الجمهورية الجزائرية الدمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى –جيجل–

كلية الأدب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

مذكرة بعنوان:

المتخيل السردي في رواية لخضر لـ"ياسمينة صالح"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في للغة والأدب العربي

تخصص نقد عربي معاصر

من إعداد الطلبة:

بوجرادة أحمد

بوجنانة مريم

إشراف الأستادة :

مسعودي حبيبة

لجنة المناقشة

حلاوي وداد (رئيسا)

معمر صديقة (مناقشا)

الموسم الجامعي 2017/2016

شكر وتقدير

إلى الذي أنار شعلة النور في دربي وغمرني بالحب والحنان وحثني على المضي قدما إليك يا أبي

إلى أمي الغالية منبع العطاء والحنان

إلى روح أختي الطاهرة التي لا يزال طيفها يداعب قلبي إليك يا (تدير)

إلى اللجنة المناقشة على وقتهم الثمين و الأستاذة الفاضلة مسعودي حبيبة على دفئ تشجيعها

إلى عائلتي الجميلة وزوجتي المستقبلية (عائشة)التي شرفتني بحضورها

إليك يا أخي وصديقي سعيد بوكفوس رمز الصدق والوفاء

بوجرادة أحمد

شكر وتقدير

إلى أبي شجرة الضل التي وفرت لي الحب والأمان وأمي الغالية التي شربت منها كؤوس الحب والحنان وغمرتني بعطفها المنان

إلى أخوتي فبدونهم لا طعم للحياة إلى أخي الوحيد أسامة حفظه الله لنا

إلى اللجنة المناقشة التي منحتنا من وقتها الثمين والأستادة الفاظلة مسعودي حبيبة على تشجيعها لنا .

دون أن ننسى هدا الحضور الكريم .

بوجناتة مريم

قال الله تعالى في كتابه الكريم
قل هل ننبئكم بالأخسرين أعمالا الذين ضل سعيهم في الحياة الدنيا وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا
Abdelwahab Magdy
All rights reserved

مقدمة

{يقال أن الدمار هو إعلان لكل بداية جديدة جميلة }مقولة تعكس واقع الأدب الجزائري بعد الإستقلال و بعد الأزمة الدموية التي كبدت الجزائريين دماءهم و أولادهم. لكنها في المقابل دفعت عجلة الوعي السياسي و الأدبي نحو التطور و بلورة الأفكار، فبعد هذه الأحداث الدامية .صارت الرواية الجزائرية تحتل مكانة مرموقة بين الأجناس الأدبية الأخرى و بلغ صداها إلى العوالم الأخرى و صارت أكثر إلماما بالواقع الإجتماعي والسياسي وبكل تفاصيل الحياة الجزائرية الثقافية حيث صارت مرآة عاكسة لألام الشعب ثوري و أمال مثقف عربي.

ويرجع الفضل الكبير في تطوير هذا اللون الأدبي في الجزائر و إيصاله لما هو عليه الآن لجهود روائيين شجعان ،اختاروا أن يحملو يراعهم بإسم كلمة حق و منطق ،تجربة عايشوها من صوت الشارع و أنين الشعب الجريح ،فأحسنوا التصوير و أجادوا التعبير.ومن أدباء الجزائر الذين وجدوا في الرواية عالما رحبا لينفسوا فيه عن أفكارهم و أرائهم الأديبة الجزائرية "ياسمينة صالح" ،التي عكست كتاباتها معناة شعب غريق في دمائه الطاهرة إبان العشرية السواء.

وقد كانت روايتها الموسومة ب "لخضر" أكبر دليل على هذا إذ تناولت عن صدق كبير الأزمة التي ألت إليها جزائر العزة و الكرامة

إلا أن ما يهمنا في هذا البحث هو دراسة المتخيل السردي في رواية "لخضر" لـ"ياسمينة صالح" ،و الذي كان عنصرا أساسيا جوهريا ربط أجزاء الرواية و ساعد على تلاحم اجزائها واحداثها ،ومن هدا المنطلق حددنا عنوان بحثنا بـ " المتخيل السردي في رواية " لخضر" لياسمينة صالح"

كما أن إختيارنا لهذا الموضوع لم يكن عبثا ،بل بغية تسليط الضوء على عمل فني مميز لكاتبة مبدعة لمسنا من خلال قراءتنا لعملها هذا الشجاعة و الصدق لكونه أقرب للواقع و رغبتا منا في معرفة ما فيه من خبايا و ميكانيزمات سردية لا يخلو منها أي عمل روائي ،وايضا كتلبية لرغبة داتية خاصة وهي ميلنا الى فن الرواية

الجزائرية عموما واعمال هده الكاتبة خصوصا ،والتي لا تقدم الواقع بشكل نثري فقط بل تبدع بخيالها ايضا لتنتج فنا روائيا راقيا

وقد تبادرت الى ادهاننا عدة تسؤلات قبل الخوض في هدا الموضوع ،يمكننا ان نوجزها في الاشكالية التي طرحناها وفحواها :كيف تجلى المتخيل السردي في البنية السردية لرواية "لخضر"" لياسمينة صالح"وكيف وضفته الكاتبة في عملها الفني ؟ والى اي مدا استطاعت الكاتبة ان توضفه في الرواية ؟

وللاجابة على هده التساؤلات إعتمدنا على خطة تستهل بمقدمة و مدخل بعنوان (المتخيل وتشاكل المفاهيم) دارسين فيه المصطلحات التالية: المتخيل و التخييل و من ثم الخيال و السرد أما الفصل الأول فجاء معنونا ب:" المجالات النظرية للمتخيل السردي "و يضم أربعة مباحث أولها الشخصية الروائية و تصنيفها ثم الرؤية السردية و أشكالالها ثم تطرقنا بعدها إلى الزمان و تقنياته السردية لنعرج بعد هذا على البنية المكانية و أنواعها .

و بعد هذا إنتقلنا إلى الفصل التطبيقي الموسوم ب: "تجليات المتخيل السردي في رواية "لخضر" دارسين فيه هو الاخر أربعة عناصر بدأ من : الشخصية المتخيلة و دلالتها عند "ياسمينة صالح" ثم المنظور الروائي و تخيله و من بعد هذا نحو البنية الزمانية المتخيلة و دلالتها و أخيرا الفضاء المكاني المتخيل لنطوي بحثا بخاتمة كانت عبارة عن إستنتاج لأهم ما ورد في المتن إضافة إلى فهرس و قائمة للمصادر و المراجع المعتمدة .

وقد إعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي كونه الأنسب لدراسة مجريات موضوعنا دون ان نستغني عن المناهج الاخرى والتي استخدمناها كلما اقتضت الحاجة اليها معتمدين على المدونة رواية "لخضر" و عدة مراجع أهمها: بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية " لحسن بحراوي" كذلك بنية النص السردي لحميد لحميداني و السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي ليمني العيد.

إلا أننا و كغيرنا من الباحثين و الدارسين واجهتنا عدة صعوبات منها: ضيق الوقت بين الدراسة والعمل . تعدد المراجع و كثرة الأفكار . كثرة الشخصيات في الرواية .بلاضافة الى تشعب الدراسات في هدا الموضوع إلا أننا و بفضل الله القدير إستطعنا تجاوز هذه الصعوبات لنخرج بحثنا على هذه الشاكلة

و هنا لا يسعنا الا أن نعبر عن إمتناننا الكبير و بالغ الشكر و الحمد لله تعالى و لاعضاء اللجنة المناقشة على وقتهم الثمين دون ان ننسى امتناننا الكبير للأستاذة الفاضلة "حبيبة مسعودي" على توجيهاتها القيمة و نصائحها السديدة و دفئ تشجيعاتها السخية و صبرها علينا فلها من أسمى عبارات التقدير والإحترام

وما توفيقنا إلا ب لله عليه توكلناو إليه ننيب و الحمد لله فاتحة كل خير و تمام كل نعمة.

المدخل

المتخيل وتشاكل المفاهيم

مدخل

المتخيل وتشاكل المفاهيم

1/ تعريف المتخيل

2/ تعريف التخييل

3/ تعريف الخيال

4/ تعريف السرد

1/ مفهوم المتخيل:

تستلزم طبيعة دراستنا حتمية الوقوف عند مفهوم المتخيل(Imaginaire) كونه يتموضع في مكان يتقاطع فيه مع مفاهيم أخرى، من نفس الجدر اللغوي" خيل" من مثل (الخيال و تخيل و المختال)، لذلك كان لزامًا علينا الوقوف على تعريف (المتخيل، من الجانبين اللغوي و الإصطلاحي)

1.1/ من المنظور اللغوي:

لقد تعددت التعريفات اللغوية للمخيل في المعاجم العربية، لقد جاء في لسان العرب:« تخليه: طننه و تفرسه، خيل عليه: شبه لشيء اشتبه هذا الأمر، لا يخيّل على أحد أي لا يشكل، و فلان يمضي على المخيل أي على ما خيلت أي ما شبهت»[1]

وهذا معناه أن تعاريف المتخيل في لسان العرب تأوول على عدة أوجه و عدة ترادفات منها طننه و إشتبه عليه الأمر...إلخ

أما في معجم أساس البلاغة لزمخشري فنجده في مادة خ.ي.ل خيل فيه خيلاء و مخيلة و هو يمشي في الخيلاء وتخايلوا تفاخروا»[2]

و هنا أيضا يؤول تفسير المتخيل إلى عدة أوجه و عدة مرادفات له.

1.2/من المنظور الاصطلاحي :

لقد تعددت تعريفاته الإصطلاحية عند المذكرين و الفلاسفة إذ تجد " ايفلين بتلجيون"

---

[1] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط3، 1994، مج3، مادة(تخيّل) ص387-388

[2] أبو القاسم جار الله محمود بن محمد أحمد الزمخشري: أساس البلاغة –منشورات محمد علي رضوان – دار الكتب العلمية – بيروت ج2- ط1.1998ص856.

Evelyne patalgean» يعرفه بقوله: « مجال يتكون من جملة التمثيلات التي تتجاوز الحدود المرسومة لشروط التجربة و للتسلسل الاستنتاجي الذي تستوجبه»[1]

و هذا معناه أن المتخيل حسب "ايفلين بتلجيون" هو ما يقع خارج الواقع الحسي، و هو كل ما ليس حقيقة تدرك إمّا مباشرة، و إمّا عن طريق الإستنتاج المنطقي، أو عن طريق التجربة العلمية

أما " جون جاك وينبورغر" (Jean Jacques wuneburger) فيعتبر ان « كلمة مخيلة في اللغة الفرنسية تعني الإنتاج الذهني للتمثلات المحسوسة التي تختلف عن الإدراك الحسي للحقائق المتعينة من جهة، و عن فهمه الأفكار من جهة أخرى»[2]

اين ان اللغة الفرنسية تستعمل هدا المصطلح لتقصد به الاشارة الى كل انتاج دهني لتمثيل واقعي محسوس وبهذا يختلف عن الادراك الحسي .

و إذا تناولنا هذا المصطلح في الدراسات العربية فإننا سنجد كمّا زاخرًا من النقاد الذين تناولوه، و قد تعددت أفكارهم و آرائهم حوله، إذ تناوله الناقد " العربي الدهبي" على أساس أنه:« تقديم أو عرض خيالي ليشمل الكيانات و الأحداث، و حالات الواقع أي مجموع الأفعال و الأشياء التي يرتكز حولها انتباهنا أثناء العملية الخيالية في إطار زماني و مكاني (إطار العالم المتخيّل)»[3]

إذ يراه" العربي الذهبي" انه عبارة عن عرض يكون من نسيج الخيال، يضم فيه كل الأحداث و الأفعال...الخ ليسيطر على انتباهنا من خلال زمان و مكان محددين.

---

[1] محمد كيحل: الفلسفة و المتخيل" المتلقي الوطني للأساتذة (د.ع) ، المدرسة العليا جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، الواقع و الآفاق، (د،ت)، ص3،4.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] العربي الذهبي" شعرية المتخيل(اقتراب ظاهراتي) شركة النشر و التوزيع (المدارس) الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص159.

في حين يعتبره " نجيب محفوظ"«قاعدة ثورية و استعمارية رمزية و تخيليةحيث ضمت في صفوفها معان عدة تؤمن بالتأويل، و التحويل منحت للمتخيل تماسكه الداخلي الذي أهله للسيطرة و لتوظيف و توليد».[1]

بما يعني أن المتخيل له أهمية كبيرة لاحتوائه على عناصر مهمة تخدم العمل الإبداعي

و لقد عرفه" جابر عصفور" على أساس أنه:« عملية ايهام موجة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا، و العملية تبدأ بالصورة المخيلة التي تنطوي عليها القصيدة، و التي تنطوي ذاتها مع معطيات بينهما و بين الإشارة الموجزة علاقة الإثارة الموحية، و تحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة، و المتجانسة مع معطيات الصورة المخيلة، فيتمك الربط على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة و الصورة المخيلة فتحدث الإثارة المقصود ويلج المتلقي إلى عالم الإبهام المرجو فيستجيب لغاية مقصودة سلفا، و ذلك أمر طبيعي مادام التخيل ينتج انفعالات تقتضي إلى إذعان النفس فتنبسط لأمر من لأمور أو تنقبض عنه»[2]

إذا فالمتخيل هو إثارة قصدية للمتلقي تستدعي منها استحضارجميع خبراته المختزنة لكي تتجانس و تتماثل مع ملامح الصورة المخيلة و بهذا يتم الربط بين الخبرات و الصورة ليشكلا لنا في النهاية المتخيل الذي يتكون من خلال طبيعة النفس سواء أكانت منبسطة أم منقبضة على حد قول" جابر عصفور"، و بذلك يكون المتخيل صفة الفن الذي تعطيه قيمة يدركها المتلقي، لأنه نتاج عمليات عقلية بإمكانها أن تنتج مالا يوجد في لواقع و مالا يستصغيه أحيانا، و يتجلى ذلك من خلال هدم أفق الإنتظار، و مع ذلك تبقى هذه المعرفة التخيلية، مهما بعدت، لا تتناقض مع المعرفة العقلية إنما تنهض عليها من خلال إدراك الصورة الحسية

هكذا أصبح المتخيل عابرا كل الحدود الواقعية و متجاوزا إياها للوصول إلى عدد غير متناهي من الإيحاءات التي تسعى إلى زعزعة الواقعية بصفة عامة.

---

[1] بوعلي الغزيوي: " مفهوم المتخيل عند نجيب محفوظ" ، مجلة فكر و نقد، (د.ع) المغرب، (د.ت) ص1.

[2] آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المماثل إلى المختلف) دار الآمال للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو، الجزائر ، ط2، 2011، ص58.

أما الدكتورة" سهيلة زرزار" فقد رأته أنه:« نتاجا لواقعية خاصة تختلف عن أي واقعية أخرى، كما يبقى مصطلح المتخيل مفتوحا على مفاهيم متجددة، و مرئية بمجموعة النظريات التي تتطور و تتغير باستمرار»[1].

و بذلك يكون المتخيل قابلا لإحتضان مفاهيم جديدة، كما أنها على استعداد للتواصل مع النظريات المتجددة والمتغيرة.

و من خلال ما قلناه أنفًا يمكننا اعتبار المتخيل كمنتوج ذهني لخيال و مخيلة المبدع الذي يستطيع خلق عالم خاص بانفعالاته و أحاسيس رؤاه المثالية الذي يريد من خلالها ترميم واقع مليء بالانكسارات و الإخفاقات واستبداله بواقعه الذي يرى فيه أحقية التجسيد.

2/ مفهوم التخيل:

1.2/ من المنظور اللغوي:

لقد عرفت المعاجم العربية "التخيل" بإسهاب عظيم فاستفاضت في شرحه و تفسيره، فقد ورد في "لسان العرب "« و المخيلة/ موضع الخيل و هو الظن كالمظنة و هي السحابة الحليقة بالمطر»[2]

أما في معجم أساس البلاغة فقد وردت مادة:« خ.ي.ل. تخيل الشيء تلوث[...] و تخيل علينا تفرس، فيا الخير، و نصيب خيالا في مزرعته و هو الفزاعة»[3]و منه فإننا سنجد أن جميع هذه المفهومات تشير إلى دلالة واحدة له

2.2/ من المنظور الاصطلاحي:

لقد إنطلق بعض النقاد الفرنسيين في تعريفهم للتخييل إنطلاقا من الكذب و هذا ما دهب إليه" مارتن ولاس"(M.walase)

---

[1] سهيلة زرزار:" شعرية المتخيل عند أحمد الغوالمي" ص20.

[2] أبو الفضل جمال الذين ابن منظور: لسان العرب، ص388.

[3] أبو القاسم جار الله محمود أحمد الزمخشري، أساس البلاغة ، ص856، 857.

حينما أخذه على أساس أنه« تظاهر دون نية الخداع و هو ابن الكذب لا أبو الكذب كما قال أفلاطون»[1]

و انطلاقا مما دهب إليه ولاس في تعريفه هذا يتراءى لنا أنه يعتبره مجرد تظاهر و إصطناع لغاية فنية دون أية نية في لخداع و بهذا يكون ولاس قد باعد بينه و بين الكذب إذ إعتبره أخو الكذب أي أن التخيل فيه من التظاهر والاصطناع ما يكفي لاعتباره بعيدا عن الكذب المقترن بالخديعة و المكر.

في حين يقول "ريتشارد أوهمان"(R.ohmoun) عنه « إن الأعمال الأدبية خطابات عطلت فيها القوانين الإنشائية الإعتيادية و هي أفعال دون مترتبات من النوع المعتاد»[2]

" فأوهمان ريتشارد" هنا يعتبر أن الأعمال الأدبية حين تستعمل "التخيل" تكون بهذا قد خرجت عن المألوف باعتبارها خطابات لكن ليس ككل خطاب بل تتميز بكونها خارجة عن المألوف بتخطيها للقوانين الإنشائية الإعتيادية أي أن إستعمال التخييل في الأدب حسب نظر" أوهمان" يعد خرقا للقوانين المعتادة في الأدب وإستخدام غير طبيعي للغة.

أما في الدرس النقدي العربي فتعد الأسس التحليلية للتعبير الإصطلاحي في "التخييل" هي عبارة عن مجموعة الظواهر التي اهتمت اهتماما كبيرًا بالمشاعر و الأحاسيس، و ذلك كونه وحدة دلالية مستقلة بذاتها، و مع هذا فقد اختلفت الآراء مند القدم حول مفهوم التخييل مما أدى إلى ظهور نقاشات أدبية و فلسفية متعددة، و لكننا سنكتفي بذكر المشهور منها.

قيل أن أول من استعمل لفظة التخييل من " خيل" هو "الفرابي"(399هـ) ثم تبعه في هذا ابن سينا" الذي برى أن التخييل هو:«تحريف القول الصادق عن العادة، و الحاقه بشيء تستأنس النفس به، فربما أفاد

---

[1] ولاس مارتن: نظرية السرد الحديثة تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون مطابع الأسيوية الإسكندرية مصر(دط) 1998 ص242.

[2] المرجع نفسه، ص247.

التصديق و التخييل، و ربما شغل التخييل عن الإلتفات به»[1]

و منه يتضح أن التخييل ليس ذلك القول الصادق، و إنما هو تحريف له، و إلحاقه بشيء من لوازمه، حتى ترتاح له النفس.

و يقول "شولميت ريمون كنعان" « أعنى" بالتخييل القصصي" السرد المترابط للأحداث التخييلية»[2]كما يقترح تعريفا له بـ:« الكيفية التي يختلف فيها التخييل عن النصوص الأدبية الأخرى كالشعر الغنائي أو النثر التفسيري و عكس هذا الأخير يمثل التخيل القصصي تعاقب الأحداث».[3]

هذا يعني أن التخييل عبارةعن سرد الأحداث بشكل مترابط دون التقديم أو التأخير في حادثة من الأحداث الواقعى، كما ينصح أيضا أنه عنصر الإختلاف و التمييز في النصوص الأدبية الأخرى سواء أكانت شعرا أم نثرا.

أما" صلاح فضل" فيقول « إن التخييل هو أجمل مظهر في إنسانيتنا، فإن تحريره و تنشيطه لا يزال من أهم وظائف الفنون القولية و البصرية، خاصة بعد أن صارت الحرية بؤرة منظومة القيم التي تحكم مسيرة الإنسان الحضارية و تحديد استراتيجية في الوجود، فبقدر ما ينعتق من ضروريات المادة و تخفف مما تهدد في وجوده، و أثقل وعيه و كسر بصره و كأنه في بناياته نوعا من الخيال المتجمد، ينطلق مرة أخرى إلى فضاء الحرية الإبداعية ليصبح أشد قدرة على إعادة تشكيل حياته و صياغة فضاءاتها».[4]

مما قيل يتضح أن التخييل موجود في انسانيتنا و كلما انعتق من لماديات جال بذلك في فضاء مليء بالحرية والانقلاب من لقيود التي كبلته ليصبح طليقا في عالم فسيح. كلام منقول

---

[1] عثمان موافي: في نظرية الأدب(من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم)، ج1، دار المعرفة الجامعية للطباعة و النشر، القاهرة، مصر(د.ط) 2005، ص135.

[2] شلوميث ريمون كنعان: التخييل القصصي(الشعرية المعاصرة)، تر، لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص10

[3] المرجع نفسه، ص11.

[4] صلاح فضل: أشكالية التخيل(من فتات الأدب و النقد)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، القاهرة، ط1، 1996، ص2.

و مما قيل يتضح لنا أنه سبحانه و تعالى قد خيل لمشاعرنا و حواسنا دلالته العظمى في جملة من الشواهد و الرؤى و المحسوسات و الصور و الأخلاق و الخصال التي جسدها في مخلوقاته الصغرى على سبيل التخييل، لنستشهد من القليل الصغير على الكبير العظيم.

و نجد الناقد" سليمان عبد الله موسى أبو عزب" ينظر للتخييل و يعرفه بقوله:« و أما التخييل فيعني القيم التي تطابق الحياة و التي تستخدم للدلالة على ما هو عظيم الأهمية، و لا غناء عنه من خلال الحياة و الطبيعة حولنا، و هو ما يطلق عليه علماء الغرب" بالمجال الفلسفي"».[1]

هذا يدل على أن التخييل شيء ذا قيمة يتماشى مع طبيعة الحياة المعاشة للدلالة على كل ما هو بالغ الأهمية و العظمة و لا يسعنا الإستغناء عنه في هذه الحياة و الطبيعة التي نعيش فيها.

و هكذا يكون قد ورد هذا المصطلح في السياق، من أجل كشف الغيبيات و من تم تقريب الحقائق المستترة والمعاني الدائمة.

لذا نقول أن التخييل لا يخلو في أغلب حالاته من صياغة الدلالات في صورها لتشكل بذلك معرفة شاملة للمتلقي، حيث تكون هذه المعرفة أقوى و أعمق، و الفهم أسرع

3/ مفهوم الخيال:

يخلق عالم لخيال مجموعة من العناصر الطبيعية و الفوق طبيعية تتشابك مع بعضها البعض، محدثة بذلك ذبذبة مشتركة و منسجمة بين النص و القارئ و هذا بالتحديد ما يجعل الخيال العنصر الأساسي و الفعال في الحكي العجائبي، الذي يحتم على القارئ أو المتلقي فهم عالمه عن طريق التفسير و الشرح بين الطبيعي و غير الطبيعي.

[1] سليمان عبد الله موسى أبوعزب: التخيل بين القرآن الكريم و العهد القديم(موازنة نقدية بلاغية) ، مج2، ع1، كلية الآداب ، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، 2005، ص63.

و ذلك لأنه يجعل المتلقي يقوم بتفسير مختلف الدلالات و الإيحاءات النصية المتخيلة و الولوج في عالم الرواية المتخيلة عن طريق ربطه بالواقع.

و من خلال ما تقدم يستوجب علينا تقديم مفهوم للخيال من الجانبين اللغوي و النقدي لذلك سنتطرق أولا لتعريفه من المنظور اللغوي

1.3/ من المنظور اللغوي:

لقد ورد في الذكر الحكيم لفظة" يخيل" في محل" خيال" و نجد ذلك في قوله تعالى:﴿ يُخَيّلُ إليهم من سِحرهم أنها تسعى﴾[1]، كما ذكر أو شرح كلمة " خيال" في معجم (لسان العرب)" لابن منظور" «خيل: خيال الشيء يخال خيلا و خيلة و خالا و خيلانا و مخالة و مخيلة و مخيولة: ظنّه/ و في المثل: من يسمع يخيل أي يظن و هو من باب ظننت و أخواتها، التي تدخل على الإبتداء و الخير، فإن ابتدأت بها عملت و إن وسطتها أو أخرت فأنت بالخيار بين الإعمال و الإلغاء»[2]

كما ورد في معجم " أساس البلاغة" للزمخشري في مادة(خ.ي.ل):« و ظهر خياله في المرأة و نصيب خيالا في مزرعته و هو الفراعنة و عن الشعب« وجدت رجال هذا الزمان خيالات»[3]

2.3/ من منظورالاصطلاحي :

يعتبر الخيال من العناصر الأساسية المكونة للإبداع الأدبي شعرا و نثرا فلا نجد أي عمل في عمومه يخلو من مسحه الخيال و لهذا فقد تناولت الدراسات النقدية هذا العنصر باسهاب كبير إذ جعلته عنصرا لا ينفك عن العملية

---

[1] سورة طه: الآية66 .

[2] ابن منظور: لسان العرب: مادة (خبل) ، ص193.

[3] الزمخشري، أساس البلاغة ، ص 857.

الإبداعية و الفنية سواء تعلق الأمر بالإبداعات الأدبية أو الفنية التشكيلية و لهذا و مند القديم أعطى له الفلاسفة و المفكرين اهتماما بالغا فنجد مثلا زعيم الفلسفة اليونانية" سقراط" يراه بأنه نوع من« الجنون العلوي»[1]

مما يعني أن الخيال هو قوة عليا من قوى العقل البشرى البشري و قدرة كامنة تخلقها المشاعر و الأحاسيس البشرية لتسطر بها على العقل حتى يبلغ حتى يبلغ أقصى درجات الإبداع.

أما " ارسطو" و " أفلاطون" فقد تعمقا في تعريفه إذ اعتبر :« أن العبقري ليس من يطلق العنان لخياله و إنما هو الذي سيتكشف الكليات، و الكليات لا تدفع الخيال للنشاط فحسب بل تحد أيضا من الإنطلاق»[2]

أي أن " أفلاطون" و " ارسطو" قد ربطا الخيال بالعبقرية و لكنهم جعلاه مقرنا بإدراك الكليات و يذهب أفلاطون يؤكد أن الشاعر يفقد ذاته حين يبدع أن هذه الأخيرة كما يصفها « إلهام من ربه الشعر»[3]

أي أنه يعتبر عملية الإبداع تزاوجا روحيا يحدثا بين نفسية المبدع الذي يفجر طاقته الداخلية و مختلجاته النفسية وبين قوى ميثافيزيقية خارقة ربطها بالآلهة، و بهذا يكون أفلاطون قد جعل من الخيال قضية من خوارق الطبيعة

أما" نورثروب فراي" فنجده يقول« إن الخيال لا يعرف حدودا في هذا العالم البشري»[4]

أي أن الخيال حسب" نورثروب فراي" غير مقيد و غير خاضع لقوانين تحكمه فهو حرّ العنان لا تسلطه أي حكم و لا مبادئ تسيطر عليه في هذا الكون

---

[1] الزمخشري: أساسالبلاغة،دارالهدى للطباعةوالنشر (د.ط)،الجزائر،مادة (خ.ي.ل) ص290.

[2] المصدر نفسه، ص نفسها.

[3] فاطمة سعيد أحمد حميدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد و البلاغة، مخطوط رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، إد عبد الحكيم حسان، جامعة ام القرى، قسم الدراسات العليا للغة العربية، م ع س، 1989، ص38.

[4] نورثروب فراي: الخيال الأدبي، تر، حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د، ط) 1995، ص18.

وقد " ديكارت" " الخيال بأنه :« حركات الأرواح الحيوانية لمكان الأثر الخارجي الذي يثيرها»[1]و هكذا يقصد به أنه روح حرّة للوسط الخارجي الذي يحفزه و يبعث فيه الإثارة.

أما" كولريدج" فيقول عن الفنان: لا يكتفي بالخيال الأولي، بل أنه يتجاوزه ليخلق عاما جديد أفضل و أرقى من الأول».[2]

هذا يستدعي أن الفنان عند " كولريدج" لا يقتنع و يرضى بالخيال الأولي، بل يسعى إلى تخطية ليخلق عالما أجمل و أسمى من الخيال الأولي، و ذلك بغية الوصول إلى الجنون العلوي حسب قول" أرسطو" و خلاصة لما سبق نقول أنه لا يمكن إنجاح عملية الإبداع بعيدا عن مضلة الخيال في النص الأدبي.

4/مفهوم السرد:

إن الإهتمام بالسرد بصورة بالغة جعله من أكثر المصطلحات الأدبية و إثارة للجدل سواء كان ذلك في الساحة الأدبية الغربية أو حتى الغربية.

لذا نجده قد لقي حظا وافرا في دراسات النقاد و الفلاسفة بغية إزالة الغموض عنه، و كشف أسراره و خباياه، فمن خلاله يتم استعراض كل النظريات و تجسيد كل الأفكار.

يعتبر السرد وسيلة جبارة في نسيج و إعادة تكييف الأحداث الواقعية و المتخلية، و توزيعها في ثنايا النص الروائي لذا أضحى لزاما على الباحث في شأن المصطلح السردي أن يسايره و يتابعه باستمرار ليرى خلقته

---

[1] جون بول سارتر التخيل: تر: لطفي خير الله، المكتبة الإلكترونية المجانيةHTTP6FISEB.COM ص18 2014/11/21 ساعة 16:40.

[2] آمنة بلعلى- المستحيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ص20.

واكتماله من رحم تكونه عند أهله، و النظر في تقلباته للخلوص إلى الدقة المصطلحية التي يتوق إليها كل دارس يطوف داخل النظرية السردية».[1]

كما أن المتتبعين لنظرية السرد، يرون أن مصطلح السرديات أو علم السرد (Narratology) يعد من أبرز المفاهيم التي دخلت في النطاق النقدي متأثرة بالبنيوية لذا رأينا أنه من الضروري أن نعرج أولا على تحديد مفهوم السرد. يعد من أبرز المفاهيم التي دخلت في النطاق النقدي متأثرة بالبنوية، لذا رأينا أنه من الضروري أن نعرج أولا على تحديد مفهوم السرد.

1.4/ من المنظور اللغوي:

لقد حظي هذا المصطلح من قبل النقاد و الدارسين باهتمام كبير، إذ حددوا مفاهيمهم انطلاقا من أصله اللغوي، و قد وردت كلمة" سرد" في القرآن الكريم حيث جاء في قوله تعالى في شأن داود عليه السلام قوله:

﴿ و لَقَد أتَيْنَا دَاوُودَ منّا فضْلاً، يا جبالُ مَعَهُ و الطَيْرَ و أَلنّا له الجَديدَ أنْ اعْمَلْ سَابغَاتٍ ة قدِر في السّرْدْ واعْمَلُوا صَالحًا إني بما تعْمَلُون بصيرٌ﴾[2]و قد ورد عن النبي عليه الصلاة و السلام « أنه لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه و يستعجل فيه، و سرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، بمعنى الحديث سردا أي يتابعه و يستعجل فيه، و سرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، بمعنى الحديث يأتي منسقا و متتاليا من طرف صاحبه»[3]

أما في (لسان العرب) فجاء« السرد في اللغة تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في آثر بعض متتابعة وسرد الحديث و نحوه يسرده سردًا إذا تابعه و فلان يسرد الحديث سردا و إذا كان جيد السياق له »[4]

---

[1] مصطفى بوجملين:" ثنائية(السارد/المسرود له) في كتاب (في نظرية الرواية) (عبد المالك مرتاض، قراءة مصطلحية مفهومية" مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، ع10 قسم الآداب و اللغة العربية ، جامعة بسكرة، الجزائر، 20147، ص257.

[2] سورة سبأ:الآية:10،11.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة (سرد)، ص211.

[4] المرجع نفسه، ص نفسها.

و جاء في(اساس البلاغة) للزمخشري:« تسرد معه كما يسرد اللؤلؤ، و تسرد الحديث و القراءة : جاء بهما على ولاء، و فلان يخرق الأعراض بمسرده أي بلسانه»[1]

2.4/ من المنظور الإصطلاحي:

عني السرد بدراسات العديد من النقاد،لذا يصعب تحديد مفهوم له لاختلاف المرجعيات الفكرية و المعرفية لكل ناقد، و يكفي أن نقول عنه (علم السرد) أنه:« تأسيس في سياق التطور الكبير الذي عرفه النقد الأدبي المعاصر بداية من القرن العشرين، و كان الاتجاه الجديد يقضي بالمقاربة الموضوعية و العلمية للنص الأدبي، فكانت جهود الشكلانيين الروس رائدة في هذا المجال، تتبعها جهود البنيويين، إلا أن الإهتمام بالسرد كموضوع مستقل لم يتم التنظير له إلا مع بداية الستينيات، ليعرف تطورا أكبر في المراحل التالية، و ذلك بفضل مجهودات زمرة من الباحثين الفرنسيين و على رأسهم" جيرارجنيت"»[2]

دون أن ننسى جهود الباحث"تزيفيتان تودوروف"TZVeten Todorov» الذي يرى أن مصطلح «Narradololloggy» المنحوت من سردNarrative علم logy»[3] بالإضافة إلى:" فلاديمير بروب(Fladimir brob) الذي يرى أن علم السرد أو السرديات يتمحور « حول دراسة البنيات السردية ونظم الخطاب في النصوص السردية عموما و القصة على وجه الخصوص»[4] مما يدل على أنه هذا العلم يهتم بالقصة على نحو خاص

---

[1] جار الله أبي القاسم محمد بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة ص309.

[2] بوعلي كحال: معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر و التوزيع، الرويبة الجزائر، ط1، 2002، ص67.

[3] ينظر: عبد الله ابراهيم، السردية العربية(بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت: لبنان ط2، 2000، ص18.

[4] المرجع نفسه، ص نفسها.

أما" رولان بارت"(Roland Barthes)فيرى أن« السرد مثل الحياة نفسها عصبة عن التعريف لغموضها وتنوعها و سرعة تقبلها و لارتباط تعريفها بتعريف الإنسان نفسه»[1]

مما يعني أن" رولان بارت" قد اعتبر السرد و الحياة كيانا واحدا يشتركان في نفس الجوهر، و ذلك لصعوبتها و غموضهما في التعريف ، و بذلك نجده يربط تعريف الإنسان نفسه.

أما فيما يخص المصطلح في الدرس النقدي العربي فنبدأ بتعريف عبد المالك مرتاض حيث تناوله في كتابه(تحليل الخطاب السردي) على أنه « نسج االكلام و لكن في صورة حكي، بحيث يقوم على التراوح بين الإستقرار والحركة و الثبات و التحول في آن واحد، و للوصف علاقة حميمية بالسرد حيث يظاهره على النمو و التطور»[2]

إذ يعتبره بأنه الطريقة التي يختارها الروائي أو القاضي و حتى المبدع الشعبي/ الحاكي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي فكأن السرد إذن نسيج الكلام و لكن في صورة حكي، و بهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسيج أيضا»[3]

إلى جانب هذا يعرّف" سعيد يقطين" السرد بقوله:« تلخيص الأحداث و الأوصاف و الأقوال و الأفكار على لسان سارد، أما العرض فيقصد به تقديم الشخصيات أنفسها مباشرة دون وساطة السارد عن طريق المشاهد الحوارية».

حيث نجده قد فرق بين السرد و الحكي، إذ جعل عنصر الحكي مستوعبا للسرد يقول:

«في الرواية و المسرحية نجد حكيا(...)لكن الحكي في الرواية يقدم لنا من خلال السرد (Narratation)، أما في المسرحية فالحكي يقدم لنا من خلال العرض أو التشخيص أو التمثيل(Représentation) »[4]

---

[1] سعيد يقطين: الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، 1997، ص19.

[2] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب(معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية نقاق المدث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(دط)، 1995، ص264.

[3] يمني العبد: الرواية العربية (المتخيل و بنيته الفنية) دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص10.

[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص47.

و ما نخرج به من هذا القول أن الحكي سمّة تميز الرواية و المسرحية، إلا أنه الحكي في الرواية يكون غير مباشر، أما في المسرح فيكون مباشرا

"فسعيد يقطين" هنا يؤكد قولنا السابق حول الفرق بين الحكي في المسرحية و الرواية.

أما " بوشوشة بن جمعة" يعرف السرد بقوله:«...فالسرد أفق كتابة يسكنه هاجس الترحال إلى آفاق من التشكل لا تحدّ من خلال لغة تتجاوز الكائن من الصيغ و الأساليب و الدلالات إلى الممكن في توقها إلى اختراق طاقات الكامن فيها»[1]

أي السرد يتجاوز حدود الواقع محلقا في فضاءات غير مكبلة بأية قيود اجتماعية ، سياسية، تاريخية...الخ

كما يرد السرد أيضا على شكل حكي الأحداث في تسلسل زمني، دون أي تقديم و تأخير في حدث ما، و بهذا يكون نصا سرديا أو قصة أو مذكرات...الخ[2]

كما نجد هناك من أطلق مصطلح" القص" على كل قول« يستحضر الذهن عالما مأخوذا على محمل حقيقي في بعده المادي و المعنوي، و يقع في زمان و مكان محددين، وز يقدم في أغلب الأحيان معكوسا من خلال منظور شخصية أو أكثر، و بالإضافة إلى منظور الراوي»[3]

هذا يستلزم أن القص هو كل حديث و كلام يحضر في العقل و يكون واقعيا حقيقيا في بعديه المادي و المعنوي، شريطة زمان و مكان معلومين كما يكون في أغلب الأحيان معكوسا من خلال رأي الشخصية.

« و لقد عرف السرد (Narrative)بالحديث أو الأخبار كمنتج و هدف و فعل و بنية و عملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو أكثر من المسرود»[4]

---

[1] بوشوشة بن جمعة التجريب و إرتجالات السرد الروائي المغربي، المغاربية للطباعة، دب، ط1، 2003م، ص18.

[2] ينظر: بوعلي كحال: معجم مصطلحات السرد، ص62.

[3] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للطباعة ، القاهرة، مصر،(دط، 1984، ص21.

[4] جبر الدبرنس: المصطلح السردي، تر: عابد نذار، المجلس الأعلى للثقافة الجزيرة، القاهرة، مصر،(دط) 1987، ص15.

و نفهم من هذا أن السرد يكون بالإخبار عن الأحداث واقعية كانت أو خيالية، سواء كان ذلك من طرف شخص واحد أم أكثر.

كما نستنتج أن السرد ماهو إلا إعادة لأحداث الحياة ووقائعها المتعددة، المرتبطة بزمان و مكان معينين وقد تكون هاته الاعادة واقعية اي مستسقات من الواقع بشكل كبير كما هو الشان في روايات السير او خيالية من نسج الخيال الابداعي للكاتب ولكن هدا لا يعني ان هده الاخيرة تخلو كم الواقع تماما بل هي مرءات تصور واقعا بطريقة فنية جميلة.

الفصل الأول

المجالات النظرية للمتخيل السردي

الفصل الأول

المجالات النظرية للمتخيل السردي

I. الشخصية الروائية و كيفية تصنيفها

II. الرؤية السردية و أشكالها

III. الزمان و تقنياته السردية

IV. البنية المكانية و أنواعها

تعتبر دراسة "المتخيل " من أهم الدراسات التي يقوم عليها الدرس السردي فهو كما يشير بعض الدارسين – يمثل تصورا ذهنيا مناقضا للعالم الواقعي أحيانا و مؤيدا له أحيانا أخرى أي أنه قابل لأنه يحدث فعلا في الواقع[1].

و هناك من يرى:« أن اللغة الأدبية لا تستعير مكونات الواقع الخارجي إنها تعبر عن وعي و معان ومدلولات و نظم فكرية شاملة تقوم بخلق عوالم جديدة من تعالق الدلالات اللغوية ,بعضها بعض ,و يقوم القارئ أو الناقد بكشف تلك العوالم الجديدة حال الانتهاء من قراءة النص أو أثناء عملية القراءة و عليه فإن تلك العوالم غير موجودة الا في ذهن القارئ وما بين يديه ما هو إلا سبيل من الدلالات المنضودة على الورق وقد قام الكاتب بتنظيمها على نحو خاص, يوحي أو يقرب أو يسهل ولادة العالم المتخيل في ذهن القارئ ,فالألفاظ مفاتيح يستعين بها القارئ لإنشاء مدينة التخيل العجيبة فما تواضعنا عليه في هذا العالم عير العصور لا ينطبق على عالم آخر رهين بقراءتنا».[2]

هذا يدل على أن اللغة الأدبية لا تحتاج إلى الواقع الخارجي, وهي عبارة عن أفكار منهجية نابعة من الذهن سيكتشف المشتغل على قراءتها (القارئ)الدلالات التي تتضمنها منطلقا في ذلك من عوالمها غير الواقعية

و في ظل هذا السياق نشير إلى أن دراسة المتخيل تقتضي الوقوف عند شبكة من المعالم الأساسية التي ينبغي العمل عليها العمل السردي ككل ولعل أهمها –في نظرنا الشخصية الروائية سواء أكانت رئيسية أم ثانوية وهذا ما سنحاول توضيحه:

---

[1] ينظر,عبد اللطيف محفوظ:"عن حدود الواقعي و المتخيل",www.aljabaabed.net. الخميس :2014/12/25. على الساعة :18:42 ,ص1.

[2] عبد الله إبراهيم ,المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص الروائي و الدلالة),المركز الثقافي العربي ,بيروت ,لبنان ,ط1،1990,ص9.

I/ الشخصية الروائية و كيفية تصنيفها:

تؤدي الشخصية في الإبداع الروائي دورا مهما في تشكيله الهندسي الكلي فهي الركيزة الأساسية في التعريف على الأفكار و المعاني أو القراءات التي تدل عليها الأحداث المتراصة مع بعضها البعض و المكونة في حركتها للجسد الإبداعي ككل.

ومما يظهر لنا أن الشخصية الروائية لها أهمية كبرى – كما سبق الذكر في بناء العمل الروائي إنها المرأة عاكسة لما تفاعل معه الروائي في الواقع الخارجي وبما أنها تتمتع بهذا الدور فقد حظيت بالدراسة من قبل كثير من الدارسين إما انطلاقا من شكلها و إما مراعاة للوظائف التي تؤديها و لأهميتها سنحاول الوقوف عند مفهومها وكل ما يتصل بها .

1/مفهوم الشخصية:

1.1 / لغة: المطلع على (لسان العرب) يلحظ بأنه قد تضمن مصطلح الشخصية حيث جاء فيه: «إن الشخوص سواء الإنسان و غيره و الجمع أشخاص و شخصوص و شخاص و الشخص كل الجسم له ارتفاع و ظهور و المراد به إثبات الذات».[1]

و نستشف من خلال هذا التحديد اللغوي أن لقطة الشخصية تدل على ذاك الجسم المتسم بالارتفاع والظهور مع ضرورة إثبات الذات.أما إذا انتقلنا إلى معجم (أساس البلاغة)فإننا نجد هذه اللفظة قد أوردها في قوله:«شخص:رأيت شخوصا و أشخاصا و امرأة شخصية كقولك جسمية و شخص من مكانه و شخصه [...]و أشخص الرامي جاز سهمه الغرض».[2]

---

[1] ابن منظور :لسان العرب ,مادة (شخص) , ص280.

[2] أبو القاسم جار الله محمود بن محمد أحمد الزمخشري: أساس البلاغة.ص498.

قارئ هذا النص سيستنتج بأن " الزمخشري" جعل لفظة الشخصية تدل على الظواهر الجسدية , وكما تدل على الهدف المراد إصابته من الرامي .

و إذا ما ولينا وجوهنا شطر (المعجم الوسيط) فإننا نجد هذه اللفظة تعد من «الصفات التي تميز الشخص عن غيره و يقال: فلان ذو شخصية قوية و ذو صفات متميزة و إرادة و كيان مستقل».[1]

المتدفق فيما تناوله أصحاب (المعجم الوسيط) يرى بأنهم قد جعلوا الشخصية تحمل دلالة الصفات المميزات التي تميز شخصا عن آخر كالقوة و الإرادة و الكيان المستقل و هنا نلمس التقاء ما ذهب إليه هؤلاء مع ما ذهب إليه "ابن منظور" و بخاصة في عنصر إثبات الذات .

2.1 / اصطلاحا:

لقد اختلفت و تعددت المفاهيم حول مصطلح "الشخصية " و ذلك بسبب حركة التطور التي شهدتها الأعمال الإبداعية و الساحة النقدية ,فمن أهم الآراء و المفاهيم ما أورده "توماس ستيرتر"(Thomasternes) الذي قال:«إن الشخصية هي التنظيم الديناميكي في داخل الفرد لتلك التكوينات أو الأجهزة النفسية الجسمية التي تحدد طريقته لتتكيف مع البيئة».[2]

يعني أن الشخصية هي تنظيم آلي يكون في كل فرد و يكون خاصا به, وهو الذي يحدد طريقة الشخصية في التعايش مع البيئة .

[1] ابراهيم مصطفى و آخرون: المعجم الوسيط ,مادة(ش ,خ ,ص),ص475 .

[2] سامية حسن الساعتي :الثقافة و الشخصية(بحث في علم الاجتماع الثقافي) دار النهضة العربية للطباعة و النشر و التوزيع ,بيروت, لبنان ,ط2, 1983,ص 127.

وقد قدم "غريماس"(Algirtas julien grimas)«فهما جديدا للشخصية في الحكي ,هو ما تسميته بالشخصية المجردة ». [1]

هذا يدل أن "غريماس" أعطى للشخصية مفهوما مجردا.

في حين يرى "لوبوك" (Percy Lubbock) أن الشخصية «يجب أن تكون مرتبطة بالحياة ,لكنها ليست صورة عنها بل انطباع أو تعبير عما يجري فيها من تحولات».[2]

ما يمكن استخلاصه من هذا المفهوم :أن الشخصية لابد عليها أن تكون في حالة ارتباط تام بالحياة من جهة ومن جهة أخرى لا تكون صورة عنها او تتقمصها لتلبس ثوبها, بل يجب عليها إن تكون انطباعا عما يحدث فيها من تغيرات و تحولات.

وهدا فوستر (E ,m,Forsters)في كتابه (أركان الرواية) فيضع تقسيما للشخصيات الروائية معتمدا على وظيفتها في النص و ذلك على أساس أنها إما أن تكون مسطحة,وأما مغلقة فيعرف الشخصية المسطحة بأنها : « ترسم في أنقى صيغتها و تدور حول فكرة أو خاصة واحدة عندما لا يتوفر فيها أكثر من عامل كما انها تبدأ تنحني نحو الكرة من البداية».[3]

هذا يدل على أن الشخصية المسطحة يجب أن ترسم في أبهى صورها وهي تدور حول فكرة وحيدة أوخاصة ، وذلك عندما لا تحتوي أكثر من عامل في حين يعرف الشخصية المغلقة: «أن اختبار شخصية مغلقة

---

[1] محمد فليح الجبوري : الاتجاه السميائي (في نقد السرد العربي الحديث) ,دار الامان , الرباط, المغرب, ط1, 2013 ,ص302 .

[2] حسن الأشلم: الشخصية الروائية (عند خليفة حسن مصطفى) ,مجلس الثقافة العام ,القاهرة , مصر ,(د,ط),(د,س) , ص 44.

[3] المرجع نفسه ص44 .

يكمن في اختبار قدرتها على الإدهاش و الإقناع فإن لم تندهش بتاتا فهي مسطحة , و إن لم تقتنع فهي مسطحة تتظاهر بأنها مغلقة » .[1]

من خلال ما سبق ذكره نرى بأن الشخصية المغلقة يمكن اختبارها من خلال قدرتها على الإدهاش والإقناع فإن حدث هذان العنصران فهي شخصية مغلقة و أن لم يحصل إقناع فهي مسطحة غير مغلقة و أن لم تدهش ولم يحصل إقناع فهي مسطحة غير مغلقة .

كما توصف الشخصية عند "رولان بارت"بأنها : «كائن من ورق أو كائن ورقي ,غير أن هذا لا يعني ,عدم وجود علاقة خارج الورق بين الشخصية و الواقع الفعلي , يقول "تود ورف"(T . Todorov) : الشخصية تمثل أساسا أشخاصا و لكن ذلك يتم طبقا لصياغات خاصة بالتخييل».[2]

و نستنتج من هذا أنه الشخصية هي "كائن ورقي" حسب "رولان بارت" (Roland Barthes) هذا لا يعني عدم وجود تكامل بين الورق و الشخصية و الواقع ,وإنما هناك علاقة تجمع بينهم ,أما من خلال تعريف "تود ورف" فنجد أن الشخصيات هي عبارة عن أشخاص و ذلك لا يتم إلا وفقا لخاصيات وصياغات تختص بالتخيل.

في حين «قد حاولت الأبحاث الشكلانية و الدلالية تحديد هوية الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال مجموعة الأفعال التي تقوم بها داخل النص السردي ,دون صرف النظر عن العلاقة بينهما و بين مجموعة

---

[1] حسن الأشلم: الشخصية الروائية (عند خليفة حسن مصطفى),ص46 .

[2] محمد غرناط:"الشخصية النسوية في ثلاثية أحلام مستغانمي",الهوية و التخييل في الرواية ,منشورات مديرية الثقافة ,سطيف ,الجزائر,ط1, 2008, ص115.

الأفعال التي تقوم بها داخل النص السردي من غير تجاهل العلاقة بينهما وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النص , فإن هذه الشخصية قابلة لان تحدد من خلال سماتها و مظهرها الخارجي».[1]

من الواضح أن الشكلانين يحددون الهوية الشخصية من المنطق العام ,و ذلك من خلال الأفعال والحركات التي تقوم بها دون غض النظر عن علاقتها مع الشخصيات الأخرى التي توجد في النص و التي تحدد بمظهرها و سماتها .

ويعتبر "فيليب هاون"(philippe.hamon) من أهم المنظرين السميائيين الذين أولوا اهتماما خاصا للشخصية ,فكانت خلاصته محصلة لجميع البحوث التي اعتمدت عليها مناهج البنيوية و السميائية , و من هنا نشير إلى أن«الشخصية في نظره ليست مقولة أدبية ,ولا معطى جماليا مؤسس سلفا , بل حددها وفق منطلقات لسانية بحتة ,إذ يعتبرها علامة تتقاطع في أمور كثيرة مع العلامة اللسانية كونها دالا مدلولا».[2]

و هنا ينظر "فيليب هامون "إلى أن الشخصية باعتبارها علامة , تشترك في مجموعة من العناصر المكونة للعلامة اللسانية و المشكلة من دال (اللفظ) و مدلول (معنى)

2/تصنيف الشخصية عند "فيليب هامون ":

1.2 / فئة الشخصيات المرجعية (Personnages Refrentiels):«وهي نوع من الشخصيات التاريخية و المثيولوجية و الاجتماعية و المجازية تحيل إلى معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة مقرؤيتها

[1] جويدة حماش:بناء الشخصية (في حكاية عبدو و الجماجم و الجبل لمصطفى نحاسي) ,منشورات الأوراس, الجزائر , ط1 , 2007, ص23 ,24.

[2] أحلام معمري "بنية الخطاب السردي " في رواية (فوضى الحواس) ل:أحلام مستغانمي مخطوط مذكرة لنيل شهادة الماجستير, تخصص الادب العربي و نقده ,أ,د,عبد القاهر هني ,جامعة ورقلة,الجزائر,2003, 2004, ص48.

و تظل الشخصيات في الملفوظ الروائي فإنها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي و ذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإيديولوجية أو المستنسخات و الثقافة».[1]

و بذلك تكون الشخصيات المرجعية عبارة عن شخصيات تركت أثرا بارزا في التاريخ لم يتغير و بقى ثابتا ,و عندما تجسد هذه الشخصيات في العمل الأدبي يكون دورها ترسيخ المرجعيات و إعادتها إلى النص الأصلي.

2.2/ فئة الشخصيات الواصلة (Personnages Embrayeurs):

«و تكون علامات على حضور المؤلف و القارئ أو من ينوب عنهما في النص و يضيف "هامون" ضمن هذه الشخصيات الناطقة باسم المؤلف المنشدين في التراجيديا القديمة و المحاورين السقراطيين , والشخصيات المرتجلة و الرواة و الرسامين و الكتاب و الثرثارين و الفنانين , وفي بعض الأحيان يكون من الصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة أو المقنعة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك» [2]

و منه فالشخصية الواصلة تمثل في النص علامات و تجسيد وجود القارئ و الكاتبة من خلال ما توصي إليه من إشارات أورموز ,و يضم هامون ضمن هذا النوع من الشخصيات الناطقة باسم المؤلف كل من المحاورين والشخصيات المرتجلة و الفنانين.....إلخ , وبسبب تدخل بعض العناصر المشوشة أو الشخصيات المقنعة التي تربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية, فإنه يصبح الكشف عنها أمر صعب للغاية.

3.2/ فئة الشخصيات المتكررة (Personnage Anaphoriques) :« و هنا تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي ,فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من

[1] آمنة يوسف:تقنيات السرد في النظرية و التطبيق,دار الحوار للنشر و التوزيع,سوريا,ط1, 1997, ص 24.

[2] حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي(الفضاء ,الزمان,الشخصية),المركز الثقافي العربي,الدار البيضاء, المغرب, ط9, 2009, ص 217.

الاستدعاءات و التذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة و ذات طول متفاوت و هذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لا حمة أساسا, أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ في مثل الشخصيات المبشرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل ...الخ, و تظهر هذه النماذج و البوح و بواسطة هذه الشخصيات يعود العمل ليستشهد بنفسه وينشئ طوبولوجيته الخاصة».[1]

و من خلال هذا يترائى لنا دور و ماهية الشخصيات المتكررة في النص الفني إذ تتفاعل فيما بينها لتنتج شبكة من الاستدعاءات و التذكيرات بالإضافة إلى الوظيفة التنظيمية و التي تفيد القارئ و تنعش ذاكرته و اندماجه مع الحدث الروائي أو الحدث المروي.

3/ الشخصية عند بروب:(F.proupe)

يعتبر "بروب"أحد أهم روادالشكلانية الروسية, ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية لقد قدم هذا الباحث نظرته عن الشخصية في كتابه«مورفولوجية الحكاية الخرافية».[2]

و يعتبر هذا الكتاب من أهم الكتب في الدراسات البنيوية الدلالية الذي اهتم "بروب" من خلاله بالجانب المورفولوجي للشخصية الحكائية و تعظيم أفعالها ومختلف وظائفها ,إذ يعرف تحليله بالتحليل الوظائفي نسبة إلى الوظيفة التي تعتبر على أنها «فعل الشخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل».[3]

«يلاحظ بروب أن الحكاية تحتوي على عناصر ثابتة و عناصر متغيرة ,فالثابت هو (الأفعال) و المتغير هو (الأسماء) و أوصاف الشخصيات و لتبين ذلك قدما لنا هذه الأمثلة:

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء ,الزمان ,الشخصية) ص17_20.

[2] معلم وردة:الشخصية في السميائيات السردية ,قسم اللغة العربية و آدابها, جامعة 8 ماي 1945, قالمة, موقع الدكتور محمد سعيد ربيع العامدي book1.339 <www.google.com.sa/mohamed rabeea.com.

[3] فلادميربروب:مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية ,ترجمة ابراهيم الخطيب, الناشرون المتحدون ,الدار البيضاء , المغرب,ط1 ,1986,ص77.

- يعطي الملك سرا للبطل –النسر يحمل البطل إلى مملكة أخرى
- يعطي الجد فرش(سوتشنيكو),يحمل الفرس من إلى مملكة أخرى
- يعطي ساحر قارب (لإيفان) القارب يحمل هذا إلى مملكة أخرى
- تعطي الملكة خاتما (لإيفان) – يخرج من الخاتم رجالا أشداء إيفان إلى مملكة أخرى»[1]

و عليه يكون الثابت «في هذه الأمثلة هو الوظائف التي تقوم بها الأبطال , ولهذا نخلص من هذا كله أن ماهو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات أما من فعل هذا الشيء أو ذاك و كيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير».[2]

و هذا ما جعل"بروب" يهتم بالفعل الذي تقوم به الشخصيات و أهمل هويتها و صفاتها و الحقيقة «أن هذه الدراسة لأفعال الشخصيات قد مكنت "بروب" من ابتكار تحليل جديد يمكن تسميته ب "المثال الوظائفي" وهو البنية الشكلية الواحدة التي تولد هذا العدد الغير محدود من الحكايات ذات التراكيب و الأشكال المختلفة».[3]

فهو يعتبر الوظيفة عنصرا أساسيا في السرد و يعرفها قائلا «نقصد بالوظيفة الحركة أو الدور المحدد لشخصية معينة و ذلك من حيث دلالتها في تطور الأحداث و العقدة»[4]و في ظل هذا المنحى نشير إلى أن الشخصية تسهم مساهمة فعالة في تطوير الأحداث.

و قد توصل "بروب" في حصر هذه الوظائف «إلى 31 وظيفة ووضع لكل وظيفة مصطلح خاص بها ،وبعد حديثه عن الوظائف قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة فرأى أن هذه الشخصيات تنحصر في سبع شخصيات و هي :

---

[1] ينظر حميد لحميداني :بنية النص السردي,ص 24,23.

[2] ينظر:المرجع نفسه. ص23 24.

[3] سمير المرووقي–جميل شاكر:مدخل إلى نظرية القصة,ديوان المطبوعات الجامعية' الجزائر ,(د,ط),(د,ت), ص 24.

[4] جميلة قيسمون:الشخصية في القصة:مجلة العلوم الانسانية ,(د,هـ),العدد13,جوان ,2000,ص 202.

1- المعتدي أو الشرير (**agresseur au méchant**)

2- الواهب(**dondeur**)

3- الأميرة (**princesse**)

4- الباعث(**mandateur**)

5- البطل (**Héros**)

6- البطل الزائف (**Faux héros**)»[1]

إن كل شخصية من هذه الشخصيات تستطيع القيام بعدد من الوظائف و الملاحظ هنا أن "بروب" ركز على الدور الذي تقوم به الشخصية و ليس على مفهوم العوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه و خاصة عندما وزع الوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية و هي التي اعتبرها "غريماس" بمثابة العوامل.[2]

4 / الشخصية عند كلود بريمون:(**c .brimon**)

«لقد كانت الانطلاقة الحقيقية لأعمال "كلود بريمون" من قراءته لكتاب "مورفولوجيا الحكاية" ل "فلادمير بروب" و قد بين ذلك في كتابه "منطق الحكي" و "المنطق" هو "حصيلة" تحرك الشخصيات في النص الأدبي»[3]

و من خلال هذه الدراسة توصل الى حصر مجموعة من النتائج «و التي نذكرها فيمايلي:

1. المنهج الذي اتبعه "بروب" يمكن تطبيقه على جميع أنواع الحكي فمهما تعددت الأشكال المظهرية للقصة فهي تحتوي على القوانين نفسها.

2. استخلاص "بروب" نقطتين أساسيتين من نموذجه الوظيفي و هما :

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ,ص 24.

[2] ينظرالمرجع نفسه,ص 33.

[3] جميلة قيسمون : الشخصية في القصة ,ص 202.

أ. متتالية الوظائف في الحكايات العجيبة الروسية هي دائما متماثلة.

ب. كل الحكايات الخرافية إذا نظر إليها من حيث بنياتها فإنها تنتمي إلى نمط واحد»[1]

«لاحظ "بريمون" أن متتالية الوظائف ل "بروب" كانت محكومة بضرورة منطقية و جمالية و بترتيب زمني فهو إذن لم يترك أي مجال لاحتمالات أخرى فوظيفة الصراع مثلا تلحق بها بالضرورة وظيفة النظر أما إذا حدث وانتهى الأمر بالبطل إلى الهزيمة فإن "بروب" لا يسجل الوظيفة الأولى و إنما يغيرها بوظيفة أخرى و هي الإساءة»[2]

فمن خلال هدا « يحاول "بريمون" الخروج من التصور البسيط "بروب"فهو يقترح بديلا جديدا للنظر في بنية الحكي عوض أن نصور بنية الحكي على شكل سلسلة أحادية الخط من الألفاظ المتتابعة حسب نظام ثابت ,فإننا سنتخيل هذه البنية كتجمع لعدد كبير من المتتاليات التي تتراكب و تنعقد (Se nouent) و تتقاطع وتتشابك على طريقة ألياف عضلية أو خيوط صغيرة ». [3]

فمما سبق يتضح لنا ان "بريمون" خالف "بروب" في تصوره البسيط حين اقترح بديلا جديد في الألفاظ المتتابعة والنظام الثابت لها.

و من خلال هذا ندرك أن "كلود بريمون"يرى« أن أحداث الحكي يمكنها أن ترتبه وفق نمطين هما نمط التحسيس و نمط الانحطاط».[4]

كما ندرك أيضا انه أدلىأهمية كبيرة للشخصية في السرد القصصي و هذا «على عكس مبدأ بروب و ليس على عكس تطبيقاته».[5]

5/ الشخصية عند غريماس:

لقد حظيت الشخصية باهتمام بالغ عند "غريماس" إذ أسس عليها مشروعه الضخم لدلالية الشخصية

---

[1] حميدلحميداني ,بنية النص السردي ,ص38-39.

[2] حميد لحميداني ,بنية النص السردي ,ص 39.

[3] المرجع نفسه , ص 39- 40.

[4] المرجع نفسه ,ص 41.

[5] جميلةقيسمون : الشخصية في القصة , ص 202.

إلا أننا سنكتفي بتناول مصطلحين من مشروعه يمثلان مفهوما لها وهما :مصطلحا "العامل" و "الممثل".

فالعامل« هو نوع من الوحدات التركيبية ذات ميزة شكلية خالصة يمكن أن تكون العوامل كائنات بشرية أو أشياء لها عنوان مهما كانت طريقة بنائه حتى ولو كانت هذه العناوين بسيطة و هي ذات فعالية تؤهلها للمشاركة في القضية»[1]

و من هذا يمكننا القول أنه مصطلح "العامل" تمثل وحدات تركيبية لها فعالية كبيرة عي الحكي على الرغم من اختلافهما سواء كانت كائنات بشرية أو أشياء أخرى , ومهما اختلفت طريقة بنائهما فهي مؤهلة للمشاركة في قضية الحكي.

و أما المصطلح الثاني فهو "الممثل" و هو «عبارة عن وحدة تركيبية من النوع الاسمي مضمنة في الخطاب و قابلة في لحظة ظهورها لتسلم الاستثمارات الخاصة بالتركيب السردي و محتواه الدلالي , ويتكون داخل الحضور بمعلم تفردي و يمكن أن يكون الممثل فردا أو جماعي (الجنود) أو اسم تصويري(القدر) وهو نقطة التقاء و استثمار اثنين من المكونات التركيبية و الدلالية و لكي نقول ممثل يجب أن يكون حاملا على الأقل لدور عاملي وعلى الأقل لدور غرضي ,أضف إلى ذلك أن الممثل ليس فقط مكان استثمار لهذه الأدوار , ولكن هو أيضا نقطة هامة لتحولاتها».[2]

فالممثل أيضا يمكن اعتباره كعامل قادر على أداء أدوار غرضية كما أنه قابل للتشخيص ليصبح مفهوم الشخصية عند "غريماس" مستبدلا بمصطلحي "العامل" و "الممثل".

---

[1] Griemas et Joseph courtes :Sémiotique Algirdosjuhien. Language,hachetteliver dictionnaire raisonne de la théorie du , ,paris, France,1993. p03

[2] Griemas et Joseph courtes :Sémiotique Algirdosjuhien. Language,hachetteliver dictionnaire raisonne de la théorie du paris, France,1993,p7/8.

فالعامل يمكن اعتباره وظيفة حسب تصور "بروب" مثلا بغية تحقيق العملية التواصلية و عليه فانه« يمكن النظر إلى النموذج "العاملي" من زاويتين :زاوية استبدالية و زاوية توزيعية كل زاوية تحيل إلى تنظيم معين للأدوار [...] و بناء على هذا العلاقة نحصل على ثلاثة أزواج من العوامل,كل زوج مرتبط بمحور دلالي معين:

ع1: محور رغبة ذات موضوع .

ع2:محور الإبلاغ ,مرسل و مرسل إليه

ع3:محور الصراع,معيق مساعد»[1]

6/ أنواع الشخصية:

تتأرجح الشخصية الروائية بين نوعين أساسيين هما:

1.6/ الشخصية الرئيسية:

«هي الشخصية الفنية التي يصطفيها القص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار و أحاسيس و تكون هذه الشخصية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية و جعلها تتحرك و تنمو وفق قدراتها بينما يختفي هو بعيدا يراقب صراعها و انتصارها و إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي والسياسي الذي مر بها فيه».[2]

نستخلص من هذا التعريف أن الشخصية الرئيسية هي مكون أساسي من مكونات السرد تمثل ما يريد القاص التعبير عنه, ضف إلى ذلك أن فعاليتها تزداد كلما زادت حريتها التي يمنحها إياها القاص من خلال ابتعاده عنها ليراقب أفعالها وسط المحيط الذي ألقى بها فيه.

---

[1] سعيد بن كراد:سيمولوجية الشخصيات السردية(رواية الشراع و العاصفة حنامينة) دار مجدولاوي للنشر والتوزيع عمان الاردن ط1 2013,ص 92.

[2] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة,1947,1985,منشورات اتحاد كتاب العرب ,دمشق,(د.ط) ,1998,ص 32.

و يمكن اعتبارها أيضا على أساس أنها « هي التي تقود الفعل و تدفعه إلى الأمام و ليس دائما و إنما هي الشخصية الرئيسية أن تكون بطلة العمل دائما و إنما هي الشخصية المحورية و قد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية».[1]

إذا فالشخصية الرئيسية يمكن اعتبارها أيضا القاعدة الفعلية للأحداث و ليس بالضرورة أن تكون الشخصية الرئيسية بطلة العمل دائما إذ يمكن أن يكون لها منافس أو خصم و لكنها هي «الشخصية المحورية التي تملك حلولا لفعل الشيء المحظور عن الشخصيات الأخرى».[2]

"فيوري لوتمان" (Yuri lothmane) يعتبرها إذن المانع الذي يملك كل الحلول لمشاكل الشخصيات الأخرى .

2.6/ الشخصية الثانوية:

هي «التي تضفي على عالم الرواية حيوية و عمرا نيته بما أن الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية ,و الشخصيات الثانوية هي التي تقيم هذه البيئات».[3]

و هذا معناه أنها عنصر مهم يضفي على عالم الرواية الحيوية و يكون عمرانها ونسيجها

و يعتبرها "عبد المالك مرتاض"أنها «هي المساعدة على اكتمال البناء».[4]

فمن خلالها يتم تشكل البناء الروائي أو القصصي.

---

[1] صبيحة عودة زعرب, غسان كنفاني, جمالية السرد في الخطاب الروائي ,دار مجدولاوي للنشر و التوزيع,عمان, الأردن ط1, 2006, ص 31-32.

[2] سعيد بن كراد:سيمولوجية الشخصيات السردية,ص 49.

[3] محمد يوسف نجم:فنالقصة,دار صادر للطباعة و النشر ,بيروت, لبنان ,ط1, 1996,ص84.

[4] عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي, (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق الموت) (د,ط)1995ص144.

و مما سبق لنا ذكره نقول أن الشخصية الروائية المتخيلة تعد عنصرا فعالا في العمل الإبداعي الروائي إذ لا يمكن أن تخلو أية رواية من هاته الشخصيات سواء كانت رئيسية أم ثانوية فمن خلالها يجسد المكاتب حواراته وأفكاره و ينسق بين أحداث الرواية.

ومن خلال تفاعلها تستمد الرواية حياتها و فاعليتها و يتحقق البعد الجمالي و الإبداعي في العمل الروائي و لهذا كانت الشخصية أهم ركائز الرواية لما تقوم به من أدوار تجعل العمل الأدبي حيا.

II/ الرؤية السردية و أشكالها :

من الواضح أن الرؤية السردية تهتم«باستخراج قواعد داخلية من الأجناس الأدبية و توجيه أبنية النظم واستنباطها أيضا, بالإضافة إلى تحديد كافة السمات و الخصائص التي تتسم بها الأعمال الأدبية, لذلك فإنها تعتبر عملا حصبا و غنيا بالبحث التجريبي».[1]

و هذا يمكن عده بمثابة «مبحث نقدي يهتم بمظاهر الخطاب السردي و مكونات بنيته من راوي ومروي و مروى إليه سواء كانت ذلك أسلوبا أو بناء أو دلالة مع ضرورة تسليط الضوء على أوجه الخطاب السري كاملا».[2]

و منه فالرؤية السردية يمكن اعتبارها آلية نقدية تهتم بتناول مظاهر الخطاب السردي و مكوناته السردية

1/ مفهوم الرؤية السردية:

تعتبر الرؤية السردية مكونا أساسيا لا يستغنى عنه أي عمل سردي بالضرورة و تقنيته سردية تحدد العلاقة بين السارد و أحداث عمله من جهته و بين شخصياته من جهة أخرى «و إذا أرجعنا البصر

---

[1] موضوع أكبر موقع عربي بالعالم بواسطة ايمان الحياري,13 نوفمبر 2016 ,8:36 , www.mawdoo3.com%D9%81%B1%D8%AF%D9%8A%A9.

[2] الموقع نفسه.

إلى الوراء قليلا فإننا سنجد أن أول من أثار إشكالية (وجهات النظر) هو الشكلاني الروسي "بوريس إيبنخاوم" في دراسته (غوغول ويكسوف) بالرغم من أن معظم الأبحاث النقدية ترى أن الدعوة إلى توزيع وجهات النظر تعود إلى أعمال "هنري جيمس"(h .jemse)و «ببرس لبوك"جيراردجينيت" الذي زادها تماسكا أكثر مما كانت عليه بمفهومه الموسم بالتبئير».[1]

إذن فالإرهاصات الأولى لهذا المصطلح قد بدأت مع الشكلاني الروسي إيبنخاوم في دراسته لـ "غوغول و لكسوف "إلا أنه هناك العديد من الأبحاث النقدية التي فندت هذا الطرح و اعتبرت أن الدعوة إلى توزيع و جهات النظر تعود إلى أعمال هنري جيمس و لوبوك و جينيت الذي يعتبر المؤسس الفعلي لمفهوم التبئير.

ما جيرارد جينيت فيذهب إلى إعتبار أن المنظور هو « أسلوب من أساليب التحكم فيما يراد للإعلام به من معلومات و هو يتضمن من خلال إختيار وجهة نظر بينهما أو عدم إختيارها و يقترح هذا الصدد شمسية أخرى للرؤية السردية هي التبير ».[2]

إذن"فجيرارد جينيت". يعرف المنظور تعريفا شاملا و يقترح عليه تسمية أخرى هي التبئير إلا أن ما يؤخد عليه « هو الخلط المفاهمي الذي يقع فيه الكثير من النقاء بين ما يدعوه الصيغة (mode) و ما يسميه الصوت (roux) و الذي يبحث في السؤال عن السارد ؟ وعن المتحكم ». [3]

و هذا هو الإشكال الذي أدى بالكثير من النقاد إلى الخلط المفاهمي بين مصطلحي الصيغة والصوت.

---

[1] السيد إبراهيم نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة دار قباء للطباعة و النشر , القاهرة 1998, ص170.

[2]- Gerard genette figures iii- et edition de seul .paris,1972 ,p203,206.

[3] المرجع نفسه –ص203.

أما إذا صرفنا النظر إلى هذا المصطلح في الدرس النقدي العربي فإننا « نكتشف بسهولة إخلاص العاملين في هذا الحقل لما ندبوا أنفسهم له ك " إبن سيرين" في كتابه (تفسير الأحلام الكبير) و "إبن شاهين" في كتابه (الإشارات في علم العبارات) و عبد الغاني النابلي في كتابه (تعطير الأنام في تعبير المنام) (.....) فهؤلاء جميعا إنطلقوا من الأساس الديني في تفسير الرؤية و الحلم اللدين يراهما الإنسان في منامه ». [1]

و إلى جانب هذا تعرف سمر روحي الفيصل الرؤية فتحول « ليست القضية التي إهتموا بها هنا هي الإيمان بالمعايير التي وضعها العاملون في حقل تأويل المنامات و تفسيرها بل القضية في التنبيه على أن إخلاص هؤلاء العاملين في حقل المنامات في عملهم جعلهم ينجحون في إبداع إجراءات تفصيلية مجددة لتفسير المنامات و تأويلها و قد إكتفى النقاد بالتميز إلا ملائي بين "الرؤية" بناء التأنيث المربوطة و "الرويا" بالألف اللينة الممدودة و قالوا إنه يحسن إستعمال الأولى فيما يراه الإنسان في منامه و إستعمال الثانية في ما يطوق إليه الأدبي و الفيلسوف و المبدع عموما ». [2]

ومن قولها هذا تستشف أنها تميز بين مصطلحين متقاربين في التركيب مختلفين في المعنى إذ تقر أن المصطلح اللغوي الصحيح الذي يحمل دلالة الرؤية السردية.

هو منفرد "الرؤيا" بالألف اللينة و الذي يطلق على ما يطوق إليه المبدع.

أما " بيرس لوبوك" « فنجده قد إستخدم مصطلح الأسلوب الذي يكاد يطابقه مع مفهوم »وجهة النظر" حيث يقول: «إنني أعتبر محمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر السؤال عن علاقة القصة بها». [3]

---

[1] سمر روحي الفيصل: الرواية العربية لبناء الرؤية (مقاربة نقدية) منشورات إتحاد كتاب العرب دمشق سوريا (د.ط) 2003ص 195.

[2] سمر روحي الفيصل: الرواية العربية لبناء الرؤية (مقاربة نقدية) ص195.

[3] بيرسي لوبوك: صنعه الرواية. تر. عبد الستار جواد – دار مجدولاي للنشر–عمان ط2 –2000 ص25.

إلا ان ابسط تعريف لمفهوم الرؤية نجده عند "تودوروف" اذ يعتبرها: «يعني بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد.[1]

إذن فهي عنده عبارة عن طريقة يتبعها السارد أو الراوي لفهم القصة أو الرواية.

إدا كان ما يرمي إليه النقادمن وراء مصطلح الرؤية السردية هو الكشف عن الطريقة التي تدرك بها الحكاية من قبل الراوي فإنها عند "ثودوروف" أكثر تعمقا من خلال إعتبارها "أنها تعكس العلاقة بين ضمير الغائب (هو) في القصة وبين ضمير (il) المتكلم (أنا) (je) في الخطاب أي العلاقة بين الشخصية الروائية و بين السارد. [2]

من خلال هذا يتضح إلينا المفهوم الأعمق الذي أعطاه "ثودوروف" لهذا المصطلح حيث عرفه من خلال إبرازه له على أساس علاقة تقوم بين ضمير الغائب في القصة و المتكلم في الخطاب.

و يكاد "ليو – أوتول" يلخص لنا تلك العلاقة المتشابكة و غير المحددة بين الراوي و الرؤية في مستويين تتفرع عنهما مستويات أخرى أما الأول « فيلمس من خلال كون رؤية الراوي خارجية تصف ما تراه وتقدم الأحداث و الشخصيات بحيادية وصفية[....] و تسمى هذه الرؤية بالرؤية الخارجية و يسمى الراوي بالراوي العليم أما الثاني فيلمس من خلال الأحداث و الشخصيات و يكون شاهدا عليها و تسمى هذه الرؤية بالداخلية و يسمى الراوي بالراوي المشارك أو المصاحب» .[3]

«و قد يكون توماتشفسكي هو من سبق غيره إلى تحديد زاوية رؤية الراوي في مقال نظرية الأغراض (1923) إذ ميز بين لمضين من السرد أولهما السرد الموضوعي (subrjectif)و السرد

---

[1] تزفتان تدوروف :" مقولات السرد الأدبي" تر. حسين سبحان و فؤاد صفا – طرائق تحليل السرد الأدبي منشورات إتحاد كتاب المغرب الرباط- ط1 – 1992.

[2] المرجع نفسه ص.

[3] عبد الله إبراهيم :المتخيل السردي ،ص 119 .

الذاتي(subrjectif)أين يكون السارد عليما بكل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال في السرد الموضوعي في حين تشبع بعيني الراوي متوفرين على تفسير كيفية معرفة كل حيز من قبله و متى ذلك في السرد الذاتي». [1]

2/ أنواع الرؤية السردية:

يقول "أحمد بوعزة" في شأن الرؤية السردية « تتعلق الرؤية السردية بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد و يستخدم النقد الإنجليزي مصطلح وجهات النظر " pointofview" بدل الرؤية السردية كما نجد مصطلحا ثالثا معدلا لها هو المنضور السردي». [2]

و ما يقصده "بوعزة" بهذا القول هو تعدد المسميات اللغوية لهذا المصطلح إذ «أن الرؤية السردية هي نفسها وجهة النظر و المنظور السردي فكلهم يعملون دلالة واحدة تصب في بوتقة الرؤية السردية إلا أن تعدد التصورات و الأبحاث حول مفهومها أدى إلى هذا الإخلاف في الاصطلاح سواءا بتوسع المفهوم أو بتعديله.

و يميز "ودوروف(todorov.tzvetan)" بين ثلاث أنواع من الرؤية السردية». [3]

1.2/الراوي>الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف)(v.pardariuére)

«و يستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة و يكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطالو تتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبة الأبطال الخفية تلك التي ليس لما بها وعي أنفسهم و يتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي و الشخصية الحكائية هي ما أشار إليه "توماشفسكي" بالسرد الموضوعي». [4]

---

[1] توما تسفسكي (نظرية الاغراض)نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ت إبراهيم الخطيب الشركة المغاربية للناشئين المتحدين الرباط بيروت ط 1-1982-ص 189.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم) دار الأمان . الرباط المغرب ط1. 2010.ص76.

[3] نصيرة زوزو: الرؤية السردية مفهومها و أنواعها) هنا البرتقافيةwww.maaabr.com.2009.يوم 2016/30/10على الساعة 11:08ص1.

[4] حميد لحميداني بنية النص السردي من المنضور النقد الأدبي) – مركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط3 2000 ص47.

و في هذا النوع من الرؤية «تكون للراوي سلطة شاملة تفوق سلطة الشخصية حيث يكون عالما بكل أحوال الشخصية و دواخلها إنه سارد و عالم بكل شيء و حاضر في كل مكان». [1]

و منه فالرؤية من الخلف يكون فيها السارد أكثر علما من الشخصية و أكثر إحاطة بأحداث الرواية إذ يتجلى حضوره في كل وقت و في كل مكان.

2.2/ الراوي=الشخصية (الرؤية مع vision. avec)

« وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية فلا يقدم لنا أي معلومة أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها و يستخدم هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الإحتفاظ دائما بمظهرلرؤية مع فإذا إبتدىبظمير المتكلم و تم الإنتقال بعد إلى ضمير الغائب فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالإنطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي و لا الراوي جاهل مما تعرفه الشخصية و الراوي في هذا النوع إما ان يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة. » [2]

أي ان هذا النوع من الرؤية السردية لا يمنح للراوي كل السلطة في الحكي إذ يتساوى مع الشخصية الحكاية في إدراك الأحداث و تناولها.

و في هذا الشأن يقول "حسن بحراوي" « إن الرؤية مع أن العلاقة متساوية بين الراوي و الشخصية هي التي تجعلها "تشوماتشفسكي" تحت عنوان السرد الذاتي و الواقع أن الراوي يكون له مصاحب الشخصيات

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم) ص.
[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي ص47-48.

يتبادل معها المعرفة لمسار الواقع و قد تكون الشخصية نفسها برواية الاحداث و يتجلى هذا في شكل واضح في روايات الشخصية سواءا في الإتجاه الرومانسي أو اتجاهات البطل الإشكالي»[1]

و هنا يذهب "حسن بحراوي" بقوله هذا إلى شرح هذا النوع من الرؤية السردية فيعتبرها علاقة متساوية بين الراوي و الشخصية و يوافق "تشوماتشفسكي" في طرحه .

3.2/ الراوي <الشخصية (الرؤية من الخارج) (vision dehors)

في هذه الحالة تكون معرفة السارد «أقل من معرفة الشخصية الروائية (السارد .... من الشخصية , إنه يصف ما يراه و يسمعه لاأكثر, بمعنى أنه يروي.

ما يحدث في الخارج , ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر به أو تحسه من مشاعر, إنه يعرف ما هو ظاهر و مرئي من أصوات و حركات و ألوان , و لا ينفد إلا أعماق و دواخل ونفسيات الشخصيات , و يعتقد " تودوروف" (Todoroff) بأن هذا الطابع الحسي الخارجي هو نسبي , ولا يعدو أن يكون مواضعه , و أنواع السرد المنتمية إلى هدا الشكل قليلة مفارقة مع الأنواع الأخرى» [2]

و هنا تكون الشخصية أكثر علما بالسارد و عارفة أكثر منه فالراوي هنا يكتفي فقط بالتعبير عما يراه أو يسمعه في العالم الخارجي للرواية ولا يعرف مطلقا ما يدور في خلد الأبطال و الشخصيات.

و بذلك تكون جميع انواع الرؤى (الرؤية من الداخل و الرؤية الخارج) ميكيانيزمات سردية تمكن القارئ من إدراك العالم الداخلي للرواية كما تمكنه من معرفة الشخصية و الولوج إلى عالمها الروائي و معايشة أحداث الرواية.

---

[1] المرجع نفسه ص نفسها.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ص47-48.

III/الزمان و تقنياته السردية:

تذهب يمنى العيد في تعريفها للزمن بقولها « زمن القصة و زمن الشيء الذي يقص عنه القصص تبدو حادة في العمل القصصي و تصل في نظير بعض الباحثين حد التناص خاصة في القصص الأدبي (القصص المكتوبة) و القصص السينيمائي زمن حيث هو قص مصور بواسطة شريط سينيمائي و القص الشفهي و تبقى هذه الإزدواجية أقل حدة في أشكال تعبيرية أخرى (كالقصة المقدمة في صورة واحدة) أو كالشريط المرسوم».[1]

و من خلال هذه اللمحة سنتطرق للزمن و مفهومه لغة و إصطلاحا.

1/ الزمن في اللغة:

لقد ورد في الزمن جملة من التعاريف في قواميس كثيرة نذكر منها تعريف إبن منظور له في لسان العرب « الزمن و الزمان إسم تقليل الوقت و كثيره و الجمع أزمن و أزمان و أزمنة و أزمن الشيء طال عليه الزمن وأزمن بالمكان : أقام به زمنا. » [2]

إذن فإن " منظور" يعتبر الزمن إسم يدل على الوقت مهما كثر أو قل ولا تخرج دلالته على الوقت.

أما في المعجم الوسيط فقد ورد في مادة« "زمن" من 'زمن' (زمن) فعل ثلاثي لازم زمنت و أزمن مصدر زمن زمن الرجل . مرض مرضا دام وقتا طويلا زمن الشيخ صعف من كبر أو مرض . » [3]

---

[1] يمنى العيد: السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي دار الغرابي بيروت ط 3(د,س) ص 109.

[2] ابن منظور : لسان العرب مادة (زمن) ص119.

[3] إبراهيم مصطفى و آخرون معجم الوسيط ج1 المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر أنقرا تركيا (د.ط) (د.س) ص 389.

2/الزمن في الإصطلاح:

3/ الزمن عند الفلاسفة و العلماء القدامى:

لقد حظى الزمن بالعديد من الدراسات من قبل مجموعة من الفلاسفة و العلاماء نذكر منهم:

1.3/ الزمن عند " أفلاطون":

ينظر أفلاطون " للزمن على أنه " مخلوق مع خلق الأجسام السماوية و حركتها و هو يرى أن العالم

المتحرك له زمن فيه ماض و حاضر و مستقبل . » [1]

و هذا يحيلنا إلى القول أن الزمن ليس شيئا ماديا ملموسا و هو مرتبط بالماضي و الحاضر و المستقبل

2.3/ الزمن عند "أرسطو":

لقد عرف "أرسطو" الزمن على أساس قوله « و ليس للزمن بداية و نهاية لأنه الزمن يرد الأن زمن مضى و بداية زمن مستقبل قبله زمان و بعده زمان ». [2]

و من خلال هذا التعريف يتضح لنا أن الزمان غير محدود ببداية أو نهاية فهو إذن يعتبره شيء مطلق و من هذا يكون لكل حدث زمن قبله و أخر بعده .

3.3/ الزمن عند الغربيين المحدثين:

لقد عرف الزمن عند المفكرين و النقاد الغربية الحديثة على أنه الأزمنة التي تحدث أثناءها المواقف و الوقائع المقدمة «زمن القصة و زمن المسرود و زمن الحكي و تمثيلها زمن الخطاب و زمن السرد و الزمن الروائي ».[3]

---

[1] محمد يوسف عبد القادر عوض: أسماء الزمن في القرآن الكريم (دراسة دلالية) مخطوط مذكرة لنيل شهادة الماستر اشراف.د يحي عبد الرؤوف جبر. كلية الدراسات العليا جامعة النجاح الوطنية . نابلس . فلسطين 2009 .ص16-17.

[2] المرجع نفسه.ص9.

[3] جبر الدبرنس:المصطلح السردي (معجم المصطلحات) ص234.

و قد أشار " تشوماتشفسكي" إلى أهمية الزمن في العمل الروائي و ضرورة تحليله إنطلاقا من التميز من المتن الحكائي و زمن الحكي « و يقصد بلأول افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي أما زمن الحكي فيرى فيه الوقت لقراءة العمل أو مدة عرضه ».[1]

ورغم ما قدمه الشكلانيون من دراسات حول الزمن إلا أنها تطورت في الستينات من القرن العشرين مع البنيوين الذين قدموا دراسات جادة حول الزمن و خرجوا منها بنتائج قيمة.

و نبدأ بزعيم الإتجاه " رولان بارت " الذي أثار قضية الزمن السردي راى بأن «أزمنة الأفعال في شكلها التجريبي و الوجودي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص و إنما غايتها تكشيف الواقع و تجميعه بواسطة الربط المنطقي كما أكد على أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي و أن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي من الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة حيث لا يوجد الزمن إلا في شق أو نظام » [2]

أي أنه الزمن الحقيقي لا يوجد إلا في الواقع بنظام مرجعي معين اما الزمن السردي فيختلف عنه و لا يظهر غلا من خلال الخطاب.

وقد ميز "تودوروف" في (مقولات السرد) عام 1996بين زمن القصة و زمن الخطاب و رأى « أن زمن القصة متعدد الأبعاد بينما زمن الخطابة حظي»[3].

أي أن الأحداث في القصة تروى وفقا لزمن متعدد الإتجاهات أما في الخطاب فترى وفقا لزمن خطي يسير تبعا لتسلسل الكلمات في السياق.

---

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

[2] ينظر: رولان بارت: المدخل إلى التحليل البنوي للقصص ص 53-54 نقلا عن حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي . ص117.

[3] محمد عزام : شعرية الخطاب السردي .ص103.

فقد مثله "أندري لالاند" (a.lahande) على أنه «مصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو بدأ في مواجهة الحاضر».[1]

"فأندريلالاند" قد شبه الزمن بالخيط و كأنه يتحرك كما هذا الاخير و من خلال حركته يسحب الأحداث و الوقائع معه.

في حين "قيو" (gayau) فقد كان ينظر إلى الزمن أنه على أن «يتشكل إلا حين تكون مهيأة على خط بحيث لا يكون إلا . واحدا : هو الطول ».[2]

أما "بول ريكو" فعرفه بوضعه« تابعا للأفعال السردية و تنظيم لها ».[3]

و هذا ما يشكل قوام الزمن عنده و من ناحية أخرى إعتبر "هيدغر" (Hidgeure)الزمان « أفقا لإدراك الوجود في العالم و ما دانت الأنية (الوجود هناك) لا تدرك ذاتها إلا بوصفها مقدوفة في العالم و بين الأخرين فهي مقدوفة للوجود في الزمان بإعتبارها منزعا إنسانيا لإستشراف المستقبل الذي يتربحن به الموت وبالتالي فالزمان هو أفق هذا الوجود في العالم مفهوما بوصفه إشتراحا للإمكانيات البشرية التي تحاصرها المحدودة و النهائية ».[4]

ومن هنا يمكننا أن نرى أن الزمن هو أكثر هواجس القرن العشرين قضاياه بروزا في الدراسات الأدبية و النقدية إذ شغل معظم الكتاب و النقاد لأنفسهم بمفهومه و قيمته و مستوياته في العمل الروائي.

«إذ هناك من النقاد المعارضين الذين تقبرونه شخصية رئيسية في الرواية المعاصرة».[5]

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) دار الغرب للنشر و التوزيع . وهران . الجزائر .(د.ط) .2004.ص261.

[2] المرجع نفسه . ص نفسها.

[3] بول ريكو: الزمان و السرد (الحبكة و السرد التاريخي) تر: سعيد العاني و فلاح رحيم. دار الكتاب الجديد . ج1 طرابلس . ليبيا ط1 . 2006. ص 10.

[4] المرجع نفسه .ص نفسها .

[5] مها حسن القصراوي: الزمان في حكاية الرواية العربية . المؤسسة العربية للدراسات و النشر . بيروت . لبنان .ط.2004 ص 36.

و من خلال التعريف يبين أنه الزمان عند بعض النقاد يعد العمود الفقري الذي شد أجزاء الرواية المعاصرة و العنصر الفعال فيها.

4/تقنيات المفارقة السردية:(An achronie Narrative)

يعتبر جيراردحينيت «كل مفارقة زمنية تكون بالنسبة للحكاية التي تتضمن فيها و التي تضاف إليها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى من ناحية النحو السردي و هذه التخمينات يمكن أن تكون أكثر تعقيد أوبإمكان أي مقرنة تكون في شكل حكاية أولى بالنسبة لمفارقة أخرى تتألف منها ».[1]

أي أن كل مفارقة زمنية تكون تكون ضمن العمل السردي حكاية جديدة و كذلك بالنسبة لعلاقتها مع المفارقات الأخرى و يتعقد مشكلات هذه المفارقات الزمنية يصبح من الضروري إمعان النظر لك شفراتها.

و مدى المفارقة هو« المجال الفاعل بين نقطة و بداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة » [2]

أما سعة المفارقة او إتساعها « فينبغي قياس المساحة التي تشغلها باعودة إلى الوراء على صفحات الرواية».[3]

مما يعني أن الترتيب يضم المفارقات الزمنية التي يندرج تحتها ما يسمى بالاسترجاع و الاستباق وسنقف عند كل منها بالتفصيل المهم فيما يلي :

1.4/ الإسترجاع "الإستدكار"(Analepsies):

يمثل تقنية الإسترجاع تقنية زمنية يستطيع السارد من خلالها العودة إلى زمن سابق مرت به ذاكرته وهو "مخالفة لسير السرد تقوم على عودة السارد إلى حدث سابق و هو عكس الإستباق».[4]

---

[1] نبيلة رويش : تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السمائي . دار ريحانة الجزائر (د.ط) 1997ص82.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي ص74.

[3] أمينة يوسف: تقنيات السرد بين النظرية و التطبيق ص80.

[4] سهام مديدة: بنية الزمان و المكان في قصص الحديث النبوي ص28.

و يطلق عليه أيضا إسم السرد اللاحق أو السرد البعدي من ثم « يشكل كل إسترجاع بالقياس بالحكاية التي تنتمي إليها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى ».[1]

و قد قسم "جيراردجينت "(g.gnrte)الإسترجاع إلى نوعين رئيسيين هما الإسترجاع الداخلي :والذي حدده بكونه إسترجاع يكون « حقله الزمني متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى .أما الإسترجاع الخارجي فهو ذلك الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الاولى».[2]

أ الإسترجاعات الخارجية:(exteral analepsies)

هو ذلك «الإسترجاع الذي تظل سعته كلما خارج سعة الحكاية الاولى و الإسترجاعات الخارجية لا توشك في أي لحظة أنه تتداخل مع الحكاية الاولى لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص . هذه السابقة أو تلك ».[3]

و يمثل هذا النوع من الإسترجاع إستعادة أحداث تعود غلى ما قبل بداية الحكي.

ب الإسترجاعات الداخلية :(internal analepsies)

يرى "جينت" أن الإسترجاع قد يكون مثل القصة « حين يتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى وما أن يكون غير القصة حين يتناول مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى ».[4]

و هو على عكس الإسترجاع الخارجي فإن الإسترجاع الداخلي لا يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها . حيث يعود المؤلف الضمني إلى الوقائع و الأحداث.«إما لسد ثغرة سردية فيها أو

---

[1] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية دار المعرفة للطباعة الجامعية و النشر . مصر . (د.ط) 2007.ص110.

[2] صفاء المحمود البنية السردية في رواية خيري الذهبي (الزمان و المكان) مخطوط رسالة المنسر الشرافأ.ب عسان مرتضى .جامعة البحث (د.ب) .2010/2009 .ص120.

[3] جيرارد جنيت. خطاب الحكاية- ص60-61.

[4] صفاء المحمود . البنية السردية في رواية خيرى الذهبي (الزمان و المكان)ص 120.

لتسليط الضوء على شخصية من الشخصيات ؟ أو للتذكير بحدث من الأحداث و قد تضمن الإسترجاع الداخلي ما ليس له حله وثيقة بها أي المنتمي إليها سعيا منه في الحالتين لتحقيق غاية فنية في بنية الكتابة».[1]

و هذا الإسترجاع بدوره ينفسم إلى قسمين:

ب1/ الاسترجاع الداخلي غير المنتمي للحكاية:

حيث إستطاع المؤلف الضمني أن يضمن هذه السيرة إسترجاعات لا علاقة لها بسير السارد نفسه و لكنها تقترب من الهدف لسبق أن أشار إليه الكاتب و هو العناية بالسيرة الشعبية ومن هنا لفتح السارد السرد بإسترجاع داخلي " سميه البعض براني الحكي".[2]

ب2/ الإسترجاع الداخلي المنتمي للحكاية:

يهدف المؤلف الضمني من خلال ذلك النوع من الإسترجاع إلى تغطية حدث ما المرتبط بإحدى الشخصيات الروائية لم يتم إستكماله من قبل أو دعمت الحاجة إلى تغطيته من جديد « وهو الذي يجانس موضوعه موضوع الحكاية [....] و هو نوعان تكملي و مكرر».[3]

فمن الإسترجاع الداخلي التكميلي مثلا عودة السارد لإستكمال ما فاته من سيرة والده مخافا وراءه إشارات زمنية تشير إلى بداية الحكاية.

و بذلك يكون الإسترجاع تقنية زمنية ما دام يهدف إلى قياس زمني متعلق بنظام الأحداث في القصة.

2.4/ الإستشراق (الإستباق) (prohepses)

يعد الإستباق أيضا نوعا من أنواع المفارقات السردية و فيها يقوم الكاتب بالقفز إلى المستقبل وبالتالي « التطلع إلى ما هو متوقع أو نحتمل الحدوث في العالم المحتكي» [4] إنه كما يرى " دافيدلودج" (davidladj) « الرؤية المتوقعة كما سيحدث في المستقبل بحيث يتوقع الراوي وقوع أحداث قبل تحقيقها في

---

[1] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية ص112.

[2] ينظر صفاء المحمود البنية السردية في رواية خيري الذهبي (الزمان و المكان) ص113-114.

[3] المرجع نفسه ص114.

[4] سهام سديرة : بنية الزمان و المكان في قصص الحديث النبوي الشريف ص31.

زمن السرد و نصطدم أمام ترتيب زمن غير طبيعي» [1] فهو العالم الذي يصنعه الروائي من خلال تنبئه بأحداث ووقائع قبل وجودها في الواقع .

« كما يجسد الإستباق إرتباط أحداث القصة ببعضها البعض حتى وإن كانت منفصلة و متباعدة وتتطلب راو يعرف القصة بأكملها لأنه من غير المعقول أن يستسرق وقوع أحداث لا علم له بها . فينتقل الراوي بسرعة إلى الأمام في نفس الإيطار الزمني للحدث مصور الأحداث قبل تحققها في زمن السرد و من جهة فإن الراوي يعد القارئ لتقبل الأحداث التي ستأتي و بالتالي إهتمامه في العملية السردية و إسهامها في إنتاج النص إلى جانبه». [2]

أ الإستباق الخارجي:

تجد الإستباق الخارجي موضعه في لحظتين مهمتين من لحظات السرد . اللحظة الأولى قبل البدء في الحكاية حيث يخلف المخاطب السردي إستباقا مفتوحا على المستقبل (مشكلا حضورا بارزا للمؤلف الضمني) أملا منه في من سيأتون بعده لعلهم يفتحون أعينهم ذات يوم لمعرفة الحقيقة و اللحظة الثانية هي لحظة النهاية حيث يفتح السارد الباب على مصر عليه للتأويلات المستقبلية».[3]

ب الإستباق الداخلي:

يحدث الإستباق الداخلي في بنية الحكاية من الداخل و هو « الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخترع على إيطارها الزماني ».[4]

---

[1] عبد المنعم زكرياالقاضي: البنية السردية في الرواية ص117.

[2] ينظر:سهام سديرة: بنية الزمان و المكان في قصص الحديث النبوي الشريف ص.31

[3] ينظر: عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية ص117.

[4] ينظر: عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية ص117.

و تتعدد أشكال الإستباق الداخلي إستجابة لإستدعاء السارد مجمل من الأحداث من الماضي ثم ينطلق بإتجاه المستقبل و يتشابه الإستباق الداخلي مع إسترجاع في أنه منه ماهو غير منتمي إلى الحكاية و منه ما هو منتمي إليها». [1]

و هذا يجعل الإستباق الداخلي بدوره مقسما إلى قسمين:

ب.1/ الإستباق الداخلي غير منتمي للحكاية:

يرى هذا النوع «جزءا من السرد المستقبلي و لكنه غير داخل في مضمون الحكاية (براني السرد) ونظرا إلى شراء الثلاثنية بالتجارب و الحكاية التضمنية غير المنتمية إلى مضمون الحكاية الإيطارية و قد كثرت الإستباقات فيها».[2]

ب.2/ الإستباق الداخلي المنتمي للحكاية:

وهذا النوع من الإستباق يتشابه مع الإسترجاع بأن له نوعين :

أحدهما سيد نقصا مسبقا سيحصل في السرد الأولي « إنه تعويض حذف لاحق موجود يكمل السرد و النوع الثاني هو الذي يكرر مسبقا مقطعا سرديا لاحقا و يأتي هذا الإستباق عموما في صورة إشارات قصيرة تنبه إلى حدث يتناوله السرد». [3]

هذه الأخيرة منفصلة و ينقسم إلى خارجي و داخلي فالأول له لحظتين أو حالتين مهمتين من لحظات السرد في حين الثاني لا يخرج عن حالته لمهاناته التي لا يتجاوز بها خاتمة الحكاية.

ترتكز سرعة الزمن في النص السردي على مظهرين مهمين للحركة السردية الزمنية هما تسريع السرد وإبطائه .

---

[1] المرجع نفسه ص113.

[2] ينظر: عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية ص119-120.

[3] المرجع نفسه ص120.

5/ تقنيات الحركة السردية:

1.5/تسريع السرد:

ومن أهم عناصره نجد:

أ الخلاصة: " le sommaére"

تعتبر الخلاصة تقنية سردية يتم من خلالها إختصار الزمن في النص السردي بأيامه و شهوره و سنواته في بضع فترات و بهذا فهي « تحتل مكالنة محدودة السرد الروائي بسبب طابعها الإختزاليا لماثل في أصل تكوينها و الذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث و عرضها مركزة بكامل الإيجاز و التكشيف».[1]

وبهذا تكون الخلاصة تقنية سردية تمكن السارد من تلخيص الأحداث و يمكن أن نميز ثلاثة أنواع من الخلاصة هي:

أولا: التقديم الملخص "presentationrésumée"

و من خلالها يقوم السارد بتقديم موجز و سريع للأحداث و الكلمات بحيث « لا تعرض أمامناسوا لحصيلة "le bilon" أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد إنتهت إليها تطورات الأحداث في الرواية» .[2]

أي لا يقوم الراوي أو السارد إلا يعرض الحصيلة التي ألت إليه الأحداث دون الخوض في تفاصلها.

ثانيا: خلاصة الأحداث غير اللفظية "nonverbaux"

و تتشكل أساسا من « سرد تلخيص يتناول أجزاء من القصة يقوم الراوي بإختيارها و صياغتها من وجهة نظره الخاصة » [3]أي أن الراوي يبث فكرته الخاصة إلى القارئ.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء. الزمن.الشخصية)ص145.

[2] الرجع نفسه ص153.

[3] الرجع نفسه ص154.

ثالثا/ خلاصة خطاب الشخصيات:

يتعلق هذا النوع من الخلاصات بالشخصيات و كلامها . «أي كما صدرت عنها عبرى بها لفظيا فالأمر يتعلق إذن بخطاب تلفظه الشخصيات في الأصل كما جرى تلخيصه و تقطيعه من طرف الراوي بأكثر ما يكون من الإجاز و الإقتضاب » [1] أي يتناول الراوي تلخيص خطاب تلفظه شخصيات الرواية.

ب الحذف (القطع) "léllipse"

يعتبر السرد « تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة» و عدم التطرق لما جرى فيها من وقائع و أحداث فالقطع يختصر كثيرا من المسافات بكلمات بسيطة كأن يقول السارد " ومرت سنتان" أو إنقضى زمن طويل معاد البطل من عيبته « و هذا القطع قد يعط يفترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة الحقيقي ».[2]

و تميز بين ثلاثة أنواع من الحذف هي:

أولا:الحذف المعلن:

و المقصود به « إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح سواء جاء ذلك في بداية السرد كما هو شائع في الإستعمالات العادية أو تأحلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين إستئناف السرد لمساره» [3]حين يقوم السارد بإعلان الفترة الزمنية المحذوفة يشكل صريح كأن يقول " مرت سنتين" مثلا.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء.الزمن.الشخصية)ص154.

[2] نضال الشمالي: الرواية و التاريخ . عالم الكتب الحديث. إرب الأردن ط1 2006 ص171.

[3]حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء. الزمن. الشخصية)ص159.

ثالثا:الحذف الضمني:

و هذا الحذف يمكن أنه لا تخلو منه أي رواية و أي عمل روائي و هذا السبب بسيط و هو« كون السارد عاجزا عنه .

إلتزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث و مضطرا ومن ثم القفز بين الحين و الأخر على الفترات الميتة في القصة و يعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية بحيث لا يظهر الحذف في النص بالرغم من حدوثه و لا تنوب عنه أي إشارات زمانية و مضمونية و إنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه بإقتفاء أثر الثغرات الحاصلة» [1]فهنا يكون الحذف مخفيا يتوجب على القارئ الإهتداء إليه و ذلك من خلال مكانه في القصة .

ثالثا:الحذف الإفتراضي:

و هذا النوع من الحذف « يأتي في الدرجة الأخيرة بعد الحذف الظمني و يشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي إستغرقه و كما يفهم في التسمية التي يطلقها عليه "حنيت" و ليس هناك طريقة مؤكدة لمعرفته سوى إفتراض حصوله بالإسناد إلى ما قد نلاحظه من إنقطاع في الإستمرار الزمن للقصة مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشمل (.....) أو إقفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما ....إلخ[2] ».

و هكذا نكون قد ميزنا بين ثلاثة أنواع من الحذف.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء. الزمن. الشخصية)ص162.

[2] المرجع نفسة ص163.

2.5/تعطيل السرد:

و هو المصطلح المقابل لمصطلح تسريع السرد و يعني«الإبطاء و التمديد في وتيرة السرد »[1] و هذا معناه أنه يعمل عكس ما تعمله تقنيات تسريع السرد إذ يقوم بإطالة العمل الأدبي و إبطاء سير وتيرة الأحداث

و من بين العناصر نذكر :

أ المشهد: (scène):

يقول حسن بحراوي قيما يتعلق بالمشهد « يحتل المشهد موقعه المتميز ضمن تقنيات تعطيل السرد وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد و قدرته على تكسير رتابة الحكي بظمير الغائب الذي ظل يهيمن ولا يزال على أساليب الكتابة الروائية »[2] فهو الذي يحقق نوعا من التساوي بين المقطع السردي و التخلي في القصة.

ب الوقفة(pause):

تشترك القفة الوضعية مع المشهد في الإشتغال على حساب الزمن السردي الذي تستغرقه الأحداث في تعطيل زمنية السرد و تعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر و لكنهما يفترقان في إستقلال وظائفهما و في أهم أفهما الخاصة.[3]

و يمكن التميزبين نوعين من الوقفات الوصفية:«الوقفة التي ترتبط بلحضة معينة من القضية حيث يكون الوصفتوقفا أمام شيء أو عرض spectacle يتوافق مع موقف تأملي للبطل نفسه و بين الوصفة الخارجية عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطات إستراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه ».[4]

---

(1) سهام سديدة: بنية الزمان و المكان في قصص الحديث النبوي الشريف ص32.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (القضاء.الزمن.الشخصية) ص166. ص32.

(3) ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء .الزمن.الشخصية) ص177.

(4) المرجع نفسه ص177.

و بهذا يكون كل من المشهد و الوقفة يساعد على تعطيل الحكي و إبطاء زمن الخطاب على حساب زمن القصة.

6/ الترتيب:

مما لا شك فيه أنه لا يوجد لأي عمل إبداعي روائي كان أو قصصي إلا و يقوم وفق ترتيب زمني معين يتوافق مع سير الحكاية سواء من الماضي إنطلاقا نحو الحاضر أو من الحاضر رجوعا إلى الماضي و يمكننا التميز بسهولة بين أكثر من ترتيبين لتوالي الأحداث:

1.6/ الترتيب الأول هو الذي ينهض على مستوى الوقائع:

و كأن لما يجري قصة واقعا زمنيا تاريخا توالت و فقه الأحداث وفق ترتيب أخد[1]

2.6/ الترتيب الفني الذي إرتاد الراوي :

و كأن الراوي من «خلفه المؤلف الضمني خربط توالي الأحداث الوقائعي التاريخي و أبدع لها في قوله الذي بناه بالكتابة تواليها مختلقا »[2].

و في هذا الترتيب يخلط الراوي ترتيب الأحداث و تاريخاتيها

7/ التـــــواتــر:

و يعني العلاقة بين القول في النص الروائي و بين القصة من حيث « تكرار الوقوع و تكرار الذكر »[3].

و لقد أمكن تحديد أربع حالات للتواتر:

---

[1] ينظر:يمنى لعيد . السرد الروائي ضوء المنهج البنوي ص 114.

[2] يمنى العيد: السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي ص114.

[3] يمنى العيد بنية: السرد الروائي في الضوء المنهج البنوي ص114.

«**1**:الراوي يقص مرة واحدة على مستوى القول ما وقع مثل : أمس تمت باكرا .

2:الراوي يقص مرات ما يرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات مثل : الإثنين تمت باكرا . الثلاثاء تمت باكرا . الأربعاء تمت باكرا ...إلخ.

3:الراوي يقص عدة مرات ما جرى حدوثه مرة واحدة مثل: أمس تمت باكرا .

4:الراوي يقص في مرة واحدة ما جرى حدوثه و وقوعه عدة مرات مثل: كنت كل مساء أنام باكرا»[1].

وهذه الأنواع الأربعة لأشكال التواتر .

و يمكن من خلال كل ما سبق أن نقول أن الزمن له أهمية كبيرة في المعمل الروائي و من دونه لا يمكن ترتيب الأحداث أو معرفة الحقيقية التي وقعت فيها و نمت الواقعة الروائية أو الحدث. فالروائيون يعتمدون على عنصر الزمن لأهميته في سرد الأحداث و بالخصوص التارخية منها . التي تتطلب ذكر الوقائع بالترتيب الزمني دون تقديم أو تأخير لحادثة تكون وقعت في حقبة زمنية معينة فالزمن الفاعلية الكبرى في تحضير الجو النفسي لأجل إسعاب أحداث القصة و شخصياتها و ظروفها .

و لهذا فالزمن مهم في العمل الأدبي و من دونه لا يمكننا ترتيب الأحداث أو معرفة الحقبة فيها الواقعة كما تقتض بنا الحاجة للوقوف على دراسة المكان و أهميته في العمل الأدبي .

IV/البنية المكانية و أنواعها:

أثبتت المكان مند القديم دوره القوي في تكوين حياة البشر و ترسيخ وجودهم و تحديد هويتهم ومعرفة تصرفاتهم و تحديد أفعالهم و ذلك كونه شديد الإرتباط بهم ودائم الإتصال معهم فهم يعيشون فيه ويتعايشون معه و بذلك يكون « للمكان في العمل الروائي حضوره و للإنسان في المكان حضوره و للزمان في

[1] ينظر المرجع نفسه ص130-131.

المكان حضوره و للغة دوما في تجسيدها هذا الحضور و إذا تأملنا المكان الروائي وجدنا أنه هو الذي يمثل البعد المادي الواقعي للنص و هو الفضاء الذي تجري فيه لا عليه الحوادث .ولا الأولوية ولا نبالغ إذا قلنا :إن المكان يعد قي مقدمة العناصر و الأركان الأولوية التي يقوم عليها البناء السردي سواء أكان هذا السرد قصة قصيرة أم قصة طويلة أم رواية»[1].

و لقد أثبتت الدراسات أهمية المكان في العمل الأدبي كما له من أثر في مساعدة القارئ على فهم موضوع القصة فنجد القاص أو الروائي يصف المكان بكل دقة ليوصل بذلك المشهد المرغوب فيه سواء أكان هذا الأخير مستشهدا جميلا أم عكس ذلك .

1/المكان لغة:

وردت في القرآن الكريم هذه اللفظة في مواضع عديدة منها ما ورد في معنى (الموضع) و (المحل) تذكر قوله تعالى :

﴿و اذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا﴾ [2]«أي حين تنحت و إعتزلت أهلها في مكان شرقي بيت المقدس لتتفرغ لعبادة الله »[3].

و قال أيضا:

﴿قالوا أيها العزيز إن له أبا شيخا كبيرا فخد أحدنا مكانه إنا نراك من المحسنين﴾[4]

---

[1] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي (دراسة) . الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت. لبنان.ط1.2010.ص131.

[2] سورة مريم: الأية 16.

[3] محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير .ج2.قصر الكتاب . البليدة. الجزائر ط5. 1990 ص213.

[4] سورة يوسف: الأية :78.

فهو بشير إلى مكانه سيدنا "يوسف عليه السلام" و محبته في قلب أبيه وما نخرج به من هذا أن المكان لديه معنيان :معنوي و أخر حسي (مادي) يقول "ابن منظور" « و المكان –الوضع – و الجمع أمكنة وأمكنة و أماكن جمع العرب تقول: كن مكانك و أقعد مقعدك فقد دل على أنه مصدر من مكان أو موضع منه و إنما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية »[1].

أما "الزمخشري" فقد تناوله في أساس البلاغة على أنه « وهو مكين عند السلطان و هم مكناء عنده مكانة (...) ثم قيل الناس على مكانتهم : على مقارهم »[2] أي على طبقاتهم فهو هنا يجعل المكان دلالة على طبقاتهم.

2/ المكان إصصلاحا:

إن اللفظة " المكان" لديها من الإيحاءات و الدلالات فنجد عديد من النفاد و الفلاسفة يعرفونه كل حسب رأيه و لهذا أصبح المكان موضع جدل جميع المفكرين .

وبالتالي حظي " المكان" بمكانة مرموقة في الدراسات الأدبية فمن دونه لا يستقيم العمل الأدبي و قد أكد العديد من النقاد على أهمية المكان في العمل السردي فمثلا "يوري لوتمان" (yourilotman) يعرف المكان فيقول « المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر و الحالات و الوظائف أو الأشكال المتغيرة ...إلخ التي تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المالوفة (العادية (مثل:الإتصال . المسافة...إلخ),و يجب أن تضيف إلى هذا التعريف ملحوظة عامة. و هي أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المعطاة على أنها مكان يجب أن تجرد هذه الأشياء من جميع خصائصها ما عدا تلك التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكاني التي تدخل في الحسبان»[3].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب. مادة (مكان)ص414.

[2] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري أساس البلاغةج2 ص223.

[3] صالح ولعة: المكان ودلالته (في رواية مدن الملح لعبد الرحمان منيف) عالم الكتب الحديث. إربد. الأردن .ط2010.1.ص40.

يعني أن المكان يتكون من مجموعة أشياء تجمعها علاقة تجانس كالإتصال و المسافة مثلا كما يمكننا فهم أن هذه الأشياء المعطاة يجب أن نجردها من خصائصها حتى تصبح طابعا مكانيا.

و يرى "باشلار" (bachelaed.gaston) « أن دون المكان الذي ينجدب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية و حسب فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي بل بكل ما في الخيال من تحير»[1].

نستخلص من قول "باشلار" أن المكان عبارة عن مكان هندسي يحمل أبعادا و مقاييسا و إنما هو عبارةعن مكان عاش فيه بشر يخبئ في أحضانه ذكرياتهم و حركاتهم و أحزانهم و أفراحهم .

كما نجد « أن المكان الروائي هو المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة إنصياعا لأغراض التخييل الروائي و حاجياته»[2].و هذا يعني أنه المكان مرتبط بالتعبير عن المشاعر و التصورات المكانية و هو يجمع بين المحسوس و الملموس و هو مكون أساسي في الرواية لا يمكن تجاهله و الإستغناء عنه لأنه يؤثر فيها ويتأثربها.

ولقد« إستعمل الفرنسيون كلمة (فراغ) "espace" بدلا من (موقع) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث و (المكان) يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية و المكان يرتبط بالإدراك الحسي»[3]. يعني هذا أن المكان في نظر الفرنسيين يمثل الأبعاد التي تدور فيها أحداث الرواية و يرتبط بالعواصف و الأحاسيس التي يخلفها بنو البشر في ذلك المكان و هناك من «يشبه المكان و الزمان (العنصران اللذان يشكلان مناخ)

---

[1] المرجع نفسه، ص41.

[2] سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء و الرؤيا. مقاربة نقدية. إتحاد كتاب العرب. دمشق (د ط).2005.ص68.

[3] محمد غرام: شعرية الخطاب السردي (دراسة). منشورات إتحاد كتاب العرب دمشق.(د.ط).2005.ص68.

»[1].يعني أن هذان العنصران (المكان و الزمان) هما الأساس في القصة الأنهما يساعدان القارئ على إدراك الأحداث.

3/بناءالفضاءالروائي:

يعد«الفضاء الروائي و المكان الروائي مصطلحان بينهما صلة وثيقة و إن كان مفهومهما مختلفا فالمكان سواء أكان مكانا واحدا أم أمكنه عدة و لكننا حين نضع مصطلح المكان مقابل مصطلح الفضاء بغية التمييز بين مفهومهما فإننا نقصد بالمكان المكان الروائي المفرد ليس غير و نقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعا. بيدأن دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموعة الأمكنة في الرواية با تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة و لوجهات النظر للشخصيات فيها و من ثم يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولا و إتساعا من مصطلح المكان»[2].

هنا نقول إن كلا من الفضاء و المكان الروائي بينهما صلة وثيقة على الرغم من إختلافهما فالمكان الروائي يدل في وسط الرواية أي أنه لا يخرج عن حدود العمل الأدبي سواء كان هذا واحدا أو أمكنة عدة أما الفضاء الروائي فهو لا يقتصر على الأمكنة الموجودة في الرواية أو القصة بل يتسع ليضم الإيقاعات التي ساعدت في بناء الحوادث التي تكون في هذه الأمكنة.

و بهذا يكون مصطلح الفضاء مظلة يتدرج تحتها مصطلح المكان و لعل دراسة "غالب هلسا" في الرواية و قد تطرق الباحث إلى علاقة التأثير المتبادل بين المكان و السكان و بين أن المكان ليس ساكنا بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان وقد صنف المكان في ثلاثة أنواع:

---

[1] المرجع نفسه. ص نفسها.

[2] سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء و الرؤيا. مقاربات نقدية .ص71.

1.3/ المكان المجازي:

و هو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية حيث نجد المكان ساحة للأحداث و مكملا لها و ليس عنصرا مهما في العمل الروائي إنه سلبي مستسلم يخضع لأفعال الأشخاص .[1]

2.3/ المكان الهندسي:

و هو المكان الذي «تعرضه الرواية بدقة و حياد من خلال أبعاده الخارجية »[2] ففي هذا يتطرق الروائي إلى وصف المكان بكل تفاصيله البسيطة الظاهرة على الطبيعة.

3.3/ المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي:

وهو قادر على إثارة ذكر المكان عند المتلقي.[3]

كما يرى " حميد لحميد" أن «مصطلح الفضاء أوسع من المكان و أن مجموع هذه الأمكنة (الواردة في الرواية) هو ما يبدوا منطلقا أن نطلق عليه إسم : وضاء الرواية لأنه الفضل أشمل و أوسع من معنى المكان والمكان بهذا المعنى هومكان الفضاء». [4]

و" حميد لحميداني" يصرح بأن الفضاء أعلم من المكان و أن كل الأمكنة التي يتم ذكرها في الرواية هي التي نطلق عليه إسم :فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل و أوسع من معنى المكان و المكان بهذا يكون جزءا لا يتجزأعن الفضاء .[5]

---

[1] محمد غرام: فضاء النص الروائي. دار الحوار للنشر و التوزيع . اللاذقية. سوريا ط1.1996.ص111.

[2] محمد غرام: فضاء النص الروائي ص. 111.

[3] ينظر: المرجع نفسه. ص112.

[3] ينظر: المرجع نفسه. ص112.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ص61.

4/أنواع الأمكنة :

1.4/المكان المفتوح:

«يشمل التشخيص المكاني على أنظمة جمالية دقيقة و هي ألفة المتاهي في العمق و الكبر و الفخامة الهائلة و يواجه إنفتاحيته المكان بحركة التقابلات التي تنتهي بعكس السمات الشعورية على النسق المكاني معنى ذلك أن الشاعر يستوقفه المكان المفتوح المتسع مثل الغابة أو البحر أو الصحراء فيضيف عليه بعدا نفسيا يتداخل و أشياء العالم الواسع فيشبه الروح الروح المتمردة على الضيق في ذرات المكان الساكنة و يحاول إشتقاق العمق و الفخامة المتخفية في حدود المكان الكبير ليعيش لحظة نفسه مغروسة بالزوايا التي لا تعرف النهائية والإنغلاق إنها لحظة تتبادل بين نمطين من العوالم : العالم الكبير الموضوعي و عالم الإنفعالات»[1]

ومنه يتضح أن المكان المفتوح متمثل في الغابة أو البحر أو الصحراء ...إلخ.

و هو الذي يتميز بالإتساع و الشساعة حيث لا نقيد فيه الشخص ولا يشعر بالضيق فيحس بأنه حر طليق يسبح في فضاء لا حدود فيه ف «المكان المفتوح حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة بشكل فضاء رحبا و غالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق »[2].

يعني أن هذه الأمكنة باستطاعة الجميع الإلتحاق بها فهي مكان عام يسمح للناس بالإلتقاء والتواصل و هو يساعد الشخصيات في مسايرة الحدث و التحرك بطلاقة و حرية.

2.4/ المكان المغلق:

هو الذي يمثل في أغلب الأحيان تلك المساحة المحدودة و الضيقة و هو المعزول عن العالم الخارجي كما أن محيطه أضيق بكثير مفارقة بالمكان المفتوح.

---

(1) سحر هادي شبر: الصورة في شعر نزار القباني (دار المنهج للنشرو التوزيع . عمان .الأردن .ط1.2011. ص140.

(2) أوريده عبود: "المكان في القصة الجزائرية الثورية دراسة نبوية لنفوس ثائرة لعبد الله ركيبي www.vqu.edu.sa.يوم 20-11-2014 الساعة:20:14 ص40.

«وقد يكون للمكان المغلق جمالية حلمية تستشري في الدقائق الذكريات القافية على الأركان و الخزائن و الصناديق و المقاهي و الأكواخ...وغيرها»[1].

هذا يدل على أن المكان المغلق ما هو إلا عبارة عن مكان خاص له حدود جغرافية و هناك من يقول إنه « يمكن أن نفسر أكثر المكان المغلق بالتقيد إلى درجة قد يحمل معها خاصية أساسية تتمثل في صعوبة أو إستحالة إختراقة و هذا النوع من المكان نجده بشكل متنوع و بصورة جالية في قصة لم تتم»[2].

هذا يحيلنا إلى القول إن المكان المغلق يتميز بالتقيد و عدم الحركية فهو يمكلنا إلى درجة أننا لا يمكننا خرقة أو تجتازه حيث لا يوجد هذا المكان بصورة واضحة في القصص غير المكتملة .

و هناك من يعرفه أنه: « المكان الذي يكتسي طابعا خاصا من خلال تفاعل الشخصية معه و من خلال مقابلته بقضاء أكثر إنفتاحا و إتساعا فالمكان له علاقة مباشرة بالفقدانية و الإنفصال و اللاتوارن فهو مرجع علامي ممتلئ دلاليا»[3] مما يعني أن المكان المغلق لديه طابع يميزه عن باقي الأمكنة وهو يتميز بعدم الإنفتاح و الإتساع و له علاقة مباشرة ووطيدة بعدم الإتصال و الثوازن كما تربطه علاقة مباشرة بالفقدان .

و مما سبق نقول: إن المكان المغلق هو الذي يتميز بالضيق و تكون حدوده معلومة غير قابلة للإتساع و هو المكان الذي يرتاده الإنسان ليبقى فيه سواء أكان بإرادته أم بإرادة غيره لهذا فهو عبارة عن شكل هندسي يقيد حياة الأشخاص و تصرفاتهم ضمنه.

ومنه فمن المستحيل ان يخلو اي عمل روائي على اختلاف صيغه من الفضاء المكاني دلك لان وجوده يمثل عنصرا اساسيا في هدا العمل الفني كما يعتبر المكان مسرحا لاحداث الرواية .

---

(1) سحر هادي شبر: الصورة في شعر نزالر القباني (دراسة جمالية)ص141.

(2) أوريده عبود: "المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله الركيبي" ص40.

(3) أحلام معمري: بنية الخطاب السردي في رواية (فوضى الحواس)ل: أحلام مستغانمي. ص86.

وبهدا نكون قد اتممنا تنظيرنا حول الفضاء المكاني في الرواية والدي كان خاتمة للجانب النظري من بحثنا هذا .

الفصـــــــــل الثانـــــي

تجليات المتخيـــل السردي فـــي روايـــة "الخضر"

الفصـــــل الثانـــي

تجليات المتخيـل السردي فـي روايـة "لخضر"

I/ الشخصيات المتخيلة و دلالتها

II/المنضور الروائي المتخيل

III/البنية الزمانية المتخيلة

IV/الفضاء الجغرافي و دلالته

I/الشخصيـات المتخيلـة و دلالتهـا:

تعد الشخصية عنصرا هاما في البناء الروائي فهي المحرك لجميع الأحداث و الوقائع و نظرا لأهميتها لا يمكن الإستغناء في الروايات الأدبية.

و بالرغم من مكانتها (الشخصية) لا يمكن فصلها عن باقي العناصر المكونة للرواية فهي ترتبط إرتباطا وثيقا بالأحداث التي تعالجها تصبح في فضائها نفية لنموها و تطورها.

و الشخصية«ليست مجرد صورة لشخص مرجعي و إن كانت بتكوينها تحيل عليه و هي بهذا المعنى ليست إعادة تركيب نسخي لما هو في الواقع المرجعي كما أنها ليست تسخير الموقف جاهز يعينه المؤلف بل هي عملية بناء و تكوين بوسائط تقنية في الرواية بمهمة الإحالة عند القراءة على عالم الواقع المرجعي»[1]

و معنى ذلك أنها ليست تمثيلا لشخص حقيقي على الرغم من أنها تشير عنه و تحيل إليه ذلك عن طريق خاصية يعتمدها السارد في بناء روايته فالدرس للرواية(لخضر) للكاتبة "ياسمينة صالح" يجدها تعج بكم هائل من الشخصيات مختلفة الأدوار برعت الكاتبة بتوظيفها في سياق شيق فنجدها قد وظفت العديد من الشخصيات التي منحتها أدوارا .

مختلفة إلا أن الشخصية البطلة و التي قامت الكاتبة بإعطائها دور مسير أحداث الرواية هي الشخصية المهيمنة في النص و التي كانت الشخصيات الأخرى الثانوية و الرئيسية تحيا و تموت على أساسها.

1/الشخصيـة الرئيسيـة:

تختلف الأدوار و المعايير بين الشخصيات البطلة و الشخصيات الرئيسية و الأخرى الثانوية و ذلك لأن الشخصية البطلة غالبا ما تبنى و تركب عليها أحداث الرواية إذ يحس القارئ بأنه مشارف سيرة ذاتية و ذاكرة حية لهذه الشخصية بالإضافة إلى أن الشخصية البطلة و التي تدور حولها كل أحداث الرواية تعد هي المفتاح الأساسي

[1] يمنى العيد: الرواية العربية (المتخيل و بنيته الفنية) ص 44 دار الغزالي بيروت لبنان ط3 2010.

لفهم الشخصيات الرئيسية و الثانوية الفاعلة في النص و هذا لأنها تجسد مجمل الأحداث التي يستعرضها البطل و التي ترتبط بهاتة الشخصيات .

و قد إختارت الكاتبة "ياسمينة صالح" شخصية "لخضر" لتمثيل دور البطل و تحريك إحداث هذه الرواية بالتفاعل مع الشخصيات الأخرى سواء أكانت رئيسية أم ثانوية و للإشارة على أهمية هذه الشخصية في الرواية نذكر أن إسم هذه الشخصية هو في حدذاته عنوان هذا العمل الروائي.

1.1/ لخضـر:

يعد لخضر الشخصية البارزة التي تدور حولها جميع أحداث الرواية التيإختارتها الكاتبة مند بداية العمل الروائي فنجدها عنونة روايتها بإسم هذا البطل و إستعملت مباشرة الرواية بالحديث عنه إذ بدأت في إستعراض حياة الحاضر كسيد له بيت واسع و خادم طوع إشارته و قد بدأت سرد ماضي هذه الشخصية من بداية الرواية كما نجدها قد باشرت في تناول بعض الومضات لحياته القديمة الماضية من خلال تصويرها للبطل الذي يقوم بتذكر والده و نزعة للمرايا و نلمس هذا في:

«كان يريد أن يتحرر من عقد البداية و يرسم لنفسه جهة أخرى غير تلك التي يدافع عنها الناس ؟ كان يدرك أنه بحاجة إلى قوة هلامية ليصبح شيئا مغايرا عما كان من قبل أيام كان يخطط له والده مستقبلا يصلح البؤساء...؟ »

«والده...؟»[1]

ففي هذا المقطع نلتمس شعور البطل بالبؤس و الشقاء الذي ألحقته به ذاكرته المتعبة مما جعله لا يطيق النظر في وجهه الذي يراه كاريزما تعكس الكثير من الخيبات و الخيانات و الطغيان و هذا يتجلى أيضا في النص الأتي:

[1] ياسمينة صالح "لخضر" المؤسسة العربية للدراسات و النشربيروت.د ط. 2010 ص09.

«سيدي...؟ أنت من أمر بنزع المرايا من الجدران و الأكنة ...؟

أنت من أمرنا بعدم ترك مرآة واحدة في البيت...؟

نظرا إلى خادمة و هو يشرح له أمرابدا له خطيرا؟ لا مكان للمرايا في البيت؟ ألهذا الحد كره نفسه؟»[1]

فمن خلال هذا المقطع نلتمس أيضا أن الكتابة تريد من خلال شخصية البطل المحوري"لخضر" أن تلج في حياته السابقة حيث أنها بدأت تعطي القارئ عدة دلالات توحي بحياة البؤس و الشقاء الذي عاشها البطل لخضر في الرواية.

فرتبه " جنرال" لم يوفرها له القدر و مكانته المرموقة و هيبته التي صار يتمتع بها في المجتمع لم تمنحها إياه الحياة ببساطة كما لم يكن يحلم بنيل هذه السلطة يوما و تواصل الكاتبة تصويرها ل: "لخضر" في حياته الحاضرة إلى أن تصل به لمكان العمل أين يتناول ملف أحد الملازمين و هو "حسين زرياب" و يتوقف عند الصورة الفوتوغرافية المرفقة مع الملف هذه الصورة التي تعود به إلى أكثر من ثلاثين سنة من الزمن نحو الخلف ليبدأ خلالها البطل في إستعراض حياته ثارةعلى لسانه و ثارة على لسان الراوي إذ نجد الراوي في أحد مقاطع الرواية.

يقول على لسان بطلها:

«أريد ملف الملازم حسين زرياب...؟

غادرالسكرتير مسرعا بينما أحنى الجنرال رأسه ليتأمل السجاد عن قرب... تنهد مقتنعا أن عليه نقله من مكان أخر كي لا تدوسه الأقدام السوداء؟»[2]

هذه الصورة جعلتها الكاتبة سببا رئيسيا في إثارة ذاكرة البطل ليبدأ البطل في إستعراض حياته السابقة بدءا من طفولته البائسة المليئة بالذل و الجوع و الفقر و الأمل و يعلق على نفسه بهذا المقطع:

---

[1] ياسمينة صالح، لخضر، ص19.

[2] المصدر نفسه، ص09.

«لم يكن "لخضر"من هؤلاء الذين يحلمون بشيء ملموس...كان يرى نفسه فاقدا للطموح مثلما كان عاجزا عن القول إنه سعيد بحياته الضاربة بعيدا في الهباء؟

نعم...؟ لم يكن سعيدا فلم يكن ثمة شاب في المدينة و في مثل سنه يدعي السعادة . كان الجميع يتفق على أن السعادة "كذبة قومية" جاهزة لشعار سخيف يكتب على شرف أولئك الذين يعرفون أنهم سعداء لأن التعاسة مرتبطة بفقر الإنسان مند أن تحولت التعاسة إلى بطاقة وطنية » [1]

ومن خلال هذا المقطع نلتمس استذكار"لخضر" عجزه و تعاسته في حياته الطفولية.

كيف لا و هو الذي توفيت أمه على مرمى من عينه و أبوه الفقير لم يحرك أي ساكن ليأخذها إلى المستشفى متدرعا بصعوبة العيش و عدم إمتلاكه لتكلفة الدواء.

لقد باع "لخضر" نفسه للشيطان (السلطة المستبدة) مثلما باع فاوست روحه لمسيفتو؟

فمثلت هذه الصفقة خلاصا "للخضر" من الموت جوعا ولا سيما بعد أن داس رأسه أحد رموز الإستبداد و السلطة و هو ضابط علي ضابط الشرطة و خطب حبيبته نجاة

فالكاتبة أرادت أن تجعل من الحب منعرجا يبعثر كل أحداث البطل و حكايته في الرواية و ينتقل به من حالة إلى حالة فيقيم صفقته مع القدر لكن هذه الصفقة لن تحرك"لخضر" بل ستوقعه فى مستنقع العبودية إذ سرعان ما يكتشف المتلقي أنها دمرت إنسانيته فقد أصبح لخضر ألة تخدم الفساد لا هدف له سوى كتابة التقارير الكاذبة التي كان يزينها لأنهم كانوا يفرحون بها كلما فاحت منها رائحة الخطر و نجد هذا في إحدى وقائع الرواية

عندمااستدعاه المشرف على عمله و هو الضابط "جعفر" إلى مكتبة و قال له «تفا ريك الأخيرة لم

[1] ياسمينة صالح، لخضر، ص 09.

تكن جيدة...أنت لا تأخذ راتبا لتتسكع في الشوارع بل لتحمل تقارير تستحق الإهتمام»[1]

هكذا يزداد في روح الشخصية حب الإنتقام و تجعله يتذكر البؤس و الشقاء و للقصر الأسري الذي ساقه إلى الهروب من البيت بحثا عن حنان أم فقدها و هربا من قهر زوجة الأب و إذلالها له..

بهذا يمكن إعتبار شخصية "لخضر" كشخصية إختارتها الكاتبة لتكون بطلة عملها الروائي و المحرك الأساسي و الفعلي لأحداث الرواية و شخوصها فلا توجد أي شخصية في الرواية لا تنتمي لحياة "لخضر" و كأنه إله الأحداث و الأقدار في هذا العمل الفني و قد أعطته الكاتبة الحرية في صناعة حياة الشخصيات الأخرى سواء بنهايتها أو ببقائها.

و من خلال تذكر البطل المحوري "لخضر" لحياته تظهر لنا عدة شخصيات رئيسية فاعلة في النص إلا أنها كانت تستمد فاعليتها في الرواية من الشخصية البطلة لأنها كانت كلها ترتبط بها سواء في الحدث أو في حياة البطل و قد إعتمدت الكاتبة على هذا الإرتباط لتجعل من شخصية "لخضر" بطلا محوريا تقوم حوله كل أحداث و شخصيات الرواية تتفاعل فيما بينها لتصنع للبطل ماضيه و سنحاول إبراز الشخصيات الرئيسية التي ساهمت في دفع عجلة الحكي إلى الأمام و منها:

2.1/ السي عثمان(الأب): "السي عثمان" و تعد هذه الشخصية من بين الشخصيات الأساسية التي خلقتها الكتابة في الرواية لتساهم في دفع عجلة الحكي و تطور الأحداث و قد منحتها دور الأب الصارم الخالي من أي عواطف الحب و الحنان وبدأت هذه الشخصية بالضهور في بداية الرواية أين تذكره "لخضر" مرعوبا إذ نجد هذه الشخصية قد أشير إليها في بداية الرواية في أول فقراتها:

«أيام كان يخطط له والده مستقبلا بصلح للبؤساء...؟» [2]

---

[1] ياسمينة صالح ، لخضر, ص136

[2] المصدر نفسه ص9.

فمن خلال هذه الفقرة يتبادر إلى أذهاننا دور هذه الشخصية في الرواية إذ يمكن إعتبار هذا المقطع كمقدمة لتناول التفاعل الذي قام بينهما السي عثمان" و بين شخصية "البطل "لخضر"

كما يستعرضها الراوي في هذا المقطع :

«كان والده حمالا في الميناء مند جاء إلى العاصمة بحثا عن لقمة العيش هاربا من قرية أكلها الفقر...فأن يعثر على عمل بعد أشهر من وصوله أمر حسده عليه كل الذين جاءوا في القطار نفسه معه لهذا شعر أن العمل قيمة يجب الدفاع عنها مهما كان نوعها كان يرى في بطالة إبنه شيئا مثيرا للتقزز و الغثيان»[1]

حيث نلتمس من هذا تجسيدها لشخصية الأب الفقيرة و العمل البسيط و تبرز الكاتبة في هذا التفاعل بين البطل و الأب الإختلاف الكبير للأفكار و الطموح إذ تصوره لا يهتم الا بالشغل و تحصيل لقمة العيش ودفع إبنه»"لخضر" إلى البحث عن عمل أنه كان مقتنع بأن الشغل غير متاح الأغلبية شباب الحي . ولكنه ظل يفكر بطريقة يورث بها إبنه شغله البائس

«يومها قال له أبوه بصوت مليئ بالسعادة:

كنت أعرف أن الله لن يتخلى عني...أخيرا صار لي سند يعينني الحمد لله كانت أول مرة يعانقه فيها والده ؟ أحس بحزن أكبر و هو يتخيل شكل الحياة التي ينتهي إليها و معه المال إبن المال»[2]

فمن خلال هذا المقطع تبرز لنا الكاتبة طموح الأب الذي لم يعانق إبنه إلا مرة واحدة إلا حين قبل المدير توظيفه و صار يعين الأب في شؤون المصروف

كما برعت الروائية في تخيل هذه الشخصية و تصويرها كأب أفقدته هموم الحياة حنانه و عطفه على أولاده و يظهر لنا هذا في المقطع التالي من الرواية «أحس لخضر بحزن غريب و هو يتساءل : هل هذه هي

---

[1] ياسمينة صالح ، لخضر، ص30.

[2] المصدرنفسه ص31.

الحياة التي نولد من أجلها؟ شعر أنه يكره هذه المهنة لأنها سبب في كل الغبن الذي ترعرع فيه و أن والده الذي لم يضمه قط إلى صدره لم تكن له دارعان ليضمه بهما بعد ساعات مميتة كان يقضي لحمل الأكياس»[1]

فمن خلال المقطع نرى الحياة الصعبة التي تفقد الإباء لذة العيش و حنان الأبوة .و تكتسبهم طابع الجدية الزائدة و القسوة الظاهرة و الركض وراء لقمة العيش دون صرف نظرهم لأشياء أخرى في العواطف تلغى في نظرهم أليس هذا ما فعله أب "لخضر" حين دمر مشاعر إبنه ووشى به إلى السيد "نوح" أبو حبيبته "نجاة" لأنه فقط كان يرى أن إبنه يجب أن يصل حكرا له يعمل فقط ليعينه على شؤونه الحياتية دون أن يصاحب شابا ولا أن يعيش حياة غرامية إذ نجد الراوي تحدث عن نظرة أبيه للصداقة «الإحتكاك مفسدة مطلقة لشباب مثلك؟

يقولها والده كلما سنحت له الفرصة ليذكره ألا وقت ليصاحب أحدا»[2]

و أيضا في مقطع أخر حين تصور لنا الكاتبة نظرة هذا الأب القاسي لمشاعر إبنه و لحبيبته نجاة عندما أخذ من راتبه الأسبوعي القليل من المال ليشتري به بعض الملابس الجديدة «لا تعتقد أنني نائم على أذني أنا أعرف كل شيء ؟ وشحب وجه لخضر(.....) أعرف أنك تخرج مع بنت السي نوح؟ هناك من رآك معها وأخبرني؟

وقبل أن يرد إنفجر والده بالضحك بصوت مليء بصوت مليء بالتجريح

تظن أن فتاة مثل بنت السي نوح تخرج معك لعزك أو بجمالك أو لمنصبك إنها تتسلى وتسعى إلى أن تصرف عليها في المطاعم كما تفعل بنت وقحة » [3]

هذه شخصية الأب القاسي كل في تصوراته مادي مبني على قيمة المال لايهمهإبنه ولا مظهره ولا مشاعره كل ما يهتم به هو شؤون البيت والنقود.

---

[1] ياسمينة صالح، لخضر، ص30.

[2] المصدر نفسه ص 48.

[3] المصدر نفسه ص 78-79.

3.1/ نجاة "حبيبة لخضر":

"نجاة" هو الإسم الذي أعطته الكاتبة لحبيبة بطلها الروائي "لخضر" في روايتها كانت نجاة إبنة لبقال إسمه"نوح" أصغر إخوتها الإثنين"سلمى" و "زهرة" لم يكن لها أخ و كانت هي البنت الوحيدة ليس نوح التي لا تزال تكمل دراستها في الثانوية« "زهرة" التي تركت دراستها طواعية بإنتظار عريس ؟(...) بينما إبنته الوسطى "سلمى" كانت أقل حماسة للزواج ربما لأنها كانت تحلم بإكمال دراستها و فشلت صدمة لها (...) بينما الصغرى "نجاة" كانت الأفضل في عينه ...صحيح أنها كانت أقل من أختيها في أعمال البيت و لكنها متفوقة في دراستها»[1]

و في هذا المقطع نلمس حب نجاة و تفوقها في الدراسة كفتاة تريد أن تصل إلى المجد عن طريق نبدها لفكرة الزواج و البيت و إهتمامها بالدراسة ألم تكون تلميذة في الثانوية و تصور الكاتبة "لخضر"ينتظرها أمام الثانوية«إنتابه إحساس بالدعر و هو يرى الفتيات يخرجن من الثانوية [...] توقف عن مشيته و قد إرتباكه و هي تمشي نحوه بخطواته» [2]

ولكن الكاتبة لم تصور المظهر الجسدي لنجاة و لم تتطرق في أي مقطع إلى إبرار شكلها الخارجي سوى تصريحها بجمالها « تساءلت هل ثمة ما يجبرها على هذا الحوار الساذج ؟ لا شيء... فهي جميلة و تثير لعاب كل الشباب مع ذلك لم تشعر بشيء نحو أحد منهم...تتذكر كلمات جدتهما»[3]

و لعل الكاتبة من وراء هذا المقطع أرادت أن تبني للقارئ جمال "نجاة"و رغبة كل الشباب في الإرتباط بها لكنها "نجاة" كانت لا توليهم إهتمامها لأنها كانت من عائلة محافظة و كانت تعلم أن الرجال مختلفون كما أوصفتها جدتها إلا أنها كانت تشعر بأن"لخضر" من النوع الذي لم تذكره جدتها النوع الذي لا يعطي ولا يأخذ شيئا.

---

[1] ياسمينة صالح ، لخضر، ص51.

[2] المصدر نفسه ص53.

[3] المصدر نفسه ص55.

أليس هذا ما قالته "نجاة" في نفسها عندما إلتقت بلخضر«تتذكر كلمات جدتها ...يا نجاة يا بنيتي هناك عينة من الرجال مثل الكلاب (...) كانت تشعر في قرارات نفسها أن لخضر من العينة الرابعة التي لم تذكرها جدتها...الرجال

الذين لا يقومون ولا يؤخرون شيئا»[1]

و لعل فقر "لخضر" و عجزه أمام والده و خوفها من نظرات الناس قد حال دون حبها "لخضر"وإختيارها إنهاء علاقتها به في أخر لقاء جمعهما فمن خلال هذه الشخصية نلمس أن الكاتبة ستعرض للقارئ نموذجا أنثويا جزائريا و كأن "نجاة" الشخصية المتخيلة تحاكي نموذج الفتاة الجزائرية الخائفة من نظرات الشبهة الكابحة لمشاعرها و يظهر هذا لنا في قولها على لسان الراوي«كن واقعيا يا لخضر الحياة ليست نزهة فكر في هذا جيدا (...) لو كنت تحبني لفهمت أن وضعنا كله خطأ و أن ننهيه أبي سيقتلني لو عرف أنني كنت أخرج معك»[2]

و قبل هذا المقطع الذي تصور الكاتبة من خلاله انهاء «نجاة» علاقتها بالخضر تصور أنه "ينتظرها " ويتبعها دون أن تأبه به حتى يسألها «ما الذي جرى هل أغضبتك مني»[3]

لتطعنه بردها و خوفها و هنا تبرع أنامل و مخيلة الكاتبة في خلق الموقف الرومانسي بين البطل و محبوبته حين تتخلى عليه لأنه يملك مستقبلا مجهولا و لأنها تخاف على سمعة أباها و عائلتها و كأن سمعة العائلة الجزائرية مجرد قلادة معلقة برقبة بناتها فما إن تدخل الفتاة في حياة حب علنا حتى تسقط هذه القلادة و تتبعثر مجوهراتها ولؤلؤها .

---

[1] ياسمينة صالح ، لخضر، ص55.

[2] المصدر نفسه ص77

[3] المصدر نفسه ص75.

تفارق نجاة "لخضر" و تخطب لأحد الضباط بعد أن يقوم أبو "لخضر" "سي عثمان" بوشاية إبنه ونجاة إلى "السي نوح"ابو "نجاة"الذي يوافق حينها على طلب "سي حسان" الذي يريدها زوجة لإبنه"علي" الدي يشتغل ضابطا في الشرطة.

و قد برعت "ياسمينة صالح" أيضا في جعل المحادثة منعرج لحياة البطل لتدفع به نحو حياة جديدة مليئة بالموت و الإنتقام و الحقد.

4.1/ الضابط "علي"(خطيب "نجاة"):

إن ما جعلنا نعتبر أن دور هذه الشخصية "الضابط علي" رئيسيا في الرواية على الرغم من أن الكاتبة لم توظفها مند بدايتها إلى نهايتها هو ما قامت به في البداية من أحداث إذ يمكن إعتبارإقترانها بشخصية "نجاة" ولعبها دور الخطيب التي منحته إياها الكاتبة جعلت منها منعرج إنحراف لأحداث الرواية كلها نحو مغامرات أخرى للبطل "لخضر" إذ أجادت"ياسمينة صالح" بخيالها في خلق هذا الحدث البارز المرتبط بهذه الشخصية بداية من تقدم والده "السي حسان" ليطلب يد إبنته"نجاة"«أضاف نوح بلهجة مغايرة لقد تقدم قبل فترة السي حسان يطلب نجاة لإبنه"علي"ضابط الشرطة»[1]

و في مقطع آخر يخبر البطل "لخضر" بخطبة إبنته لشخص يستحقها« "نجاة" ستخطب هذا الخميس لشخص يستحقها و يمكن أن أرفع رأسي به»[2]

إلا أن بروز هذه الشخصية و تفاعلها مع أحداث الرواية لم تكن تتجلى في هذه المقاطع فقط و إنما في مقطع آخر أين تبرع الروائية في تخيلها و تجسد من خلالها حادثة كانت أكثر إلام في نفسية "لخضر" و ذلك حين تقوم هذه الشخصية بتحطيم كرامة "لخضر" بعد أن حطمت قلبه عن غير قصد ربما لأن "علي "لم يكن يعلم علاقة "نجاة" ب "لخضر" ...و لكنه حطم كرامته بإستغلال مكانته كشرطي

---

[1] ياسمينة صالح ، لخضر، ص84.

[2] المصدر نفسه ص87.

و تستمر الكاتبة باستغلال خيالها عندما تصور خطبة "نجاة" و أوصاف هذه الشخصية فتقول « تصف سعادة نجاة ووسامة خطيبها»

القوي البنية «لم يخطر بباله أن نجاة سعيدة و هي تنظر إلى خطيبها الوسيم و هو يأخذ مكانا بالقرب منها...كان قوي البنية فارغ الطول واثق من نفسه»[1] هنا يمكننا ،أن تدرك الفرق الجسدي و المكانة الإجتماعية التي جعلتها الكاتبة بينه و بين "لخضر" و في مقطع آخر أيضا تبرز لنا الكاتبة هذا الفرق بطريقة ملموسة حين يعتدي على "لخضر"بالضرب حين «ناداهابإسمها(نجاة) صعد الغضب إلى وجه خطيبها الذي إلتفت به نحوه وإنهال عليه بالضرب دون سؤاله حتى عما يريد»[2] ثم عندما عاد إلى البيت دامس الوجه تفاجئ بالضباط ينتظره أمام مدخل الحي و معه إثنين أخران بلباسهما الرسمي « أعتقد أنك تعرف ما فعلت [...] أيها الجائع تعرف جيدا .رفعلخضر يديه مخفيا وجهه من ضربات أخرى رأى نظرات سحرية في عيني الرجلين [...] ما علاقتك بخطيبتي لتنادي لها بإسمها في الشارع؟

نجاة مثل أختي؟

نطق بإسمها جعل الضابط يفقد أعصابه إنهال عليه ضربا (...) بعض اللذين رأوا المشهد بدو في حالة هول كبيرة لكن لا أحد سيقول إنه رأى ضابط الشرطة ينهال بالضرب على شخص مثل يخفي وجهه أتجنب الكلمات».[3]

هكذا قامت الكاتبة بجعل "لخضر" يتذوق ويلات السلطة و يدرك أنها سلاح الإنتقام إن كانت في يده فلو لم يكن علي شرطيا يرتدي البزة لسارع الناس في إيقافه لكن أحدهم لم يجرؤ على التفوه بكلمة فالكاتبة مرة

---

[1] ياسمينة صالح، لخضر، ص88.

[2] المصدر نفسه، ص.89

[3] المصدر نفسه، ص91.

أخرى تبرع هذا الحدث و شخصيته و تصفه في المكان و الزمان المناسبين لتخلق به نقصته تحول في أحداث وحياة بطلنا "لخضر"

5.1/ ضابط الأمن "جعفر":

تظهر هذه الشخصية بعد تطور الأحداث في الرواية و بعد أن تتغير حياة البطل "لخضر" عندما تجعله الكاتبة يدرك أن السلطة هي سبيله الوحيد ليكسب الإحترام في وطن يحركه الستبدون بأيادي خفية وفق تطلعاتهم و تجعل من "جعفر" أول سلم بعد عبرة "لخضر" ليصل إلى مبتغاه و لكن ليس بطريقة مباشرة إذ يبدأ العمل تحت امرة هذا الضابط الدموي الغيور و هذا بعد أن نقل "لخضر" للعمل تحت إمرة الكولونيل"فيصل"

«لكنه سرعان ما بدأ يشعر بالضجر و عدم الرضا عندما وجد نفسه يعمل تحت أوامر ضابط شاب غبي كثير التأفف و الأوامر لا يفوت فرصة للسخرية منه ومن بقية المخبرين الذين يصفهم بالرعاع و الفاشلين كان يكره ذلك الضابط المتعالي الذي أهانه مند أول يوم رآه فيه»[1] و بهذا تكون الكاتبة قد أفادت القارئ بنوعية هذه الشخصية المتغطرسة إذ جعلت منها عصبية تسخر منهم أقل منها شأنا

بالإضافة إلى أن هذا الضابط كان يكن للبطل كرها كبيرا و حسدا لم يخفيه عنه ولا عن زملائه إذ نجده يقول على لسان الراوي

«شخص نكره مثله لن يحتاج إلى جهد للتخلص منه » [2]

و في مقطع آخر « يسمعه يتكلم بصيغة الجمع ليقصدة تحديدا يتكلم عن الرعاع الذين يريدون أن يتحولوا إلى أسياد»[3]

---

[1] ياسمينة صالح لخضر، ص135.

[2] المصدر نفسه، ص 172.

[3] المصدر نفسه، ص.232.

علاوة على وجود مقاطع أخرى تبرع الكاتبةفي إبراز ضغينته الضابط جعفر نحو لخضر إلى أن يموت هذا الضابط في عملية فشل لهما ليستفيد البطل من موته و يحقق إنتقامه منه الذي وفقه فيه القدر

بعد أن قاد "جعفر" مهمة إنتهت بموته «فجأة و إذا به يلمح جعفر يترنح و يسقط (...) وجد لخضر نفسه يحتمي بجسد "لجعفر"»[1]

نعم إنها هنا تنهي الكاتبة حياة هذه الشخصية المتخيلة بعد أن خدمت الحدث المناسب من وراء الرواية ووفرت حتتها إنتقاما لنبدأ للبطل و درجة من درجات سلم ال»سلطة الذي تسلقه لخضر « هل كان ليجد فرصة أجمل من تلك الفرصة ليتخلص من جعفر (...) فكل رصاصة تلقاها كانت عقابا كاملا له »[2] هكذا جعلت "ياسمينة صالح" بطلها يفكر و هو يحمل جسد "جعفر" ليحتمي به من رصاص زوج "نجاة" لكن الكاتبة لم تجعل «لخضر» يعلم بذلك إلا في نهاية الرواية أين يستنتج أن الشرطي الذي أصاب "جعفر" في تلك العملية قبل أن يصاب و يموت هو الضابط "علي" دفاعا عن أخته الصحفية.

6.1/ مديـر الجامعـة: ("السي الطيب")

ظهرت هذه الشخصية بعد تطور الأحداث و تقدمها في الرواية إذ تبرز الكاتبة من خلالها الصوت المناقض للبطل "لخضر" في كل شيء في الأفكار و المبادئ و حتى في أخلاقيات العمل

فيعد أن تتغير أحداث البطل ليصبح مخبرا أمنيا يرسلونه للعمل في الجامعة بوثائق مزورة لكي يمدهم بالتقارير المطلوبة و هناك يتعرف "لخضر" بهذه الشخصية التي لا تستسلم من شره و كيده رغم أنه كان يتخفى وراء ثوب الفضيلة دائما .كتب تقريره أن الإضراب يحمل طابع المطالبة بتحسين ظروف الإقامة (...) أضاف إلى تقريره ورقة صغيرة ذكر فيها عدد اللقاءات التي تمت بين المدير و الطليقة و كتب بألوان الأحمر «جرت

---

[1] ياسمينة صالح ، لخضر، ص261-262.

[2] المصدر نفسه، ص262.

الإجتماعات في وقت متأخر»[1]ففي هذا المقطع تبرز فيه نية"لخضر" السيئة إتجاه الأشخاص الطيبون فلم يشغله أي شيء عن زيارته بعد هذه الحادثة التي خلفته طريح الفراش في المستشفى أين كان يلدغه الشعور بالذنب أحيانا «يجب أن يأتي معنا إلى مركز الأمن » [2]

و في مقطع آخر «كان المساء خاليا من الكلام عندما تجاوز "لخضر" البوابة الرئيسية للمستشفى فكر أن زيارته المتأخرة للمريض تبدو ضرورية حتى لو لم يسمحوا له برؤيته سيحاول متظاهرا بأهمية المريض بالنسبة له»[3]

و لقد جعلت الكاتبة من هذه الحادثة أيضا تغيير يطرأ على حياة البطل إذ تصور العلاقة بين "المدير" وبين البطل

حين يتعرف "لخضر" بعائلة المدير (إبنته و زوجته) و يطلب يد إبنته التي تحمل إسم حبيبته السابقة "نجاة" و يستطيع أن يفوز بثقة المدير و حبه إحترامه و كان الكاتبة تجعل من البطل يحاول جاهدا كسب ثقة المدير و الزواج من إبنته العزباء ليس حبا و إنما لتبرز عقده عند البطل خلقتها في نفسيته كلمات السي نوح أبو نجاة قديما أظف إلى ذلك إسمها الذي ذكره بحبيبته "نجاة"

«أشكرت على زيارتك يا بني ثق أنها تسعدني (...) لا تقل لي يا سيدي قل لي يا عمي الطيب (...) لشد ما شعر بوسعها بالذنب و الحاسي الطيب يتحول إلى عمي الطيب في الزيارات التي كان يختلسها»[4]

---

[1] ياسمينة صالح ، لخضر ، ص150.

[2] المصدر نفسه، ص155

[3] المصدر نفسه، ص176.

[4] المصدر نفسه، ص191.

جعلت من هذه الشخصية رغم الفرق الكبير بينهما و بين "لخضر" تركا فيه صورة الشاب الذي يمثل الأمل الجميل للوطن و هذا يبرر أن لخضر كان يحس أداء دور الشهم « فهو لم يكن قطمغريا قط من المدير قبل الواقعة مع ذلك صار مقربا بعدها (...) إلى أن وجد نفسه دون أن يدري يطلب من السي الطيب يد إبنته»[1]

و هكذا جعلت "ياسمينة صالح" من هذه الشخصية تؤدي دورا قويا في أحداث هذه الرواية إذ ربطتها بحياة البطل و جعلتها بالرغم من إختلافهما الكبير تكون أشد قربا مع البطل كيف لا و هو الذي سيصبح صهره و زوج إبنته الوحيدة «نجاة»

7.1/ ابنة مدير الجامعة « نجاة»

تصور ياسمينة صالح بخيالها هذه الشخصية كفتاة عرجاء و هذا ما رآه لخضر« عرف سريعا ان السيدة زوجة المدير والفتاة ابنته الوحيدة وزاد شعوره بالشفقة عليها وهو يراها تمشي بصعوبة لتجلس على المقعد [.....] نظر اليها نظرة طويلة لتصطدم عيناه بعكاز طبي».[2]

وقد كانت الكاتبة في كل تجسيداتها لتخيل هذه الشخصية تبرزها حزينة محطمة من اعاقتها حتى حين تقرب اليها لخضر وطلب يدها لم يفرحها ذلك لأنها كانت تعلم انه شفق عليها لا اكثر من حين تسأله لماذا طلبتني للزواج»[.....]تعرف انه لم يخترها بقلبه».[3]

---

[1] .ياسمينة صالح، لخضر، ص 191

[2] المصدر نفسه ، ص 179.

[3] المصدر نفسه، ص213.

ولكن ياسمينة صالح تذهب بهذه العلاقة بعيدا أين يتزوجا رغم ان كلا منهما لم يكن مقتنعا بهذا الزواج.« وجاء موعد العرس» [1]

تستمر هذه الشخصية حية في هذه الرواية الى ان تزرع في احشائها بذرة" لخضر" وترفض التنازل عن حملها حتى بعد ان تعلم ان الحمل خطر على حياتها

وقد جعلت الكاتبة هادا الحمل السبب المباشر لموت"نجاة".

«لا يمكن الرد الآن المولود بخير لكن الولادة صعبة جدا[.....]

آسفة فارقت الام الحياة مع ان الاطباء حاولوا كثيرا».[2]

هكذا تنهي الكاتبة دور هذه الشخصية في الراوية.

8.1/ " حسين"(ابن البطل):

لقد عمدت الكاتبة ذكر اسم هذه الشخصية منذ بداية الرواية وأقرنت اسمها مع البطل الم تجعل من ملفها وصورتها بداية لاحداث الرواية ومادة استفزازية لذاكرة « لخضر» حيث نجد لخضر يطلب ملف هذا الملازم " حسين زرياب"« اريد ملف الملازم حسين زرياب».[3]

---

[1] ياسمينة صالح، لخضر، ص 239.

[2] المصدر نفسه، ص254-255.

[3] المصدر نفسه، ص11.

وهذا لان الكاتبة ارادت ان تفتح لنا باب التخيل والتوقع لنتمكن رصد حياة لخضر وما يربطه بهذه الشخصية الى ان تعلمنا فيما بعد انه ابنه الذي انجبه من نجاة ابنة المدير وتركه مع جده وجدته بعد ان انساه حبه للسلطة حبه لابنه« شعر فجأة بالفراغ وهو يكتشف انه لا يمكنه الاحتفاظ بابنه فقرر ان يحمله الى جديه ليرعياه نيابة عنه».[1]

وفي هذه المقطع نجد ياسمينة صالح قد استطاعت بخيالها ان تفرق بين لخضر وابنه، وكذلك نلحظ الكاتبة تحسن استخدام خيالها عندما تعيد لم شملهما منذ بداية الرواية وكانها بعثرت الزمن" زمن الشخصيات" لتجعل من حضور هذه الشخصية بؤرة الاحداث كلها في الرواية كيف لا وهي تصور مشاهد لقاء" لخضر" بابنه وفرحته والرجوع الى انسانيته والندم على كل ما فات فقط وانبهاره بهذا الشاب الوسيم المثقف الذي هو ابنه لكنه لم يتعرف على ابيه عندها تبرع الكاتبة في تخيل هذه الحادثة وتصويرها. « هل والدك على قيد الحياة؟ لا يا سيدي والدي متوفي وبدا له الرد كرصاصة موجعة»[2]

إلى هنا نرى براعة الكاتبة في تصوير وتخيل كآبة البطل الذي لم يتعرف عليه ابنه الوحيد "حسين"

وكان رده على سؤاله بمثابة رصاصة موجعة وجهها حسين لتستهدف مشاعر لخضر الابوية وتشعره بالذنب الكبير الذي اقترفه، ومن خلال توظيف الكاتبة لهاته الشخصية المتخيلة(شخصية حسين) نلتمس انها ارادت منها ان تكون الخيط الرفيع الذي يربط احداث الرواية وحياة البطل اذ لم تنفصل هذه الشخصية عن البطل منذ بداية الرواية، او لم تكن صورته هي التي حركت قريحة البطل وعادت به الى صباه وشبابه وحروبه وصراعاته القديمة.

---

[1] ياسمينة صالح، لخضر، ص255

[2] المصدر نفسه، ص 285.

وهناك ايضا شخصية اخرى أرادت بها الكاتبة أن تصور الجزائر التي انتهت من الازمنة هذه الشخصية هي شخصية» حياة» ابنة حبيبة لخضر السابقة « نجاة» وخطيبة ابنه حسين وسنتناولها فيما يلي:

9.1/ حياة (خطيبة حسين):

لم تقم ياسمينة صالح بذكر هذه الشخصية المتخيلة الا في المرحلة الاخيرة من الرواية حيث جعلت منها السبب الاول الذي جمع بين لخضر ومحبوبته نجاة بعد فراق اكثر من خمس وعشرين سنة كون الكاتبة جعلت من حياة ابنة لنجاة وخطيبة لابنه حسين وكأن ياسمينة صالح قررت انهاء عقاب البطل وانهاء تعاسته بنهاية شبه سعيدة ولو كان فيها بعض الحزن الذي سلط عليه لاصابة حسين في كمين ارهابي لكنها ارادت بحياة وحسين انهاء تعاسة لخضر فبعد ان فرقت الاقدار المتخيلة التي صنعتها ياسمينة صالحبين لخضر وابنه ومحبوبته اعادت لم شملهما بأحداث متخيلة تبرزها المقاطع التالية من الرواية» سيدي الجنرال " حياة" خطيبتي أصرت على ان ترافقني لتطمئن عليك». [1]

وهنا تصور الكاتبة اول لقاء بين لخضر وخطيبة ابنه" حياة" لتبدأ بتخيل أقدار مستقبلية ستحدث بعض السعادة في نفس البطل، وسيلتقي فيها بحبيبته" نجاة" بعد طول عمر فات، وتذكر هذه الحادثة في المقطع التالي من الرواية» عندما فتح الباب توقع ان يجد نفسه أمام الفتاة التي جاء ليبارك لها ميلادها [.....] وإذا به امام امراة وقور متوحشة [.....] فكر انها لم تتغير كثيرا ماتزال جميلة رغم العمر[....] أدرك فجأة انه جاء عن فضول ليراها»[2].

ففي هذا المقطع تقوم الكاتبة وبطريقة جميلة بترتيب احداث اللقاء بين بطلها ومحبوبته وتوظف شخصية حياة لتكون سببا في هذا اللقاء حين جعلت عيد ميلادها سبب لتنقل لخضر الذي عرف حبيبته "نجاة" من بعدان اضطلع على التقرير الذي امر بإعداده عن خطيبة ابنه.

---

[1] ياسمينة صالح، لخضر، ص311.

[2] المصدر نفسه، ص 331.

و الحق أن هاتان الشخصيتان" حياة و حسين "هما شخصيتان معبئتان دلاليا فكأن الكاتبة تستعملها لتشير الى عدة تغييرات حصلت في الوطن وتعبيرا عن المنظومة الاجتماعية التي صارت اكثر وعيا وثقافة مع هذا الجيل الجديد الذي صار يهتم اكثر بالدراسة وتحقيق طموحاته من اجل بلد آمن وجميل.

الى هنا سنكون بإذن الله تعالى قد تناولنا جميع الشخصيات الرئيسية الوارد ذكرها في الرواية والتي كان لها الدور الفعال في تحريك الاحداث بتفاعلها وتصادمها رغم الاختلاف الذي جعلته الكاتبة بينهما في كل ما يتعلق بالأفكار والتوجهات الا اننا نراها قد وفقت الى حد بعيد في توضيحها لهاته الشخصيات الرئيسية المتخيلة سواء تعلق الامر بصناعة أقدارها او افكارها.

2/الشخصيات الثانوية:

وهنا سنتناول دراسة الشخصية الثانوية التي كان حضورها في الرواية حضورا بارزا اي ان الكاتبة سعت من خلال توظيفها المؤقت لهذه الشخصيات الى دفع عجلة الاحداث الى الامام دون ان تعطيها دورا رئيسيا يستمر مع تطور الحدث الروائي وكانت هذه الشخصيات قد وكلت بأحداث معينة في زمان ومكان محددين.

وقد اعتمدت عليها بشكل جزئي لغايات منها ابراز واقع اجتماعي احيانا واحيانا اخرى التطرق لافكار متطرفة في المجتمع الجزائري خلال تلك الفترة من الازمة السياسية الكبرى في الجزائر اما من الجانب الادبي فقد اعتمدت عليها لتزيد من فاعلية الاحداث في الرواية ولتجعل ايضا من حياة البطل تزخر بالمغامرات وتثري الرواية بأحداث وشخصيات حكائية عابرة تساهم مساهمة فعالة بالانتقال بالحدث الروائي من مكان الى آخر وفق تسلسل شخصياته وتعددها وسنعمل على توضيح شخصيات الرواية ونبين دورها الفعال في بناء احداث العمل الروائي ككل وهذا ما سنوضحه في هذا الجدول:

اسم الشخصية	وصف الشخصية/دورها في الرواية	بعض الاحداث التي وردت فاعلة فيها
الام والاخت	لم يكن دورها فعالا الا في ذاكرة البطل موهما الذي خلف في نفسيته الم كبيرا. اما اخته الرضيعة فتوفت بعد امه ببضع سنوات اخذها المرض كما اخذ امه	« امه... يتذكرها كما لو انها ماتت البارحة يتذكر ابتسامتها التي لم تكن تفارقها قط.. نشاطها في البيت يتذكر وجهها الذي كان يعيده الى البيت كل يوم» ص20 « ضلت اخته الصغيرة تصارع الحمى الى ان استسلمت لها توقفت انفاسها وتوقف جسمها عن الارتجاف»ص23
الام الجديدة	اختارتها الكاتبة لتجسد مبدأ القسوة والظلم في غياب الام الحقيقة فجعلت منها مثالا حيا لبعض ازواج الآباء في الواقع	«لم يسأله عن رأيه عندما سافر الى قرية اقاربه البعيدة وعاد بعد اسبوع قال له امامها هذا امك الجديدة»ص21
العقيد هيثم	لم تحضر هذه الشخصية الا مرة واحدة في الرواية اذ كان حضورها عبثي اكثر منه فعلي	المقطع الوحيد الذي تم ذكره فيها « العقيد هيثم اتصل بكم اكثر من مرة» ص11

أب السكرتير **السكرتير**	كان يعمل ساعيا في الوزارة عكست هذه الشخصية واقعا معاشا من خلال تقديسها للعمل على كل شيء في الحياةورث هذا العمل عن ابيه وهو الطالب الذي كان يريد ان يدرس الرسم لكن اباه عارضه ليجد له عملا بدل الدراسة والفن نمودج آخر من الحياة الجزائرية البسيطة التي كانت لا تهتم بالفن وتعتبره تفاهة كل ما كان يهم الآباء هو مصروف البيت	«والده الساعي الذي عاش حياته بين اجنحة الوزارة حاملا البريد من مكتب لآخر» ص13 من الرواية «ولان أباه اعتبر الرسم قلة ذوق وغياب مسؤولية من ابنه قال يوما بغضب: بدل ان تبحث عن عمل تساعدني به على سد مصاريف البيت تريد ان تدرس الرسم ما هذا العبث»ص14 ثم في مقطع آخر يخاطبه أباه على لسان الراوي» انا في سن المعاش وسيتخلون عن خدماتي قريبا اشكر الله اني زرعتك في الوزارة» ص14
ابن الوزير	ورد ذكر هذه الشخصية ايضا في حدث واحد فقط في الرواية جسدت الكاتبة من خلاله مبدأ السلطة العليا	« كان الشاب الانيق والغاضب واقفا وواضعا حذائه على راسه قال له بصوت عصبي كأنك تتحداني ايها البائس» ص39

خالد	واستغلال مكانة الاب ليحصل على ما يريد	وفي موضع آخر تعلن الكاتبة عن اسم الشخصية» كان السيد خالد غاضبا جدا وهو يغادر الميناء» ص42
احمد زميله في العمل	تصور الكاتبة في هذا الشخصية نموذج الشاب الجزائري المسؤول عن عائلته بالرغم عن الصعاب والعمل الليلي الا انه راض به بالرغم من انه لا يحبذه لانه متزوج	« بالنسبة لرجل متزوج مثلي فعمل الليل لا يليق بي قالها وهو يضحك ثم سأله الست متزوجا» ص102 « يبدو انك هنا منذ فترة طويلة أجابه احمد ، أجاب احمد بالنسبة لاب عائلة فهي مدة وكفى لا احد يجد عملا ويقول انه قضى فيه مدة طويلة» ص 102 « قال احمد وكأنه انتبه الى انه ثرثر كثيرا: الهم ان نحافظ على خبزتنا» ص104
الكلونيل فيصل	لم تقدم الكاتبة اي وصف لهاته الشخصية الا اسمها الدي ارتبط في جميع حالات ذكره بشخصية السي فاروق وكأنها كنية له او لقب	«انه ملك لسي فاروق شقيق الكلونيل فيصل»ص103 «عندما طلب منه ان يعمل لصالح الكولونيل كان الامر مدهشا»ص135

نوح البقال» أبو نجاة» وابنتيه» الزهرة وسلمى»	شغلت هذه الشخصية دور اب نجاة محبوبة البطل الذي اسمته الكاتبة نوح البقالالذي كان يعمل في دكانه الصغير له ثلاث بنات هرة والوسطى والصغرى نجاة ورغم الدور الثانوي الذي منحته الكاتبة ياسمينة صالح لهاته الشخصية الا انها كانت ذات فاعلية بارزة إذ اسهمت من خلال مشاركتها في الاحداث بتطور الحدث الروائي وتقدم مراتب الحكي الى الامام فمن خلال قرار السي نوح تزويج ابنته تكونت عقدة الرواية وعقدة البطل إن صح التعبير إلا أن دورهذه الشخصية يستمر في الرواية الى ان تتزوج ابنته نجاة ولكن لم نعرض كل المقاطع التي وردت فيها من اجل ان لا نطيل الكلام	« عرف انها ابنة بقال سكن في نهاية الشارع الآخر... اصبح يذهب الى دكانه الصغيرة لشتري شيئا للبيت[...]كان نوح يحب هذا النوع من الشباب الذي يكافح من اجل اسرته ويتمنى ان يرزقه الله بولد يشبه لخضر »ص50 وفي مقطع آخر حين ينتقم الاب « عثمان» من ابنه لخضر بفضح علاقته بنجاة بأن اخبر اباها البقال بالقصة» خيرا يا سي عثمان خيرا ..... ابني لخضر لخضر خيرا ان شاء الله وحكى له الحكاية كان نوح هادئا وهو يستمع وكان وجهه يزداد شحوبا»ص47 وفي مقطع آخر حين يخبر زوجته بأن السي حسان تقدم ليخطب نجاة لابنه علي « اضاف نوح بلهجة مغايرة لقد تقدم قبل فترة السي نوح بطلب نجاة لابنه الضابط علي وكنت مترددا في اعطائه كلمة اكيدة» ص84.

العم ابراهيم	احد عمال الميناء ليس له اولاد وزوجته توفيت وتركته وحيدا ففضل ان يكمل العمل رغم تقدمه في السن على الجلوس في البيت وحيدا لم يكن له اولاد يفرح بهم هذا الافتقاد لنعمة جعله طيبا مع لخضر يواسيه وينصحه دائما الى ان مات في الميناء بعد ان انهكه التعب والمرض وحادثة ابن الوزير ولخضر	« نظر اليه ابراهيم نظرة ثاقبة..... ترى له شبابه فجأة قبل ثلاثين سنة..... انهى حياته بين البيت والميناء ينام منهكا ليستيقظ غدا للعمل نفسه والنهار» ص38
السي "فاروق شقيق لكلونيل "فيصل"	يلتقي بلخضر في المستشفى ليحقق معه حول القضية تصوره الكاتبة كشخص ممتلىء الجسم انيق المظهر الذي يعمل فيه لخضر لكن بطلنا لم يتعرف اليه حينها بل عندما شفي وعاد لعمله اين استدعاه لمكتبه	« حتى عندما جاءه شخص ممتلىء الجسم يرتدي بدلة سوداء انيقة »ص123 « دق قلبه بعنف وهو يتبع الحارس الى المكتب [...] كان خائفا وهو يلمح الرجل الممتلئ الذي سبق ان رآه في المشفى[....] جلس لخضر وهو يفكر في الحكاية نفسها التي قالها عشرات المرات مستعد لسردها من جديد لو طلب منه بدل ذبك قرب منه الرجل الذي عرف فيما بعد انه السي فاروق»ص127

الشخص ذو الشارب الكث والوجه النحيف	لقد صورت الكاتبة هذه الشخصيةفي الرواية مرة واحدة لا اكثر وذلك عندما نقل لخضر الى المستشفى بعد ان اطلق النار على نفسه وعلى زميليه في المستودع لانهما اكتشف انه تجرأ على فتح الصناديق المحملة بالاسلحة لكنها لم تعطها اسما بل فقط اقتصرت على ذكر اوصافها التي توحي بالجدية الزائدة والقسوة.	«نعرف انك مصاب لكن عليك ان ترد على الاسئلة التي لا تحمل الانتظار فتح لخضر عينيه ولمح الشخص ذا الشارب الكث والوجه النحيف والقاسي» ص121
« سي عنتر» منافس الكولونيل فيصل	منافس فيصل الذي يحمل له الضغينة بسبب انه لم يزوجه اخته التي كان فيصل يريد الزواج منها لكن عنتر زوجها لشخص آخر نكاية فيه علاقتهما كانت علاقة مصالح متبادلة شخص عسكري له السلطة مع شخص مدني ثري ولعل الكاتبة قد سعت من خلال شخصيتي عنتر وفيصل ان تجسد وتبين للقارئ انه هناك سلطتين يحكمان البلد هما السلطة البورجوازية والسلطة العسكرية	« من تلك الحوارات الليلية التي تقال في سرية الليل فهم نوع الضغينة التي يحملها الكولونيل لغريمه" سي عنتر" بسبب امراة يقال انها اخت عنتر ارادها فيصل زوجة له لكن عنتر زوجها لآخر اقل مكانة منه نكاية فيه» ص122 « كان لخضر فيصل لسي عنتر ومدى كراهية هذا الاخير للكولونيل » ص122

زملاء لخضر في الحراسة الليلية	لم تكثر الكاتبة من ذكرهم إذ اننا لا نجدهم في حياة البطل اليومية فقط بل في مكان العملايظا اين صورتهم يتحدثون في شؤون البلاد ولخضر يتنصت عليهم لرسل تقاريره الى السيد فاروق	« كانو يلتقون من جديد في المكان نفسه ليشربو قهوتهم الليلية قرب المستودع الساكن حد الموت لم يفكر احدهم ان خلف هذا الجدار اذن تلتقط تلك الحوارات السهلة والعادية» ص131
الضباط الكبار	تجعل منهم الكاتبة رمزا للسلطة المطلقة في الرواية إذ لا تتم مناقشة اوامرهم يجلسون خلف ابهى واضخم المكاتب ويكتفون بمراجعة التقارير التي يحملها لهم لخضر ويعطون أوامر يطبقها الضباط الاقل منهم بصرامة وحذر كبيرين	« كانت المهمة على بساطتها تحتاج الى شيء آخر غير دور المخبر فقد كان يفترض ان يقوم بها شخص آخر لكن الضباط الكبار اختارو لخضر[....] ورغم استغراب جعفر لكن احدهم رد عليه بصوت رادع لا تناقش الاوامر هذا او لا .....» ص137
الضابطان «منير» و» رضوان»	هما من توليا امر تدريب لخضر قبل ان يخوض زمام تجربته في الجامعة	« هذا السي منير ضابط مكلف بالاستعلامات وسوف يعطيك فكرة سريعة عما عليك القيام به وهذا سي رضوان الذي سيدربك على بعض الامور» ص138

الطالبان فريد وابراهيم	طالبان في الجامعة ينتميان الى التيار الاسلامي المتطرف لكنهم مخبران لدى الجهات التي يعمل فيها لخضر	« فريد وابراهيم يحضيان باحترام الطلبة والجميع يعرف ان لهما اقارب يعملون في جهات رسمية لن يشك احد فيهما» ص172 « لقد تكلما عن فريد وابراهيم الطالبين الذين قادا العصيان في الجامعة وتسببا في اعتقال زملائهم والمدير في آن واحد ايعقل انهما مخبران ايضا « ص173
جمال	موظف في الجامعة التي دخلها لخضر ليعمل سكرتيرا بها بأمر من السلطات الامنية دون ان يعلم احد انه مرسوللاداء عمل الجوسسة وليس السكرتارية تصوره الكاتبة كعامل نشيط توفيت امه له اختين زوجهما ابوه ليرتاح من عبئهما فالبنت عبء على ابيها في المجتمع الجزائري اما جمال فاستطاع من خلال الوساطة ان يدخل للعمل في الجامعة	« لم يشعر بالعجر عن القيام بالعمل منذ التحاقه بالجامعة قبل اربعة اعوام بعد وساطة قام بها قريب له كان على علاقة جيدة بالمدير »ص147/164 « نظر اليه جمال ورد بصوت خال من الحرارة لم يطلقوا سراحه امس» ص157/165

الضابط كريم	تقول الكاتبة عنه انه ضابط في عشرينيات العمر حيوي وماكر لكن الوحيد الذي كان يشعر لخضر بالراحة ربما لوجهه الطفوليواستهزاءاته الساخرة من الضباط الكبار احيانا تفده رتبة اخيه الضابط	«كان كريم ضابطا في العشرينيات من عمره حيويا وماكرا في الوقت نفسه[...] قال له يوم التقاه اول مرة: تقاريرك مكتوبة بفكر شخص يريد ان يقتل الجميع بالتهمة نفسها: الخيانة» ص158 « كريم من النوع العملي الهادئ لم يسمعه يصرخ في احد كما انه دائم الحديث بصوت هادئ» ص نفسها « قال له كريم بصوت خال من العاطفة: لا تنس انك هنا لانك قررت ان تعمل هذا العمل مسؤوليتك في انك تريد التخلص من مسؤوليتك تتلخص في انك تريد التخلص من اشخاص معينين بالوشاية عليهم» ص161

مراد ونبيل	ضابطين يعمل تحت امرتهما لخضر في المركز فقط استعملتهم الكاتبة لخدمة الاحداث وتحريكها داخل المركز اي كعناصر مساعدة للحدث في المركز الذي كان يعمل فيه لخضر شأنهم شأن زميله جمال في الجامعة وكذلك بالنسبة لمراد	« ذهب لخضر مسرعا نحو مكتب نبيل [...] رفع عينيه الباردتين نحوه وقال فجأة ذكرني اين كنت تعمل قبل الالتحاق بالعمل هنا كنت اعمل عند السي فاروق شقيق الكولونيل فيصل برقت عينا نبيل وهو ينظر اليه نظرة غريبة » ص167 « كان يشعر انه لن ينجح في التقدم في عمله ان هو تعاطف مع ضحاياه وذلك اهم درس دربه على عمل السكرتير»ص 180
الباهي	صحفي يزعج السلطات بكتابة تقارير صادقة عن الوضع الامني في البلاد ويبرز تعاون الجهاز الامني مع الطوائف المتطرفة الاسلامية	«لم يكن لخضر يعلم ان الرجل الجالس قبالة سي الطيب هو قريبه الصحفي المشاغب»ص209

أخو لخضر« وليد»	لم تحضر هذه الشخصية ايضا الا في حدث واحد في الرواية وذلك عندما زار لخضر حيه القديم مستفسرا عن أباه وعمه نوح فأبصر هذا الشاب الذي علم من نادل المقهى انه ابن « السي عثمان» اي اخوه	« وعندما اقترب منه النادل سأله بصوت عادي عن الشاب الذي خرج للتو قال يحاول ان يبتسم رغما عنه - كأني اعرفه؟ تقصد وليد هذا شاب شرسجدا لا تربية ولا يحزنون - هل هو من الحي؟ اجل والده كان حمالا في الميناء توفي قبل سنوات - هل تقصد انه سي عثمان [....] هو بالذات» 198 /199
نادل المقهى	وقد كان حضوره الوحيد من اجل الحدث الذي يعود فيه البطل الى حيه بعد مدة طويلة لكون النادل هو الذي يخبره بالتغيرات التي حصلت في الحي من دون ان يتعرف اليه	«تقدم منه شخص يساله مادا يشرب[....]قهوة»ص195

وبالرغم من وجود كل هذه الشخصيات في الرواية وعلى الرغم من ان هذه الشخصيات كانت تعي حقيقة الصراع و احيانا منها من كانت تمثل نقيضا لشخصية البطل مثل شخصية المدير والصحافي " الباهي" الا ان الكاتبة لم تفسح المجال كثيرا لتلك الاصوات لتعبر اكثر عن دواتها ولو فعلت هدا لكان احسن لها في ابرازها صراع سياسيا واقع كما نلتمس ايضا ان الكاتبة جعلت صوت المرأة اقل بروزا وحتى رايها حجبته كليا ولهذا فهاته الشخصيات لم

تقم بأي دور إذا ما عزلناها عن البطل لأنه كان المهيمن على الحكي وعلى الحدث، وهذا ما جعل الرواية تشبه الى حد بعيد سيرة ذاتية للبطل.ولكن كل هذا لايعني ان الكاتبة لم تبرع في تصويرها او رصدها لحقبة سوداء مر بها الوطن فقد صورت هذه الحقبة بطريقة فنية اقل ما يقال عنها انها رائعة واسلوب روائي اكثر من ممتاز أضف لى ذلك واقعية طرحها وتوظيفها للشخصيات المتخيلة بطريقة عجيبة بما يناسب الاحداث وتسلسها حيث قامت بإعطائها ادوارها.

المنظور الروائي وتخييله:

يعتبر المنظور الروائي تقنية هامة من تقنيات السرد التي يوظفها الراوي من اجل تحقيق الجمالية الفنية في عمله الادبي ومهما تعددت تسميات هذا المصطلح فإن دراسته اصبحت « من مشاغل النقد القصصي والروائي الاساسية وجرى التركيز على الطريقة التي تقدم بها الاحداث وطبيعة الراوي الذي يقدم هذه الاحداث».[1] وللمنظور الروائي ثلاثة انواع وظفتها الكاتبة ياسمينة صالح في رواية لخضر ببراعة كبيرة نذكر منها:

الرؤيا من الخلف(الراوي اكبر من الشخصية):

يجسد هذا النوع من الرؤيا الكاتب العالم بكل شيء فهو يعلم اكثر مما تعلمه الشخصية فيستطيع النفوذ إلى أعماقها وسماع حواراتها النفسية وحتى مشاعرها فيجسد بهذا دورا في الرواية الذي يسير الاحداث والحوارات كما ريد ويظهر هذا النوع في روايتنا "لخضر" وذلك في عدة مقاطع نذكر منها:

(1) – فاضل تامر، الصوت الآخر والجوهر الحواري للخطاب وزراة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1992، ص67.

« فكر بينه وبين نفسه هل ثمة ما تغير حقا»[1] ويبدو لنا واضحا من خلال هذا المقطع ان الراوي على علم بالأحوال النفسية لشخصية لخضر فهو يسمع حتى هذه الحوارات الداخلية التي يقوم بها لخضر بينه وبين نفسه وفي مقطع آخر تتجلى هذه الرؤية ايضا» فكر بينه وبين نفسه لابد ان الجميع حائرون بسبب مزاجه المفاجئ «.[2]

وهنا يبدو ايضا ان الراوي يتحكم في الجانب الداخلي من نفسية البطل فهو يسمع تفكير البطل وحتى كلامه مع نفسه فنحن هنا امام راو عالم بكل شيء يستطيع النفاذ داخل نفوس الشخصيات ليسمع تفكيرها وحواراتها حين تكلم نفسها.

ومن مقطع آخر في الرواية حيث يقول الراوي« شعر وقتها ان شيئا ما حدث في داخله شيئا غريبا».[3]

وهنا ايضا تتجلى معرفة الراوي بالأحوال النفسية للشخصية فنجده على علم بشعور لخضر وتحطم نفسيته وايضا في مقطع آخر حين تصور الكاتبة البطل يدقق في صورة ابنه الذي لم يره لأكثر من ثلاثين سنة « فتح الملف على الصورة نفسها التي رآها سكرتيره قبل قليل، صورة شعر بالدهشة قبالتها، صورة مدهشة حد الوجع، كم من الماء مر تحت الجسر منذ خمسة وعشرين عاما؟ وكم يبدو واثقا و وسيما. قالها في نفسه لكن تلك السخرية التي لفتت انتباهه جعلته يتململ فوق كرسيه كمن لسعته حية سخرية موجعة لأنها مباشرة يكاد يتلمسها بيديه، مع انه لا يعرفه الا انه شعر ان تلك الابتسامة في الصورة تسخر منه ايضا، ولسبب ما احس بشيء يقرص قلبه من الداخل...فكر من جديد».[4]

وهنا ايضا نجد الراوي يصور الحدث وكأنه كان يراقب ذلك ويعلم بكل احوال الشخصية فيذكر افعالها الحسية وافعالها الداخلية والشعور الذي كان يعتريها في تلك اللحظة وفي موضع آخر من الرواية يقول الراوي على

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ص9.
(2) المصدر نفسه، ص10.
(3) المصدر نفسه، ص16.
(4) المصدر نفسه ، ص16.

لسانسي عثمان« ابن الكلب يظن انه قادر على خداعي... قالها في سره وهو يضع رأسه على الوسادة احس بالرضا فجأة»[1] وفي هذا المقطع ايضا تظهر لنا عين الراوي النافذة الى اعماق الشخصية لتعرف تفكيرها وتخطيطاتها ونظراتها النفسية اتجاه الآخرين.

وفي مقطع آخر حين يقوم الراوي بعرض صورة عن غضب لخضر من ابيه حيث يقول« مضى اليوم كئيبا على لخضر الذي ظل شعور الخيانة يعتريه... شعور جعله ينظر الى ابيه نظرة مليئة باللوم والغضب لم يكن والده يتحمل تلك النظرة فكان يتهرب مها كان غير قادر على مجابهة سؤال ابنه».[2]

حيث يظهر الراوي على علم بكل ما يدور في خلد الشخصيات وحتى ما كان وراء الجدران كيف لا وهو الذي قامبوصف كل مشاعر لخضر ونظراته الى ابيه التي كانت مليئة بالغضب واللوم كذلك السي عثمان الذي كان يشعر بالذنب ويتهرب من تلك النظرات القاسية.

وبد أن أكملنا استعراضنا لبعض المشاهد في الرواية والتي تجلت من خلالها الرؤية من الخلف ننتقل الى استعراض نوع آخر من الرؤية السردية الا وهي:

الرؤية مع (الراوي يساوي الشخصية)

وفي هذا النوع من الرؤى تتساوى معرفة الراوي مع معرفة الشخصية حيث تصبح رؤية الراوي مع الشخصية عاجزة عن كشف خباياها النفسية او معرفة أسرارها بل يكتفي فقط بمعرفة ما يدور في العالم الخارجي للشخصية من خلال حواراتها الخارجية.

ويظهر هذا النوع من الرؤية في رواية لخضر في العديد من المقاطع نذكر منها:

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ص67.
(2) المصدر نفسه، ص72.

« أبدا لكني افكر انها اول مرة اكذب فيها على امي لأخرج» [1] وفي مقطع آ خر ايضا من الرواية« لا شيء انا متعب قليلا»[2] وهنا يستعين السارد بضمير المتكلمانا ليساوي معرفته الشخصية فهنا لا يعرف اكثر مما اخبرته الشخصية اي ان الراوي والشخصية يتساويان في ادراكهم للحدث.

وفي مثال آخر نذكر « خيرا يا سي عثمان خيرا ان شاء الله... ابني لخضر..لخضر؟ خيرا ان شاء الله... وحكى له الحكاية» [3] وهنا قام " السي عثمان"بإخبار" السي نوح" ابو نجاة بعلاقة ابنه مع نجاة وهذا ما كان يجهله ولم يكن يتوقعه السي نوح وهكذا فالراوي لم يكن يعرف اكثر مما تعرفه الشخصية ولا اكثر مما اعلمنا به السي عثمان.

وفي موضع آخر من الرواية نذكر: « انت تعرف جيدا عما اتكلم وعليك ان تعرف ايضا انك خيبت ظني فيك كثيرا

انا لم افعل شيئا يهينك

ما فعلته أكبر اهانة لي عموما لا اريد العودة لهذا الامر نجاة ستخطب هذا الخميس» [4]

وهنا أيضا تتساوى رؤية السارد مع الشخصية إذ يظهر لنا بأنه يجهل ما تجهله الشخصية ليكتفي بتتبع الحوار ليعلم ما ستعلمه الشخصية

وفي مثال آخر ايضا حيث « قلي ما بك اواذهب

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ص 73.
(2) المصدر نفسه، ص نفسها.
(3) المصدر نفسه، ص82.
(4)المصدر نفسه، ص87 .

ابي سرق نقودي....نظرت اليه بذهول »[1]

وهنا ايضا تتجلى محدودية المعرفة بالنسبة للسارد فهو يجهل ما تجهله نجاة ويعلم ما صرح به وما يعلمه لخضر والكاتبة في روايتها لم تكتف باستخدام الرؤية من الخلف بل استخدمت نوعا آخر من الرؤية وهو الرؤية من الخارج.

3 الرؤية من الخارج: الراوي اصغر من الشخصية

حيث تكون معرفة الراوي اقل من الشخصية بحيث لا يمكنه الغوص في الاحداث والشخصيات ولا معرفة ما يجول بخاطرها وكأنها عكس الرؤية من الخلف وانما يكتفي بوصفها كما يراها او يسمعها ليكون بذلك « مجرد شاهد على الاحداث»[2]

ويظهر هذا النوع في روايتنا في بعض المقاطع التي نذكر منها:« مدى كراهية الكولونيل للسي عنتر ومدى كراهية هذا الاخير للكولونيل»[3] فمن خلال هذا يظهر لنا ان الراوي شاهد على القطيعة التي بين الكولونيل والسي عنتر ومدى كراهية هذا الاخير لعنتر.

وفي موضع آخر حيث يبرز الخصام بين مدير الجامعة القديم مع المدير الجديد«المدير الجديد على خصام قديم مع المدير السابق» [4]فهنا يكتفي السارد بكونه شاهدا على هذا الخصام بمعرفة ضئيلة جدا لأنه لا يعرف اسبابه ولا دوافع هذا الخصام فقط يعلم انه خصام قديم.

(1) ياسمينة صالح،لخضر, ص 73.

(2) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ص1.

(3) ياسمينة صالح،لخضر، ص123/122.

(4) المصدر نفسه، لخضر، ص174.

وفي موضع آخر « الراي الذي كان منشغلا بالحديث مع شخص آخر لا يعرفه» فالراوي هنا لا يعرف نوع الحوار الذي جرى بين كريم وذاك الشخص بل حتى لا يعرف ذاك الشخص الذي كان يحاوره كريم اي انه كان ذو معرفة ضئيلة.

وفي مقطع آخر من الرواية نجد « استغرب طريقتها الجافة في الحديث اليه»[1] اي ان الراوي هنا يجهل ايضا سبب هذا الجفاء لكنه شاهدا عليه.

وهنا نقول ان الاديبة ياسمينة صالح استخدمت في روايتها هذه جميع انواع الرؤية، وقد كان ذلك بنسب متفاوتة، فحصلت الرؤية من الخلف على نصيب الاسد، إذ طغت على اغلبية الرواية، وهذا ليظهر لنا ان عينه على الحدث مطلعة بكل التفاصيل وملمة بكل الجزئيات، اما الرؤية مع فقد اقتصرت تقريبا على مشاهد الحوار، حتى تمكن القارئ من عيش الحوار والتلذذ ب هواما الرؤية من الخارج فقد غابت تقريبا، فلم تبرز الا نادرا وذلك ليجوب القارئ بخياله ويتصور ما تؤول اليه القصة.

وبما ان المتخيل السردي، يقتضي دراسة الشخصية الروائية وكذا الرؤية السردية، فهو ايضا يستدعي دراسة البنية الزمنية.

III / البنية الزمانية المتخيلة ودلالتها:

يمثل الزمن في الرواية عنصرا من عناصر التشويق والسلم الاساسي لترتيب مختلف الاحداث وتواترها، ولقد جاء الزمن عند " بول ريكو" بمعنيين « الاول : انه زمن التفاعل بين مختلف الشخصيات والظروف والثاني انه زمن جمهور القصة ومستمعيها او بعبارة وجيزة الزمن السردي في النص وخارجه ايضا هو زمن الوجود مع الآخرين» .[2]

---

(1) ياسمينة صالح ، ص184.

(2) بول ريكو: الزمن والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،1999،ص30/29.

اي ان الزمن عند ريكو هو انسجام واقع بين الشخصيات والاحداث المفتعلة في القصة وخارجها.

1/مستويات الزمن السردي:

1.1/ مستوى الترتيب الزمني:

الترتيب الزمني حسب حميد لحميداني هو « ان لا يتقيد بهذا التتابع فعندما لا يتطابق عذين الزمنين فإن الراوي سيحدث مفارقات سردية»[1] وهذا معناه ان القاص لا يلتزم بترتيب الاحداث المتخيلة ولا الوقائع في روايته حسب وقوعها وانما يعتمد على المفارقات الزمنية.

ففي رواية "لخضر" نجد ياسمينة صالح قد قامت بذكر الاحداث بطريقة مبعثرة دون ان تراعي ترتيب حدوثها فقد بدأت من نهاية حياة البطل ووصوله للسلطة لتدخل من خلال ذاكرته الى ظروفه وطفولته وشبابه وزواجه ثم تعود الى لقائه بابنه في حاضره.

2/1/ الاسترجاع (الاستذكار):

يعد الاسترجاع من اهم عناصر المفارقة السردية حضورا في العمل الادبي فمن خلاله يحاول الراوي الرجوع للماضي الذي عبرته ذاكرته ينقسم الاسترجاع الى قسمين هما:

أ/الاسترجاع الخارجي:

يعرف " جيرارد حينيت" هذا النوع من الاسترجاع يقوله « ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج الحكاية الاولى».[2]

(1) حميد لحميداني ، بنية النص السردي(من منظور النقد الادبي)ص78.

(2) جيرارد حينيت ، خطاب الحكاية(بحث في المنهج)تر: محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3،2003، ص60.

أي أنه عبارة عن ذكر احداث وشخصيات لا علاقة لها بالقصة وانما ذكرت لسد ثغرات يخلقها السرد.

و روايتنا هذه " لخضر" مليئة بهذا لنوع من الاسترجاع وقد اخترنا بعضها لنجسدها مثالا على هذا النوع:

إذ نجد الراوي يقول« العقيد هيثم اتصل بكم اكثر من مرة وطلب مني ابلاغه بقدومكم الى المكتب يا سيدي»[1]

وفي هذا المقطع يتضح لنا ان الراوي يستحضر هذه الشخصية التي لا تمت للرواية بأي صلة ولا يقوم بأي دور آخر غير هذا الدور وقد استعملها الراوي لسد الثغرة السردية وليعيد البطل الى جو العمل.

وفي موضع آخر نجد ياسمينة صالح تقول« كان السجاد من جنرال ايراني»[2]وكذلك نجد هنا الراوي يقوم باستدعاء هذه الشخصية "الجنرال الايراني" التي لادور لها إذ انها لم تقدم ولم تؤثر في الرواية.

ويقول الراوي في موضع آخر يتعلق بأب السكرتير:

« حتى والده لم يختر لنفسه العمل في هذه الوزارة لكنه شعر أن الله راض عنه عندما اوصلته الصدفة ليكون ساعيا قضى حياته بين مكاتب الوزارة حاملا الرسائل وفناجين القهوة من مكتب لآخر»[3] وهنا نجدها قد استحضرت شخصية اخرى غير مؤثرة في الرواية بين من خلالها نظرة الاب الجزائري للعمل.

كذلك في موضع آخر حين يقول « كان والده حمالا في الميناء منذ جاء الى العاصمة بحثا عن لقمة العيش هاربا من قرية أكلها الفقر»[4] وهنا ايضا يستحضر ماضي هذه الشخصية شخصية اب البطل لسد ثغرة سردية، ففي هذا عودة الى الوراء لحقبة الازمة الجزائرية والجزائري الباحث عن العمل والنازح من الريف.

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ص11.
(2) المصدر نفسه،ص 11.
(3) المصدر نفسه، ص14.

ب/الاسترجاع الداخلي:

أما في هذا النوع من الاسترجاع فيقول" جيرارد حينيت"بأنه» حقلا زمنيا متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الاولى»[1]

أي يتعلق بتلك الاسترجاعات التي وقعت بعد بداية سرد الحكاية ومن امثلته في رواية "لخضر" لياسمينة صالح.

يتذكر جيدا ذاك اليوم الذي رجع فيه من المدرسة في مساء ماطر كئيب.... عاد كما يعود كل يوم[.....] ليتفاجأ بجارتهم وهي تمسكه من ذراعه وتجره الى بيتها»[2]

ففي هذا المقطع استرجاع لحادثة مؤلمة حصلت للبطل في صباه حيث تصور الكاتب من خلال المشهد موت ام لخضر إذ تجعله يسترجع الحادثة بكل تفاصيلها بدءا من عودته الى المدرسة ككل مساء ليتفاجأ بموت أمه، وفي مقطع آخر يقوم البطل باسترجاع الذكريات التي مرت عليها ثلاثون سنة مع صورة ابنه» كيف لحكاية ان تبدأ او تنتهي بصورة، لايدري لكنه يعي ان الحكاية بدأت قبل اكثر من ثلاثين سنة حلت ايام كان للأشياء مسميات مغايرة»[3]فهنا وبعد مرور اكثر من ثلاثين سنة يتذكر لخضر حياته بفضل هذه الصورة التي ارجعته الى زمنه الماضي

(1) جيرارد حينيت، خطاب الحكاية،ص61.
(2) ياسمينة صالح، لخضر، ص20-21.
(3) المصدر نفسه،ص18.

وأحيت ذاكرته المتعبة، وفي موضع آخر ايضا يقول الراوي« يذكر جيدا يوم غادر الميناء بعد او ودع زملاءه الذين تعودوا عليه»[1]

حين يسترجع البطل تغيره للعمل ومغادرته مكان عمله الاول الميناء وبهذا يكون الراوي قد عاد بنا الى الوراء اي الى حياة البطل السابقة من خلال هذه الحادثة.

وكذلك في موضع آخر من الرواية حين يقوم لخضر باسترجاع ماضيه في العمل الجديد حين يقول الراوي» يذكر لخضر جيدا تلك الامسية التي ذهب فيها كعادته لمقابلة رؤسائه ، جعفر ومراد وكريم كان يريد ان يستفسر من بعض المخبرين مثله ».[2]

وهنا ايضا نلتمس استرجاع لذكريات لخضر مع رؤساء عمله الجديد.

ومن خلال كل ما ذكرناه آنفا نستخلص ان الاسترجاع بنوعيه (الداخلي والخارجي) يعتبر محورا مهما في العمل الادبي وهذا لما يقوم به من مساعدات للقارئ على فهم الابعاد الزمنية للشخصية الروائية المتخيلة.

وبعد أن اكملت ما يتعلق بالاسترجاع في روايتنا نفتح صفحة اخرى نشير من خلالها الى نوع آخر من التقنيات السردية الا وهو الاستباق وتجليه في روايتنا مدعمين تجلياته بمجموعة من الشواهد الدالة عليه.

2 الاستباق: (الاستشراف)

يختلف الاستباق عن الاسترجاع في كونه يتعلق ويرتبط بالمستقبل على عكس الاسترجاع الذي يرتبط بالماضي.

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ص 94-95.

(2) المصدر نفسه، لخضر، ص166.

وقد عرفه " حسن بحراوي" بقوله« هو الاشارة على حوادث ستقع في مستقبل السرد او في الزمن اللاحق للسرد وقد يأتي على شكل توقع حادث او التكهن لمستقبل الشخصيات».[1]

أي انه يتعلق بالتكهن والتنبؤ بمستقبل حدث ما كما يمكن أن يكون الاستباق معرفة الرؤية الغيبية لحياة الاشخاص.

أ/ الاستباق الخارجي: نزخر رواية " لخضر" بالاستباقات الخارجية نذكر منها:

« انا في سن المعاش سيتخلون عن خدماتي قريبا وأشكر الله انني زرعتك في الوزارة».[2]

فنجد هنا ابو السكرتير يخاطب ابنه ويتنبأ بمستقبله هو انهم سيتخلون عن خدماته قريبا ويشكر الله تعالى على انه استطاع ان يزرع ابنه مكانه قبل ان يخرج هو

ويقول في موضع آخر« كنت اعرف ان الله لن يتخلى عني»[3] هذا ما قاله ابو لخضر سي عثمان عندما أدخل ابنه للعمل في الميناء لنجده قد تكهن بمعونته قبل ان تحصل.

ونجد هذا النوع من الاستباق متجليا ايضا في قوله « كانت تلك أول مرة يعانقه فيها والده أحس بحزن أكبر وهو يتخيل شكل الحياة التي سينتهي اليها.....جمال ابن جمال»

وهنا نلتمس بطل الرواية يتصور مستقبله ويتكهن به بعد ان اصبح يعمل مع ابيه في الميناء إذ يتخيل حياته المستقبلية تمضي على هذا العمل حمال ابن حمال.

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن، الشخصية) ص132.
(3) ياسمينة صالح، لخضر،ص15.
(3) المصدر نفسه، ص31.

وفي موضع آخر من الرواية نذكر « اعطيناها مهدئا لتنام لن تصحو قبل الصبح»[1]حيث تقوم الشخصية المتخيلة بإعطاء حقيقة مستقبلية قبل حدوثها.

وهنا نكون قد خلصنا من ابراز عدة أمثلة لهذا النوع من الاستباق لننتقل بعدها الى نوعه الثاني الا وهو الاشتياق الداخلي.

ب/ الاستباق الداخلي: ومن امثلته في الرواية نذكر«مر بها كل الناس.... ليس ثمة بيننا لم يفقد شخصا عزيزا عليه كان قدرا مؤلما علينا جميعا[.....]والمهم ما سيأتي من امل في الحياة على شكل ابنتك و..... حسين».[2]

وهنا نجد البطل يتكهن بمستقبل يأمل ان يكون زاهرا مع شباب هذا الجيل الصاعد الذي سيحمل لواء الثقافة والمجد.

وفي مقطع آخر من الرواية ايضا « تلك أولى بوادر العصيان الذي خشيها ولده منذ زمن»[3] وهنا أجادة الكاتبة استعمال هذا النوع من الاستباق دون الاشارة الواضحة له إذ جعلت القارئ يكتشف ان ابو لخضر كان يتنبأ بهذا العصيان ويخشاه منذ زمن بعيد وينتظر حصوله، ايضا وفي موضع آخر من الرواية يتجلى الاستباق الداخلي على لسان سي نوح ابو نجاة« سيأتي نصيب الزهرة وسلمى»[4] وهنا نلتمس تنبؤ سي نوح بنصيب ابنتيه زهرة وسلمى في الزواج.

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ص 321-230.
(2) المصدر نفسه، لخضر، ص 313.
(3) المصدر نفسه ، لخضر، ص78.
(4) المصدر نفسه، لخضر، ص85.

وفي موضع آخر تقول الكاتبة « كان لخضر يكره هاته الاسئلة التي تقود الى اكثر من الشجار العقيم».[1]

وفي هذا المقطع تصور الكاتبة البطل متكهنا بمجرى الحوار الذي سينتهي الى اكثر الشجارات عمقا.

ومن كل هذا نستنتج ان الرواية تعج بالمفارقات السردية والمتنوعة بها استرجاعا لأحداث ماضيه او استباقا لأحداث لاحقة.

2/تقنيات الحركة السردية:

تسريع السرد:

كثيرا ما يلجأ الكاتب لاستعمال تقنيات سردية من اجل تفادي التكرارات الذي يوقع النص في الرتابة والملل وتكون هذه الحركة ايضا بهدف ذكر مختصر لمجموعة من الاحداث دون التطرق لتفاصيلها حيث يقوم بعرضها بطريقة مختصرة مفيدة ويعتمد في هذا على تقنيتين مهمتين هما الخلاصة والحذف.

أ/ الخلاصة (المجمل او الايجاز):

لقد حظيت هذه الاخيرة بكم هائل من التعاريف نذكر منها « هي عملية سردية يمكن تسميتها بالملخص وهي سرد ايام عديدة او شهور او سنوات من حياة الشخصية، بدون تفصيل للأفعال او الاقوال وذلك في بضعة اسطر او فقرات قليلة».[2]

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ص 95.

(2) عبد الجليل مرتاض: البنية في القص الروائي(دراسات انجزت في متجر سوسيولوجية الادب)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،(دط)،1993، ص60.

وهذا معنا عان الخلاصة هي ذكر لأحداث حصلت في مدة زمنية طويلة او محددة دون التطرق لتفاصيلها فقط بالتركيز على مجملها.

أما امثلة هاته التقنية في رواية لخضر فهي كثيرة ومتعددة وسنذكر البعض منها:

نجد الراوي يقول» ككل يوم وككل مرة يعود الى البيت غير آبه بشيء مطأطأ الرأس لئلا يلمح عيون شباب الحي»[1] وهنا نرى ان الراوي لم يستعرض تلك الايام التي كان يعود فيها الى المنزل ولا ما كان يصير معه في تلك الايام بل اكتفى بتلخيصها اليها دون ذكر التفاصيل.

وفي موضع آخر يقول الراوي» وحكى لها حكاية كان يريد ان يتجرد من الشعور القاتل بالذنب إزاء ابنه الذين توقعوا منه شيئا ولم يحصلوا سوى على الخيبة».[2]

وهنا أيضا لا يقوم الراوي بإعادة سرد حكاية لخضر الذي حكاها لنجاة يوم لقائهما بعد ثلاثون سنة وانما اكتفى بالإشارة اليها دون خوضه للتفاصيل بل أشار اليها بعبارة توحي للقارئ ان البطل قد تناول كل ماضيه ووضعه بين يدي البطلة بالرغم من أن الراوي لم يذكر أي شيء عن ماضيه في هذا الحدث.

لننتقل بعدها ’لى موضع آخر حيث نجد الراوي يقول:» وعندما جاء دوره بعد عام من العمل وصارت له بذلته الخضراء الرسمية لبسها بإحساس غريب»[3]

وما نلاحظه هنا أن الراوي لم يتعرض لما جرى خلال السنة التي مرت على السكرتير قبل ام يسمح له بارتداء البزة العسكرية ولكنه ركز على ارتدائه اياها فقط دون ذكر تفاصيل السنة التي مرت عليه.

(1) ياسمينة صالح، لخضر،ص 48.
(2) المصدر نفسه، ص330.
(3) المصدر نفسه، ص15-16.

ونجده ايضا في موضع آخر يقول «لا يدري لكنه يعي ان الحكاية بدأت قبل ثلاثين سنة خلت... ايام كان للأشياء مسميات مغايرة»[1]

وهنا ايضا لم يتناول الراوي تفاصيل السنوات الكثيرة التي مرت بل اكتفى بالإشارة اليها ليبين لنا المدة التي انقضت على لخضر من دون ان يرى فيها صاحب هذه الصورة الا وهو ابنه حسين.

كما نجد الكاتبة تستخدم هذه التقنية في موضع آخر حين تقول على لسان الراوي»فأن يعثر على عمل بعد اشهر من وصوله أمر حسده عليه كل الذين جاؤوا في القطار نفسه معه».[2]

وهنا ايضا يقوم الراوي بتلخيص الشهور التي قضاها السي عثمان بعد وصوله الى العاصمة بدون عمل الى ان عثر على شغل حمال في الميناء فالراوي لم يتطرق الى هذه الشهور ولا لأحداثها وانما اكتفى بتخليصها جملة واحدة ليعرف القارئ ان السي عثمان قضى عدة شهور بعد وصوله من القرية الى العاصمة يبحث عن عمل يسد به افواه اولاده.

ومن خلال هذا يمكننا القول ان الكاتبة استعملت هذه التقنية في عملها الروائي بغزارة وهذا لكي تخلق للقارئ فضاء متخيلا رحب يقوم هو بتخيله.

لننتقل بعد استعراضنا للخلاصة الى تبيان تقنية اخرى اعتمدت عليها ياسمينة صالح في روايتها الا وهي تقنية الحذف.

(1) ياسمينة صالح، لخضر ، ص18.
(2) المصدر نفسه، ص24.

الحذف(القطع):

يرى حسن بحراوي ان « الحذف هو الحذف او الإسقاط يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الإمام بأقل إشارة او بدونها[1] . اي انه يعتبره من التقنيات السردية التي يستخدمها الراوي لتسريع السرد.

إذ نجد الحذف يتجلى في عدة مواطن من رواية لخضر لياسمينة صالح نذكر من بينها:» وانا قادم إلى هنا خيل إلي أن البلد تستعيد توازنها.الناس اقل شعورا بالكارثة مما كانوا عليه من قبل ولم يكن ليتحقق ذلك لو هرب كل الناس من الباخرة. قدر الرجال ان يبقوا حيث يجب عليهم البقاء!

لقد مررنا جميعا بالكارثة![2]

وهنا لم يتم ذكر كل الأحداث التي مرت بها الجزائر خلال عشرة سنوات من الدماء والقتل بل تم حذفها والإشارة إليها فقط والحديث عن عودة الأمن والأمان بفضل من يظنهم الشعب أنهم لم يقفزوا من المركب عندما ارتطم بالجبل الجليدي الذي صنعته احقادهم واطماعهم في موضع آخر من الرواية كذلك «فكر هاهو الشاب يأتي من مكان تعلم فيه أصول العمل العسكري ولم يأتي من دهاليز المراكز السرية التي صنعها أصحابها لترويع البسطاء باسم الامن القومي».[3]

وهنا أيضا يقوم البطل بالإشارة إلى الاستغلال الذي كان سائدا في تلك الفترة باسم الامن القومي دون أن يذكر التفاصيل بل يشير اليه فقط ويقيم من خلاله مقارنة بينه وبين ابنه الضابط الذي يراه هو وأصحابه

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص1.
(2) ياسمينة صالح، ص313.
(3) المصدر نفسه، ص279.

اهل للأمن القومي واصول العمل العسكري وفي موضع آخر يقول الراوي»قلت عمليات الاغتيالات التي كانت تطال الجميع حتى الصحف لم تعد تتكلم كما في السابق عن الجماعات المسلحة «[1] وهنا أيضا يكتفي الراوي بالإشارة الى هدوء الأوضاع وحذف الأحداث التي ادت لهذه النتيجة مكتفيا بذكر ومضات عنها وبهذا نكون قد تناولنا عدة أمثلة لهذه التقنية السردية التي تستعمل السرد وتجاوز الحديث عن أحداث طويلة بالإشارة إلى نهايتها او جزء منها وفقط.

والآن وبعد أن تناولنا تقنيات الحركة السردية المتعلقة بتسريع السرد من خلاصة وحذف ننتقل الى تقنيات أخرى تعمل على عكس عمل الأولى الا وهي تقنيات تعطيل السرد

2.2 تعطيل السرد:

تعتبر هذه التقنية مغايرة لتسريع السرد ففي هذه الأخيرة يسرع في سرد الاحداث ليخلص الى النهاية اما تعطيل السرد فهو الاتيان بكل شاردة وواردة دون ملل او كلل ومن بين تقنياته نجد المشهد و الوقفة.

1 المشهد(الحوار):

إذا كانت الخلاصة تعني العرض السريع لمجمل الحدث دون الخوض في تفاصيله فإن المشهد هو عكسها تماما إذ يعنى بتفاصيل الحدث وذكر جزئياته « فالمشهد في اسلوب السرد يتحقق بالمساواة بين زمن السرد وزمن الرواية».[2]

فالراوي في هذه التقنية يعايش الحدث السردي بكل تفاصيله إذ يكون قريبا من الحدث وكأنه شاهد عليه ليرويه بكل تفصيل ممل.

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ص276-277.

(2) نور الدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار بومة الجزائر، ط1، 2010، ص79.

ومن أمثلة المشهد في رواية لخضر نجد:

« يجب ان تجد حلا لابنك، لا يمكن ان يكون عالة على البيت بهذا الشكل!

لكن الشغل غير متاح انا اعرف ظروف البلاد اكثر منك، الشغل غير متاح، لو شفت عدد الشباب في سنه وهم يتسكعون في الشوارع بلا عمل! لا يهمني.....إما ان يشتغل او يرحل.....!

أفكر في تشغيله في الميناء معي... لقد غيروا رئيس العمال وأحضروا شخصا جديدا، قد أفلح في اقناعه ليجد له مكانا معي سأكلمه صباحا ونرى.... »[1] فمن خلال هدا المقطع يظهر لنا كيف وضفت الكاتبة هده التقنية

2 الوقفة:

هي تقنيات تعطيل السرد وابطائه ويقصد بها» تلك الوقفات التي يحدثها الراوي في مساره السردي، فيلجأ الى الوصف لغرض هو انقطاع الصيرورة الزمنية وتعطيل حركتها»[2] أي أن الراوي خلال سرده للأحداث يتوقف قليلا ليفتح المجال لوصف الاشخاص والامكنة بغية ابطاء الحركة السردية وسيرورة الزمن الروائي.

وفي هذه الرواية التي بين ايدينا لجأت الكاتبة الى هاته التقنية في عدة مواضع من الرواية منها«ولم يتم لخضر ليلتها كان ساهما يفكر بجدية في الكلام الذي عكر مزاجه طوال المساء... تساءل: ما المطلوب منه فعلا؟ ثم فكر فيها .... ما المطلوب منها ايضا؟ فهي اجمل فتيات الحي، ومع ذلك اختارته هو».[3]

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ص24.
(2) حميد لحمداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الادبي)،ص 309.
(3) ياسمينة صالح، ص61.

فهنا يصف الروائي حالة « لخضر» الذي بات يفكر في الكلام الذي سمعه من نجاة ولم ينم فقد تطرق حتى لمزاجه النفسي يصفه كيف كان شاردا.

وفي موضع آخر من الرواية « قالها وهو ينظر اليه نظرة تهديد واضحة، وتمنى منصور ان يبتسم ولو من باب الاستهزاء المباشر من المدير، لم يرد عليه، أدار له ظهره وغادر المكتب موجها نظرة الى العمال الذين كانوا يكدحون طولا وعرضا، تنهد بعمق ومضى الى مكتبه الصغير في زاوية الميناء».[1]

وهنا أيضا نلتمس الاسهاب في الوصف إذ نجد الراوي يقوم بوصف كل ما جرى بين المدير ورئيس العمال بدءا من حديثهما الى ساعة خروج رئيس العمال من مكتب المدير لننتقل الى مقطع آخر من الرواية حيث تتجلى الوقفة في قول الراوي,

لم يخطر بباله قط أن نجاة سعيدة وهي تنظر الى خطيبها الوسيم وهو يأخذ مكانا بالقرب منها.. كان قوي البنية، فارغ الطول و واثقا من نفسه وهو ينحني عليها قليلا ليقول شيئا عاديا يصيبها بالخجل الذي يروقه....!.».[2]

وهنا ايضا نجد الراوي يتوقف ليصف خطيب نجاة إذ يقوم بذكر اوصافه الخارجية وطريقة معاملته وجلوسه جنب خطيبته نجاة.

وهكذا نكون قد أتممنا كل ما يتعلق بتبطئة السرد لننتقل بعدها الى قضية جديدة من قضايا السردإلا وهو التواتر وسنحاول فهم خباياه ومعرفة اسراره في روايتنا " لخضر" للكاتبة ياسمينة صالح.

---

[1] ياسمينة صالح، لخضر ،ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص89.

2 التواتر:

هو تلك العلاقة المكررة في النص والقصة وهو ينقسم الى اربعة حالات كلها تقوم على ما هو مروي ومكرر ضمن متن الرواية ومن بين انواعه:

1/ أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة:

يمكن ان تقول على هذا النوع من التواتر انه» دون شك الاكثر استعمالا في النصوص القصصية ويسميه حينيت سردا قصصيا مفردا »[1]

وامثلته في رواية لخضر كثيرة نذكر البعض منها على سبيل المثال « سيدي ، انت من أمر بنزع المرايا من الجدران والامكنة انت من أمرنا بعدم ترك مرآة واحدة في البيت».[2]

فالكاتب هنا تحدث عن أمر لخضر بنزع المرايا من البيت وكانت هذه الحادثة هي الاولى والاخيرة التي روي عنها في الرواية ولم يعد التحدث عنها او ذكرها.

ونجد مثل هذا في المقطع التالي« لم يسأله عن رأيه عندما سافر الى قرية أقاربه البعيدة وعاد بعد أسبوع حاملا معه امرأة قال له امامها: هذه امك الجديدة».[3]

فالراوي هنا تحدث عن زواج أب لخضر بعد وفاة امه وسفر ابيه الى القرية ليعود لابنه ومعه زوجته الجديدة الا مرة واحدة كما حدث وفي موضع آخر ايضا حيث يسرد الراوي« ظلت اخته الصغيرة تصارع الحمى طوال

(1) ينظر سمير المرزوقي وجميل شاكل : مدخل الى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ذ.ط،د.ت، ص86.
(2) ياسمينة صالح ، لخضر، ص86.
(3) المصدرنفسه ، ص9.

اسبوع... توقفت انفاسها وتوقف جسمها عن الارتجاف»[1]وهذه الحادثة ايضا لم تحدث الا مرة واحدة ولم يتناولها الراوي الا مرة واحدة في الرواية ، فموت اخته الصغيرة لم يتم ذكرها بعد هذا ابدا في الرواية.

2/ أن يروي مرات متكررة ما حدث مرات عدة:

بالرغم من قلة توظيف الكاتبة لهذا النوع من التواتر الا اننا نجده جليا في بعض مقاطع الرواية إذ يقول الراوي« كان يشعر بالانكسار لانه يؤدي عملا يعيده الى البيت متعبا وفارغا من الفرح»[2]

ففي هذا المقطع نجد الراوي يقوم بعرض حدث تكرر أكثر من مرة في عالم الرواية المتخيل وقد قام بعرضه اكثر من مرة في عدة مقاطع من الرواية إذ نجده قد تحدث عنه في مقاطع عديدة من الرواية

وأيضا في مقطع آخر « صار رجلا حقيقا في نظر ابيه كل نهاية شهر يمد يده إلى راتب ابنه قائلا

" المسؤولية كبيرة" » [3] وهذا الحدث ايضا نجده متكررا في الرواية والحديث عنه يتكرر أكثر من مرة.

فأبوه كان يأخذ كل راتبه كل شهر وهذا ما تحدث عنه الراوي مرات عديدة في الرواية.

3/أن يروي اكثر من مرة ما وقع مرة واحدة:

وهذا التكرار نلمسه في قول الراوي« واقترب منه ماذا يده الى سترته التي وضعها قرب رأسه[.....] وإذا بأصابعه تتلمس الاوراق النقدية [.....]ابقى النقود معه واعاد السترة الى مكانها بهدوء»[4] فهنا اشارة من الراوي الى

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ، ص 24.
(2) المصدر نفسه، ص 35.
(3) المصدر نفسه، ص32.
(4) المصدر نفسه،ص 67.

حدوث سرقة " سي عثمان" لمال ابنه الصغير وقد تكرر الحديث عن هذه الحادثة في عدة مقاطع من الرواية بالرغم من انها لم تحصل الا مرة واحدة.

وفي مقطع آخر من الرواية حيث يقوم الراوي بعرض حدث الجريمة التي قام بها لخضر في حق بعض زملائه الذين التقاهم في عمله الجديد « رأى الرصاصة الحمراء النارية تخرج من المسدس وتستقر في جسده رآها بأم عينه وهي تصيبه».[1]

وهنا ايضا يقوم الراوي بعرض حادثة لم تقع الى مرة واحدة لكن حكى عنها في أكثر من مرة في مواضع الرواية بالرغم من تغير صيغة حكيه عنها إلا إنه رواها اكثر من مرة.

وفي مقطع اخر« مبروك عليك ستدخل الجامعة لم ينكر لخضر انه دخل الجامعة بفضلهم»[2]

وهنا ايضا يقوم الراوي بالحديث عن حدث أكثر من مرة في الرواية بالرغم انه لن يحدث الا مرة واحدة في الفضاء المتخيل للرواية.

4/أن يروي مرة واحدة ما وقع اكثر من مرة:

فهنا يقوم الراوي بسرد ما حدث مرتين أو أكثر والبوح به مرة واحدة وذلك في جملة تشير له أو عبارة تدل عليه ومن امثلته في رواية لخضر نجد « كان يطلب منه إعادة كتابة الرسائل والنصوص عنه [.....] ليبقى هو في مكتبه يتحدث في الهاتف مع صديقته لدقائق تبدو طويلة ومثيرة».[3]

(1) ياسمينة صالح، لخضر،ص 115.
(2) المصدر نفسه، ص128.
(3) المصدر نفسه، ص146.

فهذا الحدث تم ذكره مرة واحدة فقط بالرغم من أنه حدث أكثر من مرة أي ان جمال كان دائم الاستغلال للخضر الموظف الجديد من اجل الحديث لمحبوبته عبر الهاتف.

وهنا تكون قد تطرقنا للتواتر بانواعه الثلاثة وكيف تجلى في رواية لخضر للكاتبة الجزائرية ياسمينة صالح وخلاصة لما قبله عن تقنيات الحركة السردية فإن الكاتبة قد وصفتها كأحسن وصف في روايتها مشكلة بها مستوى زمنيا متخيلا بديعا في الرواية كما انها برعت في استحضار أحداث تاريخية بطريقة أرادتها هي أن تخرج عن الترتيب الروتيني الممل الا ان هذا لا يعني انها عبثت بالاحداث وانما دلالة على خبرتها ومدى تمكنها من فهم جميع احداث الازمة الجزائرية وكشف جانب ظل مخفي من جوانبها الدموية جسدته من خلال بطلها لخضر.

وبعد ان قمنا باستعراض تقنيات الحركة السردية ودراسة الزمن نخرج الآن لمعرفة كيفية توظيف المكان الروائي في هذا العمل الروائي(رواية لخضر التي بين أيدينا).

الفضاء المكاني:

يعتبر الفضاء المكاني من اهم عناصر (القصة والرواية) والتي لا يمكن لها ان تكتمل بوجوده هذا لأنه يعد مرتكزا اساسيا في الحدث الروائي وينقسم الفضاء المكاني في الرواية الى قسمين: فضاء مكاني مفتوح وفضاء زماني مغلق.

1/الامكنة المفتوحة:

وهي تلك الامكنة التي تكون ذات حدود واسعة مفتوحة على العالم الخارجي وعادة ما تكون هذه الأمكنة للقراءات وتبادل الحوارات ويعرفها " حسن بحراوي" بقوله:

« هي أمكنة عامة يمتلك كل واحد حق ارتيادها وتعد فسحة هامة تسمح للناس بالالتقاء والتواصل كما تسمح بالحركة والتفاعل والنمو داخل النص الروائي.[1]

والقارئ لرواية لخضر يدرك ان ياسمينة صالح قد وضعت مجموعة من الاماكن المفتوحة نذكر منها:

1/الشارع والحي:

تعتبر الشوارع«اماكن انتقال ومرور نموذجية فهي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر مكان اقامتها وعملها»[2] إذن فهي أماكن عمومية تشكل مسرحا لحركة الشخصيات أما الاحياء فهي أماكن من« امكنة المجمعات السكنية»[3]، حيث يرى " شاكر النابلسي" ان الحي هو من أكثر اسماء الامكنة العربية التي تشير الى الحياة يقول« ولعل الحي من أكثر أسماء الأمكنة العربية التي تشير الى معنى الحياة وحركتها الدائبة».[4]

ومن أمثلة الشارع والحي في رواية الخضر نذكر بعض المقاطع التي وردت فيها هذه الاماكن« انت تتسكع في الشوارع منتظرا مني ان أصرف عليك وانت بهذا الطول المخجل، ليتك تخجل من نفسك ولو مرة واحدة».[5]

وفي مقطع آخر ايضا:

« ككل يوم وككل مرة، يعود الى البيت غير آبه بشيء ....مطأطئ الرأس لئلا يلمح عيون شباب الحي الذين تعود على عدم الاحتكاك بهم»[6].

(1) ينظر فهد حسن هيكل المكان في الرواية البحرينية (دراسة نقدية) ،فرانسيس للنشر، البحرين،ط1، 2003، ص80.
(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،ص 76.
(3) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1،1994، ص51.
(4) المصدرنفسه، ص51.
(5) ياسمينة صالح، لخضر، ص23.
(6) المصدر نفسه، ص48.

على وجه العموم فإن الانسان ابن بيئته يؤثر ويتأثر بها، فيورثها عاداته وتقاليده وتورثه ثقافتها وهذا ما أرادت ان تشير اليه ياسمينة صالح من خلال هذين المقطعين، إذ جسدت في الاول صورة الاب الجزائري الذي يدفع ابنه ويعلمه دائما تحمل المسؤولية ومساعدته في اعباء الاسرة، وايضا في المقطع الثاني حيث صورت الخوف الذي يسري في دماء الآباء الجزائريين على ابنائهم من الفساد والآفات الاجتماعية من خلال تصويرها سي عثمان وهو لا ينفك يحذر ابنه من مخالطة رفقاء السوء.

ونلتمس ايضا توظيفها لهذه الامكنة في مقاطع اخرى من الرواية:

« وجد نفسه يمشي قريبا من المدرسة التي تدرس فيها فتاته اكتشف ان العديد من الشباب مثله ينتظرون قرب سور المدرسة».[1]

وفي هذا المقطع ايضا يتجلى لنا استخدام الكاتبة للشارع فتجسد من خلاله نموذج من الشاب الجزائري في تلك الفترة الذي كانت له وجهة مفضلة .

وظاهرة غير شرعية شاعت في المجتمع الجزائري خلال تلك الفترة ومازالت ومضاتها الى يومنا هذا الا وهي ظاهرة الحرقة الهجرة غير الشرعية، الكاتبة هنا وفق تصورنا صدقت الى حد بعيد ووفقت في استعمالها لهذا المكان بغية خدمة حدثها الروائي والحديث عن ظواهر اجتماعية معروفة في الجزائر.

2/المقهى:

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ص 53.

يتردد ذكر هذا المكان في الاعمال الادبية الروائية بصورة كبيرة إذ يعتبر هذا المكان مكانا حيا مفتوحا يستدعي استقطاب العامة فهو « الفضاء الذي يحتوي مجمل الكائنات الحية وغير الحية فهو المكان الاجتماعي وملتقى لقطاع واسع من الناس بمختلف الشرائح والطبقات».[1]

وهكذا يتضح لنا بأن المقهى ينتمي الى الامكنة المفتوحة جغرافيا وروايتنا لخضر لم تستغني فيها الكاتبة عن ذكر هذا المكان إذ تناولت في مقطع من مقاطع الرواية« استغرب وهو يرى هذا الكم الهائل من المحلات[.....] لفت انتباهه مقهى مفتوح على اصوات صاخبة [.....] دخل دون ان يلقي تحية على احد [....] الا ان الذين كانوا منشغلين بلعب الضامة لم يولوه أي اهتمام».[2]

فالكاتبة من خلال هذا المكان المتخيل نجدها قد جسدت مكانا مفضلا في المجتمع الجزائري وقد اشارت اليه ليس لكونه مكان للعمل ولتبادل الحديث المفيد، وانما للإشارة الى العاطلين عن العمل والدراسة الذين كانوا يرتادونه من اجل قتل روتين الحياة وساعات الملل بلعب الضامة وشرب الكثير من القهوة، ليفرغ فيها شحناته العاطفية الا وهي"الثانوية" اين يتجمع جل الشباب والمراهقين العاطلين عن العمل والدراسة امام بابها بغية اصطياد حب واهم قصير المدى.

3/الميناء:

لعل ذكر كلمة الميناء تؤول الى الضجة والعمل وهذا هو السياق الذي استعملت فيه الكاتبة الميناء، إذ جعلته مكانا يقتات منه الضعفاء والفقراء من فتات الاغنياء والشخصيات الكبار، نلتمس هذا في قولها «لو في

(1) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص194.
(2) ياسمينة صالح، لخضر، ص195.

عروقك دم لشعرت بالشفقة على ابيك وهو يكدح طوال اليوم في الميناء حاملا الاكياس على ظهره كالحمير من أجل اطعامك واطعام اخوتك[.....]كان والده حمالا في الميناء منذ جاء الى العاصمة بحثا عن لقمة العيش ».[1]

ومن خلال هذا يتجلى لنا ان الكاتبة قد استعملت هذا المكان للدلالة على العمل الصعب والشاق الذي كان يمارسه الاب الجزائري لتوفير لقمة العيش فحسب.

وفي مقطع آخر نجدها توظف هذا المكان في سياق آخر للدلالة به على آفة اجتماعية واقتصادية شاعت في الجزائر خلال فترة العشرية الدموية« يسعدني ان اسمع منك حرصك على اسعاد والدك هذا وفاء يعجبني في شاب مثلك، غيرك كان سيستغل وجوده هنا ليركب على سفينة محاولا الهرب».[2]

من خلال هذا المقطع نستشف ان الكاتبة قد اشارت الى آفة اجتماعية .

3/ المستشفى:

يعتبر الفضاء الجغرافي مكانا مفتوحا لأنه مكان يرتاده العامة، إذ لا يقتصر المشفى على المرضى الذين يأتون للتداوي والعلاج وانما يستطيع كل الناس ارتياده سواء للزيارة او الاعمال الخيرية وقد حضر هذا المكان في رواية « لخضر» بصورة كثيرة إذ نجده في « لم يجد لها والده سريرا شاغرا في المستوصف القريب ولا في المستشفى الذي رفض حالتها لعدم خطورتها ، كانت عبارة عدم خطورة الحالة تعني بالأخص عدم اهمية المريض ».[3]

فمن خلال هذا المقطع نلتمس ان الكاتبة أرادت بهذا تصوير واقع المستشفيات الممتلئة التي تستقبل المرضى على حساب مكانتهم الاجتماعية في الجزائر خلال تلك الفترة التي عمت فيها الفوضى في البلاد كما نجدها تتحدث

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ص 23-24.
(2) المصدر نفسه، ص34.
(3) المصدر نفسه، ص 21.

عن هذا المكان وتستخدمه في حدث آخر من الرواية: « هل كان احد يفهم ما الذي يحضر الجنرال شخصيا الى المستشفى ليسأل عن ضابط تعرض للاغتيال».[1]

وهنا قد يكون استعمال المستشفى كجسر للعبور الى الحياة الآخرة الكاتبة استعملته لتزيد من عذاب البطل الذي لا يدري أسيفقد ابنه ام لا، ابنه الذي لا يعلم ان لخضر ابوه، وبهذا يكون المستشفى احيانا للتداوي والعلاج واحيانا محطة اخيرة في حياة المريض وهكذا وبعد ان وقفنا على طبيعة بعض الامكنة المفتوحة في الرواية تستدعي بنا الحاجة مرة أخرى للوقوف على الامكنة المغلقة التي وظفت في رواية لخضر لياسمينة صالح.

2/ الامكنة المغلقة:

لعل ابرز الاختلاف الموجود بين الفضاء المكاني المفتوح والمكان المغلق هو تلك المساحة المحدودة والمحيط المحصور والضيق الذي تتميز بها الفضاءات المكانية المغلقة إذ تضم هذه الفضاءات كل الامكنة الخاصة التي لا يدخلها عموم الناس ويتناولها فهد حسين بتعريفه لها قائلا» مكان العيش والسكن الذي يأوي اليه الانسان ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته ام بإرادة الاخرين فالمتأمل لهذا فهو فالمكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافيا»[2]

فالمتأمل في هذا التعريف يدرك أن فهد حسين قد حصر الفضاء المكاني المغلق بربطه بالحدود الجغرافية والهندسية ولكنه اضاف قبل هذا انه المكان الذي يأوي اليه الانسان ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن ولهذا يكون تعريفه له صحيحا غير دقيق كل الدقة ذلك انه تناسى مسألة الخصوصية والعمومية في تعريفه هذا.

كما في كل عمل روائي فقد وظفت ياسمينة صالح هذا النموذج من الفضاءات المكانية في عدة مقاطع من روايتها لخضر ومن بينها هذه الاماكن.

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ص 319-320.

(2) فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص163.

1/ البيت:

يعتبر البيت مكانا للراحة النفسية التي يبحث عنها كل اب اتعبه عناء العمل ومشاق الحياة اليومية وكل طفل جائع باحث عن الحنان ولكن ياسمينة صالح لم تجعل من هذا المكان المتخيل سبيلا للراحة والحنان وانما جعلته جحرا باردا فاقدا لدفء الحنان حين قتلت ام البطل وصنعت اقدار تزويج أباه من امرأة قروية تسيء معاملته ولا تكف عن الصراخ وهي تتضح لنا جليا في المقطع التالي من الرواية « لم تكن لتحتمل احدا ولا حتى والده حين تدخل معه في شجار ينتهي بخروجه من البيت ليعود في آخر الليل بمزاج سيء منتظرا اية ردة فعل من ابنه ليهجم عليه بالضرب»[1]

وهنا يتجلى لنا ان الكاتبة استعملت البيت الذي فقد الام للدلالة على القسوة والمعاملة السيئة لزوجة الاب فكل بيت فقد ام عانى ويلات القسوة وافتقد الحنان.

كما توظفه الكاتبة هذا المكان لتجعله مسرحا لعدة احداث في روايتها فنجدها في مقطع آخر تقول « عملي الليلي يجعلني مضطرا الى البحث عن مكان أنام فيه نهارا [.....] اعني انني لو عدت صباحا إلى البيت فلن استطيع النوم »[2]

فمن خلال هذا المقطع يتجلى لنا كره لخضر لبيت ابيه الذي بات مكانا تنعدم فيه ادنى شروط الاستراحة والنوم.

ومن جديد تبرع الكاتبة في خيالها في تجسيد هذا الموقف الذي بدى من لخضر اتجاه بيت ابيه.

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ص 21.
(2) المصدر نفسه، ص95.

الا ان ذكر هذا المكان في الرواية تعدد بصورة جلية في كل مقاطع الرواية واحداثها ولا يسعنا ان نذكرها كلها بل اكتفينا بذكر مقطعين ورد فيهما هذا المكان وكان مسرعا للأحداث لننتقل بعدها الى فضاء مكاني مغلق آخر استخدمته الكاتبة الا وهو:

2/المكتب:

يستعمل هذا المكان عادة للعمل وهذا ما يضفي عليه خصوصية كبيرة وانغلاقا تاما وهذا ما أرادت به ياسمينة صالح من خلال تصويرها لبعض احداث هذه الرواية فيه إذ جعلته حكرا على العمل ومكانا مخصص لصاحبه ويبرز هذا في « دخل بخطوات مرتبكة الى المكتب الذي اكتشف بساطته (.....) اشار المدير نحوه ليجلس وهو يقول (....) العمل كثير في الادارة ولهذا احتجنا الى سكرتير مساعد»[1]

ففي هذا المقطع نلتمس خصوصية هذا الفضاء المكاني المتخيل حيث كان مسرحا لأحداث ترتبط بالعمل وفي مقطع آخر حين تعم الفوضى الجامعة ويأخذ رجال الامن مديرها يقول الراوي يقول الراوي « قال وهو يحافظ على وقاره لاتنسى ان تغلق الباب جيدا يا بني (....) شعر لخضر بشيء يقرص قلبه(....) شعر ان جمال لا يستحق ان يغلق باب المكتب»[2]

وفي هذا المقطع نلتمس الخصوصية الكبيرة التي اعطتها الكاتبة لهذا المكان وليس في هذا المقطع وفقط بل في مقاطع اخرى كثيرة من الرواية لكننا ايضا اكتفينا بذكر هاذين المقطعين تجنبا من الوقوع في التكرار الممل وبعد أن انتهت وقفتنا في محطة هذا المكان ننتقل بكم الى مكان مغلق آخر وهو الجامعة.

(1) ياسمينةصالح، لخضر، ص143.
(2) المصدر نفسه، ص 155.

3/الجامعة:

بالرغم من شساعة الحدود الجغرافية التي يتربع عليها هذا المكان الا انه ينتمي الى الاماكن المغلقة وهذا راجع للخصوصية التي يمتلكها، إذ نجد له تسمية اخرى تدل على خصوصيته الكبيرة الا وهي الحرم الجامعي فهو مكان لا يتواجد فيه عامة الناس الا طلبة العلم وموظفوه وقد وظفت الكاتبة هذا المكان في العديد من مقاطع الرواية مثل « يتذكر جيدا اول يوم تقدم فيه الى الجامعة ليستلم عمله «[1] وهنا نلتمس ان الكاتبة قد بينت خصوصية هذا المكان حين جعلت لخضر لا يدخله الا وهو كموظف فيه، فلم تقم بذكر أي حدث قام فيه شخص من عامة الناس بالدخول الى الجامعة لغرض آخر غير العمل او الدراسة وفي مقطع آخر تجعل الكاتبة هذا المكان بؤرة للصراع ولأحداث دامية بين الطلبة الذين أخذهم طموحهم ووعيهم للتغيير جعلت منها بؤرة للفتنة القاتلة لأحلام بعض المثقفين والعقلاء الذين كانوا يحلمون بضرورة التغيير لا جل طن وهو يصرخون « الله اكبر عليها نحيا وعليها نموت»[2]

وبهذا تكون الكاتبة قد جعلت من هذا المكان المقدس ساحة لأبرز احداث هذه الرواية وقد وفقت في تصويرها لهذه الاحداث إذ نلمس ان تصويرها يحاكي لحد بعيد الوقائع التاريخية للعشرية السوداء.

4/ساحة التدريبات: استعملت الكاتبة هذا المكان لتنتقل بشخصيتها البطلة الى مركز السلطة العسكرية، إذ تصوره في احدى مقاطع الرواية قائلة» فجأة بدأ لخضر يستغل ادنى سبب لينزل الى ساحة التدريبات في الوقت الذي كان فيه الضباط يتدربون على القفز»[3]

ومن خلال ذكر الكاتبة لهذا المكان تتجلى للقارئ صورة السلطة العسكرية التي يتمتع بها البطل لخضر كما انها من خلالها تبرز شيئا كان جد معروف لدى المجتمع الجزائري الذي عانى من ويلات العشرية السوداء.

(1) ياسمينة صالح، لخضر، 142.
(2) المصدر نفسه، ص 155.
(3) المصدر نفسه، ص286.

5/ المكتبة (مكتبة الثكنة):تذكر الكاتبة هذا المكان في مقطع واحد في الرواية وهو حين تقول « ثم ذات مرة دون ان يتوقع الصدفة وجده جالسا في قاعة المكتبة الخالية من القراء»[1]

فالمكتبة مكان المطالعة وتوسيع الدائرة الثقافية للفرد فالكاتبة استعملتها ايضا في هذا السياق ولكن كانت تريد من خلال تصويرها لمكتبة خالية من المطالعين ان تبرز واقع المثقف الجزائري في قطاع الجيش وهذا هو الحدث الوحيد الذي استخدمت فيه الكاتبة المكتبة.

وهنالايسعنا إلا إن نقول إن " ياسمينة صالح "قد اجادت تصويرها و استخدامها للأفضية المكانية بنوعيها المغلقة و المفتوحة كما برعت في تصويرها واستخدامها كمسارح لأحداث الرواية وهذا مازادها وضوحا وجمالا فنيا رائعا وانسجاما متكاملا.

(1) ياسمينة صالح، لخضر، ص287.

الخاتمة

خاتمــة:

بفضل المولى عز وجل و نعمته عليا و بعد رحلة شاقة بين البحث و التطبيق لنخلص في نهايتنا إلى بر السلام فتتجلى لنا بعض النتائج التي تزيد عملنا وضوحا و كمالا.

و هكذا فلكل بحر شاطئ و لكل سفينة مرسى تنتهي إليه و العبرة من كل العبرة لخواتم الأعمال من خلال ما تناولناه أنها و إنتهينا إلى مجموعة من الأفكار نوجزها في ما يلي:

1- أن موضوع المتخيل موضوع شائك الإنتقال بالعقل من العوالم الواقعية إلى العالم الخيالي الرحب لأن هذا الأخير ناتج للخيال الذي يحول الفكرة إلى متخيل فلا يمكن الوصول إلى المتخيل إلا بعد فهم الخيال ودراسة مفهوماته.

2- كما أن سير الرواية و تجسيد وقائعها و أحداثها يكون دائما من شأن المؤلف الذي يقوم بخلق العديد من الشخصيات المتخيلة مانحا إياها أحداثا و أدوارا تقو بها فتكون بمثابة العنصر الأساسي في العمل الروائي الذي تتقاطع فيه مختلف الأحداث و البيانات.

3- و غالبا ما تكون الشخصية الروائية وسيلة يتخذها الكاتب لتجسيدها رؤيته و أفكاره. و غالبا ما تتميز هذه الشخصيات ببنيتها الإجتماعية و السياسية. و بهذا تكون الشخصية ذات دور فعالي في تشكيل ملامح الرواية الأساسية.

4- أما فيما يخص الرؤية السردية فيمكن أن نقول بعد دراستنا لرواية "لخضر" ل:"ياسمينة صالح" أن الرؤية من الخلف التي كانت مسيطرة على أحداث هذا العمل الروائي و ذلك إتباتا من الكاتبة على قدرتها السردية الكبيرة . و يتجلى هذا الوضوح في :

- جعلها روايتها مرآة عاكسة لواقع معاش في الجزائر إبان الحفية الدموية.

- الزمن الروائي يتجلى في عناصر الرواية كافة و ذلك من خلال مفارقات زمن السرد و دلالتها في النص من إسترجاع و إستباق .

- البنية الزمانية في الرواية تستدعي تحليل إيقاع زمن السرد من خلال تقنيات العمل على إعطاء الحركة الزمنية و تسريعها.

5- أما المكان فهو يجسد مسرحا تجريبي فيه وقائع و أحداث الرواية.

وفي ختام بحثنا يمكن أن نقول أن الرحلة كانت شاقة و ممتعة بين بحث و تقصي و لم يكن إنهاء هذا العمل بالأمر ليس علينا فقد أخدنا الوقت و الجهد و نحن بإنهاء لا ندعي الكمال بل عدنا أننا يحثنا و بدلنا قصارى جهدنا فإن أصبنا فذلك مرادنا و إن أخطأنا فلنا شرف المحارلة و التعلم.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أ/المصادر

1.ياسمينة صالح "لخضر" المؤسسة العامة للدراسات والنشر –بيروت ط1،2010.

ب/المراجع بالعربية:

2.أحمد طالب: الإلتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في فترة ما بين 1931 1976) ديوان المطبوعات الجامعية .بن عكنون الجزائر (ط.د) (د.ت).

3.أبو علي كحال: معجم مصطلحات السرد. عالم الكتب للنشر و التوزيع.الوويبة الجزائر.ط2002.1.

4. آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف(دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع تيزي وزو الجزائر ط2 2011.

5.إبراهيم خليل: بنية النصالروائي (دراسة) الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان ط1 2010

6.إحسان عباس: فن الشعر.دار صادر. بيروت لبنان ط1 1996

7.آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق .دار الحوار للنشر و التوزيع سوريا.ط.1997.1

8.بوشوشة بن جمعة: التجريب و إرتحالات السرد الروائي المغاربي. المغاربة للطباعة و النشر و التوزيع و الإشهار (د.ب) ط1. 2003.

9. توما تسفسكني (نظرية الاغراض)نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلاينين الروس ت إبراهيم الخطيب الشركة المغاربية للناشئين المنحدين الرباط بيروت ط 1-1982.

10.جير الدبرنس: المصطلح السردي .تر: عابد خزندار. المجلس الأعلى للثقافة .الجزيرة. القاهرة ط2003.1

حسن الأشلم: الشخصية الروائية (عند خليفة حسن مصطفى) مجلس الثقافة العام القاهرة. مصر (د.ط).(د.ت)18.

11.حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء .الزمن. الضخصية) المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء . المغرب ط2009.219.حميد الحميداني: بنية النص السردي (منظورالنقد الأدبي) المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء ط2000.3

12.حميد عبد الوهاب البدراني:" الشخصية الإشكالية (مقاربة سوسيوثقافية في خطاب أحلام مستغانمي) دار مجدلاوي للنشر و التوزيع . عمان. الأردن ط2013.1

13.الخليل إبن أحمد الفراهيدي: كتاب العين. دار أحياء التراث العربي. بيروت. لبنان ط2005.2.

14.سامية حسن الساعتي: الثقافة و الشخصية (بحث علم الإجتماع الثقافي) .دار النهضة العربية للطباعة و النشر و التوزيع. بيروت. لبنان ط1983.2.

15.سحر هاديشبر: الصورة في شعر نزار القباني (دراسة جمالية). دار المنهج للنشر و التوزيع .عمان الأردن ط20011.1.

16.سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات (رواية الشراع و العاصفة لحنا مينة نموذجا) دار مجلاوي للنشر و التوزيع.عمان.الأردن ط2013.1.

17.سعيد يقطين: الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي).المركز الثقافي العربي. المغرب.ط1997.1.

18.سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن. السرد. التبئير). المرز الثقافي العربي .الدار البيضاء. المغرب.ط2005.4.

19.سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء و الرؤيا (مقاربات نقدية) .منشورات إتحاد كتاب العرب .دمشق (د.ط)2003.

20.سمير المرزوقي و جميل شاكر: مذخل إلى نظرية القصة . ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر (د.ط).(د.ت)

21.سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.مصر.(د.ط)1984.

22.شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية . المؤسسة العربية للدراسات و النشر. بيروت ط1190.1.

23.شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1947 1985).منشورات إتحاد كتاب العرب. دمشق (د.ط) 1998.

24.صالح ولعة: المكان ودلالته (في رواية مدن الملح ل عبد الرحمن منيف). عالم الكتب الحديث. إربد.الأردن.ط2010.1.

25.صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني(جماليات السرد في الخطاب الروائي) .دار مجدلاوي للنشر و التوزيع. عمان. الأردن. ط2006.1.

26.صلاح فضل: إشكالية التخيل (من فئات الأدب و النقد) الشركة المصرية العالمية للنشر .لونجمان. القاهرة.ط1996.1.

27.عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر و النثر في النقد القديم العربي القديم .

ج1.دار المعرفة الجامعية للطباعة و النشر.القاهرة .مصر(د.ط)2005.

28.العربي الذهبي: شعريات المتخيل (إقتراب ظاهرتي).شركة النشر و التوزيع (المدارس). دار البيضاء. المغرب.ط2000.1.

29.علي شاكر الفتلاوي: سيكيولوجية الزمن. دار الزمان. سورية. دمشق.ط2010.1.

30.عبد الله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي).المؤسسة العربية للدراسات و النشر.بيروت.لبنان ط2000.2.

31.عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي(مقاربات في التناص و الرؤى و الدلالة).المركز الثقافي العربي.بيروت.لبنان.ط1990.1.

32.عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد).دار الغرب و التوزيع .وهران.الجزائر.(د.ط)2004.

33.عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سينيمائية مركبة لرواية زقاق المدق).ديوان المطبوعات الجامعية.الجزائر.(د.ط).1995.

34.عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية .دار المعرفة الجامعية للطباعة و النشر .المعادي.مصر.(د.ط).2007

35.عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي (دراسات أنجزت في مخبر سوسيولوجية الأدب) ديوان المطبوعات الجامعية .بن عكنون.الجزائر.(د.ط) 199314.

جويدة حماش: بناء الشخصية (في حكاية عبدو و الجماجم و الجبل لمصطفى فاسي) منشورات الأوراس .الجزائر .ط2007.1.

36.عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجيا) دار الثقافة للطباعة و النشر. القاهرة. مصر ط1992.1.23.

37.فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية(دراسة نقدية).فرانس للنشر و التوزيع البحرين.ط2003.1.

38.محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم).دار الأمان.الرباط.ط2010.1.

39.محمد عزام: شعرية الخطاب السردي(دراسة). منشورات إتحاد كتاب العرب. دمشق.(د.ط).2005.

40.محمد عزام: فضاء البنص الروائي.دار الحوار للنشر و التوزيع. اللاذقية سورية.ط1996.1.

41.محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير.مج2. قصر الكتاب .البليدة .الجزائر.ط1990.5.

42.محمد فليح الجبوري: الإتجاه السينيمائي (في نقد السرد العربي الحديث).دار الأمان.الرباط.المغرب ط2013.1.

43.محمد يوسف نجم: فن القصة. دار صادر للطباعة و النشر. بيروت. لبنان. ط1996.1.

44.مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية.المؤسسة العربية للدراسات و النشر.بيروت.لبنان.ط2004.1.

45.نضال الشمالي: الرواية و التاريخ.عالم الكتب الحديث. إربد .الأردن.ط2006.1.

46.نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث).دار هومة. الجزائر.ط2010.1.

47.يمنى العيد: الرواية العربية (المتخيل و بنيته الفنية).دار الفارابي.بيروت.لبنان.ط2011.1.

48.يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي.دار الفارابي.بيروت.لبنان.ط2010.3.

ج/المراجع المترجمة:

49.بول ريكور: الزمان و السرد(الحبكة و السرد التاريخي).تر.سعيد الغانميو فلاح رحيم.ج1. دار الكتاب الجديد المتحدة .طرابلس.الجماهرية العظمى.ط2006.1.

50.بول ريكور: الوجود و الزمان و السرد.تر.سعيدالغانمي.المركزالثقافي العربي.الدار البيضاء.بيروت.1999.

51.جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج).تر: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي. منشورات الإختلاف.الجزائر.ط2003.3.

52.فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية.تر:سعيد بنكراد.دار كرم الله للنشر و التوزيع.القبة.الجزائر.(د.ط).(د.ت).

53.كولن ولسن: فكرة الزمان عبر التاريخ.تر: فؤاد كامل.عالم المعرفة.الكويت.(د.ط).1990.

54.نورثروب فراي: الخيال الأدبي.تر: حنا عبود.منشورات وزارة الثقافة.سوريا دمشق.(د.ط).1995.

المراجع الأجنبية:

55.Grienos et joseph courte Smiotique Algérdeosjulien Longuage hochetteliver dictonnuire Raisonne de la héirie de paris frounce 1993

56.Gerard Genette.figuresIII edction de seul paris 1972.

المعاجم:

57.أبي القاسم جار الله محمود بن محمد أحمد الزمخشري: أساس البلاغة –منشورات محمد علي رضوان – دار الكتب العلمية – بيروت ج2 ط1.1998.

58.إبراهيم مصطفى و آخرون: معجم الوسيط.ج1.المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر.أنقرا.تركيا.(د.ط).(د.ت).

59.إبن منظور: لسان العرب.مج3.دار صادر .بيروت.لبنان.ط1994.3.56.

60.فيروز أبادي: قاموس المحيط.ج3.دار الكتب العلمية.بيروت.لبنان.ط1999.1.

61.محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس.تح:علي شيتري.ج14.الفكر للطباعة و النشر و التوزيع.لبنان.(د.ط).1994.

د/ المجالات الأدبية

62.التخيل بين القرأن الكريم والعهد القديم (موازنة نقدية بلاغية) ،مج2 ،ع1 ،كلية الأداب واللغات ،جامعة الأزهر ،غزة ،فلسطين ،2005.

63.مجلة أبحاث كلية التربية الأساسة ،مج 11،ع2 ،2011.

64.مجلة الكلمة ،(د.ب)، ع 08 ،2012.

65.مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،ع6 ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ،الجزائر ،2010.

66.مجلة فكرة ونقد ،دع،المغرب ،(د.ت).

67.الهوية والتخييل في الرواية ،منشورات مديرية الثقافة ،سطيف ،الجزائر ،ط2008،1.

هـ/ المواقع الإليكترونية

68 .أوريدة عبود:المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية"دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله ركيبي، www.uqu.edu.sa .

69.جان بول سارتر :التخيل ،تر :لطفي خير الله ،المكتبة الإليكترونية المجانية، www.fiseb.com k 21 11 2004.

70.زوزو نصيرة :الرؤية السردية (مفهومها وأنواعها)،منابر ثقافية ،www.mnaabre.com،2009.

ج/الرسائل الجامعية:

71.أحلام معمري:بنية الخطاب السردي في الرواية (فوضى الحواس) ل أحلام مستغانمي.مخطوط.شهادة الماجيستير .إ.د عبد القادر هني .تخصص الأدب العربي و نقده.جامعة ورقلة.الجزائر.2004/2003.

72.سهام سديدة: بنية الزمان و المكان في قصص الحديث النبوي الشريف.مخطوط: شهادة الماجيستير .إ.د رابح دوب. قسم اللغة العربية. جامعة منتوري .قسنطينة.2006/2005.

73.سهيلة زرزار: شعرية المتخيل عند أحمد الغوالمي.مخطوط:شهادة الماجيستير.إ.د عزيز لعكايشي. جامعة منتوري.قسنطينة الجزائر.2007.

74.صفاء المحمود: البنية السردية في روايات خيري الذهبي (الزمان و المكان).مخطوط.شهادةالماجيستير. إ.د غسان مرتضى. قسم لالغة العربية جامعة البعث (د.ب).2010/2009.

75.العلمي مسعودي: الفضاء المتخيل في رواية كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد)ل واسيني الأعرج نموذجيا.دراسة بنيوية سيميائية مخطوط: شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر.إ.د العيد جلول.جامعة قاصدي مرباح.ورقلة.الجزائر.2010/2009.

76.فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم و البلاغة.مخطوط: شهادة الدكتوراه.إ.د عبد الحكيم حسان عمر. جامعة أم القرى.قسم الدراسات العليا العربية.المملكة العربية السعودية .1989.

77.محمد يوسف عبد القادر عوض: أسماء الزمن في القرآن الكريم(دراسة دلالية).

78 .مخطوط:شهادة الماجيستير.إ.د يحيى عبد الرؤوف جبر. كلية الدراسات العليا. جامعة النجاح الوطنية.نابلس.فلسطين.2009.

الفهرس

المحتوى الصفحة

مدخل:المتخيل و تشاكل المفاهيم

1/مفهوم المتخيل:.....06

2/مفهوم التخييل:.....09

3/مفهوم الخيال:.....12

4/مفهوم السرد:.....15

الفصل الأول: المجالات النظرية للمتخيل السردي

I. /الشخصية الروائية و كيفية تصنيفها:.....24

1/مفهوم الشخصية:.....24

1-1. لغة:.....24

1-2. إصطلاحا:.....25

2/تصنيف الشخصية عند "فيليب هامون":.....28

2-1.فئة الشخصيات المرجعية: (personnages Refrentiels).....24

2-2.فئة الشخصيات الواصلة:(personnages Embrayeurs).....29

2-3.فئة الشخصيات المتكررة:(personnages anaphoriques).....29

3/الشخصية عند بروب:..... 30

4/الشخصية عند كلود بريمون:..... 32

5/الشخصية عند غريماس :..... 33

6/أنواع الشخصيات:.....35

6-1.الشخصية الرئيسية:.....35

6-2.الشخصية الثانوية:.....36

II. /الرؤية السردية و أشكالها:.....37

1/مفهوم الرؤية السردية:.....37

2/أنواع الرؤية السردية:.....41

2-1.الراوي> الشخصية الحكائية(الرؤية من الخلف) :.....41

2-2.الراوي يساوي(=)الشخصية الحكائية (الرؤية مع) :.....42

2-3.الراوي>الشخصية (الرؤية من الخارج) :.....43

III. /الزمان و تقنياته السردية:.....53

1/الزمن في اللغة:.....44

2/الزمن في الإصلاح:.....45

3/الزمن عند الفلاسفة و العلماء:.....45

3-1.الزمن عند أفلاطون:.....45

3-2.الزمن عند أرسطو:.....45

3-3/الزمن عند الغربيين المحدثين:..... 45

4/تقنيات المفارقات السردية:" **An achronie Narrative**":.....48

4-1. الإسترجاع (الإستذكار) "**Analepsies**" :.....48

أ–الإسترجاع الخارجي:.....49

ب–الإسترجاع الداخلي:.....49

ب–1 الإسترجاع الداخلي الغير منتمي للحكاية :.....50

ب–2 الإسترجاع الداخلي المنتمي للحكاية :.....50

2.4/الإستشراف (الإستباق)"Prolepses" :.....50

أ–الإستباق الخارجي:.....51

ب–الإستباق الداخلي:.....51

ب–1 الإستباق الداخلي الغير منتمي للحكاية:.....52

ب–2 الإستباق الداخلي المنتمي للحكاية:.....52

5/ تقنيات الحركة السردية :.....53

5–1.تسريع السرد:.....53

أ–الخلاصة "Le Sommaire":.....53

ب–الحذف (القطع) "L'ellipse" :.....53

5–2.تعطيل السرد:.....56

أ–المشهد "Scéne":.....56

ب–الورقفة "Pause" :.....56

6/ الترتيب:.....57

6–1.الترتيب الأول – و هو الذي ينهض على مستوى الوقائع:.....57

6-2.الترتيب الثاني: الفني الذي إرتآه الراوي:.....57

7/ التواتر:.....57

IV. /البنية المكانية و أنواعها:.....58

1/ المكان لغة:.....59

2/ المكان إصطلاحا:.....60

3/ بناء الفضاء الروائي:.....62

3-1.المكان المجازي:.....63

3-2.المكان الهندسي:.....63

3-3.المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي:.....63

4/ أنواع الأمكنة:.....64

4-1.المكان المفتوح:.....64

4-2.المكان المغلق:.....64

الفصل الثاني: تجليات المتخيل السردي في رواية "لخضر"

a. / الشخصيات المتخيلة و دلالتها:.....69

1/الشخصيات الرئيسية :..... 69

1-1.لخضر:.....70

1-2.سي عثمان (أب لخضر):.....73

1-3.نجاة حبيبة (لخضر):.....76

1-4.الضابط (علي):.....78

1-5.الضابط (جعفر) :.....80

1-6.سي طيب (مدير الجامعة):.....81

1-7.إبنة المدير (نجاة):.....83

1-8.حسين (إبن البطل):.....84

1-9.حياة (خطيبة حسين) :.....86

2/ الشخصيات الثانوية:.....87

2-1.الأم والأخت:.....88

2-2.الأم الجديدة :.....88

2-3 العقيد هيثم:.....88

2-4 أب السكريتير:.....89

2-5 السكريتير:..... 89

2-6 إبن الوزير (خان):..... 89

2-7 أحمد زميل لخضر (في العمل):.....90

2-8 الكونونيل فيصل:.....90

2-9 نوح البقال (أبو نجاة):.....91

2-10 العم إبراهيم:.....92

2-11 السي فاروق شقيق الكونونيل فيصل:.....92

2-12 الشخص دو الشارب الكف:.....93

2-13 السي عنتر:.....93

2-14 زملاء لخضر في الحراسة:.....94

2-15 الضباط الكبار:.....94

2-16 الضابطان منير ورضوان:.....94

2-17 الطالبان فريد وإبراهيم:..... 95

2-18 جمال:.....95

2-19 الضابط كريم:.....96

2-20 مراد ونبيل:.....97

2-21 الباهي صحفي:.....97

2-22 أخو لخضر (وليد):.....98

2-23 ناد المقهى:.....99

II. / المنظور الروائي و تخيله:.....99

1/ الرؤية من الخلف: الراوي > الشخصية :.....99

2/ الرؤية مع: الراوي = الشخصية :.....101

3/ الرؤية من الخارج: الراوي < الشخصية:.....103

III. / البنية الزمانية المتخيلة و دلالتها:.....103

1/ مستويات الزمن السردي:.....104

1-1.مستوى الترتيب الزمني:.....105

1-2.الإسترجاع (الإستذكار) :.....105

أ-الإسترجاع الخارجي (Analépsescterne):.....105

ب-الإسترجاع الداخلي (Analépsesenterne):.....107

1-3.الإستباق (الإستشراف):.....108

أ-الإستباق الخارجي:.....109

ب- الإستباق الداخلي:.....110

2/ تقنيات الحركة السردية:.....111

2-1.تسريع السرد :.....111

أ-الخلاصة: (المجمل أو الإيجاز):.....111

ب-الحذف (القطع):.....114

2-2.تعطيل السرد:.....115

أ-المشهد (الحوار):.....116

ب-الوقفة:.....116

2-3.التواتر:.....117

IV. / الفضاء المكاني و مرجعيته:.....121

1/ الأمكنة المفتوحة:.....121

1-1.الشوارع و الأحياء:.....122

1-2. المقهى:.....123

1-3. الميناء :.....124

1-4. المستشفى:.....125

2/ الأمكنة المغلقة:.....126

2-1.البيت:.....127

2-2.المكتب:.....128

2-3الجامعة:.....129

2-4.ساحة التدريب (الثكنة) :.....129

2-5.مكتبة الثكنة :.....130

خاتمة :.....132

قائمة المصادر و المراجع :.....135

فهرس الموضوعات:.....144