الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

عنوان المذكرة:

جماليات البنية السردية

في رواية "رماد الذاكرة المنسية" لمصطفى بوغازي

مذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

– لبنى بولعراق

– ريمة بوطريف

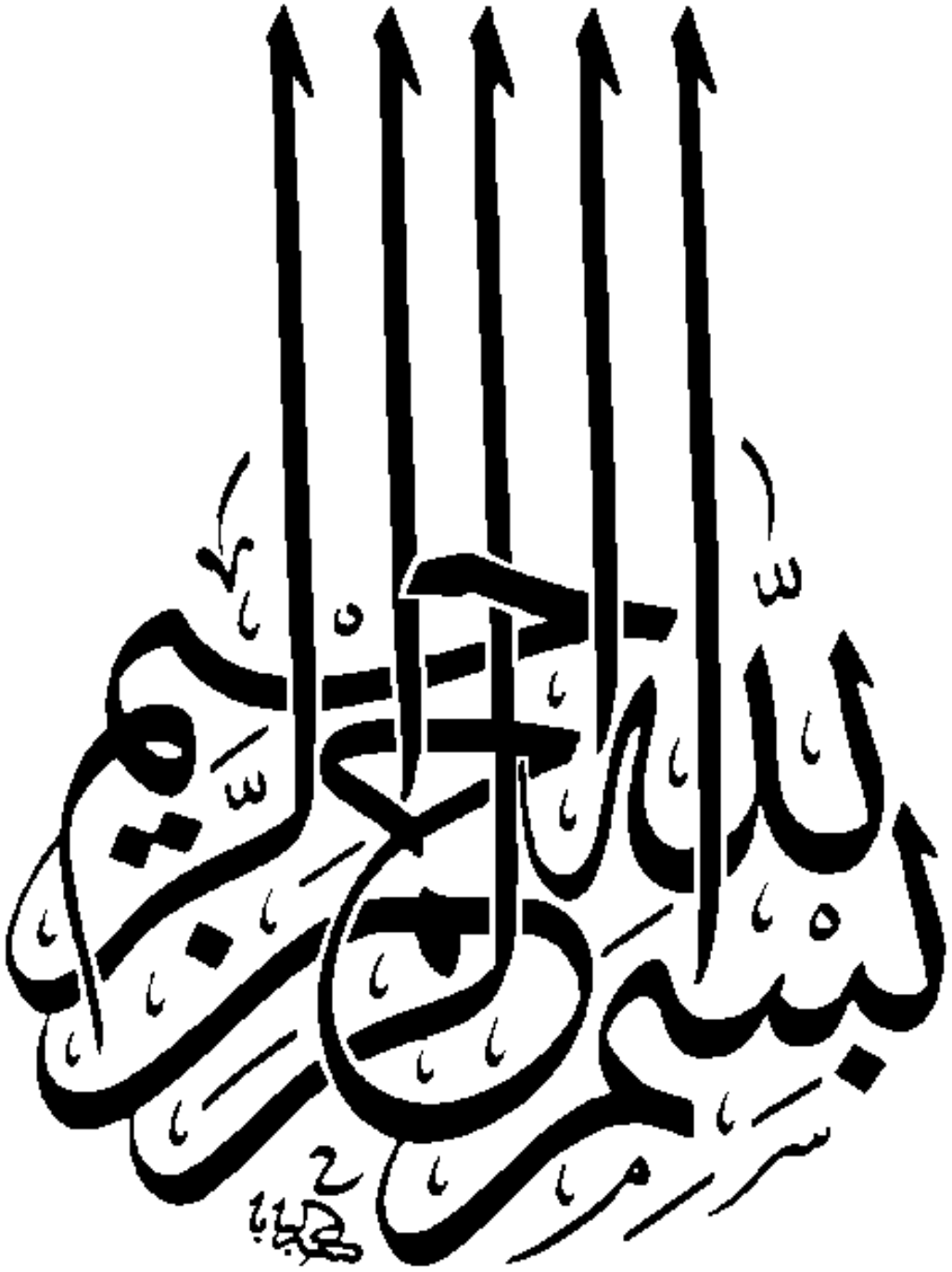
إشراف الدكتور:

– كمال بولعسل

أعضاء لجنة المناقشة:

د/ فيصل الأحمر	جامعة جيجل	رئيسا
د/ كمال بولعسل	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
د/ خالد أقيس	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية: 2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

قال الله تعالى: « لئن شكرتم لأزيدنكم»

فالحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على الذي بعث ليخرج الناس من الظلمات إلى النور، وعلى آله وصحبه شموس الضحى، وقناديل الدجى.

وبعد:

أبدأ شكري وحمدي لله عز وجل خالق الكون، مالك السموات والأرض، مدّبر خلقه، ومقدر شؤونه،

بعد ذلك أتوجه بأسمى عبارات الشكر والإمتنان والتقدير إلى الأستاذ الفاضل

"بولعسل كمال"

فما كان لمذكرتنا أن تخرج إلى النور لولا التوجيه السديد وملاحظاته القيمة التي كان لهما أثر كبيرا في إظهار هذه المذكرة.

كما نتوجه بالشكر إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة جيجل

وكل من ساهم في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد،

باركهم الله ورعاهم لما فيه الخير والصلاح.

إهداء

الحمد لله وحده والصلاة والسلام على من لا نبي بعده

أحمد الله كلّ الحمد لبلوغي هذه المرحلة، وما توفيقي إلاّ به سبحانه، فبعد مشقة زرعت في أنفاسي، حصدت ثمرة لأزيل بها عنائي.

إنّها ثمرة قد بصمتها وأنجبتها لهذا الوجود، وأتمنى من الله أن يرزقني بها القبول.

أهديك أيتها الثمرة، إلى روح حلوة كالتمرة.

إليك يا من علمتني أسرار هذه الحياة، ولم تبخلي علي يوما بالدعوات، يا من حرصت على راحتي وأزحت عني كلّ فاقتي،

أذقتني طعم الحياة السعيدة، وبنيت معي أحلامي لتصبح حقيقة.

إليك يا جوهرة قلبي ونبضي، أمي الغالية **"مسعودة"** أدامك الله فوق رأسي يا جنة ذقتها في هذه الأرض.

"اللهم اجعل أمي سيدة من سيدات أهل الجنة واجعل الحوض موردا لها، والولدان المخلّدون خدما لها، والسندس والإستبرق لباسا لها، والقصور سكنا لها" اللهم آمين.

إليك أنت يا أبي الغالي **"عبد السلام"**، الذي تركت في عائلتنا فراغا رهيبا، كم حلمت أن تشاركني أفراحي وأحزاني حلمت أن تكون معي لترعاني؛ آه كم اشتقت إليك شوق الصغير لأمّه وتمنيت أن أفرحك وأدخل السرور لقلبك، لكن هذا قضاء الله وقدره؛

أسأل الله العظيم أن يدخلك فسيح جنانه، وأن يحشرك مع خاتم أنبيائه "محمد صل الله عليه وسلم"، قدّر الله وما شاء فعل.

إليكما يا من أنرتما الشموع لأشقّ بها سراديب الظلام، يا من تعبتما على راحتي وحرصتما دوما على سعادتي، علمتماني أسرار هذه الحياة وأزلتما كل عراقيلها، إليكما يا ساعديّ **"سمير"** و**"حسين"**، أسأل الله أن يديمكما إليّ.

إلى أخواتي العزيزات الطيّبات والحنونات: **"نصيرة"**، **"نزيهة"**، **"وهيبة"**، يا من وقفتن معي وشجّعتنني، زرعتن الثقة في نفسي وساعدتنني اليوم وأمس، علمتنني الصبر والتفاؤل لأنّ نفوسنا خلقت لتقول غدا غدا الخير وُجدا.

إلى أبناء أختي: **"آية"**، **"هناء"**، **"يوسف"**، **"سيف الدين"** أتمنى من الله أن يحفظكم ويحقق لكم العديد من النجاحات

إلى عمّي الذي لم يبخل علي بحنانه، إلى زوجته وإلى ابنته الوحيدة **"سميرة"**، إلى أبناء عمي، على عماتي الحنونات الطيبات

أحبكم وأتمنى لكم دوام الصحة والعافية.

إلى خالتي الوحيدة وابنتها العزيزة **"وردة"**

إلى **"جدّتي العزيزة"** وأبنائها و**"جدّي"** أدخله الله فسيح جنانه.

إلى أقربائي فردا فردا، أحبكم دودما دوما.

إلى صديقة الطفولة، ورفيقة الدرب وشمعة أضاءت لي هذه الحياة، ووردة أهدتني عطرها الفوّاح،

شريكة ثمرتي، وساكنة مخيّلتي دوما وأبدا **"ريمة"**.

إليك يا قريبتي ورفيقتي ومنبع ضحكتي وصديقة طفولتي **"وسام"**، جعل الله حياتك كلّها في وئام وأحلامك تتحقق مع الأيام.

إلى كل أصدقائي وكل أحبابي الذين كانت لهم بصمة في قلبي، وارتجفت لهم رجفة من حبّي.

إلى كل من أعانني في بحثي هذا من قريب وبعيد، أعانني ولو بتلميحة، أو قابلني ببسمة، وكلمة طيبة.

والحمد لله دائما وأبدا.

لبنى

إهداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك، ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك، ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك، ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك.

إلى من هو الحق بالحمد والثناء إلى الله سبحانه وتعالى "جلّ جلاله"، أتضرّع شاكرة ممتنة، فأنت الأحق بان تحمد وأنت الأحق بأن تشكر فشكرا يا الله لأنّك تسمعني مهما ابتعدت عند وترحمني مهما قصّرت وتأخذ بيدي كلّما إليك عد،

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة "نبينا محمد صلى الله عليه وسلم"

واقتداء بقوله "صلى الله عليه وسلم" **"من لم يشكر الناس لم يشكر الله"**

أهدي ثمرة جهدي هذه إلى من عجز اللسان عن شكرها، إلى الشمعة التي ذابت من أجل أن تضيء لي دربي، إلى النبع الذي ينضب بدون مقابل، إلى أول حب عشته بدنياي وأول اسم تنطقه شفتاي إلى من كانت لي صدرا حنونا وسندا لي في شقائي وسعادتي وفرشت لي الأرض ورودا وجعلت رائحتها نسيما يدخل أنفاسي، إلى التي بدونها يغيب كلّ كطعم حلو الحياة، إليك يا زهرة حياتي وأعزّ إنسانة في الدنيا أمي الحبيبة الغالية **"زهية"** فاللهم يا رب السموات والأرض عن كلّ ثانية قضتها أمّي في تربيتي وسهرت لراحتي أن تحفظها بعينك التي لا تنام.

إلى من جعل مني امرأة ومنحني القوة والشجاعة، وكان قدوتي وسندي في الحياة وأنار دربي بنصائحه وإرشاداته، إلى من تحمّل مشاق طريقي بطيب خاطر، إلى من كرّس حياته وجهده، وزرع في نفسي بذور حب العلم وأسقاها بجهده لأصل إلى أسمى مراتب العلم والخلاق، وكان لي حارسا طول عمري، إليك يا خيرة الرجال أبي الغالي الحبيب **"مخلوف"**، فيا رب إنّي استودعتك قلبا لا أقوى العيش بدونك، فاللهم احفظه أينما وطأت قدماه.

إليكما يا زهرات الياسمين والفل التي تفوح عطرا يحيي أنفاسي، أخواتي وأمان قلبي "هالة"، "وردية"، فاللهم ألبسهما لباس العافية واكفهما ما أهمهما وأسعد قلبيهما وارزقهما من واسع كرمك.

إليكم يا بسمة عمري وأملي في هذه الدنيا وسرّ سعادتي إخوتي "أحسن"، **"محي "الدين"**، **"عزالدين"**، **"ياسين"**، دعواتي أن تحتوبكم دنيا الفرح في كلّ أمر وأن ترعاكم عيني الرحمان أبد الدهر، وأن يبارك الله لكم في كلّ شيء في الحياة، ويرفع منزلكم بين خلقه إن شاء الله ويجعل الخير لكم في سائر الأيام.

إلى من صاروا في ديار الحق إلى روح "عمي" جمال التي لم تفارق حياتي أبدا، إلى جدي **"السعيد"** وجدتي **"سعدة"** أسألك اللهم أن ترحمهم وتغفر لهم وتنظر لهم بعين لطفك وكرمك، وتسكنهم جنتك، فهم أغلى ما فقدت.

إلى زادوا بيتنا بهجة وسعادة بضحكتهم وبراءتهم، إلى الملائكة "هديل" "تسنيم أنفال" حفظكما الله ورعاكما.

إلى عمتي العزيزة" **زهرة**" وزوجها "**محمد**" وأولادها "**بلال**"، "**هاجر**"، "**منال**"، "**شعيب**"، "**محسن**"، "**خولة**".

إلى خالتي الغالية "**فتيحة**" وزوجها "**عزالدين**" وأولادها "**جلال**" "**علاء**"، "**عمار**".

إلى أخوالي "**زيدان**" و"**عزوز**"، "**رشيد**"، اللهم اجعل قبره روضة من رياض الجنة.إلى جداتي "**فاطمة**"، "**ذهبية**"، "**يمونة**" التي ذهبت إلى ديار ربّها سبحانه وتعالى، أطلب الله أن يسكنها فسيح جناته.

إلى جدّي "**بوخميس**" أتمنى له الصحة والعافية لكي لا نحرم من دعواته، إلى جدّي "**صالح**" الذي فارق الحياة وترك لنا فراغا رهيبا لا يملؤه سوى الإيمان بقضاء الله وقدره، فيا رب اجعله من أهل الجنة وارحمه برحمتك الواسعة.

إلى صديقة عمري وتوأم روحي، إلى التي تعادل ألفين نجمة تلمع في السماء ودائما تمدّني بالنور وتضيء حياتي، إلى صديقتي وقطعة من قلبي، إلى التي كانت طول العمر بجانبي في السراء والضراء أنت يا "**لبنى**"، فاللهم أسعد صديقتي وأحفظها ولا تريها مكروه.

إلى من لا أرى جمال الدنيا بدونها، إلى من أعانتني بدعواتها وأراحتني بكلامها، إلى نصف ابتسامي ونصف حياتي "مريم"، فيا رب أدمها لي وأسعدها وافتح لها أبواب الخير.

إلى كلّ من عرفتهم في حياتي كلّها وأحببتهم من أعماق قلبي.

إلى كلّ من أعانني وساعدني وكانت له بصمة في إنجاز هذا البحث من قريب او من بعيد.

مقدمة

مقدمة:

تعد الرواية من أبرز الأشكال السردية التي ظهرت في الساحة الأدبية، إذ نجحت في احتلال المقام الأول في المجال الأدبي، وذلك لاتصالها بالواقع المعيش، فهي بمثابة سجّل ملؤه شواغل المجتمع وتطلعاته، فكانت بذلك الوعاء الذي يستوعب هموم الناس كافة، بنوع من المهارة القائمة على التّخييل، ما أكسبها قيمة جمالية تميزها عن غيرها.

ومن ثم فقد كانت الرواية العربية عموما، والجزائرية خصوصا ولا تزال في بحث مستمر عن تقنيات وأساليب جديدة تضفي عليها جمالية سردية، ولا ريب أنّ هذه الأخيرة تتمظهر من خلال كفاءة الكاتب وقدرته على خلق مادة روائية متميزة، وسردها بطريقة تشد القارئ وتدهشه.

والحديث عن جمالية البنية السردية، هو حديث عن جمالية تقنيات السرد المختلفة، من زمان وفضاء وشخصية، والتي أضحت في تطوّر مستمر أضفى على النص جماليته وخصوصيته، ولرغبتنا الشديدة في متابعة هذا الموضوع ارتأينا دراسة رواية جزائرية وهي رواية **"رماد الذاكرة المنسية"** للأديب والكاتب **"مصطفى بوغازي"** لما تزخر به من قيم فنية راقية، وهذا ما جعلها تتميز بنوع من الفرادة في توظيفها لكل من الفضاء والزمن والشخصية ولعلّ من أسباب اختيارنا لهذا الموضوع دون غيره ميولنا إلى السرديات بصفة عامة، والرواية بصفة خاصة ورغبتنا في دراسة رواية **"رماد الذاكرة المنسية"** التي لم تأخذ في تصورنا حقها من الدراسة والبحث، كما لا ننسى مسعانا في هذه الدراسة وهو الكشف عن ما قد تكتنفه هذه الرواية من جماليات وفنيات سردية متميزة.

وهذا ما جعلنا نميل إلى مثل هذه الدراسات، فكانت دراستنا موسومة بـ "جماليات البنية السردية في رواية رماد الذاكرة المنسية لمصطفى بوغازي"، التي ارتأينا أن ندرسها من زوايا سردية مختلفة، وقد تجلّت من خلال موضوعنا هذا العديد من الإشكاليات:

1- فيما تجلت القيّم الجمالية للرواية؟.

2- كيف أسهمت البنية السردية بمختلف عناصرها في تشكيل أدبية (شعرية) هذه الرواية الماثلة بين أيدينا للدراسة؟.

3- ما هي أهم القيم الجمالية والشعرية التي تفيض بها العناصر البنائية لمعمار الرواية (الزمن، الشخصية الفضاء)؟.

وللإجابة على هذه التساؤلات وغيرها اعتمدنا على خطة منهجية تضمّنت مدخلا وثلاثة فصول، أمّا المدخل تناولنا فيه المفاهيم النظرية القاعدية المرتبطة بهذا البحث كالجمالية، البنية، السرد، ليأتي الفصل الأول موسوما بجمالية بنية الزمن والذي مزجنا فيه بين الدراسة النظرية والتطبيقية، فتطرّقنا فيه إلى مفهوم الزمن في اللغة والاصطلاح، ثم أهميته فتقنياته التي تعرضنا فيها لدراسة الترتيب الزمني وما ينضوي تحته من عناصر كالاسترجاع والاستباق، إضافة إلى المدة الزمنية التي تبحث في سرعة الحكي وبطئه من خلال تقنيات أخرى فرعية.

أمّا الفصل الثاني المعنون بـ: جمالية بنية الفضاء فتناولنا فيه مفهوم مصطلح الفضاء وأهميته، ثم تطرقنا إلى أنواع الأفضية ودلالاتها في الرواية، وكل ذلك عبر المزج بين النظري والتطبيقي.

وبخصوص الفصل الثالث فكان عنوانه "جمالية بنية الشخصية" حيث تحدثنا فيه عن مفهوم الشخصية الروائية وأهميتها، وأرفقنا ذلك بتحليل للشخصيات الرئيسية والثانوية في الرواية ثم حاولنا تطبيق النموذج العاملي لغريماس كتقنية على الرواية لتوضيح عناصر العوامل السردية وتحديد أدوار الشخصيات التي جاءت بها هذه الرواية ومحاولة فهم المنطق السردي والسيميائي الكلّي للرواية، ولأجل معالجة كل هذه الموضوعات اعتمدنا على جملة من المراجع انتسب أغلبها لحقل السرديات، وذلك لأنّ موضوع بحثنا وغايته العلمية ينصب بالأساس على دراسة الخصائص الجمالية للبنية السردية للرواية، ومن أهمّ هذه الكتب نذكر:

- بنية النص السردي لحميد لحمداني.

- بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي.

- بناء الرواية لسيزا قاسم.

شعرية الخطاب السردي لمحمّد عزّام.

وقد اشتغلنا في هذه الدراسة على **المنهج البنيوي**، لأنّه أحسن منهج قام بمقاربة جمالية البنية السردية وذلك لأنّ علم السرد أو السرديات نشأ في أحضان المنهج البنيوي، لذلك نقول بأنّ أقرب وأصوب منهج نعتمده هو المنهج البنيوي.

ولا يفوتنا في الختام أن نعترف لمن لهم الفضل في إنجاز هذا البحث، فنتقدم بالشكل الجزيل إلى الأستاذ الفاضل الدكتور "**كمال بولعسل**" على كل الملاحظات الدقيقة والتوجيهات السديدة التي قدمها لنا.

كما نتقدم بالشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة على قراءة البحث وتقويمه، وإلى كل من قدم لنا يد العون في إنجاز هذا البحث.

وهذا جزء مقلّ، وبضاعة مجزاة، نسأل الله بمنّه وكرمه أن تنتفعوا به.

المدخل:

مفاهيم نظرية.

1/ مفهوم الجماليات.

2/ مفهوم البنية.

3/ مفهوم السرد.

1/ مفهوم الجماليات:

لطالما ترددت لفظة (**إنه جميل**) في الحياة اليومية، دالة في ذلك على القدر الذي تبثه فينا تلك الأشياء الجميلة، ذلك أن الجمال يمتلك سرا يجعلنا ننجذب إليه، وكونه صفة نسبية ترجع للذوق العام والخاص معا، لقي تفاوتا بين بني البشر في إيجاد تعريف جامع مانع، فاختلفت الآراء وتعددت المذاهب ولكنهم متفقون على أنّ الجمال إحساس وذوق وشعور رائع.

1-1- الجمال لغة:

ينحدر مصطلح "**الجمال**" لغة من مادة (ج م ل) الواردة في لسان العرب لابن منظور، فهو «**مصدر الجميل، والفعل جَمُلَ... والجمال الحسن يكون في الفعل والخلق، وقد جَمُلَ الرجل بالضم، جمالا، فهو جميل وجُمالٌ بالتخفيف، والجمال بالضم والتشديد أجمل من الجميل، وجمّله أي زيّنه، والتجمّل تكلّف الجميل، وامرأة جَملاء وجميلة: وهو أحد ما جاء من فعلاء لا أفعل لها، وفي حديث الإسراء: ثم عرضت له امرأة حسناء جَمْلاء أي جميلة مليحة**».[1]

وجاء في "أساس البلاغة" "للزّمخشري" في مادة (ج م ل): «**فلان يُعامل الناس بالجميل، وجَامَلَ صاحبه مجاملة، وعليك بالمداراة والمجاملة مع الناس، ونقول إذا لم يُحمّلك مالُك لم يُجد عليك جمالُك وقالت أعرابية لبنتها: تجمّلي وتعفّفي أي كلي الجميل واشربي العُفافة أي بقية اللبن في الضرع، واستجمل البعير: صار جملًا، وناقة جُمالية: في خلق الجمل، ورجلٌ جُماليٌّ: عظيم الخلق ضخم** ».[2]

---

[1]- ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 1863م، ص: 202.

[2]- الإمام جار الله محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، تح: مزيد نعيم- شوقي المعرّي، مكتبة لبنان للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص: 114.

كما نجد أنّ الجميل «**صفة تُلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سرورًا ورضًا**»[1]، فكلمة جمال تُطلق على ذلك النسيم الذي يختلج الأنفاس ويبعث فيها السرور والإعجاب.

وفي هذا الصدد قال "ابن الأثير": «**الجمال يقع على الصورة والمعان، ومنه حديث: "إن الله جميل يحب الجمال"، أي حسن الأفعال كامل الأوصاف**»[2]، ومن هنا يتضح أن الجمال واسع في معناه يشمل القول والعمل، والظاهر والباطن أيضا.

كما ورد لفظ "**الجمال**" في "**القرآن الكريم**" في عدة مواضيع منها قوله تعالى: «قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرًاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٞۖ عَسَى ٱللَّهُ أَن يَأۡتِيَنِي بِهِمۡ جَمِيعًاۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلۡعَلِيمُ ٱلۡحَكِيمُ».[3]

وقوله أيضا: «وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٖ كَذِبٖۚ قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرًاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٞۖ وَٱللَّهُ ٱلۡمُسۡتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ».[4]

وفي حديث عن الجمال في السماوات والأرض يقول سبحانه: «بَدِيعُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۖ »[5]، ومعنى هذا تأكيد جوانب الإبداع في أنحاء الكون الكبير.

---

[1]- مجدي وهبة –كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص: 138.

[2]- أحمد بن عبد الحليم بن تيمية الحراني – ابن قيم الجوزية: الجمال فضله- حقيقته- أقسامه، تح: إبراهيم بن عبد الله الحازمي، دار الشريف للنشر والتوزيع، د.ب، ط1، 1413هـ، ص: 6.

[3]- سورة يوسف، الآية -83-.

[4]- سورة يوسف، الآية -18-.

[5]- سورة الأنعام، الآية -101-.

وقوله تعالى عن الإنسان: «لَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَـٰنَ فِىٓ أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ»،[1] وأيضا قوله: «يَـٰٓأَيُّهَا ٱلْإِنسَـٰنُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ ٱلْكَرِيمِ ، ٱلَّذِى خَلَقَكَ فَسَوَّىٰكَ فَعَدَلَكَ ، فِىٓ أَىِّ صُورَةٍ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ»[2]، فهذه الآية وتلك تعبر عن الهيكل الجمالي الذي يُبنى عليه الإنسان، فالجمال سمة بارزة في الإنسان وغيره من الكائنات.

ونجد أيضا قوله تعالى: «أَفَلَمْ يَنظُرُوٓاْ إِلَى ٱلسَّمَآءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَـٰهَا وَزَيَّنَّـٰهَا وَمَا لَهَا مِن فُرُوجٍ».[3]

حيث تنص هذه الآية على جمال السماء وزينتها، وخلوّها من الشقوق، وما ذلك إلا نفي للعيوب عنها وتأكيد على جمالها.

ومن هنا يتضح أن لفظة "**الجمال**" وردت في القرآن الكريم في بعض المواضع، أما في بعضها الآخر فوردت صفة.

نلاحظ من خلال كل هذا أن الجمال هو مصدر لكل بهاءٍ وحُسنٍ في الخُلُق والخَلَفِ، فهو صفة للأخلاق والمعنوية، وصفة مادية للأشياء.

1-2- اصطلاحا:

إنّ الباحث في مفهوم الجمال سوف يجد أكثر من تعريف له عند مختلف المفكرين والباحثين في مختلف العصور والحضارات، وهذا راجع إلى تعدّد وجهات النظر المختلفة في فهم كل باحث لمعنى "**الجمال**" ولهذا يتعذر علينا إيجاد تعريف جامع مانع للفضّة الجمال.

---

[1]- سورة التين، الآية -4-.

[2]- سورة الانفطار، الآية -6-8-.

[3]- سورة ق، الآية -6-.

ولعلّ أوّل تعريف نورده للجمال هو تعريف "كريب رمضان" في كتابه "فلسفة الجمال في النقد الأدبي- مصطفى ناصف نموذجا"، حيث يقول: «**الجمال ظاهرة ديناميكية- متغيرة، لا يمكن لأحد أن يشعر بالجمال ذاته في لحظتين مختلفتين وهو غير منفصل عن إدراكنا إيّاه، إنه في تطوره يختلف من شخص إلى آخر، ومن لحظة إلى أخرى، إنّه كهذه الحياة التي لا تتوقف لتلتفت إلى الوراء، الجمال غير الحقيقية... الجمال غير الخير، والفضيلة والصواب**».[1]

فهو هنا يرى بأنّ "**الجمال**" صفة متغيرة غير ثابتة متحركة من إنسان لآخر، لأنّه شيء محسوس يولد فطرة في الإنسان، وكل شخص ونظرته للأشياء الجميلة كنظرته للحياة تماما فيها الحسن وفيها القبيح.

كما يسطر تعريفا آخر في كتابه وهو أنّ الجمال «**صفة متحققة في الأشياء، وهو سمة بارزة من سمات هذا الوجود، وأن النفس تفطن إلى الجمال وتحسه وتستجيب إليه، ولكن حظ هذه النفوس منه متفاوت وهي تدركه بداهة بغير تفكير، وتستقبله في فرح وسرور**»[2].

وما نستنتجه من هذا التعريف هو أن **الجَمال** يمكن ملاحظته في الأشياء التي نشاهدها يوميا **كالطبيعة** بما فيها من **أرض** و**سماء** و**جبال** وغيرها، وهو صفة محسوسة تولد في نفس الإنسان لكن بدرجات متفاوتة بينه وبين غيره، حيث يعطى الإنسان الحكم على الأشياء الجميلة بغير تفكير مسبق وإنما بشكل عفوي.

وكأغلب العلوم التي ولدت من رحم الفلسفة وكانت مرتبطة بها ارتباطا وثيقا إلى أن أصبحت علما مستقلّا بذاته مثل **علم النفس**، نجد أن **علم الجمال**، ارتبط هو أيضا في نشأته بالفلسفة، حيث نجد "صلاح فضل" يقول في هذا الصدد: «**إنّ التّأملات الفلسفية في الظواهر الأدبية، وعلاقتها بالفنون الأخرى، هي التي أدت**

[1]- كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي –مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر، دط، 03-2009م، ص:17.

[2]- المرجع نفسه، ص:19.

إلى مولد علم الجمال باتجاهاته المختلفة خلال القرنين الماضيين، وكانت مقارنة الفنون والتساؤل عن القواسم الإبداعية والوظيفية المشتركة بينهما هي الموضوع المفضل في القرن الثامن عشر، مما أدّى إلى تأمل مكونات كل فن وأدواته».[1]

وهذا يعني أنّ "**علم الجمال**" ولد وترعرع في رحم **الفلسفة**، وذلك بسبب المقارنة بين الفنون الأدبية واكتشاف القيم الجمالية الموجودة فيها.

كما أسهب الفلاسفة في الحديث عن موضوع "**الجمال**"، حيث كان لكل واحد رأيه في هذا الموضوع، فنجد "أفلاطون" الذي كانت له بصمة في "**علم الجمال**" وهو «**كان ينزع نزعة مثالية في فهم الجمال وينزع نزعة موضوعية عندما يلتمس مظاهر هذا الجمال في الأشياء... يبحث في جمال الأشياء**».[2]

أي أنّ الجمال عنده يتمثل في البحث عن جمال الأشياء المجرّدة، كما أنه يعرف **الجمال** بقوله: «**هو ظاهرة موضوعية، لها وجودها، سواء يشعر بها الإنسان أم لم يشعر، فهو مجموعة خصائص إذا توفرت في الجميل عدّ جميلا وإذا امتنعت عن الشيء يحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد**».[3]

وهنا فـ "أفلاطون" يربط الجمال بعالم مثالي وليس بالعقل، أمّا "أرسطو" فهو يربط الجمال بالعقل وجعله مقياسا له.

وهذا ما يمثّله قول "عز الدين إسماعيل": «**وأرسطو يبحث في الأثر الذي تحدته في الإنسان**».[4]

---

[1]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1978م، ص:37.

[2]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1984م، ص: 39.

[3]- المرجع نفسه، ص:37.

[4]- المرجع نفسه، ص: 40.

أمّا "سانت أوغسطين" فيعرف الجمال بقوله: «**هو الوحدة، وجمال الجسم بأنّه توافق الأجزاء مع جمال اللّون**»[1]، أي أنّه يربط الجمال بمكوّنات الجسم من حيث اللون وجماله.

غير أنّ فِلْفْ أقرن فعل الجمال بالإمتاع واللذة حيث يقول: «**يطلق لفظ الجميل على الممتع والقبيح على غير الممتع هو ملائم لإمتناعنا أو من حيث هو كمال واضح... هو ما نتج عن الكمال، والجمال الظاهري هو ما نتج عن الكمال الظاهري**».[2]

بمعنى أنّ الجمال الحق عنده هو ما ينتج عن الكمال في أيّ شيء وهو ما يحقق لنا تلك اللذة عندما ننظر إليه على حسب رأيه.

كما يقول "هربرت" في تعريفه للجمال «**هو الكمال الذي يمكن أن يدركه أو يدركه موضوعٌ منظورٌ أو مسموعٌ أو متخيّلٌ... هو ما يطابق هدفا محددا، الهدف الذي توخّته الطبيعة أو الفن عند خلق الموضوع الذي ينبغي أن يكون كاملا في نوعه**»[3]، فهو هنا يرى أن الجمال هو ما يحقق لنا الكمال في مختلف السمات التي يتكون منها أي كائن حي.

كما يقول "هيجل": «**إن الجمال يتدخل في ظروف حياتنا، فهو الجنّي الأنيس الذي نصادفه في كل مكان وعندما نجيل الطرف حولنا لنتبين أين وكيف وبأي شكل يتجلى لنا، يتّضح لنا أنّه يرتبط منذ القدم بأوثق الروابط بالدين والفلسفة**».[4]

---

[1]-عز الدين إسماعيل: الأسس الفلسفية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ، ص: 49.

[2]- المرجع نفسه، ص: 53.

[3]- هيجل: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيسي، دار الطبيعة للنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، 1984م، ص:93.

[4]- المرجع نفسه، ص: 10.

فهو يشير إلى الارتباط الوثيق بين الجمال والفلسفة والدين، وأنّ الجمال عُرف منذ الأزل، أي منذ ولادة الإنسان حين كان الإنسان يتأمل فيما حوله.

وهناك من المفكرين من جعل لفظة الجمالية والجمال تصب في حقل معرفي واحد، حيث نجد "رشيدة التريكي" في كتابها "الجماليات وسؤال المعنى" تتحدث عن هذه الإشكالية، إذ تقول: «**تهتم الجماليات في دلالتها الواسعة، بكل ما يتعلق بالاستيقا أي المحسوس الذي تدخل معه في علاقة بواسطة الإدراك، إنّها تهتم بقدرتنا على الحساس من خلال انطباعات الحواس، الأشياء، بمجرد حضورها لا غير**».[1]

فهي ترى بأنّ الجماليات تتعلّق بالإحساس التي يؤثّر فينا، لا يمكن إدراكه إلاّ عن طريق حواسنا أو نظرتنا إلى الأشياء التي نشاهدها.

وقد كان المفكر "بومغارتن" هو أول من فرّق بين علم الجمال وبقية المعارف الإنسانية، حيث «**أطلق على علم الجمال لفظ (الاستيقا) وذلك عام 1750م، إلا أن هذا اللفظ يعود تاريخيا إلى عهد اليونان... وهو لفظ يشير إلى إدراك موضوعات طريفة والتطلع إليها**»[2]، وهو هنا يجعل لفظة **الإسطيقا** مرادفة لعلم **الجمال** حيث يرجعها إلى اليونان الذين ربطوه بالتأملات في الطبيعة من خلال التأمل فيها.

[1]- رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى، تر: إبراهيم العميري، الدار المتوسطة للنشر، بيروت- تونس، ط1، 1430هـ/2009م، ص: 25.

[2]- ياسمين نزيه أبو شيخة- عدلي محمد عبد الهادي: دراسات في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1430هـ-2009م، ص: 20.

ويظلّ مفهوم الجمال «**مفهوم شمولي قبل أيّ شيء آخر، وهو مرن وقابل للاستخدام حتى في ميدان الأخلاق وميادين أخرى مغايرة مثل: الفضاء الخارجي، وانتهاءا بسلوك الإنسان اليومي ونشاط الإنسان الحياتي**»[1].

إنّ الجمالية بوصفها تمظهرًا في كتابات الأدباء بعامّة والرّوائيّين بخاصة، تؤكّد على أنّ الفنّان الحق هو الذي يحسن استخدام أدواته وأساليبه، وهذا ما يعرف بالانسجام الذي يكون بين الشكل والمضمون وهذا ما يُحدث لنا ما يسمّى بالتجربة الجمالية، وهذا ما نجده في فنّ الرواية باعتبارها مرآة عاكسة لمأساة عرض لهموم إنسانية، وتقدّم حقائق مختلفة وتمثّل تلك الحقيقة ذروة الجمال، «**فكلّما أجاد الرّوائي أساليب السّرد المعبّرة عن موضوعه والملائمة لأحداث روايته وشخصياته كلّما كان حظّه في النّجاح كبيرا، فلا بدّ أن يُقرن موهبته بالإطّلاع على الأساليب الحديثة في السرد وهضمها**».[2]

فالرّوائي مهندس للرواية وهو من يتحكّم في جودتها بحسن اختياره للغة والموضوع الذي تتمحور عليه وغيرها من التّقنيات التي تُخرج لنا في الأخير رواية متكاملة شكلا ومضمونًا.

وباعتبار أنّ الرواية هي أكثر الأجناس النّثرية التي تتمركز داخلها المكوّنات السردية الثلاثة: الزمن، والمكان والشخصية، فإنّ الكاتب يلجأ إلى استخدام أسلوب يتماشى مع تقديم هذه العناصر الأساسيّة «**بطريقة تكشف عن الأمور الباطنيّة والعلاقات التي تجمع بين الإنسان وأرضه في الواقع من جهة، ومن جهة أخرى يقدّم فعالية الإنسان كشخصية روائية في هذه المكوّنات السردية بدمج الطّرح الواقعي والباطني ليصل بالمتلقّي**

[1]- عقيل مهدي: المعنى الجمالي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 1429هـ -2008م، ص: 70.

[2]- صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 1996م، ص: 14.

لحقيقة مفادها أنّ فنّه الجمالي والرّوائي خدمة للإنسان وقضيّته، بالإضافة إلى الإبداع الفنّي والجمالي لجلب المتلقّي».[1]

أي أنّ المتلقّي أو المستقبل لذلك العمل الأدبي الذي يقوم به الكاتب هو المتذوّق لذلك النّص والحاكم على جماليته وروعته.

ومن هنا يمكن القول أنّ علم الجمال أو الجماليات هو علم واسع ومتشعّب، فعلم الجمال الأدبي موضوعه في النّهاية هو دراسة الظّاهرة الفنّية والكشف عن الجماليات الموجودة داخل النّصوص، من براعة التّصوير والتّخييل، والتّركيب السردي وحسن الصّنعة الرّوائية.

2/ مفهوم البنية:

2-1- لغة:

إنّ كلمة "بنية" هي من الفعل **بنى يبني بناءًا**، وقد وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم في عدة مواضع فنجدها في صورة الفعل "**بنى**"مثل قوله تعالى في سورة **الذاريات:** «وَٱلسَّمَآءَ بَنَيۡنَٰهَا بِأَيۡيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ».[2]

كما نجدها كمصدر "بناء" في **سورة البقرة:** «ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلۡأَرۡضَ فِرَٰشًا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءً وَأَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخۡرَجَ بِهِۦ مِنَ ٱلثَّمَرَٰتِ رِزۡقًا لَّكُمۡۖ فَلَا تَجۡعَلُواْ لِلَّهِ أَندَادًا وَأَنتُمۡ تَعۡلَمُونَ ».[3]

---

[1]- محمد جودي: شعرية الشخصية والمكان الروائي في "عائد إلى حيفا"، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر2، 2012م، ص: 12.

[2]- سورة الذاريات، الآية: 47.

[3]- سورة البقرة، الآية: 22.

أي أنّ الله تعالى جعل الأرض بساطا يفترش عليه والسماء سقفا، وقوله كذلك في سورة "**ص**": «وَٱلشَّيَٰطِينَ كُلَّ بَنَّآءٍ وَغَوَّاصٍ ».[1]

بمعنى أنّ الله سبحانه وتعالى جاء بجنّي في صورة سليمان "**عليه السلام**" لزوجته وهذا الجني يقوم ببناء الأبنية العجيبة ويستخرج اللؤلؤ من البحر، كما وردت هذه الكلمة "**بناء**" في سورة **غافر** «ٱللَّهُ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ قَرَارًا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءً». [2]

كما وفدت هذه الكلمة "البنية" في المعاجم اللغوية العربية القديمة **كـ** "لسان العرب" لـ"ابن منظور" حيث جاءت بمعنى «**والبني نقيض الهدم، بنى البنّاء البناء بنيا وبناء وبنى مقصور، وبنيانا وبنيةً وبنايةً وابتناه وبناه... والبناءُ: المبنيُّ، والجمع أبنيةٌ، وأبنيات جمع الجمع... والبنية والبنية: ما بنيتهُ، وهو البنى والبُنى.... والبُنيانُ: الحائط، الجوهري: والبنى، بالضم مقصور، مثل البِنى، يقال: بُنية وبُنى وبنيةٌ وبنى وفلان صحيح البنية أي الفطرة وأبنيتُ الرجُل: أعطيته بناءً أو ما يبتني به داره**»[3]. ومن ها تكون البنية بمعنى التشييد والبناء والتعمير وهي ضدّ التخريب والتحطيم.

كما نجد أنّها تعني «**بنى البيت: عكس هدمه.... البانية: الحائط، البنيةُ: الفطرة، البِنايةُ: البيت الكبير المتعدد المنازل، البنيَان: المبنى... البنية: خطّة تنظم لها إجراء التصويرة**»[4]، وهنا **فالبنية** من الفعل "**بنى**" بمختلف استعمالاته كبناء بيت أو حائط أو غيرها.

---

[1]- سورة ص، الآية: 26.

[2]- سورة غافر، الآية: 64.

[3]- ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج2، ص ص: 160-161.

[4]- إبراهيم قلاتي: الهدى –قاموس عربي- عربي، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة- الجزائر، دط، دت، ص ص: 38-39.

أمّا في تعريف آخر فوردت «**بنى بنيّا وبناء وبنيانا وبنية وبناية... البناء: ج: أبنية: المبني من دور ونحوه**».[1]

وفي النهاية فكل هذه المفاهيم تدل على أن **البنية** من البناء وهي عكس الهدم.

أمّا في اللغات الأوروبية فكلمة **بنية** «**تشتق من الأصل اللاتيني "stuere" الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، وتنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر... ولا يبتعد هذا كثيرا عن أصل الكلمة في الاستخدام العربي القديم للدلالة على التشييد والبناء والتركيب**»[2].

وهذا ما يدلّ على أنّ **البنية** في المفهوم **الغربي** ترتبط بفعل البناء والتركيب وما يضيفه هذا الأخير من جمال في الأشكال المعمارية، وهي بذلك لا تختلف كثيرا عن الأصل اللغوي للكلمة في المعاجم العربية القديمة.

2-2- اصطلاحا:

لقد تعدّدت تعاريف "**البنية**" في الساحة الأدبية من ناقد إلى آخر، وقد كان أول من استخدم لفظة "**بنية**" هو «**تنيانوف** "**Tinyanov**" في السنوات المبكرة من العشرينات وتبعه **رومان جاكبسون** الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة عام 1929م».[3]

---

[1]- محمد حمدي: مرشد الطلاب قاموس مدرسي – عربي عربي، منشورات المرشد، الجزائر، دط، دت، ص: 61.

[2]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة—مصر، ط1، 1419هـ- 1998م، ص: 120.

[3]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة-من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1978م، ص: 177.

وقد عرّفها "صلاح فضل" بقوله هي: «**كلّ مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه**»[1]، أي أنّ البنية تتكون من عناصر متماسكة مع بعضها البعض، فكل عنصر يستلزم الآخر كما يعرّفها كذلك بأنّها «**ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية، تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة**».[2]

أي أنّ البنية هي تركيبها لمختلف العناصر التي تبني النص من حيث نظامها، فنظام بناء النص هو محط اهتمام البنيويّين، وقد ظهر هذا المصطلح مع "جان موكاروفسكي" الذي «**عرّف الأثر الفني بأنّه «بنية»؛ أي نظام من العناصر المحققة فنّيا والموضوعة في تراتبية معقّدة تجمع بينها سيادة عنصر معيّن على بقية العناصر... والبنية مستويات، فهناك البنى اللغوية التي تدرسها اللسانيّة، وهناك بنية الأثر الأدبي التي يدرسها النقد ليكشف العلاقة القائمة بين الخطاب والحكاية**»[3].

فالبنية تنظّم نفسها لوحدها وهي تتكون من مجموعة عناصر مترابطة ببعضها البعض، **فاللسانيات** مثلا تدرس اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها؛ أي أنّها تتخذ من اللغة وسيلة لإبراز جماليات النص، أمّا **النقد** فهو يعنى بدراسة الأثر الأدبي الذي يحققه النص كالرواية مثلا من حيث هي جنس أدبي يركز على السرد أساسا، كما يعرفها كذلك "جيرالد برنس" في كتابة "المصطلح السردي" بأنها «**شبكة العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة للكلّ، وبين كل مكوّن على حده الكل، فإذا عرفنا الحكي بوصفه يتألف من قصة وخطاب مثلا كأبنية هي**

---

[1]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 121.

[2]- المرجع نفسه، ص:122.

[3]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية- عربي انجليزي فرنسي، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2002م، ص:27.

العلاقات بين (القصة والخطاب) و(القصة والسرد) وأيضا (الخطاب والسرد)» [1]، وهذا يشير إلى أن البنية في مجموعة من العلاقات التي تتألف منها عناصر الحكي.

ونجد "كلود ليفي شترواس" يعرفها بقوله «**أنّها تحمل أولا وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحوّل يعرض للواحد منها أن يحدث تحوّلا في باقي العناصر الأخرى**».[2]

فشتراوس هنا يرى بأنّ **البنية** عبارة عن **نسق** ينظم عناصر النص الأدبي التي تشكل في الأخير بنية النص.

أمّا "يمنى العيد" في كتابها "**في معرفة النص**" فترى أنّ المراد ببنية النص هي «**مادّته اللغوية، وعالمه المتخيل الذي يحقق بمجموع الأمور النمط، الزمن، الرؤية، من حيث هو عامل الانسجام، وعالم الرواية الواحدة وعالم القول واللغة والصيغة الأدبية**»[3]، فهي هنا تشير إلى أنّ البنية في مجملها تبحث في لغة النص الأدبي وجماليته.

وتعرّف البنية كذلك بأنّها «**نسق من العلاقات الباطنية (المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة للكلّ على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو يفضي فيه أي تغيّر في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو يفضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغيير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على معنى**»[4]. وهذا ما يشير إلى أنّ البنية هي عبارة عن نسق مُنظّم لحركة العناصر الموجودة داخل النص الأدبي،

---

[1]- جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص: 224.

[2]- زكريا إبراهيم: مشكلة البنية 8 مشكلات فلسفية، دار مصر للطباعة، دب، دط، دت، ص:31.

[3]- يمنى العيد: في معرفة النص –دراسات في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، ط1، 1983م، ص: 87.

[4]- إديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م، ص: 413.

كما أنّ البنية تتسم بثلاثة خصائص هي الكلية والتحول، فالبنية تتميّز بعدم الثبات أي بالحركة والتغير، بالإضافة إلى التنظيم الذاتي لأنّها تقوم بتنظيم العناصر التي تشكل النص بنفسها حتى تساهم في طول بقائها واستمرارها.

إضافة إلى ذلك «**فالبناء لا يبحث محتوى الشيء وخصائص هذا المحتوى، بل يبحث في علاقة الأجزاء أو العناصر بعضها ببعض بقصد الكشف عن وحدة العمل الكلية، وذلك من خلال نموذج يقدّمه الباحث أشبه ما يكون بالنموذج الهندسي أو الرياضي، وفي وسع هذا النموذج أن يستوعب الوحدات أو العناصر التي يتكوّن منها يبرز علاقة بعضها ببعض، سواء كانت تلك العلاقة ظاهرة أم خفية**»[1]. فالبينة لا تبحث عن مجموع العناصر المكونة للنص، بل تعنى البحث عن العلاقة بين الأجزاء المتلاحمة مع بعضها البعض داخل النص وهو ما يطلق عليه مصطلح "**النسق**".

كما يعرّفها العالم **السويسري** "جان بياجيه" بقوله: «**إنّ البنية هي نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا...علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراءا بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه**».[2]

وهنا يشير "جان بياجيه" إلى أنّ البنية هي ربط بين مختلف العناصر في أيّ مجموعة، فالعنصر الأول لا يقوم بمعزل عن العنصر الذي يليه، لأنّ هناك تركيب بينهما.

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص: 413.

[2]- زكريا إبراهيم: مشكلات فلسفية – مشكلة البنية، ص: 30.

وخلاصة القول أن البنية في الاصطلاح في مجموعة من العناصر المتلاحمة المنظمة فيما بينها، تهتم بدراسة بنية النص؛ أي تدرس النص كبنية مغلقة بعيدا عن العوامل والسياقات الخارجية سواء كانت **تاريخية، اجتماعية نفسيةّ**، خارج النص.

3/ مفهوم السرد:

لقد احتل السرد منذ أقدم العصور ولا يزال مكانة مهمة في الحياة العربية والإنسانية، فهو مكون أساسي للنص الروائي لأنّه «**حاضر في الأسطورة والحكاية، كما هو قائم في الكوميديا والتراجيديا وبديهي أن يقول إنّه لقائم في الرواية** »[1]، إذ لا يخلو جنس أدبي منه، لمساهمته في نقل وتسجيل الأحداث والمواقف.

3-1- لغة:

وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم، قال تعالى: « وَلَقَدۡ ءَاتَيۡنَا دَاوُۥدَ مِنَّا فَضۡلٗاۖ يَٰجِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُۥ وَٱلطَّيۡرَۖ وَأَلَنَّا لَهُ ٱلۡحَدِيدَ ، أَنِ ٱعۡمَلۡ سَٰبِغَٰتٖ وَقَدِّرۡ فِي ٱلسَّرۡدِۖ وَٱعۡمَلُواْ صَٰلِحًاۖ إِنِّي بِمَا تَعۡمَلُونَ بَصِيرٞ ».[2]

أي أحكِم صنعتك في نسج الدّروع.

وجاء في لسان العرب "لابن منظور": «**تقديمة شيء إلى شيء تأتي به متّسقا بعضه في أثر بعض متتابعًا. سرد الحديث ونحوه يسردُه سردا إذا تابعه، وفلان يسرُدُ الحديث سرْدا إذا كان جيّد السياق له... وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه. والسّرد: المتتابع. وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه**».[3]

---

[1]-رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، باريس، ط1، 1993م، ص:12.

[2]- سورة سبأ: الآيتين 10 و11.

[3]- ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج7، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005م، ص: 165.

«**ومن المجاز نجوم سرد أي متتابعة، وتسرد الدر: تتابع في النظام وماشٍ مسرد يتابع خطاه في مشيه**».[1]

فمفهوم السرد من خلال هذين التعريفين نقصد به التتابع في سرد الكلام بسياق جيّد ومحكم.

أمّا في كتاب العين فنجد «**سرد القراءة والحديث يسرده سردا أي يتابع بعضه بعضا، والسرد: اسم جامعٌ للدّروع ونحوها من عمل الحلق، ويُسمّى سردا لأنّه يُسرد فيُثقب طرفا كلّ حلقة بمسمار فذلك الحلق المُسرّد**».[2]

كما وردت كلمة "**السرد**" في القاموس المحيط بمعنى «**الخرز في الأديم، كالسّراد، بالكسر، والثّقبُ كالتسريد فيهما، ونسج الدّرع، واسمٌ جامع للدروع وسائر الحلقِ، وجودة سياق الحديث، وع ببلاد أزْد ومتابعة الصوم،وسَرِدَ، كفَرِحَ: صار يسرُدُ، صومَهُ**»[3].

ومن خلال كل هذه التعاريف اللغوية يتضح أنّ **السرد** في اللغة هو التتابع في الحكي بصياغة محكمة ومنسجمة.

3-2- اصطلاحا:

تعدّدت مفاهيم السرد من الناحية الاصطلاحية تتبعا لاختلاف الرؤى والمشارب، حيث نجد **لطيف زيتوني** يتطرق لهذا المفهوم فيقول: «**السرد أو القص هو فعل يقوم به الرّاوي الذي يُنتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبيل التوسع، مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية**

[1]- ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2011م، ص: 13.

[2]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص: 235.

[3]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس لمحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط8، 2005م، ص:288.

والخيالية التي تحيط به، فالسرد هو عملية إنتاج يُمثّل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المنتجة».[1]

ومن هنا تكون القصة أو الحكاية بالنسبة للسرد بمثابة المادّة الخام المشكلة لجوهر الخطاب السردي.

والسرد عند "حميد لحمداني" بمثابة الحكي حيث يقول: «**يقوم الحكي عامّة على دعامتين أساسيتين: أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضمّ أحداثا معيّنة، وثانيهما: أن يُعيّن الطريقة التي تُحكى بها تلك القصّة، وتسمّى هذه الطريقة سردًا، ذلك أنّ قصة واحدة يُمكن أن تُحكى بطرق متعدّدة، ولهذا السب فإنّ السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي**»[2].

فالحكي أساسا يقوم على وجود قصة، ما يفرز ويبيّن بذلك الطريقة التي يعتمدها الرّاوي في سرد هذه الأحداث.

ويضيف الناقد أنّ «**السرد هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق قناة الراوي، والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالرّاوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصّة ذاتها**»[3]، وهذا ما يعني أنّ العمل السردي يقوم على وجود القصة والراوي والمروي له.

---

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص: 105.

[2]- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1991م، ص: 45.

[3]- ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:45.

أمّا "سعيد يقطين" فقد عرّف السرد بقوله: «**هو فعل لا حدود له، يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يُبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان**».[1]

ومنه فهو يجعل مجال السرد مفتوحا على جميع أشكال الخطاب التي يُبدعها الإنسان، ولا يقتصر فقط على الخطاب الأدبي بعينه.

إنّ أيسر تعريف للسرد هو تعريف "**رولان بارت**" (**Roland Barthes**)، حيث يقول: «**إنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة**»[2]، فقد شبه السرد بالحياة نظرا لتباينها وتغيّر أحوالها وارتباطها بالإنسان، ولهذا كانت الحاجة الماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني.

والسرد مصطلح نقدي حديث يعني: «**نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية**»[3]؛ أي أنه ذلك الكلام اللغوي الذي يتم تجسيده عن طريق الكتابة.

«**فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي**».[4]

إنّ السرد هو: «**الطريقة التي يختارها المبدع أو الّروائي ليقدّم بها الحدث أو أحداث المتن الحكائي، ولهذا السرد أشكال كثيرة تقليدية كالحكاية عن الماضي، تتم بضمير الغائب، كما هو الحال مع**

---

[1]- سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1997م، ص: 19.

[2]- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 2005م، ص: 13.

[3]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م، ص: 38.

[4]- المرجع نفسه، ص ص: 38-39.

رائعة ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، والمقامات بوجه عام، وجديدة تصطنع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلّم، أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية والاستباق والإرتداد...». [1]

ومن خلال كل هذه التعريفات نستطيع أن نُجمل القول أنّ السرد في مفهومه الاصطلاحي هو الطريـــقة والأسلوب الذي يعتمده الروائي في تشكيل نصّه باعتباره يحمل صبغة الحكي، ذلك أن العمل الروائي يتشكّل من خلال تعالق أركان رئيسية هي **القصة والراوي والمروي له**، وبالتالي فهي عملية قوامها **السرد**.

[1]- بعطيش يحي: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر –بسكرة، العدد الثامن، جانفي 2011م، ص: 6.

الفصل الأول:

جمالية بنية الزمن.

1/ **مفهوم الزمن.**

2/ أهمية الزمن الروائي.

3/ مستويات الزمن السردي.

3-1- الترتيب الزمني.

3-1-1- الاسترجاع.

3-1-2- الاستباق.

3-2- المدة الزمنية.

3-2-1- تسريع الحكي.

3-2-2- تعطيل الحكي.

بعد أن تطرقنا إلى تعريف كل مصطلح على حدى وتبين آراء النقاد والباحثين حول تلك المصطلحات «جماليات- البنية- السرد»، ينبغي علينا أن نضع مفهوما واضحا "للبينة السردية"، فقد تنوعت مفاهيمها في العصر الحديث بحسب تنوع المنطلقات الفكرية عند كل باحث أو ناقد، فإذا كانت البنية في مفهومها العام تعني النظام الذي يحدد كيان القصة والرواية، والسرد هو «**الكيفية التي تحكي بها تلك القصة**».[1]

فإن البنية السردية «**تعني الخروج عن التّسجيلة إلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الآخر**».[2]

أي أنّ البنية السردية تشير إلى مجموعة العناصر المكونة للنص السردي وتلاحمها مع بعضها البعض.

كما أنّها تعرّف بأنّها «**مجموعة العناصر التي تتفاعل فيما بينها وتتآزر في مجملها لتشكيل جملة الأحداث التي تقوم به الشخصيات داخل المكان أو الحيّز الذي يعدّ بؤرة البنية السردية**»[3]

فالرّواية بوصفها جنسا أدبيا نثريا تتميز عن باقي الأنماط الأدبية بكونها شكل أدبي سردي يحكيه راوٍ معين كما أنّها تضم عددا معينا من الشخصيات التي تساهم في خلق جملة من الأحداث داخل فضاء جغرافي ما.

وللرواية عناصر مختلفة تقوم عليها بينتها السردية، ومن أبرز هذه العناصر التي تنطلق منها تقنيات السرد الروائي، والتي هي على التوالي نجد: الزمن، المكان، الشخصيات وغيرها، فلكل عنصر من هذه العناصر دوره في تشكيل بنية الرواية ومساهمته في خلق جمالية النص الأدبي أو الخطاب الإبداعي.

---

[1]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 45.

[2]- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ص: 16.

[3]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م، ص: 125

ولهذا نجد "عبد الملك مرتاض" في كتابه "في نظرية الرواية" يقول عن الرواية بأنّها «**جنس أدبي راق ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر، لتشكل لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيا جميلا**».[1]

فلا يمكن أن نقول عن أيّ عمل أنّه عمل أدبي سردي إلا إذا توفرت فيه العناصر السردية التي تشكل بنية هذا العمل الأدبي.

1/ مفهوم الزمن:

يعدّ عنصر الزمن من العناصر الأساسية التي لها أثر كبير في الفنون الأدبية أجمعها، فالزمن الأدبي زمن إنساني لأنّه زمن التجارب والانفعالات، زمن الحالة الشعورية التي تلازم المبدع، وقد تطور مفهوم الزمن عند الإنسان العربي في العصر الحديث، غير أنّه وجد منذ وجود الإنسان، أمّا في مجال الرواية فهو يعد من العناصر الفاعلة فيها، ومن أهم المرتكزات الأساسية التي تقوم عليها لأنّها الأكثر قدرة على توظيف الزمن والتعبير عنه، ويمكن أن نلمس حضوره فيها عبر مظاهره النحوية مثل (الفعل الماضي، الفعل المضارع) أو من خلال علاماته اللغوية المباشرة الدالة على السياق الزمني الذي يؤدي فيها شخوص الرواية أدوارهم كالبارحة الليل، الساعة...

وإذا نظرنا إلى المعاجم اللغوية العربية فإنّنا نجدها قد أوردت تعريفات لهذا المصطلح "الزمن"، فقد جاء في المعجم اللغوي "لسان العرب" لـ"ابن منظور" «**زمن: الّزمنُ والزَّمانُ اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزّمن والزّمان العصر، والجمع أزمنٌ وأزمانٌ وأزمنةٌ... وقال شمر: الدّهر والزّمان واحد**»[2]، أي أنّ الزمن بمعنى الوقت سواءًا كان قليلا، أو كثيرا.

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص:27.

[2]- ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري: لسان العرب، ص ص: 60-61.

أمّا في معجم "**أساس البلاغة**" "للزمخشري" فنجد «**زَمن: خلا زمنُ فزمنُ، وخرجنا ذات الزُمين... وأزمن الشيء: مضى عليه الزمان فهو مزمنٌ، وأزمن الله فلانا فهو زَمِن وزَمينٌ**»[1]، و"الزمخشري" هنا لا يختلف كثيرا عن "ابن منظور" حيث يرى أن الزمن هو ما فات عليه الوقت والأوان..

وفي الأخير يمكن القول بأنّ "**الزمن**" من خلال هذه التعريفات التي سطرت في المعاجم كلّها تتفق على أن هذه اللفظة في المعنى اللغوي تدل على الوقت والدهر سواءا كان قليل المدى أو قصير المدى.

وإذا ذهبنا إلى **المفهوم الاصطلاحي** فقد تضاربت وتعددت الرؤى حول وضع مفهوم دقيق وموحد **للزمن** باعتباره من المواضيع الأساسية والحساسة التي ترتبط بالإنسان ارتباطا وثيقا، حيث لا نكاد نتناول موضوعا إلا ونجد فكرة الزمن تصاحبه سواء كان موضوعا علميا أو فلسفيا أو دينيا أو أدبيا، وقد كان للفلاسفة الأسبقية في الاهتمام بهذه الفكرة ووضع مفهوم لهذا المصطلح "**الزمن**"، حيث عبر القديس "**أوغسطين**" عن موقفه من "**الزمن**" بقوله: «**ما هو الزمن؟ عندما لا يطرح على أحد هذا السؤال، فإني أعرف، وعندما يطرح عليّ فإنّي آنذاك لا أعرف شيئا**».[2]

فـ"أوغسطين" هنا يؤكد على أهمية الزمن نظرا لما يحمله من دلالات وأبعاد عميقة في الفكر الإنساني، فهو هنا بصدد التأمّل في مقولة "**الزمن**".

أمّا عند "أفلاطون" هو«**كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق**».[3]

---

[1]- محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، ص: 349.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997م، ص: 61.

[3]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 127.

بمعنى أنّ **الزمن** عنده تلك الفترة التي تكون بين حادثتين معينتين حدث سابق وحدث يليه، فهو هنا يربطه بوقوع الحدث.

كما أنّه يرى بأنّ **الزمن** «**هو محصلة للماضي والحاضر و المستقبل، وتتابع هذه الحالات بصفة مستمرة ومتحركة...فالزمان إذن –حسبه– هو شيء يتحرك ويرتبط بالجسم المتحرك ولا وجود له قبل الأزلية**».[1]

أما هنا فهو يعتبر **الزمن** كخلاصة لما يعيشه الإنسان من تجارب في الماضي والحاضر والمستقبل بحسب حركيّتها وهي في استمرار دائم.

أمّا عند "أندري لالاند" (A.Lalande) فهو «**متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر**».[2]

أي أنّه يشبّه **الزمن** بذلك الخيط المتحرك الذي يسحب مختلف الأحداث التي نعيشها في الحاضر فكل يوم يعيش الإنسان لحظة جديدة يصاحبها حدث معين في يوم جديد وزمن متغير أيضا.

ومن هنا كانت نظرة **الفلاسفة** إلى الزمن نظرة وجودية ترتكز على التجارب التي يعيشها الإنسان في حياته اليومية.

بالإضافة إلى مطابقة تلك التجارب مع أبعاد الزمن الثلاثة **الماضي** و**الحاضر** و**المستقبل**، ولا تزال الجهود مستمرة في دراسة الزمن عند الفلاسفة وكل فيلسوف ونظرته إليه ولذلك يقول "سعيد يقطين" في كتابه "تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير): «**وما يزال التفكير في الزمن يأخذ شيات وأشكالا عديدة**

[1]– باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م، ص ص: 59-60.

[2]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 172.

إلى يومنا هذا في البعد الفلسفي، فللزمن أبعادا متعددة تصاحبنا في مختلف المجالات، فمقولة الزمن متعددة المجالات ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري».[1]

فتوظيف الزمن في مجال ما يختلف عن توظيفه في مجال آخر وذلك حسب الدّور الذي يؤديه في كل ميدان أو مجال من مجالات الحياة.

وكانت بداية الاهتمام بموضوع **الزمن** في النقد الأدبي مع **الشكلانيين الروس** وهذا ما نلمسه في قوله **تودوروف «ولم يكن هذا الجهد الوحيد في الساحة بل زامنه وعاصره موقف النقاد والدارسين الأنجلوساكسوني أمثال برسي لوبوك، وأودين هوسير»**[2]، أمّا "أأمندلاو" في كتابه "الزمن والرواية" فقد أورد في كتابه هذا تعريفات لهذا المصطلح من قبل بعض النقاد والباحثين حيث نجد بأنّ «**الزمن هو وعينا لتعاقب الأفكار في أذهاننا، فالإحساس القوي بالألم أو السرور يجعل الزمن يبدو طويلا**»[3]، بمعنى أنّ الزمن يرتبط بتوالي الأحداث في أذهاننا خاصة إذا عاش الإنسان لحظة فرح أو ألم شديد فتلك اللحظة لا تنسى مطلقا وتبقى مترسخة في الذهن، فقيمة الزمن لا تظهر إلا إذا ارتبطت بأشياء نعيشها «**له قيمة معرفية فقط عندما ينسب إلى ظواهر محسوسة**»[4]، أي أنّ قيمته تتجلى إذا تعلق بأحداث وظواهر تترك أثرا في نفس الإنسان.

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السّرد- التبشير)، ص:61.

[2]- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، دط، 2002م، ص:100.

[3]- أأمندلاو: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، ص: 141.

[4]- أأمندلاو: الزمن والرواية ، ص: 169.

كما يقرّ "برادلي" «**بأنّ الزمن ليس إلاّ القبل والبعد في علاقة وبدون الاختلاف لا يوجد، وهذا الاختلاف يلغي الوحدة ويؤكد على العلاقة لأن هذا الأمر يشكل الخاصية الأساسية للزمن**»[1]، وهنا يشير إلى أنّ الزمن يتكون من علاقتي القبل والبعد التي تكون في الأحداث.

أمّا "غاستور باشلار" فقد ربط مصطلح الزمن بالحياة، حيث يقول «**فالزمن من حيث هو حياة، يعتبر تضامنا وتنظيما لمهام متتابعة**»[2]، **فهو يعتبر بمثابة تنظيم لها يقوم به الإنسان من مهام في الحياة كما يقول** «**فالزمن مرادف للسعادة، أو على الأقل مرادف لخير، لهبة**»[3]، وهنا يجعل الزمن في مقام السعادة والخير وهذا لأنّ الإنسان كل يوم تمرّ عليه في هذه الحياة لحظات سعيدة ولحظات ألم.

أمّا عبد "الملك مرتاض" في كتابه "في نظرية الرواية" فيعتبره بمثابة «**والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا، غير أنّنا لا نحس به، ولا نستطيع أن نلتمسه، ولا نراه، ولا نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا نشمّ رائحته إذ لا رائحة له، وإنّما نتوهم، أو نتحقق أنّنا نراه في غيرنا مجسدا: في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفي تقوّس ظهره واتّباس جلده**»[4]، فهو يشير إلى أنّ الزمن هو الأكسجين الذي يتنفّسه الإنسان، يرافق الإنسان طوال حياته لكنّه لا يمكن أن يراه أو يلمسه لكن أثره يتضح من خلال علامته التي تظهر على جسد الإنسان، كما نجد كذلك "سيزا قاسم" في كتابها "**بناء الرواية**" التي تتحدّث عن الزمن الروائي وأهميته في الرواية، وهي ترى بأنّه «**يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص فإذا كان الأدب يعتبر فنّا زمنيا... فإنّ**

---

[1]- محمد توفيق: مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة: دراسة في ميتافيزيقا برادلي، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، دط، دت، ص 50.

[2]- غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1992م، ص: 133.

[3]- المرجع نفسه، ص 134.

[4]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص: 172- 173.

القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن»[1] ، أي أنّ الزمن من أهم مكونات فن القص، فهو حقيقة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على الشخصيات والمكان، لأنّه الرابط والمحرك بين المكان والشخصيات في الفنون الأدبية القصصية.

بينما "حسن بحراوي" فهو يرى بأنّ الزمن ملازم لفعل السرد لأنه من العناصر المكونة للرواية، حيث يقول: «**فمن المعتذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن**»[2]، وهنا يرى "حسن بحراوي" أنّه لا يمكن أن نجد أي سرد قصصي خال من عنصر الزمن لأنّه يشكل محوره ولا يمكن إلغاؤه لأن **الزمن** عنصر محوري في الرواية.

بالإضافة كذلك إلى "رولان بارت" الذي أشار إلى قضية الزمن السردي وأقر بأنّ «**أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبّر عنه في النص، وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الرّبط المنطقي... المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأنّ الزمنية ليست سوى قسم بنيوي من الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام**»[3]، أي أنّ الزمن الحقيقي لا يوجد إلا في الواقع، أمّا بالنسبة للزمن في السرد فهو لا يظهر إلا من خلال الخطاب والنص هو الذي يبرزه من خلال دلالاته والسياق الذي يرد فيه.

---

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للطالب، القاهرة، دط، 2004م، ص: 37.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م، ص: 117.

[3]- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص ص: 54-55.

أمّا "تودوروف" فهو يرى بان الرواية تحتوي على نوعين من الأزمنة «**أزمنة خارجية: وهي زمن السرد وهو زمن تاريخي، وزمن الكاتب...أزمنة داخلية: وتتمثل في زمن النص، وهو الزمن الدّلالي الخاص بالعالم التخييلي**»[1].

بمعنى أنّ الزمن الخارجي في الرواية يتعلق بالسياق الخارجي المحيط بالرواية مثل الظروف التي دفعت بالكاتب إلى كتابة النص، أما الزمن الداخلي فهو الزمن الذي يتسلسل من خلاله الإحداث على متن الرواية.

ولهذا يرى "عبد الحميد بورايو" بأنّ «**أي عمل سرديّ لا بد أن يتوفر على عنصر الزمن إذ يؤدي دورا هاما وفعالا، لأن أي عمل سردي عبارة عن نقلٍ لأحداث، ولا يتأتى هذا إلا بوجود عنصر الزمن المتفاعل والمشترك مع أجنبة أخرى في تحقيق إمكانيات الرواية**»[2]، فهو هنا يشير إلى أهمية عنصر الزمن في الرواية لما له من دور فعّال في جريان الأحداث فيها.

كما يعرّف الزمن بأنّه «**تلك المادة المعنوية المجرّدة التي يتشكل منها إطار حياة وحيّز كل فعل وكل حركة وهو يكتسب معاني مختلفة بل متشعّبة ومتباينة، وهو ليس مجرد حضور بل إنّه لفاعل فعله الخفي المباشر أينما وجد للفكر الحديث... الزمن ليس فقط الأبد أو الخلود الذي بشّرت به الأبدان، ولا هو حركة توالي الليل والنهار والفصول الأربعة المنظمة لبعض مظاهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية، فهو يشمل ميادين كثيرة أخرى من الوجود البشري**».[3]

أي أنّ الزمن نجده في كل ميادين الحياة سواءا اقتصادية أو اجتماعية أو غيرها، إذ لا يمكن الاستغناء عنه لأنّه بمثابة القلب النابض في هذه الحياة.

---

[1]- تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، دب، ط1، 2005م، ص: 111.

[2]- عبد الحميد بورايو: منطق السرد- دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994م، ص: 116

[3]- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1988م، ص: 07.

وكما هو مألوف لا تخلى أيّة رواية من عنصر الزمن، فالرواية في شكلها العام هي «**بنية زمنية متخيلة خاصة، داخل البنية الحديثة الواقعية**»[1]، و« **الزمن هو عنصر محوري تدور في إطاره وضمنه الأعمال الروائية، بل إنّ بعض النقاد ذهبوا إلى أنه لا يمكن فهم العمل الروائي، إلا في إطار الزمن**»[2]، فباعتبار أنّ الرواية كجنس أدبي منفتح على بقية الأجناس الأدبية، تروي قصة مستمدة من الواقع المعاش لإحدى الشخصيات فإنّ الزمن هو المساعد على سير تلك الأحداث والمحرّك لتوالي اللحظات في الرواية، فنجد مثلا في الرواية زمنا واحدا أي أن الرواية من البداية إلى النهاية تدور في زمن واحد وهناك روايات تدور أحداثها في أزمنة متفاوتة، ف «**الزمان الروائي غير مقيد بقانون، وليس له ضابط يضبطه، بحيث يمكن أن تدور أحداث رواية كاملة في يوم، أو ساعة**»[3]، أي أنّ الزمن في الرواية يعود إلى حركية الأحداث فيها.

كما تحدّث "مشتاق عباس معن" في كتابه "حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية" عن مصطلح الزمن ويرى بأنّ «**الزمن السردي هو العنصر الأساسي في تشكيل النص الروائي، لأننا يمكن أن نروي قصة دون أن نسعى إلى تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث، بينما يكاد يكون مستحيلا إهمال العنصر الزمني الذي ينظم عملية السرد، فلا بد لنا من أن نحكي القصة في زمن معين: ماضي أو حاضر أو مستقبل**»[4].

معنى أنّ الزمن هو أهم عنصر في نص الرواية، وما نلاحظه من خلال قوله هو أن الكاتب هنا فضل عنصر الزمن على المكان لأنه يرى بأننا يمكن أن ننظم قصة أو رواية دون أن نحدد فيها المكان الذي تجرى فيه الأحداث

---

[1]- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية- تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005م، ص: 285.

[2]- المرجع نفسه، ص: 291.

[3]- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص: 76.

[4]- مشتاق معن: حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية- قراءة في الخطاب الروائي المغربي الحديث، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2001م، ص:25.

لكننا لا يمكن أن نجد قصة أو رواية بدون ذكر الزمن فيها، إذ يجب أن نحدد الزمن فيها سواء كان زمن ماض أو حاضر أو مستقبل.

كما نجد الدكتور "مرشد أحمد" في كتابه "البنية والدلالة" يخصص في حديثه عن الزمن فصلا كاملا، فهو يرى بأنّ الزمن «**يعدّ أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي، وهو يمثل العنصر الفعّال الذي يكمل بقية المكونات الحكائية، ويمنحها طابع المصداقية**»[1]، أي أن الزمن عنصر أساسي في الرواية فهو من يمنح الرواية الحركية والاستمرار.

وما يمكن أن نستنتجه في النهاية هو أنّ مصطلح "الزمن" قد شغل اهتمام الباحثين والفلاسفة والروائيين العرب، وكل واحد منهم كانت له وجهة نظر من خلال دراستهم له، لكن ما يتفق عليه أن عنصر الزمن جزء لا يتجزّأ من حياة الإنسان، فالحياة عبارة عن زمن يمرّ، كما تقول "سيزا قاسم": «**الزّمان حيّ والحياة زمانية**»[2] بمعنى أنّ الزمن متجدد والحياة تتجدد كل يوم فهي عبارة عن محطات، إضافة إلى ذلك فالزمن جزء لا يتجزّأ أيضا من جنس الرواية خصوصا والفن القصصي عموما، لأنّه بمثابة العمود الفقري الذي تتشكل منه إلى جانب عناصر أخرى، و**الزمن** في العموم هو مصطلح نقدي يشير إلى الوقت الذي تجري فيه الأحداث، وهو يعدّ الزمن الداخلي الناتج عن حركة الشخصيات سواء كان هذا الزمن: **زمن خطاب** أو **قصة** أو **حكاية** أو غيرها.

2/ أهمية الزمن الروائي:

[1]- مرشد احمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص: 233.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 243.

يعتبر الزمن بنية مهمة في العمل الروائي، لأنّه لا يمكننا تصوّر رواية أو قصة خالية من هذا العنصر الأساسي في العملية السردية، فكلّ خطاب روائي يرتبط بالزمن، لأنّه يشمل الحياة التي تعيشها الشخوص داخل العمل الروائي.

وتأتي أهمية دراسة الزمن في العمل السردي من كون هذا النوع من البحث يفيد في «**التعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي وذلك لأن النص يشكل جوهره، وباعتراف الجميع بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات....**».[1]

كما أنّ الزمن يشكل عنصرا مهيمنا في النص السردي، إذ يعدّ الرابط الحقيقي للأحداث والشخصيات والأمكنة، وبالتالي فالرّواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالزمن، ومن هنا نستطيع أن نُجمل أهمية الزمن في النقاط التالية:

« **أولا: لأنّ الزمن محوري وعليه تترب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم إنّه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث.**

ثانيا: لأنّ الزمن يحدد إلى حدّ بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن.

ثالثا: إنّه يتخلّل الرواية كلّها [...]فهو الهيكل الذي نشيّد فوقه الرواية».[2]

فالرواية كجنس أدبي تتميز بهذا العنصر الذي هو زمنيتها فأهميته «**تتأتى من كونه يمثل روحها المتفتقة وقلبها النابض، فبدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حدثيتها وحركيتها**».[1]

---

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 113.

[2]- ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 38.

فالزمن ركيزة أساسية في العمل الروائي، ذلك أنّه عنصر محوري تدور في إطاره وضمنه الأعمال الروائية حيث أنّنا لا يمكن أن نفهم عملا روائيا إلا في إطاره، وبالتالي يصبح الزمن بالنسبة للرواية «**ذا أهمية مزدوجة فهو من ناحية ذو أهمية بالغة لعالمها الداخلي، حركة شخوصها وأحداثها، وأسلوب بنائها، ومن ناحية أخرى فإنّه ذو أهمية بالغة بالنسبة لصمودها في الزمن، بقائها أو اندثارها**».[2]

ومن هنا نستطيع القول أنّ الزمن «**عنصر مهم في الدراسات النقدية الحديثة، ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية المتعدّدة**»[3]، فكل من المكان، الشخصيات، اللغة، الحدث... تعتبر تقنيات صامتة، إذ يستحيل تناولها لولا وجود عنصر الزمن، فكل الأعمال السردية واقعة تحت سلطته، فالحدث مثلا «**من حيث هو يجب أن يتسم بالزمنية، والزمن من حيث هو يجب أن يتصف بالتاريخية في أي شكل من أشكالها**».[4]

وعلى ضوء ما تقدّم نخلص إلى نتيجة مفادها أنّ لكل رواية نمطها الزمني الخاصّ باعتبار الزمن محور العمل الروائي وجوهره، ولهذا لا يمكن الاستغناء عنه باعتباره عنصرا مهما في البناء الروائي.

3/ مستويات الزمن السردي:

تعتبر الرواية عالم من الأحداث لا بدّ أن تسير على نسق خاص ونظام معين يخلقه الروائي خلقا إراديا لا يفرضه عليه أحد سواءا كانت هذه الأحداث حقيقة واقعية أم خيالية، وهو أثناء ذلك يعود إلى القصة أم المغامرة كما يسميها البعض وبذلك يستحيل مطابقة زمن القصّة (**المتن الحكائي**) بزمن الخطاب السردي (**المبنى**

---

[1]- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص: 286.

[2]- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص: 18.

[3]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 30.

[4]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 180.

الحكائي)، لأنّ القصة بأحداثها سواء كانت حقيقية أم خيالا فإن زمنها «**يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيّ زمن السرد بهذا التتابع المنطقي**»[1]، أي أن الزمن في القصة يتصل بتسلسل الأحداث وتتابعها بينما زمن السرد فإنه لا يخضع لهذا الأمر.

وقد وضّح الدكتور "حميد لحمداني" الفرق بين زمن القصة وزمن السرد من خلال الشكل التالي: «**لو افترضنا أنّ قصّة ما تحتوي على مراحل حدثيه، متتابعة منطقيا على الشكل التالي:**

أ ← ب ← ج ← د

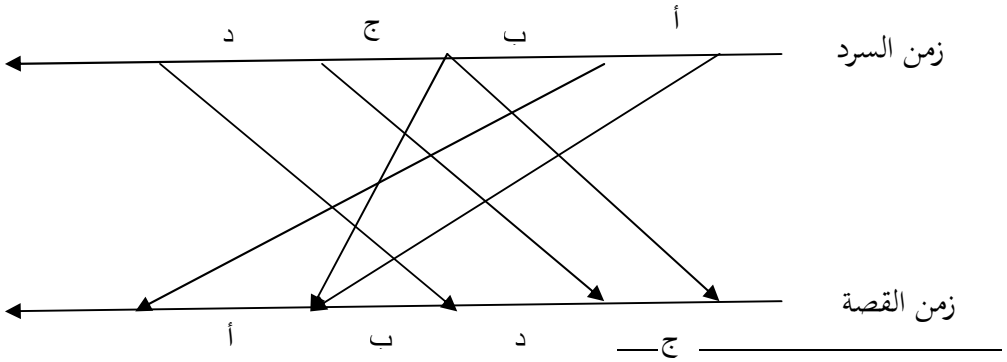
فإنّ سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي:

ج ← د ← ب ← أ

رسم تخطيطي يوضح يوضح الفرق بين زمن القصة وزمن السرد»[2]

وهذا ما ينتج لنا في الأخير مفارقة بين هذين الزمنين كما أطلق عليه "حميد لحمداني" باسم "مفارقة السرد مع زمن القصة".

ووضّحه من خلال الرسم البياني الآتي:



[1]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 73.

[2]- المرجع نفسه، ص: 73.

رسم تخطيطي يوضح المفارقة بين زمن السرد وزمن القصة[1]

وهذا ما يبيّن لنا المفارقة بين زمن السرد وزمن القصة فهما لا يتطابقان مطلقا.

أمّا "تودوروف" فقد شكلت أبحاثه في طبيعة العلاقة بين **زمن القصة** و**زمن الخطاب** طريقة جديدة من خلال تناوله للزمن، حيث قسم هذه العلاقة إلى ثلاثة أقسام تتمثل في: «**محور النظام، ومنه نفهم استحالة التوازي بين الزمنيين لاختلاف طبيعتها**(...) **ومحور المدة التي تتسع أو تتقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية ليس من الممكن دائما قياسها كالوقفة والحذف والمشهد...الخ، وأخيرا محور التواتر ويخص طريقة الحكي التي يختارها المؤلف لسرد قصته (السرد المنفرد– السرد المكرر– السرد المتواتر)**». [2]

ف "تودوروف" هنا انطلق في تقسيمه لعنصر الزمن انطلاقا من خلال العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب إذ قسمه إلا ثلاثة محاور، فالمحور الأول وهو النظام الذي لا يمكن فيه تطابق الزمنين مع بعضهما البعض، أمّا المحور الثاني فهو محور المدة وهي تلك الفترة التي تستغرقها الأحداث، فيمكن أن تتسع هذه المدة أو تضيق، وبالتالي تنتج عنها مفارقات زمنية كالوقفة، الحذف، المشهد... أمّا المحور الأخير فهو **التواتر** وهو طريقة تقديم السرد ويكون إما منفرد، أو مكرر أو متواتر.

وبذلك تمكّن الدارسون من خلال الجهود التي بدولها في مجال الزمن من الوصول إلى أهمّ الأنواع الزمنية التي يتشكل منها النص الروائي، لنشير من خلالها إلى أهمّ التصورات والطرائق المتناولة لدراسة الزمن الروائي، حيث نجد بأنّ تقسيم "تودوروف" لا يختلف عن تقسيم "جيرار جنيت"، إذ أننا سوف نقتصر على الدراسة التي قدّمها

[1]– حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 74.

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 115.

هذا الأخير للزمن وذلك في كتابه "خطاب الحكاية" أثناء دراسته لرواية "مارسل بروست" المعنوية بـ "من الزمن الضائع إلى الزمن المستعاد"، حيث توصل إلى أن دراسة الزمن تتم وفق ثلاثة محاور وهي:

3-1/ الترتيب الزمني:

لكل قصة أو حكاية زمن معين، وهذا الزمن قد يكون متلاحقا أو متتابعا، وهذا ما يقصد به الترتيب أو نظام الأحداث ولكن ذلك لا يتعلق بالأحداث فقط أثناء وقوعها وإنما يتعلق بكيفية سرد هذه الحكاية أو القصة أو بكيفية تقديمها.

ويقصد بالترتيب الزمني حسب "مرشد أحمد" الذي تحدث عنه في كتابه "البينة والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله" بأنّه «**نظام خطي متسلسل يحكمة المنطق، ويتم فيه تحديد المكان والزمان على نحو دقيق تمهيدا لسيلان الحكاية عبر خطية الزمان، ولكن هذا النسق في الرواية الحديثة فقد خطيته، وأصبح اللامنطق هو المتحكم في الزمان الروائي بفعل الخروقات الزمنية التي يمارسها السارد على نظام تسلسل الأحداث الروائية، محدثا تفاوتا بين زمن الحكاية وزمن الحكي**».[1]

فهو هنا يفرق بين الترتيب الزمني في الرواية التقليدية التي تقوم على نظام ترتيب زمني منطقي من خلال تتابع الأحداث في الحكاية، وبين الرواية الحديثة التي خالفت ذلك النظام وبات يحكمها نظام ترتيب زمني غير منطقي يتجلى من خلال تلك الانحرافات التي يحدثها السارد في أحداث الحكاية أو الرواية، وهذا ما يؤدي إلى إحداث التفاوت الزمني فيها.

[1]- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 237.

أمّا **الترتيب الزمني** عند "جيرار جينت" فهو يرى بأنه «**الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية**».[1]

أي أنّه يعتبره تلك الروابط التي تنشأ بين توالي الأحداث في القصّة والترتيب الزمني الزائف لها في الحكاية وقد أطلق هذا المصطلح ما يسمى "بالمفارقة الزمنية"، وعرّف هذا المصطلح بقوله «**تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة**»[2]، أي أنّها عبارة عن دراسة ذلك التنافر بين زمن الحكاية والخطاب والقصة والمقارنة بينهم.

وتعرّف **المفارقات الزمنية** أيضا في "المصطلح السردي" لـ"جيرالد برنس" بأنّها «**عدم التوافق في الترتيب بين الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث والتتابع الذي تُحكى فيه، فبداية تقع في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تشكل نموذجا مثاليا للمفارقة**»[3]، بمعنى أنّها تلك الانحرافات التي تكون في ترتيب الأحداث وعدم الانسجام بين نظام ترتيبها في الموقع الذي حدثت فيه تلك الأحداث والمسار الذي تحكى فيه، حيث يكون في النص استذكار لأحداث مضت ثم تعود إلى الحاضر وهذا ما يدل عليها.

وتعرفها كذلك "مها القصراوي" بأنّها «**تعني انحراف زمن السرد، حيث يتوقف استرسال الراوي في سرده المتناهي ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أم الأمام على محور السرد، فينطلق من النقطة التي وصلتها الحكاية**».[4]

---

[1]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، دب، ط2، 1997م، ص: 46.

[2]- المرجع نفسه، ص: 47.

[3]- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص: 24.

[4]- مها حسن يوسف عوض الله القصراوي: الزمن في الرواية العربية (1960-2000)، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002م، ص: 184.

فهي تقصد بها تلك الفجوات التي يحدثها السارد في الزمن داخل الحكاية، حيث يقوم أحيانا بالقفز في استرجاع الأحداث أثناء سرده.

كما أن الترتيب الزمني يتعلق بتتبع ودراسة العلاقات المختلفة بين النظام الزمني للواقع والنظام الزمني المزيف في الحكي، وفي نظر "**البنائية**"، كما أشار "حميد لحمداني" «**ليس من الضروري... أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو في قصة، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها**»[1]، أي بمعنى عدم التطابق بين ترتيب الأحداث داخل الرواية أو القصة والترتيب الطبيعي أو الحقيقي لها ينتج لنا الاختلاف بين هذين الزمنين، وقد أشار كذلك **لحمداني** إلى أن المفارقة **الزمنية** أنّها «**إمّا أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية (Rétrospection) أو تكون استباقا لأحداث لاحقة (Amticipation)**».[2]

وهذا يعني بأن الترتيب الزمني يضم المفارقات الزمنية التي تندرج تحتها ما يسمى بالاسترجاع والاستباق، والآن سوف نقف عند كل منهما بالتفعيل فيما يلي:

3-1-1/ الاسترجاع أو الاستذكار "Analepsies":

يختلف هذا المصطلح كتقنية زمنية باختلاف الترجمات التي تنقله من اللغة الأصلية، وهناك من يطلق عليه اسم الاسترجاع ومنهم من ينعته بالاستذكار، أو العودة إلى الوراء، ومنهم من أبقاه مصطلحا أجنبيا يرتبط بفن السينما "**الفلاش باك**"، كما أسمته الناقدة "آمنة يوسف" في كتابها "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق"، حيث تعرفه بأنّه «**مصطلح روائي حديث، يعني: الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب، وقد سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين...، والاسترجاع في بنية السرد الروائي الحديث تقنية زمنية**

[1]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 73.

[2]- المرجع نفسه، ص: 74.

تعني: أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الرواية».[1]

فهي ترى بأنّ هذا المصطلح "**الاسترجاع**" يرتبط بالسينما لأنه صيغ من معجم مخرجيها، أم في بنية السرد فهو يعني العودة إلى أحداث وقعت في الماضي، حيث تقوم الشخصية باستذكارها في الرواية.

كما نجد مفهوما آخر لهذا المصطلح وهو «أنّه **عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد».**[2]

أي أنّ الاسترجاع هو استحداث لأحداث جرت مسبقا في زمن ماض.

أمّا في "**المصطلح السردي**" فيعرّف بأنّه «**مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة؛ استعادة الواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة».**[3]

مثل قولنا مثلا: أكلت "إيْلاِ" الحلويات وشربت الكثير من المشروبات الغازية ثم تذكرت لحظة إصابتها بجرح وأخبرها الطبيب وقتها بأنها مصابة بداء السكري ومنع عليها هذه الوجبات.

بينما "لطيف زيتوني" في معجمه "معجم مصطلحات نقد الرواية" فيورد له تعريف مفاده «**هو مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق».**[4]

---

[1]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص ص: 103-104.

[2]- سمير المرزوقي –جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة- تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد دط، دت، ص: 76.

[3]- جيرالد برنس: المصطلح السردي: ص: 25.

[4]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص18.

وهو يشير إلى أنه رجوع الراوي أو السارد إلى واقعة حدثت من قبل وهو ضد الاستباق الذي يعد استباق لحادثة لم تحدث بعد.

ويشير "حسن بحراوي" إلى أنّ استرجاع أيّ واقعة حدثت في الماضي فهي تمثل استرجاعا، حيث يقول في هذا الصدد «**كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية أكثر من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات... لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي**».[1]

بمعنى أنّ "بحراوي" هنا ربط الاسترجاع أو الاستذكار بالأحداث التي وقعت سابقا أو في الماضي، وتكمن أهمية هذه التقنية الزمنية في ما تضيفه إلى النص الروائي من جمالية عليه، وهذا ما نجده كذلك عند "مرشد أحمد" بقوله: «**إنّ الفن الروائي يميل أكثر من غيره إلى الاحتفاء بالماضي والعودة إليه بتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاسترجاعات التي ترد لتحقق غايات فنية وجمالية للنص الروائي** ».[2]

ونفس الشيء عنده فهو يرى بأنّ النص الروائي أو جنس الرواية من أكثر الأجناس الأدبية التي تحتفـــــي بالرجوع إلى الماضي واستذكار أحداث ماضية، وهذا ما يطلق عليه باسم الاسترجاع الذي يحقق لنا غاية فنية وجزالة على النص الروائي.

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 121.

[2]- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 238.

وبذلك يعدّ الاسترجاع «**تقنية من تقنيات المفارقة السردية التي يستعين بها السارد لكسر التواتر الزمني الآني بقطعة والنكوص –زمانيا– نحو أحداث ماضية**».[1]

أمّا "تودوروف" فقد أطلق عليه كذلك اسم "العود إلى الوراء"، حيث يقول «**الاسترجاعات أو العود إلى الوراء... وهي أكثر تواترا، فتروي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل**».[2]

فهو يرى بأنّنا عندما نقص حدثا مر علينا من قبل فإنّ هذا يسمى استرجاعا.

أمّا "جيرار جنيت" فيدل بمصطلح الاسترجاع على «**كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة**»[3]، حيث يتم استرجاع أحداثا ماضية يتم بها قطع السرد في زمنيته المفروضة لتتشكل من خلالها حكاية ثانية عن هذا الاسترجاع بالنسبة للحكاية الأولى.

وتكمن وظائف هذه التقنية الزمنية "**الاسترجاع**" في «**إعطاء معلومات عن أي عنصر من عناصر الحكاية، التذكير بأحداث ماضية قد وقع إيرادها فيما سبق من السرد، سد الثغرات والفجوات التي ترد في النص القصصي، بالإضافة إلى إبراز القيمة الدلالية الخاصة لبعض عناصر الحكاية، المقارنة كذلك بين وضعيتين مختلفتين أو متشابهتين مثل مقارنة السارد بين وضعية البطل الحالية ووضعيته في بداية الحكاية، وأخيرا ترد هذه اللواحق في السرد من أجل التذكير بأحداث سابقة**».[4]

وهذا ما يبرز لنا قيمة الاسترجاع في النصوص القصصية وأهميته، إذ يعدّ عنصر مهم أدرجه النقاد ضمن الفرع الأول للمفارقات الزمنية.

---

[1]– مشتاق عباس معن: حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية، ص: 39.

[2]– تزفيطان تودوروف: الشعرية، شكري المبحوث– رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987م، ص: 48.

[3]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 51.

[4]– سمير المرزوقي –جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص ص: 78–79.

كما حدّد "جنيت" ثلاثة أنواع من الاسترجاعات هي : الاسترجاعات الداخلية والخارجية والمختلطة.

وقد جسّد "مصطفى بوغازي" هذه التقنية أي الاسترجاع في مواضع كثيرة في روايته "رماد الذاكرة المنسية" منها: «**يوم مت موتتك الأولى، انتشر الخبر انتشار النار في الهيشم وتجمع الناس أمام بيتك يضربون أكفهم بعضا ببعض... يومها عفرت النسوة شعورهن بالأتربة، وغرزن الأظافر في وجوههن بوحشية وغرفن من مرارة الألم بلا حساب، لم تكن تدري وقتها كيف كان ابنك بلال يدُسُّ رأسه في صدر أمه محتميا من تلك الصيحات المفزعة**».[1]

فالراوي هنا يستحضر ذلك الوقت الذي كان فيه الهامل يقبع في سجن القلعة أين ساد خبر في قريته يُبيّن وفاته، فأصبح الجميع بما في ذلك عائلته على اعتقاد جازم أنه صار في عداد الموتى، فخيّم الحزن والأسى على الجميع جراء تلقّيهم لتلك الفاجعة وأولهم ابنه "بلال".

وفي قوله أيضا: «**كنت حيا قريبا من الموت في سجن "القلعة"، وكنت ميتا في ديارك قريبا من الحياة في قلب "صالحة" أم بلال، أما نجاة فقد بدأت تتحرك في أحشائها فتشعرها بوجودك كل لحظة وتثير في داخلها عواصف من ألم لا تهدأ أو تسكن**».[2]

ففي هذا المقطع يوضح لنا الراوي كيف أنّ الهامل كان ميتا في اعتقاد الجميع على غرار زوجته "صالحة" التي لم تصدّق تلك الحقيقة وظلّ حيا في قلبها، فقد ترك وراءه "بلال" وأخته "نجاة" جنينا في بطن أمها.

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، ط1، 2016م، ص: 10.

[2]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية ، ص ص: 10-11

ونلمس استرجاعًا آخر حينما يعود السارد بسجل الذاكرة إلى الوراء في قوله: «**كانت فرحة أمك لا نظير لها، فقد كانت تستعجل سنوات العمر حتى تصل بك إلى عتبة الزّواج ولو في سنّ مبكرة، فقد كتبت لك الحياة بعد أن دفنت ثلاثة ذكور وبنتا قلبك، كانت تعتقد أن تسميتك بالهامل تجعل الموت يعافك**».[1]

ففي هذا المقطع يسترجع لنا الرّاوي سعادة أمّ "الهامل" التي كانت ترغب في تزويجه في سنّ مبكرة، وقد أسمته بالهامل كي تجعل الموت يعافه، كونها فقدت ثلاثة ذكور وبنتا قبله.

لقد جاء نص رواية "رماد الذاكرة المنسية" محتفيا بالماضي من خلال عودته المستمرة إليه، وتوظيفه الدائم لذاكرته، ومن بين الاسترجاعات التي جاءت في هذه الرواية كذلك التي تكشف لنا عن الماضي نسوق المثال التالي «**كان اجتماعكم في زنزانة واحدة حدثا استثنائي، ومضربا لتساؤلاتكم، ومبعثا لكل تخمين يصدر من هذا أو ذاك، قد يفضي إلى احتمال بأن الفرج قادم... كان المساعد كمال ذا ثقافة معتبرة، لم يتوان يوما في الحديث مع الحرّاس عن معاهدة "جنيف"، وحقه في مراسلة أهله، فيكون الرّد غالبا دفعة من اللّكمات أو وابلا من الشّتائم، وقد يذكّره أحدهم بالإجابة الجاهزة دوما، "إذا اعترفت بلادكم بأسراها لدينا...نعترف بحقوقكم كأسرى الحرب**».[2]

فقد أعاد الرّاوي شخصية "كمال" إلى وضعها في الماضي الموغّل في القدم أثناء تواجده مع "الهامل" وبقية الأسرى في زنزانة بسجن "القلعة" وبدأ يسترجع لنا المعاملة السّيئة والقاسية التي كان يتلقاها الأسرى من طرف الحرّاس الذين حرموهم من أبسط الحقوق.

[1]- المصدر نفسه ، ص: 15.

[2]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 43.

وفي النص الروائي ورد استرجاع آخر هو «**بتّ في منظور الكثيرين مجرّد بقايا رجل انهارت أعصابه وفقد رجاحة عقله، فلم يعد غير ذلك المهزوم في حاضره المطعون في ماضيه وتلاشت كل بارقة أمل في مستقبله...**».[1]

وفي سياق آخر نجد السارد يستذكر لنا مكانة شخصية "ريمة" في حياة "الهامل"، فقد كانت تبث في نفسه روح الأمل حتى غدت سندا في حياته لا يمكن الاستغناء عنه، حيث يقول: «**كانت الأستاذة ريمة أكبر من أن ترافع لأن تعيد اسمك على السجلات الرسمية فحسب...ارتسمت معالمها وهي تستمع إلى تفاصيل مأساتك باهتمام وتأثر كبيرين، ولطالما كانت تجتهد في أن تُخفف عنك، وتبث في نفسك شحنات الإحساس بالأمل، وترسم لك طريقا لا تتخلله أشواك دامية وعقبات مضنية لتتجاوز المحنة وتكتسب الهمة... كانت الاستثناء بين النساء، فقد شغلت حيّزا في ذاكرتك**».[2]

وفي الرواية نجد استرجاعا آخر: «**لم تكن تشعر بالخوف وقتها فليس لديك ما تفقد أكثر ما فقدت.. لكنك كنت تتألم بصمت لآدمية دأبت أن تراها تغتال أمام عينيك...تطاردك أصوات الاستغاثة لأولئك الذين يصارعون الموت بصيحات الفزع والخوف وتستحضر بريق الخوف في عيون فتيات صغيرات السن اغتصبت طفولتهن واستبيحت كرامتهن وطعنت أعراضهن**».[3]

فهنا يسترجع لنا الراوي ذلك الأم الذي كان يعيشه "الهامل" جراء صيحات المغتالين هناك.

وممّا سبق نجد أنّ الاسترجاعات كان لها دور مهم في تقديم معلومات تخص ماضي الشخصية الروائية وذلك عن طريق قطع المحكي أثناء سرد الأحداث الروائية، فلم يكن الاسترجاع في هذه الرواية مجرّد عملية زمنية

[1]- المصدر نفسه: ص: 72.

[2]- المصدر نفسه، ص: 72.

[3]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 76.

يتم" فيها استرجاع نوافذ الماضي واستدعائه عبر الحاضر، بل كان أيضا تعبيرا عن وعي الذات الساردة بزمنها في ظل التجربة الجديدة التي عاشها.

3-1-2/ الاستباق أو الاستشراف:

وهذا المصطلح عن شاكلة "الاسترجاع"، أطلق عليه مختلف النقاد عدة تسميات منها الاستشراف "prolepse"، والسابقة، والتطلعات "anticipation"، ويعرّف هذا المصطلح "الاستباق" بأنّه «عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث Anticipation»[1]، أي أنه تقنية زمنيّة تتمثل في التوقع إلى أنّ حدثا ما سيحدث أو التلميح إليه قبل وقوعه مسبقا.

وبذلك يعد الاستباق «**مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة لتفارق الحاضر إلى المستقبل، إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة**».[2]

بمعنى أن هذه المفارقة الزمنية تتجه إلى المدى البعيد بالنسبة غلى اللحظة التي نكون فيها من أجل إحداث التشويق إلى ما سيحدث فيما بعد.

كما أنّه يعتبر «**الطرف الآخر، في تقنين المفارقة السردية وهو يعني من حيث مفهومه الفني تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتما في امتداد بنية السرد الروائي على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق لاحقا** ».[3]

---

[1]- سمير المرزوقي- جميل شاكر: مدخل غلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص: 76.

[2]- جيرالد برنس: المصطلح السردي: ص: 186.

[3]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 119.

وهذا التعريف يحل لنا إلى أنّ الاستباق هو في أبسط تعريفاته يكمن في التمهيد إلى الأحداث التي ســتأتي فيما بعد لكن هنا الكاتب يشترط أن تكون هذه الأحداث محققة في الواقع أو في صلب الرواية وليس متوقعة التحقيق.

والاستباق ليس كالاسترجاع الذي له حضور كبير في الرواية فهو "الاستباق" قليلا ما نجده في النص الروائي لأنه «**ظاهرة نادرة في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي عموما**».[1]

ويشير "تودوروف" إلى أنّ «**الاستقبالات أو الاستباقات، توجد عندما يُعلن مسبقا عما سيحدث**».[2]

فالاستباق عبارة عن عملية قص الأحداث المستقبلية السابقة لأوانها الممكنة الوقوع أو التي تكون ببساطة عبارة عن تطلعات أو أحلام أو مشاريع لعمل الشخصيات في الرواية، أما "حسن بحراوي" فيعرّفه على أنّه بمثابة «**القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية... تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي** ».[3]

ولا تختلف نظرة "بحراوي" للاستباق وتعريفه له عن باقي التعاريف الأخرى، حيث يعتبره تجاوزا لحظة من اللحظات المتوقع حدوثها في القصة، وهو يرى بأنّها مهمة في زمن السرد.

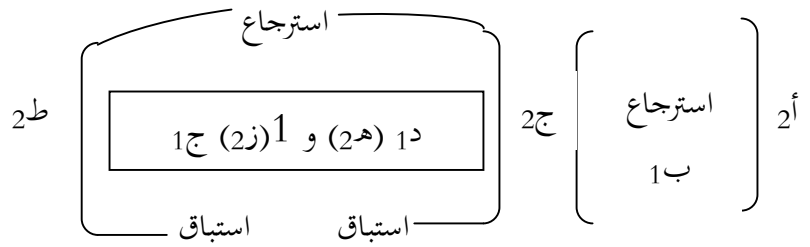
أمّا "جيرار جنيت" فقد أورد رسما تخطيطيًّا بيّن من خلاله الفرق بين الاستباق والاسترجاع يتمثل في:

---

[1]-سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 43.

[2]- تزفيطان تودوروف: الشعرية: ص: 48.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 132.



رسم تخطيطي يبين التمييز بين الاسترجاعات والاستباقات [1]

ف "جنيت" يعتبر الاستشراف كما يسميه أو الاستباق الزمني بأنّه «**أقل تواترا من المحسّن النّقيض وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل....والحكاية بضمير المتكلم ، أحسن ملاءة للاستشراف من أي حكاية أخرى**».[2]

فهو يشير إلى أن الاستباقات قليلة في النصوص السردية مقارنة بالاسترجاعات وهذا ما نجده في النصوص السردية الغربية وهو يرى بأنه يكون عن طريق ضمير المتكلّم "أنا".

[1]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 52.

[2]- المرجع نفسه، ص: 76.

* **والاستباق** بدوره ينقسم حسب "جيرار جنيت" إلى قسمين هما: **الاستباقات الداخلية، الاستباقات الخارجية.**

تأتي الاستباقات لتقدّم لنا ملخصات حول ما سيحدث في المستقبل، وهي بذلك تحاول أن تضعنا على عتبة النهاية بطرقها الخفيف لبوابة الأحداث التي ستنفتح بعد ذلك لتدلي لنا بكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة ضمن سياق حكائي يخرج عند اختتام أحداثه ليرتمي في فضاءات الحدود التي رسمها مسبقا، ومن بين الاستباقات التي وردت في الرواية: «**فما إن ترجع إلى بيتها، حتى تتخذ قرارا نهائيا يحرّر خيرة وسعدية من حالة الترقب مهما كانت النتيجة، لكنهما أظفرتا تفاؤلا بأنّ الأمور ستسير في المنحى المخطط لها، وأنّ إرادة الله ستصب في مصلحة الطفلين اليتيمين لا محالة**».[1]

فكان الاستباق هنا عبارة عن تصريح من "خيرة" بأنّ قدوم صالحة عندها للبيت بصحبة طفليها ستكون الفرصة المناسبة لمفاتيحها في موضوع زواجها "من يوسف"، ممهدة لما سيحدث في المستقبل من نجاح لما خططته مع "سعدية"، وما سيجر عن ذلك من ضياء وهناء في حياة الطفلين اللذين أصبحا يتيمين بعد وفاة والدهما.

كما نجد استباقا آخر في قول الراوي: «**كانت خيرة تستعجل رؤية أشعة الشمس تدغدغ هذه البطاح بعد أن أدّت صلاة الفجر، وهي لا تصدّق أنّ ابنتها تخطو خطوة نحو الخروج من النفق، وأنّ الأقدار ستمكنها من فرصة أخرى، فكانت أوّل من يطرق باب سعدية في هذا الصباح، وهي تزف الخبر، وأجنحة الفرح ترفعها عاليا**».[2]

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 33.

[2]- المصدر نفسه، ص: 35.

وفي هذا السياق جاء الاستباق إجابة عن السياق الاستباقي الأول، حيث يبيّن لنا الفرحة التي آلت إليها خيرة جرّاء تلقيها لقبول ابنتها الزواج من يوسف، فهي تتوقّع أنّ الأقدار ستفتح لها الأبواب مرّة أخرى.

وقد أورد لنا الراوي استباقا آخر في قوله: «**وتبقى تصوّرات الحزب الواحد قائمة، فتدفع في اتجاه يهدر مقدرات الأمة، وينخر مكتسباتها ويمهد لانهيار وشيك، يندر بأن الشعب الجريح الذي ذاق مرارة الاستعمار، سيخرج من الباب الضيق خالي الوفاض من الثورة والثروة معا** ».[1]

فهنا الراوي يستشرف لنا خلاص هؤلاء الأسرى من أبشع أنواع الاستعمار التي مورست عليهم وتلك الثورة التي فرضت عليهم، وقد وظف الراوي استباقا آخر في نفس الموضوع يتمثل في «**فأدخل ذلك في نفوسهم شعورا بالاستئناس أنساهم مرارة الأحاسيس القاتلة أيام القلعة، وأخذت العودة إلى الوطن تسيطر على تفكيرهم وتراود أحلامهم منتظرين ساعة الفرج**».[2]

ويعلن لنا السارد في هذا الاستباق عن حدث سيجري في المستقبل يتمحور حول ترقّب الأسرى لساعة الفرج والرجوع إلى الوطن.

ومن بين الاستباقات التي ذكرت في الرواية أيضا نجد «**موتك هذه المرّة سيكون على يدي الشيخ مسعود إمام مسجد القرية...بعد أن اتفق الجميع بأنّه الوحيد الذي باستطاعته أن يقتلك...فجاء مدجّجا بثرسانة الموروث من أقوال ومواعظ وكثير من الآيات والأحاديث ليقنعك بوجوب أن تتقبل موتك وأنت الذي تعتقد أنك ولدت يوم وطأت رجلاك أرض القرية مرة ثانية**».[3]

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 46.

[2]- المصدر نفسه، ص: 66.

[3]- المصدر نفسه، ص ص: 70-71.

حاول الرّوائي من خلال هذا المقطع السردي أن يوضح لنا محاولة إقناع الشيخ "مسعود" "للهامل" بتقبل حقيقة الوضع الذي آلت إليه عائلته بعد وفاته وما جرت بعده من تغيرات أهمها زواج **صالحة** من أخيه "يوسف" ومحاولة رسم حياة جديدة له بعيدا عن عائلته.

ومن خلال هذه الاستباقات نستنتج أن الشخصيات قد استشرقت أو تكهّنت وقوع أحداث يمكن أن تقع فعلا، ويمكن أن لا تقع أصلا، وبالتالي نلاحظ أنّ الاستبقاق يتخذ أوجها عديدة عند حضوره في الخطاب الروائي «**فقد يعتمد التكهن والاحتمال، من خلال اقتراح ما قد يحدث في الرواية، أو يعتمد الأحلام التي يتحقق فيها المستحيل، مما يكسب هذه المفارقة الزمنية خاصية اللايقينية ذلك أن نسبة تحققها مشكوك فيها**».[1]

ولما اشتغلنا على هذه التقنية الزمنية في الرواية، ما يمكن ملاحظته هو أنّ الاستبقاقات فيها كانت قليلة على خلاف الاسترجاعات التي وردت بكثرة.

بعد جولتنا البسيطة في رحاب المفارقات الزمنية التي تعدّدت وتضاربت في أولوبَاتْ الحضور بين ذاكرة معبّأة بزحم من الأحداث وتوقع يخرجها إلى شرفة الترقب والاستشراق، وهذا التنازع على مساحات الحضور أدّى إلى بلورة الأحداث في زمنها بمقتضى أنّ كل مفارقة كانت تشغل داخل الرواية لهدف واحد هو تقديم المحكي في قالب متماسك ينأى عن الاضطرابات والاختلال، وحتى وإن سجّلنا وطأة وكثرة الاسترجاعات على المساحة النصية التي شغلها إذا ما قورن بالاستباق الذي كان محتشما حضوره، هذا ما جعلناه وعلى الرغم من سيرورة الأحداث المتقدّمة بنا نحو الأمام تخال الرواية عائدة بنا إلى الوراء.

[1]– فاطمة الزهراء خبشي –محمد تحريشي: انزياح الزمن في رواية "أصابع لوليتا"، مجلة آفاق علمية، الجزائر، العدد13، أبريل، 2017م، ص: 162.

3-2- المدة الزمنية:

إنّ دراسة مختلف الأشكال الأساسية التي تقوم عليها حركة البنية السردية يجعلنا نقف على ماهية الحركة الداخلية للزمن السردي في علاقتهما بزمن الحكاية، ومن خلال هذه الأشكال نستطيع تلمّس إيقاع الزمن الرّوائي من حيث السرعة والبطء.

وينظر "جيرار جنيت" حسب ما تُلخّصه "ميساء سليمان" إلى الحركات السردية الأربعة الخلاصة، الحذف الوقفة، المشهد، على أنّها «**أطراف تحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصّة، أي بين الزمن الحكائي والزمن السردي تحقيقا عرفيًّا، فالإيقاع الذي هو انتظام وتناسب في علاقة؛ يكتسب في مفهوم الزمن صفة تقنية حكائية توازي بين زمن الحكاية وزمن القصة، وتمكن من قياس المدّة الزمنية التي تعني سرعة القصّ وتحدّد بالنّظر في العلاقة بين مدّة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه وطول النّص قياسا لعدد أسطره وصفحاته**».[1]

ولضبط الإيقاع الزمني يجب أن نميّز بين أربع تقنيات أساسية يمكن أن نجملها تحت عنصرين هما:

3-2-1- **تسريع السرد**: ويشمل تقنيتي الخلاصة والحذف، حيث أنّ مقطع صغير من الخطاب يُغطّي فترة زمنية طويلة من الحكاية.

3-2-1-1- الخلاصة (Sommaire): ولها عدّة تسميات من بينها: الإيجاز، المجمل، الملخّص، وكلّها مسميات لمعنى واحد يعتمد عليها الكاتب في سرد الأحداث، وتُعرّف الخلاصة على أنّها «**سردٌ موجزٌ يكون فيه**

[1]- ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص: 223.

زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، وتتضمّن البُنى السردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها فتجيء في مقاطع سردية أو إشارات».[1]

ونتيجة لطابع الخلاصة المتميّز بالكثافة والاختزال لبعض الأحداث، يقوم الرّاوي «**بتلخيص الأحداث الرّوائية الواقعة في عدّة أيام أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال مما يمكن تمثيله بالمعادلة الآتية: التلخيص = زمن السرد < زمن الحكاية».**[2]

وقد نظر "جيرار جنيت" إلى الخلاصة حسب ما لخّصه **حسن بحراوي** على أنّها «**كنوع من التّسريع accélération الذي يلحق القصّة في بعض أجزائها بحيث تتحوّل من جرّاء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل».**[3]

ومن هنا يتضح أنّ دور الخلاصة أو التلخيص هو «**المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلّف أنّها جديرة باهتمام القارئ».**[4]

وقد حدّدت **سيزا قاسم** عدّة وظائف للتلخيص عند الواقعيّن نذكر منها:

«1- المرور السريع على فترات زمنية طويلة (فيلدنج)

2- تقديم عام للمشاهد والرّبط بينهما

3- تقديم عام لشخصية جديدة.

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

---

[1]- مها حسن يوسف عوض الله: الزمن في الرواية العربية (1960م- 2000م)، ص: 220.

[2]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 121.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 145.

[4]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 82.

5- **الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث**».[1]

ومن هنا تبرز أهمية الخلاصة في تقديم شخصية جديدة أو عرض شخصيات ثانوية أو تقديم عالم للمشاهد، ويكون فيها زمن السرد أصغر من زمن الحكاية [القصة]، وبالتالي يعمد الرّوائي إلى سرد الأحداث والوقائع التي يُفترض أنها جرت في ساعات أو أيّام أو شهور أو أعوام مختزلا إيّاها في كلمات قليلة دون الخوض في تفاصيلها كما لو كانت غير جديرة باهتمام القارئ، وقد تجلّى هذا النوع من مظاهر الزّمن حينما طفق الرّوائي يذكر عجز قدور عن الكلام من شدّة الحزن والألم جرّاء تلقّيه لخبر وفاة ابنه دون أن يفصل ذلك ونجد في قوله: «**قدّور لم يتقبّل هول الفاجعة بعد، فتراه واجما لساعات**».[2]

وقد عملت تقنية الخلاصة أحيانا على كشف جوانب مختلفة من حياة الشخصية، وإضاءة ما التبس بها حتى في لحظة الحاضر السردي الذي تعيشه، ونمثّل لذلك بهذه الخلاصة المتمثلة في: «**مرّ عام عليك وأنت قابع بزنزانتك داخل سجن "القلعة" بالمملكة المغربية**"».[3]

فالكاتب قد لخّص فترة عام بكلمة "**مرّ عام**" ولم يذكر أيّ تفصيل عن ما حدث في العام الذي مضى.

وعلى إيقاع آخر يقدّم لنا الرّوائي اختزالا آخر لأيّام.

ونمثّل لها بقول السّارد «**لم تبق للعيد سوى أيّام معدودات**».[4]

وقوله أيضا: «**قبض يوسف راتبه بعد ثلاثة أشهر**».[5]

---

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 82.

[2]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 11.

[3]- المصدر نفسه، ص: 15.

[4]- المصدر نفسه، ص: 19.

[5]- المصدر نفسه، ص: 19.

فهو بهذا قام باختصار أحداث ضمن مساحة ضيّقة من الحكي حيث لخّص الأيّام التي تبقّت للعيد، وأيضا الفترة الزّمنية التي قبض بعدها راتبه وهي فترة ثلاثة أشهر، ولم يذكر أيّ تفاصيل عنهما.

ونلمس هذه التقنية في مواضيع عددية من الرّواية نذكر منها: «**مرّت الأيّام ونسيب سعدية هواجسها، وراحت مع خيرة تنتظران نضوج الطبخة على نار هادئة...** ».[1]

وأيضا نجد قوله: «**وحين عاد إلى أهله بعد شهرين، وجد أنّ الله قد رزقه يولد بعد خمس بنات**».[2]

وفي سياق آخر يقول: «**أمّا عادل فقد سرقت منه سنوات الاعتقال روح المرح والدعابة**».[3]

وفي مقام آخر يقول السّارد: «**في هذا المساء يودّع النّاس عاما، ويستقبلون آخر بعد ساعاتٍ**».[4]

وقوله أيضا: «**أقعد المرض مباركًا شهورًا عديدة عن الوظيفة**».[5]

«**عادت دليلة بعد شهر من الحادثة**».[6]

«**كان الفصل شتاءٌ ولم تمض إلاّ شهور قليلة على عامر في السّجن**».[7]

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية ، ص: 26.

[2]- المصدر نفسه، ص: 42.

[3]- المصدر نفسه، ص: 43.

[4]- المصدر نفسه، ص: 44.

[5]- المصدر نفسه، ص: 54.

[6]- المصدر نفسه، ص: 57.

[7]- المصدر نفسه، ص: 62.

«لم يعد يخفى على جنود الخدمة الجزائريّين، أن ساعة الحسم باتت وشيكة، وأنّ مدّة عقد ونيف من الزّمن تشهد ساعتها الأخيرة...». [1]

«مرّ عام وبضعة أشهر فتهبّ أعاصير التّغيير ذات خريف وتشتعل انتفاضة المهزومين باقي واقعهم». [2]

ولعلّ الشّيء الذي نلاحظه على هذه الخلاصات التي أوردناها آنفا هو ارتباطها بمرحلة الماضي واقترانها بفتراته مقيّدة بحدوده، وما يميّز تقنية الخلاصة في هذه الرواية هو مجيء هذه الأخيرة في قالب استرجاعي التزمت فيه بتغطية وتلخيص أحداث وفترات زمنية ماضية يقوم السّارد باسترجاعها من الماضي مختزلا بها محطّات كثيرة من العمر في فقرات صغيرة.

3-2-1-2-**الحذف** l'ellipse: له عدّة تسميات منها القفز، القطع، الإسقاط، ويعدّ الحذف تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الرّوائي، والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنية يُسقطها الرّاوي من حساب الزّمن الرّوائي.

فالحذف من حيث التعريف «**تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصّة وعدم التّطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث**»[3]، فالرّاوي من خلال هذه التّقنية يعمل على إسقاط الفترة الزمنية

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ، ص: 66.

[2]- المصدر نفسه، ص: 73.

[3]- المصدر نفسه، ص: 156.

الميتة، ويقفز بالأحداث إلى الأمام، ومن هنا يتبيّن أنّ الحذف «**يتمثل في الأحداث التي يتصوّر وقوعها دون أن يتعرّض النص لذكرها، وبذلك فهو السرعة القصوى التي يتّخذها السرد**».[1]

فالحذف يحدث عندما يتجاوز السّارد جزء من القصة ويعبّر عنه بألفاظ وعبارات زمنية كأن يقول مثلاً: «**ومرّت سنتان" أو "وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته...** ».[2]

ومن هنا نستطيع القول أنّ الحذف هو «**فترة من زمن الحكاية، يتجاوزها الرّوائي بعدم ذكر الأحداث التي وقعت فيها، ولهذا يُعدّ الحذف إحدى التقنيات الزمنية التي تعمل على تسريع وتيرة الحكي من خلال إبعاد الأحداث التي لم يقحمها السارد إلى منظومة، لأنّها لا تنتمي إلى المادّة الحكائية التي يعمل على حكيها**».[3]

ويبقى الحذف من أهم التقنيات التي يلجأ إليها الكتّاب لتسريع الإيقاع الزمني للمسار السّردي خاصة حينما تكون الحكاية طويلة جدّا.

وقد ميّز "جيرار جنيت" بين ثلاث أنواع من الحذف: الحذف الصريح، الحذف الضمني، الحذف الافتراضي.

وكثيرا ما يلجأ الرّوائي إلى استخدام هذه التقنية عندما يصطدم بصعوبة سرد الأيّام أو تقديم الأحداث بشكل متسلسل، وبذلك يكون **الحذف** تقنية زمنية لا يمكن الاستغناء عنها خاصة عندما يتعلق الأمر بضرورة إسقاط بعض الفترات الزمنية الميتة والقفز بالأحداث باتجاه الأمام، وقد كان لهذه التقنية الزمنية بعض الحضور

---

[1]- أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب، دط، 1998م، ص: 97.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 77.

[3]- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 292.

داخل نص "**رماد الذاكرة المنسية**"، حضور كان الهدف منه تخطي فترات زمنية تراوحت بين الطول والقصر ويأتي هذا الحذف في أمثلة عديدة عبر الرواية، نذكر منها «**مرّ عام عليك وأنت قابع بزنزانتك داخل سجن "القلعة" بالمملكة المغربية**».[1]

عمل السارد في هذا المقطع على إسقاط فترة زمنية محدّدة قدّرت بـ "**عام**" قام من خلالها بحذف تلك الأحداث التي جرت له قبل هذه المدة الزمنية داخل سجن "**القلعة**".

كما يقول الروائي أيضا «**ويذيب الصقيع الذي طبع العلاقة بين العائلتين لسنتين كثيرة**»[2]، وهنا تم التصريح بحذف مدّة سنين عديدة لا ندري كم هو عددها كانت أثناءها العلاقة بين "عامر الطاوة" وعائلة "دليلة" متشابكة لا يطيق كلاهما الآخر، نظر لما كانت تتلقاه أم عامر "نفيسة" من ضرب وتعذيب من طرف أخيها بسبب تحريض زوجته له.

ومن نماذج الحذف الموجودة في الرواية كذلك نذكر: «**عادت خيرة من علمها، يرافقها ابن أخيها الصّغير الذي ظلّ يعيش معها منذ سنوات**».[3]

والرّاوي في هذه العبارة وهو يحكي عن الحياة اليومية "لخيرة" أثناء رجوعها من عملها في مطعم المدرسة ومرافقة ابن أخيها "خالد" الذي أصبح يمكث معها في البيت تجاوز فترة زمنية طويلة حدّدت بكلمة "سنوات".

ومن ذلك أيضا «**مرّت الأيام تبدّد غيوم الأسى في سماء صالحة**».[4]

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 15.

[2]- المصدر نفسه، ص: 31.

[3]- المصدر نفسه، ص: 32.

[4]- المصدر نفسه، ص: 36.

لقد احتوى هذا المقطع على حذف زمني لم يقم الروائي بتحديده، تجاوز من خلاله تلك الأحداث التي جرت قبل هذه الأيام في حياة "صالحة".

كما نجد كذلك قول الروائي: «**لحظتها لم تصدّقوا أنكم مكثتم معا أكثر من ثلاث سنوات في هذا المكان تفصل بينكم الجدران**».[1]

لقد وظّف السارد هنا حذفا زمنيا بصورة واضحة، وذلك من خلال عبارة "**ثلاث سنوات**"، اختزل من خلاله ما عاشه "الهامل" مع رفاقه "عادل" و"كمال" من أيام الزنزانة.

يقوم الروائي من خلال استخدامه للحذف بتجاوز مدة زمنية يتم إلغاؤها بفعل الانتقال إلى فترات زمنية أخرى، وبهذا يساعد لقارئ على فهم وإدراك التّحوّلات الزمنية التي تطرأ على سير أحداث الحكاية، سواء كانت تلك المدة قصيرة أو طويلة، مثل قول الرّاوي: «**فقد مضى عام ثم آخر ولم تظهر بوادر حمل يضعها على مشارف الضفة الأخرى**».[2]

ففي هذا الحذف يقفز السارد على مدّة "عامين" انقضت على زواج "**دليلة**" وهي لم تحمل في أحشائها ولد يجعلها تتخلص من كلام "نفيسة" وشماتها فيها.

وفي نفس السياق نجد حذفا آخر لكنه حذف لمدة قصيرة قدّرت بأيّام «**ومع مرور الأيّام زال الثّلج وبان المرج**».[3]

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 40.

[2]- المصدر نفسه، ص: 48.

[3]- المصدر نفسه، ص: 51.

والشيء الذي نلاحظه على هذا المقطع أنّ السارد قام بإسقاط فترات زمنية قصيرة من وجود "عامر" بصحبة زوجته "دليلة" في بيت والدها، ولم يمرّ وقتا كثيرا حتى عاد لعادته في شرب الخمر وبان على حقيقته في وجه والدها "عبود" الذي كان يتحاشى الحديث معه كثيرا.

ومن الشواهد النّصّية أيضا الدالة على هذه التقنية ما يلي من مقاطع:

«**عادت دليلة بعد شهر من الحادثة، تسوق أعذارا واهية حفظا لماء الوجه كما تبتغي من ورائها امتصاص الغضب الذي بات ينتقد باحتقار تأخّرها في العودة فور علمها بالواقعة**».[1]

وقوله أيضا: «...**فتحت أبواب الرّزق أمام منير زوج سعاد بشكل واسع...ولدعوة والديه أثر لصموده في وجه الإغراء والابتعاد عن المستنقع بترك المنصب الذي شغله مدّة خمس سنوات**».[2]

ففي المثال الأول أسقط الرّاوي شهرًا كاملاً من زمن الأحداث لكونها لا تتضمّن أحداثا مهمّة، وهذا لأجل المرور إلى الحدث الأبرز وهو تلك الأعذار التي راحت تسوقها "دليلة" لأم زوجها "عامر" لأنّها لم تذهب معه لزيارة أبيه فور سماعها للحادثة ذلك أنّ أباه كان مريضا، وهذا ما زاد غضب أمّه "نفيسة"، أمّا في المثال الثاني فقد أسقط الرّاوي مدّة زمنية تقدّر بخمس سنوات، وهي الفترة الزمنية التي عمل فيها "منير" موظفا بمصلحة الهلال الأحمر.

كذلك نجد حذفا آخر في قول الرّاوي: «**مرّ عام وبضعة أشهر فتهبّ أعاصير التّغيير ذات حريف وتشتعل انتفاضة المهزومين في واقعهم والمضطهدين في أفكارهم والمحاصرين في رزقهم وهم يكابدون شظف العيش...** ».[3]

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 57.

[2]- المصدر نفسه، ص: 61.

[3]- المصدر نفسه، ص: 73.

فعبارة "**مرّ عام وبضعة أشهر**" مؤشر صريح على حدوث حذف لما حدث خلال ذلك العام، لكنّه حذف لأحداث غير محدّدة المدة بدقّة، ذلك أنّ تركيز الرّاوي كان فقط على التغيير الذي طرأ على الحياة والذي فوجئ به أولئك السجناء الذين أُطلق سراحهم.

وفي سياق تسريع الإيقاع السردي، عادة ما نجد مقاطع نصّية يتبلور فيها الحذف على شكل نقاط وهذا ما نلمسه في الشّواهد النّصية التالية:

«**آه يا الهامل... أيّها الآتي من وراء حدود المستحيل ومن متاهات تنأى عن مسارح الخيال... تختفي عن الوجود فتحفرُ في النفوس أخاديد عميقة من ألم لا يهدأ... وتعود لتزيد على الوجع أوجاعا أخرى...** »[1]

وقوله أيضا: «**أتمنّى أنّني لم أوقظك من النوم...**

لا لم أنم حدّ الساعة...

غدًا أغادر مع الفجر أتركك بخير...

لا تحمل كلامي محمل الجدّ... كنت أمازحك فقط...».[2]

ومن خلال هذين المثالين نلاحظ أنّ النّقاط المستعملة توحي بأنّ هناك كلام مستقطع لم يذكره الكاتب من باب تسريع الحكي، كان بإمكان الكاتب أن يستغني عن تلك النقاط بعبارات حكائية لكنه رغب في فتح المجال للتّأويل أمام القارئ ليشارك في إنتاج النص.

[1]- مصطفى بوغازي:رماد الذاكرة المنسية، ص: 69.

[2]- المصدر نفسه، ص: 78.

ومن خلال ما سبق يمكننا القول بأنّ "الحذف" تقنية زمنية حاضرة بقوّة في رواية "رماد الذاكرة المنسية" وهذا ما أتاح للرّوائي تجاوز الأحداث الهامشية للوصول إلى المركزية منها، فقد كان بمثابة مصفاة أعطت للرّاوي حقّ الانتقاء وحريّة الإلغاء لمختلف الأحداث، ذلك أنّ وظيفة الحذف أوّلا وقبل كلّ شيء هو **تسريع إيقاع السرد من الناحية الزمنية**، فهو تقنية فاعلة في النّص الرّوائي، إذ لا يمكن تخيّل عمل روائي خالٍ من لمسات هذه التقنية.

3-2-2- تعطيل السرد: ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة، حيث أنّ مقطع طويل من الخطاب يقابله فترة زمنية قصيرة من الحكاية.

3-2-2-1- الوقفة (pause):

تعدّ الوقفة من أهم تقنيات تبطيئ السرد، فهي تمثل بدورها مساحة للاستراحة التي يتوقف فيها السّارد وذلك من خلال فسح المجال لآلية الوصف والتصوير، حيث يصل السرد إلى منعطف يتوجّب عليه التّوقّف.

وتعرّف الوقفة كذلك بالإستراحة وهي «**توقفات معيّنة يُحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف فالوصف يقتضي عادة انقطاع السّيرورة الزمنية ويعطل حركتها** »[1]، أي أنّ الوقفة تظهر عند لجوء السارد إلى قطع السيرورة الزمنية للأحداث المسرودة والانشغال بالوصف، هذا الانشغال الذي يؤدي إلى توقف تطوّر «**الأحداث الرّوائية بالحدّ من تصاعد مسارها التّعاقبي**».[2]

ويعرّفها "جيرالد برنس" في كتابه "**المصطلح السردي**" بأنّها «**حركة زمنية سردية tempo وهي مع الإغفال والمشهد والخلاصة والامتداد واحدة من السرعات السردية الأساسية، وحينما يكون هناك جزء**

[1]- ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص: 224.

[2]- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 310.

من النّص السردي أو زمن الخطاب لا يقابل أي انقضاء أو انصرام في زمن القصّة فإننا نحصل على الوقفة (ويقال إنّ السرد قد توقف) ».[1]

وهكذا يتوقف سير السرد ليحل محلّه الوصف الممل لأبسط التفاصيل الجزئية في عدّة صفحات ذلك أنّ «**الوقفة يمكن أن تحدث نتيجة للقيام بالوصف أو لتعليقات السارد الهامشية**».[2]

وبالتالي فالوصف تقنية زمنية جدّ لصيقة بالوقفة كونه يفسح المجال للرّاوي «**كي يقدّم الكثير من التفاصيل الجزئية المرتبطة بوصف الشخصيات الرّوائية أو المكان، على مدى صفحات وصفحاتٍ، في ما يسمّى بـ "الوقفة الوصفية"، وفيما يلي يمكن التمثيل له بالمعادلة الآتية:**

الوقفة الوصفية: زمن السرد < بكثير من زمن الحكاية».[3]

وبالتالي فالوقفة هي نقيض الحذف «**تتبدّى في الحالات التي يكون فيها قصّ الرّاوي وصفا**»[4]، أي أنّها تتجلّى حينما يمرّ الرّاوي من السرد إلى الوصف.

فالوقفة إذن من تقنيات تعطيل السرد إلى جانب المشهد، فهي تقنية مهمة في إدارة الأحداث وترابطها كما أنّها تُشكّل فجوة يستريح فيها الرّاوي من عناء السرد، ويستغل فيها الفرصة للتدخّل أثناء السرد للتعليق أو وصف فضاء الأحداث وأمكنة تنقل الشخصيات.

---

[1]- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص ص: 169-170.

[2]- المرجع نفسه، ص: 139.

[3]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 139.

[4]- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010م، ص: 126.

وقد كثرت هذه الوقفات الزمنية في رواية "رماد الذاكرة المنسية" لـ"صطفى بوغازي"، وكمثال عن هذه التقنية مما ورد في هذه الرّواية نذكر مثلا وصف الكاتب لـ "أبو ضرار" فيقول: « **"أبو ضرار" في العقد الرابع من العمر، طويل القامة، نحيف الجسم، كثّ اللحية، وجهه يشعّ بإشراق مميّز، يميل إلى المزاج والدّعابة أحيانا، كان يضغط على عود الأراك بين أسنانه، وينتصب في فناء الحديقة، وقد انحصرت عباءته إلى منتصف ساقيه، فكان أقرب إلى "فزّاعة" تتوسط حقلا لترهب أسراب الطّيور** ».[1]

فمن خلال هذا المقطع نجد وقفة وصفية، حيث يصف لنا الرّاوي شخصية "أبو ضرار" داخليا وخارجيا بأنّه في العقد الرابع من العمر، طويل القامة، نحيف الجسم، يصل إلى المزاح والدّعابة... وكل هذه الصفات عبارة عن سمات لشخصية "أبو ضرار"، وهنا قصد إيضاح صورته لدى القارئ،ولذلك عمل هذا المقطع الوصفي على إيقاف التطوّر الخطي للأحداث الرّوائية.

وفي سيّاق آخر، يحاول السارد أن يقدّم لنا شخصية "نفيسة" تلك المرأة الماكرة التي تبتغي المصلحة: «**ليست نفيسة بريئة البتّة، بل كانت الوجه الآخر لعملة الجشع والنفاق، ومصدرًا للمصائب، ومختبرا للدسائس والمكائد، كانت داهية في المكر لا تضع نفسها في موقف الارتياب، ولا تحوم حولها الظنون لما امتلكته من قدرة على تنميق الكلام، ورزانة الطبع**».[2]

ففي هذا السياق الوصفي يتوقف زمن الحكاية ليصف لنا طباع شخصية "نفيسة" التي تمتاز بالنفاق ووحشية التصرّف مع الغير، وكان لجوء السارد إلى وصف هذه الشخصية الرّوائية بغرض توضيح صورتها للمسرود له.

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 9.

[2]- المصدر نفسه، ص: 23.

ونلمس أيضا وقفة وصفية حاول السارد أن يقدّم لنا بها "دليلة" والتي نمثلها بقوله: «**كانت دليلة ذات جمال معتبر وعلى قدرٍ من العلم والثقافة، فهي أصغر أخواتها المتعلمان في مدارس الاستعمار...، تتكلم اللغة الفرنسية بطلاقة ممّا جعلها تتميز بين نظيراتها... كانت تشبه فاكهة لذيذة، تسرّ النّاظرين وتسيل لعابهم**».[1]

فلكأنّ "دليلة" تجلس أمامنا نكاد نتلمس جمالها المعتبر، وسعة علمها وثقافتها، ونتصفّح حسن وجودها بين النّاظرين، وكل هذا من خلال هذه الوقفة الوصفية التي لامس فيها السارد جلّ ما يتعلّق بـ "دليلة" في محاولة منه لرسم صورتها معتمدا على رؤيته لها.

وفي مقام آخر، يقدّم لنا الواصف لوحة واصفة للمظهر الخارجي لشخصية "ريمة"، يقول: «**كانت امرأة ظريفة القدّ مكتملة الحسن عليها مسحة من الجاذبية تجرّ إلى الإفتتان لها أنسا ورقّة وإحساس مفرطان... كانت تسبقك بابتسامة مميزة وأنت تدلف بابا مكتبها فيحتضنك فضاؤه وتغمرك بدفء عواطفها وفيض اهتمامها**».[2]

في هذه الفقرة تم التّوقف عن متابعة الأحداث لإفساح المجال أمام الوصف، حيث سخّر الرّاوي ريشته لرسم معالم شخصية مساعدة مقرّبة من "**الهامل**" وهي "**ريمة**"، وعبر لغة وصفية اعتنى بانتقاء مفرداتها بدقّة سمحت له بتصوير الجانب المادّي من شخصية "ريمة"، وإبراز جمالها ومفاتنها كامرأة تضجّ بالحياة وتبعث في نفسه روح الأمل، كانت بلسما لجراحه وصدرا يأوي إليه، يؤنسه ويخفف ألمه.

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 24.

[2]- المصدر نفسه، ص: 72.

ورغم ازدحام الرّواية بحشد هائل من الشخصيات واختلاف أنماطها وتوجّهاتها وأشكال حضورها في النّص، إلاّ أنّ عناية الرّاوي بوصف ملامحها انحصر في شخصيات قليلة بعينها دون أن يمتدّ إلى غيرها.

لم يقتصر دور الوقفات الوصفية على تقديم الشخصيات والتعريف بها فحسب، بل امتدّ إلى وصف الأمكنة وتحديد تجلّياتها، فنجدُ الرّاوي يصف "جبل براو" إذ يقول: «**كان جبل "براو" أعجوبة وفلتة من فلتات الطبيعة، كيف يتوسط هذا الطود الأشمّ تلك البطاح، في غير تجانس، أو تدرّج عمّ حوله؟، فاتخذ بعدًا سرياليًّا عند أهل القرية... كانت المغارة التي تقارب القمّة من الغرب ملتقى الوافدين إليه...أمّا في سفحه فقد التصقت المقبرة بمنحدر، راحت بعض أشجار الصنوبر تتشبّث فيه بعناد قوي مع السيول الجارفة في فصل الشتاء... كل ما فيها يوحي برهبة هذا المكان ووحشته**».[1]

فهذا المقطع الوصفي يمثّل الإطار العام لجبل "براو" والذي عمل بدوره على تصوير بشاعة المكان ورهبته وبالتالي يكون هذا السياق الوصفي قد عمل على إيقاف التطوّر الخطّي للأحداث الرّوائية.

وفيما يتعلّقُ بالوقفات الوصفية لسجن "القلعة" نجد هذه النصوص:

1/ «**بعيدا جدا كانت القلعة تقبع بأعلى كتلة صغر هائلة، تطلّ على هوّة سحيقة ناحية المحيط، هنالك تناثرت صخور رمادية يغمرها المدّ مرّة، ولا تلبث كذلك حتى يكشف الجزر للعيان رؤوسها المسنّنة بين رغوة الماء، وكأنها أنياب تماسيح تتربّص بكلّ من تحدّثه نفسه القفز في مياه البحر بغية الهروب**».[2]

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 20.

[2]- المصدر نفسه، ص: 38.

2/ «**ومن جهة أخرى راحت أشجار الصنوبر ترفع هاماتها عاليّا، وكأنها تتطلّع إلى ما وراء أسوار ظلّت تشمخ عمّ حولها غير عابئة بعناد أغصان لم تتحمّل وطأة الظلال**».[1]

3/ «**كانت الجدران تتشكّل من حجارة عملاقة كساها الطحلب وتشبثت عليها أحراش راحت تقاوم مغبة السقوط، ولم تبق للقابع في القلعة من الألوان عدا زرقة السماء وسواد الليل**».[2]

4/ «**جثمت القلعة في منطقة معزولة، تفصل بينها وبين أقرب تجمّع سكاني مسافة خمس ساعات مشيا...**».[3]

فهذه النصوص الأربعة تمثل مقاطع وصفية لسجن "القلعة" الذي اعتقل فيه "الهامل" ورفاقه، حيث يقف القارئ عند بشاعة تصويرها، مما يدلّ على سوء تلك المنطقة حسب وجهة نظر السارد/ الواصف.

وفي سياق آخر يصوّر لنا الواصف لوحة واصفة لـ "رواق الموت"، تلك الحقيقة الوحشية التي كان يخافها كل سجناء القلعة، حيث يقول: «**كان الرّواق يمتد على أمتار عديدة ينتهي بمنعطف مسدود، تظهر على أرضيته بالوعة تفتح ثغرها، وعلى مقربة يوجد حوض حجري قد امتلأ، انتصبت بأعلى حافته دلو من المعدن... وكان رجال المخابرات يسوقون أمامهم كل من حانت لحظة تصفيته معصوب العينين، وما أن يصل إلى الموضع المحدد حتى تطلق رصاصة على مؤخّرة رأسه من مسدّس، لتنزف دماؤه في فوهة البالوعة...**».[4]

فهذا المقطع يعكس وحشية "الرّواق" ويقدّم صورة مأساوية له، فهو بمثابة مرآة عاكسة لما خلّفه رجال المخابرات من ضياع لأرواح ظلّت تُهدر يوما بعد يوم، وآمالٍ تموت، وإنسانة تغتال.

---

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 38.

[2]- المصدر نفسه، ص: 38.

[3]- المصدر نفسه، ص: 39.

[4]- المصدر نفسه، ص: 41.

وهكذا فإنّ مختلف المقاطع الوصفية السابقة سواء المتعلقة بالفضاء، أو بالشخصية، تُمثّل أداة تقنية تعمل على تعطيل السرد وبالتالي توقيف زمن القصة في مقابل استغلال النّص زمنيا، كما لعبت دورا بارزا في إطلاق عنان القارئ لخياله حتى يتصوّر مختلف الشخصيات التي وردت في ذهنه.

2- المشهد (scéne):

نقصد بالمشهد «**المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السرد، إنّ المشاهد تمثل بشكل عام اللّحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدّة الاستغراق... وعلى العموم فإنّ المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الرّوائية إلى التّطابق مع الحوار في القصّة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنّه بطيء أو سريع أو متوقف**».[1]

وقد سمّيت هذه التّقنية بالمشهد «**لأنّها تخصّ الحوار، حيث يغيب الرّاوي ويتقدّم الكلام كحوار بين ضوئين**»[2]، ومن هنا يلاحظ على المشهد أنّ شخصية السّارد فيه تُلغى تماما، وتحال الكلمة للشّخصيات للتحدّث مع بعضها البعض فتحرّك بذلك المشهد الرّوائي.

فالمشهد على الأرجح يكون حواريّا «**لكونه عموما محاكئيّا، فهو يحقّق نوع من المعادلة بين زمن السرد والمدّة "الواقعية"**».[3]

أي أنّ «**زمان السرد فيه يتساوى مع زمان الأحداث**»[4]، وهذا ينتج عنه أسلوب الحوار.

---

[1]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 78.

[2]- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص: 127.

[3]- برنار فاليت: الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، تر: سميّة الجرّاح، مركز دراسات الوحدة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص: 156.

[4]- عبد الرحيم الكردي: الرّاوي والنص القصصي، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006م، ص: 162.

ويُطلق المشهد أيضا على «**الطريقة التي بمقتضاها يُبنى الخطاب تصوّره لمقام تلفّظه الشّخصي**».[1]

إنّ رصد التفاعل يؤدّي إلى الإحساس ببطئ ملحوظ في حركة الزمن داخل المشهد، فالإبطاء الذي يُحدثه المشهد داخل حركة السرد الرّوائي ليس لغرض تعطيل حركة السرد وإنّما هو «إبطاءٌ فنّي، من شأنه أن يُسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الرّوائية، التي يعرضها الرّاوي عرضًا مسرحيًّا مباشرا وتلقائيّا».[2]

ويبقى المشهد يحظى بعناية خاصة وموقع متميّز في الحركة الزمنية للنّص الرّوائي «وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظلّ يهيمن ولا يزال على أساليب الكتابة الرّوائية»[3]، فالمشهد يقوم على الحوار الذي يعمل على كسر رتابة السرد من خلال العرض التفصيلي لبعض الأحداث، وإذا كان الحوار القائم في الخارج يعطينا فرصة التدخل فيه، فإنّ الحوار الداخلي يوقع لنا تأشيرة العبور إلى عمق الحياة الداخلية للشخصية التي لا يتدخّل فيها الكاتب عن طريق الشرح والتحليل، وقد كان **للمشهد** في رواية "رماد الذاكرة المنسية" دور كبير في إبطاء حركة السرد وبإقاعه، في بعثه عبر مجاري التاريخ من خلال العودة به إلى الوراء، ومن بين المشاهد التي فرضت سلطة حضورها في هذه الرواية نجد مثلا المشهد الذي جمع بين "يوسف" و"خيرة" أم "صالحة" عند تشكّره لها جزاءً لتوسطها له في تحصله على وظيفة، ويتمثل هذا المشهد في: «**لولا هذا الاسم الذي يعلو بوابة المدرسة، ما كنت لأحظى بهذا المنصب... أنّني أزاول مهامي من باب التكليف بوجودك، أما الشرف كله لك يا سيدتي**».[4]

---

[1]- دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م، ص: 113.

[2]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 133.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 166.

[4]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 17.

كما جاء المشهد بمثابة تركيز وتفصيل للأحداث التي تدور بين الشخصيات بشكل مسرحي وتلقائي، ونمثل لذلك بهذا المقتطف من الحديث الذي دار بين "صالحة" وأمها "خيرة" أثناء إخبارها لأمها عن موافقتها الزواج من يوسف «**راحت صالحة تردّد: أنا موافقة يا أمّي، أما سمعت؟، قلت أنا موافقة على الزواج من يوسف**».[1]

وقد كان لتنوع الحوارات دور خاص في إضفاء إيقاع متميّز على طبيعة النص، ومن أمثلة ذلك نذكر:

«**وقد يذهب إلى ممازحة دليلة بقوله "أهمزي جلدي بدبوس... أظنّ بأنّني أحلم"، فترد عليه "اطمئن يا عامر أنت لا تحلم... أنت تعلم إذا خططت لأمر فإن مآله النجاح** "».[2]

يصوّر لنا هذا المشهد الحوار الذي جرى بين "**عامر**" وزوجته "**دليلة**" أثناء التحاقه بها إلى "فرنسا" التي كان يعتقد بأنّ دخوله إليها سيكون بمثابة نقطة تحوّل في حياته لمستقبل جديد ينتظره مع عائلته.

كما نجد أيضا «**ثم همس: أتعتقد أنّ "الأمير ما زال في حاجة إلى أمثالك"...أردف قائلا: لا احد ينكر مهارتك يا "الهامل" في تحضير الشاي..أتعتقد أنّ ضيوفه من رجال الأعمال والمقاولين يتلذّذون بشربة في صفائح القصدير كما كانت الحال أيّام الغابة؟**»[3]، ويشير لنا هذا المقطع الحواري إلى ما دار بين "أبو ضرار" أحد رجال "عامر الطاوة" و"الهامل" في القصر.

ومن نماذج المشاهد التي وردت في الرواية نذكر «**بعدها نطق "مبروك... أنتم طلقاء**"».[4]

«**أتمنّى أنّني لم أوقظك من النوم...**

لا لم أنم حدّ الساعة...

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 35.

[2]- المصدر نفسه، ص: 51.

[3]- المصدر نفسه، ص: 09.

[4]- المصدر نفسه، ص: 67.

غدا أغادر مع الفجر أتركك بخير... لا تحمل كلامي محمل الجدّ...كنت أمازحك فقط...». [1]

لقد جسّد لنا هذين المشهدين أحداثا معيّنة جرت بين شخصيات خلال فترة محددة، فالمشهد الأول يبيّن لنا الحوار الذي حدث بين ضابط السجن والأسرى الذين كانوا بداخله "الهامل ورفاقه" يوم إعلان الإفراج عنهم.

أمّا المثال الثاني فيمثّل لنا استرجاع لحظة من لحظات الشخصية الرئيسية وهي "الهامل" مع أحدهم في ليلة من الليالي التي كان يخطط على مغادرة المكان الذي يقيم فيه.

كما نلمس في هذه الرواية حوارات داخلية أو ما يسمى بـ "المونولوج" الذي يعتبر تقنية يلجأ فيها السارد إلى الدخول المباشر في الفضاء الداخلي للشخصية الروائية، ونذكر لذلك على سبيل المثال الأفكار التي انتابت "بلال" لحظة ممازحة عمته "سعاد" على ركوبه للدراجة «**إنّها لي... اشتراها بابا يوسف، انزل يا بلال...فيزيد من تمسكه بالمقود وهو يحذّق في وجه عمه، كأنّه يستعجل جوابا منه على ادعائها فيردّ عليها "إنّها لابني العزيز بلال... ابتعدي عن طريقة وإلاّ دهستك** ».[2]

بالإضافة كذلك إلى ما دار بين "قدور" ونفسه لحظة عودة "الهامل" إلى القرية، وكان هذا المنولوج على شكل استفهام يبحث فيه عن إجابة له، ويتمثل في «**كيف يكون موتك مجرد سمكة أبريل تتملص بين دواعي العبث والمزاح البليد بينما تغرق خديعة الكذبة القاتلة في أعماق لا قرار لها؟، وكيف تتحول دموع الأرامل واليتامى في المآقي إلى ماء؟، كيف يغتال الرصاص البارد من بنادق اللامبالاة أحاسيس النفس**

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 78.

[2]- المصدر نفسه، ص: 27.

البشرية ويلوذ قاتلها غير آبه بتأوهات وأنين المعذبين على مذابح الأيام؟، من ذا الذي استراح في التابوت بقبر ظلت سعدية تُبلّل تربته بدمع لا ينضب ونحيب لا يتوقف ».[1]

وبالتالي ساهمت هذه المشاهد الحوارية على تنوعها بتنوع الإيقاع الزمني داخل الرواية، وأغنى حركة السرد وما يمكن ملاحظته على هذه الحوارات في هذه الرواية هي تباينها بين الطول والقصر، وكان هدفها هو كشف الأحداث والكلام الذي جرى بين الأطراف المتحاورة، والبطل الشخصية المركزية في الرواية والطرف الأساسي فيها.

ومن خلال تعرضنا السابق لكل من الوقفة والمشهد، يمكننا القول بأنّ هاتين النقطتين الزمنيتين كان حضورهما مميّزا ومكثّفا داخل الرواية، وقد شكلتا بمفردهما سلطة لا يمكن تجاهلها في جسد هذه الرواية التي ارتبطت حركتها بتواجدها الفعّال داخلها، وهذا التواجد لبّى حاجة الحكي إلى التمدّد على مساحة النص الروائي، وذلك لعرقلة وتيرة تدفق الزمن الحكائي ورسم الإيقاع البطيء لحركته.

وخلاصة لهذه المحطّة نجد بأنّ جمالية الزمن في الملفوظ الرّوائي "رماد الذاكرة المنسية" تكمن من خلال تنويع الراوي للزمن الذي لم يكن عبثًا منه، فمن خلال هذا التنويع ظهرت براعة "مصطفى بوغازي" في التلاعب بالتقنيات الزمنية التي تتميز بها الرّواية، فقد كسر من خلالها الرّوائي الزمنية التاريخية للأحداث من خلال المسك بواقع الجزائر خاصة والعالم العربي عامة، محاولا بذلك معالجة بعض الأوضاع السياسية والاجتماعية في الجزائر خلال فترات حساسة عاشها الشعب الجزائري غطّت مساحة من الزمن الوطني والإنساني فيها.

وبهذا بقي الزمن هو البنية الأساسية للسّرد، فلا يمكن للأحداث أن تقع إلاّ في إطار زماني محدد.

أنّ هذه التّقنية لا بدّ لها من مكان تدور فيه الأحداث، فلا يوجد زمان بلا مكان، وهذا ما سنستعرضه في صفحاتنا اللّاحقة.

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 68.

الفصل الثاني:

جمالية بنية الفضاء.

1/ مفهوم الفضاء.

2/ نحو تمييز بين الفضاء والمكان والحيّز.

3/ أهمية الفضاء في الرواية.

4/ أنواع الفضاء الروائي.

4-1- الفضاء النصي.

4-2- الفضاء الجغرافي.

5/ مفهوم الوصف.

5-1- أهمية الوصف في الرواية.

5-2- شجرة الوصف.

1/ مفهوم الفضاء:

يعدّ الفضاء من المصطلحات الهامة في الساحة الأدبية وخاصة في البنية السردية، فقد شغل فكر العديد من الباحثين كونه مصطلحا متباين المفاهيم، وحتى ندرك هذا التباين ما علينا إلاّ أن نحاول ضبط المصطلح،كما سنحاول أيضا إزالة التداخل الحاصل بينه وبين مصطلحات أخرى يعتبرها البعض مرادفا للفضاء كالمكان والحيّز.

وقد ودرت لفظة "الفضاء" في "المعجم الوسيط" بمعنى: «**ما اتسع من الأرض. و–الخالي من الأرض. و–من الدار: ما اتسع من الأرض أمامها. و–ما بين الكواكب والنجوم من مسافات لا يعلمها إلاّ الله** »[1]؛ هذا يعني أنّ لغة الفضاء تحيل إلى تلك المسافات الواسعة المجهولة المساحات ما بين الأماكن المختلفة.

وممّا جاء في أيضا في: "الرائد معجم ألفبائي في اللغة والإعلام"، نذكر: «**فضاء. ج أفضية. ا– مص– فضا–٢– ما اتسع من الأرض.٣– من الأرض: الخالي..."مكان فضاء": واسع**»[2]، معنى هذا أنّ الفضاء يحمل معنى الاتساع والخلاء.

وجاء في "مختار الصحاح" أنّ الفضاء يعني «**الساحة وما اتسع من الأرض. وقد (أفضى) خرج إلى الفضاء، وأفضى إليه بسّره، وأفضى بيده إلى الأرض مسّها بباطن راحته في سجوده**».[3]

فهذه التعاريف تنصرف إلى المعنى الدال على الاتساع؛ أي عكس ما هو ضيّق.

ومن هنا يمكننا القول أنّ القضاء بمفهومه اللغوي يحمل صفة الاتساع والخلاء والإمتداد إلى ما لا نهاية وهذا التحديد اللغوي يصبّ تحديدا في جوهر التّمييز بين الفضاء والمكان الذي سنورده في المفهوم الاصطلاحي.

---

(1)– شعبان عبد العاطي عطية وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط2، 2005م، ص: 694.

(2)– جبران مسعود: الرائد معجم ألفبائي في اللغة والإعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص: 669.

(3)– محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مج1، مكتبة لبنان للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، دط، 1986م، ص: 212.

وفي التعريف الاصطلاحي لمصطلح **الفضاء** (Espace) نجد أنّه يعدّ من المصطلحات المتداولة في ميدان الدراسات النقدية الحديثة، فقد أولته اهتماما كبيرا لاعتباره المصطلح الشائع بين أغلب النقاد العرب المعاصرين.

ونقصد بالفضاء «**الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدّة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب (أو الروائي)**».[1]

ومن هنا يتّضح أنّ الفضاء هو الحقل الذي يلفّ كلّ من الشخصيات والزمان والأحداث، ذلك أنّ الفضاء يؤثر على الشخصية ويحفّزها على القيام بالأحداث التي تجري داخل الفضاء، والذي يكون طبعا من اختيار الرّاوي.

وبالتالي نلاحظ أنّ مصطلح الفضاء أخذ مفهوما واسعا كونه يشمل «**البيئة الطبيعية والصناعية بمختلف أنماطها ووظائفها والشوارع وكلّ الأماكن التي تعيش فيها الشخصيات الرّوائية، كما يشمل الوقت من اليوم، وما يترتب عليه من أضواء أو ظلمة أو الطقس بكلّ أحواله والأصوات والرّوائح**».[2]

فرغم تعدّد الأماكن والشخصيات الرّوائية، بل وحتى الأزمنة إلاّ أنّ الفضاء يشملها جميعا، فكلّ هذه العناصر تدور في فلكه.

كما أنّ الفضاء الرّوائي كغيره من مكوّنات السرد الأخرى لا يتأتّى إلاّ من خلال «**اللغة فهو فضاء لفظي ويختلف عن الفضاءات الخاصّة بالسينما والمسرح أي عن كلّ الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنّه فضاء لا يوجد إلّا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب**».[3]

---

[1]- إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013م، ص: 20.

[2]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص: 125.

[3]- إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص: 28.

أي أنّ الفضاء يقدّمه إلينا الرّاوي «**في العمل الحكائي بوجه عام بواسطة اللغة، سواء كانت منطوقة أو مكتوبة أو بوسائط أخرى صورية كما في المسرح أو السينما**».[1]

وفي نفس السياق يعرّفه "محمد عزام" بقوله «**هو فضاء لفظي يختلف عن الأماكن المدركة بالسمع أو البصر، وتشكّله من الكلمات يجعله يتضمّن كل المشاعر والتصوّرات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها**».[2]

ومن هنا يتبيّن أنّ الفضاء الرّوائي يتأتّى من خلال اللغة، ولذلك فهو فضاء لفظي لا نعتمد فيه على البصر أو السمع كما في فضاءات السينما والمسرح بل يتواجد من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب.

في حين «**نضيف للفضاء صفة الروائي نحيده عن كلّ الفضاءات الأحرى، حتى عن الفضاءات الفنية نفسها كفضاء الخشبة وفضاء الفن التشكيلي وفضاء السينما، وغيرها من الأفضية لندخل به مجال التحديد**».[3]

كذلك نجد الباحث "**حميد لحمداني**" من الذين تبنّوا هذا المصطلح، حيث يرى أنّ الأمكنة رغم تعدّدها في الرواية إلاّ أنّ فضاء الرواية «**هو الذي يلفها جميعا، إنّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الرّوائية، فالمقهى أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة كلّ واحد منها يعتبر مكانًا محدّدًا، ولكن إذا كانت**

[1]- سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1997م، ص: 296.

[2]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، دط، 2005م، ص:71.

[3]- حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة "مخلوقات الأشواق الطائرة" لإدوارد الخراط نموذجا، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، دط، 2011م، ص: 27

الرّواية تشمل هذه الأشياء كلّها، فإنّها جميعا تشكّل فضاء الرواية» [1]؛ بمعنى أنّ الفضاء السردي بهذا التصوير يشير إلى العالم الرّوائي بأكمله، بما فيه من أماكن وشخصيات وأحداث.

ومن جهة أخرى يرى "حسين بحراوي" أنّ الفضاء في الرواية هو «**مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها**».[2]

فالفضاء هو ذلك العالم الواسع الذي يغطّي بناء الرواية، فكلّ من الأماكن والأحداث والشخصيات وطيدة الصلة به.

ويرى "حسن نجمي" أنّ الفضاء «**هو المادة الجوهرية للكتابة الرّوائية الجديدة، ولكلّ كتاب أدبية...**».[3]

كما يرى أيضا أنّه أحد «**العلامات المميزة للكتابة الروائية الجديدة، أي كتابة روائية تريد أن تكون جديدة**»[4]؛ أي أنّ الفضاء هنا يعتبر الأساس في أي عمل أدبي كان، خاصة الكتابة الرّوائية، فالفضاء هو أوّل ما يتصوّره أي فنان أو كاتب، بل ويأخذ حيّزا كبيرا في عمله، وبالتالي فهو جوهر عمل كلّ كاتب روائي.

ويشير الناقد "**محمد عزام**" إلى مفهوم الفضاء أيضا في قوله: «**هو مجموع الأمكنة المحددة جغرافيا والتي هي مسرح الأحداث، وملعب الأبطال**».[5]

---

[1]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 63.

[2]- حسن بحراوي: بينة الشكل الروائي، ص: 31.

[3]- حسن نجمي: شعرية الفضاء -المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص: 59.

[4]-المرجع نفسه، ص: 60.

[5]-محمد عزام: فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر ولتوزيع، سورية، ط1، 1996م، ص: 114.

يتضح من خلال قول "محمد عزام" أنّ الفضاء الروائي هو المجال الفسيح الذي تسبح فيه جلّ الأمكنة والتي بدورها تشكل الصورة الحيّة لمختلف الأحداث والشخصيات.

وقد أشارت "نصيرة زوزو" هي الأخرى إلى مفهوم الفضاء وتطرّقت إليه من خلال دراستها، حيث قالت عنه في بحث لها: «**الفضاء هو العالم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، وبقدر ما يتفاعل الإنسان مع الزمن يتفاعل مع الفضاء**».[1]

ومعنى هذا أنّ الفضاء يخترق حياة الإنسان، فيحسب هذا الأخير بوجوده وكينونته أينما حلّ وارتحل، أي أنّه يعيش فيه ومعه ولا يمكن لأيّ شيء في هذا الكون أن يكون منفصلا عنه أو متحررا منه، فلا وجود لأيّ كائن دون فضاء يحويه ويلفّه.

ومن خلال كلّ ما سبق يتضح أنّ الفضاء هو الذي يلفّ الأمكنة المختلفة في الرواية، فهو شامل لكلّ العناصر المكوّنة للرواية من شخصيات وسرد وأحداث، وبالتالي فهو بمثابة بنية تنظّم فيها العلاقات والكائنات والأشياء.

2/ نحو تمييز بين الفضاء والمكان والحيّز:

اهتمت الدراسات الحديثة بعنصر "الفضاء"؛ حيث أصبح عنصرا حكائيا مُهمّا يتواجد عن طريق اللغة؛ إلاّ أنّ هذا الاهتمام جعل الباحثين يواجهون إشكالية أعاقت دراستهم لهذا العنصر، وهي قضية تعدّد المصطلحات خاصة لما نلاحظه اليوم من شيوع مصطلحات متشابهة؛ تتداخل مع بعضها البعض وهي تتمثل في: (المكان، الفضاء، الحيّز)، وقد كان استعمالها في أغلب الدراسات كمترادفات، وقبل الولوج في التمييز بين تلك

[1]- زورو نصيرة: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السادس، جانفي، 2010م، ص: 03.

المصطلحات وتبين رأي كل ناقد في هذه الإشكالية لابد أن نورد الدلالة اللغوي لكل مصطلح في الجدول الآتي من معجم "لسان العرب" لـ "ابن منظور":

الكلمة	المادة	مفهومها	المجلد	الصفحة
الفضاء	فضا	«المكان الواسع من الأرض (...) والفضاء: الخالي الفارغ الواسع من الأرض، والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض».[1]	11	194 .195
المكان	مكن	«المكان والمكانة واحد (...)، موضع لكينونة الشيء فيه، والمكان: الموضع؛ والجمع أمكنة كقدال وأقذله».[2]	14	113
الحيّز	حوز	«حزت الأرض: إذا أعلمتها وأحييت حدودها. وحوز الدار وحيزها: ما انضم إليها من المرافق والمنافع. وكل ناحية على حدّة حيّز (...) فحمى حوزة الإسلام أي حدوده ونواحيه (...) التحوّر: من الحوزة: وفي الجانب كالتنحي من الناحية (...) والحوزة: الناحية».[3]	04	268 269

نلاحظ من خلال ما عرضناه في هذا الجدول أنّ هذه المصطلحات قسمت إلى خاصّتين رئيسيّتين:«**أولهما محدودٌ وغير محدودٍ، أمّا ثانيهما فهو ملموس ومجسّد**»[4]، فالخاصية الأولى تتمثل في الفضاء الذي يمثل الفساحة والاتساع بالإضافة إلى الحيّز الذي له حدود، أمّا بالنسبة للخاصية الثانية فهي تتمثّل في المكان لأنّه كائن متجسّد على أرض الواقع، ومرتبط بالوجود الإنساني.

[1]- ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، ص ص: 194-195.
[2]-المرجع نفسه، ص: 113.
[3]- المرجع نفسه، ص ص 268-268.
[4]- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، دت، ص: 31.

إذا ذهبنا إلى مصطلح "الحيّز" نجد أنّ النقاد قد اختلفوا في تعريفه، حيث وردت عنهم عدّة تعاريف ومفاهيم كانت متباينة، لكّننا هنا سوف نكتفي بجهود "عبد الملك مرتاض": من خلال دراسته لهذا المصطلح؛ لأنّه من الأوائل الذين طرحوا هذا المصطلح كبديل لمصطلح "الفضاء"؛ ويفهم ذلك من قوله: «**مصطلح "الفضاء" من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز، لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيّز لدينا ينصرف استعمال إلى النتوء؛ والوزن؛ الثقل والحجم؛ والشكل**» [1]؛ فهو بذلك يفضل استعماله لفظة "الحيّز"؛ ويرفض لفظة "الفضاء".

ولما حاول النقاد الغربيين التمييز بين تلك المصطلحات "الفضاء، المكان، الحيّز"، توصّلوا إلى أنّها كلها تصب في مفهوم واحد وهو المكان، غير أنّ "عبد الملك مرتاض" يرى أنّهم يصطنعون ذلك فقط بل إنّ «**المصطلح الشّائع والذي يعنون به كتبهم ومقالاتهم فإنّها هو الحيز بالمقابل الأجنبي الذي ذكرناه، وترجمة (Espace, space) بالفضاء في حال، والمكان في حال أخرى**».[2]

ويبرز سبب تفضيله للحيّز الذي توسع في مفهومه من خلال قوله: «**فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه به كتاب الرواية...ولا يجوز لأيّ عمل سردي (حكاية، خرافة، قصّة، رواية) أن يضطرب بمعزل عن الحيّز الذي هو...عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي، حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطا عضويا**».[3]

ما نلاحظه في هذا القول أنّ "عبد الملك مرتاض" يرى أنّ أيّ عمل سردي لا يخلو من الحيّز، ذلك لأنّه عنصر أساسي فيه يمكن ربطه بالمكوّنات الحكائية الأخرى.

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 121.

[2]- المرجع نفسه، ص ص: 121-122.

[3]- المرجع نفسه، ص: 125.

وبعد أن كان هذا الناقد من الذين يرفضون استعمال مصطلح **الفضاء**، ويفضّل تسمية أخرى وهي "**الحيّز**"، قارن كذلك من خلال دراسته الموسومة بـ "نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-" بين **الحيّز** و**المكان** ونلاحظ ذلك من خلال قوله: «**إذا كان للمكان حدود تحدّه ونهاية ينتهي إليها، فإنّ الحيّز لا حدود له ولا انتهاء**».[1]

حيث جعل الحيّز أوسع من المكان، ويشتمله شمولا مطلقا لأنّه لا حدود له، ومنه فالحيّز أعمّ من المكان وإذا ذهبنا إلى التمييز بين مصطلحي **الفضاء** و**المكان**، فإنّ هذا ليس بالأمر السهل، نظرا للتعالق الشديد بين هذين المصطلحين بوصفهما أحد مكونات الرواية: الأساس، وهذا من وجهة نظر مجموعة من الباحثين والنقاد الذين اعتمد كل منهم على وجهة نظره الخاصّة يبين من خلالها تصوراته في تناول هذين المصطلحين.

وأوّل رأي نقف عنده هو لـ"**حسن نجمي**"، الذي يشير في كتابه "**شعرية الفضاء** " إلى أنّ «**غالب هلسا ارتكب جناية كبيرة في حق الحقل النقدي والأدبي العربي، حين أقدم على ترجمة كتاب غاستون باشلار "شعرية الفضاء" المكتوب باللغة الفرنسية عن اللغة الانجليزية بعنوان "جماليات المكان"**».[2]

ولعلّ الملحوظة الهامة التي نراها في هذا الصدد أنّ "غالب هلسا" جعل مصطلح المكان مرادفا لمصطلح "الفضاء"، وفي نفس المنزلة التي يؤدّيها كلاهما داخل النص الأدبي.

وهو يقرّ بالتداخل الموجود بين هذين المصطلحين، ولكنّه في نفس الوقت يؤكّد على ضرورة الفصل بينهما ونلمس هذا في قوله: «**إذا كان الفصل بين الفضاء والمكان ضروريا ويستلزم كلّ قراءة نقدية جدية القيام به**

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 125.

[2]- ينظر، حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص: 42.

فإنّه بالمثل أن لا نلحّ عليه كثيرا، بل الأفضل أن نكتفي بتشغيل الفضاء على امتداد الدراسة ولا نذكر المكان إلاّ حين ينبغي أن يذكر».[1]

وهنا يشير الناقد إلى صعوبة الفصل بينهما، لأنّ المكان في العموم يبقى لصيقا بالفضاء، وينتهي في الأخير إلى أنّ توظيف أي مصطلح منهما أو كلاهما معا لا بد أن يخضع إلى السياق الذي يتطلّبه النص الحكائي.

أمّا "غاستون باشلار" فيجعل "**المكان**" أكبر من الفضاء والحيّز معا لأنّه حسب رأيه «**مكوّن حقيقي بكلّ ما للكلمة من معنى**»[2]، وإذا أدبرنا إلى رأي "حميد لحمداني" في كتابه "بنية النص السردي"، فإنّنا نجده يعتبر الفضاء من مكونات الخطاب الروائي، وهو يرى أنّ الفضاء يحتوي على مجموع من الأمكنة في الرواية، بينما يطلق المكان على الموقع أو الموضع الواحد الذي تجري فيه الأحداث؛ وبهذا فهو مكوّن للفضاء إذ يقول: «**إنّ مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لأنّ الفضاء أشمل وأوسع من المكان**».[3]

كما يذكر «**ما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعدّدة، ومتفاوتة؛ فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفّها جميعا، إنّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية**».[4]

وهو بذلك يشير إلى أنّ الفضاء أوسع وأعمّ من المكان، فالقسم مثلا يشتمل على كراسي وطاولات وصبورة وغيرها، والكراسي والطاولات والصبورة هنا يعتبر كلّ واحدا منهما مكانا محدّدا، أمّا القسم فيعتبر فضاءا

---

[1]- ينظر، حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص: 42.

[2]-غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط3، 1404هـ-1984م، ص: 36.

[3]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص:63.

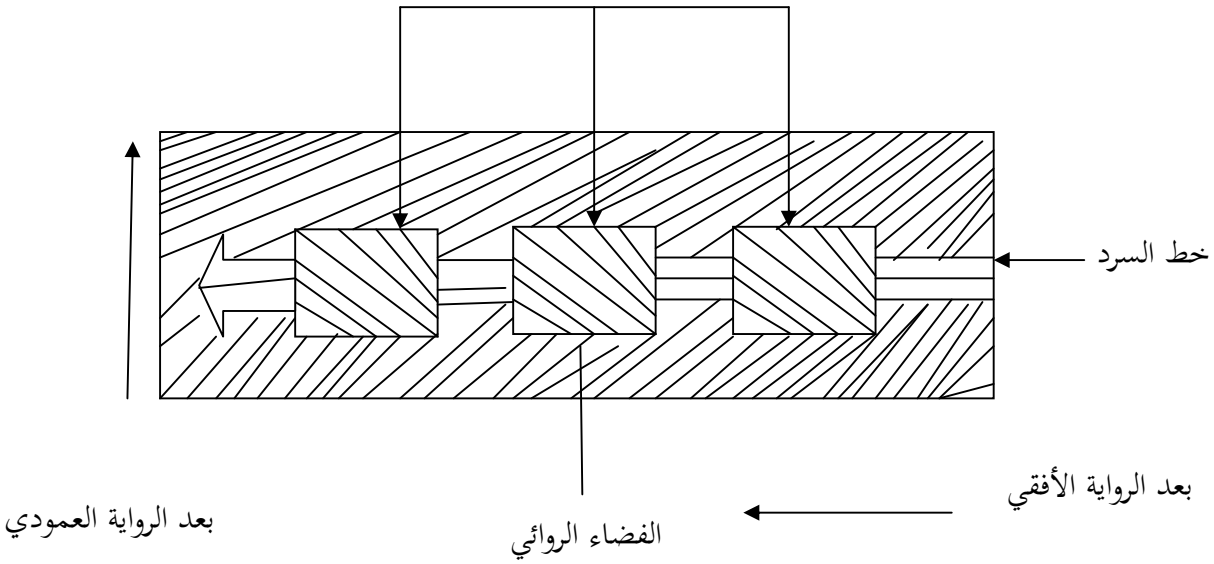
[4]- المرجع نفسه، ص: 63.

يحتوي كلّ هذه الأشياء، كما أنّ الفضاء يلف مجموع أحداث الرواية التي تقوم في السرد، لأنّ هذه الأحداث تفترض دائما الاستمرارية داخل مكان معيّن أثناء جريان الوقائع.

وهناك مسألة أساسية ينبغي الإشارة إليها وهي الحركة الزمنية داخل فضاء الرواية، حيث يقول:«**الحديث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث...في حين أنّ الفضاء يفترض دائما تصوّر الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية الزمنية**» [1]؛ أي أنّ المكان داخل الرواية يستدعي التوقف الزمني من أجل جريان الأحداث، بينما الفضاء داخلها يستلزم إدامة في الزمن.

وقد وضّح الاختلاف بين **المكان** و**الفضاء** من خلال الشكل التالي:

مقاطع وصف الأمكنة



رسم تخطيطي يوضح الاختلاف بين الفضاء والمكان[2]

[1]- حميد لحمداني: بنية النص السردي ص: 63.

[2]- المرجع نفسه، ص: 64.

ما يمكن ملاحظته من خلال هذا المخطط أنّ الفضاء يشمل جميع مكونات الرواية من أحداث ووقائع وفي الأخير يصل **لحمداني** من خلال تمييزه بين الفضاء والمكان إلى أنّ الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان.

ويجاري "سعيد يقطين" "حميد لحمداني" في تمييزه بين المصطلحين حيث يقول: «**إنّ الفضاء أهم من المكان، لأنّه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي وإن كان أساسيا، إنّه يسمح لنا بالبحث عن فضاءات تتعدّى المحدود والمجسّد لمعانقة التخييلي والذهني، ومختلف الصور التي تتسم لها مقولة الفضاء**».[1]

يُفهم من خلال هذا القول أنّ الناقد أعطى للفضاء مكانة أعلى من المكان لأنّ هذا الأخير يشير إلى حيّز ضيّق محدود الأبعاد، كما أنّه يعدّ من الركائز الأساسية والمهمّة التي تشكّل الفضاء، وقد سار في اتجاه مشابه الناقد "محمد عزام" الذي يرى بأنّ «**الفضاء الروائي يتكوّن من التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية؛ وهو المظهر التخييلي أو الحكائي،...فالمكان لا يتشكّل إلاّ باختراق الأبطال به وإنّما تتشكّل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال** ».[2]

وهذا ما يؤكّد لنا علاقة الفضاء بالمكان من خلال تشكيل النص الحكائي الذي تلعب فيه الأمكنة دورا مهما فيه، باعتباره الأرضية التي تتحرك فيه بفعل سيرورة الأحداث.

---

[1]-سعيد يقطين: قال الراوي "البنيات الحكائية في السيرة الشعبية"، ص: 240.

[2]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص: 72.

وهذا ما يؤكّد لنا اتصال الفضاء بالمكان، بحيث يحتاج الأول دائما إلى وجود الثاني فالجسر كما يقول "هيدجر" "**Heidegger**" «**مكان وهو كشيء يصنع فضاء، فضاء تندرج فيه السماء والأرض**».[1]

وفي الأخير يمكن القول من خلال مقارنة ما قدّمناه سابقا معتمدين على آراء الباحثين في تناولهم لتلك المصطلحات "الحيّز، الفضاء، المكان"، أنّ كلها تصب بوثقة واحدة، إلاّ أنّ معظم الدراسات اقتصرت على مصطلح الفضاء باعتباره الأوسع والأشمل من المكان والحيّز، وهذا ما أشار إليه الباحث والناقد "حسن بحراوي" الذي جمع بين المصطلحين إلاّ أنّه يستحسن استعمال الفضاء إذ يقول: «**إنّ المكان واضح الجهود والثبات...أمّا الفضاء في الرواية ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث**»[2]

وبذلك فهو يعطي الأولوية لمصطلح الفضاء لكونه يضمّ مجموع الحكي ويحيط به.

3/ أهمية الفضاء في الرواية:

إنّ المكانة التي احتلها مكوّن الفضاء ضمن الرواية فيما بعد، نبّهت مختلف الباحثين إلى التقصير الذي عومل به، إلى أن جاءت دعوات حديثة أخذت تنوّه بأهمّيته، ولقد تبلورت بصفة جيّدة على يد دعاة الرواية الجديدة، وبذلك حظي هذا المصطلح بالاهتمام الكبير في مجال الدّراسات النقدية والأدبية سواءا من طرف النقاد الغرب أو العرب، فالفضاء يعتبر من المكونات التأسيسية التي يعتمد عليها العمل الروائي، وبذلك «فالرواية هي المؤهلة أكثر من أجناس الأدب لأداء الواقع الخارجي وترجمة الحياة وإبانة صيّغ تفاعلها مع الفضاء»[3]، وهنا تكمن أهمية الفضاء بالنسبة للرواية، فهو الدعامة الأساسية التي تساهم في تحريك مسار السرد، ويؤكّد "حسن

[1]-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاتها، دار نوبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1990م، ص: 113.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 31.

[3]- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، الجمهورية التونسية، ط1، 2003م، ص: 98.

نجمي" على أنّ أي نص روائي لا يخلو من الفضاء، ونجد ذلك في قوله: «**أنّ الفضاء موجود على امتداد الخط السردي؛ إنّه لا يغيب مطلقا حتّى ولو كانت الرواية بلا أمكنة، الفضاء حاضر في اللغة... وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي**».[1]

أي أنّ الفضاء يمثّل الخط الأساسي الذي تسير عليه الرواية، والمنظّم لجميع عناصرها لذلك لا يغيب مطلقا داخل النص الحكائي.

وبذلك فالفضاء يستحق بجدارة أن يكون «**عنصرا مهيمنًا في العمل الروائي، بمعنى أنّ كثيرا من الرواية العالمية والعربية تستحسن أن يطلق عليها بعض النقاد رواية الفضاء**».[2]

فالفضاء بمثابة بنية تنتظم فيها العلاقات داخل النص الروائي، وهذا ما أشار إليه الدكتور "فيصل الأحمر" في "معجم السيميائيات" الذي يعتبره «**عنصرا أساسيا من عناصر النص الروائي...هو المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية ولكنّه أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة**».[3]

فهو هنا يشير إلى أنّ الفضاء يمثل محورا مهما من المحاور التي تشكّل نصّ الرواية، فلا يمكن تصوّر أحداث دون فضاء تدور فيه.

وقد اهتم به الكثير من الباحثين نظرا للمكانة التي احتلها داخل النص الروائي ومنهم "أحمد مرشد" الذي يرى بأنّه «**أحد المكونات الحكائية التي تشكّل بنية النص الروائي، لكونه يمثّل العنصر الأساسي الذي**

---

[1]- حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص: 65.

[2]-محمد عز الدين النازي: الرواية والفضاء الروائي، مداخلة مقدمة لندوة الرواية العربية، رابطة أدباء الجنوب، أغادير، 27-30ماي، 2011م، ص: 01.

[3]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص: 123.

يتطلّبه الحدث الروائي...وأهمّيته لا تقتصر على المستوى البنائي بل تتجلّى أيضا على مستوى الحكاية».[1]

وبذلك فهو يصرح بالدور الكبير للفضاء في تحريك الأحداث ورسم الشخصيات ووصف المنظور الروائي بصفة عامة للكاتب؛ وبالتالي فالفضاء «**شمولي، يشير إلى المسرح الروائي بكامله**».[2]

ولما أصبح الفضاء شرطا أساسيا للروائي لكي يبني عليه عالمه، يمكننا القول بأنّه يعتبر «**إعادة تشكيل لما هو موجود أو ممكن لإنتاج خلق جديد يتراءى من كل وجه على نحو مختلف تتحكم فيه زاوية الرؤية أو النظر التي نراه منها**».[3]

وفي الأخير يمكن القول بأنّ الفضاء يعدّ من أبرز المكوّنات الأساسية التي يتشكل منها النص الروائي، فهو يمثل إطارا هاما لحركات وأفعال الشخصيات، ويقوم بوظائف لا غنى عنها داخل الرواية، فليست هناك رواية بلا فضاء.

4/ أنواع الفضاء الروائي:

إنّ الفضاء يتّسم بالامتداد والاتّساع، ويتجدّد وجوده من خلال امتلائه بالأمكنة التي يؤدّي اختلافها على المستوى الجغرافي إلى الاختلاف على مستوى الأصعدة النفسية والاجتماعية والإيديولوجية، ومن ثمّ يمكن النظر إليها من وجهات عديدة، حيث تختلف أنواعه حسب البيئة التي عايشها المبدع محاولا نقلها للقارئ في قالب فنّي يُحرّك عالمه التخييلي بل وحتى الواقعي، ولهذا أخذ الفضاء أشكالا تمّ التعارف عليها من طرف النقاد وهي:

---

[1]- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص ص 126-127.

[2]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 63.

[3]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 32.

(**الفضاء النّصي، الفضاء الجغرافي، الفضاء الدّلالي**)، وقد اقتصرنا في هذه الدراسة على الفضاءين النصي والجغرافي، وأهملنا الفضاء الدلالي كونه يركّز على الأبعاد الدلالية والرمزية التي تتّسم بها الرواية.

4-1- الفضاء النّصي (L'espace Textuel):

لقي هذا الفضاء اهتماما كبيرا من قبل الباحثين لما رأوا فيه من جدوى كبيرة لأنّه يمثّل الواجهة التي يعرض فيها الكاتب روايته ويدعو القراء لقراءتها.

يعرّفه "حميد لحمداني" بقوله: «**يقصد به الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتُها -باعتبارها أحرفًا طباعية- على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها**».[1]

ومن جهة أخرى نجد الناقد "ميشال بوتور" قد اهتم بهذا الفضاء وأولاه عناية كبيرة، حيث قدّم تعريفًا دقيقًا للكتاب بعد أن ذكر بأهمّيته في خلق مجالات أوسع للقارئ وأمانته في نقل الرّسالة إليه، يقول: «**إنّ الكتاب، كما نعده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج: طول السطر، وعلوّ الصفحة، وهو وضع يتيح للقارئ حرية كبيرة في التّنقّل بالنسبة إلى "تتابع" النص، ويعطيه قدرة كبيرة على التحّرك**».[2]

وقد أشار "ميشال بتور" إلى مجموعة من المظاهر تشكّل فضاء النص أهمّها: «**الكتابة الأفقية، الكتابة العمودية، الهوامش، الرّسوم والأشكال، الصفحة ضمن الصفحة، ألواح الكتابة، الفهارس**»[3]

---

[1]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 55.

[2]-ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط3، 1986م، ص: 112.

[3]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 56.

من هذا المنطلق يتبيّن أنّ الكتابة هي التي تصنع هذا الفضاء النّصي، إذ تشكّل صورة بصرية ناطقة، يسترجعها القارئ بكيفيات مختلفة «**فالكتابة هي التّجلّي الكامل للخطاب**»[1]، إنّها تخلق فضاءا نصّيا كتابيا لا تتحرّك فيه الشخصيات وإنّما هو فضاء تتحرّك فيه عين القارئ، ومن هنا «**يأتي الاهتمام بالفضاء النّصي بوصفه نوعا من العلامات السيميائية التي تساعد القارئ على تلمّس الدلالات الخفية في النّص، أين تدرك عين القارئ تفصيلات فضاء الورقة المكتوبة**».[2]

وفي هذا الشأن يرى "محمد عزام" أنّ الفضاء النّصي هو: «**المكان الذي تتحرّك فيه عين القارئ، إنّه فضاء الكتابة الطباعي، ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرّك فيه الأبطال**».[3]

أي أنّ الفضاء النصي هو فضاء مكاني أيضا، فهو يمثّل الشكل الخارجي للرّواية الذي تقع عليه عين القارئ عند تصفّحه للكتاب.

وقد تطرّق الدكتور "حمزة قريرة" هو الآخر إلى الفضاء النّصي من خلال دراسة له، حيث قال أنّ الفضاء النّصي هو: «**فضاء شكلي محسوس، حيث يمثّل الفضاء الذي تشغله الكتابة على مساحة الورق؛ أي الحدود الجغرافية التي تحتلّها مستويات الكتابة النّصية... ويشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتتابع وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين**».[4]

---

[1]–بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م، ص: 56.

[2]– نصيرة زوزو: الفضاء النحتي في رواية "كتاب الأمير" الأعرج واسيني، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السادس، 2010م، ص: 02.

[3]– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص: 72.

[4]–حمزة قريرة: الفضاء النصي في الغلاف، أوّل العتبات النصية (قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة)، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 25، جوان 2016م، ص: 238.

بمعنى أنّ الفضاء النّصي هو فضاء مكاني بامتياز، لأنّه يمثّل المكان الذي تتشكّل عليه الكتابة بمختلف مظاهرها بداية بالغلاف وما يحمل من عنوان ورسوم وألوان، وانتهاءا بالتشكيل الداخلي للنّص الذي يتأتّى في قوالب مختلفة، وبالتالي فهو«**الفضاء الذي يتم فيه تسجيل الدّال الخطي**»[1]؛ أي أنّه يحتوي مكونات الدليل الطباعي على نحو الحروف، البياضات، التّرقيم، الهوامش، وبالطبع العنوان بالدرجة الأولى.

وبذلك فإنّ دراسة الفضاء النصي تعدّ جزءا من الدراسة للنصوص السردية، وسنركّز في دراستنا للفضاء النصي في رواية "رماد الذاكرة المنسية" على أهمّ الجوانب المتعلّقة بالفضاء النّصي:

4-1-1- التشكيل الخارجي: يشير التشكيل الخارجي إلى طريقة تصميم الغلاف الرّوائي، ونقصد به «التصميم الخارجي الذي يلمحه القارئ أوّل مرة وهو يقتني رواية معيّنة بوصفها سلعة معروضة ، فنلمحه يستند إلى عناوين معيّنة أثارته أو أسماء مؤلّفين، كما قد يحدو له الفضول إلى مطالعة عيّنة سريعة وشاملة لغلافها الخارجي وطرائق تشكيله وما يضمّه من رسومات وألوان وغيرها».[2]

فالغلاف يشكّل نافذة مفتوحة للعديد من التّأويلات والدّلالات، لأنّنا لا نقرأ النص قبل أن نقرأ العنوان فالصفحة الخارجية تجذبنا من حيث الأوان والرسوم والأشكال، وبالتالي فغلاف الرواية يمنح «**هوية بصرية ينبغي أن نقبلها كإحدى هويات النص، فالغلاف هو أوّل من يحقق التواصل مع القارئ قبل النّص نفسه، فهو الناطق بلسانه يقدّم قراءة للنص وبالتالي يضع سمات النّص وعلامته وهويته**».[3]

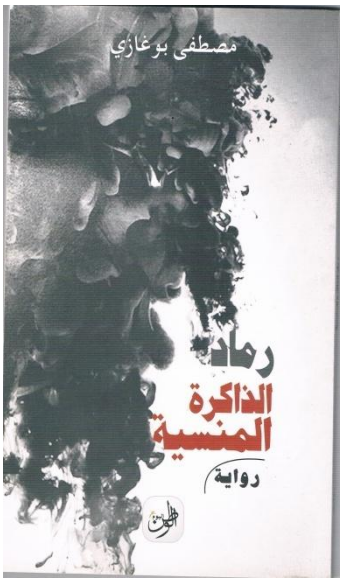
---

[1]- محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص: 106.

[2]- نصيرة زوزو: الفضاء النصي في رواية "كتاب الأمير" للأعرج واسيني، ص: 05.

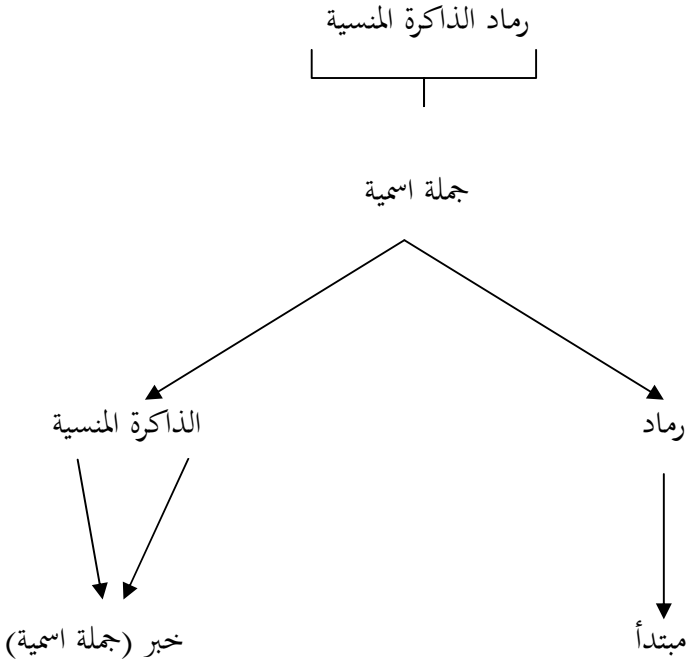
[3]- حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص: 22.

لذا يعدّ الاهتمام بالغلاف الخارجي ضرورة منهجية لا غنى للدارس عنها، كونه أوّل واجهة مفتوحة للدلالات والتّأويلات تصادفها العين البشرية، فهو إذن لوحة إشهارية وتقنية أساسية لا غنى عنها في أي عمل أدبي.



ولهذا فنظرتنا الأولى لغلاف الرواية ترينا أنّ عنوانها قد كُتب بخطّ سميك وكبير وواضح يلفت الانتباه، حيث وضع العنوان في الجهة اليمنى أسفل الرواية مسطّر بخطٍّ رقيق مقوّس كتبت تحته جنس الكتابة "**رواية**"، وجاء هذا العنوان مكوّنا من ثلاث كلمات هي: **رماد، الذاكرة، المنسية**، ولكنّه في حقيقته مقسّم إلى قسمين، شقّه الأوّل هو كلمة "**رماد**" التي جاءت باللون الرّمادي وتوحي إلى الحزن والألم والموت والخوف من المجهول الذي كان يتوقّعه "**الهامل**"، أمّا شقّه الثاني فهو كلمة "الذاكرة المنسية" التي جاءت باللون الأحمر وترمز إلى الحبّ والعشق الذي كان يُكنّه لزوجته وعائلته، هذا من ناحية اللون أمّا من ناحية الدّلالة الأصلية لهذه الكلمة فتدلّ على الموضع الذي وضعته له عائلته وهو طيّ النّسيان.

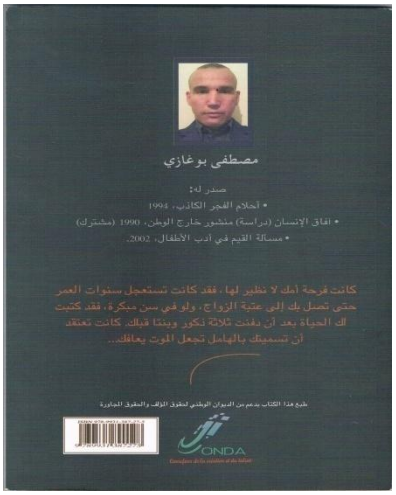
ومن هذا المنطلق يمكن أن نقسّم العنوان على النحو التالي:



أي أنّ العنوان ينقسم غلى قسمين "رماد" وهو مبتدأ، و"الذاكرة المنسية" (مضاف إليه+صفة) جملة اسمية في محل رفع "خبر".

وقد دوّن هذا العنوان في غلاف مزج بين ثلاثة ألوان وهي **اللون الرمادي** الذي احتل جزءًا صغيرًا من الزاوية العليا يمين الرواية، إضافة إلى **اللون الأبيض** الذي احتل النصف الآخر من الجهة اليمنى أسفل الرواية، في حين نجد **اللّون الأسود** الذي غطّى تقريبا غلاف الرواية وتتخلّله بعض البياضات، وقد جاء هذا السواد في شكل دخّان متصاعد من نار مشتعلة تعكس حياة "الهامل".

أمّا بالنسبة لاسم صاحب الرواية "**مصطفى بوغازي**" فكتب بخطّ متوسّط بلون أبيض، واحتلّ مكانا مرتفعا وعاليا وسط الرواية، أمّا عن **طولها** فيقدّر **بـ21 سم**، و**عرضها** يبلغ **14 سم**، كما نجد أيضا اسم الهيئة الناشرة وهو "**دار الوطن اليوم**" التي وضعت في مربّع أسفل الرواية.



وإذا نظرنا إلى الغلاف الخلفي للرواية، فنلاحظ أنّ سمة **السواد** قد غلبت عليه، وقد حملت هذه الواجهة عدّة بيانات، حيث نجد الصورة الفوتوغرافية للمؤلّف تعلو الغلاف، وتحتها مباشرة اسم الرّوائي "**مصطفى بوغازي**" لكنّ اسمه ورد في الواجهة الخلفية للغلاف مطلي باللّون **الرمادي** على خلاف ما ورد في الواجهة الأمامية مطليا باللون الأبيض البارز، وهذا التشكيل ربما له دلالته الخاصة، كما نجد تحت اسم الرّوائي لمحة مختصرة عن بعض مؤلّفاته وهي كالتالي: **أحلام الفجر الكاذب 1994م، آفاق الإنسان (دراسة)، منشور خارج الوطن 1990م، مسألة القيم في أدب الأطفال 2002م** التي كتبت بخطّ رقيق باللون **الرمادي**، ثم يليها مقتطف مقتبس من الرواية كتب باللون الأحمر وهو كالآتي: «**كانت فرحة أمكّ لا نظير لها، فقد كانت تستعجل سنوات العمر حتى تصل بك إلى عتبة الزواج، ولو في سنّ مبكّرة فقد كتبت لك الحياة بعد أن دفنت ثلاثة ذكور وبنتا فتلك كانت تعتقد أنّ تسميتك بالهامل تجعل الموت يعافك**...»، وكان هذا الاقتباس مرفوقا بخطّ مائل بنفس اللون.

4-1-2- التشكيل الداخلي: ويقصد به ذلك الجزء الداخلي، أو تلك التفاصيل التي تحتويها الرواية من عدد الفصول وطريقة كتابتها، والمعلومات المحيطة حولها، وإذا نظرنا إلى الغلاف الموالي لواجهة الرواية نجد أنّه جاء في صفحة بيضاء كتب عليها اسم الرواية "رماد الذاكرة المنسية" في أعلى الصفحة، ويليها جنس الكتابة في الوسط وفي نهاية الصفحة نجد اسم صاحب الرواية "مصطفى بوغازي"، أمّا في الورقة الثانية من الرواية مكتوب فيها الدار، والشارع (**إبراهيم حيرش**)؛ الحي (**قوطالي، العلمة، سطيف**)؛ الكتاب (**رماد الذاكرة المنسية**)، الصنف (**رواية**)، المؤلّف (**مصطفى بوغازي**)؛ مصمّم الغلاف (**حكيم خالد**)، الطبعة الأولى (**2016م**)، يليها إطار

دوّنت عليه دار النشر مرة أخرى، ردمك، الإيداع القانوني لـ **السداسي الأوّل 2016م**، ثمّ أورد الشاعر والروائي العربي "حاج صحراوي" تقديما في صفحتين جاء فيهما قراءة في الرواية وإشارة خفيفة عن صاحبها.

وتضمّ هذه الرواية **79** صفحة وهي من الحجم المتوسط موزعة على **ثلاثة فصول** غير معنونة، ولكنّها جاءت مرقّمة، ويمكن توزيع هذه الفصول كما يلي:

الفصول	عدد الصفحات
الفصل الأول	31
الفصل الثاني	27
الفصل الثالث	15

كما نلاحظ أنّ الراوي في هذه الرواية قد ترك بعض البياض في صفحاته بعد كلّ فصل من هذه الفصول.

بالإضافة إلى البياض الذي يفصل بين مقطع وآخر في الرواية والذي «**عادة ما يتم الانتقال فيه إلى صفحة أخرى، وقد يكون هذا الانتقال دالّا على مرور زمني أو حدثي، وما يتبع ذلك أيضا من تغيّرات مكانية على مستوى القصّة ذاتها**».[1]

كما نجد أيضا **النقاط المتتالية** أو **المتتابعة** التي تكون عبارة عن بياض يشير إلى الكلام المحذوف لم يشأ الكاتب الإفصاح عنه، وهذا راجع ربّما لسبب يعنيه أو يخصّه، أو يترك المجال للقارئ ليبني تأويلاته وتخيّلاته انطلاقا

[1]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 58.

من هذا الكلام المحذوف، وقد حفلت الرواية بأمثلة كثيرة عن هذه الظاهرة منها: «**إنّها لابني العزيز بلال... ابتعدي عن طريقه وإلاّ دهستك**».[1]

فهذه النقاط المتتالية ما هي إلاّ تعبير عن انقطاع الكلام الذي كان يجول في ذهن "**بلال**" أثناء ممازحة عمّته "**سعاد**" له بالنّزول من الدّراجة.

وفي موضع آخر: «**كانت مسألة اقتناع يوسف لا تطرح بقوّة، كما في الحال مع أرملة أخيه لاعتبارات عديدة...أبرزها أنّ صالحة لم تتعدّ العقد الثاني من عمرها إلاّ بسنتين**».[2]

وهذه النقاط المتتابعة تشير إلى كلام محذوف يعود إلى الاعتبارات التي كان يحسبها "**ي**وسف" من خلال زواجه من زوجة أخيه "صالحة"، والرّاوي هنا قد ذكر سببين فقط واستغنى عن ذكر الأسباب الأخرى.

وذلك نجد النقاط المتتالية في:

«**أنت ميت يا الهامل ووجودك بلحمك ودمك لا يشفعان لك في أن تثبت عكس ذلك...ميّت في منظور هذه الأسرة وقد بنيت على أنقاض حياتك حياة للآخرين...**».[3]

وهذه النقاط تدلّ على كلام محذوف يشير إلى عدم ذكر الأحداث التي عاشها الهامل.

وقد وظّف "مصطفى بوغازي" في روايته بعضا من علامات الترقيم، كان استخداماه لهذه العلامات لافتا للانتباه **كالنّقطة** في قوله: «**وأنّ إرادة الله ستصبّ في مصلحة الطفلين اليتيمين لا محالة.**» [4]، والتي وردت

---

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 27.

[2]- المصدر نفسه، ص:33.

[3]- المصدر نفسه، ص: 71.

[4]- المصدر نفسه، ص: 33.

عند انتهاء الكلام وانقطاعه و**الفاصلة** في قوله: «**مرّت الأيّام، ونسيت سعدية هواجسها وراحت مع خيرة، تنتظران نضوج الطّبخة على نار هادئة،...**».[1]

ونجد أيضا، **علامات الاستفهام** في قوله: «**كيف يكون موتك مجرّد سمكة إبريل تتملّص بين دواعي العبث والمزاح البليد بينما تغرق خديعة الكذبة القائلة في أعماق لا قرار لها؟ وكيف تتحول دموع الأرامل واليتامى في المآقي إلى ماء؟**».[2]

بالإضافة إلى استخدام **علامات التّنصيص** والتي وردت بكثرة في الرواية مثل قوله: «"**أتعتقد أنّ الأمير ما زال في حاجة إلى أمثالك**"».[3]

وكذلك في قوله: «"**خبت يا عامر وصدقت نفيسة**"».[4]

وأيضا: «"**تعال يا ابن الشهيدين**"».[5]

كما استخدم هذه التقنية لإبراز بعض الشخصيات المهمّة في الرواية مثل: "**أبو ضرار**"، "**الهامل**" "**الطاوة**"... هذا من جهة، ومن جهة أخرى وظّفها لإبراز بعض الأمكنة مثل: "**أمقالا**"، "**العلمة**"، "**القلعة**"...

نلاحظ أنّ الكاتب اعتمد في هذه الرواية على الكتابة الأفقية وذلك من خلال «**استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار**» [6]، وقد اعتمد على هذه

---

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية: ص: 26.

[2]- المصدر نفسه، ص: 68.

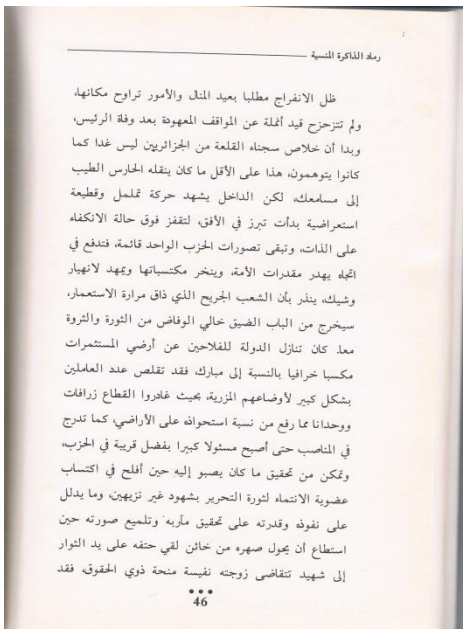
[3]- المصدر نفسه، ص: 9.

[4]- المصدر نفسه، ص: 55.

[5]- المصدر نفسه، ص: 60.

[6]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 56.

التقنية في الكثير من الصفحات، وهذا يدلّ على تزاحم الأحداث والأفكار، وبالتالي هيمنة السواد على البياض وهذا ما نجده في جلّ الصفحات والتي جاءت كأنّها شريط متواصل يروي أحداث الرّواية.


رماد الذاكرة المنسية

ظل الانفراج مطلبا بعيد المنال والأمور تراوح مكانها، ولم تتزحزح قيد أنملة عن المواقف المعهودة بعد وفاة الرئيس، وبدا أن خلاص سجناء القلعة من الجزائريين ليس غدا كما كانوا يتوهمون، هذا على الأقل ما كان ينقله الحارس الطيب إلى مسامعك، لكن الداخل يشهد حركة تململ وقطيعة استعراضية بدأت تبرز في الأفق، لتقفز فوق حالة الانكفاء على الذات، وتبقى تصورات الحزب الواحد قائمة، فتدفع في اتجاه يهدر مقدرات الأمة، وينخر مكتسباتها ويهدد لانهيار وشيك، ينذر بأن الشعب الجريح الذي ذاق مرارة الاستعمار، سيخرج من الباب الضيق خالي الوفاض من الثورة والثروة معا. كان تنازل الدولة للفلاحين عن أرضي المستثمرات مكسبا خرافيا بالنسبة إلى مبارك، فقد تقلص عدد العاملين بشكل كبير لأوضاعهم المزرية، بحيث غادروا القطاع زرافات ووحدانا مما رفع من نسبة استحواذه على الأراضي، كما تدرج في المناصب حتى أصبح مسئولا كبيرا بفضل قريبة في الحزب، وتمكن من تحقيق ما كان يصبو إليه حين أفلح في اكتساب عضوية الانتماء لثورة التحرير بشهود غير نزيهين، وما يدلل على نفوذه وقدرته على تحقيق مآربه وتلميع صورته حين استطاع أن يحول صهره من خائن لقي حتفه على يد الثوار إلى شهيد تتقاضى زوجته نفيسة منحة ذوي الحقوق، فقد

46

كما تضمّنت هذه الرّواية بعض المقاطع الشعرية والتي ذكرت مرّة واحدة في الصفحة **45**، وهي كالتالي:

صابني من الضيم أهوال ** وصرت بالهمّ في غبينة

يا ريح هبهب مرسـال ** بلّغهم شكوى حزينـة

لا العيد يفديه المـــال ** وبوّاب القلعة متينـة

كي يطيح سوم الرّجال ** وتصير الموت حنينـة

يهزّوا عليك بالـــشوال ** ويرموك جيفة مهينـة. [1]

فهذه الأبيات تجسّد معاناة "عادل" أحد رفاق "الهامل"، فكلماتها كانت متنفّسا لحالته، حيث راح يصف من ورائها سوء الوضع الذي يعيشه، والهمّ والحزن الذي يسكنه داخل تلك القلعة الموحشة.

من جهة أخرى نلاحظ أنّ "مصطفى بوغازي" وظّف **التناص*** داخل نصّه الرّوائي، ومن أمثلة ذلك نجد:

[1]– مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 45.

* – يعدّ مصطلح التناص من المفاهيم الواسعة الدلالة والتعبير«فهو مفهوم يدلّ على وجود نصّ أصلي في مجال الأدب، أو النّقد، أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وأنّ هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرًا، أو غير مباشر على النص الأصلي»، مأخوذ من: عبد الرحمن عبد الحميد علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، دط، 2005م، ص: 356.

التناص مع الشعر العربي، حيث استحضر الكاتب مقتطفات شعرية "للمتنبّي" والتي نلمسها في قوله: «**لكنّ الرّياح تجري في غير وجهة سفنها**».[1]

فمن خلال هذا المقطع السردي نلاحظ وجود تناص مع بيت شعري لـ "أبي الطيب المتنبّي" في قوله:

ما كلُّ يتمنّى المرءُ يدركهُ

تجري الرّياح بما لا تشتهي السُّفُن.[2]

و"**المتنبي**" يقصد من هذا البيت أنّ الرياح لا تواتي السفن في سيرها دائما، بل تعاكسها، وهذا حال الناس في الدنيا.

أمّا "مصطفى بوغازي" فقد اقتطف من سياقه ليدلّل به على أنّ القدر لم يكن لصالح مطلب "دليلة" التي كانت تنوي الإنجاب في فرنسا لأجل منح ابنها جنسية البلد، ممّا يعزّز بقاءها فيه.

وقد وردت في الرّواية أنواع أخرى للتناص مثل:

التناص مع الأمثال: كقول الرّوائي: «**ومع مرور الأيّام زال الثلج وبان المرج... كان عبود يوغل صدر ابنته وصهره بكلّ ما يسيء إلى البلد**» [3]، فـ "مصطفى بوغازي" في هذا المقطع استغلّ على المثل الشامي "**ذاب الثّلج وبان المرج**" والذي ورد في الرواية بلفظه ودلالاته ليجسّد لنا الزيف الذي كان يخبّؤه "عبود" والمساوئ التي كان يفعلها وبالتالي هذه هي حقيقته ظهرت وبانت.

[1]– مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 48.

[2]–أحمد بن حسين الجعفي المتنبّي أبو الطيب: ديوان المتنبّي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1983م، ص: 472.

[3]– مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 51.

كما وظّف أيضا نوعا آخر للتناص وهو **التناص الديني**، وقد كان الهدف من توظيف التناص هو إكساب الرّواية أسلوبا ذا لمسة فنّية راقية.

وهذه الرواية عموما تصوّر لنا واقع العالم العربي بصفة عامة والجزائر بصفة خاصة خلال فترات حساسة من تاريخها، وقد قام الروائي **مصطفى بوغازي** في هذه الرواية "**رماد الذاكرة المنسية**" بتقديم نموذج من أبناء هذا الوطن وهو بطل الرواية "**الهامل**"، هذا الشاب الجزائري الذي أُرسل لأداء الخدمة العسكرية بعد الاستقلال «**حيث كانت الأسرة سعيدة بهذا الحدث، الذي شرّفها لتكون في أوّل دفعة للخدمة الوطنية بعد الاستقلال**».[1]

وبعد النزاع المسلح الذي حدث بين **المغرب** و**الصحراء الغربية** زج بـ "**الهامل**" ورفاقه من جنود الخدمة الوطنية في سجن "**القلعة**" بأسر من القوات المغربية، فيقضي في هذا السجن أيّاما عسيرة ويذوق الألم والعذاب هو ورفاقه «**لم يكن الألم حكرا على المغاربة بقدر ما كان الجلادون أكثر سخاء مع غيرهم، فظلّت دهاليز القلعة تكتم آهات وعذابات ثلّة من جنود الخدمة الجزائريين وتغيّبهم عن الحياة أحياء**»[2]؛ حيث حرموا أثناء مكوثهم في السجن من أبسط حقوقهم كأسرى حتّى من مراسلة أهلهم فيكون رد ضابط السّجن «**غالبا دفعة من اللكمات أو وابلا من الشّتائم، وقد يذكره أحدهم بالإجابة الجاهزة دوما "إذا اعترفت بلادكم بأسراها لدينا...نعترف بحقوقكم كأسرى الحرب**».[3]

وفي الوقت الذي يقع فيه "الهامل" في سجن القلعة يسود يقين جازم في قريته أن أصبح في عداد الموتى حيث أقيمت له جنازة رسمية وسُلّم لعائلته في صندوق مغلق مغطّى بالعلم الوطني، لم يسمح لعائلته أثناءها حتى

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية: ص: 13.
[2]- المصدر نفسه، ص: 39.
[3]- المصدر نفسه، ص: 43.

بإلقاء نظرة على جثته «**لم تلق عليك نظرة الوداع الأخير، إذ كانت الأوامر تقضي بدفنك دون الكشف عن الجثّة...، فقد أقيمت لك مراسيم تشييع رسمية حيث غطّي الثابوت بالعلم الوطني، وأطلق الرصاص تحيّة لروحك**».[1]

وقد كان **لـ"الهامل"** زوجة شابّة فائقة الجمال، وولد اسمه "بلال" وأخته "نجاة" التي كانت تُذكّر أمّها بوجود "**الهامل**" «**وكنت ميّتا في ديارك قريبا من الحياة في قلب "صالحة" أم بلال، أمّا نجاة فقد بدأت تتحرّك في أحشائها فتشعرها بوجودك كلّ لحظة، وتثير في داخلها عواصف من ألم لا تهدأ أو تسكن**».[2]

وحفاظا على الطفلين للتّخفيف من المصيبة التي حلّت بالعائلة تتفق أمّ "صالحة" وأمّ "الهامل" "سعدية" على تزويج "صالحة" من "يوسف" أخو "الهامل" فتزوّجا وأنجبا طفلة أخرى "وفاء" وطفل اسمه "طارق" «**مرت الأيام تبدّد غيوم الأسى في سماء صالحة وتشعرها بدفء الحياة مع يوسف، وترى أنّ الأفق يتّسع أمام مستقبل طفليها، كانت ولادة وفاء منه في هذا الشتاء بمثابة صمام أمان في وجه أي انزلاق، ولبنة تزيد العلاقة تماسكا**».[3]

وبعد وفاة الرئيس "هواري بومدين" وحصول الهدنة بين البلدين بدأ حلم "الهامل" ورفاقه في الخروج من أسوار سجن القلعة يتحقّق «**لم يكن أحد يتوقّع أنّ حالة من المرونة باتت تطبع علاقة البلدين، ونسمة من دفء التّآخي راحت تدغدغ آمال الحاملين بعد تصنّعه إرادة الكادحين في كلّ بقعة...وهبت أنسام التفاؤل تطرق أبواب القلعة وتحمل للهامل ورفاقه في المعتقل بصيصا من الأمل بعد تحويلهم إلى الرباط**».[4]

---

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 21.

[2]-المصدر نفسه، ص:11.

[3]- المصدر نفسه، ص: 36

[4]-المصدر نفسه، ص: 65

ولما أطلق سراحه هو ورفاقه يعود إلى القرية فيندهش من التغيّرات التي طرأت على القرية وما حلّ بعائلته وخاصّة زوجته "صالحة" التي رسمت مخطط آخر في حياتها مع "يوسف" أمّا أبوه وأهل القرية فلم يصدّقوا أنّه حيّ يرزق أمامهم فأصابتهم الدهشة «**كانت الوجوه شاحبة والألسنة عقدتها الدهشة والصمت ملاذا للجميع ولا أحد استطاع أن يستوعب ما حدث ولا يمكن أن يتوقّع ما يحدث**»[1]، كانت هذه هي أجواء استقبال إنسان عائد من الموت؛ وكان الوحيد الذي يستطيع أن يشرح له الحقيقة هو إمام مسجد القرية "الشيخ مسعود" مقدّما له العديد من النّصائح والمواعظ «**موتك هذه المرة سيكون على يدي الشيخ مسعود إمام مسجد القرية...بعد أن اتفق الجميع بأنّه الوحيد الذي باستطاعته أن يقتلك...فجاء مدجّجا بترسانة من الموروث من أقوال ومواعظ وكثير من الآيات والأحاديث ليقنعك بوجود أن تتقبّل موتك**».[2]

وظلّ بعدها رجل انهارت أعصابه، وتلاشت أحلامه، وفقد رجاحة عقله، إلا أن صادف الأستاذة "ريمة" التي كانت تعيد اسمه إلى السجلات الرسمية، فوجد فيها صدرا حنونا يصبّ فيه آلامه وجرح قلبه، بالإضافة إلى تردّده على المسجد الذي أصبح مأوى يرتاح فيه إلى أن جاء يوم قيل فيه أنّ "الهامل" توفي لكن أغلبية الناس لم يصدّقوا ذلك «**في اليوم الموالي تناهى خبر وفاة الهامل لكنّ أكثرهم لم يصدّق**».[3]

ونشير إلى أنّ هذه الرواية كتبت بأحرف طباعية ذات حجم متوسط، تساعد عين القارئ على قراءتها بسهولة.

---

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 70

[2]- المصدر نفسه، ص: 70-71.

[3]- المصدر نفسه، ص: 79.

وبذلك نكون قد قمنا بمقاربة الفضاء النصي في رواية "رماد الذاكرة المنسية" من جانبي تصميمها الداخلي والخارجي، فالروائي لا يخرج لنا أعماله الإبداعية دون أن يجعل لها شكلا ملموسا بملامح معيّنة دون إهمال الجانب الشّكلي للرواية لأنّ ذلك يؤدّي إلى إهمال جزء مهم من خطاب الرّواية ككل.

4-2- الفضاء الجغرافي أو الفضاء كمعادل للمكان: (L'espace Géographique)

يتفق معظم الباحثين على أنّ الفضاء الجغرافي هو الحيّز المكاني، وذلك لأنّ أغلب الرّوائيين يذهبون إلى وصف أفضيتهم عن طريق تقديم إشارات جغرافية ولو بشكل ضئيلّ، فيعرّفه "محمد عزام" بقوله هو «**الحيّز الذي يتحرك فيه الأبطال**».[1]

ويعرّفه أيضا "حميد لحمداني" إذ يقول: «**الحيّز المكاني في الرواية أو الحكي عامة**».[2]

ومن هنا نلاحظ أنّ مفهوم الفضاء قد تداخل بمفهوم المكان، وهو ما نعينه بالفضاء الجغرافي، والذي يمثّل في العمل الأدبي خلقًا عن طريق الكلمات لأماكن لها مقوماتها الخاصة، حيث يقوم الرّاوي هنا بتقديم أدنى حدّ من الإشارات الجغرافية، والتي تساهم في تحريك خيال القارئ قصد الوصول إلى استكشاف حقيقة الأماكن والتي تتحرّك داخلها شخصيات الرّواية، سواء كانت مدنًا أو أريافًا، أو قرًى أو بيوتًا...الخ.

فالفضاء الجغرافي إذن هو المكوّن الأكثر حضورًا وتجسيدًا في العمل الرّوائي، فهو يمثّل الحيّز المكاني الذي يؤطّر الرّواية، وتصبّ داخله الشخصيات، وتدور في فلكه الأحداث، والفضاء الجغرافي ينقسم بدوره إلى قسمين:

---

[1]- محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي، ص: 73.

[2]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 53.

4-2-1- الأماكن المفتوحة:

ويقصد بها "عبد الحميد بورايو" «**انفتاح الحيّز المكاني واحتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكالا من الأحداث**».[1]

أي هي الأماكن التي يلتقي فيها أعداد مختلفة من البشر، وهي تزخر بالحركة والحياة، والأماكن المفتوحة يتحقّق فيها التواصل مع الآخرين وهذا ما يقضي على الشعور بالعزلة، كما لها أهمية بالغة وكبيرة في جميع الرّوايات إذ أنّها تساعد على إخراج جوهر الرواية من قيم ودلالات تتغلغل وتتمثل بها، وقد اتخذت رواية "رماد الذاكرة المنسية" بعض الأماكن المفتوحة إطارا لأحداثها و"مصطفى بوغازي" كغيره من الروائيين الذين يوظّفون في رواياتهم فضاءً مفتوحًا يترك للأبطال حرية الذهاب والإياب والسفر، ومن الأماكن المفتوحة التي وردت في الرواية نجد: **القرية، المقبرة، المدينة.**

4-2-1-1- فضاء القرية:

تحضر القرية كبنية مكانية في هذا النّص، لها خصوصياتها وسيماتها المميزة، وإذا نظرنا إلى هذه الرواية "رماد الذاكرة المنسية"، نلاحظ بأنّ القرية تحضر عن طريق التذكّر والاستحضار، فيرصد لنا أجواء فرحة أهل القرية لما كان يعود "الهامل" في إجازة من الخدمة العسكرية، وذلك في قوله: «**كم توافد الأقارب من أهل القرية على بيت قدور مهنّئين، والتف الشباب حولك يتساءلون عن ظروف الخدمة الوطنية والتدريب والسلاح**».[2]

وقد تجسّد حضور القرية أيضا في الرواية من خلال استرجاع الراوي لأهل القرية الذين جعلوا من "الهامل" محل نسيان، على غرار عائلته التي ظلّت رهينة الحزن والأسى لفدائه ونلمس ذلك في قول الراوي لأهل القرية الذين

---

[1]- عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص: 146.

[2]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 13.

جعلوا من "الهامل" محل نسيان على غرار عائلته التي ظلت رهينة الحزن والأسى لفدائه، ونلمس ذلك في قول الراوي: «أمّا في هذه القرية التي تناثرت على هذا السهل في غير انتظام، فإنّك في عددا الأموات، وقليل من يتذكّرك. وحدها أسرتك ما زالت تشعر بظلال الحزن تخيّم على المكان، وتسكن كلّ زاوية فيه».[1]

كما نلاحظ أنّ حضور القرية في الرواية جاء بدون وصف مادي؛ أي أنّ الروائي لم يحدّد شكلها الجغرافي وإنّما حدّدها الراوي بصفات أخرى في الأخلاق التي شكّلت المكان كالتكافل والتضامن الاجتماعي الذي كان يسود أهل القرية أثناء الصعاب التي تدْلَهِمُّ بهم، وهذا ما نجده في قول الرّاوي: «**لم يتأخّر أهل القرية في التّقاطر على بيته في المزرعة، ليس شماته فيه بل أنّ القرية ظلّت تحتفظ بعقد اجتماعي بحث على التّضامن في المحن والشّدائد، ولم تدر ظهرها إلى ماضيها القريب في زمن راح يمحو بالتجني كلّ أثر جميل**».[2]

وفي مقام آخر يرصد لنا الراوي بعض التغيرات التي طرأت على القرية كربطها بشبكة الغاز والكهرباء وذلك من خلال قول الراوي: «**تبدّل حال القرية بعض الشيء فانتصبت أعمدة الكهرباء بين البيوت المتناثرة معلنة الحرب على قناديل الوقود السائل وأخذت عبوات غاز "البوتان" تقلّص أكوام الخشب وتكفي الصبية عناء جمع مخلّفات المواشي في المراعي أيّام الربيع**».[3]

ومن هنا تكتسب القرية أهمية مميزة في هذه الرواية لاتصالها الوثيق بالأحداث والانعطافات التي شهدها أهل قرية "**الهامل**"، كما أنّها جاءت لتعبّر عن مرحلة تاريخية واجتماعية عاشها أهل هذا المكان.

4-2-1-2- فضاء المقبرة:

هي المكان الموحش المخيف، الذي يدفن فيه الأموات، ورغم أنّها اسم يقشعرّ له البدن إلاّ أنّها تعتبر المأوى

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 15.
[2]-المصدر نفسه، ص: 55.
[3]- المصدر نفسه، ص: 58.

الأخير للإنسان إذ يتحدّد فيها مصيره حسب عمله في الدنيا إمّا النعيم أو العذاب، وبذلك فالمقبرة من العناصر المكانية الثابتة التي تعكس لنا صورة الحزن والأسى لأهل الفقيد، وهذا ما نجده في الرواية، حيث قدّم لنا الروائي تلك الحرقة التي عاشتها عائلة "الهامل" لحظة عدم السماح لهم الكشف عن جثته «**لم تلق عليك نظرة الوداع الأخير، إذ كانت الأوامر تقضي بدفنك دون الكشف عن الجثة، ما يؤجّج الحرقة نفسها، كلّما وقفت في هذا المكان، فقد أقيمت لك مراسيم تشييع رسمية، حيث غطّى التابوت بالعلم الوطني، وأطلق الرصاص تحيّة لروحك**».[1]

وفي نفس المقام يورد لنا الراوي تعزية "نفسية" لأمّ "**الهامل**" في المقبرة التي كانت تتظاهر بحزنها على وفاة ابنها حيث يقول: «**كانت نفسية تزور قبر أمّها وما أن لمحت أمّك حتى أخذت تكيل لها الكثير من عبارات المواساة والعزاء وكأنّ تراب قبرك لم يجف بعد، ثمّ راحت تعصر عينيها، ربّما تجود ببعض الدموع حتى تكون لها شفيعا على صدق مشاعرها**».[2]

ولم يقدّم لنا الرّاوي وصفا دقيقا لتلك المقبرة سوى أنّها تقع في جبل "براو" ويتّصف بالوحشية والرّهبة والبرودة التي لا يشعر بها إلاّ من يعتب بابها،ونلمس ذلك في قوله: «**أمّا في سفحه فقد التصقت المقبرة بمنحدر، راحت بعض أشجار الصنوبر تتشبّث فيه بعناد قوي مع السيول الجارفة في فصل الشتاء... كلّ ما فيها يوحي برهبة هذا المكان ووحشته، غير أنّ الحركة تدبّ فيه أثناء تشييع الجنائز، أو يوم الجمعة أين تجد بعض النساء قابعات أمام القبور**».[3]

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 21.

[2]- المصدر نفسه، ص: 21.

[3]- المصدر نفسه، ص: 20.

كما نجد أيضا حادثة وفاة والد "عامر" الذي كان في فصل الشتاء وتساقطت الثلوج بكثرة يوم دفنه وهذا ما عرقل عملية الدفن، إذ يقول الراوي: «**وما إن وصلوا إلى سفح الجبل حتى بدأ الثلج يتساقط ثانية فأدخلت جنازته إلى كوخ صغير بمحاذاة المقبرة، وضعت فيه أدوات الحفر ومسطحات من الإسمنت لتسقيف القبور، فأقام نفر صلاة الجنازة التي دفنت بمشقّة كبيرة**».[1]

4-2-1-3- فضاء المدينة:

تعتبر المدينة ملاذا مفتوحا تمارس فيه الشخصيات نشاطاتهم بكلّ حرية، وهو فضاء مشترك يمثّل الوطن المرتبط بوجود الإنسان، بحيث تبرز انتماء الشخصيات ويمثل الرقعة الجغرافية التي تشير فيها الأحداث التي كانت مرافقة للرحلة التي قام بها الراوي أو البطل، وقد حضرت **المدينة** في رواية "رماد الذاكرة المنسية" بقوة لاحتلالها مساحة واسعة بحكم تنقّل الشخصيات من مكان إلى آخر ومن مدينة إلى أخرى، وقد كان **لفرنسا** حضورا كبيرا في الرواية، باعتبارها بلد بجذب سكان القرية ومنهم والد "دليلة" الذي هرب إلى فرنسا بعد الاستقلال مباشرة وظلّ يقيم بها، ونجد ذلك في قول الراوي: «**وظلّ الظن كذلك إلى أن ورد ما يقطع الشّك باليقين فبات معلوما أن يقيم بإحدى المدن في شمال فرنسا بعدما فرّ هاربا بجلده**».[2]

بالإضافة كذلك إلى "**دليلة**" التي أصبحت إقامتها بفرنسا حلما قريب التحقّق خاصّة إذا تزوّجت من "**عامر**" وأنجبت منه ولدا ليكسب الجنسية الفرنسية، ونلمس هذا في قوله: «وظلّ الالتحاق بأبيها للإقامة بفرنسا هاجسا يراودها كلّ لحظة حيث كانت على دراية كبيرة بقوانين الهجرة، فهي تعلم إن حملت وأنجبت طفلها هنالك سيكتب جنسية البلد ويعزز بقاءها».[3]

---

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 62.

[2]- المصدر نفسه، ص: 24.

[3]- المصدر نفسه، ص: 48.

كما نجد "**المستوصف**" الذي يعدّ مكانا يبرز معالم المدينة ويكشف لنا عن الموجودات التي تتكون منها وتحتويها، ونجد حضوره في الرواية من خلال عمل "دليلة" إحدى بنات "عبود" في المستوصف كممرضة فيه، ويبين لنا الراوي ذلك في قوله: «**رأت دون تردّد في حارس المستوصف الشخص الذي يؤدّي المهمة بامتياز...ورأت أنّ تعقيم الحقن في آخر الدوام، يمكنها من البقاء في المراكز وقت إضافي بعد انصراف العمال**».[1]

ونجد حضور "فرنسا" عندما سافر "عامر" هناك ولحق بـ "**دليلة**" ظنّا منه أنّ حياته بدأت من جديد «عندما وصل عامر إلى فرنسا اعتقد أنّه ولد من جديد».[2]

ومن الأمثلة الدالة على وجود المدينة في الرواية كذلك: «**حيث أمسى إلى المطار يترقّب الحصول على مقعد بإحدى الرّحلات المتوجّهة إلى فرنسا**».[3]

وقوله كذلك «**وقد أبدى عامر كراهية لكلّ ما له علاقة بالسلطة معتقدا أنّ الأمن حرمه من العودة إلى فرنسا لأجل شخص مستفزّ عنيف يستحق ما حدث له**».[4]

وبذلك نجد بأنّ "المدينة" لم تعد مجرّد مكان للأحداث، بل ساعدت على توضيح الموضوع وتنامي العوامل الداخلية والخارجية لشخصيات الرواية.

4-2-2- الأماكن المغلقة: تتصّف هذه الأماكن بالمحدودية؛ أي أنّها لا تتجاوز الإطار المحدود وهي «**أماكن ترمز للنفي والعزلة والكبت، إذ الانغلاق في مكان واحد، تعبير عن العجز وعدم القدرة على الفعل، أو**

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 49.

[2]-المصدر نفسه، ص: 51.

[3]- المصدر نفسه، ص: 57.

[4]-المصدر نفسه، ص: 64.

التفاعل مع العالم الخارجي»[1]؛ أي أنّها أماكن محدودة تتّصف بالضيق والوحدة ولا يستطيع فيها الإنسان التواصل مع الآخر.

كما يعرّفها "عبد الحميد بورايو" بقوله: «(...) **وأمّا الانغلاق فنعني به خصوصية المكان واحتضانه لنوع من العلاقات البشرية**».[2]

وقد غمرت هذه الأماكن الرواية وتحوّلت من أماكن مغلقة إلى فضاء روائي ومن هذه الأماكن التي وردت في الرواية نجد: البيت، السّجن.

4-2-2-1- فضاء البيت: وهو مكان مغلق يشغل حيزا مهما في حياة الإنسان، إذ انّه غالبا ما يكون مصدر راحة وأمن وطمأنينة، وهو يساعد على سير الأحداث بالدرجة الأولى، كما أنّه يمثّل مكانا للاحتماء والاستقرار، ولم يهتم بوصف أبعاده بقدر ما اهتم بوصفه الموضوعي، والتركيز على مظهرة الخارجي وصفاته الملموسة مباشرة ونستحضر في هذا الصدد قول "غاستون باشلار" «**إنّ البيت ركننا في العالم، إنّه كما قيل مرارا كوننا الأول كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى... والبيت واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية... إذ لم يعد البيت في الخطاب الروائي ركنا من الجدران تزيّنه مجموعة من الأثاث بل يصفها بدقّة وبروح من سكنه**»[3]؛ أي أنّه مكان للألفة والهدوء والاستقرار، وهو أداة فعّالة يستعين بها الراوي لنقل الأحداث؛ وقد كان **للبيت** حضورًا كبيرًا في الرواية، ولعلّ أوّل بيت يصادفنا فيها هو بيت بطل الرواية "الهامل" وقد كان محل ألم وأسى لعائلته وخاصّة أبوه "قدور" الذي لا يطيق البقاء فيه خاصة بعد فاجعة موت ابنه "الهامل" ونجد ذلك في قول الراوي: «**قدور لم يتقبل هول الفاجعة بعد فترات واجما لساعات**

---

[1]- الطاهر روابنية: مجلة التبيين، مجلة ثقافية إبداعية، تصدر عن الجاحظية، العدد 09، 1995م، ص: 43.

[2]-عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص: 146.

[3]- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص ص: 36-37.

بالكاد يكلّم هذا أو ذاك ولا يتحمّل دخول البيت...كان يتتبّع مساحات الظّل حول البيت من مكان إلى آخر»[1]، فهو لم يتقبل وفاة ابنه.

والراوي لم يقدّم لنا وصفًا للبيت الذي يسكن فيه البطل وإنّما اكتفى فقط بذكر الأحداث التي جرت داخله، فيورد لنا مثلا تحجّج "سعدية" لـ "يوسف" بالخروج من البيت وأخذ أبناء "الهامل" معه من أجل أن يكبر في عين "صالحة" زوجة "الهامل"، ونجد ذلك في قوله: «**أصبحت أمك تلحّ على أخيك يوسف، أن يصطحب معه بلالا إلى دكان القرية كلما ذهب لشراء ما يلزم للبيت كما توصي له بقطع من الحلوى، وكانت تتحجّج كل مرّة بأنّ مكوثه في البيت قد يغرس في نفسه طباع النساء**».[2]

ولا نزال في بيت بطل الرواية "الهامل"، حيث يصوّر لنا الراوي حملات التلقيح التي تأتي إلى سكان القرية ضدّ بعض الأمراض واجتهاد "سعدية"، في تنظيف بيتها ونلمس ذلك في قوله: «**في هذا الصباح اجتهدت سعدية كثيرا في كنس مساحات كبيرة حول البيت**».[3]

ويقول أيضا: «**حتى تعالى نجاح الكلاب إيذانا باقتراب غريب من محيط البيت فاستدارت فإذا بسيارة إسعاف تتوقف قبالة الدار**».[4]

كما يجسّد لنا الروائي ظروف عودة "الهامل" إلى بيته، الذي أصبح بمثابة مصدر حزن وأسى بعد فقدانه لزوجته وضياع أحلامه التي كان يرسمها في مخيّلته أيام أسره في السجن«**ميت في منظور هذه الأسرة...وعودتك**

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 11.
[2]- المصدر نفسه، ص: 17.
[3]-المصدر نفسه، ص: 28.
[4]- المصدر نفسه، ص: 29.

لا يمكن أن تعيد ترتيب مادأبت الأيام تنسجه بعد موتك المزعوم، عليك أن تجد ملاذا آخر غير أحضان بيتك».[1]

ومن البيوت التي حضرت في الرواية كذلك نجد بيت "نفسية" والدة "عامر" فيصوّر لنا الروائي ما كان يفعله هذا الأخير من مشاكل ومصائب من أجل الزواج من ابنة خاله "دليلة"، ولما كان يقابل بالرفض من أمه فيرجع إلى البيت سكرانا «**وبين ما يفتعله عامر في البيت من عناد ومشاكل مع سبق إصرارا، تنتهي عادة بعودته إلى البيت مخمورا يترنح**».[2]

بالإضافة كذلك إلى بيت "عبود" الذي كان غالبا ما يتردّد إليه "عامر" محمّلا بكمية معتبرة من الخضروات والبقول ليكسب محبّة "فاطمة" من أجل الظفر بالزواج من "دليلة"، ونجد هذا في قول الراوي: «**كان عامر "الطاوة" يتردّد أحيانا على بيت خاله يحمل ما استطاع من خضروات المزرعة، أو بعضا مما يأخذه خلسة من بقول جافة...**».[3]

كما يذكر لنا الراوي تلك الآلام والعناء التي عاشتها "فاطمة" من زوجها لما كانت تعيش معه حتى أصبحت لا تطيق ذكر اسمه في بيتها، حيث يقول:«**أمّا زوجته فاطمة فلا تتحمّل ذكر اسمه تحت سقف بيتها لما لاقته من جفاء وقسوة على يديه**».[4]

---

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 69.

[2]- المصدر نفسه، ص: 25.

[3]- المصدر نفسه، ص: 31.

[4]- المصدر نفسه، ص: 48.

وهكذا يكون البيت إحدى المحطات التي كانت لها بصمة في أحداث الرواية من خلال حركات الشخصيات، فأحيانا يُوصف هذا المكان بالحماية والراحة وأحيانا يكسب هذا المكان صفات الرعب والخوف واللاستقرار.

4-2-2-2- فضاء السجن (القلعة):

هو المكان الضيق المعتم الذي يرمز لسلب الحرية والقهر، حيث يتم فيه تقييد الشخصيات وقهر حرّياتهم.

فالسجن هو المكان الذي يسلب الحرية ويعذّب الروح وحتّى الجسد، لذلك يهابه الجميع، والسجن في هذا النص الرّوائي يقع في "القلعة" ذلك المكان الذي سيق إليه "الهامل" ورفاقه، وقد قدّمها لنا الراوي في قوله: «**لم تكن القلعة غير معتقل سرّي للمخطوفين والمناهضين للناظم، وبكلّ من غص حلقه باللّاءات سرًّا وعلانية... فظلّت دهاليز القلعة تكتم آهات وعذابات ثلّة من جنود الخدمة الجزائريين وتغييبهم عن الحياة أحياءً، بعد أن غيّبهم الاعتقاد أمواتا بين أهلهم، وراحت الذاكرة تغمرهم في قرار النسيان**».[1]

فقد كانت القلعة هي المكان الذي اختُطف إليه أولئك الجزائريون وأضحوا رهائن لدى القوات المغربية المسلحة يُكابدون مرارة العيش هناك.

كما ورد في الرّواية بشاعة سجن "القلعة" ومدى صعوبة العيش فيه، وهذا ما نجده في قول الرّاوي:«**كانت وحشة مكان تضفي على طباع الضباط في القلعة مزيدًا من الفظاظة، وتنحت على وجوههم علامات**

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 39.

القسوة والتّهجّم... تراهم يجوبون أروقة القلعة أو يتردّدون على الزنزانات... ولن يغادروا إلاّ بأنفاس لاهثة تتقطّع، وعرق يتصبّب تاركين وراءهم دماء تسيل، وآمالا تموت وإنسانية تغتال».[1]

فقد اهتم الراوي بتقديم السجن ووصف بشاعته باعتباره فضاءًا للقهر والتّسلّط، والذل والإهانة، فكلّ هذا يتلقّاه أولئك المستضعفون الذين حرموا من راحة الحياة، وانصاعوا وراء السيطرة والألم الذي فُرض عليهم، حتى غذوا يتمنّون الموت على الحياة التي يعيشونها، يقول الرّاوي: «**لا شيء يمت بالأدمية في قلب هذه القلعة المحصنة بالأسوار، ولا يطمع أكثر النزلاء إلاّ رؤية الموت يخلّصهم من شدة العذاب وتسلّط العلل، ويبدّد ظلال الاكتئاب** التي باتت تحجب كلّ بارقة أمل تلوح في الأفق، وتأكدّ المستضعفون أنّ الخروج من جحيم القلعة مرهون بمفارقة الروح للجسد».[2]

كلّ تلك الأشياء تدلّ على مظاهر القسوة وفقدان الدفء، والخضوع لقوانين فضاء يغتال الحرية ويمارس سلطة التعسّف في تعذيب الذات.

وقد كان هؤلاء الأسرى يحتجّون على حقوقهم التي تنصّ عليها ميثاق "جنيف" ومن بينهم "كمال" أحد رفاق "الهامل" الذي كان دائما يطالب بحقوقه في مراسلة أهله: «**فيكون الرّد غالبا دفعة من اللّكمات، أو وابلا من الشّتائم، وقد يذكره أحدهم بالإجابة الجاهزة دوما "إذا اعترفت بلادكم بأسراها لدينا...نعترف بحقوقكم كأسرى الحرب"**».[3]

غير أنّ "عمي الطيب" كان حارسا فريدًا يختلف عن بقيّة حرّاس القلعة انضباطا وإنسانية، فقد استجاب لطلب "الهامل" بأن أحضر له "المصحف الشريف" الذي كان له دور كبيرٌ في ملئ عينيه بنور الإيمان وشحن

---

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 40،41.

[2]-المصدر نفسه، ص: 42.

[3]- المصدر نفسه، ص: 43.

عزيمته بالصّبر والأمل، حتّى أنّه صار يحفظ سوره عن ظهر قلب، يقول الرّاوي في هذا الصدد: «**لم تكن تفكّر في ردّة عمّي الطيّب يوم توسّلت إليه طالبًا نسخة من المصحف الشريف، فقد أوقعته في حرج كبير، وشعر أنّك تحمّله ما لا يطيق،لم يبد وقتها الطيب رفضا قاطعا** (...) **وما إن تحقّق له حتى بدا يشعر بأنّه أزال عن كاهله وزرًا ثقيلا، وحين عاد إلى أهله بعد شهرين وجد أنّ الله قد رزقه بولدٍ بعد خمس بنات**».[1]

ومنذ ذلك الحين عاهد "الطّيّب" نفسه ألاّ يفارق القرآن جيبه ولا يتأخّر في إيصاله لمن يطلبه عندما تسمح له الظروف.

نجد أيضا شخصية "عامر" الذي كان سبب دخوله للسجن هو تورّطه في نزاعٍ وشجارٍ دار بين أخيه "خالد" ورفيق له اسمه "مسعود"، حيث تدخّل بينهما دفاعا عن أخيه؛ بأنّ أخذ حجرا ورماه على رأس "مسعود" الذي خرّ ساقطا على الأرض ورأسه تنزف، فأفقدته الإصابة بصر عينه اليمنى، وعندها حاول الهروب والمغادرة إلى "فرنسا"، لكنّ الأمن قبض عليه وحُبس أربع سنوات، وفي هذا المقطع يصوّر لنا الرّاوي الحالة المزرية التي آل إليها "عامر" يقول: «**كان عامر "الطاوة" في السجن يعيش حالة فراغ رهيب، وصارت مشكلته مع الزمن هاجسا يؤرقه، فيرى يومهُ كجبل يكابد مشقّة الصعود إلى قمّته، غير أنْ غدا يعيده إلى نقطة الصّفر من جديد**».[2]

سُجن "عامر" رفقة أحد السجناء اسمه "**أبو ضرار**" فتغيّرت حياة "**عامر**" وأخذت مجرى آخر، فبعد أن كان يشرب الخمور ويُسيء المعاملة، أصبح يقوم للصلوات، ويكثر من العبادات، واصطبغ بمختلف مظاهر التديّن التي رآها عند "**أبو ضرارا**"، يقول الراوي واصفًا التّغيير الذي طرأ على "عامر": «**لقد كان لأبي ضرار انعكاس كبير على شخصيته وتحوّل مفصلي في حياته فاكتشف من خلاله كيف يطمر هوّة فضيعة بداخله بمجرّد**

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 42.

[2]- المصدر نفسه، ص: 63.

أن يقوم للصلاة، وذاق طعما روحيّا طالما افتقده، فأصبح أقلّ توتّرا وأكثر ميلا للانطواء واقتصرت مظاهر التديّن عنده في اللّحية وطريقة اللّبس وأداء الصّلوات».[1]

ومن هذا المنطلق يكون فضاء السجن يمثّل عالما تتقيّد فيه الحريّات لا مهرب منه ولا مفرّ، من جهة، وكان نقطة تغيّر وتحوّل شهدتها بعض شخصيات الرواية من جهة أخرى.

وما نصل إليه إجمالا من خلال جغرافية أمكنة الرّواية، أنّ "مصطفى بوغازي" قد نوّع بين أمكنته بالانفتاح تارة، والانغلاق تارة أخرى، من أجل خلق عالم متناسق تسوده الحرية والتفتّح من جهة، والانكسار والانقياد من جهة أخرى، وهذا ما ساهم في خلق جمالية فنية في رواية "رماد الذاكرة المنسية".

وخلاصة لما ذكرناه سابقا عن أشكال الفضاء الثلاثة يتبيّن أنّ **الفضاء الدّلالي** يرتبط بالصور المجازية بشكل عام، أمّا **الفضاءين الآخرين (النّصي والجغرافي)** فيمكن اعتبارهما مبحثين حقيقيّين في فضاء الحكي.

5/ مفهوم الوصف:

الوصف في مفهومه الاصطلاحي هو: «**نشاط فنّي يُمثّل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها وهو أسلوب من أساليب القصّ يتّخذ أشكالا لغوية كالمفردة والمركّب النحوي والمقطع**».[2]

فالوصف من خلال هذا التعريف هو عرضٌ من خلال اللغة لمختلف الأشياء والأشخاص والأمكنة، ويتأتّى في قوالب لغوية مختلفة.

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص ص: 63، 64.

[2]- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2010م، ص: 472.

أمّا "جيرالد برنس" فقد وسّع في دائرة الوصف في قوله أنّه: «**عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث (المجرّدة من الغاية والقصد) في وجودها المكاني عِوضًا عن الزمني، وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزّمنية**».[1]

فمن خلال هذا التعريف يقرّ "**برنس**" أنّ الوصف يشمل كلّ ما هو محتوى داخل المكان، وبالتالي يرى أنّ الوصف مرتبط بالمكان أكثر من ارتباطه بالزمن.

وفي هذا الصدد يقدّم "سعيد علوش" تعريفا للوصف يتماشى والتعريف السابق، يقول:«**يعني (الوصف) سرديًّا: الخطاب الذي يتعرّض لتواجد فضائي، حيث لا يتدخّل زمن الدال**» [2]؛ أي أنّ الوصف يُتوّج في الخطاب السردي الذي يتواجد فيه الفضاء.

وهناك من يعرّف الوصف بقوله: «**شكل من أشكال القول ينبّئ عن كيف يبدو شيء ما، وكيف يكون مذاقه ورائحته وصوته ومسلكُه وشعوره**»[3]؛ فهو بمثابة مرآة عاكسة لمختلف الأشياء عن طريق القول.

وفي موضع آخر يخصّص "جيرار جنيت" تعريفا له: «**كل حكي يتضمّن –سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير– أصنافًا من التشخيص لأعمال أو أحداث تُكوّن ما يوصف بالتحديد سردًا (Narration)، هذا من جهة، ويتضمّن من جهة أخرى تشخيصًا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا (Description)**».[4]

ومن هنا يتبيّن أنّ "جيرار جنيت" ربط مفهوم الوصف بالحكي؛ وذلك من خلال التشخيص (الوصف) لمختلف الأحداث أو الأعمال، وبالتالي فكلّ عملية حكي تحمل في طيّاتها وصفًا.

---

[1]–جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص: 58.

[2]–سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص: 229.

[3]– إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، دط، 1986م، ص: 406.

[4]– حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 78.

فالوصف عنصر مهمٌّ في عالم السرد حتى أنّه لا يمكن تخيّل سرد بدون وصف وهذا ما يؤكّده "**جيرار جنيت**" بقوله: «الوصف يجوز تصوّره مستقلاّ عن السرد، بيد أنّنا لا نكاد نلقاه أبدًا في حالة مستقلّة. إنّ "**السرد**" لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف».[1]

أمّا الوصف عند "عبد اللطيف محفوظ" من خلال كتابه هو «الخطاب الذي يسم كلّ ما هو موجود فيعطيه تميّزه الخاص، وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه»[2]؛ أي أنّه كل خطاب يقدّم الموجودات ويعطيها ميزتها الخاصة عن المختلفة عنها.

فالوصف تقنية أساسية لا يخول منها أيّ عمل أدبي، فهو حاضر بمختلف آلياته واستراتجيات بنائه، إضافة إلى أنّه يجعل الأديب يركّز عدسته على العناصر الدقيقة في عمله، من وصفٍ للشخصيات والأماكن ، والأشياء وبهذا يعطي تميّزا لذلك العمل ويجعله محطّ جذب للقرّاء.

5-1- أهمية الوصف في الرواية:

تعتبر الرواية من بين الأجناس الأدبية التي احتلت مكانة مرموقة في المجال الأدبي وبين أوساط الأدباء لاستيعابها للواقع ومتغيّراته، ولما تتميز به من جماليات وخصوصيات فنّية، ولما كانت الرواية تتجاوز عتبة الواقعية فتحت أمام الوصف منافذ أخرى تمثّلت في البداية في توجيهه نحو خلق عوالم شاعرية، ومن ثمّ أصبح الوصف من إحدى العناصر الأساسية والمهمة التي تتكوّن منها إلى جانب الحوار، واللغة الشعرية وغيرها من العناصر السردية فإذا ذهبنا إلى أيّ عمل سردي نجده لا يخلو منه باعتباره ضرورة حتمية فيه، وفي هذا السياق نجد "جيرار جنيت" يؤكّد بأنّ الوصف أداة لا يمكن الاستغناء عنها لأنّها تسهم في خلق نصّ أدبي متكامل قائلا: «**كلّ حكي**

[1]- عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006م، ص: 135.
[2]- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرّواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2009م، ص: 13.

يتضمّن –سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير– أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تُكوّن ما يوصف بالتّحديد سردًا (Narration). هذا من جهة، ويتضمّن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا (Description)»[1]؛ أي أنّ الوصف ضروري في تأسيس أيّ رواية لكونه يسهم في إعطاء صورة للموصوف أو الشخوص داخلها.

ونظرا للأهمية البالغة لعنصر الوصف الذي غذى جزءًا لا يتجزّأ من الرواية، أثبت النقاد أنّه «**سلطان الرواية العربية الحديثة، والمعاصرة وحاضر بآلياته واستراتيجيات بنائه إضافة إلى أنّه يمثّل ملمح من أبرز ملامح التجديد وطريقة في التعبير غايتها المحاكاة**».[2]

وهذا ما يثبت لنا قيمة الوصف في الرواية وحضوره الملازم لها لأنّه يسعى إلى خلق الحركة بداخلها من خلال تشخيص الأشياء ووصف الأماكن التي تتضمّنها.

وبذلك فالوصف «**سمة بارزة من مميزات الكتابة وأداة فنّية تساعد على تطوير حركة الرواية، فلا تكاد تخلو فقرة من فقرات الرواية من جملة وصفية**».[3]

وباعتبار أنّ الوصف عنصر من العناصر المكوّنة للنّص الروائي، تكمن أهميته من خلال تداخله مع عنصر السرد الذي يُعدّ هذا الأخير من العناصر المهيمنة على الرواية، وهذا ما أشار إليه الدكتور "عبد الناصر هلال" في كتابه "آليات السرد في الشعر العربي المعاصر" إذ يقول: «**الوصف عنصرا مهمّا من عناصر السرد بل قد يكون أكثر ضرورة للنّص السردي من السرد، على اعتبار أنّه لا يوجد عمل إبداعي تعرف الحكاية طريقه يأتي**

---

[1]– حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 78.

[2]– مديحة سابق: فعاليات الوصف وآلياته في الخطاب القصصي عند "السعيد بوطاجين"، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012–2013م، ص: 21.

[3]– محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء، دار محمد علي للنشر، صفاقس– تونس، ط1، 2010م، ص:26.

خاليا من الوصف»[1]؛ فهو هنا يرى بأنّه من الرغم من الربط الموجود بين الوصف والسرد وعدم تخلّي الأوّل عن الثاني إلاّ أنّ أهمية الوصف في الرواية تبقى أكثر من السرد، باعتباره (الوصف) أداة ناقلة لصورة العالم الخارجي من خلال الألفاظ والعبارات وغيرها من التقنيات التي يستخدمها الراوي في نصّه الأدبي.

وقد شهد الوصف مكانة رئيسية في فنّ الرواية وأصبح بمثابة عمودها الفقري، والدليل على ذلك ما نلاحظه اليوم من الإبداعات الأدبية للكتاب المفعمة بالمقاطع الوصفية التي تؤدّي بدورها وظائف عدّة، وهذا ما تحدّثت عنه الناقدة "سيزا قاسم" في كتابها "**بناء الرواية**"، والتي ترى أنّ للوصف عدّة وظائف يؤدّيها في النص السردي: «**وظيفة زخرفية... وللوصف في الرواية الواقعية وظيفة بالغة الأهمية والحظورة...يمكن تسميتها بالوظيفة التفسيرية.... أمّا الوظيفة الثالثة فهي وظيفة ايهامية**»[2]؛ وهنا نجد بأنّ الناقدة حصرت وظائف الوصف في ثلاثة وظائف إلاّ أنّ الوصف في العموم له وظيفة جمالية نلاحظها عندما نلتمس ذلك النص الروائي.

فالوصف في الرواية «**هو فضاء قولي محكوم في النص السردي في كلّيته بمعايير قيمية وموجه باستراتيجيات تلفظية**».[3]

فوظيفة الوصف ليست أداة زخرفية فحسب، وإنّما تكمن قيمته بالنسبة للأعمال الروائية في تمثيل الأشياء ورسم ملامح الشخصيات، فبذلك فالوصف «**أهمية بالغة لا تخفى في النصوص الأدبية، إذ لا يمكن أن تستغني عن الوصف وإن قلّ ، وذلك لوصف ما فيها من شخصيات وأشياء وأجواء... وغالبية الأعمال الأدبية تحتاج إلى الوصف بصورة من الصور بما في ذلك الرواية**».[4]

---

[1]- عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص: 134.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص ص: 114-115.

[3]- أحمد الناوي بدري: الوصف في الرواية هامش يدور على هامش رواية انكسار الظل لنصر الدين بلحاج بالطيب نموذجا، مجلة رؤى فكرية، جامعة صفاقس، تونس، العدد الثالث، فيفري 2016م، ص: 03.

[4]- نداء أحمد مشعل: الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، جرش مدينة الثقافة الأردنية، عمان- الأردن، ط1، 2010م، ص: 24.

ومن هنا تتّضح لنا أهمية الوصف في الأعمال الأدبية بصفة عامّة والرواية خاصة، إذ أصبح يشكّل ركن أساسي فيها ويسهم في توضيح ووصف بنياتها.

وفي الأخير يمكن القول بأنّ الوصف في الرواية عنصر أساسي لا يمكن تجاهله إطلاقا، لأنّ هذا الأخير جاء ليغذّي النّص السردي ويجعله أقرب إلى ذهن القارئ، لأنّه يعمل على تصوير الشخصيات وتجسيد الأشياء،فهو ضروري لأنّه في حقيقته عبارة عن ممارسة نصّية ذو وظيفة سردية وجمالية، ذلك أنّ الرواية تقدّم أحداثا وأفعالا وشخصيات وأمكنة وأشياء، ومن هنا فهي تقدّم لنا بالضرورة سردًا روائيًّا يتطلّب وجود لغة وصفية، وبذلك فهو عنصر مهم وأساسي في نص الرّواية.

5-2- شجرة الوصف:

تعتبر شجرة الوصف أحد التقنيات المهمة التي جاء بها "**جان ريكاردو**" لتحليل الوصف، فهي وسيلة إيضاح وتبسيط يستعين بها الواصف، كما أنّها تعتبر «**أحد المفاهيم أو الأدوات الإجرائية التي استخدمت في الكشف عن بنية الوصف الترتيبية، أو مستويات الوصف، وأوّل من استخدم شجرة الوصف مصطلحًا ومفهومًا هو "جان ريكاردو"... وذلك في كتابه "الرواية الجديدة"**».[1]

كما أنّها تعدّ «أداة إجرائية لكشف ما يقيّمه الوصف من علاقات بين مكوّناته ولتجلية بعض ما يبدله الواصف من جهد حتى يستقيم الوصف وحدة نصّية متمتّعة باستقلال نسبي»[2]؛ فهي تمكّن الواصف من الكشف عن ثنايا مختلف الأشياء الموصوفة وما تحجبه الكتابة الخطية من تعقّد لمختلف العمليات الوصفية.

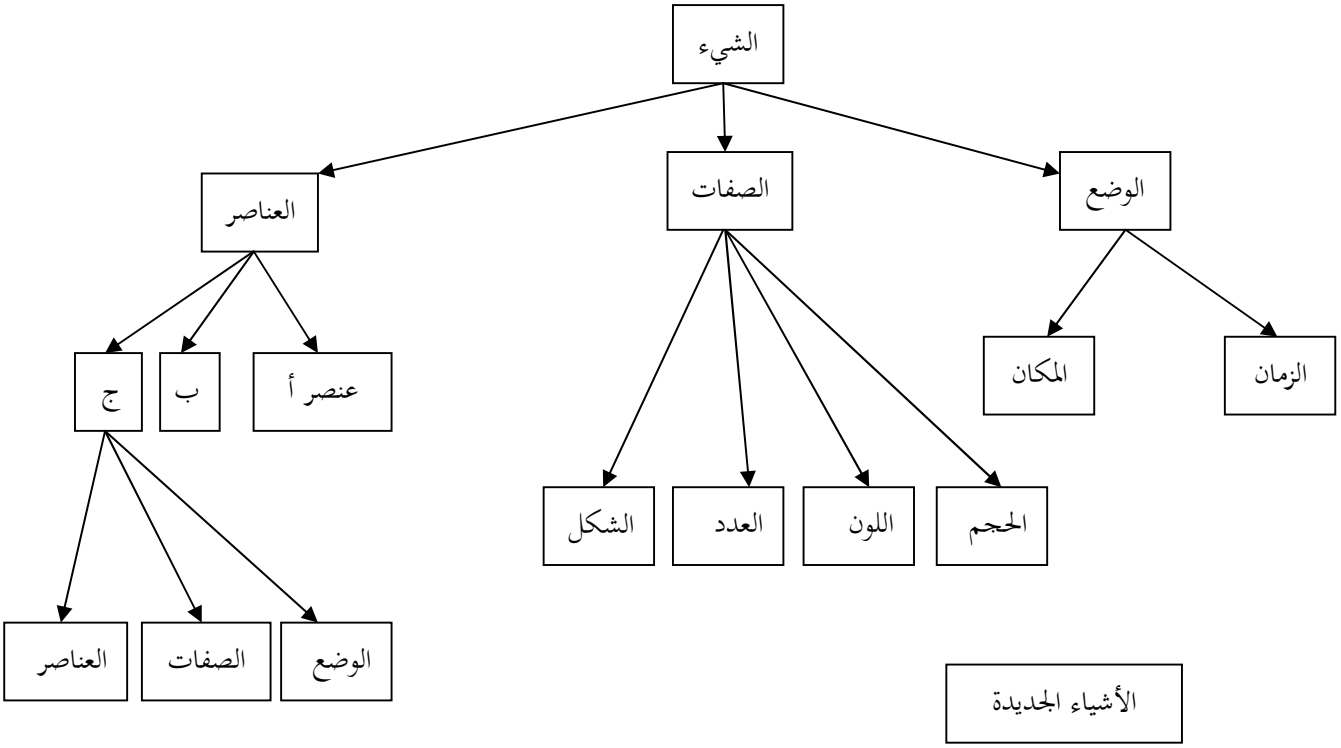
وتأتي شجرة الوصف عند"**ريكاردو**" في الشكل التالي:

---

[1]- ينظر مليكة بوجفجوف: بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة حكايتا: "الحمال والثلاث بنات" و"السندباد البحري" نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2008م- 2009م، ص: 47.

[2]- محمد نجيب الجمامي: الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء، ص: 131.

شجرة الوصف [1]



ومن خلال هذه الشجرة الوصفية التي أوردتها "سيزا قاسم" «**نستطيع أن نرى مدى تعقدي عملية الوصف وتشعّبها، وتظهر لنا ظاهرتان الأولى الاتجاه إلى الشمول وهو تناول جميع الأشياء الظاهرة في المشهد الوصفي من موصوف رئيس وموصوفات ثانوية خارجية وداخلية ويمتد الوصف إلى ما لا نهاية**».[2]

وبعد تتبّعنا للأماكن المفتوحة والمغلقة في رواية "رماد الذاكرة المنسية" نلاحظ أنّ هذه الرّواية تندرج ضمن الرواية الواقعية*، والتي حاول "مصطفى بوغازي" من خلالها نقل الواقع الذي عاشه العالم العربي عامة والجزائر خاصة عبر أزمنة وأحقاب معيّنة؛ حيث قدّم وصفًا دقيقًا لجلّ أمكنتها معتمدا على مبدأ **الوصف الاستقصائي**

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 125.

[2]- المصدر نفسه، ص: 125.

* - إنّ ظهور الرواية الواقعية «مرتبط باكتشاف الأسلوب الصادق والأصيل في معناه السليم، ذلك الأسلوب الذي يستطيع أن يحمل التجربة ويؤدّيها على ما هي عليه في الخارج»، مأخوذ من: محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، مكتبة الأسرة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2005م، ص: 123.

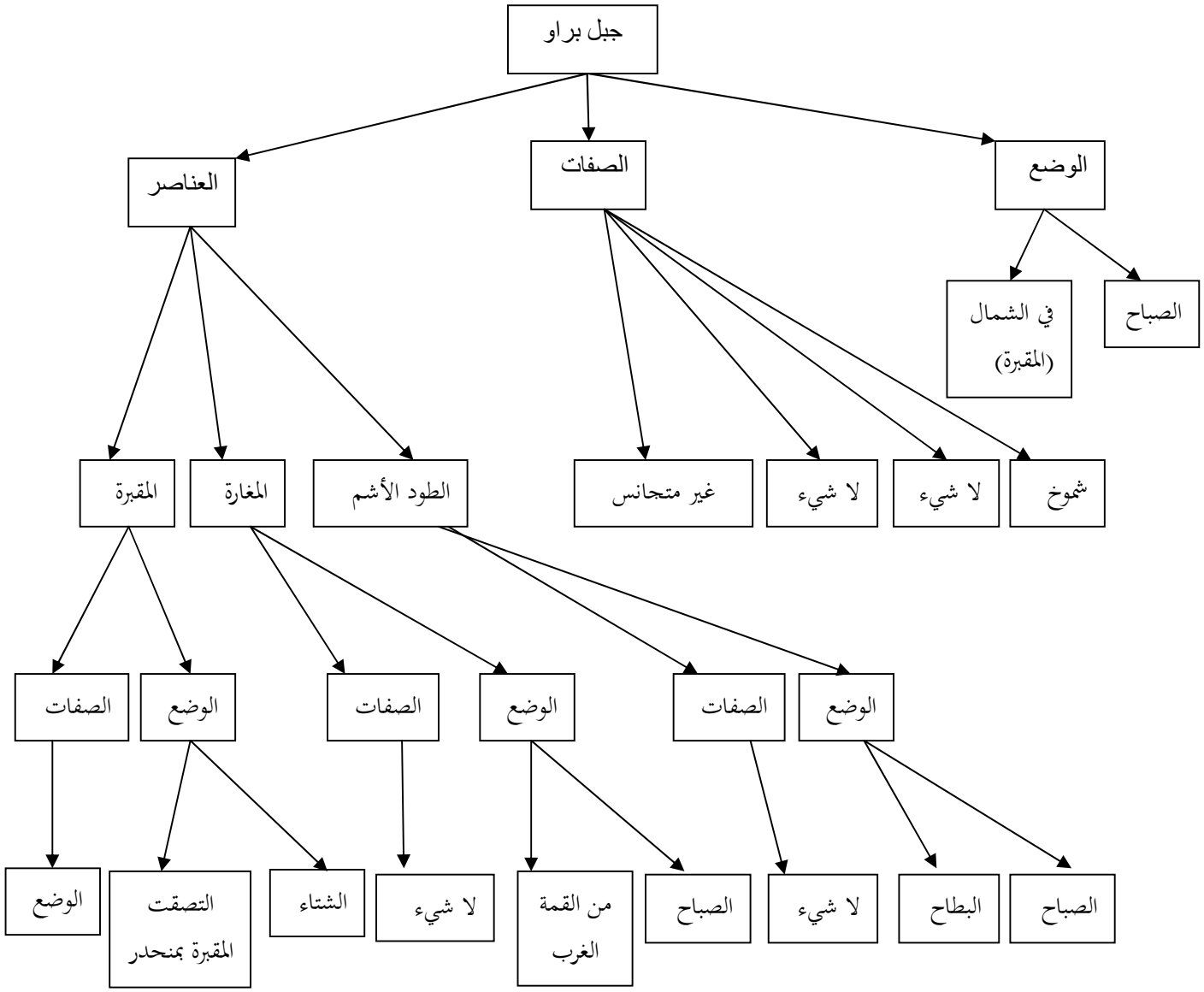
الذي «**يقوم على تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء الموصوف... وتحليل الشيء الموصوف إلى أجزائه المكونة وتناولها في نظام قد يثبت وقد يتغيّر**»[1]؛ فقد اعتمد "مصطفى بوغازي" على تقنية الوصف كأداة فاعلة لنقل أحداث الرواية وكشف ثناياها المختلفة، وسنحاول تجسيد هذا الوصف طبقا لشجرة الوصف عند "جان ريكاردو".

وقد اخترنا بعض الأمكنة وهي: "**جبل براو**" و"**القلعة**".

والمقطع الذي يصف لنا جبل "**براو**" هو «**كانت الدنيا ربيعا، وأنفاس الصباح تتضوّع بشذى الأحراش والرياحين، وأشعة الشمس تبعث الدفء في الأحياء...أمّا من ناحية الشمال فينتصب جبل "براو" في شموخ وكبرياء، كأنّه الحارس الأبدي الذي نذر على نفسه أن لا يطبّق له جفن، حتى يرى هذا الجمال ويرى الأمان يبسط جناحيه على هذه الربوع، كان جبل "براو"فلتة من فلتات الطبيعة، كيف يتوسّط هذا الطود الأشم تلك البطاح، في غير تجانس، أو تدرّج عمّ حوله؟ فاتّخذ بعدا سرياليا عند أهل القرية منذ أزمنة غابرة. كانت المغارة التي تقارب القصّة من الغرب ملتقى الوافدين إليه... أمّا في سفحة فقد التصقت المقبرة بمنحدر، راحت بعض أشجار الصنوبر تتشبّث فيه بعناد قويّ مع السيول الجارفة في فصل الشتاء**».[2]

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص ص: 125-126.

[2]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص ص: 19-20.

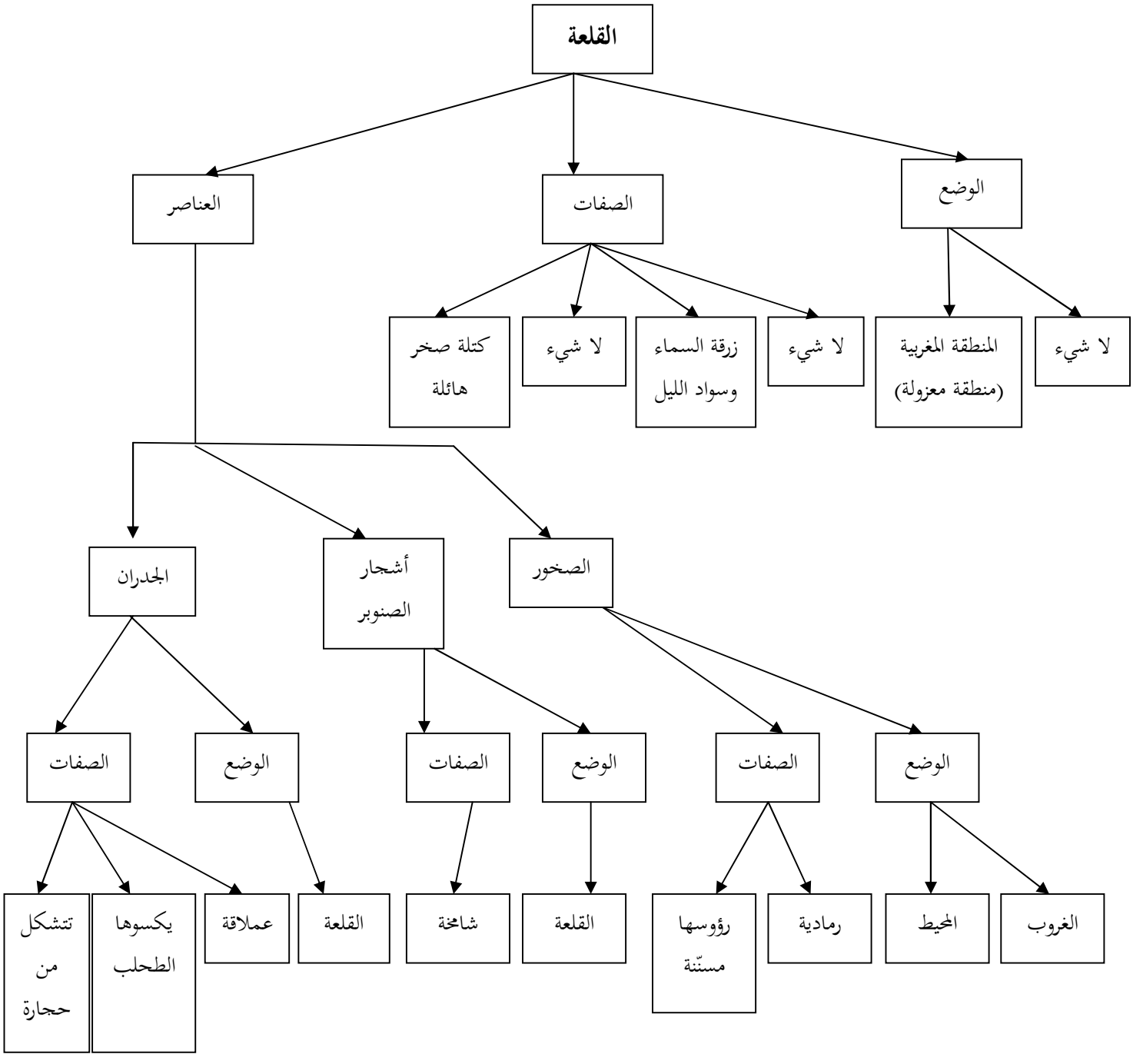


أمّا عن المقطع الذي اخترناه لنوضّح منه وصف "القلعة" فهو «مرّ عام وأنت قابع بزنزانتك داخل سجن "القلعة" بالمملكة المغربية».[1]

«... كانت القلعة بأعلى كتلة صخر هائلة تطلّ على هوة سحيقة ناحية المحيط، وهنالك تناثرت صخور رمادية يغمرها المدّ مرة، ولا تلبث كذلك حتى يكشف الجزر للعيان رؤوسها المسنّنة، بين رغوة الماء...راحت أشجار الصنوبر ترفع هاماتها عاليا، وكأنّها تطلع إلى ما وراء أسوار ظلّت تشمخ... كانت الجدران تتشكّل من

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 15.

حجارة عملاقة كساها الطّحلب... ولم تبق للقابع في القلعة من الألوان عدا زرقة السماء وسواد الليل... وصخب الأمسيات لحظة الغروب... جثمت لقلعة في منطقة معزولة».[1]



[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية: ص ص 38-39.

ومن هذا المنطلق نجد أنّ بنية الفضاء قد أبرزت دلالتها وفقا لثنائية (المفتوح والمغلق) على مستوى الخطاب الرّوائي، كما أنّ الوصف المكاني أدّى وظيفته الفنّية سواء من الناحية البنائية أو من الناحية الدّلالية، وكل هذا أضفى على بنية النّص رؤية جمالية تتعدّى البعد الهندسي، وساهم في خلق انسجام وتكامل يؤدّي إلى تشكيل معمارية العمل الرّوائي، وبذلك يُعدّ الفضاء جمالية من جماليات الكتابات الرّوائية، فهو يوصف بكونه مجالا للحدث الرّوائي، وحيّزا تتحرّك ضمنه شخصيات الرّواية.

الفصل الثالث:

جمالية بنية الشخصية.

1/ مفهوم الشخصية.

2/ أهمية الشخصية في الرواية.

3/ تراتبية الشخصية في الرواية.

3-1- الشخصية الرئيسية.

3-2- الشخصية الثانوية.

4/ التحليل العاملي لشخصيات الرواية.

4-1- التحليل العاملي للفصل الأول.

4-2- التحليل العاملي للفصل الثاني.

4-3- التحليل العاملي للفصل الثالث.

1/ مفهوم الشخصية:

يمثّل مفهوم الشخصية عنصرا محورًا في كلّ سردٍ، إذ تنوّعت واختلفت مفاهيمها باعتبارها محرّكا للعمل الفنّي، إذ يمثّل قطبا يتمحور حوله الخطاب السردي، حيث لا يمكن تصوّر رواية بدون شخصيات، ومن ثمّ كان مبدأ صناعة الشخصية هو محور التّجربة الرّوائية، لكن مع ذلك تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية.

لقد ورد مفهوم كلمة "**الشخصية**" من الناحية اللغوية في معظم المعاجم العربية منها ما جاء في "**لسان العرب لابن منظور**" في مادة (ش خ ص): «**الشخصُ: جماعةُ شخْصِ الإنسان وغيره والجمع أشخاص وشخوصٌ وشُخاصٌ، وقول عمر بن أبي ربيعة: فكان مجنّي، دون من كنت أتقي،**

ثلاث شخوص: كأعيان ومعصِرٌ

والشّخصُ: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد (...) الشخص: كلّ جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشّخص».[1]

أمّا في كتاب "العين" للفراهيدي فيعني هذا المصطلح "الشخصية" «**الشخص: سوادُ الإنسان إذا رأيته من بعيد؛ وكلّ شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصَهُ، وجمعه: الشّخُوضُ والأشخاصُ، والشّخوصَ: السّير من بلد إلى بلد، وقد شخَصَ يُشخّصُ شُخُوصًا**».[2]

فلفظة "الشخصية" إذن تطلق على كلّ "ذات" بغضّ النظر عن جنسها سواءا كان ذكرا أم أنثى، كما أنّها تقال على كلّ ما يشاهد شكله أو جسمه، فهو إذن شخصا.

[1]- ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج8، ص: 36.
[2]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج2، [د-ص]، ص: 314.

ومن الناحية الاصطلاحية، قد وردت عدّة تعريفات **للشخصية** بوصفها مكوّنًا من مكوّنات العمل الأدبي الرئيسية، نورد بعضا منها:

ونبدأ بـ "أرسطو" الذي يعدّها «**مفهوم ثانوي، وخاضع كلّيا لمفهوم الفعل، كما أنّها تعدّ علامات لغوية، تحمل في طيّاتها بعض ملامح الشخص المبدع، أو غيره، فكريا**». [1]

أي أنّ اهتمام "أرسطو" بالشخصية كان منصبًّا على الحدث أو الفعل الذي تقوم به وتؤدّيه، وهي بذلك لا معنى لها إلاّ بأفعالها.

كما يعدّ "**رولان بارت**" "**الشخصيّة**" «**مجرّد عنصر شكلي يساهم في تكوين بنية النّص، بوصفها كائنًا موجودًا دون اعتبار للجواهر النفسيّة**»[2]، أي أنّ لها دورًا كبيرًا في تشكيل بنية النّص.

كما اعتبرها أيضا "**فيليب هامون**" عنصرًا لغويًّا ونجد ذلك في قوله: «**إنّ الشخصية بناء يقوم النّص بتشييده أكثر ممّا هي معيار مفروض من خارج النّص**» [3]، فهو يرى بأنّ الشخصية تتشكّل داخل النّص أو أكثر من أنّنا يمكن استنباطها من خارج النّص.

وفي نفس السياق يقول النّاقد "**محمد يوسف نجم**": «**إنّ الشخصية في القصّة تختلف عنها في الحياة، لأنّ الشخصية في القصة لا تظهر إلاّ في الأوقات التي ينتظر منها أن تؤدّي أو تقوم بعمل ما**»[4]؛ أي أنّ الشخصية في القصّة لها مهمة معيّنة تظهر عبر مسار الحكي.

---

[1]- ينظر، مرشد أحمد: البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص ص: 34-35.

[2]- ينظر، رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص: 64.

[3]- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013م، ص: 75.

[4]- ينظر، محمد يوسف نجم: فنّ القصّة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1955م، ص: 77.

وقد انتبه النّقاد والباحثين إلى "الشخصية" وأعطوها مكانة في السرد ذلك لأنّ «**الأشخاص في القصّة مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة**»[1]، أي أنّ الاهتمام بالشخصية بدأ من خلال ما تحمله من دور في تأدية معاني النّص.

أمّا "جيرار جنيت" فهو يعتبر الشخصية: «**أثرًا من آثار الخطاب ولكنّها لا تنتمي إليه بل إلى الحكاية، وهو يفضّل دراسة الوسائل التي يستخدمها أيّ التشخيص بدل دراسة الشخصية مباشرة**»[2]، فهنا يشير "جنيت" إلى أنّ الشخصية تنتمي إلى الحكاية باعتبار أنّ الشخصيات هي محرّكا للأحداث التي تدور حولها.

ويعرّفها "عثمان بدري" بأنّها «**العصب الحي والمؤثّر للبناء الفنّي للرواية كلّه**»[3]؛ معنى هذا أنّ الشخصية أساس الحركة وبناء الأحداث في أيّ سرد حكائي.

ويعرّفها كذلك "تزفيطان تودوروف" في كتابه "**مفاهيم سردية**" بقوله: «**هي موضوع القضيّة السردية، بما أنّها كذلك فهي تختزل إلى وظيفة تركيبية محضة، بدون أيّ محتوى دلالي... ويمكن تسميّة الشخصية مجموع الصّفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكيٍ**»[4]، فهو يرى الشخصية تقترن تلك الأفعال التي تقوم بها أيّ شخصية داخل نصّ أدبي مهما كان نوعه سواءًا كان رواية أو قصّة، أو حكاية...الخ.

أمّا "جيرالد برنس" فيعرّفها بقوله: «**هي كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية... والشخصيات يمكن أن تكون مهمّة أو أقل أهمّية... فعالة... مستقرّة، أو مضطربة وسطحية**».[5]

---

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، دط، أكتوبر، 1997م، ص: 562.

[2]- رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م، ص: 23.

[3]- عثمان بدري: بناء الشخصة الرئيسية في الروايات لنجيب محفوظ، دار الحداثية، بيروت- لبنان، ط1، 1986م، ص: 11.

[4]- نزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ص ص: 73-74.

[5]- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص: 42.

ومن هنا فالشخصية تعدّ من أهمّ مكوّنات النّص السردي، لما تضفيه على الأحداث من حركة وهيمنة في الآن نفسه، إنّها نبض النّص الأدبي مهما كان نوعه، باعتبارها محرّكا أساسيا في العمل الرّوائي، وأداة يستخدمها الروائي لتصوير الأحداث.

2/ أهمية الشخصيّة في الرواية:

تعتبر الشخصية من أهمّ مكوّنات النص السردي، حيث يعتبرها النّقاد أساس بناء الرواية، وسبب نجاحها فالشخصية تلعب دورا كبيرا في تشكيل العمل الرّوائي، لأنّها مركز الأفكار ومجال المعاني التي تدور حول الأحداث «**فالشخصية الروائية ليست في المؤلّف الواقعي وذلك لسبب بسيط هو أنّ الشخصية محض خيال يبدعه المؤلّف بعناية فنّية محدّدة يسعى إليها**».[1]

فالشخصية هي مركز الأحداث في الرواية، وهذا ما أشار إليه "صلاح صالح" في كتابة "**سرد الآخر– الأنا والآخر عبر اللغة السردية**" بقوله: «**الشخصية في الرواية تشكّل بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيته، فالرواية أكثر الأجناس ارتباطا بالشخصية**»[2]؛ أي أنّ الشخصية بمثابة العمود الفقري للرواية، فلا يوجد عمل سردي يخلو من الشخصية وذلك لارتباطها بالمكوّنات الأخرى التي تتشكّل منها الرواية، ونجد "عبد الملك مرتاض" يتحدّث عن أهميتها والدور الذي تؤدّيه إذ يقول: «**إنّها قادرة على غيرها لا يقدر عليه أيّ عنصر آخر من المشكلات السّردية... إنّ قدرة الشخصيات على تقمّص الأدوار المختلفة التي يحملها إيّاها الرّوائي يجعلها في وضع ممتاز حقّا**».[3]

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 213.

[2]– صلاح صالح: سرد الآخر– الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط1، 2003م، ص: 101.

[3]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 79.

وبذلك فلا يمكننا «**تصوّر رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الرّوائي فيها**» [1].

ومن هنا تعدّ الشخصية هي المحور الأساسي للرّواية، وهي تعتبر مركز الأحداث والمحرّك الرئيسي لها.

ويعتبر "سعيد يقطين" "الشخصية"«**من بين أهمّ مكوّنات العمل الحكائي لأنّها تمثّل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال**»[2] ؛ أي أنّها تشكّل العمود الفقري للبنية –الحكي- .

وفي هذا الصّدد يحضرنا قول "مرشد أحمد" في كتابه "**البنية والدّلالة**" بقوله: «**تعدُّ الشخصية إحدى المكوّنات الحكائية، التي تشكّل بنية النص الروائي، لكونها تمثّل العنصر الفعّال الذي ينجز الأفعال**». [3]

فهو هنا يؤكّد على أهميّة الشخصية في بنية النّص الرّوائي، لأنّها تعتبر مركز الأحداث في الرواية.

ويقول الدكتور "محمد علي سلامة" في هذا الصّدد «**تعدّ الشخصية عنصرًا أساسيًّا في الرواية... إذ تعدّ مدار الحدث سواءًا في الرواية أو الواقع أو التاريخ نفسه**». [4]

وفي الأخير يمكن القول أنّ الشخصية ركن أساسي من أركان الرواية وهي العنصر الفعّال الذي يساهم في الحدث، فهي تؤثّر فيه وتتأثّر به، كما أنّها تعمل على تحريك الأحداث داخل العمل الرّوائي، لأنّها بمثابة القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السّردي.

3/ تراتبية الشخصيات في الرواية:

تتعدّد أصناف الشخصيات في الأعمال الرّوائية، فما من رواية عربية أو غربية إلاّ وتحوي عدّة أصناف من

---

[1]-عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 76.

[2]- سعيد يقطين: قال الرّاوي، ص: 87.

[3]- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص:33.

[4]- محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الرّوائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر، ط1، 2007م، ص:11.

الشّخصيات تسيّر الأحداث وأخرى داعمة لها، وسنقتصر في محطّتنا هذه على التصنيف الذي يرتبط بالحدث الروائي، والذي قُسّمت فيه الشخصية إلى ثانوية ورئيسية، ذلك أنّ هذا التّصنيف هو الأكثر شهرة في درس تصنيف الشخصيات، ولعلّ البحث في هذا الموضوع يساعدنا على تحديد أدوار الشخصية في رواية "رماد الذاكرة المنسية" محاولين التّعرّف على ماهيتها وطبيعة تواصلها ومدى أهمّيتها في النّص الرّوائي.

3-1- الشخصية الرئيسة: وهي الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث، وتقوم بتحريك الفعل السردي ودفعه، وبالتالي فهي تُسهم في سيرورة العمل الرّوائي.

فالشخصية الرئيسية هي: «**شخصية تتمحور عليها الأحداث والسّرد**» [1]، أي أنّها تمثّل الفكرة المحورية التي تُلَفُّ من حولها الحوادث، فهي «**التي تستحوذ على اهتمامنا تمامًا، ولو فهمناها حقّا؛ فإنّنا نكون غالبًا قد فهمنا جوهر التجربة المطروحة في الرّواية**»[2]، فمن خلال تتبّع الأحداث التي يرصدها لنا البطل في الرّواية من بدايتها إلى نهايتها نستطيع تلمّس الجوهر الذي ترمى إليه.

كما أنّ هذا النّوع من الشخصيات لا يتوقّف عند الشخصية البطلة فقط، وإنّما قد تكون شخصية عادية ولكنّ دورها في الرّواية يجعل منها شخصية محورية «**تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام... وليس من الضّروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما ولكنّها دائما هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية**».[3]

فهي شخصية لا يمكن الاستغناء عنها في الأحداث لأنّها تقوم بالدّور الأساسي في العمل الإبداعي وبالتالي فهي تمثّل بؤرته.

---

[1]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص: 126.

[2]- روجر هينكل: قراءة الرّواية، مدخل إلى تقنيات التّفسير، تر: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، دس، ص: 228.

[3]- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص ص"211-212.

ومن الشخصيات الرئيسية التي ترتكز عليها أحداث رواية "رماد الذاكرة المنسية" نجد:

3-1-1- الهامل: وهو الشخصية الأساس التي تمحورت حولها الرواية، حيث تعدّ مصدر الأحداث، فهي الأكثر حضورا من بداية الرواية حتى نهايتها، وقد حضرت هذه الشخصية عن طريق الاسترجاع، بحث يستحضرها الراوي من خلال استعمال ضمير المخاطب "أنت"، وهو شاب جزائري له أسرة صغيرة مكوّنة من زوجة اسمها "**صالحة**" وطفلين هما "**بلال**" و"**نجاة**"، أُرسل لاجتياز الخدمة الوطنية بعد الاستقلال «**حيث كانت الأسرة سعيدة بهذا الحدث، الذي شرّفها لتكون في أوّل دفعة للخدمة الوطنية بعد الاستقلال**».[1]

وشاءت الأقدار أن يقع رهينة اختطاف من قبل المغاربة، فزجّ به في سجن القلعة بالمملكة المغربية، واجتمع هناك بـ "عادل" و"المساعد كمال" في زنزانة واحدة وذاق مرارة الألم، وفي تلك الأثناء يسود يقين جازم في قريته أنّه في عداد الموتى، فأرسلت جثّته، وأُقيمت له مراسيم تشييع رسمية على اعتبار أنّه أحد شهداء الوطن.

فخيّم الحزن على عائلته التي لم تتقبّل تلك الفاجعة إلى أن صار محلّ نسيان مع مرور الزّمن.

ولكن حقيقة موته لم تكن كذلك، فقد كان يذوق في تلك القلعة شتّى أنواع التّعذيب، فلا شيء «**يمت بالأدمية في قلب هذه القلعة المحصّنة بالأسوار، ولا يطمع أكثر النّزلاء إلّا رؤية الموت يخلّصهم من شدّة العذاب**».[2]

وعندما وقع التّقارب بين البلدين صار أمل خروجه وشيكا فلم يكن «**أحد يتوقّع أنّ حالة من المرونة باتت تطبع علاقة البلدين... وهبّت أنسام التّفاؤل تطرق أبواب القلعة وتحمل للهامل ورفاقه في المعتقل بصيصا من الأمل**».[3]

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 13.

[2]- المصدر نفسه ، ص: 42.

[3]- المصدر نفسه، ص: 65.

ولما كان في طريقه للعودة إلى دياره راح ينسج في مخيّلته صورة لعائلته فردًا فردًا ويعتقد أنّ الجميع سيسعد للقائه، غير أنّ الكلّ قابله بوجه شاحب وفي دهشة وصمت، ففوجئ بما جرى داخل أسرته من أحداث، وأصيب لحظتها بانهيار عصبي، وراح الجميع يقنعه بضرورة الابتعاد عن بيته لأنّ مجرى الأمور لن تتغيّر، فتقبّل ذلك بألم وصعوبة، وجعل من المسجد ملاذًا وحيدًا يرتاح فيه.

إلى أن تناهى خبر وفاته، لكنّ الجميع لم يُصدّق ذلك.

نلاحظ أنّ الكاتب لم يقدّم لنا وصفا فيزيولوجيا لهذه الشخصية، وإنّما اكتفى برصد الحالة المأساوية التي عاشها.

ثمّة شخصية أخرى رئيسية تأتي في المرتبة الثانية بعد شخصية "**الهامل**" وهي شخصية زوجته "**صالحة**".

3-1-2- صالحة:

صالحة هي إحدى الشخصيات الهامة التي شغلت مكانة هامّة في الرواية وقد شكّلت الحبّ الأوّل للهامل وقد وصفتها الرواية بأنّها «**لم تتعدّ العقد الثاني من عمرها إلا بسنتين، وتمتاز بجمال فائق يجعلها تتقدّم على أكثرية نساء القرية حتى غير المتزوّجات منهنّ**» [1]، فهي امرأة شابة وجميلة تميّزت بالمحبّة والإخلاص، واختلفت عن باقي النّساء، كانت تجمعها علاقة حبّ بريئة مع "**الهامل**".

"صالحة" هي تلك المرأة التي طالما أخصلت إلى حبّها الأوّل وهو زوجها الذي أنجبت منه طفليها "بلال" و"نجاة"، اللذان كانا مصدر قوّتها إلاّ أنّ القدر شاء أن يفرّقها عن زوجها، بعد سماعها خبر وفاته فترمّلت في عزّ شبابها، وترمي بها الظروف إلى أن تتزوّج مرّة أخرى من "**يوسف**" بعد تخطيط مسبق من طرف أمّها ووالدة

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية ، ص: 33.

"يوسف"، فصارت تكنّ له حبّا كبيرا وعاشت معه في سعادة وهناء وأنجبت منه "**وفاء**" و"**طارق**" «**مرّت الأيام تبدّد غيوم الأسى في سماء صالحة، وتشعرنا بدفء الحياة مع يوسف، وترى أنّ الأفق يتّسع أمام مستقبل طفليها**».[1]

يُظهر لنا الرّاوي في هذه الرواية "صالحة" كشخصية هادئة تمتاز بطيبة وحسن أخلاقها وذلك من خلال معاملتها الحسنة لأهل زوجها كما أنّها شديدة الغيرة على من تحبّ «**وقتها أحسّت** (...) **بشيء غريب يعكّر مزاجها، واستأذنت بعد قليل، لتحبس نفسها في غرفتها مدّعية أنّها تشعر بحمى، تمتلكها على حين غيرة**».[2]

وفي الأخير يمكن القول بأنّ هذه الشخصية كانت مثالا للأمّ الحنون التي أحسنت تربية أبنائها، باعتبارها نموذجا للمرأة المناضلة والقوية التي صبرت وعانت في مواجهة الكثير من المصاعب والمشاكل العويصة في حياتها.

3-1-3- عامر:

حظيت هذه الشخصية بمكانة متميّزة في الرّواية، فقد كان لها حضور قويّ فيها، و"**عامر الطاوة**" هو اللقب الذي أطلقه عليه سكان القرية لأنّه قدِم إليهم «**حليق الشعر فوق الأذنين على شكل طوق، ما عدا ذلك بقي على حاله بما يشبه آنية تغطّي رأسه، فلقّبوه منذ ذلك الوقت "عامر الطاوة"**».[3]

و"عامر" ذلك الفتى الطّائش الذي كان يقضي معظم أوقاته في المحرّمات، فهو شخصية مضطربة، عنيدة تفتعل المشاكل، والسّيئ من هذا أنّه «**يعود إلى البيت مخمورا يترنّح** ».[4]

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 36.

[2]- المصدر نفسه، ص ص: 30،31.

[3]- المصدر نفسه، ص: 25.

[4]- المصدر نفسه، ص: 25.

وزرع طباعه الشّنيعة في نفوس أهل القرية، حيث «**جلب معه ورق القمار، الذي لم يكن معروفا عندهم وحرّضهم على تدخين لفائف التّبغ، وكان يدفع بعضهم لممارسة الشّذوذ معه على الحيوانات في زريبة المزرعة أثناء مرافقته** ». [1]

فنلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ "**عامرا**" شخصية منحرفة ومنحطّة ومنحلّة أخلاقّيا، ليس لها مبادئ تمتاز بالقيّم الفاسدة من خلال ما تقوم به من سلوكيات مشينة منها شرب الخمرة، وممارسة الرّذيلة والانتهازية.

كانت "**دليلة**" هي الحبّ الوحيد الذي كان يسعى "عامر" لتحقيقه وهو «**يلهث وراء دليلة، كمن يهرول نحو سراب لاح في الأفق، كلّما اقترب رآه يبتعد**».[2]

تحقّقت لعامر رغبته وتزوّج دليلة التي أرادها بقوّة، لم تدم سعادة "عامر" بهذا الزّواج طويلا، حتى أمست الخلافات والشّجارات تنشب بينه وبين زوجته، فأصيب بخيبة أمل كبيرة عكّرت صفو حياته.

فبعد أن كان "عامر" ذلك الفتى المنحطّ والوضيع الحامل لمختلف السلوكيات السلبية أخذت حياته مجرى آخر لحظة دخوله للسجن، فقد تغيّرت حاله، وتحسّنت سلوكاته، وأصبح شخصية سويّة وهادئة كستها صبغة التديّن، فقد «**أطلق لحيته وتدلّى شعره مغطّيا رقبته (...) لا يتوقّف عن الحمد والشكر لله**».[3]

ومن هنا يّضح أنّ "السجن" قد شكّل منعرجا حاسمًا في حياته فمن حياة الفساد والانحطاط إلى حياة التديّن والأسر.

فشخصية "**عامر**" شخصية متغيّرة، عرفت حياته تقلّبا جذريًّا، تحوّل من رجل سيّء الطّباع، ذميم الأفعال إلى رجل شديد الإيمان، كريم الأخلاق.

---

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 25.

[2]- المصدر نفسه، ص: 37.

[3]- المصدر نفسه، ص: 63.

3-2- الشخصية الثانوية:

رغم ما قيل في شأن الشخصية الرئيسية، إلاّ أنّ هذا لا يعني أنّ سائر الشخصيات لا يمكن إغفالها فالشّخصيات الثانوية تلعب هي الأخرى دورًا هامًّا في سيرورة الحدث، وبعث الحركة والحيوية داخل البناء الرّوائي فهي تلك التي «**لا تتغيّر صفاتها ومواقفها من بداية النّص إلى نهايته، فهي مكمّلة للشخصيات الكثيفة أو (الدينامية)، لكنّ دورها محصور في غايات حكائية محدودة**»[1]، فالشّخصية الثانوية هي الشخصية الخادمة للشخصية الرئيسية، كونها تحمل أدوارًا قليلة في الرّواية وأقلّ فاعلية إذا ما قورنت بالشّخصية الرئيسية.

وعلى الرّغم من أنّها لا تحظى بالإهتمام الكبير، إلاّ أنّها تبقى عنصرًا هامًّا في الرواية «**ولعلّ ابرز دور أو وظيفة تؤدّيها الشخصيات الثانوية تتمثّل في أنّها هي التي تعمّر عالم الرّواية... فما دامت الرّواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية، فإنّ الشخصيات الثانوية هي التي تقيم هذه البيئات، إنّنا نكتشف ملامح العصر والمجتمع عندما نراقب الشّخصيات الثانوية وهي تنطلق خلال أعمالها العادية المألوفة**».[2]

فمختلف المهام التي تقوم بها الشخصية، والملامح التي تتأتّى بها، هي وحدها كفيلة للكشف عن ملامح المجتمع والعصر، وبالتالي بيان طبيعة العمل الرّوائي.

فوجود الشخصيات الثانوية أساسي لاكتمال الأحداث، فهي «**تصعد إلى مسرح الأحداث بين الحين والآخر وفقا للدّور المنوط بها**».[3]

---

[1]- ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص: 212.

[2]- روجرب هينكل: قراءة الرّواية، ص: 233.

[3]- أحمد شعث: بناء الشخصية في رواية الحواف)، لعزّت العزّاوي، مجلة جامعة الخليل لبحوث، المجلّد (5)، العدد (2)، 2010م، ص: 3.

ومن هذا المنطلق يتبيّن أنّ الشخصية الثانوية «**لها مكانتها أو دورها في الرّواية، والكاتب المتمكّن هو الذي لا يستغرق كلّ فنّه في شخصيته الرئيسية، بل يهتمّ بشخصياته الثانوية مثل عنايته ببطله**» [1]، لذلك لا ينبغي التقليل من شأن الشخصية الثانوية، لأنّ لها دورا بارزًا في تقوية حيوية الرّواية.

إنّ للشخصية الثانوية مكانة جدّ فعّالة في تصعيد الحدث، فهي تعطي للعمل الرّوائي حيويّته ونكهته وقدرته على إبلاغ رسالته، وفي رواية "**رماد الذاكرة المنسية**" كان للشخصية الثانوية نصيب كبير فيها، وكان لهذه الشخصيات سلوكيات وطبائع مختلفة، فبعضها كانت خيّرة والأخرى سيّئة، ولعلّ أوّل اسم يصادفنا في الرّواية نجد:

3-2-1- قدور:

وهو من الشخصيات الثانوية التي أسهمت بفاعلية كبيرة في تطوّر أحداث الرواية وسيرورتها، و"قدور" هو ربّ عائلة مكوّنة من زوجة وبنت "سعاد" وولدين "يوسف" و"الهامل" وهو بطل الرواية، متقاعد يستفيد من منحة عجز.

ويقدّم لنا الرّاوي وصفا لهذه الشخصية بأنّه رجل بُترت رجله في أحد الأيام، فعوّضت بساق خشبية أتعبته كثرا في حياته حيث كان مظهره بها يثير استغراب الأطفال ويضحكهم.

إلى أنّ تخلّص منها و«**أصبح بوسعه أن ينتعل زوج حداء ويرى السروال يصل إلى مستوى القدمين من الجانبين**». [2]

كما يتّضح لنا من خلال هذه الرواية أنّ شخصية "**قدّور**" هي شخصية قروية، محافظة لا تقبل أن يكون أحدٌ من أفرادها سيرة على لسان أفراد القرية التي يعيش فيها.

---

[1]- محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الرّوائي عند نجيب محفوظ، ص: 28.

[2]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص ص: 60-61.

وقد اهتم الكاتب بوصف حالته النفسية لما فقد ابنه الذي لطالما فخر به، فهو لم يستطع تقبّل تلك الفاجعة التي أصابته، وظلّ يعيش في حزن وتعاسة حتى ظهر ذلك على وجهه الذي تحوّل لونه إلى «**لون صلصالي يميل إلى السمرة من أشعّة الشمس، وجفت بريق عينيه وراحت تتقوقعان في محجريهما**».[1]

ومن هنا يمكن القول أنّ شخصية "قدور" هي شخصية قويّة تمتاز بالشّجاعة والصّبر على الصّعاب التي تعترض طريقها، أيضا كان شديد الإيمان بقيّمه وأخلاقه، فهو الأب الحارس لمصلحة أولاده وعائلته.

3-2-2- يوسف:

من الشخصيات الثانوية المساعدة في فهم الأحداث، وخاصة تلك المتعلّقة بحياة "الهامل"، وهو شاب كتوم لا يبوح بأسراره لأحد، يفضّل الاحتفاظ بخصوصياته لوحده، كان حلمه الذهاب إلى الجزائر العاصمة لكن هذا الحلم لم تتحقّق وتحصّل على وظيفة كاتب في المحجر بمدرسة في القرية التي يعيش بها.

من خلال قراءتها للرواية يتّضح لنا أنّ شخصية "**يوسف**" هي شخصية طيّبة القلب، تتّسم بالاحترام والتّقدير لعائلته ويتّضح ذلك من خلال قول الرّاوي «**قبض يوسف راتبه بعد ثلاثة أشهر، والدنيا لا تسعه فرحا وأوّل ما فكّر فيه أن يشتري ملابس جديدة لابنك**».[2]

و"**يوسف**" هو ذلك العم الحنون الذي حرس كثيرا على راحة أبناء أخيه "**الهامل**"، وذلك الأخ بالنسبة لـ"**صالحة**"، لكن سرعان ما تحوّلت تلك الأخوّة إلى حبّ كبير متبادل بينه وبين زوجة أخيه التي لم يخطر بباله في يوم من الأيام أن تصبح زوجته بعد تخطيط حكيم من طرف عائلته وعائلتها.

---

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 11.

[2]- المصدر نفسه، ص: 19.

لينتهي هذا التّخطيط بالزّواج، فينعم بالسعادة والهناء مع "**صالحة**" ويصبح أبا لـ "**وفاء**" التي زادت العلاقة قوّة بينهما إلى ازدياد "طارق" الذي كان مولده «**محلّ ابتهاج وفرحة عارمة راحت تتراقص في عيون أفراد الأسرة...**». [1]

وفي النهاية نستطيع القول بأنّ الراوي قدّم لنا هذه الشخصية كشخصية خيّرة، فهو ذلك العمّ الطيّب الذي أنقذ زوجة أخيه من شبح التّرمّل ولمّ شمل عائلة أخيه من جديد وأعاد البسمة والبهجة إلى عائلته ككلّ.

3-2-3- سعدية:

من الشخصيات التي أعطتنا لمحة عن حياة البطل "**الهامل**"، وسعدية هي زوجة "قدور" وأمّ لثلاثة أبناء.

تحمل هذه الشخصية صورة المرأة الطّيّبة والمقاومة والهادئة والحنونة التي تحرص على مصلحة أطفالها، إذ عانت كثيرًا لكي ترزق بولد حيّ: «**بعد أن دفنت ثلاثة ذكور وبنتا قبلك**»[2]، فقامت بتزويجه في سنّ مبكّرة.

يقدّم لنا الرّاوي شخصية "**سعدية**" كنموذج للمرأة الريفية المتمسّكة بأرضها الطّيبة، التي تجيد صنع الطواجن والأواني الفخّارية، فكانت«**أناملها تخطّ على الأواني رموزًا ورسومات، راحت توغل في الزّمن الماضي، وتشكّل إرثا ظلّت الأجيال المتعاقبة تنقله...**». [3]

كما أنّها تمثّل المرأة التي لازالت تؤمن بالأولياء الصالحين وبركاتهم.

قاست هذه الشخصية كثيرا جرّاء فقدانها لابنها البَكْر الذي كان موته نارًا تحرق قلبها، فكان الحلّ الوحيد لانقاد أحفادها من اليتم هو تزويج ابنها الثاني "يوسف" بكنّتها "صالحة".

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 60.

[2]- المصدر نفسه، ص: 15.

[3]- المصدر نفسه، ص: 29.

ومن هنا كانت هذه الشخصية مثالا للأمّ الصبورة التي عانت كثيرا وتحمّلت مختلف المصائب التي انهالت عليها، لكنّها ظلّت صامدة وقوية.

3-2-4 – خيرة:

وهي زوجة شهيد من شهداء الوطن، توفيّ أثناء حقبة الاستعمار، تعمل طاهية في مطعم المدرسة التيّ حملت اسم زوجها الشهيد، لكسب لقمة عيشها.

"**خيرة**" هي شخصية تحمل بداخلها الكثير من المحبّة والطّيبة للناس، تعيش حياةً بسيطة؛ هدفها في الحياة هو سعادة ابنتها الوحيدة "**صالحة**" التي ترمّلت في عزّ شبابها، فعملت جاهدة حتى لا تكون حياة ابنتها صورة طبق الأصل على حياتها.

وكانت فرحتها حين وافقت "**صالحة**" على الزّواج ونجد ذلك في قول الرّاوي «**لم تتمالك خيرة نفسها فأجهشت بالبكاء من شدّة الغبطة، وراحت تعانق ابنتها وهي تذرف دموع الفرحة...**».[1]

كما أنّ "**خيرة**" هي صورة للمرأة الشريفة العفيفة التي تخاف على عرضها من كلام الناس، يكنّ لها الجميع التّقدير والاحترام لأنّها امرأة حنونة تمتلك قلبا طيّبا، كان حضورها في الرّواية كشخصية خيرة مؤمنة بالله تعالى تؤدّي صلواتها، لا تحمل بداخلها أيّ حقد اتجاه أيّ أحد.

3-2-5- نفيسة:

تعدّ من الشخصيات الثانوية التي أسهمت بفاعلية كبيرة في تطوّر أحداث الرّواية، ومن خلال قراءتنا للرّواية يتّضح لنا أنّها شخصية سلبية نتيجة لسلوكها المشين، وما تتّصف به من جشع ونفاق، فهي حافلة بالمفاسد

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 35.

ومصدر للمكائد، حيث يقدّمها لنا الرّاوي في قوله: «**ليست نفيسة بريئة البتّة، بل كانت الوجه الآخر لعملة الجشع والنّفاق، ومصدرا للمصائب، ومختبرا للمكائد، كانت داهية في المكر لا تضع نفسها في موقف الارتياب، ولا تحوم حولها الظّنون، لما امتلكته من قدرة على تنميق الكلام، ورزانة الطّبع**».[1]

كانت شخصية شرّيرة تحتقر زوجة أخيها "فاطمة" وابنتها "دليلة"، فقد كانت هذه الأخيرة الزوجة التي كان يتمنّاها "عامر" ابن "نفيسة" غير أنّ نفيسة عارضت فكرة ابنها وراحت تسوق له مختلف الأعذار لتجنّبه إيّاها ولكنّ القدر وقف في وجهها وتحقّقت رغبة "عامر" في الزواج من ابنة خاله "دليلة".

كما أنّها كانت تشحن صدر أخيها بمختلف ألوان الكراهية والانتقام لكي يقع الخلاف بينه وبين زوجته تلك الضحّية التي كانت مقصدها هذه المرّة، حيث كان يعود إلى البيت مخمورًا، ويشبعها ضربًا مبرحًا على مرأى أولادها، أمّا نفيسة تلك المرأة الحقود فقد كانت تتفنّن في «**تخضيب يديها ورجليها بالحنّاء شماتة فيها**». [2]

ولكنّ المتاعب أخذت تنهال عليها، فقد سُجن ابنها "عامر" وتوفي زوجها، أمّا بقيّة أبنائها فقد وقع صراع بينهم حول رغبة بعضهم في بيع الأرض، وإدعاء أحدهم امتلاكه لمنزل المدينة بترخيص من عقد وافق عليه والده.

فراحت نفيسة حبيسة المرض تحصد أفعالها الشّنيعة والمتاعب لا تكاد تخلو من حياتها وطريقها.

فتصرّفاتها تُنبِّئ بمستقبل مظلمٍ ستعيشه مبني على تعاسة الآخرين.

فنفيسة شخصية حملت في طيّاتها مختلف صفات الشرور والأخلاق الفاسدة.

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 23.

[2]- المصدر نفسه، ص: 32.

3-2-6- مبارك:

يعتبر شخصية ثانوية في الرّواية، تشبه شخصية زوجته "**نفيسة**" في الطّباع والتصرّفات والأفكار، وهو شخص استغلالي وانتهازي، كان مسيّرا لأحد المزارع «**لا يتحمّله أحد من القرويّين وأكثرهم ينظر إليه بعين الاحتقار والرّيبة في كلّ ما يُقبل عليه**».[1]

كان يتميّز بالطمع وفساد الأخلاق، حيث اعتاد على تقديم جرعات من المازوت إلى الماشية كلّما اشتهت نفسه أكل اللّحم، فيأمر بنحرها وتُمسى طبقا له، فهو شخصية حافلة بالمفاسد والمحرّمات التي لا تسأم نفسه منها إلى أن تدهورت حالته وأصيب بورم في دماغه يُفقده الوعي أحيانا، فضَعُف بصره وقلّ تِذكاره «**وبدأ عقد معارفه ينفرط حبّه تلوى الأخرى، ولم يعد الناس يرون الوافدين إلى بيته ممّن استعصت مطالبهم** (...) **وأدرك أنّه كان مجرّد أداة بين أيدي فاعلين انفضّوا من حوله**».[2]

إلى أن توفيّ بعد أن فقد البصر كلّية وصارع المرض كثيرا، أما جنازته فقد ظلّت راسخة في أذهان سكّان القرية نظرا لوحشيّتها،، فقد كانت فضيعة المنظر، شنيعة الصورة عرقلتها أكوام الثلوج التي ظلّت تتساقط بكثافة دون توقّف، إلى أن أقام «**نفرُ صلاة الجنازة التي دفنت بمشقّة كبيرة**». [3]

كأنّ هذا كان عقابا لقسوته وجبروته الذي كان يمارسها على أهل القرية.

فهو رمز للانحلال الأخلاقي والتّمرّد على المجتمع، من خلال طمعه وأخذه ما لا يعنيه عُنوة وغصبًا.

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 22.

[2]- المصدر نفسه، ص: 54.

[3]- المصدر نفسه، ص: 62.

3-2-7 – دليلة:

تعدّ شخصية ثانوية فعّالة، ساعدت في نموّ الأحداث داخل الإطار الرّوائي، وهي فتاة شابة يقدّمها لنا الرّاوي على أنّها امرأة جميلة، متميّزة على حظّ من العلم والمعرفة: «**كانت دليلة ذات جمالٍ معتبر، وعلى قدرٍ من العلم والثقافة، فهي أصغر أخواتها المتعلّمات في مدارس الاستعمار** (...) **تتكلّم الفرنسية بطلاقة، ممّا جعلها تتميّز بين نظيراتها، لا يستغني الأطبّاء الأجانب مرافقتها لهم**(...) **كانت تشبه فاكهة لذيذة تسّر النّاظرين**». [1]

فهنا الرّاوي قدّمها في صورة جمالية، رصد من خلالها ما تمتاز به من جمال جذّاب ولافت، وعلمٍ ومعرفة كلّ هذا جعل منها محلّ جذبٍ للآخرين.

كانت "دليلة" تعمل كممرّضة في المستوصف، وتعرّفت على "يوسف" حينما رافق مصابا من المحجر إلى المستوصف الذي تعمل فيه، ومن ذلك الحين أصبحت تُكنّ له الحبّ الذي ظلّ حبيسا بداخلها ولا يعرفه غيرها إلاّ أنّ القدر لم يكن لصالحها، فقد كان "عامر" يُحبّها، ويفعل كل ما يراه مناسبا لكسب ودّ عائلتها، لينال في النهاية نصيبه بالزّواج منها.

لم تكن "دليلة" تبادله الحب، كما أنّها كانت تتلقّى أسوء المعاملة من حماتها "نفيسة" التي لطالما سعت وخطّطت لرفض هذا الزّواج «**وبعد زواجها ظلّ الالتحاق بأبيها للإقامة بفرنسا هاجسا يراودها كلّ لحظة حيث كانت على دراية كبيرة بقوانين الهجرة، فيه تعلم إنْ حملت وأنجبت طفلها هنالك سيكسب جنسية البلد ويعزّز بقاءها**». [2]

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 24.

[2]- المصدر نفسه، ص: 48.

فقد سعت لنيل مكسبها، إلاّ أنّ أحداث الواقع فاجأتها، مرّت أعوامٌ وبوادر الحمل لم تظهر عليها، فراحت تُجرى فحوصات دون علم زوجها أثبتت في النهاية سلامتها وقابليتها للإنجاب.

أمّا "نفيسة" فقد كانت تسوق لها الكلام الجارح وتعتقد أنّ القدر انتقم منها بعدم الإنجاب، فتشعر "دليلة" حينها بألمٍ وفراغٍ رهيب في حياتها «**وكثيرا ما تُوجّه أصابع الاتّهام إلى أمّها التي كانت تضغط في اتجاه قبولها الزّواج**».[1]

فهي شخصية تعاني الكآبة والحزن واليأس، خذلان أصابها، وأحلام باتت تراودها، فزاوجها من "عامر" خلق في نفسها سخطًا وحزنا وأثرًا بالغا، فلا شيء يواسي نفسها المتكسّرة سوى مطمعها الذي كانت تصبوا إليه فقد رمت بشرفها وكرامتها واستغلّت حارس المستوصف الذي رأت فيه الشخص المناسب الذي يؤدّي مهمّتها بامتياز، فتحقّق لدليلة ما أرادت وأنجبت من حارس المستوصف مولودا اسمه "نجيب"، أمّا "عامر" فقد سرّ للخبر وهو لا يعلم أنّ زوجته قد غدرت به بفعلتها المشينة.

لم يدم التّوافق بينهما كثيرا وصارت الخلافات لا تكاد تخلو بينهما، وبعد أيّام سُجن "عامر" أمّا "دليلة" فقد تركها معلّقة لم يطلّقها رغم رغبتها الشديدة في ذلك.

فدليلة ما هي إلاّ شخصية متهوّرة في اتخاذ القرارات وضعيفة أمام الأزمات، كما أنّها رمز للخيانة والغدر في الظهر، فقراراتها عكّرت من صفو حياتها وجعلتها في اضطراب على الدّوام.

قد نجد شخصيات أخرى في الرّواية منها السلبية، ومنها الإيجابية، وهذا يدلّ على تعدّدها وتداخلها في الأحداث، في حين نجد أيضا شخصيات لم يتمّ التّفصيل فيها وإنّما تمّت الإشارة إليها مرّة واحدة فقط.

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 49.

وبالرّغم من كونها شخصيات هامشية، إلاّ أنّها ساعدت في تحريك الأحداث، والتّطوّر الدّرامي داخل الرّواية.

4- التحليل العاملي لشخصيات الرواية:

يمكن للشخصية الروائية أن تؤدّي وظائف متنوّعة في العالم الذي يخلقه الرّوائي، فهي الوسيلة التي يستطيع من خلالها توضيح أفكاره وإيصال مدلولاتها إلى ذهن المتلقّي، وكلّ ذلك يقدّمه الروائي في قالب إبداعي نرصد من خلاله مختلف الجماليات التي تحظى بها هذه الشخصية، ومن هذا المنطلق تطرّق إليها مجموعة من الباحثين والرّوائيين التقليديين والمحدثين كلّ حسب وجهة نظره وطريقته في دراستها وتحليلها.

فعلى غرار إسهامات "فلاديمير بروب" في ما قدّمه ضمن الشخصية الروائية والتحليل الوظائفي للشخصيات نجد الباحث الفرنسي "ألجيرداس جوليان غريماس" الذي أحدثت جهوده نقلة نوعية في مجال دراسة النصوص الأدبية بشكل عام ودراسة الشخصية بشكل خاص، حيث استفاد هذا الأخير من أبحاث الشكلانيّين الروس والتي تناولت **الحكايات العجيبة** وخاصّة أبحاث "بروب" في تطوير نموذجه العاملي.

فقد أشار "غريماس" إلى أنّ الشخصية هي «**مجموع العوامل تبقى ثابتة وفق منظومة معيّنة، وأنّ هذه الشخصية يمكن أن يؤدّيها عدد لا نهائي من الممثّلين**». [1]

أي أنّه ربط مفهوم الشخصية بالعامل، فهو يتعامل مع الشخصية كونها فاعلا أو ممثّلا في العمل الرّوائي.

[1]- ناصر الحجيلان: الشخصية في قصص الأمثال الشعبية- دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية، النادي العربي، الرياض، ط1، 2009م، ص: 70.

وبالتالي فـ"غريماس" «**يستخدم بدلا من مصطلح الشخصية مصطلحين متكاملين هما العامل والممثّل وهو يدرس الشخصية انطلاقا من ستّة أدوار ثابتة ممكنة (العوامل)، وقد تمثّل الشخصية دورين أو أكثر وقد يمثّل الدور الواحد أكثر من شخصية واحدة**».[1]

أي أنّ الشخصية في أيّ عمل أدبي يمكن أن تؤدّي عدّة أدوار وفي نفس الوقت يمكن أن يُؤدّى دورًا واحدًا عدّة شخصيات داخل العمل الرّوائي.

وقد أشار "محمد عزام" في كتابه "**تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية**" إلى الفرق بين العامل والممثل فيقول: «**العامل هو ما يمكن أن يكون ممثّلا بممثّلين متعدّدين، كما أنّه ليس من الضروري أن يكون (العامل) شخصا (ممثلا)**».[2]

أي أنّ العامل قد يكون ممثّلا أو شخصا يقوم بدور معيّن داخل العمل الرّوائي وقد لا يكون شخصا بل فكرة ما؛ أي أنّه يكون عبارة عن شيء معنوي وقد أُدخل مصطلح **العامل** أو **العوامل** إلى السّرد «**بواسطة غريماس الذي أخذه من Teshiére، ليشير إلى وحدة تركيبية**».[3]

وبذلك كان لـ "غريماس" الفضل في إدخال هذا المصلح "**العوامل**" إلى مجال السرد باعتباره أساسيًّا في تحديد البنية العميقة للعمل السردي.

ويشير "حسن بحراوي" في كتابه "بنية الشكل الروائي إلى أنّ "غريماس" قد اعتمد على «**الإرث المنهجي الهام الذي خلقه بروب وسوريو من بعده فأسّس عليه أوّل ثيبولوجية عواملية للشخصيات... والعوامل عند**

[1]- لطيف زيتوني: مصطلحات نقد الرواية، ص: 115.

[2]- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003م، ص: 323.

[3]- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص: 17.

غريماس في: الذات والموضوع والمرسل والمرسل إليه والمعاكس والمساعد والعلاقات التي تقوم بين العوامل هي التي ستشكّل النموذج العاملي». [1]

فإذا كان "فلاديمير بروب" يهتم بالشخصيات من خلال ما تؤدّيه من وظائف فإنّ "غريماس" يربط الشخصية بالعوامل أي من خلال الدور الذي يؤدّيه الشخصية في العمل الرّوائي بغضّ النّظر عن الشخص الذي يؤدّي هذا الدّور.

وفي نفس السّياق يرى "إبراهيم عباس" أنّ "غريماس" قد «**عمل على تطوير محاولات بروب ليصل إلى عمل أكثر اكتمالا ونضوجا فهو قلّص عدد الشّخصيات إلى ستّة: المرسل، الموضوع، المرسل إليه، المساعد، الذات، المعارض**».[2]

ومن الباحثين الذين أسهبوا في الحديث عن النموذج العاملي عند "غريماس" نجد "حميد لحمداني" الذي يشير إلى أنّ هذا الباحث الفرنسي قد: «**استفاد في تحديده لمفهوم العامل في الحكي من الدراسات الميثيولوجية... ومن مفهوم العوامل في اللسانيات**» [3]، أي أنّ "غريماس"استطاع استعادة جهود سابقيه من لسانيين وشكلانيين وغيرهم.

كما تحدّث أيضا "لحمداني" عن العلاقات الثلاث التي تجمع بين تلك العوامل الستة وهي تتمثل في: «**علاقة الرغبة: التي تجمع بين من يرغب «الذات»، وما هو مرغوب فيه «الموضوع»**» [4]، بالإضافة إلى «**علاقة التواصل بين المرسَل والمرسل إليه ... علاقة الصراع، وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان،**

---

[1]- حسن بحراوي: بينية الشكل الرّوائي، ص: 219.

[2]- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص: 156.

[3]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص ص: 31- 32.

[4]- المرجع نفسه، ص: 33.

أحدها يُدعى المساعد (Adjuvant) والآخر المعارض (L'opposant)» [1]، فهو يشير هنا إلى هذه العلاقات الثلاثة، فالأولى تجمع بين الذات والموضوع، والثانية تكون بالتواصل بين المرسل والطرف المرسل إليه، أمّا العلاقة الأخيرة فهي التعارض الموجود بين الشخص المساعد والمعارض.

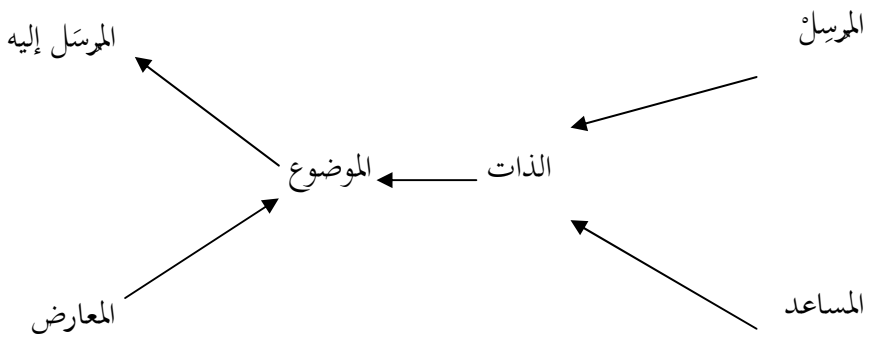
ونجد أيضا "فيليب هامون" في كتابه "**سيميولوجية الشخصيات الروائية**" الذي تكلّم عن "النّموذج العاملي" عند "غريماس"، وهو يرى أنّ هذا الأخير يستند إلى «**توزيع للأدوار يمكن اختصاره في ستّة أدوار، أو ستّ خانات خاضعة لمزاوجة فكلّ زوج يحكمه محور دلالي معيّن:**

الذات– الموضوع ⟵ محور الرغبة

المساعد– المعيق ⟵ محور الصراع

المرسل– المرسل إليه ⟵ محور الإبلاغ » [2]

وقد توصّل في الأخير "حميد لحمداني" إلى الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند "غريماس"، ويمكن توضيحه من خلال المخطط التالي:



«رسم تخطيطي يوضح النموذج العاملي عند جوليان غريماس » [3]

[1]– حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص ص: 35-36.

[2]– فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 19.

[3]– حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 36.

وما يلاحظ على هذا النموذج أنّه «**يتكوّن من ستّة عوامل رئيسية هي التي تشكّل البنية المجرّدة الأساسية في كلّ حكي بل في كلّ خطاب على الإطلاق**». [1]

وفي الأخير يمكن القول بأنّ "غريماس" قد أفلح في تطوير منهجه الذي أسماه بـ "العوامل" بدل "الوظائف" عند "بروب"، الذي استفاد من جهوده، كما أنّ "غريماس" قد قام باستبدال لفظة الشخصية بالعامل الذي يرى بأنّه لا يتمثّل فقط في الأشخاص بل يتعدّاه إلى الأشياء وغيرها عكس مصطلح "الشخصية" الذي يقتصر مفهومه عند التّطرّق إلى جنس الإنسان، كما ذهب أيضا إلى أنّ عدد العوامل في كلّ حكي هي ستّة وتتمثل في الذات أو ما يعرف بالبطل والموضوع وهو الهدف المقصود من كلّ شيء، بالإضافة إلى المرسل والمرسل إليه أو المستقبل والمعارض وهو الطّرف الشرير والمساعد أو الجهة المساعدة في العمل الروائي، ومن هذا المنطلق سنتّجه لدراسة التحيليل العاملي لشخصيات هذه الرواية قصد إبراز جمالياتها وطرق توظيفها، فإذا نظرنا إلى رواية "**رماد الذاكرة المنسية**" لـ"مصطفى بوغازي" نجد أنّ تشكيل البنية العاملية فيها ستكون بتحديد الذات والموضوع وبقية العوامل المشاركة في تطوير العمل السردي، ونبدأ بتحديد العوامل في هذه الرواية بداية مع:

4-1- التحليل العاملي للفصل الأول:

4-1-1 عامل الذات والموضوع:

فالذات تكوّن في البداية منفصلة عن موضوعها فتعمل جاهدة للوصول إليه والاتصال به، وبالعودة إلى الرواية التي بين أيدينا فإنّنا نجد تحديد الذات فيها ليس بالأمر الهيّن، لأنّ الذّوات الرافضة للوضع المعاش كثيرة وعليه ستكون وجهتنا بداية **الفصل الأول** نظرا لاحتوائه على شخصية فاعلة وهي شخصية "صالحة" باعتبارها عامل ذات كان موضوع رغبته هو "كسر حاجز الترمّل" التي أضحت رهينة له في عزّ شبابها، ونجد هذا في قول

[1]-حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 36.

الرّاوي: «**كانت صالحة كالتّائهة في صحراء مقفرة، غابت عنها معالم الطريق وليس بوسعها التّريّث أو الاستمرار قدما بلا هدف، فكلاهما ينذر بالمجهول (...)، وما كادت هذه الأخيرة أن تخرج عن اللاوعي وتستوعب ما حولها حتّى راحت صالحة تردّد "أنا موافقة يا أمّي، أما سمعت؟ قلت لك أنا موافقة على الزّواج من يوسف"**»[1]، وفي نهاية المطاف استطاعت الذات أن تصل لمرادها وتكسر حاجز التّرمّل بأن تبني حياة جديدة لها رفقة "يوسف".

وهذا ما نلاحظه في هذا المقتطف: «**مرّت الأيام تبدّد غيوم الأسى في سماء صالحة، وتشعرها بدفء الحياة مع يوسف، وترى أنّ الأفق يتّسع أمام مستقبل طفليها، وكانت ولادة وفاء منه في هذا الشتاء بمثابة صمام أمان في وجه أي انزلاق، ولبنة تزيد العلاقة تماسكا**». [2]

فتلك المقاطع تعتبر بمثابة دليل على وصول الذات للموضوع المنشود إليه.

4-1-2- عامل المرسل والمرسل إليه:

يعمل المرسل على تحفيز الذات ويدفعها لتحقيق الموضوع الذي تهدف إليه، أمّا بالنسبة للمرسل إليه فهو بمثابة المتلقّي لذلك الإنجاز الذي قامت به الذات ومدى وصولها للموضوع الذي ترغب فيه، وإذا عدنا إلى رواية "**رماد الذاكرة المنسية**" فلا يمكن القبض على هذين العاملين بسهولة إلاّ من خلال قراءتنا المتكرّرة وتلقّينا لأحداث الرواية، وبالعودة للفصل الأوّل من هذه الرواية نجد بأنّ هناك دافع قويّ وراء رغبة "صالحة" في تحقيق موضوعها والذي يساهم في إحياء مشاعرها ودفعها نحوه ألا وهو (وفاة الهامل)، ويتّضح ذلك في قول الرّاوي: «**أثّر المشهد أيّما تأثير في نفس صالحة، وتصارعت الأصداء في نفسها بين تمنّياتها لو أنّك على قيد**

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 35.

[2]- المصدر نفسه، ص: 36.

الحياة تعيش هذه اللّحظات مع ابنك، ومن جهة أكبرت ما فعل يوسف، الذي أخذ يكبُر في عينيها أكثر ويحتلّ حيّزا في قلبها». [1]

أمّا بالنسبة للمرسل إليه فالرّاوي لم يصرّح به داخل هذا المتن الحكائي، وإنّما يفهم من خلال سياق الحكي حيث نجده يتجلّى في **القارئ** أو **السامع** الذي يتعاطف مع "صالحة" وعاش نفس الحالة التي عاشتها هذه الذات سواء كان زوجة فقدت زوجها، فقرّرت إعادة بناء حياتها من جديد والخروج من قوقعة الحزن الذي تملّكها، أو رجل يمرّ بنفس المرحلة التي مرّت بها "صالحة"، فالعمل الروائي على العموم يستهدف القارئ ليُمعِن نظرة فيه.

4-1-3- عامل المساعد والمعارض:

يقوم المساعد بدور المعين والسّند الوحيد للذّات، حيث يعمل على توفير كلّ الظروف من أجل تحقيق موضوعها المنشود، في حين يقوم المعارض بعرقلة مساره من خلال دسّ مجموعة من المعيقات والعراقيل حتى لا تصل الذات إلى الهدف المراد، وبعودتنا إلى الفصل الأول من الرواية نجد أنّ الفاعلين الذي يؤدّون دور العامل المساعد لـ "صالحة" هم أولئك الذين صبّت أفعالهم في وصول "صالحة" إلى مبتغاها ألا وهو الخلاص من شبح الترّمّل.

وأوّل هؤلاء المساعدين نجد "خيرة" والتي تمثّل "أمّ صالحة"، فقد كانت تسعى إلى أن لا تعيش ابنتها ما عاشته، وتعمل جاهدة على إبعاد ذلك عنها، حيث حاولت التّقرّب من "يوسف" من خلال "خيرة" لأجل الظّفر بمسعاها وتخطّي الوضع المزري الذي تعيشه ابنتها ونجد ذلك في قول الرّاوي: «**لم يكن اهتمام خيرة بيوسف وليد الصّدفة، بقدر ما توحي الدّلائل أنّ هناك ما يدور بينها وبين أمّك في الخفاء، فقد أصبحتا**

[1]- مصطفى يوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 27.

على غير عادتهما تقضيان وقتا أطول معا بل تتجنّبان الاحتكاك بالآخرين (...) أمّا حديثهما يكاد يكون أقرب إلى الهمس». [1]

أمّا المساعد الثاني فيتمثّل في "سعدية" تلك الشخصية التي تمثّل "أم يوسف"، حيث فعلت ما بوسعها عمدا لأجل خلاص "صالحة" من حالتها السّيئة، وراحت تخطّط في خفاءٍ مع "خيرة" لكي تنجذب "صالحة" نحو "يوسف" ليمثّل بذلك المآل الذي كانت تصبو إليه، ونجد ذلك في قول الرّاوي: «**أصبحت أمّك تلحّ على يوسف أن يصطحب معه بلالا إلى دُكّان القرية، كلّما ذهب لشراء ما يلزم للبيت كما توصي له بقطع من الحلوى، وكانت تتحجّج كلّ مرّة بأنّ مكوثه في البيت قد يغرس في نفسه طباع النّساء، لكنّ الحقيقة غير ذلك، فخطّتها مع خيرة بدأت توضع على سكّة التنفيذ (...) كانتا تدركان أنّ تعلّق الطّفلين بعمّهما يزيد من تقدير صالحة ليوسف، وستنظر إليه بعين الرّضا، وتطمئنّ على مستقبلها مع عمٍّ حنون**».[2]

وبالإضافة إلى هذه العوامل المساعدة التي تلّقتها الذات "صالحة" واجهت عدّة صعوبات حاولت زحزحة مسعاها، والوقوف في وجه رغبتها، فهذا العنصر المعيق يتمثّل في شخصية "نفيسة" التي حاولت إفشال الخطّة التي نسجتها كلّ من "خيرة" و"سعدية" وكان هذا لأجل حاجة في نفسها، فقد كانت تكره "دليلة" التي أرادها ابنها بقوّة ورغب في الزّواج بها، فعملت على صدّ "دليلة" ورأت "نفيسة" في "يوسف" النجاح الفعلي لخطّتها، وذلك بدسّ فكرة زواج "دليلة" من "يوسف" في ذهن "سعدية" ونلمس ذلك في المقطع التالي: «(...) **فما كان لها إلاّ أن تنفخ الرّيح في أشرعة سعدية علّها تبحر في اتجاه رغبتها، وأن يحقّق يوسف ما عجزت عليه، وفشلت في تحقيقه كتيبة من المشعوذين والدّجالين**».[3]

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 16.

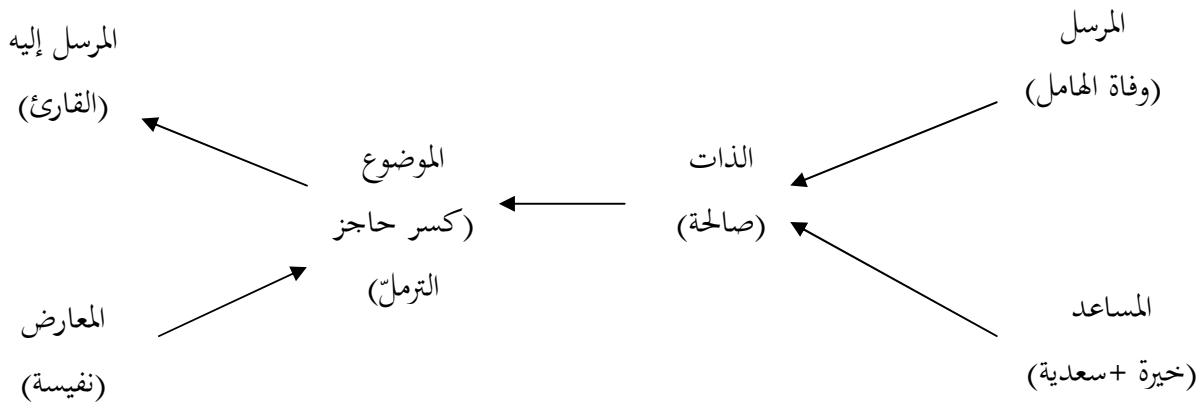
[2]- المصدر نفسه، ص: 17.

[3]- المصدر نفسه، ص: 25.

فبالرغم من الفعلة التي قام بها المعيق "نفيسة" إلّا أنّ الأقدار وقفت في وجه فعلتها، وتحقّق للمساعدان "خيرة" و"سعدية" ما أرادا، وفي هذا الصدد يقول الرّاوي: «**مرّت الأيام ونسيت سعدية هواجسها وراحت مع خيرة تنتظران نضوج الطّبخة على نار هادئة، كانتا تتلهّفان لفطام نجاة بفارغ الصبر، حتى تفاتحا صالحة في موضوع زواجها، وأصبحت نفيسة غير قادرة على المقاومة**».[1]

وبالتالي ففعلت المعارض باءت بالفشل، وتحقّق للذات مبتغاها، فقد فُتحت الأبواب مرّة أخرى "لصالحة" وجعلت منها تحسّ «**بدفء الحياة مع يوسف**» [2]، وبهذا كسرت "صالحة" حاجز التّرمّل وتحقّقت رغبتها.

ومن خلال ما سبق نصل إلى أنّ الصورة الكاملة للنموذج العاملي من منظور هذا الفصل تتمثّل في:



4-2- التخليل العاملي للفصل الثاني:

4-2-1- عامل الذات والموضوع:

تتحدّد العلاقة بين الذات والموضوع من خلال الاتصال أو الانفصال، وبالعودة إلى الفصل الثاني من هذه الرّواية يتّضح أنّ الذات "الهامل" يرغب في الاتّصال بالموضوع وهو الوصول إلى وسام الحرية لأجل الخلاص من

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 26.
[2]- المصدر نفسه، ص: 36.

تلك القيود والأغلال التي عرقلت حياته ومنعتها من الجريان، ونجد ذلك في المقطع السردي الآتي: «**ظلّ الانفراج مطلبا بعيد المنال والأمور تراوح مكانها، ولم تتزحزح قيدأ نملة من المواقف المعهودة بعد وفاة الرّئيس وبدا أنّ خلاص سجناء القلعة عن الجزائريّين ليس غذا كما كانوا يتوّهمون، هذا على الأقل ما كان ينقله الحارس الطيب إلى مسامعك لكن الدّاخل يشهد حركة تململ وقطيعة استعراضية، بدأت تبرز في الأفق لتقفز فوق حالة الانكفاء على الذات**».[1]

من خلال هذا المقتطف نلاحظ أنّ السارد قد تحدّث عن شخصية "الهامل" باستعمال ضمير المخاطب "أنت"، وهذا ما نجده في أغلب حالات حضورها في الرّواية، كما يتجلّى في هذا المقطع السّردي إصرار ورغبة الذات "الهامل" في الخروج من أسوار سجن القلعة خاصّة بعد وفاة الرّئيس هواري بومدين والعودة إلى أهله وديارة سالما.

4-2-2- عامل المرسل والمرسل إليه:

وتبقى ثنائية المرسل والمرسل إليه حاضرة في الفصل الثاني، والتي توصّلنا إليها من خلال تتبّعتنا لمجريات أحداث الرّواية، وبذلك نلاحظ أنّ عامل المرسل يتمثّل في أولئك الأسرى أو السّجناء الذي كانوا مع "الهامل" داخل سجن القلعة ومن المقتطفات السردية الدّالة على ذلك نجد: «**كانت المؤشّرات تعطي انطباعا بأنّ نزلاء القلعة في تزايد مستمر، فمنذ وقت غير بعيد اجتمعت بعادل والمساعد كمال في زنزانة واحدة، لحظتها لم تصدّقوا أنّكم مكثتم معا أكثر من ثلاث سنوات في هذا المكان تفصل بينكم الجدران**».[2]

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 46.

[2]- المصدر نفسه، ص: 40.

ونجد أيضا «**كان اجتماعكم في زنزانة واحدة حدثا استثنائيا ومضربا لتساؤلاتكم، ومبعثا لكلّ تخمين يصدر عن هذا أو ذاك... كان المساعد كمال على ثقافة معتبرة... أمّا عادل فقد سرقت منه سنوات الاعتقال روح المرح والدعابة...**». [1]

ومن خلال هذين المقطعين من الرواية، يمكن التّأكيد على أنّ **المرسل** هو المعتقلين الذين كانوا بصحبته في السّجن، ومن بينهم "عادل" والمساعد"كمال"، حيث كانت لهم وقفة شديدة مع "الهامل" داخل السّجن لأجل تحقيق موضوعه الذي يسعى إليه.

أمّا بالنسبة للمرسل إليه، فهو القارئ الجزائري الذي عاش حياته حرّا طليقا لا يقبل أنّ يقيّد حرّيته أي أحد، ينبذ فكرة السيطرة والعبودية لحرّية الآخرين.

4-2-3- عامل المساعد والمعارض:

بتفحّصنا للأحداث التي جرت في الفصل الثاني نجد بأنّ هناك أشخاص كان لهم دور كبير في وصول الذات "الهامل" إلى مبتغاه والحصول على حرّيته التي سلبت منه، وأوّل هؤلاء المساعدين نجد "عمّي الطيب" هذا الضابط الذي كان له الفضل في مساعدة "الهامل" معنويا وذلك بالتخفيف عن آلامه وأحزانه من خلال منحه نسخة من المصحف الشّريف ونجد هذا في قول السارد: «**لم تكن تفكّر في ردّة عمّي الطيّب يوم توسّلت إليه طالبا نسخة من المصحف الشّريف، فقد أوقعته في حرج كبير... لكنّه احتاج إلى وقت كبير في اقناع غيره**». [2]

[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية ، ص: 43.

[2]- المصدر نفسه، ص: 42.

أمّا المساعد الثاني فهو يكمن في القرآن الكريم الذي كان سببا في تحليه بالصبّر والإرادة والعزيمة على تخطّي تلك المحنة التي وقعت له، كما أنّه كان دواء يشفي ويضمد جروحه، فقراءته هي الشيء الوحيد الذي يشعره بالراحة، كما كان لكتاب الله تعالى مزيّة كبرى في التهوين من الألم واليأس الذي كان يشعر به، والمقطع السردي الدال على ذلك نجد: «**فقد كان لكتاب الله بين يديك أثر عظيم، ودور كبير في انتشالك من غياهب اليأس، وملأ عينيك بنور الإيمان الذي راح يحاصر ظلام السّجن، وشحن عزيمتك بالصّبر والاحتساب**» [1]

بالإضافة إلى وفاة الرئيس "هواري بومدين" حيث كان لهذا الحدث دور كبير في زرع بصيص من الأمل في نفس "الهامل" بأنّ الفرج سيحصل لا محالة والعودة إلى الأهل والدّيار لم يعد مستحيلا، وأنّ حلمه بالتحّرر من أسوار سجن القلعة على وشك التحقّق «**غير أنّ ما قاله لم يكن باستطاعة أحد تصديقه حين نطق "رئيسكم لم يعد حيّا.... مات بومدين"... فأصيب الجميع بالذّهول والحيرة، ورفع ذلك من رصد أحزانكم أكثر وبدا أنّ سياقكم وراء توقّعات عمّي الطيب واضحا بأنّ الأمور قد تعرف انفراجا تعجّل بعودتكم إلى أهاليكم**».[2]

وبالإضافة إلى هذه العوامل المساعدة التي تلقّتها الذات "الهامل"، واجهت عدّة عراقيل وصعوبات من شأنها أن تقطع علاقة "الهامل" بمحيطه وجوّه الأسري ،بل وحتّى حرّيته التامة التي لطالما سعى إليها، فالعنصر المعيق والمتسبب لحالته التي آل إليها يتمثّل في القوّات المغربية، التي قامت باختطافه رفقة رفاقه بغدرٍ ووحشية يقول الرّاوي في هذا الصدد: «... **ظلّت دهاليز القلعة تكتم آهات وعذابات ثلّة من جنود الخدمة**

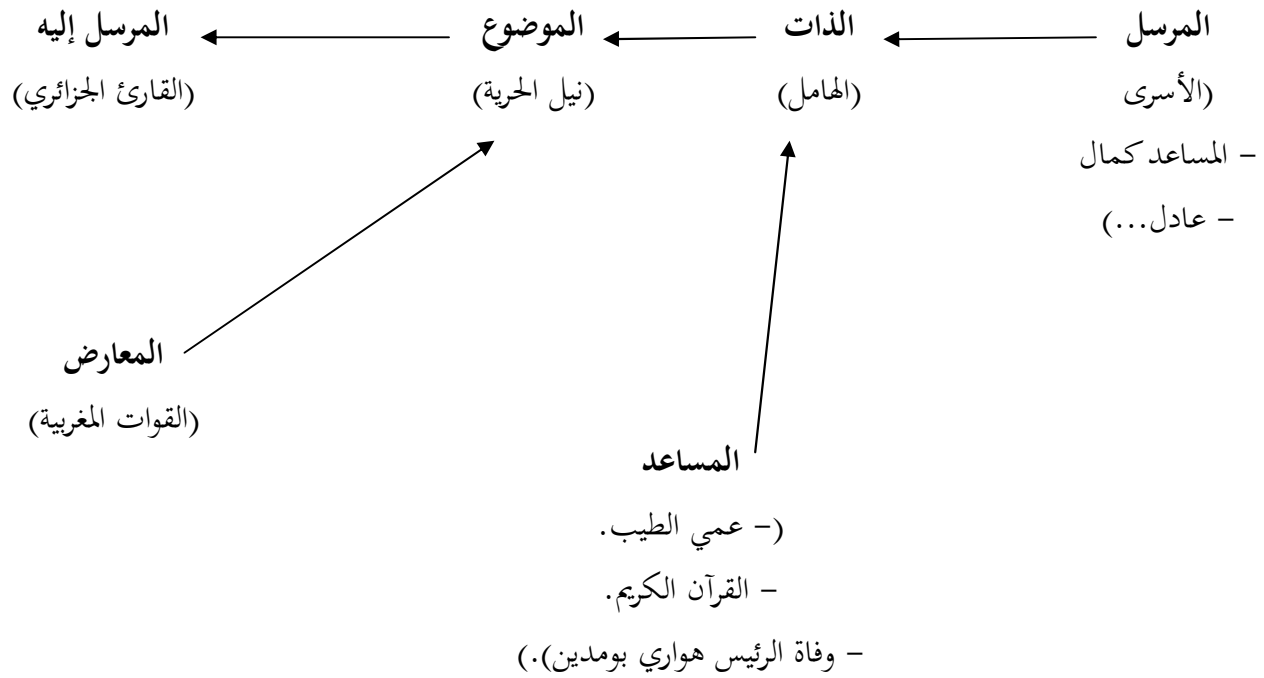
[1]-مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية ، ص: 42.

[2]- المصدر نفسه، ص: 44.

الجزائريّين، وتغيّبهم عن الحياة أحياءً (...) كان التّسلّل لاختطافهم عبر الحدود ناجحا، وكانت تكلفة المجيء بهم إلى هذا المكان فادحة في الأرواح». [1]

فقد كان لهذا المعيق أثر بالغ في تغيّر مجرى حياة الذات "الهامل" الذي لم يتوقّع بتاتا أنّ الواجب الذي راح يؤدّيه سيدفع بحاله إلى الهلاك، ويمنعه من الوصول إلى الموضوع ألا وهو نيل الحرّية، وكلّ ذلك كان بتخطيط مسبق من المعيق (القوات المغربية).

ومن خلال ما سبق نصل إلى الصورة الكاملة للنّموذج **العاملي** عند "غريماس" من منظور هذا الفصل:



[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 39-40.

4-3- التحليل العاملي للفصل الثالث:

4-3-1 عامل الذات والموضوع:

أمّا فيما يخصّ الفصل **الثالث** والأخير فيمكننا أن نحدّد **الذات** فيه بسهولة باعتباره الشخصية المحورية في متن العمل الرّوائي، والتي تتمثّل في شخصية "الهامل" والمقتطف السردي الذي يدلّ على ذلك نجد: «**آه يا الهامل... أيّها الآتي من وراء حدود المستحيل ومن متاهات تنأى عن مسارح الخيال... تختفي عن الوجود فتحضر في النّفوس أخاديد عميقة من ألم لا يهدأ...**». [1]

والذات لا يمكن أن تتشكّل كذات إلاّ من خلال موضوع تسعى إليه اتصالا أو انفصالا، والذات (الهامل) من خلال هذا الفصل ترغب في الانفصال عن موضوعها وهو "**التّغيير الحاصل في أسرته**"، والذي وجده لحظة خروجه من السجن، حيث رُسمت معالم أخرى لأسرته لم تَخُلْ بخاطره تماما ولم يكن توقّعها أبدا، ونلمس ذلك من خلال المقاطع السردية التالية: «**كانت الوجوه شاحبة والألسنة عقدتها الدّهشة والصمت ملاذ للجميع ولا أحد استطاع أن يستوعب ما حدث ولا يمكن أن يتوقّع ما يحدث... كان الجو ينذر بطقوس تستبطئ اللحظات تدفع بك إلى هاوية الجنون**». [2]

«**أنت ميّت يا الهامل ووجودك بلحمك ودمك لا يشفعان لك في أن تثبت عكس ذلك... ميت في منظور هذه الأسرة وقد بنيت على أنقاض حياتك حياة الآخرين... وعودتك لا يمكن أن تعيد ترتيب ما دأبت الأيام تنسجه بعد موتك المزعوم... فأنت ميّت ولو طلّق يوسف صالحة...**». [3]

---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 69.

[2]- المصدر نفسه، ص: 70.

[3]- المصدر نفسه، ص: 71.

ومن خلال هذه المقاطع يتجلّى لنا الحيرة والدّهشة التي انتابت "الهامل" جراء ما آلت إليه أسرته أثناء مكوثه في السّجن وأوّل صدمة مكوثه في السجن وأوّل أصابته أنّ زوجته "صالحة" لم تعد على ذمته بل صارت زوجة لأخيه "يوسف".

4-3-2- عامل المرسل والمرسل إليه:

إنّ الوقوف على هذه الثنائية في الفصل الثالث يتطلّب التمعّن الكبير في أحداث الرواية بشكل دقيق، لكن هناك مؤشّرات ذالك على المرسل في هذا الفصل، فالسبب الذي جعل الذات "الهامل" تصل إلى الموضوع "**صدمة الهامل من التّغييرات التي حصلت داخل أسرته**"، هو إرساله لاجتياز الخدمة العسكرية، حيث كان من الدفعة الأولى فيها، ويتّضح ذلك في قول الراوي: «**لم يعد يخفى على جنود الخدمة الجزائريّين أنّ ساعة الحسم باتت وشيكة وأنّ مدّة ونيف من الزمن تشهد ساعتها الأخيرة.**» [1]

ومن هنا يتبيّن لنا أنّ **المرسل** يتمثّل في **الخدمة العسكرية**، أمّا بالنسبة **للمرسل إليه** فيبقى **القارئ** أو **السامع الجزائري** الذي يجد نفسه في يوم من الأيام، قد تغيّرت عليه وجهات الحياة التي لم يكن يتوقّع أن تصادفه.

4-3-3- العامل المساعد والمعارض:

إنّ الفاعلون الذين يؤدّون دور العامل **المساعد** لـ"للهامل" في هذا الفصل يتمثّلون في "الشيخ مسعود" وهو أوّل المساعدين الذين وقفوا بجانب "الهامل" من خلال إقناعه بتقبّل حقيقة زواج أخيه بزوجته "صالحة"، وأنّ وجوده داخل أسرته لم يعدّ ممكنا، معتمدا في ذلك على مجموعة من الآيات والأحاديث النبوية الشريفة والمقطع السردي الدال على ذلك يتمثّل في: «**موتك هذه المرة سيكون على يدي الشيخ مسعود إمام مسجد**

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 66.

القرية...بعد أن اتّفق الجميع بأنّه الوحيد الذي باستطاعته أن يقتلك... فجاء مدجّجا بترسانة الموروث من أقوال ومواعظ وكثير من الآيات والأحاديث ليقنعك بوجوب أن تتقبّل موتك... وعودتك لا يمكن أن تعبد ترتيب ما دأبت الأيام تنسجه بعد موتك المزعوم، عليك أن تجد ملاذا آخر غير أحضان بيتك».[1]

بالإضافة إلى **الأستاذة** "ريمة" التي كانت بمثابة الصدر الحنون الدّافئ الذي ينسيه آلامه ويخفّف عن ما بداخله من يأس وألم تملّك قلبه، فقد ساعدته في إعادة اسمه إلى السّجلات الرسمية بعد أن سحب منها بعد وصول خبر وفاته إلى القرية، ويتبيّن ذلك في قول الراوي: «**كانت الأستاذة ريمة أكبر من أن ترافع لأن تعيد اسمك إلى السّجلات الرسمية فحسب... ارتسمت معالمها، وهي تستمع إلى تفاصيل مأساتك باهتمام وتأثّر كبيرين، ولطالما كانت تجتهد في أن تخفّف عنك وتبثّ في نفسك شحنات الإحسان بالأمل وترسم لك طريقا لا تتخلّله أشواك دامية وعقبات مضنيّة للتجاوز المحنة وتكتسب الهمة...».** [2]

وقد كان **للمسجد** دور كبير في مساعدة "الهامل" معنويا جرّاء الصّدمة التي عاشها، حيث كان الملاذ الوحيد الذي لجأ إليه بعد أن أصبح لا مكان له داخل أسرته، إذ كان وجوده فيه يشعره بالارتياح ويهوّن عليه مصابه ونجد ذلك في قول الراوي: «**كنت تتردّد على المسجد، وتشعر بارتياح وأنت تجالس الشيخ مسعود الذي يؤلمه كثيرا مصابك ولا يجد ما يواسيك به غير الصبر والاحتساب».** [3]

أمّا بالنسبة للمعارض فهي قيمة معنوية تتمثّل في النظام الدكتاتوري للرئيس "هواري بومدين" الذي تبنّى النظام الاشتراكي وهذا ما جعل الذات "**الهامل**" يزجّ به في السجن.

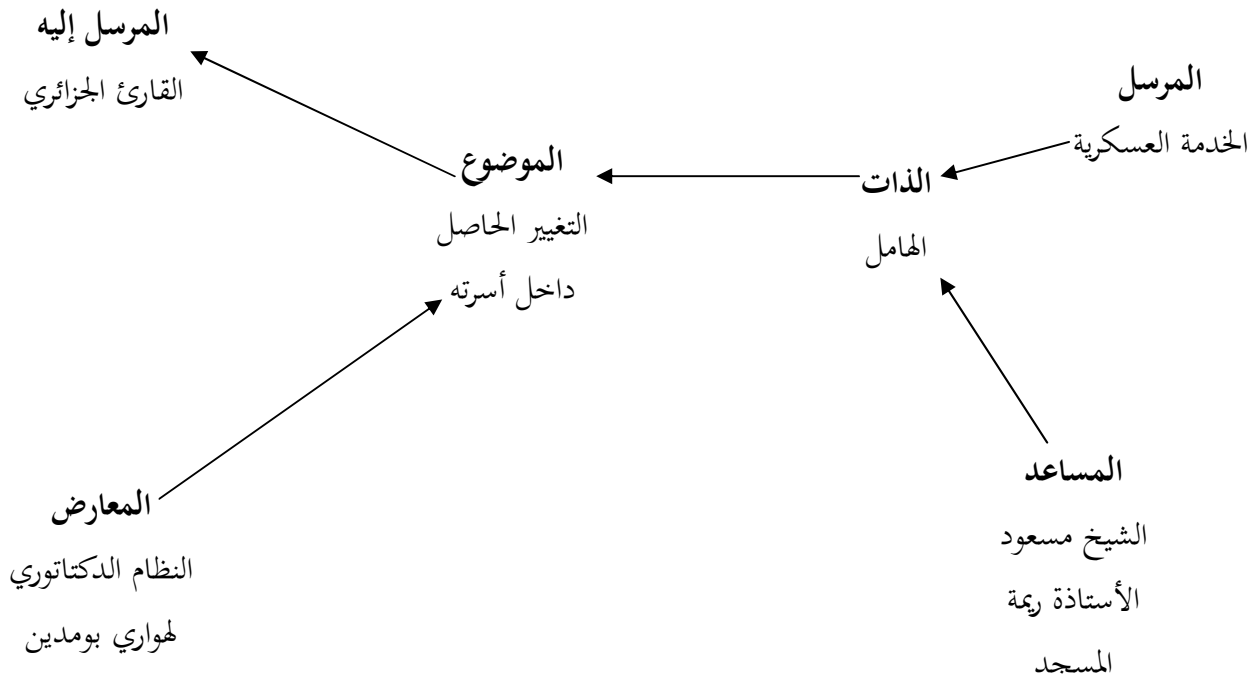
---

[1]- مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، ص: 70-71.

[2]- المصدر نفسه، ص: 72.

[3]- المصدر نفسه، ص: 74.

ومن خلال ما ذكرناه سابقا نصل إلى المخطط الكامل للنموذج **العاملي** لـ "غريماس" في هذا الفصل:



وفي الأخير يمكن القول أنّ للبنية العاملية لـ "غريماس" دورا كبيرا في الكشف عن القيم الدّلالية والسردية التي تضطلع بها الشخصيات داخل المتن الحكائي، وما نلاحظه من خلال تلك النماذج العاملية التي قدّمناها سابقا أنّ بعض الأدوار لم تتحقّق في شخصيات كونها حاملة لرموز معنوية لا تقبل التشخيص **ككسر حاجز التّرمّل، نيل الحرية... وغيرها،** وعليه فإنّ توزيعها لا يكون بحسب احتلالها الحيّز والظهور الدّائم في العمل السردي، بل بحسب التحوّل القائم في أحداث الرّواية.

وخلاصة لهذه المحطّة، يتضّح لنا أنّ الكاتب قد نوّع في توظيفه للشخصيات، وأبرز أبعادها المختلفة والغرض من ذلك ليس لأجل التسلية ولا حتى الاستعراض، وإنّما هي شخصيات تحمل في طيّاتها دلالات ومعاني

عميقة، شكّلها الكاتب في قالب جمالي يحتفّ بالألوان البلاغية واللغوية الممتعة، وبذلك تظهر مهارة الكاتب في إيصال الفكرة والتأثير في المتلقّي.

وخلاصة لمفاصل التحليل العاملي الثلاثة نلاحظ أنّ البنية السردية قد شكّلت في الرّواية تنوّعا مفصليًّا انزاح فيه الرّاوي عن النّمط التقليدي للكلاسيكيين، وراح ينتهج المنهج الحداثي في عالمه الرّوائي الذي تنوّعت بداخله اللغات والأساليب والأحداث، والأشخاص والأزمنة والأفضية، وكلّ هذا يبيّن مهارة الكاتب في التلاعب بمختلف هذه التقنيات، وهذا ما أضفى جمالية متميّزة داخل عالم الرواية.

وفي الأخير يمكننا القول أنّنا لا نستطيع التّخلي عن عنصر من هذه العناصر الثلاثة (الزمن- الفضاء- الشخصية) داخل أيّ نصّ روائي، فأيّ نصّ لا بدّ له من شخصيات تتقمّص أدوارا يرسمها الكاتب، وهذه الشخصيات لا بدّ لها من زمن معيّن تسبح فيه سواء الماضي، الحاضر، أو المستقبل، كما لا بدّ لها من فضاء تعيش فيه وتتحرّك بداخله، فهذه العناصر مجتمعة كوّنت لنا وحدة سردية متكاملة في الرّواية، شكّلها الرّاوي في صورة جمالية بيّنت لنا براعته وتمكّنه من ناصية الصنعة الرّوائية.

خاتمة

خاتمة:

وصلنا إلى توقيع صفحة النهاية بعد أن كنا قد وقّعنا أولى صفحاتها مع بداية عرضنا هذا، وحاولنا أن نتوّج ما خطته أقلامنا في متن بحثنا المتواضع بأن نعطي نظرة موجزة عن "جماليات البنية السردية في رواية "رماد الذاكرة المنسية" لمصطفى بوغازي".

ومن أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث أنّ هذه الرواية تندرج ضمن الرواية الجزائرية التي تعتبر جنسًا أدبيًّا يساهم في نقل مختلف التغيرات والمشاكل التي طرأت على المجتمع في مختلف مجالاته (السياسية الاجتماعية، الثقافية.)، وبذلك استطاع الروائي "مصطفى بوغازي" أن يعتلي عرش الكتابة الأدبية من خلال روايته "رماد الذاكرة المنسية" باعتبارها رواية تحيل مباشرة إلى تصوير الواقع الأمر الذي عاشه الوطن العربي عامة والمجتمع الجزائري خاصة خلال حقبة معينة من تاريخ الجزائر، كما عبّرت كذلك عن الوضع السياسي من خلال حكم القانون، والاجتماعي في ظلّ انتشار الفساد والخيانة وغيرها بالإضافة إلى المساس بالأمور الأخلاقية من وفاء وإخلاص، لتكون في الأخير رسالة هادفة من الكاتب إلى المتلقي من أجل تعريه هذا الواقع بكل ما يحمله من تناقضات.

- إنّ البنية السردية من المفاهيم التي شغلت الباحثين والنقاد سواءا كانوا عربًا أم غربًا، نظرا للحضور الدائم لهذا المصطلح وأهميته في العمل الروائي، وما تحتويه من عناصر هامة تتمثل في الزمن والفضاء والشخصية، وهي كلها تلعب دورا في تشكيل العملية السردية من خلال تعالق هذه العناصر مع بعضها البعض ممّا يزيد من جمالية النص الأدبي.
- اهتم الروائي كثيرا بالزمن حيث اعتمد على عدة تقنيات تراوحت بين الاسترجاع من خلال الاعتماد على مخزون الذاكرة والعودة بالسرد إلى الوراء، بين الاستباق الذي جاء على شكل توقعات وتنبؤات لما ستؤول إليه

الأحداث، كما كانت للمدة الزمنية حضورا في الرواية من خلال توظيف الروائي لبعض التقنيات الزمنية لتسريع الحكي مثل الخلاصة والحذف، كما عمل على تبطيئه باستعمال الوقفة الوصفية والمشهد ليتوقف الروائي عند نقطة معينة من الحكي تضيف دلالات أخرى تكمل المعنى العام للنص.

- يعتبر الزمن أحد المكوّنات الحكائية الهامّة التي تشكّل بنية النص الروائي، فجماليته تكمن من خلال ما تضيفه المفارقات الزمنية على النّص الروائي.
- يعد مصطلح الفضاء من أهم المصطلحات النقدية التي دخلت عالم الدراسات والبحوث النقدية، والتي تتخذ العلوم الإنسانية مجالا للتنظير والممارسة، وقد نشأ عن هذا الاهتمام بروز دراسات كثيرة جعلت من دراسة الفضاء شغلا أساسيا لها.
- اكتسب الفضاء في الرواية أهمية كبيرة باعتباره فضاءا واسعا لحركة جلّ أحداث الرواية، وهذا ما يجعله جمالية من جماليات الكتابات الروائية، بوصفه مجالا للحدث الروائي وحيزًا تتحرك ضمنه شخصيات الرواية.
- كشف لنا البحث عن نوعين من الأفضية: الفضاء النصي الذي يتمثل في التشكيل الفني للرواية، والفضاء الجغرافي من خلال التعدد بين الأمكنة المفتوحة والمغلقة من أجل الكشف عن أهم الصراعات القائمة بين الشخصيات.
- تعتبر الشخصية من بين أهم مقومات العمل الروائي، إذ تشكل بناءه وتحكم نسيجه، فالرواية بلا شخصية تعد عملا مبتورا في جميع جوانبه.
- حقق المتن الروائي لـ "مصطفى بوغازي" تنويعا في توظيف الشخصيات تراوحت بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية، وذلك بتعدد المهام السردية والدلالية الموكلة إليها.
- تشابكت الشخصيات من وجهة نظر البنية العاملية للرواية حسب علاقات عدة تحكمها عوامل متراوحة بين الرغبة، الصراع، التواصل.

- نخلص في الأخير إلى أنّ الروائي "مصطفى بوغازي" قد كان بارعا في توظيفه لعناصر البنية السردية في قالب فني راقي، لأنّ الكاتب أدخل على تلك التقنيات لمسة فنية عبّر من خلالها على قدرته الإبداعية.

وسبحان ربك رب العزة عما يصفون، وسلام على المرسلين، والحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1/ القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع.

2/ المصادر:

1. مصطفى بوغازي: رماد الذاكرة المنسية، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، ط1، 2016م.

2/ الكتب العربية:

1. إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013م.

2. إبراهيم عباس: الرواية المغاربية- تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005م.

3. إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، دط، 2002م.

4. أحمد بن حسين الجعفي المتنبّي أبو الطيب: ديوان المتنبّي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1983م.

5. أحمد بن عبد الحليم بن تيمية الحراني – ابن قيم الجوزية: الجمال فضله- حقيقته- أقسامه، تح: إبراهيم بن عبد الله الحازمي، دار الشريف للنشر والتوزيع، د.ب، ط1، 1413هـ.

6. أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.

7. أحمد مشعل: الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، جرش مدينة الثقافة الأردنية، عمان- الأردن، ط1، 2010م.

8. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م.

9. أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب، دط، 1998م.

10. باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م.

11. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م.

12. حسن نجمي: شعرية الفضاء – المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

13. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1991م.

14. حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة "مخلوقات الأشواق الطائرة" لإدوارد الخراط نموذجا، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، دط، 2011م.

15. زكريا إبراهيم: مشكلة البنية 8 مشكلات فلسفية، دار مصر للطباعة، دب، دط، دت.

16. سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1997م.

17. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997م.

18. سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1997م.

19. سمير المرزوقي –جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة- تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد دط، دت.

20. سيزا قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للطالب، القاهرة، دط، 2004م.

21. صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 1996م.

22. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1978م.

23. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة—مصر، ط1، 1419هـ- 1998م.

24.عبد الحميد بورايو: منطق السرد- دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994م.

25.عبد الرحمن عبد الحميد علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، دط، 2005م.

26.عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 2005م.

27.عبد الرحيم الكردي: الرّاوي والنص القصصي، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006م.

28.عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، الجمهورية التونسية، ط1، 2003م.

29.عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1988م.

30.عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة-من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1978م.

31.عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرّواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2009م.

32.عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م.

33.عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006م.

34.عثمان بدري: بناء الشخصة الرئيسية في الروايات لنجيب محفوظ، دار الحداثية، بيروت- لبنان، ط1، 1986م. صلاح صالح: سرد الآخر- الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2003م.

35.عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1984م.

36.عقيل مهدي: المعنى الجمالي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 1429هـ -2008م..

37.كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي –مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر، دط، 03- 2009م.

38.محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

39.محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاتها، دار نوبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1990م.

40.محمد توفيق: مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة: دراسة في ميتافيزيقا برادلي، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، دط، دت.

41.محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، مكتبة الأسرة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2005م.

42.محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003م.

43.محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، دط، 2005م.

44.محمد عزام: فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر ولتوزيع، سورية، ط1، 1996م.

45.محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الرّوائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر، ط1، 2007.

46.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، دط، أكتوبر، 1997م.

47.محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء، دار محمد علي للنشر، صفاقس- تونس، ط1، 2010م.

48.محمد يوسف نجم: فنّ القصّة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1955م.

49.مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

50.مشتاق معن: حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية- قراءة في الخطاب الروائي المغربي الحديث، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2001م.

51.ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2011م.

52. ناصر الحجيلان: الشخصية في قصص الأمثال الشعبية- دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية، النادي العربي، الرياض، ط1، 2009م.

53.ياسمين نزيه أبو شيخة- عدلي محمد عبد الهادي: دراسات في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1430هـ- 2009م.

54.يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010م.

55.يمنى العيد: في معرفة النص –دراسات في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، ط1، 1983م.

3/ الكتب المترجمة:

1. أأمندلاو: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م.

2. إديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م.

3. أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، دت.

4. برنار فاليت: الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، تر: سميّة الجرّاح، مركز دراسات الوحدة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.

5. بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.

6. تزفيطان تودوروف: الشعرية، شكري المبحوث- رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987م.

7. تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، دب، ط1، 2005م.

8. جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، دب، ط2، 1997م.

9. جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م.

10. دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحيائن، منشورات الاختلاف للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م.

11. رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى، تر: إبراهيم العميري، الدار المتوسطة للنشر، بيروت- تونس، ط1، 1430هـ/2009م.

12. روجر هينكل: قراءة الرّواية، مدخل إلى تقنيات التّفسير، تر: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، دس.

13. رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م.

14. رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، باريس، ط1، 1993م.

15. غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1992م.

16. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط3، 1404هـ-1984م.

17. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013م.

18. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط3، 1986م.

19. هيجل: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيسي، دار الطبيعة للنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، 1984م.

4/ المعاجم:

1. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، دط، 1986م.

2. إبراهيم قلاتي: الهدى –قاموس عربي- عربي، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة- الجزائر، دط، دت.

3. الإمام جار الله محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، تح: مزيد نعيم- شوقي المعرّي، مكتبة لبنان للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

4. جبران مسعود: الرائد معجم ألفبائي في اللغة والإعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

5. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

6. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

7. شعبان عبد العاطي عطية وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط2، 2005م

8. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

9. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية- عربي انجليزي فرنسي، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2002م.

10. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط8، 2005م.

11. مجدي وهبة – كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

12. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2010م

13. محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، دط، 1986م.

14. ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005م.

15. ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 1863م.

16. محمد حمدي: مرشد الطلاب قاموس مدرسي – عربي عربي، منشورات المرشد، الجزائر، دط، دت.

5/ الرسائل الجامعية:

1. محمد جودي: شعرية الشخصية والمكان الروائي في "عائد إلى حيفا"، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر2، 2012م.

2. مديحة سابق: فعاليات الوصف وآلياته في الخطاب القصصي عند "السعيد بوطاجين"، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012-2013م.

3. مليكة بوجفجوف: بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة حكايتا: "الحمال والثلاث بنات" و"السندباد البحري" نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2008م- 2009م.

4. مها حسن يوسف عوض الله القصراوي: الزمن في الرواية العربية (1960-2000)، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002م.

6/ المجلات والدوريات:

1. مجلة آفاق علمية، الجزائر، العدد13، أبريل، 2017م.

2. مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 25، جوان 2016م

3. مجلة التبيين، مجلة ثقافية إبداعية، تصدر عن الجاحظية، العدد 09، 1995م.

4. مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السادس، 2010م.

5. مجلة جامعة الخليل لبحوث، المجلّد (5)، العدد (2)، 2010م.

6. مجلة رؤى فكرية، جامعة صفاقس، تونس، العدد الثالث، فيفري 2016م.

7. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السادس، جانفي.

8. مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر –بسكرة، العدد الثامن، جانفي 2011م

9. مداخلة مقدمة لندوة الرواية العربية، رابطة أدباء الجنوب، أغادير، 27-30ماي، 2011م.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	الصفحة
مقدمة	أ-ج
المدخل: مفاهيم نظرية	**23-5**
1/ مفهوم الجماليات.	5
1/1- الجمال لغة	5
1-/2- اصطلاحا	7
2/ مفهوم البنية.	13
1/2- لغة	13
2/2- اصطلاحا	15
3/ مفهوم السرد.	19
1/3- لغة	19
2/3- اصطلاحا	20
الفصل الأول: جمالية بنية الزمن	**74-25**
1/ مفهوم الزمن	26
2/ أهمية الزمن الروائي	35
3/ مستويات الزمن السردي	37

1/3- الترتيب الزمني:	39
1/3-1- الاسترجاع أو الاستذكار	41
1/3-2- الاستباق أو الاستشراف	48
2/3- المدة الزمنية:	54
3-2-1- تسريع السرد.	54
3-2-1-1- الخلاصة	54
3-2-1-2- الحذف	58
3-2-2/ تعطيل السرد.	64
3-2-2-1- الوقفة	64
3-2-2-2- المشهد	70
الفصل الثاني: جمالية بنية الفضاء	126-76
1/ مفهوم الفضاء	76
2/ نحو التمييز بين الفضاء والمكان والحيّز	80
3/ أهمية الفضاء في الرواية	87
4/ أنواع الفضاء الروائي	89
4-1- الفضاء النصي.	90

4-1-1- التشكيل الخارجي.	92
4-1-2- التشكيل الداخلي.	95
4-2- الفضاء الجغرافي.	104
4-2- 1- الأماكن المفتوحة	105
4-2-1-1- فضاء القرية	105
4-2-1-2- فضاء المقبرة	106
4-2-1-3- فضاء المدينة	108
4-2-2- الأماكن المغلقة	109
4-2-2-1- فضاء البيت	110
4-2-2-2- فضاء السجن	113
5/ مفهوم الوصف	116
5-1- أهمية الوصف في الرواية	118
5-2- شجرة الوصف	121
الفصل الثالث: جمالية بنية الشخصية	164-128
1/ مفهوم الشخصية	128
2/ أهمية الشخصية في الرواية	131
3/ تراتبية الشخصية في الرواية	132

3-1- الشخصية الرئيسية.	133
3-1-1- الهامل	134
3-1-2- صالحة	135
3-1-3- عامر	136
3-2- الشخصية الثانوية	138
3-2-1- قدور	139
3-2-2- يوسف	140
3-2-3- سعدية	141
3-2-4- خيرة	142
3-2-5- نفيسة	142
3-2-6- مبارك	144
3-2-7- دليلة	145
4/ التحليل العاملي لشخصيات الرواية	147
4-1- التحليل العاملي للفصل الأول	151
4-1-1- عامل الذات والموضوع	151
4-1-2- عامل المرسل والمرسل إليه	152
4-1-3- عامل المساعد والمعارض	153

4-2- التحليل العاملي للفصل الثاني	155
4-2-1- عامل الذات والموضوع	155
4-2-2- عامل المرسل والمرسل إليه	156
4-2-3- عامل المساعد والمعارض	157
4-3- التحليل العاملي للفصل الثالث	160
4-3-1- عامل الذات والموضوع	160
4-3-2- عامل المرسل والمرسل إليه	161
4-3-3- عامل المساعد والمعارض	161
خاتمة	166
قائمة المصادر و المراجع	170
فهرس المحتويات	183

ملخص الدراسة:

جاءت هذه الدراسة بعنوان: **"جماليات البنية السردية"** في رواية" **رماد الذاكرة المنسية"** لـ: **"مصطفى بوغازي"**، وقد هدفت إلى إبراز توظيف الروائي لمختلف العناصر السردية في الرواية بطريقة جمالية تشد القارئ وتثير إعجابه، وقد استلزمت الإحاطة بمثل هذا الموضوع إدراج ثلاثة فصول تتقدمهم مقدمة ومدخلا وتليهم خاتمة.

حيث حاولنا في الفصل الأول الكشف عن جمالية بنية الزمن في الرواية، والتي تجلّت من خلال براعة الكاتب في التلاعب بمختلف التقنيات الزمنية التي تتميز بها الرواية الحديثة.

أمّا في الفصل الثاني فكانت وجهتنا نحو جمالية بنية الفضاء في الرواية، والتي تكمن في تنوّع الأفضية وتعددها واحتوائها على مدلولات عميقة استطاع الكاتب أن ينقلها بريشة مبدع.

ليأتي بعدها الفصل الثالث الذي بحثنا فيه عن جمالية بنية الشخصية في الرواية، والتي تتجسد من خلال توظيف الكاتب لمختلف الشخصيات التي تراوحت بين الرئيسية والثانوية ومحاولة مطابقتها للواقع، وذلك باستعمالها كطعم يستدرج به القارئ ممّا يدفعه للإطلاع عليها والكشف عن مكنوناتها.

ومن هذا المنطلق قمنا بتحليل العناصر السردية للرواية (الزمن، الفضاء، الشخصية) بطريقة تبين عبقرية الأديب في إضفاء لمساته الجمالية عليها.

الكلمات المفتاحية: الجماليات، البنية، السرد، الزمن، الفضاء، الشخصية.