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

كلية الآداب واللغات الأجنبية
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

بنية الزمن في رواية بوح الرجل القادم من الظلام

"لإبراهيم سعدي"

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:

- ✓ حورية صيمود
- ✓ تفاحة زعرور

إشراف الأستاذة:

*لطيفة قرور

أعضاء لجنة المناقشة

1. الأستاذ(ة):	دلال حيور	رئيسا
2. الأستاذ(ة):	لطيفة قرور	مشرفا
3. الأستاذ(ة):	نادية بوفنغور	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1435هـ - 1436هـ/ 2014م -2015م

دعاء

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت

ولا أصاب باليأس إذا فشلت

بل ذكرني بأن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح

يا رب علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة

وأن حب الانتقام هو أول مظاهر الضعف

يا رب إذا جرّدتني من مال أترك لي الأمل

وإن جرّدتني من النجاح أترك لي قوة العناد حتى أتغلب على الفشل

وإذا جرّدتني من نعمة الصحة أترك لي نعمة الإيمان

يا رب إذا أسأتُ إلى الناس أعطيني شجاعة الاعتذار

وإذا أساء إليّ الناس أعطيني شجاعة العفو

يا رب إن لم تعطني ما أريد فاكتب لي الخير فيما تريد

آمـــــــين

مقـــدمـــــة

مقدمة

تعتبر الرواية شكلا من الأشكال المتأخرة و أحدث الفنون جميعا، لم تبدأ سيرتها إلا في القرن الثامن عشر، و هي جزء من الثقافة المجتمعية، مادتها الأولى هي اللغة بألفاظها و علاماتها. و منشأ هذا العمل هو الانسان، و الرواية كقصة مطولة تحتاج إلى العناصر البنائية التي تستمدها من الحياة و تتمثل هذه العناصر في الشخصيات، الأحداث، و المكان و الزمان، و الرواية لا تكتب لها الحياة دون تواجد هذه العناصر المترابطة التي تجمعها صلات عميقة، إذ أن لكل عنصر من هذه العناصر أهمية في الرواية، و يظل الزمن أكثر هذه العناصر أهمية حيث يشكل في الرواية مركز استقطاب بما له من فعاليات جمالية و فنية من شأنها أن تبلور شعرية النص الأدبي، كما أن الزمن يمثل سيد العرش في الرواية، و قد اجتمعت آراء الباحثين على أن الرواية شكل الزمن بامتياز، ذلك لأن الزمن هو الذي يقوم بربط و تسلسل الأحداث مع بعضها البعض في الرواية، و يجعل الحدث السابق يؤثر في الحدث اللاحق، فهو الآلة التي تعمل على حركية الأحداث و سيرورتها، و هي بهذا تجعل الرواية نظام التعاقب الزمني و نظام خطي متسلسل تتمسك فيها الوقائع بعضها ببعض منطلقة من الماضي باتجاه الحاضر لتبقى بعد ذلك على عتبات انتظار المستقبل.

إن اشتغال الزمن في الرواية، يكشف لنا دائما عن نظام جديد متبع يختلف من نص لآخر، و ذلك باختلاف وجهات نظر الروائيين، و طريقة مطاردتهم له، و الآلية التي يتخذونها في تحديده و التعامل معه لذلك نجد أن الزمن في كل نص روائي إلا و يكشف عن بنية جديدة مختلفة من حيث الجماليات و الإيقاعات التي تؤكد على تدفقه اللانهائي، و حركته الدائمة، و نظامه المتعدد و المختلف داخل المتون الروائية.

فما مفهوم الزمن في النص الروائي؟ و ما طبيعة الاشتغال الذي يقوم به داخل خطاباته؟ و ما هي تجلياته؟ ثم ما هي تقنياته المتبعة في تكوين الفعالية الجمالية التي تثبت حضوره في رواية " بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي؟ و كيف تعامل معه هذا الأخير في روايته؟ و إلى أي مدى نجح في استغلال هذه التيمة؟.

و يعود اختيارنا لموضوع " بنية الزمن في رواية بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي لعدة أسباب أهمها:

-الرغبة في ازاحة الغموض الذي يكتنف تقنية الزمن و كيفية اشتغالها داخل النصوص الروائية، و البحث عن أدوات و أشكال توظيفها في هذه الأخيرة التي باتت تستهوي كل المنتمين إلى الحقل الأدبي و التي أضحوا يقدمونها في قوالب جديدة و متباينة تنبثق عنها جماليات متعددة تكشف عنها خلجات النصوص الابداعية في الساحة الروائية.

-كون الزمن من أهم العناصر الروائية الذي ينبني عليه الفن الروائي، و بؤرة تنجذب نحوها كل خيوط العمل الفني، و بالتالي فهو منيرة تحتاج إلى أن يماط عنها اللثام مع كل عمل روائي يولد في الساحة الأدبية.

-ضعف المتابعة النقدية للإبداع الأدبي الجزائري عموما، و محدودية الدراسات في الحقل الروائي منه خصوصا ، كما أردنا التعرف على أدباء لم تعطيهم الدراسات الحديثة حقهم.

-أن التجربة الروائية الجزائرية تجربة متميزة عن غيرها من التجارب، بالنضج و الاكتمال الفني على الرغم من حداثة النشأة.

-لرغبة و متعة في البحث ذلك لما يحتويه الموضوع من مشاكل واقعية خاصة و أن الرواية عكست معاناة الجزائريين في التسعينيات، و ما يسمى بالعشرية السوداء، لذلك اخترنا الفن الروائي على خلاف الأجناس الأدبية الأخرى كونها الأقدر على تصوير الواقع بأدق تفاصيله.

و مما لا شك فيه أن أي موضوع له أهميته في موضوعه و مجاله، و تزداد تلك الأهمية إذا ما دعت إليه الضرورة و إذا تبينت الحاجة إليه، و هي الصبغة التي يكتسبها موضوع دراستنا هذه، و الذي نسعى من خلاله إلى استجلاء عناصر البنية الزمنية و كيفية اشتغالها داخل النصوص الروائية، في نفس الوقت نهدف من وراء هذه الدراسة إلى استشفاف تلك العلائق القائمة بين فصول معمارية الفن الروائي و الذي يمثلها الزمن و بين تلك اللمسة الخاصة التي يضيفها المؤلف على أعماله الابداعية.

و قد سرنا في دراستنا هذه معتمدين على ما قدمته الدراسات البنيوية " المنهج البنيوي" مستندين إلى ما قدمه " جيرار جينيت" في مجال الزمن، على اعتبار أن دراسته فريدة من نوعها، استفاد في تجسيدها إلى حد كبير من الدراسات السابقة له خصوصا منها " الدراسات اللسانية لبنفنيست"، لذلك تعد دراسة " جيرار جينيت" قاعدة انبنت عليها الدراسات التي جاءت بعده، و قد اعتمدنا

هـذا المـنهج لأنـه يملـك القـدرة علـى تحديـد كيفيـات و تجليـات انبنـاء الـزمن علـى المسـتوى البنيـوي، إضـافة إلى أسـلوبه في دراسـة البنيـة الزمنيـة في تمفصـلاتها و فعاليتـه في رسـم معالمهـا مـن خـلال الكشـف عـن فسيفساء العناصر المكوّنة له.

و قـد ارتأينـا أن نقسـم دراسـتنا إلى ثلاثـة فصـول، فصـلان نظريـان، و ذيلناهمـا بـآخر تطبيقـي، مـع مدخل و مقدمة و خاتمة.

فخصصـنا الفصـل النّظـري الأوّل للحـديث عـن شـعرية السّـرد في الخطـاب الرّوائـي انطلاقـا مـن مفهـوم الشّـعرية ثم مفهـوم السّـرد عنـد القـدماء و المحـدثين، ثم مفهـوم علـم السّـرد ثم عناصـره الفاعلـة في تحريـك جسد الرّواية من شخصية، و فضاء و زمن، و مفهوم هذا الأخير عند الفلاسفة و الأدباء.

أمّـا الفصـل الثـاني فقـد خصصـناه لدراسـة شـعرية الـزّمن في الخطـاب الرّوائـي انطلاقـا مـن تقسـيمات الـزّمن " الـزمن الموضـوعي و الـزّمن النفسـي" ثم دراسـة الـزمن وفـق علاقـات الترتيـب و فيهـا تـبرز تقنيتـا " الاسـترجاع و الاسـتباق" و علاقـات المـدة أو الديمومـة عـبر تقنيـتي " الخلاصـة و الحـذف" فيمـا يتعلـق بتسـريع السّـرد و " الوقفـة الوصـفية و المشـهد" فيمـا يتعلـق بتبطـيء السّـرد، ثم علاقـات التّـواتر الـتي تعرضـنا إليها من خلال الوقوف عند أنواع التواترات الانفرادي و التكراري و المتشابه.

أمّـا الفصـل الثالـث فجـاء كفضـاء تطبيقـي حاولنـا أن نسـتظهر فيـه جماليـات النّظـام الـزّمني و تقنياتـه مـن خـلال تحليـل روايـة " بـوح الرجـل القـادم مـن الظـلام" لإبـراهيم سـعدي الـتي تتجلـى فيهـا تقنيـة الاسـترجاع و الاسـتباق و كـذا علاقـات المـدة سـواء مـن حيـث التسـريع أو مـن حيـث الـبطء، و كـذا علاقـات التّـواتر بأنواعـه الـثلاث و مـن خـلال كـلّ ذلـك حاولنـا رصـد بنيـة الـزمن عنـد ابـراهيم سـعدي، ثم الخاتمـة الـتي حاولنـا مـن خلالهـا الوقـوف عنـد أهـمّ النتـائج الـتي توصـلنا إليهـا في إطـار البحـث عـن بنيـة الـزّمن في روايـة " بوح الرجل القادم من الظلام".

و قـد اعتمـدنا في هـذه الدّراسـة علـى جملـة مـن المصـادر و المراجـع، وفي مقـدمتها روايـة " بـوح الرجـل القادم من الظلام"، إضافة إلى مراجع أخرى منها:

-تحليل الخطاب الروائي ل: سعيد يقطين

-بنية النص السردي ل: حميد لحميدانيي

-تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ل: ابراهيم عباس

-بنية الشكل الروائي ل: حسن بحراوي.

و لأن لكلّ صعوبات و عقبات تعترضه، فالمشكلة الأساسية التي واجهتنا هي ندرة المراجع التي تناولت هذا الموضوع إضافة إلى قلة الاحتكاك بالعلاقات العلمية، لكن هذه الصّعوبات اعتبرناها من عناصر البحث لأنها تكسبنا متعة و لذّة البحث و الاكتشاف، فهي بمثابة المحفّز و الدّافع الرّئيسي.

و لا يسعنا في الأخير إلاّ تقديم الشّكر الجزيل و العرفان و التّقدير إلى أستاذتنا الفاضلة المشرفة " لطيفة قرور"، كما نتقدم بالشّكر و الثناء إلى كلّ من أعاننا على انجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد بالنصائح و التوجيهات حتّى بالدعم المعنوي من أساتذة و طلاب و نخص بالذكر الأستاذ توفيق قحام و أيضا الأستاذ نورالدين سعيداني و الأستاذة مريم بغيبغ، و الشّكر الكبر نخصّه لله سبحانه و تعالى و نحمده و نستعين به.

و في الخير نسأل الله أن يوفقنا لما يحبه و يرضاه و يسدّد خطانا

مـــدخـــــل

مدخل

ولدت الأزمة الجزائرية من رحم أوضاع سياسية و اقتصادية و اجتماعية متفاقمة، فهي تعتبر القنبلة الموقوتة التي كان لابد لها أن تنفجر ذات يوم، و كان الموعد مع الانتخابات التشريعية سنة1991 حين ألغيت نتائجها لعدة أسباب، أدت بدورها إلى انقسامات بين مؤيّد للدّولة التي أصدرت القرار، و معارض يرى لها فيها صورة من سلب الشعب حقّ حرّية الاختيار، الأمر الذي جعل الجزائر تدخل في دوامة الصّراع بين هذا و ذاك مخّلفة العديد من الأحداث التي ضمت إلى السّجل التآريخي الأسود للبلاد، « و قد كان لهذه الفترة من التّاريخ الجزائري الحديث الكثير من التسميات من بينها " سنين الجمر"،" سنين الدّم و النآر"،" العشرية السّوداء" هذه الأخيرة التي صارت التّسمية المتداولة بين النّاس».[1]

«و قد كان للأزمة الجزائرية تأثيرات على العديد من القطاعات و الأصعدة، من ذلك نذكر التّقوقع الاقتصادي الذي عرفته الجزائر خلالها، و عدم تفتحها على الخارج، كما شهدت البلاد تسجيل ارتفاع كبير في نسبة الوفيات، و هجرة سكان القرى و الأرياف إلى المدينة و غيرها من الانعكاسات التي لم يكن الأدب بمنأى عنها كونه يعبر عن الواقع الذي يعيشه الأديب».[2]

و قد تفاعل الأدباء الجزائريون شعراء و كتابا مع هذا الواقع، فكتب كلّ أديب بحسب الزاوية التي ينظر من خلالها و الرّؤية التي ينطلق منها، و لهذا كثرت الأعمال الأدبية التي تحمل في طيّاتها، العديد من ملامح الأزمة، و قد احتلت الرّواية الصّدارة في انتاج الأدباء في الفترة الأخيرة لذلك برزت سمات الأزمة فيها أكثر من غيرها، فهي تنقل لنا صورها و أحداثها و حتى آفاقها لأن الرّواية هي من أكثر الفنون الأدبية و مواءمة للتعبير عن الوطن و قضاياه و أزماته، لتميّزها بالمجال الواسع، و الأحداث الكثيرة، و الشخصيات العديدة، و العلاقات المتشعبة اتكون القضايا السّياسية هي المواضيع الطّاغية عليها و المتحكمة في محاور مضمونها، لذلك شهدت فترة التسعينيات من القرن العشرين انبثاق نمط روائي جديد مثلته نصوص روائية مكتوبة باللغتين: الفرنسية و العربية تشترك في تصوير محنة الجزائر و ما

---

[1] مخلوف عامر : الرّواية و التّحولات في الجزائر، دراسة نقدية في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص 89.

[2] محمد داود: رشيد بوجدرة و انتاجية النص، المركز الوطني للبحث و الأنثربولوجياالاجتماعية و الثقافية، جامعة اللسانية، وهران، 2006، ص 66.

نجم عنها من أوضاع مفجعة، طالت مختلف فئات المجتمع الجزائري على اختلاف انتماءاتها الطبقية و الإيديولوجية و حدد مصائرها المأساوية.

و قد أطلقت على هذه الرّواية عدّة تسميات منها« الرّواية الاستعجالية التي تعطي الأولوية للتسجيل بشأن ما يحدث و ربما على حساب المتطلبات الفنية و الجمالية للرّواية فهي الرّواية التي تريد الصدور قبل انقضاء الحدث الذي يشكل رافدا لها و دافعا إلى قراءتها»[1]، و هذا ما حذا بالبعض من الكتاب و النّقاد إلى اقتراح تسميتها بالرواية الصحفية، و هذا المفهوم الوافد من فرنسا حيث « كانت الأحداث التي مرت بها الجزائر خلال هذه العشرية الدموية دافعا إلى الاهتمام بالرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، و عليه فإن هذا المفهوم يعكس نظرة تسعى إلى ربط الرّواية بحاجات السوق»[2]، و هناك من وسم هذه الرواية « برواية الأزمة استنادا إلى اطلاق صفة الأزمة على هذا الأدب الجزائري الذي ظهر في التسعينيات في مختلف تنويعاته الاجناسية»[3]. و إن كان كلّ كاتب جزائري قد فسّر الأزمة حسب مرجعياته الفكرية و انتماءاته الطبقية و منظوراته الايديولوجية، و هي عوامل تسهم مجتمعة في نظرنا في بلورة أكثر من مفهوم للأزمة في وعي المثقفين الجزائريين عامة، و كُتّاب الرواية خاصة كما أطلقت على هذه الرّواية التّسعينية الجزائرية عديد التسميات الاخرى من مثل رواية العشرية السوداء و رواية ثورة العنف و رواية محكيات الارهاب، و غيرها من التسميات التي لم يستقر عليها النّقاد الذين رصدوا رواية هذه المرحلة و قاربوها بغية استخلاص خصائصها الجمالية و الدلالية، إلاّ أننا فضلنا استخدام مصطلح رواية المحنة على غيره من المصطلحات لما رأينا للمحنة من غنى دلالي و اعتباره يمثل أفق تأويل ثري و متنوع و منفتح، « فالمحنة ظاهرة انسانية لها مبررات حدوث و جوانب تطور و نتائج تقود إلى حلقة جدلية جديدة»[1] و هي تطال الكينونة الفردية و الجماعية في آن كما الانسانية، و كذلك سيرورة كلّ منها، و يمكن نقل هذه الكلمة "المحنة" إلى تعبير آخر هو" جوّ التّحدي".

---

[1] بوشوشة بن جمعة: الرّواية و الارهاب « رواية المحنة الجزائرية نموذجا» مجلة الحياة الثقافية، العدد 237، وزارة الثقافة، تونس، جانفي 2013، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص65.

[3] المرجع نفسه، ص 65.

[1] المرجع السابق، ص 66.

« فالمحنة هي الممارسة العملية لصحة ارتباط الكثرة بصاحبها و اخلاصا لها»[2] و من سماتها المفيدة أنها تحمل في مضمونها إعادة نظر في العديد من القضايا الفكرية و الايديولوجية التي سادت و تكرست في الساحة الثقافية و حاولت الخروج من نفق تصوير المرحلة الاستعمارية و أشكال المقاومة و مرحلة السبعينات بثوراتها المتعددة " الصناعية، الزراعية، الثقافية"كما صورتها روايات التأسيس و التأصيل « ليحاول روائي مرحلة التسعينات أن يقرأ الحاضر الجزائري روائيا و ليكتبه بقلق ذات و قلق مجتمع الذات»[3] فجاءت « الرّواية بمضمونها الاجتماعي تغوص بنا في أعماق العشرية السّوداء ، و هذا من أجل تعزية الواقع المأساوي الذي يعيشه المواطن الجزائري»[1].

و هكذا فإن رواية المحنة، هي الرّواية التي ظهرت خلال سنوات المحنة الجزائرية، و اتخذت من المأساة الجزائرية تيمة مهيمنة، ومن الأحداث الدامية و الحرب الأهلية غير المعلنة بؤرة للسّرد تتولد منها أسئلة النّص« و على ضوئها تتحدد علاقة الذات بالآخر و الحياة بالموت و الذاكرة بالنسيان، و الوطن بالمنفى، و غيرها من الثنائيات الضدية التي ارتكزت عليها هذه الرواية»[2]و قد أسهم في اغناء رواية المحنة جماليا و دلاليا جيل جديد من كُتّابالرّواية العربية الجزائرية الذين تفاعلوا مع مأساة الجزائر و انفعلوا بمحنة وقائعها الدّموية و تداعياتها الفجائعية على مختلف فئات المجتمع الجزائري، فصاغوها نصوصا روائية تشترك في اتخاذ الارهاب موضوعها الأساس فهو المدار السّردي الذي تدور في فلكه سائر الشيماتالحكائية، سواء التي تمثل أشكال تجليه من خلال ممارسات الجماعات المسلحة و ما يسمها من أشكال عنف مادي، ورد في مجمل الروايات عنفا مشهديا تفنن الكتاب في رسم فظائعه، و ما تولد عنها من فجائع و مآسي طالت مصائر عشرات الآلاف من مختلف فئات الشعب الجزائري، و هو ما يعلل تواتر تيمة العنف في شتّى صوره و تداعياته على المصائر الفردية و الجماعية في مختلف روايات المحنة و ذلك باعتباره التجربة الجوهرية العامة التي مرّ بها المجتمع « احتلت الصّدارة في انتاج الأدباء في الفترة الأخيرة لذلك برزت سمات الأزمة فيها أكثر من غيرها، فهي تنقل لنا صورها و أحداثها و حتى آفاقها لأن الرّواية هي من أكثر الفنون الأدبية مواءمة للتعبير عن الوطن و قضاياه و أزماته لتميزها

---

[2] المرجع نفسه، ص 66.

[3] المرجع نفسه، ص 69.

[1] محمد داود: الأدباء الشباب و العنف في الوقت الرّاهن، مجلة إنسانيات، العدد 10، وهران، 2000، ص 32.

[2] بوشوشة بن جمعة: الرواية و الارهاب (رواية المحنة الجزائرية نموذجا)، ص 69.

بالمجال الواسع، و الأحداث الكثيرة، و الشخصيات العديدة و العلاقات المتشعبة لتكون القضايا السّياسية هي المواضيع الطاغية عليها و المتحكمة في محاور مضمونها»[1] مما يكشف أن هموم المجتمع الجزائري في التسعينات من القرن العشرين، هي التي تمثل مدارات المتن الحكائي لرواية المحنة، و هو ما يعلل هيمنة تيمة القتل و التعذيب الوحشي في جميع نصوصها و التي كتبت على إيقاعها: أصوات رصاص و حالات رعب و مشاهد فظيعة لفنون الاغتيال.

لذلك كانت طقوس كتابة رواية المحنة من طقوس ملحمية الذات الكاتبة و هي تواجه مصيرا غاشما. و هي إلى ذلك طقوس ذاكرة متوجعة بفجائع الذات الفردية و الجماعية و عنفوان متخيل يسعى إلى تحويل العنف من الواقع إلى النص و من النص إلى المتلقي. فعنف نصوص رواية المحنة من عنف واقع المأساة الجزائرية في التسعينات أرضا و ناسا و عنف متخيلها السّردي من عنف ذاكرتها، وما اختزنته من فظائع مشاهد العنف الدّموي، تمارسه قوى الظلام على مختلف فئات المجتمع الجزائري، ثم « إن هذه الرّواية هي البديل و الخلاص للكاتب المثّقف الذي يواجه القتل المجاني و يدفع ثمن فشل اختيارات سلطة الاستقلال»[2] و هي إلى ذلك صوت الادانة و التنديد بالممارسات الاجرامية التي ترتكب في حق الشعب الجزائري. « فمن خلال فعل الكتابة يمارس الرّوائي قتلا رمزيا ضد أولئك الذين يماسون العنف»[3]

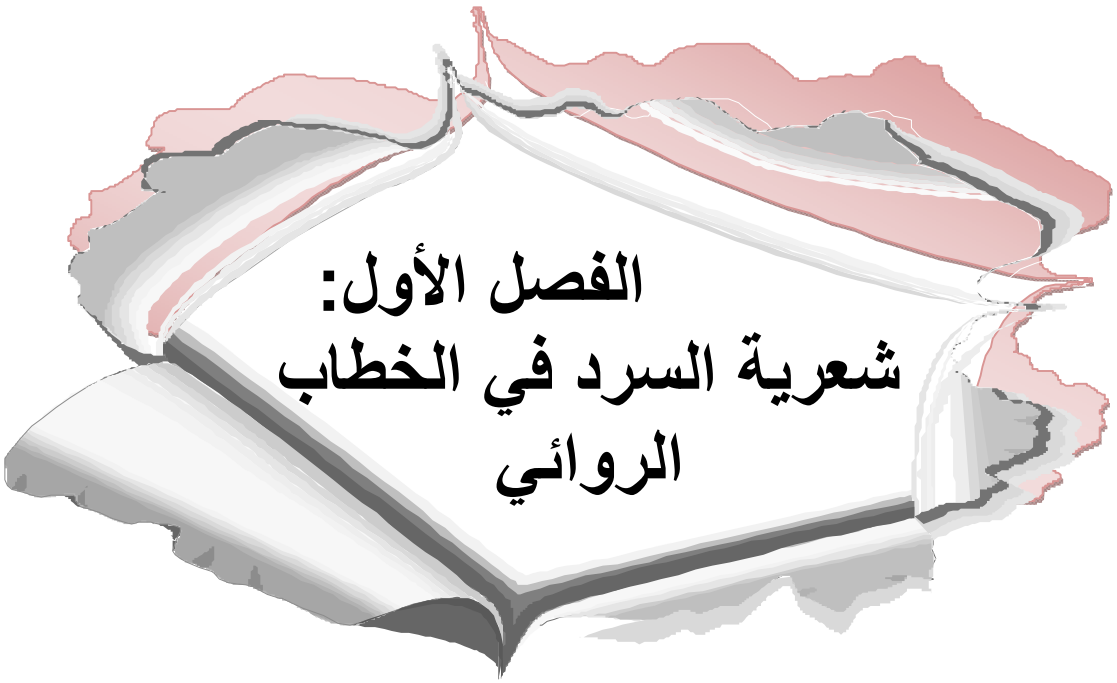
و من الرّوائيين الذين كتبوا عن الأزمة الجزائرية في مجموعة من النصوص الرّوائية نجد " بشير مفتي" في " المواسيم و الجنائز" و " مراد بوكرزازة" في " شرفت الكلام" و " أحلام مستغانمي" في " ذاكرة الجسد" و " ياسمينة صالح" في " وطن من زجاج" و " سارة حيدر" في " زنادقة"،" الطّاهر وطّار" في " الشّمعة و الدّهاليز"، و " واسيني الأعرج" في " سيدة المقام" و " ذاكرة الماء" و " شرفات بحر الشمال" و " محمد ساري" في "الورم" و " ابراهيم سعدي" في " فتاوى زمن الموت"، " بوح الرجل القادم من الظلام" هذه الأخيرة التي تناولناها في بحثنا المتواضع هذا. و غيرهم من الكتّاب الذين اتخذوا من المأساة الجزائرية النّاجمة عن الارهاب الاسلاموي في جزائر التسعينات سؤالا رئيسيا في نصوصهم الرّوائية، و بذلك أسهم هؤلاء الأدباء في الكشف عن تجلّيات الارهاب في رواية المحنة الجزائرية جماليا و دلاليا.

---

(1) محمد داود: رشيد بوجدرة و انتاجية النص، ص 100.

(2) بوشوشة بن جمعة: الرّواية و الارهاب « رواية المحنة الجزائرية نموذجا»، ص 67.

(3) المرجع نفسه، ص 67.



الفصل الأول:
شعرية السرد في الخطاب الروائي

1-مفهوم الشعرية:

يعتبر مصطلح الشعرية من المصطلحات التي شاعت في النقد المعاصر، والشعرية poétique مصطلح عربي قديم حديث، قديم من حيث أنه استعمل أول مرة على يد الفيلسوف اليوناني –أرسطو– في كتابه "فن الشعر"، وحديث من حيث أنه أخذ دلالات متعددة عند النقاد المعاصرين.

إن الشعريات كما يرى رابح بوحوش أو poetics مفهوم حاول اللسانيون والنقاد العرب نقله إلى العربية، فاختلفوا ولم يتفقوا على تسميته تسمية واحدة، من ذلك أن بعضهم سماه "الشعرية" ،وهناك من أطلق عليه مصطلح "الشاعرية". فمزّقت هذه الإختلافات جوانب العلم وأضاعت الغاية الموجودة ،فاختلف القرّاء في فهم كنهه وأعرض عنه المبتدؤون، ومصطلح "الشعريات" poetics مفهوم لساني حديث يتكون من ثلاث وحدات: "poème" وهي وحدة معجمية "lexème" تعني في اللاتينية "الشعر" ،أو القصيدة، واللاحقة "ic" وهي وحدة مورفولوجية morphème تدل على النّسبة وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي، واللاحقة "s" الدالة على الجمع، وانطلاقا من هذا المستوى من مستويات التفكيك نجد جمعها يساوي أو يعطينا "علوم الشعر"science de la poésie،فقد عرف مصطلح الشعرية تنوعا في معناه كما عرف تعددا في المفاهيم. على الرغم من أنّه يدور حول فكرة محددة وفي إطار معين، وتتلخص هذه الفكرة في إيجاد القوانين التي ترسم طريق التأليف والإبداع، فالدارس للنّقد يصادفه مسألتين أو وجهتي نظر؛ الأولى إيجاد مفهوم واحد مع اختلاف في المصطلحات، أي ذلك المفهوم يتشكّل بمصطلحات مختلفة وهذا في النقد العربي، ووجهة النظر الثانية تكون العكس تماما؛ أي مصطلح واحد نستنتج منه عدة مفاهيم وهذا ما يعالجه النقد الغربي.

فالمسألة الأولى في سياق مفهوم الشّعرية العام، أي البحث عن قوانين الإبداع، وفي هذا الصدد أخذت الشّعرية مصطلحات عدّة منها «نظرية النّظم للجرجاني، شعرية أرسطو والأقاويل الشّعرية المستندة إلى المحاكاة، و التّخييل عند القرطاجني».[1]

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 25.

وممن شغلوا أنفسهم بالبحث من أجل الوصول إلى وضع تعريف محدد وشامل للشّعرية، نجد "إبن سينا" يوضح السّبب الذي كان وراء خلق الشّعر في قوّة الإنسان، بإرجاع ذلك إلى سببين؛ أولهما يتمثل في التلذّذ بالمحاكاة، وثانيهما حب النّاس للتأليف المتقن والألحان.

وبعد هذا؛أي بعد المحاكاة، والتأليف، والألحان، تم وضع وتسطير الأوزان المناسبة للألحان، فأحبّها الناس بشدّة وتعلّقت أنفسهم بها، مما شجّع ذلك على خلق الشّعرية، وبعدها أخذت في النّمو شيئا فشيئا حسب الطّباع.

كما نجد "جاكسون" الذّي أوجز تعريفا للشّعرية يقرّ من خلاله أنّه « يمكن للشّعرية أن تعرّف بوصفها الدراسة اللسّانية للوظيفة الشّعرية في سياق الرسّائل اللّفظية، وفي الشّعر على وجه الخصوص».[1]

إن الشّعرية عند "جاكسون" تتأسّس في فضاء لساني، وبذلك فهي شعريّة لسانيّة وأسلوبيّة سيميولوجية بامتياز. بل هي شعريّة بنيويّة أحيانا أخرى، ولا نتعجب من هذه الفصائل المنهجيّة التي ارتدتها شعريّة "جاكسون"،لأن صاحبها قد ولد شكلانيا، كان من أقطاب حركة براغ، ثم أصبح فيما بعد شكلانيا، فأسلوبيا في تأسيسه للأسلوبيّة البنيويّة.

وبذلك فهي عنده « خلاصة لمجموعة من الماهيّات الجزئيّة المرتبطة بعالم الشّعر، هي اتّحاد بين عناصر التّواصل والغموض، واللّغة، والصّورة، والموسيقى، وما إلى ذلك من العناصر الأخرى»[2]، وبرغم الانتقادات الموجهة لجاكسون فيما يخص الوظيفة الشّعرية، وعناصر التواصل، وثنائيّة التأليف و الاختيار، إلاّ أنّ جاكسون يبقى واحدا من اهرامات النّقاد والمحترفين للتّأسيس للشّعرية الغربيّة الحديثة.

أما "تودوروف تزيفيطان" فيعرّف الشّعريات انطلاقا من الدّور الذي تؤدّيه في حقل الدّراسات الأدبية حيث تركّز على عاملين متقابلين يعملان بطريقة متبادلة يكشف الواحد منها عن جمالية الآخر وهما:

1- التّجريد: الذي يقوم على الصّياغة والكشف الموضوعي لقوانين مجردة، لأن العمل الأدبي ليس هو في حدّ ذاته موضوع الشّعرية. فما تستنطقه هو خصائص الخطاب النّوعي الذّي هو في حدّ الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليّا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلاّ انجازا من إنجازاتها الممكنة.

---

[1] رومان جاكسون: قضايا الشعرية، تر، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب ، ط1، 1989، ص 35.

[2] بشيرتاوريت : الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2008، ص 49.

2- التّوجيه الباطني: إذ لا نجد أي أثر لهذه القوانين المجردة على سطح الخطاب الأدبي المعطى،لا تغيب عن بنيته الدّاخلية الباطنية «فهي التّي تتحكم في صيرورة ومسار الخطاب، لتنقله من حالته العادية إلى الخطاب النّوعي بتعبير تودوروف».[1]

أما "بول فاليري" فيحدّد بدقّة الشعرية قائلا « حينما نستعمل هذا اللّفظ من حيث أصوله الاشتقاقية بمعنى اسم لكل ملمح للإبداع أو تأليف الأعمال التي يكون فيها الكلام هو الغرض والوسيلة في آن واحد، وليس بالمعنى العام القاصر لمجموعة القواعد الخاصة بالشّعر».[2]

ثم يربط "جون كوهين" الشّعرية بالأسلوبيّة من حيث أنّها « تقوم على منطق الانزياح؛ انزياح لغوي يمسّ ثلاثة مستويات كبرى؛ المستوى التركيبي، والمستوى الصوتي، والمستوى الدلالي، مع حرصه الشّديد على تظافر هذين المستويين الصوتي، والدلالي في الحكم على شعريّة النصوص، حيث لم يكن التّمييز بين الشّعر والنّثر بالاستناد إلى الوزن، بقدر ما كان الاستناد إلى تظافر هذين المستويين»[3]، وإن كان الغموض يمثّل قيمة إيجابيّة في تصور "كوهين "فما ذلك سوى خاصيّة أخرى من خصائص الشّعر عنده، ويبقى الانزياح عاملا من عوامل توليد الغموض في الشّعر؛ لأنّ التّركيب الجديد للكليّات وفي ضوء علاقات جديدة هو الذّي يحوّل العبارة الشّعرية والنّص الشّعري إلى إشعاع دلالي مكثّف.

بالموازاة مع هذا الامتداد التاريخي والحداثي للشّعرية في الأدب الغربي، كان للأدب العربي دور في تحديد مفهوم واضح للشّعرية، ويظهر ذلك جليّا من خلال جهود "حازم القرطاجني « الذّي ذهب إلى أن الشّعرية "ليست طبعا ولا قافية، وإنّما هي قوانين يتأسّس عليها علم الشّعر، ونجد أنّه من خلال رؤيته هاته الشّعرية قد أحدث تفسيرات في أحكام وقواعد الشّعرية العربية مستندا في ذلك إلى النّص ومادته بعيدة كل البعد عن الأحكام القبليّة».[4]

أمّا "كمال أبو ديب" فيجعل منها وظيفة من وظائف الفجوة، مسافة التوتر؛ لأن لغة الشّعر تتجسّد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعدّدة، وبذلك تتبلور رؤية جديدة بخصوص العلاقات التي تتجسّد على المحور المنسقي، والمحور التواصفي على أساس أنّ الشّعرية تتجلى في تجسدات النّص ومنطلقة من اكتناه العلاقات التي تتناهى مكونات النّص على الأصعدة الدّلالية، والتّركيبية، والصّوتية.

---

[1] تيزفيتان تودوروف: الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص 23.

[2] مشري بن خليفة: الشعرية العربية(مرجعياتها و إبدالاتها النصية)، الجزائر، 2007، ص 22.

[3] بشير تاوريت: الشعرية والحداثة، ص 56.

[4] مشري بن خليفة: الشعرية العربية، ص 22.

2–مفهوم االسرد:

إذا كان مصطلح الشّعرية قد عرف العديد من الآراء والرؤى النقدية المختلفة ما جعله محلّ جدل واسع، اِنتهى بمفاهيم نقدية متمايزة أحيانا ومتكاملة أحيانا أخرى، تنتج جلّها من معارف وروافد أدبية مختلفة، فإنّ مصطلح السّرد بدوره من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل بسبب الاختلافات الكثيرة التي تعتري مفهومه، والمجالات المتعددة التي تتنازعه، سواء على الساحة النّقدية العربية، أم على الساحة الغربية، فهناك العديد من المفاهيم المختلفة التي اِستخدم فيها هذا المصطلح، وهناك مجالات كثيرة ذابت خلالها الحدود الاصطلاحية التي تحدد لنا أين يبتدئ السّرد وأين ينتهي. لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح السّرد بوصفه مرادفا لمصطلح "القصّ" ،ولمصطلح "الحكي"، و لمصطلح "الخطاب". ولا يكاد فريق آخر يحدد له مجالا واضحا.

والسّرد في اللّغة «تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متّسقا بعضه في إثر بعض متتبعا، سرد الحديث ونحوه، يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السياق له سرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه»[1]، كما نجد لكلمة "سرد" في التّراث العربي تدور حول معاني الاتساق، والتتّابع، و الموالات، والنسج، والسّبك، يقال فلان يسرد الحديث سردا: إذا تابعه وتابع بين كلماته دون وقوف، يقول صاحب لسان العرب: "والسّرد اِسم جامع للدروع وسائر الحلق، وما أشبهها من عمل الخلق. وسمي سردا لأنّه يسرد فيثقب طرفا كل حلقة بالمسمار، فذلك الحلق المسرد. وقوله عز وجل « أَن أْعْمَلَ سَابِغًا لي وَقَدِرْ فِي الَسرْدِ». قيل هو: أن لا تجعل المسمار غليظا، والثّقب دقيقا، فيفصم الحلق، ولا تجعل المسمار دقيقا والثّقب واسعا فيتقلقل أو ينخلع، أو يتقصف، اِجعله على القصد وقدر الحاجة».[2]

أمّا السّرد في الاصطلاح فيعني الطريقة التي تعرض أو تحكى بها الرواية «فالسرد هو عرض الكاتب للأحداث التي تقوم بها شخصياته، بلغة وأسلوب خاصين، والصّفات العامة والخاصّة بلغة السّرد هي السّهولة، والخفّة، والوضوح، وملاءمة المعاني»[3]، كما عرّف السّرد على أنّه «تتابع الماضي على سيرة واحدة، وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاِشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق على الأعمال القصصية، ثم يلبث أن تطور مفهوم السّرد إلى معنى اصطلاحي أهّم وأشمل، بحيث أصبح يطلق على النّص الحكائي أو الروائي

---

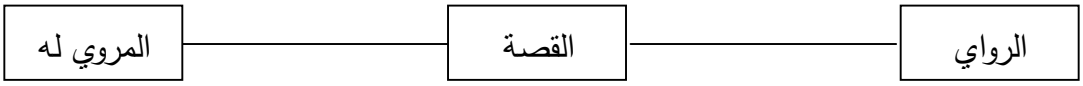
[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار الجيل، بيروت، المجلد 2، الجزء 7، ص 165.

[2] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 100.

[3] محفوظ كحوال: الاجناس الأدبية، دار نوميديا، 2007، ص 61.

أو القصصي».[1]

إنّ كون الحكي، هو بالضرورة قصّة محكية، يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى "راويا"، أو ساردا، وطرف ثان يدعى مرويا له أو قارئا، فالرواية ،أو القصة باعتبارها محكيا أو مرويا تمر عبر القناة التالية:



إنّ السّرد هو الكيفيّة التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، و البعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها. إنّ القصة إذن لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضا بالشّكل، أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون.

« إنّ الرواية لا تكون متميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصيّة الأساسيّة المتمثلة في أن يكون لها شكل ما؛ بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية»[2].والشكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم بها القصّة المحكية في الرواية، إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيّل لكي يقدم القصّة للمروي له.

2-1-السرد بين القدماء والمحدثين

السرد عند القدماء

مما لا شك فيه أن السرد العربي القديم ينتمي إلى السّرود الشّفاهية، حيث نشأ في ظلّ سيادة مطلقة للمشافهة، «ولم يقم التدوين الذي عرف في وقت لاحق لظهور المرويات السّردية إلاّ بتثبيت آخر صورة بلغها المروي، الأمر الذي يؤكد قضية تاريخية مهمّة هي أنّ المدونات السّردية لا تمثل سوى المرحلة الأخيرة التي كان عليها المروي قبل تدوينه».

إنّ الموروث الحكائي العربي قد شكّل لنفسه بنية خاصة بعد تراكم واضح أسهمت فيه قرون تنوّعت خلالها الثقافة العربية، فأفرزت مواضيع متنوعة ظلت تتّسع وتتمايز إلى أن شكلّت لنفسها مصنّفات انتظمت فيما بعد في أغراض محددّة، «فالحكايات والأخبار والأساطير والخرافات نهضت على موروث

[1] عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة(تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، 1993، ص 83.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 46.

إخباري ، مثلا الخرافة استمدّت مرجعيتها من الأخبار القديمة الموغلة في التّاريخ والتي تعود إلى وعي الإنسان بالكون، في حين السّيرة قد تشكّلت أوّل الأمر بالأخبار الخاصّة بالرّسول-صلى الله عليه وسلّم- وحياته، أمّا المقامة فقد استلهمت أخبار الشّطّار والظّرفاء».[1]

فنحن بلا شك نسلم بأنّ القصة في تراثنا العربي في أغلب ما سلف اعتمدت على "السرد" ووصف التّفاصيل،« فهذه القصة تحتوي حوارا يسوقه كاتبه بأسلوب السّرد، ومردّ ذلك أن القصة العربية عبر التراث اتخذت شكل الحكاية، والحكاية قوامها السّرد المعتمدة على الكاتب بالدرجة الأولى».[2]

ولعّل أوّل من حاول أن يعني بالنثر بعض العناية أو كلّها بالإضافة إلى عنايته بالشّعر هو "أبوعثمان الجاحظ" في كتابه "البيان والتّبيين" خصوصا حين أورد نصوصا كثيرة تعدّ من روائع الأدب المنثور، ومن ذلك أشهر الخطب التي عرفت بروعة بيانها وبعض أحاديث الأعراب ومحاورات بعض البلغاء وأوائل الكتّاب والمنظّرين فإذا تتبعنا قول " الجاحظ" بأنّ" المعاني مطروحة في الطّريق" نجده يصنّف الحكايات والأحداث ضمن المعاني والأفكار وبالتالي فهي مطروحة على الطّريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي، ولا يكون الإبداع إلاّ في طريقة" السّرد"، ذلك أنّ السّرد هو: «الوسيلة لبناء العنصر الفنّي ومن ثم فهو مادة هذا الفن وهو بذلك لا يمكن لأن يكون عنصرا بلا وسيلة لتخليق ذلك العنصر، وبالتالي فإنّ السّرد وسيلة بناء لا غير».[3]

و يمكن اعتبار كتاب «الأدب القصصي عند العرب لموسى سليمان».[4]

من الاتجاهات الكبيرة التي اهتمت بالسرد العربي قديما، وحاولت معالجته في ذاته، حيث تناول «سليمان موسى» السرد على أنه قصة.

كما يمثل كتاب « محمد رجب النجار» الموسوم ب:« التراث القصصي في الأدب العربي- مقاربة سوسيو سردية» خطوة ايجابية هامة في مسار الدراسات السردية العربية، حيث أراد صاحبه أن يكون

---

[1] المرجع نفسه، ص 13.

[2] صلاح فضل : تقنيات الكتابة الابداعية، السَرد نموذجا، دائرة الثقافة و الإعلام، 2005، ص 25.

[3] المرجع نفسه ، ص 98.

[4] سليمان موسى :الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط5،1983 ،ص54.

محيطا و ملمَا بمختلف التجليات السردية العربية، حيث يقول في كتابه الضخم « إن تاريخ الأدب القصصي في التراث العربي فضلا عن أنماطه وأشكاله السردية الكثيرة و المتنوعة لا زال مجهولا للقارئ العربي....».[1]

و في هذا الصدد تناول قصص الحيوان*، و السير**،والملاحم الشعبية ،و القصص الديني و الفكاهي.

و بعدها تناول الحكاية الخرافية و الحكاية الشعبية و فن المقامات و كل هذه الأنماط و الأشكال كانت تسترسل في السرد و القصص.

و من هنا يمكن القول بأن السرد كان موجودا عند العرب منذ القدم و ذلك من خلال ممارساته التي تجلت في أنماط و أشكال مختلفة و متعددة.

السرد عند المحدثين

يصنف «سعيد يقطين» السرد ضمن مفهومين أحدهما :«أن السرد يشمل المستوى التعبيري في العمل الروائي بما في ذلك الحوار و الوصف و السرد، بهذا المفهوم يقابل الحكي و يشكل معه حلقة تستوعب النص كله»[2].

[1] محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربة سوسيو سردية، منشورات السلاسل، الكويت، 1995،ص79.

*قصص الحيوان مثل :كليلة ودمنة لابن المقفع.

**السيرمنها: سيرة عنترة بن شداد، ألف ليلة وليلة.

[2]صلاح فضل: تقنيات الكتابة الإبداعية، السرد نمودجا،ص98.

و ثانيهما:« أن السرد عنده يختص فقط بتلخيص السَارد لحركة الأحداث و أفعال الشخصيات و أقوالها و أفكارها بلسانه هو، أما الحوار فهو خارج عن إطار السرد لأنه يدخل حسب هذا المفهوم في إطار المصطلح المقابل للسَرد و هو العرض».[1]

أما السرد عند الغرب فتعود بداياته إلى العشرينيات عندما انصرف اهتمام الشكلانيين الرّوس إلى النصوص النثرية، بعد أن كان اهتمام رواد التّجديد شبه منحصر في النّصوص الشّعرية،

وفي هذا الإطار ظهرت بواكير دراسة القصّة دراسة علمية دقيقة على أيدي جملة من الأعلام من بينهم:

« فلاديمير بروب»، وقد عدَ كتابه «الحكاية العجيبة»

فتحا مبينا في السّردية، لأنّه خرج فيها عن الدّراسات العامة الرّجراجة وتخصص تخصصا دقيقا في نوع قصصي كان يعدّ-في الغالب- من أمر العامة لا من شواغل أهل العلم.

كما نجد السرد عند "تودروف":« يشمل طرق تشكيل الحكاية و أساليب عرضها أي أنه يجمع بين مفهوم السرد و الحكي على اعتبار أن الحكاية تختص بالأحداث المتحركة في الزمان».[2]

كما يعد كتاب "غريماس" الموسوم ب: "الدّلالة الهيكلية" منشأ تيار علم العلامات السّردي، وقد ظهر هذا الكتاب سنة 1966، وفي نفس السّنة ظهر العدد الثامن من مجلّة "إبلاغات" وعدّ أهم عدد خصص لهذا المبحث، ثم تلاحقت الكتب والمقالات الجياد لبنات مختلفة لبناء هذا المبحث وتمييزه عن سائر فروع العلوم المتّصلة به.

كما نجد مفهوم السّرد عند "جيرالد برانس" في قاموسه الاصطلاحي حين عرّف السّرد بأنّه «ذلك الحديث أو الإخبار كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة أو خيالية روائية من واحد أو اثنين أو أكثر غالبا ما يكون ظاهرا من السّاردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر ظاهرين غالبا من المسرود له».

---

[1] المرجعالسابق، ص 98.

[2] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، ص 104.

كما أنّ محاولة "جيرالد" لربط مفهوم السّرد بعملية القص قد يؤدي بنا إلى الخلط بينه وبين الرّواية في حين أن هذه الأخيرة تمثل جنسا من أجناس السّرد.

ولما كان السّرد هو الطّريقة والكيفية التي تحكى بها القصص والتي تنطوي بدورها على مجموعة من التّقنيات فإنّه هو المعوّل عليه في التّفريق بين أنماط الحكي المختلفة، هذا الحكي الذي يتطلّب وجود دعامتين هما: وجود شخص يحكي وشخص يحكي له، أي وجود عملية تواصلية بين الطّرفين الأوّل يدعى"راويا" أو"ساردا" والثاني يدعى "مرويا له" أو "قارئا" ومن ثمة فإنّ السّرد هو «الكيفية التي تروي بها القصة، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلقا بالرّاوي والمروي له والبعض الآخر متعلقا بالقصة ذاتها».[1]

إنّ القصة إذن لا تتحدد بمحتوياتها فقط وإنّما تتحدد كذلك بالكيفية التي تروى بها أو تكتب بها لتقدم إلى المستمع إذا كانت مروية أو إلى القارئ إذا كانت مكتوبة، وهذا معنى قول "كيزر":

«إنّ الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية».[2]

والشكل هنا له معنى الطّريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرّواية، إنّه مجموع ما يختاره الرّاوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصّة للمروي له، ولكي لا يكون السّرد مجرد وصف و حدث قام به بعض السّرديين مثل:" لا يوف برنس" و "ريمون" و "كنان" بوصفه سردا على الأقل لحدثين حقيقيين أو خياليين أو موقف واحد وحدث واحد لا يقتضي أحدهما منطقيا أو يستلزم وجود الآخر، ولكي يتم التّفريق بينه وبين سرد سلسلة عشوائية من المواقف والأحداث حاول السّرديون "دانتو" "غريماس" "تودوروف" أيضا بأنّ على السّرد أن يضم موضوعا متّصلا ويشكل كلاّ.

أما "جيرار جينيت" فيقصد من السّرد « الهيئة التي يبنى عليها قصص الحدث مثل زاوية الرؤية وطرق التّقديم أي العرض أو الإستحضار والأصوات السّردية وغير ذلك».[3]

---

[1] حميد لحميداني :بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 45.

[2] المرجع السابق ،ص 46.

[3] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، ص 60.

و من هنا نصل إلى أن هذه الاجتهادات و الأبحاث و التطورات على مستوى مفهوم السرد و التي كانت بمثابة مخاض عسير قد أدت في الأخير إلى نشأة علم" السرد" أو "السردية" أو "السردانية" كعلم قائم بذاته له قوانينه و خصائصه و موضوعاته و التي تميزه عن بقية العلوم الأخرى.

2-2-مفهوم علم التسرد:

يعود تعريف علم السرد إلى اللاّتينية و«السرد Narratio في اللاتينية [هو]"... الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل»[1]، وهو أيضا «دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه»[2]، ومجالاته لا تخص فقط النصوص الأدبية، وإنما تعدّتها للإعلانات والدعايات و الإشهارات و السينما، ومختلف الميادين التي تحتوي على قص وحبكة، وإن لم تكن بنفس طريقة النص الأدبي، من قصة ورواية وغيرها...

وقد كانت لعلم السرد جذور وسوابق في نظريات لسانية وبنيوية، وشكلانية فهذا "ليفي شتراوس" في بحثه عن الأسطورة قد استغلّ مبادئ "دوسوسير" في هذا الميدان، واعتبر الأسطورة بنية مزدوجة عالمية ومحلية، معتمدا على ازدواجية اللغة النظام واللغة الأداء السويسريين كما ساهم الشكلاني الروسي " فلاديمير بروب" مع حكاياته الشعبية الخرافية في تطوير علم السّرد، وطبّق عليه نظام الوظائف منطلقا في دراسته للحكاية من بنائها الداخلي، لا من ناحية سياقاتها التاريخية، والثقافية ،و الاجتماعية، كما ساهم العديد من النّقاد بعد ذلك في إضفاء بعض المفاهيم والأساليب، ومنهم "تزفيتان تودوروف" و "جيرار جينيت" هذا الأخير الذي اختار ثاني الإتجاهين: فالإتجاه الأول كما ذكر صاحبا دليل الناقد الأدبي يعنى بالتركيز على النص المسرود في حد ذاته، وهو ما سار على نهجه "غريماس" أما الإتجاه الثاني أي اتجاه "جينيت" فركز فيه على عملية السرد نفسها، أي الخطاب السردي وإن سعى بعض الباحثين إلى الجمع بين كلا الإتجاهين فـ "جينيت" يميز بين ثلاثة مفاهيم «الحكاية: وتطلق على المضمون السردي ،أي على المدلول ،القص: ويطلق على العملية المنتجة ذاتها، وبالتالي على مجموعة المواقف المتخلية المنتجة للنص السردي»[3] وموضوع التحليل في الدراسة هو القصة، أي النص السردي، وهو يقابل أيضا «الحكاية المروية "بالخطاب "ويفهم من الخطاب الطريقة التي تروى بها الحكاية (...) يتعلق المستوى الخطابي بالتلفظ في حين يرتبط المستوى السّردي بالملفوظ»[4]، ولا ننسى مصطلح "التبئير"

---

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع ، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص 353.

[2] ميجان الرويلي ، سعد البازعي :دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، لبنان ص174.

[3] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 384 .

[4] رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 121.

الذي يعدّ أهم المصطلحات التي فصل فيها، إذ إعتبر ذا ثلاثة زوايا "الرؤية من الخلف" وتعني عندما يكون الرّاوي على علم بكل صغيرة وكبيرة عن الشخصية، أي يعلم أكثر مما تعلم عن نفسها، والثاني "الرؤية مع "وفيها لا يقول الرّاوي إلا ما تقوله الشخصية، والثالث "الرؤية من الخارج" عندما يكون الراوي على علم أقل مما تعلمه الشخصية عن نفسها. أما ميخائيل باختين فذهب إلى رفض أساليب السرد التي جاء بها سابقا والقائمة على تحليل المؤلف، و الاتجاه الأدبي، وخصائص اللغة الشعرية لعصر ما، وهي عناصر حاجبة للجنس الروائي مهملة له ،ومجرّد قوانين جامدة لا تكفي لفهم الأسلوب السّردي، وأهم خاصية اقترحها هي: "الحوارية" على إعتبار أن للرواية عدة مستويات تركز كل لغة فيها على إثارة بقية اللغات حواريا، إلى درجة أن يغيب المؤلّف وسطها، لكن يبقى في كل رواية مهما تعددت مستوياتها مركزا لغويا يتمثل في "الخطاب الإيديولوجي"، ولغات الرواية ماهي إلا صور عن حياة بكاملها، «والحوارية الداخلية للكلمة الروائية تستلزم تبيان سياق الكلمة الإجتماعي المشخص الذي يحكم بنيتها الأسلوبية كلها، وشكلها ومضمونها ويحكمها بالإضافة إلى ذلك ليس من الخارج، بل من الداخل، ذلك أن الحوار الإجتماعي يتردد في الخطاب ذاته»[1]وهو الذي نوّه إلى أنّ اللّغة الشّعرية المضافة إلى الرواية يصبح ثانويا بجانب السرد.

ومن جهة أخرى نجد رائد السيميائيات السردية "ألجيرداس جوليان غريماس« الذي أدخل نظام العوامل ووازن بين الشكل والمضمون داخل العالم القصصي فهو لايرى أنّ هناك تعارضا بين التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي بل يوجد تكامل أساسي بينهما، غير أن لدينا عوامل مقلدة سلفا ببعض المضامين، إن الأمر يتطلب عندئذ محاولة القيام بتحليل للعالم الصغير الذي توجد بداخله تلك العوامل»[2]، وقد كان لبرنامجه السردي بالغ الأثر في هذا المجال، الذي أضاف إليه مصطلحات مفاهيم من مثل التفعيل أو التسخير ، الكفاءة ،الآداء، أنواع الاتصال بالموضوع ، وأهم ما جاء به هو "المربع السيميائي" الذي استنتجه من مربّع" أرسطوا" القائم على علاقات أربع :التناقض، التضاد، التكامل ،والتماثل مميزا بين المستوى السطحي في تحليل العمل الادبي، أي الشكل الظاهري للعمل الأدبي كما هو منتجا ومكتوبا بكلّت مظهراته اللغوية وعلاقاته النحوية والصرفية، ومستوى عميق ويعني به عمق الفكرة كما هي في صورتها الأولى في ذهن المؤلف قبل خروجها إلى النور وتجسيدها

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، ص 381.

(2) حميد لحميداني: القراءة و توليد الدلالة- تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2003، ص 32.

على شكل نص ما، كما جاء بمفهوم " الفاعل":« بوصفة وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها السرد، ففي البناء السردي تتألف الشخصيات من هذا الفاعل اللغوي ومن الذاكرة الجمعية للقص التي تحضر إلى ذهن القارئ».[1]

وقد مثّل نموذجه العاملي بستة عوامل وستة أدوار عاملية، تقوم على علاقة الفاعل بالموضوع، وما يترتب عن هذه العلاقة من أفعال، وإذا ذهبنا إلى "رولان بارث" نجده قد أثرى بأعماله الكثيرة ميدان السّرديات ولا سيما في كتابه (S/Z) وهذا من خلال افتراضه وجود الدلالة عن طريق القارئ، وكذلك عدم حصره لمفهوم الوظائف في الجملة فقط، وإنما قد تكون حتى في كلمة واحدة، إذا ما نظر إليها في سياقها الخاص، مميزا بين نوعين من وحداتها: وحدات توزيعية وهي ما تتطلب علاقات ببعضها البعض، أي انها تحيل إلى وظيفة منتظرة، ويضرب لنا "حميد لحميداني" مثالا على ذلك من خلال " المسدس" فهو كلمة واحدة تحيل بالضرورة إلى عملية القتل، وبالتالي استخدامه . ووحدات إدماجيه والتي لا تتطلب علاقات فيما بينها، أي لا تحيل غلى فعل لاحق ومكمّل تتعلق بوصف الشخصيات والأخبار، فهي مجرد وظائف محشوة تساهم في توضيح أكثر للرواية.

هذا إذن اختصارا لعلم السرد عبر أهم محطاته ورواده، والفاعلين المؤثرين في تغيير مساره وتحديده ،وإن كنا اغفلنا الكثير منها ،لكن يكفينا ما أخذناه على قلته، لنعترف على علم لازال مدار جدل ونقاش كبيرين، فمع تطور الروايات والقصص وباقي أشكال السرد وتعددها، يزداد نضجا وتطورا، مستعينا بآليات نظريات أخرى خاصة نظريات النص والتّأويل والقراءة والتّلقي ، وهو بدوره يساهم في دفع دقة المناهج الحديثة قدما لاختراق العباب.

2-3-عناصر السرد:

إن للسرد مجموعة من العناصر التي تنتظم من خلالها الرواية أو مختلف عناصر الرواية وهي كالآتي:

2-3-1-الشخصيات:

هي المكون الذي تنتظم انطلاقا منه مختلف عناصر الرواية مما يبرز أهميتها البالغة في تشكيل السّرد، ويسعى الراوي إلى أن تكون شخصيات روايته متحركة ومعبرة عن المواقف التي يموضعها في وضعية معينة تعبر عن أغراضه وأهدافه الخاصة، فشخصيات الرواية لا يضعها الراوي عبثا وإنما هي دائما تقترب من الواقع الحقيقي من أجل أن تعبر عنه وتكشف أغواره وتسبر خفاياه.

لقد أخذ مفهوم الشخصية في العمل الروائي حيزا واسعا من التعريفات المتعددة، كان أهمها التصور التقليدي والتصور الحديث، أما التصور التقليدي للشخصية فقد كان «يعتمد أساسا على الصفات ،مما جعله

[1] ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقض الأدبي، ص 175.

يخلط كثيرا بين الشخصية في الحكاية، والشخصية في الواقع العياني وهذا ما جعل "ميشال زرافا" يميز بين الاثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية "علامة فقط "على الشخصية الحقيقية».[1]

لقد خضعت التقاليد الأدبية المرتبطة بالشخصية إلى تحولات عميقة منذ أرسطو وعبر الفترات التي أعقبته من تاريخ الأدب بحيث أصبح من الصعب التعرف على مفهوم الشخصية في إطاره الدياكروني، فلما كانت المأساة عند أرسطو هي أساس محاكاة لعمل ما، فقد كان من الضروري لها وجود شخصيات تقوم بذلك العمل، وتكون لكل منها صفات فارقة في الشخصية والفكر تنسجم مع طبيعة الأعمال التي تنسب إليها، وفي هذا التحديد الأرسطي «تكون طبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة، وتصبح المأساة لا تحاكي عملا من أجل أن تصور الشخصية ولكنها بمحاكاتها للعمل تتضمن محاكاة للشخصية من حيث صفاتها الأخلاقية وما تعبر عنه من حقائق»[2] ففي الشعرية الأرسطية كانت الشخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي أي خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث، وقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يصبحوا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم للقائم بالحدث.

وفي التصوير الحديث احتلت الشخصية مكانا بارزا في الفن الروائي حيث أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة، ويربط "آلان روب غرييه" «هذا الاهتمام الذي أولاه روائيوا القرن التاسع عشر للشخصية بصعود قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة أي ما أسماه بـ :"العبادة المفرطة للإنساني" وهذا ما يفسر كون الشخصية لديهم كانت تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية، وأصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع».[3]

أما "رولان بارت" فيعرفها انطلاقا من كونها « نتاج عمل تأليفي، حيث يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم (علم) يتكرر ظهوره في الحكي»[4]، و "بارث" يعتمد بأن الشخصية تشكل مستوى وصفيا لا غنى عنه لفهم الأحداث الواردة في السّرد حتى ليمكن القول بأنه لا يوجد سرد واحد في العالم بدون شخصيات.

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص50.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص 208.

[3] المرجع نفسه، ص 208.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، ص 50.

إنها الأهمية التي حظيت بها الشخصية لدى المشتغلين بالنقد الأدبي الحديث والمعاصر «فكما لا يمكن للواقع الاستغناء عن الشخص، لا يمكن للنصوص الروائية الاستغناء عن الشخصية، فهي لا تمثل في العالم الروائي وجودا واقعيا، بقدر ما هي مفهوم تحليلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة الفاعلة»[1]، والشخصية في الرواية الحديثة تمثل دور الفاعل الذي يقوم بالحركة « فهي إذن العمود الفقري الذي تعلق عليه كل عناصر البناء الأخرى، لذلك يقال إن الرواية فن الشخصية».[2]

فالشخصية الروائية إذا هي الكائن الإنساني الذي يتحرك في سياق الأحداث، ويبث الحركة في الرواية ويمنحها الحياة.

أنواع الشخصيات:

إن الشخصية بطبعها عالم معقّد شديد التركيب والتباين، وقد تعددت الشخصيات الروائية بتعدد الإيديولوجيات والأهواء والأفكار، وقد تكون الشخصية في الرواية رئيسية أو ثانوية، وقد تدور الرواية حول شخصية واحدة من أول الرواية إلى آخرها، وبالإمكان أن تتعدد الشخصيات فيها، ويمكن تصنيف شخصيات الرواية على النحو التالي:

الشخصيات الرئيسية:

وهي الشخصيات التي تؤدي المهمات الرئيسية في الرواية، وهي التي ستعود على اهتمام المتلقي الذي غالبا ما يكون قد فهم جوهر التجربة المطروحة في الرواية، يقول "هينكل" « الشخصيات الرئيسية توجد وتتواجد لأنها فقط أعطيت من التميز و الاهتمام، ما يجعلها قادرة على تقديم التشخيص المقنع للمواقف أو القضايا الإنسانية في العمل الروائي، ولو حدث أن فشلت في أداء هذا الدور فلسوف يسقط العمل تماما»[3] فالشخصية الرئيسية تسيطر على النص الروائي بقوتها وجاذبيتها فتعمل على التأثير في القارئ وتشويقه من أجل تتبع الأحداث من أول الرواية إلى آخرها، فهي الشخصية التي تدور حولها الأحداث من البداية إلى النهاية.

---

[1] عبد القادر شرشال: خصائص الخطاب الأدبي- في رواية الصراع العربي الصهيوني- راسة تحليلية مركز الدراسات ، الوحدة لعربية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 89.

[2] طه وادي: الرواية السياسية، لونجمان، مصر، ط1، 2003، ص 123.

[3] روجر هينكل: قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، تر، صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، ص 187.

الشخصيات الثانوية:

تدعى كذلك الشخصيات المسطّحة التي تكون أقرب إلى الجمود والثبات ،على الرغم من أن بعض هذه الشخصيات الثانوية تلعب دورا كبيرا في تطوّر الأحداث وغالبا ما تدور حول فكرة أو صفة واحدة، ولا تتغير على طول الرواية، فلا تؤثر فيها الأحداث الواقعة في الرواية ولا تأخذ منها شيء أيضا « فهي شخصية أحادية الجانب، وأبرز دور أو وظيفة تؤديها الشخصيات الثانوية هي التي تعمر عالم الرواية وما دامت الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية، فإن الشخصيات الثانوية هي التي تقيم هذه البيئات»[1]

ويحدث أحيانا أن تؤدي الشخصيات الثانوية أدوارا أكبر من الشخصيات الرئيسية، لكنها لا تبلغ من الأهمية دورها، وغالبا ما تلتقي بالشخصيات التي تبدو تجسيد المواقف الحياة وأسلوبها ، وهناك شخصيات ثانوية أخرى تعمل بصورة أكثر إثارة حيث يأخذون دور المنازلين او المنافسين للشخصيات الرئيسية، أو المقومات الحاسمة في أزماتها، ولا شك أن للشخصيات الثانوية دورا هاما في توضيح معالم الرواية «فهي تقود القارئ إلى مجاهل العمل القصصي كي تلقي ضوءا كاشفا على الشخصيات الرئيسية، فإذا كانت الشخصيات ذات الأدوار الثانوية أقل في تفاصيل شؤونها فليست أقل حيويّة وعناية من القاص، وكل شخصية في القصة ذات رسالة تؤديها كما يريد القاص» [2]

والشخصيات الثانوية توظف أساليب عديدة « فقد تكون عناصر من المجتمع تشكل السياق الإنساني باعتبارها معيارا أو مؤشرا دالا على ما هو عادي مألوف وقد تكون ندا للشخصية الرئيسية، وقد تكون نظيرا أو مثيلا أو زوجا متمما لها، وقد تكون أدوات لحالة إنسانية او صنفا حيويا وربما كانت رموزا لجوانب الحالة الوجودية السائدة». [3]

---

[1] أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث و المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2009، ص 93.

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

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 569.

2-3-2-الفضاء:

تعد الرواية القالب الأكثر استيعابا لمختلف الظواهر والحوادث الواقعية، التي تتيح للروائي ذكر مختلف الأمكنة التي تخدم موضوعه وتبيان الدور الذي يلعبه المكان في توضيح أفكاره، وإخراجها في حلة جمالية راقية « فللمكان دورا كبيرا في الرواية، إذ ينبهنا عرضها له وحضوره فيها إلى مقامه منها وأثره الفعال فيها ومساهمته الجليلة في بناء عالمها»[1].

إن تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالراوئي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا بحيث نراه يتصدّر الحكي في معظم الأحيان، فالمكان في الرواية الواقعية يكتسب أهمية كبيرة بالنسبة للسّرد، وذلك لحظة وصفه بشكل مطول ودقيق مثلما يكسب هذه الأهمية أيضا عندما نراه يؤسس مع غيره من الأمكنة الموصوفة فضاء الرواية بكامله.

أما في الروايات التي يمكن أن نصفها بأنها ذهنية مثل روايات الوعي فلا يكتسب فيها المكان الموصوف أهمية كبيرة لذلك فهو نادر الوجود، وإنما يقتصر الروائي في الغالب على الإشارات الخاطفة للمكان، ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي تكون له أهمية بالغة لأنه يحدد لنا الإطار العام الخالي من التفاصيل، وهو الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث الروائية، لذلك فإن 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 والتي غالبا ما تأتي غير منفصلة عن السرد ذاته.

إن الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان الذي يعتبر مكون للفضاء، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة.

[1] عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003، ص 09.

أنواع الفضاء:

نظرا لتعدد الأمكنة التي تطور أحداث الرواية فإننا نجد عدة أنواع للفضاء وهي:

الفضاء الجغرافي:

ويظهر جليّا وواضحا من خلال سيرورة الأحداث، فهو المكان الذي يتحرك فيه أبطال الرواية، وتدور في فلكه الأحداث فكان له أهمية كبرى وبالغة في العمل الروائي فنجد "فيصل لحمر" يقول في هذا الصدد« هو الجغرافية الخلاقة في العمل الفني، وإذا كانت الرؤية السابقة له محمودة باحتوائه على الأحداث الجارية، فهو الآن وسيلة لا غاية شكلية، المكان قبل كل شيء هو مسرح الأحداث التي تجري في الرواية هو بيت الأبطال وشارعهم»[1]، فالروائي مثلا في نظر البعض «يقدم دائما حدّا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكّل فقط نقطة إنطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن»[2]، وهناك من يعتقد أن الفضاء الجغرافي في الرواية يمكن أن يدرس في استقلال كامل عن المضمون تماما كما يفعل الإختصاصيون في دراسة الفضاء الحضري فهؤلاء لا يهمهم من سيمكن هذه البنايات ومن سيسير في هذه الطرق ولا ما سيحدث فيها، ولكن يهمهم فقط أن يدرسوا بنية الفضاء الخالص.

غير أن «"جوليا كريستيفا" لم تجعل الفضاء الجغرافي منفصلا عن دلالته الحضارية، فهو إذ يتشكل من خلال العالم القصصي الذي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم، وهو ما تسميه "إديولوجيم" العصر والإيديولوجيم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تناميه أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما أو حقبة تاريخية محددة»[3]، ويمكن معالجة المكان الجغرافي بمستوييه المفتوح والمغلق فالمكان المفتوح هو المكان الذي يلتقي فيه مجموعة من البشر، أما المغلق فيوحي بالعزلة والخصوصية حيث يحتضن عددا محدودا من البشر، ويعرفها "عبد الحميد بورايو" قائلا: « ونقصد هنا بانفتاح الحيز المكاني واحتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال من الأحداث أما الانغلاق فنعني به خصوصية المكان واحتضانه لنوع من العلاقات البشريّة».[4]

---

[1] فيصل لحمر: المكان في الرواية العربية، رسالة ماجيستير ، إشراف عمار زعموش، جامعة منتوري، قسنطينة، 1998، ص 12.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 53.

[3] المرجع نفسه، ص 52.

[4] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصة العربية الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 146.

الفضاء النصي:

إن الفضاء النصي هو « فضاء مكاني غير انه متعلق فقط بالمساحة التي تشغلها الكتابة" الصفحة" أو "الصفحات "الروائية او الحكائية باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورقة ضمن الأبعاد الثلاث للكتاب»[1]، فيشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المقدمة وتنظيم الفصول وتشكيل العناوين وتغيرات حروف الطباعة، فكل ما يدخل في تشكيل المظهر الخارجي للرواية يدخل ضمن الفضاء النصي او الطّباعي ،إنه لا علاقة له بالمكان الذي تجرى فيه أحداث الرواية ، بل إنه كل ما يلتقطه القارئ عند تصفحه للكتاب، حيث يرى "حميد لحميداني" أن للفضاء النصي عدة مظاهر أهمها:

الكتابة الأفقية:

وهي الكتابة على الصّفحة بشكل عادي، تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، مما يعطي انطباعا يتزاحم الأحداث والأفكار في ذهن البطل الرئيسي.

الكتابة العمودية: أي استغلال جزء من القصة في الكتابة إما على اليمين أو على اليسار، وهي عبارة عن أسطر قصيرة متفاوتة الطول فيما بينها، وعادة ما تستغل لتضمين النص الروائي أشعارا على النمط الحديث.

التأطير: وهو ما يسميه "ميشال بوتور"«الصفحة داخل الصفحة ويأتي عادة وصف الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء، وقد يأتي داخل إطار من الكتابة متنوع »[2]ويستعمل هذا النوع من الكتابة لشدة انتباه القارئ إلى قضية محددة في الزمان والمكان.

البياض: هو عادة يعلن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، ويفصل بين الانقطاعات الحديثة الزمانية بإشارات كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتالي (***)، كما يشمل في الانتقال بين الفصول من صفحة لأخرى، وهو ما يدل على مرور زمني أو حدثي وما يتبع ذلك من تغيرات مكانية على مستوى الرواية، ونجده خاصة في بداية كل فصل من الأعلى كما نجده في نهاية كل فصل ورقة كاملة بيضاء كحد فاصل بين حديثين مختلفين.

---

[1] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والتوزيع، ص 32.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ص57، نقلا عن ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر، فريد أنطونيوس.

أنواع الكتابة:

وهي كلمات أو فقرات أو لغات أجنبية ترد داخل الكتابة الأصلية وتكون في الحوار غالبا.

التشكيل:

ويتمثل في الغلاف الأمامي الخارجي للنص الروائي خاصة، ونجد أنماطا مختلفة منه في رواياتنا الحديثة من مثل : تشكيل واقعي وتشكيل تجريدي.

وغالبا ما تكون على شكل رسومات تحيل بشكل مباشر على أحداث الرواية، أو مقاطع من الرواية دالة على قمة التأزم النفسي للبطل، أما العناوين وكل الإشارات الموجودة في الغلاف فهي دالة على تشكيل المظهر الخارجي للرواية، وكذلك مواقع كل هذه الإشارات لدلالات جمالية أو فنية، فالعنوان مثلا هو مفتاح المتلقي إلى عوالم النص من الدّاخل إلى الخارج ذلك أن «العلاقة بين العنوان والنص علاقة جدلية، إذ بدون نص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى وعليه فإن العنوان كعلاقة أو أمارة تشير إلى النص يكون أشبه بالهوية».[1]

«فالفضاء النصي على الرغم من عدم ارتباطه بمضمون الحكي إلا انه ينطوي تحت منطق الحكاية في النص لما يملكه من فعالية زخرفية في كثير من الاعمال الإبداعية»[2]

الفضاء الدلالي:

تحدّث عنه "جيرار جينيت" حين اعتبر لغة الأدب «لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا ناذرا، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف ويتعدد إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي»[3].

وانطلاقا من هذا التصور نشأ ما يسمى بالفضاء الدلالي الذي يرى "جينيت" أنه يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء له علاقة وطيدة بالشعر وهو ليس مبحثا ضروريا في السرد، ولأنه يمكن أن يدرج كما يرى "لحميداني" تحت عنوان عام هو " المجاز" كونه مجرد مسألة معنوية، فإنه ليس من الضروري أن

---

[1] المرجع السابق: ص 59.

[2] نضال صالح: المغامرة الثانية دراسات: في الرواية العربية، إتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 100.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص60.

يكون مبحثا حقيقيا فيما يسمى الفضاء، « فالفضاء الدلالي نعني به التشكيل الفضائي الذي يعتمد على الإنزياح للإنتقال من المستوى التخيلي إلى المستوى الدلالي».[1]

الفضاء كمنظور أو كرؤية:

المقصود بالرؤية او المنظور إنما هي رؤية الكاتب الذي يسيّر الرواية، وقد تحدثت عن هذا النوع "جوليا كريستيفا" تحت ماأسمته الفضاء النصي للرواية حيث تؤكد أن »هذا الفضاء محول إلى كل ،إنه واحد وواحد فقط، مراقب بوجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق، حيث يقبع الكاتب وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون (les actants) الذين تنسخ الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي«[2]، فهذا النوع من الفضاء إنما له علاقة وطيدة بالكاتب، أو الراوي كونه هو راسم الخطة العامة للرواية، وهو المدير للحوار والمقيم للحدث الروائي بواسطة الأبطال.

2-3-3-الزمن:

أ- لغة:

عرف الزمن في المعاجم على أنه الوقت قليله وكثيره فجاء تعريفه في معجم مقاييس اللغة أن الزمن «الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على الوقت من الوقت من ذلك الزمان وهو الحين قليله وكثيره يقال زمان وزمن والجمع أزمان وأزمنة»[3]

أما في معجم لسان العرب «فالزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره وفي الحكم: الزمن والزمان العصر والجمع أزمان وأزمن وأزمنة وزمن زامن شديد وأزمن الشيء: طال عليه الزمان والاسم من ذلك الزمن والزمنة وأزمن بالمكان: قام به زمانا».[4]

وفي المعجم الوسيط فالزمن هو « أزمن بالمكان أقام به زمنا والشيء أطال عليه الزمن يقال مرض مزمن وعلة مزمنة، والزمان: الوقت قليله وكثيره ويقال السّنة أربعة أزمنة: أقسام وفصول.» [5]

---

[1] سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص تحليل الخطاب، إشراف عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، 2003، 2004، ص98.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 61.

[3] أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي: معجم مقاييس اللغة، دار الكتب العلمية بيروت، المجلد 1، ط2، 2008، ص 532.

[4] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، مجلد 14، 2000، ص 60.

[5] المعجم الوسيط: عن مجمع اللغة العربية و مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005، ص 104.

جاء تعريفه في معجم المنجد على أن « الزمن جمع أزمان وأزمن والزمان جمع: أزمنة والزمنة: العصر طويلا كان أو قصيرا زمن زامن شديد»[1]

ومن ثم فإننا نجد أن كل هذه التعاريف الموجودة في المعاجم تتفق على كون الزمن هو الوقت سواء اكان طويلا أم قصيرا.

ب– إصطلاحا:

هو المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيّز كل فعل وكل حركة، وهو يكتسب معاني مختلفة بل متشعبة متباينة، وهو ليس مجرد حضور بل إنه لفاعل فعله الخفي المباشر أينما وجد وللفكر الحديث فضل إبانة حقيقته هذه، وبذلك خرج عما كان منسجما فيه من ارتباط مستمر للمعتقدات الدينية وقضية الموت لتقييم الدليل على أن الزمن ليس فقط الأبد أو الخلود الذي بشّرت به الأبدان، ولا هو حركة توالي الليل والنهار والفصول الأربعة المنظّمة لبعض مظاهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية، فهو يشمل ميادين كثيرة أخرى من الوجود البشري.[2]

فالزمن كان وما يزال يثير الاهتمام في مختلف المجالات المعرفية ويأخذ أبعادا شتى في الفلسفات المختلفة كما أن للزمن معاني اجتماعية ونفسية وعلمية ودينية وغيرها... وإذا أردنا أن نعرّج على المفهوم العام للزمن فإننا نجده يرتبط «بالمادة المعنوية المجردة التي تتشكل منها الحياة فهو حيز كل فعل ومجال كل تغيير وحركة وهو بالنسبة للابتداع الأدبي عامة والقصصي خاصة، تحضير للجو النفسي والاجتماعي والتاريخي والإيديولوجي، بالإضافة إلى إمكانية النظر من خلاله إلى مختلف زوايا إتجاهات الكتّاب لمعرفة مدى تطور رؤيتهم وأبعادها المعينة».[3]

---

[1] المنجد في اللغة والاعلام: دار المشرق، بيروت، لبنان، ط4، 2003، ص 30.

[2] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الروية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص 07.

[3] أحمد طالب: مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب بين النظرية والتطبيق ،دار العرب للنشر والتوزيع، 2004، ص 09.

2-3-3-1-مفهوم الزمن عند االفلاسفة والمفكرين

اختلف المفكرون والفلاسفة ورجال الدين في تحديد ماهية الزمن باختلاف معارفهم وعلومهم وثقافتهم ووجهات نظرهم، إذ نجد بأن كل واحد منهم قد عرف من بحره الخاص تعريفا ومفهوما يتناسب مع ثقافته ومذهبه، وفي هذا الصّدد قال القديس "أوغسطين": «إذا لم يسألني أحد عن الزمن فإنني أعرفه، وإذا أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه فإنني لا أعرفه»[1]

هذا وقد كان ينظر إلى الزمن على أنه سلسلة متقطعة من اللّحظات التي تمر على الإنسان وبعينها يوميا، وقد ورد "بولي" "POULET" هذا التصور قائلا: «الله هو الذي يحرّك الأشياء والذوات ويقرر لها تحولاتها ويضعها بكيفية مستمرة، ولهذا فالمخلوقات لها استمرار إنما وجودها سلسلة من اللحظات، لا تتم الواحدة منها إلا إذا أرادها الله أن تكون» [2]

وإذا تتبعنا الزمن عبر الفلسفات المتباينة قديمها وحديثها، لوجدنا أدلة كثيرة على وجوده –وأن تضاربت الآراء حوله- فهذا "ابن رشيد" مثلا يرى بأن الزمن والحركة متلازمان، ويؤكد على استحالة الفصل بينهما فيقول: «إنّ تلازم الحركة والزمان صحيح، وإن الزمان هو شيء يفعله الذهن في الحركة، لأنه لا يمتنع وجود الزمان إلا مع الموجودات التي لا تقبل الحركة أما وجود الموجودات المتحركة أو تقدير وجودها، فيلحقها الزمان ضرورة».[3]

و في الفلسفة الحديثة يكتسي كتاب" جدلية الزمن" " لغاستون باشلان" أهمية استثنائية، فقد حاول من خلاله أن يؤسس " علم نفس الزمان" حيث ذهب إلى «أن الفلسفة لم تعد سوى فلسفة زمنية»، و أن «الاستخدام المنهجي للزمن يتم اكتسابه بصعوبة، و يتم تعليمه بصعوبة»[4] و ذهب إلى أنه «لا يجوز أن تخلط بين ذكرى ماضينا و ذكرى زماننا، فبواسطة ماضينا نعرف ما قمنا به في الزمن».[5]

و بمجيء القرن السابع عشر ظهرت تعديلات جذرية لمفهوم الزمن خاصة مع "ديكارت" الذي يرى أن عملية التفكير تعتمد مبدأين، أولهما: « أن الفكر لا يتم إلا ضمن حدود أولى هي المطلق أو الأبد، و ثانيهما: أن يكون موضوع التفكير شيئا مخلوقا ابتدأ في لحظة ما و له نهاية في لحظة ما.

---

[1] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص 16.

[2] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن و دلالته في الرواية العربية المعاصرة، ص7.

[3] أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 16.

[4] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن و دلالته في الرواية العربية المعاصرة، ص 14.

[5] المرجع نفسه، ص 15.

و بذلك يبرز الزمن التاريخي الذي هو زمن الأشياء، إلا أنه لا يظهر إلاّ كما تمثّله عملية التفكير أي أنه لا استمرار له لأن لحظة التفكير لا تدوم إلا على قدر ما يدوم التفكير»[1] ، أما العصور الحديثة فتخلص مقولات المدرسة المثالية في الزمن التي ترى «أن الزمن و المكان ليسا مادة و لا حدث و لا علاقة و إنما هما من ضرورات الفعل و الحواس متى تكون التجربة ممكنة».[2]

أما ممثلو المدرسة الواقعية " ديكارت" و " نيوتن" و " سبينوزا" فيقولون بأن المكان و الزمان أبعاد مادية موجودة في ذاتها و اكتنافها للأشياء لا يعني أنها من تلك الأشياء.

2-3-3-2-مفهوم الزمن عند الأدباء و النقاد

عند حديثنا عن الزمن في الأدب و بالتحديد في الرواية فإننا نجده:

« يصبح ذا أهمية مزدوجة، فهو من ناحية ذو أهمية بالغة لعالمها الداخلي حركة شخوصها و أحداثها، و أسلوب بنائها و من ناحية أخرى فإنه ذو أهمية بالغة بالنسبة لصمودها في الزمن، بقائها أو اندثارها»[3]

فالرواية تتميز كشكل أدبي أساسا، بهذا العنصر الذي هو زمنيتها، و تكمن أهمية هذا العنصر بالنسبة للرواية من خلال أنه يمثل روحها المتفتحة و قلبها النابض، فبدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حدثيتها و حركتها و حيويتها.[4]

فالزمن يمثل محور الرواية و عمودها الفقري الذي يشد أجزاءها كما هو محور الحياة و نسيجها، و قد أكّد كثير من الدارسين أن الرواية هي :« فن شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه، و تخصبه في تجليتها المختلفة الميثولوجية و الدائرية و التاريخية و البيوغرافية و النفسية»[5] وعليه الزمن عامل أساس في تقنية الرواية لذلك يمكن اعتبار القص أكثر الفنون التصاقا بالزمن، فلو انتفى الزمن، انتفى الحكي في الرواية كونها فنا زمنيا.

و إذا كان النَحو التقليدي قد اعتنى بالزمن بوصفه أحد المقولات الأساسية في الدّرس النّحوي، فقد أعاد البحث اللّساني في طرحها و مساءلتها من منظور جديد، و هذا ما أوضحه "إميل فنيست" من خلال كتاباته و مقالاته التي تضمّنها كتابه " قضايا اللّسانيات العامة" بجزئيه و من خلالها طرح مفهومين مختلفين للزمن: فهناك من جهة الزمن "الفيزيائي" للعالم و هو خطي و لامتناه، و له مطابقة عند الإنسان و هو المدة المتغيرة، و التي يقيسها كل

---

[1] المرجع السابق، ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

[3] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 17.

[4] إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الايدولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1،2005، ص ص 346، 347

[5] محمد برادة: الرواية أفقا للشكل و الخطاب المتعددين، مجلة فصول، مج 11 عدد 04 ، 1993، ص 22.

فرد حسب هواه و أحاسيسه و إيقاع حياته الداخلية، وهناك من جهة ثانية الزمن " الحدثي" (temps chromique) و هو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث، و هناك زمن آخر هو الزمن اللساني(temps linguistique)

و يقول بشأنه « بواسطة اللغة تتجلى التجربة الانسانية للزّمن، والزمن اللساني كما يبدو لنا، لا يمكن اختزاله في الزمن الحدثي أو الفيزيائي.»[1]

و قد مورس الوصف في روايات القرن التاسع عشر، و كان هدفه كما يرى " آلان روب غرييه" هو زرع الدّيكور و تحديد إطار الحدث و إبراز المظاهر الفيزيائية للشخصيات، و الشيء نفسه بالنسبة للزمن « إذ لا يتعلق الأمر في الرواية الجديدة بزمن يمر، لأن الحركات على العكس من ذلك، وإن كان التصور التقليدي يرى أنَ الزمن هو الشخصية الرئيسية في الرواية لأن الفضاء، يحطم الزمن، و الزمن ينسق الفضاء، و اللحظي ينكر الاستمرار.»[2]

في حين يميز" جان ريكاردو" في كتابه " قضايا الرواية الجديدة " بين زمن السرد و زمن القصة، و يضبطها معا من خلال محورين متوازيين يسجل في أحدهما زمن السرد و في الآخر زمن القصة، و في سرعة السرد، يحاول دراسة علاقات الديمومة القائمة بحسب طبيعة الحكي بين المستويين الزمنيين و هكذا يحدد ضمن سرعة هذه الخصائص:

-مع الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين .

-مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص العديد من الأحداث تسرع وتيرة السرد.

-مع التحليل السيكولوجي و الوصف يتباطأ الحكي .

أما "ميشيل بوتور " -هو من أهم الروايتين الجدد- فيقدم إمكانية تقسيم الزمن في الرواية إلى ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن الكتابة و زمن المغامرة و زمن الكاتب و كثيرا ما ينعكس زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب.[3]

في حين يذهب "باحثين" إلى « أن الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التعايش و التفاعل بين الزمن و ضمنه، بل إنه يعتقد بأنّ المهم هو رؤية و تفكير العالم من خلال تنوع المضامين و تزامنها و النظر إلى علاقاتها من زاوية زمنية واحدة».[4] هذا و قد كانت حصيلة تصور مقولة الزمن تجد اختزالها العلمي المباشر مجسدا بجلاء في تحليل اللغة.

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)،المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع، بيروت، ط3، 1997، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص 64.

[3] المرجع السابق، ص ص 68، 69.

[4] نبيل بوالسليو: بنية الزمن القصصي لدى مرزاق بقطاش، دار أمواج للنشر، سكيكدة، الجزائر، ط1، جانفي 2004، ص 53.

الفصل الثاني:
شعرية الزمن في الخطاب الروائي

1-الزمن و تقسيماته

من منا لا يخضع حساباته للزمن و يبني آماله على المستقبل، لكن لا أحد يستطيع تحديد طبيعة الزمن أو الفواصل التي تربط بين نقطة و أخرى من نقاط الزمن المتسلسلة الماضي، الحاضر، المستقبل.

و دراسة الترتيب الزمني تقوم على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص و تتابع ترتيب هذه الأحداث في الحكاية.

يقسم الزمن إلى ثلاثة أسهم، الأول هو سهم الديناميكية الحرارية للزمن و هو اتجاه الزمن الذي تزداد فيه الفوضى، ثم السهم السيكولوجي للزمن و يمثل الاتجاه الذي نشعر من خلاله بمرور الزمن و الذي نتفكر من خلاله الماضي و ليس المستقبل ،وأخيرا السهم الكوني للزمن و يمثل اتجاه الزمن الذي يتوسع فيه الكون بدلا من أن يتقلص.[1]

و بالرغم من صعوبة تحديد معنى الزمن فقد قام الإنسان بمحاولات جادة لتأطير الزمن مما أدى إلى تعدد أشكاله باختلاف المحاولات التصنيفية و سنحاول تسليط الضوء على أهم أشكاله.

1-1-الزمن الطبيعي (الموضوعي):

يتميز الزمن الطبيعي« بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه الآتي و الزمن الطبيعي لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة، إنما هو مفهوم عام موضوعي و يتجلى هذا النوع من الزمن في تعاقب الفصول و الليل و النهار و بدء الحياة من الميلاد إلى الموت، هذه المظاهر كلها تبرز في وجود الأرض المكان، أي يتحرك الزمان و يتعاقب مجددا في الطبيعة الأرضية نتيجة الحركة».[2]

فالزمن الطبيعي «هو خط متواصل يسير كعقارب الساعة، فهو إما الماضي البعيد أو القريب المحدد أو غير المحدد».[3]

---

[1] أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 10.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص 22.

[3] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خمري شلبي، عين الدراسات و البحوث الاجتماعية، ط1، 2009، ص 104.

1-2-الزمن النفسي:

يمتلك الإنسان زمنه النفسي الخاص المتصل بوعيه و وجدانه و خبراته الذاتية فيكون « نتاج حركات أو تجارب الأفراد، و هم فيه مختلفون، حتى إننا يمكن أن نقول أن لكل منا زمانا خاصا يتوقف على حركته و خبرته الذاتية.

إن الزمن النفسي لا يخضع لقياس الساعة مثل الزمن الموضوعي لأنه مرتبط بحالة صاحبه الشعورية، فالعنصر الذاتي للزمن أساسي في تصوره و قد انتصر الزمن النفسي على أحادية الزمن الموضوعي الخطي الذي يتجه إلى الأمام و لا يمكن العودة أبدا إلى الوراء».[1]

و يتجلى هذا الانتصار في تمكنه و قدراته على تجاوز الحدود الزمنية و التقسيمات الخارجية(ماضي، حاضر، مستقبل) و بالتالي يمكن في لحظة واحدة آنية أن يمتلك الإنسان عدة أزمنة متفرقة و عدة أنواع.

يسير الزمن و تدور عجلته وفق الإيقاع الداخلي للذات الإنسانية حيث يتحضر الماضي عبر الذاكرة في لحظة الحضور، أما عن المستقبل فيتجلى عبر الحلم و التوقع في لحظة الحاضر و تكون حركة الزمن و إيقاعه مرهونة بإيقاع المشاعر و الأحاسيس حيث يتباطأ الزمن في لحظة و قد يتسارع في لحظة أخرى قد تكون لحظة فرح مثلا، و للذاكرة الفضل الأعظم في امتلاك الإنسان للماضي و هي تلعب دورا في إدراك الزمن، و إذا لم يكن لنا ذاكرة لا تخفى الوحي و لاختفى معه تدفق الزمن.[2]

2-تقنيات الزمن

لا يمكن لأي عمل من الأعمال الحكاية أن يتجسد بمعزل عن إطاره اللات محدود و اللا متناهي و المتمثل في عنصر الزمن الذي يتخذه الراوي كقاعدة أساسية تبنى عليها الرواية، و من ثم يخلق لها نظامها الزمني الخاص بها، و هذا النظام بخصوصيته المنفردة و المعقدة أصبح من الصعب النظر فيه و معالجته بسهولة، مما جعل وجهات النظر تختلف من ناقد لآخر، يوردها كل على حسب طريقته و آليات تحليله، و قد عالجه جيرار جينيت وفق علاقات هي الترتيب.

---

[1] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص ص 24، 25.

[2] المرجع نفسه، ص، ص 24، 25.

إن نسق الترتيب الزمني في الرواية التقليدية ينهض على نظام التعاقب الزمني الذي هو نظام خطَي متسلسل يحكمه المنطق، و يتم فيه تحديد المكان و الزمان على نحو دقيق، تمهيدا لسريان الحكاية عبر خطَية الزمان، لكن في الرَواية الحديثة أصبح اللامنطق هو المتحكم في الزمن الروائي بفعل الخروقات الزمنية التي يمارسها السَارد على نظام تسلسل الأحداث الرَوائية محدثا تفاوتا بين زمن الحكاية و زمن الحكي باستعمال التداخل و التزامن و الاسترجاع و الاستباق، و بذلك تداخلت الأمثلة و الأزمنة في آن واحد، مما أدى إلى تكسير عمودية الحكي .[1]

2-1- علاقات الترتيب:

هناك إمكانات لا حدود لها تتيح التلاعب بالنظام الزمني ذلك أن الراوي قد يبتدئ السَرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، و لكنه يقطع بعد ذلك السَرد يعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السَرد عن مكانه الطبيعي في زمن القصة، و هناك كذلك إمكانية استباق الأحداث، حيث يتعرف القارئ على أحداث سابقة لأوان وقوعها في زمن النص، و منه تكون المفارقة الزمنية إمَا استرجاعا لأحداث ماضية أو استباقا لأحداث لاحقة.

2-1-1- الارتداد:

اختلفت تسميات هذه التقنية شأنها شأن التقنيات السَردية الأخرى نظرا لكثرة و تعدد الدراسات التي اختصت بموضوع السَرد، إذ نجد أن كل باحث قد اعتمد تسمية معينة رآها الأنسب من وجهة نظره، و لعل السبب في ذلك يعود إلى التباين و عدم الوضوح في ترجمة المصطلح اللساني و النقدي، مما أدى إلى ظهور أكثر من مقابل ترجمي للمصطلح الواحد و غياب ضوابط مشتركة و موحدة في كيفية وضع المصطلح و ترجمته، و لكن على الرغم من وجود الاختلاف بين تلك الترجمات من ناحية التسمية إلاَ أنها تبدو متفقة إلى حد كبير من ناحية المعنى فمثلا تقنية الارتداد لها تسميات أخرى منها الاستذكار و الاسترجاع و الإحياء و البعدية، لكنها تدل على معنى واحد « هو كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»[2]

---

[1] مرشد أحمد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية الدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005، ص 237.

[2] نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد و آليات تشكيله الفنيَ، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2011، ص 49.

« فهو يمثل تقنية زمنية يستطيع السَارد من خلالها العودة إلى زمن سابق مرت به ذاكرته و هو مخالفة سير السَرد تقوم على عودة السَارد إلى حدث سابق و هو عكس الاستباق»[1]

فقد جيرار جينيت ثلاثة أنواع من الاسترجاعات أو الارتدادات هي:

الاسترجاعات أو الارتدادات الخارجية:

و يتناول حادثة أسبق من المنطق الزمني للمحكي الأول و لذلك تظل سعته كلها خارج سعة الحقل الزمني للمحكمي الأول ،لأنه يحيل إلى أحداث روائية وقعت قبل الحكاية وانطلاقا من كونها خارجية لاتتدخل مع المحكي الأول لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال هذا المحكمي عن طريق تنوير الملتقي بخصوص هذه السابقة أو تلك ،أي أن الارتدادات يعود إلى « ما قبل الرواية »[2]، إذ أن التعريف بشخصية جديدة مثلا يكون عن طريق ذكر ماضيها الذي سبق زمن الرواية، فهذا الحدث الماضي يشكل لنا استرجاعا خارجيا « لأن زمن الحدث خارج زمن الحكاية»[3] فلا دخل له بزمن الحاضر الذي تدور فيه الأحداث و تواجد هذا النوع من المفارقة يقتصر في الأساس على زمن الحكاية، فإذا سيطر هذا الزمن على الأحداث فإن هذا النوع من المفارقة يقل وجوده في الرواية ،وإن قلَ زمن الحكاية فإنه يحدث العكس حيث يسيطر هذا النوع على الحكي بصفة كبيرة.

الاسترجاعات الداخلية:

إن الحقل الزمني للاسترجاع الداخلي متضمن في الحقل الزمني للمحكي الأول لأن مداه لا يتسع لما هو خارج المحكي الأول فهو جزء منه، و لذلك « يتم الاسترجاع الداخلي من داخل زمن المحكي الأول، إلا أن الاشارة إليه تأتي متأخرة عن بداية الحكي»[4]، و هذا أمر منطقي ناتج عن كون السارد لا يستطيع حكي الأحداث الروائية كلها في وقت واحد، فهو ينتقل من شخصية إلى أخرى، و هذا يفرض عليه تأجيل حكي بعض الأحداث المتعلقة بالشخصية التي خصها الاسترجاع و الالتفات إلى

---

[1] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السَردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي عين الدراسات و البحوث الاجتماعية، ص 104.

[2] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، 2004، ص 58.

[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي انجليزي، فرنسي، دار النهار، بيروت ، لبنان، ط1، 2002، ص 19.

[4] مرشد أحمد: البنية و الدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ص 244.

أبرز ما هو له علاقة بالشخصية المبأرة، ثم العودة إلى الشخصية السابقة من أجل استدراك الأحداث المؤجلة بحكيها، و إضافة ما هو مناسب.

« إن هذه الحركة المتواترة هي التي تميز زمن الحكي عن زمن الحكاية، و هذا التمايز يسوغ وفرة المفارقات الزمنية التي تمنح الحكي الروائي خصوصيته و جماليته»[1]. فالارتداد الداخلي هو الذي يشير إلى « ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص».[2] فالراوي هنا يجب عليه أن يدع أحداث الشخصية الأولى و يتوقف بها عند زاوية، ليذكر ماضي الشخصية الثانية التي يريد أن يعرف بها، فهذا الاسترجاع « يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها و هو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي»[3]

و يصنف: جيرار جينيت الاسترجاعات الداخلية إلى نوعين مختلفين هما:

أ-الاسترجاعات الخارج حكائية:

هذا النوع من الاسترجاعات الداخلية يحتوي مضمونا حكائيا بحيث يختلف عن مضمون الحكي الأول، و يتم هذا الاسترجاع حين يلجأ السَارد إلى اقتحام شخصية جديدة في النص الروائي و يريد إضاءة سوابقها، أو حين يستعيد الماضي القريب العهد لشخصية غابت عن الأنظار بعض الوقت و هو يتراءى للمرة الأولى كأنه استرجاع خارجي لأن المحكي الأول يبقى محافظا على استقلاليته و لا يسمح له بأن يختلط به.

ب-الاسترجاعات الداخل حكائية:

هي الاسترجاعات التي تتناول الخط الزمني الذي تشغله أحداث المحكي الأول، و لهذا يكون خط التداخل بينهما واضحا، بل محتوما في الظاهر، و مع ذلك فإنها تختلف عنه اختلافا شديدا، يمكننا من التمييز بين محتوى المحكي و المسترجع، ومحتوى المحكي الأول، و ذلك بمعرفة الفرق بين وظيفة كل منهما.

---

[1] المرجع السابق، ص 244.

[2] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص 58.

[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 20.

و قد ميز "جيرار جينيت" « بين نوعين من الاسترجاعات الداخلية هما: الاسترجاعات التكميلية و الاسترجاعات التكرارية».[1]

الاسترجاعات التكميلية:

وتسمى أيضا ب " الإيحالات" وهي الاسترجاعات التي تضم مقاطع استعادة الحكي التي تأتي السَد بعد فوات الأوان فجوة لمحكي سابق، و بذلك ينتظم المحكي عن طريق تعويضات متأخرة قليلا، و هذه الفجوات السابقة يمكن تكون حدوفا حقيقية أي نقائص في الاستمرار الزمني.

الاسترجاعات التكرارية:

و تعرف أيضا ب " التذكيرات" و فيها يتراجع الحكي إلى أعقابه جهارا و أحيانا صراحة و ليس بإمكان هذه الاسترجاعات أن تبلغ أبعادا نصية واسعة جدا إلا نادرا بل تكون تلميحات من الحكي إلى الماضي و هذه العملية تؤدي وظيفتين هما: الإيحاء بمقارنة الحاضر الماضي، و المقارنة بين وضعين متشابهين و مختلفين في آن واحد.

و بإدخال المدى يمكن التمييز بين نوعين آخرين هما: الاسترجاعات الجزئية و الاسترجاعات الكاملة.

الاسترجاعات الجزئية:

هي التي تحكي لحظة من الماضي، تظل معزولة في تقادمها ولا تسعى إلى وصلها باللحظة الحاضرة، وهذا الاسترجاع لا يصلح إلا لنقل خبر معزول إلى المتلقي، ضروري لفهم عنصر معين فهذا الحكي المسترجع ينتهي بحذف صريح دون أن ينظم إلى المحكي الأول الذي يستأنف من حيث توقف بالتحديد، وإما استئنافا صريحا يعلق الانقطاع الحاصل.[2]

[1] مرشد أحمد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 248.

[2] المرجع نفسه،ص262.

الاسترجاعات الكاملة:

ويرتبط الاسترجاع الكامل بممارسات البداية من الوسط، ويرمي إلى استعادات السابقة التي تم حكيها كلها، وهو شكل عام على العموم قسطا مهما من الحكاية، بل ينطوي في بعض الأحيان على جوهر منها، لذلك يستحوذ على مساحة نصية واسعة من الحكي، ويتميز بأنه يتصل بالحكي الأول من دون أن يحل الاستمرارية الزمنية بين السباقين الحكائيين اللذين بفضل بينهما، ومن هنا تنشأ صعوبة هذا الاسترجاع الناتجة عن الوصل الضروري بين المحكي والمسترجع والمحكي الأول، وهو ما وصل قلما يمكن أن يتحقق دون نوع من التركيب.

الاسترجاعات المختلطة:

هي استرجاعات محدودة لا يلجأ إليها نادرا وفيها تمتزج الاسترجاعات الخارجية بالاسترجاعات الداخلية وهي تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنظم إلى منطلق المحكي الأول وتتعداه أي أن النقطة مداها سابقة لبداية المحكي الأول ونقطة سعتها لاحقة له. [1]

2-1-2-الاستباق:

الاستباق أو القبلية أو الاستشراف أو التوقع هو الشكل الثاني من المفارقة الزمنية التي تبتعد بالسرد عن مجراه الطبيعي ويعرف هذا الشكل بأنه كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما وبعبارة أخرى هو تقنية زمنية تخبر صراحة أو ضمنا عن أحداث سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق.

يتم الاستباق أيضا عن طريق توقع إحدى الشخصيات لما سيحدث أو تخطيط هذه الشخصية للمستقبل في ضوء أحداث آنية القصة.

من هنا كان التوجه الزمني لهذه التقنية معاكسا لتوجه تقنية الارتداد فمثلما يرجع زمن القص لاستحضار الأحداث الماضية، يقفز إلى الأمام متخطيا اللحظة التي وصل إليها لاستقدام أحداث مازالت في حكم المجهول. وتشغل تقنية الاستباق بشكل عام نسبة ضئيلة من مساحة النص

[1] المرجع السابق، ص 264.

القصصي، غالبا ما تم الإشارة إليها بشكل سريع وعابر، قد لا يتجاوز أكثر من فقرة أو فقرتين وهي تكشف عن تصورات ومخططات لم تحصل بعد في الواقع، أما تقنية الارتداد فهي تشغل حيزا كبيرا من المساحة النصية على أساس أنها تمثل سبيل الراوي في إلقائه الضوء على أغلب الأحداث الماضية وربما يعود السبب في قلة استخدام تقنية الاستباق إلى أن إيراد ما سيقع قبل وقوعه لا ينسجم مع عنصري التشويق والمفاجأة الفنيين، الأمر الذي يجعل الكاتب أو الراوي لا يكثر من مثل هذا العرض حرصا منه على إبقاء المتلقي منجز بالأحداث قصته حتى النهاية.

-أما بالنسبة للوظائف التي يقوم بها الاستباق بوصفه أحدث تقنيات القص ذات التأثير المباشر على حركة الإيقاع الزمني في القصة، فهي تتلخص في إعداد القارئ وتهيئته لتقبل ما يجري من أحداث، ذلك أن المقطع الاستباقي يعد بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخوص [1].

وعلى الرغم من أن السرد الاستباقي ينطوي على قدر كبير من الشك وانعدام اليقين إذا ما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، إلا أن ذلك لا يقلل من أهميته بضمه مظهرا سرديا ينزع إلى نبذ الرتابة الخطية للمتواليات الحكائية بل إنه: « يضفي عليها صحة من الطابع الجمالي المرتبط بوظيفته الفنية التي تجعل الراوي يستعين بالعديد من الأدوات والأساليب السردية لغرض إكساب بنية قصصه شكلا أدبيا متميزا»[2].

[1] نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص68.

[2] المرجع نفسه ، ص، ص 68،72.

أنماط الاستباق:

أ-الاستباق المتحرك:

المتحرك ملفوظ وجيز جدا في الغالب من الأحوال وبالفعل يطابق التعيين التلميحي وظيفتها السردية التي شبهها" رولان بارت "بالحبة التي تنطوي على معلومة جزئية لم تنضج إلا مؤخرا على مسار القص وينقسم المتحرك إلى قسمين:

1-النمط الإيحائي:

يأتي هذا النوع وبشكل ضمني وغير صريح إذ يتم التطلع على ما هو متوقع أو محتمل الحدوث عن طريق وجود علامة أو إشارة تمهد لوقوع حدث لاحق مستقبلا.

2-النمط التقريري:

فهو الاستباق الذي يعلن بشكل صريح عما سيقع من أحداث في وقت لاحق من زمن القصة.

ب-الاستباق الساكن:

ويسمى أيضا بالخدعة التي تعني المراوغة والجواب المظلل والكذب

2-2-علاقات المدة "الديمومة":

وهي العلاقات التي تعنى بقياس السرعة، وفيها تبرز أربع حركات سردية هي "الحذف" المجمل "الخلاصة"، "المشهد،" والوقفة "الوصف".

2-2-1-الحذف: يستخدم الراوي تقنية الحذف بوصفها وسيلة لتسريع حركة سير الأحداث داخل القصة أو الرواية، وقد تعدد الألفاظ التي أطلقت على هذه التقنية كغيرها من التقنيات الأخرى

ومن هذه الألفاظ: "القفز"، "القطع"، "الثغرة"، "الإضمار"، وكلها تقوم على أساس « نسخ جزء من القصة يشير الراوي إلى سقوطه أو ينتبه القارئ إلى إقصائه دون تدخل الراوي» [1].

وتتجلى وظيفة الحذف في« أن ما يفقده القص مساحة يعوضه كثافة ووقعا، فالتسريع يقرب المفاصل المشحونة ويكسبها عمقا وكثافة تخيلية. وفوق أنه يوثق التلاحم بينها يغمر الأسلوب انفعالا وقوة وأناقة»[1].

وبذلك يؤدي الحذف دورا مهما في نسج التركيب الزمني للبنية السردية بالنظر إلى شكل فتراتها الملغاة على أنها حلقات مجوفة فارغة تقع على طرفي كل منها أجزاء سلسلة من الأحداث النامية.

أنماط الحذف:

إذا كانت تقنية الحذف تمثل علامة دالة على الانتقال من مستوى لآخر على صعيد البناء الفني لأجل تسريع عجلة الأحداث، فإنه يمكن التعرف على أنواع هذه التقنية بإمعان النظر في مستويين أساسيين هما: المستوى الزمني حيث تحدد مدة الحكاية أو يسكت عنها، والمستوى الشكلي حيث يكون الحذف مباشرا معلنا أو ضميرا أو أخيرا مفترضا يستحيل رصده بقرائن نصية، وبتفحص زمن القصة يمكن معرفة هل المدة التي أهمل الراوي سرد أحداثها مشار إليها بشكل واضح في النص، أم غير مشار إليها فيضطر الباحث إلى الاجتهاد وبتأويلاته للاستدلال عليها.

وينقسم الحذف إلى نوعين:

أ-الحذف الظاهر أو المعلن: وهو الحذف الذي يصرح فيه الراوي بالفترة الزمنية المحذوفة من خلال ما يشير إليه في عبارات موجزة جدا مثل وبعد ذلك بشهر، ومرت عشر أيام، وبعد سنوات

ويأتي هذا الحذف على شكلين:

-الحذف المحدد: وفيه يتم تعيين مسافة المدة المحذوفة بإشارة دقيقة يمكن عدها دليلا واضحا على أن النص يتضمن حذفا زمنيا.

---

[1] المرجع السابق، ص 81.

[1] المرجع السابق، ص 82.

-الحذف غير المحدد: وهو ما تمت الإشارة إليه في النص ولكن من غير أن يحدد الراوي مقدار فترته الزمنية على نحو بارز ودقيق.

ب-الحذف المضمر أو (الضمني):

وهو النمط الذي لا يصرح فيه الراوي بمواضع الحذف ولكن "يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية" وبتتبع مسار الأحداث في القصة يتم التعرف على هذه الثغرات و الانقطاعات.

2-2-2-المجمل:

المجمل هو التقنية الزمنية الثانية التي تعمل إلى جانب تقنية الحذف على تسريع الحكي، إذ يقوم الراوي بسرد أحداث ووقائع، استغرقت عدة أيام وأشهر أو سنوات في بضعة كلمات أو أسطر، أو فترات دون الخوض في جزئيات وتفاصيل الأعمال أو الأقوال التي تتضمنها تلك الأحداث، ومع أن وعندما يتم تكرارا حكاية ما داخل النص السردي فإن هناك نوعين من الزمن يكتنفها الزمن الداخلي الخاص بها والزمن الخارجي الذي يتناول علاقة هذه الحكاية بالزمن الواقعي عند تكرارها في النص فتعتمد عليه أو تشير إليه أو تتفاعل معه، وهنا يتم تحديد هذين الزمنين، وهناك أيضا الزمن الفني والزمن الواقعي، بمعنى أن هناك علاقة بينهم وأن تقنيات الزمن وآلياته المستخدمة في الرواية إنما أخذت من تقنيات الزمن الواقعي، فمثلا نقول التسلسل الزمني المنطقي، ونجد هذين النوعين في الرواية التقليدية والرواية الحديثة.

النصوص الإجمالية يمكن أن تتفاوت من حيث الطول أو القصر بحسب السياق الذي ترد فيه والوظيفة التي ستؤديها، إلا أن غايتها الأساسية تبقى هي تسريع عجلة الأحداث لان الكاتب عندما يحمل في قصته مرحلة طويلة من الوقائع والأحداث فهو يطبع سرده بطابع الاختزال، مما يؤدي إل تقليص مساحة نصه القصصي.

والمجمل أو الخلاصة أو ما يسميه "جيرار جينيت sommaire هي أيضا من السرد السريع، حيث تلخص فيه حوادث يفترض أنها استغرقت وقتا طويلا من زمن الحكاية قد تحسب بالأيام والشهور

والسنوات تعرض في السرد في مقاطع أو جمل معدودة دون الغوص في تفاصيل الأحداث" [1]ولهذه التقنية وظائف متعددة تلخصها سيزا قاسم بما يلي:

1-المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

2-تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

3-تقديم عام لشخصية جديدة.

4-عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.

5-الإشارة السريعة إلى التغيرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

6-تقديم الاسترجاع أي الارتداد [2]

-فالخلاصة التقنية ترتبط بزمن الحكاية وزمن السرد، فكلما زاد تكثف الزمن السردي لجأ الكاتب إلى التلخيص والأحداث التي لم يتسنى للروائي أن يقوم بسردها حيث يبرز الماضي بقعا ضوئية على سطح الحاضر فيلجأ إلى تسريع زمن الحكاية ليتناسب إيقاعه مع سرعة زمن السرد [3].

وبذلك يكون الرجوع الإجمالي إلى الماضي عملا فني مشتركا بين الارتداد والمجمل وما يجمع بين هاتين التقنيتين حسب ما يراه "لوبوك" و"بنتلي" هو الجانب الوظيفي الذي تقومان به والذي يتمثل في سد الفجوات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه. كون المجمل على مستوى الارتداد يسمح بالضغط على ماضي الشخصيات المقدمة ضمن أحداث القصة.

من خلال العرض المكثف للمعلومات التي ترتبط بتجاربها السابقة مما يساعد على توضيح الغموض الذي قد يعتري مسار الأحداث من جهة وتسريع حركة السرد من جهة أخرى .

---

[1] أحمد مزدور: مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص97.

[2] نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص87

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص56.

وعلى الرغم من أن الشكل الإستعادي هو الطابع الغالب على زمنية الأحداث المجملة إلا أن ذلك لا ينفي وجود مجملات "تتعلق بالحاضر وتصور مستجداته أو تستشرف المستقبل وتلخص لنا ما سيقع من أفعال وأحداث.

وعلى هذا تتم معرفة الفترة الزمنية التي يعمل الراوي على تقليص مدتها من خلال تحديد الموقع الذي يشغله المجمل على خطية الزمن السردي، وكما هو معروف أن هذا الخط يتراوح بين عدة مستويات هي الماضي، الحاضر، المستقبل، وسنوضح ذلك بما يلي:

أ-المجمل على مستوى زمن الماضي:

يمكن للقارئ في القصة أن يرى بوضوح أن أكثر المجملات التي تتضمنها النصوص، تعتمد اعتمادا كبيرا على ما جرى وقوعه في فترة زمنية سابقة، ويلجأ الكتاب إلى فعل ذلك "لتبقى الذاكرة حية تستعيد الأهم من ماضي الأحداث والشخصيات" [1]

ب-المجمل على مستوى زمن الحاضر:

يلجأ الراوي في هذا النمط إلى استخدام أسلوب العرض المكثف والمركز لما يحصل ضمن حدود زمن القصة الأصلي، أي الزمن الحاضر يقوم بتعجيل حركة سير الأحداث الراهنة" بالتركيز على المعلومات الضرورية والاستغناء عن الكلام الصادر عن الشخصيات ، أو يتدخل الراوي في إعادة الكلام بصيغ مقتضيه، يراعي فيها أقل ما يمكن من الكلمات بدون ان يفقد الكلام معناه الأصلي، ولا بد من الإشارة إلى أن الماضي يبقى متحكما في اشتغال آلية المجمل على مختلف المستويات وبالأخص على مستوى النص الآني الذي يعمل على وضع المعطيات الماضية في خدمة حاضر القصة وبالتالي يمكن للقارئ من استجماع صورة واضحة عن الأحداث والتطورات الحكائية التي يسعى السرد إلى الإلمام بها.

[1] نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله، ص،ص86،87

ج- المجمل على مستوى زمن المستقبل: يتعلق هذا النوع من المجملات بما سيحصل في مستقبل الحكي، أو بما هو متموقع الحدوث، إذ يقوم الراوي باختزال ما سيجري من أحداث في فترة زمنية لاحقة، ولكن تبقى هذه الأحداث قيد الاحتمال، أي ربما تتحقق أو لا تتحقق.

2-2-3-المشهد:

هو الذي يتعادل فيه الزمان: زمن الحكاية وزمن القول، كما يتجسد عبر النص ذاته، لا طبقا للوقت الذي تستغرقه عملية الكتابة فهو نسبي لا يجدي قياسه ولا للوقت الذي تشغله القراءة، لأنه أيضا معناه نسبي يعبر القياس عليه، لكنه يتجلى في عدد الصفحات التي تشغلها القطع الحوارية باعتبارها نقطة التقاء المكان بالزمان في لحظة متكافئة مضبوطة يسهل قياسها والمقارنة بها[1].

لقد وضح "جيرار جنيت" هذه التقنية التي يتطابق أو يكاد زمن الحدث بزمن السرد «وهو يناقض الخلاصة، لأن المشهد عبارة عن قص مفصل، والخلاصة عبارة عن قص ملخص، مما يؤدي إلى تعارض المحتوى الدرامي والمحتوى غير الدرامي، وان الأزمنة القوية للفعل تصادف الحالات الأكثر كثافة للقصة في حين أن الأزمنة الضعيفة تكون ملخصة بخطوط عريضة مصورة من بعيد» [2].

ويعرف المشهد بأنه «عبارة عن فعل معين يمثل حدثا أو واقعة تحصل في مكان وزمان معينين ويستمر طالما لا يطرأ تغيير في المكان والزمان، إنه حادثة عرضية أو موقف ما يحدث في الحال من قبل الشخصيات، ويتم فيه تقديم الأحداث بكل تفاصيلها وأبعادها، لذا فهو مظهر سردي مخالف لتقنية المجمل تماما، والفرق بينهما يكمن في أن الأخيرة تعني المرور السريع على الأحداث وتقديم إيجاز مركز لمضمونها، أي أن قيمة الأحداث جانبية وإبرازها له صفة تبريرية تعليلية، أما في المشهد موقفا ضديا من المجمل لأنه يعرض لنا الأحداث كما وقعت دون تغيير، بينما يظهر في المجمل تدخل الراوي بشكل واضح، وتكون المشاهد في أغلب الأحيان حوارات تدور بين شخصيات متعددة وهي تمثل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق.

---

[1] صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية ، دار المحبة آية ، دمشق ، ص 19.

[2] إدريس بورية: الرؤية والبنية في رواية الطاهر وطار، سحب الطباعة الشعبية للجيش ، الجزئر ، ص 110.

وستكون النماذج التطبيقية لتقنية المشهد موزعة على نمطين: المشهد الحواري والمشهد التصويري.

أ- المشهد الحواري:

يعد هذا النمط بمثابة المرآة التي تعكس صورة الشخصية بهيأتها الطبيعية، فالراوي هنا لا يتكلم عن شخصياته وإنما يفسح المجال أمامها لتتحدث بصوتها وتدلي بأفكارها عن طريق ما يدور بينها من حوارات درامية.

ب- المشهد التصويري:

«لا يتحدد شكل المشاهد بالمقاطع الحوارية فحسب بل قد يكون هناك مشاهد دون حوار أي أنها قد تأتي بطريقة تصويرية وشاملة المحتوى الموقف المعروض وكأنها تنقل للقارئ لوحة فنية»[1].

2-2-4-الوقفة (الوصف):

كثيرا ما يكون المسار السردي معرضا لتوقفات معينة تعمل على تجميد حركته الزمنية أو إبطاء سيرها إبطاءً شديدا بسبب استخدام تقنية الوصف التي تعد دليلا على سعة خيال الكاتب واتساع إمكانياته الإبداعية.

كما أن الوقفة تحدث عندما يوقف الكاتب تطور الزمن أي تحققت عندما يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب وتصادف هذه الوقفات الزمنية أثناء الوصف أو الخواطر ويسميها "جيرار جنيت" الوقفات الوصفية[2]، وهي ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات، فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن.

وهي إحدى التقنيات السردية التي يستخدمها الراوي لتعطيل الزمن وذلك إلما بالوصف وهو توقف لفترة من الزمن ويتمثل في تلك اللحظات التي يؤثر فيها الكاتب فيقوم بعمليات استبطان لدخائل شخوصه وإغراق في وصف خواطرها النفسية ولمحاتها الذهنية خلا صفحات طويلة لا تكاد

(1) نفلة حسن أحمد العربي: تقنيات السرد، ص، ص 97، 99.

(2) إدريس بورية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 106.

تتحرك فيها الوقائع الخارجية ويدخل في هذا النطاق أيضا قطع الوصف المكاني التي ترتبط بوعي الشخصيات فلا يبدو أنها تشتغل حينئذ مساحة زمنية في بنية النص... فإذا وصل هذا التباطؤ إلى ذروته توقف زمن الحكاية المرورية وظل الكاتب ليشغل صفحات أخرى في الوصف والتعليق فغن ذلك ينتهي إلى استطالة زمن القول المتمثل في عدد الصفحات المكتوبة مع انعدام مقابلة من زمن الحكاية وهذا عكس الحال الأولى الخاصة بالحذف والبث يتحدد فيها زمن الحكاية مع انقطاع المعبر عنه. [1]

2-3-علاقات التواتر

تعريف التواتر:

يعد التواتر تقنية من تقنيات الزمن الروائي التي يلجأ إليها الراوي في قصة للأحداث وتتابعها، وقد اختلف فيه هل هو مقولة زمنية أم أسلوبية؟ بوصفه علاقات تكرار بين المكانية والقصة، وهذا التكرار ذو طابع زمني وعددي لهذا اعتبر «التواتر في القصة هو مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية» [2]، كما يشبه الوقفة « من حيث أنه يعيق حركة السرد ويقلل من سرعة الإيقاع، فهو تكرار حدث معين مرارا»[3].

والتواتر هو مقولة "جيرار جينيت" الثالثة التي تعرض لها لدى استعراضه لنظيرته في القص، وقد عرفه بالقول: « ما أسميه التوتر السردي، يعني علاقات التواتر أو بكل بساطة التكرار بين النص والقصة وقد أثار هذا الفصل المتعلق بالتواتر انتقادات، ويتميز نظام التكرار بأن المتن تعاد روايته فيه، وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة حيث تعاد الخلفية الزمنية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات»[4].

أما سعيد يقطين فيؤكد في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" هذا الأمر حيث يقر أن "جيرار جينيت" قد ربط هذا المفهوم بما يسمى عند اللسانيين بالجهة، وينطلق في تحديدي من كون الحدث أي حدث ليس له فقط إمكانية أن ينتج، ولكن أيضا يعاد إنتاجه أي يتكرر مرة أو عدة مرات في

---

(1) محمد بوعزة: تحليل النص السردي ، تقنيات ومفاهيم ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان ، ط1 ،2002 ،ص 76.

(2) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 86.

(3) إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2010، ص 13.

(4) جيرار جينيث: عودة إلى خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 45.

النص الواحد[1]، وعليه فالتواتر هو العلاقة الكامنة بين القول في النص الروائي وبين القصة من حيث تكرار الوقوع وتكرار الذكر.

أنواع التواتر:

إن أي رواية من الروايات لا يتأتى تقديم مضمونها، كشف محتواها دون سرد يتم فيها ومن خلاله عرض أحداث هذا المضمون بشكل مفرد أو مكرر، وقد فضل جيرار جينيث علاقات التواتر وضبطها في ما يلي:

2-3-1-التواتر الانفرادي:

وفيه « نجد خطابا وحيدا يحكي مرة واحدة ما جرى مرة واحدة، وهذا هو العادي»[2]، وبذلك تكون أمام قصة وقعت أحداثها مرة واحدة في الحكاية و رويت مرة واحدة على مستوى الخطاب، والراوي إذا عمد إليه هذا النوع من التواتر فلأنه لا يجد ضرورة لتكرار أحداث القصة وإعادتها وإنما يكتفي بالمرة الوحيدة التي يذكرها ويخبرنا عن وقوعها[3]، وعليه فالراوي يروي مرة واحدة ما حدث، وهذا النوع من علاقات التواتر هو الأكثر استعمالا في النصوص القصصية، كما نجد شكل آخر للتواتر الانفرادي، وهو أن يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، لأن تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في الحكاية، فالإفراد يعرف إذن بالمساواة بين عدد تواجدات الحدث في النص وعددها في الحكايات، سواء أكان ذلك العدد فردا أو جمعا[4]، وسمي هذا النوع من السرد بالقصة المفردة.

---

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 78.

(2) المرجع نفسه، ص 78.

(3) وهيبة بوطغان: البنية الزمنية في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب عربي، فرع أدب جزائري حديث، تحت إشراف مصطفى بشير قط، جامعة المسيلة، 2008-2009، ص 194.

(4) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص ص 87-88.

2-3-2-التواتر التكراري (السرد المكرر):

تمثل ظاهرة التكرار وجها من أوجه الرواية، وبما أن النص الروائي يمتاز بالمرونة فإنه لا يوجد صعوبة في استعمال التكرار المصحوب بتنويع في الصور، وهو تنويع يسعى إلى تقديم الحدث الواحد في أشكال وأثواب لغوية مختلفة ومتنوعة وفي التواتر التكراري نجد خطابات عديدة تحكي حدثا واحدا و قد يكون ذلك من طرف شخصية واحدة أو عدة شخصيات، فالراوي يروي الحدث الواحد مرات عديدة بتغير الأسلوب و غالبا باستعمال وجهات نظر مختلفة، [1] ويسمى هذا النوع من السرد بالقصة المكررة.

2-3-3-التواتر التكراري المتشابه:

و يبرز هذا النوع في « الخطاب الواحد الذي يحكي مرة واحدة أحداثا عديدة متشابهة أو متماثلة»[2] أي أن الراوي يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة، و في هذا الصنف من النصوص يتحمل مقطعا نصيا واحدا تواجدت عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية، و تكون المقاطع المؤلفة عادة في القصة التقليدية خاضعة من الناحية الوظائفية للمقاطع المفردة، إذ هي تعد خلفية تمهد لبروز الأحداث المفردة و تحيك العقدة، و تكون غالبا علامة ورودها في النص من قبيل"كل يوم" "كل أسبوع"...الخ و هذا النمط يعرف بالقصة المؤقتة.[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 87.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 78.

[3] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص ص 87، 88.

الفصل الثالث :
تقنيات الزمن في رواية بوح الرجل القادم من الظلام

1- 1- علاقات الترتيب في رواية بوح الرجل القادم من الظلام

جدول يمثل تقنيتي الاستباق و الارجاع:

الاستباق "الاستشراف"	رقم الصفحة	الارجاع "الاستذكار"	رقم الصفحة
«...أنّ خالتي وردية ستفضح أمري أمام عمّي علي. أن هذا الأخير سيضربني حتى أصير نتنا، أنّ شريف أيضا سيضربني»	ص 20	«...رأسه تعلوه هذه المرة أيضا نفس القبّعة المصنوعة من القش الواسعة الحافة، قدماه حافيتان هو الآن على بعد بضع خطوات فقط منيَ، أسمع ما يقول و أنا واقف أنتظره "أنا الوليَ الصالح سعيد الحفناوي.صاحب البركات و الكرامات تأتيني الغزلان و الطيور، و تنشق لي الأرض بالينابيع..." أواصل معه كلامه قائلا في ذهني:"... و تنمو لي في الصَحراء أشجار البرتقال»	ص 63
« يخبرنا بأنه ذاهب غدا في الصباح الباكر لحضور جنازة الفنان المغتال»	ص 41		
«البلاد توشك أن تقع في حرب أهلية بين مختلف فصائل جيش التحرير الوطني»	ص 43		
«وهذه المرة سأرحل عن البلاد بأسره نلئم الآن استقلالكم»	ص 45		
«أفكر في أن أردَ عليها بأنَ الغد سيكون أقصر و أمرَ »	ص 84		
« من غير انتظار، أخرج لاستضافة الشَحاذ الأعمى متمنيا مع ذلك في قرارات نفسي أن يرفض الدعوة »	ص 88	«فيما لا نزال نهبط عبر ذلك المسلك الشديد الانحدار هاربين. عادت إليَ ذكرى لقائي الأخير مع زكية و كذلك عودة أمي إلى فيلاروز" مصفرة الوجه. تخدش وجهها بأظافرها، مرددة مسكينة! مسكينة! مسكينة!"....." زكية رمت بنفسها في البحر!أخرجوها	ص 94
« والداي كان ينويان الفرار عبر الباب»	ص 93		
«سيقتلونك إذا ما علموا بما فعلنا أنا أعرفهم. سيقتلونني أنا أيضا أعرفهم كلهم، منصور»	ص 94		

«إذا ما رزقك الله بطفلة في يوم من الأيام. سمها زكية، عدني بذلك منصور»	ص 96	ميتة! المدينة كلها تبكي»	
«إذهبا سأجلب لكما مصائب أخرى. سأنتظرهم هنا ليخلصوني من نفسي»	ص 98	«و أنا أتحدث إليهم و أنظر إلى وجوههم لا أستطيع أن أمنع نفسي من التفكير في مشاهد الأطفال المذبوحين الذين عرضت شاشة التلفزيون جثثهم المشوهة و	ص 120
«لا تخف في يوم من الأيام سأقتلك بيدي، توعدني أبي(أم وعدني؟)»	ص 98	المنكل بها، أفكر بالخصوص في حثة رضيع علق من يده إلى حبل الغسيل كما يعلق قميص للتجفيف تحت	
«ربما في النهاية ستحس بالتحسن»	ص 102	الشمس»	
«ذات يوم قد أقتل أمك أنا أيضا»	ص 105	«لكن بعدها رأيت شيراز ثانية رأيتها ترنو إلي بتلك العينين الواسعتين و	ص 127
«تعرف منصور. سيأتي يوم أقتل فيه. أنا أعرف ذلك. و لكن أنا لا أكره الموت»	ص 105	العميقتين، تبتسم نحوي بنفس النعومة و الرقة الغامضتين و المجبرتين كما في أول مرة، حينها أحسست	
«أفكر أن أضيف لها بأنني كنت مطاردا طوال حياتي، و بأنه لابد على أية حال أن يأتي يوم لن أجد فيه مهربا»	ص 106	بأنني أعود إلى نقطة البداية. أي شعرت باليأس و التشاؤم و أيضا بشيء ما في نفسي يهفو إليها»	
«غدا أرتب تلك الغرفة، تقول بصوت واهن مشيرة الى المقصورة التي أصبحت تترامى فيها لوحات الهاشمي و أظرفة الخراطيش»	ص 113	«وسط ضباب السكر. تذكرت أبي و أمي و هما يفران معي من بيت" فيلاروز" هروبا من إخوة زكية هابطين نحو المنحدر المؤدي إلى الشاطئ	ص 131
«سوف أرجع بعد قليل، رجلاي تؤلمانني»	ص 118	تذكرت العار الذي انتابنا حين رجعنا إلى بيتنا العتيق في لاكلاسيير»	
«آتي يوم و ينقضون عليكم فعلا تظنين أنهم لا يذبحون إلا سواكم!»	ص 121	«... و أنا أتذكر الرعب الذي	ص 134

«لكنني أسكت في الأخير عن الأمر، أعلم أن كل كلمة أنطق بها ستقع بالضرورة في أذني أمها مطلقتي»	ص 122	انتابني ليلة زيارة رجال الأمن، خوفا من أن تكون أوراقي قد تعرضت للتلف»	
«رحت حينها أفكر بارتياح و رضا على النفس أن لاشيء سيلحقها مني، و بأن لا أحد سيطاردني في هذا البلد»	ص 127	«بسمتها لم تتغير تقريبا و نظرتها ظلت هي ذاتها. ذلك اليوم القائظ الذي التقينا معا في الطريق المؤدي إلى البحر في كيوفيل»	ص 139
«أما أنا يا نسرين شيراز، يا ضحيتي الآتية، فقدرك التعيس. اللعنة التي سوف تصيبك»	ص 128	«... تنظر إليَ كما ينظر المرء إلى ماض لا يريد أن يموت، لا يريد أن يترك الذاكرة، شيء كالصدع الذي يتعذر رأبه»	ص 140
«كنت واثقا مثل الجميع في الواقع أن اليهود سينهزمون شر هزيمة»	ص 141	«... لماذا تعود إليَ ذكرى ركضي عاريا في أحياء مدينة حسين داي، هاربا من محافظ الشرطة الذي وجدني في فراشه مع زوجته»	ص 152
«أظن أنه لن تقع الحرب. كلا، ستقع»	ص 142	«هل تعود إليَ يوم فراري مع والدي من" فيلاروز"؟ الله أكبر. الله أكبر. الله أكبر»	ص 153
«عما قريب ستقع الحرب بين اليهود و العرب. -اليوم خمر و غدا أمر -عربي أنت ستظل -يهودية انت ستظلين»	ص 142	«الجريمة حولت الكون إلى فراغ مهول، قاتم ما عاد يوجد فيه إلا أنا و والدي القاتل كما في بداية الخليقة، زمن" قابيل" و " هابيل" بين الحين و الآخر كنت أحاول العودة إلى العالم كما عرفته قبل أن تصلني الرسالة ...»	ص 170
« إذا كان صالح الغمري لا يزال على قيد الحياة سأسأله عن الأمر لكن هل ستسعفه ذاكرته بعد مرور كل هذه السنين؟ إذا لم تسعفه سأطلب منه أن يبحث في الأرشيف»	ص 149		
« لن يدهشني بأن أسمعهما يقولان	ص 150		

بأنهما يؤجلان الأمر إلى يوم آخر.إذا حدث هذا سأوضح لهما بأن قراري لا علاقة له بطلقات النار، بأنني اتخذته قبل سماعي إياها»		«...أيام كانت تخرج إلى الشارع بمفردها مرتدية ملابس السيدة كليردمان»	ص 170
« من الآن فصاعدا سيصير تحت وصاية جده عباس»	ص 196	« يعني أن أبي قتل أمي في اليوم الذي وجهت لي فيه سيلين طعنة بالسكين»	ص 175
« عزيزي. حين تصلك هذه الرسالة أكون قد انتقلت الى العالم الآخر إن كان يوجد حقا»	ص 209	« ضاوية. أتذكره الآن جيدا.يوم كان يرزح تحت قيظ حاد، لكن بلا رياح مشحونة بالغبار كما هو الأمر الآن»	ص 180
« المستقبل أصبح يبدو غامضا و مشؤوما. الجميع كان يحس بأن شيئا رهيبا «سيقع شيئا ما كيوم القيامة، كوباء الطاعون الأسود»	ص 268	«... يوم جئت للمعالجة في المستشفى من ألم في معدتك فلما خرجت رحت أتبعك لمعرفة بيتك»	ص 181
«حمنت أيضا بأن ما سيقرره لنفسه، سيكون بلا ريب أفضل شيء له. و بأنه أقدر مني على ايجاد الحلول»	ص 295	«... كان يحب والدتي، ربما ليس كما في الماضي...»	ص 184
«... و لأن علاقته بي سيتبقه بالتالي الى الأبد علاقة بمجهول»	ص 297	«... صور مؤلمة راحت تتعاقب على ذاكرتي شجاراتي معها أيام كانت ترتدي ألبسة السيدة كليردمان، هروبنا عبر المنحدر...كل ذلك راح يتوارد على ذهني كشريط من الاتهامات المؤلمة و القائمة»	ص- ص 189- 190
«لا أريد أن يكون مثلي حين أعود إلى البيت سأقول ليمينة بأنني لم أعثر عليه»	ص 298		
«كان يوجد بين أولئك الشبان سيظل يتساءل عن حقيقتي، الناقمين ابني عبد العزيز، الى أن يموت بتلك الطريقة البشعة»	ص 299	«...لكن للترحم على قبر أمي هذه المرة كما حدث في الماضي قبل أكثر من ثلاثين سنة خلت...»	ص 196
		«...كنت أغمض عيني فيعود إلى ذهني موت أبي خبر وفاته، كتمته عن	ص 239

«سنعاود الاتصال بك إن شاء الله أخانا الدكتور»	ص 309	الناس جميعا»	
		«...عاد إلى ذهني الرجال الحاضرون الذين كانوا يعدون على يد الأصابع الواحدة، و هم يساعدونني على وضع جثمان أبي في القبر و على إهالة التراب عليه»	ص 240
		«... في الأخير تذكرت أنه حتى هذا الفراغ قد حدثني عنه صالح الغمري في الواقع»	ص 242
		«... الكسكسي الذي طلبته ذكرني بأمي ثم بكسكسي اعتدت تناوله مرة في الأسبوع في مطعم بباريس...النتيجة "سيلين" عادت إلي»	ص 249
		«... عشرات السنين إلى الوراء – أعادين تذكرت بوبي و كيف ألقيت بجثته - و أنا شاب مراهق - من أعلى المرتفع الى البحر...»	ص 294
		«... فقط حينما تذكرت أنني لم أكن في يوم من الأيام عضوا في حركة الإخوان المسلمين و لا في أي حركة أخرى...»	ص 308
		«... كان أقصى من عينيه... أن أذكره بالأيام التي كنت له فيها بمثابة	ص 326

		الأم أغسل له ملابسه و جسمه وأعد طعامه و أرتب فراشه...»	

شغلت الاسترجاعات كتقنية من تقنيات الارتداد الزمني مساحة واسعة في الرواية من خلال العودة إلى أغوار الماضي المكدّس، فكان الاستجاع عملية زمنية فتحت فيها دفاتر الماضي القريب و البعيد ليسطّر الرّاوي على أهم الأحداث التي كان لابد أن يتحدث عنها و يكشف صورتها و حقيقتها و امتداداتها التاريخية على عكس تقنية الاستباق الذي كان أقل تداولا في الرواية و هذا طبيعي، ذلك أن الماضي مساحته أكبر من الحاضر و المستقبل، و الحاضر سيصبح بعد مدة قصيرة ماضيا، لذلك نجد أن أغلب الأحداث في الخطاب الرّوائي تنتج من التاريخ و الذاكرة هذا من جهة، أمّا من جهة أخراة فإن الرّاوي يحاول من خلال هذا الحضور المقتضب لتقنية الاستشراف أن يترك أمام القارئ أو المتلقي مساحة ليترقّب و ينتظر تطور الأحداث و كيفية مآلها إلى النهاية، لأن تعريفه بالأحداث مسبقا يؤدي إلى إخماد شذوة الفضول و الاستطلاع.

2- علاقات المدة "الديمومة" في رواية بوح الرجل القادم من الظلام

I-تسريع السرد

الحذف	رقم الصفحة	الخلاصة	رقم الصفحة
« عشر دقائق ثم أخرج لشراء ما سوف يعد به الطعام لهما»	ص 25	«تظل ضاوية عند عتبة الباب ثم تتقدم نحونا أبقى معها حوالي عشر دقائق »	ص 25
« بمرور الأيام صارت أمي تتبادل الزيارات مع بعض الجارات نتيجة توقف شجاراتي السابقة مع أبنائهن»	ص 27	«للمشاركة في الإضراب العام ليوم 11 ديسمبر1961	ص 40
« بضعة أشهر بعد ذلك اختفت سرى بين سكان الحارة و حتى خارجها أنها كانت حامل»	ص 38	الذي دعت إليه جبهة التحرير الوطني تغيبت عن الدراسة طردت من الثانوية... جاء يوم الاستقلال:	
« لحظات بعد ذلك عادت إلى	ص 58	السكان الأوروبيون راحوا يسرعون	

الظهور و معها كأسان أقعت قبالتي بينما هي تشعل لفافة أخرى بادرت بملء الكوبين بالنبيذ»		لمغادرة البلاد بعد احتلال دام قرنا و ربع قرن... و هكذا صرت أتجول في مدينة حسين داي و لا أرى أي وجه أوروبي»	
« بضع ساعات بعد رحيل السيدة " كليردمان" دلفت إلى "فيلاروز" أحسست لأول مرة بالرغبة في أن أمرر يدي على رأس بوبي»	ص 85	« تعبت ساعات من المكوث داخلا المكتب دوختني، أجيبها و أنا أترك القاعة»	ص48
« دقائق بعد ذلك أرى رجلا يبدو كالشبح بمحاذاة جدار، مسرع الخطو، خافض الرأس...»	ص 80	« قضيت اليوم أسوأ اللحظات في حياتي»	ص 83
« سبب كثرة الأفعال، تمضي لحظات طويلة قبل أن تفتحه»	ص 81	« تمضي أيام و أنا لا أستطيع استرجاع الماضي يعود إلي في فوضى و اضطراب لا سبيل إلى الخروج منه	ص 84
« بعد أيام عدت إلى البيت مهشم الوجه، محطم الأضلاع»	ص 86	الرأس المفصولة تحجب عني كل شيء لا أرى إلا هي أقضي ساعات و ساعات في المكتب لكن بدون جدوى أحس كما لو أنني أصبحت بلا ذاكرة»	
«...لحظات بعد ذلك سمعته يسألني ونحن لا نزال نواصل انحدارنا نحو الصخور»	ص 98		
«...وبعد سنوات. جلس تحت قدمي في الشارع. ذلك الذي هربت به في بطنها خوفا من العار والموت هاهو يرنو إلي بعينين جميلتين... »	ص 116	« يؤلمني أن أراه ساعات بعد ساعات في ذلك المكان و الشمس تدق رأسه. ما رأيك الحاج؟ اذهب و قل له تعال تتناول الغذاء معنا»	ص 88
«سنوات بعد ذلك مررت بنفس الشارع، واختبأت خلف نفس الشجرة... »	ص 117	«تسود بيننا لحظات طويلة من الصمت »	ص 100
«...بل أجدني بعد نصف ساعة من	ص 119	«سنوات مضت دون أن أفكر فيها، اختفت من ذاكرتي تماما، في تلك	ص 116

المشي أدق باب ابنتي زكية حاملا معي علبة حلويات...»		الأيام كنت لا أزال مشغولا بمقتل حورية وبانتحار زكية، أعيش في	
«يظل الهاشمي يرنو إليها بلا حراك لحظات طويلة قبل أن يتقدم نحوها بخطوات بطيئة كمن يتقدم نحو قبره»	ص 134	الرعب حاسا بنفسي مطاردا أنتظر القتل أو القبض علي في أي وقت، وفي كل مكان، أما مسعودة المطلقة	
«عدة شهور مضت على انفصال شيراز عني. يوم رأيت سيدة تتقدم نحوي في شارع مونبارناس»	ص 139	فقد نسيتها تماما منذ سنوات» «أسمع صفير سيارة الشرطة نصف ساعة تمضي على عملية القتل يبدو	ص 125
«صحيح. لكن بعد مرور بضعة أيام على ضربة السكين التي طعنتني بها، حاولت سيلين أن تنتحر»	ص 166	أنهم يأتون هكذا دائما متأخرين، الجار ينعزل بي بعيدا بضعة أمتار عن الجمهور يحدثني عن المقتول »	
«...أسبوع بعد ذلك رحت أمشي مع إمام جامع السنة الأعمى قاصدا دار ضاوية لأطلب يدها»	ص 180	« بقينا معا حوالي ساعة الحديث دار بيني وبينها فقط، كما لو أن سيلين لم تكن موجودة معنا، في	ص 140
«لحظات بعد ذلك سمعت دقات على باب المكتب ظهر شخص مسلح وبزي العمل»	ص 200	النهاية سألتني ثانية بعدها قدمت لي رقم هاتفها طالبة مني بإلحاح أن أتصل بها »	
«بعد مضي حوالي عام على انتحار سيلين جرت محاكمة أبي، حينها فقط رأيته»	ص 217	«تسود لحظات من الصمت، لا يسمع أثناءها غير عويل الرياح في الخارج»	ص 150
«لكم آلمتني تلك الصيحة ياإلهي ! لكم لاحت لي كصرخة مفجعة! ضاوية زفت إلي ثلاثة أشهر بعد ذلك»	ص 259	« يومين بعد ذلك، أم ثلاثة، وأنا أسير في طريق ضيق، (كيف كان اسمه يا ترى؟) انتصب أمامي بغتة، وسط الرصيف، ذلك الشاب الطويل الشعر»	ص 158
«بضعة أيام بعد ذلك اتصلت بأستاذ	ص270		

عبد اللطيف في الفلسفة رجل اسمه "حميدة رمان" من نفس سني تقريبا اتهمه "عبد اللطيف" بالزندقة»		« لحظات من الصمت سادت بيننا قبل أن أسأله من يكون رافعا رأسي نحوه بالرغم من أنني لم أكن قزما أنا بدوري»	ص 158
«بعد بضعة أيام عدت وجدت الستار الحديدي للمحل نازل»	ص 273	« يمضي أكثر من شهر دون أن أدلف إلى مكتبي حين تسألني ضاوية عن السبب»	ص 196
«لحظات بعد ذلك تراجع أفراد قوات قمع المظاهرات، عائدين إلى الخلف، مستقبلين القذائف بدروعهم»	ص 293	«ضللت قليل الاحتكاك بالناس خائفا أن يسألونني من أكون من أين جئت، من هو أبي حتى في الحي، حيث الجميع يعرف من أنا، كنت لا أتصل بغيري لا أحد غاب عن علمه أنني كنت أعيش وحيدا في ذلك البيت الفارغ الموحش والمشحون بذكريات قاتمة على هذا النحو مضت حياتي خلال عدة سنوات. أي إلى أن حصلت على شهادة الدّكتوراه في الطّب»	ص 225
«دقائق بعد ذلك، رأيته يغير معهم، قاذفا قوات الأمن بالحجارة»	ص 298		
«لحظات بعد ذلك عاد إلى الظهور لكن بمفرده هذه المرة باتجاه المناريس راح يجري، ثم توقف في منتصف الطريق، لحظات بعدها طفق يعود القهقري»	ص 299		
«لحظات بعد ذلك تذكرت المكان الذي حدث أن التقيت فيه بالرجلين مرة أو مرتين»	ص 309		
«بعد ذلك عاد إلى الظهور »	ص 323	«...سبع سنوات وأحلامي وغرائزي تطاردني، تضطهدني، تعذبني بوحشية وبلا هوادة دون أن أرضخ لها! سبع سنوات من الجهاد القاسي والمرير ضد نفسي من غير أن أركع قط!»	ص 259
«بعد مضي أكثر من خمسة أشهر على الأمر، لم أعثر عليها »	ص 324		
		«كنت أظل غامضا، قليل الشفافية،	ص– ص

		حتى بعد سنوات من العشرة»	280- 281
		«طوال طفولة عبد الواحد، لم يفارقني الخوف من أن أمري عليه ذات يوم عرضا من تلك الأعراض التي جعلت حياتي مليئة بالغرابة والشقاء»	ص 285
		«لحظات طويلة من الصمت تسود بيننا مع ذلك أتكلم مرة أخرى»	ص 300
		«أظل شهرين كاملين عاجزا عن دخول مكتبي»	ص 304
		«خلد إلى الصمت. لحظات طويلة مضت»	ص 321

أمّا بالنسبة إلى تقنيتي تسريع السّرد (التلخيص و الحذف) فيمكن القول بأن التلخيص قد أدى الدّور المنوط إليه في الرواية ة ذلك في تسريع حركة السّرد، و توسيع مساحة التنوع الزمني، و أيضا في محاولة الرّبط بين عناصر الرّواية و مقاطعها في سياق متجانس و متلاحم، كما جاء الحذف في الرواية بمثابة مصفاة أعطت للرّاوي حق الانتفاء و منحته حرية الإلغاء من خلال ضمانها لتماسك البنية الحكائية، ففي تلك الحالات التي يتم فيها تراكم الماضي يكون دور الحذف وضيفيا و يقوم بإسقاط هذه الفترات المتضخمة(المتراكمة) و ذلك لعدم حاجة الحكي إليها، و منه يمكن القول بأن كلاّ من التلخيص و الحذف قد سجل حضورا نسبيا مقارنة بالمشهد و الوقفة الوصفية اللذين شهدا حضورا مكثفا في الرّواية.

II-تبطيء السرد

الوقفة"الوصف"	رقم الصفحة	المشهد	رقم الصفحة
-وصف حي النخيل يقول: «حيّ النخيل: البشع بطرقاته	ص 14	«ذات يوم وهي تمرر يدها على شعري سمعتها تسألني:	ص 120

المقطوع بعضها عن بعض بسبب تراكم القاذورات واختلاطها بمياه قنوات التصريف المتصدعة،وبسبب عماراته ذات الأربع طوابق وذات اللون الباهت، الغريب والنوافذ المحملة بالغسيل »		-أي شيء تمنيت لو كان لك يا ولدي؟ قلت لها: -أخا أكبر مني يحميني ضمتني إلى صدرها وأحسست بها تبكي»	
كما نجد وصف هيئة سعيد الحفناوي «لماذا يمشي ملوحا بيديه في الهواء؟ لماذا يتكلم بصوت عال، كمن يخطب في الجماهير؟ ما معنى تلك الجبة الرثة.الممزقة.القذرة، التي يرتديها؟ لم هو حافي القدمين؟ لماذا يحمل ذلك العكاز الطّويل العديم المقبض؟ وتلك القبعة المصنوعة من القش على رأسه؟ الناس ينسحبون من أمامه بنوع من الخوف، يتابعونه بنظرهم»	ص 25	«ذات مرة اقتربت مني السيدة كلير ردمان. وقالت لي بصوتها الطيب: -أنا أعرف منصور، أنك تحسن القراءة، فلا تقلق » «وأنا لا أزال بين أحضانها مستسلما، قلت لها: وإذا جاء عمي علي؟ عمك علي متزوج بتجارته. -وإذا جاء؟ -إذا جاء افتح له الباب وأذهب لأحضر له القهوة. -وشريف؟ -راح يزور جدته مع نصيرة.هل زال عنك الخوف الآن؟ لم أجبها.» « لماذا؟، منصور، تخليت عن شريف؟. -لا، عمي علي لم أتخل عنه. - لم إذن لم أعد أراك معه؟	ص 13 ص 23 ص 34
وصف مخلفات انفجار في الشارع «أخيرا أصل إلى جهنم جثث متفحمة، أجسام ممزقة،أطراف لحم بشرية، دم، صراخ، دخان، نار، صبي مضرج الوجه بالدم يبكي ويصرخ أمي! أمي! أمي ! وجوه مذعورة، رجل يتخبط على الأرض	ص 31		

وسط حبات طماطم مسحوقة ومبعثرة، أشخاص يلتقطون بقايا أجسام بشرية، جثث مرمية وسط البطاطس والبطيخ والبصل»		-لا أدري كيف أقول لك عمي علي.	
«أراه جالسا في القاعة بلحيته وشعره الطّويلين السوداوين.يقوم ويتقدم نحوي من غير أن يبتسم يبدو في غاية الحزن.. يضيف بأصابعه وبعينيه الكبيرتين السوداوين اللّتين أضفى عليهما بكمه قدرة عجيبة على التعبير،بأن الشاب المغتال تميّز برسم مناظر البحر...والنساء في أعراس الزواج »	ص 41	-أنت صديقه الوحيد. -أعرف - لم إذن -لا أدري عمي علي»	
وصف المعلمة كليردمان «رأيتها تتقدم نحوي في طريق يحاذي مساكن فردية مطلة على البحر، حاملة محفظة يدوية صغيرة سوداء منذ الوهلة الأولى تعرفت عليها رغم مضي عدّة سنوات على آخر مرة شاهدتها، صحيح أنها لم تتغير نفس الوجه الجميل، الأبيض البشرة المفعم بالطيبة والرّقة مع شيء من الحزن نفس تسريحة الشعر، ذلك الشعر الأشقر النازل إلى غاية	ص 43	« يبدو بعد أنه لم يبلغ بعد سمعك، ضاوية، أن «الجماعات الإسلامية المسلحة» أفتت بمنع الحمامات على النساء. -أجل. لم أسمع. -تعتبرها أماكن للفساد والفجور. -طيب، الحاج، أقنعتني، لن أذهب إلى هذا الحمام الملعون. -آسف، ضاوية» «-أين هي أمك، منصور؟ -خرجت منذ لحظات، مسعودة. -إلى أين؟ إلى الحمام، أظن -لو أخبرتني.كنت ذهبت معها.» «ما رأيك أبي لو نرحل من هذا الحي؟ -ما السبب، منصور؟ -أنا أكره هذا الحي وبيتنا ضيق» «ماذا تفعل هنا؟	ص 36 ص 37 ص 39 ص44

الرّقبة الذي يكاد يغطي جبهتها أيضا، الشيء الوحيد الذي لاحظته عليها لأول مرّة في حياتي هو سيجارة مثبتة بين أصابعها أجل لأوّل مرّة رأيتها تدخّن كانت ترتدي تنورة سوداء اللّون وقميصا حريريا أحمر اللّون. عاري الذراعين». وصف فيلاروز «...كل شيء في مكانه، لا شيء يوحي بأن السيدة كليردمان قد هجرته كانت لوحة الرّسام "إيتيان دينيه" الممثلة نساء أولاد نايل الموشمات الوجه المرتديات ثيابا تقليدية مبرقشة.المحملات بالحلي.لا تزال تزيّن القاعة، وتلك العادة المستطيلة..."البوفي" الخشبي ذو البوابات المفتوحة المنحوت بأشكال زخرفية لم يبرح مكانه...كوني سمحت لنفسي بفتح خزانة مقصورة نومها فإذا بي أراها ممتلئة عن آخرها بملابسها، تنورات، أقمصة، سترات، مآزر...مكتبتها أيضا وجدتها لا تزال تحتفظ بكامل محتوياتها أي بكتبها أساسا بلزاك، كام، مالرو، سارتر، هيكو، صاند،	ص- ص- ص 66- 67- 68	-أتجول قليلا فقط، السيدة ردمان. -وأين وصلت دراستك؟ -توقفت عنها، السيدة ردمان -لماذا؟ كنت تلميذا لامعا» «كيف يمكنك أن تعتني بي وأنا حامل؟ إلى أين نذهب؟ الحق، لم أكن أعرف. كنت أعلم فقط أنني لا أستطيع أن أفعل شيئا. ...لكن كيف أسمح لنفسي بأن أتركك تواجهين الأمر بمفردك؟ تساءلت وأنا لا أزال أضمها بين ذراعي. ماذا بوسعك أن تفعل منصور؟ لا شيء... -كلا زكية، لا يمكنني، وأنا سبب كل شيء، لن أتخلى عنك» «لا تخلف إذن وعدك، أبي، أقتلني بيدك أو بأي شيء آخر -أسكت يا مصيبة ! أسكت، لعنك الله اصرخ في وجهي وهو يدفعني إلى الأمام كما تدفع الدابة -إذا كنت رجلا، كن عند وعدك أبي. -أسكت يا ملعون،أسكت ! زعق ثانية...	ص 95 ص 99

صاد، مونتسكيو... وغيرهم، داخل أحد أدراج مكتبتها وجدت كرارايس قديمة خاصة بتحضير دروسها... المطبخ أيضا مازال كما كان.الصحاف في مكانها نظيفة مرتبة بجانب المغسل... فناجين، ملاعق، قارورات.زجاجات صغيرة تحتوي كميات من التوابل...الثلاجة كانت ممتلئة باللّحم والجبن والزبدة وبحبات البيض...» وصف زكية «...كانت في السّادسة عشرة من العمر بيد أنّ وجهها وحده ظل بادي الطّفولة والبراءة، ذلك أن جسمها كان ينضح بالنضج والأنوثة، أجل زكية كانت تبدو طفلة وامرأة في آن واحد، كان لها صوت رقيق، عذب وشعر أسود ينزل إلى غاية الكتفين شديد النعومة دائم التمازج وعينان حالمتان صافيتان وديعتان وشفتان نضرتان حمراوتان باستمرار، تلازمها ابتسامة لا يفتر إشراقها ووجهها كانت دمية حية من لحم ودم» وصف الأم بلباس المعلمة	ص 76	-أقتلني، أبي. أقتلني أرجوك، وإلا دعني أنتظر هنا أخوه زكية ليقتلوني. -أمش، يا إبليس، لعنك الله!» « لكن هل تظنين ضاوية أنني من البشر؟ -أكثر مما تتصور. - لم أقتنع بذلك قط في يوم من الأيام. -في عمقك أنت إنسان طيب. -في الحقيقة أنت تعلمين أنني وحش. -لا أشك أنك تتقززين مني في قراراك. -أتظن ذلك حقا، الحاج؟ -نعم. -أسمح لي أن أقول لك إذن كم أنت أعمى» « من ؟ -الأمن؟ صوت أجش من خلف الباب. -ألا تستطيعون العودة غدا؟ الساعة تجاوزت العاشرة. -الحاج، ضيعنا الوقت معك أكثر من اللازم.افتح الباب وإلا فجرناك أنت ودارك.	ص 101 ص 107

«رأيت والدتي خارجة من "فيلا	ص 76	-حسنا»	
روز" مرتدية ملابس معلمتي كل		«ماذا هناك، الحاج؟ اسمع ضاوية	ص 113
شيء تدثرت به كان لها، الطّايور		تسأل ورائي ثانية.	
الأسود، القميص الأبيض المطرّز		-لاشيء، ضاوية، انتهى كل شيء	
الحذاءان الأسودان ذا الكعبين		بسلام، الحمد لله، أجيبها وأنا	
العاليين والجوربان الطويلان، حتى		أستدير نحوها.	
أحمر الشفاه من تركات معلمتي،		-أخفتني، الحاج، وجهك أقلقني.	
الثياب لاحت مناسبة لمقاسها تماما		-كل شيء انتهى الآن ضاوية،	
مثل غيرها من ألبسة السيدة		لنذهب للنوم»	
"ردمان" الأخرى التي صارت		«سأخرج ضاوية، أريد أن أمشي	ص 118
ترتديها »		قليلا في المدينة.	
وصف المدينة		-أجلس، أحضر لك شايا	
« المدينة تبدو مهجورة، المحلات	ص 79	-أريد أن أمشي قليلا.	
مغلقة الأرصفة خالية وسكون		-لماذا لا تذهب لرؤية أصدقائك	
مريب يخيم في كل مكان، أوّل		وتدردش معهم؟ خفف عن نفسك.	
شيء أراه يتحرك هو كلب أعرج		لقد ابتعدت عن الجميع، الحاج،	
يدبّ على الرصيف، ثم قط يتسلق		ليس مفيدا أن تنعزل بنفسك	
جبلا من القمامات»		هكذا»	
وصف مسعودة المطلقة		«لماذا، جدي، لا تأت إلينا كثيرا ؟	ص 121
«على قطعة من ورق مقوى كانت	ص 115	-نعم، لماذا؟ يسأل أخوها محسن	
قابعة، غير بعيد عن مدخل قصر		بدوره.	
العدالة وسط أمتعة رثة مغطاة الوجه		-أجيبهما في قرارة نفسي بأن	
بجزء من حائك أسود وضعت يدها		السبب هو أم والدتهما...	
اليسرى عليه، تحت العينين، فيما		-قلة الوقت يا أبنائي وداركم بعيد	
اليد الأخرى ممدودة أمامها تتوسل		قليلا.	

بصوت ذليل: صدقة يا مؤمنين، صدقة يا مؤمنين»		-لا يا جدي، ليس بعيدا، تعترض روضة.	
وصف ابن منصور ومسعودة «بجانبها جلس طفل قذر الملابس مثلها، وسخ الوجه، ضامره يأكل قطعة خبز يابس طفل من المفروض أن يكون في المدرسة في المرأة المغطاة الوجه»	ص 115	-لكن أنا شيخ، ليس مثلكم -تمشي شيئا فشيئا وعندما تتعب ترتاح يقترح حسين. -وأنتم لماذا لا تأتون إليه؟»	ص 129
وصف "عمران" الشّحاد الأعمى «على الرصيف المقابل في مكانه المعتاد، أرى عمران، الشّحاد الأعمى بنظارتيه السّوداويين. قابعا لصق الجدار، أمام صحنه الصّغير، ينتظر أن يتكرّم عليه النّاس ببضعة دنانير»	ص 118	«سامحيني، شيراز، لا أدري ماذا أصابني. -هل أنا السبب؟ سألت بصوتها الرقيق البالغ القلق هذه المرة. -بالطبع لا، شيراز، طمأنتها، مديرا رأسي نحو اليمين، باتجاهها، من غير أن أراها. -ليست مقتنعة، ليس لك الحق، منصور، أن تفعل بي هذا»	
وصف الشّحاد الأعمى وهو ميت « أنا أوّل من يقترب من جثة الشّحاد الأعمى، من أوّل نظرة أتيقّن بأن الحياة فارقته لكن أجس مع ذلك نبضه أجل. إنه ميت. كان وجهه مغطى بالدّم وصدره كذلك وبطنه أيضا. أطلقوا عليه ثلاث رصاصات واحدة اخترقت جبهته، الثانية قلبه والأخيرة بطنه، نظارتاه السّوداوان مرميتان على	ص 125	«أظن أنها لن تقع الحرب. -كلا، ستقع. -نحن أبناء عمومة، سيلين. -نحن أبناء زنا. -أجل نحن أبناء زنا -كف عن الشرب -هل تعرفين شاعر اسمه امرؤ القيس؟ -عما قريب ستقع الحرب بين اليهود والعرب.	ص 142

الأرض قرب الرّأس لاشيء في عينيه		–«اليوم خمر وغدا أمر»	
يوحي بأنهما عينا أعمى إنهما عينا		–عربيي أنت ستظل.	
ميّت، فقط الصّحن لا يزال في		–يهودية أنت ستظلين.	
مكانه مع بعض الدّنانير بداخله »		–أنت تشرب بسبب تلك السيدة.	
وصف نسرين شيراز		«–تلك السيدة ليست يهودية»	
« أي حتى أحسّ بحزن غامض	ص 127	–من؟	ص 174
يسري في داخلي؟ رقة صوتها هي		–منصور نعمان، أنا منصور نعمان	
السّبب؟ أتكون نعومتها ودفئها أم		افتح عمي الباب.	
جمالها البريء. الناعم. أم عيناها		–ماذا حدث عمي علي؟	
السّوداوان الكبيرتان، العميقتان أم		–أدخل، منصور، أدخل، بني.	
شذا عطرها المسكر؟»		أومأت برأسي أن لا.	
« لكن بعدما رأيت شيراز ثانية	ص 127	–وصلتني رسالتك اليوم فقط، عمي	
رأيتها ترنو إلي بتلك العينين		علي، ماذا حدث؟	
الواسعتين والعميقتين، تبتسم نحوي		–وضع يده على كتفي:	
بنفس النعّومة والرّقة الغامضتين		–والله ستدخل!»	
والمحيرتين، كما في أوّل مرّة. حينها		«من..أنت؟	ص176
أحسست بأنني أعود إلى نقطة		لم أرد، لا صوت لدي.	
البداية»		ماذا..تريد؟	
«...جلست أمامي، جلست	ص 127	ظللت بلا صوت، فاغر الفاه.	
بعينيها السّوداوين الواسعتين		–أنا موجود...هناك قبلك..منذ	
العميقتين ببسمتها الوديعة الطفولية		أسبوع..على الأقل..أخرج..	
وبعبق يوم لقائنا الأوّل »		أخرج..وإلا ضربتك..أنا	
وصف بعض لوحات الهاشمي		رجل..خطير»	
سليماني الفنية		«قلت لنا بأنك عشت يتيم	ص 179
اللّوحة الأولى«حمامة تلتقط الحبّ	ص 135	الوالدين.	

من راحة يد طفل نعرف أنّه صبي صغير من خلال اليد والقدمين الحافيتين لأنه في مكان بقية الجسم لا يوجد غير فجوة كبيرة أحدثتها ضربة برجل أحد الملثمين »		-أجل، ضاوية، كنت متيقنا أن والدك لن يقبل بي لو قلت له بأن أبي موجود في السجن، ناهيك بأنه قتل أمي.	
لوحة أخرى«جانب من المدينة القديمة بمنازلها الواطئة، المتداخلة والمتشعبة، وبمآذنها العالية والقديمة، تبدو الآن كما لو أنها تمثل منظر مدينة أصابها الخراب والدّمار»	ص 135	-نعم ما كان ليقبل بك. -أتقصدين أنني أحسنت عملا عندما كذبت عليكم؟ -بالطبع، الحاج لكن الشيخ مبروك، رحمه الله، كان يعرف الحقيقة.	
بعدها« امتدادات صخرية، لا نهاية لها. وسطها شكل مدور أبيض اللون. ثقوب الرصاص فيها تبدو كعيون سوداء مذعورة مزروعة في تلك القفار»	ص 135	-كلا. لقد كذبت عليه هو أيضا. -قلت له هو أيضا بأنك عشت يتيما؟ -نعم.	
ثم« امرأة ورجل واقفان جنبا إلى جنب، متلاصقان قليلا كلّ الرّصاصات وقعت على الرّجل وعلى وجهه فقط، الطّلعة أصبحت مشوّهة. مع ذلك أستنتج أنّه أبو الهاشمي، لأنّ المرأة الشابّة الواقفة معه هي رانجا.ابتسامتها متوهجة وفستانها فضفاض...لأنه خلف رانجا وزوجها الذي طلّقها يوجد منظر لعصافير تطير أو واقفة على	ص 135	-لماذا الشيخ مبروك، الله يرحمه.كان سيقبل بأن يبارك طلبك حتى لو أقررت له بالحقيقة، الحاج -لكن شق علي أن أجعله يكذب من أجلي» «هل تعرفين ماذا تذكرت وأنا في الخارج، ضاوية؟ -ماذا تذكرت، الحاج؟ -يوم جئت للمعالجة في المستشفى من ألم في معدتك فلما خرجت، رحت أتعقبك لمعرفة بيتك» «كن رجلا، منصور!	ص 181 ص 183

أغصان أشجار باسقة وحشائش خضراء ونهر رقراق، وهي أشياء لا وجود لها في "عين..." الألوان زاهية، متوهجة لكن السّواد هو لون بدلة الوالد الغائب، الذاهب بلا عودة»		-الله مع الصابرين. -إذا احتجت إلى شيء، حرام أن لا تحدثنا. -الربكة فيك. -إنها إرادة الله العزيز الكريم. -الله يرزقك الصبر والسلوان! -لا تيأس من رحمة الله»	
وصف المعلمة في باريس «...لكن كانت هي. شعرها أبيض بعض الشيء وجسمها هزل قليلا، بسمتها لم تتغير تقريبا ونظراتها ظلّت هي ذاتها»	ص 139	« ألو، أسمع في الأخير صوت حموي. -عباس، أنا الحاج منصور، أقول بصوت مرتعش.	ص 193
«الحقيقة أنّها تغيّرت، تغيّرت أكثر مما بدا لي وهي تتقدم نحوي، تغيّرت من الدّاخل، في العمق، أدركت ذلك عندما صارت واقفة أمامي، تنظر إلي كما ينظر المرء إلى ماض لا يريد أن يموت، لا يريد أن يترك الذاكرة شيء كالصداع الذي يتعذر رأبه معلّمتي حاولت إخفاءه بابتسامتها لكن لقائي بها زاده عمقا»	ص 140	-نعم.الحاج. -كيف..قتلوه؟..بالرصاص أم...؟ -بالرصاص... -هذا.. فقط.. ما أردت... أن... أعرف»	
وصف أثر ضربات التروسكي «رحت أمسح الدّم من على وجهي بمنديل من الورق بسبب الضربات التي وقعت على عيني وربّما بسبب	ص 160	«-ما الفائدة، ضاوية؟ -لقد نظفته البارحة. -أعرف. -نظفته من أجلك. -ما الفائدة، ضاوية؟ -أفرغ رأسك وقلبك خير لك. -ما عاد يهمني شيء، ضاوية. -ما عادت تطاردك ذكرياتك؟ -الحاضر هو الذي صار يطاردني.	ص- ص 196- 197

الدّوار الذي كنت أحسّ به، بدا لي		-ابتعد عنه.	
المتفرجون كمجموعة من الأشباح		-كيف ذلك، ضاوية؟	
واقفة على بضعة أمتار...رميت		-أكتب، أكتب.	
المنديل الملطّخ بالدّم، جعلت أنفض		-كلا، ضاوية لا يوجد أي	
الغبار عن ملابسي قدر ما		مهرب.»	
استطعت، انحنيت إلى الأرض		«أريد أن أحاول مرة أخرى رؤيته،	ص 200
لأخذ محفظتي، مضيت نحو		السيد المدير.	
الشارع...خائفا أن أفقد توازني		-تريد أن تحاول مرة أخرى	
وأسقط أرضا من جديد »		-نعم.	
«...كيف يمكن أن يقدم أبي ذلك	ص 170	- لم لا؟ أجاب، هازا كتفيه.	
الرجل الطويل والنحيف ذو		-أصل إلى العين ولا أشرب!	
الصوت الخافت دائما على قتل		أضفت له فيما هو يرفع سماعة	
أمّي الشّابة، القوية الجسم التي		الهاتف ويعطي تعليمات بشأن	
عرفته عاشقا لها دائما؟ كيف يعقل		طلبي»	
أن يفعل ذلك وهو الذي طالما		« يمكنك الذهاب سي محمّد، لا	ص 202
تدمرت منه بسبب ضعفه أمام		داعي إلى الانتظار.	
أمّي...كيف يعقل أن يرتكب تلك		-لا يريد أن براني.	
الجريمة وهو الذي سمعته مرّات		-هذا هو.	
عديدة يرافع عن حقّ النّمل والفئران		-هل قال لك لماذا لا يريد أن	
وغيرها من المخلوقات في العيش		يراني؟	
كلما جعلت أمّي تطاردها		-بحركة من رأسه أومأ لي أن لا.	
وتسحقها بلا رحمة...»		-هل تكلم.	
وصف منصور للبيت بعد الجريمة		-بنفس الإيماءة أجابني أن لا.	
«وأشعلت الضوء أوّل ما رأيت فأر	ص 174	-هيا سي محمد، أضاف، منسحبا	
في الرّواق، ما لبثت أن اختفى،		من المدخل داعيا إياي مغادرة	

بقيت في مكاني، مستندا بظاهري		المكان»	
إلى الباب بلا حراك، المكان مملوء		«أرجوك، منصور	ص 204
بالغبار، تقدّمت نحو غرفة نوم أبي		كف عن تعذيبي!	
وأمّي لم أجد شيئا: لا سرير، لا		كف عن تدميري!	
خزانة، لا شيء آخر عدا براز		كف عن قتلي...!	
الجردان وقطعة كبيرة من الورق		أتريد أن تنتقم مني لأنني حاولت	
المقوى وقارورة نبيذ فارغة، غرفتي		قتلك؟	
المجاورة ألفيتها بدورها فارغة...		ألم تعفو عني بعد؟	
في المطبخ وقعت على الخنافس		ألم أحاول قتل نفسي أيضا؟»	
وهي منتشرة في كلّ مكان لاسيما		« الحاج، هل تسمع؟	ص- ص
على رّف المغسل وسط بعض		-أسمع ماذا؟	106- 107
الأوعية المتسخة من كؤوس وفناجين		-تسمع ماذا؟ هذا الرصاص الذي	
وصحاف وما إلى ذلك»		يخبط بدون توقف في المدينة.	
وصف طرقات لاكلاسير		-نعم. أسمع...	
«طرقات لاكلاسير العديمة الإنارة	ص 178	-لا أدري كيف يأتيك النوم في	
صامتة، موحشة، خالية، لا أثر		وقت كهذا.	
لأي كائن حي منازلها المتشابكة		-لست نائما.	
والمتداخلة والنّوافذ قبور، قبور، في		-اندهشت، حسبت أنك نائم.	
طرقاتها غير المعبدة، الصّاعدة		-هل أنت خائفة؟	
والنازلة، الملتوية والمستقيمة الضيقة		-كلا، أنل حزينة فقط، لا أدري	
والعريضة»		متى سينتهي كل هذا.	
«طرقات لاكلاسير الصّاعدة	ص 185	-ربي هو العالم.	
الملتوية، المدببة بدت لي لا نهاية لها،		-سبحانه»	
أبدا، لم أحسّ من قبل بوعورتها مثل		«جماعة من أهل الخير كلفوني بأن	ص 212
هذه المرة»		تصل بك، أخي منصور.	

وصف سجن الحراش «صباح اليوم التالي رأيت سجن الحرّاش، بجدرانه العالية والعريضة، متربّعا على أعالي المدينة، حسبت دائما أنه لن يقدر لي، في يوم من الأيام رؤية تلك الأسوار الضخمة والرّهيبة إلاّ من الخارج » وصف شريف بعد مرضه «كنت أصادف شريف صديق الطّفولة، لكن مرآه لم يكن يزيدني غير الشّعور باليأس والألم، صار فاقد الصّلة بالواقع تماما، لكنّه لم يكن يؤذي أحدا، يمشي صارخا أو ضاحكا أو هو يتكلّم في الفراغ... سمين، غليظ الوجه، قذر الملابس الحياة بدت لي قاسية وقاتمة» وصف حالة منصور بعد انتحار سيلين «ضللت مدة طويلة في مكاني، جالسا على فراشي، مسندا ظهري إلى الحائط مشلولا، عاجزا عن الوقوف عاجزا عن التصديق ماسكا الرّسالة بيدي، أيام كاملة تمضي وأنا عاجز عن التفكير، عاجز عن الفهم، عاجز عن الأكل، عاجز	ص 186 ص 203 ص 210	-آه، قلت هازا رأسي. -حالك لا يعجبنا في هذه الأيام، أوضح لي وهولا يزال ينظر إلي بكآبة توا فكرت في المرات التي عدت فيها سكران إلى الحي. قلت: -هل آذيت أحدا؟ هل فعلت شيئا؟ -لا.حاشا» « لم تجد الخبز، الحاج؟ تسألني ضاوية في القاعة وهي تراني فارغ اليدين. -نسيت، أجيبها وأنا أجلس إلى المائدة. -لكن، الحاج، خرجت لهذا الغرض بالذات؟ تلاحظ لي وهي تمسح زجاج نافذة القاعة المطلة على الفناء -رأيت ابني مصطفى. -كيف حاله؟ كيف حال أمه؟ -هرب مني عندما رآني» «هناك مدينة تناسبك جيدا. -من هي؟ -مدينة عين...	ص 214 ص- ص 126- 127

عن النوم، عن كلّ شيء أتألم في صمت كحيوان لا يدري ما أصابه أمشي تائها حاملا ألمي الأخرس لا أرنو إلى أحد، لا أتحدث إلى بشر، اختفى من أمامي ومن حولي كلّ شيء، العباد والبلاد، أصبحت أهيم فيما يشبه صحراء موحشة قاتمة، مظلمة ليس فيها غير مخلوق بائس،غريب، تائه هو أنا» وصف طرقات العاصمة		-مدينة عين...؟ -نعم. ماذا بها؟ -ينقصها كل شيء -مثلا. -لا ماء فيها ولا خبر ولا أدنى شروط الحياة الأخرى كل شيء فيها مفقود. حتى علبة عود ثقاب تحصل عليها بالمعرفة. -زد	
«...أجدني سائرا بلا هدف في طرقات العاصمة الموحشة، الخالية الصّامتة، القذرة، المغلقة المحلاّت والأبواب والنوافذ والقلوب والنّفوس، المطفأة الأنوار، المظلمة السّماء، طرقات ما كنت أرى فيها عادة سوى الجرذان والكلاب الضّالة الضامرة، والمجانين ومتشردين مثلي... »	ص 211	-أزيد!؟ -زد، صالح، أرجوك. بعد الثانية عشرة لن تعثر على قط في الطريق حرارتها لن تجدها حتى في جهنم. فقط؟ -لا جريدة، لا كتاب، ولا قاعة سينما. -واصل.	
«...الذي تتلقفه بعد ذلك طرقات العاصمة في لياليها الصّمتة الموحشة، المتجهمة، العديمة الحنان، طرقات تنبعث منها رائحة البول والقيء والعفونة والبؤس» وصف مدينة عين...	ص 213	-لا تجد حتى أسبرين إذا ألمك رأسك» «شكرا، صالح، شكرا،أنت صديق بأتم معنى الكلمة. -لا، شكر على واجب، الدكتور منصور.	ص 233

«...وصلنا إلى "عين..."مدينة المنفيين والمغضوب عليهم، مدينة لا شيء فيها، لاشيء غير حرارة تنافس بها نيران جهنم مدينة لا ضرع فيها ولا زرع، منسية، واقعة خارج الزّمن، خارج الحياة وخارج الأمل، هنا في هذه المدينة الواطئة، الصّامتّة ذات المنازل المتلاصقة ذات اللّون الأسمر الباهت، العارية والخالية من الأشجار...ها أنا أنزل إلى الجحيم»	ص 241	-ثق بأنني لن أنسى جميلك ما حييت. -أنا للم أفعل أكثر من أنني سأرسلك إلى الحجيم، دكتور -إن شاء الله -اطمئن، دكتور منصور، عين...جديرة تماما بأن تكون في مستوى جهنم -إن شاء الله» « اسمع، ابني عبد العزيز، ما رأيك لو تأت الآن للعيش معنا، أنا خالتك ضاوية؟ على الأقل تجد من يغسل لك ثيابك ويعد لك الطعام -لا الحاج، بارك الله فيك. -لماذا، عبد العزيز؟ ضاوية تقدرك مثل عبد الواحد، الله يرحمه -أعرف، الحاج، يقول فيما علامات الرفض تلوح على وجهه الذي كان يتحاشاني. -أين هي المشكلة إذن؟ -ليس هناك مشكلة، الحاج، يرد وهو لا يزال يرنو بعيدا عني. -ثم أنت تعرف بأن العلاقة بين أمك، الله يرحمها، خالتك ضاوية كانت دائما طيبة»	ص 235

		«هل توجد عندكم غرفة أخرى؟ سألته وأنا أعيد له المفتاح. -لماذا؟ -أبحث عن أسوأ غرفة ممكنة. -عندنا كل الغرف ذات تكلفة واحدة، أجاب وهو يعلق المفتاح على اللوحة -أنا لا أتكلم عن التكلفة. -عن أي شيء تتكلم إذن؟ استفسرني وهو واقف قبالتي، يرنو إلي بعينين مشدوهتين»	ص 244
		« الأخ الكريم، مرحبا. -هززت رأسي من غير أن أنبس ببنت شفة. -إن شئت رافقتك، أخي الكريم، أضاف. ضللت برهة من الوقت صامتا، أحدق فيه بفضول وبشيء من الحيرة. -إلى أين؟ استفسرته أخيرا. -إلى أزقة المدينة القديمة. -لماذا؟ -هكذا نفعل مع الغرباء. للحظة فكرت أن أسأله كيف عرف أنني غريب،لكنني لم أفعل.	ص 244

		قلت: -شكرا. أريد مشاهدتها بمفردي في الحقيقة. - لم تفهميني. يمنع دخول المدينة القديمة على الغرباء» «لا تقلق أبي، سأتصل بكما، أنت وأمّي، في كل وقت. -أنا شخصيا لست قلقا، لكن أنت تعرف أمك: ليس لها إلا أنت. -حاول أن تخفف عنها، أبي. آلمني أن أتركها وهي تبكي. -هون عليك، ربما كانت دموع الفرح، عبد الواحد. -كلا أبي، كانت دموع الفراق. -طيب عبد الواحد، أنا أريد أن أقدم لك أية نصيحة فأنت أعقل مني -أعطني بركتك فقط أبي، قال لي وهو ينظر إلي مبتسما بخجل كعادته » « إلى أين أبي في وقت هكذا؟ -للبحث عن أخيك عبد العزيز، أجبتها، ماذا يدري لأفتح الباب. -خذ حذرك جيدا، أبي، سمعتها تنصحين وأنا أخرج»	ص 286 ص 292

		«زكية هي التي أخبرتكم بـ...؟ -لا -من إذن؟ -زوجها، بوجمعة جاءني إلى العمل -زكية ذهبت لزيارته في البيت؟ ولأنني لم أسمعه يجيبني، التفت نحوه، فأجده يهز رأسه أن نعم. -ذهبت برفقة ولدها شريف، يضيف»	ص 302
		« أنت لا تصدقني، الحاج. -لا تكترث، صادق. كان فمي مشرعا بسبب العياء. بدا كما لو أنه لم يسمعني. -نعم، يحق لك أن لا تصدق، أما أنا فلا. لا يمكنني أن أكذب ما أبصرته عيناي، وإلا كيف يمكنني بعدها أن أصدق ما تريانه؟ كيف يمكنني أن أصدق بأنك موجود معي الآن وسط هذه الأماكن القاحلة؟ كيف؟ تساءل قبل أن يمضي ناحية اليمين مبتعدا عني»	ص 320
		« تعرفين، ضاوية، أظن أن الحاج - الله يرحمه- كان على حق يوم	ص- ص 134-133

		قال لنا بأن هروب الهاشمي إلى بلجيكا هو أفضل ما يمكن أن يقع له. -بالطبع أجبتها من المطبخ. - ربما يشفى، فيصبح يسمع ويتكلم.إنهم قادرون على كل شيء هناك. -من يدري."عسى أن تكرهوا شيئا وهو خيرا لكم" -صدق الله العظيم. -ربما يصبح أيضا فنانا مشهورا...من فمك إلى ربي، ضاوية. -آمين. -الناس هناك، في بلجيكا، يقدرون الفنانين والعلماء. -بالطبع، ليسو مثلنا.عندنا نحن العلماء والفنانون نقتلهم»	

التواتر التكراري المتشابه	رقم الصفحة	التواتر التكراري	رقم الصفحة
«...لهذا السبب قررت في الأخير جعل القراءة اختيارية، فصارت في كل مرة تسأل من يريد ذلك...»	ص 12	«...فإلى ذلك السن لم يميزني الله سبحانه وتعالى عن غيري من الأطفال إلا في أنني كنت بلا أخ وبلا أخت، الابن الوحيد لوالدي...»	ص 11
«...لكن في كل يوم رزقني الله إياه، لاحظت أنني لم أعد كغيري...»	ص 14	«وربما لأنهما أعني والدي، لم يرزقا من الله إلا بي...»	ص 15
«...في كل مرة التقيت بها في الطريق، وسط الناس وجدتها تبتسم...»	ص 15	«لحظات بعد ذلك تناهت إلي رنات خلاخلها في الباحة قبل أن تصلني جلبة مفتاح في القفل»	ص 21
«...اعتادت أن تقدم لي شيئا في كل مرة: حبة بيض، قطعة جبن أو شوكولاطة...»	ص 16	«كانت قد مضت بضع لحظات حين أصبحت تلك النغمات الأليمة مختلطة برنات الخلخال التي لم ألبث، وهي تقترب مني أكثر فأكثر، أن صرت لا أسمع سواها»	ص 20
«...هذا الرجل الطيب... أحسن هو أيضا معاملتي في كل مرة وجدني في بيته حيث اعتاد أن يناديني "بولدي"...»	ص 16	« لم أجب بشيء وخفضت رأسي أكثر فأكثر حاسا بوجهي يحمر»	ص 22
«...ضاوية تطلب مني أن أغادر المكتب بين الحين والآخر. تقول بأنها طرقت الباب عدة مرات ولم أسمع»	ص16	«لكن لم أفعل غير خفض رأسي أكثر فأكثر»	ص 22
«هممت بالعودة على عقبي، كما كنت أفعل دائما في مثل هذه الحالة، أي كلما ألفيت شريف	ص 19	«حتى أنت ، الحاج، تصّدق بان أخي عبد اللطيف، قاتل أطفال وعجائز! »	ص 24

غائبا»		«تتصور الحاج، حقا أن أخي عبد	ص 24
«كانت أول عشيقة لي في حياتي	ص 24	اللطيف هو الذي ذبح أولئك	
الغريبة.الأمر تكرر مرات عديدة من		الأشخاص العشرة المساكين؟ تتصور	
غير أن يساور الشك عمي علي أو		حقا؟»	
ابنته نصيرة، ناهيك بشريف»		«أغطي جسمي الكثيف الشعر ،	ص 103
«في كثير من المرات كانت تبادر	ص 28	بذلك الحائك العتيق»	
بتوجيه التحية إلي والسؤال عن		«أسمع طلقتين ناريتين...، حيث	ص–ص
أحوالي»		ربما لا أحد أقام علاقة بين الطلقتين	103-104
«ذات مرة، وأنا واقف وسط جمهرة	ص 35	وتلك المرأة التي هي أنا، الحافية	
صغيرة من الناس التفت حول		القدمين، ذات الحائك	
عكاشة العكون، وهو رجل أبكم		الأبيض...أروح أمشي كامرأة، امرأة	
يضرب على الدربكة، اعتاد أن		مشعرة الجسم، حافية القدمين...	
يظهر في حينا العديم الاسم مرة في		حينئذ فقط أدرك أن الطلقتين اللتين	
كل شهر، مصحوبا بقرد»		بلغتا سمعي وأنا أهرول كالمجنون في	
«...حيث حدث مرات عديدة	ص 35	الطريق»	
وأن فتش الناظر، وحتى الأساتذة		«وأنا أهرول على الأرصفة عاريا	ص 105
أحيانا، محفظتي»		بجسمي الغزير الشعر، للرصاصتين	
« في أكثر من مرة رأيت الدموع	ص 47	اللتين أطلقهما عليها»	
تترقرق في عينيها الزرقاوين »		«لكنه لا يسأل أخت أبو أسامة،	ص 111
«بتاتا، طوال حياتي وأنا أرى في	ص 100	بل يفرغ فجأة سلاحه على تلك	
مناماتي من يلاحقني من أجل أن		اللوحة وعلى غيرها»	
يقتلني»		«غدا أرتب تلك الغرفة، تقول	ص 113
«عودت نفسي منذ مدة على فكرة	ص 112	بصوت واهن مشيرة إلى المقصورة	
هلاكه»		التي أصبحت تترامى فيها لوحات	
«كيف لم أفهم بأن هذه الروح هي	ص 130	الهاشمي وأظرفة الخراطيش»	

التي تغمرني بالحزن كلما وجدتني مع سيرين شيراز؟»		«لا أدري ما سيقوله الهاشمي عندما يرى ما فعلوا بلوحاته!»	ص 113
«أرفع يدي قائلا "آمين"مع المشيعين في نهاية كل دعوة من دعواته لها»	ص 235	«للحظة أفكر أن أخبرها بـ"زيارة"رجال الأمن لمنزلنا وبما فعلوه بلوحات الهاشمي»	ص 122
« في كل مرة أدخل مكتبك، أحسّ بالخوف»	ص 252	«أنا أول من يقترب من جثة الشحاد الأعمى»	ص 124
«عاملتكن دائما معاملة التوائم »	ص 262	«حياة بائسة حقا!أعمى وشحاذ ثم مقتول!»	ص 125
«قهقهاتها حملتني في كل مرة على التوقف عن الكلام خوفا من عبد الواحد.	ص 267	«قتلوا إذن ذلك الشحاذ الأعمى»	ص 125
كنت أقرأ عليه أحيانا-بنفس الطريقة دائما-آيات من القرآن العظيم»		«وحتى أشرح الملابسات الخاصة بذلك الملف. لكن أقرر أن ألتزم الصمت في الأخير حول المسألة»	ص 148
«ربما الذنب كله ذنبي. لم أستطع أن أوثر عليهم. كنت دائما أستاذا فاشلا»	ص 274	«...لهذا أواصل التزام الصمت»	ص 148
«ربما هنا سر الافتتان الذي أحسست به نحوه دائما»	ص 281	«أوشك أن أقول لهما افتحاه إن شئتما.لكن أفضل التزام الصمت حول هذه المسالة»	ص 149
«في هذا المقهى ظل كل واحد منهما يقول للآخر كل مرة: "أرجوك"لا تحدثني عن الموضوع. لا تذكرني به، لن أقوم بأي محاولة أخرى»	ص 282	«أستمر في المشي لصق الجدران والأبواب المغلقة»	ص 152
		«استمر في المشي لصق الجدران والأبواب المغلقة»	ص 152
		«واصلنا السير في شارع شاتلي...»	ص 155
		«ونحن لا نوال نمشي في شارع شاتلي المزدحم»	ص 156
«...رغم أنه ولد في زمن النحس،	ص 285	«كيف قتل أبي أمي يا ترى؟...لماذا	ص 177

بدا دائما كما أن الله شمله بعنايته»		أتصوره وهو يخنق أمي بيديه؟	
« في تلك الأيام فقط وجدت أخيرا	ص 310	هل قتلها هنا، في بيتنا...»	
جوابا–لكن من غير أن أدري إن		«لماذا قتلت أمي يا أبي؟»	ص 187
كان شافيا–للسؤال الذي طرحته		«أليست ضحيتك أمي؟»	ص 187
مرارا على نفسي لكن أعرف كيف		«من يكون في نهاية المطاف؟ ليس	ص 200
كان عبد اللطيف يكسب عيشه»		غير قاتل أمي»	
«أظن أن الحاج هو كالملاك الذي	ص 336	«شكرا لن أنسى جميلك ما	ص 232
ظل طريقه فوجد نفسه يرتكب		حييت»	
الشر، مما جعله يسعى طوال حياته		«ثق بأنني لن أنسى جميلك ما	ص 233
من أجل العودة إلى طبيعته		حييت»	
الحقيقية»		«كنت أغمض عيني، فيعود إلى	ص 239
«لكن أظن أن الحاج تعب في	ص 336	ذهني موت أبي. خبر وفاته...»	
النهاية من الحياة.مقتل		«رفض دائما أن يستقبلني.منذ	ص 239
أصدقائه"المنفيين" ثم ذبح الشيخ		دخوله السجن إلى يوم مماته»	
مبروك الذي كان له تأثير كبير عليه		«شكل جثته التي عكس الكفن	ص 240
وبعده الصوفي سعيد الحفناوي وكل		نحولتها المرعبة»	
ما جرى بعد ذلك، وبصورة بشعة		«لربما كانا اليوم من الناجين.نعم،	ص 281
في كل مرة...»		ربما كانا اليوم من الناجين»	
		«الهاشمي هرب إلى بلجيكا.	ص 287
		صيحة فزع تند من رانجا:	
		–إلى بلجيكا!»	
		«تضع أصابعها على شفتيها وهي	ص 288
		لا تزال تبدو نهبا للذهول. مرة	
		أخرى تردد، لكن بصوت خافت،	
		كما لو أنها تخاطب نفسها:	

		-إلى بلجيكا!» «عشرات السنين إلى الوراء -أعادني. تذكرت بوبي وكيف ألقيت بجثته -وأنا شاب مراهق -من أعلى المرتفع إلى البحر» «الآن هذا الطريق خال تماما من الناس كما كان ذلك الطريق الذي وقع فيه بصري على جثة بوبي؟» «خلال لحظات لا نسمع سوى بكاء ضاوية المكتوم» «يسود صمت لا يتخلله سوى بكاء ضاوية المكتوم»	ص 294 ص 294 ص 301 ص 301

و من خلال تطرقنا إلى تقنيتي السّرد « الوقفة الوصفية»، و «المشهد الحواري» نقول أنه كان لهما دور فعّال في الرّواية من خلال تمديد مساحة السّرد إلى حدّ كبير، و عرقلة وتيرة التّدفق الزّمني السّريع، فمن خلال تقصينا السّرد المشهدي في الرّواية نجد أن الوظيفة الأكثر بروزا يكون فيها الحوار واصفا أو محللا، لذلك كان حظّه أوفر من غيره في أغلب الصّفحات، و قد اعتمده المؤلف لكونه يساعد في معرفة الشّخصيات خاصة عندما ترد منها أفعالٌ أو سلوكيات أثناء الحوار أو لوصف أحداث أساسية لها أثرها و زمنها الخاص بها كالزّمن التّاريخي أو الاجتماعي و التي تمثل معلومات تسهل للقارئ فهم الحكاية أو ما يدخل في نطاق التجربة الحسية أو الروائية لشخصية ما لذلك نجد النص زاخرا بالحوار الواصف الذي يأتي في الزمن الآتي بصورة جلية و هو زمن الكتابة كما نجد الحضور المكثف للوقفة الوصفية، هته التقنية التي أدت دورا وظيفيا من خلال التعريف بأماكن و شخصيات.

جدول يمثل التواتر التكراري المنفرد:

التواتر التكراري المنفرد	رقم الصفحة
«...بالرغم من أن الأمر لم يكن غير سماعي نغمات عازف الكمان الأعمى الذي اعتاد المجيء إلى حينا العديم الاسم، مرتين في كل أسبوع»	ص 22
«...بقيت في مكاني، بلا حراك، أنتظر رجوعها، فيما كان العازف الأعمى يزداد أنينا وبكاء وحزنا»	ص 22
«أنا الحي، أنا الولي الصالح، سعيد الحفناوي صاحب البركات والكرامات والمقامات أنا الواصل تأتيني الغزلان والطيور، وتنشق لي أرض الصحراء بالينابيع وتنمو لي فيها أشجار البرتقال. أنا البالغ مقام اللواصل، مقام النور والوجه الرباني، أنا الفاني في ذات الله»	ص 25
«لكنه يمضي في طريقه...أراه لا يزال يلوح بيديه في الهواء، صائحا: أنا الحي أنا...»	ص 25
«يضيف صائحا وهو ينصرف أنا الولي الصالح سعيد الصالح الحفناوي، صاحب البركات والكرامات...وتنمو لي في الصحراء أشجار البرتقال»	ص 64
«مع ذلك حدث أن اختفى أكثر من مرة عن بصري»	ص 34
«ننطلق جميعا، هو ووالدي وأنا، كل منا في جهة، ذاهبين للبحث عنه، كما في كل مرة يأتينا خبر اختفائه»	ص 34
«ذات يوم وأنا عائد إلى المنزل محفظتي في يدي، رأيت إخوة مسعودة المطلقة مع والدهم يملأون شاحنة بأثاث بيتهم كما في كل مرة أقع عليهم»	ص 39
«استمر هكذا أفراد عائلة مسعودة المطلقة يملأون الشاحنة بأثاث منزلهم»	ص-ص 39- 40
«أهز رأسي أن نعم دون أن أنبس ببنت شفة، كما لو أنهالا تزال تبصرني»	ص48
«أهز رأسي مرة أخرى أن نعم، مدركا أنها تبصرني الآن»	ص 49
«في ذلك اليوم ولأول مرة في حياتي...شربت الخمر وأكلت لحم الخنزير»	ص 52
«في ذلك اليوم أيضا غرقنا في الجنس طوال الليل. شربنا الخمر وأكلنا لحم الخنزير وفعلنا كل ما نهانا الله عنه»	ص 60
«دقات عنيفة على الباب»	ص 106

«تعلو مرة أخرى تلك الدقات على الباب. تبدو أكثر عنفا هذه المرة»	ص 106
«الدقات تشتد أكثر فأكثر»	ص 106
«ماذا فعلت بي شيراز في تلك اللحظات القليلة التي قضيتها معها حين التقيت بها أول مرة في حياتي...أتكون رقة صوتها هي السبب؟ أتكون نعومتها ودفئها أم جمالها البريء، الناعم، أم عيناها السودوان الكبيرتان، العميقتان أم شذا عطرها المسكر؟»	ص 127
«لكن بعدها رأيت شيراز ثانية، رأيتها ترنو إلي بتلك العينين الواسعتين والعميقتين، تبتسم نحوي بنفس النعومة والرقة الغامضتين والمحيرتين، كما في أول مرة.حينها أحسست بأنني أعود إلى نقطة البداية»	ص 127
«كثيرا ما كنت أنتظر خروجها من اجتماعاتها السياسية أو انتهاء المظاهرات التي تشارك فيها»	ص 144
« في انتظار انتهاء تلك الاجتماعات أو تلك المظاهرات التي لا أحد يعلم نهايتها مسبقا، كنت أشرب زجاجة جعة بعد أخرى»	ص 144
«أسمع الهاتف يرن، لكن لا أرفع السماعة...أسمع دقات على الباب الخارجي»	ص 190
«الدقات تشتد...الهاتف يرن من جديد، لا أفعل شيئا سوى محاولة تهدئة ضاوية»	ص 190
«هذه رابع رسالة أبعث لك دون أن يأتيني رد منك»	ص 204
«أجل. هي رابع رسالة تصلين من سيلين. هذه المرة أيضا لم أجد العزيمة الكافية للرد عليها»	ص 204
«لكن أظن أنها ماباتت تفعل شيئا إلا من باب التظاهر»	ص 203
«لكن أعرف أنها تتظاهر فقط بأنها لم تعد تتألم»	ص 203
«حرك رأسه...حينها تذكرت صالح الغمري»	ص 243
«صالح الغمري تذكرته للمرة الثانية»	ص 243
«حرك رأسه عددا من المرات»	ص 248
«أومأ برأسه مرة أخرى أن نعم»	ص 248
«أدق عليه. أظل أطرقه، لكن لا أحد يجيب...أطرق الباب من جديد. لاشيء مرة أخرى»	ص 265
«هذا النظام لا يحترم شرع الله، الشيخ، قال. آثرت الصمت...»	ص 269

«هذا النظام فاسد لا يطبق شرع الله، قال عبد اللطيف ثانية. من جديد آثرت الصمت»	ص 269
«لماذا قان عبد اللطيف بهذا العمل؟»	ص 275
«رغم ذلك أتساءل مرة أخرى لماذا قام عبد اللطيف بهذا العمل؟»	ص 275
«– صحيح، الحاج، تقول مع ذلك مرة أخرى. – لا حول ولا قوة إلا بالله!»	ص 283
«طيب الحاج لم أقل شيئا، يقول صوت ضاوية الآتي من المطبخ – لا حول لا قوة إلا بالله!»	ص 284
«برنامجنا هو القرآن والسنة، أعني، أخانا الدكتور، العمل بكلمة الله وسنة رسوله محمد، صلى الله عليه وسلم»	ص 305
«كررنا جميعا وفي وقت واحد تقريبا عبارة "صلى الله عليه وسلم"»	ص 306
«متشرف، قلت ناقلا بصريي بين الرجلين وأنا لا زلت أحاولن لكن عبثا، تذكر أين رأيتها من قبل»	ص 306
«الرجلان، اللذان باءت بالفشل كل محاولاتي من أجل تذكر أين صادفتهما من قبل، استمرا يواصلان سعيهما إلى إقناعي بالانضمام إلى صفوف حزبهما»	ص 307
«لحظات بعد ذلك تذكرت المكان الذي حدث أن التقيت فيه بالرجلين مرة أو مرتين: بيت حموي المرحوم	ص 309

خاتـــمـــة

خاتمة

من خلال دراستنا هته في رحاب فضاءات البناء الزّمني لرواية بوح الرّجل القادم من الظلام لـ: " ابراهيم سعدي" توصلنا إلى مجموعة من النتائج كانت بمثابة حوصلة لهذا البحث، يمكن تلخيصها كمايلي:

-إن تطور البحث في مفهوم الشعرية و تجلياتها الفنية عبر النصوص الأدبية الشعرية و النثرية في الخطاب النقدي الحديث منذ ظهور علم اللسانيات مع دي سوسير فد أدى إلى تطور البحث في مفاهيم نقدية مختلفة منها مفهوم السّرد خاصة مع المدرسة الشكلانية الروسية (فلاديمير بروب، توما شوفسكي، جاكبسون، شلوفسكي) و المدرسة الأمريكية (هاريس...) و كذلك مدرسة باريس البنيوية ثم السيميائية (رولان بارت، جبرار جينيت، تودوروف، كلود بريمون، جوليان غريماس، جوليا كريستيفا...)، حيث انهى البحث في السّرد إلى ميلاد علم السّرد بخصائصه و تجلياته و أدواته الفنية فكان هذا العلم يبحث في تجليات الشعرية في النصوص السّردية (قصص، روايات...) و طرق انتظامها فنياً.

-رواية بوح الرّجل القادم من الظلام لـ: إبراهيم سعدي تمثل نموذجا للرّواية الجديدة التي تهتم بالزّمن الحاضر لأنه يحور كلّ التقابلات الزّمنية و علة محور الحاضر يتم ترتيب الأزمنة الأخرى الماضية و المستقبلية.

-عرض الكاتب تجربة في التعامل مع الزمن، استفاد فيها من كل ما يمكن أن يمنحه له الأسلوب الحديث في كتابة عمل روائي، فجاءت الرّواية مزيجا من الأزمنة الماضي و الحاضر و المستقبل و كلّها تلتقي عند نقطة واحدة على محور الحاضر الذي طغت عليه "الاسترجاعات" بصفة واضحة و أخذ "المشهد الحواري" و" الوقفة الوصفية" مساحة واسعة من النص، في حين قلّت الاستشرافات و انحسرت مساحة الحذف و التلخيص.

-استطاعت رواية بوح الرّجل القادم من الظلام لـ: "إبراهيم سعدي" أن تجدد بعض أدولتها الفنية مما جعلها تكتسي طابع التّجريب الرّوائي في بعض مستوياتها، كما جمعت بين التجديد على المستوى

التّيمي(الموضوعاتي) و المستوى الفنّي و في كلّ ذلك انطلقت من كتابة المحنة و انتهت إلى محنة الكتابة.

-تمثل رواية بوح الرّجل القادم من الظلام لـ: "إبراهيم سعدي" نموذجا للرّواية الجديدة التي داع صيتها مع" جان ريكاردو" في كتابه النقدي " قضايا الرّواية الجديدة" و " ميشال بوتور" في " بحوث في الرّواية الجديدة" ، و كذلك " آلان روب غرييه" في مؤلفه النقدي " نحو الرّواية الجديدة" من حيث نزوعها إلى المختلف و طوقها اللامتناهي نحو التجديد الفني خاصة على مستوى الزّمن الذي أصبح يخضع إلى العبثية في التشكيل و التي حلت محل السببية، و بذلك تحول إلى لعبة فنية و نوع من المشاكسة السّردية التي يهتم بها المبدع و تشدُّ إليها المتلقي.

قائمـــــــة المصادر
و المـــراجـــع

قائمة المصادر و المراجع

أ-المصادر:

1-سعدي إبراهيم، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

ب-المراجع:

2-أحمد مرشد، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005.

3-الرويلي ميجان، البازغي سعد، دليل الناقد الأديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، لبنان.

4-القصراوي مها حسن، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004.

5-الكردي عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

6-المرزوقي سمير، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

7-النعيمي أحمد حمد، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2004.

8-بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009.

9-بن خليفة مشري، الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها التنصية، الجزائر، 2007.

10-بن مالك رشيد، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

11-بو السليو نبيل، بنية الزمن القصصي لدى مرزاق بقطاش، دار أمواج للنشر، سكيكدة، الجزائر، ط1، جانفي 2004.

12-بورايو عبد الحميد، منطق السرد، دراسات في القصة العربية الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

13-بودية إدريس، الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.

14-بوعزة محمد، تحليل النص السردي، تقنيات و مفاهيم، الدار الجامعية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2002.

15-تاوريت بشير، الشعرية و الحداثة، بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة و النشر و التوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2008.

16-حسن أحمد العزي نفلة، تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2011.

17-خليل إبراهيم، بنية النص الروائي، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2010.

18-داود محمد، رشيد بوجدرة و إنتاجية النص، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية و الثقافية، جامعة اللسانية، وهران، 2006.

19-رجب النجار محمد، الثرات القصصي في الأدب العربي، مقاربة سوسيو سردية، منشورات السلاسل، الكويت، 1995.

20-رشد أمينة، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

21-زايد عبد الصمد،**1**-المكان في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003.

2-مفهوم الزمن و دلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدّار الجامعية للكتاب، تونس، 1988.

22-زكريا القاضي عبد المنعم، البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خمري شلبي، عين الدراسات و البحوث الإجتماعية، ط1، 2009.

23-زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنجليزي، فرنسي، دار النهار، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

24-سالم عبد القادر، السرد و امتداد الحكاية، قراءة في نصوص جزائرية و عربية معاصرة، إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2001.

25-شرشال عبد القادر، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني، دراسة تحليلية مركز الدراسات، الواحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

26-صالح نضال، المغامرة الثانية، دراسات في الرواية العربية، اتحاد الكُتاب العرب، 1999.

27-طالب أحمد، مفهوم الزمان و دلاته في الفلسفة و الأدب بين النظرية و التطبيق، دار العرب للنشر و التوزيع.

28-عامر مخلوف، الرواية و التحولات في الجزائر، دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة العربية، إتحاد الكُتاب العرب، دمشق، 2000.

29-عباس إبراهيم،**1**-الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.

2-تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للإتصال و النشر و التوزيع.

30-عوين أحمد، دراسات في السرد الحديث و المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2009.

31-غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

32-فضل صلاح،**1**-بلاغة الخطاب و علم النص، الشركة المصرية للطباعة و النشر و التوزيع، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

2-تقنيات الكتابة الإبداعية، السرد نمودجا، دائرة الثقافة و الإعلام، 2005.

33-قاسم سيزا أحمد، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، 2004.

34-كحوال محفوظ، الأجناس الأدبية، دار نوميديا، 2007.

35-لحميداني حميد،**1**-القراءة و توليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2003.

2-بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.

36-مرتاض عبد الملك، ألف ليلة و ليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر،1993.

37-مزدور أحمد، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر و الرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر،ط1، 2005.

38-ملاس مختار، تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نمودجا، موفم للنشر،عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2008.

39-موسى سليماني، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط5، 1983.

40-ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

41-وادي طه، الرولية السياسية، لونجمان، مصر، ط1، 2003.

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

ج-المراجع المترجمة:

43-تودوروف تزيفيتان، الشعرية، تر، شكري المبخوث وراء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990.

44-جاكبسون رومان، قضايا الشعرية، تر، محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1989.

45-جينيت جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

46-هينكل روجر، فراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، تر، صلاح رزق، دار غريب، القاهرة.

د-المعاجم:

47-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، المجلد14، 2000.

48-بن منظور الافريقي المصري أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الجيل، بيروت، المجلد2، الجزء7.

49-الرازي أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، المجلد1، ط2، 2008.

50-المعجم الوسيط، عن مجمع اللغة العربية و مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005.

51-المنجد في اللغة و الإعلام، دار المشرف، بيروت، لبنان، ط4، 2003.

هـ-الرسائل الجامعية:

52-بركان سليم، النسق الايديولوجي و بنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية لرواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية و آدابها، تخصص تحليل الخطاب، إشراف عبد الحميد بورايو، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، 2003، 2004.

53-بوطغان وهيبة، البنية الزمانية في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، تخصص أدب عربي، فرع أدب جزائري حديث، تحت إشراف مصطفى بشير قط، جامعة المسيلة، 2008، 2009.

54-لحمر فيصل، المكان في الرواية العربية، رسالة ماجيستير، إشراف عمار زعموش، جامعة منتوري، فسنطينة، 1998.

و-المجلات:

55-برادة محمد، الرواية أفق للشكل و الخطاب المتعددين، مجلة فصول ح11، عدد4، 1993.

56-بوشوشة بن جمعة، الرواية و الارهاب (رواية المحنة الجزائرية نمودجا)، مجلة الحياة الثقافية، عدد237، وزارة الثقافة، تونس، جانفي 2013.

57-محمد داود، الأدباء الشباب و العنف في الوقت الراهن، مجلة إنسانيات، عدد 10، وهران، 2000.

فهرس المحتويات

الـــــــــــــفـــــهـــــــــرس	
المحتويات	**الصفحة**
مقدمة	**أ–د**
مدخل	**06**
الفصل الأول: شعرية السرد في الخطاب الروائي	**10**
1-مفهوم الشعرية	**11**
2-مفهوم السرد	**14**
2-1-السرد بين القدماء و المحدثين	**15**
2-2-مفهوم علم السرد	**20**
2-3-عناصر السرد	**22**
2-3-1-الشخصيات	**22**
2-3-2-الفضاء	**25**
2-3-3-الزّمن	**30**
2-3-3-1-مفهوم الزمن عند الفلاسفة و المفكرين	**31**
2-3-3-2-مفهوم الزمن عند الأدباء و النقاد	**32**
الفصل الثاني: شعرية الزمن في الخطاب الروائي	**35**
1-الزمن و تقسيماته	**36**
1-1-الزمن الموضوعي	**36**
1-2-الزمن النفسي	**37**
2-تقنيات الزمن	**37**
2-1-علاقات الترتيب	**38**
2-1-1-الاسترجاع	**38**
2-1-2-الاستباق	**42**
2-2-علاقات المدة " الديمومة "	**44**
2-2-1- الحذف	**44**
2-2-2- المجمل	**46**
2-2-3-المشهد	**49**
2-2-4-الوقفة " الوصف "	**50**

2-3-علاقات التواتر	**51**
2-3-1-التواتر الانفرادي	**52**
2-3-2-التواتر التكراري	**53**
2-3-3-التواتر التكراري المتشابه	**53**
الفصل الثالث: تقنيات الزمن في رواية بوح الرجل القادم من الظلام	**54**
1- علاقات الترتيب في رواية بوح الرجل القادم من الظلام	**56**
1-1 الاسترجاع والاستباق في رواية بوح الرجل القادم من الظلام	**56**
2- علاقات المدة" الديمومة" في رواية بوح الرجل القادم من الظلام	**60**
2-1 الحذف والخلاصة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام	**60**
2-2 المشهد والوصف في رواية بوح الرجل القادم من الظلام	**64**
3- علاقات التواتر في رواية بوح الرجل القادم من الظلام	**83**
3-1 التواتر التكراري والتواتر التكراري المتشابه في رواية الرجل القادم من الظلام	**83**
3-2- التواتر التكراري الانفرادي في رواية بوح الرجل القادم من الظلام	**88**
خاتمة	**92**
قائمة المراجع والمصادر	**95**
فهرس الموضوعات	**102**
ثبت المصطلحات	.

ثبت المصطلحات

ثبت المصطلحات

LA poétique	-الشعرية
LA naration	-السرد
Seience de la naration	-علم السرد
Personage	-الشخصيات
Personages principale	-الشخصيات الرئيسية
Personages seconpére	-الشخصيات الثانوية
Espace	-الفضاء
Espase géographique	-الفضاء الجغرافي
Espace contéxtuél	-الفضاء النصي
Espace sémantique	-الفضاء الدلالي
Temp	-الزمن
Temp objectif	-الزمن الموضوعي
Temp psychique	-الزمن النفسي
Sommaire	-خلاصة
La naration	-السردية
Narasionalisme	-السردانية
Narratologi	-السرديات

ثبت المصطلحات

Analepse/Analepsis	-استرجاع/ارتداد
Prolepse/Prolepsis	-استباق/استشراف
Mythe	-أسطورة
Foyer de narration	-بؤرة السرد
Fréquence	-تواتر
Evénement	-حدث
Paralipse	-حذف
Dialogue	-حوار
Récititérati	-سرد تكراري متشابه
Scén	-مشهد
Destinateur	-مرسل
Destinatair	-مرسل إليه