وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور- خنشلة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

البناء السردي

رواية "تنزروفت بحثا عن الظل" لعبد القادر ضيف الله

مذكرة مقدمة لاستكمال مقاييس شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
فريدة جمعة

إشراف الأستاذ:
د.فيصل حصيد

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
د. سعيدة بن بوزة	أستاذ محاضر- أ-	جامعة عباس لغرور –خنشلة-	رئيسا
د. فيصل حصيد	أستاذ محاضر- أ-	جامعة عباس لغرور –خنشلة-	مشرفا ومقررا
د.كمال طاهير	أستاذ محاضر-ب-	جامعة عباس لغرور –خنشلة-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2013***2014

شكر و عرفان

سبحانك اللهم خير معلم

علمت بالقلم القرون الاولى

الحمد والشكر لله على فضله العظيم علينا بنعمة العلم و الذي وهبنا القوة والصبر و يسر لنا الطريق لانجاز هذا العمل المتواضع.

أخص جزيل الشكر و العرفان الى الذي علمنا حروفا من ذهب و كلمات من درر و عبارات من أسمى عبارات العلم الى من صاغ لنا من علمه حروفا و من فكره منارة تنير لنا مسيرة العلم و البحث الى الدكتور **"*فيصل حصيد*"** الذي تفضل بالاشراف على هذا البحث فجزاه الله عنا كل خير و له كل التقدير و الاحترام.

كمأاتقدم بأسمى آيات الشكر و الامتنان و التقدير الى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة الى الذين مهدوا لنا طريق العلم و المعرفة أساتذة قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة خنشلة و أخص بالذكر الاستاذ **"*آدمي لخميسي*"** الذي ساعدي على انجاز هذا البحث.

الى كل زملائي و زميلاتي و كل الاصدقاء ...

الى كل من شجعني و دعمني بكتاب أو برأي أو حتى بكلمة نصح أو بدعاء يسر طريقي.

فريدة

مقدمة

مقدمة:

تعد الراوية من أهم الأشكال السردية، فقد حظيت باهتمام الدارسين والنقاد ومازالت محل اهتمامهم، لكونها ملحمة بشرية لها شكلها المتميز وملامحها الخاصة، التي تمس بالدرجة الأولى الواقع وتعالج كل قضاياه الإنسانية، من ماض وحاضر، اتخذها الأدباء للتعبير عما يختلج صدورهم ويمس كيانهم من أحداث ومواقف وانفعالات...، مستمدين مادتهم الأدبية من الثورة والظروف القاسية والحالة المزرية، وكذا من ظروف حياتهم اليومية، لتقدم بذلك الرواية لنا نماذج تعكس واقع المجتمع الجزائري بما فيه من تغيرات وتطورات وجغرافيا بيئتنا؛ وبذلك كانت الرواية الوثيقة الرمزية الأكثر تعبيرا عن وجهة النظر الخاصة، فهي تحوي في طياتها جانب إنساني وآخر اجتماعي، وجانب ثالث هو الجغرافي كموقع آخرعلى خريطة الكتابة المعاصرة.

وبذلك استقطب العمل الروائي اهتمام القراء على مختلف مستوياتهم الثقافية والأيديولوجية ، وخلق مساحة مقروئية واسعة ، أغرقت النقد الأدبي للنظر فيه قراءة ، وتحليلا ، وتأويلا؛ فظهرت دراسات عديدة تبحث في مفاهيم النص الروائي وعلاقته بمبدعه و متلقيه ... ومن بين هذه الدراسات كانت الدراسة التي تتناول النص الروائي جوانية محاولة تتبع هذه البنيات التي اتخذها المؤلف استراتيجية لبنية عمله الروائي ومنحه الانسجام بين مختلف عناصره،لخلق عمل فني وجمالي.

وبناء على ما سبق رأيت أن أحاول بدوري دراسة نص روائي جديد ؛ هو ثمرة جهد و خبرة كاتب جزائري ممثلة في رواية "**تنزروفت – بحثا عن الظل** – "**لعبد القادر ضيف الله**"،التي كانت الرواية الأولى له من ضمن مجموعاته القصصية التي أبدع فيها، والتي سخر لها الكاتب كل طاقاته الفكرية والمعرفية ،اضافة الى خبراته الفنية و الجمالية؛ فحين شكل "**عبد القادر**"مادته الحكائية سردا ،قدم لنا رؤية مستندة الى الواقع المعيش في جنوبنا الكبير.

وما دفعني لاختياري لهذا الموضوع هو رغبتي الملحة لدراسة عمل روائي جزائري، بوصفه فنا يعبر عن الحياة المعاصرة ويهتم بها، ومعرفة مدى استفادة الرواية الجزائرية من الدرس الغربي الحديث، وكذا معرفة الكيفية التي تشتغل بها الرواية الجزائرية في المجال السردي.

ويعود سبب اختياري للقاص الروائي الجزائري" عبد القادر ضيف الله" لما له من براعة في الكتابة الرواية و اللغة الراقية التي ينتقي لها الألفاظ المناسبة، وكذا خياله الواسع في تصوير الواقع تصويرا دقيقا، والذي تجلى بوضوح في عمله الأخير "**تنزروفت**" وبالتالي محاولة قراءة نوع أدبي جديد لهذا الراوي لم يدرس بعد، وتقديم دراسة ولو بصورة بسيطة للعناصر السردية الموجودة فيه ، فقررنا الإبحار داخل عالم هذه الكتابة الجديدة، وتحقيق هذا المطلب يستلزم الإجابة عن عدة اسئلة أهمها:

- **ما هي آليات السرد التي اعتمدها السارد في روايته؟.**
- **وما مدى نجاحه في التعامل معها؟.**
- **وما هي التقنيات السردية الطاغية في الرواية**

ان الغاية التي يتوخها هذا البحث هي تحليل التقنيات المتعلقة بمختلف البنيات السردية وكيفية اشتغال آليات ووظائف الدراسة السردية في هذا النص الروائي ، وكذا محاولة استيعاب المفاهيم والأدوات الاجرائية التي شاع استعمالها لهذا الغرض في الدراسة الغربية، ومحاولة الافادة منها لتحقيق فهم أفضل للعلاقات السردية التي تنظم النص الروائي.

وقد مزجت في هذا البحث بين ثلاث منهاج؛ حيث اعتمدت في **المدخل** المنهج التاريخي من خلال اتباعي لمسار تطور مصطلح البنية تاريخيا عند كل من" **بروب ، بارث، وجنيت**".

ثم تتبعت في **الفصول :الأول ،الثاني ،والثالث** المنهج الوصفي في دراسة هذا الموضوع– البناء السردي – في جانبه النظري، وفي **التطبيقي** اعتمدت المنهج التحليلي لدراسة مدونة البحث من الداخل.

أما عن خطة البحث فأدرس "**البناء السردي**" في رواية "**تنزروفت**" "**لعبد القادر ضيف الله**" من خلال : **مقدمة، مدخل، ثلاث فصول، وخاتمة.**

- **في المقدمة:** لخصت ما تم ذكره في متن البحث.
- **أما المدخل:** فيأتي بعنوان "**المرجعية الفكرية والنقدية لنظرية السرد**" حيث تتبعت فيه تطور مصطلح البنية تاريخيا في التصور الغربي، كما تصورها كل من "بروب، بارث، جنيت".

- **أما عن الفصول الثلاثة:** فعلى الرغم من احتوائها على مداخل نظرية الا أنها ذات طابع منحى تطبيقي بالأساس إذ كان:

– **الفصل الأول:** بعنوان" **بنية الزمن الروائي**"، حيث قمت بدراسة الترتيب الزمني بمفارقاته (الاستباق والاسترجاع)، ثم درست المدة المتغيرة للأحداث والمدة الكافية لروايتها والمتعلقة بابطاء السرد وسرعته وتحققه في كل من المتن والمبنى الحكائيين من خلال عرض التفصيلات الزمنية وفحص وتيرة السرد من خلال (الحذف، الخلاصة، الوقفة، المشهد)، وبعدها درست التواتر بأنواعه، وضمن هذا الجانب النظري عرضت نماذج تطبيقية مستمدة من صلب الرواية، والوقوف عند آليات اشتغال هذه التقنيات في الرواية.

– **أما عن الفصل الثاني:** فقد عنونته بـ "**بنية الفضاء الروائي**"، وفيه كان الانصراف للاهتمام بمفهوم الفضاء وكذا أهم المصطلحات الشائعة حول المكان،وأهمية الكان كمكون للفضاء الروائي، وبعدها تناولت علاقة الوصف بالمكان ،لاختم الفصلبالوقوف عند التشكيلات المكانية من حيث الانفتاح والانغلاق وتمظهرات ذلك في رواية "تنزروفت".

– **في حين كان الفصل الثالث:** بعنوان "**بنية الشخصيات الروائية**" وقد استهدف الفصل مفهوم الشخصية ثم الفرق بين مصطلحي الشخص والشخصية.وكذا كيفية تحديد الشخصيات ، وأخيرا أنواع الشخصيات بشقيها الرئيسية والثانوية وتجسيدها في الرواية مستهدفة بذلك استراتيجيات الكاتب ومهاراته الفنية في اساليب تقديمه للشخصيات، وخلص البحث الى :

– **خاتمة:** فيها مجمل النتائج التي انتهى اليها التحليل بقصد الكشف عن تقنيات السرد وهذه الدراسة كغيرها من الدراسات واجهت جملة من الصعوبات

والشكر موصول للدكتور "**فيصل حصيد**" الذي منحني شرف القبول بالاشراف على هذه الرسالة، ولا يسعني في هذا المقام الا أن أقول له أمدك الله بالصحة والعافية ودمت لخدمة العلم والتعليم.

وفي الأخير أرجوا أن أكون قد وفقت في انجاز هذا البحث ولو بالشيء القليل، فان اصبنا فمن عند الله وان أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

المدخل :

1. المرجعيات الفكرية والنقدية لنظرية السرد:

أ – فلاديمير بروب Vladimir Bropp والمثال الوظائفي.

ب – مقاربة رولان بارث Roland barthes.

ج – مقاربة جيرار جنيت Gérard Genette.

المرجعيات الفكرية والنقدية لنظرية السرد:

يقوم السرد بتشكيل بناء جمالي بطريقة تمتزج فيها جملة من الخصائص الفنية، وهو في ذلك لا يبتعد أن يكون الطريقة الاساسية التي يستعملها المنشئ في تقديم عالمه الروائي، فمن السرد انحدرت مختلف الاجناس الادبية القصة الخرافات الحكايات الشعبية والرواية ، وقد حظيت هذه الاشكال السردية بعناية داخل العلوم الانسانية، ثم كان للمناهج المعاصرة في دراسة اللغة اثر في تحويل وجهة العلوم الانسانية نحو استحداث التقنيات والمناهج، والاستفادة من مقولات البنية ، النظام ، النسق ، والوظيفة ، وبذلك تحول مجال السرديات نحو المنهج البنيوي.حيث عمد- منذ العقود الأولى في القرن العشرين- الباحثون والمنظرون إلى الإفادة من الألسنية واستلهام النموذج البنيوي في تحليل الخطاب السردي تحليلا يهدف إلى كشف بنيات النص السردي.

ويتكئ هذا العرض على اختيار كل من: **بروب، وبارث، وجنيت،** كنماذج على توظيف بعض المفاهيم البنيوية، في مقاربة النص السردي.

1) فلادمير بروب والمنهج الوظيفي (vladimir propp)

ظهرت دراسات عديدة تبحث في مفاهيم النص الروائي ؛ وقد تعددت بتعدد الأشكال السردية ، وبالرغم من هذا التنوع وهذا الغنى، فإن الخطاب السردي لم يعرف أي دراسة جدية تهدف إلى الكشف عن أسلوب بنائه، إلا في فترة متأخرة، "مع بداية القرن الماضي، ويعود الفضل في ذلك إلى الباحث الروسي " **فلاديمير بروب**" الذي سيخضع الخطاب السردي (الحكايات العجيبة) لأول مرة لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل تهدف إلى مسألة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية... وكذا الكشف عن الخصائص التي تميز الخطاب السردي (الحكاية الشعبية بالتحديد) عن غيرها من الخطابات وذلك في دراسته الشهيرة (**مورفولوجيا الحكاية الشعبية)** الصادرة سنة 1928"[1] .

[1] ينظر: سعيد بن كراد : السيميائيات السردية – مدخل نظري –، منشورات الزمن ،الدار البيضاء الرباط ، 20، ص : 16.

من هنا كانت أعمال " **بروب**" مصدر انبثاق والهام لجل الباحثين من بعده لأنها امتداد لسرده، أو ومراجعة وإضافة لتصوره" ففي مورفولوجيا الحكاية الشعبية العجيبة الروسية أراد " **بروب**" أن يستخلص النظرية من خلال جمعه لمئة حكاية روسية بغية رصد البنيات الشكلية لها مراعيا في ذلك أبعادها المنطقية ومستغنيا عن صيرورتها التاريخية"[1].

ما يعني أن دراسة "**بروب**" ركزت على بنيات الخطاب السردي بعيدا عن الجانب التاريخي، والمقاربات التاريخية التي تنحصر في البحث عن الجذور التاريخية للنصوص: أي دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي ودلالتها الخاصة، لا على تصنيفها التاريخي.

وتصنيف " **بروب**" على هذا الأساس" يجب أن ينطلق من وصف شامل يستند إلى قواعد علمية وليس إلى الحدس والاعتباطية: فاستنادا إلى هذه القواعد يمكن الوصول إلى تصنيف تمييزي وتمثيلي ... وللوصول إلى استخراج مجموعة من القواعد القابلة لأن تشتغل كنموذج عام، انطلق " **بروب**" من الفرضيات التالية:

أ – إن العناصر الدائمة والثابتة داخل الحكايات هي وظائف الشخصيات كيفما كانت طبيعة هذه الشخصيات، وكيفما كانت الطريقة التي تمت وفقها هذه الوظيفة،... والوظيفة حسب " **بروب**": " هي فعل تقوم به شخصية ما، من زاوية دلالاته داخل البناء العام للحكاية"[2] .

بمعنى أن الوظيفة هي الحدث الذي تقوم به شخصية ما، وهو حدث دال من خلال ارتباطه بسلسلة من الأحداث السابقة أو اللاحقة.

ب– " إن عدد الوظائف داخل الحكاية محدود، إنه لا يتجاوز واحد وثلاثين وظيفة، وهذا لا يعني أن كل حكاية يجب أن تكون تحققا كاملا لهذا العدد من الوظائف، فقد يحصل (وهذا حاصل فعلا) أن لا تحتوي الحكاية إلا على عشرين وظيفة أو أقل أو أكثر.

ج – إن التتابع الذي يميز هذه الوظائف تتابع واحد فالوظائف تسير وفق نمط معين في كل الحكايات، وإذا كانت هذه الوظائف لا تتحقق باستمرار بنفس العدد

---

[1] ينظر نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية.ط1 ، دار الأمل للطباعة والنشر– المدينة الجديدة تيزي وزو. ص:20

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 19–20.

في كل الحكايات، فإن هذا لا يغير من القانون الذي يحكم تتابعها، ذلك أن غياب بعض الوظائف لا يغير من وضعية الوظائف الأخرى.

د – تنتمي كل الحكايات العجيبة إلى نفس النوع من حيث بنيتها...، أي أننا أمام حكاية واحدة ببنية وأشكال متعددة للتحقق، إن هذا التشابه بين الحكايات معناه أن هناك مجموعة من الظواهر النصية التي لا يمكن أن تفسر إلا من خلال ربط بعضها ببعض، وهذا الربط هو الذي يكشف لنا من البنية الشكلية التي تقع في أساس تشكل كل الحكايات" [1].

وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار كل الحكايات الروسية – حسب بروب – انها تقوم على بنية واحد ة لكن بأشكال متعددة.

" والنتائج المترتبة عن هذه الفرضيات – وبشكل خاص الفرضية الأخيرة – تعتبر شديدة الأهميةلارتباطها بنموذج حكائي محدد وهو الحكاية الخرافية، فقد قدمت إمكانية دراسة بنيات أنماط الحكي الأخرى المعقدة كالقصة والرواية، من اجل استخراج البنيات المجردة المشتركة بين مجموعة من القصص والروايات التي تنتمي إلى حقبة معينة."[2]

وبذلك يكون " **بروب**" قد حقق عملا هاما ومعتبرا خاصة حين قام بالتمييز بين مستويين للتحليل هما " **الأفعال**" **و** " **الوظائف**" ، " فكل وظيفة تتعلق بعدد هائل من الأفعال المختلفة والعكس صحيح، والفعل نفسه يمكن ظهوره في وظائف متعددة بحسب ورودها في الحكاية."[3].

ولكي يوضح " **بروب** " نموذجه من خلال هذا التمييز يحلل الأمثلة التالية:

1 – يعطي الملك نسرا للبطل، النسر يحمل البطل إلى مملكة أخرى.

2 – يعطي الجد فرسا لـ " **سوتشينكو** " يحمل الفرس " هذا" إلى مملكة أخرى.

3 – يعطي ساحر قاربا " **لإيفان** " القارب يحمل " هذا" إلى مملكة أخرى.

---

[1] ينظر: سعيد بن كراد ،السيميائيات السردية ، ص: 19–20.

[2] ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص: 24–25.

[3] نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص: 21.

4 – يعطي الملكة خاتما " لإيفان" يخرج من الخاتم رجال أشداء ويحملون" إيفان" إلى مملكة أخرى.

يلاحظ " بروب" أن الأمثلة الأربعة تحتوى على عناصر ثابتة وعناصر متغيرة: فالذي يتغير هو أسماء وأوصاف الشخصيات، وما لا يتغير هو أفعالهم، أو على الأصح هو الوظائف التي يقوم بها: إذن فالثوابت التي تشكل العناصر الأساسية في الحكي هي الوظائف التي يقوم بها الابطال"[1].

بمعنى أننا في دراسة الحكاية إنما الاهتمام يكون منصبا على ما تقوم به الشخصيات من أفعال وأحداث، وهي مكونات ثابتة في الحكاية، أما من قام بهذه الأحداث ومن كان سبب حدوثها فهي متغيرات ثابتة.

وقد حدد " **بروب**" الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكاية العجيبة في واحد وثلاثين وظيفة موضحة في الجدول الآتي:[2]

01	النأي
02	المنع
03	انتهاك المنع
04	الاستنطاق
05	الأخبار
06	الخديعة
07	التواطؤ
08	الإساءة والنقص
09	الوساطة
10	استهلال الفعل المعاكس
11	البطل
12	وظيفة الواهب الأولى
13	رد فعل البطل
14	استلام الأداة السحرية
15	تنقل في المكان بين مملكتين

16	معركة
17	علاقة
18	انتصار
19	إصلاح الإساءة
20	عودة
21	مطاردة
22	نجدة
23	الوصول
24	دعوة كاذبة
25	مهمة صعبة
26	مهمة ناجزة
27	التعرف على البطل
28	اكتشاف الشرير
29	تعبير الهيأة
30	عقاب البطل المزيف
31	زواج البطل والوصول إلى العرش

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص:23–24.

[2] ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك،ط1،دار الحامد للنشر والتوزيع،عمان، الاردن ،2010،ص :212

ويعمد " **بـروب**" بعد تحليله للوظيفة إلى تحديد ما يسميه بـ" دائرة الفعل"، "فبإمكاننا ضم مجموعة من الوظائف إلى بعضها البعض لخلق دائرة فعل محددة لشخصية بعينها، وعدد هذه الدوائر يتناسب مع عدد الشخصيات الفاعلة داخل الحكاية، وهذا العدد محدود، فهو لا يتجاوز سبع دوائر، وكل دائرة تحدد فعلا معينا تقوم به شخصية معينة.

ويحدد " **بروب**" هذه الدوائر من خلال التسميات التالية:

1 – دائرة فعل المتعدي.

2 – دائرة فعل الواهب.

3 – دائرة فعل المساعد.

4 – دائرة فعل الأميرة (أو الشخصية موضوع البحث).

5 – دائرة فعل الموكل.

6 – دائرة فعل البطل.

7 – دائرة البطل المزيف."[1]

إن هذا النموذج الخاص بالشخصيات يمكن التعامل معه باعتباره نسقا عاما، فقد تتغير أسماء الشخصيات، وقد تتغير تجليات الأفعال، لكن المضمون المحدد لكل دائرة سيظل واحدا.

وبعد أن تحدث " **بـــروب**" عن الوظائف بتفصيل قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة فرأى أن الشخصيات الأساسية تنحصر في سبعة شخصيات:

"1) المتعدي أو الشرير (Agresseur ou Mechant).

2) الواهب(Donateur).

3) المساعد(Auxiliaire).

4) الأميرة(Princesse).

---

[1] سعيد بن كراد: السيميائيات السردية، ص: 22.

5) **الباعث(Mantateur).**
6) **البطل(Heros).**
7) **البطل الزائف(Faux Heros).**

كما لاحظ أن كل الشخصيات من هذه تقوم بعدد من تلك الوظائف المحدودة ضمن ما هو مشار إليه سابقا (31 وظيفة)، وما يلاحظ في هذا التوزيع الجديد للشخصيات عند "**بروب**" هو التقليل من أهمية نوعية الشخصيات وأوصافها ذلك أن ما هو أساسي هو الدور الذي تقوم به ، وهكذا فالشخصية لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال، ولا يستثنى من هذا التحديد إلا شخصية واحدة هي الأميرة التي أثبتها بروب بهذه الصفة المحددة نفسها."[1]

فبروب في دراسته لا يهمه من قام بالفعل والدور بل ماذا أدت هذه الشخصية.

والملاحظ على هذه الدراسة أنها"احتوت أدوات بشرت بها الليسانيات وأصبحت فيما بعد عمادها الرئيس، فمن أجل دراسة اللسان وطرحه كموضوع للسانيات... الذي معناه عزل الاجتماعي الثابت والمنفلت من إرادة الفرد، عن الفردي الحر المتجسد في أداء خاص وهذا المبدأ هو الذي قامت عليه الدراسة التي قدمها " بروب" فالوظائف بعددها ونمط تتابعها تشكل قصة واحدة ، أي تشكل ما يشبه الجذع المشترك الذي تحقق داخله ومن خلاله كل النصوص المتنوعة."[2]

ورغم ذلك فقد وجهت لأعمال " **بروب**" بعض الانتقادات للفجوات التي تضمنها نموذجه الوظيفي: حيث " يرى " **غريماس**" أن " **بروب**" أستاذه قد ترك تراثا منهجيا من الممكن الاستفادة منه لتطويره حتى يصح منهجا عاما، ولكنه مع ذلك وفق في كثير من المرات أمام نقاط منهجية يراها ناقصة فحاول تجاوزها.في دعوته إلى منهجه السيميائي، ولا يعد نقد " **غريماس**" إهانة لـ" **بروب**" بقدر ما هو طرح وتقديم لبعض النتائج المتحصل عليها والتي تفتقر إلى الدقة لما يكتنفها من هفوات... خاصة ما تعلق بالوظائف التي تظهر وكأنها تقنيات متكررة من دون مشروع علمي لا تخدم الرفع من معرفتنا بالأنظمة السردية ولا

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي ، ص:25.

[2] ينظر: سعيد بن كراد : السيميائيات السردية ، ص:23-24.

بالإشارة إلى نوعية النصوص المدروسة، ثم إن التطبيق الآني للنموذج البروبري لا يسقط على النصوص الأدبية الأكثر تعقيدا، والتي ترفض بالضرورة ذلك الاشتقاق المبتذل في هيمنة نظام الوظائف عليه"[1]

على هذا الأساس اجتهد غريماس في عملية مراجعة ما عرضه في "**مورفولوجيا الحكاية**" حيث قام"باستئصال مواطن الغموض في حقل المعرفة العلمية وتصويبها ببعض التصحيحات اللازمة والضرورة لرفع كل التباس، اهتم أكثر بالوظائف التي تكثف طابع التعقيد في الدراسة الشكلية للنصوص، واتفق مع "**ليفي ستروس و بروب** "نفسه على وجوب اختزال عددها من واحد وثلاثين وظيفة إلى عشرين وظيفة، باستعمال إزدواجي لها وفي حدود مراعاة العلاقات المنطقية لها، كأن تكون وظيفة " صراع" تستدعي " انتصار" ووظيفة " منع" تستدعي " خرقا له " وغيره."[2]

وفي الأخيرتجدر الاشارة الى أن نموذج " بروب " يقوم بالتركيز على الوظيفة – كدال مرتبط بالشخصية من خلال أحداث سابقة وأخرى لاحقة – مستندا في ذلك على الجانب العلمي والقواعد العلمية التي تتحكم في عملية السرد.بعيدا عن الجانب التاريخي وتصنيفاته.

ورغم محدودية هذا النموذج وعدم قابليته للتعميم على جميع الأشكال السردية، إلا أن الفضل في إخضاع الخطاب السردي للدراسة العلمية وتحديد بنيته بكونها عناصر ثابتة تعود إلى الباحث الروسي " فلاديمير بروب"، لتكدراسة النص السردي معتمدة على مساءلة النص في ذاته ولذاته بعيدا عن الأنساق الخارجية.

2) – مقاربة رولان بارث Roland barthes:

يعد رولان بارث من أهم النقاد الفرنسيين اشتغالا بالنقد الأدبي، حيث كانت ممارساته ونشاطاته النقدية بالغة الصيت والانتشار بين النقد عموما، "حيث يقوم نموذجه على مبدأ أن النص مثل نموذج الجملة " فكما أن الجملة في مستواها

[1] نادية بوشفرة : مباحث في السيميائية السردية ،ص :23-24.

[2] المرجع نفسه ،ص:25.

الصوتي تحتوي على **فونيمات ومورفيمات**، وفي مستواها الصرفي على الصيغ وفي مستواها النحوي على المسند والمسند إليه، فإن النص الروائي أيضا يحتوي على جزيئات كثيرة متداخلة تنتمي إلى مستويات متراكبة، هذه الجزيئات تبدو من خلال الشكل الظاهري للنص على هيئة أحداث وشخصيات ومواقف وأفكار وأحاديث، لكن المغزى للكلمات والجمل، والعلاقات الأسلوبية لا يفهم إلا من خلال البناء المتراكب لكلا المستويين ... ويشرح ذلك " رولان بارث" بقوله:" أن نقرأ سردا لا يعني فقط أن تمر من كلمة إلى أخرى، بل أن تتجاوز مستوى إلى آخر"."[1]

ففي دراستنا للنص الروائي لا نتوقف عند شكل النص من خلال الكلمات والجمل والعلاقات التي تجمع بينها، إنما نتجاوز ذلك إلى مستوى آخر متعلق بدلالة هذه الكلمات وتجسيد ذلك من خلال الشخصيات وما يحدث بينها من أحداث، وما تتناقله من أفكار ومواقف.

وقد بلور نظريته في السرد من خلال صياغته لجملة من القضايا النقدية رآها تصلح لأن تكون أساسا للنظرية السرديةـ ويمكن لها مقاربة النص السردي وجعلها خمس مقولات: لغة السرد، الوظائف، الأفعال، السرد، نظام السرد :

"**أ– لغة السرد:** قام **بارث** بالفصل بين مستويات النص السردي بوصفه تركيب مؤلف من قصة وخطاب، فجعل مستويين للقصة هما مستوى الوظائف ومستوى

الأحداث، وفي الخطاب تحدث عن فعل السرد ؛ وفي هذه المقولة يعتمد " بارث" على تصور القصة بوصفها جملة كبيرة، وبما أن الجملة اكبر وحدة لسانية تقبل الدراسة والتحليل، فإنه يجدر بالباحث أن يتعامل مع الخطاب السردي بمقاييس مشابهة لتلك التي يدرس بها الجملة، فالخطاب لا يملك شيئا إلا وجد في الجملة."[2]

"**ب– الوظائف:** إن أهمية البحث في الوظائف عند " رولان بارث" تكمن في الطابع الشمولي، ذلك أن "" بارث" لا يتحدث عن الوظائف في نوع حكائي محدد، ولكن عن الوظائف باعتبارها وحدات تكون كل اشكال الحكي؛فقد تقوم كلمة واحدة –في نظره – بدور الوظيفة في الحكي اذا ما نظر اليها في سياقها الخاص؛ فالمثال

[1] رولان بارث: النقد البنيوي للحكاية، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1 ،1988، ص:98.

[2] المرجع السابق ، ص: 93.

الثاني المأخوذ من رواية الأصبع الذهبية (gold finger) : (يرفع بوند " إحدى سماعات الهاتف الأربع)، يحتوى على كلمة تقوم بمهمة الوظيفة في هذه الرواية، وهي كلمة " الأربع" لأنها تخبرنا بما فيه الكفاية عن المستوى الاجتماعي الذي يعيش فيه البطل " يوند""[1].

من هنا فإن مقولة الوظائف عند " **بارث**" تتأسس على مبدأ تفكيك الخطاب السردي إلى مقاطع صغيرة وصولا إلى الكلمة التي يمكن أن تؤدي دورها ووظيفتها في الرواية، ولعل ما يحدد هذه الوظيفة هو المعنى، ما يعني أن الوظائف هي " تلك الوحدات الصغيرة التي يمكن أن يقسم على أساسها القول الروائي؛فكل جزئية من جزيئات المستوى الكلامي في الرواية يفترض أنها ذات وظيفة، وأنها ذات معنى (...) وهي في الوقت نفسه جزء من البنية الكلية، سواء أكانت هذه البنية الكلية محكمة أو مفككة؛ فقد تكون الوظيفة المنوطة بإحدى الوحدات هي العمل بترابط البنية، وقد تكون وظيفة وحدة أخرى العمل على تفكيكها والتشويش عليها، هذه الوحدات قد تأتي في القول الروائي على هيئة كلمة: اسم أو فعل أو حرف من حروف المعنى، أو ضمير أو غير ذلك، أو على هيئة جملة أو عبارة، إلا أن المقصود منها في كل هذه الأحوال ليس الإشارات الألسنية لهذه الوحدات، وإنما المقصود هو الدلالة الوظيفية في مسير البنية النصية في الرواية أو البنية الدلالية"[2].

وبذلك يفرق **بارث** بين الوظائف الكبرى والوظائف الصغرى في القصة، " فالوظائف التي تعد عناصر أساسية في السرد لا يمكن الاستغناء عنها، لأنها تشكل مفاصل القصة، هي الوظائف الكبرى، وتترابط هذه الوظائف فيما بينها ترابطا سببيا، – كما أنها تتضمن لحظات مخاطرة – أما الوظائف الصغرى فتتعاقب دون ارتباط سببي، وهي في الأصل وظائف مساعدة ذات وظيفة تنبيهية، إذ تبقى على الاتصال بين الراوي والمروي له."[3]

---

[1] حميد لحميداني بنية النص السردي، ص: 28–29.

[2] رولان بارث: النقد البنيوي للحكاية، ص: 104.

[3] المرجع نفسه، ص: 128.

وهذه الوظائف التي يزخر بها النص الروائي يقسمها " **بارث**" فيميز بين نوعين من الوحدات الوظيفية:

أ)الوحدات التوزيعية:(enites distributionnelles)

وهي وحدات تتطابق مع الوظائف التي تحدث عنها " **بروب**"؛ " إذ أنها تتطلب بالضرورة علاقات مع بعضها البعض، فإذا ذكر المسدس في موضع، فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدس فيما يلي من الحكي، وهذه هي الوحدات التي يحتفظ لها " **بارث** " باسم الوظائف."[1]

بمعنى أن الوحدات التوزيعية في الرواية هي التي تتجسد في ارتباط الوظائف بعضها ببعض، فكل حدث يتوقع منه أن يؤدي إلى حدث آخر ،وكل فعل يقابله بالضرورة ردّ فعل آخر وكل سؤال مرتبط بجواب.

ب)الوحدات الإدماجية: (enites integratives)

وهي عبارة عن وظائف ، غير أنها تختلف عن السابقة، " لأنها لا تتطلب بالضرورة علاقات فيما بينها فكل وظيفة تقوم بدور العلامة، إذ أنها لا تحيل على فعل لاحق ومكمل، ولكن تحيل فقط على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية، فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات و الأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث، كلها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية."[2]

ويميز **بارث** الوحدات الإدماجية عن الوحدات التوزيعية بقوله:" إن العلامات – ويقصد بها طبعا الوحدات الإدماجية – بسبب الطبيعة العمودية لعلاقاتها بشكل من الأشكال هي وحدات معنوية بالمعنى الصحيح، لأنها على النقيض من الوظائف تحيل على مدلول وليس على فعل."[3]

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي، ص: 29.

[2] المرجع نفسه ، ص: 29.

[3] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص: 29.

في تمييزه بين الوحدات التوزيعية والوحدات الإدماجية يرى أن الوحدات الإدماجية تتصل بأوصاف الشخصيات وتحدد من منظور إدماجي، أما الوحدات التوزيعية فتتصل بأعمال الشخصيات وتحدد من منظور توزيعي.

"ويرى أيضا أن الوحدات التوزيعية **(الوظائف)** تطغى في الأنماط الحكائية البسيطة كالحكايات الشعبية، بينما تطغى الوحدات الإدماجية **(العلامات)** في أنماط الحكي الأكثر تعقيدا كالروايات السيكولوجية."[1]

وبذلك تختلف نسبة حضور كل من الوظائف والقرائن في النص باختلاف نوعه، ففي القصص الشعبية تبرز الوظائف، أما القرائن فتبرز في الرواية النفسية.

ج-الأعمال: "يتناول "**رولان بارث**" في هذا المستوى مفهوم الشخصية؛"وكيف أنها كانت في الدراسات الكلاسيكية تجسد جوهرا نفسانيا يكون غالبا ذا صورة نمطية في المسرح البرجوازي،ثم يتعقب "بارت" اختزال "بروب" للشخصيات الى نماذج جاهزة ، تتموضع بصورة آلية في ثنايا السرد بحسب الوظيفة المسندة اليها."[2]

وبذلك كان تصور تقوم" **بارث**" للشخصية يستلزم استبعاد الجوهر النفسي في الأعمال "و ينبغي ألا يفهم من الأعمال كل ما تضطلع به الشخصيات، إنما المراد هو الأفعال الكبرى ذات الصلة بالوظائف الأساسية، وهذه الأفعال يمكن دمجها في ثلاثة محاور هي: الرغبة والتواصل والصراع، وقد يكون من المفيد الاستعانة بالنموذج العاملي القائم على تقابل الأزواج (فاعل/ منفعل،ذات /موضوع، مساعد/ معارض)، غير أن نمذجة الشخصيات على هذا النحو من منظور عاملي كما صاغ " غريماس" من الصعب أن تغطي كل الأشكال السردية لذلك يقترح " بارث" توظيف المنظور النحوي في دراسة الشخصيات، وذلك بتمييز المستوى الشخصي (أنا/ أنت/ ت/ت) وهذا ما يمكن أن يطلق عليه لعبة الضمائر السردية."[3]

د-السرد: يتناول " **بارث**" مفهوم السرد من خلال طرفين أحدهما مرسل (راو أو كاتب) والآخر مرسل إليه (مستمع أو قارئ)، ولا سرد يتحقق دونهما، " وتحقيقا

---

[1] المرجع السابق ص: 30

[2] رولان بارت:النقد البنيوي للحكاية ، ص:89.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 128.

لهذه الرؤية، ينبغي كشف نظام الترميز الذي يصل السارد بالقارئ مما يعني تجاوز مسألة حضور السارد في النص، لأنه حاضر غائبا من خلال ضمير الأنا، كما إن العلاقات الدالة عليه أقوى وأظهر، أما تجلي القارئ في السرد فغالبا ما أهمل فلم ينتبه أليه..."[1]،

هـ- نظام السرد: يقصد**رولان بارث**" من هذا المستوى الجانب اللغوي في النص؛أي العلاقة بين قطبي النص الروائي: المنشئ والمتلقي داخل النص ذاته، "فالمنشئ هو الكاتب الكامن في النص، والمتلقي أو القارئ الضمني أيضا هو احد العوامل المضمنة في النص، مثله في ذلك مثل الكاتب أو الشخصيات، ووظيفته هو تلقي خطاب المنشئ والتجاوب معه ؛ حيث "يتأسس السرد كنظام علامات لا يتحقق الا بوجود شكل و محتوى ، اذ تتدمج الوحدات الشكلية مع الوحدات المعنوية ، في اجراء ثنائي يجده الباحث في لغة السرد"3.

هذا عن المقولات الخمسة التي اقترحها " **رولان بارث**" للنظرية السردية ، التي كانت بمثابة العمل الأول المكتمل والنموذج الأنضج للتحليل البنيوي السردي.

تبقى مقاربة " **رولان بارث**" في مجال السرد لها أهميتها من خلال ما احتوته من عناصر كانت إضافات وتحولات في مجال الدراسات السردية وذلك من خلال تمييزه بين الوظائف الكبرى و الوظائف الصغرى داخل البنية النصية للرواية، وكذا إشارته إلى الفرق بين المؤلف والسّارد.

3) مقاربة جيرار جنيت Gérard Genette

يعتبر الناقد الفرنسي **جيرا جنيت** من أهم وأكثر المنظرين لعلم السرد ، من خلال إسهاماته النقدية التي أغنت الدراسات السردية، وبلورة القضايا الأساسية للنظرية السردية ، متجسدة في كتبه الثلاثة (خطاب الحكاية) ، (عودة إلى خطاب الحكاية) و(حدود المحكي)، والتي كانت وما تزال محل اهتمام النقاد والدارسين.

---

[1] ينظر: رولان بارث :النقد البنيوي للحكاية، ص: 129.

3 ينظر المرجع نفسه، ص:131.

فقد وجه جهده النقدي للتنظير لعلم السرد وبلورة القضايا الأساسية للنظرية السردية ؛ حيث تنفتح المقاربة النقدية للسرد عند " جيرار جنيت" على التمييز بين الحكاية **(Récit)** والخطاب **(Discours)** في مدخل كتابه (خطاب الحكاية) **(discours du récit)** " إذ يشكو من الالتباسات المتعلقة بتوظيف مفهوم الحكاية (récit) ويدعو إلى معالجتها، ثم يعرض ثلاث معان للحكاية:

" **الأول: الخطاب الشفوي أو المكتوب:** إذ يصل بين حدث وحدث، أو يعرض سلسلة من الأحداث، فالحكاية هنا هي اللغة بصفتها أداة لعرض وقائع غير لغوية.

الثاني: سلسلة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة: حين تتتابع لتشكل موضوع الخطاب أي أن الحكاية هي مجموع الأحداث منظورا إليها في ذاتها.

الثالث: قيام شخص ما برواية حدث ما، إنه فعل السرد ذاته"[1].

و جيرار يتناول الحكاية بمعناها الأول ببعدها اللغوي، وفي ضوء ذلك يقدم ثلاث مصطلحات:

أ-"**القصة (Histoire)**: المادة الحكائية بوصفها مدلولا، أو الأحداث والوقائع بوصفها مضمونا سرديا.

ب-الحكاية (Récit): الشكل اللغوي بوصفه دالا، أو الملفوظ بما هو نص سردي له تحققه في اللغة.

ج-السرد (Narration): فعل السرد، أي تصرف شخص ما بكيفية عرض المادة الحكائية، وتحكمه بأساليب تقديمها."[2]

ويعرف **لطيف زيتوني** المصطلحات السابقة في معجمه " **معجم مصطلحات نقد الرواية**" كالتالي:

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية،تر/ محمد معتصم ،ط7،منشورات الاختلاف ،الجزائر، ص: 37.

[2] المرجع نفسه، ص: 39.

أ- القصة (narrative-récit):

« نطلق كلمة قصة عموما على سرد وقائع ماضية، متماسك من حيث المضمون، ومؤثر من حيث طريقة العرض الفنية، والقصة نظام سردي مؤلف من ثلاثة مستويات.

وعرف **جيرار جنيت** القصة بأنها تمثل حدث أو سلسلة أحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللغة.»[1]

ب- الحكاية (diegris-diegse): الحكاية هي مادة الرواية، هي العالم الذي يقدمه النص الروائي، أي الأحداث والشخصيات والمكان والزمن، وهي تتكون تدريجيا مع تكون الرواية أو مع سير القراءة، أي صفحة صفحة لهذا لابد من قراءة كامل النص لتحليل الحكاية ومكوناتها.

العالم الذي تقدمه الرواية عالم لغوي مكون من كلمات وجمل مركبة ترتيبا معينا، وهذا العالم قد يشابه العالم الواقعي أو يختلف عنه، فتكون أحداثه شبيهة بالواقع أو خيالية، وتكون العلاقات بين شخصياته معقولة أو غير معقولة، وتكون صورة الأمكنة مألوفة أو غريبة، وتكون مقاييس الزمن مطابقة لمقاييسنا أو مفارقة ؛ لهذا علينا أن لا نخلط بين العالم الذي يكونه النص والعالم الواقعي القائم خارج النص و علينا أن ندرس الرواية بوسائل من جنسها (أي الوسائل اللسانية والسردية) لا وسائل العلوم التي تدرس الواقع الخارجي.

وينبغي عدم الخلط بين الحكاية والقصة، فالحكاية مادة أولية والقصة هي هذه المادة نفسها بعد تصنيعها، الأولى تقدم الأحداث بصورتها البدائية الشبيهة بالواقع والأخرى تقدمها بشكل فني جمالي مشوق أو هادف.»[2]

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية"عربي-انجليزي-فرنسي، ط1،دار النهار للنشر و التوزيع، بيروت،لبنان،2002ص: 133.

[2] المصر نفسه، ص: 77.

ج – السرد (Narration):

« السرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ، ويشمل السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمانية والواقعية والخيالية التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المنتجة.

وتنعقد العلاقة بين الراوي والمروي له في السرد من خلال الأسئلة المباشرة أو غير المباشرة التي يطرحها الأول ليضمن حسن متابعة الثاني لحكايته ، أو يطرحها الثاني حين يواجه ما يستغربه أو لا يوافق منطقه من كلام الأول.

ويشرك الراوي أحيانا شخصيات الرواية في السرد، فيضع على ألسنتهم أجزاء من الخطاب (شهادة، رسالة، حكاية فرعية)، وقد يحصر معرفته بالأحداث بما تعرفه الشخصية أو بما يبدو منها، أو يوسع هذه المعرفة لتصبح بلا حدود في الرواية.

هناك أربعة أنواع من السرد بحسب العلاقة بين زمن الراوي وزمن الحدث:

- **السرد اللاحق للحدث(Ultèrieure)**:وهو زمن السرد الشائع في الرواية، وفيه يشير الراوي إلى أنه يروي أحداثا " وقعت " في ماض بعيد أو قريب.
- **السرد السابق للحدث(Antèrieure)**: هو زمن الحكاية التنبيئية التي تعتمد عموما صيغة المستقبل، ولكن لا شيء يمنعها من اعتماد صيغة الحاضر واستخدام هذا الزمن في الرواية يقتصر غالبا على مقاطع أو أجزاء محدودة من النص، تروي الأحلام أو التنبؤات، وتستبق الأحداث، وينبغي التمييز بين هذا السرد وذلك الذي تستخدمه روايات الخيال العلمي التي تروي بصيغة الماضي (بالنسبة إلى زمن الراوي) أحيانا تنتمي إلى مستقبل (بالنسبة إلى زمن الكاتب).
- **السرد المزامن للحدث(Simultanée)**: وهو زمن الحكي الذي يتطابق فيه كلام الراوي مع جريان الحدث، وقد حاول بعض الكتاب خلق شيء من التماسك في هذا السرد من خلال رواية حكاية كاتب يشرع في كتابة روايته.
- **السرد المتداخل(Intércalée)**: هو السرد المتقطع الذي تتداخل فيه المقاطع السردية المنتمية إلى أزمنة مختلفة (الحاضر والماضي والمستقبل)،

ويتمثل هذا السرد في الروايات التراسلية، وفي الروايات التي تتخذ شكل المذكرات الحميمية."[1]

وقد خص " **جيرار جنيت**" دراسته على بحث قضايا الزمن النحوي، " أي العلاقات الزمنية بين المواقف والأحداث المسرودة وسردها **كالصيغة** السردية بوصفها الكيفيات التي تنظم المعلومات السردية، والصوت السردي متمثلا في مجموعة العلاقات التي تميز مهام فعل السرد وتحكم علاقاته بالنص السردي والقصة.

كما تحدث عن **الترتيب** في الرواية، لأن الأحداث في القصة تختلف في ترتيبها عن ترتيبات الحكاية، فهي تقع بترتيب وتسرد بترتيب آخر ،وتطرق أيضا إلى ما يعرف **بالتواتر** وقارن فيه بين عدد المرات التي وقعت فيها الأحداث، وعدد المرات التي ذكرت فيها داخل الخطاب السردي، لأن الحكاية تمكنها أن تروى مرارا وتكرارا حدثا وقع مرة واحدة فقط، ويمكنها أن تروي مرة واحدة ما حدث مرارا وتكرارا. كما بحث عن **التبئيرات** ؛أي وجهات النظر التي يمكن من خلالها تقديم المادة المروية.

وقد سعى "**جيرار جنيت**" جاهدا للتمييز بين الصيغة والصوت، أي بين السؤال: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها في المنظور السردي؟ والسؤال المختلف عنه تماما : من السارد؟ والإلحاح على الاختلاف بين السارد والتبئير في وجهة النظر.

استثمرت الجهود النقدية، التي قدمها " جيرار جنيت" لحقل السرديات، من قبل النقاد في مختلف الثقافات الغربية منها والعربية، فقد انطلق النقاد من الابحاث النظرية والتطبيقية التي جاء بها جينيت لمواصلة البحث والسعي لبناء نظرية سردية مكتملة ، حيث استثمر هؤلاء النقاد المقولات التنظيرية التي قدمها جيرار جنيت ، وقد تراوحت مختلف الدراسات ودارت حول الترتيب الزمني للأحداث، والمدة التي نستغرقها لعرضها، ووجهة النظر المعتمدة في السرد.

[1] المرجع السابق، ص: 105-106.

من خلال عرضنا لمرجعيات السرد الفكرية عند كل من "**فلاديمير بروب وجيرار جنيت ورولان بارث** ، ومقاربتهم المنهجية في تناول النص السردي- بوصفه بنية ذات عناصر داخلية ترتبط فيما بينها من خلال المعنى معتمدة في ذلك على مجموعة من الوظائف- نجد أن المفهوم الأساس الذي قام عليه فكر هؤلاء والذي تجسد في دراساتهم وتنظيراتهم هو مفهوم الوظيفة لكن كل من وجهته الخاصة، فتصور "**بروب**" قائم على دراسة بنية الخرافة، في حين نجد تصور"**بارث**" مغاير له حيث يعتمد مبدأ التمييزبين هذه الوظائف ، أما "**جنيت**" فقد ركز على الوظائف المرتبطة بتوزيع الزمن السردي والتمييز بين القصة والحكاية اعتمادا على دراسات الشكلانيين.

الفصل الأول: بنية الزمن الروائي

تمهيد:

أولا: الزمن في الأعمال الأدبية.

ثانيا: مفهوم الزمن الروائي.

ثالثا: تقنيات الزمن السردي (عند جيرار جينت).

1)الترتيب:

أ- الاسترجاع.

ب- الاستباق.

2) المدة:

أ- تسريع السرد

أ-1. الخلاصة.

أ-2. الحذف.

ب.إبطاء السرد

ب-1. المشهد.

ب-2. الوقفة.

3) التواتر.

الـزمن قبـل السـرد هـو قضـية القضـايا فـي الحيـاة والوجـود، ذلـك أن حالـة اللازمـن تولـد لـدينا اللاغـد، واللامـس، و اللامسـتقبل، الـلا طفولـة الـلا شـباب، و الـلا شـيخوخة ... فمفارقـات الوجـود (ليـل/نهـار، صـباح/ مسـاء...) هـي التـي جعلـت مـن الوجـود حيـاة، وكـذلك تجعـل المفارقـات الزمنيـة والتقنيـات الزمنيـة مـن الكـلام سـردا، وتبـث فيـه الـروح السـردية، وهنـا تتجلـى أهميـة عنصـر الـزمن فـي الفـن الروائـي، فقـد شـغلت هـذه الكلمـة . الـزمن ." فكـر الإنسـان وجذبتـه إليهـا فـراح يتناولهـا بالـدرس محـاولا فقـه ماهيتهـا، وخـلال رحلـة الدراسـة وجـدت أنهـا متشـعبة الـدلالات لا يخلـو منهـا مجـال مـن مجـالات المعرفـة وكانـت للفلسـفة كـل الأولويـة فـي تنـاول مقولـة الـزمن ضـمن انشـغالاتها، فانـدفع الفلاسـفة يقـودهم العقـل إلـى التأمـل فـي شـتى تجلياتهـا اليوميـة والكونية والمنطقية، وغيرها من التجليات المختلفة".[1]

فـالزمن يعـد مـن أهـم المقـولات الأساسـية التـي شـغلت الفلاسـفة منـذ القـديم فـأولوه أهميـة كبيـرة قصـد الكشـف عـن كنـه هـذه الظـاهرة، التـي لا نراهـا لكننـا نحـس بهـا ونعيشـها فـي كـل لحظاتنـا وشـعورنا ليكـون بـذلك الـزمن" أكثـر هـواجس القـرن العشـرين وقضـاياه بـروزا فـي الدراسـات الأدبيـة والنقديـة، إذ شـغل معظـم الكتـاب والنقـاد أنفسـهم بمفهـوم الـزمن الروائـي وقيمتـه ومسـتوياته وتجلياتـه، واعتبـره أحـد النقـاد الشخصـية الرئيسـية فـي الروايـة المعاصـرة، وعمودهـا الفقـري الـذي يشـد أجزائهـا، كمـا هـو محـور الحياة ونسيجها".[2]

مـن هنـا شـغل الـزمن فكـر الإنسـان والـدارس والناقـد، فـراح يتناولـه بالـدرس والتحليـل محاولا فهم ماهيته والكشف عن أسراره.

[1] عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة 2001.، ص:71.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، دار فارس، عمان، 2004، ص:36-37.

أولا: الزمن في الأعمال الأدبية:

لدراسة الزمن في العمل الروائي يميز "**السعيد يقطين**" في كتابه **(تحليل الخطاب الروائي)** بين ثلاثة أقسام : زمن القصة، زمن الخطاب، زمن النص، حيث يظهر لنا الأول الزمن الأول "في زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية، إنها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا، ويقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا.

أما زمن النص فيبدو له في كونه مرتبطا بزمن القراءة في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص، أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو لساني معين...، وفي ذلك ينطلق "**يقطين**" من فرضية تتجلى في كونه زمن القصة صرفي، وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي، وفي الزمن الأخير تتجلى زمنية النص الأدبي (الروائي) باعتباره التجسيد الأسمى لزمن القصة، وزمن الخطاب في ترابطهما، وتكاملهما، أو قل باعتباره تزمين القصة والخطاب في زمنية خاصة سكونية أو تحولية، انقطاعية أو استمرارية".[1]

من خلال تعريف "**السعيد يقطين**" نجد أن زمن القصة يكمن في مدى الاحداث كما حصلت فعلا في الواقع، وبذلك يمكننا قياسه، وهو الزمن الذي لا يخضع إلى بنية معقدة أو متداخلة، بل يخضع للتسلسل المنطقي، أما زمن الخطاب فهو زمن الأحداث، داخل الرواية كما يعرضها الراوي حيث يبدأ لحظة نطقه و ينتهي لحظة توقفه، وفيه لا يخضع زمن السرد للتتابع المنطقي للأحداث، في حين يتجسد زمن النص من خلال كتابة الكاتب في لحظة زمنية مختلفة تتجسد في ترابط الزمنين الأوليين، وهو في الوقت ذاته زمن قراءة النص وتلقيه من طرف القارئ، فزمن النص اذا يتجسد من خلال ترابط وتعالق زمن الكتابة وزمن النص، أو قل من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ في بعدها الدلالي.

[1] ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت ،لبنان،1997، ص:89.

ثانيا: مفهوم الزمن الروائي:

يعد الزمن إحدى الإشكاليات التي تواجه الباحث في البنية السردية للرواية خاصة أن الزمن مفهوم مجرد وأن السعي إلى إدراك كنهه ضرب من العبث، وحول ذلك صرح ""**القديس اغسطين**" في كتابه الاعترافات قائلا:"ما هو الزمن؟ اذا لم أسال فاني أعرف، أما اذا سألني أحدهم وأردت الإجابة فإنني لا أعرف...".[1]

مما يعني أن الزمن عند أوغسطين مفهوم هولامي، وكيان إنساني غامض يصعب قياسه وتحديده بدقة كونه مرتبط بالبعد التجديدي المتعلق بالوجود والعدم.

وفي محاولة الكشف عن حقيقة الزمن يرى أو"غسطين" بأنه" لا يمكن حجز الزمن في الأبعاد المعروفة الماضي، الحاضر، المستقبل، لأنها مجرد صفات توظفها اللغة للتقليل من الغموض الذي يطرحه الزمن، فالمستقبل مجال منتظر لم يحن بعد، والماضي انقضى ولم يعد له وجود، والحاضر يتميز بعدم الثبات وامتداده لا وجود له، لأننا لا نستطيع قياس الزمن إلا بعد انقضائه غير أننا نستطيع التأكد من هذه الأبعاد الزمنية عبر قيم روحية ونفسية لا غير".[2]

إذن فحقيقة الزمن عند أو"غسطين" تكمن في استبعاد الأبعاد الثلاثة المعروفة بترتيبها المنطقي للأحداث، والتركيز على الإبعاد الروحية والنفسية وإكساب الزمن معاني أخرى وهي المعاني التأملات الفلسفية التي استكملت مسارها من خلال طروحات ""**كانط، هوسرل وهيدثر**" هذا فلسفيا ، أما عن قضية الزمن بالنسبة للنقد الروائي فتعود بدايتها إلى النقاد الشكلانيين:" حيث لم يركز النقد الكلاسيكي على الغرب كثيرا على أهمية الزمن في القصة، ويظهر أن السبب تقليدية روايات القرنين الثامن عشر، والتاسع عشر، إذ تعتمد في ترتيبها أحداثها على التسلسل الزمني الثلاثي : حيث يعرف " **فوستر**" القصة على أنها سرد للحوادث المتسلسلة زمنيا، ويميز بينها وبين الحكبة اعتمادا على السببية".[3]

---

[1] عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ، ص:271-272.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص:272.

[3] فوزية لعبوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ط1، دار الصفاء للنشرو التوزيع ،عمان، الأردن،2011،ص:153.

فالقصة حسب " **فوستر**" تعمد إلى ترتيب الأحداث ترتيبا متسلسلا زمنيا يربط السبب بالنتيجة، وهي النقطة التي جاهد الشكلانيون في إضعافها وتغييرها بغية إبراز النص الروائي، وتمثل ذلك فيما أثاره" " **توماشفسكي**" بتمييزه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فالمتن هو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل...، حسب النظام الطبيعي، أما المبنى: فيتكون من الأحداث نفسها بيد أنه يراعي نظام ظهورها، كما يراعي ما يتبعها من معلومات يعينها لنا، وبذلك تنبهت المدرسة إلى وجود نوعين من الزمن ينطوي عليهما العمل الروائي:

الأول: خطي يسير باتجاه مستقيم وفق تتابع الأحداث.

الثاني: يتشكل بطريقة غير منتظمة تتعلق بطريقة تناول هذه الأحداث".[1]

فالزمن الأول طبيعي خطي متواصل من حيث تسلسل الأحداث، أما الزمن الثاني فهو زمن السرد أو زمن قص الأحداث فهو غير منتظم بالنسبة للتدرج الطبيعي للحكاية حيث تكون العودة فيه للماضي أو التنبئ بالمستقبل.

فيما بعد طورت الألسنية البنيوية ثنائية " **توماشفسكي**" فظهرت مفاهيم عند العديد من النقاد منهم" **اميل بنفنست، جوليا كريستيفا، تودوروف، جون ريكاردو**... وغيرهم وحول تحليل الخطاب الروائي من منظور الشكلانيين الروس يحضر كتاب "خطاب الحكي "لـ"**جيرار جنيت**" والذي يحتل فيه الزمن ثلثي الكتاب والرئيسي في البحث، وفيه يميز "جيرار" بين زمنين: فهناك من جهة زمن الشيء المحكي، ومن جهة ثانية زمن الحكي، وهو في ذلك" يحيل على نوعيه العلاقية بين الزمنين وما أسماه المنظرون الألمان (زمن القصة وزمن الحكي) ويرى بان الزمن بهذه الصورة موجود في السنيما وفي مختلف أشكال الحكي الشفوي، غير أن أشكال الحكي الأدبي هو أكثر صعوبة للإحاطة به واستيعابه، وذلك لأن أي زمن لا يمكن أن يستهلك إلا في زمن محدد هو زمن القراءة".[2]

---

[1] ينظرعمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ، ص:274.

[2] ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،ص:76.

أي أن هناك زمنان زمن الدال، زمن القصة أو زمن الكتابة، كمقابل لزمن المدلول أو زمن الحكي، وهو زمن الأحداث داخل الرواية وهما الزمنان اللذان يستهلكان في زمن القراءة.

وبذلك يتناول " **جيرار جنيت**" "الزمن من منظور العلاقة القائمة بين زمن أحداث القصة وترتيبها وعلاقتها بالنص الروائي، مقترنا بذلك مع "**تودوروف**" لكنه بشكل اكبر على ثلاثة محاور هي علاقة: **الترتيب، المدة، التواتر التكرار**".[1] والتي سنفصل فيها فيما بعد.

هذا عن مفهوم الزمن عند الغرب، أما عند العرب فأقرب تعريف للزمن الروائي ذلك الذي قدم به "**تعيم عطية**" دراسته **(دلالة الزمن في الرواية الحديثة)** حيث يقول:" "ان الزمن الروائي باعتباره عملا أدبيا أداته الوحيدة هي اللغة، يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي، أما قبل كلمة البداية وكلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود، لذلك كان لدراسة الزمن في الرواية عدة جوانب، فأحد هذه الجوانب يتمثل في أن الرواية فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن، إذ أن استيعاب عمل الأدبي لا يكون خطيا أو آنيا مثل تأثير العمل التشكيلي، وإذا بحثنا عن السبب في ذلك الامتداد الذي يستغرقه الإعجاب بالعمل الأدبي فسنجده في طبيعة الأداة التي يستخدمها الروائي ذاتها إلا وهي اللغة، إذ أن رص الكلمات بعضها إلى جوار بعض يتضمن فكرة الحركة والتتابع والصيرورة"[2]

مما يعني أن الزمن الروائي عند "عطية" يتجلى في اللغة، فهو كائن داخل اللغة المعبر بها في الرواية أو النص الروائي، مما يعني أن الزمن عنصر مهم في البناء السردي فلا سرد خال من الزمن لأن الزمن هو موجد السرد، ولا يوجد السرد الزمن، ولذلك كان الزمن هو الذي ينظم عملية السرد.

هذا عن مفهوم الزمن عند "عطية"، أما الزمن ومفهومه العام في الخطاب الروائي، فيمكن القول أن الزمن ليس المقصود به السنوات أو الشهور او الأيام أو

---

[1] فوزية لعبوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص:175.

[2] شريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، ط1، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، 2011، ص:21.

الساعات أو الدقائق، بل هو المادة المجردة التي تؤطر وتشكل الموجودات في حركتها وسلوكها من جهة ، ومن جهة أخرى هو المادة المشكلة للمتن الحكائي في الخطاب السردي، وانطلاقا من هنا اكتسب الزمن مكانا مهما في الدراسات النقدية، باعتبارها مكونا أساسيا في بنية النص الروائي، وبنية ضرورية لتأسيس العمل الروائي، ليصبح الزمن في الرواية بمثابة الروح للجسد نشعر بها لا نراها.

ثالثا تقنيات الزمن الروائي:

يعتبر الزمن مكونا أساسيا في بنية النص الروائي، لذلك كانت الفنون السردية من أكثر الفنون التصاقا بالزمن، حيث يعمد الراوي إلى الابتكار والتنويع في التعامل مع صيغ الزمن وتقنياته المختلفة، لأن الدراسات السردية حين تدرس الزمن تحصره في مقولات أساسية، حددها "جيرار جنيت" في : الترتيب/ المدة/ التواتر.

1) الترتيب:

إن ترتيب الوقائع والأحداث في الرواية يختلف (أحيانا) عن ترتيبها في الواقع، من ناحية الترتيب الزمني، فـ"العمل الأدبي كما يؤكد "**جيرار جنيت**" مقطوعة زمنية مرتين، فهناك أولا الزمن الذي تقع فيه الأحداث القصة، وهناك ثانيا الزمن الذي ترد فيه هذه الأحداث، مما يدفع المنشئ إلى الاختيار والحذف والانتقاء..."[1]، أي أن ترتيب الأحداث وهي مسرودة يختلف عن ترتيبها مثلما حدثت في الواقع، لذلك كان زمن القصة شيء وزمن الكتابة شيء آخر لما فيها (الكتابة) من تشويهات زمنية يسميها" "**تودوروف**" (بالتشوهات الزمنية)، ويصطلح عليها "**جيرار جنيت**" (بالمفارقة الزمنية)، وهو مصطلح عام للدلالة على كل شكل من أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين، ويرى أن هذه الأشكال واسعة ومختلفة ويمثل لها بنوعين:"[2]

أ-.الاسترجاع أو الارتداد:

يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات حضورا في النص الروائي، وفيه يتجه الراوي من الحاضر إلى الوراء حيث ماضي الأحداث "فالاسترجاع إذن عملية سردية

[1] ينظر: ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص:86.

[2] فوزية لعبوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص:155.

تتمثل في إيراد السارد حدثا سابقا عن النقطة التي بلغها السرد"[1]، ما يعني أن ليس كل عودة إلى الماضي استرجاع بل لما يكون الراوي يتكلم بصيغة الحاضر ثم يعود إلى الماضي .

أنواع الاسترجاع:

يقسم "**جيرار**" الاسترجاع إلى ثلاثة أصناف وهي:

أ-**1. الاسترجاع الخارجي:** وهو الاسترجاع الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية أي "يعود فيه الراوي إلى ما قبل الرواية، وهذا الاسترجاع لا يوشك في أي لحظة أن يتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك"[2]، وفي ذلك نكون قد عدنا بذاكرتنا إلى ما قبل بداية الرواية عبر مقاطع استرجاعية

أ-**2. الاسترجاع الداخلي:** وهو خلاف الاسترجاع الأول، ويسميه "**جيرار جنيت**"بـ"(غيرية القصة) ويعني به الاسترجاعات التي تتناول حظا قصصيا... مختلف عن مضمون الحكاية الأولى ويتجسد في رغبة السارد في التعريف بماضي شخصية، يتم إدخالها حديثا وهي وظيفة تقليدية عادة"[3]، وهنا يستعيد الراوي أحداثا وقعت ضمن زمن سرد الأحداث داخل الحكاية، أي بعد بدايتها، وبهذا يكون مضادا للاسترجاع الخارجي.

رواية "**تنزروفت**"كما قائمة على مخطط دائري فتبدأ بالنهاية "الفصل الصفر" ثم يتصاعد السرد إلى البداية.الفصل "في البدء"

ومن هنا تكون الرواية كلها استرجاع وارتداد للماضي بأحداثه ووقائعه وضمن هذا الاسترجاع تكون باقي تقنيات السرد حيث:

بدأ "**ضيف الله**" روايته بالفصل الصفر وتحديدا بعبارة "باش ما نفوتكش بالحديث سيدتي" مستدعيا الماضي، ثم انهاها بفصل البدء أيعود أدراج الحدث ويروي كيف

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص:50.

[2] ضياء غني لفتة،البنية السردية في شعر الصعاليك، ص:51.

[3] فوزية لعبوس غازي الجابري،التحليل البنيوي للرواية العربية ، ص:156.

انتظر البطل المرأة التي يحبها في "**بتزيريا ناريمان**" التي أتت متأخرة ليقول "باش ما نفوتكش بالحديث سيدتي" كأخر عبارة احتوتها الرواية، ثم يختم الرواية بكلمة "البداية".

من أمثلة الرجوع إلى الماضي أيضا في الرواية قول "**بوتخيل**" في حديثه عن أمه وما تعانيه :" تدور أمي على مركز حزنها راضية بقدرها بعد أن أدركت بفطرتها بان الإذعان لطاعن السن لم يكن خوفا، وإنما سلوك أنثى تريد أن تلم أبناءها تحت سقف رجل شرقي تربى على ممارسة حبه بذلك العنف البدوي الذي كان طبعا رجوليا في قبيلتي".[1]

وهنا يشير الكاتب إلى قضية هي من صميم عاداتنا واقتناعاتنا مجسدا بذلك المرأة الأم التي رضعت من أسلافها أن الرجل هيبة وستر مهما عاملها.فهي الام التي وهبت نفسها للطاعن في السن الذي لم يتأخر في ممارسة الظلم عليها وعلى أبنائها خاصة "**بوتخيل**" الذي طرد في الكثير من المرات من البيت، وذلك في قوله:"... يلتف طاعن السن جهة وجهي الرمادي الصغير ضاربا أياي بفردة حذائه العسكري المصنوع من عجة شاحنة العسكر، فأهرب تاركا أثره على جسدي الفض، فأهرب ليلتها والظلام الدامس حفر على امتداد الأرض الباردة من الصقيع، راكضا بلا نعل وحريق البرد يلسعني...لا زلت أشعر حتى اللحظة بأوجاعها على جانبي كلما تذكرت ذاك الركض الذي أوصلني ألهث إلى بيت النوار ... ولم تكن تلك المرة الأولى التي طردت فيها في ذاك البرد". (ص:14).

ويظهر الاسترجاع أيضا في قول مشري متحدثا عن الموت وكيف حل بكل عائلة فتركه بذلك اليتم الفضيع "آه يا صديقي النوار يؤلمني التذكر، أمي أبي أخي الصغير، وأختي التي كانت ستزف في تلك الصائفة إلى عريسها وراء البحر كلهم ذبحوا في ليلة غيابي...لا أعرف لما لم أذبح معهم في تلك الليلة التي وجدت نفسي أعود متأخرا رغم وصايا والدي بأن لا أعود إلى البيت"(ص:51).

[1] عبد القادر ضيف الله: تنزروقت –بحثا عن الظل، دار القدس العربي، 2013، ص:21.

وفي ذلك إشارة للوجع الجزائري خلال العشرية السوداء (الحرب الأهلية) من خلال شخصية مشري الذي عاد ليلا إلى بيته ليجد كل أفراد أسرته غارقين في دمائهم.

كما يتجلى استدعاء الماضي وتوظيفه في الرواية في قول **بوتخيل** وهو يحاور عمار الروسكادي:" فأدرت رأسي عنه وأنا أغادره وفي ذاكرتي شحون الأيام الخوالي التي كان عمار الروسكادي يحدثني فيها عن حياته في قريته الصغيرة في الشرق والتي لم تكن تتوفر فيها أدنى ضروريات الحياة لا كهرباء ولا ماء..." (ص:186).

من خلال هذه الصورة يكشف الكاتب عن الواقع المرير الذي تمر به العائلة الجزائرية في معظم القرى، وبذلك يستوقفنا هذا المقطع الاسترجاعي أمام المعاناة والحرمان.

ونجد الاسترجاع أيضا في قول "**بوتخيل**" وهو يتحدث عن مساعدة أبيه للثوار:" ... سمعت عنه يوما حينما كانت تقيم مع والدها جهة الحدود المغربية يومها كانت تشد خيمتها إلى الأرض و أذرع القبلي الجنوبي تقتلع أوتادها من العمق... فتسمع هاتف زوجها الذي كان شديد الحرص وهو يدفع بصوته في مسامات رأسها الصغير: قدمي خيمتك (للخاوة) كلما طلبوها... واحذري التماطل فخيمتك تخدم الوطن والقضية لم تكن أيامها تعي معنى استرساله بتلك العبارات المخجلة التي تدخل عنوة في رأسها الصغير، ولا تعرف معنى القضية التي يحدثها عنها زوجها بقناعة ثوري يرى الشمس في المنعطف" (ص:222)، وبذلك نجد استحضار لشخصية الأب (الطاعن في السن) ومساندته للقضية والثورة.

وفي هذا المقطع ايضا يظهر لنا الاسترجاع من خلال توظيف الزمن الماضي وذلك من خلال الحديث بين البطل وآسيا، والذي أستحضر قولها ووعدها بقوله:" قلت وأنتي تنفثين دخانك في وجهي... ألم تضرب لي موعدا يومها كي القاك في ملكوت ساحة الشهداء لننتشي معا صوت القمبري والطبول الزنجية".

ففي هذه المقاطع وأخرى يحملنا "**عبد القادر ضيف الله**" من حاضر إلى ماضي بدون أن يحس القارئ أن الزمن قد عاد للوراء فيبدأ البناء الدلالي والجمالي في

الإيضاح وبذلك استخدمت الرواية تقنية الارتداد إلى الوراء لتوظيف الزمن الماضي بنائيا عن طريق الذكريات لملأ الفجوات.

أ-3. الاسترجاع المختلط: يقوم هذا النوع من الاسترجاعات على التركيز "نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها".[1]

وهو بذلك يجمع بين الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي.

وظائف الاسترجاع وآلياته:

للاسترجاع أهمية كبيرة في بناء المفارقات الزمنية داخل النص الروائي من حيث العودة إلى الماضي واستحضاره بإعطاء معلومات عنه وهو بذلك يقوم "بسد الثغرات التي يخلفها السرد الحاضر حيث يساعد الاسترجاع على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالتها، فتقديم شخصية جديدة ظهرت في المقاطع السردية، يريد الراوي من خلاله إضاءة سوابقها، وبالتالي تنوير اللحظة الحاضرة من حياة الشخصية وفعلها من خلال استعادة الماضي وإلقاء الصور على جوانب كثيرة من ماضيها وعالمها الداخلي وأبعادها النفسية والاجتماعية، فالاسترجاع له وظيفة بنيوية، وفي هذا كله يخلص الاسترجاع النص الروائي من الرتابة والخطية، ويحقق التوازن الزمني في النص".[2]

من خلال تتبع أهمية تقنية الاسترجاع -عموما-، باعتبارها مفارقة زمنية نجد أن الحاضر من أهم محفزات الذاكرة، فالارتداد إلى الماضي واستحضاره في الحاضر يمنحه الحضور الآني ومن ثمة الديمومة والاستمرارية، وفي العودة إلى هذا الماضي نجد استرجاعات داخلية وأخرى خارجية تعلب دورا في تشكيل بنية النص السردي وتكوين دلالته، والاسترجاع بنوعيه كان محط اهتمام الرواية الحديثة، فكانت الأكثر استعمالا لاسترجاع الماضي وجدله مع الحاضر.

[1] فوزية لعبوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص:156.

[2] ينظر مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص:189.

ب. الاستباق:

وهو التقنية التي تنطلق من الحاضر متجهة إلى المستقبل، فالاستباق:"عملية سردية تنهض على التوقعات، إذ تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا، وبمعنى آخر تقديم أحداث لاحقة قبل زمن وقوعها، ويأتي اما عن طريق الراوي بضمير المتكلم لأنه عندما يحكي قصة حياته وتقترب من الانتهاء يعلم ما وقع قبل لحظة بداية القص، حينئذ يستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية التسلسل الزمني، أو يأتي أحيانا عن طريق توقعات شخصية لما يقع في المستقبل، وغالبا ما تقوم هذه التقنية بتعليق دور المروي له في العملية التخييلية إلى حين انتهاء الراوي من سرد حكايته...مما يؤدي إلى استجابة الحدث، وتغدو مساحة الرؤية معدومة أو تكاد، فهو لم يترك مساحة تخييلية أو فجوة ممكن للمروي له النفاذ منها لبناء أفق توقعه".[1]

فتقنية الاستباق من المفارقات الزمنية السردية الاستشرافية التي تخبرنا مسبقا بما سيقع فيما بعد، وليس كل فعل مضارع هو استشراف انما يكون بمعنى التنبؤ.

ويمكن التمثيل لهذا النوع من خلال قول آسيا وهي تتحدث **لبوتخيل:**" وان كان لعلاقتنا أن تستمر مع الأيام سأحكي لك تفاصيل أخرى منه قبل أن يمسسك كلامهم، لأنني لم أكن استطيع أن أبدأ معك حياتي دون أن تعرف عني هذه الأشياء" (ص:138).

وآسيا هنا تفصح عن نيتها في الحكي المزيد عن ماضيها وحياتها للبطل بوتخيل، وهذا المقطع من الاستباق يعلن عن حدث سيقع في المستقبل، وهذا باستمرار العلاقة بينهما . مقطع أخرايضا تجلى فيه الاستباق في الرواية متمثلا في قول بوتخيل :"أليست الكتابة كفارة ذنب كبير نطعم بها ضمائرنا المتوجعة أو ضريبة ندفعها حتى لا نجن بهذه المدة، أو حتى لا ننسى ذات جيل أننا كنا ضحايا ترهات هذا البلد لهذا سوف أكتب مستعيدا وجعي ووجع خويا النوار الذي سرقه مني

[1] ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص:94.

البحر، وأنا أخشى نواح أمه في راسي فأبكي حرقة الغبن، وأشرب من ماء خيبتي" (ص:9).

فبوتخيل هنا يبكي رفيق طفولته وصديقه الغالي، فالنوار هو ذلك الرجل الذي اقتسم مع بوتخيل الطفولة الملطخة بالقطران والمستقبل الأسود، وهذا الانتقال من الدائرة الزمنية الأولى (الحاضر) إلى الدائرة الزمنية الثانية (المستقبل) لم يكن الا تنبؤ بالذكريات التي كانت وستبقى حزينة كئيبة.

ودائما في دائرة الألم والحزن يقول"بوتخيل" كتنبؤ لاستمرارية هذه الحالة لديه: "وجعي آت من هذا البلد الذي دجن مشاعري وجعلني أبصرك أميرة أسطورية مشتهاة" (ص:19).

و تجدر الإشارة إلى أن بروز هذه التقنية في رواية تنزروفت قليل مقارنة بالاسترجاع المفارقة الزمنية الطاغية في الرواية، فالبطل بوتخيل كان جالسا في مكان واحد في زمن واحد مسترجعا ماضيه مع آسيا وماضي مدينته وتاريخها.

وظائف الاستباق:

تعتبر الاستباقات بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيحدث من أحداث رئيسية وهامة وبالتالي "تخلق لدى القارئ حلة توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية، وتعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق، إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية والحدث من خلال الاستشرافات كما يساهم في بناء النص من خلال التأويلات والإجابة على تساؤلات يطرحها (ثم ماذا بعد؟) ، (ولماذا حدث؟)، والأنباء بمستقبل حدث ما من خلال الإشارات والإيحاءات والرموز الاولية، تمنح القارئ إحساسا، بأن ما يحدث داخل النص من حياة وحركة وعلاقات، لا يخضع للصدفة، ولا يتم بصورة عرضية وإنما يمتلك الراوي خطة وهدفا يسعى إلى بلورتها في النص...".[1]

[1] ينظرمها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص:212-213.

فالاستباق ذا أهمية كبيرة في السرد وذلك بتسليط الضوء على حدث بعينه وما يحمله من دلالات عميقة يمكن تفجيرها أمام القارئ، فالقفز من الزمن الحاضر ومحاولة الولوج إلى المستقبل تجعل القارئ أمام مفارقة سردية.

من خلال ما سبق يمكن القول أن المفارقتان تسعيان إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث، حيث يتجاوز الراوي التتابع المنطقي للأحداث داخل الرواية، أما عن الاختلاف بينهما فان الاستباق يشغل حيزا لغويا قصيرا في الرواية فيكون في صفحة أو ثلاث صفحات أي حين يشتغل الاسترجاع حيزا أكبر فقد يمتد إلى فصول وهو في ذلك ينير الماضي ويمنحه استمرارية الحضور.

2) المدة:

ويقصد بها وتيرة الإيقاع الزمني من حيث السرعة أو البطء داخل الرواية و"يسميها البعض بالديمومة أو السرعة السردية، وهذه العملية تقوم على العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب"[1]، أي بين زمن القصة الذي يقاس بالدقائق والساعات والأيام والأسابيع، وزمن الحكاية الذي يقاس بالكلمات والأسطر، فكل راو أثناء كتابة رواية يعتمد على تقنيات زمنية محددة في بناء زمن روائي متميز، وتتمثل هذه التقنيات في مظهرين أساسين هما: تسريع السرد، وإبطاء السرد.

أ.تسريع السرد: ويتكون من تقنيتين وهما الخلاصة والحذف:

أ-1. الخلاصة (التلخيص):

وهي تقنية زمنية تقوم بالمرور السريع على الأحداث الحكائية أو السردية والتي تساهم في سرعة الزمن، حيث يقوم الراوي باختزال فترة طويلة من الحياة ويمر عليها مرورا سريعا، "ويسمى أيضا (المجمل)، وهو سرد أيام عديدة أو شهورا أو سنوات من حياة الشخصية دون تفصيل الأفعال والأقوال، وذلك في بضعة أسطر

[1] ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص:89.

أو فقرات"[1]، أي سرد إحداث أو وقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو شهور أو ساعات واختزلها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.

"وتجعل الخلاصة زمن السرد أقصر من زمن الحكاية، لذلك كانت المعادلة على وفق الآتي: التلخيص = زمن السرد ‹ زمن الحكاية أو ز س‹زح"[2].

ويمكن التمثيل لهذا النوع من التسريع الزمني في رواية "تتزروفت" من خلال قول آسيا "أسبوع كامل بنهاراته ولياليه لم تنم أمي . كل يوم تحضر نفسها لمجيئك دون أن يتوقف سؤالها عنك بعد أن حضرت مع جارتنا بفرح حلوى خطوبتنا المزعومة" (ص:50).

فالراوي هنا يعرض الأحداث التي تمت في أسبوع عرضا سريعا، حيث لخص فترة زمنية امتدت أسبوع بنهاراته ولياليه في سطرين، فالرواية لم تسرد لنا تجهيزات وتحضيرات الأم للحفل، وإنما انتقلت مباشرة لتصوير شغف الأم وسؤالها عن الزوج وعجلها لإتمام العرس.

ومن المقاطع التي تعرضها الرواية عرضا سريعا وموجزة لوقائعها رحيل أصدقاء "بوتخيل" الخمسة بما فيهم آسيا، يقول "بوتخيل":" أعبر الساحة وحيدا بعدما فقدتك للأبد وفقدت كل الأصدقاء، مشري رحل إلى وهران، والعربي رحل إلى وجهة غير معروفة، والنوار قطع البحر، والمسعودي أصبح يحقد علي،ويراني خائنا لصداقته، وأنا أتسأل من الذي بقي لي في هذه الصحراء؟" (ص:16)، وبذلك كان لكل صديق من هؤلاء قصة رحيله لخصها الراوي في بعض الأسطر، متجاوزا بذلك أحداث ووقائع كان يراها غير مهمة في القصة.

ونجد أيضا الطابع التكثيفي والاختزالي في قول "بوتخيل" متحدثا عن معاناة أمه ويتمها:"... وهي مدركة أنها لن تبيت فيها أكثر من ليلة واحدة لتشرد بعدها بين خيمة أبيها وخيمة عمتها التي كفلت يتمها حينما فقدت صورة أمها التي ماتت وهي

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ط1، دار الشؤون الثقافية،آفاق العرب بغداد،1916، ص:89.

[2] ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص:90.

تضعها على الرمل، تدور الليالي على تلك الشاكلة ويدور في سرها حلم شمسه ..." (ص:223)، ملخصا بذلك الراوي وفاة هده الوالدة ومعاناة البنت بغدها في أسطر.

مما سبق يمكن القول أن الخلاصات في الرواية قليلة إلا أنها كانت ذات أهمية كبرى، ساعدت الكاتب على تخطي حقبة زمنية لم يكن بحاجة إليها لعدم جدوى أحداثها، حين توزعت في الرواية حسب أهدافها الفنية.

وظائف الخلاصة:

تكمن أهمية الخلاصة في مساعدة الراوي على تخطي حقبة زمنية لم تكن الرواية بحاجة إليها، وبالتالي" المرور السريع على فترات زمنية طويلة والإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث ومحاولة سد هذه الثغرات، وبالتالي فالخلاصة تعمل على تسريع السرد وتجاوز الأحداث الثانوية، وتقديم شخصية، وعرض شخصيات ثانوية لم يتسع السرد لمعالجتها بصورة تفصيلية، وأخيرا نعمل الخلاصة على تحقيق الترابط النصي بين فترات زمنية طويلة تحمي السرد من التفكيك".[1]

أ-2. الحذف:

يعد الحذف أكثر حالات السرد سرعة، ووسيلة نموذجية لتسريع السرد في الرواية، "ويطلق عليها أيضا "القفز" ويعني به الحركة الزمنية التي يكتفي بها الراوي بإخبارنا أن سنوات قد مرت أو شهور من عمر الشخصيات، دون أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السنين، فالزمن على مستوى الوقائع طويل أما على مستوى القول فهو صفر".[2]

فالحذف إذن تقنية زمنية تعمل على إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث ومنه كانت المعادلة كالتالي:

"زح=0، زق=ن، اذن زح ∞ زق".[3]

---

[1] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص:225.

[2] ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص:100.

[3] فوزية لعبوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص:157.

ويمكن حصر أنواع الحذف في النصوص في نوعين هما:

-**الحذف المعلن:** وهو تقنية يعتمدها الراوي للقفز على الأحداث معلنا بشكل صريح عن المدة المحذوفة حيث "يكون إعلان الفترة الزمنية وتحديدها بصورة صريحة وواضحة وبذلك يمكن للقارئ أن يحدد ما حذف زمنيا من السياق السردي".[1]

فالراوي هنا يعلن عن الفترة التي قفز عليها محدد إياها بالأشهراو الأيام... ومن أمثلة ذلك في رواية "**تنزروفت**" نجد قول "**بوتخيل**" :"قلت في نفسي وأنا أتتبع صدى كلماتك، تسعون يوما وأنا منفي، ومبعد عنك في مدينتي الباردة..." (ص:220).

فهنا تعمد الراوي القفز .هي و التقنية التي ساعدتناعلى فهم التحولات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث محددا بذلك المدة المحذوفة والمقدرة بتسعون يوما، وهي المدة التي عانى فيها بطلبنا بوتخيل الوحدة والمنفى بعيدا عن مدينه وأهله ومن يحب.

كما يظهر الحذف المعلن أيضا قول" **مشري**" متحدثا عن الإرهابي الذي مازال يئن في نزعه الأخير وكيف أنقض عليه غارزا أظافره في عنقه:" وإذ أني أجد جثة إرهابي منهم مازال دمها ساخنا، كان لا يزال يئن في نزعة الأخير ... دون أن انتبه وجدتني أغرز أظافري في رقبته ورحت أصرخ في وجهه: لماذا فعلتم بي كل هذا؟... ثم أتوقف عن الصراخ حتى فقدت الوعي بعدها وجدت نفسي أجرده من سترته التي لبستها وابتعدت هائما لا أعرف الاتجاه قبل أن أسقط في منحدر لأم استفق بعده بيومين، لا يجدني مربوطا على كرسي من حديد في زنزانة رطبة" (ص:47).

فهنا تم القفز على مدة حددها الراوي بيومين دون الإشارة إلى إحداثها وواقعها ليجد مشري نفسه في زنزانة أمام الدركي قام باستجوابه.

[1] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص:236.

نستنتج أن الحذف تقنية يلجأ إليها الراوي لصعوبة سرد الأيام والأحداث في شكل متسلسل دقيق كما أن هذه التقنية تساعدنا على فهم التغيرات والتحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على الأحداث الحكائية.

-**الحذف الضمني:** وفي مقابل الحذف الأول نجد الحذف الضمني في جميع النصوص السردية "ولا يكاد يوجد سرد دون حذف ضمني، لأن الراوي لا يستطيع أن يلتزم بالتسلسل الزمني كرونولوجيا، وبالتالي لا بد أن يلجأ إلى الحذف الضمني".[1]

وفي هذا النوع من الحذف يسكت الكاتب عن المدة المحذوفة ويكتفي بالإشارة إليها دون تحديدها.

ومن أمثلة ذلك في رواية "**تنزروفت**" قول "**بوتخيل**" متحدثا لآسيا:" ألست أنت أيضا حفيدة تلك المومس التي تدعى الجازية الهلالية التي عشقها السبعة (رجال) دراويش واتى شكل صوتها تطاما قامعا طيلة عقود النزوح وهو يجوب أرض البربر" (ص:8).

يذكر الراوي المدة المحذوفة والمشار إليها بعقود النزوح، والتي أدت موضعها ودورها القصصي البنيوي في السرد.

كما يظهر الحذف الضمني أيضا في قول بوتخيل:" قال لي النوار الذي التحق بي بعدها بأيام في هذه المدينة:" اعتبر نفسك محظوظا جدا في هذا الزمن لأنك وجدت عملا قارا"" (ص:8)، فالراوي في هذا المقطع اكتفى فقط بالإشارة إلى المدة التي بقيها بوتخيل في المدينة ليلتحق به النوار دون التعرض للتفاصيل فقد قال بعدها بأيام ولم يحدد بالتدقيق المدة والفترة المحذوفة.

إذن الحذف كما سبقنا وأن ذكرنا هو حذف فترة زمنية يكتفي الراوي بالإشارة إليها دون التعرض للتفاصيل التي جرت أثناءه.

[1] المرجع نفسه، ص:238.

ب. إبطاء السرد:

هو الحركة المضادة لتسريع السرد، أي إبطاء السرد وتعطيل تسارعه ويكون ذلك من خلال تقنيتين هم: المشهد الحواري، والوقفة الوصفية.

ب-1. المشهد الحواري:

هو تقنية تتصل بالحوار حيث يقدم لنا السرد في صوتين متحاورين أو عدة أصوات، وتكون " ذا مساحة بطيئة معادلة للزمن الداخلي بعكس الخلاصة، فتتطابق مدة زمن الوقائع مع المدة المستغرقة على مستوى القول، ويكون ذلك في صيغة الحوار بين الشخصيات"[1]، وهنا يعمل الرواي على منح الشخصية مجالا للتعبير من رؤيتها من خلال لغتها مباشرة او من خلال حوارها مع الآخرين.

وللمشهد دور كبير في الكشف عن الطبائع الإنسانية، بحيث يسمح لنا برؤية الشخصيات وهي تتحرك بين الفينة والأخرى للتعليق.

تبدأ رواية "**تنزروفت**" بمقطع حواري يوجهه البطل "**بوتخيل**" "**لآسيا**" جليسته في "**البيتزيريا**" وهذا المقطع جاء كتمهيد لسرد استرجاعي يحوي حوارات عديدة بين الشخصيات الأخرى في الرواية بما فيهم البطل، ولعل الطاغي في هذه الرواية هو الحوار الداخلي النفسي خاصة في الفصول الأولى.

وفيما يلي نأتي على شرح ذلك من خلال التطبيق على رواية "**تنزروفت**".

يظهر بصورة جلية حوار البطل "بوتخيل" و"آسيا" بحظ أكبر من الحظ التي كتبت به باقي الحوارات والإحداث في الرواية، حيث كان هذا الحوار باديا في مطلع الرواية يقول بوتخيل."باش ما نفوتكش بالحديث سيدتي، بهذه اللغة البسيطة التي رضعت لبنها من ثدي البرد الساكن في عظام مدينتي الملعونة من البائسين" (ص:5).

أعرف أنك تزدرينني اللحظة كما تزدري المدينة كل قادم من أطرافها، نظرت إلي ثم نطقت بصمت: هل يعني هذا أنك أصبحت تحقد علي"

[1] ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص:102.

"أرقبك اللحظة وأنت لا زلت تعضين على عقب سيجارتك المهرية، فأشعر بأنني لم أكن غير تائه في صحراء تتزروفت، أحلم حلم البائسين بالظل المستحيل"(ص:18).

"... قبل أن تضيفي لازلت أنت كما أنت تحدق في وجهي كما أول يوم عرفتك فيه، تتبع ظلي كما عدة أغبياء هذه المدينة، كم كنت اشعر ببرودة دمك يا بوتخيل..." (ص:19).

هنا وفي مقاطع أخرى يسهب بوتخيل وآسيا في الحديث عن مشاعرهما، وبذلك تعمل تقنية الحوارعلى منح الشخصيات مجالا للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة فتعكس بذلك وجهة نظرها.

وضمن حوار هاتين الشخصيتين في الرواية تظهر لنا حوارات أخرى بين شخصيات الرواية في عدة مقاطع منها حوار "مشري" مع الدركي:

"... قبل أن أسقط في منحدر لم استفق بعده بيومين، لأجدني مربوطا على كرسي من حديد في زنزانة رطبة باردة... وأمامي جلس دركي هزيل ... قال لي بعد أن نزع نظراته الشمسية: ستتكلم في النهاية أيها الكلب وستخبرني عن جماعتك، صبرت عليك مدة يومين وأنت تتكر والآن سنبدأ الصح معك.

قل لي ما اسمك ولقبك، هيا تكلم؟... :" اسمي مشري بن عطية يا سيدي" ثم راح يرفسني بحذائه جهة البطن مضيفا بصوت من ينتقم بلا رحمة: تذبحون الأبرياء وحينما تسقطون في أيدينا تتحولون إلى نساء، تكلم وإلا أطلت موتك في هذه الزنزانة..." (ص:49).

في هذا المقطع المشهدي يحاول مشري تبرئة نفسه من التهم الموجهة إليه من طرف الدركي الذي رأى الحادثة من منظور سياسي مرتبطة بالإرهاب، فيحاول مشري تبرئة نفسه لكنه لم يستطع.

حوار أخر ظهر في الرواية من خلال المقطع الذي تضمن شجار "المسعودي "و"خالد": "... انتبه خالد لحكاية المسعودي وراح ينظر إلي ، على هامسا بتوتر:"داء المشفقين المزيفين..." قالها وهو يتفحص في من وراء نظراته الطبية ثم

أردف صارخا في وجه المسعودي:" أيها الوقح ! كيف تجر على التبجح بهذه الأكاذيب أمامنا دون أن تحتشي، وانت تعرف أنك كنت نكرة في هذه المدينة..." لحظتها وقفنا جميعا، وراح كل واحد منا يهدئ الأمر... حينما ابتعدنا بدأ خالد يردد وهو يرتجف: أنا الذي صنعته قبل ثلاث سنوات ولو لاي لبقي يكتب خزعبلاته الرديئة إلى اليوم، لم أكن اظن انني سأصنع في نهاية الأمر رجلا مغرورا متطفلا حتى على الموت" (ص:234).

ففي هذا المقطع المشهدي تبطؤ حركة السرد ليشير من خلاله الراوي إلى ظاهرة موجودة وشائعة بين أدبائنا، وهي المؤامرات الخفية وتكالبهم على الجوائز والظهور و والمشاكل التي لا تنتهي بمن منهم صنع الآخرعندما مد له يده وساعده على الظهور.

كما يظهر المشهد الحواري في الحوار الاسترجاعي التالي الذي دار بين بوتخيل والمسعودي :" يقول بوتخيل متحدثا لآسيا: العربي... دافعا بسؤاله نحو القلب:"ماذا قررت بشأن آسيا" قالها وولى صامتا يترتب ردي ... أضاف حينما أحس شرودي: "لعلك تحبها بعمق يا بوتخيل، فهذا الصمت الذي تكتم فيه، لا يطمئن يا صديقي، فلا دواء لعشقك إلا بالوصال" رنت عبارة الوصال برنينها المكهوب على أسلاك قلبي لتخترق أغشية العلم الأول الذي حاول يحوص وأده بلا مبرر... لم أخبر بحوص بأن نبرته قد صدقت وبأن الحاجة قد وقفت في وجه علاقتي بك لأنني أعرف أنه سوف يردد على مسامعي ناموس قبيلته:

"الزواج بهجالة لا يليق برجل بكر، هذا لا يليق عندنا" (ص:191-192).

وهنا تظهر لنا رؤية المجتمع للمرأة المطلقة من خلال شخصية آسيا ونظرة أهل المدينة لها، فكل ذنبها أنها مطلقة (هجالة) وهذا الذنب كافيا لكي لا يتزوجها رجل بكر، بل الأبعد من هذا هو سبب كافي لأن لا تنجوا هذه المرأة من ألسنتهم ألسنة أهل المدينة الذين جلدوا سمعتها بلا رحمة، ليتحدث عنها كل أصدقاء البطل وحتى والدته في مقاطع أخرى على أنها عاهرة.

تجدر الإشارة هنا إلى أن كل حوارات الرواية هي استرجاعية ماعدا ما كان بين البطل "بوتخيل" وجليسته "آسيا".

ونستنتج أن في المشهد يتراجع السرد لصالح الحوار، حيث يكتفي السارد بتنظيم الحوار بين "البطل" و"آسيا" ثم نلاحظه يتخلى عن هذا الدور التنظيمي ويترك شخصياته تتبادل الحوار. والهدف من الحوارهو إبطاء وتيرة الزمن.

وظائف المشهد الحواري:

يحظى المشهد بعناية خاصة وموقع متميز في الحركة الزمنية للنص الروائي بما يمتلكه من وظيفة درامية تعمل على" كشف الحدث ونموه وتطوره، وكذا الكشف عن ذات الشخصية من خلال حوارها مع الآخر وبالتالي تعبر عن رؤيتها اتجاه القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية، ويعمل كذلك الحوار على كسر رتابة السرد من خلال بث الحركة والحيوية فيه..."[1] .

فالمشهد تقنية خاصة متميزة لها حضورها الفاعل في البناء السردي حيث تفتح أمام الكاتب مجالا واسعا ينوع فيه بين أساليب خطابات الشخصيات كاشفا طبائعها ونفسيتها ومواقفها.

ب-2. المونولوج:

إن كان المشهد الحواري يتجسد في حوار بين صوتين أو أكثر في الرواية فان المونولوج يعد نوعا آخر من أنواع الحوار "لكنه حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها وهي الحالة الروائية التي يتوقف فيها زمن الحكاية ليتسع ويتمدد زمن الخطاب، فتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة ويعبر المونولوج عن مشاعر الشخصية وتأملاتها، إذ ينثال الكلام بصورة عفوية ليعبر عن تجربة البطل النفسية الداخلية تعبيرا شعوريا دون اعتبار لتسلسل الزمن الخارجي"[2]

فالمونولج هو تحليل الذات ونفسيتها من خلال حوارها مع ذاتها والذي يتجلى من خلاله المحتوى النفسي للشخصية.

---

[1] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص:239.

[2] المرجع نفسه، ص:244.

وفي رواية "**تنزروفت**" "لعبد القادر ضيف الله" نجد أن الرواية عبارة عن ارتداد إلى الماضي ماضي "بوتخيل" الذي يعبر عن الإنسان الجزائري العامر بالتناقضات والمتناقضات والممتلئ بالفجوات والجراح الغائرة التي كانت مرتبطة بمدينتة وتاريخها، مرتبطة بحبه ، ومرتبطة بواقع مجتمعه .... وبذلك اتخذت الرواية الزمن النفسي الداخلي عصا للسرد، فكان المناسب لحالة الشخصية "البطلة" بما في ذلك باقي الشخصيات في الرواية المضطربة.

وبذلك يتجلى السرد في الرواية بضمير (الآنا) المتكلم إذ يجلس "بوتخيل" إلى "آسيا" ويروي البطل حكايته ماضي مدينته وفي هذا الموعد تكثر المونولوجات التي تعمل على إبطاء الزمن السردي خاصة في الفصول الأولى ومن أمثلة ذلك:

قول "**بوتخيل**" :"تساءلت في سري لربما يكون الطارق فتيحة المديرة وقد جاءت تراقبني فقد أصبحت شوكة في حلقها منذ ذلك الحفل اللعين الذي رفضت أن أكمل مسرحيته الفاشلة..." (ص:112)، ومن خلال هذا المشهد المنولوجي يتنبأ "**بوتخيل**" بالطارق (المديرة)، الذي يعيده إلى الحفل الذي أقيم بالمدرسة بصورة وبهجته وتفاصيله ،وبنفس التقنية يقدم لنا الراوي مقطعا آخر مونولوجيا، تجسد هو الآخر في قول"بوتخيل" :"...قلت في سري أيها الخبيث لا شيء عندك مجانا تريد أن ادفع لك مقابل المعلومات عنها، رفعت راسي مشيرا له: نعم ياسي بوعبيد دون مشكل ! سأدفع الحبات المهم أن تخبرني عن كل شيء في حياتها" (ص:116)، وفي هذا المقطع تتكشف لنا أفكار الشخصية ومشاعره حول ما يحدث أمامه وحوله في لحظته الراهنة حيث أن المقطع مجسدا لموقفه من بوعبيد الذي أراد مالا مقابل ما يقول عن ماضي وحياة أسيا..

كما يتجلى المنولوج أيضا في صفحات مواليه للرواية من خلال حوار "عمار" الذي عاد بذاكرته- وهو يحكي **لبوتخيل**- إلى الماضي المؤلم والحزين ماضي الحرمان والبؤس... وأثناءها قال بوتخيل منذ تلك اللحظة أحسست أن عمار ينتمي إلي وسكينه فهو الطفولة كما يسكنني لهذا كنا نحس معا بان سيئا خفيا كما السر يطعم الود الذي نمى في علاقتنا التي ترسخت مع أوقات الغربة خاصة في تلك الأيام التي كان يغادر فيها الطلبة غرفهم ليذهبوا لعطل الأعياد بين ذويهم..."

(ص:187)، ففي هذا النص المونولوجي يكشف لنا الراوي "بوتخيل" عن مشاعره وإحساسه اتجاه ما يحث أمامه وحوله فحديثه مع عمار جعله يحس بالوحدة والغربة ويسترجع ماضيه هو عبر هذا الإحساس ليكون الجامع بينه وبين عمارهو طفولة الحرمان والمعاناة .

مما سبق نستنتج أن المونولوج يكون نتيجة لما تثيره اللحظة الانية من تغيرات نفسية وذهنية،تدفع الشخصية إلى التأمل وحوار الذات، إلى جانب أن المونولوج يعمل على إبطاء زمن السرد إذ يفسح المجال للتأمل النفسي وحوار الذات للبروز والتمدد في مساحة الخطاب.

ب-3. الوقفة الوصفية:

تعد الوقفة تقنية زمنية فاعلة يعول عليها في إبطاء وتيرة السرد، والتي تعني "توقف حركة الزمن على مستوى القصة بسبب تخلل المقاطع الوصفية لحركة سير الأحداث مما يؤدي إلى تقطيع مجراها الزمني، فالراوي عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة مؤقتة تسلسل أحداث الحكاية، أو يرى من المهم قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث"[1]

وهنا يكون زمن السرد أطول من زمن الحكاية لأن الراوي يوقف السرد ويشتغل بوصف مكان أو شخصيات روائية، وقد يقوم هو نفسه بذلك أو يسند المهمة لاحدى الشخصيات وبذلك"تكون مساحة النص غير محددة فيما سرعة الحدث تكون مساوية للصفر، وحسب المعادلة التي وضعها جنيت:

الوقفة= زمن السرد› زمن الحكاية، أي زس› زح"[2]

وظائف الوصف:

قد لعبت الوقفة الوصفية دورا مهما في بناء النص الروائي: باعتبارها تقنية سردية قديمة لا نكاد نجد رواية تخلوا منها، وبذلك تعددت وظائفها بين:

---

[1] سيمر المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص:90.

[2] ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص:111.

1- **التـزيين:** والـذي يسـعى فيـه الوصـف إلـى إشـباع الحاجـة الجماليـة لـدى القـارئ مشكلا وقفة استراحة في مضمار الحدث السردي.

2- **الكشـف عـن الحالـة النفسـية:** إذ يشـكل الوصـف فـي العمـل السـردي صـورة خارجيـة للشخصـية، تكشـف عـن حالتهـا النفسـية، فيكـون المحـيط الموصـوف مرتبطـا معنويـا بمـا يجـري مـن أحـداث فحـين يكشـف عـن الإبعـاد النفسـية والاجتماعيـة يمكـن تفسير سلوكها، ويطلق على هذه الوظيفة أيضا"التفسيرية".

3-**الإيهـام:** أي إيهـام القـارئ ومحاولـة إقناعـه بأنـه يعـيش فـي عـالم الواقـع لا عـالم الخيال.[1]

نسـتنتج مـن هـذا أن وظيفـة الوقفـة، قـد تكـون تزينيـة ذلـك أن الوقفـة مجـرد اسـتراحة للسـرد، ولـيس لهـا سـوى دور جمـالي خـالص، وقـد تكـون تفسـيرية حيـث تقـوم الوقفـة بتفسـير حيـاة الشخصـية الداخليـة والخارجيـة ،وبالتـالي تلعـب دورا فـي بنـاء الشخصـية الحـدث أو السـياق السـردي بصـورة عامـة ،وقـد تكـون وظيفـة الوقفـة إيهاميـة وذلـك بإدخال العالم الواقعي إلى العالم الخيالي داخل الرواية .

والوقفـة الوصـفية فـي الروايـة تـرتبط بصـورة عكسـية مـع السـرد، فكلمـا بـرزت المقـاطع الوصـفية إبطـئ السـرد وتقلـص الـزمن الحكـائي ليفسـح المجـال للسـارد أو الشخصـية فـي مقطعهـا الوصـفي، وفـي روايـة "تنزروقـت" يلجـأ "عبـد القـادر" إلـى توظيـف تقنيـة الوصـف بصـورة تسـتدعي الانتبـاه خاصـة فـي الفصـول الأولـى، لأنهـا تعمـل علـى إبطـاء زمـن السـرد مـن جهـة، إلـى جانـب دورهـا فـي رسـم الشخصـيات وتجسيد المكان والزمان من جهة ثانية.

يتوقـف السـرد عنـدما يصـف الـراوي شخصـية "آسـيا" مـن خـلال قـول بوعبيـد وهـو يتحـدث لبوتخيـل:" درك نخبـر صـاحبي كلشـي أسـيا الصـحفية، أولا: عليـك أن تعـرف أنهـا عملـت معنـا عامـا كـاملا قبـل مـا تـدخل الإذاعـة، والله يـا سـيدي ماشـت فـي تـوات امـرأة جميلـة مثلهـا فاتنـة بنونـة كمـا نقولـوا، لكننـي أيـزا لـم أر امـرأة متعجرفـة ومتكبـرة مثلها، ليست سهلة المنال كما يتصورها الكثير من التلولة..."(ص:117).

[1] المرجع السابق، ص:114-115-116.

فالراوي هنا استوقف السرد وبدأ يصف هذه الشخصية كاشفا من ملامحها الخارجية والداخلية.

وفي نفس التقنية وحول وصف الشخصيات دائما يقدم لنا الراوي أيضا وصف لعمار وحياته من خلال حديثه (عمار) مع بوتخيل الذي قال:" أذكر أنه حكى لي عن أول يوم أخذه فيه والده على ظهر أتانهم إلى المدرسة الوحيدة التي كانت في القرية المجاورة لقريتهم منتعلا نعلا مطاطيا، وعباءة تكاد تظهر كل تفاصيل جسده الغض، مما جعل المدرسة يرفض تسجيله حتى اشترى له أبوه لأول مرة قميصا وسروالا..." (ص:186).

وهنا أيضا وقفة وصفية لأن الراوي أوقف مسار الزمن ليصف لنا شخصية عمار، وبذلك يعد الوصف أكثر التقنيات الروائية التي تعمل على بلورة الشخصية وتشخيصها أمام القارئ من خلال رسم التفاصيل الصغيرة .

ولم يقتصر الراوي في الرواية على وصف الشخصية، وإنما برز وصف المكان بصورة عميقة حيث يجسد لنا صورة أدرار ببياناتها وقصورها ، ولم بأت وصف إدرار في موضع واحد في الرواية، وإنما تعددت المقاطع الوصفية حول ذلك "ادار نهاية الجري... ونهاية الدنيا ومنتهى لذات الحياة" (ص:24).

"أدرار عطر للريح الذي ترش به الدولة وجه البائسين في هذه الصحراء، كلما أحست برياح الانهيار" (ص:149).

يقول بوتخيل:" ارتميت على كرسي مقهى الريح الذي بجانب شجرة العريش المسنة، ألف صورة وجهه البهائي الذي يفوق بهاء تلك القصور الطينية القديمة التي بهرتني يوم زرتها لأول مرة مع النوار حينما رسم دائرة غربتنا وهو يقف على الكثيب، لم أكن أعرف عن سر هذه الصحراء سوى أنها مكان للقحط والهجير... لكني اندهشت وأنا أرمي خطواتي عابرا تلك الأزقة الضيقة لقصبة تمنطيط حيث ارتسمت في وجهي أصابع اليهود البهية التي بنت مجدهم المنسي الذي تركوه مرغمين بسيف التلمساني وجيشه، وأطياف الأولياء لا زالوا ساكنين في الخفاء يحرسون قصور المدينة..." (ص:126).

فهـذه وأخـرى مقـاطع وصـفية لإدرار عملـت علـى إبطـاء السـرد نتيجـة لانشـغال الراوي بتقنية الوصف مما أحدث إبطاء في إيقاع الزمن الروائي بصفة عامة.

ومـن أبـرز المقـاطع الوصـفية أيضـا نجـد صـورة "السـوق" بحركتـه، يقـول بوتخيـل:" يجـذبني بحـوص لننزلـق معـا فـي حركـة النـاس الـذين يتحركـون كنمـل رصاصـي نحـو السـوق الكبيـرة المشـبعة بسـلع الشـمال التـي يعرضـها تجـار شـرق الـبلاد ... ، تجـار الشـرق أكثـر مـن النحـل فـي طنينـه وهـم يجوبـون البـلاد مـن الحـدود إلـى الحـدود ليسـوقوا سعلا أسيوية رخيصة" (ص:75).

وهنـا أيضـا كانـت وقفـة السـرد واسـتراحة للـراوي مـن خـلال وقوفـه علـى أهـم ملامـح السوق.

مـن هـذه المقـاطع الوصـفية يمكـن القـول أن الوصـف تقنيـة أساسـية فـي بنـاء الـنص الروائـي وركيـزة مهمـة تقـف عنـد العديـد مـن الشخصـيات والأمـاكن مجسـدة ملامحهـا وصورها.

نسـنتج ممـا سـبق أن زمـن السـرد الروائـي يختلـف فـي تشـكيله عـن الـزمن الـواقعي، فيخضـع لتقنيـات فنيـة تعمـل علـى بنائـه وتشـكيل إبعـاده.فـالزمن فـي الروايـة يأخـذ مـدلولات أخـرى تبعـا للحكايـة، حيـث يـتكلم الـراوي بسـرعة زمـن الـنص وبطئـه، ففـي التسـريع يكـون اختصـار الأحـداث، ويعمـد إلـى اختصـار الأحـداث الهامشـية أو تجاوزهـا والقفـز عليهـا، أمـا فـي حالـة الـبطء أو الإبطـاء فيلجـأ الـراوي إلـى الوقفـة الوصـفية والموقـف الخـاص أو الحـوار أو المونولـوج أو التأمـل النفسـي التـي تعمـل علـى بـطء الـزمن والإيقـاع الروائـي، مـا يعنـي أن إيقـاع الـنص يتـراوح بـين السـرعة والبطء، حسب الحركة الداخلية للسرد.

3) التواتر:

يعـد "**جيـرار جنيـت**" أول مـن اسـتخدم هـذا المصـطلح ونبـه إلـى أهميـة دراسـته علـى أنـه مـن الظـاهر الأساسـية الزمنيـة السـردية ويقصـد بـه :"التكـرار بـين الحكـي والقصـة،

وأن أي حدث ليس له فقط إمكانية أن ينتج، ولكن أن يعاد إنتاجه، أي يتكرر واحدة أو عدة مرات في النص الواحد".[1]

فالتواتر يتحدد بالنظر في العلاقة بين ما يتكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة أخرى.

وفي ضوء هذه العلاقة واستنادا إلى الدراسات حول هذه العلاقة أمكن تحديد أربع حالات:

أ- **في الحالة الاولى** هو رواية حدث واحد في خطاب واحد بمعنى أن:"الراوي يقص مرة واحدة على مستوى القول ما وقع أو حدث مرة واحدة على مستوى الوقائع، ...، أي ان العبارة الواحدة تعادل الفعل الواحد الذي جرى، هذه الحال هي الغالبة في القص:

بالاعتماد على الزمنين: ق= قص ، و=وقائع ،

تكتب هذه المعادلة على النحو التالي: 1ق= 1و" .[2]

وهذا النوع من التواتر يظهر غالبا في تتبع حركات السارد وتنقله عبر الأمكنة،ومن الأفعال الدالة على الانتقال والتنقل قول بوتخيل في المقاطع التالية:

" ترى هل مشري يريد أن يؤكد لي وحدتي كما أكدها الأصدقاء الذين تركوني قاعدا في حيرتي، النوار رحل مع الأفارقة لحقق حلم الهجرة وأخذ معه العربي الذي لم نعرف عنه شيئا منذ حادثة انفصالنا عنه، المسعودي اختفى بعد ان نعتني بالخائن أمام النادل التارقي وبحوص رحل إلى مدينة رقان ولم نعد نسمع أي خبر، رحل مشري في اليوم الموالي..."(ص:230)، وفي قوله:" كنت قد رحلت لتوات مقهورا من ضربة حزن بعدما غرست فسيلة غربتي على قبر النوار"(ص:244)، ومن خلال هذه الأفعال كان سرد الراوي للأحداث مرة واحدة من حيث هي واقعة مرة واحدة.

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص:276.

[2] ينظر: يمنى العيد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، ط2، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1999، ص:129.

ب- **في الحالة الثانية**.يقوم على رواية أحداث كثيرة في خطابات كثيرة حيث أن"الراوي يقص عدة مرات ما جرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات فعل النوم، ...،يكرر على مستوى القول ما جرى تكراره على مستوى الوقائع.

نكتب هذه المعادلة على النحو التالي: م ق =م و.

مع الإشارة إلى أن حرف م يرمز إلى مرات عدة"[1]

نسوق في الرواية أمثلة عن هدا التواتر، حيث يجسد لنا بوتخيل معاناة أمه من طاعن السن الذي لا يكف عن إيذائها وقمعها وهذا ما استرجعه البطل بوتخيل في عدة مقاطع منها:

"كانت أمي لحظتها تشد كاعب حذائه العسكري بأصابع عجزها، وصوت حشرجتها كما شخب الدم الذي تشربه صخور واحات تيمور" (ص:14).

" أتذكر يا بني ما حدثتك به في تلك الليلة التي بتنا فيها تحت سور مقبرة النصارى بعدما طردنا والدك؟" (ص:222).

" أحاول فتح النافذة المطلة على الباحة، فيرمي بحذائه العسكري سابا وشاتما ... ارتفع صراخنا والأب الطاعن في السن يقف مرة أخرى ليدور بجنونه، لا أحد من الجيران الذين تعودوا التجسس على شقائنا ،الويل لمن يحشر أنفه فيما يحدث لنا، تخرج أمي هاربة وأقفز خلفها وإخوتي من النافذة للحاق بها في الشارع ..." (ص:228).

فالراوي هنا يكرر العبارة بتكرار الحدث ووقوعه وبذلك يعمد بوتخيل للوقوف عند هذه المعاناة والألم والقسوة التي تلقاها الأم كما أبنائها في عدة مقاطع وما يؤكد ذلك أكثر هو قول بوتخيل:" لم تكن تلك المرة الأولى التي طردت فيها في ذلك البرد، لقد أصبحت قسوته شيئا متعودا يحدث لي ولأمي التي اعتادت أن تكتم سرها" (ص:14).

[1] ينظر:المرجع السابق ، ص:129.

كما يتجلى هذا التكرار في نص أخر يتعلق بعرض أم البطل صور جاراتها من أجل أن يختار زوجة له ويظهر ذلك في:

" تعيد أمي لي مرة أخرى صور جاراتها البائسات منحنحة بحزن: اسمع يا بوتخيل ولدي عليك أن تشير إلى واحدة منهن واترك الباقي علي" (ص:112).

"انتبهت أمي إلى أنني لم اعلق على صور جاراتها البائسات فانتفضت زاعقة في وجهي"اسمع جيدا لست ابني ولن تكون ، ولن ارضي عليك أن تزوجت تلك الهجاهلة"(ص86).

وهو ما يجسد تكرار الأم للموضوع لابنها والدي توزع على صفحات أخرى في الرواية، نجد أيضا موقفا آخر تعدد في وروده في الرواية بتعدد وقوعه وهو رحيل آسيا وهي تتأبط الضابط بحري، والأمر نفسه كان مع أسطورة المغني الشلالي مع الجنية (مروشة).

د- أما في الحالة الثالثة فان هذا النوع يقوم على رواية حدث واحد في خطابات عديدة،بمعنى أن "الراوي يقص عدة مرات ما جرى حدوثه أو وقوعه مرة واحدة....

وهذا التكرار قد يأتي بتعديل أسلوب العبارة، وقد يأتي دون تعديل له، المهم في هذه الحالة أن نلاحظ بأن الراوي يكرر كلامه عن فعل واحد، أو عن الفعل نفسه كما أن هذا التكرار قد لا يتولى هكذا، بل قد يتوزع على مدى صفحات من القصة كلها.

نكتب هذه المعادلة على النحو التالي: م ق= 1و" [1]

ويتجلى هذا التكرار في الرواية من خلال قص الراوي لحادثة موت (النوار) وسط البحر عدة مرات وكأنها حدثت مرات عديدة، ومن المقاطع المجسدة لذلك ما يلي:

يقول بوتخيل:" معك لا استطيع سوى أن اكتب وأنا غارق في دم الفجيعة حتى العلقوم، ولو بالكلمات التي ستبقى محفورة كوشم ممور على ظهر رخامة هذا

[1] ينظر: يمنى العيد تقنيات السرد، ص:130.

الفضاء الفاسد الذي خنق جيلا بأكمله، ودفعه للموت في البر، والبحر، كما دفع النوار وهوارية الوهرانية" (ص:7).

وفي مقطع أخر يردد بوتخيل:" ... لهذا سوف أكتب مستعيدا وجعي ووجع خويا النوار الذي سرقه مني البحر، وأنا أحس نواح أمه في راسي فأبكي حرقة الغبن وأشرب من ماء خيبتي... يا خويا النوار ورفيق غربتي: لم قدمت جسدك للحوت، وتركتني بعدك لذاكرة الرمل الموحشة" (ص:9).

نلاحظ هنا أن الراوي يكرر كلامه عن حدث واحد وهو موت النوار، حيث توزعت هذه الحادثة على صفحات عدة من الرواية.وهو التكرار الذي نجده في قصة جمال العنابي وهجره لأمه لما عرف أنها ليست أمه الحقيقية، وهذا ما جسدته هذه المقاطع:

" في تلك الليلة التي هجر فيها أمه مريم التي ربته حينما عرف أنها ليست أمه المجدلية التي كان يرى الطهر في عينيها" (ص:10).

" ... كانت معهم مريم بنت العسل التي شغل جسدها لحساب الثورة ثم ترك للعراء ليهجرها ابنها جمال العنابي لمجرد أنها ليست أمه البيولوجية وخلفها بعده لتراب الموت في بوتا" (ص:30).

فالراوي هنا يقص عدة مرات حادثة واحدة، هي ترك الابن لأمه بعد اكتشاف الحقيقة، وهذا النوع التكرار نجد ه أيضا في قصة مشري الذي يعود ليلا ليجد كل أفراد عائلتهم غارقون في دمائهم، وهي الصورة التي تجسدها المقاطع التالية:

" يقول مشري:... لقد ذبحوا كل عائلتي في ليلة واحدة، تصور يا خويا النوار !" (ص:47).

وقوله في مقطع أخر:" آه يا صديقي النوار يؤلمني التذكر، أمي، أبي، أخي الصغير، وأختي التي كانت ستزف في تلك الصائفة إلى عريسها وراء البحر كلهم ذبحوا في ليلة غيابي..." (ص:51).

فهنا كان الحدث واحد لكن تقديمه كان في مقاطع عديدة توزعت على صفحات الرواية.

4-امـا فـي الحالـة الرابعـة فيقـوم الـراوي بروايـة أحـداث كثيـرة فـي خطـاب واحـد "فالراوي يقص في مرة واحدة ما جرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات ...

تكتب هذه المعادلة التالي: ق = م و"[1]

ويتجسـد هـذا النـوع مـن التكـرار فـي الروايـة فـي قـول آسـيا متحدثـة عـن تحضـيرات أمهـا لزواجهـا هـي قائلـة:" أسـبوع كامـل بنهاراتـه ولياليـه لـم تـنم أمـي كـل يـوم تحضـر نفسـها لمجيئـك دون أن يتوقـف سـؤالها عنـك بعـد أن حضـرت مـع جارتنـا بفـرح حلـوى خطوبتنـا المزعومـة" (ص:50). وهـو المقطـع الـذي حكـى وقـص مـرة واحـدة عـن كـل الأعمال التي قامت بها طيلة أسبوع كامل بنهاراته ولياليه.

ونفـس التكـرار نجـده أيضـا فـي قولـه بوتخيـل:" ألسـت أنـت أيضـا حفيـدة تلـك المـومس التـي تـدعى الجازيـة الهلاليـة التـي عشـقها السـبعة دراويـش والتـى شـكل صوتها نظاما قامعا طيلة عقود النزوح وهو يجوب أرض البربر" (ص:7).

وهنـا نجـد أن تـأثير صـوت المـومس إنمـا تعـدد وتكـرر حدوثـه لكـن الـراوي قدمـه لنـا بعبـارة واحـدة وقصـه علينـا مـرة واحـدة، وهـذا مـا نجـده أيضـا فـي قـول بوتخيـل معبـرا عـن أزلية حبه لآسيا :" عشقك ناداني منذ الخليقة من التكوين يا آسيا..." (ص:13).

نسـتنتج ممـا سـبق أن زمـن السـرد الروائـي يختلـف فـي تشـكيله عـن الـزمن الـواقعي ؛حيـث يخضـع لتقنيـات فنيـة تعمـل علـى بنائـه وتشـكيل أبعـاده ،فـالزمن فـي الروايـة يأخـذ مـدلولات أخـرى تبعـا للحكايـة ؛حيـث يـتحكم الـراوي بسـرعة زمـن الـنص وبطئـه .فـي حالـة التسـريع يعمـد الـراوي الـى اختصـار اللأحـداث الهامشـية أو تجاوزهـا والقفـز عليهـا ،أمـا حالـة الـبطء فيلجـئ الـى الوقفـة الوصـفية ،والموقـف الخـاص أو الحـوار ،والمونولـوج أو التأمـل النفسـي الـذي يعمـل علـى بـطء الـزمن أو الايقـاع الروائـي ،مـا يعني أن ايقاع النص يتراوح بين السرعة والبطء حسب الحركة الداخلية للسرد.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 130.

الفصل الثاني: بينة الفضاء الروائي.

أولا: مفهوم الفضاء الروائي.

ثانيا: المصطلحات الشائعة للمكان.

ثالثا: أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي.

رابعا: علاقة الوصف بالمكان.

خامسا: التشكيلات المكانية في الرواية:

1 – الأمكنة المفتوحة:

– الصحراء.

– الوطن.

– المدينة.

– البحر.

– السوق.

2 – الأمكنة المغلقة:

– البيتزيريا.

– البيت.

– المقبرة.

– السجن.

– المقهى.

بنية الفضاء الروائي:

بدأ الاهتمام النقدي بالمكان الروائي بوصفه مكونا فاعلا من مكونات الخطاب الروائي متأخرا، حيث كانت الدراسات النقدية النظرية والتطبيقية المتعلقة بهذا المكون قليلة،" ويبدو أن علة ذلك ترتبط بالتحول الذي شهدته الراوية، ففي الوقت الذي أبدى كتّاب الواقعية اهتماما كبيرا بالمكان وحرصوا على تقديم صورة حقيقية عنه، أحدثت رواية تيار الوعي، تنويرا خطيرا في البنية الروائية،وتراجعت معظم العناصر أمام الزمن، فانسحبت قيمة المكان أمام هيمنة العنصر الزمني بوصفه بطلا حقيقيا للنص."[1]

فهذا يعطي تفسيرا للاهتمام النقدي للمكان الروائي مقابل الاهتمام المتزايد بالزمان الروائي، وعلى وفق ذلك تباينت أهمية المكان عند النقاد.

وإزاء ذلك يمكن تشخيص موقفين، حيث يؤكد أصحاب الموقف الأول على ضرورة تحديد وتوضيح ملامح محددة للمكان في النص الروائي وهذا ما أكد عليه ""**جون برين** " بقوله: " لا يكفي أن ننشئ في المكان ما يشبه خشبة المسرح يتحرك عليها الممثلون، فتأثير الأمكنة علينا يتباين بقوة بين شخص وآخر، ولكن الذي لا يتباين هو الوجود المادي لتلك الأمكنة. "[2]

فهو بذلك يؤكد على أهمية رسم مكان حقيقي في الرواية، كما يؤكد مؤلف كتاب " **عالم الرواية** " **رولان بورتون** وريال **أوتيليه**" على ضرورة تعدد الأمكنة، لأهمية ذلك في إظهار وحدة القصة وحركتها... "[3].وهما بذلك يشيران إلى أهمية المكان الكبيرة في حياة الشخوص وإن المكان ليس عنصرا زائدا وإنما هو الهدف من وجود العمل كله، وبالمقابل فإن أصحاب الموقف الثاني يذهبون إلى التقليل من شأن هذا العنصر في الرواية بعده عنصرا هامشيا بالقياس للعناصر الروائية الأخرى ، "و يحدد " **أوزبنسكي** " أهمية المكان في فن التصوير إذ يتجلى الإدراك

[1] ينظر: فوزية لعبوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص 237.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 237.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 237.

في ادارك المكان في الأساس، أما في الأدب فإن الإدراك يتمثل قبل كل شيء في سياق زماني وبذلك يصبح ارتباط الأدب جوهريا لا بالمكان بل بالزمن. "[1]

وفي ذلك إشارة إلى تضاءل قيمة المكان أمام الزمان، وحول ذلك "يشد **جورج بلان** " المكان إلى الحدث، فعندما لا توجد أحداث لا توجد أمكنة "[2]، مؤكدا بذلك أن الزمن أكثر قوة من المكان، فكان المكان أقل العناصر الروائية إثارة لاهتمام الدارسين والمنظرين ... وسواء عند "**باشلار أو جليبير دوران أو جورج بولي**"، فإن مقاربة المكان تتم دائما من زاوية وظيفية تبحث في التمظهرات الواقية والقيم الرمزية التي يتضمنها أكثر مما تأبه لبنية منطقه الداخلي والعلائق التي تربطه بمكونات المتخيل الروائي. "[3]

ما يحيل للنظرة الجانبية لعنصر المكان في النص الروائي، وتقليص شموليته خاصة فيما يتعلق بالتخيل،لذلك التفتت السرديات في بداية السبعينات إلى هذه الثغرة وسعت إلى تداركها" بالبحث عن بيان الجوهر الحكائي للمكان إي النظر إليه باعتباره مكونا سرديا في المقام الأول، وعنصرا حاسما في الاقتصاد الحكائي، وقد جرت الإفادة في هذا السياق من المنطق والسيميائيات وسائر العلوم الإنسانية التي أغنت النظر إلى الفضاء ، ومهدت لانبثاق شعرية خاصة... " **شعرية المكان** " التي بدأت بتحديد هذا المكون الروائي بوصفه فضاء نصيا خالصا يوجد من خلال الألفاظ والكلمات، وينتجه الخيال الحكائي فيما ينتج من عناصر أخرى ينهض عليها العالم الروائي. "[4]

وبذلك أصبح المكان واحد من أهم مكونات النص السردي، فهو بداية مسرح الأحداث، والإطار الذي تدور فيه، وبذلك فوجود المكان يعد إشارة ذات دلالة مهمة على مستوى بنية النص السردي عموما

---

[1] ينظر: فوزية لعيوس غازي الجابري،التحليل البنيوي للرواية العربية ، ص: 238.

[2] المرجع نفسه، ص:238.

[3] ينظر: جنيت كولدنتسين وآخرون: الفضاء الروائي، تر/ عبد الرحيم حزل ،افريقيا الشرق،2002 ، ص:5.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 6

أولا: مفهوم الفضاء الروائي:

يعتبر المكان العمود الفقري للرواية، لأنه يشكل مساحة للأحداث والوقائع التي هي من صنع الشخصيات والتي لا يمكن أن تقع في فراغ ،إذ لا بد لها من مكان يحويها وفي ذلك يقول""**أحمد مفتاح**":" إن الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه، ولذلك فإن لا مناص عنه، فالرواية وإن اعتبرت فن زمنيا يشارك الموسيقي ذلك فإن هذا الزمن لا يتحقق إلا في إطار مكاني وجبت دراسته."[1]

فلولا المكان لما كانت الرواية، ولا يوجد أي شيء بدون أرضية، وبذلك اعتبر المكان أرضية وأساس الرواية، ولما كان "المكان على هذا الجانب من الأهمية فإن تأثيره يستقطب جماع العناصر الداخلية في تركيب السرد، من شخصيات يراد لها أن تخترق المكان وتفعل فيه سلبا وإيجابا، وأحداثا يتعين ان تقع ضرورة في موضع معلوم، ومسار وزمني يتبعه اتجاه السرد في توافق مع نسق مكاني محدد...إلخ "[2] .

ما يعني أن الحديث عن المكان مرتبط دائما بالأحداث التي دارت فيه انطلاقا من تأثير الشخصيات، فكان بذلك المكان وصف لمستقبل الشخصية، وبذلك كان تناول"**فلاديمير بروب** " للمكان في دراسته للحكاية الشعبية " خاضعا للوظائف التي هدف إليها من دراسته، ويقسمه إلى ثلاثة أنواع وفقا لحركة البطل، واستنادا للوظائف التي تقوده وهي:

1 – **المكان الأصل:** ويمثل مسقط رأس البطل.

2 – المكان الذي يساق إليه البطل لانجاز مهمته.

3 – المكان الذي يتجسد فيه انجاز هذه المهمة." [3]

"**فبروب** "يراعي بذلك الوظائف التي يمنحها المكان للبطل في الحكاية الشعبية.

وانطلاقا من أعمال الشخصيات يشير " **توماشفسكي** " إلى ضرورة منح المكان عناية خاصة في البناء السردي، "ويرصد حالتين تتعلقان باختبار مكان الفعل،

---

[1] الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، ص: 37.

[2] ينظر: جنيت كولدنتسين وآخرون: الفضاء الروائي، ص:6.

[3] ينظر: فوزية لعبوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص 238.

يطلق على الأولى الحالة القارة عندما يجتمع كل الأبطال في نفس المكان، أما الثانية فيسميها الحركية وتتمثل عندما يبدل الأبطال المكان للتوصل إلى لقاءات ضرورية. »[1]وهو في ذلك يشير إلى أهمية المكان أثناء التحليل وتركيب أعمال عينية للأدوار التي يقوم بها الأشخاص داخل الرواية، ودائما حول المكان وأهميته يثير " **باختين** " مصطلح الكرونوتوب ويعني به: " حرفيا الزمان والمكان "[2]، مؤكدا بذلك على العلاقة الجوهرية بين الزمان والمكان، وهذا ما يؤطر البعد الفني للسرد.

ومن أهم المفاهيم في هذا المضمار مفهوم " التقاطب المكاني " الذي يعود لـ " يوري لوتمان " ، " والذي جرى استخدامه للوقوف على طبيعة الثنائيات الضدية القائمة في أصل نشأة الفضاء الروائي، من قبيل (الداخل/ الخارج)، (الفوق/ التحت)، (الأمام/ الخلف)... والتي كما يبدو ترتقي بالعلاقات المكانية المعتادة إلى مستوى النموذج المكاني القابل للتحليل وفقا لطبيعة تنظيم واشتغال المادة المكانية في الخطاب الروائي. "[3]، ويظهر اهتمام هذا الناقد بمعالجة العنصر المكاني في كتابه " مشكلة المكان الفني" ويعرف المكان تعريفا واسعا فهو برأيه : " مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال والمتغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الاتصال، المسافة... "[4].

فالمكان وفق هذا التعريف عنصر متناه غير أنه يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي والذي يتجاوز حدود العمل الفني.

و " يشير " **لوتمان** " إلى النمذجة الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية المتمثلة في بعض المفاهيم (اعلي/ أسفل)،(حسن/ سيء)،(فان/ أبدي)... كما يشير إلى الأفكار التي تدور حول الخواطر أو المهن أو الأنشطة الدينية ، والوضعية التي تنتظم في شكل نماذج للعالم تتسم بسمات مكانية واضحة، وينتهي

[1] المرجع السابق، ص: 238.

[2] المرجع نفسه، ص: 239.

[3] جنيت كولدنتسين وآخرون: الفضاء الروائي، ص:7.

[4] فوزية لعبوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص 241.

الناقد إلى الأنظمة التاريخية واللغوية – القومية – التي تغطي للمكان عمادا ينتظم حوله بناء صورة للعالم. "[1]

فكل هذه النماذج تنطوي على سمات مكانية وتأخذ هذه السمات أشكالا مختلفة، فتارة في شكل ثنائيات ضدية، وتارة أخرى خواطر أو أنشطة... ويوظف "**لوتمان** " مفهوم الحدّ ويوضحه بأنه عنصر مكاني... " ويمثل له بالمكان في الحكاية الخرافية الذي ينقسم على (دار) و (غاية) والحد الذي يفصل بينهما واضح جدا فقد يكون حافة الغابة ... أو النهر. "[2]

ودائما حول إقامة بناء تطري تستند إليه التقاطبات المكانية يعمل " جون فيسجرير " في كتابه " **الفضاء الروائي** "" "على التقاطبات في انشغالها داخل النص عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية ، وبذلك فهو يختلف عن " **لوتمان** " الذي اعتمد النمذجة الإيديولوجية المتمثلة في مثل التقاطبات كونه يكشف في الأصول العلمية لها، فمنها ما يعود إلى أبعاد فيزيائية (يسار/ يمين)، أو أبعاد مستمدة من مفاهيم المساحة أو الاتساع أو الحجم (قريب/ بعيد)، (كبير/ صغير) أو مفاهيم الشكل (دائرة/ مستقيم) والاتصال والإضاءة والعدد. "[3]

وبذلك أظهرت التقاطبات المكانية التي تناولها النقاد أهمية كبيرة في الكشف عن الدلالات في النص الروائي، وتحديد أنواع المكان، والنظر للمكان كبعد اجتماعي واقعي بالدرجة الأولى قبل تجسده في النص الروائي.

وعند التعرض للحديث عن المكان في الرواية يشير " **جيرار جنيت** " إلى الدلالة التي ينتجها المكان في النص الروائي، " فهي – حسية – تعتمد اللغة لتشكيل سياقات تعبيرية لها في مستوي المعنى، وقد يكون المعنى أساسيا حقيقيا أو مجازيا، وبالتالي فإن الأنساق المجازي ينتج صورا ذهنية لتشكل الفضاء الدلالي للنص، إن

[1] فوزية لعيوس غازي الجابري : التحليل البنيوي للرواية العربية ، ص: 241.

[2] المرجع نفسه ، ص:242.

[3] المرجع نفسه، ص: 243.

الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشكل الذي تهب اللغة نفسها لها. "[1]

وبهذا التعريف يكون " **جنيت**" قد انتقل إلى مستوى ثان يتجه إلى مفهوم الصورة في النصوص الشعرية.

ومن أبرز الدراسات التي تناولت الفضاء، وكان لها دور بارز في لفت انتباه النقاد إلى مسألة الفضاء في الإبداع الأدبي، دراسة " **غاستون باشلار** " مشيرا فيها إلى ملازمة الزمان للمكان، إذ لا يمكن تصور الزمان مجردا عن المكان، ولا المكان مجردا عن الزمان: " فهناك توافق قائم بين الأشياء والأزمنة يمكننا من استجلاء فعل المكان في الزمان، ورد فعل الزمان على المكان، وبهذا الصدد يقول باشلار: « السهل المحروث يرسم لنا تصورا عن الزمان شديد الوضوح مثل صور المكان وهو يبين لنا وتيرة الجهود الإنسانية " "[2].

وهو القول الذي يؤكد العلاقة الوطيدة بين الزمان والمكان، الزمان الذي يعبر عن أحداث التي هي أفعال لا يمكن أن تقع في فراغ لا بد لها من مكان وهذا المكان تشغله الشخصيات.

وفي ذلك ينطلق " **باشلار** " في كتابه من " الفلسفة الظاهرتية ليرتبط بشكل خاص بين المكان وعلاقته بالإنسان، والدلالة التي يمكن أن يؤديها تنوع أشكال المكان، ويركز في بحثه هذا على الأماكن التي ترتبط بحياة الإنسان في مراحل حياته المختلفة ومستوياته الاجتماعية..." فهو يقول عن دراسته: بأنها بحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه، أي المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى لا مباليا ... وفي ذلك يعرف " **باشلار** " المكان بقوله: " إن المكان ليس مجرد أبعاد هندسية بل يحمل قيما حسية وجمالية، ويدفع إلى التذكر والتخيل... منهجية تنطلق من المتناهي في الكبر إلى المتناهي في الصغر (الكون، الأرض، البحر، الثقب الصغيرة ودور كل

[1] غاستون باشلار،جدلية الزمن،تر/ احمد خليل،ط1،ديوان المطبوعات الجامعية،1982، ص:8.

[2] عمرو عيلان: الأيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، ص:215.

منهـا فسـح مجـال الإنسـان للخيـال، والحلـم واسـتنارة الـذكريات والقـيم الجماليـة التـي يمنحها التشكيل المكاني في صورته العجائبية والواقعية. "[1]

نلاحـظ مـن خـلال هـذا التعريـف أن " باشـلار " لـم يقتصـر المكـان علـى الحيـز الجغرافـي فحسـب بـل أعطـاه قيمـة إنسـانية فـي ذاكـرة كـل إنسـان، ويخرجهـا كيفمـا شـاء ويصـورها فـي أحسـن صـورها، فالمكـان حسـب باشـلار يحمـل قيمـا حسـية وجماليـة ويدفع إلى التذكر والتخيل.

بالإضـافة إلـى هـذا التصـور فـإن " جوليـا كريسـتفا " تقـدم نظريتهـا للمكـان فـي الروايـة بوصـفه " رؤيـة أو زاويـة نظـر تقـدم فيهـا المشـاهد المختلفـة وفـق منظـور خـاص يعمـل فيـه الكاتـب علـى أحـداث تـأثير خـاص علـى المتلقـي مـن خـلال تقنيـة العـرض المعتمدة لتقديم المكان عبر الخطاب الروائي. "[2]

معنـى ذلـك أن " **جوليـا كريسـتفا** " تـرى أن الكاتـب هـو الـذي يخلـق شـكل المكـان ويـتحكم فيـه فيكـون بـذلك المكـان متجسـدا وحاضـرا مـن خـلال وجهـة نظـر، وزاويـة رؤيـة الكاتب، مما يجعل في الرواية أمكنة متعددة.

ومـن العـرب اللـذين أولـوا المكـان عنايـة كبيـرة "**حسـن بحـراوي** "والـذي يعرفـه بقولـه:" الفضـاء لـيس دلـل الحيـز الـذي يحمـل أبعـادا هندسـية محـددة فهـو لا يوجـد إلا مـن خـلال اللغـة،فهو فضـاء لفظـي بامتيـاز، ويختلـف عـن الفضـاء المخصـص للمسـرح أو السـنيما، أي الأمـاكن التـي نـدركها بالسـمع أو البصـر، فهـو لا يوجـه إلا مـن خـلال الكلمات المطبوعة في الكتب فاللغة هي الوحيدة القادرة على تشكيل المكان"[3].

يتضـح مـن تعريـف" **حسـن بحـراوي**" أن المكـان لا يـرتبط بالشـكل مـن خـلال أبعـاده الخارجيـة الدقيقـة والمحـدودة أي الهندسـي، وإنمـا يتجسـد فـي اللغـة التـي تجعـل المكـان لفظيـا مـن خـلال الانزياحـات ، وهـو بـذلك يختلـف عـن الأمـاكن المدركـة عـن طريـق الحواس كما هو الحال في المكان المخصص للمسرح أو السينما.

---

[1] ينظر عمرو عيلان :الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ، ص: 213-214.

[2] المرجع نفسه ، ص: 214.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي- الفضاء – الزمن – الشخصية- المركز الثقافي العربي، بيروت .ط1. 1990، ص31

من خلال التعاريف السابقة للمكان عند بعض نقاد العرب و الغرب ، نقول ان الدارسين اختلفوا في تحديد مفهوم واحد معتمد للمكان و مع ذلك يبقى المكان عنصرا أساسيا يساهم بشكل أو بآخر في بناء الرواية ويلعب دورا كبيرا في معرفة خصائصه المميزة ، و لعل الأهمية الكبرى للمكان تظهر و تتكشف أكثر من خلال حركة الشخصيات.

ثانيا: المصطلحات الشائعة للمكان:

حاول النقاد التمييز بين المصطلحات التي انصبت على مفهوم واحد هو المكان: حيث قام المنظرون " الألمان " بالتمييز بين مصطلحين مختلفين للمكان هما " (local) و (Roun) ،فالأول عنوانه المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختيارية كالمقدسات والأعداد ، والثاني هو الدلالي الذي تؤسسه الأحداث، ومشاعر الرواية أو الشخصية. "[1]

وبذلك كان مصطلح (local) يعبر عن المكان الجغرافي أو الهندسي أما (Roun) فيعبر عن المكان ببعده الدلالي داخل العمل الروائي من خلال ارتباطه بالشخصية ومشاعرها، وهو المعنى الذي وجد عند الكلاسكيين ، "فقد استخدموا (lieu/place) للدلالة على كل أنواع المكان، والتفت النقاد الفرنسيون إلى توظيف مصطلح (espace) للدلالة على الأحداث والإطار الذي يحيط بهذه الأحداث. "[2]

كما كانت أولى إشكاليات المكان التي واجهت الناقد العربي هي إشكالية المصطلح إذ تعددت مصطلحات هذا العنصر عندهم، فتشير " **سيزا قاسم** " في كتابها " **بناء الرواية** " إلى ضرورة التفريق بين مصطلح المكان والفراغ والموقع والبقعة، " وتجعل المكان مرادفا للفراغ وتفرق بين الموقع والمكان والفراغ للتعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكاني، أحدهما يتركز فيه مكان وقوع الحدث والآخر أكثر اتساعا ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية. "[3]

---

[1] سيزا أحمد قاسم قاسم: بناء الرواية-دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ-، ط1 ، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1984، ص: 60.

[2] سيزا أحمد قاسم ،بناء الرواية ، ص: 60.

[3] المرجع نفسه، ص: 60.

ويذهب "**حميد لحميداني**" إلى أن الفضاء أشمل وأوسع من المكان ، كون الفضاء مجموع الأمكنة التي تجري فيها الأحداث الروائية، حيث يرى "**لحميداني**" " منطقية إطلاق اسم فضاء الرواية لما لهذا المصطلح من شمولية حيث يشير إلى المسرح الروائي بكامله ، والمكان يمكن أن يكون فقط بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي، ويميز أكثر بينهما ذاهبا إلى أن المكان يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث أما الفضاء فيفترض دائما تصور الحركة داخله. "[1]

وحول التمييز بين الفضاء والمكان والافضلية بينها يقول " سعيد يقطين" :" " بحثنا في استعمالنا ونحن نرصد...مفهوم المكان لأنه يظل يوحي إلى البعد الجغرافي ، أو إلى الحيز المحدود والذي يشكل ديكورا أو إطار الأفعال والأحداث " ويرى أن الفضاء أهم من المكان، لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي "[2] .

ففي تمييزه بين الفضاء والمكان يرفض – يقطين – استعمال كلمة مكان، وهي النظرة ذاتها التي نجدها عند " **شعيب خليفي** " إذ " الفضاء عنده لا يتحدد من جهة معينة فهو يشمل الأمكنة والمساكن والمزارع والأشياء الطفولية التي تنتقل عن طريق المخيلة. "[3]

من هناك كانت الأفضلية للفضاء من حيث العمق والدلالة وارتباطه بالمخيلة.

وخلافا لهذا الموقف يرفض " **عبد المالك مرتاض** "مصطلح الفضاء بحجة أنه قاصر بالقياس إلى الحيز، " لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى الوزن والثقل والحجم والشكل، ويعلل قلة اشتهار مصطلح الحيز في النقد العربي لأن النقاد العرب لم ينتبهوا ...إلى هذا المفهوم الذي كان شائعا... بين النقاد الغربيين إلى حد بعيد. "[4]

---

[1] فوزية لعبوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص:245.

[2] المرجع نفسه، ص: 247.

[3] فوزية غازي الجابري ،التحليل البنيوي للرواية العربية ، ص:248.

[4] المرجع نفسه، ص: 248.

ففي تفضيله يرى "**عبد المالك مرتاض** " أن الفضاء يرتبط بالبعد المعنوي الذي لا يمكن أن نراه أو نتحسسه، في حين كان الحيز مرتبطا بالبعد الحسي من حيث البروز والتشكل والظهور، وهو في ذلك يفضل استعمال مصطلح الحيز بدل الفضاء.

وإلى جانب هؤلاء النقاد الذين أظهروا حرصا في التمييز بين مصطلح المكان ومصطلحات أخرى مثل فضاء، حيز، لا تجد " **يمنى العيد** " فرقا بين هذه المصطلحات، " ولا تبدو مهتمة بالتفريق بينهما، فهي في جملة واحدة تستعمل عدة مصطلحات من غير الإشارة إلى اختلافها، فحسب هذا الرأي فإن المصطلحات السابقة كلها تأخذ معنى واحد من حيث أنها حاوية للوقائع والأحداث التي تجسدها الشخصيات. "[1]

نستخلص أن الفضاء في الرواية أوسع من المكان، من حيث أنه يشتمل الأمكنة الأخرى في الرواية ،ففي رواية " **تنزروفت** " كان فضاء الصحراء شاملا لباقي الأمكنة الأخرى التي تتحرك فيها الشخصيات.

ثالثا: أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي:

إن للمكان أهمية كبرى في بناء السرد الروائي من حيث هو حاو لأعمال الشخصيات وسنحاول إيجازها في عدة عناصر مختصرة كالتالي:

" – إن تشخيص المكان في الرواية هو الذي جعل أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح.

غالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان، ولعل هذا ما جعل » **هنري ميتران** » يرى أن: المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة.

[1] المرجع السابق ، ص: 248.

تمكين القارئ دائما من ارتياد أماكن مجهولة متوهما بأنه قادر على أن يسكنها أو سيستقر فيها إذا شاء. "[1]

ومن هنا يكتسي المكان البعد الواقعي من حيث أنه – في الرواية– ناقل مصور لعالم واقعي جسده في الرواية وحتى إن كان هذا المكان خياليا، فالكاتب يسعى من خلال روايته لإقناع القارئ أنه حقيقيا باعتماد تقنيات السرد خاصة الزمن عبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق وكذا باقي التقنيات..

" إن المكان باعتباره خطا أفقيا يتحرك عليها الزمن فيتغير بظلاله من صورتها، يستطيع أن يؤدي دور البطولة في العمل الروائي خاصة عندما يكون المكان تلك الجمالية الخاصة التي تمنحه القوة المؤثرة في النص السردي وفي القارئ على حد سواء. "[2]

نستنتج من هذا أن للمكان في الفضاء الروائي دور كبير وأهمية لا تقل عن باقي المكونات الأخرى في الرواية، والفضاء الروائي هو الذي تظهر من خلال الشخصيات التي تجسد أفعالها وأفكارها.

رابعا: علاقة الوصف بالمكان:

الوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي و الخارجي ويقدمه للعين " فقد اقترن الوصف منذ البداية بتناول الأشياء في أحوالها و هيئاتها، كما هي في العالم الخارجي و تقديمها في صور أمنية تعكس المشهد و تحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدق نقل ، و ارتبط وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرفي ، أي التصوير الفوتوغرافي "[3]

فهذا الوصف يقوم على تجسيد الأشياء في هيئتها الخارجية ، في حين نجد أن اللغة قادرة على تجسيد الأشياء المرئية و غير المرئية " فهناك الوصف التصنيفي

---

[1] ينظر: علي عبيدة: المروي له في الرواية العربية، ط1، دار محمد على المحامي للنشر، 2003،ص: 65.

[2] ينظر: عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية – دراسة ثلاثية خيري شبيلي- ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة،2009، ص 239-240.

[3] ينظر: سيزا قاسم : بناء الرواية، ص: 107.

الـذي يحـاول تجسـيد الشـيء بكـل حـذافيره ، و الوصـف التعبيـري الـذي يتنـاول وقـع الشيء و الإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه "[1].

ويعـد الوصـف عـاملا مهمـا مـن عوامـل إبـراز المكـان وتحديـده فـي الروايـة " وذلـك أن ضـوابط المكـان فـي الروايـات متصـلة عـادة بلحظـات الوصـف، وهـي لحظـات متقطعـة أيـن تتنـاوب فـي الظهـور مـع السـرد أو المقـاطع الحـوار، وإذا كـان السـرد يشـكل أداة الحركـة الزمنيـة فـي الحكـي، فـإن الوصـف هـو أداة تشـكيل صـورة المكـان، ولـذلك يكـون للروايـة بعـدين أحـدهما أفقـي يشـير إلـى السـيرورة الزمنيـة والآخـر عمـودي يشـير إلـى المجـال المكـاني الـذي تجـري فيـه الأحـداث، وعـن طريـق التحـام السـرد والوصف ينشأ فضاء الرواية. "[2]

ويتضـح مـن هـذا أن للوصـف دور كبيـر فـي تحديـد فضـاءات الخطـاب الروائـي لأنـه يعد التقنية الملائمة لنقل ديكور الأحداث، والإطار الذي تعيش فيه الشخصيات.

وتجـدر الإشـارة إلـى أن الوصـف يختلـف مـن عمـل حكـائي إلـى أخـر بحسـب اخـتلاف الاتجاهـات الروائيـة التـي ينتمـي إليهـا،" ففـي الاتجـاه التقليـدي الـواقعي، يكتسـب المكـان أهميـة كبيـرة فـي بنيـة السـرد الروائـي، ويحتـل صـفحات الروايـة مـن بنيـة العمـل الحكـائي، مؤسسـا مـع غيـره مـن الأمكنـة الموصـوفة فضـاء الروايـة الشـامل، غيـر أن الأمـر يختلـف بالقيـاس إلـى روايـة تيـار الـوعي الحديثـة التـي يقتصـر الكاتـب فيهـا علـى الإشـارات الخاطفـة والسـريعة للمكـان الروائـي، تلـك الإشـارات التـي يتأسـس بها فضاء الرواية الشامل. "[3]

خامسا: التشكيلات المكانية في الرواية:

يخضـع المكـان فـي الروايـة إلـى مقـاييس مرتبطـة بالاتسـاع أو الضـيق، الانفتـاح أو الانغـلاق، أي أن المكـان مبنـي علـى الثنائيـات الضـدية المفتـوح والمغلـق، ولكـل منهـا في الرواية أبعاده الدلالية.

---

[1] المرجع السابق ،ص:108-109.

2حميد لحميداني:بنية النص السردي،ص62.

3ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1997، ص: 24-25.

1 – الأمكنة المفتوحة:

يوحي المكان المفتوح بالاتساع والتحرر فهو حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة وهو بذلك يشكل فضاء رحبا، وهو " الذي يمنح القدرة على الحركة والانتقال، ولكنه محدد في حدود معينة تسمح للشخصية بالحركة فيه بحرية وانفتاح، ويمكننا أن نطلق عليه المكان العام إذ تقوم الشخصية بفعل معين ضمن مكان عام بحدوده الثابتة، وهو المكان الذي يرتاده الكثير من الناس كالمدن، البلدان، القرى، ويختلف هذا المكان من بيئة لأخرى، إذ لكل بيئة شكلها الخاص الذي تمتاز به عن غيرها من البيئات والذي تكتسب من خلاله خصائصها وسماتها التي تحددها... "[1]

نستنتج من هذا أن المكان المفتوح يمنح الحرية للشخصية في الانتقال والحركة، وهو بذلك حامل للدلالة الايجابية لكن لا يخلو الأمر من مشاعر الضيق والخوف خاصة إذا كان المكان المفتوح من أمكنة المنفى أو الغربة.

في وقوفنا عند عمل " **عبد القادر ضيف** " " **تنزروفت** " نلمس بوضوح هيمنة عنصر المكان في نصه هذا، فقد تفردت هذه الرواية بامتلاك خاصية متميزة في إدراج وإخراج الأمكنة بطريقة خاصة ، وعلى أوجه متعددة فالمكان يتمظهر عنده بحسب الموضوع وببعديه الفكري والاجتماعي، ومتجسدا في شكل هندسة واقعية أثناء وصفه، وطريقة إخراجه لهذا المكان، ليتوزع على كافة صفحات الرواية وتتكون بذلك الخصوصية المحلية سمة أساسيا ملازمة ومميزة لرواية " **تنزروفت** " لصاحبها " **عبد القادر ضيف الله** "

ويبدو من خلال تصفح صفحات الرواية ومن خلال الأماكن المذكورة فيها أن الكاتب قصد التنويع في ذكر الأماكن، وكان أهم شيء عنده أن يكون المكان مكان ما في الجزائر بعد التركيز على المكان الأم والأصل في الرواية **الصحراء** ؛ فتنوعت بذلك الأماكن في هذه الرواية.

1 ينظر: عدي عدنان: بينة الحكاية في البخلاء للجاحظ، ط1، دار نيوز والعراق، القادسية،2011، ص 180.

والفضاءات المفتوحة في الرواية عديدة جاءت مشحونة بدلالات وهذا ما سيتضح من خلال استخراجها من الرواية:

– الصحراء:

الصحراء فضاء مفتوح في الرواية وامتداد لا متناهي، لا يحاط بالنسبة لساكنه وهي "عمق ثقافي ومعتقدي لأبناء المنطقة العربية. "[1]

إن الإنسان الصحراوي ليس هو الفاعل في الصحراء بل هي الفاعلة فيه، فهو يتلقى منها ينفذ أو يهرب هلعا منها.

اختار الروائي " **عبد القادر ضيف الله** " مكانا يقع في الصحراء القاحلة معترفا منذ البداية بأن "**تنزروفت** " هي أرض الوأد والعطش في قوله: " أتحدى كل العالم الذي سكن مراكز الأشياء الجميلة ورماني إلى محيط تنزروفت أرض الوأد والعطش. " (ص: 55) وفي ذلك تصوير للخصائص العامة للصحراء وإشارة لجبروتها وقسوتها عبر ذكر الحر والقحط في الامتداد اللامتناهي المرعب؛ حيث يلفحنا حر الشمس الساطعة في هذا الفضاء الشاسع.

وهذا ما يجسد المقطع التالي "... قبل أن أخرج عائدا لجدار المقهى باحثا عن ظل بارد لأحتمي فيه من سعير ذلك اليوم القائض، أقف تحت الظل فأشعر أن روحي تنسل من أتون النار، دائرا في مكاني قبل أن أنفلت مهربا جسدي من جحيم الشمس التي التهمت كل الظل.. "(ص: 139)

وهذا ما نجده أيضا فيما يلي : "... أترنح من ضربات الشمس التي تتابعت على رأسي في اتجاه شارع بوده الطويل..." (ص: 177)،

لتكون بذلك السمة الأولى في هذا الفضاء هي حرارة الشمس ولهيبها، وهي الحرارة التي ترتبط بالقحط ليتحكما بذلك بمسار الرواية ودلالتها، ويظهر هذا في المقطع التالي: "... السذاجة لا توصل إلى قرارات صائبة وأنت تطلب قطرا من القحط... " (ص: 173)، كما في قوله: " إذن دعك من تحرير أجسادهم خاصة في صحراء القحط هذه... " (ص: 109).

---

[1] صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في رواية عبد الرحمان منيف، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003 ، ص: 14.

وبهذه الأوصاف والمميزات يعتبر فضاء الصحراء لغة بحد ذاته حاول من خلاله " **عبد القادر** " إيصال أفكار معينة لم يجد لها أنسب من هذا الاسم "تنزروفت – بحثا عن الظل" ليعنون به روايته ، وما اختياره لها إلا ليعكس مدى الجوع والعطش الذي يسكن هذا الوطن – المليء بالتناقضات– وهذا يظهر في المقطع التالي: " لعلهم يفوزون بلقمة العيش الحافي في وطن يغزوه الفقر، رغم ما تضخه أحشاء صحرائه من بترول . يهادنون الموت ليسدوا فراغات تلك البطون.. "(ص: 149)، وفي ذلك تصوير للمميزات والخصائص الصحراوية والتي تبرز كذلك في الرواية كفضاء للموت وهذا ما عبرت عنه آسيا في قولها: "وهنا تسرب غبار هذا البلد الخانق الذي أبقى تنزروفت أرضا للعطش والموت إلى أن يرث الأولياء مقاماتهم في هذه الصحراء "(ص: 25).

كما يتضح تأثر الكاتب بالبيئة الصحراوية من خلال توظيفه لكلمات مرتبطة ارتباطا كبيرا بالمنطقة بلغة هادئة كتلك الصحراء فيقول: "بل قل مدينة التمر لأن التمر من أقرباء العنب وكليهما يدوخ يا سي مسعود...، ضحكنا يومها معا وتعبنا وتابعنا الكلام عما يعصر من العنب المر وما يعصر من مرارة أيامنا بالمدينة" (ص: 146)، فهو يذكر التمر الذي لا يوجد إلا في الصحراء والذي ينضج مع حرارة شمسها الحارقة وهو متعلق بالنخل، مروية بمياه الفقرات التي يحفرها سكان المنطقة الصحراوية ؛ لكن صحراء "تنزروفت" هي متعطشة لمياه السواقي والفقرات، نطق النوار وهو يتلمس جذر شجرة العريش يقولون: "إن جذور هذه الشجرة تضرب في الأعماق وإذا ما تلاقت مع مصران الفقارة ستمتص بشراهة كل ينابيع الماء التي نقص منسوبها في كل فقرات توات، وحتى فقارة هنو، لم تعد تروي عطش جنانات قمم تمنطيط "(ص: 196).

وفي مقطع آخر تصوير للريح القبلية : "هذا اليوم من أيام الرب الرحيم المملة التي قهرتني في هذه المدينة . الريح القبلية تزفر من رئتها صفيرا ينذر بشؤم طائر البوم والرمل يتحرك بلا وجهة كما يتحرك عمال بلديتها الكسالى وهم يسلكون الرمال الجاثية تحت أشعة الشمس الحارقة... "(ص: 231)

فبوتخيل يحاكي وجعه في هذا الفضاء واصفا الرياح القبلية التي تملأ الوجوه بالرمال التي كانت تجتاحهم بين الفينة والأخرى، فالراوي لا يتحدث إلا وهو يستعير لنا من الرمل الذي يتناثر على وجوههم صورا ليرسم لنا واقعا حقيقيا ويرسم لنا وجعه ممزوجا بتلك الصور، هي الصور التي عبرت عنها الرواية في عدة مقاطع منها "البشر في هذه الصحراء ككثبان الرمل يسبحون في بحر العرق المتحرك تهدهم فراغات أرواحهم التي مسختها مدن الإسمنت وهدتها كما هدّت أيام الغرباء مخاوف جماعات الموت، ليتوههم ريح الشمال جيلا بعد جيل."(ص: 77)، من خلال هذه المقاطع البطل يعلمنا أنه ينتمي لتلك البقعة من الأرض التي أوجدت فيه كل تلك المشاعر المتناقضة والموجعة.

كما نجد في الرواية إشارة للغرباء الذين اضطرتهم الظروف للتوجه نحو صحاري الجنوب بحثا عن لحظة أمن ولقمة عيش وجدوها في أدرار ، منهم مشري الذي لجأ أليها بعدما فقد كامل أسرته التي أغتيلت على يد الإرهاب الذين كنّهم الروائي بأصحاب اللحى الزرق، أيضا أستاذ اللغة الإنجليزية والنوار والعربي جابر وغيرهم من الذين هربو من القتل الجماعي في الشمال بحثا عن سكينة نفس ولقمة عيش وهذا ما عبر عنه المقطع التالي: « بعدما دفعهم العوز كما طائر الصود لدودة هذه الصحراء ليتخلصوا مثلنا من برودة حيطان البطالة التي سلخت ظهورهم صباح مساء ودفعتهم للهرب اتجاه الجنوب"(ص: 169)

وبذلك أسهمت الصحراء – من حيث هي – مكان في بناء الأزمنة العامة التي درسها " **عبد القادر** " فكشف عن طبيعتها القاسية والمرتبطة بالموت، وهذا ما جعل منها فضاء عصيا على التطويع والعيش الهنيء، وبذلك يصبح هذا الفضاء المفتوح فضاء مغلقا يحمل دلالة سلبية– في نفسية الشخصيات– نحو باقي المناطق والمدن، وعن ذلك عبر "**النوار**" : " هنا " تنزروفت" فق ! مركز الجحيم حيث تنتهي مباهج الدنيا وعظائمها ليبقى التراب والدود المتعطش هو المصير خويا بوتخيل. لهذا علينا أن نستقيل من تراب هذا البلد لنرى الدنيا عارية كما خلقها الله لأن كل المدن التي نسافر إليها في هذه الدائرة هي تنزروفت"(ص: 25).

بذلك تنعكس صورة تنزروفت السلبية في نفسية هذه الشخصية على كل المدن ومن ثم على كل الأماكن في هذه الصحراء بقول "**بوختيل**": "**ألا** يكفي أن غربة الصحراء في هذه أكلت مني كل شيء ! ؟ قلتها لك وأنا ألوذ هاربا بخيبتي وحيدا بعدما تفرق الأصدقاء ولم يعد للجلوس في مقهى الريح معنى."(ص: 211).

ومن خلال هذه المقاطع وأخرى في الرواية يظهر أن تعامل "**عبد القادر**" مع فضاء الصحراء كان بعمق وشمولية وبصورة موسعة جسدت لنا نفسية الشخصيات اتجاه هذا الفضاء القاسي باعتباره عالما يوحي بالتشتت والتيه والضيق، وبذلك اتخذه " **ضيف الله**" مصدرا لاغناء عالمه الروائي الذي كان عالما موحيا، تلعب فيه الأمكنة ومعالمها دورا بالغ الأهمية كونها المتسبب في تطور الأحداث أو تأزمها، فكان هذا الفضاء الطبيعي أرضا حقيقية.

هكذا كانت البيئة الصحراوية حاضرة في رواية "**تنزروفت**" والتي تجلت في لغة الروائي من خلال تأثره بالمنطقة بكل أبعادها، فرسم لنا أفقا جديدا عن منطقة قديمة قدم سكانها.

الوطن:

الوطن هو الفضاء الرحب الذي يأوي ساكنيه ليعيشوا بحرية وينعموا بالأمان والاستقرار، لكن عند تفحصنا لرواية " **تنزروفت**" تجلى لنا عكس هذه الصورة حيث يستعرض الكاتب " **عبد القادر ضيف الله**" في روايته حكايا عن الغربة داخل الوطن، من خلال سيرة مجموعة من المثقفين الشباب الذين دفعتهم سنوات العشرية السوداء للعمل في الصحراء ليرسم مجموعة من التناقضات التي يعانيها جيل بكامله في وطن يحكمه من كانت سماتهم النفاق وسوء الأخلاق، ويظهر هذا في الرواية في عدة مقاطع ؛ يقول بوتخيل:" كل شيء ممكن في هذا البلد الممزق بنفاق ساسته " (ص: 200)، مجسدا بذلك طبيعة الحكم والحكام في وطنه، حكم كان منطقه النفاق والخيانة، وهذا ما نجده أيضا في قول بوتخيل متحدثا مع نفسه " هل كان بوخروبة يعلم أن....الذين رافقوه في شعاب الوطن هم أول من يخون ويزرع الموت أيضا؟ هم الخونة المبدلون لجلودهم دائما، وعبر منعرج تاريخ يعودون بالأسلوب ذاته، وبالمكر الذي يشبه سم الأفعى أم قرينات... "(ص: 70).

وهو ما تجده في المقطع التالي: " أحس بطعم الرمل في فمي كطعم دم الجرح الذي راح يتسع فينا يوما بعد يوم ونحن لا ندري حتى ضاقت مساحة التحمل علينا في هذا البلد الذي أرقته نتائج اختبارات محدودي السياسية الذين تواطؤوا مع أصحاب الأحذية العسكرية وموالي هنو وأبناء الربي وأصحاب اللحى الرزق الذين تداولوا على جسد هذا الوطن المكابر للاغتصاب، لا وطن يحتمل ما احتمله وطني، حينما يبدأ نخر الإبر السامة في خصره تخرج الآهات من وجوهنا رمادية بلون الغبار المنبعث كدخان مصانع بوخروبة... "(ص: 81) ، وبذلك يكشف لنا " **عبد القادر**" عن بشاعة الذهنية ويضعنا أمام الواقع بنفاق أصحابه وتناقض قيمهم فهم " يبدلون جلودهم بجلود جديدة، إما جلد الدين أو جلد التاريخ الذي ألبسوه قصرا اليوم لهذه الصحراء القاحلة، لا تأخذهم سنة ولا نوم عن تلوين كل شيء بلون الزيف وبلون الدم، ناكثين عهودا أقروها في خطب حملاتهم الانتخابية " (ص: 170)

لتكون بذلك مهنتهم النهب والهتك والقتل مثلما حرث لعائلة مشري، يقول "**يحوص**" حينما سمع بمأساة عائلة صديقه مشري: " السلطة وأصحاب اللحى الزرق أعداء الأبرياء، وأعداء الحرية والحياة في هذا البلد »(ص: 77).

وحول الإجرام والقتل تحكي "**أم بوتخيل**" عن إجرام الأحدب قائلة: « إن الأحدب مجرم حتى في حربه مع فرنسا حينما دخل المدينة ... اتجه مباشرة إلى فيلة حاكم المدينة الفرنسي، وحينما وجد فيها امرأة فرنسية تحضر أغراضها للرحيل مع ابنها الصغير قام برميه من شرفة الفيلة بلا رحمة ، وقتل المرأة برصاصتين في الرأس ببرودة الجليد، بعدها نصب علم الثورة على شرفة تلك الفيلة، وراح يردد بصوت عال نشيد الثورة، فاشهدوا...فاشهدوا..." (ص: 82)

وهذا ما يجسد حنق هذه الأم كما ابنها وأصدقاؤه وكل رجال الوطن على هؤلاء الذين يقتلون الأبرياء، معزولي السلاح بلا رحمة، ودون ذنب اقترفوه، والأكثر من هذا نجد أن هؤلاء الحكام وهؤلاء الساسة منافقون يظهرون التقوى والطاعة في مجتمع عادته ممارسة الزنى. وهذا ما يبينه قول "**بوتخيل**" : " قلتها في سري وصورة الاحدب مع أصحاب العمائم الذين يدعون النبل ويتلون كلام الله في الزوايا

وينكحون نساء الغرباء في السر..." (ص: 70) ، كما يظهر هذا في المقطع التالي: « الكل يزني في ... هذه المدينة حتى الطلبة الذين يحفظون كلام الله، وفي النهاية الجميع يفرغ كبته ولعناته على المرأة وحدها حتى في مساجدهم ..."(ص: 120)، وبذلك يصور لنا الكاتب النفاق والفساد الأخلاقي المنتشر بين الجميع في هذا البلد.

هذه الصور – وأخرى– جعلت من الوطن صورة سلبية أمام مواطنيه وساكنيه فبدل أن يكون الوطن الأم الثانية بعد الام البيولوجية، بدل أن يكون الفضاء الرحب الذي يعيشون في كنفه فينعمون بالحرية والاستقرار كان هذا الوطن فضاء الاضطراب والتشوهات النفسية ، وهي الصورة المتجسدة في هذا المقطع: " ألا ترى أن هذا الوقت جعلنا نعيش زمن العقد والانهيارات النفسية والخوف من المجهول في وطن قهرته الفوضى والموت المبرمج على الجميع "(ص: 152)، و هذه النطباعات هي التي جعلت فكرة الهجرة غير الشرعية تعشش في أذهان مواطنيه، فيرون في البحر وما وراءه متنفسا لأوضاعهم ومعاناتهم ، ومكانا مجسدا لحريتهم وطموحاتهم . يقول "**بوتخيل**" عن فكرة الرحيل لنسيان الواقع المرير:" فالنوار رحل مع الفارقة ليحقق حلم الهجرة وأخذ معه صديقه العربي الذي لم نعرف عنه شيئا بعد حادثة انفصالها عنها، و المسعودي اختفي بعد أن نعتني بالخائن أمام النادل التارقي، وبحوص رحل الى مدينة رقان، ولم نسمع عنه أي خبر، رحل مشري في اليوم الموالي... "(ص: 230)، وهي الفكرة التي آمن بها بوتخيل حيث قال: " سأرتبط بآسيا وأرحل معها خارج هذا البلد "(ص: 147).

إذن هي الملامح والخصائص والسلوكات المتجسدة في هذا الوطن والتي أصبغته سمة السلبية دون ذنب يقترفه، وعن ذلك يقول "**بوتخيل**": " لهذا لم يعرف وطني معنى أن يكون وطنا بين أوطان منحت أبناءها الاشباع "(ص: 173).

وبذلك يكون رفض هؤلاء المواطنين – بما فيهم الطبقة المثقفة – للوطن ليس كفضاء هندسي يأويهم ويحضنهم ، وإنما كبعد معنوي وروحي ثم فكري من خلال الحكام والساسة الذين وضع في أيديهم هذه الامانة التي هي ملك الجميع.

3) المدينة (أدرار):

المدينة فضاء واسع ومفتوح ، وللمدينة حضور متميز في رواية " **تنزروفت**" وقد تجلى ذلك في فضاء أدرار بمناطقها.

ولم تعد المدينة في رواية " **تنزروفت**" مجرد مكان للأحداث فقط بل استحالت موضوعا خاصا مع تنامي العوامل الداخلية والخارجية، فمن الناحية الاجتماعية كانت فضاء محفز للبطل " **بوتخيل**" للسفر، لتكتسب بذلك المدينة صفة الجاذبية والانفتاح، وهذا ما يبينه المقطع التالي: " كنت قد رحلت لتوات مقهورا من ضربة حزن بعدما غرست فسيلة غربتي على قبر النوار، أعبر زقاق بودا في اتجاه بيتزيريا ناريمان وصوت أمي يخرج أنسجة الروح ..."(ص: 244).

ليكون مكان الانتقال مكانا مفتوحا بالنسبة لبوتخيل هروبا من المكان المغلق نتيجة المعاناة والذكريات المؤلمة بما فيها فقدان صديقة النوار رفيق طفولته ؛ وبذلك كان سبب التوجه إلى المدينة مظاهر كثيرة ومشكلات نفسية واجتماعية استغلها الراوي في تشكيل صورة المدينة في الرواية ليكون الفضاء المفتوح الحامل للدلالة الإيجابية.

وفي حديثه عن هذا الفضاء في متنه السردي تناول " **عبد القادر ضيف الله**" جغرافيا المدينة (**أدرار**) بملامحها، وتجلى ذلك في العديد من المقاطع في الرواية منها:« كانت الحركة دؤوبة على غير عادتها تتسارع للأفول والشمس تلون جيد السماء بصفرتها وخلفها أفواه النار تصرط بقايا راسمة غلافا رماديا على وجه الأفق، والشارع الكبير المقابل للمقهى ساقية تتسرب منها أفواج البشر المتلاطم كأمواج البحر باتجاه المسرح الجميل"(ص: 202)

وفي ذلك تصوير للشمس مع الغروب، وحركة الناس – مع الغروب– الدؤوبة باتجاه المسرح ، وفي حديثه عن المنازل في هذه المدينة يقول"**بوتخيل**": " رافعا بصري في اتجاه سطوح المنازل المجاورة للمسرح التي مسخت بتلك الصحون الهوائية الزاحفة كما القبلي من كل الجهات حتى أفقدت المدينة جمالها الخفي...قال النوار: " هذه الصحون التي لا تعجبك يا بوتخيل هي من خلصنا من جلد اليتيمة، ومن فراغ الصحراء الرهيب وأعطانا بعد التنفيس من هذه الغربة " (197)، وعن

وصف المنازل نجد أيضا المقطع التالي " من كل نوع تلوح الصحون الزنكية على السطوح المنازل الطينية باحثة عن حياة أخرى" (ص: 197.

ودائما حول جغرافيا وهندسة المدينة يصف الكاتب جمال القصور فيقول: " ... في ذاكرتي وجهك البهائي الذي يفوق بهاء تلك القصور الطينية القديمة التي بهرتني يوم زرتها أول مرة مع النوار حينما رسم دائرة غربتنا وهو يقف على الكثيب... "(ص: 125)

وبذلك كانت أدرار قبلة الزائرين و :"بهذا الإغراء تحولت أدرار إلى مدينة مغرية بعدما كانت سجنا بلا جدران، أغوتنا كامرأة غجرية يجسدها الماسي المرصع بكواعب الرمل المبرقة، وجذبتنا لنعطس في ماء أساطيرها ..." (ص: 171)

من خلال هذه المقاطع وأخرى يصور لنا " **عبد القادر**" جغرافيا مدينة " **درار**" وملامحها الصحراوية من شوارع وقصور قديمة، دون أن يغفل عادات أهل الجنوب والمتمثلة في المقطع التالي: " في مساءات القيظ في توات يبرم جمال العنابي والعربي مع جماعة من الملثمين التوارق السبسي مع الشاي الاخضر الذي يزين أمكنة السمر...يتصاعد بخار الشاي ويرتفع زبدة في قاع الكاس المرقم بزخارف نباتية... "(ص: 171)

كما تمثلت العادات عندهم في الحفاظ على زيارة أضرحة الاولياء الصالحين في مواقيت محددة، وهو ما يبينه المقطع التالي: « المدينة التي تقف ملوحة بيدها السواء التي تحولت إلى رمادية اللون بفعل الغبار المتطاير من نعال الغرباء والاهالي الذين ذهبوا ليزوروها في موسم وليتها الوحيد مولاي الرقاني "(ص: 65)، وعن عادات زيارة الأضرحة أيضا نجد المقطع التالي: "... أولئك الذين تدافعوا أمام عتبة مقام الولي سيدي عبد الكريم الرقاني ليقبلوا ضريحه المطلي بالجير " (ص: 69)

البحر:

البحر سيد الحياة كما الموت، فهو فضاء الراحة والسكينة بعد التعب والملل من جهة، وفضاء الخوف والتوجس والموت من جهة ثانية.

ولقد تحدث الروائي " **عبد القادر**" عن هذا المكان (**البحر**) بوصفه مكانا للموت وذكرى موجعة لهمومه وأحزانه لفقد صديق طفولته" النوار" ويبرز هذا في العديد من المقاطع التي توزعت على صفحات الرواية، ومن هذه المقاطع قول "**بوتخيل**" « آآآآآآآآآآه يا خويا النوار ورفيق غربتي لم قدمت جسدك للحوت، وتركتني بعدك لذاكرة الرمل الموحشة.... تحضنني أمك بصرخات دمعها مرددة والحزن يغمر دوائر عينيها: رحل صديقك النوار يا بوتخيل وتكلني للموت البطيء » (ص: 9)، ونفس الحادثة تتكرر في هذا المقطع، في قول بوتخيل: " آه ... يا أمي قولي قطعنا الغربة كما قطعنا النوار الذي لفظه البحر، قال بومجان أنه ذهل حينما أخبرت فرقته بأن البحر قد لفظ مجموعة من الجثث لشباب من جنسيات افريقية مع جثتين لجزائريين فتى وفتاة في مقتبل العمر، قد عثر عليهم في شاطئ تازقة بعض الصيادين" (ص: 244)، فهذان المقطعين تصوران ظروف موت النوار الذي قرر ترك الوطن وعبور البحر على متن قارب ليلفظه البحر جثة هامدة. هنا تغيرت دلالة البحر من المكان المفتوح الذي يتسم بالإتساع والتحرر ليصبح مكانا مغلقا حاملا للدلالة السلبية في نفسية البطل " بوتخيل"، ولعل فكرة الهجرة هذه كانت منتشرة عند أغلب الشباب– إن لم نقل كلهم – ، والتي كانت نتيجة تبدل أحوال الدنيا إلى الأسوء ودخول الوطن في دوامة من الحقد والكراهية التي سممت أفكار أبناءه وجعلتها غير طبيعية، فسعوا بذلك للرحيل إلى ما وراء البحر حلا لمشاكلهم والنفور من عالم النفاق الذي يعيشونه، يقول "**بوتخيل**": "... وهذا الموت الذي مس جيلنا بكامله ، لم تكن وحدك يا النوار خويا المهوس بالهرب من هذا السجن الذي يسمونه وطننا، بل مشري أيضا كما لو أنك أصبته بعدواك "(ص: 145) .وهم بذلك يختارون موتهم بهكذا طريقة ليسجل بذلك رجال الحماية كل يوم جثثا يعثرون عليها مرمية على شواطئ البحر وحول ذلك يقول" الضابط بومجان": " ...والكثير أيضا التهمه البحر يا بني ؛ أتعرف لا يمر علينا يوم دون أن نتلقى اخبارية بوجود جثث لفظها البحر " (ص: 246)

من هنا كان البحر وما وراءه بالنسبة لشبابنا مكاننا مفتوحا يرون فيه تجسيدا لهويتهم وانعتاقا من الذل والعيشة المرة ؛ لكنه في النهاية يبقى مكانا مغلقا سلبيا بالنسبة لذويهم وأصدقائهم، وحتى بالنسبة لهم على الأقل لحظة الموت.

بناء عليه يمكن أن نقول أن فضاء البحر في رواية "**تنزروفت**" قد حمل دلالة واحدة هي الموت.

السوق:

هو مكان مفتوح وفسيح ؛ وهو المكان الذي يباع فيه كل شيء ويشترى ،وفي الرواية ذكر الروائي سوق (بودا) في هذا المقطع : " ...تركتني مسمرا وأنا أرقبك وأنت تبتعدين عن ناظري، تائه مع الغاشي الذي يجمعه سوق بودا ، وتلمه ساحة الشهداء ليلا لتغرقه خيوط الفجر... "(ص: 7)، فهو سوق يأتيه باعة الشرق، ويبعون فيه بضاعتهم وسلعهم المستوردة ؛ ويبرز ذلك في المقطع التالي: " ... يجذبني بحرها لننزلق معا في حركة الناس الذين يتحركون كنمل رصاص نحو السوق الكبير المشبعة بسلع الشمال التي يعرضها تجار شرق البلاد،... تجار الشرق أكثر من النحل في طنينهم، وهم يجوبون البلاد من الحدود إلى الحدود ليسوقوا سلعا رخيسة استوردها قواد الرئيس، لا تتعبهم مسافة ولا تحدهم صحراء ولا رمل عن الجري وراء فتح أسواق جديدة ليضخوا سلعهم التي تستورد من مصانع السوق السوداء بالصين ..."(ص : 75)

وفي ذلك إشارة الى مكر اليهود ودخولهم البلاد بحجة التجارة والبيع للسيطرة على البلاد وأخذ خيراتها ونهبها ويتجلى ذلك في هذا المقطع "... يهود تمنطيط الذين طغوا في الأرض حينما ملكوا أسواق الصحراء وحولوها إلى شر بقاع الأرض بعدما استولوا بمكرهم على كل مصادر رزق الاهالي وحازوا التجارة والصناعة التي لم يكن يتقنها غيرهم كما حفروا الفقرات ومنعوا الماء عن أهل تمنطيط وكثيرا من القصور حتى تمكنوا من السيطرة على سلاطينها ..." (ص: 76).

2 – الأماكن المغلقة:

تؤدي الأمكنة المغلقة دورا محوريا في الرواية، لأنها ذات علاقة وثيقة لتشكيل الشخصية الروائية، حيث تعرف على أنها "المكان المحدد بحدود ثابتة لا يتجاوزها، ويتركز فيه وقوع الحدث، وترتاده شخصيات محددة،... (كالمنزل أوالجامعة أو الغرفة) فيكون هذا المثال مرآة تعكس طباع هذه الشخصية التي تسكنه وسلوكها وتصرفاتها اليومية فهو يعيش حياة الشخصية التي تفسرها طبيعة المكان الذي

تـرتبط بـه"[1]، وتتفاعـل الأمكنـة المغلقـة مـع المفتوحـة بايجابياتهـا وسـلبياتها "فتغـدو هـذه الأمكنـة المغلقـة مليئـة بالأفكـار والـذكريات والآمـال والترقـب وحتـى الخـوف والتـوجس، فهـي التـي تولـد المشـاعر المتناقضـة فـي الـنفس وتخلـق لـدى الإنسـان صـراعا داخليـا بـين الرغبـات وبـين المواقـع، وتـوحي بالراحـة والأمـان كمـا تـوحي فـي الوقـت نفسـه بالضيق والخوف".[2]

فالأمـاكن المغلقـة هـي الأمـاكن الضـيقة والسـلبية دلاليـا حيـث أنهـا تولـد المشـاعر والـذكريات المحزنـة والأليمـة ، ومـن جهـة أخـرى يمكـن أن تكـون مفتوحـة وذات دلالـة ايجابية من حيث هي مكان للراحة والطمأنينة.

ومن بين الأمكنة المغلقة في الرواية:

- **البيتزيريا:**

هي المكان الذي يقصده الناس لسد رمق الجوع بأكلة خفيفة.

فـي روايـة "**تنزروفـت**" تختلـف الشخصـيات فـي الروايـة بـاختلاف ولايـاتهم ومشـاكلهم، وهـم لا يتشـابهون سـوى كـونهم يقصـدون ذلـك المكـان لاحتسـاء القهـوة أو الشـاي رفقـة أحلامهـم ومخططـاتهم، فكانـت أرضـية انبنـت عليهـا الروايـة مـن أولهـا الـى آخرهـا، فقـد كانـت البيتزيريـا المكـان الـذي بـدأت فيـه الروايـة ؛ حيـث التقـى فيهـا البطـل بوتخيـل بـالمرأة التـي أحبهـا آسـيا ، ومكانـا حاويـا لكـل أحـداث الروايـة، بأماكنهـا عبـر عمليـة الاسـترجاع حيـث ينهـي الكاتـب روايتـه بفصـل "البـدء" ليعـود أدراج الحـديث ويـروي كيـف انتظـر آسـيا فـي" **بيتزيريـا ناريمـان**" والتـي أتـت متـأخرة...، وهـذا يتجلـى فـي المقطـع الأخيـر مـن الروايـة فـي فصـل" فـي البـدء"، يقـول بوتخيـل:" ...وأسـتعيد تلـك اللحظـات التـي كنـت أقـف فيهـا علـى محطـة الغـبن انتظـر أن تحققـي وعـدك بلقـائي، حينمـا هتفـت لـك لـم تـردي، بقيـت صـامتة وأنـا أترجـاك أن تقـولي شـيئا لأننـي سـأختفي مـن حياتـك نهائيـا، بعـدها لا أعـرف كيـف سـمعتك تـرددين بصـوت يشـبه صـوتك الـذي

1 ينظر: عدي عدنان محمد: بنية الحكاية للبخلاء للجاحظ، ص:182.

2 حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية،ط1، منشورات مركز أوغاريت الثقافي،2007، ص:134.

عذبني عبر الأثير، قلت وأنت تنهين مكالمتنا بأنك ستلاقيني في بيتزيريا نريمان التي فتحت حديثا بجانب المبنى" (ص:246).

واختيار الراوي لمكان عام وطاولة تختلف مواعيدها من شخص لآخر يريد أن ينبه من خلاله لحقيقة أن لاشيء ثابت في هذا الوطن، الذي يتغير حكامه مثلما يتغير الزائرون على تلك الطاولة، وقد اختار الراوي تلك الأرضية التي قد لا تحمل بالضرورة موعدا طاهرا أو بريئا ليبني عليه روايته مضيفا في قوله:" آسيا تركت كل شيء إلا صوتك الذي رحل مع الولي الأخير محمد بن عبد الكبير الذي صادف رحيله لقائي بك في هذه البيتزيريا" (ص:179).

واختياره لهذا اليوم بالتحديد دلالة على أن عالم الطهر وعالم النقاء قد رحل مع الولي "**محمد بن عبد الكبير**"، وما اختيار الراوي لهذا اليوم بالذات الا لتعزيز فكرة تبدل أحوال الدنيا الى الأسوأ ودخول الوطن في دوامة الحقد.

وبذلك تكون "**بيتزيريا ناريمان** "المكان الأصل للرواية من خلال المونتاج الزماني كما المكاني ؛ حيث يكون البطل ثابتا في زمان واحد ومكان واحد ليعرض على القارئ أحداثا وقعت في زمن أو أزمنة أخرى وحدثت في أمكنة مختلفة عبر تقنية الاسترجاع، في حركة دائرية ما بين بوتخيل وآسيا.

- **البيت:**

يحتل البيت مكانة هامة خاصة في البناء السردي، حيث حظي باهتمام كبير من طرف الروائيين ؛ وبذلك يمثل البيت مكانا هاما في حياة الإنسان ومن ثم في النص الروائي، حيث تعاد كتابته وإنتاجه وفق رؤية فكرية وجماليه يتبناها الكاتب.وهو المكان المحدود هندسيا ، لكن دلالته تبقى متغيرة بين الايجاب والسلب وذلك باختلاف ساكنيه وتغير أمزجتهم.

والبيت في رواية "**تنزروفت**" تعددت دلالاته بتنوع الشخصيات التي تقطنه و باختلاف الأحداث التي تجري داخله. بالنسبة للبطل "**بوتخيل**" فقد عاش في بيته الطفولة المرة نتيجة لما يعاينه من قسوة الأب ومعاملته الفضيعة له ولأمه وإخوته، ليجد نفسه في مرات عديدة مطرودا الى الشارع، فيلجأ إلى بيت صديقه النوار بحثا عن الأمان والاستقرار على الأقل في تلك الليلة، ويظهر ذلك جليا في قوله:" ...

لازلت أشعر حتى اللحظة بأوجاعها على جنبات أصابعي كلما تذكرت ذاك الركض الذي أوصلني ألهث إلى بيت النوار، دققت بابهم حتى كلت يدي، بعدما ردت أم النوار... لم أستطع الكلام، خنقي الوجع والقهر فأندسست باكيا بين ذراعيها ... فهم يعرفون أن مجيئي في هذا الليل كان سببه ما يفعله طاعن السن بي وبأمي ... فقد كانت هي الأخرى تعرف أنني لن أذهب لغير بيت النوار" (ص:14).

وبذلك يفضل البطل ترك بيته بذكرياته المؤلمة والتوجه الى بيت صديقه ليتخلص من التعاسة والهم وبذلك يحمل بيت النوار دلالة ايجابية فهو وعلى الرغم من انغلاقه إلا انه بالنسبة لبوتخيل مكان مفتوح يلجأ إليه في كل مرة يطرد فيها من بيته ؛البيت المغلق ببعديه الهندسي والنفسي بالنسبة لهذا البطل وهذا ما عبر عنه المقطع التالي:"... لم أستطع حتى اللحظة التخلص من كابوس تلك الصور وأنا أعبر وحيدا في ليل أدرار عائدا لبيتي" (ص:15).

من خلال هذين المقطعين يتجسد دور الذاكرة عبر الامتداد في الزمن الماضي لاسترجاع صورة البيت بدلالتهما السلبية والايجابية، حيث يكون البيت الثاني بديل موضوعي للبيت الأول الموسوم بالظلامية بالنسبة لبوتخيل.

كما يتجلى هذا الفضاء في قول "**عمار**" وهو يحكي ذكريات طفولته الأليمة وهو في منزل خاله الراضي:" مكثت ست سنوات عند خالي وزوجته زينب التي كانت تتعمد إهانتي كلما كان يغيب خالي عن البيت مشيرة بأصبعها نحوي كما تشير السيدة لخادمها صارخة في وجهي لأخرج مسرعا لقضاء حاجيات البيت، وتترك ابنها الوحيد نائما حتى آخر النهار، حتى اللعب لم تكن ترغب أن أشاركه لعبه..." (ص:188).

يتحتمل الطفل عمار كل هذه المعاملة فقط ليدرس ويتعلم، لكنه يجد نفسه في نهاية المطاف مطرودا من هذا المنزل الذي علق عليه آماله وأحلامه في الدراسة وطلب العلم.وهذا مايتجلى في قول "زينب":"لاأريد من هذا المتشرد أن يسكن في بيتي بعد اليوم...."(ص:188).

وهنا نلمح انغلاق البيت بالنسبة لعمار وهو يسترجع ذكريات طفولته القاسية وما عاناه في منزل خاله لأجل تحصيل العلم.

وفي المقطع الموالي يكون البيت أيضا مغلقا بالنسبة للبطل "**بوتخيل**" وهو يكشف عن بشاعة الذهنية العجوز في وطنه حيث يضعنا أمام تصادم وتناقض القيم ؛ الجميع ينافق ويزني لكن الصورة الظاهرة للعيان هي التقوى، ويظهر هذا في قوله:" المنزل الوظيفي أو مربط الحمير كما كنا ننعته كلما شعرنا بضيق يتحامل علينا بصمت التنافر الذي ينتشر في أرجائه كما الحقد الدفين الذي يخبط عشوائيا بلا هدف وبلا اتجاه، الغرفة التي تحدق في غرفتي تحديقها الأبدي يسكنها بوعبيد الذي أراد أن يتشبه بالغرباء تاركا أمه وإخوته في قصر الهبلة... لا شيء يعنيهم أكثر من أن يمارسوا الجنس بلا حياء في هذا المنزل على مرأى منا كأنما يتحديان خجلنا..." (ص:184).

فالمنزل الوظيفي دلالة على الفراغ وبالتالي الضياع وفساد الأخلاق ؛ فهو يحمل الدلالة السلبية ومنغلق بانغلاق حدوده، لما حواه من مظاهر فاسقة و سلوكات فاجرة كانت تثير قلق هذا البطل، ومع ذلك يبقى لهذا البيت في نفسية" **بوتخيل**" ذا بعدا ايجابي ولو بشكل جزئي في مكان الغربة ؛ فهومكان مفتوح يلجأ إليه هو وأصدقاؤه على الأقل للاحتماء من حر الشمس والتجمع فيه لنسيان وجع الغربة، يقول" **بوتخيل**" معبرا عن ذلك:"... دائرا في مكاني قبل أن أنفلت مهربا جسدي من جحيم الشمس التي التهمت كل الظل، لأقفل مسرعا الى مربط الحمير الذي يأويني مع زملائي الغرباء الذين غربتهم لقمة الخبز الحافي" (ص:139).

ومنه نستنتج أن البيت في الرواية حمل دلالتين متناقضتين دلالة العنف والقسوة من جهة ودلالة البحث عن الراحة والطمأنينة من جهة أخرى، وهذا ما تجلي من خلال علاقة الشخصية بالمكان في الرواية؛ فهي كانت علاقة ازدواجية يتعلق جانبها الأول بالوحشية، الوحشة والاغتراب التي كانت تعانيها الشخصيات، أما الجانب الثاني فيتعلق بالرغبة في طلب الأمن والاستقرار.

- **المقبرة:**

تعد المقبرة مكانا مغلقا ببعده الهندسي، وكذا بعده الدلالي، فهي المكان الذي يدفن فيه الفرد بعد وفاته ، وورد ذكرها لما زار بوتخيل قبر صديقه الراحل "النوار" بعدما ووري التراب، ويتجلى ذلك في المقطع التالي:" أتلمس تراب قبرك لأغرس

فسيلة غربتنا راشا بدموعي حواف شاهدك الحجري، وحزني عليك كالغيم الداكن يتكدس في سماء ذاكرتي أنبشه بأظافري فأشعر بغبن حضوري المتأخر الى جنازتك بعد أن واراك بومجان ومشري وكل أهل مدينتنا التراب الذي هجرته" (ص:09).

كما برز الحديث عن المقبرة في الرواية في هذا المقطع :" ... وأمي في أفق القلب تنبش قبر الضمير وهي ترافق أم النوار في نواحها الخرين وهما يبتعدان عن مقبرة "سيدي بوجمعة" التي يرقد فيها جسد النوار المنقوص من العينين اللذين أكلهما الحوت" (ص:13).

فالقبر يعتبر مكانان مغلقا من كل نواحيه لشدة ظلمته وابتعاد الناس عنه فهو فضاء مهجور عن كل الأفضية الأخرى.

نستنتج من ذلك أن للمقبرة معنى واحد ودلالة واحدة هي الموت والحزن على الفقيد وهو ما جسده "**عبد القادر**" في روايته ؛ فهي المكان المغلق من جانبين الواقعي الحقيقي والمجازي الروائي.

- **السجن:**

يعد السجن من الأماكن المغلقة ذلك أنه المكان الذي تحبس فيه حريات الناس، بغض النظر عن أسباب هذا الحبس، وهو مكان له حدود وحواجز لا يستطيع من بداخله الخروج منه إلا بتحطيم هذه الحدود.

وقد ورد السجن في رواية " **تنزروفت**" لما استعاد واسترجع بوتخيل حكاية أمه وهي تحكي له حكاية زواجها من طاعن السن وما عاناه في السجن، وهذا ما يبينه المقطع التالي:" ... لم يكن والدك بهذه القسوة التي تراها اليوم فيه، كان رجلا حنونا أحبني بكل ما يملك من أحاسيس، لكنه كان هشا ومسكونا بنبوات الجنون التي كانت تصيبه على فترات جراء التعذيب الذي لقيه من فرنسا في معتقل الدزيرة ... قبضت عليه فرنسا وأخذته إلى معتقل الدزيرة وعذبته بالكهرباء وحينما لم تأخذ منه شيئا رمته في سجونها التي لم يرى نورا منها حتى إعلان الاستقلال" (ص:224).

وبذلك يعد السجن من الأماكن المغلقة في الرواية والذي يحمل دلالة سلبية، فانغلاقه يشكل مزيدا من الخوف والتقييد وذكراه مؤلمة لما لقيه من عذاب.

والسجن هو الذكرى المؤلمة أيضا لدى "**مشري**" حينما يستعيد ذكرى وفاة كل عائلته في تلك الليلة وكيف انقض على جثة إرهابي كانت لا يزال دمها ساخنا وأخذ يصرخ حتى فقد الوعي ...، وهذا ما يبينه المقطع التالي:"بعدها ابتعدت هائما ... قبل أن أسقط في منحدر لم استفق بعده بيومين، لأجدني مربوطا على كرسي من حديد في زنزانة رطبة باردة... وأمامي جلس دركي هزيل ... قال ... قل لي اسمك ولقبك، هيا تكلم أيها الكلب؟ بعدها نزل عليا بلكمة تشبه ضربة مطرقة في الوجه حتى سقطت على ظهري ليتفجر الدم من وجهي... معيدا نظراته القاسية الى وجهي بعد أن رفسني بحذائه العسكري في الحجر... ثم راح يرفسني مرة أخرى بحذائه جهة البطن ضاغطا حتى غاب عني النفس..." (ص:48-47).فمشري هنا جسد لنا صور التعذيب التي لقيها في تلك الزنزانة قبل أن يخرج بريئا.

نستنتج مما سبق أن السجن مكان معادي للشخصيات الرواية فيحرمها من حريتها ويجعلها تعيش تحت ضغوط نفسية وجسدية.

- **المقهى:**

يقوم المقهى بدور فعال في أحداث المجتمع فهو مكان لتجمع الكتاب والشعراء يتذاكرون ويتسامرون، وقد يكوم مكانا لتجمع العاطلين عن العمل لنفث همومهم فيه، وبذلك يقوم المقهى بتأطير لحظان العطالة، والأعمال المبيوهة...، التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية، وبروز مظاهر الحياة الاجتماعية الهادرة ، ويبقى دائما سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما، فهي المكان المغلق المحدد هندسيا.

وقد برز لفظ مقهى في رواية "**تنزروفت**" في المقطع التالي:" ... وأنا هارب من بيتي إلى مقهى الريح حتى لا أصطدم بدادي الذي ازداد حقده علي منذ رآك تخرجين من مكتبي" (ص:09).

وهنا تغيرت وظيفة المقهى في الرواية في هذا المقطع، حيث كانت وظيفتها أن يقدم القهوة والشاي والمرطبات وعروضا من القصص الشعبية...، لتصبح مكانا يأوي إليه البطل "بوتخيل" من هم الحياة وناسها وعن آذاهم، ومكان يأوي اليه للترفيه مع أصدقائه من الاختناق، يقول "**بوتخيل**":" ومقهى الريح آخر الحلول في

شطرنج عذاباتنا اليومية التي كنا نتخندق فيها عن نار الفراغ كما تخندق يهود تمنطيط في قصورهم التي انهارت على رؤوسهم حينما هاجم عليهم رعاع القصور المجاورة بفتوى التلمساني الذي أفقدته أزمنة الردة صوابه فأفتى بهدم كنائسهم وبسبي نسائهم دون أن يرف له جفن" (ص:60) ، وفي ذلك إشارة معارضة الكاتب لفتوى "الولي التلمساني" الذي أفتى بهدم كنائس اليهود وبسبي نسائهم.

اذن المقهى كان بالنسبة لهؤلاء الأصدقاء مكان واسع مفتوحا حاملا لدلالة ايجابية كونه مكان اللقاء والراحة ،وهو كذلك بالنسبة لبوتخيل حتى رحل الأصدقاء ليكون هذا المكان لا معنى له ، بل حاملا لدلالة الضيق والوجع ، يقول "**بوتخيل**":" ... ألوذ هاربا بخيبتي، وحيدا بعدما تفرق الأصدقاء ولم يعد للجلوس في مقهى الريح معنى" (ص:211).

من خلال ما سبق نقول أن رواية "**تنزروفت**" اعتمدت البنية المكانية كمحطة رئيسية لها، من خلال توظيفها لأماكن حقيقية كان "**عبد القادرضيف الله**" يسعى للتعريف بها ونقلها للقارئ، متجسدة في نوعين مغلقة ومفتوحة، وهنا تجدر الإشارة إلى أن النوع الطاغي هو الأماكن المغلقة في حين جاءت الأماكن المفتوحة أقل مقارنة بالمغلوقة وفي ذلك انصب اهتمام الكاتب على ما يعتري دواخل الشخصية وانعكاس حالتها الشعورية على الأشياء المحيطة بها، فجاء المكان ممتزجا بذات الشخصية ومجسدا لما تعانيه فالمكان لا يمكن أن يقوم بمعزل عن تجربة الإنسان أو خارج الحدود التي يرسمها له.

وفي الأخير نصل إلى أن الرواية قد شملت أماكن كثيرة لم نذكرها كلها لكن المهم أن الفضاء قد غطى الرواية بشكل كبير بين المفتوح والمغلق، وهذا دلالة على تنقلات شخوص الحكاية، وحركتها الواسعة .والأهم من هذا تضمين الكاتب لمناطق كثيرة في صحراء الجزائر ما يوحي بواقعية الأحداث، ذلك أن كل ما يتصل بالمكان الحقيقي هو حقيقي.

الفصل الثالث:

أولا-مفهوم الشخصية.

ثانيا-الفرق بين الشخص والشخصية.

ثالثا-كيف يتم تحديد الشخصية.

رابعا-أنواع الشخصية في الرواية

1-الشخصية الرئيسية.

2-الشخصية الثانوية.

3-الشخصية الجاهزة.

4-الشخصية النامية.

أولا – مفهوم الشخصية:

تعتبر الشخصيات العمود الفقري للرواية، وهي تتساوى مع الأحداث في الأهمية حيث لا يمكن أن نقدم الأحداث دون محرك لها وهو الشخصيات.

يختلف مفهوم الشخصية الروائية باختلاف الاتجاه الروائي الذي يتناول الحديث عنها، فهي " لدى الواقعيين التقليدين شخصية حقيقية من لحم ودم، لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني بكل ما فيه ".[1] معنى ذلك أن مفهوم الشخصية في الدراسات التقليدية نأخذها ككائن حيث يمكن التأكد من وجودها في الواقع لتمثل طبقة اجتماعية معينة، إذا فهي شخصية واقعية ندرسها على أنها كائنات من دم ولحم محملة معها ببطاقة المعلومات وهذا يعود إلى أنها ترى أن النص عبارة عن رسالة إنسانية.

غير أن البنيوية في تأسيسها لمفهوم الشخصية تستقي أصولها من التيار الفلسفي ويتمثل هذا "الارتباط في الدعوة البنيوية لإلغاء الذات الإنسانية وتجريد الإنسان من كل خصوصية تميزه ككائن اجتماعي وثقافي وتاريخي، وتجسدت هذه الفكرة عند "**نيتشة** "الذي نزع الهالات الأسطورية عن صورة الإنسان ، وأعلنت رؤيته عن موت إلا له وإسقاط العوالم المثالية وانهيارها، وتجلى التأثير البنيوي بهذه الدعوة عند "**رولان بارث**"، الذي أعلن موت المؤلف بوصفه ذات نوعية ومبدعة، فهو ليس أكثر من مجرد خازن للغة سبقته في الوجود".[2]وبذلك سعى "**بارث**" إلى طمس هذا العنصر الروائي وعده علامة فارغة لا قيمة لها، إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد.

فالشخصية الروائية، ما هي الا كائنا من ورق على حد تعبير "**رولان بارث**" ذلك لأنها شخصية تمتزج بالخيال الفني للكاتب، وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويحذف، ويضخم في تكوينها وتصويرها.فالشخصية ما هي إلا نتاج متخيل يبدعه المبدع ، وكما يقول ""**تودوروف**" " ان قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية إنسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من ورق".[3]

---

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص:25.

[2] فوزية غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص:307.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:213.

ومن هنا يتضح أيضا أن نظرة "**تودوروف**" لمفهوم الشخصية الروائية غير بعيدة عن مفهوم "**بارث**" أي أنه يشير إلى استبعاد المقابلة بين الشخصية التخيلية والشخصية الواقعية "**فتودوروف**" يتماشى مع التصور اللساني في تحليل الشخصية الروائية بوصفها دلاليا، قابلة للتحليل والوصف من حيث "دال ومدلول"، وليست كمعطى ثابت، فيلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية ذات الوجهين، أحدهما هو الدال الذي يتشكل من الأسماء والصفات والملامح الخارجية، والوجه الثاني وهو المدلول الناتج عن الأقوال والعناصر التي ذكرت بشأن الشخصية.

من أهم المنظرين السيميائيين "**فيليب هامون**" philippe hanoun،" فالشخصية في نظره ليست مقولة أدبية، ولا معطى جماليا مؤسسا سلفا، بل حددها وفق منطلقات لسانية بحتة، إذ يعتبرها علامة تتقاطع في أمور كثيرة مع اللسانية كونها دالا ومدلولا، ومن ثم ينطبق عليها ما ينطبق على هذه الأخيرة، وسعى إلى إبراز وظيفتها وطريقة بنائها ورصد العلاقات التي تعمل على تجليه مدلولها".[1]

تجنب "**فيليب هامون**" التعامل التقليدي الذي عرفه النقد في القرن الماضي حيث استفاد من اطروحات اللسانيات في أكثر مفاهيمه وفي نظرته للشخصية بعيدا عن الطرح التقليدي،

وعن الموقف من الشخصية يقول"" **محمد عزام**" أن الشخصية:" هي كائن خيالي تبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي أو يتلفظ بها عنها".[2]فمحمد "**عزام**" يرى أن الشخصية كائن خيالي أي من خيال المبدع، وتظهر للقارئ جليا من خلال الجمل التي تتلفظ بها (أقوالها) وقد تكون هذه الجمل على لسانها،أولسان بعض الشخصيات ،أو السارد.

وبذلك يعمد هؤلاء الباحثين إلى اعتماد الدراسة العلمية في تفسير الشخصية ودراستها بطريقة تجريبية، مبنية على علم الملاحظة والقياس .

من خلال ما سبق نستنتج أن الدراسات الحديثة تلغي نظرة الدراسة التقليدية التي تعتبر الشخصية كائنا من لحم ودم، فتوصف ملامحها وقامتها وهواجسها وآمالها وآلامها وأجوائها ، حيث أصبحت مسألة ثانوية مرتبطة بعمل الشخصية وبحركيتها داخل الخاطب الروائي، في

---

[1] ينظر بشير عبد العالي: تحليل الخطاب السردي والشعري،دط، منشورات مخبر عادات واشكال التعبير الشعبي، دار العرب، دس، ص:53- 54.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب،ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005، ص:140.

حين يركز النقد الجديد على وصف وظائف الشخصيات ضمن بنية النص.ومعنى ذلك أن الشخصيات أصبحت تحدد وفق تحديدات دقيقة مرتبطة بكيفية بنائها ووظيفتها داخل السرد. ويعني ذلك أن أهمية الشخصية تكمن في الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد.

من خلال التعاريف السابقة للشخصية نصل إلى أن الروائيين قد اهتموا بالشخصيات لأنها تعبر عن أفكارهم وأرائهم ورؤاهم، لان المجتمع الحقيقي الذي يعبرون عنه من خلال المجتمع الروائي الذي يبدعونه لا وجود له من غير الشخصيات.

ثانيا- الفرق بين الشخص والشخصية:

كثيرون هم النقاد الذين تحدثوا عن هذين المصطلحين في البناء السردي ومن هؤلاء الذين يدعون الى التميز بين الشخص والشخصية نجد "**رولان**" فبالنسبة له :" الأول هو المؤلف المادي للقصة والذي لا يمكن أن يختلط مع روايتها في أي شيء من الأشياء أما الشخصية فهي في الأساس كائنات ورقية"[1]، ما يعني أن الشخص قضية اجتماعية لها ماضي وحاضر ومستقبل ، وهي بذلك لا تختلط مع الراوي أما الشخصية فتعتبر قضية لغوية لسانية بامتياز تتحدد من خلال العلاقات اللغوية البلاغية داخل النص، فهي قضية نصية لا يتحدد ماضيها ولا حاضرها ولا مستقبلها إلا في حدود ما يقدمه النص فقط .

أما بالنسبة للعلاقة بينهما، فيمكن أن نورد ما قاله "**تودوروف**" :""إن مشكل الشخصية لساني لا يوجد خارج الكلمات ومع ذلك فرفض كل علاقة بين الشخصيات والشخص تكون مستحيلة أن الشخصيات تمثل الأشخاص بموجب طرق خاصة بالحكاية".[2]

بمعنى أن هناك تقاطع بين الشخص والشخصية لان النص الأدبي يمثل حياة أشخاص واقعيين ولكنه يجردهم من خصوصياتهم بمجرد دخولهم عالمه التخييلي ويمنحه خصوصيات جديدة تفرضها اللغة.

---

[1] فوزية لعبوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص:309.

[2] بشير عبد العالي: تحليل الخطاب السردي والشعري، ص:53-54.

ويصوغ "**غريماس**" مفهوم العامل في حديثه عن الشخصية حيث يرى أن العامل "يمكن أن يكون ممثلا أو غير ممثل فالجماد والحيوان والأفكار تعد عوامل إلا أنها ليست ممثلة وبذلك يحدد العامل بأنه القائم بالفعل مهما كانت الذات المنجزة له".[1]

ومن هنا لم يعد مفهوم الشخصيات الروائي مقصورا على الأشخاص فحسب وإنما تجاوز ذلك إلى شق أصناف الكائنات حية كانت أو جامدة بما في ذلك الأفكار والتصورات.

ثالثا- كيف يتم تحديد الشخصية؟

بما أن الشخصية تكمن أهميتها في الدور الذي تقوم به في النص الروائي فان تحديدها يكون " من خلال خصائصها الذاتية، فتتحدد سلبا من خلال تقابلها في علاقتها مع الشخصيات الأخرى بخصائصها الذاتية، وتتحدد أيضا من خلال المواصفات والأفعال ونمط التوزيع كمرجعية للعملية السردية ذاتها" [2].

ومنه فان تحديد الشخصية وبروزها في النص الروائي يكون من خلال المواصفات الذاتية لها، والتي يقدم بعضها السارد في عمله السردي والبعض الأخر من المواصفات تعرفنا به الشخصية ذاتها من خلال حوارها وتعاملها مع باقي الشخصيات وهي تتحرك في الفضاء الروائي ، والبعض الأخر يتحدد من خلال حوار شخصية مع ذاتها حيث تكون متكلمة معتبرة عن نفسها ، وبالتالي نحكم على الشخصية بالسلب أو الإيجاب من خلال الدور الذي تقوم به داخل السرد الروائي وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، حيث نظر إلى النص الحكائي باعتبار " "أن الأساس فيه هو تلك الأدوار التي تقوم بها الشخصيات فعن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص، وقد اهتم النقاد بالشخصية الحكائية من خلال الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية "[3].

ومعنى ذلك أن الشخصية الروائية ليست بطاقة معطاة مسبقا ولكنها تفهم وتعرف تدريجيا مع زمن القراءة من خلال أفعالها وعلاقتها مع الشخصيات الروائية الأخرى.

نستنتج أن الشخصية في الرواية لا تشكل إلا أحد مظاهر نشاط القراءة والتلقي من طرف القارئ ترد على لسان الشخصية ذاتها، أو على لسان الراوي، وفي المقابل فان فضاء

---

[1] فوزية لعبوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص:309.

[2] سعيد بن كراد، شخصيات النص السردي البناء الثقافي، سلسلة دراسات وابحاث ،1994،ص:217.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 52.

الشخص هو الواقع والوسط الاجتماعي (المحيط)، بكل جزئياته فكان بذلك للشخص ماضيه، وحاضره ومستقبل .

رابعا – نواع الشخصيات في الرواية:

تعتبر الشخصية ركنا أساسيا من أركان البناء السردي ، وهي تتحقق بفعل تلاحم عناصر العمل الروائي وانسجامها من زمن ومكان وحدث ، ويمكن تقسيمها بحسب الدور والحضور في السرد الروائي الى أربعة أقسام:

1– الشخصية الرئيسية:

وهي الشخصية الأكثر حضور وظهورا مقارنة بالشخصيات الأخرى، وهي:" التي تدور حولها أو بها الأحداث ويكون حديث الشخوص الأخرى حولها ولا تغطي أي شخصية عليها، وانما تهدف جميعا لابراز صفاتها ومن ثم تبرز الفكرة التي يريد الكاتب اظهارها وقد تكون الشخصية رمز الجماعة أو أحداث يمكن فهمها من القرائن الملفوظة، والملاحظة...، وحياة الشخصيات تكمن في قدرة الكاتب على ربطها بالحدث وتفاعلها معه وجعلها معبرة عن الموقف، دون التصنع أي مقنعة".[1]

وبذلك تمثل الشخصية العمود الأساسي في الرواية، لأن كل الأحداث لا تقوم الا بها، ويكون ظهورها كثيرا على عكس الشخصيات الأخرى لذلك يوجد في كل عمل روائي شخصية تقوم بعمل رئيسي الى جانب شخصية تقوم بأدوار ثانوية، فيكون ظهور الشخصية الرئيسية على وجه صفحات الرواية أكثر مقارنة بالشخصيات الأخرى الثانوية، وهي الشخصية التي تقوم بالفعل وتدفعه الى الأمام، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما، ولكنها هي الشخصية المحورية .

والشخصية الاساسية والرئيسية في رواية "**تنزروفت**" "**لعبد القادر ضيف الله**" هي:

- **شخصية "بوتخيل" :**

والتي احتلت موقعا هاما في الرواية باعتبارها شخصية أساسية في تكوين البنية السردية ضمن الملفوظ الحكائي، حيث تتمحور حولها كل أحداث الرواية.؛ حيث استعرض الكاتب "**عبد القادر ضيف الله** "في روايته الجديدة "**تنزروفت**" من خلال شخصية "**بوتخيل**" حكايا

[1] عبد القادر أبو شريفة، حسن أبو فرق :مدخل الى تحليل النص الأدبي،ط1،دار الفكر،عمان،2008،ص:135

عن الغربة داخل الوطن، من خلال سيرة حياة مجموعة من المثقفين الشباب الذين دفعتهم سنوات المحنة الجزائرية للعمل في الصحراء، كما يستعرض "**ضيف الله** "علاقة حب بين البطل "**بوتخيل**" الذي يحكي سيرته الذاتية والبطلة "**آسيا**"، هذه العلاقة التي يرفضها المجتمع كما ترفضها أمه لذنب واحد هو أنها مطلقة.يظهر ذلك من خلال المقطع التالي حيث يردد (بحوص) ناموس قبيلته قائلا:

"الزواج بهجالة لا يليق برجل بكر، هذا لا يليق عندنا" (ص: 192).

فهذا الذنب كان كافيا لإدانتها والتحدث في عرضها ليتحدث عنها كل اصدقاء "بوتخيل" وحتى والدته بأنها عاهرة، حيث تقول أم "بوتخيل":" ولدي قتله عشق الهجالة" (ص:8).

فالبطل "بوتخيل" واقع في حب "آسيا" وأمام هذا الموقف القبلي عامة والعائلي خاصة يدخل "بوتخيل" في صراع مرير من نهاية الرواية الى بدايتها بين التمسك بحب هذه المرأة والنضال من أجل الوصول اليها أو الموت هربا وهو يزحف بعيدا عنها في خجل وكبرياء.

فالرواية اذن في مجملها تتضمن حياة هذه الشخصية بما في ذلك طفولته المريرة "**فبوتخيل**" شخصية جزائرية عرفت البؤس منذ طفولتها حيث كان يضرب ويطرد لعيش بذلك في تناقضات وصراعات وظروف قاسية ،فنجده يسعى للهدوء والاستقرار في بيت صديقهالنوار، يظهر ذلك في قوله:" ... لم تكن تلك المرة الأولى التي طردت فيها في ذلك البرد ..." (ص:14).

وفي قوله أيضا:" تضيف أمي في صباح اليوم الموالي بعدما عدت اليها من دار النوار وآثار ذلك الحذاء العسكري على جسدي بعد تلك الليلة التي طردني فيها الى العراء متلمسة بيدها المحروثة بالوشم نبضي وحرارتي بعد أن دعكت أصابعي الصغيرة الميتة من البرد لتمنحني مسكن حب..." (ص:21).كما تظهر عبوسة طفولة "بوتخيل" من خلال قوله:" ... أمي كانت تجرني خلفها طفلا بائسا معمش الملامح..." (ص:81).

اذا الشخصية الرئيسية للرواية هي شخصية "بوتخيل" وهو الاسم الرمزي للولي الصالح في مدينة عين الصفراء "**سيدي بوتخيل**" الذي جاء الى هذه المدينة وأقام قصرا بها ؛ فبوتخيل وهذا ما يبينه المقطع التالي في قول "**بوتخيل**":" ...تذكرت بحوص يرمقني من تحت حاجبه مرددا لحم جدي مسموم يا من كنتك أمك باسم

ابن اخته للاصفية "سيدي بوتخيل" شايل الله به" حينها فقط توقفت عن الطعن في اسم ذلك الولي وفي تلك الزيارات التي ما انفكت تتوسع في هذه الصحراء جاذبة اليها المريدين من كل فج عميق" (ص:194).كما يتضح هذا من خلال هذا المقطع:"... في قصر سيدي بوتخيل الذي أسمتني على اسمه" (ص:71) .

وكلمة "بوتخيل" تعني الدخيل كون هذه الشخصية هي الدخيلة على هذه المنطقة؛ ليعالج بذلك "ضيف الله" قضية الغربة لغريب داخل وطن غريب عنه.

و"بوتخيل" هو الرجل المثقف الذي درس مع زملائه في قسنطينة، وهو الشاعر الممتاز، يقول" **المسعودي**":" ها هو صديقي الاستاذ بوتخيل الذي حدثتك عنه أنه شاعر بامتياز، وأن أزكيه كي تجري معه مقابلة اذاعية..." (ص:63).ولعل آخر قصيدة له يتحدث عنها المقطع التالي:تقول "**آسيا**":" أرجو منك أستاذ بوتخيل أن تقرأ لنا ولمستمعينا الكرام ما كتبته عن هذه الأم العظيمة"

"نسرياليه ت. س اليوت وبغيم أرض الخراب سربت لك قصيدة أسميتها: "أمي تفاحة زئبق" أرتها أن تتفلت للحزن وأنا أرى وجهها مزرقا بلون الليل الكئيب الذي تخيم عليه رائحة الاحتراق من فرط الضرب الوحشي الذي تلقته من طاعن السن" (ص:228).

- شخصية آسيا:

تعتبرشخصية" **آسيا**" أيضا شخصية رئيسية لأنها ساهمت بصورة كبيرة جدا في تسيير أحداث هذه الرواية، فهي المرأة التي جالست "بوتخيل" وهو يحكي في" بيتزيريا نريمان" ويسترجع تاريخ مدينته وتاريخ حبه لها مستعيدا بذلك العديد من الأحداث والمحطات التي كانت فيها "آسيا" محطة هامة في هذه الرواية، "فآسيا" هي الفتاة التي أحبها منذ الصغر، يقول "بوتخيل":" عشقك ناداني منذ الخليقة من التكوين يا آسيا..." (ص:13).

وآسيا هي مذيعة تنقل لأهل المدينة أخبار الموت، وهي امرأة فاتنة وهذا ما يجسده المقطع التالي:" ...آسيا الصحفية أولا: عليك أن تعرف أنها عملت معنا عاما قبل ما تدخل الاذاعة، والله ياسيدي مشت في توات امرأة جميلة مثلها، ليست سهلة المنال كما يتصورها الكثير من التلولة، وحتى التواتين الذين يسيل لعابهم

عليها في حدود تنزروفت حتى القوارة فقد رفضت الارتباط بالكثير منهم" (ص:216-217).

ليقدم بذلك البطل "بوتخيل" تفاصيل عن "آسيا" والتي تستلم خيط السرد هي الأخرى من حين لآخر ؛ لتبين سبب ابتعدها ورفضها مصيره ومصير أصدقائه ومصير المجتمع الذكوري المرسوم بعلاقات الحب المزيفة، ففي المتن الحاكئي لرواية "تنزروفت" يتبادل فيه البطل "**بوتخيل**" والبطلة "**آسيا**" في سرد الحكايا التي تتناسل في النص.

معاناة هذه المرأة تبدأ مع زواجها من قاسم، خاصة لما اكتشفت خيانته للوطن وخيانته لها والمعاملة القاسية لها، وهذا ما يبينه المقطع التالي، تقول "**آسيا**":" ... ولكن هذا الزوج خانني وغدر بي في نهاية المطاف حينما رحلنا للخليج لتكون الغربة منفاي ويكون الفلسطيني ذنب آخر ذبحني بمخالبه بلا رحمة...لكنني كنت أنفخ في رماد الخيبة وحدي لأجد نفسي أنجب منه ابنتي تلك التي رأيتها أمام المبنى..." (ص:129).

اذن زواجها من قاسم وقسوته ذنب آخر يثقل كاهل "آسيا" التي اتهمت بالحمل من الفلسطيني قبل زواجها، ورمي الرضيع في مزبلة الحي، وهذا ما يبينه قول" **الضابط بحري**":"... باش دزيدنا مشكلة أخرى برميها الرضيع في مزبلة الحي، كل الأدلة تشير الى أن بنتك آسيا كانت حامل من ذاك الفلسطيني، وحتى الجيران أكدوا أنها لم تخرج من بيتها منذ شهر بسبب ظهور علامات الحمل عليها" (ص:134).

عانت آسيا من لسعات المجتمع قبل وبعد الزواج، اتهمت بهذا الذنب قبل زواجها، وبعد انفصالها كانت المرأة "العاهرة " في نظر هذا المجتمع، وهذا ماجعل الكل يرفض زواج "بوتخيل" منها، وهو ما نجده في المقطع التالي:" فمسألة الزواج يا صديقي بامرأة مشبوهة في توات هي مسألة تشبه الانتحار" (ص:119).

تقول "**آسيا**" معبرة عن حزنها وتعاستها وهي تعيش مع ذلك الزوج:" صبرت معه على وجع الضمير حتى انتهت قناعتي الى أن ذلك الزوج حتى وان كان رسميا فلن يكون أكثر من ورقة بين اثنين" (ص:130-131) ؛ وبذلك عاشت "آسيا" مرحلة معاناة ويأس بزواجها من الرجل الخطأ ورحيلها معه، لتعاني الأمرين، معاملة الزوج ومعاناة الغربة،...وتحمل بعدها ابنتها وتعود الى أرض الوطن، بعد انفصالها عن "قاسم"، وهذا ما حكته

قائلة:"...بعدها خرج قاسم من المستشفى وقررنا أن نفصل عن بعض، قال وفي عينه حجوض الألم: أتمنى أن تسامحيني يا آسيا لأنني مجبر على ذلك ...اذا بقيت أربع وعشرين ساعة في هذا البلد ستدخلين السجن معي، لهذا عليك بحمل ابنتك ومغادرة البلد الليلة" (ص:135).

وعن هذه المعاملة وهذه النظرة التي تلقاها "**آسيا**" تقول:" يكفيك أن تتصور بشاعة الاحساس بأن تتحول امرأة مثلي الى طريدة لذئاب هذه المدينة، ينهشون لحمي أينما ذهبت بلا رحمة، العالم قبيح جدا من محيطه الى خليجه" (ص:128).

- **شخصية قاسم: (زوج آسيا).**

هذه الشخصية أيضا تعتبر نموذجا رئيسيا في الرواية فقد كان له حضور قوي في الرواية لاعتبارين، الأول أنه كان مرحلة حساسة وحرجة بالنسبة لحياة البطلة "آسيا" والثاني أنه كان خائن للوطن.

هذا ما يتجسد في النص التالي:" أرجوك يا آسيا أنت لا تفهمين شيئا أتذكرين الظرف المغلق؟ لحظتها فقط بدأت ... أستعيد من ذاكرتي وجهه... واضعا مغلف مشمع، طالبا مني أن أسلمه لأحد أصدقائه الفلسطنيين القادمين من أوروبا والذين دخلوا الى امارة دبي بوثائق أجنبية... في تلك اللحظة تبادر الى ذهني أن قاسم كان يبيت لشيء ما كما بيت لتحويلي الى لعبة متعة بين يديه" (ص:134)، وفي مقطع أخر تضيف "**آسيا**":" ... خاصة عندما تفطنت أنني عرفت سبب فصله من منظمة التحرير كمناضل في صفوفها بعدما طردوه من البعثة لأنه تلاعب بأموالها" (ص:129).

وهنا تطرق "**عبد القادر**" للقضية الفلسطينية من خلال زوج آسيا الفلسطيني"قاسم" ليسقط الضوء على من يدعون بأنهم يناضلون في سبيل الأرض المقدسة، ثم يبيعون شرفهم مقابل أثمان بخسة، ليكشف النقاب عن تفاصيل تحزن القارئ كما أحزنت البطلة وهي تروي كيف انبهرت به خاصة أنه المناضل من أجل وطنه وتفتن بكلماته المنمقة لتكشف بعد أن سافرت معه الى الخليج أن البطل الذي افتتنت به لم يكن سوى نصف رجل خان قضيته، ومن بمقدوره أن يخون أرضه فهو قد يخون كل الناس بعد ذلك.

- شخصية الوالد "طاعن السن":

شخصية أخرى رئيسية في الرواية ؛ وهو والد بطل الرواية "بوتخيل" هو الرجل الغني الذي يتاجر في كل شيء، يتزوج هذا الرجل ويعيش سعيدا لكن تعذيب السجن وويلاته جعلاه يعاني نوبات جنون نغصت معيشته وجعلته يفرغ ضغوطاته النفسية في وجه زوجته وأبنائه فهو لم يتوالى في ممار سة العنف والظلم ضدهم، حول هذه الفكرة تحكي "**أم بوتخيل**" لابنها عن حياة زوجها وماضيه فتقول:" ... كان طاعن السن تاجر ثري يعبر ببعيره من الحدود الى الحدود ينقل كل شيء ويتاجر في كل شيء ... مات جدك وانحصرت تجارة والدك ليصبح من يومها تائها كالمجنون، محصورا لا يعرف سوى الخمر لعله ينسيه بؤس قدره،... لم يكن والدك بهذه القسوة التي تراها اليوم فيه ، كان رجلا حنونا أحبني بكل ما يملك من أحاسيس، لكنه كان هشا ومسكونا بنبوات الجنون التي كانت تصيبه على فترات جراء التعذيب الذي لقيه من فرنسا في معتقل الدزيرة ... عذبته بالكهرباء وحينما لم تأخذ منه شيئا رمه في سجونها التي لم يرى نورا منها حتى اعلان الاستقلال" (ص:224).

ومن صور المعاناة التي لقتها الأسرة من هذا الأب ، الأمثلة التالية:" أتوجع شادا أصابع أمي وهي تهوي بين قدمي بعد أن هجم عليها طاعن السن متوعدا بأن يخرجها معي الى الشارع في تلك الليلة الباردة التي جاء فيها متعتعا بالسكر..." (ص:214). وهي المعاناة التي تتجلى أيضا في قوله:" تخرج أمي هاربة وأقفز خلفها وإخوتي من النافذة للحاق بها في الشارع، لم نجد أمامنا سوى بيت أم النوار لنبيت فيه ليلتنا بعيدا عن الخوف" (ص:228).

هذه الصور تجسد القسوة والعنف الذي لقيته الأم مع أبنائها جراء معاملة هذا الأب، ورغم كل هذا الا أن وفاة هذا الوالد كانت وقعا هز نفوس العائلة وهوالموقف الذي يتجسد في هذا المقطع:" خرجت أمي في يوم قائظ وهي تنوح متجهة الى بيت أب النوار مستغيثة" (ص:84).

"...أما أنا فقد تجمدت مع اخوتي الصغار في ركن البيت، لم نعرف معنى للذي حدث" (ص:84).وحول المظاهر الجنائزية وعادة النساء عند فقد أزواجهن يقول "**بوتخيل**":" راحت أمي تصرخ غارسة أظافرها في وجهها متجهة نحو الحوش لتحفر وجهها بالتراب كعادة نساء مدينتنا حينما يموت أزواجهن" (ص:84).

وتبقى الاشارة الى أن فقيد هذه الأسرة كان مناضلا ومجاهدا في منظمة التحرير وكان بطل معركة "**امزي**" وكان قائدا على الجميع، لكن التاريخ المزيف يكتب الخلود لهذه المعركة باسم الأحدب وهو ما عبرعنه المقطع التالي:"... الخطبة التي سيلقيها الأحدب... بحضور السلطات المركزية بمناسبة معركة "امزي" التي سجل التاريخ المزيف فيها أن الأحدب كان بطلها في جبال مدينتي" (ص:82).وبذلك حتى البطولات الثورية بابطالها لم تسلم من النفاق والتزوير في هذا البلد، كل شيء مسير وفق مصالح هؤلاء.

بل الأكثر من هذا نجد "الأحدب" وحاشيتة ينفون عن هذا المناضل أيامه النضالية ويصفونه بالخائن، فقط لأنه رفض قرار ذبح رفاقه يقول "**بوتخيل**":" كانت أمي تحب تلك الثورة رغم حنقها على الأدب وجماعته التي اتهمت زوجها الشهيد بالخيانة يوم رفض قرار ذبح رفاقه دون محاكمة بعد قرار التصفية الذي أرسلته القيادة الى كل النواحي لمجرد الشبهة بانتمائهم لغير جبهة التحرير" (ص:82).

ولما تراجع الأحدب عن تنفيذ حكم الاعدام في هؤلاء قدم الى بيت هذا المناضل ليمنحوا زوجته وسام زوجها الشهيد، وهو ما صوره هذا المقطع :" ... في ذلك اليوم حينما جاء يسلمها مع السلطات المحلية وسام زوجها الشهيد بمناسبة عيد الثورة" (ص:29).

- **شخصية الأم (والدة بوتخيل).**

وهي الشخصية الأخرى التي مثلت نموذجا رئيسيا في الرواية، فقد كان حضورها قويا في الرواية، حيث نراها تعنى بتفاصيل الواقع معبرة بذلك عن واقعنا وعاداتنا وما تمثله الأم داخله، فهي الأم الحنونة على أبنائها والتي تكبدت كل المشاق والمتاعب لأجل أن تحفظهم وتجمعهم تحت سقف واحد، فهي المؤمنة– كما غيرها من نسائنا – أن مهمة المرأة أن تحفظ أسرتها وتسعى جاهدة لتحقيق الاستقرار والطمأنينة مهما كانت الظروف ؛ فالرجل في الأسرة ستر مهما كانت معاملته وهي الفكرة التي يجسدها المقطع التالي:" تدور أمي على مركز حزنها راضية بقدرها بعد أن أدركت بفطرتها بالإذعان لطاعن السن لم يكن خوفا، وإنما سلوك أنثى تريد أن تلم أبناءها تحت سقف رجل شرقي تربى على ممارسة حبه بذلك العنف البدوي الذي كان طبعا رجوليا في قبيلتي" (ص:21).

بل ان هذه المعاملة كانت تترجم حبا على طريقة هذا البدوي، يقول "**بوتخيل**":"... حينما كبرت اليوم عرفت أن هناك نساء لا يعرفن معنى للحقد على أزواجهن ، وبأن التسلط الذي

كان يمارس عليهن كن يترجمنه الى حب خفي لا يدرك كنهه سواهن، شعارهن في ذلك أن المرأة عليها أن تكون وفيه طائعة لزوجها حتى الموت، هذا ما تعلمته أمي من قبيلتها" (ص:84).

ورغم هذه المعاملة نجد هذه الأم تسعى لتحسن صورة الأب لدى أبنائه رغم قسوته خاصة "**بوتخيل**" فتقول:" بني لا تحمل هم والدك فهو يحبك، كما يحب أبناءه رغم كل ما تراه يفعله" (ص:21).

وعن موقف هذه الم من رغبة ابنها الزواج من "آسيا" نجدها ترفض هذا الزواج متأثرة بذلك بموقف المجتمع الذي يرى في كل مطلقة "عاهرة" وبذلك قال "**بوتخيل**":" لا تعترف بامرأة قدر لها أن تكون هجالة في يوم ما" (ص:90) ؛ وبذلك نجدها تعرض عليه مرارا وتكرارا فكرة زواجه من احدى جاراتها وهو ما يبينه المقطع التالي:" تعيد أمي لي مرة أخرى صور جاراتها البائسات منحنحة بحزن: اسمع يا بوتخيل ولدي عليك أن تشير إلى واحدة منهن واترك الباقي علي" (ص:112)، وعندما انتبهت الأم أن ابنها لم يعلق على صور جاراتها البائسات، صرخت في وجهه:" اسمعني جيدا لست ابني ولن تكون ، ولن ارضى عنك ان تزوجت تلك الهجالة التي جعلتك مثل المجنون" (ص:86).

وهو ما يؤكد صرامة الأم في الدفاع عن فكرة هي من صميم من اعتقادات المجتمع وعاداته لدرجة التبرئ من ابنها.

- **شخصية النوار:**

من الشخصيات الرئيسية في الرواية أيضا نجد شخصية "النوار" الاسم الذي يحمل الدلالة الأولى للربيع والابتسامة، لكن شخصية "النوار" في رواية "تنزروفت" هو ذلك الرجل الذي اقتسم مع بوتخيل الطفولة المرة والذكريات الصعبة والمستقبل الأسود، وهذا ما يجسده المثال التالي: يقول "**بوتخيل**":" آآآآآ يا خويا النوار أين أنت؟ منذ الشقاوة الأولى وأنا أبصر فيك طفلا بشجاعة رجل ، شاردا كما طائر الصرد دائم الحلم بالهرب من هذا البلد، تشدني من ذراعي كي انصت لحلمك الأبدي في القفز وراء البحر..." (ص:145).

فحلم النوار هو التحرر والانطلاق وراء البحر، نظرا لدوام الحقد والكراهية التي سممت افكاره للتفكير في الهروب وراء البحر؛ ليلقي حتفه وهو في طريق الهجرة غير الشرعية التي

سكنت عقله .يقول "**بوتخيل**":" ... كنت تردد اسم كندا وأنت تملا تلك الاستمارة بفرح وقلق مطاردا غواية حلمك الهارب من أزمتنا المنحدرة تحت سنابك التخلف" (ص:145).

فالحلم بمستقبل مشرق على الضفة الأخرى هو الحلم الذي أعاد "النوار" في آخر المطاف الى الأرض التي هرب منها جثة هامدة، وقد أكل الحوت عينيه وكأنه يعاقبه على ما فعل. يقول "**بوتخيل**" وتحسرا على فقدان صديقه:" آه يا خويا النوار ها أنت تحقق بعضا من نبوئتك ويأكل منك الحوت بعض جسدك، لماذا أكل الحوت اللعين عينيك فقط ياالنوار خويا؟ هل كانت عيناك جوهرتين وهما تبصران هذا الموت البطيء في هذا البلد" (ص:21).وهو ما يبينه أيضا المقطع التالي:" ...بومجان ...الذي رافق جثة النوار من المستشفى الجامعي بوهران حتى واراها التراب مع اهلها ..." (ص:244).

واثر هذا الوجع يستعيد النوار أيام طفولته السعيدة مع رفيقه "النوار":" ... نستعيد دفء أجسادنا الصغيرة التي جمدها ريح الصقيع... بعدها نقوم مرة أخرى لنواصل مطادرتنا الصبيانية..." (ص:78).

هكذا كان النوار رفيق بوتخيل في طفولته كما كان رفيق دربه كله فهو صديقه بالجامعة وفي ذلك المنزل الذي تقاسما فيه الغربة ،مرورا بالمقهى التي كانت تجمعه معه والاصدقاء جميعا، ليجلس بوتخيل الى طاولتهم في هذه المقهى وحيدا يقول "**بوتخيل**" معبرا عن وحدته بعدما رحل كل الاصدقاء عن قفار هذه الصحراء."... الفراغ الذي طحن مني الحياة دون أن أدري... والنادل التارقي لا يكف عن التحديق في طاولتي الفارغة الا مني، أتحسس مكان النوار فأبصر مرارتنا تتحول الى حصى سوداء تائهة في خلاء "تنزروفت" لترسيم وجعنا نحن العاجزين عن الفرار في هذه الصحراء" (ص:231).

2 – الشخصيات الثانوية:

الى جانب الشخصيات الرئيسية نجد الشخصية الثانوية، و التي لها علاقة بالأولى لأنها تؤثر فيها وتتأثر بها، بمعنى أن" الشخصية الثانوية لها مكانتها أو دورها في الرواية ، والكاتب المتمكن هو الذي لا يستغرق كل متنه في شخصيته الرئيسية".[1]

[1] محمد علي سلامة:الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي"عند نجيب محفوظ"،ط1،دار الوفاء ،الاسكندرية مصر،2007،ص:27.

فهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية وتعدل في سلوكها وهي المحركة للشخصية الرئيسية، فهي ضرورية في النص الروائي.

وقد حظيت الشخصيات الثانوية في الرواية باهتمام ملحوظ من قبل "**عبد القادر ضيف الله**" حيث اعتنى برسمها من الداخل والخارج ونجد ذلك من خلال الشخصيات الأتية:

- شخصية أم قرين:

شخصية ثانوية، يقال أنها حفيدة تلك العرافة التي نفاها حاكم الشلال الى غياهب "تنزروفت" بعد أن حذرت غريمه من المصير الذي كان ينتظره في قصر تشفرين، يقال أنها شنت على زوجها الأول جنا من جنون "تنزروفت" الذين يخدمونها فقتلوه في طريق عودته من بلاد السرادين، كما قامت بسحر الكثيرين ...أرادت أن تأخذ بثأرأنوثتها المحرومة من خيانة الطالب "سي لكحل" لها مع ابنتها البكر أمام أهل قصر تسابيت ،وهو الطالب القادر على حل كل السحور وكل التثقاف في هذه الصحاري ؛ حيث أغمس كتانة بيضاء في طاس ماء بارد سبع مرات متمتما بأدعية مبهمة ثم راح يمسح جبهة زهرة بنت أم قرين ... ثم قال لها:" زهرة مسكونة وأنت علة ابنتك وسبب ماهي فيه، لما اقترفت بحق روح البتول بنت المالح، حينما ضفرت من سعفها طبقا لتحمي ابنتك من غواية طمث الإنس والجن ... ولأن تلك النخلة التي تعديت على حرمتها لم تكن سوى البتول الروحانية... لهذا عليك أن تتطهري من كل رجز في هذا اليوم... وتبدئي بالغسل الأكبر تحت ظلها في ليلة يكتمل فيها البدر بعد أن تنثري حرقة السحر ولا تعودي اليها أبدا... واذا أرادت ابنتك أن تتخلص من الجن... لازم لبنتك طالب محرم يقرأ عليها القرآن في سبع ليال متتالية في خلوة طاهرة..." (ص:88).

أعلنت أم قرين توبتها أمام الطالب لكحل وزوجته نفسها، بعد أن رشح نفسه لذلك.عالج الطالب لكحل ابنتها في خلوة وفي الليلة السابعة خانها مع ابنتها، فلما اكتشفت أمها ذلك دخلت وهجمت عليه وأغمدت موس بوسبعة في ظهره حتى خرجت روحه، ثم راحت تصرخ بجنون ... أهل القصر احتاروا ما يفعلوه مع أم قرين من جهة ومن جهة، رأوا أنها خلصتهم من طالب كان قد نكح كل امرأة بدعوى تخليصهن من الجن ومن يومها هجرت أم قرين القصر وهي تعيش بين الجنون والصحو وأقسمت بايمان جدتها العرافة أنها ستنتقم من كل الرجال لأنهم أصل الخيانة.

وبذلك يقدم الكاتب صورة سائدة ومنتشرة في هذا الوطن ترافقها تفاصيل الشعوذة الغريبة وحكايات السحر والجن والايمان بذلك.

- شخصية الحاجة مريم:

هي أم جمال العنابي، تلك التي يدعونها رفاق الجهاد(مريم بنت لعسل) ، تجاوزت السبعين من عمرها ورغم هذا السن الا أنها لاتزال تحمل في وجهها بقايا الجمال، وهي المرأة المجاهدة التي فتح جمال عينيه على وجهها وتربى على يدها رغم أنه ليس ابنها وليست هي والدته الحقيقية بل هو ابن الدولة.

3- جمال العنابي:

جمال العنابي شخصية مثقفة من شخصيات النخبة في الرواية، دخل مهنة التعليم، تربى على يدي مريم بنت لعسل، في غياب أبيه الذي طالما حدثته عنه وبأنه ميت ، مرت طفولته وهو مقتنع بما ترويه له أمه، الى أن كان الشجار بينه وبين عمه "حمة" جارهم الذي أخبره بأن "الحاجة" مريم ليست أمه الحقيقية بل هو ابن الدولة ، ومع ذلك لم يصدق جمال ذلك ، لتتجلى له الحقيقة يوم كان في السادسة عشر من عمره حيث دخل ولأول مرة في حياته دار البلدية ليستخرج وثائق تخص بطاقة هويته ، ولما حدق في وثيقة الميلاد لم يجد سوى اسم "الحاجة مريم" وبأنه ابنها بالتبني، دارت الدنيا برأسه الصغير ولم يصدق وهو يحدق بعينين مندهشتين لما رأى ، عاد مسرعا إلى البيت باحثا عن والدته الحاجة مريم ودموع القهر تنزل بغزارة من عينيه... لم يصدق أنها ليست والدته الحقيقية وبأن ذلك الأب الذي طالما حدثته عنه لم يكن سوى خيالا وكذبا تربى عليه ؛ ليهجر بذلك البيت ويترك الأم التي ربته تندب حظها وهي ترجوه أن لا يتركها وحيدة وتشد قدميه بيدها وهي تردد بحزن:" سوف أشرح لك كل شيء يا بني، من قال أنك لست ابني فالاسم لن يغير من أمومتي لك شيئا، ياجمال اسمعني أنا أمك..." (ص:156).

مسكت ذراعه لكنه دفعها لتترنح جهة السرير ويخرج هائما للثيه والضياع في الشارع...،ثم يرحل للدراسة ، وبعد حصوله على الشهادة يعود الى بشار مع صديقه العربي.

-شخصية المديرة:

هي الأخرى شخصية ثانوية في الرواية يراها بعض سكان هذا البلد مرأة تتاجر باسم ضحية الارهاب وأنها ارهابية ووصولية كونها تتعامل مع الأحدب وجماعته التي أوصلت الشخصية فتيحة الى منصب المديرة اثر وفاة زوجها مقتولا برصاص الارهابيين ؛حينما جاؤوه في ذلك الليل ليأخذوا سيارة المؤسسة دون أن تكون لهم نية قتله، فرفض أن يعطيهم مفاتيح السيارة، ظنا منه أنه يحافظ على معدات المؤسسة ومن ثم الدفاع على ممتلكات هذا الشعب ؛ بعذها حاول مناوشتهم فما كان من أحدهم الا أن أطلق وابلا من رصاص الحقد على صدره .وهو ما صوره المقطع التالي قال "**بومجان**" :" أراد زوجها أن يدافع عن ممتلكات هذا الشعب رافضا أن يمنحهم مفاتيح السيارة فأفرغوا وابلا من الرصاص في صدره على مرأى من زوجته فتيحة التي كانوا سيأخذونها معهم لو لا وصولنا في الوقت المناسب" (ص:191).

كانت هذه الشخصية محل ازعاج "لبوتخيل" وأصدقائه الذين يقتنون في المنزل الوظيفي؛ البيت الذي لايكون الحصول فيه على غرفة الا بشق الأنفس والعيش فيه وسط سكانه مر ومعاناة . في ذلك يقول "**بوتخيل**":" في المنزل الخرساني القديم أو مربط الحمير الذي يحاصر أنفاسي وأنفاس أصدقائي الساكنين معي، غرفتي آخر الغرف التي تحصلت عليها بعد حرب ضروس خضتها ضد قوادي المديرة، منذ اليوم الأول لمجيئي لهذه المدينة، ...دادي البواب قريبها الذي زرعته بيننا لينقل لها أخبارنا كل يوم...، حدث بيني وبين قريبته المديرة ذلك الانشقاق..." (ص:142).

وبذلك خاض بوتخيل حربا نفسية – وهو ساكن في هذا البيت – واستفزازات كانت مقصودة من طرف المديرة، يقول "**بوتخيل**":"... حربا نفسية أرادتها لي فتيحة المديرة أن تدمرني لأدفع استقالتي أو أغادر المنزل الوظيفي حتى تقدمه جاهزا لأبن أختها دادي كي يتزوج فيه، لكنني أفشلت كل خططها وبقيت أحافظ على خيط التوازنات لا حرب ولا سلام..." (ص:190).

يقول "**عمار**":" بأن هذه المديرة قد تعدت كل الحدود حينما أعلنت حربها على الجميع ولم تترك أي واحد منا إلا أضاقته من تعسفها حتى بدا التضمر هواء يتنفسه الجميع" (ص:102).

- **شخصية السيد جلال:**

رجل أعمال مصري معروف في الشرق الأوسط، يملك وكالة سياحية تدعى وكالة الشرق الساحر للسفر والسياحة، هو من أثرياء البلد ، منتفخ البطن والأوداج،... دخلت "آسيا" للعمل في وكالة السيد "جلال" كسكرتيرة بفضل توسط أحد أقربائها؛ وهو العمل الذي تحصلت عليه في الفترة الحرجة التي عانتها مع زوجها قاسم وهي في الخليج، كان عملها وقتها ممتعا خاصة مع الحركة السياحية التي تشهدها إمارة دبي على طول السنة؛ مما جعل عدد أفواج السياح في تزايد مفرط خاصة مع معاملة السيد جلال الطيبة، تقول "**آسيا**" معبرة عن ذلك :" في الأيام الأولى كان يبدو إنسانا ورعا لا يتكلم معي إلا وهو يناديني يا بنتي" (ص:132).

كانت "آسيا"ا في الكثير من المرات تقضي كل الليل في الوكالة دون أن يسأل عنها "قاسم" وكان همه الوحيد أن تجلب المال؛ حيث تقول حول ذلك:" بعدها يتجه الى حقيبة يدي الجلدية ... ليأخذ منها كل مصروفه ويغادر راسما ابتسامته الصفراء في وجهي، لا تنتظريني في الغداء ربما سأتأخر حبيبتي" (ص:83).

تتوالى الأيام وتتكرر خيبة قاسم "بآسيا" كلما عادت إلى البيت، في أحد الأيام حاول السيد جلال التقرب منها عارضا عليها صكا بريديا، فصرخت في وجهه قائلة:" لست أنا من تغريها ياسيد جلال" (ص:133)، وخرجت مسرعة وحين دخلت البيت وجدت زوجها يعلم بالأمر بل الأكثر من ذلك أنه متواطئ معه حول ذلك، لتصاب بخيبة أمل، تقول "**آسيا**":" لم يحزيني كلام السيد جلال بقدر ما أحزنني رد فعل زوجي اتجاه ما حدث لي" (ص:133).لتكتشف أنها كانت لعبة بين يديه متورطة في حادثة الظرف المغلف...

- **شخصية الضابط بحري:**

هو شخصية ثانوية من حيث أنه أتى مصاحبا للشخصية "آسيا" ولعل أول حدث ارتبط به هو مجيؤه الى بيت "آسيا" بسلطة القانون وعملا بوظيفته باحثا عن المرأة التي حملت ورمت ابنها في مزبلة الحي ضنا منه – كما ظن الجيران – أن الفاعل آسيا... لتسجن فيما بعد "آسيا" مع ابنتها "وحيدة"، وبعد ظهور الحقيقة حضر "**الضابط**" إلى السجن المؤقت ليطلق سراحها مكررا أسفه لها قائلا:" نحن متأسفون سيدة آسيا لقد أحضرت معي اذن اطلاق سراحك، لقد ألقينا القبض على المذنبة الحقيقية التي رمت بالرضيع في مزبلة حيكم..." (ص:136).

ثم أضاف وهو يمد لها مغلفا صغيرا:" اسمحي لي أن أقدم لك هذه التذكرة عربون أسف ، ولقد حجزت لك في الطائرة التي ستقلع هذا المساء الى أدرار" (ص:136).

بقي الضابط يتردد على بيتها بحجة شعوره بعقدة ذنب ازاء تلك الاساءة التي اتهمت بها، ويوفر لها فيما بعد عملا جديدا في المؤسسة التي يعمل فيها بوتخيل... لتبدأ العلاقة بينهما وتكثر خرجات آسيا وهي تتأبط هذا الضابط...

3- الشخصية النمطية (الجاهزة أو النمطية).

وهي التي تتمع بأقل دور ممكن على مسرح الأحداث ، اذ لا تساهم هذه الشخصيات في مجرى الأحداث ، "ويسميها بعضهم الثابتة أو الجامدة أو الجاهزة أو المسطحة وهي شخصية عادية غالبا تجيء مسطحة، لا تنمو داخل العمل الفني، حيث تمثل حضورا مساعدا لنمو القصة نفسها عندما تجيء قاصرة على تمثيل حركة الشخصية المصورة في الواقع"[1]، أي هي تلك الشخصية التي تمضي على حال و لا تكاد تتغير ولا تتطور نتيجة لأحداث وانما تبقى ذات سلوك أو فكر واحد وذات مشاعر وتصرفات واحدة والتغير الذي يجري هو خارجها، فهي الشخصية التي لم تغير مسار أحداث الرواية.

ومن أمثلة ذلك في الرواية:

- شخصية النادل:

النادل هو شخصية تارقية يعمل في "بيتزيريا ناريمان" التي فتحت حديثا، فهو شخصية نمطية في الرواية كونه لا يظهر الا حين يقدم طلبات بوتخيل وجليسته في هذه البيتزيريا.

.- شخصية الخال الراضي:

هو خال الطفل "عمار"، وهو شخصية نمطية لم يذكر الا مرة واحدة في الرواية، حين كان "عمار" يقتن عندهم لمزاولة دراسته، ويوم طردت زوجته هذا الولد لم يبدي أي موقف وانما كان كل همه أن لا يسمع ابن أخته بذلك يقول:" وقالت زينب في وجه خالي دون أن تداري شيئا:" لا أريد من هذا المتشرد أن يسكن في بيتي بعد اليوم، أطلب من أمه أن تعيده لرعي الغنم، كيف يرسب ابننا وينجح هو؟، وقف خالي حينها بخوف على أصابع حيرته محا

[1] هيام شعبان: السرد الروائي في اعمال ابراهيم نصر الله،دط، دار الكندي للنشر والتوزيع ، اربد، الاردن،دس، ص:120.

ولا زمها حتى لا يصل كلامها لغرفتي، لكنه لم ينبس بشيء ، رمق باب غرفتي ثم أطرق برأسه وخرج صامتا مصرع الباب الخارجي" (ص:188).

4 – الشخصيات النامية:

وهي تلك التي تفاجئنا في كل لحظة من لحظات الحكي، بحيث لا تكتمل البطاقة الدلالية لهذه الشخصيات الا باكتمال وانتهاء الرواية، "فبعضهم يسميها المدورة أو المتطورة أو المستديرة، ويحتوي كل عمل روائي على شخصيات متطورة وشخصيات ثابتة ولكل منها وظيفة في العمل، فالشخصية المتطورة في نظر أحمد نجم:" هي التي تكشف لنا تدريجيا وتتطور بتطور حوادثها ويكون تطورها ظاهرا أو خفيا، وقد ينتهي بالاخفاق، والمحرك الذي نميز به الشخصية النامية هو قدرتها الدائمة على مفاجئتنا بطريقة مقنعة فاذا لم تفاجئنا بعمل جديد فانها مسطحة وتسعى لأن تكون نامية"[1].

ان المعيار الخاص بالشخصية النامية هو الاثارة والدهشة والاقناع في النص والدور الذي تقوم به وان لم يتحقق هذا فهي مسطحة ومهمشة.

[1] غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1 ،دار مجد اللاوي ، 2006 ، ص:120.

الخاتمة

الخاتمة:

وبعد هذه القراءة السردية في رواية "تنزروفت""لعبد القادر ضيف الله" وبعد مقاربتنا النظرية والتطبيقية يمكننا القول أن هذه الدراسة تندرج في سياق محاولة الكشف عن مستوى البنيات الشكلية ، وتمثلها في هذا النص بدء بالفضاء متمثلا في فضاء الصحراء– موضوع الكتابة الجديد في الساحة العربية – وما حواه من محلية جزائرية وخصوصية صحراوية ، وما تضمنه من تصوير لواقع المجتمع الجزائري المليء بالتناقضات في هذه البيئة، مع التركيز على عاداتهم وتقاليدهم ...، وبذلك نقع في هذا الفضاء الروائي على مستويين من السرد، حيث ينطلق من النظرة الواسعة للمجتمع وواقعه لينتهي بالنظرة الذاتية لشخوص الرواية وهواجسهم، حي تم التركيز على الجانب الذاتي أو الحالة الداخلية لكل شخصية في العمل...وتوضيحي لهذه العناصر السردية في هذه الرواية كان بدء بمقاربة كل من "**بروب** ، **رولان** ، **وجينيت**" ؛ مرورا بباقي العناصرالأخرى في الرواية فكانت النتائج كالآتي :

– بداية علم السزد كعلم منهجي كان مع "**بروب**" في دراسته للحكاية الخرافية ؛ حيث قام بدراسة بنيتها وكذا التركيزعلى وظائف الشخصيات باعتبارها عنصرا ثابتا و فحصرها في واحد وثلاثين وظيفة، أما بالنسبة "**لرولان** "فقد اهتم بالشخصية والفعل السردي،وأخيرا "**جينبت**" الذي ميز بين القصة والحكاية والسرد، و ركز بحثه على تناول التقنيات السردية (الزمن السردي ، المكان ، الشخصيات ، الصيغة ، المنظور) معتمدا في ذلك على مقاربات الشكلانيين الروس.

– كتب الروائي روايته على لسان البطل بوتخيل.

– يظهر من خلال الرواية اهتمام هذا الروائي بتصوير الحياة اليومية بكل مظاهرها الاجتماعية بصفة عامة و التاريخية بصفة خاصة.

– بروز المفارقات الزمنية في أغلب المساحات النصية ، وقد كانت تقنية الاسترجاع هي المشكلة لبنية الرواية ؛ فكل أحداث الرواية كانت مسترجعة من الماضي لذا تعتبر الرواية كلها بنية استرجاعية كبرى.

– تظهر في النص تقنيات تبطئة السرد لكنها لا تعمل على ايقافه ، وانما التخفيف من سرعته على عكس تقنية المشهد التي ظهرت بشكل كبير في النص بدء بالحوارالدائر بين البطلين "بوتخيل "و"آسيا".

– يلعب المكان دورا بارزا عند الروائي هيث سجل حضورا مكثفا على امتداد انتاجه الروائي متمثلا في فضاء الصحراء انطلاقا من العنوان ، كما اهتم الروائي بفضاء الوطن في الرواية.

– التنويع في الأمكنة بين الأمكنة الغلقة وأخرى مفتوحة ؛ حيث جاءالمكان المغلق ليكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصيات داخل الرواية، أما المكان المفتوح فجاء رغبة في التحرر والتخلص من الواقع المعيش و رصد أشكال التغيير.

– اختلفت الشخصيات في الرواية بين رئيسية و أخرى ثانوية ،واختلفت كذلك طرق تقديمها ؛ حيث تراوحت بين الطريقة المباشرة و غير المباشرة بحسب الأدوار في الرواية وبحسب الأفعال.

– مزج الروائي بين الحوار الخارجي بين الشخصيات ، والحوار الداخلي المتعلق بالحالة النفسية للشخصيات.

– اعتمد الكاتب التعدد البنيوي للغة ؛ بين اللغة الفصحى و اللغة الشعرية من جهة ، وبين لغة الحوار واللهجة العامية من جهة أخرى ، وقد اعتمد الروائي اللهجة العامية من أجل نقل الصورة الصادقة عن الواقع وعن الحياة الاجتماعية حتى يربطها القارئ بواقعه.

هذه كانت أهم النتائج المتوصل اليها من خلال قراءتي المتواضعة لهذه الرواية و البحث في بنياتها و الكشف عن أسرارها ، و تحديد تقنيات السرد في هذا النص الروائي ، ومحاولة تبيان جماله و فنيته من حيث بنياته و دلالته. وتبقى وجهات النظر مختلفة والآراء متعددة، ويبقى الباب مفتوحا أمام دراسات أخرى تثري هذه الرواية بالتحليل والمناقشة سواء في –هذا – المجال السردي ،أو دراسة الرواية في جانبها التاريخي باعتباره القضية الأولى التي اشتغلت عليها الرواية ،أو التركيز على جانب آخر كان هو الآخر بارزا في الرواية وهو جانب التراث والتراث الشعبي وتصوير الكاتب "**عبد القادر ضيف الله**" لعادات وتقاليد أبناء الجنوب في روايته "**تنزروفت**" .

في الختام أشكر الله سبحانه و تعالى لأنه أعانني على انجاز هذا البحث المتواضع و اكماله.

ملحق

التعريف بالروائي: عبد القادر ضيف الله:

القاص الروائي **عبد القادر ضيف الله أو** "**KADA DIFALLAH**" الاسم الذي اتخذه في العالم الافتراضي في الفيسبوك، من مواليد 1970 بمدينة عين الصفراء، حائز على ماجستير في نقد الرواية الجزائرية من جامعة سعيدة، صدرت له مجموعتان قصصيتان، الأولى في 2007 عن دار الأديب بوهران تحت عنوان "**كوابيس الليلة** البيضاء"، والمجموعة الثانية عن دار القدس في 2010 بعنوان "**أضواء على جسر العبث**" ، وهذه روايته الأولى "**تنزروفت**" التي أثارت بعض مقاطعها التي نشرها في بعض المواقع الالكترونية جدلا واسعا حول مسألة التاريخ وعلاقته بالرواية، له تحت الطبع مجموعتان قصصيتان الأولى عنوانها "**ليلة مولاي السلطان**"، والثانية مجموعة قصص صغيرة جدا عنوانها "**الديكتاتور**".

يقول في أحد حوارته ردا على سؤال جدوى الكتابة اليوم: "في الحقيقة أن تكون كاتبا معناه أن تحكم على نفسك بعذاب سيريف، خاصة في زمن لم تعد للكاتب فيه أي قيمة بعد تراجع المقروئية وانحصارها على فئة ضيقة ، اما طلبة بحث، او كتاب لا يقرؤون الا لبعضهم البعض، وحتى هذه الفئة الأخيرة، تكاد تكون نادرة،. لهذا الكتابة لا تعني عندي أكثر من أنها مكانا للتورط وللمعاناة ، ولو كنت أستطيع أن أعود بالزمن للوراء لما اخترت الكتابة أصلا، بل كنت سأختار الحياة كما يعيشها الانسان العادي"

التعريف بمدونة البحث:

تناقش رواية "**تنزروفت بحثا عن الظل-**" قضية الغربة داخل الوطن في 246 صفحة بدأ "**عبد القادر ضيف الله**" في كتابة روايته في 1998، وأصدرها في 2013، وهي روايته الأولى.

يختار الراوي لروايته عنوان" **تنزروفت**" وهو العنوان الذي يثير الاسئلة حول هذا الاسم وسر اختيار الراوي لهذه المنطقة دون غيرها، ثم يردف الراوي تحت هذا العنوان عنوانا آخر فرعيا هو "**بحثا عن الظل**" فترتسم بأذهاننا مباشرة صحراء تنزروفت بحرها القائظ الذي يدفع عابرها الى البحث عن الظل لاتقاء ذاك الحر والعطش، وهو المعنى الذي أورده "ضيف الله" من صفحات الرواية ؛ فتنزروفت تعني أرض العطش والموت وهي صحراء تقع في الجنوب الغربي للجزائر بين مالي والجزائر، وتمتد على مسافة 400 كلم هي منطقة قاحلة لا تحتوي على أي اثار للحياة البشرية او النباتية.

ولعل أول يلفت الانتباه في الرواية هو الإهداء "**إليك**" الذي ورد بهذا الاقتضاب وهذا الغموض فهو اهداء جاء في شبه جملة موجزة (جار ومجرور) ودون شكل ما يغرق القارئ في بحر التأويلات حول المقصود أو المقصودة ب"**اليك؟**" أتراه اختصر حبه لحبيبته في حبه لوطنه؟، أم هو شخص قصده الروائي ويرفض الافصاح عنه مكتفيا بالإشارة "اليك".

ونحن نقف عند أولى صفحات الرواية يستوقفنا "**الفصل الصفر**" وقد كنا نتوقع أن نجد "الفصل الأول" كما هو موجود في معظم الروايات ؛ لكن الراوي كان منذ البدء يحاول لفت انتباهنا الى أن هناك رقما أسبق من الواحد أولى بأن تفتتح به الارقام، ولعله بذلك يحاول تذكيرنا أن ذلك الفصل "يختصر كل الفصول التي تليها ويحتويها في "الفصل الصفر"، والمعروف عن العدد صفر أنه ماص، اذ أن كل عدد مضروب في صفر يساوي صفر، وكأن الراوي أراد أن يلفت انتباهنا بأن كل الفصول تصب في "الفصل صفر" لنكتشف بعد قراءتنا للرواية أن كل تلك الأحداث انما رويت على طاولة موعد حضره "**بوتخيل**" وشاركته فيه "**آسيا**"، اذن تبدأ رواية "**تنزروفت**" بموعد غرامي في "**بيتزيريا ناريمان**" ليتحدث الراوي لقرائه عن كل شيء يلمحه ثم يفكك الحدث الى أحداث أخرى، ويرويها بتفاصيل أكثر، حيث تفتتح الرواية بمقطع جاء باللغة الشعبية ليدل على بداية حوار طويل:" **باش ما**

نفوتكش بالحديث سيدتي" ليجلس "بوتخيل "الى "آسيا" التي أتت من أجل وضع نقطة النهاية، ولكن يستمر الحوار بينهما والذي نسج في نهاية المطاف أحداث هذه الرواية ، حيث يسرد البطل "بوتخيل" في "البيتزيريا" حياته وتاريخ المدينة، وتاريخ حبه، وكيف بدأت الحكاية بينهما وكيف انتهت، وبذلك تكون الرواية قائمة على مخطط دائري فتبدأ بالنهاية ثم يتصاعد السرد الى البداية، حيث بدأ الكاتب روايته ا"**بالفصل لصفر**" مستدعيا الماضي، ثم أنهاها بالفصل "**في البدء**" ليعود أدراج الحديث ويروي كيف انتظر البطل المرأة التي أحبها في "بيتزيريا ناريمان" التي أتت متأخرة ليقول:" **باش ما نفوتكش بالحديث سيدتي**" كآخر عبارة احتوتها الرواية ، ثم يختم الرواية بكلمة " **البداية**" ؛ فعند وقوفنا على نهاية الرواية نكتشف أن النهاية هي بداية الرواية في الأصل حيث نعود بعد انهاء الرواية الى الصفحة الأولى لنتنفس الصعداء بعد أن نربط الفقرة الأخيرة من الصفحة الأخيرة من الرواية المكتوبة بخط سميك ببداية الرواية.

فنكتشف أن كل تلك الأحداث والحكايات انما رويت في" بيتزيريا ناريمان" الحديث النشأة، باسم جديد من الأسماء العصرية، وعلى طاولة واحدة تختلف مواعيدها من شخص لآخر، كأنما أراد أن ينبهنا الكاتب لحقيقة أن لاشيء ثابت في هذا الوطن الذي لا يتغير حكامه بتغير الزائرين على تلك الطاولة، مشيرا بذلك الى تحول أمور الوطن وسيرها الى الأسواء ودخوله في دوامة المعاناة واليأس، جعلت شبابه يرون في البحر وما وراءه متنفسا لهمومه ومعاناته عن طريق الهجرة غير الشرعية، ليتواصل السرد الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بتلك المنطقة والذي ينعكس على مفردات الراوي، بكل حمولتها التاريخية والاجتماعية من خلال حديثه عن يهود تمنطيط، عن الاولياء الصالحين، وزوايا أدرار بل وحتى عن السحر الذي انتشر بين الفئة الجاهلة، كما يذكر أسطورة المغني الشلالي وقصته مع "مروشة"، ويبدي معارضته لفتوى الولي التلمساني الذي أفتى بقتل وذبح اليهود وطردهم من المدينة، ويرسم الراوي أيضا في روايته مجموعة من التناقضات والأوجاع التي عانها جيل بكامله في سنوات العشرية السوداء، ويتطرق أيضا الى القضية الفلسطينية وخيانة الوطن، وضمن كل هذا يتناول الكاتب قضية الجغرافيا، وملامح البيئة الصحراوية بدء بالعنوان "**تنزروفت**" مرورا الى توظيف كلمات مرتبطة ارتباطا كبيرا بالمنطقة الصحراوية ؛ ليتناول بعدها جغرافياا أدرار من شوارع وقصور، ثم يتحدث عن عادات وتقاليد المنطقة والتي توث أبا عن جد...

من هنا يتضح توظيف "**عبد القادرضيف الله**" لمسألة التاريخ في الرواية والتي اشتغل بها بطريقة فنية جمالية بالدرجة الأولى بعيدا عن طريقة المؤرخ محاولا قول ما لم يقله التاريخ، واستنطاق المسكوت عنه في مراحل تاريخية معينة.

تبقى الاشارة الى أن الرواية تضمنت تعريف للروائي "عبد القادر" على الغلاف الخارجي للرواية بقلم الناشر، وبعد أورد مقطعا من الرواية:" أبصر في وجه النور المومياائي الذي شققته معاول الريح... على طول تراب هذا البلد الذي اغتصبه أدعياء الثورة يوم توقف الرصاص"، مشيرا بذلك الى قساوة هذه الصحراء ودوام المعاناة فيها، وهو المعنى الموجود في الغلاف الأمامي للرواية من خلال العنوان "تنزروفت" لتعمد بذلك الرواية على المخطط الدائري حتى في بعدها الهندسي الشكلي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا : مصادر:

1) عبد القادر ضيف الله: تنزروقت – بحثا عن الظل، دار القدس العربي، 2013.

2) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية"عربي–انجليزي–فرنسي، ط1،دار النهار للنشر و التوزيع، بيروت،لبنان،2002.

ثانيا : مراجع:

أ– بالعربية:

1) آمنة يوسف: تقنيات السرد

2) بشير عبد العالي: تحليل الخطاب السردي والشعري،دط، منشورات مخبر عادات واشكال التعبير الشعبي، دار العرب، دس.

3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي– الفضاء – الزمن – الشخصية– المركز الثقافي العربي، بيروت .ط1. 1990.

4) حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية،ط1، منشورات مركزأوغاريت الثقافي،2007.

5) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.

سعيد بن كراد : السيميائيات السردية – مدخل نظري –، منشورات الزمن ،الدار البيضاء الرباط ،2001.

6) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت ،لبنان،1997.

7) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ط1، دار الشؤون الثقافية،آفاق العرب بغداد،1916.

8) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية–دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ–، ط1 ، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1984.

9) شريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، ط1، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، 2011.

10) صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في رواية عبد الرحمان منيف، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

11) ضياء غني لفتة : البنية السردية في شعر الصعاليك، ط1 ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ،2010.

12) عبد القادر أبو شريفة، حسن أبو فرق : مدخل الى تحليل النص الأدبي،ط1،دار الفكر ،عمان،2008.

13) عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية – دراسة ثلاثية خيري شبيلي– ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة،2009.

14) عدي عدنان: بينة الحكاية في البخلاء للجاحظ، ط1، دار نيوز والعراق، القادسية،2011.

15) علي عبيدة: المروي له في الرواية العربية، ط1، دار محمد على المحامي للنشر، 2003.

16) عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة 2001.

17) سعيد بن كراد، شخصيات النص السردي البناء الثقافي، سلسلة دراسات وابحاث ،1994.

18) فوزية لعبوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ط1، دار الصفاء للنشرو التوزيع ،عمان ،الأردن،12011،ص:153.

19) محمد عزام: شعرية الخطاب، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

20) محمد علي سلامة:الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي"عند نجيب محفوظ"،ط1،دار الوفاء ،الاسكندرية مصر،2007.

21) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، دار فارس، عمان، 2004.

22) نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية.ط1 ، دار الأمل للطباعة والنشر– المدينة الجديدة تيزي وزو.دس.

23) هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله، دط، دار الكندي للنشر والتوزيع ، اربد، الاردن،دس.

24) يمنى العيد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، ط2، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1999،

25) غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، دار مجداللاوي ، 2006.

ب- الغربية

1) جنيت كولدنتسين وآخرون: الفضاء الروائي، تر/ عبد الرحيم حزل ،افريقيا الشرق، 2002.

2) جيرار جنيت: خطاب الحكاية ، تر/ محمد معتصم ،ط7، منشورات الاختلاف، الجزائر،2007.

3) رولان بارث :النقد البنيوي للحكاية ، ط1،منشورات عويدات، بيروت، باريس ، 1988.

4) غاستون باشلار ، جدلية الزمن،تر/ احمد خليل،ط1،ديوان المطبوعات الجامعية،1982.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
مقدمة.....	أ
المدخل	
1-المرجعيات الفكرية والنقدية لنظرية السرد:	6
أ – فلاديمير بروب Vladimir Bropp والمثال الوظائفي.	6
ب – مقاربة رولان بارث Roland barthes.	12
ج – مقاربة جيرار جنيت Gérard Genette.	17
الفصل الأول: بنية الزمن الروائي	
تمهيد:	24
أولا: الزمن في الأعمال الأدبية.	25
ثانيا: مفهوم الزمن الروائي.	26
ثالثا: تقنيات الزمن السردي (عند جيرار جينت).....	29
1)الترتيب:.....	29
أ- الاسترجاع.....	29
ب- الاستباق.....	34
2) المدة:.....	36
أ- تسريع السرد.....	36
ب.إبطاء السرد.....	41
3) التواتر.....	49
الفصل الثاني: بينة الفضاء الروائي.	
أولا: مفهوم الفضاء الروائي.....	58
ثانيا: المصطلحات الشائعة للمكان.....	63
ثالثا: أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي.....	65
رابعا: علاقة الوصف بالمكان.....	66
خامسا: التشكيلات المكانية في الرواية:.....	67
1 – الأمكنة المفتوحة:.....	68

2 – الأمكنة المغلقة:..... 78

الفصل الثالث:

أولا–مفهوم الشخصية..... 87
ثانيا–الفرق بين الشخص والشخصية..... 89
ثالثا–كيف يتم تحديد الشخصية..... 90
رابعا–أنواع الشخصية في الرواية 91
1–الشخصية الرئيسية..... 91
2–الشخصية الثانوية..... 99
3–الشخصية الجاهزة..... 104
4–الشخصية النامية..... 105
الخاتمة..... 107
الملحق..... 111
قائمة المصادر والمراجع..... 115