الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان

شعرية السرد في رواية "ندبة الهلالي" لعبد الرزاق بوكبة

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- بومعيزة نزيهة
- عميرة ابتسام

إشراف الأستاذ:

د/ فيصل الأحمر

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ:	**د/ عمر بوفاس**	**رئيسا**
الأستاذ:	**د/ فيصل الأحمر**	**مشرفا**
الأستاذ:	**د/ نجيب جحيش**	**ممتحنا**

2018/2017م- 1439/1438 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال الله تعالى:

﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾

وقال الرسول الأكرم صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

نتقدم بالشكر الجزيل إلى من قدم لنا يد العون والمساعدة

قليلا أو كثيرا من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث وأولهم بعد المولى عز وجل والدينا الكريمين أطال الله في أعمارهم إذ لم يفتروا علينا بالدعاء والثبات، وحسن التحصيل والتوفيق وتمام التسهيل

إلى جميع أساتذتنا الأفاضل بجامعة تاسوست وعلى رأسهم الأستاذ المشرف الدكتور: "**فيصل الأحمر**" الذي حظينا بكرم إشرافه على مذكرتنا وتنوير دربنا بنصائحه الصائبة وتوجيهاته السديدة فكان له الفضل الكبير في متابعة مراحل هذا البحث والحرص على تحقيقه وإخراجه إلى الوجود في أجمل حلة، فله منا بالغ الشكر والعرفان وخالص الامتنان.

إلى جميع الأساتذة الذين

أشرفوا على مناقشة هذه المذكرة، فلهم منا تحية تقدير وتمام احترام.

مقدمـــــة

مقدمة:

إن الرواية اليوم من أبرز أشكال التعبير الإنساني ،فهي المؤشر الذي من خلاله ننظر إلى المجتمعات، وهي خير معين لنا على كشف أحلام الشعوب ومخاوفها، ولهذا كثيرون يقولون عنها إنها ديوان العرب ،بعدما كان الشعر هو ديوان العرب، في المحل الذي يجمع كتاباتهم وهمومهم وإبداعاتهم.

تعبر الرواية عن روح العصر بشكل كبير،وتشكل بؤرة اهتمام لدى القراء الذين يقبلون عليها بشكل كبير.

ولايخفى على اثنين أن الساحة النقدية الجزائرية ، لم تكن بمنأى عن هدا الاهتمام ،فقد شهدت الجزائر في السنوات الأخيرة تطورا ملحوظا ، كل هذا ألقى بظلاله على الإبداع الأدبي وخصوصا الشق النثري ، فقد بلغت الرواية الجزائرية اليوم شأنا عظيما، وبلغ صداها بلدانا عربية وغربية بفضل الثراء والنضج، والتنوع والتعدد الذي وصلت إليه، وذلك راجع إلى بروز جيل من الروائيين العالميين والعارفين بأساليب وتقنيات الكتابة الروائية الحديثة وكذلك ملاءمة الجو الذي كان سائدا طيلة هذه الفترة الماضية إضافة إلى كثرة المواضيع التي تعدّ مادة خصبة لهذا الجنس الأدبي، وذلك بالنظر إلى حجم الأحداث التي مست المجتمع الجزائري وعليه فكثرة الإنتاج ولدت تلقائيا كثرة الدراسات واختلافها، من واحدة لأخرى، كل دراسة حسب طبيعتها، فالرواية على وجه الخصوص قد تعدّدت طرق دراستها ومناهج تحليلها ،فهي تغطي الموضوعات التي تتناولها الروايات ، فبعض الروايات تصور أشخاصا وحوادث من واقع الحياة.

فنجد بعض الدراسات قد اهتمت بالبنية السردية ومكوناتها، رغم سطحية بعض تلك الدراسات في تناولها للعمل السردي ،كما انكبت بعض الدراسات الأخرى على المتن الروائي، في تداخل بنيته العميقة ، مع جنس آخر وهو الشعر وأيضا الحوار واللغة هذه الأخيرة ذاتها التي سنحاول استكشافها من خلال هذا البحث

الذي نحن بهدف إنجازه، لهذا اخترنا العمل على نص روائي أو لنقل على نص سردي،اهتدينا إليه هو كتاب عبد الرزاق بوكبة "ندبة الهلالي" محاولتين وضع اليد على جوانب شعرية السرد، أي جماليات الكتابة السردية وتقنياتها والصيغ المستعملة سواء على مستوى اللغة،أو التركيب ، ولعلّ أبرز إشكالية تواجهنا هنا هي:

ماهو مفهوم الشعرية؟ وماهو مفهوم السرد ؟

وكيف يمكن أن تبرز الشعرية داخل البنية السردية؟ وفي أي مظهر تتجلى؟ وأين برز الحوار واللغة؟ وهل استطاع الروائي أن يمزج ويدمج الشكلين بطريقة تمكنه من ترك بصمته الفنية والإبداعية التي تتمثل في شعرية الرواية وجمال أسلوبها؟

إذن فموضوع بحثنا في جوهره هو محاولة القبض على أوجه الشعرية في البنية السردية لرواية " ندبة الهلالي " وقد استقر رأينا على هذا الموضوع لأنه ينتمي إلى مجال الدراسات الحديثة المعاصرة، ونحن بحاجة إلى مسايرة هذا التطور الحاصل إن صحّ القول والتعبير، كما أنّنا أردنا أن نقدم دراسة لهذه الرواية التي لم تدرس من قبل حسب معرفتنا- كما أردنا أن نضع أيدينا على القدرة الكتابية التي يتمتع بها هذا الروائي، وعلى مكانته بين الروائيين الجزائريين، وقد عثرنا على دراسات سابقة تناولت موضوع شعرية السرد بكثرة، وخصوصا البحوث الأكاديمية منها، إلاّ أننا من خلال دراستنا لهذه الرواية، سنحاول أن نعرف إلى أي مستوى وصلت الرواية الجزائرية بكون هذه الرواية التي بين أيدينا جديدة ،فهي لم تتجاوز الخمس سنوات من تاريخ تأليفها وكذلك لأنها لم تدرس من قبل.

ومن أجل اتمام، هذا العمل قسمنا العمل إلى فصلين ، الأول معنون ب"بين الشعرية والسرد" كان بمثابة مدخل نظري فيه شرح لبعض المفاهيم المتعلقة بالشعرية والجمالية شرقا وغربا وكذلك مفاهيم السرد والسردية في

حين خصصنا الفصل الثاني المعنون: " شعرية البنية السردية في رواية " ندبة الهلالي" وهو فصل تطبيقي يتناول لب الموضوع قيد الدراسة– لاستخراج أوجه الشعرية الموجودة في البنية السردية للرواية من لغة وحوار.

هذان الفصلان كنا قد بدأناهما بمقدمة: قدمنا فيها بعض النقاط التي تخص الموضوع الدراسة وأنهيناها بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا، وقد اعتمدنا في كل هذا على المنهج البنيوي الذي كان حاضرا في تحليلنا للبنية السردية، ورافقه في بعض المواقع المنهج السيميائي لاستخراج بعض المقاصد الخفية.

وهذا العمل الذي قدمناه ما كان ليكون موجودا لولا بعض المراجع القيمة التي اعتمدنا عليها وعدنا إليها، وكانت نعم السند لنا، لعل من أهمها نذكر " الشعرية" ل " تودوروف" " قضايا الشعرية" لرومان جاكبسون وكذلك نجد " بنية النص السردي" ل " لحميد لحميداني " مفاهيم الشعرية " لحسن ناظم و"بنية الشكل الروائي" ل: " حسن بحراوي، كذاك " شعرية الخطاب السردي" ل: " محمد عزام " و" السرد ل: " جون ميشيل أدم"، ولا ننكر أننا واجهتنا بعض الصعوبات والعقبات لعل من أبرزها: ضيق الوقت المخصص لإنجاز هذه الدراسة النقدية، كثرة المراجع واختلاطها.

وفي الأخير نقول أن هذا البحث لا يمكن أن يكون ملما بكل أوجه الشعرية بشكل قطعي، ولكن نتمنى أن نكون قد اقتربنا قدر الإمكان وذلك الهدف الذي أردنا تحقيقه، والله المستعان من قبل ومن بعد .

الفصل الأول: بين الشعرية والسرد

المبحث الأول: مفهوم الشعرية

المبحث الثاني: مفهوم السرد

المبحث الثالث: شعرية السرد

المبحث الأول: مفهوم الشعرية

أ– لغة :

يعود مصطلح الشعرية بأصله اللغوي إلى الجذر الثلاثي "شعر" حيث ورد في مقاييس اللغة لابن فارس (395 هـ) بأن "الشين والعين والراء أصلان معروفان، يدل أحدهما على ثباث والآخر على العلم "[1].

ونجد في لسان العرب لابن منظور (711 هـ) كذلك هي المعاني ومثال ذلك "شعر" بمعنى علم ، و الشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية "[2]

وجاء أيضا في أساس البلاغة الزمخشري قوله :"**شم** فلان قال الشعر وماشعرت به : ما فطنت له وما علمته "[3]

أما من الناحية الشكلية فنجد اختلافا بسيطا بين الفرنسيين عندما يقولون "poétique" وعند الانجليز "poetiques".

نستنتج بما جاء في التعريفات السابقة للشعرية في المعاجم العربية المختلفة : أن لفظة "شعر" تعني العلم والفطنة ،وفقه الأشياء والشعور والإحاطة والدراية ، إضافة إلى ذلك إن مصطلح الشعرية في دلالته اللغوية يوحي لنا بمعاني كثيرة ومتعددة منها :

– أن للشعرية معاني وضوابط محددة تستند إليها وتقوم عليها

–وتدل على العلم والفطنة.

---

[1] ابو الحسين أحمد ابن فارس بن زكرياء:مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون_طبعة اتحاد العرب بمصر،2002 م،ج3،ص209 (مادة شعر).

[2] ابن منظور:لسان العرب،(مادة شعر) مجلد4 ،ج 26،ط3،دت، ص22.

[3] الزمخشري:أساس البلاغة،دار صادر_بيروت_ص331 (مادة شعر) .

ب_اصطلاحا :

تعددت مفاهيم الشعرية في النقد العربي والنقد الغربي معا ،"وتعود أصول تواجد هذا المفهوم إلى كتاب "فن الشعر" لأرسطو الذي إعتمد نظرية المحاكاة كأساس نظري لشعريته، وهو أول من استخدم هذا الاصطلاح وقد ركز اهتمامه على جانبين في العمل الأدبي، هما "الشكل والمضمون"[1]

كما جاء مصطلح الشعرية أيضا بمعنى نظم الكلام وعمود الشعر،وهذا ماجسدته الظروف التاريخية الحضارية، التي عملت على وضع قوانين وشروط تشكل في حركة الإبداع وهذا مايسمى "بعمود الشعر"[2] .

وقد عرف حازم القرطاجن "الشعرية" في قوله :"إن الشعر كلام موزون، ومن شأنه أن يحبب إلى النفس ماتقصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ماقصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه"[3].

ونجد أيضا أن موضوع الشعرية يتجاوز ذلك عند آخرين " إلى الفن الأدبي، وربما الإبداع اللفظي بشكل أوسع"[4]

ومنهم **تودوروف** الذي أبدى ذلك في كتابه "الشعرية" "حين رأى أنه ليس الأثر الأدبي بذاته، وموضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المتفرد، الذي هو الخطاب الأدبي"[5] ، وأعاده في "شعرية النثر" "حين أعلن أن موضوع الشعرية تكونه خصائص الخطاب الأدبي"[6]

[1] خولة بن مبروك:الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم (مجلة المخبر_أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)،قسم الآداب واللغة العربية،جامعة بسكرة،الجزائر،2013،ص364 .

[2] المرجع نفسه،ص366.

[3] حازم القرطاجن: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تقديم وتحقيق،محمد الحبيب بن خوجة ،دار الكتب الشرقية،تونس، (د.ت)،1966 ص95.

[4] يوسف وغليسي:الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ص17.

[5] المرجع نفسه، ص17.

[6] المرجع نفسه، ص 18.

الشعرية عند"صلاح فضل" فيها بأنها المعرفة المستقصية للمبادىء العامة للشعر،ومن جهة أخرى"محمد خير البقاعي" ترجمة المصطلح:La poetique بالإبداع إذ يقول: وهي بشكل عام ماتستطيع به رسالة أن تكون أثرا فنيا وترجمتها بالشعرية مفرقة لأن تخلط بينها وبين الشعر،وهي وظيفة فنية نجدها في الشعر والنثر.

ثانيا: الشّعرية في الحقل النقدي الغربي

أ – قديما:

ـ أرسطو:

تتفق كل الدراسات النقدية الحديثة على أن أول ظهور لمصطلح الشعرية ،كان مع الفيلسوف اليوناني"أرسطو" حيث يعدّ أول من تناول هذا الموضوع النقدي في كتابه "فن الشعر "حيث بين فيه مكامن الشعر التي تكون النص الأدبي، بكل مكوناته اللغوية والصوتية والدلالية.

كما نجده يحدد وظيفة الأدب في كتابه "فن الشعر" انطلاقا من اعتباره التراجيديا "محاكاة لفعل جاد تام ب ذاته لطول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني ، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير "[1].

كما اهتم من خلال عرضه لهدا الكتاب بمدى قدرة هذا الشعر،على عكس روح الواقع ومحاكاته للحالات و المواقف الإنسانية، كما قام بتغيير مفهوم الشعرية من المستوى الفلسفي والوصفي ،إلى تصور آخر مخالف تماما و"هذا ما أدى إلى انقسام النقاد إلى مجموعتين متقابلتين،حيث تكون الأولى باستقلالية الشعرية عن بات ومتطلبات المنظر وتشدّدها على ماهية الشعر،وأما الثانية فقد ركزت على تلك المتطلبات التي بقي بها الشعر، وأن يتطابق هذا الأخير مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون "[2].

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص21.

[2] المرجع نفسه ،ص21.

إذن فكتاب "فن الشعر" لأرسطو يعدّ القاعدة الأساسية التي انبتت عليها جلّ الشعريات، التي جاءت بعده.

وليس المقصود بالشعر الذي تناوله أرسطو من خلال كتابه الأعمال الدرامية أو الملحمية ولاغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، وإنما هو الشعر الغنائي الذي ساير كل منهما، وأرسطو لم يتطرق إلى الشعر بأتم معناه الحقيقي إلا أن هذا الكتاب يبقى "الملاذ الأكاديمي الأول للتثقيف الذوق النقدي على مرّ العصور، ويشهد بذلك نقاد عصر النهضة في أوروبا وأنصار الكلاسيكية الجديدة، بل والنقاد المحدثون في مقدمة هؤلاء جميعا "[1].

وقد فاضل "أرسطو" بين المأساة والملحمة باعتبارهما عملين شعريين لكنه انتصر للمأساة باعتبارها تستطيع أن تستخدم وزنا واحدا وتضم أيضا الموسيقى والمشهد المسرحي، كما أنها تحقق المحاكاة حسب رأيه تحقيقا كاملا وبالإمكان أن نستخلص عدة مآسي من ملحمة واحدة.

أفلاطون:

يعدّ أفلاطون هو أول من عرف الجمال بأنه"الشيء الذي يكون به الأشياء الجميلة"[2] وقد كان هذا التعريف بمثابة النقطة التي انطلقت منها ماهيات الشعرية في الدراسات النقدية التي جاءت بعدها، حيث كان هذا التعريف القاعدة التي بنى الدارسون والنقاد الغربيون والعرب أساسهم عليها، فقد كان له تأثير كبير على جل المجالات الأدبية وخصوصا في الشعر، وهكذا بدأت الدراسات النقدية تعتمد بعض المقاييس التي يجب أن يقوم عليها العمل الأدبي.

"لقد كان التعريف الأفلاطوني بمثابة الشمعة المضيئة التي أضاءت ليل الشعرية لمفهومها الحداثي"[3]، فالبحث عن الأصول الأولى للشعرية في الدراسات أو نقل في الثقافة الغربية، يوجب بالضرورة التوقف عند أفلاطون لأنه يعدّ

[1] تودوروف: الشعرية ، ص 31.

[2] جون كوهن: النظرية الشعرية،تر:احمد درويش،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2004، ص259.

[3] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وافق النظرية الشعرية، دار رسلان، سوريا،ط1، 2008 ، ص12.

أول من حاول أن يوجه الأعمال الإبداعية بآراء نقدية، وقام بعدها بتقييم الشعر والشعراء حسب رأيه إلى أخيار وأشرار كما قدم بعض المواقف النقدية باعتباره للشعر محاكاة للمحاكاة، وبذلك فإنه يبتعد عن الحقيقة.

كما تطرق إلى الموسيقى الشعرية ودورها في إيصال المعنى إلى المتلقي، واعتبر أن الإيقاع هو أكثر ما يؤثر في العقول ومن هنا كانت إشاراته الأولى للشعرية.

وإذا أردنا أن نفهم معنى الشعرية عند أفلاطون فهما جيدا، فعلينا أولا أن نطلع ونستوعب نظرته إلى المحاكاة التي يعتبرها " لا تولد إلا وهما بل إنها تصرف الإنتباه عن الواقع الملموس، وهو موضع اهتمام السياسة ورجال الدولة والمدنية "[1].

والفنان في نظره لا يحاكي المثل التي هي الصور الخالصة والنماذج الأصلية، لكن من الحقيقة والخير والجمال بل يحاكي أشكالها المنعكسة في الواقع أو ظلالها في العالم المحسوس وبالتالي فالفنان يبتعد عن المثل بدرجتين ومنه عن جوهر الحقيقة، ولهذا طرد الشعراء وجعلهم خارج عالمه بعيدا عن جمهوريته، فأفلاطون وضع شروطا لبقاء الشعراء داخل جمهوريته، لأنه يرى في أعمال المحيدين منهم توجيها للأخلاق في مدينته الفاضلة وأما مفهوم الشعر عنده فهو محاكاة للمحاكاة وكل الشروط السابقة تعدّ توجيها للشعراء من اجل الخلق النموذج المثالي الذي يخضع لمفهوم الخلق أو الجمال عنده وبذلك يعدّ هذا الفيلسوف أول من عمل عل استقصاء مواطن الجمال للنص الأدبي، وهو ما قامت عليه الدراسات الشعرية لاحقا.

إذا فهو بأن الشاعر" كالمصور يحكي ظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها، وشعره بهذا تقليد وبعيد عن الحقيقة بدرجتين، وهذا ما يبرهن على أن الشاعر أقل منزلة من الفيلسوف الذي يتصل بالحقيقة وعالم المثل بينما الشاعر لا يتصل إلا بظواهر الأشياء الخادعة للحواس، وعلى هذا ينبغي طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة إلا من كان منهم يمجد الآلهة، ويعدد مفاخر الأبطال ويشيّد بأعظم الرجال "[2].

[1] أحمد الجوة: بحث في الشعرية (مفاهيم واتجاهات)، مطبعة التفسير الفني، صفاقس، تونس، د.ط، 2014، ص56 .

[2] عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، نقلا عن :أرسطو"فن الشعر"، تر: إبراهيم حمادة، اتحاد الكتاب الغرب، دمشق، د.ط، 2005، ص33،34.

ب_ حديثا:

تودوروف :

إن الشعرية لدى "تودوروف" تتجلى من خلال كل ما انتجه في النقذ سواء تنظيرات أوتطبيقات وقد كان تأسيسه لموضوع الشعرية داخل النصوص الأدبية " ينبع أساس من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية الجمالية"[1].

لقد أسس تودوروف موضوع شعريته من خلال المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي.

وكان المنهج البنوي السبيل المتبع من طرف تودوروف في تحليله للخطاب الأدبي فقد دعى إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدلا من الأدب، وقد علل ذلك باعتبار وجود علاقات تبين الخطابات سواء الأدبية منها أوغير الأدبية كما أنه أبرز الخصائص الفنية التي تميز الخطاب الأدبي والتي لاتكون إلا بتحديد مفهومه، أي أن تودوروف قد اتبع منهج واضح في تحليله.

أقام تودوروف مقاربة نقدية للخطاب الأدبي ميزّ فيها بين موقفين، يرى أولهما بأن "النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة"[2].

إن الشعرية عند "تودوروف" هي مقاربة باطنية ومجردة للأدب، جوهرها يقوم على أساس البحث في الأدبية"وبحث في أدبية الخطاب الأدبي، وفي منأى تام عن سائر الخطابات الأخرى فلسفية كانت أو اجتماعية أو تاريخية أو نفسية»[3] فالشعرية عنده تقوم في البحث في جوهر الأدب وفي أدبية الخطاب.

وقد ربط "تودوروف" بين الشعرية والتأويل، ويرى بأن العلاقة بينهما هي علاقة حميمية حيث يقول في ذلك :"العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل"[4] أي أنهما يكملان بعضهما البعض.

كما يرى في علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى بأن مجيء الشعرية طرح قضية: قيمة العمل التي تعد مسألة محتومة لا نقاش فيها.

---

[1] تودوروف : الشعرية: ص 34.

[2] المرجع نفسه ،ص35.

[3] المرجع نفسه، ص38 ، 39.

[4] المرجع نفسه، ص 24.

أما فيما يخص "الوصف" فقد استبعده "تودوروف" من مهام الشعرية واعتبره مجرد تلخيص منطقي وجمع لملامح ومميزات موضوع أدبي ما بعيدة عن المصداقية والبرهنة، أو هو اعادة للنص الأدبي ذاته وقد تطرق "تودوروف" إلى قضية مهمة جدا في حديثه عن الشعرية، ألا وهي شعرية النص السردي وذلك من خلال معالجته للرواية من وجهة نظر الشعرية ولم يقف عند هذا الحد حيث دهب الى القول بان الشعرية أقرب إلى النثر منه إلى الشعر، إذ يقول "وستتعلق كلمة الشعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا. بل قد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"[1].

وذلك يعني الحديث عن الشعرية العامة التي تركز على المحايثة الآنية للأدب مقابل الحديث عن شعرية التعاقب التي هي التاريخ الأدبي في ثوبه البنيوي وطموحه المنهجي في أن يكون تاريخا للإنسانية.

يقول "تودوروف" "إن الشعرية ما تزال إلى حدّ الآن في بداياتها وهي تكشف عن كل العيوب المميزة لهذه المرحلة وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها إلى حد الآن غير متفق وغير ملائم، فالأمر يتعلق بتقريبات أولية وتبسيطات مفرطة ولكنها رغم ذلك ضرورية"[2].

ف "تودوروف" يشير إلى أن الشعرية ما تزال علما جديدا على الرغم من توغل أصولها في القديم، فهي فن تتجدد بتجدد النصوص إذن فتودوروف أحدث نقلة نوعية في حقل الدراسات الشعرية في خطها التطوري، فقد قفز بها قفزة نوعية مقارنة مع من سبقه، فدراسات تودوروف في الشعرية تعد منعرج التحول في الدراسات الشعرية الحديثة وقد ساعده على ذلك الكم الهائل الذي وصلت إليه الدراسات في وقته حول الأدب والنقد وتشبعه بأفكار الشكلانيين الروس حتى النخاع، فالفضل يرجع في نقل البنيوية إلى فرنسا، وقد حددت شعرية "تودوروف" في مسيرتها بين حدين، لا ثالث لهما وهما "الحد الخاص الشديد الخصوصية والحد العام المفرط في العمومية[3].

[1] تودوروف: الشعرية، ص 24.
[2] المرجع نفسه، ص29.
[3] المرجع نفسه، ص28.

رومان جاكبسون:

فجاكبسون يرى بأن كل رسالة يجب أن تتضمن وظيفة أدبية تختلف من شخص لآخر فقد قام بدراسة تحليلية للرسالة الشعرية وجعل لها ست وظائف، ثم قام بالكشف عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية، وما يشكل هذه الوظيفة الشعرية للغة في نظره هو استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص[1].

لقد ربط "جاكسون" في جل تعريفاته لها باللسانيات، وذلك من أجل إضفاءه طابع العلمية على هذه الدراسات فنجده يقدم لها تعريفا آخر وهو أنها تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص»[2].

إذن فقد كانت الدرس اللساني ممتدا في كل الدراسات التي عالجها جاكسون، حيث وصل به الأمر إلى معالجته لنصوص شعرية من الشعر الروسي الجديد، وتطرق إلى مظهرها الصوتي خاصة واللساني عامة.

وظل هذا الأثر الألسني المرجع المتبع والملاذ الذي يحود إليه "جاكسون" ويعتمد عليه في كل بحوثه حول الشعرية، فقد كان يقول بأنها "تعرف باتجاهاتها المتباينة من حقول المد الألسني وتتأسس على مجموعة من العناصر إذا ما تظافرت بعضها برقاب بعض فإنها تعطينا في النهاية محصلة مفهوم الشعرية»[3].

أما فيما يخص الشعر عند "جاكسون" فهو الكلام غير العادي الذي لا يحيل إلى الأشياء الخارجية بقدر ما هو متمحور حول مكوناته اللغوية وهو بذلك يؤكد على كثافة اللغة الشعرية، فمحتوى مفهوم الشعر عنده ثابت وغير مستقر بحاله.

فهو يتغير بتطور العصور ومرور الوقت، وينظر إلى النص باعتباره "مدونة كلامية منفتحة الدلالة ترتبط الأزمنة المتعاقبة، فكأن الزمن هو الذي يقدم قراءة صحيحة وموضوعية لعالم المدونة الشعرية، إنها لعبة كلامية

1 رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص31.
2 المرجع نفسه، ص 35.
3 المرجع نفسه، ص 40،41.

والقراءة الشعرية الحقة هي لعبة ثانية تختفي وراء الدوال لتصنع من الدال الواحد وفي الزمن الواحد مئات الدلالات مادام محتوى الشعر غير ثابت»[1]

وانطلاقا مما جاء في مقولات" جاكسون" بأن موضوع الشعرية هو ""تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى وعما سواه من السلوك القولي"[2] فإننا نستنتج بأن الشعرية تبحث في مكونات البنية اللغوية، ولا تكتفي بما هو موجود وظاهر من هذه البنية فهي تتجاوز البناء اللغوي إلى المعنى الخفي الذي يحمل في طياته وبسبب ذلك انتماء بعض الخصائص الشعرية لا يقتصر على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات (السيميولوجيا).

فنجد أن "جاكبسون" قد قدم مفهوما للشعرية من خلال التفريق بين فئتين لغويتين تختلفين عن بعضهما البعض:

تمثل الأولى لغة الأشياء: هي اللغة النفعية التي نتعامل بها في حياتنا اليومية، ونعبر من خلالها عن كل شيء أي أنها متداولة والفئة اللغوية الثانية هي ما وراء اللغة أو لغة اللغة، وموضوع البحث هنا يكون اللغة ذاتها.

إن اهتمام "جاكسون" بالوظيفة الشعرية هو الذي حتم عليه البحث عن المعيار اللساني الذي يستطيع من خلاله أن يتعرف على هذه الوظيفة لذلك قام تتجنيد لكل فعل لفظي أدواته اللازمة التي تمكنه من الولوج إلى كهنه، فالشعرية عنده "تأسست في فضاء لساني وفي شعرية لسانية وأسلوبية وسيميولوجية بامتياز بل هي شعرية بنيوية أحيانا أخرى»[3] فالأساس الذي تأسست عليه الشعرية عند "جاكبسون" هو الفضاء اللساني.

والسبب في ذلك هو كون "جاكبسون" قد ولد وترعرع شكلانيا، كما كان أحد أقطاب الحركة المسماة بحركة براغ، كما يرى في الشعرية رحيق لمجموعة من المكوانات الجزئية المرتبطة بالشعر، فهي :« بين عناصر التواصل والغموض واللغة والصورة والموسيقى وما إلى ذلك من العناصر الأخرى»[4].

1 رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص43.

2 المرجع نفسه ص42.

[3] المرجع نفسه، ،ص 49.

[4] المرجع نفسه، ص 49.

فالشعرية في نظر "جاكبسون" تهتم بالمعنى الواسع للكلمة، وبالخطابات الأدبية الأخرى، خارج الشعر أما فيما يخص تطبيقه على النص الشعري دون النثري، فالسبب في ذلك هو كون اللسانيات قد وحدت الوظيفة الشعرية المهيمنة في الشعر.

جاكبسون اهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالخطابات الأدبية كما أنه يقوم بالتطبيق على النص الشعري دون النثري.

فجاكبسون يعترف بأن الشعر لا ينفرد بالشعرية وحده، وليست حكرا عليه من دون النثر، فالشعرية في رأيه نجدها في داخل النص السردي "فالوظيفة الشعرية غير مقصورة على الشعر، وتوجد في غيره والشعر يستوعب وظائف لغوية مغايرة للوظيفة الشعرية، ومناقضة لها في الهدف»[1]

ومن أجل ذلك فقد عمل جاهدا على فهم عنصر التواصل الذي يستطيع أن يعطي نسقا جماليا متصلا بالخصائص اللسانية، هذه الأخيرة تجعل الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات، فكثيرا ما كان حديثه عن الشعرية مرتبط بحديثه عن الوظائف اللغوية التي سبق ذكرها.

– الشعرية في الحقل النقدي العربي:

أ– قديما:

عبد القاهر الجرجاني:

لقد حظيت الشعرية باهتمام النقاد العرب القدامى وكانت هناك حولها عدة آراء نقدية مختلفة ومتفاوتة فيما بينها، وحتى إن لم تصل إلى مستوى التطور الذي أصبحت عليه الآن، إلا أنها لم تخرج عن الموضوع، ولعل أبرز النقاد الذين اهتموا بهذا الموضوع نجد الناقد العربي: "عبد القاهر الجرجاني" من خلال كتابه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة.

إن الاهتمام الذي ناله هذا الحقل النقدي في إطار نظريته المشهورة والتي جاء بها وهي نظرية النظم فحاول هذا الناقد تناول الظاهرة الأدبية ومعانيها بعيدا عن التنظير حيث ركز على البعد التحليلي وإكتناه النص الأدبي من خلال مجالاته اللغوية وأبعاده الدلالية»[2].

[1] جابر عصفور: نظريات معاصرة ص231.

2 محمود الدراسة: مفاهيم في الشعرية، ص11.

فكانت نظرية النظم ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عموما أي كانت قادرة على تحليل هذه الظاهرة، وإعجاز القرآن على وجه الخصوص حيث يقول:«وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتضي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه وضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق»[1].

ويريد الجرجاني توضيح معنى النظم، فيقول بأنه لا يتحقق عن طريق توالي الألفاظ وترتيبها في النطق، بقدر ما هو تناسق في الدلالات وتلاقي المعاني، بحيث يجب أن تكون بطريقة واضحة من خلال تقبلها العقل، حيث نجد أن عبد القاهر الجرجاني قدم تعريف جديدا للنظم فهو:"توخي معاني النحو، إنه العمل على وفق قوانين علم النحو وأصوله»[2].

كما نجده قدم آراء نقدية حول ترتيب المعاني وعلاقتها بتوخي معاني النحو، موضحا بأن العقل قبل قوله لأي شيء فهو يقوم بترتيبه في نفسه وذلك لأنه يقصد مثلا: ضرب فيجعله خبرا عن خالد ويجعل الضرب الذي أخبر بوقوعه منه واقعا على محمد ويجعل يوم الضرب السبت زمانه الذي وقع فيه، ويجعل التأديب غرضه فعل(الضرب) من أجل فيقول"ضرب خالد محمد يوم السبت تأديبا له، وهذا كما ترى هو توخي معاني النحو فيما بين معاني الكلم»[3].

إذا نظرية النظم نجدها تتمحور، حول علاقة تربط بين النظم والنحو ومنها يمكن أن نستخرج مختلف القوانين التي تحكم الإبداع.

لقد اعتبر عبد القاهر الجرجاني مصطلح الشعرية من خلال جماليات المعنى ،منطلقا من أن الألفاظ لا تساوي شيئا من دون المعاني ،بمعنى أن المعاني هي الوجه الآخر للألفاظ وأن لكل لفظ معنى ،وأنه لا يمكن أن يتم الأول إلا بوجود الثاني فهما مثل الورقة النقدية فالكلام ليس معنى فقط، وليس بالإمكان أن يكون هناك معنى بدون ألفاظ، ومن هنا كان الجرجاني من النقاد الأوائل الذين تطرقوا إلى قضية اللفظ والمعنى حيث حرص كل الحرص على عدم الفصل بينهما أي انه كل واحد يكمل الثاني فالعلاقة بينهما هي علاقة ترابط وتكامل.

1 حسن ناظم: مفاهيم الشعرية نقلا عن عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإيجاز، تر: محمد شاكر، ص26.

2 المرجع نفسه، ص26.

3 نقلا عن عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تر: محمد شاكر، ص27.

والشعرية عنده " تكاد تنحصر داخل الخط الأفقي الذي تتردد فيه مفردات معجمية تربطهما علاقات نحوية أما الناتج الكلي، فهذا ما تتفق فيه أجناس القول من شعر، بل يتفق فيه الناس جميعا من عامي وخاص»[1].

كما يرى بأن هناك دلالات موسعة لشعر لا يمكن أن نجعلها خارج إطار الشعرية فالوصول إلى هذه الدلالات والمعاني والإيحاءات يكون عن طريق الاعتماد على كل من الخطين النحوي والمعجمي.

إن حسن اختيار هذه الألفاظ في تراكيبها وترتيبها هو الذي يتعامل مع الدوال صوتيا ودلاليا حسب رأي الجرجاني.

ولن يكون هناك قيمة شعرية وجمالية تؤثر في المتلقي إلا بالانتباه من الجهة الأصح لتأتيه من حيث اختصاصه بمعنى معين وقدرته على نقله إلى المتلقي في صورة معلقة بالنبل والمزية»[2].

وما يخلق الشعرية عنده هو تطبيق ما يسمى بالاختيار عند تأليف الأعمال الأدبية في شكل ذلك مجموعة من العلاقات هذه الأخيرة في تفاعلها فيما بينها تشكل لنا الصورة الشعرية أي الناقد يجب أن يحسن اختيار عند تأليف الأعمال الأدبية وذلك من خلال إنتاج علاقات متفاعلة مع بعضها البعض فتتكون لنا الصورة الشعرية.

ولعل كما نجد أهم المواضيع التي عالجها الجرجاني" الاستعارة والكناية باعتبارهما لديهما دور كبير وفعال في تشكيل البناء الفني والإبداعي، و بالأخص في الشعر، إضافة إلى خلقهما للشعرية داخل النصوص الأدبية"لأن ضروب البلاغة من مجاز وتلميح واستعارة وكناية وتورية وإيحاء تعريض تشكل منبعا رئيسيا للشعرية والتي تجعل من الشعر شعرا له خصوصيته وطبيعته الفنية»[3].

إذن فالشعرية عند عبد القاهر الجرجاني" تتجلى في صلب النص ويظهر ذلك بوضوح من خلال كل مواضيع البلاغة من مجاز واستعارة وإشارة وتلميح وتورية وتشبيه...إلخ والشعرية تتجسد مع كثرة غموض العلاقات بين الأشياء.

1 بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، ص19.

2 عبد العزيز إبراهيم :شعرية الحداثة، ص 21.

3 المرجع نفسه، ص 20.

حازم القرطاجن:

بالإضافة إلى الجرجاني" نجد أيضا قامة من قمم التراث النقدي العربي وهو"حازم القرطاجن" الذي خلف نصيبا معتبرا من الدراسات النقدية القديمة وأبرزها ما يتعلق بالشعرية فقد اهتم بهذا الحقل النقدي وأولى أهمية كبيرة وأقام عدة نظريات تؤسس له.

نجد القرطاجن من بين أهم الشعراء العرب الذين تنالوا مصطلح الشعرية،حيث اعتبرها،أنها حقيقة الشعر وجوهره وتقوم على التخييل [1] ويرى بأن التخييل هو المكون الحقيقي للشعر، وهو الأساس الذي تقوم عليه كل المعاني الشعرية وفي إطار ذلك يقول«إن التخييل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطية» [2]

كما يعتبر "القرطاجن" المحاكاة التشبيه المركب، والشعر لا يمكن أن يقوم بدونهما وهي قد تكون ظاهرة وقد تكون مخف تضمنة، إلا أنها العمود الأساسي الذي يرتكز عليه الشعر، فالمراد من الشعر هو التأثير في المتلقي بطريقة إيجابية ولا يكون ذلك إلا عن طريق التخيل الذي يؤدي إلى هذا الفعل، هذا الأخير الذي يمكن أن يكون حقيقيا كما يمكن أن يكون حقيقي إذن فالتخيل هو المحرك الأساسي في العملية الشعرية وهو طرف دور فعال وكبير من أجل تحقيق دوره في المتلقي فإن "حازم القرطاجن" يرى :بأن المعاني الشعرية التي تحقق هذا الدور تتمثل في المعاني الثواني التي تشكل المستوحى الفني في اللغة، إذ أن المعاني تنقسم إلى المعاني الأولى والمعاني الثواني» [3]

بمعنى أن كل من المعاني الأولى والمعاني الثواني هي التي تحقق المعاني الشعرية.

فالدور ا لذي يلعبه التخييل في العملية الشعرية لا يتحقق اتجاه المتلقي إلا عن طريق الصورة الفنية حيث يقول:"والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعلا من غير رؤية» [4]

1 عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، ص21.

2 المرجع نفسه ،ص 21.

3 المرجع نفسه، ص 21.

2 المرجع نفسه، ص22.

لقد بين"القرطاجن" بأن الشعرية هي حقيقة الشعر وجوهره وليست ذلك الكلام العادي أو نظما مهما كان تشكيله من الألفاظ، كما أن السر الحقيقي داخل الشعر الذي يكسيه بالجمالية والفنية ويجعله عملا إبداعيا وجذابا.

كما أن إقامة علم الشعر من أوليات التي اعتمد عليها"القرطاجن" وذلك لكونه ذا ثقافة فلسفية هائلة ذات أصول يونانية وحامل لتراث عربي ضخم، فأراد المزاوجة بين الثقافتين وذلك من أجل خلق نظريات وآراء جديدة دون الخروج عن القوانين التي تحكم الشعر.

كما نجد "القرطاجن" قد توجه إلى القول بأن الشاعر الحق هو الذي يكتب شعره انطلاقا مما حفظه وقرأه وفي ذلك إشارة منه إلى قضية التناص، أو نقل بعض المبادئ التي انطلق منها، وهنا نجده يدعو الشعراء الذين لا يحسنون استغلال الشعر والكلام الذي سبقهم إلى الإقلاع عن كتابة الشعر وعدم إرهاق أنفسهم في مجال هم لا ينتمون إليه ولا يستطيعون الاندماج فيه، ماداموا كذلك، فالتناص من منظور القرطاجن« قيمة إبداعية لا مناص منها فالشاعر الكبير هو من يحسن التعامل مع أفكاره وغيره وألفاظهم في حين الشاعر المحروم، أي الشاعر الذي ليس أهلا لحمل هذا اللقب هو من يسيء التعامل مع نصوص غيره» [1]

كما خلص "القرطاجن" في تأسيسه لعلم الشعر إلى أن الشعرية لا تقتصر على الإيقاع الخارجي الذي هو الوزن والقافية، بل تتعداه غلى إطار بلاغي اشمل وهو التخيل "لتمييز بين كلام مخيل غير موزون، لكنه جدير بتسمية الأقاويل الشعرية وهو تمهيد بسيط لشكل من أشكال شعرية النثر وكلام موزون خال ومحروما من صفة الشعرية» [2]

إذا فنجد هنا أن حازم القرطاجن قد تطرق إلى أهم العناصر التي اعتمدها في أعماله والتي أكد عليها من خلال: اعترافه بإمكانية اشتمال النثر على أوجه الشعرية، فهو يرى بأن النثر الذي يحدث غرابة ودهشة في نفسية المتلقي أو القارئ، فهو يحمل صفة الشعرية ولا يكون ذلك إلا عن طريق عنصرا التخيل والمحاكاة، فالشعرية عنده هي علم موضوعه الشعر، وتعني الأدبية موضوعها الأدب الفن ولقد استعمل"القرطاجن" مصطلح الشعرية في عدة مواقع للدلالة على التأليف والشعر والخطابة من جهة التمييز بين كمية الشعر والنثر وكمية النثر في الشعر.

1 عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص 241-242.

2 يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص 294.

وأيضا قد قام بالتعريج إلى قضية أخرى وهي اللفظ والمعنى فقد اشتغل عليها واهتم بها كثيرا، فهو يشدد على الربط بين المفهومين، وعدم الفصل بينهما، كما يركز على اللحمة التي يجب ان تجمع بين اللفظ والمعنى أو المادة والصورة.

«إن كل ما يقدمه "القرطاجن" بشأن أي مادة تكون له علاقة مباشرة بنظام وقوانين الشعرية، غلا ويربطه مباشرة بالسياقة الأدائية للمرسل باعتباره أن قيمة كل عمل إبداعي يتوقف حجمها منذ البداية على المرسل كي تكون الرسالة فنية ونوعية، ويكون المتلقي على استعداد لاستقبالها» [1]

فقد قام "القرطاجن" من هذا القول بالتطرق لقضية هامة ،من خلال تدويينه لها بالاستمرار في دراسات النقاد الغربيين في العصر الحديث.

ب– حديثا:

– كمال أبو ديب

نعتبر "كمال أبو ديب" من بين النقاد العرب الذين أقامو بتأسيس مفهوم مصطلح الشعرية فقد اعتمد على مفهومين نظريين مهمين وهما: العلائقية والكلية "فالشعرية خصيصة علائقية...تتحد بوصفها بنية كلية، ولا يتحدد على أساس ظاهرة مفردة تستنبط من الوزن أو القافية أو التركيب، وبالتالي فالتحديد هنا تحديد بنيوي متراشح ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة» [2]

فهو نجده يعترف بأن شعريته شعرية لسناية، لأنه يعتمد في ذلك على البنية اللغوية المكونة للنص لكنه لا يكتفي بما في تحديده للشعرية بل يتجاوزها إلى الواقع المحيط الذي ولدت فيه، وكل ما كان له تأثير في شكلها وهذا ما يجعلنا"أمام شعرية غير لغوية، على لرغم من أنها تعاني عبر لغة النص نفسه، غير أن كل البنيات التي تتعلق برؤيا العالم تعد زيادات نصية غير متعلقة بخصوصية النص اللغوي» [3].

ويرى "كمال أبو ديب" بأن الانزياح مفهوم نظري متعلق باللغة فقط، أما مفهوم الفجوة مسافة التوتر فهو مفهوم أشمل، إذ يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فالانزياح هو احد وظائف الفجوة مسافة التوتر

1 الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجن في تأصيل الخطاب الشعري)، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص91.

1 بشير تاوريريت :الشعرية والحداثة، ص91.

2 المرجع نفسه، ص 91،92.

التي تقع في نظره في أرقى مفاهيم الشعرية فهو يعلي كثيرا من وظيفتها ويجعلها أعلى وأشمل من كل المفاهيم الأخرى التي تشكل الشعرية.

إذن ف"أبو ديب" ينظر إلى الشعرية على أنها"وظيفة من وظائف ما يسميه(الفجوة أو مسافة التوتر، لأن لغة الشعر –دلائليا– لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وهذا التنظيم حين نشأ يخلق فجوة مسافة التوتر على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية»[1].

فالشعرية عنده هي حركة إستقطابية بمعنى أنها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة لا متجانسة، تفعل فيها عن طريق تنظيمها وترتيبها وتنسيقها حول أقطاب بشكل أدق حول قطبين يفصلهما بدورهما ما أسميه مسافة التوتر، وهكذا تكون الشعرية، التجسيد الأسمى لخلق ثنائيات الضدية وتنسيق العالم حولها تجربة ولغة ودلالة وصوتا وإيقاعا»[2].

من خلال هذا يتضح أن الشعرية عنده هي مزيج بين التجربة واللغة.

والجدير بالذكر أن مفهوم الفجوة مسافة التوتر التي جاء بها "أبو ديب" يشبه إلى حد كبير نظرتي "أفكاردي" و"أيزر" اللذان تطرقا إلى هذه القضية في نظرية القراءة والتلقي، غير أن "أبو ديب" اشتغل عليها داخل نطاق الشعرية، ولكننا نجده "لا يدرس علاقة الشعرية بالتلقي بل يكتفي بلمحة خاطفة عنها وربما يكون ذلك خالدا إلى الصلة الوثيقة بين نظريته ونظرية القراءة والتلقي والتي تظهر مدى المرجعية المصطلحية والمفهومية لنظريته»[3].

أي أن أبو ديب داخل نطاق شعريته نجده لا يركز على علاقة الشعرية بالتلقي بل يأخذ نظرة فقط.

ولقد عرج "أبو ديب" على أن النثر لا يمتلك خصيصة النثرية بشكل مطلق، وأنه طاقة قادرة على الفيض الشعرية حين يدخل في بنيته، وبين مكونات أخرى علاقات معينة تسمح بفيض شعريته وفي ربطه للشعرية

1 جابر عصفور: نظريات معاصرة ، ص 54.

2كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص286.

3 حسن ناظم: مفاهيم شعرية، ص 140.

بالفجوة مسافة التوتر يقول "أبو ديب" :فالشعرية هي قدرة عميقة قادرة على استبطان العالم.... وهي تزرع الإنسان إلى الخلق بعد الممكن»[1].

ووسيلة هذه الفجوة مسافة التوتر في نظره هي اللغة الشعرية التي تقوم عليها، ويقول في ذلك "إن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة مسافة التوتر بين اللغة والإبداع الفردي، بين اللغة والكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد»[2].

إذن فكمال أبو ديب قدم الكثير للدراسات الشعرية العربية في العصر الحديث، وذلك للثقافة الواسعة التي يشتمل عليها والتي بين التراث العربي القديم والثقافة الغربية الحديثة، كما أنه يعد من أبرز من دعى إلى استعمال مصطلح الشعرية بمعناه الشامل أي كعلم مستقل له قوانينه وقواعده.

أدونيس:

يعدّ أدونيس من بين النقاد الذي حاولوا أن يقدموا مفهوما كافيا للشعرية العربية منذ بروز جذورها الأولى، كما نجده وضع مجموعة من الأسس والقواعد التي يمكن أن نميز الشعر والنثر من خلالهما، وكانت مختلفة عن الأسس التقليدية كما أنه لم يمر على النقد مرور الكرام، كما كانت له عدة معالجات نقدية، وهو يعتبر أن النقد هو الإبداع في حد ذاته.

كما يبين لنا أدونيس ن خلال وضعه لمجموعة من الأسس والمكونات الدلالية واللغوية في محاولته لسبر أغوار الشعرية العربية يقول: " إن كتابة الشعر هي قراءة للعالم وأشيائه، وهذه القراءة، في بعض مستوياتها قراءة لأشياء مشحونة بالكلام والكلام مشحون بالأشياء، وسر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد كلام ولكي نقدر أن نسمي العالم وأشيائه أسماء جديدة أي نراها في ضوء جديد»[3].

بمعنى أن الشعرية يجب أن تبقى كلام غير مطابق لكلام آخر من أجل أن تستطيع أن تسمي أشياء بأسماء جديدة أي يمكن رأيتها في ضوء جديد.

1كمال أبو ديب: في الشعرية، ص143.

2 كمال أبو ديب: في الشعرية ، ص74.

3 أدونيس: الشعرية العربية، ص78.

كما حاول أيضا أن يضع مجموعة من القواعد والقوانين تحكم الشعرية العربية بحيث تصبح مختلفة ومتفردة نظيرتها الغربية، وكانت انطلاقته من خلال محاولته لاستكشاف الجذور الأولى للحداثة الشعرية العربية، والانطلاق من مورث عربي كبير، ولقد كان سبيله في ذلك هو القرآن الكريم حيث نجد أدونيس يرى أن الجذور العربية موجودة فيه، كما تطرق إلى المجاز في التأسيس لشعريته الذي يعد في نظره الأصل الذي يخرج الكلمات من حدودها الحقيقية.

إن الشعرية عند "أدونيس" لا تتحقق عن طريق التقيد والإتباع بل تتجسد بالإبداع والابتداع، فهي لا تتشكل من خلال الإتباع أثر خطى السابقين، وإنما من أجل الوصول إلى معارف وآليات لم يتم الوصول إليها اي اكتشاف ما هو جديد، واستقراء ما عجزوا الوصول إليه كما أنه يتطرق في كتبه حول الشعرية للبحث في ماهية هذا المصطلح أو موضوعه، وانما تتبع فقط للحركة الشعرية والابدالات النصية كما أنه يقدم مفهوما لها انطلاقا من:"جمالية التباين والاختلاف وخلق هذا المنطق الجمالي يختفي موقف فلسفي واجتماعي وسياسي»[1].

إذا فكل الاختلافات والتعديلات المتوفرة في معالجات أدونيس لقضايا الشعرية والاختلاف عنده يقوم على نبذ العادة والمحاكاة، وكذلك تبنيه مفهوم الجمال.

ونجد أن أدونيس" في إطار تأسيس لشعرية عربية، يدعو إلى انفتاح النص الشعري لأنه يرى بأن "محاولة نسيج القصيدة بالقواعد والمقاييس ما هو في الواقع إلا خرق لطبيعة أساسية من طبائع الشعر، ألا وهي التمنح والهروب ومن اعتقد أن الشعر يخضع في عمومه إلى مثل هذه القواعد والمقاييس فإن اعتقاده هذا هو جهل بخبايا العمل الإبداعي وطبائعه العصبية»[2].

بمعنى أنه يرى أن وضع القواعد والقوانين في نسيج أي قصيدة ما هو إلا تدخل أساسي في طبيعة الشعر، من اعتقد أنه يمكن أن يخضع الشعر إلى هذه القوانين والقواعد فهو لا علاقة له بالعمل الإبداعي وأن هذا الاعتقاد خاطئ.

– كما نجد قد ربط نظريته الشعرية بمفهومين قد ارتبط بشعريته وهما الفجائية والدهشة، أي أنه يمكن القول عن صيدة أنها شعرية غامضة بالضرورة يجب أن تكون تحتوي على هذان العنصران(المفاجئة، والدهشة)، إذ

1 بشير تاوريريت: الخلفية الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، ص436.
2 المرجع نفسه، ص415.

يعتبران أساسيان ومهمان في توفر الشعرية، فالفجائية تتبع أساس من الوظيفة الأساسية للشعر فمن مهمات الشعر أن يفتح دروب إلى ذلك العالم الخفي وراء العالم الظاهر حيث يتيح للإنسان التخلص من العوائق فيصبح الإنسان بموجب ذلك أشبه ما يكون بسائل روحي يتمدد في العالم، ومن هنا يصبح الشعر مفاجئا غريبا متمردا على قوالب المنطق والعقل، وهو أمر يؤهل القصيدة من الدخول إلى حرم الأسرار»[1].

بمعنى أن "أدونيس" قد أولى أهمية كبيرة لهذا المفهوم حيث يعد من أهم العناصر الأساسية التي تشكل الشعرية وما يحمله من دور فعال في تقييم العمل الإبداعي.

بالاضافة إلى كل هذه المعارف والأصول التي أسسها أدونيس واعتمد عليها من أجل الوصول إلى كمائن الشعرية العربية، وتقديم مفاهيم شاملة وواضحة ومفهومة نجد تأسيسه لحركية الزمن الشعري الذي يقوم على "نقد الثابت في التجربة الشعرية القديمة، لأن الزمن في هذه التجربة هو زمن قدري، وهو ليس بعدا داخليا في الأشياء يخلقها ويعينها، بل هو قدر خارجي يفسد الحياة ويهدم الكمال ويلتهم الأشياء إنه زمن رومنطقي[2].

بمعنى أن الزمن الشعري الذي قام أدونيس بتأسيسه من أجل الوصول إلى أعماق الشعرية فهو يقوم على نقد غير متغير في التجربة الشعرية. فهو زمن قدري بمعنى ليس ذا بعد داخلي بل خارجي.

إذن هذا ما كان بوسعنا اختصاره حول ماتطرقنا إليه من قوانين وأسس وملامح التي تطرقنا إليها، والتي أراد من خلالها "أدونيس التأسيس لشعرية عربية واكتشاف جذورها وأصولها الأولى، وما هي إلا خاصيات جمالية، كما أنه لا يمكن أن تقول عن نص شعري أنه شعري إن لم تتوفر فيه هذه العناصر ولم يكن مشتملا عليها فإن "أدونيس" قد دفع بالشعرية العربية إلى الأمام بخطوة، وفتح المجال للذين أتوا من بعده.

1 بشير تاوربريت: الخلفية الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ، ص418.

2 المرجع السابق، ص451.

المبحث الثاني: السرد

ثانيا: في مفهوم السرد

لغة:

ورد مفهوم السرد في المعجم اللغوي للسان العرب لابن منظور بأنه: متابعة الحديث.

وأن السرد في اللغة تقدم شيء إلى شي يأتي به متسقا بعضه في أثر بعض.

والسرد: التتابع بمعنى سرد فلان الصوم ،إذا والاه وتابعه أي كان يسرد الصوم سردا [1].

سرد الحديث ونحوه: يسرده سردا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه ويسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه وسرد القرآن: أي قراءته في حدر.

والسرد هو الحلق والزرد ومنه قيل لصاحبها وصانعها سردا وزردا[2].

كما ورد في معجم الوسيط أيضا بالمعنى المذكور سابقا، سرد الشيء بمعنى تابعه و ولاه ويقال سرد الصوم وسرد الحديث، أي أتى به ووالاه إذا كان جيد السياق، وسرد سردا: أي صار يسرد صومه وسرد الشيء تابعه[3].

كما ورد في القاموس المحيط للفيروز الأبادي، الخرز في الأديم كالسراد ونسج الدرع واسم جامع المذروع وسائر الخلق.

والسرد : "جودة سياق الحديث."[4]

ولعلّ من أهم هذه المصطلحات في الحقل السردي نجد " السردية" marratolvgy أو السرديات فليس بالإمكان أن نغض الطرف عن مثل هذه المصطلحات، التي تعدّ الأصل الأول للسرد في العصر الحديث فالسرديات تعتبر اختصاصا جزئيا يهتم به " سرد الخطاب سردي" وهي تندرج تحت علم كلي.

---

[1] ابن منظور:لسان العرب،ضبطه، واعتنى به خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث للنشر والتوزيع، ط1، د.ت.

[2] سعيد يقطين:الكلام والخبر،مقدمة السرد العربي،المركز الثقافي العربي،بيروت الدار البيضاء، طبعة الأولى،1997 ، ص171.

[3] مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، د س، ص 426.

[4] فيروز أبادي: القاموس المحيط، مكتبة النور، دمشق، ح 1، د س ، ص 316.

وعلى الرغم من أن مصطلح السردية استخدم حديثا فقط إلا أنه« ليس وليدا جديد بين ضروب الآداب الغربية لأن أصوله القديمة تعود إلى زمن أفلاطون وأرسطو، وغيرهم...»[1].

فقد نجد مصطلح " السرد" في بعض الأحيان مكان السردية وذلك لأن السردية لم تتحول إلى علم بالمعنى الصحيح بسبب الاختلاف في تحديد طبيعة النص السردي من جهة وتعدد نظريات تحليل السرد من جهة أخرى فهناك نظريات سردية متعددة في الموضوع والمنهج ولكن التيارين الرئيسيين المعاصرين المتنافسين في السردية هما: الشعرية السردية والسينمائية السردية»[2] اللتان خاضتا منافسة كبيرة بينهم فأثبت وجودها من خلال الأعمال التي جاءت بها كل وحدة منهم.

2- في ماهية السرد

اصطلاحا:

أما مفهوم السرد في الاصطلاح فهو: يهتم بالبناء الفني للرواية أو الحكاية ، حيث ينظم مادته الحكائية وفق ما هو موجود، من خلال تنسيق وتسلسل وترابط الوقائع أو الأحداث،بطريقة منظمة لما يزيد عنه بإدخال الطابع الجمالي الذي يعطي له رؤية جميلة.

وعليه فالسرد هو" الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض متعلق بالقصة ذاتها"[3]

[1] نقلة حسين أحمد العزي، التقنيات السرد وآلية تشكيله الفني، (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي أنور عبد العزيز)،دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011،1431هـ، ص 15.

[2] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص 30 ، 31 ، 32.

[3] حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، دار البيضاء، ط3، 2000م،ص45

وأيضا نجد في مفهوم آخر بأن السرد هو طريقة الراوي أو القاص ، في تقديم الرواية أو الحدث للمتلقي الذي يستقبل كل شيء، فالراوي لا يستغل مبدأ المتعة في نفس المتلقي أو المروي له، فيعتمد على كيفية العرض.

كما نجد السرد عند " صالح إبراهيم" هو طريقة الرواي في الحكي ،أي في تقديم الحكاية التي هي عبارة عن سلسلة من الأحداث، التي تعدّ المادة الأساسية التي تقوم عليها السردية ،فالسرد إذن هو طريقة التشكيل للمادة الأولية وتحدد طبيعته "تبعا لطبيعة السارد، (الراوي) بغض النظر عن السردية (القصة ، المرسلة) وعن المسرود له(المتلقي، المروي له)"[1].

ونعني أيضا بالسرد هو" المصطلح العام الذي يشمل على قص حدث أو أحداث ،أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال " [2].

كما يعرف سعيد يقطين السرد بأنه :" نقلا للفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور ، وجعله قابلا للتداول سواء كان هذا الفعل واقعيا أم تخيليا ، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة"[3].

من خلال هذه التعريفات المقدمة، نستنج أن السرد ما هو إلا فعل يقوم به الراوي المنتج للقصة، وقد يكون حقيقي أو من نسج الخيال، كما أنه يشتمل على مختلف ومجمل الظروف الحكائية أو الزمانية الواقعية والخيالية.

[1] صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في رواية عبد الرحمن منيف،المركز الثقافي العربي ،المغرب،ط1، 2003م،ص124.

[2] حسين أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني،ص15

[3] سعيد يقطين :الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ص145 ،146

ثانيا: السرد العربي

أ– قديما

لا يختلف اثنان في أن الشعر العربي ظل ديوان العرب" دون منازع لأمد طويل، على الرغم من وجود فنون وأجناس أخرى تختلف عنه، فقد كان الشعر مكانة خاصة في نفوس العرب وفي مشاعرهم واختلاجاتهم، وكان الناطق الرسمي بلباس العرب، ودستور الأمة العربية أيضا.

لكن بعد مجيء الإسلام وتشكل الدولة العربية الإسلامية ،وما جاءت به من أفكار ومعتقدات كانت السبب وراء التغيير والتجديد والتطوير، الذي حدث كان لزاما أن يظهر في جديد ينافس الشعر على مكانته وذلك ما حدث عندما ظهر النثر الفني [الكتابة] وبدأ يحتل المكانة الأساسية المنافسة، بل إننا سنعاين من ينتصر له ويصغه في مكانة أسمى من الشعر[1].

ويجمع الدارسون والنقاد والأدباء أن المدون الأمثل لأمجاد الحضارة العربية الإسلامية هي: الدولة العباسية نظرا للتطور الرهيب الذي وصلت إليه، وذلك يرجع لتجمع الأمم والشعوب فيها بكثرة وتعدد الأحداث التي فيها، وما عصف بها من تيارات فكرية وخاصة في دورها الأول وقد انقسم النثر في الفترة إلى قسمين رئيسيين هما:

1– الخطابة:

عرف هذا النوع ازدهارا قبل الإسلام وبلغ أشده في العصر الأموي، ولكنه أخد بالتراجع في العهد العباسي، والسبب في ذلك يرجع إلى عدم وجود الدواعي لهذا الفن النثري، والتي من أهمها روح العصبية والحزبية لذلك، حيث استقر الحكم عند العباسيين، وقمعت سلطة سيفهم سلطة لسانهم، فأخذ الخطباء يبحثون عن

[1] سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص 129.

بديل لها، فاتجهوا نحو الثقافة والكتابة وكذلك الإبداع، وحلت محل الرسائل الإدارية والمناظرات العلمية والأدبية ولم تبقى إلى في المنابر والحلقات الدينية والوعظية ،ومن بين أهم من حاول أن يشيد بالنثر نجد« أبو عثمان الجاحظ » في كتابه « البيان والتبيين» الذي أورد فيه نصوص كثيرة وعديدة تعدّ من روائع الأدب المنثور ومن ذلك« أشهر خطب التي عرفت بروعة بيانها وبعض أحاديث الأعراب، ومحاورات بعض البلغاء وأوائل الكتاب والمنظرين»[1] ولولا الجهد المبكر لكان أروع النصوص المنثورة في الأدب العربي هو الضياع.

2- الكتابة الأدبية:

وقد ضمّ هذا النوع الأدبي نثرا علميا ،فنيا انطوى الأول على صنفين هما: النثر العلمي المعض والنثر العلمي المتأدب وهزع الثاني إلى الوسائل، التوقعات، النثر القصصي.....الخ.

ومن بين الذين أعطوا أولية وأهمية للنثر دون الشعر نجد " الكلاعي" بحيث نجده من ابرز الذين يفضلون المنثور على المنظوم، ويرى بأن البيان هو روح الكلام وقد قسم الكلام إلى عدة أقسام نذكر منها:

الرسالة: وجعلها تختلف باختلاف الأزمنة حسب الزمن ،وقسمتها هي الأخرى إلى سبعة أبواب لا داعي لذكرها وإذا كانت الإشارات الأولى للرسائل تعتمد على إيصال خبر ما بعينه فإن تطور الرسائل قد أدى إلى اعتماد شكل ما للرسالة يختلف باختلاف المضمون ،وعلى العموم نجد أن الرسائل اعتمدت السرد الإخباري بين الأصدقاء، أسرد الأخبار الدولة، ثم تطورت خاصة بين الأصدقاء والأدباء[2] فأصبح السرد بين الجميع.

[1] عبد القادر بن سالم: السرد وامتداد الحكاية[قراءة في نصوص ، جزائرية وعربية معاصرة] منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009 ص 13.

[2] سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص 149.

التوقيع: « الذي يكون على الرقاع، وهذا النوع كما يقول: " عدلوا فيه عن التطويل والتكرار إلى الإيجاز والاختصار»[1] فهنا يجب الإيجاز لا التطويل.

الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة: وهي تأتي على طريقتين: ما روي بأثناء الخطب والرسائل وما يأتي من جواب مرتجلا للسائل، فتكون واضحة لا يخلوها غموض.

الموري: وسمي كذلك لأنه باطنه على غيره ظاهره، وهذا النوع يكون في المنشور والمنظوم ويسميه ابن وهب التعمية.

الأخبار: يعدّ من الجناس الأدبية إلكترونية التي أسست للقص " فن الخبر" الذي لا يلقى مثله مثل غيره الكثير من الاهتمام، ومن أهم من اهتم بهذا الفن نجد: " أحمد بن يوسف المصري" التي تعد أخباره تأكيدا بأن الأدب ظاهرة حضارية وفنية ووسيلة جمالية للتعبير عن القضايا الحياة ومواقفها المختلفة.

هذه إذا بعض الأشكال النثر الأدبي الذي تميز برقة الألفاظ وعذوبتها، وتغنيه بالصور الجمالية والقدرة الفائضة على مخاطبة المشاعر والأحاسيس ومداعبتها فكان من أهم مظاهر النثر القصصي، هذا الأخير وبمفهومه الضيق- الذي سيتوجب عدم شمولية القصة على كل العناصر الفنية التي حددها النقاد- رأينا بأنه ممتد من عصور كثيرة، حيث خلفه العصر الجاهلي وصدر الإسلام، وهذبه وأحس بنائه العصر العباسي، وهذا ما جعل " كارادي"فو" يقول:« لم يسبق الأدب العربي أي أدب آخر في نوع الأقاصيص»[2]، فالأولوية كانت للأدب وتطوراته الجليلة.

كل هذا يجعلنا نقر بوجود تراث قصصي عربي ضخم وفخم، وعلى الرغم من أنه لا يرقى في بعض الحالات إلى مستوى القصة بالمعنى الذي هو عليه الآن، إلا انه قصص في كل الأحوال ويشتمل على معظم

[1] سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص 149.

[2] سليمان موسى: الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1960، ص43.

عناصر القصة وهناك من يرى بأنه أقدم أشكال التعبير الفني العربي على الإطلاق وليس الشعر مثل" عز الدين إسماعيل"، إلا أنه كان شفهيا فغلبت القصة الشفاهية التي اعتمدت السرد الشفهي إطار لها فكانت ترفيهية ثارة وشاهدا على مغامرات العربي وكفاحه ثارة أخرى، وهذان سببان الباعثان على الحكي هما اللذان لازما عن السرد بكل أشكاله على مدى هذه العصور.

ب– حديثا

في الرّبع الأخير من القرن العشرين انتشرت الدراسات السردية للرواية، حتى صارت تعتبر أهم الأجناس الأدبية السردية واستطاعت هذه الدراسات أن تضع لها، وتفرض وحدها في الأدب العربي المعاصر، ويرجع الفضل في ذلك إلى كون هذه الدراسات العربية، حملت على عاتقها مسؤولية ترجمة النقد الشكلاني الروسي والأوروبي والنقد البنيوي الفرنسي الأمريكي، ومن أهم هؤلاء الدارسين الذين كان لهم شرف هذه البحوث والترجمات نذكر منهم:

– يمنى العبد، صلاح فضل، حميد لحميداني، عبد المالك مرتاض، سعيد يقطين وغيرهم...الخ، فقد كانت أغلب الدراسات التي قدموها متأثرة بالنقد الشكلاني والبنيوي إلى حدّ كبير وخصوصا بأعمال: تودوروف– بروب وغريماس وتوماشفسكي.

« اعتمدت موضوعا من شخص الدينية وشعبية والأسطورة التي يخفي كل منها سرد قصة ما»[1].

وهذه المرونة الدالة التي تمثلها ظلال سرد للتسلل إلى داخل الفنون غير اللغوية، لا تعدّ شيئا مقارنة بها للسرد في مختلف فنون القول، فالملاحم تسرد شعرا والشعر التمثيلي وسرد الوقائع ،وخلقت الرواية لتجسيد فكرة السرد التي يمكن أن تكون خفية أو علمية على الظهور في الفنون القولية الأخرى.

[1] صلاح صالح: سرد الآخر[الادب والآخر عبر اللغة السردية] المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 7.

الرغم من هذا إلا أن الأرض العربية لم يتهيأ لها أن تنتج نظرية خاصة بها، في تحليل السرد، ولم يصف الدارسون العرب الذين يكتبون باللغة العربية إلى هذه النظريات العالمية شيئا جديدا، فالدكتور " صلاح فضل" يرى بأن البنية العربية«بالغة الفقر على مستوى التنظير والتنظيم في مجال السرديات»[1].

رغم أن الإنتاج السردي العربي غزير بما يكفي لذلك، فنقدنا العربي الحديث اكتفى بنقل النظريات الروسية والفرنسية والأمريكية، خاصة في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، والقيام بشرحها ومحاولة تطبيقها على السرد العربي بل وحتى على التراث العربي في بعض الأحيان.

يرى بعض الدارسين والباحثين بأن هذه الدراسات والاقتباسات، تقدم أي شيء ولا أية إضافة للنص السردي لعربي وأن أصحابها فشلوا في تحقيق المعنى في النص، بالإضافة إلى « إفسادهم المصطلحات التي يستخدمونها في بيئة وإطار معرفي غير الذي ولدت فيه».[2]

لا يتوقف أنصار هذا الفريق عند هذا الحد في تعليقهم على حال الدراسات السردية الحديثة ،في الوطن العربي حيث يذهبون إلى القول بأن « النقاد العرب بتتلمذهم على النظريات الغربية قد شغلوا أنفسهم بقضايا لاتهم المثقف العربي ولا يقبلها دوقه»[3].

وفي هذه الحا ن الأدب يفقد وظيفته الرئيسية التي هي تعبير عن قضايا المجتمع ،وعن آلام وآمال الطبقات البسيطة سبب الجري وراء الشكل والمبنى وإغفال المعنى، ولكن هذا لا يجعلنا نتقاضى على حقيقة جلية وواضحة وهي أن الدراسات الغربية قدمت أدوات تحليلية كثيرة للسرد ،تعدّ بمثابة الاكتشافات التي لا يمكن الأعراض عنها أو تجاهلها،ومنه فعلى الناقد العربي الإفادة من المناهج الغربية ،لا لأن يتتلمذ عليها فقد أثمرت

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، دط ، 1992، ص 275.
[2] عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي ، ص 123.
[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المحذبة (من البنيوية إلى تفكيك)، عالم المعرفة، الكويت، 1988،ص 16.

المحاولات التي اتبعت هذا الطريق بعض النتائج المهمة « مثل محاولة المزج بين الاتجاه المضمون الاشتراكي والتركيبي البنيوي ومثل محاولة الإفادة من المناهج الخطابية في تحليل النصوص مع الاستعانة بالتراث البلاغي والنحوي والعربي"3.

السرد الغربي: [عند الغرب]

إن خاصية السرد لا يمكن البتة استشعارها عندما نرى في السرد تجسيما لعلاقة صحيحة لحدث استثنائي جرى ونسعى إلى نقله، إن السرد ليس علاقة الحدث وإنما الحدث ذاته ومقاربة ذلك الحدث والمكان الذي أريد فيه الحدث أن يقع، إنه حدث منتظر وقوعه فعن طريق قوة آسرة يمكن للسرد أيضا أن يكون له أمل في التحقق[1].

وهنا تتجلى صلة حساسة جدا هي دون شك نوع من الغرابة ولكنها هي القانون الحقي للسرد، إن السرد هو حركة باتجاه نقطة منها فقط، يكون للسرد جاذبيته إلى درجة أنه لا يمكن له أن "يبدأ" قبل أن يكون قد بلغها، ولكن من ناحية أخرى السرد وحركته اللامتوقعة هما وحدهما اللذان يوفران الفضاء حيث تستحيل النقطة إلى نقطة حقيقة وقوية وجذابة.

- الموروث الشكلاني [عند توماشفيسكي]:

بالرغم من أن الجدل قائم حول ما تضمنه مصنف موروفولوجيا الحكاية من مقترحات، احتل صدارة المشهد النظري، فقد يكون من غير الدقة أن ننسب إلى "بروب" وحده أبوّة علم القصص المعاصر، لهذا السبب ينبغي كشف الخطوط الكبرى لمقال "القرصنة" عن نظرية الأدب والذي نشره توماشفسكي في لينيغراد.

« فالثيمة حسب توماشفسكي: تكتب كل سرد ذي معنى "ثيمة" عاملة أي غرض ويحتوي كل قسم منه أغراضا فرعية محلية تحدد معنى هذه الحلقة من الأحداث، ويلح توماشفسكي على العلاقة بين اختيار "الثيمة"

[1] جون ميشيل آ.م، ترجمة أحمد الودرني، السرد، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، كانون الثاني/ يناير 2015، ص21.

والاستعداد الممكن وجوده لدى القارئ، وهنا نجد فكرة حوارية من الأهمية بمكان: إن صورة المثيلات لدى القارئ السامع تتدخل بقوة في مسار إنتاج الخطاب القصصي. كما لا يكفي بالإضافة إلى ذلك أن نختار "ثيمة" هامة حتى يصرف القارئ – السامع اهتمامه إلى السرد الموجه إليه، ينبغي أيضا إثارة انتباهه ودعم عنايته لذلك يلح توماشفسكي على ضرورة توليد شعور من قبيل عاطفة السخط أو التعاطف.....»[1].

وعليه يجب استعمال الشعور بتوظيف العاطفة.

– فلاديمر بروب:

فالسرد كما عرفته المعاجم الغربية هو عبارة عن عرض مكتوب لحدث أو مجموعة من أحداث ،حيث نجد "جيرالد برنس" في قاموسه "السرديات" يذهب إلى أن السرد « هو ذلك الحديث أو الإخبار كمنتج وعملية وهدف وفعل وعملية بنائية المتعلق بحدث حقيقي أو خيلي يقوم بتوصيله واحد أو اثنين أو عدد من المروى لهم»[2].

فنجد "تودوروف" هو أول من ابتكر هذا المصطلح عام 1959م، بعد أن شكله من كلمة [narrowve-logy] أي سرد وعلم ليحصل على مصطلح [marratology] علم السرد، إلا أن موضوع السرد يعتبر من أهم إنجازات البحث في العلوم الإنسانية، والجل الذي أعطى دفعة قوية لعلم السرد هو الروسي "فلاديمير بروب" الذي يعتبر من أهم منظري الأدب خاصة في مجال الحكاية الشعبية، وقد اهتم بالحكاية الشعبية، وكذا اهتم بالقصيدة الغنائية والقصيدة الملحمية، وهو صاحب كتاب "مرفولوجية الحكاية الشعبية" فنجده يدرس الحكاية الشعبية دراسة نحوية ولسانية، فيركز على ماهو أساسي [الأستاذ الفعلي والشخوصي] ويستغني عن المكملات، ويلاحظ "بروب" أن الذي يتبذل في الحكايات هو أسماء الشخصيات لكن الثابت هو أفعالهم لذلك ينبغي:

[1] جون ميشيل آدم: السرد، ترجمة أحمد الوردني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، الطبعة الأولى، كانون الثاني، يناير 2015، ص38.
[2] جيرالد برنس: علم السرد [الشكل والوظيفة في السرد]، ص198.

– عزل الوظائف الثابتة والمستمرة في الحكاية التي تحيلنا على وظائف الشخصيات مهما تكن هذه الشخصيات ومهما تكن طريقة إنجازها لهذه الوظائف.

– الاستغناء عن الجوانب المتغيرة المساعدة مثل: أسماء الشخصيات ونعوتها وأوصافها ومصطلح السرد يستخدمه الناقد ليشير إلى البناء الأساسي في الأثر الأدبي الذي يعتمد عليه الكاتب أو المبدع في وصف وتصوير العالم وبهذا يرجع السرد إلى معناه القديم أي النسيج .

وعليه فإن السرد هو « فعل وعملية إنتاج النص السردي »[1]، فقد تطور هذا المصطلح مع علم السرد القائم على شكلانية الروسية والبنيوية ليصبح « عبارة عن رواية للأحداث بدلا من مناقشة تمثيلها »[2].

أي أن السرد كمصطلح أدبي فني هو الحكي أو القص المباشر من طرف الكاتب أو الشخصية في الإنتاج الفني بمعنى أنه يقوم بتصوير الأحداث والأزمات وكذلك رواية الأخبار.

وعليه فإن "بروب" سعى من خلال كتابه إلى الكشف عن خاصية الخرافة [جاء به واعتبره جنسا أدبيا] فبحث في الأشكال والقوانين، وذلك بعمله على عزل العناصر الدائمة والثابتة، كما حدد الوظائف داخل الحكاية مع إحدى وثلاثين وظيفة قابلة للنقصان والزيادة باختلاف الحكايات.

كخلاصة استنتاج لما وصل إليه " بروب" في هذه الدراسة أن كل " تصنيف لا بد أن يقوم أساسا على تحديد الخصائص الحقيقية الشكلية ويستند إلى قواعد علمية حتى يتسنى الوصول إلى تميزي وتمثلي وأن هذا التصنيف يبدأ بالبحث عن العنصر الدائم والثابت "[3].

[1] ولاص مارتن: نظرية السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى لثقافة 1988، ص248.

[2] جيرالد برنس: علم السرد [والشكل والوظيفة في السرد]، ص198.

[3] عمر بوفاس: ملامح السرد في النص الشعري القديم من خلال المفضليات، رسالة ماجستير مقدمة بجامعة منثوري، قسنطينة، 2007، 2008م ،ص 29،30.

عند غريماس:

اختلف توجه غريماس عن توجه " بروب" حيث ركز " غريماس" في السرد على « عملية إنتاج المعنى انطلاقا من مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها »[1].

يرى أن نظرية حول السرد يبرز التحليل السردي، وتمنعه شرعية باعتباره مجالا لأبحاث المكتفية ذاتيا متوجهة نظر المنهجية فيحيل إلى العملية السردية في مرتبة حسابية نظام حسابي "وكذلك يقول :تقوم السردية على مجموعة من الملفوضات المتتابعة والموظفة المستندات فيها _ لتشاكل ألسانيا_ جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع يشير إليه "غريماس"، من أنه يكتسي طابعا حسابيا يومئ بوجود عمليات دلالية كامنة، في المستوى العميق بصرف النظر عن مادة التعبير أو المظهر الخارجي الذي يتشكل فيه السرد"[2]

النموذج العاملي : طرح "غريماس" هذا التطور الذي عمل على تجاوز ثغرات نموذج "بروب" الوظائفي فعمل على اختزال الوظائف التي حددها "بروب" ، من إحدى وثلاثين وظيفة إلى ستة عوامل وينظر إلى هذا النموذج وفق ثلاثة أزواج عاملية :

أ_المرسل _المرسل إليه (محور التواصل).

ب_الذات_ الموضوع (محور الرغبة).

ج_المساعد العميق.

[1] سعيد بنكراد: مدخل إلى السيمائية السردية، منشورات الاختلاف، ص 27،28.

[2] محمد الناصر العجمي:في الخطاب السردي نظرية غريماس،الدار العربية لكتاب،تونس،1991،ص 35 ،36

المبحث الثالث: شعرية السرد

ترجع بدايات هذا المصطلح إلى إسهامات وإنجازات الشكلانيين الروس وكذلك الامريكيين والإنجليز من أمثال:"ليبوك" و"فورستر" و"أدوين موير"...إلخ.

ثم جاءت بعدها الشعرية الفرنسية مع"جورج بلن" و"ميشال ريمون" وخصوصا مع العالم"تودوروف" الذي اعتمد هو الآخر على الشكلانية الروسية ثم يأتي بعده"جيرار جنيت" و"ميخائيل باختين" اللذان كانا لهما الفضل الكبير في شكل الشعرية الفرنسية، إلا أن شعرية السرد" تنتمي في الغالب إلى الفيلسوف"تودوروف" الذي أسسها انطلاقا من الألسنة البنيوية وكان ذلك في كتاب"الأدب والدلالة" عام 1967، ثم أخذت تتطور وتتسع وتتفرق لتعم معظم الدراسات الموجودة منها النثرية.

لم يكن لهذا الاتجاه أدنى صاغية في الوطن العربي إلا في الوقت القريب فقط وذلك لأن "الذاكرة النقدية" العربية التي غالبا ما ترسم الشعر والنثر خطيين متوازين لا يلتقيان، قد أسهمت في تشويش عملية تلقي هذا الاتجاه (شعرية النثر)، الذي انعكس مصطلحه بالغموض على مفهوم الشعرية بحد ذاته[1].

إن العرب بإبعادهم للشعر والنثر عن بعضهم وجعلهم خطين متوازين قد أدو بذلك إلى تشويش وإحداث خلل في التقائهم ما يعرف بشعرية السرد فجاءت من خلالها مصطلحات غامضة وغير مفهومة انعكست على مفهوم الشعرية.

إن المقصود بشعرية اللغة السردية هو فقط دراسة واستنباط أين يكن تقاطع الشعر مع النثر على سطح اللغة، فشعرية النثر هي"ما يمكن أن يشاع في لغة النص النثري من وهج شعري"[2].

[1] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص113.

[2] المرجع نفسه، ص113.

وقد رأينا سابقا أن "كمال أبو ديب" خصص مبحثا في كتابه"في الشعرية" للشعرية والنثر، حيث يرى فيه بأنه يمكن وصف"قصيدة النثر بالشعرية، وذلك ضمن نظريته المشهورة والمعروفة(الفجوة مسافة التوتر) كما نجد هناك مؤلفا آخر للناقد السعودي"محمد العباس" الذي يندرج عنوانه تحت" ضد الذاكر" شعرية قصيدة النثر".

كما نجد أيضا"الطاهر روابنية" في دراسته المشهورة (تضافر الشعري والأساطير) يتحدث عن إمكانية التطرق إلى شعرية الخطاب الروائي"العناء السفلي" "المحمد الشركي" « وهنا فإننا سنكون أكثر تعميق وأكثر تخصيصا فالحضور الشعري في الخطاب السردي"لا يقتصر على المستوى اللغوي، بل يتجاوزه إلى سائر المستويات التي تشكل مكونات الخطاب السردي، فتصبح البنية السردية كلها مبللة بماء الشعر خاضعة لمستوياته وتحولاته، ولكن من غير استئصال النواة السردية للعمل الإبداعي»[1]، وعليه سنحط القوانين والقواعد التي تحكم استقلالية العمل الأدبي ويحدث تزاوجا بين الأنواع الأدبية بمختلف أنوعها، مما يفسح المجال لظهور كتابات أدبية جديدة تؤمن بالمشاركة والتطور والانفتاح والتوسع.

(شعرية السرد) نولة طبقت في الرواية بالدرجة الأولى لأنها اعتبرت الفضاء الواسع الذي باستطاعته أن يضم عدة أجناس ويجعلها تتأقلم فيما بينها وتتماشى مع بعضها، ويكمل كل منها الآخر، فنجد مثلا الباحث المغربي"جمال بوطيب" تعالق الشعر بالسرد في رواية"مخلوقات الأشواق الطائرة" لـ"إدوارد الخراط" وتحدث عن إمكانية وجود رواية شعرية أو شعر روائي، ويقصد بشعرية السرد هنا شعرنة الروائي للسرد وذلك انطلاقا من مميزات اللغة الشعرية، وتضم هده الشعرية في طياتها محاور شتى وهي[شعرية العنوان، شعرية الوصف، شعرية اللغة، شعرية المحكي] كل هذه المحاور تخرق وظائفها السردية المعهودة مجتمعة في لغة إبداعية"شاعرية" تتجاوز النقل البلاغي إلى الإيحاء والتصوير والإبداع والخلق .

[1] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص128.

كما يرى الدكتور"سامي سويدان" في رواية"الوجوه البيضاء" لإلياس الخوري بأنه نص يحاول فن القول وجمال التعبير وهي عبارة عن نص شعري بقدر ما هوي نص قصصي، وليس هذا فحسب بل أن حتى شعريته متضمنة قصة بالذات وتظهر هذه التداعيات الشعرية داخل النص السردي من خلال:

- ديوان السرد ورجوعه إلى مواقع قد تخطاها التعبير.

- تعدد الرواية وتداخلهم بشكل تركيبي متميز.

- انكسار السرد وانتقاله دون حلقة وسيطة، من المشهد إلى الخبر، ومن الحوار إلى السرد الخبري.

كما نجد أن "نبيل سليمان' قد اختزل حديث الشعرية الروائية إلى المجموعة من الملامح وهي: تهديد بنية اللغة المنكسرة، تحطيم الزمن المستقيم، فك العقدة التقليدية...إلخ.

وأيضا نجده يفصل أكثر بذكر تلك المقومات التي تقوم عليها شعرية الخطاب السردي وهي كالنحو التالي:

- الإكثار من المشاهد الوصفية، هيمنة السرد بضمير المتكلم.

- تصوير الشخصيات بإيحاءات اللغة إعجازية، صعوبة الإحالة إلى مرجعية خارجية محددة، اختفاؤها بلغة الشعر المنثور.

فبفضل هذه المقومات يمكن للشعرية أن تتقاطع مع السردية تحت نطاق جنس أدبي واحد يشكلان ثنائيا يمكن الفصل بينهما من أجل تحقيقه للجمالية المرجوة من الأدب[1].

[1] يوسف وغليسي :الشعريات والسرديات، ص31 34 .
[2] المرجع نفسه، ص 136
[3] المرجع نفسه، ص123

بمعنى أن تلك المقومات هي التي تجعل كل من الشعرية والسردية في تقاطع يمكن الفصل بينهما.

كما أود أن أذكر بعض المؤلفين أو الكتاب الذين استعملوا مصطلح"شعرية السرد" في دراساتهم النقدية منهم: سامي سويدان في كتابه: في دلالية القصص وشعرية السرد" الذي يقدم فيه :"قراءة سيميائية في السرد القصصي العربي القديم (ابن المقفع) والحديث(غسان كنغاني) و(مارون عبود)" [2] كما نجد كتاب حسن نجمي"المعنون" ب"شعرية الفضاء السردي"، الذي نستطيع القول عنه بأنه « دراسة تطبيقية موازية نسبيا لنظرية "باشلار" في"شعرية الفضاء" ويتمحور حول مظاهر الاستنمال الفضائي في التجربة الروائية "لسخر خليفة" وعلى احتفائه الرائد بمفهوم الفضاء ». [3]

كما نجد أيضا كتاب"شعرية السرد للدكتور" عمر عبد الواحد الذي يحلل فيه مقامات الحريري، إضافة إلى كتاب "شعرية الخطاب السردي" لـ "محمد عزام" ، وكتاب شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة"للدكتور"أحمد حبر شعت"، وأخيرا كتاب"شعرية النصوص(مقاربات جمالية) لصاحبه: الدكتور "محمد خضر وغيرهم كثير.

لم تكن الساحة النقدية الجزائرية بمنأى عن هذا الاستعمال إن صح التعبير، فهي لم تكن الوحيدة، فقد كان مصطلح"شعرية السرد" عنوانا شاسعا في مختلف الدراسات النقدية وخصوصا الأكاديمية لأن هذا العنوان قد عرف من طرف مختلف النقاد والأدباء العرب خاصة الجزائريين ونذكر منهم:"عبد المالك مرتاض" الذي تحدث عن شعرية النثر في الجزائر في كتابه"الأدب الجزائري القديم"، وهو عبارة عن"قراءة في بعض الخطب والرسائل الجزائرية القديمة"[1].

[1] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص 123.

كما نجد أيضا الدكتور"عبد القادر فيدوح" في كتابه"شعرية القص" والذي يعد "مجموعة من المقالات المتفرقة حول القصة الجزائرية المعاصرة، تسعى إلى قراءة القص الجزائري قراءة سيميائية"[1].

إضافة إلى عدد من الأكاديميين لا يعد ولا يحصى من اشتغل على موضوع"شعرية السر" حيث نجده قد انتشر بين النقاد والأدباء وهو الشيء بذاته الذي أريده أن استكشفه هذا العمل البسيط الذي كلفت بإنجازه، فلقد حملت على عاتقي مسؤولية البحث فيه وإنجاز مواطن الشعرية فيه أو نقول بالأحرى نقل مكامن الجمال في البنية السردية لرواية ندبة الهلالي لعبد الرزاق بوكبة وذلك من أجل معرفة كيفية تسلل الأساليب الشعرية بمختلف أنواعها إلى البناء السردي لتجعل منه أيضا نصا على رغبة الشعر. ويكون بعيدا كل البعد عن الاستقلالية والذاتية الفردية، وقد أردت أن أخص البنية السردية بالتطبيق وذلك لأنها تمثل الجزء الأكبر من كل نص قصصي أو روائي فهي تشتمل على معظم أوجه الشعرية الموجودة في داخله.

فنجد مكونات البناء السردي (مكان، زمان، شخصيات) هي في الأخير ذات كيان لغوي لأن مادتها الأولية والأولى هي اللغة.

[1] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص135.

الفصل الثاني: شعرية البينة السردية في رواية "ندبة الهلالي"

المبحث الأول: ملخص الرواية

المبحث الثاني: شعرية الفضاء الزماني والمكاني

المبحث الثالث: شعرية الراوي والشخصيات

المبحث الأول: ملخص الرواية

ملخص الرواية: "ندبة الهلالي"

افتتح "عبد الرزاق بوكبة" روايته هذه بفاتحة كانت على الشكل التالي: وذلك بطرح سؤال: من قال للشمعة: أح؟.

بعد هذه الفاتحة بدأ عبد الرزاق في سرد روايته وقد قسمها إلى ثمانية وأربعون فصل وأعطى لكل فصل عنوانا وكان العنوان الأول بعنوان "عتبة الوصول" بدأ الراوي هنا بطرح السؤال: يتساءل أين الراوي؟ لأنه اخذ أغراضه وذهب كما أنه طرح تساؤل: أين هو محرزا قلب الفرح فقد كان يشتم ويسب لأن الراوي اختفى وانسحب فلا بد للرواية من راوي فهو يخشى أن تتشعب الروايات فتضيع الرواية ويأتي الموقف الثاني تحت عنوان "سؤال الطوبة الأولى" يصف فيها الراوي الجزائر العاصمة التي تلبس فواراها فنجد البنائيين يضاعفون اللباس في الشتاء بالصوف أما النساء تقوم بغسل الثياب في قرية جحيش لأنها موسخة فهو يصف آلجي ويتحسر عليها لاعتمارها بمتشردين دائخين بالجوع، إذ نجد علي يصف ما يحن إليها بكلماته العذبة فقد تمنى من البحار أن يرى آلجي من وراء الماء ليختبر خيال البناء الأول كما أنه تحسر على مخطوطه لسيدي ذياب بن منصور الباهيال حكواتي.

أما الموقف الثالث فقد اختار الراوي عنوان"فرس عارية لفارس العراء" الذي افتتحه بالتحدث عن شدة البرد والجوع للكتابة، فقد انتبه بلميلود إلى نفسه وضحك فقال لماذا لم تنشر قاموسا علي بلميلود فقد كان في الظلمة التي عاشها تلك الليلة على كرتونه، يرمي جسده مع عليلو فقد عزف في برد يتناسل فتذكر حبيبته"حجلة" ساحبة الصدر المتاح فقد تسائل أين هي وماذا تفعل؟ فتذكر أنها سافرت ولم تعد. لتكون بداية الفصل الرابع الذي يحمل عنوان "زوربا الصغير" افتتحه بحوار بين منصور وعليلو عن زوربا الصغير وهو "الزاوش" الذي اشتراه

من الحراش فقاموا بسرقته من عليلو كان مريضا وموشحا يتحدث عن "الزاوش" لأن الزاوش كان صورة "حجلة" استجمعها في قفص.

وفي الفصل الخامس المعنون "عصفور الحيرة" يروي لنا الراوي:استهل منصور بدايته بطرح السؤال عن سرقة الزاوش لعليلو: من سرقه يا ترى؟ مع إعطاء أدلة لا يمكن الوصول إليها وذلك لأن الغرفة عالية...كما نجده ذكر صحبته القديمة بنبيل آيت عثمان الذي أمضى معه سنوات فقد تقدم بالشكر لسنوات عوض البشر بقوله: " شكرا ياسنة 1989 منحته نبيل و 2000 منحته علي بلميلود" كما نجد منصور الذي قدم ورقة من مخطوط روايته قدما فيها العتبة الأولى العتبة الثانية فهذه الرواية شاركته الغرفة في حمام الجنوبية يقول: قلت لعلي بلميلود ذات نقاش: مرآة الحقيقة وحين يلتمس وجوهنا فيها ندرك فداحة التشوه.

ويواصل لنا "الراوي" سرد أحداث روايته في الفصل السادس الذي عنونه بـ "معركة الخبز" إذ نجد: هناك صراع في العيش من أجل العيش.

فقد أخذ لنفسه مكانا من أجل العمل فكان بوعلام هبهابة يزوده بمجلات جنسية، وقرر منصور أن يتخلى على الرواية عندما انزعج من محرز قلب الفرخ فأخبره إذ تخلى هو عنها فسوف يضطر إلى إكمالها لأنه كان مشروع روائي كبير معه قبل أن يجهضه عبد الرزاق بوكبة فالراوي هنا قادر على التخلي عن أي واحد منهم يترك هده الرواية ولا يكملها وودلك لأن الكاتب يحتاج إلى شجاعة نبيلة حتى يسمح لشخوصه بالحرية في نظره، كما أن الراوي يخبرنا بالحدث الذي جرى وهو أن الشرطة أقحمت المكان الذي كان يجتمع فيه بوعلام هبهابة كما ضبطوا ، قرية أولاد جحيش رجلا متلبسا بامرأة خلف بير الشعير فانهالو عليه باللحام حتى أخرجو روحه، فتراجعت الشرطة إلى ما وراء الأدخنة وتعالى الهتاف، حبس سركاجي ولا معيشة في ألجي.

بعد الانتهاء من المشهد السادس ننتقل إلى الفصل السابع الذي عنوانه: "برزخ الألوان المائية" إذ يتحدث الراوي هنا عن الفقر والأدب حيث يقول: "تجعلك حالة الفقر والأدب تقف عند الفاصل بين البياض والسود فلا تدري هل ترتاح للبطالة التي خلفها سجن هبهابة فتتفرغ للكتابة أم تحزن لأن إيجار الغرفة بات في المهب" فهو يتحصر عن الفقر وعن المكوث في السجن، كما أنه ذكر أنه مل من الرواية وجعلته يشبه محرز قلب الفرح فقد كان في قرية أولاد جحيش له جحش يحبسه في الحوش فقد أتعبه جحش الرواية يا عليلو لأن هبهابة كان في السجن ينتظرون خروجه، كما حدث عليلو عن طبق الكسكسي الذي جاءت به حسناء كان سكران لفرط الشرب الذي لم يأكله منذ أن ترك قسنطينة مرة مع عبد الرزاق بوكبة ولم يعجبه فاستبدله باللوبيا.

بدأ الفصل الثامن "عصفورة الريح" حيث طرحت على هبهابة مجموعة من الأسئلة دغدته بذكريات السجن، فقد كان عائق هبهابة المثقف بطريقة قلد فيها حسين علامة السجود، كما نجد الراوي، أعطى الفرصة لمنصور، فقد روى منصور لعليلو ما حدث في قرية أولاد جحيش مرة في أكتوبر 1992، عاش حالة خوف في زقاق بنية في القصبة فقد أحس لأول مرة أنه تذوق ما رآه بلسانه وكل شيء مالح كما سمع الكثير من قتل وخطف، هبهابة كان عسكري وأوصي برسمه على اللوحة الفارغة عندما ظهر اسمه في القائمة للخروج إلى جبل بوزقزة

وفي الفصل التاسع"شجرة السلون" يكمل الراوي حديثه عن قرية جحيش حيث يقول: "في أولاد جحش كانت حصير واحدة تجمع أسرة"، كما تحدث عن إلتقاء منصور بجازية وقام بوضع يده في صدرها ويد بين فخديها حيث سألته أمه ما دا فعلت لك ابنة خالتك؟ فمن خلال وصف الروي نرى أن منصور مهيم ومتيم بجازية حيث أنه سرح في التفكير فيها وذلك في قوله: "فأصبح يهيم ويفكر بها ويعيش في خيالها كانت تكبره بـ 03 سنوات".

فقد أصبح منصور قريبا من جازية يتجول معها في حديقة بن عكنون بأغنيته ... الزهوانية: حط ساقك على ساقي وبرد الحمى جات.....

"شمس مريضة" هو عنوان الفصل العاشر إذ يرى الراوي فيها أنها تختلف عن شموس العتبات الأخرى لا تأتي إلا أيام انحباس الكتابة فنجد علي بلميلود يكتب يلملم كتبه على الطاولة ويتركها عند الوناس أو شقيق هبهابة أو البقلاجي كما نجده كتب في ورقة من مخطوط روايتي: دار في حلمه حوار، إنه يذكر خيرة وهي إمراة، فمن تشبه خيرة من النساء ياربي؟ تشبه الجازية، لويزة، حجلة....

حيث نجد الفصل الحادي عشر المعنون بـ "أرق مفخخ" نجده يذكر الوطواط بجازو حيث يقول: "تذكر جازو فزحف نحو النوم هل تنتقي الكتابة بالنوم؟ أم تمتد فيه "كان لا يشعر بشيء حيث أن جثته تغرق في الرطوبة لو كنت وطواطا لتمكنت من الكوة لشربت القمر فقد ذهب إلى فرنسا للبحث عن لويزة، ياسيدي فرج، دارت الأحداث حول السرقة والحرق.

أما الفصل الثاني عشر"ذراع يتيمة" نده تمنى رجوع جازية لأنه يرى أن المشي في ألجي يتم كبير لأنها أكملت دراستها بعد حصولها على شهادة التعليم، فلم يعد يراها إلا في أيام العطل فكان يكتب لها رسائل فتعلم الكتابة من أجلها وبعدها جاءت الصيف وجاءت معها جازية فوجدها متغيرة وكبرت كانت الوحيدة التي تكشف شعرها في أولاد جحيش يسموها العالمة، فقد كان يهتم ويدور إليها فمن كثرة العذاب والألم والتحسر عليها انغرس عود جاء في رأسه، فمن أين جاءت الندبة التي أعلى حاجب حسين علامة السجود؟ هنا يختم الراوي هذا المشهد بطرح السؤال.

وفي افتتاحه للفصل الثالث عشر"أشجار الملاك الخائب" حيث نجده فيه نوع من العتاب واللوم وذلك في قوله"عاتب على بلميلود منصور بن ذياب عندما يذكر لقبه فيزيد منصور حرارة المجاملة فهو يرى أنه إذا تخاطبا

بالفصحى فإن اللغة العربية تبعده عن حياة الناس، كما أنه دار حوار بينهما حول السفر والمعشوقة عن فيلم كان يشاهده منصور يعذبون فيه العبيد وتحسر عن حبيبته حجلة عرفها في الجامعة كما يروي عن شجار دار بينه وبين سالم الراشكلو.

وبعد ذلك ينتقل الراوي إلى الفصل الرابع عشر والذي خصص له عنوان "قديد العصافير" إذ نجد درا حوار بين الوناس وجمال، طرح سؤال عن الفنانين لماذا أنتم الفنانين تمارسون كل الطقوس ماعدا الصلاة؟ هل تزهدون هروبا من التقليد لأنه موروث من الأجداد فتعدد الإجابات حسب المحيط كالصحراء دار حوار بين الوناس وجمال كان يسرد له ما عاشه في الصحراء حكايته مع الصحراء ومجالسته لملائكة، كما تحدث عن رحيله إلى العمل وتحدث عن حبيبته لويزة وعن تأثر أمه برحيله، طردت عائلة جازية من قرية أولاد جحيش لأنها اختفت وجلبت لهم العار وغادرت أمها من القرية.

ونجد الفصل الخامس عشر"شاشة حليقة" حيث استهله بطرح السؤال: "هل أحب علامة السجود في حياته؟ والفتاة التي اختطفها وصعد بيها إلى الجبل كانت حبيبته؟ يقول عليلو أنه عاش في الجامعة ورأى فيها الطالبات فإستهزت به طالبة في يوم من الأيام فوقع في حبها كان يقول أن النساء كلهم عاهرات إلا أمه من باب الاحترام، أبوه ميت فهو يتيم زارته الطالبة فطلبت نزوله إلى الأسفل لتكلمه[علي بلميلود] لتعطيه شيء من عند أمه حبيبته حجلة.

الفصل السادس عشر"ورطة العصفور" فنجد حوار دار بين منصور ورؤوف الطامسونة عن العادة السرية، كان يبيع الكتب الجنسية و يقرأها هروبا من حياة الكازمات في الجبال، كما أنه سرد الراوي أحداث أوت 1993 فكان يخبره عن حادثة أوت وذلك لالتحاقه بالجيش الإسلامي، وحضر جنازة واحدة فقط جنازة سمير عشور وجمال الكابوية فوصف له شعوره عند رؤيته للقبر.

فقد واصل رؤوف الطامسونة سمعه للأحداث التي جرت ذلك مات والآخر التحق بالجيش ومن صعد للجبل وهو يموت غرقا فقد كان حلم منصور العيش بسلام حسب كلام الروي.

يبدأ الراوي الفصل السابع عشر الحامل لعنوان"أين حبيبتي يا جاك"؟ عناوين يطرح السؤال في نفس الوقت إذ نجد علي بلميلود يتحسر على حبيبته جازية التي لم تعد تزره في المنام ولم تصله منها أي رسالة فقد بكى الوناس على حبيبته وراح يبكي كأنها تموت أمامه.

ننتقل الآن إلى الفصل الثامن عشر والذي يحمل عنوان"عرس العصفورة" تحدث عن نكت منصف المضحكة لأنه منصف البقلاجي يولد في ليلة واحدة عشرات النكت فليس للنكتة مؤلف وإن وجد فهو يطمس فلا يبقى إلا ذكاؤه ليضحك الملايين، كما أنه روى بأنه التقى بعلي بلميلود وذهبا بهم إلى الملعب معا فتكلما عن جازو التي تضيق روحه عندما تنقطع عنه من كثرة التفكير بها في المنام.

أما الفصل التاسع عشر اندرج تحت عنوان"يوم الحمامة" إذ نجد:

كتب علي بلميلود العزيز منصور بن ذياب له شعر يخبره بما عاش وما رآه في الصحراء وما أحسه من ضياع فقد أخبره كيف يرى حجلة في الصحراء يكفي أن دخل واحة وأركب كثبانا لأراها والدنيا بسلام.

وفي الفصل العشرين بعنوان"عناد النطفة" البقلاجي ينادي عادة بها المثقف فيراها صفة استثنائية فسئل هل هي صفة فأجاب أنه عندما يرى الفنانيين ينافسون حتى العاهرات وكيف باتت تغلي بالكسل والتفسخ نجد علامة السجود كان يحمل الكتب السلفية فرأى فتاة سألها عن اسمها وهل لديها أخت لأنها كانت نسخة منها، كما تحدث عن موت أخيه الذي قتل عند عودته من الخدمة العسكرية.

أما الفصل الواحد والعشرين بعنوان"بوح الجبل" حسين علامة السجود يعاتب أنه يظل يجري وراء الخبزة من الصباح إلى المصباح ويتحسر على الذين نزلوا من الجبل لأنهم يتقاضون منحا وهو لم يحصل على شيء وندم ندما كبيرا، كما تحدث عن القتل الذي قام به فكانت حياتهم هينة إلى درجة لا توجد فضاء ولا نموت فيه.

ويأتي الفصل الثاني والعشرون معنون"بوح القبو" يسرد فيه الراوي على لسان الشخصيات فيقول حدثني الوناس عبد الرحيم وكانت الأوضاع بدأت تنعرج قليلا، فقد دفنت سنوات في هذا القبو مع لوحاتي وكل ما فيها من وجوه قتله هو ومن معه.

وبعد ذلك ينتقل الراوي إلى الفصل الثالث والعشرين بعنوان "عراجين التصريح" بدأ الروي في هذا الفصل بطرح سؤال يتساءل عن عليلو أين هو؟ وماذا يفعل؟ فقد كتب علي بلميلود إلى صديقه منصور بن ذياب عن اشتياقه له.

ويأتي الفصل الرابع والعشرين تحت عنوّان "نهيق الضريح "وتدور أحداث هذا الفصل حول رحلة شابين لطلب العلم فاتجها نحو جامع الزيتونة وأخذّا من العلم ما يريدان لكنهما نسيا طريق العودة، فأرادا تأسيس زاوية لكنها تقوم على ضريح، صالح فقررا ذبح حمارهما ودفنه، بعدما صارا يجولان من قرية إلى أخرى ويبكيان على حمارهما إلى شيخ القرية، ثم مكثا في قرية وأصبحا من سكانها، ومع مرور الوقت اختلفا حول عقد من الذهب، ويأتي الفصل الخامس والعشرون تحت عنوان "نهيق القاموس" يروي لنا بحث ذياب الحكواتي عن عبد الرزاق بوكبة لكن لم يجده، ويتحدث أيضا حول يوميات ذياب الحكواتي، وعن تجربة بوعلام هبهابة في الجيش ومعاناته وأيضا يتحدث عن رسالة التي كتبها هبهابة إلى الوناس يتحدث فيها عن معاناته وأيضا عن الحوار الذي دار بين منصور وأحمد حول رحمة، وفي الفصل السادس والعشرين المعنون "احتكار الجنّة" يتحدث هذا الفصل على أن الله واحد مهما اختلفت الديانات لكن الدين الحقيقي هو الإسلام وأن أهم شيء فيه هو الصلاة، ثم يتحدث عن قصة

النسر واللقلق التي سردها البقلاجي لعلامة السجود، وعن إخلاص اللقلق وسوء ظن النسر والصراع الذي دار بينهما، ثم يبين أن مفتاح جنة الآخرة هو الصدق أما مفتاح الدنيا فهو الفهم الصحيح، وفي الفصل السابع والعشرين الذي يندرج تحت عنوان "حماقة الرّاهب": يتحدث هذا الفصل عن فعل الخير الذي قام به الوناس وكفل المثقف وأيضا يتحدث عن الخير الذي قامت به والدة الونّاس "لالّا زهور" وعن سبب عودة الراوي قبل الوناس إلى البيت الذي هو لقاء محرز وبيان أن الكتاب العفوي لا يسب النّاس، وكذلك عن جمع معطوب العاشقين ويتحدث أيضا عن حزن "لالا زهور" لأنها لا تزال تكفل أشغال البيت، وأيضا بسبب عدم زواج ابنها الونّاسي لأنه كان يحب لويزة لكناها ذهبت وعن مليكة التي كانت تحاول أن تفرض نفسها على الوناس، وأن بعض الناس يتعلمون في المدرسة أما هو فالأيام هي التي علمته.

وفي الفصل الثامن والعشرين المعنون "بكاء النكتة" ويدور هذا الفصل حول رجل أعجب بأرملة لكنها رفضته لتفي بوعدها لزوجها المتوفي، فاتّخذ ذلك الرجل حيلة لإقناعها لكن لسوء حظه كشفه شقيق المرأة، فانتقم لشرف أخته، وكذلك يدور حول قصة الأختين الأميرتين "رحمة" ولعاب الشمس" وغيرة رحمة من أختها، فقامت بإفشاء سر أختها بدون قصد، فثارت لعاب الشمس وأرادت التخلّص من أختها، ويدور أيضا عن سؤال الراوي للمثقف حول وجود حكايات جديدة.

وفي الفصل التاسع والعشرين الذي عنوانه "بوح الجبل أيضا" يتحدث هذا الفصل حول معاناة شاب يبلغ من العمر 6 سنوات من طرف زوجة أبيه بعد وفاة أمه، فكان يكره كل النساء لاعتقاده أنهم مثل زوجة والده وكان هذا ينعكس على تصرفاته، فعاش في المسجد لعدة أيام حيث وجد الاحترام، وتعرفه على فتاة قامت برفضه واتهمته بتهمة التحرش فطردوه من الثانوية.

وفي الفصل الثلاثين المعنون "بوح القبو" يتحدث هذا الفصل حول يوميات ذياب الحكواتي واصدقائه وعن حرمة رسم الإنسان، وفي الفصل الواحد والثلاثين المعنون "الموت بالتقسيط" فيدور حول ما كتب علي بلميلود إلى صديقه منصور بن ذياب في رسالة يتحدث فيها عن يومياته ولقائه، وفي الفصل الثاني والثلاثين الذي يندرج تحت عنوان "قبور مسجونة" فيدور هذا الفصل حول الحب بين ذياب وجازية ودخولهما إلى مقبرة الشّهداء ليقابلا هناك سرا وكشف الحارس لهما، وفي الفصل الثالث والثلاثين المعنون "النكتة تغير مهنتها" فيتحدث هذا الفصل عن طلب المثقف من منصف أخده معه إلى الملعب وعن فلاح أرسل ابنه إلى أمريكا ليدرس علم الحيوان، وفي الفصل الرابع والثلاثون المعنون "وصفة العصافير"، يتحدث هذا الفصل عن اشتياق ذياب لجازية وعدم قدرته على بعدها وعن كتابة رسالة من منصور بن ذياب إلى عبد الرزاق بوكبة، وعن كتابته لرسالة إلى علي بلميلود.

وفي الفصل الخامس والثلاثين المعنون "القلب المنفوخ" يتحدث هذا الفصل عن حكي منصور بن ذياب عن جازية وانتظاره من أجل رؤيتها

وفي الفصل السادس والثلاثين الذي يندرج تحت عنوان "عجوز الخير" فيدور هذا الفصل حول الحوار الذي دار بين منصور وخالته زهور وطرد منصور من الثانوية وعودته إلى قريته، وكذلك يدور حول حكاية جدّ منصور، وعلى سفر سي لخضر وجون دي كال" وجازية لعباس إلى أمريكا اللاتينية، فأحب لخضر جازية وظن أن جون يحبها، فاختارت جون وتزوجته.

وفي الفصل السابع والثلاثين المعنون "إشارة اليعسوب" يتحدث هذا الفصل حول المكتوب الذي كتبه عبد الرزاق بوكبة إلى منصور بن ذياب وإخباره حول روايته الجديدة"رقصة اليعسوب" وأيضا عن الحوار الذي دار بين منصور وجازوا، وفي الفصل الثامن والثلاثين المعنون" بكاء الشجرة" يتحدث هذا الفصل حول الحديث الذي دار بين جازوا ومنصور، وإخبار جازوا منصور عن مشاكلها في بيتها، وعن ماحكته أم جازوا عن ع.اب حياتها

وعن حقيقة والدها، وفي الفصل التاسع والثلاثين المعنون ب " بكاء الصحراء "يدور هذا الفصل حول مكتوب كتبه علي بلميلود إلى منصور ليروي ما حدث له، وكذلك تحدث عن صفية وأهلها، وفي الفصل الأربعين الذي يندرج تحت عنوان "بكاء البحر"، حيث يدور هذا الفصل حول رسالة كتبها نبيل آيت لعزيز إلى منصور بن ذياب وإخباره ما يجري في حياته، وأيضا إخباره عن لويزة وكيف كان يعيش معها، وعن الرسالة التي كتبتها لويزة آيت لعزيزة إلى صديقتها كاثرين وايز، وفي الفصل الواحد والأربعين المعنون "بكاء السّاحة" فيتحدث هذا الفصل حول ما رواه منصف للمثقف حول تلاميذ تناولو الحشيش لأول مرة، وعن مادار بين ابن ذياب والوناس حول اللوحة التي رسمها الوناس وأيضا تحدث عن الرسالة التي بعثها علي بلميلود، وعن أخرى كتبها نبيل آيت العزيز وعن ما كتبه ذياب بن منصور بن الباهي بن منصور الحكواتي عن رحمة وعن اشتياق ناجي لحياة وطلبه من منصف أن يساعده لرؤيتها.

وفي الفصل الثاني والأربعين المعنون "بكاء الرواية "يدور هذا الفصل حول رسالة كتبها عبد الرزاق بوكبة إلى منصور حيث يحدثه عن صداقة كل من جد منصور وجد عبد الرزاق بوكبة، وفي الفصل الثالث والأربعين الذي يندرج تحت عنوان "إميلات قصيرة جدّا"، ويدور حول ما كتبه الراوي في رسائل قصيرة لكل من نبيل، وعلي بلميلود الصغير ناجي، وعبد الرزاق بوكبة، وفي الفصل الرابع والأربعين المعنون "بكاء المقهى" يتحدث هذا الفصل عن الحجة التي استعملها الراوي لإقناع الواناس، وعن بعض احتمالات التي يمكن أن يختم بأحدها مشهد عليلو وهو يلتقي أمه، وفي الفصل الخامس والأربعين المعنون "بكاء جهنّم" يدور هذا الفصل حول ما كتبه حسين علامة السّجود وعن حلمه بالزواج من جازية، وسرد أحداث ما جرى معه خلال نقل الجازية إلى المستشفى لرؤية جثمان خالتها، وفي الفصل السادس والأربعين المعنون "رسالة العصفورة "يتحدث هذا الفصل حول ما كتبه ذياب بن منصور الباهي بن منصور والحكواتي حول مرسوما أصدرها الداي، والإجابة عن سؤال علامة السجود، وعن الحوار الذي دار بين شخوص الرواية، وبحثهم عن كاتب يحتفظ بروايتهم بعد سفر ذياب بن منصور، وفي الفصل

السابع والأربعين المعنون "نباح المفاجأة" يتحدث هذا الفصل عن تجهيز رحمة لموعد حبيبها وإبلاغها عن استبداله بزوج عمتها، وعن الحديث بين منصور وموح وفي الفصل الثامن والأربعين المعنون "عتبة الانطلاق" يتحدث هذا الفصل حول شخوص الرواية وسردهم للأحداث التي وقعت معهم.

المبحث الثاني: شعرية الفضاء الزماني والمكاني

أولا: شعرية الزمن:

يقول أفلاطون "هو كل مرحلة تمضي من حدث سابق لحدث لاحق"[1].

فالزمن عنده يتكون من حادثتين: الحدث السابق، والحدث اللاحق، فهو ينتقل في الأحداث عبر مراحل زمنية معينة.

يقول القديس"أوغسطيس" " إن لم يسألني أحد عن الزمن فإنني أعرفه، وإذا أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه فإنني لا أعرفه»[2].

كما يقول "بول ريكور" الزمن بقول: " إن الطابع المشترك للتجربة الإنسانية المسجلة والمفصلة والموضحة بفعل الحكي، في كل أشكاله هو الطابع الزمني فكل ما نحكيه يأتي في زمن ما يأخذ زمنا معينا مسير زمنيا وهذا الذي له سيرورة في الزمن هو الذي يمكن حكمه"[3].

لقد تضاربت وتكاثرت الآراء حول مفهوم الزمن، وذلك لأنه يكتسب معاني اجتماعية ونفسية منها ودينية وعلمية، والمتتبع لمسار تطور الزمن على مرّ العصور، يجد بأنه قد اتّخذ دلالات عديدة منذ العصر اليوناني وحتى إلى عصرنا هذا، فقد قامت الدراسات الحديثة بمعالجة هذا الموضوع باستفاضة نظرا لأهميته الكبيرة في السرد الروائي"ذلك أن الزمن في الرواية النهرية هو الشخصية الرئيسية وإذا كانت الشخصيات الروائية في هذه الرواية تنمو وتكبر وتتحرك وتضطرب، ثم تتيح وتهرم وتعجز، لتولد شخصيات جديدة ومختلفة، فيموت الفرد ليستمر النوع الإنساني، فإن الزمن لا يشيخ ويهرم بل يستمر مع كل الأجيال والأحقاب".[4]

فالزمن مرتبط بحركية الأشياء في الكون وتغييرها المستمر، في قياس عمر الإنسان أو المراحل التي يمرّ عليها في حياته وفي هذا الصدد يقول "عبد المالك مرتاض" : " الزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا

1 عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، دار العرب، ص 172.

2 احمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص16.

3 نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، 2011م، ص 104.

4 محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 101.

وفي كل مكان من حركتنا، غير أنّنا لا نحس به، ولا نستطيع أن نلمسه، ولا أن نراه ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال ولا نشّم رائحته، إذ لا رائحة له، وإنما نتوهم أو نتحقق أننا نراه....."[1].

ومنه فالزمن ضروري في تشكيل أي خطاب سردي، كما هو ضروري في حياة أي إنسان فهو يسجل أحداثه ويحفظ تحركاته، كما أن تواليه يتجسد في ملامح الإنسان.

ويعدّ الشّكلانيين الروس من أوائل من اهتموا بالزمن في دراستهم النقدية، حيث أدرجوه ضمن نظرية الأدب، وقاموا ببعض البحوث على الأعمال السردية، وعليه فإنه من خلال هذه المحاولات الأولى توصلوا إلى أن "القيمة في العمل السردي لا تكمن في طبيعة الأحداث، بقدر ما تكمن في طبيعة العلاقات التي تربط بين أجزاء تلك الأحداث"[2].

كانت هذه النتيجة هي التي انطلقوا منها في تمييزهم بين زمن الحكاية وزمن السرد الزمنان اللذان توسعت فيهما الدراسات من بعد ذلك وأصبحا مجالا واسعا لتحليل البناء السردي باعتباره العنصر الذي يحرك الأحداث داخل الرواية، فلولا الزمن لكانت الرواية جامدة فهي " تتميز شكلا أدبيا أساسا بهذا العنصر الذي هو زمنيتها، فأهمية هذا العنصر بالنسبة للرواية، تتأتى من كونه يمثل روحها الحقيقية وقلبها النابض فبدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حركيتها"[3].

وعليه فالزمن محور أساسي في تشكيل النص الروائي، إذ يمارس دورا فعالا في بناء الخطاب السردي وتشكيل معامره الفني، فإذا اعتبر الأدب فنا زمنيا فإن القصة تعتبر أكثر الأنواع الأدبية والتصاقا بالزمن، كما يعتبر الزمن مظهر نفسي لامادي ومجرد لا محسوس لا يمكننا أن ننكر لجهود الجبارة التي بذلها أنصار أنها الحركة انجلوسكسونية في الكشف عن موقع الزمن في البنية السردية وعلاقته بالعناصر الأخرى التي تكونها وأبرزهم "لوبوك" و"موير" وقد كان للزمن نصيب معتبر من الدراسات البنيوية فبظهور المنهج البنيوي في النقد البنيوي في النقد الأدبي أخذ النقاد الزمن بعين الاعتبار وكتبوا حوله العديد من الدراسات وخصوصا في الستينات من القرن الماضي حيث "ظهرت محاولات تحديد لتحليل الزمن في الرواية من أهمها : دراسة"رولان بارت" للسرد الروائي في

1 عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، دار العرب، ص 172-173.

2 حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 38.

3 إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص98.

تحليله البنيوي للسرد عام 1966م، الذي استلهم فيها منهج (بروب) الذي دعا فيه إلى تجدير الحكاية في الزمن وربط "بارت" بين العنصر الزمني والعنصر السببي وأكد أن المنطلق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي"[1].

إضافة إلى "رولان بارت" نجد كذلك "تودوروف" الذي ميز هو الآخر بين زمن القصة وزمن الخطاب ورأى بأنّ "زمن القصة متعدد الأبعاد بينما زمن الخطاب خطي"[2].

والمقصود بزمن القصة هو: نوى يظهر للقارئ في زمن الحكاية التي توصف بأنّها ذات بداية ونهاية تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجّلا أو غير مسجل.

وأما زمن السرد أو الخطاب، فمقصود به تجليات تحويل زمن القصّة إلى زمن آخر وفق منظور الخطاب ودور الكاتب في عملية تحويل الزمن وذلك بإعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا

فالزمن يعدّ الإطار العام الذي تبنى على أساسه القصة وهو ذلك أحد أبرز آليات البنية السردية.

إذن فالزمن بمفهومه النقدي قد ظهر مع الشكلانيين الروس في العشرينيات من القرن الماضي وكذلك مع النقاد الأنجلوسكسونيين ثم عرف تنقيحا وتعديلا كبيرين مع المنهج البيوي بقيادة"رولان بارت" وتودوروف"[3].

فنجد"جيرالد برنس" في قاموس السرديات إلى إعطاء مفهوم دقيق للزمن فيقول :الزمن هو مجموع العلاقات الزمنية "السرعة"speed الترتيب الزمني order المسافة" distanse، ..إلخ_ القائمة بين المواقف والأحداث المرورية وسردها بين "القصة" story "الخطاب" disuorse المرى arrated.. والسرد[4] narrating

ويعرفه كذلك في كتابه"المصطلح السردي" بأنه مجموعة العلاقات الزمنية السرعة، التتابع، البعد،...إلخ. القائمة بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما وبين الزمن والخطاب المسرود والعملية السردية[5].

فقد نال موضوع الزمن اهتماما كبيرا من طرف النقاد العرب، دخل كغيره من المواضيع التي ولجت إلى نقدنا العربي عن طريق الترجمات والتأثر والاستلهام، إذ لم تكن هناك نظرية زمنية عربية خالصة، حيث يقول في هذا الشأن

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 102.
[2] المرجع نفسه، ص 103.
[3] احمد جبر شعت: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 42.
[4] جيرالد برنس: قاموس السرديات: السيد الإمام ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص192.
[5] المرجع نفسه، ص 192.

"عبد المالك مرتاض" لكن الزمن الأدبي نفسه وإلى يومنا هذا لم يستطع النقاد والمحللون الحداثيون وضع نظرية زمنية تضبط حركته"[1]، ولكن على الرغم من وجود قاعدة عربية تقوم على الدراسات السردية للزمن فإنه قد حظي بدور كبير وواسع وخصوصا بعد ما أصبحت الرواية هي العنصر الطاغي والمسيطر على المجالات الأدبية في العصر الحديث فالرواية هي :" شكل الزمن بامتياز"[2] فلا وجود لرواية بدون زمن تدور كل الأحداث فيه وتخضع لسيرورته وطريقته انتظامه وإشغاله.

فكما ذكرنا سابقا إن الزمن ينقسم إلى زمن القصة وزمن السرد وهذا ما نجده ما ذهب إليه الدكتور"حميد لحميداني" إلى القول بأن: "زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتبع المنطقي"[3].

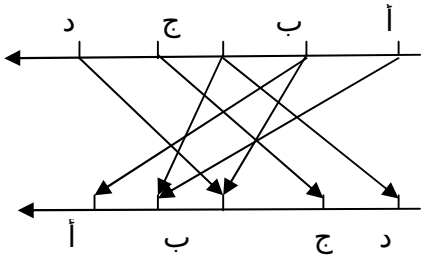
ويوضح ذلك انطلاقا من الشكل التالي، وذلك إذا افترضنا أن القصة تحتوي على مراحل حديثه متتابعة ومتتالية منطقيا على هذا الشكل[4]

أ ← ب ← ج ← د

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا هذا الشكل:

د ← ج ← ب ← أ

بهذه الطريقة يحدث ما يسميه"حميد لحميداني" بمفارقة زمن السرد زمن القصة والشكل التالي يوضح هذه المفارقة[5]:



[1] عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2003، ص102.
[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 73.
[3] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص98.
[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص73.
[5] المرجع نفسه، ص 73.

إذن فإن هذه المفارقة–كما نلاحظ في المخطط–تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث وتسلسل القصة أو الرواية، سواء بتقديم أحد الأحداث على الآخر، أو العودة إلى حدث ما حدث في الماضي أو استباق حدث ما لم يقع بعد وهنا يحدث ما يسمى في الدراسات السردية بـ: النظام الزمني والذي يخص القصة دون الخطاب، وهو تلك التغيرات والاختلافات التي تحدث على القصة والخطاب معا[1].

وعليه سوف نعمل على إيجاد وتبيين هذه التقنيات التي تشكل بنية الزمن السردي في رواية "ندبة الهلالي" التي من خلال قراءتي لها تبين لي بأنها غنية وثرية ومفعمة بها، فقد استطاع الروائي أن ذلك التسلسل بين زمن القصة وزمن السرد وقد ساعده على ذلك، معرفته الكبيرة بأساليب الكتابة ونوع الكتابة"[2] الروائية الحديثة فخلق أفقا رحبا واسعا للتلاعب بالنظام الزمني داخل الرواية، أن ركز تطبيقي على هذين العنصرين نظرا لكونهما حاسمين في بنية الزمن .

أ– النظام الزمني أو المفارقة الزمنية: وهو طريقة الترتيب الزمني للأحداث داخل القصة كما ذكرناها سابقا، وينطوي تحته نسقان زمنيان رئيسيان هما: الاستباق أو مايعرف بـ[القفز إلى الأمام] والاسترجاع[العودة إلى الوراء].

1– الاستباق[السرد الاستشرافي]:جاء في قاموس السرديات لـ"جيرالد برنس" الاستباق هو أحد أشكال المفارقة الزمنية onachrondg الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر أو اللحظة التي ينقطع عندها السار التتابعي، وعليه فإن الاستباق هو نوع من التسويق الذي يزرعه الراوي في القارئ ليجعله دائما على اتصال مع الأحداث التي تجري داخل الرواية بحيث ر في القراءة حتى يتأكد من مدى إمكانية صحة هذا الاستشرافات التي يرجوها الكاتب إلى غاية نهاية الرواية.

ولعل أبرز خصائص هذا السرد هو"كون المعلومات التي يقدمها لا يتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هنا ما يؤكد حصوله وقد وردت في رواية "ندبة الهلالي" لـ"عبد الرزاق بوكبة" هذه التقنية بكمية معتبرة وواضحة مكان في شكل أمنيات وتوقعات ووعود وآمال وغيرها... وقد ورد بنوعية: التمهيدي والإعلاني.

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي ، ص13.

[2] جير الدبرنس: قاموس السرديات، ص 185.

1-1- الإستشراف التمهيدي: هو الذي "يتخذ صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصيات لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه"[1].

ومن أمثلة هذا الاستباق في الرواية ما جاء به على لسان الراوي في قوله "آه لو بحار يمنحني تلك اللحظة لأرى آلجي وراء الماء فأختبر خيال البناء الأول[2]" وأيضا "ترى لو كانت صاحبة الصدر المحتاج هي نفسها حجلة هل كانت ستتركني طريح العتبة ؟لكن أين حجلة"[3].

فالراوي هنا يستبق الأحداث التي يتأخر ظهورها في الرواية حتى النهاية، فقد اكتفى الراوي بالإشارة إليها حتى يعطي نظرة عما هو موجود في المستقبل الغامض الذي سوف يعيشونه تلك الشخصيات، مما يجعل القارئ مطلعا على بعض مجريات الرواية ويولد داخل نفسه حب التطلّع على الأقدار التي وصلت إليها الشخصيات والحالة التي تستقر عليها الأحداث.

كما نجد أيضا من أمثلة الاستشراف التمهيدي ما كان يحلم به الراوي وهو رؤية حبيبته الجازية مرة أخرى يقول: "ليتك تجيئين يا جازية لتصحبيني إلى قاعة الانترنت فالمشي في آلجي بلا ذراع امرأة يتم كبير"[4].

فنلاحظ شوق الراوي لعودة حبيبته التي اختفت من الديار جعله يحن إلى أيام مضت عليه وهو هناك في قسنطينة-فهذه الحقيقة عكست مدى توق الراوي إلى حياة السلام ومنه فقد أدت وظيفة إنسانية جمالية داخل الحكي لأنها خلقت في نفس القارئ نوع من الانتظار والتحسر بحيث يخيم عنصر التشويق عليه طيلة أزمنة الرواية.

2-2- الاستباق الإعلاني:

من الاستباق التمهيدي إلى الإعلاني، الذي يقوم بالإعلان مباشرة "عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي يستمدها السرد في وقت لاحق، ونقول صراحة لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول توا إلى استشراف تمهيدي"[5].

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصيات)، ص133.

[2] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، منشورات ANEP، نوفل للنشر، 2013.

[3] المصدر نفسه، ص65.

[4] المصدر نفسه، ص65.

[5] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص137.

ومثال ذلك في الرواية هو إعلان عن دخول الجيش يقول: " يومها كنت باشرت إجراءات الالتحاق بالجيش والحكومات شرعت جفي الانكماش"[1].

فالاستباق هنا كان معلنا لأن الراوي، كان متأكد من دخوله للجيش فالاستباق المعلن يفيد التأكيد على وقوع الحدث وهو ما أضفى مصداقية.

توالي الأحداث وقد يكون زمن تحقق هدا النوع من الإعلان طويلا مما يؤدي خلق نوع من سوء الفهم لدا انتشر إلى أن تحقيق الإعلان قد يكون طويل المدى وقد يأخذ صفحات عديدة حتى يتحقق والهدف منه هو إثارة مشاعر القارئ وجعله شغوفا بمواصلة الرواية حتى النهاية.

كما نجد في الاستباق الإعلاني في أخبار الراوي لحبيب الجازية بأنه سوف يذهب لزيارتهما يقول: "بقي لك عام واحد وستلتحق بالجازية في المدينة، الآن أنت تشكو الشوق إليها وهناك سشتاق إلى الأثان طيطشة"[2]. فقد أفاد عند الاستباق تحذير الحبيب من الذهاب وأيقظ في نفس القارئ أسئلة كثيرة عن مصير "عليلو"

– حبيب الجازية، عند التقائه بها وأين سوف تجمعهما ! هل سوف يذهب ويضحي من أجلها أم لا !؟ ولكن الإجابة تتحقق بعد ذلك في الفقرة الموالية حيث يقول: "جاء الصيف فجاءت طالت قامتها قليلا ورشاقتها استقرت على رشاقة الحمامة... لت لي أنها اشتاقت إلى الحصائد، فانطلقنا إليها..."[3]. لم يشغل من ساحة الراوي إلا فقرة واحدة وبعدها تلتها هذه الفقرة حققت ذلك، إذن فالراوي يستفز القارئ ثم يعطيه الإجابة مباشرة وذلك لتجنب الروتين والملل من طول الأحداث وتباعدها وهذا ما جعل الرواية تكتسب قيمة جمالية.

ومنه فالاستباق بنوعيه قد أدى الوظيفة المنوطة به في الرواية، ناهيك عن أحداث لم تذكر، وذلك من خلال التنبؤ بأحداث مستقبلية لأوانها واستفزاز القارئ من أجل استشراف المستقبل والمشاركة في أحداث القصة أو الرواية.

[1] عبد الرزاق بوكبة، ندبة الهلالي ص64.
[2] المصدر نفسه، ص 66.
[3] المصدر نفسه، ص 67.

2- الاسترجاع (السرد الاستذكاري):

عرف " جيرالد برنس" الاسترجاع بأنه: " عودة إلى الوراء " عودة إلى الوراء استعاده"[1] وهو أن "يذكره مجددا ما تم ذكره بالفعل من أحداث ماضية"[2].

فالاسترجاع خاصية حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيكي وتطورت بتطوره ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة، فالقصة لكي تروى يجب أن تكون قد تمت في زمن ما غير الزمن الحاضر لأنه من المعتذر أن تحكي قصة لم تكتمل أحداثها بعد وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث الرواية وزمن سردها هذا حسب "جنيت" و"فاينرينش".

إذن فالاسترجاع أن يروي القارئ ما قد وقع قبل ذلك، أي استحضار الأحداث التي حدثت قبل مدة زمنية معينة وسردها في الحاضر، فهو كما يرى "محمد عزام" "أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ليرويها في لحظة لاحقة لحدوثها".[3] أي حدوث قطيعة بين زمن السرد بحيث ينتقل من الزمن الحاضر ليعود إلى أحداث قد مضت ويرويها في الوقت الحاضر، أو لنقل في زمن غير زمانها فكثير ما نجد أحداث ماضية تأخر ظهورها بشكل يثير فضول في نفس القارئ من أجل معرفة الأحداث التي تعمد الراوي تعمد عدم استعمالها في وقتها حتى يضفي بعض الغموض المؤدي إلى الجمال في النص الروائي.

ويرى " حسن بحراوي" بأن " كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لما ضد الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة".[4]

فالاسترجاع إنما هو "استجابة لتلبية بعض البواعث الجمالية والفنية التي تشكل النص الروائي فهذه الاستذكارات تحقق عددا من المقاصد والأهداف الحكائية ومن أبرزها سد تلك الفجوات التي يتركها السرد خلفه"[5]، ويتناول الاسترجاع في أغلب الأحيان شخصية يتم إدخالها حديثا ومن ثم يفصل الراوي بعض سوابقها

[1] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 15.
[2] المرجع نفسه، ص 154.
[3] محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص 160.
[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 121.
[5] المرجع نفسه، ص 121.

أو شخصية ما تغيب عن الأنظار وقتا طويلا ثم يقوم باستعادة ماضيها أو وظائف أخرى تعد أقل استعمالا وانتشارا"[1].

وينقسم الاسترجاع هو الآخر إلى داخلي واسترجاع خارجي بعد الاطلاع على الرواية تبين أنها ضمت مجموعة من الاسترجاعات كانت في مجملها تدور حول: الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي فالروائي استطاع بفضل عمله بتقنيات الرواية الحديثة أن يحدث تلاعبا في النظام الزمني للرواية فقام باستذكار بعض الأحداث على لسان الشخصيات في زمن متأخر عن زمانها داخل القصة وقد ساعدت هذه الاستذكارات في سد بعض الثغرات التي خلفها السرد الحاضر.

ب- الاستغراق الزمني: (الإيقاع الزمني)

وهو مرتبط بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث سرعتها أو بطئها فسرعة السرد الروائي تتفاضل من مقطع لآخر أو من فصل لآخر كل حسب استغراقها وتطرأ هذه التغيرات على القصة والخطاب معا وقد اقترح "جيرار جينيت" تقنيات حكائية يدرس من خلالها الزمن وهي كالتالي:

1- تسريع السرد: ويضم كل من الخلاصة والحذف (القطع)

1-1- الخلاصة: جاء في قاموس السرديات " لجيرالد برنس" بأن الخلاصة أو التلخيص "هو أحد المعدلات المعيارية لسرعة السرد وهو أحد السرعات السردية الأساسية فعندما يكون –زمن الخطاب أصغر من زمن القصة وعندما يكون "أو نستشعر أن" مقطعا سرديا بالغ القصر بالنسبة ل: المروى الذي يقدمه هذا المقطع، وعندما يتفق نص سردي قصير نسبي " أو جزء منه" وزمن مروي طويل نسبيا، ويحدث المروي يستغرق عادة وقتا طويلا لكي يكتمل يحدث تلخيص"[2]، إذن فالخلاصة هي أن يروي الراوي أحداثا كثيرة جرت في وقت طويل يرويها في بعض سطور وفي وقت قصير وكأنه يلخص تلك الأحداث المتشعبة في عبارات قليلة وبعبارة أخرى فهو يحدث عندما يكون زمن السرد أصغر من زمن القصة أو الأحداث.

وهذا ما نجده في هذه الرواية عندما لخصت بعض الأحداث " لماذا لا نشكر فضل السنوات مثلما نشكر فضل البشر؟ شكرا لك يا سنة 1989 لأنك منحتني نبيل آيت عثمان وشكرا لك يا سنة 2000

[1] أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 51.

[2] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 103.

لأنك منحتني علي بلميلود ".[1] لم يسرد أحداث ما جرت خلال هاتين السنتين وإنما ذكرت في سطرين فقط فالراوي قدم الأحداث تقديما موجزا وسريعا.

نجد " حميد لحميداني" يعرف الخلاصة بأنها: "سرد .اث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.."[2]، فالخلاصة هي وسيلة يستعين بها الراوي في القفز على أحداث وفترات التي يراها غير ضرورية لأنها تصيب القارئ بالملل والتعب: "فهي نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل"[3]، فالخلاصة بكل بساطة هي سرد أحداث كثيرة في مقاطع أو سطور أو كلمات قليلة. ونجد أن الخلاصة في الرواية نالت قسطا معتبرا، حيث نجدها مثلا في قول الراوي: "لقد أخرجاني وقد انغرسا في رأسي فكان الدم يتطاير نحو السماء من هناك جاءت هذه النذبة التي في رأسي فمن جاءت الندبة التي أعلى حاجب حسين علامة السجود؟ كتب علي بلميلود العزيز منصور بن دياب هل لاحظت؟ لقد ذكرتك عفويا بلقبك فلماذا تزيد حرارة المجاملة كلما انتقلنا إلى المكتوب..." [4].

فالراوي قدم الأحداث تقديما موجزا وسريعا وبأسلوب مكثف فقد قفز على التفاصيل التي تنقل من السرد وتنقل كامل القارئ لم يقم بالتفصيل في حادثة الندبة التي أعلى حاجب حسين علامة. فالخلاصة وسيلة من اجل غربلة الكلام فتترك الأحداث الأساسية التي يرتكز عليها السرد وتتجاوز تلك الأحداث المفصلية التي تؤدي توظيفها إلى خلل في البنية السردية فيفقدها المستوى الجمالي والنظامي.

ومن أمثلة الخلاصة في الرواية نجد سرد الراوي للكثير من الأحداث وذلك الاكتفاء بذكرها دون التفصيل فيها يقول: " أول وجه رسمته هو وجه البهجة سقط في مظاهرات 5 أكتوبر 1988 وبعده توالت سلسلة كان صبيا يحير الكبار بأعماقه"[5] فالراوي هنا قدم حدث في جملة وجيزة فبتقنية الخلاصة أحدث تسارع في الزمن السردي فقد مر الراوي على الجزيئات حتى يبقى القارئ مركزا على لب الموضوع فاكتفى بذكر تاريخ حدوث المظاهرة دون أن يتحدث عنها بالتفصيل فلا يهمنا شكلها أو وصفها أو حتى لأبطالها، كما أن الحديث عن

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 19.
[2] حميد لحميداني: بنية النص الأدبي، ص76.
[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 109.
[4] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 19.
[5] المصدر نفسه، 80.

فترة زمنية طويلة يتطلب من الراوي أي كان عدة صفحات لهذا كانت الخلاصة أفضل طريقة للتعبير عن أحداث كثيرة بأسطر أو فقات وحتى كلمات قليلة.

2-1- الحذف (القطع):

يرى الدكتور "حميد لحميداني" بأن القطع هو "تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها ويكتفي عادة بالقول مثلا " ومرت سنتان" أ, انقضى زمن طويل وعاد البطل من غيبته". [1]

فهو يحدث في الرواية تسارع في عرض ، الوقائع ويرى" محمد عزام" بأنه: "لجوء الراوي إلى بعض المراحل من القصة دون اللجوء إليها، مكتفيا بإخبارنا أن سنوات أو شهورا قد مرت من عمر شخصياته دون أن يفصل أحداثها فالزمن على مستوى الوقائع طويل (سنوات أو شهور) ولكنه على مستوى القول صفر" .[2]

إذن فالحذف هو تلك المقاطع الزمنية في النص السردي التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية بل يشير ليها فقط بأنها حدثت وانتهى حدوثها دون أن يصرح بها كتابة، ويظهر الحذف خلال " مقابلة وحدة من زمن الحكاية بإزاء وحدة من زمن السرد فتكون الأولى قد انمحت أو أسقطت فلا تظهر نتيجة لسرعة القصة"[3]

ويذهب "حسن بحراوي"، هو الآخر لتقديم مفهوم آخر للحذف إذ يرى بأنه " تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من أحداث ووقائع" [4]

، الملاحظ في هذه التعريفات المقدمة أنها تصب في مجرى واحد فهي تحمل دلالات واحدة لا تخرج على أن الحذف هو: عدم ذكر فترة زمنية ما من القصة قصد الإسراع قليلا أو كثيرا في ،وتيرة السرد والحذف حسب " جيرار جنيت" نوعان: الحذف المحدد (المعلن)، الحذف غير المحدد(الضمني).

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 70.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 110.

[3] أحمد جبر شعت: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 61-62.

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

2_1-1- الحذف المحدد (المعلن):

هو الحذف الذي يقوم فيه الراوي بإعلان المدة المحذوفة صراحة بكل وضوح كأن يقول مثلا: " بعد ذلك بعامين، مضى شهرين على ذلك" ونجد من أمثلة ذلك في روايتنا في: " أختي ماتت منذ أيام " [1] " آه لو نعيش الليلة التي عاشتها مع لطيفة من أسبوع "[2] " قيل لك يا حسين إن الشعوب اجتمعت عند الله تستقره من الأجل الذي يخرج عليه كل شعب من أزمانه فكان شعب في شهر وشعب في عام وشعب في عقد".[3]

فالراوي هنا قام بتحديد المدة المحذوفة وهي أسبوع، شهر، عام، أيام، حيث قفز بزمن السرد مدة أسبوع، شهر، عام، أيام... وأسقط أحداثا لا أهمية لها رأى بأن لا حاجة لذكر هذه الأحداث التي تعد هامة في مسار الحكي فاستعان على الحذف من أجل تجاوز هذه الوقائع إلى أخرى ينتظرها القارئ ويتشوق إلى معرفتها فالحذف هو تلك التقنية التي تنتقي الأحداث الرئيسية من الهامشية لتجعل الرواية تسري في ريثم واحد طيلة مدة سرد أحداثها.

2_1_2 الحذف الضمني (الغير معلن):

وهو الحذف الذي تكون فيه الفترة المسكوت عنها غامضة ومدتها غير معروفة بدقة " بعد سنوات طويلة بعد عدة أشهر" مما يجعل القارئ في موقف يصعب فيه التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة"[4] ومثال ذلك قول الراوي " لم أشعر بعد أيام كيف وجدت نفسي أقول له : نعم يا منصور لم يكن الأمر لعبا....."[5].

إذا لقد اعتمد الراوي على هذا النمط من الحذف، وهو ما ساعد على تفادي الوقوع في الأطناب الذي بدون شك سيفقد الرواية جماليتها ويجعل القارئ يعيش في جو من الدجر، فالحذف الضمني يجعل الرواية مفتوحة أمام القارئ ليكمل أحداثها من منظوره الخاص ويترك المجال واسعا لخياله ليرسمها كيف ما يشاء.

---

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 87.

[2] المصدر نفسه، ص 94.

[3] المصدر نفسه، ص 100.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 157.

[5] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 102.

كما أن خبرة الروائي بهذا النمط جعلته يحذف أحداثا لا تسمن ولا تغني من جوع، بحيث لا يشكل هذا الحذف الذي حدث إخلالا بالمعنى وتضاربا في المبنى، فالروائي سكت عن هذه المدة المحذوفة وأشار إليها فقط، لأن السرد غير قادر دائما على " التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث ومضطرا من ثم إلى القفز بين الحين والآخر على الفترات المية في القصة " [1].

ومنه نستنتج أن تقنية الحذف قد ساهمت بنوعيها في تسريع وتيرة السرد والقفز في أعلى الفترات الجافة من الرواية.

وفي الأخير نستخلص أن الخلاصة والحذف قد أديا الوظيفة التي وضعا من أجلها، وهي ضمان تماسك زمن الرواية وتلاحم أجزائها باعتبارهما أبرز لتسريع زمن القصة والسرد.

2- تعطيل السرد: وينطوي تحته كل من المشهد والوقفة.

2-1- المشهد:

عرفه "جيرالد برنس" بأنه " أحد السرعات الرئيسية للسرد، وعندما يكون هناك تعادل بين المقطع السردي والمروي الذي يمثله هذا المقطع (كما هو في الحوار مثلا) وعندما يكون زمن الخطاب معادلا لزمن القصة تكون أمام مشهد"[2].

إن ما يميز المشهد كمفارقة زمنية هو قيامه بتركيز دراسي متحرر من العوائق الوسطية الخطابية وتحقيقه لتقابل بين وحدة من زمن القصة ووحدة مشابهة من زمن السرد، وهناك يحدث نوع من التساوي بين المقطع السردي والمقطع التخييلي ما يؤدي إلى خلق حالة من التوازن بينهما"[3].

ويعرفه "محمد عزام" بأنه " محور الأحداث ويخص الحوار حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات، كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد أو يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة إختتامية "[4] .

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 162.
[2] جيرالد برنس: شعرية السرد في الرواية المعاصرة، ص 173
[3] أحمد جبر شعت: شعرية السرد في الرواية المعاصرة، ص 64.
[4] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 111.

يقوم المشهد في الأساس على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود متناوبة، كما هو مألوف في النصوص الدرامية " فهو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف " [1].

وعليه فالمشهد يتميز عن غيره بأنه ذو أسلوب مباشر ويكون نقله للأشياء حي وحتى للشخصيات أيضا فتكون الأحداث فيه مفصلة بطريقة واضحة مسرودة، كما وقعت دون أي تغيير أو تبديل أو خلل أو تدخل حتى دون الراوي نفسه، ذلك أن الكلام يأتي على لسان الشخصيات نفسها عن طريق الحوار المباشر الذي يعد أساس كل المشهد.

بالإضافة أيضا إلى الوظيفة الأساسية للمشهد باعتباره وجهة نظر لغوية فإن " للمشاهد الدرامية دور حاسم في تطور الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسية الاجتماعية للشخصيات"[2]، مما يؤدي إلى إضفاء بعض الواقعية في الرواية ونجد أن الرواية كانت فيها مشاهد مما جعل الأحداث تتدفق في الوقت الذي كان يتدفق فيه السرد، وهذا هو الغرض من المشهد الذي يقوم أساسا على الحوار وسط أمثلته داخل الرواية نجد: الحوار الذي دار بين عليلو ومنصور: [3]

- عليلو
- ما بك؟
- ما بك؟
- لقد سرقوا الزاوش
- وهل تريدهم أن يسرقوك أنت؟ ما يفعلون بك؟ لم يعد السراق أغبياء في الجزائر الجديدة.
- بغل مثلك لا يدرك ما معنى أن يجردوك حتى من عصفور، كيف حال عاهرتك جازية؟

انتظرت أن يحرر ضحكة، لكنه ذاب في صمته.

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 78..
[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 166.
[3] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 15.

- عليلو
- .....
- إنهم يتحدثون عن قانون في الأفق يسمح للقتلة بالعودة إلى بيوتهم !.....
- .....
- صعلوك مثلك لا يدرك ما معنى أن يسامح القاتل وينسى المقتول.
- هل تعشيت يا منصور؟
- ما يشبه ذلك يا عليلو.
- إذن لقد سرقوا الزّاوش.

الحوار هنا يجعل القارئ يأخد استراحة لالتقاط أنفاسه ولتجنب العزوف الذي يحدثه استمرار الحكي فيصبح القارئ قادرا على استيعاب الأحداث، وبكل بساطة لأن المشهد غالبا ما يستخدم لغة بسيطة وسهلة تجعل القارئ وكأنه يشاهد الأحداث ويشارك فيها، والعيش معها بروحه وعقله.

ومن بين المشاهد أيضا نجد الحوار الذي دار بين الوناس وذياب بتحسره على موت القوسطو وفقدانه لعمه لخضر يقول: [1]

- ماذا تفعل هنا؟
- أين كنت يا صاحبي؟
- حضرت جنازة عمي سعيد القوسطو والد علي البهجة، ذهبت إلى البيت فقالت لي خالتك زهور أنك خرجت تبحث عني.
- مات القوسطو؟
- وهل تعرفه.
- يا وجعي عليك يا صديقي المشرد سألني عنك علي بلميلود منذ أيام فقط.
- بل قل يا صهري المحتمل.

[1] عبد الرزاق بوكبة: نذبة الهلالي، ص 266.

- ما تعني.
- إنه والد صاحبتك الجازية.
- الوناس اجلس بربك.
- لابد لي من شهور كثيرة حتى أتعود على الحرمل فيظل غياب عمي لخضر.... قم.
- وأيضا نجد مشهد دار بين الرديف والرديفة: [1]
- قلنا نطلب العلم فطلبناه يا الشيخ.
- لا يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون يا لشيخ.
- أشعر أن كل شيء تغير يا الشيخ.
- حتى أنا يا الشيخ.
- نقرأ ونكتب للناس "وملح أيديهم" يغنينا عن فقر الصحراء يا الشيخ.
- أنا أعرف قيمتها على زاوية لا ينقصه شيء يا الشيخ.
- أرى ذلك يا الشيخ.
- حتى أنا يا الشيخ.

وأيضا مشهد قال الرديف للرديفة:[2]

- هل ترى تلك القرية يا الشيخ؟
- رأيتها يا الشيخ.
- فانطلق إليها وافعل فيما فعلت في الأولى يا لشيخ.
- قالوا لا نعرف له أصلا ولا فصلا يا الشيخ وما دام كما تدعي قد تكفل الله به.
- هل ترى تلك القرية التي إلى اليمين يا لشيخ؟
- رأيتها يا الشيخ.

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 176.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص76.

- ماذا تنتظر إذن يا الشيخ؟
- بكيت في البيوت يا الشيخ.
- وأين البيوت يا الشيخ؟ .....

لقد استطاع الراوي أن ينقل الأحداث على لسان الشخصيات مباشرة، حيث أنه جعل زمن الرواية ن مع زمن الخطاب، وهذه التقنية من شأنها أن تجعل الأحداث أكثر واقعية، وتجعل القارئ على اتصال مباشر معها.

إذن فالمشاهد الموجودة في الرواية وهي كثيرة أدت وظيفتها في العملية السردية على أكمل وجه، إذ أنها كسرت رقابة السرد وجعلت من القارئ يتفاعل ويتأقلم مع أحداث الرواية وكأنه أحد الأطراف المشاركة فيها بالفعل فجعلته يعيش واقعية هذه الرواية.

2-2- الوقفة:

جاء تعريفها في قاموس السرديات كالتالي: " هي إحدى درجات السرد المعيارية، وإحدى سرعات السرد الرئيسية وعندما لا يتفق جزء من النص السردي أو جزء من زمن الخطاب مع زمن القصة نحصل على الوقفة ويمكن في هذه الحالة القول بتوقف السرد ويمكن للوصف أو التعليق أن يسبب الوقفة"[1].

فنجد هناك من يطلق على الوقفة مصطلح الاستراحة مثل الدكتور " حميد لحميداني" وهي عنده تعني تلك التوقفات التي " يحددها الراوي بسبب لجوءه إلى الوصف فالوصف يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها"[2].

فالوقفة طريقة لتعطيل زمنية السرد وتعليق سير القصة أو الرواية لفترة زمنية محددة فهي " محطة تأملية تتخذ وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات أو أسطر، ومن أي نوع وتكون الغاية من الوقف تعليق زمن الأحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب تيسير على هامش القصة."[3]

[1] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 144.
[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 76.
[3] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص 134.

كما نجد أيضا " محمد عزام" أعطى مفهوما للوقفة معتبر إياها: " التوقف في مسار الرد حيث يلجأ الراوي إلى الوصف الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظل زمن القصة يراوحه في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته"[1].

أي أن الراوي يوقف سير الأحداث ويبدأ بوصف شخصية ما أو مكان أو شيء ما وذلك من أجل تمهيد بسيط عن الحدث القادم، ثم يعود بعد ذلك إلى مواصلة سرد الأحداث.

والقارئ لرواية " ندبة الهلالي' يجد أنها مليئة بالوقفات والاستراحات فعلى سبيل المثال نذكر: وصف منصور بن ذياب لإحداهن في جامعة قسنطينة:

" أكملت طريقها إلى النبع، تاركة عينيها تنفران مخي وسؤالها يقرع سماءه، قامة تزينها النجوم على فستان أزرق..."[2].

وأيضا: " صوت مناجل يصل سريري أفعى ذات رؤوس تطل من النوافذ الطابق عسى من مستجيب وصاحب الحمام يتعاظم من الأسفل كحنجرة ضفدع على حافة بركة." [3].

وأيضا: " انطفأت في عينيك كجمرة ملتهبة بالوا عليها..."[4] " وبدت لي باريس سرابا.."[5].

فالراوي هنا أعطى وصفا دقيقا من جهة الملامح الظاهرية والخارجية وهذا ما أدى إلى تقلص في الزمن القصصي، وتمتد في مساحة الخطاب الآن وقفة وسيلة جيدة لتقديم الشخصيات ووصف الأماكن وإعطاء صورة عامة لها باطنية كانت أو ظاهرية، فهي بهذه الأفضلية تعدّ أهم العناصر الجمالية المكونة للخطاب الروائي وقد يكون الغرض من هذه الوقفة، إما وصف المكان كما ذكرت في الرواية الذي تتحرك فيه الشخصيات وهذا ما سنراه مع هذا المثال الذي يصف فيه الراوي المكان " هل تستطيع أن تصف البيت كيف كان خاويا؟" والليلة

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 110.
[2] عبد الرزاق بوكبة، ندبة الهلالي، ص 92.
[3] المصدر نفسه، ص 23.
[4] المصدر نفسه، ص 252.
[5] المصدر نفسه، ص 110.

كيف أولعت الظلام " وأيضا " أصبحت أعرف" زوايا الشنزلزية في باريس" " وغيرت الحانة كمحطة للانتظار بحديقة لافالي" " وسوس بالقرب من باليه " ولاء كوفرب"[1].

فنجده يصف باريس، فقد قام الرواي بإعطاء سف للأماكن التي مر بها فهو أراد أن يجعل القارئ يعيش واية بكل جوارحه وأراد أن يلتمس تلك الجمالية التي تميزت بها الأماكن لأن هذا الوصف يزيد الرواية جمالا ووضوح صورة الأماكن التي تدور فيها أحداث الرواية جيد بأنه يتجول بنفسه في تلك الفضاءات التي رسمها الروائي في مخيلة عن طريق الوصف.

ثانيا:شعرية المكان

1- ما الفرق بين الفضاء والمكان:

كثيرة هي الدراسات التي اهتمت بالتفريق بين الفضاء والمكان فنجد هناك ،العديد من الدارسين الذين استعملوا كلا من المصطلحين للدلالة على مفهوم واحد،إلا انه من الضروري حسب رأي "حميد لحميداني"التمييز بين هادين المفهومين، وذلك كون ا ان يدل على المفرد أي كأننا بهاد المصطلح نقصد أن هناك مكان واحد تقوم فيها الرواية منذ البداية إلى النهاية ونحن نعلم أن"تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها،حسب طبيعة موضوع الرواية لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية"[2]،بينما نجد الفضاء أكثر شمولية وأكثر دلالة،فهو بمعناه الواسع يضم بين طياته عدة أماكن، هده الأخيرة أذا ما اجتمعت في طار واحد تشكل لنا ما يعرف بالفضاء الروائي فيصبح المكان بمثابة العنصر المكون للفضاء

مفهوم الفضاء: جاء تعريفه في قاموس السرديات "لجيرالد برنس"بأنه "مكان أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة(الإطار،فضاء،القصة) ومقتضيات السرد"[3] وهذا يعني أن الفضاء بكل بساطة هو تلك الأماكن التي تدور فيها أحداث القصة، ويتحرك فيها الأبطال ويتفاعل بعضهم مع بعض فهو مكون أساسي في

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 110،113.

[2] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص182.

[3] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص99.

بذاته فهو مرتبط بكل عنصر من عناصر البنية السردية مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان محدد وزمان معين"[1].

فالأحداث والشخصيات لا يمكن أن تلعب دورها بامتياز في الفراغ من دون خضوعها لسلطة المكان ولكن الفراغ مثله مثل "المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي يختلف عن الأماكن التي ندركها بالبصر أو بالسمع كما في المسرح أو السينما، وتشكله من الكلمات يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها"[2].

إذن فالمكان في الرواية ليس هو المكان الحقيقي (الملموس) في الواقع الخارجي حتى وإن كان المكان المذكور موجودا في الحقيقة، فهو أولا وأخيرا عنصر من عناصر الإبداع الأدبي، وذكره من طرف الراوي لا يزيد عن محاولة إضفاء نوع من الواقعية التي تقوم أساسا على الوصف.

ويرى " محمد مصطفى علي حسانين" بأن مصطلح المكان يشير في الخطاب الروائي إلى " مفهوم إجرائي يتشكل من خلال البنية الوصفية المسرودة، والتي تنقله إليها لغة التخييل ليعبر عن أبعاد مصنوعة بواسطة الألفاظ تخدم هذه الأبعاد حركة السرد في كليتها، وفي تتابعها وتواليها، ولا تنفصل في الوقت ذاته عن المستويات الاشارية والرمزية، التي يسعى المحكي إلى تجديرها باللغة"،[3] وتعالق آليات السرد مع لغة الحكي يشكل القيمة الوضيفية للمكان على مستوى البنية السردية."

ومنه نستنتج بأن الفضاء الروائي ليس " سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها". [4]

والمكان في أي رواية نجده منته ومحدود، فالروائي له كامل الحرية في التصرف فيه، مع مراعاة توافقه مع أحداث الرواية باعتباره الفضاء الذي تسبح فيه تلك الأحداث، وبانتهاء السرد ينتهي المكان لأنه " ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة فهو يعايش على عدة مستويات:

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص63.

[2] محمد عزام: تحليل الحطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص 193.

[3] محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان لدراسة في آليات السرد والتأويل، دار الثقافة والإعلام، الا ع م، دط، 2004، ص 11.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائيً ص 32.

من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيلييا أساسا، ومن خلال اللغة التي يستعملها، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة".[1]

ومعنى هذا أن المكان هو عبارة عن مجموعة من العلاقات والرؤى التي تتفاعل وتتأثر مع بعضها البعض لتشكل لنا ما يعرف بالفضاء الروائي الذي يضم هو الآخر الأحداث التي تدور حولها القصة فالمكان شأنه شأن العناصر الأخرى التي تشكل البنية السردية للرواية يكون منظما وموضوعا بدقة متناهية ، لذلك كان مرتبطا ارتباطا كليا بجميع العناصر الأخرى المحيطة به.

ويمكن أن نميز بين خمسة أنواع من الفضاءات وهي: [2]

- الفضاء الروائي
- الفضاء النصي.
- الفضاء الدلالي.
- الفضاء كمنظور.
- الفضاء الجغرافي.

إلا أننا أردنا التطرق إلى نوعين فقط، وذلك لأن طبيعتها تتناسب وطبيعة الدراسة التي نحن مكلفتان بالبحث فيها، كما أنهما نوعان مستقلان بذاتهما ولا يتقاطعان مع عنصر آخر من عناصر البنية السردية مكانية كانت أو غير مكانية، بحيث أنهما يدلان على رقعة مكانية واضحة،[3] والأمر يتعلق بالفضاء النصي (الطباعي) والجغرافي.

3- الفضاء النصي: وهو فضاء مكاني غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية باعتبارها أحرف طباعية، على مساحة الورق من الأبعاد الثلاثة للكتاب."[4] ويسمى كذلك الفضاء الطباعي رفعت الدراسات الحديثة الالتباس الذي كان واقعا بين الفضاء الروائي والفضاء النصي (الطباعي) واعتبار الفضاء

[1] حسن بحراوي: الشكل الروائي، ص 32.
[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 71.
[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 62.
[4] المرجع نفسه، ص 62.
* الأبعاد الثلاثة للكتاب كما يرى بوثور: سمك الكتاب والذي يحدد بعدد الصفحات.

الروائي مكونا سرديا لا يوجد إلا من خلال اللغة فإنه يصبح موضوعا للفكر الذي يبدعه الروائي، متضمنا المشاعر المكانية التي تعبر عن الكلمات ولما كانت الكلمات تتداخل وتختلف معانيها، إذ لم توضع لها علامات ترقيم فإن الروائي حرص على وضع هذه العلامات وهكذا نشأ الفضاء النصي الذي هو " الخير الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طبيعية على المساحة الورقية، ويشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المقدمة وتنظيم الفصول وتشكيل العناوين، وتغيرات حروف الطباعة فكل هذه المظاهر داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية، ولها دلالة جمالية وقيمة، فوضع الاسم مثلا في أعلى الصفحة يعطي انطباعا يختلف إذا وضع خلف العنوان." [1]

فالفضاء النصي هو الفضاء الذي تتحرك فيه عين القارئ فإنه فضاء الكتابة الطباعي ولا علاقة له بالمكان الذي تتحرك فيه الأبطال.

إذن فالفضاء النصي هو تلك المساحة الخطية أي المكتوبة التي تشكل المبنى النهائي الذي يقوم عليه شكل الرواية، من كتابة ورسومات وموز ومنه فهذا الفضاء ينحصر داخل صفحات الرواية والمراد منه هو معرفة طريقة انتظامها طلبيا من حيث حجم الخط وطريقة الكتابة وحجم المساحة البيضاء وغيرها... الخ

ويمكن أن نقسم هذا الفضاء بدوره إلى قسمين رئيسين هما:

التشكيل الخارجي للرواية والتشكيل الداخلي لها.

2-1- الشكل الخارجي: هو الهيئة الخارجية للرواية ويضم كل من:

2-1-1 العنوان: ندبة الهلالي، يعد العنوان هو الأساس الذي يبنى عليه النص حيث أنه أول ما تقع عليه عين القارئ فهو الرحم الذي تولد منه معظم دلالات النص، بذلك نجد وجود علاقة وطيدة بين العنوان والنص فمن خلال العنوان يمكن فهم ما يوجد في معظم أفكار النص، لذلك فله أهمية كبيرة حيث من خلاله يمكن لفت انتباه القارئ ما يؤدي نجاح هذا النص وأيضا قد يكون سببا في تهميش النص ورفضه فالعنوان إذن هو العمود الفقري للنص ومن هنا يتبادر إلى ذهننا السؤال التالي: ماذا يقصد بندبة الهلالي في هذه الرواية؟

فالندبة: هي علامة جسمية يكتسبها الإ ان عن طريق التشوه أو حادث أو يولد بها فطريا فالندبة في روايتنا هذه موجودة في أعلى حاجب الكاتب " عبد الرزاق بوكبة" وذلك من خلال أن مختلف الشخصيات

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

كانوا يرقصون في بيروت إلا –عبد الرزاق بوكبة– كان يطير فوقع في النهاية فجش حاجبه فشفي جرحه وبقيت ندبته ذبك قام بتسمية روايته الجديدة " ندبة الهلالي"

فالندبة جاءت في الحاجب الذي تشبه الهلال وبذلك أسميت الرواية " ندبة الهلالي".

2-1_2 الشكل(الصورة):

يظهر لنا الشكل الخارجي للرواية التي بين أيدينا بأن الواجهة كلها تقريبا لونت باللون الأبيض، حيث يطغى على معظم الصفحة فاللون الأبيض عادة ما يمثل للسلام والأمان والحرية، كما نجد لون آخر موجود في الواجهة هو اللون البني يتخلله اللون البرتقالي.

في أعلى الصفحة يوجد إطار أحمر يحتوي على واجهة بيضاء توجد بداخله كتابة باللون الأسود، ثم تأتي تحته اسم الراوي مكتوب باللون الأسود وهذا اللون عادة ما يرمز إلى الخوف أو الرعب والحزن، فالخوف نجده قد خيم في بعض مشاهد أحداث الرواية بحيث رافق أحد الشخصيات عند صعوده إلى الجبل من أجل الجهاد في سبيل الله.

وفي وسط الصفحة كتب العنوان باللون الأزرق وتحته كتابة بنفس اللون وهذا اللون عادة ما يرمز إلى اللون البحر أو السماء فاللون الأزرق عادة يمثل به للشساعة والمساحات الكبيرة مثل البحر والسماء الصافية.

كما توجد بجانب العنوان كلمة كتبت باللون الأحمر وهذا اللون عادة ما يدل على الحب والحروب والحرية.

تحت العنوان نجد كتابة باللون الأسود بجانبها رسمة رسمت باللون الأخضر

2-2- الشكل الداخلي:

تبنى الناقد " حميد لحميداني" مظاهر تشكيل الفضاء النصي التي جاء بها "ميشال بوتور" المتمثلة فيما يلي: (الكتابة الأفقية، التشكيل التيبوغرافي، التشكيل وعلاقته بالنص) وسأحاول أن أستعين على هذه المظاهر في سير أغوار فضاء النص الداخلي لروايتنا، تماشيا مع ما يتناسب وشكل الرواية وما يتجلى فيها من هذه المظاهر.

2-2-1 الكتابة الأفقية:

وهي " استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار وإذا لم تكن هذه الكتابة مبرزة يمكن أن ندعوها كتابة أفقية بيضاء".[1]

وقد شغلت الكتابة الأفقية الحيز الأكبر من روايتنا، وذلك لكثرة الأحداث وكثافتها وتزاحم الأفكار والاختلاجات في ذهن الراوي ف كتابة الأفقية هي الأنسب للتعبير عن الأحداث الكثيرة والمتضاربة كونها درة على احتضان كم هائل من الواقع لأنها تشغل مساحات كبيرة من حجم الورقة بحيث نجد كثير من الصفحات مكتوبة كتابة أفقية من أعلى إلى أسفل مع وجود بعض الصفحات بيضاء وذلك عند الانتقال من فصل إلى فصل لذلك نجد تشاكل وتكثف الأحداث داخل الرواية، فقد جاءت متداخلة بين أزمان متعددة (ماضي، حاضر، مستقبل).

2-2-2- الكتابة العمودية:

وهي استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها وتتفاوت في الطول بين يعضها البعض. [2]

ونجد أن الكتابة العمودية شغلت حيزا معتبرا من الرواية فتمثلت في الحوار مثلا، ولقد استعمل الراوي هذا النوع من الكتابة حتى يخفف من ذلك الضغط الرهيب الذي تفرضه الكتابة الأفقية على القارئ وليخلق فسحة للترويح عن النفس من حين إلى آخر كما أنها تعطي صورة جميلة على الشكل النهائي للرواية ومن أمثلة الحوار داخل الرواية نجد ما كتب فيه على سبيل المثال:

- ما يكون صاحبك هذا يا نبيل؟
- واحدة بواحدة يا لويزة.
- ماذا تقصد؟

2-2-3- البياض:

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 56.

[2] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 304.

إن البياض في الرواية يشغل مساحة كبيرة واقتصر تواجده في نهاية الفصول وبدايتها، بحيث نجد مساحة بيضاء في نهاية كل فصل وقبل بداية الفصل الذي يليه كذلك مع العلم أن الراوي قسم روايته إلى ثمانية وأربعين فصلا.

إضافة إلى أن البياض يرافق الكتابة العمودية التي تمثلت داخل الرواية في الحوار وذلك بأن الكتابة العمودية غالبا ما تشغل مساحة قليلة من الورقة.

هذه هي الأماكن التي تواجد فيها البياض بكثرة داخل الرواية، أما الأماكن الأخرى فكانت كلها مساحات سوداء من الكتابة فقد خصها الراوي بنهاية الفصول، حتى يبدأ القارئ الفصل الموالي بتركيز تام ويكون قادر على استيعاب الأفكار والوقائع بعد فترة قصيرة من الراحة وأما فيما يخص الكتابة العمودية فطبيعتها هي التي تحتم على الروائي ذلك إلا أنها تساهم بشكل كبير في تحديد أفكار القارئ.

هذا فيما يخص مظاهر التشكيل الفضاء النصي الذي تجلت في الرواية أما المظاهر الأخرى فلم يتم ذكرها لأنها لم تكن حاضرة في روايتنا فلم نشهد لا التأطير ولا ألواح الكتابة ولا التشكيل التبوغرافي فالرواية كانت بسيطة وفي المتناول.

3- الفضاء الجغرافي: (حضور المكان في الرواية)

هنالك من يطلق على الفضاء الجغرافي الفضاء كمعادل للمكان والذي فيه يعطينا الراوي دائما بعض الإشارات الجغرافية التي نعرف من خلالها على الأماكن التي يتواجد فيها الأبطال والأفضل أنهم يتحركون فيها فهي تعرف من خلال سرد الأحداث وبهذا يعتبر الفضاء الجغرافي " الحيز الذي يتحرك فيه الأبطال"[1] داخل الرواية وبهذا يمكن أن نقول عنه أنه" مقابل لمفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إن الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال"[2] ويتفاعل بعضهم مع بعض ويؤثرون فيه ويتأثرون به، فالراوي عندما يسرد الأحداث ويصف الأماكن تتشكل في عقولنا صورة للمكان المجسد في الرواية فذلك هو المكان الجغرافي.

ويمكن أن نميز بين نوعين من الأماكن الجغرافية وهما:

- أمكان الإقامة (ثابتة).

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 73.

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

- وأماكن التنقل (حركية).

3-1- **أماكن الإقامة:** وتنقسم بدورها إلى إقامة اختيارية وأماكن إجبارية:

3-1-1- **أماكن الإقامة:**

وتتمثل في البيوت على وجه الخصوص وهي من بين الأماكن الجغرافية التي وردت في الرواية:

- البيت الكائن بالقصبة: لم يتحدث الراوي كثيرا عن هذا البيت نعلم أنه يقطن في القصبة ويقطنها الوناس وأمه لالا زهور، فهو العش العائلي الذي يحتضنهما والملجأ الوحيد الذي يعودان إليه في أي وقت وهذا ما يقوله الراوي " فتحت الباب الخارجي ليت الوناس فأستقبلتي خالتي زهور كما تستقبل عجوز الخير صيدها من الأطفال"[1]، فالراوي هنا يصور لنا من خلال البيت العائلي حلم – لالا زهور- في جعل ابنها لوناس يتزوج من أجل تكوين أسرة والعيش في سعادة وهناء.

فجمالية البيت العائلي تتحقق من خلال تلك العلاقة التي تدور بين أفراد العائلة.

البيت الذي يشيده الراوي: وهو بيت خالة منصور فمن خلال هذا البيت يصور لنا شعور منصور بالملل وهو ينتظر لقاء حبيبته جازية، وعن الأحلام التي كان ينسجها عند لقائه بها وهذا ما جاء على لسان الراوي: " البيت بيتك فارتح في أي مكان تشاء"[2].

من خلال هذا نجد أن منصور قد انتقل إليه من أجل حبيبته جازية ليطفي نار اشتياقه لها.

- **القبو:**

يعتبر هذا المكان الجغرافي من بين أهم الأمكنة التي كان ينتقل فيها شخوص الرواية ويجلسون فيه فهو القبو الذي كان لوناس يرسم فيه لوحاته فنجد هؤلاء الشخوص يجتمعون فيه من أجل رؤية اللوحات، وتبادل أطراف الحديث والتشاور فيما بينهم، وهذا ما نجده في لسان الراوي: " قلت لشخوص روايتي وأنا متسلق في القبو أتحدى نخبة التمثيل في العالم أن يجسدوا دور –علي بلميلود–[3] وأيضا نجده يتحدث عن هذا المكان في عدة أمثلة كل

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 257.
[2] المصدر نفسه، ص 254.
[3] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 322.

واحدة منها تختلف عن الأخرى فنجده يقول أيضا " لم أعد ألتقي شخوص الرواية في القبو فقط بل باتوا يصحبونني منذ انسحاب الراوي".[1]

مقهى الحرمل: نجده هذا المكان من بين الأماكن الاختيارية التي كان شخوص الرواية يجتمعون فيه فنجد هذا المكان هو أيضا مذكور بكثرة حيث كان جميعهم يلتقون فيها وهذا ما نجد الراوي يقول " فنلتقي في مقهى الحرمل مع نعيم الولهي الذي تخرج عامها من معهد الصحافة، وعمي لخضر الذي كان يكلف أحدنا بخدمة الزبائن إن وجدو"[2]، أي أن هذا المكان هو الذي كان يلتقي فيه شخوص الرواية بكثرة.

وأيضا نجد الراوي يقول" أقسم أنني لن أنسى له ضربه لي في مقهى الحرمل أمام المليح والدوني" [3].

3-1-2 أماكن الإقامة الجبرية:

لعل أبرز الفضاءات الجبرية التي تناولتها معظم الروايات:

السجن: يشكل هذا المكان عالما مناقضا لعالم الحرية بحيث نجد أن الشخصيات تذهب إليه مجبرة ومكرهة ولهذا نجد أن لفظة السجن قد ذكرت مرات معدودات في الرواية. وذلك من خلال وقوع أحد شخوص الرواية في السجن مجبرا فنجد الراوي يقول: " ماما قالت لي إنها تلقت رسالة من صديقها سي لخضر عبد الحميد – وهو في السجن – أخبره فيها بأنه سينتحر" [4]

فالراوي من خلال السجن سيرغم القارئ على التفاعل مع الأحداث وعلى إعمال العقل من أجل التنبؤ ومحاولة الإطلاع على المستقبل، وأيضا نجد الراوي يقول: " فنسجت لها مؤامرة ساقتها إلى السجن، وأكملت راحتي حين بلغني أن الجهاد يحين في الجزائر قد قتلوه"[5]. فالسجن على الرغم مع بعض السلبيات التي يحدثها في الشخصيات إلا أنه يبقى أحد الأماكن التي تجعل من الرواية كيانا ذا بعد واقعي فالسجن يعمل دائما على توليد الأحداث والأفكار ومن هنا كان أحد مواطن الجمال في الفضاء الروائي .

[1] المصدر نفسه، ص 307.
[2] المصدر نفسه، ص 223.
[3] المصدر نفسه ، ص 107.
[4] المصدر نفسه، ص 333.
[5] المصدر نفسه، ص 111.

3-2- أماكن التنقل: لقد تناولت رواية " ندبة الهلالي " العديد من أماكن التنقل منها والخاصة ومن بين أهم الأماكن التي لا يمكن للرواية أن تقوم بدونها نجد:

الشوارع والطرقات والساحات (المدينة): من خلال قراءتنا لهذه الرواية نجد أن الراوي قد وظف العديد من الأماكن من التنقل العامة والخاصة، فنجده قد وظف الروائي العديد من الشوارع مثلا شارع ديدوش مراد، وشارع ألجي، فنجد أنه قام على وصفها على: " اشتغلت الشوارع بالحين وكانوا كلما خمدت أشعلوها بجمار جديدة لا إله إلا الله محمد رسول الله" [1].

فالشوارع هي إحدى الأماكن المفتوحة والعامة التي تتحرك فيها الشخصيات من أجل قضاء حاجياتها.

ومع الشارع نجد الطريق التي لا بد منها، فهي أيضا ضرورية، ونجد أن الراوي ذكرها أيضا في الرواية فنجده يقول " أنا لو خيروني بين أن أمشي أجمل طرق العالم أو أمشي طريق يدعوا لي فيه بالربح فنان مخلص للإنسان". [2]

أما ما يخص الساحة فنجذه أن هذه اللفظة قد ذكرت بكثرة في الرواية بالخصوص ساحة البريد المركزي فنجده يقول:" ويحدث أن أتعب من البيع في ساحة البريد المركزي، أو تلح عليا روايتي من جديد". [3]

إذن فهذه الأماكن مثل الشارع، الطريق والساحات، تعدّ بمثابة البنية الصغرى للمكان أي يجب أن يقوم عليها المكان وذلك لأن الشخصيات يجب أن تتحرك في هذه الأماكن حتى تتفاعل فيما بينها.

المحطة: وهي المكان الذي تتوقف فيه السيارات والحافلات قبل الانتقال من مكان إلى آخر، ولقد وظفت المحطة في الرواية من أجل هذا الغرض ، فإدخال المحطة في الحكي ساعد الروائي على تغير المكان الذي تتواجد فيه شخصيات وبهذا يحدث تسلسل وانسجام بين أحداث الرواية فنجد أن المحطة قد ساعدت القارئ على إدراك توالي الأحداث وهذا ما يقول الراوي: " ركبت الحافلة المتوجهة من ألجي إلى قسنطينة، على أن تنزلني في أقرب محطة لأولاد جحيش". [4]

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي ، ص 202.
[2] المصدر نفسه، 338.
[3] المصدر نفسه، ص 195.
[4] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 316.

المكتب: لم يحضر هذا المكان في روايتنا بكثرة بل تم ذكره مرات معدودات فنذكر مثلا قول الراوي: " أقتحم على أبي مكتبه في السفارة لأقول له أن عزيز الحداد صديق جدي قطع البحار من كاليدونيا الجديدة"[1] فتوظيف المكتب كان الغرض منه تصوير حالة الرقي كما أن المكتب يرمز إلى السلطة والحكم.

وأيضا نجد أن الراوي قد ذكر هذه اللفظة فنجده يقول:" فيأتون إليه طالبين منه أن يؤكد تواجده يوميا في مكتب الشرطة".[2]

المكتبة: تعدّ المكتبة من بين الأماكن الموجودة في الرواية بالتحديد المكتبة الوطنية التي لم تكن من أجل طلب م فقط بل كانت أيضا بمثابة المنزل الثاني لعبد الرزاق بوكبة، فقد كان يتواجد بها في المكتبة أو في الإذاعة فهذان المكانان يتواجد فيهما بكثرة لمن يريد البحث عنه، وهذا ما جاء في قول الراوي: " ثم رحت أسأل عنه وكل من أتوقع أنه يعرفه فيقال لي مرة أنه موجود في الإذاعة ومرة في المكتبة الوطنية ومرة في التلفزيون" [3] لذلك فالمكتبة تحمل في جوفها نوى العلم وأشخاص همهم هو نشر المعرفة في كل مكان فحتى القارئ نفسه يحس بالراحة والمتعة عندما يقرأ.

المسجد: لا يختلف اثنان في أن المسجد يرمز إلى الدين الإسلامي فنحن المسلمون فقط، وهو مكان تقام فيه الصلوات والعبادات، إلا أن وظيفته في رواية " ندبة الهلالي " لم تقتصر على ذلك فقط، بل كان المكان الذي جعله الراوي بيته الثاني، لذلك نجد الراوي يقول: " في تلك السنة قد حولوا الكنيسة التي في حومة ميسونة إلى مسجد فقلت أحبس نفسي فيه أياما علّني أجدها". [4]

إذن فالراوي صور لنا المسجد أنه المكان المناسب له للعيش حيث وجد فيه الاحترام والمحبة عكس ما كان يعيشه في منزله، وعلى الرغم من هذا فالمسجد يبقى جامع الأمة الإسلامية، ويبقى المكان الوحيد الذي تنزع فيه الأحقاد والأغلال.

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 88.
[2] المصدر نفسه، ص 107.
[3] المصدر نفسه، ص177.
[4] المصدر نفسه، ص 214.

كما نجد أن هذه اللفظة قد ذكرت في عدة مواضع فنجد الراوي يقول أيضا في هذا الصدد:" لم أنم حتى أذن الفجر فخرجت إلى مسجد الرحمة".[1]

المقبرة: نجد أن هذه اللفظة هي عبارة عن رمز للماضي ملاذه الأخير الذي يرقد فيه بسلام، فنجد أن الراوي قد استخدم لفظة مقبرة خلال روايته أن المكان الذي يجد فيه منصور وجازية الراحة والاطمئنان والجلوس فيها بسلام دون الأماكن الأخرى، وهذا ما نجده في قوله: " لماذا لا ندخل مقبرة الشهداء" قد تكون أريح لنا من الحديقة".[2]

بالإضافة إلى توظيف المقبرة أراد الراوي أن ينقل رسالة يقول فيها أن الحب والعشق قادر على فعل أي شيء لصاحبه.

الحديقة: ونخص الذكر حديقة بن عكنون ونجد لها إسم آخر في بعض فصول الرواية بغابة بن عكنون، فلا شك أن الغابة أو الحديقة هي إحدى الأماكن المهمة التي تطرق إليها الراوي حيث نجد أن هذا المكان الذي كان يلتقيان فيه الحبيبين، وهي تعبر عن منشأ الحب لهما لمنصور وجازية تحت شجرة السلوان.

وهذا ما جاء في قول الراوي: " لم أستطع أن أكتشف كل جسدك في حديقة ابن عكنون هناك أشجار لا نستطيع أن نتسلقها ونحن خائفون، أجزم أنكي لم تنتبهي انني أقسم نفسي إلى نصفين حيث نكون تحت شجرة السلوان في الحديقة" [3]فمن خلال الوصف الذي قدمه الكاتب كان لها أثر بليغ في تحقيق اللغة الجمالية في الرواية وإدخال المتعة لدى القارئ.

المبحث الثالث: شعرية الراوي والشخصيات:

أولا: شعرية الراوي:

الراوي يعتبر من أهم الركائز التي تقوم عليها البنية السردية على غرار المروى والمروى له فهو " الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقة أم متخيلة ولا يشترط فيه أن يكون اسما معينا، فقد يتمتع بضمير

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 216.
[2] المصدر نفسه، ص 239.
[3] المصدر نفسه، ص 245.

ما أو يرمز له بحرف"[1]، فالراوي هو شخصية من شخوص الرواية يتبناها الكاتب لتكون رسوله وحامل كلامه وإبداعه وفكره إلى القارئ، فهو المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي، إلا أنه يمكن أن يكون الراوي هو الكاتب نفسه، وقد يكون الراوي هو البطل، وقد تكون شخصية ثانوية، ومنه وجب التمييز بين الراوي والروائي، فالروائي هو خالق العالم التخيلي أي من الخيال، ويكون العمل الفني في حين أن الراوي هو موقع خيالي يضعه المؤلف داخل النص: وهو دور يتقمصه ويعتمده كقناع يتستر وراءه.

" فالروائي لا يتكلم بصوته ولكنه يفرض (راويا) تخيليا ويتوجه إلى قارئ تخيلي وهذا (الراوي) هو الأنا الثانية للراوئي" [2]

وعليه فإن الراوي تربطه علاقة وطيدة بالروائي فهما يكملان بعضهما إذن نستنتج بأنه لا يمكن تصور حكاية آو قصة من دون راوي ينقل كل أحداثها وأخبارها من الواقع أو من الخيال إلى عالم آخر وبأسلوب فني جميل وراقي، والراوي من خلال سير الأحداث وتتاليها فإن له علاقة خاصة بالشخصيات الموجودة داخل الرواية وهذه العلاقة بين الرّاوي والشخصيات فتحت الباب والمجال لظهور مصطلح جديد أطلق عليه اسم: "التبئير" الذي نحاول من خلاله تسليط الضوء على رؤية زاوية نظر الراوي داخل الرواية.

– التبئير:

ويطلق عليه أيضا: مصطلح " وجهة نظر"، الرؤية، البؤرة،..."[3] وهو من القضايا النقدية البارزة في حقل السرديات الحديثة، ويعني الزاوية التي يمكن أن يكون فيها الراوي في علاقته بمرويه، فزاوية الرؤية تكون " متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وأن الذي حدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة، أي يعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب. [4]

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 83.
[2] المرجع نفسه، ص 83.
[3] محمد عزام: تحليل الخطاب على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص 176.
[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 40.

يعرف " حميد لحميداني " " التبئير" بأنه: " تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد وهذا المصدر إما أن تكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث" .[1]

إذن فالتبئير ووجهة النظر والرؤية و البؤرة كلها مصطلحات تحمل معنى واحد، وهو الموقع الذي يشغله الراوي في تقديمه للأحداث، وقد نال هذا الموضوع نصيب كبير من الدراسات، ولكنه في معظمه تجمع على أن الراوي في علاقته بالشخصيات فإنه يتشكل في ثلاث وضعيات تعتبر أنماط لزاوية النظر نذكرها وهي كالتالي:

الرؤية من الخلف: (الراوي ، الشخصية)

في هذه الحالة يكون الراوي عالم وداري بكل شيء، " حيث نرى أن الراوي يعلم أكثر مما تعلمه أية شخصية السرد".[2]

وقد طغى هذا الاتجاه بكثرة في الروايات القديمة الكلاسيكية، فالراوي هنا يكون على دراية بكل الأحداث التي تدور داخل الحكي ، فهو " يستطيع ، أن يصل إلى كل مشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن

يدرك ما يدور بخلد الأبطال."[3]

كما أنه يستطيع أن يدرك أفكار الشخصيات ورغباتهم وتمنياتهم الخفية وحتى تلك التي لا يدركونها هم أنفسهم فهو " سارد عالم بكل شي وحاضر في كل مكان".[4]

إذن نستنتج أن الراوي هنا هو القوة الخارقة التي تكشف كل غموض وكل ما هو مستور ومستتر عليه فهو بمثابة الإله الذي يعلم كل ما يدور داخل الكون، بمعنى الكون لدى الروي هو تلك الرواية التي يؤلفها انطلاقا من بداية ووصولا إلى نهاية.

[1] المرجع نفسه، ص 46.
[2] أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 15.
[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص47.
[4] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 77.

فهي محدودة الحجم، والراوي له كل الحق في التصرف بما سيحدث فيها، بحيث يحول بين القراء والعالم الروائي، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريهم هو إياه فقط لا غير ذلك، ولا يعلمون إلا ما يريدهم أن يعلموه هو فقط أما الشخصيات فتقوم " بفعل الأحداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها، لأنها لا ترى إلا ما تقع عليه عيونها فقط."[1]

فنلاحظ أن هذا النمط من زاوية الرؤية لم يوجد في روايتنا وذلك لأن الراوي هو أحد الشخصيات المشاركة في الحكي حيث تكلم في الرواية أكثر من مرة وأيضا لنقل بطل الرواية ولا يعلم ما تعلمه بعض الشخصيات أو أقل منها فقد غلب ضمير الغائب والمتكلم طيلة فترات السرد، وهذا لأنه لا يوجد هناك .راو عليم بكل شيء فالراوي هنا لا يعلم إلا ظواهر الأشياء والتي يراها فقط ولا يدركها إلا في وقتها.

2- الرؤية مع: (الراوي الشخصية)

في هذه نجد أن معرفة الراوي تساوي مع معرفة الشخصية الروائية، فما يعلمه الراوي تعلمه الشخصيات وما يجهله الراوي تجهله أيضا الشخصية، " بالنسبة متوازية بين الطرفين لأنهما على قدر من المعرفة بمجريات الأحداث"[2]، فالراوي لا يقدم معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تتوصل إليها الشخصية بنفسها، وتعمل هذه الرؤيا ضمير المتكلم، أو الغائب لسرد المادة الحكائية وتنتمي "الرؤية مع" إلى نمط السرد الذاتي، كما أن السارد يكون مصاحبا للشخصية أو الشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بصورة الأحداث، ولذلك يسمى البعض الرؤية مع الرؤية المصاحبة"[3].

إذن نرى هنا أن الراوي لا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية، فما تفعله الشخصية، وما تتصف به هو فقط ما يقدمه الراوي أو يضعه لا أكثر ولا أقل، وهنا نميز بين شكلين من الراوي: " الأول أن يكون الراوي مشاركا في أحداث الرواية، أو شاهدا عليها، والثاني أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مرايا الأحداث".[4]

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 88.
[2] نقله من أحمد العربي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 163.
[3] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 80.
[4] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 88.

فنجد " محمد لحميداني" في هذا النوع من الرؤية التي ذكرناها بأن الراوي يكون " مصاحبا لشخصيات يتبادل معها المعرفة مسار الوقائع، وقد تقوم الشخصية نفسها برواية الأحداث ويتجلى هذا بشكل واضح في روايات الشخصية"[1]، فقد وردت هذه الزاوية من الرؤية في روايتنا في مناسبات عديدة حيث كان الراوي شاهدا على الأحداث بنفسه، فكان يراقب أفعال الشخصيات وأقوالهم ويتساوى في معرفته مع باقي الشخصيات ومثال ذلك الراوي عندما تحدث إلى فتحي صحراوي: حدث فتحي صحراوي "أحببت المسرح منذ كنت صغيرا، وقررت أن أعيش له والمسرح في الصحراء غيره في المسارح المجهزة له صاحب وحدث أن وزعت أدوار جديدة لي بسهولة إلا دور الشيخ أملتصوف فلم أجد له صاحب ومن عادتي ألا أجامل في توزيع الأدوار" [2].

هنا فيما يخص الحالة التي يكون فيها الراوي شاهد على الأحداث بنفسه: " استرجعت يدي قبل أن تمتد إلى الورقة الأخرى، لقد بت أخاف هذه الرواية أكثر من الحشرات التي التي تشاركني الغرفة في حمام الجنوبية" [3].

وهناك مثال وحالة أخرى يتساوى فيها علم الراوي مع علم الشخصيات كما سبق وذكرناها وهي أن يسرد الراوي أحداث على لسان الشخصيات ذاتها فتكون الشخصيات بمثابة مرآة عاكسة للأحداث ومثال ذلك قوله: " واصل رؤوف الطمسونة بدأت أسمع أن ذاك مات، وذاك التحق بالجيش، ذاك صعد إلى الجبل ذاك اختطف وذلك اختفى، وأنا رؤوف الطمسونة أموت عرقا فعرقا وأعود إلى البيت فلا أعرف أهلي وأحسب أنهم لم يكونوا يعرفونني" [4].

وعليه نلاحظ أن بعض الشخصيات هي التي قدمت الأحداث ولهذا يمكننا القول أن هذه الزاوية من الرواية قد وردت في روايتنا بنوعيها، فالراوي كان شاهدا تارة وترك للشخصيات حق التعبير عن نفسها تارة أخرى وهكذا أضفى نوعا من الزئبقية على طريقة إيصال الأحداث إلى القارئ ما يجعلها أكثر إثارة ووقعا عليه ويجعله مرتبط بكل صغيرة وكبيرة حتى يمكنه مواكبة سير الأحداث.

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 48.
[2] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 234.
[3] المصدر نفسه، ص 22.
[4] المصدر نفسه، ص 100.

3- الرؤية من الخارج: (الراوي الشخصية)

في هذا النمط الثالث والأخير من زاوية النظر نجد أن الراوي لا يعلم إلا قليلا مما تعلمه إحدى الشخصيات الحكائية فهو هنا " يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي أي وصف الحركة والأصوات ولا يعرف إطلاقا ما يدور في خلد الأبطال".[1] فهو شاهد على تصرفاتها فحسب وليس باستطاعته ان يلّج إلى باطنها والإطلاع على تفكيرها ونواياها وكأن الراوي هنا :" تحدد وظيفته بالشهادة على الأحداث"[2]، لا أكثر، يعرف ما هو ظاهر ومرئي من حركات وأصوات وألون ولا ينفد إلى أعماق نفسيات الشخصيات أي إلى اللاشعور وهو موجود في أعماق النفس.

وهناك من الباحثين والدارسين من لم يولي هذا النمط أهمية كبيرة بل وهناك من لم يشر إليه إطلاقا، مثل" توما تشفسكي" وذلك راجع إلى كون " الأنماط الكائية التي تتبنى مثل هذه الرؤيا السردية التي لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد، ووصفت الرواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث"[3].

ونجد أن هذا النمط من الرؤيا هو الغالب على الرواية وذلك لأن الراوي لا يعلم بقدر ما تعلمه الشخصيات، بحيث لا يستطيع وصفها إلا كما يراها أو يسمعها، دون الوصول إلى عمقها الداخلي العميق، ونجد أن هذا النوع من التبئير يتواجد بكثرة في الروايات الجديدة ومن أمثلة ذلك نجد: " رأيت رجلين ملتحيا وحليقا يقتربان منك وهما يتضاحكان ويضربان على الأيدي حتى قبضا عليك"[4] وأيضا قالت لي إحداهن، وقد رأتني أصطحب معظم الطالبات إلى النبع يغسلن أوجوههن ويسترحن ثم أعيدهن إلى الجامعة:تعوزك بذلة صفراء لتصبح سيارة أجرة، فهل تقبل أن أكون سائقتك إلى النبع هذه المرة؟ اكملت طريقها إلى النبع تاركة عينيها تنقران مخي وسؤالها يقرع سمائه قامة تزينها النجوم على فستان أزرق ولك أن تندهش..." [5].

فالراوي هنا بما أنه لا يعلم عن الشخصيات شيئا فقد اكتفى بوصفهم ظاهريا، أي ما تدركه حواسه فقط ونظره ولم يستطع أن يلج إلى أغوار أنفسهم ومعرفة ما يفكرون فيه وما يطمحون إليه، وهذا النمط دائما ما يبقي

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 48.
[2] أحمد جبر شعت: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 15.
[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 48.
[4] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 255.
[5] المصدر نفسه، ص 92

الأمور شبه غامضة ويبدو كأن الأحداث لا تخضع لأي سلطة، وهذا ما يبقي عنصر التشويق، ومعرفة المجهول مسيطر على مفكرة القارئ وهنا تكمن جمالية هذه الزاوية من الرؤيا.

كما نجد أيضا من أمثلة عن هذا النمط ما يسرده الراوي حول بعض الشخصيات حينما يقول: " ليتك عرفته يا منصور؟ تراه بالبرنوس والجبة والتسبيح يعبث بأصابعه مثلما هو في اللوحة، فنقول أنك أمام زاوية متنقلة وتراه شبه عار يشاكس البحر"[1]، وقد يقوم الراوي في هذه الزاوية من الرؤيا بنقل ما يسمعه من كلام الشخصيات كما هو ، فالشخصيات في هذه الحالة تكون عالمة بمجريات أحداث الرواية أكثر مما يعلمه الراوي وهنا يستعين عليها في تقديم وسرد الأحداث، مثال ذلك سماعه لخبر موت" سعيد القوسطو" على لسان الشخصيات حيث يقول[2]: " نسيت أن أسألك: هل كتبت عنه الجرائد يوم قتلوه أم أن موته كان عابرا إلا في قلبي؟

- ماذا تفعل هنا؟
- أين كنت يا صاحبي؟
- حضرت جنازة عمي سعيد القوسطو وليد علي البهجة ثم ذهب إلى البيت، فقالت لي خالتك زهور أنك خرجت تبحث عني.
- مات القوسطو؟

راوي في هذه الأمثلة لا يدرك الأحداث إلا بعد أن تخبره بعض الشخصيات الحكائية بها، فمعرفة الراوي لا تلقى إلى درجة معرفة الشخصيات، بحيث أن الراوي لا ينقل إلا ما تدركه حواسه، أي فقط ما تراه عيناه وما تسمعه أذناه.

وعليه نستنتج أن الرواة في الرواية كانوا نوعين: النوع الأول وهو الراوي الذي يساوي في معرفته مع الشخصيات الحكائية إلا أنه لم يرد بكثرة، وأما النوع الثاني فهو: الذي تكون معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات وقد سيطر هذا النمط على الرواية طيلة فترات السرد تقريبا، فنلاحظ أن الراوي لم يكن سلوطيا عالما بكل شيء بحيث ترك الشخصيات تعبر كما يحلو لها ولم يقف كحاجز بين عقلها ولسانها، فقد كانت لها الحرية المطلقة في تفكيرها وانطباعاتها وهذا التعدد أو الانتقال بين الرواة يجعل الأحداث ظاهرة للعيان. كأنها حقيقية

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص79.
[2] المصدر نفسه، ص266.

مرتبط بكل عنصر من عناصر البنية السردية مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان محدد وزمان معين.

2- شعرية الشخصيات:

تعتبر الشخصية الروائية من بين أهم العناصر الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها في تكوين الخطاب السردي الروائي فهي ذو أهمية كبيرة لما تلعبه من دور رئيسي في إنتاج الأحداث.

فالشخصيات الأساس الذي تبنى عليه الرواية ومن دونها لا يمكن لها أن تكتسب أي معنى، ولا يمكن للعمل أن يكتمل أو يفهم فهي الأكثر فعالية في البناء إذ يتم تشكيل الشخصية من خلال المزج بين ما هو خيالي وما هو واقعي، وهذا ما يراه "رونالد بارت": الشخصية مزيج من الواقع والوهم فهي واقعي أو واقع وهمي"[1].

لذلك فهي تعتبر من أبرز مقو ات النصوص القصصية وأركانها القاعدية فإليها يرجع تشكيل كل الأحداث ومن خلال هذا نخرج بمفهوم للشخصية" ي كائن خيالي تبنى من خلال الجمل تتلفظ بها هي أو يتلفظ بها عنها".[2]

وأيضا يمكن أن نعرفها بأنها" كل مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا أما من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل جزءا من الوصف". [3]

د أيضا أن كل رواية لها شخصيات مرتبطة بها حيث تكون العلاقة بين الشخصيات والرواية متلاحمة ومترابطة، وان الشخصيات تمثل ما يوجد في الرواية دون الخروج عن موضوعها، حيث نجد أن الشخصيات في روايتنا هذه تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

الشخصيات الرئيسية: هي الشخصيات التي يقوم عليها العمل الروائي ويكون لها حضور والمكلفة بمهمة رئيسية وبالدور الأكبر ويكون معظم التركيز عليهم.

[1] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص 73.
[2] محمد بوعزة: تحليل الخطاب السردي، ص 40.
[3] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص 67.

أما ما يتعلق بالشخصيات الثانوية وهي الشخصيات المكملة للشخصيات الرئيسية ويكون دورهم أقل من الرئيسية فهذه الشخصيات هي التي تساعد الشخصيات الرئيسية وتكملهم وهي ضرورة لإكمال العمل الروائي.

الشخصيات الهامشية: وهي الشخصيات التي لم يتم ذكرها كثيرا في العمل الروائي، بل ذكرت مرات معدودات فقط ، وتكون أهميتهم أقل لكنها تقوم بمساعدة الشخصيات الرئيسية والثانوية من أجل ترابط وانسجام العمل الروائي أي أنها مكملة له، وأدوارهم تكون بسيطة.

1- الشخصيات الرئيسية:

منصور بن ذياب: يلعب منصور بن ذياب في رواية " نذبة الهلالي دور مهم وأساسي، حيث نجده يروي في أغلب فصول الرواية، فلم يرد ما يدل على ما مظهره الخارجي (طوله، قصره، وجهه، جسده...) إلا أنه يبدو شاب في بداية عمره كان يجتمع مع أصحابه في مقهى الحرمل أو في قبو الوناس حيث كانوا يتبادلون أطراف الحديث فقد كان منصور يبيع في ساحة البريد المركزي من أجل كسب قوته، كما نجده أيضا في هذه الرواية قد واجه عدة صدف وصعوبات فيها ما هو جميل وفيها ما هو حزين، فالجميل من خلال التقائه بجازية ابنة عالته في بيت ابنتها حياة، فأعجب بها وأحبها وكان ذلك متبادل بين الطرفين حيث أصبحت بالنسبة له أجمل ما رأد عيناه، فكان يلتقي بها في مختلف الأماكن ويعيش حبها بسلام واطمئنان وهذا ما نجده في قوله: " ليتك معي هنا في القبو يا جازية، نجلس معا دون أن نخاف عينا من العيون"[1].

فالجازية هي التي قامت بتعليم منصور مختلف الأسماء والعطلان والعصافير والأعشاب والنباتات، وهذا ما نجده في قول الراوي: " ة بت تهدي بالجازية التي علمتك أسماء العطلان والأسماء والأعشاب والعصافير [2]!". وهذا راجع مدى الحب الذي كان بينهما ولكن كل هذا انتهى بفراق وألم وحزن حيث تركته حبيبته ورحلت كما نجد أن منصور بن دياب في هذه الرواية حاول العثور على عبد الرزاق بوكبة والتواصل معه وعثوره صدفة على مخطوط – رقصة اليعسوب- .

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 239.

[2] المصدر نفسه، ص 109.

لهذا فالكاتب وهذا ما نجده عند الراوي يقول:" قلت إنك منخرط في كتابة رواية؟ أنا أيضا منخرط في واحدة أسميتها رقصة اليعسوب؟ هل أعجبك العنوان؟"[1]

جازية: هي فتاة في مقتبل العمر كانت تدرس في الثانوية وهي ابنة لخضر عبد الحميد، وتعدّ من بين أبرز الشخصيات حيث ارتبط ظهورها بظهور حبيبها منصور الذي تعرفت عليه في ساحة البريد المركزي وهما تربطهما علاقة قرابة وهي أنها ابنة خالته، فتعارفا ودرسا معا وعاشا قصة حب، فقد كانت تساعده في كل شيء وتسانده، ولكن كل هذا انتهى عندما نجحت في البكالوريا وذهبت للدراسة في الجزائر العاصمة ومن هنا علاقتها بمنصور تتراجع لأنه رسب في البكالوريا فهي بنجاحها كانت تنوي أن تسافر بدونه، وهذا ما نجده في قوله: " فلم أنتبه أنها كانت تنوي سفرا بدوني ! هذا الذي حدث"[2]، وبدأت أخبارها تنقطع تدريجيا حتى جاء خبر إلى القرية يقول بأن الجازية قد ماتت وهذا ما نجده يقول: " كانت قد مرت ثلاث سنوات على صعودها إلى الجامعة وفي ذلك الشهر بالذات كان قد وصل خبر اختفائها إلى القرية"[3].

ومن هنا قد اختفت رائحتها من القرية ولم يبقى إلا الذكريات التي بات منصور يتفكرها بها.

الوناس عبد الرحيم: لقد كان الوناس من أهم الشخصيات التي كان له دور مهم وقيم في هذه الرواية، حيث كان شاب رسام يقوم برسم مختلف اللوحات في قبو منزله الذي جعله مكانه المفضل الذي يرتاح فيه فكان يعيش مع أمه في بيته البسيط والمتواضع، فقد كانت تربطه علاقة وطيدة بأصدقائه من بينهم منصور بن ذياب الذي كان الأقرب إليه، حيث كان يجتمع معهم في الحرمل عند عمه لخضر عبد الحميد وهذا ما نجده في قوله: " قال لنا عمي لخضر عبد الحميد وقد اكتفينا عنده في مقهى الحرمل"[4].

فقد كان يحاول أن يرسم لوحته الحقيقية بفارغ الصبر فهو كان صابرا لليوم الذي سيحقق فيه حلمه وهذا ما نجده في قوله:" لم أفقد لحظة ثقتي في أنه سيأتي اليوم الذي أرسم فيه لوحتي الحقيقية "[5].

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي ، المصدر نفسه ، ص279

[2] المصدر نفسه ، ص 188.

[3] المصدر نفسه، ص 249.

[4] المصدر نفسه، ص 155.

[5] المصدر نفسه، ص 348.

بالرغم من هذا فقد كان الوناس عبد الرحيم يحب فتاة إلى حد الجنون تدعى لويزة لكنها تركته وسافرت إلى فرنسا فلم يستطع الوناس البعد عنها فبكى عليها كثيرا ولم يقدر على فراقها وهذا ما نجده في قول الراوي:" لو كنت أعلم أن الوناس يبكي بتلك الطريقة ما سكنت قبوه، حمل صورتها وهي تغادر ساحة البريد المركزي"[1].

2- الشخصيات الثانوية:

علي بلميلود: (عليلو صيغة دلع جزائرية) : لقد كان عليلو من أبرز الشخصيات الثانوية فهو أحد الشباب الموجودين في هذه الرواية حيث كان دوره مرتبط بحبيبته حجلة التي كانت تحبه لدرجة الجنون، حيث طلبت منه أن تكون سائقته من أجل أن تكون قريبة منه وهذا من نجده في الرواية "كانت أول جملة قالتها لي حجلة هل تقبل أن أكون سائقتك إلى المنبع؟ وهي تسوقني إليه"[2].

فقد كان علي أيضا يعاني في هذه الرواية من قساوة البرد والنوم على الكرتونة في مدخل العمارة البيضاء وهو ضاج بالبرد والجوع للكتابة ولا يسعه في هذا إلا أن يتذكر حبيبته حجلة وهذا ما نجده في قوله: " كان لا بد أن أتذكر حبيبتي حجلة وأنزف"[3].

بوعلام هبهابة: تعد هذه الششخصية من بين الشخصيات الفحالة في هذه الرواية حيث نجده أنه قد عاش تجربة أليمة في الجيش بمختلف أنواع المعاناة فيها حيث نجده يقول: " تعلم أنني عشت تجربة في الجيش ورأيت أمورا كنت أظنها موجودة في الخيال وإذ بي اقف عليها بشحمها ولحمها ودمها الذي يفور"[4].

لويزة: هي أحد الشخصيات الثانوية في هذه الرواية، فهي فتاة تعيش في الجزائر ولكنها انتقلت إلى فرنسا بعيدا عن بلدها من أجل أن تستطيع نسيان حبيبها الوناس عبد الرحيم الذي أحبته بجنون فتركته وعاشت في فرنسا مع صديقتها كاثرين التي تعرفت عليها هناك، فنجد أن حبيبها ذهب للبحث عنها هناك من أجل رؤيتها وإرجاعها

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 109.
[2] المصدر نفسه ، ص 348.
[3] المصدر نفسه، ص 14.
[4] المصدر نفسه، ص 179.

إلى حضنه وهذا ما نجده في قوله: " كابدت حتى تدبرت ثمن التذكرة في البابور مع مال إضافي وأبحرت إلى فرنسا بحثا عنها"[1].

لخضر عبد الحميد: تلعب هذه الشخصية في الرواية أنه والد جازية، حيث نجده كان يوجد في مقهى الحرمل من اجل الحكي مع الوناس ومنصور وغيرهم من الأصدقاء فهو يعتبر السبب الحقيقي في الندبة الموجودة أعلى حاجب منصور وهذا ما نجده في قوله:" تلك الندبة التي تسبب له فيها عمي لخضر عبد الحميد وقد استغربت من كوني لم أتذكر أن عمي لخضر حدثني عنه يوما"[2].

كما نجده في هذه الرواية قد دخل السجن من طرف الاحتلال وبقي فيه أسيرا وحاول الانتحار فيه لكنه خرج بعد ذلك وعاد إلى حياته.

نبيل آيت عبد العزيز: نبيل هو رجل أدى دور شخصية ثانوية كان يعمل في مسمكة ببجاية وكان ضمن الأصدقاء أو الأشخاص المتواجدين في هذه الرواية، فهو بمثابة يدعون لأحد أصدقائه حيث جعله يعمل معه في المسمكة وخلصه من العمل في المراحيض العمومية، فهو شاكر لنبيل ولا ينسى فضله هذا وهذا ما نجده يقول "هل كنت سأصبر على العمل في مرحاض عمومي كل تلك السنوات لولا عشرة نبيل"[3].

جون جاك دي كال: وهو فنان تشكيلي يسكن في باريس إلتقت به لويزة في فرنسا كان يذكرها بحبيبها الوناس و كان يفهم هذيانها على حبيبها وهذا ما نجده في قولها: " قالت لي وفاءا لوناس ساكاتف جاك، فنان تشكيلي مثله ويستطيع أن يفهم هذياني عنه"[4].

كما أنه دخل السفارة الجزائرية من أجل أن يحقق أمنية أمه وهي على فراش الموت بأن يقوم بزيارة قبر أخته رشيدة بالجزائر وهذا ما نجده في قوله: " وعدت أمي الجازية عباس_ وهي على فراش الموت _بأن أزور قبر أختي رشيدة في الجزائر".

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص 110.
[2] المصدر نفسه ، ص 111.
[3] المصدر نفسه، ص19.
[4] المصدر نفسه، ص 112.

حسين علامة السجود: وهو شاب يعيش معاناة مع زوجة أبيه، فكان يعمل من الصباح إلى المساء من أجل كسب قوته وهو يقطن في بيت ضيق ينام فيه بالتناوب وهذا ما نجده في قوله: "أجري وراء الخبزة من الصباح إلى المصباح، وفي الليل بيت ضيق أنام فيه بالتناوب"[1].

كما أنه كان من الذين صعدوا إلى الجبل حيث قام بسرد الأحداث التي وقعت معه ومع صديقه حيث نزل من الجبل بدون أي شرط من الشروط عكس اللأخرين الذين نزلوا بمكافأة وهذا ما نجده يقول: " وأنا بادرت إلى النزول بدون شروط فلم أحصل على شيء لكني لست نادما على خطوة النزول بقدر ندمي على الصعود"[2].

كاثرين: وهي امرأة تسكن في فرنسا تقييم في شارع شانزليا فهي صديقة لويزا في فرنسا، التقى بها الوناس حين ذهب للبحث عن الويزة فأمسكها حين وجدها تتمشى مع كلبها في الطرق وهذا ما نجده في قوله:" قلت لا تخافي يا كاثرين لا تخافي... أنا الوناس صديق لويزة، فهدأت كجمرة سقطت في الماء"[3].

كما أنها كانت صديقة جاك جون دي كال، حيث كانت كاثرين هي السبب في تعارف جاك مع لويزة.

3- الشخصيات الهامشية:

رحمة: وهي أميرة في مقتبل عمرها تعيش مع أختها لعاب الشمس ووالدها الداي في القصر وجاريتها بقر ديشا وغلامها رضوان، فكانت رحمة تشعر بالغيرة لأن والدها يفضل لعاب الشمس فكانت تحب شاب يدعى أحمد بن يخلف أعطتها أختها رسالة لتجعلها أمانة عندها فقامت رحمة بتضييع هذه الرسالة فغضبت أختها وحاولت التخلص منها من خلال طرد حبيبها من القصر لتسهل عليها مهمتها وهذا ما نجده في القول التالي:" وأقسمت أنها لن تضع عطرا حتى توفر صدر أبيها على القائد أحمد فيخرج من القصر مثلما دخل وهكذا يسهل عليها أن تتخلص من رحمة إلى الأبد"[4].

لعاب الشمس: وهي أيضا أميرة تعيش في القصر مع والدها وأختها وهي من الشخصيات الهامشية حيث لم يتم ذكرها كثيرا بل ذكرت مرات معدودات فقط، حيث نجدها البنت الأكثر حضوة عند أبيها، حاولت قتل أختها

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، المصدر نفسه، ص 347.
[2] المصدر نفسه، ص 143.
[3] المصدر نفسه، ص 143.
[4] المصدر نفسه، ص 112.

رحمة بسبب خيانتها لها وتضييعها لرسالتها وهذا ما نجده في قول الراوي:" ثارت ثائرة لعاب الشمس بعد أن علمت أن رحمة لم تحفظ الأمانة"[1].

لالا زهور: وهي امرأة كبيرة في العمر وأم لأولاد حيث كانت تعيش مع ابنها الوناس في بيت متواضع يملأه الحب والحنان فهمها الوحيد أن تزوج ابنها الوناس بعد أن فقدت ابنها الأكبر وآخر فأخذوه ليحارب في أفغانستان فأرادت أن تزوج إبنها من أجل أن يحضر لها كنة تساعدها وتؤانسها في البيت وهذا ما نجده في قول الراوي " قلت للوناس في الليل العجوز كبرت ولابد لها من كنة، ضحك وهو يمسح غبارا وهميا عن المحفظة الجلدية، ولكنه لابد لها من زوج، وأنا لا أصلح لهذه المهمة"[2].

أحمد بن يخلف: وهو من بين الشخصيات الهامشية في هذه الرواية، فهو حبيب الأميرة رحمة حيث كان يعمل في قصر والدها، فأبعد عن رحمة من خلال إبعاده إلى مالطا واستبداله بزوج عمتها سماعين بن الطرشي، وهذا بسبب غضب لعاب الشمس من أختها عن خيانتها وتضييع أمانتها، فأمر والدها بقتل أحمد وهذا ما نجده في قول الراوي:" حتى لا أرى وجه أبيك كلف من يقتل حبيبك أحمد بن يخلف ويعلق جثته في الزيتونة"[3].

منصف: ويكنى أيضا بالمثقف وهو من الشخصيات التي كان لها دور بسيط في الرواية حيث نجده يكتب الروايات والحكايات.

ويقوم بسردها مع أصدقائه، وأيضا يقوم ببيع الهواتف التي يقوم الناس بترويده بها، وهذا ما نجده في قول الرواي: " هل وجدت من يزودك بالهواتف من جديد"[4].

[1] عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي ، ص 209.
[2] المصدر نفسه ، ص 199.
[3] المصدر نفسه ، ص 343.
[4] المصدر نفسه، ص 243.

خاتمـــــة

من خلال دراستنا لشعرية السرد في رواية"ندبة الهلالي" لعبد الرزاق بوكبة توصلنا إلى مجموعة من النتائج وهي كالتالي:

– إن الرواية الجزائرية رغم تأخر ظهورها إلا أنها قد وجدت مكانا في الأدب الجزائري خاصة والأدب العربي عامة، بالرغم من أن انطلاقاتها كانت متأخرة إلا أنها استطاعت التوغل والانغماس في الساحة النقدية الأدبية، ورواية ندبة الهلالي كانت نموذجا للرواية الجديدة.

* فالراوي عبد الرزاق بوكبة من خلال سرده لهذه الرواية فقد استعمل أسلوبا راقيا ومعبرا، حيث نجد أن هذه الرواية قد تعددت فيها الفصول، إذ أنه لا يمكن الفصل بينهم لأنها كانت في حبكة فنية سردية متداخلة ومتجانسة يصعب فك أجزائها.

– فالشعرية هي الشمعة التي تضيء أغوار النصوص في ليل السرد الحالك، إذ أن البنية السردية بطريقة انتظامها هي التي تتحكم في مقدار الشعرية داخل الرواية.

– أما ما يتعلق بالزمن في الرواية فنجد بمختلف تقنياته الإستباقية والإسترجاعية فالراوي لم يتقيد بزمن معين بل اعتمد على المفارقة الزمنية.

* يعد الفضاء الروائي من بين أهم العناصر الفعالة المستعملة من أجل إنجاح هذا العمل الروائي وجعله متكاملا ومترابطا وذلك من خلال التفاعل الموجود بين الشخصيات والأماكن والأحداث من خلال تقديم الأحداث وسرد الوقائع. كل هذا يشكل تزاوجا بين الشعرية والسرد، فهذه التقنيات تعدّ من أبرز أوجه الشعرية وبالنسبة شخصيات التي وظفها الراوي فهي كانت من نسج الخيال وعند قراءة الرواية يتهيأ للقارئ أنها من صنع الواقع كما نجد الراوي قد استعمل الوصف كعنصر لكشف الجوانب الخفية للشخصية.

قائمة المصادر

والمراجع

فهرس المحتويات

المحتوى **الصفحة**

شكر وتقدير

مقدمة..... أ

الفصل الأول: بين السرد والشعرية

المبحث الأول: السرد

أولا: في مفهوم الشعرية[لغة واصطلاحا] 5

ثانيا: الشعرية في الحقل النقدي الغربي..... 7

ثالثا: الشعرية في الحقل النقدي العربي..... 14

المبحث الثاني: السرد

أولا: في مفهوم السرد [لغة واصطلاحا]..... 24

ثانيا: السرد العربي 27

ثالثا: السرد الغربي 32

المبحث الثالث: شعرية السرد..... 36

الفصل الثاني: شعرية البنية السردية في رواية " ندبة الهلالي"

المبحث الأول: ملخص الرواية..... 42

المبحث الثاني: شعرية الفضاء الزماني والمكاني 53

أولا: شعرية الزمن 53

أ- النظام الزمني..... 57

ب- الاستغراق الزمني 61

ثانيا: شعرية المكان 71

أ- الفضاء النصي..... 73

ب- الفضاء الجغرافي [المكاني] 77

المبحث الثالث: شعرية الراوي والشخصيات

أولا: شعرية الراوي 82

1- الرؤية من الخلف..... 84

2- الرؤية مع..... 85

3- الرؤية من الخارج..... 87

ثانيا: شعرية الشخصيات 89

1- الشخصيات الرئيسية 90

2- الشخصيات الثانوية 92

3- الشخصيات الهامشية..... 94

الخاتمة..... **95**

قائمة المصادر والمراجع 97

فهرس المحتويات