الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل-

كلية الآداب واللغات **قسم اللغة والأدب العربي**

الرقم التسلسلي: .....

عنوان المذكرة:

البنية الزمنية في رواية "حائط المبكى"

لـ "عز الدين جلاوجي"

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر.

إعداد الطالبتين: **تحت إشراف :**

- فاطيمة بومعزة. –أ/عثمان لالوسي.
- نوال بوالطمين.

لجنة المناقشة:

الأستاذ: كمال فنينش ..... رئيســـــا

الأستاذ: عثمان لالوسي..... مشرفا ومقررا

الأستاذة: جميلة بورحلة..... مناقشـــــا

السنة الجامعية:

1436هـ-1437هـ

2015م – 2016م

شكر

نحمدك اللهم ونصلي ونسلم على عبدك، الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم، وآله وصحبه أجمعين، أما بعد:

إن واجب الوفاء والعرفان بالجميل، يدفعنا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ الفاضل **"عثمان لالوسي"** الذي لم يبخل علينا بقبول الإشراف على هذا البحث، وعلى نصائحه القيمة وتوجيهاته الحكيمة التي أنارت دروب هذا البحث وإلى كل أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة هذا البحث المتواضع وإثرائه بملاحظاتهم الهامة، وتقويمه بتوجيهاتهم، وإلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد، إليهم منا أسمى معاني التقدير والاحترام.

نوال + فاطيمة

مقدمة

مقدمة

يشكل فعل السرد أحد الأشكال التعبيرية في التواصل الإنساني، بغية توصيل الرسائل والتأثير في المتلقي، وقد تعدد حضوره في مختلف الأجناس الأدبية، شعرا، مسرحا، قصة، ورواية، ... هذه الأخيرة التي مثلت الصورة الأكثر حضورا في الإبداع الأدبي في العصر الحديث، من حيث احتواء المضامين، ومرونة التشكيل، وفنية المعمار. إذ تعد الرواية أكثر الفنون النثرية التي لاقت رواجا وازدهارا كبيرين، والتي تبوأت مكانة ليست بهينة في خارطة الإنتاج الأدبي المعاصر، على نحو ما تشهده الساحة الإبداعية من إنتاجاتها الفنية المتعددة من قبل المبدعين المؤلفين، والتي تشبعّت باختلاف تجاربهم ورؤاهم وتوجهاتهم في الكتابة.

مثلّت الرواية ذلك العالم العجيب المبني على وجود مكونات من شخصية وحدث ومكان وزمن، هذا الأخير انفرد بمكانة خاصة في تكوينها، من حيث أن تشكلها مرهون به، فهو من الوحدات الأساسية التي تجمع بقية عناصرها (الرواية)، ولهذا جاءت هذه الدراسة موسومة بـ: **"البنية الزمنية في رواية حائط المبكى"** لـ**"عز الدين جلاوجي"**، نظرا لأهمية الموضوع ومكانته في الدارسات السردية الحديثة، التي تسعى باستمرار إلى سبر أغواره داخل النصوص السردية ، والكشف عن تقنياته وآليات اشتغالها.

وحرصا منا على تتبع كيفية استغال الآليات الزمنية في رواية **"حائط المبكى"**، استوقفتنا مجموعة من التساؤلات، التي ستحاول الدراسة الوصول إلى معالجتها وهي:

ما مفهوم الزمن وما أنماط تمثله في النص الروائي؟ ما هي تجلياته في رواية حائط المبكى؟ كيف كان تعامل السارد مع نسيج الزمن؟ وما مدى تحكمه في أنواعه وتشكيلاته؟

وقد كان اختيارنا لهذا الموضوع هو ميلنا الذاتي إلى روايات **"عز الدين جلاوجي"** الذي لطالما أتحفنا بمواضيع تنقد المجتمع الجزائري بأسلوبه الملتوي، ولغته الشعرية الخلابة ،وجرأته النادرة، التي يفتقر إليها الكثير من

المبدعين، وكذلك نظرا لجدتها وعدم تناولها في دراسات سابقة، تماشيا مع الدافع الموضوعي في محاولة استبطان كيفية اشتغال الزمن في حركته وتنويعاته وتقنياته المتعددة داخل هذا البناء الفني.

ولخوض عوالم هذه الدراسة، تطلب منا الوقوف على خطة احتوت مقدمة، ومدخل وفصلين وخاتمة، فخصص المدخل للحديث عن مفهوم الزمن كحتمية مرتبطة بمجالات عدة (الأسطورة، الفلسفة، الشعر..)، أما الفصل الأول، فكانالزمن وتحولاته في الدراسات السردية بحثا. انطوى على ثلاثة أقسام: الأول هو الزمن في الدراسات السردية يوضح مفهوم الزمن وتطوره في الدراسات السردية، أما الثاني فُخصِّصَ لمعالجة الزمن بين الرواية الكلاسيكيةوالرواية الجديدة، أما الثالث فتناول جهود ثلاثة من البنيويين في دراسة الزمن في الخطاب السردي، وهم: **"ميشال بوتور" "تودوروف"، "جيرار جنيت".**

أما الفصل الثاني فقد خصص للدراسة التطبيقية، فجاء بعنوان تجليات الزمن في رواية **"حائط المبكى"** هذا الأخير الذي قُسِّم إلى قسمين، تناول الأول الزمن في علاقته بعناصر البنية السردية (المكان – الشخصية – الحدث) أما الثاني فتناول آليات اشتغال الزمن وتنوعات علاقاته داخل الرواية من ترتيب زمني وديمومة وتواتر، وختمناه بنتائج كانت حوصلة ما توصلت إليه الدراسة .

وقد اعتمد البحث المنهج البنيوي القائم على وصف وتحليل التقنيات الزمنية داخل رواية **"حائط المبكى"**، بغية الكشف عن كيفية تعامل السارد مع الزمن ، ومدى تحكمه في آلياته.

وقد استعنا في هذه الدراسة بجملة من المصادر والمراجع مثل: **حسن بحراوي(بنية الشكل الروائي)، سيزا قاسم (بناء الرواية)، مها حسن القصراوي (الزمن في الرواية العربية)، أحمد حمد النعيمي (إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة)، سعيد يقطين (تحليل الخطاب الروائي)، نفلة حسن أحمد العزي (تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني)، مراد عبد الرحمن مبروك (بناء الزمن في الرواية المعاصرة)...**وغيرها كثير من المراجع التي

زودت بحثنا بتوضيحات قيمة ومفيدة، كانت سندا لنا في بناء المعرفة النظرية والدخول إلى بنية الزمن الروائي وكيفية اشتغاله وفق مجموعة من الآليات.

وتجدر الإشارة هنا بخصوص هذه الدراسة أنها تُعدّ الأولى، بحيث لم تُتناول هذه الدراسة لا من طرف الدارسين الأكاديميين ولا غيرهم، نظرا لجدة الرواية.

وفي هذا السياق نشير إلى بعض الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا أثناء إنجازنا لهذا البحث، والتي من بينها: قلة المراجع المتناولة للجانب التطبيقي حول موضوع الزمن وتطبيقات آلياته في الرواية، الذي من شأنه إثراء وتدعيم ما ذهبت إليه تنظيرات الباحثين السردية، إضافة إلى ضيق الوقت في إنجاز البحث، وصعوبة الوقوف على الزمن وتحديده في هذه الرواية، نظرا لطبيعته الغامضة.

إن هذا البحث المتواضع ما هو إلا محاولة منا لولوج بنية الزمن في رواية **"حائط المبكى"** لمؤلفها **"عز الدين جلاوجي"** فلا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى أستاذنا المشرف **"عثمان لالوسي"**، الذي أرشدنا، ولم يبخل علينا بتوجيهاته، فله كل الفضل والاحترام، وإلى كل من كان يد عَون لنا في إنجاز هذا العمل المتواضع، الذي قدمنا فيه ما استطعنا، فنحن قد اجتهدنا، فإن أصبنا فلنا أجران، وإن أخطأنا فلنا أجر الاجتهاد، وختاما نأمل أن نكون موفقين، ولا يكون التوفيق إلا من الله عز وجل.

مدخل
الزمن كحتمية معرفية

مدخل

يعُدّ الزمن من أهم وأشكل القضايا التي واجهت الإنسان في القديم والحديث فمنذ بداية الوجود لاحظ الإنسان تحولات الطبيعة، تعاقب الفصول، الموت والحياة، كما لاحظ مراحل تطور حياته صبا، شباب، كهولة، وشيخوخة وغيرها، فكثيرة هي الظواهر التي تتغير وتتحول حول الإنسان، والتي تدلّ وتشير إلى وجود شيء خفي يقوم بالفعل فيها، عدّو غير ظاهر، ولا شيء يدلّ عليه سوى تلّحوت الأشياء، فعاش الإنسان هاجس محاولة قهر هذا المخفي المخيف، والذي هو الزمن، هذا الأخير الذي أخذ كل أبعاده السلبية لديه (الإنسان)، خصوصا وأنه يحمل معنى الفناء، الزوال والموت.

وربّما ما تشير إليه الأسطورة اليونانية أكبر دليل على قسوة هذا الزمن وشراسته، حيث تصور الإله **كرونوس**– إله الزمن- وهو يلتهم أطفاله بوحشية، وكأنّ **لزّن** يحطّم كّل شيء في الوجود دون شفقة أو رحمة بما فيها الإنسان الذي بدا عاجزا أمام جبروت الزمن.

وظلّت هذه النّظرة السّلبية المتشائمة اتجاه الّزمن تراود الإنسان إلى يومنا هذا، فل**لّزن** يمثّل الموت والفناء، فكلّ ما مشى الإنسان خطوة في **لزّن** إلاّ ودنا بها نحو فنائه، فرغم سيطرته على الطبيعة، إلاّ أنّه لم يستطع أبدا أن يتّحكم في الزمن وفي استمراريته، التي تسير به رويدا رويدا إلى الفناء، هذه البديهيّة التي «لا تزال لغزا بالنسبة لأحاسيس الفرد ورغباته وغرائزه الحياتية، تأخذ بلب الفرد، وهي موضع حيرة في قرارة كل نفس بشريةّ، وتكون شغل الإنسان الشّاغل وهو على أبواب الشّيخوخة، إنّها تتمثّل على هيئة ذلك الطّبع بين إرادة الإنسان بتشبّ ثها بالحياة، وبين تلك الحقيقة البديهية بالنّسبة للعقل والمنطق»[1].

[1]طه باقر، ملحمة كلكامش: أوديسة العراق الخالدة، www.alkottob.com.2016/03/04، 14:30سا.

لقد شدّ هذا الشّبح العلماء والمفكّرين على حدّ سواء، فحاولوا أن يقفوا على مفهوم ع ساه يقّر حقيقته (الزمن) إلى فهمهم وأفهام غيرهم.

ولكن قبل الخوض فيما قاله العلماء والمفكّرون إزاء الزمن سوف يقوم البحث بتعقّ ب المّن في الأساطير القديمة، وكيف تعاملت معه؟

شدّت الطّبيعة انتباه الإنسان منذ نشأته الأولى، فراح يحاول تفسير الظواهر التي تدور حوله، بإعطائها مبررات حاول إقناع نفسه بها، فحاك حولها الأساطير، وقد حاز الزمن على جزء كبير من الأساطير القديمة، في محاولات يائسة لتفسيره(الزمن)، فحاك أساطير حول الخلود، ودوام الشباب فـ«حاول الإنسان بتصوراته التجريدية واجتهاداته التجريبية أن يخرج من نسق التغير إلى نسق الثبات، ويحيا بشباب دائم بلا شيخوخة ولا فناء، أو أن يكون ذهابه في رحلة الموت، هو ذهاب لعودة من جديد، أو في شكل آخر مغاير لطبيعته المتماثلة مع طبيعة الأرض التي تحتويه، فعاش في صراع الزمن، وابتدع بفكره التلقائي ونظره الفطري أساطير تدور أحداثها حول إمكانية البقاء بلا وهن»[1].

فهاهي ملحمة **"جلجامش"** تصور هاجس الإنسان وسعيه الحثيث إلى إدراك الخلود، «فكانت رحلة جلجامش للقاء **"أتونبشتيم"** الخالد هي رحلة البحث عن سر الخلود وإكسير الشباب الدائم»[2] ،حيث «شغلت الملحمة بفكرة أو موضوع أساسي هو البرهان بأسلوب مؤثر على حتمية الموت ،حتى بالنسبة إلى بطل مثل "جلجامش" ثلثاه من مادة الآلهة الخالدة وثلثه الباقي من مادة البشر الفانية»[3].

وإذا انتقلنا رأسا إلى الحضارة المصرية، فإننا نجد نفس الصراع بين الإنسان والزمن، حيث لاحظ الإنسان المصري الموت والحياة، والهرم والشيخوخة، والشيب، فراح يتفنن في صنع الخلطات والعقاقير، منها ما هو لمحاربة

---

[1] كمال صفوت، مفهوم الزمن بين أساطير والمأثورات الشعبية، مجلة الفكر، الكويت، 1977، مج8، ع2، ص 213.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] طه باقر، ملحمة كلكامش، www.alkottob.com، 2016/03/04، 14:30 سا.

الشيب، ومنها ما هو لمحاربة الشيخوخة، ومنها ما هو لمحاربة الموت، حيث اهتدوا إلى طريقة تحنيط الأموات، غير أن صراع الإنسان المصري مع الزمن يتسم ببعض الإيجابية، «فالإنسان المصري لا يهرب من الموت أو يرفضه، كما أنه لا يوجد صراع بين الإنسان والقهر الذي فرضته عليه الآلهة...، ورحلة الموت عند المصريين هي رحلة تمجيد في الأفق...،وأنّا نسمع مرارا وتكرارا أن الموتى يعيشون، إنها حياة لحياة، وما الموت إلا استمرارا لحالة التغير المتكرر في كل ما يحوط الإنسان»[1]. ونظرا لإيمان الإنسان المصري بأن الموت ليس فناء وإنّما انتقال من حياة إلى حياة أخرى، أو بالأحرى هو تغيير يطرأ على الإنسان، راحوا يعدّون الموتى استقبالا للحياة الجديدة، فيلبسونهم أحلى الثياب، ويدفنون معهم الطعام والجواهر، ولعل ما يبرهن على نظرتهم للموت « ما جاء في نصوص الأهرام: إنك لم ترحل ميتا إنك رحلت حيا، وكذلك: أيها الشخص الفضّي بين النجوم التي لا تفنى، إنك لا تفنى إلى الأبد»[2]، ولقد حاول الإنسان المصري «أن يتغلب على فناء الجسد بتحنيطه وحفظه، ليحتفظ ببنيته»[3]، ولهذا كله لم يعتر الإنسان المصري الخوف من الفناء كما كان يعتري الإنسان على مر العصور، فالحياة عنده متجددة، كتجدد طلوع الشمس كل يوم، «فالزمن –عنده- متصل، المستقبل هو امتداد الحاضر بلا تقطعات... ورحلة الإنسان من الشرق إلى الغرب حيث المقابر ... هي نفسها رحلة الشمس من الشرق إلى الغرب ... في مركب الشمس التي تعبر النيل لمواصلة حياة متجددة دائما»[4].

وإذا ولّينا وجهتنا شطر الأساطير اليونانية، فإننا نجد «الزمان عندهم زمانان، زمن حياة الإنسان على الأرض، وهو زمن الصراع مع القدر، وهو حاضر مليء بالمعاناة ... وزمن آخر هو زمن الموتى .. حيث يكون المستقبل في زمن

---

[1] كمال صفوت، مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية، ص216.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه،ص ن.

[4] المرجع نفسه،ص ن.

الأحياء وهو حاضر في عالم الموتى ... ووجود الإنسان هو زمنه الحاضر ليحقق ما يريد وفق إرادة الآلهة التي انتخبته ... وهو أيضا زمنه الذي يحاول خلاله أن يخرج فيه من إرادة الآلهة، التي حددت ما يعانيه في حياته»[1].

ولا يمكننا مغادرة عالم الأساطير دون التطرق إلى الأساطير الهندية، فكيف تنظر الأسطورة الهندية للزمن؟

إن الزمن في الأساطير الهندية عجلة من العجلات الاثنتي عشرة، التي تحمل عربة الشمس، حيث فيها (الأساطير) «سنجد أنه لا انفصام بين ما كان وما هو كائن»[2]؛ أي لا انفصالبين الحاضر والماضي فهما متصلان تمثل نهاية الأول بداية الثاني، والعكس صحيح، إن «الزمن كما يرمز له بعجلة مكتملة الاستدارة من العجلات الاثنتي عشرة التي تحمل عربة الشمس في رحلتها المستمرة، وتكون تكملة النهاية هي البداية»[3]، والزمن «في الأساطير الهندية زمانان – كما في أساطير الإغريق – زمن أرواح الموتى وزمن الأحياء ... أما زمن أرواح الموتى فهو زمن سابق على زمن الأحياء ... وأحداث الحياة لها وجود سابق في أرواح الموتى»[4].

❖ الزمن عند الفلاسفة

لقد تناول الفلاسفة قضية الزمن بطرق مختلفة، بل تصل في بعض الأحيان حد التضارب، إذحاز الزمن على أهمية كبيرة لدى الفلاسفة، فخاضوا فيه محاولين في ذلك الوقوف على ماهيته، وذلك في إطار مسألة لطالما أرقتهم ألا وهي مسألة الوجود.

فنرى **"أفلاطون"** يعتبره «دون الكيان ينخر معدن الأشياء العامة للكون، فيحيلها إلى الفساد والفناء، ويعبث بالعالم المتطور فيجعله خدعة وأوهاما وخيالات»[5]. فالمطَّلع على هذا القول لا تخفى عليه تلك النظرة

---

[1] كمال صفوت ، مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية، ص217.

[2] المرجع نفسه،ص220.

[3] المرجع نفسه، ص ن .

[4] المرجع نفسه، ص221.

[5] مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نموذجا، موفم للنشر،الجزائر، 2007 ،ص15 .

السلبية التي ينظر بها إلى الزمن، فهو عنده فعل حركة تشويه للأشياء، يعبث بها فيغيّرها، إنه (الزمن) «فعل حركة وتحول، يشوه الأشياء ويعبث بها، يغير من ملامحها، يُفقِدها هويتها، إنه فعل تدميري يجعلنا نرى الأشياء تتهاوى من مكانها لتسقط في هوة الظلمة والنسيان»[1].

من خلال القولين السابقين، نستشف أن الزمن لدى أفلاطون هو فعل حركة سلبي، يُحدث فعله في الأشياء فيشوهها ويغيّرها، فقسّم الزمن إلى قسمين؛ زمن واقعي وهو متعلق بالوجوده وظيفة تهديميّة، وزمن مثالي خاص بعالم المثل.

أما عند تلميذه **"أرسطو"** فلا يخرج الزمن عن نظرة أستاذه، عن إطار الحركة، فهو: «مقدار من الحركة، وهو ما يُسمّى بالنقلة، حيث إن الزمان مرتبط بالمكان، وهذه الحركة التي يتُّم بها تحقق الزمان وتغيره، فالزمان يكون هو مقدار الحركة، وهذه الحركة إنما توجد بوجود المكان، والذي يوجد بوجود الأجسام، وأنه اعتباري ونسّبي وإن البدن البشري هو الذي جعل للزمان محدودية ووعاء بما يتلاءم مع مادية الجسم، فإن الزمان ذلك الجوهري من العالم الذي لايمكن للبشر أن يشعر بجوهريته، إلا من خلال التجرد من المادة»[2].

إذن **"فأرسطو"** في تعريفه لم يضع حواجز بين المكان والزمان والأشياء، بل جعلها مترابطة فيما بينها في علاقة معقدة، بحيث لا يمكن أن يوجد أو يتحقق أحدها دون تحقق الأخريين، فوجود أحدها يستلزم بالضرورة حضور الأخريين، فبتظافر هذه الموجودات الثلاث يتحقق الوجود. كما أنه «قصر مفهوم الزمن على مقدار حركة الأفلاك، وعليه فإن الزمن تابع للحركة المادية، وناشئ عنها، ولا يوجد إلا بعد وجودها بالتبعية»[3].

---

[1] مختار ملاس ، تجربة الزمن في الرواية العربية، ص16.

[2] زينب عبد العزيز، مبحث الزمان في الفكر الفلسفي والإسلامي، الحوار المتمدن، ع:3215، ديسمبر 2010، www.ahewar.org، 2016/04/06، 18:22سا.

[3] أحمد دعدوش، مشكلة الزمن من الفلسفة إلى العلم، ناشري، 2011م، ص5 .

وقد جعل **"أرسطو"** الزمن، إحدى المقولات العشر التي جاء بها، حيث «جعل أولها الجوهر ثم أعراضه التسعة: الكم، الكيف، والإضافة، الزمان والمكان، الوضع والحالة، الفعل والانفعال»[1].

أما إذا تحولنا إلى الفلسفة الغربية الحديثة فإننا سنجد أن الزمان قد حاز على الكثير من الاهتمام لديهم.

وقد طور **"كانط"** (1724-1804)مفهوم الزمن وعدّهُ حدسا صرفا، وربط بين الزمان والمكان، فهما من منظوره «إطاران مفطوران من صلب العقل الإنساني الذي يقوم بعملية المعرفة. شكلان قبليان للحساسية، يتم وفقا لهما ترتيب معطيات هذه الحساسية، ومضمون خبرة الإنسان بالعالم الخارجي، فهما صورتان قبليتان أو شرطان للمعرفة»[2]. وقد فرق **"كانط"** بين الزمان والمكان، معتبرا «أن الزمان يقوم على التوالي، بمعنى التعاقب بين الأحداث وفقا للسببية، أما المكان فيقوم على التتالي بمعنى التجاور وفقا لعلم الهندسة، [كما] أن المكان هو شكل تجربتنا الخارجية أما الزمان فهو شكل تجربتنا الداخلية»[3]، إذن فالزمن يختلف عند **"كانط"** عن المكان، فالزمن مجرد أما المكان محسوس.

أما **"هيجل"**،فيعرفه بأنه «الحالة المجردة للإحساس والإدراك، وهو العامل غير المحسوس فيما هو محسوس، وهكذا فإنه مجرد من مجردات الكون الخارجي، والزمن هو الحادث نفسه الذي يتحقق ثم ينتفي، فسياق الأشياء الواقعية يشكل الزمن، لكن فكرة الزمن تبقى فكرة خالدة؛ أي أنها فكرة لا زمنية»[4] وبهذا التعريف يجعل **"هيجل"** الزمن يتداخل مع الأشياء المحسوسة، ندركه فيها لكن لا نحسه، وربما هذا ما جعله يصف بأن الزمن فكرة لازمنية.

---

[1] يمنى طريف الخولي، الزمان في الفلسفة والعلم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] محمود يوسف عبد القادر عوض، أسماء الزمن في القرآن الكريم، دراسة دلالية، أطروحة مكملة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2009، ص10.

[4] أحمد دعدوش، مشكلة الزمن من الفلسفة إلى العلم، ص16.

أما **"برغسون"**، فيربط الزمن بالحركة التي تؤدي إلى التغير المستمر، «فالأشياء لا توجد على أنها انتهت وكُملت، بل هي في طور تحول وتغير»[1]، ويتخذ الزمن عنده شكلين هما بقاء الزمن أو ما يسمى بالديمومة، والاستمرار، ففي الأولى يقول: «ذلك أن تعاقب حالاتنا الشعورية في الوعي والإدراك تفترض أننا نعيش وجودنا، فإننا عن انفصال حالتنا الحاضرة عن الحالات السابقة»[2]، أما عن الشكل الثاني فيقول: «إننا نضع حالاتنا الشعورية جنبا إلى جنب -بطريقة معينة نستشعرها جميعا- أي ندركها الإدراك الحي في آن واحد، ليس واحدا وراء الآخر ولكن إلى جانب بعضهما البعض»[3]، فالزمن عنده مستمر غير منقطع دائم السيلان، وهو «الصورة الأولية للإدراك الباطني الذي لا يخضع إلى القياس الآلي المعروف، وهو دائم التجدد والتدفق بشكل يحيل إعادته، وقد عُرف فيما بعد بالزمن السيكولوجي»[4].

أما الوجوديون وتحديدا **"هايدجر"**، فيجعل الزمن يتميز بطابع أساسي وهوالهّم،«فالوجود الإنساني مهموم بتحقيق إمكانياته في الوجود، والهّم يتخذ ثلاثة تراكيب: الهم بتحقيق الممكنات وهو المستقبل، الهم مما تحقق من ممكنات وهو الماضي، الهم بما يجري تحقيقه من ممكنات، والذي يعبر عنه بالحاضر، ولهذا يتصف الهم بهذه الأحوال الزمانية، المستقبل، الماضي، والحاضر، والزمانية هي الوحدة الأصلية لتركيب الهم والزمانية لا تُكّون، بل تتزّمن ابتداء من المستقبل بوصفه الاتجاه الأمامي للزمان»[5]، إذن فـ**"هايدجر"** ربط الزمن بالإنسان، وجعله متعلقا بالممكنات التي يحققها في الحاضر، أو التي تحققت في الماضي، أو التي لم تتحقق ويمثل المستقبل، وهو التقسيم القديم المعروف في النحو.

---

(1) مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية، ص17.

(2) يمنى طريف الخولي، الزمان في الفلسفة والعلم، ص 86.

(3) المرجع نفسه، ص 86.

(4) أحمد دعدوش، مشكلة الزمن من الفلسفة إلى العلم، ص 12-13.

(5) عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص103.

وهذا ليس كل شيء بالنسبة لتعاطي الفلاسفة الغربيون مع الزمن، إذ إننا اقتصرنا على بعض الأمثلة، قاصدين من خلالها تبيان اختلاف وتقارب وجهات نظرهم حيال الزمن، ولعل أكثرهم يتفق على أن الزمن مجرد، لا يمكن إدراكه إلا عقليا، هذا على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم وإيديولوجياتهم.

❖ **الزمن عند العرب**

لم يكن العرب بعيدين عن الصراع الفكري والمفهومي الذي شهده الغرب حيال الزمن، حيث اختلفت وجهات النظر في هذه المعضلة الوجودية، فتناولها الفلاسفة، كما تناولها المتكلمون والنحويون وغيرهم، متفقين تارة ومختلفين تارة أخرى، كل حسب انتمائه وقناعاته.

خاض العرب مع الخائضين في قضية الزمن فأدلوا بدلائهم، فلم تضّن أقلامهم بما جادت به قرائحهم، فمثلا **"إخوان الصفا"** يرفضون التعريف أو التحديد الذي أعطاه الجمهور من الناس بكون الزمن مرورا للسنوات والشهور والأيام، كما رفضوا قول الفلكيين بأنه حركة يعدها الفلك، ويتجلى ذلك في القول التالي: «الزمان عند جمهور الناس هو مرور السنين والشهور والأيام، وقد قيل إنه مدة يعدها حركات الفلك، وقد يظن كثير من الناس أن الزمان ليس موجودا أصلا إذا اعتُبِر بهذا الوجه، وذلك أن أطول أجزاء الزمان السنون، والسنون منها ما قد مضى ومنها ما لم يجئ بعد، وليس الموجود منها سنة واحدة، وهذه السنة أيضا شهور، وليس الموجود منها أيام قد مضت وأيام لم تجئ بعد، وليس الموجود منها إلا يوما واحدا، وهذا اليوم ساعات، منها ما قد مضى ومنها لم تجئ وليس الموجود منها إلا ساعة واحدة وهذه الساعة أجزاء، منها ما قد مضى وآخر ما جاء، فبهذا الاعتبار ليس للزمان وجود أصلا»[1].

[1] نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ،2003، ص 71.

وعّرفه **"الكندي"**، بأنه «مدة الحركة أو هو عدد الحركة، لأن فكرة الزمان تمكننا من معرفة السرعة والبطء في الحركة، بينما الآن ما هي إلاّ أداة تصل الزمان الماضي بالمستقبل»[1]، وقد ذهب بعض الفلاسفة الإسلاميين إلى القول «بأن الزمن المطلق أزلي وأبدي وسرمدي، أمثال **"الفارابي"**، و**"ابنرشد"** و**"الرازيالطبيب"**[2]، وقد انتقد **"الغزالي"** ما ذهب إليه هؤلاء الفلاسفة.

أما عند جمهور المتكلمين ونخص بالذكر **"الأشاعرة"**، فيعرفون الزمن بأنه «متجدد معلوم يقدر به متجدد موهوم»[3].

أما **"الصوفيون"** ونلخص رأيهم في رأي **"الغزالي"**، الذي **يُعّ**رِ الزمن بكونه «مخلوق متناه كالمكان، والتفكير في سابق له من أغاليط الوهم، فكما يجوز أن يوجد فوق لا فوق فوقه، فكذلك يجوز قبل لا قبل قبله»[4].

❖ الزمن والعلوم

شغلت مقولة الزمن العلماء كما شغلت الفلاسفة قبلهم، فخاضوا في مغامرة محاولة الإمساك بطرف خيط الزمن، فصاغوا نظرياتهم قياسا عليه، ولعل أهم نظرية في هذا المجال هي نظرية **"أنشتاين"** النسبية.

فقد نظر علماء الفيزياء إلى الزمن «أنه سلسلة من الآنات، سلسلة ذات اتجاه، ولا يتميز آن من الآن الآخر إلا بالوضع الذي يشغله، وهذا الوضع يتحدد بالنسبة إلى نقطة ابتداء»[5]. أما الزمن عند **"أنشتاين"** فهو

---

[1] زينب عبد العزيز، مبحث الزمان في الفكر الفلسفي والإسلامي، www.ahewar.org.2016/04/04، 19 :02سا.

[2] أحمد دعدوش، مشكلة الزمن من الفلسفة إلى العلم، ص7.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، 1998، ص 172.

[4] أحمد دعدوش، المرجع نفسه، ص 7.

[5] عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، ص 101.

البعد الرابع للأشياء إضافة إلى الطول والعرض والارتفاع[1].

والزمن عند **"نيوتن"** نوعان نسبي ومطلق، «إن الزمن الحقيقي أو الرياضي والمطلق زمن في ذاته، ومن طبيعته الذاتية أنه يتدفق بدون ارتباطه بأي شيء خارجي، وأن له بنفس القدر من المساواة شكلا آخر هو الاستمرار، فهو نسبي ظاهري بل مشترك وحسي، وهو كمقياس للاستمرار، إنما يقاس بواسطة الحركة التي يمكن أن تستخدم بشكل عام ومشترك بدلا من الزمن الحقيقي»[2].

وبالموازاة لم يغفل البيولوجيون تأثير الزمن في الكائنات الحية، فراحوا يتتبعون تطورها ومراحل حياتها، فصاغوا نظرياتهم وفقا لما توصلوا إليه، ولعل أكثر النظريات تعلقا بالزمن نظرية التطور لدى **"داروين"** عند حديثه عن أصل الأنواع، والتي استثمرت فيما بعد في الأدب.

وقد أثار الإنسان والحيوان اهتمام البيولوجيين، خاصة فيما يتعلق في ذلك التفاعل بينهما وبين الطبيعة وتقلباتها، وأخيرا توصلوا إلى كون الإنسان -وكذا الحيوان- يمتلك جهازا دقيقا يتمكن من رصد التغيرات حوله خصوصا الزمنية، وهو ما أطلق عليه الساعة البيولوجية، حيث «اتفق علماء البيولوجيا اليوم على أن الكائنات الحية على اختلاف أنواعها تحتوي على جهاز حيوي زماني، يتم من خلاله ضبط الكثير من وظائف الجسم قياسا إلى الزمن، ويمكن للمرء اكتشاف أثر هذا الجهاز من خلال اعتياده على النوم أو تناول الطعام في فترات دورية محددة بحيث أن فواتها دون قضاء حاجة الجسم منها قد يتسبب في أشكال متعددة من التوتر»[3].

وغير بعيد عن مجال البيولوجيا، نجد أن علماء الجيولوجيا لم يتخلّفوا أيضا عن التعاطي مع موضوع الزمن، فحاولوا معرفة عمر الأرض والكائنات الموجودة فوقها، وكذلك الإنسان معتمدين في ذلك على المستحاثات

---

(1) محمود يوسف عبد القادر عوض، أسماء الزمن في القرآن الكريم، ص 13.

(2) إميل توفيق، الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، ط1، 1986، ص 88.

(3) أحمد دعدوش، مشكلة الزمن من الفلسفة إلى العلم، ص 25.

والبقايا الحيوانية والنباتية، فأوجدوا لأنفسهم طريقة تمكنهم من ذلك، وهي استعمال الكربون المشع (C14) فقدروا بذلك عمر النجوم والكواكب والإنسان البدائي، وعمر الأرض الذي قدروه ببلايين السنين.

❖ **الزمن عند النحويين**

لم يتناول النحاة العرب الزمن إلا من باب كونه دالا على الفعل، والفعل عندهم «كلمة دالة على الحدث مصحوبا بالزمن»[1]، كما أنه (الفعل)«يفيد معنى تدل صيغته على أحد الأزمنة الثلاث»[2] ماض أو حاضر

أو مستقبل، ومن هذا المنطلق عرفوا الزمان بقولهم: «الزمان ظرف الأفعال، وإنما قيل لأن شيئا من أفعالنا لا يقع إلا في مكان وإلا في زمان وهما الميقات»[3]، وقد لا حظ بعض النحويين العرب أمثال: «**الزّجاجي**و**السيرافي** وغيرهما، أنُ ضَي الأحداث وحضورها أو استقبالها بالنسبة للفاعل، إنما لا يقاس إلا عن طريق المتكلم، فالفعل على الحقيقة ضربان: ماض ومستقبل، فالمستقبل ما لم يقع بعد، ولا أتى عليه زمان، ولا خرج من العدم إلى الوجود، والفعل الماضي ما تقضّى وأتى عليه زمانان لا أقل من ذلك، زمانجُود فيه، وزمان خُبر فيه عنه، فأما فعل الحال فهو المتكون في حال خطاب المتكلم لم يخرج إلى حيز المضي والانقطاع»[4].

إذن فالزمن عند النحويين ماض انقضى، ومستقبل لم يأت بعد، وحاضر يمثل حال خطاب المتكلم، يمثل نقطة الانطلاق في سير الزمن والانتقال بين الزمن الماضي والمستقبل.

وغير بعيد عن هذا المفهوم قام الصرفيون بالتعاطي مع مفهوم الزمن، فربطوه بمعاني الصيغ من خلال سياقات مختلفة الاستخدام وهل« الصيغ الصرفية إلا الأشكال التي ترشح دلالتها الزمنية مع قرائن أخرى»[5].

---

[1] أبو بكر علي عبد العليم، الموسوعة النحوية والصرفية الميسرة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2004، ص395.

[2] عز الدين مجدوب، المنوال النحوي العربي: قراءة لسانية جديدة، كلية الآداب، سوسة- تونس، ط1، 1998م، ص 183.

[3] أبو علي أحمد بن محمد، كتاب الأزمنة والأمكنة، دار الكتاب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1996م، ص 103.

[4] محمد عبد الرحمن الربحاني، اتجاهات التحليل الزمني للدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 18.

[5] المرجع نفسه، ص 19.

إذن لم يخرج الصرفيون في نظرتهم للزمن عن النحويين، غير أنهم لم يغفلوا الأدوات ووظائفها في توجيه الدلالة الزمنية، كالسين، لام الأمر ... كما عنوا بمعاني الصيغ الصرفية واستخداماتها في الجمل.

وإذا كان الزمن «إحدى المقولات الأساسية التي اعتنى بها النحو التقليدي، فإنها إحدى المقولات التي سيعيد البحث اللساني طرحها ومساءلتها من منظور جديد»[1]، وذلك ما يبدو لنا من خلال ما قام به اللغوي **"ابراهيم أنيس"**، حيث انطلق من التقسيم الثلاثي الذي جاء به النحويون للفعل الذي «لا يستقيم لسبب أن المصادر تدل على الزمان»[2] أيضا.

وقد حاول **"ابراهيم السامرائي"** تجاوز الفهم التقليدي للزمن، وذلك في كتابه **"الفعل زمانه وأبنيته"**، حيث «لاحظ زيف الفهم التقليدي للزمن، وقام باستقراء الأزمنة، كما هي متفرقة في كتب التفاسير وكتب النحو، فاستنتج أن بناءفَعَلَ " وبناء "يفعل" لا يمكن أن يدلا على الزمن بأقسامه وحدوده قائمة، فالفعل العربي لا يفصح عن الزمان بصيغة وإنما يتحصل الزمان من بناء الجملة، فقد تشتمل على زيادات تعين الفعل على تقرير الزمان في حدود واضحة»[3].

وحاول **"كمال بشر "** أن يضع تحديدا دقيقا للزمن اللغوي، «فأقام التفرقة بين نوعين من الزمان أولهما الزمن المنطقي والثاني الزمن الفلسفي»[4] ولجأ إلى اللغة الإنجليزية لتوضيح هذه الفروق، فأعطى للزمن المنطقي «مرادف الوقت في الوقوع على الماضي والحاضر وهو ما يقابل المصطلح الإنجليزي (***time***)، في حين خصّ الزمن اللغوي بالوسائل اللغوية المميزة لكل لغة، وهذه الأخيرة تعبر اللغة عن الأوقات المختلفة، وهو ما يطلق عليه بالإنجليزية (***tense***)»[5].

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط4، 2005، ص 63.

[2] عز الدين مجدوب، المنوال النحوي العربي، ص 182.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص84-85 .

[4] محمد عبد الرحمن الريحاني، اتجاهات التحليل الزمني للداراسات اللغوية، ص350 .

[5] المرجع نفسه، ص ن .

وقد ميز **"تمام حسان"** في كتابه **"اللغة العربية معناها ومبناها"** «بين الزمن الصرفي وهو الذي يظهر من خلال الصيغة، والذي لا يدل على الزمن، والزمن النحوي الذي تتجلى فيه زمنية الفعل من خلال السياق، وبذلك تتساوى هذه الصيغ، والذي يزّمنها هو موقعها في الجملة»[1].

كما حاول أيضا التفرقة بين الزمن الفلسفي والزمن اللغوي في تعقيبه على محاضرة **"العقاد"**، «وقد استقر على تسمية الزمن الفلسفي بما يعرف بالإنجليزية(***time***)، وحتى لا تختلط الأمور فقد جعل لذلك مصطلح الزمان في اللغة العربية، أما الزمن اللغوي فقد جعله مساويا لما يطلق عليه بالإنجليزية(***tense***)»[2].

وقبل أن نغادر هذا المقام، تجدر الإشارة إلى تعامل الإنسان الجاهلي وكذا القرآن الكريم مع الزمن.

فكيف تعامل كل منهما مع الزمن؟

إن الباحث في الحياة الجاهلية، خصوصا في الشعر الذي يعد دستور العرب، فإنه لا تخفى عليه تلك النظرة السلبية للزمن، فالإنسان الجاهلي يرى فيه (الزمن) تلك القوة التي لا تقهر، فيقف أمامها عاجزا خائر القوة، مسلوب الإرادة، فيراه السبب في خراب الديار، كما يراه المسؤول عن الفراق، والأكثر من ذلك أن حياته في مكان ما كانت مرهونة بالفصول، فهو دائم الترحال، ولعل أصدق ما يعبر عن هذه النظرة التشاؤمية **"المقدمة الطللية"**، حيث يقوم الشاعر بالبكاء على الأطلال ومخاطبة الديار التي أفسدها الدهر وفعل فيه أفاعيله، فها هو **"امرؤ القيس"** يقول:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل [3]

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 85.

[2] محمد عبد الرحمن الريحاني، اتجاهات التحليل الزمني للدراسات اللغوية، ص 350.

[3] أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2005، ص 5.

ونجد أيضا **"طرفة بن العبد"** يقول في مطلع معلقته:

لخولة أطلال ببرقة تهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[1].

حيث شبه الديار التي عبث بها الزمان ببقايا آثار الوشم على اليد عندما يمّحي.

كما عبر عن قلقه من القادم من الزمن ومن ذلك قول **"زهيربن أبي سلمى"** في معلقته:

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غدٍ عمِ [2].

والحقيقة أن هذه النظرة التشاؤمية للإنسان الجاهلي لا تخصه وحده هو، بل تخصّ الإنسان عامة على اختلاف عصوره وحياته، فها هو **"ابن زيدون"** يقول:

مْنُ مبلِغ الملبسينا بانتزاعهم حزنا، مع الدهر لا يبلى ويُ بلينا[3].

فهو هنا يدرك حقيقة الزمن الذي لا يبلى، ولكنه يُ بلي الإنسان وهذه بديهية عرفها الإنسان منذ القدم.

وإذا ما عرجنا إلى القرآن الكريم، فإننا لا نجد كلمة "زمن" في نصه، ورغم ذلك فقد أولى للزمن أهمية كبيرة، حيث بلغ «عدد السور التي تضم ألفاظا تشير إلى معاني الزمن بأشكالها المختلفة مثل أمد، حين، أزل، ودهر إلى أسماء الأوقات مثل الأيام والسنوات يناهز ثلثي سور القرآن الكريم، أما عدد الآيات فيتفاوت حسب موضوع السور، إذ يزيد عدد الآيات التي تحتوى على تلك الألفاظ في سورة **"البقرة"** على أربعين آية»[4].

والمتصفح لأركان الإسلام الخمسة يلاحظ مدى أهمية الزمن بالنسبة للمسلمين، إذ أن أغلب العبادات متعلقة بزمن، فالصلاة والزكاة والحج والصوم، كلها عبادات مرتبطة بزمن، وقد وردت العديد من الآيات تؤكد ذلك

---

[1] أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، ص16.

[2] المرجع نفسه،ص34.

[3] ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 2008، ص 298.

[4] أحمد دعدوش، مشكلة الزمن من الفلسفة إلى العلم، ص 7.

منها: ﴿وأقم الصلوة طرفي النهار وزلفا من الليل إن الحسنات يذهبن السيئات﴾[1] وغيرها كثير، أما عن **"الحج"** فيقول تعالى: ﴿الحج أشهر معلومات﴾[2].

ولعل ما يبرز أهمية واهتمام القرآن الكريم الكبير بالزمن، ورود بعض الآيات يقسم **"الله"** سبحانه وتعالى فيها بأوقات زمنية، من ذلك "سورة **الضحى**": ﴿والضحى ۝١ والليل إذا سجى ۝٢﴾[3] وأيضا سورة **"العصر"**: ﴿والعصر ۝١ إن الإنسان لفي خسر ۝٢﴾[4] بل الأكثر من ذلك، نجد أسماء لسور تحمل دلالة الزمن مثل: الضحى، العصر، الفجر.

والزمن في القرآن أصل من أصول النعم، «وقد أشار القرآن الكريم إلى عظم هذا الأصل في أصول النعم، وألمح إلى علو مقداره على غيره، فجاءت آيات كثيرة ترشد إلى قيمة الزمن، ورفيع قدره، وكبير أثره [منها] قوله تعالى ممتنّا على عباده بهذه النعمة الكبرى): ﴿وسخر لكم الشمس والقمر دائبين وسخر لكم الليل والنهار ۝٣٣ وآتاكم من كل ما سألتموه وإن تعدوا نعمت الله لا تحصوها إن الإنسان لظلوم كفار ۝٣٤﴾[5]

فأدرج سبحانه وتعالى الليل والنهار ضمن النعم التي أنعم بها على عباده، وهما صورتان من الصور العديدة التي يتبدى فيها الزمن بشكل جلي.

وقد قسم القرآن الكريم الزمن «من حيث تسلسله إلى عالمين، عالم الدنيا الفاني وعالم الآخرة الباقي، التي تتبع له المرحلة البرزخية، مخالفا في ذلك تقسيم النصارى الذي قسموه إلى ثلاثة أقسام رئيسية»[6]، وقد قسمه

---

(1) سورة هود، الآية114.

(2) سورة البقرة، الآية 197.

(3) سورة الضحى، الآية 1

(4) سورة العصر، الآية 1.

(5) سورة إبراهيم، الآية 33-34.

(6) أحمد دعدوش، مشكلة الزمن من الفلسفة إلى العلم، ص7.

فلسفيا « إلى زمنين: مطلق ونسبي، أما الأول فغيبي يعجز العقل البشري عن تصوره، وأما الثاني فهو الزمن الذي يشعر به عامة الناس في حياتهم اليومية، ويقيسون عليه تقلباتهم في هذه الحياة»[1]

والملاحظ هنا أن القرآن الكريم لم يتطرق إلى قضية الزمن مباشرة، وإنما كان منهجه عامّا، إذ لم يتطرق لتعريف الزمن أو لبيان مفهومه، وإنما كانت مجرد إشارات إليه.

هذا عن كيفية تعاطي الإنسان مع الزمن، هذا الأخير الذي حيره، وجعله يدور في دوامة لا قرار لها، فاختلفت وجهات النظر فيه، كل أدلى بدلوه حسب ما يراه، فظهرت أنواع للزمن:الزمن الفلسفي، الزمن الفيزيائي، الزمن البيولوجي، والزمن الجيولوجي وغيرها، وكل لم يصل إلى يقين يغني الآخرين عن الخوض في مثل ما خاضوا، وليس لنا أن نقول هاهنا أن مسألة الزمن غدت معضلة حقيقية، إذ لا يمكننا الوقوف على مفهوم واضح قارّ وثابت للزمن، وذلك لغموضه وصعوبة إدراك كُنهه، ولهذا تعددت مفاهيم الزمن بتعدد الخائضين فيه بين فيلسوف، وعالم لغة، وعالم طبيعة، وعالم فيزياء، وعالم رياضيات وغيرهم.

ولم ينس الأدب حظه من الغوص في أعماق هذه المعضلة، فخاض في مثل ما خاض الناس، وانبرى النقاد خاصة على دراسة الزمن محاولين إمساك طرف خيطه، والسؤال المطروح: كيف تعاطى الأدب (النقاد) مع الزمن؟ والذي سوف يحاول البحث الإجابة عنه.

[1] أحمد دعدوش، مشكلة الزمن من الفلسفة إلى العلم، ص 07.

الفصل الأول:
الزمن وتحولاته في الدراسات السردية

أولا - الزمن في الدراسات السردية

عُدّت قضية الزمن من القضايا المحورية التي أخذت مساحة ليست بهينة من أبحاث الدارسين والمفكرين والفلاسفة، الذين سعوا جاهدين لتقديم توضيحات مبسطة عن هذا اللغز، في محاولة منهم لمعالجة هذه الإشكالية التي شكلت هاجسا بين الباحثين، بحيث إن كل شيء مرتبط بالزمن.

ورغم صعوبة الوقوف على تعريف دقيق للزمن، إلا أن هؤلاء المهتمين بحقله حاولوا إعطاء مقاربة مفهومية له، وسوف يحاول البحث رصد بعض ما قيل فيه، انطلاقا من مفهومه اللغوي والاصطلاحي.

ا- مفهوم الــزمن

ا-1-الزمن لغة:

كثيرة هي المعاجم التي تناولت لفظة "زمن" ،فرغم تفاوتها في بعض التفاصيل، إلا أنها تصب كلها في معنى الوقت؛ قليله أو كثيره.

وفي هذا المقام سوف نرصد بعض ما جاء في معاجمنا العربية، أبرزها:

"لسان العرب" "لابن منظور" ، فِمَّا ورد فيه:

« زَمَن . الزَّمْن والزَمانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزَّمْن والزَّمانُ العصر، والجمع أ زُمْن وأزمان وأزمنة. وَزَمْن زَامِن: شديد. وأَزْمَن الشيء: طال عليه الزَّمانُ... وأَزْمَن بالمكان: أقام به زمانا ...وقال شَمِر: الدَّهْر والزَّمان واحد، قال أبو الهيثم: أخطأ شَمِر ... قال: ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر، قال: والدَّهر لا ينقطع؛قال أبو منصور: الدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة وعلى مدة الدنيا كلها .. والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه ... والزَّمنةُ: البُرهة.

وأقام زَمنة، بفتح الزاي أي زمنا. ولقيته ذات الزُّمين، أي في ساعة لها أعداد، يريد بذلك تراخي الوقت».[1]

ومما جاء في قاموس **"محيط المحيط"** لصاحبه **"بطرس البستاني"**:

« الزمان العصر، واسم لقليل الوقت وكثيره، وقيل خُصَّ بستة أشهر، وقيل من شهرين إلى ستة أشهر، ج أزمان وأزمنة وأزمن ...

والأزمنة عند الصرفيين ثلاثة: وهي الماضي والحاضر أو الحال والآني أو المستقبل ... وأزمنة السنة فصولها وهي أربعة: الربيع والصيف والخريف والشتاء ... ويقول لقيته ذات الزمين تريد بذلك تراخي الوقت ».[2]

أما في **"المنجد في اللغة والأعلام"**، فقد ورد لفظ "زمن" بهذا التعريف:

«زمن، أزمَن الشيء: أتى عليه الزمان وطال ... وأزمن بالمكان: أقام به زمانا. الزمن ج أزمان وأزمن، والزمان ج أزمنة، والزَّمنةُ: العصر الوقت طويلا كان أو قصيرا ...».[3]

وإذا عرجنا إلى كتاب الله تعالى، فإننا لا نعثر على لفظة "زمن"، وإنما نجد لها من الأقيسة الزمنية ما يدل عليها كاليوم والساعة والعشية والسنة وغيرها. من ذلك قوله تعالى:﴿ولبثوا في كهفهم ثلاث مائة سنين وازدادوا تسعا ﴿٢٥﴾﴾[4]﴿وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم قال قائل منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم ﴿١٩﴾﴾[5]،وأيضا قوله:﴿كأنهم يوم يرونها لم يلبثوا إلا عشية أو ضحاها ﴿٤٦﴾﴾[6]، وأيضا:﴿والفجر ﴿١﴾ وليال عشر ﴿٢﴾﴾[7].

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، بيروت– لبنان، مج3، ج20، ص 1867، مادة (ز م ن).

(2) بطرس البستاني، محيط المحيط، مطابع تيبو- بورس، بيروت- لبنان، 1987، ص 279.

(3) المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط40، 2003، ص 306.

(4) سورة الكهف، الآية 25.

(5) سورة الكهف، الآية 19.

(6) سورة النازعات، الآية 46.

(7) سورة الفجر، الآية 1-2.

وقد ذكرت لفظة "الدهر" مرتين اثنتين، الأولى في سورة **"الجاثية"** يقول تبارك وتعالى: ﴿ وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر وما لهم بذلك من علم إن هم إلا يظنون ﴿٢٤﴾ ﴾[1].

أما الثانية فوردت في قوله جلَّ وعلا في سورة **"الإنسان"**:﴿ هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئا مذكورا ﴿١﴾ ﴾[2].

من خلال التعاريف التي ذكرت في تقصي لفظة "زمن "، نلاحظ أن دلالتها لم تتغير ،إذ لم تخرج عن كونها تعبر عن ذلك المقدار من الوقت ؛ قليله أو كثيره ، طويله أو قصيره ،ضيقه أو متسعه في حركته الدائمة .

I-2-الزمن اصطلاحا:

عُدَّ الزمن منذ بدء الوعي إحدى المعضلات العصية عن الحل، إذ يصعب على الباحث تقديم مفهوم دقيق محدد له، وذلك لطبيعته الانسيابية المجردة التي تمتد إلى كل شيء في الوجود، فهو ذلك الموجود الخفي الذي يمتد بظلاله على كل شيء، دائم الحركة والسيرورة، لا يتعب أبدا ولا يتوقف، لا يشيخ ولا يهرم، وهو بسيرورته يمضي بالوجود إلى الفناء نحو الخلود، لا شكل له ولا رائحة، لا نراه إلا عن طريق تحول الأشياء وتغيرها، يحتوي كل شيء ولا يحتويه شيء، كلٌّ مرهون بوجوده، وليس مرهونا بوجود شيء. فـ«الزمن هو عمر الحياة وميدان وجود الإنسان وساحة ظله وبقائه ونفعه وانتفاعه»[3]، وبتعبير آخر: «إنه خيط سميك متواصل من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، تحمل حركته الصيرورة والتحول والتغير»[4]، فالإنسان يعيش حدثا ما كزمن حاضر، بعد فترة من الزمن يصبح يشكل بالنسبة له ماض، يمكن الاستناد عليه أو تجاوزه لاستشراف المستقبل نحو حياة أفضل، وبالتالي

---

[1] سورة الجاثية، الآية 24.

[2] سورة الإنسان، الآية 1.

[3] عبد الفتاح أبو غدة، قيمة الزمن عند العلماء، ص17.

[4] الشريف حبيلة، الرواية والعنف: دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، ط1، 2010، ص 83.

تتحقق دلالة التحول والتبدل والاستمرارية، وهو أنواع على حد تعبير **"عبد المالك مرتاض"**: الزمن المتواصل، الزمن المتعاقب، الزمن المنقطع (المتشظي)، الزمن الغائب، الزمن الذاتي[1].

ولتقديم مفهوم تقريبي بالنظر لما يعنينا في إطار موضوع البحث، سيخصص تعريفات لمجموعة من النقاد بسطوها للزمن الروائي.

فمن بين الذين بسطوا تعريفا له نجد الناقدة **"سيزا قاسم"** تقول: «الزمن حقيقة مجردة سائلة، لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى. الزمن هو القصة وهي تتشكل وهو الإيقاع»[2]، من هنا حظي الزمن باهتمام كتاب الأدب على تنوع أشكاله من شعر ونثر، وقصة ورواية ... إذ عد العنصر الأكثر أهمية داخل الخطاب الأدبي ؛لأنه الجوهر الجامع لمختلف عناصر النوع الأدبي، «فلا غرابة إذن في أن معظم الكتَّاب الذين لعبوا دورا هاما في موكب القصة، قد أبانوا عن انشغال ذهني بالزمن وأطالوا الحديث عنه»[3]، وتعقيبا على رأي **"سيزا قاسم"**، ربط الأستاذ **"هيثم حاج علي"**« العلاقة بين القصة والزمن، ورأى أنها علاقة مزدوجة، فالقصة حسبه، تصاغ داخل الزمن والزمن يصاغ داخل القصة، ويسهم في وجودها»[4].

لقد كانت التفاتة أغلب الروائيين للزمن واضحة في معظم أعمالهم، مرتكزين في ذلك على تبيان أهميته ووظيفته داخل العمل الروائي.

فالرواية-هي ما يمكن تعميمه على السرد-فن زمني بامتياز، مقابل الفنون المكانية كالرسم والنحت، لا بالنظر إلى كثرة الأزمنة المتواجدة فيها فقط، وإنما لاعتمادها شبه الكلي على الزمن[5].

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 175-176.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتابة، 2004، ص 38.

[3] أ. أ مندلاو، الزمن والرواية: تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1997، ص 75.

[4] هيثم حاج علي، الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1، 2008، ص 24.

[5] المرجع نفسه، ص24 .

وبما أن الرواية قالب يتكون من مجموعة عناصر كالأحداث، الشخصيات، المكان،واللغة ... يشكلها الزمن، يحركها ويحورها، فيصبح«بالنسبة للرواية ذو أهمية مزدوجة، فهو من ناحية ذو أهمية بالغة بعالمها الداخلي، حركة شخوصها وأحداثها وأسلوب بنائها، ومن ناحية أخرى، فإنه ذو أهمية بالغة بالنسبة لصمودها في الزمن بقائها أو اندثارها»[1].

ومن ثم كان الزمن الروائي: «صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة، تعتمد على الترتيب والتتابع والتواتر، والدلالة الزمنية، بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيش، وفق الزمن الواقعي أو السيكولوجي أو الفلسفي»[2]، فالبحث عن الزمن الروائي هو بحث عن الوظيفة السردية المنوطة به، أي الوجه الوظيفي (الدور) الذي يحققه كزمن واقعي.

أما من وجهة نظر الباحثة **"مها حسن القصراوي"** فهو «زمن داخلي تخييلي من صنع الخيال الفني، يستخدم الكاتب لبلورته وتشكيل بنيته آليات فنية تخدم السرد وتحقق شروطه الخطابية والجمالية»[3]. فالباحثة هنا تضيف عن كونه ذا أهمية وظيفية، فهو ذو أهمية في تحقيق الخطاب الروائي أيضا، ذلك أن جماليته تكمن في تخييله.

من هنا تعددت أوجه النظر إلى الزمن الروائي، وذلك لصعوبة الإمساك بهذا العنصر وتداخل مستوياته وأنواعه وتشكيلاته في النص –كما أشير إلى ذلك سابقا–

لذا فالزمن الروائي المركب من إحداثيتي: زمن السرد (الحكي) وزمن القصة (الأحداث) يؤدي مهمة محورية في تشكيل الخطاب، أساسها الربط بين مختلف عناصر النص الروائي، إذ يستحيل بناء رواية بدون زمن.

والمتصفح لهذا البناء يعثر على زمنين أساسيين: الزمن الكرونولوجي، الزمن السيكولوجي.

---

[1] أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط1، 2004، ص 18.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006، ص 10.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص 56.

الزمن الكرونولوجي: على مختلف تسمياته (الخارجي – العام – الطبيعي ...) يعني «تعيين التواريخ الدقيقة وشبه الدقيقة للأحداث»[1] أو هي «تلك التواريخ التي دارت فيها أحداث الرواية»[2]؛ أي أن هناك تواريخ بارزة وواضحة لأحداث ترتب وفق تسلسها الزمني أثناء سرد الرواية، وهو على شكلين:

أ- المدة الكرونولوجية للقراءة: «هي مقدار من الزمن –محدد بالساعة– الذي يستغرقه القارئ في قراءة الرواية»[3].

ب- المدة الكرونولوجية للكتابة: «هي عدد الساعات التي يستغرقها المؤلف في كتابة الرواية»[4].

إذن فالزمن الكرونولوجي في عمومه هو التتابع الزمني الذي يحكم العلاقة بين الأحداث وتمثلات حراكها الزمني، وهو أسهل أنواع الزمن وأكثرها قابلية للسيطرة[5].

أما **الزمن السيكولوجي:** (النفسي –الداخلي –الخاص ..) والذي كان واضحا في الأعمال الروائية الحديثة وهو «زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار بعكس الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة»[6]، فمقياس هذه النسبية «هو مقياس أنفسنا وشعورنا وتكيفنا أو عدم تكيفنا»[7]،فهذا الزمن يسير في حركته المتغيرة تبعا لتغير الظروف واختلاف الشخصيات، كل حسب عالمه السيكولوجي، وبالتالي فقدت التواريخ والساعات معناها المعياري، وهو على نوعين كذلك:

زمن خاص بالرواية، وزمن خاص بالقارئ.

---

[1] أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 158.

[3] المرجع نفسه، ص 22.

[4] أ. أ مندلاو، الزمن والرواية، ص 80.

[5] جمال ناجي، الرواية والزمن وفوضى ترويج الرداءة، www.alquds.co.uk، 2016/02/02، 15:22 سا

[6] أ. أ مندلاو، المرجع نفسه، ص 137.

[7] المرجع نفسه، ص 138.

وقد التفت الأدباء والنقاد إلى دراسة هذا الشكل في العصر الحديث والبحث في تقنياته المبثوثة في ثنايا الأعمال الأدبية، فمع بداية التأسيس للرواية الحديثة ظهر **"تيار الوعي"** الذي ارتبط ارتباطا مباشرا بالبعد السيكولوجي للرواية بهدف الكشف عن اللحظات الزمنية النفسية للشخصية.

إذن فالزمن السيكولوجي نسيج حياتنا الداخلية المنسابة فيه، «يرتبط بتجاربنا وأفكارنا وعواطفنا ولا يقاس بوحدة الزمن الاصطلاحي التي تعتمد على الساعة»[1].

من هنا عد الزمن -الروائي- من خلال هذه النظرة البسيطة التي عرضناها عن مفهومه وأنواعه داخل الرواية، عنصرا أساسيا في تشكيل النص الحكائي، وذلك لأهميته البالغة في تحقيق الجمالية والوظيفة المنوطة به.

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 52.

II-تطـور دراسـةالـزمن فـي السـرد

شغلت مقولة الزمن عقل وفكر الإنسان، وانعكست على حياته الفكرية والإبداعية، تُرجمت كرؤى وتصورات حاول من خلالها فك هذا اللغز، إذمثّل السمة الأكثر تميزا في كتابات الأدباء وتحليلات النقاد الأدبية،فـ« الأدب مثل الموسيقى هو فن زماني، لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة، وعبارة "كان يا ما كان في قديم الزمان" هو الموضوع الأزلي لكل قصة يحكيها الإنسان»[1]. وباعتبار الرواية شكلا حكائيا ارتبط بالواقع الحياتي، يتمحور الزمن كحلقة تضم سائر عناصره، إذ يسعى النقاد من خلاله «معرفة كيفية تعامل الرواية مع الخبرة الإنسانية، وكيفية تفاعلها مع الزمن ودوره في التصميم لشخصياتها وبناء هيكلها وتشكيل مادتها وأحداثها»[2].

وإذا كان الزمن في عمومه قد شغل الباحثين منذ القديم، فإن الزمن الروائي قد بدأ منذ عشرينيات القرن 20، إذ اختلف البحث فيه، نظرا لطبيعته المرنة. ونجد **"الشكلانيين الروس"** السباقين في إدراج موضوع الزمن «في نظرية الأدب، ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية، وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقة التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها...»[3]، إذ قاموا بالتمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فالأول هي الأحداث الزمنية في تسلسلها المنطقي، وأما الثاني فهو الأحداث ذاتها «غير الخاضعة للترتيب ذاته، إنما تستجيب لضرورات بناء النص، وتكون العلاقة بينهما جدلية، تنتج مفارقات زمنية تُظهر أشكالا مختلفة من الزمن في المبنى الحكائي»[4].

ورغم سعيهم الجاد في تقديم رؤية دقيقة لمفهوم الزمن، إلا أن هذا المسعى لم يلق من الانتشار في حينه ما كان يرجُى.

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 33.

[2] عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988، ص 10.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربية، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2009، ص 107.

[4] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، رويبة- الجزائر، 2012، ص 100.

لم يكن في الحقيقة هذا المجهود وحده على مستوى الساحة النقدية،«بل زامنه وعاصره موقف النقاد والدارسين الأنجلوساكسونيين أمثال: "**بيرسي لوبوك**"***lopec Perssi***و"**إدوين موير**"***'Moeere Edouinne***»[1] اللذان أكدا بدورهما على «أهمية الزمن في السرد والتشديد على خطورة الدور المنوط به»[2].

ولا يمكن بأي حال من الأحوال إنكار بعض الأعمال التي ظهرت «أوائل الخمسينيات، تحاول دراسة الزمن من ناحية الشكل وتجسيده في النص الروائي»[3].

رغم أهمية دراسات الشكلانيين الروس، إلاّ أنها بقيت محتشمة ولم ينُفض عنها الغبار، وذلك نتيجة لعدم ترجمة هذه الأبحاث والدراسات إلى اللغة الفرنسية أو الإنجليزية، ومع «بداية الستينات، خرجت هذه الأعمال إلى النور، إذ عُدّت هاته الفترة العصر الذهبي للحركة النقدية الروائية، [حيث] بدأت هذه الآراء تعود إلى السطح عن طريق مجموعة من النقاد والفلاسفة في شكل مقاربات وأشكال للتعامل مع الظاهرة الزمنية .. ولعل من أهم هذه المؤلفات العائدة إلى السطح، نجد مؤلَّف "**جورج لوكاتش**"***George luckase***"**نظرية الرواية**"، الذي أولى [فيه] اهتماما بالغا لقضية الزمن»[4]، فهو ينطلق في رؤيته هذه للزمن من خلال العمل الروائي، إذ «يربطه بالزمن الواقعي [الذي] ينقله الكاتب عبر الوعي إلى النص، والبحث عنه لا يتجاوز البحث عن هذا الواقع»[5]. جاء "**باختين**" "***Bakhtine***" الذي لم يبتعد كثيرا عن تصور سابقه،«إلا أنه يفهم الزمن الروائي بالذات على نحو مخالف له»[6]، فقد اعتبر الرواية بناء «يجمع أزمنة تتحاور وتتفاعل، تحددها التجربة والمعرفة والممارسة، ومنه فالزمن فالزمن حسبه عنصر حواري منفتح».[7] نجد نفس المنحنى سلكه كل من «"**جون بويون**" ***Jean Bouillon***"،

---

(1)حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 108.

(2)المرجع نفسه، ص ن.

(3)سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 39.

(4)إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص 100.

(5)الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 90.

(6)حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص 102- 103.

(7)الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 90.

"جورج بولي" *George Poulet*، وغيرهم»[1]. كل هاته الدراسات لم تتعد حد الإطار الفلسفي والفكري للزمن.

بقيت قضية الزمن في الفن الروائي في سيرورتها المستمرة تسير قدما نحو التعّمق أكثر، لتصبح أعمق مع **"البنيويين"** الذين سلكوا التجديد، وإن صح التعبير جردوا الدراسات الزمنية من لبوسها الفلسفي وخصوها بالمجال الأدبي البحت (النقي)، وبالتحديد الزمن السردي، «ويأتي على رأس قائمة هؤلاء المجددين الأديب والناقد الفرنسي **"ميشال بوتور"*Boutoure Michel*** في مؤلفه الرائد **"بحوث في الرواية الجديدة"** حيث يقدم إمكانية تقسيم الزمن إلى ثلاثة أزمنة على الأقل : زمن الكتابة، زمن المغامرة، وزمن الكاتب»[2].

وتأتي دراسة **"رولان بارث" *Roland Barthe*** *للسرد* الروائي في كتابه **"التحليل البنيوي للسرد"** عام 1966، «التي استلهم فيها منهج **"بروب"**، دعا فيه إلى تجدير الحكاية في الزمن، وربط **"بارث"** بين العنصر الزمني والعنصر السببي، وأكد أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي من الخطاب، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام، وأن الزمن السردي هو زمن دلالي / وظيفي، بينما الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي فحسب»[3]. بالإضافة إلى هذه الدراسة، هناك مؤلَّف آخر وهو **"شاعرية الخطاب"** الذي أولى فيه عنايته هو الآخر بالزمن.

وغير بعيد عن هذا المنحى السردي، نجد **"*تودورف Tzvetan Todorov*"** من خلال مؤلفه **"مقولات السرد"** عام 1966 «يميز بين زمنين: زمن القصة وزمن الخطاب، ورأى أن زمن القصة متعدد الأبعاد، بينما زمن الخطاب خطي، كما ميز بين زمن الكتابة وزمن القراءة»[4]. مثلما هو الحال عند **"ميشال بوتور"**. وفي سنة

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 110.

[2] المرجع نفسه، ص 114.

[3] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 102.

[4] المرجع نفسه، ص 103.

1968 وضع لنفسه طريقة خاصة في معالجة الزمن شكلت رؤيته النقدية الواعية، وذلك بعد اطلاعه على أبحاث النقاد الألمان في هذا المجال.

أما في سنة 1967 «نجد من النقاد الجدد **"جان ريكاردو *Jean Ricardou*"** يحافظ في كتابه **"قضايا الرواية الجديدة"** على جوهر الثنائية الزمنية عند **"تودورف"** لكن بمصطلحاته الخاصة، فالعمل الروائي عنده يقوم على الحكي الذي يجعله ينقسم إلى مستويين مختلفين من الأزمنة، زمن الحكي وزمن التخيل، والعلاقة القائمة بينهما هي التي تشكل طبيعة السرد، وتتيح للباحث التعرف على ما يسميه سرعة الحكي»[1].

غير أن ما قام به الناقد **"جيرارجنيت *Gerard Genette*"**«عام 1972، وتغييره دفة البحث في الزمن من أساسها، حيث نظر إلى الزمن السردي كنوع من الزمن المزيف، فصوب اهتمامه إلى الزمن داخل الرواية»[2]. فالزمن عنده «زمن الشيء المروي، وزمن الحكي، يقابله عند اللسانيين زمن الدال وزمن المدلول»[3].

ويمضي **"شارل غريفل *CharleGrivel*"** سنة 1973م بخطوة أخرى في مجال البحث في الزمن السردي، «إذ يؤكد على أن لا خيار للسرد بين أن يشير إلى زمنية أو لا يشير، فالمسيرة الروائية لا يمكنها أن تنطلق ما لم تحدد لها عتبة زمنية، والقصة –أية قصة- تفترض نقطة انطلاق زمنية ما ... مثل الإشارة إلى تاريخ أو ما يعادله، فهذه الإشارات وأشباهها هي التي تجعل الملفوظات الحكائية تتوالى في السرد»[4].

في سنة 1980 تقدمت الباحثة في مجال السرد **"أوريكشيوني"** درجة أخرى، لتضيف على تحديدات **"جيرارجنيت"**، فتميزت «داخل الزمن السردي للقصة كزمن الكتابة الحكائية، وزمن المروي له إذا وجد في النص،

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 116.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 90.

[4] حسن بحراوي، المرجع نفسه ص 116-117.

وزمن المدلولات النصية التي تتابع خطيا في الخطاب، وبين ما ينتهي منه لخارج القصة كزمن القراءة الفعلية التي تختلف من قارئ إلى آخر، وزمن الأحداث المروية»[1].

ويبقى الزمن وجهة ومقصد الدارسين والنقاد، فتفنّنوا في طرق تناوله. فهذا يتناوله دلاليا والآخر بنيويا وآخر يتناوله بمنهج مغاير.

أما بالنسبة لأدبنا العربي فقد «توجهت الرواية العربية بشكل عام نحو المثاقفة والكونية، باعتبارها رافدا من روافد الرواية العالمية، تتأثر بتقنياتها وأساليبها وتحافظ على خصوصياتها وميزتها في الوقت نفسه»[2]. فغير بعيد عن نقادنا على مستوى الساحة العربية تلقيهم للزمن السردي في أبحاثهم ودراساتهم الروائية والنقدية، مرتكزين في ذلك على ما قام به النقاد الغربيون ودارسو الزمن السردي وتحليلاته، فنجد الناقد **"سعيد يقطين"** حاول أن يقدم لنا رؤيته لمفهوم الزمن كعنصر أساسي من عناصر البنية السردية، وتوضيح تقسيماته انطلاقا من التصور النقدي الغربي «في محاولة للوصول إلى رؤية نظرية وتطبيقية في دراسة الزمن الروائي في النص العربي»[3].

والزمن الروائي حسبه ثلاث: زمن القصة، زمن الخطاب، زمن النص، فـ«الفرضية التي تنطبق منها في هذا التقسيم الثلاثي العام، تتجلى في كون زمن القصة صرفي وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي، وفي الزمن الأخير تتجلى زمنية النص الأدبي (الروائي هنا) باعتباره التجسيد الأسمى لزمن القصة وزمن الخطاب في ترابطهما وتكاملهما، أو لنقل باعتباره تزمين القصة والخطاب في زمنية خاصة سكونية أو تحولية، انقطاعية أو استمرارية»[4]، وقد جسد رؤيته هذه من خلال مجموعة مؤلفات أبرزها: **"تحليل الخطاب الروائي"، "انفتاح النص الروائي"**.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ،ص117 .

[2] سمير فوزي حاج، مرايا جبرا إبراهيم والفن الروائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 21.

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

[4] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 89.

نجد إلى جانبه الناقدة **"سيزا قاسم"** ارتكزت في نظرتها للزمن الروائي على نظرية **"جيرار جنيت"** ففي مؤلفها **"بناء الرواية"** قسمت الزمن إلى زمن داخلي (نفسي) وزمن خارجي (طبيعي) حيث يمثل حسبها هذين المفهومين «بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني، أما الأول فيمثل الخيوط التي تنسج منها لحمة النص، أما الثاني فيمثل الخطوط العريضة (السقالات) التيتُبنى عليها الرواية»[1].

أما **"يمنى العيد"** ومن خلال كتابها **"تقنيات السرد الروائي"**، ارتكزت هي الأخرى على تصورات التحليل السردي الغربي للزمن، وأفردت لذلك مبحثا في الفصل الثالث بعنوان **"مقولة زمن القص"**.

كما لا يخفى علينا ما قام به **"عبد المالك مرتاض"** من جهود في استثمار التصور الغربي للزمن السردي عامة والروائي بصفة خاصة، وذلك من خلال كتابه **"في نظرية الرواية"**، خصه بمقال عنونه **"علاقة السرد بالزمن"**، معتمدا بالأخص على أبحاث **"تودروف"** وجهود **"جنيت"**.

كل هذه الجهود والمساعي كانت تصب في قالب البحث في كيفية اشتغال آليات الزمن الروائي داخل الرواية العربية، وتقريب الصورة الحقيقية للقارئ بغرض اكتشاف هذه التيمة.

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 67.

ثانيا- الزمن بين الرواية التقليدية والرواية الحديثة

رافق السرد حياة الإنسان منذ نشأته، فعلى حد تعبير **"جيرار جنيت"** أنه ظاهرة إنسانية لا تختص بجنس بشري معين، فقد تنوعت مظاهر السرد وتطورت بتطور الإنسان، فتجلت في مختلف الأجناس الأدبية، في الشعر والمسرحية، وفي القصة والرواية، ... هذه الأخيرة التي مثلت الزمن بامتياز، إنها نمط سردي يعكس «شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد»[1]، منبسطة في زمن يتفاعل بين مختلف عناصر النسيج الروائي، هذا الأخير الذي يعد «محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها»[2].

ويمكن تقسيم الرواية من حيث تطورها إلى قسمين:

الرواية التقليدية، والتي ظهرت مع بداية النهضة الأوربية، والرواية الحديثة التي ظهرت حديثا مع تطور الدراسات والأبحاث، وقد اختلف النوعين من حيث تطور خصائص وآليات تشكل كل منهما، خاصة من ناحية الزمن الذي عد العنصر الأساس في النص الحكائي بشكل عام، وبناء على أهميته تأخذ الرواية صورتها كـ«بنية ليست ثابتة الكيان والتشكيل، ويمكن التقاطها بوضوح، بل هي صيرورة تحول وشكلها في صيرورة، وهدفها غير معروف مسبقا فكما أن الزمان في مختلف تجلياته متجدد ومتحول، فإن الرواية التي هي خطاب الزمان بامتياز، وهي نفسها بنية تحويل»[3]، وذلك باعتمادها الأزمنة الثلاث: الماضي، الحاضر والمستقبل في رسم أحداثها وتمثل شخصياتها وبلورة حبكتها، «فالرواية من حيث هي فن متخيل مكتوب، تتعامل مع الزمن، بإيقاع يوفر التأمل والتبصر، ويفتح آفاق التوقع لا التشويقي فحسب، بل المستقبلي الممكن والمحتمل أيضا»[4].

---

[1] فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1988، ص 176.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 36.

[3] زهيرة بنيني ،بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان: مقاربة بنيوية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، "علوم في الأدب الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2007، 2008، ص 157.

[4] يمنى العيد، الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011، ص 257.

ننطلق من هذه الرؤية للحديث عن تلك النمطية التي سارت عبرها صورة الزمن في الرواية الكلاسيكية وحتى الرواية الحديثة، ذلك أن الزمن في الرواية يخضع لرؤية العصر وفلسفته، ويتجلى هذا في الزمن التسلسلي المنطقي في الرواية التقليدية، والزمن الذاتي النفسي في الرواية الحديثة، إذ لم يعد مجرد خيط وهمي، وإنما اغتدى أعظم من ذلك وأخطر[1].

وبما أن الزمن يمثل الشخصية الرئيسية في الرواية، سيحاول البحث رصد أهم التطورات التي تعّرض لها الزمن، انطلاقا من النمط الذي تجلى فيه قديما والنمط الذي أصبح عليه الآن مع تطور الدراسات السردية.

فمع البنية التي تشكّل فيها نمط الزمن في الرواية التقليدية تقول الناقدة**"سيزا قاسم"**: «كان القاص البدائي يقدم لسامعيه الأحداث في خط متسلسل تسلسلا زمنيا مضطردا، وبنفس ترتيب وقوعها، وتمثل الأحداث الوحدات الأساسية التي يتكون منها القص في تسلسله»[2]، فالسارد في الرواية القديمة يقدم أحداث رواتبه على وتيرة خط متسلسل زمنيا، وكأنه بهذا التتابع يشبه عمل المؤرخ، ويصير عمله توثيقا تاريخيا للأحداث لا أكثر، ذلك أن الرواية التقليدية «كانت توظف زمنا خطيا هو أقرب إلى الطبيعي منه إلى زمن الإبداع، فكانت المضامين تؤطر زمنية الحدث، فلا نكاد نعث ر إلا على أفعال مفّقرهي التي تحدد آنية الأحداث وتفاعلاتها، وهو ما خنق أكثر هذه القصص وحرمها من فاعلية الانفتاح والتمفصل داخل بنية سردية عجائبية أحيانا، بحيث يتلون الزمن ويصبح مادة غير قابلة للنهاية»[3]. إن الزمن في هذا النوع القديم يعنى بسرد جميع الأحداث في الزمن الماضي، كما لا يعني إلا توقيت ذلك الحدث الذي وقع فحسب، وكأنه ليس إلا إطارا للأحداث وفقطتُ َقدم كسلسلة لحظات

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 38.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 54.

[3] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد: بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001، ص 76.

متتابعة، من هنا «فالرواية التقليدية التي تعتمد الحبكة السببية، يكون الزمن فيها متسلسلا يمنحها وحدة متكاملة متعاقبة الأحداث، تتابع أبعاد السرد فيرتبط الحدث اللاحق بالسابق من بداية الرواية إلى نهايتها»[1].

إن الاعتماد على نمط واحد في سير أحداث الرواية، والتركيز على مستوى واحد هو الماضي «ليس إلا مجرد خدعة فنية، لأنه لا يعني سوى الحاضر، فالراوي يسرد ما جاء في مخيلته لحظة إفراغ النص السردي على الورق»[2]، وبالتالي تحرر من تلك النمطية وذلك القيد المعتمد على التسلسل والانتظام والكرونولوجية في عرض الأحداث، لأن الروائي شعر فعلا بذلك التخبط والانحصار بين جدران الزمن المنتظم، ورأى في ذلك ضرورة للتخلص منه، وكسب حيز أكبر من الحرية بكسر هذه الرتابة الزمنية فانبنت هذه الرؤية مع بداية الستينات، وعلى ما جاء به رواد الرواية الحديثة، وتحديدا رواد تيار الوعي الغربيون، فهم أول من اهتدى إلى تكسير نمطية الزمن التاريخي داخل الرواية الحديثة التي «تثور على القواعد وتتنكر لكل الأصول التي كانت سائدة في كتابة الرواية والتي أصبحت توصف بالتقليدية»[3]، وسعوا إلى «تأسيس بنية سردية تخالف البنية التقليدية التي توظف الزمن بمفهومه الطبيعي المتتابع ولذا أصبح النص الجديد يتعامل مع الزمن تعاملا غير خاضع لنظام التسلسل، أو المنطق التاريخي أي منطق الزمان التقليدي نفسه»[4]، فقد استغنوا عن ذلك التركيب الكرونولوجي المعتمد على المعايير الخارجية، واتجهوا إلى المعايير الذهنية حيث تداعيات الذاكرة والحواس والخيال؛ إذ «ثمة سمة مهمة لحركة الشعور وهي قدرته على التحرك بحرية في الزمن وميله لأن يجد للزمن معنى خاصا به، والفكرة هنا هي أن العملية الذهنية – قبل أن تنظم منطقيا لإحداث التوصيل- لا تتبع نظاما زمنيا، وكل شيء يدخل الوعي يبقى هناك في لحظة الحاضر. وعلاوة على ذلك فإن ما يحدث في تلك اللحظة- بغض النظر عن الساعات الزمنية – التي يشغلها قد يمتد بلا

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 44.

[2] المرجع نفسه، ص 56.

[3] شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة: دراسة في آليات السرد قراءات نصية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2014، ص 17.

[4] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص 77.

نهاية عن طريق تقطيعه إلى أجزاء وضغطه على نحو شديد في ومضة من التعرف»[1]؛ فمع تطور التقنيات الحديثة في السرد الروائي، أصبح التعامل مع الزمن بمستوياته الثلاث في آن واحد، وعلى أنها بناءات متداخلة؛ حيث «انكسرت خطية السرد وتشظى الزمن، إذ لم يعد يسير برتابة أو بتسلسل متصاعد، بكلمات أخرى أصبحت الأزمنة تختلط وتتقاطع فيما بينها، مجسدة زمنا سرديا جديدا (...) وأصبح القفز من زمن إلى آخر، هبوطا أو صعودا، خلفا أو أماما داخل النص الروائي، من مميزات الرواية الحديثة»[2].

من هنا تصبح طريقة عدم التنسيق والتنظيم الزمنية الخاصية المميزة للرواية الحديثة، فاستخدام «تقنيات تيار الوعي كان وراء كثير من الانقلابات النوعية في الأدب المعاصر»[3]، وفي مجال السرد تحديدا قامت بكسر وخلخلة تراتب الأحداث وتداخل الأزمنة وعدم منطقيتها،«فإذا كان الزمن في الخطاب الأدبي التقليدي يكتسب منطق التسلسل والتتابع المنطقي، فإن اللامنطق هو الذي يتحكم في بنية الزمن من خلال التداخل والاسترجاع والاستذكار حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة لتسهم جميعها في تكسير عمودية السرد»[4]، وبالتالي يصبح للزمن دلالة خاصة به، يتفسح من خلاله مؤلف الرواية بحرية، يتلاعب ويناور بإحداثياتها مستخدما في ذلك تقنيات حديثة كالارتداد، الاستباق، والديمومة بتقنياتها ... وفي هذا معنى فني يقصد من ورائه التركيز على الأحداث وإثارة خيال القارئ من خلال هذا القفز من مستوى زمني إلى آخر، ما يمنح النص الروائي الحركة والحيوية.

فرغم ما يلعبه الزمن من دور هام في ترتيب عناصر التشويق والسببية والتتابع، كذلك تشظي الزمن والأحداث، أصبح من جماليات الفن الروائي الحديث[5].

---

[1] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، 1984، ص 63-64.

[2] سمير فوزي حاج، مرايا جبرا إبراهيم جبرا، الفن الروائي،ص19 .

[3] شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص 96.

[4] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص 76.

[5] سمير فوزي حاج، المرجع نفسه، ص 19.

فعلى سبيل التوضيح نجد آلية (تقنية) الاسترجاع تتراوح بين طيات النصوص الروائية القديمة والنصوص الروائية الحديثة، إذ يشترك النوعان في استخدام الارتداد، فقد ارتكزت الافتتاحية في الرواية التقليدية على استرجاع الماضي، لتهيئة القارئ وتوضيح بعض الأحداث التي وقعت قبل زمن الرواية، ولهذه الافتتاحية دور في وصف وتقديم الماضي من خلال حياة الشخصيات والعودة لسنوات طويلة لإعطاء القارئ الخلفية وإدخاله في عالم الرواية الخاص، وقد كان لهذه الافتتاحية دور كبير في توضيح الماضي، أما روايات تيار الوعي (الرواية الحديثة)، فقد استغنت عن هذه الافتتاحية، وتطرقت للماضي في ثنايا الرواية كلها، إذ لا يمثل الماضي حسبها كتلة منفصلة عن الحاضر، بل هما نسيج واحد، وتستطيع الشخصية استدعاء الماضي من خلال اللحظة الحاضرة بلا ترتيب، ذلك أن الماضي عندها هو الأصل، ويقطع تسلسله من حين لآخر صورة من الحاضر [1].

- **الوصف وارتباطه بالرواية :**

لا يمكن إغفال آلية أخرى في السرد وهي الوصف، لما لها من دور في إبطاء حركة المسار السردي، من منطلق أن أي نص روائي يحتاج إلى حركة وصفية وحركة سردية، فالسرد يتطلب الزمن باعتبار هذا الأخير محرك للأحداث، ينقلها من مرحلة لأخرى في حين أن الوصف لا يتطلب زمنا كبيرا، فهو يوضح ويبين الأحداث في سكونها، دون نقلها من مرحلة إلى مرحلة أخرى. ولقد«مورس الوصف كثيرا في روايات القرن التاسع عشر»[2]، إذ يرى **"آلان روب جرييه"** أنه كان «يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية، ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية، وتعبر عن شيء ما، أما الآن – الرواية الحديثة – فلا يتحدث عن جمادات وأشياء لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى»[3].

---

[1] عزة عبد اللطيف عامر، الرواي وتقنيات القص الفني: دراسة تطبيقية على نماذج من الرواية المصرية (1933-1997)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2010، ص 193-196.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 67.

[3] آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص 130.

نستخلص مما سبق قوله أن الزمن يختلف في بنائه في الرواية الحديثة عن بنائه في الرواية التقليدية، فهو في هذه الأخيرة وعاء للأحداث، يخضع لتقنين قواعد الرواية من حيث التسلسل المنطقي للأحداث والحبكة الفنية المتقنة، التي تهيمن على بناء الأحداث (تمهيد – أحداث – عقدة – حل) في بناء طردي أو هرمي، أما الرواية الجديدة، فهي ضد التقنيات الجاهزة لأنها تعتمد على الزمن الخارجي الذي يمثل مجرد إطار يمسك التجربة لمجرد تقديمها واقتراحها ولا يمثل الزمن الحقيقي للرواية، لأن الزمن الحقيقي، إنما يتم داخلها، وهو زمن ذاتي يعتمد على تيار الوعي، هذا الأخير الذي يقصد به الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن[1]، يضطر فيه السارد إلى «اصطناع كل الأزمنة الممكنة، متفرقة متباعدة أو مترامية، متقاربة»[2]. ومن خلال هذا التباين بين النوعين ، اتخذت كل منهما بناء خاصا بها.

[1] شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص 95-96.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 179.

ثالثا- جهود البنيويين في دراسة الزمن في الخطاب السردي

بعد التراجع الذي شهدته **"الشكلانية"**، ظهر على مستوى الساحة النقدية منهجا آخر وهو المنهج البنيوي، هذا الأخير الذي أصبح منهجا نقديا بسط نفوذه على أغلب الدراسات النقدية، وسمي بـ**"البنيوي"** نسبة إلى أهم مصطلح اشتغل عليه وهو **"البنية"**، هذه الأخيرة عبارة عن «مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة – تقابل خصائص العناصر– تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية، وهي تتألف من ميزات ثلاث: الجملة، التحويلات، والضبط الذاتي»[1].

ومن بين الدراسات التي تبنت منهج البنيويين، نذكر الدراسات السردية – مجال الرواية- حيث جُعلت هذه الأخيرة جملة عبارة عن بنية كبيرة، تنضوي تحتها بنى صغرى، والتي من بينها الزمن، هذا الأخير الذي حاز على قدر كبير من الاهتمام لدى الدارسين البنيويين، الذين اختلفت مشاربهم وبيئاتهم، ومن هؤلاء نقتصر على ثلاثة منهم كان لهم أيادي طولى في المضي بالدراسات الخاصة بالتحليل البنيوي للزمن السردي قدما إلى الأمام وهم: **"ميشال بوتور"**، **"تودوروف"** و **"جيرار جينيت"**.

[1] جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبرى، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط4، 1985، ص 8.

I-ميشـــال بوتـــور *Michel Boutoure*:

يعد أحد أبرز رواد الرواية الجديدة في فرنسا، الذين كانت لهم نظرة حديثة عن الزمن وتقسيماته، إذ صنف كتابه النقدي **"بحوث في الرواية الجديدة"** من أهم المؤلفات التي طرقت موضوع الزمن داخل النص الروائي، هذا الأخير الذي شكل قضية هامة لكثير من الباحثين، الذين يبذلون كل ما في وسعهم من أجل محاولة تحليل وتقريب خيوط هذه الإشكالية، وتفسير مكمن الصعوبة التي تعرضوا إليها في بحثهم عن كيفية تشكل بنى العمل الروائي الزمنية، إذ يرى **"ميشال بوتور"** أن «البناءات الزمنية هي في الواقع من التعقيد المضني، بحيث أن أمهر المخططات سواء كانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي أو في نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عديمة الإتقان، غير أنها تلقي شيئا من الأضواء المزيلة للغموض»[1].

ليذهب في سياق حديثه ويقر بأنه ينبغي داخل كل نص روائي « تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة»[2]، فالزمن في النص السردي (الروائي) يأتي على صورة أنماط أولها:

زمن المغامرة: إذ يحيل أساسا على الحكاية التي ستكون مادة للنص السردي[3] وهو يمثل زمن الأحداث المحكية المجسدة داخل الحكاية.

وثانيها: **زمن الكتابة:** وهو زمن السرد، يمثل الفترة الزمنية التي يدوَّن فيها النص ويكتب، إذ تتعرض فيه الأحداث إلى انقطاع، أو تكرار، أو استرجاع ...

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، ط3، 1986، ص 99.

[2] المرجع نفسه، ص 101.

[3] رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، www.webreview.dz، 2016/02/17، 17:18 سا

وأخيرا **زمن القراءة:** ويسمى أيضا (زمن التلقي)، وهو المدة الزمنية التي يقرأ فيها المتلقي النص ويطلع على ما جاء فيه، وفي ذلك يتعدد القراء وتختلف القراءات كل حسب مرجعيته ومستواه الثقافي والاجتماعي، ومن ثم تخلق كل قراءة ديمومتها الخاصة.

يقدم **"ميشال بوتور"** من خلال تنظيراته، أبرز تجليات الأشكال الزمنية التي يمكن مصادفتها في العمل الروائي وهي:

- **«التسلسل الزمني بنوعيه التعاقب والتتابع»**[1]، إذ يوضح هذه الفكرة بقوله أنه «لا يستحيل علينا أن نروي جميع الأحداث في تسلسل خطي فحسب، بل أن نقدم أيضا تتابع الوقائع في تسلسل معين»[2]، من هنا نكون أمام حتمية التعرض -في الدراسة- لمختلف أنواع التعاقب والتتابع بغرض الكشف عن بعض جماليات الانقطاعات والتداخلات الزمنية التي ينطوي عليها النص ويكتشفها القارئ.
- **الطباق الزمني:** «فهو الذي يُجَلي من خلاله العودات إلى الوراء، ومختلف النظرات الملقاة على المستقبل»[3]؛ أي أن الكاتب (الروائي) يسترجع ويستشرف الأحداث التي تخطر على باله في أي لحظة وهو بصدد تدوين عمله دون مراعاة للتسلسل.
- **الانقطاع الزمني:** يرى **"ميشال بوتور"** بأن النص الروائي أصبح يشهد هالة من الانقطاعات الزمنية، التي شكلت سمة بارزة في مسار الرواية الحديثة، إذ إن الكثير من الكتّاب أصبحوا يكتبون قصصهم كتلا منفصلة متقابلة، وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطاعات الزمنية، هذه الأخيرة ليست بالضرورة مقصودة من

---

(1) الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 89.

(2) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 100.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 69.

طرف الكاتب (الروائي)، وإنما تأتي بحسب هواه وقريحته، ومن دون أي رقابة، ويتم فيها القفز من زمن إلى آخر، تدل عليها عبارات من مثل: "في الغد"، "بعد قليل"، "لما رأيته ثانية..."[1].

وينبه **"بوتور"** من خلال هذا الطرح إلى علاقات التقاطع فيما بين الأزمنة الثلاثة داخل أسوار العمل الروائي (السابق ذكرها)، «فكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب، ونحن نفترض عادة تقدما في السرعة بين هذه الأزمنة، وهكذا يقدم لنا الكاتب خلاصة نقرؤها بدقيقتين أو في ساعة، وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين، أو عكس ذلك تماما»[2]،ليتجلى هنا ما يسميه باحثو السرد:

- **نظام السرعة:** حيث تكمن أهمية المقاطع الروائية داخل البناء الروائي بإحداث ذلك التقاطع بين مدة القراءة والمدة التي يستغرقها الحدث الذي نقرأ عنه، إذ يجسده ما نسميه "الحوار" كمثال، والذي يمكننا انطلاقا منه أن نبرز بدقة "التباطؤ" و"الإسراع"[3].

لينتقل أخيرا إلى البحث فيما يسميه بـ:

- **خصائص المدى:** هذا الأخير (المدى) الذي يمكننا من دراسة الزمن في ديمومته، على الرغم من أن هذا الزمن لا يسير على مدى خطي متسلسل، ولا يمكن العيش فيه إلا إذا جزَّأناه قطعا قطعا، وكأن لكل قطعة مدى معين نبرز من خلاله الإمكانات الهائلة التي يقدمها تقطيع الزمن حسب مسافة ما في التحليل، لمعرفة أدق مميزاته وخصائصه، ولكي يستطيع الباحث دراسة هذا الزمن في ديمومته يفُترض تطبيقه على مدى معين واعتباره مسافة عليه اجتيازها، وهو مدى لا تتساوى فيه الاتجاهات والمستويات مطلقا[4].

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 100.

[2] المرجع نفسه، ص 101.

[3] المرجع نفسه، ص 102.

[4] المرجع نفسه، ص 102-103.

هذا باختصار أهم ما نظَّر له **"ميشال بوتور"** حول مسألة الزمن محاولا تبسيط كيفية اشتغاله داخل العمل الروائي، ومدى تحكم الكاتب أو الباحث على حد سواء في تقنياته.

II-تيزفيطان تودوروف *Tzvetan Todorov*".

من بين النقاد الذين تعرضوا لمقولة الزمن باعتبارها نظاما أساسيا في تشكيل العمل الروائي، وذلك من خلال مؤلفاته **"الشعرية"**، **"مفاهيم سردية"**، ... ومقاله الشهير **"مقولات السرد"**.

يذهب **"تيزفيطان تودوروف"** في دراسة وتحليل أي نص أدبي إلى وجود ثلاث مظاهر ثابتة يرتكز عليها هذا النص، وهي المظهر الدلالي، المظهر التركيبي، المظهر اللفظي، مستفيدا من أبحاث اللسانيين الذين وضعوا خصائص واضحة في تشكيل أي خطاب.

أما فيما يتعلق ب**المظهر اللفظي** فقد أفرد حديثا مخصصا عن نظام زمن السرد وكيفية اشتغاله، إذ يرى أنه من بين الأنظمة التي تستطيع أن تفرق الحكاية عن الخطاب، كما يحدد المجال اللفظي دراسة الانتقال من الخطاب إلى السرد، وذلك بمستويات ثلاث هي: الصيغة، الرؤية، الزمن.فهو يرى بأن «الرواية تستوعب كل من القصة والخطاب، وكل منهما يمتلك زمنا خاصا ورؤية خاصة وطريقة خاصة»[1].

يوضح **"تيزفيطان تودوروف"** مقولة الزمن في السرد، إذ يتصل هذا الزمن في رأيه «بالعلاقة بين خطين زمنيين: خط الخطاب التخييلي (الذي يصور لنا بواسطة التسلسل الخطي للحروف على الصفحة أو الصفحات)، وخط العالم التخيلي وهو أشد تعقيدا»[2]، معناه أن هذه الآلية تتيح ببساطة فكرة الانتقال من الخطاب إلى التخيل، لأن الرواية حسبه «لا تحاكي الواقع وإنما تخلقه»[3]. لقد ميز **"تودوروف"** بين القصة بوصفها شكلا حكائيا (Histoire) وبوصفها نظاما خطابيا، متبعا في ذلك نفس مسار **"رولان بارث"** -الذي دعا من خلاله إلى تأصيل الحكاية في الزمن – وقبله مستثمرا جهود **"إميل بنفنست"** عن الخطاب و**"الشكلانيين"** الروس وما جاء

---

[1]عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص 56-57.

[2]تيزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 45.

[3]عبد الرحيم الكردي، المرجع نفسه، ص 39.

به تحديدا **"توماشفسكي"** «الذي أقام تعارضا يميز بين المتن الحكائي (الذي يعني نظام توالي الأحداث) والمبنى الحكائي (الذي يعني نظام ظهور هذه الأحداث في الخطاب ذاته)»[1].

أخذ **"تودوروف"** هذه الرؤية واستثمرها لمراجعة العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، فزمن الخطاب خطي، بينما زمن القصة متعدد الأبعاد «يحتوي مجموعة أحداث لحظة واحدة، بينما يعجز الخطاب عن فعل ذلك، فيلجأ إلى ترتيبها ترتيبا خطيا، مقدما حدثا على آخر أو مضمنا حدثا حدثا آخر، فيشوه زمن القصة»[2]، ُمظهرا أشكالا زمنية وزعها كالآتي:

- **التسلسل:** وهو التتابع المنظم للحدث الأول، وبعد الانتهاء من حكيه يأتي حكي الحدث الثاني، وهكذا دواليك مع بقية الأحداث المتتابعة.
- **التضمين:** أو «التداخل وهو دمج قصة داخل قصة أخرى»[3]، أو تضمين مجموعة قصص داخل قصة كبرى.
- **التناوب:** يقصد به «حكي قصتين معا، يتوقف الحكي عند الأولى، ثم ينتقل إلى الثانية أو العكس حتى نهاية القصتين»[4].

يذهب **"تودوروف"** إلى القول بأن النص الروائي ينطوي على أقسام ثلاثة داخلية وثلاثة أخرى خارجية، حيث يقول «والذي ينبغي أن نميز بداخله [العمل الروائي]: زمن الحكاية (أو زمن التخيل أو الزمن المحكي أو الزمن المشخص) إنها وقتية خاصة بالعالم المستحضر، زمن الكتابة (أو السرد أو المحكي) زمن مرتبط بمشروع التلفظ

(1) تيزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 48.
(2) الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 89.
(3) المرجع نفسه، ص ن.
(4) المرجع نفسه،ص ن.

حاضر أيضا داخل النص، وزمن القراءة (مع أنه أقل صفاء)، تشخيص الزمن ضروري ليكون النص مقروءا، وهذه الأزمنة الثلاثة مسجلة في النص»[1].

ومنه **فزمن القصة:** هو زمن خاص بالعالم التخييلي.

زمن الكتابة (السرد):زمن خاص بعملية التلفظ، وهو الفترة الزمنية التي ينسج الروائي فيها خيوط عمله الروائي.

زمن القراءة: ويمثل المدة الزمنية الضرورية لقراءة هذا النص.

ويواصل **"تودوروف"** حديثه عن الأزمنة التيسُمت بالخارجية بقوله: «فإلى جانب هذه الأزمنة الداخلية، توجد أزمنة يدخل معها النص في علاقة: زمن الكاتب، زمن القارئ، وأخيرا الزمن التاريخي(أي الزمن الذي يخلق التاريخ بما هو علم)، كما يحدد العلاقات التي تحفظها كل أصناف الأشكال الزمنية للحكي»[2].

فزمن **الكاتب** يمثل: المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها الكاتب، أي الملابسات والظروف التي كَتب فيها الرواية.

أما **زمن القارئ:** وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التيتُعطى لأعمال الماضي، حيث تعيد القراءة بناء النص، وترتب أحداثه وشخصياته؛ أي إعادة خلق النص.

وأخيرا **الزمن التاريخي:** يتجلى في علاقة التخيل بالواقع. [3]

---

[1]تيزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص 110.

[2]المرجع نفسه، ص ن.

[3]نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا لعبد الله عيسى لحيلح – مقارنة سيميائية-: "الشخصية، الزمن، الفضاء"، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة،2009 -2010، ص240.

من هنا يبدأ العمل الروائي عند **"تودوروف"** كخلاصة بسيطة لهذه الأقسام «بالقصة التي في ذهن الكاتب وينتهي بالقصة التي في ذهن القارئ، مرورا بالعالم المتخيل الذي يحمله الكاتب لعناصر الخطاب ويتلقاه القارئ عن طريق الخطاب»[1].

تقوم بين زمنية الخطاب المقدم (زمن الأحداث) وزمن الخطاب المقدم له (زمن الخطاب)[2] علاقات معينة، وأسهل هذه العلاقات الزمنية التي يمكن ملاحظتها في النص الروائي حسب **"تودوروف"**:

- **علاقة النظام:** أي الزمن الحاكي (زمن الخطاب) لا يوازي نظام الزمن المحكي (زمن التخيل)، فزمنية الخطاب أحادية البعد، بينما زمنية التخيل متعددة الأبعاد، وهذا ما يؤدي إلى ما يسمى ب"الخلط الزمني" الذي يمكن التمييز فيه بين الاسترجاعات (بنوعيها الباطني والخارجي) والاستباقات.
- **علاقة المدة:** «يمكننا أن نقارن بين الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدم، وبين الزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل»[3]. إن هذا الزمن الأخير لا يمكن قياسه بدقة وإنما بنسب تقريبية يمكن تحديد مجالها، ونميز في هذه العلاقة بين تقنيات أربع: الوقفة، الحذف، التلخيص، المشهد.
- أما العلاقة الأخيرة فيمثلها **التواتر:** الذي ينقسم بدوره إلى ثلاث إمكانات «القص المفرد، القص المكرر، الخطاب المؤلف»[4].

يمكن القول بأن دراسة **"تودوروف"** للزمن شكلت فهما متقدما، ساعد الباحثين في تخطي بعض الصعوبة والغموض الذي اكتنف هذه الإشكالية من مفهوم وأقسام وكيفية التشكل والاشتغال.

---

[1] تيزفيطان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص 19.

[2] تيزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 47.

[3] المرجع نفسه، ص 49.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

III- "جيرار جينيت"*Gerard Genette*

خطت الدراسات السردية خطوة كبيرة إلى الأمام على أيدى ثلة من البنيويين، الذين أصبحت منجزاتهم النواة التي انطلق منها النقاد في دراساتهم.

ويعد **"جيرار جنيت"** من أهم البنيويين الذين أعطوا دفعا جديدا للدراسات السردية، وبالخصوص فيما يتعلق بالزمن، حيث تعد دراسته رأس الهرم لمن سبقوه، كما تعد القاعدة التي انطلق منها من أتوا بعده.

لقد قام **"جيرار جينيت"** بتغيير اتجاه مشكلة الزمن، ففي حين اهتم سابقوه بمشكلة التعارض بين زمن القصة وزمن الخطاب، نراه ينظر إلى الزمن السردي كنوع من الزمن المزيف، وحاول من خلال هذه النظرة أن يؤصل لنظرية جديدة في النقد عموما، وفي السرد خصوصا، وذلك في دراسته لرواية **"مارسيل بروست"** التي تحمل عنوان **"بحثا عن الزمن الضائع"**، والتي ميز فيها بين نوعين من الزمن داخل الرواية، وهما زمن الحكي (الخطاب)، وزمن الشيء المحكي، وهذان الزمنان يرتبطان فيما بينهما بمجموعة من العلاقات وهي: الترتيب الزمني، الديمومة (المدة)، والتواتر (التكرار).

- **الترتيب الزمني:** وتناول فيها **"جيرار جينيت"**«الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية»[1]، وهي دراسة تقوم أساسا على المقارنة بين الزمنين (القصة والحكاية (السرد). وقد أطلق عليها "المفارقات الزمنية" والتي تتجلى في مظهرين زمنيين هما الاستباق والاسترجاع، فأما "الاستباق": «فهو كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما»[2].

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 46.
[2] المرجع نفسه، ص 51.

أما الاسترجاع: «فهو العودة إلى الوراء»[1]، والاسترجاع يشكل، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها، «حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى»[2]، أي للحكاية الأصلية.

والمفارقة عند **"جيرار جينيت"** مرتبطة ارتباطا وثيقا بما يسميه مدى المفارقة وسعتها، فأما الأولى فهي: «المجال الفاصل بين لحظة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة»[3] فهي توجد في الاسترجاع كما في الاستباق، فلا تختص بأحدهما فقط، وفي هذا يقول **"جيرار جينيت"** : «يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة؛ أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية»[4]، أما الثانية هي: «أن تغطي المفارقة نفسها مدة زمنية معينة من القصة تطول أو »»تقصر»[5].

والاسترجاع عند **"جيرار جينيت"** ثلاثة أنواع هي: استرجاع خارجي، واسترجاع داخلي، واسترجاع مزجي، أما الاستباقات فهي على نوعين، استباق خارجي، وآخر تكيملي.

- **الديمومة (المدة):** يقر الدارسون بصعوبة دراسة مدة السرد، وذلك أن قياسها غير ممكن، ولدراسة المدة اقترح **"جينيت"** أربع تقنيات سردية وهي الخلاصة، والحذف في تسريع السرد، والاستراحة (الوقفة) والمشهد في تبطيء السرد[6].

---

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 106.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 60.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص 74.

[4] جيرار جينيت، المرجع نفسه، ص 59.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

[6] محمد عزام، المرجع نفسه، ص 108.

- **التواتر (التكرار):** وهو « القدرة على التكرار في القصة والحكي معا»[1]، وقد عده **"جينيت"** مظهرا من مظاهر الزمنية السردية، وهو على ثلاثة أنواع هي:

التواتر الانفرادي، التواتر التكراري، والتواتر التكراري المتشابه.

وخلاصة القول أن هذه الدراسات البنيوية لا تختلف عن بعضها كثيرا، إذ في الغالب تختلف بالمصطلحات لا غير، كما أنها تصب في مشكاة واحدة ألا وهي الفرق بين "زمن القصة" و"زمن الحكي"، إلا أن هذا لم يمنع من أن يضع كل باحث لمساته الخاصة، وبعض الإضافات التي أغفلها من قبله، وهذه هي طبيعة المعرفة الغربية أنها تراكمية، إذ إنها لا تقيم حواجز بينها إنما تجعلها على شكل خط متصل، حيث تبني الآتي على الماضي الفائت.

وتجدر بنا الإشارة هنا إلى الجهود العربية المبذولة في هذا المجال، إذ لا يخفى على الواحد منا أن الدراسات العربية تقريبا في كل المجالات، والتي منها "الزمن" في السرد أنها مجرد رجع صدى الدراسات الغربية، إلا أننا لا ننكر عليهم بعض الإضافات، والشروحات، بالإضافة إلى بعض اللمسات العربية، ونجد هذا عند **"حسن بحراوي"** في كتابه **"بنية الشكل الروائي"**، و **"سيزا قاسم"** في **"بناء الرواية"**، **"حميد لحمداني"** في كتابه **"بنية النصالسردي"** وعبد **"المالك مرتاض"** في كتابه **"في نظرية الرواية"**، وغيرهم.

وفي الفصل الموالي سوف يلج البحث إلى عالم راوية **"عز الدين جلاوجي"** والمعنونة بـ: **"حائط المبكى"** متطرقا إلى نظام الزمن فيها محللا تقنياته، مطبقا لآلياته، على غرار الجهود العربية التي استلهمت زمنية **"جيرار جينيت"**.

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 76.

الفصل الثاني:
تجليات الزمن في رواية حائط المبكى

تقديم

من يطّلع على رواية **"حائط المبكى"** لـ**"عز الدين جلاوجي"** لا تخفى عليه السمات التي تميزت بها، كونها تنتمي إلى الرواية الجديدة، هذه الأخيرة التي أقامت حاجزا بينها وبين نظيرتها الكلاسيكية، وذلك من خلال المكونات السردية«فالرواية الجديدة ضد التقنيات الجاهزة»[1]، كما أنها «تثور على القواعد وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية، فإذن لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء كان متعارفا عليه في الرواية الكلاسيكية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد»[2]، فالرواية الجديدة انتهكت كل قار وثابت لدى الرواية الكلاسيكية، فقد تحررت من أسر التشكيل الخطي للسرد، ولم تعد الشخصية جاهزة بل تظهر من خلال مواقفها، ولم يعد المكان ذلك الإطار الذي يهيئه الروائي لكي يضع القارئ في جو الرواية، ولم يعد الحدث متسلسلا زمنيا.

ففي رواية **"حائط المبكى"** يجد القارئ نفسه تائها بين ثناياها، فلا يستطيع الإمساك بطرف خيط الزمن، ولا الشخصيات التي غذت عبارة عن أحرف أو رموز، ولا الأمكنة التي نجدالسارد غالبا ما يكتفي بذكر اسمها معرضا عن وصفها، فلا يلقي لها بالا.

تقع الرواية في مائة وسبعة وخمسين (157) صفحة، مقسمة إلى واحد وخمسين (51) مقطعا، كل مقطع له أحداثه وشخصياته، حتى أنّك لتخالها منفصلة عن بعضها، كل مقطع يشكل قصة تختلف عن سابقتها على شاكلة المجموعة القصصية هذه المقاطع تجعل النص مشتتا، خصوصا ذلك التلاعب بالزمن الذي يتشظى بين المقاطع متمثلا خاصة في ظاهرة الاسترجاع، بحيث تعد الرواية ككل بنية استرجاع كبرى تتخللها (تكونها) بنى صغرى، تختلف في القرب والبعد من نقطة بداية السرد، وحتى العنوان ذاته يشكل بنية استرجاع، إذ إن القارئ من أول وهلة، وهو يقرأ العنوان **"حائط المبكى"** يعود به الزمن إلى الوراء، ذلك الحائط الضارب بجذوره في الزمن

---

[1] شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الحديدة، ص 55.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 48.

القائم بأبعاده في المكان، ذلك الحائط الذي يمثل رمزا من رموز الإسلام، والذي سمي بـ**"حائط البراق"** نسبة إلى الحيوان الذي ربط إليهليلة عُرج بالرسول صلى الله عليه وسلم، إلى السماء من المسجد الأقصى، إلا أن اليهود سلبوهم إياه بحجة أنه كل ما تبقى من هيكل سليمان المزعوم، وأطلقوا عليه **"حائط المبكى"** لأنهم يبكون وينتحبون عنده على أمجادهم وعزهم، وإذا أُسقطت هذه القصة على الرواية، فإننا نجد الكاتب لم يختر هذا العنوان عبثا، بل له أسبابه ومبرراته فجعل الذكريات حائط مبكى البطل، يسترجعها ويبكيها، أو بالأحرى الماضي الذي بات يشكّل حائط مبكى البطل الراوي، إذ لكل إنسان حائط مبكاه الخاص به، فالماضي جثة تلتصق بالإنسان لا يمكن التخلص منها.

نجد البطل في هذه الرواية يعود بنا إلى ذكريات ما قبل عشر سنوات خلت عن لحظة السرد، تعرف خلالها على فتاة يدعوها بالسمراء ثم تزوجها، غير أن الموت اختطفها منه مبكرا، فبقي يتردد على مكان لقائهما الأول منذ عشر سنوات، والملاحظ أن البطل الراوي لم يلتزم بالترتيب المنطقي للأحداث فنجده مرة يؤخر ويقدم أخرى، إذ يتحدث عن علاقته بالسمراء، ثم يرتد إلى طفولته ثم يعود إلى والده، ثم إلى أمه وغيرها من تلاعبات لكسر الزمن الخطي للأحداث، حتى ليَشكُل على الناقد المتمّس الوقوف على حيثياته (الزمن)، فهو يمارس مع القارئ لعبة المتاهة، وهي متاهة زمنية يختلف إيقاعها من مقطع إلى آخر، وهذه هي عادة **"عز الدين جلاوجي"** وطريقته في الكتابة، وهذه هي لغته، لغة الغموض لغة التلاعب بمشاعر القارئ، لغة تلّمح أكثر مما تصّرح، وتخفي أكثر مما تبدي فهي ليست طبَقا يقدم إلى كل قارئ، هي لغة متمنعة عصية تترفع على قارئها إلا إذا كان في مستواها.

إن قارئ **"حائط المبكى"** يحاول لمّ شتات المقاطع الواحد والخمسين، إنما يتهيّأ له أن الرواية تصب في أحداث وقعت للراوي البطل، وهو فنان تشكيلي تعّرف على فنانة حروفية في معهد الفنون الجميلة، فتحابا ثم تزوجا وأنجبا طفلين (توأم) ثم تنتهي بموت الرسامة، وبقاء البطل في صراع مع الذكريات، هذه الأحداث تتخللها

ارتدادات إلى الوراء بغرض التعرف على حياة البطل في صباه أو والديه، وكذلك والديها، تدور هذه الأحداث في مكانين كبيرين هما الجزائر ووهران.

غير أن هذا الظاهر يتخفى وراءه باطن، وواقع مؤلم، فنجد الكاتب يّمرر من خلال روايته رسائل مشفرة إلى متلقيه، ولطالما كانت هي عادة **"عز الدين جلاوجي"**، تتلخص في الوضعية المزرية التي يعيشها الفنان في بلادنا، وحالة الكبت الّرهيب الذي يعانيها، فالفنان لا يرتاح له بال ولا يقّر له قرار في هذا البلد، فهو مستهدف من الجميع، ولهذا ينتج لديه نوع من الاغتراب النفسي، الشيء الذي يدفع بالفنان إلى التفكير بالهجرة أين يجد الحرية والدفء والطمأنينة ومن بين العبارات الممررة نجد «فكرت مرارا، وأنا في بداية فتوتي في الهجرة بحثا عن بشر يقدرون ما أنجزه، بشر يرضعون الفن مع حليب أمهاتهم، ويتنفسونه مع نسائهم صباحاتهم، لا فن دون حرية، الحرية طائر مذبوح في أوطاننا»[1]، فالكاتب هنا يشير صراحة إلى حالة الفنان التي آل إليها في بلادنا، فهو مكبوت الحرية لا يستطيع حتى الصراخ، لا يستطيع أن يعبر، لا تستطيع أن يقول الحقيقة، وأيضا نجد شيئا من هذه في قوله: «ما أصعب حياة الزهرة التي تعبق حيث ترعى الخنازير، لا معنى لأناس لا يملكون ذوقا فنيا، ولا يقدّرون كل ما هو معنوي، المجتمعات في نظري تقاس بمستوى ما يملكون من فن، وأين الفن عندنا، في أنفسنا في شوارعنا في مدننا؟ لا شيء من ذلك مطلقا»[2] وهي صرخة يطلقها **"عز الدين جلاوجي"** على لسان بطله، حيث شبّه حياة الفنان في بلادنا بحياة زهرة تفوح شذى في مستنقع الوحل الذي ترتاده الخنازير.

كما نجده أيضا يعالج قضية المرأة، هذا الكائن الضعيف الذي يستبد بها المجتمع، وخاصة الرجل، ثم البلاد ككل، فلا يرى امرأة إلا ويراها تصلح للذبح والتنكيل، فهي أيضا كائن مستهدف، فجاءت كل شخصياته النسوية تتصف بالخضوع والاستسلام والتسليم الذليل غير المبرر، وقد ترمز أيضا إلى الجزائر التي أصبحت لعبة بأيدي المرتزقة.

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص 7.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

ويمّرر أيضا **"جلاوجي"** رسالة أخرى مشفرة بجعله البطل الفنان شاهدا على جريمة قتل بشعة دون أن يستطيع فعل أي شيء لا إيقاف المجرم، ولا الإدلاء بالشهادة لدى السلطات، لأن حياته تكون في خطر في الحالتين، وكأنه يريد أن يقول لنا أن الفنان وحده من يعرف الحقيقة، وحده من يحسّ، وحده يتعذب بمعرفته.

وحده من يكبت صمته، وحده يفهم الحياة، وحده يفهم الحرية لأنه محروم منها، ولهذا يظل مطاردا، يظل مستهدفا من طرف السلطة ومن طرف المجرمين، فلا مفر للفنان، السلطة أمامه والمجرم خلفه.

أولا- الزمن في علاقته بعناصر البنية السردية

الرواية هي عالم متخيل مواز لعالم الحقيقة، تكتسب كيانها من تظافر مجموعة من العناصر متمثلة في الزمن والمكان، والشخصية، والحدث، فكما لا يمكن أن يكون وجود حقيقي دون الإنسان والمكان والزمان، لا يمكن للرواية أن تقوم من دون عناصرها المكونة لها، إذ لا يمكن أن يكون زمن من دون مكان وشخصية، ولا يمكن للشخصية أن تتحرك في المكان من دون زمن، كما لا يمكن للمكان أن يقوم من غير زمن.

وكأن الزمن يجمع عناصر الرواية كما يجمع الماء عناصر العجين، يلم شتات العناصر الروائية تحت لوائه فالأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، و لا نص دون زمن، إذن فالزمن يرخي سدوله على كل عناصر الرواية.

ولهذا حاولت هذه الدراسة كشف الغطاء عن سّر علاقة الزمن بعناصر السرد من مكان، وشخصية وأحداث، وتكون البداية مع علاقة الزمن بالمكان.

ا - الزمن والمكان.

قبل تناول العلاقة القائمة بين الزمن والمكان، تجدر الإشارة إلى مفهوم المكان فما هومفهوم المكان في السرد؟

يشكل المكان عنصرا مهما في الرواية لكونه الوعاء الذي يحتوى الأحداث والشخصيات، وقد عني الدارسون بالمكان، كما عنوا بالمكونات الأخرى للرواية وإن بدرجة أقل، فحاولوا الوقوف على مفهومه، وأقسامه، غير أن ما يلاحظ على هذا المصطلح عند النقاد العرب أنه غير موحد، إذ يختلف من ناقد إلى آخر، ومن بيئة نقدية إلى أخرى فنصادف المكان، الفضاء، والحيز كمصطلحات لنفس المفهوم غير أن بعض النقاد يميزّون بين هذه المصطلحات الثلاث، فالمكان يختلف عن الفضاء، وهما بدورهما يختلفان عن الحيز، وهذا ما نجده عند **"عبدالمالك مرتاض"**: فالفضاء عنده «يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز فيصرف استعماله إلى

النتوء، والوزن والثقل، والحجم والشكل، في حين أن المكان يقف في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»[1]، في حين يرى **"حميد لحمداني"** أن «الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان، إنّه مجموعة الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أو تلك التي تدرك بالضرورة بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية»[2].

وبالتالي فـ**"حميد لحمداني"** يختلف مع **"عبد المالك مرتاض"** في مفهوم الفضاء، حيث يجعله ممتلئا متشكلا من مجموع الأمكنة الموجودة في الرواية، وبهذا فالفضاء عند **"لحمداني"** يأخذ بعدا جغرافيا محدودا، بينما عند **"عبد المالك مرتاض"** يكون غير محدود يلفه الغموض والخواء. وبتعبير **"لحمداني"** يكون الفضاء أوسع من المكان، ويكون المكان جزءا من الفضاء، [هذا التعريف الذي سيسُتغل في هذا البحث] ويأخذ بهذا طريقه إلى إمكانية التجسيد، وهذا الأخير يقسم الفضاء إلى أربعة أشكال هي:

- **الفضاء الجغرافي:** وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه.
- **فضاء النص:** وهو فضاء مكاني أيضا غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية - باعتبارها أحرفا طباعية- على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.
- **الفضاء الدلالي:** ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.
- **الفضاء كمنظور:** ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه خشبة المسرح[3].

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 121.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 64.

[3] عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص 123-124.

أما عند **"عبد المالك مرتاض"** فالحيز له شكلان (مظهران):

- **المظهر الجغرافي:** الذي يقابل المكان.
- **المظهر الخلفي:** وهو المظهر غير المباشر، بحيث يمكن أن يمثل: الحيز بواسطة كثير من الأدوات اللغوية، غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل الجبل، والطريق ... وذلك بالتعبير عنها تعبيرا غير مباشر مثل قول قائل: سافر، خرج، أنجز، سمع المؤذن،... فمثل هذه الأفعال أو الجمل، تحيل إلى عوالم لا حدود لها وهي كلها أحياز في معانيها[1].

إذن فالمكان الروائي في أبسط تعريف له هو الإطار أو الحيز الذي يحتوي الشخصية وأفعالها، وللمكان أنواع منها: المفتوح، المغلق، مكان الألفة، المكان المعارض...

والمكان في الرواية الحديثة «عنصر حكائي مثل غيره من مكونات السرد، إنه يوجد من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه، ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة، ولمبدأ المكان نفسه»[2]، وبالتالي لم يعد المكان في الرواية الحديثة تلك «الخلفية للأحداث ولم يعد ديكور يحتفى بتصميمه كما كان في الرواية التقليدية»[3]، وهذا يعني أن الرواية الحديثة لم تعد تهتم بتحديد الإطار المكاني، ولم تعطه أهمية كبيرة، فهو مجرد إطار يحوي الأحداث والشخصيات ويضطلع المكان بثلاثة وظائف هي:

- إضفاء الاجتماعية على الحدث.
- الإفصاح عن الحساسية لدى الشخصيات، من خلال اندماج الشخصية بالمكان والزمن، والعلاقة الدينامية بينهما، فشخصية في مكان وزمن تتصف بسلوك وسمات مزاجية ونفسية معينة،

---

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

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] شعبان عبد الحكيم محمد،الرواية الجديدة، ص 70.

- ربط خيوط الحبكة، فالأحداث مجموعة من الوقائع تقع في مكان وزمن معينين، لا يمكن أن تقع بلا زمن ولا مكان، ويعمل المكان على ضم كثير من الأحداث في ربقته بطريقة تلقائية[1].

والمكان واحد من عناصر الرواية، التي تتلاحم في علاقة وطيدة لا يمكن الفصل بينها إلا نظريا، ولعل أبرزها علاقة الزمن بالمكـان الشـيء الذي جعل **"جيرار جنيت"** يمزجهمـا في مصطلح واحـد وهو "الزمكـان" وهو

«ما يترجم حرفيا بزمان ومكان، أي التفاعل الأساسي للعلاقات الزمنية والمكانية»[2]، ولذلك كانت الرواية «تحتاج إلى نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في المكان»[3].

ويشير **"غاستون باشلار"** في كتابه **"جماليات المكان"** إلى العلاقة القائمة بين الزمن والمكان بقوله: «في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني، الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي، حين يبحث عن أحداث سابقة، أن يمسك بحركة الزمن، إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوى على الزمن، هذه هي وظيفة المكان»[4]، وقد أشار **"ميخائيل باختين"** إلى هذه الظاهرة وأطلق عليها مصطلح **"الكرونوتوب"** والذي يعني به«تواجد الزمن مخزنا في المكان»[5]، وهذا يعني أن المكان بسكونه وثباته لا يمكن أن يقوم بذاته، وإنما يحتوي على الزمن مكثفا، فوجود المكان يكون بالزمن وفي الزمن وبذلك يكون وصف الأماكن والمشاهد في الرواية، وصفا للزمن الذي يمتد بعدا في المكان، وانطلاقا من هذه العلاقة الجدلية بين الزمن والمكان يمكن أن نقول أن « المكان هو الحيز الإنساني على قدر من العلاقات والتقاليد، والصيغ الفكرية، إضافة إلى الزمن الذي يشكل بعدا حقيقيا في مقياس التحول

---

[1] شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص 83-84.

[2] سمير فوزي حاج، مرايا جبرا ابراهيم، الفن الروائي، ص 19

[3] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 31

[4] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص39.

[5] عمر عاشور، المرجع نفسه، ص31.

لوظيفة المكان، نتيجة دينامية النظرة الاجتماعية لواقع الحياة المتغيرة باستمرار، والمكان الجيد هو الموصل الجيد لكل الإحساسات»[1].

وإذا عدنا إلى رواية **"حائط المبكى"** فإننا نجد أن السارد قد قصر أحداث روايته على مكانين كبيرين – إن صح التعبير – واللذان سوف نطلق عليهما مصطلح "فضاء" انطلاقا من التعريف الذي أورده **"لحمداني"**، يتجزآن إلى عدة أمكنة، وهو فضاء الجزائر العاصمة، وفضاء وهران، وفيما يلي توضيح لهما:

- **فضاء الجزائر العاصمة:** يعد مسقط رأس البطل، نشأ فيه، ورضع منه من المآسي ما شاء، والتي ستؤثر على شخصيته في المستقبل، وقد حفل هذا الفضاء بعدة أحداث منها تعرفه على السمراء والتي كانت بينهما قصة تبينها الرواية، جريمة الذبح التي كان البطل شاهدا عليها، هذه الجريمة التي كانت منعطفا في حياته (البطل) وجعلته يعيش حالة من الرعب والاضطراب والشكوك، غير أن هذا لم يمنعه من مواصلة حياته كإنسان عادي، وفي هذا الفضاء عاش مع والديه، ومنه قام برحلة نحو مراكش وبالذات الصويرة مدينة الفن.

وفضاء الجزائر هو مكان واقعي، يستمد واقعيته من حدوده الجغرافية ويتشظى إلى مجموعة من الأماكن أهمها:

- **مدرسة الفنون الجميلة**، وهو المكان الذي تعلم فيه البطل فن الرسم.
- **نادي مدرسة الفنون الجميلة:** وهو مكان مغلق، فيه رأى البطل السمراء وقرر التعرف عليها.
- **بيت العائلة:** ونطلق عليه البيت العائلي تمييزا له عن بيت آخر كان يرتاده البطل والذي نطلق عليه اسم
- **بيت الخلوة:** كان يختلي فيه والده، ثم ورثه البطل عن أبيه، وهو مكان مغلق.
- **المتحف:** وهو مكان مغلق، يلائم موضوع الرواية.
- **البحر:** وهو مكان مفتوح.

[1] سعد الجميلي، تعريف المكان، www.arab.eng.org، 08/04/2016، 20.13سا.

➢ **فضاء وهران:** وبالمقابل نجد فضاء آخر وهو "فضاء وهران" وهو فضاء مفتوح، انتقل إليه بعد زواجه من السمراء لقضاء شهر العسل في البداية، ثم مكانا للاستقرار بعدها، تمكنا من الحصول على عمل فيه، ورزقا بتوأم هناك، وفيه فقد البطل زوجته، وفيه تعرف على السكرتيرة، وكذلك **صافو** هذا الأخير الذي كان سببا في مغادرته هذا الفضاء والعودة إلى مسقط رأسه **"الجزائر"**.

يتألف فضاء وهران من عدة أماكن نذكر منها.

البيت: اكترياه (البطل والسمراء) للاستقرار فيه، وهو مكان مغلق

المرسم: اكتراه البطل من أحد السكان لكي يمارس فيه فن الرسم، مكان مغلق.

المكتب: وهو المكتب الذي يعمل فيه البطل ومكان مغلق.

وفيما يلي سوف تتعرض الدراسة إلى أهم الأماكن المذكورة في الرواية وعلاقتها بالزمن سواء كان زمنا طبيعيا، والذي سوف نطلق عليه **"الزمن الخارجي"** أي أنه خارج عن ذات الشخصية، و**"الزمن الداخلي"**، والذي يُقصد به الزمن النفسي للشخصية.

تنطوي الرواية علىالعديد من الأماكن، هذه الأخيرة تدخل في علاقات مع الراوي عن طريق الزمن ،سواء كان داخليا أو خارجيا، من أهمها:

- **النادي:** وفيه يلتقي الزمن الحاضر بالزمن الماضي، بحيث يسترجع فيه البطل أيام الدراسة، حين أبصر تلك الفتاة السمراء فيه، فيشكل لديه زمنا نفسيا، إذ يتحول النادي من جغرافية واقعية إلى جغرافية نفسية، يصف شعور الإعجاب بتلك السمراء التي لفتت انتباهه من بين الطلبة والطالبات المتواجدين في النادي، فيسترسل في وصف الفتاة معرضا عن وصف المكان إلا بالإشارة كونه كان مكتظا بالطلبة، هذا المكان الذي سيصبح معبرا لذكريات البطل، وكأنه يشكل حائط المبكى لديه، يرتاد إليه كلما أراد الارتداد إلى الماضي، إلى الأيام

الجميلة، ففيه يلتقي الماضي بحلاوته و الحاضر بمرارته «سنوات عشر مرت ظللت أتردد فيها على هذا المكان، أجلس في النادي، في الحديقة، أعتكف في المكتبة، أستدّر كتب الفنّ»[1].

- **الحديقة:** تُستدعى الحديقة الموجودة في مدرسة الفنون الجميلة، وهي مكان مفتوح، كانت تجلس فيه الفتاة السمراء وقت الغروب، حيث كان الطلبة متناثرين على كراسيه، وهو وقت مغادرة المدرسة، ذكر الراوي المكان وأعرض عن وصفه، وكأنه لا يريد أن يلفت القارئ إلى المكان بقدر ما كان اهتمامه منصباّ على الفتاة السمراء الجالسة في كرسي من كراسيه، والمكان يشكل زمنا نفسيا لدى البطل الراوي: «في حديقة مدرسة الفنون الجميلة تناثر الطلبة على كراسيها استعدادا لمغادرتها، وقد بدأت أشعة الشمس تنسحب باتجاه الغروب، من بعيد لمحتها تجلس وحيدة تحتضن محفظتها الزيتية المنسجمة مع لون قميصها وحذائها... »[2]، ففي هذه العبارة، إن كان "الراوي" قد أشار إلى الحديقة وقت الغروب كونها كانت مليئة بالطلاب، فإنه ضمنيا يصفها قبل خروج الطلبة من المعهد، إذ إنها كانت خاوية، ولم يكن ذكر الحديقة هنا سوى كونها جسرا توصل الراوي إلى وصف السمراء، وهي جالسة على إحدى الكراسي فيها.
- **السرير (الفراش):** عادة ما يكون الفراش هو الملاذ الذي يلجأ إليه الإنسان للراحة من أتعاب اليوم والنوم، لكن الفراش هنا بالنسبة للبطل أصبح جحيما، ففي كّل مّرة يستلقي في الفراش بدأت الوساوس والخيالات تطارده، فبدلا من أن يكون الفراش اللّجة كان مكانا محّفزا لطغيان الأفكار والوساوس على عقل البطل، الشيء الذي خلق له زمنا نفسيا عصيبا، خصوصا تلك الأوهام المتعلقة بألّلي المفصول عن الجسد، ويعبر عن ذلك بقوله :«وما كدت أتمدد في سريري حتى قفزت أمام عيني عشرات اللوحات للفتاة السمراء، مختلفة الأشكال والأبعاد... وبدا لي رأسها مفصولا عن جسدها، وقد امتلأ دماء، استدرت في مكاني، تمددت على بطني، ضغطت على عيني أمنع تسلّل تلك الصّور الشّنيعة إلّي دون جدوى»[3]،وهذا إن دلّ على شيء فإنمّا

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 8 .

[2] المصدر نفسه، ص 9.

[3] المصدر نفسه، ص11.

يدلّ على ذلك الوقت العصيب الذي يمر به البطل وهو يحاول يائسا التخلص من هذه الأوهام، وإذا ربطنا السرير كمكان للراحة بزمن خارجي، فيكون ممتدا من المساء إلى الصباح.

وفي المقطع الرابع ظهر السرير بشكل آخر لم نعهده، فظهر كمكان للتخطيط وأخـذ الحيـطة والحـذر لكي لا يشكّ في أمره، لتكون الجريمة حاضرة، فتعيده طَرقات على باب جاره إلى الواقع الأليم ، وتغرقه في زمن من الرعب والخوف، وكمحاولة منه للهروب من هذا الزمن يدخل في زمن من الوهم «تكورت على نفسي ، وأنا أحلم اللحظة بسيجارة أمصها بنهم شديد، بل بمخدّر يرحل بي بعيدا»[1].

أما في المقطع الثالث يظهر السّرير مكانا يحلق فيه الراوي إلى مكان آخر بعيد، فيرحل بذاكرته إلى **مراكش** و**الصويرة** أين قضى أياما جميلة، وذلك ما يظهر جليا في قوله :«تمددت مرة ثانية في فراشي، أستعيد ذاكرتي بين مراكش و الصويرة»[2]، وهما مكانان مرتبطان بالزمن الماضي.

- **البيـت:** عُدّ البيت هّوية الإنسان فيه يحيا الحياة بكل أنواعها، هناءها وشقاءها، فيه يحلم، وفيه يرتاح من أعباء الأيام، يحمل همومه ويستر عيوبه ،فهو الحضن الدافئ الذي يلجأ إليه إذا حزّبه أمر ما. يقول **"غاستون باشلار"**:«البيت هو ركننا في العالم ،إنه كوننا الأول .كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى»[3].

وقد اشتملت الرواية على عدة بيوت كانت محطات أقام فيها الراوي، وهي :

- **البيت العائلي:** لم يأت الراوي على ذكرهإلا نادرا، بحيث لم يكن يزوره إلاّ في أوقات قليلة من أجل الاطمئنان على الأم.

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

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

- **بيت الخلوة:** يُعدّ أهم مكان بالنسبة للراوي، وهو المكان الأثير لديه، وبذلك يكون قد شغل الجزء الأكبر في الرواية مشكلا زمنا نفسيا لدى الراوي، فكان يلجأ إليه في كل مرة، لكي يحتمي به، فكان الملجأ الأول الذي لجأ إليه بعد وقوع الجريمة ، وكان ذلك ليلا «حين دخلت البيت كان الظلام دامسا، قد لفّ الكون كلّه »[1]. كما كان المكان الذي لجأ إليه بعد اصطدامه بدورية الشرطة، بعد أن نال منه هذا الأمر الغاية من الفزع والضياع.
- **بيت وهران:**وهو البيت الذي أقام به مع سمرائه زمن إقامته في وهران.
- **المرسم:** كان المكان الأكثرتعلقا به، إذ يشكل زمنا نفسيا خاصا، فكان المكان الأثير بالنسبة إليه،يختلينفسه فيه، يهرب إليه من مآسي الحياة، يفجر كّل الطاقات هناك، ينسى العالم بين لوحاته فيلقي فيها آلامه وأحلامه ، يجعلها متجسدة أمامه. «دوما كنت أتغلب على صعاب الحياة و خيباتها بالرسم. ألج محرابه لأتطهر من أدران الحياة ومآسيها، أصب في اللوحة كل آلامي وآمالي، كّل أحلامي و انكساراتي، أقضي الأيام بلياليها في صومعتي هذه »[2] .
- **قارعة الطريق:** ذكر قارعة الطريق جاء مقرونا بزمن خارجي، وذلك في يوم من أيام الخريف الماطر حيث يقول الراوي: «ذات خريف ماطر كنت أقف على قارعة الطريق، متضايقا من البلل الذي أثقل كل ثيابي»[3]، فمن خلال العبارة تتبدّى لنا علاقة قارعة الطريق بزمنين أحدهما خارجي والمتمثّل في فصل الخريف، والآخر داخلي، متمثل في حالة الا ضطراب التي أصابت الراوي لجّرالمطر، وأتى ذكر قارعة الطريق هنا تمهيدا لأحداث سوف تقع فيما بعد، والتي تجعل من حياة البطل حياة قلقة ومضطربة نوعا ما.
- **الغابة:** هنا الراوي يهيئ القارئ بذكر الغابة، وذلك تمهيدا لما سيحدث فيما بعد فمن عادة الراوي ألا يعير اهتماما للأمكنة التي يتطرق إليها ، غير أنه في هذه المرة كسر هذه العادة، وأعطى شيئا من الاهتمام

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص11.

للمكان، ولم يكن هذا عبثا، بل هو متعمد وذلك لإدخال القارئ في جو الحدث، غير أنه وصف مقتضب فيقول: « ليس أمامي إلا عشرون كيلومترا سأقطعها وسط غابة كثيفة من أشجار الصنوبر والبلوط»[1]، فمكان بهذه الأوصاف يكون مرشحا لوقوع جريمة. وذلك في اليوم الماطر من أيام الخريف في وقت المساء .

- **السيارة رباعية الدفع:** وهي وسيلة لربط الفائت بالآتي، هذه السيارة التي انتشلت البطل الراوي من الأمطار الغزيرة كانت سببا في وقوعه في ورطة لم يكن يحسب لها حسابا، والسيارة الرباعية الدفع تحيلنا إلى زمن حضاري أولا وزمن اجتماعي ثانياوزمن اقتصادي ثالثا، ففي الأول تدل على الزمن الحالي، إذ لم يقل عربة أو حصان وغيرهما فالسيارة رباعية الدفع هي سمة مميزة للوقت الحالي، أما الثاني والثالث فيدل على المستوى المعيشي لفئة في المجتمع الجزائري.
- **المنخفض:** ذكر المنخفض، لكن الراوي لم يقف عنده لوصفه، بل أعرض عن ذلك، بالرغم من كونه مكانا مهما في الرواية، كونه كان مسرحا لجريمة بشعة، وكأنه يريد التعجيل بالقارئ ولفت انتباهه للأحداث التي ستجري، فهو لم يزد عن قوله: «ثم انحرفت إلى منخفض بين الأشجار الكثيفة»[2]، وترك المجال للتفكير والربط بين عوامل الجريمة للقارئ، فمكان كثيف الأشجار في منحدر، وأمطار غزيرة، وزمن المساء، كلها عوامل تجعل من نسبة نجاح أية جريمة كبيرة.
- **مدينة وهران:** هي المدينة التي شبت فيها السمراء، وصارت صبية مليئة بالحياة والفن والجمال، وهي أيضا مرتبطة بماضي السمراء، وفيها طوعت الحرف العربي أكثر، وتمتد هذه المدينة في أعماق السمراء، مشكلة زمنا نفسيا لديها بحيث كانت تكن الحب والوفاء لها، الشيء الذي سيجعلهما فيما بعد العودة إليها والاستقرار بها.
- **الشوارع والمقاهي:** ذكر هذين المكانين في سياق حديثه عن القلق والاضطراب الذين نالا منه، وأخذا منه كل مأخذ، وهي أماكن تجمع الناس، عله يتناهى إلى سمعه بعض الأخبار عن حادثة الأمس، وهذا يكشف

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 11 .
[2] المصدر نفسه، ص12.

الزمن العصيب الذي يمر به الراوي، من حيرة وخوف «قضيت يومي متنقلا في الشوارع جالسا في المقاهي، أسترق السمع، وقد تملكني الخوف، أنتظر أن تباغتني الشرطة في أية لحظة»[1].

كما يشكلان زمنا اجتماعيا متمثلا في حالة الفوضى والبلبلة التي يحدثها الناس عقب وقوع أي شيء غير عادي، فنجد الناس في حالة استنفار كّل يروي ما حدث على شاكلة.

- **مكان وقوع الجريمة:** استدعى هذا المكان في سياق التفكير بالعودة إليه في المساء، وذلك للبحث عن دليل يكون سببا في إدانته، وهذا يعكس زمن القلق والخوف اللذان يمر بهما الراوي، الشيء الذي جعله يدور في دوامة من الشكوك والتساؤلات خلقت مونولوجا، ويتجلى ذلك في قوله: « فكرت أن أزور مكان الجريمة ذاك المساء، هي فكرة مجنونة، لأن الشرطة ستظل تراقب المكان، على اعتبار أن المجرم من العادة أن يعود حيث ارتكب الجريمة ... أعيد شريط الحادثة، ما الذي تركته خلفي دليلا قاطعا، لا شيء طبعا، لم ألمس سوى مقبض السيارة حيث فتحته، أو مقبض الحقيبة.. »[2].
- **المنعرج:** لم يحدد مكان المنعرج بدقة، وكأنه لا يلقي له بالا، وإنما يريد أن يلفت انتباه القارئ للحالة النفسية التي يعيشها الراوي، أو أي إنسان بريء قد يدخل قفص الاتهام، فهو يرتجف لمجرد سماع صافرة سيارة الشرطة، ويضطرب لمجرد رؤية شرطي، فنجده يقول: «ارتطمت عند منعرج بدورية للشرطة، ارتج كل شيء داخلي، صرخت في أعماقي، هممت أن أنطق مبرئا نفسي، راحت تبتعد عني، أسندت ظهري إلى الجدار، وأنا أبتلع ريقي بصعوبة، وقد زادت دقات قلبي، حتى خلته سيخرج من صدري ... كانت ركبتاي ترتجفان»[3]، وفي كل هذا ينعكس الزمن العصيب الذي يمر به الراوي، كما يشير إلى حالة الاستنفار التي تحدثها أي جريمة، فتصبح الشرطة في حالة نشاط وهيجان، فتتحول المدينة من حالة السكون إلى حالة الفوضى.

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص ن .

[3] المصدر نفسه، ص 18.

- **مخفر الشرطة:** أطلق عليه الراوي **"عش الدبابير"**، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على العنف الذي تمارسه السلطة، فهو يحيلنا إلى زمن سياسي، زمن غاب فيه العدل، إذ إن السلطة تتلاعب بمصائر الناس باسم القانون، هذا القانون الذي يحتاج إلى قانون، ويشير أيضا إلى زمن غياب الحقيقة، وزمن الخضوع والتسليم من طرف الناس بهذا الواقع المزري، زمن اللاديمقراطية في بلد يدعو إلى الديمقراطية، زمن العبودية في وطن ومواطنين أحرارا.
- **المتحف الوطني للفنون الجميلة:** مكان مغلق ، وهو مكان واقعي يقع بالحامة كان يزوره البطل مع السمراء بعد الفراغ من الدراسة، ولم يذكر السارد المتحف هنا عبثا وإنما يتوافق مع طبيعة الشخصية، كونها تنتمي إلى عالم الفن، فمن الطبيعي جدا أن تكون بينهما علاقة وئام، مما يحيل إلى زمن نفسي ينم عن الراحة النفسية في هذاالمكان، الشيء الذي يسمح للفنان بالالتقاء بالعديد من الفنانين على مر الزمن.
- **متحف باردو:** وهو مكان واقعي، يقع بالجزائر العاصمة، قريب من مدرسة الفنون الجميلة، اعتاد الفنان ارتياده هو والسمراء، بحكم الهدوء والسكون التي يمنحهما إياهما فيقول الراوي «تعودنا على زيارة متحف باردو، بحكم قربه من مدرسة الفنون الجميلة أولا، وبما يمنحه لنا من هدوء وسكينة ثانيا »[1] ، وهو مكان ألفاه، مما يشكل لديهما زمنا نفسيا ، بحيث يحمل معه روعة الزمن الحاضر وبهجته، فقد تحول المتحف _مقهاه _إلى مكان لمناقشة قضايا الفن، واتخذا من شجرة الليمون شجرة مقدسة، تتعانق تحتها أحلامهما، ويزرعان أحلامهما لمستقبل واعد، ونسيان الماضي ومآسيه، وفي بعض الأحيان يكون التقاء الحاضر بالماضي، إذن فهو مكان يلتقي الماضي بالحاضر والمستقبل.

ومن خلال استعراضنا أهم الأمكنة المبثوثة في الرواية ، يمكن الخلوص إلى أن المكان يأخذ حيّزا زمنيا من القصة، وكذا زمن السرد، فالمكان هو الإطار الذي يحمل الأحداث ويجليها، ووجوده ضروري للحركة و الفعل ، إظهار الشخصية ، ويجلي الصورة الروائية، غير أننا نلحظ أن السارد لم يعر اهتماما بالغا بالمكان إلا في حالات

[1] عز الدين جلاوجي ، حائط المبكى، ص38 .

قليلة ، فيتعرض إليه بالوصف الصريح، حيث يلجأ في أغلب الأحيان إلى وصفه من خلال الأحداث التي تقع فيه.

والمتصفح لهذه الرواية يمكن أن يقسم الأمكنة فيها إلى أماكن واقعية مثل الجزائر، وهران، وهما مكانان (فضاءان) مفتوحان، المتحف الوطني للفنون الجميلة، متحف باردو، مدرسة الفنون الجميلة، أماكن خيالية والتي يمكن أن تتجسد في الواقع مثل الغابة ، الطريق، المنعرج، البيت، وبعض الأمكنة التي تتجسد في الأحلام، وهي تتراوح بين أمكنة مفتوحة ومغلقة، وأخيرا أماكن ذاتية، وتخص الراوي بالدرجة الأولى، كبيت الخلوة، المرسم، النادي، حديقة المدرسة، وهي أماكن مغلقة على اعتبار الذات.

ومن هذا كله يمكن أن نلخص علاقة الزمن بالمكان في النقاط التالية :

أ) يتغير المكان بغير الزمن، كما يتغير الزمن بتغير المكان، خصوصا الزمن النفسي.

ب) المكان يرتبط ارتباطا وثيقا بالشخوص والتي يرتبط وجودها بالزمن، فتجد نفسك في سياق الحديث عن المكان تقحم الشخصية بوعي أو غير وعي، وفي هذه الرواية ارتبط المكان بذاتية الراوي.

ت) المكان له أزمن متفاوتة حسب أهميته، فقد يكون ذا بعد اجتماعي، أو نفسي، أو سياسي، ثقافي، أو اقتصادي.

ث) الزمن مخّزن في المكان على حد تعبير **"غاستون باشلار"** ، فوصف المكان وصف بالضرورة للزمن.

II-الزمن والشخصية:

تعتبر الشخصية من بين العناصر المشكلة للعمل السردي، فمن دونها لا يمكن تصور عمل سردي، فإن كان الزمن والمكان من أهم العناصر في الرواية، فإنهما لا يمكن أن يتجسدا إلاّ من خلال الشخصية، التي تتحرك في إطار زمني ومكاني معينين، إذ يعد المكان من دون شخصية فراغا بلا معنى، كما لا يمكن للزمن أن يتجلى إلا

من خلال الشخصية، فهي تتحرك في زمن تعيش في زمن وتفعل في زمن، تتحدث في زمن، حتى الحلم يكون في زمن، إذن لا يمكن تصور شخصية من دن زمن، فهي تنفعل وتتفاعل بالزمن وفي الزمن.

وإذا عرجنا إلى مفهوم "الشخصية" في السرد، فإننا نجد تضاربا في الآراء، فظل مفهوما عرضة لاختلاف التحديد والتعدد، شأنه في ذلك شأن أي مصطلح نقدي، وذلك لتعدد النقاد والدارسين، فمثلا نجد "فيليب هامون" يعرفها بأنها «مجرد كائن لغوي محض، ذلك أن الشخصيةبناء يقوم النص بتشييده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص»[1].

أما **"تودوروف"** فيعرفها قائلا: « الشخصية هي موضوع القضية السردية، بما أنها كذلك فهي تختزل إلى وظيفة تركيبية محضة، بدون أي محتوى دلالي، فضلا عن الأحداث التي تلعب الصفات في قضية دور المحمول وأنها ليست مرتبطة بالفاعل، إلا بصفة مؤقتة، وسيكون من اللائق مطابقة الفاعل بالاسم الخاص الذي يظهره في أغلب الحالات بالقدر الذي يعمل الاسم إلا على مطابقة وحدة زمنيا ومكانيا من دون وصف خاصيتها»[2].

غير أن **"عبدالمالك مرتاض"** يرى بأن الشخصية رغم ورقيتها تعد عنصرا مهما في الرواية وبها تتميز عن باقي الفنون الأخرى الأدبية «إن الشخصية على ورقيتها في العمل السردي تمثل أهمية قصوى لهذا الجنس الأدبي. ذلك أن اللغة مشتركة بين جميع الأجناس الأدبية، فهي [اللغة] على أساسيتها توجد في كل أجناس الأدب، فالشخصية هي الشيء الذي تستميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى أساسا»[3].

والملاحظ على هذه التعريفات أنها ركزت على الجانب التخييلي للشخصية فجعلتها مجرد خيال يقوم الكاتب بإعطائه أبعادا خيالية أيضا، غير أنه– في رأينا – لا يمكن إلغاء الجانب الإنساني في الشخصية على ورقيتها، فالشخصية في أبسط تعريف لها سواء أكانت ورقية أم إنسانية هي من يقوم بأفعال وأقوال فنجد في

---

[1] آسيا جريوي،سيميائية الشخصية الحكائية في رواية الذئب الأسود لحنا مينا، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع6، 2010، د ص

[2] زهير الجبوري، مرايا السرد، مقاربات تنظيرية وتطبيقية في السرد العلاقي، اتحاد الناشرين العراقيين، بغداد، ط2، 2013، ص 13.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 90.

التقسيم الكلاسيكي نوعين شخصية رئيسية وأخرى ثانوية، كما نجد شخصية جاهزة، وأخرى نامية، وأيضا شخصية مدورة * وأخرى مسطحة**»[1]، وقد قسمها **فيليب هامون** إلى ثلاث فئات وهي: «فئة الشخصيات المرجعية، فئة الشخصيات الواصلة، فئة الشخصيات المتكررة»[2].

كانت الشخصية في الرواية التقليدية محط أنظار الروائيين، فراحوا يتتبعون قسماتها، ومواصفاتها، وأعطوها مكانة عالية في السرد، لأنها تعبر عن شخصية حقيقية من لحم ودم، فراحوا يرصدون أبعادها وأغوارها النفسية، فظهر ما يسمى بالنموذج الإنساني، بيد أن الرواية الحديثة، سلكت مسلكا آخر في تعاملها مع الشخصية الروائية، فأضحت مجرد علامة لسانية، جردت من أبعادها الواقعية، بحيث فقدت كل شيء حتى الاسم فغذت مجرد حرف أو رقم، فهي على حد تعبير**"رولان بارت"** كائن من ورق، ما يخلق لنا فرقا بين الشخص والشخصية.

والشيء الذي تجدر الإشارة إليه، هو أنه رغم ورقية الشخصية وخياليتها، إلا أنها لا يمكن أن توجد من غير مكان أو زمن تتحرك فيه، تؤثر وتتأثر بها، وبما أن الزمن يتخلل كل الرواية ويطغى عليها، بحيث يعد الهيكل الذي يشيد بها، فإنه يدخل في علاقة وشيجة مع الشخصية، هاته الأخيرة التي لا يمكن تصورها من غير زمن، فرغم أن الرواية الحديثة، قد أهملت الزمن الخارجي كعامل أساسي في بناء الشخصية، ولم تعد تشير إلى الفترات العمرية مثلا، فقد ولّت وجهها شطر نوع آخر من الزمن، وهو الزمن النفسي، الذي أصبح يشكل القسط الأكبر في الرواية الحديثة، وهذا ما نلاحظه في رواية **حائط المبكى**، بحيث لا نكاد نعثر على زمن خارجي له علاقة بالشخصية سوى بعض العبارات القليلة مثل: «بلغت السادسة من عمري»، «بلغت العشرين»، وغيرها في حين سيسطر الزمن النفسي ويبسط نفوذه على طول الرواية، ممثلا خصوصا في المونولوج بحيث «فقد الزمن معناه

* الشخصية المدورة: هي تلك المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال، لا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ما ذا سيؤول إليه أمر ما، لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار، فهي في كل موقف على شأن.

** الشخصية المسطحة: هي تلك البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة.

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 89.

[2] آسيا جريوي، سيميائية الشخصية الحكائية في رواية "الذئب الأسود" مجلة المخبر، د ص.

الموضعي وأصبح منسوجا من خيوط الحياة النفسية، ومع ذلك فلا وجود للشخصية إلا في إطار زمني، ولا يمكن لها أن تحدث الأثر المرغوب فيه، إلا بقدرتها على التفاعل مع الزمن»[1].

ولما كانت الشخصية تقع في علاقة وطيدة مع الزمن، فإن هذه الدراسة سوف تحاول الكشف عن هذه العلاقة في رواية**"حائط المبكى"**، رغم كون الزمن فيها متشظ فلا نكاد نستطيع تحديد بداية ولا نهاية له، نركز على علاقة الشخصية البطلة (الراوي)، بالزمن سواء كان زمنا داخليا (نفسيا) أو خارجيا (طبيعيا)، وتجدر الإشارة إلى أن التقسيم الذي اعتمد هنا هو التقسيم الكلاسيكي الذي يقسم الشخصيات إلى رئيسية وثانوية.

إن المطلع على رواية **"حائط المبكى"** يمكن أن يخلص إلى كون الشخصية الرئيسية متمثلة في شخصية الراوي، أما الثانوية فهي كل الشخوص التي ذكرت في الرواية التي منها، السمراء، الأب، الأم، السمراء المراكشية، صفي الدين، وغيرها.

والبداية تكون مع الشخصية الرئيسية وهي:

- **الراوي:** بدت هذه الشخصية غامضة الملامح فالراوي لم يعط صفات جسمية ولا خلقية لنفسه، كل ما نعرفه عنها هو أنها شخصية اتخذت من عالم الحروف حيزا لها، فاتخذت حروفا عديدة، فهي حرف ميم « .. كان حرف الميم قد دثرها من كل جهة.. كانت الدهشة تغمرني تفيض على كل ملامحي، لقد عرفت اسمي»[2] وحرف واو، وواو أعور فيتجلى ذلك في قول الراوي: «هي الآن تعرف أني ميم لكن والدي كان يسميني واوا، يصر عليها وهو يصدر إلي أوامره العسكرية، أما إذا اشتد غضبه فلا بد أن يضيف إليها كلمة أعور، واو أعور، الواو الأعور»[3]، ثم تتجلى في حرف الهاء«الهاء هو اسمي»[4]، وهذا يحيل إلى الإقصاء الذي يمارسه الزمن الاجتماعي على كل فنان، الذي غدا مهمشا على كل الأصعدة، كما تدل على أن الفنان يفتقر

[1] محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح: قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر، دحلب، الجزائر، 2007، ص 68.
[2] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 15.
[3] المصدر نفسه، ص 40
[4] المصدر نفسه، ص 124

إلى هوية، هذه الهوية التي ضاعت في ثنايا مجتمع لا يعترف لا بالفن ولا بالفنان، الشيء الذي يجعله يعيش زمنا نفسيا صعبا مضطربا، وإيثار العزلة ويتجلى ذلك في «أنا الذي نشأت وحيدا متشردا متمردا»[1].

والملاحظ أن شخصية الراوي، قد اختزلت العديد من الشخصيات، فاتخذت شخصية السفاح الذي يرغب في ذبح كل فتاة يراها ويتجلى ذلك في قوله «هل تصلح هذه الفاتنة للحب أم للذبح؟ أفكار شيطانية راودتني»[2]. يشير هذا المونولوج إلى زمن نفسي خاص بالراوي (البطل)، والذي كان نتيجة تراكم ماض قاس جعل منه شخصية مضطربة، كما اتخذت شخصية ذلك الفنان الحساس المرهف الحالم ويتجلى في «كنت حريصا في تلك اللحظات القليلة أن أنقل دفء الأحاسيس كما عبرت هي عنها وكما قرأتها أنا، التشكيل أحاسيس ومشاعر وروح ترفعك إلى أعلى، تغوص بك إلى الأعماق، تكشف لك كل مجاهيل الحياة»[3].

كما اتخذت شكل تلك الشخصية الضعيفة المنكسرة التي تحطمها الكوابيس والأفكار الجهنمية، فيقهرها أحيانا، وأخرى تقهره، «ضغطت على عيني أمنع تسلل تلك الصور الشنيعة إلي، دون جدوى، هي حالات تنتابني من حين لآخر تزلزلني من الأعماق، تثير في نفسي الرعب، حتى أرتجف وأتفصد عرقا، أصرخ في أعماقي، لست سفاحا»[4]، ومن خلال هذه العبارات، يتجلى مدى الصراع النفسي لهذه الشخصية. وكل هذه الأنواع تشكّل زمنا نفسيا لدى البطل.

أما عن الزمن الخارجي المتعلق بشخصية الراوي فنجد بعض التلميحات من ذلك العبارة التالية «يقينا لن تقهر شابا في الخامسة والعشرين يتمتع ببنية رياضية صلبة»[5]، ففي هذه العبارة نجد الراوي أعطى بعض المواصفات عنه فظهر في عنفوان الشباب، كما أشار أيضا إلى زمن خارجي في المقطع الثامن، وذلك في قوله

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 40.

[2] المصدر نفسه، ص 7.

[3] المصدر نفسه، ص 15.

[4] المصدر نفسه، ص 11.

[5] المصدر نفسه، ص ن.

«كان ذلك اليوم عصيبا علي، ولم أك قد بلغت العشرين بعد»[1]، ذكر هذا في سياق حديثه عن حادثة موت والده، ونجد أيضا قوله: «لم أكن قد بلغت السادسة من عمري حين أنجبت والدتي بنتا»[2]، ومما ورد في الرواية من أزمنة خارجية للبطل نذكر «وسريعا رحت أصقل وجه المرآة، وأنا أتأمل جسدي، شعرات بيض غزت بحمق صدري»[3]، وهذا دليل على التقدم في السن.

أما الشخصيات الثانوية فعديدة يمكن الوقوف عند بعضها ورصد علاقتها بالشخصية الرئيسية.

- **شخصية السمراء الجزائرية:** نالت هذه الشخصية الحظ الأوفر من الرواية، بحيث كان الراوي يقف عندها ويصفها في كل مرة، فهي ذات بشرة سمراء، ذات عينين سوداوين واسعتين يغشاهما ذبول، حاجباها معقوفان، فالقارئ ما إن ينتهي من الرواية حتى يشكل صورة كاملة عن هذه الشخصية بسهولة تامة.

هي فنانة حروفية يجري عليها ما يجري على الشخصية البطلة، فهي شخصية وحيدة تخلت عنها أمها منذ الطفولة، انتقلت إلى الجزائر لتنسى الإهمال الذي لحقها من والديها، لتعيش الوحدة والعزلة والحرية في وقت معا، أشار إليها الراوي بالحرف **"س"**، مفعمة بالحياة والأمل، إلا أنها تستسلم في النهاية ما جعلها تنطوي على زمنين، زمن اجتماعي يبرز حالة المرأة الجزائرية التي تعيش في مجتمع أبوي سلطوي، ويتجلى ذلك من خلال المونولوج الذي يحدث به الراوي نفسه في ذبحها، أما الزمن الثاني الزمن الاجتماعي في النظر إلى الفنان، الذي يصارع بمفرده في الحياة، يصمد لردح من الزمن ثم يتولى خائبا مهزوما، يعاني كل الاضطرابات النفسية والجسمية.

وتظهر هذه الشخصية حالة توافق تام مع البطل والذي هو أيضا فنان، وكأن الفنان لا يجد لنفسه ظهيراسوى فنان آخر يعاني مما يعاني هو. هذه الشخصية التي شكلت لدى البطل زمنا نفسيا مغايرا على الزمن الذي اكتسبه من المجتمع «أحسستها حلما جميلا يقف حيث فيض القلب، أحسست بعدها بالسكينة»[4]،

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص 70.

[3] المصدرنفسه، ص 144.

[4] المصدر نفسه، ص21.

ليكلل هذا التوافق بالزواج، ليكتشف في النهاية بأنها أخت له غير شرعية، وكأن الفنان ولد غير شرعي في المجتمع، ينبذه ويحتقره، كأنه بعير أجرب، ولعل هذا كان متعمدا من السارد، ليبين عمق الهوة بين الفنان والمجتمع، لينكشف الستار على هذا العالم المليء بالكذب والتلفيق.

- **والدةالبطل:** تمثل دور الأم دور الزوجة المطيعة، وهي تشكل زمنا اجتماعيا بحيث تنطبق مواصفاتها على كل أم جزائرية، بدت تلك المرأة المهمشة من طرف الزوج تعاني في صمت، تقابل خيانته بالوفاء حتى ولو في غيابه فهي لا تسمح ولو بكلمة سوء عنه، في حين كان مستغرقا في لذاته وشهواته، وهو حال المرأة الجزائرية مسلوبة الإرادة، مسلوبة الحقوق مسلوبة الرأي ومع ذلك تسكت، وقد بدت هذه الشخصية في حالة وئام مع البطل، فهي ذلك الصدر الحنون الذي لا ينضب معينه ويتمثل ذلك في قوله «بمجرد عودتي من المغرب كانت والدتي لي بالمرصاد، ظلت تحضنني طويلا طويلا، تكاد تدخلني في أعماق أعماقها»[1].
- **والد البطل:** يمثل الزمن السياسي والسلطوي، بغطرسته وجبروته، يفعل ما يريد، لكن الويل لمن يعارضه، أو يتأخر في تلبية طلبه، كان سببا في العديد من انتكاسات الابن، ومن خلال الرواية تظهر العلاقة بينهما متوترة، ولعل هذا ما نلمسه في القول «منذ ذاك بدأت تنكشف لي عيوب والدي، كان مجرد وحش غليظ الطباع عصبي المزاج، أناني الخلق، لم يكن الناس يحترمونه ولكنهم كانوا يخافونه، وما كانت أمي إلا مخدوعة فيه»[2]، ولعل هذه العلاقة تجسد تلك الهوة الموجودة بين الدولة (السياسة) والفنان، التي تمارس عليه كل أشكال القهر «كم بكيت بحرقة حين هاجمني كالكاسر المارد وهو يمزق كراسي الخاص الذي كنت أرسم عليه خربشاتي الأولى، ثم وهو يركلني بقدمه الضخمة يسقطني أرضا، ثم حين جفاني تماما وأنا أرفض أن أنتظم في الجندية معيرا إياي بالجبن»[3]، وقد شكلت هذه الشخصية زمنا نفسيا للشخصية البطلة إلى درجة أنه فرح عند وفاته، ويقول معبرا عن الألم الذي سببه له "شكل لي والدي هاجسا كبيرا زمن فتوتي، وكنت أرسمه دائما

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 64.

[2] المصدرنفسه، ص 95.

[3] المصدرنفسه، ص ن.

فأعبث بملامحه، أمدد أنفه أحيانا أكثر مما يجب...»[1]، وكأن الفنان لا يجد طريقة للحد من هذا الظلم والقهر إلا عن طريق صبها في إبداعه وهي أضعف الإيمان.

والملاحظ أن هذه الشخصية هي الوحيدة التي حازت على اسم في رواية **"حائط المبكى"** بالإضافة إلى شخصية أخرى، سوف نتطرق لها في حينها، وكأنه يريد أن يقول بأن السلطة هي الوحيدة التي تملك هوية في الجزائر، فرغم من زمن الفساد والظلم التي تتسم بها، إلا أنها هي الطاغية والظاهرة. وقد اتخذت اسم **"كمال"**.

كما تشكل هذه الشخصية زمنا دينيا، متمثلا في الانحلالالخلقي والديني لمرحلة عاشها المجتمع العربي «غرق هو في جنونه، أو تفجر فيه جنونه، كأنما البركان الذي يأتي دون موعد غرق في خمرياته وعشيقاته، وتطرق في اقتناص اللذة، يطاردها أنى كانت..»[2]، فالسلطة تبيح لنفسها كل شيء، وتتجاوز كل الحدود ولا أحد يحاسبها.

- **المجرم:** تمثل هذه الشخصية زمن العنف، زمن الخوف واللاأمن، كما يمثل أيضا سلطة المجتمع التي تغتال المرأة وحريتها بحجج واهية، كما تشكل زمنا نفسيا للشخصية البطلة، فجعلها تعيش في دوامة من الشكوك والهواجس، وكوابيس في اليقظة والنوم، « وأعدت إلى ذاكرتي جريمة القتل التي وُرِّطت فيها، وحدها ستظل تمثل لي كابوسا خطيرا، يمكن للقاتل في أية لحظة أن يذكرني للأمن، وأجر إلى غياهب السجن ذليلا حسيرا»[3].
- **صفي الدين:** وهي الشخصية التي أشير إليها سابقا، كونها ثاني شخصية تكون ذات هوية وتملك اسما، في حين لم تكن الشخصيات الأخرى سوى إشارات لشخصيات.

اتخذت هذه الشخصية عدة أسماء وهي **"صفي الدين"**، **"صافو"**، **"صوفياء"** فأما **"صفي الدين"** فهو شاب في مقتبل العمر أبيض البشرة، أنيق الملابس، ذو عينين واسعتين، تعرف عليه في المكتب بحيث أتى للعمل

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 96.

[2] المصدرنفسه، ص 95.

[3] المصدرنفسه، ص 32- 33.

عنده (تحت إمرته) ثري، لم يكن يهتم بالعمل كونه لقمة عيش وإنما للتسلية فقط، وربما حصل عليها بالطرق الملتوية المعروفة ، لم يكن همه العمل بقدر ما كان همه أن يكون قريبا من الشخصية البطلة لغاية في نفسه.

أما "**صافو**" فهو كنيته، اختصار "**لصفي الدين**".

وأما "**صوفياء**" فهي فتاة تعرف عليها من خلال الفايسبوك، ولم تكن في الحقيقة سوى "صافو" أو "صفي الدين" لجأ إلى هذه الطريقة لكي يلبي نزواته، بحيث كان مثليا.

فاسم "**صفي الدين**" يشير إلى البعد الديني (مسلم)، إلا أن هذه الشخصية شكلت مفارقة كبيرة بين معنى الاسم وسلوكها، ولعل هذا يدل على النفاق والزيف اللذين يطبعان المجتمع، فاستفحلاوأصبحا ظاهرين للعيان، لا يخفيان على أحد، فهي بهذا تشكل زمنا اجتماعيا متمثلا في الفساد الديني والأخلاقي، كما تشكل زمنا ثقافيا؛ عصر العولمة والتكنولوجيا بحيث اتخذت التكنولوجيا جسرا تعبر منه لتحقيق نزواتها، كما تشير إلى زمن المثقف الجزائري، الذي يصرف وقته فيما لا ينفع، متمثلا في شخصية صافو، إضافة إلى شخصية البطل، الذي كان ينفق أوقاتا كبيرة في الفايسبوك الذي أصبح مؤنسه الوحيد، ولذته التي لا تنتهي، لتوقعه فيما لا تحمد عقباه.

- **الحاسوب:** تمثل الزمن الثقافي، ومواكبة العصر، فمن خلالها كان البطل يسافر بعيدا في الفايسبوك، والأنترنت، لتتشكل لديه زمنا نفسيا فهو مؤنس وحدته، فالعلاقة بينهما علاقة وئام وتصالح ويتجلى ذلك في «تأخرت في الجلوس إلى الفايسبوك، صرت أكثر إدمانا عليه، استطعت بيسر أن أربط علاقات صداقة من المئات، عالم ساحر فعلا، في بيتك، وبضربة سحرية على زر يمكن أن تمد جسورا للصداقة والمحبة مع المئات، بل الآلاف، يمكن أن تناقش أفكارهم، وتستفيد من آرائهم وتجاربهم، متحديا المكان والزما، كل شيء يكون أمامك قبل أن يرتد إليك طرفك، بدأت أنسى الحصار الذي ظلت أعاني منه، بدأت أتخلص من شرنقة الوحدة من دوامة الهموم التي ما فتئت تحاصرني»[1]، ولكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، ليكون

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 114.

الحاسوب –الفايسبوك سببا في فتح جرح جديد، وكأن حياة الفنان خاصة والإنسان عامة، لا تستقر على حال فإذا ابتسمت في وجهك لحظة، سوف تسرق منك الابتسامة لحظات، وهي مشكلة الإنسان في الوجود.

ولعل ذكر هذه الشخصية، صرخة من الكاتب نفسه إلى الشباب، حينما انطبعت في نفسه صورة الواقع المر الذي يمر به الشباب، والوطن، فوطن بشباب كهؤلاء لن تقوم له قائمة أبدا.

وبعد هذا التتبع لشخصيات رواية **"حائط المبكى"** يمكن الخلوص إلى ما يلي:

- شخصيات الرواية لم تكن تشير إلى شخص محدد أو اسم محدد ذلك أن السارد يريد تصوير المجتمع إجمالا لا تفصيلا، فكل شخصية يمكن أن تكون أو تتجسد في الواقع، لذا جعلها غير ظاهرة الملامح.
- أخذت شخصية البطل القسط الأكبر من الرواية، ذلك أن الرواية عبارة عن سيرة ذاتية للراوي.
- أخذت شخصية السمراء زمنا كبيرا من زمن السرد وكذا زمن الراوي في الأحداث، كونها مقربة من الشخصية البطلة.
- جسدت شخصية المرأة في الرواية، حالة المرأة في المجتمع الجزائري، وما تعانيه من اضطهاد وقهر اجتماعيين.
- كل شخصية مرتبطة بزمن خارجي، وآخر داخلي (نفسي)، وتفاعلها مع الشخصية البطلة، خلقت لديه مجموعة من الأزمنة النفسية، اختلفت باختلاف طبيعة العلاقة بين الشخصيات.
- طغى الزمن النفسي للشخصية على الزمن الخارجي، بالرغم من كونها تتحرك في زمن خارجي، إلا أن المؤلف ألغاه في الغالب.
- الشخصية البطلة لا يمكنها أن تكون مستقلة عن الشخصيات المحيطة بها، فهي تؤثر وتتأثر بها، مشكلة بذلك زمنا نفسيا لكليهما.
- ركز الساردعلى الزمن النفسي للبطل للتنويه، بالحياة الصعبة التي يعانيها الفنان في الجزائر.

III-الزمن والأحداث

لم يهتم نقاد السرد بالحدث اهتمامهم بالزمان، والمكان، والشخصية، إذ لا نكاد نعثر على دراسة خصت للحدث غير ما أمثير في مجال التطرق إلى الحبكة، أو العقدة، وبذلك فلم يبينوا دوره وأثره في بناء الرواية، والحدث في أبسط تعريف له هو« كل ما تقوم به الشخصية في حدود الزمن والمكان»[1]، فمن خلال التعريف يمكن القول أنه لا يمكن تصور حدث من دون شخصية، فالحدث هو الفعل الذي تقوم به الشخصية، فهو ينهض بها، فوجوده من وجود الشخصية، وبغيابها يغيب، وقد عرفه أحد النقاد بقوله: «الحدث هو الموضوع الذي تدور حوله القصة، وهو مجموعة من الوقائع الجزئية المترابطة»[2]،ومنه فـ«الأحداث تحددها الرواية في إطارها المادي، وتشكلها في فكرة نامية متآزرة ترتبط بالزمن والمكان، والقيم بغية إحداث أثر كلي يشعر به المتلقي، أو ينفعل له، ويقتنع به»[3]، ومن هذا التعريف نستشف أن للحدث علاقة وطيدة بالزمن والمكان، فهما يمثلان إحداثيتي الحدث.

وهنا نحاول أن نقف على العلاقة القائمة بين الزمن والحدث في رواية **"حائط المبكى"**.

ارتبطت أفعال الشخصية البطلة (الراوي) في أغلبها بزمن خارجي متمثل في فترة المساء أو الليل، غير أن الإطار العام للرواية يشكل الزمن الماضي بالدرجة الأولى ذلك أن الرواية عبارة عن سيرة ذاتية، تقوم فيها الشخصية البطلة بسرد مذكراتها، وتتجلى الأحداث من خلال الوصف الذي يتخذه السارد وسيلة لغوية لإظهار ما تقوم به الشخصيات، متمثلا في الأفعال بمختلف أزمنتها الماضية، المضارعة والمستقبل.

وفيما يأتي سوف نحاول رصد أهم الأحداث في الرواية وعلاقتها بالزمن الخارجي أو الزمن النفسي للراوي.

- **تعرفه على السمراء:** يعد هذا الحدث أهم حدث في الحياة الماضية للراوي بحيث فتح له الباب على مصراعيه لسعادة غامرة، ولمح إلى زمن خارجي مرتبط بهذا الحدث، وهو فصل الخريف حين قال «..شفتاها اللتان كانت

---

(1) يوسف بن حسين حجازي، عناصر الروايةasstoryblogspot.com ، 2016/03/04، 15:30 سا

(2) سعيد بنكراد، الحدث في الرواية السياسية، رواية الأسرى يقيمون متاريس لفؤاد حجازي نموذجا www.saidbenzrad.net، 2016/04/28، 2013.

(3) www.said bengrad.net. ن س.

تداعب بهما فنجان القهوة الساخن، ملابسها الخريفية الأنيقة، كل ذلك ظل يحاصرني، يسرقني من عشرات الملامح المختلفة »[1]، فالراوي هنا لم يذكر أنه التقاها في يوم من أيام الخريف لكن عبارة «ملابسها الخريفية» تدل على هذا الزمن، يضاف إلى هذا الزمن الخارجي، الزمن النفسي الذي ولّده هذا الحدث في نفس الراوي، بحيث خلق له نوعا من الإعجاب والانبهار، الشيء الذي جعله ينسى قهوته « التي استسلمت لنسمات البرد»[2] وهذا مؤشر آخر للزمن الخارجي «نسمات البرد».

وجراء هذا اللقاء توالت الأحداث، وتطورت وتعددت لقاءاتهما في عدة أمكنة متعلقة بعدة أزمنة، فتوالت لقاءاتها في المدرسة، والمتحف، زيارتها لبيته، وتوجت كل هذه الأحداث بالزواج، غير أن هذه السعادة والراحة النفسية لم تدم طويلا، فقد خطف الموت هذه السمراء منه، وإذا نظرنا إلى ترتيب هذه الأحداث فإننا نجد أنها تسير في ترتيب تصاعدي طبيعي، غير أن هذا لم يكن في الرواية حيث تخللتها استرجاعات، أحدثت قطعا وتوقفا في سير هذه الأحداث بهذه الوتيرة.

- **التقاؤه بالمجرم:** التقى الراوي بالمجرم الذي قتل الفتاة على قارعة الطريق، وكان لهذا الحدث أثره على حياة الراوي، بحيث جعله يعيش كوابيس لا تنتهي.

وقد أحال هذا الحدث إلى زمن خارجي متمثلا في فصل الخريف، وهذا ما يتجلى في قوله: «ذات خريف ماطر كنت أقف على قارعة الطريق... لكن غزارة الأمطار وزحف العشية التي شرعت تطارد نور الشمس ... وفاجأتني سيارة رباعية الدفع وهي تقف أمامي ... لم يعرني السائق اهتماما كبيرا ... من بعيد تراءت لنا سيارة بيضاء تسير على مهل .. وزاد من سرعة السيارة ... استل من باب السيارة مسدسا وضعه أمامه ... دفع السيارة أمامه بقوة فاختل توازنها ... ثم انحرفت إلى منخفض بين الأشجار الكثيفة وانقلبت، كالجني ركن سيارته وأسرع خلفها ... حين لحقت به كان كل شيء قد انتهى، كانت الفتاة جثة هامدة أمامي وكان رأسها شبه مفصول عن

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص7.
[2] المصدر نفسه، ص ن.

جسدها»، فالقارئ وهو يطالع هذا المقطع، ترهقه حركة الأحداث المتسارعة، بحيث تبدو كمشهد من أفلام الحركة، وكأنه يريد أن يشد انتباه القارئ إلى هذه الأحداث والوصول به إلى نتيجتها، ملغيا في ذلك الزمن والمكان، رغم وجودهما ضمنيا إلا أننالا نحس بهما في ظل هذا التسارع.

هذا الحدث حدد سلوك الشخصية البطلة تقريبا على طول الرواية، وجعلها تعيش زمن رعب حقيقي، فتارة يفكر بعودة المجرم إليه وأخرى يفكر برجال الشرطة، ومثال ذلك الحديث الداخلي للراوي «تناهى إلي فجأة دق عنيف، أسرعت واقفا وقد أرقت دم الفنجان أمامي، ازدادت دقات قلبي، وتملك ساقّي خور شديد، فلم تحملاني حتى الباب، لقد وصلوا إلي سريعا، لا بد أنهم ألقوا القبض عليه فاعترف بكل التفاصيل، أنا لم أفعل شيئا، اخرس أنت شريك في الجريمة ومتستر عليها، تلفتت لأعرف المصدر، لا أحد معي، شددت ركبتي بأصابعي وخطوت إلى الأمام، تواصل الدق من جديد ، وفتح الباب ثم أغلق ثانية، وقد تناهى إلى سمعي جاري يرحب بأحد ضيوفه»[1]، ومن خلال وصف الأحداث في هذا المقطع يتشكل الزمن النفسي لدى الشخصية خلال هذه اللحظات الممتدة بين حدثي طرق الباب وفتحه، فتبدو من خلال الوصف كأنها ساعات، فخلال هذه الفترة الوجيزة هاجمته هواجس جمة من حيث يدري ولا يدري، ظنا منه أن رجال الشرطة هم من كانوا على باب بيته، ومن ذلك أيضا«لأول مرة يصلني استدعاء بهذا الشكل، ووثقت أنه قضي علي، ودون شك سأقضي سنوات طويلة في السجن، رفقة السفاح وطلبته»[2]، وأمثال هذه المقاطع كثيرة في الرواية لا يتسع المقام لذكرها كلها.

- **موت والد البطل:** ربط هذا الحدث أيضا بفترة الليل «كان المساء قد بدأ يلفظ أنفاسه أمام زحف الليل، ورغم أن الإنارة قد أُشعلت للتو إلا أنها لم تبدد كثيرا من ظلام زوايا الشوارع»[3]، وفي هذا المقطع يتوقف بنا الراوي ليصف بعض الظواهر الخاصة بفترة الليل، كظهور الخفافيش، والقطط والناس بين مسجديّن وسكيرين وغيرها، وهذا ليس من عادة الراوي، وكأنه يريد عمدا إبطاء حركة الأحداث، ونفس الشيء سلكه، وهو يصف مشهد

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 19.

[2] المصدرنفسه، ص 79.

[3] المصدر نفسه، ص 30.

وفاة والده فراح يصفه بفتور في الحدث، وكأن الأمر لا يعينه « وشقت صرخة أمي الفضاء الساكن، وهي تمد صوتها باسمه، كمال، ثم هوت على الأرض هامدة، كان والدي مسجّى على بلاط الشرفة، رجلاه الحافيتان داخل قاعة الاستقبال، وزرقة على ملامحه، وانتفش شاربه الكث الطويل كنبتة صحراوية امتص الهجير دمها»[1]، ولعل هذا التراخي في ذكر الأحداث يجسد الجفاء في علاقتهما، وأصدق ما يعبر عنه قوله في حديثه عن حيثيات وفاة والده، إذا كان مات موتا طبيعيا أو مقتولا « وسواء كان هذا أو ذاك، أو لم يكونا تماما، فأناسعيد، فقد صار لي بيت خاص، اتخذه خلوة لأمارس طقوس الفن»[2]، وكأن الأب كان عائقا أمام حرية الابن.

- **تعرفه على صفي الدين:** تعرف عليه بمدينة وهران، أتى للعمل معه كمساعد في المكتب، غير أن صفي الدين هذا لم يكن حسن النوايا، فكان للبطل معه حادث طوح به في غياهب الضياع النفسي والألم، نردها ممثلة في المقطع التالي: « وانهرت دهشة، وتمتمت بالاسم، لم يستطع لساني أن يتلفظ إلا بالحرف الأول صو... صو ... صو... أمسكتني أكثر ... دفعتها أرضا، واندفعت مبتعدا، ما هذه اللعبة القذرة؟ ما بال هذا الوسخ يفعل هذا؟مدّ صافو يديه من جديد ... »[3].

ولعل هذه الأسئلة المتوالية تجسد الأثر العميق الذي تركه هذا الحدث في نفسية البطل، وقد تكون صرخة معلنة من المؤلف في وجه هذا العالم المليء بالزيف والخداع.

وخلاصة القول أن رواية **"حائط المبكى"** هي رواية جديدة، يهيمن فيها الحدث على كل العناصر، ذلك أنها عبارة عن سيرة ذاتية، يقوم الراوي بسرد أحداث وقعت له في الماضي على شكل مذكرات.

- تنوع الشخصيات أدى إلى تنوع الأحداث.
- تمثل زمن الأحداث خاصة في الزمن النفسي للبطل، غير أننا لا نعدم إشارات للزمن الخارجي.

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص35 .

[2] المصدر نفسه، ص37 .

[3] المصدر نفسه، ص 157 .

- تراوحت الأحداث في الرواية غالبا بين فترتي المساء والليل خصوصا.

ومن خلال عرض علاقة الزمن بعناصر الرواية نخلص إلى:

- لا يمكن الفصل بين العناصر الروائية إلا نظريا، فكلها تقع في علاقة معقدة ومترابطة فيما بينها، فلا يمكن تصور مكان من دون حدث، ولا حدث من دون مكان وشخصية ولا يمكن تصور الكل من دون زمن فلكل زمنه الخاص في الرواية.
- الرواية عالم متخيل مواز لعالم الحقيقة لذلك لا يمكن أن تقوم له قائمة من دون الزمن، فالزمن هو الجامع لها تحت لوائه، ولهذا يقر النقاد بكون الرواية فنا زمنيا بامتياز.
- يمتد الزمن بظلاله الخفية على كل عناصر الرواية، حتى وإن لم نستطع الإمساك بطرفه.

ثانيا - آليات اشتغال الزمن في رواية حائط المبكى :

ا-علاقة الترتيب الزمني:

لا يكاد يستغني أي عمل سردي - سواء رواية أو قصة- اعتماد التقنياتالزمنية، حيث ترافق سير الأحداث، ذلك أن «الأحداث المسرودة في أي عمل قصصي هي أحداث واقعة في زمن ماض لآنية الزمن السردي»[1]، ففي الغالب لا يُكتبأي عمل روائي إلا بعد انقضاء أحداثه في الزمن الماضي، وعلى الرغم من انقضاء زمن وقوعها، فإن الماضي يتحول لا محالة إلى حاضر يندمج معه القارئ ويتعايش بفعل القراءة[2]، وهنا يجب التنويه إلى نقطة هامة كان البحث قد تطرق إليها من قبل، وهي ترتيب الزمن داخل العمل الروائي، الذي يعد أحد أبز العناصر المشكلة لنظام الزمن، إذ تُفهم على أنها تنظيم لأحداث الرواية داخل الخطاب السردي تنظيما متسلسلا، غير أن هذا ما كان متجليا في الرواية الكلاسيكية، أما الرواية الحديثة فقد تغيرتالبنية تماما، حيث

[1] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 49.

[2] المرجع نفسه، ص ن .

شهدت أحداث الرواية نوعا من التذبذب الزمني، ونوعا من الخلخلة والانشطار نتيجة التنافر بين مستويات الزمن، مما خلق ما يسمى بالمفارقة الزمنية.

والترتيب كما يراه **"جيرار جنيت"** دراسة الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في الحكاية، والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكي»[1]، وهو الذي يحكم نظام المفارقة التي تمثل «أشكال التنافر بين ترتيب الحكاية وترتيب الحكي، التي يتكسر بها الترتيب الزمني»[2]. وعليه أصبح نظام تداعي الأحداث وترتيبها في متن الرواية، يتطلب وسيلتين أساسيتين يشكلان حدود هذه المفارقة وهما: الاسترجاع والاستباق، كما أصبح يعني استحضار الماضي في زمن الحضور، وتداعي المستقبل في زمن الحضور كذلك، ومنه لا يسير نظام الترتيب على وتيرة زمنية واحدة[3]، وإنما يشكل مظهر الخلخلة على مستوى أفق انتظار أي حدث، السمة المميزة لأي عمل أدبي[4]، خصوصا مع الرواية الحديثة.

I-1-الاسترجاع (*Analepse*):

يعد الاسترجاع أولى طرقي المفارقة الزمنية في بناء الرواية ،«التي يستعين بها السارد لكسر التواتر الزمني الآني»[5]، فيلجأ هذا الأخير إلى إيقاف مجرى الأحداث، واستعادة أحداث وقعت في زمن القصة سبق حدوثها لحظة السرد (الذي تجاوزها)، واسترجعها الراوي في الزمن الحاضر (نقطة الصفر) ضمن نظام روايته الزمني (اللحظة الآنية للسرد)، والاسترجاع «سرد حدث في نقطة ما في الرواية، بعد أن يتم سرد الأحداث اللاحقة على ذلك الحدث»[6].

---

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 46.

(2) أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 238.

(3) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 23.

(4) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 73.

(5) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 77.

(6) أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 33.

كان لتقنية الاسترجاع وجود منذ القديم في النصوص الكلاسيكية مع الملاحم القديمة والإلياذة والأوديسا، التي ركزت فيها افتتاحياتها على استعادة الماضي لحمل القارئ على فهم معلومات عن ماضي الشخصيات، والأحداث التي نقوم بها، وعلى ملء فراغات وفجوات حكائية تساعده في فهم الحكاية، وقد «تطور إلى الأعمال الروائية الحديثة، التي ظلت وفيّة لهذا التقليد السردي وحافظت عليه»[1]، باعتباره عملية سردية ضرورية في التشكيل الزمني للرواية. وقد لجأ الروائيون إلى خصائص تقنية تسوِّغ هذا الاسترجاع داخل الرواية وتربطه بها كخاصية **التضاد المدلولي** الذي «يتكون من لفظتين أو جملتين، تكون الأولى علامة على انفتاح القطعة الماضية، والثانية إشارة إلى انغلاقها مثل (أمس/اليوم، في الماضي/في الحاضر، قبل/الآن، سابقا/حاليا»[2].

وقد تجلى في رواية (**حائط المبكى**) نموذج التطبيق في قول السارد في المقطع (الواحد والعشرين):

«... وظلت والدتي تعيد على مسامع الكثيرين في كل فرصة حكاية ابنها الطفل الرجل الكبير، دون أن تعرف حكاية الحلم المزعج الذي رأيته في طفولتي، والذي ما زال يزعجني إلى اليوم»[3].

كذلك نجد خاصية **الفكر** والتي يتوقف من خلالها سرد الأحداث الآنية لترك مساحة تعود من خلالها الأحداث الماضية باستخدام جمل كـ: «تذكر، رجعت به الذاكرة»[4]، وهو ما تجلى في المقطع (الخامس عشر) من من الرواية في قول السارد:

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

(2) عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 70.

(3) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 49.

(4) عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه، ص 50.

«...وددت لو مددت يدي لعقد الماس الأحمر الآن لأخذه معي، تذكرت مثيله الذي اقتنيته منذ أيام»[1].

وفي المقطع (الخامس):

«... رحت أسترجع ما أحفظ من شعر الصوفيين»[2].

فقد استعمل في المقطعين (تذكرت، أسترجع) وهي أدوات ربطت الارتدادات بالحكاية الأصلية، أما الخاصية الأخيرة فقد تجلت في «موضوع **الرؤية** التي تنبه القارئ على أن ثمة تحولا في مسار الخط الزمني للأحداث من قبيل "تراءى له، راح يتأمل..."»[3]، وقد وردت هاته الرؤية في المقطع (الخامس) من الرواية، إذ يقول السارد:

«... وحين كانت تشير بأناملها لحركة الصوفية في حلقات الذكر، وبحالة الوجد التي كان يعيشها الحلاج أثناء صلبه، كنت أرى الحلقات منشارا إلكترونيا للذبح، وليس الصليب الأحمر إلا نهرا من الدماء»[4].

وانطلاقا من هاته التعريجات البسيطة عن مفهوم الاسترجاع وأساليب ربطه بالمتن الحكائي الأصلي، سيلج البحث كاشفا عن عوالمه داخل رواية **(حائط المبكى)**، إذ يمكن القول من البداية أن هذا النموذج الروائي – **حائط المبكى-** هو عبارة عن استرجاع شبيه بالسيرة الذاتية، يسترجع فيها الراوي محطات ماضية من حياته، شكلت أحداثا هامة لروايته، من حيث الدور الذي أداه هذا الرجوع بالأحداث والوقائع إلى الوراء في تنبيه القارئ، وإعادة تذكيره ببعض الأحداث قصد ترسيخ مدلولاتها، أو إعادة تأويلها تأويلا جديدا، في ظل مستجدات المواقف عبر الزمن، وهي وظيفة **دلالية**، كما ينهض بوظيفة **تفسيرية**، في ظل سد ثغرات زمنية ناتجة عن إسقاطات زمنية سابقة لا يمكن فهم الأحداث دون سدها[5].

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى ، ص 50.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

[3] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 50.

[4] عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه، ص 21.

[5] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 63-64.

وقد بدأ السارد أحداث روائية باستذكار ما وقع له من إعجاب واهتمام بالفتاة الرسامة التي تعّرف عليها في نادي حديقة مدرسة الفنون الجميلة، مسترجعا بعضا من أوصافها، وذلك بغرض وضع القارئ أمام أولى شخصيات روايته وأمام أولى أحداثها، ثم استرجاع حادثة قتل الفتاة إلى استرجاع شخصية والدته ووالده وكيفية تعامله مع عائلته والمجتمع المحيط به، إلى استرجاع أحداث من حياة السمراء... وغيرها من الاسترجاعات التي أسست بناء الرواية.

ولآلية الاستذكار أقسام ثلاث: **الخارجي، الداخلي، المزجي.**

ا-1-1-الاسترجاع الخارجي: يعرف بأنه: «ما كان واقعا خارج الحقل الزمني للقص»[1]، فهو ذلك الارتداد الذي تبقى سعته ومداه خارج حيز زمن المحكي الأول، و«يوظف في حالة ظهور شخصية روائية جديدة على مسرح أحداث الرواية، فيلجأ الكاتب إلى توضيح خلفيتها وعلاقتها بسائر شخصيات الرواية»[2]. وهو أقسام: **جزئي، تكميلي، ذاتي.**

أ- الاسترجاع الخارجي الجزئي: وهو الذي «يتناول جزءا من حياة إحدى الشخصيات لغرض إضاءة حاضر القصة، وربطه بالزمن الماضي»[3]،كشخصية والدة الفتاة السمراء في المقطع (العشرين) من الرواية: «... وبقدر ذلك كانت مدهشة في أناقتها، لا يمكن أن تضيف إليها شيئا، مهما أوتيت من عبقرية الخلق والإبداع، تعبق بها العطور، وتتزين بها الفساتين، وتزهو بها الألوان، وتحاصرها الألوان إعجابا وحسرا، ورغم اعتدال قامتها، إلا أنها كانت ممتدة الهامة معتدة بنفسها، نقلت والدها إلى مصاف الطبقة الارستقراطية ... كانت أمها عصبية عنيدة،

(1) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 51.

(2) عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 64.

(3) نفلة حسن أحمد العزي، المرجع نفسه، ص51.

تظهر عند كل بداية حمامة بيضاء، يكفي أن تزيغ قليلا عن السبيل الذي تريدك أن تسير فيه، والهدف الذي تريدك أن تصل إليه حتى تتشعبن»[1].

فإدخال الراوي لهذه الشخصية، وهي والدة السمراء، مسترجعا أوصافها وملامحها الشخصية والخلقية بما يخدم القارئ من معلومات عن ماضي هذه الشخصية، تضيء له مسار الحكاية فيما بعد، وتمنحه الخلفية التي تمكنه من الولوج أكثر في عالم الرواية.

ب- الاسترجاع الخارجي التكميلي: وهو الذي يشكل «استنفار الذاكرة – في أكثر من مرة – للكشف عن ماضي شخصية ما، بحيث يرتسم أمام القارئ لهذه الاستنفارات صورة واضحة ومتكاملة عن مميزات تلك الشخصية»[2]، ومن ثم يعثر القارئ في كل قسم من أقسام الرواية، على استرجاع يتعلق بنفس ماضي الشخصية المذكورة، تعد متمما لما قبلها، وهكذا حتى تكتمل صورة هذه الشخصية على طول صفحات الحكاية، وهو ما جاء في المقاطع التالية مسترجعا شخصية والده:

ففي المقطع (الثامن) يقول:

«.. لم يكن والدي يقضي وقتا طويلا معنا حين يعود إلى البيت في العطلة الأسبوعية، ولم تكن أمي تلح عليه في ذلك، كان عنيدا وقاسيا معها، تجهز له ما تعود أن يأخذه معه، ثم ينتقل إلى عزلته في البيت الصغير، حيث يوفر لنفسه خمره وعشيقاته، وكان في كثير من الأحيان يعود إلى العمل دون أن نراه (...)

كان والدي صارم الملامح لا يكاد يحدث أحدا، ولا يكاد أحد يحدثه، حتى والدتي كان يكلمها برسمية قاسية، وكثيرا ما كنت أثور عليه في غيابه، فلا تزيد والدتي عن إلصاق التهمة بالوظيفة العسكرية التي جعلت منه هكذا صلبا، صارما وقاسيا أحيانا أيضا، يحسن توجيه الأوامر، وينتظر تطبيقها بدقة، يقف مقطب الجبين، مرفوع

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 68.

[2] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 51.

الرأس، مستقيما في وقفته كأنه في ميدان الاستعراض، ويكفي أن لا يجعل المأمور إلى التنفيذ فينزل عليه رعدا وبرقا»[1].

ليتمم استرجاعه في المقطع (العاشر) فيقول:

«كان والدي يتمتع بصحة جيدة، ما شكا قط من علة، يقف منتصب القامة، كأيام فتوته الأولى، يتحرك بخفة، رغم بروز بطنه قليلا، والذي اعتاد أن يمرر عليه راحة يمناه، كالمفتخر به، يشرب الخمرة بإسراف منتقيا أجودها، ويدخن بإسراف أيضا أجود أنواع السجائر، التي يمتصها بنشوة كبيرة، يجذب نفسا بعمق حتى تمتلئ رئتاه، ثم يدفعه على مهل حتى يتشكل فوق رأسه سحابا مركوما»[2].

ليكمل في المقطع (التاسع والعشرين) مسترجعا ما صار عليه الوالد بعد وفاة ابنته:

«كان مجرد وحش غليظ الطباع، عصبي المزاج، أناني الخلق، لم يكن الناس يحترمونه ولكنهم كانوا يخافونه..»[3]. ولعل هذه المقاطع الثلاث قد أعطت القارئ صورة متكاملة عن شخصية والد الراوي.

ج-الاسترجاع الخارجي الذاتي: وهو ذلك الارتداد «الذي يقع خارج الإطار الزمني للقصة، ويكون متعلقا بماضي الشخصية المركزية فيها»[4]، فجاء في المقطع (التاسع والعشرين) من حائط المبكى فيقول السارد:

«شكل لي والدي هاجسا كبيرا زمن فتوتي، وكنت أرسمه دائما، فأعبث بملامحه، أمدد أنفه أحيانا أكثر مما يجب، أرخي شاربه إلى ما تحت رقبته أسفل من ذلك، وقد أجعل منه أحيانا ربطة عنق، وربما أعود لأرفعه إلى الأعلى، فإذا هو حبل مشنقة، وقد أنجز الرسمة في حصة الرياضيات التي كنت أمقتها كما أمقت أستاذها المتعجرف الشبيه بأبي، وكانت الصورة تغادر طاولتي لتحط الرحال بين أحضان كل الطلبة، فيغرق الجميع في

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 29.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

[3] المصدر نفسه، ص 95.

[4] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 55.

وشوشات وضحكات تنكتم وتتفجر، فتثير استياء الأستاذ الذي يصل إلى سبب ذلك، وينزِّل علي أشد العقوبات ظنا منه أني أرسمه»[1].

فاسترجاع السارد هنا هو استرجاع في مرحلة صباه، وهذا الكلام يعود إلى زمن سابق لبداية القصة لكنه جاء ملائما مع نسيجها.

وتتعدد الاسترجاعات الخارجية التي بثها الراوي في ثنايا روايته بغية استجلاء غموض القارئ، شارحا ومدعما بعضها كتلك الشخصيات عن الفن التشكيلي "**رشيد قريشي**"، "**مارسيل جانكو**" "**سلفادور دالي**"، "**أندريه ماسون**"، "**محمد راسم**"...» وشخصيات في الطرب والموسيقى كالعازف المغربي **عبد العزيز احباري**، **فريد الأطرش**، **رياض السنباطي**.. ونظريات فكرية وفلسفية، كنظرية اللاوعي الجمعي لـ"**يونغ**".

ا-1-2-الاسترجاع الداخلي: وهو استرجاع يقع داخل الحقل الزمني للحكاية، أي «أنه يقع في صلب الزمن الحاضر الذي تسير فيه أحداث القصة»[2]، إذ اعتماد هذا النوع من الاسترجاع يؤدي دورا «بنائيا في سد الثغرات بين الأحداث، أما تأويليا فمن أجل تغيير الدلالات أو من أجل تثبيتها»[3] وهو قسمين: **تكراري وتكميلي.**

أ- الاسترجاع الداخلي التكميلي: وهو الذي يأتي «إما لتبيان طبيعة العلاقة بين شخصيتين قصصيتين ولم يفسح المجال لهذه العلاقة بالظهور في بداية القص، فيتم تقديمها في وقت لاحق، أو لزيادة توضيح الحدث الذي سبق لنا الاطلاع عليه»[4]، وذلك على نحو ما تجلى في المقطع (السابع عشر) من رواية **حائط المبكى** حين وصلت أمه رسالة تهديد فيقول:

«زارتني والدتي على غير العادة في خلوتي، بدت مضطربة خائفة، دون مقدمات طلبت مني أن أرافقها إلى مقر الشرطة، هممت أن أستفسر منها عن المبررات، لكني تراجعت تحت ضغط نظراتها الحادة.

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 96.

[2] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 57.

[3] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 65-66.

[4] نفلة حسن أحمد العزي، المرجع نفسه، ص 57.

حين جلسنا أمام الضابط هزتني الدهشة وأمي تقدم إليه رسالة تهديد وصلتها منذ أيام لقد انتقل السافل إلى أمي أيضا.. بدا الضابط مضطربا قلقا، وهو يعد المحضر، ويطرح على أمي وعلي عشرات الأسئلة، كان اضطرابي واضحا، وكنت أكثر خوفا من أمي المهددة ذاتها»[1].

غير أن السارد يواصل استرجاعه في المقطع (الرابع والعشرين) مكملا مضيئا ما جرى بعدها من استرجاع وضح ما آل إليه هذا الحدث فسيتذكر ذلك اليوم الذي وصل فيه استدعاء من طرف الشرطة له ولوالدته فيقول:

«لأول مرة يصلني استدعاء بهذ الشكل... أسرعت أعد نفسي وأخرج، اتجهت مباشرة إلى بيت والدتي، على ذات الحالة وجدتها أيضا، عجلت إلي تريني الاستدعاء الذي وصلها من الشرطة أيضا، ظللت أسترق النظر إليها كانت هادئة تماما، كأن لا شيء يشغلها البتة، نسيت التهديد بالقتل، ونسيت الشرطة ونسيت كل الدنيا إنها تسمو بصوفية عجيبة.

جلسنا في مكتب الضابط ننتظره أكثر من عشرين دقيقة، كانت كافية لأن ترفع توتري.. وأخيرا أقبل، تناهى إلينا وقع أقدامه، فازدادت دقات قلبي، وما كاد يحيي مبتسما حتى هدأ روعي... اعتذر عن التأخر، ولم يزد على أن أحاطنا علما بإلقاء القبض على المجرم الخطير وعصابته، وأن إطلاق سراحه الأول لم يكن إلا طعما انطلى عليه وعلى أتباعه»[2].

فالراوي بهذا الاسترجاع أضاف أضواء جديدة على مشهد التهديد الذي تعرضت له والدته من قبل وما جاء به من استرجاع تكميلي وضح من خلاله إلقاء القبض على المجرم الذي قام بتهديدها.

ب- الاسترجاع الداخلي التكراري: وهو ذلك الاسترجاع الذي «يرد في النص القصصي مكررا في أكثر من موضع»[3]، إذ يسترجع الراوي في **حائط المبكى** حياة والده والبيت الثاني غير بيت العائلة الذي اتخذه لعشيقاته ولتلبية رغبته في شرب الخمر فيقول في المقطع (السادس):

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 57.

[2] المصدر نفسه، ص 79-81.

[3] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 58

«... بيتنا القديم الواقع في أطراف المدينة، ... كان أبي قد اتخذه منذ سنوات مستراحا له، يقصده في عطله خاصة، يشرب فيه خمرة، ويستقبل فيه عشيقاته بعيدا عن أعين أمي»[1]، وبنفس المعنى تكرر هذا الاسترجاع في المقطع (السابع) فيقول:

«... تجهز له (أمي) ما تعود أن يأخذ معه، ثم ينتقل إلى عزلته في البيت الصغير، حيث يوفر لنفسه خمره وعشيقاته...»[2]، كذلك في المقطع (التاسع والعشرين): « .. غرق في خمرياته وعشيقاته»[3].

ولقد تكرر هذا المقطع كتثبيت للتذكر والتأكيد على استرجاع، قاصدا الراوي، ذكره وتكراره حتى لا ينقطع القارئ عن ماضي هذه الشخصية وعن أحداث الرواية ككل.

I-1-3- الاسترجاع المزجي(المختلط):

هو ذلك الارتداد الذي « يسترجع حدثا بدأ قبل بداية الحكاية واستمر ليصبح جزءا منها، فيكون جزء منه خارجي والجزء الباقي داخلي »[4] إن هذا الشكل الاسترجاعي ينهض بوظيفة تكميلية، لأنه ينضم إلى المحكي الأول من النقطة التي توقف عندها هذا الأخير، ليفسح المجال، كي يأخذ حيزه النصي من مساحة الحكي [5]، وهو من أكثر أنواع الاسترجاعات تعقيدا لاستحالة ضبطه خاصة ما إذا كان الراوي يلجأ إلى التداعي في سرد الأحداث ما يجعل كل الأزمنة ممزوجة ببعضها البعض، كما أن « قيام هذا الصنف من الاسترجاع على المقارنة يجعله غالبا ذا طبيعة إرجاعية واستباقية معا» [6]، وقد تمثل هذا النوع في رواية **(حائط المبكى)** مع المقطع (الحادي والثلاثين) أين زارت السمراء والراوي بيت أهل أبيها يقول الراوي:

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 29

[3] المصدر نفسه، ص 95

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002، ص 21.

[5] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 265.

[6] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 67.

« لم تكن وهران مسقط القلب وحدها هاجسا مركزيا لسمرائي، كانت أحلامها أيضا ترفرف إلى عش والدها بمدينة تلمسان، بمثل ما كانت تحكي دوما عن وهران، كانت تحكي عن تلمسان، وعن بيتهم القابع في درب الحدادين، وتغرق في وصف الناس هناك وكرمهم وطيبتهم، وتتوقف عند كل جزئية، وعند كل فرد، وكل عادة...وكانت تتوقف اللحظات، وهي تهم بالحديث عن جدتها، كأنما تتحصر لذلك نفسيا، وهي تراها قديسة في الصالحين، ثم تقلدها وهي تجمع أرباع الكسرة، التي تعدها بنفسها في البيت مغالبة شيخوختها، وتهيم في الحواري المحيطة، لا تستثني أحدا ولو كان ثريا.

ثم تتوقف اللحظات كرة أخرى، وقد اغرورقت عيناها بالدموع وهي تتذكرها، وقد أوهنها المرض، وقد رحلت عن دنيا الناس، وكان أبوها الطبيب الذي دأب على زيارتها والإشراف على علاجها لا يملك عذرا يقنع به أهله في غياب زوجته إلا أنها مريضة(...).

أصرت أن نترجل بعيدا عن درب الحدادين، ورحنا نخوض في شوارع وزنقات، كانت سمرائي تتهجى كل ما تقع عليه عيناها، وتلتقط ما شاءت من الصور، وكنت لا أملك إلا أن أنصت باهتمام أطوي ذراعي كتلميذ نجيب، وكم كان فرحها عارما وهي تلتقي بالشيخ إمام مسجد لالة راية !... »[1].

فالراوي هنا يمزج الاسترجاع الخارجي الذي تستذكره فتاته السمراء من خلال إضاءة مساحة شخصية جدتها المسنة وعلاقتها بوالدها المشرف على علاجها في غياب زوجته المتكبرة والمتعالية، وهو عبارة عن استرجاع خارجي جزئي أضاء للقارئ جزءا من حياة إحدى الشخصيات وربطها بالزمن الماضي، هذا الاسترجاع الذي اختلط باسترجاع داخلي وقع في صلب الزمن الحاضر الذي تسير فيه أحداث الرواية، حيث يسترجع السارد زيارته هو وسمراؤه بيت عائلتها وأهلها في تلمسان، وتجوالهما في شوارعها، متأملا في عينيها لهفتها وفرحتها بهذه الزيارة.

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 100-101.

❖ **المونولوج كتقنية زمنية استرجاعية**

غير أن ما يلاحظ على رواية **(حائط المبكى)** هو اتخاذ الساردمن المونولوج الداخلي آلية «لاستخدام تقنية الارتداد، كونه يرتبط بالماضي ارتباطا وثيقا، إذ تعد الذكريات عاملا في بعث المونولوج عند شخصيات الرواية»[1]، ذلك أن هذه التقنية هي من ميزات السرد الحديث، حيث تولج القارئ عوالم الشخصية النفسية واللاشعورية، فيقوم السارد ببسطها في مسار السرد مساهمة في بناء عمله الروائي. فإذا كان «المونولوج الداخلي هو الأداة المعبرة عن حقيقة التجربة الداخلية للشخصية، فلا شك في أنه يمثل التجربة الصادقة لآمالها وأحلامها ومشاعرها»[2]. وفي رواية **(حائط المبكى)** نقرأ مثاله في المقطع (الرابع) وهو يسترجع ذلك المشهد الذي كان يسيطر عليه خائفا من اعتقال الشرطة له معتبرة إياه هو المجرم يقول السارد:

«... ارتطمت عند منعرج بدورية الشرطة، ارتج كل شيء داخلي، صرخت في أعماقي، هممت أن أنطق مبرئا نفسي، راحت تبتعد عني، أسندت ظهري إلى الجدار، وأنا أبتلع ريقي بصعوبة وقد زادت دقات قلبي، حتى خلته سيخرج من صدري، مررت يدي على وجهي، وضغطت على أنفي، كانت ركبتاي ترتجفان، لا معنى لكل هذا التسكع، يجب أن أعود إلى البيت، لست مجرما، أنا لم أفعل شيئا، كنت مجبرا فاقدا لحريتي، بل كنت مهددا بالموت في كل لحظة، لا معنى أن أخبر الشرطة ليست ذي مهمتي، المهم أني بريء حين يصلون إلي سأقول هذا، وإن لم يصلوا فلست ساذجا حتى أذهب إلى عش الدبابير بنفسي»[3].

في هذا الحوار الداخلي استرجاع، واستباق حاضر سردت فيه الأحداث، هنا امتزجت الأزمنة وتذبذب نمط ترتيبها، كما أن هذا اللجوء إلى المونولوج، وهو ما يلاحظ قارئ الرواية كثرته لاعتماد السارد إلى حد كبير على التداعيات النفسية وعلى المناجاة، فنجد طغيان الصيغ المضارعة على الماضية نتيجة معايشة الراوي للأحداث

---

[1] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 60.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 17-18.

السابقة في اللحظة الآنية، فيستحضرها كما لو كانت كائنة في اللحظة الآنية للسرد[1]، وهو بالفعل ما يحدث مع سارد **"حائط المبكى"** الذي يعيش هاجس الخوف والقلق والتهديد، فتذبذب زمن أحداثه وتداخلت مستوياته.

إن مثل هذه الاسترجاعات وعلى كثرة استخدامها من قبل السارد جعلت للقارئ دورا في المشاركة في إنتاج النص الروائي، من خلال إعادة ترتيب الأحداث زمنيا دون الاكتفاء بتلقيها وفقط، فهو يحاول فهم الأحداث ودوافعها، ومن أجل ذلك يرتبها في ذهنه تبعا لتسلسلها الزمني»[2]، كما أن التذبذب الحاصل على مستويات الزمن الثلاث (الماضي، الحاضر، المستقبل)، تلاعب مقصود من قبل الراوي ، وله تأثير جمالي على عمله الفني حتى تبدو أحداث عمله أكثر حيوية وتشويقا وإبعادا عن الملل وإيهاما بالحقيقةفي ذهن القارئ الذي يجعله ينغمس أكثر في أحداث روايته.

[1]مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 25.

[2]عزة عبد اللطيف عامر، الراوي وتقنيات القص الفني، ص 192.

I-2-الاستباق (*prolepse*):

يعد الاستباق ثاني مفارقة في نظام ترتيب الزمن، وهو يعني «تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد، واستبقها الراوي في الزمن الحاضر (لحظة الصفر) أو 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»[1]، ولقد كان توظيف الاستباق في النصوص السردية القديمة كالإلياذة والأوديسا يتم بطريقة واحدة أثناء تقديم الحدث الاستباقي، غير أن الأمر اختلف مع النصوص الروائية الحديثة، إذ تعددت طرق عرضه، حيث يرى **"جنيت"** أن الحكاية "بضمير المتكلم" «تعد أكثر الطرق ملاءمة للاستباق، بسبب طابعها الاستشرافي المصرح به عن الذات، إذ أن الراوي يكون عارفا بجميع الأحداث قبل البدء بقصها، وبالتالي يستطيع الإشارة إلى الوقائع المستقبلية دون الإخلال بمنطقية العمل القصصي»[2].

ومن ثم شكل الاستباق حركة زمنية مهمة للسرد الروائي، من حيث إيراد أحداث لاحقة في الرواية لم تقع بعد، ويتم ذلك عن طريق «توقع إحدى الشخصيات لما سيحدث، أو تخطيط هذه الشخصية للمستقبل في ضوء أحداث آنية القصة»[3]، ويضطلع الاستباق بمهمة «نبذ الرتابة الخطية للمتواليات الحكائية، بل إنه يضفي عليها مسحة من الطابع الجمالي المرتبط بوظيفته الفنية التي تجعل الراوي يستعين بالعديد من الأدوات والأساليب السردية لغرض إكساب بنية قصصه شكلا أدبيا متميزا»[4]، غير أن مهمة أخرى يقوم بها وهي تهيئة القارئ لتوقع ما سيجري من أحداث، مما يجعله متأملا منتظرا يحققها أم لا.

والاستباق نوعين:**خارجي وداخلي.**

---

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 66.

[2] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 70.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] المرجع نفسه، ص 72.

I-2-1- الاستباق الخارجي :

يمثل «مجموعة الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي المستبق، يتوقف المحكي الأول فاسحا المجال أمام المحكي المستبق كي يصل إلى نهايته المنطقية، ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزمنية ختامية، من خلال تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل»[1].

وتسمى بالخارجية لأن مستوى الحكي من خلالها يخرج عن الحكي الأول ويتجاوزه. يشتغل الاستباق الخارجي من خلال مظهرين: **كإعلان أو كتمهيد.**

الاستباق كتمهيد: أي توظيف أحداث لم يحن وقوعها بعد، ويكون الهدف منه «التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية لكل الاستشرافات بأنواعها المختلفة»[2]، فمما ورد في رواية **(حائط المبكى)**، يعثر على تمهيد في المقطع (الأول) عن الفتاة المقتولة والتي استشرف لحظات القتل وتكهنها في خياله بقوله:

«حين انحدرت عيناي إلى جيدها تلامعت بين عيني مئات الصور لرقاب منحورة هل تصلح هذه الفاتنة للحب أم للذبح؟ أفكار شيطانية راودتني، تغلبت عليها سريعا»[3]، لقد جاء هذا التنبؤ الخيالي للسارد، توقعا صريحا لما سيأتي، وما سيحصل فعلا لهذه الفتاة فقد جاء المقطع (الثاني) بمثابة إجابة عن تساؤله المتوقع في المقطع (الأول)، وهو ما قام به السفاح فعلا باغتيال الفتاة ومشاهدة السارد لأحداث قطع رأسها وتدفق دمائها حيث يقول:

---

[1] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 267.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 133.

[3] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى ، ص 121.

«... كالجني ركن سيارته، وأسرع خلفها، ولم أجد بدا من أن ألحق به، لا بد أن أنقذها، لن أسكت عن الجريمة، لا بد أن أتصدى للمجرم، حين لحقت به كان كل شيء قد انتهى»[1].

غير أن ما جاء في المقطع (الخامس والثلاثين) حيث يقول السارد متحدثا عن السكرتيرة:

«وربما قد اكتسبت خبرة كبيرة مع من سبقني في هذه المصلحة أحسست بالاطمئنان لأن الرياح قد هبت لصالحي وحتما سأتجنب غيرة سمرائي وسخطها» [2] فالسارد هنا يستبق حدث غيرة سمرائه من سكرتيرة عمله الجديد والتي يحتمل حدوثها على مستوى الحكي، حيث اتخذ التطلع شكل التوقع والاحتمال المبني على معايشة هذا الموقف، فقام السارد بالتمهيد لما سيجري من حدث غيرة سمرائه، بعد معرفتها لعمل زوجها مع سكرتيرة غير متزوجة.

أما في المقطع (التاسع والثلاثين) فيقول:

«عدت متأخرا من المشفى، حالة سمرائي حرجة ستضع توأما بإشراف الطبيب، وقد تجري لها عملية قيصرية، إن لم يكن الوضع طبيعيا»[3].

فالسارد هنا يتطلع مستشرفا حالة زوجته التي ستضع عن قريب مولودين توأمين، كما يحتمل أن تكون عملية الولادة قيصرية نتيجة للحالة الصحية المزرية لسمرائه والمتدهورة، فيكون الاستباق ممزوجا فيه الشك باليقين المبني على معطيات محددة.

فلقد تحولت خيالات السارد وتنبؤاته المتخيلة إلى «واقع عياني ملموس، يشهد بأن الاستباق الزمني قد حقق غايته في التمهيد لكشف المخبوء واستطلاع الآتي عبر الانتقال المتنامي والتدريجي بالتطلع من المحتمل إلى الممكن»[4].

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص 112.

[3] المصدر نفسه، ص 121.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 134.

كما لجأ السارد إلى نوع آخر من الاستباقات الخارجية «كتمهيدات خادعة»[1] على نحو ما يسميه **"جيرار جنيت"** وهي تلك الاستباقات التي يراوغ بها المتلقي ويضلل ذهنه رغبة منه في مخادعته وتمويهه، واحتمالية وقوع حدث يتصور وقوعه، على نحو ما جاء في (المقطع السادس):

«... ارتفع فجأة صوت سيارة الشرطة، تراجعت إلى الخلف، وقد اصطكت ركبتاي وأسناني وأحسست بالرجفة في يدي، تهاويت إلى الأرض، مددت بصري إلى الباب، أنتظر الدق العنيف ثم تحطيم الباب، ثم ماسورات الرشاشات تحاصرني من كل جانب، تعرق جبيني...»[2].

فالسارد هنا يموه القارئ ويضلله من خلال تكهن اقتحام الشرطة بيته، وتحطيم الباب والهجوم عليه بأعنف الأسلحة، وكأنه هو القاتل فعلا، غير أن أي شيء من هذا لم يحدث وإنما هي توقعات ذهنية لجأ إليها بغية مراوغة خطته السردية ومخادعة القارئ.

ب - **الاستباق كإعلان:** يوظف الاستباق الإعلان «عندما يخبر السارد صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول إلى استشراف تمهيدي أي إلى مجرد إشارة لا معنى لها في حينها ونقطة مجردة من كل التزام تجاه القارئ»[3]، وهنا تبرز الفروقات بين شكلي الاستباق كما حددها **"جنيت"**.

فعلى نحو ما جاء في رواية **(حائط المبكى)** ورد في المقطع (السادس عشر):

«شربت كأسا مانقا، وانسحبت إلى عرافة ظلت تتابعني بعينيها اللتين ما كان يظهر غيرهما، واسعتان، حوراوان، مدهشتان، ما الذي ستكتشفه لي وأنا أدرك يقينا أن مستقبلي سيكون قاتما، مجرد حدس ظل يحاصرني»[4]، وهو استباق إعلاني ذو مدى بعيد، حيث أعلن صراحة عما سيرد ذكره بالتفصيل من خلال متابعة

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 136.

[2] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 24.

[3] حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص 137.

[4] عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه، ص54

بقية أحداث الرواية، وما سترويه عن مستقبله ومصيره فيما بعد (مرض زوجته، ووفاة والده، ترك ابنيه لمأوى الطفولة...). أما ما جاء في المقطع (السابع عشر):

«... طمأنتها وأنا أغادر البيت مقبلا رأسها، أن الجاني سيقع قريبا في يد الشرطة ما دام قدم دليل إدانته»[1]، وهو استشراف إعلاني ذو مدى قريب، حيث يشير السارد صراحة إلى وشوك القبض على المجرم على يد الشرطة، بعدماُ وجدت أدلة تدينه بقتل الفتاة، ما خلق حالة انتظار في ذهن القارئ. وهذافعلا ما حدث على مدى ثلاث صفحات من الرواية وسرد الراوي حدث مداهمة الشرطة لأوكار الجريمة ووقوع السفاح في الفخ في المقطع(الثاني والعشرين).

إن مثل هذه الاستشرافات في الرواية «تدخل في صميم التحريف الزمني، الذي يعمد إليه الكاتب لتحقيق مشاركة القارئ وتحفيزه على المساهمة في بناء السرد وإنتاج المتعة الروائية»[2]، ومن هنا كان الفرق بين نوعي الاستباق كتمهيد وكإعلان متجليا من حيث أن الأول، ينبني على الضمنية والاحتمال، والثاني على الصراحة واليقين غالبا.

I-2-2-الاستباق الداخلي :

يأتي هذ النوع على شكل «عملية سردية تسبق درجة السرد، لكن تقع داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول ولا تتجاوزه، وتعد بمثابة متممات للحذوف التي تعاقب على السرد»[3].

ويشتغل الاستباق الداخلي وفق مظهرين هما: تكميلي وتكراري.

---

[1]عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص59.

[2]حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 136.

[3]نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا لعبد الله عيسى لحيلح- مقارنة سيميائية- الشخصية، الزمن الفضاء، بحث مكمل لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، ص 251.

أ - **الاستباق الداخلي التكميلي:** وهو ذلك الاستباق «الذي يسد مقدما ثغرة لاحقة»[1] على نحو ما جاء في المقطع (الرابع عشر)، حيث يستبق الراوي حدث استعداده للزواج من فتاته السمراء حيث يقول:

«تم إعداد كل شيء، لم يبق الآن ما يحيل دون إقامة حفل الزفاف الذي أردناه مختلفا تماما، سنقضي هذه الأيام الثلاثة في راحة استعدادا ليوم الفرح الأكبر»[2].

حيث كان هذا الجزء من هذا المقطع استباقا مقدما لما حدث لاحقا في المقطع (الخامس والعشرين) وهو يوم حفل زفافه أين اجتمع الأهل والأحباب، وامتلأت كل الأجواء بالفرح والسعادة، إلا والده الذي تكهن وجوده وهو الذي توفي منذ مدة وكيف تكون ردة فعله، حيث يقول:

«هلكان يمكن لوالدي لو كان حيا أن يكون معنا الآن، يقينا لا، لأنه لو استمر في الحياة إلى هذه اللحظة، فإنه لا شك يكون مدمنا غير قادر على بذل جهد خارج إدمانه»[3].

إن مثل هذه الاستباق الذي استعمله السارد، يشير دوما إلى مستقبل لم يصله السرد، وبالتالي فإن كل الاستباقات بالنسبة لزمن الوقائع تعد استرجاعات داخلية، أو استباقات إرجاعية كما سماها الناقد "**سعيد يقطين**"، أي أنها تمثل استرجاعا بالنسبة لزمن القصة الإطار ولكنها بالنسبة لزمن القصة المضمنة تعد استباقا[4].

كذلك على نحو ما يوجد في المقطع (العاشر) وهو يتساءل عن مصير والده الذي اختفى فجأة حيث يقول: «... وتضاعفت هواجسي، حين لم نتلق أي رد من الداخل، ما دام الضوء مشتعلا فإن والدي بالداخل، وما دام لا يرد فإن مكروها قد لحق به»[5].

فهو هنا يستشرف مكروها قد حصل لوالده الذي لم يظهر عنه شيئا، فذهب هو ووالدته إلى بيته الذي يتخذه راحة له، فتكهن السارد بخياله، إن لمح ضوءا (يشع) من البيت فهو موجود ولم يلحقه سوء، وإن لم ير هذا

---

[1] جيرارجنيت، خطاب الحكاية، ص 76.

[2] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 47.

[3] المصدر نفسه، ص 82.

[4] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 76.

[5] عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه، ص 35.

الضوء فإنه بالفعل قد حدث لوالده مكروها، وقد وجد بالفعل مقتولا، ويعتبر هذا الاستباق تكميليا نظرا لما سيتضمنه السرد فيما بعد مع بقية المقاطع الأخرى من الرواية، فجاء هذا الاستباق كسد فجوة جاءت في المقطع (الحادي عشر):

«... ورحت أقص عليها تفاصيل ذلك اليوم التعيس، حين وجدنا والدي ميتا أو مقتولا في خلوته، التي هي الآن خلوتي، وعن جنونه وسخرياته، وعن مغامراته التي لم تكن لتنتهي وعن غطرسته في التعامل مع الجميع، حتى مع أمي التي تزوجها بعد إعجاب مجنون، أمي التي ما زالت رغم رحيله تستحضر حضوره المقدس، ولم كانت تفعل ذلك؟ هل هو حب رجل قوي عشقت فيه جبروتا طالما أنست إليه واستظلت بظلاله، أم خوفا منه ومن حماقاته التي كانت تصدر من حين لآخر؟»[1].

لقد عملت هذه الاستباقات على سد فجوات حكائية تجاوزها الحكي، ولم يعاود الاطلاع عليها مرة أخرى، وقد شغلت هذه الاستباقات مساحة محدودة داخل الرواية، لكنها قدمت أحداث وقعت حقيقة، أغلقت بها ثغرات حكائية، «مما جعل المشاهد الحكائية تتصف بالتماسك والانسجام، وهذا من شأنه أن يهيئ الحكي، لأن يكون أكثر مرونة وقبولا لدى المتلقي»[2].

ب - الاستباق الداخلي التكراري: وهو ذلك الاستباق الذي «يضاعف – مقدما دائما- مقطعا سرديا آتيا مهما بلغت قلة هذه المضاعفة»[3].

وذلك على نحو ما تكرر استباقه من مقاطع تشير إلى أحداث لم يصل إليها الحكي في رواية **(حائط المبكى)** حيث يقول في المقطع (التاسع):

«... وأعدت إلى ذاكرتي جريمة القتل التي ورطت فيها، وحدها ستظل تمثل لي كابوسا خطيرا، يمكن للقاتل

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 39.

[2] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 273.

[3] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 77.

في أية لحظة أن يذكرني للأمن، وأجر إلى غياهب السجن ذليلا حسيرا»[1].

لقد وضع هذا الاستباق القارئ في حالة انتظار لما سيحدث للراوي بالفعل، هل سيجر حقيقة إلى السجن، بعد اكتشاف مشاركته في التكتم عن الجريمة، فيجعل هذا الاستباق القارئ يبحث دوما عن أحداث وتفاصيل وأوصاف داخل الرواية، حتى يكتشف تحقق هذا الحدث أم لا.

إذ يقول في المقطع (الثاني والعشرين):

«... كنت طيلة الصبيحة حذرا في كل حركاتي وسكناتي، أنتبه جيدا لكل ما يجري خلفي، خشية أن أكون مراقبا، يظهر أنني لست كذلك، هل فعلا وقع السفاح في قبضة الشرطة؟ وهل حقا قبضوا على عدد كبير من أتباعه ومريديه؟ ممكن، ولكن لماذا يصر على عدم البوح لي؟ هل سيطلق سراحه مرة ثانية؟ أم كان إطلاق سراحه الأول مجرد طعم له ولجماعته؟ هل يمكن أن تكون رسالة التهديد التي وجهوها لأمي، هي الخيط الذي أوصلهم إلى الوكر؟ ومتى سيحين دوري لألحق بالأتباع؟.»[2].

لقد كان هذا الاستباق التكراري مضمنا تساؤلات تحتاج إلى إجابة، ينتظر القارئ من خلاله التحقق أو عدمه، وقد تكررت هذه التوقعات على مدى صفحات كثيرة من الرواية، غير أن السارد أجاب عنها في المقطع (السادس والأربعين) بأنها مجرد كوابيس تملكت مخيلته، وأن هذا التخيل المخيف «قد تسلل إلى كهف النسيان، ربما إلى غير رجعة، وربما سيعود ثانية وثالثة»[3].

كذلك ما حدث مع مرض زوجته السمراء إذ يقول في المقطع (الواحد والأربعين):

«... إنها تتعافى، هي الآن أحسن، لكن فجر الشفاء سيظل بعيدا، قد تحتاج إلى طب أكثر تطورا في أي بلد متحضر»[4].

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 33.

[2] المصدر نفسه، ص 73.

[3] المصدر نفسه، ص 143.

[4] المصدر نفسه، ص127.

فالسارد هنا يستبق حدثا بأن زوجته ستشفى، ولا يظن أن الأمل في شفائها قريب لأن حالتها خطيرة وصحتها في تدهور، ليكرر مقطعا هاما لم يصل حدثه إلى حكيه بعد، في المقطع (الخامس والأربعين):

«لم ترق لي اللوحة، ولعلها لن تروق لسمرائي وحين عودتها إلى البيت، وهل تعود فعلا؟ أقصد إلى الحياة فعلا؟»[1].

ويقول في المقطع (السادس والأربعين):

« ... حتما لن تعود سمرائي إلى الحياة، وحتى لو عادت، لن تكون إلا قاربا مهشما»[2].

لقد عملت هذه الاستباقات على خرق التراتب الزمني لأحداث الرواية وكسر تتابعه من خلال استشراف بعض الأحداث التي وضعتها على مساحة من الانتظار الذي يأمل القارئ في الوصول إلى حقيقته من خلال تحققه أم لا: على مدى قريب أو بعيد.

غير أنه يمكن الإشارة في سياق عرض الاستباقات أن هذه الرواية قد اشتملت على مساحات من البياض الطباعي متفاوتة الطول والقصر، بقول الراوي : « قد تسلل إلى كهف النسيان ربما إلى غير رجعة ، وربما سيعود ثانية وثالثة »[3]إن نهاية هذا المقطع وما جاء بعده من مساحة بيضاء أدت وظيفة ساهمت هي الأخرى في تهيئة القارئ لما سيحدث من وقائع بعدها وإلى حمله على توقعات بما سيجري لاحقا، كما أنها أضفت مسحة جمالية على مقاطع الرواية، منحها شكلا متميزا.

[1]عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 139.

[2]المصدر نفسه، ص 142.

[3]المصدر نفسه، ص 149.

II- علاقة المدة (الإيقاع الزمني) (*la durée*):

تصنع علاقات الديمومة إيقاعا متميزا داخل كل نص سردي تمتد عبره الأحداث وتتحرك، وتحدد من خلاله العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الحكي وطول النص، ، «وفق وتيرة تتباين فيها السرعة والبطء داخل المسار السردي، التي تتخذ في مباشرة الأحداث أثناء معالجة النسق الزمني للسرد»[1].

وبالتالي فإن الحركة السردية تلعب لعبتها من خلال شكلين أساسين هما: **السرعة الزمنية والتباطؤ الزمني**، ونعني بالمدة الزمنية، سرعة القص أو بطئه، والتي نحددها بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا لعدد أسطره أو صفحاته[2]، وقد وزعت آليتين لكل واحدة من تقنيات هذه الحركة الزمنية، فتسريع السرد يشتغل وفق (المجمل والحذف) أما تعطيله فيشتغل وفق (المشهد والوقفة).

II-1-تسريع السرد: هي تقنية يلجأ الراوي إليها بغية التعجيل بحركة السرد، ذلك أنه وفي بعض الأحيان تستدعي مقتضيات تقديم المادة الحكائية، وعرض بعض أحداثها الروائية، التي يستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة، ضمن حيز نصي ضيق، من مساحة الحكي[3]، حيث يعمد فيها إلى آليتين هما: **المجمل، والحذف.**

II-1-1-المجمل (الخلاصة): (*sommaire*):

يعد أحد الوسائل والآليات التي يلجأ إليها السارد في تسريع وتيرة السرد، إذ يتم تلخيص الحكي بأخذ مساحة محدودة داخل حيز الرواية، في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام وشهور أو سنوات من الوجود، دون ذكر تفاصيل وأحداث، وقد لمح **"جيرار جنيت"** إلى أن نصيبه من الحكاية محدود، كما أشار إلى أنه لا

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 144.

(2) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 82.

(3) أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 273-274.

يشتغل في الترتيب الزمني إلا ضمن المحكيات الاسترجاعية[1]، إذ من المفروض تلخيص فترة زمنية وقعت في الماضي، ولكن «يجوز افتراضا أن نلخص حدثا حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة»[2].

والمجمل نوعان :**محدد وغير محدد.**

أ - المجمل المحدد: إنه الوسيلة التي «تعمل على تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية التي يحتويها، ولمعرفة كيفية اشتغاله يمكن الاستئناس بعدد من السياقات الحكائية»[3].

وبالرجوع إلى رواية **"حائط المبكى"** يتجلى تواجد المجمل المحدد على قلته في المقطع (الأول) فيقول الراوي:

«عشر سنوات مرت، ظللت أتردد فيها على هذا المكان، أجلس في النادي، في الحديقة، اعتكف في المكتبة، أستدر كتب الفن، أمارس في المرسم جنوني الفني، أعزف الموسيقى، أرقص أحيانا... »[4].

فالسارد ومن خلال هذه الجزئية، يختزل أحداثا طويلة مرت في حياته بمساحة ضيقة من الرواية وهي جملة «عشر سنوات مرت»، إنه بهذا الاقتضاب والاختزال يريد التركيز على ذلك الجوهري والمهم من مراحل حياته، لذلك فقد استغنى عن تفاصيل كثيرة ليشير إلى ما يفيد تطور الأحداث في الرواية فقط، وهو المقطع الوحيد الذي حدد السارد من خلاله المدة التي اختزل فيها أحداث الرواية.

ب - المجمل غير المحدد: إنه تلك الآلية التي «تنأى عن تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية التي يحتويها، ولمعرفة منحى اشتغاله، يمكن معاينة السياقات الحكائية التي وردت فيه»[5]، أي أنها خلاصة مطلقة لأحداث تنأى عن قيود الحصر الزمني.

---

[1] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 284.

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

[3] أحمد مرشد، المرجع نفسه، ص 284.

[4] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 8.

[5] أحمد مرشد، المرجع نفسه، ص 289.

والمشتغل على رواية **"حائط المبكى"** يلاحظ كثرة توارد المجمل غير المحدد على عكس المجمل المحدد الذي كان تواجده ضئيلا جدا في الرواية، والسبب في ذلك هو أن السارد يلجأ دائما إلى خرق المألوف، وخلق الجديد دوما في أسلوب السرد وطريقته، فهو يريد به تسريع أكثر لوتيرة السرد، فجاء في المقطع (السادس) منها قوله:

«لم تمض إلا أيام قليلة، حتتوصلت الشرطة إلى قاتل الفتاة...»[1].

فالسارد هنا اقتضب محكيا مسترجعا في جملة قصيرة، لخص من خلالها أحداث زمن نأى عن تحديده، تبدو في رأيه تفاصيل غير مهمة ولا تخدم سياق الرواية كثيرا، لأنه مهتم بأحداث أكثر أهمية، أو سبق أن ذكر أو سيذكر تفاصيلها فاكتفى بالإشارة إلى قلة الأيام التي تلتها حادثة اكتشاف القاتل لكنه لم يحدد زمنها.

أما في المقطع (السابع عشر) فيقول:

«حين جلسنا أمام الضابط، هزتني الدهشة، وأمي تقدم إليه رسالة تهديد وصلتها منذ أيام...»[2].

وكذلك المقطع (الخامس عشر):

«وددت لو مددت يدي لعقد الماس الأحمر الآن لآخذه معي، تذكرت مثيله الذي اقتنيته منذ أيام ..»[3].

فالسارد في هذه المقطعين، اختزل محكيات لأحداث جرت منذ أيام دون تحديد زمنها، اكتفى فقط بذلك «العنصر المساعد على تقدير المدة عن طريق إيراد عبارة زمنية»[4] كمنذ أيام، أيام قليلة، وهو اختزال قصير المدة.

إنه بهذه الخلاصات ذات الحد الزمني الأدنى يقتصر على تلخيص فترات قصيرة لا تتعدى بضعة أيام، أو أسابيع على عكس الأحداث والمسافات العريضة، ما يجعل سرعتها في السرد أقل شأنا بالقياس إلى تلك الخلاصات ذات المدى الزمني الأعلى[5]، مثل ما جاء في المقطع (الثاني):

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 57.

[3] المصدر نفسه، ص 50.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 150.

[5] المرجع نفسه، ص 152.

«وتردد صدى الوحش في أعماقي، اقطع رأسها أيها القذر، وهي الصرخة التي ظلت تحاصرني لسنوات تتردد في أعماقي»[1].

اختزل السارد في هذا المقطع الصغير أحداثا مرعبة ظلت تحاصره لفترة زمنية طويلة باستخدام كلمة **"سنوات"** دون تقدير هذه المدة، فقد اكتفى فقط بالإشارة إليها من خلال هذه الكلمة لأن ذاته«تعتمد في ترابط السياق على الحالات الشعورية والنفسية، وهذه الأخيرة ترتبط بالديمومة الزمنية، من حيث سرد الأحداث الزمنية الحاضرة أو الماضية أو المستقبلية دون ترتيب أو تنظيم، وهذا ما يتوافق مع الصيرورة الزمنية للذات المتموجة والسبّاحة في غياهب الماضي وضياع الحاضر وضبابية المستقبل»[2]، إن عدم الاقتران بزمنية مباشرة في هذه الرواية دليل على تقاطع هذه التقنية– الخلاصة- مع تقنية الحذف، الذي لا يعُتمد فيهما الاثنتين على الإشارة الزمنية المحددة، بل تعتمدان السياق الزمني للرواية وانسياب الديمومة الزمنية في حركة سريعة لأحداثها[3]، كمثل ما ورد في المقطع (العاشر) من الرواية:

«بعد أشهر من الحادثة، لمع في خاطري جواب عن سر وفاة والدي، كأنما اكتشفت الحل فجأة»[4].

وفي المقطع (الثالث عشر):

«ولم تمض إلا أشهر حتى كانت هذه الفاتنة زوجة ضابط بقدر ما أحبها، وعبد جمالها، بقدر ما أتعبها بجنونه.. »[5].

وفي نفس المقطع:

«في السنوات الأخيرة كانت والدتي تتبرم كثيرا من تصرفات والدي الطائشة...»[6].

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 11.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 105.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه، ص 37.

[5] المصدر نفسه، ص 55.

[6] المصدر نفسه، ص ن.

أما في المقطع (السابع والثلاثين):

«إذن ليس من حقها الآن أن تهرب إلى غير رجعة، وهي التي مارست الهروب منذ سنوات طويلة»[1].

وكذلك المقطع (الثامن والأربعين).

«.. فتحت سريعا صفحتي على الفايسبوك، وقد مرت علي أشهر ...»[2].

إن لجوء السارد إلى هذه الخلاصات على المستوى الزمني الماضي،هو في حقيقة الأمر مقصود من طرفه، حتى «تبقى الذاكرة حية تستعيد الأهم من ماضي الأحداث والشخصيات»[3].

غير أن ما جاء في المقطع (السادس والعشرين) والذي يقول فيه:

«كل السنوات التي قضتها بالعاصمة، لم تنسها مسقط القلب.

ظلت تقلب الطرف في كل الاتجاهات، تنتظر حضنا دافئا يستقبلها هاهنا، يضمها يدخلها عش القلب، يذرف دموع الشوق على عتبات الوفاء ... »[4].

فقد لجأ السارد هنا إلى خلاصة على مستوى زمن الحاضر، حيث يستخدم أسلوب العرض المكثف المركز لما يحدث للسمراء في هذا الموقف، بحيث ركز السارد على أهم المعلومات معرضا عن كلام الشخصية، متوليا مهمة الكلام عنها، مستعملا في ذلك أقل ما يمكن من العبارات .

أما ما جاء في المقطع (الرابع والعشرين):

«لأول مرة يصلني استدعاء بهذا الشكل، ووثقت الآن أنه قد قضي علي، ودون شك سأقضي سنوات

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 118.

[2] المصدر نفسه، ص 148.

[3] نفلة حسن الغزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 88.

[4] عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه، ص87.

طويلةفي السجن، رفقة السفاح وطلبته...»[1].

إن هذا الاختزال والاقتضاب في هذا المقطع يتعلق بما سيحدث في مقتبل الحكي وبما يستشرف وقوعه؛«إذ يقوم الراوي باختزال ما سيجري من أحداث في فترة زمنية لاحقة، ولكن تبقى هذه الأحداث قيد الاحتمال، أي ربما تتحقق أو لا تتحقق»[2].والسارد هنا لخص ما سيجري له عند اكتشاف الشرطة أنه شاهد ومشارك في قتل الفتاة لعدم إبلاغه عما حدث، وأنه سيقضي سنوات طويلة بين القضبان، لكن هذا المجمل ما هو إلا افتراض استشرافي لا يعلم تحققه فعلا أم لا.

غير أنه تجدر الإشارة إلى أن الماضي يبقى متحكما في اشتغال هذه الآلية على مختلف المستويات وبالأخص على مستوى النص الآني الذي يعمل على وضع المعطيات الماضية في خدمة حاضر القصة، وبالتالي يتمكن القارئ المتلقي من استجماع صورة واضحة عن الأحداث وتطوراتها الحكائية التي يسعى السرد إلى الإلمام بها[3].

إن المتصفح لكثير من مقاطع رواية **(حائط المبكى)**، يعثر على عدد من الصيغ التي وظفت المجمل غير المحدد بشكل آخر يصعب معه «تخمين المدة التي تستغرقها بسبب الغياب الكلي للقرينة الزمنية المباشرة الدالة على طوال الفترة الملخصة»[4]، على نحو ما جاء في المقطع (السابع):

«ورحنا نتنقل بين اللوحات لم تكن إلا لسمرائي في وضعيات مختلفة، خزنتها ذاكرتي، وقد رأيتها عليها عبر الأيام التي تعارفنا فيها»[5].

لخص السارد ما ختّه ذاكرته عن فتاته السمراء وملامحها من فترة طويلة، في لوحات تشكيلية، جسدها في وضعيات مختلفة، غير أنه لم يحدد الفترة الزمنية، ولم يشرح كل وضعية من هذه الوضعيات، ومتى حدثت وأين؟

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 79.

[2] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 92.

[3] المرجع نفسه، ص 90.

[4] عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه، ص 27.

[5] المصدر نفسه، ص 86.

واكتفى فقط بذكر أهم الأحداث وجوهرها لأنه يريد بذلك التعجيل بحركتها، غير مبال لتلك التفاصيل الجزئية التي يراها لا تخدم حركة السرد، ونفس هذا ما نجده مع المقطع (السادس والعشرين):

«راكمت عشرات الصور والمشاهد، إن أردت أن تطرد صورة مزعجة، عليك أن تهاجمها باستحضار الكثير من الصور المخالفة لها»[1].

كذلك المقطع (الثاني عشر):

«.. كل شيء يجب أن يتحول إلى لوحة كبيرة، تضم تجارب عشرة من الفنانين والفنانات بين حروفي وتجريدي وسريالي»[2].

هنا اقتضب السارد الحكي في «تجارب عشرة من الفنانين والفنانات»إذ لم يحدد تجربة كل واحد ولم يذكر اسم ولا أحد منهم، ومتى جرت كل تجربة، وكيف تحددت، فقط اكتفى بتلخيصها في عبارة واحدة وذلك لتسريع وتيرة الأحداث السردية.

ونفس الشيء مع المقطع (الثلاثين):

«والتقينا في أحضانها عشرات الفنانين والمبدعين، شعراء ورسامين، وعازفين، وانخرطنا في جلسات للنقاش العام»[3].

لم يذكر السارد أسماءهم وأعمالهم، ولم يربط هذه الأحداث بفترة زمنية محددة، فأجملها في قوله "عشرات الفنانين والمبدعين، شعراء ورسامين وعازفين"، ليشير إلى تلك اللوحات التشكيلية التي تزينت بها ساحة وهران، والتي زاراها السارد وسمرائه بعد غيابها الطويل عن هذا المكان.

أما في المقطع (الحادي والثلاثين):

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 150.

[2] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى ، ص 41.

[3] المصدر نفسه، ص 98.

«أصرت أن نترجل بعيدا عن درب الحدادين، ورحنا نغوص في شوارع وزنقات، كانت سمرائي تتهجى كل ما تقع عليه عيناها ...»[1].

كذلك لم يفصل السارد الحديث عن أسماء هذه الشوارع والزنقات وتاريخها، فقد اكتفى بإيجازها وتلخيصها، وذلك «للمقصد الذي أملته مقتضيات الحكاية وخصوصية الحكي»[2]، فغرض السارد من وراء هذه الخلاصات وغيرها كثير مذكور في ثنايا روايته، هو المرور السريع على فترات زمنية طويلة، وتقديم عام للمشاهد، والإشارة السريعة للثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية[3]، وهذا بالفعل ما أداه المجمل إلى جانب **الحذف** من اختزال وقفز في التعجيل بحركة السرد في الرواية.

II-1-2-الحذف (*Ellipes*) :

يعد الحذف -على مختلف تسمياته (القطع، الإسقاط، الثغرة، القفز) - مظهرا من المظاهر السردية التي لا تكاد تخلو منه أي رواية، وخاصة الرواية الحديثة، إذ يشكل آلية هامة في تسريع حركة السرد ووسيلة نموذجية من خلال إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل الإشارات وأحيانا بدونها، إذ يعمل على إسقاط فترة لا تهم إن كانت طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث[4]، وهنا يلجأ الراوي إلى القفز والانتقال من زمن إلى آخر وفي بعض الأحيان، السكوت تماما وعدمالاستمرار، وذلك لعدم قدرته على تتبع الأحداث نظاميا وتسلسليا، ذلك لا يعني أنه على غير معرفة وإنما هي مقصودة من طرف السارد، لأن قيامه بالحذف، وهو حذف أحداث، يرى فيها أنها لا تسهم في بعث حركة وديناميةالسرد، فيكتفي بالتركيز على ما يهم وفقط.

والحذف أنواع: **صريح (محدد وغير محدد)، ضمني (افتراضي).**

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى ، ص 101.

[2] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 230.

[3] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 87.

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

أ- الحذف الصريح (المعلن):

«هو ذلك الإسقاط الزمني الصريح، الذي ترافقه عبارة توضح الفترة المحذوفة»[1]، باعتماد إشارات زمنية محددة وغير محددة للمدة الزمنية التي قطعها،كما أنه يمثل «تقنية ذهنية تقضي بإسقاط فترة من زمن القصة» [2].

والحذف المحدد: هو الذي «ينص على مدته»[3].وهذا النوع لم يرد في رواية **(حائط المبكى)** إلا نادرا، وهذا ما تجلى في المقطع (الثامن عشر) يقول الراوي:

«بعد العشاء، سهرت مع فاتنتي المراكشية على شاطئ البحر»[4].

هنا يحذف السارد ما وقع في هذه الفترة، وكيف كان العشاء وما هي المأكولات التي أحضراها هو وفتاته السمراء، إلا أنه أبقى على المدة وهي فترة العشاء.

ونفس الشيء مع المقطع (الثاني والعشرين):

«وشربت قهوتي، التي اعتدتها بعد الغذاء»[5].

إن اقتصار السارد على «قصر زمن الفترات المزاحة من الحكاية يدل على أن الروائي قدم حكيا محاصرا ضمن حيز زمني ضيق»[6]، وهي فترة (العشاء والغذاء)، إذ لم يكن هذا الحذف عشوائيا، وإنما لتحقيق الغاية المنشودة وهي التعجيل بحركة السرد.

---

(1)حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 201.

(2)محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 110

(3)عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 24.

(4) عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 62.

(5)المصدر نفسه، ص 73.

(6)أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 298.

الحذف غير المحدد: هو الذي «يشار إليه ولا ينص على مدته»[1]، إذ أن هذا النوع من الحذف الصريح، لا يحدد الفترة الزمنية التي أُسقطت من زمن الحكاية، ولمعرفة كيفية اشتغاله، يمكن الاعتماد على عدد من السياقات الحكائية»[2].

وبالرجوع إلى رواية **(حائط المبكى)** نجد أمثلة عن هذا النوع كقول السارد في المقطع (السادس عشر) «بعد موت والدي، أحسست نفسي طائرا مكبلا، كنت في حاجة إلى أن أكسر القيد، وأحلق بعيدا...»[3].

فالسارد في هذا السياق لم يحدد الفترة الزمنية التي توفي فيها والده، أو كم مر بالضبط على وفاته (شهر أو سنة أو عشرة أيام...)، فقد اكتفى فقط بالإشارة إلى ما جرى بعد هذه الحادثة، وحذف ما ينص تحديدا على مدتها.

وفي المقطع (التاسع عشر) يقول:

«... ودون مقدمات طلبت مني أن أتزوج، ليس لها غيري في هذه الحياة، بعد أن فقدت والدي ومن قبله ابنتها، وفي في أوج فتوتها»[4].

كذلك السارد هنا لم يحدد الفترة الزمنية التي جرت فيها الحادثتين (وفاة الأب، الابنة) والتي قام بحذفها على نحو بارز ودقيق، لأنه يعمل على تسريع السرد، بإسقاط هذه المدة وهي الغاية المنشودة.

أما في المقطع (العشرين) يقول السارد:

«مذ أدركت السمراء الحياة، رحلت إلى العاصمة، لم تعد البتة إلى تلمسان حيث أهلها، ولا إلى وهران.»[5].

---

[1] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 89.

[2] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 296.

[3] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 53

[4] المصدر نفسه، ص 64.

[5] المصدر نفسه، ص 68.

فالسارد يوضح أنه وبعد إدراك سمرائه للحياة أصبحت في مقتبل العمر، انتقلت للعيش في العاصمة لتؤسس لحياتها ومستقبلها، لكنه حذف فترة زمنية من حياتها من قبل، ففي هذا السياق الحكائي دلالة على وجود فجوة في تداعي هذه الأحداث كقوله أيضا في المقطع (الاربعين):

«عدت إلى سريري بعد أن زرت سمرائي»[1].

والفجوة هنا يتنبه لها القارئ وهو يقرأ هذه الجملة التي لم تحدد فترة زيارة السارد لسمرائه وهي في المستشفى، وماذا جرى في هاته الفترة، أهي بعد الظهيرة أم الصباح ... فقد قام بإعفاء الحكي الروائي من الفترات الزمنية التي يراها ميتة، والتي هي جزء من الزمن الخارجي للحكاية، والذي لم ينتظم في الحكي، مما أسهم في تسريع وتيرة السرد[2].

ب - الحذف الضمني:

وهو ذلك الحذف الذي يأتي في مقابل الحذف الصريح، والذي يتضمنه سياق الحكاية، ويفهمه المتلقي من سياق الأحداث، فلا يتضمنه السرد، وذلك « لسبب بسيط، وهو كون السرد عاجزا عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث ومضطرا من ثم إلى القفز بين الحين والآخر»[3].

وهذا النوع شائع بكثرة في النصوص السردية حيث تسند فيه مهمة اكتشاف الفترة الزمنية المحذوفة، والكشف عنها للقارئ الذي يتتبع أثر تلك الفجوات والإضمارات المبثوثة بين ثنايا الرواية.

وقد تجلى بكثرة في رواية **(حائط المبكى)** مع تلك الإسقاطات التي تبرز بين المقطع والآخر، ومن ذلك قول السارد في المقطع (الأول):

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى ، ص 123.

[2] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، ص 298.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 162.

«... هذه السمراء المدهشة المارقة، عصفت بكل عاداتي، وراحت عشرات الوضعيات للوحتها تصر على الحضور...»[1].

هنا يلمح حذف ضمني، وهو أن السارد ذكر كلمة (عشرات الوضعيات) لكنه لم يذكر حالة كل وضعية، أو قدم شرحا لنوع هذه الوضعيات وأشكالها، واكتفى بإيجازها في كلمة (عشرات) ذلك أن «القطع يحمل في بعض الأحيان مضمونا روائيا يرقى بهذا الأخير إلى وظيفة الإيجاز مختصرا في الحكاية أحداثا سريعة»[2].

كما كان للحذف الضمني سياق في المقطع (الثاني):

« ... دفعني لأهوي إلى عمق الوادي، وانطلق مبتعدا ... حين لملمت شتاتي، لم يكن قد لحق بي ليجهز علي»[3].

فقد نقل السارد مباشرة موجزا تلك المدة التي استغرقتها ما بين سقوطه في الواد وبين جمع شتاته، مسرعا في سرد الأحداث، إذ لم يقدم شرحا أو وصفا للفترة التي سقط فيها، وكيف سقط، وماذا تأذى من جسمه، ... ولم يكن حذفه عشوائيا، وإنما رغبة منه في عدم الإطالة في سرد الأحداث والقفز إلى أحداث أخرى أكثر أهمية في خدمة حركة السرد.

غير أن أكثر نماذج الحذف الضمني بروزا في هذه الرواية هو:

- **الحذف الافتراضي:** وهو الأكثر غموضا، بحيث يستحيل تحديده، إذ لا يوجد ما يشير إليه حتى يتمكن من موقعته داخل الرواية، إذ لا توجد مدة زمنية واضحة أو صريحة ولا وجود لقرينة تدل عليه، وهناك من يعده

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 8.
[2] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 25.
[3] عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه، ص 13.

أحد حالات القطع الضمني بامتياز، «ويتمثل في مظهرين: **تنقيطي، وبياض مطبعي**»[1].

✓ **المظهر التنقيطي:** هو الذي «ينهض على نقاط الحذف الذي تموضعت بين الجمل المحكية أو في نهايات السياقات الحكائية التي لم يكتمل معناها، أو على شكل سطر أو سطرين بين السياقات الحكائية»[2].

ولقد برز هذا المظهر في رواية **(حائط المبكى)** بشكل واضح، إذ نجد في المقطع (السابع) يقول السارد:

«خرجنا بعدها إلى الحديقة التي كنت أعتقد أن لمساتي الفنية جعلتها ساحرة، وزعت نظراتها في كل الأنحاء، أبدت إعجابها دون أن تتخلى عن، ولكن... »[3].

إن هذا النوع من الحذف كان مقصودا من طرف السارد، حتى يفتح المجال للقارئ لتأويل ما كانت الشخصية لا تريد التخلي عنه مع إتباعه بـ:(لكن...)، حيث يفيد هذا الحرف الاستدراك، ونفس المظهر نجده في نهاية المقطع (السادس والعشرين):

«ظلت تقلب الطرف في كل الجهات، تنتظر حضنا دافئا يستقبلها ها هنا، يضمها، يدخلها عش القلب، يذرف دموع الشوق، ولكن...»[4].

فالفتاة السمراء في هذا المقطع، وإثر عودتها من العاصمة إلى مسقط رأسها وهران، كانت في انتظار من يستقبلها بالأحضان وبفرح من أهلها، إلا أن السارد وضع في النهاية (لكن...) دليل على حذف يبين من خلاله أنه في نهاية المطاف يمكن للقارئ تأويل ما يمكنه من سد الفجوة التي تركها السارد مفتوحة، وملء ما يناسب هذا السياق حتى تكتمل الفكرة، ويشارك من ثمة في إنتاج النص[5].

---

[1] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 302.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 28.

[4] المصدر نفسه، ص 87.

[5] أحمد مرشد، المرجع نفسه، ص 302.

أيضا يوجد نوع من هذا الحذف في المقطع (التاسع والثلاثين):

«ماتت سمرائي...»[1].

كذلك ما يظهر من حذف في مظهره التنقيطي في المقطع (التاسع والأربعين):

«بنيتي، أكتب إليك مستسمحة، إني مغادرة إلى العالم الآخر، ولا بد من الاعتراف، يجب أن تعلمي أن أباك ضابط، اسمه "ك"....»[2].

بهاته الرسالة التي بعثت بها والدة السمراء إلى ابنتها، حذف السارد من خلالها اسم الوالد متعمدا ذلك بحجة أن والدته قد لفظت آخر أنفاسها قبل النطق باسم والدها الكامل والذي أخفته عنها طول هذه المدة، وفي ذلك سببا جعل منه السارد مجالا لتداعي تأويلات القراء (من هو هذا الإنسان؟) التي من شأنها إثراء النص الروائي، وتحفيزه على الدخول أكثر في عالم الرواية، كما أنه من شأنه خلق أثر انفعالي جمالي في نفس المتلقي[3].

غير أن ما يلاحظ على المقطعين الأخيرين من الرواية، تجلي آخر لهذا النمط من الحذف وهو استعمال الحذف في الفقرة الواحدة أكثر من مرة، كما جاء في المقطع (الخمسين).

«فراغ .... فراغ.... فراغ....»

«أسرعت أتسلل تحت الباب، عبرت الرواق، دخلت الغرف كلها، لا شيء... لا أحد ... وحده الفراغ... وحده الخواء... أن زوجتي...؟ أين ولداي...؟ ما الذي يحدث؟ أين أنا ..؟ أين أنا ..؟»[4].

وكأن السارد هنا يريد تعجيل السرد بمستوى عال جدا.

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 122.

[2] المصدرنفسه، ص 152.

[3] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 304.

[4] عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه، ص 153.

كذلك إلى جانب هذ النقاط نجد في المقطع (الواحد والخمسين)، لجأ السارد إلى إضافة «معطيات حكائية جديدة تلائم المادة الحكائية، وتوسع أفق النص الروائي »[1]. فجاء قوله:

«لم يستطع لساني أن يتلفظ إلا بالحرف الأول، صو... صو... صو....»[2] ليواصل في نفس المقطع:

«ظللت أعدو كالغزال، وضحكات هيستيرية تأتيني من كل اتجاه، وحناجر مبحوحة تصيح في مسامعي بسخرية، و... م... هـ...م...و...هـ...و...هـ...م...هـ...و...م....»[3].

إن ورود مثل هذا الحذف التنقيطي في نهاية الرواية، لهو أكبر دليل على تحقيق الغاية والهدف المراد وهو تسريع السرد من طرف السارد.

✓ **مظهر البياض المطبعي:** وهو النموذج والمظهر الثاني من مظاهر الحذف الافتراضي والذي تجلى بوضوح على طول نهاية كل صفحات الرواية، وفي نهاية كل مقطع من مقاطعها، إذ لا ينتقل السارد في روايته **(حائطالمبكى)** من مقطع إلى آخر إلا ويلاحظ المتلقي وجود تلك المساحات البيضاء التي تمثل قفزا إلى الأمام، وهي فضاءات مقصودة من طرف الراوي، أي أنها حذوفات الغرض منها تسريع القصة والسرد، ومنح فرص متنامية للارتقاء بالمتن الحكائي وبث الدينامية في وتيرته»[4].

ولا يمكن إغفال بعض المقاطع التي كانت نهايتها ليست مساحة بيضاء، وإنما لوحات فنية وتشكيلية، بعضها ضمنها السارد شروحات ضمنية وسط أحداث القصة، والبعض الآخر وهو أغلبها لم تتضمن ولا شرحا وإنما بقيت غامضة تحمل معنا ضمنيا يستدعي من القارئ فك شفراتها بما يتناسب وسياق الحكاية، وما كان يريد

---

[1] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص308.

[2] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى ، ص 157.

[3] المصدر نفسه، ص ن.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 201.

السارد قوله عبرها من مثل اللوحة الموجودة في المقطع (السابع) [1]، التي تمثل صورة رجل طويل الوجه، بأنف طويل أيضا، عينان لا تظهران جيدا...

والفرق الأساسي المبني على المقارنة بين الحذف والخلاصة هو أن الحذف يجعل زمن السرد أسرع من زمن الوقائع، في حين أن الخلاصة تجعل زمن السرد أقصر من زمن الوقائع.

II-2-تعطيل السرد:

هي وسيلة تقنية يستخدمها الراوي بغية التخفيض من وتيرة سرعة الأحداث، إذ يلجأ السارد في فترات الرواية إلى تقديم أحداثها ضمن مساحة واسعة من السرد، باستخدام آليتين هما: المشهد، والوقفة الوصفية.

II-2-1-المشهد (*scéne*):

يعد المشهد آلية من الآليات الزمنية التي تقع بين تعطيل وإبطاء في حركة السرد في الرواية، وفي الغالب ما يمثل المشهد « تغييرا مباشرا، ونقلا حيا للأحداث والوقائع، ولدى الشخصيات المشاركة فيها»[2].

ويمثل المشهد المعادلة التي تقول بأن زمن السرد يساوي زمن الحكاية، فهو «عبارة عن فعل معين يمثل حدثا أو واقعة تحصل في مكان وزمان معينين، ويستمر طالما لا يطرأ تغيير في المكان والزمان، إنه حادثة عرضية أو موقف ما، يحدث في الحال من قبل الشخصيات»[3].

من هنا تشكل الأحداث أساسا هاما في الرواية، وهو القاعدة التي يركز عليها المشهد في العرض دونما تغيير أو تشويه بمحاولة إيجاز أو تقليص فيها مثلما يتجلى مع **"الخلاصة"**.

---

[1]عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 28.

[2]نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 93.

[3]المرجع نفسه، ص ن.

غير أن حالة التوافق التام بين حركة الزمن، وحركة السرد التي يمثلها المشهد، لا تتأتى في الحقيقة إلا في حالة الخطاب بالأسلوب المباشر **(الديالوج)** و**(المونولوج)**[1]، الذين يجسدهما الحوار . هذا الأخير الذي «يساعد على تصوير الشخصية وتطوير الحدث، ويوضح جانبا من الصراع، يستخدمه المؤلف جنبا إلى جنب مع السرد القصص، بل يكاد يكون جزءا منه متمما له لا دخيلا عليه»[2]، حيث تكمن وظيفته في التسهيل على المتلقي معرفته بشخصيات ووقائع الحكاية، وهذا ما يجعل القراءة مثمرة ومفيدة.

فلا يكتفي الباحثون بهذه التوضيحات عن مفهوم المشهد، فهناك من يرى أن «المشهد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق في القصة، بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف»[3]، فهو يعمل على كسر رتابة السرد، من خلال تقديم تفاصيل وجزئيات عما يدور بين الشخصيات من أحداث وحوارات.

وينقسم المشهد إلى نوعين: **المشهد الحواري، المشهد التصويري.**

أ- **المشهد الحواري:** إذ يمثل الآ لية التي تُبط شخصيات الرواية «بهيأتها الطبيعية فالراوي هنا لا يتكلم بالنيابة عن شخصياته، وإنما يفسح المجال أمامها لتتحدث بصوتها وتدلي بأفكارها عن طريق ما يدور بينها من حوارات درامية»[4]، وهو يمثل الحوار الخارجي العلني.

وبالرجوع إلى نص **(حائط المبكى)**، لا نكاد نعثر على أي مشهد حواري خارجي قائم بين الشخصيات، والسبب في ذلك أن السارد في هذه الرواية يعالج قضية مهمة في المجتمع العربي، وهي قضية الفنان المهمش الذي يتقوقع داخل محيطه هو فقط، هذا الفنان الذي يعاني وحده، يعيش خيالاته وهواجسه، وذكرياته وحاضره وحده فهو يشعر بالاغتراب والحصار في المجتمعات المستبدة ابتداء من البيت إلى المدرسة إلى الشارع إلى السلطة ... ما

---

[1] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 22.

[2] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص94.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 78.

[4] نفلة حسن أحمد العزي، المرجع نفسه، ص 95.

يحدث فجوة وهوة بينه وبين المتلقي، تؤدي إلى انطوائه وانعزاله عن المجتمع وقضاياه، يتخبط داخل أحلامه وأفكاره وصوته، ولذلك جاءت أغلب حوارات رواية **(حائط المبكى)** حوارات داخلية، تمثل حديث السارد مع نفسه، وكأن هناك صوتان: صوت السارد الحقيقي، وصوت نفسه الداخلية، وهذه ميزة أخرى من عديد مزايا الرواية في العصر الحديث، فالحوار الداخلي **(المونولوج)** هو حوار الشخصية مع ذاتها، حيث «تمسرح العقل حين يجعله يتحدث عن نفسه»[1]، فهو أداة لمعرفة كوامن الشخصية وما يجري في أعماقها، بشيء من الشرح والتحليل والتفصيل.

وكما سبق ذكره عن كثرة حوارات السارد الداخلية في رواية **(حائط المبكى)** نجد ما ورد ذكره في المقطع(الرابع):

«,,, لا معنى لكل ذلك التسكع، يجب أن أعود إلى البيت، لست مجرما، أنا لم أفعل شيئا، كنت مجبرا فاقدا لحريتي، بل كنت مهددا بالموت في كل لحظة، لا معنى أن أخبر الشرطة، ليست ذي مهمتي، المهم أني بريء حين يصلون إلي سأقول هذا، وإن لم يصلوا فلست ساذجا حتى أذهب إلى عش الدبابير بنفسي»[2] ليواصل في نفس المقطع:

«يجب أن أكون هادئا، أن لا أغير طباعي في غدوي ورواحي، أن لا أهجر المدينة أيضا تساءلت إن كنت مجرما أصلا، أنا بريء، بل أنا ضحية لست إلا ضحية، لست إلا ضحية أنا مختطف، وعلى الشرطة أن تعرف هذا، أن تقتنع به، لست مجرما، لم ألمس الفتاة بأي شكل من الأشكال، هو من طاردها، هو من دفع بسيارتها إلى الهاوية، هو من تبعها، وقتلها ثم فصل رأسها عن جسدها أو كاد»[3]، ثم يتابع في نفس المقطع:

---

[1] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 96.

[2] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 18.

[3] المصدر نفسه، ص ن.

«... لا شك أنه مجرم محترف، هل هو خائف الآن مثلي؟ لا أظن، كان وهو ينفذ جريمته هادئا، رابط الجأش، كأنما مدعو لوليمة، ولماذا قتلها؟ أمن أجل المال، أم وراء الحادثة ما وراءها؟»[1]، فهو هنا كأنه يسائل شخصية أخرى.

«... أنا لم أفعل شيئا، اخرس أنت شريك في الجريمة ومتستر عليها، تلفت لأعرف مصدر الصوت، لا أحد معي ...»[2].

إلى غيرها من الحوارات الداخلية في المقطع الواحد، هذه الأخيرة، دليل على أن السارد يعاني داخله، لا يجد من يسمع صوته، ولا يقوى على إطلاق هذه الصرخات داخله فهو يتصارع مع أفكاره، لذلك يلجأ دائما إلى مخاطبة نفسه، يحاورها ويسائلها مثل هذا المقطع السابق، فهو يحاول أن يبرئ نفسه ويقنعها بأنه ليس مجرما وليس مختطفا وليس له أية يد في هذه الجريمة، يتساءل مع نفسه عن أسباب اغتيال السفاح لها.. هي شكوك وهواجس جعلت من حركة السرد بطيئة غير عجلة.

استعمل السارد أيضا أساليب الاستفهام بكثرة في حواراته الداخلية مع نفسه، ومنها ما جاء في المقطع (الخامس عشر):

«وراودتني فكرة أنها قد علمت بما أخفيه، هل يمكن؟ وأنى لها ذلك؟ هل يمكن للشيطان الرجيم أن يخبرها، طبعا، وما يمنعه»[3].

«... هل هي نبوءة الخلود، من يدري؟»[4].

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص 19.

[3] المصدر نفسه،ص 50.

[4] المصدر نفسه، ص ن.

«.. هل يمكن أن تكون ضجرة، وتطلب كل هذه المشروبات والمأكولات؟»[1].

وفي المقطع (السابع عشر):

«... هل سأخبرها أيضا أني سفاح كبير؟»[2].

«... وهل يمكن أن يكون السفاح أيضا لعب أطفال، وقد شهدت جريمته بأم عيني»[3].

أما في المقطع (الرابع والعشرين):

«... إلى متى تطاردني هذه المصيبة؟ أهي المصيبة أم أنا الجبان؟ لو سرت على درب أستاذي لكنت الآن شخصية معروفة يحسب لها ألف حساب ...»[4].

و غيرها كثير من المشاهد الحوارية الداخلية التي عجّت بها الرواية، وفي كل مقطع من مقاطعها ثم إن لجوء السارد لمثل هذه الاستفهامات والتساؤلات، ما هو إلا بحث في كوامن نفسه عن إجابات تطرحها أسئلة الواقع الذي يعيش فيه وما يجري من حوله، معتمدا فيها على التكثيف والتنويع والتوسيع من حيزها على طول خط الرواية، بغية تحقيق الهدف المنوط من وراء استعمال هذه التقنية وهو تعطيل وتيرة السرد ولو مؤقتا.

ب – المشهد التصويري: أو ما يمكن أن يسمى بالخطاب المسرود (المروي)

إن مثل هذا النوع من المشاهد لا يعتمد على الحوار، وإنما «يأتي بطريقة تصويرية وشاملة لمحتوى الموقف المعروض، وكأنها تنقل للقارئ لوحة فنية»[5] كالتي جسدها المقطع (السابع عشر):

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 51.

[2] المصدر نفسه ،ص 58.

[3] المصدر نفسه، ص 59.

[4] المصدر نفسه، ص 80.

[5] المصدر نفسه، ص 97.

«... لن يكون إلا القاتل، وارتفع صوت أمي تدعونيلغذاء، لبّ يت وسريعا عدت للمراقبة، لم يكن موجودا، خرجت أبحث عنه، كأنما كان مجرد سراب، سألتني والدتي، لم أشأ أن أخبرها بشيء من أوهامي ...

طمأنتها وأنا أغادر البيت، مقبلا رأسها أن الجاني سيقع قريبا في يد الشرطة، ما دام قد قدم دليل إدانته»[1].

إن القارئ لهذا المشهد تتبين له شخصيتين تقومان بهذه الحركات والأفعال، وهي شخصية السارد وشخصية والدته، وكأننا أمام مشهد متحرك، يدخل المتلقي معه جو ما جرى بين هاتين الشخصيتين من خلال الأفعال الدالة على الحركة كـ(تدعوني، لبيت، عدت، خرجت، سألتني، أغادر، ...) وهي كلها أفعال تنم عن حركة وديناميةً «استغرق وقوعها وقراءتها»[2] فترة ليست بطويلة.

كذلك ما جاء في المقطع (التاسع والثلاثين):

«... هالتني أنابيب الدم والمصل والأوكسجين وأجهزة مراقبة القلب.

ماتت سمرائي ...

امتدت يد إلي من الخلف.

سحبني الطبيب خارج الغرفة، حالتها كانت حرجة، فقدت الكثير من الدم، ضغطها ضعيف، التوأم بخير»[3].

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 59.

[2] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 98.

[3] عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه، ص 122.

كذلك هنا وكأننا أمام مشهد يصور شخصيتين هما: السارد والطبيب، وما حدث بينهما، مستندا دائما إلى «استخدام أفعال دالة على الإيماءة والحركة»[1]، كـ:(هالني، امتدت، سحبني ...)، لكنها تتوانى في عرض هذا المشهد لتحقيق ما أراده السارد وهو تبطيء حركة السرد.

II-2-2-الوقفة (التوقف)، (*pause*):

تعد الوقفة إلى جانب المشهد، أحد التقنيات التي يلجأ إليها السارد كإبطاء وتعطيل لحركة السرد، فهي «مظهر من مظاهر عدم التوافق بين محوري الزمن الناتج عن تعليق سير الأحداث، والمرور إلى الوصف أو التحليل النفسي، مما يحدث نوعا من القطع الفني، تطابقه ديمومة معدومة في حالة الوصف، وديمومة قريبة من الصفر أثناء التحليل»[2].

- **الوصف:**

يلجأ السارد إلى **الوصف** كآلية في نصه الروائي، هذا الأخير الذي يساعده على تحقيق غايته المنشودة في التقليل من سرعة سير الأحداث، لأنه يأخذ مدة وهو يصف الحدث أو الشخصية.

وما يلاحظ على رواية **(حائط المبكى)** كثرة وقفات السارد، التي عمد فيها إلى الوصف كآلية يقصد من ورائها تجميد حركة السرد لفترة مؤقتة «بحيث يستطيع الراوي من خلالها تسليط الضوء على التفاصيل الجزئية لمظاهر الأشياء والأماكن والشخصيات التي يراها جديرة بأن تكون محط أنظار القراء»[3]، هذا الوصف الذي

---

[1] نفلة حسن أحمد العزي،تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني ، ص 99.

[2] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 26.

[3] نفلة حسن أحمد العزي، المرجع نفسه ، ص 100.

تتجلى أهميته في الشيء الموصوف وحركته، واللجوء إليه يعد «دليلا على سعة خيال الكاتب واتساع إمكانياته الإبداعية»[1].

وقد تنوعت هذه الوقفات الوصفية في نص حائط المبكى فتراوحت بين وصف لشخصية أو وصف لمكان، أو وصف لحدث، أو وصف لشيء آخر، إذ لا يكاد ينتهي مقطع إلا ويضم وصفا أو وصفين أو أكثر.

- ✓ **وصف الشخصيات:** لقد مثلت الشخصيات في الرواية أكثر العناصر الموصوفة، ارتكزت على أوصاف خارجية وداخلية، إذ نجد في المقطع (الأول) وصف في الفقرة الأولى لملامح الفتاة السمراء الرسامة، هي جالسة في نادي معهد الفنون الجميلة متأملا أوصافها: «غير أني ما أكاد أغوص في تفاصيل وجه من الوجوه، حتى أعود إليها، سمرتها النضرة، عيناها السوداوان الواسعتان، وقد تغشاهما ذبول، حاجباها المعقوفان كخطاف أعياه التجديف في المكان البعيد، أهدابها الأشبه بجناحي فراشة سوداء نادرة، شعرها الحالك الذي عصمته بخيط أسود طويل، ابتسامتها البريئة التي ظلت توزعها على كل من يحييها، أو حتى يمر قريبا منها، شفتاها اللتان كانت تداعب بهما فنجان القهوة الساخن، ملابسها الخريفية الأنيقة، كل ذلك ظل يحاصرني»[2].

ينطلق الراوي بهذه الوقفة من أول مقطع متأنيا ومتعمدا إبراز تفاصيل أول شخصية في روايته، وهي شخصية أساسية، ركز فيها على أدق الجزئيات في جانبها الخارجي، وكأنه يريد أن يدخل القارئ في عمق التجربة أو الواقعة التي عاشها ويريد أن يعبر عنها بما ينسجم مع غايته الإبداعية»[3]، لم يترك تفصيلا من وجهها إلا وذكره واصفا لون بشرتها التي تميزت بالسمرة، وشكل العين (واسعة) و (سوداء) الحاجبان، الأهداب، الشعر ولونه، الابتسامة، مبديا شكل اللباس أيضا (خريفي أنيق).

---

[1]، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 99.

[2]عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 7.

[3] نفلة حسن أحمد العزي المرجعنفسه ص 101.

أما في المقطع (الخامس والثلاثين) فقد أخذ منه مسافة، وقف فيها واصفا يوم استلم الوظيفة، أين برزت شخصية "السكرتيرة" كشخصية جديدة في الحكاية، والتي تقوم بأعمال المكتب كمساعدة على خدمة مديرها وزواره فيقول السارد:

«كانت السكرتيرة على جانب كبير من الهدوء والانضباط، ورغم اليأس البادي على ملامحها، لعلها تخشى العنوسة التي بدأت تدخل بوابتها، إلا أنها كانت نشيطة متقنة لعملها، وربما قد اكتسبت خبرة كبيرة مع من سبقني في هذه المصلحة»[1].

من خلال هذه التفاصيل البسيطة، استطاع السارد أن يقف على طباع هذه الشخصية، ووصف شقا من حياتها العملية التي تتميز بالنشاط والإتقان والخبرة.

وثمة مقطع آخر يبرز فيه وصفا لشخصية جارته القاطنة بنفس العمارة التي يقيم بها الراوي، إذ يقول في المقطع (التاسع والأربعين):

«... رحت أنزل درجات العمارة بهدوء حتى لا تفطن إلي جارتي اللحوحة، وتناهى إلى سمعي وقع حذائها العظمي، استعذت بالله من كل شياطينها خفضت رأس نازلا متلهفا لرؤية الشارع، حين انعرجت نازلا واجهتني كريح السموم، تبدي كل زينتها، كانت مهتمة بتنظيف الدرجات أمام مدخل بيتها، ليس على جسدها سوى ثوب شفاف، وقد تأنقت في إظهار زينتها، رفعت رأسها والمسلات في يمناها، فبدا صدرها ناهدا شيقا، ارتعش قلبي، ثم ثبت مكانه، وأنا أطأطئ رأسي لأعبرها... »[2].

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى ، ص 112.

[2] المصدر نفسه، ص 151.

على الرغم من الوصف المقتضب قليلا لهذه الشخصية، إلا أن الراوي استطاع من خلاله رصد بعض الأوصاف الخارجية لجارته، مركزا على أوصافها الجسدية، متخذا من هذه الآلية الفنية نمطا يعلق به تسلسل الأحداث مؤقتا.

نجد أيضا في المقطع (التاسع والعشرين) وصفا لوالده، فبعد وفاة أخته الوحيدة التي كان يفضلها عليه، من خلال معاملته السيئة له، واصفا إياه بأنه:

«مذ ذاك بدأت تتكشف عيوب والدي، كان مجرد وحش غليظ الطباع، عصبي المزاج، أناني الخلق، لم يكن الناس يحترمونه، ولكنهم كانوا يخافونه...»[1].

لقد جمع الراوي أوصاف والده، وإظهار طباعه، التي مثلت بالنسبة له عيوبا لم تكن في شخصه، حتى سكن الحزن قلبه، إثر وفاة ابنته، فصار غليظا، عصبيا، أنانيا...

غير أن الملاحظ بعض الموصوفات المكررة في الرواية، والتي تجسدت بشكل مقارب جدا لصيغتها الأولى في أكثر من مقطع مما يدل على أن لتكرار هذه الموصوفات أثر منغمس في أعماق القاص ومشاعره، ولذلك تكررت[2]، وذلك على نحو ما جاء في المقطع (الثامن) مكررا تقريبا نفس الأوصاف:

«كان والدي صارم الملامح، لا يكاد يحدث أحدا، ولا يكاد أحد يحدثه، حتى والدتي كان يكلمها برسمية قاسية أحيانا ... كان صلبا صارما، يقف مقطب الجبين، مرفوع الرأس، مستقيما في وقفته... »[3].

وفي المقطع (الواحد والعشرين) نجده يكرر نفس الأوصاف بتعبير آخر:

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 95

[2] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 102-104.

[3] عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه، ص 29.

«مذ ذاك صار والدي رجلا آخر، تغيرت كل طباعه، فقد كثيرا من إحساسه بجمال الحياة، لم تعد تعنيه أمي كثيرا، صار وفيا أكثر للكأس، للسيجارة، ولكل السهرات العابثة التي كان يقيمها على شرف عشيقاته...»[1].

نجد وصفا آخر لشخصية والدة السمراء في المقطع (العشرين):

«كانت أمها عصبية عنيدة، تظهر عند كل بداية حمامة بيضاء، يكفي أن تزيغ قليلا عن السبيل الذي تريدك أن تسير فيه، والهدف الذي تريدك أن تصل إليه حتى تتشعبن»[2] من خلال هذا الوصف، وبرغم قصره، إلا أنه استطاع أن يرسم صورة واضحة عن شخصية وعقلية وطريقة تفكير هذه الشخصية.

إلى غير ذلك من الشخصيات التي لجأ إليها السارد كوقفات وصفية من شأنها تقريب القارئ من الحكاية، وتسهيل معرفته لأدق تفاصيل وجزئيات الشخصيات المطروقة داخل الرواية من مختلف نواحيها، كشخصية القاتل، والسمراء، الموظف الجديد (صفي الدين)...

✓ **وصف الأحداث:** اعتمد السارد أيضا في نصه (**حائط المبكى**)، وقفات يصف فيها أحداثا مختلفة للحكاية كطريقة يقرب من خلالها ملابسات الحادثة كما وقعت، وكأنها مشاهد تصويرية ذلك أن الوقفة الوصفية «تشترك مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر»[3].

ومن أبرز الأحداث التي تعرض لها السارد بالوصف، حدث اغتيال الفتاة من طرف السفاح القاتل في المقطع (الثاني):

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 71.

[2] المصدر نفسه ، ص 68.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 175.

«... لا بد أن أتصدى للمجرم، حين لحقت به كان كل شيء قد انتهى، كانت الفتاة جثة هامدة أمامي، وكان رأسها شبه مفصول عن جسدها، وفي عينيها المشرعتين لوم وعتاب، وفي فمها المزموم صرخة لم تدوِّ، وقد شدت أصابعها على الطين من حولها مازال الدم يتدفق ساخنا، يعانق سيول الأمطار، هزتني الدهشة، لزمت مكاني كتمثال صخري بارد، أي وحش قذر يفعل هذا؟ رددتها أعماقي لكنها لم تخرج»[1].

من خلال هذا الوصف، حاول الراوي أن يدخل القارئ في جو الأحداث كما وقعت، كأنه في مسرح الجريمة بالفعل، مقدما تفصيلات دقيقة عن طريقة القتل، وهي (الذبح)، وعن محاولة تصدي القتيلة وهروبها، وذلك من خلال شد أصابعها على الطين محاولة المقاومة، ووصفه لشخصه والدهشة والفزع الذي عاشه لهول الحدث، مما جعله يحس بلوم وعتاب الضحية.

ونفس الشيء ما جرى من وصف حدث اغتيال والده في المقطع (العاشر)، إثر تلقيه هو ووالدته خبر وفاة الأب:

«في الوقت الذي تهاوى الباب، وقد تظافر الجميع على هذه، تعالت صفارات الإنذار وصلت على التو سيارة للشرطة، وأخرى للإسعاف، كنت قد دخلت وتفرق الجمع في الغرف، فجأة ندت من أحدهم – وكان فتى – صيحة سحبتني للتو إليه، أدفع كل من يقف أمامي، وشقت صرخة أمي الفضاء الساكن، وهي تمد صوتها باسمه: **"كمال"** ثم هوت على الأرض هامدة، كان والدي مسجى على بلاط الشرفة، رجلاه الحافيتان، داخل قاعة الاستقبال، يتجه برأسه إلى السماء، كأنما يناجي خالقه، وقد امتزجت صفرة وزرقة على ملامحه، وانتفش شاربه الكث الطويل ... ورغم إصراري على لمس والدي، فقد تصدى لي الحضور، كما تصدوا لوالدتي، وفي لحظات أصدر ضابط الشرطة أوامره، بإخراج الجميع»[2]. فالراوي هنا يصف مشاهد اجتماع الناس إثر سماعهم أصوات سيارات الشرطة والإسعاف، واقتحام المنزل الذي توفي فيه الوالد، إذ لم يلبث أن يسمع صرخات الوالدة

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 12.
[2] المصدر نفسه، ص 36.

التي انفجعت لهول المنظر الذي وصفه الراوي، وارتماء الوالدة وابنها اللذان منعا من قبل أعوان الشرطة من أجل مجريات التحقيق.

كذلك نجده يصف في مقطع آخر (الخامس والأربعين) زيارة البطل لأطفاله: «زرت الطفلين هذا الصباح وقد كان صفي الدين برفقتي، وقد تعالت مناغاتهما، وأشرقت ابتسامتهما يركزان نظرهما علي ما يثير العجب... انخرطت في مناغاتهما وتقبيلهما ... احتضنتهما مقبلا، قبلات لا تنتهي، بعضها موقعة باسمي وبعضها وقعتها بدل أمهما، لم يكف صفي الدين عن أخذ صور لنا في وضعيات مختلفة، حيث راحت دموعي تنهمر، احتضنني طويلا مهدئا إياي...»[1]

لم يتوان الراوي عن وقفة أخرى يصف فيها حدث زيارته لطفليه حديثي الولادة رفقة زميله في العمل **(صفي الدين)**، واصفا ابتساماتها ومناغاتهما، ما جعله يرتمي بحنان الأب، ولم يفوت **(صفي الدين)** هذه اللحظات لالتقاط الصور، جعلت الراوي ينفجر باكيا، ووقوف زميله إلى جانبه.

وإلى كثير من الأحداث التي طرقها الراوي بنوع من التفصيل الدقيق، الذي يعتبر توقفا مؤقتا يراه في بعض الأحيان ضروريا حتما لمسار الحكاية وإضافة قوية ومهمة للسرد[2]، يتعمق من خلالها المتلقي أكثر في حيثيات الحكاية، وهذا ما يؤكد الوظيفة التي أوجد لها الوصف داخل السرد وهي في الحقيقة وظيفتين:

الأولى تتعلق بالطابع الجمالي الموروث عن البلاغة التقليدية التي كانت تضع الوصف ضمن محسنات الخطاب وزخرف اللفظ، أما الوظيفة الأساسية فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تقتضي أن يكون الوصف مثيرا ومبررا في الوقت نفسه[3].

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 138.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 176

[3] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 101

✓ **وصف الأماكن:** لم يكن المكان هو الآخر بمنأى عن وصف الراوي، وإعطائه مساحة من روايته، باعتباره الركيزة الأخرى التي تتماشى والزمن، فهو كذلك أبرز العناصر السردية التي تقوم عليها الرواية.

وقد أدخلنا الراوي بوقفة وصفية في جو مدينة **الصويرة** في المقطع (الثامن عشر) حين أعجب بالفتاة المراكشية حين زار المغرب:

«إن هي إلا ساعة من زمن، وأشرقت علينا الصويرة، دخلتها مساء الخميس، ترتدي ملاءة خضراء هاربة من جنات عدن، عجلنا إلى المدينة القديمة، نختار أحد فنادقها الساحرة الموغلة في التراث، وهي تمد أقدامها إلى أمواج المحيط الأطلسي، مساء رحنا نوغل في أزقة المدينة القديمة، التي تظل تدهشك كلما أمعنت في مراودتها، مدينة تفيض إبداعا وفنا وجمالا، حتى لتكاد تجزم أن فن الكون كله هذا منبعه، وأن لكل مبدع شريان يوصله بالصويرة.

وقفنا طويلا عند مئات اللوحات المنسابة من كل مدارس الفن، والمتمردة عنها أيضا، تجاوزت محلا صغيرا أكثر ما يغريك، ولوجه زقزقة طيور مختلفة، ... واجهنا مقهى، أغراني بالجلوس ... قادتني بخطوات سريعة بين مئات السياح، والمدينة تستعد للاحتفال بعيدها السنوي القناوة»[1].

ذهب بنا الراوي إلى أحد مناطق الجنوب الغربي للمغرب، ناقلا أبرز ما يتصف به هذا المكان من روعة، إذ نعته بالجنة لروعته، متجولا داخل أحياء المدينة القديمة التي تعد استقطابا لمن كانت له هواية اقتناء اللوحات من الزائرين سواء الزيتية أو المرسومة على الجلد، هذه الزاوية المعروفة في التاريخ بانتشار أروقة للفن التشكيلي في كل زاوية من زواياها، ما جعل الراوي نظرا لميولاته وهوايته ينبهر بها دون أن ينسى بقية المرافق التي ساح فيها و« لم

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 60-62.

يتوقف الوصف عند الأبعاد الجغرافية للمكان فحسب، بل امتد إلى وصف لمكوناته وأثاثه»[1]، إذ تعرض السارد في المقطع (الخامس والثلاثين) لوقفة أخرى يصف فيها مكتبه الجديد:

«وكان مكتبي أوسع، وأثاثه أثمن، وبه أريكة فاخرة لاستقبال الضيوف، على نوافذه ستائر يظهر أنها ركبت حديثا، وله بابان أحدهما فردي خاص بي، والآخر يرتبط بمكتب السكرتيرة حيث يمكن أن تدخل وتخرج عند الحاجة، كما يمكنها أن تدخل عليه من آذن له من الزوار»[2].

وإلى وصف آخر لبيته في المقطع (السابع):

«لم يكن بيتي سوى غرفتين إحداهما للنوم والأخرى لممارسة جنوني الإبداعي، مع مطبخ وحمام واسع، وحديقة تحيط بالبيت من جهتين، اتخذت جزءا منها مرسما ومستقبلا لضيوفي، الذين قلما يقتحمون على خلوتي»[3].

رغم هذه التفاصيل الجزئية والدقيقة، التي يتراءى للقارئ منذ الوهلة الأولى، أنه من الممكن الاستغناء عنها، إلا أن الراوي تعمد تقديمها، وفي ذلك تحقيق غرض الجمالية من جهة، ومن جهة أخرى «إعطاء محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه»[4].

✓ **وصف الأشياء:** تمثلت في وقفات قصيرة لوصف بعض لوحات السارد على نحو ما جاء في المقطع (السابع):

---

[1] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 105.

[2] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 112.

[3] المصدر نفسه، ص 26.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 175

«... أخذت بيدها إلى اللوحة الثانية، أسرعت إليها تكشف سرها، كانت فيها كئيبة، تطأطئ رأسها، وقد ضمت جبينها بأصابع يديها، فتهدل شعرها الأسود شلالا من الأحزان، لم يكن يظهر من ملامح وجهها إلا أرنبة أنفها»[1].

هذا الوصف كان شكليا لصورة سمرائه، وهي في حالة اكتئاب وحزن.

وفي المقطع (الثامن والثلاثين) وصف سيارة **"صفي الدين"** الموظف الجديد وزميله في العمل:

«... فعلا كانت السيارة راقية، تنعشك بالعطور داخلها، وبانسيابها الأملس على الطريق... »[2].

وبرغم قصر هذه الوقفات الوصفية إلا أنها شكلت منعرجات تعطل سير الأحداث في الرواية، ومن شأنها تأدية الوظيفة المنوطة بها، وهي تعطيل السرد.

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى ، ص 27

[2] المصدر نفسه، ص 120.

III-علاقة التواتر: (*Fréquence*)

لا يمكن أن نغفل آخر العلاقات التي تتجسد فيها بنية الزمن، وهي علاقة التكرار، التي رغم أنها لم تلق الاهتمام الكبير من قبل الدارسين سواء الغرب أم العرب، كما نالته علاقات الترتيب الديمومة، على اعتبار أنها «تمثل وجها من أوجه الرواية»[1]، إلا أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال إنكار هذه العلاقة، كمظهر من مظاهر التشكيل الزمني فيها، فهي تلك التقنية أو «العلاقة التكرارية بين الخبر والحكاية»[2]، حيث يكون الحدث مؤشرا فيها، نحدد به تكرار هذا الأخير القابل لأن يقع مرة واحدة أو أكثر من مرة.

والتكرار كما يراه "**جنيت** "بناء ذهني، يقصي من كل حدث كل ما ينتمي إليه خصيصا، لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الأحداث الأخرى التي من الفئة نفسها أحداث متطابقة أو اجترار الحدث الواحد[3].

وينقسم التواتر السردي إلى ثلاثة أقسام: التواتر الانفرادي، التواتر المكرر، التواتر المؤلف.

III-1-التواتر المفرد (*Récit singulatif*)

وهو النموذج الأكثر شيوعا في الرواية، ويعني سرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو عدة مرات ما حدث عدة مرات، إذ «لا فرق بين الحالتين فالحكاية والمحكي يتطابقان، أي مرة في السرد ومرة في الحكاية، أو مرات في السرد ومرات في الحكاية»[4].

وقد كثر استعمال هذا النوع في رواية (**حائط المبكى**) باعتباره كما سبق القول الأكثر شيوعا وبدون شك الأكثر استعمالا في معظم الروايات، لذا يكاد يعثر في كل مقطع من مقاطع الرواية على العديد من التواترات

---

[1]عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص 158.

[2]عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 26.

[3]جيرارجنيت، خطاب الحكاية، ص 129.

[4]عمر عاشور، المرجع نفسه، ص 27.

المفردة، ففي المقطع (السابع) يسرد الراوي مرة ما حدث معه مرة واحدة وهو زيارة سمرائه لأول مرة بيته قائلا:

«وأخيرا أقنعتها بزيارتي في بيتي المتواضع، برغم ما نشأ بيننا من إعجاب متبادل، تطور سريعا ليصير حبا وتعلقا، ظلت مسحة من الحياء تجللها دوما، وظلت تتحفظ في كثير من تصرفاتها معي، قضيت مساء يومي في تنظيف البيت وإعداده، أتأمل كل زاوية فيه أحاول أن أزرع فيه فرحا يبهجها، ثم قضيت ليلي في إقامة معرض للوحاتي التي أنجزتها في الأشهر الماضية، لففتها جميعا بخرق بيضاء، وفي كل الزوايا أشرقت باقات من الورود التي تحبها»[1].

فلقد حدث للراوي مرة واحدة يوم زارته السمراء، وكيف قضى يومه في تحضير وترتيب البيت وتحضير لوحاته لاستقبالها، ولجأ إلى سرده مرة واحدة في الرواية.

وفي المقطع (الثالث عشر) يروي السارد ما جرى مع أمه قائلا:

«حين عادت مساء إلى البيت، أخبرت أمها أن خاطبا يريدها، وأن أباها وافق، وتراقص أمام عينيها عشرات المطاردين والعاشقين، لم تكن في سن الزواج، وأمامها أمد لاستكمال دراستها، وتحقيق حلمها في حمل أعلى الشهادات، لكن أباها بت الأمر، وزوجها الضابط الشاب كان لضعفه وقلة حيلته، في حاجة ماسة لرجل يقف معه، وحتما لن يجد أفضل من هذا العسكري...»[2].

يحكي السارد حدثا هاما في حياة والدته، يوم تقدم والده الضابط لخطبتها، وهي رفضت بحجة مزاولة تعليمها، ونظرا للظروف التي يعيشها والدها من ضعف وقلة حيلة وافق عليه لأنه يمثل بوظيفته الزوج الصالح وسند العائلة، كل هذا حدث مرة واحدة، وسرده الراوي مرة واحدة، لم يكررها في متن الرواية.

أما في المقطع (الثالث والعشرين) يسرد الراوي ما حدث مع سمرائه يوم تخرجها من مدرسة الفنون الجميلة:

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى،، ص 26.

[2] المصدر نفسه، ص 45.

«اجتازت عرض مشروعها، وناقشت مذكرة تخرجها، وردت على مناقشيها بكثير من الاقتدار والتمكن، لم تكن ابتسامتها إلا صفراء باهتة، ولم تكن نظراتها إلا عليلة حزينة..»[1].

هذه الفكرة أو المقطع الصغير لم يأت ذكره في الرواية إلا مرة واحدة، عرض فيه السارد ما كانت عليه السمراء، وما كان يحس منها يوم مناقشة مذكرة تخرجها.

إلى غير ذلك من التواترات المفردة التي لا يجد الراوي «ضرورة فنية لتكراراتها»[2]. بحيث يسرد أحداثها مرة واحدة، ومنه فلا يرد ذكر زمنها إلا مرة واحدة في الرواية، ومنه ما ورد في المقطع (السابع والعشرين) حين قال الراوي:

«حين ودعتني أمي صباحا ونحن نغادر مطار العاصمة...»[3]، بحيث ذكر مرة واحدة ما حدث مرة واحدة وهو فعل توديع الأم للراوي، ومثل هذا نجده في المقطع الثاني والأربعين:

«دخلت مكتبي متأخرا، هرعت السكرتيرة ترحب بعودتي، وهي تحضن جملة من الملفات...»[4]، فذكر مرة واحدة ما حدث واحدة وهو التأخر في الدخول إلى المكتب.

إن السارد هنا ومن خلال هذه التواترات المفردة، قدم أحداثه التي اعتمد فيها على الاسترجاع بنسبة كبيرة، فقد عرضها مرة واحدة، لأنها حدثت مرة واحدة وبالتالي فإن هذا النوع ضروري في الرواية ولا يمكن الاستغناء عنه حتى تترتب باقي الأحداث ويستوعبها القارئ المتلقي لهذا النص، وحتى يكتمل بناؤها.

ولقد تجلى هذا النوع في قالب آخر لا يخرج عن حيز تعريفه غير كونه متعدد وهو أن «يروي السارد مرات

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 76.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 129.

[3] عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه،، ص 89.

[4] المصدر نفسه،، ص 129.

لا متناهية»[1] ، أي أن يروي في الخطاب مرات عدة، ما حدث في الحكاية مرات عدة. ومنه فتصنيف الدارسين لهذا النوع من التواتر، ليس من منطلق عدد المرات التي يقع فيها الحدث، وإنما من منطلق تساويها بين السرد والحكاية من حيث عددها.

ومما جاء في رواية (**حائط المبكى**) في المقطع (الحادي عشر):

«كنت هذه المرة أشد على أصابعها، كأنما أخشى فرارها، أنا مستعد أن أفرط في أي شيء إلا في سمرائي...»[2].

وقبلها في نفس المقطع:

«... وقرأت على ملامحها غضبا ممزوجا بحزن وكآبة، لزمت الصمت احتراما لمشاعرها، امتدت أصابعي إليها، تغير مزاجها كأنما عزفت لها لحنا خالدا...»[3].

وفي المقطع (السابع والثلاثين):

"ظلت أصابعي تتلصص داخل أغمار شعرها مهدئة، لم أكن أريدها إلا أن تنام.."[4].

فالراوي هنا يكرر حركة الفعل أو الحدث وهو مد أصابعه وإمساكهسمراءه في كل مرة، إما محاولا طمأنتها أو طمأنة نفسه خوفا من فقدانها، أو تهدئتنا، وبالتالي تكرر هذا الفعل عدة مرات في متن الحكاية، وورد سرده عدة مرات في الخطاب.

كذلك ما قصه السارد من فعل آخر تكرر سرده ووقوعه، فنجد في المقطع (الرابع) يقول:

---

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 130.

[2] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 40.

[3] المصدر نفسه، ص، 39.

[4] المصدر نفسه، ص 118.

«تكورت على نفسي، وأنا أحلم اللحظة بسيجارة، أمصها بنهم شديد، سأنام، أحيانا يكون النوم مهربا رائعا أيضا، انكمشت ثانية أطوي ركبتي وذراعي، أغمض عيني، أستجدي النوم»[1].

أما في المقطع (الثاني والعشرين):

«... أحسست فجأة بدوار خفيف تملكتني رغبة في النوم، حاولت أن أتخلص من ذلك،تثاءبت، تمططت، دون جدوى، ثم أسرعت ألبي نداء الرغبة، تدثرت غطاء صوفيا، انكمشت على نفسي تكاد ركبتاي تبلغان ذقني، عبثت بشعرات كنت أعتني بها، تتدلى منتصف الشفة السفلى، أغمضت عيني، وغرقت في نوم عميق»[2].

والملاحظ في هذين المقطعين تكرر فعل النوم بحيث جعله الراوي الملاذ الأخير الذي يلجأ إليه في كل مرة يحزبه أمر ما، خصوصا ذلك الغروب الذي يمارسه للتخلص من رواسب الجريمة التي شاهدها عيانا.

هذه أبرز المقاطع التي تجلى فيها التواتر الانفرادي والمتعدد، والذي لا يمكن بأي حال من الأحوال إنكار ما يقوم به النوعين من دور في إكمال بنية الزمن في الرواية.

III-2- التواتر التكراري (*Récit répétitif*)

يمثل القاعدة الأساسية والجوهرية في علاقات التواتر، فهو من أكثر التواترات شيوعا، خصوصا على مستوى الرواية الحديثة المعتمدة على منطق **"تيار الوعي"** وهو «الذي نحكي فيه أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة»[3]،هذا التكرار المعتمد على تنويع في الصورة الواحدة والحدث الواحد الذي وقع في الرواية، تبعا لحالات السارد الشعورية والنفسية ولا سيما الصور الحلمية لتوافقها مع هذه الحالات[4].

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 74.

[3] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 28.

[4] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 132.

ولقد كان هذا النوع من التكرار الأكثر حضورا في رواية (**حائط المبكى**) باعتبارها نوعا من أنواع الروايات الحديثة، فقد ورد في المقطع (الثاني) ساردا ما وقع في خياله:

« ما كدت أتمدد على سريري، حتى قفزت أمام عيني عشرات اللوحات للفتاة السمراء، مختلفة الأشكال والأبعاد، متزاحمة تأبى إلا أن تجد طريقا إلى التجسيد، وبدا لي رأسها مفصولا عن جسدها، وقد امتلأت دماء، استدرت في مكاني، ... ضغطت على عيني أمنع تسلل تلك الصور الشنيعة إلي، دون جدوى، هي حالات تنتابني من حين لآخر ...»[1].

ويكرر هذا الحدث في نفس المقطع:

«... لا بد أن أتصدى للمجرم، حين لحقت به كان كل شيء قد انتهى، كانت الفتاة جثة هامدة أمامي، وكان رأسها شبه مفصول عن جسدها، وفي عينيها المشرعتين لوم وعتبا، وفي فمها المزموم صرخة لم تدو، وقد شدت أصابعها على الطين من حولها مازال الدم يتدفق ساخنا يعانق سيول الأمطار، هزتني الدهشة، لزمت مكاني كتمثال صخري...»[2].

لتتداعى خيالاته الواسعة خوفا وقلقا بتكرار نفس الحدث في المقطع (الخامس):«... انبسطت أساريري، وأنا أراها ممددة على الرمل البارد، يتسلل الماء إلى كل ثيابها أمسك بيدها بقوة لأسحبها بعيدا، يتلون الماء حمرة، خيط خيطان، ثم تهدر أمواج الدم، أراها مفصولة الرأس، أحدق في سمرائي جيدا، إنها الفتاة المقتولة... أبتعد صارخا، اللعنة ما هذه الخيالات المجنونة؟...»[3].

لقد تكرر مشهد قتل الفتاة السمراء عدة مرات في الرواية، واصفا الرأس المفصول في كل مرة، وتدفق الدماء في مخيلته، والذي جرى فعلا لكن مرة واحدة.

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

[3] المصدر نفسه، ص 20.

ومن بين الأمثلة أيضا التي تجسد فيها التواتر التكراري نجد ما جاء في المقطع (السادس):

«تذكرت والدي العسكري في هذه اللحظة، برز أمامي بعنجهيته وغطرسته...»[1].

أما في المقطع (السابع) فنفس التكرار وقع:

«ورثت البيت عن والدي الضابط المتغطرس...»[2].

إن استحضار شخصية والده وتكرار أوصافها، يعبر عن تأثر السارد في أعماق أعماقه بهذه الشخصية، وتأثيرها فيه، التي جعلته في كل مرة يتذكر طباع والده الغليظة والصارمة معه ومع غيره.

ومما يلاحظ على المقطعين السابقين لجوء السارد إلى الإعادة أو التكرار الذي يصل به أحيانا إلى التكرار الحرفي، وكأنه يريد بذلك ترسيخ الفكرة أو الحادثة أو الصفة أكثر في ذهن المتلقي القارئ حتى يكون دائما على متابعة بمجريات الأحداث، وتذكيره في كل مرة بنفس الواقعة أو الأوصاف إما حرفيا أو بنفس المعنى والسياق، كمثال أيضا ما جاء في المقطع (التاسع عشر): «... لم أفكر البتة في الزواج...»[3]، وفي نفس المقطع «لم أفكر أساسا في الزواج»[4].

وفي المقطع (السادس والعشرين):

«كانت فلسفتي دوما أن الزواج سجن»[5].

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى ، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 26.

[3] المصدر نفسه،ص 64.

[4] المصدر نفسه، ص ن.

[5] المصدر نفسه، ص 85.

إن هذا الإلحاح والإصرار في إعادة وتكرار الفكرة الواحدة عدة مرات، ما هو إلا ذلك الانطباع الذي يتركه هذا الأخير في لا شعور السارد. وكمثال أيضا عن تجلي التواتر المكرر في الرواية نجد وصف السارد مدينة وهران في قوله في المقطع (الثاني والثلاثين):

«وهران هي أندلس الفن، وهران جنة الخلد بملائكة الأرض»[1]. وأيضا في نفس المقطع:

«ستفجر وهران عبقريتي الفنية... هنا بوهران يدهشك جمال الأنثى الآسر، يتخطّفك بسحر عجيب، جمال لم يخلق إلا لوهران، وهران أميرة المدائن»[2].

وفي المقطع (السادس والعشرين):

«إنها وهران

أميرة المدائن

سحر الجنائن»[3].

إن هذا النوع من التواتر التكراري يضفي على النص الروائي «حركة غير عادية لجذب انتباه القارئ لأحداث الرواية وتأكيد أهميتها»[4]

III-3-التواتر المؤلف: (*Récit Itératif*)

وهو آخر علاقات التكرار الزمني، التي تعتمد «حالة التكثيف السردي للزمن الطويل الممتد»[5] بالاقتصار على ذكر أحداث تمر بها الشخصية بصفة عادية ودورية، لكن تكفيها جملة أو عبارة قصيرة للتدليل عليها، فهو:

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص54.

[2] المصدر نفسه، ص117.

[3] المصدر نفسه، ص122.

[4] عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص 160.

[5] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 146.

نموذج يحكي فيه السارد مرة واحدة ما حدث عدة مرات، أي مرات في الحكاية ومرة في السرد[1].

ولقد كان للتواتر المؤلف حضور ملح في نص **(حائط المبكى)** من خلال حصره لأحداث تعرضت لها شخصيات الرواية في صيغة أو جملة تقدم دفعة واحدة، كقول الراوي في المقطع (الأول):

«... استويت في جلستي، أخرجت ورقة رسم كبيرة وقلم رصاص، وانهمكت أعبث بالخطوط، فتعبث هي بملامحي تبسما وتكشيرا، أميل رأسي إلى كل الاتجاهات، وأغير وضعية الورقة في كل مرة»[2].

في هذا المقطع، اندمج نوعي التواتر السابقين **(المفرد، التكراري)** فيه، فنجد في الجملة الأولى، يسرد مرة ما وقع مرة، وهي إخراج ورقة وقلم وبداية الرسم، لكن في الجملة الأخيرة «أغير وضعية الورقة في كل مرة» هي تواتر تكراري، ويقول « في كل مرة» أي تغيير الوضعية حدث مرات عدة، لكنه قام بسردها مرة واحدة.

أيضا نجد المقطع (الخامس) يتجلى فيها هذا النوع من التواتر.

«كما ترددين دوما»[3].

هنا يتحدث عما تصفه دائما سمرائه بأن مدينة وهران هي أميرة كل المدائن، فقد اكتفى مرة واحدة بذكر صيغة "دوما" دليلا على أن فعل "الترديد" تكرر عدة مرات.

كذلك في المقطع (الحادي عشر):

«تعودنا على زيارة متحف باردو»[4].

---

[1] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 28.

[2] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص9.

[3] المصدر نفسه، ص21.

[4] المصدر نفسه ،ص 38.

«كانت تؤكد لي في كل مرة، أن حياتها ابتدأت منذ التقينا»[1].

ففي الجملة الأولى، يسرد الراوي مرة واحدة، ما تعود عليه هو وسمراؤه في كرة مرة، وهو زيارة متحف باردو، أما الجملة الثاني، فهو يحكي مرة واحدة حديثا لطالما كررته سمراؤه على مسامعه، وهو أنها من يوم تعرفها عليه، كانت هي نقطة البداية في حياتها.

إن في تكرار ما وقع مرة واحدة عدة مرات في رواية **(حائط المبكى)** هو استعمال أفعال وصيغ تدل على فعل (التكرار)، وهي "عاود، تعود، كالعادة" وصيغ من مثل: "مرارا، في كل مرة، مرة ثانية، مرة أخرى، دوما..."

المقطع (الثاني عشر): «يخمد لحظات ويعاود الكرة»[2].

المقطع (الخامس عشر): «أسرع النادل إلينا بقهوتين كالعادة»[3].

المقطع (الرابع عشر): «جلست حيث تعودت»[4].

المقطع (الثامن): «دفعت الباب الحديدي مرارا»[5].

المقطع (الثاني والعشرين): «ظل الهاتف يرن عشرات المرات حتى بحَّ»[6].

---

[1] عز الدين جلاوجي،حائط المبكى ،ص 38 .
[2] المصدر نفسه، ص 41.
[3] المصدر نفسه،ص 51.
[4] المصدر نفسه، ص 48.
[5] المصدر نفسه، ص 31.
[6] المصدر نفسه، ص 73.

المقطع (السابع عشر): «تجرعت مرة أخرى من الكأس الفخارية»[1].

المقطع (التاسع عشر): «إنها مجرد خواطر تطوف بي دوما»[2].

غير أن الملاحظ في هاته التكرارات المؤلفة هو اللجوء المكثف كما أشير سابقا، حتى في المقطع الواحد، نجد العديد من التكرارات المؤلفة كالمقطع (الرابع عشر):

«لم أستيقظ باكرا كالعادة... فكرت مرارا... ما كنت قادرا على قراءة العنوان مرة ثانية، ... تعودت أن أقصده... جلست حيث تعودت ... عاودت الجلوس ...»[3].

وكأن السارد هنا في حاجة إلى اختصار الأحداث ومعجلا بها، بحيث لا يرى في ذلك من داع إلى تكرارها في كل مرة، واعتماده على آلية الاقتصاد الوقتي باستخدام صيغ وأفعال تدل على تكرارها عدة مرات.

إن هذا النمط من التكرار يدل على نمطية الأحداث، وعلى أنها أصبحت عادية، ومألوفة بالنسبة للسارد، أو لباقي شخصيات روايته، معتمدا على الاختزال في كل مرة وفي كل مقطع مشيرا دائما إلى الأداة التي تؤدي المعنى المراد والوافي للقارئ.

---

[1] عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 58.

[2] المصدر نفسه، ص 66.

[3] المصدر نفسه، ص 47.

خاتمة

خاتمة

لقد وقفت هذه الدراسة على كيفيات توظيف الزمن في الرواية بمختلف تقنياته في رواية **"حائط المبكى"**، وكانت النتيجة أن استخلصنا النقاط التالية:

- تشعبت المفاهيم و تعددت حول موضوع الزمن، و ذلك لطبيعته الانسيابية المجّردة، ولحضوره غير المنقطع في أي مجال، وفي حياتنا اليومية.
- مثّلت الرواية فنا زمنيا بامتياز، ومن أكثر الأجناس طواعية و تأثيرا في احتواء مضامين تعالج قضايا الانسان، و تحيط بهواجسه النفسية و الذاتية.
- شكّل الزمن حلقة دارت فيها عناصر الرواية، و إطارا حافظا لتمثلاتها وتحركاتها، عبر مستوياته الثلاثة (الماضي – الحاضر – المستقبل)، فكان أبرز الركائز المشيدة لمعمارية النص الروائي بنائيا وجماليا.
- تنوع الزمن و تعدد داخل رواية **(حائط المبكى)**، فقد سجل حضور الراوي، بفرحه و ألمه وخيالاته، إذ اعتبر الوسيلة التي أتاحت للسارد تسجيل مآسي الفنان، المتخبط داخلها، وتعسفات السلطة بحكم هوايته، وهي الرسم، و صراعاته مع واقعه السياسي والاجتماعي، فطرحها للقارئ حتى يبيّن ذلك الإقصاء والتهميش الذي يعانيه، مصورا كل ذلك في حلقة زمنية متداخلة و متشابكة العلاقات.
- طغى على الرواية الزمن النفسي، وذلك لإظهار المعاناة الحقيقية التي يعانيها الفنان في مجتمعه.
- يدخل الزمن في علاقة متشابكة مع عناصر الرواية (المكان – الشخصية – الحدث)، بحيث لا يمكن الفصل بينهما إلاّ نظريا، إذ تعددت علاقات الشخصية البطلة، بتعدد الشخصيات التي تعاملت معها في ظل حركة الزمن، كما تعددت الأحداث و الأماكن بتعدد الأزمنة المشتغلة ضمنها.

- اشتغل الزمن ضمن علاقات شكلت كيانه (الترتيب الزمني – الإيقاع الزمني "المدة" – التواتر)، إذ شهد في علاقته التراتبية خلخلة و خرقا على مستوى خطيته خصوصا مع الرواية الحديثة التي مثلتها رواية **(حائط المبكى)**، عكس ما كان عليه تنظيم الأحداث في تسلسله و تتابعه في الرواية التقليدية، و قد جسدت المفارقة الزمنية بشكليها الاسترجاع و الاستباق صحة الإشارة إلى هذا.

- شكل الاسترجاع الحيز الأكبر في الرواية، وذلك لطبيعتها، بحيث جاءت على شكل استذكارات، غير أننا لا نكاد نعثر على الاستباق بكثرة، بحيث كانت مجرد تخمينات وهواجس تعتري الراوي.

- تراوح المتن الحكائي للرواية بين تقنيتي تبطيء السرد وتسريعه، إلا أنها مالت ميلا واضحا نحو التبطيء، بحيث كانت في أغلبها وقفات وصفية للأشخاص والأحداث، بالإضافة إلى المونولوج (الحوار الداخلي)، والذي شغل حيزا هاما من متن الرواية.

- سجل التواتر كعلاقة زمنية هو الآخر، حضورا متميزا داخل الرواية بأنواعه الثلاثة: المفرد، التكراري، المؤلّف، كل واحد منها شكل تكراره الخاص والمتميز.

- وُفق السارد إلى حد كبير في التلاعب بالزمن، بحيث يجعل القارئ في حيرة من أمره وهو يطالع نص الرواية، مسافرا به بين ماض وحاضر، ومستقبل في الآن نفسه ، تاركا له حرية التأويل الذي يضمن حياة النص واستمراريته.

وختاما نرجو أن نكون قد وُفقنا، ولو بالشيء القليل في إعطاء لمحة وجيزة عن كيفية اشتغال الزمن في رواية **"حائط المبكى**، وأن تكون هذه الدراسة نقطة البداية التي تنطلق منها دراسات أخرى.

فإن أصبنا فمن الله الواحد المنان ، وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان

المصادر والمراجع المعتمدة

المصادر و المراجع المعتمدة

القرآن الكريم

المصادر:

1- عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، دار المنتهى للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

المراجع:

1- أ.أمندلاو، الزمن و الرواية، تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت – لبنان، ط1، 1997.

2- ابراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر و الإشهار، رويبة – الجزائر، 2012.

3- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان – الأردن، ط1، 2004.

4- أحمد دعدوش، مشكلة الزمن من الفلسفة إلى العلم، ناشري، 2011.

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

6- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر.

7- إميل توفيق، الزمن بين العلم و الفلسفة و الأدب، دار الشروق، ط1، 1986.

8- تيزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 1990.

9- تيزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

10- تيزفيطان تودوروف: مفهوم الأدب و دراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002.

11- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة و بشير أوبرى، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، ط3، 1986.

12- جيرار جنيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: محمد معتصم و آخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

13- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: "الفضاء – الزمن – الشخصية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 2009.

14- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 1991.

15- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، 1984.

16- زهير الجبوري، مرايا السرد: مقاربات تنظيرية و تطبيقية في السرد العراقي، اتحاد الناشرين العراقيين، بغداد، ط2، 2013.

17- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط4، 2005.

18- سمير فوزي حاج، مرايا جبرا ابراهيم و الفن الروائي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005.

19- سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.

20- الشريف حبيلة، الرواية و العنف: دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد – الأردن، ط1، 2010.

21- شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة: دراسة في آليات السرد و قراءات نصية، مؤسسة الوّراق للنشر و التوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2014.

22- عبد الحميد بورايو، منطق السرد: دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.

23- عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1980.

24- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.

25- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن و دلالته، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988.

26- عبد الفتاح أبو غدة، قيمة الزمن عند العلماء، مكتبة المطبوعات الاسلامية، ط10.

27- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد: بحث في التجريب و عنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001.

28- أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، دار الفكر للطباعة و النشر، بيروت – لبنان، 2008.

29- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، 1998.

30- عزة عبد اللطيف عامر، الراوي و تقنيات القص الفني: دراسة تطبيقية على نماذج من الرواية المصرية (1993-1997 م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2010.

31- عز الدين مجدوب، المنوال النحوي العربي: قراءة لسانية جديدة، كلية الآداب، سوسة – تونس، ط1، 1998.

32- أبو علي أحمد بن محمد، كتاب الأزمنة و الأمكنة، دار الكتاب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1996.

33- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح: البنية الزمانية و المكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2010.

34- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت – لبنان، ط2، 1984.

35- محمد تحريشي، الرواية و القصة و المسرح: قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر، دحلب، الجزائر، 2007.

36- محمد عبد الرحمن الريحاني، اتجاهات التحليل الزمني للدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة.

37- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

38- مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية: رجال في الشمس نموذجا، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

39- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006.

40- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 2004.

41- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، ط3، 1986.

42- نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

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

44- هيثم حاج علي، الزمن النوعي و إشكالية الزمن السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت - لبنان، ط1، 2008.

45- ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، 2008.

46- يمنى طريف الخولي، الزمن في الفلسفة و العلم، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر، 2012.

47- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990.

48- يمنى العيد، الرواية العربية: المتخيل و بنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2002.

المعاجم و الموسوعات:

1- أبو بكر علي عبد العليم، الموسوعة النحوية و الصرفية المسيرة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2004.

2- بطرس البستاني، محيط المحيط، مطابع تيبو-بورس، بيروت – لبنان، 1987.

3- فتحي ابراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1988.

4- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002.

5- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، بيروت – لبنان، مج3، ج20.

6- المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق، بيروت، ط40، 2003.

المجلات والجرائد:

1- آسيا جريوي، سيميائية الشخصية الحكائية في رواية "الذئب الأسود" لـ "حنا مينا"، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر، ع6، 2010.

2- زينب عبد العزيز، مبحث الزمان في الفكر الفلسفي و الإسلامي، الحوار المتمدن، ع3215، ديسمبر 2010.

3- كمال صفوت، مفهوم الزمن بين الأساطير و المأثورات الشعبية، مجلة الفكر، الكويت، 1977، مج8، ع2.

4- نصيرة زوزو، بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لـ "واسيني الأعرج"، مجلة المخبر.

الرسائل الجامعية:

1- زهيرة بنيني، بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان: مقاربة بنيوية، أطروحة مكملة لنيل شهادة

2- الدكتوراه – علوم في الأدب الحديث – جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007-2008.

3- محمود يوسف عبد القادر عوض، أسماء الزمن في القرآن الكريم: دراسة دلالية، أطروحة مكملة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس – فلسطين، 2009.

4- نادية بوفنغور، رواية " كلّف الخطايا "لعبد الله عيسى لحيلح": مقارنة سيميائية "الشخصية، الزمن، الفضاء"، رسالة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010.

المواقع الالكترونية:

1- Asstory.blogspot.com
2- www.alkottob.com
3- www.alquds.co.uk
4- www.saidbengrad.net
5- www.webreview.dz

الفهرس

مقدمة .....أ

مدخل: الزمن كحتمية معرفية 1

الفصل الأول: الزمن وتحولاته في الدارسات السردية

أولا: الزمن في الدراسات السردية.....17

I- مفهوم الزمن 17

I-1- لغة 17

I-2- اصطلاحا.....19

II- تطور دراسة الزمن في السرد.....24

ثانيا: الزمن بين الرواية الكلاسيكية والرواية الحديثة.....30

ثالثا: جهود البنيويين في دراسة الزمن في الخطاب السردي.....36

I- ميشال بوتور.....37

II- تيزفيطان تودوروف.....41

III- جيرار جنيت.....45

الفصل الثاني: تجليات الزمن في رواية حائط المبكى

تقديم.....48

أولا: الزمن في علاقاته بعناصر البنية السردية.....52

I- الزمن والمكان.....52

II-الزمن والشخصية.....64

III- الزمن والأحداث.....74

ثانيا: آليات اشتغال الزمن في رواية حائط المبكى.....78

I-الترتيب الزمني.....78

I-1- الاسترجاع.....79

I-1-1-الاسترجاع الخارجي.....82

I-1-2- الاسترجاع الداخلي 85

I-1-3- الاسترجاع المزجي.....87

I-2- الاستباق.....91

I-2-1- الاستباق الخارجي.....92

I-2-2- الاستباق الداخلي 95

II- علاقة المدة.....100

II-1- تسريع السرد.....100

II-1-1- المجمل 100

II-1-2- الحذف 107

II-2- تعطيل السرد..... 115

II-2-1- المشهد 115

II-2-2- الوقفة..... 121

III- التواتر 131

III- 1-التواتر المفرد..... 131

III- 2-التواتر التكراري.....135

III- 3-التواتر المؤلف..... 138

خاتمة 142

المصادر والمراجع المعتمدة 144

الفهرس