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

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

التقنيات السردية في المجموعة القصصية "جنية البحر" لجميلة زنير (دراسة بنيوية)

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص نقد عربي معاصر

إعداد الطالبة:
شويعل دلال

إشراف الأستاذة:
أسماء حديد

أعضاء لجنة المناقشة

1. الأستاذ (ة):	عبد العزيز شويط	رئيسا
2. الأستاذ(ة):	أسماء حديد	مشرفا و مقررا.
3. الأستاذ(ة):	ماضي نوال	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:
2015/2014م

تشكرات

بكل ما يحمل القلب من معاني الحب والود والامتنان

وبأسمى عبارات التقدير والعرفان

أتقدم بالشكر إلى كل من ساعدني لإتمام هذا العمل المتواضع بكل تفان ورغبة وصدق

وأخص بالذكر أستاذتي المشرفة

أسماء حديد

التي قدمت لي النصح والتوجيه حبا منها لا كرها، فكانت لي عونا على كل الصعاب التي واجهتني

فما كان مني إلا أن أنحني احتراما لها لأقول

شكرا لك أستاذة شكرا

إليك أمي

لن أنسى أبدا..

تضحياتك الجسيمة لأجلي..

ووقوفك المخلص إلى جانبي..

وكيف حرمت على نفسك الراحة والمتعة..

لأجل إرضائي وتشجيعي..

لن أنسى ما حييت..

كيف أخرجتني من ظلمات الضلال..

بنورك المشع..

الذي ليس له حدود..

وبمعاملتك الطيبة والحنونة لي..

في أحلك المساعي والظروف..

لن أنسى مهما حدث..

صبرك الطويل على ترهاتي وسخافاتي..

وأخطائي..

وتفهمك لمواقفي دائما..

ومهما اختلفنا أحيانا كثيرة..

إلا أنك الأم المثالية التي ما تنفك تبقى ورائي..

لن أنسى فضلك العظيم أبدا..

فلا ريب حقا..

أن أركع تحت أقدامك..

أقبلها..

أسأل العفو منك والمغفرة..

لك أمي..

وإثباتا لحبي الكبير..

واحتراما لمكانتك المقدسة..

وما مدى أهميتك في حياتي..

أقدم بحثي المتواضع هذا..

أملا في أن ينال رضاك..

وأحظى بحبك واحترامك..

ولتعلمي..

أنه مهما لأجلك تهت على الدروب وجلت..

ومهما عنك قلت وكرمت..

ومهما قدمت لك لأنال رضاك..

ومهما أهديت..

إلا أن دينك أبدا لا يرد..

إليك يا بلسم الروح

وضعنا اليد في اليد

في عالم ملئ بالمخاطر والتحديات
تعاهدنا على مواجهة صعاب الحياة

واليد في اليد

أحمل عنك همومها وتحملها عني
أنفث من عروقك سمها وتنفثها مني

واليد مازالت في اليد

أسقط فتحملني وتسقط فأحملك
فيهون عليك ثقلي ويهون علي ثقلك

واليد بعدُ في اليد

تهب من حولنا أعتى الرياح والأعاصير
تحاول أن تقتلع من الجذور حبنا الأثير

وتهدأ واليد ما تزال في اليد

ذلك أنهم لا يدرون يا بلسم الروح
أن لنا ترياق يشفي كل الجروح

ما دامت اليد في اليد

وأن حبنا لنا من كل شر واق
وعهدنا على مر الأزمان باق

بأن تبقى اليد يا بلسم الروح في اليد

إليك فقط.. ***شويعل عبد المجيد***

إلى...

من شاركوني أيام الطفولة

وتقاسموا معي حلو الحياة ومرها

وأمدوني العون متى استطاعوا وقدروا

إلى أحبتي وسلاطين فؤادي

إخوتي

رؤوف وإسحاق ويعقوب

إلى...

قرة عيني وفسحة أملي

إلى ندى الحياة مع نسمة كل صباح

حبيبتي وأختي الوحيدة

خذيجة

إلى...

أخت لم تلدها لي أمي

إلى من زرع الزمان بين قلوبنا الود والمحبة والعطاء

بلا مقابل

إلى ابنة خالي العزيزة

فايــزة

...

أهدي ثمرة مجهودي هذه

المقـــدمة

المقدمة:

عني علم السرد الحديث بدراسة الأجناس السردية القديمة منها أو الحديثة، من خلال تحليل مكونات الخطاب السردي وتحديد آلياته وتقنياته المختلفة، سعيا لتحقيق علمية الدراسات من خلال تشكيل أنموذج خاص لدراسة الخطاب السردي.

وكغيرها من المناهج الأخرى الحداثية وما بعد الحداثية أولت البنيوية اهتماما كبيرا بالسرد من خلال مقاربتها للنص السردي استخلاصا لمختلف الآليات والتقنيات، وقد برز كثير من النقاد والباحثين البنيويين الذين أساغوا العديد من المفاهيم النظرية في هذا المجال العلمي، من بينهم: رومان جاكبسون، رولان بارث، تزفيتان تيودوروف، فلاديمير بروب، جوناثان كيلر، جيرار جينيت... وغيرهم من النقاد البنيويين.

لذا كان الهدف من هذه الدراسة هو الكشف عن التقنيات والآليات السردية التي اعتمدتها الكاتبة جميلة زنير في مجموعتها القصصية "جنية البحر" والتي تحتوي على ثمانية عشر قصة، كل قصة من هذه القصص متفردة بموضوعها الخاص ومستقلة به عن باقي القصص الأخرى، وذلك من وجهة نظر بنيوية وتحديدا عند جيرار جينيت من خلال كتابه "خطاب الحكاية".والذي تمت ترجمته من قِبَل ثلاث نقاد: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلى.

وتحقيقا للهدف كان لابد من الإجابة عن الاشكالية الرئيسية التالية: ماهي التقنيات السردية التي وظفتها القاصة جميلة زنير في مجموعتها القصصية "جنية البحر"؟، وقبل الإجابة عن هذه الاشكالية كان لابد لنا أن نجيب أولا عن إشكاليات فرعية تطرح نفسها بنفسها لعل أبرزها: كيف تمت معالجة الظواهر السردية وتحليلها من وجهة نظر بنيوية وتحديدا عند جيرار جينيت؟ هذا الأخير الذي حصر مجال دراسته النظرية للقصة في ثلاث مستويات، ففيم تمثلت هذه المستويات؟ وما هي أبرز التقنيات السردية التي نظر لها هذا الأخير ضمن مستويات دراسته الثلاث؟.

ويُلاحَظُ هنا أن الاختيار وقع على القصة بدل الرواية وذلك راجع لقلة اهتمام النقاد الجزائريين بهذا النوع من الخطابات السردية في هذا العصر، وتوجه معظمهم إلى دراسة الروايات ونقدها دون القصة سواء كانت قصيرة أو قصيرة جدا، وسبب اختيار المجموعة القصصية "جنية البحر" تحديدا يرجع إلى الرغبة في اكتشاف واستخراج أهم التقنيات السردية التي اعتمدت عليها القاصة في هذه المجموعة.

وقد انْتُهِجَ في ذلك منهجا وصفيا تحليليا يقوم على تحديد خصائص الظاهرة المدروسة والعلاقة التي تربط بين عناصرها، وتحليلها، ووصفها وصفا دقيقا، حيث تم في هذه الدراسة وصف المفاهيم النظرية التي جاء بها جيرار جينيت في دراساته البنيوية، ثم تحليل المجموعة القصصية المختارة انطلاقا من هذه المفاهيم لاستخراج أهم التقنيات المعتمدة أثناء السرد، مع استعمال نسبي للمنهج التاريخي من خلال لمحة تاريخية بسيطة عن نشأة علم السرد وتطوراته الحديثة.

وبغية الوصول إلى المرام وتحقيق الهدف المرتجى، قسم البحث إلى فصلين مسبوقين بمقدمة، ومدخل تم التطرق فيه إلى مفهوم السرد، ومكوناته، وإشارة خاطفة إلى المنظرين الأوائل لعلم السرد، وأيضا إلى أهم التقنيات السردية التي تم التنظير لها من خلال الدراسات السردية المختلفة.

أما الفصل الأول والموسوم بـ "التحليل البنيوي للقصة من منظور جيرار جينيت " فلقد خصص للنظري إذ ألقي فيه الضوء على مفاهيم جيرار جينيت الثلاثة وهي: الزمن والصيغة والصوت، وهذا ما أخذنا إلى تقسيم هذا الفصل إلى ثلاث مباحث، حيث تضمن المبحث الأول الزمن السردي الذي عني بدراسة النظام الزمني للقصة، والذي تم على ثلاث مطالب كل مطلب يمثل محورا من المحاور الثلاث التي تم من خلالها دراسة العلاقة بين زمن القصة والحكاية، وأول المحاور هو محور النظام ويمثل العلاقة بين الترتيب الزمني لتعاقب الأحداث في الحكاية أو المفارقات الزمنية التي تضمنتها الحكاية، وثاني المحاور هو محور المدة الذي يمثل العلاقة بين مدة استغراق الحدث في القصة ومدى تناسب ذلك مع طوله الطبيعي في الحكاية، متضمنا كلا من الخلاصة والحذف والوقفة والمشهد، وآخر المحاور هو محور التواتر ويمثل العلاقة بين سعة التكرار في الحكاية والقصة، والذي يضم كلا من التواتر الانفرادي والتكراري والتواتر التكراري المتشابه.

بينما تضمن المبحث الثاني الصيغة السردية وتتعلق بالطريقة أو الكيفية التي يتبعها القاص في سرده لأحداث الحكاية، وينقسم هذا المبحث إلى مطلبين الأول يتعلق بالمسافة والتي تعنى بأنواع الحكي سواء أكان حكي الأحداث أم حكي الأقوال، والثاني يتعلق بالمنظور أو التبئير وأنواعه معدوما كان أو داخليا أو خارجيا.

والمبحث الثالث خُصِّصَ للصوت السردي ونعني به من يتكلم في القصة، أو من يقوم بسرد الأحداث فيها، وقد انطوت تحته خمسة مطالب حيث عني المطلب الأول بدراسة زمن السرد إن كان سردا لاحقا في زمن الماضي، أو سابقا في زمن المستقبل، أو متواقتا في زمن الحاضر، أو سردا مقحما بين أجزاء الحدث، والمطلب الثاني تطرق

إلى التعريف بمستويات السرد فقد يكون سردا ابتدائيا يتولى سرده سارد أول، أو سردا ثانويا يتولاه سارد ثان، بينما المطلب الثالث اهتم بوضعيات السارد المختلفة سواء في علاقتها بالمستـوى السردي إذ يتخذ لنفسه وضـعيتين إما داخل القصة أو خارجها، أم في علاقتها بالأحداث متخذا في ذلك وضعيتين إما أن يكون غيري القصة يحكي أحداثا لا صلة له بها، أو مثلي القصة يحكي أحداثا لها صلة به ومتعلقة بحياته الخاصة، أما المطلب الرابع فتطرق إلى أهم الوظائف التي يقوم السارد بتأديتها في خطابه السردي، والمطلب الخامس والأخير خُصِّصَ للمسرود له والمتمثل في المتلقي سواء كان داخل الحكي أو خارجه.

أما الفصل الثاني والموسوم بـ "تحليل بنيوي للمجموعة القصصية "جنية البحر" لجميلة زنير" فقد خُصِّصَ للتطبيق، فبعد التطرق للمفاهيم النظرية في الفصل الأول تم تطبيقها في هذا الفصل، وقد قسم هو الآخر إلى ثلاث مباحث تماما كما في الفصل الأول، حيث خُصِّصَ كل مبحث لتقنية من تقنيات السرد عند جيرار جينيت، فالمبحث الأول اهتم بتحليل الزمن السردي في هذه المجموعة وقد تَضَمَّنَ ثلاث مطالب تمثل المطلب الأول في محور النظام الذي تناول المفارقات الزمنية التي تضمنتها المجموعة القصصية "جنية البحر"، والمطلب الثاني تمثل في محور المدة أي مدة استغراق الحدث في المجموعة القصصية مقارنة بمدة استغراقه في الحكاية، أما المطلب الثالث فقد تم التطرق فيه إلى محور التواتر أي سعة تكرار الأحداث في المجموعة القصصية.

بينما خُصِّصَ المبحث الثاني لدراسة الصيغة السردية أو الطريقة التي اتبعتها القاصة في تقديمها للأحداث في مجموعتها القصصية، وقد قسم إلى مطلبين خصص المطلب الأول للمسافة والتي تم فيها استخراج أنواع الحكي الموجودة في المجموعة القصصية سواء تعلق الأمر بحكي الأحداث أو بحكي أقوال، والمطلب الثاني خُصِّصَ للمنظور أو التبئير بحيث تم تحديد زاوية النظر التي تنظر من خلالها القاصة إلى مجريات الأحداث في مجموعتها القصصية.

أما المبحث الثالث فقد خصص لاستخراج الصوت السردي أو التعريف بمن يتكلم داخل المجموعة القصصية، وقد قسم إلى خمسة مطالب، إذ عُنِيَ في المطلب الأول بدراسة زمن السرد أي الزمن الذي وردت فيها أحداث هذه المجموعة القصصية، أما في المطلب الثاني فقد عُنِيَ بدراسة المستويات السردية فيها، بينما في المطلب الثالث تم فيه استخراج أهم الوضعيات المختلفة التي اتخذتها الساردة في هذه المجموعة، ليُهْتَم في المطلب الرابع بأهم الوظائف التي تمت تأديتها من قبل الساردة مهما كانت وضعيتها، أما المطلب الخامس والأخير فقد عُنِيَ بالمتلقي أو بالمسرود له بحيث يُفترض لكل سارد مسرود له ولكل مرسل متلق.

لتُخْتَتَمَ هذه الـدراسة في النهاية بخاتمة حيث ذكرت فيها أهم النتائج العامة المتحصل عليها من خلال ما تم تناوله ومعالجته في هذا البحث باختصار دون اطناب.

وقد تم الاعتماد في ذلك على مجموعة من المصادر والمراجع كانت ضرورية لإنجاز هذا البحث، ولعل أهمها كتاب "خطاب الحكاية" لـ "جيرار جينيت"، وأيضا كتاب " بناء الرواية" للناقدة "سيزا أحمد القاسم"، وكتاب "مدخل إلى نظرية القـــصة (تحليلا وتطبيقا)" لكـــلا الناقدين "سمير المرزوقي" و "جميل شاكر"، وأيضا كتاب "بنية النص السردي" لصاحبه "حميد لحميداني"، وكتاب "نظرية الرواية" للدكتور "السيد إبراهيم" ولا ننسى المجموعة القصصية "جنية البحر" لـ "جميلة زنير" والتي كانت المحور الأساسي الذي يدور حوله هذا البحث.

أما فيما يخص المشاكل والصـــعوبات فإنه لم يعترض طريقنا أي نوع منها، نظرا لوجـــود العديد من الكتب النـــقدية التي تتـــطرق لهذا المجـال العلمي أي علم الســـرد، وأهم النظريات الســـردية التي يتناولها على اخـتلاف المناهج المعتمدة في ذلك انطلاقا من البنيوية وصـــولا إلى المنـــاهج التي جاءت بعـــدها والتي تُعرف بمـــناهج ما بعد البنيوية.

وفي الأخير تتجلى كل الأماني في أن يكون هذا البحث قد بلغ المقصد، وقدم إفادة لطلاب ال علم والمعرفة، ولا يسعنا نهاية إلا تقديم تحية شكر وعرفان لكل من ساعدوا على إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد، فكان لهم الفضل الكبير في أن يرى النور بعد وقت وجيز.

مـدخل

حول السرد مفاهـيم وتقـــنيات

أولا: تعريف السرد:

1. لغة:

تتعدد مفاهيم السرد وتختلف، فمن الناحية اللغوية جاء في لسان العرب لابن منظور أن "السرد في اللغة تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأْتي به متَّسقاً بعضُه في أَثر بعض متتابعاً سَرَد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْداً إذا تابعه. وفلان يَسْرُد الحديث سرداً إذا كان جَيِّد السياق له. وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يَسْرُد الحديث سرداً أَي يتابعه ويستعجل فيه. وسَرَد القرآن: تابع قراءَته في حَدْر منه. والسَّرَد المتتابع. وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه؛ ومنه الحديث: كان يَسْرُد الصوم سَرْداً ... وسَرَد الشيء سَرْداً وسرَّده وأَسْرَده: ثقبه. والسِّراد والمِسْرَد: المِثْقَب. والمِسْرَدُ: اللسان، والمِسْرَدُ: النعل المخصوفة اللسان. والسَّرْدُ: الخرزُ في الأَديم، والتَّسْريد مثله. والسِّراد والمِسْرَد: المِخْصَف وما يُخْرز به، والخرز مَسْرودٌ ومُسَرَّد، وقيل: سَرْدُها نَسْجُها، وهو تداخل الحَلَق بَعْضِها في بعض . وسَرَدَ خُفَّ البعير سَرْداً: خصفه بالقِدِّ. والسَّرد: اسم جامع للدروع وسائر الحَلَق وما أَشبهها من عمل الخلق، وسمي سَرْداً لأَنه يُسْرَد فيثقب طرفا كل حلقة بالمسمار فذلك الحَلَق المِسْرَد. والمِسْرَد: هو المِثْقَب، وهو السِّراد"[1].

فالسرد من حيث كونه مصطلحا شهد اختلافات كثيرة حوله غير أن المفهوم بقي ثابتا ولم يتغير، فالقص مصطلح مرادف للسرد يدل على "فعل القاص إذا قص القصص ويقال في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام، والقصة الخبر، والقصص الخبر المقصوص، والقِصص بكسر القاف جمع القصة التي تكتب، وقصصت الرؤيا على فلان إذا أخبرته بها"[2].

1. ابن منظور، لسان العرب، مادة: سَرَدَ، دار بيروت، المجلد الثالث، د.ط، ص 211.
2. صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، القاهرة، ط1، 2002م، ص10.

ولا يختلف الحكي عن القص كثيرا فنقول "حكيت عنه الكلام حكاية وحكوت لغة، والحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله وحكيت عنه الحـــديث حكاية"[1]، ولا تختلف الرواية عن الحكي والقص إذ "نقول روى الحديث والشعر يرويه رواية، رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو"[2].

2. اصطلاحا:

أما اصطلاحا فإن السرد هو "الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص، وهو كل ما يتعلق بالقص"[3]، حسب قول آمنة يوسف، كما تشير أيضا إلى أنه " شكل المضمون (أو شكل الحكاية)، والرواية هي سرد قبل كل شيء، ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحيانا بالتسلسل الزمني للأحداث التي قد تقع في أزمنة بعيدة قريبة، وإنما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلا فنيا ناجحا ومؤثرا في نفس القارئ"[4].

كما أن السرد يقوم على دعامتين أساسيتين لابد منهما[5]:

أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

1. صلاح صالح، مرجع سابق، ص10.
2. المرجع نفسه، ص ن.
3. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997م، ص28.
4. المرجع نفسه، ص ن.
5. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003م، ص45.

فالعمل السردي "هو عادة ما يُحكى عن شخصيات تقوم بأفعال يمكن تصور وقوعها في الواقع المعيش"[1]، فهو تحديدا "المحاكاة السيميوطيقية لسلسلة من الأحداث المترابطة زمنيا وعليا بطريقة ذات مغزى"[2]، وهذا يعني أن السرد ليس الأحداث كما جرت في عالم الواقع بقدر ما هي تمثيل لتلك الأحداث وإعادة تصوير لها عن طريق اللغة باعتبارها وسيلة سيميوطيقية في النصوص السردية باختلاف أشكالها.

فالسرد حسب تعريف سعيد يقطين هو "فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[3].

ومن جهة أخرى الفعل السردي أو السرد "هو حكاية لأحداث في عالم من العوالم الممكنة أو الخيالية، ترتبط بشخصيات لها صلة بعالم الواقع أو عالم العجائب، ومن جهة أخرى هو خطاب أو حبكة فنية يسردها سارد لقارئ أو قراء معينين"[4].

والسرد أيضا "يعمل على صياغة ما نريده بصورة تتجاوز حدود اللغة التي نتكلم بها – وإن كان السرد القصصي يتخذ من اللغة وسيلة له – يحكي عن طريق اللغة السلوك الإنساني، والحركات، والأفعال، والأماكن..."[5].

ومهما تعددت تعريفاته فإنه لا يخرج عن كونه حكاية أو قص لأحداث قد تحدث في الواقع لشخصيات واقعية فيُعاد تمثُّلها في العالم المتخيل، وقد تكون هذه الأحداث وهذه الشخصيات وليدة الخيال الواسع الذي يملكه السارد أو الراوي.

---

1. أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م، ص33.

2. Onegza ; Suzana and landa ; Jose Angel Garcia (Editors) : '' Naratology'' , an intruduction, Longman Puplishing, U.S.A, 1996, p3

نقلا عن: أيمن بكر، مرجع سابق، ص28.

3. . آمنة يوسف، مرجع سابق، ص28.

4. يحي بعيطيش، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الثامن، جانفي 2011م، ص155.

5. عبد الرحمن الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، مارس 2005م، ص13.

ثانيا: مكونات السرد:

1. الراوي:

يتكون السرد من الراوي و"هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أو متخيلة ولا يشترط أن يكون اسما متعينا، فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع"[1]. إذن الراوي هو الذي يقص الحكاية ويرويها بغـــض النظر عن كون الحكاية قد جرت أحداثها في الواقع أو مُتخيلة، ولا يشترط في الراوي أن يكون شخصا ما بعينه يحمل اسما معينا فقد يكون هناك صوتا أو ضميرا ينوبه في القص.

فالراوي أو السارد "هو الذات الفاعلة لهذا التلفظ الذي يمثله عمل من الأعمال، وهو الذي يرتب عمليات الوصف، فيضـــع وصفا قبل آخر على الرغم من تقدم هذا على ذاك في زمن القصة، والسارد هو الذي يجعلنا نرتسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصـــية الحكائية أو بعينه هو، دون أن يضـــطر إلى الظـهور أمامنا، وأخيرا هو

الذي يختار أن يخبرنا بهذه التحولات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي"[2]، وهذا المفهوم لا يختلف عن سابقه كثيرا حيث أن الراوي هو الذات الفاعلة للقصة أو الحكاية فهو الذي يرتب عمليات الوصف مقدما أو مؤخرا، ويقدم للقارئ سواء بعينيه أو بعيني الشخصيات الحكائية الموجودة في القصة تسلسل الأحداث سواء عن طريق الحوار بين الشخصيات أو عن طريق الوصف الموضوعي دون تدخل منه، فهو غير مضطر للظهور أمام القراء.

لذا وجب التمييز بين الراوي والروائي حتى لا يتلبس الفهم وتتوضح معالم الصورة لدى القارئ، فإن كان الراوي شخصية من ورق فإن الروائي "شخصية واقعية – من لحم ودم – وذلك أن الروائي (الكاتب) هو خالق العالم التخيلي الذي تتكون منه روايته ... وهو – لذلك (أي الروائي) – لا يظهر ظهـورا مباشـرا في بنية الرواية –

1. عبد الرحمن ابراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص7.
2. سعيد الوكيل، تحليل النص السردي (معارج ابن عربي نموذجا)، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م، ص65.

أو يجب أن لا يظهر – وإنما يستـــتر خلف قنـــاع الراوي معبرا – من خلاله – عن مواقفه (رؤاه) الفنية المختلفة"[1]، فالراوي إذن شخصية تعيش في ثنايا القصة أو الرواية بينما الروائي شخصية واقعية كان لها الفضل في إبداع هذه القصة أو الرواية.

فالرواي هو المؤلف الواقعي أي "المبدع الحقيقي للعمل الأدبي يوجه رسالة أدبية – بوصفه مرسلا – إلى القارئ الواقعي الذي يعمل بوصفه مرسلا إليه / متلقيا، فالمؤلف الواقعي والقارئ الواقعي شخصان حقيقيان. إنهما لا ينتميان إذن إلى العمل الأدبي بل إلى العالم الواقعي حيث يعيشان بمعزل عن النص عيشة مستقلة"[2]. فالمؤلف أو الروائي هو الشخص الواقع خارج عمله السردي حيث يعيش مستقلا في واقعه عن عالمه القصصي المتَخيل.

2. المروي:

يعتبر المروي مكونا هاما من مكونات السرد وهو "كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتُعد الحكاية جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر حوله"[3]، فالمروي باختصار هو ما رواه الراوي من روايات وقصص وحكايا، والمروي أو الرواية "تحتاج إلى راو ومروي له أو إلى مرسل ومرسل إليه"[4].

3. المروي له:

أيضا يتكون السرد من المروي له، والذي يعتبر"اسما معينا ضمن البنية السردية وهو مع ذلك كالراوي شخصية من ورق وقد يكون كائنا مجهولا"[5]، فالمروي له هو المرسل إليه الذي يتلقى الرسالة من الراوي أي المرسل، وكلا من الراوي والمروي له شخصيتان ورقيتان.

1. آمنة يوسف، مرجع سابق، ص29.
2. سعيد الوكيل، مرجع سابق، ص60.
3. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص8.
4. عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000م، ص12.
5. المرجع نفسه، ص ن.

وقد وجد النص السردي اهتماما كبيرا من قبل الباحثين والنقاد على اختلاف رؤاهم ومنهجهم وآلياتهم ذلك أن "النص السردي يهب نفسه للمتلقي في توافق مدهش يدعوه لاحتوائه مرة واحدة حتى ليوشك على امتلاكه واختزان أبرز معالمه، مما يجعله مادة أثـــيرة في الدراسات الجـــديدة حول بلاغة الخطاب، وميدانا جليا لتطبيق علم النص أيضا إبان تبلوره"[1].

فليس بالضرورة يكون المروي له شخصية من ورق فقد يكون خارج النص السردي قارئا أو باحثا أو ناقدا، حيث يتلقى هذا النص بغاية قراءته أو دراسته وتحليله والوقوف عند أبرز معالمه.

ثالثا: أهم التقنيات السردية:

إن اهتمام النقاد والباحثين بالدراسات السردية إنما يرجى منه تحديد واستخلاص أهم الآليات والتقنيات السردية التي يعتمدها القاص في عمله السردي أيما كان قصة أو رواية أو ...، ما أدى إلى التعرف على كم من التقنيات السردية المتـــنوعة التي تختلف باختلاف النظريات السردية والمناهج النقدية المتبعة في الدراسات والأبحاث.

ولابد من الإشارة إلى بعض التقنيات السردية والتي تعتبر مهمة في أي عمل سردي مهما كان نوعه، ومن بين هذه التقنيات توجد تقنية الحدث باعتبارها "سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية"[2].

أيضا تعتبر الشخصية تقنية من تقنيات الحكي أو السرد، وهي "أحد الأشخاص الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة"[3].

إذ لا تعتـــبر القصة قصة دون وجـــود شخصية ممثلة في الحكي، إذلك أنها تعد "ركيـــزة الروائي الأســاسية في الكشف عن القوى التي تحرك الـــواقع من حولنا، وعن ديـنـاميكية الحياة وتـفاعلاتها، فالشخصية من المقومات الرئيسية للرواية، وبدون الشخـصية لا وجود للرواية، لذا تجد بعض النقاد يعرفون الرواية بقولهم: الرواية شخصية"[4].

1. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، أغسطس 1992م، ص 253.
2. محمد محمد التونجي، المعجم المفصل في الأداب، دار الكتب العلمية، بيروت، المجلد الأول، ط1، 1993م، ص249 – 350.
3. فريال سماحة، رسم الشخصية في روايات حنا مينة، ط1، دار الحديث، القاهرة، 2000م، ص184.
4. محمد التونجي، معجم سابق، المجلد الثاني، ص546 – 547.

ومن التقنيات الأساسية أيضا والتي ينبني عليها العمل السردي هما الزمان والمكان، حيث تتشكل أحداث الحكي داخل شـــبكة الزمكان، فهي "فعل زماني ومكاني لأنها أحداث انتهت يعاد إنتاجها من قبل راوٍ، لا يمكنه أن يستل الحدث من جسد الزمان والمكان حيث يتشكل فيهما"[1]، ذلك أن الأحداث لا يمكنها أن تقع إلا في مكان معين وزمان معين.

كما تعتبر اللغة عنصرا أساسيا من مكونات الخطاب السردي وتقنية من تقنياته، ولا يوجد تعريف دقيق للغة إلا باعتبارها أصوات اتخذها الانسان وسيلة للتواصل والتعبير عن حاجاته ومراميه، وهي ذات قابلية للتغيير والتطور عبر الزمان.

فاللغة إذن وسيلة القاص لإيصال الخطاب السردي إلى المتلقين، ولولاها لما كان هناك خطاب ولا تواصل بين بني البشر.

ولا تتوقف التقنيات السردية عند هذه المذكورة فقط، بل تتعداها إلى غيرها من التقنيات التي لا يسع المقام لذكرها كلها لكثرتها.

1. عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1999م، ص87.

الفصل الأول

التحليل البنيوي للقصة من منظور جيرار جينيت

مفاهيم الرمن والصيغة والصوت

تمهيد:

لقد كان للشكلانيين الروس الفضل في التأسيس للنظريات السردية وفتح المجال للبحث فيها وسبر أغوارها، حيث "ترجع بدايات الاهتمام بالسرد إلى الشكلانيين الروس لاسيما ايخنباوم في دراسته حول نظرية النثر"[1]، كما أولى اهتماما بالسرد أيضا رومان جاكبسون أحد أعضاء الجماعة الشكلانية[2]، حيث غير وجهة علم الأدب نحو مسارها الصحيح بعبارته الشهيرة "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا "[3]،منصبا على (أدبية) الأدب بوصفه لغة من دون التأمل في التجليات الفلسفية والنفسية والجمالية والأيديولوجية المنبثقة عنه"[4]؛ أي دراسة الأدب في ذاته ولأجل ذاته دون التطلع إلى السياقات الخارجة عنه.

كما أولى البنيويون بمختلف اتجاهاتهم ومدارسهم اهتماما كبيرا بمجال السرديات خصوصا في فرنسا منذ الستينات[5]، فعُنِي بالسرد كل من ميخائيل باختين، وفلاديمير بروب، وجيرار جنيت، وجوناثان كيلر، وروبرت شولز، ونورثروب فراي، وواين بوث، ... وغيرهم[6].

حيث اهتموا بتحليل النظام البنيوي للقصة والوقوف عند تقنياتها وأساليبها، وتركوا أمر المضمون السردي للسيميائيين الذين يتزعمهم كل من جريماس وكلود بريموند... وغيرهم، فجيرار جينيت مثلا ينطلق من "الأساس البنيوي للتنظير للنص السردي من خلال العلاقة بين النظام الذي يحكم الأحداث كما يرويها النص، وترتيبها من حيث الحدوث التاريخي وأخيرا عملية السرد نفسها"[7]، فجيرار جينيت باعتباره ممثلا للإتجاه البنيوي يركز على

1. مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2002م، ص 28، 29.
2. ينظر: المرجع نفسه، ص 29.
3. الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، دار الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982م، ص 35.
4. حسن كاظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت _ لبنان، ط1، 1994م، ص 79.
5. ينظر: أوزوالد ديكرو وجان ماري سشافير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر العياشي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2007م، ص 181.
6. مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، ص30.
7. ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م، ص 175.

عملية السرد نفسها أي الخطاب السردي[1]، بينما يركز جريماس ممثل الإتجاه السيميائي على ما هو مسرود أو ما يتضمنه النص من مادة[2].

فتحليل النص السردي عند جيرار جينيت(*) يقوم على "دراسة العلاقة بين القصة والحكاية وبينها وبين عملية القص، ثم العلاقة بين الحكاية والقص"[3]، إذ يعتبر كلا من الحكاية والقصة والقص مظاهر السرد الثلاث:[4]

الحكاية: وتطلق على المضمون السردي، أي على المدلول.
القصة: وتطلق على النص السردي، وهو الدال.
القص: ويطلق على العملية المنتجة ذاتها، وبالتالي على مجموعة المواقف المتخيلة المنتجة للنص السردي.

ليحدد في الأخير مجالات بحثه في ثلاث مستويات، بعد أن عدل ما اقترحه تيودوروف من تقسيم دراسة القصة إلى ثلاثة مستويات، وهي:[5]

الزمن: هو الذي يعبر به عن العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب السردي.
المظهر: وهو الطريقة التي يتمثل بها القاص أحداث الحكاية.
الصيغة: وهو نوع الخطاب الذي يستخدمه القاص.

---

1. ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازغي، ص175.
2. ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

(*) **جيرار جينيت**: ولد عام 1930م في باريس، ناقد فرنسي، كاتب مقالات وشعري متخرج من دار المعلمين، توجه إلى النقد في مرحلة الاحتراب النقدي بين المدافعين عن قلاع النقد التقليدي (ريمون بيكار) وأنصار النقد الجديد (رولان بارت)، وهو أستاذ محاضر في المدرسة العليا للأساتذة ومدير الدراسات في مدرسة الدراسات العليا في العلوم المجتمعية وأحد مؤسسي مجلة "**الشعريات**" وكتّابها، وقد بعدة مؤلفات لعل أبرزها مؤلفاته الثلاث "**محسنات I**" سنة 1966م، و "**محسناتII**" سنة 1969م، و "**محسناتIII**" سنة 1972م، وهي سلسلة يعرف فيها جينيت العمل الأدبي بأنه نص أي نسيج من المحسنات وبذلك يضع – بصفته شعريا – نظرية عامة في الأشكال الأدبية تستكشف إمكانات الخطاب المتعددة من خلال قراءة القدماء والمحدثين وبروست، وهو بهذه الصفة يمثل التيار النقدي الطامح إلى توضيح فعل الكتابة ذاته، ولكنه يظل على هامش المدارس بما أنه يتبرأ من أولئك الذين يقترحون أنساقا صارمة لتصنيف النصوص، أيضا كتابه "**الرق الممسوح**" سنة 1982م، وكتاب "**خطاب الحكاية من جديد**" سنة 1983م يرد فيه على الانتقادات التي وجهت لنظرية السرد التي ساغها في كتاب "محسناتIII"، وأيضا كتاب "**عتبات**" سنة 1987م، ثم كتابه الأخير "**المتخيل والأسلوب**" سنة 1991م. (ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 14 – 15)

3. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 276.
4. المرجع نفسه، ص ن.
5. نفسه، ص ن.

معيدا تنطيمها وتوزيعها كما يلي:[1]

الزمن: وهو يشير إلى العلاقة الزمنية بين القصة والحكاية المروية.

الصيغ: وهي تشير إلى الكيفيات والأشكال والدرجات التي يتم بها التمثيل السردي.

الصوت: وهو يشير إلى الطريقة التي يتدخل بها كل من المرسل والمتلقي في عملية السرد.

حيث يتصل كل من الزمن والصيغ بالعلاقة بين القصة والحكاية، بينما يتصل الصوت بالعلاقة بين القص والحكاية والقصة، وهذا ما ستتطرق إليه هذه الدراسة بالتفصيل.

1. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 276.

أولا: الزمن السردي (Temps)[1]:

يعتبر الزمن من الإشكاليات الجوهرية والأكثر تعقيدا في النص السردي، إذ يقول جيرار جينيت في ذلك: " يمكنني حقا أن أسرد قصة دون تحديد المكان الذي وقعت فيه (...) في حين أنه يكاد يكون من المستحيل عدم تموضعها في الزمن مقارنة مع الفعل السردي، لأنه لا بد لي بالضرورة أن أسردها في زمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل"[2]، فهو يرى استحالة سرد قصة دون تحديد زمن وقوعها ذلك أن الفعل السردي في القصة يمثل في حد ذاته بعدا زمنيا، فيكون حاضرا أو ماضيا أو مستقبلا.

وبالتالي فإنه يستحيل وجود "سرد بلا زمن، فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افترضنا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد"[3]، إذن فلا سرد دون زمن في حين يمكن إخفاء المكان لغويا، وهذا ما يتعذر فعله مع الزمن ذلك أن الفعل السردي يشير إليه صراحة.

يرى جينيت أن الحكاية أو القصة نظام زمني مزدوج حيث يمثل الأول زمن القصة والثاني زمن الخطاب (الحكاية)، وقد اقترح ثلاث محاور مهمة لدراسة النظام الزمني في العمل السردي، وتتمثل في:[4]

_ **محور النظام (Ordre)**: ويمثل العلاقة بين الترتيب الزمني لتعاقب الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية.

_ **محور المدة (Durée)**: ويمثل العلاقة بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة (طول النص) لروايتها في الحكاية.

_ **محور التواتر (Fréquence)**: ويمثل العلاقة بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية.

---

1. Voir: Gérard Genette, figures III, édition du seuile, paris, 1972, p77.

2. Gérard Genette, figures III,p228.

3. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص117.

4. ينظر: جـيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م، ص46 – 47.

1. محور النظام أو الترتيب الزمني (Ordre)[1]:

يُعتبر النظام من المحاور الثلاث الأساسية التي اقترحها جينيت ، حيث يرى أن "دراسة النظام الزمني للحكي هي مقابلة نظام تقديم الأحداث أو المحاور الزمنية في الخطاب السردي مع نظام تتابع هذه الأحداث أو المحاور الزمنية في الحكاية"[2]، فتنتج عن هذه المقابلة تحديد عناصر المفارقات الزمنية (Anachronies)، والتي يلخصها في عنصرين اثنين وهما: السوابق أو الاستباق (prolepses)، واللواحق أو الاسترجاع (analepses).

فالسارد هنا يستطيع "وصف أحداث الماضي (الاسترجاع، الاحياء Analepsis)، أو أحداث المستقبل (قد تخمّن الشخصيات وقوعها – هاجس Premontion، استباق Anticipation،...)، وقد تكون الأحداث المستعادة أو المتوقعة قبل دقائق أو سنوات من حاضر السرد (تنوعات في المدى، المسافة)"[3]، إذ يعمد السارد أثناء سرده لأحداث الحكاية إلى استرجاع أحداث الماضي، أو استباق أحداث المستقبل.

فالمفارقات الزمنية بالنسبة لجينيت هي انتقال من حاضر القصة سواء بالرجوع إلى الماضي أو بالإنتقال إلى المستقبل، وتسمي المسافة الزمنية التي تفصل بين الفترة التي يبدأ فيها الحكي المفارق، وبين الفترة التي يتوقف فيها الحكي في القصة بـ: السعة (Portée)، وهي الفترة التي تفصل بين وضع الحكاية ووضع القصة، أو المدة التي يستغرقها الحكي، ويمكن لهذه المفارقة أن تغطي مدة من القصة سواء أكانت طويلة أو قصيرة، وتسمى المدى (Amplutide)[4] ، وهي المسافة بين النقطة التي وصل إليها السرد والنقطة التي تم الرجوع إليها، وفي هذا الصدد يقول جيرار جينيت: "يمكن المفارقة الزمنية أن تذهب، في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة «الحاضرة» (أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية): سنسمي هذه

1. Gérard Genette, figures III, p77.

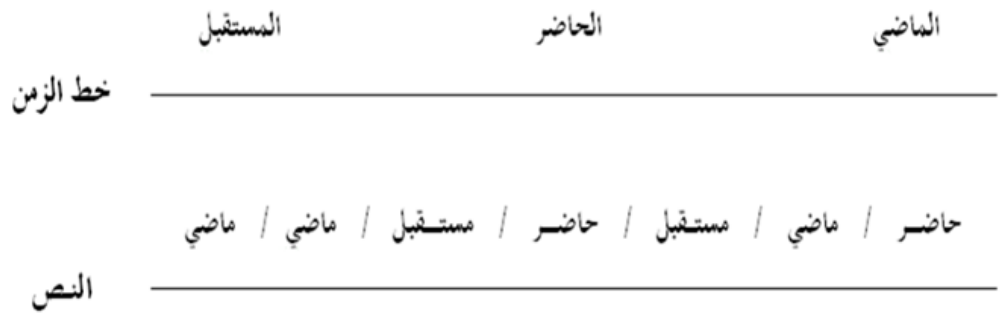
2. جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص59.

3. والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 1998م، ص164.

4. ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005م، ص77.

المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذاما نسميه سعتها"[1].

والشكل التالي يوضح شكل المفارقات الزمنية من خلال ترتيب الأحداث في القصة أو النص القصصي[2]:



1. 1. الاسترجاع (Analepse)[3]:

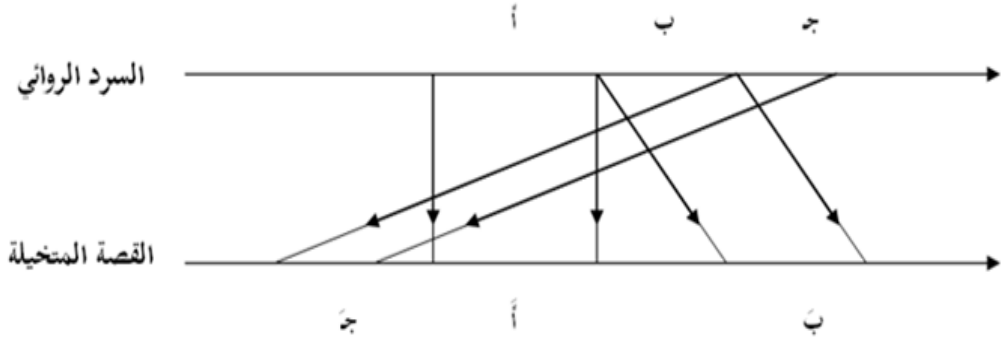
هو "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع)"[4]، فالاسترجاع مصطلح يدل "على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[5]؛ أي العودة إلى نقطة قبل الزمن الذي وصل إليه السرد، ويسمى أيضا الاستذكار[6]، وذلك للتذكير بأحداث قد حدثت في الماضي.

---

1. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص59. 1
2. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1984م، ص29.
3. Gérard Genette, figures III,p90.
4. جيرالد برنس، المصطلح النقدي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص25.
5. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص51.
6. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، د.ت، ص80.

لذلك يعتبر الاسترجاع "تقنية سردية عمادها الاستذكار، فيترك الراوي الزمن الذي وصلت إليه الأحداث ليعود إلى الماضي القريب أو البعيد لاستحضار أحداث فائتة"[1].

والشكل التالي يوضح ذلك[2]:



وتكمن "أهمية الاسترجاع في كونه تقنية تتمحور حول تجربة الذات وتطلق العنان للتأمل الباطني"[3]، فمن خلال سبر أغوار النفس والتأمل فيها تعيد الذات لحاضرها أحداثا وقعت في الماضي.

➢ أنواع الاسترجاع:

وفقا للمسافة الزمنية للاسترجاع تم تحديد نوعين من الاسترجاعات وهي "استرجاعات خارجية بعيدة المدى تمتد لسنوات، واسترجاعات قصيرة المدى تمتد لأيام أو ساعات"[4]، وأيضا استرجاعات داخلية قد تكون هي الأخرى بعيدة المدى أو قصيرة، إذن من خلال هذا يُستخلص أن هناك استرجاعات خارجية وأخرى داخلية.

وقد ميز جيرار جينيت أيضا بين نوعين من الاسترجاعات: داخلية وخارجية، انطلاقا من علاقة هذه الفارقة الزمنية بالحكاية الأولى، حيث تمثل الحكاية الأولى (Récit premier) نقطة التمفصل الزمني التي تقوم بتحديد صيغة المفارقة الزمنية سواء بالرجوع إلى الماضي أو بالانتقال إلى المستقبل.

1. كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته (في استراتيجيات التشكيل)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م، ص 111.
2. جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1977م، ص250.
3. عالية صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م، ص29.
4. المرجع نفسه، ص30.

1.الاسترجاعات الداخلية (Analepses internes)[1]:

وهي التي لا يتعدى فيها المدى أو الاتساع الحقل الزمني للحكاية الأولى، ذلك أن "حقلها الزمني متضمَّن في الحقل الزمني للحكاية الأولى"[2]، حيث تضـل سعتها كلها داخل سعة الحكاية الأولى، وينقسم الاسترجاع الداخلي بدوره إلى قسمين:

ـ **إسترجاعات داخلية خارج حكائي:** أو يمكن تسميتها حسب جيرار جينيت استرجاعات داخلية **غيرية القصة،** وهي "الاسترجاعات التي تتناول خطا قصصيا (وبالتالي مضمونا قصصيا) مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى"[3]، فهذا النوع من الاسترجاعات يتعلق بحدث مغاير لمضمون الحكي الأول.

ـ **إسترجاعات داخلية داخل حكائي:** ويسميها جينيت إسترجاعات داخلية **مِثْلِيَّة القصة،** وهي "تلك التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى"[4]؛ أي أنها تسير في نفس خط الحكي الأول، فهي إذن إسترجاعات متضمنة في الحكاية الأولى، وتنقسم حسب جينيت إلى قسمين أو فئتين:

ـ **إسترجاعات تكميلية (Analepses complétives)**[5]: والتي "تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسدَّ، بعد فوات الأوان، فجوة سابقة في الحكاية ... ويمكن هذه الفجوات السابقة أن تكون حذوفا مطـلقة، أي نقائص في الاسـتمرار الزمني"[6]، ويمكن أن تكون حذوفا جانبية أو كما يسميها جينيت **نقصانا،** وهذا النوع من الفجوات له "طابع زمني أقل صرامة والتي لا تقوم على إلغاء مقطع تزمُّني، بل على إسقاط أحد العناصر المشكلة للوضع في مرحلة تشملها الحكاية مبـدئيا، وذلك مثلا كأن يروي السارد طفولته وهو يحجب حجبا منظَّما وجود أحـد أفراد أسرته"[7]، وفي هذه الحالة "لا تقـــفز الحكاية فوق لحـظـة زمنية كما في الحذف، بل تمر

1. Gérard Genette, figures III,p92.

2. جـيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص61.

3. المرجع نفسه، ص ن.

4. نفسه، ص62.

5. Gérard Genette, figures III,p92.

6. جـيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص62.

7. المرجع نفسه، ص ن.

بجانب معطى من المعطيات"[1]. فالاسترجاعات التكميلية إذن تأتي لتسد الثغرات التي تم المرور عليها دون ذكرها عبر حركة الزمن السردي سواء عن طريق الحذف المطلق أو الحذف الجانبي.

_ إسترجاعات تكرارية (Analepses répétitives)[2]: الحكاية في هذا النمط "تعود على أعقابها جهارا، وأحيانا صراحة، وبالطبع لا يمكن لهذه الاسترجاعات التذكيرية أن تبلُغ أبعادا نصية واسعة جدا إلا نادرا؛ بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص"[3]، مما يعني أنها تذكير لأحداث سبق ذكرها.

2.الاسترجاعات الخارجية (Analepses externes)[4]:

وهي على عكس الاسترجاعات الداخلية تماما، حيث فيها يتعدى المدى أو الاتساع الحقل الزمني للحكاية الأولى، أي تظل سعتها كلها خارج سعة الحكاية الأولى[5]، ويميز جينيت نوعين:

_ إسترجاعات جزئية (Analepses partielles)[6]: في هذه الحالة "تُوقِف الحكاية استطرادها الاستعادي صراحة، وتقفز فوق بضعة عقود لتعود إلى المشهد الراهن، ومن ثم فالعودة إلى الوراء متبوعة بقفزة إلى الأمام، أي بحذف تهمل جزءا طويلا بأكمله من حياة البطل"[7]، أي يتوقف السارد عن سرد الأحداث الراهنة ليسترجع أحداثا ماضية، ثم يعود إلى استكمال سرد أحداث أو وقائع الحكاية الأولى، والغرض من كل ذلك هو "نقل خبر معزول إلى القارئ، ضروري لفهم عنصر معين من عناصر العمل"[8]، أي استحضار معلومات ضرورية لتوضيح الفكرة في القصة.

. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص62.

2. Gérard Genette, figures III,p95.

3. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص62.

4. Gérard Genette, figures III,p91.

5. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص60.

6. Gérard Genette, figures III,p103.

7. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص70.

8. المرجع نفسه، ص71.

ـ **إسترجاعات كلية (Analepses complétives)**: وهي تتصل بالحكاية الأولى دون أي فصل بين مقطعي القصة[1]، حيث تقوم بسرد أحداث وقعت في الماضي بطريقة مستمرة ومتتابعة حتى نقطة بداية الحكاية الأولى، وهذا النوع من الاسترجاعات يرمي إلى "استعادة السابقة السردية كلها، وهو يشكل على العموم قسطا مهما من الحكاية، بل ينطوي في بعض الأحيان على الجوهري منها، بما أن الحكاية الأولى تبدو نهاية مستبقة"[2].

3.الإسترجاعات المختلطة:

وهي نوع ثالث أضافه جيرار جينيت، حيث يكون المدى فيها سابقا لبداية الحكايةالأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها، فهذه "الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه"[3]، ويمكن أن يتضمن الاسترجاع استرجاعا ثانيا، حيث يقوم هذا الأخير بلعب دور تكميلي كسد ثغرات قد سبق القفز عليها.

➢ وظائف الاسترجاع:

يمكن تلخيص وظائف الاسترجاع فيما يلي:[4]

ـ ملئ الفجوات التي أهملتها القصة زمنيا، كالرجوع لذكر أحداث وقعت لشخصية ما، تساعدنا على الفهم والتوضيح.

ـ تقديم معلومات خاصة ماضية زمنيا بالعقدة أو الإطار المكاني أو أي عنصر من عناصر الحكاية.

ـ تذكير مكرر بوقائع سابقة، سبق ذكرها من قبل، وإعطائها تأويلا جديدا مقارنة بالأحداث التي جاءت بعدها.

ـ المقارنة بين وضعيتين، وضعية السارد الحالية ووضعيته في الماضي.

---

1. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص71.
2. المرجع نفسه، ص ن.
3. نفسه، ص70.
4. ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي – إنجليزي – فرنسي)، دار الحكمة، د.ط، فيفري2000م، ص 19.

كما تساعد هذه الاسترجاعات على تقديم شخصية جديدة دخلت عالم الرواية، أو عودة شخصية للظهور من جديد بعد اختفائها[1].

1. 2. الاستباق (prolepse)[2]:

هو "أحد أشكال المفارقة الزمنية الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر؛ استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر"[3]، فالاستباق "تمهيد أو تهيئة وهو يستخدم غالبا في السرد السينيمائي"[4]، وهو كذلك "إشارة على حدث معين سوف يقع في القصة"[5]، كما يعرف أيضا بأنه "تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد واستبقها الراوي في الزمن الحاضر (نقطة الصفر) أو في اللحظة الآنية للسرد، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصيغ الدالة على المستقبل لكونه يسرد أحداثا لم تقع بعد، على أن هذه الصيغ تتغير وفقا لطريقة السارد الراوي"[6].

فالاستباق إذن هو "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا، ويسمى كذلك (Anticipation)"[7] ، ويرى جينيت أن "الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى"[8]، ما يعني أن النصوص السردية السير ذاتية الميدان الأفضل لدراسة هذا النوع من المفارقات الزمنية.

➢ أنواع الاستباق:

هناك استباقات خارجية وأخرى داخلية هذه الأخيرة التي تأتي "على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر

. ينظر: فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، الدار الجماهيرية، ط1، 2000م، ص93.

2. Gérard Genette, figures III,p105.

3. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م، ص86.

4. المرجع نفسه، ص ن.

5. فاطمة سالم الحاجي، مرجع سابق، ص121.

6. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الرواية في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م، ص66.

7. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مرجع سابق، ص80.

8. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص76.

الشخصيات"[1]، هذه الأخيرة التي لها صلة بالحكاية الأولى، وهي صنفين:

1. الاستباقات التكميلية (Prolepses complétives)[2]:

الاستباق المكمل "هو الذي يقص مستبِقاً الزمن وقائع ستقص مرة أخرى"[3]، حيث يقوم مقدما بسدِّ ثغرة لاحقة[4]، وبالتالي يمكن اعتباره تنبؤات مستقبلية لشخصية ما.

2. الاستباقات التكرارية (Prolepses répétitives)[5]:

وهي تلك الاستباقات التي "تضاعف _ مقدما دائما _ مقطعا سرديا آتيا، مهما بلغت قلة هذه المضاعفة"[6]، فجينيت يرى أن الدور الذي تقوم به الاستباقات التكرارية هو الإعلان عن الموقف الذي سيأتي ذكره في زمن لاحق، حيث يثير هذا الإعلان عند القاريء التشويق والانتظار[7]. وهو إعلان عن شيء لا يعيه المتلقي.

➢ وظائف الاستباق:

يتميز الاستباق بدوره التمهيدي لأحداث لاحقة، ولذلك فإن أهم الوظائف التي يقوم بها هي " التنبؤ بالمستقبل، أو الإعلان عما ستكون عليه مصائر الشخصيات ومجرى الأحداث، ورغم ما يتصف به الاستباق من عدم يقينية الأحداث لأنها لم تتم ولم تتحقق بالفعل، وإنما حدوثها هو محض احتمال إلا أنها تقدم بناء جديدا للرواية وتخلخلا على مستوى الزمن"[8].

ومما سبق يمكن استخلاص أهم الوظائف التي تقوم بها الاسترجاعات فيما يلي:

_ التنبؤ بالمستقبل، والإعلان عن الأحداث أو المواقف التي سيأتي ذكرها فيما بعد بالتفصيل الدقيق.

---

1. فاطمة سالم الحاجي، مرجع سابق، ص122.

2. Gérard Genette, figures III,p109.

3. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الرواية في الرواية المعاصرة، ص66.

4. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، 79.

5. Gérard Genette, figures III,p109.

6. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص80.

7. ينظر: بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط1، 2002م، ص21.

8. فاطمة سالم الحاجي، مرجع سابق، ص122.

_ ملأ ثغرات حكائية لاحقة.

_ إثارة التشويق والانتظار وأفق التوقع عند القارئ أو المتلقي.

2. محور المدة (Durée)[1]:

في هذا المحور لا بد من التطرق إلى العلاقة بين الحكاية والقصة، أي مدة استغراق الحدث في القصة ومدى تناسب ذلك مع طوله الطبيعي في الحكاية[2]، ويشير جينيت إلى صعوبة المقارنة بين مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية، لأنه لا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات[3]، فمعاينة علاقة المدة بين زمن الحكاية وزمن القصة أمرا ليس بالهين، وذلك "لمتغيرات عديدة تطرأ على هذا المستوى بين القصة والحكي"[4]، كما أنه لا يوجد "قانون واضح يُمَكِّن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب، أي أنه لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني"[5].

ويرى جينيت أن "سرعة الحكي تحدد بالمقارنة بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وبين طول النص الذي يقاس بالأسطر والصفحات"[6]، ولدراسة الايقاع الزمني يقترح جيرار جينيت أربع تقنيات حكائية تتمثل في:

1. Gérard Genette, figures III,p122.

2. ينظر: إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، منشورات المؤسسة الوطنية لاتصال النشر والإشهار، د.ط، 2002م، ص128.

3. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص101.

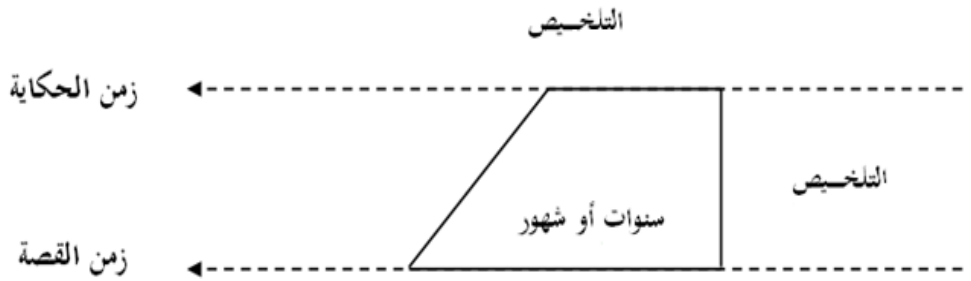
4. سعيد يقطين، مرجع سابق، ص78.

5. حميد لحميداني: مرجع سابق، ص 76.

6. Gérard Genette, figures III,p123.

2. 1. الخلاصة (Sommair)[1]:

ويسميها جينيت الحكاية المجمَلة أو المجمل على سبيل الاختصار[2]، وتعتمد الخلاصة في الحكي على "السرد في بضع فقرات أو صفحات لأحداث مرت في عدة أيام أو شهور أو سنة من حدوثها بدون تفاصيل أفعال أو كلمات"[3]، فهي إذن ملخص أو تلخيص لأحداث استغرق وقت حدوثها أياما أو شهورا أو أعواما (...) في عدة كلمات أو أسطر أو فقرات، فالتلخيص إذن كما يقول تيودوروف "يجمع سنوات برمتها في جملة واحدة"[4]، ويكون زمن الحكاية (زح) في هذه الحالة أصغر من زمن القصة (زق)، المجمل: زح < زق[5]، كما هو موضح في الشكل[6]:



1. Gérard Genette, figures III,p130.

2. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص108 -109.

3. Gérard Genette, figures III,p130.

4. تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ط2، 1990م، ص49.

5. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص109.

6. سيزا أحمد قاسم، مرجع سابق، ص55.

2. 2. الاستراحة أو الوقفة (Pause)[1]:

هي تقنية سردية تقوم على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، مما يفسح المجال أمام السارد للوصف، فهي تتعلق إذن بالوصف والتأمل، فتتوقف الأحداث وبالتالي يتوقف الزمن في القصة، وبتعرف آخر الاستراحة هي "توقفات معينة يُحدِثُهَا الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها"[2].

وتتحقق الاستراحة أو الوقفة "عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب، وهذا شأن الوصف والخواطر العامة الخ..."[3].

والوصف "لا يحدد أبدا استراحة من القصة، أو وفق المصطلح التقليدي، استراحة من العمل (...) وهكذا فإن المقطع الوصفي لا يهرب أبدا من زمنية القصة"[4]، ويميز جينيت بين نوعين من الوقفات الوصفية: وصف الشخصيات أو الأمكنة، دون أن يؤدي ذلك إلى تقدم في سيرورة الأحداث والوقائع، وهو ما يسمى بالوصف الموضوعي. ثانيا وصف يساهم في تسلسل الأحداث كأن يكون عبارة عن وقفة تأمل لدى شخصية يكشف لنا عن مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما، ويسمى الوصف الذاتي[5].

وللوصف وظائف عدة تفسيرية وتوضيحية وجمالية، ضف إلى ذلك أنه تقنية سردية تساعد على تشكيل صورة المكان، ويكون زمن الحكاية (زح) في الاستراحة أكبر من زمن القصة؛ أي: زح = ن، زق = 0 إذن: زح ∞> زق[6].

---

1. Gérard Genette, figures III,p133.
2. Ibid, p94.

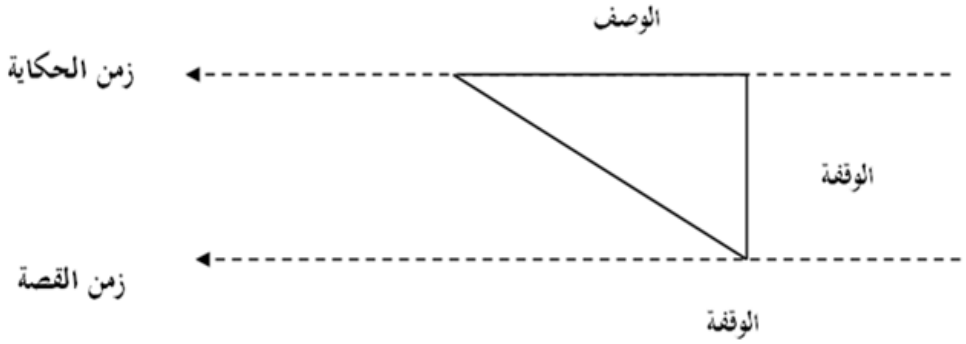
نقلا عن: حميد لحميداني، مرجع سابق، ص76.

3. تزفيطان طودوروف، مرجع سابق، ص49.

4. Gérard Genette, figures III,p134.

5. ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مرجع سابق، ص92.
6. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص109.

والشكل التالي يوضح ذلك[1]:



2. 3. القطع أو الحذف (L'ellipse)[2]:

ويعني إسقاط أو إضمار فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة، دون الإشارة إلى الأحداث التي وقعت في هذه الفترة الزمنية، حيث يعمد الروائيون في كثير من الأحيان إلى "تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويُكْتفى عادة بالقول مثلا: مرت سنتان، أو، انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته ... الخ، ويسمى هذا قطعا. ويتضح في هذين المثالين بالذات أن القطع إما أن يكون محددا أو غير محدد"[3]، وتعتبر هذه حالة قصوى في تسريع الحكاية[4]، إذ يوجد هناك في القصة جزءا قد تم السكوت عنه كليا في السرد.

ولا يقوم الراوي بحذف الأحداث لعدم أهميتها وإنما يقوم بـ "الإشارة إلى أهمية أمر ما بعد الكلام مباشرة"[5]، وقد قسم جيرار جينيت من وجهة نظر شكلية الحذوف إلى أقسام ثلاث تتمثل في:

---

1. سيزا أحمد قاسم، مرجع سابق، ص55.

2. Gérard Genette, figures III,p139.

3. Ibid, p139.

نقلا عن: حميد لحميداني، مرجع سابق، ص77.

4. ينظر: جان ريكاردو، مرجع سابق، ص256.

5. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط2، 1982م، ص102.

ـ الحذوف الصريحة (L'ellipses explicites)[1]:

وهي الحذوف التي تدل عليها إشارات صريحة وواضحة في النص السردي، و "تصدر إما عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى ردح الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجملات سريعة جدا من نمط : مضت بضع سنين"[2]، وبمعنى آخر "تحديد الفترة الزمنية المسقطة بطريقة مباشرة"[3].

ـ الحذوف الضمنية (L'ellipses implicites)[4]:

على عكس الحذوف الصريحة فإن الحذوف الضمنية هي "التي لا يُصَرَّح في النص بوجودها بالذات والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية"[5]، فهذا النوع من الحذوف غير مصرح بوجوده في ثنايا النص السردي وغير مصرح بمدته الزمنية، إلا أنه يمكن للقارئ أن يتأكد من وجوده من خلال الثغرات الكرونولوجية على مستوى التسلسل أو التتابع السردي.

ـ الحذوف الافتراضية (L'ellipses hypothétique)[6]:

هي حذوف يصعب إدراكها، وتستحيل موقَعَتُها بل أحيانا يستحيل وضعها في أي موضع كان[7]، ويمكن إدراكها واستحضارها عن طريق الاسترجاعات التي تم التعرف عليها سابقا.

وزمن الحكاية في الحذف لا نهاية له في الصغر بالنسبة لزمن القصة، حيث زح = 0، زق = ن، إذن: زح<∞ زق[8]، كما يبين الشكل التالي[9]:

---

1. Gérard Genette, figures III,p139.

2. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص117، 118.

3. بوعلي كحال، مرجع سابق، ص20.

4. Gérard Genette, figures III,p140.

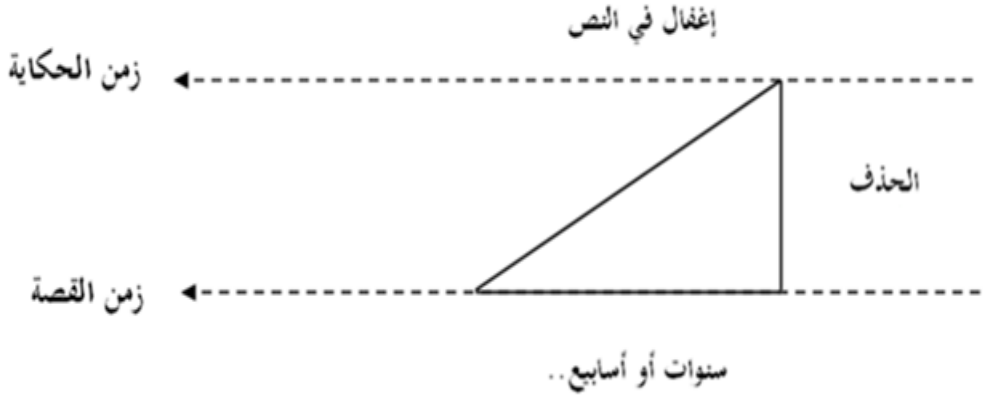
5. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص119.

6. Gérard Genette, figures III,p141.

7. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص119.

8. ينظر: المرجع نفسه، ص109.

9. سيزا أحمد قاسم، مرجع سابق، ص55.



2. 4. المشهد (Scéne)[1]:

يقصد به "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد"[2]، حيث أنه " مع الحوار ينشئ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي حالة من التوازن"[3]، أي " أن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[4]، ويكون التطابق تاما بين زمن الحكاية وزمن القصة في الحكي بأسلوب مباشر، كما هو الحال في المرويات والمحكيات الشفوية، وفي الحدث المسرحي[5]، ففي المشهد يكون زح = زق[6]، كما هو مبين في الشكل التالي[7]:

1. Gérard Genette, figures III,p141.

2. حميد لحميداني، مرجع سابق، ص78.

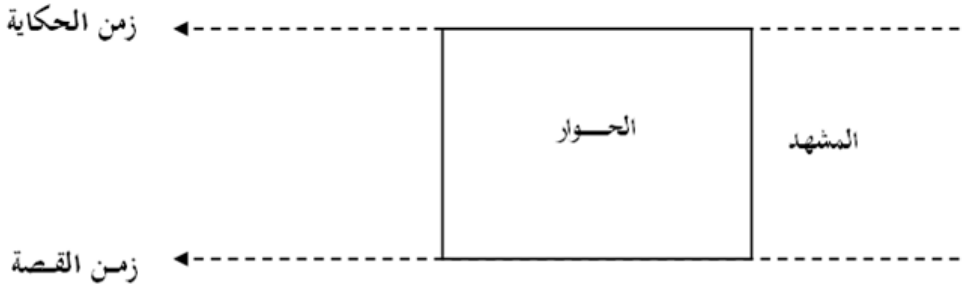
3. جان ريكاردو، مرجع سابق، ص253.

4. حميد لحميداني، مرجع سابق، ص78.

5. ينظر: عثماني الميلود، شعرية تيودوروف، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص46.

6. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص109.

7. سيزا أحمد قاسم، مرجع سابق، ص55.



3. محور التواتر(Fréquence)[1]:

يتضمن هذا المحور "علاقات التردد (أو ببساطة التكرار) بين السرد والحكاية"[2]، وهو يعني "مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية، وبصفة موجزة ونظرية ومن الممكن أن نفترض أن النص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وأكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، وأكثر من مرة ما حدث مرة واحدة أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة"[3].

وبالتالي فإن التواتر يعني مجموع علاقات التكرار بين الخطاب والقصة، حيث يلاحظ أن بعض الأحداث قد يتم تكرارها في المتن الحكائي على مستوى السرد، ويميز جيرار جينيت أربع أنماط من التواتر، وهي:

3. 1. الحكاية التفردية أو التواتر الانفرادي (Récit singulatif)[4]:

وهو "أن يُروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة"[5]، بمعنى قصة واحدة تسرد ما وقع مرة واحدة، وصيغته الرياضـــية: ح1 / ق1 ، حيـث ح = حـكاية ، و ق= قصـة أو خـطاب، مثال على ذلك: أمس نمت باكرا[6]،

1. Gérard Genette, figures III, p145.
2. Gérard Genette, figures III, p145.
3. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مرجع سابق، ص86.
4. Gérard Genette, figures III, p145.
5. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص130.
6. ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

إذ أن "هذه الصورة من واحدية التعبير التي تلتقي بواحدية الحدث المحكي هي أكثر الصور شيوعا وأقربها إلى القياس بما لا مجال معه للمقارنة"[1].

وهناك نمط آخر يرتد إلى النمط السابق، حيث يحمل الصيغة الإفرادية أيضا، "ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه التوافقَ مع تكرارات القصة"[2]، وهو "أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية"[3]، بصيغة أخرى أن يقص السارد أكثر من مرة ما وقع أكثر من مرة، وصيغته الرياضية: ح ن / ق ن، ومن أمثلة ذلك: نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء، الخ..."[4].

3. 2. التواتر التكراري (Fréquence répétitif)[5]:

وهو "أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة"[6]؛ أي خطابات متعددة تحكي ما وقع مرة واحدة، من مثل: أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا، الخ[7]، ويمكن أن يُروى ما وقع مرة واحدة عدة مرات عن طريق تغيير الأسلوب، وباستعمال وجهات نظر مختلفة، يقول جينيت: "يمكن الحدث الواحد أن يُروى عدة مرات ليس مع متغيرات أسلوبية فقط (...) بل أيضا مع تنويعات في وجهة النظر"[8]، و: ح ن / ق1 هي صيغته الرياضية[9]، فهذا النوع من التواتر أقرب إلى أن يكون افتراضا محضا ليس له علاقة بالإبداع الأدبي[10]، والقصص المودارنية هي التي تتبنى في أغلب الأحيان هذا النمط من التواتر.

1. السيد إبراهيم، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1998م، ص122.
2. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص130.
3. المرجع نفسه، ص ن.
4. ينظر: نفسه، ص ن.
5. Gérard Genette, figures III, p147.
6. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص131.
7. ينظر: المرجع نفسه، ص ن.
8. نفسه، ص ن.
9. ينظر: نفسه، ص ن.
10. ينظر: السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص122.

3. 3. السرد المؤلف أو التواتر التكراري المتشابه (Récit itératif)[1]:

وهو "أن يُروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية"[2]، وبصيغة أخرى خطاب واحد يروي ما وقع عدة مرات، ومن أمثلة ذلك: كل يوم، الأسبوع كله، كنت أنام باكرا كل يوم من أيام الأسبوع... الخ، و ح1 / ق ن هي الصيغة الرياضية التي يرمز بها لهذا النمط من التواتر[3]، وكثيرا ما تلجأ الرواية إلى هذا النمط من التواتر.

1. Gérard Genette, figures III, p148.

2. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص131.

3. ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

ثانيا: الصيغة السردية (Mode)[1]:

ويُقصد بالصيغة الكيفية التي يسرد بها الراوي القصة للمتلقي، فهي "تعبر عن نمط الخطاب الذي يستعمله الراوي"[2]؛ أي "كيف يروي الراوي ما يرى أو ما يعرف من أخبار ووقائع؟"[3]، وهل سيقص الأحداث باختصار أم يفصل فيها؟، وأول من طرح هذه المسألة هم الشكلانيون الروس الذين ميزوا بين القصة (المتن الحكائي) التي تتعلق بالأحداث، وبين الخطاب (المبنى الحكائي) الذي يتعلق بكيفية إيصال القصة والتعبير عنها، فـ **إيخنباوم** على سبيل المثال قد ميز نمطين للسرد وهما "السرد بالمعنى الحرفي (الراوي)، والسرد المشهدي (الحوار بين الشخصيات)"[4]، فأدى التمييز بين القصة والخطاب إلى الاهتمام بالصيغة كمكون أساسي في العملية السردية.

فالصيغة إذن هي "اسم يُطلق على الصور المختلفة للفعل التي تستعمل لتأكيد شيء نحن بصدده تأكيدا أكثر أو تأكيدا أقل، وللتعبير عن ... وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الحياة أو إلى الحدث"[5]، وجينيت في هذا المستوى يقوم بدراسة العلاقة بين القصة والخطاب من خلال التطرق لمفهومين أساسيين هما: المسافة (Distance) ، والمنظور (Perspective).

1. المسافة (Distance)[6]:

يعتبر أفلاطون أول من تناول هذه المشكلة في كتابه **الجمهورية** حيث قابل بين صيغتين للقص وهما القص الخالص والمحاكاة، فإذا كان الشاعر "نفسه هو المتكلم، ولم يورد أدنى إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص

1. Gérard Genette, figures III, p183.

2. السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص105.

3. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص107.

4. الشكلانيون الروس، مرجع سابق، ص107.

5. السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص132.

6. Gérard Genette, figures III, p184.

آخر غيره"[1] فهذا هو القص الخالص، أما إن كان الشاعر " يبذل الجهد ليحملنا على الاعتقاد بأن ليس هو المتكلم، بل شخصية ما"[2] أو "إذا كان الشاعر يسوق الكلام كأن شخصا آخر هو الذي يتحدث _ أي كما لو كان الشاعر هو نفسه هذه الشخصية أو تلك "[3]، فهذا ما يسمى تقليدا أو محاكاة.

ومن هذا المنطلق يميز جيرار جينيت بين حكاية الأحداث (récit d'évenement) وحكاية الأقوال (récit de paroles)، حيث يرى "أن المعادل الوحيد المقبول **للقصة** / **المحاكاة** هو **الحكاية** / **الحوار** (النمط السردي / النمط المسرحي) ... ومن ثم يقود التعارض **قصة** / **محاكاة** إلى التوزيع **أحداث** / **أقوال**"[4].

1. 1. حكاية الأحداث (Récit d'événements)[5]:

يعتبر حكاية الأحداث محاكاة لفظية لأمر غير لفظي[6] فـ "حكاية الأحداث مهما كانت صيغتها، هي حكاية دوما، أي نقلٌ لغير اللفظي (أو لما يفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي، ومن ثم لن تكون محاكاته أبدا أكثر من إيهام بمحاكاة"[7]، فهنا يقوم السارد بنقل الأحداث والوقائع وتقديمها للمتلقي بطرق وتقنيات مختلفة على لسانه.

ويمثل جيرار جينيت التعارض بين القصصي (القصة الخالصة) والمحاكاتي بصيغة رياضية مثل: خبر + مخبر = ج[8]، "التي تعني أن بين كمية الخبر وحضور المخبر علاقة عكسية إذ المحاكاة تتحدد بحد أقصى من الخبر وحد أدنى من المخبر، والقصة تتحدد بعكس تلك العلاقة"[9]، ما يعني أن القصة الخالصة يقوم الراوي فيها بتقديم

1. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص178.
2. المرجع نفسه، ص ن.
3. السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص133.
4. جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص45 – 55.
5. Gérard Genette, figures III, p186.
6. ينظر: السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص132.
7. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص181.
8. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص182.
9. المرجع نفسه، ص ن.

الأحداث بطريقة مباشرة على لسانه هو وليس على لسان الشخصيات، فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالراوي وما يرويه من أحداث، ذلك أنها تستدعي حضور قويا له وتقديم معلومات قليلة، بينما المحاكاتي يقوم الراوي فيها بسرد الأحداث على لسان الشخصيات، فهي تستدعي حضورا أقل له وتقديم معلومات أكبر، وبالتالي كلما كانت المعلومات قليلة كَثُر وجود الراوي.

1. 2.حكاية الأقوال (Récit de paroles)[1]:

وهي "القص القائم على أساس حكاية الكلمات أو الألفاظ التي تنطق بها الشخصية، فهو على عكس قص الأحداث الذي هو محاكاة لفظية لأمر غير لفظي"[2]، ما يعني أن المحاكاة أو كما اصطلح عليها جينيت حكاية الأقوال هي كلام الشخصيات، حيث ينقل الراوي أقوال الشخصيات وفق صيغة سردية معينة سواء بنقل الأقوال على لسان الشخصيات مباشرة، أو بإدماجها ضمن خطاب السارد، وحكاية الأقوال أيضا ترتبط ارتباطا وثيقا بالراوي وبما يرويه، حيث تستدعي حضورا أقل للراوي مع تقديم معلومات أكثر، ذلك أنه كلما كثرت المعلومات قل وجود الراوي، فهي على العكس تماما من حكاية الأحداث.

وقد ميز جيرار جينيت هنا بين ثلاث حالات تكون عليها حكاية الأقوال، وهي:

الحالة 1: الخطاب المسرود أو المروي (Le discours narrativisé)[3]:

يعتبر "أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختـــزالا عموما"[4]، وهو أكثـــرها ارتدادا إلى وضع الحادثة[5]، كأن يقول مثلا: «أخبرت أمي بعزمي على الزواج من ألبرتين»[6]،حيث هنا "يرتد وضع الكلام الذي تنطق به الشخصية على هيئة الحوار إلى وضع الحادثة التي تُروى"[7]، ففي الخطاب المسرود يكون الراوي هو المتكلم غير أن الموضوع المتكلم عنه يكون بعيدا عن الراوي؛ بمعنى أن يتكلم عن موضوع لا يتعلق به باستعمال ضمير الغائب.

1. Gérard Genette, figures III, p189.

2. السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص132.

3. Gérard Genette, figures III, p191.

4. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص185.

5. ينظر: السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص138.

6. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص186.

7. السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص138.

إلا أنه في "حكاية المناقشة الداخلية ... والتي ينجزها السارد باسمه الخاص، يمكن أن تُفصَّل تفصيلا تحت الشكل الذي يشار إليه تقليديا بمصطلح التحليل، والذي يمكن اعتباره حكاية أفكار، أو خطابا داخليا مُسرَّدا"[1]، هنا توجد إشارة إلى الخطاب المسرود الذاتي والذي يمكن اعتباره حديث النفس أو كلاما داخليا، حيث يحكي الراوي عن نفسه باستعمال ضمير المتكلم وهنا يكون الموضوع متعلقا به وقد حدث له في الماضي، كأن يقول: «عزمت على الزواج من ألبرتين»[2].

الحالة 2: الخطاب المحول (Le discours transposé)[3]:

يعتبر الخطاب المحول أو الأسلوب غير المباشر "أكثر محاكاتية بعض الكثرة من الخطاب المروي، وقادر مبدئيا على الشمول"[4]، غير أنه "لا يقدم للقارىء أي ضمانة _ وخصوصا أي إحساس _ بالأمانة الحرفية للأقوال المصرَّح بها في الواقع، فحضور السارد فيه أكثر تجليا في تركيب الجملة بالذات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد"[5]، كأن يقول مثلا: «قلت لأمي إنه لم يكن لي بدٌّ من الزواج من ألبيرتين»[6]، وهو كلام خارجي مصرح به أي نطقت به الشخصيات فعلا، أو كأن يقول: «أعتقد أنه لم يكن لي بد من الزواج من ألبيرتين»[7]، وهو كلام داخلي دار بين الشخصية ونفسها.

فالسارد في الخطاب المحول "لايكتفي في نقله للألفاظ بأن يجعلها في وضع التابع، بل يكثفها ويدمجها في كلامه، ومن ثمّ فهي تعبر عن أسلوبه هو"[8]، فهو إذن يقوم بنقل أقوال الشخصيات بأسلوبه الخاص حيث يكون هناك مصاحبات للخطاب؛ تفسيرات وتعقيبات الراوي...

1. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص186.
2. ينظر: المرجع نفسه، ص ن.
3. Gérard Genette, figures III, p191.
4. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص186.
5. المرجع نفسه، ص ن.
6. ينظر: نفسه، ص ن.
7. ينظر: نفسه، ص ن.
8. السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص139.

الحالة 3: الخطاب المنقول (Le discours rapporté)[1]:

وهو "أكثر الأشكال محاكاة ... والذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفيا لشخصيته"[2]، كأن يقول: قلت لأمي: لابد لي من الزواج من ألبيرتين[3]، هذا في حالة الخطاب المصرح، أو كأن يقول: قلت لنفسي: لا بد لي من الزواج من ألبيرتين، وهذا في حالة الخطاب الداخلي أو الحديث النفسي.

فالخطاب المنقول باعتباره نمطا مسرحيا يكون دائما في قالب حواري أو على شكل مونولوج، حيث لا يتدخل الراوي هنا في نقل كلام الشخصيات، فلا يقوم بنقله على شكل خطاب مسرود ولا على شكل خطاب محول قد تصرف فيه، وإنما يقوم بنقل الكلام حرفيا وبأمانة.

من خلال هذا التقسيم يلاحظ أن الصيغة قد تكون على شكل محاكاة تامة يقدمها السارد دون إضافات تخييلية من عنده، وقد تكون محاكاة جزئية يكون فيها عنصر التخييل حاضرا من قِبل السارد، وبالتالي فالصيغة عند جينيت هي باختصار مجموع الأساليب التي يتبعها السارد في تقديمه للخبر.

1. Gérard Genette, figures III, p192.

2. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص187.

3. ينظر: المرجع نفسه ، ص ن.

2. المنظور (Perspective)[1]:

يعتبر **جيرار جينيت** أن "المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيما يراد الإعلام به من معلومات، وهو ينهض من خلال اختيار _ أو عدم اختيار _ وجهة نظر بعينها"[2]، فالمتعارف عليه أن الحكي أو السرد لا يقوم إلا على عنصرين أساسيين هما الراوي والمروي له، بحيث أن المروي له أو القارئ لا يستطيع أن يلج متاهات القصة إلا من خلال عيون الراوي أو من خلال وجهة نظره، و"معنى ذلك أن المنظور مبناه على من الذي تسود وجهة نظره في موضع بعينه من النص وتوجه _ أي وجهة النظر هذه _ الحكاية عندئذ وجهتها"[3]، مع العلم أن الراوي قد يسند مهمته إلى إحدى الشخصيات المشاركة في القصة لتتولى هي زمام الأمور من خلال وجهة نظرها الخاصة لتصبح شخصية مشاركة في الأحداث وراوية في ذات الوقت.

لذا يعتبر المنظور تقنية مهمة من تقنيات الخطاب السردي في الدراسات النقدية الحديثة، حيث يبحث باختصار عمَّن يروي؟ أو يحكي في الرواية، ومن أي زاوية؟، ذلك أنه لا يمكن أن "ندرك المتن الحكائي إدراكا مباشرا ... وإنما من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد الذي يتغير بدوره بتغير تموضعاته، واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلي"[4]، فالسارد نافذة مفتوحة على المتن الحكائي، ولا يمكن التوغل في ثناياه إلا من خلال عيونه هو أو عيون إحدى شخصيات عمله التخييلي التي كلفها بمهمة السرد.

وتوجد مصطلحات عديدة مرادفة لمصطلح المنظور منها: الرؤية، الموقع، المركز، وجهة النظر، التبئير وهذا الأخير هو المصطلح الذي تبناه جيرار جينيت، يقول: "وتحاشيا لما لمصطلحات **رؤية** و**حقل** و**وجهة نظر** من مضمون بصري مفرط الخصوصية، فإنني سأتبنى هنا مصطلح **التبئير** الأكثر تجريدا بعض الكثرة والذي يتجاوب من وجهة أخرى مع تعبير بروكس ووارين: **بؤرة السرد**"[5].

1. Gérard Genette, figures III, p203.

2. السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص104.

3. المرجع نفسه، ص ن.

4. عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية، مجلة فصول، زمن الرواية، ج2، ع1، د.ط، 1993م، ص68.

5. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص201.

وقد سبق جيرار جينيت كلا من جون بويون وتزفيتان تيودوروف في دراستهما لهذه التقنية، حيث يصطلحان على تسميتها **الرؤية** أو **المظهر**، حيث ميزا في ذلك بين ثلاث أنواع:

- **الراوي < الشخصية الحكائية ("الرؤية من الخلف" عند جون بويون):**

في هذه الحالة "يعرف السارد أكثر مما تعرفه الشخصية، أو بتعبير أدق، يقول أكثر مما تعرف جميع الشخصيات"[1]، حيث يكون "مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال"[2]، فالسارد "لا يعنيه أن يشرح لنا كيفية وصوله إلى هذه المعرفة، فهو يستطيع برؤيته المجاوزة أن يخترق جدران المنزل الذي يصفه وجمجمة البطل الذي يتحدث عنه، وشخصياته لا تملك دونه سرا ولا تعرف عن مصيرها شيئا"[3]، إذ يعرف كل شيء عن الشخصية الحكائية حتى ما لا تعرفه هي في حد ذاتها عن ذاتها من رغبات دفينه تدور في خلدها، وأقدار محتومة تنتظرها وتجهلها تماما، ومثل هذا النوع شائع في الحكي الكلاسيكي أو القصص التقليدية.

- **الراوي = الشخصية ("الرؤية مع" عند جون بويون):**

حيث "لا تتجاوز معرفة الراوي هنا قدر معرفة شخصياته، فهو مثلهم لا يستطيع أن يقدم لنا شرحا لا يعرفونه للأحداث بل يسايرهم دائما"[4]، فليس بمقدور الراوي هنا أن يعطي معلومات مسبقة إلا بعد أن تصل إليها الشخصية، وفي هذه الحالة يتم استخدام "ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع، فإذا ابتُدئ بضمير المتكَلِّم وتمَّ الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية"[5]، إذن الشائع هنا هو استعمال ضمير المتكلم وفي حالة ما إذا استُعمل ضمير الغائب فيشترط أن تتساوى معرفة الراوي مع معرفة الشخصية الحكائية، ويتجلى هذا النوع في الروايات الشخصية.

---

1. مجموعة من النقاد الغربيين، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989م، ص59.
2. عبد الحسين عبد الرضا العمري و م. هادي شعلان البطحاوي، تداخل الأجناس (الأساليب السردية في شعر سعدي يوسف، ديوان امرؤ القيس ـ اختيارا)، مجلة آداب ذي قار، العدد السابع، المجلد الثاني، العراق، آب، 2012م، ص 82.
3. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ – 1998م، ص291.
4. المرجع نفسه، ص ن.
5. حميد لحميداني، مرجع سابق، ص48.

➢ **الراوي < الشخصية الحكائية ("الرؤية من الخارج" عند جون بويون):**

هنا يقول الراوي أو السارد أقل مما تعرفه الشخصية[1]، فلا يعرف "الأحداث مثل أية شخصية من شخصياته بل أقل منها دائما، فيصف ما يمكن رؤيته أو سماعه دون أن يدخل إلى وعي أو يتعمق في ضمير"[2]، حيث لا يتعدى هنا الحدود الخارجية إلى داخل الشخصية الحكائية، فهو فقط يصف ما يرى، وما يشاهده، وما يسمعه.

والأنماط الحكائية التي تستعمل هذه الرؤية السردية هي الروايات الشيئية والتي ظهرت بعد منتصف القرن العشرين، وسميت بهذا الاسم "لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية كما أن بعضها يكادُ يخلو من الحدث؛ هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمشاهد الحسية مع غياب أي تفسير أو توضيح"[3]، ما يضع القارئ أمام الكثير من الغموض، ويدفع به لبدل أكبر جهد لإعطائها تأويلا مناسبا، ودلالة معينة.

وللإشارة فقط فإن **الرؤية من الخلف** عند بويون أو **الراوي > الشخصية الحكائية** عند تيودوروف هو نفسه **السرد الموضوعي** عند توماتذشفسكي، و **الرؤية مع** عند بويون أو **الراوي = الشخصية الحكائية** عند تيودوروف هو نفسه **السرد الذاتي** عند توماتشفسكي، في حين لم يشر هذا الأخير للرؤية السردية الأخيرة والمتمثلة في **الرؤية من الخارج** عند بويون أو **الراوي < الشخصية الحكائية** عند تيودوروف ذلك أن الأنماط الحكائية التي تمت الإشارة إليها سابقا، والتي "تتبنى مثل هذه الرؤية السردية لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد"[4]، لهذا السبب لم يذكر توماتشفسكي هذا النوع من الرؤية السردية.

وبالرجوع إلى جيرار جينيت يُلاحظ أنه قد ميز هو الآخر بين ثلاث أنماط من الرؤية السردية، والتي يفضل أن يطلق عليها مصطلح **التبئير (Focalisation)**[5]، وهي:

1. ينظر: مجموعة من النقاد الغربيين، مرجع سابق، ص59.
2. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص292.
3. حميد لحميداني، مرجع سابق، ص48.
4. المرجع نفسه، ص ن.
5. Gérard Genette, figures III, p206.

2. 1. التبئير الصفر أو الحكاية غير المبأرة (Focalisation zero)[1]:

يمثل هذا النمط عموما الحكاية الكلاسيكية[2]، والراوي هنا يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية، مما يعني عدم وجود زاوية للرؤية، ذلك أن الراوي يعرف كل شيء عن الشخصية الحكائية حتى ما تجهله هي، وهو ما يقابل **الرؤية من الخلف** عند بويون أو **الراوي > الشخصية الحكائية** عند تيودوروف.

2. 2. التبئير الداخلي (Focalisation interne)[3]:

الراوي هنا يعرف ما تعرفه الشخصية لا أقل ولا أكثر، فلا هو يعرف دواخلها ومكنوناتها ولا هو يعرف مسبقا أقدارها، وفي هذا تقييد لحقل رؤية الراوي حيث تتساوى رؤيته مع رؤية الشخصية، وهو يقابل **الرؤية مع** عند بويون أو **الراوي = الشخصية الحكائية** عند تيودوروف، وهو عند جينيت يأخذ ثلاث أشكال فقد يكون:

- **ثابتا:** حيث يعرض الراوي كل شيء من خلال وجهة نظر شخصية واحدة، ومثال جينيت في ذلك رواية «السفراء» والتي يمر كل شيء فيها من خلال الشخصية **ستريذر**[4].
- **متغيرا:** وفيه يبدأ الراوي بعرض كل شيء من خلال وجهة نظر شخصية أولى ثم ينتقل إلى شخصية أخرى، ويضرب هنا مثلا برواية «مدام بوڤاري» حيث الشخصية البؤرية هي أولا شارل، ثم إيما، ثم شارل مرة ثانية[5].
- **متعددا:** ينتشر هذا النوع في الروايات الترسلية "التي يمكن فيها التصدي للحدث الواحد مرات عدة حسب وجهة نظر شخصيات متـــرسِّلة عدة"[6]، بمعنى أن الـــراوي يقدم الحـدث الـواحد من وجـــهة نظـر عدة شخصيات على التوالي، وقد قدم جينيت مثلا يوضـح فيه هذا الشكل من أشكال التبـئير الداخلي بقصيدة

1. Gérard Genette, figures III, p206.

2. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص201.

3. Gérard Genette, figures III, p206.

4. ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

5. ينظر: نفسه ، ص ن.

6. نفسه، ص201 – 202.

روبرت براونينكَ السردية «الخاتم والكتاب» وفيها يروي عن قضية جنائية ينظر إليها كل من القاتل، فالضحايا، فالدفاع، فالاتهام على التوالي[1].

3. 3. التبئير الخارجي(Focalisation externe)[2]:

الراوي هنا لا يلج إلى دواخل الشخصيات، بل يكتفي بوصف ما يرى وما يشاهد فقط، فهو وصف يتعلق بالفضاء الخارجي، ذلك أن الراوي يعرف أقل مما تعرفه الشخصية، وهذا يمنع المتلقي أو القارئ من معرفة عالمها الداخلي وأفكارها وعواطفها ومخططاتها المستقبلية، وقد شاع هذا النمط حسب جيرار جينيت في فترة ما بين الحربين العالميتين من خلال روايات **ضاشْيل هامّت** حيث يتصرف فيها البطل أمام القارئ دون أن يسمح له بمعرفة أفكاره أو عواطفه[3].

ويشير جيرار جينيت إلى أن أي نمط من هذه التبئيرات لا ينصب دائما "على عمل أدبي بأكمله، بل على قسم سردي محدَّد يمكن أن يكون قصيرا جدا"[4]، ما يعني أن الحكاية الواحدة قد تبدأ غير مبأرة ثم يصبح تبئيرها داخليا ثم خارجيا بعدها .. الخ، وهو ما يطلق عليه جيرار جينيت **التبئير المتغير** أو **التعددية الصيغية** (Polymodalité)[5]، حيث تحدث تبديلات وتغييرات في التبئير فتصبح الحكاية حينها متعددة البؤر.

1. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص202.

2. Gérard Genette, figures III, p207.

3. ينظر: المرجع نفسه ، ص202.

4. نفسه، ص203.

5. ينظر، نفسه، ص 202.

ثالثا: الصوت السردي (Voix)[1]:

استخدم جيرار جينيت مصطلح الصوت وذلك "للإشارة إلى فعل السرد – الوضعية المتضمنة ساردا وجمهورا، والصوت بتعريف أضيق يجيب على السؤال: «من يتكلم؟»، وفي النقد الأميريكي تشير كلمة «صوت» غالبا إلى الصفات التي تنفرد بها أعمال مؤلف ما"[2]، فالصوت السردي يشير إلى السارد أو الراوي الذي يروي أحداث القصة، وإلى علاقته بها، وموقعه فيها، بمعنى ما إذا كان هذا الراوي مشاركا في أحداث القصة كشخصية حكائية أو غير مشارك فيها.

وفي هذا الفصل سيتم التطرق إلى زمن القص أو السرد كما سيتم الوقوف على وضعيات السارد وأهم المستويات السردية له ووظائفه.

1. زمن القص أو السرد (Temps de la narration)[3]:

لا يمكن تصور قصة أو حكاية دون زمن يحدد وقت وقوع الأحداث فيها، فلو "جاز أن تكون هناك قصة لا تحديد فيها للمكان الذي وقعت فيه الأحداث، ولا لعلاقة هذا المكان بالمكان الذي كان فيه الراوي وقت قيامه بحكاية الأحداث، فمن المستحيل تصور قصة خالية من زمن يتحدد بالنظر إلى لحظة القص، ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا بالنسبة لهذه اللحظة"[4]، ما يعني أنه بالإمكان الاستغناء عن المكان في القصة سواء تعلق الأمر بالمكان الذي وقعت فيه أحداث القصة أو بمكان الراوي أثناء قيامه بالعمل السردي، في حين يستحيل الاستغناء عن الزمن بالقياس إلى فعل السرد، و"لعل هذا ما يجعل التحديدات الزمنية للمقام السردي أهم بوضوح من تحديداته المكانية"[5]، ويميز جيرار جينيت بين أربعة أنماط من السرد، وهي:

---

1. Gérard Genette, figures III, p225.

2. والاس مارتن، مرجع سابق، ص179.

3. Gérard Genette, figures III, p228.

4. السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص152.

5. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص230.

1. 1. القص أو السرد اللاحق (Narration ultérieure)[1]:

ويمثل القص اللاحق للحدث الروايةُ الكلاسيكية التي يقع زمنها في صيغة الماضي[2]، وهو عند جينيت "الموقع الكلاسيكي للحكاية بصيغة الماضي، ولعله الأكثر تواترا بما لا يقاس"[3]، حيث هنا يتم سرد الأحداث بعد وقوعها باستعمال صيغة الماضي، فيكون زمن القصة سابقا لزمن السرد، وهذا النمط هو الأكثر انتشارا من بين الأنماط الأخرى، ويشيع استعماله في الروايات الكلاسيكية.

1. 2. القص أو السرد السابق (Narration antérieure)[4]:

ينتشر القص السابق على الحدث في الروايات المبنية على التنبؤ وزمنها هو زمن المستقبل[5]، ويراه جينيت يمثل "الحكاية التكهنية بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر"[6]، إذن فالسرد السابق يتم سرد الأحداث فيه باستعمال صيغة المستقبل في أغلب حالاته وذلك راجع لكون السارد يقوم بسرد الأحداث متنبئا بوقوعها قبل وقوعها، فيكون زمن السرد هنا سابقا لزمن القصة، غير أن جينيت لا يرى مانعا من أن تسرد الأحداث بصيغة الحاضر، وهذا النمط قليل الانتشار مقارنة بالنمط الأول.

1. 3. القص أو السرد المتواقت (Narration simultanée)[7]:

وهو "الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل"[8] عند جيرار جينيت، حيث يتواجد القص المصاحب للحدث في "الرواية المبنية على الزمن المضارع، كما في حالات بث الراديو والتلـفزيون على الهواء مبـــاشرة لأحداث تقع في

1. Gérard Genette, figures III, p229.
2. السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص152.
3. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص231.
4. Gérard Genette, figures III, p229.
5. ينظر: السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص152.
6. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص231.
7. Gérard Genette, figures III, p229.
8. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص231.

اللحظة نفسها"[1]، ما يعني أن الراوي قام بسرد الأحداث أثناء لحظة وقوعها بصيغة الحاضر، وهذا يجعل زمن القصة مطابقا أو مساويا لزمن السرد.

1. 4. القص أو السرد المقحم (Narration intércalée)[2]:

هو سرد مقحم بين لحظات العمل[3] أو بين أجزاء الحدث، وهو الأكثر تعقيدا بين الأنماط الأخرى ويرجع ذلك "لاختلاط القصة والقص معا على نحو يترك فيه القص أثره على القصة، وهذا يحدث بصفة خاصة في الرواية الرسائلية التي فيها أشخاص كثيرون يراسل بعضهم بعضا، حيث تكون الرسالة وسيطا تنتقل إلينا الرواية من خلاله، وهي في نفس الوقت عنصر من عناصر الحبكة"[4]، ففي هذا النمط من السرد يقتحم السرد أحداث القصة ويؤثر عليها، بسبب تعدد الخطابات السردية المدمجة بين الأحداث، ما يجعله أكثر الأنماط صعوبة وتعقيدا لكثرة التداخل والتلاعب الزمني فيه، وينتشر السرد المقحم بين أجزاء الأحداث عموما في الروايات التراسلية.

2. المستويات السردية (Niveaux narratifs)[5]:

يشير جيرار جينيت إلى وجود مستويين من مستويات السرد، المستوى الأول يمثل السرد من الدرجة الأولى، بينما المستوى الثاني يمثل السرد من الدرجة الثانية، وذلك راجع إلى أن "الفرق بين قصتين تُروى إحداهما داخل الأخرى هو فرق بين مستويين من مستويات القص، والراوي في القصة الثانية هو في الأصل شخصية من شخصيات القصة الأولى، وعملية القص التي تتولد عنها القصة الثانية هي في حدا ذاتها حادثة تحكيها القصة الأولى[6].إذن هناك حسب جينيت مستويان:

---

1. السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص153.

2. Gérard Genette, figures III, p229.

3. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص231.

4. السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص153.

5. Gérard Genette, figures III, p238.

6. السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص156.

2. 1. السرد الإبتدائي أو السرد من الدرجة الأولى (Le récit extradiégétique)[1]:

وتمثله الحكاية الأولى والتي هي فعل سردي مُنجَز على مستوى أول[2]، بمعنى أن الفعل السردي هنا يقع خارج الحكاية لا داخلها، لذلك تسمى حكاية من الدرجة الأولى.

فالمستوى الأول من السرد يتمثل في السرد الأنموذج أو السرد القالب أو السرد الإطار "وهو السرد الذي يشتمل على سرد مُتَضَمَّن. والمصطلح مشتق من الكلمة اللاتينية (mater) التي تعني (الأم، الرحم) وتشير إلى الشيء الذي ينشأ في داخله شيء آخر"[3]، فالسرد الأنموذج أو السرد القالب هو السرد الذي يحتوي سردا داخليا متضمنا فيه.

2. 2. السرد الثانوي أو السرد من الدرجة الثانية (Le récit métadiégétique)[4]:

وتمثله الحكاية الثانية وهي حكاية متضمنة في الحكاية الأولى منجزة على مستوى ثان، بمعنى أن سارد الحكاية الثانية هو شخصية ممثلة في الحكاية الأولى، "وأن فعل السرد الذي ينتج الحكاية الثانية حدثٌ مروي في الحكاية الأولى"[5]، لذلك نعتبرها حكاية من الدرجة الثانية ويسميها جينيت قصصية تالية[6]، فيكون بذلك الفعل السردي للحكاية الثانية موجود داخل الحكاية الأولى.

فالمستوى الثاني من السرد إذن يتمثل في السرد المتَضَمَّن أو السرد المطمور أو السرد المضمر وهو "ينشأ داخل السرد القالب في القصص التي يتعدد رواتها أو تتعدد حكاياتها، ويُدعى أيضا السرد التحتيّ"[7]، فهو السرد الداخلي أو المتَضَمَّن في السرد الأنموذج (القالب).

ويشـــير جينيت إلى أن كل ســرد داخل الحكاية الأولى ليس بالضـرورة أن يكون شفويا، "وإنما يمكنه أن يقوم

---

1. Gérard Genette, figures III, p239.

2. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص240.

3. يان مانفريد، علم السرد (مدخل إلى نظـرية السـرد)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينـوي للتحقيق والنشر، دمشق، ط1، 2011م، ص 80.

4. Gérard Genette, figures III, p239.

5. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص240.

6. ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

7. يان مانفريد، مرجع سابق، ص84.

على نص مكتوب"[1]، كما يمكن للحكاية الثانية "ألا تكون شفوية ولا مكتوبة، وتبدو _ صراحة أو ضمنيا _ حكاية داخلية أي نوع من الذكرى التي تتذكرها شخصية (في الحلم أو في غير الحلم)"[2]، ويمكن أيضا أن يتولى الحكاية الثانية "تمثيل غير لفظي (بصري في أغلب الأحيان)، نوع من الوثيقة الإيقونية التي يحولها السارد إلى حكاية وهو يصفها بنفسه ... أو _ في أنذر الأحوال _ يجعل شخصية تصفها"[3]، فيفهم من خلال هذا أن الحكاية الثانية المتضمنة في الحكاية الأولى ليس بالضرورة تكون شفوية فقد تكون نصا مكتوبا على شكل مذكرة مثلا، وقد تكون صورة أو أيقونة يحولها السارد الثانوي إلى حكاية من خلال وصفها بنفسه أو من خلال تكليف شخصية أخرى بوصفها.

ويميز جيرار جينيت هنا بين "الأنماط الرئيسية من العلاقة التي تستطيع أن تربط الحكاية القصصية التالية بالحكاية الأولى التي تندرج فيها"[4]، ما يعني وجود علاقات تربط بين السرد الابتدائي والسرد الثانوي، وهذه العلاقات هي عبارة عن وظائف تقدمها الحكاية الثانية إلى الحكاية الأولى وتتمثل في:

- **علاقة تفسيرية (Relation explicative)**[5]:

في هذه الحالة يؤدي السرد الثانوي وظيفة تفسيرية، حيث يقوم السارد بشرح أسباب الحادثة وتعليلها، أو يسترجع ذكريات الماضي ليفسر أحداث الحاضر ويوضح أسبابها، ما يجعل الحكاية القصصية التالية متغيرا للاسترجاع التفسيري[6]، فالحكاية الثانية إذن "تجيب على سؤال من هذا النوع: ما الأحداث التي أفضت إلى الوضع الحالي؟"[7]، بحيث تشرح وتفسر الأسباب التي أوصلت الأحوال إلى ما هي عليه في الوقت الحالي.

1. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص242.
2. المرجع نفسه، ص ن.
3. نفسه، ص ن.
4. نفسه، ص ن.
5. Gérard Genette, figures III, p242.
6. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص244.
7. السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص157.

- **علاقة موضوعاتية (Relation thématique)**[1]:

هي علاقة تخلو من أي استمرارية زمكانية بين القصة التالية والقصة[2]، وقد تكون "علاقة تضاد أو مشابهة ولها حين يدركها الجمهور تأثير على الأحداث"[3]، وأفضل مثال يقدمه جينيت في حالة علاقة مقابلة أو تضاد بـ: «تعاسة آريان المهجورة، في غمرة عرش ثتيضوص البهيج»[4]، أما في حالة مشابهة أو مماثلة فمثاله الأفضل في ذلك هي شخصية «جوكاييل» في قصيدة «موسى النجيّ» عندما تتردَّد في تنفيذ الأمر الإلهي فيروي لها عمران قصة تضحية إبراهيم[5].

- **علاقة سردية (Relation narrative)**[6]:

في هذه الحالة لا نرى أي علاقة واضحة بين المستوى السردي الأول والثاني، "ففعل السرد هو الذي يؤدي وظيفة في القصة (بمعزل عن المضمون القصصي التالي)، هي وظيفة التسلية مثلا أو وظيفة الإعاقة أو هما معا"[7]، وأفضل مثال يقدمه جينيت على هذا النمط من العلاقات هي قصص «ألف ليلة وليلة»، عندما "تصد شهرزاد الموت بواسطة حكايات متجددة أيا كانت (شريطة أن تثير اهتمام السلطان)"[8] ، فالمقام السردي هنا يقوم بوظيفتين؛ وظيفة التسلية حيث تقوم الحكايات بتسلية السلطان، وفي نفس الوقت بوظيفة إعاقة إذ تعيقه وتمنعه من قتل الراوية شهرزاد.

1. Gérard Genette, figures III, p242.

2. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص244.

3. السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص157.

4. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص244.

5. ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

6. Voir: Gérard Genette, figures III, p243.

7. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص245.

8. المرجع نفسه، ص ن.

3. وضعيات السارد (Le statut du narrateur)[1]:

يشير جيرار جينيت هنا إلى الشخص المتكلم في الحكاية وعلاقته بها، موضحا أن "اختيار الروائي ليس اختيارا بين صيغتين نحويتين بل بين موقفين سرديين"[2]، وهما "جعل القصة ترويها إما إحدى شخصياتها، وإما سارد غريب عن هذه القصة"[3]، من هذا المنطلق يميز جيرار جينيت بين أربع حالات يكون عليها وضع السارد في علاقته بالقصة وهي:

_ سارد خارج القصة _ غيري القصة(Extradiégétique – Hétérodiégétique)[4]:

في هذه الحالة يكون السارد من الدرجة الأولى حيث يروي قصة هو غائب عنها[5]، فيكون السرد باستعمال ضمير الغائب، ونموذجه: «هوميروس» في ملحمة الإلياذة.

_ سارد خارج القصة _ مثلي القصة (Extradiégétique – Homodiégétique)[6]:

هنا يكون السارد من الدرجة الأولى حيث يروي قصته الخاصة[7]، ويكون السرد باستعمال ضمير المتكلم، ونموذجه في ذلك: «جيل بلا» الذي يكون فيه السارد من الدرجة الأولى وفي نفس الوقت بطلا لروايته.

_ سارد داخل القصة _ غيري القصة (Intradiégétique – Hétérodiégétique)[8]:

يكون السارد هنا من الدرجة الثانية، حيث يسرد حكايات هو غائب عنها، فيكون السرد في هذه الحالة أيضا باستعمال ضمير الغائب، ونموذجه: «شهرزاد» باعتبارها "ســـاردة داخل القـــصة لأنها قبل أن تنبس ببنت

1.Gérard Genette, figures III, p255.

2. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص254.

3. المرجع نفسه، ص254 – 255.

4. Gérard Genette, figures III, p255.

5. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص258.

6. Gérard Genette, figures III, p255.

7. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص258.

8. Gérard Genette, figures III, p255.

شفة، شخصية في حكاية ليست حكايتها، ولكنها في الوقت نفسه ساردة غيرية القصة، بما أنها لا تحكي قصتها الخاصة"[1]، فهي إذن شخصية ممثلة داخل القصة تقوم بسرد قصصا غير مشاركة فيها.

_ سارد داخل القصة _ مثلي القصة (Intradiégétique – Homodiégétique)[2]:

السارد هنا يكون من الدرجة الثانية حيث يروي قصته الخاصَّة به[3]، والضمير المستخدم هنا هو ضمير المتكلم، ونموذجه: «عوليس» وهو شخصية ممثلة في القصة تقوم بسرد قصتها الخاصة بها.

4. وظائف السارد (Fonction du narrateur)[4]:

يميز جيرار جينيت بين خمس وظائف يمكن للسارد أن يقوم بها، وذلك حسب مظاهر الحكاية التي ترتبط بها، وتتمثل هذه الوظائف في:

4. 1. الوظيفة السردية (Fonction proprement narrative)[5]:

من بين مظاهر الحكاية التي ترتبط بها هذه الوظيفة في القصة، "التي لا يمكن لأي سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد، التي يمكنه كثيرا أن يحاول _ كما فعل بعض الروائيين الأمريكيين _ أن يحصر فيها دوره"[6]، فهذه الوظيفة إذا تخلى عنها السارد فقد صفته كسارد لأن دوره مرتبط بها.

4. 2. وظيفة الإدارة أو التوجيه (Fonction de régie)[7]:

تتصل هذه الوظـيفة بالنص السردي "الذي يمـــكن أن يرجع إليه السارد في خطاب لساني واصف نوعا ما

1. جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ص111 -112.
2. Gérard Genette, figures III, p256.
3. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص258.
4. Gérard Genette, figures III, p261.
5. Gérard Genette, figures III, p261.
6. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص264.
7. Gérard Genette, figures III, p262.

(سردي واصف في هذه الحالة) ليبرز تمفصلاته وصلاته وتعالقاته، وباختصار تنظيمه الداخلي"[1]، فالسارد هنا يقوم بعملية إدارة وتوجيه للنص السردي مستعملا الإشارات الموجودة فيه لإبراز أو استخراج تنظيمه الداخلي.

4. 3. وظيفة تواصل (Fonction de communication)[2]:

تتصل هذه الوظيفة بالوضع السردي الذي محركاه هما المسرود له والسارد له[3]، حيث يحاول السارد إقامة صلة بالمسرود له عن طريق الحوار سواء كان حوارا حقيقيا أو تخييليا، وهذه الوظيفة تحيل إلى وظيفتين أشار إليهما ياكبسون في حديثه عن وظائف اللغة وهما «الوظيفة الانتباهية» التي تُعنى بالتحقق من الاتصال، و «الوظيفة الندائية» والتي تُعنى بالتأثير في المتلقي أو المرسل إليه.

4. 4. وظيفة البيِّنة أو الشهادة (Fonction testimoniale)[4]:

تتصل هذه الوظيفة "بما يمارسه الراوي عن نفسه من توجيه، وقد يتخذ ذلك شكل التوثيق، وذلك حين يشير إلى مصدر معلوماته أو إلى مدى دقة ذاكرته أو إلى مشاعره التي تستثيرها حادثة بعينها"[5]، وجينيت يراها تتعلق بالسارد لما "يشير إلى المصدر الذي يستقي منه خبره، أو درجة دقة ذكرياته الخاصة"[6]، أي عودته إلى المصدر الذي يستقي منه معلوماته، تأكيدا منه على صدق أقواله.

4. 5. الوظيفة الإيديولوجية (Fonction idéologique)[7]:

تتصل هذه الوظيفة بتدخل السارد في القصة، إذ يمكن أن يأخذ هذا التدخل "شكلا وعظيا تعليميا، عن طريق التعليقات ذات الصبغة المرجعية على الأحداث"[8]، حيث يتدخل السارد في سرده لأحداث القصة معلقا

1. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص264.
2. Gérard Genette, figures III, p262.
3. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص264.
4. Gérard Genette, figures III, p262.
5. السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص166.
6. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص265.
7. Gérard Genette, figures III, p264.
8. السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص166.

عليها ومبرزا لمرجعياته وخلفياته الإيديولوجية بهدف الإرشاد والتوجيه، وقد يكون تدخله مباشرا إذ يعلق على الأحداث بنفسه أو غير مباشر حيث يكلف شخصية من شخصيات قصته بهذا العمل.

وينبه جيرار جينيت إلى أنه لا ينبغي تلقى هذه الوظائف الخمس بصفتها جامعة مانعة، فيقول: "فليست أي من هذه المقولات خالصة تماما وغير متشاركة مع المقولات الأخرى، وليست أيٌّ منها (ما عدا المقولة الأولى) أساسية تماما، وفي الوقت نفسه ليست أيٌّ منها قابلة للتحاشي تماما، مهما بدل من عناية في سبيل هذا التحاشي[1]، ما يحاول جينيت قوله هو أن هذه الوظائف غير منفصلة عن بعضها البعض، غير أنه يمكن الإستغناء عن أي منها باستثناء الأولى كون هذه الأخيرة وظيفة أساسية، في حين يستحيل على أي سارد أن يتحاشاها أو يتهرب منها مهما بدل من جهد.

ولا بد من الإشارة إلى أن الوظائف غير السردية حسب جينيت نجدها أكثر نشاطا في النمط السردي غير المبأر أو ذو التبئير الصفر، "إذ أن تبئيرا صارما سواء أكان داخليا أم كان خارجيا يقصي مبدئيا كل نوع من أنواع تدخل السارد، الذي يقتصر على القص متظاهرا حتى بترك القصة «تروي نفسها بنفسها» حسب العبارة القديمة"[2]، إن هذا يعني أن جميع الوظائف ماعدا الوظيفة السردية هي الوظائف الأكثر طغيانا على الخطاب السردي التعليقي؛ أي لما يتدخل السارد في مجرى الأحداث معلقا عليها كونه يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية عن نفسها، فلو كان السارد يعرف بقدر ما تعرفه الشخصية أو أقل مما تعرفه، فإن هذا يمنعه من أن يبدي رأيه ويلقي بظلال تعليقاته على النص السردي فيتعذر عليه حينها أن يقوم بمختلف الوظائف غير السردية المكلف بها.

5 . المسرود له (Le narrataire)[3]:

يرى جيرار جينيت أن "المسرود له مثله كمثل السارد هو أحد عناصر الوضع السردي، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه؛ أي أنه لا يلتبس قبليا بالقارئ (ولو الضِّمني) أكثر مما يلتبس السارد بالضرورة

1. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص265.
2. جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ص171.
3. Gérard Genette, figures III, p265.

بالمؤلف"[1]، فالمسرود له باختصار هو المرسل إليه أو المتلقي الذي يقوم بتلقي رسالة السارد أو المرسل سواء تقبلها أو رفضها، وهو يكافئ السارد في كونه أحد أهم عناصر الوضع السردي إذ لا يقل دوره عن الدور الذي يؤديه هذا الأخير في الحكاية.

ويميز جينيت بين نوعين من المسرود لهم شأنه في ذلك شأن السارد حيث يوجد سارد داخل القصة وآخر خارجها، فإذا كان السارد داخل القصة فإن المسرود له يكون هو الآخر داخل القصة، والذي تدل عليه وحده

سمات «ضمير المخاطَب» الحاضرة في النص[2]، كما أنه لا يمكن للقراء الواقع خارج حدود النص السردي أن يتماهى مع المسرود له التخييلي أكثر مما يستطيع السارد الثانوي الموجود داخل النص أن يخاطب القارئ الخارجي أو حتى يفترض وجوده، ما يعني أنه ليس بإمكان القارئ الواقع خارج حدود النص مقاطعة سارد داخل القصة أثناء سرده للأحداث ولا مراسلة المسرود له الموجود داخل النص أيضا.

والعكس من ذلك صحيح تماما، فإذا كان السارد خارج القصة فإن المسرود له يكون بالضرورة خارج القصة، هذا الأخير الذي يلتبس بالقارئ الضمني، وهنا "يمكن كل قارئٍ حقيقي أن يتماهى معه"[3]؛ أي يعتبر نفسه معنيا بما يقوله السارد للمسرود له خارج القصة[4]، في حين يتعذر عليه كقارئ حقيقي أن يتماهى مع المسرود له داخل القصة، ذلك أن هذا الأخير شخصية ممثلة في الحكي كغيرها من الشخصيات.

ولا بد من الإشارة إلى أن وجود السارد خارج القصة مرهون بوجود المؤلف، والذي يلتبس أي السارد الخارجي في أغلب الأحيان مع المؤلف، لكن ليس بالضرورة مرتبطٌ وجود المسرود له بوجود القارئ سواء كان حقيقيا أو كان قارئا ضمنيا.

1. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص268.
2. ينظر: المرجع نفسه، ص ن.
3. نفسه، ص ن.
4. ينظر: جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ص173.

الفـصل الثاني

تحليل بنيوي للمجموعة القصصية "جنية البحر"

لجميلة زنير

الزمن والصيغة والصوت

تمهيد:

تعتبر المجموعة القصصية "جنية البحر" من أهم المجموعات القصصية التي كتبتها القاصة الجزائرية جميلة زنير(*)، فأثبتت من خلال ذلك قدرتها على الكتابة القصصية، وهو المجال الذي تميزت فيه وحصرت فيه كل إبداعاتها تقريبا.

وتقع هذه المجموعة القصصية في 214 صفحة، تتوزع على صفحاتها ثمانية عشرة قصة مختلفة المضامين والمواضيع، ففيها ما يحمل الطابع الأسطوري والذي يحمل دلالات عميقة لها أبعاد اجتماعية محضة، وفيها ما يخلو من أي توظيف للأسطورة غير أنها تعبر بحق عن المعاناة الاجتماعية لفئات كبيرة من مجتمعنا، وفيها ما خصصته لنفسها حيث تقص علينا شيئا من ماضيها لتشاركنا به وتفضي إلينا ولو بالقليل من أشواقها وأحزانها ورغباتها.

وفي هذا الفصل التطبيقي يتم تحليل هذه المجموعة القصصية انطلاقا من المفاهيم السردية التي نظر لها جيرار جينيت والتي تمت معالجتها في الفصل الأول كمفاهيم أساسية لدراسة الخطاب السردي، لتتحول في هذا الفصل إلى إجراءات وآليات تساعد على تحليل القصص الواردة في هذه المجموعة، وذلك لإبراز أغلب التقنيات السردية التي اعتمدتها القاصة أثناء قيامها بعملية السرد، انطلاقا من مستويات السرد الثلاث والمتمثلة في: الزمن والصيغة والصوت.

(*) جميلة زنير من مواليد 1950م بمدينة جيجل الساحلية، تشتغل أستاذة أدب عربي (متفرغة للكتابة حاليا) بدأت بكتابة النصوص الشعرية ثم تفرغت للكتابة النثرية القصصية و الروائية منذ السبعينات نشرت نصوصها في أغلب الصحف و المجلات الوطنية و العربية، يعدها النقاد أهم قلم نسائي ظهر بعد الاستقلال في مجال الكتابة القصصية الجزائرية باللغة العربية، من أعمالها القصصية المطبوعة: "دائرة الحلم و العواصف" سنة 1981م، "جنية البحر" سنة 1999م، " أسوار المدينة" سنة 2002م، "المخاض" سنة 2003م، أيضا لها رواية بعنوان "تداعيات امرأة قلبها غيمة" سنة 2001م، وكتاب "أنيس الروح" سنة 2007م عبارة عن نصوص، وأيضا "انطولوجيا القصة النسوية" سنة 2007م.

انتزعت عدة جوائز وطنية ودولية منها: الجائزة الأولى التي نظمتها وزارة الثقافة في أدب الطفل عام 1997م، والجائزة الوطنية الأولى في الرواية التي نظمتها ولاية سكيكدة عام 2000م، وأيضا جائزة الامتياز الأولى لكتابات حوض البحر الأبيض المتوسط لعام 2001م.

أولا: الزمن السردي في المجموعة القصصية "جنية البحر":

1. محور النظام أو الترتيب الزمني:

في محاولة لاستخلاص الفوارق الزمنية الموجودة في هذه المجموعة القصصية يلاحظ قلتها وأحيانا انعدامها في قصص كثيرة، وتتمثل المفارقات الزمنية في الاسترجاع والاستباق، والذين تم كشف الستار عن مكنوناتهما في الفصل الأول.

1. 1. الاسترجاع:

فكما ذكرت سابقا فإن الزمن المتحكم في سيرورة أحداث أغلب قصص جميلة زنير في مجموعة "جنية البحر" هو زمن الحاضر، غير أن الساردة ترجع إلى زمن الماضي لسرد أحداث وقعت آنذاك، ففي قصة "جنية البحر" تدور الأحداث حول صياد سكنت روحه جنية البحر ومنعته عن العالم الواقعي حتى ما عاد ملكا لأحد إلا لها، فاتخذ من غرفة أقامها على شاطئ البحر مسكنا لكليهما لا يزعجهما فيها أحد، وفي يوم من الأيام أصابه صداع شديد كان السبب في وفاته، ليمـــوت وحيدا في تلك الغرفة فيجده البـــحارة بعد ثلاثة أيام صريعا وأمامه كلبة أبت أن تبرح مكان موته حتى ماتت، ليشيع بين الناس أن تلك الكلبة ماهي إلا جنية قد تقمصت صورة هذه الكلبة لتموت معه.

وهذه الأحداث إنما اتخذت صيغة الحاضر الذي يعيشه هذا الصياد، ولكن يوم ألم به الألم الفظيع في رأسه، وأحس بدنو نهايته راح يجوب بذاكرته كل الأماكن التي زارها قبل أن يفارق الحياة: "فجاب بذاكرته كل مدن البحر، ودك حصون الذكريات في رحلاته البحرية فحملته إلى جزر بلورية وخلجان بكر لا تسكنها غير حوريات البحر"[1]، وهو اســترجاع خارجي مستـــقل عن الحكاية الأولى، باعتبار أن كل اســترجاع هو حكاية ثانية زمنيا بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حسب جيرار جينيت[2]، وتحديدا هو استرجاع خارجي جزئي حيث تتوقف الساردة عن سرد الأحداث الراهنة لترجع إلى ماضي الشخصية البطلة وإن كان ماضيا غير محدد المدى، والغاية من

1. جميلة زنير، جنية البحر (مجموعة قصصية)، دار موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2008م، ص17.
2. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص60.

هذا الاسترجاع هو الإشارة إلى أحداث قد تم إهمالها في الحكاية الأولى، وإن كانت أحداثا موجزة ومكثفة، وذلك للمساعدة على توضيح الفكرة وفهم المغزى، كما أنه يشير إلى وضعية الشخصية البطلة في الماضي وما آلت إليه حالها اليوم، وهنا يكون الفضاء الزمني للحكاية الأولى أوسع من الفضاء الزمني المسترجع.

وفي قصة "رجل من عالم آخر" يعود فيها البطل ليتذكر كيف كانت ترغمه زوجة أبيه على القيام بأعمال ليست من أعمال الذكور: "وتذكر كل الأعمال التي تحاصره بها يوميا والتي يخجل من ذكرها أمام أنداده من الذكور.. فهو يؤدي أعمالا لا تطالب بها عادة غير البنات"[1]، فكان هذا النكد من أحد الأسباب التي دفعت به إلى الخلاء فارا من زوجة أبيه الظالمة ليقع فريسة لحورية الأساطير التي أخذته زوجا لها وأسكنته عالمها الخاص، فبدا ذلك الغريب في عالمه الذي لا يتكلم مع أحد، غير أن ذلك كان أرحم عليه من ظلم زوجة أبيه وكيدها له ولإخوته.

وهنا الاسترجاع استرجاع خارجي جزئي غير محدد المدى كون الساردة توقفت عن سرد الأحداث وعادت في لمح البصر إلى ماضي الشخصية البطلة في بضع سطور، قبل أن تستأنف حكاتها الأولى من جديد. كما تذكر في تلك اللحظة حنان والدته الذي فقده يوم فقدها فأصبح يتيم الأم وحيدا: "فتذكر حنو والدته فتولد الألم في ضلوعه من جديد.. وتقاطعت به الدروب فتوقف يفكر في الدرب الذي يجب أن يسلكه"[2]، وهو الآخر استرجاع خارجي جزئي، يهدف إلى توضيح الفكرة التي تتمحور حولها القصة.

أيضا المطلع على قصة "أوجاع امرأة خلعتها القبيلة" يجد أن الساردة قد عادت إلى زمن الماضي عن طريق الأحلام التي تراودها كل ليل لتعود بها إلى المدينة التي ولدت فيها وكبرت تحت جناحيها وهي مدينة جيجل هذه اللؤلؤة الزرقاء التي لا تدع المفارق في حال سبيله إلا وقد ابتلته بكل مشاعر الشوق والحنين ليعود إليها، هذه المشاعر التي دفعت الساردة بكل قوة لتعانق أحلام الليل كي تزورها كالطيف لا تترك وراءها أثرا، كيف لا وهي المدينة التي شهدت كل أفراحها وأحزانها كل آمالها وأحلامها: "ويعاودني الشوق للرحيل، فيفتح الحلم أبوابه وتحملني الأشرعة لأسقط غيمة على حافة الليل الذي يحمل سري، ويلـوح لي طهر «سيدي عمرو» على مشارف

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص34.
2. المصدر نفسه، ص ن.

الأفق بكل كبريائه يتلفح بالهيبة ويتوهج بالبهاء .. وإذ البحر بين يديه سيد المدينة لا يزال يطهر قدميه صبح مساء وينام على الأسرار، و«سيدي عمرو» يحافظ على جلسته البديعة؛ بينما عيناه تنغرسان في البحر وتحدقان في كل الاتجاهات تتأملان البزوغ والأصيل"[1].

فالقاصة هنا عادت بلهفة الشوق عبر الحلم ليلا إلى ذكريات ماض ترسخت في مخيلتها فأخذتها إلى طيف «سيدي عمرو» حارس البحر كما تسميه، فقد تذكرت بهاءه وكبرياءه وهيبته وهو جالس جلسته البديعة قبالة البحر يحرسه من كل الاتجاهات ويتأمله.

وقد أخذها الحلم أيضا إلى "باب السور" حيث يوجد بيتها القديم والذي كان ديرا للراهبات، يتعبدن فيه ويقمن بطقوسهن المسيحية من صلوات وترنيمات يتقربن بها إلى المسيح: "وأنا طفلة كانت تستفزني أصواتكن الليلية التي لا تهدأ وحشرجات الرحى التي لا تتوقف عن الدوران"[2]، فهنا عادت بذاكرتها إلى بيتها القديم حيث تذكرت إنزعاجها من أصوات الراهبات ودوي الرحى الذي لا يفتر.

ولم يأخذها الحلم ليلا إلى هذين المكانين فقط وإنما أخذها إلى أماكن عدة منها "ضريح سيدي أمقران" ومدرسة الحياة للبنات" وسفينة "بابا عروج" وكذلك "سبورة الدا مسعود"، فكان كل مكان من هذه الأمكنة يمثل لها قصة عن ماض بعيد، وهذه الإستذكارات هي استرجاعات خارجية هي الأخرى غير أنها هذه المرة إسترجاعات كلية متصلة بالحكاية الأولى، فيها تقوم الساردة بسرد أحداث وقعت لها في الماضي منذ ربع قرن مضى وبالتالي فهي استرجاعات بعيدة المدى، وتشكل الأحداث الواقعة في هذه الفترة الجزء الهام من الحكاية بل كل الحكاية تقريبا، فالذكريات المتسترجعة تكاد تطغى على القصة كلها، حيث يفوق الفضاء الزمني المسترجع الفضاءَ الزمني للحكاية الأولى، كما تعتبر الحكاية الأولى نهاية مسبقة للزمن المسترجع.

وفي قصة "الطيف الهارب" يُلاحظ أن الفضاء الزمني المسترجع يفوق الفضاء الزمني للحكاية الأولى كما هو الشأن بالنسبة لقصة "أوجاع امرأة خلعتها القبيلة"، فهو استرجاع خاجي كلي مسترسل، حيث تعتمده الساردة لسرد أحداث قصتها التي تبدأها في زمن الحاضر وهي النقطة الصفر التي بدأ منها الحكي حيث ذهبت الشخصية

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص54 – 55.
2. المصدر نفسه، ص59.

البطلة إلى زيارة ضريح الولي لتشكو له أحزانها وتفضي إليه بهمومها عله يزيل عنها الغم التي هي فيه، وذلك قبل أن تسرح بذاكرتها إلى الماضي البعيد حيث تتذكر كيف تقدم يطلبها للزواج وكيف غمرتها الفرحة والسرور لذلك، خصوصا وهي ترى في نفسها الضئيلة القليلة الحظ من الجمال والعلم والمال وهو الوسيم المثقف العالي المقام ذو المنصب المرموق، وكيف أسكنها في نعيم لم تحلم به قط، فغمرتها السعادة والسكينة إلى يوم حدثت الفاجعة فانتهى زوجها في حادث سير رهيب وهو عائد من مؤتمر، لتتحول أيام السعادة إلى أيام حزن وهم وقلق ويأس.

فالساردة هنا تعود إلى قبل 20 سنة من ماضي الشخصية البطلة: "وتشغل ذاكرتها وهي تستجلي أسرارها الهاربة منذ عشـــرين سنة حين تقدم يطـــلب يدها، فاهتـزت حناياها وطربت كل جوارحها، فتكسرت الكلمات في حلقها لأن الفـرحة فاقت طاقتها، فمن تكون هي ليرغب في الارتبـاط بها وجيـه وسيم، أهله من أعيان المدينة، كانت تجد نفسها مجرد فتاة عادية لكنه أفهمـها أنها فـراشة أيامه ونجمة ليـاليه فبأي عينين كان يرنو لها"[1].

ومما يجعله استرجاع خارجي بعيد المدى، هو توقف الساردة عن سرد الأحداث الحاضرة لتعود إلى ماضي الشخصية البعيد المدى والذي يقدر بعشرين سنة كما ذكرت سابقا، قبل أن تعود مجددا إلى سرد أحداث الحكاية الأولى وفيها تعود هذه الزوجة المفـجوعة إلى الواقع فتجد نفسها رابضة أمام ضريح الولي فتستنجده كي يعيد إليها الأمل علها تحب الحياة من جديد، كما تؤدي أحداث الزمن المسترجع إلى العودة إلى بداية القصة والتي تعتبر نهاية مسبقة أشارت إليها الساردة قبل أن ترجع إلى الماضي لتروي التفاصيل هناك بدقة.

وقد شغل هذا الاسترجاع مساحة مهمة من القصة إذ يعتبر هو القصة نفسها لذلك فهو استرجاع خارجي كلي يمثل الفضاء الزمني الأوسع في هذه القصة مقارنة مع الفضاء الزمني للحكاية الأولى، وبالتالي فوظيفته مهمة حيث يقدم لنا وقائع وأحداث تعتبر الأساس التي تقوم عليه القصة، وذلك حتى نفهم السبب الذي ترك الزوجة تربض أمام ضريح الولي حزينة ومتألمة وفاقدة لطعم الحياة الجميل.

وهذا أيضا ما يصادفه القارئ في قصة ال"النداء الأخير" حيث يجد تقريبا نفس الأسلوب المتبع في قصة "الطيف الهارب" امرأة تقف على مقام أو ضـريح الولي قبل أن تأخذها ذكرياتها إلى ماضـيها، فقد توقـفت "عند

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص175 – 176.

عتبة المقام يستولي عليها الصمت فتتنهد بآلامها ويتصاعد نبضها وتركض ذاكرتها المشتعلة بطيفه، لقد كانت فاتنة الحي التي تخطر على القلوب بدل الأرصفة متألقة في هندامها"[1]، لتكمل الساردة سرد الأحداث في زمن الماضي حيث تقدم للزواج منها عن إصـرار رجـل أذاقـها فيما بعد كل أنواع المـرارة والألم، أشعرها بالذل والاحتقار حتى هانت قوتها ووهن جسدها مترجما بذلك سنين الجمرات التي عاشتها قبل أن يفتك المرض الخبيث بجسدها ليجعل نهايتها قريبة جدا، لتعود بنا الساردة مجددا إلى الزمن الحاضر فتجد الزوجة المنهوكة نفسها لابثة أمام الضريح تستجديه وترجوه أن يجعل موتها رحيما يريحها من عبء الحياة وظلم الآخرين.

فالساردة هنا اتخذت من الزمن المسترجع قصتها، وجعلته الجزء الأهم في سرد أحداثها فكانت المفارقة الزمنية التي انتقلت بالقارئ من زمن الحاضر إلى زمن الماضي، لتكون استرجاعا خارجيا كليا غير محدد المدى ولكن يبدوا من خلال التعبيرات المستعملة أنه بعيد المدى فهي سنوات رغم أن عددها غير معلوم ولكنها سنوات الجمر: "لقد اغتال حلمها يوم قبلت الإقامة معه في بيت أهلها لتعيش سنوات الجمر تحت سيطرة أمه وظلم أخوانه"[2].

فكانت الغاية من هذا الاسترجاع هو النظر في الحالة المزرية التي آلت إليها هذه الزوجة في الحاضر بعد أن كانت في يوم من الأيام تلك الفاتنة النضرة المفعمة بالحياة قبل أن يغتال أحلامها الوحش الضاري، كما تمثلت وظيفته في تقديم أحداثا مهمة وضحت الأسـباب التي أوصلت الزوجة إلى ما هي عليه اليوم من آلام وحزن ويأس.

فالملاحظ هنا أن الساردة أكثرت من استعمال الاسترجاعات الخارجية الكلية في بعض قصصها منها قصة "أوجاع امرأة خلعتها القبيلة" وقصة "الطيف الهارب" وأيضا قصة "النداء الأخير"، وقصة "المرآة الضريرة" والتي اتبعت فيها الساردة نفس هذا الأسلوب حيث غلب عليها هي الأخرى الزمن المسترجع بصفة كلية ذلك أن الساردة تقص ذكريات طفولتها وهي تقف أمام المرآة التي اعتادت الوقوف أمامها لتبوح لها بكل أسرارها: "أيتها المرآة ها أنذي، أهرب من ذاتي إليك لأرسم على لوحك فيض أوجاعي وعربدة حنيني؛ لأنك الوحيـدة الكاتمة أسـراري ، وقد قررت أن أبوح إليك بذكرياتي المريرة التي اعتقدت أنها قبرت"[3]، فهي إذن عودة إلى الماضي البعيد

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص183.
2. المصدر نفسه، ص184.
3. نفسه، ص195.

عن طريق اعترافات تقدمها الساردة لمرآتها عن أيام طفولتها القاسية المريرة، حيث وليست ككل الأطفال حظيت بجدة حنونة محبة، فعلى العكس من ذلك تماما فقد عانت الويل والويلات هي وإخوتها وأمها من جدتها ذات القلب القاسي، والتي كانت تفضل عليهم كل أحفادها، وتنظر إليهم بازدراء واحتقار وعاملتهم بكل قسوة وجفاء: "كنا ننصت لما تناثر من كلماتها حتى نعرف ما إذا كان الأمر يتعلق بنا لنعد والدتنا للطوارئ، فقد كانت تقذفها بأي شيء يكون في متناولها لأن كل بادرة منا تغضبها، أسفنا يثيرها، اعتذارنا يهيجها بكاؤنا يفجرها"[1]،كما عانوا من سكوت أبيهم الذي كان يقف إلى جانب أمه متناسيا عنهم وغافلا عما يرومهم: "كنا نعرف أنها ترسم لفاجعة ما حين تأخذ بيده وتنزوي في بعض الأركان ثم تقرفص بجانبه لتحتضن كفيها وتوغل في الشكوى ويوغل بدوره في الإنصات؛ توشوش حينا وتصرخ في أحايين أخرى مبللة شكواها بالدموع"[2]، هي إذن ذكريات أرادت الساردة العـودة إليها بعد أيام من فقـــدان جدتها أم هذه الأخـيرة التي حملت عنهم كل همومهم ووقفت إلى جانبهم بكل ما استطاعت من قوة يوم قرروا اللجوء إليها من هول ما لاقوا من جدتهم الأخرى.

فهذه القصة تمثل عودة إلى الماضي البعيد فهو إذن استرجاع خارجي كلي كونه يمثل الجزء الأهم من القصة، فطول زمن القصة المسترجع يفوق طول زمن الحكاية الأولى.

وكما ذكر سابقا فإن هذه الاسترجاعات التي وظفتها الساردة في بعض القصص من مجموعتها القصصية "جنية البحر" هي استرجاعات خارجية في المجمل، تراوحت بين استرجاعت خارجية جزئية وأخرى كلية رغم أن الغالب هو طابع الاسترجاعات الكلية، فالاسترجاعات الجزئية وظفتها الساردة في إشارة سريعة إلى ماضي الشخصية قبل أن تعود إلى سرد الأحداث في زمن الحاضر وذلك لتستشرف على ذكر وقائع وإن كانت سريعة قد تساعد على فهم القصة واستيعاب أحداثها.

بينما أخذت الاسرجاعات الخارجية الكلية فضاء أوسع في بعض قصصها ذلك أنها تروي وقائع أساسية وهامة في القصة حيث بلغ مداها طول القصة تقريبا فهي توصل في النهاية إلى بداية القصة إلى حيث انطلقت الأحداث من البداية، لتكون وظيفتها تبيان وقائع وأحداث لها دورا أساسيا في توضيح الفكرة وتسهيل الفهم خصوصا وأن هذه الأحداث تمثل النهاية التي توصل في الأخير إلى بداية القصة.

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص200.
2. المصدر نفسه، ص199.

كما كان للاسترجاعات عموما دورا هاما في المقارنة بين وضعية الشخصية في الزمن الحاضر ووضعيتها في زمن الماضي المسترجع، فيكون هذا الاسترجاع تفسيرا واضحا للأسباب التي أدت لهذه الحالة في الحاضر، فهي إذن تعريف بماضي الشخصيات وإشارة إلى الأحداث التي أدت إلى بلوغ أحداث الحكي الأول.

كما أن القارئ بإمكانه أن يلاحظ نوعا من التناسق والانسجام بين الحكاية الأولى التي تمثل زمن الحاضر والحكاية الثانية التي تمثل زمن الماضي، وأغلب الاسترجاعات هنا جاءت بصوت الساردة وليست بصوت الشخصيات، حيث تكفلت بقص ذكريات الشخصيات من خلال العودة إلى ماضيها.

فهذه الاسترجاعات كسرت التسلسل الزمني للقصص التي وردت فيها، فتشابك فيها الماضي مع الحاضر، لتكسر بذلك الطابع التقليدي المعروف في القصص القديمة التي تتبع تسلسلا زمنيا واحدا أو مسارا زمنيا ذو اتجاه واحد، فعلى غرار القصص التقليدية تنطلق الساردة من زمن الحاضر إلى زمن الماضي لتعود إلى الحاضر مرة أخرى في رحلة مشوقة بلغة شعرية مسترسلة جميلة وراقية.

1. 2. الاستباق:

أغفلت الساردة هنا تقنية الاستباق لذلك قل ورودها في هذه المجموعة القصصية بل كادت تنعدم، وذلك لاهتمامها بعنصر التشويق السردي لدى القارئ، فركزت جل اهتمامها على زمن الحاضر والماضي ولم تعط أهمية كبيرة للمستقبل، وما تم العثور عليه في هذه المجموعة القصصية من استباقات قليل جدا جدا مقارنة بالاسترجاعات والتي تعتبر هي الأخرى قليلة نسبيا.

ففي قصة "أوجاع امرأة خلعتها القبيلة" تقص الساردة على لسانها ذكرياتها التي عادت بها إلى المدينة التي ولدت بها وترعرعت فيها والتي قالت لها يوما: "إذهبي أيتها المرأة الغريبة واسكني حيث شئت، فسأظل حمامة تطاردك وتنقر على جدران قلبك أينما تحلين أو ترحلين"[1].

فهذا الوعد الذي قطعته عليها مدينتها الأم يوما صار حقيقة تعيشها الساردة في كل ليلة، حيث تعود عبر الحلم إلى ذكرياتها البعيدة، إلى تلك المدينة فمع غمضة كل جفن يتراءى لها طيف مدينتها، فيشعل فيها الشوق والرغبة في العـــودة إلى الديار، فهو إذن استـــباق لما سيحـــصل فيما بعد تنبأت به مدينتها عندما قررت الساردة

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص67.

مغادرتها.

ورغم أن الساردة لم تذكر هذا الاستباق في بداية القصة وإنما في نهايتها فمن الممكن اعتباره استباق خارج زمن الحكاية الأولى، ذلك أنه ورد أثناء سرد أحداث الماضي، في شكل تنبؤات تتمنى المدينة أن تحققها مستقبلا، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن هذا القول في حد ذاته يعتبر استرجاعا بالنسبة للساردة، فهي تذكرت ما قالته لها المدينة في الماضي في يوم من الأيام، فهو إذن استرجاع خارجي جزئي غير محدد المدى، وظيفته توضيح فكرة مهمة وهي تحقيق المدينة لوعدها لها، فما تعيشه الساردة في حاضرها من أحلام تجتاح ذاكرتها كل ليلة هو وعد تحقق وقد قطعته هذه المدينة عليها يوما ما.

فالساردة في هذه القصة انطلقت من زمن الحاضر ثم انتقلت عبر أحلامها الليلية إلى ذكريات مدينتها الفاضلة، لتعود مجددا إلى الحاضر حيث تجد نفسها في مدينة أخرى غير المدينة التي ولدت فيها، لتتذكر في الأخير الوعد الذي قطعته عليها مدينتها الأم والذي تراه الساردة السبب فيما هي فيه، فقد فعلت المدينة فعلتها وحققت وعدها.

وفي قصة "القراصنة" يوجد استباقا يقع داخل زمن القصة حين يتحدث الرجل إلى نفسه مشجعا إياها كلما هم إلى ثناياها اليأس قائلا: "الطريق إليها موحش وطويل، ولكن يجب أن أقطعه"[1]، فهو استباق لما يريده الرجل أن يتحقق له في المستـقبل القريب، ولكنه لم يحصل فهذا الرجل الذي كان يسير في الفلاة وحيدا تحت أشعة الشمس الحارقة في النهار وتحت سكون الليل الذي تكسره أصوات الذئاب الجائعة أحيانا، ظل الطريق بسبب زوبعة رملية مفاجئة غيرت له ملامحها، فصار يسير لا يعرف من أين يمضي إلى وجهته، وهو في طريقه ليلا يسمع همهمات نسوية مكتومة يقتفي أثرها بعد أن تأكد من مصدرها فتفاجئه امرأة في خيمة وهي تلد يساعدها على الولادة ويعطيها حبات تمر، فيدخل عليهما رجل في صحبة امرأة عجوز يصران على بقائه معهم حتى الصباح لكنه يرفض ويتسلل مبتعدا عن المكان، فيتربصون به أشخاصا في تلك الليلة كتربص المفترس للفريسة ليمزقوا جسده بالحراب ويتركـــوه جثة هامـــدة في وسط الصحراء، فجاء البدو من كل القبائل ليدفنوه بلا غسل ولا كفن

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص20.

كجيفة سرهم الخلاص منها، ليصبح قبره عينا تضخ ماء ويمامة تربض على قبره لا تفارقه حتى قيل أن تلك اليمامة هي روح المرأة التي وجدت مقتولة في خيمتها ذات الليلة المشؤومة.

فالرجل إذن لم يستطع تحقيق ما كان يصبوا إليه في المستقبل القريب لا البعيد، فهو استباق لم يتحقق في القصة بسبب الذين غدروا به وقتلوه على حين غرة وتركوه جثة هامدة في الفلاة.

كما يعثر على استباق آخر ورد في آخر القصة جاء على لسان الناس الذين سمعوا بحكايته حيث يقولون: "إن الشمس المدفونة في قبره ستستيقظ يوما وستكتب وصاياها بألسنة الخيل ومداد البرق، وتتلاقى رجفة الشوق بفسحة المصير، وسيقتص الفتى المغدور من القراصنة صفا صفا"[1]، وهو استباق يقع داخل زمن الحكي الأول ويتمثل في تنبؤات يتمنى الناس حصولها في المستقبل، وهي إن دلت على شيء إنما تدل على رغبة الناس في أن يأخذ الفتى المغدور حقه من القراصنة يوما ما.

وفي قصة "وحيدة" يصادف القارئ استباقا جاء على لسان إحدى الشخصيات، حيث تنبأ بموت وحيدة نظرا لحالتها المتدهورة جدا بعد أن صدمتها سيارة مجنونة ولاذت: "ستنتهي حتما، فلقد تحطم كل ما فيها والأفضل أن نستدعي الشرطة"[2]، ونوع هذا الاستباق داخلي يقع ضمن زمن الحكاية الأولى، وهو استباق مكمل كونه يسد مسبقا ثغرة لاحقة في القصة، فهو تنبأ بموت شخصية من شخصيات الحكي وفقا للظروف التي تحيط بها، وهذا ما حصل بالفعل.

أما في قصة "الطيف الهارب" فنجد الشخصية البطلة تستبق الأحداث حين تعد الولي الصالح بفعل أمور له في المستقبل إن غمرها بالأمل لتعود إلى حياتها الطبيعية فتقوى على المواجهة: و"سألون فضاءك بالشموع وأصب أنواع البخور في جمرات محرقتك"[3]، وهو استباق داخلي يقع داخل زمن الحكاية الأولى، فالشخصية هنا أشارت مسبقا إلى ما ستفعله إن هو حقق مراميها وأغمرها بالأمل الذي تراه خلاصها الوحيد كي تستطيع مواصلة الحياة بعد موت زوجها.

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص30.
2. المصدر نفسه، ص131.
3. نفسه، ص183.

كما لا تخلوا قصة "المخاض" والتي تروي قصة امرأة تعاني من مخاض صعب ومؤلم وطويل من وجود استباقات، ففي قول القابلة: "ادفعي يا امرأة، سيختنق الجنين"[1]، تنبأ بما سيحدث إن لم تدفع المرأة بالقوة المطلوبة، فهو استباق داخلي تكميلي ذلك أنه سبق الزمن في قص وقائع سيتم وقوع قصها في الزمن اللاحق،

فيقوم من خلال ذلك بسد ثغرة لاحقة، وهذا ما حصل بالفعل فالجنين توفي بسبب وخور قوة المريضة التي لم تستطع دفعه بقوة.

وفي نفس القصة استباق آخر تمثل في تنبؤات مستقبلية تنبأها لها الناس وهي حبلى قبل موعد الولادة حين قالوا لها: "بعد أن تلدي ستشملك السكينة فمبارحة الروح للروح غبطة، وسينزل بك لطف الله وقد بلغت عظم الغايات، وستتبوئين عرش الأمومة بعد أن طهرتك الآلام (...) وستتحول المرارة التي غزت الجسد إلى راحة تفيض فتغمر جنبات الذات"[2]، فكان هذا إشارة من الناس عما سيحصل لها بعد الولادة، مجرد تنبؤات لأمور توقع الناس حصولها مستقبلا، فهو استباق خارجي يقع خارج زمن الحكاية الأولى كون الساردة عادت إلى الماضي القريب أي إلى ما قبل الولادة، ولكن لا بدا من الإشارة إلى أن الشخصية لم تستذكر ذلك، بل الساردة هي من كلفت نفسها بهذه المهمة، وهي من قررت العودة إلى الماضي كمحاولة منها لعرض مقارنة بين ما آلت إليه حالة هذه المرأة وما توقعه الناس قبل ذلك، والحقيقة أن ذلك لم يحصل مطلقا فما كانت النتيجة سوى امرأة على مشارف الموت وجثمان صبي مختنق.

ومن الملاحظ بأن الاستباقات على عكس الاسترجاعات جاءت على لسان الشخصيات، ولم تأت على لسان الساردة، وتمحورت وظائفها حول الإشارة أو التنبأ بأحداث ستقع في المستقبل القريب أو البعيد، إضافة إلى سد ثغرات لاحقة تم التعرض إليها فيما بعد أثناء العملية السردية.

وربما قد ينتبه القارئ إلى عدم التطرق لمسألة المدى والسعة، وذلك إنما يرجع إلى تغاضي الكاتبة عن تحديد زمن دقيق تسير عليه أحداث قصصها لذا تعذرت الإشارة إلى هذه المسألة، والتي يستحيل تحديدها إن لم يكن هناك مجالا زمنيا يوضح المسار الزمني للقصة، ضف إلى ذلك طول المسافة الزمنية التي تفصل بين الأحداث

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص114.
2. المصدر نفسه، ص115.

المسترجعة في الحكي الثانوي وبين الحكي الأول في أغلب قصصها، والتي تشير إليها أحيانا بالقرون والسنوات وأحيانا تتركها مجهولة المدى غير محددة.

2 . محور المدة:

في هذا العنصر سيتم التطرق إلى العلاقة بين مدة استغراق الحدث في القصة وطول النص القصصي، فقد يروي الراوي وقائع سنوات أو قرون في بضعة أسطر، وقد يروي ما وقع في ساعة أو ساعتين في عدة صفحات، وكما سبق الإشارة إليه في الفصل الأول فإن محور المدة يضم أربع تقنيات تتمثل في: الخلاصة والوقفة والحذف والمشهد.

2 . 1 . الخلاصة:

تعتبر القصة القصيرة مصدرا للإيحاء المكثف، حيث يتجنب الكتاب فيها التفاصيل الدقيقة على عكس الرواية التي تطنب في الحديث عنها دونما تجاوز أو اختصار لها، لذا فيمكن اعتبار كل قصة من هذه المجموعة القصصية اختصارا لحياة الشخصية وتجاوزا لتفصيلات كثيرة، وبغض النظر عن هذا فإن التطرق إلى المواضع التي قدمت فيها الساردة خلاصة للأحداث في هذه القصص المختصرة في حد ذاتها يحيل إلى مواضع قليلة توزعت في ثنايا بعض القصص فقط دون غيرها.

والخلاصة كما هو شائع هي اختصار لأحداث وقعت في قرون أو سنوات في بضع أسطر أو فقرة أو صفحات قليلة، وذلك بغرض تسرع السرد، وهذا ما قامت به الساردة في قصة "السائق والطيف"حيث لخصت ما يقوم به السائق في ساعات يومه في حوالي سطرين تقريبا: "حيث يقضي ساعات يومه يحلم، يتفرج، ويغني، ويصفر ويستغفر الله ويحدث نفسه حين يحيط به السكون"[1]، والخلاصة هنا ينحصر دورها في تجاوز وقائع وأحداث لم تر الساردة فائدة من ذكرها فاقتصرت على ما ذكرت لتشعر القارئ بحجم الملل والروتين الذي يشعر به السائق.

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص99.

كما يلج اختصار آخر في ثنايا قصة أخرى وهي قصة "تجربتان في الموت"، إذ تحكي قصة فتاة تعمل كخادمة تسكن مع خالتها العجوز ، حيث "تهب من فراشها وتندفع نحو الشوارع والأزقة تلاحق بعينين لا تتعبان كل الصبايا اللواتي يخطرن في ملابس أنيقة وأحذية لماعة، حتى تصل منزل إحدى العائلات في الطرف الآخر من المدينة حيث تعمل كخادمة، وهكذا تمضي أيامها وسط هذا الشتات"[1]، فهنا لخصت الساردة كيف تمضي هذه الخادمة أيامها في بضعة أسطر فقط، وسبب تقليص الأحداث واختصارها هو إبراز الوضع المزري الذي تعيشه هذه الخادمة، وشعورها بالغيرة من أترابها.

وفي قصة "الهارب" الذي فر من الجبال ليعود إلى بيته بعد أن وجد نفسه يعمل لحساب حرب خاسرة، ويسلم نفسه للشرطة التي كانت تبحث عنه، ولكن بعد خروجه من السجن وجد ميتا، وقبل أن يصل نبأ موته إلى أهله كان قد سبقهم إلى ذلك حيوان قال بعضهم أنه كلب وقال آخرون أنه ذئب بري، لكن الغريب في هذا الحيوان أنه بقي متسمرا في البيت مدة ثلاثة أيام حتى أتوا بالنعش فسار مع الحشد إلى المقبرة، لخصت في سطر تقريبا كيف أمضى هذا الحيوان ثلاثة أيام في بيت المتوفى: "وهو الذي أمضى ثلاثة أيام بلياليها دون أكل أو شرب أو نوم"[2]، وظيفة التلخيص هنا تقوم على تجاوز الكثير من الأحداث والإشارة فقط إلى الأمور المهمة والتي تبين حزن هذا الحيوان على صاحب الجنازة.

وفي موضع آخر تحديدا في قصة "المرآة الضريرة" تلخص الساردة على لسانها ما حصل لها ولعائلتها عبر أيام في سطر تقريبا: "لقد غيرت الأيام وجهتنا، فبعدت مدارسنا واهترأت أحذيتنا، بليت ثيابنا"[3]، وقد انحصرت وظيفة الخلاصة هنا في إيجاز الأحداث والوقائع، والتذكير بأحداث مهمة وقعت في زمن الماضي، لها دورا رئيسا في الوضعية التي آلت إليها الساردة في زمن الحاضر.

2. 2. الوقفة:

تعمل الوقفة على إبطاء السرد أو توقفه وغالبا ما تتمثل في الوصف سواء كان وصفا للشخصيات أو وصفا للطبيعة أو لشيء ما، ولكن "ليس كل وصف وقفة، ولكن بعض الوقفات هي، من جهة أخرى، وقفات

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص140.
2. المصدر نفسه، ص159.
3. نفسه، ص209.

استطرادية، بل خارج القصة، ولها طابع التعليق والتأمل أكثر مما لها طابع السرد"[1]، فالتوقف ليس بالضرورة يكون للوصف فقد يكون لطرح بعض التساؤلات، والتأمل والتعليق، وفي المجموعة القصصية "جنية البحر" يوجد الكثير من الوقفات سواء منها ما تعلق بوصف أو تساؤل أو تعليق.

فما تعلق منها بالوصف يوجد في قصة "جنية البحر" حيث تصف الساردة ملامح الشخصية البطلة وفي نفس الوقت تقوم بعملية السرد: "لصق الجدار يسير بعينين مغمضتين يوزع بهما نظراته الفارغة على الشوارع الممتدة في ذهوله وغمامة شحوب تحتل وجهه الذي لوحته الشمس فبدت ملامحه الأربعينية وقورة حزينة"[2].

كما راحت تصف ملابسه وهو ذاهب للصيد: "يحمل سلة السمك بيد ويريح يده الأخرى في جيب سترته الزرقاء التي تتسع لكل أيامه، وينتعل خفا كتانيا متآكلا"[3].

وفي قصة "رجل من عالم آخر" يقع القارئ على وصف للشخصية البطلة: "من يوم زف لحورية الأساطير قلصت جميع الأزمنة من عمره وشكلت جسده على هواها وسوته بأناملها وأهدابها رجلا من نخيل لا يمتد الشيب إليه ولا تغزو التجاعيد وجهه، ساخ أنداده صلعت رؤووسهم، تساقطت أسنانهم، وهنت حركاتهم، وبقي هو ذلك الأسمر النحيل الذي يتجدد عمره مع كل الفصول"[4].

ويوجد وصف للشخصيات أيضا في قصة "سر الغرفة السابعة" وذلك حين تصف البطلة وجه الطيف الذي يزروها كل ليلة أربعاء، تقول القصة: "وأزاحت عزيزة الغطاء وهبت من الفراش فطالعها على ضوء القمر الخافت وجه بدر يفيض بالبهاء والألق والنعومة"[5].

ووصف لملامح الشخصية يتموضع في قصة "تسع رسائل إلى الراحل الطيب"، حيث تصف ملامحه وهو على النعش يُنظر إليه للمرة الأخيرة: "وأزاحوا حجاب السر عن وجهك وأنت مسجى تنام نومة الشهداء مفتح

1. جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ص42 - 43.
2. جميلة زنير، مصدر سابق، ص7.
3. المصدر نفسه، ص ن.
4. نفسه، ص40.
5. نفسه، ص87.

العينين وقد أزهرت على وجهك ابتسامة الصفاء"[1].

وتنحصر وظيفة هذا النوع من الوصف في تقريب ملامح الشخصيات وصورهم إلى ذهن المتلقي، غير أن الوصف لا يتوقف عند ملامح الشخصية فقط، فقد يتمثل في وصف أحوال الشخصيات من الداخل، أو بصيغة أخرى وصف لنفسية الشخصيات ،كما هو الحال في قصة "جنية البحر" إذ تصف الساردة تعلق البحار بجنية البحر التي صارت تسكن روحه: "فهو مأخوذ بتلك التي تقاطعت في دمه وتحولت إلى جمرة تتسلق جسده، إن العالم من حوله رماد ولا شيء غيرها، رائحتها تستيقظ وردا ولهيبا في ملابسه وأيامه، يحملها في كفيه شمعة وزبدا ومسافات، يعجن الحصى بالنجوم وينحت من أطرافه لياليها سروا ونخيلا"[2].

وتحمل قصة "وجع آخر" وصفا لحالة الشخصية من الداخل حين علمت أن زوجها الذي قتل اليوم كان ينوي الزواج عليها من دون علمها فراحت تمشي "على غير هدى تجرجر حزنها وتخفي قهرها وهي تتمنى: لو حملت وجها غير وجهها، لو تغيرت في غير شكلها، لو لم يكن هو المقتول، لو لم تكن هي المخدوعة فلا يشير إليها أحد"[3].

أيضا في قصة "المخاض" وصف دقيق للمشاعر المضطربة في جوف الشخصية البطلة وهي امرأة جاءها المخاض واستعصت عليها الولادة: "كلما ولدت امرأة عصرت قلبها الغيرة، كلما ولدت امراة تصاعد الدم إلى رأسها وأشعرها بالاختناق، كلما ولدت امرأة استحت من هذا الجنين المتحد بذاتها الملتصق برحمها"[4].

وفي موضع آخر من نفس القصة ينطوي وصف دقيق لحالات الألم التي تشعر بها الشخصية البطلة وهي تنتظر موعد ولادتها: "ونام عنها الوجع، فحام حولها الصمت وتمددت تنتظر سهاما أخرى تمزق رحمها، فتتلوى تحت سياطها كالذبيحة، لا تقوى على الاستلقاء، لاتقوى على الوقوف ... وتمنت لو تتمرد على هذه الآلام المفتوحة الآفاق والتي تجيء من الخلف، تجيء من الأمام، تجيء من الجهات الأربع"[5].

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص 121.
2. المصدر نفسه، ص14 – 15.
3. نفسه، ص75.
4. نفسه، ص109.
5. نفسه، 111.

وفي قصة "الطيف الهارب" تقف الساردة لتصف ما تشعر به الشخصية البطلة من سعادة: "ويتوهج وجدانها ويسري الدفء في قلبها وتأخذها الرغبة في رسم كل ما يروقه ويملأ فراغات نفسه"[1].

وفي نفس القصة تسرح في وصف دقيق لمشاعر الشخصية حين تفقد زوجها: "منذ فقدت رفيقها الذي كانت تتباهى به الدنيا تكورت خارج الزمن، محتمية بالذكريات ممعنة في الخلوات، ملتصقة بجدران البيت الذي صارت لا تبرحه ... تعتصم بالذكريات مستدرجة طيفه لتعبر معه صحاري الحنين نحو واحة السكينة"[2].

فوصف حالة الشخصيات النفسية والتوغل في مكنوناتها ودواخلها إنما الغرض منه تشخيص التقلبات النفسية التي تعاني منها البطلة وتشعر بها، كالتعلق الشديد والحزن والألم والقهر والغيرة والخجل والخوف.

وقد تذهب الساردة إلى وصف الأماكن والطبيعة لتعطي صورة عن المكان الذي توجد فيه الشخصية أو تعيش فيه، فمثلا في "قصة القراصنة" تفتتحها الساردة بوصف الصحراء التي كان يسير الرجل على رمالها، وهو في طريقه إلى الهدف المنشود الذي ظل يردده على طول متن الحكاية: "وحده كان يسير في عراء، خذرته أشعة الشمس الحارقة التي تخترق الرمال بلهيبها المنتفض ... نباتات قليلة متباعدة ذات أشواك تنتشر فوق الأديم وهو لا يلقى إليها بالا"[3].

وفي موضع آخر من نفس القصة تستأنف وصفها للطبيعة: "ومع مرور الوقت ازدادت صلابة الرمال تحت قدمية المغروستين في لهيبها، وكأنها ستستمر إلى الأبد، الكثبان التي لا تحصى تطول وتقصر، والسماء قد تغطت الآن بغلالة بيضاء حجبت أشعة الشمس، غير أن الحرارة ما تزال تلفح وجهه بشراستها المتوحشة ..."[4].

وكما ذكرنا سابقا ليس الوصف هو الوقفة دائما فقد تكون الوقفة عبارة عن تعليقات تدليها الساردة أو تساؤلات تطرحها قد لاتجد لها تفسيرات وإجابات، ففي حالة التعليقات مثلا يرد في قصة "جنية البحر" تعليق أدلت به الساردة تخمن فيه عما يفكر به الحوات وهو يذرع الغرفة جيئة وذهابا: "فلعله قد تمنى: لو تتوقف

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص176.
2. المصدر نفسه، ص179.
3. نفسه، ص20.
4. نفسه، ص20 – 21.

الأرض عن الدوران.. لو يستطيع أن يهجر البحر.. لو يقدر أن يأخذهما معه إلى البحر.. لو أن البحر يرحل إلى اليابسة.. لو أن اليابسة ترحل نحو البحر .. لو .. لو .."[1].

وتعليق آخر ورد في قصة "رجل من عالم آخر" إذ ذكرت فيه أسباب هروبه من بيت والده بلغة شعرية حزينة: "هارب هو من سياط الكلمات.. هارب من هزيمته، والقهر يسحقه.. هارب من وخزات الأسى التي تحفر أعماقه.."[2].

وكان لها تعليق آخر في نفس القصة، حين همت بشرح الأسباب التي جعلت الناس يهربون من النظر إلى عينيه، وهو تعليق فيه تساؤل ووصف: "عيناه !! من يقوى على التحديق في عينيه؟ إنهما عيناها تمتد فيهما امتداد الروح ... عيناه من يقوى على التحديق في عينيه؟ إنهما عيناها اللتان تختلفان عن كل الألوان وكل الأشكال وكل العيون"[3].

وفي قصة " المرآة الضريرة" قدمت الساردة على لسانها تعليقات حول جدتها التي أذاقتهم المرارة والألم أيام الصبا، فتقول: "لو كانت ككل الجدات لطهرت حجرها بعبير طفولتنا وشرحت صدرها بهدهدتها ... وغمرتنا بالدعوات لتوصل أرواحنا بعوالم الملائكة، غير أنها كانت توجه إلينا نظرات لفحتها النار فأكسبتها لونها وحدتها"[4].

وتمثلت وظيفة التعليقات في إبداء آراء متفرقة حول نقاط معينة في القصة التي وردت فيها، بالإضافة إلى تقديم شروحات وتوضيحات تشرح وتوضح وقائع وأحداث تتضمنها القصة، كما لعبت الوظيفة الجمالية دورا هاما حيث جعلت الحكي أكثر شاعرية.

وللتساؤلات أيضا دورها في توقيف عملية السرد، وهذا ما لاحظناه في قصة "جنية البحر" إذ تتساءل الساردة في تعجب واندهاش: "ترى هل تبكي الكلاب؟.. هل تحزن الكلاب؟.. هل تنتحر الكلاب؟.. أم أن جنية البحر

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص13.
2. المصدر نفسه، ص31.
3. نفسه، ص43 – 44.
4. نفسه، ص198.

قد تقمصت صورة هذه الكلبة لتموت معه كما أشاع الناس؟"[1].

وفي قصة "رسالة عتاب" تتساءل الساردة عن الأسباب التي جعلت الصبية تستسلم للموت دون مقاومة وكأنها كانت ترغب بالموت: "فبم حشت الأسماك فاك حتى عجزت عن الصراخ؟ أم أن ما تراءى لك وعرائس البحر تسحب قدميك المطهرتين نحو الأعماق قد أغراك بالرحيل فلم تبحثي عن درب الهرب؟.."[2].

وتتساءل في موضع آخر من نفس القصة: "فهل شاهدت اسمك يتلألأ على سجل الشهداء؟ أم رأيت القصر الذي سيجـــمعك مع الحوريات يفـيض جمالا وخضرة فحـلقت روحك طليـقة تسبح في الأعالي ...أم هي أنوار متوهجة كانت تدعوك لمعانقة إشعاعاتها؟.. أم أنهن عذراوات الأمواج كن يحتفين بمقدم فاتنة مثلك؟.."[3].

فالتساؤلات هنا إن عبرت عن شيء ما فهي تعبر عن مدى الاندهاش والتعجب الذي الذي ألم بالساردة، كما أنه قد يكون رسالة تحمل الكثير من اللوم والعتاب لحبيب فُقِد على حين غرة.

في الأخير لا بد من الاشارة إلى أن للوقفة دورا هاما في توضيح معالم الشخصيات، والأماكن المحيطة بها، وأهم المشاعر المختلجة في صدورهم، وتعتبر فضاء واسعا لتقديم تعليقات وآراء وتساؤلات حول الموضوعات التي تتناولها القصة، كما تعتبر استراحة يأخذها السارد بعد عملية سرد الأحداث لفترة وجيزة، ريثما يستعيد السرد فعاليته من جديد.

2. 3. الحذف:

تعمل تقنية الحذف على تسريع عملية السرد، وذلك بالقفز على بعض الأحداث التي قد تكون وقعت في فترة زمنية قصيرة أو طويلة من زمن القصة سواء كان ذلك صراحة أو ضمنيا، وذلك إغفال مقصود لوجود أحداث ووقائع غير مهمة في مسار السرد في الفترة الزمنية المحذوفة، لينتقل مباشرة إلى ما وقع بعد تلك الفترة المحذوفة لأهمية ما بعدها.

وفي المجموعة القصـــصية "جنية البحر" لم تستعمل الســـاردة هذه التقنية كثيرا ما عدا بعض الحذوف الصريحة

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص19.
2. المصدر نفسه، ص79.
3. نفسه، ص79 – 80.

التي تناثرت على بعض القصص هنا وهناك، فمثلا في قصة "جنية البحر": "وافتقده البحارة بعد عدة أيام"[1]، فهنا نجد أن الحذف مصرح به ومحدد المدة أيضا إلا أنها تبقى مدة محددة بإشارات زمنية مفتوحة فهي عدة أيام ما يجعل المجال أمام القارئ مفتوحا للتخمين فقد تكون ثلاثة أيام أو أربعة أو يزيد.

أما في قصة " القراصنة" فالحذف فيها صريح لكنه غير محدد المدة هذه المرة: "ومع مرور الزمن ازدادت صلابة الرمال تحت قدميه المغروستين في لهيبها"[2].

وفي قصة "تسع رسائل إلى الراحل الطيب" حذف صريح غير محدد المدة وقد جاء على لسان الساردة: "مضت الأيام والشهور والأسى لا يزال يتفجر في دمنا، فأين نخبئ وجهك الذي لا يكف عن اختراقنا حين تتسلل إلى أعماقنا"[3].

كذلك قصة "سر الغرفة السابعة"فيها حذف صريح، إذ تنتقل الساردة مباشرة من ليالي إحدى أيام الأربعاء التي شهدت أحداثا مهمة وهي ظهور فتاة جميلة لصاحبة الغرفة السابعة تطلب منها المشط إلى ليلة الأربعاء الموالية: "وفي ليلة الأربعاء الموالية أحست بذات اليد الناعمة تهز كتفها"[4]، غير أن مدة الحذف لم تشر إليها الكاتبة بصيغة مباشرة، فهي لم تحددها بسبعة أيام ولم تجعل مدتها محددة بإشارات زمنية مفتوحة أمام القارئ، ولكنها حددت المدة من خلال القرينة التي دلت عليها وهي كلمة "الموالية"، فجملة "الأربعاء الموالية" تحيلنا إلى مدة الحذف فما يفصل يوم الأربعاء هذا عن يوم الأربعاء الموالي هو ستة أيام تحديدا.

هذا بالنسبة للحذوف الصريحة أما بالنسبة للحذوف الضمنية فقلما يساعف الحظ القارئ في العثور على بعضها، فهي تكاد تنعدم في ثنايا قصص المجموعة، وهي حذوف لا يشير السارد إلى وجودها بصراحة في القصة وإنما يستدل عليها من خلال وجود ثغرات في التسلسل الزمني للسرد، وهذا ما وُجد في قصة "تجربتان في الموت": "منذ قذف بها والدها لخالته العجوز وتزوج، سدت في وجهها كل السبل وفتحت بوابات الذل والتشرد..."[5]، فهنا الساردة لم تشر إلى الحذف صراحة ولم تحدد المدة الزمنية المحذوفة، ولكن القارئ وهو يستجلي معالم القصة

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص18.
2. المصدر نفسه، ص20 -21.
3. نفسه، ص129.
4. نفسه، ص88.
5. نفسه، ص138.

يعثر على انحلال في التسلسل الزمني للأحداث ما يوحي له بوجود حذف، فالساردة لم تكلف نفسها عناء الإخبار عما وقع من أحداث قبل أن يقذف الأب بابنته لخالته العجوز، فهي تجاوزت هذه المدة الزمنية إلى سرد الأحداث الواقعة بعدها، ما يجعله حذفا ضمنيا غير معلن وغير محدد المدة.

أيضا استعملت الساردة تقنية الحذف الضمني في قصة "الهارب" فتشير إلى خروجه من الزنزانة وهي لم تذكر قبل ذلك دخوله إليها ولكن مجريات الأحداث توحي بذلك، إذ عثر عليه الضابط الذي كان يبحث عنه مدة طويلة وهو جالس في المقهى: "وغادر الزنزانة وحزن مريع يملأ نفسه"[1]، فهذا إذن حذف ضمني للأحداث التي جرت في الزنزانة، وانتقال مباشر إلى سرد الأحداث بعد خروجه منها.

2. 4. المشهد:

يتجلى المشهد في المقاطع الحوارية حيث يتساوى فيه تقريبا زمن السرد مع زمن القصة، فالتساوي بينهما في بعض المشاهد لا يكون مطلقا وذلك حين يقوم الراوي بالتدخل في الحوار واصفا ومعلقا وساردا، وقد وردت الكثير من المقاطع الحوارية في مجموعة "جنية البحر" القصصية، وفي أغلب هذه المشاهد كان للراوي تعليقات ومداخلات فالتساوي هنا بين زمن السرد وزمن القصة تقريبي وليس مطلق، مثلا في قصة "جنية البحر" تصور الساردة مشهدا حواريا بين الصياد وأمه:

" وضجت الأسئلة في صوت مبحوح:

_ متى تعود إلينا يا بني فنحن أحق بك منها؟..

أنزل السلة على الأرض فانطلقت منها روائح وأعشاب بحرية وصدفات وأسماك نادرة.

_كيف حالك يا أم؟

_كما ترى، تراجعت الصحة ولم أعد أقوى"[2].

وفي موقع آخر من نفس القصة، مشهد حواري آخر دار بين الصياد وابنه:

"سألته أمه:

_ أمازلت تلقاها؟

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص153.

2. المصدر نفسه، ص12.

_ نعم .. قال وهو لا ينطر في عينيها.

ترجته:

_ لم لا تعود إلينا؟ لم لا تبوح بأوجاعك علنا نداويك"[1].

كذلك تشمل قصة "وجع آخر" على مشاهد حوارية من بينها هذا المشهد الذي دار بين رب البيت وأولئك الذين اقتحموا بيته ليلا:

"فقال يترجاهم:

_سنضع كل شيء تحت تصرفكم، حافظوا فقط على الأرواح.

وعاد يؤكد:

_خذوا كل ما في البيت، إنما استحلفكم بالله ألا تضروا بالعباد.

_ لسنا في حاجة إلى أشيائكم.

قال ذلك أميرهم"[2].

وكذلك المشهد الذي دار بين الأخ وأخته التي قُتل زوجها على يد زوار الليل:

"وتدفقت تسأله:

_ ماذا حدث؟

حدق في وجهها بإشفاق وقال بصوت مبحوح:

_ مات زوجك، لقد اغتالوه ليلة أمس.

(...)

_ وأين اغتالوه؟

_على بعد أمتار من مسكنهم.

وتحكم بداخلها شيء لم يرمم أبدا وتحجر حلقها فتقطعت كلماتها أحرفا:

_ مسكنههم؟! ولم ذهب إلى هناك؟ لقد قال لي أنه مكلف بمهمة.

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص15.

2. المصدر نفسه، ص69.

ولم يرد على سؤالها فلقد خاف أن يزلزل ما تبقى من كيانها"[1].

ويحدث حوارا قصيرا بين زائرة الليل وصاحبة الغرفة في قصة "سر الغرفة السابعة":

"وقالت بصوت متناغم:

ـ يا أنت، ماذا تريدين في مثل هذا الوقت؟

وقال الهمس باستحياء وتودد وعذوبة:

ـ أريد المشط، فغذا ألقاه، ويجب أن أكون في أحسن صورة"[2].

وفي سياق آخر من نفس القصة يقع مشهدا حواريا بين نفس الشخصيات:

"وقالت من غير أن تلتفت نحوها:

ـ تريدين المشط؟ خذيه من الحقيبة.

ونطق الهمس بتوسل واستعطاف ورقة:

ـ لا بل المرآة.

(...)

ـخذي المرآة"[3].

ليدور بعد ذلك حوار بين الطالبة صاحبة الغرفة السابعة والمراقبات اللواتي يعملن في إدارة المعهد بعد أن تعرفت على صورة الزائرة التي تزرورها ليلا كل ليلة أربعاء:

"ـ لقد وجدتها، هذه هي بالذات.

وقدمت المراقبة على وقع صراخها، وتأملت الصورة باستخفاف وقالت بلا مبالاة:

ـ ولكن هذه الفتاة ماتت.

ثم التفتت إلى زميلتها موضحة:

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص71 – 73.
2. المصدر نفسه، ص86.
3. نفسه، ص88 – 89.

_ إنها تلك الطالبة التي قذفت بنفسها من شباك الغرفة السابعة بعد أن عنفتها أنت ليلا وهي تسرح شعرها الطويل.

فردت زميلتها بأسف بالغ:

_ كان ذلك صبيحة الخميس.

وصححت خطأها:

_ بل ليلة الأربعاء"[1].

وفي قصة "السائق والطيف" يدور حوار بين السائق والمرأة التي أومأت له بالتوقف تريد أن تركب معه:

"وفتح لها الباب فرمت برجلها البيضاء على الدرج وصعدت.

_ أين تذهبين؟

سألها، فأشارت بيدها: نفس اتجاهك..

_ هل هناك من يطاردك.

حركت رأسها:

_ لا ..."[2].

وتحمل قصة "وحيدة" هي الأخرى مقاطع حوارية مهمة، ففي اللحظة التي صدمت سيارة مجنونة "وحيدة" ولاذت بالفرار حدث حوار بين الجمع الذي التم حولها وهي ملقاة على الأرض:

"_ يجب أن ننقلها بسرعة إلى المستشفى.

ولكن صوتا كبيرا أوقفه:

_ ستنتهي حتما، فلقد تحطم كل ما فيها، والأفضل أن نستدعي الشرطة"[3].

وفي سياق آخر من نفس القصة، يدور حوار بين جدة "وحيدة" والساردة كشخصية ممثلة في القصة:

" وسألتني بلهفة:

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص 96 – 97.
2. المصدر نفسه، ص101 – 102.
3. نفسه، 131.

_ هل رأيت وحيدة حين عبرت الطريق.

قلت لها:

_ لا أعرفها.

(...)

_ هل هي ابنتك؟

قالت من غير أن تلتفت إلى سؤالي وقد رفعت يدي إلى فمها وقبلتها:

_ أريدك أن توصلي إليها المعطف الصوفي فقد يهطل المطر غزيرا ويبللها"[1].

كذلك لا تخلو قصة "الهارب" من المشاهد الحوارية إذ دار حوار بين الرجل وزوجته بعد فراره من الجبل وعودته إلى البيت:

"عاد الوجه المغيب وومض مرعب يشع من عينيه:

_ ها قد عدت.

قال لزوجته إذ فتحت له الباب.. وأسرعت المرأة تعلن عن خوفها:

_ ولكن الشرطة تداهم البيت ليلا ونهارا بحثا عنك.

(...)

_ ولم لا تسلم نفسك؟

وكأنها داست على جرحه البليغ، فقد نفضته رعشة اهتز لها كامل جسده.. أشعل لفافة تبغ، سحب منها نفسا ثم قال بصوت جاف:

_ لقد تخليت عن حراسة المعسكر ليلا، وهربت"[2].

وفي قصة "المهمة الصعبة" والتي تروي قصة امرأة يصعب عليها الذهاب إلى أي جنازة كونها تعاني رهابا منها، يدور بينها وبين زوجها حوار قصير وهي تحاول التملص من الذهاب إلى الجنازة في هروب منها من هذه المهمة الصعبة:

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص132 – 133.
2. المصدر نفسه، ص150 – 152.

"فتسأل زوجها بلهفة:
_ وهل حضر أهله إذ توفي أبواك؟
ويرد عليها بوقع هادئ:
المرحوم نفسه كان من بين الحضور"[1].

فالمشاهد الحوارية ذات الأسلوب غير المباشر والتي نصادف فيها مصاحبات للحوار أدلى بها السارد هي الأكثر ورودا في هذه المجموعة القصصية، وقد كان لها دورا هاما في إبطاء السرد ومحاولة تحقيق نوع من التجانس بين زمن السرد وزمن القصة.

وهذا لا يعني انعدام المشاهد الحوارية بأسلوب مباشر، والتي يتنحى فيها السارد جانبا ويمنع نفسه من التدخل، فيتساوى بذلك زمن السرد مع زمن القصة مساواة مطلقة، كما جاء في قصة "المخاض" إذ افتُعل حوار بين القابلة والمرأة:

"وأخذت القابلة تمسد على البطن المنتفخ وهي تحثها:
_ ادفعي وتنفسي بعمق.
_ لم أعد أقدر"[2].

ومشهد حواري آخر جاء بأسلوب مباشر تساوى من خلاله زمن السرد وزمن القصة في قصة "النداء الأخير":

" وجاء يستدرجها نحو غرفته:
_ لماذا تنامين هنا؟
_ أنت من أمر بذلك.
_ يمكنك أن تعودي إلى غرفتك.
_ فات الأوان، غرفتي الآن في المستشفى!"[3].

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص161 – 162.
2. المصدر نفسه، ص113.
3. نفسه، ص153.

وهناك مشهد حواري جمع بين الأسلوب المباشر وغير المباشر وذلك في قصة "الهارب" حيث يتدخل السارد في أول الحوار واصفا ليكون بذلك أول وآخر تدخل له، قبل أن يتنحى جانبا ويدع الأمر للشخصيتين المتحاورتين:

"اتجه نحوه الضابط بخطى ثابتة:
_ أين كنت كل هذه المدة؟
واتقدت عيناه بجنون مغابى:
_ في مصح للأمراض العصبية.
_ عرفت أنك مطارد – طبعا –
_ أخبرني الأهل حين عدت.
_ ومع ذلك لم تسلم نفسك؟
_ لقد جئت للمقهى لأسهل لكم مهمة اعتقالي"[1].

فالمشاهد الحوارية التي جاءت من غير مصاحبات للحوار أسهمت في تحقيق تساوي مطلق بين زمن السرد وزمن القصة، ناهيك عن لعب دورها الأساسي وهو إبطاء السرد.

ولا بد من الإشارة إلى وجود حوار في قصة "أوجاع امرأة خلعتها القبيلة" ولكنه لم يدر بين شخصيتين لهما دورين في القصة ولكن بين الساردة كشخصية ممثلة في الحكي وأرض المدينة التي تتواجد فيها الساردة بعد أن تركت مدينتها، وكأنه حوار استعاري إذ شبهت الأرض بإنسان يخاطبها ويتكلم:

"والأرض المنحازة التي تترامى صارخة تحت قدمي:
_ لماذا خلعتك القبيلة يا امرأة منفية خارج حدودها؟
وأجيب يخنقني الأسى:
_ ربما لأني خبأت زرقة البحر في رئتي..
_ أو لأني أخفيت الأصوات والألوان في حزامي..
_ أو لأني حفرت الوجوه والأسماء في سمائي وما بقي منها لحق بي وتلبسني"[2].

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص153.
2. المصدر نفسه، ص51 – 52.

ويمكن اعتبار المونولوج نوعا من المشاهد حيث يأتي السارد على ذكرها كي يفتح المجال للشخصيات لتعبر عن مكنوناتها ومشاعرها وما يجول بخاطرها من تساؤلات، وقد وردت في بعض القصص كقصة "السائق والطيف" حيث يحدث السائق نفسه متسائلا: "أي امرأة خارقة هذه؟ أين تتجه في هذا الوقت المتأخر؟ هل هي هاربة من أحد؟ كيف لا تخاف في مثل هذا القفر؟"[1]، فهذه التساؤلات توحي عن قدر الحيرة التي تملكت السائق ومدى استغرابه، كما تنم عن بعض الشكوك التي تراوده حول هذه المرأة التي ركبت معه.

كما ورد المونولوج في قصة "المخاض" حيث تتساؤل الشخصية مع نفسها وهي في خضم معركة لا تعرف كيف تخرج منها، كيف لا وهي في أزمة مخاض خانقة لا تدري أتخرج منها منتصرة أم منهزمة: "كم من امرأة قذف بها في هذا الجحيم، وعبرت هذا الصراط من غير أن تترك ما يدل عليها؟ كم من امرأة خرجت من هذه المعركة غير المتكافئة معلنة انتصارها؟ كم امرأة سحبت من هذه العزلة منهـــزمة بعد أن تردت إلى الهاوية؟ كم امرأة اغتالها هذا المنفى وقذف بها إلى منفى آخر؟"[2].

فهذا المشهد تجلت وظيفته في تصوير مشاعر الخوف التي تتوجسها المرأة في نفسها وهي على أبواب الولادة، فتارة تشعر بالراحة حين ترى أن الكثير من النساء خرجن منتصرات ناسيات لما مررن به وكأنه ماكان يوما، وتارة ينقبض قلبها لما تتذكر اللواتي قذف بهن الأمر إلى النهاية بلا رجعة.

وفي قصة أخرى وهي قصة "النداء الأخير" حديث للشخصية مع نفسها وهي تتوعد زوجها بعدم الغفران لما عانته منه من جفاء ومرارة وقسوة: "لن أغفر لك يا رجلا خلق كل هذه المسافات بيننا ليبعدنا عن حياته ويغلق في وجوهنا كل الآفاق (...) لن أغفر لك وطأة الظلم وأرق الليالي على فراش الجمر في وحشة الليل والقبو، فلتحملني قافلة ما نحو درب الخلاص فيسلمني راعي الأمانات ويخلصني من عذابي ويتمي"[3].

يحمل هذا المونولوج الكثير من مشاعر الحزن والغضب التي تشعر بها هذه الشخصية، ويلخص الكثير من حياتها التي عاشتها تحت وقع الذل والمهانة والحزن والحسرة.

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص101.
2. المصدر نفسه، ص112.
3. نفسه، 192 – 193.

وفي أحيايين كثيرة فضلت الساردة أن تقدم المونولوج على لسانها هي لا على لسان شخصياتها، فعلى سبيل المثال لا الحصر ورد في قصة "سر الغرفة السابعة" حديث للشخصية مع نفسها حيث تتهاوى عليها أسئلة كثيرة حول تلك الفتاة التي زارتها ليلا: "أحقا زارتها الأخريات في آخر الليل أم أنها تتوهم؟ هل تصارح الأخريات بهذا الحادث الطارئ أم هو أمر عادي؟ هل تتعرض الأخريات لزائرات الليل ويسكتن؟"[1]، وتنحصر وظيفة هذا المونولوج في إطلاع القارئ على قلق الشخصية وحيرتها وعدم تأكدها مما رأت حتى ظنت أنها تتوهم.

3. محور التواتر:

يضم هذا المحور علاقات التكرار بين القصة والسرد، فالسارد وهو يخبر القارئ بمجريات الأحداث قد يفضل في أحايين كثيرة تكرار ما قاله سواء بنفس الأسلوب أو بأسلوب مغاير وقد يفضل أن لا يفعل، فهو قد يخبره مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وقد يخبره مرة واحدة ما حدث عدة مرات ، أو يخبره عدة مرات ما حدث مرة واحدة، أو يفضل إخباره عدة مرات ما حدث عدة مرات.

وجيرار جينيت في تنظيره ميز بين ثلاثة أنماط من التواتر، وهي: التواتر الانفرادي، التواتر التكراري، والتواتر التكراري المتشابه.

3. 1. التواتر الإنفرادي:

وهو أن يروي السارد مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، "وهذا النوع من علاقات التواتر هو بدون شك الأكثر استعمالا في النصوص القصصية"[2]، ذلك أن السارد لا يعمد إلى التكرار إلا في حالات نادرة، وقد غلب على المجموعة القصصية "جنية البحر" هذا النمط من التواتر حيث غالبا ما تسرد الساردة الوقائع مرة واحدة دونما حاجة إلى التكرار، فأغلب المقاطع السردية حدثت مرة واحدة وذكرت مرة واحدة، وهذه بعض الأحداث على سبيل المثال لا الحصر التي وقعت مرة واحدة وذكرت مرة واحدة، ففي قصة "القراصنة" تروي الساردة مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، وهي كيف ساعد الرجل امرأة وجدها في خيمة صغيرة في الصحراء على وشك الولادة: "رأى

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص88.
2. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مرجع سابق، ص86.

أسفل الكثيب نورا ينبعث من هيكل خيمة صغيرة، فانطلق نحوها.. اقترب منها وأطل برأسه من فتحتها فرأى رأس صبي يتدلى بين فخذي امرأة في حالة طلق (...) خطا نحوها من غير تردد وسجد على ركبتيه ناشرا كفيه يستقبل بهما الوليد الذي اندفع في هذه اللحظة كالسهم ليستقر بين أحضانه.. تناول الشفرة وقطع حبل السرة الذي يوصل الروح بالروح فزغردت صرخات الصبي تملأ الفراغ وتزيح الصمت الثقيل"[1].

وأيضا في قصة "وجع آخر" والتي تخبر فيها الساردة عن زيارة ليلية قام بها أغراب يريدون الابن: "جاؤوا ليلا، هل حدث ذلك صدفة أم عرفوا أنه يزور أهله؟ وانقبضت القلوب حين جلجل خبط عارم وأصوات حول جنبات الدار، فتلبست الجميع أردية الذعر والباب يهتز تحت ضربات الفؤوس ومؤخرات البنادق"[2]، فهذه الحادثة وقعت مرة واحدة والساردة حدثت بها مرة واحدة فقط.

وفي قصة "تجربتان في الموت" تخبر الساردة عن حادثة إعطاء الأب ابنته لخالته العجوز، وهي حادثة تم حدوثها مرة واحدة فقط وروتها الساردة مرة واحدة دون تكرار: "منذ قذف بها والدها لخالته العجوز وتزوج، سدت في وجهها كل السبل وفتحت بوابات الذل والتشرّد"[3].

وفي سياق آخر من نفس القصة تخبر الساردة عن حادثة دفن الصبي الذي أنجبته هذه الفتاة من طرف الخالة العجوز: "حملت العجوز قفة وهرولت بخطى متعثرة أثارت ارتياب الأطفال الذين شاهدوها تتجه نحو الخلاء (...) وقبل أن تتدحرج نحو المنحدر شرعت تلتفت حولها ثم أنزلت حملها عند قدميها وانحنت لتدس كيسا في حفرة، وبمجرد أن غادرت الموقع حتى اكتسحه الأطفال عن آخرهم، وشدّ انتباههم انتفاخ التربة بسبب الكيس الأسود المغلف بعناية فمزقوه ليفاجأوا برأس صبي يطل منه"[4]، وطبعا هذه الحادثة وقعت مرة واحدة وأسعفتنا بها الساردة مرة واحدة.

هذه بعض الأمثلة فيما يخص التواتر الإنفرادي، ولا بد من الإشارة إلى نوع آخر يندرج تحت هذا النوع أو يرتد إليه "لأن تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في الحكاية، فالافراد يعرف إذن بالمساواة بين عدد

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص25 – 26.
2. المصدر نفسه، ص68.
3. نفسه، ص138.
4. نفسه، ص142.

تواجدات الحدث في النص وعددها في الحكايات سواء كان ذلك العدد فردا أو جمعا"[1]، ما يعني أن السارد يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، وقل ورود هذا النوع في هذه المجموعة القصصية ما عدا في قصة "القراصنة" حيث تحدث الشخصية نفسها مرارا وتكرارا نفس الحديث في مواقع متفرقة من زمن القصة:

"الطريق إليها موحش وطويل، ولكن يجب أن أقطعه"[2].

"الطريق إليها موحش وطويل، ولكن يجب أن أقطعه"[3].

"الطريق إليها موحش وطويل، ولكن يجب أن أقطعه"[4].

"الطريق إليها موحش وطويل، ولكن يجب أن أقطعه"[5].

فحديث الشخصية إلى نفسها حدث أكثر من مرة لهذا نلمح تكرار نفس الجملة في مواقع متفرقة من القصة، إذ كرر الرجل قولها في رحلته بين الفينة والفينة، وللتدقيق فإن حديث الشخصية إلى نفسها حدث أربع مرات وأعيد تكرارها أربع مرات.

وفي نفس القصة أيضا حدثٌ وقع أكثر من مرة وتم ذكره أكثر من مرة، وهي سماع الرجل لأصوات وهو في غفوته:

"غفا هنيهة قبل أن تثقب حلمه همهمات نسوية مكتومة"[6].
"تمدد على ظهره مرهفا سمعه لكل حركة أو صوت.. ثقبت التأوهات الصمت من جديد"[7]، فهنا وقع هذا الحدث مرتين وتم ذكره مرتين.

وأيضا ورد في قصة "سر الغرفة السابعة" تكرار لحدث تم وقوعه أكثر من مرة وذكر أكثر من مرة:

1. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مرجع سابق، ص86.
2. جميلة زنير، مصدر سابق، ص20.
3. المصدر نفسه، ص22.
4. نفسه، ص23.
5. نفسه، 27.
6. نفسه، 24.
7. نفسه، ص ن.

"ليلة الأربعاء وسواد الليل يتغلغل نحو الوحشة (...) أحست – عزيزة – بيد ناعمة تعز كتفها هزا رقيقا"[1].
"وفي ليلة الأربعاء الموالية أحست بذات اليد الناعمة تهز كتفها"[2]، فزيارة طيف الفتاة لعـزيزة وهزها لكتفها بيدها الناعمة ليلة الأربعاء حدث تكرر مرتين وتم ذكره مرتين.

3. 2. التواتر التكراري:

وهو أن يروي السارد أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة، وهذا النوع لم يرد في هذه المجمـوعة القصصية إلا نادرا، وذلك في قصة "تسع رسائل إلى الراحل الطيب" إذ تعيد الساردة واقعة مقتل – الطيب – بالرصاص:

"رصاصة واحدة.. كانت كافية لأن تنتزع الحياة من صدرك فتنهل الأرض من دمك"[3].
"رصاصة واحدة.. كانت كافية لأن ترفعك على أكتاف المجد وتنقلك إلى مدارج الفردوس التي نورها لا يغيب"[4]، والملاحظ هنا أنها أعادت تكرار الحدث باستعمال صيغتين مختلفتين.
وفي نفس القصة تكرار آخر لحدث تشييع جنازة الطيب بصيغ مختلفة عن الأخرى، فحدث تشييع جنازته حدث مرة واحدة لكن الساردة أشارت إليه مرتين:

"كان يوما مشهودا حين غادرت الضوضاء الأرصفة والركب يجول شوارع المدينة وهو يسوق الى النعيم"[5].
"كان يوم زحفت الشوارع خلف المهر الذي مد جناحيه مسافرا نحو مدارج الصديقين والشهداء"[6].

وأيضا في قصة "وحيدة" تشير الساردة إلى مقتل "وحيدة" التي دهستها سيارة أكثر من مرة في القصة سواء على لسان إحدى الشخصيات أو على لسانها:

"كان المطر ينهمر رذاذا عندما أرادت البرعمة أن تعبر الشارع نحو الرصيف المقابل، توقفت عن السير نقلت محفظتها من يد إلى يد وأخذت تعبر الطريق بخطى رشيقة، وحين صارت في منتصفه فاجأتها سيارة مجنونة وقذفت بها إلى الرصيف الآخر وابتعدت من غير أن يحفظ أحد رقمها (...) انتفضت كتفاها وارتعشت رجلاها ثم حشرج

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص86.
2. المصدر نفسه، ص88.
3. نفسه، ص124.
4. نفسه، ص ن.
5. نفسه، ص127.
6. نفسه، ص ن.

صوتها في حلقها وسكنت"[1].

"لقد وجدت فيك بعض السلوى فأنت تشبهين حفيدتها التي قتلتها سيارة في هذا المكان"[2].

"تنتحي نفس الركن وتنزوي فيه لتنتظر رجعا ضائعا لا يجيء، تجوب بذاكرتها كل المحطات ولكن عينيها مغروستان دائما في نفس المكان الذي صرعت فيه حفيدتها"[3].

3. 3. التواتر التكراري المتشابه:

وهو باختصار أن يروي السارد ما وقع عدة مرات مرة واحدة، حيث يرد في "مقطع نصي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية"[4].

وهذا النوع السردي يكثر وجوده في المجموعة القصصية، وهذه بعض النماذج الواردة فيها، ففي قصة "جنية البحر":

"لا يقتحم الحوات المدينة المعتمة إلا حين تلبس لون الصمت قبل كل شروق وبعد كل غروب"[5].

وكذلك في قصة "القراصنة":

"فبعضهم يقول: أن الفتى المستباح دمه منذ سقط مطعونا لم يجف دمه وأن الأعشاب التي تكلل الضفاف هي شرايينه التي تقرع أجراس الظلام كل ليلة"[6].

وأيضا في قصة "رجل من عالم آخر":

"ويهمس الناس: إنها تجيئه كل غروب حمامة مطوقة تومئ إليه فيتبعها"[7].

أيضا في قصة "أوجاع امرأة خلعتها القبيلة":

---

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص130 – 131.
2. المصدر نفسه، ص134.
3. نفسه، ص135 – 136.
4. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مرجع سابق، ص87.
5. جميلة زنير، مصدر سابق، ص7.
6. المصدر نفسه، ص29.
7. نفسه، ص47.

"صوبك تجنح أحلامي كل ليلة"[1].

"أنفر إليها كل ليلة يجللني الصمت وأنا أرتقي أمواج البحر..."[2].
"فمن يجلي الرؤى ويفسر أحلام امرأة تنقلها الروح كل ليلة لتصول وتجول في مسقط رأسها"[3].
"كيف ألتقيكن وأنا طفلة لا تتعب تعدو كل ليلة كفرس بربرية في الطرقات"[4].

كذلك ورد في قصة "سر الغرفة السابعة":

" وهي تعجب لهذا الطيف الذي سيج نفسها وهو يشرف ليلة كل أربعاء"[5].
"فانطلقت هاربة من تلك الغرفة المسكونة تاركة أياها لحورية الليل الأسطورة تعبرها كالوميض كل ليل أربعاء"[6].

ولا تخلو منه قصة "حنين – الطمأنينة" أيضا:

"أيها المتوج بالنقاء وعناقيد الياسمين والذي يأبى إلا أن يطل علينا من بهاء الأفق مع كل موسم"[7].

وكذلك قصة "النداء الأخير":

"وتستعير صبر أيوب في آخر كل أسبوع يعود فيه إلى البيت لينشر الصخب والعنف قبل أن يقطع صلته بها"[8].

وأيضا في قصة "المرآة الضريرة":

"لقد خرجت العلاقة بين أبوي من إطارها الزوجي إلى الإطار العدائي أكثر من مرة"[9].

---

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص49.
2. المصدر نفسه، ص ن.
3. نفسه، ص50.
4. نفسه، ص53.
5. نفسه، ص92.
6. نفسه، ص98.
7. نفسه، ص169.
8. نفسه، ص190.
9. نفسه، ص206.

ثانيا: الصيغة السردية في المجموعة القصصية "جنية البحر":

السارد أثناء إخباره بوقائع القصة وأحداثها القصة فإنه يتبع في ذلك طرق مختلفة وتقنيات كثيرة تساعده على تقريب الصورة للمتلقي، وهذا ما يعرف بالصيغة السردية والتي تمثل الكيفية التي يعتمدها السارد في تقديم أحداث ووقائع قصته، وبالتالي فالصيغة هي "اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل"[1]، وقد أشار جينيت كما جاء في الفصل الأول إلى مفهومين أساسيين يمكن من خلالهما التطرق لدراسة العلاقة بين القصة والخطاب وهم المسافة والمنظور .

1 . المسافة:

تشتمل المسافة حسب جيرار جينيت على كل من حكي الأحداث، والذي يتمثل في تقديم أحداث القصة ووقائعها على لسان السارد، وحكي الأقوال المتمثل في كلام الشخصيات ذاتها، والغرض منه تقديم صورة واضحة عن علاقة الشخصية مع الآخرين.

طغى على أغلب القصص الموجودة في المجموعة القصصية "جنية البحر" حكي الأحداث، حيث أمسكت الساردة بزمام الأمور في سردها لأحداث ووقائع قصصها، لتفرض حضورها بقوة كمصدر للأخبار وكمنظمة للحكايات محللة وواصفة حينا ومعلقة أحيانا وفق أسـلوب شعري أنيق، بينما كان حضور حكي الأقوال نسبيا إذ شهدته بعض القصص في حوارات دارت بين الشخصيات.

1 . 1. حكي الأحداث:

يتعلق حكي الأحداث بسرد الأحداث والوقائع والتي جاءت بصيغة الغائب في أغلب قصص المجموعة القصصية، كون الساردة غائبة عن مجريات أحداث الحكاية ولا تمت إليها بصلة، وبالتالي فحكي الأحداث كان له

1. مصطفى منصوري، الصيغة السردية في النقد العربي الحديث من كتاب النقد العربي المعاصر المرجع والتلقي، ملتقى بالمركز الجامعي خنشلة، 22/23 مارس 2004، ص114.

حصة الأسد، غير أن هذا لا يعني أنه انعدم في بعض القصص التي جاءت بصيغة المتكلم حيث فضلت الساردة أن تسرد الأحداث على لسانها مسترجعة ذكريات ماضيها.

فحكي الأحداث بصيغة الغائب ورد في قصة "جنية البحر" حيث تسرد الساردة لحظات وصول الحوات إلى بيت والديه:

"وصل بيت والديه باكرا.. طرق الباب وانتظر لحظات قبل أن ينفرج عن فسحة ضيقة تسمح بمرور جسده الهزيل الذي عانق الكثير من الأمواج والأهوال .. كانت أخته تعلم أنه الطارق، فليس هناك أحد يهمه أمرهما في هذا الصباح الباكر، لذلك فهي تفتح له الباب حتى ولو نوع في طرقاته.. دخل في صمت معطر ببيود البحر، يمسك سلته بتؤدة وهدوء وكأنه يحمل وردة.. أنزلها أمامه وجلس القرفصاء في صحن الدار كأنما هو صوفي في لحظة انجذاب إذ يهم بالصلاة أو البكاء.. لم يلبث أن حمل السلة وعبر الممر.. دفع باب الغرفة فزكمت أنفه روائح النوم العطنة"[1].

يلاحظ هنا توالي الأحداث والتي تدل على سرعة وقوعها، وهي محاولة من الساردة لتقليص المسافة الفاصلة بينها وبين الأحداث، إلا أنه ورغم ذلك حضورها كان واضحا وإن كان حضورا محتشما فهي تصف حينا وتفسر أحيانا، إذ تصف هزالة جسم الحوات معللة ذلك بمواجهته الأهوال والأمواج البحرية، ومفسرة أيضا سبب فتح أخته للباب ولو نوع الحوات من طرقاته وذلك لعدم وجود أحد غيره يزورهم في هذا الوقت، فالقارئ وهو يقرأ أحداث القصة يحس بوجود الساردة.

وأيضا في قصة "وجع آخر" حيث تصور الساردة حادثة هجوم الأغراب بيت الأهل ليلا ليأخذوا ابنهم:

"جاؤوا ليلا! هل حدث ذلك صدفة أم عرفوا أنه يزور أهله؟ وانقبضت القلوب حين جلجل خبط عارم وأصوات حول جنبات الدار، فتلبست الجميع أردية الذعر والباب يهتز تحت ضربات الفؤوس ومؤخرات البنادق، وانكسر الباب وملأوا باحته واستباحوا غرفه.. تجمد الأهل والمدعوون من الرعب، تسمروا في مواقفهم لأنهم كانوا يعرفون

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص10 – 11.

مهمة هؤلاء الأغراب الذين قصدوهم دون غيرهم"[1].

فهي هنا قدمت الأحداث بصيغة الغائب وقد كانت حاضرة أثناء سردها للأحداث من خلال تساؤلها الذي طرحته والتي أرادت به إخبارنا عن سبب مجيئهم ليلا، ومن خلال تفسيرها لسبب تسمر الأهل في مواقفهم وذلك لأنهم كانوا يعرفون مرامهم منهم.

كذلك في قصة "السائق والطيف":

"أمهل في السرعة وأحنى رأسه ينتظر منها إشارة التوقف فرآها تومئ له، أوقف المحرك وفتح لها الباب فرمت برجلها البيضاء على الدرج وصعدت"[2].

جاء سرد الأحداث متواليا يظهر سرعة حدوثها، ولم يكن حضور الساردة قويا كمحللة ومفسرة ومعلقة ماعدا توضيحها للسبب الذي أحنى السائق رأسه لأجله، مما قلص المسافة الفاصلة بينها وبين مجريات الأحداث.

وفي قصة "المخاض" تصور الساردة قلق المريضة وهي تعاني من ألم المخاض، ما يجعلها تكثر من الحركة لا تدري ما تفعل:

" تغادر السرير، تدور في الغرفة، تتدلى على الأسرة، تنكب على وجهها، تنتصب في الفراغ، تذرع الممر جيئة وذهابا"[3].

فهنا انعدمت المسافة الفاصلة بين الساردة والأحداث، فقد توالت الأفعال التي قامت بها الشخصية دون وجود أي تحليل أو تعليق من طرف الساردة.

أيضا في قصة "الهارب":

"رمقه الحارس بحنق واكتست ملامحه القسوة، فارتد نحوه بعصبية وأشهر المسدس في وجهه وصاح فيه وهو يشير بيد مرتعشة نحو قافلة الجند"[4].

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص68 – 69.
2. المصدر نفسه، ص101.
3. نفسه، ص108.
4. نفسه، ص146.

وهنا أيضا جاءت الأفعال متوالية، بسبب غياب حضور الساردة كمحللة ومعلقة على الأحداث بوصف أو تفسير.

وفي قصة "الطيف الهارب" أيضا:

"تسلقت الربوة من جهة الشرق ودلفت نحو المزار المشرع الأبواب حامت حول المقام ثم انزوت في ركن قصي، قلبت طرفها فيما حولها ثم أسندت رأسها لرخامة الضريح..."[1].

جاءت الأحداث سريعة في هذا المثال أيضا، كما كان حضور الساردة أثناء سردها للأحداث منعدما فهي لم تعلق ولم تفسر ولم تتساءل، وبالتالي انعدام المسافة الفاصلة بينها وبين الأحداث.

هذه أمثلة قليلة عن حكي الأحداث الواردة في القصص المذكورة سابقا والتي جاءت على لسان الساردة بصيغة الغائب كونها لم تكن مشاركة في أحداثها، كما كان حضورها قويا أثناء سردها للأحداث من خلال التعليقات والتحليلات التي تبديها بين الحين والآخر.

أما في حالة حكي الأحداث بصيغة المتكلم فلم يكن حضورها قويا كحضورها بصيغة الغائب، ما عدا في قصة "أوجاع امرأة خلعتها القبيلة" وقد وردت ضمن حكي الأفكار كون الساردة تخبرنا بما يجول بخاطرها كل ليلة حين ينطفئ نور الشمس ويحل الظلام:

"أنفر إليها كل ليلة يجللني الصمت وأنا أرتقي أمواج البحر وأطوي المسافات لأحط بمراكبي على المرسى في غيبتكم وأنتم نيام.. وتفتح لي جيجل مغالقها وقلبها فأهزم كل العوائق.. أخترق الجدران وأستبيح الأبواب الموصدة نهارا، وأتسلل بين الستائر حين تهش لي السلالم فأعتلي سطوح القصور والمنازل لأستحم بضوء القمر، ويتواطأ الليل معي فيقرب مني السماء لأقطف الأنجم، تصير كل المدينة لي فأتشبث بعلوها ومنحدرها رشيقة أذرع كل الطرقات وأتمرغ على الرمال"[2].

أيضا ورد حكي الأحداث بصيغة المتكلم في قصة "وحيدة" كون الساردة هنا شخصية ممثلة في القصة تقص ما وقع لها:

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص174.
2. نفسه، ص50.

"وتأملت رواسب الحزن على وجهها فاجتاحتني الشفقة عليها، واختلطت سبل أفكاري وأنا أبحث عن كلمة مناسبة أعزيها بها فلم أجد، لذلك أسرعت أغيب عنها في الزحام"[1].

1 . 2. حكي الأقوال:

يتعلق الأمر هنا بكلام الشخصيات، وقد ميز جيرار جينيت بين ثلاث حالات يكون عليها حكي الأقوال، وهي: الخطاب المسرود، الخطاب المحول، الخطاب المنقول.

- **الخطاب المسرود:**

يتوقف عمل السارد هنا على نقل كلام الشخصيات على لسانه، وهذا النوع من الخطابات قد نذر وجوده في المجموعة القصصية "جنية البحر" إلا في حالات نادرة إذ تقوم الساردة بنقل كلام الشخصيات على لسانها، فتجدها هي المتكلمة لكن الموضوع التي تكلمت فيه لا يخصها ولا يعنيها.

ففي قصة "أوجاع امرأة خلعتها القبيلة" تنقل الساردة ما قالته لها المدينة في يوم من الأيام، تلك المدينة التي ولدت فيها وتربت على ترابها، وهذا القول تخييلي وليس واقعي كون الكلام يتميز به الانسان فقط، ورغم ذلك تصور المشهد وكأنه حدث بالفعل في الواقع، وهذا ما لم يمنع الاستشهاد به كحكي أقوال يندرج ضمن الخطاب المسرود كون الساردة أخبرت به كحدث وقع لها في الماضي:

"وتقذفني جيجل نحو الضفة الموالية وأفتح نوافذ قلبي على سكيكدة الحالمة تنام بحضني والتي قالت لي يوما: اذهبي أيتها المرأة الغريبة واسكني حيث شئت فسأظل حمامة تطاردك وتنقر على جدران قلبك أينما تحلين أو ترحلين"[2].

أما في قصة "المخاض" فتنقل ما قالوه الناس للمرأة أثناء حملها، والذي كان فيما مضى حوارا قد دار بين هؤلاء الناس وبينها ليصبح اليوم مجرد حادثة تنقلها الساردة على لسانها:

"وهي التي قيل لها: بعد أن تلدي ستشملك السكينة فمبارحة الروح للروح غبطة.. وسينزل بك لطف الله وقد بلغت عظم الغايات.. وستتبوئين عرش الأمومة بعد أن طهرتك الآلام.. وستتحول لهفة الصدر إلى فرحة عارمة تروي انحدارات الروح.. وستتحول خفقة القلب إلى معرفة سر من أسرار الخلق.. وستتحول المرارة التي غزت الجسد

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص135.
2. نفسه، ص67.

إلى راحة تفيض فتغمر جنبات الذات"[1].

وفي بعض القصص تهتم الساردة بنقل المونولوج على شكل حكي أفكار تدور في ذهن الشخصيات، فتصور ما يدور في ذهنياتهم من تساؤلات تنم عن مشاعر تتخبط فيها هذه الشخصيات.

وهذا ما ورد في قصة "السائق والطيف" حيث تترجم الساردة ما يدور في ذهن السائق من تساؤلات تعبر عن تعجبه وحيرته حين وقع بصره على امرأة غريبة:

"وتسارعت إلى خاطره أسئلة: أي امرأة خارقة هذه؟ أين تتجه في هذا الوقت المتأخر، هل هي هاربة من أحد؟ كيف لا تخاف في مثل هذا القفر؟"[2].

وأيضا في قصة "سر الغرفة السابعة" حيث تنقل مشاعر الفضول والرغبة التي اجتاحت صاحبة الغرفة في التعرف على زائرتها الغامضة التي تزورها كل ليلة أربعاء، والتي انفجرت في نفسها على شكل تساؤلات تتمنى لو تجد إجابات عليها:

"وتفجرت في نفسها ينابيع الأسئلة: أي فتاة هذه التي تنتهك ظلمات الليل بلا خوف؟ ولم تقصدها هي دون غيرها، ولم يعانقها طيفها ليلة كل أربعاء حين يكبل الصمت كل الكائنات؟"[3].

وفي مقطع آخر من نفس القصة تصور الساردة المخاوف التي أحاطت بصاحبة الغرفة حول زائرتها الغامضة، والتي تُرجمت في داخلها أسئلةً متضاربة تحتاج إجابات:

"وبدأت المخاوف تنبت في القلب والخواطر تتأرجح في الرأس لتنهشها الأسئلة مرة أخرى: من زائرة الليل هذه؟ ولم تجئ وحيدة هادئة كالغيمة؟ ولم لا يقودها دربها إلا نحو غرفتها؟"[4].

أما في قصة "المخاض" فتدور في نفسية المرأة أسئلة كثيرة تصور حجم الخوف والقلق الذي تعيشه وهي تعاني آلام المخاض، فتقوم الساردة بنقل هذه المخاوف:

"وحدقت في وجه المحنة: كم من امرأة قذف بها في هذا الجحيم، وعبرت هذا الصراط من غير أن تترك ما يدل

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص114 – 115.
2. المصدر نفسه، ص100 – 101.
3. نفسه، ص90 – 91.
4. نفسه، ص93.

عليها؟ كم من امرأة خرجت من هذه المعركة غير المتكافئة معلنة انتصارها؟ كم امرأة سحبت من هذه العزلة منهزمة بعد أن تردت إلى الهاوية؟ كم امرأة اغتالها هذا المنفى وقذف بها إلى منفى آخر؟"[1].

ولا بأس بمثال آخر ورد في قصة "الهارب" إذ تدرك الساردة ما تلجلج في صدر بطل القصة من غضب شديد حين تأمل حياته وما آلت إليه؛ رجل يترامي في إحدى المعسكرات في إحدى الجبال معرضا للموت في أي لحظة:

"وقبل أن يتمكن من إدراك ما يستقر في وعيه، وجد نفسه يصرخ بلا صوت: وما شأني أنا بحملة مثل هذه؟.. ما شأني أنا بحرب الريف؟.. إلى متى يظل المسلم يقاتل المسلم على هذه الأرض البائسة؟.. لقد جمعوا لها العدة والعتاد والخيل، وجندوا لها أمهر المحاربين المتدفقين حيوية وإقداما لكن لأجل من كل هذا؟.."[2].

نلاحظ في هذه المجموعة القصصية أن أغلب الخطاب الداخلي أو المونولوج ورغم قلته قد جاء في أغلبه على شكل تساؤلات تطرحها الشخصيات بينها وبين نفسها لغرض تبيان المشاعر التي تلجلج في دواخلها سواء كانت مشاعر خوف أو رغبة أو حيرة أو قلق أو غضب...

- **الخطاب المحول:**

في هذا النوع لا تكتفي الساردة بنقل أقوال الشخصيات، بل تعمد على تقديمها لنا بأسلوب غير مباشر ملونة أياها بألوانها الخاصة، وهذا الأمر يخل بالأمانة الحرفية للأقوال التي صرحت بها الشخصيات في الواقع.

وقد قل ورود هذا النوع في هذه المجموعة القصصية فلا يرد إلا في بعض القصص فقط منها قصة "جنية البحر" والتي تنقل فيها الساردة أقوال الناس التي دارت حول الحوات وجنية البحر التي سكنت روحه بأسلوب غير مباشر دامجة أياها في خطابها الخاص حتى تسهل وصولها إلى القارئ بسلاسة وإقناع:

"يقولون أنه منذ سكنته جنية البحر نذر سنوات عمره لها، امرأة من أساطير أرضعته النسيان ورسمت على زنده وشم الولاء"[3].

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص111 – 112.
2. المصدر نفسه، ص148 – 149.
3. نفسه، ص9.

وأيضا: "يقولون أنها تناسلت في كينونته وأيامه، وتقمصت كل حركاته وسكناته"[1].
وفي قصة "القراصنة" تنقل بأسلوب غير مباشر ومكثف أقوال الناس التي انتشرت بعد أن وجدوا الرجل مقتولا في الصحراء، والذي تم دفنه في نفس المكان الذي وجدوه فيه:

"فبعضهم يقول أن الفتى المستباح دمه منذ سقط مطعونا لم يجف دمه، وأن الأعشاب التي تكلل الضفاف هي شراييه التي تقرع أجراس الظلام كل ليلة"[2].

وقد ورد الخطاب المحول أيضا في قصة "السائق والطيف" فتنقل الساردة حديث السائق مع الراكبة والذي كان يريد به إخراجها من دائرة الصمت التي رسمتها حولها، وقد تكفلت بنقل كلام السائق بأسلوبها الخاص كونها لم تنقل ما قالته لنا الشـخصية حـرفيا، بل أوجـزت لتعطي صورة شاملة عن الحديث الذي تحدث به هذا السائق:

"أدار المحرك وانطلق بهدوء يحدثها عن ظروف عمله، عن مدينته، عن أسرته"[3].

وفي مقطع آخر من قصة "النداء الأخير" تقوم الساردة بنقل الكلام الذي سمعته الزوجة من الناس، إذ أخبروها أن زوجها قد تحصل على مسكن خاص دون أن يخبرها، فالساردة هنا لم تنقل كلام الآخرين مباشرة وكما جاء تحديدا، وإنما اكتفت بسرد مضمونه وبأسلوبها الخاص: "واكتملت مأساتها حين سمعت من الآخرين أنه حصل على مسكن خاص"[4].

هذه بعض نماذج الخطاب المحول التي وردت في قصة المجموعة القصصية "جنية البحر"، والتي كان حضورها محتشما حيث لا تكاد تعثر عليها إلا نادرا في ثنايا بعض قصص المجموعة مثلها مثل الخطاب المسرود.

- **الخطاب المنقول:**

يتعلق هذا النوع بنقل أقوال الشخصيات كما وردت تماما، حيث تعطي الساردة الكلمة للشخصية لتقوم بفعل الكلام مباشرة دون حاجة لتنقله على شكل خطاب مسرود أو محول، ويأتي هذا النوع في شكل قوالب حوارية تدور بين الشخصيات، أو على شكل مونولوج تحدث به الشخصية نفسها.

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص10.
2. المصدر نفسه، ص28 – 29.
3. نفسه، ص104.
4. نفسه، ص188.

وقد ورد هذا النوع كثيرا في مجموعة "جنية البحر" القصصية مقارنة مع سابقيه (الخطاب المسرود والخطاب المحول)، وهي تمثل تقنية المشهد التي يتضمنها محور المدة والتي تم التطرق إليها في الفصل الأول، لهذا فلن نكثر من الاستشهاد بالأمثلة بحكم أننا تناولناها من قبل اجتنابا للتكرار.

فمثلا في قصة "سر الغرفة السابعة" نموذجا للخطاب المنقول والذي تمثل في مشهد حواري دار بين الطالبة صاحبة الغرفة والمراقبات في إدارة المعهد الذي تدرس فيه، بعد أن تعرفت على صورة الزائرة الغامضة التي تزورها ليلة كل أربعاء:

" لقد وجدتها، هذه هي بالذات.
وقدمت المراقبة على وقع صراخها، وتأملت الصورة باستخفاف وقالت بلا مبالاة:
_ ولكن هذه الفتاة ماتت.
ثم التفتت إلى زميلتها موضحة:
_ إنها تلك الطالبة التي قذفت بنفسها من شباك الغرفة السابعة بعد أن عنفتها أنت ليلا وهي تسرح شعرها الطويل.
فردت زميلتها بأسف بالغ:
_ كان ذلك صبيحة الخميس.
وصححت خطأها:
_ بل ليلة الأربعاء"[1].

قامت الساردة في هذا المثال بفتح المجال للشخصيات كي تقول ما تريده بنفسها دون تدخل منها، فهي لم تقم بصياغة كلام الشخصيات على شكل خطاب مسرود ولم تقدمه بصيغة محولة، فلم يكن هناك تدخلا من الساردة سوى في بعض التعليقات والتحليلات، والتي تمثلت في وصف حالة الشخصيات المحاورة قبل أن تفتح لها المجال للكلام، وهذا ما يعرف بمصاحبات الحوار، إذ يتوقف دور الساردة في الوصف والتحليل فقط دون أن تتدخل في قول الشخصية أو تتصرف فيه أو تعيد صياغته على لسانها، فهي نظمت الحوار وبقيت جانبا تشاهد،

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص96 – 97.

وهذا ما يعرف بالحوار بأسلوب غير مباشر.

أما في قصة "النداء الأخير" فالمشهد الحواري الذي دار بين الزوجة وزوجها يمثل خطابا منقولا، تولت الشخصيات فيه الكلام بعيدا عن الراوي:

" وجاء يستدرجها نحو غرفته:
_ لماذا تنامين هنا؟
_ أنت من أمر بذلك.
_ يمكنك أن تعودي إلى غرفتك.
_ فات الأوان، غرفتي الآن في المستشفى**!**"[1].

فالساردة هنا لم تتكفل بنقل كلام الشخصيات، وإنما تركت الشخصيات نفسها تتكلم، وهذا الحوار جاء بأسلوب مباشر خال من مصاحبات الحوار.

أما في حالة المونولوج أو الخطاب الداخلي والذي قدمته الشخصية نفسها دون تدخل من الساردة، فقد كاد ينعدم ما عدا في قصة "القراصنة":

"الطريق إليها موحش وطويل، ولكن يجب أن أقطعه"[2].

وأيضا في قصة "وجع آخر" حيث تتحدث الشخصية مع نفسها:

"لن أغفر لك يا رجلا خلق كل هذه المسافات بيننا ليبعدنا عن حياته ويغلق في وجوهنا كل الآفاق. لن أغفر لك يا رجلا خذلني حين خطف شبابي وهرب نحو النزوات والمفاتن.
لن أغفر لك وطأة الظلم وأرق الليالي على فراش الجمر في وحشة الليل والقبو.
فلتحملني قافلة ما نحو درب الخلاص فيسلمني راعي الأمانات ويخلصني من عذابي ويتمي"[3].

لم تتدخل الساردة في حوار الشخصية مع نفسها في هذه القصة بل تنحت جانبا وتركت الأمر للشخصية كي تتولى زمام الأمور وتتكلم عما بدا لها بطريقة مباشرة.

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص192.
2. المصدر نفسه، ص20.
3. نفسه، ص192 – 193.

هذا بالنسبة لحكي الأقوال الذي لم يكن حاضرا بقوة مقارنة بحكي الأحداث الذي هيمن وجوده على المجموعة القصصية ،كون الساردة اعتمدت على سرد الأحداث أكثر من اعتمادها على نقل أقوال الشخصيات وكلامها.

2. المنظور / التبئير:

يتعلق المنظور أو التبئير بالراوي والزواية التي ينظر من خلالها إلى مجريات الأحداث، فهو عين القارئ ونافذته على ما يجري في المتن الحكائي وضالته في سبر أغواره، فهو يعرف ما يعرف ويجهل ما يجهل، ويقوم التبئير على تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته، وقد ميز جينيت بين ثلاثة حالات يكون عليها التبئير، وهي: التبئير الصفر، التبئير الخارجي، التبئير الداخلي.

2. 1. التبئير الصفر:

في هذه الحالة تنعدم زاوية الرؤية كون الراوي مطلعا على كل شيء، إذ يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية عن نفسها، وقد هيمن هذا النوع من التبئـيرات على أغلب المجموعة القصصية حيث تكون الساردة عارفة بكل شيء، فهي تعرف ماضي الشخصية وحاضرها ومستقبـلها وما يدور في نفسها من خواطر وأحاسيس ومشاعر.

وهذا ما غلب على قصة "جنية البحر" حين حلقت بنا الساردة في سماء ذكريات الحوات بطل قصتها وهو يوشك أن يفارق الحياة إلى غير رجعة، فبدت عارفة لكل ما يدور في ذاكرته:

"فجاب بذاكرته كل مدن البحر، وذك حصون الذكريات في رحلاته البحرية فحملته إلى جزر بلورية وخلجان بكر لا تسكنها غير حوريات البحر..فتح فمه وأراد أن يقول.. ولكن لمن؟ لا يوجد غيرها وهي لا تفهم الوصايا.. بقيت الكلمات دفينات صدره، وشده حنين السفر للمثوى الأخير فإخذ يحتضر ببطء.. وأخيرا حطم أسوار عزلته وامتطى جثته وانطلق مكسرا أمواج الذكريات وحده"[1].

أيضا تجسد التبئير الصفر في قصة "القراصنة" حين تمكن اليأس من الرجل الذي ضل الطريق في الصحراء المقفرة بسبب الزوبعة التي غيرت له ملامح طريقه وأعادت رسم طرق جديدة ، لكنه قرر أن يواجه:

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص17 – 18.

"غير أنه لم يلبث أن استجمع كينونته ليبقي على سلامة عقله ووعيه، وأن لا يكون شاهدا على تلاشي جسده الذي سيتحول إلى وليمة بين مخالب الذئاب والكواسر.. أحنى رأسه للعاصفة واقتعد الرمل يجفف العرق الذي حفر وجهه المغير.. دفن وجهه بين يديه وتمنى لو يغمض عينيه ويغفو أو ينام ليجد نفسه وقد استيقظ وهي تقف بين يديه تشع بكل فيوضات بهائها وألقها.. وضجت أعماقه بالرفض.. حاول الوقوف ولكنه وقع أرضا.. زحف على الرمل متمنيا ألا يصادف أي نوع من الزواحف"[1].

وأيضا في قصة "وجع آخر" حيث تصور الساردة مشاعر الحزن والقهر التي شعرت بها الزوجة حين علمت أن زوجها الذي قتل اليوم قد كان ينوي الزواج عليها خفية، فيتضح جليا أن الساردة تعرف أكثر مما تعرفه الشخصية:

"ومشت على غير هدى تجرجر حزنها وتخفي قهرها وهي تتمنى: لو حملت وجها غير وجهها.. لو تغيرت في غير شكلها.. لو لم يكن هو المقتول.. لو لم تكن هي المخدوعة فلا يشير إليها أحد.."[2].

كذلك ورد التبئير الصفر في قصة "سر الغرفة السابعة" إذ يبدوا اطلاع الساردة جليا على الأحاسيس التي تملكت صاحبة الغرفة، وعلى الأسئلة التي دار رحاها بينها وبين نفسها، ذلك أنها جاءت بصيغة الغائب وليس بصيغة المتكلم:

"وفي صباح الغد تملكها – فجأة – إحساس غريب وهي ترى المشط يطل من جيب الحقيبة، وتسمرت في مكانها لحظات حيث تذكرت الوجه الصبوح الذي شق وجه الليل واستيقظ نهارا في ذاكرتها لترتع حوله الأوهام فتخطف هناءها بتوالي الأسئلة: أحقا زارتها فتاة في آخر الليل أم أنها تتوهم؟ هل تصارح الأخريات بهذا الحادث الطارئ أم هو أمر عادي؟ هل تتعرض الأخريات لزائرات الليل ويسكتن؟"[3].

وفي قصة "المخاض" يكون التبئير معدوما حين تدخل الساردة إلى ذهن المرأة التي راحت تتخليل وتسرح في ذاكرتها لما فارقها آلام المخاض هنيهة، فتصف لنا ما يدور في ذهنها وما تولد في قلبها من حقد دفين تضمره المرأة لزوجها الغير مبالي بحالتها:

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص22 – 23.
2. المصدر نفسه، ص75.
3. نفسه، 87 – 88.

"ويطلع زوجها في ذاكرتها مسافرا في تألقه يمتطي صهوة الغيم، وهو ينتقل من مطار إلى مطار لأجل حضور مؤتمر، فتضمر له الحقد وهي تتصوره منغلق القلب دونها يجالس أنداده ويحادثهم كأن الأمر لا يعنيه، بل كأنها شكلت هذا الجنين بمفردها"[1].

وفي مقطع آخر من نفس القصة يكون حقل الرؤية عند الساردة معدوما كونها تعرف كل شيء عن حالة المرأة وما يدور في داخلها من عواطف ومشاعر:

"وتتجمع عند سريرها أخبار الولادات وهي في قائمة الانتظار لا تزال:
_ كلما ولدت امرأة عصرت قلبها الغيرة
_ كلما ولدت امرأة تصاعد الدم إلى رأسها وأشعرها بالاختناق
_ كلما ولدت امرأة استحت لهذا الجنين المتحد بذاتها الملتصق برحمها"[2].

أيضا في قصة "الهارب" يتجسد التبئير الصفر من خلال تعليق الساردة على الحياة التي يعيشها المغرر بهم في معسكرات التدريب في الجبال:

"إنهم يقادون صوب المغارة والمجهول.. إنهم يدفعون إلى نقاط ساخنة قد لا يعودون منها أبدا.. إنهم يقذفون إلى معارك خاسرة لا يجنون منها ربحا.. إنهم يبحرون إلى مرافئ باردة لا تمنح دفئا"[3].

كما يتجسد التبئير الصفر في مقطع آخر من نفس القصة حين تظهر الساردة معرفتها بكل ما يدور في ذهن بطل القصة وما تختلجه من مشاعر امتلأت بها نفسيته:

"فجأة التمعت في ذهنه كل الصور التي تملأ الخاطر وتهز الوجدان، فأخذت ذاكرته تركض نحو مراتع الطفولة ومغامرات الشباب، لكم هو ضائع هنا ووحيد.. وحيد.. وتسلقت الحيرة صدره وخنقه الأسى فتحرك كل الغل الذي يسكن صدره"[4].

هذه بعض الأمـــثلة فقط التي تجـــسد فيها التبـــئير الصفر أو المعدوم، فقد هيمـــن هذا التبئير على المجموعة

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص107.
2. المصدر نفسه، ص109.
3. نفسه، ص145 – 146.
4. نفسه، ص147 – 148.

القصصية في أغلب قصصها، ما يعني قلة تجسد كلا من التبئير الداخلي والتبئير الخارجي مقارنة معه، كون الساردة العارفة بكل شيء والمتحكمة في سيرورة الأحداث والمنظمة لها في أغلب قصص المجموعة، لكن هذا لا يعني تنازلها في أحايين كثيرة عن دورها للشخصيات لتتولى هي زمام الأمور فتعبر عما بدا لها كيفما شاءت.

2. 2. التبئير الداخلي:

معرفة الراوي في حالة التبئير الداخلي تكون متساوية مع معرفة الشخصيات، ويكثر هذا النوع في القصص الذاتية، وقد سجل هذا التبئير حضورا نسبيا في المجموعة القصصية إذ ترد بعض القصص بصيغة المتكلم ما يعني أن الساردة هي موضوع التبئير، حيث تقدم الأحداث من خلال عيونها ووفق قناعاتها الخاصة، وذلك في قصة "أوجاع امرأة خلعتها القبيلة"، وقصة "المرآة الضريرة".

ففي قصة "أوجاع امرأة خلعتها القبيلة" تتخذ الساردة وضعية المتكلم لتسافر عبر أحلامها التي تراودها كل ليلة إلى مسقط رأسها، تلك المدينة التي تحمل كل أسرارها وذكرياتها وتتوقد بها عواطفها، فالساردة هنا شخصية ممثلة في القصة تعود إلى ماضيها البعيد لتعيد رسم ملامح تلك المدينة التي تركتها طفلة في يوم من الأيام:

"في باب السور ألصق ظهري حين تتقاطع بي الدروب وأحتار أين أقصد؟ أبيتنا العتيق، أم مدرسة الحياة للبنات، أم سيدي أحمد أمقران أم المرسى؟ تتمدد المسافات أمامي وتتقاطع "جيجل" غارقة في الصمت والندى، وأنا أشد على الأعنة أسحب خلفي قافلة محملة بالأشواق والأوجاع وذكريات الصبا.. أحاذر أن يوقظكم صهيل الخيول وأخشى أن تنطفئ الأنجم ويباركني الفجر المشع فتفضحني عيون البحارة"[1].

تضمن هذا المقطع الكثير من الوصف الذي تخللته تحليلات سيكولوجية تظهر عواطف الشاعرة المثقلة بالأشواق والأوجاع وذكريات الصبا، وما هذا المقطع إلا واحدا من مقاطع كثيرة مثقلة بذكريات الطفولة الجميلة ومشبعة بالعواطف الجياشة:

"ويتمادى الليل، ويتسع الحلم، فتتدحرج خطواتي نحومدرسة الحياة لأرى حالها بعد رحيل البنات، وأتوغل في قاعاتها والممرات مقفرة غير حروف نقشت على الجدران.. تغيرت رائحة الأزمنة فأنكرتني الأشياء ورغم ذلك دخلت القسم ورسمت على السبورة وجه الطفلة التي كنت، وعدد السنوات التي غبتها وأسماء الزميلات والمربين

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص56 – 57.

والمربيات، ثم بحثت عن مقعدي في آخر الصف، وتكومت فوقه أقرأ على مرايا الأسوار وجوهنا وضفائرنا وأشكالنا وأستحضر أرواح الذين مروا من هنا ولم يتركوا اسما وعنوانا"[1].

تحمل هذه القصة الكثير من المقاطع التي تعود فيها الساردة إلى مراتع الطفولة محملة بكل الشوق والحنين والرغبة في العودة ولكن..!!

أما في قصة "المرآة الضريرة" فالعودة إلى الماضي هنا لم تحمل ذكريات جميلة بل استحضرت كل ما هو حزين ومثخن بالجراح والآلام المريرة:

"معك أيتها المرآة أعود إلى أيام الصبا الموشاة بالمحبات البريئة قبل أن تعصف بنا الزوابع وتتحول الحياة من حولنا إلى غابات من الشوك والجليد، فأنصتي إليّ أيتها المرآة لأني أريد أن أفيض إليك ببعض ما يثقل أعماقي وقد هاجمني التذكر الذي يجعلني أقلب أوراقي لكي أسبح في الفراغ"[2].

وفي مقطع آخر:

"منذ قررت أن أفتح بوابة الحديث عن هذه المرأة وأنا عاجزة عن انتقاء كلماتي لأن صدمتي فيها كبيرة، فقد كنت مسكونة بطفولة مجنحة حين تفطنت سلوكاتها المفضوحة المتحيزة لكل أحفادها عدانا... لهم غرفها يكتسحونها متى شاؤوا، لهم أشياؤها كل أشيائها، لهم الباحة والحديقة وليس لنا غير غرفة وحيدة يجب أن تصلح لكل شيء"[3].

تحدد الساردة في هذا المقطع وجهة نظرها من جدتها التي عاشت معها هي وإخوتها وأمها أسوأ أيام حياتهم، حيث كانت تميز بينهم وبين أحفادها الآخرين، فتمنع عنهم وتسمح للآخرين، تمسك يدها عنهم وتطعي للآخرين.

فالساردة في هذه القصة هي المتكلمة عن نفسها وعن إخوتها وأمها ما يعني أنها وإخوتها وأمها موضوع التبئير، إذ تقص ما واجهوه من ظلم وقهر ومآسي بسبب جدتها من جهة أبيها والتي لم تمن عليهم يوما ولو بالقليل من الحب والحنان والعطف، فكان بذلك رحيلهم بلا رجعة إلى مدينة أخرى حيث جدتهم من جهة أمهم

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص62 – 63.
2. المصدر نفسه، ص195 – 196.
3. نفسه، ص201 – 202.

تكفلت بهم وحملت همومهم وأمدتهم بالحب والعطف والحنان ومدت لهم يد العون بكل ما استطاعت من قوة لتخرجهم مما هم فيه، لو لم تتخطفها الموت بسرعة وتتركهم وأمهم يواصلون مواجهة الحياة لوحدهم.

ويصطبغ مقطع آخر من قصة "حنين – الطمأنينة" بصبغة التبئير الداخلي كون الشخصية كانت تتكلم عن ذاتها وهي تخاطب مقام الولي معبرة عن شوقها وحنينها إليه، وسعادتها وهي منطلقة نحوه تقصده وكلها عفة وطهارة ونقاء، فالموضوع في هذه الحالة يخصها حيث تقدم الأحداث من منظورها ومن وجهة نظرها هي:

"فيعصف بي الحنين إليك فأنطلق باكرا أشق الفجر وأنا أتأبط رعشات الشوق مدججة بالحنين والطهارة، مرتلة لآي الذكر الحكيم... وأرتقي الربوة لأحوم حول مزارك، أقتحم خلوتك... أتسلل نحو أروقة عرشك لأعتصم بمقامك أنقش في ذاكرتي تفاصيل المشهد وعبق المكان (...) وأسعد بانبعاثك حتى تمتلئ عيناي بك فأهرع نحوك لأحتضن يديك..."[1].

كما يتجسد التبئير الداخلي في حوار الشخصية مع نفسها في قصة "وجع آخر" إذ همت تتساءل مع نفسها بعد أن كشفت الموت لها خيانة زوجها المقتول فكان وجعا آخر انضاف إلى وجع موته، ولعل وجع الخيانة كان أقسى وقعا على نفسيتها من وجع الموت:

"وفطنت فجأة إلى نفسها حين أحست أنها أضاعت معالم قريتها، فتراجعت تتساءل: كيف اقفرت ذاكرتك يا امرأة فضيعت الطريق؟ كيف سحب الدرب من تحت قدميك وأنت لا تدرين؟ كيف تتنكر لك الأحجار والأشجار والتراب؟"[2].

في هذا الحوار تتساوى معرفة الساردة مع معرفة الشخصية، كون الحوار الذي دار بينها وبين نفسها كان بصيغة المتلكم.

يلحظ القارئ وهو يطلع على المجموعة القصصية قلة التبئيرات الداخلية المتجسدة فيها، فحضورها كان قليلا مقارنة بالتبئير الصفر أو التبئير المعدوم، كون أغلب القصص مواضيعها لا تمت بصلة إلى الساردة إلا في حالات نادرة، أو في حالة تسلم فيها الساردة المنبر للشخصية كي تحدث نفسها.

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص170 – 171.
2. المصدر نفسه، ص75 – 76.

2. 3. التبئير الخارجي:

في حالة التبئير الخارجي ينحصر حقل الرؤية عند الراوية فتصبح معرفتها أقل من معرفة الشخصية، فتتنحى جانبا عند الحدود الخارجية تصف فقط ما ترى وتشاهد وتسمع دون تلج إلى نفوس الشخصيات وعوالمها الداخلية.

يتعلق التبئير الخارجي بوصف ملابس الشخصيات وملامحها وسلوكها والفضاء من حولها، من ذلك وصف لملامح الحوات في قصة "جنية البحر"، يظهر قلة معرفة الساردة بما يجول في ذهن الحوات وما ينوي فعله:

"لصق الجدار يسير بعينين نصف مغمضتين يوزع بهما نظراته الفارغة على الشوارع الممتدة في ذهوله وغمامة شحوب تحتل وجهه الذي لوحته الشمس فبدت ملامحه الأربعينية وقورة حزينة.."[1].

وفي مقطع آخر من نفس القصة تصف سلوك الكلبة التي أبت إلا أن تموت بجانب الحوات، فما بارحت مكانها أبدا حتى ماتت:

"ومات وحيدا قرب تلك الكلبة التي أبت أن تغادره وجثمت عند رأسه وقد هدها الحزن والجوع حتى فارقت الحياة أيضا.."[2].

وتبدوا الساردة في حالات كثيرة من وصف سلوك الشخصيات كمتربصة خفية تقتفي أثرها فتخبر القارئ عن كل ما بدر منها من تصرفات وسلوكات، من ذلك ما جاء في قصة "القراصنة" :

"نظر إلى وجه المرأة فرأى ضياء يشرق من عينيها، فأورقت ابتسامة متعبة على قسمات وجهه.. أخذ الوليد بين يديه وأرقده في حضـــن أمه بحذر، ثم أسرع إلى جـرابه فأخـــرج منه حبـات تمر ووضعـها بجـانبها من غير أن ينطق.."[3].

وأيضا ما جاء في قصة "المخاض" إذ تصف سلوك المرأة وهي تتوجع من آلام المخاض:

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص7.
2. المصدر نفسه، ص19.
3. نفسه، ص26.

"تغادر السرير، تدور في الغرفة، تتدلى على الأسرة، تنكب على وجهها، تنتصب في الفراغ، تذرع الممر جيئة وذهابا، وتعود إلى السرير..."[1].

ويتجسد التبئير الخارجي أيضا في قصة "القراصنة" لما راح السارد يصف الفلاة:

"ومع مرور الزمن ازدادت صلابة الرمال تحت قدميه المغروستين في لهيبها، وكأنها ستستمر إلى الأبد.. الكثبان التي لا تحصى تطول وتقصر، والسماء قد تغطت الآن بغلالة بيضاء حجبت أشعة الشمس، غير أن الحرارة ما تزال تلفح وجهه بشراستها المتوحشة فلم يعد يقوى على التنفس"[2].

كما يتعلق التبئير الخارجي بالمشاهد الحوارية حيث تتيح الساردة المجال للشخصيات كي تقول ما تريد قوله، فتتنحى جانبا كمشاهدة على اللقطات واصفة غير عارفة بما يدور في ذهنها ولا بما تنوي فعله، وقد ورد التبئير الخارجي في محطات مختلفة من المجموعة القصصية على شكل مشاهد حوارية حيث تعطي الساردة الحرية الكاملة للشخصيات الحكائية لتقول ما تريد قوله مباشرة وسبق لنا أن تطرقنا إليها قبل هذه اللحظة ولا أرى داع لإعادة ذكرها مجددا.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض المشاهد الحوارية تلغي الساردة تماما في حالة الحوار بأسلوب مباشر حيث تغيب الساردة عن المشهد كليا لا منظمة ولا متحكمة، ذلك أن الشخصية الحكائية في غنى عن وجودها ولا تحتاجها وسيطة لتبدي آراءها وتدلي بأقوالها، ما يجعل التبئير خارجيا كون الراوية غير عالمة ولا عارفة بمكنونات الشخصيات المتحاورة، فهي فقط اتخذت وضعية المشاهد على ما يجري، مضيقة على نفسها حقل الرؤية، كما هو الحال في هذا المشهد الحواري القصير من قصة "المخاض":

"وأخذت القابلة تمسد على البطن المنتفخ وهي تحثها:

ـ ادفعي وتنفسي بعمق.

ـ لم أعد أقدر"[3].

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص108.
2. المصدر نفسه، ص20 – 21.
3. نفسه، ص113.

أما في حالة المشاهد الحوارية بأسلوب غير مباشر فلا يعتبر تدخل الراوية لتنظيم الحوار تدخلا في حرية الشخصية، فهي تسمح لها بقول ما تريده ولا تتصرف في قولها، وإنما فقط تعمل على التمهيد للحوار وتنظيمه، كما في قصة "المهمة الصعبة":

"فتسأل زوجها بلهفة:
_ وهل حضر أهله إذ توفي أبواك؟
ويرد عليها بوقع هادئ:
_ المرحوم نفسه كان من بين الحضور"[1].

التبئير هنا لم يتغير فهو خارجي، ولن تعتبر تدخلات الساردة هنا دليلا على معرفتها بأحوال الشخصية ودواخلها، فهي لم تتدخل في مجريات الحوار ولم تغير في كلام الشخصيات، ما يعني أنها بعيدة كل البعد عن الحدث واكتفت بتصوير الحوار وتنظيمه فقط.

كما يتجسد التبئير الخارجي في حوار الشخصية مع نفسها بطريقة مباشرة مع غياب تام للسارد، وذلك على سبيل المثال في قصة "النداء الأخير" إذ تتوعد الزوجة زوجها بعدم الغفران لما أشربها من كأس المر والعلقم، فلم تتلذذ بطعم الحياة معه ولو ليوم واحد منذ زواجها:

"لن أغفر لك يا رجلا خلق كل هذه المسافات بيننا ليبعدنا عن حياته ويغلق في وجوهنا كل الآفاق. لن أغفر لك يا رجلا خذلني حين خطف شبابي وهرب نحو النزوات والمفاتن.
لن أغفر لك وطأة الظلم وأرق الليالي على فراش الجمر في وحشة الليل والقبو.
فلتحملني قافلة ما نحو درب الخلاص فيسلمني راعي الأمانات ويخلصني من عذابي ويتمي"[2].

غير أنه تصادف القارئ في هذه المجموعة مقاطع عديدة يتغير فيها مستوى التبئير فيصبح المبأَّر مبئِّرا، كما هو الشأن في قصة "القراصنة":

"لملم نفسه وتأبط شفرته التي لا تغادره، واتجه صوب الصوت.. رأى أسفل الكثيب نورا خافتا ينبعث من هيكل

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص161 _ 162.
2. المصدر نفسه، ص 192 – 193.

خيمة صغيرة فانطلق نحوها"[1].

حيث انتقل مستوى التبئير من الساردة إلى الشخصية الممثلة وهو رجل كان هائما في الفلاة، حيث أصبح القارئ يرى بعيونها، فصار المبأر (الشخصية الحكائية) مبئِّرا، والفعل "رأى" دليل على تغير مستوى التبئير، وانتقاله إلى الشخصية، وأيضا يحدث تغير في مستوى التبئير في قصة "رجل من عالم آخر":

"أخذ يحدق في تفاصيل المكان المزروع بالتوهج، مأخوذا ببهاء الخضرة التي تتساقط شبها وتتداعى تينا وزيتونا وريحانا في مملكة البلور هذه والتي جدرانها من لبلاب وعليق وأرضها أصداف تقف عليها حوريات يقعن ثم يطرن، وهو مبهور يتأمل الأسوار المرصعة باللآلئ يتكئ عليها سقف يشع كالنجوم من تنوع الفراشات التي تدلت منه والتفت خلفه فرآها شعلة من النور يتكسر جسدها الجميل على قلبه.."[2].

في هذا المثال تغير مستوى التبئير ثلاث مرات، حيث انتقل في أول الأمر إلى الشخصية والتي يمثلها رجل فار من بيت أهله فتأخذه حورية الأساطير إلى عالمها، وذلك مع الفعل "يحدق" الذي يسمح للقارئ أن يرى من خلال عيون الشخصية مملكة البلور السحرية، ثم عاد التبئير مجددا إلى الساردة قبل أن ينتقل مرة أخرى إلى الشخصية مع الفعل "يتأمل" لتصور من منظارها أسوار المملكة المرصعة باللآلئ، ثم تعاد الرؤية للساردة قبل أن تنتقل إلى الشخصية مع الفعل "رأى" مرة أخرى.

أيضا تغير مستوى التبئير في قصة "وجع آخر" لتصبح الشخصية مبئّرا ويتغير بذلك موضوع التبئير:

"وقبل أن تتلقى الرد، وقع نظرها على الجفنات والخوابي والقصاع التي لا تستعمل إلا في الولائم فألجم القهر قلبها واختنقت بقايا الكلمات في حلقها حين أدركت أنهم بصدد أن يزوجوه خفية عنها"[3].

ف "وقع نظرها" إشارة إلى تغير زاوية الرؤية من الساردة إلى الشخصية الحكائية المتمثلة في الزوجة المفجوعة التي قتل زوجها والتي صورت من زاويتها بيت أهل زوجها والذي يبدوا أنه كان مهيئا لعرس، وهذا العرس لن يكون إلا لابنهم الوحيد الذي هو زوجها، لتفهم أنهم كانوا ينوون تزويجه خفية عنها.

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص25.
2. المصدر نفسه، ص37 – 38.
3. نفسه، ص74.

إن القارئ للمجموعة القصصية يلحظ هيمنة التبئير الخارجي لانعدام زاوية الرؤية عند السارد كونه يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية فهو مطلع على كل أسرارها وخباياه، بينما يلحظ حضورا نسبيا ومتفاوتا للتبئير الداخلي والتبئير الخارجي.

ثالثا: الصوت السردي في المجموعة القصصية "جنية البحر":

يتعلق الصوت بالراوي أو السارد الذي يقوم بسرد أحداث القصة، وتنظيمها وتنسيقها مقدما أو مؤخرا حسب ما تمليه عليه الضرورة السردية والموهبة الإبداعية، والقارئ للمجموعة القصصية "جنية البحر" يرى حضورا قويا للسارد إذ لم يغب عن معظم قصص المجموعة كون المسير والمنظم والقاص لأحداثها، وحضور الشخصيات كساردة للأحداث انعدم تقريبا ما عدا في بعض المشاهد الحوارية بين الشخصيات أو بين الشخصية وذاتها.

1. زمن السرد:

يرتبط الحدث بالزمن، وترتبط القصة بالأحداث التي تقصها، لذا تخلوا أي قصة من الزمن كونه يفرض نفسه فرضا، والراوي أثناء سرده للأحداث فإنه يعتمد عدة طرق لإخبارنا بها، إذ يعمد أحيانا إلى استباق الأحداث قبل وقوعها وقد يعيد استرجاعها من زمن الماضي وقد يكتفي بقصها في الزمن الآني.

وبالنسبة للمجموعة القصصية "جنية البحر" فإنه يغلب على معظم قصصها الزمن الآني إذ تفضل سرد الأحداث لحظة وقوعها وكأنها شاهدة عليها، فتتزامن بذلك مع أحداث القصة، رغم أن الأفعال الواردة فيها جاءت بصيغة الماضي إلا أن السياق الذي يحملها جعلها تدل على زمن الحاضر.

والقصص التي جاءت في زمن الحاضر أو المتواقت في هذه المجموعة هي: جنية البحر، القراصنة، رجل من عالم آخر، وجع آخر، سر الغرفة السابعة، السائق والطيف، المخاض، المهمة الصعبة.

حيث فضلت الساردة سرد أحداث هذه القصص في الزمن الآني كي تشعر القراء أنهم يتفرجون على الأحداث لحظة وقوعها، ففي قصة "جنية البحر" مثلا:

"وصل المرسى، فحيا من بعيد زملاءه الصيادين المشغولين بترقيع الشباك.. اتجه نحوها فرآها تعدو إليه وهي تتمسح بالرمل مأخوذة به.. أنزل السلة عند قدميه وأشار إليـــها فأدخلت رأسها فيـــها كما تعودت، وحول اتجاهه نحو

الصيادين يساعدهم ويتسلى بالحديث معهم"[1].

والملاحظ هنا أن صيغ الأفعال "وصل، اتجه، أنزل، حول" تحيل إلى أن وقوعها تم في زمن الماضي، غير أن المتأمل جيدا في السياق التي وردت فيه هذه الأحداث فإنه سيتأكد أن وقوعها يتم في زمن الحاضر، كون الشخصية تعيش حاضرها لا ماضيها.

والأمثلة على وقوع الأحداث في زمن الحاضر كثيرة لا حصر لها في هذه المجموعة القصصية، وتجدر الاشارة هنا إلى أن صيغة الماضي في أحايين كثيرة قد تعني حاضر السرد لا ماضيه، ولا يتضح ذلك إلا من خلال السياق:

"عندها ارتد نحو الخلاء الممتد، كان وهو يبتعد عن الكوخ يحس صوتها ينحسر عن سمعه حتى لم يعد يسمعه فارتاح"[2].

فعند قول الساردة: "كان وهو يبتعد" لم تكن تقصد ماضي الشخصية، بل كانت تصور حاضرها وهي تبتعد عن الكوخ متجها نحو الخلاء.

أيضا في قصة "السائق والطيف":

"كان يريد أن يخرجها من دائرة الصمت التي ضربتها حولها، فذكر لها ما يرويه زملاؤه السائقون عن خيال امرأة تستوقفهم حين يعبرون القفار بمفردهم"[3].

فجملة "كان يريد أن يخرجها" لا تعني حدوث الأمر في زمن الماضي ولكن السياق التي وردت فيه هذه الجملة يؤكد للقارئ أن الأحداث إنما جرت في وقت آني.

ونفس الأمر في قصة "وحيدة":

"كنت أسير تحت رذاذ من المطر حين رأيتها تخترق سيل السيارات وتقبل نحوي، وإذ واجهتني احتوت يدي بين كفيها المرتعشتين وسألتني بلهفة: هل رأيت وحيدة حين عبرت الطريق؟"[4].

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص16.
2. المصدر نفسه، ص31.
3. نفسه، ص104.
4. نفسه، ص132.

الساردة في هذه القصة هي المتكلمة وكلامها يوحي في بادئ الأمر أنها تسرد أحداثا وقعت لها في الماضي، لكن السياق في النهاية يؤكد أنها تسرد حاضرها لا ماضيها.

على العموم وفي مختلف الأعمال القصصية والروائية تجد الراوي أو السارد "يحكي أحداثا انقضت، لكن بالرغم من هذا الانقضاء فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي، أي أن الماضي الروائي (استخدام الفعل الماضي في القص) له حقيقة الحضور"[1].

وتحمل المجموعة القصصية قصصا تحكي أحداثا وقعت في زمن الماضي، غير أن الملاحظ في هذه القصص هي أنها جاءت بصيغة المخاطب على شكل رسائل، حيث قامت الساردة كمرسل بإرسالها إلى الشخصيات الممثلة فيها باعتبارهم متلقين لتلك الرسالة.

وذلك في قصة "رسالة عتاب" حيث أن العنوان في حد ذاته يؤكد تراسلية القصة، إذ تخاطب الساردة الشخصية المتلقية للرسالة وهي تلميذة كانت تدرس عندها اسمها نرجس، فتقص لها منذ البداية أحداثا من ماضيها، وهو يعتبر ماض لتلك التلميذة لأنها ميتة في زمن الحاضر بالنسبة للساردة.

تحيي ساردة القصة ذكرى اليوم الذي ألقت فيه تلميذتها حتفها وهي تصارع الأمواج تريد الحياة حينا ومستسلمة حينا آخر، فتعيد ما حدث إلى زمن الحاضر كذكرى تحمل في طياتها عتابا وملامة على الرحيل دون إذن:

"أيتها الناعمة المدللة:
لقد ظللت لوقت طويل تفتنين الأسماك وأنت تسبحين في الماء بكامل ثوبك، وتتلألئين كالنجمة، فلماذا وبمجرد أن وضع والدك يديه على المقود، وقبل أن يدير محرك السيارة، حتى خاطبته بلغة فرنسية أنيقة:
ـ بابا أريد أن أعود إلى الماء لأزيل من قدمي بقايا رمال عالقة.

ود لو يرفض ولكن سلامة اللغة التي تحدثت بها جعلته يخضع لرغبتك الطفولية (...) وفتحت باب السيارة وتسللت حافية القدمين تركضين فوق الرمال الحارة (...) وخضت بقدميك في مياه الشاطئ الدافئة ولكن موجة

1. سيزا أحمد قاسم، مرجع سابق، ص28.

رعناء جامحة اندفعت نحو الرمال بكل قوة، ثم احتوتك ومددتك فوق زرقة الأمواج تصخب فوقك طيور النوارس البيضاء"[1].

إذن من سياق الحديث يفهم أن الأحداث جرت في الماضي وليس في الحاضر، وإنما استحضرتها الساردة إلى ذاكرتها ورسمتها كرسالة عتاب توجهها إلى الحبيبة المفقودة التي تركتهم على حين غرة من غير وداع.

أيضا وبنفس الطريقة تماما في قصة "تسع رسائل إلى الراحل الطيب" تعود الساردة إلى الماضي، من خلال تسع رسائل ترسلها إلى الراحل "الطيب" الذي قتل في يوم من الأيام على يد مجموعة من البرابرة الهمجيين:

"وانشق القمر عن خفافيش الليل تغتال العنفوان حين انهمر الرصاص وثقب صدرك فأجهشت الجراح بدماء المغدور تسقي شرايين الأرض (...) وانتفضت المدينة على وقع الصدمة حين استيقظ الأهل على الفجيعة، وانطلقت مواويل الحزن توجع القلوب: قتل الطيب في كمين وجرح رفاقه.."[2].

في هذه القصة تذهب الساردة مباشرة إلى سرد أحداث وقعت رحاها في زمن الماضي تلك الأحداث التي أدت إلى موت "الطيب"، مسترجعة إياها في رسائل أرسلتهم إلى روحه معبرة فيها عن حزنها وأسفها على رحيله المباغت.

الملاحظ في هذين القصتين هو أن الوظيفة الانتباهية ملغاة، بحيث لا توجد قناة ترسل من خلالها الرسالة كون المستقبل أو المرسل إليه غائب ويستحيل أن يتلقاها، فلن تكون هناك إذن وظيفة تواصلية، ويتوقف الأمر على الوظيفة الانفعالية والعاطفية التي يؤديها المرسل، والوظيفة الشعرية التي تؤديها الرسالة في حد ذاتها.

هذا فيما يخص القصص التي تميزت بالزمن السردي المتواقت والزمن الماضي، أما باقي القصص فإن أغلبها تميزت بالزمن السردي المتزامن والذي يتفاوت بين زمن الحاضر وزمن الماضي، وهذا ما ورد في قصة "أوجاع امرأة خلعتها القبيلة" حيث غلب على هذه القصة الزمن الماضي المتمثل في ذكريات تستعيدها الساردة باعتبارها هي بطلة القصة، فتبتدئ من زمن الحاضر الذي لم يشغل إلا مساحة قليلة جدا من زمن السرد واصفة حالتها فيه، وهي حالة من الشوق والحنين والرغبة في العودة إلى مدينة تركتها يوما ما خلفها:

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص49.
2. المصدر نفسه، ص120.

"صوبك تجنح أحلامي كل ليلة، وأنا الولهى يشدني الحنين فيحملني كف الشوق إلى مدينة باحت لي بمكنون السر، وأي سر أودعته جسد امرأة مدينة لا تشبه المدن"[1].

"فمن يجلي الرؤى ويفسر أحلام امرأة تنقلها الروح كل ليلة لتصول وتجول في مسقط رأسها.. تتذرع بالليل لتسافر لكل العناوين والأحباب..."[2].

هنا الساردة لم تنتقل بعد إلى الماضي بل راحت تخبرنا بما تعانيه في زمن الحاضر كلما حل عليها الظلام واستكان الليل، قبل أن تسافر عبر أحلام الليل إلى ماضيها البعيد حيث تسترجع تلك الذكريات بصورة لا شعورية وخارجة عن إرادتها:

"ويردني الليل إلى طفولتي فينهض القلب من غفوته مسترجلا بالظلمة والصمت، ويجوس حنيني في أنهج المدينة التي أدمنت السير عليها، أبحث عن الوجوه المألوفة..."[3].

ترحل الساردة إلى زمن طفولتها التي تفوح بعبق المدينة التي أنجبتها وتربت في كنفها، فيتغير بذلك زمن السرد من الحاضر إلى زمن الماضي وذلك من خلال أحلام الليل التي تراودها كل ليلة، تنام هي وقلبها لا ينام يحمل شوقه وحنينه ويسافر في رحلاته الليلية إلى مدينة الطفولة.

وتشير إلى تغير الزمن بعبارة: "ويردني الليل إلى طفولتي" ليفهم المتلقي أنها نقلة زمنية من زمن الحاضر إلى زمن الماضي أيام الطفولة البريئة.

أيضا في قصة "وحيدة" يخيل إلى القارئ في أول الأمر أن الساردة تقص له أحداثا في زمن الحاضر لا تمت لها بصلة، ثم فجأة تتغير الصيغة من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ، فيعرف القارئ في الحين ومن خلال السياق أنه زمن الحاضر وما سبق هو ماض استحضرته الساردة لغاية تتوضح في نهاية القصة:

"كان المطر ينهمر رذاذا عندما أرادت البرعمة أن تعبر الشارع نحو الرصيف المقابل توقفت عن السير، نقلت محفـظتها من يد إلى يد وأخذت تعبر الطريق بخطى رشيقة، وحين صارت في منتصفه فاجأتها سيارة مجنونة وقذفت

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص49.
2. المصدر نفسه، ص50.
3. نفسه، ص52 – 53.

بها إلى الرصيف الآخر وابتعدت من غير أن يحفظ أحد رقمها"[1].

بهذا ابتدأت الساردة قصتها فبدا الموضوع بعيدا عنها وبدت أن الأحداث تأخذ مجراها في زمن الحاضر، لكن سرعان ما اكتشف أن مابدأت به هو مقدمة استباقية وظيفتها سد ثغرات سردية لاحقة:

"كنت أسير تحت رذاذ من المطر حين رأيتها تخترق سيل السيارات وتقبل نحوي، وإذ واجهتني احتوت يدي بين كفيها المرتعشتين وسألتني بلهفة:

_ هل رأيت وحيدة حين عبرت الطريق؟

قلت لها:

_ لا أعرفها.

حملقت في وجهي بعينين مشرعتين تتدفق منهما الدهشة وقالت بعتاب:

_ كيف لا تعرفينها، وهل هناك من لا يعرفها؟

(...)

لكنها كانت لا تزال تشد على يدي بقوة، تقدم منا أحد معارفها وتوسل إليها أن تطلق يدي، رفضت أول الأمر وحين وعدها بأن يتولى المهمة بنفسه أرخت يدها فسحبت يدي حينها التفت إلي وقال:

_ لقد وجدت فيك بعض السلوى فأنت تشبهين حفيدتها التي قتلتها سيارة في هذا المكان"[2].

من هنا يفهم المتلقي سبب تقديم الساردة لتلك القصة وهي لتفسير ما حدث معها في زمن الحاضر، والملاحظ أنها لم تعط إشارة تدل على أنها تحكي أحداثا في زمن الماضي أول الأمر، كما لم تعط إشارة تدل على أنها عادت إلى الحاضر في قصها لمجريات الأحداث، فقط من السياق يكتشف القارئ ذلك.

أما قصة "الطيف الهارب" فزمن السرد الغالب عليها هو زمن الماضي، حيث تنطلق بداية من زمن الحاضر لما تقف الشخصية البطلة وهي زوجة حزينة على زوجها المتوفى أمام ضريح الولي تشكي همومها وأحزانها قبل أن تعود بها ذاكرتها إلى زمن الماضي:

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص130.
2. المصدر نفسه، ص132 – 134.

"تسلقت الربوة من جهة الشرق ودلفت نحو المزار المشرع الأبواب، حامت حول المقام ثم انزوت في ركن قصي، قلبت طرفها فيما حولها ثم أسندت رأسها لرخامة الضريح قبل أن تتدحرج نظراتها في فلوات اليأس وتعصف بها الذكريات"[1].

فزمن السرد هنا هو زمن الحاضر، بعدها تسرح الزوجة في فضاء ذكرياتها عائدة إلى زمن الماضي البعيد:

"وتشتعل ذاكرتها وهي تستجلي أسرارها الهاربة منذ عشرين سنة حين تقدم يطلب يدها، فاهتزت حناياها وطربت كل جوارحها فتكسرت الكلمات في حلقها لأن الفرحة فاقت طاقتها..."[2].

إذن عادت الزوجة عشرين سنة إلى الوراء ناقلة عبر ذكرياتها أجمل ما عاشته في تلك الفترة مع زوجها من حب ودفء وحنان وأسوأ ما عانته من حزن وكآبة ويأس بعد موته وتخليه عنها إلى غير رجعة، قبل أن تعود مجددا إلى زمن الحاضر حيث تجد نفسها أمام ضريح الولي تستنجده:

"ويستعيدها الواقع فتترك العابر نحو الشاطيء الآخر وتمد بصرها نحو الضريح: يا سيدي الولي! لقد جئتك أتعثر في انكساراتي لأفتح لك قلبي وأعلن بوحي فيهيئني للسلوان..."[3].

ونفس الشيء بالنسبة لقصة "النداء الأخير" حيث اتبعت الساردة نفس الأسلوب الذي اتبعته في قصة "الطيف الهارب"، تبدأ من زمن الحاضر حين تقف الشخصية البطلة أمام مقام الولي بكل آلامها ويأسها قبل أن تسافر بها الذكريات إلى زمن الماضي هي الأخرى:

"وأشرف الوجه الجميل على قلعة الصمت.. توقفت المرأة عند عتبة المقام يستولي عليها الصمت فتتنهد بآلامها ويتصاعد نبضها وتركض ذاكرتها المشتعلة بطيفه..."[4].

ثم تعود مجددا إلى زمن الحاضر حيث كانت تقف أمام مقام الولي محملة بأثقالها، فتأخذ في التبرك به والاستنجاد به:

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص174.
2. المصدر نفسه، ص175.
3. نفسه، ص181.
4. نفسه، ص183.

"وأعادها الصمت والفراغ من شرودها فأخذت تضمخ الضريح بالعطر وهي تترجى صاحب الكرامات مبتهلة بأسى"[1].

إذن هو نفس الأسلوب تماما فقط يختلف الأمر في موضوع القصة حيث أن الأولى تبكي رحيل زوجها المحب والذي عاشت معه أجمل أيام حياتها وأسعدها، وهذه تبكي مر ما عاشته مع زوجها وتتوعده بعدم الغفران وهي على مشارف الموت بسبب مرض خطير حظ الشفاء منه يكاد يكون معدوما، فتستنجد بمقام الولي كي يجعل موتها رحيما حتى تتخلص من ظلم الآخرين لها.

وتجدر الإشارة إلى أنه يغلب على هذه القصة زمن الماضي مقارنة مع زمن الحاضر، حيث تدور حبكة القصة كلها في ذلك الزمن، وما زمن الحاضر إلا نتيجة لما حصل في الماضي.

وكذلك الأمر في قصة "المرآة الضريرة" إذ يوجد تفاوت بين زمن الماضي والحاضر، حيث تبدأ الساردة بسرد قصتها انطلاقا من زمن الحاضر، فتقف أمام المرآة تحدثها بأوجاعها وتستجلي لها ذكريات ماض بعيد أليم:

"أيتها المرآة ها أنذي أهرب من ذاتي إليك لأرسم على لوحك فيض أوجاعي وعربدة حنيني؛ لأنك الوحيدة الكاتمة أسراري، وقد قررت أن أبوح إليك بذكرياتي المريرة التي اعتقدت أنها أقبرت"[2].

بعدها رحلت إلى الماضي البعيد أيام الطفولة المورقة والتي لم تتقاطر عليها قطرات الندى يوما بل قطرات الكره والحزن والأسى، بسبب جدتها من جهة أبيها التي ما تركت فعلا سيئا إلا فعلته بهم هي وإخوتها وأمها:

"أيتها المرآة العزيزة، أقول لك صراحة وأنا طفلة كنت أتمنى الموت لجدتي فوحده الموت يريحنا منها، لقد أغرقتنا في المآسي التي شوهت طفولتنا وشتتت شملنا..."[3].

هنا انتقلت الساردة من زمن الحاضر إلى زمن الماضي، لتعود مجددا إلى الحاضر حيث ما تزال أمام المرآة تخاطبها، وفي خطابها إلى المرآة عودة إلى زمن الماضي مرة أخرى ولكنها عودة قصيرة المدة هي أيام فقط، تلك الأيام التي توفيت فيها جدتها من جهة أمها والتي حملتهم في حضنها وجعلتهم قرة أعينها وسدت متطلبات معيشتهم بكل ما أوتيت من قوة:

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص193.
2. المصدر نفسه، ص195.
3. نفسه، ص196 – 197.

"أيتها المرآة؛ منذ أيام وأنا أركن إلى هذه الزاوية أتامل صفحتك اللامعة لأحدق في أسراب المشيعين، فتنأى بي المسافات عنهم لأني أعرف أن لا أحد منهم يستطيع أن يعيد تشكيل طفولتنا المسروقة منا، أو أن يرد إلينا جدتي التي قتلها النكد وهي ترى أصابعها المنهكة تتهاوى فوق المنسوج، حتى ترسم البسمة فوق شفاهنا اليابسة"[1].

إن أغلب قصص المجموعة تفاوتت أحداثها بين زمن الماضي والحاضر، أي زمن السرد اللاحق والمتواقت فهناك من كان زمنها لاحقا وهناك من كان زمنها متواقتا، وهناك ما اجتمع عندها كلا الزمنين اللاحق والمتواقت، بيد أن ما يلاحظ هنا هو غياب تام للزمن السابق ما عدا في بعض المقاطع القصصية والمتمثلة في تنبؤات سابقة لأوانها يتوقع حدوثها مستقبلا، من ذلك ما جاء في قصة "القراصنة" وما تنبأه الناس أو لأقل ما يتمنون أن يحصل في يوم من الأيام بسبب قتل القراصنة للرجل ظلما وعدوانا:

"إن الشمس المدفونة في قبره ستستيقظ يوما وستكتب وصاياها بألسنة الخيل ومداد البرق، وتتلاقى رجفة الشوق بفسحة المصير، وسيقتص الفتى المغدور من القراصنة صفا صفا"[2].

في هذا المقطع أقوال لم تحدث بعد، وعلى ما يبدوا أن هذه التنبؤات والتي يتوقع حدوثها في زمن المستقبل ستكون بعيدة المرام ومستحيلة التحقيق، وتبقى مجرد آمال يحلم الناس أن تتحقق يوما كونهم يرفضون أن يبقى الظالم بلا عقاب.

وهناك مقطع آخر في قصة "المخاض" وهو كلام قاله الناس للمرأة أثناء حملها يتمثل في أمور يتوقع حدوثها مستقبلا بعد أن تلد، وهذا كي يشعروها بالطمأنينة ويولدوا في دواخلها شعور الأمومة:

""بعد أن تلدي ستشملك السكينة فمبارحة الروح للروح غبطة، وسينزل بك لطف الله وقد بلغت عظم الغايات، وستتبوئين عرش الأمومة بعد أن طهرتك الآلام (...) وستتحول المرارة التي غزت الجسد إلى راحة تفيض فتغمر جنبات الذات"[3].

وتحقق هذه التنبؤات مرهون بزمن المستقبل، وفي هذه القصة لم تتحقق النبوءات فقد مات الجنين وظلت المرأة منهوكة بين يدي الموت والحياة تتجاذبانها، فتارة إلى هذه وتارة إلى أخرى.

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص212 – 213.
2. المصدر نفسه، ص30.
3. نفسه، ص115.

وأيضا هناك سرد في زمن المستقبل في قصة "وحيدة" إذ تتوقع الساردة أن تجد جدة وحيدة التي قتلتها دهستها سيارة مجنونة وتركتها صريعة وسط الطريق كل يوم في نفس المكان الذي قتلت فيه حفيدتها:

"وصرت كلما انهمر المطر رذاذا أتوقع تواجدها عند حافة الطريق قابعة لا تمد يدها لأحد، لاتتحدث إلى أحد، تتأمل الفراغ وهي ذاهلة عن كل ما يحيط بها، تنتحي نفس الركن وتنزوي فيه لتنتظر رجعا ضائعا لا يجيء..."[1].

هذه الوقعات بقيت مفتوحة على الأمد البعيد تتوقعها الساردة كلما انهمر المظر رذاذا من السماء، ولكن تحقق هذا التوقع من عدمه يتوقف على زمن المستقبل وكلما انهمر المطر.

فزمن السرد في هذه المجموعة القصصية تراوح بين زمن الماضي وزمن الحاضر، وكانت الغلبة للزمن الحاضر، مع حضور ضئيل جدا لزمن المستقبل الذي لم تعتمده الساردة كثيرا كون قصصها تتوقف على سرد أحداث آنية متواقتة أو أحداث لاحقة تم استرجاعها من زمن الماضي، ولا تعتمد الأسلوب التكهني في سرد أحداث قصصها.

2. المستويات السردية:

للسرد مستويين مستوى أول يتمثل في الحكاية الأولى وتسمى حكاية من الدرجة الأولى يسردها سارد أول، ومستوى ثاني يتمثل في الحكاية الثانية وتسمى حكاية من الدرجة الثانية ويسردها سارد ثان.

على حسب هذا التقسيم الذي ومن خلال المجموعة القصصية "جنية البحر" يظهر جليا انعدام السرد من الدرجة الثانية والذي يسرده سارد ثان، ذلك أن كل القصص في المجموعة تتكفل بسردها ساردة واحدة باعتبارها الساردة الأولى والأخيرة، فهي لم تترك الأمر للشخصيات كي تسرد قصصها بنفسها، بل تولت هي هذه المهمة واكتفوا هم بدور الشخصيات الصامتة في أغلب القصص ما عدا في بعض المشاهد الحوارية القليلة جدا.

إذن فكل من القصص التالية: جنية البحر، القراصنة، رجل من عالم آخر، وجع آخر، رسالة عتاب، سر الغرفة السابعة،، السائق والطيف، المخاض، تسع رسائل إلى الراحل الطيب، تجربتان في الموت، الهارب، المهمة

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص135.

الصعبة،، حنين – الطمأنينة، كلها قصص من الدرجة الأولى تسردها ساردة من الدرجة الأولى، لذا فهي خالية من حكاية أو قصة ثانية متضمنة فيها.

أما إذا أخذت في الاعتبار الذكريات والأحلام فإنه في الامكان العثور على مجموعة من القصص تضمنت هذا النوع من الحكايات إن صح تسميتها حكايات من الدرجة الثانية لكن أمر سردها تكفلت به الساردة الاولى، مثلا في قصة "أوجاع امرأة خلعتها القبيلة" وهي كما سبق الاشارة إليها مرارا وتكرارا تحمل ذكريات الساردة المتماثلة حكائيا والتي تعود إليها من خلال الأحلام التي تراودها كل ليلة فتسافر بها إلى المدينة الأم التي اشتاقت إلى حضنها وتتمنى العودة إليها يوما:

"بيتنا القديم.. دير الراهبات مسقط رأسي: وأرتب خطواتي وأنطلق إلى بيتنا العتيق دير الراهبات المؤسس على جماجم القديسات اللواتي ردمن حديقته أسفل الصخرة العمـــلاقة، عظـــامهن المنشورة انحلت في التربة وأعطت مشمشا وعنبا وتينا وليمونا، ثمارا تتلألأ كالأقمار في الليلة الحالكة.. وأحدق طويلا في ملامح البيت: غرف المتداخلة وأفران الخبز..."[1].

فذكريات الساردة هي الحكاية الثانية المتضمنة في الحكاية الأولى والتي تربط بينهما علاقة تفسيرية حيث تفسر الحكاية الثانية أحداث الحاضر ونتائجها والمتمثلة في الحكاية الأولى، فقد فسرت سبب الشوق والحنين والرغبة في العودة إلى تلك المدينة التي تحمل كل ذكريات الماضي الجميلة.

ونفس الأمر يتكرر في قصة "الطيف الهارب" حيث تتضمن الحكاية الأولى والتي تسردها ساردة أولى متباينة حكائيا حكاية ثانية وتتمثل في الذكريات التي استرجعتها الشخصية البطلة وهي شخصية زوجة حزينة على موت زوجها، غير أنه قد تم اسحضار هذه الذكريات على لسان الساردة الأولى :

" لقد أدخلها عوالم أخاذة لم تحلم بها من قبل وأسـكنها فنـادق سياحية فخمة لم تكن تعـتقد أنها موجودة في غير الجنة.. ومع ذلك حاولت بعض النساء شحنها وإثارة غيرتها حين كان يمضي لبـعض المهمات الرسمية من دونها..."[2].

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص57 – 58.
2. المصدر نفسه، ص176 – 177.

فهذه الذكريات تمثل حكاية ثانية متضمنة في الحكاية الأولى وتربط بينها هي الأخرى علاقة تفسيرية، ذلك أنها تقوم بتفسير وتوضيح أسباب حزن المرأة ويأسها وذهابها إلى ضريح الولي.

أيضا تتضمن قصة "النداء الأخير" حكاية ثانية تمثلت في ذكريات الزوجة اليائسة والمقهورة من ظلم زوجها والتي تقوم بسردها الساردة الأولى:

"وتركض ذاكرتها المشتعلة بطيفه لقد كانت فاتنة الحي التي تخطر على القلوب بدل الأرصفة متألقة في هندامها، حام حولها المعجبون يتوددون إليها، وهم يتمنون رضاها، لكن أحد زملائها المعلمين تجرأ وباح لها بحبه (...) وحين أسلمته مفاتيح قلبها أدار لها ظهره"[1].

والعلاقة التي تجمع بين الحكاية الأولى والثانية هي الأخرى علاقة تفسيرية، إذ توضح الأسباب وتقدم التفسيرات لما آلت إليه حال الزوجة في الحكاية الأولى.

نفس الشيء بالنسبة لقصة "المرآة الضريرة" عودة بالذكريات إلى الماضي البعيد على لسان الساردة الأولى المتماثلة حكائيا، ما يجعل هذه الذكريات حكاية ثانية متضمنة في الحكاية الأولى، تربط بين الحكايتين علاقة تفسيرية دائما كون الحكاية الثانية تفسير منطقي للحكاية الأولى في هذه القصة أيضا.

3. وضعيات السارد:

لم تتخذ الساردة في هذه المجموعة القصصية في علاقتها بالمستوى السردي سوى وضعية واحدة، وهي: ساردة خارج القصة بحيث تكون ساردة من الدرجة الأولى، أما في علاقتها بأحداث القصة فقد اتخذت لنفسها وضعيتين؛ إما غيرية القصة تسرد أحداثا لا تخصها ولا تتعلق بها، أو مثلية القصة إذ تتعلق الأحداث المسرودة بها وبحياتها الخاصة، أي باختصار: ساردة خارج القصة – غيرية القصة، ساردة خارج القصة – مثلية القصة.

وقد شغلت وضعية "الساردة خارج القصة – غيرية القصة" مساحة كبيرة مست أغلب القصص في المجموعة، فكل من قصة:جنية البحر، والقراصنة، ورجل من عالم آخر، ووجع آخر، ورسالة عتاب، وسر الغرفة السابعة، والسائق والطيف، والمخاض، وتسع رسائل إلى الراحل الطيب، وقصة تجربتان في الموت، والهارب، والمهمة الصعبة، والطيف الهارب، والنداء الأخير.

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص101.

كلها قصص تم سردها من قِبل ساردة من الدرجة الأولى غيرية القصة، حيث جاءت بصيغة الغائب ذلك أن أحداث هذه القصص كلها لا تمت إليها بصلة ولا تتعلق بحياتها الذاتية، غير أنها تكفلت بسرد الأحداث على لسانها غير فاسحة المجال للشخصيات الحكائية كي تقوم بسرد أحداثها الخاصة وفق أسلوبها الخاص، مثال على ذلك مختار من قصة "المهمة الصعبة":

"ويلوح لها البيت الذي ازدحم الناس حول بابه، فيتعالى وجيب قلبها، وتختلط عليها الوقائع، وتتراقص أمام عينيها المرثيات فتدير رأسها ذات اليمين وذات الشمال قبل أن تدخل.."[1].

أما وضعية "الساردة خارج القصة – مثلية القصة" فقد شغلت مساحة صغيرة جدا مقارنة مع الوضعية الأولى، وهذا ما ورد في قصة: أوجاع امرأة خلعتها القبيلة، وحنين – الطمأنينة، والمرآة الضريرة، تحمل هذه القصص الثلاث أحداثا لها صلة وثيقة بالساردة، وتخص حياتها الذاتية، لذلك جاءت بصيغة المتكلم ومثال على ذلك اختير من قصة "حنين – الطمأنينة":

"ويعصف بي الحنين إليك فأنطلق باكرا أشق الفجر وأنا أتأبط رعشات الشوق مدججة بالحنين والطهارة، مرتلة لآي الذكر الحكيم... وأرتقي الربوة لأحوم حول مزارك أقتحم خلوتك... أتسلل نحو أروقة عرشك لأعتصم بمقامك أنقش في ذاكرتي تفاصيل المشهد وعبق المكان"[2].

بينما يلحظ غيابا تاما وكليا لوضعية الساردة داخل القصة في علاقتها بالمستوى السردي سواء كانت غيرية القصة أو مثلية القصة في ارتباطها بالأحداث المسرودة، لتسرد جميع قصص المجموعة ساردة خارج القصة من الدرجة الأولى بحيث تختلف وضعيتها بالنسبة للأحداث من قصة إلى أخرى.

4. وظائف السارد:

تتعدد وظائف السارد وتتنوع من قصة إلى أخرى، فهو يقوم بعملية السرد وتنظيم الأحداث وتنسيقها وتوزيع الأدوار على الشخصيات وغير ذلك من الأمور التي تدخل ضمن مهام السارد دون غيره.

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص164.
2. المصدر نفسه، ص176 – 177.

ومن الوظائف التي أقامتها الساردة في هذه المجموعة القصصية الوظيفة السردية التي تعتبر مهمة وأساسية وبدونها لا يقوم السرد، حيث لا يكون السارد ساردا إن لم يؤدي هذه الوظيفة، ولن تكون هناك قصة بدون سارد.

وفي المجموعة القصصية اعتمدت الساردة تقنيات كثيرة خلال قيامها بوظيفة السرد كتقديم الأحداث واستباقها، وتنظيم المشاهد الحوارية، معلقة حينا وشاهدة فقط حينا آخر كل ذلك في لغة شاعرية راقية.

والملاحظ هنا أن حضور الساردة كان حضورا كبيرا في معظم القصص إلا في بعض المشاهد الحوارية ذات الأسلوب المباشر النادرة جدا والتي غابت عنها تاركة الشخصيات تعبر عن آرائها وتتكلم بحرية قبل أن تعود إلى السرد مجددا، ويظهر ارتباط الساردة بما تسرده ارتباطا قويا في توليها سرد الذكريات والخواطر والحوارات النفسية التي تدور بين الشخصيات وذواتها على لسانها، كما جاء في قصة "سر الغرفة السابعة":

"وتفجرت في نفسها ينابع الأسئلة: أي فتاة هذه التي تنتهك ظلومات الليل بلا خوف؟ ولم تقصدها هي دون غيرها؟ ولم يعانقها طيفها ليلة كل أربعاء حين يكبل الصمت كل الكائنات؟"[1].

فهي هنا تسرد ما يدور في ذهن الشخصية من تساؤلات على لسانها ولم تدعها تفعل ذلك بنفسها، كما أن حضورها بصفة العالمة بكل شيء في معظم القصص دليل على تمسكها بأداء وظيفتها الأساسية وهي الوظيفة السردية، وهذا ما نجده في قصة "رجل من عالم آخر":

"لكم يمقتها حين تسب المرحومة أمه وهي لا تعرفها، ودب الحزن في قلبه وتمنى لو يستطيع الاعتماد على نفسه.. لو يجد مأوى آخر لا يراها فيه.. لو يمنح القوة لوالده فلا تغلبه.. لو يظفر برحلة انعتاق لا يعود منها أبدا.."[2].

تصور الساردة هنا شعور الحزن الذي دب في قلب الشخصية وما تمنته، كونها تعرف أكثر مما تعرفه الشخصية نفسها عن نفسها، فسرد الأحداث على لسانها في أغلب القصص سواء تعلق الأمر بالمونولوج أو الذكريات أو حتى الأفكار التي تدور في ذهن الشخصية ومعرفتها بكل شيء يخصها، إنما هو دليل على أداء الوظيفة السردية من قِبل الساردة على أكمل وجه.

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص90 – 91.
2. المصدر نفسه، ص32.

كما تؤدي الساردة وظيفة الإدارة والتوجيه من خلال تقنيتي الاستباق والاسترجاع المتعلقة بالأحداث حيث تستبق حدثا لم يحدث بعد متنبئة بحدوثه، أو تستحضر حدثا من الماضي كذكرى تقوم الشخصيات الحكائية باستذكارها.

أيضا تتعلق وظيفة الإدارة والتوجيه بالمشاهد الحوارية ذات الأسلوب الغير المباشر والتي يتدخل فيها الراوي منسقا للحوار ومنظما له، كما هو الحال في قصة "سر الغرفة السابعة":

"فاستدارت نحوها وقالت بصوت متناوم:
_ يا أنت، ماذا تريدين في مثل هذا الوقت؟
وقال الهمس باستحياء وتودد وعذوبة:
_ أريد المشط، فغذا ألقاه، ويجب أن أكون في أحسن صورة"[1].

فتدخل الساردة في ثنايا الحوار لم يكن إلا لغاية واحدة وهي توجيه الحوار وإدارته قصد تنظيمه وتنسيقه، وتغلب وظيفة الإدارة والتوجيه في المقاطع التي تكون فيها الساردة غائبة ولكنها تعرف كل شيء عن الشخصية، مما يجعل حضورها كمنسقة وموجهة أمرا ضروريا وفق أسلوب فني ولغة شاعرية تسهم في تماسك البناء الزمني واللغوي والفني للقصة.

أيضا لا تغيب وظيفة التواصل في هذه المجموعة والتي تؤديها الساردة من خلال بعض القصص التي جاءت في شكل رسائل مرسلة إلى متلقين، كقصة "رسالة عتاب" التي تقوم بإرسالها إلى تلميذتها "ميساء" مع ما في جوفها من ملامة وعتاب:

"يا ميساء خبريني فقط وأنا مستعدة أن أزيح من ذاكرتي وجهك الأنيق الذي يفيض نضارة، وأبعد عن أذني صدى صوتك الأبح، وأبتلع غصتي بتلك الطفلة التي قررت ألا تكبر في أعماقنا"[2].

نفس الأمر في قصة تسع رسائل إلى الراحل الطيب" وهي عبارة عن رسائل أرسلتها الساردة إلى "الطيب" الذي توفي في كمين نصب له ولأصدقائه من طرف بعض القتلة الهمجيين:

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص86.
2. المصدر نفسه، ص81.

"أيها البطل الراحل في آخر الليل: لو رأيت بيتكم يوم طوقه رفاقك المتمنطقون بالرصاص وهو يصوبون فوهات البنادق نحو نعشك المكلل بالراية، لقد أخرجوك من سيارة عسكرية ورفعوك على الأكتاف وهو يوقعون بأقدامهم على الأرض..."[1]

استهلت جميع رسائلها بالنداء لجلب انتباه المتلقين والتأثير فيهم رغم معرفتها أنها لن تستطيع ذلك، كون الرسالة لن تتحقق وظيفتها الانتباهية والتي تسعى إلى التأكد من وصول الرسالة، لأن المتلقين رحلوا إلى الأبد دون رجعة، وكأن الساردة بهذا ترفض أن تصدق أن من تخاطبهم حقا قد فارقوها ولا لن يعودوا، وكأنها تصدق أن الرسالة ستصل إليهم وسيقرؤونها وسوف يردون عليها يوما ما.

نفس الشي بالنسبة لقصة "حنين – الطمأنينة" حيث تتوجه الساردة إلى ضريح الولي مخاطبة إياه بغية التواصل الروحي والديني:

"يا سيدي الولي، يا ذا الحكمة، أيها المتزر بالوقار، إني أتطلع إلى محفلك فأغبطك، وأتمنى لو أهجر الشواطئ وأيمّم صوبك مقامك، فاوجد لي حيزا بجوارك، واخفض لي جناح فقط نفضت يدي مما في الدنيا لأني أرنو لمعانقة الأفق شعاع الأفق البعيد مثلك"[2].

يحمل هذا الخطاب رسالة إيديولوجية، إذ توجهت بخطابها للولي الصالح تريد بركته، وترجوا جواره لتخترق أفق المعالي وتتقرب إلى الخالق.

كما تؤدي الساردة وظيفة البينة أو الشهادة في محاولة منها لتوثيق معلوماتها وتأكيدها وهذا ما تم ملاحظته في قصة "أوجاع امرأة خلعتها القبيلة" إذ تستشهد ببعض الأماكن وهي تسرد لنا ذكريات ماضيها الذي قضته في مدينة جيجل قبل أن تنتقل إلى مدينة أخرى:

"في باب السور ألصق ظهري حين تتقاطع بي الدروب وأحتار أين أقصد..."[3].

"وأدخل مزار سيدي أحمد أمقران إنه ليس محـض مزار تمارس فيه طقوس التكتل القبلي حين نشعل الشموع ونوقد

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص121.
2. المصدر نفسه، ص172 – 173.
3. نفسه، ص56.

الجمرات ونحرق البخور ونعد بالنذور ونقدم القرابين"[1].

"ويتمادى الليل ويتسع الحلم فتتدحرج خطواتي نحومدرسة الحياة للبنات لأرى حالها بعد رحيل البنات..."[2].

"وطوح بي الشوق نحو المرسى، وإذ البحر المتموج قد ارتج ماؤه فانبثق منه أمير البحر "عروج" في موكبه الرهيب على رأس أسطوله البحري"[3].

تستشهد الساردة في هذه القصة بالأماكن التي زارتها كتأكيد منها على صدق أقوالها، فاستشهدت بحي باب السور المعروف في ولاية جيجل، وأيضا بمزار سيدي أحمد أمقران، كما استشهدت بمدرسة الحياة للبنات، وأخيرا استشهدت بالتاريخ حيث عادت إلى زمن عروج وموكبه الأسطولي.

إلا أن قيام الساردة بهذه الوظيفة قد اقتصر على هذه القصة دون غيرها، فهي لم تستشهد بأي شيء مهما كان مصدره تاريخي ديني... في القصص الأخرى.

أما الوظيفة الإيديولوجية فلم تولها الساردة اهتماما، كون أغلب القصص تتطرق لمواضيع اجتماعية بعيدة عن معترك الحياة السياسية والدينية وحتى الفكرية والتي تعتبر موطنا خصبا لمختلف الإيديولوجيات والمرجعيات.

5 . المسرود له:

نظرا لتموقع الساردة خارج القصة سواء كانت غيرية القصة أو مثلية القصة فإن المسرود له بالضرورة يتموقع خارج القصة أيضا.

إلا أن الأمر يختلف في القصص التي جاءت على شكل رسائل إذ مضمونها يؤكد أن المسرود له إنما هو شخصية ممثلة في الحكي، مثل قصة "رسالة عتاب" والتي وجهت الخطاب فيها إلى تلميذتها "نرجس" لذلك تعتبر "نرجس" مسرودا له يقع داخل القصة.

1. جميلة زنير، مصدر سابق، ص61.
2. المصدر نفسه، ص62.
3. نفسه، ص64.

نفس الأمر بالنسبة لقصة "تسع رسائل إلى الراحل الطيب" حيث وجهت الساردة خطابها إلى "الطيب" باعتباره مسرودا له يقع داخل القصة لا خارجها.

وأيضا تحمل قصة "حنين – الطمأنينة" نبرة خطابية توجهها الساردة إلى الولي الصالح، فهي إذن موجهة إلى مسرود له يقع داخل القصة أيضا ولا يعنى بها المتلقي الخارجي.

أما القارئ الخارجي أو المسرود له الواقع خارج حدود القصة فهو الذي توجه إليه هذه المجموعة القصصية لتمرير الرسالة العامة التي تحمل مضمونها بطريقة غير مباشرة، ليتوقف الأمر على المسرود له في قبولها أو رفضها وفقا لقناعاته الخاصة.

الخاتمـة

الخاتمة:

في ختام هذه الدراسة أقدم أهم النقاط التي تم التوصل إليها من خلال تحليل المجموعة القصصية "جنية البحر" من منظور بنيوي، واستنادا على ما جاء به جيرار جينيت:

_ شهدت المجموعة القصصية "جنية البحر" حالة اللا تعاقب في أغلب قصصها، من خلال المفارقات الزمنية التي طغت عليها، والتي تمثلت في الاسترجاعات والاستباقات، لكن الملاحظ هو هيمنة الاسترجاعات من خلال العودة إلى الماضي عن طريق الذكريات في معظم القصص مقارنة مع الاستباق الذي لم توظفه القاصة إلا في حالات نادرة جدا، اضطرتها إلى ذلك الضرورة السردية.

_ أما ما يخص محور المدة والذي تمثله الحركات السردية الأربعة المتمثلة في الخلاصة والحذف والوقفة والمشهد، فقد اعتمدت الكاتبة على هذه الحركات لتساعدها في عملها السردي إذ لخصت الأحداث حينا وتجاوزتها أحيانا، وتوقفت للوصف والشرح والتعليق أحايين، وتنحت جانبا في بعض الأوقات لتترك الأمر للشخصيات كي تتولى زمام الأمور عن طريق المشاهد الحوارية ولم تتدخل في بعضها إلا للتنظيم والتوجيه، وتوظيفها لهذه الحركات السردية الأربعة كان بنسب متفاوتة.

_ وفيما يخص الصيغة السردية والتي اتبعتها الكاتبة في نقل أحداث قصصها، فقد هيمن الخطاب المسرود المتمثل في حكي الأحداث على الخطاب المعروض الذي يمثل حكي الأقوال، كون الكاتبة اختزلت المساحة السردية الصغيرة التي تفرضها القصة القصيرة على كتابها في نقل الأحداث بدل أقوال الشخصيات والحوارات تسريعا للسرد.

_ كما هيمن التبئير المعدوم على أغلب القصص لأن الكاتبة عالمة بكل ما يحيط بالشخصيات وبكل ما يدور في ذهنها، بينما سجل حضورا ضعيفا لكل من التبئير الخارجي الذي ارتبط بالوصف وبالمشاهد الحوارية وبالمونولوج الذي جاء مباشرة دون تمهيد من الكاتبة مما جعل معرفتها أقل من معرفة الشخصية، ونفس الشيء بالنسبة للتبئير الداخلي الذي يشهد حضورا نسبيا من خلال بعض القصص التي جاءت على لسان الكاتبة بضمير المتكلم ذلك

أنها تتعلق بحياتها الخاصة، أيضا نشهد حضوره من خلال بعض المقاطع التي احتوت حوارات داخلية دارت بين الشخصية ونفسها، والتي جاءت بصيغة المتكلم مما ألغى حضور الكاتبة كعارفة بأحوال الشخصية الخارجية والداخلية.

_ غلب على المجموعة القصصية السرد المتواقت أو السرد في الزمن الآني، ويسجل حضورا معتبرا للسرد المتزامن الذي يجمع بين الماضي والحاضر لاعتماد الكاتبة على تقنية الاسترجاع من خلال العودة إلى الماضي في كثير من الأحيان، بينما نادرا ما ورد السرد في الزمن السابق لقلة استشراف الكاتبة للأحداث قبل وقوعها، إذ تفضل السير مع الأحداث في زمن الحاضر أو العودة بالزمن إلى الماضي عن طريق التذكر.

_ اعتمدت الكاتبة على السرد الابتدائي بشكل قاطع فلا يكاد يعثر لها على سرد ثانوي، حيث كلفت نفسها بمهمة نقل الأحداث دون الشخصيات التي في أغلب قصصها تجدها شخصيات صامتة قلما تتكلم، وحتى وإن تضمنت القصص حكايات ثانية داخلها إلا أن الكاتبة هي من تسرد أحداثها على لسانها مانعة الشخصيات من الحديث.

_ أما ما خص تموضع الساردة في هذه المجموعة فلا أقل من وضعيتين اتخذتهما الساردة لنفسها، وهما "خارج القصة – غيرية القصة" والتي هيمنت بشكل كبير على أغلب القصص كون الساردة تقع خارج القصة وتقص لنا أحداثا لا تتعلق بها، و"خارج القصة – مثلي القصة" إذ أعطت الساردة لنفسها باعتبارها ساردة من الدرجة الاولى فسحة صغيرة لتقص لنا أحداثا تتعلق بها وبحياتها الخاصة.

_ وتنوعت الوظائف التي أدتها الكاتبة في هذه المجموعة بين وظيفة سردية تعلقت بنقل الوقائع والأحداث، ووظيفة توجيهية تعلقت بالمشاهد الحوارية ذات الأسلوب غير المباشر والتي يتدخل فيها الراوي منظما وموجها ومنسقا، ووظيفة تواصلية خصتها الساردة لبعض القصص التراسلية والخطابية التي تؤدي فيها دور المرسل، أيضا وظيفة البينة أو الشهادة التي أدتها الكاتبة في قصة واحدة تخصها هي بغرض تقديم أدلة على صدق أقوالها وواقعيتها، ونلحظ غيابا نهائيا للوظيفة الإيديولوجية كون المجموعة القصصية تصور لحظات عابرة من حياة الشخصيات الحكائية بعيدا عن المعتقدات الفكرية والدينية والسياسية.

وفي الأخير نأمل أن يتم التطرق لدراسات أخرى تكون أكثر تخصصا في هذا المجال وأكثر توسعا، فمثلا هذه المجموعة القصصية "جنية البحر" تحتاج إلى دراسات نقدية من وجهات نظر أخرى، إذ أقترح أن تتفرد كل قصة من هذه المجموعة القصصية بالدراسة والتحليل، كما أنه لا بد من التطرق لمؤلفات الكاتبة الأخرى بالدراسة والنقد والتحليل تشجيعا للإبداع الأدبي وفتحا لمجالات الدراسات النقدية خصوصا أمام النقاد الأكاديميين، وكل الأماني بالنجاح والتوفيق للجميع.

ثبت المصطلحات

ثبت المصطلحات

– A –

Anachronies	المفارقات الزمنية
Analepses	اللواحق / الاسترجاعات
Analepses complétives	استرجاعات تكميلية / كلية
Analepses externes	استرجاعات خارجية
Analepses internes	استرجاعات داخلية
Analepses partielles	استرجاعات جزئية
Analepses répétitives	استرجاعات تكرارية
Anplutide	المدى

– D –

Le discours narrativisé	الخطاب المسرود
Le discours transposé	الخطاب المحول
Le discours rapporté	الخطاب المنقول
Distance	المسافة
Durée	المدة

– E –

L’ellipse	الحذف / القطع
L’ellipse explicites	الحذوف الصريحة
L’ellipses hypothétique	الحذوف الافتراضية
L’ellipses implicites	الحذوف الضمنية
Extradiégétique-Hétérodiégétique	سارد خارج القصة – غيري القصة

Extradiégétique-Homodiégétique	سارد خارج القصة – مثلي القصة

– F –

Focalisation externe	التبئير الخارجي
Focalisation interne	التبئير الداخلي
Focalisation zero	التبئير الصفر
Fonction de communication	وظيفة تواصل
Fonction idéologique	وظيفة ايديولوجية
Fonction du narrateur	وظائف السارد
Fonction proprement narrative	الوظيفة السردية
Fonction de régie	وظيفة الإدارة / التوجيه
Fonction testimoniale	وظيفة البينة / الشهادة
Fréquence	التواتر

– I –

Intradiégétique-Hétérodiégétique	سارد داخل القصة – غيري القصة
Intradiégétique-Homodiégétique	سارد داخل القصة – مثلي القصة

– M –

Mode	الصيغة

– N –

Narrataire	المسرود له
Narration antérieure	السرد السابق
Narration intércalée	السرد المقحم
Narration simultanée	السرد المتواقت

Narration ultérieure	السرد اللاحق
Niveaux narratifs	المستويات السردية

– O –

Ordre	النظام

– P –

Pause	الاستراحة / الوقفة
Perspective	المنظور
Portée	السعة
Prolepses / Anticipations	السوابق
Prolepses complétives	استباقات تكميلية
Prolepses répétitives	استباقات تكرارية

– R –

Récit extradiégétique	السرد من الدرجة الأولى
Récit d'événements	حكي الأحداث
Récit itératif	السرد المؤلف
Récit métadiégétique	السرد من الدرجة الثانية
Récit de paroles	حكي الأقوال
Récit premier	الحكاية الأولى
Récit répératif	التواتر التكراري
Récit singulatif	الحكاية التفردية
Relation explicative	علاقة تفسيرية
Relation narrative	علاقة سردية
Relation thématique	علاقة موضوعاتية

– S –

Scéne	المشهد
Sommair	الخلاصة
Statut du narrateur	وضعيات السارد

– T –

Temps	الزمن
Temps de la narration	زمن القص / السرد

– V –

Voix	الصوت

قائمة المصـادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

1 . جميلة زنير: جنية البحر (مجموعة قصصية)، دار موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2008م.

ثانيا: المراجع:

2. إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، منشورات المؤسسة الوطنية لاتصال النشر والإشهار، د.ط، 2002م.

3. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997م.

4. أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م.

5. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

6. حسن كاظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقـــــارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثـــــقافي العربي، بيروت _ لبنان، ط1، 1994م.

7. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003م.

8. سعيد الوكيل: تحليل النص السردي (معارج ابن عربي نموذجا)، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م.

9. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005م.

10. سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، د.ت.

11. د. السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر
12. والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1998م.

13. سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1984م.

14. صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، القاهرة، ط1، 2002م.

15. د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، أغسطس 1992م.

16. د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ – 1998م.

17. عالية صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م.

18. عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1999م.

19. د. عبد الرحمن الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، مارس 2005م.

20. عبد الله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000م.

21. عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

22. عثماني الميلود، شعرية تيودوروف، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1990م.

23. فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، الدار الجماهيرية، ط1، 2000م.

24. فريال سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينة، ط1، دار الحديث، القاهرة، 2000م.

25. كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته (في استراتيجيات التشكيل)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م.

26. د. مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الـوفاء لدنيا الطـباعة والنـشر، الاسكندرية، ط1، 2002م.

27. د. مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الرواية في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م.

28. د ميجان الرويلي، د. سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م.

29. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

ثالثا: المراجع المترجمة:

30. أوزوالد ديكرو، جان ماري سشافير: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر العياشي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2007م.

31. تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ط2، 1990م.

32. جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1977م.

33. جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م.

34. جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م.

35. جيرالد برنس: المصطلح النقدي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

36. جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.

37. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط2، 1982م.

38. والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 1998م.

39. يان مانفريد: علم السرد (مدخل إلى نظـرية السـرد)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينـوي للتحقيق والنشر، دمشق، ط1، 2011م.

40. الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، دار الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982م.

41. مجموعة من النقاد الغربيين: نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989م.

رابعا: المراجع الأجنبية:

42. Gérard Ginette : figures III, édition du seuile, paris, 1972.

خامسا:المعاجم و القواميس:

أ. المعاجم:

43. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثالث، د.ط.

44. محمد التونجي: المعجم المفصل في الآداب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993م.

45. بوعلي كحال: معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط1، 2002م.

ب . القواميس:

46. رشيد بن مالك، قاموس مصطـلحات التحليل السيـميائي للنصوص (عربي – إنجليزي – فرنسي)، دار الحكمة، د.ط، فيفري2000م.

سادسا:الدوريات والملتقيات:

أ . الدوريات:

47. مجلة آداب ذي قار، العدد السابع، المجلد الثاني، العراق، آب، 2012م.

48. مجلة فصول، زمن الرواية، ج2، ع1، د.ط، 1993م.

49. مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الثامن، جانفي 2011م.

ب . الملتقيات:

50. ملتقى بالمركز الجامعي خنشلة، 22/23مارس 2004م.

الفهرست

الفهرست:

المقدمة

مــدخل: علم السرد مفاهيم وتقنيات.

أولا: تعريف بالسرد 2

1. لغة 2

2. اصطــلاحا 3

ثانيا: مكـونات السرد 5

1. الــراوي 5

2. المــروي 6

3. المــروي له 6

ثالثا: أهم التقــنيات السردية 7

الفصل الأول: التحليل البنيوي للقصة من منظور جيرار جينيت (مفاهيم الزمن والصيغة والصوت).

تمهيد 10

أولا: الزمن السردي.....13

1. محـــور النظام أو الترتيب الزمني 14

1. 1. الاســترجاع..... 15

1. 1. الاســتباق..... 20

2. محـور المـدة 22

2. 1. الخلاصة 23

2. 2. الاستراحة أو الوقفة 24
2. 3. القـطع أو الحذف 25
2. 4. المشــهد 27
3. محور التواتر..... 28
3. 1. الحكـاية التفردية أو التواتر الانفرادي 28
3. 2. التواتر التكراري 30
3. 3. السرد المؤلف أو التواتر التكراري المتشابه 30
ثانيا: الصيـغة السردية 31
1. المســافة 31
1. 1. حكـاية الأحـداث 32
1. 2. حكـاية الأقـوال 33
2. المنــظور 36
2. 1. التبئير الصفر أو الحكـاية غير المبأرة 39
2. 2. التبئير الداخلي 39
2. 3. التبئير الخارجي 40
ثالثا: الصـوت السردي 41
1. زمن القـص أو السرد 41
2 . المستويات السـردية 43
3. وضـعيات السارد 47

4. وظـائف السارد 48

5. المســـرود له 50

الفصل الثاني: تحليل بنيوي للمجموعة القصصية "جنية البحر" لجميلة زنير (الزمن والصيغة والصوت).

تمهيد 53

أولا: الزمن السردي في المجمـوعة القصصية "جنية البحر" 54

1. 1. محـور النظام أو الترتيـــب الزمني 54

1. 1. الاســترجاع..... 54

1. 1. الاستــباق..... 60

2. محور المــدة 64

1.2. الخـلاصة 64

2.2. الــوقفة 65

3.2. الحـذف 70

2. 4. المشــهد 72

محـور التواتر..... 80

3. 1. التــواتر الانفرادي 80

3. 2. التـواتر التكراري 83

3. 3. التـواتر التكراري المتشابه 84

ثانيا: الصيغة السردية في المجموعة القصصية "جنية البحر" 86

1. المســـافة 86

1. 1. حكي الأحــداث 86

1. 2. حكي الأقــوال 90

2. المنـــظور 96

2. 1. التبئير الصـــفر 96

2. 2. التبئير الداخــلي 99

2. 3. التبئير الخــارجي 102

ثالثا: الصوت السردي في المجموعة القصصية "جنية البحر"..... 107

1. زمن السرد 107

2 . المستـويات السردية 116

3. وضعيات السارد 118

4. وظـائف السارد 119

5. المســرود له 123

الخــاتمة..... 126

ثبت المصطلحات 130

قائمــة المصــادر والمراجع 135