الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى– جيجل

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنـوان:

البنية السردية وتشكل الأنساق الثقافية في رواية "الحب في زمن الكوليرا" لـ غابريال غارسيا ماركيز

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين: إشراف الأستاذ:

– كردود إبتسام – خالد أقيس

– بومخيطة نورية

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتور: بولخصايم طارق.....رئيسا

الدكتور: أقيس خالد.....مشرفا ومقررا

الدكتور: باوية صلاح الدين.....ممتحنا ومناقشا

السنة الجامعية:

2018/2017 م-1439/1438هـ

الإهـــداء

أهدي ثمرة جهدي ونجاحي إلى أغلى إنسانة في الكون " أمي"

حبيبة قلبي" كردود صباح" منبع الحب والحنان

فلكي مني نجاحي فلولاكي لما وصلت إلى منبر العلم

فشكرا لتعبك وسهرك معي

وإليك "بيوض نورة" خالص الشكر والتقدير لوقوفك بجانبي

إلى من جرع الكأس فارغا ليسقينا قطرة حب

إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة

إلى من حصد الأشواك عن دربنا ليمهد لنا طريق العلم والدي العزيز "كردود مولود"

إلى القلوب والنفوس الطاهرة الرقيقة إخوتي رياحين حياتي

إلى أختي "إيمان" أجمل شخص في الحياة وروحي الثانية

إلى حبيب قلبي ونور عيني الذي ساندني طوال مسيرتي في العلم

إلي أخي الغالي والعزيز على قلبي "كردود أمين" وإلى بسمة وسعادة حياتي "كردود رمزي"

إلى روح جدتي الطاهرة "قرمية "وجدتي "مسعودة " فببركتهما نجحت

إلى كل أحبابي أخوالي وخالاتي على دعائهم ووقوفهم بجانبي

إلى كل من أحبني بقلبه فأحببته.

إبتسام

الإهـداء

أهدي ثمرة جهدي هذه إلى روح والدتي الغالية " بوشكارة الغالية"

التي أوصتي على العلم فاتبعت خطاها

إلى الذي بنى لي على عاتقه سلما وأوصلني إلى ما وصلت إليه

إلى بحر الأمان الذي رصت فيه سفينتي

إلى أبي الغالي "بومخيطة محمود"

إلى من قسموني الدهر إلى إخوتي وأخواتي

خاصة أختي العزيزة "نسيمة"

إلى كل الأهل والأحباب

إلى كل من ارتاح له قلبي ونسيه قلمي

أهدي هذا العمل لهم جميعا

نـوريـة

الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات والقائل في محكم تنزيله:

﴿لئن شكرتم لأزيدنّكم﴾ سورة إبراهيم (الآية07)

فسبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا، فنحمدك ونشكرك حمدا كثيرا بأن أنعمت علينا بالعلم، وأعنتنا في إنجاز هذا البحث، ثم الصلاة والسلام على أشرف الخلق سيدنا "محمد صلى الله عليه وسلم"، وبعد:

بكل الحب والعرفان نتقدم بالشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور القدير

" خالد أقيس"

على كل نصيحة علمية وعلى كل توجيهاته القيمة وتوضيحاته اللي تفضل بها علينا والتي أفادتنا فكان نعم المشرف، فنرجو من المولى عز وجل أن يجعله سببا في إثارة درب الطلبة وخدمة البحث العلمي.

كما لا يفوتنا أن نتقدم إلى كل أستاذ تقدم علينا بمعلومة أو نصيحة مفيدة، وإلى كل من ساعدنا ودعا لنا من قريب أو بعيد لإنجاز هذا العمل فشكرا جزيلا.

مقدمة

مقدمة:

تعتبر الرواية من الفنون النثرية التي برزت في الساحة الأدبية، محاولة الارتقاء إلى درجة الأعمال الخالدة بكل ما يميزها من قيم فنية وجمالية، فوجدت أعمال وتجارب إبداعية صورت نجاحها ونجاعتها في تشكيل رؤى فنية ضمن الإبداع الأدبي، فالرواية استطاعت استيعاب مفاهيم وخصائص الظواهر الفكرية فازداد اهتمام النقاد والدارسين بها نقدا وتحليلا، بفضل مواكبتها لمجريات الواقع وتنوع آلياتها السردية واختلاف موضوعاتها، وذلك لارتباطها بالواقع المعاش. والرواية كقصة مطولة تحتاج إلى مكونات سردية كالشخصيات، الأحداث، المكان والزمان، كما تأتي الرواية أيضا حاملة لإيديولوجيات وأنساق ثقافية مختلفة تسعى للتعبير عنها بطرق عديدة من أفكار ورؤى وتصورات ووقائع وعادات وتقاليد وغيرها.

وتعد رواية "**الحب في زمن الكوليرا**"للروائي "**غابريال غارسياماركيز**" واحدة من روائع الإبداع العالمي لما تحمله من قدرة على تطويع السرد، والتأثيث لعوالم تغوص في حياة الكاربين بمختلف مستوياتها.

إن أول نقطة يمكن استغلالها لافتتاح رحلة البحث هوا البناء السردي للرواية ومكوناتها، وهذا البحث عبارة عن تقنيات جمالية في السرد استخدمها الروائي في بناء أحداث الرواية، فأين تكمن مواطن الجمالية في الرواية؟ وماهي العناصر السردية التي ساهمت في تشكيل هذه الجمالية ؟ كما نتساءل أيضا عن مفهوم النسق والثقافة؟ وكيف تمظهرت صور الأنساق ؟ وكيف تشكلت الأنساق الثقافية من خلال البنية السردية؟

ومن خلال العلاقة التي تجمع بين البنية والنص وقع اختيارنا لهذا الموضوع، البنية السردية وتشكل الأنساق الثقافية في رواية "**الحب في زمن الكوليرا لغابريال غارسيا ماركيز**"، نابع من رغبتنا في التعرف على الرواية بإعتبارها ذاكرة المجتمع والمعبرة عن واقعه وإشكالاته، فهي تعد جزءا معبرا عن التراث والثقافة، فكان هدفنا من

هذه الدراسة هو محاولة إعطاء الدراسة الثقافية حقها وإبراز جماليتها في النص الروائي كما أن هذا البحث في مجمله يندرج تحت هدف محدد وهو الكشف عن حدود الأنساق الثقافية في ضوء البنية السردية.

وقد اقتضت خطة البحث اتباع المنهج البنيوي التكويني، باعتباره الأنسب في التعامل مع هذا النوع من الدراسات.

ومحاولة منا للإجابة عن إشكالات البحث قمنا بوضع خطة ثنائية الفصول فصل نظري وآخر تطبيقي مع مقدمة وخاتمة ثم ملحق تعريفي بالكاتب إضافة إلى ملخص للرواية.

وقد تضمن الفصل الأول تحديد المفاهيم، اندرجت ضمنه مجموعة من العناوين الفرعية هي: مفهوم البنية السردية من خلال الوقوف على مفهومها وكذلك إبراز لمكونات وعناصر البنية السردية، بالإضافة إلى عنوان فرعي آخر يحمل عنوان النسق الثقافي، تم تحديد مفهوم الثقافة والنسق الثقافي ثم الحديث عن شروط وأنواع النسق.

أما الفصل الثاني فقد خصص للجانب التطبيقي تحت عنوانين رئيسيين فجاء العنوان الأول بعنوان تجليات الأنساق الثقافية في الرواية ودرسنا فيه صورة المرأة (الأم، العشيقة،...) وكذلك صورة المثقف مرورا إلى نسق الفحولة، ثم انتقلنا إلى العنصر الثاني جماليات الأنساق الثقافية تطرقنا فيه إلى جماليات الأنساق الثقافية من خلال جمالية المكان والزمان والشخصية كما تطرقنا إلى ذكر العادات والتقاليد والأنساق الحضارية في الرواية، وأخيرا خاتمة تحتوي على أهم النتائج التي انتهت إليها رحلة البحث.

وكأي بحث علمي يحاول استجلاء الحقيقة فإنه لا يخلو من الصعوبات والعراقيل التي نذكر منها: قلة الدراسات التي تناولت أعمال **"غابريال غارسيا ماركيز"**، بالإضافة إلى تشعب مسالك الموضوع وندرة المراجع التي تناولت موضوع الأنساق الثقافية.

وقد استعنا في هذا العمل على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء والزمان والشخصية).
- عبد الله الغدامي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية.
- جمال بندحمان: الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري.

وفي الأخير لا يفوتنا أن نتوجه بجزيل الشكر إلى أستاذنا المشرف "**خالد أقيس**"الذي كان لنا خير موجه ومرشد في انجاز هذا العمل، كما نشكر كل من ساعدنا في إتمام هذا البحث سواء من قريب أو بعيد.

الفصل الأول:

تحديد المفاهيم

I/ البنية السردية

II/ الأنساق الثقافية

I/ البنية السردية

1-مفهوم البنية:

أ/لغة:

وردت مشتقات لفظة "البنية"في القرآن الكريم بكثرة على صورة الفعل بنى والأسماء، بناء بنيان، نجدها في قوله تعالى: «أَنْتُمْ أَشَدُّ خَلْقاً أَمْ السَّمَاءُ بَنَاهَا»[1]،وقوله أيضا: «وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعاً شِدَاداً »[2]، وقوله: «وَالسَّمَاءِ وَمَا بَنَاهَا»[3]، كما ورد في بعض المصادر اللغوية العربية القديمة لفظ البنية بمعاني عديدة مختلفة، ففي لسان العرب لابن المنظور مثلا: «البِنْيَةُ والبُنْيَةُ ما بنّيته وهو البِنَ والبُنَى والمبنيُّ والجمعُ أبنيةٌ، والبنيُ نقيضُ الهدم، بنى البناَءُ البِنَاءَ بَنْيًا وبناءا، وابتَناهُ وبَناهُ»[4]. كما ورد في المنجد في اللغة العربية المعاصرة بنى: بنى بناءّا وبُنيانا: رفع فوق سطح الأرض، أعلى بناءا، عمر شاد بنى بيتا«والباء والنون والواو كلمة واحدة وهو الشيء الذي يتولد عن شيء، كإبن الإنسان وغيره، وأصل بناءه بنو، والنسبة إليه بَنَويٌ وكذلك النسبة إلى بنت وإلى بنيَّاتْ الطريق، فأصل الكلمات ما ذكر ثم تفرع العرب فتسمى أشياء كثيرة بابن كذا»[5].

فمن خلال هذه التعريفات اللغوية للفظة "بنية" كما ورد في بعض المعاجم اللغوية فإنها تحتوي على دلالات تكاد تكون متقاربة فيما بينها فالمتفق عليه أن البنية هي الشيء الذي نحاول أن نبنيه من خلال جمع عناصره وتركيبه إلى بنية موحدة الأجزاء.

---

[1] سورة النازعات، الآية 47.

[2] سورة النبأ، الآية 12.

[3] سورة الشمس، الآية 5.

[4] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، وآخرون، دار المعارف كورنيش، ، القاهرة- مصر، مج1،(باب الباء)، د.ط،د.س، ص365.

[5] أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة، بيروت-لبنان، د.ب، ج1،د.ط، 1399هـ-1979م، ص303.

ب/اصطلاحا:

لقد تعددت التعريفات حول مفهوم البنية إذ يعود « اشتقاق كلمة بنية في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني "stuere" الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها البناء...فالبنية هي طريقة فنية معمارية، تحكم تماسك أجزاء بناء ما»[1]، أما إذا تأملنا الدراسات العربية القديمة وجدناها لا تخلو من المفاهيم والمصطلحات الحداثية، إلا أن العرب عرفوا عدة مفاهيم ومصطلحات وإنلم يسموها بالتسميات المتداولة اليوم ومن ذلك مصطلح البنية، فالبنيوية لم تذكر وفق هذا في الدراسات العربية القديمة، فنجد مفهومها في مؤلفات ومصنفات بمعنى السبك والبناء أو النظم والتركيب فهي مصطلحات تصب في قالب واحد يقوم على التشابك والتوحد والتناسق، «لأن البنية السردية تحمل النسق الذي يجمع عناصر مختلفة، يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى، فالبنية محدودة بعلاقات تربط بين مكونات النص السردي، بحيث لا يمكن فهم أي عنصر من عناصرها من غير النظر إلى قيمة ارتباط هذا العنصر بسواه»[2].

فالبنية من خلال هذا المفهوم كل متكامل في العناصر تشكل وحدة متكاملة فيما بينها، وتحقق بذلك فهم المعنى الموجود داخل النص من خلال الترابط الموجود داخل عناصرها التي لا يمكن أن نفصل عنصر عن غيره. فالبنية تقوم على الجمع دون التفكيك.

2- مفهوم السرد:

أ/لغة:

تعددت هي المعاجم اللغوية التي تناولت لفظة "سرد" فرغم تفاوتها في بعض التفاصيل إلا أنها تصب تحت معان وهي توالي الأشياء وتتابعها وحسن السبك والنسج، وفي هذا المقام سوف نرصد بعض التعريفات التي

---

[1] ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق - سوريا، د.ط، 2011، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص14.

جاءت في معاجمنا العربية ومنها:

ورد في لسان العرب لابن المنظور: «السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يَسْرِدُهُ سردا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له[1] فالسرد من خلال هذا المفهوم يدل على التناسق والتتابع وحسن السرد».

كما جاء في معجم مقاييس اللغة :«السين والراء والدال أصل مطرد منقاص وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض من ذلك السرد: اسم جامع للدروع وما أشبهها الحَلَقْ»[2]؛ فالسرد بهذا المعنى هو التوالي والإتصال والتسلسل.

ومن خلال التعريفات اللغوية السابقة نستنتج أن السرد يعني تداخل العناصر أو الأشياء مع بعضها البعض بحيث يكون منظما ومتسقا وفق نسيج موحد جيد السبك.

ب/اصطلاحا:

يقصد بالسرد في المعنى الإصطلاحي "القص" وهو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد مجمل الظروف المكانية والزمانية واقعية كانت أم متخيلة، التي تحيط به فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة إذن؛فالعلاقة بين الراوي والمروي له تكون مشتركة ومتبادلة فتكون في السرد من خلال الأسئلة التي يطرحها الطرف الأول لضمان متابعة الثاني لحكاية الأول من خلال طرح أسئلة مباشرة أو غير مباشرة، أو يطرحه الثاني في ما يستغربه من كلام الأول، ويطلق السرد أيضا على صيغة من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سير الحدث كفعل في الزمن، أي تمثيل الحوادث ويقابل هذا الوصف عناصر الحدث كالشخصيات والفضاء[3].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، مج7، ط1، 2000، 2003- 2005، ص 175 (مادة س .ر.د).

[2] أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، ص157.

[3] ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص105.

3-البنية السردية:

عرف الإنسان السرد منذ القديم فهو مرتبط بتاريخ البشرية، في كل زمان ومكان، فلكل شعوب قصصا وحكايات سردية تناقلتها الأجيال جيلا بعد جيل فالسرد هو:«الطريقة التي تروى بها القصة»[1]، فالسرد هو الذي يصوغ لنا طريقة الكلام في شكله النهائي، وقد عرف رولان بارت السرد على أنه: «رسالة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابية، والسرد حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة، والكوميديا، وضمن هذه الأشكال اللامحدودة للسرد نجد هذا الأخير في جميع المجتمعات، إنه يبدأ من تاريخ الإنسانية نفسها فلم يوجد أبدا شعب دون سرد»[2].ومن هذا المفهوم يتضح لنا أن السرد هو الجامع لكل الأنواع الأدبية باختلاف أجناسها فهو الذي يوحدها من خلال بنيتها السردية.

1-مفهوم البنية السردية:

لقد حضي مفهوم البنية السردية بالدراسة والاهتمام من قبل الكثير من علماء الأدب ودارسيه حيث حاولوا جاهدين إعطاء دراسات وتفسيرات ورؤى من شأنها أن تكون خادمة وموضحة لهذا المفهوم، لكون هذا الأخير هو الركيزة التي تقوم عليها جل الأعمال الأدبية فنجد مفهوم البنية أو البناء المرتبط بالسرد ،«فمفهوم البناء في الآداب يدور حول إخراج الأشياء والأحداث والأشخاص من دوامة الحياة وقانونها ثم وضعه في بنية أخرى وقانون آخر وهو قانون الفن تجعل من الشيء واقعة فنية يجب إخراجه من متوالية وقائع الحياة كما يقول تشوفسكي»[3]، فالبنية السردية من خلال تشوفسكي تقوم على أساس إخراج العناصر المشكلة لسرد من عالمها الواقعي ووضعها في بنية مخالفة لها.

---

[1] ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية، ص13.

[2] عبد الرحيم الكروي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب. القاهرة-مصر، ط3، 1426هـ-2005م، ص16.

[3] فيروز جدي، وفاء خطابي: البنية السردية في رواية طوق الياسمين، "مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر"،تبسة، د.س، ص8.

إن مفهوم البنية السردية من المواضيع التي اعني النقاد بدراستها، فالبنية السردية عند الناقد "**فوستر**" مرادفة للحبكة وعند الناقد "**رولان بارت**" فإنها تعني التعاقب والمنطق والتتابع والسببية أو الزمان أو المنطق في النص السردي، أما عند الدارس "**أوديسينموليير**" فإنها تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمانية أو المكانية على أخرى.

أما فيما يتعلق بمفهوم البنية السردية عند الشكلانيين فإنها تعني **التغريب**، أما بالنسبة لسائر البنيويين فإنها تتخذ أشكالا متنوعة إلا أنها تستخدم النموذج الشكلي الملازم لصفة السردية، وبالتالي فليس هناك بنية سردية واحدة بل هناك بنى سردية مختلفة تتعدد بتعدد الأنواع السردية وتختلف باختلاف المعالجة الفنية، فالكلمات والجمل لا تقوم بأداء الدلالة بصورة مباشرة بل تقوم باستخدام الأشياء والأشخاص والزمان والمكان في تركيب صورة دالة على دلالة نوعية مفتوحة[1].

فالبنية السردية يختلف تعريفها من دارس إلى آخر كل حسب ما يجده مناسب لدراسته، كما نجد أيضا في نفس المسار الدراسي "**رولان بارت**" الذي فتح المجال لقراءة النص قراءة جديدة التي تؤسس لمنظوريمنح الحرية للقارئ في كشف وسبر أغوار النصوص الإبداعية وفق مسار منتظم ومؤطر بآليات البحث عن نسق ناظم فقد قدم دراسة حول البحث في مكونات النص السردي وبنيته بتنويعاته المختلفة حيث توصل إلى أن البنية السردية تحمل جملة من النتائج القابلة للإنجاز في مستوى التحليل، هذه المستويات هي التي يتمظهر من خلالها السرد فتمثل بذلك بنية متشابكة تحكمها عناصر تحليلية هي: مستوى الوظائف، مستوى الأفعال ومستوى السرد أو الخطاب السردي[2].

[1] ينظر: عبد الرحيم الكروي: البنية السردية للقصة القصيرة،ص18.

[2] ينظر: عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديثة، القاهرة- مصر، ط1، 2011م، ص50.49.

وعليه فإن البنية السردية تشتمل في مضمونها على دراسات المكونات النفسية التي تشكل العمل الفني السردي والإلمام بمكوناته ومحاولة تبيين وإعطاء دراسة حوله فرغم الاختلاف المتباين في التعاريف والآراء من ناقد أو منظر لآخر إلا أن الغاية تبقى واحدة وهو السعي لفهم كيفية تشكيل البناء السردي المجسد في الأشكال السردية كالرواية و القصة و الخرافة وغيرها ومحاولة لتفكيك رموزها وبنياتها الداخلية والتواصل لكشف أسرار البنية الداخلية لها.

2- مكونات السرد:

إن كون الحكي قصة مروية بضرورة الحال يفترض وجود شخص يسرد، وشخص يحكى له وحكاية تروى أي مرسل ومرسل إليه و رسالة وتشكل هذه العناصر ما يسمى بالسرد.

أ-الراوي:

يعتبر الراوي من العناصر الأساسية داخل العمل الروائي باعتباره السارد الأحداث القصة إذ «يعرف الراوي بأنه الشخص الذي يروي حكاية، ويخبر عنها سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يحمل إسما معينا، فقد يكتفي أن يتمتع بصوت أو يستعين بنظير ما، يصوغ بواسطته المروي، وتتجه عناية السردية إلى هذا المكون بوصفه منتجا للمروي بما فيه من أحداث ووقائع، وتعنى برؤيته للعالم المتخيل الذي يكونه السرد وموقفه منه، وقد استأثر بعناية كبيرة في الدراسات السردية»[1].

والراوي من خلال هذا المفهوم هو الشخص الذي يقوم بسرد الحكاية سواء كانت أحداثها حقيقية أم خيالية فالراوي هو :« الشخص الذي يصنع القصة وليس هو الكاتب بالضرورة في التقليد الأدبي، بل هو وسيط بين الأحداث ومتلقيها»[2]، فالراوي هو المتحدث باسم شخصياته فهو الذي يحدد وجودها وكيانها.

---

[1] ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتناع والمؤانسة،ص41.

[2] المرجع نفسه، ص44.

« وقد ميزت النظريات الحديثة الراوي من المؤلف، ويرى رولان بارت: أن المؤلف المادي للقصة لا يمكن أن يختلف مع السارد...فالراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القصّ، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان وهو أسلوب تقديم المادة القصصية، لذلك تبدو المساحة الفاصلة بين الراوي والمؤلف واضحة، وحتى لو بدأ الراوي مشكلا الظل الفني للكاتب، والمعبر عن رؤيته الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في عملية السرد، وهذا ما يسميه جيرار جنيت بالمساحة السردية»[1].

كما نجد أن الراوي (**السارد**) يطلق عليه بأنه :«الأداة أو تقنية القاص في تقديم العالم المصور، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على عقل أو ذاكرة أو وعيا إنسانيا مدركا، ومن ثم يتحول العالم القصصي بواسطته من كونه حياة إلى كونه خبرة أو تجربة إنسانية مسجلة تسجيلا يعتمد على اللغة ومعطياتها»[2]؛ ويعني هذا أن الراوي هو شخصية خيالية كباقي الشخصيات الأخرى في العالم الحكائي وغيابه مستحيل بإعتباره موضوع السرد.

ب–المروي له:

يجب أن يتوفر في أي نص سردي راوٍ ومروي له فهو الذي يستقبل المروي و«لابد في كل خطاب سردي من مروي له، يتجلى سرديا داخل الخطاب أو خارجه انطلاقا من أي خطاب يقتضي مخاطبا، فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي، وقد يكون اسما موجودا ومعينا ضمن البنية السردية، حيث يتجلى بوصفه مظهرا لفظيا داخل الخطاب أو أن يكون قارئا ضمنيا أو حقيقيا خارج الخطاب»[3]، هو متلقي الخطاب وقد يكون المروي له قارئ ضمنيا يشار إليه أو حقيقيا.

«إذا كان الخطاب هو استخدام اللغة لأغراض تواصلية في مواقف سياقية ونوعية محددة، فإن ذلك يقتضي بالضرورة فعلا للتلفظ ومستقبلا لعملية التلفظ، وهناك عدة مقامات للتواصل بطبيعة الحال: هناك المؤلف الواقعيويقابله القارئ الواقعي، وهناك على مستوى التخييل: الراوي والمروي له، وهناك سياق آخر ضمني يشتمل

---

[1] ميساء سليمان الإبراهيم:البنية السردية في كتاب الإمتناع و المؤانسة ،ص41.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1991، ص45.

[3] ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، ص62.

كلا المؤلف الضمني والقارئ الضمني»[1]،ففي مجال التخيل نجد قطبي الإرسال والتلقي في العمل الفني الراوي والمروي له قد يكون شخصية داخل الحكي كما يمكن أن يكون ضمنيا يستدل عليه من إشارات الراوي، أو عن طريق الإشارات التي يستدل بها الراوي[2]، ويقف المروي له حلقة وصل بين المروي أو الأثر الأدبي وبين القارئ الحقيقي تتجه الدراسات الحديثة إلى دراسة المروي له وتحدد موقعه بوصفه متلقيا للأثر الأدبي.

وتتحدد وظائف المروي له في البنية السردية كما حددها **"جيرارلد برانس"** «بأنه يتوسط بين الراوي والقارئ ويسهم في تأسيس هيكل السرد، ويساعد على تحديد سمات الراوي، ويجلو المغزى ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي كما أنه يشير إلى المقصد الذي ينطوي عليه الأثر»[3]، ومن خلال هذا تظهر العلاقة بين الراوي والمروي له في توجيه النص وطرح أفكاره، فالعلاقة بينهما في النص هي التي تبني النص من قبل الكاتب وللمروي له مرجعيات اجتماعية وثقافية وسياسية والراوي يقوم بمخاطبتها فيحاول التأثير فيها وإيصال رسالة معينة لها، فالمروي له هو الذي يصنع له القصة «فالراوي والمروي له يعتبران فاعلين ضمنيين فيعرفا في الخطاب المعبر عنه بالضميرين (أنا، أنت) المحاوِر المحاوَر أو المرسل والمرسل إليه ويعود هذا الاستعمال إلى **"رومان جاكبسون"** في تحيده أركان التواصل اللساني.

ج–المروي:

«يعرف المروي بأنه كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص يحكمها فضاء من الزمان والمكان، وتعد (الحكاية) جوهر المروي»[4]، فهي المركز الذي تقوم عليه أحداث المروي فمجموع الأحداث في الحكاية هو ما شكل المروي إذ تتحكم في أنساقه بنيتان هما موقف الراوي وموقف المجتمع

(1) خيري شلبي: الأبحاث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة– مصر،د23،ط1، 2008م،ص67.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص66،67.
(3) ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، ص79.
(4) المرجع نفسه، ص99.

ويفرق **"توما شفسكي"** بين المروي في المبنى الحكائي وفي المتن الحكائي، فيرى أن المتن الحكائي هو مجموعة من الأحداث المتصلة ببعضها البعض والتي يتم إخبارنا بها عن طريق العمل في حين أن المبنى الحكائي يتألف من مجموعة من الأحداث التي يحتوي عليها المتن الحكائي مع مراعاة نظام ظهورها في العمل «فالمبنى يحيل على النظام الذي يتخذه ظهور الأحداث في سياق البنية السردية، فهو أشبه بمتوالية من الأحداث المروية بما يتضمنه من استرجاعات واستباقات وحذف، أما المتن فيحيل على المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث، لذا فهو الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث»[1]، فالمروي هو كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث يقترن بأشخاص ويأطره فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية هي جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل معه جميع عناصر الحكاية.

3- عناصر البنية السردية

I- المكان:

أ-لغة:

جاء تعريف "المكان" في قاموس المحيط لصاحبه **"بطرس البستاني"** على أنه :«الموضع أو هو مفعل من الكون، ج، أمكنة وأماكن، ويقال هذا مكان هذا أي بدلهُ، وكان من العلم والعقل بمكان أي رتبة ومنزلة»[2].

كما ورد في معجم الوسيط "المكان": «هو ما استقر فيه، ومن الشيء: قدر عليه أو ظفر به و(**اسْتَمْكَنَ**) من الشيء تمكّن، (**المكان**)، المكانة: المنزلة ورفعة الشأن (**المكّانُ**): من يدير المكنة ومن يبيع المِكنات (مج)، (**المكِنةُ**): التمكن والمكانة، تقول العرب: إن ابن فلان لذو مكِنةٍ من الناس: ذو مكانة عندهم، ولفلان مَكِنةً قوة وشدة[3]، فالمكان من خلال هذا المفهوم يعني المرتبة أو المنزلة أو المكانة.

---

[1] ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتناع و المؤانسة، ص99.

[2] بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان-بيروت، طبعة جديدة، 1987م، ص859، (باب الميم).

[3] إبراهيم مصطفى وأخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإعلامية، اسطنبول،- تركيا، ج1،د.ط، ص881-882، (من أول الهمزة إلى آخر الضاء).

ب–اصطلاحا:

يعتبر المكان أحد الركائز الأساسية التي يقوم عليها العمل الأدبي، ولا سيما الرواية فهي تحتاج لمكان تدور فيه أحداث الرواية وتتحرك خلاله الشخصيات، وتعود أهميته لأنه المساحة التي تجري فيها أحداث الرواية وتتشابك علاقاته مع الشخصيات والمواقف والزمن، فكل قصة تضم أحداث، وهذا الحدث ينطلق من زمن معين أو مكان محدد لكن ذلك لا يتم إلا بوجود شخصيات، فبوجودها تنمو الأحداث ويتشكل المكان[1].

فلا يمكن أن تقوم رواية أو أي جنس أدبي معين دون أن يكون هناك إطار مكاني تقوم فيه أحداث العمل أو الشخصيات، كما أنه يلعب الدور الفعال والمؤثر في أغلب الأعمال والإنتاجات الأدبية حيث تشهد بعض الأعمال ارتباطها بأماكن محددة دون غيرها فتصبح بذلك رمز لحكاية أو قصة معينة جرت في محيطها.

« فالمكان في العمل القصصي المتخيل مكانة ذلك أن الأحداث حتى ولو كانت داخلية تحتاج إلى إطار تدور فيه احتياجها إلى زمن تشغله، وكلما كان المكان ضيقا مغلقا ارتبط بمعانٍ غير مستحبة كالسجن والقبر والموت، وكلما اتسع وانفتح كان رمزاً للحرية والحياة والانطلاق»[2]؛ فالمكان هو المنطلق الذي تسير فيه أحداث الرواية وهو المنعكس الشكلي أو الهندسي الذي يؤثر في الشخصية الروائية أو الفنية وهذا راجع إلى ارتباط المكان بالنفسية فكل موقع جغرافي له انعكاساته السلبية، أو الإيجابية على الفرد وكذلك الحال بالنسبة لشخصية داخل العمل الفني.

ونجد تموضع المكان داخل النص الروائي بأشكال وأنواع مكانية مختلفة فكل نوع يتم وصفه بطريقة مخالفة عن الأخرى ولهذا سنحاول ذكر بعضها:

---

[1] عصام عساقلة : بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب العربي، دار أزمنة،د.ب، ط1، 2011، ص142.

[2] محمد نجيب العمامي: البنية والدلالة في الرواية: مطبوعات نادي القصيم الأدبي، السعودية، ط1، 1434هـ-2013م، ص55.

ج-أنواع المكان:

تعددت أشكال التعبير الروائي عن المكان داخل بناء الرواية، وذلك لاختلاف الروايات وتنوع أساليب الروائيين حيث نجد بعض وصف المكان تبنى أو تقوم على:

1-أساس التراكم: وهذا من خلال تعدد التفاصيل وكثرة الأشياء من أجل إسناد قيمة تفسيرية ورمزية للموصوف، وربما في بعض الأحيان قد تؤدي مراكمة التفاصيل إلى إلحاق التشويش بالرؤية المكانية الدقيقة إلا أنها تكتسب بعدا توثيقيا دالا على الجمالية الواقعية الطبيعية.

2-أساس النموذج التشكيلي: ويقوم هذا الأساس على تجسيد المشهد بواسطة بعد تشكيلي يرسم المكان وكأنه لوحة فنية، توزع بها عناصر النور والظلام، وأنواع الألوان والظلال[1].

كما أن المكان هو الحيز أو الفضاء التي تقوم فيه الشخصية بنشاطه أو بحركتها داخل العمل الروائي، فالشخصية أثناء قيامها بنشاطها أو سلوكها اليومي فإنها تتأثر بطبيعة الحال بالوسط المكاني الموجودة فيه، فيعود ذلك على نفسيتها وطبيعة سلوكها وكذلك ردة فعلها، فطبيعة الشخصية تختلق بطبيعة الأماكن الموجودة فيها إما بالإيجاب أو بالسلب فإما أن تكون عنصرا مفيدا يعطى ليفيد أو عنصر يستقبل فقط دون تأثير أو تأثر.

فالمكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية حيث نجد المكان المغلق كالبيت أو المكتب وأماكن مفتوحة كالصحراء أو الحديقة.

[1] ينظر: محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان، "دراسة في آليات السرد والتأويل"،WWW.KOTOBARABIA.COM، د.س، ص20-22.

أولا: الأماكن المفتوحة:

المكان المفتوح حيز مكاني خارجي لا تحدده حدود ضيقة، حيث أنه يشكل فضاء رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية فالهواء الطلق، ويلتقي فيه الناس ويزخر بأشكال متنوعة من الحركة[1].

ثانيا: الأماكن المغلقة:

يقصد بالمكان المغلق ذلك الحيز الذي يحوي حدود مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح كالحجرة، البيت، المكتب...الخ[2].

II- الزمن

أ- لغة:

تعددت هي المعاجم اللغوية التي تناولت لفظة"**الزمن**"، وأغلبها تشير إلى قليل من الوقت أو كثيرة، إذا تعددت مفاهيمه واختلفت حتى صعب تحديد مفهوم واحد للزمن إذ يعتبر الزمن عنصرا أساسيا يقوم عليه الفن القصصي، وقد ورد في " **لسان العرب لابن منظور**":«الزَمنُ والزَمانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره، الزَمنُ والزَمانُ العَصرُ والجَمعُ أزمنٌ وأزمانٌ وأزمنةٌ ...وأزْمنَ الشيء: طال عليه، الزَمانُ: يقع على جمع الدهر وبعضه»[3].

---

[1] حنان بوقرة: جماليات المكان والزمان في "رواية الفضيلة" لمصطفى لطفي المنفلوطي، "مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر"، جامعة محمد بوضياف مسيلة، 2016، ص41.

[2] حنان بوقرة: جمالية المكان و الزمان في رواية "الفضيلة" لمصطفى لطفي المنفلوطي، ، ص49.

[3] ابن منظور: لسان العرب ، ص1267 (باب الزاي).

وكذلك جاء في قاموس " **محيط المحيط**":« الزمن الزمنة وأزمن بالمكان أقام والزمن عبارة عن امتداد موهوم غير قار الذات متصل الأجزاء، والأزمنة عند الصرفيين ثلثة وهي الماضي والحاضر أو الحال والآني أو المستقبل، وأزمنة السنة فصولها وهي أربعة والصيف والخريف والشتاء والزمانة، الزمن مصدر والزمان وهو مخفف عنه »[1] .

ب– اصطلاحا:

يتفق معظم الدارسين على أن مقولة الزمن مقولة وإشكالية شغلت بال العلماء والفلاسفة في شتى

المجالات، فاختلفت الآراء حولها، فمنهم من أنكر وجوده، ومنهم من وصفه بالوهم، فنجد "**عبد المالك مرتاض**" يقول عن الزمن أنه:« إن الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار »[2]،فالزمن يحمل دلالات مختلفة فهو يأخذ أبعاد متباينة في الفلسفات المختلفة كما له معاني اجتماعية ونفسية وعلمية ودينية وغيرها من المجالات، إذ يرى الفيلسوف "**ابن رشد**" أن الزمن والحركة متلازمان ويؤكد على استحالة الفصل بينهما يقول:«إن تلازم الحركة والزمان إلا مع الموجودات لا تقبل الحركة أما وجود الموجودات المتحركة أو تقدير وجودها فيلحقها الزمان ضرورة إن معظم الفلسفات القديمة سواء الإسلامية أو التي قبلها أكدت على وجود الزمان، وإن تضاربت آراؤها فهناك فريق من الفلاسفة أنكروا وجود الزمان من حيث المبدأ وهؤلاء من يطلق عليهم أصحاب مبدأ النفيوهناك فئة رفضت هذا المذهب وبرهنت على فساد قضاياه وأثبتت وجوده، هؤلاء سموا بأصحاب مبدأ الإثبات ومنهم من لم يثبت أو ينفي وجوده وهؤلاء هم أصحاب المذهب اللاأدري »[3] فالزمن عنصر مهم في تحديد أزمنة الأحداث داخل العمل الروائي،«فالزمن أو الزمان أو (letemps) بالفرنسية، أو(time) بالانجليزية أو(tempus)باللاتينية هو في التصور الفلسفي، ولدى أفلاطون تحديد كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق »[4]، فالزمن باختلاف مفاهيمه يعد من العناصر الأساسية في مكونات البنية السردية.

---

[1] بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت–لبنان، د.ط، 1987، ص379، (باب الزاي).

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998، ص174.

[3] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية والمعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان– الأردن، ط1، 2004م، ص17.

[4] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص172.

« يعتبر الشكلانيون الروس من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفةوتركيزهم على العلاقات التي تربط أجزاء الأحداث، لأن عرضها في الخطاب الأدبي يتم بطريقتين: إما أن يخضع لمبدأ (**السببية**)، أو أن تأتي هذه الأحداث لتتابع دون أي منطق داخلي ودون إهتمام للإعتبارات الزمنية وهو ما أسموه بالمبنى الحكائي»[1]،فالزمن عنصر مهم في البناء السردي للرواية و« من المعتذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن....فالزمن هو الذي يوجد السرد وليس السرد هو الذي يوجد الزمن، وعلى ضوء ما تقدم نخلص إلى أن أي بناء سردي ينهضامتداده على الطويلة المألوفة، بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى المستقبل»[2].

ج- المفارقة الزمنية:

يعرفها جيرار جنيت بقوله: « هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما بمقارنة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[3]كما ينظر جيرار جنيت إلى أن الحركات السردية الأربع (الحذف،الوقفة، المشهد والمجمل) على أنها أطراف تحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة وميز "جيرار جنيت" بين نوعين من المفارقات الزمنية هما:

-الاسترجاع.

- الاستباق.

---

(1) ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1999، ص102.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص117.

(3) جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ،تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص47.

1/الاسترجاع:

من أهم المفارقات الزمنية في الرواية الاسترجاع أو الاستذكار الذي يعني « مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق»[1]فالاسترجاع يقوم على استذكار أحداث ماضية أو العودة إليها « فالسرد في حقيقته استذكار لحدث مر سابقا، تستجمع أزمنته لينتظم، وينطلق في الفعل المنتج له...فالسرد الاستذكاري هو استرجاع لقصة تمت في زمن ما متباين عن الزمن الحاضر وهذا ما يفسر الفرق بين زمن القصة وزمن السرد، فالراوي يقوم بسرد روايته وكأنها تذكر لما كان قد وقع سابقا على نحو يخلق مسافة واضحة بين الحدث المروي وراويه من جهة، وبين الحدث ومتلقيه، فالراوي يعتمد على صيغة الماضي في سرد الأحداث لكن الزمن يظل في ظاهره وكأنه فعل منفصل عن الكاتب سابق عليه مع أنه مجرد خدعة سردية، تروم دفع المتلقي إلى زمن الحكاية، وإدخاله في آنية مصطنعة هي وهم سردي متعمد، وهذه خاصية أساسية لمقولة الزمن»[2]،ويوجد أنواع مختلفة للاسترجاع نرصد منها:

أ–استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل الرواية.

ب–استرجاع داخلي:يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

ج–استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين[3].

2/استباق:

«هو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلم، ولا سيما في كتب السير والرحلات حيث الكاتب والراوي والبطل لأدوار ثلاثة يمثلها فرد واحد»[4]، فالاستباق تقنية زمنية تشير إلى الحدث قبل وقوعه أي توقعات لما سيحدث في

---

(1) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص18.

(2) ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، ص224-225.

(3) أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص32.

(4) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص15.

المستقبل«ويعد السرد الاستشرافي الشكل الثاني لحضور مستوى النظام الزمني ويعني التوقع المستقبلي، وهو الاستباق أو التطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي السارد فيه مقطعا حكائيا يتضمن أحداث لها مؤشرات مستقبلية متوقعة، وهو يتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات على مستوى الأحداث»[1].

إذ يلاحظ أن السرد الاستشرافي في النصوص القديمة أقل استعمالا إذ أنها كانت تعتمد على الاسترجاع أكثر من اعتمادها على الاستباق إذ «تعتبر التطلعات " (Anticipations) والاستشرافات الزمنية (prolpse temporelles)عصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل، وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الإستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة حمل للقارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات»[2].

د–الإيقاع الزمني: الحركات السردية:

ينظر **"جيرار جنيت"** إلى الحركات السردية الأربع (الحذف ، الوقفة، المشهد، المجمل) على أنها أطراف تحقق تساوي الزمن في الحكاية والقصة، أي بين الزمن الحكائي والزمن السردي تحقيقا حرفيا.

–الخلاصة:

تقوم الخلاصة على تسريع الحدث من خلال عرض شامل وتقديم الشخصيات وذلك لتجنب وقوع القارئ في الملل أثناء قراءته للرواية « تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد وصف وسرد أحداث يفترض أنها وقعت في سنوات أو أشهر أو ساعات، فهي تختزل في أسطر أو صفحات دون التعرض للتفاصيل، وعليه فالزمن الحكائي يكون أقل من زمن القصة أو السرد، فالزمن السردي يعتمد على اختيار الأحداث التي تخدم السرد والخلاصة تقوم

(1) ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، ص230.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص132.

بذكر الأزمنة المهمة في السرد وتتجاوز الأزمنة الغير جديرة بالاهتمام »[1]. « فالخلاصة أو التلخيص " (résumé) كتقنية زمنية عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف»[2].

– الحذف (القفز):

يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة دورا مهما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو يقوم على إسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة أو عدم التطرق لما جرى فيها من أحداث فالحذف أو القفز يقوم على إغفال مرحلة زمنية وعدم ذكرها،...والحق أن الحذف هو الذي يعطي الزمن السردي إمكانية استيعاب الزمن الحكائي»[3]،فالحذف أو الإسقاط من هذه الناحية هو :« وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها»[4].

–الوقفة (الاستراحة):

هي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوءه إلى الوصف، لأن الوصف عادة ما يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها، غير أن الوصف باعتباره استراحة (pause) وتوقف زمني قد يفقد هذه الميزة عندما يلجأ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذين يوجدون فيه، وفي هذه الحالة قد يتحول البطل إلى سارد وفي هذه

---

[1] ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، ص225.

[2] ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص145.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، ص22-40.

[4] المرجع نفسه، ص156.

الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها وحالات أبطالها[1].

-المشهد:

يقصد بالمشهد: المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد،« يتجلى المشهد في الحوار، ويفترض أن يكون خالصا من تدخل السارد ومن دون أي حذف، وهذا يقضي إلى التساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي....والمشهد يعطي للقارئ إحساسا بالمشاركة الجادة في الفعل لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي»[2].

« فالمشهد ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية وعلى العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب وصفه بأنه بطيء أوسريع»[3].

III- الشخصية

أ/لغة:

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور (مادة شخص) ما يلي: «**الشَخصُ**: جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر أو الجمع أشخاص وشخوص وشخاص **والشَخصُ**: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات، فاستعير له لفظ الشخصِ، **والشَخيصُ**: العظيم.

وشخصَ الرجل، بالضم فهو شخيص أي جسيمٌ، وشخصَ، بالفتح شخوصًا ارتفع»[4]. وورد في معجم مقاييس اللغة: « الشين والخاء والصاد أصل واحد يدل على ارتفاع في شيء . من ذلك الشخص، وهو سواد الإنسان إذا

---

[1] ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص70.

[2] ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، ص226.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، ص167.

[4] ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وأخرون، دار المعارف، كورنيش القاهرة- مصر، مج4، د.ط، د.س، ص2211،-2212، (باب الشين).

سما لك من بعد. ثم يحمل على ذلك فيقال شخص من بلد إلى بلد، وذلك قياسه ومنه أيضا شخوص البصر، ويقال رجل شخِيص وامرأة شخِيصَة أي جسيمة ويقال، إذا ورد عليه أمرا قلقه: شخص به»[1].

ب/ اصطلاحا:

يعود أصل كلمة شخصية (personality) إلى اشتقاقها من الأصل اللاتيني (persona)ومعناها القناع أو الوجه المستعار الذي يضعه الممثل على وجهه من أجل التنكر وعدم معرفته من قبل الآخرين ولكي يمثل دوره المطلوب، وقد شاع عند الرومان استخدام مفهوم الشخصية وهي تعني الشخص كما يظهر للآخرين وليس كما يبدو في الحقيقة، والشخصية ليست شيئا منعزلا عن الشخص فهي ظاهره وباطنه، إذ تعد وصفا لكل أبعاده الوراثية والبيئية، فهي عند علماء النفس جملة الصفات الجسمية والعقلية والمزاجية والخلقية التي تميز الشخص عن غيره تمييزا واضحا[2]،فالشخصية هي كل مشارك في أحداث الحكاية سالبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا يمث للشخصية بصلة ولا ينتمي لها، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها[3]وللشخصية دور فعال داخل الرواية، فما إن نذكر الرواية حتى تتبادر إلى أذهاننا الشخوص ولا يمكن أن نتوقع رواية تخلو من شخصيات تحرك أحداثها، لأن الشخصية هي الركيزة الأساسية للرواية أو الخطاب السردي بصفة عامة، فالشخصيات هم الأفراد الخياليون أو الواقعيون الذين تدور حولهم الرواية أو المسرحية[4].

ومصطلح الشخصية يضم أيضا أية صفة أو سمة لها صلة بقدرة الإنسان على التكيف في محاولته للحفاظ على احترامه لذاته، فأي وصف للشخصية يجب أن يأخذ بعين الاعتبار المظهر العام وطبيعة قدراتها ودوافعها

---

(1) أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت-لبنان،ج3، ، د.ط، د.س، ص254.

(2) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص114.

(3) إبراهيم خليل: بنية النص الروائي: الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 1431، 2010، ص174.

(4) عصام عساقلة: بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب العربي، دار ازمنة، عمان-الاردن، ط1، 2011م، ص18.

وردود أفعالها العاطفية وخبراتها التي مرت بها والخبرات التي سبق أن مرت بها ومجموع القيم التي توجه سلوكها، فيمكن الحكم على الشخصية من خلال سلوكها ومدى تأقلمها مع مواقف الحياة التي تتعرض لها[1].

«فالروائي قبل الشروع في العمل تكون لديه رغبة في تصوير كيف يجب أن تكون عليه هذه الشخصية أو تلك والدور الذي تلعبه أو تؤديه وهدفها وهذا ما يجعل الروائي يختار شخصياته بدقة لتساعده إلى الوصول إلى ما يريدفكل شخصية تنفرد بطابعها الخاص الذي يميزها عن الشخصيات الأخرى فمثلا شخصية البطل تختلف عن شخصية الشرير فلكل شخصية طابعها الخاص الذي يميزها عن الشخصيات الأخرى، لهذا فإن الشخصية الروائية ليست إنتاج مسبق، فهي دائمة التجدد والتطور ولا تكسب ملامحها إلا في نهاية القصة أو الحكاية»[2]، وفيما يلي نرصد بعض التعريفات التي جاءت حول مفهوم الشخصية:

الشخصية عند " فلادمير بروب": ركزت دراسات "بروب" في بنية الحكاية الخرافية في البحث في بنية الحكاية على " النموذج الوظيفي" وقد أحصى دراسته للخرافات على **واحد وثلاثون ملمحا قارا** والذي اختزلها في سبع دوائر للفعل، فالشخصية عنده لا تتحدد قيمتها كمكون سردي إلا إن وجدت لأداء وظيفة ما، فالوظيفة يحددها بروب « فعل الشخصية يحدد من وجهة نظر دلالته في صيرورة الحبكة» فهو يجعل من الوظيفة سبب وجود الشخصية فهو يهتم بالفعل ولا يهتم بالفاعل أي بالوظيفة التي تؤديها الشخصية فقط[3].

الشخصية عند " فليب هامون": «يرى فيليب هامون أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص»[4]،فالشخصية عند هامون علامة تشبه الدليل اللساني فهو يرى أنها وحدة دلالية قابلة للوصف والتحليل ولا تولد إلا من خلال ما تقوله أو تفعله ما يقال عنها في النص ؛« فمفهوم الشخصية من منظور

---

[1] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي،ص174.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة الكتب الثقافية، الكويت، د.ط،1998م، ص30.

[3] عيبوب باية: الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة:غابريا غارسيا ماركيز، دار الأمل، تيزي وزو– الجزائر،د.ط، د.س ص46-53.

[4] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، موقع اتحاد الكتاب العرب شبكة الإنترنت، دمشق– سوريا، ص09.

هامون السيميولوجي لا يقف عند التركيب اللغوي، العلاماتي، الذي يقوم به النص فقط، إنما هي حالة خاصة بنشاط القراءة»[1]،فالشخصية عند فيليب هي تتولد من خلال فعل القراءة الذي يقوم به القارئ فيقوم برسم ملامحها وذلك من خلال ما قيل عنها في النص.

الشخصية عند رولان بارت: يعرف رولان بارت الشخصية بأنها عمل تأليفي « فهي ليست كائنا جاهزا ولا ذاتا نفسية بل هي حسب التحليل البنيوي بمثابة دليل (sing)له وجهان: أحدهما دال(signifant)والآخر مدلول(signific)، فتكون الشخصية بمثابة دال عنها[2] فالشخصية الروائية عند رولان بارت لا تكتمل صورتها إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته.

2- أنواع الشخصية:

« يحتوي كل عمل روائي على شخصيات متطورة وأخرى ثابتة ولكل منها وظيفة في العملوالشخصيات تصنف بحسب وظيفتها داخل العمل الروائي، فنجد شخصيات مركزية وشخصيات ثانوية، الشخصية المدورة والشخصية المسطحة والشخصية الإيجابية والشخصية السلبية»[3] وفيما يلي نذكر أنواع الشخصية:

1/ الشخصية النامية(الرئيسية):

«فالشخصية المتطورة في نظر " **محمد نجم**" هي التي تتكشف لنا تدريجيا وتتطور بتطور حوادثها ويكون تطورها ظاهرا أو خفيا وقد ينتهي بالغلبة والإخفاق ...،والذي يميز الشخصية النامية قدرتها الدائمة على مفاجئتها بطريقة مقنعة، فإذا لم تفاجئنا فمعنى ذلك أنها مسطحة أما إذا فاجأتنا ولم تقنعنا...فمعنى ذلك أنها شخصيات مسطحة تسعى لتكون نامية»، أي أن الشخصية لكي تكون نامية متطورة يشترط فيها عنصر المفاجأة والإقناع، كما يؤكد " **فوستر**" أن الشخصية النامية تمثل اتساع داخل صفحات الرواية ويصفها " **محمد غنيمي هلال**"

---

[1] عيبوب باية: شخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة ،ل :غابريال غارسياماركيز،ص56.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص09.

[3] عصام عساقلة: بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب العربي، ص29.

بأنها تتطور وتنمو بصراعها مع الأحداث والمجتمع فتتكشف للقارئ كلما تقدمت في القصة وتفاجئه بما تحمله من جوانب إنسانية عاطفية معقدة والقاص يقدمها على نحو مقنع فنيا» إذن فالمفاجأة والإقناع شرطين أساسيين في الشخصية النامية وإذ لم تحتوي على هذين العنصرين صنفت ضمن الشخصيات المسطحة[1]. فالشخصية الرئيسية هي:« الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي، وتكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيدا أو يراقب صراعها، وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه، وأبرز وظيفة تقوم بها هذه الشخصية هي تجسيد معنى الحدث القصصي لذلك فهي صعبة البناء، وطريقها محفوف بالمخاطر[2].

2/الشخصيات المسطحة(الثانوية):

يسمي البعض هذا النوع من الشخصيات بالثابتة أو الجامدة أو النمطية والتي تبنى على فكرة واحدة ولا تتغير طوال الرواية فلا تتطور، كما أنها تفتقد للترتيب، ولا تدهش القارئ بما تقوله أو تفعله، ويمكن الإشارة لها بنمط ثابت، وقد عرفها " **محمد هلال**" بأنها: « الشخصية البسيطة في صراعها، غير المعقدة، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة، تظل سائدة بها منذ بداية القصة حتى نهايتها» فالشخصية المسطحة حسب رأيه هي شخصية ثابتة غير متغيرة بسيطة غير معقدة[3]، وتسمى أيضا الشخصية الثانوية.

---

[1] صبيحة عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدولاي، عمان- الأردن،ط1، 1426 هـ-2006م،ص120-127.

[2] شريبط حمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، منشورات اتحاد كتاب العرب،د.ط ،1998،ص31.

[3] صبيحة عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص120-127.

II/الأنساق الثقافية

1-مفهوم النسق :

أ/لغة:

النسق في اللسان العربي جمع لملمة أنساق والتي تدل على التابع والتسلسل والتنظيم وقد ورد تعريف لفظة نسق في المعاجم اللغوية العربية، فمن التعريفات نجد ما ورد في معجم **"لسان العرب لابن منظور"** بقوله «النسق من كل شيء، ما كان على طريقة نظام واحد،عام في الأشياء وقد نسقه تنسيقا» بمعنى التنظيم[1] وقد جاء بالمعنى نفسه في قاموس **"المحيط "**: « نسق الكلام عطف بعضه على بعض، والنسق **محرّكةٌ**: ما جاء من الكلام علىنظام واحد وأنسق تكلم سجعا، والتنسيق: التنظيم، وناسق بينهما: تابعَ، و تناسقت الأشياء وانتسقت بعضها إلى بعض بمعنى»[2]، فالتنسيق من خلال ما ورد في هذا المفهوم هو عطف الكلام بعضه على بعض، ولذلك تسمى حروف العطف بحروف النسق لأنها تجمع بين الكلمات وفق طريقة منظمة ومتسلسلة.

كما جاء في **"معجم مقاييس اللغة"**: «نسق النون والسين والقاف أصل صحيح يدُلُّ على تتابع الشيء وكلام نسقٌ: جاء على نظام واحد قد عطف بعضه على بعض...»[3].

«ونسق الشيء نظمه، ناسق بينهما تابع، وتناسق وانتسق الأشياء: انتظم بعضها إلى بعض، يقال: "تناسق كلامه" أي جاء على نسق ونظام فهو متناسق والتنسيق ما كان منسوقا ومنظما»[4].

---

[1] ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان،ج10،ط3، د.س، ص352،(فصل النون).

[2] مجد الدين الفيروز أبادي: قاموس المحيط، تح: أبو الوفا نصر الهوريني المصري الشافعي، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان ط3، 1430هـ-2009م، ص938.

[3] أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ج5، د.ط،1399هـ-1979م، ، ص420.

[4] إبراهيم مصطفى حامد عبد القادر وأخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول-تركيا، مجمع اللغة العربية، ج1 د.ط، د.س، ص918-919.

ومن خلال التعريفات اللغوية للفظة نسق نجد بأنها تنطوي تحت معاني التتابع والتنظيم، وعطف الأشياء بعضها على بعض وتسلسلها وتتابعها في نظام واحد.

ب/اصطلاحا:

تعني كلمة النسق "systeme" في اليونانية القديمة (sustema) التنظيم والتركيب والمجموع، وبهذا فكلمة نسق تدل على النظام والتسلسل والتتابع والكلية والربط بين الأجزاء بشكل منظم، ومن ثم فالنسق عبارة عن نظام بنيوي عضوي كلي جامع بحيث يكون هناك انسجام وتتابع وتسلسل للأجزاء المكونة للكل في شكل منظم، ولقد تعددت واختلفت المفاهيم التي عالجت مفهوم النسق، وتدل كلمة نسق (sustéma) في المعاجم الأجنبية الحديثة والمعاصرة على مجموعة من البنيات والعناصر التي تتفاعل فيما بينها والإشارات تحكمها وفق مجموعة من المبادئ والقواعد والمعايير القوانين[1].

«ويعد "**كلود ليفي شتراوس**" من أوائل الذين نقلو مصطلح "**النسق**" إلى الحقل الثقافي في دراسته (الأنثربولوجيا البنيوية 1957) بينما اقترح "**أيكو**" مصطلح "**الوحدة الثقافية**" وهي أي شيء يمكن أن يعرف ثقافيا ويميز بوصفه وحدة مستقلة ونظر إلى الوحدة الثقافية على أنها وحدة دلالية سيميائية مدمجة في نظام وقد تجاوز هذا النظام إلى التفاعل بين الثقافتين»[2].

فالنسق الثقافي هنا هو عبارة عن وحدة ثقافية دالة داخل حقل من الوحدات يتطابق مع التي تحيل لها العلامات فالثقافة في كليتها ينظر لها باعتبارها نسق من أنساق العلامات يكون داخلها مدلول دالا لمدلول جديد وذلك حسب النسق (أحاسيس-قيم-سلوكات....) ؛فالثقافة هي الطريقة التي يتم بها تفكيك النسق داخل ظروف تاريخية وأنثربولوجية.

---

[1] ينظر: جميل حمداوي: نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة (نظرية الأنساق المتعددة)، مكتبة المثقف، ط1، 2006م، ص7-8.

[2] جمال مجناح: دراسة الأنساق الثقافية المضمرة وقضايا الهامش، ص2.

كلمة النسق الثقافي تستخدم في الكثير من الخطابات العام والخاص بحيث تشيع في الكتابات إلى درجة قد تؤدي إلى تشوه دلالتها وتبدو بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد مثل مفاهيمها في بعض المعاجم اللغوية أو أن تأتي مرادفه لمعنى البنية "**structur**" أو معنى النظام "**system**".

إذ يعرف "**تالكوت بارسونز**" النسق بأنه نظام ينطوي على أفراد مفتعلين تتحدد علاقتهم بعواطفهم وأدوارهم التي تنبع من الركوز المشتركة والمقررة ثقافيا فالنسق في هذا المفهوم أوسع من البناء الاجتماعي، فالنسق نظام بنيوي منتظم ومنسجم يضم أفكار وعادات ومعتقدات الأفراد وعواطفهم الذين تجمع بينهم بيئة مشتركة والتي تكون مستمدة من الثقافة فالنسق الثقافي مجموعة من الآليات المعرفية والفكرية لفئة اجتماعية ما أو الإيديولوجيا مترابطة ومتفاعلة ومتمايزة، تخص الفنون والمعتقدات والأخلاق واللغة وغيرها من الأنساق المختلفة للمجتمع حيث يتميز النسق بسرعة التأثير في الخطابات الاجتماعية والمرونة في الانتقال بين الأفراد والجماعاتوالأجيال[1].

2-شروط النسق:

إن "**عبد الله الغدامي**" في سؤاله عن ماهية النسق الثقافي ذهب إلى تحليل عناصره ومكوناته ورأى أنه يجب توفر عدة شروط جمالية ومعرفية، لكي يكسب النسق قيما دلالية وسمات اصطلاحية، وقد حدد هذه الشروط فيما يلي:

1-«يتحدد النسق عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا

[1] جمال مجناح: دراسة الأنساق الثقافية المضمرة وقضايا الهامش، ص1.

وناسخا للظاهر، ويكون ذلك في نص واحد»[1] فالنسق هنا يتحدد من خلال وظيفته داخل النص والوظيفة النسقية تتحدد عن طريق التعارض بين نسقين مختلفين في خطاب واحد نسق ظاهر وآخر مضمر.

كما «يشترط في النص أن يكون جماليا وأن يكون جماهيريا ولسنا نقصد الجمالي حسب الشرط النقدي المؤسساتي، وإنما الجمالي ما اعتبرته الرعية القافية جميلا...»[2].

"**فعبد الله الغدامي**"يشترط توفر الجمالية في النصوص الأدبية فهو يستبعد الرديء والنخبوي عبر شرطي الجماهيري والجمالي، إذ يجب على النص أن يحتوي على الجمالية لأنها أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها لنيل الديمومة والاستمرارية. كما يجب أن يكون النص جماهيريا ليحضى بمقروئية واسعة تكون لها تأثير على الذهن الاجتماعي والثقافي.

2- يجب أن تقرأ النصوص قراءة من وجهة النقد الثقافي أي على أنها حالة ثقافية فالنص ليس نصا أدبيا جماليا فقط وإنما أيضا حادثة ثقافية.

3-النسق من حيث هو دلالة مضمرة، فالدلالة ليست مصنوعة من مؤلف واحد فقط، فهي تتشكل أيضا من الخطاب وتتولد منه تؤلفها الثقافة ويستهلكها جماهير اللغة من قراء وكتاب.

4- النسق ذو طبيعة سردية، يتحرك وفق حبكة متقنة«فهو خفي ومضمر قادر على الاختفاء دائما ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمها...قناع الجمالية... وذلك من خلال البلاغة وجمالياتها، وهذا ما يسمح للأنساق بالمرور إلى العقول والأزمنة»[3].

---

[1] عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ط3، 2005، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص78.

[3] المرجع نفسه،ص79.

5-الأنساق الثقافية هي أنساق تاريخية أزلية راسخة لها الغلبة دائما وذلك لاندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق ونجد ذلك مثلا في الإشهارات. «فكلما رأينا ثقافيا أو نصا يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر»[1]؛ لأن الاستجابة الواسعة والسريعة تشير إلى وجود نسق مضمر الذي لابد للكشف عنه وقد يكون ذلك في إشهارات الأزياء والنكت والحكايات والأمثال وغيرها، كل هذه وسائل بلاغية وحيل «ينطوي تحتها نسق ثقافي تاو في المضمر ونحن نستقبله لتوافقه السري وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا...»[2]، فكل خطاب يحمل نسقين أحدهما ظاهر واع والآخر مضمر، وهذا يشمل كل أنواع الخطابات الأدبي منها وغير الأدبي، إلا أنه في الخطاب الأدبي يشترط وجود الجمالية والبلاغية لتمرير نسقه، وعليه فإن مهمة القارئ الثقافي أو الناقد الثقافي، دون إغفال سياقها النصي أو الظروف التي أنتج فيها الخطاب سواء التاريخية أو الاجتماعية أو غيرها، فهي التي تكشف لنا نوايا النسق وغاياته وأهدافه فهو يتحدد عن طريقها، فالقراءة الواعية تمكن الناقد الثقافي من الوقوف على مضمر النصوص. فالشرط السابق يقتضي إجرائيا عند "**الغدامي**"أن تقرأ النصوص قراءة خاصة واعية باعتبارها حالة ثقافية فالنص إلا جانب كونه جماليا فهو أيضا حالة ثقافية.

3-أنواع الاتساق:

يوجد نوعان من الأنساق، أنساق أصلية ثابتة وراسخة وأنساق هامشية معارضة ورافضة وهذا حسب تحديد "**عبد الله الغدامي**" في كتابه النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) ،فالأنساق تنقسم من منظوره إلى:

---

[1] عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، ص80.

[2] المرجع نفسه، ص80.

أ–أنساق أصول:

«إن كلمة أصل هي جامعة تعمل كدال رمزي على منظومة من الصفات الجامعة التي تختبئ في المضمر فإنها لا تنبئ عن نفسها إلا في وقت الحاجة مما يجعلها ملجأ نفسيا ذاتيا تحظر لحسم اللحظات الغامضة والحرجة التي لا يملك الإنسان فيها لغة أخرى لمواجهة الموقف والتعبير عنه، وتأتي هذه الكلمات في المخزن العميق لتتكلم بالإنابة عنا...»[1].

بمعنى أنه إذا توفرت هذه الصفات المضمرة التي تكون مخزنة في المضمر فهذه الصفات لا تظهر إلا عند حاجتنا لها أو استعمالها، فهذه الأصول قديمة قدم اللغة ذاتها، فعن طريق استخدامنا المتكرر والمستمر فنحن بهذا نعيد تمثيل القيم الذهنية المترسخة في اللغة دون أن نعي بها، وهذا ما يجعلنا سجناء النسق[2].

ب–الأنساق الهامشية:

وتسمى أيضا بأنساق الرفض والمعارضة «نجد أمثلة منها في القصص المروية في حكايات الشعراء وأخبارهم وهي قصص ليست حقيقة وهذا هو ما يمنحنها قيمة ثقافية إذ أنها هي لسان حال الثقافة في الاعتراض والنقد ومحاولة التعرية»[3].

وعليهفالثقافة إذا كانت عبارة عن كل جامع لأنساق مختلفة فلابد لهذه الأنساق أن تتعارض وتتصارع فيما بينها، فالأنساق تتشكل عن طريق الاختلاف والتعارض، هذا بالنسبة للتصور الذي قدمه لنا "**الغدامي**" وهناك تصور آخر وهو ما ذهب إليه "**كليمان موزان**" الذي يرى أن «الظاهرة الأدبية، التاريخ الأدبي مجرد نسق فرعي، ضمن نسق كلي، هو الثقافة، على اعتبار أنها نسق اجتماعي، كل يكثف أنساق فرعية آخر كالفن والقانون

---

[1] عبد الله الغدامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص85.

[2] المرجع نفسه، ص89.

[3] المرجع نفسه ص88.

والسياسة واللغة»[1]، فهو يرى أن النسق لا يتحدد بذاته إنما يكون مرتبط بمرجعيات أخرى، فهي غير مكتفية بذاتها فتصور **"موزان"** النسقي يدعو للتخلي عن فكرة التطور، «فالتحليل النسقي حسب كليمان يفضي بنا إلى فكرة التقدم، بل إلى فكرة الحركة التي تتصل بها فكرة السكون اللتان تعتبران خاصية الأنساق...»[2].

كما نجد تقسيم آخر لأنواع الأنساق في كتاب **"جمال بن دحمان"** "الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري" الذي قسم هو الآخر النسق إلى أربعة أنواع:

أ-النسق المفتوح:

«إن النسق المتوافر على دخل وخرج، حيث يمكنه الأول من الانفتاح على الأنساق الأخرى وتكييفها مع ما يمتلك، ويمكنه الثاني من الهيمنة على ما يريد وإقصاء ما يتعارض معه، وبذلك يضمن توازنه واستقراره، لكنه إذا غلب طرف من الطرفين تعرض إلى الاستلاب أو التطرف، وهذه حال المجتمعات والمبدعين، فالمجتمع المفتوح كليا قد يتعرض إلى مسخ مقوماته...والمبدع الذي يجعل إبداعه صدى مطلقا لإبداع غيره تمحى شخصيته»[3]؛ بمعنى أن النسق يجب أن يحتوي على دخل وخرج أي على أنساق أصلية (خرج) وعلى أنساق دخيلة (دخل)، فالأنساق الأصلية تنفتح على الأنساق الأخرى، أنساق (دخل) تحاول التأقلم مع الأنساق الأصلية (خرج)، كما أن هذه الأخيرة تأخذ ما يتوافق معها وتلغي كل ما يتعارض مع مبادئها لكي تضمن استقرارها وخصوصيتها واستمراريتها فمثلا كل أمة من الأمم لها ثقافة معينة تنفرد وتتميز بها عن باقي الثقافات، وعند انفتاح على الثقافات الأخرى تأخذ ما يتوافق مع مبادئها وعاداتها وتلغي كل ما يتعارض معها، فالمجتمعات المنفتحة كليا على

---

[1] خالد زيغمي: نحو أفق دراسة نسقية للظاهرة الأدبية وتاريخ الأدب، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2، مجلة العلوم الاجتماعية، ع 23 ديسمبر 2016، ص278.

[2] عبد الله الغدامي: النقد الثقافي(قراءة في الانساق الثقافية العربية)، ص78.

[3] جمال بندحمان: الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، للرؤية للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر،ط1، 2011م، ص114.

ثقافة الآخر قد تتعثر فن لفقدان هويتها التي تميزها فلا يجب أن يكون منغلق كليا، ولا منفتحا بصفة مطلقة لأنه قد يفقد خصوصياته.

ب–النسق شبه المفتوح:

«إن النسق المتوافر على دخل، مما يعني انفتاحه على أنساق أخرى تسمح له بالتصحيح، أي إدخال تغيرات على بنية النسق نفسه، بالإقصاء أو إدماج ما لا يتعارض مع مقوماته العامة، والاستعداد لتكييفها بالضرورة لأنه لا يتوافر على خرج يمكنه من إقصاءها»[1].

إن الأنساق المتوفرة على دخل تكون منفتحة على أنساق أخرى يستطيع أن تأخذ ما يتوافق معها وتقضي كل ما يعرضها ولا يتوافق معها.

ج–النسق شبه المغلق:

«إن النسق المتكون من دخل وخرج، وغير المتوافر على دخل، ولذلك فإنه يمارس إقصاء بعديا على العناصر الأصلية التي تصبح مرغوبة لكن عدم توافره على دخل لا يساعده على تعويضها مما يهدده بالتلاشي والزوال»[2]؛ فالنسق الذي يكون مفتوح على أنساق أخرى ولا يحتوي على عناصر أصلية تميزه على بقية الأنساق يكون معرضا للتلاشي والزوال.

د–النسق المغلق:

«يكون النسق مغلقا عندما يفتقد دخْلَه وخَرْجَه، ويكتفي بعناصر وتفاعلها الداخلي، ويضرب المثال عادة بالمجموعة الشمسية. لكن هذه المجموعة خاضعة لضرب من التوازي بين مكوناتها وإلا اختل نظام الكون، كما أن

[1] جمال بندحمان: الأنساق الدهنية في الخطاب الشعري، ص115.

[2] المرجع نفسه، ص115.

انغلاق هذا النسق تأكيد لتفاعله مع ما يحيط به»[1]،فالنص المغلق يشبه الخلية وتوصف كائنات تلك الخلية بالتخلف، فالنسق يغلق في حالة الانحطاط أو التراجع، ومنه فالنسق المغلق هو يكون معرض للتلاشي لأن سمته المركزية هي الاستقبال والتصدير والتطرف وكذلك بالنسبة للنسق شبه المفتوح والمفتوح فالإبداع نسق مفتوح، والأنساق لا تتشكل إلا عن طريق علاقة التأثير مع المحيط، فمن الشعر يخرج النثر ومن النثر يخرج الشعر والأرض المشتركة هي ما يوجد في الإنتاجات الأدبية «فالنسق المغلق وهم ضلل كثير من البنيويين وألقى بالبنيوية الصورية إلى الانسداد، فإذا سلما بأن النسق معطى أولي مرتبط بلا وعي العقل البشري وكونيته فلا يتحتم علينا ذلك إغفال حركيته وتحولاته وانتظامه الداخلي، فهو لا يفقد أساسه الجوهري، ولكنه يمتلك مرونة التحولات ويستجيب لمقتضيات التغيرات، فيتكيف معها دون أن يتلاشى»[2].

4– مفهوم الثقافة

أ–لغة:

ورد في لسان العرب "**لابن منظور**": «ثقف الشيء ثقفا وثقافا وثُقوفةٌ: حذفه، ورجل ثقفٌ وثَقِفٌ: حادق فهم وثقف الرجل ثقافة أي صار حادقا خفيفا»[3] وكذلك نجد من معاني كلمة ثقف ما ورد في"**أساس البلاغة**" ثقف القناة، وطلبناه فثقفناه في مكان كذا أي أدركناه وثقفت العلم أو الصناعة وثاقفه مثاقفة لاعبه بالسلاح وهي محاولة إصابة الغرة في المسابقة ونحوها فقد تثاقفوا فكان فلانهم أثقفهم[4] وورد في قاموس محيط المحيط « ثقف الرمح قومه وسواه بالثقاف ويستعار للتأديب والتهذيب يقال: ثقف الولد أي علمه وهذّبه ولطّفه،وثاقفه فثقفه

---

[1] جمال بندحمان: الأنساق الدهنية في الخطاب الشعري، ص116.

[2] أحمد يوسف: القراءة النسقية، الدار العربية للعلوم،بيروت– لبنان،ط1، 1428هـ–2007م، ص122.

[3]ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسن الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة–مصر،د.ط،د.س ص492.

[4] أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: محمد باسل عيون السود، أساس البلاغة ،منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419–1998، ص110.

غالبه فغلبه في الحق، وتثاقفا تخاصما وتجادلا وتغالبا في الحذق، والثقاف الفطنة من النساء يقال إمرأة ثقاف والثقاف الخصام والجلاد[1]».

إذن نخلص من خلال هذه التعريفات اللغوية المقدمة لمصطلح ثقافة بأنها تدور تحت مضامين العلم والتثقيف ؛فالثقافة هي كل ما يشتمل على معالم الفهم والحذق.

ب-إصطلاحا:

شغل مصطلح "**الثقافة**" الكثير من الاهتمام والدراسة في أوساط النقاد والأدباء وذلك راجع لخلفية هذا المصطلح وما يتضمن من معارف ومعلومات شاملة عن مجتمع ما، وهو مصطلح كثير التداول أول خصوصا بين علماء الاجتماع قصد دراسته والإحاطة بجوانبه التي يسعى للإلمام بها وعليه فإن مصطلح الثقافة ومن خلال التعريفات المقدمة نجد "**تايلور**" الذي عرف الثقافة على أنها: « ذلك الكل المتكامل الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاقيات والقوانين والأعراف والقدرات الأخرى وعادات الإنسان المكتسبة بوصفه عضوا في المجتمع»[2] .

أما "**عند مالك بن نبي**"فالثقافة هي :« مجموعة الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط»[3]؛بمعنى أن الفرد يعيش في وسط ثقافي منذ ولادته مما يؤثر على نموه وسلوكه فالمستقبل فتصبح كأنها فطرية فيه، لأنه إعتاد التعامل معها منذ نعومة أظافره « فالثقافة هي أسلوب الحياة بسيطا كان أم معقدا والثقافة تتكون من أفعال ومكتسبات الإنسان من عمل

---

[1] بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، طبيعة جديدة، 1987، ص82.

[2] قماري ديامنتة: النقد الثقافي عند عبد الله الغرامي، "مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي" جيجل، 2012-2013، ص07.

[3] المرجع نفسه، ص07.

وشعور وتفكير»[1]؛فالفرد هو الذي يعكس ثقافته الخاصة والثقافة هي إلمام لكل ما يشكل الذات من أفكار وسلوكيات ووجود.

5-النسق الثقافي:

اختلفت المفاهيم التي عالجت مفهوم النسق الثقافي، وهذا راجع لتعدد الدراسات النقدية التي عالجت مفهوم النسق، إذ يعتبر مفهوم النسق الثقافي مفهوما مركزيا في مجال الدراسات اللغوية والنقدية، ويعود تشكله إلى حقلين معرفيين هما النقد الحديث والأنثربولوجيافي الأنساق الثقافية بمثابة تشريعات وقوانين أرضية من صنع الإنسان لضبط وتصريف أموره في الحياة فهي قابلة للتطور وفي ضوء هذا المفهوم ؛«فالنسق الثقافي هو مجموعة من الآليات المعرفية والفكرية لفئة اجتماعية ما أو لإيديولوجيا مترابطة ومتفاعلة ومتميزة تخص الفنون والمعتقدات والأخلاق واللغة وغيرها من أنساق المجتمع تتصف بالمرونة في الانتقال بين الأفراد والجماعات، كما أنه سريع التأثير في الخطابات الاجتماعية»[2].

فالنسق الثقافي منظومة فكرية واجتماعية وثقافية تشمل مختلف مجالات الحياة إذ يعتبر مفهوم "**النسق الثقافي**"(cultural system) بأنه «التوجه المعياري للفعل يعمل من خلال رموز إدراكية وتغييرية وتقويمه»[3] فالنسق الثقافي مجموعة من القيم والمعايير، وتعد "**كلود ليفي شتراوس**" من أهم النقاد «الذين نقلوا مصطلح النسق إلى الحقل الثقافي في دراسته "الأنثربولوجيا البنيوية عام 1957م بينما اقترح "**ايكو**" مصطلح الوحدة الثقافية وهي أي شيء يمكن أن يعرف ثقافيا ويميز بوصفه وحدة مستقلة، وقد يكون شخصا، مكانا، شعور، توجس، خيال، هلوسة»[4].

---

[1] الموسوعة العربية العالمية: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية الرياض، المملكة العربية السعودية، ط2 1419هـ-1999م،ص145.

[2] جمال مجناح: الأنساق الثقافية وقضايا الهامش، ص12.

[3] فتيحة طويل: النظرية الوظيفية الجديدة وتحليل البناء الاجتماعي، "مجلة التغير الاجتماعي"، ع1، جامعة بسكرة- الجزائر، ص224.

[4] جمال مجناح: الأنساق الثقافية وقضايا الهامش، ص2.

فالنسق الثقافي في هذه الحالة هو وحدة ثقافية دالة داخل حقل من الوحدات، إذ يتطابق مع تلك التي تحيل إليها العلامات، فالثقافة في كليتيها ينظر باعتبارها نسقا من أنساق العلامات حيث يصبح داخلها مدلول دال على مدلول جديد، وذلك كيفما اختلفت طبيعة النسق سواء كان: سلوك أو سلعة، أفكار، قيم وغيرها.

ويذهب "**تالكوتبارسونز**" في تعريفه للنسق بأنه «نظام ينطوي على أفراد مفتعلين تتحدد علاقتهم بعواطفهم وأدوارهم التي تنبع من الركوز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي»[1]، فقد ربط "**بارسونز**" بين النسق والسياق الاجتماعي الذي ينشأ فيه، «والنسق الثقافي عند بارسونز يتألف من ثلاثة أبعاد، وهي:

1-أنساق الأفكار والمعتقدات (systems of ideas and belifs)

2-أنساق الرموز التعبيرية (systems of expressive symbols)

3-أنساق التوجه التقييمي (systems of value-orientations)»[2].

ويعتبر "**عبد الله الغدامي**" أن كلمة النسق الثقافي توجد في الخطاب العام والخاص بحيث تشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوه دلالتها وتبدو بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد مثل مفاهيمها في بعض المعاجم اللغوية أو تأتي مرادفه لمعنى البنية "structure" أو معنى النظام systemحسب مصطلح "**دوسوسير**"،فمفهوم النسق عند "**الغدامي**"له حظور مركزي في مشروعه النقدي فهو يكتسب عنده قيما دلالية وسمات اصطلاحية خاصة، وقد حددهافيما يلي: «يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب

---

[1] جمال مجناح: الأنساق الثقافية وقضايا الهامش، ص1.

[2] محمود عبد المعبود مرسى: علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز،بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي،(دراسة تحليلية نقدية)، دار النشر القصيم ، السعودية، ط1 ،2001م،ص90.

أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقصا وناسخا للظاهر»[1]،كما يشترط أن يكون النسق جماليا وجماهريا، وهو يقصد بالجمالي ما اعتبرته الرعية جماليا، كما يستبعد النخبوي والرديء عبر شرطي الجمالي والجماهيري، كما استبعد التناقضات التي تكون في مواقع مختلفة في نصوص متباينة، فتحديده لهذه الشروط راجع إلى «أن مشروع هذا النقد يتجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية وأهم هذه الحيل هي الحيلة الجمالية التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكما فينا...»[2]،و من أهم مواصفات الوظيفة النسقية هي:

أ–نسقان يحدثان في آن واحد وفي نص واحد أو فيما هو يحكم النص الواحد، ويكون المضمر منها نقيضا ومضادا للعلني أو الظاهر، فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني فحينئذ لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي «فالنسق من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها مكتسبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفاتها الثقافية، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء»[3].

إن أي نص يحمل نسقين متعارضين أحدهما مضمر والآخر ظاهر، فمن حيث أنه دلالة فهذه الدلالة تكون من صنع المؤلف، بل إنها موجودة في النص ذاته أو مضمرة داخله فهي من صنع الثقافة، فالنسق يستخدم أقنعة يختفي خلفها من أهمها الجمالية اللغوية، ولذا فالخطاب الذي يحمل صفات الجماهيرية والجمالية هو ما يسميه "**الغدامي**" بالخطاب النسقي.

ومن خلال الإشارات السابقة للنسق الثقافي فإن قراءة الأنساق تتجه إلى تحليل ودراسة العلاقة بين النص (أي نوع من أنواع النصوص) والمجتمع الذي ينتمي إليه وتتبع المضمرات الثقافات وحفرياتها التي أشار إليها "**غريبلانت**" فهو يرى أن التحليل الثقافي يفهم في ضوء علاقاته بالسياقات الاجتماعية، وبهذا أصبح النسق

---

[1] عبد الله الغدامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص71.

[3] المرجع نفسه، ص 77- 78.

الثقافي متضمنا لأبعاد النص كافة ومكونا لأسس تلقيه وتأويله والتفاعل معه[1]، «فالنسق الثقافي من الركائز التي تميز مشروع النقد الثقافي عند ليتش (leitch)، إذ يشتغل النقد على أنظمة الخطاب الظاهرة والمضمرة للكشف على الأنساق الثقافية، لأن بنيات النص الثقافية والاجتماعية ترتبط بسياقاته التي تكتب فيها لتستمر في أزمنة أخرى، فتنتج أبعادها من داخل الأنساق الخفية والمحملة في ذلك النص»[2]، ولعل هذا ما ذهب إليه "**سعيد يقطين**"أيضا حيث يرى أن النص يكتب في زمن تاريخي معين وهذا الزمن يكون محددا بسياق اجتماعي أو ثقافي معين ولا يمكن أن يكون إنتاج الكاتب النصي خارجا عن السياق، فاعتبار الأنساق الثقافية بنى مضمرة في الخطابات المختلفة فهي تكمن خلف النص الجمالي أو الجماهيري، فتكشف عن ترسبات مضمرة تكدست من تاريخ ولغة مجتمع ما تكون حاملة للأفكار والتصورات، تكون لها صفة السيطرة والهيمنة[3].

فالنقد الثقافي يقوم على دراسة الأدب الفني والجمالي، باعتبار أن الظاهرة الأدبية هي ظاهرة ثقافية بالدرجة الأولى، فالنقد الثقافي لا يتعامل مع النصوص الأدبية على أنها رموز جمالية، بل على أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية والتاريخية والإقتصادية ومن هنا فالنقد الثقافي يتعامل مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصا جماليا فقط بل باعتباره نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضمر أكثر مما تعلن، وعليه فالنقد الثقافي عبارة عن مقاربة متعددة الاختصاصات تبنى على التاريخ وتستكشف الأنساق الثقافية، فتجعل من النص وسيلة لفهم المكونات الثقافية المضمرة في اللاوعي اللغوي والأدبي والجمالي.

فالنقد الثقافي يعتمد على مصطلح (النسق المضمر) فهو نسق مركزي في إطار المقاربة الثقافية، فكل ثقافة تحمل في طياتها أنساق مهيمنة، فنسق الثقافة يتكون من العلاقات المتداخلة للقيم والمعتقدات المشتركة التي توجد في أي مجتمع[4].

---

[1] جمال مجناح: الأنساق الثقافية المضمرة وقضايا الهامش، ص04.

[2] المرجع نفسه، ص5.

[3] المرجع نفسه، ص5-6.

[4] جميل حمداوي: نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة (نظرية الأنساق المتعددة)، مكتبة المثقف،د.ب، ط1، 2006م، ص13-15.

وفي الأخير فإن المقاربة الثقافية لا يهمها في النص الأبنية الجمالية أو المضامين المباشرة بل ما يهمها هو اكتشاف الأنساق المضمرة، أي أن ما يهم النقد الثقافي هو طرح أسئلة ثقافية جديدة، كسؤال النسق بدل سؤال النص وسؤال المضمر بدل الدال وبتعبير آخر، طرح أسئلة ثقافية دقيقة لأن النص الأدبي حامل لأنساق ثقافية مضمرة وغير واعية، ومن هنا فإنه يجب الوقوف على الأنساق الثقافية وليس على النص الأدبي والجمالي.

6-النسق من منظور الاتجاهات النقدية الحديثة:

لقد شغلت قضية النسق حيزا كبيرا من اهتمام وتفكير الدارسين والمفكرين، ولاسيما اللغويين منهم سواء من حيث التنظير له وصناعته أو الاشتغال عليه، ذلك أن النسق يقوم بدور كبير في ترابط الأفكار المعرفية مع بعضها البعض، كما يساهم في توحيد بنية الخطاب، والحاجة إلى دراسة النسق ضرورة أدركها النقاد والدارسين منذ القديم وزادت عنايتهم به في العصر الحديث، ذلك أن النسق يدخل ضمن دائرة المفاهيم التي أبرزت وعيا كبيرا بضرورة تلاؤم الخطاب وعدم انقطاع معانيه وبناء بعضه على بعض ويتقاطع مفهوم النسق مع مفهوم البنية، فقبل الحديث عن مصطلح النسق وجب التذكير أن الدراسات البنيوية استعملت في النسق مرادف للبنية، "**دوسوسير**" أب البنيوية «لم يصطنع في محاضراته مصطلح البنية، واكتفى باستعمال مصطلح النسق»[1] ،"**دوسوسير**" من أكثر اللسانيين شغفا بالنسق، فقد كان ينظر للغة على أنها نسق مركب من أدوات التعبير والإشارات، فمن المستحيل تصور نسق لساني خارج الكلية والانسجام والانتظام، وقد شكلت قضية النسق كمصطلح جزءا مهم من أعمال "**فرديناندوسوسير**" حيث تردد مصطلح النسق مرارا في محاضرات "دو**سوسير**"، بل وكاد أن يكون محورا جوهريا في نظريته «فاللغة في تصوره نسق لا يعرف إلا طبيعة نظامه الخاص، وهو نسق سيميائي يقوم على اعتباطية العلامات، ولا قيمة للأجزاء إلا ضمن الكل»[2]؛ فاللغة مجموعة من الرموز والإشارات لها نظامها الخاص وقواعدهافهي تحمل في طياتها دلالات معينة، فالنسق يقوم على الانتظام والتتابع بين الأجزاء لتشكيل النسق

[1] أحمد يوسف: القراءة النسقية، ص114.

[2] المرجع نفسه، ص117.

الكلي للنص. فلا قيمة للجزء إلا داخل الكل فالنص الأدبي بوصفه نسقا لا ينفصل عن نسقه العام الكلي، فلعل أوضح مثال عن ذلك يمكن تقديمه في هذا السياق هو عمل "**فلادمير بروب**"في دراسته "لـ **مورفولوجيا الحكاية الشعبية العجيبة**" الذي حدد فيها وظائف النص الحكائي فنسق الحكاية مرتبط بالنسق السردي العام وهذا ما حاولت النظرية السردية تطويره، ليغدو تخصصا قائما بذاته ضمن نظرية الأدب، ومن بعد "**بروب**" نجد "**كلود بريمون**"،"**غريماس**"، "**جيرار جنيت**"،"**تودوروف**" الذين طوروا في الدراسة النسقية داخل العمل الأدبي[1].

إذن «فالنسق مكون من مجموعة من العناصر أو الأجزاء التي يترابط بعضها ببعض مع وجود مميز أو مميزات بين كل عنصر وآخر، بمعنى أن النسق عبارة عن عناصر مترابطة متفاعلة متمايزة...»[2].

7- النسق في الدراسات البنيوية:

«تعرف الدراسات البنيوية "**النسق**" بأنه مجموعة من العناصر المتفاعلة فيما بينها»[3]، وباعتبار أن هذا التعريف يعتبر "**النسق**" مجموعة العناصر المستوحاة من الحياة المادية وغير المادية وهذا ما يؤدي إلى تعدد الأنساق حيث يشمل مختلف الحقول المعرفية التي تتشكل من عناصر مختلفة تقوم بينها علاقات تفاعل، حيث انتقل هذا المصطلح من الدراسات العلمية الدقيقة إلى اللسانيات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، بل وانتشر أكثر في الدراسات الأدبية وخاصة البنيوية، فالدراسات البنيوية لم تحصر النسق في مفهوم محدد ذلك أنه يختلف باختلاف مرجعيته الفكرية، «فالنسق شأنه شأن السياق، فلا يمكن حصر السياق في منهج محدد كالمنهج التاريخي أو المنهج النفسي أو المنهج الاجتماعي، فلكل منهج طرحه الخاص للسياق، وكذلك الأمر بالنسبة للقراءة النسقية، فالبنيوية

---

[1] ينظر: أحمد يوسف: القراءة النسقية،ص120-121.

[2] جمال بن دحمان : الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، ص210.

[3] خالد زيغمي: نحو أفق دراسة نسقية للظاهرة الأدبية وتاريخ الأدب،ص272.

تملك تصورا معينا للنسق لا يرقى إلى درجة الإطلاق. فهناك مناهج نسقية أخرى تعارض التصور البنيوي للنسق»[1].

8- دور الشكلانيون الروس في تأسيس مفهوم المصطلح:

لقد أخذ الشكلانيون الروس على عاتقهم مهمة وصف النسق وتحليل عناصره البنيوية واستنباط القوانين التي تتشكل نسقه من خلال الوقوف على العناصر القائمة بين عناصره، من خلال دراسات نصية عديدة عبر تاريخ الأدب، والتي جعلتهم يقفون على مجموعة من العناصر تتكرر في العديد من الأعمال الأدبية مما دفعهم للقول بنسقية الأدب، «ومن أهم أعمال الشكلانيين الروس التي اهتمت بدراسة النسق الأدبي نجد أعمال "**يوري تينيانوف**" 1943 yuritynyanove و"**بوريس ايخنباوم**" (1886-1959Boris Ejchenbaum)»[2] إذ يعدان هذان الناقدان من أبرز الشكلانيين الروس الذين أوقفوا جهودهما على إقامة طرح للنسق في الدراسات النقدية ؛فالنسق في تصورهما أولوية من أولويات النظرية الأدبية "**فتنيانوف**" كان يميز بين النسق من جهة وبين مبدأ البناء والإجراء (Procedé)، وهو ما أضفى على مقاربته البعد النسقي، لأنه كان يعتقد بأن النسق كفيل بتطبيقه على العديد من أنظمة الوقائع، ومن ضمنها الوقائع الأدبية.

قدم"**تينيانوف**" تصورا جديدا للتطور الأدبي «فتاريخ الأدب حسب تصورهما ما هو إلا حملة من الاستدلالات النسقية (substitution des systemes) وعليه فالأثر الأدبي وحده الذي يشكل النسق أما الأدب فلا يمكن أني يشكل أي نسق»[3]،فهو يستبعد المؤثرات والتقاليد التي ظلت لصيقة بتاريخ الأدب، فكل نسق أدبي يطمح لأن يكون امتدادا للأنساق التي سبقته، كما يطرح تينيانوف مسألة ذات أهمية منهجية فهذا سلمنا تسليما كليا بنسقية الأثر الأدبي فأنى للقراءة النسقية التي اختارت الداخل على الخارج أن توفق بين مقاربتها

---

[1] أحمد يوسف: القراءة النسقية، ص116.

[2] خالد زيغمي: نحو أفق دراسة نسقية للظاهرة الأدبية وتاريخ الأدب، ص271.

[3] أحمد يوسف: القراءة النسقية، ص126.

المحايثة ونسقية الأثر الأدبي بمعزل عن النسق العام سواء كان ثقافيا أم أدبيا...[1]؛فالشكلانيون الروسيسلمون بأن النسق في الأثر الأدبي معطى أولي، ومما سبق فإن الشكلانية الروسية تعاملت مع الأدب من مبدأ النسق ولاسيما أعمال "**تينيانوف**"و"**ايخنباوم**"و"**ياكبسون**"، ثم تطور هذا التصور عند البنيويين، لاسيما في أعمال مدرسة "**براغ**".

-حلقة براغ ومفهومها للنسق:

عرفت مصطلحات البنية والنسق، عن طريق مؤسسي هذه الحلقة وعلى رأسهم "**تروبتز كوي وياكبسون**" شيوعا عن طريق تلك المقاربات التي طرحوها في كثير من الملتقيات، إذ يعتبر "**ياكبسون**"من أبرز النقاد الذين جمعوا بين الدراسات اللغوية واللسانيات العامة أو الدراسات الأدبية والنقدية، فحلقة براغ استفادت من النتائج التي توصلت إليها الشكلانية الروسية فطورت مفاهيمها كما حاولت تعديل البعض منها وخاصة مفاهيم مدرسة جنيف اللسانية وأهم تعديل عدم إغفال البعد التعاقبي في الدراسة الصوتية.

لقد حاولت حلقة براغ استكشاف قوانين بنية الأنساق اللسانية وقوانينها وتطورها، وأرست المبدأ البنيوي للنسق الفونولوجي،و«عندما نذكر الدراسة الصوتية، فإننا نشير إلى المفهوم الوظائفي للوحدات الصوتية حيث لا يمكن تحديد الصوت إلا ضمن النسق اللساني العام»[2]؛ومن هنا نلاحظ أن النسق يتشكل من مجموعة من الوحدات الصوتية، الكلمة لا حياة لها إلا داخل النسق اللساني العامكما أشار إليها "**عبد القادر الجرجاني**" قديما.

9- مفهوم الايدولوجيا:

لقد شغل موضوع الايديولوجيا مكانة كبيرة في الأوساط الفكرية والأدبية بل كان لهذا المفهوم الحظ الوافر بالدراسة والبحث والتحليل، بل إنه المصطلح الأكثر نقاشا وتمحيصا رغم ما يشوبه من الغموض.

---

[1] أحمد يوسف: القراءة النسقية، ص127.

[2] المرجع نفسه، ص130.

ولقد عرف هذا المصطلح تطورات وتحولات نظرا لتعدد المذاهب الفلسفية والتوجهات الفكرية، إذ أصبح من الصعب جدا إعطاء مفهوم ثابت لمفهوم الإيديولوجيا، وبالتالي فإن كلمة إيديولوجيا لم تعرف الاستقرار والثبات.

ولعل الاختلاف في معاني هذا المصطلح راجع إلى تطور معاني هذه الكلمة عبر حقب زمنية مختلفة الأمر الذي جعل كل حقبة من الزمن بفلاسفتها تذهب مذهبا مختلفا في التعريف والفهم ولعل السبب الرئيسي في هذا الاختلاف يعود إلى تداخل الفكر الفلسفي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وهو ما جعلنا نقف عند حدود المجال المفاهيمي لكلمة إيديولوجية.

الإيديولوجيا في حقيقتها رؤية للعالم بوصفها منظومة فكرية ويراها "**جاك أوليل**"(jaque ellul)بأنها «مركب من الأفكار والمعتقدات ليست أفكار فقط أو معتقدات، وإنما معتقدات مرتبطة بنمط من الأفكار ، وأفكار مغدية لنمط من المعتقدات»[1]؛ فالأيديولوجيا هنا ليست فقط مجموعة من الأفكار والمعتقدات وإنما مجموعة من القيم والمعتقدات المترابطة في محتواها الفكري الدلالي فالإيديولوجيا لا تطرح التناقض على مستوى أفكارها وإنما العكس من ذلك فهي تسعى إلى أن تكون الأفكار التي تحملها تخدم صميم معتقداتها.

إن الإيديولوجية هي مجموعة من الأفكار الشاملة والمنظمة التي ترتبط بالحياة السياسية والاجتماعية وتفسرها، فالإيديولوجيات إذن تفسر للناس لماذا تحدث الأشياء، وقد حددها "**ألكسندر بوب**" بدقة بأنها: «كل ما هو قائم، فهو حق»[2]، ويعرفها أيضا "**كلوس مولر**" الإيديولوجية حل النحو التالي: «الإيديولوجيات هي...أنظمة اعتقاد متكاملة تكفل تفسيرات للواقع السياسي، وتؤسس أهدافا جمعية لطبقة أو جماعة، أو

[1] نبيل بوسليو: الإيديولوجيات في الرواية(رواية الولي الطاهر يعوده إلى مقامه الزكي-نموذجا)، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، جامعة 20 أوث 1955، سكيكدة، ع 08،2014 م، ص6.

[2] ارثربرجر: النقد الثقافي، تر: وفاء ابراهيم- رمضان بسطاويس، المجلس الأعلى للثقافة، د.ب، د.ط،2007م،ص 102.

للمجتمع ككل في حالة الأيديولوجية المسيطرة، ولهذه الأنظمة عنصر تقيمي الذي فيه تربط الإيديولوجيات الأحكام السلبية أو الإيجابية وتصلها بأهوال المجتمع أو الأهداف السياسية»[1].

ومن خلال هذا يتضح لنا أن الإيديولوجية بمفهومها شاملة لمختلف فروع الحياة كالسياسية وغيرها، كما أنها تأتي مبرهنة عليها وحاملة لتفسيرها فالإيديولوجية تعطي لنا صورة توضيحية عن الصورة من خلال مجموع الأفكار التي تقدمها.

وقد اختلفت مفاهيم الإيديولوجيا من ناقد أو فيلسوف لآخر حيث نجد أن كلمة إيدولوجيا حظيت بإهتمام الفلاسفة من أمثال :«الفلاسفة الألمان ولاسيما هيجل والرومانسيين، حيث تعني الإيديولوجيا من هذا المنظور كيانا فكريا يعبر عن الروح التي تدفع الحقبة التاريخية المعينة إلى السعي لتحقيق هدف محدد لابد وأن يكون له دور في الحظ الذي رسمه التاريخ العام للمجتمع البشري، ومن ثم يتسنى لنا أن نقول بأن هذا الاستعمال ينظر إلى الإيديولوجيا انطلاقا من التاريخ كخطة واعية بذاتها»[2].

ومن هذا المفهوم الفلسفي نجد أن الإيديولوجية هنا ارتبطت بمسار التاريخ على اعتبار أن الإيديولوجيا تعبير عن روح العصر وتاريخيه من خلال جملة الأفكار التي تحملها.

وكما نجد أيضا من الفلاسفة الذين كان لهم شأن في التأثير على مسيرة الإيديولوجيا **"هوبهاوس وبيرك"** اللذان ينظران إلى الإيديولوجيا باعتبارها:«أنساقا من المعتقدات والقيم والأفكار تعمل على ترابط الجماعة وتوحدها وهذه الأنساق المعروفة تقوم بتحديد العلاقات وتوجيه السلوك والمعايير الاجتماعية نحو أنماط سلوكية وأهداف محددة وتعتمد في ذلك على وسائل ضبط مختلفة رسمية وغير رسمية»[3]؛بمعنى أن الإيديولوجيا تعتبر أنساقا فكرية تشمل على معتقدات وقيم متميزة فيما بينها، تميز بها جماعة أو أمة دون غيرها. وتجعل أفرادها تحت إطار

---

[1] ارثربرجر: النقد الثقافي، ص102.

[2] عبد الرحمن خليفة، فضل الله محمد إسماعيل: المدخل في الإيديولوجيا والحضارة، مكتبة بستان المعرفة، د.ب، د.ط، 2006 م، ص25.

[3] المرجع نفسه، ص38.

موحد يجمعهم تشابه الإيديولوجيات، كما نجد أيضا في هذا السياق **"فردينانديموند"** الذي يذهب للقول بأن «أغلب علماء علم الاجتماع المعاصرين يستخدمون هذا المصطلح للإشارة إلى نسق الأفكار والأحكام الواضحة والمنظمة بوجه عام، الذي يقوم بوصفه وتفسير وتأويل وتبرير وضع الجماعة أو التجمع، والذي يحدد استنادا إلى قيمة معينة اتجاها محدد للعمل التاريخي للجماعة أو التجمع»[1].

«فالإيديولوجيا هي مجموعة من التصورات أو الأفكار التي يؤمن بها الشخص والتي تضفي اتجاها محددا على آرائه، كما تؤثر على رؤيته للعالم الاجتماعي والإنساني وقد يكون الاتجاه الإيديولوجي للإنسان مستمدا من تجاربه الحياتية السابقة، ولكنه بلا شك رؤيته المستقبلية للأمور»[2].

10-الفرق بين النسق والإيديولوجيا:

تعتبر الأنساق الأدبية رغم اختلافها ف العملي الأدبي والروائي خاصة دور فعال في إنتاج الدلالة، باعتبار أن كل نسق حامل لمضمون إيديولوجي، «فالإيديولوجيا توجد داخل النص على شكل شفرات منظمة ومقصودة يوجهها الكاتب وعلى القارئ تحليل هذه الشفرات، وربطها ببعضها البعض للوصول للمعنى الإجمالي الذي يحمله النص»[3]،وبهذا فالإيديولوجيا إذن حوصلة فكرية تحمل في طياتها شفرات ذات رموز ودلالات معينة تتجسد من خلال موقعها داخل نسق النص فهي «منظومة فكرية أو نسق فكري عام متشكل من أنساق جزئية يحملها الوعي الإنساني ويعبر عنها في المحيط الاجتماعي»[4]؛ بمعنى أن الإيديولوجيا تتشكل داخل الوعي الإنساني فتكون حاملة لمختلف الأنساق الاجتماعية، السياسية، والثقافية والاقتصادية غيرها من الأنساق المختلفة، وعليه فإن «البنية الإيديولوجية هي بنية فوقية جوهرية مكونة من أجزاء أنساق (sous systemes) وهي تمثلات بين

---

[1] عبد الرحمن خليفة فضل الله محمد سماعيل: المدخل في الإيديولوجيا و الحضارة، ص39.

[2] ز. بورون وف بوريكو: المعجم النقدي لعلم الإجتماع، تر: سليم حداد،ديوان المطبوعات الجامعية،د.ب،ط1، 1456هـ-1916م، ص48..

[3] سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، "مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها"، جامعة الجزائر 2003-2004، ص12.

[4] المرجع نفسه، ص15.

الأفراد ومحيطهم الاجتماعي الذي يحمل الإيديولوجية التي يتعنقونها»[1]، فالأنساق الإيديولوجية أنساق تتناقض فيما بينها بينهما في العمل الروائي فكل نسق حامل لإيديولوجية معينة أو قيم فكرية واجتماعية مختلفة فالنص الروائي حامل لمختلف الأنساق الفكرية والإيديولوجية على اختلاف مشاربها.

إن الإختلاف بين النسق والإيديولوجيا يتجلىمن خلال«النسق العقلاني وعقلانية قصدية في حين الإيديولوجيا نسق فكري واع وقصديتها غير عقلانية»[2]، لأن الإيديولوجيا تدخل النص ولا تتمتع بالقوة نفسها التي لها في الواقع، «فالإيديولوجيا بأنظمتها التشفيرية تخترق النص الأدبي فيصبح مجال الإبداع حقلا من حقول الممارسة الإيديولوجية، بينما النسق الإيديولوجي نظام فكري مشفر قبليا لتلك البنيات اللغوية التي يحتوي عليها النص»[3].

يتضح لنا مما سبق أن التمييز بين النسق والإيديولوجيا مهمة صعبة ومستحيلة في نفس الوقت وذلك لاشتراكهما وتقاطعهما في عدة نقاط واختلافهما في نقاط أخرى، وعلى هذا الأساس تبقى الأنساق حاملة للإيديولوجيا، والإيديولوجيا ما هي إلا مجال معرفي لفهم النسق الفكري في مجتمع معين.

---

[1] سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، ص 20- 21.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص21.

الفصل الثاني:

تجليات وجماليات الأنساق الثقافية في رواية "الحب في زمن الكوليرا"ل:"غابريال غارسيا ماركيز"

I/تجليات الأنساق الثقافية في رواية "الحب في زمن الكوليرا" ل:"غابريال غارسيا ماركيز"

II/ جماليات الأنساق الثقافية في رواية "الحب في زمن الكوليرا" ل:"غابريال غارسيا ماركيز"

I/تجليات الأنساق الثقافية في رواية "الحب في زمن الكوليرا"

نحاول في هذا الفصل إلقاء الضوء على مختلف الأنساق الثقافية في رواية "**الحب في زمن الكوليرا**" التي جاءت في خضم أحداث الرواية والتي أبرزت عن تشكل الأنساق الثقافية في الرواية ومن بينها الأشخاص أو أبطال الرواية التي كانت لهم تجليات ثقافية واضحة من خلال إعطاء صورة معينة من نمط السلوك واللباس والمستوى لكل شخصية وتميزها عن غيرها وسنرصد من خلال قراءتنا لرواية "**الحب في زمن الكوليرا**" بعض صور الشخصيات البارزة في الرواية كالآتي:

1-صورة المرأة:

قدم لنا "**غابريال غارسيا ماركيز**" في روايته " **الحب في زمن الكوليرا**" أوجه و نماذج نسائية مختلفة ومتباينة فيما بينها فنجد الأم الحنونة، وكذلك الحبيبة والعشيقة، كما نجد أيضا نوع آخر من النساء كالصديقة القريبة وكذلك المرأة المنحرفة أو المرأة ذات الشخصية الضعيفة أمام الرجال، وهذا التنوع بين الشخصيات جعل المرأة تلعب دورا هاما في سير الأحداث، وكذلك تشكيل الترابط السردي داخل النص الروائي وهذا راجع لإنعكاسات الشخصية من أبعاد نفسية واجتماعية وانسانية، وهو ما جعل المرأة داخل النص ينظر إليها بإعتبارها نسقا ثقافيا يجب تسليط الضوء عليه، ومن صور المرأة في الرواية نذكر:

1-المرأة الأم/الذاكرة

المرأة هي أساس بناء كل مجتمع، وقد حافظت على مكانتها منذ القدم فالمرأة نجدها هي الأم والأخت والعشيقة...إلخ. غير أن المرأة الأم هي التي تعتبر بؤرة الحنان والعاطفة فالأم مدرسة في الأخلاق والتربية وأساس التربية الصالحة فهي الدعامة والركيزة التي تساهم في تنشأة الفرد الصالح، وكذلك إعطاء جو من الحنان والسعادة

داخل الأسرة باعتبار الأم هي ركن هام في بناء الأسرة فهي الزوجة والأم. «فالأسرة هي أصغر وحدة اجتماعية وتكون أساسا من الزوج والزوجة التي تصبح أما بمجرد إنجابها»[1].

وتتجسد شخصية الأم من خلال رواية " **الحب في زمن الكوليرا**" في كونها السند الفعال لابنها داخل الرواية ، رغم غيابها في كثير من الأحيان إلا أنها تسجل حضورا ملموسا من خلال التأثير الإيجابي في شخصيات الرواية، وقد وردت الأم في الرواية على النحو الآتي:

-أم فلورنتينواريثا (ترانسيتواريثا):

شكلت" **ترانسيتواريثا**" أم" **فلورنتينو**" منبع الحنان والدفء لإبنها فقد مثلت دور الأم والأب في الوقت نفسه، كون "**فلورنتينو**"هو ابنها الوحيد الذي أنجبته من لقاء عابر مع صاحب السفن " **دون بيو الخامس لوايثا**" الذي رفض الاعتراف به كإبن له « ورغم أنه كان يتولى دوما أمر نفقاته سرا فإنه لم يعترف به أبدا كإبن له أمام القانون ، ولم يترك له ما يضمن مستقبله»[2]،إلا أن الأم "**ترانسيتو**" أريثا حاولت أن تعطي لإبنها كل احتياجاته النفسية والمعنوية قصد محاولة تعويضه الجانب الأبوي الذي ينقصه فكانت «ترانسيتواريثا إمرأة أربعينية حرة لديها ميل محبط إلى السعادة بفعل الفقر، وكانت تشارك في آلام ابنها كما لو أنها آلامها، فهي تقدم له المشروبات المهدئة حين تلاحظ أنه أخذ يهذي أو تدثره، بأغطية صوفية لتخدع القشعريرة التي تنتابه لكنها تشجعه في الوقت ذاته على التسلية بانهاك نفسه»[3].

ومن هنا تتضح لنا صورة الأم الخائفة على ابنها، صورة الأم التي تتكبد شقاء الحياة من أجل راحة ابنها فتعطي له الحب والحنان في أقسى الأوقات، فتقوم الليل أثناء مرضه، فهي تشكل له دافع الأمل في الحياة من

---

(1) مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الحقوق للطباعة والنشر والتوزيع، بسكرة- الجزائر، ط2، 2009، ص23.

(2) غابرييل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، تر: صالح علماني، مكتبة نوبل، دمشق – بيروت، ط1، 1991م، ص55.

(3) المصدر نفسه، ص 62-63.

خلال محاولتها لإعطاء جو من الفرح والطمأنينة بالنسبة للمستقبل الذي كان يشغل حال "**فلورنتينو**" لقد كانت الأم بالنسبة " **لفلورنتينو**" حاضنة العاطفة والحياة، ومنبع الحب والحنان والأمان كما أنها كانت بالنسبة لإبنها الملجأ الوحيد الذي يلجأ إليه أثناء ضيق حاله أو تعرضه لبعض المشاكل اليومية سواء في عمله أو حتى أثناء وقوعه في حالة الحب حيث لاحظت الأم ذلك عليه قبل أن يخبرها بذلك، فكانت أمه هي البيت الدافئ الذي يختبأ فيه من قساوة الحياة، والظروف التي كان يعيشها فكانت هي مشعل الأمل ، فقد صور لنا "**غابرييل غارسيا** " صورة الأم التي تخاف على ابنها دوما صورة لمعاناة الأم طيلة حياتها، فهي لم تفلح في تحقيق أسرة متكاملة من زوج وأبناء إلا أنها كانت بالفعل أم حقيقية بمعنى الكلمة فرغم حزنها وشقاءها إلا أنها لم تظهر ذلك أمام ابنها إلا أن هذه الأم الطموحة والمتفائلة تصاب بمرض فقدان الذاكرة الذي يؤثر عليها بشكل فعال فيصبح "**فلورنتينو**" هو الوحيد الذي يتكفل بمرض أمه والإعتناء بها فيحاول أن يعطيها الحنان والإهتمام الكامل لأمه الذي قدمته له فالصغر حيث « لم يكن فلورنتينو اريثا على أحسن حال كذلك .فالعمل المتزايد يوما بعد يوم، وتخمته كصياد متوحد، وخمود همته بفعل السنين، كانت تثقل عليه ثم أضيفت إلى ذلك كله أزمة ترانسيتواريتا الأخيرة ،التي أصبحت ذاكرتها دون ذكريات: صفحة بيضاء تقريبا»[1].

فقد كان فلورنتينو يعيش جو من الضغط بين عمله وبين الإعتناء بأمه الحنونة فعمد إلى البحث عن امرأة تتولى شؤونها أثناء غيابه عن المنزل، إلا أن مرض أمه كان شديد التطور يوما بعد يوم لدرجة أنها أصبحت « ملكة السخرية بين الجوار»[2]، إلا أن قلبها لم ينسى حبها لابنها وعطفها عليه فرغم فقدانها للذاكرة إلا أنها مثلت في الرواية رمزا للأمومة والطيبة والعلاقة الحسنة بين الأم وابنها رغم كل الظروف إلا أنهما لم يتخلى عن بعضهما فالأم لم تتخل عن ابنها في صغره ولا فلورنتينو عن أمه أثناء كبرها ومرضها فقد برزت في الرواية طابع الأمومة الجياشة فرسمت الرواية ذلك الخيط القوي بين الأم وابنها الذي لم يهتري أو ينفصل إلا بعد وفاة هذه الأم،« وكانت قبل

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص190.

(2) المصدر نفسه، ص191.

موتها بقليل قد وزعت على أطفال الحي ثروتها من الذهب والمجوهرات المدفونة تحت السرير، قائلة لهم أنهم يستطيعون أكلها كقطع الحلوى، ولم يكن ممكنا استعادة بعض القطع الثمينة، دفنها فلورنتينو اريثا في مزرعة لا "مانودي ديوس" القديمة التي ما زالت تعرف باسم مقبرة الكوليرا وزرع على قبرها شجرة ورد» [1]..

لقد صور لنا "**ماركيز**" في روايته صورة لوالدة فلورنتينو صورة يتجسد فيها قلب الأم المحبة لابنها تلك المرأة التي كانت تنتمي إلى طبقة بسيطة في المجتمع وتسعى جاهدة من أجل تربية ابنها وتوفير احتياجاته الخاصة خصوصا مع عدم إهتمام الأب الكافي بانه، هذا ما جعل الأم تقوم بدورين في حياة ابنها، فكانت هذه أهم ملامح أم فلورنتينو في الرواية فجاءت بشخصية المناضلة في الحياة وكذا منبع الحب والعطف والحنان بالإضافة لتحملها مسؤولية الأب والأم في تربية ابنها.

-أم الدكتور خوفينال أوربينو:

أعطى لنا الكاتب شخصية أخرى للأم المتمثلة في والدة "**أوربينو**" غير أنها لم يكن لها حضور فعال في الرواية، إلا في بعض المناسبات فقط وقد جاء وصفها على النحو الآتي:« تلك المرأة التي فرضت نفسها على الحياة وهي لا تزال فتية بأناقتها واندفاعها الاجتماعي يراها الآن تدوي على نار هادئة وسط روائح الكافور التي تعبق من ملابسها كأرملة» [2]، فكانت والدته "**دونيا بلانكا**" أرملة لها بنتين وولد وهو الدكتور "**أوربينو**" التي سعت إلى تربيتهم بعد وفاة والدهم ،« كانت خلال ما يقارب من أربعين سنة روح وجسد فردوسها الإجتماعي إلى أن أذاقها الترمل المرارة حتى استحال التعرف عليها، وجعلها مترهلة وساخطة، ومعادية للدنيا والتفسير الوحيد لتخليها عن مكانتها الاجتماعية كان في غضبها على زوجها الذي ضحى بحياته وهو واع في سبيل كومة من

[1] غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص194.

[2] المصدر نفسه، ص100.

الزنوج ،كما كانت تقول»[1] ،وهو ما جعل " **دونيا بلانكا دي أوربينو**" تعيش في حالة من العزلة بعد وفاة زوجها فهي لم تتحمل الصدمة فابتعدت عن ملذات الحياة وجمالها كما أنها لم تكترث أيضا لوضع ابنتيها العقلي الذي كانوا يعانون منه فقد مثلت لنا صورة للأم التي أهملت شؤون بيتها وأمور أبنائها بمجرد وفاة الزوج فلم تغلب عليها عاطفة الأمومة والحنان بقدر ما كنت تعيش جو بائس مع ذكريات خيالية لزوجها المتوفي إلا أن هذه الزوجة قد أصابها مرض توفيت من جراءه ،« وحين بدأت فيرمينا داتا بالبحث مع خوفينال أوربينو عما تبقى لهما من الحب بين الأنقاض، وصلتهما برقية من برقيات منتصف الليل أيقظتهما بخبر أن دونيا بلانكادي أوربينو تعاني مرضا خطيرا تم تلتها برقية ثانية تحمل خبر موتها»[2]. فقد توفيت هذه الزوجة التي عاشت كسيدة زمانها بمستواها الاجتماعي والمادي ذات المكانة المرموقة التي تخلت عنها ما إن توفي زوجها فهنا نجد صورة الأم المنهزمة غير الواثقة بنفسها التي ليس لها القدرة على تحمل المسؤولية ولا تحمل للمصائب على عكس شخصية "ترانسيتواريثا" التي عاشت كل حياتها بدون زوج ولا حتى لها بحبوحة مالية مثلها، فهنا تجسيد لشخصيتين مختلفتين تحت صورة الأم هكذا جسدت المرأة الأم في رواية "**الحب في زمن الكوليرا**" صورتين متباينتين، صورة المرأة المناضلة والمكافحة تمثلت في شخصية "**ترانسيتواريثا**"، وشخصية يائسة قهرتها ظروف الموت والحياة، فعبرت عن الإستسلام واليأس وعدم مواجهة الحياة والمتمثلة في شخصية "**دونيا بلانكا دي أوربينو**" فالمرأة الأم شكلت لنا نسقا يحمل دلالات عديدة.

من خلال بنية شخصية الأم نجد أن أنها شكلت انعكاس لواقعها الاجتماعي وكذلك تمثيل لطبقتين مختلفتين فكل منهما عبروا عن ثقافة كل طبقة مما شكل لنا نسقا ثقافيا من خلال صورة الأم صورة تعكس مهمة الأم في التربية والحب والحنان، وكذلك نلمس وصف تحمل هذه المرأة لثقافة المجتمع التي تعطيها للمرأة كل حسب

---

[1] غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص184.

[2] المصدر نفسه، ص196.

طبقتها ومستواه فمركيز هنا استطاع إبراز هذه الثقافة من خلال نسق المرأة في الرواية من خلال تسليط الضوء على دور هذه المرأة الأم في الحياة وفي مجتمعها الذي تنتمي إليه.

2-المرأة العشيقة/ الحب

يصور لنا **"ماركيز"** في روايته صورة جميلة لحالة من الحب والعشق حيث قيل عن العشق بأنه :« العشق الذي ينطق والشوق الذي يقلق والوجد الذي يحرق»[1].

فالحب هو من أنبل العواطف وأسماها فالحب عاطفة تثير العواطف الإنسانية والأحاسيس والانفعالات المختلفة، فتنقل المشاعر من حالتها الطبيعية الهادئة إلى حالة من الهيجان فتصبح مشاعر جياشة مليئة بالحب والحنين والشوق فارتبطت حالة الحب في الرواية مع شخصية **"فرميناداثا"** التي تعيش الحب مع **" فلورنتينواريثا"** فالحب يعتبر ضروري لحياة المرأة فهي لا تستطيع العيش دون إحساس به، والتصريح بالحب والعيش في أجواءه فهو طريق لسعادة القلب والروح معا، فتمثلت صورة الحبيبة في الرواية بأنها الهدف الوحيد الذي يسعى البطل لامتلاكه فكانت بمثابة المحرك لشخصية "فلورنتينو" ومفتاح للإجتهاد وإحداث التحول الجذري في حياته خصوصا في تحسين ظروفه الإجتماعية، فالرواية ورغم تركيزها على مختلف جوانب الحياة السياسية والإقتصادية والإجتماعية...، إلا أنها لم تخلو من عنصر الحب والرومانسية وهو ما أعطى الرواية بعد آخر يتجلى من خلال قدرتها في تصوير الحب والعيش في خضم أجواءه في الزمن الصعب؛ فرغم قساوة الظروف وسوء الأوضاع فقد عالجت الرواية جانبا مهما وحساسا فما يتعلق بقضية العواطف والمشاعر لقد مثلت **"فرمينا** "دور المرأة المحبوبة والمولعة برجل أحبته دون التعرف عليه عن قرب، فهذه العلاقة لم تظهر إلا عن طريق الرسائل بين الطرفين، فقد ابعدتهما الرواية عن بعضهما البعض رغم تقارب المسافة بينهما فاختار "فلورنتينو" طريقة التواصل مع فرمينا بالبرقية قصد تعبير لها عن مكنوناته

[1] عدلان رويدي: الرواية وحوار الأنساق الثقافية، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،"مجلة المخبر"، جامعة بسكرة-الجزائر، ع10، 2014، ص435.

من حب وولعة وعشق، فالرسالة هنا تلخص تاريخ العشق ونسقيته وكان فلورنتينو أثناء وقوعه في الحب صاحب اثنان وعشرون سنة، أما فيرمينا فكانت في الثامنة عشرة من عمرها وقد «رأها فلورنتينو للمرة الأولى في عصر يوم كلفه فيه لوتاريو غوت بإيصال برقية إلى شخص بلا عنوان واضع اسمه لورينثو داتا»[1].

فلم يكن فلورنتينو هو فقط من وقع فشباك حبها، بل هي أيضا « فالواقع أنه منذ اليوم الذي اهملت فيه فيرمينا داتا لبرهة قصيرة درس القراءة الذي كانت تلقنه لعمتها ورفعت بصرها لترى من الذي يمر في الرواق كان فلورنتينواريتا قد أثر فيها بمظهره المخدول»[2] ،ومن هذا اللقاء العابر بدأت حكاية لحب شابين مراهقين دام حبهما حتى لما بعد الشيخوخة، فقد كان فلورنتينو يتبع خطوات فرمينا أينما ذهبت « فكان يجلس منذ الساعة السابعة صباحا وحيد على أقل مقاعد الحديقة متظاهرا بقراءة ديوان شعر في ظل أشجار اللوز، إلى أن يرى مرور الصبيبة المستحية بزيها المدرسي»[3]، فصورتها لم تفارقه فقد ظل يلقي عليها النظرة من حين لآخر وقد وصف لنا "ماركيز" هذه الشخصية المعشوقة من طرف فلورينتينو في أكثر من موقف فجاء وصفها بأنها : «الصبية المستحية بزيها المدرسي ذي الخطوط الزرقاء وجرابها دي الرباط الذي يصل حتى الركبتين، وحذائها الرجالي برباطه المتقاطع وبضفيرة وحيدة ثخينة مربوطة في طرفها بشريط ومتدلية على الظهر حتى خصرها، كانت تمشي بكبرياء طبيعي رأسها مرفوع ونظرها ثابت وخطوتها سريعة وأنفها شامخ، وحقيبة كتبها المدرسية مضغوطة بيديها المصلبتين على صدرها، وبمشية غزالة تجعلها تبدو محصنة على الرصانة» [4].

فإن فيرمينا هي المرأة التي تقف على النقطة الحساسة في حياة فلورنتينو وفي خط تفكيره، فقد لعبت دورا حاسما في حياته وفي مسار تغيير هذه الحياة فكانت "فرمينا" روحا وجسدا وفكرة مترسخة في ذهن محبوبها فلورنتينو

---

(1) غابرييل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص56.

(2) المصدر نفسه، ص59.

(3) المصدر نفسه، ص58.

(4) المصدر نفسه، ص59.

حيث يتم وصف لشخصية العشيقة خلال الصورة التي يقدمها الراوي لشخصية فرمينا هذه المرأة التي كما قلنا شغلت فكر فلورنتينو فكانت موضوع رغبته بالأساس فرغم تعدد علاقاته مع النساء إلا أن قلبه ما زال متعلقا بها، إلا أننا في حالة الحب هذه نلمس قوة العشق الكبيرة الموجودة عند فلورنتينو أكثر من معشوقته فرمينا التي لم تظهر حبها لفلورنتينو فكان حبها خفيا في قلبها ولم تظهر عليها ملامح العشق على عكس فلورنتينو الذي أصابته حالة من المرض كانت أعراضها كمرض الكوليرا. مثلت فرمينا في الرواية تلك المرأة الواقعة تحت هيمنة النسق الذكوري حيث أنها لم تعترف بحبها وبمشاعرها ولم تستطع التعبير عنها ؛ذلك بأن الذي تولى التعبير عن مشاعرها الخاصة هو الرجل نفسه وبطريقته الخاصة من خلال برقية حب كتبها لها فقد كان صمتها الدائم وخشيتها من التصريح بهذا الحب راجع إلى الخوف من والدها، وبذلك فقد افتقد الصوت الأنثوي العاشق في الرواية فكان الصوت الذكوري هو الأعلى رنينا في هذا الحب، بينما المرأة لم تملك ما يكفيها من الجرأة لعبور حاجز الخوف والخشية من ردود الأفعال وكذلك من نظرة المجتمع لها أما "فلورنتينو" فلم يتوان لحظة في إبراز مشاعر الحب والاهتمام بهذه المرأة الحسناء التي ملكت شغف قلبه وشغلت تفكيره، حتى أمسى لا يستطيع حتى أن يفارق ولو للحظة التفكير بها.

إن المحبوبة "فرمينا" في هذه الرواية فتاة جميلة ومثقفة ،ذات حسب ونسب، أي أنها من طبقة أخرى غير الطبقة التي ينتمي إليها البطل والعاشق "فلورنتينو" فهي كانت من طبقة متوسطة ذات مكانة مرموقة في مجتمعها بينما فلورنتينو كان يعاني ظروف اجتماعية قاسية خصوصا لعدم اعتراف والده به، فقصة حبهما لم تدم طويلا بعد قرار فيرمينا الزواج بالدكتور "اوربينو" فكانت الصدمة قوية على فلورنتينو لقرار المرأة التي أحبها وهو تركها له والزواج بغيره ليعيش بذلك حالة من اليأس والضياع فقد أخبرت "فرمينا" " أوربينو" بموافقتها الزواج به من خلال إرسال برقية له تقول له فيها :« أجل يا دكتور، كلم والدي»[1] ،دون أن تكتب حرفا زائدا عليها ، «حين علم

[1] غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص126.

فلورنتينو اريثا أن فرمينا داثا ستتزوج من طبيب نبيل وثري متعلم في أوروبا وذي شهرة فريدة في مثل سنه، لم تكن هنالك قوة قادرة على إخراجه من مذلته»[1].

فقد أحس هذا العاشق الولهان بالضعف وخيبة الأمل ودخل في جو من اليأس والمرض حيث :«فقد النطق والشهية وأنه يقضي الليل مسهدا يبكي دون راحة»[2]،فقد كان اثر فراق "فرمينا" من خلال زواجها "بأوربينو" بالغ الأثر في نفسية "فلورينتيو" حتى انعزل عن المجتمع وبقاءه في غرفته دون أكل وشرب أو الحديث مع أمه ،إلا أن والدته استطاعت أن ترسله في رحلة بحرية قصد نسيانه "لفرمينا" إلا أنه لم يستطع نسيانها وبقي متمسكا بالأمل قصد أن يجتمع معها يوما ما وقد تحقق ذلك بالفعل ولكن بعد وفاة الدكتور " أوربينو" وبعد وصول فلورنتينو لمرحلة الشيخوخة.

لقد أعطتنا الرواية نظرة واضحة وجلية حول صورة المرأة العاشقة "فرمينا" الشخصية البطلة التي مثلت الدور الأساسي في سير الأحداث، وشكلت أيضا الرابط السردي داخل العمل الروائي فمنحته بعدا تخييليا ساهم في بناء الفضاء الدلالي للنص، فجاءت صورتها على شكل الحبيبة والعشيقة، فهي محور الأمل والحياة والسعادة الذي يحن إليها "فلورنتينو" فالمرأة في المجتمع صنيعة نسق ثقافي فكانت المرأة مملوكة روحا وجسدا، وقد كان من غير الأخلاقي أن تظهر شيئا من العواطف والعشق قبل زواجها، فالمرأة هنا ملك للمجتمع والأسرة وزوجها فقد صورت لنا الرواية حالة العشق المكبوت بالنسبة للمرأة التي لم تستطع الإفصاح عنه إلا في مرحلة شيخوختها؛ وهذا راجع إلى الضغط النفسي الذي كانت تعيشه الشخصية وكذلك الظروف والأوضاع الاجتماعية التي تفرض نوعا معين من تقاليد الزواج حسب الطبقات واسم العائلة وكذلك مستواها الاجتماعي فكانت المرأة لا تستطيع الخروج عن هذه القيود فلم تكن متحررة كفاية لتعبير عن حبها بطريقة مباشرة بل عامل الزمن هو من أفصح عن هذا الحب العفيف الذي عاش في قلوب العاشقين مدة من الزمن من مرحلتهم كمراهقين إلى غاية مرحلتهم كشيوخ.

---

[1] غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا ، ص126.

[2] المصدر نفسه، ص126.

3-المرأة المومس /الجسد

المرأة المومس هي التي تقدم جسدها للرجل مقابل ثمن يدفعه فهي التي تخلت عن قدسية جسدها لينعم به الرجال، فالبغي عكس الزواج فهذا الأخير علاقة بين الرجل والمرأة في إطار الشرع والقانون فهو علاقة شرعية لتكوين الأسرة ، أما البغي فهو علاقة غير شرعية بين الرجل والمرأة يرفضها الدين والمجتمع، والبغاء ظاهرة انسانية ظهرت منذ القدم وقد تجلت صورة المرأة المومس في الرواية بكثرة وذلك لطبيعة التغيرات الاجتماعية والثقافية التي طرأت على المجتمع الأمريكي آنذاك. وقد تجلت في الرواية بنمطين فهناك من كانت تمنح جسدها للرجل مقابل أجر مادي أو بمقابل جسدي فتكون المتعة الجسدية غرضها من الرجل وفي الرواية نلمح ذكر لهذا الصنف من الناء بكثرة وقد أطلق عليهن في الرواية اسم "**عصفورات الليل**" وقد كان مركز اللذة واحتواء هذا النوع من النساء "**فندق العابرين**" الذي كان يديره "**لوتاريو غوت**" فكان ملجأ لعصفورات الليل فكن يتنازعن على المبيت معه، بل ويقدمن له الحساب مقابل الاضطجاع مع إحداهن وفي هذا يقول:«كانت النساء الثلاث يقدمن له الحساب في الفجر، ذليلات عند قدميه ليغفر لهن احتفاظهن بمبالغ زهيده والمكافأة الوحيدة التي كن يرغبن فيها هي قبوله الاضطجاع مع من تأتيه بأكبر قدر من المال...» [1]؛فالكاتب هنا صور لنا المرأة دائما في حاجة ملحة إلى إشباع رغبتها الجنسية من الرجل فهي بحاجة لحب الرجل فهي تستطيع إعطائه الحب حتى دون مقابل وعلى الرغم من ظروفهن المزرية وحياتهن البائسة في جنة الشبق لم يكن يهمهن المال بقدر متعة الجسد، فقد كانت «كثيرات منهن يعرضن في عريهن آثار من الماضي، نذوب وطعنات خناجر في البطن، أو آثار أعيرة نارية تبدو كالنجوم أو أحاديد ضربات بسكاكين الحب أو خياطات عمليات قيصرية يجريها الجزارون...»[2]، لقد كانت النسوة يتعرضن لتعذيب جسدي في بعض الأحيان لأن حياتهن كانت قائمة على بيع أجسادهن فكن «يرتدين ملابس سهلة الخلع، ويطلين وجوههن كمهرجات مبكيات ويخرجن لإصطياد أول طرائدهن الليلية، وحينئذ تصبح حياة البيت

---

[1] غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص64.

[2] المصدر نفسه، ص75.

غامضة ولا انسانية وتصبح المشاركة فيها مستحيلة دون دفع الثمن»[1]، حيث ينظر لها نظرة دونية من قبل المجتمع وعلى أنها مجرد وسيلة لإشباع الرغبة أو مجرد جسد، فإرتبط وصف المرأة المومس في الرواية بوصفها جنسا أنثويا لا يعرف إلا الشهوة الجنسية غير القابلة للإشباع ،وقد بين الكاتب بوضوح هدا من خلال ذكر العلاقات غير الشرعية أو العلاقات العابرة لبطل الرواية "**فلورنتينو أريثا**" مع "**عصفورات الليل**" أو مختلف أنواع النساء من عاملات تنظيف، مطلقات، متزوجات، وأرامل، فالشهوة الجامحة هي التي دفعت هؤلاء النسوة إلى الوقوع في المعصية والرذيلة، أو لاستجابة جسدية ملحة فالمرأة في الرواية جاءت بمثابة الجسد بالنسبة للآخر ومتعة له فالنماذج النسائية في الرواية تنوعت من نساء أرامل ومطلقات أو زوجات خائنات لأزواجهن.

وقد ركز الكاتب على وصف الجانب المظهري في تقديمه للشخصيات من خلال تركيزه على ملامح الجمال والتناسق في جسد المرأة، من خلال قدرة الجسد على لفت انتباه الرجل « لقد لفتت انتباهه لبياضها اللؤلؤي وشدى البدينة السعيدة الذي يفوح منها ولصدرها الضخم الندي المتوهج بزهرة مانوليا اصطناعية»[2]،وهذا من خلال وصفه "سارا نوريغا" وجسدها أما الأرملة "روسالبا" فكانت « نحيلة ومذهبة ذات أجفان برتغالية تجعلها أكثر بعدا وكان لأي رجل أن يكتفي بفتات حنانها التي تغدقه على ابنها» [3].

فقلما كان يجري الحديث عن الصفات الباطنية والمزاجية للمرأة فقد ركز على المظهر الخارجي كمصدر دائم ووحيد للإنجذاب لدى شخصية المرأة والرواية لا تخفي هذا الإنحياز لجانب المظهر وإنما تذكره بأكثر ما يكون من الوضوح من خلال وصف الجسد وإغراءاته الجنسية في وصف "لباربارا لينتش" عشيقة الدكتور " خوفينال أوربينو": « كانت خلاسية طويلة القامة، أنيقة ذات عظام طويلة، لبشرتها لون العسل الأسود وقوامها اللذان ذاته... وكانت تبدو وكأنها من جنس أكثر تحديدا من سائر أبناء البشر»[4].

---

[1] غابريل غارسيا ماركيز : الحب في زمن الكوليرا، ص75.

[2] المصدر نفسه، ص175.

[3] المصدر نفسه، ص132.

[4] المصدر نفسه، ص214

إن المرأة البغي كثيرا ما تستعمل جسدها للسيطرة على عقل الرجل وإغوائه ليقع في شباكها ،فهي لا تهتم بمحيطها أو بما يقال عنها وإنما ما يهمها تحقيق رغبتها ومتعتها وترى في الحب السبب الوحيد لبقائها على قيد الحياة وقد ورد في الرواية ما يدل على ذلك:« الحياة بالزواج أو بدونه ،بدون رب أو قانون، لا تستحق أن تعاش إن لم تكن بوجود رجل في الفراش» [1].

إن المرأة غالبا ما تلجأ إلى العلاقة المحرمة نتيجة لظروف أسرية أو اجتماعية كالفقر لكسب لقمة العيش لكن في الرواية تظهر المرأة على أنها هي من تريد ممارسة الجنس وفي حاجة إليه فظهرت على أنها شهوانية، تعيش لأجله وتضحي بشرفها في سبيل الوصول إليه بأية وسيلة كانت أو طريقة لإشباع رغبتها، فهذه العلاقات منبوذة من قبل المجتمع فكان يصعب على الرجل الارتباط بامرأة ضاجعها، حتى ولو كان يحبها لأن فيه تدنيس لشرفه وشرف عائلته لهذا نجد أن معظم هذه العلاقات سرية في أوقات مختلفة وخاصة في الليل بعيدا عن أنظار الناس يقول الراوي: «اصطحبها إلى بيتها وفيما هما أمام الباب، ونظرا لأن الوقت منتصف الليل تقريبا ولا وجود لأحد في الشارع اقنعها بأن تدعوه لتناول كأس من البراندي» [2].

فالمرأة تلجأ إلى نكبة الحب الحرام بعيدا عن مرأى الناس للحصول على الراحة النفسية والمتعة الجسدية التي لا تستطيع الحصول عليها إلا من خلال هذه الطريقة، فالمرأة بوصفها كائن حساس في حاجة مستمرة إلى الحنان والحب والاهتمام، ففقدانها له وحاجاتها إليها يجبرها بتعويضه بإشباع رغبتها أخرى. فالمرأة تظهر هنا على أنها قادرة على احتمال كل شيء غير أنها تضعف أمام السيطرة على رغباتها فتخضع لأي رجل يقدم لها ما تريد الحصول عليه، فأصعب ما يمكن للمرأة أن تحتمله غياب الطرف الآخر، فالمرأة المومس في الرواية لم تقتصر فقط على عاملات في مجال الدعارة اللواتي يبعن أجسادهن مقابل المال، بل قد تكون هذه المرأة من أسرة شديدة الكبر أو متدينة فالآنسة "باربارا لينتش" عشيقة الدكتور "خوفينال أوربينو" كانت من عائلة متدينة والتي كانت دكتورا في

---

[1] غابريل غارسيا ماركيز : الحب في زمن الكوليرا، ص176.

[2] المصدر نفسه، ص176.

علم اللاهوت والابنة الوحيدة للمحترم "جوناتانب. لينتش" والتي استسلمت هي الأخرى لرغبات جسدها، فالكاتب صور لنا من خلال الرواية أن المرأة في حاجة دائمة وملحة إلى إشباع رغباتها فهي بحاجة للحب وللرجل والجنس، فالجنس هو الذي يكون محددا لجاذبية الشخصية النسائية في هذه الرواية، خصوصا إذا كان هذا الجنس متحررا من قيود المجتمع، وتعود المرأة بعد ممارسته حتى بعد وفاة زوجها فالنساء العاديات تقمن بالحداد على أزواجهن ويعشن على ذكرى أزواجهن ، أما نساء المومس فلا تستطيع العيش بدون رجل ولا تستطيع أن تتحمل غيابه عنها حيث كان "فلورنتينو ارينا" « يعرف منذ زمن بعيد أنه مرصود لإسعاد أرملة وأنها مرصودة لإسعاده كان مستعدا للأمر ولكثرة ما عرف منهن في غزواته كصياد متوحد أصبح فلورنتينو يعرف أن الدنيا مليئة بأرامل سعيدات»[1]، فالحادثة التي غيرت مجرى حياته وإدمانه على اصطياد النساء المتزوجات والأرامل منذ حادثة الاغتصاب الذي تعرض لها في قمرة السفينة في الظلام فقد «كان الهجوم مباغتا وناجحا لا يمكن تصنيفه كحماقة مفاجئة مبعثها الضجر وإنما كخطة محكمة بكل مراحلها وأدق تفاصيلها»[2]، فقد كانت الأرملة " روسلبا" هي من نفذت الهجوم فبعد هذه الحادثة أيقن فلورنتينو أن حب الروح قد يستطيع أن يستبدله بحب الجسد، فبعد هذه العلاقة المفاجئة توالت علاقاته غير الشرعية مع النساء في زوايا الشوارع أو البيوت مع أرامل عاملات أو مطلقات ومتزوجات، وتابع عمله كصائد ليلي لملئ الفراغ الروحي نتيجة زواج فرمينا من الدكتور خوفينال أوربينو، فلجأ لهذه العلاقة محاولة في نسيان ألم حبيبته بعد أن كان مخلصا ووفيا لحبه رغم الإغراءات الجسدية التي تعرض لها في فندق العابرين.

وفي الأخير نخلص إلى أن المتأمل في رواية الحب في زمن الكوليرا يجد أن الحس المؤنث وشهية الكتابة نابعة من أنثوية الجسد ورغباته وشهواته، فالرواية من أولها إلى آخرها محملة بدلالات وإيحاءات جنسية تجعلنا نعتقد أن المرأة مجرد أداة للشهوة، حيث تشكل المرأة الروح والجسد لكن المرأة توصف بالشهوانية أيضا ورغبتها الملحة

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص181.

(2) المصدر نفسه، ص131.

لممارسة الجنس ، فالجسد ينفتح على رغبات الذات فيغدو الجسد أول العتبات النصية للعبور من الجسد الخارجي، إلى الجسد الداخلي فالجسد مادة للنشاط الثقافي، ويتجلى فعل السرد للمرأة المومس على أنها تنطلق نحو المغامرة وحب الإكتشاف والجرأة، فالنص على اعتباره تشكيلا لغويا ،فالمرأة المومس هي تشكيل جسدي كتبت نصها الأنثوي في جسدها فتتحدد دلالتها من خلال سيطرة الجانب العاطفي وانجذابها للجنس الآخر والتي لا تستطيع العيش بدونه.

وجسد المرأة يكون هوية لها أو هاوية قد يودي بحياتها كما حدث مع " أوليمبيا زوليتا" التي قتلها زوجها بعد اكتشافه لخيانتها له مع رجل آخر وكان ذلك الرجل هو فلورنتينو اريتا.

إن المرأة المومس في الرواية أعطت جانبا مختلفا للمرأة كما هو متعارف عليه ويمكن القول عليه الجانب الخفي أو المستور لحياة النساء بعد الترمل أو الطلاق، فالمرأة المسيحية بصورة خاصة أو المرأة بصفة عامة مهمتها التربية والعناية بالزوج والأولاد فهي ترمز للحب والحنان والعطف والتربية لكن في الرواية نلمح جانبا مختلفا للمراءة الجانب الشهواني لها فجاءت بصورة سلبية للمرأة الأم أو الزوجة أو الأرملة التي عادت ما يطلق عليها اسم مدرسة الأخلاق إن النص انفتح على صورة المرأة الجريئة وهذا الإنفتاح حرر المرأة من الرقابة وفتح لها العنان لممارسة مكبوتاتها، مما يجعلها قادرة على فعل المستحيل في سبيل الوصول لغايتها.

لقد قدم لنا "ماركيز" في روايته "الحب في زمن الكوليرا "صور مختلفة للمرأة من خلال نماذج نسائية متعددة منها الأم، العشيقة، والمرأة المومس، وهذا بهدف توضيح تعدد الإيديولوجيات والمبادئ التي ينشأ عليها المجتمع فكل فرد سواء كان امرأة أو رجل هو انعكاس لثقافة مجتمعه فشكلت لنا المرأة في الرواية نسقا ثقافيا بمختلف جوانبه وحددت اختلاف الرؤى لهذا العصر الهام في المجتمع لكون المرأة هي أساس ودعامة المجتمع.

فالمرأة في الرواية كان لها حضور مكثف من خلال أساليب التمويه والإغراء فهي تعتبر جسدا وطعما لذيذا للآخر يجب تذوقه وأنه يجدر بالرجل تملكها والسيطرة على شهوانيتها فهي تنصاع لرغباته دون الرفض بل

بالمطالبة بالمزيد مثل العلاقات الشهوانية "لفلورانتينو اريتا "مع النساء ويمكن أن نستخلص نسقا مضمرا وخفي وهي الأنا التي تعاني كبتا جنسيا يظهرها الكاتب في صورة المرأة المومس التي تعاني الشهوانية المبالغ فيها سواء أكان رجل أو امرأة الذي يرى من الآخر سوى جسد مرغوبا فيه.

2-صورة المثقف:

إن الحديث عن المثقف يحمل دلالات عديدة، فالمثقف داخل كل مجتمع يعبر عن انعكاس لمستواه العلمي والفكري، فالمثقف لا يعكس الصورة النمطية العامة للمجتمع بل يعتبر مثال عن الفهم والتعلم والإقتداء داخل وسطه، فيشكل بذلك محور الإهتمام والإعجاب والاحترام من طرف الأسرة أو المجتمع لأن تمكنه من الوصول إلى مرتبة من العلم ودرجة من التقدير دون غيره فالمثقف هو ذلك :« الشخص الذي لديه ميل قوي إلى شؤون الفكر إلى شؤون الروح الشخص ،الذي تطغى لديه الحياة الروحية أو الفكرية على غيرها»[1]، فالمثقف له دور يقوم به في المجتمع من خلال الفعل والإنتاج داخل مجتمعه فهو يسعى من أجل تحقيق هدفه، والمثقف له خصوصية في التفكير ودرجة من الوعي تتجاوز وتتصادم في كثير من الأحيان مع الثقافة السائدة من حوله، على اعتباره فرد من أفراد المجتمع الذين تكون لهم نظرة ثاقبة حول ما يقع داخل مجتمعهم وهذا تحديدا ما نجده في "رواية الحب في زمن الكوليرا "من خلال شخصية "الدكتور خوفينال أوربينو" إذ تتمحور شخصيته حول علاقاته بمجتمعه وتأثيره فيه ومحاولته لتحسين الأوضاع الكارثية التي كان يمر بها الوضع الصحي والاقتصادي للبلاد والذي يؤثر سلبا على أفراد المجتمع وقد «كان خوفينال أوربينو العازب المرغوب وهو في الثامنة والعشرين قد عاد من إقامة طويلة في باريس حيث اجرى دراسات عليا في الطب والجراحة منذ نزوله إلى البر قدم أدلة قاهرة على أنه لم يضيع لحظة واحدة من وقته لقد رجع أكثر تجملا مما كان عليه عند ذهابه »[2]،فقد رصدت رواية "الحب في زمن الكوليرا "فترة هامة من حياة شعب أمريكا اللاتينية تمثل في فترة ما بعد الاستعمار وكذلك نكبة مرض الكوليرا الذي حل بها ليصور

[1] محمود محمد ملودة: تمثيلات المثقف في السرد الغربي الحديث، عالم الكتب الحديث، أربد – الأردن، ط1، 2010، ص29.

[2] غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص99.

الكاتب موقف المثقف من هذه الظروف لتظهر شخصية المثقف "اوربينو" الذي عاد من ديار الغربة إلى بلده بعد فترة من زمن تحصل فيها على شهادة الطب فكان طبيبا ودكتور محاضر في الجامعة، وكان الدكتور "خوفينال " شديد التعلق بمدينته حتى في فترة غربته فكان يقول عن مدينته بأنها: «بذلك الحب هو ثمرة تشخيص طبي خاطئ، ولم يكن ليصدق بأن دلك قد حدث، خصوصا في تلك الفترة من حياته ،حيث كان كل احتياطيه من الهوى منصبا على مصير مدينته ،التي كثيرا ماقال عنها دون تردد انه لامثيل لها في العالم» [1]،وقد برزت جهود الدكتور "خوفينال اوربينو" بالفعل منذ وصوله إلى مدينته وبعد معرفة حقيقة الواقع المرير الذي تمر به من مخالفات الإستعمار وكذلك من أزمة مرض الكوليرا الذي حل بها جراء الحرب ونقص مرافق العلاج، وكذلك للفوضى العارمة في المدينة التي لم يبقى من ملامحها إلا القليل وقد وصفها لنا الكاتب بقوله:« ولكنه حين عاد ورأى من شرفة السفينة راية الحي الإستعماري البيضاء، وطيور الرخمة الجاثمة فوق السطوح، وملابس الفقراء المنشورة لتجف على الشرفات، حينئذ فقط أرى إلى أي حد كان ضحية سهلة لأحابيل الحنين الخادعة» [2].

إلا أن " أوربينو" ورغم ما وجده من فظاعة المنظر في مدينته إلا أنه لم يشعر بالاستسلام بل حاول جاهدا إصلاح ما يمكن إصلاحه ومحاولته لتقديم يد المساعدة لأهلها« فكان أول ما بدأ عمله هو الاستلاء على عيادة أبيه....حاول أن يفرض معايير تجديدية في مستشفى الرحمة، ولكن الأمر لم يكن بالبساطة التي ظنها وهو في اندفاع الشباب... » [3]،فالدكتور هنا حاول تغيير وإصلاح مبادئ وقيم شعبه وإزالة كل الأفعال السيئة العائقة في مساره التنموي من خلال أسلوب حضاري بعيد كل البعد عن افتعال المشاكل بل عن طريق الحوار وإعطاء البديل فكانت شخصية " أوربينو" مثقفة بمعنى الكلمة يحمل نظرة تغييرية لمجتمعه ولحياته بصفة عامة متأثر بالجو الباريسي الذي عاش فيه أثناء فترة تعليمه الطب، فجاء حاملا لثقافة جديدة غير مألوفة عن ثقافته المحلية من سلوك

(1) غابريل غارسيا ماركيز : الحب في زمن الكوليرا ، ص99.

(2) المصدر نفسه، ص100.

(3) المصدر نفسه، ص102.

وعادات وطرق العيش، فحاول جاهدا إعطاء بصمته الباريسية أثناء عمله، إلا أن محور إهتمام أوربينو الأول هو«وضع المدينة الصحي هو هاجسه الدائم، فلجأ إلى أعلى المراتب مطالبا بردم المجاري المكشوفة منذ العهد الاستعماري، والتي تشكل مرتعا رحبا للجرذان، وإقامة مجاري مغلقة بدلا منها لا تصب بقاياها في خليج السوق... لقد حاول الدكتور "خوفينال أوربينو" أن يفرض في المجلس الإداري إقامة تأهيل اجبارية كي يتعلم الفقراء بناء مراحيضهم الخاصة» [1].

إن حالة المجتمع كما يراها المثقف " أوربينو" حالة مأساوية تستدعي الإهتمام والتدخل فمن الواضح أن "أوربينو" يحاول تحقيق نوع من التواصل مع مجتمعه وفي علاقته مع الناس، فإن الكاتب يظهر لنا أكثر من موقف لشخصية " أوربينو" الفعالة في المجتمع ،فهو لا يغفل بأن يذكرنا بالفضل الذي يقدمه لمجتمعه رغم كل المآسي التي يعيشها هذا المجتمع ورغم انشغالات " أوربينو" بعائلته وعملها وحتى زواجه وأسرته فإن هذا كله لم يمنعه من إهمال دوره الفعال في المجتمع فهو يسعى لإرضاء الغير وكسب ثقته وتحقيق الأمان والصحة لهم ومحاولة الظهور بالوجه الذي يريده مجتمعه، فيحاول تصوير صورة الرجل الكامل المتألق والمتفائل بالتغير والتجديد نحو حياة أفضل وصحية أكثر، فهاجسه كان تحسين الظروف الصحية لتقليل من فرص الإصابة بالأمراض وانتقال العدوى بين الناس « صارت الكوليرا هي هاجسه لم يكن يعرف عنها شيئا أكثر مما يتعلمه بشكل روتيني في دورة هامشية، ولم يكن ليصدق بأن هذا المرض قد سبب منذ ثلاثين سنة فقط في فرنسا بما في ذلك باريس أكثر من مئة وأربعين ألف وفاة »[2]،فقد كان مرض الكوليرا الفتاك الذي أهلك أهل المدينة « فوباء الكوليرا الذي سقطت أولى ضحاياه في مستنقعات السوق، تسبب خلال أحد عشر أسبوعا بأعلى نسبة وفيات في تاريخنا»[3]،وفي هذه الظروف الصعبة يظهر لنا جليا دور المثقف الفعال في تقديم الدعم المادي والمعنوي وإعطاء الأفكار الناجحة السديدة، فمثل

---

[1] غابريل غارسيا ماركيز : الحب في زمن الكوليرا، ص102.

[2] المصدر نفسه، ص106.

[3] المصدر نفسه، ص104.

المثقف في الرواية نسقا إيديولوجيا ذلك النسق الحامل لأفكار وإيديولوجيات محددة التي يحاول طرحها في وسط مجتمعه الذي يمكن القول عليه ،الحامل لإيديولوجيات وخلفيات ثقافية قديمة من عادات وتقاليد خرافية في تعاملهم مع ظروف المرض أزمات الواقع فهنا تأتي صورة المثقف بنسق ايديولوجي جديد حامل لرؤى تطورية وتفسير لظواهر صحية بإثباتات علمية، فشكل الدكتور " أوربينو" عنصر التجديد والتغيير في نسقية مجتمعة ومن إسهامات الدكتور " أوربينو" نجد :« حين شيد معبد المجمع الأكليريكي في لامانغا، مع شاطئ خصوصي ومقبرة خاصة»[1]، فقد تعددت مشاريعه الإسهامية في المجتمع فلم تقتصر فقط على مجال الصحة وحدها وإنما شملت مجالات عدة حتى الدينية منها، فقد استطاع "ماركيز" من خلال شخصية " أوربينو" تصوير لشخصية المثقف الحقيقية لجوانبها الإيجابية دون السلبية فجاءت إسهاماته متنوعة في النص الروائي من بدايته إلى غاية مرحلة وفاته هذه الشخصية، والتي رغم عجزها وشيخوختها إلا أنها لم تفقد وقارها الذي صنعته من خلال شخصيتها وأفعالها المخلدة لها، فقد أبرزت وبشكل فعلي لنسق المثقف وطريقة تأثيره في البناء السردي الحكائي وكذلك دوره في تعزيز ثقافة المجتمع، وإبراز للذات المثقفة فلمثقف هو الحامل الأصح لشعلة ثقافة كل أمة فنجده «كان طبيبا بارزا أيضا... اسس المؤسسة الطبية وهي المؤسسة الأولى والوحيدة في إقليم الكاريبي لسنوات طويلة، وكان رئيسا لها مدى الحياة، ثم أنشأ أول تمديدات لمياه الشرب بعد ذلك وأول نظام للصرف ودعا لإقامة السوق العامة المسقوف الذي جعل شاطئ لاس اينماس صحيا بعد أن كان مجمعا للنتانة، كما كان رئيسا لأكاديمية اللغة واكاديمية التاريخ، وقد نصبه بطريرك القدس فارسا من مرتبة سانتوسيبولكر ولخدماته التي قدمها للكنيسة ومنحته الحكومة الفرنسية وسام جوقة الشرف من مرتبة فارس، كما كان محركا فعالا في جميع الجمعيات الدينية والمدنية التي أقيمت في المدينة وخصوصا الجمعية الوطنية ...ومن أفكاره أيضا إقامة المركز الفني، الذي أسس مدرسة الفنون الجميلة... كما رعى طوال سنوات عديدة مهرجان الزهور »[2]؛ وعليه فإن شخصية " أوربينو" داخل الرواية تعبر عن

---

[1] غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص208.

[2] المصدر نفسه، ص47.

شخصية المثقف ونسق الثقافة الجديد الذي يحاول إبرازه إلى العلن فدور المثقف في هذه الرواية يبرز جليا طموحات المثقف وأراءه الصلبة المؤثرة على غرار غيره من العامة أو حتى السلطة التي أوصلته إلى مناصب في الحكومة وغيرها من مناصب مرموقة في مجتمعه فالمثقف هنا لم يبقى خزين أفكاره فقط وإنما محاولته لإظهار تلك الأفكار والتأثر بها فنجح في ذلك من خلال تشيده للعديد من الإنجازات وتحقيقه لنسق ثقافي شامل الأبعاد والتوجهات الفكرية داخل الرواية.

3-نسق الفحولة:

تجسدت صفة الفحولة في رواية " الحب في زمن الكوليرا" في شخصية " فلورنتينو اريتا" الأبن اللقيط من أم عزباء ،فقد كان ثمرة علاقة عابرة « مع صاحب السفن المعروف دون بيو الخامس لواثيا أكبر الأشقاء الثلاثة الذين أسسوا شركة الكاريبي للملاحة النهرية»[1] ،ولم يقم والده بالإعتراف به كإبن أمام القانون كما لم يترك له ما يضمن مستقبله وهكذا ففلورنتينو حمل لقب والدته فقط، فالطفل اللقيط أو الإبن الذي يولد خارج الزواج الشرعي غالبا ما يكون مهمشا من قبل والده أو من قبل المجتمع فقد عانى فلورنتينو المهانة والدونية والفقر بسبب هذا الوضع الذي أعاقه على اكتساب هويته الخاصة ،« كان يعيش وحيد مع أمه "ترانسيتو أريتا "في نصف بيت مستأجر في شارع لاس بينتاناس حيث كان لأمه منذ سنوات شبابها تجارة الخردوات وحيث كانت تنسل كذلك نسيج قمصان ومزق قماشية قديمة لتبيعها كقطن لجرحى الحرب» [2].

وقد حبلت به أمه كما روى له عمه ليون الثاني عشر : « فوق طاولة مكتب غير مغلق مساء يوم أحد لاهب»[3]، وكان والده يتذرع بأنه سيستقبل سفينة أو يودعها ويقوم بإطلاق صفارة لكي لا تسمع زوجته ذلك المركب يسافر أبدا، وحينما اكتشفت أمره كان الوقت قد فات ليدفع ثمن سلوكه المشين لأنه مات والذكرى

---

[1] غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص55.

[2] المصدر نفسه، ص103.

[3] المصدر نفسه، ص103.

الوحيدة التي كان يحتفظ بها فلورنتينو من أبيه هو دفتر أشعاره، فقد «كان أبوه يدون فيه أشعار الحب فكانت ترانسيتو أريثا هي ملهمة بعض القصائد» [1].

لقد جسدت رواية "الحب في زمن الكوليرا " شخصية "فلورنتينو أريتا" بتفصيل لتطوره النفسي والإجتماعي والعاطفي فكشفت لنا عن أسباب الاضطراب والبؤس الداخلي الذي عاشه فلورنتينو بسبب وضعه المادي وبالفعل فالطفل فلورنتينو جاء إلى الوجود وهو يحمل بذرة الصراع والمعاناة فهو ابن غير شرعي لامرأة عازبة « فوثيقة تعميد فلورنتينو أريتا المثبة في خوارنيه سانتو تورينو كانت تقول فقط أنه ابن طبيعي لابنة طبيعية عازبة أرخى» [2].

وهكذا واجه "فلورنتينو" منذ بداية جملة من المعضلات التي كانت بانتظاره من بينها عدم السماح له بالدراسة فقد « أقفل هذا الوضع الاجتماعي أبواب مدرسة الأكليروس لأنه لا يحمل نسب غير أنه نجا من الالتحاق بالخدمة العسكرية كونه ابنا وحيدا لأم عزباء غير أن هذه المعضلات التي مر بها فلورنتينو أريتا»[3]،لم تحبط عزيمته فعلى الرغم من فقره لم يستسلم أو يضعف أمام الظروف المعيشية المزرية فقد عانى الفقر، فكثير ما كان يظهر بمظهر الشيخوخة منذ طفولته وكان مظهره في صباه وليد الحاجة فكانت والدته ؛« تخيط له ملابس أبيه التي يقرر التخلص منها وإلقاءها إلى القمامة وهكذا كان يذهب إلى المدرسة الابتدائية بسترة تصل إلى الأرض عند جلوسه وقبعة وزارية تغطس في رأسه حتى أذنيه»[4]،ولحسن حظه أن المعايير المدرسية كانت أقل انتقائية بعد فوضى الحكومات الكثيرة بسبب الحروب الأهلية المفروضة، فكانت المدرسة تضم أولاد من عائلات فقيرة من العامة وأبناء عائلات كبيرة ،فرافقه هذا المظهر الكئيب حتى بلوغه سن الشيخوخة وذلك لأنه الأكثر ملائمة

---

[1] غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص103.

[2] المصدر نفسه، ص103.

[3] المصدر نفسه، ص131.

[4] المصدر نفسه، ص231.

لطبيعته الغامضة ومزاجه الكئيب بعد وفاة والده كان فلورنتينو في العاشرة من عمره، قبل وفاته كان يتولى دوما امر نفقاته سرا فكان يرسلها مع عمه "ليون الثاني عشر" الذي كان أصغر من أبيه بعشر سنوات، والذي واصل حمل النقود "لترانسيتو اريثا" بعد موت "بيو الخامس" أثر مغص ،فبعد موت الوالد تحمل فلورنتينو مسؤولية أمه فكان عليه أن يترك المدرسة ليعمل كمتمرن في وكالة البريد، «حيث كانوا يكلفونه بفتح الأكياس وترتيب الرسائل وإعلام الجمهور بوصول البريد عن طريق رفع راية البلد المرسل فوق باب المكتب» [1] ،وإلى جانب عمله فقد كان يمارس كتابة الشعر فقد لفتت فصاحته عامل التلغراف "لوتاريو غوت"،« الذي كان يعزف الأرغن في حفلات الكتدرائية والذي كان ايضا مدير "لفندق العابرين" فعلمه منهج رموز المورس وطريقة استخدام جهاز التلغراف وكانت دروس الكمان الأولى كافية ليتابع فلورنتينو أريتا العزف السماعي كمحترف» [2].

«فقد كان في الثامنة عشر من عمره أكثر الشبان شهرة في وسطه الاجتماعي، فهو أفضل من يرقص على أنغام الموسيقى الدارجة ويلغي القصائد العاطفية التي يحفظها عن ظهر قلب» [3]،فالوضع الإقتصادي والإجتماعي لفلورنتينو لم يكن له تأثير كبير على نفسيته بقدر الوضع العاطفي الذي جعله مدمنا على حب فرمينا داتا منذ «رآها للمرة الأولى في عصر يوم كلفه فيه لوتاريو غوت بإيصال برقية إلى شخص بلا عنوان اسمه لورينثو داثا»[4]،فقد كانت تبلغ من العمر آنذاك ثلاث عشرة سنة التي كانت تدرس آنذاك بمدرسة ظهور العذراء المقدسة ولقد كانت مدرسة غالية التكاليف وفرمينا تدرس هناك مؤشر على الوضع المادي للعائلة، فقد كان فلورنتينو اريثا ينتظرها يوميا منذ الساعة السابعة صباحا متظاهرا بقراءة كتاب لشعر إلى أن تمر هي مع عمتها التي كانت ترافقها للمدرسة، فالعاشق البائس حاول الوصول إليها بشتى الطرق لإعطائها الرسالة وقد كانت أمه صندوق أسراره فكانت تقدم له النصائح فقالت له :«أن الخطوة الأولى هي جعلها تنتبه إلى اهتمامه بها حتى لا يأخذها بالتصريح

---

[1] غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص55.

[2] المصدر نفسه، ص55.

[3] المصدر نفسه، ص56.

[4] المصدر نفسه، ص56.

لها عن حبه على حين غرة ويكون لديها متسع من الوقت للتفكير وقالت له، ومن عليك الوصول إليها أولا قبل كل شئ هي العمة وليس الفتاة»[1]، ففلورنتينو اريثا اخذ بنصيحة أمه فكانت له الجرأة والشجاعة لتقديم الرسالة لمحبوبته التي ملكت قلبه وعقله فعندما رآها لأول مرة اكتشفت أمه ذلك قبل أن يخبرها بسب أعراض الحب التي سيطرت على جسمه حيت فقد شهية الأكل وأصبح يقضي الليالي يتقلب في الفراش ،فكانت تصيبه اضطرابات تشبه أعراض الكوليرا، فكانت أمه تشاركه ألامه في الحب وتشجعه قائلة :«انتهز الفرصة لتتألم بقدر ما تستطيع الآن وأنت شاب لأن هذه الأمور لا تدوم طول الحياة»[2]،وتوالت الرسائل بينه وبين محبوبته فرمينا داتا إلى أن اكتشف والدها أمرها فأمرها بالإبتعاد عنه وقام بترحيلها إلى بيت أخوالها في منطقة "فايدوبار"حيث أقامت هناك مع بنات أخوالها والتقت بإبنة خالتها " هيلدبراندا".

واستمر فلورنتينو مراسلة فرمينا بواسطة التلغراف ووعدها بالزواج وإخلاصه ووفاء لها « فمنذ كلمها لأول مرة قبل ستة أشهر عن نيته بالزواج بدأت ترانسيتواريثا بمشاورتها لاستئجار البيت الذي كانت تتقاسمه حتى ذلك الحين مع عائلتين أخرين»[3] ،فحاول جاهدا توفير حياة طبيعية تليق بفرمينا وساعدته أمه في ذلك لكن ما لبثت أن تحكمت جل أحلامه لما وافقت الزواج بالدكتور "خوفينال أوربينو" صاحب المال والجاه وفيما بعد تحت تأثير المعاناة القاسية بعد زواج "فرمينا داثا" والتي أودت بكيانه اقتنع فلورنتينو أن السبيل الوحيد لمحاولة نسيان عذاب حبها هو الإنعزال عن العالم .... في "فندق العابرين "ونستدل على، ذلك في قول الراوي :« لم تكن فترة فتوته في فندق العابرين على أية حال تقتصر على المطالعة وكتابة الرسائل المحمومة وإنما أدخلته أيضا في أسرار ممارسة الحب دون حب»[4] ،والتحول الكبير الذي طرأ على حياته وغير مجرى تفكيره في الإخلاص الجسدي لفرمينا هو تعرضه للإغتصاب من قبل إمرأة مجهولة على متن سفينة ،فتحولت حياته من الإخلاص والوفاء إلى تعدد العلاقات إلا أنه

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص58-59.

(2) المصدر نفسه، ص63.

(3) المصدر نفسه، ص55.

(4) المصدر نفسه، ص74.

لم يرتبط بإحداهن وظل وفيا لفرمينا فقد ظلت صورتها محفورة بداخله وعاش يمني نفسه بأوهامها وفرصة اللقاء بها بعد وفاة زوجها وهكذا فقد لعبت العلاقات المختلفة التي مارسها فلورنتينو مع النساء دور المرهم الذي يضمد الجراح ويحد من تعاسته النفسية ومسكنا لأوجاعه داخلية، في حين أثبتت جدارته في شركة الملاحة النهرية في منطقة الكاريبي إعجاب عمه في بداية عمله كان عاجزا على كتابة رسالة تجارية «ففلورنتينواريثا يكتب أي شيء بعاطفة جياشة مما جعل الوثائق الرسمية أشبه بوثائق حب»[1]، مما اضطر عمه إلى طرده لجمع القمامة من الرصيف الميناء لأنه كان لا يجيد كتابة الرسائل إلا رسائل الحب إلا أن "فلورنتينو أريثا "قبل التحدي وترقى خطوة خطوة في عمله فقد عمل أي عمل مهما كان قاسيا أو مذلا ولم « يثبط بؤس الأجر عزيمته كما أنه لم يفقد أعصابه ولو للحظة واحدة أمام عجرفة مسؤوليه ولكنه لم يكن ساذجا أيضا فكل من اعترض سبيله قاسى من نتائج تصميم كاسح، قادر على أي شيء وراء مظهر البؤس الذي كان عليه وكما رغب العم ليون الثاني عشر وخطط بجعله يتعرف على كل أسرار المؤسسة فقد مر على جميع المناصب خلال ثلاثين عاما من المثابرة والعناء في مواجهة كل الاختبارات وقد دارها جميعا بكفاءة تستحق التقدير»[2] ،مما جعل عمه "ليون الثاني عشر" يقوم بتعيينه رئيسا لمجلس الإدارة ومدير عاما للشركة، بعد استقالة عمه حين بلغ الثانية والتسعين من العمر فتولى فلورنتينو مهام منصبه، واعترف بابن أخيه وريثا له وتقاعد من الشركة وجعلته هذه الفرصة في تكوين ذاته وفرض إرادته في ذلك العالم الصغير الذي عامله بوضاعة ونظرا إليه نظرة ازدراء حيث تغيرت جل عاداته سواء في الأكل أو في التعامل «فبعد أن كان لا مباليا ومضطربا على المائدة أصبح منظما ومتقشفا حتى آخر أيامه....»[3] ،إلا أن أسلوبه في اللباس لم يتغير حتى بعد ثراءه ،فحين وصل إلى أول منصب هم في الشركة بعث يطلب تفصيل ثياب جديدة على مقاسه من طراز أبيه، فقد كان يبدو أكبر بكثير من سنه الحقيقي بسبب ذوقه في اللباس وفي الأخير فإن

---

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص151.

(2) المصدر نفسه، ص153.

(3) المصدر نفسه، ص155.

فلورنتينو لم يقتنع بالنجاح الذي حققه في عمله في الشركة فراح يستعيد هواجسه القديمة وبدأت عينه تنفتح على ذاته من جديد بعد وفاة الدكتور "خوفينال أوربينو"فقد كان ينتظر وفاته منذ اكثر من نصف قرن ليكرر لها وفاءه الأبدي حبه الدائم فقد كرس حياته كلها من اجل قضية هذا الحب المشهور « فمن أجلها احرز لقبا وثروة ومن اجلها عني بصحته ومظهره الشخصي عناية لم تكن تبدو جديرة بالرجولة لأبناء وانتظر ذلك اليوم كما لم يستطع أحد انتظار أحد أو شيء في هذا العالم دون لحظة واحدة من التقاعس» [1].

ففحولة "فلورنتينو "ورجولته تمثلت في مواجهة الموت وجها لوجه أمام تهديد والد فرمينا بقتله ومثابرته دون استسلام أو فقدان للأمل في الحب والحياة ففي الأخير ينتصر حبه بفضل ذكاءه وإصراره على نيل مبتغاه فالإصرار على الشيء هو أساس النيل وتحقيق النصر فلم يستسلم للفشل طيلة حياته حتى بعد بلوغه سن الشيخوخة فكانت ثمرة انتظاره ان كسب محبوبته بعد وفاة زوجها واتخذ من السفينة الشهرية ملجأ لهذا الحب فأصبحت السفينة رمزا لحبهما فجعلتهم يعيشون حالة حب من جديد رغم كبر سنهما فكان "فلورنتينو" في الرواية نسقا لرجل الفحل الذي تخطى الصعاب متمسكا بحبه وقطع وعده على محبوبته الذي لم يمحى الفراق ذكرياتها ولا حبها فهنا تسجل لنا الرواية قصة حب عفيف من نظرة ثانية وانتهى مع جلسات عشيقين في عمر الشيخوخة.

II/جماليات الأنساق الثقافية في رواية "الحب في زمن الكوليرا"

1-المكان:

يتجسد المكان في رواية **"الحب في زمن الكوليرا"** من خلال مواقع الأحداث التي جرت في أماكن محددة ومختلفة، فقد وظف الكاتب **"غابريال غارسيا ماركيز"** المكان بوصفه بنية جمالية تحمل نسقا ثقافيا للمجتمع فلم يأتي المكان في الرواية منفصلا في مضامينه عن جسد النص فتعددت فاعلية المقطع المكاني في الرواية حدود الصورة المكانية وتتجاوزها لتكشف بذلك عن النسق الثقافي للمجتمع، ومن خلال هذا سنحاول إبراز الأماكن التي

[1] غابريل غارسيا ماركيز : الحب في زمن الكوليرا، ص245.

تأست عليها الرواية بهدف الكشف عن الأنساق الثقافية المتوارية خلفها، وقد انقسم المكان داخل الرواية بين ما هو مفتوح[عام] ومغلق [محدود]، نرصده فيما يأتي:

1/المكان المغلق:

يعتبر المكان المغلق هو المكان المحدد هندسيا وجغرافيا، كمكان للعيش، وهو المأوى الذي يلجأ إليه الإنسان ويتواجد فيه لفترات طويلة إما بإرادته الخاصة أو إجباريا كالمستشفى والسجن...إلخ ومن الأماكن المغلقة في الرواية نجد البيت الذي يكون غالبا مصدرا للراحة والطمأنينة، وله دور كبير من الناحية النفسية للإنسان فهو يحقق ذاته من خلاله، فهو المكان الذي يتصرف فيه الإنسان بحرية، لكونه مهد طفولته وذكرياته ومن البيوت المذكورة في الرواية نجد:

-بيت آل سانت آمور:

جاء، وصف بيت **"آل سانت آمور"** في الرواية من خلال وصف لتشكلاته الداخلية، فقد كان بيتا غارقا في الظلام، وهو أيضا مكان وجود جثة صاحبه "سانت آمور"، وجاء وصفه على النحو التالي: «الحجرة الخانقة ذات الألوان المتنافرة، التي كانت تستخدم كغرفة نوم ومخبر تصوير في الوقت ذاته ... وكذلك جميع كوى الحجرة مسدودة بخرق قماشية أو مختومة بورق مقوى أسود اللون...وكانت هنالك مجلات وصحف قديمة في كل الأنحاء وأكداس من مسودات الصور الفوتوغرافية في أطر زجاجية»[1]،كما نجده في موضع آخر يصف حجرة النوم التي كانت مكان عمله أيضا، بقوله: «كان في الصالة آلة تصوير ضخمة على عجلات كتلك في الحدائق العامة...وكانت الجدران مغطاة بصور أطفال عليها تواريخ تذكارية...على طاولة العمل...كانت رقعة الشطرنج

[1] غابرييل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص11.

وعليها دور غير مكتمل»[1]؛ فمن خلال هذا الوصف هذا البيت نجد أنه تسلط عليه طابع التشاؤم والحزن وهذا راجع لألوان الغرفة القاتمة والوحشية فتغيرت وظيفة البيت هنا من كونه ملجأ للراحة والهدوء والطمأنينة... إلخ إلى الشقاء والتعب، كما أن بيت "سانت آمور" يعكس لنا الوضعية الاجتماعية الصعبة التي كان يعانيها صاحبه. فقد كان منزلا ومخبر تصوير في الوقت ذاته فالبيت هنا عكس لنا نسقا ثقافيا مثل عن طبيعة الظروف الاقتصادية الصعبة، فأضحى بيته بمثابة دوامة له، فهنا نلتمس ملامح الضجر والحزن تبرز الرواية هنا البيت مسبحا للآلام والشقاء فلم يعد يحمل صورة إيجابية توحي بالأمان فقد ارتبط ببعض الدلالات التي تعبر عن الخوف والكآبة والذي إنعكس على نفسية صاحبه بالسلبية.

-بيت الدكتور خوفينال أوربينو:

يظهر لنا السارد في الرواية دلالة بيت الدكتور "خوفينال أوربينو"، هذه الشخصية المحورية في الرواية، الشخصية المثقفة والفاعلة داخل أحداث بيئة النص الروائي، فيعتبر بيت "خوفينال أوربينو" يحمل دلالة ثقافية في مختلف جوانبه فجمع فيه الدكتور بين ثقافة أمريكا اللاتينية وبين ثقافة باريس فعبر هذا البيت عن قدرة اندماج الثقافة الغربية داخل الثقافة الأم وانسجامها وجاء وصفه على النحو التالي:«في الجانب الآخر من الخليج، في حي لامانغا السكني، كان منزل الدكتور خوفيال أوربينو في زمن آخر، إنه بيت فسيح وبارد مؤلف من طابق واحد، ورواق وأعمدة متتالية في المنصة الخارجية ...كانت أرضية البيت، مرصوفة ببلاط شطرنجي، أبيض وأسود من المدخل وحتى المطبخ...كانت الصالة فسيحة، وسقفها عال جدا كما هو في البيت، ولها ست نوافذ واسعة تطل على الشارع. وكانت منفصلة عن غرفة الطعام بباب زجاجي ضخم ومزين بفروع دالية وعناقيد وفتيات فاتنات يحملن نايات آلهة الحقول»[2].

---

[1] غابريل غارسيا ماركيز : الحب في زمن الكوليرا، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص25.

فالبيت هنا بدا وكأنه مجال واسع لتنقل الشخصيات، وإبراز لدلالات الإيجابية التي قد يحملها البيت، فالشخصية البطلة هنا تزيد من قيمة العمل الروائي، وتفسح المجال أمام حركة البيت، فالسارد أراد الانتقال عبر الأمكنة فتنقل من بيت "سانت آمور" الذي يبعث على الفراغ والظلمة والحزن وانتقاله بعد ذلك إلى بيت "أوربينو" الذي أعطاه بصمة الأمل والحيوية والفرح. هنا يتضح لنا التباين والفروقات الدلالية التي أراد "ماركيز" تبيينها من خلال المكان فتخذ من المكان عنصرا بنائيا داخل العمل الروائي فشكل نسقا ثقافيا معبر عن كل شخصية وخلفياتها الإيديولوجية وكذا الرؤية الثقافية للمكان.

ويبقى السارد في وصفه تشكيلات هذا البيت بقوله: «كان كله أثاث انجليزيا أصيلا من أواخر القرن التاسع عشر...وقد جرت تغطية البلاط بالسجاد التركي المشترى من معرض باريس الدولي لتعميق الصمت في جو البيت...وكان البيانو الذي يعزف عليه الدكتور أوربينو منذ سنوات يقبع في أحد الأركان مغطى بشرشف من مانيلا ، وفي سائر أرجاء البيت كان يظهر حرص وحكمة امرأة راسخة الأقدام في الأرض»[1]، كما أبرز "ماركيز" لشخصية "أوربينو" المتعلمة والمثقفة من خلال وصف مكتبه «لم يكن هنالك في البيت، رغم ذلك مكان يكشف جلالة المكتبة المرتبة...رتب فيها بنظام شبه جنوني ثلاثة آلاف كتاب متماثلة مجلدة، بجلد عجل وعلى عقبها الحروف الأولى من اسمه مكتوبة بماء الذهب»[2].

فهذه العلاقة التي جسدها السارد بين الشخصية والبيت، جعلت من المكان فضاء إقامة ذات أبعاد إيجابية فالبيت لا يعتبر مكانا هندسيا ووصفا تزييني فحسب، بل هو حضور بارز في حياة الشخصية وكذلك في تشكيل أحداث ومسار الرواية.

(1) غابريل غارسيا ماركيز : الحب في زمن الكوليرا، ص25.

(2) المصدر نفسه، ص25.

-بيت لورينتوداثا:

تعددت البيوت وتنوعت على حساب تعدد الشخصيات داخل الرواية باعتبارها المأوى والمسكن، فنجد السارد في موضع آخر يصف لنا بين "لورينثوداثا"، فجاء وصفه كالتالي: «وجده في منطقة حديقة البشارة في واحد من أقدم البيوت، شبه مهدم، وفناؤه الداخلي يبدو كفناء دير فيه شجيرات كثيفة في الأجزاء المزروعة ونافورة حجرية بلا ماء...كانت توجد صناديق أمتعة لم تفتح بعد، ومواد بناء بين بقايا الجص والاسمنت المتراكم، لقد كانوا يقومون بإصلاح شامل للبيت»[1] ،جاءت حالة بيت "لورينثوداثا" في الرواية فوضوية وهذا راجع إلى انتقاله الحديث إلى هذا البيت وهو في حالة ترميم وإصلاح وهو مكان الذي التقى فيه الحبيبان العشيقان "فلورنتينو" و"فرمينا" لأول مرة بعد إيصال فلورنتينو برقية لوالد "فرمينا" من خلال «مروره مقابل حجرة الخياطة رأى عبر النافذة امرأة مسنة وصبية، تجلسان على مقعدين متجاورين»[2]،فرغم وضعية المكان الغير مستوية وكذلك اتسامه بطابع الهدوء والبساطة فهو ملتقى قلوب الحبيبان.

-بيت فلورنتينواريثا:

وهو البيت الذي استأجرته والدته "ترانسيتواريثا"، «قصد تزويج ابنها فيه، لقد كان البيت بناء مدنيا من القرن السابع عشر، مؤلفا من طابقين، حيث كانت توجد إدارة التبغ إبان السيطرة الإسبانية، وقد فلس مالكوه واضطروا لتأجيره...قسم من البيت كان يطل على الشارع، حيث كانت صالة البيع سابقا، وقسم آخر في نهاية باحة مرصوفة حيث كان المعمل...كانت ترانسيتواريثا تشغل القسم الأول، وهو الأكثر ملائمة والأفضل حالا، رغم كونه الأضيق أيضا، في حالة البيع القديمة أقامت دكان خردواتها ببوابة تطل على الشارع، وإلى جانبها المستودع القديم الذي لا وجود فيه لأية فتحة تهوية سوى كوة سقف، وفيه كانت تنام ترانسيتواريثا، وما وراء

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص56.

(2) المصدر نفسه، ص57.

الدكان هو نص الصالة الآخر، المقسوم بباب خشبي ثلاثي المصاريع، كانت توجد فيه طاولة حولها أربع كراسي تستخدم للطعام والكتابة في الوقت ذاته، وهناك كان يعلق فلورنتينواريثا أرجوحة نومه حين يباغته الفجر وهو يكتب، كان المكان مناسبا لهما لكنه غير كاف لشخص آخر معهما»[1]؛ هنا يظهر لنا جليا الظروف الصعبة التي كان يعيشها فلورينتينو ووالدته من خلال طبيعة البيت المستأجر، فرغم تواضع البيت والهدوء والطمأنينة من خلال علاقة الأم الطيبة مع ابنها ومحاولة جعل البيت مسرحا للفرح والسعادة، وكذلك تمثيله لثقافة التي تعكس طريقة العمران في تلك الفترة. فعمد السارد إلى إظهار تلك الفروقات في بناء المكان، فجاء المكان كنسق ثقافي يحمل دلالات بنائية ساهمت في تشكيل معاني النص وإبراز وإظهار ارتباط كل شخصية بمكان محدد تنتمي إليه وتخلد فيه ذكرى طفولته أو ذكرى من مراحل حياته.

-بيت الدكتور لاثيديس أوليفيا:

تنوعت هي البيوت المذكورة في الرواية فنجد وصف لبيت "لاثيديس أوليفيا" فجاء ذكره كالتالي: «منزل العائلة القائم في مركز المدينة التاريخي وهو بيت المال سابقا...كان في البيت ست حجرات نوم وصالون للطعام والاستقبال واسعان وحسنا التهوية...كان الرواق أشبه بباحة دير، في وسط نافورة حجرية يفرد الماء فيها»[2] كان المكان هنا حيز يشكل حركة للشخصيات وتجمعها، فهذا البيت يحمل دلالة تأثير الشخصيات والأحداث الحاصلة هناك فيكشف عما هو موجود وكائن.

-القمرة:

جاء وصف القمرة في الرواية، وتعد هذه الأخيرة فالغرفة داخل السفينة، كانت القمرة مكان لقاء "أوربينو" مع "أوليمبيازوليتا"، «التقيا أخيرا في قمرة سفينة كان يجري إصلاحها وطلاؤها في الميناء النهري...كانت القمرة

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص71-72.

(2) المصدر نفسه، ص38.

منزوعة الطلاء، وقد أعيد طلاء نصفها تقريبا...نزع فلورينتينواريثا غطاء عليه ذهان أحمر كانت قريبة من السرير. وغمس أصبعه السبابة فيها، ورسم على عانة راعية الحمام...عبارة: هذه اليمامة لي»[1]، فهنا يطلعنا السارد في الرواية عن خيانة الزوجة أوليمبيا زوليتا لزوجها داخل القمرة وكأن القمرة أصبحت مكان لنزوات والشهوات فالمكان هنا فقد تقاليده ونظمه وانزاح عن وظيفته الحقيقية التي وجد من أجلها وهي السكن والإقامة.

-المستشفى:

يعد المستشفى مكانا للعلاج لأنه وجد أساس لتقديم الراحة والاطمئنان من أجل الشفاء ليكون النهاية التي ينتهي إليها كل مريض،وسيلته في الانتقال إلى الأحسن، لذا يستجمع إمكانياته التي تقدمها غرفه المختلفة والعاملين به لتوفير العلاج الناجح لكل من يقصده»[2].

تم ذكر المستشفى في الرواية من خلال مستشفى الرحمة والمؤمنين اللذان كان الدكتور "خوفينالأورينو" يسعى إلى تحسين الأوضاع الصحية، ومساعدة المرضى وتقديم العلاج لهم.«كانوا يخضعون هناك لمشيئة الله في مستشفى المؤمنين...كان عبارة عن بناء فسيح أبيض ضائع تحت أمطار «داربين» الخرافية، يفقد فيه المرضى حساب القليل المتبقي لهم في الحياة، ولم يكن أي منهم ليعرف حق المعرفة في الحجرات المتوحدة ذات النوافذ المغطاة بستائر سميكة، إذا ما كان مبعث رائحة الفينيك هو الصحة أو الموت»[3].

-الفندق:

يعد هذا المكان بمثابة الجديد الذي اتكشف معالمه "فلورينتينواريثا" لينسي بذلك واقعه وينخرط في واقع آخر واقع مغاير يتشابه فيه جل الناس فهم جميعا يحملون في قلوبهم هموم ومشاكل يريدون أن ينسوها «كان

---

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص193.

(2) الشريف جبيلة: بنية الخطاب الروائي "دراسة في رواية نجيب الكيلاني"، علم الكتب الحديث، أربد – الأردن، د.ط، 2010، ص238.

(3) غابرييل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، 208.

الفندق عبارة عن قصر استعماري متهاو، وقسمت صالوناته الكبيرة وغرف الممر فيه إلى مخادع صغيرة بورق مقوى مليء بثقوب أحدثتها المطاوي، وكانت تؤجر لممارسة الحب أو للتفرج على من يمارسه»[1]، وهو مكان مدنس دنيوي يعتريه مختلف الموبقات من خمر، سجائر، زنا...الخ كما اعتمد الكاتب على توظيف الفندق بقلب المدينة ليعبر عن المتناقضات، فقد لجأ "فلورنتينو" لهذا المكان قصد نسيان محبوبته "فرمينا" إذا قادته أقدامه إلى فندق العابرين مكان ممارسة العلاقات الغير شرعية فلم يكن يبحث عن اللذة بل النسيان.

2/ المكان المفتوح:

المكان المفتوح حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، فهو فضاء رحب، غير مقيد بحدود جغرافية ومكانية محددة، فكان للمكان المفتوح داخل الرواية حضوره من خلال تشكيله لأحداث الرواية ومن الأماكن نجد:

-المدينة الاستعمارية:

المدينة ليست مجرد مكان للأحداث بل تعدت ذلك خصوصا مع تنامي العوامل الداخلية والخارجية [الاستعمار] فمن الناحية الاجتماعية تعد ذات كثافة سكانية كانت سبب مظاهر كثيرة ومشكلات نفسية واجتماعية، استغلها الراوي في تشكيل صورة المدينة في الرواية، ومن ناحية أخرى أصبحت المدينة رمز للفقر والمرض فصورها "ماركيز" بقوله: «المدينة التي لم يصبها شيء خلال أربعة قرون سوى الهرم البطيء ما بين شجيرات الغار الذابلة والمستنقعات المتعفنة، في الشتاء، أمطار فجائية تجعل المراحيض تفيض وتحول الشوارع إلى برك وحل نتنة...تغادر جماعات المولدين الفقراء بصخب أكواخ الكرتون والصفيح القائمة على ضفاف المستنقعات، مع حيواناتهم الداجنة وأمتعة أكلهم وشربهم الرخيصة، ويحتلون بهجوم مرح الشواطئ»[2]، لم يكن اهتمام الراوي بإبراز

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص 64.

(2) المصدر نفسه، ص23.

المظاهر العمرانية والسكنية لهذه المدينة أكثر من اهتمامه بما يجري فيها من مشاكل وظروف اجتماعية خاصة جراء الاستعمار «إن الاستقلال عن السيطرة الإسبانية، ثم إلغاء الرق بعد ذلك قد عجلا بحالة الانحطاط ...أما في تفرعات الشوارع المرصوفة التي قاومت بفعالية عالية مفاجآت الحروب وانزالات القراصنة»[1].

إن صورة المدينة هنا جسدت نسقا إيديولوجيا وثقافيا معبرا عن الوضعية الاجتماعية والخلفية الاستعمارية لهذه المدينة فقد حملها الراوي، دلالات الخوف والوحشية، والفراغ القاتل فتحضر المدينة هنا بطابع مختلف عن صورة المدينة المتعارف عليها من تطور وحركة واقتصاد، فأعطى صورة مختلفة للمدينة.

-المقبرة:

هو مكان يقشعر له البدن، فهي تعبر المأوى الأخير للإنسان وخلوده الأبدي، وفي الرواية نجد ذكر لهذا المكان في قوله: «دفنها فلورنتينو اريثا في مزرعة لامانودي ديوس القديمة التي مازالت تعرف باسم مقبرة الكوليرا»[2]، وفي موضع آخر يصف لنا الأضرحة بقوله: «كان ساكنو حي لامانغا يبنون أضرحتهم الفخمة... الضخمة أفخم ضريح بين كل تلك الأضرحة، كان نجزا ومزينا بزخارف زجاجية قوطية وملائكة من مرمر، وله شواهد مذهبة تحمل أسماء جميع أفراد العائلة مكتوبة بحروف مذهبة»[3].

فحضرت المقبرة في الرواية من أجل التعبير عن الموت الناجم جراء الاستعمار، وحالة المرض بالكوليرا الذي خلق أعداد هائلة من الموتى، فاعتبرت تلك المقابر رمزا دال على الألم والمعاناة التي قد يمر بها شعب أو مجتمع ما عبر التاريخ، كما مثلت المقبرة أيضا مكان دفن لمنبع الحب والحنان الأم فشكلت نسقا معبرا عن مجتمع أمريكا اللاتينية وفترة انتكاسه فأصبحت المقبرة اسم معبر عن ذلك "**الكوليرا**".

---

(1) غابريل غارسيا ماركيز : الحب في زمن الكوليرا، ص24.

(2) المصدر نفسه، ص194.

(3) المصدر نفسه، ص207.

– بلدة فايدوبار:

وهو المكان الذي أرسل والد فرمينا إليه قصد نسيان حبيبها فلورنتينو، وهو مكان إقامة أبناء خالتها «نزلوا إلى السهل الساطع، حيث تقع بلدة فايدوبار السعيدة، كانت تقام هناك مصارعات ديكة في الباحات، وتعزف موسيقى أوكورديون في المنعطفات... وكانوا قد نصبوا كذلك قلعة من الأسهم النارية»[1].

لم يهتم السارد هنا يوصف المكان بشكله الهندسي بل اقتصر على أهم النشاطات الثقافية فيه التي تقام فيه كتعبير عن البيئة الثقافية لهذه البلدة.

–المقهى:

يعد المقهى في الرواية مكانا مهما من خلال تردد شخصيات الرئيسة عليه ويمثل المقهى بؤرة لها دلالتها الخاصة فهي علامة دالة على الانفتاح الاجتماعي والثقافي، وقد بدا المقهى في الرواية مكانا متواضعا تقصده شخصيات «وكان مقهى الباروكية ملجأ وسطا لا بأس به، وهناك علم لورينثو داتا أول دروس الشطرنج لخوفينال أورينو»[2]، فالمقهى هنا يمكن أن تعد على المستوى الثقافي جيدة لأن الكثير من الناس يلجؤون لقراءة الجرائد والراحة وغير ذلك، ولأنها تجمع بين ثقافات المجتمع وطبقاتهم.

–منطقة سان خوان دي لاثيناغا:

منطقة سكانية وهي «المدينة التي ولدت وعاشت فيها إلى أن بلغت سن الرشد»[3]، إنها المدينة التي تربت وترعرعت فيها "فرمينا داثا" في صغرها إلى غاية انتقالها منها، فهي تحمل في هذه المدينة ذكرى أمها المتوفية وذكرى صغرها وطفولتها.

---

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص82.

(2) المصدر نفسه، ص114.

(3) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص209.

-السوق العام:

وهو مكان تجمع الناس وقيامهم بنشاطات مختلفة، فهو يعتبر بؤرة جذب واستقطاب كما أنه يلعب دورا أساسيا في العلاقات التجارية والاقتصادية، فهو يبعث عن الحركة والنشاط وقد ورد وصف السوق فالرواية على النحو الآتي: «ذلك الامتداد الفسيح مقابل خليج لاس إينماس، حيث ترسو سفن جزر الأنتيل الشراعية، والذي وصفه أحد الرحالة الشهيرين بأنه واحد من أكثر الأسواق غنى وتنوعا في العالم»[1].إلا أن هذا السوق كان يعاني من سلبيات عدة كالفوضى وعدم النظافة والإختلاط، فكان السوق هنا محطة إستقبال متنوعة لمختلف الجنسيات والثقافات فشكل لنا هذا السوق بنية نسقية تعكس عن تجمع لرؤى ثقافية مختلفة عمد السارد إلى توظيفه قصد تبيين العلاقات المتبادلة بين مختلف أصناف الثقافات وتنوعها.

-حي لامانغا:

يعد الحي جزء لا يتجزأ من المدينة، وأحد العلامات المكانية البارزة فيه فالحي يعتبر أكثر الأمكنة حضور و مكان العيش والانتقال، عام يمنح الناس الحرية وإمكانية التنقل وسعة الاطلاع والتبادل، فهو مكان منفتح يعيش دوما حركة مستمرة فجاء حي لامانغا في الرواية بقوله: «يقوم في جزيرة شبه مقفرة، تفصلها عن المدينة التاريخية قناة ماء خضراء،...ومنذ سنوات قليلة هدموا الجسر القديم الذي بناه الإسبان، وأقاموا جسرا جديدا مع مصابيح إنارة»[2]؛ فالأحياء تعبر عن عراقة المكان وقدمه وتاريخه.

-شركة الملاحة (الميناء):

يعد الميناء من الأماكن المفتوحة باعتباره مركز للسفر والتنقل من مكان لآخر ويتجلى ذلك في الرواية من خلال شركة الملاحة. وتم وصفها من قبل السارد بقوله: «كانت مكاتب ش.ك.م.ن. تقوم منذ تأسيسها مقابل

(1) غابريل غارسيا ماركيز : الحب في زمن الكوليرا، ص103.

(2) المصدر نفسه، ص209.

الميناء النهري...كانت المكاتب عبارة عن مبنى خشبي سقفه من التوتياء المضلع...ووراء المبنى في فناء مرصوف ببلاط متآكل...حطام سفن تاريخية، بدءا من السفن البدائية ذات المدخنة الوحيدة، التي دشنها سيمون بوليفار، وحتى بعض السفن الحديثة المزودة بمراوح كهربائية في القمرات»[1]؛ فالميناء هنا شكل لنا بعدا نفسيا واقتصاديا لكونه مدخل للمال وتحقيق الراحة النفسية بواسطة السفر عبر السفن والتنقل عبر المحيطات وتحقيق نوع من الإحتكاك بالغير وتبادل الأفكار والثقافات.

-السفينة:

تبعت على الحركة والسفر والعبور من مكان لآخر بواسطة السفينة عبر أمواج البحر وأجواءه، وقد حظيت السفينة بمكانة في الرواية، فقد كانت الملاذ الأخير للعشقين من خلال الهروب بواسطتها وتحقيق الاستقرار فجمعت قلب عشقين فرقهما الزمن. كما أنها تحمل دلالات التغيير والتنقل ومن بين السفن التي وصفها الراوي نجد قوله: «كان في وفاء الجديدة، وإلى جانب قمرة القبطان قمرة اضافية ومريحة، مكونة من استقبال... ومخدع زوجي مزخرف بكامله بزخارف صينية...كان هذا الجناح الفاخر يعرف باسم قمرة الرئاسة...وقد بناها فلورنتينو...كان متأكدا في داخليته من أنها ستكون عاجلا أو آجلا الملجأ السعيد لرحلة زفافه مع فيرمينا داثا»[2]، فالسفينة هنا شكلت نسقا معبرا عن الحب وعلاقة العاشق بمحبوبته من خلال اجتماعهم في السفينة ومحاولة إحياء هذا الحب من خلال القيام برحلة نهرية بواسطة سفينة حبهما.

وخلاصة القول فيما يتعلق بالمكان في رواية "**الحب في زمن الكوليرا**" فقد وظف "**ماركيز**" المكان بوصفه صورة نسقية، داخل العمل الروائي قد شكلت ظاهرة لافتة للانتباه إذ يلحظ الدارس للرواية أنها تخفي رؤية خاصة للكاتب اتجاه هذه الأمكنة بأبعدها الرمزية والنسقية فهذه الأماكن أضافت لرواية صبغة جمالية بتنوعها وتناغمها

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص105.

(2) المصدر نفسه، ص287.

وانسجامها مع أحداث الرواية لتكشف بذلك عن النسق الثقافي لمجتمع أمريكا اللاتيني وبالتحديد منطقة "الكاريبي"

2/ الزمن:

– المفارقات الزمنية في رواية "الحب في زمن الكوليرا":

إن النظام الزمني متعلق بدراسة الترتيب الزمني وذلك عن طريق المقارنة بين ترتيب الأحداث في الرواية من خلال المفارقة و تتم عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة وذلك من خلال استرجاع أحداث من الماضي، ويتوقف السرد في الزمن الروائي على تقنيتين أساسيتين هما: الاستباق والاسترجاع.

1/جدول يمثل تقنيتي الاستباق والاسترجاع:

الاستباق "الاستشراف"	رقم الصفحة	الاسترجاع "الاستذكار"	رقم الصفحة
«بعث إليها يخبرها بأن السفينة ستصل بعد الغذاء إلى ميناء لادوردا، الميناء الأخير بعد أحد عشر يوما من السفر»	300	«إن أجمل ذكرياته عن تلك الحقبة هي ذكرى حسية خجول...طالبت منه وهي ترتعش أن يكتب لها ردا على رسالة تلقتها لتوها، وعرف فلورنتينو اريثا بأنه كان قد كتبها في مساء اليوم السابق...هكذا وجد نفسه متورطا في رسالة محمومة مع نفسه»	99-100
«فكرت بالعمة لكنه أدرك في الأيام التالية أن فرمينا ستكون هناك تحت نظره، في مساء كل يوم وفي الساعة ذاتها طوال شهور العطلة الثلاثة»	61	«رافقته كذلك ذكرى جميع من عرفهن...تذكر في تلك الليلة روسالبا أقدمهن جميعا التي فضت عذريته ومازالت ذكراها تعذبه كما عذبته في اليوم الأول»	239
«سيتم الدفن في الخامسة، فهي الساعة المناسبة في شهور الحر الشديد»	15	«فكرت بالعمة اسكولاستيكا التي مازالت تبحث عنها دون أمل...وفيما هي تفكر وجدت نفسها تفكر بفلورنتينو اريثا بثيابه كأديب وبكتاب أشعاره، تحت شجار اللوز ...كما يحدث لها حين تتذكر سنوات	224

		المدرسة الكريهة»	
«الحفلة ستكون يوم أحد حزيران في سنة متأخرة من الأمطار »	39	كان يحاول أن يتذكر كيف كانت في الواقع تلك الصبية التي رسم لها في ذهنه صورة مثالية بسيماء الشعر	65
«سألته أين سيذهبان، فأجابها إلى الموت»	220	«حمل خوفينال وفرمينا الذكرى المشتركة لمساء يوم ثلجي، اختلطا فيه بجماعة كانت تتحدى العاصفة مقابل مكتبة صغيرة في بولفار لوسكابوتشينوس، وكان أوسكار وايلدا في الداخل...أحاطت به مجموعة تطلب منه التوقيع على كتبه...الشيء الوحيد الذي رأته مناسبا في غياب الكتاب، قفازها البديع الأملس»	147
«أحس فلورتينو أريثا أن الأمور ستمضي هذه الليلة على هذا الحال فانسحب»	295	«ذكرى ساحرة رآه: فكيه ويضعها على طاولة»	234

-تسريع السرد:

جدول يمثل تقنيتي الحذف والخلاصة:

الحذف	رقم الصفحة	الخلاصة	رقم الصفحة
«كان الجواب جاهزا لدى فلورنتينو اريثا منذ ثلاثة وخمسين سنة وستة شهور وأحد عشر يوما بلياليها».	307	« أقامت ابنتها اوليفيا معها لثلاثة شهور ثم رجعت إلى نيو اورليانز».	266
«بعد خمسة أيام من تلقيه رسالة فيرمينا داثا ولدى و صوله إلى مكاتب شركته أحس بأنه يطفو في الفراغ».	257	«احتملت فرمينا داثا وفلورتينو اريثا خلال الأيام الثلاثة الأولى في كنف الشرفة المغلقة».	297
«أهداها إياه زوجها في ذكرى زواجها لأحد الأعوام ».	280	«كانت رسالة هادئة لأغراض لها سوى التعبير عن الحالة المعنوية التي عاشتها منذ الليلة الماضية».	291
«بعد يومين من ذلك، تلقت منه رسالة مختلفة مكتوبة بخط اليد مسطر».	267	« انقضت بقية النهار كالحلم في البيت نفسه الذي كان فيه حتى أمس».	92
«وفي احدى الليالي رجعت من جولتها اليومية مصعوقة لاكتشافها أن المرء لا يمكن ان يكون سعيدا ».	84	«وللمرة الأولى منذ ما يقارب الثلاث سنوات، أمضت ليلة كاملة دون أن تفكر لحظة واحدة بفلورنتينو اريثا».	92

«بعد خمسة أيام من تلقيه رسالة فرميناداثا من خلال بريق النهر».	289	«إن ثلاثة أيام فقط كانت كافية لتدرك فرمينا داثا مدى الفراغ الذي تركته زيارات فلورنتينو اريثا».	24
«مما أبقى وفاء الجديدة بلا وقود بعد أربعة أيام من بدء الرحلة ، ورست لمدة أسبوع تقريبا».	296	«في يوم الجمعة، الثامن من حزيران 1708 في الساعة الرابعة مساءا جرى إغراق السفينة سان خواسيه التي كانت قد أبحرت لتوها باتجاه قادش».	24

-تبطيئ السرد:

الوصف "الوقفة"	رقم الصفحة	المشهد	رقم الصفحة
ومن الآنسة لينتش «كانت الآنسة لينتش جمالا لا محدودا وهي مستلقية على السرير بقميص نوم حرير رقيق، كل ما فيها كان عظيما وزخما: فخذاها اللذان كفخدي عروس البحر وبشرتها المحروقة على نار خفيفة ونهداها الذاهلان. ولثتها الشفافة ذات الأسنان الدقيقة »	216	«فالرسائل في نهاية المطاف هي ملك لمن كتبها، أليس كذلك؟». -لا أرى من معنى لهذه الزيارات -أنا لم أفكر بأن يكون لها معنى	271 273

-وصف ببغاء: «كانت ببغاء جيدة، أخف مما يخيل لمن يراها رأسها أصفر ولسانها أسود، وهو الشيء الوحيد الذي يميزها عن ببغاوات المانغليز».	29	«ابن من أنت؟» -قل لي يا بني وأنا من أكون؟. -لا سأشعر بأنني أنام مع الابن الذي لم أنجبه.	190
وصف بيت الدكتور لاثيديس اوليفيا «كان البيت ست حجرات نوم وصالونان للطعام والاستقبال ...كان الرواق أشبه بباحة دير، في وسطه نافورة...» .	38	«أرته زهرة المانوليا الاصطناعية التي كانت تحملها بيدها، وفتحت له قلبها قائلة: -لهذا السبب نزعت زهرتي. كانت على وشك البكاء للهزيمة، لكن فلورنتينو ارثا أبدل مزاجها بغريزته كصياد ليل حين قال لها: -هلمي بنا إلى مكان نبكي فيه معا».	175
وصف فلونتينو وهو شيخ «كان يبدو عليه أن شيخ هرم خدوم، وجدي جسده عظمي ومعتدل، بشرته بنية ومرداء، وعيناه شرهتان تطلان من وراء النظارة المستديرة ».	51	-لابد أنك كنت تحلمين ما الأمر. -اذهب الآن ولا ترجع إلى أن أخبرك	213 62
أوكليدوس السباح	87	«-أنا لم أتغير وحضرت؟	272

«كان سريعا وماكرا، ومتحدثا لا يحمل الكلام جسد حنكليس وكأنه قد تكون ليمر من نافذة سفينة. وكانت عوامل الجو قد دمغت بشرته بحيث أصبح مستحيلا معرفة لونه الأصلي».		–إذا لم تقل لي ما الذي تريدني أن أجده، فلست أدري كيف سأتمكن من العثور عليه».	88
وصف زقاق الكتبة العموميين «كان عبارة عن رواق ذي قناطر مقابل ميدان صغير حيث تتوقف عربات الأجرة وطنابر الشحن التي تجرها الحمير...».	96	«–إني أسلمك مفاتيح البيت –إذا ماتت الآن فإنك لن تكاد تتذكرني حيث تصبح في مثل سني –إنك كزهرة منفتحة لتوها».	93 106 110

شغلت تقنية الإسترجاعات كتقنية من تقنيات الإرتداد الزمني مساحة واسعة في الرواية من خلال العودة إلى أحداث الماضي، فكان الاسترجاع عملية زمنية تقوم على استحضار أحداث سابقة، إذا لجأ الراوي للكشف عن أهم الأحداث التي أعطتنا بعض التفاصيل عن الشخصيات على عكس الإستباق الذي كان أقل تداولا في الرواية وهذا طبيعي ذلك أن الماضي مساحة أكبر من الحاضر والمستقبل، لذلك نجد معظم الأحداث في الخطاب الروائي تنتج من التاريخ والذاكرة هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن الراوي يحاول من خلال الحضور المقتضب تقنية الاستشراف أن يترك أمام القارئ أو المتلقي مساحة ليترقب وينتظر تطور الأحداث، وكيفية مآلها إلى النهاية، لأن إعطاء القارئ المعلومات والأحداث جاهزة مسبقا يؤدي إلى إخماد عنصر التشويق والفضول والرغبة في الاستطلاع، أما بالنسبة لتقنيتي الخلاصة والحذف فيمكن القول أنه أدى دوره داخل الرواية وهو تسريع السرد، ومحاولة الربط بين عناصر الرواية ومقاطعها، كما أن الحذف منح للرواية حق الحرية في الإلغاء في الحالات التي

يكون فيها تراكم في الماضي فيسقط الحذف هذه الفترات المتراكمة ومنه نلاحظ أن الحذف والخلاصة سجلا حضورا نسبيا مقارنة بالمشهد والوقفة الوصفية اللذين شهدا حضورا مكثفا في الرواية.

3/ الشخصية

1-الشخصية النامية (الرئيسية):

فلورنتينواريثا:

من الشخصيات الرئيسية التي ارتكزت عليها أحداث الرواية، وتلعب دورا أساسيا فيها من خلال المساهمة في سير الأحداث، بإعتباره نموذج للعاشق الذي واجه كل صعوبات الحياة من أجل لقاء محبوبته حتى بعد بلوغه سن الشيخوخة، عاش فلورنتينو حالة فقر في صباه حين تخلى والده عنه، لأنه كان ابنا غير شرعيا لأم عزباء"ترانسيتواريثا" ونستدل ذلك من الرواية «كان يعيش وحيدا مع أمه ترانسيتو أريثا، في بيت مستأجر في شارع لاس بيناناس...وهو كان ابنها الوحيد الذي أنجبته من لقاء عابر مع صاحب السفن المعروف "دون بيو الخامس لوايثا"، أكبر الأشقاء الثلاثة الذين أسسو شركة الكاريبي للملاحة النهرية...»[1]،كان له مظهر شيخ منذ صغره فقد كان «نحيلا منذ ذلك الحين، له شعر هندي يبسطه بمرهم ذي رائحة، ويضع نظارة قصر النظر التي تضاعف من حدة مظهره المخدول. وإضافة إلى قصر النظر كان يعاني من إمساك مزمن اضطره إلى استخدام الحقن الشرجية الملينة طوال حياته، كانت لديه بدلة احتفالية واحدة ورثها عن أبيه المتوفى»[2]،وقد حافظ على مظهره الكئيب حتى بلوغه سن الشيخوخة فقد كان يبدو «عليه أنه شيخ هرم وجدي. جسده عظمي ومعتدل، بشرته بنية ومرداء وعيناه شرهتان تطلان ومن وراء النظارة ذات الإطار المعدني الأبيض، له شارب رومنسي طرفاه المدببان مثبتان بمادة مثبة، بطريقة متخلفة بعض الشيء عن العصر وكان آخر ما يبقى له من الشعر على الصدغين مسرحا

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص55.

(2) المصدر نفسه، ص56.

إلى أعلى ومثبتا بمثبت شعر في وسط رأسه»[1]،فكل الأحداث مرتبطة بهذه الشخصية وبتقلباته المادية والنفسية والعاطفية وتغيرت بتغير حياته ويتضح لنا من خلال الطريقة التي اتبعها الكاتب في تقديم شخصية فلورنتينواريثا فهو شخصية نامية متطورة بتطور الأحداث، فشخصية فلورنتينو أريثا مرت على عدة تغييرات وأزمات نفسية ومادية كانت عائقا في طريقه فصور لنا الكاتب الحالة النفسية التي مر بها والوضع الإجتماعي ، وإصراره وكفاحه لتغيير هذا الواقع ونيله في الأخير مبتغاه.

الدكتور خوفينال أوربينو:

هو شخصية رئيسية في الرواية تتمحور حوله جميع أحداث الرواية وهو زوج فرمينا داثا ينتمي إلى الطبقة الراقية كان يدرس في باريس وبعد وفاة والده بمرض الكوليرا انتقل إلى منطقة الكاريبي وفي هذا الصدد يقول: «فما أنهى دراسته التخصصية في فرنسا ذاع صيت الدكتور "خوفينال أوربينو" في البلاد من درأ مسبقا بأساليب مستحدثة وصارمة، أخطار جائحة الكوليرا الأخيرة التي تعرض لها الإقليم»[2] ،كان يهتم بمظهره ومطلعا على كل جديد في الموضة يقول الراوي في وصف مظهره :«يلبس بدلة الكتان البيضاء، ويصبغ شاربه بمستحضر مشبع بكولونيا فرينا غيغينز الأصلية، ثم يلبس بدلة الكتان البيضاء مع صدريته وقبعة لينة، وحذاء من جلد الماعز»[3] ومن خلال تصفحنا لمسار هذه الشخصية وإسهاماتها لاحظنا بأنه كان يلتزم عادات ونمط معيشة خاص به، فقد كان إنسانا منضبطا له أوقات محددة لكل شيء في العمل أو الأكل، كما اهتم بالعديد من المجالات من بينها الطب وهو مجال تخصصه والأدب والموسيقى ومختلف النشاطات الاجتماعية فقد كان شخصية فعالة ومهمة في المجتمع فقد عكست لنا هذه الشخصية نسقا إيديولوجيا يعبر عن طبيعة وعادات الطبقة التي ينتمي إليها.

---

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص51.

(2) المصدر نفسه، ص16.

(3) المصدر نفسه، ص46.

فرمينا داثا:

هي بطلة الرواية ترتكز عليها أحداث الرواية، في مساهمتها في سير أحداث الرواية، باعتبارها نموذج للمرأة الذكية المنظمة والمناضلة والقوية، التي صبرت في مواجهة الكثير من المصاعب والمشاكل العويصة وتحملها مسؤولية بيت والدها وبيت زوجها، وفراقها عن حبيبها فلورنتينواريثا بسبب والدها لورينثوداثا وكأمثلة عن ذلك نذكر:«لقد فوجئت هي نفسها لانصياعها فمع أنها ما كانت تقبل ذلك في قرارة نفسها ولا في مجادلاتها الصماء مع زوجها...إلا أنها تورطت بأسرع مما كانت تظن في شبكة تقاليد عالمها الجديد ومكائده»[1].

ورد وصف فرمينا كامرأة جذابة وفاتنة بقوله: «كانت تمشي بكبرياء طبيعي، رأسها مرفوع ونظرها ثاقب، وخطواتها سريعة وأنفها شامخ...وبمشية غزالة تجعلها تبدو محصنة على الرصانة»[2]،ونجد أيضا: «كانت فاتنة حتى لتبدو وكأنها وحيدة وسط الحشد، كان كل ما ترتديه له لون ذهبي ملكي، ابتداء من الحذاء ذي الكعب العلي واذيال الثعالب على عنقها، وحتى القبعة التي لها شكل الجرس»[3] ،كانت مولعة بتربية الحيوانات فكانت تقتني مختلف أنواع الحيوانات، إلا أن الحيوان الوحيد الذي بقي معها بعد زواجها هي الببغاء فقد كانت «مولعة حد العبادة بالأزهار الاستوائية والحيوانات الداجنة، ولقد استغلت في بدء الزواج تأجج الحب لتقتني منها في البيت أكثر بكثير مما ينصح به العقل السليم»[4]، كما كانت لها عادات مختلفة كالتدخين وشم الملابس ونستدل بذلك من الرواية «اكتسبت عادة التدخين، رغم أنها كانت تدخن في الخفاء دوما وحتى بالخفاء عن زوجها وأولادها، ليس ذلك لأنه كان ينظر إلى المرأة المدخنة في العلن بغير الرضى، وإنما متعتها كانت تكمل في السرية»[5] بالإضافة

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص186.
(2) المصدر نفسه، ص57.
(3) المصدر نفسه، ص205.
(4) المصدر نفسه، ص27-28.
(5) المصدر نفسه، ص119.

إلى أنها كانت لديها حاسة شم قوية «والحقيقة أن حاسة الشم لم تكن تفيدها في غسل الملابس أو العثور على أطفال ضائعين فقط، لقد كانت حاسة التوجه لديها في جميع مستويات الحياة»[1].فهده الشخصية مثلت أنساق مختلفة داخل الرواية، فهي الإبنة والعشيقة، والزوجة والأم.

2-الشخصيات المسطحة (الثانوية):

ترانسيتواريثا:

وهي والدة بطل "الرواية فلورنتينواريثا"،«كانت ترانسيتو اريثا امرأة أربيعينية حرة، لديها ميل محبط إلى السعادة بفعل الفقر، وكانت تشارك في آلام ابنها كما لو كانت آلامها، فهي تقدم له المشروبات المهدئة حين تلاحظ أنه أخد يهدي أو تدثره بأغطية صوفية لتخدع القشعريرة التي تنتابه، لكنها تشجعه في الوقت ذاته على التسلية بإنهاك نفسه»[2]، حملت صورة الأم الطيبة والمقاومة والهادئة والحنونة فهي مليئة بالحياة حريصة على كل شيء وعلى مستقبل ابنها الوحيد رغم مرارة حياتها فقد ساهمت في البناء السردي من خلال تقديم النصح والدعم لإبنها.

لورينثوداثا:

من الشخصيات الثانوية التي أعطتنا لمحة عن حياة البطلة فرمينا داثا، فهو «رجل بدين جدا ذو سوالف طويلة مجعدة تختلط بشاربيه... لم يكن ذو صداقات كثيرة»[3]،كان يعمل تاجر بغال، قاسي القلب لا يهمه، إلا تحقيق مصالحه وتحقيق هدفه بتزويج ابنته برجل ثري، إذ وصلت قسوته بإبعاد ابنته عن حب حياتها فلم تكن صورته في الرواية لاتشبه صور الأب المثالي.

---

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص212.

(2) المصدر نفسه، ص22،23.

(3) المصدر نفسه، ص56.

دونيا بلانكا:

وهي والدة الدكتور "خوفينال أوربينو" وهي إمرأة متسلطة «أذاقها الترمل المرارة حتى استحال التعرف عليها، وجعلها مترهلة وساخطة ومعادية للدنيا»[1] ،فقد أذاقها الترمل المرارة فهي مثال تغير حياة المرأة الأرملة بعد وفاة زوجها من حالة الإستقرار النفسي إلى حالة الكآبة والتعاسة «تلك المرأة التي فرضت نفسها على الحياة وهي لا تزال فتية بأناقتها واندفاعها الاجتماعي، يراها الآن تدوي على نار هادئة وسط روائح الكافور التي تعبق من ملابسها كأرملة»[2]،فدونيا بلانكا مثلت نسقا لفئة من النساء وهن الأرامل والتغيرات النفسية التي تطرأ على حياتهم بعد وفاة أزواجهن فيعشن حالة من الروتين والكآبة والوحدة.

اسكولاستيكا:

وهي عمة فرمينا داثا،«ولها من العمر أربعين سنة وهي تفي نذر بلبس مسموح القديس سان فرانشيسكو عند خروجها إلى الشارع، وتكتفي بربط حبل الطائفة على خصرها فقط حين تكون في البيت»[3]،كانت بمثابة الأم بالنسبة لفرمينا داثا فهي التي قامت بتربيتها كما كانت ترافقها يوميا إلى المدرسة «كانت العمة اسكولاستيكا ملجأ تفهم وعطف للابنة الوحيدة لزواج بلا حب لقد ربتها منذ موت أمها، وبالمقارنة مع لورينوداثا كانت تتصرف كشريكة أكثر منها كعمة»[4] ؛كما كانت «العمة اسكولاستيكا تحمل غريزة الحياة وتميل إلى المشاركة فيها وهما أفضل صفتين لها»[5] ،إن العمة مثلت بديل عاطفة الأم بالنسبة لفرمينا التي لم تعرف حنان الأم إلا معها.

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص184.
(2) المصدر نفسه، ص100.
(3) المصدر نفسه، ص57.
(4) المصدر نفسه، ص59.
(5) المصدر نفسه، ص59.

هيلدبراندا:

هي ابنة خال "فرميناداثا "وهي فتاة جريئة محبة للحياة والمغامرة والتحدي «كانت هيلدبراندا ضخمة ومثينة، ذات بشرة ذهنية»[1] ،فإبنة خالها هي الصديقة الوحيدة لفرمينا التي استطاعت أن تحكي لها عن أسرارها،فإبنة خالها وعمتها الوحيدتان اللتان كانت تعرفان بسر علاقتها "بفلورنتينواريثا".

الأخت فرانكاديلالوث:

من الشخصيات الثانوية في الرواية والتي قامت بطرد فرمينا داثا من المدرسة بعد ضبطها وهي تكتب رسالة غرامية لفلورنتينو أريثا فهي «رئيسة راهبات ظهور العذراء المقدسة...كانت ألمانية رجولية، تتكلم بنبرة معدنية ولها نظرة امرأة لا علاقة لها بالعواطف الصبيانية»[2] ،فلم تكن ترفض أي طلب للعائلات الراقية ولم يكن شيء في العالم تكرهه فرمينا ككرهها لها.

أرملة ناتاريت:

من بين الأرامل التي كانت لها علاقات سرية مع "فلورنتينواريثا" أرملة "ناتاريت"كانت تبلغ من العمر ثمان وعشرين سنة وأنجبت ثلاث مرات لجأت لبيت فلورنتينو لأن قديفة أصابت بيتها وهي شخصية تعبر عن حياة الوحدة التي تعيشها المرأة بعد وفاة زوجها التي تلجأ لفلورنتينو لنسيان عذاب الترمل.

أوسينتا سانتادير:

من بين عشيقات فلورنتينو كانت أوسينتاسانتادير قد تزوجت زواجا عاديا وأم عشرين سنة لها ثلاث أبناء تزوجوا بدورهم وأنجبوا أبناء، كانت لها علاقة أيضا مع روسندي دي لاروسا وهو الذي أخذ فلورنتينواريثا إليها كانت تبلغ من العمر حوالي خمسين سنة من العمر «وكان باديا عليها ولكنها كانت تتمتع بغريزة خاصة جدا في الحب»[3].

---

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص119.

(2) المصدر نفسه، ص116.

(3) المصدر نفسه، ص159.

ليونا كاسياني:

هي شابة زنجية وجميلة «كانت ترتدي ملابس كملابس العبيد التي في الصور مع كشكاش واسعة ترفعها بحركة راقصة لتمر فوق برك الماء المتجمعة في الشوارع»[1]،وهي المرأة الوحيدة التي لم يمارس معها فلورنتينو الحب، لأنها كانت تريد منه العمل وليس الحب، هي نموذج المرأة النشيطة الوفية والذكية «فقد كانت ليوناكاسياني تتمتع بمواهب شيطانية في الوصول إلى الأسرار، فهي تعرف دوما كيف تكون حيث يجب عليها أن تكون وفي الوقت المناسب كانت ديناميكية، صامتة»[2]، فهي حكيمة صامتة لكن عند الضرورة تفلت الأعنة لطبعها الفولاذي فكانت تستعمله لصالحها.

أوليمبيا زوليتا:

وهي المرأة التي قام زوجها بذبحها، عند اكتشافه لخيانتها وهي راعية حمام طائشة «كان يبدو على أوليمبيا زوليتا أنها تنتمي إلى فصيلة الزنابير، ليس بسبب وركيها المرتفعين وصدرها الضامر وحسب، وإنما لكل ما فيها: «شعرها الذي كأسلاك النحاس وكلف وجهها، وعيناها المستديرتان والمتقدان»[3]، لم تكن امرأة جذابة بقدر ما كانت تبدو امرأة ظريفة، فكانت مغامرتها مع فلورنتينو اريثا تسببت لها بتحطيم حياتها الزوجية وأنهى حياتها بسبب علاقة عابرة.

باربارا لينتش:

هي عشيقة الدكتور خوفينال أورينو، «كانت خلاسية طويلة القامة، أنيقة ذات عظام طويلة، لبشرتها لون العسل الأسود...كانت تبدو وكأنها من جنس أكثر تحديدا من سائر أبناء البشر»[4]، هي فتاة سوداء جذابة

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص123.
(2) المصدر نفسه، ص127.
(3) المصدر نفسه، ص191.
(4) المصدر نفسه، ص214.

كانت تبلغ من العمر حوالي ثمان وعشرون سنة كانت تجيد القشتالتية، كما كانت دكتوراه في علم اللاهوت وابنة وحيدة للمحترم جونتان ب. لينتش، هي شخصية جذابة.

الخادمة غالابلاثيديا:

وهي خادمة فرمينا داتا فلم تكن في البيت مجرد عاملة فقط فقد «حلت محل العمة اسكولا ستيكا بحماسة شديدة وظرافة كبيرة حتى أن فرمينا كانت تخطئ وتظنها العمة وتحبها على أنها كذلك»[1].

لوثاريوغوت:

كان بمثابة الجد لفلورنتينو اريثا فكانت تجمع بينهما علاقة مثل الجد وحفيده «علاقتهما حسنة جدا سواء في العمل أو في حانات الميناء،....لقد اعتاد لوتاريو غوت الذهاب إلى هناك بعد وردية التلغراف الأخيرة، وكان يدركه الصباح في معظم الأحيان وهو ما يزال يشرب البنوتش الجامايكي ويعزف الأوكورديون مع طواقم ملاحي سفن جزر الأنتيل»[2]؛ كان لوتاريوغوت أستاذ العلم ليون الثاني عشر القديم في الموسيقى ،«كان بدينا يشبه السلحفاة له لحية مذهبة ويضع لدى خروجه ليلا طاقية من تلك التي تمثل رمز الجمهورية الفرنسية»[3]؛ كان رئيس فلورنتينواريثا في وكالة البريد، كما كان من أهم زبائن فندق العابرين بسبب فجوره وظرافته، فكانت النساء يتنازعن عن النوم معه.

العم ليون الثاني عشر:

هو علم فلورنتينو أريثا «وهو رئيس مجلس الإدارة والمدير العام لشركة الكاريبي للملاحة النهرية»[4]، وهو الذي منح ابن أخيه عملا في الشركة وأصبح فيما بعد وريثا له بعد تقاعده كان يحب الغناء فكان يقضي ساعات

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص120.
(2) المصدر نفسه، ص63.
(3) المصدر نفسه، ص63.
(4) المصدر نفسه، ص150.

فراغه في الغناء في الجنازات، بدأ حياته من لا شيء مثل شقيقه، وصلوا جميعهم إلى حيث يشاؤون رغم أنهم كانوا أبناء طبيعيين لم يعترف بهم آبائهم ورغم امتلاكه المال إلا أنه يعيش حياة تقشف مع زوجته وأبناءه الثلاثة مما ألصق فيه صفة البخل، قدمت هذه الشخصية الدعم والمساندة، فكان يؤمن بقدرات ابن أخيه في تحقيق طموحه ونستدل من الرواية على ذلك «لم يشك فيه العم ليون الثاني عشر أبدا هو أن شجاعة ابن أخيه هذه ليست وليدة الحاجة لكسب لقمة العيش، ولا وليدة صبر بهيمي ورثه عن ابيه وإنما هي وليدة طموح غرامي»[1].

روسالبا:

هي أرملة وأم حديثة الولادة لم تكن تبلغ من العمر أكثر من خمس وعشرين سنة «كانت نحيلة ومذهبة، ذات أجفان برتقالية»[2]، وهي التي قامت باغتصاب فلورنتينو وجردته من عذريته بعدما كان وفيا لفرمينا داثا بقلبه وجسده فبعد هذه الحادثة توالت علاقاته مع النساء لعبت هذه الشخصية دور كبير في تحرير فلورنتينو.

4- العادات والتقاليد:

إن الإنسان وليد بيئته فهو يتأثر بعادات وتقاليد المجتمع الذي يعيش فيه فتشكل هذه العادات والتقاليد سلوكه وتفكيره وثقافته، فالعادات هي «ما تعود الفرد والمجتمع عليه من سلوكيات يومية في كافة المجالات، وهي نتيجة للتفكير ثم الفعل والذي إذا تكرر أصبح عادة... وأن العادات مثل الأسلاك حينما تنسج معا يصبح كسرها، كما أن العادات لها ثلاثة عناصر هي: المعرفة والمهارة والرغبة»[3]، فالعادات والتقاليد وليدة الموروث الثقافي للشعب فهي تكون مرتبطة بالحكايات أو الأساطير، الأكل اللباس والدين وغيرها من مجالات الحياة المختلفة يتوارثها الإنسان من آبائه وأجداده فهي ظهرت منذ وجود الإنسان وتختلف بإختلاف المجتمعات، فهي تعبر عن نسق ثقافي متوارث عن الأجيال، والعادات هي «السلوكيات الاجتماعية والسياسية التي تنتقل من جيل

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص150.

(2) المصدر نفسه، ص123.

(3) إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: معجم مصطلحات عصر العولمة.www.kotobarabia.com، ص314.

إلى جيل ولا نستطيع تغييرها بسهولة والتي تترسخ في وجدان المجتمع ويعمل النظام السياسي على التشتت بها ونقلها للأجيال الجديدة»[1] ،ولهذا فالعادات هي قواعد سلوكية يصعب التخلي عنها لأنها مرتبطة بفكر المجتمع وسلوكياته، فكثرة تكرارها وتداولها يجعل منها أنماط سلوكية يصعب التخلي عنها لأنها تمثل هوية المجتمع وثقافته، وفي الرواية يحلق بنا الكاتب في أعماق منطقة "الكاريبي" في أمريكا اللاتينية ويغوص في عادات وتقاليد المنطقة في الحقبة الاستعمارية ونذكر في الرواية بعض العادات والتقاليد التي وردت في الرواية في مايلي:

1- المعتقدات:

«هي ما نعتقده من أفكار ومانؤمن به من آراء في مختلف المجالات وهي تظهر في نظرتنا للأمور، وقد تكون المعتقدات دينية غيبية وهي أقوى المعتقدات والمعتقد سلوك اجتماعي أقوى وأرسخ من السلوك والعادات والقيم»[2] ويتجلى ذكر بعض المعتقدات التي سائدة في منطقة "الكاريبي" فلقد كان المجتمع آنذاك يعتقد بأن البارود يقوم على تطهير الجو وبذلك يطرد الأمراض وذلك حسب اعتقادهم «منذ ايداع بلاغ الكوليرا، بدأ حصن الحامية المحلية بإطلاق قذيفة مدفع كل ربع ساعة في الليل والنهار إيمانا بالخرافة الحضارية القائلة أن البارود يطهر الجو »[3].

كما نجد معتقد آخر: «إذا كان اختراع التلغراف بالنسبة لها، كما هو بالنسبة لأناس كثيرين في تلك الحقبة، أمرا له علاقة بالسحر»[4]، كما نجد أيضا أنه «كان يشاع أن الفندق كان يحاكي تغريد عصفور حزين في الليالي العاصفة وأنه يتولى بألم لا يطاق حين يحرقون قريبا منه ريشة رخمة»[5]، فالمعتقدات السابقة ليس لها صحة في الواقع أو تفسير علمي لأنها مجرد تأويلات وخرافات توارثتها الأجيال فترسخت في الموروث الثقافي لمنطقة الكاريبي.

---

(1) ا غابريال غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص314.

(2) المصدر نفسه، ص427.

(3) المصدر نفسه، ص105.

(4) المصدر نفسه، ص59.

(5) المصدر نفسه، ص103.

2- الأعياد والمناسبات:

لقد تطرق الكاتب إلى ذكر مناسبات من مهرجانات واحتفالات وأعياد ليبرز لنا مدى تمسك المجتمع آنذاك بالقيم الدينية والعادات الاحتفالية ومن بين الأعياد نجد **"عيد العنصرة"** وهو من أهم أعياد المدينة للعبادة في قوله: «أعظم أعياد المدينة لعبادة الروح القدس»[1]، فالكاتب وإن لم يتطرق لهذه المناسبة الدينية بشمولية كبيرة إلا أنه قدم لنا لمحة بسيطة للأيام التي تمارس فيها العبادة في تلك المنطقة فهو تقليد تتوارثه الأجيال جيلا عن جيل وهذا ما يبرز قيام الدكتور "خوفينال أوربينو" بتعويد أبناءه ممارسة الصلاة والذهاب للكنيسة منذ الصغر نجد ذلك في قوله: «كان الدكتور خوفينال أوربينو يذهب مع أفراد عائلته مشيا على الأقدام من بيته إلى الكتدرائية، لحضور قداس الساعة الثامنة وكان ذلك عملا دنيويا أكثر منه دينيا»[2].

أما في المناسبات فقد أدرج لنا الكاتب مناسبات مختلفة نذكر منها: الاحتفال بجائزة **"اليوبيل الفضي"** وهو «احتفال خاص يقام بمناسبة مرور خمس وعشرين عاما على تأسيس أو إنشاء تلك المؤسسة أو الدولة أو قيام الثورة أو حرب معينة ...وهو في الغالب احتفال دعائي يقصد منه دعم المؤسسة أو النظام القائم من خلال هذه الاحتفالية»[3]،وفي الرواية نجد هذا الاحتفال ارتبط بمناسبة احتفال تلميذ الدكتور خوفينال أربينو بيوبيله الفضي في المهنة «الدكتور لاثيديس أوليفيا تلميذه النجيب الذي سيقيم وليمة غذاء احتفالا بيوبيله الفضي في المهنة».[4]

كما نجد بعض المناسبات كالمهرجانات والكرنفالات التي كانت تقام في المنطقة مثل **"مهرجان الزهور"** وهو مهرجان سنوي للشعر كان يشرف عليه الدكتور خوفينال أوربينو وزوجته فرمينا داثا«والذي كان أكثر مبادرات

---

[1] غابرييل غارسيا ماركيز:الحب في زمن الكوليرا، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص207.

[3] إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: في معجم مصطلحات عصر العولمة، ص519.

[4] غابرييل غارسيا ماركيز:الحب في زمن الكوليرا ، ص15.

الدكتور خوفينال أوربينو شهرة وديمومة...تلك المسابقة السنوية التي أصبحت تثير اهتمام شعراء بارزين ليس في بقية أنحاء البلاد وحسب، وإنما كذلك في بلدات الكاريبي الأخرى»[1].

كما تطرق الكاتب لذكر بعض المناسبات دون تفصيل مثل: «النزهات التمدنية، مهرجانات الزهور، الأحداث الفينة، اليانصيبات الخيرية، الاحتفالات الوطنية، الرحلة الأولى بالمنطاد»[2].

إن المناسبات التي ذكرناها آنفا شكلت نسقا ثقافيا يعكس خلفيات ايديولوجية والسلوكات المتداولة بين أفراد المجتمع فعكست لنا الرواية بعض نشاطات وعادات وتقاليد مجتمع منطقة الكاريبي فعبرت عن هوية المجتمع الذي متمسكا بجذوره.

5_الأنساق الحضارية والثقافية

1_وسائل النقل والإتصال:

لقد تطرق الكاتب إلى وسائل التنقل و التجوال في ذلك الوقت ومنه نستخلص الزمن الواقعي للرواية ومن وسائل النقل العربة ذات الحصانين فقد كانت عربة الدكتور اوربينو باحتفاظها الدائم ببريق غطائها الجلدي وبأجزائها المعدنية المصنوعة من البرونز حتى لايجعلها ملح البارود تتأكل، وكانت علاجها ودعائمها الخشبية مطلية بالون الأحمر مع خطوط ذهبية. كما هي العربات في ليالي الحفلات في اوبرافينا. كما شهد القرن التاسع عشر عدة تغيرات في وسائل النقل والإتصال وظهور الهاتف فمع «وصول أجهزة الهاتف الأولى، انهارت عدة زيجات كانت تبدو راسخة تحت نمائم الاتصالات الهاتفية المجهولة»[3]؛ فبعض التطورات كان لها تأثير سلبي على المجتمع، ومن وسائل التنقل ورد ذكر القطار والسيارات والذي كان استخدامهما حكرا على العائلات الراقية وتستدل بذلك من الرواية « السيارات الأولى التي شوهدت في المدينة والتي كان ذراع إدارة محركها قوية الإرتداد لدرجة أنها

(1) غابرييل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص171.
(2) المصدر نفسه، 189.
(3) المصدر نفسه، ص220.

انتزعت ذراع سائقها الأول»[1] ،نجد أيضا وسائل مختلفة لتنقل كالدراجة والمنطاد فظهرت في عدة مناسبات ونشاطات « وأجدر هذه النشاطات بالذكر هي المرحلة الأولى بالمنطاد، ثمرة مبادرة من مبادرات الدكتور خوفينال اوربينو التي لا تنضب، اجتمع معظم أهل المدينة عند شاطئ الأرسينال لإبداء دهشتهم من ارتفاع بالون الحرير الهائل ، الملون بألوان العلم الوطني في الجو، ليحمل أول بريد جوي إلى سان خوان دي لا ثيناغا»[2]، إضافة إلى ظهور السينما« حين افتتح دون غاليليو داكونشي أول فناء سينما»[3]، وهذه مجمل التطورات التي وردت في الرواية التي شهدتها منطقة الكاريبي خلال القرن التاسع عشر.

بالإضافة للمناسبات السابقة مناسبة أخرى و هي العميد وهي طقوس تقام للمولود الجديد ولقد تطرق الكاتب لهذه المناسبة الدينية و تداعياتها بقوله:« والابن الذي رغبا نية كلاهما، والذي ولد تحت برج الدلو، عمد على شرف جده الميت بالكوليرا»[4]، فالمولود في الديانة المسيحية يقام تعميده على شرف أجداده، وابن الدكتور خوفينال أوربينو تم تعميده على شرف جده.

كما كانت زيارة العرافات لدى النساء في تلك الفترة عادة فكن يذهبن للعرافات لكي تتنبأ لهن بالمستقبل ونجد ذلك في قوله: «كانتهيلدا براندسانشيست تمضي في تلك الأيام مهووسة بالأحلام بعد زيارة قامت بها لعرافة اذهلتها دقة بصيرتها»[5].

2-الطعام واللباس:

أن أبرز مايدل على تمسك مجتمع من المجتمعات بعاداته وتقاليده يظهر من خلال الحفاظ على نمط الأكل واللباس، فهي تبرز مقوماته الشخصية التي ينفرد بها ونستدل من الرواية « أن أكثر العائلات حبا للمظاهر

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص236.
(2) المصدر نفسه، ص201.
(3) المصدر نفسه، ص18.
(4) المصدر نفسه، ص146.
(5) المصدر نفسه، ص85

كانت تكتفي بأن يكون قميص الحوذي في عرباتها نظيفا، بينما تابع هوا مطالبة حوذي عربته بارتداء بدلة الحوذي المخملية الذاوية وقبعة مروضي السرك، التي فضلا عن كونها زيا قديما مهجورا، كانت تنم عن تقليد غاشم في قيظ منطقة الكاريبي»[1]، ونجد أيضا: «كانت فرمينا داتا قد ارتدت فستانا حريريا، فضفاضا مفلتا ، خصره عند الوركين وضعت من اللآلئ الاصلية بست لفات طويلة متدرجة وانتعلت حذاء املس ذا كعب عال لاستخدامه إلافي المناسبات الرسمية»[2]، ونجد أيضا حفاظ فلورنتينواريثا على موضته القديمة« بدلة من القماش الأسود مع صدرية وشريط حريري ومعقود على الياقة القاسية، وقبعة من اللبد، ومظلة من مخمل أسود كان يستخدمها كعكاز أيضا»[3].

كما نذكر أيضا العادات المتعلقة بالأكل عادات عائلة الدكتور خوفينال أوربينو في الطعام وتقديمه، فالعائلات الراقية كان لهم أسلوب محدد في الطعام «مائدة الولائم كل يوم، بشراشف مطرزة وأدوات طعام فضية وشمعات مأتمية... فنجان قهوة بالحليب و شطائر الدقيق بالجبن »[4]، ونجد أيضا « طبق الباذنجان اليومي بجميع أشكاله والذي كانت دونيا بلاتكا ترفض استبداله احتراما لزوج الميت»[5]، إن الأنساق التي ذكرها الكاتب سواء المتمثلة في المعتقدات والعادات والتقاليد ظهرت لتمثل ذلك الرجوع للمرجعيات والأصل والجدور بصورة جمالية تعكس واقع مجتمع منطقة الكاريبي، فهذه الرؤية الجمالية طبعت على الرواية رونق خاصا يبعدها عن الضجر والملل، وتحمل جميع خصائص الرواية الواقعية في تصوير حي للواقع بجميع جوانبه الإيجابية و السلبية، وفي ذات الوقت تعكس كثيرا من القيم والأنساق المضمرة والمرتبطة بطرقة التفكير في الحياة وفي بعض قضاياها، وتعكس أيضا موقفا من العادات والتقاليد والأفكار القديمة في منطقة الكاريبي.

---

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص19.

(2) المصدر نفسه، ص31.

(3) المصدر نفسه، ص51.

(4) المصدر نفسه، ص185.

(5) المصدر نفسه، ص185.

3-الموسيقى:

تمثل الموسيقى لغة إنسانية أخرى غير لغة الكلمات؛ فهي غذاء الروح، نظرا لما تحمله من نزعة إنسانية وخبرة جمالية مصاحبة لها تمثل أعمق الخبرات الجمالية والإنسانية فالموسيقى عرفت في جميع المجتمعات البشرية على أنها لغة الحوار، حوار العقل والروح، فهي تساهم بشكل كبير في استقرار الثقافات واستمرارها وخلودها في مجتمعاتها فهي تشكل نسقا ثقافيا.

فالرواية التي بين أيدينا ركزت على فن الموسيقى لأن الأدب والموسيقى يعكسان ثقافة المجتمع ووعيه، فالموسيقى لغة العالم الوحيدة التي تفهم عن طريق السمع فهي ليست لغة العاطفة فقط وإنما هي أيضا لغة الفكر، فالذبذبات الموسيقية لها تأثير على الجهاز العصبي للإنسان مما يبعث الشعور بالاسترخاء النفسي، فهي تعبر عن العواطف التي لا يستطيع الإنسان التعبير عنها بالكلمات ومن أمثلة هذا الأمر نجد ما ورد في الرواية ،«وقد وعد المكتبي نفسه بأن يرسل بالبريد كل جديد ومغري في كاتا لوجر يكورد، وخصوصا في موسيقى الكاميرا ليحتفظ باللقب الذي اكتسبه أبوه عن جدارة كأول داعية لموسيقى الكونشريتو في المدينة»[1]، فالدكتور خوفينال أوربينو كان مطلعا على كل جديد يخص الفن والأدب كما اعتبر الموسيقى لغة الحوار ونستدل من الرواية في قوله: «استشهد استشهادا خاطئا بسان توماس: تذكري أن كل ما هو طيب مهما كان منشؤه من الروح القدس. أتحبين الموسيقى؟...الموسيقى مهمة للصحة»[2]، ونجد أيضا: «وفي إحدى الليالي ودون سابق إنذار استيقظت فرميناداثا مرتعدة لسماعها سرناد كمان منفرد تعزف فالسا محددا...أكد فلورنتينو أريثا أنه هو صاحب الفالس وأنه أطلق عليه نفس الاسم، الذي يطلقه على فرمينا داثا في قلبه" الربة المتوجة»[3]، كما كان فلورنتينو أريثا «أكثر الشبان شهرة في وسطه الإجتماعي فهو أفضل من يرقص على أنغام الموسيقى الدارجة ويلقي القصائد العاطفية التي

---

(1) غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص146.

(2) المصدر نفسه، ص110.

(3) المصدر نفسه، ص70.

يحفظها على ظهر قلب، كما كان دوما رهنا طلب أصدقائه الذين يريدون من يعزف لهم سيرناد كمان منفرد تحت شرفات خطيباتهم لأنه كان يجيد العزف كما كان "لوتاريوغوت" يعطي دروسا في الموسيقى نستدل بذلك من الرواية: «الذي كان يعزف الأرغن أيضا في حفلات الكتدرائية الكبيرة ويعطي دروسا في الموسيقى في البيوت»[1] فالموسيقى هي انعكاس للذات ولثقافة مجتمع فهي لغة الحب والحوار.

[1] غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا ، ص55.

خاتمة

خاتمة:

من خلال دراستنا في رحاب فضاءات البنية السردية وتشكل الأنساق الثقافية في رواية "**الحب في زمن الكوليرا**""**لغابريال غارسيا ماركيز**" توصلنا إلى مجموعة من النتائج كانت بمثابة حوصلة لهذا البحث يمكن تلخيصها فيما يلي:

- قدم "**غابريال ماركيز**" في روايته "**الحب في زمن الكوليرا**" رؤى وشخصيات ومواضيع مختلفة من حب، وسياسة واستعمار وثقافة واقتصاد فاستطاع بناء نسق روائي عبر من خلاله عن رؤيته للأوضاع الاجتماعية وإبراز لعلاقة الحب المتينة.

– جاءت شخصيات الرواية على قدر من البساطة، كما حاول الكاتب من خلالها طرح قضية الحب في زمن صعب تحيطه ظروف صعبة من مخلفات استعمارية، وتسليط الضوء على وباء الكوليرا الذي انتشر في المدينة وأسقط عشرات الموتى.

–تكتسب الشخصية داخل الرواية دلالتها من خلال جملة الأفعال التي تقوم بها أو تنتسب لها، بالإضافة إلى الصفات التي تتسم بها عن غيرها من الشخصيات الأخرى على مستوى الرواية.

–تقوم الشخصية بأكثر من فعل وأكثر من أداء، وهذه الأفعال تختلف باختلاف مراحلها العمرية، فكل مرحلة تفرض على الشخصية وظيفة معينة.

–تشكل كل من الشخصية والزمان والمكان عناصر للبنية السردية، فلا يمكن أن تقوم الروائية دون عناصر المكان والزمان فالشخصية هي من تضيء، وتوضح المعالم الجغرافية وترسم الحدود المكانية، كما أن الزمان مرتبط بالشخصية فهي من تضبطه وتحدده بحضورها فيه.

يتضح لنا من خلال الرواية أن المكان ليس له حدود جغرافية وهندسية فقط بل هو عنصر أساسي في بناء البنية الحكائية للرواية.

– للمكان قيمة إيديولوجية فهو الوعاء الذي يكتسب فيه المرء معتقداته وأفكاره.

– انفتحت الرواية على عادات وتقاليد مجتمع أمريكا اللاتينية من خلال ذكر لبعض الطقوس والعادات التي مثلتها الشخصية.

– قدم لنا الكاتب صور مختلفة للمرأة في الرواية من خلال نماذج نسائية متعددة منها الأم، العشيقة والمومس، ليبين بذلك تعدد الإيديولوجيات والقيم التي ينشأ عليها مجتمع أمريكا اللاتينية (منطقة الكاريبي) وتحديد لرؤى مختلفة للمرأة.

– كما تعطي الرواية صورة لحياة ودور المثقف في مجتمعه باعتباره النموذج الواعي والسياسي والثقافي، فعبر الكاتب من خلال شخصية المثقف على القيم التي تشكل علاقته مع الآخرين والمجتمع.

– حظيت الرواية بجملة من العادات والتقاليد المختلفة والمتعارف عليها في المجتمع، والموجودة منذ القدم، فعبرت عن تجدر هذه القيم في أوساط بنية المجتمع وتشكيلها لنسق ثقافي داخل الرواية.

–كما أن "**ماركيز**" استطاع من خلال روايته إبراز لبعض خبايا المجتمع بما يتعلق بخلفيات الاستعمار وثقافة المجتمع.

– تضمنت الرواية صورة للعاشق الولهان ورسم صورة للحب العميق ومكافحة الحبيب ومواجهة ظروفه القاسية وتخطيها بكل رجولة وتحقيق هدفه في نهاية الرواية بالوصول إلى محبوبته.

– قدمت لنا الرواية ذلك الكفاح الذي يرسم العشيقان دون الاكتراث بالظروف الخارجية أو المحيطة أو خوفهم من مرض الكوليرا.

–تجلىفي الروايةذكر لمرض الكوليرا وخلفياته على منطقة أمريكا اللاتينية فحمل شخصيته الرئيسية أعراض مرضالكوليرا كدليل على قوة تعلقه بمحبوبته وعشقه لها.

– أظهرت الرواية في بعض مضامينها على الفروقات الاجتماعية والطبقية التي كانت مانعا في اجتماع الحبيبان.

–كانت شخصية البطل **"فلورنتينواريثا"** رمزا للفحولة والمثابرة والتحدي.

–احتلت السفينة مكانا مركزيا مهما في الرواية باعتبارها الملجأ الأخير الذي أوا اليه العاشقان رغم كبرهما في السن، فكانت رمز للحب والحياة والأمان.

–صورت الرواية أن الحب الصادق لا يموت مهما كانت مصاعب الحياة فيبقى الحب مستمرا في الرواية حتى مرحلة الشيخوخة.

ملحق

نبذة عن "غابريال غارسيا ماركيز":

يعد «غابريال ماركيز ما أهم الكتاب العالميين في المجال الروائي لتميز هذا الأخير في اسلوبه ومواضعه المطروحة، حيث أن كل أعماه الروائية كانت أم القصصية أوالحكائية تشهد فور صدورها بالإسبانية ترجمة إلى كل لغات العالم الحية، فقد انتقل بآداب أمريكا اللاتينية إلى كل مكان»[1].

ولد **"غابريال غارسيا ماركيز"** عام 1928م، في**"اراكاتاكا"** شمال كولومبيا ودرس في بوغوتا العاصمة في مدرسة يسوعية، لينتقل بعدها إلى الجامعة، وقد عمل **"غابريال"**صحفيا حيث زار العديد من البلدان العالمية من بينها روما وباريس، كما عاش **"غابريال"** في فترة من حياته في مكسيكو وكتب عدد معتبر من سيناريوهات سينمائية حيث نشر**"ماركيز"** أول قصة له عام 1955م، وهي قصة **"غرباء الموز"**حيث بدا بنشر أعماله وذاع صيته بعد نشره لرائعته**"مائة عام من العزلة"** عام 1967م والتي ترجمت إلى 32 لغة ومن بينها العربية، وقد حاز في ديسمبر 1982م على **"جائزة نوبل للأدب"** وذلك لرواياته وقصصه التي برع في كتابتها حيث استطاع الجمع بين ما هو واقعي وغرائبي، حيث يعكس لنا في أعماله واقع محيطه بأكمله فيعد **"غابريال"** أول كولومبي نال **"جائزة نوبل للأدب"**فهو يستمد من المخيلة الكثير من الأفكار والصور ليجسدها في كتاباته وبهذا يستطيع أن يحقق تآلفا وانسجاما، حيث يقول ماركيز عن الخيال بأنه "هو في تهيئة الواقع ليصبح فنا" ويقول عن الغرائبي "يأخذني ولا يبقى من الواقع إلا أرض القصة"، وقد عبر عن رائعته **"مائة عام من العزلة"** بأنها تعود إلى أدب الهروب من الواقع حيث كان هاربا مما هو معاش[2].

كما تجدر الإشارة إلى أن غابريال ماركيز قد رفض تحويل رواياته إلى أفلام سينمائية، حيث أراد أن يبقى على مخيلة القارئ حرة غير مؤطرة فهو يفضل أن يتخيل القارئ الشخصيات كما يحلو له، وأن يرسم ملامحها مثلما

(1) عصام محفوظ: عشرون روائيا يتحدثون عن تجاربهم، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 1998، ص11.

(2) ينظر: غابريال غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، تر: صالح علماني، مكتبة نوبل، دمشق–بيروت، ط1، 1991، ص5–6.

يريد كما أن ماركيز أشار إلى واقع الكاتب في المجتمع وتفاعله معه، حيث يرى بأن الأدب نتاجا اجتماعيا، فالعمل الأدبي هو نتاج فردي بالإضافة إلى كونهيرفض جميع أشكال الممارسات القمعية الدكتاتورية في العالم وخاصة الموجودة في أمريكا اللاتينية ومن هنا فقد اشتهر **"غابريال"** كأفضل الكتاب عبر تاريخ العالم بفضل كتاباته التي سافرت عبر أرجاء العالم وترجمتها إلى لغات متعددة، فتعلقت القلوب بها فمن أشهر أعماله التي برزت بقوة نجد : **"مائة عام من العزلة"،"الحب في زمن الكوليرا"، "ليس للكولونيل من يكاتبه"،"خريف البطريق"، "قصة موت معلن"، "في ساعة نحس"**وغيرهامن أعماله الروائية والقصصية الرائعة التي وجدت لنفسها مكانا لامعا وسط عدد كبير من الكتابات الروائية العالمية [1].

[1] ينظر:غابريل غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا ، ص 6.

ملخص الرواية

"**الحب في زمن الكوليرا**" هي رواية للكاتب الكولومبي "**غابريال غارسيا ماركيز**"، تعانق أحداث الرواية نهاية القرن التاسع عشر، زمن الحروب الأهلية والأوبئة أثناء احتلال إسبانيا لجزيرة الكاريبي، وهو زمن يستفيق المجتمع الفقير في الكاريبي ليجد نفسه وجها لوجه مع إنجازات القرن العشرين بكل تأثيراتها على نمط حياتهم فيتطرق الكاتب إلى وصف دقيق للمظاهر الاقتصادية والثقافية والسياسية التي تدل على زمن الرواية،ووصف للشخصيات من مختلف الفئات من موظفين وأمهات وبحارة وغانيات وأطباء وعاملات تنظيف.

تروي أحداث الرواية قصة حب بين "**فلورنتينو أرينا**" و"**فرمينا داثا**" وهما بطلا الرواية منذ سن المراهقة حتى بلوغهما سن السبعين، تبدأ أحداث الرواية بتصوير حالة انتحار اللاجئ اللاتيني "**جير ميادي سانت آمور**"ووصف حالة الجثة والبيت الذي كان يعيش فيه وذلك يوم العنصرة الذي يعتبر من أعظم اياد العبادة وفي اليوم ذاته أيضا توفي صديقه في لعبة الشطرنج الدكتور "**خوفينال أوربينو**" أثناء محاولته لإنقاذ ببغاءه من فوق شجرة المانغا، فهذا الحدث مقارنة لباقي أحداث الرواية يعتبر جزءا ثانوي ومحركا للأحداث المقبلة،فوفاة الدكتور "**خوفينال أوربينو**"كانت نهاية وبداية جديدة لاجتماع قلبين فرقتهما الظروف والزمن، فكانت وفاته شعلة أمل "**لفلورنتينو أريتا**" للعودة للقاء محبوبته بعد فراق دام إحدى وخمسون سنة وتسعة شهور وأربعة أيام فبعد وفاة الدكتور وهو زوج "**فيرمينا داثا**" أعاد "**فلورنتينو أريتا**" وعده الذي قطعه لفرمينا في شبابه بإخلاص لحبها، لكن هذه الأخيرة واجهته بالرفض، ومن هنا يبدأ "**ماركيز**" قص أحداث الرواية عائدا بالذاكرة إلى ما يزيد عن نصف قرن، إلى بداية اللقاء الأول الذي جمع بين الشابين المراهقين، إذ كان لقاءهما لأول مرة في منزل "**فيرمينا داتا**" أثناء توصيل "**فلورنتينو أريثا**" طردا لوالدها "**لورينثوداثا**"وكان يعمل آنذاك في التلغراف هذه النظرة العابرة هي أصل كارثة الحب، والذي لم يستطع الوصول إليها إلا من خلال الرسائل والبرقيات ووعده لهابالزواج لكن أحلامهتحطمت، فوالدها كان يريد أن يجعل من ابنته سيدة عظيمة، فقام بترحيلها عند بنت

خالها"**هيلدبراندا**"فأصبحتا تتشاركان أسرارهما وفي إحدى الأيام تصاب "**فرمينيا**" بحمى فيعتقد والدها أنها مصابة بالكوليرا فيرسل بطلب الدكتور "**خوفينال أوربينو**" والذي كان خريج مدارس باريس، وفي ذلك اليوم تلتقي بزوجها لأول مرة والذي يطلب فيما بعد الإذن من والدها بمراسلتها والذي يساعده في ذلك لكون الدكتور من عائلة ثرية.

ترفض فيرمينا في بداية الأمر الزواج بالدكتور غير أنها في الأخير استسلمت لرغبة والدها غير مبالية بمشاعر "**فلورنتينو**"،وتسافر مع الدكتور إلى مختلف أنحاء اوروبا وخاصة باريس، فتصبح من نساء المجتمع الراقي وفي المقابل كان "**فلورنتينو**" يعيش حالة نفسية صعبة فتطلب أمه من عمه "**ليون الثاني عشر لواتيا**"أن يجد له عملا لديه لكي ينسى ويبتعد عن واقعه المرير، فبعد حادثة الاغتصاب التي تعرض عليها على متن السفينة حاول تعويض حب الروح بحب الجسد بطريقة الأخذ أكثر من العطاء دون أن يرتبط بعلاقة جدية إلى حد الالتزام لكي يظل حرا أملا في الاقتران "**بفرمينا داثا**"، بعد وفاة زوجها فيرتقي في عمله في شركة الملاحة البحرية كما يصبح وريث لعمه، بينما كان هو يرتقي في عمله كانت فرمينا تعيش حياتها الزوجية مع"**أوربينو**" التي أنجبت منه ولدا وبنت.

كان "**فلورنتينو أريثا**" يحب النساء اللواتي يعرفهن بطريقة ما ويحببنه إلا أنه كان يعتبر نفسه طوال الوقت زوجا "**لفرمينا**" فحافظ على سرية تلك العلاقة كما رفض البوح بها لأي امرأة ويرفض أن تقاسمه أي منهنّ سريره في بيته المعد لها فقط، لم يكن يعذبه ضميره أو يبعده عن تصميمه اي شيء حتى حين كان سببا في قتل احداهن من قبل زوجها بعد اكتشافه لخيانتها له وحتى حين كان سببا في انتحار الفتاة التي كان وصيا لها والتي تصغره بستين عاما "**أمريكا**" التي كانت تشاركه سريره لأنه صدها بعد وفاة زوج فيرمينا داتا لقد كان زوج "**فيرمينا**" طبيبا مثاليا إلا أنها بعد وفاته أدركت أنه كان على علاقة بزنجية خلاسية، بعد نزوة تعرض لها أثناء فترة حياتها التي لم تخلو من الرواسب والخلافات نصف قرن، فبعد وفاة زوج فيرمينا تعجل فلورينتو وسارع لتقديم عهد الحب لفرمينا

لكنها لم تقبل تصرفه وقامت بطرده لكن امله استمر في كسب صداقتها بطريقة أكثر عقلانية بزيارتها في بيتها والتحدث معها إذ لم تعد الرسائل العاطفية لها أي تأثير على امرأة في السبعين من العمر.

ولكنها فيما بعد تقبل زيارته في منزلها وكان يقوم بالتراسل معها عبر برقيات يعبر فيها عن تأملات في الحياة والزواج، فيكسب رضاها حتى بعد كبر سنهما.

وفي الأخير تنتهي أحداث الرواية على سفينة نهرية حيث يدعو "فلورنتينو أريثا" حبيبته لرحلة نهرية تمتلكها شركته فتوافق على الأمر، وهنا تكتشف أنها لا تزال تحبه رغم علمها بأن عمرها لا يصلح للحب فيتخلص من جميع المسافرين على متن السفينة بخدعة أن السفينة عليها وباء الكوليرا لكي لا تنتهي الرحلة ويكون الفراق، ليبقى مع محبوبته للأبد وتنتهي الرواية والسفينة تعبر النهر ذهابا وإيابا رافعة علم الوباء الأصفر دون أن ترسو إلا لتزود بالوقود، فالحب والحرب والكوليرا تالوت الموت والحياة، والحب عكس الوباء والحرب فهو يضمن لصاحبه الخلود.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

– المصادر:

- غابريال غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، تر: صالح علماني، مكتبة نوبل، دمشق – بيروت.ط1، 1998.

المعاجم:

1- إبراهيم مصطفى حامد عبد القادر وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول-تركيا، مجمع اللغة العربية، ج1.

2- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، دار صادر، ج10، بيروت-لبنان، ط1، 1414 هـ.

3- ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة-مصر، د.ط، د.س.

4- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والشر، بيروت-لبنان، مج7، ط1، 2000، 2003-2005.

5- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، مج7، ط1، 2005.

6- أبو الحسن أحمد بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون و أخرون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، ج1،ج3، ج5، د.ط، 1399هـ-1975م.

7- بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، د.ط،1987م.

8- لبنان، ج5، 1399هـ-1979م.

9- محمد الدين الفيروز أبادي: قاموس لمحيط، تح: أبو الوفا نصر الهوريني المصري الشافعي، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط3، 1430هـ-2009م.

المراجع:

1- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1 ،1431هـ-2010م.

2- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان-الأردن، ط1، 2004م.

3- أحمد يوسف: القراءة النسقية، الدار العربية للعلوم بيروت –لبنان، ط1 ،1428هـ-2007م.

4- إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: معجم مصطلحات عصر العولمة، www.kotobarabia.com

5- جمال بندحمان: الأنساق الدهنية في الخطاب الشعري، للرؤية والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1 ،2011م.

6- جميل حمداوي: نحو نظرية وأدبية جديدة (نظرية الأنساق المتعددة)، مكتبة المثقف، د.ب، ط1 ،2006.

7- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1999م.

8- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1999.

9- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، منشورات اتحاد كتاب العرب، د.ط، 1998.

10- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في رواية نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، د.ط، 2010.

11- صبيحة عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدولاي، عمان – الأردن، ط1، 1426هـ-2006م.

12- عبد الرحمن خليفة، فضل الله محمد إسماعيل: المدخل في الإيديولوجيا والحضارة، مكتبة ستان المعرفة، د.ب، د.ط ، 2006.

13- عبد الرحيم الكروي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة – مصر، ط3، 1426هـ،2005م.

14- -عبد الله الغدامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المملكة المغربية –الدار البيضاء، ط3، 2005.

15- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية، الكويت، د.ط، 1998م.

16- عبوب باية: الشخصية الأنتربولوجية العجائبية في مائة عام من العزلة لـ: غابريال غارسيا ماركيز، دار الأمل، تيزي وزو- الجزائر، د.ط، د.س .

17- عصام محفوظ: عشرون روائيا يتحدثون عن تجاربهم، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1998.

18- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديثة، القاهرة – مصر، ط1، 2011م.

19- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت – لبنان، ط1، 2003.

20- محمد سبيلا: اللإيديولوجيا نحو نظرية متكاملة، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1992م.

21- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، موقع اتحاد الكتاب العرب، شبكة الأنترنت، دمشق–سوريا.

22- محمد نجيب العمامي، البنية والدلالة في الرواية، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، السعودية، ط1،1434هـ -2013م.

23- محمود عبد المعبود مرسي، علم الإجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الإجتماعي، مكتبة العليقي الحديثة، القصيم – السعودية، ط1، 2011م.

24- محمود محمد ملوذة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، أربد – الأردن، ط1، 2010.

25- مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الحقوق للطباعة والنشر والتوزيع، بسكرة – الجزائر، ط2، 2009.

26- ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب اللإمتناع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق – سوريا، د.ط ،2011.

27- الهادي محمد السعدي: الفكر الديني عند مالك بن نبي، الدار العثمانية، الجزائر، ط1.

- الكتب المترجمة:

1- ارثر برجر: النقد الثقافي، تر: وفاء إبراهيم رمضان بسطاويس، د.ب، د.ط، د.س.

2- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وأخرون، منشورات الإختلاف، ط3، 2003.

3- ز. برون وف بوريكو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع، تر: سليم فؤائد، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ب، ط1، 1456هـ-1916م.

الدراسات والأبحاث:

1- خالد زيغمي: نحو أفق دراسة نسقية للظاهرة الأدبية وتاريخ الأدب، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2، "مجلة العلوم الاجتماعية"، 23 ديسمبر2016.

2- خيري شلبي: الأبحات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة-مصر، د.23، ط1، 2008.

3- عدلان رويدي: الرواية وحوار الأنساق الثقافية، أبحات في اللغة والأدب الجزائري، "مجلة المخبر"، ع10، جامعة بسكرة –الجزائر.

4- عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات، عبدا لحميد هدوقة، دراسة سوسيو بنائية، الجزائر، 2008.

5- فتيحة الطويل: النظرية الوظيفية الجديدة وتحليل البناء الاجتماعي، "مجلة التغير الاجتماعي"، ع1، جامعة بسكرة-الجزائر.

6- محمد مصطفى حسانين: استعادة المكان (دراسة في أليات السرد والتأويل)، رواية "السفينة لجبرا إبراهيم جبرا (نموذجا) "www.kotobarabia.com

7- الموسوعة العربية العالمية: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط2، 1419هـ-1999م.

8- نبيل بوسليو: الإيديولوجيا في الرواية "رواية الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي –نموذجا-"،"مجلة البحوت والدراسات الإنسانية"، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة، ع8 ،2014.

المذكرات:

1- حنان بوقرة: جمالية المكان والزمان في رواية الفضيلة ل: مصطفى لطفي المنفلوطي، "مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر"، جامعة محمد بوضياف، لمسيلة، 2016.

2- سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، جامعة الجزائر، "مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة وآدابها، جامعة الجزائر،2003-2004.

3- فيروز جدي، وفاء حطابي: البنية السردية في رواية طوق الياسمين، "مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر"، تبسة، 2016-2017.

4- قماري ديامنته: النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي، "مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي"، جيجل، 2013-2014.

فهرس

الموضوعات

المحتـــــوى	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ–ج
الفصل الأول: تحديد المفاهيم	
I/البنية السردية	05
أ–لغة	05
ب–إصطلاحا	06
2–مفهوم السرد	06
أ–لغة	06
ب–إصطلاحا	07
3–مفهوم البنية السردية	08
1–مكونات السرد	10–08
أ–الراوي	11–10
ب–المروي له	12–11
ج–المروي	13–12
2–عناصر البنية السردية	13
–المكان	13
أ–لغة	13
ب–إصطلاحا	14
ج–أنواع المكان	15
–الزمن	16
1–مفهوم الزمن	16
أ–لغة	16

ب–إصطلاحا	18–17
ج–المفارقة الزمنية	18
1/الإسترجاع	19
2/الإستباق	20–19
د–الإيقاع الزمني: الحركة السردية	20
–الخلاصة	20
–الحدف(القفز)	21
–الوقفة(الإستراحة)	21
–المشهد	22
–الشخصية	22
أ–لغة	22
ب–إصطلاحا	25–23
2–أنواع الشخصية	25
أ–الشخصية النامية(الرئيسية)	25
ب–الشخصية المسطحة(الثانوية)	26
II/ الأنساق الثقافية	27
1–مفهوم النسق	27
أ–لغة	27
ب–إصطلاحا	29–28
2–شروط النسق	30–29
3–أنواع النسق	35–31
4–مفهوم الثقافة	35
أ–لغة	36–35
ب–إصطلاحا	37–36
5–النسق الثقافي	41–37

6-النسق من منظور الإتجاهات النقدية الحديثة	41
7-النسق في الدراسات البنيوية	42
8-دور الشكلانيون الروس في تأسيس المصطلح	44-43
9-مفهوم الايديولوجيا	47-44
10-الفرق بين النسق و الايديولوجيا	48-47
الفصل الثاني: تجليات وجماليات الأنساق الثقافية في رواية "الحب في زمن الكوليرا	
I/ تجليات الأنساق الثقافية في رواية "الحب في زمن الكوليرا" ل:"غابريل غارسيا ماركيز"	73-50
1-صورة المرأة	50
أ-المرأة الأم /الذاكرة	55-50
ب-المرأة العشيقة /الحب	58-55
ج-المرأة المومس / الجسد	64-59
2-صورة المثقف	68-64
3-نسق الفحولة	73-68
II/ جماليات الأنساق الثقافية في رواية "الحب في زمن الكوليرا"	73
1-المكان	73
1/1-المكان المغلق	80-74
2/ المكان المفتوح	85-80
2-1- الزمن	85
-المفارقات الزمنية في رواية "الحب في زمن الكوليرا"	85
1/جدول يمتل تقنيتي الاستباق و الاسترجاع	87-86
-تسريع السرد	89-88
-تبطيء السرد	91-89
3-الشخصية	92
1/الشخصية النامية(الرئيسية)	95-92
2/الشخصية المسطحة(الثانوية)	100-95
4-العادات والتقاليد	101-100
1-المعتقدات	101

2–الأعياد والمناسبات	103–102
5–الأنساق الثقافية والحضارية	103
1–وسائل النقل والاتصال	104–103
2–الطعام واللباس	105–104
3–الموسيقى	107–106
خاتمة	109
ملحق	117–113
قائمة المصادر والمراجع	122–119
فهرس الموضوعات	127–124