وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

بنية الخطاب الرّوائي في رواية "أنديجان لزرياب بوكفة"

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات الخطـاب

إعداد الطالبين:

- أمينـة خديم الله
- نسرين مقيمـح

إشراف:

– د. وسيلة بوسيس

لجنة القراءة

د/ بولخصايم طارق	أستاذ محاضر –ب–	رئيسا
أ.د/ وسيلة بوسيس	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
د/دلال حيـــــــور	أستاذ محاضر –ب–	عضوا

السنة الجامعية:

1443/1442هـ

2022/2021 م

بسم الله الرحمن الرحيم

تشكرات

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك، العلي القهار، الأول، الآخر، الظاهر، الباطن، الذي أغرقنا بنعمة لا تحصى وأغدق علينا برزقه الذي لا يفنى، وأنار دروبنا، فله جزيل الحمد والثناء العظيم، إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة، إلى نبي الرحمة وشفيع العالمين محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم، أرسله بقرآنه المبين، فعلمنا ما لم نعلم وحثنا على طلب العلم أينما وجد.

الحمد لله الذي تفضل علينا بنعمة العقل وهدانا إلى سبيل العلم والمعرفة ووفقنا في إنجاز هذا العمل ندعوك ربنا أن تتكرم بقبول عملنا هذا لوجهك الكريم يا قدير يا عزيز يا حكيم وأن تمنحنا رضاك.

في مثل هذه اللحظات يتوقف اليراع ليفكر قبل أن يخط الحروف ليجمعها في كلمات تتبعثر الأحرف عبثا ويحاول تجمعيها في سطور كثيرة تمر في الخيال ولا يبقى لنا في نهاية المطاف إلا قليل من الذكريات وصور تجمعنا برفاق كانوا إلى جانبنا، فواجب علينا شكرهم و وداعهم ونحن نخطوا خطواتنا الأولى في غمار الحياة.

والشكر موصول إلى كل معلم أفادنا بعلمه، من أولى المراحل الدراسية إلى هذه اللحظة، كما نرفع كلمة شكر إلى الدكتورة المشرفة"**وسيلة بوسيس**" صاحبة الوجه البشوش والقلب الطيب التي ساعدتنا في إنجاز بحثنا.

كما نشكر كل من مد لنا يد العون في قريب أو بعيد، وفي الأخير لا يسعنا إلا أن ندعو الله عزّ وجل أن يرزقنا السداد والرشاد والعفاف والغنى وينير دربنا وطريقنا.

نسرين أمينة

إهـــداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من قال فيهم ربنا تعالى:

﴿وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا﴾

إلى أمي وأبي اللذان كانا عونا وسندا لي واهتمامي حتى وصلت ما أنا عليه الآن

فأسأل الله أن يجازيهما ويحفظهما

إلى إخوتي عمر عبد المالك وائل

إلى أخواتي نبيلة سعاد حياة مغنية صباح

إلى أولاد إخوتي محمد طارق يحيى جهاد أنيس

أميـــنة

إهـــداء

قال تعالى: ﴿وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون...﴾

الحمد لله وكفى والصلاة على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى

الحمد لله الذي وفقنا لتثمين هذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية بمذكرتنا هذه ثمرة الجهد والنجاح بفضله تعالى

أهدي هذا البحث إلى كل طالب علم يسعى لكسب المعرفة وتزويد رصيده المعرفي العلمي والثقافي.

إلى من ساندتني في صلاتها ودعائها، إلى الملاك الطاهر والقلب الحنون إلى صاحبة العطاء المتواصل وبدون مقابل إلى من رافقتني دوما إلى الأمام إلى رمز الحب وبلسم الشفاء إلى القلب الناصع بالبياض إلى من حاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قلبها إلى من تطلعت إلى نجاحي بنظرات الأمل إلى أغلى الحبايب أمي العزيزة"فوزية"

إلى من علمني أن الدنيا كفاح وسلاحها العلم والمعرفة إلى من تجرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة، إلى من حصد الأشواك في دربي ليمهد لي طريق العلم

إلى من سعى وشقي لأنعم بالراحة والهناء

إلى من علمني أن أرتقي سلم الحياة بحكمة وصبر

يا من أحمل اسمك بكل فخر إلى القلب الكبير أبي الغالي"عبد المجيد"

إلى الذين ظفرت بهم هدية من الأقدار إخوة فعرفوا معنى الأخوة، إخوتي الأحباء: سفيان، محمد، والكتكوت إسحاق

الى روح جدتي العزيزة التي حرقت قلبي بغيابها "شريفة" رحمها الله وأسكنها فسيح جنانه

إلى جدي "الصادق" الذي كان دائما يؤمن بنجاحي ويتطلع لرؤيتي في أعلى المراتب

إلى جدي الحنون "محفوظ" وجدتي الغالية "عائشة"

إلى أخوالي وخالاتي "رضوان، عمار، كريمة، ربيعة، دليلة، سهام، ريمة، وصديقتي وخالتي أسماء"

إلى من تذوقت معهم أجمل اللحظات إلى من سأفتقدهم وأتمنى أن يفتقدوني إلى من أحببتهم بالله صديقاتي: صفاء، خولة، خولة، ريمة، يسرى

إلى براعم العائلة: آدم، لؤي، وائل، وضاح، جود، سدرى

نســـــرين

مقدمـــة

مقدمة

إذا كان الشعر قديما ديوانا للعرب، فإن الرواية هي ديوان العرب في الوقت الراهن، فالرواية تعتبر من أهم الأشكال السردية، لما حظيت به من اهتمام من طرف النقاد والدراسين، فقد نجحت في احتلال المقام الأول في المجال الأدبي، من خلال اتصالها بالواقع المعيشي، لما لها القدرة على تحري رؤى العالم وتطلعاتهم، فهي ذات تأثير كبير في المجتمع، إذ تتحدث عن مواقف وتجارب البشرية في زمان ومكان معين، كما أنها تعطي حلّة من العبر والنصائح والقصص، فهي مشحونة بالأساليب السامية والأفكار البناءة لهذا تعتبر من أكثر الفنون رواجا في العصر الحديث، كما يمكننا إطلاق مصطلح أم الفنون عليها، فالرواية إذن قطعة فنية متحركة أو حية في كل المجالات والتخصصات.

والرواية الجزائرية كمثيلتها العربية شهدت تطورا ملحوظا، إذ ظهر روائيون اغترفوا من ينبوع السرد المصور لحال الناس باستعمالهم لجملة من الأساليب الفنية المتميزة التي تحمل في طياتها قمة الإبداع والإمتاع، لأنه لا يمكن الولوج إلى عالم الرواية إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد، والعكس لا يمكن بدون الرواية تشكيل السرد والغوص في مكوناتها.

ومن المعروف والواضح أن لكل نص روائي بنية خاصة به، ومن خلال هذه البنى والعلاقات بينها يكسب الخطاب الروائي ميزاته وخصائصه الجمالية، أي أن هذه البنى هي الباب الواسع والمفتوح الذي نلمس من خلاله جماليات هذا الفن، وقد استقطب الخطاب الروائي اهتمام القراء بشكل كبير، ومن جل هذا الاهتمام نرسل إشكالية بحثنا:

ما هي البنى المشكّلة للخطاب الروائي في رواية "أنديجان" لزرياب بوكفة؟

ومن هذه الإشكالية قسمنا بحثنا هذا إلى:

مقدمة، مدخل وأربع فصول وخاتمة.

المدخل تناولنا فيه مفاهيم:

البنية والخطاب.

الجزء الأول: تناولنا فيه الجانب النظري لبنية الخطاب الروائي، وضم ثلاثة فصول.

الفصل الأول: تناولنا فيه بنية الزمن في الرواية، تطرقنا فيه لمفهوم الزمن، ودراسة لمفارقات زمنية، وهي الاسترجاع والاستباق، ودرسنا وتيرة الزمن السردي التي تشمل تقنيتين إحداهما تقنية تسريع السرد (الخلاصة، الحذف) والتالية تقنية إبطاء السرد (المشهد الحواري والوقفة الوصفية)، التواتر.

الفصل الثاني الموسوم بـ"بنية المكان، تطرقنا فيه إلى:

مفهوم المكان، أهمية المكان في التشكيل الروائي، أما التشكيلات المكانية فقد ضمت: الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة.

الفصل الثالث: عنون بـ: بنية الشخصية، وقد ضمّ هذا الفصل عدة عناصر وهي: مفهوم الشخصية، وطرق تقديم الشخصية التي تمثلت في: الطريقة المباشرة والطريقة الغير مباشرة، إضافة إلى أنواع الشخصيات التي انقسمت إلى: شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية، أما في أبعاد الشخصية فنجد: البعد الفيزيولوجي (الخارجي) والبعد النفسي والبعد الاجتماعي والبعد الفكري.

أما الجزء الثاني فقد كان تطبيقيا دراسة تطبيقية لبنية الخطاب الروائي "رواية أنديجان" وأنهينا بحثنا بخاتمة كانت عبارة عن حوصلة للنتائج المتوصل إليها.

لقد أضاء دروب هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع التي تصبّ كلها في قالب الموضوع نذكر منها:

- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة.
- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (مفاهيم وتقنيات).
- ياسين النصير: الرواية والمكان.
- خليل إبراهيم: بنية النص الروائي.

- د.آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق.
- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص.
- أحمد عيون: دراسات في السرد الحديث والمعاصر.
- عبد العلي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية).
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية).
- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ.
- سيزا قاسم: بناء الرواية.

إضافة إلى العديد من المراجع المترجمة منها:

- أديتكروزيل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور.
- جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري.
- د. ناربرا انجلر: مدخل إلى نظريات الشخصية، تر: فهد بن عبد الله دليم.
- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي.
- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس.
- روجر هينكل: قراءة الرواية، تر: صلاح رزق.

والدراسة كغيرها من الدراسات والبحوث العلمية واجهت جملة من الصعاب والعقبات، صعوبة الحصول على بعض المراجع ذات الصلة الوثيقة بالبحث، هذا ما تسبّب في عرقلة العمل، إلا أنّنا سعينا قدر المستطاع لتجاوز كل الصعوبات والإشكالات التي واجهتنا.

وفي الأخير لا يسعنا إلى أن نتقدم بالشكر والإمتنان للأستاذة المشرفة "وسيلة وسيس" والأستاذ القدير "فيصل الأحمر" ونرفع لهما كلمات الامتنان والتقدير والعرفان بالجميل لتواضعهما العلمي وتوجيهاتهما القيمة.

مدخل

قراءة في المفاهيم

- **مفهوم الخطاب:**

– لغة:

ورد تعريف "الخطاب" في معجم مقاييس اللغة لابن فارس:(خطب) الخاء والطاء والباء أصلان: أحدهما الكلام بين اثنين، يقال خاطبهُ يُخَاطِبُه خِطَابًا، و الخُطبَة من ذلك– و في النكاح الطَلب أن يزوج، قال الله تعالى:(لا جناح عليكم فيما عرضتم به من خطبة النساء). و الخُطبة: الكلام المخطوب به. و يقال اختطب القوم فلانًا، إذا دَعَوْه إلى أن تزوج صاحبتهم.

و الخطب: الأمرُ يقع، و إنما سمي بذلك لما يقع فيه من التَّخاطب و المراجعة و أمّا الأصل الآخر فاختلاف لونين– قال الفرّاء: الخَطْبَاء: الأتان التي لها خَطٌ أسودُ على مثنها. و الحمار الذكر أَخْطَبُ. و الأخْطَب: طائر، و لعله يختلف عليه لونان. قال:

* إذا الأخْطَبُ الدَّاعي على الدَّوْحِ صَرْصَرا*

والخُطبان: الحَنظَل إذا اختلف ألوانهُ. و الأخطَبُ: الحمار تعلوه خضرة و كلُّ لونٍ يشبه ذلك فهو أخطَبُ.[1]

خطب:

الخَطْب: سبَبُ الأمر.

وفلانٌ يخطُبُ امرأةً و يختطبها خِطْبةً، ولو قيل خِطِّيبَى جازَ، والخِطِّيبى مرخّمة الياء على بناء خِلِّيفَى، الياء مرخّمة، اسم امرأة، قال:

لخِطِّيبى التي غَدَرت و خَانَتْ وهنَّ ذواتُ غائلةٍ دُهينا

والخِطاب: مراجعة الكلام

والخطبة: مصدر الخطيب.

---

[1] ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقق و ضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، د ط 1399هـ/ 1979م، مادة: خطب، ج2، ص 198، 199.

وكان الرجل في الجاهلية إذا أراد الخطبة قام في النادي فقال: خِطْبٌ، و من أراده قال: نِكْحٌ.[1]

وجمع الخطيب خطباء، و جمع الخاطب خطّاب.

والأَخْطَبُ: طائر، و هو الشِّقِرّاقُ.

و الأَخْطَبُ: لون إلى الكُدْرة مشْرَب حُمْرةً في صفرة كلون الحنظلة الخطباء قبل أن تيبس، و كلون بعضِ حُمُرِ الوَحشِ، و الجميع: خطبانُ، و قال علقمة بن عبدة: يظل في الحنظل الخُطْبانُ ينْقُفُه.

و يقال: بل الواحدة خُطبانة كقولك كُتّفان كُتْفانة، و يرويان بالكسر

وقد خَطِبَ لونه خَطَبًا، قال ذو الرّمة:

قود سماحِيجُ في ألوانها خَطَبُ

و الخِطْب: المرأة، و هو الزَّوْج، و المِخْطَبَةُ الخِطبة، إن شئت في النكاح، و إن شئت في الموعظة.[2]

خطب

الخَطبُ: الشَأنُ، و الأَمر صغُر أو عظُم، ج: خُطُوبٌ. و خَطَبَ المرأة خَطْبًا و خِطبَةً و خِطِّيبى، بكسرهما، و اختطبها، و هي خِطبة و خِطْبَتُه و خطّيباه و خطّيبَتُه، و هو خِطبُها، بكسرهنَّ، و يضمّ الثاني: ج: أخْطَابٌ، و خطّيبُها، كسِكِّيت، ج: خطيبون. و يقول الخاطب: خِطْبٌ، بالكسر و يضمّ، فيقول المِخْطوبُ: نِكحٌ، ويضم.

والخطّابُ، كشَدَّاد: المتصرّف في الخِطبَة.

واخْتطَبوهُ: دَعَوْه إلى تزويج صاحبتهم. وخَطَب الخَاطِب على المنبر خطابَةً، بالفتح، و خُطْبةً، بالضّم، و ذلك الكلام: خُطبَة أيضا، أو هي الكلام المنثور المسجّع و نحوهُ.[3]

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين ، تحق: د . مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي، د. ط، 100 هـ- 175 هـ، باب الخاء و الطاء و الباء، ج 4، ص 222.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ص 222، 223.

[3] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، راجعه: أنس محمد الشامي و زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د ط، 1429 هـ- 2008 م، ص 478.

ورجل خَطِيبٌ: حسنُ الخُطبَةِ، بالضّم، وإليه نسب أبو القاسم عبد الله بن محمد الخَطِيبيُّ شيخ لابن الجوزي، وأبو حنيفة محمد بن عبد الله بن محمد الخَطيبيُّ المحدِّث. والخُطبَةُ، بالضّم: لون كدرٌ مَشربٌ حُمْرَةً في صُفرةٍ أو غُبرةٍ ترهقها خضرة، خَطبَ، كَفَرِحَ، فهو أَخطَبُ. والأخْطَبُ: الشّقراقُ، أو الصُّرَدُ والصّقر والحمار تعلوه خُضرة، أو بمتنه خطّ أسود، ومن الحنظل: ما فيه خطوط خضرٌ ، وهي خطباءٌ و خُطْبانةٌ، بالضّم و جمعها: خُطبانٌ، ويكسر نادرا.

وقد أخْطَب الحنظل. والخُطْبانُ، بالضّم: نَبْت كالهِليوْنِ، و الخضر من ورق السّمر.

وأرق خُطْبانيٌّ: مبالغة. وأخْطَبَانُ: طائر. ويد خَطْبَاءُ: نصل سواد خضابها. وأبو سليمان الخطّابيّ الإمام: م، والخَطَّابيَّةُ، مشدّدة (ة) ببغداد، و قوم من الرافضة نسبوا إلى أبي الخطَّاب، كان يأمرهم بشهادة الزوّر على مخالفيهم، و خَيْطُوبٌ، كقَّيصومٍ: (ع). وفصل الخِطاب: الحكم بالبَيّنة، أو اليمين، أو الفقه في القضاء، أو النطق بأماّ بعدُ. و أخْطَبُ: جَبَلٌ بنَجدٍ، و اسمٌ.[1]

الخطاب (Discours)

اصطلاحا:

إنّ مصطلح خطاب، من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات، يحيل على نوع من التناول للغة، أكثر ممّا يحيل على حقل بحثي محدد، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة، و الخطاب، بهذا المعنى: لا يحتمل صيغة الجمع: يقال(الخطاب) و(مجال الخطاب) الخ، و بما أنه يفترض تمفصل اللغة مع معايير غير لغوية، فإن الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف.

غير أن مصطلح خطاب يدخل كذلك في سلسلة من التقابلات حيث يكتسي قيما دلالية أكثر دقة، خاصة:

[1] المصدر نفسه، ص 478.

- **خطاب/ جملة:** الخطاب يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل، بهذا المعنى يستعمل هاريس (1952) مفهوم تحليل الخطاب، في حين أن البعض الآخر يتحدّث عن (نحو الخطاب) grammaire de discours، أما اليوم فيؤثر الحديث عن(النص و اللسانيات النصية).

- **خطاب/ ملفوظ:** فضلا عن طبيعته: وحدة لغوية(= ملفوظ) فإن الخطاب يشكل وحدة اتصال مرتبطة بـ "ظروف إنتاج معينة، أي كل ما هو من قبيل" نوع خطابي معيّن: مقالة صحفية، رواية إلخ، من حيث هذه الوجهة، يحيل الملفوظ و الخطاب على وجهتي نظر مختلفتين:(إن النظر الملقى على النص من حيث بناؤه (اللغوي) يجعل منه ملفوظا، أما الدراسة اللغوية لظروف إنتاج هذا النص فتجعل منه خطابا).

– خطاب/ لغة: اللغة من حيث هي نظام من القيم المقدرة مخالفة للخطاب و استعمال اللغة في سياق بعينه، الذي يحدّد في الوقت نفسه قيمه أو يستثير قيما جديدة،[1] إن هذا التمييز مستعمل بكثرة بالنسبة للمعجم lexique، إن التوليد المعجمي بوجه خاص هو من قبيل الخطاب.

(ب) اللغة من حيث هي نظام مشترك بين أفراد الجماعة اللغوية مخالفة للخطاب من حيث هو استعمال محدد لهذا النظام و قد يتعلق الأمر:

(1) بـ " تموقع positionement" في حقل خطابي (الخطاب الشيوعي، الخطاب السريالي).

(2) بنوع خطابي(الخطاب الصحفي، الخطاب الإداري، خطاب الأستاذ، الخطاب الروائي...).

(3) إنتاجات شريحة أو صنف من المتكلمين(خطاب الممرضات، خطاب ربات البيوت....).

(4) بوظيفة لغوية (الخطاب السجالي، الخطاب الآمر prescriptif).

---

[1] دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط 1، 1428 هـ- 2008 م، ص 38.

كثيرا ما يحصل انزلاق لنظام قواعد المدونة: (الخطاب الاشتراكي) يدل على القواعد التي تخصص موقعا تلفظيا بوصفه اشتراكيا وكذا مجموع الملفوظات المنجزة انطلاقا من هذا الموقع، وهكذا يقول " فوكو": (نطلق مصطلح خطاب على مجموع الملفوظات التي تنتمي إلى تشكيلة خطابية واحدة).

خطاب/ نص: ينظر إلى الخطاب من حيث هو ارتباط النص بسياقه.

النص texte.

خطاب/ سرد(و حكاية) > (plan) embrayé .[1]

مفهوم خطاب Discours كان مستعملا في الفلسفة الكلاسيكية حيث تقابل المعرفة الخطابية عن طريق تسلسل الأسباب المعرفة الحدسية، و كانت قيمته إذ ذاك قريبة من اللوغوس(logos) اليوناني، و في اللسانيات أشاعه ق. قيوم، و شهد انتشارا فائق السرعة مع أفول نجم البنيوية و صعود التيارات التداولية*.

- **القيم الكلاسيكية في اللسانيات**[2]

يندرج " خطاب" ضمن سلسلة من المقابلات الكلاسيكية، و خاصة:

– " **خطاب مقابل جملة**": يمثل الخطاب وحدة لسانية مكونة من جمل متعاقبة، وهذا هو المعنى الذي يقصده ز. س. هرّيس (1952) عندما يتحدث عن " تحليل الخطاب"، ويتحدث بعضهم عن" نحو الخطاب"، و اليوم نفضل الحديث عن" لسانيات* نصية".

خطاب مقابل لسان:

(1) اللغة طبقا لتحديدها بأنها نسق قيم مقدرة تقابل الخطاب، و استعمال اللغة في مقام خاص استعمالا ينتقي القيم و يمكن أن يحدث قيما جديدة، و نحن هنا أقرب إلى المقابلة السوسيرية بين لسان و كلام.

---

[1] المصدر السابق، ص 39، 40.

[2] باتريك شارودو، دومينيك منغونو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري و حمادي صمود، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، د.ط، 2008، ص 180.

قال أ. هـ غاردينار:« إن التمييز بين كلام أو خطاب و لسان اقترحه لأول مرة ف. دي سوسير و دققته أنا » . لكن يمكن أن نوجه «الخطاب» نحو بعد اجتماعي أو بالأحرى، نحو بعد ذهني و يختار أ. هـ غاردينار الاتجاه الأول، فالخطاب هو« الاستعمال بين الناس لعلامات صوتية مركبة لتبليغ رغباتهم أو آرائهم في الأشياء » . و يختار ق. غيوم الاتجاه الثاني: " في الخطاب[...] يبدو الفيزيائي الذي هو الكلام في حد ذاته حقيقيا، مجسما ماديا، وصادرا، في ما يتعلق به، ومن وضعه النفساني الذي ينطلق منه، و الكلام، في مستوى الخطاب، تجسّم، و أصبح واقعا : فقد وجد فيزيائيا". و " الخطاب" قريب من التلفظ عند أ. بنيفيست: فهو« اللسان باعتبار أن الإنسان المتكلم يضطلع به و في ظروف ذاتية متبادلة هي التي تجعل التواصل اللساني ممكنا » .

(2) " اللسان طبقا لتعريفه بأنه نسق يشترك فيه أعضاء مجموعة لسانية يقابل " الخطاب" باعتباره استعمالا محدودا لهذا النسق، ويمكن أن يتعلق الأمر بـ (أ)تموقع * في حقل* خطابي(" الخطاب الشيوعي"، الخطاب السريالي"...) و " الخطاب" حسب هذا الاستعمال هو دائما ملتبس لأنه يمكن أن يعين النظام الذي يمكّن إنتاج مجموعة نصوص، كما يعيّن هذه المجموعة نفسها: ف" الخطاب الشيوعي" هو مجموع الخطابات التي ينتجها الشيوعيون كما هو النظام الذي يسمح بإنتاجها، و بإنتاج نصوص أخرى تنعت بأنها شيوعية. يحدث إذن انزلاق مستمر في المعنى من نسق قواعد إلى الملفوظات المنتجة فعلا، هكذا يقول م. فوكو" نسمي خطابا مجموعة ملفوظات تنتمي إلى نفس التشكيل * الخطابي[1].

(ب) نمط*خطاب (" خطاب صحفي"، "خطاب إداري"، " خطاب تلفزي"، " خطاب المدرّس في القسم" ..)،

(ج) إنتاجات كلامية مخصوصة لصنف متكلمين (" خطاب الممرضات"، " خطاب ربات العائلات"...)،

(د) وظيفة* من وظائف اللغة(" خطاب سجالي"، خطاب إلزامي"...).

– **خطاب مقابل نص**: الخطاب يتصور باعتباره إقحاما لنص * في مقامه* (ظروف إنتاجه و تقبله).

[1] المرجع السابق، ص 180، 181.

خطاب مقابل ملفوظ: هذا التمييز القريب جدا من التمييز السابق يسمح بالمقابلة بين طريقتي نظر إلى الوحدات المتجاوزة للجملة: باعتبارها وحدة لسانية(" ملفوظ*")، و باعتبارها أثر فعل تواصل محدّد إلى تحليل الخطاب:" إن إلقاء نظرة نص من حيث هيكلته " في اللسان" يجعل منه ملفوظا، و الدراسة اللسانية لظروف* إنتاج هذا النص تجعل منه خطابا".

- **لسانيات الخطاب:**

يلاحظ منذ الثمانينات تكاثر استعمال مصطلح" خطاب" في علوم اللغة مفردا (" ميدان الخطاب"، " تحليل الخطاب"...) و جمعا أيضا (" كل خطاب هو خطاب خاص"، تندرج الخطابات في مقامات"...)، وذلك حسب ما تكون الإحالة على نشاط كلامي بصفة عامة، أو على حدث كلامي. و تكاثر هذا المصطلح هو علامة تغيّر في طريقة تصور اللغة، فعندما نتحدّث عن" الخطاب" نتخذ موقفا ضمنيا ضد ضرب من تصور اللغة و الدلالة، و هذا التغير هو بنسبة هامة نتيجة مختلف التيارات التداولية التي أبرزت عددا من الأفكار الرئيسية.

يفترض الخطاب حصول تنظيم يتجاوز الجملة، و لا يعني هذا أن كل خطاب يتجلى في تتابعات من الكلمات حجمها يفوق الجملة حتما لكنه يعني استنفار بنيات من نوع غير نوع الجملة، فالمثل أو تعبير الخطر مثل " لا تدخين" هما خطابان، فهما يكونان وحدة تامة رغم أنهما لا يتكونان إلا من جملة واحدة. إن الخطابات باعتبارها وحدات تتجاوز نمط الجملة تخضع لقواعد تنظيم جارية في مجموعة معينة، هي قواعد أجناس.

***الخطاب المتعدّدة:** قواعد تتعلق بتخطيط النص (فالخبر العادي لا يقبل تقسيما كما يقسّم مقال أو طريقة استعمال....)، و طول الملفوظ الخ [1] .

[1] المرجع السابق، ص 181، 182.

– **الخطاب موجه:** إنه " موجه" لا فقط لأنه مصمم حسب مرمى للمتكلم و إنما لأنه يتطور في الزمان. إنه يبنى فعلا حسب غاية و يعتبر سائرا نحو جهة ما، لكنه يمكن أن يحيد أثناء الطريق(استطرادات ...)، ويرجع إلى اتجاهه الأصلي، و يغير اتجاهه إلخ.

وتتجلى صبغته الخطية غالبا خلال عدد من الاستباقات (" سنرى أن ..." " سأعود إلى هذا...")، يمثل كل هذا أو من الرجوع إلى الوراء(" أو بالأحرى..."، " كان عليّ أن أقول..."...)، ويمثل كل هذا" قيادة" حقيقية للكلام من قبل المتكلم، لكن هذه القيادة تتم في ظروف مختلفة جدا حسب كون الملفوظ صادرا عن متلفّظ واحد يراقبه من أوله إلى آخره(ملفوظ أحادي الحوار* في كتاب مثلا) أو إمكانية مقاطعته أو تحوير اتجاهه في كل لحظة من قبل المخاطب(ملفوظ حواري*). ففي مقامات التفاعل الشفوي" تنفلت" الكلمات باستمرار، فيجب ملاحقتها أو تدقيقها الخ. حسب ردود فعل الآخر.

و قد أعطى أ . د يكرو صبغة قصوى للفكرة التي بمقتضاها يعتبر الخطاب موجها أساسيا و ذلك بتسجيله توجّها حجاجيا في وحدات اللسان نفسها.

– **الخطاب شكل من أشكال الفعل:** إن إشكالية أعمال* اللغة التي وضعها فلاسفة مثل ج. ل. أوستين(1962) ثم ج. ر. سيرل(1969) نشرت على نطاق واسع الفكرة المتمثلة في أن كل ملفوظ هو عمل (وعد، اقترح، أكّد، سأل...) يهدف إلى تغيير وضعية، و في مستوى أعلى تندمج هذه الأعمال الأولية ذاتها في أنشطة لغوية من جنس معين(منشور، وصفة طبية، نشرة أخبار تلفزية...) مرتبطة هي نفسها بأنشطة غير كلامية. إن هذا الفعل الكلامي يمكن النظر فيه في إطارات نفسانية اجتماعية متنوعة.

– **الخطاب متفاعل:** إن أوضح تجلّ لهذه الفاعلية* هي المحادثة حيث ينسّق المتكلمان بين ملفوظاتهما، و يتلفظ كلاهما حسب موقف الآخر، ويلمس في الحال مفعول كلامه فيه، لكن لاينتمي كل خطاب إلى التحادث، فزيادة على حالة الملفوظات المكتوبة توجد أشكال شفاهية عديدة لا تبدو" متفاعلة"، هذا هو مثلا شأن محاضر،

ومنشط إذاعي الخ. فهل يمكن في مثل هذه [1] الحالات، الكلام عن تفاعل؟ في نظر بعضهم فأبسط طريقة لأن يحتفظ رغم كلّ شيء بالمبدأ المتمثل في أن الخطاب تفاعلي أساسا قد يكون اعتبار التبادل الشفوي هو الاستعمال" الأصيل" للخطاب، وأن سائر أشكال التلفظ هي استعمالات له أصابها الضعف إن جاز التعبير، لكن يحسن عدم الخلط بين تفاعلية الخطاب الأساسية، و التفاعلية الشفوية، فكل تلفظ، ولو أنجز دون حضور مرسل إليه، هو في الواقع داخل في تفاعلية تكوينية، فهو تبادل صريح أو ضمني مع متكلمين آخرين افتراضيين أو واقعيين، و يفترض دائما حضور جهة تلفظ أخرى يتجه إليها المتكلم و يبني خطابه بالنسبة إليها. ومن هذا المنظور فإن التحادث لا يعتبر الخطاب الأمثل، و إنما هي طريقة من طرق تجليّ تفاعلية الخطاب الأساسية حتى ولو كانت بلا شك أهمها.

– **الخطاب مظروف بمقامه:** إن الخطاب لا يقع في مقام كما لو يكن المقام سوى إطار أو زينة تحيط به، الواقع لا وجود لخطاب بدون أن يكون مظروفا في مقامه، ولا يمكن أن نعين حقا معنى لخطاب خارج المقام.

زيادة على هذا فالخطاب يساهم في تحديد مقامه، و يمكن له أن يحوّره أثناء التلفظ.

– **الخطاب متكفّل به:** ليس الخطاب خطابا إلا إذا كان راجعا إلى جهة تعرض نفسها، في آن واحد، باعتبارها مصدر التحديدات الشخصية والزمانية والفضائية و تبين ما هو الموقف الذي تتوخاه مما نقول ومن مخاطبها (إجراء الجهيّة*). يمكن للمتكلم تعديل درجة موافقته(" لعل المطر نازل")، وإلقاء المسؤولية على شخص آخر("المطر حسب زيد نازل") والتعليق على ما يقوله هو(" حقا إن المطر نازل)، ومحورة المسند إليه("زيد، ليس معنيا") الخ، بل يمكن له إيهام مخاطبه بأنه يتظاهر بتحمل المسؤولية(في حالة السخرية الخفية*) و يمثل التفكير في الأشكال الذاتية التي يفترضها الخطاب أحد محاور تحليل الخطاب الكبرى.

[1] المرجع السابق: ص 182، 183.

– **الخطاب محكوم بمعايير**: إنه يخضع ككل سلوك اجتماعي لمعايير اجتماعية عامة جدا، زيادة على هذا، فالنشاط محكوم، كما تبين ذلك قوانين* الخطاب، بمعايير خصوصية، و كلّ عمل من [1] أ عمال اللغة يتضمن معايير خاصة، فعمل بسيط ظاهريا مثل السؤال يقتضي أن المتكلم يجهل الجواب، و أن في هذا الجواب شيئا من الفائدة له، و أنه يظن أنه يمكن للمرسل إليه أن يمده به... و بصفة أشد صيغة أساسية، فكل عمل تلفظ لا يمكن أن يقع بدون أن يبرر بطريقة أو بأخرى حقه في تقديم نفسه كما يقدّمها، ويساهم انخراطه في أجناس الخطاب مساهمة أساسية في إضفاء المشروعية هذا الذي لا يكون مع ممارسة القول إلا شيئا واحدا.

– **الخطاب واقع بين خطابات**: لا يكون للخطاب معنى إلا داخل عالم خطابات أخرى يشق لنفسه طريقا خلالها، و يجب لتأويل أدنى خطاب ربط علاقة بينه و بين أنواع مختلفة من الخطابات الأخرى يقع التعليق عليها أو محاكاتها محاكاة ساخرة، أو الاستشهاد بها... و لكن جنس من أجناس الخطاب طريقته للتصرف في تعدد العلاقات بين الخطابات: فالمصنف الفلسفي لا يشهد بنفس الطريقة، و لا يعتمد على نفس أهل الذكر مثل منشط بيع إشهاري، و مجرد وضع خطاب ما ضمن جنس(المحاضرة، نشرة الأخبار التلفزية...) يقتضي ربط علاقة بينه و بين مجموع الخطابات الأخرى اللامتناهيّة.

وباعتباره بهذه الطريقة، فإن الخطاب لا يحدد ميدانا تتسنى دراسته بواسطة اختصاص متماسك، فهو بالأحرى طريقة لتصور اللغة، و مع ذلك يتحدث بعض اللسانيين عن لسانيات الخطاب ليقابلوا بينها و بين " لسانيات اللسان". ولا يمكن للسانيات الخطاب هذه أن تطابق بدقة " لسانيات الكلام" التي حدد ف. دي سوسير فضاءها تحديدا تقريبيا، وفعلا فإن تكون لسانيات * نصية، و نظريات التلفظ* اللساني، و دلالية متأثرة بالتيارات التداولية* و العرفانية أعاد تشكيل المقابلة لغة/ كلام و مقابلات من هذا النوع مثل " كفاءة/ إنجاز"[2].

---

[1] المرجع السابق: ص 183، 184.

[2] المرجع السابق، ص 184.

الخطاب هو ما اختلف عليه الكثير من النقاد والباحثين فكل ينظر إليه من زاوية مختلفة وبشكل عام فإن الخطاب هو"رسالة أو مقولة"[1]، وهو مجموعة متناسقة ومترابطة من الجمل والأقوال تحمل في سياقها معلومات تهتم بالمتلقي، كما يهدف للتأثير فيه" وبهذا المعنى يلحق الخطاب بالمجال اللساني، لأن المعتبر في هذه الحالة هو مجموع قواعد تسلسل و تتابع الجمل المكونة للمقول، و أول من اقترح دراسة هذا التسلسل هو اللغوي الأمريكي سابوتي زليغ هاريس" [2] .

فالخطاب هو« الوسيط اللساني في نقل مجموعة الأحداث الواقعية و التخيلية التي أطلق عليها جينيت مصطلح الحكاية » [3].

أما مفهوم الخطاب حسب " دي سوسير":« فهو مصطلح مرادف للكلام » [4].

إذن فالخطاب يعني الكلام، أما" هاريس "فالخطاب عنده هو« وحدة لغوية ينتجها المتكلم، تتجاوز أبعاد الجملة أو الرسالة»[5].

ومن خلال كل هذا فإن جل التعاريف تشترك في تحديدها للخطاب كظاهرة لغوية فهو ظاهرة لغوية تواصلية له مظهر نحوي به تتم عملية الإرسال، فالخطاب إذن رسالة لغوية.

مفهوم البنية:

– لغة:

ورد تعريف البنية في " لسان العرب" "لابن منظور": والبِنيَةُ و البُنيَةُ: ما بَنَيْتَهُ، و هو البِنى و البُنى، وأنشد الفارسي عن أبي الحسن: أولئك قوم، إن بَنَوْا أحسنوا البُنَى، و إن عاهَدُوا أَوْفُوا، و إن عَقَدُوا شدُّوا.

---

[1] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسات تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص 10.

[2] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص 127.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم و آخرون، منشورات الاختلاف، ط 1، 2003، ص 38، 39.

[4] فرحان بدر الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، مجد، المؤسسة الجامعية للدراسة و النشر و التوزيع، بيروت،ط 1، 2003، ص 4.

[5] المرجع نفسه، ص 40.

و يروي: أحسنُوا البِنى، قال أبو إسحاق: إنما أراد بالبنى جمع بِنيَةٍ، و إن أراد البِنَاء الذي هو ممدود جاز قصره في الشعر، و قد تكون البناية في الشّرف، و الفعل كالفعل، قال يزيد بن الحكم:

و الناس مُبتنيان: مخ مودُ البنايَةِ، أو ذميمُ

و قال لبيد:

فَبَنى لنا بْيَتا رَفيعًا سَمْكُهُ فسما إليه كَهْلُها و غُلامُها

ابن الأعرابي: البِنى الأبْنيَةُ من المدر أو الصوف، و كذلك البنى من الكرم وأنشد بيت الحطيئة:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البِنى.

و قال غيره: يقال بِنيةٌ، و هي مثل رِسوَةٍ و رِسا كأن البِنية الهيئة التي بُني عليها مثل المِشية و الرّكبَةِ. و بَنى فلان بيتا بِناء و بنًّى، مقصورا شدّد للكثرة، و ابتنى دارا و بنى بمعنى.

والبُنْيانُ: الحائط: الجوهري: والبُنى بالضم مقصور، مثل البِنى. يقال: بُنيةٌ و بُنًى و بِنيةٌ و بِنَى، بكسر الباء مقصور، مثل جِزيَةٍ و جِزى، و فلان صحيح البِنية أي الفطرة.

و أبْنَيْتُ الرجل: أعْطَيْتُه بِناء أو ما يبتني به داره، و قول البولاني:

يستوقد النَّبْلَ بالحضيض، و يصْـ ـطاد نفوسا بُنَت على الكرم

أي بُنِيت، يعني إذا أخطأ يوري النار[1].

بني:

ي: البَنْيُ: نقيض الهدم، بَناه يَبنِيه بَنيًا و بِناء و بُنْياناً وبنْيةً و بِناية، وابتَنَاهُ و بنَّاهُ. و البناء: المِبْنِيُ. ج: أبنية جج: أبنيات. و البُنيةُ، بالضم و الكسر: مابينته، ج: البِنَى و البُنى. و تكون البنايةُ في الشَّرف.

و أبْنَيته: أعطيته بِناء، أو ما يبْني به دارا. و بناءُ الكلمة: لزوم آخرها ضربًا واحدًا من سكون أو حركة، لا لعامل.

و محمد بن إسحاق الباني: سمع قالون.

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 14، د.ط ، د.ت، مادة (بنى) ، ص 94.

و البَنِيَّةُ، كغنيَّةٌ: الكعبة لشرفها، و بَنَى الرجل: اصطنعه، و على أهله، و بها: زفَّها، كابتَنَى، و الطعام بدنه: سمّنه، و- لحمه: أنبته، و- القوس على وترها: لصقت فهي بانية و باناةٌ. و رجل باناةٌ: منحنٍ على وتره إذا رمى.

و المبناة: وبكسر: النطع، و الستر، و العيبة. و البَواني: أضلاع الزور، و قوائم الناقة. و ألقى بوانيه: أقام، و ثبت. و جارية بناة اللحم: مبنيّته. و بنا كعلا: بمصر.

و تبنى، بالضم: ع بالشام. و الابن: الولد، أصله: بنَيٌ أو بنَو ج: أبناء، و الاسم: البنوّة. و يا بنيّ: بكسر الياء و بفتحها، لغتان، كيا أبت و يا أبت. و الأبناء: قوم من العجم، سكنوا اليمن، و النسبة: أبناويٌ و بنويّ، محركة ردّا له إلى الواحد و ألحقوا ابْنا الهاء، فقالوا: ابْنة. و أمّا بنت، فليس على ابن، و إنما هي صفة على حدة، ألحقوها الياء للإلحاق، ثم أبدلوا التاء منها، و النسبة: بنتيٌ و بنوِيٌّ. و قول حسّان – رضي الله تعالى عنه-:

فأكرم بنا خالا و أكرم بنا ابْنما أي ابْنا، و الميم زائدة، و همزته همزة وصل. و في حديث بنت غيلان: و إن جلست تبنَّتْ، أي صارت كالبيت المبني. و البنات: التماثيل الصغار يلعب بها.

و بُنيَّاتُ الطريق، بالضم، الترّهات. و تبنّاه: اتخذه ابنا[1].

(بنى) الشيء بِنْيًا. وبِنَاءً و بُنيانًا: أقام جداره ونحوه. يقال بنَى السفينة، وبَنَى الخباء. واستعمل مجازا في معان كثيرة، تدور حول التأسيس و التنمية- يقال: بنى مجده، و بَنى الرجالَ.

قال الشاعر:

يبنى الرجال و غيره يبنى القرى شتان بين قرى و بين رجالٍ

وبنى الطعام جسمه- و بنَى كلامه:

احتذاه و اعتمد عليه- و- بزوجته و عليها: دخل بها. و- الكلمة: ألزمها حالة واحدة.

(أبني) فلانا: مكّنه أن يبني داره.

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، راجعه: أنس محمد الشامي و زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 1429 هـ- 2008 م، ص 165، 166.

و- بزوجته: أدخله بها.

(ابتنى): بنى. و- الرجل: صار له بنون.

(انبنَى): مطلوع بن. و- عليه كذا: ترتّب عليه.

(تبنَّى) الجسم: اكتتر و امتلأ. و- فلانا: اتخذه ابنا.

(اسْتَبْنَت) الدار: تهدّمت، و طلبت التجديد.

(الابنُ): الولد الذكر- و هي (بتاء). و- ابن الابن و إن نزل. و تكنى العرب بابن كذا عن ملازمه، فتقول: ابن الحرب: للشجاع، و ابن الليل، و ابن الطريق: اللّص. و ابن السبيل: الملازم للأسفار.

(ج) أبناء و بنون، والنسبة إليه: ابنِي، وبَنَوِيّ، وتصغيره بُنَيّ و أُبَيْن.

و كنى بإبن عن كثير من الحيوان، كابن آوى، و ابن عرِس، و ابن لبون، و ابن مخاض.

(ج) بنات آوى: و بنات عرِس، و بنات لبون، و بنات مخاض.

(الأبناء): جمع ابن- و أولاد قوم من الفرس سكنوا اليمن و تزوجوا في العرب.

(ابْنُم): لغة في ابن. و تتحرك نونه بحركة الميم رفعا و نصبا و جرّا.

(البانِيّة): الضلع من أضلاع الصدر.

و- حلقة من حلقات الزّور. و- من البناء: أساسه و قاعدته. و- من الدّواب: إحدى قوائمها[1].

(ج) بوانٍ. و يقال: ألقى فلان بوانيه: أقام بالمكان، واطمأنّ و ثبت. و ألقى البلد بوانيَه، جاد بخيره و مافيه من السعة و النعمة.

(البِنَاءُ): المِبْنى. ج أبْنِية. جج أبنيات. و- (عند النحاة): لزوم آخر الكلمة حالة واحدة مع اختلاف العوامل فيها.

(البِناية): حرفة البناء- و- المبنَى.

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط: مكتبة الشرق الدولية، القاهرة- مصر، ط ، 17 ديسمبر 2005، مادة(بنى)، ص 72.

(البِنْتُ): الأنثى من الأولاد. ج بنات، و النسبة إليها بنتى، و ابنىّ، و تصغيرها بُنَيّة. و بنات الصّدر: الهموم- و بنات الدهر: شدائده، و بنات نعشٍ في الفلك: مجموعتان من النجوم إحداهما الكبرى و الأخرى الصغرى.

و بنات الأرض: المواضع التي تخفى على الراعي.

و بنات الليل: طائفة من البغايا. (محدثة)

(البَنَّاء): من حرفته البناء.

(البنَّاءون الأحرار): جماعة سرية لها نظم داخلية دقيقة يتعاون أعضاؤها فيما بينهم، و إن اختلفت أجناسهم و أوطانهم و أدياهم.

و كونّها فريق من البنائين في القرن الرابع عشر، و انتشرت في كثير من الأقطار و هم" الماسون" مذهبهم: "الماسونيّة".

(البُنُوةُ): مصدر من الابن.

(البُنيان): ما بُنِيَ.

(البُنْية): ما بُنِيَ. (ج) بُنى.

(البِنية): ما بُني. ج. بنى. و- هيئة البناء، و منه بنية الكلمة: أي صيغتها، و فلان صحيح البِنْية.

(البَنِيّةُ): كل ما يُبْنى، و تطلق على الكعبة.

(البُنيّة): بنيذة الطريق: طريق صغير يتشعب من الجادّة.

(المبناة): البناء. و- العيبة.

و- حصير أو جلد يغطّي التاجر به بضاعته.

(المبنى): ما بُنِيَ (ج) المباني.

و(حروف المباني): الحروف الهجائية، تبنى منها الكلمة، و ليست للحرف منها معنى مستقل[1].

وكلمة البنية استخدمت في القرآن الكريم على صورة الفعل «بني» و الاسم «بناء» و «البنيان» و «مبنى» أكثر من عشرين مرة ففي قوله سبحانه و تعالى:" وبنينا فوقكم سبعا شدادا 12"[2] . قوله أيضا: " أفمن أسس بنيانه و على تقوى من الله و رضوان خير آم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فإنهار به في نار جهنم و الله لا يهدي القوم الظالمين 109، لا يزال بنيانهم الذي بنوا ريبة في قلوبهم إلا أن تقطع قلوبهم و الله عليم حكيم 110"[3]. وكلمة البني هنا تدل على معناها الظاهر وهو البناء، ولم ترد فيه ولا في النصوص العربية القديمة كلمة" بني" على أنه هيكل الثابت للشيء، ومنه أخذ النحاة حديثهم عن البناء مقابل الإعراب وتصوره تركيب وصياغة من خلال تقسيم الكلام إلى مبنى للمجهول، وجرى إدراك دلالته في حقل التعبير و التركيب و الطريقة التي تركب بها الأشياء في نسق هندسي ذي صبغة فنية و جمالية".

اصطلاحا:

ظهر مصطلح البنية لدى الناقد التمثيلي " جان موكاروفسكي" Jean Mukarovsky :" الذي عرفه الأثر الفني بأنه بنية، أي: نظام من العناصر المحققة فنيا و الموضوعية في تراتبية معقدة، تجمع بينهما سيادة عنصر معين على بقية العناصر"[4] .أي أن البنية ترتبط بالعناصر الأخرى و نظامها، و يجمع بينها سلطة عنصر على العناصر المتبقية.

---

[1] المصدر السابق، ص 72.

[2] سورة النبأ، الآية 12، ص 582.

[3] سورة التوبة، الآية 109، 110.

[4] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط 1، 2002، ص 38.

أما الناقد الأمريكي" قراو رانسون" J. G Ranson فيرى:« أنه الأثر الأدبي يتألف في عنصرين البنية و التركيب texture أو السبك" نعني للأول المعنى العام الأثر الأدبي، و هو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيره إلى القارئ بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى، أما النسيج فالمراد به الصدى الصوتي لكلمات الأثر » [1].

أي أن الأثر الأدبي هو الذي يمكننا من خلاله تحديد المعنى بكل أشكاله، كما أن رانسون يهتم و يركز على النص و حده لا على علاقته مع الأخرى.

والروائي الفرنسي جيرالد برنس Gerald prince يقول أن البنية:« شبكة العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة للكل بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكل »[2] .

أي أن البنية تشكل مع عناصرها مجموعة من العلاقات المترابطة و المتسلسلة و هذا لتشكيل الكل بين أجزائها.

وهي أيضا:« آلية للدلالة و ديناميكية لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية و العمليات المتصلة في شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتحول اللغة- بمعناها الواسع- إلى بنية معقدة تجسد البنية الدلالية تجسيدا مطلقا في اكتماله » [3] .

أي أن العنصر في البنية يتبين عن طريق العلاقة التي تجمعه مع غيره من العناصر الأخرى التي تشكل مع بعضها الدلالة. كما أن البنية تمثل هذا العنصر ككل من خلال علاقتها مع بعضها و علاقتها بالنص.

كما أنها:" إلا إشارة إلى التركيب الداخلي للنص الأدبي في سياقه اللغوي النسقي"[4] .

أي الكشف عن العناصر المكونة للحدث الروائي و علاقتها مع بعضها البعض.

---

[1] عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي و قضايا النص، دار القدس الغربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص 150.

[2] جيرالد برنس: المصطلح السردي معجم المصطلحات، ترجمة: عابد حزم، مراجعة و تقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط 1ن 2003، ص 224.

[3] عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، دراسة في ضوء المنهجي بروب و غريماس، دار ينبور،العراق، ط 1، 2011، ص 37، 38.

[4] نبيل سليمان: جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، عالم الكتب الأردن، ط 1، 2012، ص 7.

تعرف البنية كذلك بأنها:« شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حدة والكل، فإذا عرفنا الحكي بوصفه يتألف من قصة Story " و" خطاب"Discoure" مثلا كانت بنيته هي شبكة العلاقات بين القصة و الخطاب » [1] ، من خلال هذا التعريف يتضح لنا أن البنية تمثل نموذج لمجموع العلاقات الموجودة بين مختلف العناصر وموضوعها، كما تمثل حلقة وصل فيما بينها فاتحاد العناصر مع بعضها يؤدي إلى تحديد نوع كل عنصر و تغيير ذاته.

هناك عدة مفاهيم للبنية حيث انحصرت بمعنى الشكل فهو مرتبط بالإدراك العقلي و الفكري، لأنه يجسد تناسق بين مختلف الموضوعات و الأفكار، أضف إلى ذلك مفهوم المجموعة فهي عنصر أساسي في تحديد تعريف للبنية، وتعد هذه الأخير:« ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة و عمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم و التواصل بين عناصرها المختلفة »[2] هي تحليل لجملة من العلاقات الموجودة بين مختلف العناصر و الإجراءات الأولية تمتاز على غيرها بالترتيب و التبادل و الانتظام.

وتم وصفها بأنها:« نظام أو نسق من العلاقات الباطنة المدركة وفق المبادئ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء له قوانينه الخاصة المحاثية من حيث هو: نسق يتصف بالوحدة الداخلية أو الانتظام الذاتي على نحو يفضي فيه أن نغير في العلاقات إلى تغيير النسق و على نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغذو معها النسق الدال على المعنى » [3] .

بمعنى أن البنية نسق من العلاقات الداخلية التي تدرك وفق لمعيار الأولية المطلقة التي ارتكزت على قوانين خاصة محاثية لانفراده بوحدة داخلية تشير إلى الاهتمام في العلاقات بتغيير النسق مع تطابق المجموع الكلي للعلاقات على دلالة مرتبطة بنسق ذات معنى.

---

[1] جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: سيد إمام، ميريت للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 191.

[2] صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 2، دت، ص 121.

[3] أديتكروزيل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباحد، د ب، د ت، ط 1، 1993، ص 413.

نجد جان بياجيه" Jean Piaget" يعرف البنية بقوله:« و تبدو البنية بتقدير أولي، مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة(تقابل خصائص العناصر) تبقى تعتني بلعبة التحولات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية و بكلمة موجزة، تتألف البنية من ميزات ثلاثة: الجملة،التحويلات، والضبط الذاتي » [1]

البنية حسب جان بياجيه نسق تطرأ عليه مجموعة من التغيرات التي تكون كاملة في ذاتها بحيث لا نبحث عن عناصر خارجية لكي نستوعبها و قد حصر خصائصها في ثلاث هي: الكلية، الضبط الذاتي للمحافظة على تفردها، أما الأخيرة فهي التحويلات التي تبين مختلف التغيرات داخلها.

[1] جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة و بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، لبنان/ فرنسا، ط 4، 1985، ص 8.

الفصل الأول

بنية الزمن في الرواية

I- مفهوم الزمن:

أ- لغة:

إنّ الحديث عن المفهوم اللغوي يقتضي بناء العودة إلى معاجم و قواميس اللغة العربية.

ورد في لسان العرب لابن منظور (زمن): الزمن و الزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، و في المحكم الزمن و الزمان العصر: والجمع و الجمع أَزْمُنٌ، و أزْمَانٌ و أزمنة، و زَمَنٌ زامِنٌ، شدِيدٌ. و أزمَنَ الشيء، طال عليه الزمان و الاسم في ذلك الزَّمنُ و الزُمنَةُ. عن ابن الأعرابي: و أزْمَنَ بالمكان: أقام به زمانًا، وعامله مزامنةً و زمانًا من الزمن، الأخيرة عن اللحياني، و قال شمرٌ: الدهر والزمان واحد، قال أبو الهيثم: أخطأ شمر الزمان زمان الرّطب و الفاكهة و زمان الحر و البرد: قال: و يكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر. قال: والدهر لا ينقطع، قال أبو منصور: الدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة و على مدة الدنيا كلّها، قال: وسمعت غير واحد من العرب، يقول: أقمنا بموضع كذا و على ماء كذا دهرا، و إن هذا البلد لا يحملنا دهرا طويلا، و الزمان يقع على الفصل من فصول السنة و على مدة ولاية الرجل...[1] .

ورد الزمن في القاموس المحيط: محركة و كسحاب: العصر و اسمان: لقليل الوقت و كثيره (ج): أزمان و أزمنة و أزمن: و لقيته ذات الزمين كزبير: تريد ذلك تراخي الوقت، و عامله مزامنة، كمشاهرة، و الزمانة: الحب و العاهة زمن كفرح زمنا و زمنة بالضم وزمانة فهو زمن و زمين،(ج) زمنون وزمن، ومن زمنه محركة أي: زمان، وأزمن: أتى عليه الزمان، و زمان بالكسر و الشد: جد لفند الزماني واسم الفند شهل بن شيبان بن ربيعة بن زمان ين مالك بن صعب بن علي بن بكر بن وائل، وقول الجوهري: زمان بن تيم الله إلى آخره سهو ومنهم: عبد الله بن معبد التابعي و إسماعيل بن عباد و محمد بن يحي بن فياض المحدثان الزمانيون، وكسحبابة: وتير بن المنذر بن حيك بن زمانة و أحمد بن إبراهيم بن زمانة وأحمد بن إبراهيم بن زمانة: محدثان[2] .

---

[1] محمد ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ط ، د،ت ، ج 13، مادة (ز، م، ن) ص 199.

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة (زمن) ص 232.

وجاء تعريفه في معجم المنحد: زمن: زمِنَ، زمَنًا و زُمنَةً: أصابته الزمانَةُ: أزمنه الله: ابتلاه بالزمانة، الزمانة: العاهة/ عدم بعض الأعضاء/ تعطيل القوى/ الحب، الزمن (ج) زَمِنُون، و الزمين (ج) زَمْنَى و زَمَنَة: المصاب بالزمانة/ يقال: فلان زمِنُ الرغبة، أي ضعيفها.

أزمن: الشيء: أتى عليه الزمان و طال/ يقال:" أزمن عني عطاؤك و أي أبطأ. و بالمكان : أقام به زمان. الزمن (ج) أزمان و أزمن، و الزمان ج أزمنة و الزمنة: العصر/ الوقت طويلا كان أو قصيرا / أزمنة السنة، فصولها و هي الربيع و الصيف و الخريف و الشتاء، زَمَنٌ زَامِنٌ: شديد.

عامله مُزَامنَةٌ: أي قياسا على الزمان مأخوذة من الزمن كالمشاهرة من الشهر، مرض مزمن(فا): عتق وأتت عليه أزمنَةٌ [1] .

المعاجم كلها تنفق على أن الزمن غير محدد، و هو يدل على الوقت سواء كان طويلا أو قصيرا.

ب- اصطلاحا:

يعرفه" جيرار جنيت":« و يرى أن من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث و لو كان بعيدا عن المكان الذي نرويها فيه بينما يستحيل علينا أن لا نحدد منها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأن علينا روايتها إما بزمن الماضي أو الحاضر و إما المستقبل، و بما في ذلك كان سبب تعيين زمن السرد أهم تعيين من مكانه» [2] .

و يطرح" عبد المالك مرتاض" في كتابه" نظرية الرواية"« أن الزمن مظهر وهمي يزمن الأحياء و الأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي غير المرئي و المحسوس، و الزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا و في كل مكان من حركاتنا غير أننا لا نحس به و لا نستطيع أن نلتمسه و لا أن نراه » [3] .

---

[1] المنجد في اللغة و الإعلام: دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 4، 2003، ص 30.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،(زمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 1997، ص 61.

[3] عبد المالك مرتاض: ألف ليلة و ليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، ص 157.

فالزمن مظهر تخيلي لا يفارقنا أبدا، و هو يخلط بين واقعنا و أحلامنا التي نعيشها.

ويرى" بول ريكور" في كتابه" الزمن و السرد" "أن ظاهرية الزمن تنبثق من سؤال انطولوجي(ما الزمن إذن)؟ ما إن يطرح هذا السؤال تتدافع المصاعب القديمة بخصوص وجود الزمان و عدم وجوده و البرهان الشكي معروف ليس للزمان وجود مادام المستقبل ليس بعد و الماضي لم يعد موجودا و الحاضر لايمكن لكننا مع ذلك نتحدث عن الزمان بوصفه ذا وجود" [1] .

البرهان الشّكي اعتبر الماضي لا يوجد في الحاضر والمستقبل لم يحن بعد، هذا ما يدل على أن الزمن ليس موجود، و لكن على من ذلك فيعتبر موجود.

II- أنواع الزمن:

لقد صنف أغلب النقاد الزمني إلى صنفين:

1- الزمن الكرونولوجي: هو: « تقسيم الزمن إلى فترات، و تحديد التواريخ الدقيقة لأحداث و ترتيبها وفقا لتسلسلها الزمني» [2].

تقسيم الزمن يكون وفقا للتسلسل الزمني، و تتابع الأحداث و الوقائع عبر تاريخها.

2- الزمن السيكولوجي:" فقد ارتبط الزمن الداخلي بالحالة المزاجية للفرد" [3] . أي أن الزمن يرتبط بالحالة النفسية للفرد و ما يشعر به، فمثلا تكون حالة الشخص في الحاضر و هو يحلم بالمستقبل و يتخيل في الماضي.

و أيضا:" أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي" أما المكان فيرتبط بالإدرك الحسي" [4] ، أي بمعنى أن الوعي في الزمن يكون نفسيا شعوريا داخليا، أما في المكان فيكون خارجيا ملموسا و حسيا.

---

[1] ينظر: بول ريكور: الزمان و السرد(الحبكة و السرد التاريخي) ج 1، تر: سعيد الغيانمي، فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية جورج زينات، دار الكاتب الجديد المتحدة، ط 1، بيروت، 2005، ص 27.

[2] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 21.

[3] مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 28.

[4] يوسف الأطرس: المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط 1، 2004، ج 298، ص 271.

III- مفهوم الزمن الروائي:

إنّ الزمن عنصر من العناصر الأساسية في بناء الرواية، "آلان جربيه" اعتبر الزمن الروائي:" زمن الحاضر لقراءة الرواية حيث يذهب إلى اعتبار الزمن الروائي هو المدة الزمنية التي تستغرقها عملية قراءة الرواية، لأن زمن الرواية من وجهة نظره ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة لذلك هو لا يلتفت لزمن الأحداث و علاقتها بالواقع تأثر مفهوم جربيه بالمفهوم السينمائي، إذ ينكر أي تماثل أو انعكاس الزمن الواقعي"[1] ، أي أن الرواية تعتمد زمن الحاضر و حسب.

و" ميشال بوتور" قسم الزمن الروائي إلى ثلاثة أزمنة:" زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة، و كثيرا ما ينعكس زمن المغامرة بواسطة الكاتب، و نحن نفترض عادة تقدمها في السرعة بين الأزمنة المختلفة، و هكذا يقدم لنا الكاتب نقرؤها بدقيقتين(و ربما تكون كتابتها قد استغرقت ساعتين)، خلاصة لقصة قد يكون شخص ما قد أمضى يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين" [2].

فالرواية من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالزمن، كما يرتبط بالحياة و هذا لأن:" الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة" [3].

أما" جان بويون" فقد دعا:« إلى ضرورة احترام خاصية الزمن في دراسة العمل الروائي، بل إنه ذهب إلى حد أن جعل فهم أي عمله أدبي متوقفا على فهم وجوده في الزمن » [4].

---

[1] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 49.

[2] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 101.

[3] الشريف جبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص 40.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 109، 110.

ولقد أشار تشومسكي إلى أهمية الزمن في العمل الروائي منطلقا من التمييز بين زمن المتن الحكائي و زمن الحكي،« ويقصد بالأول افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي أما زمن الحكي فيرى فيه الوقت لقراءة العمل أو مدة عرضه » [1].

أي أن زمن المتن الحكائي يقوم بدراسة زمن الأحداث أما زمن الحكي فيقوم بتحديد مدة قراءة النص.

كما" يعد الزمن عنصرا هاما من العناصر المكونة للبناء الروائي، حيث لا يوجد لأحداث ولا لشخصيات و لا حتى لحوار خارج إطار الزمن، و نعني بذلك الحيز المعنوي اللامرئي و المجرد في الآن نفسه، المشكل للحياة" [2].

وتطور مفهوم الزمن مع البنيويين بزعامة" رولان بارت" الذي« أثار قضية الزمن السردي في مؤلفه" درجة الصفر في الكتابة" حيث أعلن أن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي و التجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص، و الهدف منها تكثيف الواقع و تجميعه بواسطة الربط المنطقي » [3].

" كما أكد على أن المنطق(السياق) السردي هو الذي يوضح الزمن السردي و أن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي من الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام" [4].

ولقد ميز" تودوروف" في " مقولات السرد" بين زمن القصة و زمن الخطاب، حيث رأى، أن زمن الخطاب هو زمن خطي في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا، يأتي الواحد منها بعد الآخر" [5].فالأحداث في القصة تروى وفقا لزمن متعدد الاتجاهات على عكس الخطاب فهي تروى وفقا لترتيبها الخطي التسلسلي.

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 70.

[2] حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل و الهوية في الرواية العربية، ط 1، المركز الثقافي العربي، د، م، 2000، ص 65.

[3] ينظر: رولان بارت: المدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 53، 54 نقلا عن: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 111.

[4] المرجع نفسه، ص 111.

[5] تارفيتان تودوروف: " مقولات السرد الأدبي" طرائف تحليل السرد، تر: الحسين حسبان و فؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط 1، 1992، ص 55.

"و في دراستنا لطبيعة الأدب في زاوية الزمن تعتمد على هذا التعريف فنسمي الأول الزمن النفسي أو الزمن الداخلي، و الثاني الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي و لاشك أن هذين المفهومين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني" [1].

كما أن " تودوروف" أيضا توصل إلى نوعين من الأزمنة، داخلية و خارجية، أما الأولى تهتم بالعالم التخيلي أي ما يدور على متن الرواية، و الثانية بما هو محيط بالرواية أي السياق الخارجي لها.« ينبغي أن نميز بداخله: زمن الحكاية (أو زمن التخييل، أو الزمن المحكي أو الزمن المشخص إنها وقتية خاصة بالعالم المستحضر، زمن الكتابة(أو السرد أو المحكي)... و زمن القراءة"، أما الزمن الخارجي" يدخل معها النص في علاقة: زمن الكاتب، زمن القراءة و أخيرا الزمن التاريخي" [2] و هو زمن السرد ، و زمن الكاتب هو الظروف التي كتب فيها الراوي، " أما زمن القراءة هو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء الحكاية أو النص.

لقد قدم" جيرار جينيت" نظرة شاملة للزمن، ميز بين زمنين هما" زمن الشيء المروي و زمن الحكي الذي يقابله عند اللسانيين زمن الدال و زمن المدلول، و هما ببساطة إلا زمن الحكي و زمن القصة" [3].

وحدد ثلاث صلات أساسية لدراسة النظام الزمني من خلال دراسة العلاقة بين زمن القصة و زمن الحكاية:" الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، و الصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية و المدة الكاذبة لروايتها في الواقع ، و يعني صلات السرعة و صلات التواتر... أي العلاقات بين قدرات تكرار القصة و قدرات تكرار الحكاية" [4].

أي أنه من أجل دراسة الزمن الروائي، ينبغي أن تقارن بين الترتيب الزمني للقصة و الترتيب الزمني لمقاطع الخطاب، و هذا من أجل معرفة زمن الأحداث في الرواية.

---

[1] سينرا قاسم: بناء الرواية، ص 67.

[2] المرجع نفسه، ص 110.

[3] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص 47، 48.

[4] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 46، 47.

و يبين "جنيت" أن هذين الزمنين، أي زمن القصة و زمن الحكي تربطهما علاقات ثلاثة تتمثل في:" الترتيب الزمني للأحداث و الديمومة و التواتر" [1].

كما ذهب حميد الحميداني أيضا إلى رؤية أن زمن القصة يخضع للتتابع المنطقي للأحداث، بينما السرد على عكسه تماما:

" أ ← ب ← ج ← د (**زمن القصة**)" [2].

← ← ←

"ج د ب أ (**زمن السرد**)" [3].

فزمن القصة أحداثه متسلسلة، أما زمن السرد ليس بالضرورة تكون الأحداث متسلسلة.

كما ذكرنا سابقا أن" جيرار جنيت" قد توصل إلى أن دراسة الزمن تقوم وفقا لعلاقات ثلاث: الترتيب، كما تطرقنا إليه عند" جيرار جنيت" يقوم بتحديد" الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة و الترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية" [4].

أما العلاقة الثانية هي الديمومة و أخيرا التواتر:

أ- علاقات الترتيب(order) الزمني بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية و بين الترتيب الزمني الزائف وتنظيماتها في الحكي.

ب- علاقات المدة أو الديمومة(duration) المتغيرة بين الأحداث أو مقاطع حكائية و المدة الزائفة(طول النص) و علاقاتها في الحكي، علاقة السرعة التي هي موضوع مدة الحكي.

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 45.

[2] حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 3، 2000ن ص 73.

[3] المرجع السابق، ص 73.

[4] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 46، 47.

أما علاقات التواتر(frequency) بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معا [1].

" إذن" فجنيت" باختصار يبحث في نوعية العلاقة بين القصة(المدلول) و الخطاب(الدال) من خلال ثلاثة مستويات" [2]:

1- الترتيب: و الذي يتضمن" تقنيتي الاسترجاع والاستباق"

2- المدة: التسريع (حذف، خلاصة) والتبطيء (ربما مشهد حواري، وقفة وصفية)

3- التكرار: سرد إفرادي، تكرار الحدث، تكرار السرد [3] .

إذن، فالنظام أو الترتيب l' ordre متمثل في ترتيب الأحداث على الخط الزمني حسب ظهورها في الخط السردي، و استحالة التطابق بين زمن القصة والخطاب هذا ما يؤدي إلى حدوث المفارقات الزمنية (الاستباق والاسترجاع).

أما المدة الزمنية duration التي تحتوي على تقنية تسريع السرد وبطئه عن نقطة الصفر، أي أنها تقوم بالمقارنة بين الزمن الحقيقي للقصة و زمن السرد المحدث" ولكي نستطيع درس الزمن في ديمومته، ونتمكن من إيضاح الأخطاء ينبغي لنا في الواقع أن نطبق على مدى معين، وأن نعتبره كأنه مسافة علينا أن نختارها" [4]، وتقنية تسريع السرد(الخلاصة، الحذف)، أما تعطيل السرد(المشهد، الوقفة الوصفية).

والتواتر frequency: فيرتبط" بمسألة تكرار بعض الأحداث في المتن الحكائي على مستوى السرد"، يسمّيه" جيرار جنيت" "معدل التردد"، فهو من أهم المنظرين الذي أشار إلى التواتر الذي يعتبر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية.

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص76.

[2] نضال الشمالي: الرواية و التاريخ، ص 155.

[3] المرجع نفسه، ص 155.

[4] جان ريكور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 103.

IV- المفارقات الزمنية:

لعلّ جنيت من أوائل النقاد الذين استخدموا مصطلح المفارقات الزمنية"، وإذا كانت المفارقة لغويا تعني المباينة، فإذا المفارقة الزمنية تعني تباين الأحداث وتغايرها في ترتيبها أو تتابعها أو تواترها، وما يترتب عن ذلك من دلالات تنمي الموضوع الروائي"[1].

و"تعني دراسة التريتب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة" [2].

أي أنّ الاختلاف بين الزمنين يصطلح عليه" جنيت" بالمقارنة الزمنية الذي هو"" مصطلح عام للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين" [3].

وقد اعتبر" كل مفارقة زمانيّة تكون بالنسبة للحكاية التي تتضمن فيها و التي تضاف إليها حكاية ثانية زمانيا، تابعة الأولى من ناحية النحو السردي، و هذه التضمينات يمكن أن تكون أكثر تعقيدا و بإمكان أي مفارقة أن تكون شكل حكاية أولى بالنسبة لمفارقة أخرى تتألف معها" [4].

أثناء إضافة حكاية إلى مفارقة زمانية تعد بالنسبة إليها الثانية زمنيا من جانب النحو السردي تكون متنوعة للأخرى و رغم هذا تبقى جل التضمينات معقدة و يمكن لأي مفارقة أن تتخذ شكل حكاية أولى نسبة لمفارقة أخرى تتناسب معها.

ويمكننا معرفة المفارقات الزمنية داخل الرواية، عندما لا يكون هناك تطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب، من خلال إخلال الراوي بالنظام الزمني.

---

[1] نجلاء مشعل: تحليل الخطاب الروائي النسوي نموذجا، مصر العربية للنشر و الوزيع، ط 1، 2014، ص 89.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم و آخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط 2، 2000، ص 47.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 51.

[4] نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السينمائي، دار الريحانة، الجزائر، د، ط، 1997، ص 82.

" يمكن للمفارقة أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة، أي كل لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية، سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة، ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، و هذا ما نسميه سعتها" [1].

إذن، فالمدى هو" المجال الفاعل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقفة" [2].

والسعة" فينبغي قياس المساحة التي تشغلها العودة إلى الوراء على صفحات الرواية" [3].

1- الاسترجاع (Analepsis): وهو مخالفة صريحة لسير السرد يكون بعودة راوي السرد ومحركة إلى حدث(في عرف المضمون) سابق، يهدف إلى استعادة أحداث ماضية أهمل السرد ذكرها لسبب أو لآخر، وبحسب المادة المعاد إليها نكتشف أنواع الاسترجاع أكانت داخلية أم خارجية.

" إنّ كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكار يقوم به لماضيه الخاص، و يحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة" [4]، فالاسترجاع هو ذاكرة النص أو مفكرة السرد

هو أيضا عملية سردية تعمل على" إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد و تسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار[5].

يعني " الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب، و هو يعني بنية السرد الروائي أن يتوقف الروائي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد ليعود إلى الوراء مسترجعا ذكريات الأحداث و الشخصيات" [6].

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية ص 47.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 74.

[3] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، ص 80.

[4] حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 121.

[5] عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية و المكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، د، ط، 2010، ص 18- 17.

[6] عبد الله مسلم الكساسية: تجربة سليمان القوابعة الروائية، دار اليازوزي العلمية، عمان، الأردن، 2006، ص 120.

هو" مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة الواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة و اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني، لمساق من الأحداث ليدعي النطاق لعملية الاسترجاع" [1].

" يمثل الاسترجاع تقنية زمنية يستطيع السارد من خلالها العودة إلى زمن سابق مرتبة ذاكرته، و هو مخالفة لسير السرد، تقوم على عودة السارد إلى حدث سابق، و هو عكس الاستباق، يسمي البعض الاسترجاع اللاحق أو البعدي، و يعتبرونه سيد أنماط السرد جميعا، ومن ثم يشكل كل استرجاع بالقياس بالحكاية التي ينتمي إليها، حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى" [2].

كما أنه" حدث سابق عن الحدث الذي يحكى" [3].

فالاسترجاع عملية سردية متمثلة في متابعة سير الأحداث كما هي مرتبة في الحكاية، و بعدها يتوقف و يرجع إلى الماضي ليذكر أحداث لم يصل إليها السارد بعد.

أي الرجوع إلى حدث قد وقع قبل الحدث الذي يسرد الآن، ما يسمى استذكار.

أو العودة إلى بعض من الأحداث الماضية و روايتها في لحظة لاحقة لحدوثها.

- **أنواعه:** اتفق معظم الباحثين على ثلاثة أنواع للاسترجاع و هي: الاسترجاع الخارجي(Analepse externe)، الاسترجاع الداخلي(Analepse interne) و الاسترجاع المشترك(Analepse exterme).

---

[1] المصطلح السردي: تأليف جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، ص 25.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري بشلبي(الأمالي لأبي على حسن ولدخالي)، تق، أحمد إبراهيم العموري، عين للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية، ط 1، 2009، ص 110.

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 20.

أ – الاسترجاع الخارجي(Analepse externe):

هو تذكر السارد لأحداث ماضية وقعت قبل زمن سرد القصة الأولية لملء نقائص في الاستمرار الزمني" فلا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى" [1].

فجنيت هنا يبين أن الاسترجاع الخارجي يأتي منفصل عن الحكاية الأولى.

فهو يمثل الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعيها الراوي في أثناء السرد و تعد زمنيا خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية" [2].

" فهو ذكر وقائع و أحداث ماضية حدثت قبل بداية خط القصة الأساسي" [3] و أيضا:" العودة إلى ما قبل بداية الرواية" [4].

" و يمكن القول أن الاسترجاعات الخارجية تتصل أساسا بالمدى و السعة، و ربما يكون للسعة الدور الحاكم في ذلك، و هي من حيث صلتها " بالحكاية الأولى" لا تربطها أي علاقة من حيث تسلسل وقائعها الداخلية، بل يمكن أن تنطلق من مدى زمن ماض يتسلسل حتى يصل إلى نقطة انطلاق" الحكاية الأولى"، و يتجاوزها في المدى الزمني" [5].

فالاسترجاع الخارجي يخرج عن خط زمن القصة، و يتخذ خط زمني خاص لا يرتبط بسير الأحداث، و يقف إلى جانب الأحداث والشخصيات لتبيين الأخبار الأساسية في القصة.

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 61.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النش، بيروت، ط 1، 2004، ص 195.

[3] يان مانفريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار الدراسات و النشر و التوزيع، ط 1، 2001.

[4] سيزا قاسم: بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع، 2004، ص 58.

[5] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، د ط، ص 132.

ب – الاسترجاع الداخلي (Analepse interne):

الاسترجاع الداخلي هو ذكر السارد لأحداث كانت قد وقعت بعد بداية سرد القصة" يستعيد أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها" [1] "فالاسترجاعات الداخلية حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للقصة الأولية" [2].

« يختص باستعادة أحداث ماضية ولكنها لاحقة لزمن بدأ حاضر السرد، وتقع بين محيطه ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة».

أي تدخل قصة جديدة داخل القصة الأولية.

فالاسترجاع الداخلي يكون داخل القصة الأولية "تتعلق بأن ندرج داخل سياق الحكاية الأولى الأساسية عناصر جديدة غير متأصلة فيه" [3].

و هو عند عبد المنعم زكريا:" و قد يتضمن الاسترجاع الداخلي ما ليس له صلة وثيقة بأحداث الحكاية أي غير المنتمي إليها و ما له صلة وثيقة بها أي المنتمي إليها سعيا منه في الحالتين لتحقيق غاية فنية في بنية الحكاية" [4].

فالاسترجاع الداخلي هو عكس الاسترجاع الخارجي، فالراوي يدرج داخل النص أحداثا ربما قد تكون مرتبطة بزمن الحكاية أو بأحداثها و ربما تبتعد عن زمنها و هذا قصد الحفاظ على بنية الرواية.

ينقسم بالنظر إلى علاقته مع هذا المستوى إلى:

استرجاع داخلي متباين حكائيا:" هو الذي يسير على خط زمن الحكي لكنه يحمل مضمونا سرديا مخالفا لمضمون السرد الأولي، حالة إدخال شخصية روائية جديدة يقوم السارد بتوضيح خلفيتها" [5].

---

[1] عبد المنعم زكريا القاضي:البنية السردية في الرواية، ص 61.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 199.

[3] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 132.

[4] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص 112.

[5] عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، ص 18.

هو" ذلك الذي لا يشكل موضوعه جزءا من موضوع الحكاية، كأن يعرف السارد شخصية جديدة من خلال استرجاع أحداث من ماضيها وقعت بعد بداية الرواية و لكن لا علاقة لها بالحكاية الرئيسية، أو يسلط الضوء على شخصية عرفناها في بداية الرواية ثم غابت عنا ليكشف لنا نشاطها وقت غيابها" [1].

أما النوع الثاني فهو استرجاع داخلي متجانس حكائيا:" هو الذي يسير تماما على خط زمن السرد الأولي" [2].

ج – الاسترجاع المشترك (Analepese externe):

الاسترجاع المشترك أو المزجي أو المختلط، يعتبر أقل الأنواع المتداولة، و أطلقت عليه هذه التسميات: لأنه يجمع بين الاسترجاع الخارجي و الداخلي أي:

" يجمع بين النوعين" [3] أي" يخلط بين الاسترجاعين الخارجي و الداخلي" [4]: " العودة إلى نقطة سابقة على نقطة الانطلاق و لكنها تستمر تصاعديا حتى تتجاوز نقطة الانطلاق و صولا إلى النقطة التي توقف عندها السرد، و قد لا تصل إلى نقطة التوقف هذه" [5].

و يعتبر" صورة للتناوب بين الاسترجاع الخارجي و الاسترجاع الداخلي، و يتمثل الارتداء المزجي في بنية الرواية إجمالا، و تفصيل القضية أو الحدث"[6] و تسميه "سيزا قاسم" بالاسترجاع المزجي و هو حسبها ما يجمع بين النوعين" [7].

---

[1] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية العربية، ص 12.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص199.

[3] محمد سالم سعد الله: أطياف النص، دراسات النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ص 163.

[4] ناصر عبد الرزاق الموافي: القصة العربية، عصر الإبداع، دراسة في السرد القصصي في القرن الهجري، دار النشر للجامعات، مصر، ط 3، 1997، ص 155.

[5] عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة الفصول، دراسة الرواية، مج 12، ع 2، 1993، ص 135.

[6] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، ط 1، 1997، ص 78.

[7] ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 58.

إذن، فهذا الاسترجاع المزجي أو المشترك يجمع بين ما هو خارجي و ما هو داخلي، فيمكن اعتباره خارجيا إذا انطلق من نقطة زمنية تكون خارجة عن نطاق المحكي الأول، و اعتباره داخلي عندما يمتد ليلتقي مع بداية المحكي الأول.

" الاسترجاعات المختلطة تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى و نقطة سعتها لاحقة لها" [1].

2- الاستباق(Prolepse):

Prolepse كما يسميه" جيرار جنيت" بمعنى الاتجاه نحو المستقبل، ورد أيضا بتسميات عديدة نذكر منها:(الاستشراف، سبق الأحداث، التوقع، لقطة مستقبلية...) و هو نسق زمني يترك الحاضر و يتجه نحو المستقبل، حيث يلمح للمتلقي أحداثا مستقبلية ستحدث بعد اللحظة الراهنة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني، تاركا مكانا للاستباق.

هي" ظاهرة نادرة الرواية الواقعية و في القص التقليدي عموما و ذلك بالرغم من أن الملامح الهوميرية * تبدأ بنوع من تلخيص الأحداث المستقبيلة" [2].

و" لأنها تتنافى و فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص السردية الكلاسيكية، التي تسعى جادة نحو تفسير اللغز، في معرفة مآل الأحداث إلى أن تحين الفرصة المواتية لذلك" [3].

هو" عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو إشارة إليه مسبقا قبل حدوثه، و في هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها الأحداث لم يبلغها السرد بعد" [4].

أي ببساطة تطلعات أو تنبؤات مستقبلية، يأتي بأحداث لم يبلغها السارد بعد.

* الملامح الهوميرية هي: الأوديسية والإنيادة.

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 61.

[2] أحمد قاسم سيزا: بناء الرواية، ص 43.

[3] عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في انص السردي، ص 135.

[4] نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، نقلا عن عبد السلام المسدي، الأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، ص 167.

"فهو توقع و انتظار لما سيقع، لكن ذلك لا يعني بالضرورة تحقق ما ينتظره في النهاية، فقد يخيب و يفشل، إنما يتحكم في ذلك اتجاه تطور الأحداث" [1].

" فالاستباق كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها عن طريق تقديم متوالية حكائية مكان أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة، و تتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث و التطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية" [2].

هو أيضا:" مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية و ذكر حدث لم يحن وقته بعد" [3].

عند" جيرار جنيت" هو:" الحكاية التكهنية، بصيغة المستقبل عموما و لكن لا شيء من إنجازها بصيغة الحاضر" [4].

إذن، فالاستباق على عكس مفارقة الاسترجاع، فهو يتميز بالتطلع و التنبؤ نحو المستقبل يجلب أحداثا من المستقبل، فهو يسيطر على المتلقي بصفتي الانتظار و التوقع أثناء القراءة، و على الرغم من قلة وجوده في الرواية، فإن أهميته لا نقل عن أهمية الاسترجاع، فهو يلعب دورا مهما في الرواية.

وهو ثلاثة أنواع:

الاستباق الداخلي(Le prolepse interne)، الاستباق الخارجي(Le prolepse externe)، الاستباق المختلط(Le prolepse mixte)

---

[1] أحلام معمري: بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس، رسالة ماجستير، المركز الجامعي، ورقلة 2003، 2004، ص 32.

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

[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة، لبنان، ط 1، ص 15.

[4] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 231.

أ- الاستباق الداخلي (Le prolepse interne):

يعد الاستباق الداخلي هو الأكثر توظيف داخل النصوص الروائية، فهو يشير إلى وقائع و أحداث سوف تحدث فيما بعد، لا يتجاوز المدى الزمني للحكي الابتدائي، أي يبقى داخل الحقل الزمني للأحداث السردية الموجودة في الرواية.

يقول" جيرار جنيت" أن هذه الاستباقات تطرح" نوع المشكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا و هو مشكل التداخل، مشكل المزاوجة بين الحكاية الأولى و الحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي" [1].

فهذه الاستباقات لا تشكل وقائع زمنية سردية و حسب، بل وقائع صوتية أيضا.

" يحدث الاستباق الداخلي في بنية الحكاية من الداخل، و هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكي و لا يخرج عن إطارها الزمني"، وتعدد أشكال الاستباق الداخلي استجابة لاستدعاء السارد مجمل الأحداث من الماضي ثم ينطلق باتجاه المستقبل" [2].

بمعنى أن السارد يقوم باستباق لوقائع من الماضي منطلقا و متجها نحو المستقبل.

ب- الاستباق الخارجي(Le prolepse externe):

هو ما يتوقع السارد حدوثه، و يكون خارجا عن مسار الحكي الأولي، أي توقفه في زمن السرد و انتقاله إلى خارج القصة الأولية، بعرضه لوقائع و أحداث يتوقع حدوثها.

وهو عند" جنيت" " ما كان خارجا عن حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى" [3]، كما أن" الاستباق أقل تواترا من المحسن النقيض" [4].

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص79

[2] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص118.

[3] جيرار جنيت: المرجع نفسه، ص 77.

[4] المرجع نفسه، ص 76.

فالاسترجاع يكون موجودا في الرواية بكثرة على عكس الاستباق و هو" مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف اطّلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل" [1].

كما تأتي الاستباقات الخارجية على شكل إعلان(Annonce)، لما سيحدث أو لمصير الشخصيات، فتكون وظيفتها ختامية " بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية حتى لو كانت تلك النهاية لاحقة لليوم الذي يقرر فيه البطل أن يغادر العالم و ينصرف إلى عمله" [2].

ويكون وجود أو مكان الاستباق الخارجي في السرد في نقطتين، قبل بداية الحكاية حيث ينتج استباقا مفتوحا على المستقبل ما يسمح بشكل المؤلف الضمني" [3].

أي أن الاستباق يقوم بالتنبؤ على المستقبل و رؤية الأحداث قبل وقوعها.

ج- الاستباق المختلط (Le prolepse mixte):

الاستباق المختلط أو المشترك يعتبر أقل أنواع الاستباق تداولا في الرواية، أي يشبه الاسترجاع المختلط، وسمي مختلطا أو مزجيا لأنه يمزج بين النوعين الآخرين أي الاستباق الداخلي و الخارجي.

وقليل ما نجد الدراسات تتحدث عن هذا النوع، و هذا لقلة تواجده في الرواية و ندرة استعماله.

"وهو الذي يتصل فيه الاستباق الداخلي بالخارجي، فيكون قسم منه داخليا، والقسم الآخر خارجيا أي أنه يتجاوز خاتمة الرواية، و يتعدى الحدث الرئيسي الذي تتكون منه الحكاية" [4].

---

[1] أحمد المرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 2005، ص 267.

[2] جيرار جنيت: المرجع نفسه، ص 77.

[3] ينظر: عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص 117.

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 18.

V- الديمومة، المدة (Duration):

ويقصد بها" جيرار جنيت" مقارنة" مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية و هي عملية أكثر صعوبة ، ذلك بمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات و هو ما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته" [1].

" فالمدة أو الاستغراق الزمني هو ذلك البند الذي يراقب تسارع الأحداث أو تباطئها أو ربما جمودها" [2].

وحقيقة أن" البناءات الزمنية هي في الواقع من التعقيد المضني بحيث إن أمهر المخططات، سواء أكانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي، أو في نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عادمة الإتقان" [3].

ومن الضروري للنجاح في رصد التسارعات أو تأخرها، يجب أن تتم المقارنة بين زمن السرد المحدث و زمن القصة الحقيقي.

"ولكي نستطيع درس الزمن في ديمومته، و نتمكن من إيضاح الأخطاء ينبغي لنا في الواقع أن نطبق على مدى معين، و أن نعتبره كأنه مسافة علينا أن نختارها" [4].

"وإذا كانت دراسة مدة الاستغراق الزمني (La durée) وقياسها غير ممكنة في جميع الحالات، فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي و تباينها، فهذا الاختلاف يخلف لدى القارئ دائما انطباعا تقريبيا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني" [5].

وتيرة سرد الأحداث هي التي تحدد إيقاع السرد و نظامه من خلال السرعة و التباطؤ، فنسق السرعة هو قائم على الخلاصة و الحذف، أما النسق البطيء فمتمثل في المشهد و الوقفة.

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 101.

[2] ينظر: نضال الشمالي: الرواية و التاريخ، ص 169.

[3] جان ريكاردو: بحوث في الرواية الجديدة، ص 99.

[4] المرجع نفسه، ص 103.

[5] حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص 76.

أي أن زمن السرد يرتكز على" الوتيرة السريعة أو البطيئة، التي يتخذها في مباشرة الأحداث، و ذلك عبر مظهريها الأساسيين: تسريع السرد الذي يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف، حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من القصة، والحذف، تم تعطيل أو إبطاء السرد، و يشمل تقنيتي المشهد و الوقفة، حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية ضئيلة"[1].

" كما أن جيرار جنيت أيضا اقترح في كتابه" خطاب الحكاية" مجموعة من التقنيات الواصفة التي تكشف البعد الإيقاعي لزمن الرواية و هذا من خلال مقارنته بزمن القصة الحقيقي و هي تسريع السرد (الخلاصة و الحذف) و تعطيل السرد(المشهد والوقفة الوصفية)" [2].

1- تسريع السرد:

فتسريع الحكي أو السرد و الذي يكون" عبر تقديم خلاصة فترة زمنية في أسطر قليلة و ذكر أهم ماحدث فيها، كما يمكن تسريعه بشكل أكبر عبر القفز عن فترة زمنية محددة دون الإشارة إلى ما حدث فيها" [3].

وهذا يعني أن تسريع الحكي" هو ضمور في زمن القصة مقابل الزمن السردي الآخر المحدث، بحيث يختصر الزمن الحقيقي في عبارة أو جملة أو إشارة توحي بأن زمنا ما قد أنجز و تم تجاوزه لسبب أو لآخر" [4].

"وهكذا يمكن قياس سرعة النص من التناسب بين الديمومة(ديمومة الحدث) مقاسه بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو السنوات، و الطول(طول النص) مقاس بالكلمات أو الأسطر أو الصفحات" [5].

إذن، فعملية تسريع السرد هي تقنية تدخل في عمق البناء الفني للقصص، " وتسريع السرد يعد ركيزة أساسية في بناء نص سردي يعتمد على الانتقاء الفني للأحداث و يرغب عن طريق السرعة إيراد الأحداث" [6].

---

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

[2] ينظر: نضال الشمالي: الرواية و التاريخ، ص 170.

[3] علي المانعي: القصة القصيرة المعاصرة، في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار الغربي، بيروت، ط1، 2010، ص 54.

[4] نضال الشمالي: الرواية و التاريخ، ص 170.

[5] سيزا قاسم: بناء الرواية(دراسات مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، المكتبة الأسرة، د ط، 2004، ص 78.

[6] هيثم الحاج علي: الزمن النوعي و إشكالات النوع السردي، ص 173.

فالغاية" ألا نختفظ سوى بالمهم، أي ما كان ذا دلالة، و ما يمكنه أن يحل محل الباقي لأنه يدل عليه، و بالتالي نستطيع ترك الباقي طي الكتمان، فيظل الكلام عن الأساسي، و نمر مرور الكرام على الثانوي" [1].

ومن هذا فتقنيتي تسريع السرد" الخلاصة و الحذف" هما من يحققان هذا المستوى الذي يتجاوز الكثير من الأحداث، ما يكسبان النص جمالية خاصة، تمكن المتلقي من الفهم السريع.

أ- الخلاصة (Summary):

" وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث و وقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، و اختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل" [2].

أي اختصار كل ما جرى من أحداث خلال ساعات أو أشهر أو حتى سنوات في بضع من الجمل دون ذكر للتفاصيل.

" ويتم هذا دون تفاصيل في ذكر الأحداث أو نقل الأقوال، و هذا الشكل في العلاقات السردية قليل الحضور في النصوص السردية" [3].

" إذ يمكن مع هذه التقنية أن يقطع السارد مسافات شاسعة بأسطر قليلة تلخص فحوى هذه السنوات فيتحقق الملخص"[4].

فتقنية التلخيص:" أقرب إلى الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي، هذا فوق أنه يتميز بالتجريد لا يناسب التعبيرية التي ينشدها الروائي الحديث لوصف المشاعر و خلجات النفس، و هو ما حاول كتاب تيار الوعي أن يصلو إليه" [5].

---

[1] جان ريكاردو: بحوث في الرواية الجديدة، ص 102.

[2] حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص36.

[3] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 138.

[4] نضال الشمالي: الرواية و التاريخ، ص 175.

[5] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 221.

ويكثر توظيف تقنية التلخيص أو الخلاصة في الروايات التي تقوم بمعالجة فترات زمنية طويلة، و هذا في بضع من الصفحات، والهدف منها هو تسريع الأحداث التي تكون في فترات زمنية طويلة، دون ذكر الأحداث الثانوية. وتتمثل الخلاصة في مظهرين:

1- الخلاصة المحددة:

" إن المجمل وفق هذا المظهر يعمل على تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية التي يحتويها" [1].

2- الخلاصة غير المحددة:

" و هي تنأى عن تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية التي يحتويها" [2].

و يمكن استخلاص و تحديد بعض من وظائف الخلاصة في: المرور السريع على فترات زمنية طويلة، و الإشارة إلى الثغرات الزمنية، و ما وقع فيها من أحداث و محاولة سد هذه الثغرات، الربط بين المشاهد الروائية، و تقديم شخصية جديدة، و عرض شخصيات ثانوية لم يتسع السرد لمعالجتها بصورة تفصيلية، تقديم الاسترجاع، تعمل الخلاصة على تسريع السرد و تجاوز أحداث ثانوية" [3].

تعمل على تحقيق الترابط النصي بين فترات زمنية طويلة، تحمي السرد من التفكك و ترتبط تقنية الخلاصة كما سبق القول بزمن الحكاية و زمن السرد،، فكلما ازداد تكثيف الزمن السردي لجأ الكاتب إلى التلخيص الاسترجاعي لأحداث الحكاية، لتغطية حركة الشخصيات و الأحداث التي لم يتسن للروائي أن يقوم بسردها، حيث يبرز الماضي بقعا ضوئية على سطح الحاضر، فيلجأ الراوي إلى تسريع زمن الحكاية ليتناسب إيقاعه مع سرعة زمن السرد" [4].

---

[1] أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 284.

[2] المرجع نفسه، ص 289.

[3] مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 225.

[4] المصدر السابق، ص 225، 226.

ب- الحذف أو القطع (Ellipsis):

و يرمز له بـ" زمن الحكي=0، و زمن الحكاية= ن، و منه زمن الحكي < ∞ زمن الحكاية.

يصطلح" سيزا قاسم" تقنية الحذف بـ" الثغرة" و يعرفه بقوله:" الثغرة الزمنية تمثل المقاطع الزمنية في القص التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية" [1].

الحذف عبارة عن « فجوة التي تتخلل السرد النمطي تؤدي إلى ضرب من تسريع الحوادث و تعجيل الارتقاء بمستوى الأحداث اقترابا من النهاية المرصودة و الغاية المنشودة » [2].

ويعتبر أكثر التقنيات السردية سرعة، إذ أنه" تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة و عدم التطرق لما جرى فيها من وقائع و أحداث" [3].

" ومن أسباب اللجوء إلى هذه التقنية هو زيادة تماسك السرد بحذف ما لا يخدم الرواية و المؤلف(السارد) هو من يتحكم بذلك و حسب المخطط الذهني الذي يسير عليه" [4].

إذن، فتقنية الحذف تقوم على اختيار ما يخدم السرد، و حذف أحداث لا تخدم هذا الأخير، و هذا كلما كانت الفترات الزمنية للرواية طويلة مما يعني أن" السرد يغفل لحظة من الحدث" [5].

ويقسم" جينيت" الحذف إلى ثلاثة أقسام:

1- الحذف الصريح:

هو" إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء جاء ذلك في بداية الحذف، كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره" [6].

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 90.

[2] خليل إبراهيم: بنية النص الروائي، ص 112.

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

[4] د، نضال الشمالي: الرواية و التاريخ، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2006، ص 171.

[5] علي المانعي: القصة القصيدة المعاصرة في الخليج العربي، ص 55.

[6] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص154.

" الحذف الذي يجد إشارات دالة عليه في ثنايا النص كأن نقول، بعد عشرات السنوات، خلال أسبوع" [1].

و هو شكلين:

أ- **حذف محدد:** و به يمكن " تعيين مسافة المدة المحذوفة بإشارة دقيقة يمكن عدها دليلا واضحا على أن النص يتضمن حذفا زمنيا" [2] مثل:(مرت سنتان....)

ب- حذف غير محدد: هو" ما تمت الإشارة إليه في النص، و لكن من غير أن يحدد الراوي مقدار فترته الزمنية على نحو بارز ودقيق" [3] مثل:(مرت سنوات طويلة).

إذن فالحذف الصريح هو ما يعبر عنه بإشارات سواء كانت هذه الإشارات محددة أي بتعيين المدة المحذوفة، أو غير محددة أي بالتصريح بالحذف بطريقة مباشرة دون ذكر المدة الزمنية المحذوفة.

و الحذف عند آمنة يوسف هو" التقنية الزمنية التي تعمل على تسريع حركة السرد، حيث يقوم الراوي التقليدي، و بضمير الهو- مثلا- بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن الحكاية دون أن يتطرق إلى ما جرى فيها من الأحداث و ما مر بها من الشخصيات، و يكتفي، بتحديد العبارات الزمنية الدالة على الفراغ الحكائي أو أنه يعمد إلى عدم تحديدها، مما يمكن التمثيل بالمعادلة الآتية: الحذف= زمن السرد < بكثير من زمن الحكاية"[4].
الحكاية"[4].

إذن، فالحذف تقنية سردية جد هامة، لا يستطيع الراوي الاستغناء عنه، فهو يتيح للسارد تجاوز الأحداث غير المهمة و حذفها و قصها، أي وسيلة من أجل تسريع سير الأحداث.

يقوم على" تسريع وتيرة السرد الروائي، و القفز به في سرعة و تجاوز مسافات زمنية يسقطها الراوي، من حساب الزمن الروائي، و إذا كانت الخلاصة تقوم باختزال الحكاية في مقطع سردي صغير، فإن الحذف هو التقنية

---

[1] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 137.

[2] نقله حسن أحمد العزي: تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني، قراءة نقدية، ص 83.

[3] المرجع نفسه، ص 83.

[4] د، آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، المؤسسة للنشر، ط 2، 2015، ص 125، 126.

الأولى في عملية تسريع السرد، لأنه قد يلغي فترات زمنية طويلة و ينتقل إلى أخرى، و بذلك يطبق الراوي، مبدأ اختيار الحدث و نسجه في النص" [1].

2- الحذف الضمني:

" و هو ذلك الحذف الأكثر شيوعا في الأعمال الروائية و يقابل الحذف المعلن" [2].

و عند" جيرار جنيت" " هو النمط الذي لا يصرح فيه الراوي بمواضع الحذف،و لكن يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلال للاستمرارية السردية" [3].

فهذا الحذف لا يكون ظاهرا، و لا توجد هناك إشارة عليه في النص، إنما القارئ هو الذي يقوم باكتشافه، فالراوي لا يستطيع الالتزام بالتسلسل الزمني، مما يحدث ثغرة و انقطاعا في تسلسل زمن القصة.

" و يعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، و لا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، و إنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات و الانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة" [4].

فالحذف الضمني إذن لا يبرز في النص، و لا تكون إشارات عليه، و لهذا يصعب على القارئ اقتفاء أثره إلا عن طريق ثغرات التسلسل الزمني.

3- الحذف الافتراضي:

" و يأتي في الدرجة الأخيرة بعد الحذف الضمني و يشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمن الذي يستغرقه" [5].

---

[1] مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 232..

[2] نضال الشمالي: الراواية و التاريخ، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2006، ص 173.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 119.

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

[5] المرجع نفسه: ص 162.

وأيضا" هو الذي تستحيل قوقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان، و الذي ينم عنه بعد فوات الأوان استرجاع"[1].

أي أنه مثله مثل الحذف الضمني، لا توجد إشارة دالة عليه و لا حتى قرائن، و يكتشفه القارئ من خلال انقطاع في استمرار الزمن.

" وكما يفهم من التسمية التي يطلقها عليه" جنيت"، فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها... أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما" [2].

3- تعطيل السرد:

هو" الحركة المضادة لتسريع السرد، أي إبطاء السرد و تعطيل تسارعه بالتبطيء أو حتى الإيقاف، و يكون ذلك من خلال تقنيتين تقومان بهذه الحركة و هما: (المشهد الحواري) و (الوقفة الوصفية)" [3].

" فهي المشهد الحواري يصبح زمن السرد مساويا أو أقل بقليل لزمن القصة، و في تقنية الوقفة الوصفية يتفوق زمن السرد على زمن القصة فتصبح القصة أسرع في زمانها و قطعها من زمن السرد المشغول بالتقاط بعض الملحوظات الساكنة التي تسكن معها حركته" [4].

" إن المشهد الدرامي و الوفقة الوصفيه هما النقيضان العضويان من وجهة زمنية للسرد التلخيصي و لتقنية الحذف" [5].

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 119.

[2] المرجع نفسه: ص 164.

[3] نضال الشمالي: الرواية و التاريخ، ص 177.

[4] نضال الشمالي: الرواية و التاريخ، ص 177.

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

أ- المشهد الحواري(Scène):

مساحة النص >سرعة الحدث [1]

"يحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية و ذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد و قدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن و لا يزال على أساليب الكتاية الروائية" [2].

و"يقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا و الموزع إلى ردود(répliques) متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية..." [3].

إذن فالمشهد هو العكس المقابل لتقنية الخلاصة في تسريع السرد، و يعد مركزا لتفصيل الأحداث بكل حقائقها، و هو تقنية مهمة من التقنيات التي يلجا إليها الراوي في السرد.

وعند "حميد الحميداني" هو:" المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق" [4].

المشهد يكشف عن الجوانب النفسية و الاجتماعية للشخصيات الروائية،" إن الإبطاء المفرط الذي يقوم به المشهد على حساب حركة السرد الروائي لا يأتي عبثا، بل هو إبطاء فني، من شأنه أن يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية و الاجتماعية للشخصيات الروائية يعرضها الراوي عرضا مسرحيا مباشرا تلقائيا" [5].

كما أنّه يدعو إلى" وصف الحدث لحظة بلحظة، و التفصيل المتقن، لأحداث محددة، و هو يقابل تقليد التلخيص" [6].

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 94.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 166.

[3] المرجع نفسه، ص 166.

[4] حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص 78.

[5] أمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، 1997، ص 89.

[6] برنس جيرالد: قاموس السرديات، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، ط 1، ص 173.

ويتحدد دور المشهد في تحديد سرعة و مدة القص من خلال النظر في مدة الأحداث و الوقت، و طول النص بالنظر لعدد أسطره أو من خلال صفحاته.

يتمّ عن طريق رؤية في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه و طول النص قياسا لعدد أسطره أو صفحاته.

أمّا عند " تودوروف" " هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر، وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا" [1]، فالمشاهد تعمل على تكسير رتابة السرد و إدخال الواقع التخييلي في الخطاب.

و"يعطي المشهد للقارئ إحساس بالمشاركة الحادة في الفعل إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل و سماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله، لذلك يستخدم المشهد للخطاب المشحونة و يقدم للراوي دائما ذروة سياق من الأفعال و تأزمها في مشهد"[2].

ب- الوقفة الوصفية(Pause):

مساحة النص:∞ سرعة الحدث: صفر [3] .

وتسمّى أيضا الاستراحة بحيث" تكون في مسار السرد الروائي بوقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية و يعطل حركتها" [4].

أي أن الوقفة تعمل مع تقنية المشهد في إبطاء حركة زمن السرد الروائي، بحيث تتوقف الوقائع و الأحداث عن السير و يتعطل زمنها السردي.

---

[1] سريدان سامي: في دلالية القصص و شعرية السرد، ط 1، بيروت دار الآداب، ابن السيد البطليموس- المثلث، ج 2، ص 133.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 94.

[3] المرجع نفسه، ص 92.

[4] حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص 76.

" تعمل الوقفة الوصفية مع المشهد على إبطاء زمن السرد الروائي حيث يتم تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية، ليتسع بذلك زمن الخطاب و يمتد، فالوصف وقوف بالنسبة للخطاب" [1].

فالوصف هو تقنية زمنية ووجوده ناتج عن عدم وجود توازن بين زمن القصة وزمن السرد، فيبدو لنا أن زمن القصة بطيء مقارنة مع زمن السرد، فالسارد يستعمله كإطار مكاني أو وصف الشخصيات، ليبقى الوصف يعطل فترة زمنية قد تطول أو تقصر.

"هي أبطأ سرعات السرد و يتمثل بوجود خطاب لا يشتغل أي جزء من زمن الحكاية و الوقف و لا يصور حدثا، لأن الحديث يرتبط دائما بالزمن بل يرافق التعليقات التي قدمها المؤلف في السرد و ينطبق هذا الموقف على المقاطع الوصفية، إذ تناولت منظرا لا يلفت أحد من شخصيات الحكاية" [2].

فتقنية الوصف تعمل على تجميد حركة السرد الزمنية و تبطئ سيرها، فالسارد عندما يبدأ في استخدام الوصف يتوقف بصفة وقتية عن تسلسله أحداث الحكاية مما يؤدي إلى اتساع زمن السرد على حساب زمن الحكاية.

إذن فالوقفة هي "ما يحدثه من توقفات وتعليق السرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف و الخواطر والتأملات، فالوصف يتضمن عادة انقطاع و توقف السرد لفترة من الزمن" [3].

بحيث تقوم على" الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها و كأن السرد قد توقف عن التنامي مفسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية" [4].

---

[1] مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 247.

[2] نقله حسن أحمد العزي: تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني قراءة نقدية، ص 99.

[3] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 93.

[4] عبد العلي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي(مقارنة نظرية)، مطبعة أمينة، المغرب، ط 1، 1999، ص 170.

وهي أيضا" التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف، أي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية" [1].

وهناك نوعين أساسيين من الوقفة الوصفية تبينهما" مها حسن القصراوي":" ويتمثل النوع الأول في كون الوصف يرتبط بحركة الشخصية و الحدث، وبالتالي تعد الوقفة الوصفية جزءا أساسيا من سياق السرد و النوع الآخر من الوصف، حيث لا يرتبط بعلاقة جدلية متفاعلة مع عناصر السرد الأخرى، فيشبه ذلك محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه، ويعدّ الوصف في النوع الأول وسيلة تخدم حبكة النص و عناصره، وفي النوع الآخر، يتحول الوصف ليكون غاية في حد ذاته" [2].

لقد لعبت الوقفة الوصفية دورا مهما داخل النص الروائي، و لا نكاد نجد رواية تخلو منها، و لقد أشار بعض الباحثين على وظيفتها فمنهم من تطرق إلى وظيفتين، و بعضهم الآخر إلى ثلاث وظائف، و هذا من خلال دراستهم للعلاقة بين الوصف و عنصري الرواية.

" حبيب مونسي" [3] يرى أن للوقفة ثلاث وظائف تكمن في: الوظيفة التجميلية، و الوظيفة التصويرية و الوظيفة التفسيرية.

أما " حميد الحميداني" [4] يرى أن وظائف الوصف تتحدد بشكل عام في وظيفتين: وظيفة جمالية ووظيفة تفسيرية، و يذهب" صلاح فضل" [5] إلى نفس ما أقره الأخير، غير أنه يضيف صفة الرمزية للوظيفة الثانية.

---

[1] باديس فوغالي: بنية الخطاب السردي في قصة(سطور أفلت من الزمن الأسود)، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، العدد 12، سبتمبر 2002، ص 213.

[2] مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص247.

[3] ينظر: حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر و التوزيع، ص 215، 216.

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

[5] ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الأفاق، بيروت، ط 3، ص 50.

فالوظيفة التزيينية: تصنف الوصف ضمن زمن الخطاب، أي كصورة أسلوبية و تعتبره مجرد وقفة أو استراحة للسرد و ليس له سوى دور جمالي خالص" [1] .

الوظيفة التفسيرية الرمزية: حين يأتي المقطع الوصفي لتفسير حياة الشخصية الداخلية و الخارجية، فيلعب دورا في بناء الشخصية و بناء الحدث، وخدمة بنية السياق السردي.

أماالوظيفة الايهامية: يلعب المقطع الوصفي دورا في إيهام القارئ بالواقع الخارجي بتفاصيله الصغيرة، إذ يدخل العالم الواقعي إلى عالم الرواية التخييلي، فيزيد من إحساس القارئ بواقعية الفن" [2].

إذ يعني أن الوقفة الوصفية ترتبط بصورة عكسية مع السرد" فكلما برزت المقاطع الوصفية، أبطأ السرد و تقلص الزمن الحكائي ليفسح المجال للسارد أو الشخصية في مقطعها الوصفي، فيتمدد الخطاب و تزداد سعته في صفحات النص" [3].

فالوقفة مظهر و تقنية من تقنيات تعطيل السرد، تقوم بتعليق الأحداث و إيقافها، من خلال الوقفات الوصفية، ما يؤدي إلى قطع زمني في سرد الأحداث.

VI- التواتر(التردد)Frequency :

التواتر" يشبه الوقفة من حيث أنه يعيق حركة السرد، و يقلل سرعة الإيقاع، فهو تكرار حدث معين مرارا"[4].

أي أن التواتر تقنية تبطئ الحركة السردية، و تعمل على تكرار حدث عدة مرات.

يعد" جنيت" من أوائل من درسوا سرديا موضوع التردد أو التكرار أو يسميه" جنيت" " التواتر السردي" [5].

[5].

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 176.

[2] مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 248.

[3] مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 250، 251.

[4] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشون، لبنان، بيروت، ط 1، 2010، ص 113.

[5] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 129.

فالتردد أو التكرار هو« العلاقة بين معدل تكرار الحدث و معدل تكرار رواية الحدث، فالحدث يقع و تروى حكايته، و قد يتكرر وقوعه مرات عدة و تتكرر روايته مرات عدة أو تروى حكاية واحدة تختصر كل الوقعات المتشابهة » [1].

أي أنه هناك وقائع تعاد و تتكرر في الحياة، كما تعاد في الرواية أيضا.

و التكرار عند جنيت هو: « بناء ذهني، يقصي من كل حدوث كل ما ينتمي إليه خصيصا،لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيها مع كل الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها، و الذي يقوم على التجديد » [2].

أي عبارة عن تنظيم عقلي يقوم بإلغاء و إقصاء كل ما ينتسب إليه بالخصوص، لأجل المحافظة إلا مع من يتلاءم فيها من كل الأحداث الأخرى التي من نفس المجموعة و تكون هادفة للتجديد.

والتواتر يرتبط« بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد » [3].

و« جنيت في محاولته خوض غمار التردد أو التواتر يرى أن أي حدث لاتقتصر الفائدة منه على إنتاجه فحسب و إخراجه سرديا، بل أيضا يمنحنا حق إعادة إخراجه بالتكرار » [4].

وتتحدد أنماط التكرار أو التردد في: السرد الإفرادي، تكرار الحدث(التكراري)، تكرار السرد(التكراري المتشابه).

أ- السرد الإفرادي(Siagulatif):

و هو« أن نجد خطابا وحيدا يحكي مرة واحدة ما جرى مرة واحدة » [5]، بمعنى رواية حدث مرة واحدة، و و هو متواجد في أغلب الخطابات السردية.

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقدية، ص 52.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 129.

[3] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، ص 70.

[4] نضال الشمالي: الرواية و التاريخ، ص 185.

[5] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص78.

و هو أيضا الذي« يتوافق فيه تفرد المنطوق السردي مع تفرد الحدث المسرود » [1]، أي يكون سردا منفردا.

ب- تكرار الحدث(Iterative Narrative):

و هو« سرد يقدم مرة واحدة حدثا تكرر وقوعه في الزمن، إنه توليف حكايات متعددة في حكاية واحدة من دون أن نختار حكاية منها كنموذج للأخريات » [2].

أي أنه يقوم بجمع أحداث متشابهة في حكاية واحدة،« كأن نقول: (كل يوم)، أو(الأسبوع كله)، أو(كنت أنام باكرا كل يوم من أيام الأسبوع)أو (في نهاية كل شهر يغيب القمر)، فهذا النمط يتولاه بث سرد وحيد ينقل حدوثات لا متناهية » [3].

ج- تكرار السرد(Rebeating Narrative):

هو:« عودة السرد تكرارا إلى حدث واحد » [4].

« فتكرار السرد هو اجترار حادثة في أكثر من خطاب يقصد تخصيصها مع احتمالية تغيير جزئي في فحواها يرافقه تغير أسلوبي في عرضها » [5].

إذن، فالراوي يروي حدثا مرات عديدة بأسلوب مغاير و بوجهة نظر متغيرة عن سابقتها.

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 130.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 60.

[3] نضال الشمالي: الرواية و التاريخ، ص186.

[4] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 61.

[5] نضال الشمالي: الرواية و التاريخ، ص 188.

الفصل الثاني

بنية المكـــان

I- مفهوم المكان:

أثارت لفظة المكان دلالات ومعان وأبعاد كثيرة انطوت على جملة من المفاهيم منها المفهوم اللغوي والاصطلاحي والفلسفي.

أ- المفهوم اللغوي:

أجمع جل اللغويون على إعطاء المكان معنى الموضع و المنزلة. فقد جاء في لسان العرب" لابن منظور على أنه:« المكَانُ و المِكانةُ واحد، التهذيب: الليث: مَكانٌ في أصل تقدير الفعل مَفْعلٌ، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر أجْرَوْه في التصريف مُجْرى فعال، فقالوا: مكْنًا له و قد تمكَّن، و ليس هذا بأَعْجب من تمَسْكَنَ من المِسْكَن، قال: و الدليل على أن المكانَ مَفْعَل أن العرب لا تقول في معنى هو منِّي مكَان كذا و كذا إلا مَفْعلَ كذا و كذا، بالنصب، ابن سيده و المكان الموضع، و الجمع أمْكِنة. كقذَال و أَقْذلةٍ، و أماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب تقول: كنْ مَكَانكَ، و قُمء مَكانَك، واقعد مَقْعَدَكَ، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه، قال: و إنما جُمِعَ أَمْكنةٍ فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية لأن العرب تشبّه الحرف بالحرف، كما قالوا منارة و منائر فشبهوها بفعالة و هي مَفْعلة من النور، و كان حكمه مَنَاوِر، و كما قيل مَسيل و أمْسلة و مُسُل و مُسلان و إنما مَسيلٌ مَفْعلٌ من السَّيْل، فكان ينبغي أن لا يتجاوز فيه مسايل، لكنهم جعلوا الميم الزائدة في حكم الأصلية، فصار مَفْعِل في حكم فَعيل، فكسّر تكسيره، و تمكّن بالمكان وتمكَّنه: على حذف الوسيط [1].

أما في القاموس المحيط فقد وردت لفظة المكان على النحو التالي:

- المِكْنُ، وكَكَتِف: بيض الضّبَّة والجرادة ونحوهما، مَكِنَتْ، كَسمعَ، فهي مَكونٌ، وأمكَنت، فهي مُمْكن وفي الحديث:« وأقروا الطيرَ على مَكُنَاتِه » ، بكسر الكاف، وضمّها، أي: بيْضِها، و المِكَانَةُ: التُّؤَدَةُ، كَالمِكينَة،

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د، ط\ن د، ت، مادة(م. ك. ن)، مج 13، ص414.

والمَنْزلة عند مَلِك. و مَكَنُ، ككرُمَ، و تَمكَّنَ، فهو مَكِين ج: مُكَناءُ. و الاسم المتَمَكَّنُ: ما يقبل الحركات الثلاث، كزَيْدٍ. و المكَانُ: الموضِعُ ج: أَمْكنةٌ و أمَاكنُ. و المكْنانُ، بالفتح: نبْتٌ، و وادٍ مُمْكنٌ: ينْبِته. وأبو مكين، كأمير: نوحُ بن ربيعةَ، تَابعِيٌّ.

ومكَّنْتُهُ من الشيء، و أمكَنْتُه منه، فَتَمكّنَ و استَمْكَنَ [1].

كما تناول ابن سيده لفظة المكان بنفس المعنى في معجم المحكم و المحيط الأعظم، فقال:

* و المكان: الموضع و الجمع: أمكنة، كقَذَال و أَقْذلَة.

و أماكن: جمع الجمع.

قال ثعلب: يبطل أن يكون" مكان" فَعَالاً، لأن العرب تقول، كن مكانك، و قم مقامك، و اقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنه مصدر من: كان:أو موضع منه، قال: إنما جمع: أمكنة، فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية، لأن العرب تشبّه الحرف بالحرف، كما قالوا: منارة ومنائر، فشبّهوها بفعالة، و هي مَفْعلة من النورِ، و كان حكمه: مَنَاور، و كما قيل: مَسيل و أمْسلة و مُسُل و مُسلان و إنما مَسيلٌ: مَفْعلٌ من السَّيْل، فكان ينبغي أن لا يتجاوز فيه مسَايل، لكنهم جعلوا الميم الزائدة في حكم الأصليّة، فصار مَفْعِل في حكم فَعيل، فكسّر تكسيرهُ.

* و تمكّن بالمكان و تمكَّنه: على حذف الوسيط، و أنشد سيبويه:

لما تمكَّن دنياهم أطاعَهُم في أي نحو يُمِيلوا دينَه يمِلِ

و قد يكون: تمكَّن دُنياهم على أن الفعل للدنيا، تحذف التاء، لأنه تأنيث غير حقيقي. وقالوا: مكَانك يحذّره شيئًا من خلْفه [2].

يلاحظ من خلال المعجمين أن كل من" ابن منظور" و" ابن سيده لم يختلف في جمع لفظة مكان و معناها.

---

[1] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 8، 1426 هـ، 2005 م، مادة(مكن)، ص 1235.

[2] ابن سيده: المحكم و المحيط الأعظم، تحق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1421 هـ، 2000 م، ص 72.

ب-المفهوم الاصطلاحي:

يعرف الباحث السيميائي" لوتمان" المكان بقوله: « هو مجموعة من الأشياء المتجانسة(من الظواهر. أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية(مثل الاتصال/ المسافة...) » [1].

معناه أن المكان عبارة عن أشكال أو أشياء متجانسة ملموسة، تقوم على نظام من العلاقات المألوفة كالاتصال....

أما " عبد الملك مرتاض" فقد استعمل مصطلح الحيّز بدل المكان و الفضاء فيقول:« مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيّز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء و الفراغ، بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، و الوزن، و الثقل، و الحجم، والشكل... على حين أن المكان نريد أن نقفه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحدة»

لا يكاد النقاد الغربيون يصطنعون مصطلح" المكان" إلا عرضا، و لدلالات خاصة، و عبر حيّز ضيق من نشاطهم، أما المصطلح الشائع و الذي يُعَنوِنُونَ به كتبهم و مقالاتهم فإنما هو الحيّز بالمقابل الأجنبي و ترجمة (Espace, Space) بالفضاء في حال، و المكان في حال أخرى(مثل استعمال المصطلح الشائع في النقد العربي المعاصر" جمالية المكان")؛ ترجمة غير سليمة، و لا دقيقة التمثل للمعنى الأصلي الأجنبي [2].

ومعنى ذلك أن" عبد الملك مرتاض" يرى أن الحيّز هو المصطلح الأنسب للمكان من بين هذه المصطلحات لأن استعمالاته كثيرة.

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي(تقنيات و مفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1431 هـ، 2010 م، ص 99.

[2] د، عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د ط، ديسمبر 1998، ص 121، 122.

والمكان هو:« القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها النص و يستوعب حدثا شخصية و زمنا و الشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته و فاعليته » [1].

يعتبر المكان هو القاعدة الأساسية التي يبني عليها النص الروائي، و وجود الحدث يتطلب وجود المكان.

ورد مفهوم المكان في" المصطلح السردي" لـ" جيرالد برنس":

المكان: Space

المكان أو الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع و المواقف(مكان المواقف و زمانها، مكان القصة) والذي تحدث فيه اللحظة السردية.

هذا و لو أنه من الممكن أن يتم السرد بدون الإشارة إلى مكان القصة، و مكان اللحظة السردي أو العلاقة بينهما(جون أكل ثم نام) إلا أن المكان يمكن أن يلعب دورا مهما في السرد، و أن السمات أو الوصلات بين الأماكن يمكن أن تكون مهمة و تؤدي وظيفة موضوعية وبنيوية كوسيلة للتشخيص.

فمثلا إذا قام السارد بأداء سرده من سرير في أحد المستشفيات فإن هذا يعني أنه أو أنها على حافة الموت، و أنها تسارع من أجل أن تكمل سردها، وفضلا عن ذلك فإن من السهل أن يتفهم الواحد أن هناك سردا أو أكثر تتعارض فيه اللحظة السردية مع المسرود(أنا أسرد من خلية سجن وقائع حدثت في مكان طلق) أو أنواع من السرد يكون المكان الأول بعيدا و مختلفا بشكل أو أقل عن الآخر، وبالتالي يكون فيه السرد أكثر دقة" أنا اسرد من فلادلفيا وقائع حدثت في نيويورك و أنا أستمر في سردي من برنستون و أنهيه في نيويورك"، كما أن هناك أنواعا من السرد تقدم فيه الأمكنة التي تحدث فيها الوقائع المسرودة وفقا لوجهات النظر المختلفة، و هكذا دواليك[2].

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، مرجع سبق ذكره، ص 63.

[2] جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة و تقديم، محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2003، ص 214.

ولقد تنوعت المصطلحات أو المفردات الخاصة بالمكان في المؤلفات الأجنبية التي تناولت هذا الأخير بالدراسة غير أن التعريفات دار كله على محور واحد تقريبا [1].

فخالدة سعيد تسميه المكان التاريخي و ترى بأنه:« المكان الذي يستحضر لارتباطه بعهد مضى او لكونه علامة في سياق الزمن و هكذا يتخيل المكان شخصية مكانية » [2].

ويتلخص مفهوم المكان عند" ياسين النصير" بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار و وعي ساكنيه.

ومنذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره و فنونه، مخاوفه وآماله، وأسراره وكل ما يتصل به و ما وصل عليه من ماضيه ليورثه إلى المستقبل، ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه و طريقة حياتهم و كيفية تعاملهم مع الطبيعة، أي المكان من خلال منظور التاريخ.

المكان في العمل الفني شخصية متماسكة، و مسافة مقاسة بالكلمات في الذات الاجتماعية، و لذا لا يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني، و الروايات أو القصائد التي تحسن استخدامه إنما تسجل جزءا من تاريخية الزمن المعاصر، و بعكسه سيكون المكان عند كاتب عاد مجردا من معناه الفلسفي و الفكري.

المكان هو " الجغرافية الخلاقة" في العمل الفني، و إذا كانت الرؤية السابقة له محددة باحتوائه على الأحداث الجارية، فهو الآن جزء من الحدث و خاضع خضوعا كليا له، فهو وسيلة لا غاية تشكيلية، و لكنها وسيلة فاعلة في الحدث وسيلة محتوية على تاريخية الحدث، و كما في السينما تصبح وجهة نظر القارئ- المتفرج- هي عينها

---

[1] فتيحة كحلوش: بلاغة المكان في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص 23.

[2] خالدة سعيد: حركية الإبداع(دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979، ص 30.

وجهة نظر الكاتب والشخصية، وتعيننا السينما كثيرا في فهم خصائص المكان الأخرى عندا يضاف إليه الزمن وحركة الكاميرا و الضوء وحركة الشخصية [1] .

ويشير مصطلح المكان(Space بالإنجليزية و Espace بالفرنسية) في الخطاب الروائي إلى مفهوم إجرائي، يتشكل من خلال البنية الوصفية المسرودة، و التي تنقله إلينا لغة التخييل، ليعبر عن أبعاد مصنوعة بواسطة الألفاظ، تخدم هذه الأبعاد حركة السرد في كليتها، و في تتابعها و تواليها، و لا تنفصل في الوقت ذاته عن المستويات الإشارية و الرمزية، التي يسعى المحكي إلى تجذيرها باللغة و من تعالق آليات السرد مع لغة الحكي، تظهر القيمة الوظيفية للمكان على مستوى بنية السرد و آلياته، أو المستوى المضموني والرمزي، فما هو شكلي لا يتكون بمعزل عما هو دلالي، لغة الوصف المكاني كما تخلق عناصر السرد، فإنها كذلك تعبر عن دلالات لابد من التواصل القرائي معها، حتى يمكن فك شفرات المحكي و نظامه السيميائي، عبر آليات التأويل. ومن هنا يشير مصطلح المكان إلى(مضمون و معطيات طوبوغرافية حول الحدث المتخيل و المروي). و يعني ذلك أن المكان أو الأمكنة الروائية كماتشير أيضا إلى قيم ذات دلالة، و قد انتبه" رولان بورنوف" إلى هذه القيمة، حيث أكد على الوظيفة(الرمزية والإيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان و إلى ضرورة دراسة هذا الجانب، و اعتباره وجها من وجوه دلالة المكان)

وأمر العلاقة بين المكان والسرد يتحدد أيضا بواسطة اللغة التي تقوم بالوصف، و تنقل إلينا تفصيلاته. وأنساقه، ومعالمه الجغرافية والفيزيائية، وحينئذ سوف يتفاوت التعبير عن المكان بتفاوت اللفظ، فقد يأخذ الوصف صيغة التفصيل و الإسهاب، أو الاقتضاب و الإيجاز، وقد (يكون موضوعيا أو ذاتيا، نمطيا أو مؤسلبا، أو على العكس من ذلك ذاتيا على الوجه التقريبي، تزيينيا أو تفسيريا/ وظيفيا يؤسس الطابع العام السائد في الفقرة الموصوفة و الحالة النفسية، ينقل معلومات متصلة بالحبكة، يسهم في رسم الشخصية، يقدم موضوعا أو يعزز معرفتنا بهذا الموضوع، يؤشر لصراع منتظر أو قادم).

[1] ياسين النصير: الرواية و المكان (2)، وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، د. ط، د. ت، ص 16، 17، 18.

لم يغادر الوصف المكاني إذن عنصرا من عناصر البنية السردية إلا و قد تكونت بواسطته، وتحت آليات إنتاجه اللغوية [1].

وبناءا على ما سبق، يختلف مفهوم المكان عن مفهوم آخر يشاركه في نفس المصطلح (Space)، إذ يشير المفهوم الآخر للمصطلح إلى(الفضاء) الروائي، بوصفه يتعلق بما تشغله الكتابة على صعيد الطباعة ومساحة الصفحة الورقية، ويدخل في ذلك العلامات الدالة على العنوان و بدايات الفصول وتشكيل الفراغات والأشكال الهندسية، وغيرها.

وبسبب من تعاور مفهومان و تشاركهما في هذا المصطلح، غبر مصطلح(الفضاء) في الكتابات العربية حول السرد، في بعض الدراسات- عن كلا المفهومين-، تماشيا مع عملية نقل المفردة كما تشير في لغتها.

وهذا ما نلاحظه في كتاب" د.حميد لحميداني" "بنية النص السردي"، و إن فرق بين كل مهما، أي المكان والفضاء، على صعيد المفهوم، و هناك من ترجم المصطلح من خلال مفردة(المكان)، كما تشير إلى ذلك ترجمة " غالب هلسا" لكتاب" غاستون باشلار"(La poétique de l' éspace بـ: (جماليات المكان).

وبجانب كل من الاتجاهين السابقين، ذهب اتجاه آخر إلى ترجمة المصطلح بمفردة أخرى إذ يذهب" د. عبد الملك مرتاض" إلى ترجمة المصطلح بـ(الحيّز)، و يعلل هذا بقوله (لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء و الفراغ، بينما لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء و الوزن و الثقل، و الحجم، و الشكل، على حين أن المكان نريد أن نقفه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده).

ونذهب إلى أن مصطلح المكان أقرب المفردات تعبيرا عن مفهوم المصطلح، إذ ينصرف الذهن، بمجرد الإشارة إلى المكان إلى الأبعاد الجغرافية و مجموع العناصر الداخلة فيها، دون لبس أو تعقيد. و لهذا السبب شاع مصطلح المكان ليعبر عن هذا المفهوم في كثير من الدراسات، و من تم فإننا نجري مع هذا الشيوع الذي أشبه بعرف يأخذ به.

[1] محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان(دراسة في آليات السرد و التأويل)، رواية السفينة، لجبرا إبراهيم جبرا(نموذجا)، ص 10، 11.

وإذا تركنا إشكالية المصطلح و عدنا إلى مفهوم المكان لوجدنا ترابطا بينه و بين كافة مستويات البناء، وعناصرها المتعددة، إذ يتراسل مع البناء الوصفي و يتشكل عبره، كما يسهم في صياغة الأحداث و الشخصيات، ويرتبط كذلك بالزمن السردي، و وجهة النظر الروائية.

وبسبب من آليات تكوينه اللفظية يدخل في إشكالية العلاقة بين الكلمات و الأشياء، اللغة و المرجع، وتحاول الصفحات التالية إلقاء الضوء على علاقة المكان بعناصر الخطاب السردي [1].

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 محدد و زمان معين.

يمثل المكان إلى جانب الزمان« الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان » .

إذا كان المكان الواقعي يتحدد بعلاقاته و مفاهيمه المكانية(أعلى، أسفل، متصل، داخل، خارج...) فإن المكان الروائي بالمقارنة بالمكان الواقعي، إضافة على أبعاده المكانية، يتميز بكونه:

– **فضاء لفظي**:« لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي(Espace verbale) بامتياز و يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما و المسرح، أي كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجمع أجزائه » .

– **فضاء ثقافي**: إن تشكل الفضاء الروائي من الكلمات أساسا يجعله فضاء ثقافيا، بمعنى أنه يتضمن كل التصورات و القيم و المشاعر التي تستطيع اللغة التعبير عنها، و من هنا يتميز فضاء السرد، نتيجة طابعه اللفظي الخالص، عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية مثل: رموز الرياضيات و الفيزياء الحديثة، لأنها فضاءات مجردة، تقتصر على التعبير عن علاقات هندسية و رياضية شكلانية.

[1] المرجع السابق، ص 12، 13، 14، 15.

– **فضاء متخيل**: يتشكل داخل عالم حكائي في قصة متخيلة تتضمن أحداثا و شخصيات، حيث يكتسب معناه و رمزيته من العلاقات الدلالية التي تضيفها الشخصيات عليه، و بالتالي فإن الفضاء في السرد إلى جانب بنية الطوبوغرافية(الجغرافية، المكانية) يملك جانبا حكائيا تخيليا يتجاوز معالمه و أشكاله الهندسية، لذلك حتى لو كان الفضاء الروائي يمتلك امتدادات واقعي، بمعنى يحيل على أمكنة لها وجود في الواقع، فإن ما يهم في السرد هو الجانب الحكائي التخيلي للفضاء، أي الدور الحكائي النصي الذي يقوم به داخل السرد [1].

ج– المكان في المعاجم الفلسفية:

في المعاجم الفلسفية تعددت أوجه النظر إلى المكان بحيث يرد المكان في" موسوعة لالاند الفلسفية" بأنه:

مكان، مجال، فضاء، مدى،Espace.

وسط مثالي، متميز بظاهرية أجزائه، تتمركز فيه مداركنا percepts ، وتاليا يتضمن كل الفضاءات المتناهية.

إن المكان كما يتصوره الحدس يمتاز بكونه مؤتلفا(فالعناصر التي يمكن تمييزها فيه تمييزا فكريا، غير قابلة للتمييز نوعيا)، متجانسا(لكل الاتجاهات فيه، خصائص واحدة)، متواصلا و غير محدود، إنما هذه خصائص عامة جدا، تضيف إليها الهندسة العملية التحديدين التاليين:

أولهما، للمكان ثلاثة أبعاد، أي أننا نستطيع من نقطة واحدة أن نرسم ثلاثة خطوط متعامدة فيما بينها، و لا يمكننا أن نرسم أكثر من ذلك، ثانيهما، أنه متشابه الأشكال، أي أننا نستطيع أن نرسم أشكالا متشابهة في كل قياس. إن نفي هاتين الخاصيتين الأخيرتين يتوافق مع ما يسمى الأماكن المطلقة و الأماكن غير الإقليدية [2].

تعريف" لالاند" للمكان جمع عدة مصطلحات: المكان، المجال، الفضاء، المدى وكلها لها نفس الدلالات.

مكان(فلسفة) place.

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 99، 100.

[2] أندريه لالاند:موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، مج 3، منشورات عويدات، بيروت، ط 2، 2001، ص 362.

يطلق المكان بمعنيين:

- يقال مكان لشيء يكون فيه الجسم، فيكون محيطا به.

- يقال مكان لشيء يعتمد عليه الجسم، فيستقر عليه.

وذكر" ابن سينا" أنه« قد قيل أن المكان مساو، فإما أن يكون مساويا للجسم المتمكن، و قد قيل أنه محال، و إما أن يكون مساويا لسطحه، و هو الصواب» [1].

- **المكان:**

في الفرنسية Espace

في الإنجليزية Space

في اللاتينية Spatium

المكان الموضع، و جمعه أمكنة، و هو المحل(Lieu) المحدد الذي يشغله الجسم، تقول مكان فسيح، و مكان ضيق، و هو مرادف للامتداد(Etendue)، و معناه عند" ابن سينا "« السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوري » .

وعند المتكلمين: « الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم، وينفذ فيه أبعاده » و يرادفه الحيّز.

والمكان عند الحكماء الإشراقيين هو البعد المجرد الموجود، و هو ألطف من الجسمانيات، و أكثف من المجردات، ينفذ فيه الجسم، و ينطبق البعد الحال فيه على ذلك البعد في أعماقه و أقطاره، فعلى هذا يكون المكان بعدا منقسما في جميع الجهات، مساويا للبعد الذي في الجسم، بحيث ينطبق احدهما على الآخر، ساريا فيه بكليته.

[1] د. مصطفى حسين: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر و التوزيع، الأردن، عمان، ط 1، 2009، ص 603.

وقد فرق(هوفدينغ) بين المكان النفسي و المكان المثالي، فقال أن المكان النفسي الذي ندركه بحواسنا مكان نسبي لا ينفصل عن الجسم المتمكن، على حين أن المكان المثالي الذي ندركه بعقولنا مكان رياضي مجرد و مطلق، و هو وحده متجانس ومتصل[1].

وقريب من قول(هوفدينج) قول(ماخ): إن المكان قسمان: أحدهما المكان الهندسي، و الآخر المكان الفيزيولوجي المقصور على ميدان الإدراك الفعلي، والمشتمل على ما في المدركات الحسية من ضروب التباين الناشئة عن كونه ذا جهات مختلفة، مثل فوق و أسفل و يمين و يسار إلخ.

قال إن لكل حاسة من الحواس مكانا فيزيولوجيا يخصها، و هو في الإحساس اللمسي أكثر تجانسا مما هو عليه في الإحساس البصري، و في الإحساس البصري أقل تباينا مما هو عليه في الإحساس العضلي، وقريب من ذلك أيضا قول(ويليام جيمس) إن جميع الإحساسات مكانية(Spatiales) أي ذات امتداد.

وجملة القول أن هناك مكانا لمسيا و مكانا بصريا، و مكانا عضليا، و هي كلها من المعطيات المباشرة.

أما المكان الهندسي المتجانس، و المتصل، وغير المحدود، فهو مكان مجرد، أو تصور عقلي محيط يجمع الأجسام، و إذا جمعت بين الزمان و المكان في تصور واحد، أمكنك أن تولد منهما مفهوما جديدا يطلق عليه اسم المكان، الزمان(Espace Temps) و هو ذو أربعة أبعاد، تؤلف متصلا مكانيا، زمانيا، يرمز إليه بأربعة متغيرات، أعني بالطول و العرض و العمق و الزمان(س. ع. ف. ق) و هذه الأبعاد ضرورية لتحديد كل ظاهرة طبيعية، لأن الظاهرة الطبيعية لا تحدث في المكان وحده، بل تحدث في المكان و الزمان معا [2].

كما يعرف المكان Space, Espace بأنه:

* يقال لشيء فيه الجسم فيكون محيطا به. و يقال مكان لشيء يعتمد عليه الجسم فيستقر عليه. والمكان الذي يتكلم فيه الطبيعيون هو الأول.

---

[1] د. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج 2، (من (ط) إلى(ى) ، د ط، 1982، ص 412، 413.

[2] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص 413.

* قال الفرابي في كتاب" الحروف":« فإن أرسطو طاليس لما حدّ المكان في " السياق الطبيعي" قال فيه" إنه النهاية المحيط". فقد جعل المحيط جزءا من حد المكان، و جعل ماهيته تكمل بأنه محيط، و إنيته ما به محيط، و المحيط محيط بالمحاط، و المحاط به هو الذي في المكان » [1].

* المكان خاص و مشترك: المكان الخاصLieu هو الحيّز الذي يشغله الجسم بمقداره، أو هو السطح الباطن من الجسم الحاوي للسطح الظاهر من الجسم المحوي، أو حاو للمتمكن مفارق له عند الحركة و مساو له.

والمكان المشتركLieu Communهو الحيّز الذي يشغله جسمان أو أكثر على حد قول لأرسطو، فمثلا أنت الآن في السماء لأنك في الهواء، والهواء في السماء، ثم أنت في الهواء لأنك على الأرض، و أنت على الأرض لأنك في هذا المكان الذي لا يحوي شيئا غيرك وهذا المكان الأخير هو الحيّز أو المكان المشترك.

* يتصف المكان بالإطلاق بأنه متجانس و متصل غير محدود.

و يتصف المكان من الوجهة الرياضية بأنه ذو ثلاثة أبعاد وأنّ الأشكال الهندسية ذات طبائع ثابتة غير أن الهندسات اللاإقليدية قد عدلت هذا المفهوم الرياضي للمكان [2].

ميز" مراد وهبة" بين نوعين من المكان، فنجد المكان الخاص و المكان المشترك و اعتبر أن المكان يتصف بالإطلاق والاتصال والتجانس واللامحدودية.

II- أهمية المكان في التشكيل الروائي:

للمكان الروائي أهمية كبيرة، لا تقل كثيرا عن أهمية الزمن،« و إذا كان الرواية في المقام الأول فنّا زمانيا يضاهي الموسيقى، في بعض تكويناته و يخضع لمقاييس مثل الإيقاع و درجة السرعة، فإنها من جانب آخر، تشبه الفنون التشكيلية من رسم و نحت في تشكيلها للمكان» .

[1] مراد وهبة: المعجم الفلسفي: دار قباء الحديثة للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د. ط، 2007م، ص 618.
[2] مراد وهبة: المعجم الفلسفي، ص 618.

ونظرا لارتباط المكان بتقنية الوصف الزمنية، يمكن أن يجيء المكان، عنصرا تابعا للزمن الروائي، على أن ذلك لا يقلل من أهميته- في شيء- خاصة إذا ما توطدت العلاقة بينه و بين عنصر الزمن، إلى الحد الذي يستحيل فيه...« تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان كما يستحيل تناول الزمان، في دراسة تنصب على عمل سردي، دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان، في أي مظهر من مظاهره » . وهو ما يطلق عليه بـ" الزمكان الروائي"، الذي يعني- على حد تعبير" باختين"-:« العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان، المستوعبة في الأدب استيعابا فنيا باسم Chronotope ».

وفي المكان أو الفضاء الروائي تبرز جملة من الثنائيات الضدية، التي يطلق عليها الناقد البنيوي" يوري لوتمان" بـ:" التقاطبات المكانية"،« و يرى لوتمان أن النماذج الاجتماعية و الدينية و السياسية و الأخلاقية في عمومها تتضمن- وبنسب متفاوتة- صفات مكانية، تارة في شكل تقابل السماء/ الأرض. و تارة في شكل نوع من التراتبية السياسية و الاجتماعية، حين تعارض بوضوح بين الطبقات (العليا) والطبقات (الدنيا) وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية تقابل بين(اليسار) و (اليمين) أو بين المهن(الدونية) و (الراقية)... و كل هذه الصفات والأشكال تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة، و تقدم لنا نموذجا إيديولوجيا متكاملا يكون خاصا بنمط ثقافي معطًى » [1].

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، و الخشبة في المسرح.

وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصوّر وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني. غير أن درجة هذا التأطير و قيمته تختلفان من رواية إلى أخرى، و غالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان، ولعلّ هذا ما جعل" هنري متران" يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة. وفي إطار التأكيد

[1] د. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، ص 32، 33، 34.

نفسه، على أهمية المكان يشير" جيرار جنيت" إلى الانطباع الذي كونه" مارسيل بروست" عن الأدب الروائي، إذ يتمكن القارئ دائما من ارتياد أماكن مجهولة متوهما بأنه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها إذا شاء.

لقد أعطى" هنري متران" المثال" ببلزاك" الذي يصف شوارع حقيقية تجعل القارئ يقوم بعملية قياس منطقي، فما دامت هذه أحياء، وشوارع حقيقة، إذن فكل الأحداث التي يحكيها الروائي هي كذلك تحمل مظهر الحقيقة. غن الأمكنة و تواترها في الرواية يخلقان فضاء شبيها بالفضاء الواقعي. و هما لذلك يعملان على إدماج الحكي في نطاق المحتمل.

إنّ تحديد المكان لا يؤدي دور الإيهام بالواقع فقط، عندما يصور أماكن واقعية، فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال تصوير المكان في الرواية و هو مرتبط باتجاه روائي متميز هو الاتجاه الواقعي، و هذا الاتجاه نفسه يخلق أيضا أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه، و تمارس على القارئ تأثيرا متشابها رغم عدم واقعيتها الفعلية.

وإذا كانت أهمية المكان كمكون للفضاء في الروايات تجعل بعض النقاد يعتقد أن المكان هو كل شيء في الرواية، كما تبين لنا مع رأي" هنري متران" و كما هو واضح من خلال الرأي التالي:

« إنّ الفضاء داخل الرواية، بعيدا عن أن يكون محايدا يعبر عن نفسه من خلال أشكال متفاوتة، ويكتسب معاني متعددة إلى الحد الذي نراه أحيانا يمثل بسبب وجود النتائج نفسه » [1].

يقتصر الروائي في الغالب على الإشارات الخاطفة للمكان، و من خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي تكون له أهمية بالغة لأنه يحدد لنا الإطار العام الخالي من التفاصيل، و هو الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث الروائية.

[1] د. حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 65، 66.

نستنتج من هذا كله أن تكون الفضاء الروائي ليس مشروطا على الدوام بوجود مقاطع وصفية مستقلة مسهبة للأمكنة في الرواية، إن هذا الفضاء يتأسس دائما حتى من خلال تلك الإشارات المقتضية للمكان، و التي غالبا ما تأتي غير منفصلة عن السرد ذاته [1].

III- التشكيلات المكانية:

إنّ الأماكن باختلاف طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكيلاتها إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع و الضيق، الانفتاح والإنغلاق.

فنجد الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة.

أ-الأماكن المغلقة:

تعد الأماكن المغلقة ضمن الفضاءات الأساسية في الروايات المختلفة حيث تتميز بالانغلاق والانعزال عن العالم الخارجي وقد تكون إيجابية مثل: الألفة و الأمان، كما قد تكون سلبية مثل: الخوف و الوحدة.

كما تعتبر الأماكن المغلقة أماكن محددة بواسطة أبعاد معلومات، و هي ترمز للنفي و الكبت، إذ الانغلاق في مكان واحد تعبير عن عدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي، أي المكان المغلق يضم عددا محدودا من البشر ونوعا من العلاقات البشرية. أهم ما يميز الأماكن المغلقة هي خصوصيتها و ارتباطها الوثيق بالإنسان وفي عمومها تنقسم إلى: أماكن مغلقة اختيارية و أخرى إجبارية كالسجن، و كلها لا تبوح بتفاصيلها خارج الذات و خارج الرواية [2].

---

[1] د. حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 67.

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، 1994، ص 146، 147.

ب- الأماكن المفتوحة

هي أماكن تتجاوز كل محدد ومقيد نحو الاتساع والتحرر أي عكس الانغلاق، فيمكن أن تلتقي فيها أعداد مختلفة من البشر، كما تزخر بالحركة والضجيج و الحياة، لذلك ففي مثل هذه الأماكن يتحقق التواصل مع الآخرين و يتلاشى شعور الوحدة و العزلة، يعرفه عبد الحميد بورايو:« نقصد هنا بانفتاح الحيز المكاني: احتضانه لنوعيات مختلفة من البشر و أشكال متنوعة من الأحداث الروائية و تتصل هذه الأماكن المفتوحة بفضاءات محدودة و غير محدودة » [1].

المكان في الرواية يضم مجموعة من العناصر و المكونات التي تتداخل فيما بينها مثل البشر و المتمثل في الشخصيات الروائية التي تساهم في بلورة صيغة المكان العامة.

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ص148.

الفصل الثالث

بنية الشخصية

I- مفهوم الشخصية:

أ- لغة:

لتعريف الشخصية من الناحية اللغوية لابد من البحث عنها في المعاجم.

و قد ورد تعريف الشخصية في معجم" لسان العرب" لـ" ابن منظور": شخص: الشَّخْصُ: جماعة شَخْص الإنسان وغيره، مذكر و الجمع أَشْخَاصٌ و شُخُوصٌ و شِخاص، و قول عمر بن أبي ربيعة:

فكان مِجَنِّي من كُنْتُ أَتَّقي ثلاثِ شُخُوصٍ: كاعبان و مُعْصِرُ

فإنه أثبت الشّخص أراد به المرأة. والشَّخصُ: سواد الإنسان و غيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشْخُصٍ. و كل شيء رأيت جسمانه، فقد رأيْتَ شَخْصَه. وفي الحديث: لا شَخْص أغْيَرُ من الله، الشَّخْص: كل جسم له ارتفاع و ظهور و المراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشَّخْصِ، و قد جاء في رواية أخرى: لا شيء أَغْيَر من الله، و قيل: معناه لا ينبغي لشخصٍ أن يكون أغْيَرَ من الله [1].

أما في معجم" مقاييس اللغة لـ" ابن فارس" نجد:« شخص » الشين و الخاء و الصاد أصل واحد يدلّ على ارتفاع في شيء من ذلك الشخص، وهو سواد الإنسان إذا سما لكَ من بُعد. ثم يحمل على ذلك فيقال شَخِصَ من بلد إلى بلد. وذلك قياسه. ومنه أيضا شخوص البصر- ويقال رجلٌ شَخيصٌ وامرأَةٌ شَخيصةٌ، أي جسيمة. ومن الباب: أَشْخَصَ الرامي، إذا جاز سهمه الغرض من أعلاه، و هو سهم شاخص. ويقال، إذا ورد عليه أمر أقلقه: شُخِص به، ذلك أنه إذا قلق نبا به مكانه فارتفع[2].

يقصد بمعنى الشخصية في معاجم مقاييس اللغة الارتفاع.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، مادة(شخص)، مج 7، ص 45.

[2] ابن فارس: مقاييس اللغة،تح و ضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، د. ط، د. ت، مادة(شخص)، ج 3، ص 254.

دل معنى الشخصية في القرآن على الارتفاع،قال تعالى:« **وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا يَا وَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا بَلْ كُنَّا ظَالِمِينَ** » [1].

من خلال ما ورد في المعاجم اللغوية و القرآن من تعاريف لشخصية نجد أنها تشترك كلها في نفس المعنى و هو الارتفاع.

ب- اصطلاحا:

ما دامَ مصطلح الشخصية شائع الاستعمال فليس من السهل تعريفه حيث أن الناس في أحاديثها العامة تنسب الشخصية إلى الصور أو الانطباع العام عن الشخص، فنراهم يقولون(زيد من الناس يتمتع بشخصية ظريفة) أو(أن عبيدا من الناس له شخصية أكثر ديناميكية...إلخ) هذا الاستخدام العام يعكس لنا الاصول القديمة لكلمة الشخصية(personality) حيث تعزى إلى تلك الأقنعة التي كان يرتديها ممثلو الدراما اليونانية القديمة. لكن هذا المفهوم المرتبط بالأدوار الاجتماعية لا يشمل أو لا يماثل ذلك التعقيد الذي نجده الآن في بحثنا الطويل عن المفهوم الذاتي.

"جور دون إبرت"(Allport) حدد أكثر من خمسين تعريفا للشخصية مما يعني عدم وجود اتفاق عام بين واضعي نظريات الشخصية حول الاستخدام الصحيح لهذا المصطلح. فمثلا الشخصية بالنسبة" لألبورت" شيء حقيقي داخل الفرد يحدد سلوكه و تفكيره المميز بينما هي بالنسبة لروجرز(Rogers) نمط منظم و ثابت من الإدراك أو الوعي بالأنا التي تسكن أعماق خبراتنا على الجانب الآخر نرى سكنر" و الذي يعتبر من أشهر علماء النفس في أمريكا يقول بأنه لا داعي للتشبث بالشخصية لأنه(سكينر) لا يؤمن بأنه من الضروري الخوض أو البحث في مفهوم الذات أو الشخصية، من أجل أن تفهم السلوك الإنساني أما بالنسبة لفرويد(Freud) فالشخصية في معظمها غير معروفة و خفية في الأعماق المظلمة للاشعور.

[1] سورة الأنبياء، الآية 96.

لا يوجد تعريف محدد للشخصية فكل مفكر يتأثر فهمه لهذا المصطلح بواقعه النظري[1].

والشخصية عند القدماء تعني التشخيص الفردي أو الفردية، و عند المحدثين جملة من الخصائص الجسمية، والوجدانية، والنزوعية، والعقلية التي تحدد هوية الفرد وتميزه عن غيره.

وللشخصية عند علماء النفس جانبان: أحدها ذاتي و الآخر موضوعي.

فالجانب الذاتي هو الذي يعبر عنه الفرد بقوله: (أنا)، مشيرا بذلك إلى حياته العقلية، و العاطفية، و الإدراكية، و الإرادية، و الجسمية من حيث هي موحدة و مستمرة.

ومعنى ذلك أن إدراك الذات ليس إدراكا أوليا، و إنما هو إدراك تدريجي. و الدليل على ذلك أن الطفل لا يشعر بشخصيته شعورا واضحا. ولا يعرف أنه مستقل عن العالم الخارجي، إلا أنه متى كبر في السن فرق بين جسده و الأشياء الخارجية، ثم فرق بين جسده و نفسه من اللواحق الخارجية حتى يصبح ذاتا مستقلة متصفة بالوحدة و الهوية، و الفعالية، و التلقائية [2].

أما الجانب الموضوعي فيتألف من مجموع ردود الفعل النفسية و الاجتماعية التي يواجه بها الفرد بيئته أو من أنماط السلوك التي تعينه على تكييف نفسه وفقا لبيئته الطبيعية و الاجتماعية.

والشخصية الأساسية عند علماء الاجتماع الأمريكيين، ولاسيما عند كاردينر (A.kardiner) تشكل نفسي خاص بأفراد مجتمع معين يتجلى في نمط من الحياة ينسج الأفراد سلوكهم الجزئي على منواله.

والشخصية قد تكون فردية(Individuelle)، أو تكون جمعية(Collective)، و قد تكون حقيقية(Réelle)، أو تكون معنوية، اعتبارية(morale) كشخصية المؤسسات و الشركات.

وإذا امتاز الرجل على غيره بقوة إرادته أو نفوذه و سلطانه، أو أسلوبه، أو منصبه، أو منزلته، أو نشاطه، قيل إنه ذو شخصية بارزة.

---

[1] د. ناربرا انجلر: مدخل إلى نظريات الشخصية، تر: فهد بن عبد الله بن دليم، Second Edition، Lawren ceville.New JERSY , palo alto, houghton mifflin coompany Baston Dallas Geneva Illinois، ص 7.

[2] د. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص 692.

والشخصية المتكاملة (Integra : tive personnality) هي الشخصية القادرة على تكييف ذاتها، و المتميزة بوحدة اتجاهاتها، بحيث تكون جميع استجاباتها الجزئية متفقة مع أهدافها العامة، و بحيث تكون العوامل المادية و الاجتماعية و الروحية و العاطفية والأخلاقية المؤثرة فيها متعاونة على تحقيق تكيفها العام و خلل الشخصية نقص في قدرة الشخص على مجاراة مستوى معين أو نمط خاص من السلوك.

وازدواج الشخصية(Dédouble – ment de la personalité) خلل عقلي مصحوب باضطراب الوعي تتغير فيه الذات، و تتفكك هويتها، و يكون للفرد الواحد فيه شخصيتان متميزتان [1].

نجد مفهوم الشخصيات، في الشعرية الأرسطية، أمر ثانوي و هو يخضع خضوعا كليا لمفهوم الفعل فأرسطو يقول ربما تكون هناك حكايات خرافية من غير سمات شخصية، ولكن، لن تكون هناك سمات شخصية من غير حكاية خرافية. ولقد تبنى المنظرون الكلاسيكيون هذه النظرة(فيسيوس). واتخذت الشخصية، التي لم تكن حتى تلك اللحظة سوى اسم وعامل للفعل فيما بعد، كثافة نفسية. وأصبحت من ثم فردا، و" شخصا".

باختصار، لقد أصبحت أن تتصرف أي تصرف، ولقد كفت الشخصية عن أن تكون ملحقة بالفعل، و جسّدت مباشرة جوهرا نفسيا. و إن التحليل البنيوي، منذ ظهوره، نفر نفورا كبيرا من معالجة الشخصية كما لو أنها جوهر، حتى و إن تعلق الأمر بالتصنيف، و كما ذكر تودوروف، فإن توماشفسكي قد أنكر على الشخصية أي أهمية سردية. ثم خفف من حدة هذه النظرة فيما بعد [2].

لم تتوقف الشخصية، منذ" بروب" عن فرض القضية نفسها على التحليل البنيوي للقصة. فالشخصيات، من جهة أولى (وبغض النظر عن الاسم الذي نسميها به: درامية، شخصية، عامل) تشكل مخططا ضروريا للوصول. وإن " الأفعال" المروية لتتوقف. ما إن تصبح خارجة عنه عن أن تكون مدركة، ويمكننا أن نقول أنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات، أو على الأقل من غير "فواعل". ولكن هذه "الفواعل"، من جهة أخرى،

---

[1] المرجع السابق: ص 692، 693.

[2] رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري للدراسة و الترجمة و النشر، ط 1، 1993، ص 62، 63.

وهي جد عديدة، لا يمكن أن تكون لا موصوفة، ولا مصنفة باسم مصطلحات "الشخصيات"، ولا يهم في ذلك إذا كانت النظرة إلى الشخص نظرة إلى شكل تاريخي بحت، ومتقيد في بعض الأنواع (التي نعرفها حقيقة). ويجب في النتيجة أن نحتفظ بالحالة المتسعة اتساعا يشمل كل القصص (الحكايات الشعبية، النصوص المعاصرة) التي تحتوي على فواعل، ولكن ليس على شخصيات، أي يجب أن نعلن أن "الشخص" ليس سوى عقلانية نقدية يفرضها عصرنا على فواعل سردية. فالتحليل البنيوي الذي لم يجعل كبير همه في تعريف الشخصية بمصطلحات الجواهر النفسية. قد بذل جهدا حتى الآن، من خلال فرضيات متنوعة لكي يعرف الشخصية بوصفها كائنا، وليس بوصفها مشاركا، وأما بالنسبة إلى بريمون فإن كل شخصية تستطيع أن تكون فاعلا لمتوالية من الأفعال الخاصة بها (غش، إغواء) وعندما تتطلب متوالية واحدة شخصيتين (وهذا هو الوضع الطبيعي)، فان المتوالية تتضمن اسمين (فما هو غش بالنسبة إلى بعضهم، هو احتيال بالنسبة إلى بعضهم الآخر) وفي النتيجة، فإن كل شخصية، وإن كانت ثانوية، هي بطلة متواليتها الخاصة [1].

إنّ أبسط الحوادث في الرواية تفترض وجود ثلاثة أشخاص: المؤلف والقارئ، والبطل. يتخذ البطل، بصورة طبيعية، صيغة ضمير الغائب، فهو الشخص الذي يجري الكلام عنه، والذي تروى قصته، ومن السهل معرفة الفائدة التي يجنيها المؤلف عندما يدخل في روايته شخصا يمثله هو نفسه ، راويا، يقص علينا قصته الخاصة، مستعملا ضمير المتكلم "أنا".

إنّ ضمير الغائب "هو" يتركنا خارجا، أما الضمير "أنا" فانه ينقلنا إلى الداخل، وقد يكون هذا الداخل مغلقا كالغرفة السوداء حيث يحمض المصور أفلامه. إن هذا الشخص لا يمكنه أن يروي لنا ما يعلمه عن نفسه.

ولهذا يدخلون فالرواية أحيانا ممثلا عن القارئ، عن ضمير المخاطب هذا الذي إليه يوجه كلام ضمير المتكلم: أي الشخص الذي تروي له قصته الخاصة.

---

[1] رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 63، 64.

إنّ ضمير المتكلم وخاصة ضمير المخاطب في الرواية الخيالية لم يعودا مجرد ضمائر بسيطة كتلك التي نستعملها في أحاديثنا الواقعية. فالضمير "أنا" يخفي وراءه الضمير "هو"' والضمير "أنت" أو "انتم يخفي وراءه الضميرين الآخرين، ويجعل بينهما اتصالا دائما [1].

إنّ التلاعب بالضمائر لا يسمح بتمييز الأشخاص عن بعضهم فحسب، بل هو كذلك الوسيلة الوحيدة التي لدينا للتمييز بين مستويات الوعي أو اللاوعي المختلفة عن هؤلاء الأشخاص، وتعيين أوضاعهم بين الآخرين وبيننا نحن [2].

معنى هذا إن وجود الشخصيات في الرواية ضروري ويسهل عملية سرد الأحداث وتلعب الضمائر دور في ذلك، فإذا استعمل ضمير "أنا" فهذا يمثل الراوي الذي مهمته السرد، كما أن الضمير "أنا" ينقلنا إلى الداخل (داخل الأحداث و الغوص فيها)، وقد تتوفر ضمائر أخرى، واختلاف الضمائر في الرواية يدل على تعدد الأدوار و الربط بين الأحداث.

" فيليب أمون" في محاولة تحديده لسيميولوجيا الشخصية ميز بين ثلاثة نماذج من الأدلة:

1-1- الأدلة التي تحيل على واقع العالم الخارجي (طاولة، زرافة، بيكاسو، نهر.....) أو على مفهوم (متصور) (بنية، رؤيا، حرية.....) نطلق عل أدلة هذا النموذج اسم الأدلة المرجعية التي تحيل على معروف منظمة أو على شيء مادي معروفة لدينا، إنها محددة في القاموس.

1-2- الأدلة التي تحيل على هيئة التلفظ، أدلة ذات مضمون "منزلق" لا يتحدد معناها إلا بالنسبة للوضعية الملموسة في الخطاب (مباشرة) (أنا، أنت، هنا، غدا، هذا) هذه الأدلة غير محددة دلاليا في القاموس.

1-3- تكون الأدلة التي تحيل عل دليل منفصل، قريب أو بعيد في الملفوظ نفسه إما سابقة في سلسلة الكلام – المكتوب أو المنطوق– أو لاحقة. وظيفة هذه الأدلة هي أساسا وظيفة موحدة، استبدالية، اقتصادية، إنها تقلص

---

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 3، 1986، ص 104، 105.
[2] المرجع نفسه، ص 105.

من كلفة الرسالة و طولها. يمكن أن نطلق عليها اسم الإشارات العائدة، التي تمثل معنى سابقا في الجملة (في بعض الاستعمالات لاسم العلم، و البند و معظم الضمائر.....).

مضمون هذه الأدلة منزلق ومتغير، و يفهم حسب السياق الذي يحيل عليه.

تشكل هذه العلامات صنفا ألسنيا متميزا لمن يدرس الانتقال والتجانسات الممكنة بين ألسنية الدليل وألسنية الخطاب (...) تستطيع سيميولوجيا الشخصية أن تقوم هذه التمييزات الثلاثة لتعريف: [1]

1-1-1 فئة الشخصيات المرجعية: وهي التي تحيل على معنى ثابت ثبتته ثقافة الأدوار و برامج واستعمالات مقولية، يرتبط وضوحها مباشرة بدرجة اسم القارئ في هذه الثقافة.

1-2-2 فئة الشخصيات الوصل: إنها علامات حضور الكاتب، القارئ، أو نوابهم في النص.

1-3-3 فئة الشخصيات الإشارية: تؤدي هذه الشخصيات وظيفة التنظيم و التوحيد، إنها أدلة مقوية لذاكرة القارئ، بالإضافة إلى ذلك فهي تزامن الشخصيات المخبرة التي اعترف" بروب" بأهميتها من حيث إسهامها في تثبيت الوصل بين الوظائف.

الشخصية هي بمثابة المنظمة للحكاية" بارت".

1-3-4 مدلول الشخصية كمورفيم متقطع: الشخصية هي وحدة دلالية نفترض أنها قادرة على الخضوع إلى التحليل و الوصف. إذا انطلقنا من الفرضية القائلة بأن« شخصية الرواية تتولد من وحدات المعنى فقط، و ليست إلا نتيجة للجمل الملفوظة منها و عليها » " ويليك ورين"، فإن الشخصية هي سناد المحادثات و تحويلات الحكاية.

يكاد يتفق سيميائيو الحكاية حول هذه النقطة، بالنسبة لـ" لوتمان"(1973) الشخصية هي« مجموعة السمات التباينية (...) والتمايزية » ويرى" غريماس" أن الممثلين هم« عبارة عن مفردات منظمة عن طريق

[1] رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص- عربي- إنجليزي- فرنسي، دار الحكمة، د. ط، فيفري 2000، ص 129، 130.

العلاقات التركيبية في شكل ملفوظات » وقد اقترح" ليفي ستروس" في دراسته الشهيرة حول كتاب" فلادمير بروب" تصورا شاملا حول الشخصية، وذلك بالنظر لما قدّمه" بروب"(الذي لم يبق من مدلول الشخصية إلاالوظيفة السردية).« الشخصية مماثلة للكلمة التي نعثر عليها في وثيقة، وغير موجودة في القاموس، أو لاسم علم، يعني عنصر يفتقد السياق» . (...) إلا أنه خلافا للمورفيم الألسني المعروف دفعة واحدة لدى المتكلم، فإنّ "البطاقة الدلالية" للشخصية ليست معطى أوليا و ثابتا ينبغي التعرف عليه، ولكنها بناء يتم بالتدريج (...)، شكل فارغ تأتي لتشغله مختلف الأفعال و الصفات " تودوروف"(1969).

تتولد الشخصية إذن، من أثر السياق و نشاط التذكر و إعادة البناء التي يقوم بها القارئ [1].

II- طرق تقديم الشخصية:

طرح الدارسون طريقتان لتقديم الشخصية فنجد: الطريقة المباشرة و الطريقة غير المباشرة.

أ- الطريقة المباشرة (التحليلية):

« الشخصية تعرف نفسها بذاتها باستعمال ضمير المتكلم، فتقدم معرفة مباشرة عن ذاتها بدون وسيط، من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو من خلال الوصف الذاتي » [2].

أما« الشخصية في السرد الحديث لم تعد شخصية كتومة، و لم تعد تتستر، على ما في عالمها الباطني، من ذكريات اختزنتها في مراحل العمر » [3].

أي أن الشخصية في السرد الحديث خرجت من قوقعة العالم الداخلي الخفي و أبانت عما في داخلها من ذكريات كانت محتفظة بها من قبل.

« هي التي يفسح الكاتب فيها المجال للشخصية نفسها للتعبير عن أفكارها و عواطفها » [4].

---

[1] رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص- عربي- إنجليزي- فرنسي، ص 130، 131، 133.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 44.

[3] إبراهيم خليل: بنية النص السردي، ص 178.

[4] صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان ، الأردن، ط 1، 2006، ص 118.

معناه أن تقديم الشخصية يكون على لسانها مباشرة حيث يترك الكاتب هنا المساحة لشخصية لتعبير عما في نفسها من أفكار و عواطف.

في الطريقة المباشرة تقديم الشخصية يتم مباشرة دون اللجوء إلى وسيط.

ب- الطريقة غير المباشرة(التمثيلية):

« هي التي يصور فيها الكاتب أشخاصه من الخارج، و تحليل عواطفهم و دوافعهم و إحساساتهم، وكثيرا ما يصدر أحكامه عليهم» [1].

أي التزام السارد بإعطاء كل ما يتعلق بالشخصية أو تقديم شخصية من خلال شخصية أخرى أو تصويرها من خلال الأحداث و تفاعلها مع غيرها من الشخصيات.

التقديم غير المباشر للشخصية هو أن السارد يخبر عن الشخصية و يطلعنا على طبائعها و أوصافها و بالتالي يكون السارد همزة وصل بين الشخصية و القارئ.

III- أنواع الشخصيات:

تتعدد أشكال الشخصيات في الرواية و تتنوع فنجد: شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية.

أ- الشخصية الرئيسية:

وهي التي تلعب دورا مهما في الرواية، وقد أشار إليها" هينكل" في قوله:« الشخصيات الرئيسية توجد و تتواجد لأنها فقط أعطيت من التميز والاهتمام ما يجعلها قادرة عل تقديم التشخيص المقنع للمواقف أو القضايا الإنسانية في العمل الروائي، ولو حدث أن فشلت في أداء هذا الدور فلسوف يسقط العمل تماما » [2].

معنى هذا أن الشخصيات الرئيسية تضع تميز و اهتمام للمواقف في العمل الروائي و إذا أخفقت في مهمة التقديم يتلاشى العمل الذي تقدمه.

---

[1] المرجع نفسه، ص 119.

[2] روجر هينكل: قراءة الرواية، تر: صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، ص 187.

كما نجد أن" محمد بوعزة" تحدث عن الشخصيات الرئيسية وقال:« إن الشخصيات الرئيسية و نظرا للاهتمام الذي تحظى به من طرف السارد، يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، فعليها نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الروائي » [1].

أي فهم محتوى العمل الروائي مرتبط بالشخصيات الرئيسية، وبالتالي فهم ما هو مطروح و موجود في الرواية.

حصر" هينكل" خصائص الشخصية الرئيسية في ثلاثة:

- مدى تعقيد التشخيص.
- مدى الاهتمام الذي تتأثر به بعض الشخصيات.
- مدى العمق الشخصي [2].

ب- الشخصية الثانوية:

تعرف الشخصية الثانوية بأنها:« شخصية أحادية الجانب، و أبرز دور أو وظيفة تؤديها الشخصيات الثانوية هي التي تعمر عالم الرواية و مادامت الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية، فإن الشخصيات الثانوية هي التي تقيم هذه البيئات » [3].

ومما لاشك فيه أن للشخصيات الثانوية دور مهم في تحديد معالم الرواية« فهي التي تقود القارئ إلى مجاهل العمل القصصي، وبالتالي تلقي الضوء على الشخصيات الرئيسية، وإذا كانت الشخصيات ذات الأدوار الثانوية أقل في تفاصيل شؤونها فليست أقل حيوية و عناية من القاص، وكل شخصية في القصة ذات رسالة تؤديها كما يريد القاص » [4].

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 56.

[2] المرجع نفسه، ص 56.

[3] أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث و المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2009، ص 93.

[4] روجر هينكل: قراءة الرواية، ص 187.

يعني ذلك أن الشخصيات الثانوية هي التي تقود القارئ إلى البحث و الكشف عن ما غمض في العمل القصصي كما أنها تسلط الضوء على الشخصيات الرئيسية و كل شخصية تؤدي رسالة ما.

وتوظّف الشخصيات الثانوية أساليب متنوعة« قد تكون عناصر من المجتمع تشكل السياق الإنساني باعتبارها معيارا أو مؤشرا دالا على ما هو مألوف، أو قد تكون نظيرا أو زوجا مكملا لها، وقد تكون أدوات لحالة إنسانية و ربما كانت رموزا لجوانب الحالة الوجودية السائدة » [1].

من بين ما توظفه الشخصيات الثانوية نجد: عناصر من مجتمع، أدوات لحالة إنسانية، رموز.

يقول" محمد بوعزة":« تنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محددة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسة أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين و آخر. و قد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له. وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي.

هي بصفة عامة اقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسية، وترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها السردي، وغالبا ما تقدم جانبا واحدا من جوانب التجربة الإنسانية » [2].

IV- أبعاد الشخصية:

تعتبر الشخصية هي المؤدية لأحداث الرواية، و نظرا لهذا الدور أعطاها الباحثون أهمية كبيرة لدراستها، فقد « نشأ في علم النفس علم سمي بـ" علم الشخصية" الذي يدرس الإنسان، و بالتالي تركيزه على الفروق الفردية... كما وجدت جوانب عديدة للشخصية: ما هو فطري، ما هو غريزي، ما هو مكتسب من البيئة و الثقافة إضافة إلى سلوكات مختلفة، هذا ما جعل الباحثين في الشخصية يختلفون من ناحية الجوانب أي تغليبهم جانب على آخر » [3].

---

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1982، ص 569.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 57.

[3] عبد القادر أبو شريفة: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، ط 4، 2008، ص 23.

تكتمل الشخصية بوجود عدة أبعاد وهي: البعد الخارجي(الفيزيولوجي)، البعد النفسي، البعد الاجتماعي، البعد الفكري.

وحتى يكون الروائي ناجح لابد أن يبني شخصيته انطلاقا من هذه الأبعاد.

أ- البعد الخارجي(الفيزيولوجي):

هو الكيان المادي الذي يكوّن الشخصية حيث« تظهر فيه الملامح والصفات الخارجية للشخصية، فنجد الجنس بنوعيه: الذكر والأنثى، وشكل الإنسان أي طوله، قصره، جنسه، وسامته، ذمامته...» . أي أن هذا البعد يختص بالجانب والمظهر الخارجي للشخصية، وبالتالي تحديد الملامح والصفات الخارجية للشخصية ك: شكل الإنسان، قامته....

كما أن« أبسط طريقة لتقديم الشخصية هي عرض وصف جسماني لها و موجز عن حياتها» [1]، يعني هذا أن نقدم شخصية لابد من وصفها من الناحية الجسمانية وتقديم مختصر لحياتها.

ب- البعد النفسي:

إنّ« الشخصية من أصعب معاني علم النفس تعقيدا و تركيبا و ذلك لأنها تشمل الصفات الجسمية والوجدانية، والخلقية في حالة تفاعلها مع بعضها البعض لشخص معين، يعش في بيئة اجتماعية معينة» [2].

كما أن البعد النفسي هو« المحكي الذي يقوم به السارد لحركات الحياة الداخلية التي تعبر عنها الشخصية دون أن تقوله، بوضوح أو عما تحققه هي نفسها » [3].

أي أن البعد النفسي هو ما يرتبط بجوهر الشخصية الداخلية يتمثل ذلك في: الأفكار، السلوكات، الرغبات، الآمال...إلخ، و هو بعد سيكولوجي يعكس الحالة النفسية للشخصية، و يكشف هذا البعد عن الأسس العميقة والداخلية للشخصية.

---

[1] عبد الله بن قرين: النقد الأدبي السوسيولوجي(تطبيق على رواية الحمار الذهبي لوكيوس أبو ليوس)، ص 83.

[2] عبد المنعم الملادي: الشخصية و سماتها، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، د. ط، 2006، ص 25.

[3] جيرار جنيت: نظرية السرد، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، ط 1، 1989، ص 108.

ج- البعد الاجتماعي:

يعرف بأنه: « تصوير الشخصية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرك فيه » [1].

أي دراسة كل ما يؤثر في الشخصية سواء أكانت سلوكات أو أفعال.

وكما قيل:« بإمكاننا أن نعرف من خلاله ما يتعلق بحياة الشخصية كالمستوى التعليمي، و أحوالها المادية وعلاقتها بكل ما حولها... » [2].

من خلال هذا القول نفهم بأن لمعرفة البعد الاجتماعي للشخصية لابدّ أن نعرف مستواها التعليمي وحالاتها المادية و كل ما له علاقة بها.

د- البعد الفكري:

يمثل:« انتماء الشخصية و عقيدتها الدينية و هويتها و تكوينها الثقافي، و ما لها من تأثير في سلوكها، ورؤيتها، وتحديد وعيها ومواقفها من القضايا العديدة » [3].

---

[1] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009، ص 49.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 614.

[3] حياة فرادي: الشخصية في رواية ميمونة لمحمد علي بابا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب و اللغة العربية، إشراف: فاطمة الزهراء بايزيد، تخصص: أدب حديث و معاصر، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015- 2016، ص 42.

الفصل الرابع

تجليات البنية السردية في رواية

"أنديجان لزرياب بوكفة"

I–المفارقات الزمنية:

كما ذكرنا سابقا، أي أنه في هذا السياق يمكن التمييز بين نوعين من المفارقات الزمنية ألا وهما (الاسترجاع والاستباق)

1– الاسترجاع:

اعتمد الراوي في روايته "أنديجان" على الاسترجاع لبعض أحداثها، أي الأحداث التي وقعت في الماضي بالنسبة للحظة السرد، أي إيقاف السارد لمجرى تطور الأحداث ليعود لاسترجاع أحداث ماضية، أي إلحاق الماضي بالحاضر.

أ– الاسترجاع الخارجي:

لقد ورد في الرواية استرجاع الشخصية البطلة (باية) لولادتها وما حدث من مجازر في ذلك النهار «ولدت مساء الثامن من ماي 1945 بحوش الضبع غير بعيد عن مدينة سطيف، نفس اليوم الذي قتل فيه ابن عمتي "سعال بوزيد" هو وخمس وأربعون ألف جزائري على يد العسكر والمستوطنين الأوروبيين».[1]

المقطع الثاني: «أمي قالت أن ولادتي كانت عسيرة جدا في بيت اجتمع فيه الجميع يترقب الموت الذي قد يثب من أي بقعة ظل، وأن أبي كان حزينا لدرجة لم يستطع أن يهبني اسما ولا حتى أن يحملني بين ذراعيه أو أن يؤذّن في أذني».[2]

– هذين المقطعين يمثلان عملية استرجاع السارد لفترة ولادتها، فهي تعتبر الشخصية المحورية، فسمحت بتسليط الضوء على جانب ولادتها لتوضيح وبيان ملامح الشخصية.

حيث أنها ولدت في ظروف مقاتلة وصعبة ، أي في ظرف الحرب الجزائرية وبالذات في الثامن من ماي 1945، الذي قتل فيه حوالي 45 ألف جزائري، ومن بينهم ابن عمتها (سعال بوزيد) .

---

[1] الرواية، ص 19.

[2] الرواية، الصفحة نفسها.

إذ تمكنا من معرفة هذا من خلال تقديم هذا الاسترجاع، فيمكن ربط هذا الزمن بالشخصية الساردة، أي تقابل بين حياة (باية) القاسية مع هذا التاريخ، وهي تذكيرية، تقابل الجرم الصعب بحياة الشخصية.

إذن فوظيفة هذا الاسترجاع دلالية وجمالية، كما أنها تذكيرية، كان لها الدور في بناء دلالة النص وهذا عن طريق الكشف عن ماضي الشخصية وحالتها النفسية والاجتماعية، وأيضا تداخل الزمن الماضي مع حاضر الرواية بصورة جد رائعة وجميلة.

«جدتي كانت تقول لي: شجاعتنا الحقيقية هي عنادنا على مجابهة البؤس كل يوم بنفس العجز والعزم».[1]

فباية هنا ستعيد ما كانت تقول لها جدتها، فانتقلت من الحاضر إلى الزمن الماضي، فهذا الكلام لازال عالقا في ذهنها، وهو ما يزيد إصرارها وعزمها، أو يمكننا القول دفعها إلى مجابهة المصاعب ومحاربتها بعزيمة وإرادة وشجاعة، فنلاحظ أن السارد خرج عن زمن القصة وسار على خطّ زمني خاص به لا علاقة له بسير الأحداث في القصة، أي أنه فتح نافذة على الماضي عبر الحاضر.

ب- الاسترجاع الداخلي:

ورد في رواية "أنديجان" استرجاع الشخصية "دحمان" لشوارع العاصمة، حيث قال: «لم تكن شوارع العاصمة بهذا الاتساع»[2]، من خلال هذا يتّضح أن "دحمان" استرجع وتذكّر بأن شوارع العاصمة كانت غير واسعة بهذا القدر، وهذا يدلّ على أنه زارها في وقت مضى ولم تكن بهذا الاتساع أي أنها تغيّرت، والمقطع الثاني «ليست العاصمة بهذه القسوة...دعاءك البليد».[3]

فالراوي يقوم باسترجاع أحداث وقعت داخل زمن الرواية، وهذا للتذكير واسترجاع حالة العاصمة كيف كانت وكيف صارت الآن، ولتبين العلاقة المتّصلة بين ماضي الشخصية الساردة وأحداث القصة في الحاضر، فهما يسيران وفق خطّ زمني واحد.

---

[1] الرواية، ص 21.
[2] الرواية، ص 14.
[3] الرواية، ص 15.

ونجد أيضا: «نعم، كان السفر شاق من حوش الضبع إلى قبر أبي إلى سطيف إلى العاصمة إلى غرفة تجمعني برجل لا يعرف عني شيئا ولا أعرف عنه شيئا».[1]

ففي هذا المقطع يسترجع السارد على لسان الشخصية "باية" الأحداث التي مرت بها، والتغيرات التي طرأت في حياتها، فمن حوش الضبع بالذي كان ملاذا وجحرا يختبئون فيه، إلى قبر أبيها الذي دفن به وأصبحت تذهب إليه كلما اشتاقت إليه، إلى هربهم إلى مدينة سطيف، لينتهي بها المطاف إلى العاصمة، حيث زفّت كعروس إلى هناك، أو كغريبة لا تعرف أحدًا.

كما نجد هذا المقطع «كان الجدار باردا وأنا أصعره خدي ويد الأسمر الكبيرة وهي تتحسّس كامل جسدي أحسستني بالتجمّد ورغبة ملّحة في البكاء».[2]

ففي هذا المقطع ننجد أن "دحمان" بدأ يستذكر لحظة أمسك به العسكري الوقح، وما فعله به، وكمية الحقد والتجبّر والظلم الذي تعرض له في الزنزانة.

وأيضا: «...لا قرح إلا بعد فرح،

كانت تقول جدّتي».[3]

فنجد هنا بعد أن سيطر الضحك على العائلة، قامت باية باسترجاع واستذكار ما كانت تقول جدتها، أنه غالبا ما يأتي الحزن بعد الفرح، ليعمّ الصمت أرجاء البيت.

ونجد أيضا: «أما سليمان فكان يزورني أحيانا في مكان عملي، نتكلّم قليلا، أسأله عن دراسته، يبتسم كما كل مرة ويجيبني، لقد طردت، أنسيت !

فاسأله عما يفعله طيلة اليوم.

---

[1] الرواية، ص 142.

[2] الرواية، ص 59.

[3] الرواية، ص 26-27.

لديّ طاولة صغيرة أبيع فيها السجائر».[1]

يعمد الراوي إلى إضفاء أضواء جديدة، وهذا من خلال استرجاع حسين لتلك الأوقات التي كان يلتقي فيها مع ابنه سليمان، والتحسّر على ذلك، بعد اختفاء ابنه.

وأيضا: «في الليلة التي أتوا فيها إلى بيتنا...كان ذلك أواخر شهر ماي، كنّا قد نسينا تماما أنهم لا يدقون على الأبواب بل يكسرونها ويقتحمون نومنا ويتبون على حركة قد يسببها صراخنا».[2]

فنرى في هذا المقطع أنه أسلوب استذكاري، يمثّل بؤرة التجربة التي تعاش وتكرر في حياة باية وعائلتها والكلّ، والحياة التّعيسة والبائسة أو يمكن القول الظالمة التي عاشوها، فالسارد يقوم بعملية استرجاع لأحداث وقعت داخل زمن الرواية، وهذا للتذكير ببعض المواقف المتصلة بماضي الشخصية وبأحداث قصتها.

وهنا في هاذين المقطعين عمدت الساردة إلى استذكار ما حدث في صائفة 1965، ومجزرة ماي 1962 «صائفة 1965 شهرا قبل أن ألد ستر الرحمان استيقظنا على صوت المدرعات ومذياع يعلن تنحية رئيس وتنصيب آخر مكانه، وعن حملة اعتقالاته شملت أبطال الحرب».[3]

«روى لي عن مجزرة ماي 1962 التي مات فيها الكثير من زملائه، وكيف نفذ هو من الموت بأعجوبة..».[4]

فالحدث الذي كان يسبق هذه المقاطع كان عبارة عن عرض لحياة يملؤها الخوف مما سيحدث لتقوم بعدها مباشرة الساردة (باية) باستذكار لهذه الأحداث والتي تكمل ما قبلها بصفة منتظمة.

---

[1] الرواية، ص 69.

[2] الرواية، ص 103.

[3] الرواية، ص 143.

[4] الرواية، الصفحة نفسها.

وأيضا يتجسّد عندما قامت الساردة باستذكار واسترجاع ماضيها وما فعلته في طفولتها، أي كررت هذا الحدث التي قامت به وهو «رددته بيني وبين نفسي متذكّرة يوم كسرت زجاج محلّ السيد مارسيه، حين نعتني بالأنديجانة الجميلة».[1]

حين قامت البطلة باستعادة هذا الحدث الذي بقي في ذاكرتها من الماضي بعد ربطه بالحدث الذي سبقه وهو في زمن الحاضر، فالواضح أنه لم يتغيّر شيء من شخصية باية التي تحمله عيون الغضب ولا تقبل الظلم والاستبداد والاحتقار.

ونجده أيضا في قولها: «علمنا في الغد أنه اعتقل، كان ذلك في فريق 1988 أثناء أحداث الفوضى الدامية التي أتت على كل البلاد».[2]

تقوم الساردة باسترجاع يوم اعتقل ابنها "دحمان" وأدخله السجن، وما عاشته في تلك الفترة بعدما اختفى ابنها وظلّت تبحث عنه إلى أن علمت أنه في سجن الحرّاش بين أيدي الظلام الغاشمين الذين لا يعرفون معنى الرحمة في قلوبهم.

كذلك تتجلّى رجعة داخلية تتذكر فيها الساردة لحظة زواج أختها «كانت جميلة جدا وهي تبكي...كان ذلك في ربيع سنة ألف وتسعمائة وثمان وخمسين...».[3]

ففي هذا المقطع استذكار ليوم مميّز في حياة باية، وهو زواج قرة عينها (أختها تيسيلت).

2- الاستباق:

وهو كما ذكرنا سابقا، يمثل مفارقة زمنية تقوم باستباق الأحداث الراهنة بوقوع أحداث متوقّعة، حيث يحدث اختلال في ترتيب الزمن والوثب على الأحداث، أي توقّع الحدث قبل حدوثه ووقوعه في الرواية، فالسارد يتركنا في حالة انتظار وتوقّع للنهاية كيف ستكون.

---

[1] الرواية، ص 147.

[2] الرواية، ص 156.

[3] الرواية، ص 98.

والاستباقات قسّمها "جيرار جنيت" إلى سوابق داخلية وخارجية، ومن أمثلة:

أ-**الاستباق الخارجي**: في رواية "أنديجان" قول جدة "باية" أنه «لن يقام عرس واحد في الحوش هذا العام»[1]، فالسارد استوقف مسار القصّ ليستجلب المستقبل، فنجد في هذا استباقا وتنبؤا لما سيحصل، أو بالأحرى إحساس الجدّة بقرب أجلها، وهذا ما حدث فعلا فالجدة وافتها المنية وتوفيت في ذاك الحوش، الذي خيّم عليه الحزن والأسى بوفاة جدة باية، وقد تركت على شفاههم هذه العبارة "لن يقام عرس واحد في الحوش هذا العام".

ونجد استباق خارجي آخر، وهو التنبؤ لحياة "ستر الرحمان" أي أن ستر الرحمان ابن الخالة العلمية وأخ جوهرة، بدنو أجله، حيث قال لأمه: «لم يبق لي من العمر الكثير، فسامحيني على أي ألم قد تسبّبه موتي لك»[2]، فالشخصية "ستر الرحمان" استبق حدثا من المحتمل جدا وقوعه، أو بالأحرى يمكن أن يقع لا محالة، وهذا من خلال ما يعيشونه كل يوم من خوف وقلق واضطرابات نفسية، جرّاء ما يحدث في الجزائر، أي طغيان الجبارين الفرنسيين على الشعب وقتلهم وتعذيبهم، فستر الرحمان كان مؤمنًا بالحرب ومتيقنا أنه سيأتي دوره مثله مثل الشجعان الأحرار الذين لاقوا حتفهم على يد الطغاة الفرنسيين، ليحدث بالفعل فقد أخذوه إلى الثكنة العسكرية المكان الذي يعذبون فيه، ولم يخرج منه إلا وهو عاري الجسد صدره ممزقا بعشرات الرصاصات، لقد انتقل إلى جوار ربه الرحمان الرحيم الذي لا يظلم عنده أحد ملطخا بدماء الشهداء الأبرار.

وفي نموذج آخر "الاستباق الذي جاء على لسان "باية" " «تزوجت وانتقلت مع زوجي إلى حي الأبيار بالعاصمة...»[3]، وهذا ما تحقّق فعلا، فباية تزوجت أحد أقارب خالتها العلمية الساكن بالعاصمة، بعد أن رأتها أمه في عرس ابنة خالتها العلمية "جوهرة" لتتزوج باية وتنتقل للعيش في العاصمة مع زوجها، فهذا الاستباق ساعدنا على تصوّر الأحداث الآتية، وكذلك معرفة ما سيطرأ من تغيرات في شخصية "باية" ومصيرها فيما بعد.

---

(1) الرواية، ص 21.

(2) الرواية، ص 97.

(3) الرواية، ص 133.

وأيضا في آخر «اختفى سليمان أسبوعا بعد وفاة أبي»[1]، في هذا المقطع الاستباقي نرى أن السارد استبق أحداث اختفاء سليمان في بداية السرد وقبل حدوثها، وهذا بغية تشويق المروي له، وهذا ما حدث فعلاً، فأمّه أتت في هلع وخوف مخبرة والده بأنه غير موجود ودائما ما يفعلها ولكن أظنّها الأخيرة أي ذهاب بلا عودة.

وفي مقطع استباقي آخر «سليمان لن يعود» [2]، فجدة سليمان هنا، توقّعت أن سليمان لن يعود، فاستبقت الحدث وهي مقتنعة ومتيقّنة أنه لن يرجع إلى دياره سالما غانما، وقد حصل ما توقعته بالفعل، فسليمان لم يعد « لم يعد سليمان».[3]

وقوله أيضا: «إنهم قادمون»[4]، فنجد أن هذا الاستباق قد تحقّق فعلا، فقد أتت عربات للدرك والشرطة والجيش محمّلين بالسلاح في أيديهم والحقد والبغض والكراهية في قلوبهم، أي أن هذه السابقة التي وظّفها السارد على لسان الشخصية سبقت الأحداث قبل وقوعها في الرواية، لتقع بالفعل بغية تشويق المروي له وإعطاءه لمحة صغيرة عما سيحدث.

ب-الاستباق الداخلي:

وهو وما يتوقع السارد حدوثه، ويكون داخل مسار القصة الأولية، فهو يعتبر سيرا للأمام وإشارة إلى وقائع سوف تحدث، ولكنه يبقى داخل حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى، ويعتبر أكثر الاستباقات استعمالا.

ومن أمثلة الاستباقات الداخلية الموجودة في الرواية هذا المقطع السردي «حتى أنام مطمئنة...ويأتي الغد...»[5]، فهنا تحدثنا عن حدث لم يحدث بعد، فاستشرفت بأن الزمن الآتي سيكون أريح وأفضل، لتتفاجئ بالواقع في الصباح، وما ينتظرها من أعمال شاقة ومتعبة، ويوم تعيس كباقي الأيام، فهو عملية تسريع لزمن الأحداث، فهي تحدثت عن زمن لم يحن بعد متوقعة أو متأملة أنه سيكون أحسن من سابقه.

---

[1] الرواية، ص 65.
[2] الرواية، ص 68.
[3] الرواية، ص 72.
[4] الرواية، ص 121.
[5] الرواية، ص 21.

وأيضا «سنتزوج وننجب أطفالا وتتحسّن أحوالنا»[1]، فالسابقة هنا تحققت، أي أن حلم وتنبؤ جوهرة، بأنها هي وباية ستتزوجان حصل بالفعل، فجوهرة تزوجت صديق أخيها وباية أحد أقارب خالتها العلمية، فالسارد سبق الأحداث لتشويق القارئ لما سيحدث، والأحداث القادمة تدلّ على ذلك حيث تقول: «وتزوجنا في نفس الوقت تقريبا، هي تزوجت أحد أصدقاء أخيها ستر الرحمان وأنا ابن إحدى قريبات خالتي العلمية التي رأتني لما أتت من العاصمة لحضور عرس جوهرة».[2]

ونموذج آخر «سأصبح عمة قريبا، أتتصورين ذلك؟»[3]، ففي هذا المقطع انتظار وترقّب لمولود جديد لم يولد بعد، ولكن هذا فعلا سيتحقّق فتيسليت ترزق بطفلة وتصبح جوهرة عمة وباية خالة.

وفي استباق آخر «أنا أيضا سأرحل يوما ما»[4]، فهذا الاستباق يوضّح لنا كمية المعاناة التي يعيشها الشباب الجزائريين ورغبتهم في الهروب إلى حيث توجد الحياة، منذ ولادتهم وهم يتخبّطون تحت اضطهاد المستعمر ولم يعيشوا لا طفولتهم ولا شبابهم منذ صغرهم جندوا إلى العمل لجلب قوت يومهم أو بالأحرى ما يسدون به جوعهم للبقاء على قيد الحياة، فهم يعيشون تحت رحمة الظالم الغاشم وفي بلدهم !!

ونجد أيضا «سيطلقون سراحهم، لا أحد يبقى هنا طويلا»[5]، فهذا الاستباق يجسّد تيقّن الشيخ بما سيحدث، وما سيأتي بأنهم سيطلقون سراح ابنيهما عاجلا أو آجلا، ولا يتركوا أحدا هناك، ولكن كيف سيكون هذا السراح !!، وهو ما تحقق بالفعل فقد خلوا سبيلهما، هما ومن معهما، ولكن كجثة غارقة في الدم والغبار، فقد تحقق فعلا ما أخبرهما به الشيخ «...أطلقوا سراحك أخيرا يا ولدي...».[6]

---

[1] الرواية، ص 138.
[2] الرواية، ص 138.
[3] الرواية، ص 107.
[4] الرواية، ص 73.
[5] الرواية، ص 105.
[6] الرواية، ص 108.

ومثال آخر «سيخرجون الجيش إلى الشارع»[1]

في هذا المحكي الاستباقي نجد أن السارد تمهّد لحدث ما سيقع لاحقا وهذا ما تحقق بالفعل، فمع خروج "دحمان" من حانة المالطي، قابله الجندي الذي قبض عليه، فقد تحقق فعلا ما أخبره به أخوه.

وفي موقع آخر «سيحرقونها أكيد، تركت أبناء الحي يخططون لذلك»[2]، وفعلا يتحقق هذا الإعلان الاستباقي، فالمدينة احترقت وغرقت في دخانها، فقد استبق السارد حدوث هذا الاحتراق، وهذا لإشراك القارئ كمتلقي فاعل وليس مجرد متلق مستهلك.

وفي هذا المقطع «سنوات قليلة وتتخرج ثم تحب ثم تعمل وتدفع مقابل كل يوم عمل حلم من أحلامك، فتفلس فتتزوج، ذلك الزواج الذي يشبه إكرام الميت بدفنه...التي لا تشبع».[3]

فهنا يقوم الراوي بتبيين مستقبل الشخصية الرئيسية على لسان الشخصية الثانوية (أخوه)، فهذا الاستباق فيه تطلع إلى مستقبل الشخصية، وهذا في تعبير عن حالة القلق والخوف التي تتخلل الشخصية، أي أن هذا الاستشراف يمثل حالة قلق على المستقبل، كما أن له علاقة مع ما سيحدث فيما بعد.

II-المدة:

فلا يمكن لأيّ نص روائي أن يخلو من مدة زمنية تروى فيها الأحداث، أي أن النص الروائي لا يمكن أن ينطلق من غير إيقاع زمني، أي بمعنى قياس التفاوت بين زمن القصة وزمن الحكاية، وكما ذكرنا أن جنيت اقترح أن تدرس المدة من خلال تقنيات أربعة وهي(الخلاصة، الحذف)، (المشهد والوقفة) فاثنين لتسريع السرد، والآخرين لتعطيله.

---

[1] الرواية، ص 57.

[2] الرواية، ص 51.

[3] الرواية، ص 56-57.

1-تسريع السرد:

تقوم هذه العملية بالاعتماد على تقنيتين وهما الخلاصة والحذف، حيث تعتمد على انتقاء الأحداث، وهذا لعدم إمكانية رصد الأحداث كلها، حيث يعمد السارد إلى تقديم بعض الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة في حيّز نصي ضيق من مساحة الحكي.

أ-الخلاصة: الذي رمز لها جيرار جنيت بزمن الحكي < أي السرد، يكون الخطاب أقصر من زمن القصة، حيث يقوم بسرد حوادث ووقائع أيام وأسابيع أو حتى شهور وسنوات في بضع جمل أو صفحات من غير التفصيل فيها، أي استعراض الأحداث بوتيرة متسارعة لا تراعي الجزئيات بل تقوم بلمحة عابرة.

وقد كان للخلاصة حضور في رواية "أنديجان" نسوقها في المثال التالي:

«تخرجت، أكلت الحيطان ظهري بعض الوقت ثم انشغلت كاتبا عند محامي قذر، ثم معلما في الصف الابتدائي بقرية تبتعد عن بيتي بثلاثين كلم، طردت منها بسبب الخدمة الوطنية، ثم بملف طبي مكنني من الإعفاء من أداء الخدمة، لأنتهي بائع أقمشة بباب عزون، تزوجت بسبب خطأ بحديقة ابن عكنون يدفع ثمنه ابني الذي كان خارج كل حسابات الحياة».[1]

فالراوي من خلال هذا المقطع قد اختزل الأحداث والمراحل التي مرّ بها "حسين" في بضعة أسطر، رغم أنها تكون مستغرقة سنوات أو أشهر إلا أن الراوي اختزل هذا المشوار ما بين الدراسة والعمل والزواج في بضعة أسطر.

ونلمس مثالا آخر في الرواية «دا محند اقتاده أصحابه إلى تونس وأعدموه بتهمة الخيانة، ثم كتبوا عنه في جريدتهم أنه سقط شهيدا في ميدان الشرف، أمي بكت عليه كثيرا، وأخي أخذه طوفان الخيبة الذي أتى على كل مكان يؤمن به».[2]

---

[1] الرواية، ص 67.

[2] الرواية، ص 96.

فهذا المقطع يلخّص فترة اعتقال "دا محمد" وتعذيبه، أي ما جرى معه بالضبط، فلخصها مباشرة في مصيره، حيث أنهم قتلوه بحجة الخيانة، وكذلك الحالات النفسية المزرية التي كان عليها أفراد العائلة لأنهم عاشوا لحظات عصيبة عند وفاته لأنهم اعتبروه بمثابة أب لهم بعد وفاة أبيهم، فالسارد اختزل هذه الأحداث التي ربما استغرقت أيام وشهور في أسطر قليلة، أي المرور السريع على الأحداث وعرضها بإيجاز وتركيز.

وأيضا «كان عرس جوهرة جميلا لولا بكائها الذي لم يتوقف لحظة واحدة طيلة ثلاثة أيام، أنا أيضا بكيت كثيرا على فراقها وتركها لي وحيدة».[1]

فالسارد هنا لم يتعرّض إلى أدق التفاصيل أي ما حدث في العرس أو قبل العرس، بل أشار فقط إلى أن جوهرة تزوجت، وأنه كان عرسا جميلا وهذا على لسان شخصية "باية"، وأيضا إلى حالة البكاء التي أمسكتها وهي مفارقة لبيتها، مثلها مثل أي عروس تبتعد عن أهلها، وأيضا حزن صديقتها باية على فراقها، فهذه الأحداث التي ربما استغرقت أياما أو حتى أسبوعا، لخصها السارد في سطرين فقط.

ب-الحذف: وهو القفز عن مراحل زمنية تكون طويلة أو قصيرة وتكون متصلة بالحكاية، فيقوم السارد بإخفائها وحذفها لأنها تعتبر غير مهمة أو أحداثا ثانوية، لا يتطرّق لما جرى فيها من أحداث ووقائع ولا يذكر عنها شيئا، ويشار إليها بعبارات زمنية فقط، تكون محددة حتى يتمكن القارئ من تحديد هذه المدة، وتكون غير محددة وهذا من أجل تفاعل القارئ مع الملفوظات السردية، كما يمكن أن يكون الحذف مضمرا، ضمنيا لا يصرّح فيه الراوي بالمدة الزمنية هو زمن إحساس مجرّد، أي نكتشفه ونحس به أثناء القراءة.

وقد ورد الحذف في رواية "أنديجان":

«وحين عدت إلى غرفتي بعد سنتين من الزواج ضحك أخي».[2]

---

[1] الرواية، ص 138.

[2] الرواية، ص 66.

فالسارد لم يذكر أي حدث جرى خلال هذه الفترة، بحيث قام بحذف ما حدث خلال السنتين الماضيتين من زواجه، أي تمّ إسقاط هاتين السنتين من حياته، لأن السارد اعتبرها أحداثا ثانوية وغير مهمة، وهذا النوع من الحذف يسمى بالحذف الصريح أو المعلن، لأن مدته الزمنية المحذوفة واضحة ومحددة فهو حذف محدّد.

وقد ورد حذف معلن آخر: «شهر بعد اختفاء سليمان»[1]

فنلاحظ أن السارد في هذا الحذف قد حدّد لنا المدة المحذوفة وهي شهر واحد منذ اختفاء سليمان، فلم يذكر لنا تفاصيل ما وقع خلال هذه المدة الزمنية.

وأيضا «ثلاثة أشهر على اختفاء سليمان»[2] .

«سنة على غياب سليمان»[3] .

لقد تمّ حذف أحداثه ثلاثة أشهر وأحداث سنة كاملة من زمن القصة، فاستغنى السارد عن ذكر الوقائع التي وقعت خلال هاتين المدتين الزمنيتين، فالمتلقي لا يعرف ما جرى خلال هذه المدة، وهو حذف صريح بحيث صرّح السارد عن المدة التي انقضت.

وفي هذا المقطع «خيمنا قرابة الثلاثة أشهر عند حائط الثكنة»[4]، فالسارد هنا ذكر مدة الثلاثة أشهر، ولكن دون التطرّق لتفاصيلها داخل أحداث الرواية.

ومقطع آخر «سجنوه سنة كاملة ثم أطلقوا سراحه»[5]، فهنا أفصح لنا السارد عن المدة الزمنية التي قضاها ابن الشيخ وهو يتخبّط في السجن فهو حذف محدد، لكنه لم يذكر لنا مجريات الأحداث في هذه السنة، بل اكتفى فقط بالإشارة إلى أنها حول كامل.

---

[1] الرواية، ص 70.
[2] الرواية، ص 71.
[3] الرواية، ص 72.
[4] الرواية، ص 104.
[5] الرواية، ص 105.

وأيضا: «أطلق سراحي بعد ثلاثة أشهر».[1]

هنا حذف ما حصل في الثلاثة أشهر التي مرّت عليه بعد دخوله السجن رغمًا عنه واستمرّ السارد في توظيفه للحذف والذي سرع بواسطته مجرى الأحداث.

أما بالنسبة للحذف الضمني فقد ورد هو الآخر في الرواية في قوله: «سنة واحدة كانت كافية لتغتال كل شيء جيل فينا ومن حولنا».[2]

فهذا السياق الحكائي يتضمن حذف ذكر الأحداث التي جرت خلال هذه المدة، ولم يحدّد المدة بل أشار فقط إليها، دلالة على مرارة ما يعيشونه من قهر وظلم واستعباد.

كما نجد في هذا المقطع «ثم يعود بعد قليل طالبا الأكل وقد أجهده الجوع».[3]

فهذا المقطع يبدو كأنه لا يتضمن حذفا، ولكن مع التمعن جيدا تبين أن الساردة لم تعلن عن بعض الأحداث بل جاءت ضمنية يقوم باكتشافها المروي له بعد التمعّن في القراءة، فهنا ابن باية ذهب لوهلة ثم عاد، فلا نعلم كم الوقت قضى أو إلى أين ذهب وماذا فعل !!، فهو حذف ضمني لأنها لم تصرّح بالمدة التي قضاها.

2-إبطاء السرد أو تعطيل السرد:

سيرا مع تطرقنا إليه سابقا أي إيقاع تسريع السرد من خلال تقنيتي "الخلاصة والحذف" حيث لجأ السارد إلى تلخيص وقائع وأحداث في عبارات وجيزة أو صفحات قليلة، أو يقوم بحذفها نهائيا فلا يذكر ما حدث إطلاقا، ننتقل لمعالجة الحركة المعاكسة والمعارضة لها، ألا وهي تعطيل السرد والذي يقوم على تقنيتي "المشهد الحواري، والوقفة الوصفية".

---

[1] الرواية، ص 120.

[2] الرواية، ص 27.

[3] الرواية، ص 150.

أ–المشهد الحواري:

تكون المشاهد في أغلب الأحيان عبارة عن حوارات قائمة بين الشخصيات، ومن المشاهد التي وردت في الرواية لإبراز الرؤية الشخصية وأفكارها، الحوار الذي دار بين "باية" وجدتها.

«لم كل البيوت بهذا الشكل؟

اسأل جدتي:

– ليست بيوتا يا باية، إنها مخابئ.

– مخابئ؟

– مخابئ كجحور ثعالب أو غيران اليرابيع.

– ومم نختبئ؟

– من بؤسنا».[1]

فهذا المشهد عمل على إبطاء الحكي، عمل على تصوير الحوار الذي دار بين "باية" و"الجدة"، وتعبيرا عما تشعر به من بؤس وخوف، والحالة التي يعيشونها، أي حالة استبداد واضطهاد المستعمر، فهم كل يوم يترقّبون مصيرهم أو ما ينتظرهم في قلق وتحسّر على حالتهم، فالبيوت التي تعتبر مكان للطمأنينة والراحة، ما هي إلا مخابئ وجحور يختبئون فيها من بطش المستعمر وجنود لا تعرف معنى الإنسانية، وأصوات الرشاشات والمدافع التي أصبحت مثل نغم موسيقي في حياتهم اليومية.

ونجد المقطع الثاني: الحوار الذي دار بين باية وأبيها وأمها وأختها كذلك:

– لا تخبري أحدًا.

– وأعده مبسمة

[1] الرواية، ص 20.

- امسح دموعك جيدا

- أصبحت كأخيك بولادين كبير !

نضحك معا، وتستقبلنا ابتسامة أمي، وقد كشفت سرنا، ونتعشى مشتركين في بعض اللقمات الجافة وبعض الحليب المصفر، أهمس لأمي:

- أبي أصبح بولادين مثل أخي.

تبتسم أمي، وينفجر أبي-الذي كان يسترق السمع- ضحكا.

- يا وحد الستوت

ترميني أمي ضاحكة، وتسأل أختي عم يضحكنا، فنصمت، فتلح:

- اسألي أبي

ولا تجرأ على سؤاله وقد تعبر لون وجهه حيرة وهلعا

- أين محمد؟

- لم يعد بعد

تستنفره أمي:

- سأذهب للبحث عنه.[1]

فهذا المشهد الحواري كان له دور كبير في بناء الوظيفة الأساسية، وهي خلق التساوي بين زمن الحكاية وزمن الحكي، وتصوير ما كان يشعر به الأب وحالة الحزن التي تغمره بعد وفاة أمه، وكيف أن ابنته باية واسته بغية التخفيف من آلامه وعجزه، ليصرفا هذا الحزن بحالة من الضحك وهذا لتغطية تلك المشاعر الحزينة، غير أن أمها

[1] الرواية، ص 28-29.

وأختها تلحان في السؤال لمعرفة السبب، ليقصّ الأب هذا المشهد بالسؤال عن ابنه محمد وعن مكانه، لأنه لاحظ غيابه على طاولة العشاء.

وفي سياق آخر هذا الحوار الذي دار بين "باية" وابنه خالتها العلمية "جوهرة".

- سأصبح عمة قريبا، أتتصورين ذلك؟

- وأنا خالة

- هل تعتقدين أن ستر الرحمان سيكون حاضرا يوم تلد تيسليت؟

- لا أدري، أمي تقول أنهما سيعودان قريبا.

- نعم، سمعتها تقول ذلك، لكنها قالته بنفس نبرة ذلك الشيخ أمام الثكنة.

- أي نبرة.

- نبرة الذي رحل ابنه ولم يودعه.

- بكيت لحظتا رغما عني، احتضنتني جوهرة بقوة.

- لا تبك، أنا متأكدة أنهما سيعودان.[1]

فالراوي قدم لنا هذا المشهد مبينا حالة الانتظار لكل من عائلة محمد وستر الرحمان بعد أن تم اعتقالهما، وكيف أن باية وجوهرة يقومان بالتخفيف عن بعضها، وكيف أن الشك بعودة أخويهما يطغى على تيقنهما بعودتهما سالمين معافين، غير أنهما لم يفقدا الأمل وينتظران بلهفة متى يعودان.

[1] الرواية، ص 107.

وأيضا:

- مثل تيسليت؟

- ما بها تيسيليت؟

- تركها زوجها شهرين فقط بعد الزواج.

- لا تيأسي، كل الرجال يموتون بعد شهرين من الزواج؟

- كيف؟

- ليس الرصاص وحده من يقتل الرجال، أمي من تقول هذا.

- لم أفهم

- أنا أيضا سألت أمي فقالت إسألي أباك.

- هل تعنين...

- نعم، بعد شهرين فقط.

- وتضحك كالمجنونة.

- على هذا فزوطا ميت منذ زمن.

- وتضحك وهي تعلن في وفي أمها وفي زوطا.[1]

نجد أن هذا الحوار ساهم في بناء الشخصية الروائية، حيث فتح لها المجال للتعبير عن ذاتها ووجهة نظرها دون أن يكون هناك وسيط بينها، ومن هذا يتمكن المروي له في معرفة طبيعة الشخصية وتفكيرها، فالحوار الذي دار بين باية وتيسليت بين طريقة تفكيرهما وما الذي يتطلّعان له.

[1] الرواية، ص 138.3

وفي مقطع آخر:

- أليس القرآن يقول أن آدم أخطأ فعاقبه الله بنفيه إلى الأرض.

- أجل

- آدم من أخطئ فقط.

- نعم

- إذن ماذا نفعل نحن هنا؟

- "خلفناكم لنبلوكم"

- شوف أسيدي؟

- استغفر الله العظيم

- تصرخ أمي من بعيد، يبتسم أبي لتيسليت

- نحن هنا على هذه الأرض، ليس لنا غير تقبل الأمر، هذا هو الصبر الجميل.[1]

ففي هذا المشهد الحواري تم الكشف على الصراع بين الأطراف فكل يبين وجهة نظره للشخصية، فنلاحظ أن نظرة الشخصيات تختلف وكل وتفكيره، فتسيليت نتيجة الضغط والمعاناة التي يعيشونها، سألت أخاها لماذا نحن على الأرض نتيجة أن آدم عليه السلام أخطأ ليحاول أخوها إقناعها أن الله خلقنا ليمتحن صبرنا، وتتدخل أمها أيضا، بأن عليهم الصبر وتقبل إرادة الله عز وجل فهو أدرى بعباده.

وعموما المشهد الحواري تجسّد بقوة في الرواية، فعمل على المساواة بين زمن القصة وزمن الخطاب، وساهم في تعطيل الأحداث الروائية، وعمل أيضا على سدّ فجوة حكائية من خلال تقديم معلومات جديدة ومهمة للمروي له.

---

[1] الرواية، ص 37.

ب–الوقفة الوصفية:

تعتبر أبطأ تقنيات السرد، فهي استراحة، أي انقطاع في سيرورة الزمن وتعطيل حركته، أي أن الزمن يتوقف، لأن الشخصيات نفسهم يلجؤون إلى وصف وتأمل المحيط الموجودين فيه، فيصبح زمن السرد أكبر من زمن الحكاية، فالحركة الزمنية تتجمد أو تتعطل لفترة، ويدخل السارد في حالة من الوصف والتأمل.

ومن أمثلة ذلك في رواية "أنديجان" «والسماء تمطر ظلمة، والشوارع في حيطتها ترفض الظلام وتشعل للحيرة مصابيحها، والحيرة وجوه مكبوتة الصدى تتوارى خلف ظلال نوافذها، ولا يسأل الليل النهار كيف أمضي ساعاته، يوقد له سريره ووسادته ويدعو للنوم محاولا في أن يلهيه عن اختلاس بعض ما تبقى من صوت الموندول الذي ظلّ يردّد في تحدي:

- عمر كاسي يالساقي
- يابقى للنهار آذان».[1]

اشتمل هذا السياق الوصفي، على وصف ما آلت إليه شوارع العاصمة، وكيف أصبحت شوارعها تكسوها حالة من الحزن والظلمة، والتعاسة، فلم يعد يفرق بين الليلة والنهار ولا حتى الفصول الأربعة، فكلّها أصبحت كيوم مظلم فقير تعيس وكئيب، تعجّ به وجوه مكبوتة تتخلّلها نظرات الحيرة، وكذلك: «كانت إحداهن السيدة مارسي زوجة صاحب محل "السويسري الصغير للأجبان" قبالة المسجد العتيق في وسط المدينة، كانت امرأة أنيقة رغم قصر قامتها وسمنتها المفرطة وصوتها الحاد الذي يشبه صوت جوهرة حين تتعارك.

كنت أحبّ أن أقف أمام دكانها أشاهدها بمئزرها الأزرق وهي تبيع الحليب أو تزن الجبن، وكنت أحبّ تلك الروائح الدافئة للحليب المطبوخ والزبدة المملحة».[2]

وأيضا:

---

[1] الرواية، ص 18.

[2] الرواية، ص 89.

«كان زوجها قصير القامة وسمينا مثلها، على ابتسامته تلك الإشراقة الطفولية لولا شاربه الرقيق المقرون وتجاعيد رقيقة حوطت عينه».[1]

ففي السياق الوصفي الأول مجموعة من سمات المستوطنة "مارسي"، حيث قامت بإعطاء لمحة عنها قصد التعريف بها للمروي له، ولأخذ نظرة طفيفة عليها، فبمجرّد ما شرعت في وصفها توقف الزمن الخطّي للأحداث، ثم عاد إلى مجراه بعد انتهاء ذلك.

وكذلك بالنسبة للمقطع الثاني، إعطاء صورة شخصية عن صاحب المحلّ السويسري الصغير للأجبان، أي زوج السيدة مارسي، وإبراز هذه الشخصية للقارئ حتى يتسنى له ربط الأحداث ومعرفة الشخصيات بدقّة.

ونموذج آخر: «توقّفت السيارة أمام عمارة كبيرة في قلب حيّ مليء بعمارات تشبه بعضها كخلية النحل، دخلنا العمارة وأنا ألتقط بعض الزعاريد من النوافذ، رأيت زوجي يتصنع الابتسام وهو يحيي أولائك الذين تجمهروا خلف نوافذهم ليهنئوه».[2]

«كان البيت يقع في الطابق الثاني، كان شقة بغرفتين وقاعة جلوس، قليل الأثاث جدرانه مغطاة بورق أزرق بأشكال أزهار بيضاء صغيرة».[3]

«كان الجميع يبتسم لي مرحبا...وكل هذا الابتسام الذي يخيفني».[4]

نلاحظ في هذه المقاطع أن باية تصف المكان التي انتقلت إليه عندما تزوجت، فلا المكان تعرفه ولا الأشخاص كذلك، فانبهرت من المكان لأنها لم تر شيئا كهذا من قبل، أي أنها وجدت كل شيء غريب عنها.

---

[1] الرواية، ص 90.

[2] الرواية، ص 141.

[3] الرواية، ص 141.

[4] الرواية، ص 141.

فقد كانت الأحداث تسير إلى الأمام لتتوقف وتنقطع لتترك المجال للوصف مباشرة، فبوصف "باية" للمكان الذي ذهبت إليه أو بعبارة أخرى زفّت إليه عروسًا مكنتها من التعرف عليه، وكشف ملامح الحياة القائمة فيه ونوعية الأشخاص الذين وجدتهم فيه.

ومثال آخر: «كان أخي يبلغ من العمر عشرين سنة حينها، يرعى عنزاتنا نهارا ويدرس القرآن في المدرسة القرآنية مساء»[1]«أخي محند طيب جدا، له تلك الملامح الوقورة التي تجبر الجميع على حبّه واحترامه، عيونه الزرق دافئة كسماء ربيعية وله تلك الابتسامة السهلة التي يهديها كل كلمة،

- بولادين !

كان يدعوه أبي لكثرة لعابه حين يتحدث بصوت عالٍ».[2]

لقد اشتمل هذا المقطع الحكائي على مجموعة من المواصفات لمحند أخ "باية"، وذلك من أجل التعريف به وإعطاء صورة واضحة أكثر عنه للمروي له، فقد عمل هذا السياق الوصفي على تعطيل التطور الخطّي للأحداث الروائية المتتابعة نحو الأمام.

III-التواتر:

يندرج التواتر في مبحث الزمن، وهو يمثل علاقات التكرار بين الحكاية والقصة، وهو ظاهرة أساسية في الزمنية السردية، وكما ذكرنا سابقا أن لديه أنماط ذكرنا 3 منها أن النص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، أو أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.

[1] الرواية، ص 25.

[2] الرواية، ص 26.

ومن أمثلته في رواية "أنديجان" نذكر على سبيل المثال: «في صباح الرابع والعشرين في أوت جاء البيت من يخبرنا أن محمد وستر الرحمان موجودان بحي الجنان...».[1]

فنجد أن الراوي على لسان الشخصية يسرد لنا هذه الحادثة التي وقعت مرة واحدة، مرة واحدة أيضا.

وأيضا: «قفزت يدي فجأة رغما عني وحملت حجرا رميتُه كل ما أوتيت من غيظ...»[2] «أتى الحجر على واجهة الدكان الزجاجية...».[3]

فهذا الفعل الحكائي حدث مرة واحدة ولم يتكرّر، فباية حملت الحجر وضربت به الدكان ما تسبّب في كسر زجاجه. ونجد أيضا: «تيسيليت كانت قد أنجبت طفلة اسمتها زهرة على اسم جدتي واستقرت وابنتها في بيت خالتي العلمية».[4]

فهذا المقطع احتوى على خطاب واحد وحدث واحد، ألا وهو إنجاب أخت باية تيسيليت واستقرارها في منزل حماتها.

* ونجد في الرواية ذكر السارد تردده إلى المكتب للاستجواب «وجدت نفسي قبالة مكتب صغير يحتلّه رجل بدى متوترا جدا، أمرني بالجلوس وأخذ راقي...نظر إليّ بحزم مقدما لي ورقا وقلما، أخذت الورقة والقلم بيد مرتجفة...».[5]

«في اليوم الثاني أعادوني إلى نفس المكتب ونفس الشخص الذي طلب مني نفس الطلب، أخذت منه الورقة والقلم وكتبت..».[6]

---

[1] الرواية، ص 107.
[2] الرواية، ص 91.
[3] الرواية، الصفحة نفسها.
[4] الرواية، ص 133.
[5] الرواية، ص 112.
[6] الرواية، ص 114.

«أخرجني اثنين من المكتب...».[1]

«يفتح باب زنزانتي...أدفع إلى مكتبه أجده غاضبا ككل مرة لا أنظر إليه...».[2]

«يحملني شخصان خلف المكتب».[3]

فمن خلال هذه المقاطع نجد أن السارد قد ذكر فعلا قد حدث عدة مرات، وهو أخذه إلى المكتب أو قاعة الاستنطاق والاستجواب وفي كل مرة يسألونه نفس السؤال، فهو روى أكثر من مرة ما حدث أكثر مرة، وهو شكل من أشكال السرد المفرد، لأن السرد المفرد يعرف بالتساوي بين تواجد الحدث في النص وعدده في الحكاية، سواء أتى مفردا أو في صيغة الجمع.

* أما بالنسبة للتواتر المتشابه أو تكرار الحدث فقد ورد هو الآخر في الرواية، مثل قوله: «توصلني الحافلة للعمل يوميا»[4]، وأيضا: «إنها تمطر منذ يومين، والمطر في حوش الضبع بارد وغزير».[5]

فهذين المقطعين عبارة عن سرد قدم مرة واحدة حدث تكرر وقوعه عدة مرات، ففي المقطع الأول ستر الرحمان يذهب كل يوم إلى العمل والحافلة هي من تقوم بإيصاله، فهو كل يوم يركب الحافلة للذهاب للعمل، أما المقطع الثاني فعملية سقوط المطر استمرت يومين على التوالي، فقام بجمع أحداث متشابهة في حكاية واحدة.

وأيضا: «خيمنا قرابة الثلاثة أشهر عند حافظ الثكنة نتوسل أخبار محمد وستر الرحمان».[6]

فالساردة هنا لجئت إلى التعبير مرة واحدة عن حدث تكرر لمدة تقارب الثلاثة أشهر، فما فعلوه عدة مرات لم تكرره بل ذكرته مرة واحدة.

---

[1] الرواية، ص 115.
[2] الرواية، ص 116.
[3] الرواية، ص 117.
[4] الرواية، ص 114.
[5] الرواية، ص 36.
[6] الرواية، ص 104.

ونجد أيضا: «في سنوات الطلاق الأولى كنت أراه مرة كل أسبوع، وفي كل أسبوع كنت أتركه عند أمي».[1]

ففي هذا المقطع قام الراوي بتقديم السرد مرة واحدة، لكن هذا الحدث تكرر وقوعه عدة مرات، فحين كان يلتقي بابنه سليمان مرة في الأسبوع، كما أنه يتركه عند أمه في كل أسبوع، فجمع هذه الأحداث وسردها مرة واحدة.

وفي مقطع آخر: «كل ليلة يحلم بأب وإخوة وبيت دافئ»[2]، ذكر حدثا تكرر وقوعه مرة واحدة، فسليمان كل ليلة يحلم بمنزل يحفه الجو الأسري ويغمره الحنان والمودة، وما أكثر هذه التكرارات في الرواية، فقد استخدمها السارد عدة مرات.

ومن أمثلة السرد التكراري في الرواية، قوله:

«البحر يلفظ جثثا في كل مكان»[3]

«البحر يلفظ جثثا غرقت عرض الحلم»[4]

«البحر يلفظ جثثا بغير أحذية، البحر سرق مسيرهم»[5]

«البحر يلفظ جثثا عارية الملامح»[6]

«البحر يلفظ جثثا في كل بيت»[7]

«البحر يأكل أبناءنا يوما بعد يوم»[8]

---

[1] الرواية، ص 66.
[2] الرواية، ص 71.
[3] الرواية، ص 76.
[4] الرواية، صفحة نفسها.
[5] الرواية، صفحة نفسها.
[6] الرواية، صفحة نفسها.
[7] الرواية، صفحة نفسها.
[8] الرواية، ص 77.

«البحر يلفظ كل يوم خصاءنا وعجزنا على الحياة».[1]

فهذا النوع يقوم على أن السارد يعمد على رواية الحدث الواحد مرات عديدة، مغيرا من أسلوبه وباستعمال وجهات النظر المختلفة، فهو نص قصصي مكرّر، فنجد في هذا المقطع أن الراوي قام بتكرار الحدث عدة مرات في الرواية، وهو يدلّ على نفسية السارد وحزنه الكبير على المهاجرين الغير شرعيين الذين لقوا حتفهم في البحر.

فالترتيب الزمني والمدة الزمنية وكذلك التواتر يشكّلون مع بعضهم بنية الزمن السردي في الرواية، ومنه خلال دراستنا لرواية "أنديجان" لاحظنا أن تشكل بنية الزمن حضر بقوة وبصفة متنوعة.

وهذا ما يبرز ويؤكد براعة الراوي في التلاعب بتقنيات الزمن وخاصة أن الرواية الحديثة تتميّز بهذا المظهر وهذه التقنية الجميلة، ولا يخلو زمان بدون مكان وشخصية.

– المكان:

❖ **الأماكن المغلقة:**

هي التي لها حدود فضائية مكانية تفصلها عن العالم الخارجي، فهي الأماكن الخاصة التي يكون محيطها ضيّق وتتفاعل فيها الشخصيات للدخول إلى أماكن أكثر انفتاحا وتحررا واتساعا، دون حدود تحكمها، ومن الأماكن المغلقة التي وردت في الرواية نجد:

– المقبرة: هي مكان يدفن به الأموات سواء بشكل فردي أو جماعي «...في جوانب المقبرة...»[2]

– المنزل: وهو مكان مغلق يمثل الاستقرار والراحة والأمان بالنسبة للإنسان «...وطول طريق العودة إلى المنزل».[3]

---

[1] الرواية، ص 78.

[2] الرواية، ص 12.

[3] المصدر السابق، ص 12.

– **القبر**: هو المكان الذي يؤول إليه الإنسان بعد موته، وهو مكان شديد الانغلاق، وضيّق المساحة، وقد ورد هذا الأخير في الرواية: «جلست عند رأس القبر...».[1]

– **المساجد**: وهي أماكن للعبادة والتقرّب إلى الله عز وجل بالصلاة والدعاء، ووجدت في الرواية كأماكن مغلقة«كل هذه المساجد الصلدة المتواطئة مع الفوضى».[2]

– **البيت**: يعتبر مكان المحبة ومخزن للذكريات والأحلام والآمال، فهو أول ما ينتمي إليه الطفل حين ولادته وكيان يلازمه، مركز السكينة، والاستقرار والطمأنينة وعلى الإنسان أن يهتم به ويحافظ عليه، يمكن توضيح هذا في المقاطع التالية من الرواية:

«...أن البيت كان ملاذا لنا من البؤس الذي كنا نعيشه كل لحظة عاجزين كاليرابيع المطاردة».[3]، الراوي في هذا المقطع يبين لنا أهمية البيت وأنه هو الملجأ للهروب من البؤس والعجز.

«نجتمع كلنا في بيت دا محند كبير الحوش».[4] الاجتماع في البيت دلالة على الألفة والمودة والبساطة.

«نعود إلى البيت بما قد يكون مسموما وقد لوثته أقدامهم...»[5]

– **حوش الضبع**: مكان مغلق، ولدت به "باية" وهو قريب من مدينة سطيف «ولدت مساء الثامن من ماي 1945 بحوش الضبع غير بعيد عن مدينة سطيف».[6]

– **الحافلة**: وسيلة لنقل الركاب، وهي من الأماكن المغلقة «تراجعت عن ركوب الحافلة...»[7]، أي أن دعمان فضل السير بدلا من ركوب الحافلة.

---

[1] المصدر السابق، ص 12.
[2] المصدر السابق، ص 14.
[3] المصدر السابق، ص 20.
[4] المصدر السابق، ص 22.
[5] المصدر السابق، ص 32.
[6] المصدر السابق، ص 19.
[7] المصدر السابق، ص 48.

– **الأبيار**: منطقة في الجزائر «...المتجهة للأبيار...»[1]

– **الحانة**: هي مكان مخصّص لبيع وشرب المشروبات الكحولية، تنتشر الحانات في الدول الغربية، وهي قليلة إلى منعدمة الوجود في غالبية الدول العربية والإسلامية، وقد وردت لفظة الحانة في المقطع التالي: «وتجزم حقا أنك برواز ليس فقط في هذه الحانة...»[2]. شبهت الحانة هنا بالبرواز الذي يعني ما يحيط بالشيء كإطار، فالحانة مكان مغلق يتجمع فيه الناس ومكان للسهر.

❖ **الأماكن المفتوحة:**

الأماكن المفتوحة هي الحيز الذي ليس له حدود مكانية ضيّقة، يرسم فضاء واسعا ورحبا تتحرّك فيه الشخصيات بكل طلاقة وحرية لا يضبطها الشكل المكاني الهندسي المغلق ونجد هذا النوع من الأماكن في الروايات على العموم، وهي أماكن منفتحة على الطبيعة.

وتجسد هذا النوع في روايتنا فنجد:

- **المدينة**: المكان الذي يحتوي على جميع الشروط الضرورية للعيش ويدل على التطور الحضاري والاجتماعي، والمدينة من الأماكن المفتوحة التي تلتقي فيها شخصيات الرواية، وهذا ما تبينه مقاطع من "أنديجان":

«...هي المدينة التي تغلق بعد كل صلاة مساجدها...»[3]، في هذا المقطع يصف الراوي لنا المدينة من ناحية النظام والانضباط.

- **المقاهي**: تعتبر من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي «...على ناصيات المقاهي في سيدي يحيى...»[4]، يحيى...»[4]، يتبين من خلال المقطع ما حدث على ناصيات المقاهي من سلوكات وتصرفات بشعة لا أخلاقية.

---

[1] الرواية، ص 48.
[2] الرواية، ص 50.
[3] الرواية، ص 15.
[4] الرواية، ص 17.

- **الشوارع**: تعدّ الشوارع من أهم شرايين المدن، وأماكن انتقال ومرور يتواجد فيها الناس للتواصل مع الآخرين وأماكن تدور فيها أحداث معينة، وفي هذه الرواية شوارع العاصمة تتسّم بالاتساع «لم تكن شوارع العاصمة بهذا الاتساع !»[1]، أي أنّ شوارع العاصمة من قبل لم تكن متّسعة.

- **البحر**: وهو خلاف البر، سمي بهذا الاسم لعمقه واتساعه، كما أنه المحل المتّسع المنبسط يتموّج بها فيه ماديا أو معنويا «...وهذا البحر اللعين...»[2]. الراوي هنا وصف البحر بأنه لعين.

- **الجزائر**: هي بلد عربية تقع في شمال إفريقيا، وهي من الأماكن المفتوحة «الجزائر بلد جائع، عاري وبدون أدنى كرامة»[3]، نلمس في هذه العبارة تقليل من قيمة وشأن الجزائر ومستواها منها.

- **سطيف**: ولاية جزائرية تقع في شمال شرق الجزائر، تحمل عاصمتها نفس الاسم سطيف، وتعني كلمة سطيف بالعربية التربة السوداء، وهي من الأماكن المفتوحة. «اذهبوا إلى سطيف...»[4]، دا محند في هذا القول طلب من العائلة الذهاب إلى سطيف لأن منزله هناك من أجل الاستقرار وهروب العائلة من المعاناة والظلم والاستبداد الذي تعيشه العائلة.

- **العاصمة**: مدينة يُدار حكم البلاد منها وتقع فيها أهم مؤسسات الدولة، وتعتبر العاصمة من الأماكن المفتوحة «في العاصمة»[5] في هذه العبارة دلالة مكانية.

---

[1] الرواية، ص 14.
[2] الرواية، ص 14.
[3] الرواية، ص 78.
[4] الرواية، ص 84.
[5] الرواية، ص 139.

- **بنية الشخصية:**

تلعب الشخصية دور مهم في العمل السردي، وتتقاطع فيها عناصر العمل السردي، كما أنها من أهم المحاور التي تدور حولها الأحداث أي تمثل أساس العناصر في العمل، نجد في رواية "أنديجان" لزرياب بوكفة شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية.

- **الشخصية الرئيسية:**

تعرف بأنها شخصية وظيفية أي تعتمد في عملها ووظيفتها على تجارب وخبرات الماضي، سواء أكانت سيئة أو جيدة وعلى الحاضر باعتباره بيئتها المعاشة وينصبّ اهتمامها على المستقبل، فتربط بين الماضي والمستقبل، وأما بالنسبة لها في روايتنا فتتمثل في:

- **حسين**: يعتبر بطل الرواية والمحور الأساس، يروي حادثة أليمة وقعت له وهي وفاة والده وحزنه الشديد عليه، يظهر ذلك في قوله: «مات أبي»[1]

«جلست عند القبر سائحًا بعيون تعِبة بين القبور الساكنة في نهايتها، وضعت يدي على قبر أبي وانفجرت بالبكاء»[2]، يبين هذا المقطع حالة حسين ونفسيته المتعبة الحزينة، واستسلامه للحزن.

- **الأب**: رب العائلة ووالد حسين المتوفى.

- **الأم**: وهي والدة حسين، دورها إخبار حسين بوفاة والده والتي أصبحت هي الأب والأم عند حسين بعد وفاة والده ومساندتها لابنها.

برزت صور حزن الأم في أقوال حسين:

«استقبلني حزن أمي وأنا أفتح باب المنزل...»[3]

---

[1] الرواية، ص 11.

[2] الرواية، ص 12.

[3] الرواية، ص 12.

كما برز قلق الأم على حسين في المقطع التالي: «أين كنت»[1]، نجد هنا قلق الأم واضح وخوفها على ابنها من خلال ما طرحته من سؤال.

- **دحمان:** هو بطل الرواية، وشخصية رئيسية، يحكي عن العاصمة وشوارعها واتساعها وما يحدث فيها من تصرّفات وسلوكات، ومن ناحية أخرى نجده يدافع عن العاصمة ولا يقلل من قيمتها ولا يعتبرها سيئة، أو فقيرة، أو غير ذلك ويلقي الضوء على الجوانب الإيجابية منها، ويبرز هذا في المقاطع التالية:

«ليست العاصمة بكل هذا الكفر».[2]

«ليست العاصمة بهذه القسوة».[3]

في هذين المقطعين نفي لكفر العاصمة وقساوتها وأنها إيجابية، وفي قول: «هي العاصمة سجاد صلاة موبوء بجباه جعدها الصبر والرجاء»[4]، اعتبرت العاصمة سجاد لصلاة تقترن بالصبر والرجاء.

- **باية:** تعتبر باية هي الشخصية الرئيسية الأكثر ظهورا واتساعا في الرواية، تروي قصة ولادتها وحياتها وما عاشته من تجارب وأحداث في الحوش ومع أهلها والمجازر التي وقعت في فترة ولادتها والمعاناة من الاستعمار.

تقول باية: «ولدت في حوش الضبع الذي هو ليس سوى بضع بيوت حجرية مزروعة فوضويا فوق هضبة جرداء تحيطها غابات الزيتون والتين والجوز، حوش يسكنه بعض ما تبقى من أبناء عرش آيت مزايدة الذي قتلت فرنسا أغلبهم بعد أحداث الثامن من ماي».[5]

وفي المقطع السابق نجد أن باية أعطت لنا وصفا لحوش الضبع من الناحية الداخلية والخارجية، داخليا قالت: «حوش يسكنه بعض ما تبقى من أبناء عرش آيت مزايدة».[6]

---

[1] الرواية، ص 12.
[2] الرواية، ص 15.
[3] الرواية، ص 15.
[4] الرواية، ص 15.
[5] الرواية، ص 19.
[6] الرواية، ص 19.

أما خارجيا فهو عبارة عن «بيوت مزروعة فوضويا».[1] إضافة إلى شخصية باية البارزة في الرواية نجد شخصيات أخرى رئيسة.

- **الأم**: هي والدة باية التي قالت واعتبرت أن ولادة باية ستكون صعبة وهذا نظرا للظروف القاسية والصّعبة التي تمرّ بها العائلة في تلك المرحلة، ويظهر هذا قول باية: «أمي قالت أن ولادتي كانت عسيرة جدا في بيت اجتمع فيه الجميع يترقّب الموت الذي قد يشب من أي بقعة ظل».[2]

- **الأب**: هو والد باية شخصية يغلب عليها الحزن والخوف «أبي كان حزينًا لدرجة لم يستطع أن يهبني اسمًا ولا حتى أن يحملني بين ذراعيه أو أن يؤذن في أذني».[3]

كما نجد افتخار للأب بابنته باية فهي في نظره مجاهدة كبيرة ويبرز هذا في قوله: «ابنتي مجاهدة كبيرة !»[4]، فهو بهذا يكون مدح ابنته.

- **الجدة**: كانت هي كذلك من بين الشخصيات الرئيسية في قصة باية وهي جدة باية، حيث قامت جدة باية بإقناع والدها أن يعطيها اسمًا عند ولادتها، تقول باية: «ترجت جدتي أبي أن يسميني "باية"، بيمنًا بلالا باية الزكية».[5]

برزت شخصية الجدة القوية وإصرارها وعزيمتها على مقاومة البؤس وعدم الاستسلام، وتحدّيها لكل شيء حتى لا تقع في شباك البؤس والهزيمة وتفكّر بإيجابية في اتخاذ القرار وأن تظلّ صامدة، شجاعة، وتقوية عزيمة باية. «جدتي كانت تقول لي: شجاعتنا الحقيقية هي عنادنا على مجابهة البؤس كل يوم بنفس العجز والعزم».[6]

---

[1] الرواية، ص 19.
[2] الرواية، ص 19.
[3] الرواية، ص 19.
[4] الرواية، ص 31.
[5] الرواية، ص 19.
[6] الرواية، ص 21.

«وفرنسا لغدرها تجابه هذه الثورة بردم القرى والمداشر وقتل الناس بالجملة».[1] تبرز هنا بشاعة فرنسا لما قامت به من تهديم للقرى والمداشر وحرمان الناس من العيش بسلام وقتلهم بلا رحمة ولا شفقة وتحطيم حياتهم وآمالهم وأحلامهم.

أرشيف:

- **سعال بوزيد:** شخصية ثورية جزائرية، شهد أحداث سطيف 8 ماي 1945، رفع علم الجزائر كما أنه هو "الأنديجان" الذي حاول سرقة بعض فتات الحرية، صرخ: تحيا الجزائر، كان طموح سعال بوزيد هو الحرية والدفاع عن الجزائر.

- «يرفع "سعال بوزيعد" علم الجزائر ضانا أن أحدًا لن يلومه، هو الأنديجان الذي أراد أن يسرق بعض فتات الحرية، وأن يصرخ دون رقيب: تحيا الجزائر».[2]

- **لوريس فيليب:** شخصية سياسية فرنسية، برز في أحداث سطيف 8 ماي 1945 سمي بمخترع الجزائر.

- «الجزائر اختراع لويس فيليب أنسيتم؟»[3]

أفريل 1945:

- **السلطات الفرنسية:** عملها كان اعتقال مصالي الحاج «السلطات الفرنسية تعتقل مصالي الحاج»[4]

- **حزب الشعب الجزائري:** مهمة الحزب كانت الدعوة إلى المظاهرات عبر كامل التراب من أجل إطلاق صراح مصالي الحاج.

- «حزب الشعب الجزائري يدعو إلى مظاهرات عبر كامل التراب للمطالبة بإطلاق صراحه».[5]

---

[1] الرواية، ص 34.
[2] الرواية، ص 42.
[3] الرواية، ص 42.
[4] الرواية، ص 43.
[5] الرواية، ص 43.

قرر هذا الحزب تنظيم مظاهرات في 8 ماي، بهدف الاحتفال بفوز الحلفاء في الحرب العالمية الثانية «ح.ش.ج يقرّر تنظيم مظاهرات 8 ماي إبان الاحتفال بانتصار الحلفاء في الحرب العالمية الثانية».[1]

– **شارل ديغول**: شخصية سياسية فرنسية، اتبعت سياسة القمع والقتل الجماعي في الجزائر «شارل ديغول يأمر بتدخل الجيش تحت قيادة الجنرال دوفال الذي يعتمد سياسة القمع والقتل الجماعي باستعمال السلاح الجوّي، البحري والبرّي بجيش قوامه 40 ألف».[2]

– **الإدارة الكولونيالية**: إدارة تابعة لفرنسا قامت هذه الأخيرة بحرق الجثث في "فرن لافي" في "هيليوبوليس" قرب قالمة جهزت الإدارة لمهمة الحرق سبعة عشر شاحنة لجمع الجثث ونقلها للفرن، حيث شارك في هذه العملية كل من المستوطنين وعناصر الدرك لشحن الشاحنات، وأخذت هذه العملية وقت عشرة أيام دون توقّف.

– «الإدارة الكولونيالية تقرر حرقها في "فرن لافي" في "هيليوبوليس" قرب قالمة، ...وظّفت الإدارة لهذه المهمة سبعة عشر شاحنة لجمع ونقل الجثث للفرن، شارك المستوطنون وعناصر الدرك في شحن الشاحنات، عملية الحرق دامت عشرة أيام دون توقّف».[3]

– **سليمان**: شخصية رئيسية بارزة والتي تدور حولها الأحداث، مرّ على اختفائه أسبوع ومن عادته الاختفاء خاصة منذ طرد من الثانوية «اختفى سليمان أسبوعًا بعد وفاة أبي».[4]

الشخصية الثانوية:

إذا كانت الشخصية الرئيسية هي الأساس الذي تقوم عليه الرواية، فإن الشخصية الثانوية هي العمود الذي تستند عليه، ويتعدى دورها إلى المشاركة الفعالة للأحداث، فإلى جانب الشخصيات الرئيسية في روايتنا نجد شخصيات ثانوية وهي:

---

[1] الرواية، ص 43.
[2] الرواية، ص 45.
[3] الرواية، ص 46.
[4] الرواية، ص 66.

- **الرجل:**

- «...يقف رجل يسوي التربة على قبر أبي بمعول ودلو ماء».[1]

- «تنهد حزينا ونظر إلى السماء، ثم إلى وجهي مودّعًا».[2]

- **الأموات:**

- «الأموات لا يصلون»[3]، أي أن لا وجود لهم ولا روح، وبالتالي اعتبرهم الراوي لا يصلون غائبون عن الحياة، انقطع عملهم في العبادة.

- **الشعب:**

مصطلح في علم الاجتماع والسياسة يشير إلى مجموعة من الأفراد أو الأقوام يعيشون في إطار واحد من الثقافة والعادات والتقاليد ضمن مجتمع واحد وعلى أرض واحدة.

- «هذا الشعب أدرك أخيرا أن له وطن اسمه الجزائر».[4]

3-أبعاد الشخصية:

تنحصر أبعاد الشخصية في: البعد الفيزيولوجي (الخارجي)، البعد النفسي، البعد الاجتماعي، وقد توفّرت هذه الأبعاد في روايتنا.

- **البعد الفيزيولوجي (الخارجي)**: وهو الوصف الخارجي للشخصية الذي يمنحها الوضوح والفهم.

- «الوجوه العابسة...»[5] هنا وصف لحالة الوجوه خارجيا وكيف بدت.

---

[1] الرواية، ص 12.
[2] الرواية، ص 12.
[3] الرواية، ص 16.
[4] الرواية، ص 43.
[5] الرواية، ص 11.

كما نجد وصف للمدينة في قول: «مدينة تملؤها نوافذ مغلقة على وجوه ممسوخة لم تنم ولم تستيقظ مدينة يغرقها البحر ولا رائحة للبحر فيها غير روائح حركات ميتة لأيادي أخصاها اليأس».[1]

– «كل تلك الأيادي المرفوعة وكل تلك الشفاه المشققة»[2]، نجد هنا وصف لحالة الأيادي والشفاه.

– «والسماء تمطر ظلمة، والشوارع في حيطتها ترفض الظلام وتشعل للحيرة مصابيحها، والحيرة وجوه مكبوتة الصدى تتوارى خلف ظلال نوافذها».[3] وصف لحالة السماء الظلماء والشوارع التي ترفض الظلام والحيرة التي تملئ ظلال النوافذ.

– «ولدت في حوش الضبع الذي هو ليس سوى بضع بيوت حجرية مزروعة فوضويا فوق هضبة جرداء تحيطها غابات الزيتون والتين والجوز» [4]، في هذا المقطع وصف للحوش من الناحية الخارجية.

– «أبي كان مزارعا صغيرا...».[5] وصف للأب من ناحية حجمه وأنه صغير.

ورد وصف للمطبخ وما يقربه وما يطل عليه في المقطوعة التالية:

– «المطبخ كان ركنا أسودا بقرب نافذة صغيرة تطل على الشارع».[6]

أعطت باية وصفا لزوطا فقالت:« "وزوطا" هذا هو مجنون الحي، ظهر فجأة في حيينا صيف 1960 كان طويلا جداً بشعر مشعث لا ندري أن كان أبيضا أو رماديا من اتساخه الشديد، يلبس طوال الوقت ثيابا كثيرة يضع فوقها قشابية بنية ممزقة تماما. مسالم رغم الشراسة التي تبدو على تقاسيم وجهه الملوث دوما بالمخاط واللعاب وبقايا الأكل الذي يجده بالقمامة».[7]

---

[1] الرواية، ص 14.
[2] الرواية، ص 15.
[3] الرواية، ص 18.
[4] المرجع السابق، ص19.
[5] المرجع السابق، ص19.
[6] المرجع السابق، ص85.
[7] المرجع السابق، ص135.

وصف لهيكل البيت:

- «كان البيت يقع في الطابق الثاني، كان شقة بغرفتين وقاعة جلوس، قليل الأثاث جدرانه مغطاة بورق أزرق بأشكال أزهار بيضاء صغيرة».[1]

نجد وصفا لحالة البحر:«البحر يلفظ جثثا في كل مكان».[2]

- «تيسليت كانت نائمة على كتف أمي وأمي ظلت طول الطريق صامتة، تنظر إلى السماء، تبتسم لنا أحيانا »،[3] »،[3] وصف كل من تيسليت والأم.

- «أخي كان مع السائق، يطل علينا من حين لآخر من زجاج نافذة ضيفة، كانت تبدو عليه بعض السعادة، وهو يتحدث بحماس للسائق طول الرحلة».[4]

وصف لحالة الأخ لما ينتابه من السعادة والحماس.

- «كانت امرأة أنيقة رغم قصر قامتها وسمنتها المفرطة وصوتها الحاد الذي يشبه صوت جوهرة حين تتعارك».[5]نجد تتعارك».[5]نجد هنا وصف لهيئة تيسليت.

- «كان زوجها قصير القامة وسمينا مثلها، على ابتسامته تلك الإشراقة الطفولية لولا شاربه الرقيق المقرون وتجاعيد رقيقة حوّطت عينيه».[6]

ب-البعد النفسي:

هو مدى السلوك والتصرفات التي تتبلور في الذّات الإنسانية عبر متوالية من الزمن، فتحدد مرتسم لطباع وميول الشخصية، ومزاجها ومميزاتها النفسية والخلقية.

---

[1] المرجع السابق، ص141.
[2] المرجع السابق، ص76.
[3] المرجع السابق، ص80.
[4] المرجع السابق، ص80.
[5]المرجع السابق، ص89.
[6] المرجع السابق، ص90.

- «لم أتمكن من ذرف دمعة واحدة ولا مجرد الإحساس بالحزن...».[1] يدل هذا على صدمة حسين بوفاة والده.

- «...وضعت يدي على قبر أبي وانفجرت بالبكاء».[2] يبين هذا حالة حسين النفسية المتعبة وحزنه الشديد على والده.

- «عيون أغناها السكر عن العبادة».[3]في هذا دلالة لسكر والابتعاد عن العبادة.

- «أبي كان حزينا لدرجة لم يستطع أن يهبني اسما ولا حتى أن يحملني بين ذراعيه أو أن يؤذن في أذني».[4]

- «لقد شلنا الخوف يومها».[5]يدل هذا على سيطرة الحزن على العائلة.

في قول:«...أن البيت كان ملاذا لنا من البؤس الذي كنّا نعيشه كل لحظة عاجزين كاليرابيع المطاردة، بؤس يطاردنا من فوهة رشاش معمر أو جندي فرنسي، أو فرح غير متوقع أو خوف من مصيبة متوقعة».[6]

- «نستيقظ ونخرج من مخابئنا مبتسمين، نجابه الخوف ببطون جائعة وأيادي ضئيلة متعبة وعيون موقدة حياة كالشمس».[7]

- «تنهض مغضبة تأخذني معها إلى أبعد ركن في البيت تبكي بصمت وهي تحضنني بعنف، ويظل أبي يلاعب شنبه وهو يتمتم».[8]

- «أخي محند طيب جيدا، له تلك الملامح الوقورة التي تجبر الجميع على حبه واحترامه، عيونه الزرق دافئة كسماء ربيعية وله تلك الابتسامة السهلة التي يهديها مع كل كلمة».[9]

---

[1] الرواية، ص12.
[2] الرواية، ص12.
[3] المرجع السابق، ص15.
[4]المرجع السابق، ص19.
[5] المرجع السابق، ص19.
[6] المرجع السابق، ص20.
[7]المرجع السابق، ص21.
[8]المرجع السابق، ص 25.
[9] المرجع السابق، ص26.

في هذا المقطع نجد وصف لمحند بأنه إنسان طيب، وملامحه الحسنة التي تجعل الناس تحبه وتحترمه وابتسامته التي تظهر مع كل كلمة.

- "يتوقف أبي فجأة عن الضحك ويلبس وجهه تلك السحنة الجادة وذلك الارتجاف الذي يرقص شنبه ".[1]

- "سمعت بكاء أمي، لم يكن بكاء خوف ولا بكاء غضب، كان بكاء عزاء، بكاء المودع".[2]

يدل هذا على حزن الأم على ابنها وبكائها الذي كان بكاء مودع على غياب سليمان.

- "...كنت غاضبا جدا من الزحام الذي سرق كل سكينة المسجد...".[3]

استياء دحمان من الزحام الموجود في المسجد الذي أفسد سكينة المسجد.

- "أصلّي محشورا في هذا المسجد الصغير هروبا من مدينة يخيفني اتساعها".[4]

- "أفقت في الزنزانة وكل جسدي ينحب ألما. كانت الظلمة أقسى من كل شيء. استرجعت شيئا فشيئا ما حدث لي في ذلك المكتب وكيفما أغشي علي لا أدري كم من مرة".[5]

ج-البعد الاجتماعي:

في قول:"ليست العاصمة بهذا الفقر".[6] معنى هذا أن العاصمة ليست فقيرة.

- "مي قالت أن ولادتي كانت عسيرة جدا في بيت اجتمع فيه الجميع يترقب الموت الذي قد يثب من أي بقعة ظل".[7]

- "نجتمع كلنا في بيت دَامُحند كبير الوحوش".[8]

---

[1] المرجع السابق، ص26.
[2] المرجع السابق، ص68.
[3] المرجع السابق، ص109.
[4] الرواية، ص109.
[5] الرواية، ص112.
[6] المرجع السابق، ص15.
[7] المرجع السابق، ص19.
[8] المرجع السابق، ص22.

- «الجزائر بلد جائع».[1] كون الجزائر من الدول الفقيرة المتخلفة وصفت بالجائعة.

- «أنا بقيت أعمل كخادمة مرة عند عائلة ميسورة ومرة في أحد المحلات».[2]

- «هذا الذي أتى به الاستقلال، أسيادٌ جُدد وعبيد قدامى، لازلنا أندجانا لا يعنينا تغير ألوان أو أسماء الأسياد. لازلنا نضرُبُ ونُحرق ونموت بنفس القسوة ونفس الاحتقار».[3]

---

[1] المرجع السابق، ص78.

[2] المرجع السابق، ص134.

[3] المرجع السابق، ص137.

الخاتمـــة

الخاتمة:

الحمد لله عزّ وجل حمدا يليق بجلال وجهه العظيم وسلطانه القدير، على توفيقه لنا في إتمام بحثنا، وبعد دراستنا لبنية الخطاب الروائي في رواية"أنديجان"، وتطبيقا عليها، استطعنا أن نلخص العديد من النتائج:

✓ تركز الفصل الأول في دراستنا على بنية الزمن الذي تناولنا فيه مقولات الترتيب الزمني، والمدة الزمنية.

✓ إن مقارنة ترتيب زمن القصة مع زمن الحكاية ينتج لنا مفارقة زمنية، وفيها نميز بين نوعين من المفارقات منه الاسترجاع حيث تقوم الشخصية بالرجوع إلى الوراء لسرد أحداث مضت وهذا بغية توضيح للمروي له أحدانا قد تكون مجهولة وغامضة بالنسبة له.

✓ الرجوع بالذاكرة إلى الوراء من أهم ما يميز الزمن وهذا من خلال تكسير خطية الزمن أي الانتقال من الحاضر إلى الماضي، أو من الماضي إلى الحاضر بواسطة تقنية الاسترجاع.

✓ اعتماد السارد على الحاضر مع العودة إلى الماضي من حين لآخر هدفه الربط بين الحاضر والماضي.

✓ أما الاستباق فقد كان عبارة عن تأويلات وتوقعات لما ستؤول إليها الأحداث المروية في الرواية.

✓ الاسترجاع والاستباق يعتبران قلب المفارقة الزمنية في هذه الرواية تحديدا بسبب بنيتها الخاصة التي تجعل الأحداث موزعة على ثلاثة أجيال.

✓ الرواية أغلبها قائمة على الاسترجاع الذي يتخلله الاستشراف.

✓ كما نجد أيضا في وتيرة الزمن السردي طغيان المشهد الحواري وكذلك الوقفة الوصفية أي غلب السرد البطيء، وهذا من أجل جعل القارئ يعيش لحظة بلحظة الأحداث التي تدور بين الشخصيات أو كذلك من خلال وصف الأماكن أو شخصيات معينة.

✓ كما ورد الحذف والخلاصة أيضا الذي يلعبان دورا هاما في الرواية، ولا يمكن للسارد أن يستغني على تقنية الحذف لتجاوز الأحداث الثانوية والغير مهمة أثناء السرد.

✓الرواية تضمنت تقنيات السرد الأربعة من خلاصة وحذف ومشهد ووقفة وصفية، مشكلة بنية النص الروائي والغالب أن سبب هذا هو السياق التاريخي المركب للعمل.

✓وظف الكاتب التواتر أيضا بأنواعه، المفرد والتكراري، وهذا لتذكير القارئ بما سبق، ولكي لا يشعر القارئ بالضجر والملل...!!

✓من خلال دراسة البنية المكانية يمكن القول أن حضور المكان في الرواية كان فاعلا، وهذا ما أكسبه شأن كبير بسبب براعة الروائي في تحويله إلى مادة طبيعية، خلقت مزيجا بين الأحداث الخيالية والواقعية.

✓تمثلت نتائج دراسة البنية المكانية والشخصية في الرواية فيما يلي:

- تشكل فضاء الرواية من نوعين من الأمكنة، تمثل النوع الأول في (البيت) على اعتباره المكان الإطار العام في الرواية، والذي ينهض بدوره مكانا دالا في الرواية، فهو مكان استرجاع الوقائع والشخصيات، وفي الوقت نفسه يعبر عن المكان الأليف، أما النوع الثاني فتمثل في الفضاء المفتوح.
- وظف الراوي أماكن العبور المفتوحة كالبحر والشوارع فتخيل البطل لهذه الأماكن دلالة على اندماجه مع الطبيعة وتوحده معها، بعيدا عن العالم الذي لوثته أيدي البشر بأبنيتها المعقدة، إضافة إلى أماكن العبور لجأ الراوي إلى توظيف بعض الأماكن غير المستقرة والمتحركة منها: السفينة والحافلة...، ومحاولته تجميع عدة أمكنة من خلال حضور الشخصيات لتكتسب الرواية زئبقية في أماكنها تدور حولها كل العناصر السردية بطريقة فنية جمالية تجريبية.
- كما قدم لنا الراوي وصفا للمكان المغلق والمفتوح، وقد جاء وصفه للمكان المغلق(البيت) محدودا جدا تبين من خلال انغلاق الذات على نفسها، في حين نجد أن وصف المكان المفتوح(المتخيل) نال الحظ الأوفر وهذا يبين مدى انفتاح الذات على عوالم جديدة واسعة.
- بالنسبة للمكان نجد طغيان للأمكنة المفتوحة على المغلقة، حيث ساهم المكان مساهمة كبيرة في المسار السردي لهذه الرواية، فمثلا: البيت في هذه الرواية يدل على أنه مكان لراحة والاستقرار والطمأنينة، كما نلاحظ أيضا أن

المساجد أصبحت أماكن للصراع تدل على العبادة، وقد ارتبط المكان بجميع العناصر الروائية من شخصيات وزمان وأحداث.

أما في دراستنا لبنية الشخصية فنقول أن الشخصية برزت بشكل كبير وواضح في الرواية، وبالتالي وجود تداخل بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية.

وتعتبر الشخصيات الرئيسية هي المحركة والفعالة للأحداث في الرواية، والغلبة كانت لشخصيات رئيسية في هذه الرواية.

من ناحية اللغة نجد زرياب بوكفة استخدم اللغة الفصحى والعامية، ومن أمثلة اللغة العامية نجد: في الفيلاج الفوقاني.

وكخلاصة لدراسة البنية الزمنية والمكانية والشخصية في الرواية تبين لنا أن زرياب بوكفة وظف عنصر الزمان والمكان والشخصية بشكل متداخل مع بعضها، هذا ما أدى إلى غموض الرواية وتعقد الدلالة.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

المصادر:

1- زرياب بوكفة: أنديجان، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، 2021.

الكتب العربية:

1- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسات تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999م.

2- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004م.

3- أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2009م.

4- أحمد قاسم سيزا: بناء الرواية –دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، دب، دط، 2004م.

5- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

6- حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2009م.

7- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، دب، ط1، 1990م.

8- حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، دب، ط1، 2000م.

9- حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م.

10- حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، دب، ط3، 2000م.

11- خليل إبراهيم: بنية النص الروائي (دراسة)، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1431هـ-2010م.

12- د. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط2، 2015م.

13- د.صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م.

14- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السّرد- التّبئير)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط4، 2005م.

15- سويدان سامي: في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، لبنان، ط1، 1999م.

16- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، دت.

17- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، عمان، دط، 2010م.

18- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ-1998م.

19- عبد الحميد بواريو: منطق السرد: دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994م.

20- عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار رالفكر العربي، دب، ط4، 2008م.

21- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009م.

22- عبد الله بن قرين: النقد الأدبي السوسيولوجي (تطبيق على رواية الحمار الذهبي لوكيوس أبوليوس)، دب، دط، دت.

23- عبد الله مسلم الكسابية: تجربة سليمان القوابعة الروائية، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، دط، 2006م.

24- عبد المالك مرتاض: ألف ليلى وليلى، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، دت.

25- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد-، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م.

26- عبد المنعم الميلادي: الشخصية وسماتها، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، دط، 2006م.

27- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية: دراسة في ثلاثية خيرى شبلى (الأمالي لأبي على حسن: ولد خاى) تقد: أحمد إبراهيم الهوارى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، ط1، 2009م.

28- عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ "دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس"، دار ينبور، العراق، ط1، 2012م.

29- علي المانعي: القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010م.

30- عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010م.

31- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دب، ط1، 2008م.

32- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.

33- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، مجد للمؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003م.

34- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004م.

35- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1431هـ-2010م.

36- محمد سالم سعد الله: أطياف النص: دراسات النقد الإسلامي المعاصر، جدار للكتاب العالمي، عمان، دط، 2007م.

37- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1982م.

38- محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتّأويل)، رواية السفينة لجبر إبراهيم جبر (نموذجا)، دط، دت.

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

40- ناصر عبد الرزاق الموافى: القصة العربية...عصر الإبداع/ "دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري"، تقد: طه وادى، دار النشر للجامعات، مصر، ط03، 1997م.

41- نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، دار الريحانة، الجزائر، دط، 1997م.

42- نجلاء مشعل: تحليل الخطاب الروائي النسوي (نموذجا)، العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2014م.

43- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، دط، 2006م.

44- نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني- قراءة نقدية-، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1432هـ-2011م.

45- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، نقلا عن: عبد السلام المسدي، الأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1982م.

46- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، دط، 2008م.

47- ياسين النصير: الرواية والمكان (2)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دط، دت.

48- يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، دب، ط1، 2004م، مج: 298.

الكتب المترجمة:

1- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001م، مج: 03.

2- باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، دط، 2008م.

3- بول ريكور: الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ج1، ط1، 2005م.

4- تازفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، المكتبة الوطنية، الجزائر، ط1، 2005م.

5- تازفيطان تودوروف: مقالات السرد الأدبي (طرائق تحليل السرد)، تر: الحسين حسبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992م.

6- جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985م.

7- جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دب، ط1، 1989م.

8- جيرار جينيت: خطاب الحكاية –بحث في المنهج–، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، دب، ط2، 2000م.

9- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، دب، ط1، 2003م.

10- جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مر وتقد: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

11- دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1428هـ، 2008م.

12- روجر هينكل: قراءة الرواية "مدخل إلى تقنيات التفسير"، تر وتقد وتح: صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، ط1، 2015م.

13- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط1، 1993م.

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

15- ناربرا انجلرا: مدخل إلى نظريات الشّخصية، تر: فهد بن عبد الله بن دليم، Company dallas genera illinoins lawren ceville ,second edition ,new jersey paloalo, houghton mifflin.

16- يان مانفريد: علم السرد -مدخل إلى نظرية السرد -، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ-2011م.

المعاجم والقواميس:

1- ابن سيده: المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1421هـ-2000م.

2- ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دب، دط، دت، ج3.

3- ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دب، دط، 1399هـ- 1979م، ج2.

4- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، مادة (ز م ن)، مج 13.

5- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج 14.

6- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج07.

7- باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، دط، 2008م.

8- برنس جيرالد: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.

9- تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، المكتبة الوطنية، الجزائر، ط1، 2005م.

10- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، من (ط) إلى (ى)، دط، 1982م، ج2.

11- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دب، دط، دت، ج4.

12- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، (عربي إنجليزي فرنسي)، دار الحكمة، دب، دط، 2000م.

13- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ، دار العالم للجميع، بيروت- لبنان، دط، دت، مادة (زمن)، ج4.

14- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، راجعه: أنس محمد الشامي وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، دط، 1429هـ-2008م.

15- لويس معلوف: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط4، 2003م.

16- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.

17- مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2007م.

18- مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1ن 2009م.

المجلات:

1- باديس فوغالي: بنية الخطاب السردي في قصة (سطور أفلتت من الزمن الأسود)، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، العدد 12، سبتمبر2002م.

2- عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، دراسة الرواية، مج: 12، العدد 02، 1أبريل 1993م.

الرسائل الجامعية:

1- حياة فرادي: الشخصية في رواية ميمونة لمحمد علي بابا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، إشراف: فاطمة الزهراء بايزيد، تخصص: أدب حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015-2016م.

فهرس الموضوعات

الصفحة	المـوضـــوع
	شكر وتقدير
	إهـــداء
أ-ج	**مقدمة**
	مدخل (قراءة في المفاهيم و المصطلحات)
5	• مفهوم الخطاب
5	- لغة
7	- اصطلاحا
15	• مفهوم البنية
15	- لغة
20	- اصطلاحا
	الفصل الأول: بنية الزمن في الرواية
25	I- مفهوم الزمن
25	أ- لغة
26	ب- اصطلاحا
27	II- أنواع الزمن
28	III- مفهوم الزمن الروائي
33	IV- المفارقات الزمنية
34	1- الاسترجاع
36	أ- استرجاع خارجي
37	ب- استرجاع داخلي
38	ج- استرجاع مشترك
39	2- الاستباق
41	أ- استباق داخلي
41	ب- استباق خارجي
42	ج- استباق مختلط

V- الديمومة (المدة)	43
1- تسريع السرد	44
أ- الخلاصة	45
ب- الحذف	47
2- تعطيل السرد	50
أ- المشهد الحواري	51
ب- الوقفة الوصفية	52
VI- التواتر	55
أ- سرد إفرادي	56
ب- تكرار الحدث	57
ج- تكرار السرد	57
الفصل الثاني: بنية المكـان	
I- مفهوم المكان	59
أ- لغة	59
ب- اصطلاحا	61
ج- المعاجم الفلسفية	67
II- أهمية المكان في التشكيل الروائي	70
III- التشكيلات المكانية	73
أ- الأماكن المغلقة	73
ب- الأماكن المفتوحة	74
الفصل الثالث: بنية الشخصية	
I- مفهوم الشخصية	76
أ- لغة	76
ب- اصطلاحا	77
II- طرق تقديم الشخصية	83
أ- الطريقة المباشرة	83
ب- الطريقة غير المباشرة	84

III- أنواع الشخصية	84
أ- الشخصية الرئيسية	84
ب- الشخصية الثانوية	85
IV- أبعاد الشخصية	86
أ- البعد الخارجي(الفيزيولوجي)	87
ب- البعد النفسي	87
ج- البعد الاجتماعي	88
د- البعد الفكري	88
الفصل الرابع: تجلّيات البنية السردية في رواية "أنديجان لزرياب بوكفة"	
I-المفارقات الزمانية	90
1- الاسترجاع	90
أ-الاسترجاع الخارجي	90
ب-الاسترجاع الداخلي	91
2- الاستباق	94
أ-الاستباق الخارجي	96
ب-الاستباق الداخلي	96
II-المدة	98
1-تسريع السرد	99
أ-الخلاصة	99
ب-الحذف	100
2-تعطيل السرد	102
أ-المشهد الحواري	103
ب-الوقفة الوصفية	108
III-التواتر	110
1-بنية المكان في رواية أنديجان	114
أ-الأماكن المغلقة	114
ب-الأماكن المفتوحة	116

2-بنية الشخصية في رواية أنديجان	***118***
أ-الشخصية الرئيسية	***118***
ب-الشخصية الثانوية	***122***
3- أبعاد الشخصية	***123***
أ-البعد الفيزيولوجي (الخارجي)	***123***
ب-البعد النفسي	***125***
جـ-البعد الاجتماعي	***127***
خاتمة	***132-130***
قائمة المصادر والمراجع	***141-134***
فهرس المحتويات	**146-142**