الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

*عنوان المذكرة*

# بنية الخطاب الروائي في رواية سارة للعقاد

مذكرة مقدمة استكمالا لنيل متطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:

رتيبة جامع

صورية بنون

إشراف الدكتور:

نجيب جحيش

أعضاء لجنة المناقشة

| | |
|---|---|
| الأستاذ :فيصل الأحمر | رئيسا |
| الأستاذ : نجيب جحيش | ممتحنا |
| الأستاذ : نور الدين سعيداني | رئيسا |

السنة الجامعية: 2017 / 2018م

# شكر وعرفان

نشكر المولى عز وجل الذي أتم علينا نعمته وعظيم فضله، ومنحنا القدرة والصبر على إنجاز هذه الدراسة المتواضعة.

إلى من كان مثلنا قبل أن يصبح أستاذنا، إلى من أصبح أستاذنا ومعلمنا ومؤطرنا ومثلنا، وبحرا للمعرفة ولم نستق منه إلا القليل، إلى موسوعة حملت أسمى معاني العلم والمعرفة والعطاء وكان لزاما علينا وضعه في خانة العظماء.

نتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان وخالص التقدير والعرفان بالفضل الكبير لمن أهدانا الأمل ...لمن عرفنا معه الجدية في العمل ...من كان دوما الأسبق إلى التضحية دون ملل...إلى من قصدناه فأعاننا واستنصحناه فنصحنا، وحدثنا فصدقنا، إلى من أشرف على هذه الدراسة وتحمل جهدا وعناء، فحرص على قراءة كل كلمة فيها، ومناقشة كل أفكارها.

" إليك يا جنة فوق الأرض"

فما كان لمذكرتنا أن تخرج إلى النور لولا التوجيه السديد والرعاية الفائقة التي شملنا بها، وكان لملاحظاته القيمة الأثر الكبير في إظهار هذه المذكرة فضلا عن إشرافه علينا وتشجيعه.

حتى أصبح البحث ثمرة يانعة على الرغم من الظروف والأيام التي أحاطت بنا،فله منا جزيل الشكر والإمتنان.

فقد قيل:" من علمني حرفا ملكني عبدا"

فشكرا لكرمك وجزاك الله خير جزاء ياأستاذنا

" الدكتور نجيب جحيش"

ونسأل الله التوفيق والسداد

# مقدمة

**مقدمة:**

اهتمت الدراسات النقدية بمختلف الأنواع الأدبية النّثريّة **كالقصة والرواية**، وقد فرضت هذه الأخيرة نفسها على الساحة العربية إنتاجا وقراءة ودراسة، وغدت الفن الأثير لدى الكثير من الكتاب مع ما تشهده من منافسة من قبل الأنواع الأدبية الأخرى، ويمثل العمل الروائي صلب العملية النقدية، لأنّ إحكام البناء الفني في الرواية هو الباب الحقيقي والرئيسي الذي يدخل منه العمل الروائي إلى عالم النجاح والشهرة، وهذا ما أكسب الخطاب الروائي قابلية للتحليل، فهو بنية تضم مكونات تخضع لقوانين تجمع علاقاتها بعضها ببعض.

ولقد حقق **الخطاب الروائي** حضورا متزايدا على الساحة الإبداعية لما قدمه من أشكال معرفية، واستقطب اهتمام القراء على مختلف مستوياتهم، وخلق مساحة مقروئية واسعة أغرت النقد الأدبي بالنظر فيه قراءة وتحليلا، فهناك دراسات اهتمت بالتأريخ للرواية ودراستها و نشأتها وتطورها، بعضها اهتم بجانب من جوانب البناء الروائي وعلاقاته بمبدعه ومتلقيه، وهناك من تناوله من حيث جوانبه الشكلية، وهناك من اهتم بدراسة عناصره المشكّلة لبنيته من **شخصيات ومكان وزمان ولغة**، وهو الجانب الذي اتخذناه في دراستنا لهذه الرواية **(رواية سارة)**.

وقد كان للأدباء العرب في مختلف الأقطار الدور الكبير في إثراء عالم الإبداع في الرواية وغير الرّواية، أمثال عز الدين جلاوجي، واسيني الأعرج، الطاهر وطار، وعباس محمود العقاد...

من هنا أحببنا أن تكون دراستنا في مجال **الرواية** دون غيرها، وحول هذا الأديب (عباس محمود العقاد) من خلال روايته "سارة" فكان عنوان الموضوع: **بنية الخطاب الروائي في رواية سارة للعقّاد**.

وقد اخترنا هذا الموضوع لجملة من **الأسباب الذاتية والموضوعية**، فمن **الأسباب الذاتية** التي دفعتنا إلى اختيار هذا الأديب وعمله، هو أنّ أول عمل روائي أثار اهتمامنا عند قراءتنا له كان رواية سارة، ورغم أنّها كانت قراءة للمتعة لا للدراسة فقد فتحت لنا الباب لقراءة روايات أخرى.

أمّا ما يخص **الأسباب الموضوعية** فمنها ما يتعلق بعالم الرواية في حدّ ذاتها، ومنها ما يتعلق بالعقاد ورواية "سارة".

فاختيارنا لهذه **الرواية** دون غيرها من الأشكال الأدبية الأخرى، راجع إلى أنّ الرواية تتوفر على مساحة أوسع وعلى فترة زمنية أطول، كما تحتوي على أكبر عدد من النماذج البشرية، وهي تتفاعل مع بعضها البعض، أو مع الظروف المحيطة بها وهذا ما يثري عملنا.

كما أن **رواية "سارة"** لم تحظَ –في حدود اطّلاعنا– بالقسط الكافي من الدراسة، حتى وإن وجدت دراسة لها فلا تكون شاملة لكل جوانبها الفنية على حدّ علمنا ،**كدراسة وسام مزياني الموسومة بـ: (صورة المرأة في رواية سارة لعباس محمود العقاد)**؛ التي تناولت بالدراسة والتحليل شخصية سارة وعلاقتها بالرجل، لذلك حاولنا ولو بقدر ضئيل الوقوف عند البنيات الفنية لهذه الرواية، من خلال طرحنا لجملة من التساؤلات هي: كيف تعامل العقاد مع هذه البنيات (**الشخصية، الزمن، المكان، اللغة**)؟ وإلى أي حدّ وفق في توظيفها داخل الرواية؟.

وحتى نجيب على هذه التساؤلات اعتمدنا على جملة من المراجع العربية والغربية المترجمة، التي أفادتنا في كيفية التعامل مع هذه البنيات، فمن المراجع العربية: كتاب (**بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية) لحسن بحراوي،** وكتاب (**بناء الرواية) لسيزا قاسم،** بالإضافة إلى كتاب (**في نظرية الرواية**) لعبد المالك مرتاض... ومحاولة منا للوقوف عند الأصول التي اعتمدها كتابنا العرب، اعتمدنا على كتب غربية مترجمة نذكر منها كتاب (**خطاب الحكاية) لجيرار جنيت،** وكتاب (**جماليات المكان) لغاستون باشلار**.

وقد كان المنهج الذي اعتمدنا عليه في هذه الدراسة هو **المنهج البنيوي** لأنه الأنسب لدراستنا، لكن دون الالتزام الصارم به، إضافة إلى الاستعانة بالمناهج الأخرى، التي لا يمكن الاستغناء عنها عندما تتعلق الدراسة

ببنية السرد، ذلك أنّ كل السرود هي تكثيف لقضايا المجتمع والفرد التي تستدعي منهجي التحليل النفسي والاجتماعي،وبعض الأحداث التاريخية التي تقتضي العودة إلى المنهج التاريخي.

وبعد اطّلاعنا على جملة من المراجع، وتحديدنا للمنهج، وضعنا خطة تتماشى مع موضوع بحثنا، حيث قامت هذه الخطة على مدخل وأربعة فصول.

كان **المدخل** عبارة عن محاولة لضبط مفاهيم المصطلحات المتعلقة بموضوع دراستنا، إذ عرضنا لتعريف لكلٍّ من البنية والخطاب وكذلك الرواية.

أمّا **الفصل الأول** فاحتوى على ترجمة قصيرة لحياة العقاد، بالإضافة إلى أهم أعماله، وذكر أهم ملابسات كتابة **رواية ''سارة''**، وختمناه بتقديم ملخص للرواية موضوع الدراسة.

خصصنا **الفصل الثاني** للكلام على **بنية الشخصية** في **رواية سارة** كمُكَوّن من المكونات البنائية للرواية، ألا وهو الشخصية، فحاولنا التعريف بها، ومن ثم قمنا بتصنيف هذه الشخصية، فقسمناها إلى **مدورة (نامية) ومسطّحة (ثابتة)** ، بحسب الدور الذي لعبته في نمو الأحداث وتطورها وقلب مسار بعضها البعض.

أمّا **الفصل الثالث** المعنون **ببنية الزمان والمكان في رواية ''سارة''** فقمنا فيه بتحديد مفهوم الزمن ، ومن ثمّ وظّفنا تقنيتي المفارقة السردية والحركة السردية، الأولى من خلال **الاسترجاع** و**الاستذكار**، والثانية من خلال **تسريع السرد** عن طريق **الخلاصة** و **الحذف** ، وتعطيله عن طريق **المشهد** و**الوقفة**، وكل هذا حتى نقف على حقيقة تعامل **العقاد** مع هذه التقنيات التي تعطي تميزا أكثر **للعمل الروائي**، ثم تناولنا بنية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتيها، وهي **بنية المكان**، حيث حاولنا تحديد مفهوم المكان، وعمدنا إلى دراسة المكان في هذه الرواية من خلال تقسيمه إلى **مكان مغلق**، تناولنا فيه فضاء البيت ودار الصور المتحركة، **ومكان مفتوح** تناولنا فيه فضاء الشارع وحديقة الأهرامات، ومن خلال هذا التقسيم حاولنا إبراز التقنية التي تعامل بها العقاد مع هذه الأماكن، من خلال علاقاتها بشخصياتها والدلالات التي تحملها.

أمّا بالنسبة **للفصل الرابع والأخير** فقد خصصناه **لبنية اللغة**، التي لها دور كبير في كل البنيات السابقة فحاولنا معرفة طبيعة تعامل العقاد معها، ومع مستوياتها المتمثلة في **السرد** و**الوصف**، وما يتضمنه من وصف للشخصيات والأشياء، إضافة إلى **الحوار** بنوعيه الخارجي والداخلي.

وختمنا هذا البحث **بخاتمة** هي حوصلة للنتائج التي توصّلنا إليها.

أمّا عن **الصعوبات** التي واجهناها فقد تمثّلت أساسا في كثرة المراجع التي تتناول دراسة الشخصية، والمكان والزمان واللغة بمناهج وطرق متعددة، مما وضعنا في حيرة أيها يخدم موضوع البحث أكثر، إلاّ أنه رغم كثرة المراجع وجدنا صعوبة أخرى في حصولنا عليها، نظرا لكثرة الطلب عليها، وذلك للعدد الهائل من الطلبة الذين يشتغلون على السرود.

وقبل أن نختم هذا البحث نتقدم بجزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام، إلى تلك الشمعة التي تحرق نفسها لتضيء درب الآخرين الأستاذ المشرف **الدكتور نجيب جحيش** على صبره الجميل ورعايته الطيبة، ونرفع له آيات التقدير وأسمى معاني العرفان، على مساعدته في إنجاز هذا العمل، فقد كان مثال المشرف والموجه ولم يسأم من توجيهنا وإرشادنا فهو بحق نعم الأستاذ المرشد والناصح، نشكره على سعة صدره، وتحمل المشاق التي تسببنا له فيها خلال فترة إنجاز البحث، ونتمنى أن يجعله الله ذخرا لأهل العلم والمعرفة، جعل الله ذلك في ميزان حسناته، أستاذنا جزاك الله عنا كل خير.

كما نتوجه بالشكر الجزيل لأعضاء **اللجنة المناقشة**.

وفي الأخير نرجو أن يكون هذا البحث على بساطته وتواضعه قد أصاب ولو قليلا فيما كان يرمي إليه والله نسأل سداد الرأي والتوفيق.

# مدخل: ضبط مفاهيم (البنية، الخطاب،الرواية).

## أولا: مفهوم البنية:

### أ– البنية لغة:

تحمل كلمة **بنية** معاني مختلفة من بينها ما أورده **ابن منظور** في (**لسان العرب**) قال: «البنية والبنية، ما بنيته وهو البنى و البُنى، ويقال: بنية وهو مثل رشوة ورشا، كأن البنية الهيئة التي يبنى عليها مثل المشية والركبة، وبنى فلان بيتاً بناءًا»[1]؛ وهكذا فالبنية تعني الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلاما.

أما في (**المعجم الوسيط**) فقد وردت البنية على أنها: «بنى الشيء بنيا وبناءًا وبنيانا، أقام جداره ويقال: بنى السفينة... استعمل مجازًا في معاني كثيرة تدور حول التأسيس والتنمية يقال: بنى مجده، بنى الرجل... بنى الطعام جسمه، بنى على كلامه احتداه واعتمد عليه»[2]؛ فالبنية هنا تدل على البناء والتشيد والتنظيم والتركيب.

ونجد كذلك **يمنى العيد** تعطي تعريفا **للبنية** على أنها: «البنية مفهوما ينظر إلى الحدث في شتى العلاقات له نظامه»[3]؛ فهي هنا ترى أن البنية ليست صورة الشيء أو هيكله أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنما هي القانون الذي يفسر الأشياء.

كما وردت في (**كتاب العين**) كلمة **بنية** الدالة على: «بنى البناء، يبنى بنيا وبناءًا...، والبنية: الكعبة، يقال: لا وربّ هذه البنية والمبناة كهيئة التستر، غير أنه واسع يلقى على مقدم الطراف وتكون المبناة كهيئة (القبة)، تجلل بيتا عظيما، ويسكن فيها من المطر... »[4]؛ إذن فالبنية بهذا المفهوم هي البناء أو الطريقة التي يبنى بها الشيء.

---

[1] – ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين): لسان العرب، دار صادر بيروت، ط1، 1968 م، مادة (ب ن ي).

[2] – مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، المكتبة العربية الإسلامية للطباعة والنشر، اسطنبول، تركيا، ، مادة (بنى).

[3] – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1990م، ص 23.

[4] – الخليل أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: دكتور عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003 م، مادة (بنى).

أمّا في (**القاموس المحيط**) فقد وردت على أنها: «البُنى: نقيض الهدم... والبنية بالضم والكسر، ما بنيته ج البنى والبُنى، وتكون البناية في الشّرفِ وأبنيته أعطيته بناءًا، أو ما يبنى به دارًا، وبناء الكلمة لزوم آخرها ضربًا واحدا من سكون أو حركة لا لعامل... وبنى الرجل اصطنعه»[1]؛ فالبنية تدّل هنا على نسق يتحدد العنصر ضمنه بوضعيات واختلافات ،أو هي هيئة أو تركيب أو هيكل.

وإذا عدنا إلى **القرآن الكريم** نجده استخدم هذه الكلمة في عدة مرات، على صور الفعل **بنى** والأسماء **بناء وبنيان ومبنى**، قال الله تعالى:﴿وَكَذَٰلِكَ أَعۡثَرۡنَا عَلَيۡهِمۡ لِيَعۡلَمُوٓاْ أَنَّ وَعۡدَ ٱللَّهِ حَقّٞ وَأَنَّ ٱلسَّاعَةَ لَا رَيۡبَ فِيهَآ إِذۡ يَتَنَٰزَعُونَ بَيۡنَهُمۡ أَمۡرَهُمۡۖ فَقَالُواْ ٱبۡنُواْ عَلَيۡهِم بُنۡيَٰنٗاۖ رَّبُّهُمۡ أَعۡلَمُ بِهِمۡۚ قَالَ ٱلَّذِينَ غَلَبُواْ عَلَىٰٓ أَمۡرِهِمۡ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيۡهِم مَّسۡجِدٗا ٢١﴾.[ سورة الكهف، الآية: 21].

وقال أيضا: ﴿ وَبَنَيۡنَا فَوۡقَكُمۡ سَبۡعٗا شِدَادٗا ١٢﴾. [سورة النبأ، الآية:12].

وقوله:﴿ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلۡأَرۡضَ فِرَٰشٗا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءٗ وَأَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءٗ فَأَخۡرَجَ بِهِۦ مِنَ ٱلثَّمَرَٰتِ رِزۡقٗا لَّكُمۡۖ فَلَا تَجۡعَلُواْ لِلَّهِ أَندَادٗا وَأَنتُمۡ تَعۡلَمُونَ ٢٢﴾. [سورة البقرة، الآية:22].

**ب– البنية اصطلاحا:**

ارتبطت كلمة **بنية** في العصر الحديث بعدة علوم ومعارف إنسانية، فلم تعد **البنية** مجرد مصطلح، بل أصبحت منهج يستعمل في مختلف الدراسات والعلوم.

فكلمة **بنية** نجدها في اللغات الأوروبية مشتقة من كلمة (structure) والتي تعني: «البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما»[2] ؛ ليتسع مفهومها ويشمل: «الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلاما سواء كان جسما

[1]– الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، تح: الشيخ أبو الوفاء نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2009م، مادة (بنى).

[2]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة المختار للنشر، مصر، (د ط)، 1992م، ص ص 175، 176.

حيا أو معدنيا أو لغويا»[1]؛ إذن البنية تقوم على التماسك بين هذه الأجزاء، لأن أي مبنى ينهار إذا لم يكن هناك تضامن بين أجزاءه.

هذا وقد ارتبطت كلمة **بنية** في النقد الأدبي **بالمدرسة الشكلانية الروسية**، التي دعت إلى ضرورة التركيز على العلاقات الخارجية للنص.

ويعرفها **لفي ستراوش (LEVIST RAVSS)** بقوله: «فالبنية تتألف من عناصر، يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولا في بقية العناصر الأخرى»[2]؛ فالبنية هي مجموعة من العناصر المتكاملة فيما بينها، بحيث إذا طرأ عليها أي تحول على عنصر من عناصرها، فإنه يؤدي إلى تغيير وتحويل في عناصر البنية كلها.

**والبنيوية** في الدراسات اللسانية تعرف بأنها: «منهج نظري، يمكن النظر إلى اللغة كبنية»[3]؛ أي أن البنية مجموعة من العناصر المتماسكة التي تحافظ على العلاقات الشكلية، أي ليست شيء جديد نجد صداه في المباحث اللغوية القديمة.

في حين ترى **يمنى العيد** أننا إذا قلنا **بنية النص** فإننا نقصد «مادته اللغوية، وعالمه المتخيل الذي يحقق بمجموع الأمور، النمط، الزمن، الرؤية من حيث عالم الانسجام وعالم الرواية الواحدة، عالم القول، اللغة والصيغة الأدبية»[4]؛ فهنا يتبين لنا أن النص الأدبي يحتوي بنية ظاهرة وبنية عميقة، يجب تحليلها وبيان ما بينها من علائق لأن انسجام النص ناجم عن تضمنه بنية عميقة محكمة الترتيب.

أمّا عبد **المالك مرتاض** فيعرف **البنية** بقوله: «هي عملية التأثير والتأثر، فهي على هذا الأساس تفسر الحدث من خلال البنية، والبنية هي ذلك النسق المتكامل الذي يتألف من أصوات وكلمات ورموز وموسيقى

[1]- شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث الجامعية، قسنطينة، ط1، 1984م، ص 42.

[2]- خالد عبد الرزاق السيد: اللغة النظرية والتطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، الآرابطة، (د ط)، 2003م، ص 160.

[3]- م ن، ص 163.

[4]- يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديد، بيروت، ط1، 1983م، ص 35.

ولذلك قيل أن التحليل البنيوي يحمل مدلولا مكثفا ومعقدا»[1]؛ من هنا يمكن القول أن **البنيوية** منهج يسعى إلى دراسة النص من حيث هو مجموعة من العناصر المتآلفة فيما بينها، ودراسة شكلية تهدف إلى تفسير بنيته وتوضيح المظاهر الفنية والجمالية التي يشتمل عليها النص.

في حين يعرف **كمال أبوديب البنية** على أنها: «آلية للدلالة، وديناميكية لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية والعملية المتصلة، وفي شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتحول اللغة بمعناها الواسع إلى بنية معقدة تجسد البنية الدلالية تجسيدا مطلقا»[2]؛ ومن هنا نستطيع القول بأن البنية هي شبكة العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة للكل، بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكل.

نستنتج من المفاهيم السابقة أن **البنية** هي نسق ونظام من العلاقات، هذا النظام له قوانينه الخاصة به، والبنية لها خصائص ثلاثة يشترط أن تتسم بها، وهي **الكلية والشمول، التحول، والتحكم الذاتي**.

### 1- الكلية والشمول:

ونعني بهذه الخاصية «اتساق وتناسق البنية داخليا، أي أن وحدات البنية تتم بالكمال الذاتي وليس مجرد وحدات مستقلة جمعت معنا قسرًا وتعسفا»[3]؛ هذا يعني أن أجزاء **البنية** تتبع أنظمة داخلية هي التي تحدد طبيعة هذه الأجزاء، **وكمثال**: المفردة في الجملة، هذه المفردة تكتسب خصائصها من كونها داخل تلك الجملة.

### 2- التحول:

ويقصد به: «أن البنية ليست مستقرة وثابتة، وإنما هي متحركة وفق قوانين تقوم بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة "إيجابية" تسهم بدورها في التكوين والبناء وفي تحديد القوانين ذاتها»[1]؛ وهذا معناه أن **البنية** تعمل وتؤثر في تكوين ما بداخلها من مادة جديدة، مثلما تتأثر بوضعها أو مكانها الجديد.

---

[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين إلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، (د تا)، ص 05.

[2]-كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م، ص 09.

[3]- ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003م، ص 70.

**3 –التحكم الذاتي:**

وهو أن تكون «البنية هي التي تقوم بتنظيم نفسها بنفسها مما يجعلها تحافظ على وحدتها وبقائها، كما يحقق لنا نوع من الانغلاق الذاتي، وكأنها تحافظ على نفسها في دوائر منغلقة، فتحولات البنية الداخلية لا تقود إلى أبعد من حدودها، وإنما تولد عناصر تنتمي دائما إلى البنية وتحافظ على قوانينها»[2]؛ لكن هذا الانغلاق الذي تتسم به **البنية** لا يمنعها من الاندراج في بنية أخرى.

**ثانيا: مفهوم الخطاب:**

**أ– الخطاب لغة:**

لقد تناول أصحاب **المعاجم** مصطلح **الخطاب**، وعرّفوه بعدة تعريفات دقيقة ومتشابهة إلى حدّ بعيد، فقد ورد في (**لسان العرب**): «الخطب، الشأن أو الأمر، صغر أو عظم، وقيل هو سبب الأمر ويقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك؟... والخطب الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، والشأن والحال... والخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان، والخُطبَةُ: مصدر الخطيب، وخطب المخاطب على المنبر، واخْتطبَ يخطبُ خَطَابَةً، واسم الكلام الخطبة... رجل خطيب: حسن الخطبة وجمع الخطيب: خطباء، وخَطُبَ بالضم خطابةً بالفتح صار خطيبا»[3]؛ فهنا الخطاب مرتبط بالكلام البين البليغ، والخطبة اعتمدت بدلالة الأمر العظيم.

[1]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ص 190، 191.

[2]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 192.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، مادة (خطب).

كما ورد تعريف **الخطاب** في (**معجم العين**) على أنه: «الخطبُ سبب الأمر... والخطابُ: مراجعة الكلام، والخُطبة: مصدر الخطيب»[1]؛ فالخطاب هنا هو مراجعة الكلام، وهو الكلام والرسالة، وهو ما يخاطب به الرجل صاحبه، وهو مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المرسل (المتكلم) أن يرسلها إلى مرسل إليه (السامع).

ويقال: «أخطبُك الصَّيدُ فارمه أي أمكنك، فهو مُخْطِبُ، والخطَّابيَّة من الرافضة، ينسبون إلى أبي الخطَّاب وكان يأمر أصحابه أن يشهدوا على خالفهم بالزور»[2].

أما في (**المعجم الوسيط**) فقد وردت كلمة **خطاب** على أنها: «خطب الناس وفيهم وعليهم خطابة، وخطبته وألقى عليهم خطبة... وخطبُ خطابةً، أي صار خطيبا، مخاطبة وخطابا، كلمه وحدثه وخاطبه: وجه إلى كلامًا، ويقال: خاطبه في الأمر حدثه بشأنه... وتخاطبا تكالما وتحادثا والخطاب: الكلام... »[3] .

وما نلاحظه على هذه التعاريف اللغوية، هو اختلاف دلالة مصطلح **الخطاب**، وهذا راجع إلى تعدد مصادر الخطاب واشتقاقاته، فكل مصدر له معناه الخاص به.

كما وردت كلمة خطاب في **القرآن الكريم**، في قوله تعالى:﴿ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ ﴿٢٠﴾ ﴾. [سورة ص، الآية:20].

وقوله أيضا: ﴿رَّبِّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا ٱلرَّحْمَٰنِ ۖ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا ﴿٣٧﴾ ﴾ [سورة النبأ، الآية:37].

تنطلق هذه الآيات أساسا من المفهوم السابق المطروح لمصطلح **الخطاب** والذي يتفق في الممارسة النقدية على أنه القول والكلام.

---

[1]- الخليل: كتاب العين، مادة (خطب).

[2]- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المداق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، ط4، 1995م، ص 261.

[3]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (خطب).

**ب– الخطاب اصطلاحا:**

استقطب مصطلح **الخطاب** اهتمام الدارسين الغرب والعرب، وذلك من خلال الأبحاث والدراسات التي اهتمت بالموضوعات اللسانية، نظرا لتعدد مدارس واتجاهات الدراسات اللسانية الحديثة.

**فالخطاب** عند **إميل بنفيست** (**Emile Benveste**) هو: «ملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله بالتواصل، وبمعنى آخر هو كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير في الثاني بطريقة ما»[1]؛ من هنا شكل مفهوم الخطاب ومسألة تحليله إحدى الإشكالات التي كثر الجدل حولها في الحقل اللساني ومجال النقد الأدبي، باعتبار تطور مناهج البحث العلمي، وتداخل أجناس الإبداع في مختلف تشكلاته، فقد تضافرت تصورات النظرية الهادفة إلى تحديد حقل انتماء الخطاب ومجال اشتغاله الإجرائي، وتعدد الدلالات بتعدد اتجاهات تحليل الخطاب ومبادئه.

أماّ **هاريس** (**HARISSE** ) فقد سعى إلى تحليل **الخطاب** بنفس التصورات والأدوات التي نحلّل بها الجملة فعرف **الخطاب** بأنه: «ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[2].

وقريبا من هذه التعريفات هناك تعريفات أخرى يقدمها أصحاب (**معجم اللسانيات**)، ويعرضون فيها تحديدات ثلاث **للخطاب**، فهو أولا يعني «اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي يتكلف بإنجازه ذات معينة، وهو هنا مرادف للكلام بتحديد دوسوسير (D.SAUSSURE)، وهو يعني ثانيا، وحدة توازي أو تفوق الجملة...وهو هنا مرادف للملفوظ، أمّا التحديد الثالث فيتجلى في استعمال الخطاب لكل ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل»[3].

---

[1]– إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق الجزائر، ط1، 1999م، ص 09.

[2]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار للكتاب، ط1، 1984م، ص 17.

[3]– م ن، ص 21.

أمّا رومان **جاكبسون** (ROMAN GACABSON) فيعتبر **الخطاب** بأنه: «كل رسالة لغوية لا تتحقق إلاّ من خلال تحليل الوظائف الست التي تتحكم في عملية التخاطب»[1]؛ فالخطاب حسبه عبارة عن رسالة يبعثها المبدع(المخاطِب) إلى المتلقي (المخاطَب) عن طريق قناة الاتصال، وتخضع هذه الرسالة إلى شفرة مشركة بين المبدع والمتلقي لأن المبدع هو الذي يركب الرسالة، والمتلقي هو الذي يفككها أي يمارس عليها القراءة.

وهذا يعني أن **الخطاب**: «هو ما تركّب من مجموعة متناسقة من المفردات ولها معنى مفيد، والجملة هي الصورة اللفظية الصغرى أو الوحدة الكتابية الدنيا للقول أو للكلام الموضوع للفهم أو الإفهام، وهي تتبنى صورة ذهنية كانت قد تآلفت أجزائها في ذهن المتكلم، الذي يسعى إلى نقلها حسب قواعد معينة وأساليب شائعة إلى ذهن السامع ولا يكون الكلام تاما»[2]؛ هذا يعني أن الخطاب يستمد وجوده من نظامه الداخلي المتمثل في اللغة، والذي يفترض وجود طرفين تجري بينهما العملية الإبلاغية هما: المبدع و المتلقي.

ورغم التعاريف التي أعطيت **للخطاب** وحاولت تحديد جوانبه وأبعاده، إلاّ أننا نجد بعض الدارسين والباحثين يخلطوا بين النص والخطاب، إذا جعلوا منه هو النص ذاته، ومن هؤلاء نجد **هوتمان** (**HOVTMANE**) الذي عرّف **الخطاب** بأنه **نص**، إذ يقول: «الخطاب نص محكوم بوحدة كلية واضحة تتألف من صيغ تعبيرية متوالية تصدر عن متحدث فرد يبلغ رسالة ما»[3]؛ نخلص من هذا القول إلى أن الخطاب يساوي النص، وهو محكوم بوحدة كلية تصدر عن فرد واحد.

أمّا **غريماس** (**GRIMACE**) فيعرف **الخطاب** بأنه: «النص الكامل المتكامل المنجز أي النص المهيأ للطبع أو القراءة»[4] .

[1]– رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 1988م، ص 24.

[2]– ريمون الطحان: الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د ط)، 1981م، ص 44.

[3]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 74.

[4]– م ن، ص 78.

فكثير من الباحثين ذهبوا إلى اعتبار **الخطاب** هو **نص**، رغم وجود اختلافات وفروق كثيرة بينهما فالخطاب هو كل كلام يتلفظ به شخص آخر، أي هو مجموعة متتالية من الجمل لها بداية ونهاية، أمّا النص فهو مجموعة متتالية تدور حول محور.

كما يتميز **الخطاب** عن **النص** بأن النص الأصل يكون مكتوبا، أمّا الخطاب فإن الأصل فيه يكون شفويا.

وعلى هذا الأساس ميز **فان دايك** (**FAN DAKE**) تمييز دقيق بين **النص** و**الخطاب**، إذ يقول: «إن الخطاب هو عملية الإنتاج الشفوية ونتيجتها الملموسة، أمّا النص فهو مجموع البنيات الآلية التي تحكم الخطاب»[1]. وهذا ما يعني أن الخطاب يتميز ويرتبط بالشفوية، في حين تتجلى آثار الاشتغال على اللغة.

أمّا **عبد السلام المسدي** يعرف **الخطاب** بأنّه: «بنية يجب أن يدرس في ذاته وللأجل ذاته، لأن ما يميز الخطاب هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمرا خارجيا، إنما هو يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت»[2].

إلى جانب **المسدي** نجد الناقد **محمد مفتاح** الذي يرى: «أن الخطاب حدث، بمعنى أنه مرتبط بزمان ومكان محدد وقع فيه، وهو على خلاف الحدث التاريخي لا يمكن أن يعاد»[3]؛ فالمسدي هنا يشترط توفر المكان والزمان كوحدتين أساسيتين في الخطاب.

**ثالثا: مفهوم الرواية:**

**أ– الرواية لغة:**

تعد **الرواية** شكلا من أشكال الوعي الإنساني، ووعاء تصب فيه أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه ومحيطه، كان لابد أن تهتم الدراسات النقدية والتحليلية بجانب المضمون في تحديد مفهومها سواء

[1]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 50.

[2]–عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط1، 1998م، ص 116.

[3]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، ط1، (د تا)، ص 96.

من حيث توضيح طبيعة هذا المضمون ونوعيته المتسمة بالشمولية، أو من حيث هو تعبير عن مواقف ذات أبعاد مختلفة.

فقد ورد مفهوم **الرواية** في (**لسان العرب**) على أنها: «روى بكسر الواو للماء يروي ريا، روى رواء والريان عكس العطشان، وقال روى النبتة وتروي أي تنعم وماء روى وروي أي عذب، وروى الحديث والشعر ويرويه رواية وتروا، وإذا كثرت روايته، ويقال: روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له شعرا حتى حفظه للرواية عنه ورويت الحديث فأنا راو» [1]. فالرواية هنا تعني القص والحكي والسرد والإخبار والإيضاح والإظهار.

أمّا في (**المعجم الوسيط**) تعني **الرواية**: «القصة الطويلة محدثة، الرواء: السقاء، والروي الشرب التام، يقال شربت شربا رويا ومن السحاب العظيم القطر الشديد الوقع»[2].

ويقول **الجوهري** في كتابه (**الصحاح**): «الرواية التفكير في الأمر وروينا على أهلي وللأهلي إذا أتيتهم بالماء يقال من أين ريتكم بالماء؟ أي من أين تروون الماء، ورويت الحديث والشعر رواية فأنا راوي في الماء والشعر»[(3)].

**فالرواية** في أول استعمالاتها اللغوية كانت تدل على الاستقاء بالماء، وما يتصل به من الوعاء الذي يحمل فيه، أو ما تشتد به الأحمال على ظهر البعير كالحبل.

**ب– الرواية اصطلاحا:**

لقد وجد الكثير من الدارسين والنقاد صعوبة في تحديد مفهوم دقيق وشامل **للرواية**، وذلك بتعدد اتجاهاتها وتطور أساليبها.

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مادة (روى).

[2]– مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (روى).

[3]– الجوهري (أبي نصر إسماعيل بن حماد): الصحاح، تح: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، (د ط)، 2009م، مادة (روى).

فهي تعرف على أنها: «شكل محاكاة ساخرة، أو بعد أن كانت الرواية الجديدة فن السرد التابع للعصر الوسيط موضوعا لتعديلات إيديولوجية أخرى، لقد أخذت ذلك المزيج المفكّك في تركيب المجموع والتفرّد النسبي الذي تتميز به تلك المغامرات، التي تشكل كل واحدة منها نوعا من قصة قصيرة مكتملة العناصر»[1]؛ أيّ أنها شكل من الأشكال الأدبية التي تحظى بشعبية وحضور واسع لدى الجمهور، وهي من أبرز التعبيرات الفنية التي توحي بنضج الإحساس بالشخصية.

إذ يعرفها **هيجل** (**HIJEL**) على أنها: «عبارة عن ملحمة بورجوازية وهي شكل فني بديل للملحمة في إطار التطور البورجوازي»[2].

ذلك أن **الرواية** تنطوي من جهة على الخصائص الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة التي تتأثر من جهة ثانية بكل التعديلات التي جاء بها العصر البورجوازي.

أمّا **إيخنباوم** (**ikhenbuem**) فقد ميز بين **القصة** و **الرواية**: «حيث اعتبر الرواية شكلا تلفيقيا، أمّا القصة فهي شكل أساسي وهي عنده منحدرة من التاريخ والأشعار، والرواية جاءت من الخرافة، فالرواية وعد بأحداث تقوم بإنجازها شخصيات في صلب عالمنا بواجهاته القيمة المتعددة»[3]؛ إن الرواية جنس أدبي ومن أوسع ميادين الأدب العالمي وأعمقها أثرا في الوعي القومي.

كما يرى البعض أن **الرواية** «حكاية خيالية، جنس نثري، سرد فني، تستمد خيالها من طبيعته خيالية عميقة، وتستمد فنياتها من كونها شكلا يقصد منه التأثير على متلقيه من خلال استعماله للأساليب جمالية»[4].

إذن الرواية تدور حول أحداث خيالية، وشخصياتها من صنع الخيال.

---

[1]- جورج لوكاتش: الرواية، تر: مرزاق بقطاش، المكتبة الشعبية، الجزائر، (د ط)، 2001م، ص ص 45، 46.

[2]- راكز أحمد: الرواية بين النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1995م، ص 14.

[3]- جورج لوكاتش: الرواية، ص 14.

[4]- راكز أحمد: الرواية بين النظرية والتطبيق، ص 14.

**مدخل: ضبط المفاهيم (البنية، الخطاب، الرواية).**

**الفصل الأول: العقاد مبدعا، ورواية سارة نموذجا**

**المبحث الأول: التعريف بالعقاد**

**المطلب الأول: حياته ومسيرته**

**المطلب الثاني: أعماله ونتاجه الإبداعي**

**المبحث الثاني: رواية سارة**

**المطلب الأول: التعريف بالرواية وملابسات كتابتها**

**المطلب الثاني: ملخص عن مضامين الرواية وموضوعاتها**

## المبحث الأول: التعريف بالعقاد.

### المطلب الأول: حياته ومسيرته:

**عباس محمود العقاد** هو أديب ومفكر وصحفي، شاعر مصري «ولد سنة 1889م، كما تنبئ به شهادة ميلاده، وقد كان يحتفل بيوم ميلاده في اليوم الثامن والعشرين من شهر يونيو، لأنه سجل بعد ولادته بيومين كما صرّح العقاد بذلك»[1].

كان والده محمود إبراهيم مصطفى مديرا للإدارة المحفوظات بمديرية أسوان، وقد اشتهر بالتقوى وكرم الأخلاق، مما حبّب الناس فيه، أما والدته فقد عرفت بما عرف به زوجها من التقوى وحب الخير، فقد أخذ واكتسب العقاد كثيرا من أخلاق والديه، فهو يقول عن نشأته:«نشأت بين أبوين شديدين في الدين، لا يتركان فريضة من الفرائض اليومية، وفتحت عيني على الدنيا، وأنا أرى أبي يستيقظ قبيل الفجر ليؤدي الصلاة، ورأيت والدتي في عنفوان شبابها تؤدي الصلوات الخمس وتصوم وتطعم المساكين، وقلما ترى نساء مصليات أو صائمات قبيل الأربعين»[2].

أمّا عن أسوان حيث قضى **العقاد** فترة طفولته، فإنها بلدة يلتقي فيها الماضي بالحاضر على أحدث ما يكون، وفيها نشأ الطفل عباس وترعرع في أحضانها، وعقله أكبر من سنه، يقول العقاد عن بلدته:«كانت البلدة التي نشأت فيها بلدتي أسوان بأقصى الصعيد، يكاد الناشئ في مثل سني أن يأوي بها إلى صومعة من صوامع الفكر، يقلب فيها وجوه النظر في كل ما يسمع أو يبصر من الشؤون العامة بغير تضليل أو تهويل»[3].

---

[1]–طه مصطفى أبو كريشة: ميزان الشعر عند العقاد، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ط)، 1998 م، ص73.

[2]– محمد طاهر الجبلاوي: من ذكرياتي في صحبة العقاد، مكتبةلأنجلو مصرية، ط1، 1967 م، ص ص17، 18.

[3]–م ن، ص19.

التحق **عباس** بالمدرسة الابتدائية «مدرسة أسوان الأميرية، والتي تلقى فيها دروسه الأولى، وهي المدرسة التي برزت فيها مواهبه وأنتشر اسمه بين التلاميذ والمدرسين، وكل هذا مكّنه من إتقان اللغة الإنجليزية في سن باكر «وهكذا حصل على الشهادة الابتدائية سنة 1903م وهو في الرابعة عشرة من عمره»[1].

وأثناء دراسته كان يتردد مع أبيه في أغلب الأحيان إلى مجلس الشيخ أحمد الجداوي، وهو أحد «علماء الأزهر الذين لزموا جمال الدين الأفغاني وكان مجلسه مجلس أدب وعلم»[2].

وهكذا أحب **عباس** القراءة والاطلاع منذ صغره، فكان مما قرأه في هذه الفترة «المستْطْرَف في كل فن مستطرف، للأبشهي، وقصص ألف ليلة وليلة، وديوان البهاء زهير وغيرها»[3]؛ وهذا ما زاد إقباله على مطالعة الكتب العربية، وهكذا بدأ في نظم الشعر.

في البيئة المنزلية والمدرسة الاجتماعية نشأ **العقاد**، وكان له الاستعداد الفطري، وهذا ما جعله لا يقف عند حدود التعلّم الابتدائي وإنما أخذ يثقف نفسه بنفسه «فأخذ من الكتب التي كانت موجودة في مكتبة والده المنزلية، نافذة يطل منها على ميدان المعرفة ويتخذ منها منبعا يروي به ظمأ نفسه إلى العلم وتعطشه إلى التزود بالثقافة»[4].

بعد أن أنهى **عباس** تعليمه الابتدائي، عمل في عدة وظائف كالوظيفة الكتابية، غير أنه لم يلبث فيها طويلا حتى تركها، ثم اشتغل في وظيفة «بوزارة الأوقاف في الفترة ما بين 1912-1913،وكان ديوان الأوقاف حينئذ مجمع الأدباء والشعراء من شيوخ وشبّان وكان فيهم محمد المويلحي وأحمد الأزهري صاحب مجلة الأزهر...، ثم ما لبث أن استقال من هذه الوظيفة أيضا وعاد إلى أسوان للقراءة والتأليف»[5].

[1]- طه مصطفى أبو كريشة: ميزان الشعر عند العقاد، ص77.
[2]- من، ص79.
[3]- من، ص80.
[4]-محمد الطاهر الجبلاوي: من ذكرياتي في صحبة العقاد، ص30.
[5]- طه مصطفى أبو كريشة: ميزان الشعر عند العقاد، ص87.

وهذا لأن أسوان كانت ملتقى للسائحين، ولهذا كانت الكتب والمجلات سواء العربية أو الأجنبية شيئا مألوفا فيها، ومن هنا تكونت عند **العقاد**«أولى بدور الثقافتين العربية والأجنبية فهو في الأدب العربي يقرأ للمتّنبي والمعرّي وابن الرومي وفي الأدب الإنجليزي يقرأ للأدباء والشعراء الإنجليز والروس والإسبان...»[1].

غير أن طبيعة العصر المليء بالقلق واليأس والخوف يعتبر من أهم روافد تكوينه، فمنذ أن فتح عينيه رأى بلاده خاضعة تحت أقدام الاحتلال الانجليزي.

وفي سنة 1916 اشترك **العقاد** مع صديقه **إبراهيم المازني** في التدريس، وهناك نشرت أشعاره في شتّى الصحف والمجلات.

ضاق **العقاد** بحياة الوظيفة وقيودها، ولم يكن له أمل في الحياة غير الكتابة،«وهذه الكتابة والصناعة ميدانها الصحافة، وكان أول اتصال له بها سنة 1907، حيث عمل في جريدة الدستور اليومية»[2].

انتخب **عباس محمود العقاد** عضوا لمجلس النّواب، ولن ينسى له التاريخ وقفته الشجاعة حين أراد «الملك فؤاد إسقاط عبارتين من الدستور تنص إحداهما على أن الأمة مصدر السلطات، والأخرى أن الوزارة مسؤولة أمام البرلمان»[3].

فارتفع صوت **العقاد** قائلا:«إن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس في البلاد يخون الدستور ولا يصونه»[4].

وهذه الكلمة الشجاعة هي التي كلفته تسعة أشهر من السجن بتهمة التعييب في الذات الملكية.

[1]- طه مصطفى أبو كريشة: ميزان الشعر عند العقاد، ص87.

[2]-م ن، ص 88.

[3]- م ن، ص 88.

[4]- محمد الطاهر الجبلاوي: من ذكرياتي في صحبة العقاد، ص52.

وإيمانه بالحق والحرية كلفه خوض الحروب في كل ميدان وفي هذا يقول **العقاد**:«لقد حاربت الأضداد والأقوياء، وهذا أوعر مسالك الحروب الشعراء في جميع الميادين، حاربت الشيوعية والصهيونية...والمستغلين لدعوى الإسلام، كما حاربت طغيان وأصحاب الأموال...»[1].

وهذا لأنه لم يكن يعنيه في الحياة شيء إلاّ ما يؤمن به، وإن كانت مساهماته بالمقالات لم تنقطع في الصحف، فقد شارك في تحرير عدة صحف كصحيفة الهلال، أخبار اليوم، الأزهر.

لقي **العقاد** تقديرا وحفاوة في حياته من مصر والعالم العربي،«فاختير عضوا مراسلا في مجمع اللغة العربية بدمشق ونظيره في العراق، وحصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب سنة 1959م»[2].

كان أدب **العقاد** وفكره ميدانا خصبا لأطروحات جامعية «تناولته شاعرا وناقدا ومؤرخا وكاتبا، فأطلقت كلية الأدب العربي بالأزهر اسمه على إحدى قاعات محاضراتها»[3].

وقد بايعه **طه حسين** بإمارة الشعر بعد موت **شوقي** و**حافظ إبراهيم** قائلا:«ضعوا لواء الشعر في يد العقاد، وقولوا للأدباء والشعراء أسرعوا واستطلعوا بهذا اللواء، فقد رفعه لكم صاحبه»[4].

ظل**العقاد** عظيم الإنتاج لا يمر عام دون أن يسهم فيه بكتاب أو عدة كتب، حتى تجاوزت كتبه مائة كتاب.

وقد توفي هذا الأديب الكبير(**عباس محمود العقاد**) في 12 مارس 1964م، وفي هذا التاريخ انتهت حياة العقاد الجسدية ولكن حياته الفكرية مازالت تنبض بالروح، ومازال شبابها يتجدّد يوما بعد يوم في مؤلفاته العديدة المتنوعة وسوف يتردد صداها أجيالا بعد أجيال.

[1]-محمد الطاهر الجبلاوي: من ذكرياتي في صحبة العقاد، ص52.

[2]-م ن، ص90.

[3]- طه مصطفى أبو كريشة: ميزان الشعر عند العقاد، ص90.

[4]-سامح كريم: عباس محمود العقاد الحاضر والغائب، الدار المصرية اللبنانية، دار شادو، القاهرة، ط1، مارس، 2004 م، ص90.

«لقد عاش العقاد طول حياته ثائرا فكريا من الطراز الأول، فلقد كان داعية يحس بأنه صاحب رسالة لابد من الإخلاص لها، ولذا لم تهبط عنده حرارة الانفعال حتى آخر حياته إلى أن لفظ أنفاسه الأخيرة، وأرواح الكتب الهائمة تحيط به وتودعه الوداع الأخير الذي لا لقاء بعده»[1].

**المطلب الثاني: أعماله ونتاجه الإبداعي:**

عرف **العقاد** منذ صغره باهتمامه الشديد في القراءة، وإنفاقه الساعات الطوال في البحث والدرس، وقدرته الفائقة على الفهم والإستعاب، وشملت قراءاته الأدب العربي والآداب العالمية، فلم ينقطع يوما من الاتصال بهما لا يحوله مانع عن قراءة عيونهما ومتابعة الجديد الذي يصدر منهما، «وبلغ من شغفه بالقراءة أنه يطالع كتبا كثيرة لا ينوي الكتابة في موضوعاتها حتى إنّأديبا زاره يوما، فوجد على مكتبه بعض المجلدات في غرائز الحشرات وسلوكها فسأله عنها، فأجابه بأنه يقرأ ذلك توسعا لفهمه وإدراكه، حتى ينفذ إلى بواطن الطبائع وأصولها الأولى ويقيس عليها دنيا الناس والسياسة»[2].

فكتب **العقاد** عشرات الكتب في موضوعات مختلفة منها:

- **شاعرية العقاد (شعره)**:«له عشرة دواوين أهمها:
- يقظة الصباح
- وهج الظهيرة
- أشباح الأصيل
- أعاصير المغرب
- بعد الأعاصير
- أشجان الليل

[1]- محمد الطاهر الجبلاوى: من ذكرياتي في صحبة العقاد، ص62.

[2]-سامح كريم: عباس محمود العقاد، الحاضر والغائب، ص ص21، 24.

- وحي الأربعين

- هدية الكروان

- عابر سبيل

- ديوان من دواوين

وهكذا لم يكن **العقاد** كاتبا فذّا وباحثا دؤوبا ومفكرا عميقا، ومؤرخا دقيقا فحسب، بل كان شاعرا مجددا، وهذه الدواوين العشرة هي ثمرة ما يزيد على خمسين عاما من التجربة الشعرية»[1].

**- في الدراسات النقدية واللّغوية:**

وضع عدّة مؤلفات كثيرة: «أشهرها كتاب الديوان في النقد والأدب بالاشتراك مع المازني، وأصبح الكتاب عنوانا على مدرسة شعرية عرفت بمدرسة الديوان، وكتاب ابن الرومي حياته من شعره، وشعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ورجعة أبي العلاء، وأبو نواس الحسن بن هانئ...»[2].

ولم يعنى **العقاد** بأدب العرب وحدهم، ولكنه كتب كذلك عن كثير من أدباء الغرب «بفضل معرفته باللغة الإنجليزية كما نرى في كتابه تذكار حبيبتي، وكتاب التعريف بشكسبير»[3]؛إضافة إلى عدد المقالات التي نشرها في الصحف طوال حياته.

**- إسلاميات العقاد:**

تجاوزت مؤلفات **العقاد** الإسلامية أربعين كتابا، عرف الكثير منها:«باسم العبقريات استهلها بعبقرية محمد، ثم توالت باقي السلسلة التي ضمنت عبقرية الصديق، وعبقرية عمر، وعبقرية علي، وعبقرية خالد...»[4].

كما ألف العقاد عدّة كتب في دفاعه عن الإسلام منها:

[1]- سامح كريم: عباس محمود العقاد، الحاضر والغائب، ص25.

[2]- طه مصطفى أبو كريشة: ميزان الشعر عند العقاد، ص90.

[3]-م ن، ص91.

[4]-سامح كريم: عباس محمود العقاد، الحاضر والغائب، ص19.

«- حقائق الإسلام وأباطيل خصومه.

- الفلسفة القرآنية.

- التفكير فريضة إسلامية.

- مطلع النور...»[1].

**- في الأدب والتاريخ والاجتماع:**

كتب **العقاد** في هذا المجال عدّة كتب وهي كالتالي:

«- مطالعات في الكتب والحياة.

- يسألونك.

- ساعات بين الكتب.

- الفصول.

- على الأثير...»[2].

فالعقاد كاتبا، متنوع الموضوعات، وقف على خدمة الفكر والأدب.

**- في السياسة:** له عدّة كتب يأتي في مقدمتها:

«- الحكم المطلق في القرن العشرين.

- هتلر في الميزان.

- أفيون الشعوب.

- فلاسفة الحكم في العصر الحديث.

[1]-سامح كريم: عباس محمود العقاد، الحاضر والغائب، ص19.

[2]- طه مصطفى أبو كريشة: ميزان الشعر عند العقاد، ص90.

– الشيوعية والإسلام...»[1].

وهو في هذه الكتب يحارب الشيوعية والنظم الاستبدادية ويمجد الديمقراطية.

**– في الرواية:**

لم يكتب **العقاد** في مجال النثر إلاّ رواية واحدة، الموسومة بعنوان **''سارة ''**وهي موضوع بحثنا.

إضافة إلى أنه عالج نوعا آخر«إلى جانب الرواية وهو المذكرات التي واجه بها القراء رأسا بأسرار حياته»[2].

## المبحث الثاني: رواية سارة.

### المطلب الأول: التعريف بالرواية وملابسات كتابتها:

**سارة** هي العمل الروائي الوحيد لعملاق الفكر العربي**عباس محمود العقاد**...، أو هذه المرأة في الحياة الواقعية التي خلدها **العقاد**«في أشعاره التي تذيب الصخرة، أو في روايته الوحيدة والأكثر هي بعينها المرأة التي عرف بسببها البكاء قلبه قبل أن تعرفه عيناه، وعرفت الجروح كبرياءه، قبل أن يعرفها جسده، وأدركت الآلام أقطار نفسه قبل أن تعرفها مواضيع جسده»[3].

**سارة** في الأدب أو هذه المرأة في الحياة التي غيرت نظرة **العقاد** للمرأة حينا من الزمن، فقال بسببها عن المرأة مخاطبا الرجل:«خنها ولا تخلص لها أبدا...تخلص إلى أغلى غواليها»[4]؛ وقال عن بنات جنسها:«المرأة تضع الأحمر والأبيض وتعرض نفسها في الشارع أو النافذة انتظار للرجل»[5].

[1]–طه مصطفى أبو كريشة: ميزان الشعر عند العقاد، ص91.

[2]– م ن، ص90.

[3]– سامح كريم: عباس محمود العقاد، الحاضر والغائب، ص88.

[4]– م ن، ص ن.

[5]– م ن، ص ن.

**سارة** أو هذه المرأة في حياة **العقاد** التي خلّدها في تاريخ الأدب، حتى أصبحت من الشخصيات الأدبية المعروفة..هذه الشخصية في الحقيقة أو في الخيال،«نشرت عنها في الأهرام الأدبي عام 1993 اليوم حولها وثيقة نادرة كتبها العقاد بخط يده عام 1926 تعتبر فصلا شاردا من فصول رواية سارة...»[1].

فالقارئ لهذه الوثيقة لا يكاد يمضي في قراءتها حتى يجد نفسه فجأة في جو الرواية التي كتبها **العقاد** عام 1938هذه الوثيقة النادرة، التي عمرها عشرات السنين والتي تنشر لأول مرة «عثر عليها واحد من أقدم تلاميذ وأصدقاء العقاد، هو الأديب والمحقق الكبيرمحمد محمود حمدانالذي عرفناه محققا، وشارحا ومقدما لأمهات كتب التراث العربي القديم وفي مقدمتها مجلدات تاريخ الإسلام الذهبي، وأوجز السير لخير البشر للرازي»[2]؛ وهذه الوثيقة تنشر لأول مرة في تاريخ أدبنا العربي، كما يقول مكتشف الوثيقة.

الوثيقة تستأنف حديثا جرى وتستكمل وقائع وختام رواية **سارةللعقاد**، ففي الفصل الذي اختار له عنوان **''القطيعة''**، وصف العقاد في تعبير فاجع مؤثر مشهد الوداع الأخير بين **همام** بطل القصة وهو **العقاد**، على التحقيق وبين صاحبته **سارة** على أثر اكتشاف خيانتها له، وما كان من تواعدهما على اللقاء الأخير في مفترق الطرق.

حيث يقول **العقاد** في وصف الحالة النفسية التي استولت عليه عقب ذلك اللقاء «لو كان همام في غير ذلك الموقف لتذكر وقال وتدبر، تذكر مفترق الطريق في هذا المساء وقارن بين لقاء قلما يظّن فيه بشيء، ولقاء قلما يجاد فيه بسلام الوداع الأخير، ولكنه كان مغمور الفؤاد في جو من الغمّ والبأس كجو الضباب الكثيف»[3].

وفي غمرة تلك الأزمة النفسية اللاعجة سافر **العقاد** إلى الإسكندرية، «يلتمس هدوء الراحة، ويحدوه الأمر في أن يواتيه السلوان ويغرق في أمواج البحر الخضم لواعجه وأشجانه، ومن هناك كتب رسالة إلى صديقه

[1]–سامح كريم: عباس محمود العقاد، الحاضر والغائب، ص88.

[2]–م ن، ص90.

[3]–عباس محمود العقاد: سارة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط2، 1996، ص25.

عبد الرحمن صديقي أو العشير القديم الذي أشار إليه العقاد في ما بعد في سياق الرواية...»[1]؛هذه الرسالة تبدوا كأنما يستأنف حديثا جرى بينهما قبل أيام، وتستكمل **رواية سارة**وقائع ذلك اليوم العاصف الذي شهد ختام قصة الحب بين **سارة** و**العقاد**.

هذه الرسالة التي كتبها **العقاد** في سنة 1936م، وقام صاحبه «بنشرها في الأهرام لأول مدة 1993م تكاد تكون في جملتها وتفصيلها بل وفي ألفاظها ومعانيها فصلا شاردا من فصول سارة، كما طالعهاالقراء عند صدور طبعتها الأولى عام 1938م»[2]؛ولم يكن فارق عشر سنوات على الأقل بين كتابة هذه الرسالة وكتابة القصة بمانع أن يظل توهج العاطفة، وتدفق الإحساس على درجة واحدة في كلا العملين، مما يؤكد عمق تلك التجربة النفسية في حياة العقاد، وقوة تغلغلها في حسه ووجدانه.

أمّا لماذا أثار صديقه عبد الرحمن صديقي بهذه الرسالة، فذلك لأنه كان هو العشير القديم في سياق **الرواية**، والذي دعاه ليكون معه في بيته في ذلك اليوم وكان يعلم كما تقول الرواية، أين ذهب **العقاد** ومن أين عاد، وأنه لما رأى سكوت العقاد وعزوفه عن الحديث قال له –في الرواية– يمازحه ويسليه «علام أنت آسف يا صاح هل تركت فيها من بقية وطر تشتهيها؟ هلعندها من متعة لم تستوف شبعك منها؟ فما بالك تأسى وتكتئب وقد أراحك الله من رفائها بعد أن نعمت بروحها ولبائها...»[3].

[1]– سامح كريم: عباس محمود العقاد، الحاضر والغائب، ص90.

[2]–م ن، ص ن.

[3]–العقاد: سارة، ص35.

**المطلب الثاني: ملخص رواية «سارة» وموضوعاتها:**

تعتبر رواية «**سارة**»**لعباس محمود العقاد** أول رواية له، حيث كتبها سنة 1937 وقسمها إلى (16) ستة عشر فصلا[1]،يدل عناوينها على هوية الفصل.

«**سارة**» بطلة الرواية يتعرف عليها البطل «**همام**» في نزل مفروش، تديره امرأة فرنسية تدعى «**ماريانا**» وحصل بينهما إعجاب، فأغرم بها **همّام**، وبطريقة حديثها، وسرعان ما تطورت العلاقة بينهما ليتحول إلى مواعيد **فهمّام** شاب ميسور الحال، غير متزوج يعيش في حي حديث من أحياء القاهرة، وله ثلة من الأصدقاء، وكان يحدثهم عن حبّه الجديد، وكانوا بدورهم يزرعون الشك في نفسه، لأنها امرأة لعوب، وهو ليس أكثر من عابر سبيل في حياتها، لكن **همّام** لم يكن يرى فيها ذلك الجانب الذي حذره منه الأصدقاء، فهي فتاة متعلمة في الغرب وتنتمي إلى الحياة العصرية ولديها روح مرحة، محبة للسعادة.

[1]–**الفصل الأول**: عنوانه "هو أنت" من صفحة 7 إلى صفحة 17.
– **الفصل الثاني**: عنوانه "موعد" من صفحة 18 إلى صفحة 26.
– **الفصل الثالث**: عنوانه "الشكوك" من صفحة 27 إلى صفحة 37.
– **الفصل الرابع**: عنوانه "علاج الشك" من صفحة 38 إلى صفحة 49.
– **الفصل الخامس**: عنوانه " الرقابة" من صفحة 50 إلى صفحة 60.
– **الفصل السادس**: عنوانه " وكيف الرقابة" من صفحة 61 إلى صفحة 70.
– **الفصل السابع**: عنوانه "مضحكات الرقابة" من صفحة 71 إلى صفحة 81.
– **الفصل الثامن**: عنوانه "الفظيعة" من صفحة 82 إلى صفحة 88.
– **الفصل التاسع**: عنوانه "من هي" من صفحة 89 إلى صفحة 104.
– **الفصل العاشر**: عنوانه "وجوه" من صفحة 105 إلى صفحة 112.
– **الفصل الحادي عشر**: عنوانه "كيف عرفها" من صفحة 113 إلى صفحة 126.
– **الفصل الثاني عشر**: عنوانه "أيام" من صفحة 127 إلى صفحة 136.
– **الفصل الثالث عشر**: عنوانه "لماذا هام بها" من صفحة 137 إلى صفحة 136.
– **الفصل الرابع عشر**: عنوانه "حبان" من صفحة 149 إلى صفحة 155.
– **الفصل الخامس عشر**: عنوانه "لماذا شك فيها" من صفحة 156 إلى صفحة 162.
– **الفصل السادس عشر**: عنوانه "جلاء الحقيقة" من صفحة 163 إلى صفحة 174.

كانت تدور بين المحبين حوارات فلسفية عميقة تكشف عن جانب ثقافي لدى كل منهما، وكانت أغلب مواعيدهما تتمُ في **دار الصور المتحركة**، حيث يشاهدان **"فيلما"**، ثم يخرجان للتنزه عبر الطرقات الخلفية أو يجلسان في مكان قصي يراقبان غروب الشمس مثل أي عاشقين دائبين في بحر الحب، ومن خلال حديثهما يعلم «**همّام**» أن «**سارة**» عاشت حياة فيها حرمان من عطف الأمومة، أو من التقاليد الاجتماعية، فاندفعت في جماع الحيوية العارمة لا تقوى على حسبها مواصفات سائدة.

كان «**همّام**»وهو بعيد عنها يتساءل عن حقيقة وفائها مستذكرا تحذيرات أصدقائه له بعدم الوثوق بها وكان يحيا في عالم الشّك يحرمه النوم ويؤرق مضجعه، فيقرر أن يراقبها، ولأنه شخص مرموق ومعروف لا يمكنه القيام بهذه المهمة شخصيا، فكلف صديقه «**أمين**» بمراقبة «**سارة**»، حيث يعود هذا الأخير إلى «**همّام**» حاملا معه تقريرا شفويا عن تحركاتها وأفعالها، وذات يوم يخبره بأنها كانت برفقة **طفل** ويبدوا أنه طفلها وهذا يعني أنها متزوجة فقد كذبت عليه بعدم إعلامه بزواجها أو أنها على ذمة رجل وهذا ما عقد الأمور على همّام لكنه خفف على نفسه وهو لم يكن يفكر في مسألة زواجه منها، تفكيرا جديّا لأنه كان سهلا عليه تقبل جميع تقارير أمين على حبيبته سارة.

لم يكن **أمين** ذكيا كما يصفه كاتب الرواية فعندما كانت سارة تدخل في السينما لا يدخل خلفها بل كان يتركها وينصرف معتقدا أنّ الفيلم يجتاح في السينما، وهكذا يمكن أن تخرج من الصالة برفقة مواعيدها دون أن يعرف ذلك الرقيب «**أمين**»، بل هذا ما حدث حقا، ذات يوم عندما دخلت «**سارة**» إلى الصالة، جلس أمين منتظرا إياها أمام الباب، فإذا هي تخرج بعد ربع ساعة برفقة رجل أخر غير همّام وينطلقان في نزهة غرامية على ضفاف النيل، يسارع أمين بإبلاغ صديقه بالواقعة التي حدثت ليس من خيانتها فقط، بل من حقيقة أنها ليست تلك المرأة التي كانت حلم حياته، وأنّ تحذيرات أصدقائه كانت مفيدة وفي محلها لذا لم يذهب معها أبعد من تلك المعرفة التي لا تنتهي بلا زواج أو ارتباط.

مرّت بضعة أيام على «**همّام**»وهو ممتعض مهموم من معرفته بحقيقة «سارة»، لكنّها حقيقته أراحته وبينت أن الطريق الذي سار فيه هو طريق العثرات والمواجع والشكوك والخيانة.

ومازال سؤال **كيوبيدا الأزلي** الذي يحول في رأسه أليس من الجائز أنّها وفت لك في أيام عشرتها واستحقت وفاءك لها، وصيانتك إياها، وغيرتك عليها؟ أليس من الجائز أنّها يئست منك فزلت بعد الفراق، وينهي العقاد روايته هذه بمجموعة من الأسئلة، وتبقى النهاية مفتوحة على عدة تؤويلات مختلفة.

هذه هي الخطوط العامة **لرواية سارة**، فكيف قصها علينا **عباس محمود العقاد** ؟ذلك ما سنحاول إظهاره في الصفحات الموالية، من خلال تحليلنا لبنياته الأساسية.

**الفصل الثاني: بنية الشخصية في رواية ''سارة''**

**المبحث الأول: مفهوم الشخصية**

**المطلب الأول: الشخصية لغة**

**المطلب الثاني: الشخصية اصطلاحا**

**المبحث الثاني: أنواع الشخصية**

**المطلب الأول: الشخصية المدورة (المكثفة)**

**الفرع الأول: شخصية همام**

**الفرع الثاني:شخصية سارة**

**المطلب الثاني: الشخصية المسطحة**

**الفرع الأول: شخصية هند**

**الفرع الثاني: شخصية الأستاذ زاهر**

**الفرع الثالث: شخصية المرأة الفرنسية ماريانا**

**الفرع الرابع: شخصية أمين**

**الفرع الخامس:شخصية الطفل الصغير**

**الفرع السادس: شخصية الخادم**

## الفصل الثاني: بنية الشخصية في رواية (سارة).

### المبحث الأول: مفهوم الشخصية:

يمثل مفهوم **الشخصية** عنصرا محوريا في كل سرد حيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات.

**المطلب الأول: الشخصية لغة:**

ورد ذكر لفظة **الشخص** في معجم (**لسان العرب**): «الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشخص وشخاصُ وقول عمر بن أبي ربيعة:

**فكان مجني، دون من كنت أتقي *** ثلاث شخوص كاعبان ومُعصِرُ**

فإنه هنا أثبت الشخص وأراد به المرأة» [1]؛ فدلالة الشخصية هنا متنوعة بين أشخاصٍ أو شخوصٍ أو أشخص.

كما يرجع (**القاموس المحيط**) أصل كلمة **شخصية** إلى **الشخص** «الذي هو سواد الإنسان أو غيره تراه من بعد، جمع:أشخص وشخوص وأشخاص وشخص كمنع، شخوصا: ارتفع، وبصره: فتح عينيه، وجعل لا يطرف... وربما كان خليقة أن يشخص بصوته... »[2] .

في حين نجد (**المعجم الوسيط**) أعطى مفهوما أوسع وأشمل **للشخصية**، فيقول: «شخص الشيء شخوصا: ارتفع وبدا من بعيد،... شخص فلان شخاصة: ضخم وعظم جسمه فهو شخيص وهي شخصية... شخّص الشيء: عينه وميزه عمّا سواه... الشخصية: صفات تميز الشخص من غيره»[3]؛ الشخصية هنا صفة تميز الشخص عن غيره، فمثلا: فلان ذو شخصية قوية.

[1] – ابن منظور: لسان العرب، مادة (شخص).

[2] – الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة (شخص).

[3] – مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ش خ ص).

كذلك يورد (**معجم محيط المحيط**) تعريفا مغايرا عن التعريفات السابقة «شخص: (ش خ ص)... شخصت أشخص اشخص... شخوص، شخص النجم في كبد السماء: بَرز، طلع، ظهر... شخص الشيء يشخص شخوصا ارتفع... والرجل سار في ارتفاع... وشخص به على المجهور أتاه أمر أقلقه فأزعجه»[1].

يقصد **بالشخص** هنا ظهور الشيء وبروزه، والملاحظ على هذه التعريفات أنّها تشترك في أن الشخصية متنوعة، وهكذا أصبحت القضية إشكالية «وامتدت إلى حقل المصطلح النقدي حيث نجد المعاصرين يصطنعون مصطلح شخص وهم يريدون به الشخصية، ويجمعونه على شخوص»[2]؛ كان هذا الصراع حول المفهوم الدلالي للشخصية عند الروائيين التقليديين والروائيين المحدثين.

كما وردت كلمة شخص في **القرآن الكريم** في قوله تعالى:﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱللَّهَ غَٰفِلاً عَمَّا يَعْمَلُ ٱلظَّٰلِمُونَ ۚ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ ٱلْأَبْصَٰرُ ﴿٤٢﴾﴾. [سورة إبراهيم، الآية:42].

**المطلب الثاني: الشخصية اصطلاحا:**

تعتبر **الشخصية** من العناصر الأساسية في بناء الرواية، لا يمكن أن يستغني عنها الكاتب، لأنه لا يمكن أن يصور الحياة من دون **أشخاص** يتحدثون ويفعلون، وتتعدد **شخوص** الروائي بقدر تعدد وتشابك الأفعال والأفكار.

يعرفها **أرسطو**(**ARISTOTE**) بقوله: «الشخصية مفهوما ثانويا خاضعا كليا لمفهوم الفعل»[3]؛ يعني هذا أن اهتمامه كان منصبا على الحدث أو الفعل الذي تقوم به الشخصية التي لا معنى لها إلا بأفعالها.

أما **غريماس** (**GREIMAS**) فيعرفها بقوله: «نقطة تقاطع والتقاء مستويين سردي وخطابي، فالبنى أو البرامج السردية تصل الأدوار العاملية بعضها ببعض، وتظم الحركات والوظائف والأفعال التي تقوم بها الشخصيات

[1]– بطرس البستاني: محيط المحيط، تح: محمد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، مادة (ش خ ص).

[2]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية(تقنيات السرد)، عالم المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومية، الكويت، (د ط) ، 1998م ، ص 84.

[3]– أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص 34.

في الرواية، بينما تنظم البنى الخطابية الصفات أو المؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات»[1]؛ فالشخصية تظم مجموع الحركات والوظائف والأفعال التي يؤديها المشاركون في الرواية.

أمّا **رولان بارث** (**ROLAND , BARTHE**) فيعرفها بقوله: «الخطاب ينتج الشخصيات فيتخذ منه له ظهيرا، فليس ذلك من أجل أن يجعلها تلعب فيما بينها، أمامنا ولكن من أجل أن تجعلها تلعب معنا، فكان هناك شيء من التضافر الحميم بين الخطاب والشخصيات التي تضطرب عبره»[2]؛ فهو هنا يساوي بين الخطاب الأدبي الذي هو تركيب لغوي للنص الأدبي، وبين الشخصية التي كان يعتقد في النقد التقليدي أنها هي كل شيء.

وفي هذا الإطار صرح **ميشال زيرافا** (MICHEL ZERAFFA) بأنه: «من الصعب تحديد مفهوم للشخصية الأدبية»[3]؛ فأصبحت الشخصية غامضة من الناحية الأدبية، وصعب تحديدها بصفتها عنصرًا أدبيًا. والشخصية كما يعرفها **فيليب هامون** (philippe hamon) بأنها: «وحدة دلالية...تولّد من وحدات المعنى...ولا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها»[4]؛ هنا يمكن التعرف على الشخصية من خلال السلوكات والأقوال الواردة عنها في النص.

ومن هنا لاحظ **تودوروف** (**TEVETAN TODOROV**) أن: «عناصر الحكي تنتظم انطلاقا منها ولهذا اقتصرت دراسته لرواية (العلاقات الخطيرة) على علاقات الشخصية التي حصرها في ثلاث قواعد وهي: الرغبة والتواصل والمشاركة»[5]؛ هنا يتم اكتشاف الشخصية انطلاقا من العلاقات التي تربطها بعناصر الحكي.

[1]- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص 156.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 92.

[3]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، (د ط)، (د تا)، ص 562.

[4]- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، (د ط)، 2012م، ص 34.

[5]- ناصر الحجيلان: الشخصية في قصص الأمثال العربية، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2009م، ص 56.

في حين أن هناك من يحول **الشخصية** إلى ضمائر أمثال **ريكاردو** (**RICARDO**) الذي يقول: «إذا كنا نحرص على الشخصيات، فيجب أن نقر بتحويلها إلى ضمائر»[1].

فلكي نكشف عن الشخصية ونوليها عناية خاصة، يجب أن نحولها إلى ضمائر تحيل عليها وتثبت وجودها في الحكي.

**فالشخصية** «هي كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أمّا من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف، فهي عنصر مصنوع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها»[2]؛ يجب أن تكون الشخصية وفق هذا المفهوم عنصرا متحركا وفاعلا في تسلسل الأحداث وتطورها وهي عبارة عن كائنات يتصورها ويتخيلها الكاتب من خلال المشاهد التي يرسمها.

أمَّا **عبد المالك مرتاض** فيعرفها بقوله: «أداة من أدوات الأداء القصصي، يصنعها القاص لبناء عمله الفني، كما يضع اللغة والزمان، وباقي العناصر التقنية الأخرى التي تتضافر مجتمعه لتشكل فتية واحدة وهي الإبداع الفني»[3]؛ إذن الشخصية في الرواية كائن ورقي حي يرسمه الروائي، ويتفنن في إبداعه وإعطائه الدور الأهم والمناسب.

وفي السياق نفسه يقول **محمد يوسف نجم**: «إن الشخصية في القصة تختلف عنها في الحياة، ذلك لأن الشخصية في القصة لا تظهر إلاّ في الأوقات التي ينظر منها أن تؤدي أو تقوم بعمل ما»[4]؛ فتكون حينئذ مهمة الشخصية القصصية في تأدية عمل معين يمكنها من الظهور عبر مسار الحكي، وهكذا تظل الشخصية الروائية مكونا مهما في الرواية في جل الأنواع السردية.

---

[1]- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 34.

[2]- لطيف زيتوني: معجم المصطلحات (نقد الرواية)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002م، ص 105.

[3]- عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة ،المؤسسة الوطنية للعنوان الجزائري، (د ط)، (د تا)، ص 71.

[4]- يراجع: محمد يوسف نجم: فن القصة، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م، ص 77.

## المبحث الثاني: أنواع الشخصية:

ثمة أنواع (**تصنيفات**) كثيرة للشخصيات، حيث أثارت هذه المسألة إشكالات متعددة نظرا لتعدد معايير التصنيف واختلافها.

فبعد حديثنا عن مفهوم الشخصية، سنتطرق إلى **أنواع الشخصيات** معتمدين في ذلك على تقسيم **عبد المالك مرتاض** الذي قسم الشخصية إلى شخصية **مدورة** (**نامية**)، وشخصية **مسطحة** (**ثابتة**)، معتمدا بدوره على :«**فورستر**، (**FORSTER**) حيث استعمل المصطلح الإنجليزي **"Rand personnage plats"** والذي ترجمه **ميشال زيرافا** إلى الفرنسية تحت عبارة **"personnages"** والذي يعني الشخصية المدورة (النامية)، بينما ترجم كل من **تودوروف وديكرو** المصطلح الإنجليزي **Epais** و**plats** بالفرنسية والذي يعني الشخصية المسطحة»[1]؛ فهذا التصنيف يسمى بالتصنيف الشكلي الذي ينظر إلى الشخصية من وجهات الثبات والتغيير.

ونحن نتبنى في بحثنا على الترجمة التي اعتمدها عبد المالك مرتاض وهي الشخصية **المدورة** والشخصية **المسطحة**.

### المطلب الأول: الشخصية المدورة:

يرى **تودوروف** و **ديكرو** من خلال **فورستر** أن **الشخصية المدورة** هي: «تلك المركبة التي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال ومتبدلة الأطوار فيها... إنها الشخصية المغامرة... والتي تكره وتحب تفعل الخير كما تفعل الشر، تؤثر في سواها تأثيرا واسعًا»[2]؛ فالشخصية هنا تنهض بالحدث أو يقوم ويقع عليها الحدث، فهذا النوع من الشخصية متغير يتخذ عدة صفات كما تؤثر على ما حولها من الشخصيات الأخرى.

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 100.

[2]- م ن، ص 102.

لأن هذا «النوع من الشخصيات لا تكتمل معرفتنا بها إلاّ عندما تنتهي القصة، فالمحك الذي تتميز بها الشخصية النامية هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة»[1]؛ أي لا تبقى على حالتها الأولى التي تظهر عليها.

والذي يمثل هذا النوع من الشخصيات في الرواية كل من بطلها **''همام''** والبطلة **''سارة''**، وسنوضح ذلك في خصم حديثنا عن دورها في **رواية ''سارة''**.

**الفرع الأول: شخصية البطل همام:**

شخصية **البطل** في الرواية هي التي تقود الأحداث، وتجعلها قائمة من خلال العمل أو التجسيد لها، لأن الشخصية المكثفة تقدم من خلال أفعالها ووظائفها، لأنها ترتبط بها، لهذا يقول **رولان بارث**: «لا يوجد أي سرد في العالم دون شخصيات على الأقل دون عوامل»[2]؛ فالبحث عن وظيفتها هو الاهتمام بإنجاز أفعالها، والحوافز التي تؤدي بها إلى هذا الفعل مع الدلالة الظاهرة له.

**''فهمام''** بطل الرواية وهو شاب ميسور الحال، غير متزوج، يعيش في القاهرة، يحب العزلة ويقضي معظم أوقاته في بيته، وقد صوّره العقاد بشكل نامي ومكثف وذلك من بداية الرواية إلى نهايتها.

وقد أسند له الرّاوي وظيفة الحب في بداية الرواية، حيث صوّر لنا الراوي التقاء **''همام'' ''بسارة''** عند ذهابه إلى بيت صديقه **''الأستاذ زاهر''**، فتطور هذا الحب بينهما تدريجيا من لقاء إلى موعد، حيث يقول الراوي على لسان همام: «أجل هي فتاتي لا مراء فيها، ولئن خَشَيْتُ حبًّا فإنما هذه الفتاة التي يحق لي أن أخشى حبها وأخشاها» [3].

[1]– عبد اللطيف السيد الحديدي: الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، القاهرة، مصر، ط1، 1996م، ص 154.

[2]– رولان بارث: التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، البشير القمري، عبد الحميد عقار، اتحادكتاب المغرب، عدد8-9، 1988م، ص 23.

[3]– العقاد: سارة، ص 127.

وبتطور هذه العلاقة بينهما، حيث أصبحت **''سارة''** بالنسبة **''لهمام''** ألفة متغلغلة في أنحاء النفس والجسد كألفة المدمن للعقار المخدر[1]؛ حيث تلمس في هذه العبارة الحب الذي امتلك عقل **''همام''** وقلبه وحتّى جسده، لأنه عندما التقى بسارة أول مرة أحس بأنها الفتاة التي يريد أكمال حياته معها، هكذا فقد ملأت **''سارة''** حياة **''همام''** بالمرح والسرور، وأصبحت الفتاة التي لا يستطيع الاستغناء عنها.

فقد كانت تدور بين العاشقين حوارات فلسفية عميقة تكشف عن جانب ثقافي لدى كل منهما، ومن الدلائل على ذلك الحوار الآتي:

«سألته مرة وقد لمحت منه اهتماما بالروايات التي تظهر فيها إحدى الممثلات :

– إذا سمحت لك هذه الممثلة بقبلة، أتقبلها منها؟.

قال:

– وهل من الأدب أن أرفض قبلة تعرضها سيدة؟

قالت:

– دعنا من حديث الأدب فما عن هذا أسأل... أنا أسألك عن دخيلة نفسك، أسألك عن رغبتك فهل ترحب بتلك القبلة إذا وجدتها؟... أما إن كنت أمثل معها على الستار الأبيض فأنت تعلمين أن القبلة لا غنى عنها، تلك واجبات الفن يا صديقتي، ولا تتم الفنون إلاّ ببعض التضحية»[2]؛ من خلال هذا الحوار الذي دار بين بطلي الرواية، نكتشف طريقة تعبير كل منهما، إضافة إلى أن هذا الحوار يكشف لنا الفرق بين مستوى تفكير كل منهما.

[1]– العقاد: سارة، ص 147.

[2]– م ن، ص ص 8، 9.

أمّا بالنسبة لحبه الثاني فقد مثلته **''هند''**، لأن **''همام''** كان «يحبها الحب الذي جعله ينتظر الرسالة أو حديث التلفون كما ينتظر العاشق موعد اللقاء...كانا يتناولان من الحب كل ما يتناوله العاشقان على مسرح التمثيل ولا يزيدان»[1].

وهكذا تعاقبت الأيام فأصبحت **''سارة''** بالنسبة **''لهمام''** صورة نفسية ومثلت **''هند''** في حياة "همام" تمثالا من لحم ودم.[2]

وظيفة الحب هنا لم يكن طريقها ناجحا (إيجابيا)، كما يفترض في كل حب أن ينتهي بالزواج، وإنما كان سلبيا لأنه لم يتحقق له منه ما رغب فيه.

ثم تظهر وظيفة أخرى من طرف **''همام''** وهي وظيفة الشك التي أدركها وعاشها وخاصة بعد الأخذ برأي أصدقائه، واستماعه لبعض اعترافاتها، خاصة حين اعترفت له بعلاقتين سابقتين: «إحداهما متينة مستحكمة طويلة والأخرى هوجاء حامية سريعة وإحداهما مع كهل يقارب الأربعين والأخرى مع فتى في نحو الخامسة والعشرين» [3].

ولعلاج هذا الشك الذي لم يستطع أن يخلص منه إلى يقين، وجد أن الحل المناسب هو الرقابة، فعندما قرر الرقابة وضع في حسابه أن تحقيق ما يطمح إليه لن يكون أمرًا يسيرا، لأنه قد يتعرض لعراقيل وقد قاده التفكير إلى من سيعمل على هذه الوظيفة، فوقع اختياره على أمين، هذا الأخير في البداية لم يجد سببا للشك فيها سوى أنها ركبت عربة مع أحد الأشخاص[4].

لكن هذه الرقابة لم تسفر عن شيء بل خلطت الأوراق من جديد وأدخلت **''همام''** في دوامة أكبر من الشكوك، ومن الدلائل على ذلك الحوار الآتي الذي دار بينه وبين أمين:

---

[1]- العقاد: سارة ، ص 150.

[2]- يراجع: م ن، ص 154.

[3]- م ن، ص 30.

[4]- يراجع: م ن، ص 75.

«إن السيدة لم تعد بعد خروجها من دار الصور المتحركة !

- ويحك وإلى أين ذهبت؟

- لا أدري.

- كيف لا تدري؟ ألم تتبعها.

- لا لأنني ما شككت في أنها خرجت لحاجة لها، ثم تعود ولا يليق أن أتبعها»[1].

وهكذا لم يستطع **''همام''** الحصول على جواب، وبقي في حيرة من أمره، لأنها: «كانت شكوك مريرة لا تغسل مرارتها كل أنهار الأرض وكل حلاوات الحياة، كانت كأنها جدران سجن مظلم ينطبق رويدا، لا يزال ينطبق وينطبق وينطبق حتى لا منفس ولا مهرب ولا قرار»[2] ؛ ونتيجة لهذا الشك حول سارة يدخل همام في صراع وبينه وبين نفسه، فإما أن يخرجها من حياته فيحس بالضياع، أو يبقيها إلى جانبه فيقتله الشك والصراع النفسي.

وهكذا برزت لنا **بنية هذه الشخصية** التي ننطلق من الماضي إلى المستقبل لأن النظر إلى المستقبل، لأن دون العودة إلى الوراء هو الذي يطور الأحداث ويغير من سيرها البطيء والمتكرر، وبالتالي تتحقق المعادلة التالية كلما كانت الشخصية نامية كلما كانت الأحداث نامية بدورها[3].

غير أن هذه **الشخصية** لم تسهم وحدها في التأثير على الأحداث، بل هناك شخصية مقابلة لها، والذي يمثل هذا النوع هو شخصية سارة، فكيف كان بناؤها؟ وكيف كان تأثيرها في تكوين وسير أحداث الرواية؟.

[1]- العقاد: سارة، ص 76.

[2]- م ن، ص 28.

[3]- يراجع: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء الزمن الشخصية) ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ،بيروت ، ط1 ،1999م ص288.

**الفرع الثاني: شخصية سارة:**

هي بطلة الرواية، بل إنّ اسمها هو عنوان الرواية كاملة، وقد صورها **العقاد** بشكل كثيف ونامي شأنها شأن همام، فقد صورها لتعبر نوع من النساء تسيطر عليهمّ غريزة الأنوثة وعلى تصرفاتهنّ وحركاتهنّ، حيث يشير العقاد في بداية روايته إلى سارة بضمير الغائب المؤنث، الذي يرمز إلى جنسها، ولا يصرح بها إلاّ في تضاعيف الرواية.

ولكون **العقاد** لا يعمد إلى إبراز طبيعة الشخصية من خلال تصرفاتها وسلوكها، فإنه يقدم لنا شخصية **سارة** دفعة واحدة، وبشكل عام ونهائي في فصل من فصول روايته بعنوان «**من هي**» و«**وجوه**»[1].

وقد أسند لها الراوي في البداية وظيفة الأنوثة وقدمها كمفتاح لغريزة الأنوثة، على حدّ تعبيره فيقول: «وكان من أدبها أن تحبّ الغلبة في المناقشة على طريقة كل أنثى، مع تنوع الأسلوب والعبارة، فإذا عزّ عليها الجواب زاغت منه، وغيرت مجرى الحديث أو تقول حينا أسكتني وما أقنعتني! وحينا آخر: ناقشني يا أخي ناقشني»[2].

فإذا كانت **سارة** تمثل غريزة الأنوثة، بهذه الصورة المطلقة، فليس لنا أنّ نتوقع من المؤلف أن يربط بين شخصيتها وظروف بيئتها، فالبيئة لا دور لها ولا تأثير في هذه الشخصية التي ولدت أنثى وتعيش أنثى.

إذن **سارة**: «ليست شخصية إنسانية تحيا في الرواية وإنّما هي نموذج للنوع...،فهي حزمة من أعصاب تسمى امرأة، استغرقتها الأنوثة في فضائل الجنس وعيوبه تقبل الطريق الذي تسلكه مع من تهواه ولو سلكته مرات في النهار، لأنها تلقي كلّ اعتمادها على صاحبها، تكاد تنظر بعينيه، وتمشي بقدميه»[3].

[1] -يراجع عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، مصر، ط4، (د تا)، ص ص 89، 90.

[2] – العقاد: سارة، ص 100.

[3] – طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، مركز كتب الشرق الأوسط،( د ط)، 1973م، ص 87.

ثم تظهر وظيفة أخرى من طرف **سارة**، وهي وظيفة النفاق وتعدد صوره وخاصة في فصل **"وجوه"**، حيث أقرّ **العقاد** بأن سارة لها وجوه متعددة فيقول: «سارة كانت من ذوات الملامح والوجوه اللوائي لا يطالعنك بمنظر واحد في محضرين متواليين، تراها مرة فأنت مع طفلة لاهية تفتح عينيها البريئتين في دهشة الطفولة...، وتراها بعد حين فأنت مع عجوز ماكرة أفنت حياتها في مراس كيد النساء ودهاء الرجال»[1].

فهي المرأة التي تملكت وجوها عديدة، زرعت في قلب **همام** الشك لأنّها لعبت دور الأنوثة فمرّة تراها طفلة بريئة، ومرة تراها عجوزا ماكرة ومرة تراها محبة وفية، ومرة أخرى خائنة خاصة بعد أن «اعترفت له بما كانت تحتال به، من الحيل البارعة لتلقى عشيقها الأول، وبما كانت تعمى به على من حولها حتى لا يرتاب في أمرها وإذا استرابوا لم يجدوا عليها ما يثبت الريبة، ويقطع اللسان»[2].

ففي شخصية سارة كل التنوع، الذي يرضي رغبات الرجل وغرائزه فلولا شخصية سارة التي ميزها الغموض، وجعل منها لغزا محيرا لقل اهتمامنا بهذا العمل الروائي إلى حدّ كبير: «هي شيء يعرف ولا يعرف...فإن سارة بنت من بنات الواقع الحي الملموس...وبنات الواقع هنّ اللواتي نعرفهن جيدا ولا نعرفهنّ جيدا، ولو كانت من بنات الخيال لما بقي منها شيء مجهول»[3]؛ نلاحظ أن هذا الغموض الذي تميزت به شخصية سارة نتيجة الحرمان من الأمومة وحرمانها، بالتالي من تشرب التقاليد الاجتماعية عن طريق تنشئة الوالدة والأسرة.

**فالعقاد** في هذه الرواية صور لنا شخصية سارة في عدة صور، فعلى الرغم من الصفات التي تميزت بها **سارة** إلاّ أنّها أم لطفل فيقول الراوي: «أم رؤوم تفيض بحنان الأمهات، حتى ليوشك أن تسع به أطفال العالمين وحسبك أن ترسمها هكذا، ولا تضع في أحضانها طفلا يرضع ولا إلى جانبها طفلا يدرج لتستحق الصورة عنوان الأمومة وهي تارة أخرى شريدة بوهيمية لم تستقر قط في دار ولا وطن، وما استقرت قط مع عشيق، لها صورة إلى جانب

[1]- العقاد: سارة، ص ص 107، 108.
[2]- م ن، ص 30.
[3]- م ن، ص 89.

سرير لو نحيت عنها السرير جانبا لمثلت لك راهبة خاشعة تهم بالصلاة، أو ضحية من ضحايا الآلهة تساق إلى محراب القربان»[1].

يستعمل **العقاد** وسائل فنية متعددة يصور لنا بواسطتها شخصية سارة، بصورة فاتنة أخادة، لكن ما يعكر على هذه الصورة الفنية الفاتنة ويشوشها، ويقلل من جمالها هوّ أنّ الكاتب أصرّ أن يظهر من خلالها كلّ ما في صورة المرأة الخائنة، التي لا يكاد الرقيب عنها لحظة.

إذن نستنتج: أن **سارة** قامت بوظائف عدة داخل الحكي، هذه الوظائف كان لها فضل كبير في حسم الصورة التي جاءت عليها الأحداث، وطريقة صيرورتها ونمط تناميها وتتابعها.

كانت هذه إطلالة على كيفية عمل **الشخصية النامية** في هذه الرواية، غير أنّ هذه الرواية لم تقتصر على هذا النوع من الشخصيات، بل احتوت أيضا على شخصيات مسطحة، فما هي هذه الأخيرة؟وما هي الأدوار التي لعبتها في تطور مجرى أحداث الرواية؟.

**المطلب الثاني: الشخصية المسطحة:**

**الشخصية المسطحة** سنحددها انطلاقا من تعريف **تودوروف** و **ديكرو** لها، كما فعلنا مع الشخصية المدرة (**النامية**)، **فالشخصية المسطحة** هي: «تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال، لا تكاد تتغير ولا تبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة»[2].

ومثل هذا التعريف كما يقول مرتاض متفق عليه في النقد العالمي شرقيه وغربيه.[3]

لكن هذه الشخصية قد تكون فاعلة أحيانا في العمل السردي، حيث يقول **ميشال زيرافا**: «رغم أن الشخصية المسطحة تشبه مساحة محدودة بخط فاصل، ومع ذلك فإن هذا الوضع لا يحظر عليها في بعض الأطوار

[1]- العقاد: سارة، ص 108.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 101.

[3]- يراجع: م ن، ص ن.

أن تنهض بدور حاسم في العمل السردي»[1]؛ أي أنه رغم بساطة هذه الشخصية، إلا أنّها قد تساهم في تغيير مجرى الأحداث والتأثير في الشخصيات النامية.

ويظهر هذا النوع من الشخصيات في رواية **''سارة''** من خلال كلّ من **''هند''** و**''الأستاذ زاهر''**، والمرأة الفرنسية **''ماريانا''**، والصديق **''أمين''**، و**''الطفل الصغير''**، و**''الخادم''**.

**الفرع الأول: شخصية هند:**

هي البطلة المنافسة لسارة، وقبل هذا كانت امرأة متدينة، تؤمن بالبعث، وأنها ستقف بين يدي الله يوما ويحاسبها على آثامها خاصة وأنها كانت راهبة في دير.

كانت **''هند''** هي السّند الذي وجده **''همام''**، حيث «كانا أشبه بالشجرتين منهما بالإنسانين، يتلاقيان وكلاهما على جذوره، ويتلامسان بأهداب الأغصان، أو بنفحات النسيم العابر من هذه الأوراق إلى تلك الأوراق... »[2] .

كما أنها كانت مشغولة بأن تصوغ حولها أكثر ما استطاعت من قيود، غير أن همام كان يحبها في الوقت الذي كان متيما **''بسارة''**، كما أنها دون قصد منها أثرت في سير أحداث مهمة في الرواية، وبالتحديد في علاقة **''سارة'' ''بهمام''**.

وهذا التأثير حدث خاصة بعد زيارتها لهمام في مكتبه، خاصة حين «شعرت بأن النساء تحولن عنده إلى امرأة لها شأن غير شؤون أخواتها من بنات حواء»[3].

وهكذا كانت **''هند''** في حياة **''همام''** المرأة القوية المتدينة، والتي كانت تحب **''همام''** حبّا طاهرا نقيا عفيفا فبقي الصفاء والحب بينهما، فقد كان "همام" يحترمها كامرأة إنسانية لها أخلاق عالية.

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 101.
[2]- العقاد: سارة، ص 150.
[3]- م ن، ص 151.

فقد قال عن جمالها:«الجمال في هند كالحصن الذي يحيط به الخندق»[1].

وهكذا كانت هند رغم بساطتها ومواصفاتها، شخصية مسطحة، وذلك لأنها لم تؤثر في الأحداث المحورية للرواية، وإنما الماضية فقط، وبالتالي فبتغيّر الموقف يتغير الفعل.

**الفرع الثاني: شخصية الأستاذ زاهر:**

هو أستاذ وصديق **''همام''** في نفس الوقت، ويتميز بصفات وأخلاق عالية فهو كما قال عنه العقاد: «رجل ظريف، طبيب، النحيرة من أولئك الذين يرضون فيسلون ويطربون، ويسخطون فيكونون أدنى إلى التسلية والطرب، لطرافة ما ير تجله في هذه الحالة من مفارقات اللذع والتنديد »[2]؛ فقد ساعد الأستاذ زاهر في تغيير حياة **"همام"** وبالتالي التغيير في مجرى أحداث الرواية.

حيث كان السبب الرئيسي في التقاء **''همام''** و**''سارة''**، وذلك بعد أن كان **''همام''** ذاهب لملاقاته فلم يجده في بيته، مما جعله يسأل عنه في بيت **''ماريانا''** «قال همام: أسعد الله الصباح، أين زاهر يا مدام؟

فردت تحيته بمثلها وقالت: ألا نراك إلاّ زائر لزاهر؟ إنه خرج منذ هنيهة على أن يعود بعد قليل»[3].

وهكذا كان **''للأستاذ زاهر''** وبيته الدور الكبير في تغيير حياة **''همام''** وتغيير سير أهم أحداث الرواية وعلى هذا الأساس كانت هذه الشخصية شخصية مسطحة.

**الفرع الثالث: شخصية ماريانا:**

**''ماريانا''** هي خاطئة فرنسية تدير البيت الذي كان يسكنه **''زاهر''**، فوجد **''همام'' ''ماريانا''** في «فناء الدار تطعم الديكة الرومية التي عندها صحفة من المكرونة البائتة، وعندها فتاة مليحة يصعب تقدير سنها،

[1]- العقاد: سارة، ص 153.

[2]- م ن، ص 114.

[3]- م ن، ص ن.

لأنها تصلح للعشرين كما تصلح للخامسة والعشرين، وتسمّى أنسة كما تسمّى سيدة، وهي مشغولة بكساء تقلبه وتمعن النظر فيه»[1].

وهكذا كانت **''ماريانا''** الباب التي من خلالها دخلت **''سارة''** حياة **''همام''**، ففي بيتها التقى بها، وكانت النظرة الأولى التي جمعت بينهما، وبهذا كانت **''ماريانا''** شخصية مسطحة، وذلك لأنها لم تؤثر في الأحداث المحورية للرواية وإنما في الأحداث الماضية فقط، وهكذا كانت **''ماريانا''** ببساطتها تلك مؤثرا لا بأس به في تغيير كثير من الأحداث، وبالتالي التغيير في مجرى الأحداث.

**الفرع الرابع: شخصية أمين:**

هو صديق **''همام''** فقد استخدمه هذا الأخير لمراقبة تحركات **''سارة''** فقبل الحديث عن بناء هذه الشخصية ودورها سنشير إلى دور الرقيب هذا الدور الذي يقوم به **''أمين''**، حيث يقول عنه عثمان أمين: «قدمه همام ليكون الوساطة بنية وبين سارة في أمر الخيانة»[2].

وهكذا مثل **''أمين''** دور الرقيب، وذلك أملا منه ليحسم موقف **''همام''** من **''سارة''** خاصة أنه: «لم يكن همام قد نسي أمينا في مشكلة الرقابة، وليس أمين بالصديق الذي ينسى في مشكلة من قبيلها، لأنه يؤمن بالواجبات الشعرية أشد من إيمانه بجميع الواجبات الإنسانية... »[3].

غير أن **''أمين''** حاول أن يتلاعب بالحقيقة ويزيف ما تراه عيناه، حيث أراد التخلص من المهمة بسرعة ليقول "لهمام" نعم إنها تخونك أو وفية لك، ليرد في الأخير ويحاول أن يقدم الحقيقة فقط.

[1]- العقاد: سارة، ص 115.

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الطباعة المحمدية، الأزهر، (د ط)، (د تا)، ص 401.

[3]- العقاد: سارة، ص 64.

حيث قال **''أمين'' ''لهمام''**: «لقد خرجت السيدة عصرا تلبس رداء عنابيا ومعها طفل صغير، فذهبت إلى بيت صعدت إلى دوره الأعلى ثم نزلت ومعها سيدة تكبرها بعدة سنوات... »[1] ؛ وهكذا ظهرت أمانة "الرقيب أمين" في مراقبة كل تحركات **''سارة''**.

وفي هذا يقول العقاد: «... كان أمين موفقا في هذه المرة كل التوفيق لأنه زود همام بالحجة القاطعة التي يواجه بها غواتيه ويقمع بها نكسات ضعفه، كلما ساوره الندم وعزت عليه السلوى»[2]؛ لكن هذه الرقابة لم تسفر على شيء بل أدخلت **''همام''** في دوامة شك أكبر.

وفي الأخير يقول **''أمين'' ''لهمام''**: «أليس من الجائز أنها وفت لك في أيام عشرتها واستحقت وفاءك لها وصيانتك إياها وغيرتك عليها، أليس من الجائز أنها يئست منك فزلت بعد الفراق؟!»[3].

وهكذا كان تأثير **''أمين''** في سير أهم الأحداث في الرواية، مراقبة "سارة"، وتزويد "همام" بالمعلومات وبالتالي كانت شخصية "أمين" شخصية مسطحة ثابتة.

**الفرع الخامس: شخصية الطفل الصغير:**

هو ابن **''سارة''** من رجل آخر كان زوجها قبل أن تتعرف على **''همام''**، وهو السبب الأكبر في زيادة دوامة الشك في قلب **''همام''** نحو **''سارة''**، خاصة عندما ذهب نحو أمه وهو لا يدري ماذا يصنع «فاتخذ منها موقف العاشق المدله، وجعل يفوه بألفاظ من عبرات المناجاة والغزل والتحبب والتدليل لا تسمح إلاّ بين عاشقين في خلوة غرام»[4].

هذا الكلام الذي تفوه به **''الطفل الصغير''** جعل **''همام''** في حيرة من أمره، فسألها: «من أين أتى الطفل بهذا الكلام

[1]- العقاد: سارة ، ص 75.
[2]- م ن ، ص 163.
[3]- م ن، ص 173.
[4]- م ن، ص 159.

قالت ومن أين لي أن أعلم؟ فقد يسمعونه من خادمة أو خادم...

قال أو هذا كلام خدم؟ إن الخدم لا يصطنعون التدليل والغزل على هذا المنوال»[1].

هذا كله زاد الشك عند **''همام''** لأن مثل هذا الكلام لا يتخاطبان به في محضر الطفل إلاّ كما يتخاطب الرجل والمرأة.

إذن رغم بساطة هذه الشخصية إلاّ أنها ساهمت في تغيير مجرى أحداث الرواية.

**الفرع السادس: شخصية الخادم:**

هو خادم **''سارة''** استخدمته هذه الأخيرة من أجل تلبية حاجياتها المنزلية، ويعتبر من الشخصيات المسطحة في الرواية، لأنه ذكر بشكل ضئيل في صفحات معدودة ويتجلى حضوره من خلال الحوار الذي دار بينه وبين "همام"، التقى به **''همام''** في منزل **''سارة''** «وإنه ليفتح الباب بالمفتاح الذي في جيبه ولا ينتظر أن يدق الجرس كعادته في الأوقات الأخرى، إذا بالخادم يصادفه وراء الباب»[2].

وقد سأله **''همام''** عن **''سارة''** وذلك بلهفة كبيرة فكان ذلك عبر حوار دار بينهما «فأسرع صاحبنا سائلا:

ألم تحضر إلى هنا السيدة؟ ألم تقل شيئا؟

فقال الخادم في فتور غريب:

لا أعلم!

فانفجر صاحبنا غاضبا

كيف لا تعلم؟ ألم تكن هنا، هل هي أوصتك بأن تقول ذلك قال الخادم...قلت لك لا أعلم»[3].

---

[1]- العقاد: سارة ، ص 160.

[2]- م ن ، ص 25.

[3]- م ن، ص 26.

رغم بساطة هذه الشخصية إلاّ أنها ساهمت في تغيير أحداث الرواية لأنه كان عالما بمكان سارة لكنه أخفى الحقيقة على السيد "همام".

بعد أن أفرغنا من تبيان بنية الشخصية في رواية سارة، ومدى إسهامها في إثراء بنية هذا الخطاب، سنحاول الولوج إلى بنية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، والتي أصبحت محط اهتمام الدراسات الحديثة، نظرا لانتشارها وتشعبها في كل مناحي الحياة ، وهذه البنية هي بنية الزمان والمكان ،لذلك سنقوم بإبراز كيف وظف هذا الخطاب الروائي لهذه البنية الزمنية والمكانية؟

**الفصل الثالث: بنية الزمان والمكان في رواية ''سارة''**

**المبحث الأول: مفهوم الزمن ومفارقاته**

**المطلب الأول: مفهوم الزمن لغة واصطلاحا**

**الفرع الأول: مفهوم الزمن لغة**

**الفرع الثاني: مفهوم الزمن اصطلاحا**

**المطلب الثاني: المفارقات الزمنية**

**الفرع الأول: الاستذكار**

**الفرع الثاني: الاستباق**

**المطلب الثالث: تقنية الحركة السردية**

**الفرع الأول: تسريع السرد**

**1/ الخلاصة**

**2/ الحذف**

**أ/– الحذف المعلن**

**ب/– الحذف غير المعلن**

**الفرع الثاني: تعطيل السرد**

**1/ المشهد**

**2/– الوقفة**

**المبحث الثاني: مفهوم المكان**

**المطلب الأول: مفهوم المكان لغة واصطلاحا**

**الفرع الأول: مفهوم المكان لغة**

**الفرع الثاني: مفهوم المكان اصطلاحا**

**المطلب الثاني: أنواع الأماكن**

**الفرع الأول:الأمكنة المغلقة**

**1/- البيت(المنزل)**

**2/- دار الصورة المتحركة**

**الفرع الأول:الأمكنة المفتوحة**

**1-الشارع**

**2- حديقة الأهرامات**

# الفصل الثالث: بنية الزمان والمكان في رواية سارة

## المبحث الأول: مفهوم الزمن ومفارقاته:

يعد عنصر **الزمن** من العناصر الفاعلة في الرواية، لهذا لابد من تحديده وتبيان مدى مساهمته في تشكيل بنية الخطاب الروائي.

### المطلب الأول: مفهوم الزمن لغة واصطلاحا:

تشكل مسالة **الزمن** محورا جوهريا في العديد من الدراسات كونه الأشد ارتباطا بالحياة.

#### الفرع الأول: المفهوم الزمن لغة:

يعد مصطلح **الزمن** من أكثر المصطلحات التي اهتمت بها كتب **التراث والمعاجم**، ومن بين هذه الأخيرة (**لسان العرب**)، حيث جاء تعريفه على النحو التالي: «الزمن والزمان، اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزمن والزمان العصر والجمع أَزْمُنٌ وأزمانٌ وأَزْمِنَة، وزَمَنٌ زامن: شديد، وأزمن الشيء طال عليه الزمان والاسم من ذلك الزمن والزِمنة والزَمنة: البرهة... والزَّمانة: العاهة، زَمَنٌ يزمن، زمنًا وزمنة وزمانة فهو زمان» [1]؛ والملاحظ أن هذا التعريف يحيل إلى أن الزمن يدل على فترة محدّدة ومضبوطة من الوقت.

ومما جاء في قاموس (**محيط المحيط**): «الزمان العصر، واسم لقليل لوقت و كثيره، وقيل خُصَّ بستة أشهر، وقيل من شهرين في ستة أشهر، جمع أزمان وأزمنة وأزمُنٌ... والأزمنة عند الصرفيين ثلاثة: الماضي والحاضر أو الحال والآتي أو المستقبل... وأزْمِنَة السنة فصولها وهي أربعة: الربيع والصيف والخريف والشتاء... ويقول لقيته ذات الزمين تريد بذلك تراخي الوقت» [2].

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مادة (زمن).

[2]– بطرس البستاني: محيط المحيط، مادة (زمن).

أما في معجم (**مقاييس اللغة**) فقد ورد **الزمن** على أنه: «الزمن: الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت، من ذلك الزمن وهو الحين قليله وكثيره، ويقال: زمان وزمن، والجمع أزمان وأزمنة».[1]

يتبين لنا من خلال هذين التعريفين، بأن **الزمن** هو تلك الساعات والأيام والشهور والفصول والسنوات وغيرها من المواقيت الزمنية.

أمّا في (**تاج العروس**) في مادة (زمن): «الزمان مدّة قابلة للقسمة يطلق على القليل والكثير، وعند الحكماء مقدار حركة الفلك الأطلس وعند المتكلمين: متجدد معلوم يقدر به متجدد آخر موهوم، كما يقال: آتيك عند طلوع الشمس، فإن طلوعها معلوم ومجيئه موهوم فإذا قرن الموهوم بالمعلوم زال الإبهام» [2]؛ يتبين في هذا القول أن الزمن متحرك ومتجدد، يمكنُ ربطه بالليل والنهار وهو لا يقبل الرجوع إلى الوراء.

**الفرع الثاني: مفهوم الزمن اصطلاحا:**

تضاربت الآراء وتكاثرت حول مفهوم **الزمن**، ذلك لأنه يكتسب معاني اجتماعية ونفسية ودينية وعلمية والمتتبع لمسار تطور **الزمن** على مرّ العصور، يجد أنه اتخذ دلالات متعددة منذ العصر اليوناني إلى عصرنا هذا، فقد عالجت الدراسات الحديثة هذا الموضوع باستفاضة، نظرا لأهميته الكبيرة في السرد الروائي: «ذلك أن الزمن في الرواية هو الشخصية الرئيسية، وإذا كانت الشخصيات الروائية في هذه الروايات تنمو وتكبر وتتحرك وتضطرب، ثم تشيخ وتهرم لتولد شخصيات جديدة، فيموت الفرد ليستمر النوع الإنساني، فإنّ الزمن لا يشيخ ولا يهرم، بل يستمر مع كل الأجيال والأحقاب» [3].

[1]– ابن فارس (أبو الحسن أحمد ابن فارس بن زكريا): معجم مقاييس اللغة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008م، مادة (زمن).

[2]– مرتضى الزبيدي (محمد بن محمد بن عبد الرزاق): تاج العروس من جواهر القاموس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،( د ط)، (د تا)، مادة (زمن).

[3]– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005 م، ص 101.

ويعد **الشكلانيون الروس** من أوائل من اهتموا **بالزمن** في دراساتهم النقدية، حيث أدرجوه ضمن نظرية الأدب، وقاموا ببعض البحوث على الأعمال السردية، ومنه فإنّ من خلال هذه المحاولات الأولى توصلوا إلى أنّ «القيمة في العمل السردي لا تكمن في طبيعة الأحداث، بقدر ما تكمن في طبيعة العلاقات التي تربط بين أطراف تلك العلاقات»[1]؛ كانت هذه النتيجة التي انطلقوا منها في تميزهم بين زمن الحكاية وزمن السرد، الزمنان اللذان توسعت فيهما الدراسات من بعد ذلك وأصبحا مجالا واسعا لتحليل البناء السردي، باعتباره العنصر الذي يحرك الأحداث داخل الرواية.

فلولا **الزمن** لكانت الرواية جامدة فهي: «تميز شكلا أدبيا أساسيا، بهذا العنصر الذي هو زمنيتها، فأهمية هذا العنصر بالنسبة للرواية تتأتى من كونه يمثل روحها المثقفة وقلبها النابض فبدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حركيتها» [2].

ويبقى **الزمن** المحور الأساسي الذي تدور حوله الأحداث وقد كان نصيب معتبر **للزمن** في الدراسات البنيوية، فبظهور المنهج البنيوي في النقد الأدبي، أخذ النقاد الزمن بعين الاعتبار وكتبوا حوله العديد من الدراسات وخصوصا في ستينيات القرن الماضي حيث: «ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية من أهمها: دراسة "رولان بارث" للسرد الروائي في تحليله البنيوي للسرد عام 1966م، والذي استلهم فيها منهج (بروب) الذي دعا فيه إلى تجذير الحكاية في الزمن، وربط بارث بين العنصر الزمني والعنصر السببي، وأكد أنّ المنطق السردي الذي يوضح الزمن السردي» [3].

[1]- نفلة حسين أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكله الفني (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي نور عبد العزيز)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م، ص 38.

[2]- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، (د ط)، (د تا)، ص 98.

[3]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 102.

إضافة إلى **رولان بارث** نجد كذلك **تودوروف**، الذي ميز هو الآخر بين **زمن القصة** و **زمن الخطاب** ورأى أنّ «زمن القصة متعدد الأبعاد بينما زمن الخطاب خطي» [1]؛ والمقصود بزمن القصة هو: زمن مستوٍ يظهر للقارئ في زمن الحكاية التي توصف بأنها ذات بداية ونهاية، تجري في زمن الخطاب كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجلا، أمّا زمن السرد أو الخطاب فالمقصود به تجليات تحويل زمن القصة إلى زمن آخر وفق منظور الخطاب [2].

إذن **فالزمن** بمفهومه النقدي ظهر مع **الشكلانيين الروس** في العشرينيات من القرن الماضي، وقد عرف تطورا وتعديلا كبيرا مع المنهج البنيوي بقيادة **رولان بارث** و **تودوروف**.

في حين يذهب **جيرالد برنس** في قاموسه (**السرديات**) إلى إعطاء مفهوم دقيق **للزمن** فيقول هو: «مجموع العلاقات الزمنية "السرعة" "speed"، "الترتيب الزمني" "order"، "المسافة" "distance"... القائمة بين المواقف والأحداث المروية وسردها بين القصة "story"، الخطاب "discourse"،"المروي" "narrated" والسرد"narrating"» [3].

ومنه **فالزمن** حسب جيرالد برنس عبارة عن مجموعة العلاقات الزمنية، بما فيها من السرعة والترتيب الزمني والأحداث والمواقف، وقد نال موضوع الزمن اهتماما كبيرا من طرف النقاد العرب، فقد دخل كغيره من المواضيع التي ولجت النقد العربي عن طريق الترجمة، والتأثر إذ لم تكن هناك نظرية زمنية عربية خالصة، حيث يقول في هذا الشأن **عبد المالك مرتاض**: «لكن الزمن الأدبي نفسه إلى يومنا هذا لم يستطع النقاد المحللون الحداثيون وضع نظرية زمنية تضبط حركته» [4]؛ فبالرغم من عدم وجود قاعدة عربية تقوم عليها الدراسات السردية، فإنه قد حضي بحضور واسع، وخاصة بعدما أصبحت الرواية هي العنصر الطاغي في المجالات الأدبية في العصر الحديث فالرواية «شكل الزمن بامتياز» [5]؛ فلا توجد رواية بدون زمن تدور الأحداث فيه وتخضع لسيرورته وطريقة انتظامه.

[1]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 103.

[2]- ينظر: أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2005م، ص 42.

[3]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر :السيد امام، ميريت للنشر والتوزيع ، القاهرة ،ط1 ، 2003 م ،ص198.

[4]- عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ( د ط)، 2003م، ص 102.

[5]- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص 98.

ويعرف **عبد المالك مرتاض الزمن** بأنه: «مظهر نفسي لا مادي مجرد ولا محسوس، ويتجسد الوعي من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الحقيقي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حدّ ذاته، فهوّ وعي خفي لكنه متسلط ومجرد، يتمظهر في الأشياء المجسدة» [1]؛ من هنا نجد مرتاض قد منح للزمن صفات، وهي أنه مظهر نفسي ربطه بالنفس ومجرد يتجسد الوعي من خلاله.

**المطلب الثاني: المفارقات الزمنية:**

يعد **الترتيب الزمني** من الأبعاد الجمالية المشكلة للنص السردي، فإذا كان المنطق يقتضي بأن تسير الأحداث وفق خط زمن أفقي، باتجاه واحد من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، فإن النص السردي الحديث يكسر هذه الصيرورة المتوالية، إذ غالبا ما يؤخر أحداثا ووقائع، وسمّي هذا **الاسترجاع** فنيا، وقد يقدم أحداثا أخرى وهذا ما يسمى **الاستباق**، ويمنح النص طابعا جماليا وفنيا، بالإضافة إلى ما يحمله من دلالات وإشارات.

والترتيب الزمني عند **جيرار جنيت** يتجلى في دراسة الصلات بين: «الترتيب الزمني بترتيب الأحداث في الحكاية والترتيب الزمني الكاذب، وتنظيمها في الحكي وهذا يتطلب تحديد المفارقات الزمنية». [2]

**الفرع الأول: الاسترجاع (الاستذكار):**

يعد **الاسترجاع** من أكثر التقنيات الزمنية السردية، حضورا وتجليا في النص الروائي، فالسارد يعمد إلى توقيف عجلة السرد المتنامي، إلى الأمام ليعود إلى الوراء من أجل استذكار ماضي بعيد أو قريب، ويعرف على أنه: «التطلع إلى الوراء والنظر في التجارب والخبرات التي عاشها المرء في الماضي، ويستخدم اصطلاحا للدلالة على استبطان أي خبرة انقضت ومرت لتوها، وهو يؤلف في ظل ظروف معينة النوع الواحد الممكن حصوله من

[1]– عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية، ص137.

[2]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003م، ص 76.

الاستبطان» [1]؛ فالاسترجاع هنا يكون بمثابة الرجوع والتطلع إلى التجارب والخبرات السابقة التي مرّ بها الإنسان أو الفرد خلال مشوار حياته.

في حين يعرفه **حسن بحراوي** بقوله هو: «كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكار يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة» [2]؛ وبالتالي يساعد الاسترجاع أو الاستذكار القارئ على فهم مسار الأحداث وتغيير دلالاتها.

**وللاسترجاع** وظائف تتمثل في:

- إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية [3].
- ملأ فجوات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث[4].
- التذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما مسبق من الزمن، وتفسرها تفسيرا جديدا[5].

وقد توالت صورًا عديدة من **الاسترجاع** في الرواية ونلتمس ذلك في مقاطع كثيرة من **رواية "سارة"** نذكر منها: هذا المقطع الذي يستذكر فيه **"همام"** ذلك الشارع الذي يلتقي فيه مع **"سارة"**: «كان شارعا يلتقيان فيه عند ذهابهما إلى دار الصور المتحركة... وكان يجلسان إذا دخل تلك الدار في مكانين متجاورين، ولكنهما لا يدخلان إليها ولا يخرجان منها متجاورين، ولكنهما لا يدخلان إليها ولا يخرجان منها متجاورين، بل يرسل هو إلى نافذة التذاكر من يبتاع التذكرتين لكرسيين في مكان قلما يتغير ثم يلقاها في ذلك الشارع فتأخذ إحدى التذكرتين وتسبقه إلى الدار... » [6].

---

[1]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004 ، ص 200.

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

[3]- يراجع: سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، (د تا)، ص 80.

[4]- يراجع: أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص 33.

[5]- يراجع: م ن، ص ن.

[6]- العقاد: سارة، ص 08.

يستذكر همام الشارع الذي كان يمر عليه عند ذهابه إلى دار الصور المتحركة برفقة سارة، دلك الشارع الذي يعتبر نقطة التقاء رئيسية بين بطلي القصة، فمن خلال هدا الشارع تبدأ قصة الحب بينهما، كما يكون هدا الشارع فاصلا بينهما لمدة خمسة أشهر، كما يستذكر أيضا كيف كانا يدخل ويخرج مع سارة إلى تلك الدار.

كما تستحضر هذه الرواية **استرجاعًا** عن المواعيد التي كانت تدور بين بطلي الرواية «فارقته على موعد اللقاء، في الخامسة موعدنا القديم وكأنها كانت كلمة الموعد "القديم" وحدها طلسما ساحرًا نقله من حالة إلى حالة، وأخرجه من الحذر والتردد إلى الراحة والاستبشار»[1].

«**فهمام**» هنا يستذكر ذلك اليوم الذي تفارق فيه مع «**سارة**»، الموعد الذي أراح همام من الناحية النفسية، حيث تحولت نفسيته من حالة الحزن والألم إلى حالة الراحة والطمأنينة، وذلك بعد الفراق الذي اتفقا عليه، هذا في بداية الأمر، غير أن همام وجد نفسه بعد مرور أيام على فراقه مع سارة حزينا مكتئبا يبحث عن طرق تمكنه من معرفة أخبارها.

بالإضافة إلى هذا المقطع الذي **يستذكر** فيه همام ملامح وجه سارة «فسألتني في يوم من الأيام بين الجد والمزاح: أصحيح أن وجهي يمتلأ ويحلو؟»[2]؛ همام هنا يستذكر الأوقات التي قضاها مع سارة، وكيف كانت تسأل عن جمالها، هل يتغير كل يوم وبذلك يصبح جمالها أفضل من السابق أم أن جمالها لم يتغير.

و في السياق نفسه نجد **استذكارا** آخر من خلال قول الراوي: «كان من عادتها أن تقارن بينها وبين بطلة الرواية إذا أحست منه إعجابا أو ثناء عليها»[3]؛ فهمام هنا يستذكر الأوقات التي قضاها مع سارة، وكيف كانت هذه الأخيرة تقارن بينها وبين بطلة الرواية التي شاهدتها مع همام، كما أنها كانت تسأله أسئلة عن بطلة الرواية، وكل هده الأسئلة من اجل التوصل إلى معرفة ما يدور في دهن همام.

[1]- العقاد: سارة، ص 18.
[2]- م ن، ص ص 37، 38.
[3]- م ن، ص 08.

إذن **فالاسترجاع** من بين أهم التقنيات في البناء الزمني للرواية، فهو دو أهمية كبيرة حيث انه يقوم بسد ثغرات النص وإضاءة ماضي شخصية ما واستعادتها إلى النص.

**الفرع الثاني : الاستباق:**

يعد **الاستباق** مقارنة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس **الاسترجاع**، فالاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي، سيأتي مفصل فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهيدا للآتي.

وقد تعددت تعريفات **الاستباق**، وإن قامت على أساس واحد وهو السرد السابق لأوانه، وتعرفه **مها حسن القصراوي** على أنه: «القفز على فترة معينة من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب للاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل مع مستجدات الرواية»[1]؛ فا لاستباق هنا عبارة عن تجاوز الأحداث مضت والقفز عليها من أجل التطلع إلى أحداث المستقبل.

أما **سعيد يقطين** فيعرفه بقوله: «حكي شيء قبل وقوعه»[2]؛ هذا يعني أن الاستباق هو عبارة عن سرد للأحداث لم تقع بعد في الرواية، مما يخلق انتظارا لدى القارئ وذلك من خلال تنبؤ السارد بوقوع الأحداث، في حين تعرّفه **مها حسن القصراوي** قائلة: «تقنية الاستباق أو كما يعبر عنها بالاستشراف على الضد من تقنية الاسترجاع، ففي الوقت الذي يعود بنا الراوي نحو الماضي في استرجاعه للأحداث، فإنه ينطلق نحو المستقبل في استباقه لما سيأتي، وهو تمهيد من قبل الراوي لقارئ النص لما سيأتي مشيرا إلى ذلك بإشارة زمنية تعلن بوضوح على حدث آت يقع في السرد من خلال التلميح إلى المستقبل»[3]، إذن فالاستباق عند مها حسن القصراوي، لا يختلف عن تمهيد لما سيأتي وذلك باستعانة الراوي ببعض العبارات التي يوظفها في نصه مثلا توظيف كلمة "سوف"وغيرها من الصيغ و التعابير الدالة على المستقبل، وعلى ما سوف يحصل فيه من أحداث.

[1]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 211.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 97.

[3]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 211.

أما **حسن بحراوي** فيسميه بالسرد **الاستشرافي**، حيث يقول: «سنستعمل مفهوم السرد الاستشرافي للدلالة على كل مقطع حكائي، يروي أو يشير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها»[1].

فالمقصود بالسرد **الاستشرافي** هو تقديم الأحداث أو عرضها أو التنبؤ بأحداث لم تحدث بعد، أو حدثت دون أن ندرك ذلك أو هي في مسار الحدوث.

أمّا عن المعلومات التي يقدمها **الاستباق** فهي لا تتصف باليقين، فالاستباق حالة من الانتظار والتوقع يسيطر على المتلقي أثناء فعل القراءة.

ومثال على ذلك في الرواية، نجد تنبؤات **سارة لهمام** حول علاقاته ببطلة الفيلم «إذا سمحت لك هذه الممثلة بقبلة أتقبلها منها؟... قال وهل من الأدب أن أرفض قبلة تعرضها سيدة... أنا أسألك عن رغبتك، فهل ترحب بتلك القبلة إذا وجدتها»[2]؛ فهذه التوقعات كلها كانت كنوع من إقحام شخصية همام في ما تفكر فيه سارة، وحقا فإن توقعاتها كانت على صواب.

وفي موضع آخر في الرواية، نجد سارة تنبؤ **همام** بقولها «أما أنا فسأكون لك امرأة فقط»[3]؛ وفي هذا الاستباق يتم من خلاله الإعلان صراحة عن الأحداث التي ستؤول إليها السرد.

أما المثال الآتي ففيه **استباق** آخر لحدث معلن في قول السارد «كان الكلام الذي يريده هو التواعد إلى غد حيث يلتقيان في المنزل وحيث يقولان ويعيدان ويتأهبان للعذر يتأهبان للملام»[4]؛ فهذه العبارة توحي إلى أن يوم غذ هو يوم لقاء سارة بهمام، حيث يتأهبان إما للاعتذار من بعضهما أو يلومان بعضهما.

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 132.
[2]- العقاد: سارة، ص 09.
[3]- م ن، ص 10.
[4]-م ن، ص 15.

كما نجد **استباق** آخر على لسان **همام** عندما كان يحاور **"سارة"** قال: «حق كل الحق وسأريك إذا زرتني في المنزل صور التماثيل التي يعدونها في العالم بأسره نماذج لجمال الأنوثة»[1].

لقد كانت هذه بعض من نماذج الاستباق، لأنه من الصعب إيجاد هذا النوع من السرد في الرواية الواقعية.

**المطلب الثالث: تقنية الحركة السردية:**

المقصود **بالحركة السردية** أو **وتيرة السرد**، هي الحركة الداخلية للزمن السردي في الخطاب، والتي تعرض الأحداث في ضوئها نسق سريع يقوم على الخلاصة والحذف.

**الفرع الأول: تسريع السرد:**

**1 – الخلاصة:**

جاء في (**قاموس السرديات**) **لجيرالد برنس** أنّ **الخلاصة** أو **التلخيص** هو «أحد المعدّلات المعيارية لسرعة السرد، وهو أحد السُّرعات السردية الأساسية، فعندما يكون زمن الخطاب أصغر من زمن القصة، وعندما يكون مقطعا سرديا بالغ القصر بالنسبة للمروي الذي يقدمه هذا المقطع، وعندما يتفق نص سردي قصير نسبي (أو جزء منه)، وزمن مروي طويل نسبي، ويحدث مروي يستغرق عادة وقتا طويلا لكي يكتمل، يحدث التلخيص»[2]؛ إن الخلاصة هي أن يروي الراوي أحداثا كثيرة جرت في وقت طويل يرويها في بضع سطور، وفي وقت قصير كأنه يلخص تلك الأحداث في عبارات قصيرة.

كما يعرفها **حميد لحميداني** بأنها: «سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر»[3]؛ من هنا نجد أنّ الخلاصة هي وسيلة يستعين بها الراوي في القفز عن أحداث وفترات يراها غير ضرورية لأنها تصيب القارئ بالملل، فهي «نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض

[1]– العقاد: سارة، ص 124.

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

[3]– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ،بيروت ،(د ط)، 2000 م، ص 76.

أجزائها، بحيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل»[1]؛ إذن الخلاصة بكل بساطة هي سرد أحداث كثيرة في مقاطع أو سطور قليلة.

تتجلى **الخلاصة** في رواية **''سارة''** في عدة عبارات، حيث نجدها في قول الراوي «والذي كان يحدث في الشتاء قد كان يحدث مثله في الصيف، أيام السموم و الحرور، فلا تأخير واعتذار، ولا سلامة مع ذلك من قلق الانتظار حتى يعين الموعد ويستقر القرار»[2]؛ الراوي هنا قدم الأحداث في شكل موجز وسريع، وبأسلوب شديد الكثافة يمكّن القارئ من مواكبة المستجدات التي تطرأ على الرواية بأحداثها وشخصياتها، والخلاصة هنا وسيلة من أجل غربلة الكلام، وذلك بإبقاء للأحداث الأساسية وتجاوزا للأحداث الثانوية الأقل أهمية .

وأمثلة **الخلاصة** في الرواية كذلك نجد في سرد الراوي لحياة البطلة **''سارة''** فيقول: «من هي الفتاة التي مشينا معها هذا الشوط ولا نعرفها، والتي رأينا منها خطوطا ولم نر منها صورة؟ والتي قرأنا عنها كلمات كثيرة ولكن كلمات بينها كثير من الفواصل، وحروفا كثيرة، ولكنها حروف يعزوها كثير من الإعجام، هي شيء يعرف ولا يعرف»[3]؛ إذن فالراوي هنا قدم أحداثا كثيرة في جمل وجيزة، فاستطاع بتقنية الخلاصة أن يحدث تسريعا في الزمن السردي، وقد مرّ الراوي على هذه الجزيئات، حتى يبقى القارئ مركزا على لبّ الموضوع الذي هو شخصية سارة.

كما نجد أيضا **الخلاصة** في فصل (**موعد**) فيقول السارد: «عجبا... أتجهل ما أخافه؟ أتجهل تلك الأيام والآلام التي لا حيلة فيها لمخلوق ولا تزال تبدأ، لأنها تبدأ وتنتهي في الشكوك، وليس للشكوك قرار حاسم ولا مقطع بيقين»[4]؛ قدم الراوي لنا أحداثا كثيرة بعبارات قليلة، فكانت الخلاصة أفضل طريقة للتعبير عن أحداث كثيرة بأسطر وفقرات قليلة.

[1]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 109.
[2]- العقاد، سارة، ص 40.
[3]- م ن، ص 89.
[4]- م ن، ص 22.

**الفرع الثاني:الحذف:**

يرى **حميد لحميداني** أن **الحذف** هو: «تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا ومرت سنتان أو انقضى زمن طويل وعاد البطل من غيبته»[1]؛ لأن الحذف يحدث في الرواية تسارعا في عرض الوقائع.

كما يرى **محمد عزام** أن **الحذف** يتم عبر «لجوء الراوي إلى بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها مكتفيا بإخبارنا أن سنوات، أو شهور قد مرت من عمر شخصياته، دون أن يفصل أحداثها فالزمن على مستوى الوقائع طويل سنوات أو شهور، لكنه على مستوى القول صفر»[2]؛ فالحذف هو تلك المقاطع الزمنية في النص السردي التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية، بل يشير إليها فقط بأنها حدثت وانتهى حدوثها دون أن يصرح بها كتابة، مكتفيا بالتعبير عنها بمدد زمنية يذكرها اختصارا.

ويظهر **الحذف** من خلال «مقابلة وحدة من زمن الحكاية بإزاء وحدة من زمن السرد، فتكون الأولى قد أنمحت أو أسقطت، فلا تظهر نتيجة لسرعة القصة»[3].

ويذهب **حسن بحراوي** هو الآخر إلى تقديم مفهوم آخر **للحذف** إذ يرى أنه: «تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[4]؛ إن الملاحظ على هذه التعريفات هو أنها تصب في مجرى واحد، فهي تحمل دلالات واحدة، لا تخرج على أن الحذف هو ذكر فترة زمنية من القصة قصد الإسراع قليلا، والحذف حسب جيرار جنيت نوعان: **الحذف المعلن والحذف غير المعلن**.[5]

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

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

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

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

[5]- يراجع: جيرار جنيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ص 120.

**1- الحذف المعلن:**

هو **الحذف** الذي يقوم فيه الراوي بإعلان المدة المحذوفة صراحة، وبكل وضوح كأن يقول مثلا: بعد ذلك بعامين، مضى شهران على ذلك.

ونجد من أمثلة ذلك في روايتنا قول الراوي: «مضت خمسة أشهر قبل أن يجرؤ على عبور ذلك الشارع مشيا على قدميه، وليس الشارع مقفرا أو مخيفا، لأنه محاط بالعمّار مزدحم في جوانبه بالسابلة والسكان» [1]؛ فالراوي هنا قام بتحديد المدة المحذوفة وهي خمسة أشهر، حيث قفز بزمن السرد مدة خمسة أشهر واسقط أحداثا لا أهمية لها، وهي الأحداث التي وقعت له في هذا الشارع مع سارة، فرأى أن لا حاجة إلى ذكر هذه الأحداث التي لا تعد مهمة في مسار الحكي.

وفي السياق نفسه نجد **الحذف المعلن** في الرواية من خلال قول الراوي: «وقد تواعدا بعد أسبوع من تلك الغضبة الثائرة، على اللقاء عند ذلك المفترق من الطريق... »[2] ؛ الراوي هنا تغاضى عن فترة تقدر بأسبوع عاشها كل من **"همام"** و**"سارة"**.

ومن أمثلة ذلك أيضا نجد قول الراوي: « مضت سنتان على مشاهدة الرواية وهي تذكر كل كلمة قالها في التعليق عليها أو في انتقادها»[3].

نجد أنّ الراوي استعان **بالحذف المعلن** من أجل تجاوز هذه الوقائع إلى أخرى ينتظرها القارئ ويتوق إلى معرفتها، فالحذف هو تلك التقنية التي تنتقي الأحداث الرئيسية من الهامشية، لتجعل الرواية تسري على نسق واحد طيلة مدة سرد أحداثها.

[1]- العقاد: سارة، ص 08.
[2]- م ن، ص 86.
[3]- م ن، ص 10.

**2- الحذف غير المعلن:**

وهو **الحذف** الذي «تكون فيه الفترة المسكوت عنها غامضة ومدتها غير معروفة بدقة (بعد سنوات طويلة، بعد عدة أشهر...) مما يجعل القارئ في موقف يصعب فيه التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة»[1].

ومثال ذلك في **رواية سارة** قول الراوي: «شغلتنا الحادثة أياما وشهورا، فلا نفكر إلا فيها ولا نحسب أنّ في الدنيا أمرا جديرا بالتفكير والاهتمام غيرها»[2]؛ الراوي هنا قام بذكر كلمة أيام وشهورا، لكنه لم يحدد عدد هذه الأيام أو الشهور أي لم يعلن بعدتها.

كذلك نجد من **الحذوف الغير معلنة** في قول الراوي «ثم مضت الأشهر وخيل إلى صاحبنا أنه لم يعد يخشى أو يذكر، فأجترأ على العبور بالطريق مرة بعد مرة، وعبر بها ثلاث مرات أو أربعا... إنه لم ير صاحبته بعد اللقاء الأخير في أثناء الأشهر الموحشة»[3]؛ نلحظ أنّ الراوي هنا لم يحدد عدد الأشهر التي مضت على همام بعدما أن تغاضى عن التحدث عن تلك الأحداث التي وقعت فيها بالتفصيل.

إضافة إلى ذلك نجد أيضا الراوي يتجاوز بعض مراحل الرواية باستخدامه **للحذف غير المعلن** في قوله: «وانقضت أيام في مثل حالة المفجوعين اللذين اطمأنوا إلى موت فقيدهم في ديار الغربة، ولم يبق إلاّ أن تصل الجثة إلى مقرها الأخيرة بعد سنوات من وقوع المصاب... وفي بعض هذه الأيام كان همام يركب الترام قبل الموعد»[4]؛ فالراوي هنا لم يحدد عدد الأيام أو عدد السنوات التي مضت على حياة همام.

كما نجد حذف غير معلن في قول الراوي: «وقبل الموعد بساعة أخذ في جمع تلك الأوراق، ليعلم منها ما هو مطلوب وذوبال، وما هو مهمل ومطروح... »[5].

---

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

[2]- العقاد: سارة ، ص 71 .

[3]- م ن، ص 12.

[4]- م ن، ص 08.

[5]- م ن، ص 86.

نخلص إلى أن الراوي اعتمد على هذا النوع من الحذف، وهو ما ساعد على تفادي الوقوع في الإطناب الذي يجعل القارئ يضجر القراءة الطويلة كما يفقد الرواية جماليتها.

فهذا **الحذف** يجعل الرواية مفتوحة أمام القارئ ليكمل أحداثها من منظوره الخاص، ويترك المجال واسع لخياله ويرسمها كما يشاء.

**الفرع الثاني: تعطيل السرد:**

**1- المشهد:**

عرّفه **جيرالد برنس** في قاموسه بأنه: «أحد السرعات الرئيسية للسرد، وعندما يكون هناك تعادل بين المقطع السردي والمروي الذي يمثله هذا المقطع (كما في الحوار مثلا)، وعند ما يكون زمن الخطاب معادلا لزمن القصة تكون أمام مشهد»[1]؛ إن ما يميز المشهد كمفارقة زمنية هو قيامه بتركيز درامي متحرر من العوائق الوسطية والخطابية، وتحقيقه لتقابل بين وحدة من زمن القصة، ووحدة مشابهة من زمن السرد، وهناك يحدث نوع من التساوي.

ويعرفه **محمد عزام** بقوله: «هو محور الأحداث ويخص الحوار، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات، كما يمكن أن يكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة إختتامية»[2]؛ يقوم **المشهد** في الأساس على الحوار المعبر عنه لغويا، والموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية، فهو «أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف»[3].

[1]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 162.

[2]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 111.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 78.

ومنه **فالمشهد** يتميز عن غيره بأنه ذو أسلوب مباشر، ونقل حي للأحداث والوقائع وحتى الشخصيات فتكون الأحداث فيه مفصلة وواضحة، مسرودة كما وقعت دون تغيير أو تبديل أو تدخل حتى من طرف الراوي نفسه، ذلك أن الكلام يأتي على لسان الشخصيات نفسها عن طريق الحوار المباشر الذي يعد أساس كل مشهد.

بالإضافة إلى الوظيفة الأساسية **للمشهد** باعتباره وجهة نظر لغوية فإن «للمشاهد الدرامية دور حاسم في تطور الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسية الاجتماعية للشخصيات»[1]؛ مما يؤدي إلى إضفاء بعض الواقعية على الرواية.

ونجد أن **الرواية** كانت حافلة **بالمشاهد**، مما جعل الأحداث تتدفق في الوقت الذي كان يتدفق فيه السرد وهذا هو الغرض من المشهد الذي يقوم أساسا على الحوار.

ومن أمثلة **المشهد** داخل الرواية **–رواية سارة–** ذلك الحوار الذي ودار بين **''سارة''** و**''همام''**

«صاحت غاضبة:

– ما بالك لا تنطق؟ أمعقود اللسان وأنت لك لسان كالثعبان؟...

– فقال لها وهو يتلعثم:

– أين كنت؟

قالت:

– في السينما!

قال من حيث لا يشعر بمعنى ما يقول:

– مع من؟

فأجفلت مقطبة وأجابته...

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 166.

أولا أذهب إلى السينما إلاّ مع أحد؟ ألا تزال في ضلالك القديم؟

قال:

وماذا بدا لي من الهدى الجديد فأعدل عن الضلال القديم؟ ولماذا صرفت كلامي إلى ما فهمت ألا يجوز أن تذهبي إلى السينما مع سيدة؟ فلماذا تستغربين السؤال؟

قالت:

لأنك غريب هذه الليلة، ماذا أقول؟ لأنك غريب في كل حين!..»[1].

الحوار هنا يجعل القارئ يأخذ استراحة لالتقاط أنفاسه، ولتجنب الرتابة المملة التي قد يحدثها استمرار الحكي وسرد الأحداث، فيصبح القارئ قادرا على استيعاب الأحداث وبكل بساطة، لأن **المشهد** غالبا ما يستخدم لغة بسيطة وسهلة تجعل القارئ وكأنه يشاهد الأحداث أو هو مشارك فيها.

ومن بين **المشاهد** أيضا نجد الحوار الذي دار بين **''همام''** و**''الخادم''** عند ما سأل **''همام''** عن **''سارة''** حيث يقول:

«ألم تحضر إلى هنا السيدة؟ ألم تقل شيئا؟

فقال الخادم في فتور غريب:

– لا أعلم!

فانفجر صاحبنا غاضبا:

– كيف لا تعلم؟ ألم تكن هنا، هل هي أوصتك بأن تقول ذلك؟

قال الخادم وفي صوته احتجاج من يستغرب ولا يفقه معنى هذا الاتهام:

– يا سيدي قلت لك لا أعلم، لأنك نزلت من هنا وأنا نزلت ورائك حسب المعتاد في سائر الأيام»[2].

[1]– العقاد: سارة، ص 16، 17.

[2]– م ن، ص 26.

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

إضافة إلى **مشهد** آخر، وذلك من خلال الحوار الذي دار بين **''همام''** وصديقه **''أمين''** لما قام **"همام"**بوضع**"أمين"**رقيبا على **''سارة''** حيث يقول الراوي: «أعتدل أمين في مجلسه واتكأ على عصاه، وقال في راحة الذي لم يضيع أقل فرصة وأقصى احتمال:

– إن السيدة لم تعد بعد خروجها من دار الصور المتحركة!

– وَيْحَك وإلى أين ذهبت:

– لا أدري

– كيف لا تدري؟ ألم تتبعها؟

– لا لأنني ما شككت في أنها خرجت لحاجة لها ثم تعود...ولا يليق أن أتبعها»[1].

إذن فالمشاهد الموجودة في الرواية قد أدت وظيفتها في العملية السردية على أكمل وجه؛ إذ أنها كسرت رتابة السرد، وجعلت القارئ يتفاعل مع أحداث الرواية وكأنه أحد الأطراف المشاركة فيها بالفعل.

**2 – الوقفة:**

جاء تعريفها في (**قاموس السرديات**) كالآتي: «هي إحدى درجات السرد المعيارية، وإحدى سرعات السرد الرئيسية، وحين لا يتفق جزء من النص السردي أو جزء من زمن الخطاب مع زمن القصة نحصل على الوقفة...ويمكن للوصف أو التعليق أن يسبب الوقفة»[2].

[1]– العقاد:سارة، ص 76.

[2]– جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 144.

هناك من يطلق على الوقفة مصطلح الاستراحة، مثل الدكتور حميد لحميداني، وهي عنده تعنى تلك التوقفات التي: «يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع الصيرورة الزمنية ويعطل حركتها»[1].

**فالوقفة** طريقة لتعطيل زمنية السرد وتعليق سير القصة لفترة زمنية محددة، فهي: «محطة تأملية تتخذ وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات، أو استطراد من أي نوع، وتكون الغاية من الوقف تعليق زمن الأحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة»[2].

وغير بعيد عن هذه المفاهيم يعطي **''محمد عزام''** مفهومه **للوقفة**، معتبرا إياها «التوقف في مسار السرد حيث يلجأ الراوي إلى الوصف الذي يقتضي انقطاع الصيرورة الزمنية وتعطيل حركيتها، فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته»[3]؛ إن الراوي يوقف سير الأحداث ويبدأ بوصف شخصية ما أو مكان أو شيء، وذلك من أجل تمهيد بسيط للحدث أو مجموع الأحداث القادمة، ثم يعود بعد ذلك إلى مواصلة سرد الأحداث.

وبما أن الوصف يقوم بدور جمالي من جهة، وبنيوي رمزي من جهة ثانية، فإنه ينجز تبعا لثلاث حالات أساسية ومتباينة لاشتغال المقطع الوصفي، وقد ينبني الوصف بالنظر إلى الشيء الموصوف أو بالحديث عنه أو العمل عليه.[4]

والقارئ لرواية **''سارة''** يجد أنها مليئة بالوقفات والاستراحات، فعلى سبيل المثال نذكر وصف **''همام'' ''لسارة''** إذ يقول: «هي جميلة، جميلة لا مراء... لونها كلون الشهد المصفر يأخذ من محاسن الألوان البيضاء والسمراء والحمراء والصفراء...وعيناها نجلاوان، وطفاوان تخفيان الأسرار... وفمها فم الطفل الرضيع... ولها ذقن

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 76.

[2]- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص 134.

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

[4]- يراجع: بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تح: محمود طرشونة ، المغاربية للطباعة والنشر، تونس،ط 1 ، 1999 م، ص579.

كطرف الكمثرى الصغيرة»[1]؛ فهنا أعطى لنا **''همام''** وصفا دقيقا لشخصية سارة من جهة الملامح الظاهرية، وهذا ما أدى إلى تقلص في الزمن القصصي، وتمدد في مسافة الخطاب، فالوقفة وسيلة جيدة لتقديم الشخصيات وإعطاء صورة عامة لها فهي بهذه الأفضلية تعد أهم العناصر الجمالية المكونة للخطاب الروائي.

إضافة إلى **وقفة** أخرى، وصف فيها **''همام'' ''سارة''** وصفا باطنيا إذ يقول: «سارة كانت من ذوات الملامح والوجوه اللوائي لا يطالعنك بمنظر واحد في محضرين متواليين: تراها مرة فأنت مع طفلة لاهية تفتح عينيها البريئتين في دهشة الطفولة... وقد تراها في يومها فأنت مع عجوز ماكرة أفنت حياتها في مراس كيد النساء ودهاء الرجال»[2]؛ فهذا وصف باطني عكس لنا صفة تعدد الوجوه الذي تميزت به شخصية سارة.

وقد يكون الغرض من **الوقفة** وصف المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، وهذا ما نراه في المثال الذي يصف فيه الراوي الشارع الذي كان يذهبان من خلاله إلى دار الصور المتحركة فيقول الراوي: «...ليس الشارع مقفرا أو مخيفا، لأنه محاط بالعُمّار مزدحم في جوانبه بالسابلة والسكان، وليس هو بالبعيد عن طريقه...»[3]؛ لقد قام الروائي بإعطاء وصف للشارع الذي مرّ به **''همام'' ''وسارة''**، وهذا لم يكن عبث، بل أراد أن يجعل القارئ يعيش الرواية بكل جوارحه، وأراد أن يلتمس تلك الجمالية التي تميزت بها الأماكن، فزاد هذا الوصف الرواية جمالا، ولهذا كانت الوقفة إحدى أبرز مكونات البنية الزمنية داخل العمل الروائي.

[1]- العقاد: سارة، ص 90.
[2]- م ن، ص ص107، 108.
[3]- م ن، ص 08.

## المبحث الثاني: بنية المكان

لقد حظي **المكان** باهتمام الباحثين والدارسين، فوقفوا عند مفهومه ودلالته، فهو يعد أهم عنصر في تشكيل الخطاب الروائي، لأنه العنصر الفعال في تجسيد أحداث هذا العمل.

### المطلب الأول: مفهوم المكان لغة واصطلاحا:

عند دراستنا لبنية **المكان** يصادفنا مشكل سردي، ألا وهو تعدد المصطلحات التي تدور في فلك هذا الموضوع حيث نجد في الدراسات الحديثة تداولات لكل من **المكان الفضاء والحيز**[*]، ونحن اخترنا مصطلح المكان في دراستنا لاعتبارات سنحاول توضيحها في دراستنا لمكان الرواية .

#### الفرع الأول: المكان لغة:

تعددت تعاريف **المكان** من الناحية اللغوية في معظم المعاجم منها ما جاء في (**لسان العرب**): «المكان بمعنى الموضع، جمع أمكنة وأماكن، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان، لأن العرب تقول: كن مكانك وقم مكانك، فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه»[1].

أما في (**القاموس المحيط**) نجد المكان بأنه: « الموضع، كالمكانة: أمكنة وأماكن...يقول: المكانة المنزلة التكون، ونقول: للبغيض لا كان ولا تكن»[2]؛ من هنا يتضح لنا أنّ المكان في مفهومه الأصلي هو موقع تواجد الشيء أو حدوث الفعل.

أمّا في (**كتاب العين**) فقد ورد المكان على أنّه: «مكن المكن: والمكن بيض الضّبّ ونحوه ضبّة، مكون والواحدة: مكنة، والمكان في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع للكينونة غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى الفعّال، فقالوا: مكنا له وقد تمكن، وليس بأعجب من "تمسكن" من المسكين، والدليل على أن المكان

[*] – من أهم الباحثين الذين تناولوا مصطلح الفضاء حميد لحميداني في كتابه بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ص 53، ومصطلح الحيز تناوله عبد المالك مرتاض في كتابه نظرية الرواية ص 141.

[1] – ابن منظور: لسان العرب، مادة (م ك ن).

[2] – الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة (مكان).

مفعل، أنّ العرب لا تقول... مكان كذا وكذا إلاّ بالنصب»[1]؛ من هنا نجد المكان هو الموضع والمنزلة التي تحدث فيها الوقائع والأفعال.

أمّا في **المعاجم الحديثة فالمكان** جاء على معنى: «الحدوث والوجود والصيرورة والكون، عالم الوجود والمكان: موضع كون الشيء والمكان: الموضع والمنزلة»[2]؛ والملاحظ على كل هذه التعريفات أنّها تتفق في جعل المكان على أنّه موقع حدوث الفعل.

**المكان** اسم يدل على ذاته أي ينطوي معناه على إشارة دلالية ممتلئة تحيل إلى شيء ماثل ومحدد له أبعاد ومواصفات وقد ورد مصطلح المكان في القرآن الكريم فنجده في قوله تعالى: ﴿قُلۡ يَٰقَوۡمِ ٱعۡمَلُواْ عَلَىٰ مَكَانَتِكُمۡ إِنِّي عَٰمِلٞۖ فَسَوۡفَ تَعۡلَمُونَ ﴿٣٩﴾﴾. [سورة الزمر، الآية:39]، فالمكان في هذه الآية جاء بمعنى المقام،كما نجده في قوله تعالى:﴿ ۞ فَحَمَلَتۡهُ فَٱنتَبَذَتۡ بِهِۦ مَكَانٗا قَصِيّٗا ﴿٢٢﴾﴾ [سورة مريم، الآية: 22].

**الفرع الثاني: المكان اصطلاحا:**

يعد **المكان** أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي لكونه يمثل العنصر الأساسي والفعّال الذي يتطلبه الحدث الروائي، ولهذا يلعب دورا مركزيا داخل منظومة الحكي، لأنّ الأحداث الروائية لا تتم في الفراغ، فالأكيد أنه يجب أن تكون هناك أرضية تسير عليها الشخصيات، وهي تقوم بأدوارها، وتجري فيها الأحداث، حيث عرفه الباحث **محمد عزام** بقوله: «لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان»[3].

[1]– الفراهيدي: كتاب العين مادة (مكان).

[2]– لويس معلوف: المنجد في اللّغة والإعلام، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط18، 1965م، مادة (م ك ن).

[3]– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 80.

إذن فذات الشخصية والأحداث لا تكسب أهميتها إلاّ من خلال تفاعلها مع المكان الموجودة فيه، لأنّه من المكونات الأساسية في السرد فهو: «الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية»[1]؛ إذ هو المجال الذي تسير فيه الوقائع.

إذن **فالمكان الروائي** ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه، ولكنه مكان تخييلي غير واقعي، يتشكل عن طريق اللغة الروائية، وتتم فيه أفعال الشخصيات وأقوالها.

كما يعد **المكان** كذلك الأرضية المناسبة الخصبة للشخصيات والأحداث فهو: «عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات، إنّه حدث وجزء من الشخصية»[2]؛ وهو كذلك المؤسس لفعل «الحكي في معظم الأحيان لأنه يجعل القصة المتخيّلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة»[3]؛ فالمكان في العمل الروائي لا يمكن الاستغناء عنه بأي حال من الأحوال، لأنه لا يمكن أن نتصور وجود حدث في زمان ما بمعزل عن المكان، وحتى وإن لم يكن هذا المكان حقيقيا، فبمجرد أن يسرد المؤلف الأحداث ينتقل إلى عوالم شتى يستطيع أن يخلق مكانا خياليا لأحداثه .

كما يعطي **حميد لحميداني** تعريفا آخر **للمكان** على أنه: «الحيز الذي تجري فيه أحداث الرواية التي يلفها الفضاء جميعا»[4]؛ ومنه فأي حدث لا يمكن أن نتصور وقوعه إلاّ ضمن إطار مكان معين، لذلك عندما نقوم بقراءة العمل الروائي نتعرف على أمكنة هذه الأحداث من خلاله.

وأهمية **المكان** أو **الفضاء المكاني** داخل العمل الروائي تجعله يبدو «كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر»[5].

---

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1988 م، ص 74.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص الروائي، ص 65.

[3]- م ن، ص 60.

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

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

ويعرف **حميد لحميداني الفضاء المكاني** في سياق آخر بقوله: «إنّ مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء»[1].

نستنتج مما سبق أنّ **المكان** يشمل حيزا واسعا في مجال الدراسة السردية، ويظل عنصرا من العناصر الفنية في الرواية، ويعد وحدة أساسية من وحدات العمل الروائي، وهو مكان متخيل يمكن التعرف عليه من خلال أقوال وأفعال الشخصيات داخل الرواية، ومن خلال الأفضية المكانية التي يلجأ الراوي أحيانا إلى وصفها وصفا دقيقا أو مجملا.

وحتى نصل إلى حقيقة اشتغال هذا **المكان** وتأثيره في أحداث وشخصيات الرواية، اعتمدنا على **مبدأ التقاطب**، الذي عمل عليه حسن بحراوي في كتابه (بنية الشكل الروائي) من استعماله للأماكن المغلقة و الأماكن المفتوحة، والذي يرى فيه المفهوم المناسب للاشتغال على الفضاء، وكما يعرضه الخطاب الروائي... فهو يرى أنّ استلهام مبدإ التقاطب ومحاولة استحضاره، ستكون لها فائدة كبيرة في الوقوف على المبادئ البنيوية... وفتح مجال البحث على الحقول الدلالية التي يتحرك الفضاء الروائي في نطاقها[2].

لذلك عمدنا إلى إظهار علاقة شخصيات الرواية مع **الأماكن** التي يقيمون فيها أو ينتقلون عبرها، من خلال تقسيمها إلى **أماكن مغلقة** بما فيها البيت ودار الصور المتحركة، **وأماكن مفتوحة** التي تكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وهي في الرواية تتمثل في الشوارع وحديقة الأهرامات لذلك سنحاول العمل على ذلك المنوال.

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 40.

[2]- يراجع :حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 40.

**المطلب الثاني: أنواع الأمكنة:**

يعد **المكان** أساسا حيويا في العمل الروائي، لأنه يشكل مسرحا للأحداث تتحرك من خلاله الشخصيات ولا يهم إن كان حقيقيا أو خياليا، باعتباره مؤسس الحكي الذي «يجعل من القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لظهور الحقيقة عند نزولها من مخيلة الأديب إلى أرض الواقع»[1]؛ فالكاتب عادة يخلق عالما روائيّاً تقع فيه أحداث الرواية، ويلعب المكان دورا بارزا في توضيح الأفكار وإخراجها في طابع جمالي راقي، حيث يعتبر من أهم الدعائم الأساسية في بناء الرواية فهو يبدأ مع بداية السرد وينتهي بانتهائه.

كما يعتبر **المكانُ** عالمَ الرواية، ففيه تؤدي الشخصيات أدوارها، إذ هو من العناصر الأساسية في العمل الروائي بوصفه المسافة التي تجري فيها أحداث الرواية، وهو لا يشتمل على حيز مكاني فقط، بل يتعداه إلى فضاءات أخرى، ويتسع ليشمل كل الأمكنة التي جرت فيها الرواية منها: البيت، دار الصور المتحركة، الشارع وهو مكان تواجد الذات الفاعلة في السرد مع زمان تواجده.

ومن هنا نستطيع أن نميز بين نوعين من الأماكن:

**الفرع الأول: الأمكنة المغلقة:**

هي **الأمكنة** التي توحي إلى العزلة والكبت والخصوصية والعجز، إذ نجد من خلالها الراحة النفسية في عزلتها، وقد رأى **حسن بحراوي** أنها عبارة عن «وسيط لتحقيق الأمان الشخصي للناس، عندما يغلقون عليهم بيوتهم طلبا للنوم أو العزلة»[2]؛ وهذا القول لحسن بحراوي يجعل من الأماكن المغلقة أماكن للراحة، بمعنى أن الانغلاق يكون في مكان واحد، وهي أمكنة تخضع مساحتها لنوع من المحدودية نتيجة انغلاقها.

[1]- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص 34.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص57.

إذن **المكان المغلق** هو المكان الذي حددت مساحته، كالسكن الذي يعيش فيه الإنسان، فإنه يمثل المكان المغلق، لأنه هو الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق من المكان المفتوح.

ويعرف الشريف **حبيلة المكان** بقوله: «هي الفضاءات التي ينتقل بينها الإنسان، ويشكلها حسب أفكاره والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره، وينهض الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح، وقد تلقف الروائيون هذه الأمكنة وجعلوا منها إطارا لأحداث قصصهم، ومحركا لشخصياتهم»[1]؛ فغالبا نجد المكان المغلق يتعلق برؤية الشخصية «لأن لكل كائن حي إقليمه الذي يمثل مركز إشعاع بالنسبة إليه، ويتعارض مع العالم الخارجي الشاسع»[2]؛ فالشخصية هي التي تظهر لنا نوع المكان أكان مغلقا أم مفتوحا، أي أن نوعية المكان يحدد الإنسان، فالمكان المغلق هو الذي تأوي إليه الشخصيات للإقامة فيها.

كما أنها **الأماكن** التي تكتسي طابعا خاصا من خلال تفاعل الشخصية معها، بالنظر إلى انغلاقها نجد أن حركة الشخصيات في فضائها تتسم بنوع من الانحصار في حدود ما تسمح به المساحة، حيث يعرفه عبد الحميد بورايو بقوله: «... وأما الانغلاق فنعني به خصوصية المكان، واحتضانه لنوع من العلاقات البشرية» [3].

أمّا **حسن بحراوي** نجده قسم أماكن الإقامة إلى قطبين إذا يقول: «صار باستطاعتنا أن نعثر مثلا ضمن أماكن الإقامة، على تقاطب جديد بين أماكن الإقامة الاختيارية والأماكن الإجبارية [المنزل مقابل السجن]»[4] .

في حين نجد **ياسين النصير** لا يفرق بين **المكان المغلق** و **المكان المفتوح** فيقول: «ليس ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر مفتوح في الفن، الفرق الوحيد بينهما من حيث كونهما مكانين مبهمين في الطبيعة، أما عند

[1]- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص 204.
[2]- وليد شاكر نعاس: المكان والزمان في النص الأدبي الجماليات والرؤيا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2004م، ص 170.
[3]- عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسة في القصة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1994م، ص 146.
[4]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 40.

الفنان قد يكون المكان المغلق له قيمة فنية وجمالية رغم تحديد مساحته»[1]؛ نرى ياسين النصير لا يفرق بين المكان المغلق والمفتوح.

**فالمكان المغلق** هو المكان المحدد جغرافيا كمكان للعيش، وهو المكان الذي يلوذ إليه الإنسان ويتواجد فيه لفترات طويلة إمّا بإرادته أو بإرادة الآخرين.

**الأماكن المغلقة** نقيض **الأماكن المفتوحة**، فالروائيون جعلوا من هذه الأمكنة محركا لشخصياتهم وجعلوا منها إطار لأحداث قصصهم، باعتبار هذه الأمكنة لها طابعا خاصا لها، حيث نجدها تختلف من روائي إلى آخر فعباس محمود العقاد في رواية سارة قد جسد بعض الأماكن المغلقة، كالمنزل ودار الصور المتحركة، ومن هنا تكون محطتنا الأولى في هذه الدراسة.

## 1- المنزل (البيت):

يعد **المنزل** ملاذ الإنسان الذي يأوي إليه بعد ممارسة نشاطه اليومي، كما أنه جزء من حياته الخاصة، لأن المنزل يمثل في ذاكرة الإنسان الهدوء والراحة والطمأنينة والاستقرار، وفيه يجتمعون أفراد العائلة ويمارسون علاقاتهم الإنسانية، وفيه يحتفظ الإنسان بذكرياته، لأنه يمثل الدفء العاطفي والراحة النفسية، وقد أعطى **غاستون باشلار** (**Gaston Bachelard**) للبيت مكانة القداسة والعظمة ، ونلمح ذلك من خلال قوله: « في حياة الإنسان ينحي البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمراريته، ولهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا ،انه البيت يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض »[2]؛ لذلك حرصنا على الإلمام بجميع الدلالات المرتبطة به، **''فالعقاد''** في هذه الرواية نجده تكلم عن هذا المكان من خلال اقتراح **''همام'' ''لسارة''** وهو زيارتها له في منزله، فقد زارته في المنزل عدة مرات، فيقول همام عنها: «لم يكد يستقر بها المجلس حتى نهضت إلى أثاث الحجرة تضعه في مواضعه التي تهواها، وإلى جوانب البيت تعيد تنظيمه على النحو الذي تود أن تراه، وإلى المطبخ تحول فيه

[1]- ياسين النصير: الرواية والمكان دراسة المكان الروائي، دار نينوى للدراسة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010م، ص 45.

[2]- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2006م، ص 38.

فاحصة تدرك لأول وهلة كيف طهيت كل صحفة وكيف أعدت كل طبخة، وكيف لوحظت النظافة في التحضير والغسيل والتجفيف»[1].

لقد ربط الروائي المرأة وهي (**سارة**) بالمكان الذي يهواه كل رجل، أن يرى فيه حبيبته في **المنزل** وفي المطبخ فهي تارة مع الطهي والغسيل، وتارة أخرى مع تنظيم الأثاث ونظافته، باعتبار المرأة ملكة البيت وأميرته، وسيدة المطبخ ورئيسته.

وفي هذا اللقاء قدم همام على مائدة الطعام (الديك) فقال: «هذا اعتراف بفضل الديك في تعارفنا وتمهيدا لمحادثتنا الأولى...، وكان حديثهما على المائدة، وقد استغرق ساعتين على هذه الوتيرة مع أمتع وأفكه ما تكون أحاديث الموائد، لاحظت أنه لا يأكل من صدر الديك ويقتصر اختياره على الجناحين والوركين، فقالت: كان من حقنا أن نتزوج فنحن زوجان طبيعيان، أنت لا تأكل الصدر، وأنا لا آكل غيره، فلا يشجر بنا نزاع»[2].

غير أننا لو قصَرنا اهتمامنا على الوصف الموضوعي **للمكان**، دون الكشف عن علاقته بالأحداث والشخصيات، لأصبح حضور المكان ودوره في العمل الروائي ناقصا، ويؤكد ذلك باشلار حيث يقول: «لا تقتصر دلالة البيت على إعطاء وصف له أو ذكر مختلف أجزائه، بل على عكس هذا تماما، إذ يتوجب علينا التجاوز عن وصف البيت للوصول إلى الصفات الأولية التي تكشف ارتباطا بالبيت... »[3]؛ إن البيت أو المنزل يمثل مكانا للألفة و المحبة والاستراحة والشعور بالراحة والطمأنينة، فسارة أحست أنها في منزلها وشعرت بالراحة والأمان، مما خلق بينها وبين همام حديثا مطولا، فحينما كان يتجاذبان أطراف الحديث، لاحظت أن همام لا يأكل من الصدر وهي لا تحب غيره.

[1]- العقاد: سارة، ص ص129، 130.

[2]- م ن، ص 116.

[3]- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 35.

أما **''همام''** فعادة ما كان يتجنب الأماكن التي تذهب إليها **''سارة''**، لكي لا يراها، فقد كان يلزم بيته في معظم الأيام، فيقول الروائي عن **''همام''**: «ولزم بيته في معظم الأيام وقد علم أنه ما من مرتاد أو متنزه يقصد إليه إلا وهو خليق أن يعاوده ببعض الذكريات، إن لم يعاوده ببعض ما يسوؤه أن يراه»[1]؛ وهذه الحالة أو هذا التصرف يلجأ إليه همام عندما يكون على خلاف مع سارة، أي أن بيته بمثابة مفر من لقاء سارة.

فجمالية **المنزل** تتحقق من خلال العلاقة الحميمية التي تدور بين **همام** و**سارة**، فالبيت باعتباره مكانا خاويا فارغا لا يؤدي أية قيمة جمالية، هذه الأخيرة تقاس بمدى تأثير الشخصيات فيه، لهذا كان المنزل في روايتنا ذا قيمة جمالية ثابتة، فقد كان الشاهد على حب **''همام''** و**''سارة''**.

### 2- دار الصور المتحركة:

لقد كثرت **دور الصور المتحركة أو دور السينما** في المدن الكبرى لكثرة الوافدين إليها، ونجدها في الأرياف منعدمة لأن الإنسان الذي يعيش في الريف يذهب إلى المزارع والحقول، أي أنه يخلو إلى المناظر التي تريح نفسه، لكن في المدينة يذهب الناس إلى دار الصور المتحركة من أجل الترفيه والراحة، ولقد كان لدار الصور حضور بارزا في رواية **''سارة''**، **''فسارة''** و**''همام''** قد: «كانت دار الصور المتحركة عندها شيئا أكثر من ملهى الفراغ وموعد اللقاء: كانت محور حياتهما الغرامية... وكانت ملتقى الذكريات والعواطف وسيلة التقارب والتفاهم فيهما يشعران به، وما يلاحظانه من أحوال المحبين والمحبات، وكانت ذخيرة من المناظر يقترن كل منظر منها بكلمة أو بخاطرة أو بمناقشة أو بأمنية يمكنها تحقيقها، أو بأمنية يكتفيان منها بالحلم والخيال»[2].

إن **دار الصور المتحركة** كانت بالنسبة لهما مكانا للترفيه والتسلية وملهى الفراغ، كما أنها كانت لموعد اللقاء فهو المتنفس الوحيد الذي يريح قلب **''همام''** و**''سارة''**، كما أنه يمثل تلك الثنائية الجميلة بينهما، فقد كانا «يجلسان إذا دخلا تلك الدار في مكانين متجاورين، ولكنهما لا يدخلان إليها ولا يخرجان منها

[1]- العقاد: سارة، ص 09.

[2]- م ن، ص ص 08، 09.

متجاورين»[1]؛ فعندما يتفرجان الروايات أو الأفلام فعادة ما كانت **''سارة''** تحاوره في بعض المشاهد وتستأنس برأيه عن موضوع تلك الرواية، التي عرضت كأن تقارن نفسها بالبطلة إذا أحست منه إعجابا بها، فمرة قد شاهدا رواية المرأة المترجلة، فقالت له أما أنا فسأكون امرأتك فقط.

هكذا كانت **دار الصور المتحركة** عندها مكان للالتقاء والملهى والفرح، ومكانا للمشاعر الحميمية، وما كانت تحتويه من سرور ومتعة وصفاء، وذكريات لا تزال مرتسمة في الذهن سارية في الجوارح كأنها وظيفة من وظائف الأعضاء.

إن **دار الصور** كانت لهمام مكان للمتعة والسرور والذكريات الجميلة المرتسمة في ذهنه، الطاغية على جوارحه، فهي بمثابة العضو الذي لا يمكن أن يستأصله ويتخلى عن وظيفته،**"**فهمام**"** لا يتجرأ أن يذهب إلى تلك الدار عند غياب **''سارة''** عنه، لأنه مكان يذكّره بها ويجعله يشتاق إليها، أمّا **''سارة''** على خلاف همام فقد كانت تذهب إلى الدار مع همام ومع صديقاتها، لأنه مكان ترفه فيه عن نفسها.

**الفرع الثاني: الأمكنة المفتوحة:**

قبل أن نتحدث عن **الأماكن المفتوحة**، لابد لنا أن نشير إلى أنها عبارة عن نقيض للأماكن المغلقة في مساحتها الجغرافية، كما أنّها تخضع لاختلاف في طبيعتها وأنواعها وفي شكلها الهندسي.

فالروايات غالبا تتخذ في عمومها **أماكن منفتحة** على الطبيعة «فالأماكن المفتوحة تكتسي أهمية بالغة في الرواية، إذ أنّها تساعد على الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموعة القيم والدلالات المتصلة بها»[2]؛ لأنّ المكان المفتوح يمنح للشخصيات حرية التنقل.

[1]– العقاد: سارة ، ص 05.

[2]– جوادي هنية: صورة المكان في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآداب، إشراف صالح مفقودة، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012م، 2013م، ص 110.

أما **عدي عدنان محمد** فيعرف **المكان المفتوح** على أنه: «المكان الذي يمنح القدرة على الحركة والانتقال، ولكنه محدد بحدود معينة تسمح للشخصية بفعل معين ضمن مكان عام له حدوده الثابتة، وهو المكان الذي يرتاده الكثير من الناس كالمدن والبلدان والقرى والأنهار...»[1] ؛ فمن خلال هذه الأماكن يمكن «للإنسان أن يشعر بالحرية والألفة والراحة، وقد يولد شعورا بالسلبية والوحشة» [2].

أمّا **الشريف حبيلة** فيعرف **الأماكن المفتوحة** بعد أن يسمّيها الفضاءات المفتوحة بأنها «امتدادات للفضاء الكوني الطبيعي مع تغير تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة بعصره»[3]؛ فمعظم الروايات تعتمد على الأماكن المفتوحة بشكل كبير لأنها لا تخضع لاختلاف الزمن المتحكم في الشكل الهندسي وفي طبيعتها وأنواعها، إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى.

كما أنّ **الأماكن المفتوحة** تتحرك فيها الشخصيات بكل حرية دون موانع، وهي شبيهة بالمسارح المنفتحة على الهواء الطلق، إذ يعتبر المكان المفتوح بمثابة «حيز مكاني خارجي لا تحدّه حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق»[4].

و**للأماكن المفتوحة** أهمية بالغة في الرواية باعتبارها مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، حيث يقول **الشريف حبيلة**: «وتتخذ الروايات في مجموعها أماكن منفتحة عن الطبيعة، تؤطر بها الأحداث مكانيا وتخضع الأماكن للاختلاف، يفرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها وفي أنواعها، إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى»[5].

[1]- عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، عالم الكتب الحديثة، العراق، ط1، 2011م، ص 180.

[2]- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص 204.

[3]- م ن، ص ن.

[4]- أوريدا عبود: المكان في القصة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار أمل للطباعة والنشر، د ط، 2009م، ص 51.

[5]- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص 244.

نخلص مما سبق إلى أن **المكان** من بين المصطلحات الأكثر تشعبا في الدراسات النقدية، فقد اختلفت آراء النقاد حوله، فالمكان إذن هو الموضع الذي تنصهر فيه الحياة البشرية، سواء أكان ذلك في الواقع الحقيقي أم في الأعمال الأدبية، التي يقوم الكاتب ببعث الشخصيات لأداء أدوار وإدارة أحداث فيها.

ولقد تنوعت **الأماكن المفتوحة** في رواية سارة واتخذ منها الروائي (العقاد)، أماكن تدور فيها الأحداث، ويمكن أن نحصر حضورها في رواية سارة في: **الشارع** و**حديقة الأهرامات**.

## 1- الشارع:

يعد هذا **المكان** من **الأماكن المفتوحة** التي تمنح للشخصيات الروائية حرية التنقل وحرية الحركة، كما أنه الحد الفاصل بين المكان المغلق المتمثل في المنزل، والمكان المفتوح الواسع، فعباس محمود العقاد نجده قد افتتح روايته **بمكان مفتوح** يتجلى في خلال قوله: «مضت خمسة أشهر قبل أن يجرؤ على عبور ذلك الشارع مشيا على قدميه، وليس الشارع مقفرا أو مخيفا، لأنه محاط بالعمّار مزدحم في جوانبه بالسابلة والسكان، وليس هو بالبعيد عن طريقه، لأنه يوشك أن يحتاج إليه في ذهابه وإيابه إلى حين يقيم في ضاحية المدينة، ولكنه كان شارعا يلتقيان فيه عند ذهابهما إلى دار الصور المتحركة، ثم يلتقيان فيه عند خروجهما منها»[1]؛ إن همام لم يعبر هذا الشارع مشيا منذ خمسة أشهر وليس لسبب مخيف وقد كان مكانا يلتقيان فيه عند دخولهما أو خروجهما من دار الصور المتحركة.

**فالشارع** هنا كان المكان المعتاد في اللقاء، وربما يعود سبب عدم مرور همام هذا الشارع بسبب المقاطعة مع سارة، والدليل على ذلك من خلال قول الراوي «لم ير صاحبته بعد اللقاء الأخير في أثناء تلك الأشهر الموحشة لأنه اجتنب الأماكن التي عساه أن يراها فيها»[2].

[1]- العقاد: سارة، ص 05.

[2]- م ن، ص 07.

كذلك كان حال **سارة** مثل حال **همام**، فعندما حدثت القطيعة بينهما، كانت هي الأخرى تتجنب عبور ذلك الشارع، «فلما وقعت الجفوة بينهما انقطع طريقهما إلى تلك الدار كانت كل خطوة في تلك الطريق كأنما تثقل النفس بآلام فوق آلام من الذكريات والآلام، وكانت كل زاوية من الزوايا كأنما تخفى فيها رصدا من الشياطين الثائرة والعقبات الكاسرة، وكان اجتناب تلك الطريق أسلم الأمور وأهون المحذورات»[1]؛ فهمام قد ربط ذلك الشارع بنفسيته حيث يكون مكانا مخيفا اذا حدثت القطيعة مع سارة، ويكون مزدحما ومحتاجا إليه عندما يلتقي بسارة التي تعود أن يراها ويلقاها فيه للذهاب إلى دار الصور، أو بعد العودة منها.

**ثانيا: حديقة الأهرامات:**

تعتبر **الأماكن المفتوحة** –**كالحدائق**– من الأماكن المحبّبة لدى بعض الأشخاص، خاصة ما تحفل به من مظاهر طبيعية تجذب نظر الإنسان، وتستهوي نفسه، فكثيرا ما تكون هذه الأمكنة رمزا للراحة والهدوء والاستجمام، كما أن هذه الأمكنة يقصد إليها الناس، ليرسموا من خلالها الأجواء الرومانسية الجميلة، فبطلانا في **رواية ''سارة''** ذهبا إلى الحديقة من أجل الراحة النفسية والفكرية، لأنهما يودان أن يلتقيا على انفراد، فسارة كانت تتوقع أن اللقاء سيكون في المكان المعتاد أي في دار الصور المتحركة، لكن همام قال: «أحب أن نلتقي على انفراد، فذلك أروح وأسلم هذه الآونة، وسنلتقي في زاوية من الطريق نستقل سيارة من هناك إلى الحديقة، وأسمع منك أو أقول لك... وانطوت المسافة إلى حديقة الأهرام بمثل لمح البصر»[2].

تعتبر هذه **الحديقة** المكان الذي لا يقصده عامة الناس، فهو مكان هادئ لا ضجيج فيه ولا اكتظاظ، يقول عنها الروائي: «وخف كل شيء في الدنيا حتى أشفقا أن يذهل قانون الجاذبية عن واجبه المرسوم، وشعر بهذه الخفة من حولهما ولاسيما حين بصرا المكان، خاليا من كل إنسان، فانطلق الكلام كأنه ثرثرة الأطفال،

[1]– العقاد: سارة ، ص 09.

[2]– م ن، ص ص 108، 109.

وانبعثا معا في خلق جديد»[1]؛ فهذا المكان فضاء متصل بالسماء اتصالا مباشرا، فكان يمثل مجالا للالتقاء بين همام وسارة.

ونخلص إلى أنّ **المكان** يمثل علاقة التأثر والتأثير بينه وبين الشخصيات والأحداث ، كما يمثل مكانا للذكريات الجميلة التي عاشاها معا في هذه الرواية.

باعتبار أن الرواية لا يمكن أن تخلق إلا باللغة فكل ما تحتويه من شخصيات وأزمنة وأمكنة لا يعبر عنه إلا باللغة، لذلك وجب علينا أن ندرج في دراستنا بنية اللغة من خلال إبرازنا للغة عباس محمود العقاد وكذلك السرد والوصف والحوار، بعد أن نتساءل كيف كانت لغة العقاد الروائية؟ وكيف تعامل مع العناصر التالية: السرد والوصف والحوار؟

[1]- العقاد: سارة ، ص ص 109، 110.

**الفصل الرابع: بنية اللغة في رواية سارة للعقاد**

**المبحث الأول: مفهوم اللغة**

**المطلب الأول: اللغة لغة**

**المطلب الثاني: اللغة اصطلاحا**

**المبحث الثاني: بنية اللغة ومستوياتها**

**المطلب الأول: بنية اللغة عند العقاد**

**المطلب الثاني: مستويات اللغة**

**الفرع الأول: السرد**

**1- مفهومه**

**أ- لغة**

**ب-اصطلاحا**

**الفرع الثاني: الوصف**

**1-مفهومه**

**أ- لغة**

**ب-اصطلاحا**

**ج- وصف الشخصيات**

**د- وصف الأشياء**

**الفرع الثالث: الحوار**

**1-مفهومه**

**أ- لغة**

**ب-اصطلاحا**

**ج- الحوار الخارجي**

**د- الحوار الداخلي**

# الفصل الرّابع: بنية اللّغة ومستوياتها في رواية "ســـــارة"

## المبحث الأول: مفهوم اللغة:

إن **اللغة** أداة تعبيرية توظف في كل مجال من مجالات الحياة الإنسانية، وفي مجال الأدب خاصّة، فإن هذه الأداة يختلف توظيفها فنيا باختلاف الأنواع الأدبية المتعارف عليها نقديا.

### المطلب الأول: مفهوم اللغة لغة:

جاء تعريف **اللغة** في معجم ( **لسان العرب**): « لغة، ولغا يلغو لغوا: تكلم. وفي الحديث: من قال يوم الجمعة والإمام يخطب لصاحبه صه فقد لغا أي تكلم وقال ابن شميل: فقد لغا أي فقد خاب... وفي الحديث من مس الحصى فقد لغا أي تكلم ... إذا أردت أن تنتفع بالإعراب فاستلغهم أي اسمع من لغاتهم،... يقال هذه لغتهم التي يلغون بها أي ينطقون. ولغو الطير: أصواتها والطير تلغى بأصواتها أي تنغم... »[1]؛ اللغة هنا تدل على الكلام المصطلح عليه، وأنها الأصوات التي يعبّر بها المتكلّم عما يحتاجه.

### المطلب الثاني: مفهوم اللغة اصطلاحا:

ينبغي منذ البداية أن نشير إلى أن **اللغة** من حيث كونها مفردات وتعابير وجملا، فهي أداة فن الأدب بكل أنواعه، مثلما أن لكل فن من الفنون الأخرى أداته، وقد اهتم اللغويون العرب بتحديد مفهوم اللغة منذ عهود مبكرة، فقد حددها **ابن جني** بأنها: «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[2]؛ ويتبين من هذا القول أن ابن جني حصر اللغة في الأصوات التي يعبر بها كل قوم عمّا يحتاجون إليه في حياتهم الاجتماعية، غير أن اللغة تتعدى مجال الأصوات إلى الإشارات وغيرها، وهي وسيلة يعبر بها الإنسان عن أحاسيسه ومشاعره بأشكال مختلفة خصوصا إذا ربطناها بعلم الاتصال الحديث، فإن مجالها سيزيد في الاتساع.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (لغو).

[2]- ابن جنى ( أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي): الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، (د تا )، ص 34.

**فاللغة** بصفة عامّة هي: «جملة ما تواضع عليه أفراد المجتمع من أصوات وألفاظ وتراكيب تكون سابقة على الفرد، ويكتسبها بالتلقي من جماعته اللغوية، وبالتالي فهي ظاهرة اجتماعية وأداة تواصل لتلك الجماعة، تمثلها جملة من القوانين المستمدة من نظامها»[1]؛ ذلك لأن اللغة هي الوسيلة التي تجمع الأفراد و تمكنهم من الاتصال، إذ لا يمكن تصوّر حياة اجتماعية إنسانية بدون لغة، فمهما تعددت اللغات فإنها تظل الرابط بين الأفراد والجماعات.

كما أن **اللغة** تمثل مجموعة الإمكانات التعبيرية الموجودة في البيئة اللغوية، إذ تستخدم هذه الأخيرة بكيفيات مختلفة، أهمها الطرق الفنية التي تتجسد في الشعر الفصيح أو العامي، وفي الأمثال والحكم وغيرها من الفنون الأدبية وخاصة الرواية التي تتميز لغتها عن لغة الأجناس الأخرى[2]؛ والرواية نوع أدبي، فإن اللغة تعد من عناصرها الأساسية، لأنه العنصر الذي يظهر ويتشكل من خلاله جميع العناصر الأخرى التي تكون العمل الروائي.

فلغة الكتابة الروائية كما يقول **رولان بارت** : «لغة انزياحية* على حين أن اللغة العلمية أو اللغة الوظيفية كلغة أهل القانون، فإنها لا تتطور إلا ببطء شديد، أو أنها لا تكاد تخرج عن النظام المألوف لدلالة الألفاظ لدى المتعاملين بها في حقل القانون مثلا، بينما لغة الكتابة الأدبية بعامة هي لغة قلقة، متحولة، متغيرة، متحفزة، زئبقية الدلالة، بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا انزياحا في كثير من الأطوار»[3]؛ هذا يعني أن اللغة العلمية تتطور و تتغير ببطء، وبالتالي لا تخرج عن النظام المألوف، على عكس لغة الرواية التي ليس لها مفهوم واحد، لأنها لغة خاصة يصطنعها الروائي.

---

[1]– نادية رمضان النجار: اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، تح: عبده ألراجحي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د ط)، (د تا)، ص 41.

[2]– يراجع: عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ ، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، ط4، 1997م ، ص 210 .

[3]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص 124، 125.

*– الإنزياح: يعني أن اللغة الفنية أو الإبداعية، تجاوز اللغة وتعدل عن المألوف فيها، بإعادة تشكيل مفرداتها ودلالاتها وتراكيبها تشكيلا جديدا، يؤدي ضربا من النسيج فريدا من نوعه، جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص80.

**المبحث الثاني: بنية اللغة ومستوياتها:**

**المطلب الأول: بنية اللغة عند العقاد في رواية سارة:**

تؤدّي **اللّغة** في النص الروائي وظيفة سردية، لا تقلّ أهمية عن وظائف الشخصيات والحيز والزمان والحدث، إذ تظهر بمثابة «الرداء الذي يرتديه النص الروائي فيتميز به، حيث لا أدب بدون لغة»[1].

وإذا تأمّلنا **لغة العقاد**، فإننا نلاحظ عليها تَمَيُّزَها بكونها لغة بسيطة سهلة قريبة من فهم المتلقّي، وكذلك بكونها لغة فصيحة خالية من الغرابة والصّعوبة، وقد كانت المنزلة العالية التي بلغها العقاد في الأدب مساهِمة في تطوّر لغته وتعاليها، وقد كان هذا واضحا من خلال "رواية سارة" نموذج دراستنا هذه.

**فالعقاد** كغيره من شباب جيله من الأدباء تعرّض للقلق والألم والشك، وهي السّمات التي تجمع بينها الرواية (**رواية سارة** )، حيث قال عنه **عثمان أمين**: «العقاد أديب وفيلسوف من المفكرين المعدودين، وكتاباته تزود المكتبة العربية بذخيرة رائعة من مختلف الثقافات، وأدبه يتميز بالأصالة والاحتفال بالتجربة والمعاناة والتعبير الجميل عن الشعور الصادق، والأدب ما هو إلا محاولة للفهم بتجربة شاملة، وتفكير الأديب ما هو إلا جزء من الحياة»[(2)].

كما أنه يستعمل **لغة فصحى** لا هي لغة المثقفين، ولا هي لغة البسطاء التي تنزل إلى الركاكة أو العامية، وكل هذا لأنه ينظر إلى **اللغة** «كوسيلة يلجأ إليها هذا الأخير لنقل حكايته للآخرين ومتى كانت اللغة لدى الكاتب وسيلة كان أسلوبه بسيطا، لا تكلّف فيه ولا عناء، فيجعله ذلك في متناول شرائح واسعة من المثقفين وأنصاف المثقفين، ويمكّن هؤلاء من التجاوب معه ويسهل عليه بالتالي تمرير رسالته أو خطابه»[3]؛ وكمثال على ذلك قول العقاد في الرواية (**رواية سارة**): « وانقضت أيام في مثل حالة المفجوعين الذين اطمأنوا إلى موت

[1] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 123.

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب العربي الحديث ومدارسه، ص 401.

[3] – م ن ، ص 403.

فقيدهم في ديار الغربة، ولم يبقى إلا أن تصل الجثة إلى مقرها الأخير بعد سنوات من وقوع المصاب: لاحدة ولا حداد، ولا حرارة في الانتظار.بل مسايرة للأيام والحوادث إلى أن تنتهي حيث يروقها الانتهاء »[1].

إن **لغة العقاد** على الرغم من بساطتها إلا أنها تظهر الفوارق بين مستويات شخصياتها، ليس في نوع اللغة المستعملة وإنما في تفكير كل واحدة من تلك الشخصيات، ويظهر ذلك جليا من خلال الحوار الآتي:

«أسرع صاحبنا سائلا :

- ألم تحضر إلى هنا السيدة ؟
- ألم تقل شيئا ؟
- فقال الخادم في فتور غريب

لا أعلم

فانفجر صاحبنا غاضبا:

- كيف لا تعلم؟ ألم تكن هنا ؟ هل هي أوصتك بأن تقول ذلك... »[2].

يُعرف **العقاد** بلغته القوية والمستحكمة والتي تخفي خلفها ثقافة عميقة في الأدب العربي، فهو وإن كان يستعمل الألفاظ والكلمات في هيكلية مستحكمة ونادرة، إلاّ أنه لا يكتفي بتوظيف العربية وحدها، بل يتطرق بذكائه إلى الأدب الغربي واللغة الفرنسية تحديدا، كاستعماله لبعض العبارات، كالعبارتين الآتيتين « أقبل السيد أمين يحمل في يده قازوزتين »[3]*، إضافة إلى قوله: «أما الدومينة* حساب للمصادفة ... »[4].

---

[1]- العقاد: سارة، ص 170.

[2]- م ن، ص 26.

*- الدومينة كلمة معربة مأخوذة من اللغة الفرنسية تعني لعبة النرد.

[3]- العقاد: سارة، ص 66.

*- القازوزتين كلمة معربة مأخوذة من اللغة الفرنسية تعني المشروب الغازي.

[4]- العقاد: سارة، ص 135.

عدا عن ذلك، يلجأ العقاد إلى أدوات **البلاغة العربية**، في إضفاء مزيد من الفنّيّة والجمالية على أسلوبه ولغته، وذلك من خلال استعماله **"للتّشبيه"**، الّذي حقيقته عند البلاغيين أنه: «هو صورة تقوم على تمثيل شيء(حسي أو مجرد) بشيء أخر (حسي أو مجرد) ، لاشتراكهما في صفة(حسية أو مجردة) أو أكثر »[1].

ويظهر ذلك جليا في (**رواية سارة**) من خلال قول الراوي: «كانت كل خطوة في تلك الطريق كأنما تثقل النفس بآكام فوق آكام من الذكريات والآلام»[2]؛ فنرى في هذا المثال أن التشبيه هنا تشبيه محسوس بمعقول، فالمشبَّه هو "كل خطوة في تلك الطريق"، والمشبه به "خطوة تثقل النفس بالآلام"، أما أداة التشبيه فهي "كأنما "، ووجه الشبه " فرض الصعوبات الشديدة على النفس"، ونوع التشبيه مرسل مجمل، أما فائدة هذا التشبيه فهي بيان حال المشبه وهو حال همام عندما يمرّ على الطريق التي كانت تجمع بينه وبين سارة ، فهو هنا يعبر لنا عن الألم الذي يملأ قلب همام حتى يحسّ بأن نفسه مثقّلة بالآلام ، التي شبهها لنا العقاد بالآكام، فالراوي اتخد من التشبيه أسلوبا فنيّا جماليا ومعنى مركّزا.

في السياق نفسه نجد الراوي يعبر لنا عن حالة همام عند سماعه لكلمتين من لسان سارة،ويتجلى ذلك في العبارة التالية: «... فأحسّ لهما صدًى كانفغار الهاوية تحت السفينة في البحرِ اللجي، من أثر عاصفة أو زلزال...»[3] ؛ المشبّه: صدى، المشبه به: انفغار الهاوية، أداة التّشبيه: (كاف)، وجه الشَّبه: الشِّدَّة، نوع التشبيه مرسل مجمل، فائدة التشبيه: بيان مقدار شدة حال المشبه وضعفها وهو همام، عندما شبه لنا الراوي الكلمتين اللّتين سمعهما من سارة، بنتائج المخيفة التي تخلفها العاصفة أو الزلزال في نفس الإنسان.

وفي محاولة لتشخيص أدق من العقاد، لإحدى الحالات النفسية التي عاشها البطل، يقول العقاد موظفا التشبيه المرسل المجمل إذ يقول: «... وبعد أن غاص في تلك الغيبوبة التي استنام إليها كما يستنيم الساهر البعيد

[1]- محي الدين ديب: علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، (د ط)، 2008 م، ص 143.
[2]- العقاد: سارة، ص 12.
[3]- م ن، ص 13.

العهد بالنوم إلى أول ضجعة على الفراش...»[1]؛ المشبه: الغوص في البهت والحيرة المنبعثة عن الثقة بالمحبوبة، المشبه به: التظاهر بالنوم، أداة التشبيه: كما، وجه الشبه: عدم الاهتمام العمدي لبعض المحسوسات و المعقولات التي حوله، نوع التشبيه: مرسل مجمل، فائدة هذا التشبيه تثبيت حال المشبه في ذهن السامع، فهمام بعد أن التقى بسارة وتحدث إليها عاد بذاكرته إلى الوراء، يتذكر الأيام الجميلة التي قضاها معها.

وفي السياق ذاته نجد تعبيرا أخر على لسان الراوي: «مضى في طريقه مهرولا كمن يمضي إلى غاية معلومة، يخشى أن يفوته لحاقها»[2]؛ المشبه: الذي يهرول، المشبه به: الذي يمضي إلى غاية معلومة، أداة التشبيه: كاف، وجه الشبه: الذهاب إلى غاية معلومة والخوف من عدم الوصول إليها، نوع التشبيه: مرسل مجمل، فائدة التشبيه: بيان حال همام عندما كرر الخروج من المنزل حتى يتجنب الموعد المتفق عليه مع سارة.

نشاهد في النماذج المذكورة أن العقاد ينقل الحقيقة بوضوح، وبشكل عيني وملموس للمخاطب، وهذه إحدى الوظائف والغايات الأساسية التي يؤدّيها **التشبيه** ويضطلع بها في اللغة الأدبية، وقد استفاد العقاد من هذا الأسلوب البلاغي، ووظّفه كثيرا في خطابه الرّوائي.

عند تأملنا في هيكلية كلام الكاتب، نجد أن **التشبيه** برأينا هو أفضل أسلوب لبيان حالة الحزن والهم الذي انتاب همام عند استعراض الذكريات المؤلمة السابقة، وتحمل الصعوبات المرة أو استعراض الذكريات الحلوة لتلك الأيام.

العقاد استطاع في معظم **تشبيهاته** وذلك عبر ذكر أركان التشبيه واختيار أحد الطرفين أو كليهما، أن ينقل الحقيقة الكامنة داخله للمخاطب بوضوح وبشكل عيني وملموس، لأن التشبيه يعتبر نوعا من المقارنة ويمكن للمخاطب أن يحصل على فهم أفضل عبر هذه المقارنة.

[1]- العقاد: سارة، ص 15.

[2]- م ن، ص 25.

العقاد استطاع أن ينقل للمخاطب الحقائق التعليمية الواعظة، لتجارب الحب المر لـ"**همام**"اتجاه"**سارة**" مستعينا بأسلوب **التشبيه** الذي حقق جمالية للغة، فهو أشهر الصور البيانية حيث اهتم به البلاغيون وأدركوا قيمته الفنية.

كما تكمن جمالية **لغة العقاد** من خلال استعماله"**للاستعارة**" إذ يعرفها البلاغيون على أنها: «استعمال اللفظ في غير موضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي»[1]؛ أي أن الاستعارة في الحقيقة تعد تشبيها ولكنها أبلغ منه.

من النماذج على **الاستعارة** في رواية سارة نجد قول الراوي: «إن همام لم يكن من دأبه أن يقصر في مراجعة نياته ودسائس طبعه»[2]؛ هذه استعارة مكنية، حيث شبه لنا الراوي همام بالرجل المخادع ، وحذف المشبه به وهو الخداع، ورمز له بشيء من خصائصه وهو دسائس طبعه، فتعطي هذه الاستعارة للسياق جمالا، إذ تنقل المعنى المجرد(الخداع) إلى صورة مجسدة تجعلنا نتخيل الخداع شيئا ماديا.

وفي السياق نفسه نجد إلى عبارة: «فلما ساورته شبهات الشك... »[3]؛ هذه استعارة مكنية، حيث شبه لنا شبهات الشك بالخصم المنافس، وحذف المشبه به وهو الإنسان، ورمز له بأحد لوازمه وهو ساورته، والجامع: الاشتباك، أما اثر هذه الاستعارة في المعنى فقد نقلته واضحا.

[1]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 214.
[2]- العقاد: سارة، ص 54.
[3]- م ن، ص 36.

ونجد استعارة أخرى في عبارة: «وإذا كان بعض الشكوك في العشق من وساوس الأوهام... »[1]؛ فهذه استعارة مكنية وأركانها هي: الأوهام: مستعار له، الخناس الذي يوسوس: مستعار منه، إيجاد الشك والترديد: جامع، الشكوك: لوازم، فهذه الاستعارة أضفت جمالية بلاغية على الخطاب الروائي.

إضافة إلى: «لا تقول الشمس ولا يجيب الهواء»[2]؛ استعارة مكنية أركانها هي: الشمس والهواء:مستعار له، الإنسان الذي يسكت ولا يجيب عن سؤال: مستعار منه، سكوت: جامع، القول والإجابة: لوازم.

نفهم من خلال هذه **الاستعارات** المذكورة أنه عندما يريد العقاد أن يلقي رغباته أو يوصل مشاعره للمخاطب، فإنه يستعمل هذا الفن، لأن الاستعارة نظرا لإيجازها تنقل العواطف والمشاعر.

كما أن العقاد من خلال هذه الاستعارات الموجودة داخل الرواية –رواية سارة – فإنه يريد إيصال الرغبات والانفعالات والإثارات الناجمة عنه إلى المخاطب.

تمثل **الاستعارة** أقوى أنواع البيان وأهمها، وقدرتها على التصوير والتخييل ونقل المشاعر، قد رفع من قيمتها الفنية، وفي بلاغتها يقول الجرجاني: « إن فضيلة الاستعارة الجامعة تتمثل في أنها تبرز البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا ، وتوجب له بعد الفضل فضلا، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد، حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد... ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها : أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدقة الواحدة عدة من الدرر ، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر»[3].

إضافة إلى **الكناية** فهي على أساس رأي علماء البلاغة: «هي استعمال لفظ في غير معناه الأصلي ،مع إمكان إرادة معناه الأصلي أيضا»[4].

---

[1]– العقاد: سارة، ص 29.

[2]– م ن، ص 113.

[3]– الجرجاني :اسرار البلاغة، تح : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، ط1، 1991م، ص 41.

[4]– أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 254.

الكناية من ألطف أساليب البلاغة وأدقها، وهي أبلغ من الحقيقة والتصريح، لأن الانتقال يكون فيها من الملزوم إلى اللازم.

لقد حفلت رواية (**سارة** ) بالعديد من الكنايات، ومن بينها ما جاء في قول الراوي: «فارتفع كابوس ثقيل عن صدر صاحبنا... »[1] ؛ فهي كناية عن إزالة الغم والهم المؤلم الذي أصاب همام، بعد أن اتفق مع سارة على الفراق، فأحس براحة تامة.

كما نجد في سياق أخر **كناية** في عبارة: «وألهمه الله أن يشمخ بأنفه... »[2]؛ فهي كناية عن التكبر والغرور الذي تميز بهما بطل الرواية همام.

إضافة إلى: « غلبة الأقدار على كل صفاء... »[3] ؛ كناية عن إزالة الصفاء والخلوص.

فمن خلال هذه **الكنايات** يشرح لنا العقاد حبه الحقيقي ويفسره للمخاطب، لأن موضوع الحب والغرام يعتبر من المواضيع التي لا يمكن فيها دوما التصريح في القول لبيان الأفكار والخلجات الروحية، فينبغي أن نستفيد في بعض الأحيان من اللوازم الموجودة حول المحبوب لبيان خصائصه، ونستعمل أنواعا من الكناية منها الرمز والتلميح لهذا الغرض، فاستعمل العقاد هذا النوع من الكناية بمهارة بارعة للتعبير عن مشاعر بطل الرواية همام اتجاه محبوبته سارة.

وتكمن جمالية **الكناية** في الانتقال إلى المعنى الذي يفيده اللفظ وما يستلزمه، آي الانتقال من المعنى إلى المعنى المراد التعبير عنه، فهي لا تختلف في جوهرها عن دلالة المعنى.

إضافة إلى نوعٍ آخر يحقق جمالية **لغة العقاد** وهو **"التكرار"**، إذ أنه: «نمط أسلوبي وهو أن يقرر كلمة أو عبارة أو جملة مرتين أو مرات بشكل محسوس وموسيقي لتأكيد الكلام أو التأثير العاطفي على المخاطب»[4]؛ ومن

[1]- العقاد: سارة، ص 21.
[2]- م ن، ص73.
[3]- م ن، ص37.
[4]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص350.

أمثلة التكرار داخل الرواية نجد عبارة «وأنا ضعيفة ضعيفة ضعيفة»[1]؛ إن التكرار هو كلمة " ضعيفة" و الغرض من هذا التكرار في هذه الجملة هو التأكيد على الضعف في سارة.

كما نجد أيضا **التكرار** وذلك في عبارة: «تلك أيام ! ثم جاءت بعدها أيام... وشتان أيام وأيام... نعم»[2]؛ التكرار هو في كلمة أيام، والغرض منه بيان التفاوت المتضارب بين الحالات الداخلية لبطل القصة، في الأيام الصعبة التي تمضي بالذكريات الماضية وصورها الذهنية فقط، ولن تستطيع أن تملأ فراغ الحس الملموس للحقائق التي حدثت في الماضي.

و في السياق نفسه نجد **التكرار** في عبارة «لو أنها غلطة قدمين يا سارة ؟ قالت غلطة قدمين أو غلطة يدين»[3]؛ التكرار هو كلمة "غلطة " وهو هنا ليس لغرض التوكيد فقط، بل هو لنفي نوع الغلطة وإثبات نوع آخر منه، كل ذلك يتضح من التكرار والاستفهام الإنكاري في المثال، حيث كان التكرار ضروريا لإثبات الإنكار.

بناء على ما ذكر فإن **العقاد** كأديب وشاعر وكاتب استعان **بالأدوات الأسلوبية**، وذلك من أجل التعريف بالحب الحقيقي وهذا ما أضفى جمالية على لغته.

كما أن العقاد أحسن في **استعمال اللغة**، حيث استعملها في مواقف جديرة، حتى يبين بوضوح ما ينويه من الحقائق والنصائح عبر الأساليب البلاغية للمخاطبين.

و نحن سنحاول الوقوف أكثر عند لغته، من خلال إبرازنا لتعاملاته مع مختلف الأساليب السردية من **سرد ووصف وحوار**.

[1]- العقاد: سارة، ص 36.
[2]- م ن، ص 43.
[3]- م ن، ص 54.

**المطلب الثاني: مستويات اللغة:**

**اللغة** ظاهرة إنسانية فطرية من نتاج المجتمع الذي أصطلح أفراده عليها، وأنها الوسيلة التي تكفل للأفراد والجماعات التواصل والتحاور، فيما بينهم بأي شكل من أشكال التواصل سواء كان لفظيا أو غير لفظيا، وتندرج تحتها عدة مستويات تتجلى في **السرد والوصف والحوار**.

**الفرع الأول: السرد:**

من أهم المصطلحات التي عني النقاد بدراستها، فقد كان في البدء لفظا فضفاضا شاملا لكل أداء متتابع للغة، ثم تجاوز ذلك ليظهر مكونا من مكونات الأدب قديما وحديثا، وأصبح حاضرا في جميع الأجناس الأدبية القصة والرواية بل والشعر أيضا، ولعلّ ذلك ما أدى إلى تباين نظرات النقاد إليه واختلافهم في ضبط مفهوم له.

**1-السرد لغة:**

جاء في(**لسان العرب**) **السرد** هو: «تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلىّ الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سرد» [1]؛ من خلال هذا التعريف اللغوي نستنتج أنّ السرد يعني تداخل العناصر مع بعضها بطريقة متسلسلة.

كما ورد تعريفه في (**مختار الصحاح**): «إنّ السرد هو الثقب والمسرود المثقوب، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد له، ولم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه وسرد الحديث، والقراءة أي أجاد سياقها، والسرد مصدر تتابع»[2]؛ إذن فالسرد في اللغة هو التتابع وفي الحديث هو إجادة السياق.

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (سرد).

[2]- الرازي : مختار الصحاح، مادة (سرد).

**ب- السرد اصطلاحا:**

عُرِّف **السرد** بتعاريف كثيرة ومختلفة، ورغم اختلافها، فهي ترجع أساسا إلى الارتباط بالمعنى اللغوي لكلمة سرد، الدالة على التناسق والتتابع كما تمّ بيانه في المطلب السابق.

يعرّف **حميد لحميداني السرد** بقوله: "خطاب مغلق يتدخّل فيه زمن المدلول مشكِّلا أداة الحركة الزمنية في ألحكي" [1]؛ فالسرد هنا عبارة عن فعل أو حكي، حيث يقوم شخص بإنجاز حكي ما، يتطلب متلقّيا وقناة لهذا الإنجاز حتى يفهم العمل.

ويتحدّد **السرد** في «الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة نفسها»[2]؛ أي أن السرد يتعلق بطريقة تقديم القصة، لأن الطريقة تختلف من شخص إلى آخر، فهو يتأثر بالراوي الذي يقدم القصة، والمروي له الذي يتلقاها كما يتأثر بالقصة نفسها.

**فالسرد** هو الذي يشير إلى الصيرورة الزمنية ويعمل على تشكيلها في الحكي، ومن الطبيعي جدا أن يستبد السرد بالقسط الأوفر في العمل الروائي، لكن من الصعب جدا كما تعترف بذلك الدراسات السردية المعاصرة أن نعثر على فقرات سردية بحتة خالية من الوصف [3].

إن الوصف ملازم للسرد عكس السرد الذي لا يلازم الوصف ضرورة، لذلك فنحن لا نريد الدخول في متاهات تتعلق بالراوي والمروي له، لأن ذلك موضوع يطول شرحه ويحتاج إلى بحث كامل لاستيفاء ما فيه، والصعوبة التي نجدها في تعاملنا مع السرد ترجع إلى أنه يشمل كل تلك البنيات التي نحن بصدد دراستها.

[1]- حميد لحميداني: بنية الشكل الروائي، ص 80.

[2]- محمد ساري: نظرية السرد الحديثة ، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، قسنطينة، 2004 م ، ص 20.

[3]- يراجع: حميد لحميداني: بنية الشكل الروائي، ص 82.

نجده مقترنا بالوصف كافتتاحية الرواية (**رواية سارة**)، التي كانت عبارة عن سرد يتخلله وصف، لأنّ الراوي من خلال هذا الوصف المقترن بالسرد، أراد أن يعرفنا بالشارع الذي كان يلتقي فيه همام بسارة، حيث يقول الراوي: «مضت خمسة أشهر قبل أن يجرؤ على عبور ذلك الشارع مشيا على قدميه وليس الشارع مقفرا أو مخيفا لأنه محاط بالعمّار مزدحم في جوانبه بالسابلة والسكان، وليس هو بالبعيد عن طريقه لأنه يوشك أن يحتاج إليه في ذهابه وإيابه إلى حيث يقيم في ضاحية المدينة، ولكنّه كان شارعا يلتقيان فيه عند ذهابهما إلى دار الصور المتحركة ثم يلتقيان عند خروجهما منها» [1]؛ فالراوي هنا قدم لنا سردا مفصلا عن مرور مدة زمنية قدرها خمسة أشهر، على عدم مرور همام على الشارع الذي كان يلتقي فيه مع سارة عند ذهابهما إلى دار الصور المتحركة، كما يلتقيان فيه أيضا عند خروجهما منها، وكل دلك بسبب القطيعة، فقد كان شارع مزدحم ومحاط بالسكان.

لكن يمكن أن نجد فقرات من الرواية سيطر عليها **السرد**، وذلك حين يكون هم الراوي منصبا على إبراز حدث سريع ما، كحديثه عن موعد اللقاء الذي اتفق عليه همام وسارة، إذ يقول الراوي: «وجاءت في الموعد وهي تبدو بتلك الطلعة التي يعهد منها بعد كل مغاضبة وقبل كل مصالحة: طلعة السفير الذي يدخل المملكة الغربية ولا يدري أحرب أم سلام، فهو لا يبرز القوة، ولكنه يتقي أن يبرز الضعف ولا يحمل غصن الزيتون، ولكنه مستعد به في الحقيبة المغلقة، ولا يتهجم ولكنه لا ينطلق ويتبسط فلم تتهيأ للموعد بزينتها التي تعلم أنّها تروقه وتستجلب هواه ولكنها لم تهمل زينتها إهمال المعرض قليل الاكتراث فهي زينة صالحة مع قليل من الاعتذار وإذا وصل الأمر إلى هذا فأي اعتذار لا يعني غناه ولو جاء عفو الساعة [2]؛ الراوي من خلال هذا السرد المطول أراد أن يعبر لنا عن الموعد الذي دار بين همام وسارة وكيف أتته للقاء بزينتها المعهودة، فهو سرد ممزوج مع الوصف، ودلك لان السرد يمكن أن يضم الوصف، ويتجلى هدا الأخير في وصفه لزينة سارة.

[1]- العقاد :سارة، ص 8.

[2]- م ن، ص 53.

لقد اكتفينا بهذه الأمثلة السردية للأسباب التي قلناها سابقا، لأنه من الصعوبة استخراج السرد، باعتباره حاملا لكل ما في الرواية وخصوصا الوصف.

**الفرع الثاني: الوصف:**

يعتبر **الوصف** من الأساليب الفنية التي احتلت مكانة مرموقة في كل الأجناس السردية، سواء كانت حكاية أو قصة أو رواية، «حيث لا يمكن لأي منها الاستغناء عن الوصف، بل إنك لتجد هذا الوصف يتبوأ فيها المنزلة الكريمة» [1]؛ فالوصف ليس خاصا بالقصة أو الرواية ولا حتى بالأدب، ولا هو منحصر فيهما، لأنه في الحقيقة متصل بمجالات كثيرة.

**1- الوصف لغة:**

جاء في (**لسان العرب**): «وصف الشيء له وعليه وصفا، وصفة: حلاّه، والهاء عوض من الواو، وقيل: الوصف والمصدر والصفة الحلية، الليث: الوصف، وصفك الشيء بحليته ونعته وتواصفوا الشيء من الوصف» [2].

أما النحويون: «فالصفة عندهم هي النعت، والنعت هو اسم الفاعل نحو ضارب، والمفعول به نحو مضروب» [3].

وعليه فأن مختلف المعاجم العربية تتفق بصورة عامة على أن الوصف يعني الإبانة والكشف.

**2- الوصف اصطلاحا:**

إن **الوصف** من أهم الأساليب الفنية التصويرية والتعبيرية، التي حفل بها الأدب في مختلف العصور في شتى أشكال القول الأدبي، إلى الحد الذي جعل منه تقليدا أدبيا يتفاضل فيه الأدباء ويتميزون عن بعضهم البعض، **فالوصف** هو: «نشاط فني يمثّل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها، وهو أسلوب من أساليب القصة يتخذ أشكالا لغوية كالمفردات والمركب النحوي والمقطع، وأيا يكن شكله اللغوي فهو يخضع لبنية أساسية» [4].

---

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 250.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (و.ص.ف).

[3]- محمد الخبو: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس،ط1، 2010م، ص 472.

[4]- م ن، ص ن.

إن الوصف رسم لثلاثة عناصر أساسية: الأشياء، الأشخاص، الأمكنة، وله أشكال لغوية يأتي في شكل مفردات ومركب نحوي أو مقطع.

ويعرف كذلك في (**معجم المصطلحات**) على أنه:«عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث، وهو يتألف من مضمون (ثيمة)، تشير إلى الشيء أو الكائن أو الموقف أو الحوادث»[1].

ليخصص **جيرار جنيت** تعريفا **للوصف** فيقول هو: «كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة –أو بنسب شديدة التغير – أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداثا تكوّن ما يوصف بالتحديد سردا (Narration) ، هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيص الأشياء أو الأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا (Discription)» [2]؛ نلاحظ أن جيرار جنيت ربط مفهوم الوصف بالحكي فسمى عملية التشخيص وصفا، سواء أكان وصفا لأحداث أم وصفا لشخصيات، فكل عملية حكي تحمل في طياتها تشخيصا هي وصف .

أمّا **عبد المالك مرتاض** فيعرف **الوصف** بأنه : «إجراء أسلوبي يسعى إلى تأنيق النسيج اللغوي وتبيان صفات الموصوف حيا كان أو شيئا عبر نص أدبي ... تنهض اللغة فيه بوظيفة جمالية يتلاشى معها كل شيء خارج عن حدود هذه اللغة الوصفية »[3]؛ فالوصف يمثل بنية مهمة تلازم المكان والأشخاص والأشياء.

وبتحديد آخر فإن **الوصف** : «عملية تهيئ الديكور اللازم للحدث، فالمعنى يبقى قاصرا في بعض الأحيان ويكون محدودا إذا تجردت الأفعال والحركات، وكذلك الشخصيات من الصفات والمؤهلات، وهو نقل العالم الخارجي من خلال الألفاظ والعبارات... التي تقوم لدى الأديب مقام الألوان لدى الرّسام والنغم لدى الموسيقي»[4]؛ فلهذا تكون له أهمية كبيرة بالنسبة للأديب إذا أراد أن ينتج أثرا أدبيا ناجحا.

[1]– جيرالد برنس: المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار، مراجعة : محمد البريري، المجلس الأعلى للثقافة، العدد 368، ط1، 2003م، ص 58.

[2]– حميد لحميداني:بنية النص السردي ، ص 78.

[3]– عبد المالك مرتاض :في نظرية الرواية، ص 374.

[4]– إبراهيم صحراوي :تحليل الخطاب الأدبي، ص 102.

بل إن بعض الدراسات الحديثة تذهب إلى أبعد من ذلك، حين تعتبر أن: «الوصف سلطان الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، وحاضر بآلياته واستراتيجيات بنائه، إضافة إلى أنه ملمح من أبرز ملامح التجديد وطريقة في التعبير غايتها المحاكاة، ويمثل المرء تمثيلا حسيا»[1]؛ وتؤكد هذه الدراسات على ذلك باعتبار النص بنية أولية عميقة متوفرة على بنية داخلية تضم طرق تشكله وانشغاله، ذلك لأهميته في النص السردي أو بطريقة أخص الرواية، فالوصف بصفة عامة ركيزة و ركن أساسي من أركان النص السردي.

لقد كان الوصف مستعملا بحدود معينة في **رواية"سارة"** حيث تنوع الوصف بين وصف للأمكنة ووصف للشخصيات والأشياء المحيطة بهم.

وبما أننا تعرضنا لوصف الأمكنة في الفصل الخاص بالمكان، فنحن سنكتفي بالتطرق لوصف كل من الشخصيات و الأشياء المحيطة بهم.

**أ- وصف الشخصيات**

لقد تنوع **وصف الشخصيات** بين وصف خارجي يختص بتحديد ملامح الوجه والهندام وغيرها من الصفات الظاهرية، وتكون الغاية منه تقديم شخصية معينة في أول ظهور لها، وقد يكون هذا الوصف كذلك من خلال إيراد صفة أخلاقية(مدحا أو ذما)، وقد يكون هذا الوصف رصدا لمختلف التغيرات التي تعتري الشخصية إثر قيامها بشيء ما أو تأثرها وانفعالها بما يقوم به غيرها، ووصف داخلي(باطني) يتتبع الحالات النفسية وتغيرات هذه الحالات حسب تغيرات الأوضاع الناتجة عن تعاقب الأحداث ومسبباتها.

استعمل **العقاد** هذه الأنواع من الأوصاف لشخصياته، خاصة عند ظهورها لأول مرة، حيث نجده قدم لنا عدة أوصاف من بينها وصفه لسارة وهند.

[1]- مديحة سابق : فعاليات الوصف وآلياته في الخطاب القصصي عند "سعيد بوطاجين": مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف الأستاذ إسماعيل زردومي، تخصص سرديات، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة الحاج لخضر، باتنة ، 2012م، ص 21.

ففي وصفه لسارة يقول الراوي على لسان بطله همام: «سارة كانت من ذوات الملامح و الوجوه اللوائي لا يطالعنك بمنظر واحد في محضرين متواليين: تراها مرة مع طفلة لاهية، تفتح عينيها البريئتين في دهشة الطفولة...- وقد تراها في يومها – فأنت مع عجوز ماكرة أفنت حياتها في مراس كيد الرجال»[1]؛ العقاد هنا يصف لنا تعدد الملامح التي تتميز بها سارة، قد تكون هذه الملامح تشبه الطفلة اللاهية، لا تفقه أي شيء عن الحياة لا تفرق بين الخير والشر، كل ما هو أمامها جميل، وهذا لأنها تحمل في داخلها الحب والعفوية، تلك الطفلة الصغيرة ذات العيون الكبيرة، التي لا تعرف معنى للكره أو الخداع ، تنظر إلى كل من حولها ببراءة، وتراها مرة أخرى تشبه العجوز الماكرة الشريرة، ليس في ملامحها، بل في تصرّفاتها ودهائها، تبذل جهدها من أجل خداع الناس، عندما ترى معاناتهم تحس بمتعة كبيرة، همها الوحيد البحث عن كيفية إيذاء من حولها، وأهم شيء أنها تفني حياتها في مراس كيد النساء من أجل خداع الشيوخ، كأنها تنظر في ذلك إلى المثل القائل: بأن فخر المرأة هو جمالها وذكاؤها.

كذلك من الأوصاف المتعلقة بسارة على لسان همام في الرواية القول الآتي: «هي تارة أم رءوم تفيض بحنان الأمهات حتى يوشك أن تسع به أطفال العالمين، وحسبك أن ترسمها هكذا ولا تضع في أحضانها طفلا يرضع ولا إلى جانبها طفلا يدرج ، لتستحق الصورة عنوان الأمومة ، وهي تارة أخرى شريدة بوهمية لم تستقر قط في دار ولا وطن، وما استقرت قط مع عشيق، لها صورة إلى جانب سرير لو نحيت عنها السرير جانبا لمثلت لك راهبة خاشعة تهم بالصلاة، أو ضحية من ضحايا الآلهة تساق إلى محراب القربان»[2].

وهاهنا وصف لسارة تجلى من خلال تشبيهها بالأم التي تعطي الحنان للأطفال، الأم المستعدة للتضحية من أجل أطفالها ، الأم التي تفضل العناء والشقاء من أجل أن ينعم أولادها بالراحة التامة، الأم هي الحب هي التضحية، بين الحب والتضحية تجد الأم واقفة تضحي من أجلك ولحبك، لهذا لا أحد يصل إلى منزلة الأم ، وقد

[1]- العقاد: سارة ، ص ص 107، 108.

[2]- م ن، ص107.

استحق هذا الوصف عنوان الأمومة، الأم هي عماد الحياة ، وذلك لأن فخر المرأة أمومتها، أو في أحيان أخرى سارة تشبه المرأة المتشردة التي لا تستقر في مكان، و التي لا تبحث عن السكينة والأمان، ولا تبحث عن راحة البال، غير أننا لو نظرنا إليها من زاوية مختلفة كل الاختلاف، لوجدناها امرأة صالحة تؤدي فرائض الصلاة بخشوع، ففي هذين الوصفين نجد الراوي قد وضع وصفا دقيقا لكل التغيرات والتحولات، بل والتّناقضات التي تطرأ على شخصية سارة.

كما احتوت الرواية على **وصف باطنيٍّ** لشخصية سارة من خلال قول الراوي على لسان همام: «سارة خلقت وثنية في ساحة الطبيعة... مشغولة بأن تحطم من القيود أكثر ما استطاعت من قيود، ثم توشيها بطلاء الذهب... أما عند سارة فالشفاعة الأولى بل الشفاعة العليا هي النعيم والسرور... يومها شم النسيم... تشكو كما يبكي الطفل لينال نصيبا فوق نصيبه من الحلوى... مولعة بكشف نقائصها لتمسح عنها وضر الخجل والمسبّة، وتعرضها في معرض الزينة والمباهاة ... لها عدة الرخاصة و البساطة»[1].

من خلال هذا **الوصف** الذي قدمه لنا همام لنفسية "سارة"، نجده في البداية يشبهها لنا بالمرأة الوثنية التي لا تخضع لرقابة تفعل كل ما تريد بحرية تامة، تحاول تحطيم كل القيود والعراقيل التي تكون عائقا أمامها وذلك من اجل تحقيق كل ما ترمي إليه بدون قيد، وكل هذا من أجل تحقيق النعيم والسرور والراحة النفسية، وتارة أخرى يشبهها لنا بالطفل الذي يبكي لينال جزءا كبيرا من الحلوى، بالاعتماد على كل الطرق والوسائل المختلفة، كما تعمل جاهدة على معرفة وكشف نقائصها لتعرضها في معرض الزينة، وكذلك وضع لها أسماء أخرى وسماها بالنعيم والسرور.

ونجد الراوي في سياق آخر يصف لنا هند، ويظهر لنا هذا الوصف من خلال القول الآتي: «هند خلقت راهبة في دير من غير حاجة إلى الدير!!... مشغولة بأن تصوغ حولها أكثر ما استطاعت من قيود، ثم توشيها بطلاء الذهب، وترصعها بفوائد الجوهر ، الحزن الرفيع و الألم الغزير شفاعة عند هند مقبولة، إذا لم تكن هي

[1]- العقاد: سارة، ص 153.

وحدها الشفاعة المقبولة ... الجمال عند هند كالحسن الذي يحيط به الخندق»[1]؛ فقد وصف الراوي هند بأنها راهبة في دير، تسعى جاهدة من اجل تحقيق السلام والاطمئنان، لدلك فالشفاعة عندها مقبولة، و الجمال عندها كالحصن الذي يتغشى الخندق، فالراوي قد قدم لنا أوصافا لموصوفان من خلال مجموعة من الأنسجة اللغوية في نص الرواية ليعطي لنا صورة عن الشخصيات ويرسخ في عقلنا هذه الصورة، فالوصف هو الركيزة الأساسية التي يلجأ إليها الراوي،فهدا العرض الذي قدمناه لشخصية هند،لان الراوي قصد تقديم شخصية جديدة ظهرت في مسرح الأحداث، وكذلك أراد أن يعكس لنا صفة الأخلاق و النبولة التي تميزت بها شخصية هند .

**ب – وصف الأشياء**

قبل الحديث عن وصف **الأشياء** في الرواية سنحاول معرفة ماهية **الشيء** أولا: «عنصر من عناصر العالم الخارجي ويستلزم على الإنسان أن يمسك به ويعالجه»[2]؛ إنّ الشيء يؤدي دورا مزدوجا في الرواية فهو يشير إلى حقيقة واقعة في العالم الخارجي كما سبق الذكر، وهو من جانب آخر يحمل دلالة خاصة في النص إذ يجب أن يكون حاملا لمعنى.

وهذا ما نجده في قول الراوي : «خرج همام يتمشى في الخلاء ضحوة من ضحوات الخريف التي تبتهج فيها الشمس في هدوء، ويرقص فيها الهواء في حنين، ويرق فيها الجو في تشوف وارتقاب، وتطرح فيها النفس أعباءها كما تطرح القافلة أحمالها، عند مشارفة الواحة المبشرة بالماء الغزير والظل الظليل: ريثما تنهض بالعبء من جديد... لا تقول الشمس، ولا يجيب الهواء، ولا يشف عنه الجو ولا تحفل النفس مايكون حتى يكون... إن كان»[3]؛ فالراوي قدم لنا هنا وصفا دقيقا عن فصل الخريف، وكيف كان الجو مشمسا وجميلا، هذا الجو الذي وجد فيه همام الراحة النفسية والطمأنينة، والسكينة من أجواء المدينة التي تضج بالسكان، لأنه من خلال هذه الرحلة أحس بإزالة الهموم، لأنه أصبح جزءا من الشمس والهواء، ولم يعد جزءا من عالم الإنسان وهمومه.

[1]- العقاد: سارة، ص 153.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 100.

[3]- العقاد: سارة، ص 113.

ولم يقتصر **وصف الأشياء** على الطبيعة فحسب، وإنما تمثل أيضا في وصف اللّباس ووصف مكونات المنزل... وغيرها، وهذا ما نجده حاضرا في رواية "**سارة** " و إن كان بصفة قليلة .

فمثلا في **وصف اللّباس** نجد الراوي يقول: « لقد خرجت السيدة عصرا تلبس رداءا عنابيا»[1]؛ فالراوي هنا اختص بوصف لون الرداء الذي كانت ترتديه "سارة"، عند خروجها من المنزل عصرا.

أما بالنسبة لوصف آخر، فنجد ذلك في قول الراوي: «التفت همام إلى صحفة المكرونة قائلا: أرى أن الديكة اليوم إيطالية وليست رومية !... فأجابت الفتاة قائلة إن كان الجنس بالطعام فالديكة هنا عالمية لا تدين بجنس من الأجناس، مصرية إن أكلت الفول المدمس وإنجليزية إن أكلت البطاطس، وهندية إن صبرت على الصيام الطويل»[2]؛ فالراوي هنا قدم لنا وصفا موجزا عن صحفة المكرونة التي في بيت الخائطة الفرنسية ماريانا، وذلك تلميحا لأنواع النساء، فالمصرية لها صفات خاصة بها، وأيضا الانجليزية والهندية.

وفي وصفه لمكونات البيت يقول الراوي: «حتى نهضت إلى أثاث الحجرة تضعه في مواضعه التي تهواها، وإلى جوانب البيت تعيد تنظيمه على النحو الذي تود أن تراه، وإلى المطبخ تجول فيه بنظرة فاحصة تدرك لأول وهلة كيف طهيت كل صحفة، وكيف أعدت كل طبخة، وكيف لوحظت النظافة في التحضير والغسل والتجفيف»[3].

إن هذا الوصف الممزوج مع السرد، نستكشف من خلاله أن سارة شخصية منظمة، وذلك من خلال ترتيبها لبيت همام.

هذا مجمل ما عمدنا إلى تناوله لإبراز كيف يتعامل العقاد مع الوصف؟ فبالوصف استطاع الروائي أن يكسر رتابة الأسلوب السردي الموحد الممل، لكن ليس الوصف وحده من يقوم بذلك، فللحوار أيضا دور هاما داخل الرواية من خلال إعطائها عنصر الحركية.

[1]- العقاد: سارة، ص 76.
[2]- م ن، ص ص 114، 115.
[3]- م ن، ص ص 129، 130.

**الفرع الثالث: الحوار:**

**1- مفهوم الحوار:**

**الحوار** ظاهرة إنسانية رافقت الإنسان منذ ظهوره على وجه الأرض، ويشكل الحوار باعتباره ظاهرة إنسانية عنصرا مهما من عناصر التواصل البشري، ذلك أن أي تفاعل بين طرفين أو أكثر يتطلب الفعل ورد الفعل من أجل غاية إخبارية أو تواصلية.

**أ- مفهوم الحوار لغة:**

يرى **الزمخشري** في (**أساس البلاغة**) أن **الحوار** من: «حاورته: راجعته الكلام ، وهو حسن الكلام وكلمته فما رد عليا محورة، وما أحار جوابا أي ارجع»[1].

فإذا كان **الحوار** في اللغة يعنى مراجعة الكلام بين طرفين متخاطبين، فأصل كلمة الحوار عند ابن منظور في (**لسان العرب**) من «حور: الحور : الرجوع عن الشيء وعلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حورا ومحارة وحؤورا ... وكلمته فما رجع إليا حوارا وحوارا ومحاورة وحويرا ... بضم الحاء، بوزن مشورة أي جوابا، وأحار عليه جوابه: ردّه»[2].

وجاء في (**مفردات القرآن**) **للراغب الأصفهاني** «والمحاورة والحوار المراد في الكلام ومنه التحاور»[3].

كما جاء في "**القرآن الكريم**"﴿قَدْ سَمِعَ ٱللَّهُ قَوْلَ ٱلَّتِى تُجَـٰدِلُكَ فِى زَوْجِهَا وَتَشْتَكِىٓ إِلَى ٱللَّهِ وَٱللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَآ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ سَمِيعٌۢ بَصِيرٌ ۝١ ﴾[سورة المجادلة، الآية :01].

[1]- الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي) : أساس البلاغة ، تح: عبد الرحيم محمود ، انتشارات دفتر تبليغات الأمير ، (د ط )، (د ت)، ص98.

[2]- ابن منظور :لسان العرب ، مادة (حور) .

[3]- الراغب الأصفهاني : معجم ألفاظ القرآن، تح: صفوان عدنان داوودي ، دار القلم ، بيروت ، ط2، 2012 م، مادة( حور).

يتضح من هذا كلّه أن **الحوار** يعني مراجعة الكلام بين طرفين اثنين، أي أنّ المتكلمين يتداولان الحوار في موضوع ما، فيسأل أحدهما الآخر والآخر يجيبه، وذلك من أجل الإخبار أو التوسع في الكلام.

ب- **مفهوم الحوار اصطلاحا:**

**الحوار** (Dialoque) مهارة لغوية فطر عليها الإنسان، ولا يستطيع ممارسة حياته من دونها، وهو شكل من أشكال التواصل بين جميع البشر.

ويصطلح على **الحوار** تعريفات كثيرة قد تختلف ألفاظها لكنها تتشابه في مضامينها، ومن ذلك أنه: «طريقة من طرائق التعبير المختلفة... وهو من أهم الأساليب التي نعتمدها في حياتنا اليومية...، لكونه وسيلة أساسية للتخاطب والتواصل»[1].

إذ يشترط في **الحوار** شخصان فأكثر، أحدهما يتكلم ويسأل والآخر يجيب، على أن يتكلما بالتداول، ويسمى الطرف الأول المتكلم، أما الطرف الثاني الذي يوجه له الكلام فيسمى المخاطب أو المستمع أو المتلقي.

كما يعرفه **عبد المالك مرتاض** على أنه: «اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة، واللغة السردية ويجري الحوار بين شخصية وشخصية»[2].

كما يصطلح على **الحوار** أيضا بأنه أسلوب من أساليب القص مثل الوصف و السرد [3]؛ هذا يعني أن الحوار يرتبط كثيرا بالفنون السردية كالرواية والقصة والمسرحية وهو عنصر مهم في الرواية، لأنه يوهمنا بأننا نعيش واقع القصة المتخيلة.

ويرى **السيد خضر** من وجهة نظره أن **الحوار** «أنواع وفنون، ولكن أصله أن يكون ثمة طرفان يتداولان الحديث حول مسألة ما أو قضية، فيجري بينهما كلام حول تلك المسألة أو القضية، هذا الكلام هو الحوار أيا

[1]- علي آيت ا وشان: ديداكتيك التعبير والتواصل (التقنيات والمجالات)، دار أبي قراقر للطباعة والنشر ، الرباط ، (د ط)، 2010م، ص 61.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص176.

[3]- يراجع: محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين : معجم السرديات ، دار محمد علي للنشر ، تونس، ط1، 2010م، ص 158.

كان موضعه أو أطرافه، إنه عملية لغوية تواصلية»[1]؛ لا يفهم من ذلك أن الحوار يقتصر دائما على طرفين اثنين فحسب، فيمكن أن تتعدد أطرافه ويبدي كل منهم موقفه ورأيه، و يرد عليه آخر خصوصا إذا كان الموضوع يفتح المجال بين المتحاورين، وقد يتحول إلى جدال أو سجال وغير ذلك.

إذن **الحوار** هو بنية أساسية في بناء الرواية «فهو كلام الشخصيات، ومحادثاتها في أي نوع من الأعمال الأدبية»[2]؛ إن الحوار له أهمية كبيرة في كتابة العمل السردي، كما يحدد طريق الشخصيات ويحقق الغايات الفنية.

كما أن **الحوار** يكتسب مكانة استثنائية خاصة في لغته وطبيعة هذه اللغة وذلك لأن: «كل ما في الحوار يقوله شخص واحد وهو الروائي مباشرة أو من خلال الراوي الذي يكون هو نفسه، أو إحدى شخصيات الرواية عدا الحوار الذي يقوله الروائي أو الراوي، والشخصية المرسومة أو المفترضة أو المتخيلة»[3].

وفي ضوء ما تقدم من تعريفات للحوار، نستخلص أنه يعني إيصال الأفكار والمعارف إلى الآخرين، وتبادلها من خلال الإقناع بالحجة بين الأطراف المتحاورة، والهدف في الأخير هو التفاهم والاتفاق بينهم قدر الإمكان وهذا الحوار تتواصل به الشخصيات داخل العمل الأدبي عبر طريقتين: الأولى هي الحوار الخارجي والثانية هي الحوار الداخلي، وسنحاول إبرازهما داخل رواية "سارة".

### ج- الحوار الخارجي

يعرف **الحوار الخارجي** على أنه: «هو تبادل الحوار بين شخصيتين، وهو نمط تواصلي،حيث يصبح كل شخص-بالتعاقب-باثّا و مستقبلا»[4].

كما أن **الحوار الخارجي** من خلاله تظهر الفوارق بين الشخصيات المتحاورة، خصوصا على درجة التفكير باعتبار أن العقاد يستعمل لغة وسطى لا هي بالفصيحة، ولا بالعامية الرديئة بالمقارنة مع العمل ككل.

---

[1]- السيد خضر : أبحاث في النحو والدلالة ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009م، ص 125.

[2]- نجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2007م، ص 81.

[3]- العقاد: سارة، ص 82.

[4]- نجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص 91.

والملاحظ على الحوارات داخل الرواية أنها تطول لتصل إلى العديد من الصفحات وقد كان معظمها عبارة عن أسئلة و إجابات، والسائل تقريبا يكون همام كما في الحوار الآتي:

«فأسرع صاحبا سائلا:

-ألم تحضر إلى هنا السيدة ؟ ألم تقل شيئا ؟

فقال الخادم في فتور غريب :

-لا أعلم!

فانفجر صاحبنا غاضبا :

-كيف لا تعلم؟ ألم تكن هنا ،هل هي أوصتك بأن تقول ذلك ؟

فقال الخادم و في صوته احتجاج من يتغرب ولا يفقه معنى هذا الاتهام :

-يا سيدي قلت لك لا أعلم، لأنك نزلت من هنا وأنا نزلت وراءك حسب المعتاد في سائر الأيام.

فاشتعل صاحبنا غيضا، وهم أن ينقض عليه لولا أن هرب الرجل من أمامه فتبعه إلى باب الخدم، وهو يلعنه بالطرد، وأن لا يعود ليريه وجهه مرة أخرى»[1].

من خلال هذا الحوار اكتشفنا الفرق بين مستوى تفكير كل من "**همام**" و"**الخادم**"، فالأول حدود تفكيره عند أنفه، حيث نجده يسعى إلى ضرورة معرفة كل كبيرة وصغيرة متعلقة ب"سارة"، أما الثاني (الخادم) فحدود تفكيره أوسع لأنه لا يريد التدخل في شيء لا يخصه .

كما أن الأسلوب الذي تحدث به "**همام**" مع "**الخادم**" كشف عن كرهه، وهذا ما أدى إلى طرده خارج البيت.

كما أن هناك حوار خارجي دار بين"**همام**" و "**سارة**" و هو حوار طويل نوعا ما و هذا الحوار كالآتي :

[1]- العقاد: سارة، ص 26.

«...قالت :لذلك شرح يطول .

قال :عسى أن أسمعه في وقت قريب ...

قال همام: وما حاجته إلى البحث عن وارث ؟ إن الورثة يبحثون عنه ولا يقصرون "عند اللزوم".

قالت : ألا يحتاج إلى من يعوله ويواسيه ويحف به وهو يودع دنياه ؟...

قال همام: لا تؤاخذيني إن ذكرت الزواج مرة أو مرتين، فإنني لم أتزوج قط ولا خبرة لي بهذا الجانب من مزعجات الدنيا.

قالت: أصحيح ؟ لقد أراحك الله . فبأي جانب من مزعجات الدنيا أنت خبير ؟

فأسرع همام قائلا : لذلك شرح يطول!

قالت:يا لك من منتقم ...

قال: وإذا كنت أنا فضوليا ؟

قالت: إذن يختلف الأمر .

قال: كيف يختلف ؟

قالت: يلوح لي أنك كما وصفت نفسك أنت فضولي ولا فخر.

قال: ليس مع كل الناس .

قالت : تحيات و غزل ... !...

قال : ولماذا عما قريب !... الآن !

قالت: أنت عجول. وأنت جريء أيضا... »[1].

[1]- العقاد: سارة، ص ص ص 116، 117، 118.

إنّ هذا **الحوار** يكشف لنا الستار عن توجهات "**همام**"، وقدرته على التحليل مما يخرج الشخصية المتحاورة معه مقتنعة بأفكاره، ونستنتج من خلال هذا الحوار أن الراوي يتخلى عن سلطته ويعطي الحرية للشخصيتين (**همام وسارة**) في التعبير.

كما أن هناك حوار آخر دار بين "**همام**"و صديقه "**أمين**":

«ماذا جاء بك يا أمين؟

-جاءت بي إجازة أيام.

-و يحك أنت طول عمرك تفضل من أعمالك بغير داع...

قال أمين و قد فوجئ:لماذا هذا الاستعجال على الفصل؟ ماالخبر؟

قال همام :الخبر أنك لازم لنا مدة طويلة ... أطول من أيام... ولعلها أطول من أسابيع»[1]؛ من خلال هذا الحوار يتبين لنا أن همام وقع اختياره على أمين في مسألة الرقابة، وذلك لذكاء الذي اشتهر به أمين، وقد تم هذا الحوار من خلال تبادل الأسئلة بينهما، وعبارته غالبا ما تنتهي باستفهام.

كانت هذه بعض **الحوارات** التي كانت موجودة في الرواية، و ذلك لأن الروائي بتنازله للشخصيات والسماح لها بالتعبير عن أفكارها، يظهر لنا واقعية الأحداث الموجودة في الرواية، غير أن هذا التنازل للشخصيات لا يكون في حواراتها الخارجية فقط، وإنما في الحوار الداخلي أيضا،وذلك عندما تعبر الشخصية عما يختلج في نفسها.

**د- الحوار الداخلي**

قبل الحديث عن معنى **الحوار الداخلي**، نقول أن هناك عدة مصطلحات تحمل نفس هذا المعنى مثل مصطلح **المناجاة الداخلية**، ومصطلح **الأسلوب الحر غير المباشر** وأيضا مصطلح **تيار الوعي**[2].

[1]- العقاد: سارة، ص ص 64، 63

[2]- يراجع: نجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص 100.

ومن أهم تعاريف **المونولوج الداخلي** التعريف الآتي: «...يعرف دوجاردين المونولوج الداخلي بأنه وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح أو التعليق، وبأنه التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من الشعور»[1]؛ أي أن الحوار يتيح للقارئ معرفة أدق أسرار الشخصية الموجودة في موضع قريب من الشعور دون مساعدة أو تدخل من الكاتب.

وهناك من يرى أن **الحوار الداخلي**: «كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من يلزمه مقام نفسه... يفرض منه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس»[2].

وهذا النوع من **الحوارات** لم يظهر في **رواية "سارة "** بنفس القدر الذي ظهر عليه الحوار الخارجي، وكل ما جاء من حوارات داخلية في هذه الرواية كان يقصد منه الإبانة عن خفايا نفس شخصياتها وما تكنه لبعضها البعض.

كهذا الحوار الذي أجراه "**همام** "في نفسه «اعترف في طوية ضميره أنه لا يريد أن تنزل قبل أن يقول لها شيئا أو يسمع منها شيئا»[3].

هذا **الحوار** كشف لنا عن نوايا البطل "**همام**" اتجاه "**سارة** " وهي رغبته في أن لا تنزل سارة قبل أن يتحدث معها، قبل أن يعتذر منها أو يعاتبها على تصرفاتها، أو تحدثه هي، وعاد صاحبنا يتساءل في ضميره «ما عنده؟...أهكذا جزمت سريعا بأن "عنده" سرا وأنه يستطيع أن يبوح ممّا قال! ألا يجوز أنه لم يعرف سرا على الإطلاق، وأن ما حسبته غمزات ونغمات مريبة في صوته، إنما هي عادة هذه الطبقات عندما تتحدث لرجل عن امرأة، أو عندما تتحدث في كل شأن بين رجال ونساء.

يجوز !

[1]- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر، (د ط )، 2007م، ص 116.

[2]- نجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص 09.

[3]- العقاد: سارة، ص 15.

لا يجوز!»[1].

"فهمام" هنا لجأ إلى **الحوار الداخلي** لأنّه لم يرد أن يعبر عن رأيه بصراحة أمام"سارة"، فهو في غنى عن كل ذلك الآن.

كما نجد **حوار آخر** لهمام في نفسه «هنا دارت في سريرة هذا الرجل مناقشة عنيفة طويلة... كيف لا تنتظرها ؟ أتعطي سيدة موعدا ولا تنتظرها فيه ؟أهذا يليق برجل؟»[2].

من خلال هذا **الحوار** كشف لنا عن الحيرة التي تعتري همام حول انتظار **"سارة "**، وهذه الحيرة تظهر من خلال تساؤلاته.

غير أن هذا النوع من **الحوار** لم يرتبط بشخصية **"همام"** وحده وإنما نجده أيضا في شخصية **"سارة"**، كهذا الحوار الذي أجرته سارة في نفسها «اعترفت في طوية ضميرها أنها لا تريد أن تنجز تهديدها ولا تريد أن تبرزه في صورة التهديد: لأنها تعلم أن جواب صاحبها الوحيد على التهديد هو التحدي... أو هو تركها تنزل وحدها ، وإن كان يود استبقاءها في الحقيقة»[3].

هذا **الحوار** يكشف لنا ما تخفيه سارة في داخلها اتجاه همام، إضافة إلى أن هذا الحوار يكشف لنا عن الحيرة التي تعتري سارة، وهذه الحيرة حول تنفيذ تهديدها .

إضافة إلى حوار آخر هو: «أخذت تحاسبه في طويتها على هذه السهرات وتتخيل مع من تكون وكيف تكون... »[4]؛ فهي هنا لجأت لهذا الحوار الداخلي لأنها لم ترد أن تعبر عن رأيها بصراحة خاصة أمام همام، لقد كان إظهارنا لكل تلك الحوارات الداخلية عبارة عن عرض لها فقط دون شرح مسهب، لأنّ العقاد باعتباره من الكتاب الواقعيين، لم يكن مهتما بهذا النوع من الحوارات، كاهتمامه بالحوار الخارجي والسرد والوصف، وقد

[1]– العقاد: سارة ، ص 21.
[2]– م ن، ص 22.
[3]– م ن، ص 15.
[4]– م ن، ص 31.

تميزت كل **الحوارات الداخلية والخارجية** من حيث الكم اللغوي باستعمالها للجمل والفقرات والمقاطع،وكذلك استعمال ضمير الأنا في التعبير .

يمكننا القول في الأخير أن **للغة** عامل مهم في بناء العمل الأدبي، هذه اللغة التي قامت على مزيج شيق بين مختلف الأساليب السردية من وصف وسرد وحوار.

## خـــــــــــــاتمة:

تعد **الرواية** من أهم الفنون الأدبية في العالم العربي، وقد شهدت تقدما ملحوظا منذ ظهورها، وهذا لشساعة فضائها، إذ أصبحت قادرة على استيعاب العناصر والأسس الفنية التي يبنى عليها العمل الأدبي،فلم تعد الفنون الأخرى قادرة على إيقاف تقدم هذا الفن أو دفعه إلى الجمود.

**فالرواية** جنس أدبي متحول يخضع إلى مجموعة من الدوافع والعوامل، تجعل الأديب ينقل ما يتعرض له مجتمعهمن أزمات مختلفة، لأنّ الكاتب الروائي لا يكتب لنفسه، بل يعمل دائما على إيجاد الصّلة بينه وبين أفراد مجتمعه من أصدقاء وزملاء...

وحفلت **رواية ''سارة''** بالعديد من الأبعاد والدلالات، وكانت بذلك أرضا خصبة للدراسة، بل تستحق دراسات عديدة.

وبعد هذه الجولة الشيقة والشاقّة في غمار هذا البحث، وصلنا إلى النتائج التالية:

إن **عباس محمود العقاد** أديب ومفكر وكاتب مصري،كتب عشرات الكتب في مواضيع مختلفة،وهذا ماجعله يكتسب مكانة عالية في الوسط الأدبي.

تعتبر **رواية سارة** رواية واقعية استمدت أحداثها من الواقع المعاش، تروي قصة عاطفية بين طرفين، الذين كان مصيرهما الفراق في أخر المطاف.

تعتبر **الشخصية** من أهم مقومات العمل الروائي، إذ تشكل بناءه وتحكم نسيجه، فالرواية بلا شخصية تعد عملا مبتورا في جميع جوانبه.

إن **عباس محمود العقاد** تعامل مع الشخصيات بوعي شديد، فقد كانت بمثابة القلب النابض لها، فهي التي صنعت الحدث .

كما أن **العقاد** كان يتعامل مع **الزمن** تعاملا خاصا، حيث كان ينطلق من الحاضر ويغوص في أهوال الماضي، فالماضي هو الحضن الدافئالذي يحمي ذاكرته، لذلك نجده يستعمل **تقنية الاستذكار** بكثرة، بينما **الاستشراف** لديه كان مجرد أحلام وتطلعات لتحقيق بعض الأهداف المستقبلية.

كما نجد أنه قد استخدم **تقنية الحركة السردية** ، التي أدت إلى **تسريع السرد** من جهة عن طريق **تلخيص** أحداث قد تطول، **وحذف** فترات زمنية لا تخدم مسار السرد في الرواية، ومن جهة أخرى استخدم **تعطيل السرد** عندما يتعلق الأمر بإظهار تفاعل الشخصيات مع بعضها ووصف أماكن تواجدها ونفسياتها.

كما نجد حضور **المكان** في الرواية وذلك عن طريق وصفه للأماكن **المغلقة** و**المفتوحة**بالاعتماد على آليتين وهما **التحليل وإعادة التركيب** (وهما الآليتين التين يقوم عليهما المنهج البنيوي).

أمّا على مستوى **اللغة**، فنلاحظ أن **لغة العقاد** كانت بسيطة سهلة لأنها لم تكن لغة المثقفين العليا ولا لغة البسطاء الرديئة، فاستطاع بذلك التعبير بأسلوب راق من خلال توظيفه **للتشبيه والاستعارة، والكناية والتكرار**.

كما استطاع توظيف بعض **المصطلحات المعرّبة** داخل رواية سارة، إضافة إلى أنه أحسن في استعمال واستغلال **مستويات اللغة**، فقد استعمل السرد للربط بين أحداث الرواية، وفتراتها الزمنية.

كما استعمل **الوصف** أحسن استعمال، لأنه كان ملحقا بغاية تبرر وجوده، خاصة عندما يتعلق الأمر بتقديم شخصية أو تحديد الإطار المكاني للأحداث.

إضافة إلى أن **العقاد** استعمل أسلوبا فنيا آخر لا يقل أهمية عن الوصف، وهو **الحوار** بنوعيه**الخارجي** و**الداخلي**، فاستطاع ببراعة فنية الدخول في عالم تلك الشخصيات والتعبير عن أفكارها وطموحاتها، إلاّ أنه استعمل لغة واحدة لشخصياته رغم اختلاف مستوياتها الفكرية، وذلك ربما راجع إلى التفرد في تعامله مع الحوار ومخالفته للقاعدة التي تقول بأن السرد يكتب بلغة فصيحة، والحوار يكتب بلغة عامية.

كما تميزت **حواراته الداخلية** من حيث الكم اللغوي باستعمالها للجمل والمفردات والمقاطع، وكذلك استعمال ضمير الأنا في التعبير.

هذا ماتوصلنا إليه بفضل الله، وبفضل هذا الجهد المتواضع الذي يعد قطرة في بحر تحليلات **المنهج البنيوي**، الذي هو أداة إجرائية ومنهج من مناهج البحث والنقد الحديثة، التي لها إيجابياتها وسلبياتها الكثيرة خاصة إذا ماتعلق الأمر بمحاولة فصل المبدع عن إبداعه وواقعه.

كانت هذه أهم النتائج التي خلص إليها البحث، ونرجو أن نكون قد وقفنا على أهم الخصائص الفّنية **لبنية الخطاب الروائي في رواية سارة للعقاد**.

**ولله الحمد بدءا وختاما.**

**أولا– المصادر:**

*- القرآن الكريم برواية ورش

1) عباس محمود العقاد: رواية سارة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط2، 1996م.

**ثانيا– المراجع:**

**أ/ المعاجم:**

2) بطرس البستاني: محيط المحيط، تح: محمد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

3) ابن جنى ( أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي): الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، (د تا ).

4) الجوهري (أبي نصر إسماعيل بن حماد): الصحاح، تح: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، (د ط)، 2009م.

5) جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر:السيد امام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003 م.

6) الخليل أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: دكتور عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

7) الراغب الاصفهاني : معجم ألفاظ القرآن، تح: صفوان عدنان داوودي ، دار القلم ، بيروت ، ط2، 2012 م.

8) الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي) : أساس البلاغة ، تح: عبد الرحيم محمود ، انتشارات دفتر تبليغات الأمير ، (د ط)، (د تا).

9) عبد الله البستاني: البستان، مكتبة لبنان، ط1، 1992م.

10) ابن فارس (أبو الحسن أحمد ابن فارس بن زكريا): معجم مقاييس اللغة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008م.

11) الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، تح:الشيخ أبو الوفاء نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2009 م.

12) لطيف زيتوني: معجم المصطلحات (نقد الرواية)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002م.

13) لويس معلوف: المنجد في اللغّة والإعلام، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط18، 1965م.

14) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، المكتبة العربية الإسلامية للطباعة والنشر، اسطنبول، تركيا، (د ط)،(د تا).

15) محمد الخبو: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر ، تونس، ط1، 2010م.

16) محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، دار محمد علي للنشر ، تونس، ط1، 2010م.

17) مرتضى الزبيدي (محمد بن محمد بن عبد الرزاق): تاج العروس من جواهر القاموس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د تا) .

18) ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين): لسان العرب، دار صادر بيروت، ط1، 1968 م.

**ب/ الكتب العربية والمترجمة:**

19) إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق الجزائر، ط1، 1999م.

20) إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، (د ط)، (د تا).

21) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار الوفاق، بيروت، (د ط)، (د تا).

22) أحمد جبر شعت: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2005م.

23) أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

24) أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

25) أوريدا عبود: المكان في القصة الجزائرية النورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار أمل للطباعة والنشر، (د ط)، 2009م.

26) بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تح: محمود طرشونة، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999م.

27) الجرجاني :اسرار البلاغة، تح : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، ط1، 1991م.

28) جيرار جنيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، تر: ومحمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003م.

29) جيرالد برنس: المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار، مراجعة : محمد البريري، المجلس الأعلى للثقافة، العدد 368،ط1، 2003م.

30) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية) ،المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع،بيروت ط1،1999م.

31) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت،(دط)،2000م.

32) خالد عبد الرزاق السيد: اللغة النظرية والتطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، الآرابطة، (د ط)، 2003م.

33) راكز أحمد: الرواية بين النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1995م.

34) رولان بارث: التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، البشير القمري، عبد الحميد عقار، اتحاد كتاب المغرب، عدد8-9، 1988م.

35) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 1988م.

36) ريمون الطحان: الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د ط)، 1981م.

37) الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي) : أساس البلاغة ، تح: عبد الرحيم محمود ، انتشارات دفتر تبليغات الأمير ، (د ط )، (د تا).

38) سامح كريم: عباس محمود العقاد الحاضر والغائب، الدار المصرية اللبنانية، دار شادو، القاهرة، ط1، مارس، 2004 م.

39) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار للكتاب، ط1، 1984م.

40) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، (د تا).

41) السيد خضر: أبحاث في النحو والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009م.

42) سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2، 1988م.

43) الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.

44) شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث الجامعية، قسنطينة، ط1، 1984م.

45) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة المختار للنشر، مصر، (د ط)، 1992 م.

46) طه مصطفى أبو كريشة: ميزان الشعر عند العقاد، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ط)، 1998 م.

47) طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، مركز كتب الشرق الأوسط، د ط، 1973م.

48) عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسة في القصة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1994م.

49) عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط1، 1998م.

50) عبد اللطيف السيد الحديدي: الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، القاهرة، مصر، ط1، 1996م.

51) عبد الله العروي : ثقافتنا في ضوء التاريخ ، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، ط4، 1997م.

52) عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجدور)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2003م.

53) – القصة الجزائرية المعاصرة المؤسسة الوطنية للعنوان الجزائري، (د ط)، (د تا).

54) – النص الأدبي من أين إلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، (د تا).

55) – تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المداق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، ط4، 1995م.

56) – في نظرية الرواية (تقنيات السرد)، عالم المعرفة، وزارة الثقافة والأرشاد القومية، الكويت، (د ط)، 1998م.

57) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، مصر، ط4، (د تا).

58) عبد المطلب محمد: البلاغة و الأسلوبية،الشركة المصرية العالمية للنشر، ط3، 1994م.

59) عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2007م.

60) عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، عالم الكتب الحديثة، العراق، ط1، 2011م،

61) علي آيت اوشان: ديداكتيك التعبير والتواصل (التقنيات والمجالات)، دار أبي قراقر للطباعة والنشر ، الرباط ، (د ط)، 2010م

62) غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2006م.

63) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، (د ط)، 2012م.

64) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

65) محمد طاهر الجبلاوي، من ذكرياتي في صحبة العقاد، مكتبة الأنجلو مصرية، ط1، 1967.

66) محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الطباعة المحمدية، بالأزهر، (د ط)، (دتا).

67) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،(دط)،2005 م.

68) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، (د ط)، (د تا).

69) محمد يوسف نجم: فن القصة، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م.

70) محي الدين ديب: علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، (د ط)، 2008 م.

71) ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003 م.

72) نادية رمضان النجار:اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، تح: عبده الراجحي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د ط)، (د تا).

73) ناصر الحجيلان: الشخصية في قصص الأمثال العربية، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2009م.

74) نجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2007م.

75) نفلة حسين أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكله الفني (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي نور عبد العزيز)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م.

76) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، ط1، (د تا).

77) وليد شاكر نعاس: المكان والزمان في النص الأدبي الجماليات والرؤيا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2004م.

78) ياسين النصير: الرواية والمكان دراسة المكان الروائي، دار نينوى للدراسة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010م.

79) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1990 م.

80) – في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديد، بيروت، ط1، 1983 م.

**ج/ الرسائل الجامعية:**

81) جوادي هنية: صورة المكان في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلم في الآداب، إشراف صالح مفقودة، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012م، 2013م.

82) مديحة سابق : فعاليات الوصف وآلياته في الخطاب القصصي عند "سعيد بوطاجين: مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف الأستاذ إسماعيل زردومي، تخصص سرديات ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2012م.

**د/ المجلات:**

83) محمد ساري : نظرية السرد الحديثة ، مجلة السرديات ، مخبر السرد العربي ، قسنطينة ، العدد1، 2004م.

# فهرس المحتويات

المقدمة.....أ– د

–المدخل: ضبط مفاهيم (البنية والخطاب والرواية).....01–11

أولا– مفهوم البنية.....01–05

أ– البنية لغة.....01–02

ب– البنية اصطلاحا.....02–05

ثانيا: مفهوم الخطاب.....05–09

أ– الخطاب لغة.....05–06

ب– الخطاب اصطلاحا.....07–09

ثالثا: مفهوم الرواية.....09–11

أ– الرواية لغة.....09–10

ب– الرواية اصطلاحا.....10–11

الفصل الأول: العقاد مبدعا ورواية سارة نمودجا.....12–24

المبحث الأول:التعريف بالعقاد.....12–19

المطلب الأول: حياته و مسيرته.....12–16

المطلب الثاني: أعماله ونتاجه الإبداعي.....16–19

المبحث الثاني: رواية سارة.....19–24

المطلب الأول:التعريف بالرواية وملابسات كتابتها.....19–21

المطلب الثاني: ملخص عن مضامين الرواية وموضوعاتها.....22–24

الفصل الثاني: بنية الشخصية في رواية سارة.....25-42

المبحث الأول: مفهوم الشخصية.....25-28

المطلب الأول: الشخصية لغة.....25-26

المطلب الثاني: الشخصية اصطلاحا.....26-28

المبحث الثاني: أنواع الشخصية.....29-42

المطلب الأول: الشخصية المدورة.....29-36

الفرع الأول: شخصيةهمام.....30-33

الفرع الثاني:شخصية سارة.....34-36

المطلب الثاني: الشخصية المسطحة.....36-42

الفرع الأول: شخصية هند.....37-38

الفرع الثاني: شخصية الأستاذ زاهر.....38

الفرع الثالث: شخصية ماريانا.....38-39

الفرع الرابع: شخصية أمين.....39-40

الفرع الخامس: شخصية الطفل الصغير.....40-41

الفرع السادس: شخصية الخادم.....41-42

الفصل الثالث: بنية الزمان والمكان في رواية سارة.....43-76

المبحث الأول: مفهوم الزمن ومفارقاته.....43-62

المطلب الأول: مفهوم الزمن لغة و اصطلاحا.....43-47

الفرع الاول: الزمن لغة.....43-44

الفرع الثاني: الزمن اصطلاحا.....44-47

المطلب الثاني: المفارقات الزمنية.....47-52

الفرع الأول: الاستذكار.....47-50

الفرع الثاني: الاستباق.....50-52

المطلب الثالث: تقنية الحركة السردية.....52-62

الفرع الأول: تسريع السرد.....52-57

1-الخلاصة.....52-53

2-الحذف.....53-57

أ-الحذف المعلن.....54-55

ب-الحذف غير معلن.....55-57

الفرع الثاني: تعطيل السرد.....57-62

1-المشهد.....57-60

2-الوقفة.....60-62

المبحث الثاني: مفهوم المكان.....63-76

المطلب الأول: مفهوم المكان لغة واصطلاحا.....63-66

الفرع الأول: المكان لغة.....63-64

الفرع الثاني: المكان اصطلاحا.....64-66

المطلب الثاني: أنواع الأمكنة.....66-76

الفرع الأول: الأمكنة المغلقة.....67-72

1-البيت.....69-71

2-دار الصور المتحركة.....71-72

الفرع الثاني: الأمكنة المفتوحة.....72-76

1-الشارع.....74-75

2-حديقة الأهرمات.....75-76

الفصل الرابع: بنية اللغة ومستوياتها في رواية سارة.....74-102

المبحث الأول: مفهوم اللغة.....74-75

المطلب الأول: اللغة لغة.....74

المطلب الثاني: اللغة اصطلاحا.....74-75

المبحث الثاني: بنية اللغة ومستوياتها.....76-102

المطلب الأول: بنية اللغة عند العقاد في رواية سارة.....76-83

المطلب الثاني: مستويات اللغة.....84-102

الفرع الأول: السرد.....84-87.

1-السرد لغة.....84-85.

2- السرد اصطلاحا.....85-86

الفرع الثاني: الوصف.....87-94

1-الوصف لغة.....87

2-الوصف اصطلاحا.....89-87

أ- وصف الشخصيات.....92-89

ب- وصف الأشياء.....93-92

الفرع الثالث: الحوار .....102-94

1-الحوار لغة.....95-94

2- الحوار اصطلاحا.....96-95

أ-الحوار الخارجي.....99-96

ب الحوار الداخلي.....102-99

خاتمة.....105-103

قائمة المصادر والمراجع.....113-106