وزارة التعليـم العالـي والبحث العلمـي
جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

بنية الفضاء

في رواية " وطن من زجاج" لياسمينة صالح

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

– صبرينة خنشيل

– صليحة بوفدش

تحت إشراف الأستاذ الدكتور:

طارق بولخصايم

لجنة المناقشة:

أ.د/ راشد شقوفي.....	رئيسا
أ.د/ طارق بولخصايم.....	مشرفا ومقررا
أ.د/ خالد أقيس.....	ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبيه الصادق الأمين نبينا **محمد** وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

ومصداقا لقوله **صلى الله عليه وسلم**:«من لم يشكر الناس لم يشكر الله»نشكر أولا وقبل كل شيء الله **سبحانه وتعالى** على توفيقه لنا في إنجاز هذا العمل المتواضع والذي لولاه لما أثمر وخرج إلى الوجود.

كما نتقدم بجزيل الشكر والامتنان وفائق التقدير والاحترام

إلى الأستاذ المشرف الدكتور طارق بولخصايم "

الذي أكرمنا بقبوله الإشراف على عملنا هذا، حيث أنه لم يبخل علينا بنصائحه وإرشاداته وتوجيهاته الدائمة لنا.

كما نتقدم بخالص الشكر لكل الأساتذة الذين تتلمذنا على أيديهم طوال مشوارنا الدراسي .

وإلى كل من ساعدنا ولو بكلمة طيبة نجدد شكرنا .

شكرا

مقدمة

لقد حظي فن الرواية منذ ظهوره باهتمام وعناية فائقة من قبل جمهور الدارسين في مجال الأدب، فما لبثت فترة من الزمن إلا وتبوأت الرواية مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية الحديثة وفرشت بساطها على الساحة الأدبية بالرغم من ظهورها المتأخر، ومثال ذلك ما تشهده الساحة الأدبية من إنتاجات فنية وأدبية لعديد من المبدعين والمؤلفين، لامسوا من خلالها جوانب مهمّة من حياة الإنسان(نفسية، اجتماعية وسياسية) تعكس فلسفات ومرجعيات مختلف الشعوب والأمم على مرّ العصور، كما أنّها تعبّر عن اهتمامات الإنسان المعاصر ومشاكله على نحو ما نجده في الرواية الجزائرية ذات المكانة البارزة والحضور القوي في الوسط الروائي العربي والعالمي لِما تحمله من قضايا مهمّة عاشها الفرد الجزائري، و التي تعبر عن معاناة وآلام شعب بكامله.

ونحن في بحثنا هذا تناولنا بنية الفضاء فكانت "ياسمينة صالح" وجهتنا وطريقنا في روايتها" وطن من زجاج"

وكما هو معروف لدينا أنّ لكلّ رواية بنية تتأسّس عليها، وبالأخص بنية الفضاء الروائي، بل إنّه لبُّها وبؤرتها تنبع أهميته باعتباره مكوّنا سرديا شغل حيّزا واسعا في الدراسات والأبحاث النقدية المعاصرة، تقوم على تحليل أبعاده ودلالاته، وتكشف عن تقاطباته وعلاقاته بالاعتماد على العنصر اللغوي باعتباره الأداة الحيوية التي تنقل فضاءي "المكان" و"الزمن" إلى علامات لغوية تطفح بشيء من الدلالات والحقائق والتصورات والانفعالات كلها سمات تعبّر عن العلاقات والحقائق الفضائية ذات الصلة المباشرة بالمكان الفنّي والزّمن الوظيفي، فالمكان يساهم في إقامة عالم الرواية والحفاظ على تماسك عناصرها فهو يؤثر على سيرورة الحكي ويشكل نقطة التقاء عناصر البنية ومجال تجليها وتفاعلها، كما أنّ المكان الروائي لا يرتبط ببنية الرواية فحسب بل له دوره وتأثيره في تشكيل أبعاده الدلالية من خلال اشتغال مكوّناته على مقومات الهوية، الذات،التاريخ والوطن...على نحو ما نجده في روايتنا "وطن من زجاج" يدخل في تناغم عجيب مع الفضاء الروائي، أمّا الزمن فهو النبض الذي يرافق سير الأحداث وبيان ماضيها وحاضرها من خلاله تكتسب الشخصيات عدّة أدوار من الاسترجاع للكشف عن أحداث ماضية

ومواكبة الأحداث الآتية واستشراف المستقبل، كل ذلك يتم باستخدام تقنيات سردية توحي بقدرة الكاتب وتمكنه.

ومن هنا يبدو جليّا تمركز بحثنا على دراسة فضاءي "المكان"و"الزمن"في رواية "وطن من زجاج" "لياسمينة صالح" باعتباره المادّة الجوهرية المشكلة للخطاب الروائي، ولِاختيار الموضوع دوافع ذاتية وأخرى موضوعية، فأمّا الذاتية فهي إعجابنا الشديد بجرأة الروائية"ياسمينة صالح" ومدى قدرتها وتحدّيها في عرض حقائق ترفع الستار على عدّة قضايا وطنية شكّلت في مجملها أزمة الجزائر فترة العشرية السوداء، فقد استطاعت الروائية تشكيل عالمها الخاص الذي يحمل هموم الوطن والمواطن، كما بدت فيه صوتا متميزا حاول تحرير الرواية النسوية من هيمنة صوت المرأة وهمومها، ومن تلك اللغة التي تسجن الشخصية في عالم الأنوثة والقهر الذكوري مع إعادة النظر في القضايا الفكرية والإيديولوجية التي سادت في الساحة الثقافية.

وأمّا الأسباب الموضوعية فتتمثل في رغبتنا في دراسة نموذج من الرواية الجزائرية، فوقع اختيارنا على رواية"وطن من زجاج" لـ"ياسمينة صالح" لقلّة الدراسات المتناولة لها، وتكمن أهمية هذا البحث في دراسة الجوانب المتعلقة ببنية الفضاء واستجلاء الغموض الذي ما لبث يكتنف هذه القيمة وكيفية اشتغالها داخل النصوص الروائية.

وحرصا منّا على تتبع كيفية تشكل الفضاء الروائي في رواية"وطن من زجاج" استوقفتنا مجموعة من الإشكالات أبرزها:

- ما هي تجليات المكان والزمان في رواية"وطن من زجاج"؟

-كيف كان إسهام عنصر الفضاء في تنظيم وسيرورة أحداث الرواية؟

- ما هي علاقة الزمان والمكان بالرواية؟ وفيما تكمن أهميتها؟

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج البنيوي الذي يقوم على الوصف والتحليل، فهو الأنسب في تحليل الرواية لاحتوائها على التقنيات السردية وتعدّد الأماكن والأزمنة، كما أنّه يعتمد على الاستقراء والإحصاء لمختلف تمثلات الفضاء التي تتجلّى في الزمن والمكان، كما استعنّا بآليات وإجراءات المنهج السيميائي باعتبار الفضاء علامة وسمة بارزة في الخطاب الروائي.

وبناءً على مقتضيات المادة المدروسة، ارتأينا إتباع خطة تضمنت مقدمة الدراسة ومدخلا عرضنا فيه مفاهيم عامة لمصطلحات البنية، الفضاء، السيميائية، سيميائية الفضاء وعلم الجمال، يليها فصلان، خصّص الفصل الأول للدراسة النظرية، حيث تتبعنا فيه بنية الفضاء في الخطاب الروائي(المكان والزمن)، تطرّقنا إلى مفهوم المكان والزمن وأهم الأنواع التي تندرج عنهما وأهميتها في العمل الروائي، أمّا في الفصل الثاني فتناولنا مظاهر تشكل الفضاء وتطبيقاته في الرواية، باعتباره أحد المكونات الأساسية للرواية.

وفي الأخير تأتي خاتمة أوردنا فيها جل النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا لبنية الفضاء في رواية"وطن من زجاج".

وقد ركّز بحثنا على متن أساسي شكّل محور الدراسة تمثل في رواية "وطن من زجاج"، كما اعتمدنا على مجموعة من المراجع شكّلت زاد هذا البحث ومرتكزه العلمي أهمها: كتاب(بنية الشكل الروائي) لـ"حسن بحراوي"، (بنية النص السردي) لـ"حميد لحميداني"، (بناء الرواية) لـ "سيزا قاسم"، (فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان) لـ"محمد عزّام"، و (شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية) لـ "حسن نجمي" وغيرها من المراجع الأخرى التي لازمتنا طيلة البحث.

وفي هذا السياق نشير إلى بعض الصعوبات والعراقيل التي حالت دون رغبتنا في تحقيق نتائج أفضل أهمها: قلة الدراسات التي تناولت موضوع الفضاء لما يعتريه من غموض وإبهام ولّد بالضرورة صعوبة في ضبطه وتحديده نظرا لتداخل واختلاف وجهات النظر لدى الباحثين.

وفي الختام لا ننسى بخالص عبارات الشكر والتقدير بإشراف الأستاذ الدكتور "طارق بولخصايم" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيّمة، ويرجع له الفضل الكبير في إتمام بحثنا وإخراجه على هذه الصورة.

مدخل:

مفاهيم عامة لمصطلحات

(البنية، الفضاء، والسيميائية، سيميائية الفضاء، علم الجمال)

مدخل: مفاهيم عامة لمصطلحات (البنية، الفضاء، والسيميائية، سيميائية الفضاء، علم الجمال)

أولا: البنية: "Structure"

1_ مفهوم البنية:

أ– لغة:

جاء في لسان العرب في مادّة (بِنْيَة): البِنْيَةُ والبُنْيَةُ: ما بَنَيْتُهُ، وهو البِنَى والبُنَى.

يقال: بِنْيَة: وهي مثل رِشوَةٍ ورشًا، كأنَّ البِنْيَة: الهَيْئَةُ التي يُبْنَى عَلَيْها مثل:المِشْيَةُ والرِّكبَةُ.[1]

كما ورد في معجم مقاييس اللغة: يقال: بُنْيَةٌ وبُنًى، وبِنًى بكسر الباء كما يقال جِزْيَةٌ وجِزًى، ومِشْيَةً ومِشًى، بمعنى: الهَيْئَةُ وَالشَّكْلُ.[2]

إذن المفهوم اللغوي للبِنْيَة يدل على البناء، والهيئة التي يتخذها شكل البناء والكيفية التي يكون عليها.

وقد وردت في القرآن الكريم لفظة البِنية والبناء في عدّة مواضيع، نذكر: قال تعالى:﴿ٱللَّهُ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ قَرَارًا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِ ۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمْ ۖ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٦٤﴾ ...﴾**الآية 64–سورة غافر–**

وفي موضعٍ آخر نجد قوله تعالى:﴿إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلَّذِينَ يُقَٰتِلُونَ فِى سَبِيلِهِۦ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَٰنٌ مَّرْصُوصٌ ﴿٤﴾﴾**الآية 4–سورة الصف–.**

وقال تعالى:﴿ ءَأَنتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمِ ٱلسَّمَآءُ ۚ بَنَىٰهَا ﴿٢٧﴾ ﴾**الآية 27–سورة النازعات–**

---

[1]–ابن منظور أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر: مج8، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 2005م، مادة (ب.ن.ي.ة)، ص88-89.

[2]– ابن فارس أبو الحسين احمد: معجم مقاييس اللغة، تح، إبراهيم شمس الدين، مج1، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 2008م ص157.

في تراتبية معقدّة، تجمع بينها سيادة عنصر معيَّن على باقي العناصر.[1]

ب_ اصطلاحا:

تعرف البنية بأنها مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة، وهي مستقلة في نظامها عن لوسائط والعناصر الخارجية، وتتميز بثلاث ميزات هي: الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي.[2]

فالجملة أو ما يعرف بالكلية أو الشمولية"totalité" "وتعني التماسك الداخلي للوحدات، فهي كاملة بذاتها، وليست بتشكيل عناصرها المتفرّقة، لأنَّها كالخلية الحيَّة تنبض بالحياة"، وعليه فالبنية لا تتحدد من خلال عناصرها لكن عبر علاقات تلك العناصر ببعضها داخل الكل، وفي استقلالية تامَّة عن ما هو خارجها.

أما التحويلات"Transformations"،تبيّن لنا الطابع المتحول للبنية، فهي لا تستقر بفعل حركية أنساقها الداخلية، فالتحول يقدم لنا صورة عن طبيعة قانونها الداخلي.

أمَّا الضبط الذاتي"auto-reglage"، يضمن للبنية تنظيم نفسها ذاتيا لتستمر، فرغم ميزة التحولات التي لا تستقر البنية بفعلها، إلا أنها تضْبط ذاتها بعد كل تحول، مشكّلة وضعا جديدًا، وعليه يضمن الضبط الذاتي عدم حاجة البنية لما هو خارجها.[3]

وللبنية الأدبيّة أو الفنيَّة مفهومان: الأوّل تقليدي يراها نتاج تخطيط مسبق، فيدرس تركيبها، وعناصرها ووظائف هذه العناصر والعلاقة القائمة بينها.

والمفهوم الثاني يتضمن كلاّ من الشكل والمضمون، فالعمل الفني قد اعتبر نظاما كليّا من الإشارات أو بنية من الإشارات تقدم غرضا نوعيّا.[4]

---

[1]– نورة بنت محمد بنت ناصر المرّي: البنية السردية في الرواية السعودية (دراسة فنيَّة لنماذج من الرواية السعودية)، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية، 2008م، ص5.

[2]– مشري بن خليفة وحمزة قريرة: الفضاء الروائي بنية وعلامة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ص292.

[3]–المرجع نفسه، ص292.

[4]– ينظر: نورة بنت محمد المرّي، (المرجع السابق)، ص5-6.

وفي هذا المضمار نجد الشكلانيين الروس، يميِزون نوعين من البنية، بنية توجد داخل النص الشعري وتسمى بالبنية الشعرية، تعتمد على المجاز والاستعارة والصور الخيالية، وبنية توجد داخل النّص السردي، وتسمَّى بالبنية السرديَّة، تقوم على طبقات من الخطاب والحكي، والعالم الخيالي الدال، وبهذه البنية أو تلك يتحقق بناء النَّص.[1]

2- مستويات البنية:

للبنية عدة مستويات، تختلف باختلاف نوع الدراسة وأهدافها، ومن هذه المستويات نجد:

2-1- البنية اللغوية: تدرسها النظرية اللسانية.

2-2- بنية الأثر الأدبي:يدرسها النقد ليكشف عن جملة العلاقات القائمة بين الحكاية والخطاب، (في الرواية مثلا)، وبين الخطاب والسرد (...).

2-3- بنية النوع: تدرسها الشعرية، لتكشف عن مجموع العناصر الطَّردة في نوع أدب معيَّن، وعلاقاتها، وظائفها (الرواية مثلا بالمقارنة مع الأقصوصة أو مع المذكّرات)، والرواية البوليسية مثلا بالمقارنة مع الرواية العاطفية (...).[2]

3-أنواع البنية:

اعتمدت سيمياء السرد على قواعد "تشومسكي" "chomsky "التوليدية لترسم نوعين من البنى:

3-1- البنى العميقة:وهي نموذج يختزن كل إمكانات السرد، تتألف من تصويرات تركيبية ودلالية،تتحكم في دلالة السرد، تنتقل إلى المستوى السطحي، بمجموعة من العمليات، أو التحولات، أو ما يطلق عليه آليات الخطاب السردي، والبنية العميقة تقابل القصَّة.

---

[1]-نورة بنت محمد المرّي، (المرجع السابق)، ص5-6.

[2]-المرجع نفسه، ص05.

3-2- البنى السطحية:تجسد صورة عن الإمكانات المعمقة في النَّص السردي، وهي ما يمكن أن يقابل الخطاب (Dixourse).[1]

وبنية الفضاء تتجسد في مجموع التعالقات والتشابكات الحاصلة مع مكوّنات الفضاء، المتصلة مع بعضها البعض من زمان ومكان وأحداث إضافة إلى الشخصيات، وهذه البنى لا تكتسب حضورها وفاعليتها وهي معزولة، بل أنها تؤدي وظيفتها ومعانيها عند اندماجها وعن طريق الاحتكاك فيما بينها، فالفضاء المكاني مثلا لا يكتسب جمالية، ولا تعرف حدوده إلا ضمن وجوده في نسق زمني معين تؤطره أحداثا معيّنة من قبل شخصيات فاعلة للحدث، ممّا سيساعدنا على ضبط واستقصاء المجال البنيوي للفضاء، والكشف عن مختلف دلالاته في علاقاتها المتباينة مع البنيات الأخرى المكوّنة للنص السردي والروائي على وجه الخصوص.

ثانيا: الفضاء "L'espace":

1- مفهوم الفضاء:

أ- لغة:الفضاء مدلول مرن واسع الاستعمال، ولضبط وتحديد مفهومه لا بدَّ لنا من معرفة وتقصي مختلف دلالاته اللغوية، التي وردت في المعاجم، نذكر منها:

ورد في لسان العرب في مادة (فَضَا)، الفَضَاءُ: الخَالِي، الفَارِغُ الوَاسِعُ مِنَ الأَرْض، وَالفَضَاءُ السَّاحَةُ ومَا اتَّسَعَ مِنَ الأَرْضِ.[2]

كما جاء في كتاب العين، فَضَا (فَضْوٌ) بمعنى: الفَضَاءُ، المكَانُ الواسِعُ.[3]

ومن هذا نستخلص أنَّ الفضاء هو الفراغ وكل ما اتسع من الأرض، بما في ذلك جملة الأمكنة التي تقع فيها الأحداث والوقائع.

---

[1]- نورة بنت محمد المرّي (المرجع السابق)، ص05.

[2]- ابن منظور: لسان العرب (مادّة فضا)، ص595.

[3]- الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي (مادّة فضا)، مجلد3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005م ص327.

ب– اصطلاحا:

اختلفت الآراء وتضاربت وجهات النّظر لدى عديد من النقاد والباحثين حول مصطلح الفضاء، فهو مفهوم نجده في عدة علوم وميادين ونتيجة لذلك وضعت له عدّة تعاريف، كما عرف عدّة مسميات نجد منها: الفضاء، الحيّز، المكان، الفراغ، الخلاء...

إذن مفهوم الفضاء يختلف من باحث إلى آخر، كل حسب اتجاهه وزاوية نظره، وهنا نستحضر أهم التعاريف الاصطلاحية التي بحثت في ماهية الفضاء، باعتبارها الأكثر وعيا ونضجا.

بداية مع الدراسات الغربية، من منطلق أنَّ لها الأسبقية في البحث والتنظير للفضاء وما يطرحه من إشكاليات في علاقاته المختلفة.

فنجد ما ذهب إليه "غاستون باشلار" (G.Bachlard) في كتابه المعنون "بجماليات المكان"عندما تحدّث عن علاقة المكان بالإنسان، يقول:"إنَّ المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا إبعاد هندسية وحسب فهو مكان قد عاش فيه بشر، ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيّز إنّنا ننجذب نحوه لأنَّه يكثف الوجود في حدود وتتّسم بالحماية، في مجال الصور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية".[1]

القارئ لهذا القول يتّضح له أنّ "غاستون باشلار" (G.Bachlard)، يجعل من المكان فضاء واسعا، إذ لا يمكن تحديده، أو حصره ضمن أبعاد هندسية معيّنة كما يجعل من البشر (الشخصيات) عنصرا أساسيا في تحقيق هويّة ووجود المكان.

وهنا تستوقفنا إشكالية مفادها: هل الفضاء يحقق وجوده وجمالياته كعنصر مستقل بذاته؟ أم انَّه يدخل في شبكة تعالقات تجعل منه أكثر حيوية وفاعلية؟.

[1]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984م، ص31.

عرفنا سابقا أنّ الفضاء هو المكان الواسع، الخالي والفارغ، معنى ذلك أنّنا لا نستطيع أن نمسك بمعالم الفضاء وندرسها، ومن هذا كانت الدراسات المتعلقة بالفضاء، تبحث في علاقاته المختلفة مع عناصر الفن والأدب وغيرها من المجالات المعرفية الأخرى.

ومن هذا نستشف أنّ الفضاء كمكوّن طبيعي لا تحدّه حدود، يكتسب هويته وترسم حدوده، انطلاقا من جملة العلاقات والتشابكات التي تنبثق عن عارضه، وهنا نستحضر ما ذهب إليه "جيرار جنيت" (Gérard Genette)في بحثه عن علاقة الفضاء بالأدب، فصوّرها في إطار علاقة الفضاء بالرسم يقول: "إنّ ما يجعل الرسم فنّا فضائيّا ليس ما نجد فيه من تشخيص للمساحة بل لأنّ هذا التشخيص نفسه، يتم ضمن مساحة أخرى، هي مساحة فن الرّسم المميَز له، والهندسة هي في الفضاء بإطلاق لكن الهندسة لا تتحدث عن الفضاء، بل ربما كان الأصوب أن نقول إنّها تجعل الفضاء يتحدّث (...)".[1]

وكنتيجة لهذا القول يتّضح لنا أنّ الهندسة تلعب دور الدليل والمرشد نحو إبراز معالم الفضاء والتعريف بها.

كما نجد دراسة "الجيرداس جوليان غريماس" (A.J Greimas) عبارة عن دراسة تطبيقية لأقصوصة الصديقان "لموباسان" (Maupassant)، خصّص للفضاء من خلالها أحداثا لفظية من مثل: قريب/ بعيد، منبسط/ مرتفع، طويل/ عريض،منفتح/ منغلق، وهو يعرّف الفضاء قائلا:«موضوع مبنيّ (محمّل لعناصر متقطّعة) يتضمّن تعريف الفضاء مشاركة لجملة المعاني، ويقتضي ذلك الأخذ بعين الاعتبار كل الميزات الحسّاسة (بصرية، لمسيّة،حرارية، سمعية...) موضوع الفضاء متعلق إذن، وفي جزء منه بسيميائية العالم الطبيعي(...) واكتشاف الفضاء ما هو إلاّ صريح لتلك السّيميائية».[2]

---

[1]–Gérard Genette و Figures II.

نقلا عن نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،د.ط،تيزي وزو، الجزائر، 2011م، ص114.

[2]–A.J GreimasJ.courtes Dictionnaire raisonné, p133.

نقلا عن نادية بوشفرة (المرجع السابق)، ص111.

وفي معنى هذا القول نستشف أنَّ "الجيرداس جوليان غريماس" (A .J.Greimas) يجعل من الفضاء، وليد تفاعل جملة من المعاني، من خلال الربط بين عناصره المتقطّعة والتأليف بينها في إطار معالم سيميائية.

أمَا "هنري ميتران" (Henri Mitterand)، في مفهومه للفضاء ينظر إليه من وجهة دلالية، فيربطه بالمعنى، ويجد مفهومه من حيث هو متخيَّل، ومن حيث هو مضمون ومعطيات طبوغرافية حول الحدث المتخيّل والمروي، فنحن لو نظرنا في أعمال خبراء الفضاء المديني، الذين يعتبرون من هذا الفضاء موضوعا للملاحظة المباشرة، لاستنتجنا أنهم يحلّلوا بنيات الموصلات والسكن البشري ويفسرونها، دون أن ينشغلوا كثيرا بالخطابات الصادرة عنها.

وهذا ما أدّى إلى قصور الدراسات في البحث عن الفضاء، وكأنّه رهن الاحتياط أو انّه في حالة إرجاء مزمنة، لم يحسم الأمر فيها، فلا وجود لنظرية قائمة بذاتها في التفضيء"Spatialisation" السردي، وإنّما هو سبيل في بحثها ما زال لم يستقم بعد، وسبل أخرى ما زالت قيد التهيّؤ.[1]

ولعلّ أهمّ قراءة كشفت عن دلالة الفضاء الروائي، تلك التي قام بها "يوري لوتمان"(Youri Lotman)في كتابه "بنية النص الفنّي"1973م،حيث بنى دراسته عل مجموعة من التقاطبات المكانية التي ظهرت على شكل ثنائيات ضديّة تجمع بين عناصر متعارضة، وتعبِر عن العلاقات والتواترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث.[2]

كما تحدثت "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) عن الفضاء الجغرافي في الرواية، من خلال كتابها الموسوم بـ"النّص الروائي" 1976م،وجعلته دليلاً على حضارة عصره، حيث تسود ثقافة معينة، أو رؤية خاصّة للعالم.[3]

---

[1]–نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي،ص117.

[2]– محمَّد عزَّام: شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص67.

[3]– محمَّد عزَّام: فضاء النَّص الروائي (مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنّشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1996م، ص114.

هذا فيما يخص بعض أراء وجهود الباحثين الغربيين، أمَا في السّاحة العربيّة، فنجد من الدراسات القيمة والمعتبرة في مجال البحث عن الفضاء بإشكالاته المختلفة، والتي تعتبر امتدادا للجهود الغربية، تناولها الباحث العربي بتفصيل أكثر من خلال الغوص في حيثيات الفضاء ومختلف تمظهراته، ومن أهم الجهود التي أنارت درب الدراسات العربية، وبخاصّة منها النقديّة فيما تعلّق بمفهوم الفضاء نجد على سبيل الذكر لا الحصر دراسات "غالب هلسا" "حسن نجمي"، "حميد لحميداني"، "سيزا قاسم"، "حسن بحراوي" وغيرهم.

بداية يجب علينا أن لا يفوتنا التنويه بأهميَة الدراسة التي أقامها "غاستون باشلار"، الموسومة بـ"شعرية الفضاء" 1957م، فهي التي نبّهت النقاد والباحثين إلى أهميّة المكان في الإبداع العربي، الروائي باعتباره مكوّنا أساسيا من مكوّنات الفضاء.

فكان "غالب هلسا" هو أوّل الدارسين للمكان، وذلك في كتابه المعنون بـ"المكان في الرواية العربية"، فهو بذلك قدّم لنا تصّور عن الفضاء من خلال دراسته التأثير المتبادل بين المكان والسكان، وأظهر أنّ المكان ليس ساكنا، بل هو قابل للتغير بفعل الزّمان، وقد صنّف المكان في أربعة أنواع:

1- المكان المجازي: نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكمّلا لها، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي.

2- المكان الهندسي: هو المكان الذي تعرضه الرواية بدقّة وحياد، من خلال أبعاده الخارجية.[1]

3- المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي: فهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي.

4- المكان المعادي: كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر، ومكان الغربة.

وعلى إثر هذه التقسيمات، وجدت أراء تعارض غالب هلسا في تصنيفه هذا، فرأوا أنَّ المكان كلّه مجازي في الرواية، كما لا يمكن أن نقول: مكان هندسي، وآخر معيش، لأنّ جميع الأماكن لها أبعاد هندسية، ولأنّ

[1]- محمَّد عزَّام شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص66.

المكان المعادي يظلّ بدوره فضاء، ولهذا هذه التصنيفات لا داعي لها لأنها تعوم إدراكنا لأهميَة الفضاء، حيث تعزله عن الزَمان.[1]

ومن هذا المنطلق نستحضر تعريف "حسن نجمي" للفضاء، يقول: "لقد شكّل الفضاء على الدّوام"محايثا للعالم"، تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيارا لقياس الوعي والعلائق والتراتيبات الوجودية، والاجتماعية والثقافية، ومن ثم تلك التقاطبات الفضائية التي انتبهت إليها الدراسات الأنثربولوجية، في وعي وسلوك الأفراد والجماعات، والتي تنبه إلى نوع من اختراقات الفضاء لنا، لأجسادنا، لأفكارنا، لوجداننا ولمعارفنا".[2]

ولذلك يمكن القول بأنَّ تاريخ الإنسان، هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء مثل تفاعله مع الزّمن، وبالتالي فإنّ الفضاء يلعب دورا حيويا على مستوى الفهم، والتفسير، والقراءة النقدية.[3]

وفي رأي ثالث مع "حميد لحميداني"،الذي يقول، "بأنّه لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة المعالم عن الفضاء الحكائي، ممّا يؤكد أنَّ الأبحاث لا تزال فعلاً في بداية الطريق، والآراء التي نجدها حول هذا الموضوع، عبارة عن اجتهادات فردية متفرقّة لها قيمتها".[4]

ونجد أنَ مفهوم الفضاء عنده يتخذ أربعة أشكال:

الفضاء الجغرافي:وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنَّه الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال أو يفترض أنَّهم يتحركّون فيه.

فضاء النّص: وهو فضاء مكاني أيضًا، غير أنّه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية – باعتبارها أحرف طباعية– على ساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

---

[1]– محمَّد عزَّام شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق ، ص67.

[2]– حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي(المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي لنشر،ط1، بيروت، لبنان، 2000 م،ص32 .

[3]– المرجع نفسه، ص32-33.

[4]– ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1991م، ص53.

الفضاء الدلالي:ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد، يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.[1]

ويعلق "حميد لحميداني" على ما تمّ عرضه، من مفاهيم حول الفضاء، فيرى بأنّ المفهومين الأوّلين، أي الفضاء الجغرافي والفضاء النصي، مبحثين حقيقيّين في فضاء الحكي، على خلاف المفهوم الثالث والرابع، فقد اتّخذا تسمية الفضاء دون أن يدلاّ على مساحة مكانيّة محدّدة.[2]

وفي تعريف آخر لمصطلح الفضاء مع "عبد المالك مرتاض"، يقول: «بادئ ذي بدء لابد أن نتناول إشكالية الاصطلاح لمفهوم (Espace)، الذي يعني المكان في الكتابات الكلاسيكية، والفضاء في الكتابات المعاصرة والحيز في الكتابات التي حاولت أن تفرق بين سمات المكان وسمات الفضاء، فهو يراه أي –الفضاء– قاصرا بالقياس إلى الحيزِ، لأنَّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل على حين أنّ المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيّز الجغرافي وحده».[3]

يتضح لنا من خلال ما تقدّم أنّ "عبد المالك مرتاض"، ينتصر لمصطلح الحيّز بدلا من الفضاء، ويجعله المقابل النسب للمصطلح الفرنسي "Espace" من منطلق أنّ الحيّز يتسع ليشمل مختلف الأشكال والأحجام والأوزان، يمكننا ذلك من تتبع دلالتها في إطار الشكل العارض لها كما قدَم وصفا للمكان، والذي اقتصره على الحيّز الجغرافي في حين جعل من الفضاء مكوّنا هيوليّا وزئبقيّا، لا يمكن الإمساك به.

---

[1]– حميد لحميداني، (المرجع السابق)، ص62.

[2]–المرجع السابق، ص62.

[3]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص141.

أمّا "سيزا قاسم"، ذهبت في تصويرها للفضاء إلى ربطه بعالم الرواية، مستحضرة قول "ميشال بوتور": "إنّ قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة لواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ ".[1]

وفي معنى القول نجد أنّ مفهوم الفضاء واسع وفضفاض، يتّسع ليشمل ويحيط بجميع عوالم الرواية، باعتباره حلقة أساسية تسجّل حضورها باستمرار في الرواية، فمن خلال تفاعل مكوّن الفضاء مع عناصر السرد الأخرى المكمِّلة له من أحداث وشخصيات، نستطيع أنّ نتبين دلالات ومعاني هذه الأفضية المكوّنة لعالم الرواية.

وتذهب الباحثة "سيزا قاسم" في تصورها للفضاء إلى ما ذهب إليه بعض النقاد الغربيين المعاصرين في محاولتهم التفرقة بين مستويات مختلفة من المكان، فنجدها تعرض لفظة المكان في اللغتين الإنجليزية والفرنسية وما يقابلها في العربية، وذلك كالتالي:

الإنجليزية	الفرنسية
space/ place	Espace =
Location	Lieu =

ونجد المرادفات العربية لهذه الكلمات

المكان /الفراغ

الموقع.[2]

وهذا يحيلنا إلى القول أنَّ النقاد والباحثين، جعلوا من لفظة "Espace "تندرج تحتها عدة ترجمات للفضاء، توردها "سيزا قاسم" في ثلاثة مسميات: المكان، الفراغ، والموقع.

وفي هذا نجد النقاد الكلاسكيون، استخدموا كلمة المكان Lieu/placeللدلالة على كل أنواع المكان حيث لم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ.

---

[1]– سيزا قاسم: بناء الرواية–دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ– مهرجان القراءة للجميع،2004م ص103.

[2]– المرجع نفسه، ص105.

بينما ضاق الفرنسيون بمحدودية كلمة "Lieu"(الموقع)، فبدأ في استخدام كلمة "Espace"(فراغ) في حين لم يرض نقاد الإنجليزية عن اتساع Space/place (مكان/فراغ)،وأضافوا استخدام كلمة"Location"(بقعة) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث.[1]

كما لا ننسى مجهود "حسن بحراوي" في كتابه "بنية الشكل الروائي"، فخصص الباب الأول منه لدراسة مكوّن الفضاء، الموسوم بـ"بنية المكان في الرواية المغربية" فنجده يقرن في مواطن كثيرة بين الفضاء والمكان،كما يصطنع مقولة "الفضاء المكاني" في غير موضع، أراد بذلك تخصيص الحديث عن الفضاء في الرواية، كي لا يختلط بمفهومات أخرى، من مثل: الفضاء السينمائي أو الفضاء المسرحي.[2]

ويضيف قائلا: إنّ الفضاء من منظور الشعريين، يتميّز بكونه:"ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية، ولكن أيضًا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها." [3]

وعلى هذا النحو يصبح المكان ضروريا بالنسبة للسرد، وهو لا يمكن أن يحيا منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنّما يدخل في علاقات متعددة، مع المكونات الحكائية، من شخصيات وأحداث وروايات سرديّة (...) وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات، يجعل من العسير فهم الدور النّصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد.[4]

إذن الفضاء الروائي يحقق وجوده من خلال حضور بنياته الزمانية والمكانية، ومن دون وجود هذه المعطيات، يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية.[5]

---

[1]– سيزا قاسم: بناء الرواية، المرجع السابق،ص105-106.

[2]– نصيرةزوزو: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلّة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد السادس، بسكرة جانفي، 2010م، ص14.

[3]– ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990م، ص28.

[4]–حسن بحراوي: المرجع نفسه، ص29، (بتصرف).

[5]– المرجع نفسه، ص29.

وكخاتمة لما تمّ عرضه، نستحضر تعريفا عامًا شاملا لمفهوم الفضاء، إذ تعرّفه الباحثة "نصيرة زوزو": الفضاء كائن زئبقي لا يمكن الإمساك بكنهه، أنّه مرتبط بشيء وهمي، مطلق، رمزي، إنّه يحيط بالكل، بكل الأمكنة على الأقل لا نعتزله على تواجد حقيقي، إنّه يوجد في اللامكان، وبذلك ظل المشكل الأبدي الذي استعصى حلّه بيد منتجيه الأوائل، الذين سلّموا بمحدودية فهمهم اتجاهه، وألقي الأمر بظلاله أيضا على الدراسات العربية، التي لم تجد بدا غير قرنه بالمكان.[1]

فالفضاء إذن يخترق حياة الإنسان، فيحس هذا الأخير بكينونته أينما حلّ، ويلقى بظلاله عليه أينما ولى وجهه، إنّه يعيش فيه ومعه، ولا شيء في هذا الكون منفصل عنه، ومتحرر من رقبته، فلا وجود لأي كائن دون فضاء يحويه ويلفه، سواء أكان فضاء مفتوحا، أو مغلقا وهل هناك حياة أصلا دون فضاء؟.[2]

2- نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان:

عرفنا سابقا أنَّ الفضاء هو المكان الواسع، مما يطرح صعوبة في التمييز بينهما الفضاء والمكان عنصران متداخلان لبعضهما البعض، فنجد مصطلح الفضاء في مختلف الدراسات والأبحاث يوظّف للدلالة على المكان كما يستعمل مصطلح المكان ويقصد به الفضاء، ومن هذا المنطلق يبقى التمييز بينهما نسبيّا إلى حدّ ما.

ولكنّه حسب "حميد لحميداني" ضروري، -أي التمييز بين الفضاء والمكان-

فإذا نظرنا إلى طريقة تحديد وصف الأمكنة في الروايات نجدها عادة تأتي متقطعة وهي دائمة التكرار في السرد الروائي، فتغير الأحداث، يفترض تغير وتعدد المكان حسب طبيعة الموضوع الرواية، ففي بيت واحد مثلا يقدّم الراوي لقطات متعددة، تختلف باختلاف التركيز على زوايا معيّنة، وحتى الروايات التي تحصر أحداثها في مكان واحد، نراها تخلق أبعادا مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم، فالرواية مهما قلّص الكاتب مكانها، تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، وإنّ مجموع هذه الأمكنة، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأنّ

---

[1]- ينظر: نصيرة زوزو(المرجع السابق)، ص18.

[2]- المرجع نفسه، ص03.

الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكّون للفضاء، فالمقهى أو المنزل، أو الشارع أو الساحة، كلها عبارة عن أمكنة، ولكن إذا كانت الرواية تشملها، فإنها تشكل فضاء لها.[1]

إنّ الفضاء وفق هذا التحديد شموليّ، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلّقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي.[2]

إذن الفضاء في الرواية أوسع، واشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية.

وفي خلاصة القول نرى بأنّ الفضاء يتسع ليشمل جميع الأمكنة المكوّنة للحدث الروائي، سواء كانت حقيقية أو خَياليَّة، أمّا المكان فإنه يتسم بالانقطاع والمحدودية والانتهاء.

ثالثا: السيميائية:"Sémiotique"

1- حول المصطلح والمفهوم:

1-1- مفهوم السيميائية:

أ- لغة:

في المعاجم العربية نجد لفظة سيمياء، مشتقة من الفعل: سَوَمَ السين، والواو، والميم أصل يدل على طلب الشيء، وممَّا شد عن الباب السُّومَة، وهي العلامة، تُجعل في الشيء.[3]

وقد ورد في القرآن الكريم مصطلح السيمياء، في مواضيع كثيرة، ومن ذلك:

قال الله تعالى:﴿لِلۡفُقَرَآءِ ٱلَّذِينَ أُحۡصِرُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ لَا يَسۡتَطِيعُونَ ضَرۡبًا فِي ٱلۡأَرۡضِ يَحۡسَبُهُمُ ٱلۡجَاهِلُ أَغۡنِيَآءَ مِنَ ٱلتَّعَفُّفِ تَعۡرِفُهُم بِسِيمَـٰهُمۡ لَا يَسۡـَٔلُونَ ٱلنَّاسَ إِلۡحَافٗاۗ وَمَا تُنفِقُواْ مِنۡ خَيۡرٖ فَإِنَّ ٱللَّهَ بِهِۦ عَلِيمٌ ٢٧٣﴾،الآية273 سورة البقرة.

---

[1]- ينظر حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص62-63.

[2]- المرجع نفسه، ص64.

[3]- أبو الحسين أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة ص589.

في معنى الآية الكريمة، دلالة على التعفف وعدم السؤال، على الرغم من كثرة الحاجة والفقر.

كما في قوله تعالى:﴿ وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌۚ وَعَلَى ٱلْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاًّۢ بِسِيمَىٰهُمْۚ وَنَادَوْاْ أَصْحَٰبَ ٱلْجَنَّةِ أَن سَلَٰمٌ عَلَيْكُمْۚ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ ﴿٤٦﴾ ﴾،الآية46 سورة الأعراف.

وكذا قوله تعالى:﴿وَنَادَىٰٓ أَصْحَٰبُ ٱلْأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُم بِسِيمَىٰهُمْ قَالُواْ مَآ أَغْنَىٰ عَنكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ ﴿٤٨﴾ ﴾،الآية 48سورة الأعراف.

وفي موضعٍ آخر يقول تعالى:﴿وَلَوْ نَشَآءُ لَأَرَيْنَٰكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَىٰهُمْۚ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِى لَحْنِ ٱلْقَوْلِۚ وَٱللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَٰلَكُمْ ﴿٣٠﴾ ﴾،الآية30سورة محمد.

ويقول تعالى:﴿مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ ٱللَّهِۚ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥٓ أَشِدَّآءُ عَلَى ٱلْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيْنَهُمْۖ تَرَىٰهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلاً مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنًاۖ سِيمَاهُمْ فِى وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ ٱلسُّجُودِۚ ذَٰلِكَ مَثَلُهُمْ فِى ٱلتَّوْرَىٰةِۚ وَمَثَلُهُمْ فِى ٱلْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْـَٔهُۥ فَـَٔازَرَهُۥ فَٱسْتَغْلَظَ فَٱسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِۦ يُعْجِبُ ٱلزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ ٱلْكُفَّارَۗ وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًۢا ﴿٢٩﴾ ﴾،الآية29سورة الفتح.

ويقول أيضًا:﴿يُعْرَفُ ٱلْمُجْرِمُونَ بِسِيمَىٰهُمْ فَيُؤْخَذُ بِٱلنَّوَٰصِى وَٱلْأَقْدَامِ ﴿٤١﴾ ﴾،الآية 41سورةالرحمن.

وما نستشفّه من خلال قوله تعالى في الآيات الكريمة، أنّها تتضمّن قرينة أو إشارة، تدل على فئة معيّة من النّاس دون أخرى وهذه القرينة هي جملة العلامات والسمات.

ب- اصطلاحًا:

تعتبر السيميائية حقلا معرفيا حديثا، ظهرت ملامحها مع بداية القرن العشرين عندما أعلن "دوسوسير" عن ميلاد علم جديد يدرس العلامات، ففتح بذلك مجالا واسعا تتضارب فيه عدة أفكار ورؤى، فَمازَال جمهور الباحثين في أخذ وردٍ، وهذا ما نلحظه من خلال كثرة المصطلحات والمسمّيات الدّالة عليه.

وهذا ما ذهب إليه "فيصل الأحمر" من خلال قوله أنه توجد جمهرة من المصطلحات في مجال الدارسين السيميولوجي العربي نجد منها: علم الدلائل، علم العلامات، علم الإشارات، علم الرموز، علم الدلالة، علم المعنى علم دراسة المعاني، علم العلاقات، السيمولوجيا، السيميوطيقا، علم الأدلّة،الأعراضية، العلامية، علم السيمياء السيميائيات السيمياء، السيمالوجيا، السيميوتية والسيمانتيك.

أمَّا عند الغرب، فقد اقتصرت على مصطلحين، أحدهما أوروبي(Sémiologie) والآخر أمريكي(Semiotic).

وكل هذا للدلالة على العلم المتمركز حول الجدر(Séma)،(Sameion)،بمعنى العلامة، الدليل أو الإشارة لشيء ما.[1]

ومن هذا المنطلق وجدت عدة تعاريف للدلالة على علم السيميائيات لعل أولها ما ذهب إليه العالم اللغوي "فرديناد دوسوسير"(F.de sassure)، إذ يقول:«اللغة نسق من العلامات، التي تُعبِر عن الأفكار، وإنَها لا تقارن بهذا مع الكتابة، ومع أبجدية الصمِّ والبكم، ومع الشعائر الرّمزية، ومع جميع اللباقة، ومع العلامات العسكرية (...)وإننا لا نستطيع أن نتصوّر علما يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية، وإنّه العلاماتية (...)وإنّه سيعلّمنا ممّا تتكوّن العلامات وأيّ القوانين تحكمها».[2]

"فدوسوسير" رغم دراسته اللغوية الخالصة، إلا أنّه استطاع التّفطن إلى "السيمالوجيا" التي اعتبرها محتوية للسانيات من زاوية أنّ اللغة نظام إشاري يمتاز بالأفضلية والاتساع أكثر الأنظمة الأخرى لذا كانت دراساته حولها ولم يمنعه هذا من إعطاء تعريف شامل للسيميولوجيا رابطا إيّاها بالمجتمع.[3]

---

[1]– ينظر فيصل الأحمر: الدليل السيميولوجي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2011 م، ص7.

[2]– فيصل الأحمر: معجم السيميائييات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م ، ص16-17.

[3]– المرجع نفسه، ص17.

أمّا الأمريكي "شارل سندس بيرس" (Charles SandresPeirce) فقد ربط هذا العلم بالمنطق، حيث يقول:«ليس المنطق بمفهومه العام إلاَّ اسما آخر للسيميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات».

وقد اهتم "بيرس" كثيرًا بدراسة للدليل اللغوي من وجهة فلسفية خالصة.[1]

ونجد "ألجيرداس جوليان غريماس"(Algirdas Julien Greimas)،يعرّف السيميائيات بقوله أنها:«علم جديد مستقل تمامًا عن الأسلاف البعيدين، وهو من العلوم الأمّهات، ذات الجذور الضاربة في القدم، فهي –أي والسيميائية– علم جديد، وهي مرتبطة أساسا بـ"سوسير"، وكذلك بـ"بيرس" الذي نظر إليها مبكرا، ونشأ هذا العلم في فرنسا، اعتمادا على أعمال "جاكبسون" (Jakobson)"وهيلمسليف"(Hielmslev) ، وكذلك في روسيا (...) وهذا في الستينات».[2]

إذا "غريماس" ينفي وجود أيّة محاولة في علم السيمياء قبل "دوسوسير""وبيرس"، كما يرى أنَّ لأفكار "جاكبسون" دورا كبيرا في بلورة هذا العلم الحديث.

والسيميائيات عند كل الغربيين هي:"العلم الذي يدرس العلامات".[3]

أمَّا في الحاضنة العربية،نجد"صلاح فضل" يعرّف السيميائيات بقوله:"هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرَّمزية في كلّ الإشارات الدَّالة وكيفيّة هذه الدلالة".[4]

ف"صلاح فضل" بهذا التعريف، يشترط أن تكمن الإشارات المدروسة ذات دلالة، لأنّ السيميائيات تدرس دلالة هذه الإشارات.

---

[1]–فيصل الأحمر: معجم السيميائيات ، ص17.

[2]– المرجع نفسه، ص17 .

[3]–المرجع نفسه، ص17 .

[4]– المرجع نفسه، ص18.

وهذا يحيلنا القول، بأنّ الدرس السيميائي، علمٌ يشتغل على كشف ومعرفة مختلف الدلالات والمعاني، انطلاقا من أصغر وحدة دالّة، ومنها الإشارات.

كما نجد "سعيد علوش"، يربط مفهوم والسيميائية بالثقافة ومظاهرها حين يقول:«هي دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع».[1]

يتضح لنا من خلال هذا التعريف، أنّ حقل والسيميائية واسع ومتشعب يخوض في مجالات عديدة، يقوم على جملة من الفرضيات.

وفي تعريف آخر "لسعيد بنكراد"، يقول:«ليست سوى تساؤلات تخص الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكاته، أي معانيه، وهي أيضا الطريقة التي يستهلك بها هذه المعاني».[2]

إذن السيميائية منهج، يعمل على توليد المعاني والدلالات لمختلف سلوكيات الإنسان.

كانت هذه أهم الآراء التي دارت حول مصطلح السيميائييات في بلاد الغرب، وفي بلادنا العربية، فهو ككل الأعمال العظيمة التي كثر حولها النقاش.

2- البدايات التأسيسية للسيميائية:

ارتبط ظهور السيمياء، حسب أكثر الاستقصاءات دقة بأربعة مصادر تأسيسية هي كالتالي:

2-1- الفلسفة التداولية: التي بلورها الفيلسوف الأمريكي "شارل سندرس بيرس"(CH.S.pierce)، حيث وضع في بداية القرن العشرين الأرضية الابستيمولوجية (المنهجية والمفاهمية) لعلمٍ عام يدرس جميع أنواع العلامات.

2-2- اللسانيات البنيوية: شيدها عالم اللغة السويسري "فيرديناند دوسوسير" (F.deSoussure)، حين وضع —في نفس الفترة تقريبا- نظرية مستحدثة لدراسة العلامات اللغوية، متصورًا إمكانية تأسيس علم عام يدرس جميع أنواع العلامات (اللغوية وغير اللغوية)، وتمثل اللسانيات أحد فروعه المعرفية.

---

[1]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص18.

[2]- المرجع نفسه، ص18.

2-3- فلسفة الأشكال الرمزية: بلورها الفيلسوف الألماني، "إرنست كاسير" (E.Cassirer)، التي وضع – قبيل أواسط القرن العشرين- تصورات عميقة، وغنيَّة حول الأنساق الرمزية التي يستعملها الإنسان ويعيش داخلها والتي تحدده بصفته حيوانا رامزا (Animal Symbolicum)[1]

2-4-**أبحاث فلسفة اللغة والمنطق:** سادت في التقاليد الأكاديمية الأمريكية في منتصف القرن العشرين تبلورت انطلاقا من تصورات المنطق الرَّمزي لمدرسة فيينا،مع"فريج"(G.Frege)،و"كارناب"(R.Carnap) و"روسل"(B.Russel)، و"وتيفنشتاين"(L. wittgenstein) وغيرهم، فقد تمخضت هذه التقاليد عن نظريات لسانية تداولية (Pragmatigues) وسرعان ما تقاطعت مع مفاهيم "بيرس"(Ch.S.pierce)، وتوسعت مع "شارل موريس"(CH.Morris) التفضي إلى مبحث تداولي عام وشامل للعلامات.[2]

وانطلاقا من هذه التصورات التأسيسية، ظهرت اجتهادات علميّة أخرى مسّت ميادين ومجالات متنوعة ومتباينة أدّت إلى تشكل اتجاهات ومدارس سيميائية عديدة، غير أنّ العنصر القاعدي للدراسة والسيميائية بقى متأصلا على العلامة(Le Signe)، على اختلاف مفهومها، باختلاف وتباين النظريات والاتجاهات السيميائية لكنها تتحدد عموما بصفتها شيئا يدلّ على شيء آخر، بموجب علاقة رابطة هي الدلالة(Signification).[3]

وممّا تقدّم، نستنتج بأن السيمائية كنظرية لم تكتمل بعد لتشكل وترسم معالم وقوانينها الخاصّة، المتفق عليها بين جمهور الباحثين، إلاّ أنّهم يجمعون على أنّها تقوم وتتمحور حول العلامة والرموز والإشارة أي الانطلاق من أصغر وحدة دالة، وصولا إلى الدلالات الكبرى.

3- موضوع السيميائية:

من جملة التعاريف السابقة،يتضح أنَّ موضوع السيميائية ومجال اشتغالها، هو العلامات وأنساقها المختلفة فقد انطلقت من مشروع "دوسوسير"، ألا وهو دراسة العلامة في كنف الحياة الاجتماعية والسيميائية تهدف إلى

---

(1)– عبد الواحد المرابط: السيمياء العامَّة وسيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، منشورات الاختلاف، ط1، الرباط،2010م، ص7-8.

(2)– ينظر: عبد الواحد المرابط (المرجع السابق)، ص8.

(3)– المرجع نفسه، ص8.

كشف المعنى كما تهتم بإجراء أعم هو التدليل، فهي تحدد كلغة ثانية(ميثا لغة) بالنسبة إلى عالم المعنى الذي تتخذه موضوعا لها.[1]

كذلك نجد "جوليا كريستيفا" (JuliaKristeva)، تحدد موضوع الدرس السيميائي، فتقول:"إنَّ دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة،علم اخذ يتكوّن وهو السيميوطيقا ".[2]

فالموضوع الأساسي الذي تدور حوله السيميائييات هو "العلامة" ولا شيء سواها.

4- أهداف السيميائية:

تقول الباحثة العربيّة "سيزا قاسم" أنَّ هدف السيميوطيقا أو طموحها هو:"تفاعل الحقول المعرفيّة المختلفة، والتفاعل لا يتم إلاّ بالوصول إلى مستوى مشترك يمكن من خلاله أن نذرك مقوّمات هذه الحقول المعرفيَّة، وهذا أن هدف المستوى المشترك هو العامل السيميوطيقي".[3]

من هذا القول نستشف أن هدف السيميائية هو السعي وراء تحقيق نظرية تواصلية تتفاعل مع حقول معرفيّة شتى، قصد الوصول والكشف عن عوامل مشتركة،أساسها هو العامل السيميوطيقي.

أمّا الباحثة "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva)، تلخّص هدف ومهمّة السيميائية فتقول:"دور السيميائية هو بناء نظرية عامّة عن أنظمة الإبلاغ".[4]

وهذا لا يتنافى ما ذهبت إليه "سيزا قاسم" في كون السيميائية تسعى إلى تحقيق نظرية تفاعلية تواصلية.

---

[1]- رضوان بلخيري: سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة، الجزائر، ط1، 2012م،ص18.

[2]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات(مرجع سابق)، ص17-18.

[3]- المرجع نفسه، ص18.

[4]- المرجع نفسه، ص18.

5- الاتجاهات والمدارس السيميائية:

تشكلت اتجاهات سيميائية عامة لدراسة جميع أنماط العلامات سواء أكانت هذه العلامات ذات طابع لساني أم غير لساني، وقد تنوّعت هذه الاتجاهات حسب اهتماماتها بالمظاهر المختلفة للعلامة، غير أنّ معظمها ظلّ مرتبطا بالتطورات التي شهدتها اللسانيات في القرن العشرين، ومتداخلاً معها في العديد من الحالات.

واهم الاتجاهات السيميائية ما قدّمه "عبد الواحد المرابط"، إذ جعلها تنطوي تحت أربعة اتجاهات متميزة اهتم كل منها بمظهر من مظاهر العلامة السيميائية، ألا وهي:"المظهر التواصلي"، "المظهر الدلالي"،"المظهر الثقافي"، و"المظهر التداولي"، وقد قدَم مداخل تعرف بها على التوالي:بسيمياء التواصل، وسيمياء الدلالة وسيمياء الثقافة ثم سيمياء المعنى (أو السيمياء التداولية). [1]

5-1- السيمياء التواصلية:

تنطلق سيمياء التواصل من الأرضية وضعها "سوسير"، حيث تصوّر إمكانية تأسيس علم عام (السيمياء)"يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية"،ومن هذه العلامات أبجدية الصم والبكم، والكتابة والطقوس الرمزية وآداب السلوك.[2]

وبناءً على اقتراح "جورج مونان"، تصنيف الأنساق التواصلية غير اللغوية انطلاقا من أقربها إلى النسق اللساني وصولا إلى الإبداعات الفنيَّة التي تتضمن قدرا ضئيلا من المقاصد التواصلية:

1- الأنساق التي تنوب عن اللغة (Substitutifs)، مثل الكتابة وأبجدية الصم والبكم.

2- الأنساق القائمة بذاتها: (Systématique) مثل: الأرقام، والرموز الرياضية.

3- الأنساق الخرائطية (Le cartographique)، ومنها الخرائط الجيولوجية، وخرائط الأرصاد الجوية، وغير ذلك.

---

[1]- ينظر: عبد الواحد المرابط،(المرجع السابق)، ص65.

[2]- المرجع نفسه، ص65.

4- الأنساق الفنيَّة بالنظر إلى وظيفتها التواصلية مهما كانت مضمرة.[1]

5-2- السيماء الدلالية:

تنطلق سيمياء الدلالة أيضا من تصورات "دوسوسير" غير أنَّها تتجاوز التواصل، وما يستلزمه من مقصدية لدى مستعملي العلامات، وتركز بالمقابل على آليات الدلالة داخل هذه العلامة، داخل أنساقها السيميائية ولذلك لم يرتبط هذا الاتجاه باللسانيات الوظيفية "جاكبسون"، "مارتيني" بقدر ما ارتبط بلسانيات "هيلمسليف" الغلوسيماتية.[2]

ويتمثل هذا الاتجاه الدلالي في أعمال "غريماس" المتعلّقة بالسرد، وأعمال "ليفي ستراوس" في مجال دراسة الأساطير، وغير ذلك... بيد أنّ التصورات التي اقترحها بارت لبناء هذا الاتجاه، تعد نموذجا تمثيليّا في هذا الصدد وذلك لأنها تتعلق بالجوانب العامّة والأسس القاعدية، الممكن اعتمادها في كل المجالات، بغضّ النظر عن كل المجالات الخاصّة.[3]

وقد انطلق بارت من دراسة مجموعة متنوّعة من الوقائع اليوميّة، في الحضارة الغربية المعاصرة(المصارعة الحرَّة، المسرح،السينما، المقال والفنون التشكيلية...) ورأى أنَّ هذه الأنساق الدلالية جميعا يمكن أن تدرس ضمن ميثولوجيا، أي أسطوريّا، لأنَها عبارة عن انساق من الدرجة الثانية، فالنسق الميثولوجي يبنى على نسق سيميائي موجود قبله هو اللسان والعلامة اللسانية (الدال والمدلول) هي ما يشكل النّسق الدال في هذه التمظهرات والأساطير،لأنّ كلا من هذه التمظهرات قابلا لأن يترجم إلى النسق اللساني.[4]

وقد صاغ بارت مبادئ نظرياته السيميائية، من خلال أربعة مستويات، انتقاها من االلسانيات (دوسوسير وهيلمسليف).

---

[1]- ينظر عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص69.

[2]- المرجع نفسه، ص71.

[3]- المرجع نفسه، ص71-72.

[4]- المرجع نفسه، ص72.

1- مستوى اللسان والكلام.

2- مستوى الدال والمدلول.

3- مستوى المركب(Syntagme) والنسق(Système)، أي المحور التركيبي والمحور الاستبدالي.

4- مستوى التعيين(dénotation)والإيحاء(connotation).[1]

وقد حاول "بارت" أن يعيد بناء اشتغال الدلالة في الأنساق غير اللسانية وذلك انطلاقا من توسيع المفاهيم اللسانية، حتى تستوعب هذه الأنساق في اختلافها وتنوعها.

5-3- السيمياء الثقافية:

يرتبط اتجاه "سيمياء الثقافة"بمجموعة من العلماء والباحثين السوفيات المعروفين باسم: جماعة"موسكو-تارتو"، والايطاليين خصوصا منهم "روسي لاندي" (Rossilandi)، كما يستفيد هذا الاتجاه من فلسفة الأشكال الرمزية "لكاسيرر"(Kasirre)، ومن النظرية الماركسية،بالإضافة إلى استفادته من بعض تصورات اللسانيات الوظيفية لذلك فهو يعد الظاهرة الثقافية موضوعا تواصليا، ونسقًا دلاليا يتضمن عدّة أنساق (لغات طبيعية واصطناعية،وفنونًا،وديانات وطقوس وغير ذلك).[2]

ترى جماعة "موسكو-تاتور" أنّ كل الأنساق السيمائية تقوم على أساس الوحدة والتعالق، حيث يسند كل منها الآخر، فليس لأحد من هذه الأنساق آلية تجعله قادرا وحده على القيام بوظيفة.

ولم ينس جماعة "موسكو-تارتو" الإشارة إلى أنّ البحث العلمي، أي الدراسة السيمائية، ليست مجرّد أداة لدراسة الثقافة، وإنما هي جزء من موضوعها،والنصوص العلمية هي نصوص حول الثقافة (نصوص ثقافية).[3]

---

[1]- عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص72.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص74-75.

[3]-.المرجع نفسه، ص79.

وقد كانت نقطة انطلاق هذه الجماعة "موسكو- تارتو" هي التمييز بين منظورين للثقافة، الثقافة من منظور داخلي، أي من منظور ذاتها، وهو المنظور الذي يتمثله حامل هذه الثقافة ونستعملها، ثم الثقافة من منظور خارجي، أي من منظور النظام العلمي الذي يصفها.[1]

5-4- السيمياء التداولية(سيمياء المعنى):

يرتبط اتجاه السيمياء التداولية بالتقليد العلمي والفلسفي الذي أرساه "شارل سندرس بيرس"Ch.S.pierce، وبلوره "شارل موريس" فيما بعد؛ كما يتعلق ها الاتجاه بتصورات علماء المنطق وفلاسفة اللغة، "كارناب"(R.Carnap) و"فريج"(G.Frege)،و"ويتغينشتاين"(L.wittgenstein)"وغيرهم.

تتميز السيمياء التداولية بتصورها الشمولي والدينامي للعلامة، إذ تعدها كيانا ثلاثيا تتفاعل داخله العناصر التركيبية والدلالية والتداولية، في إطار سيرورة دائمة تسمّى "السيموزيس"(Semoisis).[2]

ومع تنوع هذه الاتجاهات وكثرة الآراء والمؤلفات التي رسمت الخطوط العريضة للمنهج السيميائي والتي قد نجد تفاصيل بعضها يناهض الأخر أو يعارضه، إلاّ أنّ ارتقاء مسارها الإجرائي، لا ينأى عن تقصي فاعلية اشتغال السيمياء على أطر معرفية مختلفة، ليست بدافع تحرّي المعنى المجرّد في إطار سطحي واضح وصريح، بل يرصد المعنى من حيث هو تحققات متنوّعة في الشكل، صفتها التمنع والاستعصاء المرتبط بالإيحائية التي ترتكز عليها العلامة.[3]

ويَبقى في حديثنا عن السيميائية نوع من التقصير، إذ لا يمكن أن نمسك بمعالمها في بضعة صفحات، من منطلق أنّ مجال البحث فيها مازال مفتوحًا للدراسة والتطبيق.

---

[1]- عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص75.

[2]- المرجع نفسه، ص79.

[3]- نفلة حسن احمد العزي: التحليل السيميائي للفن الروائي (دراسة تطبيقية في رواية الزيني بركات)، دار الكتب والوثائق القومية، د.ط، 2011م،ص12.

رابعا– سيميائية الفضاء:

عرفنا سابق أنّ السيميائية هي علم دراسة العلامات، والفضاء وفقا لهذا المنظور هو سمة وعلامة بارزة يسعى البحث السيميولوجي إلى تقصي واستجلاء دلالاته المختلفة وتأويلها من منظور هذا الإجراء النقدي – سيميائية الفضاء–.

والسيميائية لا تعني الدراسة السطحية للعلامات (مستوى التمظهر اللساني أو التشكيلي، أو الموسيقي أو البصري)، بل تتحدى ذلك لكلّ ما هو سابق عليها وكل ما هو ضمني فيها، ولكل ما يمكن وينتهي إلى إنتاجها نعني من خلال هذا أنَّ البحث السيميائي ليس ممكنا إلا إذا تموقع في مستوى سابق منطقيّ للتمظهر داخل نوع من الفضاء الذي يقع عليه تنظيمه.

والنظرية السيميائية لا تكون مرضيَة، إلاّ إذا عرفت كيف تهيّئ داخلها مكانا لدلالة ولنحو أساسيين.[1]

ومن هذا المنطلق نقول بأنّ الفضاء يمثل عنصرا أساسيا في بناء العمل السردي وتشكُلِه، مع وجود العناصر السردية الأخرى، ففي الرواية مثلا: نجدها تفتح لنا المجال واسعا على عدّة فضاءات واقعية أو خيالية تذهب ببصر وبصيرة القارئ إلى أبعد الحدود، إلى عدة قراءات ودلالات، انطلاقا من الواجهة الأولى التي تقع عليها عين القارئ، وهي الشكل الخارجي أي الغلاف وما يحتويه من عناوين وصور الأشياء وأشكال متعددة، مرورا بالمضمون وما يندرج تحته من رؤى وأفكار واتجاهات ذات أبعاد دلالية مختلفة.

والدراسة السيميائية للفضاء تختلف باختلاف المتن الحكائي السردي، وفقا لاختلاف المواضيع وتباين الأهداف الغايات للشخص المؤلف والروائي، فنجده مثلا في عمله السردي سواء أكان رواية، قصّة، أو شعر يجعل من مكون سرديّ ما كالمكان يطغى ويهيمن على نصّ، نتيجة لأهميّته وتأثره به.

---

[1]– ينظر جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر العاصمة، 2007 م ص167.

وفي خضّم هذا الاختلاف، أقيمت عدّة دراسات سيميائية تستوجب مجموع الأفضية لمختلف الأنواع السرديّة، هدفها رصد وتبيان جميع الدلالات الممكنة للرموز والإشارات والصور والأماكن، والأزمنة والشخصيات...الخ، بغية الإحاطة بفضاء النص وفهمه في إطار علاقاته المختلفة، إضافة إلى إمكانية تأطير حدوده ورسم معالمه، حتى تكون دراستنا أكثر علمية وموضوعية.

وفي كل هذا يبرز دور السيمياء ومساهمتها الفعّالة في العملية التأويلية لفضاء النّص الروائي، وهذا ينطبق مع ما قاله "أمبرتو إيكو" (UmbortoEco)«إنَّ التعرف على قصدية النّص هو التعرف على إستراتيجية سيميائية».[1]

بناء على ما سبق نخلص إلى القول أن القراءة السيميائية إستراتيجية مقنّنة تنطلق من أصغر وحدة دالّة ألا وهي العلامة من إشارات ورموز وأصوات وصولا إلى الدلالة الكبرى وتمفصلاتها المختلفة داخل تركيبي الزّمان والمكان باعتبارها قوام الفضاء الروائي، هدفها هو معرفة وكشف مختلف القوانين والأحكام الماديّة ورفع الستار عن مختلف الحالات النفسية والشعورية التي تحكم مجموع العلامات المكوّنة للفضاء الروائي، وبالتالي الوصول إلى الدلالة للكشف عن أنساقها المضمرة.

خامسا: علم الجمال:

1_ في مفهوم الجمال:

إنَّ الحديث عن مفهوم الجمال، يطرح عدّة إشكاليات وتساؤلات من خلال اختلاف الرؤى حوله وتعدد وجهات النَظر.

فالجمال موجود حسّي تختلف صوره ومعاييره من شخصٍ لآخر، من هنا يتعذر علينا إيجاد تعريف جامعٍ مانع له، فكل ما صيغ حوله جملة من التعريفات نورد بعضها فيما يلي:

[1]– أمبرتو إيكو والتأويل بين السيميائيات والتفكيكية، نقلا عن مشري بن خليفة وحمزة قريرة: الفضاء الروائي بنية وعلامة، ص303.

يقول "رمضان كريب": «الجمال ظاهرة ديناميكية متغيِّرة، لا يمكن لأحد أن يشعر بالجمال ذاته في لحظتين مختلفتين، وهو غير منفصل عن إدراكنا إيّاه، إنّه في تطوره يختلف من شخصٍ لآخر ومن لحظة إلى أخرى، إنّه كهذه الحياة لا تتوقف لتلتفت إلى الوراء، الجمال غير الحقيقة، الجمال غير الخير، والفضيلة والصواب».[1]

وما نستشفه من هذا التعريف هو حيوية الجمال وحركته الدائمة والمتغيّرة في الأشياء المحسوسة، كما أنّه يتجلّى عبرها بنسب وصور متفاوتة، تختلف من شخصٍ لآخر، فالجمال موجود لا يشبه غيره من الموجودات بالرغم من اتصافها بصفة الجمال.

وممّا لا شك فيه أنّ الجمال شعور، والذي يشعر بهذا الجمال هو الإنسان، وهي صفة طبيعية فيه، فهو يفهم الجمال بواسطة مشاعره، ذلك أنَّ الجمال صفة في الأشياء تدرك بمشاعرنا، إلاَ أنَّ هذا الشعور مرن، غير ثابت مراعاة للجمال، بامتيازه متطوِّرا يمشي نحو الأحسن، فهو يهدف إلى الكمال، وذلك ما أكده العقاد بقوله:«إنّ الأنواع تتقدم وتجمل، ولا تبقى على حال واحدة».[2]

وانطلاقا من هذا اكتسب الجمال أهمية، وسجّل حضوره كعلم مستقل بذاته ضمن المنظومة القيمية التي تمثل الحق، والخير، والجمال، إذ يرتبط الحق بعلم المنطق، ويقترن الخير بعلم الأخلاق، فيما يرتبط الجمال بعلم الجمال، وهو ما يسمّى "بالاستطيقا"(Asethetique)، التي تُعنَى بالإدراك الحسِّي لمختلف الظواهر الجمالية، وقد أطلق عليه هذه التسمية "الاسكندر بومجارتن"، في القرن الثامن عشر، وتحديدا عام 1735م.[3]

يتضح لنا أنّ الجمال مبدأ وعلم أسسه وأهدافه، تقوم على مجموعة من الأبحاث الفلسفية بالدرجة الأولى والجمالية، يسعى من خلالها إلى الكشف عن كيفية توظيف واشتغال القيمة الجمالية، وكيف لهذه القيمة أن تبقى وتتأصّل مع موت التاريخ، وموت الفن، وموت الإنسان.

---

[1]– رمضان كريب: فلسفة الجمال في النقد الأدبي "مصطفى ناصف نموذجًا"، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 2009 م، ص17.

[2]– المرجع نفسه، ص18.

[3]– ينظر: علي شناوة آل الوادي: النقد الفنِّي والتنظير الجمالي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط2، الأردن، 2015 م، ص11.

إذن فعلم الجمال يُعنى بتفسير الفن، وتأثيرات الجمال في النفس الإنسانية، التي نشأت عن فلسفة الجمال، هذه الأخيرة مرّت بأطوار مختلفة،حتى أصبحت اليوم علما من العلوم الإنسانية، يعرف بعلم الجمال الذي يعرّفه "بول فاليري" بأنّه علم الحساسية، وهو معناه الراهن يُطلق على كل تفكير فلسفيٍّ في الفن، فالنظرية الجمالية هي محاولة للتفكير في حل المشكلات الناتجة عن مواقف يجد الفنانون أنفسهم موجودين فيها، وفي إطار ذلك وجد علم الجمال لتفسير طبيعة الفن وطبيعة التذوق الجمالي، والخلق الفنِّي.[1]

وعلى هذا اعتبر علم الجمال بحث في الأحكام التي تتعلق بالأشياء الجميلة، فهو علم معياري موضوعه القيم والمعايير التي يبنى عليها هذا النوع عن الأحكام، كما أنّ علم الجمال لا يفرض القواعد على الفنان، أي أنّه لا يقيِّده أو ينقص من حرِّيته، وإنَّما يُعنى بتحليل خطوات تفكيره، كما انّه لا يشترط للجمال شروطا، بل هو الذي يسأل ويحلل دون النَّظر في أساليب الإنتاج الفنِّي، بل ينصرف اهتمامه إلى البحث في التذوق والكشف عن الجمال.[2]

– جماليات عناصر العمل الفنِّي:

يتميز العمل الفنِّي بوحدته الماديَّة، التي تجعل منه موضوعا حسيّا يتصف بالتماسك والانسجام، كما أنّه يحمل دلالة، يشير من خلالها إلى موضوع أو حقيقة ما، ولاستواء أي عمل فني لابدَّ له من ثلاثة عناصر، أوّلها يتمثل في المادّة، قد تكون صوتا، أو لفظا أو حركة...الخ، وهي لا تأخذ سمتها الفنية إلاّ بعد أن تتناولها يد الفنان لأنّها هي التي تكسبها تراثها الحسّي والجمالي.[3]

[1]– ينظر: علي شناوة آل الوادي: فلسفة الفن وعلم الجمال، دار صفا للنشر والتوزيع، ط2، عمان، الأردن، 2015 م، ص8.

[2]– ينظر: آلاء علي المحاتمي، وسمير عبد المنعم القاسي، علم الجمال مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1،عمان، الأردن، 2016 م، ص14.

[3]– ينظر: علي شناوة آل الوادي: فلسفة الفن وعلم الجمال، ص33.

وأمّا العنصر الثاني في العمل الفنِّي فمثله الموضوع، حيث ينتظم الموضوع الجمالي على شكل علامة فيشير إلى حقيقة، أو قضيّة أو ظاهرة، أو موضوع، فالرواية مثلا لا يمكن أن تقوم وتجسّد دون موضوع تعالجه من خلال تقنيتي التصوير والوصف.[1]

أمَّا العنصر الثالث فهو "التعبير"، إذ أنَّ العمل الفنِّي الأصيل، إنما هو ذلك الذي ينطوي على غزارة في المعنى وإيحاء في الدلالة، بعيدا عن أي غموضٍ أو لبس، يدرك بطريقة حدسية مباشرة، كما أنّه يمكن للتعبير تعقيد العمل الفنِّي، فيصبح بذلك من أعسر العناصر الفنيّة قابلية للتحليل، نتيجة لما يعكسه صاحبه، وما يضمنه من مختلف المعاني والانطباعات، وهذا ما يخلق لنا عمقا في الرؤى وغموضًا للمحسوس.[2]

نستنتج من خلال ما تقدم أن جمالية العمل الفنّي تتجلّى في تضافر والتحام عدّة عناصر مع بعضها من خلال استخراج عناصر الصورة مع المادّة فيتحدد بذلك المبنى ويتأسس المعنى، نتيجة لتكافؤ الشكل مع المضمون فتخلق الصورة الفنيّة وتتجسد القيمة الجمالية.

---

[1]—علي شناوة آل الوادي: فلسفة الفن وعلم الجمال (بتصرف)، ص34.

[2]—المرجع نفسه (بتصرف)، ص35.

الفصل الأول:

بنية الفضاء السردي

(المكان والزمان)

تمهيد:

شغل البحث في موضوع البنية السردية اهتمام العديد من النقاد والدّارسين تنظيرا وتطبيقا، لما تكتسيه من أهميّة في عملية تحليل النصوص الأدبيّة والكشف عن مختلف فضاءاتها ودلالاتها، فلا نكاد نجد أي تشكيل لبناء نصي متماسك، إلاّ ويقوم على عناصر البنية السردية (فضاء المكان والزّمن،الأحداث والشخصيات...)، ونحن في دراستنا تناولنا بنية الفضاء (المكان والزّمن)، في رواية "وطن من زجاج" للروائية الجزائرية "ياسمينة صالح" نموذجا محاولين رصد وتتبع أهم مفاهيم الفضاء المكاني والزماني وتجلياتها المختلفة.

أولاً: الفضاء المكاني

1- مفهوم المكان:

1-1- لغة:

جاء في لسان العرب في مادّة"مكن": المكَانُ والمكانَةُ واحِدٌ، مكانٌ في أصل تقدير الفعل مَفْعَلٌ، لأنَّه موضعٌ لكينونة الشيء فيه، والمكان: الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع، والعرب تقول: كن مكانك، واقعد مقعدك، فقد ذلَّ هذا على أنَّه مصدرٌ من كانَ أو موضِع منه. [1]

يتضح لنا من خلال تعريف "ابن منظور" اللغوي للمكان بأنه يدل: على الحدث والموضع.

كما ورد في قاموس "محيط المحيط" في معنى "مكان": جمع أمكنة،استقر في مكان هادئ أي في موضع، لا مكان له، "يختبئ في مكان ما" "أحده في كل مكان"، "مكان الحادث"، "لا مكان مرموق"؛ أي منزلة، مكانة وشأن.

إذن المكان يدل أيضا على المنزلة، والرتبة، والدرجة والقيمة.[2]

كما وردت في القرآن الكريم لفظة "مكان" في عدّة مواضع، نجد قوله تعالى:﴿وَٱذۡكُرۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ مَرۡيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتۡ مِنۡ أَهۡلِهَا مَكَانٗا شَرۡقِيّٗا ١٦ ﴾.الآية 16 سورة مريم.

وفي نفس السورة يقول تعالى:﴿وَرَفَعۡنَٰهُ مَكَانًا عَلِيّٗا ٥٧ ﴾. الآية 57.

وفي معنى كلمة "مكان" في الآيتين الكريمتين فإنّها تدل على الجهة والموضع والمنزلة.

1-2- اصطلاحًا:

إن المتتبع لحركة الأبحاث والدراسات التي تعنى بالفضاء المكاني في النقد الحديث يلاحظ بأنه لم تؤسس بعد مقاربة مستقلة، مكتملة المعالم، يهتدي بها الباحث في رسم خطوط بحثه، ذلك أن الفضاء المكاني يعتبر

[1]- ابن منظور (المرجع السابق)، (مادة مَكَن)، ص995.

[2]- بطرس البستاني: محيط المحيط، تح: محمد عثمان، مج8، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2009م، ص440.

«ملفوظا حكائيا قائما بذاته وعنصرا من بين العناصر المكوّنة للنّص، يسجّل حضوره في الوقت الذي نشرع فيه بالكتابة أو القراءة».[1]

وفي المضمار ذاته لا يمكننا أن ننكر أو نتجاهل جهود ومحاولات كثير من الكتب التي ظهرت في النقد العربي الحديث، وهنا تجدر بنا الإشارة لدراسة "باشلار" الموسومة "بجماليات المكان"، والتي تمثل فاتحة البحث فيما يسمى "بالفضاء المكاني"، هذا الأخير حظي باهتمام كبير من طرف النقاد والأدباء العرب، نظرا لأهميّته وموقعه الفعّال والحيوي على الخارطة السردية، فهو يمثل منطقة تواصل واتصال، مع باقي عناصر البنية السردية، من زمان، وأحداث وشخصيات«فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث»[2]، وتتحرك في فضاءه الشخصيات عبر عوالم حقيقية أو خيالية.

ومن هذا المنطلق تبرز لنا مدى أهميّة المكان وحضوره في العمل السّردي والفنّي ونحدد مفهوم المكان في دراستنا باعتباره مكونا محوريا وتقنية بارزة في بناء الرواية ونسج أحداثها، فهو ذلك المسرح الذي تتحرك عبره الشخصيات، وتمارس فيه مختلف الأحلام، إنّه فضاء الألفة وسِجِلُّ الذكريات، وهنا نستحضر تعريف "غاستون باشلار" للمكان"Gaston Bachelard":«إنَّ المكان هو المكان الأليف، وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطفولة، إنّه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكانة في الأدب هي الصورة الفنيّة التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات الطفولة».[3]

يتضح لنا من خلال هذا التعريف أنّ "باشلار" يربط مفهوم المكان بالحيّز أو بتلك الرقعة من الأرض التي ولدنا وترعرعنا فيها، بتعبير أدق هو البيت الذي يمثل رمز الألفة والاستقرار.

---

[1]– شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، دراسات في آليات السرد وقراءات نصيَّة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، م2010 ص80.

[2]–سيزا قاسم (المرجع السابق)، ص76.

[3]–غاستون باشلار، (المرجع السابق)، ص60.

وفي مفهوم الفضاء المكاني في الإطار المتضمّن له ألا وهو "الرواية"، نقول بأنّ الرواية في تصويرها لعوالم وأمكنة مختلفة، إنما هي تعتمد على لغة إيحائية مكثّفة الدلالة والمعاني، تستمد صورها من الفضاء الخيالي وتعكسها على فضاء الرواية في تجسيدها للمكان، ومن هنا يكتسب المكان جماليته وخصوصيته الفنيّة والأدبيّة:ف «العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفتقد خصوصيته وبالتالي أصالته».[1]

من هذا المنظور، يتبيّن لنا أن "المكان" هو أساس بناء وتشييد العمل الروائي ففي فضاءه تنمو الشخصيات، وتتطور الأحداث، وتتصارع الرؤى والأفكار فالمكان :«ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمّن معان عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله».[2]

هذا ما يضفي على المكان صفة الفنّية والأدبيّة، نتيجة ما يتمتع به من جمال وقوة التصوير، تجعل منه مركز اجتذاب واستقطاب، وفي هذا السياق يعرف"باشلار" المكان الفني أو الأدبي هو:«المكان الملموس بواسطة الخيال، لن يظل مكانا محايدا، خاضعا لقياسات، وتقسيم مساحة الأراضي لقد عيش فيه بشكل وضعي بل بكل ما للخيال من تحيّز، وهو شكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم، وذلك لأنّه يركز الوجود في حدود تحميه».[3]

من هنا يجوز لنا القول بأنّ فضاء المكان يمثل العمود الفقري في قوام جنس الرواية واستقامته، ذلك أنّ الرواية تنطلق من تحديد فضاءها الجغرافي ورسم حدوده، الذي لا يجب على الأبطال والشخصيات الأخرى تعدّيه ف«المكان وجود الأشياء في المجال الذي تجري فيه أحداث القصَّة (...) له مقوّماته الخاصَّة وأبعاده المميَّزة».[4]

---

[1]–غاستون باشلار، (المرجع السابق)، ص 5-6.

[2]–حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص33.

[3]–غاستون باشلار، (المرجع السابق)، ص60.

[4]– ينظر: محمد عزَّام: "تحليل الخطاب الروائي على ضوء المناهج النقدية الحديثة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2003م، ص113.

مما سبق عرضه نخلص إلى القول: أنَّ المكان يمثل هويَّة من هويات الخطاب الروائي، وأيُّ إلغاءٍ لهذه الهوية إنَّما هو إلغاء لجنس الرواية، فالمكان يمثِّل«مكوّنًا محوريًّا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنَّ كل حدث يأخذ وجوده في مكانٍ محدد وزمان معيَّن».[1]

فالمكان بنية مركزية في كل عملية حكي، بوصفه إطارا متضمّنا لمختلف الأحداث والشخصيات وعاكسا لمختلف الأفكار والفلسفات، ومن هنا يجب على الكاتب أن يحسن التصوير في وصف المكان، دون مبالغة أو مغالاة تبعده عن دائرة المنطق والمعقول في تمازجه مع عناصر البنية السردية المكوّنة للخطاب والحكي فالمكان لا يحيا منعزلا، شأنه في ذلك شأن سائر المخلوقات، فهو لا يكتسب حضوره، إلاّ من خلال غزوه واختراق الشخصيات، والأبطال له:«فلا وجود لمكانٍ محدد مسبقًا، وإنّما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال».[2]

فهذا الارتباط بين الفضاء المكاني والحدث، هو الذي يعطي الرّواية قوّتها ويزيد من تلاحمها، وفي هذا يقول "فيليب هامون"(PH. Hamon) :«إنّ البيئة الموضوعيّة تأثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث».[3]

إذن لعنصر البيئة أو المكان تأثير على الشخصيات، ينعكس هذا الأخير على أحداث الرواية من خلال ظهور أمكنة جديدة، لا يقتصر الهدف من تجسيدها على مجرّد التصوير والوصف وإنما يتعدّى ذلك ليعكس ويعبّر عن أفكار ورؤى الكاتب.

---

[1]– محمّد بوعزّة، تحليل النّص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م، ص99.

[2]– محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي (مرجع سابق)، ص71.

[3]– فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2013م، ص113.

2- أنواع الفضاء المكاني:

2-1- الفضاء النّصي: (L'espace Textuel)

ويقصد به الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية تشغل حيّزا على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المقدّمة وتشكيل العناوين، وتنظيم الفصول، وتغيرات حروف الطباعة وغيرها.[1]

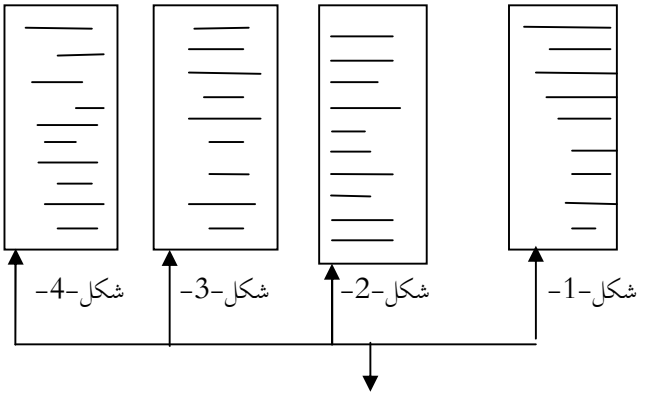
فكل ما يدخل في تشكيل المظهر الخارجي للرواية يدخل ضمن الفضاء النّصي أو الطباعي، إنّه لا علاقة له بالمكان الذي تجري فيه أحداث الرواية، بل إنّه كل مكان يلتقطه القارئ عند تصحفه للكتاب[2] ، بمعنى أنّه تلك البياضات والفراغات ما بين السطور وأعلى وأسفل الورقة.

والفضاء النصي حسب "حميد لحميداني" يتشكل عبر عدة مظاهر ، لعل أهمّها:

أ- الكتابة الأفقية: هي استغلال الصفحة بشكل عادي، تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، ممّا يعطي انطباعا بتزاحم الأحداث والأفكار في ذهن البطل الرّئيسي. [3]

ب- الكتابة العمودية: وهي استغلال الصفحة بشكل جزئي فيما يخص العرض فتأتي الكتابة على اليمين أو في الوسط، أو في يسار الصفحة، وقد تكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلّها، متفاوتة الطول فيما بينها وهي عادة ما تستغل لتضمين النّص الروائي أشعارا على النمط الحديث.

وتبيِن الأشكال التالية أوضاع الكتابة العمودية:



[1]-ينظر: حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص55.

[2]-فيصل الأحمر، (المرجع السابق)، ص130.

[3]-ينظر: حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص56.

- أوضاع الكتابة العمودية[1]

من خلال هذه الأشكال الثلاثة، يتضح لنا بأنّ الكتابة العمودية تتشكل عبر عدّة تمظهرات ووضعيات، تختلف باختلاف أنماط ووضعيات النّص الروائي.

ج- التأطير: سمّاه "ميشال بوتور": الصفحة داخل الصفحة، ويأتي عادة وسط الصفحة المدوّنة بكتابة بيضاء وقد يأتي داخل إطار من الكتابة متنوّع، وكثيرا ما يدل على شدّة انتباه القارئ إلى قضيّة محدّدة في الزّمان والمكان.[2]

د- البياض: وهو عادة يعلن عن نهاية فصل، أو نقطة محددة في الزمان والمكان ويفصل بين الانقطاعات الحديثة والزمانية بإشارات، كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاثة كالتالي(***).

كما يتمثل في الانتقال بين الفصول من صفحة لأخرى، وهو ما يدل على مرور زمني أو حدثي، وما يتبع ذلك من تغيّرات مكانية على مستوى الرواية ذاتها، ونجده عند بداية كل فصل من الأعلى، كما نجده في نهاية كل فصل ورقة بيضاء تعلن عن نهايته وبداية الفصل الموالي له[3]، وتمثل هذه البياضات نوع من الاستراحة واسترجاع نفس القراءة.

هـ- ألواح الكتابة: وهي كلمات أو فقرات أو لغات أجنبية، ترد داخل الكتابة الأصلية، وتكون في الحوار بكثرة[4]، يتفاعل معها القارئ بردود أفعال مختلفة حسب الرّصيد الثقافي الذي يتميّز به كل قارئ.[5]

و- التشكيل التبوغرافي:يتمثل في الغلاف الأمامي الخارجي للنّص الروائي على وجه الخصوص، وهو يتشكل في صور مختلفة منها، تشكيل واقعي، وتشكيل تجريدي وغالبا ما تكون على شكل رسومات، تحيل بشكل مباشر على أحداث الرواية أو مقاطع منها، تدل على قمّة التأزم النفسي للبطل، أمّا العناوين وكل الإشارات الموجودة

---

[1]- حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص57.

[2]-المرجع نفسه، ص57.

[3]- ينظر:فيصل الأحمر، معجم السيميائيات (مرجع سابق)، ص130-131.

[4]- المرجع نفسه، ص131.

[5]-ينظر: حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص59.

على الغلاف، فهي تدل على تشكيل المظهر الخارجي للرواية، فالعنوان مثلا هو مفتاح القارئ والمتلقي لولوج عالم النص. [1]

2-2- الفضاء الجغرافي(L'espace Geogphique)

وهو كما يسمّيه "حميد لحميداني" الفضاء كمعادل للمكان، ويقصد به الحيّز المكاني في الرواية أو الحكي عامّة، وهو ليس ذلك المكان الذي تشغله الأحرف الطباعيّة التي كتبت بها الرواية، ولكنّه ذلك المكان الذي تصوّره قصّتها المتخيّلة، وتتحرك عبره الأبطال[2]، إذن الفضاء الجغرافي هو المكان المعاش في الرواية، وفضاء تحرك الأبطال.

وقد تحدّثت "جوليا كريستيفا"(J. kristeva) عنه جاعلة إيَّاه مرتبطا أشدَّ الارتباط بدلالته الحضارية، فهو وإن كان متشكلا من العالم القصصي، فإنّه يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والمرتبطة بعصر معين تسرده ثقافة معينة، إنّه ما يعرف بـ:«إديولوجيم العصر»،والأديولوجيم هو الطابع الثقافي الغالب في عصر من العصور ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تناصيته، أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما أو حقبة تاريخية محدّدة[3].

2-3- الفضاء الدلالي(Espace Sémantique):يشرح "جيرار جنيت" طبيعة هذا الفضاء فيقول: «إنّ لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها، بطريقة بسيطة إلاّ نادرا، فليس للتعبير الأدبي معنى واحدا لأنّه لا ينقطع أن يتضاعف، ويتعدد، إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين، تقول البلاغة عن أحدهما بأنّه حقيقي، وعن الآخر مجازي». [4]

---

[1]–ينظر:فيصل الأحمر، (المرجع السابق)، ص131.

[2]–المرجع نفسه (بتصرف)، ص53.

[3]–حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص54.

[4]– المرجع نفسه(بتصرف)، ص60-61.

إذن الفضاء الدلالي يتأسس في خضم مدلولين، واحد منهما مجازي والآخر حقيقي ويرى "جيرار جنيت"بأنّ هذا الفضاء، لا يشكل مبحثًا حقيقيّا فيما يعرف بالفضاء، فهو لم يكن يتحدَّث إلاّ عن مبحث بلاغي معروف يمكن أن يدرج تحت عنوان عام هو المجاز، كونه مجرّد مسألة معنوية.

2-4- الفضاء كمنظور أو كرؤية:

تحدثت "جوليا كريستيفا" (J. kristeva)عن مفهوم هذا الفضاء تحت ما سمّته بالفضاء النّصي للرواية فتقول:«هذا الفضاء محوّل إلى كل، إنّه واحد، وواحد فقط مراقب بواسطة وجهة النَظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلّف بكامله متجمّعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون (Les actants)، الذين تنسج الملحوظات بواسطتهم المشهد الروائي».[1]

تأسيسا على هذا نقول بأنّ الفضاء كمنظور أو كرؤية، هو فضاء يتصل مباشرة مع وجهة نظر الكاتب ورأيه، فالعلاقة بينهما قويَّة وشديدة الترابط ومع وجهة نظر الكاتب يضمِّن هذا الفضاء أفكاره وخططه في الحدث الروائي، الذي يجسد من قبل الأبطال الفاعلون، وبهذا تتشكل الدلالة وتجسد وتطرح وجهة النظر .

3- الوصف أسلوبا لتجسيد المكان:

3-1- طبيعة الوصف:

الوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسّي ويقدّمها للعين، هو لون من التصوير يخاطب العين؛ أي النّظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال، ولكن ليست هذه العناصر هي العناصر الحسيّة الوحيدة المكوّنة للعالم الخارجي، فإذا تفرّد الرسم بتقديم هذه الأبعاد بالإضافة إلى اللمس، حيث إنَّ الرسم يوحي بالخشونة والنّعومة، فإنَّ اللغة قادرة على استنطاق الأشياء المرئية وغير المرئيّة مثل الصوت والرائحة.[2]

---

[1]–حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص61.

[2]–سيزا قاسم (المرجع السابق)، ص111.

ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي على أنّه إيحاء لا نهائي، يتجاوز الصور المرئية، ولذلك يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية في الرواية، أي تجسيد المكان لا باعتباره مجرّد مركب من أشكال وألوان فقط ولكن يجب النظر إليه على انّه تشكيل وبناء يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات وصور (...).[1]

فالوصف من هذا المنظور هو تقنيّة أساسيّة للتعريف بالمكان،واستظهاره من خلال مشاهد الوصف التي يقيمها الكاتب، فهو بذلك –أي الوصف- يمثل أداة لولوج العالم المتخيّل في أحضان الرواية، وذلك من أجل تقديم صورة أوضح عن العالم الخارجي الموظّف في الرواية«فالعالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة يدخل في عالم الرواية التخيلي ويشعر القارئ أنّه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع».[2]

والوصف في أبسط تعريف له هو:«ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات».[3]

ومن هذا يكتسب الوصف أهميّته وقوّته، فيفرض وجوده بشكل عفوي في عملية الحكي فـ«غالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعيَّة مهيمنًا بحيث نراه يتصدَّر الحكي في معظم الأحيان».[4]

بمعنى أنَّ عمليَّة الوصف تستهدف المكان، فتعرض جميع حيثياته وجوانبه المختلفة، وفي هذا المضمار نستبين مدى أهميّة وصف المكان من خلال الاهتمام الكبير الذي حظي به نظرا لدوره الفعال في عملية الحكي فوصف المكان«لا يمثل خلفية الأحداث فحسب، بل الإطار الذي يحتويها، والمكان هو عنصر فاعل في الشخصية الروائية يأخذ منها ويعطيها، فالشخصية التي تعيش في الجبل يطبعها الجبل بطابعه، فيظهر أثره في طباع السكان

---

[1]– ينظر:سيزا قاسم (المرجع السابق)،ص 111.

[2]–المرجع نفسه، ص82.

[3]– حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص32.

[4]–حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص65.

وسلوكهم والشخصية التي تعيش في المدن تطبعها المدن بطابعها، ويتجلّى اثر ذلك في سلوكها أيضا وكما يؤثرون في المكان بعلاقة جدلية".[1]

ما نستشفه من هذا القول هو أنَّ الوصف قناة يمرر عبرها الرِّوائي واقعا ما يضمّنه مختلف الأفكار والمعتقدات والقيم التي تسوده عن طريق الوصف وغالبا ما يكون هذا الوصف إشارة إلى واقع الكاتب نفسه.

وعليه يمكن القول بأنّ الوصف هو الخطوة الأولى التي تسبق اكتشاف المكان وتجلّيه، فالمكان المجهول عادة لا نرتاده أو نتحدث عنه، ولكن بوصفه يصبح فضاء معروفا، فالوصف إذن هو هوية المكان التي تحمل بضفة التعريف به، من منطلق أن كل مكان يتميّز عن غيره من الأماكن الأخرى لاختلاف وتمايز الأجناس والأعراق البشرية.

3-2- وظيفة الوصف:

يتمتع الوصف بوظائف كغيره عن باقي عناصر النّص السردي، يساهم من خلالها في بناء وتشكيل معالم الحكي، يمكن رصدها وتقصيها من خلال استظهار دور الوصف في تجسيد المشهد الروائي.

فقد كان النقاد الأوائل ينظرون إلى الوصف على أنّه أسلوب مستقل بذاته وأنّ وظيفتة زخرفية، ويؤكد "بوالوا" (Pwalou)هذه النظرية، فهو ينظر إلى الوصف على أنّه اللوحات والتماثيل التي تزيِّن المباني الكلاسيكية والنظر إلى الوصف على أنّه زخرف من الزّخارف أخلَّ بقيمته، حيث أنّ الوصف يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرّد تمثيل الأشياء، فقد كان يتجاوز ذلك إلى مستوى أعمق من الرّمزية وتمثل القيم المجرّدة، وتجسيد اللامحسوس.[2]

فالوظيفة الزخرفية إذن يمكن اعتبارها وظيفة جمالية تزينية، تسافر بذهن القارئ والمتلقي في رحاب عوالم وفضاءات خيالية، بغية تقديم وصف شامل.

---

[1]– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي (مرجع سابق)، ص68.

[2]–ينظر: سيزا قاسم (المرجع السابق)، ص114.

أمَّا الرواية الواقعية فقد أعطت للوصف وظيفة بالغة الأهميّة، وصلت إلى ذروتها على أيدي فنانين بارعين من مثل، "بلزاك" و"فلوبير"، ممّا أكسب الوصف وظيفة جديدة، تسمَّى بالوظيفة التفسيرية، ذلك أن مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس (...)تذكر لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية، وتشير إلى مزاجها وطبعها، فأصبح الوصف عنصرًا له دلالته الخاصّة، ذلك ما أكسبه قيمته الجمالية.[1]

ويؤكد "فلوبير" أنّ الوصف لا يأتي بلا مبرر، بل إنّ كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الأحداث في إطار مكان ما، هكذا تلتحم كل العناصر المكوّنة للنّص الروائي وتكتمل الوحدة العضوية للعمل، وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا تعكس بعضها البعض لتقديم الصورة المجسّمة.[2]

أمَّا الوظيفة الثالثة التي يؤديها الوصف، وخاصة عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة في وصف الأشياء الخاصَّة بعالم القصَّة التخيُّلي، فهي"وظيفة إيهامية إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي، ويشعر القارئ أنَّه يعيش في عالم الواقع، لا عالم الخيال، ممَّا يخلق انطباعًا عن الحقيقة، أو تأثيرًا مباشرًا بالواقع".[3]

إذن الكاتب يسعى من خلال هذه الوظيفة الإيهامية إلى خلق انطباع وتصور في ذهن القارئ، ممَّا يسهل عليه توهم المكان الموصوف واعتباره مكان حقيقي يمكن الرجوع إليه.

وتبقى هذه أهم وظائف الوصف التي تساهم في بناء النَّص السردي، وتجعله كيانا واحدا، مكتمل الغايات والأهداف، فالوصف تقنية أساسية في بناء وترتيب الأحداث، وتبيان دور ووظيفة الشخصيات، وهو أساس معرفة المكان واستقطابه، فكل هذا يساهم في إعطاء النّص الأدبي بناء مؤسسا وفاعلا.

---

[1]–ينظر: سيزا قاسم (المرجع السابق)ص114-115.

[2]–المرجع نفسه (بتصرف)، ص 115.

[3]– المرجع نفسه، ص115.

4- التقاطبات المكانية:

إنّ القراءة الكفيلة بالكشف عن دلالة الفضاء الروائي، تنبنى حتمًا على إقامة مجموعة من التقاطبات المكانية "polarités"، فقد أثبتت الأبحاث على الوجود الفعلي لعدد كبير منها، والتي تتجلّى في كثير من النصوص.[1]

ومفهوم التقاطب ليس جديدا، فنحن نصادفه في جذوره الأولى عند "أرسطو" في كتاب الفيزياء، حين يتحدث عن الأبعاد الكلاسيكية الثلاثة (الطول، العرض، والارتفاع) ويبرز التقاطبات التي يحددها جسم الإنسان الواقف (يمين/ يسار، أمام/ خلف، أعلى/ أسفل)، كما نجدها مع "باشلار" في دراسته الموسومة "بشعرية المكان" عند دراسته لجدلية الداخل والخارج المتضمنة في المكان، وعارض بين القبو والعليَّة وبين البيت واللاّبيت (...).[2]

إذن التقاطبات المكانية تتمظهر على شكل ثنائيات ضديَّة، تجمع بين عناصر متعارضة، تعبِّر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي، أو الشخصيات بأماكن الأحداث، وهي لا تلغي بعضها البعض، وإنّما تتكامل فيما بينها لتقدم مفاهيم تساعد على فهم كيفية اشتغال المادة المكانية في السرد.[3]

ممّا تقدم عرضه نخلص إلى القول، أنّ مبدأ التقاطب، يشتغل وفق حركة عكسية فهو يوظف المكان، ثم يأتي بضدّه، من أجل تسهيل عملية الفهم وتعميقها، وإزالة الغموض والإبهام عن الأماكن والأشياء، فَبالأضداد تعرف الأشياء.

وفي هذا السياق نستحضر نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية، للباحث "لوتمان" في كتابه المعنون بـ"بنية النّص الفنِي"، ينطلق من فرضيّة أساسية يبني عليها تفكيره في مسألة التقاطبات«فالفضاء هو مجموعة من الأشياء

---

[1]—حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص33.

[2]—المرجع نفسه (بتصرف)، ص 33-34.

[3]—ينظرك محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي (المرجع السابق)، ص67-69.

المتجانسة، من الظواهر والحالات، والوظائف، والصور، والدلالات المتغيِرة (...)»[1]التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة، كالامتداد والمسافة.

بل إنّ لغة العلاقات المكانية من الوسائل الأساسية التي تعرّفنا على الواقع، فمفاهيم مثل الأعلى الأسفل، القريب، البعيد، المنفتح، المنغلق، المحدود/اللامحدود، كلها تصبح أدوات بناء النماذج الثقافية، دون أن تظهر عليها أيّة صفة مكانية.[2]

وفي المنحى ذاته نجد ما قام به "جان فيسجربر" في كتابه "الفضاء الروائي"، فقد ميّز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية الثلاثة، مثل التعارض بين اليسار، واليمين، وبين الأعلى والأسفل، وبين الأمام والخلف، كما أبرز تلك التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة الاتساع أو الحجم، والتي تتضمن ثنائيات ضديّة من نوع قريب/ بعيد، صغير/كبير، محدود/لا محدود، إضافة إلى تلك المستمدة من مفهوم الشكل (دائرة/مستقيم) أو من الحركة (جامد/متحرك، اتساع/تقلص، جذب/إقصاء)، أو المستمدة من مفهوم الاتصال (منفتح/منغلق داخل/خارج)[3]، وغيرها من المفاهيم التي تشغل وفق مبدأ التقاطب من أجل الكشف والتحكم في قوانين سير واشتغال هذه المفاهيم.

إذن لمفهوم التقاطب دور كبير في فهم وتقصّي دلالة الأمكنة الموظَّفة في الرواية، فهي تحيلنا إلى مرجعيات فكرية وتاريخية، فلسفية ودينية تعكس لنا مختلف القضايا والمواضيع.

وبهذا أظهر مبدأ التقاطب كفاءة إجرائية عالية عند العمل به على مستوى الفضاء الروائي المتجسد في النصوص، وذلك بفضل التوزيع الذي يجريه للأمكنة والفضاءات وفقا لوظائفها وصفاتها، ممّا سهل التمييز بين الأمكنة والأمكنة المضادّة، فبناء الفضاء الروائي إنّما يتم عن طريق التعارض.[4]

---

[1]–حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص34.

[2]–المرجع نفسه (بتصرف)، ص 34.

[3]–المرجع نفسه ، ص 35.

[4]– المرجع نفسه، ص36.

وفي خلاصة القول نرى بأنّ التقاطبات المكانية القائمة على الثنائيات الضدّية تجسد بؤرة العمل الروائي ومركز جذب واستقطاب، من خلال حصول الفضول والرغبة في معرفة واكتشاف فضاءات الأماكن المختلفة، كما أنها ذات قيمة جمالية من خلال وصف الأمكنة وتبيان دلالاتها.

5- أهميّة المكان كمكوِّن للفضاء الروائي:

على الرغم من أنّ المكان قد احتلّ حيِّزا كبيرا في شعرنا العربي، في المقدّمات الطللية وفي وصف الطبيعة الجامدة والمتحركة، فإنّه لم يحض بدراسات هامَّة في أدبنا النثري، حتى جاء الاهتمام به مع التقنيات الحداثية للرواية، فبدأ يحتل مكانا هامّا في السرد الروائي، ذلك أنّه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها دون مكان، ومن هنا تأتي أهميَّة المكان ليس باعتباره مجرّد خلفية للأحداث فحسب، بل عنصر حكائي قائم بذاته إلى جانب العناصر الأخرى المكوّنة للسرد الروائي.[1]

إذن للمكان علاقة وطيدة في بناء وتشكل فضاء الرواية، فهو الذي يرسم حدود تحرك الشخصيات كما تتأثر به الأحداث وما يحتويه من صفات.

فتشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ، شيئا محتمل الوقوع بمعنى يوهم بواقعيّتها، إنَّه يقوم بالدّور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح، لذلك فالروائي دائم الحاجة للتأطير المكاني.[2]

وهذا الاهتمام بالمكان طبيعي، نظرا لأهميَة حضوره في أي نص سردي بل إنّه ضروري، فالفضاء الروائي لا ينتظم ولا يكتمل إلاّ داخل حدود تأطره وترسم معالمه الجغرافية.

---

[1]—ينظرك محمد عزّام، (المرجع السابق)، ص66.

[2]—حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص65.

غير أنّ درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعيّة مهيمنا بحيث نراه يتصدّر الحكي في معظم الأحيان، ولعلّ هذا ما جعل "هنري متران" يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي، لأنَّه يجعل القصَة المتخيّلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة.[1]

كما نلمس أهميّة المكان من خلال إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة ممّا يساعد على تجسيدها كما تستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرّد ما يقرّبه إلى الإفهام.[2]

هذا يحيلنا إلى القول أنّ المكان يحتل مكانة ذات أهميّة بالغة في كيان وبناء الفضاء الروائي، ليس باعتباره فضاء تحرّك الشخصيات ومجرى الأحداث فحسب، بل إنّه أوسع من ذلك فبعض الروايات على مختلف مواضيعها، نجدها تتخذ من بنية المكان فضاء واسعا يتعدّى حدود المكان الملموس والمعاش إلى علاقاته بعناصر الرواية الأخرى من زمن وأحداث وشخصيات، فكلها تنتظم في إطار الفضاء الروائي.

كما تتجلّى أهميّة المكان في الفضاء الرّوائي في كثرته وتنوّعه، الأمر الذي يعكس قدرته على احتضان واستيعاب مختلف التجارب والثقافات، باعتباره مؤسسة اجتماعية تختلف في لغتها وعاداتها وفي آرائها وأفكارها، وهذا ما يثري فضاء النص الروائي، ويساعد على فهم الشخصيات من خلال ربطها بالمكان«فيبدو المكان كما لو كان خزّانا حقيقيّا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر».[3]

إذن المكان لا يحقق وجوده وفاعليته إلاّ باختراق الإنسان له وتجاوبه معه من خلال علاقة التأثير والتأثر القائمة بينهما.

---

[1]–حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص65.

[2]–سيزا قاسم (المرجع السابق)، ص105.

[3]–حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص31.

وتأسيسا لما سبق«يمكننا النّظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والروايات ووجهات النظر، التي تتضامن مع بعضها البعض لتشييد الفضاء الروائي، فالمكان يكون منظما بنفس الدّقة التي نظمت فيها العناصر الأخرى في الرواية لذلك فهو يؤثر في بعضها يقوّي من نفوذها، كما يعبّر عن مقاصد المؤلّف».[1]

فالمكان إذن بنية صغرى، تعمل على تنظيم وترتيب العناصر المكملة لها والفاعلة معها، تحت إطار بنية كبرى، تعرف بالفضاء الروائي، فالفضاء الروائي وفقا لهذا المنظور يشتمل على عناصر البنية السردية ويحتويها.

كما تتجلّى أهميّة المكان باعتباره عاملاً محوريّا في «تأسيس الحدث والشخصيّة لذلك نجد أنّ اختيار أمكنة الحكي لا يقوم بصفة اعتباطية أو جزافية أو بمحض مصادفة، إنّما هو تحديد دقيق، إنّه مكوّن رئيسي في الآلة السردية، ولا يمكن في أيّ حال من الأحوال إغفال أهميّته ودوره من خلال تقصّي البحث في شعرية جديدة لجزئياته وعناصره بكثير من الدقّة والموضوعيّة».[2]

إذن للمكان أهميّة في رسم الفضاء الروائي بالمنطق والموضوعيّة، فتوظيف المكان لا يكون عبثا، فهو محرّك الآلة السرديّة، ولذلك وجب وصفه بطريقة علميَّة يتقبلها العقل والمنطق، دون الإخلال بوظيفته الجمالية.

ثانيا: الفضاء الزَّمني

1- مفهوم الزمن:

1-1- لغة:

جاء في معجم مقاييس اللغة في مادّة (زمن): الزَّاء والميم والنون أصل واحدٌ يدل على وقْتٍ من الوقت من ذلك الزّمان، وهو الحين قليله وكثيره، يقال زمانْ وزمن، والجمع أزمان وأزمنة.[3]

كما ورد في معجم محيط المحيط: زمن[ز.م.ن]: فعل ثلاثي لازم، زَمِنْتُ أَزْمَنُ، مصدر زَمَنُ، "زَمِنَ الرجل" مرضَ مرضًا دام وقْتًا طويلاً، زَمُنَ الشيخ ضعُفَ من كِبَرٍ أو مرَضٍ.

---

[1]–حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص32.

[2]– نادية‌بوشفرة (المرجع السابق)، ص121.

[3]– أحمد بن فارس (المرجع السابق)، ص532.

زَمَن جمع "أزمان"، أزْمَنَ الشّيء: أتى عليه الزّمان وطال.[1]

من خلال التعريف اللغوي للزّمن، يتّضح لنا أنّه يدل على مقدار وقْتٍ من الأوقات مرتبطًا بحدث معيَّن« إنّ الزّمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربيَة إلى اليوم هو زمن مندمج في الحدث، بمعنى أنّه يتحدد بوقائع حياة الإنسان، وظواهر الطبيعة وحوادثها».[2]

1-2- اصطلاحًا:

يرى "جيرار جنيت""G. Genett"أنّه «من المكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث، ولو كان بعيدا عن المكان الذي نرويها فيه، بينما قد يستحيل علينا ألاّ نحدد زمنها بالنسبة على زمن فعل السرد،لأنّ علينا روايتها إمّا بزمن الحاضر وإمَا الماضي وإمّا المستقبل، وربّما بسبب ذلك كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه».[3]

إذن السرد الروائي يستوي في متوالية زمنية، قد يسبق زمن السرد فيها زمن الحكاية، وقد يلحقه أو يزامنه أو يتداخل الواحد منهما مع الآخر،«فالنظام الزّمني، نظام معقّد، تتداخل أبعاده بالاسترجاع حينا وبالاستباق حينا آخر».[4]

يتّضح لنا ممّا سبق أنّ عنصر الزمن لا يقل أهميّة عن عنصر المكان، ودوره في بنية الفضاء الروائي فقد شغلت مقولة الزّمن الإنسان منذ بدء الوجود، ومن يمعن النّظر فيه يجده سيلا متدفّقا مستمرّا من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، وفي سيلانه حركة تحمل الصيرورة والتحول والتغير، لذلك تتجلّى آثاره في الأشياء والأمكنة والإنسان فهو متأصّل في خيرتنا اليوميّة والحياتية، فالحياة زمن والزّمن حياة لذلك لا يقتصر الإحساس بالزمن على الإنسان فقط، فجميع الكائنات تملك إحساسا بالزمن ولكن تختلف في درجة الإحساس والإدراك والتحليل.[5]

---

[1]– بطرس البستاني (المرجع السابق)، ص288.

[2]– مها حسن القصراوي: في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002م، ص7-8.

[3]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، لبنان، ، 2002 م، ص103.

[4]–الطيِّب بوعزّة: في ماهية الرواية، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2013م، ص43.

[5]– مها حسن القصراوي (المرجع السابق)، ص6.

إذن الزَّمن كيان حسّي شفاف غير مرئي، يتميّز بالاستمرارية والتعاقب في حركة متجددة مع تجدد الوقائع والأحداث.

واهتداء الإنسان بالزّمن وجد مع وجود الإنسان مند القدم، فتعاقب الفصول والأيّام وغير ذلك من دورات الطبيعة، استند عليها في التوصل إلى الزّمن وقياسه.

ومفهوم الزمن كما تصوّرته معظم المجتمعات العالمية، يتّصف بخاصّيتين رئيسيتين:

1- أنّه كان قياسا للعمر ومدّة البقاء ومراحل الحياة، التي تتمثل في الطفولة والشباب والكهولة والشيخوخة.

2- الزمان بوصفه تجربة يتميَّز في جوهره بالتوتر والتكرار، فهو ينطوي على دورات متعاقبة للأحداث وللميلاد وللنمو والانحلال، بحيث تعكس دورات الشمس والقمر والفصول، إنّ الزّمن في حالة تعاقب أبدي.[1]

ويظل مفهوم الزَّمن زئبقيّا مانعا لا يمكن الإمساك بمعالمه أو السيطرة عليه، فهو موجود مجرّد في هيئة لا يمكن إدراكها بصورة أو بأخرى، ولكننا نحس به عن طريق الأشياء وكل شيء تدب فيه الحياة، ومن هنا وجدت الصعوبة في دراسة الزّمن والإحاطة به في شتى حقول المعرفة.

إذن مقولة الزَّمن متعددة المجالات، كل مجال يعطيها دلالة خاصة يتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنّظري، وقد يستعير مجال معرفي ما بعض فرضيات أو نتائج مجال آخر فيوظفها مانحا إيّاها خصوصية تساير نظامه الفكري ومن هذا يكوّن رؤيته المستقلة لزمن وتصوّره المتميز له.[2]

والمفهوم التقليدي للزمن يرى بأنّه خط متواصل تتقاسمه ثلاثة أقسام، الماضي، الحاضر والمستقبل، وهذا المفهوم ألي يجعل من الزَمن شيئا ماديّا آليا، هو الزمن المعدود بالدقائق وشؤون الحياة العلمية، هذا هو الزمن الذي يجرف الأشياء ويطويها.[3]

---

[1]—مها حسن القصراوي (المرجع السابق)، ص 7-8.

[2]— سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص61.

[3]—إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2013م، ص44.

وفي هذا المضمار نستحضر تعريف "صالح ولعة" للزمن فيقول: هو ذلك «الكائن السَّيال المنقضي دائما ماض لم يعد، ومستقبل لم يأت، وحاضر لا يكون أبدا، فالوجود ليس شيئا آخر سوى الزَّمان، والحياة الإنسانيّة بطلها الزمن». [1]

وفي معنى هذا التعريف نقول بأنّ الزمن مفهوم غامض، يطرح عدّة إشكالات وملابسات في معالجته ولرصده، ممّا ولّد الحيرة والشّك فأفضى إلى التعجب والاندهاش، دون الوصول إلى حقيقة ويقينية الزّمن.

وللغوص أكثر في مفهوم الزّمن في إطار موضوع البحث، نستعرض أهم تصورات النقاد حول الزّمن الروائي.

فنجد ما ذهبت إليه الباحثة "سيزا قاسم" في قولها:«الزّمن حقيقة مجرّدة سائلة، لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزَّمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع». [2]

وانطلاقا من هذا القول نتبيَن الأهميّة التي يكتسبها الزّمن ومدى فعاليته في إضفاء الحركة والحيوية داخل النصوص وما يعكسه عليها من جمالية وإيقاع.

وفي خضمّ الحديث عن الزمن الروائي، لا تفوتنا الإشارة إلى أنّ الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على عناصر السرد المختلفة وتوظيفا لها ولكن ما يمكن تعميمه هو طغيان وسيادة تقنية الزّمن على أجواء وأحداث وأمكنة الرواية إضافة إلى الشخصيات، فالزّمن هو الدولاب الذي يُحرّك عجلة الأحداث باتجاه أماكن مختلفة في إطار منظومة من الشخصيات، فالرواية إذن جنس أدبي زمني بامتياز.

وفي تعريف ثان مع "مها حسن القصراوي" ترى في الزّمن الروائي بأنّه:«زمن داخلي تخيلي من صنع الخيال الفنّي، يستخدم الكاتب لبلورته، وتشكيل بنية آليات فنيّة تخدم السرد، وتحقق شروطه الخطابية والجمالية». [3]

يتضح لنا من خلال هذا القول أن الزّمن بالإضافة إلى كونه زمن طبيعي واقعي فهو أيضا زمن تخيلي تصويري، يكسب الخطاب الروائي صفة الجمالية وحسن التصوير والوصف.

---

[1]—صالح ولعة: إشكالية الزمن الروائي، مجلّة أدبيَّة شهرية، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق،عدد: 375، تموز، 2007م، ص07.

[2]—سيزا قاسم (المرجع السابق)، ص38.

[3]— مها حسن القصراوي (المرجع السابق)، ص56.

أمَّا "حميد لحميداني" نجده يميز بين زمنين في كل رواية: زمن السرد وزمن القصّة، وقد اعتبر أنّ زمن القصّة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيّد زمن السّرد بهذا التتابع المنطقي، وهكذا يحدث ما يسمّى بالمفارقة الزمنية، مفارقة زمن السرد مع زمن القصّة.[1]

وفي ختام هذا العرض البسيط حول مفهوم الزمن والزمن الروائي على وجه الخصوص نستنتج أنّ الزّمن في مفهومه العام يمثل حلقة أساسية في تجسيد وإضفاء الحياة على أيّ شيء في الكون فهو يحتوي ويسري في كلّ شيء ولا يحتويه شيء، والكل مرهون بوجوده من منطلق ما له من أهميّة في تنظيم حياة الإنسان وتحقيق سيرورة الكون.

2- الزّمن في الرواية الجديدة:

إذا كانت الأبحاث الروائية السابقة قد أهملت البحث عن "الزمن"، فإنّ الدراسات الحديثة قد عالجت هذا الموضوع باستفاضة، لما له من أهميّة في السرد الروائي، ذلك أنّ الزمن في الرواية الجديدة هو الشخصية الرئيسة، وإذا كانت الشخصيات الروائية في مختلف الروايات تنمو وتكبر، تتحرك وتضطرب، ثم تشيخ وتهرم، لتولد شخصيات جديدة، فيموت الفرد ليستمر النوع الإنساني، فإنّ الزَّمن لا يشيخ ولا يهرم، بل يستمر مع كل الأجيال والأحقاب.[2]

ومن روّاد الرواية الجديدة نجد الأنجلوساكسونيين، الذين أكدوا على أهميّة الزمن في السرد(لوبوك وموبير) كما نجد أيضا جهود فرسان الرواية الجديدة الفرنسيين الذين قالوا:«أنّ أهميّة الوصف لا تكمن في الشيء الموصوف، بل في حركة الوصف نفسها، وفي الشيء نفسه، فلم يعد الأمر يتعلق بزمن يمر، ولكن بزمن يتماهى

[1]—ينظر حميد لحميداني (مرجع سابق)، ص73.

[2]— محمّد عزّام: شعرية الخطاب السردي، ص102.

ويصنع الآن، فقصة الحب المحكية لا تستغرق ثلاث سنوات، بل ثلاث ساعات هي مدّة قراءة القصَّة، وهكذا أصبح الزّمن الوحيد في الرواية هو زمن القراءة».[1]

هذا يحيلنا إلى القول بأنَّ الزَّمن في الرواية الجديدة، تخلَّى عن شكله التقليدي، بعدما كان يتميَّز بالتراتبية والبطء، حيث كسرت خطِّية السرد وأصبح الروائي والكاتب يتلاعب بالزَّمن، دون التقيد بالمدَّة الزمنية أو ترتيبها المنطقي.

ومن هنا أصبح الزّمن هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة، بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزّمني، وباقي التقنيات الزمنية المكوّنة للسرد، وهكذا أصبح مفهوم الزمن في الرواية الجديدة، يعني مدّة التَّلقي أو القراءة.[2]

معنى ذلك أنّ الزّمن في الرواية الجديدة:«انفلت وتمرد على التسلسل الزمني المألوف في رواية الأحداث وهذه الإمكانية على تحويل الزّمن واللعب به روائيّا، آية من اختلاف جوهري بين الزمن الرّوائي والزمن الطبيعي فهذا الأخير زمن خطّي يسير وفق عقارب الساعة، أمّا زمن السرد، فبإمكان الروائي أن يحوّله بتقنية الاستباق حينا وبتقنية الاسترجاع حينا آخر كما أنّه بإمكانه أن يتدرّج مع صيرورته على نحو يقارب الزّمن الطبيعي».[3]

هذا القول يحيلنا إلى الكشف عن الترتيب الزمني الذي ينتظم به فعل القص داخل الرواية، فالأول يعرف بزمن الحكاية وهو قريب من الزمن الطبيعي العادي، والثاني يعرف بزمن السرد، وفيه تكمن المفارقة«فَيجعل من تلك المادة المشكلة من اللغة، والشخصيّة والحدث والزَّمن، والحيّز بناء سرديّا عجيبا، يصور من خلاله العالم الفنِي الذي يودّ تصويره ببراعة وبداعة، ورشاقة، وأناقة، تجعل كلَّ من يقرأه يتعلّق به وينجذب إليه».[4]

---

[1]– ينظر: محمّد عزّام: شعرية الخطاب السردي، (المرجع السابق)،ص102.

[2]–المرجع نفسه، ص103.

[3]–الطيب بوعزة (المرجع السابق)، ص44.

[4]–عبد المالك مرتاض (المرجع السابق)، ص191.

إذن الزمن في الرواية الجديدة تمرّد عن التسلسل المنطقي له، فنجد رواد هذا الاتجاه عمدوا إلى تمزيق سلاسله، وشوّشوا نظامه، فاتخذوا من الفوضى جمالا فنّيا، ومن الخروج عن المألوف جدّة في الشكل الروائي وبناءه.[1]

خلاصة القول: الزمن في الرواية الجديدة أضحى زمنا متحرّرا من كل القيود والقواعد التقليدية له كامل الصلاحية في الحضور أو الغياب أو التوقف.

3- أنواع الزّمن:

من منطلق أنّ الزّمن مظهر نفسي لا مادّي، ومجرّد لا محسوس، يتجسَّد به الوعي من خلال ما يتسلط بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حدّ ذاته، فهو وعي خفيّ لكنه متسلّط ومجرَد، يتمظهر في الأشياء المجسّدة[2]، وعلى هذا وجدت عدة تقسيمات وأنواع للزَمن ونحن في بحثنا هذا آثرنا تصنيف "عبد المالك مرتاض"، لأنّنا رأينا فيه وضوحًا أكثر وتفصيلاً أدقّ وهو يورد الزمن تحت خمسة أنواع، وهي كالتالي:

3-1- الزّمن المتواصل:

هو زمن يمضي متواصلا دون إمكانية انفلاته من سلطان التوقف، ودون استحالة قبول الالتقاء والاستبدال، بما سبق الزَمن وما يلحقه في التصور والفعل، كما يسمّى هذا النوع من الزمن بالزّمن الكوني المنصرف إلى تكون العالم في حركة ذات ابتداء وذات انتهاء.[3]

فالزمن المتواصل من هذا المنظور هو زمن يوافق سير الزّمن الطبيعي وحركته.

2-الزّمن المتعاقب:

زمن تعاقبي في حركته المتكررة، يعقب بعضه بعضا، مثل: زمن الفصول الأربعة، تجعل الزّمن يتكرر في مظاهر متشابهة أو متّفقة، فهذا الزّمن يدور حل نفسه في مساره المتشابه والمختلف في الوقت ذاته على وجه الدّهر.[4]

---

[1]- ينظر:عبد المالك مرتاض (المرجع السابق)، ص191.

[2]- المرجع نفسه، ص173.

[3]- المرجع نفسه، ص175.

[4]- المرجع نفسه، ص175.

أي أنّ الزّمن المتعاقب هو زمن موافق للزمن الطبيعي في تواتره وسيرورته.

3- الزّمن المنقطع (المتشظي):

هو الزّمن الذي يتمحض لحيّ معين، أو يرافق حديثا معيّنا حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقّف، مثلا للزّمن المتمحض لأعمار النّاس وفترات الدّول الحاكمة، وهذا الزَّمن لا يكرر نفسه إلاّ نادرا جدًا، يتّصف بالإنقطاعية لا بالتعاقبية.[1]

إذن الزمن المنقطع هو زمن يشغل فترة محدّدة من الوقت، مساره محدود ومُنْتهٍ.

4-الزَّمن الغائب:

هو الزّمن المتصل بأطوار الناس حين ينامون وحين يقعون في غيبوبة وقبل تكوّن الوعي بالزّمن (عند الجنين والرضيع)، وقبل إدراك السن التي تتيح للصّبي تحديد العلاقة الزّمنية بين الماضي والمستقبل خصوصا، حيث أنّ الصَبي في سن الثالثة والرابعة، نجده لا يدرك منطق الزّمن، وربما قال (أمس) زهو يريد (الغد)، وربما قال (الغد) وهو يقصد (الأمس).[2]

ما نلحظه عن الزمن الغائب، هو انّه زمن غير مدرك، يتجسّد بطريقة لا يستوعب فيها أو لا يمكن الإحساس به.

5- الزّمن الذّاتي:

ويسمّى أيضا بالزّمن النّفسي، وقد تفطّن له العرب، وإن لم يطلقوا عليه هذا المصطلح الذي يعرف به اليوم، ففي القديم كان يفهم من قول الشاعر:

نُبِّئْتُ أنَّ فَتَاةً كُنْتُ أَخطُبُهَا عُرْقُوبُهَا مَثْلُ شَهْرِ الصَّومِ في الطُّولِ [3].

---

[1]-عبد المالك مرتاض (المرجع السابق)، ، ص175.

[2]- المرجع نفسه (بتصرف)، ص175، 176.

[3]-المرجع نفسه، ص176.

فإذا نظرنا إلى شهر الصيّام بطريقة موضوعية، " نجده لا يزيد ساعة واحدة عن أي شهر قمري آخر، ولكن فعل الصّيام جعل الشاعر يعتقد عن قصد بأنّه أطول من باقي الشهور، فإنّ زمن هذا الشهر المبارك يحمل إضافة زمنية تطيل من مداه".[1]

لكن ذلك مجرّد انطباع ذاتي، فالمدّة الزّمنية، من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلاّ نفسها دون زيادة أو نقصان، ولكن الذات هي التي تحوّل العادي والمألوف إلى غير العادي، فتجعل من القصير طويلا كما نجدها تقصّر الزمن الطويل في لحظات السعادة، وفترات الانتصار.[2]

ونحن في تسميتنا له بالذاتي، لأنّ الذاتي مناقض للموضوعي، ولما كانت سيرته أنّه يرى من هذا الزّمن على غير ما هو عليه في حقيقته، فقد اقتضى أن تكون الذاتية وصفا له حتّى يتضاد مع الزمن الموضوعي[3]، إذن الزّمن الذاتي هو زمن نفسي بامتياز، يخضع في سيروته لأهواء النَّفس وحالاتها المزاحية المختلفة، فتجعل من القصير طويلا، وتطوِّل القصير، وهنا تبرز صفة التلاعب بالزمن وتكسير مدّته الزَّمنية بالحذف أو الإضافة.

ممّا تقدّم نستشف أنّ الزّمن يندرج تحته عدّة أنواع، وهي تختلف باختلاف أفكار ورؤى كل باحث، فلكل باحث رؤيته الذاتية وفهمه الخاص لموضوع الزّمن وجريانه فعبد المالك مرتاض، يصنفه إلى خمسة أنواع كل نوع يختلف عن الآخر، فنجد منه ما هو موافق للزمن الطبيعي والموضوعي، يجسده الزمن المتعاقب والمتواتر، كما يمكن أن يكون زمنًا متواصلا يتخلله بعض المفارقات، إضافة إلى كونه زمن منقطع ومغلق أو زمنا غائبا يقع في دائرة اللاوعي بعيدا عن إدراكنا الحسّي به، وقد يكون زمنا ذاتيا ينطبع بتصورات الذات و يحمل عليها.

4- بناء الزّمن الروائي:

يتحقق بناء وتشكل الزّمن الروائي من خلال عملية الحكي، وقيام الرواي بسرد الأحداث في إطار زماني ومكاني محدد، تكون الشخصيات أحد أهم العنَاصر الفاعلة والمشاركة في قيام الحدث وسيرورة الزَّمن وصيرورته.

---

[1]- عبد المالك مرتاض (المرجع السابق)، ص176.

[2]- المرجع نفسه (بتصرف)، ص176.

[3]- المرجع نفسه ص176.

فتتبع مسار الحركة الزمنية في الرواية، لا يتم بمعزل عن الحدث الروائي، لأننا نرصد تتابع الزمن وتشكله من خلال تتبع الأحداث وتشكلها، وفي خضم هذا المسار تبنى المفارقات الزمنية، "فتعطي بعدا إيحائيا يعبر عنهَا التشكيل الزَّمني في الرواية" [1]، الأمر الذي يولد نوعًا من التناغم على الدلالة الزمنية في إطار ما يعرف بالإيقاع الزَّمني، إذن بناء الزَّمن الروائي يتجسد بتحقق المفارقات الزمنية والإيقاع الزمني، ونتبيّن ذلك كالتالي:

4-1- المفارقات الزَّمنية (الترتيب الزّمني):

كان القاص البدائي يقدِّم لسامعيه الأحداث في خط متسلسل تسلسلا زمنيًّا مضطردًا، وبنفس ترتيب زمن وقوعها، غير أنّ القاص يواجه صعوبة عند محاولة ترتيب الحوادث على نفس النسق الخطّي، حيث أن الخط ينقطع ويلتوي ويعود على نفسه، ويمط إلى الأمام وإلى الخلف، ذلك أنّ ظهور أكثر من شخصية رئيسة في الرواية يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى فيترك الخط الزّمني الأوّل للتعرف على ما تفعله الشخصيّة الثانية،ولهذا كان التسلسل النصي للزّمن في الرواية من تقديم وتأخير وحذف من الأبنية الهامّة لها[2] ونحن في هذا المضمار نعرض أهم المفارقات الزّمنية، باعتبارها أهم مكوّنات بناء الزّمن الروائي فهي تجعل زمن السرد يخالف ترتيب زمن أحداث القصَّة الطبيعي، ونجدها تتمظهر كالتالي:

4-1-1- الاسترجاع: Analépx

ويطلق عليه كذلك "الاستذكار" بمعنى العودة إلى الماضي واسترجاع أحداث وقعت وانتهت لها صلة بعنصر الشخصية، أو بأشياء ذات علاقة بها، فنجد الراوي يترك مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها, والماضي أيضا يتميّز بمستويات مختلفة ومتفاوتة من ماض بعيد وماضٍ قريب، ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع، يمكن إدراجها في ثلاثة أنواع:

---

[1]–مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، دط، 1998م، ص157.

[2]– ينظر: سيزا قاسم (مرجع سابق)، ص58.

4-1-1-1- **استرجاع خارجي**: يعود إلى ما قبل بداية الرواية يلجأ إليه الكاتب لملئ فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث.

4-1-1-2- استرجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، تأخّر عرضه وتقديمه في النّص، من خلاله يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة، ومن شروطه ترتيب القص في الرواية حتى لا يحدث أي لبس.

4-1-1-3- استرجاع مزجي: وهو يجمع بين النوعين، أي تمازج الاسترجاع الخارجي مع الداخلي.[1]

والاسترجاع بأنواعه الثلاثة، يمثل جزءا مهمّا من النص الروائي، إنه من تقنياته الخاصّة ومؤشراته المميّزة التي تختلف من رواية إلى أخرى وتتفاوت فيما بينها.

4-1-2- الاستباق:"Prolépse"

ويعرف أيضا بالاستشراف، التنبؤ،الحلم التكهن ويسمّى أيضا «بالنسق الاستشرافي الصاعد، لأنه يستبق الأحداث في الواقع ويصعد بها سرديّا، قبل حلول وقتها الواقعي، ويكثر هذا النسق في روايات الخيال العلمي ولكن هذا لا يقلل من وجوده في السرد الروائي».[2]

إذن الاستباق عملية سرديَّة تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا وهذه العملية تسمّى في النقد التقليدي، بسبق الأحداث"Anticipation".[3]

ويشير **"حسن بحراوي"** إلى اعتبار« التطلعات"Anticipation"عصب السرد الاستشرافي إذ تعتبر بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة حمل القارئ على توقع حادث ما (...) كما قد تأتي على شكل إعلان "Annonce" عمّا ستؤول إليه مصائر الشخصيات».[4]

---

[1]–سيزا قاسم (مرجع سابق)، ص58.

[2]– نورة ناصر المرّي (مرجع سابق)، ص71.

[3]–سلمى خوخو: البنية الزمنية في رواية القلاع المتآكلة ، لمحمد ساري ، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، ص103 .

[4]– حسن بحراوي (مرجع سابق)، ص132.

يتضح لنا من خلال هذه المقولة أنّ للاستشراف وظيفتين يستند إليهما، فالوظيفة الأولى تتعلق بما هو تمهيدي، وتأتي فيها التطلعات بمجرد استباقات زمنية، الهدف منها التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، في حين تؤدي الوظيفة الثانية، دور الإعلان، عندما يصرح عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق.[1]

ويضيف "حسن بحراوي" في تعريفه لتقنية الاستباق باعتبارها« القفر على فترة زمن القصّة، وتجاوز النقطة التي وضلها الخطاب الاستشراف مستقبل الأحداث و التطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية».[2]

هذا يحيلنا إلى القول أن الاستباق عبارة عن تطلع وتصور للمستقبل، من خلال تجاوز أحداث الرواية لنقطة ما، والتنبؤ لما ستؤول إليه في المستقبل.

وفي هذا الصدد نستحضر رؤية "مها حسن القصراوي"، فتصرح بأنّ الاستباق هو:«تصوير مستقبلي لحدث سرديّ سيأتي مفصَّلاً فما بعد غذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهيدا للآتي، وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه»[3].

معنى ذلك أن الاستباق هو تنبؤ صريح بالمستقبل أي رؤية الأشياء وتوقع حدوثها قبل حلول أوانها.

4-2- نظام السرد(إيقاع السرد):

عندما «لا يتطابق نظام ترتيب الأحداث في الزمنين زمن السرد وزمن الحكاية بسبب تعددية الأبعاد في زمن الحكاية، الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث حكائي في وقت واحدٍ، الأمر الذي يجبر الروائي(الكاتب)

---

[1]– ينظر: صالح ملقوده ونصيرة زوزو: بنية الزمن في رواية "شرفات بحر الشمال"، لواسيني العرج، مجلّة الآداب واللغات ، جامعة ورقلة، الجزائر، ماي 2005م، ص70.

[2]–حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص132.

[3]- مها حسن القصراوي (المرجع السابق)، ص59

على أن يختار ويحذف بما ينسجم وزمن السرد الرّوائي، حسب ما تقتضيه الضرورة الفنيّة» [1]، المر الذي أدّى إلى ظهور ما يُسمَّى بحركات السّرد، وهي تتمظهر وفق أربع تقنيات: التلخيص (Sommaire) والحذف(L'ellipse)يندرجان في ما يسمى بتسريع حركة السرد والمشهد(Scéne)، والوقفة(Pause) تحت ما يسمّى بإبطاء حركة السرد.

4-2-1- تسريع حركة السرد:

4-2-1-1- التلخيص (الخلاصة)"Sommaire": ويعرف أيضا بالإيجاز فتقوم الخلاصة في الحكي على سرد أحاث ووقائع، يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات، أو أسطر، أو كلمات قليلة دون التطرق لتفاصيل.[2]

إذن التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية، لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ[3]، نخلص إلى أنّ وظيفة التلخيص هي الإشارة السريعة لفترات زمنية طويلة تجسد مشاهد الحدث الروائي.

4-2-1-2- القطع (الحذف)"L'ellipse":يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة، دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته فحذف تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصّة وعدم التطرق وعرض مجرياتها.[4]

وعلى هذا الأساس عُدّ الحذف وسيلة نموذجية لتسريع السرد، عن طريق إلغاء الزّمن في القصّة، والقفز بالأحداث إلى الأمام، بأقلّ إشارة لها أو بدونها.

إذن الحذف هو اختزال جملة من الأحداث شغلت فترة زمنية معيّنة، حيث يتم تعوضها في كلمات أو جملة، فيكتفي بالقول مثلا: مرت ثلاث سنوات.

---

[1]– أمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع،ط2، بيروت، لبنان، 2015 ، ص101.

[2]–حميد لحميداني (مرجع سابق)، ص76.

[3]–سيزا قاسم (مرجع سابق)، ص82.

[4]–حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص156.

4-2-2- إبطاء حركة السرد وتعطيله:

4-2-2-1- الاستراحة(الوقف)"Pause ":الاستراحة أو الوقفة الوصفية، هي عبارة عن توقفات معيّنة يحدثها الراوي في مسار السرد الروائي، بسبب لجوئه إلى الوصف، ذلك أنّ الوصف عادة ما يقتضي انقطاع السيرورة الزّمنية، وتعطيل حركتها، وهذه الاستراحة سببها توقف تأمّلي لبطل نفسه، ولهذا فإنّ المقطع الوصفي لا يَفلت أبدا من زمنيّة القصّة.[1]

فالوقفة الوصفية تمطط الزّمن السردي، وتجعله كأنّه يدور حول نفسه ويظل زمن القصّة خلال ذلك لا يبرح مكانه، بانتظار فراغ الوصف من مهمته.

إذن الاستراحة تعمل على تعطيل سير القصَّة، من خلال إبطاء وتيرة السرد وتعليق الزّمن واستقرار الحدث عند فعل معين، كالتأمل مثلا.

4-2-2-2- المشهد "Scéne":يحتل المشهد موقعا متميّزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد، وقدرته على تكسير رتابة الحكي، بضمير الغائب الذي ظلّ يهيمن ولا يزال على أساليب الكتابة الروائية. [2]

وللمشهد الدرامي دور حاسم في تطور الأحداث والكشف عن طبائع وأفكار الشخصيات وهنا يستوجب الوقوف عنده، من اجل فهمه بشكل صحيح.

ويقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يتمحور في تضاعيف السرد داخل الرواية فالمشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصّة من حيث مدّة الاستغراق، وعلى العموم فإنّ المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصّة، حيث يصعب علينا وصفه بأنّه بطيئ أو سريع أو

[1]– ينظر:حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص76-77.

[2]–حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص166.

متوقّف[1]، في تعبير آخر نقول أنّ المشهد هو تقنية حضور الشخصيات من خلال مقاطع الحوار التي تسجّلها عند توقف الراوي عن فعل السرد.

4-3- التواتر السردي "Fréquence Narrative"

هو مجموع علاقات التكرار بين النّص والحكاية ، يربط هذا المفهوم بما يسمّى عند اللسانيين بالجهة ينطلق في تحديده من كون الحدث أي حدث ليس له فقط إمكانية أن ينتج، ولكنَّه أيضًا يعاد إنتاجه، أي يتكرر مرّة أو عدّة مرات في النّص الواحد.[2]

معنى ذلك أنّ الحدث يقع وتروى حكايته، وتقام مختلف مجرياته في مرّات عديدة نتيجة لتكرر وقوعه، وقد تروى حكاية واحدة تلخّص جميع الأحداث والوقائع المتشابهة.

وفي هذا السياق نجد "سعيد يقطين"يضبط مفهوم التواتر تحت أنواع ثلاثة هي:

الانفرادي"Singulatif"، التكراري "Répititif"والتكرار المتشابه"Itératif"، ففي التوتر الانفرادي نجد خطابا وحيدا، يحكي ما جرى مرّة واحدة، وهذا هو المألوف والعادي، أمَا في التكراري، نجد خطابات عديدة تحكي حدثا واحدا، وقد يكون ذلك من طرف شخصية واحدة أو عدَة شخصيات، أمّا التكراري المتشابه فنجده من خلال الخطاب الواحد الذي يحكي مرّة واحدة أحداثا عديدة متشابهة أو متماثلة.[3]

إذن معدل التواتر يتجلَى داخل النص السردي بنسب متفاوتة، حسب أهمية الحدث وضرورة حضوره وبالتالي تكراره، فيصبح نمطيّا مألوفا، كما أنّه في بعض الأحيان يكتفي الراوي بروايته مرّة واحدة لانتهاء زمن وقوعه ونضجه، وعليه يكون الخطاب الروائي هو الذي يتحكم في علاقات التكرار بين الحكي والقصّة، وبالتالي يتحدد نوع التواتر داخل النص السردي.

---

[1]– حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص78.

[2]– ينظر: سعيد يقطين (المرجع السابق)، ص78.

[3]– المرجع نفسه، ص78.

5- أهمية الزَّمن الروائي:

يكتسب الزَمن أهميّته من خلال دوره المحوري والفعَال في بناء وتشكل النَّص الروائي، فلا وجود لحدث إلاّ في إطار يتضمّنه، ويسجل المكان تاريخه وحضوره كمسرح للأحداث ومرجع تاريخي داخل نسق زمني يكسبه هويته وانتماءه.

ومن هنا أضحى الزمن عنصرا وبنية أساسية يقوم عليها فن القص باعتباره أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن، والأدب يعتبر بالدرجة الأولى فنّا زمنيّا[1]، إذا ما قارناه بالمكان، وتتجلّى أهميّة الزّمن الروائي بوضوح داخل الرواية، فهو الذي يحدد طبيعتها وشكلها، بل إنّ شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزَّمن، ولكل مدرسة أدبيَّة تقنيتها الخاصَّة في عرضه لذلك فإنّ الرواية تطورت في معالجتها وتوظيفها للزمن من المستوى البسيط للتتابع والتتالي إلى خلط المستويات الزَّمنية من ماض وحاضر ومستقبل[2]، الأمر الذي أدى إلى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة للزّمن، ولّد معه أي تداخل الأزمنة صعوبة قراءة وتتبع النّص ورصد زمنه بدقّة.

ومن هذا المنظور أصبح الزَّمن عنصرا متماهيّا، لا يكاد يستقر عنده فترة معيّنة.

وانطلاقا من ذلك اكتسب الزّمن محوريّته فعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، كما انَّه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محرّكة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث، فهو يتخلل الرواية كلها، بل إنّه الهيكل الذي تشّيد فوقه الرواية.[3]

ما نستنتجه إذن أنّ الزّمن يمثل الأرضية الخصبة التي تتموقع وتتأسس عليها الرواية، ومن هنا تبرز أهميته كعنصر بنائي، يؤثر في العناصر الأخرى المكوّنة للرواية وينعكس عليها، «فالزّمن حقيقة مجرّدة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، فهو القصّة وهي تتشكل وهو الإيقاع».[4]

---

[1]- ينظر: سيزا قاسم (المرجع السابق)، ص37.

[2]- المرجع نفسه (بتصرف)، ، ص37.

[3]- المرجع نفسه (بتصرف)، ص38.

[4]- المرجع نفسه، ص38.

فالزّمن إذن له موقع وتأثير مهم داخل أي تشكيل نصي، فهو الذي يرسم حدود ومعالم الرواية من شخصيات وأماكن فتوسم بصفاته في مرحلة زمنية معيّنة ما يعطيها تاريخًا وحضورا عبر تعاقب الزمن وتغيره.

ثالثا: الفضاء في علاقاته بعناصر البنية السردية:

يمثل عنصر الفضاء مكوّنا أساسيّا في بناء وتشكيل أي عمل أدبي فنّي، فهو مساحة تحرك الفنّان والأديب، من خلاله تنتظم الأشياء وتبرز كما انه لا يسجل حضوره ولا يكتسب جمالياته إلاَّ في إطار علاقاته مع مكوّنات السرد الأخرى، ونستوضح ذلك كالتالي:

1- في علاقة الفضاء المكاني بالزَّمن:

منذ أن خلق الله هذا الكون، المكان والزّمان يسيران على خط واحد فالمكان هو بمثابة الجسم للإنسان، في حين أنّ الزمن هو الأعضاء التي تحرك هذا الجسم وتعيّن مساره، ونفس الشيء نجده في الرواية ضمن المستحيل فصل أحدهما عن الآخر.[1]

ويمكن مقارنة العلاقة بين المكان والزّمن، بما يمكن تسميته القوّة شبه الخفيّة، من منطلق أنّ المكان عالم ظاهر للعيان يمكننا أن نراه ونلمسه ونتحقّق من وجوده، بينما في حالة الزّمن فإنّنا نحس بقوّة، ولكننا لا نستطيع رؤيته بشكل مباشر، وإنّما من خلال ما يفعله بنا، وبالنّاس، والأشياء من حولنا.[2]

حقّا إنّه قوّة شبه خفيّة، ففي اللحظة التي يصبح المكان فيها سلطة تنفيذية، فإنّ التشريع يكون قدتمّ تمريره عبر الزّمن.[3]

إذن هناك علاقة وطيدة بين المكان والزّمان، فهما عنصران متداخلان ومكمّلان لبعضهما، إذ لا يمكن أن يسجّل المكان حضوره، ويثبّت وجوده، إلاّ من خلال زمن يؤطّره وتحتويه، كذلك الزّمن، لا يمكن أن نحس به أو بانتظامه وسيرورته إلاّ في إطار فضاء مكاني معيش.

---

[1]– ينظر: احمد احمد النعيمي: إيقاع الزَّمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص76.

[2]–المرجع نفسه (بتصرف)، ص77.

[3]–المرجع نفسه، ص77.

وفي هذا السياق نستحضر ما ذهب إليه "غاستون باشلار" في كتابه الموسوم "بجماليات المكان" وحديثه عن العلاقة القائمة بين المكان والزّمن نجده يقول:«في بعض الأحيان نعتقد أنّنا نعرف أنفسنا من خلال الزّمن، في حين كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني، الذي يرفض الذّوبان، والذي يودّ حتى في الماضي، حين يبحث عن أحداث سابقة أن يمسكك بحركة الزّمن، إنّ المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن هذه هي وظيفة المكان».[1]

يتبيّن لنا من خلال هذا القول أن المكان والزّمن تجمع بينهما علاقة تلازم وتشاكل فلا غنى لأحدهما من الأخر فوجود المكان واستمراريته عبر التاريخ مرهون بوجود الزّمن باعتبار هذا الأخير مقياسا للوصف، فهو الذي يكسب المكان خصوصيته وسماته المختلفة، هنا يحقق التداخل بين المكان والزّمن، فوصف الأمكنة إنّما هو وصف للزّمن الذي يحتضنها ويميزها.

كما نجد أيضا "ميخائيل باختين" (Michail Bactine) تطرق إلى العلاقة القائمة بين المكان والزمان فجمع بين هذين المصطلحين تحت مسمى "الزّمكانية" (Cronotope)ذلك أنّ« علاقات الزّمان تتكشف في المكان و المكان يدرك ويقاس بالزّمان، هذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزّمكان الفنيِ».[2]

يتضح لنا حسب رؤية "ميخائل باختين"أن المكان والزّمان مركبين لمفهوم واحد ما يدل على امتزاجها وتداخلها الشديد، فلا يحقق احدهما فعاليته ولا يكتسب أهميّة إلاّ بحضورهما وتأثيرهما على بعض، إذن هي شبه معادلة يكون فيها المكان والزّمان أقطاب التفاعل، ينتج فعل تأثير المكان على الزّمان يرافقه رد فعل الزّمان في المكان، وهذا يعطي لنا مركب نهائي، يعرف بالزّمكان.

---

[1]–غاستون باشلار، المرجع السابق، ص39.

[2]– ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاف، منشورات وزارة الثقافة، د ط، سوريا، 1990م، ص6.

ومن هذا المنظور نجد أنّ«المكان والزّمان متلازمين، فإذا كان المكان يعبِر عن حيز أو فضاء، أو وقوع الأحداث فإنَّ الزّمان قابل لأن يتشكل داخل المكان أو داخل الفضاء بأنواعه المختلفة».[1]

وكخلاصة لما سبق ذكره، نستنتج أن المكان والزمان تجمع بينهما علاقة وطيدة، فلا يستطيع أن يحيا عنصر منهما في غياب أحدهما، فلكل واحد تأثير على الآخر، ومن هذا وجب حضورهما معا في أي عمل روائي فلا وجود لمكان دون زمن يؤطره ويميّزه، ولا سيرورة لزمن دون مكان يتشكل داخله ويحتويه.

2- في علاقة الفضاء المكاني بالحدث والشخصية:

لا يتشكل العالم الروائي، بمعزل عن مكوّناته وتفاعلها فيما بينها فعنصر المكان في الرواية على اختلافه هو ما يعطي للرواية فضاء واسع، تتحرك عبره الشخصيات من خلال تفاعلها معه، فَتَنتجُ الأحداث وتُمارس مختلف النشاطات، معنى ذلك أنّ الشخصية ترتبط بالمكان، فتؤثر فيه وتتأثر به، وهذا يخلق نوعا من التكيف مع طبيعة المكان والأحداث في«ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النّص، فالمكان لا يتشكل إلاّ من خلال الأحداث التي تقوم بها الأبطال، ومن المميِّزات التي تخصّهم».[2]

هذا يحيلنا إلى القول أنّ المكان لا يمكن اعتباره فضاء أو حيّزا، إلاّ باختراق الشخصيات له وتفاعلها معه، وما تمارسه من أحداث ومتغيِرات، وبذلك يكتسب المكان الروائي صفاته التي تميّزه.

ومن هذا كانت علاقة المكان وطيدة وضرورية بالحدث والشخصية، ففيه تضبط وتنظّم أفعال وحركة الشخصيات، هذا يرافقه بالضرورة انتظاما في الأحداث حسب طبيعة الزمن، فالمكان لا تتجلى صفاته الجمالية إلاّ من خلال الزّمان والإنسان».[3]

---

[1]– محمد مفتاح: دينامية النص "تنظير وإنجاز"، المركز الثقافي الغربي، ط1، بيروت، لبنان، 1987م، ص52.

[2]– غاستون باشلار: (المرجع السابق)، ص41.

[3]–حميد لحميداني (مرجع سابق)، ص54.

معنى ذلك أنّ الشخصية والحدث داخل العمل الروائي، باعتبارهما من أهم أقطاب البناء السردي للرواية، لهما دور كبير في إبراز معالم المكان وتجسيده وإضفاء عليه صفاته الجمالية التي تعطيه قيمته وأهميته.

فالشخصية من هذا المنظور عنصر فاعل في المكان، من خلال ما تقوم به من تصرفات، وما تعكسه لحالات شعورية مختلفة، فهي« تقع في صميم الوجود الروائي ذاته إذ لا رواية بدون شخصية تقود الأحداث، وتنظّم الأفعال، وتعطي القصّة بعدها الحكائي، ثم إنّ الشخصية الروائية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد، الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي».[1]

فالخطاب الروائي لا يحيا بمعزل عن الشخصية، باعتبارها فضاء تقاطع وتواصل وتلاقي مع جميع عناصر الرواية المشكلة للمتن الحكائي،«فالشخصية هي التي تكشف بشكل أو بآخر عن القوى التي تحرِّك الواقع، ويحرص الروائيون على اختيار المكان المناسب للشخصية، حتى يتمكن من إبراز سلوكها، وأكثر ما يؤكد هذه العلاقة بين هذين العنصرين تعود إلى طبيعة العلاقة بين الإنسان ومحيطه».[2]

ومن هذا نستنتج أن عامل الطبيعة أو المحيط له تأثيره الكبير على فعل ودور الشخصية وبالتالي كان تأثيره على سلوكها وهويتها، فاختلاف المكان وتغيره له سلطته في تغيّر سلوك الشخصية وعاداتها، ومن هنا يصبح المكان عنصرا مكملا لتحقيق الذات ووجودها.

وعلى هذا كانت العلاقة بين المكان والشخصية علاقة تلازم واتصال وثيق، فبتفاعلهما معا تقع الأحداث وتولد الدلالات، فيكتسي العالم الروائي صورة جمالية، يبدعها الروائي من خلال حسن التصوير ودقّة الوصف.

---

[1]– حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص20.

[2]– جوادي هنيَّة:"صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج"، إشراف صالح مفقودة، جامعة محمد خَيضر، بسكرة، 2012-2013 م، ص366.

3- في علاقة الفضاء الزمني بالحدث والشخصية:

إنّ فضاء الزمن في أي عمل روائي لا يقل أهميّة وحضورا مقارنة مع فضاء المكان، نتيجة لدوره الحيوي داخل عالم الرواية وما يفعله بشخوصها وأحداثها وأمكنتها، فالزمن الروائي« لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، فالشخصيات التي تتأثر بمكان ما، فإنّها لا تتأثر به، إلاّ من خلال فعل الزّمن في ذلك المكان».[1]

وانطلاقا من هذا نجد أنّ الزّمن أيضا يدخل في تعالقات مع عناصر البنية السردية في تفاعل معها وبها فالروائي في تشكيله، وتصويره لعالم الرواية لا يمكنه أن« يفكر في الزمن، وهو يكتب منعزلا عن الحيّز، ولا في الحيّز من عزلا عن الزّمن ولا في بناء النسيج اللغوي منفصلا عن الحدث الذي يضرب فيه، ولا في بناء الشخصية ورسم ملامحها... بمعزل عن الحدث الذي تضطلع بإنجازه».[2]

هذا يحيلنا إلى القول بأنّ عناصر الرواية من زمن وأحداث وشخصيات وأمكنة إضافة إلى اللغة كلها عناصر متكاملة فيما بينها ومتداخلة، ومن هنا كان لزاما على السرد الروائي أن يستوي داخل متوالية زمنيّة تنظمه وتحدد مساره من خلال إبراز معالم المكان وتحديد الشخصيات وما ترويه من أحداث، ومن هنا كانت«الأحداث التي ترويها هذه الشخصية في بعض أطوارها في النّص السردي،مركبة من عناصر مختلفة، هي اللغة والحيّز والزّمان، وهي التي تشكل النّص السردي الذي ترويه الشخصية بشكل غير مباشر».[3]

ومن هنا كان النص السردي على اختلاف جنسه وهويته لا يحقق ذاته ولا يكتمل إلاّ بتلاحم جملة العناصر المكوّنة له، فلا وجود لزمن دون شخصية ومكان، ولا تتحرك الشخصية داخل مكان دون زمن يميِّزه، ولا وجود لمكان دون زمن يؤطره وينظِّمه.

وفي هذا تتضح أهميَّة الزّمن على باقي العناصر المكونة للعمل السردي، وتتجلّى هذه الأهميَّة في إطار علاقاته معها فنجد مثلا الشخصية، إذ تذهب بعيدا في اندماجها مع الزّمن فهي تعيش في زمن تتحرك وتتحدث في زمن معين

---

[1]-جوادي هنيَّة(المرجع السابق)، ص330.

[2]-عبد المالك مرتاض (المرجع السابق)، ص223.

[3]-المرجع نفسه، ص275.

فعامل الزمن هو الذي ينظمها ويحدد وجودها ونشاطها، وما تقوم به من أحداث، فوجود الشخصية مرتبط بحث تقترن به حدود زمن معين.

ومن هنا يتجلّى الارتباط الوثيق للزّمن مع الحدث وللشخصية، باعتبار أن«الحدث هو كل ما تقوم به الشخصية في حدود الزمن والمكان».[1]

بمعنى أنه ولا وجود لحدث إلا بوجود طرف فاعل له، أي وجود شخصية تقوم بالفعل لينتج الحدث، هذا الخير يرتبط بالزّمن والمكان من خلال تأثيرها عليه واستجابته لهما.

وكنتيجة لما تقدم نعرض بالقول أنّ الزمن في ارتباطه بالحدث والشخصية، إنّما هو ارتباط وطيد، فالزّمن هو الذي يحدد وجود الشخصيَّة في حدود مكانٍ معيَّن، كما يبيِّن الحدث الذي تقوم به الشخصية على اختلافه ومن هنا كان الزّمن ضروريا في تنظيم عناصر العمل الروائي واستوائه، فالعلاقة إذن بين المكان والزمان والأحداث والشخصيات علاقة متداخلة ومتلازمة، إذ لا يمكن تحقق وتجسيد عنصر بمعدل عن الأخر، وحضور احدهما يستدعي حضور الآخر، وهذا يعني استحالة الفصل بين مكونات العالم الروائي، باعتباره عالم فريد من نوعه ذو طبيعة مختلفة تميزه عن بقية النصوص الأخرى.

4- في علاقة الزّمان والمكان بالرواية:

من المقوّمات التي تتأسس بها الرواية، المكان والزمان، فلا يمكن تصور فضاء روائي خال من مركب الزّمكان، هذا الأخير تنطلق منه الرواية وتصل إليه، أي أنها تبدأ رحلتها في إطار مكان وزمان معيّنين، كذلك تنتهي في حدود مكان وزمان سواء أفصح عنهما الراوي أو جعل ذلك من مهمة القارئ، فالرواية على اعتبارها فضاء واسعا، فإنَّها تعطي الأهميّة القصوى لنصري المكان والزَّمن، من خلال بروزهما وتمظهرهما الواضح في كل جوانب الرواية، ذلك أنّ الروائي أو الكاتب في تصويره لمقاطع الرواية وتجسيد مشاهدها، نجده حريصا على ربطها بإطار مكاني وزمانيّ معيّنين، ما يضفي على عالم الرواية نوعا من الموضوعية والواقعية.

[1]– يوسف بن حسين حجازي: عناصر الرواية

Asstoey blogspot.com. 10/04/2018. سا 21:26.

ومن هذا المنظور نجد أنّ الرواية تتعالق بقوة مع عنصري المكان والزمان، فهما لبنتين أساسيتين في قيام هيكل الرواية، فمن خلال المكان تبرز معالم الطبيعة وتتحرك في ضوءها الشخصيات وتنمو، لتولد الأحداث وتتطور في إطار زماني يعمل على تنظيمها وإبراز دورها ومدى فعاليتها.

فالتصوير الفني للمكان والزمان هو مما يضفي على عالم الرواية جماليته وسحره فينجدب إليه القرّاء ويتفاعلون معه. إذن المكان والزمان ركنان من أركان العملية السردية بصفة عامّة، والروائية على وجه الخصوص، يستمدان قيمتهما وأهميتهما من شبكة العلاقات التي ينسجانها بينهما وبين كل منهما وباقي تلك الأركان والمكوّنات السردية والروائية الأخرى.[1]

ومن هنا كانت الرواية تندرج ضمن علاقات جوهرية متبادلة بين المكان والزّمان وباقي العناصر الأخرى المكوّنة لها، التي تستوعبها استيعابا فنيا يضمن عليها نوعا من الخصوصية ويكسبها قيمتها الجمالية.

[1]– ينظر صفاء الحمود، (المرجع السابق)، ص18.

الفصل الثاني:

مظاهر تشكل بنية الفضاء وتطبيقاته في

رواية – وطن من زجاج –

تمهيد:

يمثل مكون الفضاء عنصر أساسي من مكونات البنية السردية، التي يقوم عليها أي عمل روائي، والدراسة المؤسسة لبنية الفضاء القائمة على استكناه معانيه والغوص في دلالاته وإيحاءاته المختلفة، إنّما هي دراسة سيميائية بالدرجة الأولى، ذلك أنّ الفضاء سمة وعلامة بارزة داخل النّص، لابّد من الوقوف عندها وفك مختلف شفراتها الشكلية والمضمونية، بغية الإحاطة بمقاصد الكاتب والكشف عن رسالته، وفي ذلك كله تبرز صفة الجمالية من خلال حسن التصوير وبراعة الأسلوب.

وفي هذا المضمار يجمع جمهور الدّارسين أنّ الفضاء الروائي يتحدد بعنصر المكان الذي يؤطره ويرسم حدوده جملة الشخصيات عن طريق مختلف الأحداث والسلوكات، كما يتحدد أيضًا بعنصر الزّمن الذي يعتريه ويميّزه، ونحن في دراستنا هذه حاولنا التطرق لهذين العنصرين في نموذج من الرواية المعاصرة، ألا وهي رواية "وطن من زجاج" للروائية الجزائرية "ياسمينة صالح"،انطلاقًا من الشكل الخارجي ومختلف العتبات النّصية، وانتهاء بالمضمون، ومختلف القيم العلالية التي تعكس رؤية الكاتب وتتضمنها، فكيف تشكلت هذه الأفضية ؟ وما هي دلالاتها ؟.

أوّلاً: بنية الفضاء المكاني (سيميائية الفضاء المكاني):

ينتظم الفضاء المكاني داخل الرواية تحت عدّة أنواع، لكلّ نوع دلالاتوإيحاءات تشكل في تلاحمها بنية النص الكبرى، كما تعلن عن أفكاره ومغزاه، من خلال تلك الصور الفوتوغرافية واللوحات الفنية، والرموز والإشارات والبياضات المشكلة لمتن الرواية نبيّن ذلك كالتالي:

1–الفضاء النّصي (l'espace Textuel): عرفناه سابقًا بأنّه المكان الذي تشغله الكتابة على مساحة الورق، سواء داخل الرواية أو خارجها، بداية مع الغلاف.

1–1–الغلاف:

يمثل الواجهة الأولى التي تقع عليها عين القارئ، ونلفت انتباهه للكاتب لما يحتويه من عناوين وصور، وأسماء المؤلفين، وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيله، كما أنّ ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لابد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية.[1]

وفي تشكيل الغلاف الأمامي وتصميمه يميز حميد لحميداني بين نمطين:

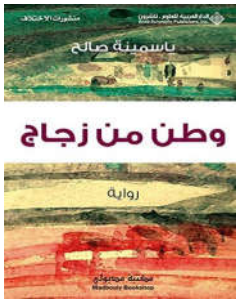
أ–تشكيل واقعي: يشير بشكل مباشر إلى أحداث القصة، أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث.

ب–تشكيل تجريدي: يتطلب خبرة فنية عالية ومتطورة من طرف المتلقي، لإدراك بعض دلالاته، فهو البوابة التي يلج عبرها القارئ إلى عالم النص، من خلال فهمه وتأويله للرسومات التجريدية، كما تكشف عنه حول علاقات تماثل بين النص والعنوان وقد يبقى فهم القارئ لهذا التشكيل ناقصًا، فتبقى علاقته بالنّص غامضة.[2]

[1]– ينظر، حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص 60.

[2]– المرجع نفسه، ص59–60.

ومن هنا نتساءل: كيف كان تشكيل لوحة غلاف رواية " وطن من زجاج" ؟ هل هو بسيط أم مركب ؟ وما هي أهم الدلالات والمضامين التي خرجت إليها ؟



يمثل الغلاف الواجهة الأولى التي تعرض عن محتوى الرواية وتتضمنه، لذلك أولاه الدارسون أهمية كبيرة في جل الدراسات الحديثة، فمن خلاله تجسد مختلف الأبعاد الدلالية والبنائية، وتتحقق القيم الفنية والجمالية للأثر الأدبي، كما يعتبر الغلاف لوحة إشهارية تروج لمضمون الرواية قصد جذب القارئ والمتلقي لولوج عالمها، وهذا ما نجده في غلاف رواية " وطن من زجاج"، الذي يعكس بشكل مباشر عن محتوى الرواية، فنجد في أعلى صفحة الغلاف جهة اليمين اسم دار النشر، تقابلها عبارة منشورات الاختلاف، ثم نجد أسفلها بقليل اسم المؤلفة كتب بخط متوسط للدلالة على جنس الكاتب وفي وسط الصفحة كتب العنوان بشكل بارز " وطن من زجاج"، وتحت العنوان بقليل كتب جنس العمل وصرّح عنه بأنّه رواية وفي خضم هذه التفاصيل تبرز اللوحة الفنية التي تتضمن أمال الكاتبة وآلامها، هذه الأخيرة طغى عليها لونين أساسيين هما الأحمر والأخضر، أمّا اللون الأحمر فيه إشارة واضحة وصريحة إلى الدماء التي أريقت والأرواح التي أزهقت في وطن لا زال يعاني وجراحه لم تلتئم بعد أمّا اللون الأخضر فهو رمز الحب والاستقرار والسلام، والأمل في غد مشرق، وإلى جانب هذين اللونين يبرز اصفرار واسوداد فيه إحالة إلى سوداوية الواقع، واللون الأصفر يرافقه بصيص أمل ونور.

والرؤية الفاحصة لصورة الغلاف، التي تعمدت من خلالها الروائية الإشارة بشكل صريح لمضمون الرواية دون تنكر أو تقنع، وهنا تبرز جرأة الكاتبة ومدى قوتها وتحدّيها تكشف لنا عن طبيعة المكان الريفية، من خلال تلك المساحات الخضراء المتوجة بسلسلة من الجبال تتخللها بعض الحقول والوديان، كما نلاحظ احتواء الصورة للعنصر

البشري وخاصة الأطفال، منتشرين على طول الأرض يلعبون ويلهون كمن لا همَّ لهم، أمَّا أسفل الصورة تجسد مساحات قاحلة ومقفرة، خالية من الحياة، يطغى عليها اللون الأحمر في هيئة وحوش شرسة، تدل على القتل والهمجيّة، وهذه المعاني كلها موجودة في الرواية، فالغلاف إذن يعتبر صورة موجزة ومكثفة لمضمون الرواية الذي يعكس مباشرة عنه، ومن هنا نلمس غضب الروائية وعدائيتها نحو وطن يقتل أبناءه ويغنا لهم، حيث جعلت من بطل الرواية لسانها الناطق يسرد لنا مآسي الوطن وغياب الهوية والشعور بالضياع وعدم الانتماء، في وطن يأكل أبناءه بعضهم بعضًا، وهذا ما حدث فعلاً، إنّه ذلك الواقع المرير الذي عرفته الجزائر أيام العشرية السوداء، التي فرقت أبناء الوطن، بل أكثر من ذلك شتتت أفراد العائلة الواحدة فالطفل أصبح يتيما بالرغم من وجود والديه، والمرأة أرملة رغم وجود زوجها، والزوج أضحى متشردًا وهو في الأصل لديه أسرة.

بالإضافة إلى هذا نجد دلالات أخرى يخرج إليها غلاف الرواية من خلال ما يحتويه من مسميّات وعناوين، فنجد مثلا في وسط أعلى الصفحة اسم " ياسمينة صالح" بخط أبيض بارز، « ووضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل»[1]، وهذا يوحي إلى الثقة في النفس والجرأة والسمو، " فياسمينة صالح" بوجود أسمها في الأعلى بنور اللون الأبيض وأريحيته، وقدرته على الجذب يعكس عن مكانة الروائية ومدى حضورها وقوتها في الساحة الأدبية، كما يعلن عن ثقتها وإنمائها في القدرة على التغيير من خلال رسالتها الجريئة وتصريحاتها القويّة، ثم نجد عنوان الرواية " وطن من زجاج"، وهو عادة ما يكون عنصر جذب وإغراء لدى القارئ كتب بلون أحمر قاتم إلى أسود دلالة على الحرب والدم والقتل والاغتيال بخط كبير وواضح، يتربع على عرش الواجهة وفي منتصفها يشغل مساحة بيضاء لشد القارئ إليه، كما يبحث هذا اللون على الأمل والسلام والاستقرار، ومن هنا نقول أن صورة الغلاف اعتراها بعض التعقيد، يتطلب الوقوف عندها تأملا وتمعنًا، لكشف دلالاتها وربطها بسياق النص، وهنا يبرز دور القارئ.

[1]– حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص60.

1-1-1-سيميائية العنوان:

يعتبر العنوان أول العتبات النّصية التي تعكس عن سياقات ومدلولات النص، فهو من الدّوال الرئيسية، التي لابد من الوقوف عندها وتأملها، قبل خوض غمار الرحلة والولوج إلى عالم الرواية، فاختيار العنوان بات مقصودًا، وأصبح ضرورة ملّحة لاستقطاب القراء وجذبهم لمطالعة النص بعناية واهتمام، وهو عند السيميائيين« بمثابة سؤال إشكالي، بينما النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال»[1]، والكاتب المبدع يحاول صياغة هذا السؤال الإشكالي في عبارة مركزة وموجهة دلالة وأسلوبًا، حتى يتمكن العنوان من أداء وظيفته الأساسية ألا وهي الوظيفة الاغرائية التي تجسد نوعًا من استقرار القارئ وتجعله يغرق في متاهة القراءة والتأويل والتفسير، إضافة إلى وظائف أخرى لخصها « رولان بارت في أربعة وظائف، أولها الوظيفة البيولوجية؛ أي الإعلان عن النص بوصفه منتجًا وسلعة ثم الوظيفة الإشارية؛ بمعنى أنّ العنوان علامة من علامات وسم وتمييز النص إلى جانب وظيفة تلفظية تقول بأنّ العنوان يخبر عمّا سيليه في النصّ، ورابعًا وظيفة نفسية، من منطلق أنّ العنوان يثير شهية القراءة لدى القارئ».[2]

وهذا يحيلنا إلى القول بأنّ النص تربطه علاقة وثيقة بالعنوان الذي وسم به فهو « مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معًا، فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد، نظرًا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية، كبساطة العبارة وكثافة الدلالة، وأخرى إستراتيجية يحتل الصدارة في الفضاء النّصي للعمل الأدبي»[3]، ومن هذا يتضح لنا مدى أهميّة العنوان وفعاليته في أي عمل أدبي، ومن هنا نتساءل إلى أيّ مدى وفقت " ياسمينة صالح" في اختيار عنوان روايتها ؟ وهل يتناسب مع مضمون الرواية ومحتواها ؟.

من المعروف أنّ العنوان أوّل عتبة نصيَّة، تدخل القارئ في حوار مع نفسه تجعله يستفهم ويتعجب، ولإشباع فضوله ما عليه سوى دخول عالم النص وخوض غمار رحلته السردية، وهذا ما يدعونا إليه عنوان "وطن من

---

[1]– جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلّة عالم الفكر، الكويت، وزارة الإعلام، ع3، 1997، ص108.

[2]– هدى عماري: دلالة المصاحبات النصية في " رواية وطن من زجاج" لياسمينة صالح، ص3-4. الموقع الإلكتروني:
Google weblight. Com/ i ?u= http://alra
يوم 22-02-2018، الساعة 9.53 صباحا.

[3]– محمد مفتاح: دينامية النّص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، بيروت، 1990، ص72.

زجاج"، إنّه حقًّا عنوان جرئ يندهش القارئ عند قراءته للوهلة الأولى لأنه سيدخل وطنًا ليس كباقي الأوطان، إنّه من زجاج، كتب بلون أحمر قاتم إلى أسود دلالة على الدّم والحرب...و الحب، جاء في شكل مفردات متتالية على سطر واحد يحمل دلالات عديدة تكشف عن أوضاع وطنية ذات أبعاد تاريخية وسياسية فيها فضح لسياسة المستعمر إبان فترة الاستدمار، وفضح للجهاز السياسي الوطني الحاكم وسلطته الظالمة فترة العشرية السوداء، وفي هذا كله يتجسد تاريخ الجزائر أي الوطن وهو المكان الذي يولد فيه الإنسان ويترعرع في أحضانه، إنّه البيت والمدرسة، إنّه كياننا الذي ننتمي إليه ونعتز به.

1–1–2–مستويات العنوان:

أ–المستوى النحوي:

من المعروف أنّ العنوان ملفوظ لغوي، وسمته الروائية بعبارة " وطن من زجاج" وهي جملة أسمية تتكون من ثلاث مفردات.

وطن: مبتدأ مرفوع بالضمة.

من: حرف جر.

زجاج: اسم مجرور بالكسرة، وشبه الجملة (من زجاج) في محل رفع خبر المبتدأ وفي هذا الخبر وصف للوطن (إنّه من زجاج)، كما نلاحظ ورود مفردات العنوان نكرة دون " ال " التعريف دلالة على الانفتاح وعدم التحديد وحتى نتمكن من تحديد هوية هذا الوطن لابد من ولوج عالم النص.

ب–المستوى الوظيفي والدلالي:

يتحدد من خلال عنونة العنوان ووسم النص، قصد تمييزه عن باقي النصوص الأخرى، وهذا ما وفقت فيه "يا سمينة صالح " وبجدارة لا تضاهيها جدارة أخرى من خلال جرأتها وصراحتها، ونحن لم نصادف بعد أي عمل أخر جري إلى هذا الحد سواء على مستوى العنوان أو المضمون، وفي هذا كله تتجلّى وظيفة العنوان الاغرائية

التسويقية التي تستهدف القارئ بالدرجة الأولى، هذا الأخير في إطلاعه على عبارة " وطن من زجاج" يتبادر إلى ذهنه معاني وقراءات عديدة، منها ما يحيل إلى هشاشة الوطن وضعفه وأنه معرض دائما للخطر والانكسار، كما يحيل أيضًا إلى حالة الرعب والخوف التي يعيشها أبناءه نظرًا للأخطار المحدقة بهم، وهنا أيضًا وفقت الكاتبة في اختيار عنوانها من حيث احتوائه لمضمون الرواية ومدى لمسه لأحداثها.

إذن تيمة " وطن من زجاج" التي تبدو مركبًّا من الوطن والزجاج، «تشكل النواة الأصلية، التي تتفجر منها الدلالات المتوارية، يلتمس القارئ مضامينها عند مباشرته قراءة الرواية، فيجد نفسه داخل ذلك الوطن الزجاجي، ليكشف ملامح جيل آخر»[1]، تقول عنه " ياسمينة صالح "، «إنّه جيل المجزرة، جيل القتل اليومي وسرقة الأحلام، والإهانة الرّسمية».[2]

وتبعا لما سبق نقول أن الكاتبة ياسمينة صالح ...اختارت عنوان روايتها بعناية فائقة صاغته في عبارة مركزة ومكثفة لأنّ طبيعته تتطلب ذلك، وهو يمثل أقصى اللغة اقتصادًا، كما جاء ملائما للموضوع الذي تعالجه، حيث الحديث عن الجزائر الوطن زمن الانكسارات، وبهذا كان العنوان المفتاح الذي أعطى لنا لولوج النص وفتح أبوابه، والتجول في أركانه وزواياه الكثيفة كثافة التيمة المعالجة[3]، ومن ثمة ترصد المعنى واستقصاء الدلالة.

1–2– حيز النّص المدروس:

أضحى حيز النّص من المباحث التي أولته الدراسات السميائية أهمية وعناية لما يشغل من مساحات تتضمن معلومات النص المدروس، ومنها ما نجده في الصفحة الأولى من الرواية، ورد فيها العنوان في أعلى الصفحة، تحته مباشرة جنس العمل الأدبي " رواية"، أما الصفحة الثانية فقد خصصت البسملة التي توسطت فضاء الورقة بخط مزخرف، ذو لون أسود بارز، والصفحة الثالثة فيها إعادة لبعض ما وجد على الواجهة الأمامية للرواية، حيث نجد أعلى الصفحة جهة اليمين اسم الكاتبة " ياسمينة صالح " ثم يليه وسط الصفحة عنوان الرواية "

[1]– هدى عماري (المرجع السابق)، ص9.

[2]– ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص05.

[3]– ينظر، هدى عماري (المرجع السابق)، ص12.

وطن من زجاج" بخط أبيض رفيع، تحته مباشرة كتب رواية للتدليل على نوع الجنس الأدبي وأسفر الصفحة أقصى اليمين ورد إسم دار النشر تقابلها مباشرة عبارة منشورات الاختلاف، أمّا الصفحة الموالية فهي عبارة عن بطاقة هوية تعرض معلومات الرواية كاملة، تليها صفحة الإهداء باسم ياسمينة صالح ثم نجد صفحة بيضاء، ومن ثم الدخول في محتوى الرواية مباشرة.

والرواية التي إعتمدناها في دراستنا هي الطبعة الأولى، صدرت سنة ألفين وستة (2006)، يبلغ عدد صفحاتها مئة وخمسة وسبعون صفحة (175)، تحكي الرواية و تسترجع حالة وأوضاع الوطن الجزائري إبّان فترة الاستعمار وسنوات العشرية السوداء.

إنها تسرد لنا مرحلتين زمنيتين من تاريخ الجزائر الدّامي، فهذا الوطن عانى الكثير من الويلات والمآسي راح ضحيتها شعب بريء حيث أستعبد واغتصبت حقوقه في وطن خانه وقابله بالانكسار والانصياع لجماعات القوّة المسلحة، أو كما سمّتهم الروائية الخونة والإرهابيين وفي خضم هذه الأجواء المريعة والكئيبة تحكي الروائية وتصف حالة بطلها التي لم تضع له اسمًا، دليلا على تفكك الذات وغياب الهوية، وقد ورد ذلك في عديد من صفحات الرواية، يتساءل فيها البطل في قوله: « من أنا ؟ من أنا حقًّا»[1]، إنّه يبحث عن ذاته في وطن فقد عزّته وغاب في نفوس مواطنيه جرّاء الاقتتال وسفك الدماء وهدرها، فبات الرحيل أمرًا حتميًا لا مفرّ منه، حين غادر البطل السارد قريته باتجاه العاصمة، طمعا في واقع أفضل، ولكنّه تفاجئ بواقع أكثر بؤسًا من خلال قوله: « خرجت من قرية صغيرة وبائسة، لأدخل إلى قرية كبيرة وأكبر بؤسًا»[2]، زاول البطل مهنة الصحافة وهي الأخطر صاحبها مهدد بالقتل تترصده الرصاصة في كل وقت، لأنها تفضح سياسة البلاد وترفع الستار عن مختلف الفضائح والجرائم المرتكبة باسم الدولة في جزائر العشرية السوداء وفترة من الاحتلال، وفي خضم هذه الأحداث وتلك قدمت لنا الراوية صور بانورامية لواقع البلاد وحالة الشعب الذي راح ضحية العنف والهمجية، من قبل حيوانات بشرية لا

[1]– ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص، 27–28.

[2]– المصدر نفسه، ص، 48–49.

تسمو إلى الإنسانية في شيء، فنجد مثلا بعض المقاطع الحوارية التي دارت بين البطل السارد مع نفسه (حوار داخلي)، ومع بعض الشخصيات حول مصير البلاد والحالة التي آلت إليها إضافة إلى بعض المقاطع الحوارية يستطلع من خلالها السارد معلومات عن شخصيات غامضة، فأخذت بذلك كل شخصية مساحة ورقعة خاصة من فضاء الرواية، وما ميزها أيضًا أنها جاءت تعج بالأحداث وكل حدث يتطلب الوقوف عنده بالوصف، ورغم هذا الاكتظاظ الكبير في جملة الأحداث والشخصيات إلاّ أنّ الرواية وهي بحجم متوسط (175 صفحة) استوعبت كل ذلك بل وتجاوزته حيث نجد مساحات كبيرة من البياض عبر صفحاتها تمثل وقفة استراحة للقارئ، كما تساهم في تعطيل حركة السرد وتوقفه لفترة من الزَّمن، كما نجد الروائية ياسمينة صالح أفضت مساحات كثيرة عبر فضاء الرواية لتلك التساؤلات والإستفهامات المثيرة الجدل والتي تبقى دون إجابات، فكانت تعبر عنها بثلاث نقاط (...)، وهذا يحيل إلى بقاء المجال مفتوحًا أمام القارئ من خلال هذه المساحة في الإجابة والتأويل، وبذلك تحقق الكاتبة غايتها من القول وفي مساحة أقل، حيث لا تكاد نجد صفحة من صفحات الرواية تخلو من هذه الفسحة المكانية التي تنفس عن القارئ وتريحه بشكل ما، فيبتعد المبدع عن التفصيل الممل أو الاختصار المخلّ، مراعيًا رغبة القارئ الذي يميل إلى الوسطية والاعتدال دون الإطناب أو الإيجاز، ويبقى هدف أي عمل روائي أو أي إبداع فني هو كسب جمهور وفي والقدرة على إقناعه وإرضاءه.

1–2–1– الكتابة الأفقية:

عرفناها سابقا بأنها الكتابة العادية والمألوفة على سطح الورقة من أقصى اليمين إلى نهاية الصفحة (أقصى اليسار)، وهذا النوع من الكتابة سجلّ حضورًا قياسيًا في الرواية، من خلال استذكار السارد ووصفه لمختلف الأحداث والشخصيات عبر فضاءات مكانية مختلفة، فعند بداية مقطع جديد يترك مساحة صغيرة، تشير إلى

بداية الكلام، على نحو قوله: «... أتذكر يوم ذهبنا إلى إحدى المدارس في منطقة تعرض سكانها إلى مجزرة لم ينج منها إلاَّ القليل...».[1]

1–2–2–الكتابة العمودية:

هي كتابة تشغل حيّزًا معيّنًا من مساحة الورقة، يمينًا وسطًا أو يسارًا تتفاوت فيما بينها طولاً أو قصرًا، وهذا النوع من الكتابة قليل في الرواية، جاء في بعض المقاطع الحوارية، مثل ذلك الحوار الذي دار بين البطل السارد الذي يبحث عن تفاصيل صورة لامرأة ثم التقاطها من وسط مجزرة وبين صديقه المصور " كريمو" يقول:

–واش من تفاصيل يا صاحبي، هذه المرأة " خرطي" !

–كيف ؟

– صورة ملفقة، ألم تقرأ ما كتب عنها ؟ لقد التقطها مصور تابع لوكالة أنباء أجنبية يبدو أنّ المرأة ممثلة طلب منها أن تلعب دورًا في مجزرة !

– ممثلة ؟

–إيه ممثلة ! «uneActrice»ولا أحد أستطاع أن يعرف من أين جاءت، ولا أين هي ؟[2]

كما نجد حوارًا آخر بين السارد وخطيب معشوقته، يقول:

–هل تؤمن بحرية الصحافة وسط هذا الخراب ؟

ووجدوني أبتسم، فكرت أن أضحك لأستفزه قليلا، ولعل إبتسامي استفزته كفاية...قلت له بصوت أردته طبيعيًا:

–حريّة الصحافة ليست إيمانًا فقط، بل ضرورة من الصعب الوقوف في وجهها حين يصبح الكلام مهمّة الجميع، وحين تتحوّل جدران البلاد إلى جرائد يوميّة !

---

[1]– ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص71.

[2]– ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص76.

نظر إليَّ...شعرت أنّه بدأ يغضب في داخله...قال من جديد.

–إهانة الوطن ليست حريّة، بل وقاحة !

ووجدتني أبتسم من جديد... قلت له بصوت طبيعي، كمن يداعب شعر طفل غبي !

–الوقاحة أن يهين الوطن شعبًا كاملاً !

كان غاضبًا أشد الغضب وهو يرمقني بعينين لا تخلوان من عصبية، قال كأنّه ينفي حوارًا شاقًا:

–ربّما إحساسًا أنّ الموت جزاء عادل في حقهم !

(...) قلق بصوت أردته باردًا:

–قبالة جريمة لا يمكننا الوقوف بحيادية، لا فرق بين اغتيال شخص واغتيال وطن ...! [1]

1–2–3– التأطير:

عرفه ميشال بوتور كما ذكرنا سابقا : «بالصفحة داخل الصفحة »[2]، وهو عبارة عن لوحة إعلانية تساعد الشخصيات وترشدهم إلى مواقع الأمكنة، وهذه التقنية استخدامها قليل و محدود في الرواية، لم يأت بشكل مباشر، وإنّما تضمنه قول السارد: « حين دخلت إلى قاعة الشاي، لفت انتباهي جملة كانت مكتوبة على لافتة كهربائية بشكل صارت فيه الكتابة تضيء وتختفي، تحمل اسم: قاعة عمّي العربي للشاي والسلام».[3]

فهذه العبارة تمثل تأطيرًا يعكس هوية المكان ويعرّف به وتميزه عن غيره من الأماكن الأخرى.

1–2–4– البياض:

وهو الفراغ الذي تتركه الرواية عند بداية مقطع كلامي ونهايته، إنه تلك المساحات البيضاء التي تغزو الورقة وتسيّجها، تلمسه في جميع أنواع الكتابة وأجناسها كما يتمظهر أيضًا بين الكلمات والجمل في شكل ثلاث نقاط متتالية (...) تحيل الكلمة إلى القارئ بالتدخل والتعقيب وإعطاء الرواية مدلولات جديدة، وحضوره على متن

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص15–156.

[2]– حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص57.

[3]– ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص168.

الرواية قويُ وغزير، من مثل ما ورد في الصفحات التالية: (27، 28، 50، 51، 68، 69، 79، 80، 85، 86، 98، 99، 134، 135، 147، 148، 159، 160، 161، 162، 170، 173، ...)، وهذا يدل على وجوده في جل صفحات الرواية ومثل هذه المساحات البيضاء حضورها ضرورة ملحة في أي نص أدبي، من خلالها تتجدد طاقة المبدع وتنخفض درجة التوتر، فهي تمثل فضاء لتوازن القارئ، تفتح أمامه المجال للتفكير والتأمل.

1–2–5– ألواح الكتابة:

كما أشرنا إليها سابقا، معناها ورود لغات مختلفة تقابل اللغة الأصلية، والمطلع على الرواية يلاحظ جليا أنّ اللغة العربية تقابلها اللغة الفرنسية في بعض مقاطعها منها قول السارد في حوار له مع صديقه المهدي، « وأنت واش راك ؟ ? comment cavaμ». [1]

ففي هذا المقطع نلاحظ حضور اللهجة العامية تقابلها الترجمة باللغة الفرنسية، كما نجدها أيضًا في عبارة:«هذه بلاد بنت كلب يا صاحبي !»[2]، وفي عبارة أخرى: « أتهلا في روحك !»[3]، كما وردت أيضًا في مصطلحات مفردة من مثل: " غاشي " [4] و " خرطي " [5].

كما نجد أيضا عبارات باللغة الفرنسية تليها مباشرة الترجمة بالعربية، إلى نحو ما يلي:

«Del amour a’ la mort il m’y avait qu’un pas, et l’amour l’a franchi
qui peut dire pourquoi ?
qui peut dire comment ila mis une croisc, sur nos rêves d’amant d’écrêtant l’amour hors la loi ! »

(من الحبّ إلى الموت خطوة واحد قطعها الحب! من يقول لماذا ؟ من يقول وضع حدًا لأحلامنا العاشقة جاعلاً الحب خارجًا عن القانونّ !).[1]

---

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص 51.
[2]– المصدر نفسه: ص: 77.
[3]– المصدر نفسه، ص:115.
[4]– المصدر نفسه، ص: 59.
[5]– المصدر نفسه، ص:76.

وعبارات باللغة العربية الفصحى تقابلها الفرنسية :« الشعب الجزائري peuple Algérien »[2]

وأيضا: « لقد فهمتكم ! ! je vous ai compris»[3]

إضافة إلى جمل باللغة الفرنسية تدل على العنف وحب التملك والتسلط من قبل فرنسا يقول السارد على لسان شرطي فرنسي: «vaus êtes en territoire français»[4]

والدلالة التي يخرج إليها هذا التوظيف اللغوي على اختلافه هو قدرة الكتابة واستبعادها لمستويات التفكير المختلفة، خاصة وأنّ المجتمع الجزائري يزاوج بين اللغتين في التعامل و الحديث، وهذه المزاوجة فيها مراعاة للقارئ على اختلاف ثقافته وتفكيره.

1–2–6– التشكيل التبوغرافي:

من أهم التقنيات التي يعتمدها الكاتب في إخراج نصه، وهو كما ذكرنا سابقا يشمل شكل الكتابة (عادية، ممططة، مزخرفة أو مائلة)، ونوع الخط ولونه إضافة إلى جملة العلامات والإشارات غير اللغوية، وهذه الأخيرة سجلت حضورا قياسيا داخل الفضاء النصي ومما لاشك فيه أن الروائية "ياسمينة صالح" قد أدخلت هذه التقنية إلى روايتها لما تحمله من معاني ودلالات تساهم في إثراء النص، كما أنها تفرض وجودها باعتبارها جزء من الكتابة إلا أنها تتفاوت في درجة حضورها داخل النص.

و" ياسمينة صالح" في رواية "وطن من زجاج" فضلت الكتابة بالخط العادي المألوف دون اللجوء إلى الخط المائل أو الزخرفة، كما اعتمدت في إبراز كتابتها على اللون الأسود لأنه يثير انتباه القارئ ويشد تركيزه، وهذا ما نجده في الرواية حيث تعمدت الروائية في بعض المقاطع جعل لون الكتابة الأسود أكثر بروزا إشارة منها إلى أفكار مهمة أو مواضيع محددة، بغية التأثير على القارئ وكسب مشاركته من خلال تتبع النص وإنتاج قراءاته الشخصية، ومن جملة

---

[1]–المصدر نفسه، ص:99.

[2]– المصدر نفسه، ص :81.

[3]–المصدر نفسه، ص:82.

[4]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص83.

هذه المقاطع ما نجده في الصفحات (7،9،11،12،13،17،20،23،24،28،36،40،73،79،83...)، والقارئ لرواية" وطن من زجاج" يتبين له جليا مدى توظيف الروائية للعلامات غير اللغوية باعتبارها قرائن مهمة تدعو للتفاعل والتجاوب مع مضمون النص، نجد منها:

-**نقاط الحذف**(...): وظفتها" ياسمينة صالح" بكثرة لا تكاد تخلو منها أي صفحة من صفحات الرواية، تتضمن دلالة لكلام محذوف تم السكوت عنه، أحيلت مهمة فهمه واكتشافه للقارئ ليلج عبره عالم الرواية، كما تعين الكاتب أيضا على تجنب الوصف المتكرر الذي يبعث على الملل والنفور ويعطل من مسار الحكي، وهذا ما جعل الروائية تلجأ إلى هذه التقنية، حتى لا تضيع في متاهات أخرى محافظة بذلك على تطور وتواصل السرد.

- **علامات الاستفهام والتعجب**: عادة ما نجد في المبادلات الكلامية وفي مختلف النقاشات وكذلك في الحوار بنوعيه: الحوار الداخلي (المونولوج) يتحدث فيه الشخص مع ذاته يتساءل ويتعجب حول أشياء لا يستطيع البوح بها، كما نجد الحوار الخارجي يقوم على منطق السؤال والجواب، ولكن في روايتنا تجاوزت هذه العلامات نطاقها المعهود منتشرة في أماكن كثيرة داخل النص الروائي وباستفاضة وخاصة منها ما ورد على لسان الراوي البطل عندما يتساءل عن هويته، هذا السؤال طرح وتكرر طيلة صفحات الرواية، فنجده يقول:«من أنا؟»[1] «من أنا حقا؟»[2] تعبيرا عن أزمة الذات والوطن وهذا السؤال رافقه منذ طفولته في القرية، فهو كان يشعر باليتم والضياع من جميع الجوانب، فلا أهل له يلجأ إليهم ويحتمي بهم ولا وجود لوطن يشعر بالطمأنينة والسلام، كما لجأت الرواية إلى هذه العلامات التي وجدت فيها ملاذا ينفس عن حيرتها واستغرابها بل واشمئزازها وقرفها ممّا يحدث في الواقع منها ما نجده في قولها على لسان الراوي: نبكي من؟ نبكي ماذا؟ وكيف نبكي ذلك البكاء الذي لا يجعل القتلة يبتسمون خلسة محرّكين رؤوسهم استهزاء؟[3] كما يقول:«حين وصلت إلى العاصمة قبالة أناس لا يتعاملون

[1] – ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص28.

[2] – المصدر نفسه، ص39.

[3] – المصدر نفسه، ص8-9.

مع المدرسة إلا بعبارة "الله غالب" كأن يقول الفاشل لفاشل آخر واش تحب؟ الله غالب! الدراسة هي التي خسرتني وليست أنا من خسرها !! !

هذه العلامات تكشف عن فوضى الحياة واللامبالاة وسوء النظام، وهي مناسبة لطبيعة الرواية التقريرية الإخبارية، ومن خلال هذه التساؤلات أيضا تمنح للقارئ فرصة التدخل والمشاركة في أجواء الرواية عن طريق عرض آرائه والغوص في نقاشات قضايا مختلفة لكشف المستور وفضحه.

– **المزدوجتان:** تشير هذه العلامة إلى خصوصية بعض الألفاظ وتميزها لما تحمله من دلالات ومعاني مكثفة، يتم الكشف عنها في ثنايا النّص لارتباطها بموضوع الرواية (الاستعمار والإرهاب)، نجد منها:"غاشي"، "المسلحين" : القتل"، "خونة"، "براشوت"، كذلك نجدها عند ذكر الكاتبة لأسماء بعض الشخصيات الروائية:"لاكامورَا"، "الساموراي"، "النبيل"، "عمّي العربي"، "كريمو"، "المهدي"، باعتبارها شخصيات استثنائية ساهمت بإضافة الجديد في مسار الحكي، كما نجد أيضا أسماء بعض الولايات "المدية"، "البليدة"، "العاصمة"[1]، إضافة إلى بعض العبارات على نحو قول السارد: "البلاد تمشي نحو الكارثة" كذلك في عبارة " والله أعرف أن الظروف ليست بخير وأنّ القتل يطال الصحفيين وغير الصحفيين، وهذا يخلينا نجد لك مليون عذرا على انقطاعك عنّا!"[2]، وغاية الروائية من استعانتها بهذه العلامة تختلف من موضع لآخر، وممّا تقدم منها ما يدل على تحديد المكان ومدى تأثيره على شخصية البطل، وهذا يعكس أهميته داخل النص، كذلك من خلال إبداء الكاتبة لرأيها وطرح توقعاتها إزاء مصير البلاد وما ستؤول إليه، كما نلمسها أيضا عند تقديم بعض التعاليل والتبريرات التي عادة ما تكون ناتجة عن سبب ما.

[1] – ياسمينة صالح، (المصدر السابق)، ص155.

[2] – المصدر نفسه، ص166.

– **القوسان:** وردت هذه العلامة لتخصيص عبارة مترجمة من الفرنسية إلى العربية بهدف تمييزها عن الكلام العربي الفصيح، مثل: (من الحب إلى الموت خطوة واحدة قطعها الحب ! من يقول لماذا؟ من يقول كيف وضع حدا لأحلامنا العاشقة جاعلا الحب خارجا عن القانون !)[1].

– **المطّة:** وردت في بعض المقاطع الحوارية على مستوى الرواية عند تناوب الحديث وتبادل الكلام (سؤال وجواب) بين الشخصيات، حيث تعمدت الروائية تجسيدها بكتابة بارزة تميزها عن باقي المقاطع السردية في الرواية، من أمثلتها حوار السارد مع صديقه النذير يقول له:

– « جريدة مستقلة؟ صحيح؟

–نعم جريدة مستقلة، جريدة سيكون لنا حق بناء فكرتها عن جدارة.

– ما اسمها؟

– سيكون اسمها: مدى الجزائر !»[2].

–**النقطتان:** تفيد الإعلان عن خبر جديد يستدعي الوقوف عنده، كما تحيل إلى بداية كلام ما، وردت عبر الرواية في عدة مواضع منها: « قال وهو ينظر إليّ بتمعن: يسعدني ذلك، ولعلمك كان هذا المكتب مستودعا للخردوات !»[3]، كذلك في عبارة أخرى: « ابتسم لي وقال فجأة: لي رغبة في زيارة الوالدة !»[4].

–**الفاصلة:** تمثل محطات استراحة قصيرة المدى، يسترجع من خلالها القارئ نفس القراءة، كما تعلن عن تعاقب الكلام واستمراره، لجأت إليها الروائية بكثرة قاصدة تخصيص وقت يتوقف عنده القارئ للفهم والاستيعاب.

–**النقطة:** تعلن عن نهاية الكلام وتوقفه، كما تحيل إلى بداية قول آخر مواليا للذي سبقه وعادة ما نجدها آخر الفقرة، ولكن في روايتنا اعتمدتها الروائية في بداية الكلام ووسطه إلى نهايته، منها قول الراوي: « كان النذير

---

[1] – المصدر نفسه، ص99.

[2] – ياسمينة صالح، (المصدر السابق)، ص66.

[3] – المصدر نفسه، ص67.

[4] –المصدر نفسه، ص88.

قبالتي. يمتص سيجارته بنهم. وينظر إليّ، بصمت لا يخلو من عصبية. بعصبية لا تخلو من خوف. بخوف لا يخلو من قلق. بقلق لا يخلو من وجع. وكنت أتأ لم مكانه هو الذي كان يبدو لي هادئا»[1].

ما نستشفه من خلال دراستنا لهذه العلامات أنّ الروائية "ياسمينة صالح" في نصها "وطن من زجاج" تحرّت تنظيمه ونمذجة كل مقطع وما يستحقه، موظفة في ذلك مختلف التقنيات الحديثة(...) دون إهمال أو إقصاء للعلامات الكلاسيكية، فهي ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها ألا وهي الفاصلة، وفي خضم هذا كله نتج لدينا فضاءً نصيّاً تتداخل فيه الدوال اللغوية(الغلاف ومختلف تشكيلاته) مع العلامات غير اللغوية ليتشكل لدينا في النهاية نسيجا دلاليا متشابك المعاني، يستهدف القارئ لفك شفراته وسبر أغواره من خلال الوقوف عند مختلف سماته ومحاولة رصد واستطلاع أهم إيحاءاته انطلاقا من صورة الغلاف ومكوناته وصولا إلى مضمون الرواية ومحتواها.

إذن الفضاء النصي وفقا لهذا المنظور يعد مكوّنا أساسيا يساعد القارئ على استجلاء بنية الفضاء ككل وكشف خصوصيته.

2– الفضاء الجغرافي: يقصد به الحيز المكاني في الرواية، وهو فضاء تحرّك الشخصيات سواء أكان فضاء حقيقا مستقى من الواقع أو تخييليا من ابتداع الكاتب، وفي روايتنا نراه السمة الأساس التي تطبع مقولة "الفضاء" والمكون الأكثر حضورا وتجسدا في الرواية، نستدل على ذلك من العنوان الموسوم بـ"وطن من زجاج"، وهذا يثبت سلطة المكان وقوته على بقية الفضاءات التي جاءت خدمة له، كأحد المبئرات الهامة التي تكفل دراستها كشف النقاب عن غوامض كثيرة، وما يميز أماكن الرواية أنها كلها واقعية ومعاشة، لارتباطها المباشر بموضوع النص الذي يعلن عن حقيقة لا تحتمل الزيادة أو النقصان، فالكتابة صوّرت لنا واقع حياة الإنسان في وطن تعرضت فيه وحدته واستقراره إلى التصدع بسبب الأزمة والمأساة التي لطخت تاريخ البلاد، ودفعت بأبناء الوطن إلى التناحر والاقتتال إنه زمن العشرية السوداء، فلطالما كان الطرح الروائي هو الأبرز في التعبير عن حالة الوطن وتبنيها فكتبت "ياسمينة صالح"

[1] – المصدر نفسه، ص88.

«رسائل مليئة بالفجيعة صورت فيها معاناة الإنسان مما أسهم في تقديم صورة صادقة على قدرة الكاتبة في تشكيل عالمها الروائي الخاص»[1]، ولعل الفضاء الجغرافي هو أهم فضاء يقوم عليه هذا العالم ويؤسس له، ومن هذا المنطلق سنحاول التعرف على مجموع الأماكن الجغرافية التي وردت في هذا النص السردي، وهذا يحيلنا إلى التساؤل: ما هي أهم الدلالات والمعاني التي خرجت إليها جملة الأمكنة داخل الرواية؟ وهل كان لها تأثير على شخصيات الرواية؟

2–1 التقاطبات المكانية: يشتغل مبدأ التقاطب وفق ثنائيات ضدية يجمع بين عناصر متعارضة وهو (مفهوم تعدي يمثل المظهر الملموس الذي يصل إلى حده الأقصى من الوضوح، عندما يسمح لنا بوضع اليد على ما هو جوهري في تشكيل الفضاء الروائي، ويخبرنا عن دلالة العناصر الجزئية وتعبيراتها الملموسة ضمن وحدة العمل الروائي بأسره)[2]، وهذه الثنائيات أي الأمكنة تؤثر على الشخصيات بجدبها لها أو استنفارها منها، ومن ذلك نكتشف العلاقة بين المكان والشخصيات، فـ«المكان هو الجغرافية الخلاقة في العمل الفني..هو مسرح الأحاديث التي تجري في الرواية، هو بيت الأبطال وشارعهم»[3]، وفي رواية " وطن من زجاج" نموذج دراستنا الأماكن التي جرت فيها الأحداث لها مرجعياتها الواقعية، فالوطن، العاصمة، القرية، البلدية، المدرسة، المستشفى، المقهى، البيت(...) كلها أماكن يمكن التأكد من وجودها في أرض الواقع، بداية من الوطن الذي يمثل بنية فضائية كبرى تندرج ضمنها بقية الأفضية، وسنحاول معالجة والتطرق للمكان الجغرافي بمستوييه المفتوح والمغلق.

2–1–1– ثنائية الانفتاح والانغلاق: تدل هذه الثنائية على وجود فضاءين، فضاء مفتوح يمثل أماكن الانتقال العامّة كما نعبر عنه بأنه فضاء التقاء مجموعة من البشر، أما الفضاء المغلق تمثله أماكن الإقامة اختيارا كالبيت مثلا أو إجبارا كالسجن، كما توحي هذه الأماكن بالعزلة والخصوصية لمحدودية العنصر البشري فيها وانفراده.

---

(1) –دليلة مروك: تحولات السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة–ياسمينة صالح– أنموذجا http :// jilx.com/%D8%AA يوم: 2018/2/24، الساعة 16:25 مساء.

(2) – ينظر حسن بحراوي(المرجع السابق)، ص39–40.

(3) – فيصل الأحمر: المكان في الرواية العربية، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 1998، ص12.

وقد حضرت ثنائية الانفتاح والانغلاق على طول مسار خط السرد داخل الرواية ندرجها كالتالي:

أ– **الفضاءات المفتوحة:** اتخذت رواية "وطن من زجاج" فضاءات لأمكنة مفتوحة تمثل مسرحا تتحرك عبره الشخصيات بحرية دون تقييد لو التزام برقعة معينّة، فكل شخصية لها حرية الانتقال من مكان لأخر وهي تؤدي وظيفتها السردية، ومن هنا تنبع أهمية المكان داخل النص الروائي وظهوره ليس اعتباطيا، وإنما يتم اختياره بعناية حتى يؤدي الوظيفة المنوطة به، حيث يساهم في تقريب نماذج مختلف الشخصيات إلى ذهن القارئ هذه الأخيرة يطبعها بطابعه ويؤثر عليها بشكل ما، كما يسمح المكان المفتوح أيضا « بالتردد عليه في أي وقت يشاء من دون قيد أو شرط، مع عدم الإخلال بالعرف الاجتماعي. أي ممارسته سلوك غير سوي يرفضه المجتمع كالسرقة والعدوانية»[1]، وقد جاءت في الرواية الفضاءات المفتوحة التالية:

فضاء الوطن: الوطن هو المكان الواسع الذي يمتلك الجميع ولا يكون ملكا لأحد، إنه رمز الحرية و الانتماء والوجود، كما يحيل إلى المسؤولية الواجب حمايته فرض عين على الجميع يحتوي على ثقافات وعادات مختلفة، فهو المكان الذي يولد الإنسان فيه وينشأ، وينتمي إليه رضاء أم قدرا، بل يشبه البيت الذي نولد فيه دون اختيارنا فتلتصق زواياه ومواقفنا به ومحتوياته وجدرانه وأرضيته وأثاثه في عقولنا، ولا تبرحها مهما طالت أعمارنا ومهما عشنا في رفاهية وعز أو في شقاء واغتراب، وقد ارتبط مفهوم الوطن في الرواية بالأزمة والحرب والقتل، من خلاله يطلعنا الراوي عن جوانب تاريخية، سياسية واجتماعية من تاريخ الجزائر أي الوطن، ومن هنا كان الوطن فعلا هو بطل الرواية ومحركها، حيث وردت لفظة " الوطن" على طول صفحات الرواية على نحو ما يقارب مئة وثمانية وسبعون مرة (178)، كما ورد أيضا تحت اسم "البلاد" تجنبا لتكرار لفظة " الوطن" في كثير من المقاطع الروائية ومن ذلك كان حضور "الوطن" كفضاء جغرافي مفتوح ضروريا في الرواية باعتبارها تعالج موضوعا يمس أمة بأكملها دولة وشعبا، فكان تأثيره على الشخصية البطلة قويا في خيباته وآلامه وحتى أحلامه وأماله، وفي كثير من الأحيان يلومه ويعاتبه، وكأنه يخاطب شخصا عاقلا، وكل هذا نتيجة لما شهده الوطن من أزمات وحروب

[1] – فهد حسن: المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، ط1، مملكة البحرين، 2009، ص185.

وصراعات، ويظهر هذا على لسان البطل الذي يحكي ما عاشه في الوطن:« كأن الوطن صار كذبة يا صاحب اللي باعوا الوطن هم الذين يتكلمون عنه بحماس...الذين بقوا من الشعب يموتون كلما تصادموا مع ماهية الوطن حين لا نجد شيئا نقوله نصمت وحين نجد شيئا نقوله نموت، هذا هو الواقع يا خويا»[1]، ويقول أيضا:« ألم يكن الوطن جثة نتلمسها في حالات الخوف والبرد والبكاء. ألم يكن الوطن مقبرة يتكئ الناس على أسوارها. من يقتل من؟ لم يكن مهما معرفة من يقتل من منذ صارت الجريمة جماعية...بحيث لن يكون ثمة بكاء على الجثث أكثر من البكاء على من يظلّ حيّا منتظرا دوره...آاااااه يا وطن !»[2].

إذن فضاء الوطن جاء محمّلا بدلالات سلبية، فهو يعني الخوف والقتل والبكاء، أي أنه تهديد مسلط على الشعب، فقد ارتبط اسمه ملطخا بجرائم الظلم والقهر في العشرية السوداء.

فضاء القرية: شكلت قرية "جنان الحاج عبد الله" أهم معلم جغرافي في الرواية إلى جانب الوطن الذي كان يحتويها، كونها مسقط رأس الشخصية البطلة ومعظم الشخصيات الروائية، فهي موطن سكن البطل وأهله وأهم أصدقاءه، إنها رمز الطفولة والأحلام البريئة، كما ترمز إلى الصداقة والمغامرات والتحدي من خلال ما كان يفعله البطل بجره لأصدقائه إلى الوادي وتحديهم بالسباق والغطس«كان في القرية وادي واسع وعميق يذهب الأطفال إليه للاستحمام والتحدي قبالة بعضهم.. في سباق غريب كنا نسبح جميعنا في ذلك الوادي، ونتحدى بعضنا بالغطس..»[3]، كما تدل القرية على نمط الحياة البسيط، تعتمد على الجانب الفلاحي في المعيشة القائم على نشاط بعض الفلاحين والعاملين في الإسطبلات والحقول، وهذا خلق تفاوت معيشي بين سكان القرية، حيث يتم استغلال الفلاحين وهذا يدل على النظام الإقطاعي الذي كان سائدا في تلك الفترة من قبل أسياد القرية وشرفائها بامتلاكهم أراضي واسعة، تعد مصدر رزق وعيش لأهل القرية ومن بينهم الحاج عبد الله "جد البطل" «لم يكن جدي إقطاعيا بالمفهوم الكولونيالي القديم..كان إقطاعيا بالمفهوم الجزائري الحديث. كان وقورا وديكتاتوريا، جدي

[1] – ياسمينة صالح، (المصدر السابق)، ص52.

[2] – المصدر نفسه،ص80.

[3] – المصدر نفسه، ص37.

الذي لا أتذكر من القرية شخصا بقدر ما أتذكره هو..جدي الذي حين يراني يشدني من يدي ويجرني معه.. كنا نمشي على الأقدام على طول تلك الأرض الممتدة فوق تعب الناس، فوق عرقهم وأحلامهم الصغيرة أو الكبيرة...كان يخاطب الناس أحيا بعبارة إخواني ليمتص غضبهم في حالات الغضب، ويقول أبنائي ليجبر الشباب على العمل في أرضه دونما إضافات أو تهديد بالرحيل»[1]، كما تعتبر هذه القرية المصدر الرئيسي لأحزان "البطل" منذ ولادته الذي صادف موت أمّه بعد مجيئه للحياة ثم مغادرة والده هروبا من سلطة جده وبعدها وفاة عمّته وأصدقائه، ثم مرض جده وموته يقول«في غيابهم تحولت القرية إلى مكان موحش»[2].

فضاء العاصمة: تحضر الجزائر العاصمة كمكان أكثر تطورا وازدهارا، لجأ إليه البطل بعد مغادرته القرية وبؤسها لاستكمال دراسته وتحقيق تفوقه، لكنه صدم بواقع أكبر بؤسا وشقاء«كنت أعلم أنني خرجت من قرية صغيرة وبائسة لأدخل إلى قرية كبيرة وأكبر بؤسا كانت العاصمة تبدو لي قرية كبيرة وموحشة»[3]، كما برزت أيضا العاصمة كموطن استقرار "البطل" من خلال عمله في مقر الجريدة فكانت له منبع الحب والصداقة، كما أنها مثلت فضاء للقتل اليومي والاغتيالات الجماعية، وهي مثلت حيزا هاما لمجرى أحداث الرواية.

فضاء الشارع:

يعدّ الشارع فضاء مفتوحا من الأماكن العامة، يتميز بحركية دائمة يتوسط في كثير من الأحيان أماكن الإقامة ومختلف المباني والمؤسسات باعتباره أماكن للمشي والعبور والربط بين مختلف الجهات، فيه دلالة على الاكتظاظ والازدحام، يتمثل في الأحياء والأزقة، وقد وظفت الروائية هذا المكان في زوايا مختلفة من الرواية، حيث لعب حلقة مهمة في صنع مشاهدها وتطوير أحداث الرواية، فكان يدل على الضياع والتيه، كما دلّ على الخطر والموت فالشارع عادة ما يكون مفتوحا له تفرعات من جميع الجهات، وبالتالي لا يشعر المرء وهو يعبره بأمان خاصة إذا ما كانت الرصاصة تترصّده وتستهدفه، ومن جملة الأمثلة الدالة على أنّ الشارع في الرواية مصدر خطر وخوف

[1] – ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص28-29.

[2] – المصدر نفسه، ص41.

[3] – المصدر نفسه، ص48-49.

وقتل نجد قول السارد: « أصبحت أمشي في الشوارع التي أتوقعها الأخطر، وأجوب الأزقة التي أتوقعها الأقتل..كنت أمشي في الشوارع بلا رغبة في الاختباء أو الاحتفاء بأحد..أمشي طويلا وأدخل الشوارع لم يكن لي حق الدخول إليها حين كان الخوف موطنا سكناه جميعا..»[1]، ويقول في مقطع آخر: « كنت ميتا متحركا أجوب الشوارع متحديا الرصاصة التي تأخرت..»[2].

إذن الروائية وظفت فضاء الشارع بدلالات مختلفة أهمها دلالة الخطر والموت.

ب– **الفضاءات المغلقة:** هي فضاءات خاصة تحد وتقلّل من حرية الشخصية، توحي إلى نوع من العزلة والكبت والخصوصية، لا تتسع إلّا لنوع معين من العلاقات الإنسانية، كما تعطينا صورة واضحة عن تصرفات الشخصية وسلوكها، يعرّفها عبد الحميد بورايو فيقول:« وأمّا الانغلاق فنعني به خصوصية المكان، واحتضانه لنوع من العلاقات البشرية»[3]، وفيما يلي نستعرض الفضاءات المغلقة التي جاءت في الرواية:

فضاء البيت: البيت هو « عالم الإنسان الأول، وهو الذي يعطي للوجود قيمة»[4]، يشغل حيزا هاما من حياة الإنسان إنه المكان الذي يشعر فيه صاحبه بالراحة والطمأنينة، وهو مصدر الحب والحنان والرعاية، وقد جاء ذكر البيت وتوظيفه في الرواية كفضاء خاص مرتين، البيت الأول وهو البيت العائلي الذي ولد فيه البطل وتربّى في أحضان عمته وسلطة جدّه يقول « أن من كان يعود إلى عمته...أتسلل خائفً إلى فراشها وأغرس وجهي في حضنها...».[5]

ولكن هذا البيت لم يعد يوفر له الحب والاستقرار، بل أضحى فضاءً موحشا يبحث على الحزن والكآبة، إثر رحيل من يحبهم « رحيل المعلم، وموت عمتي ومرض جدّي والبيت صار مليئا بالأشباح حد الوحشة» [6]

---

[1] – ياسمينة صالح (المصدر السابق)،ص161.

[2] – المصدر نفسه، ص162.

[3] – عبد الحميد بورايو: منطق السرد"دراسة في القصة العربية الحديثة"، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 1994، ص146.

[4] – غاستون باشلار (المرجع السابق)، ص54–55.

[5]– ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص39.

[6]– المصدر نفسه، ص45.

فالراوي يصف لنا حالة البيت الذي صار خاليًا من الحياة، فقرر مغادرة القرية وترك بيته محاولا التخلص من ماضيه فاتجه نحو المدينة لبدء فصل جديد من حياته « كنت وقتها أصدق أنّ بإمكاني أن ألبس ذاكرة جديدة وأتجرد من هباء الماضي الصغير والسطحي الذي حملني من القرية إلى المدينة ». [1]

أمّا البيت الثاني الذي عاش فيه " البطل" في مدينة العاصمة عبارة عن شقة صغيرة وفّرت له الراحة والاستقرار، فبالرغم من ضيق الشقة إلا أنها كانت تدل على بساطة شخصيته وتواضعه، وفي كثير من الأحيان كان يدعو صديقه " النذير" لزيارته ومؤانسته « كان يأتيني إلى شقتي الصغيرة في أوقات أنتظره فيها، "النذير" الذي بقدر ما كنت أحبه بقدر ما كنت أخافه أحيانا».[2]

فضاء المكتب « مقر الجريدة»:

يمثّل مقر الجريدة أحد الفضاءات الخاصة والمغلقة، عمل فيها البطل برئاسة صديقه النذير الذي أطلق عليه اسم " مدى الجزائر" «كان شرط النذير هو أن أقبل العمل تحت أوامره وكان صمتي يعني أنني موافق!»[3]

ويعتبر هذا المقر مكانا محوريا له دلالة كبرى على أحداث الرواية، والشيء المميز هو انسجام البطل وتفاعله مع أجواء المكان « يوم جلست في ذلك المكتب الضيق الخالي من التكييف الذي تفوح منه رائحة الرطوبة، شعرت بحميمية مدهشة نحو المكان شعرت يومها أنني أريد أن أكتب، وأنّ الكتابة في النهاية صارت قدري الوحيد».[4]

فقد اشتغل البطل في مجال الصحافة، وهي المهنة الأكثر خطرا في ذلك الوقت، نظرا لما يكتبه الصحفي من تحقيقات حية عمّا يحدث « في زمن العار اليومي، كانت الدولة تتهم الإعلام بأنه يستوق للعنف، وأنّ المجاز

---

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص47.

[2]– المصدر نفسه، ص65.

[3]– المصدر نفسه، ص67.

[4]– المصدر نفسه، ص67.

أكاذيب تلفقها المعارضة لهز صورة الدولة في المجتمع الدولي، بينما الناس يموتون كل يوم اغتيالا»[1]، هكذا يموت الأبرياء ومنهم " الصحفي " ولكن مع كل رصاصة تصيبه كان ثمة سبب آخر في تكبير حجمها ونشرها في الصفحة الأولى، قصد توعية الشعب وإخافته، « وجعل الأحياء يختارون الصمت أو الهرب من البلاد».[2]

فضاء " الغرفة":

الغرفة نموذج للمكان المغلق لها دلالات متعددة، نجد منها ما يدل على الراحة والنوم والجلوس بمعزل عن الآخرين، كما تدل على الضيق والظلام والوحدة والعزلة وهي من أماكن الإقامة الاختيارية، وليست إجبارية، يلجأ إليها صاحبها ليلا ونهارا حسب حاجاته المختلفة، فضاء الغرفة في الرواية ورد مرتبطًا بالعزلة والموت و الحنين والكآبة، فنجد فضاء الغرفة يتجسد في الرواية من خلال شخصية "النذير"إثر إصابته ومكوثه بعض الوقت في إحدى غرف المستشفى قبل وفاته « مات النذير، رحل في غرفة مكتظة يمت من كانوا قريبين منه»[3]، أيضًا في مقطع آخر« ثم حين تعب الجميع من البكاء، خرجوا من الغرفة».[4]

فضاء الجامعة: الجامعة فضاء مغلق وهو مركز استقطاب لمختلف الأعراق البشرية على اختلاف ثقافاتهم وأفكارهم وهي ترمز للعلم والثقافة والحضارة والانفتاح على العالم الخارجي، وفي الرواية كانت الجامعة تعكس واقع الوطن وتكشف عن الزيف والغش الذي يعتريه فلم تكن الجامعة إلا فضاء للتباهي والاستعراض، فكان الفاشلون والكسالى من الطلبة يتذرعون بها لتغطية فشلهم، نجد ذلك في قول الراوي: «الجامعة واجهة فقط يمكن التغطية عبرها على أشياء كثيرة، بما فيها على الفشل. كما بعض الطلبة يتباهون بالفشل أحيانا ليبقوا طلبة جامعيين إلى

---

[1]– المصدر نفسه، ص96–97.

[2]– ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص128.

[3]– المصدر نفسه، ص142.

[4]– المصدر نفسه، ن ص.

الأبد لئلا يغادروا ذلك المكان الذي يصلونه في سياراتهم الخاصة..كنت أشعر أنّ عالم الجامعة يعكس لوحده واقع البلاد بكل بلادته..»[1]، فالراوي هنا يتأسف على هذا الواقع ويتحسر على أبنائه.

فضاء المستشفى: فضاء مغلق يقصده عامة الناس للتداوي والعلاج بتأطير أطباء وممرضين، وهو مسرح للعديد من الشخصيات (أطباء، ممرضين، زوار...)، وبعد قراءتنا لصورة المستشفى في رواية "وطن من زجاج" نجد أنّ أبرز الدلالات التي تشير إليها تحمل طابعا سلبيا، يشي بما يعانيه الفرد والمجتمع، فقد ارتبط توظيفه في الرواية حاملا لدلالة الموت، يقول السارد: «حين نقل إلى المستشفى كان قد مات !»[2].

فضاء المقهى: المقهى من الأماكن المغلقة يمثل قبلة لجميع الناس لأغراض مختلفة منها تبادل أطراف الحديث والتسامر والترويح عن النفس، وهو في الرواية يحمل دلالة مغايرة بعد أن تحول إلى عنصر أساسي وجوهري في العملية الإبداعية، فأضحى مكانا إعلاميا تروى عبره بطولات وأمجاد لشخصيات ضحت في سبيل الوطن، ولكنه سرعان ما تحول إلى مكان غير آمن، له عيون تترصد الأبرياء في كل وقت«جلس أمامي يكلمني فجأة عن المكان. وكنت أصغي إليه..تكلم عن الوضع والناس والمقهى الذي لم يعد آمنا.صار يستقطب الإرهابيين الذين يصطادون ضحاياهم فيه»[3].

فضاء الملجأ:

فضاء مغلق يدل على اليتم والحرمان والتّشرد والضياع، وظفته الروائية للدلالة على الفوضى واللامسؤولية من قبل الأولياء في تلك الفترة (العشرية السوداء) ويبقى دائما الطّفل هو الضحية الأولى و الوحيد، فيجد نفسه عن لا وعي واختيار في ملجأ لليتامى بالرغم من أن والديه أحياء «لم أعرف عن كريمو أكثر مما يعرفه الجميع، بأنه عاش وكبر في أحد الملاجئ، كان والده على قيد الحياة، ومع ذلك عاش يتيما».[4]

---

[1] –المصدر نفسه، ص48.

[2] - ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص103.

[3] – المصدر نفسه، ص166.

[4]– المصدر نفسه، ص129.

فضاء السجن:

السجن من الأماكن المغلقة الإجبارية يدخله الإنسان مجبرا لا مخيرا، هو عالم مناقض لعالم الحرية يرمز للعزلة والغربة والوحدة، وقد ارتبط السجن في الرواية بذلك التهديد المسلط على " الصحفي" من قبل مسؤولين في الدولة، يحذرونه بتحري الموضوعية في الكتابة وغير ذلك مصيرهم معروف، ألا وهو السجن، نجد ذلك في قول السارد: «أحيانا تصلنا رسائل على الفاكس من مسؤولي وزارة الإعلام يناشدوننا فيها أن نكتب بموضوعية أكبر كانوا يهددون تحت السطور بالمادة الصارمة من قانون العقوبات التي تبيح لأي مسؤول أن يدخل أي صحفي إلى السجن إن هو تطاول على الأسياد»[1]، وهذا يدل على الفساد والظلم والاستغلال الذي كان سائدا في تلك الفترة.

فضاء القبر:

القبر مكان مغلق ومحدود يدل على الموت و انتهاء الحياة ، يمكث الإنسان فيه جثة هامدة، كما يدل أيضا على الثواب والعقاب، يحضر في الرواية كفضاء يعبّر عن المجازر اليومية، ويدل على الآلاف من القتلى والمغتالين «كنت واقفا قبالة قبره حين انفض الجميع منه...»[2]، وفي قول أخر « ليكن الوطن ثابوتنا المشترك... مقبرتنا الجماعية ليكن العالم منهارًا أكثر ممّا هو عليه». [3]

وفي هذا القول دليل على غضب الروائية عبر لغتها الثائرة على الوطن، إنها تلومه وتعاتبه.

3–الفضاء الدلالي:

هو فضاء مرتبط بالصور البلاغية التي تحتويها وتعبر عنها اللغة الشعرية، من خلال التجاوز الذي تشكله داخل النص الروائي، فجاءت محملة بالدلالات والإيحاءات، التي من شأنها إثراء الفضاء الروائي بواسطة اللغة غير العادية، فهي لغة مكثفة المعاني عميقة الفكرة والدلالة، تنتقل من المدلول الحقيقي إلى المدلول المجازي في صورة لا

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص117.
[2]– المصدر نفسه، ص144.
[3]– المصدر نفسه، ص146.

تشوّه الحقيقة أو تنقص من قيمتها بل تزيدها عمقا وتأصيلا من خلال خوض القارئ في غمار القراءة ومحاولته فك مغاليق النص باستعمال مفاتيح اللغة المختلفة بغية الوصول إلى مقصودية النص واكتشاف معناه الخفي، وقد تتفاوت درجة حضور هذا الفضاء من رواية لأخرى، من منطلق أنّ ما تطرحه الرواية في غالب الأحيان حقيقة مجسدة في الواقع على اختلاف مجالاتها وميادينها لكن« ليس بالضرورة أن تكون جميع الروايات خالية من الصور»[1]، وهذا ما سنحاول إتباعه والوقوف عنده من خلال دراستنا القائمة على استظهار مختلف الصور المجازية وتبيان دلالاتها المختلفة، عبر فضاء تشكلها ألا وهو اللغة، هذه الأخيرة أضفت عليها الروائية بعدا جماليا وسحرا خاصا يؤثر في نفس القارئ ويجذبه وقد تجسدت هذه الصور عبر عدة أنواع منها: الاستعارة، التشبيه والكناية نبينها كالتالي:

المقطع الروائي	العبارة الدالة على الفضاء اللغوي في الرواية	نوع الصورة البيانية ودلالتها	رقم الصفحة
" كنت صامتا كجدراية فقدت ألوانها فجأة"	كجدراية	تشبيه حيث شبه السارد نفسه بالجدار في سكونه وثباته، ذكرت عناصر التشبيه المشبه وهو السارد (كنت) والمشبه به " الجدار" وهو شيء ملموس، أما وجه الشبه بينهما هو الصمت.	08
" حين يبكي الرجال تضحك المدينة"	تضحك المدينة	استعارة مكنية شبه المدينة بالإنسان، فذكر المشبه (المدينة) وحذف المشبه به، مع ترك قرينة دالة عليه (الضحك)	09

[1]– حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص61.

" كنت أقولها أحيانًا حين أجدني أقتل الوقت في مقهى المكان"	أقتل الوقت	استعارة مكنية شبه " الوقت" بالكائن الحي ،فذكر المشبه " الوقت" وحذف المشبه به مع ترك قرينة دالة عليه (القتل والموت).	10
ليس القصائد كالمدن"	كالمدن	تشبيه حيث شبه القصائد بالمدن ذكرت عناصر التشبيه، من مشبه وهي القصائد وأداة التشبيه (الكاف) و المشبه به " المدن"، أما وجه الشبه بينهما هو " الكذب"	25
" الوطن يغني أغاني الراي الشهيرة" ويرقص على جثث القتلى"	الوطن يغني ويرقص	استعارة مكنية ، شبه الوطن بالإنسان فذكر المشبه وحذف المشبه به مع ترك قرينة دالة عليه (الغناء والرقص)	74
" رحيل عمتي في ذلك الوقت قصم ظهره تمامًا"	قصم ظهره	كناية عن صفة ألا وهي الألم والمعاناة	44
" الموت تجارة مربحة"	الموت تجارة	تشبيه بليغ، حيث ذكر المشبه والمشبه به مع حذف أداة الشبه، وهذا ما زاد الصورة قوة وتأثيرًا ووضوح في المعنى.	74
" الصمت بتلعني تمامًا"	"الصمت بتلعني"	كناية عن صفة وهي الدهشة والرعب الشديد درجة الجماد، وفي ذلك دلالة على صدق الموقف وقوة التأثير	101
" كان الشارع قبالتي كئيب كوجه غادره	1/الشارع كئيب. 2/ كوجه.	1/كناية عن الحزن والفراغ. 2/ تشبيه، حيث شبه الشارع في فراغه وكتابته	125

الفرح"		بالوجه الحزين، قصد توضيح الصورة في ذهن القارئ، وزيادتها قوة وتأثيرًا	
" تكلمت القنابل المسيلة للدموع	تكلمت القنابل	استعارة مكنية، ذكر المشبه وهو القنابل وحذف المشبه به " الإنسان" مع ترك قرينة دالة عليه " الكلام" على سبيل الاستعارة المكنية، مما زاد الصورة جمالاً ورونقًا.	132
" القانون طردني من بيتي"	القانون طردني	كناية عن الظلم والتسلط والاستياء	131
" البلاد تمشي على الكارثة"	البلاد تمشي	استعارة مكنية، شبه البلاد بالكائن المتحرك، فذكر المشبه " البلاد" وحذف المشبه به مع ترك قرينة تدل عليه " المشي"	155

من خلال استعراضنا لهذا الجدول يتضح لنا مدى حضور وقوة الفضاء اللغوي الدلالي القائم على استخدام اللغة العربية بالإيحاءات، تجسدت في العديد من الصور البيانية (تشبيه، استعارة، كناية...)، ممّا أضفى على النص بعدًا جماليًا، يكشف عن قدرة الروائية في حسن التصوير ومدى تمكنها من استخدام اللغة الشعرية وبناء عالمها الروائي، ويبقى هدفها الأسمى استحواذ القارئ وإعطائه تأشيرة الدخول إلى عالمها والتجول عبر فضاءاته المختلفة.

كما يطالعنا أيضا عبر رواية " وطن من زجاج" إلى جانب الفضاء الدلالي الذي عرف تجاوزا لغويا في تشكله، نجد أيضا الحقل الدلالي، فقد لعب حلقة مهمة في إثراء بنية النص وتقويتها وتعميق أفكارها ومعانيها فنجد منه ما يدل على الحرب، الحب، السياسة، ومنها ما يدل على الطبيعة، ندرج ذلك في الجدول التالي:

3–1– الحقل الدلالي:

الحرب	الحب	السياسة	الطبيعة
–جماعة مسلحة	–حب بسيط وصادق ومدني	–مشكل سياسي تديره النخبة	–الأعشاب
–إطلاق النار	–تمسح على شعري بحميمية وإصرار دافئ	–الأمن الوطني	– المطر
–القتل العمدي	–تبتسم وتضمني	–السيادة الوطنية	– الأرض
–الجثث	– كم أنا مسرورة بحضورك	–دولة القانون والعدالة	– شجر الزيتون
– المعدومين	– كنت سعيدًا بحضنها	–السياسة والحكومة والأزمة الأمنية	–العصافير
– الخونة	– العاشق	–رئيس الجمهورية	–المرتفعات
– الإرهابيون	–لست خارقا إلاّ ساعة الحب	– الفيلان السياسيين	–الوادي
–الموت العجيب	–أحبك من دون أن أبررها لك	–قيادي الجبهة	–المزرعة
– الاغتيال	–أحبك هذه تعني الكثير	–إقطاعيا وديكتاتوريا	–الحقول
– الثورة	–أحبك تعني هذه الأرض الجاهزة للكلام	–تفاوض المسؤولية التربية	–الأشجار
–متطرفون	–أحبك تعني أحبك كيفما كانت	– البلدية	
–الجريمة الجماعية	خسائري	–وزارة التربية	

وفي قراءتنا للجدول يتضح لنا أن حقلي الحرب والسياسة هما الأكثر حضورًا وطغيانًا داخل النص الروائي ذلك لما يتوافق مع طرح الكاتبة وطبيعة موضوعها الذي يعرض واقع الجزائر الصعب والمرير إبان فترة الاحتلال

والعشرية السوداء، فقد جاء هذين الحقلين محملين بدلالات تفضح بشاعة الجرائم المرتكبة في حق شعب بريء كما تعلن عن تواطئ السلطة الحاكمة إلى جانب الجماعات المسلحة وتزييفها للحقائق والوقائع، والرواية عبر هذا الفضاء تمكّنت من إيصال صوتها واستجابة القارئ له من خلال وقوفه عند مختلف الدلالات واستيعابها، كما لا ننسى حقلي الحب والطبيعة فيهما إشارة إلى بصيص أمل ينبع من بعيد، فهما يرمزان إلى الاستقرار والراحة والطمأنينة.

4–الفضاء كمنظور:

إن الفضاء كمنظور أو كرؤية سردية يعرض لنا وجهات النظر التي يقيمها الكاتب كما يكشف عن أهم الأفكار والرؤى التي تحمل في طياتها دلالات لمختلف البنيات السردية المكونة للفضاء الروائي، ومنها المكان، فهو« لا يعيش منعزلا عن باقي مكونات السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والروايات السردية... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء داخل السرد»[1]، والرؤية هي« التقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة»[2]، وفي هذا المضمار نستحضر أنواع الرؤية كما صنفها " جون بويون":

4–1: الراوي (<) الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف vision par arrière):

يكون فيها الراوي « عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية (الشخصية البطلة) فالراوي يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد والدلالات عبر المنازل والبيوت والجدران، كما أنه يستطيع أن يدرك ويتعرف على ما يدور في هذه الرواية»[3]، وعادة ما نجد هذا النوع في الرواية الكلاسيكية.

4–2: الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية (الرؤية مع vision avec).

[1]– حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص26.
[2]– حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص145.
[3]– المرجع نفسه، ص47.

في هذا النوع تكون معرفة الراوي تتساوى مع معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات أو نتائج إلاّ وتوصلت إليها الشخصية البطلة ويستخدم في هذا النوع ضمير المتكلم أو ضمير الغائب شرط الاحتفاظ الدائم بمنظور الرؤية إذ لا بد من الحفاظ على مجرى السرد، مع ذلك الانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة، بما يعرفه الراوي، ومن هنا يتساوى الراوي والشخصية البطلة ويكون الراوي مساهما في إنجاز العمل أو الحدث كشخصية مساهمة في القصة[1]، فهذا النوع هو الذي يغلب على الروايات الجديدة والسارد هو بطل يروي أحداث قصته.

4–3: الراوي < من الشخصية الحكائية (الرؤية من خارج vision de dehors):

في هذا النوع الثالث« تقل معرفة الراوي عن معرفة الشخصية الحكائية، حيث يلجأ الراوي إلى تقنية الوصف الخارجي، وصف الحركة والأصوات»[2]، وفي خضم هذه الأنواع الثلاثة يبرز تأثير الشخصية على المنظور والرؤية.

وإذا عدنا إلى الرواية نموذج دراستنا " وطن من زجاج"، نجد أن " الرؤية مع" هي التقنية التي استعملتها الروائية، بحيث تتداخل شخصية الكاتبة وشخصية السارد " البطل"لإبداء وجهة نظر واحدة، فيتطابق بذلك صوت السارد مع صوت الروائية، حيث تجعل منه على طول الرواية لسانها الناطق، مستعينة في ذلك بشخصيات أخرى تجسد من خلالها رؤيتها التي تعرض عن همّ وطني ومعاناة شعب بأكمله، وهي على مدى الرواية حاقدة ومتحاملة على الدولة وحرّاسها لما ترتكبه من جرائم ومجازر في حق شعبها، هذا الأخير لم يسلم هو الآخر من حقدها وحنقها عليه لاستلامه وخضوعه، لِهكذا سلطة وهكذا نظام يستعبد شعبه ويجعل منه قطيع أغنام "غاشي" ومن الواضح أن صيغة ضمير المتكلم " أنا" هي المهيمنة في الرواية متمثلة في شخصية " البطل" السارد في مواضع عديدة من خلال ما مر به من أحداث في فترات حياته عبر زمن مضى وانتهى فالرواية إذن هي من تتكلم في الزمن الحاضر، حيث تتدخل كثيرا في أقوال السارد وجعلت منه بطلا لعملها الروائي، تضع في فمه الكلام الذي

---

[1]–حميد لحميداني (المرجع السابق)، ص47–48.

[2]– المرجع نفسه، ص48.

يدور في رأسها، كي تسمح له بالحضور في السرد ومواصلة انطلاقها له، ومثال ذلك في قوله: « أنا الذي عشت حياتي مشتتا بين الحب والرحيل»[1]« كنت ذلك المراهق الذي صدق أن اللمسة هي الأبدية، وأن اليدان حين توضعان على الذراع فلكي تحجزها إلى الأبد، شعرت أنني وقعت في فخ قلبي الكئيب والواسع بالفراغ...»[2]

وفي قول آخر« كنت أعي أن لا أحد يتذكرني تماما وأنني من يتذكر الجميع بكثير من النوستالجيا عن حاجة إلى السلوى والبكاء على شيء نعني بهذا أنه لن يعود كما كان».[3]

–«ربّما لأني أنا نفسي لا أسكن في أي مكان أساسا، منذ استأجرت أستوديو صغيرا»[4]

–« كنت بحاجة إلى الكتابة لنفسي بالخصوص... كنت أريد أن أبرر لنفسي تلك الضغينة التي تسكنني، وأدافع عن أشياء آمنت من البداية أنها تعنيني وحدي، تعنيني أنا فقط».[5]

–« كنت أجهد نفسي للرد على سؤال بسيط مفاده: ماذا يجري حقا؟ فأنا لست من الناس الذين يصدقون الرواية الرسمية التي تتكلم عن المسلمين كما لو أنهم جاءوا من كوكب آخر».[6]

ومن خلال هذه المقاطع نستنتج أن الكاتبة تندمج مع السارد في فلسفتها وأسئلتها وتفسيراتها حتى النخاع فهي لا تقدم لنا أي معلومات أو تعليقات أو استنتاجات، إلاّ بعد أن توصلت إليها الشخصية البطلة، فمعلومات الروائية إذن تتساوى مع معلومات السارد " البطل".

---

[1]– ياسمينة صالح (المصدر نفسه)، ص173.

[2]– المصدر نفسه، ص136.

[3]–ياسمينة صالح (المصدر نفسه)، ص59.

[4]– المصدر نفسه، ص64.

[5]– المصدر نفسه، ص67.

[6]–المصدر نفسه ، ص71.

ثانيا: بنية الفضاء الزمني

تطرّقنا سابقا إلى مفهوم الزمن ودلالاته المختلفة، ومدى أهميته وضرورة حضوره في أي عمل فني(قصصي روائي...)، إذ لا يمكن تصوّر هيكل لأي بناء سردي روائي خال من الزمن، فهو« محور الرواية، وعمودها الفقري الذي يشدّ أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها»[1].

وهو ما تقيدت به رواية "وطن من زجاج" ل "ياسمينة صالح "من خلال رسمها لعالم الشخصيات والأحداث داخل نسق زمني معلوم، تنتظم فيه الحياة وتتطور، ومن خلال قراءتنا للرواية يبدو لنا جليا أن الروائية اعتمدت الزمن الماضي في سرد الأحداث والوقائع، فهي رواية استرجاعية بامتياز ، حيث لا تكاد تخلو صفحة من صفحات الرواية إلا ويستذكر عبرها الراوي أو يصف أشياء أو أشخاصا يعرفهم، نستدل على ذلك من خلال الفعل الماضي الناقص " كان" الذي سجل حضورا قياسيا وشغل حيزا كبيرا داخل المتن الروائي.

ومن جهة ثانية لا نستطيع أن ننفي أو نتجاهل حضور أزمنة أخرى ساهمت في تطور فعل القص وتغير مجريات الحدث الروائي، ومنها التنبؤ بالمستقبل، وهنا نجد أنفسنا أمام جملة من المتناقضات، كيف لرواية وقعت أحداثها وانتهت تستشرف في المستقبل، وهنا تتجلى صعوبة دراسة رواية" وطن من زجاج" لياسمينة صالح، بل إنها من أصعب الروايات فهما وتحليلا، والدليل على ذلك قلة الدراسات حول هذه الرواية بل وانعدامها أحيانا، فلا وجود لدراسة شاملة تتطرق لحيثياتها ومضامينها بنوع من التفصيل والشرح، وكل ماقيل حولها دراسات مختصرة وملخصة.

[1]– مها حسن القصراوي (المرجع السابق)، ص361.

وفي تفسيرنا لحضور الزمن الحاضر والمستقبل في الماضي، نقول أن لكل زمن خصوصيته ورؤيته، فنحن اليوم نعيش الحاضر نستحضر من خلاله الماضي ونستشرف بالمستقبل، ولكن مع تغير الزمن يصبح هذا الحاضر ماض، نقوم باستذكاره ونستشرف بما تطلع إليه، من هذا المنطلق سنحاول الوقوف عند آليات اشتغال الزمن في رواية" وطن من زجاج"، والكشف عن الانحرافات الزمنية المتجلية فيها بتقديم نماذج من الرواية نتبع ذلك من خلال التالي:

1–الترتيب الزمني:وفيه يقول حميد لحميداني:« ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث مع الترتيب الطبيعي لأحداثها، كما جرت في الواقع، وهكذا باستطاعتنا التمييز بين زمنين، وهما زمن القصة، وزمن السرد، فالأول يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي، فعندما لا يتطابق هاذين الزمنين، فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية»[1].

معنى ذلك أن الرواية تحررت من منطق السير الطبيعي للأحداث وتسلسلها، فراحت تتلاعب بالزمن ذهابا وإيابا، وقوفا وانطلاقا عبر جسري الاسترجاع والاستباق، فتارة نكون إزاء سرد استذكاري، وتارة أخرى نكون إزاء سرد استشرافي يقوم على التكهن بالمستقبل، تجسده جملة من التوقعات، نورد أهم تجلياتها فيما يلي:

1–1–الاسترجاعAnalépse:

يبدو جليا من خلال قراءتنا للرواية أنها استرجاعية في مجملها، يستذكر عبرها السارد مجموع الأحداث التي سادت فترتي الثورة التحريرية ومرحلة الاستقلال«العشرية السوداء»، وقد استخدمت "ياسمينة صالح "هذه التقنية بأنواعها في رواية" وطن من زجاج"، وعلى هذا فرض الاسترجاع نفسه كطرف أساسي وأول في المفارقة الزمنية التي يقوم عليها بناء الرواية«والتي يستعين بها السارد لكسر التواتر الزمني الآتي»[2]، ونمثل بجملة الاسترجاعات في الرواية وفقا لأنواعها الثلاثة كالتالي:

1–1–1–الاسترجاع الخارجي:

[1]– حميد الحميداني: (الرجع السابق)، ص74.

[2]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص77.

هذا النوع من الاسترجاع يلجأ إليه السارد ليضيء جانبي الأحداث والشخصيات فيزيل الإبهام عنها والغموض، لتتوضح الصورة لدى القارئ ويتحقق الفهم،«يوظَّف في حالة ظهور شخصية روائية جديدة على مسرح أحداث الرواية، فيلجأ الكاتب إلى توضيح خلفيتها وعلاقتها بسائر شخصيات الرواية»[1]، والاسترجاع الخارجي ينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام: استرجاع خارجي جزئي،استرجاع تكميلي، واسترجاع خارجي ذاتي.

أ–الاسترجاع الخارجي الجزئي:

تقدمه لنا "نفلة حسن أحمد العزي"بأنه هو ذلك الاسترجاع الخارجي الجزئي الذي «يتناول جزءا من حياة إحدى الشخصيات، لغرض إضاءة حاضر القصة، وربطه بالزمن الماضي»[2]، وهو ما نجده في رواية" وطن من زجاج" مع شخصية " عمي العربي" يصفه السارد بقوله:" عمِّي العربي"... بعينيه الثاقبتين، ووجهه المتعب وملامحه الكئيبة، وطريقته الاستنزافية في التدخين، بسعاله المتقطع بين سيجارة وأخرى(...) فقد رجله إبَّان الثورة، ثم بعد الاستقلال وجد نفسه على الهامش[3]، فتوظيف الروائية لهذه الشخصية ألا وهي شخصية "عمِّي العربي" واستذكار السارد لأوصافها وملامحها لما تحمله من دلالات وإشارات، فعمِّي العربي يمثل جيل الثورة والمقاومة كما يعتبر رمزا للدفاع عن الوطن المغتال، وفي هذا كله تتوضّح الرؤية لدى ا لقارئ ويختفي الغموض، من خلال معرفة ماضي الشخصيّة ودورها فيتفاعل بذلك أكثر مع جو الرؤية ويغوص في عالمها.

ب–الاسترجاع الخارجي التكميلي:يجسده«استنفار الذاكرة–في أكثر من مرّة– للكشف عن ماضي شخصية ما، بحيث يرتسم أمام القارئ لهذه الاستنفارات صورة واضحة ومتكاملة عن مميزات تلك الشخصية»[4]، بمعنى أن القارئ عبر مراحل السرد الروائي يكتشف ويعثر على جملة من الاسترجاعات المتعلقة بماضي شخصية ما في الرواية، وفي ظل هذه الاسترجاعات تكتمل صورة ونموذج الشخصية داخل المتن الحكائي، وهذا ما ورد في

---

[1]–عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح " البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال"، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص64.

[2]– نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني "قراءة نقدية"، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 2011 م، ص51.

[3]–ياسمينة صالح: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2006 م، ص11.

[4]– نفلة حسن أحمد العزي: (المرجع السابق)، ص51.

المقاطع التالية من خلال استرجاع البطل شخصية جدّه المدعو" الحاج عبد الله" يقول:«كان جدّي يجرجرني من يدي ويصطحبني معه إلى نزهاته الغامضة في أطراف القرية، لم يكن جدّي إقطاعيا بالمفهوم الكولونيالي القديم...كان إقطاعيا بالمفهوم الجزائري الحديث، كان وقورا وديكتاتوريا(...) جدّي الذي لا أتذكّر من القرية شخصا بقدر ما أتذكّره هو... جدّي حين يراني يشدّني من يدي ويجرّني معه... كنّا نمشي على الأقدام على طول تلك الأرض الممتدة فوق تعب الناس...كان جدّي يقول لي بصوته القوي الواثق والصارم، اسمع يا صغيري...اسمعها جيّدا من جدّك الرجال يكبرون بسرعة، لأنهم لا يملكون الوقت، لهذا يكبرون بسرعة يقولها ويطلب منّي تأمّل الأرض والاستمتاع بشساعتها»[1].

ثم يكمل استرجاعه في مقطع آخر، يصف ما كان يقوم به جدّه، فيقول:«جدّي الكبير في عيون الفلاحين..في عيون العاملين، وحتى العاطلين عن العمل اعتبروه كبيرا بموجب أرضه الواسعة، وبموجب الذين كانوا يعملون في الأرض، مستفيدين ممّا كان يمنحه لهم(...)، كان يخاطب الناس أحيانا بعبارة"إخواني" ليمتص غضبهم في حالات الغضب، ويقول"أبنائي" ليجبر الشباب على العمل في أرضه دونما إضافات أو تهديد بالرحيل إلى المدينة التي كانوا يحلمون بها..مع ذلك كان يقنعهم أنّ الأرض جزء من العرض، وأنّ من تخلّى عن الأرض كمن تخلّى عن عرضه»[2].

وفي المقطع التالي يتمم البطل استرجاعه مستذكرا ما صار عليه جدّه بعد وفاة ابنته «كان جدّي مجرما ومدانا، جدّي الذي كان يثير خوف الناس منه صار ظلّا لنفسه، عندما بدأت نظرات الناس تتحوّل إلى شفقة لا تخلو من "تشفٍّ" كانت الصدمة عظيمة، ليس في موت ابنته الوحيدة، بل في تفسير أسباب موتها ومطالبة الناس له

[1]– ياسمينة صالح (المرجع السابق)، ص28.

[2]– المصدر نفسه، ص29.

بردّ مقنع على كل الإشاعات التي انتشرت في القرية انتشار النار في الهشيم..رحيل عمّتي بذلك الشكل قصم ظهره تماما، سقط طريح الفراش غير قادر على الحركة»[1].

ففي رحلة هذه الاسترجاعات يكتسب القارئ صورة متكاملة ويرسم في ذهنه نموذجا لشخصية الحاج عبد الله"الجدّ".

ج– الاسترجاع الخارجي الذاتي

من خلال قراءتنا للرواية تبيَّن لنا أنها قامت على بنية زمنية ارتدادية بامتياز، والارتداد هو «الذي يقع خارج الإطار الزمني للقصة، ويكون متعلقا بماضي الشخصية المركزية فيها»[2]، وفي هذا نجد البطل يقول: «كان في القرية وادي واسع وعميق يذهب الأطفال إليه للاستحمام والتحدي قبالة بعضهم.كنت واحدا منهم، أصدق أن للجنية عيون تراقبنا وأنني أحق الناس برؤيتها من غيري.. في سباق غريب كنا نسبح جميعنا في ذلك الوادي، ونتحدى بعضنا بالغطس، لم يكن يعنيني إثبات شيء لهم، كنت معنيا بالجنية التي لأجلها كنت أستدرج الأطفال للغطس عاريين تماما... وكنت أسبح بعيدا وأغامر...كان بعضهم يصرخ خوفا من التيار والبعض الآخر...يجذبه التيار إلى الغرق !كنت أعي تماما أنّ الجنية لن تأكلني أنا بل تأكل رفاقي الذين كنت أعود بهم إلى أهاليهم ميتين، رفاقي الذين غرقوا في الوادي أمام عيني...لماذا لم أكن أغرق...لماذا لم أكن أموت؟ كنت أستحق الموت أكثر منهم، لأنّي من كان يستدرجهم إلى الوادي، كانوا يموتون، بينما أبقى أنا حيثما أكون، كنت أراهم يتشبتون بالفراغ، يصرخون وفجأة ينقطع صراخهم، فلا أعرف كيف أنقدهم...كنت أجثو على ركبتي أمامهم وأنظر إليهم يموتون، لأبدأ بالبكاء عليهم ! ثم أعود دونهم إلى البيت مع الوقت صار الناس يطلقون علي لقبا غريبا: لاكامورا ! شيئا فشيئا فهمت أن لاكامورا تعني ببساطة من لا

[1]–المصدر نفسه، ص44.

[2] نفلة حسن أحمد العزي (المرجع السابق)، ص 55.

حق له في الموت براحة !»[1]، في هذا الاسترجاع يستذكر البطل مرحلة من مراحل حياته ألا وهي "مرحلة الطفولة" حيث نقلتنا الروائية إلى زمن ماضي قبل بداية القصة، ولكنه ينسجم معها وكأنّه تمهيد لها.

1-1-2-الاسترجاع الداخلي:

يلعب هذا النوع من الاسترجاع دورا«بنائيا في سد الثغرات بين الأحداث أما تأويليا فمن أجل تغيير الدلالات أو من أجل تثبيتها»[2]، وهو استرجاع يقع داخل الزمن الفعلي للقصةبمعنى« أنه يقع في صلب الزمن الحاضر الذي تسير فيه أحداث القصة»[3].

والاسترجاع الداخلي ينقسم إلى قسمين: استرجاع داخلي تكميلي، واسترجاع داخلي تكراري.

أ-الاسترجاع الداخلي التكميلي:

وظيفته «تبيان طبيعة العلاقة بين شخصيتين قصصيتين ولم يفسح المجال لهذه العلاقة بالظهور في بداية القص، فيتم تقديمها في وقت لاحق أولزيادة توضيح الحدث الذي سبق لنا الاطلاع عليه»[4]، ونمثل لهذا النوع من الاسترجاع في قول السارد:«أتذكر جيدا أنني كنت أجابه مخاوفي الحميمية خلف وجه أردته حياديا غير مكترث بما يجري، حتى والنذير يأتيني شاحبا، كنت قد تعودت على وجهه المكفهر، وعلى ملامحه المتعبة، تعودت على حواراته الغارقة في الموت، كمن يعدّ الجثث المصطفة على رصيف الذاكرة قال لي وهو يجلس قبالتي: هذه الرسالة الرابعة التي تصلنا هذا الأسبوع.

---

[1] ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص37.

[2] – عمر عاشور (المرجع السابق)، ص65-66.

[3] – نفلة حسن أحمد العزي (المرجع السابق)، ص57.

[4] – المرجع نفسه، ص57.

ونظرت إليه ولم أنظر إلى الرسالة، كنت أعرف مافيها، أتصور شكل الحروف التي كتبت بها، واللون الأحمر الشبيه بلون الدم ...تلك الرسالة الصامتة التي تحمل كل الخوف الذي يحتوي الوطن بأكمله»[1].

يستمر السارد في استذكاره:«كان النذير صامتا، وكنت أنظر إليه كمن ينتظر كلاما توقع أن يسمعه من قبل...لكن الصمت طال كثيرا، وجدتني أقول أخيرا: هل أنت خائف؟(...) كنت مرعوبا، وكان الصمت بيننا يكتب نهاية الأشياء...كنت خائفا جدا قبالة صمته وسيجارته التي كان يمتصّها بعصبية واضحة»[2]،وفي المضمار ذاته يواصل السارد استرجاعه مبينا ما آلت إليه الأوضاع والأحداث، فيستذكر ذلك اليوم الذي بقي فيه في المكتب، ولم يرافق النذير إلى بيته فيقول:«كنت هادئا وأنا أجلس وأتصفح الجريدة اليومية كمن لا همّ له، كمن يتوقع قراءة خبر سعيد في وطن يأكل أبناءه يوميا...كانت الساعة تقارب العاشرة صباحا حين رنّ الهاتف أمامي...وحين رفعت السماعة شعرت بالخوف يتسلّل إلى مسامات جلدي، ويسكن في النخاع، حين جاءني الصوت يقول بلا مقدمات: لقد أطلقوا النار على النذير ! ولم أصدّق سمعي..بقيت مدهوشا قبل أن أنطق أخيرا: ماذا؟ أطلقوا النار على النذير، نام أمس عند والدته، وحين همَّ بالمغادرة صباحا أطلقوا النار عليه !»[3].

من خلال هذا الاسترجاع التكميلي نستشف بأنّ السارد أضفى على جوّ الأحداث مشاهد جديدة مكملة لفعل التهديد بالقتل الذي تعرّض له النذير، والذي كانت نتيجته الموت والقتل لصديق البطل((النذير)).

ب–الاسترجاع الداخلي التكراري

هو ذلك النوع من الاسترجاع الذي«يرد في النص القصصي مكرّرا في أكثر من موضع»[4]، وفي هذا يستذكر"البطل" في رواية "وطن من زجاج" إصابة صديقه "النذير" ومكوثه في المستشفى وزياراته المتكررة له ولأخته فيقول:«سمعت محدِّثي يتكلم عن المستشفى الذي نقل إليه النذير وضعت السماعة وانطلقت مسرعا.. هل

[1]– ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص86.

[2]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص87.

[3]– المصدر نفسه، ص101.

[4]– نفلة حسن أحمد العزي (المرجع السابق)، ص58.

ركضت نحو النذير أم نحوك»[1]، وفي استذكار آخر نجد نفس المعنى يتكرر فيقول:«زرته ككل مرة أزوره.. لم يفق من غيبوبته قط، ولم أشعر بتأنيب الضمير، وأنا أفكر أنني جئت لأزورك أنت.. كنت أنت الوجهة التي صرت أمشي نحوها مهما كان المكان، أن ألتقيك في هذا المستشفى المكتظ بالمرضى والجرحى..لا يهم كنت أحب أن ألتقيك ولعلّي اكتشفت ألفة غريبة مع المكان، فصرت آتيك إليه»[2]، كما نجد البطل العاشق لأخت النذير يستذكر في مقطع آخر:« ثم حين قرّرتُ العودة وجدتني أعود إلى المستشفى، كمن يريد التأكد من خيانة رآها بعينيه»[3].

هذه المقاطع الاستذكارية تتضمن عدة دلالات، أهمها إعلامنا بحالة البطل وأوضاعه، والروائية "ياسمينة صالح" تعمّدت توظيف هذا الاسترجاع المتكرّر من أجل جعل القارئ يتواصل مع شخصية البطل ولا ينقطع عن ماضيه، المجسَّد لأحداث الرواية.

1-1-3-الاسترجاع المزجي(المختلط):

أي المزج بين الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي، بمعنى أنه«يسترجع حدثا بدأ قبل الحكاية واستمر ليصبح جزءا منها، فيكون جزء منه خارجي والجزء الباقي داخلي»[4]، ففي هذا النوع من الاسترجاع نلمس صعوبة تحديده وضبطه نتيجة لتمازج الأزمنة واختلاطها، وفي رواية" وطن من زجاج" يتمظهر الاسترجاع المزجي في قول البطل:«أتذكّر ذلك الشيخ الذي وجدناه يبكي على عائلته لم يبق منها أحد..جاء من مدينة أخرى هاربا من الإرهابيين الذين لحقوا به إلى هناك..كان مجاهدا شارك في الحرب التحريرية وقاد كتيبة نحو الاستقلال(...)كان يبكي لأنه خاف من الموت، في الوقت الذي مات فيه أهله جميعا، سألني هل أنت صحفي؟ ولم أرد، شعرت بالخجل من صوته صمَت(...)كنت مذعورا أمامه.

---

[1]- ياسمينة صالح(المصدر السابق)، ص101.

[2]-ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص118.

[3]- المصدر نفسه، ص126.

[4]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 2002، ص21.

رأيت زميلي المصوّر، الذي كان شاحبا أمام الجثث المنكّل بها..، نظرت إليه ولم أعلّق طلبت منه أن يلتقط الصوّر كي نغادر المكان بسرعة، كان الكلام بلا جدوى قبالة وطن يموت فيه أبناؤه ذبحا !كانت الجثث مرمية على الأرض غارقة في الدم، كنّا نبذل جهدا كي لا نمشي فوقها.. كنت وسط مجزرة لأكتب عن تفاصيلها في الصفحة الأولى من طبعة الغد»[1].

ما نستشفه من خلال هذه المقاطع السردية، هو أنّ الروائية تعمّدت وقوع المزج بين الاستحضار الخارجي من خلال تذكّر البطل لشخصية الشيخ، وإضاءة مساحتها من خلال وصفه وذكر علاقته بالوطن، وهذا ما يسمّى بالاسترجاع الخارجي الجزئي، وهو تقنية تساعد القارئ على فهم واستيعاب جزءا من حياة الشخصيات الروائية وربطها بالزمن الذي تنتمي إليه، هذا الاسترجاع الخارجي للبطل ارتبط باسترجاع داخلي، أي في الزمن الحاضر لوقوع الأحداث، فنجد البطل يسترجع رؤيته لزميله المصوِّر، حيث أصرّ عليه التقاط الصور لكي يغادر المكان بسرعة.

***المونولوج(الحوار الداخلي) كتقنية زمنية استرجاعية:**

إنّ القارئ لرواية"وطن من زجاج" لياسمينة صالح، يبدو له جليا أنّ الروائية تتدخل كثيرا في أقوال السارد، وتندمج معه في شخصية واحدة في مواقع كثيرة، حيث تضع في فمه الكلام الذي يدور في رأسها، وما يعقب ذلك من مآسٍ تتخلّل عقولنا وتخلخلها بشكل يتخطّى في أثرها هموم الوطن، وهو الأساس الذي قصدته الكاتبة وما تقوم الرواية عليه[2]، وفي تجسيد هذه النظرة لياسمينة صالح، لجأت لتقنية المونولوج الداخلي باعتباره«تقنية للارتداد، كونه يرتبط بالماضي ارتباطا وثيقا، إذ تعدّ الذكريات عاملا في بعث المونولوج عند شخصيات الرواية»[3]، كما أن المونولوج الداخلي هو«الأداة المعبّرة عن حقيقة التجربة الداخلية للشخصية، فلا شك أنه يمثل التجربة

---

[1]– ياسمينة صالح(المصدر السابق)، ص:72-73.

[2]– حازم إلياس: قراءة اولية فيرواية وطن من زجاج لياسمينة صالح 2006/10/10.

googlleweblight. Com. i ?u=http : alra صباحا 9:39 2018-02-23 يو23م: الساعة،

[3]– نفلة حسن أحمد العزي (المرجع السابق)، ص60.

الصادقة لآمالها وأحلامها ومشاعرها»[1]، نمثل لذلك من خلال قول البطل:«أجل..تمنيت أن أمسك بيدك، وأقول لك: اسمعي جيّدا، كُفّي عن النظر إليَّ بهذا الشكل، لست أنا من أطلق النار على أخيك، ولست أنا من أشعل فتنة الموت في هذا الوطن البائس لست أنا من حرم الحب و لا أنا من أفتى للموت المجاني، أنا لاشيء، لست شيئا، أنا لست أنا ولا أحد، فكُفّي عن النظر إليَّ كما لو كنت تتهمين بقائي جالسا هنا في الوقت الذي يحتضر فيه النذير !: هل كنت سأقدر على قول ذلك حقا؟»[2].

وفي مقطع آخر نجد البطل يحاور نفسه بقوله:«تساءلت بيني وبين نفسي، وأنا جالس أنتظر مرورك أمام الممر..ماذا لو سألتني فجأة: هل وقعت في الحب من قبل؟ وفكرت في نوع من الإجابة التي يمكنني قولها لك، فكرت في الرد الذي أريده صادقا وبسيطا...تمنيت لو كان عندي ردًّا مختلفا لمجرد رؤية ردّة فعلك حين أقولها لك..: نعم وقعت في الحب، ولكن الحب لم يقع في(...) ولو سألتني هل وقعت في الحب من قبل، لقلت لك: يا سيدتي..كل شيء يقتل الحب قبلك، كل شيء هلامي وغير حقيقي بعدك..قبلك لم يكن للحبِّ اسمًا ولا يدّا ولا وجها.. كان هلاميا كغول الحكايات القديمة (...) يمكنني أن أقول لك إنّني لسبب غامض أشعر بسعادة، لأنّك أول حب أعترف بجغرافيته في كياني، بشرعيته في حياتي، وبحقه في تقرير مصيره في قلبي !ثم.. فكرت مذعورا..وأنت هل أحببت من قبل؟»[3].

ففي هذا الحوار الداخلي يستذكر السارد حالته النفسية ومعاناته، إثر مغامرة حب من طرف واحد: وذلك قصد الكشف عن عواطف الشخصية" البطل" وأحاسيسها في علاقاتها بالشخصيات الأخرى، كما أنّ لجوء السارد إلى هذا النوع من المونولوج القائم على المواجهة والصراع الداخلي إشارة إلى المعاناة الذاتية للبطل في إطارهم وطني عام فاتسعت بذلك مساحة الحوار الداخلي بوضوح في الرواية على حساب الحوار المنطوق.

---

[1]– المرجع نفسه، ص60.

[2]– ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص110.

[3]– المصدر نفسه، ص117–118.

وكنتيجة خلصنا إليها عبر رحلات الاسترجاع من قبل السارد، نجد أن تقنية الاسترجاع لها دور فعال و أساسي داخل الفضاء الروائي، فمن خلالها يستضيء القارئ بماضي الشخصيات ومختلف المكونات الحكائية الأخرى المشكلة للرواية، فيتحقق تفاعل القارئ واندماجه في عالم الرواية من خلال ترتيب الأحداث وربطها بزمن وقوعها، فيكون له بذلك دور ومشاركة في إنتاج معنى ودلالة النص الروائي والوقوف عند أنساقه المختلفة، وهذا مايعكس جمالية العمل الفني والروائي.

1–2–الاستباق"Prolépse":

يمثل الطرف الثاني من المفارقة الزمنية، يقوم على التنبؤ والتكهن لأحداث لاحقة ينتظر وقوعها في زمن المستقبل، فهو « تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد، واستبقها الراوي في الزمن الحاضر (لحظة الصفر)، أو اللحظة الآنية للسرد، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصيغ الدالة على المستقبل، لكونه يسرد أحداثا لم تقع بعد على أن هذه الصيغ تتغير، وفقا لطريقة السارد»[1].

إذن الاستباق فيه نوع من التمرد على رتابة الزّمن، هدفه تكسير خطيّة السرد، وخلق حالة انتظار وأفق توقع لدى القارئ، فيضطلع إلى«نبذ الرتابة الخطية للمتواليات الحكائية، بل إنه يضفي عليها مسعة من الطابع الجمالي المرتبط بوظيفته الفنية التي تجعل الرّاوي يستعين بالعديد من الأدوات والأساليب السردية لغرض اكساب بنيته القصصية شكلا أدبيا متميزا»[2].

وما يلاحظ على رواية " وطن من زجاج" لياسمينة صالح قلّة الاستباقات ومحدوديتها، فهي رحلة استرجاعية غلب عليها ارتدادا الزمن الماضي، ومن جملة الاستباقات نجد،الاستباق الخارجي، والاستباق الداخلي، نعرض إليها كالتالي:

1–2–1–الاستباق الخارجي:

[1]– مراد عبد الرحمان مبروك (المرجع السابق)، ص66.

[2]– نفله حسن أحمد العزي (المرجع السابق)، ص 72.

يشتغل هذا النوع من الاستباق وفق مظهرين: استباق كتمهيد واستباق كإعلان

أ–الاستباق كتمهيد:

معناه الإشارة إلى أحداث وذكرها قبل زمن وقوعها أي ترقب حدث مكن الوقوع، هدفه«التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية لكل الاستشرافات بأنواعها المختلفة»[1]،وفي رواية "وطن من زجاج" نعثر على تمهيد من خلال شخصية "الرشيد"وتكهنه بالموت، في قول السارد: ودّع الجميع ودّع أمه وخطيبته،ولبس بذلته الرسمية الزرقاء، كانوا يعلمون بحاستهم السابعة أنه لن يعود، فقد كانت خرجته تلك مثيرة، ومليئة بالإيماءات والأسئلة(...)[2]، وفعلا كان توقع الرشيد وأهله صحيحا، حيث أغتيل وتم قتله، فيصرح عن ذلك السارد علنا في قوله: أجل يا صديقي مات الرشيد، دفناه أمس مع زميلين له، مات مبتسما، كمن يتحرر أخيرا من كذبة الوطن والنّاس... !.[3]

ب–الاستباق كإعلان:

هو الإعلان صراحة لما سيؤول إليه الحدث لاحقا، فالسارد إذا أخبرنا عنه«بطريقة ضمنية يتحول إلى استشراف تمهيدي، أي إلى مجرّد إشارة لا معنى لها في حينها، ونقطة مجردة من كل التزام اتجاه القارئ»[4].

نجده يتمثل في المقطع التالي:«حين غادرني شعرت برغبة في البكاء فجأة.. كنت أشعر في قرارة نفسي أن كلمته تلك لم تكن لي بل لنفسه...و انه يعي بحاسته السابعة انه يحتاج إلى وجه أمه للمرة الأخيرة كنت أعي جيدا أن الرسائل التي تصله، هي نفسها التي ستصلني في اليوم التالي من موته»[1].

---

[1]– حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص133.

[2]– ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص07.

[3]– المصدر نفسه، ص07.

[4]– حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص137.

فمن خلال هذا المقطع نجد إعلانا صريحا لما سيتم وقوعه، من خلال متابعة بقية وقائع الرواية فيما بعد، إذ يموت جميع أصدقاء البطل، منتظرا دوره، باعتباره مشروع قتل، تترصده الرصاصة في كل وقت.

كما نجد إعلانا صريحا عن مستقبل البطل وما سيصبح عليه، يقول:«أنا الذي عرف منذ البداية أنه سيظل حيا ليعيش ذاكرة الآخرين ليحمل إحزانهم وأحلامهم، وليبكي عليهم سرّا...أنا ما أنا ما كنته قبل ألف سنة، وما سأصير عليه بعد ألف سنة، أنا بنفس ملامحي وأحلامي المشوهة وذاكرتي المعطوبة...»[2].

ففي رحاب هذه الاستشرافات ترتدي الرواية حلّة بهيّة، تكسبها الفرادة والتميز فهي«تدخل في صميم التعريف الزمني الدي يعمد إليه الكاتب لتحقيق مشاركة القارئ، وتحفيزه على المساهمة في بناء السرد وإنتاج المتعة الروائية»[3]عبر جسر الاستباق.

1–2–2–الاستباق الداخلي:

يعرف بأنه:«عملية سردية تسبق درجة السرد، لكن تقع داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول ولا تتجاوزه، وتعد بمثابة متممات للحذوف التي تعاقب السرد»[4]، والاستباق الداخلي قسمان: استباق تكميلي وآخر تكراري، نوردهما كالتالي:

أ–الاستباق الداخلي التكميلي:

وهو استباق تكتمل معه الأحداث، يعمل على تدارك فجوات حاضر الحكي لما ستؤول عليه في المستقبل، على نحو هذا نجد البطل في رواية "وطن من زجاج" يستبق في استعداده للسفر إلى سورية، يقول:«انشغلت فعلا بكل الترتيبات لم استعن بأحد ليرتب لي أشيائي،أردت أن أفعل كل شيء بنفسي، كمن يقرر الرحيل أخيرا من دائرة

---

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص109.

[2]–ياسمينة صالح (المصدر نفسه)، ص90.

[3]– حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص136.

[4]– نادية بوفنغور: مقارنةسيميائية الشخصية، الزمن والفضاء في رواية "كراف الخطايا" لعبد الله عيسى لحيلح، رسالة ماجستير، جامعة: منتوري قسنطينة، 2009–2010م، ص251.

الهوان التي عاش فيها طويلا ..كنت على أتم الاستعداد للمغادرة بعد ثلاثة أيام نحو سورية»[1]، ففي هذا المقطع الاستباق مقدم لما لم يتم حدوثه لاحقا، يقول السارد:«قررت عدم السفر منذ قرأت خبر الحادث، منذ شعرت أن بقائي أهم من ذهابي إلى أي مكان»[2].

إذن هذا النوع من الاستباق له وظيفة استكمال الأحداث وسد الثغرات الحكائية، وبذلك فرض مساحته داخل الرواية التي أضفى عليها صفات ومعايير الاتساق والانسجام، حتى تكون أكثر إقبالا لدى المتلقي والقارئ.

ب–الاستباق الداخلي التكراري:

يكون نتيجة لوقوع حدث، يبقى السارد مرتبطا به، وبتكراره من خلال التنبؤ والتوقع لما سيؤول إليه في المستقبل وترقب النتيجة، نستوضح ذلك من خلال قول السارد:«ثم حين أخذ المعلم الكلمة انتقد الوضعية المزرية التي تعيشها المدرسة...كلمته تلك أثارت أعصاب الجميع بمن فيهم المدير، الذي ظل شاحبا قريبا من الإغماء،بينما واصل المعلم كلامه بنفس الثقة والرغبة في استفزاز الجميع دفعة واحدة، ثم حين انتهى طوى ورقته، ووضعها في جيب سترته، وابتسم كما انتهى من شيء مهم كان يعرف أنه سينال العقاب، ربما توقع عقاب أعنف من التوبيخ وأخف من الطرد»[3].

وضعنا هذا الاستباق في حالة انتظار وترقب لما سيحدث للمعلم، هل سيطرد فعلا من القرية ويرحل بعد فضحه لسياسة المدير ورئيس البلدية، فعلى طريق هذا يسافر القارئ عبر فضاءات الرواية باحثا عن نتيجة الحدث،ليكتشف تحققه أم لا.

ونتيجة للحدث السابق يقول السارد:«غادر المعلم القرية، كنت أعرف أنه سيغادر منذ قال لي: اسمع يا بني أريد أن تكون مختلفا عن جدّك، كن أنت بكيانك المليء بالخير وبإحساسك نحو الآخرين، كن أنت فقط»[4].

---

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص 165.

[2]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص170 .

[3]–المصدر نفسه، ص40.

[4]– المصدر نفسه، ص40–41.

كذلك نجد ما حدث مع البطل عند ذهابه لمقابلة النذير بعد سنوات من الفراق والغياب، يقول:«لم أفكر في البداية ولا في اللقاء الأول بعد كل تلك السنوات لم أسأل نفسي هل سيتذكرني؟ هل سيقول لي: هذا أنت؟ أم أنه سيمضي كما يفعل صديق نحو صديق يفتقده؟»[1].

لعلّ السارد من خلال هذا المقطع يستبق حدثا، وهو تعرف النذير عليه بمجرد رؤيته، ولكنه محتار في ذلك وليس واثقا حيث يقول:«رأيت رجلا مستغرقا في الكلام عبر الهاتف، خفق قلبي فجأة، هل هو النذير...وقفت انظر إليه، ولعل وقوفي بدامريبا حين رفع الرجل عينيه نحوي، وتوقف عن الكلام فجأة تأمَّلَنِي بعمق.. لم يقل شيئا كان ينظر إلي بحذر، ثم بدا لي عصبيا وهو يرمقني بعينين لا تعرفانني... سألني بصوت لا يخلو من جفاف:من أنت؟ واستغربت لم أفكر أن يسألني من أنت؟ لعليّ شعرت بالخيبة بيني وبين نفسي قبالة ذلك السؤال من أنا»[2].

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا أن عملية الاستباقات داخل الرواية عملت على انحراف النظام الزمني وكسر تراتبيته باستشراف وتنبؤ وقوع بعض الأحداث، فجعلت من القارئ طرفا في عملية البحث، فكسرت بذلك مله وجدّدت له الأجواء بتفاعله مع وقائع الرواية، والتنقيب من أجل الوصول إلى الحقيقة واليقين.

2–الإيقاع الزمني:

ويعرف أيضا بالديمومة الزمنية التي تعني انسياب الزمن وسيلانه، دون توقف فلا يتقيّد الزمن بالأحداث ولا بالمتغيرات والمشابهات المتعددة، لكنه يتجاوزها لينطلق عبر هذا التتابع إلى مالا نهاية[3].

فمن خلال تحديد مدّة النص القصصي، تضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية والرواية الذي يقاس بالثواني ، والدقائق والساعات، والأيام والشهور والسنوات وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل وتهدف هذه الدراسة إلى تتبع واستقصاء سرعة السرد وترقب التغيرات التي تطرأ على

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص59.

[2]– المصدر نفسه، ص:60.

[3]– ينظر، مراد عبد الرحمان مبروك (المرجع السابق)، ص:176-177.

نسقه من تعجيل أو تبطئ له[1]، ويتم ذلك عبر آليتين هما: تسريع حركة السرد يشتمل بدوره على تقنيتين: الخلاصة "Sommaire" والحذف"L'éllipse، وتبطئ السرد يشتمل على المشهد (scéne) والوقفة(pause)، وفيما يلي نأخذ أمثلة تطبيقية لكل تقنية من رواية " وطن من زجاج":

2–1–تسريع حركة السرد:

2–1–1–الخلاصة "Sommaire ":

هذه التقنية تقوم على اختزال أحداث مدّتها سنوات، أو عدّة اشهر أو عدة أيام، وتقديمها في سطور أو كلمات دون ذكر التفاصيل والجزئيات[2]، معنى ذلك أنها تجعل من زمن القصِّ زمنا أقصر من مدّة الزّمن الذي استغرقته الوقائع، كما تعرف هذه التقنية بعدة مسمّيات كلها تصب في قالب واحد من مثل: الإيجاز والمجمل، وفي إشارة "لجيرار جنيت" (G.Gneet)يقول بأنّ الخلاصة أو كما أطلق عليها" المجمل" «لا يشتغل في الترتيب الزّمني إلا ضمن المحكيات الاسترجاعية»[3]،بمعنى ذلك أنّ التلخيص يتم في إطار أحداث تم وقوعها وأصبحت من الماضي كما يجوز«افتراضيا أن نلخص حدثا حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصّة»[4]، والخلاصة أو المجمل نوعان: محدد وغير محدد.

أ–المجمل المحدد:آلية:«يعمل على تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية التي يحتويها»[5]، وعلى نحو هذا يقول السارد:«كممضى من الوقت وأنا هائم على وجهي؟ شهر منذ توفي النذير، وجدتني أدخل في حالة من الكآبة والعزلة، وجدتني أكتشف فجأة أنّ الموت هو البداية الحقيقية لكل شيء، بعد أن اقتنعت أنّ الحياة نهاية لكل شيء»[6].

---

[1]– ينظر، يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط2، بيروت، لبنان، 1999م، ص:84.

[2]– المرجع نفسه، ص 84.

[3]– أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر **الله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص:284.

[4]– حسن بحراوي(المرجع السابق)، ص:145.

[5]– أحمد مرشد(المرجع السابق)، ص284.

[6]–ياسمينة صالح(المصدر السابق)، ص:148.

فالسارد من خلال هذا المقطع يختزل أحداثا كثيرة مرَّ بها وبتفاصيلها المختلفة في حياته حدّدها لنا في الرواية بكلمة"شهر"، وفي هذا الاختزال تمّ اقتضاب أحداث، ربما هي روتينية(عادات يومية) لا تخدم تطور مسار الحكي، وبالتالي وجب التركيز على ما هو مهم وجوهري في تغيّر وتقدّم الأحداث.

كما نجد السارد في مقطع آخر يكشف عمّا آلت إليه شخصية "العربي" ، في فترة زمنية من عمره، حدّدها بقوله:«في العشرين من العمر، وجد نفسه يتحوّل من مجرّد شاب إلى شاب مقاوم، هل كان عليه أن يعيش سنواته العشرين كما يعيشها الشاب الفرنسي مثلا؟»، إذن السارد اختزل أحداثا مدّتها سنوات في مساحة ضيقة عبر فضاء الرواية معبِّرا عنها بجملة:" في العشرين من العمر"»[1].

وفي موضع آخر يقول السارد:« في ظرف أسبوع استطاع جمع أكبر قدر من المعلومات عن تحركات العميل والأماكن التي يرتادها»[2].

هنا يبدو جليا تحديد المدة الزمنية معبّرا عنها بـ"أسبوع" وذكر أهم الأحداث التي عرفها في هذا الزمن دون ذكر للتفاصيل.

كما نجد السارد أو البطل في مواضع كثيرة يحدّد فترات زمنية من عمره ويربطها بأهم الأحداث التي ميّزتها وأثرت على حياته، وكأنه يعرض سيرته الذاتية بشكل موجز، عبر مساحة ضيقة، ومن ذلك قوله:«قي العاشرة من العمر، بدأت تتبلور أمامي أبعاد القرية النائية بتفاصيلها، ومدرستها الوحيدة التي كان يرسلني إليها جدّي لأتعلّم أشياء لم تكن تعنيني في النهاية»[3]، يواصل سرده«في الخامسة عشر من العمر وجدتني أتفوّق برغم كل شيء»[4]، ويقول

---

[1]– ياسمينة صالح(المصدر السابق)، ص15.

[2]–المصدر نفسه، ص17.

[3]– المصدر نفسه،ص32.

[4]–المصدر نفسه، ص 45.

أيضا:«في التاسعة عشر من العمر في سنتي الثانوية الأخيرة أحضِّر لامتحان البكالوريا، وكنت جزءا من الصفقة التي أبرمها رئيس البلدية بموجب صداقته الغامضة مع جدّي»[1].

ما نستشفه من خلال هذه المقاطع، أنّ الروائية"ياسمينة صالح"، قامت باختزال العديد من الأحداث التي عاشها البطل في مراحل حياته، قامت بتحديدها من خلال مراحل عمرية مختلفة وذكر أهم حدث طبع تلك المرحلة من الزمن باقتضاب وإيجاز، وفي تلخيص محدّد آخر يقول:«بعد عامين، قضيتها في الصحافة المكتوبة كصحفي بائس، وجدتني أكتشف لا جدوى من الصحافة فعلا»[2].

فالراوي من خلال هذه الجزئية يختزل أحداثا كثيرة مدتها«عامين»، مركّزا على أهم حدث عرفه يفيد من تطور الأحداث وسيرورتها، كما نجد قوله في موضع آخر:«حكى لي عن شقيقه الأصغر الذي ولد عاما بعد مغادرتهم القرية»[3]، ففي هذا المقطع تلخيص واضح لفترة من الزمن مدتها"عاما كاملا" لخّصها السارد في حدث واحد ألا وهو ولادة الشقيق الأصغر لصديقه النذير محدّدا إياها في عام بعد مغادرتهم القرية.

وكنتيجة لِما تقدَّم عرضه، نجد أنّ الرواية في رحاب هذه التلخيصات المحدّدة تكتسب جماليتها وخصوصيتها، كما تعلن عن قدرة الكاتب وتفوُّقه، فيستحوذ على القارئ ويكسب ثقته، ذلك أنّ القارئ والمتلقي ينفو في كثير من الأحيان من تفاصيل الأشياء وتكرارها، ومن هنا نقول أنّ ياسمينة صالح وفقت إلى حدٍّ كبير في عرض محتوى الرواية وأحداثها بطريقة معترفة، انحرفت عبرها عن التواتر الزمني المألوف.

ب–المجمل غير المحدّد: يقوم على تلخيص وإيجاز جملة من الأحداث، كان وقوعها في فترات زمنية مختلفة طويلة كانت أم قصيرة، وما يميزه عن المجمل المحدّد أنه:«ينأى عن تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية التي يحتويها، ولمعرفة منحى اشتغاله، يمكن معاينة السياقات الحكائية التي وردت فيه»[4]، معنى ذلك الإشارة إلى الفترة

---

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)،ص46.

[2]–المصدر نفسه، ص57.

[3]– المصدر نفسه، ص63.

[4]– أحمد مرشد(المرجع السابق)، ص289.

الزمنية التي تميّز حدثا ما، دون تحديدها وضبطها، والمتتبع لرواية" وطن من زجاج"، يجد بأنّ "ياسمينة صالح" قد وظّفت هذه الآلية السردية في كثير من المواضيع عبر الرواية، قصد تسريع وتيرة السرد والتمرُّد على المألوف، من أبرز تجلّياتها نجد قول البطل:«أفكّر في تلك الأعوام.. أفكّر أنّني لم أحقّق في دراستي الجامعية شيئا يمكن التباهي به أمام أحد..كنت معنيا بالتفوّق لا أكثر ولا أقل»[1].

فالسارد في هذا المقطع لخّص لنا فترة حكائية دون تحديد زمنها، وإنما أشار إليه في قوله:«أفكّر في تلك الأعوام»، فهو لم يذكر الأحداث والتفاصيل التي عرفها في هذه الفترة من الزمن، بحيث اكتفى بجملة استذكارية مفادها أنه لم يحقق في دراسته الجامعية شيئا يتباهى به عدا تفوّقه، والسارد في عدم تحديده للزمن واقتضابه للحكي، إنما هو تلخيص لتفاصيل ووقائع لا تشكل فارقا بذكرها أو إيجازها، باعتبارها غير مهمة، فلا تساهم في خلق الجديد من الأحداث وتطويرها.

وفي مقطع آخر يقول السارد:«بعد كلّ تلك السنوات، لم أسأل نفسي هل سيتذكّرني؟ هل سيقول لي هذا أنت؟ أم أنه سيضمني كما يفعل صديق نحو صديق يفتقده؟»[2]، ويضيف قائلا:«أيمكن أن نعثر هنا على وجه طفل غادر مع أبيه قبل عدة أعوام؟»[3]، «فالسارد في هذين الخلاصتين أجمل محكيات لوقائع تمّ حدوثها، مكتفيا بذكر العنصر المساعد على تقدير المدة الزمنية عن طريق إيراد عبارة زمنية»[4] من مثل: بعد كلّ تلك السنوات، قبل عدّة أعوام، نواصل في مسار الخلاصات، على نحو قول السارد:« حين عرفت انك تعمل هنا جئت لأراك مقتنعا أنك نسيتني تماما، لن ألومك على ذلك، فقد مضت سنوات من القرية إلى الآن، سنوات طويلة ومتعبة»[5].

في المقطع السردي لخَّص لنا"البطل" أحداثا متعبة ومعاناة عاشها لفترة طويلة من الزمن، معبرا عنها باستخدام كلمة"سنوات"، دون التحديد الدقيق لها، مكتفيا بالإشارة إليها.

---

[1]–ياسمينة صالح(المصدر السابق)، ص48.

[2]– المصدر نفسه، ص59.

[3]–المصدر نفسه، ص60.

[4]– حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص150.

[5]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص61.

وما نلاحظه على جملة هذه الخلاصات اقترانها بالزمن الماضي،وتوظيفه من قبل السارد أمر مقصود ومتعمد حتى«تبقى الذاكرة حيّة تستعيد الأهم من ماضي الأحداث والشخصيات»[1].

ويتجلى ذلك بوضوح في عديد من أقوال السارد، من مثل:«كنت أتصفّح مجموعة الصّوّر التي جمعناها طوال سنوات القتل العمدي والجريمة السياسية، وإذ بي أعثر عليها فجأة»[2].

إضافة إلى قوله :« ربما لأنني أيام دراستي الجامعية كنت أجد متعة كبيرة وأنا أصغي إلى الأستاذ، وهو يتكلم عن الحقبة الكولونيالية في الجزائر التي صنعت في النهاية الجنرال ديغول»[3]، ونجد في موضع آخر يصرِّح "البطل" بالقول:«كنت منهارا طوال أيام متتالية..لأسابيع غير منتهية، كنت أجيء إلى مكتبي بلا رغبة في الحضور..»[4]، كما يصرّح في مقطع آخر:« قبل سنوات كان يُخَيَّل إليَّ أنّ القلم أقوى من الرصاص..»[5]، ولكن على الرغم من من سيطرة البنية الزمنية الارتدادية داخل الرواية، وقيامها على الزمن الماضي في السرد والحكي، من خلال استذكار واسترجاع أحداث مختلفة، وعرضها لنا بطريقة موجزة ومركّزة الدلالة، ولكن هذا لا يمنع وجود أزمنة أخرى يتطور معها فعل القصّ كالزمن الحاضر مثلا، نلمس ذلك بوضوح في رواية"وطن من زجاج" من خلال قول السارد:«الآن بعد أسبوعين شعرت فيهما أنّني أعيش شيئا ولدت لأجل أن أعيشه في حضورك»[6].

فمن خلال قراءتنا لهذا المقطع يبدو لنا جليّا أن"البطل" اعتمد الزمن الحاضر في تلخيص بعض الأحداث، وذكر أهمها، فنجده يركّز على إعلامنا بحالته النفسية في علاقته مع معشوقته في عبارات موجزة ومقتضية.

---

[1]–نفلة حسن العزي (المرجع السابق)، ص88.

[2]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص74.

[3]– المصدر نفسه، ص82.

[4]– المصدر نفسه، ص160.

[5]–المصدر نفسه، ص162.

[6]– المصدر نفسه، ص126.

4–1–2– الحذف"L'éllipse":

يُعدّ الحذف تقنية يستخدمها الزمن ويلجأ إليها لكسر تراتبيته والتمرّد على المألوف، يختصّ بعرض فترة معينة من الزمن دون ذكر تفاصيلها، فهو من المظاهر السردية التي تقوم عليها الرواية،«وخاصة الرواية الحديثة، باعتباره آلية هامة وأساسية في تسريع وتيرة السرد والقفز بالزمن، يعمل على إسقاط فترة لاتهم إن كانت طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[1]، وينقسم الحذف إلى نوعين:

- حذف صريح يتفرع عنه: حذف صريح محدد، وحذف صريح غير محدد.
- حذف ضمني يتفرع عنه: حذف ضمني افتراضي.

أ–الحذف الصريح:

يعرف بأنه «ذلك الإسقاط الزمني الصريح، الذي ترافقه عبارة توضح الفترة المحذوفة »[2]؛ أي أنه يسقط ويقطع مدّة زمنية على اختلافها، ويكتفي بترك قرينة دالة عليها.

والحذف المحدد: هو حذف «ينص على مدّته»[3]، ومن خلال قراءتنا لرواية " وطن من زجاج" لاحظنا قلة وروده، إلا فيما نذر، وهنا نستحضر قول السارد :«كنت واثقا أنني أنجذب نحو قدر عجيب، كلما جئت إلى ذلك البيت، كنت أتحسس يتمي في غياب من كان لي حق في حضورهم ...ثم في المساء أعود إلى عمتي، مستعيدا حضنها الآخر»[4]، كما تجلى ذلك في مقطع آخر، يقول البطل:«هو الذي يرتاد المقهى كل مساء ليحكي عن تاريخه الشخصي، لجيل لا يفقه في التاريخ»[5].

---

[1]– حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص:156.

[2]– المرجع نفسه، ص201.

[3]– عمر عاشور (المرجع السابق)، ص24.

[4]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص36.

[5]–المصدر نفسه، ص11.

يتبن لنا من خلال هذين المقطعين السرديين أن السارد حذف أحداثا ميزت فترة من الزمن عرضها لنا ضمن زمن ضيق ومحدد، وهي فترة المساء، فلم يذكر تفاصيل وقائع هذه المدة الزمنية، واكتفى بالإشارة إليها فقط من أجل تسريع حركة السرد.

الحذف غير المحدد: هو حذف«يشار إليه ولا ينص على مدته»[1]، بمعنى أنه لا يحدد الفترة الزمنية لوقوع الحدث، يكتفي فقط بالإشارة إلى وقوعه، ولمعرفة كيفية اشتغاله يمكن الاعتماد على عدد من السياقات الحكائية[2]، ومن أمثلة ذلك نجد قول السارد:«كانت تلك أول مرة أراه في بيتنا منذ رحيل أبي من القرية»[3]، فمن خلال السياق العام للكلام نستنتج أن السارد لم يحدد الفترة الزمنية التي رحل فيها والده من القرية، كما لم يذكر كم مضى من الوقت على رحيله (أيام، أشهر، أو سنوات)، فهذا حذف غير محدد لا يوجد ما يضبط مدته، وفي نفس المعنى يقول:«رحيل المعلم، وموت عمتي، ومرض جدي والبيت الذي صار مليئا بالأشباح حد الوحشة»[4]، كذلك السارد هنا لم يحدد الفترة الزمنية لمجريات هذه الوقائع (رحيل المعلم، موت العمّة، مرض الجد، البيت المقفر)، فهو تعمد إسقاط التأطير الزمني وإطلاق العنان لسرعة السرد، كما نجد ذلك في موضع آخر، يقول البطل:«حين تخرجت من الجامعة وجدتني أتوظف في جريدة يومية كصحفي بائس !»[5]، فالقارئ لهذا المقطع يلاحظ أن السارد لم يحدد فترة تخرجه من الجامعة، في أي سنة كانت ومن أي شهر وما هو اليوم والساعة، كلها تفاصيل استغنت عنها الروائية، وهذا ما حقق القفز بوتيرة الزمن، وفي مثال آخر يقول السارد:«ذهب النذير غلى أمه وحيدا »[6]،واضح من هذه الجزئية أن الراوي لم يحدد فترة ذهاب النذير إلى منزل والدته، هل ذهب صباحا أم أم مساءا، وفي هذا إقصاء صريح للمدة الزمنية، باعتبارها لا تؤثر في فعل القص، ولا تساهم في تطوره أو تقدمه،

---

[1]– عمر عاشور (المرج السابق)، ص89.

[2]– أحمد مرشد (المرجع السابق)، ص296.

[3]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص45.

[4]–المصدر نفسه، ص45.

[5]– المصدر نفسه، ص50.

[6]–المصدر نفسه، ص127.

فضبطها من عدمه لا يمثل فارقا، والراوي في استغناءه لتحديدها، إنما لاقتضاب الأحداث المملة والمتكررة، والتركيز على استحضار ما هو مهم فقط، ينتظم به الحكي ويزيد من سرعته.

ب–الحذف الضمني:

يمثل مقابلا للحذف المعلن، وهو حذف لا يكشف عن نفسه في النص بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، يستدل على وجوده باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الواقعة في التسلسل الزمني للسرد[1]، ومن تمظهرات الحذف الضمني في"وطن من زجاج"، نجد قول السارد:«لم يعد يسري على أحد كذبة الموت وقوفا..كأن يقول أحدهم للآخر، مت واقفا.. وليظلّ هو راكعا للقتلة، على مدى آلاف الآلاف من المقتولين الذين اعتقدوا أنّهم يموتون وقوفا !»[2]، من خلال هذا المقطع نلمس حذفا ضمنيا، عبّر عنه السارد بكلمة(الآلاف من المقتولين)، لكنّه لم يخبرنا بوضعية وحالة كل قتيل، ولم يصف لنا طريقة موتهم والكيفية التي قتلوا بها، حيث اكتفى بكلمة(الآلاف) لغرض القطع والتقليص، كما نجد في سياق آخر إشارة لحذف ضمني، يقول السارد:« راهنت بيني وبين نفسي أنني سأتعرّض للقتل في أول يوم أمشي فيه على قدمي في شوارع المدينة، فكرت أنّ كل خطوة أمشيها هي باتجاه نهايتي..ولكن..حين لم أمت، حين كنت أرجع إلى الجريدة، كنت شعرت بالخيبة والثورة»[3].

من هذا المقطع الحكائي، يبدو لنا جليّا أنّ السارد حذف المدة الزمنية التي استغرقها ما بين تمشيه في شوارع المدينة باحثا عن الرصاصة التي تستهدفه وبين وصوله إلى مقرّ الجريدة، حيث إنّه لم يسرد لنا أو يصف ما رآه في شوارع المدينة، أو ماذا كان شعوره وهو يخاطر بحياته، هل شعر بالخوف أم أنه كان يكابر فقط، ومثل هذا الحذف لا يلجأ إليه الكاتب عن اعتباطية، بل هو لجوء مقصود، فمن خلاله يتجنب الراوي الإطناب الممل، الذي لا

[1]– ينظر: حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص162.
[2]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص105.
[3]–المصدر نفسه، ص162.

يضيف شيئا إلى فعل القص، وعلى هذا النحو اعتمدت "ياسمينة صالح" هذه التقنية، رغبة منها في تسريع وتيرة السرد، والقفز بالأحداث مع التركيز على ما هو مفيد ومؤثر في تطوّر الحكي وتسريع عجلة السرد.

ج– الحذف الافتراضي:

يأتي في الدرجة الأخيرة، بعد الحذف الضمني ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة، تسعف على تعيين مكانه أو المدة الزمنية التي يستغرقها، حيث أنه لا توجد طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة، مثل: السكوت عن أحداث فترة من المفترض أنّ الرواية تشملها...ولعلّ الحالة النموذجية للحذف الافتراضي هي تلك البياضات المطبعية والمظاهر التنقيطية[1].

ومن هذا نستنتج أنّ الحذف الافتراضي يتجسد عبر مظهرين: مظهر تنقيطي ومظهر البياض المطبعي.

أ–المظهر التنقيطي:

هو مظهر «ينهض على نقاط الحذف التي تموضعت بين الجمل المحكية أو في نهايات السياقات الحكائية التي لم يكتمل معناها، أو على شكل سطر أو سطرين بين السياقات الحكائية»[2]، وعن حضور هذا المظهر في رواية"وطن من زجاج"، فإنه سجّل حضورا قياسيا، حيث لا نكاد نجد صفحة من صفحات الرواية إلا وتضمنته، سواء أكان مجرّد مظهر شكلي أو أنه يتضمن حذفا ما، نمثل له من خلال قول السارد:«كنت راغبا في قول أشياء كثيرة له، و لكن..»[3] فالسارد أو البطل في هذا المقطع، و إثر التقائه بصديقه النذير بعد سنوات من الفراق كان راغبا في إخباره عن أشياء كثيرة مر بها و عرفها في حياته السابقة، إلا أنه وضع في النهاية(لكن..) تدل على حذف، يكشفه القارئ من سياق الكلام،«و يستدل على وجوده من الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني للسرد»[4]،و بذلك يتفاعل القارئ مع النص و يساهم في إنتاج قراءة له.

---

[1]– ينظر، حسن بحراوي(المرجع السابق)، ص164.

[2]– أحمد مرشد (المرجع السابق)، ص302.

[3]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص65.

[4]– حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص159.

كما يوجد هذا النوع من الحذف في قول السارد:«كيف نحب وطنا يكرهنا؟ سأله و صمت ثم غادره...»، في هذا المقطع تم حذف تفاصيل تخص الشخص المقتول الذي غادر وطنه، فلم يذكر السارد هويته أو عمره أو كيفية رحيله، وهنا يجد القارئ نفسه أمام عدة تساؤلات(من هو هذا الشخص؟)، و بهذا الشكل ينتج قراءته للنص و يساهم في إنتاجه.

ونجده أيضا يقول:« لم أكن أذهب معه، لأنه لم يكن يطلب مني ذلك..و لكن...»[1]

القارئ لهذا المقطع يلمس نوعا من الحذف، يهدف من خلاله السارد إلى منح مساحة من الحرية للمتلقي و القارئ من أجل قراءة شخصية البطل و الكشف عما كان يريده ويرغب فيه، فمن الواضح أنه كان يريد الذهاب مع صديقه،إلا أن هذا الأخير لم يكن يطلب منه ذلك متبوعا هذه العبارة ب(لكن) التي تفيد الاستدراك و التدارك، أي تدارك ما كان يرغب فيه و الذهاب مع صديقه إلى بيته.

كذلك يظهر الحذف في الرواية في مظهره التنقيطي الذي شغل سطرا كاملا في حوار بين البطل و صديقه المهدي من خلال قوله: هل سمعت بالقنبلة التي انفجرت في مقهى (la rose) في العاصمة؟

وقبل أن يصله ردي أضاف:

–إنها كارثة. ما يجري كارثة حقيقية، فليس أشد وطأة على المرء من خسارة وطن ! نشعر أننا يتامى حقيقيين !

–.....

–إيه يا خويا، اللي داروها مخبيين راسهم، أولادهم راهم في فرنسا و لانجليز إحنا اللي نخلصوا و إحنا اللي نموتوا في بلاصتهم !!.

–.....

–كأن الوطن صار كذبة يا صاحبي، اللي باعوا الوطن هم الذين يتكلمون عنه بحماس...الذين بقوا من الشعب يموتون كلما تصادموا مع ماهية الوطن، حين لا نجد شيئا نصمت، وحين نجد شيئا نقوله نموت، هذا هو الواقع يا

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص97

خويا[1]، فمن خلال هذه المحادثة نلاحظ وجود مقاطع كلامية محذوفة لكلام مسكوت عنه أرادت من خلاله الروائية إعطاء القارئ فرصة تبادل الحوار مع شخصيات الرواية و التفاعل مع أجوائها و عيش حالاتها و الشعور بهذا الواقع الصعب و المرير، فالصمت أحيانا أبلغ من المقال.

وفي المحصلة النهائية يبقى الحذف بمختلف أشكاله من أهم الآليات و التقنيات الموظفة في الرواية، لما له من أهمية في تطور مسار الحكي، والقفز بجملة الأحداث داخل حقل زمني مختلف لا يفصح عنه، هدفه من ذلك تسريع وتيرة السرد، قصد اكتماله ونهايته، واكتساب الرواية شكلها النهائي،فالحذف إذن عنصر بنائي وجوده أساسي لا غنى عنه في أي عمل روائي.

ب–مظهر البياض المطبعي:

هو تقنية تعبر عن قفزات زمنية ضمن المحذوفات الافتراضية، بل إنه يمثل الحالة النموذجية لتوقف السرد بشكل مؤقت، أي إلى حين استئناف القصة لمسارها من جديد[2]، وهو ما بدا واضحا في رواية"وطن من زجاج" من خلال تلك المساحات البيضاء التي تعمدت الروائية تركها عبر صفحات الرواية، نجد منها على سبيل الذكر لا الحصر"البياض" الموجود في نهاية الصفحة الثانية عشرة وبداية الصفحة الثالثة عشرة قصد القفز بالأحداث لإتمام و تسريع السرد، ومنها أيضا ما جاء في الصفحات(27–28، 50–51، 68–69، 79–80، 85–86، 98–99، 134–135، 147–148، 159–160)، وهي كلها فراغات مقصودة لمحذوفات تقتضيها أفاق الكتابة الروائية الغرض منها تسريع وتيرة القص، ومنح فرص متنامية للارتقاء بالمتن الحكائي وبث الدينامية في وتيرته[3]، ومع تكرار البياضات و الفراغات عبر صفحات الرواية، يجد القارئ نفسه أمام محطات استراحة يستعيد عبرها أنفاسه، تدل على انقطاع مؤقت لفعل الحكي بهدف تعجيل السرد والقفز به.

---

[1]–ياسمينة صالح(المصدر السابق)، ص51–52.

[2]– ينظر، حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص164.

[3]– المرجع نفسه، ص201.

2–2– تبطئ حركة السرد: مثلما كان للسرد أحوال يسرع فيها عبر تقنيتي الخلاصة والحذف بأنواعهما المختلفة فإن له أحوالا أخرى يبطؤ أثناءها، أو على الأقل يخفف من سيره، مما يسبغ على القصة وتيرة بطيئة تظهر لنا بوضوح في المشاهد المعروضة، أو في الوقفات الوصفية أو التأملية[1]، وذلك كالتالي:

2–2–1– المشهد(Scène): يحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي[2]، فهو يمثل «تغييرا مباشرا و نقلا حيا للأحداث و الوقائع ولدى الشخصيات المشاركة فيها»[3]، فالمشهد من التقنيات الرئيسية التي ينبني عليها الخطاب، وهذا لايقصي دور التقنيات الأخرى في الوقوف إلى جانب المشهد، الذي يعيد إلى توظيفه خلق توافق بين زمن القصة وزمن الخطاب والاقتراب من واقعية الحديث المحكي من خلال اطلاع القارئ مباشرة على أفكار الشخصيات وقناعاتها المختلفة[4]، وبهذا يصبح المشهد «عبارة عن فعل معين يمثل حدثا او واقعة تحصل في مكان وزمان معينين، ويستمر طالما لا يطرأ تغيير في المكان والزمان إنّه حادثة عرضية أو موقف ما، يحدث في الحال من قبل الشخصيات[5]».

نستشف من هذا أن تحقق المشهد مرتبط بجملة الأحداث التي تقوم عليها الرواية، فهو تلك المقاطع الحوارية التي تأتي في ثنايا السرد، سواء أكان حوارا داخليا (حوار الشخصية مع نفسها)، أو حوارا بين شخصيتين أو أكثر (مبادلة كلامية، ذلك أن الحوار«يساعد على تصوير الشخصية وتطوير الحدث، ويوضح جانبا من الصراع يستخدمه المؤلف جنبا إلى جنب مع السرد القصصي، بل يكاد يكون جزء منه متمما له لا دخيلا عليه»[6]، وبهذا يصبح المشهد آلية للعرض والتصوير لمختلف الأحداث والشخصيات والكشف عن طبائعها النفسية

---

[1]–حسن بحراوي (المرجع السابقة)، ص165.

[2]– المرجع نفسه، ص166.

[3]– نفلة حسن أحمد العزي (المرجع السابق)، ص93.

[4]– صالح مفقودة ونصيرة زوزو (المرجع السابق)، ص73.

[5]– نفلة حسن أحمد العزي (المرجع السابق)، ص93.

[6]– المرجع نفسه، ص94.

والاجتماعية قصد إضفاء البعد الواقعي على أجواء الرواية والتأثير إلى أقصى بعد في نفسية القارئ وجذبه لتتبع مسار الرواية.

والمشهد ينقسم إلى نوعين: المشهد الحواري والمشهد التصويري.

أ–المشهد الحواري:عبارة عن مبادلة كلامية بشكل علني بين شخصيات الرواية «بهيئتها الطبيعية، فالراوي هنا لا يتكلم بالنيابة عن شخصياته، وإنما يفسح المجال أمامها لتتحدث بصوتها وتدلي بأفكارها عن طريق مايدور بينها من حوارات درامية»[1]، وبالرجوع إلى نص "وطن من زجاج" نجد هذا المشهد يتجسد في بعض مقاطع الرواية نجد منها الحديث والمشاحنة التي دارت بين شخصيتي "العربي" والعميل يقول هذا الأخير: أنت هو"العربي" أليس كذلك؟ وكان "العربي" من ارتبك في تلك اللحظة..توقع سؤالا آخر، وحين لم يرد قال العميل:

–أنت هو إذن : العربي" الذي وكلته "الجبهة" ليقتل جزائريا مثله !

غضب العربي ورد بانفعال:

–أنت لست جزائريا يا كلب، أنت خائن !

أجاب هذا الأخير:

–هل لديك دليل على خيانتي؟ هل تعرفني؟

كما نجد مشهد حواري آخر بين بطل الرواية وشخصية المهدي، يقول هذا الأخير:

–السلام عليكم... عاش من شافك.وين غطست يا صاحبي؟

يرد عليه البطل:

–وأنت واش راك ؟ Comment ça va ?

–ما تشكرش الحالة صارت "ميرد" ! Merde ، ربي يستر يا خويا لعزيز! [2]

[1]– نفلة أحمد حسن العزي (المرجع السابق) ص95.

[2]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص20.

صمت لحظة ثم عاد يقول كمن يعترف بسرٍّ لصديق:

–هل سمعت بالقنبلة التي انفجرت في مقهى(La rose) في العاصمة؟

وقبل أن يصله ردِّي أضاف:

–إنها كارثة. ما يجري كارثة حقيقية، فليس أشدّ وطأة على المرء من خسارة وطن

نشعر أننا يتامى حقيقيين !

–.....

–إيه يا خويا، اللي داروها راهم مخبين راسهم.أولادهم في فرنسا ولانجليز، إحنا اللي نخلص وإحنا اللي نموت في بلاصتكم !

–.....

–كأن الوطن صار كذبة يا صاحبي، اللي باعوا الوطن هم الذين يتكلمون عنه بحماس..الذين بقوا من الشعب يموتون كلما تصادموا مع ماهية الوطن(...)[1].

وفي مقطع آخر نجد المحادثة التي دارت بين البطل وامرأة في المستشفى: تقول: أصبح المرء لا يعرف ماذا يحمل معه لزيارة مريض؟ الأكل منوع والطيب رفض أن نحضر له شيئا فيه سكر...ولم أجد إلا الورد !

أجبتها بصوت أردته متعاطفا:

–قد يكون الورد أفضل في هذه الحالة..إنّه يخفف من ديكور المرض والمستشفى !

ابتسمت ثم قالت بنفس الحركة التي تبدو لي مقتبسة من فيلم هندي

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص51–52.

–تظن ذلك حقّا؟ حين نحضر عرسا نحمل وردا، وحين نزور مريضا نحمل وردا، حين نزور ميتا نترك إكليلا على قبره، لا فرق بين النّاس الذين نزورهم، كلهم يتشابهون من حيث فكرتنا أنّه علينا أن نحمل شيئا في يدنا كي لا يصدمهم شكلنا ونحن ندخل إليهم فارغي الأيدي !"[1]

وما نستنتجه من خلال هده المشاهد الحوارية التي شغلت حيزا معتبرا داخل المتن الروائي طولا وكثافة، أنها تقنية أساسية في تمديد وتيرة السرد من خلال الوقوف عند أحداث معيّنه وصفا وتفيصلا مدّة من الزمن، والتعرف إلى شخصيات مختلفة وتبادل أطراف الحديث معها، ما يساهم في كشف طبائعها و قراءة حالاتها النفسية المختلفة وهذا ما يحقق جوا دراميا داخل الرواية، يضفي عليها نوعا من الحركة والتلقائية تتطلب تنقلا بطيئا لاستيعاب الحكي و تطوره.

وإلى جانب الحوار الخارجي، نجد أيضا مشاهد حوارية داخلية، يتحاور عبرها السارد مع ذاته، من مثل قوله:«بعد تلك السنوات، لم أسأل نفسي هل سيتذكرني؟ هل سيقول لي . هذا أنت؟ أم أنه سيضمني كما يفعل صديق مع صديق يفتقده؟ لم أسأل نفسي هل تغير؟ أم أنه لم يزل كما في ذاكرتي صغيرا و هادئا و عميقا»[2].

كما ورد في مقطع آخر يقول البطل و هو يتساءل مع نفسه:«تساءلت كيف يمكنها أن تبتسم بتلك الطريقة في هذا الظرف تحديدا؟»[3].

كما نجده في مقطع ثالث يقول:«خطيبك؟ يا لاقسوتك وأنت تلعبين الدور جيدا، يا لعينيك سيدتي وأنت تتظاهرين بالحياد قبالتي، هل كان علي أن أنحني إجلالا لك لأقول لك كما يقول أي جنتلمان: مبارك لكما ما ستفعلونه !هل يمكنني أن أبارك هذه الرصاصة المغلفة بالحرير، وأنت تصوبينها نحوي؟»[4]

---

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص120.

[2]–المصدر نفسه، ص59.

[3]–المصدر نفسه، ص121.

[4]–المصدر نفسه، ص122–123.

وفي مشهد آخر يقول:«كنت أسأل نفسي عن الفرق بين دموع النساء و دموع الرجال؟ لا شيء...أليست الدموع هي لحظة استثنائية إزاء الأنا..إزاء الآخرين، إزاء ما يمكن أن يجمعنا أو يفرقنا»[1]

ويقول أيضا:«...هل يمكن أن أعلن هزيمتي في حضورك؟»[2]

ففي خضم هذه المشاهدة الحوارية الداخلية وأخرى على مستوى الرواية، يصلنا صوت السارد الحقيقي من خلال ما يطرحه من استفهامات و تساؤلات يعقبها تعجب مبهم، يحيل إلى المعاناة النفسية للبطل وصراعه الداخلي الذي بات هاجسا يكرهه دون القدرة على طرده أو التخلي عنه، وانطلاقا من هذا العرض الدرامي، والوصف المبالغ فيه أحيانا، تأخذ عجلة السرد استراحة وصفية، قصد إعطاء المشاهد حقها من التعبير والإحساس، ويبقى هدف الروائية الأساسي هو تبطئ فعل القص وتمديده.

ب–المشهد التصويري:

يختلف عن المشهد الحواري، فهو لا يقوم على الحوار، بل«يأتي بطريقة تصويرية شاملة لمحتوى الموقف المعروض وكأنها تنقل للقارئ لوحة فنية»[3].

فمن خلال هذا المشهد يستطيع القارئ أن يرسم في ذهنه و يتخيل جملة المشاهد التي يصورها لنا السارد، منها ما ورد في المقطع التالي:«...ثم ذات يوم حين شدني عامل الإسطبل من يدي وسحبني لأجلس قريبا منه، على كومة من القش طلب مني أن أنقل إلى عمتي رسالة، قال إن الرد يجب أن يكون اليوم، ولم تكن الرسالة واضحة، سوى في سؤال أرادني أن أطرحه عليها...ركضت نحوها،نقلت إليها الرسالة، فنظرت إلي متعجبة ومرتبكة. انتظرت ردها إن الرد يجب أن يكون الآن،ولم ترد طلبت مني أن أتركها وتركتها، نزلت دونما رد أحمله، كنت فارغ اليدين وأنا

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص145–146.

[2]–المصدر نفسه، ص164.

[3]– نفلة حسن أحمد العزي (المرجع السابق)، ص97.

أدخل إلى الإسطبل أمام لهفة الرجل الحزين الذي اقترب مني وسألني عن الرد، حركت كتفي بإشارة النفي..بدا حزينا فجأة..لكنه خرج من الإسطبل مسرعا»[1].

من خلال هذا المشهد التصويري يتبين لنا و للقارئ عموما وجود ثلاثة شخصيات تصدر أفعالا وتتحرك في إطار محيطها المرسوم داخل الرواية، متمثلة في شخصية السارد وشخصية عامل الإسطبل إضافة إلى شخصية العمة المشلولة، وكأننا أمام مشهد حقيقي يغوص المتلقي في أجوائه ويتفاعل مع تفاصيله من خلال الأفعال الحركية الحية من مثل: (شدني، سحبني، ركضت، نقلت، نظرت، لم ترد، نزلت، اقترب، حركت، خرج،...)،فهي كلها أفعال تدل على حيوية وديناميةٍ، استغرق زمن وقوعها والاطلاع عليها مدة من الزمن، ما ساهم في تمديده وكسر الرتابة.

كذلك ما ورد في المقطع التالي:«كان النذير ما يزال في حالة غيبوبة، استطاع الأطباء أن يخرجوا الرصاصتين من جسده، لم يفق ظل في غيبوبة كمن يتشبث بالغياب بعد أن كان يتشبث بالحضور، زيارات الزملاء اليومية وبعض المسؤولين الذين أرادوا أن يلتقطوا صورهم في المستشفى، لأداء واجب زيارة شهيد جاهز !»[2]

فمن خلال هذا المقطع، نجد أنفسنا أمام مشهد حزين يصوره لنا السارد من داخل المستشفى مع شخصيات تقوم بالأحداث، منها: النذير الذي كان مصابا في حالة غيبوبة، إضافة إلى الأطباء مهمتهم علاج النذير، وأيضا زيارات الزملاء والمسؤولين له، فكل هذه الأفعال والتحركات من قبل الشخصيات(استطاع، يخرجوا، يتشبث يلتقط...) افتعلتها الروائية في تصوير مشهد درامي يطول من خلاله السرد وتمدد حركته.

2–2–2–الوقفة (Pause): هي عبارة عن وقفات يحثها الروائي بسبب لجوئه إلى الوصف، الذي يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويمكن التمييز بين نوعين من الوقفات الوصفية: الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص42.

[2]– المصدر نفسه، ص113.

القصة، حيث يكون الوصف توقفا أمام شيء، أو عرض يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تمثل فترات يستريح عبرها القارئ ويسترجع أنفاسه[1].

كما تؤدي الوقفة الوصفية وظيفة جمالية في أغلب الأحيان، حين تتبع جزئيات الشيء الموصوف بإسهاب، إذن الوقفة تتخذ من "الوصف" وسيلة للتصوير تعرض من خلالها عن تفاصيل و جزئيات تحيط بمكونات وعناصر الرواية من شخصيات وأحداث وأماكن وأشياء أخرى من شأنها خلخلة وعرقلة حركة السرد لفترة وجيزة«بحيث يستطيع الراوي من خلالها تسليط الضوء على التفاصيل الجزئية لمظاهر الأشياء والأماكن والشخصيات التي يراها جديرة بأن تكون محط أنظار القراء»[2]، وإثر اطلاعنا على رواية"وطن من زجاج" لاحظنا تنوع الوقفات الوصفية فقد حاولت الروائية تقديم أوصاف مختلفة لموصوفات منها: وصف الشخصيات، وصف الأحداث، ووصف الأماكن وبعض الأشياء، نترصد ذلك كالتالي:

أ–وصف الشخصيات: تعددت الأصوات في رواية"وطن من زجاج" مع تنوع الشخصيات واختلاف مستوى حضورها، قدمتها لنا الروائية برسم بعض ملامحها العامة، مثل الوصف الخارجي لعمي العربي:«عمي العربي..بعينيه الثاقبتين، ووجهه المتعب، وملامحه الكئيبة، وطريقته الاستشرافية في التدخين، بسعاله المتقطع بين سيجارة وأخرى...»[3]، يفتتح لنا الراوي وصفه انطلاقا من هذه الشخصية التي تمثل مرحلة أساسية من تاريخ الجزائر وهي "فترة الاستدمار الفرنسي"، كما يرمز إلى جيل الثورة، فراح يصور لنا عمي العربي في جانبه الخارجي الذي يحيل إلى هم وقلق يعيشه، بحيث لا يجد وسيلة للتخفيف على نفسه سوى بالتدخين والتهام السجائر، فمن خلال هذا الوصف يتحسس القارئ الأوضاع السائدة فيدخل في عمق التجربة والمعاناة ويحاول معايشتها والتفاعل معها عن طريق البوح بما يشعر به والإفصاح عن آرائه، كما نجد وصفا آخر لشخصية الجد، الذي يمثل مرحلة ثانية من مراحل التاريخ الجزائري ألا وهي فترة الاستقلال، ولكن لم يكن وجود لهذه الكلمة بمعناها التام والحقيقي، فبالرغم

[1]– ينظر، حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص157.

[2]– نفلة حسن أحمد العزي (المرجع السابق)، ص100.

[3]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص11.

من خروج الاحتلال إلى أن الشعب الجزائري لا زال مضطهدا من قبل أصحاب النفوذ ومنهم" الجد" البطل الذي يصفه السارد في قوله:«لم يكن جدي إقطاعيا بالمفهوم الكولونيالي القديم.. كان إقطاعيا بالمفهوم الجزائري الحديث، كان وقورا ودكتاتوريا كما هو أي جزائري يجتهد ليكون مميزا ومهما وفوق الجميع !»[1]، فمن خلال هذا الوصف يتضح لنا مدى قوة وسلطة "الجد" الذي يعتبر نفسه فوق الجميع، والكل تابع له، كما نتبين طباعه القاسية وأسلوبه الخشنّ، وفي مقطع آخر يصف لنا السارد شخصية العمّة مشبها إياها بجنية البحر في قوله:«ألم تكن عمتي حكاية استثنائية؟ عمتي التي كانت كل مساء تحكي لي عن جنية البحر..تلك الجنية التي لم يعادلها أحد في الجمال..ألم تكن الجنية تحمل وجه عمتي أيضا،ذلك الوجه الجميل والحزين حد الانكسار...»[2]، فعلى الرغم من هذا الوصف المقتضب لهذه الشخصية، إلا أن الراوي استطاع أن يقدم لنا بعض أوصافها الخارجية التي يطغى عليها الجمال، لكن هذا الجمال يبدو منكسرا ومحطما إثر القيود التي فرضتها عليه الحياة إثر فقدان الحرية والشعور بالأسر الأبدي، بهذه الأوصاف يتأخر سير السرد ويعلق إلى مرحلة لاحقة، تكون بداية لوصف جديد عبر محطات الحكي، كما نجد السارد في مقطع آخر يستذكر أوصاف معشوقته، في وصف يطغى عليه شوق ودهشة، يقول:«كانت تكفيني تلك الابتسامة، لأشعر أن قلبي يدق بقوة قبالة تلك الجنية، التي كانت طفلة وأصبحت امرأة، أصبح لها شعر طويل مسدل على كتفها، ووجه هادئ وعينان جميلتان وماكرتان...»[3]، ومن خلال هذا التصوير الذي قدمه لنا السارد، يتخيل القارئ ويرسم في ذهنه شكل تلك المرأة التي أحبها البطل وظل أسيرا لها، فيستجلي بذلك كثيرا من الغموض الذي كان يعتريه، كما تتوضح الصورة أمامه، فيواصل رحلة القراءة والاكتشاف، وثمة مقطع آخر يورد فيه البطل وصفا لشخص وهو صديقه "النذير" الذي التقى به بعد طول غياب، دام سنوات، يقول:«رأيت رجلا مستغرقا في الكلام عبر الهاتف، خفق قلبي فجأة، هل هو النذير؟ كان شابا وسيما ونحيفا، قلق الحركات وهو يتكلم في الهاتف، ملوّحا بيده في الهواء بطريقة بدت لي مضحكة، كأنه

[1]–ا ياسمينة صالح(المصدر السابق)، ص28.

[2]–المصدر نفسه، ص36–37.

[3]–المصدر نفسه، ص93–94.

يرسم، أو كأنه يكتب، بدا لي صغيرا بشارب رقيق كأنّه رسمه بقلم الرصاص »[1]، في هذه القطعة السردية وعلى قصرها وُفِّقَ الراوي في وصف هذه الشخصية وسهل من عملية معرفتها لدى القارئ من خلال التقديم لملامحها وبعض سلوكاتها، وذلك ما يجعله يغوص أكثر في أعماقها ويفهم طريقة تفكيرها وهذا ما نسميه التفاعل مع أجواء القصة وعيش مشاهدها، وغيرها من الوقفات الوصفية الأخرى لشخصيات الرواية، التي قامت مقام الجسر في تحقيق الارتباط والتواصل بين طرح الروائية وتخيل القارئ لهذا الطرح والوصف، ما من شأنه أن يقرب الصورة في ذهن المتلقي، ويزيل مختلف الغموض والإبهام الذي يسود إحدى الشخصيات،عن طريق تقديم وصف موجز ودقيق لأوصافها الخارجية وبعض سلوكاتها، ما يفسر حالاتها النفسية وتصرفاتها، وفي هذا كله يستطيع القارئ فهم الخطاب الروائي واستيعابه.

وصف الأحداث

ومما تقوم عليه الرواية أيضا نجد«جملة الأحداث»، بل هي مادتها الخام التي تحقق سيرها وتقدمها من البداية إلى النهاية، ضمن مجال زمني يؤطره حيز ما، وهذا ما ينطبق على رواية "وطن من زجاج"، حيث نجد السارد، وعلى مدار رحلته السردية يستوقفنا أحيانا مع مشاهد وصفية، ومن هنا كانت الوقفة«تشترك مع المشهد والاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، أي في تعطيل زمنية السرد، وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر»[2]، ومن أهم الأحداث التي استوقف عندها السارد بالوصف، حدوث استدراج أصدقائه إلى الوادي، وهو لا يزال طفلا، ومشاهدته لهم يموتون غرقا، يقول:«في سباق غريب كنا نسبح جميعنا في ذلك الوادي، ونتحدى بعضنا بالغطس..لم يكن يعنيني إثبات شيء لهم، كنت معجبا بالجنية التي لأجلها كنت أستدرج الأطفال للغطس... وكنت أسبح بعيدا وأغامر... كان بعضهم يصرخ خوفا من التيار، والبعض الآخر يجذبه التيار إلى الغرق !كنت أعي تماما أنّ الجنية لن تأكلني أنا، بل تأكل رفاقي الذين كنت أعود بهم إلى أهاليهم ميتين، رفاقي

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص60.

[2]– حسن بحراوي (المرجع السابق)، ص175.

الذين غرقوا في الوادي أمام عيني... أستحق الموت أكثر منهم لأني من كان يستدرجهم إلى الوادي، كانوا يموتون بينما أنا أبقى حيثما أكون، كنت أراهم يتشبتون بالفراغ، يصرخون وفجأة ينقطع صراخهم، فلا أعرف كيف أنقذهم (...) كنت أجثو على ركبتي أمامهم وأنظر إليهم يموتون، لأبدأ بالبكاء عليهم، ثم أعود دونهم إلى البيت[1]»، من خلال هذه الوقفة الوصفية استطاعت الروائية عرض مشهد حقيقي من أحداث الرواية، فأدخلت بذلك القارئ وجذبته إلى مسرح الواقعة وكأنه عاشه حقا، فذلك الإحساس والشعور بصعوبة الموقف ومرارة المعاناة، كفيل بأن يجعل المتلقي يتعاطف مع شخصيات الرواية في غمار رحلتها، وكل هذا لا يتحقق إلا بالوقوف عند جزئيات وتفاصيل الحدث، وهذا ما عرض إليه السارد من خلال وصفه كيفية غرق أصدقائه ومحاولته في كثير من المرات ، إنقاذهم ولكن دون جدوى، فالموت كان مصيرهم في كل مرة، ولا ينجو إلا هو، كما نجده في مقطع آخر يصف لنا حدث رحيل المعلم وأسرته من القرية باتجاه المدينة، وذلك المعلم الذي كان بمثابة والده، وبرحيلهم شعر بفراغ رهيب، يقول:«غادر المعلّم القرية(...) كانت تلك آخر مرّة أراها فيها، يومها عانقني النذير كثيرا ويومها نزعت الصغيرة عقدها ووضعته في يدي، كانت تبكي فجأة، وكنت لسبب غريب أشعر أنني كنت أريد أن أبكي، كنت محتاجا إلى البكاء بعد أن أصبحت يتيما مرّة أخرى، فجأة فرغت القرية منهم، فرغت القرية من الكلام الاستثنائي...فرغت القرية تماما من الفرح(...)في غيابهم تحوّلت القرية إلى مكان موحش»[2]، فالسارد هنا يصف الأجواء الكئيبة، وهو يودع أصدقائه، ومعلمة الذين لم يحسسه باليتم بعد تخلّي والده عنه، ولكن ذلك الشعور باليتم عاد إليه مرّة أخرى في غيابهم عن القرية، إضافة إلى مقاطع أخرى تصف من خلالها الروائية على لسان السارد جملة الاغتيالات التي يشهدها الوطن الجزائري في حق شعبه البسيط، كما تصف لنا تلك الأحداث الشنيعة، بل إنّها مجازر من قبل فئة المتطرفين والخونة والهمجيين، يقول الراوي:«كان الكلام بلا جدوى قبالة وطن يموت فيه أبنائه ذبحا !كانت الجثث مرمية على الأرض غارقة في الدم، كنا نبدل جهدا كي لا نمشي فوقها، رأيت

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص37.

[2]– المصدر نفسه، ص41.

أطفالا صغارا مذبوحين ونساء كانت لحظة الرعب الأخيرة قابعة على ملامحهن التي لم يبق منها سوى الجزع الأبدي..كنت وسط مجزرة لأكتب عن تفاصيلها»[1]، ويقول في مقطع آخر إثر اغتيال النذير:«أطلقوا النار على النذير، نام أمس عند والدته، وحين هم بالمغادرة صباحا أطلقوا النار عليه !»[2]، ثم يكمل واصفا حدث موته:«.. في ذلك المساء الماطر والموحش مات النذير، رحل في غرفة مكتظة بمن كانوا قريبين منه، بأمّه وأخته وأخيه الصغير(...)، رحل النذير إذن مات هكذا..»[3]، فالروائية من خلال وصفها هذا استطاعت أن تنقل لنا صور ومشاهد قمّة في الفضاعة ارتكبها وطن في حق أبنائه، تحت ما يسمى بدولة القانون، فهي تبدو حاقدة، ثائرة وغاضبة على هذا الوطن، كيف لا وهي تشاهد ذلك الاستغلال والظلم والتنكيل في بلد يتظاهر بغَير ذلك بالحرّية والسلم والأمان.

إذن للوصف وظائف جليلة داخل المتن الروائي، إذ لا يمكن الاستغناء عنه أو إقصاؤه، فيه يتحقق التأثير على جمهور القراء والمتلقين، وتقرب المشاهد الموصوفة إلى أذهانهم، فتتضح الصورة ويكتمل الفهم، وبالتالي حصول التفاعل مع أجواء الرواية ومتابعتها إلى نهايتها.

وصف الأمكنة

لا يقل المكان أهمية ولا حضورا عن نظيره الزّمن في أيّ عمل قصصي أو روائي فهو فضاء تحرك الشخصيات ومسرح الأحداث، ومن هنا فرض المكان حضوره في رواية "وطن من زجاج" بل إنه لبّها وموضوعها، والعنوان يقول ذلك بوضوح، ومن خلاله أيضا نستنتج أحداث الرواية ومختلف مشاهدها تتم في إطار قضاء واسع ألا وهو "الوطن" الذي تقول عنه الروائية أنّه وطن مصنوع من زجاج، كما تذهب إلى وصفه على لسان أحد شخصياتها في قوله: «الوطن حقيقة يجب الإيمان بها يا بني، الوطن ليس رئيس الجمهورية وليس الحكومة وليس الغيلان السياسيين، ولا الجلادين ولا السجانين، ولا المنفيين ولا المفقودين ولا الخونة ولا الإرهابيين..الوطن هو ما نتنفسه

[1]–ياسمينة صالح(المصدر السابق)، ص73.

[2]–المصدر نفسه، ص101.

[3]–المصدر نفسه، ص142-143.

وما نستشعره..هو الأعشاب التي نمشي عليها، والعصافير التي توقظنا في الصباح والمطر الذي يباغتنا عن غير موعد والتحايا البسيطة التي لا نستوعب قيمتها إلا متأخرين !»[1]، يحيلنا هذا المقطع إلى النظرة التفاؤلية المتطلعة إلى التغيير نحو الأفضل، والأمل في غد مشرق، بالرغم ما يسود الوطن من غياب في الهوية وقتل يومي ودمار شامل، كما نجذها في مقطع آخر تصف لنا على لسان بطلها السارد القرية التي ولد فيها وترعرع بها، أي مسقط رأسه، يقول:«أجل أتذكر أيامها وأنا بعد في السادسة من العمر حين كان يجرجرني جدي من يدي ، ويصطحبني معه إلى نزهاته الغامضة في أطراف القرية(...) قرية " جنان الحاج عبد الله" (...) كان في القرية وادي واسع وعميق يذهب الأطفال إليه للاستحمام والتحدي قبالة بعضهم، كنت واحدا منهم(...) أستدرج الأطفال للغطس(...)، ولسبب غامض لم أفكّر في استدراج النذير إلى الوادي، كنت أكتفي بالمرح معهم في بيتهم، وأحيانا في المزرعة التي ترتمي على أرض جدّي، نتسلّل إلى الحقول، نتسلّق الأشجار، ونعود إلى البيت سالمين»[2]، فمن خلال هذه الوقفة الوصفية أدخلنا السارد في أجواء القرية، حيث كان يسبح في الوادي مع أصدقائه، ويلعبون في المزارع والحقل، ويتسلّقون الأشجار، كلّها تفاصيل حول القرية، قدّمتها لنا الروائية بشكل متقطع وبسيط، وفي رحلة وصفية أخرى ينقلها الراوي إلى أجواء العاصمة، يقول:«خرجت من قرية صغيرة وبائسة، لأدخل إلى قرية كبيرة وأكثر بؤسا، كانت العاصمة تبدو لي قرية كبيرة وموحشة»[3]، في هذا المقطع رحل بنا الراوي إلى عاصمة الوطن أي الجزائر العاصمة، واصفا إياها بمساحتها الشاسعة ولكنها موحشة وبائسة أكثر من القرية، وفي هذا الوصف يتضح الشعور بالغربة والوحدة في وطن يأكل القوي فيه الضعيف، كما نجده في وقفة أخرى يصف إحدى المدارس في منطقة تعرض سكانها إلى مجزرة في قوله: «الذين جاءوا رأوا مثلي مدرسة واقفة بالكاد على عماد منخور، محاطة بكثير من الكتابات الجدارية التي نسي المنظمون مسحها، كتابات بعضها خربشات سريعة

[1]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص11.

[2]– المصدر نفسه، ص28–37–39.

[3] – المصدر نفسه، ص49.

ومرتبكة، والبعض الآخر مكتوبة باللون الأحمر تهديدا للسكان بالقتل والإبادة »[1]، في هذا الوصف تعبير صريح عن سياسة اللامبالاة والإهمال من طرف المسؤولين من خلال عدم ترميمهم للمدرسة، التي من المفروض أنها تربي أجيالا وتوعيهم، لا تخاطر بحياتهم وتخطط لقتلهم، فهي منبر للحياة لا للموت والإبادة، وفي مقطع آخر يقدم لنا السارد وصفا لمكان عمله، مكتب صغير يقول::«يوم جلست في ذلك المكتب الخالي من التكييف، الذي كان مستودعا للخردوات، تفوح منه رائحة الرطوبة التي تتدلى من الجدران...»[2]، من خلال هذه الأوصاف تكشف لنا الروائية عن الأوضاع المزرية التي ميزت تلك الفترة من تاريخ الجزائر، ولكن بالرغم من ذلك لم يستسلم شعبها الوفي وراح يناضل بحثا عن واقع أفضل، وغيرها من الوقفات الوصفية الأخرى التي تمثل جزءا مهمّا في اشتغال السرد وسيره، فهي تضفي على النص الروائي بعدا جماليا من خلال حسن التصوير والعرض، فتزيد النص بلاغة وإيحاءا تجعل من القارئ يستوقف عندها مدة من الزمن حتى يتمكن من استيعابها، ليواصل بعد ذلك رحلته، وفي نفس المضمار نجد وقفات وصفية موجزة لأشياء، أرادت من خلالها الروائية تعطيل وتيرة السرد وإعطاء تلك الأشياء حقها من الوصف، تقول على لسان بطلها في وصف سيارة تسبّبت في حادث:« يوم مات"النبيل" في حادث سيارة غامض بدأ الكلام يكبر وبدأت الشكوك تحوم، بعد أن عرف الجميع أنّ سيارة سبور حمراء اللون مكشوفة الغطاء صدمته..»[3]، وفي وقفة أخرى يصف صورة يقول:« شعرت بشيء يوخز قلبي، حين لفت انتباهي ذلك البورتريه على يمين الطاولة الجانبية في الصالة، انقبض قلبي وأنا أنظر إلى الصورة التي بدت لي استفزازية أكثر من، اللازم، صورتك والرجل قبالتك ببذلته الرسمية»[4]، السارد في هذا المقطع يفصح عن حالته النفسية وما يختلجها من مشاعر ناتجة عن غيرة وحقد في نفس الوقت إثر تأثره بالصورة التي جمعت محبوبته مع

[1]–ياسمينة صالح(المصدر السابق)، ص71.
[2]–المصدر نفسه، ص67.
[3]– المصدر نفسه ، ص55.
[4]–المصدر نفسه، ص 154.

رجل آخر، كما تأثّر بصورة أخرى لصديقه النذير، يقول::« وإذ بصورة أخرى تلفت انتباهي، نظرت إليها بإلحاح، صورة النذير مبتسما بسخرية عجيبة »[1].

إذن وصف هذه الأشياء التي كان بإمكان الروائية الاستغناء عنها ، إلا أنها أدّت وظيفتها التي ذكرت لأجلها، ألا وهي تعطيل زمنية السرد والتلاعب بالأحداث طولا أو قصرا.

3–التواتر السردي Fréquence Narrative:

يعرّف التواتر السردي بأنه تلك« العلاقة التكرارية بين الخبر والحكاية»[2]، وضمن هذه العلاقة يتشكّل الزمن هذا التشكيل الزمني مرتبط بمجموع الأحداث وبفعل القص، أي بمعدل تكرار الحدث داخل الرواية، فيكون هذا الأخير مقياسا ومؤشرا لتحديد وضبط علاقات التواتر، وينقسم التواتر السردي إلى ثلاثة أقسام: التواتر الانفرادي التواتر التكراري أو المكرّر والتواتر النمطي أو التكراري المتشابه أو المؤلف.

3–1–التواتر الانفرادي(Récit Singulatif):أو التواتر المفرد، وهو سرد مرة واحدة ما جرى مرة واحدة أو سرد عدة مرات ما حدث عدة مرات«فالانفراد إذن يعرف بالمساواة بين عدد تواجد الحدث في النص، وعدده في الحكاية سواء أكان ذلك العدد فردا أو جمعا»[3]، وهذا النوع من التواتر هو الأكثر شيوعا في كثير من الكتابات الروائية والسردية، وإذا عدنا إلى نص" وطن من زجاج" نجد أنّ الروائية جسّدت هذا التواتر المفرد بنوعيه، فتروي لنا على لسان بطلها السارد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، يقول:« فجأة اختفى ذلك الشخص الذي كان أبي، اختفى عن الأنظار، ترك غيابه يقول حكايات يغزل حكايات كثيرة.. قيل وقتها أنّ أبي فرّ من والده»[4]، ففي هذا المقطع نجد السارد يروي لنا ما حدث لوالده جرّاء مضايقات جدّه له، فقام بالرحيل وترك الجميع، كما نجد في مقطع آخر يحكي السارد حدثا مهمّا في زمن وصفه بأنّه زمن الفجيعة، إثر اغتيال صديقه النذير وتركه بمفرده

[1]– ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص155.

[2]– عمر عاشور(المرجع السابق)، ص26.

[3]– سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للكتاب، د ط، د ت.

[4]–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص31.

يقول:«مات النذير كما يموت شخص نحبّه..كما يموت صديق نتمنى له عبثا حياة طويلة، مات لأجل أن يعيش هؤلاء الخونة الذين ساوموه على حياته وأحلامه وراحة باله»[1]يواصل الراوي حكيه، وفي هذه المقطوعة السردية يحكي لنا عن حدث خطبة صديقه كريمو لفتاة رفضه أهلها، قائلا:«عندما قرّر التقدّم لفتاته رفضه أهلها وهدّده أخوها بالقتل، قائلا له: لا تزوّج ابنتنا لابن حرام.. ! أحسّ أنّ الإهانة وصلت إلى العظم، ولسبب كبير شعر بالضغينة المزدوجة..أن يتعرّض كريمو للرفض لم يكن صدمة فقط، بل كان انكسارا رهيبا بالنسبة إليه، وبالنسبة لمشاعره نحو المرأة الوحيدة التي أحبَّها»[2]، كما نجد مقاطع أخرى من التواتر المفرد الذي يسرد عدّة مرات ما حدث عدّة مرات، ومن هذه المقاطع الزيارات المتكرّرة للبطل(السارد) مع زميله النذير لبيته من أجل رؤية والدته وأخته وأخيه يقول:«كنت أخفي فرحتي وأنا أدخل إلى البيت الذي كنت أعرف وجودك فيه؟ حين قال النذير: هذا صديقنا العزيز رأيت ابتسامتك تتّسع أكثر ووجدتني أبتسم بدوري...»[3]، وفي مقطع آخر نفس الحدث تكرّر يقول السارد:«لأوّل مرة أجدني أجهّز نفسي للذهاب إلى بيت صار يعنيني الذهاب إليه..كنت السبب غامض أجهّز نفسي، ليس لمرافقته إلى بيته، بل للذهاب إليها..كان يكفي أن آتي إلى هنا وأجلس وأحكي وأسمع..»[4] كما وقع أيضا نفس الحدث مرة أخرى وجد السارد نفسه أمام باب البيت الذي تعوّد زيارته، قائلا: «لشد ما تبدو الأمنيات مستحيلة على بساطته ! مع ذلك وجدتني أمشي باتجاه بيتها..كنت راغبا في الذهاب دونما حاجتي إلى التحجج بشيء..دوم الحاجة إلى الخوف من شيء..مشيت باتجاه بيتها، كمن يعود إلى بيته بعد عمر من الغياب، وأنا صاعد نحوك بدا السلم هلاميا ولا نهاية له...صعدت بقلب يدق بسرعة، ووقفت أمام الباب...»[5]وغيرها من الأحداث الأخرى التي سجلت حضورا متكررا بتكررها، كزيارة السارد لصديقه النذير في

[1]–ياسمينة صالح(المصدر السابق)، ص143-144.
[2]– المصدر نفسه، ص133.
[3]–المصدر نفسه، ص94.
[4]–المصدر نفسه، ص97.
[5]–المصدر نفسه، ص152.

المستشفى وتردده الدائم إلى مكتبه، وهكذا سجل التواتر المفرد حضوره داخل النص الروائي وساهم في تبسيط أحداث الرواية وذكر تفاصيلها، معتمدا في ذلك الراوي على الاسترجاع والاستذكار في أغلب المقاطع السردية.

3-2-التواتر التكراري (Récit répétitif)

هو التواتر «الذي نحكي فيه أكثر من مرة ما حدث مرّة واحدة »[1]، معنى ذلك تعدد وتكرار الأحداث على مستوى الخطاب أكثر من مرة إلا أنها على مستوى القصة لم تحصل إلا مرة واحدة، وقد كان لهذا النوع من التواتر حضورا في رواية"وطن من زجاج" على نحو قول السارد :«فكرت انه علي أن أغادر، ولعلي هممت بالمغادرة جين شعرت بيدها تحط فوق ذراعي ..وقبل أن أنظر إليها عرفت أنني سأجهش بالبكاء»[2]، ونجد نفس الحدث يكرر في مقطع آخر«كنت سأفهم تماما ذلك لو لم تضع يدك على ذراعي، لو لم تنظري إليّ بتلك الطريقة، التي لم ينظر به نحوي أحد»[3]، تعقدت حالة السارد النفسية أكثر، ودخل في جملة من التداعيات، بتكرار نفس الحدث يقول: «تمنيت لو كانت لي الجرأة لأقول لها أنها خدعتني بيدها المقدسة حين وضعتها على ذراعي أول مرة، خدعتني بصوتها، بعينيها، وبمشيتها نحوي»[4].

ومن خلال هذه المقاطع نلاحظ تكرر حدث وضع الفتاة يدها على ذراع البطل (السارد) عدة مرات، إلا أنه لم يقع إلا مرة واحدة، وفي مثال آخر تجسد فيه التواتر التكراري، يقول السارد:«كان المعلم يبتسم بطريقة مختلفة، ويمد يده إلي ويمسكني من يدي، ويقول أنت لا تشبه جدك»[5]، ونفس التكرار نجده في قوله:«أتذكر جيدا ذلك اليوم الذي شدني فيه المعلم من يدي»[6]، ولهدا التكرار دلالات ومعاني كثيرة وعميقة، مرتبطة بنفسية بنفسية السارد وحالات الشعورية المختلفة، فعن طريق هذا التكرار، ربما هو يريد أن يعيش نفس الشعور مرة أخرى

---

[1]- عمر عاشور، (المرجع السابق)، ص28.

[2]-ياسمينة صالح(المصدر السابق)، ص122. .

[3]-المصدر نفسه، ص124.

[4]- المصدر نفسه، ص139.

[5]-المصدر نفسه، ص33.

[6]-المصدر نفسه، ن ص.

ويؤكد على رغبته الشديدة في ذلك، وهذا يمثل نوعا من الاستقرار للقارئ يدعوه إلى تقصي ومتابعة مجريات الأحداث وترقب النهاية .

3–3–التواتر التكراري المتشابه (Récit Itératif):

يمثل النوع الأخير من أنواع التواتر السردي وآخر علاقات التكرار الزمني، «يعتمد على نوع من التجريد والتأليف اللذين يجعلان الحدث المفرد يخضع لعمل ذهني يتجرد بموجبه مما يختص به عن سائر الأحداث الأخرى التي يماثلها، وذلك من أجل المحافظة على السمات والعلاقات العامة التي تشترك فيها هذه الأحداث المتشابهة»[1]، وبناء على هذا عرف أيضا باسم التواتر المألوف«فالتأليف في هذا النوع يخص الحدث يقع مرات مختلفة في الحكاية، ويقع الحديث عنه مرة واحدة في الخطاب »[2]، أي أنّ هذا التواتر أو التردّد يتكرّر بشكل دائم، ومن أجل تجنب تكراره في كل مرة يلجأ السارد إلى اختزاله في حدث واحد، مع ترك قرائن تدلّ على تكرّر الحذف، وهذا ما نجده في رواية"وطن من زجاج" في عدة مقاطع، على نحو قول السارد« كنت في كل مرة أجد نفسي حزينا حدّ الانكسار، ألجأ إلى التعويض عبر ما أحفظه من الجمل ومن الأشعار»[3]، يتضح من خلال هذا المثال أنّ البطل اعتاد اللجوء إلى ما يحفظه من أشعار وحكم، للترويح عن نفسه وتخفيف حزنه في كل مرة يشعر به، وفي مقطع آخر يقول:« كان يخيل إلي أنه أمسكني من ذراعي ليجبرني على الإصغاء لحكايته من جديد(...)، كما يسردها دائما»[4]، يحيلنا هذا المقطع إلى أنّ الراوي يتحدّث عمّا يقوله ويرويه عمّي العربي بشكل دائم مع كل من يلتقيهم، إضافة إلى قول آخر:«ربّت على كتفي كما يفعل عادة»[5]، السارد في هذه الجزئية الكلامية يسرد الراوي مرّة واحدة ما تعوّد عليه في كل مرّة، أي تربيت الرشيد لكتفه، ونجد أيضا في تصريح للراوي:« يظلّ يردّد لي دوما أنّ قيمة الإنسان في دفاعه عن قيمة وطنه» ففي هذه الجملة يحكي السارد مرّة واحدة حديثا لطالما

---

(1)–وهيبة بوطغان : "البنية الزمنية في رواية عابر سبيل"، مذكرة ماجستير، جامعة المسيلة، 2008–2009، ص192.

(2)– ينظر: وهيبة بوطغان (المرجع السابق)، ص192.

(3)–ياسمينة صالح (المصدر السابق)، ص24.

(4)–المصدر نفسه، ص25.

(5)– المصدر نفسه، ص26.

كرّره النذير على مسامعه، وفي هذا التكرار تأكيد وثقة كاملة بأنّ قيمة الفرد والإنسان لا تكون إلّا بانتمائه إلى وطنه والذّوذ عنه، ونفس التواتر التكراري نجده في مقاطع أخرى، نستدلّ عليها من خلال صيغ وأفعال تدلّ على التكرار من مثل(كل مرة، باستمرار،..يوميا، دوما، مرّات، لطالما، دائما، تعوّد...) ندرجها كالتالي في أقوال السارد:« ذهبت ككل مرّة لأغطّي واقعة الموت»[1]،كما نجد نفس العبارة في قوله:«كنت أعود كلّ مرّة فارغ اليدين»[2]، كذلك قوله:« كان يصرخ" باستمرار":«Vous êtes en Territoire Français»،[3] نجد أيضا« أمام أعين السلطات الجزائرية، يهان الجزائريون يوميا باسم" سيادة الآخرين" على أرضنا»[4]، في هذا التكرار تأكيد على معاناة الشعب الجزائري والظلم المسلّط عليه داخل أرضه وعرضه، ثم يضيف السارد قائلا:« لكن الجزائري يحس دوما أنّ دولته كانت السّبّاقة إلى إهانته »[5] ونفس الصيغة تكرّرت في مقطع آخر:« يعرفون دوما أنّ ضحيتهم ستأتي، وأنّهم لن يفعلوا أكثر من أداء دور جُهِّز قبلا»[6]، كما نجد السارد اختزل عدد وقوع صديقه الرشيد من على السطح إثر زيارته لبيته في عبارة مكثّفة يقول:

« الرشيد فعلا ذلك كثيرا، حكى لي عن مرات وقع فيها من السطح وأصيب في معصمه أو ذراعه»[7]، ويقول أيضا:« لطالما كتبت عن هذا النوع من الموت»[8]، فصيغة لطالما تدلّ على حدث متكرّر هو الموت وطريقته الاغتيالية، فالسارد كان دائم الكتابة عن الموت اغتيالا، وفي تكرار آخر:«النذير يتحدّث عنك دائما حين يتصل بنا»[9]، كما نجد نفس التواتر التكراري في صيغة الفعل:«بذلك الوجه الذي تعوّد على الموت والأخبار

---

[1]–ياسمينة صالح(المصدر السابق)، ص72.

[2]–المصدر نفسه، ص151.

[3]–المصدر نفسه، ص83.

[4]–المصدر نفسه، ص83.

[5]–المصدر نفسه، ص84.

[6]–المصدر نفسه، ص90.

[7]–المصدر نفسه، ص ن.

[8]–المصدر نفسه، ص92.

[9]–المصدر نفسه، ص94.

التعيسة»[1]، وغيرها كثير من عبارات التكرار، والتي كانت في أغلب المقاطع تأتي بنفس الصيغة، ولعلّ غاية الروائية من التواتر التكراري لكثير من الأحداث وذكره في حدث واحد، إنّما هو اقتصاد للوقت وتجنّب العادات المتكرّرة واختصارها على حدث واحد تفاديا للتكرار الممل المخل الذي يدل على نمطية الأحداث ومألوفيتها، كما نلمس في هذا التكرار وظيفة أخرى، فنحن عند تكرارنا للشيء، إنّما في ذلك إصرار وتأكيد له، كما يحيل إلى أهميته وموضعه داخل الفضاء الروائي.

[1]– ياسمينة صالح(المصدر السابق)، ، ص108.

خاتمة

بعد هذه الدراسة البسيطة لبنية الفضاء في رواية "وطن من زجاج"، والتي حاولنا من خلالها رصد وتبيان مختلف تمظهرات فضاء المكان الروائي، وتتبع واستقصاء فضاء الزمن داخل الرواية، وقوفا عند أهم الدلالات الكامنة وراء توظيفهما خلصنا في نهاية بحثنا إلى استخلاص جملة من النتائج نجملها فيما يلي:

1- يحتل عنصر الفضاء مكانة مرموقة داخل أي عمل أدبي فني بالرغم مما يعتريه وما يتسم به من ضبابية في المصطلح والمفهوم.

2- اتخذت الكاتبة من الوصف تقنية وأسلوب لتجسيد الفضاء في الرواية (المكان والزمن) مما جعلها تلامس الواقع وتكشف عنه بطريقة موضوعية لا تخلو من مهارة وفي هذا تبرز الجمالية وتتمظهر.

3- يأخذ الفضاء عموما حدوده من خلال الأجناس الأدبية المقدمة لهذا فهو مضمون مرن يستمد شكله من عارضه، وفي الرواية يتخذ أبعاده ومظاهره مقترنا ببنيتي المكان والزمن باعتبارها محور الرواية وموضوعها الأساس.

4- استطاع عنوان الرواية "وطن من زجاج" أن يختزل مضمونها فاتحا أمام القارئ بابا واسعا من التأويل.

5- انطلقت الكاتبة عبر لغتها الشعرية إلى فضاء أوسع، ارتسمت بواقعية قاسية ارتقت إلى مستوى جديد من الأصالة والصدق، صورت من خلالها استباحة الوطن الذي خلّف القهر والدمار وانكسار الأحلام.

6- تعكس الرواية بصفة عامة الأحداث والأوجاع التي تكبدتها الجزائر في التسعينات من القرن الماضي، تلك المأساة التي لطخت تاريخ الجزائر، ما دفع بأبنائها إلى التناحر والاقتتال.

7- يساهم المكان كمكون للفضاء الروائي في إقامة دعائم الرواية والحفاظ على تماسك عناصرها فهو يؤثر على سيرورة الحكي، ويشكل نقطة التقاء عناصر البنية السردية ومجال تجليها وتفاعلها وحركتها، كما يتصل أيضا بعملية التلقي ينفذ من خلاله القارئ إلى أغوار الرواية، فيكشف عن بنياتها الدلالية العميقة.

8- مثل المكان في رواية "وطن من زجاج" فضاء بارزا ومميزا ومحور حديثها، تنوع حضوره داخل الرواية بين المفتوح والمغلق حيث برزت الفضاءات المغلقة بكثرة وذلك من خلال توظيف الكاتبة لفضاء المستشفى وغيره من

الفضاءات الأخرى التي تحمل في طياتها دلالات وإيحاءات لها ارتباطها بجملة من الأحداث والشخصيات ومدى تفاعلها معه.

9- تحديد الروائية لبنية المكان وتأطيره جغرافيا "الوطن"، ساعد بشكل كبير في فهم الإطار العام للأحداث واستيعابها فالعمل الروائي إذا ما فقد عنصر المكان فإنّه يفقد خصوصيته وأصالته.

10- اعتمدت الرواية على بنية زمنية أساسها الارتداد الزمني الذي بدأ منذ مطلع الرواية، بحيث جاءت على شكل استدراكات واسترجاع لأحداث ماضية، فلا نكاد نعثر على الاستباق بكثرة، وهو يجلى فيما استشراف به الماضي.

11- اشتغل الزمن داخل الرواية ضمن علاقات شكلت كيانه وحضوره (الترتيب الزمني، الإيقاع الزمني، والتواتر) هذه الأخيرة مثلت خرقا وانحرافا للزمن، فكرست خطيته وتراتبيته فتمرد بذلك على سير الزمن الطبيعي عبر جسر المفارقات الزمنية من استباق واسترجاع ومختلف التقنيات الأخرى.

12- اعتمدت الروائية "ياسمينة صالح" في روايتها "وطن من زجاج" بشكل بارز وواضح على الرجوع بالذاكرة إلى الوراء، بمعنى أنّها انتقلت من الحاضر إلى الماضي، وهذا راجع إلى طبيعة الموضوع الذي تمثل في استرجاع فترة تاريخية متمثلة في "الاستعمار" و"العشرية السوداء" وأفكارها التي تحاول الإفصاح عنها، ولقد برز هذا الماضي من خلال تقنية الاسترجاع.

وفي الأخير نقول بأنّ الرواية انعكاس لصورة الواقع الجزائري ولتلك الأزمة والمأساة التي شهدها الوطن خلال حقبة زمنية صعبة مست مختلف الأطراف والفئات فقد وفقت الكاتبة إلى حد بعيد في عرضها للمشهد الدموي ومختلف المجازر والجرائم بطريقة فنية موضوعية تدل على قدراتها الفائقة في العرض والتصوير.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم رواية عن ورش – حفص

أ–المصادر:

1. ياسمينة صالح: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر العاصمة الجزائر، 2006 م.

ب– المراجع العربية:

1. أبو الحسين احمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح، إبراهيم شمس الدين، مج1، دار الكتب العلمية ط2، بيروت، لبنان، 2008م.

2. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر: مادة (ب.ن.ي.ة)، مج8، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2005م.

3. بطرس البستاني: محيط المحيط، تح: محمد عثمان، مج8، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2009م.

4. الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي (مادّة فضا)، مجلد3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005م.

ج– المراجع:

أولا: المراجع العربية:

1. إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2013م.

2. أحمد أحمد النعيمي: إيقاع الزَّمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004م.

3. أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر **الله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت لبنان، 2005م.

4. آلاء علي المحاتمي، وسمير عبد المنعم القاسي، علم الجمال مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1،عمان، الأردن، 2016 م.

5. أمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع،ط2، بيروت، لبنان، 2015م.

6. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1990م.

7. حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي(المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي لنشر،ط1 بيروت، لبنان، 2000 م .

8. حميد لحميداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط1 بيروت، 1991م.

9. رضوان بلخيري: سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة، الجزائر، ط1، 2012م.

10. رمضان كريب: فلسفة الجمال في النقد الأدبي "مصطفى ناصف نموذجًا"، ديوان المطبوعات الجامعية دط، 2009 م.

11. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي.

12. سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية الدار التونسية للكتاب، د ط، د ت.

13. سيزا قاسم: بناء الرواية–دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ– مهرجان القراءة للجميع، 2004م.

14. شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، دراسات في آليات السرد وقراءات نصيَّة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2010 م.

15. الطيَّب بوعزّة: في ماهية الرواية، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2013م.

16. عبد الحميد بورايو: منطق السرد"دراسة في القصة العربية الحديثة"، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط الجزائر، 1994م.

17. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1992م.

18. عبد الواحد المرابط: السيمياء العامَّة وسيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، منشورات الاختلاف ط1، الرباط،2010م.

19. علي شناوة آل الوادي: النقد الفنِّي والتنظير الجمالي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط2، الأردن، 2015 م

20. علي شناوة آل الوادي: فلسفة الفن وعلم الجمال، دار صفا للنشر والتوزيع، ط2، عمان، الأردن 2015 م.

21. عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح " البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال" دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010م.

22. فهد حسن: المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، ط1، مملكة البحرين، 2009م.

23. فيصل الأحمر: الدليل السيميولوجي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2011 م.

24. فيصل الأحمر: المكان في الرواية العربية، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 1998.

25. فيصل الأحمر: معجم السيميائييات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م.

26. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، لبنان، ، 2002 م.

27. محمّد بوعزّة، تحليل النّص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م.

28. محمَّد عزَّام شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

29. محمَّد عزَّام: فضاء النَّص الروائي (مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنّشر والتوزيع ط1، سوريا، 1996م.

30. محمد مفتاح: دينامية النص "تنظير وإنجاز"، المركز الثقافي الغربي، ط1، بيروت، لبنان، 1987م.

31. محمد مفتاح: دينامية النّص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، بيروت، 1990م.

32. مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، د ط، 1998م.

33. نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،د.ط،تيزي وزو، الجزائر، 2011م.

34. نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني "قراءة نقدية"، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 2011 م.

35. نفله حسن احمد: التحليل السيميائي للفن الروائي (دراسة تطبيقية في رواية الزيني بركات)،دار الكتب والوثائق القومية، د ط، 2011م.

36. يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط2، بيروت، لبنان، 1999م.

المراجع المترجمة:

1. أمبرتو إيكو والتأويل بين السيميائيات والتفكيكية، نقلا عن مشري بن خليفة وحمزة قريرة: الفضاء الروائي بنية وعلامة.

2. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون ط1، الجزائر العاصمة، 2007 م.

3. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط2 بيروت، 1984م.

4. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا 2013م.

5. ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاف، منشورات وزارة الثقافة، د ط سوريا، 1990م.

6. A.J Greimas J.courtes Dictionnaire raisonné.Gérard Genette و Figures II.

الرسائل الجامعية:

1. جوادي هنيَّة:"صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج"، إشراف صالح مفقودة، جامعة محمد خَيضر، بسكرة، 2012م-2013 م.

2. سلمى خوخو: البنية الزمنية في رواية القلاع المتآكلة ، لمحمد ساري ، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 2.

3. مشري بن خليفة وحمزة قريرة: الفضاء الروائي بنية وعلامة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.

4. مها حسن القصراوي: في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002م.

5. نادية بوفنغور: مقارنةسيميائية الشخصية، الزمن والفضاء في رواية "كراف الخطايا" لعبد الله عيسى لحيلح رسالة ماجستير، جامعة: منتوري قسنطينة، 2009م-2010م.

6. نورة بنت محمد بنت ناصر المرّي: البنية السردية في الرواية السعودية (دراسة فنيَّة لنماذج من الرواية السعودية) رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية، 2008م.

7. وهيبة بوطغان : "البنية الزمنية في رواية عابر سبيل"، مذكرة ماجستير، جامعة المسيلة، 2008م-2009م.

المجلات:

1. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلّة عالم الفكر، الكويت، وزارة الإعلام، ع3، 1997م.

2. صالح مفقوده ونصيرة زوزو: بنية الزمن في رواية "شرفات بحر الشمال"، لواسيني العرج، مجلَّة الآداب واللغات جامعة ورقلة، الجزائر، ماي 2005م.

3. صالح ولعة: إشكالية الزمن الروائي، مجلّة أدبيَّة شهرية، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق،عدد: 375 تموز، 2007م.

4. نصيرة زوزو: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلَّة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد السادس، بسكرة، جانفي، 2010م.

المواقع الالكترونية:

1.دليلة مروك: تحولات السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة-ياسمينة صالح- أنموذجا

يوم: 2018/2/24، الساعة 16:25 مساء.http :// jilx.com/%D8%AA

2.هدى عماري: دلالة المصاحبات النصية في " رواية وطن من زجاج" لياسمينة صالح، ص3-4. الموقع الإلكتروني: يوم 22-02-2018، الساعة 9.53 صباحا.

googlleweblight. Com. i ?u=http : alra

3.حازم إلياس: قراءة أولية في رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح 2006/10/10. يو23 23-02-2018م: الساعة، 9:39 صباحا

Google weblight. Com/ i ?u= http://alra

4.يوسف بن حسين حجازي: عناصر الرواية

Asstoey blogspot.com. 10/04/2018. سا 21:26.

ملحق

– الملحق رقم 01 : التعريف بالروائية"ياسمينة صالح".

كاتبة جزائرية من كُتّاب الرواية الجدُد من جيل الاستقلال الثاني، من مواليد الجزائر العاصمة، خريجة كلية علم النفس، اشتغلت سنة 1995 في المجال الصحفي، كما أنّها تكتب القصة، أشرفت على القسم الثقافي في مجلة نسائية جزائرية سنة 2000، حازت على جوائز أدبية من العراق وتونس والجزائر والسعودية، كما حصلت على جائزة مالك حدّاد للرواية عن رواية "بحر الصمت".

مؤلفاتها:

***الروايات:**

1- بحر الصمت.

2- وطن من زجاج.

3- لخضر.

4- أحزان امرأة من برج الميزان.

– الملحق رقم 02: ملخص الرواية.

تدور أحداث رواية " وطن من زجاج " حول فترتين زمنيتين في تاريخ الجزائر، وهما فترة الاستعمار الفرنسي وفترة العشرية السوداء، عرفت هاتان الفترتان أحداثا انعكست سلبًا على الوطن الجزائري، و البطل في الرواية هو الشخصية الرئيسية وهو الذي قام بسرد أحداثها من بدايتها إلى نهايتها، كما نذكر أيضا أن اسم البطل لم يذكر في هذه الرواية، لذلك طغى الزمن الماضي على أحداث هذه الرواية .

–تتحدث الرواية في بداية الأمر عن الفترة الاستعمارية داخل الجزائر حيث يسرد لنا البطل قصة حياته منذ الصّغر، فقد عاش يتيمًا من كل الجوانب والنواحي، يتيم الوالدين، يتيم الوطن فقد كان أبناء هذا الوطن مهمشين في تلك الفترة، حيث يصف لنا قوة الآلام و المعاناة التي تعرّضت لها بعض الشخصيات الجزائرية في هذه الرواية أمثال" عمي العربي" الذي بترت رجله وبقي معطوبًا في وطنه فنجد هنا البطل يصّور لنا أنواع التعذيب التي طبّقها الفرنسيين على شعب داخل وطنه،شعب مهمّش، شعب يتيم الوطن والهويّة، فقد عاش هذا الشعب خوفًا وعذابا وآلاما وظلما بارزا وواضحا من خلال كلام البطل، كما نجد فترة أخرى يسرد لنا البطل أحداثها وهي فترة العشرية السوداء في فترة التسعينات،فقد صّور لنا صورة المحنة والآلام التي مرّ بها الجزائريون أثناء هذه الفترة وذلك يبرز من خلال العديد من الجرائم المرعبة وأنواع القتل والتعذيب المختلفة المرتكبة في حق الإنسانية، أو الشعب بصفة عامّة من ذبح وقتل وتعذيب وتخويف.

فقد عكست لنا الرواية على لسان البطل حياة المجتمع الجزائري في تلك الفترة الصّعبة، حيث عكست لنا صورة هذا المجتمع في هذه الرّواية " وطن من زجاج " بدّقة ووضوح تام.

نعم لقد عاش بطل الرّواية يتيمًا، حيث تكفّل به جدّه و عمته المشلولة، فقد زاول دراسته حتى الجامعة، حيث رحل إلى المدينة بعد وفاة كلّ أقاربه (جدّه وعمّته)، وبعد التخرّج التحق بدار الصحافة حيث أصبح صحفيًا، وهي أخطر مهنة في تلك الفترة، فقد تم اغتيال جميع أصدقائه وأعز الناس إليه نذكر منهم صديقه "

النذير " ولكن هو نجا من الرّصاصة التي كان يتوقع أنها ستزور صدره في يوم من الأيام وستكون نهايته كنهاية أصدقائه لا فرار، فالبطل إذن توفي جميع أحبائه منذ صغره إلى ماهو عليه الآن، فأصدقائه في الطفولة ماتوا جميعا في الوادي أينما كانوا يذهبون ليصطادون الجنيّة الماكثة فيه وزملائه في المهنة أيضًا قتلوا جميعًا، وبقي وحيدًا يتألم لموتهم حتى أطلق عليه اسم "لا كامور" وهو من لاحق له في الموت ،كان البطل متأثرًا كثيرًا بوطنه الذّي كان يعيش الدمار والخراب والخوف وللأمن، منتظرًا رصاصته التي ستكون من نصيبه كرصاصة صديقه " النذير "، كما نجد أيضا قصة أخرى في هذه الرّواية تمثلت في قصة الحبّ التي يكنّها البطل لأخت صديقه " النذير"، حيث نجد البطل في هذه الرّواية يصرّح بحبه الكبير لمعشوقته، وأن حبه هذا كان من طرف واحدٍ فقط، فالفتاة كانت مخطوبة لشرطي لكن في النهاية توفي خطيبها إثر الكمين الذي نصب في سيارة الشرطة، فقد عشقها البطل إلى حدٍّ الجنون ولم يستطع التخلي عنها وداوم الزّيارة لرؤيتها بعد وفاة أخيها " النذير" وهنا تنتهي أحداث هذه الرّواية، فالبطل أصبح يظن أن الفتاة بقيت له وحده وأنّه سيفوز بحبّها، فهنا نجد أنّ هذه الرواية قد ختمت صفحاتها بنهاية مفتوحة .هـ

-ملخص الدراسة:

تدور أحداث رواية " وطن من زجاج " حول فترتين زمنيتين في تاريخ الجزائر، وهما فترة الاستعمار الفرنسي وفترة العشرية السوداء، عرفت هاتان الفترتان أحداثا انعكست سلبًا على الوطن الجزائري، و البطل في الرواية هو الشخصية الرئيسية وهو الذي قام بسرد أحداثها من بدايتها إلى نهايتها، كما نذكر أيضا أن اسم البطل لم يذكر في هذه الرواية، لذلك طغى الزمن الماضي على أحداث هذه الرواية .

-تتحدث الرواية في بداية الأمر عن الفترة الاستعمارية داخل الجزائر حيث يسرد لنا البطل قصة حياته منذ الصّغر، فقد عاش يتيمًا من كل الجوانب والنواحي، يتيم الوالدين، يتيم الوطن فقد كان أبناء هذا الوطن مهمشين في تلك الفترة، حيث يصف لنا قوة الآلام و المعاناة التي تعرّضت لها بعض الشخصيات الجزائرية في هذه الرواية أمثال " عمي العربي " الذي بترت رجله وبقي معطوبًا في وطنه فنجد هنا البطل يصّور لنا أنواع التعذيب التي طبّقها الفرنسيين على شعب داخل وطنه،شعب مهمّش، شعب يتيم الوطن والهويّة، فقد عاش هذا الشعب خوفًا وعذابا وآلاما وظلما بارز وواضح من خلال كلام البطل، كما نجد فترة أخرى يسرد لنا البطل أحداثها وهي فترة العشرية السوداء في فترة التسعينات،فقد صّور لنا صورة المحنة والآلام التي مرّ بها الجزائريون أثناء هذه الفترة وذلك يبرز من خلال العديد من الجرائم المرعبة وأنواع القتل والتعذيب المختلفة المرتكبة في حق الإنسانية، أو الشعب بصفة عامّة من ذبح وقتل وتعذيب وتخويف.

فقد عكست لنا الرواية على لسان البطل حياة المجتمع الجزائري في تلك الفترة الصّعبة، حيث عكست لنا صورة هذا المجتمع في هذه الرّواية " وطن من زجاج " بدّقة ووضوح تام.

نعم لقد عاش بطل الرّواية يتيمًا، حيث تكفّل به جدّه و عمته المشلولة، فقد زاول دراسته حتى الجامعة، حيث رحل إلى المدينة بعد وفاة كلّ أقاربه (جدّه وعمّته)، وبعد التخرّج التحق بدار الصحافة حيث أصبح صحفيًا، وهي أخطر مهنة في تلك الفترة، فقد تم اغتيال جميع أصدقائه وأعز الناس إليه نذكر منهم صديقه " الندير " ولكن هو نجا من الرّصاصة التي كان يتوقع أنها ستزور صدره في يوم من الأيام وستكون نهايته كنهاية

أصدقائه لا فرار، فالبطل إذن توفي جميع أحبائه منذ صغره إلى ماهو عليه الآن، فأصدقائه في الطفولة ماتوا جميعا في الوادي أينما كانوا يذهبون ليصطادونالجنيّة الماكثة فيه وزملائه في المهنة أيضًا قتلوا جميعًا، وبقي وحيدًا يتألم لموتهم حتى أطلق عليه اسم " لا كامور" وهو من لاحق له في الموت ،كان البطل متأثرًا كثيرًا بوطنه الذّي كان يعيش الدمار والخراب والخوف وللأمن، منتظرًا رصاصته التي ستكون من نصيبه كرصاصة صديقه " النذير "، كما نجد أيضا قصة أخرى في هذه الرّواية تمثلت في قصة الحبّ التي يكنّها البطل لأخت صديقه " النذير"، حيث نجد البطل في هذه الرّواية يصرّح بحبه الكبير لمعشوقته، وأن حبه هذا كان من طرف واحدٍ فقط، فالفتاة كانت مخطوبة لشرطي لكن في النهاية توفي خطيبها إثر الكمين الذي نصب في سيارة الشرطة، فقد عشقها البطل إلى حدٍّ الجنون ولم يستطع التخلي عنها وداوم الزّيارة لرؤيتها بعد وفاة أخيها " النذير" وهنا تنتهي أحداث هذه الرّواية، فالبطل أصبح يظن أن الفتاة بقيت له وحده وأنّه سيفوز بحبّها، فهنا نجد أنّ هذه الرواية قد ختمت صفحاتها بنهاية مفتوحة .هـ

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات **الصفحة**

شكر وعرفان

مقدمة..... **أ-ج**

مدخل.....1-29

الفصل الأول: بنية الفضاء السردي (المكان والزمن)

تمهيد:.....**30**

أولا: بنية المكان.....30

1- مفهوم المكان.....30

1-1- لغة.....30

1-2- اصطلاحا.....31

2- أنواع الفضاء المكاني.....34

2-1- الفضاء النصي.....34

2-2- الفضاء الجغرافي.....36

2-3- الفضاء الدلالي.....37

2-4- الفضاء كمنظور أو كرؤية.....37

3- الوصف أسلوبا لتجسيد المكان.....38

3-1- طبيعة الوصف.....38

3-2- وظيفة الوصف.....39

4- التقاطبات المكانية.....41

5- أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي.....43

ثانيا:فضاء الزمني.....45

1- مفهوم الزمن.....45

1-1 لغة.....45

1-2 اصطلاحا.....46

2- الزمن في الرواية الجديدة.....49

3- أنواع الزمن.....51

4- بناء الزمن الروائي.....54

4-1- المفارقات الزمنية (الترتيب الزمني).....54

4-1-1- الاسترجاع Analepse 54

4-1-2- الاستباق Prolépse 55

4-2- نظام السرد (إيقاع السرد).....57

4-2-1- تسريع حركة السرد.....57

4-2-2- إبطاء حركة السرد وتعطيله.....58

4-3- التواتر السردي Fréquence Narrative.....59

5- أهمية الزمن الروائي.....60

ثالثا: الفضاء في علاقاته بعناصر البنية السردية.....61

1- في علاقة الفضاء المكاني بالزمن.....61

2- في علاقة الفضاء المكاني بالحدث والشخصية.....63

3- في علاقة الفضاء الزمني بالحدث والشخصية.....65

4- في علاقة الزمان والمكان بالرواية.....67

الفصل الثاني: مظاهر تشكل بنية الفضاء وتطبيقاته في رواية –وطن من زجاج– لـ "ياسمينة صالح"

أولا: بنية الفضاء المكاني (سيميائية الفضاء المكاني).....68

1- الفضاء النصي.....68

1-1- الغلاف.....69

1-1-1سيميائية العنوان.....71

1-2-حيز النص المدروس.....74

1-2-1-الكتابة الأفقية.....76

1-2-2- الكتابة العمودية.....76

1-2-3- التأطير.....78

1-2-4-البياض.....78

1-2-5-ألواح الكتابة.....79

1-2-6-التشكيل التيبوغرافي.....80

2-الفضاء الجغرافي.....84

2-1-التقاطبات المكانية.....85

2-1-1-ثنائية الانفتاح والانغلاق.....85

أ-الفضاءات المفتوحة.....86

ب- الفضاءات المغلقة.....89

3-الفضاء الدلالي.....93

3-1-الحقل الدلالي.....96

4- الفضاء كمنظور.....98

4-1- الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف Vision par arriére).....98

4-2- الراوي= الشخصية الحكائية (الرؤية مع Vision avec).....98

4-3- الراوي < الشخصية الحكائية (الرؤية من الخارج Vision de dehors).....99

ثانيا: بنية الفضاء الزمني.....101

1- الترتيب الزمني.....102

1-1-الاسترجاع.....102

1-1-1-الاسترجاع الخارجي.....102

1-1-2-الاسترجاع الداخلي.....106

1-1-3-الاسترجاع المزجي (المختلط).....108

* المونولوج (الحوار الداخلي) كتقنية زمنية استرجاعية.....109

1-2-الاستباق.....111

1-2-1-الاستباق الخارجي.....111

1-2-2-الاستباق الداخلي.....113

2-الإيقاع الزمني.....115

2-1-تسريع حركة السرد.....116

2-1-1-الخلاصة (المجمل)" Sommaire".....116

2-1-2-الحذف" L'ellipse".....121

أ-الحذف الصريح.....121

ب-الحذف الضمني.....123

ج- الحذف الافتراضي.....124

2-2-تبطيء حركة السرد.....127

2-2-1-المشهد "Scéne".....127

أ-المشهد الحواري.....128

ب-المشهد التصويري.....131

2-2-الوقفة "Pause".....133

أ-وصف الشخصيات.....133

ب-وصف الأحداث.....135

ج-وصف الأمكنة.....137

3-التواتر السردي " Fréquence Narrative".....140

3-1-التواتر الانفرادي "Recit singulatif".....140

3-2-التواتر التكراري " Recit Répetitif "..... 142

3-3- التواتر التكراري المتشابه" Recit Iteratif"..... 143

الملاحق

خاتمة..... **146**

قائمة المصادر والمراجع..... **148**

فهرس المحتويات..... **154**