الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور – خنشلة –

كليـــــة الآداب واللغـــــات
قسـم اللغـة و الأدب العربـي
شعبـة: اللغـة والأدب العربـي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

التحليل البنيوي للخطاب السردي في رواية "أين المفر" لـ : خولة حمدي

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مواد شهادة ماستر2

تقديـم الطالبة:
- إبتسام لحول

إشراف الأستاذ:
- أ/ د. فيصل حصيد

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
عبد القادر نويوة	أستاذ مساعد- ب-	جامعة عباس لغرور -خنشلة-	رئيسا
فيصل حصيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور -خنشلة-	مشرفا ومقررا
محجوبة معمري	أستاذ مساعد -أ-	جامعة عباس لغرور -خنشلة-	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2017 - 2018

شكر و عرفان

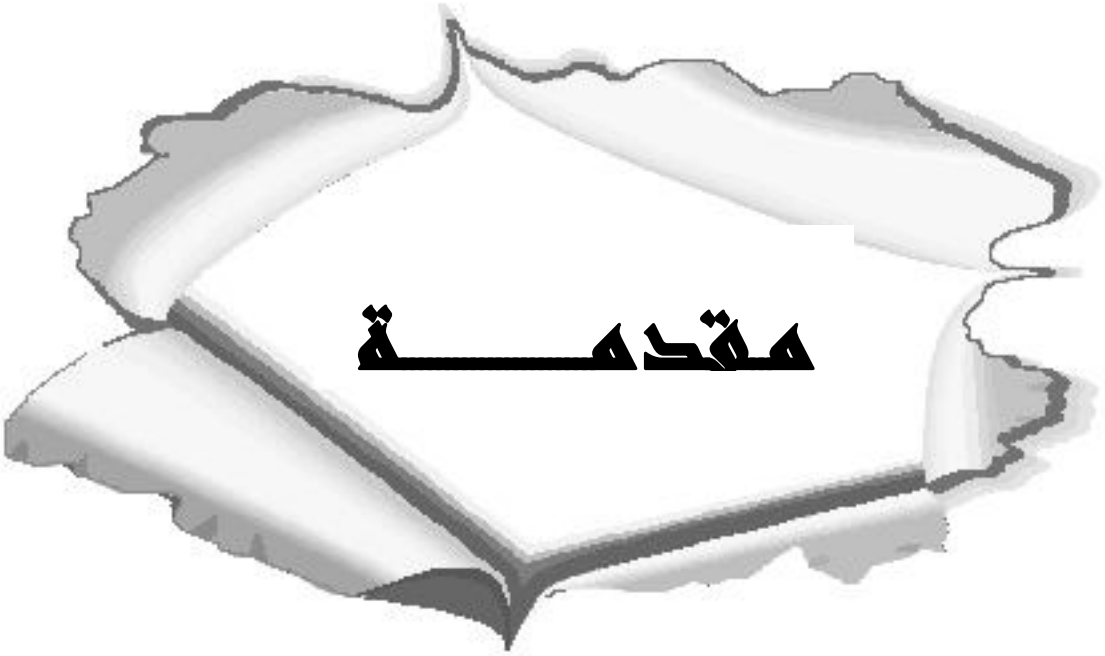
الفضل والمـّنة لك وحدك إلهي، إذ وفقتني لإنهاء عملي هذا، وأن جعلتني من المسلمين، وعلى طريق الحق من السالكين.

فلك الحمد ربي حتى ترضى، ولك الحمد إذا رضيت، ولك الحمد بعد الرضا، لك مني جزيل الشكر والحمد، وعظيم الامتنان يا جواد يا كريم يا قادر يا مقتدر يا معين، إليك سبحانك وحدك لا شريك لك يا حنّان ويا منّان.

كما لا يفوتني أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان، وأرقى معاني التوقير والاحترام إلى المشرف الفاضل الأستاذ الدكتور "فيصل حصيد" الذي كان السند القوي في بحثي هذا، فقد مدني بمختلف النصائح والآراء الهامة فلم يبخل لا بوقته ولا فكره ولا علمه، وإلى كل من مدني يد العون من قريب أو بعيد، فلهم مني جميعا، باقة معبقة بأريج المحبة والمودة والاحترام.

ـ فمن لم يشكر الناس، لم يشكر اللّه

لحولٌ ابتسام



مقدمـــــة

مقدمة:

لقد اهتم الكثير من الباحثين في الدراسات النقدية المعاصرة، بالخطاب السردي أو السرد عامة، نظرا لهيمنته على الساحة الأدبية والإبداعية، وتربعه على حيز مهم على حساب الأنواع والأجناس الأدبية الأخرى، وبخاصة الشعر، إذ أصبح السرد عموما والرواية على وجه الخصوص، الفن الكتابي الأول الذي تميل إليه أقلام المبدعين والنقاد على حد السواء.

فقد تمكنت الرواية وبما تملكه وتحويه من تقنيات تخييلية خاصة، من احتلال مكانة الر يادة بين الأنواع الأدبية، وتصدر المشهد الثقافي الإبداعي، حتى باتت بلا منازع ملحمة العصر الحديث على حد تعبير جورج لوكاتش.

وشهدت الرواية العربية بذلك مراحل تطورية ملحوظة، حيث فتحت المجال للتجارب الأدبية، وكانت الرواية التونسية كغيرها من الروايات العربية، قد شهدت تقدما وتطورا في الساحة الإبداعية إذ ظهر روائيون، غرفوا من ينبوع البراعة السردية المصورة لحال الناس، باستعمالهم لأساليب متميزة.

ومن هنا وجدت نفسي منساقة إلى دراسة هذا الجنس الأدبي، متخذة من أعمال الروائية التونسية **خولة حمدي** أنموذجا لهذه الدراسة الموسومة بـ: **التحليل البنيوي للخطاب السردي في رواية أين المفر لخولة حمدي**، وقد أجلت النظر والبحث في جملة ما كتبته هذه الروائية، فلفتت نظري رواية **أين المفر**، كونها رواية جديدة حديثة العهد، لم يتم دراستها من قبل، فاخترتها دون غيرها كعينة للدراسة.

وبناء على هذا نصل إلى محطة التساؤلات، وبسط الإشكالات التي سنلج من خلالها إلى الفضاءات النصية التي شغلت البحث، في محاولة منا للتوغل في الموضوع أكثر فأكثر، والتي نسوقها فيما يأتي:

ما هي أهم المفاهيم والتعاريف التي وردت في حق مصطلح السرد؟ وما هي أهم مكوناته وأشكاله وصيغه؟ وما هي أهم التقنيات والخطوات التي توسلتها الروائية في نسج عملها

الروائي هذا؟ وكيف وظفت عنصري الزمن والمكان؟ وكيف قدمت للقارئ شخصيات عالمها الروائي؟

وللإجابة على هذه التساؤلات المطروحة، اعتمدنا على خطة بحث، اجتبيناها لتعرية موضوع بحثنا هذا، تتلخص فيما يأتي:

إذ إستهلينا بحثنا هذا بمقدمة، ثم أعقبناها بمدخل تمهيدي كان فاتحة للموضوع الأساس ومجليا إياه في شكله العام، وقد عنوناه بـ: **مفاهيم السرد** وقد تعرضنا فيه إلى أهم النقاط والمحطات التي تخص موضوع السرد، فقمنا بإعطاء مفهوم للسرد أولا، ثم تطرقنا إلى أهم مكونات الخطاب السردي والمتمثلة في الراوي والمروي والمروى له، ثم بعدها إلى أشكال وصيغ السرد، مرورا بأهم أعلام السرد، وصولا إلى التلقي العربي.

ثم بعد هذا المدخل يأتي الفصل التطبيقي مباشرة، والذي قسمناه إلى ثلاث أجزاء، بدءا ب**الزمن في الرواية**، والذي ضم تحت لوائه أربع عناصر ومحطات رئيسية، تطرقنا إلى كل منها بالشرح والتحليل، فعرجنا أولا إلى مفهوم الزمن، ثم يليه عناصر الإيقاع الزمني في جزيئه: التسريع السردي بخلاصته وحذفه، والتبطيء السردي في وقفته ومشهده وتواتره، ثم المحطة الثالثة والتي وقفنا فيها على أهم المفارقات الزمنية في الرواية من استرجاع بأنواعه واستباق بكلا نوعيه الداخلي والخارجي، وآخر محطة وقفنا عليها في هذا الجزء هي، الرؤية أو المنظور، بأنواعها الثلاثة: رؤية من خلف، ورؤية مع، ورؤية من الخارج.

ثم يأتي الجزء الثاني من هذا الفصل التطبيقي، والذي وسمناه بعنوان **المكان في الرواية**، وتطرقنا فيه إلى أربع محطات جاءت كالآتي: بدءا بعنصرالمفهوم وا ٍشكالية المصطلح، ثم يليها مباشرة عنصر أنواع المكان، فتناولنا فيه المكان بمختلف أنواعه، من أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة ثم تطرقنا ثالثا إلى عنصر الفضاء الحكائي، حيث عرجنا فيه إلى الفضاء كمعادل للمكان، والفضاء النصي، والفضاء الدلالي، والفضاء كمنظور، وختمنا هذا الجزء بعنصر مهم وهو أهمية المكان في الدراسات الأدبية.

أما بخصوص الجزء الثالث في هذا الفصل، فقد عنوناه بـ: **الشخصيات في الرواية،** فتطرقنا فيه أيضا إلى أربع محطات، وكانت أولى هذه المحطات كالعادة هي إعطاء مفهوم للشخصية، ثم كانت المحطة الثانية أكثر تركيزا وتخصيصا، حيث ركزنا البحث على الشخصية الروائية على غرار غيرها من الشخصيات في الأجناس الأخرى، ثم عرجنا إلى أهم التصنيفات التي ظهرت بخصوص هذا العنصر، وتطرقنا أخيرا إلى بنية الأسماء في هذه الرواية وا ٍلى أهم أشكال تقديمها.

فخاتمة وحاولنا من خلالها استخلاص النتائج، التي تمثل في نظرنا، ثمرة هذه المحاولة الاجتهادية، في سبر أغوار هذا الموضوع، والغوص في غماره.

وأضفنا ملحقا في الأخير عرجنا فيه إلى التعريف بالروائية **خولة حمدي،** إضافة إلى ملخص هذه الرواية التي هي بين أيدينا.

وقد فرضت علينا طبيعة الموضوع المدروس، حضور المنهج البنيوي واعتماده، بوصفه المنهج المناسب لتحليل البنى المشكلة للخطاب السردي الروائي (بنية الزمن والمكان والشخصيات).

وبخصوص الدراسات السابقة، فلم نعثر على أي دراسة أو تحليل لهذه الرواية التي نحن بصدد دراستها وتحليلها، كونها رواية جديدةلم يسبق دراستها أو تحليلها, أما بخصوص الدراسات النظرية، فقد كانت وافرة في دراسة وتحليل وتنظير لكل من الزمن والمكان والشخصيات.

ومن الأسباب التي أغرت فضولنا، بتناول واختيار هذا الموضوع نذكر منها:

قناعتي بأن البحث في بنية الرواية، بحث في بنية الحياة ذاتها، ذلك أن الرواية بشكل أو بآخر، هي صورة للحياة، كما تخيلها الروائي.

إضافة إلى كون هذه الرواية حديثة العهد والولادة، فكنت أود أن أكون من السباقين لدراستها وتحليلها كما لا ننسى حب الإطلاع والكشف عن خبايا هذا الموضوع الذي هو من أهم الأسباب وذلك لتزويد رصيدنا المعرفي.

وليس علينا أن نقصي جانبا مهما في البحث العلمي، والمتمثل في الصعوبات التي تشق على الباحث النهوض ببحثه بشكل يسير، حيث تجسدت هذه الصعوبات في:

صعوبة استيعاب بعضا من المادة العلمية الموجودة في مختلف الكتب، إضافة إلى فوضى المصطلحات التي تعج بها الدراسات النقدية وكثرتها، بسبب تعدد الترجمات، فأحدثت لي خلطا في تحديد المفاهيم وعلى الرغم من الصعوبة التي يثيرها هذا التعدد، فقد حاولت إضاءته بتوظيفي الأبسط منها والأكثر استعمالا، إضافة إلى تشعب مسالك البحث، نظرا لطبيعة الدراسة السردية، التي تقضي تحليل كل العناصر المكونة للنص (الزمن بتغيراته المتعددة، المكان بأنواعه المختلفة، الشخصيات بتصنيفاتها المتباينة).

ومن الدال جدا أن نشير في خاتمة هذه المقدمة إلى أهم المصادر والمراجع التي تم الاعتماد عليها في إنجاز هذا البحث، والتي أنارت لنا درب البحث، وسهلت علينا العمل، نذكر منها:

الرواية أو المدونة التي نعمل على تحليلها ودراستها **أين المفر** لخولة حمدي، إضافة إلى مرجع مهم جدا في السرد وهو **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** لحميد لحميداني، إضافة إلى كتاب **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي** ليمنى العيد، **وفي نظرية الرواية** لعبد المالك مرتاض، وكتاب **بنية الشكل الروائي** لحسن بحراوي، إضافة إلى بعض المراجع الأجنبية المترجمة كـ: **الفضاء الروائي وخطاب الحكاية** لجيرار جنيت، **ومدخل إلى التحليل البنيوي للقصص** لرولان بارث، **وسيميولوجيا الشخصيات الروائية** لفليب هامون، وغيرها من المراجع الأخرى، العربية منها والأجنبية.

ولا يسعنا في الختام إلا ان نشكر المولى – عز وجل- على توفيقه لنا في إتمام هذه المذكرة، ثم لا يفوتني أن أسدي خالص عبارات الشكر والامتنان إلى الأستاذ المشرف الدكتور "**فيصل حصيد**" ، الذي حمل على عاتقه متابعة محطات البحث، فكان المرشد والدليل الذي أنار لي المسائل والنقاط التي كانت عني مستعصية، فتابع حيثياتها ودقق في تفاصيلها المتفرعة، فله مني جزيل الشكر والعرفان والتقدير على صنيعه العظيم، كما أتقدم

بالشكر الخالص إلى كل عضو من أعضاء لجنة المناقشة كل باسمه وتقديره، وأوجه لهم خالص التحايا والامتنان لقرائتهم للبحث وتقويمه وتقييمه، كما لا ننسى أن نتقدم بشكرنا إلى كلية الآدابـواللغات قسم اللغة والأدب العربي، وا ٍلى جامعة عباس لغرور كافة، لأنه لولا فضل هذه الجامعة علينا لما وصلنا إلى هذه النقطة وا ٍلى هذه المرحلة، كما لا يفوتني أن أشكر كل الأساتذة الأفاضل والزملاء الكرام، على المعلومات القيمة والآراء السديدة، التي قدموها لي من خلال مسيرة هذا البحث.

مدخـــــل

مفاهيم السرد

مدخل: مفاهيم السرد

1- مفهوم السرد.

2- مكونات الخطاب السردي.

2-1- الراوي.

2-2- المروي.

2-3-المروي له.

3- أشكال السرد.

4- صيغ السرد.

5- أعلام السرد.

6- التلقي العربي.

1- مفهوم السرد:

ارتبط وجود السرد، بوجود الإنسان في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة، لذا فهو قديم النشأة، قدم نشأة الإنسان، ومستمر ومتواصل ومتطور، استمرار وتواصل وتطور الحياة البشرية، فهو متمظهر في اللغة المكتوبة، كما هو متمظهر في اللغة الشفهية أيضا.

فقد شكل مصطلح **السرد**، بؤرة اهتمام واسعة، عند الباحثين في الدراسات السردية، فخصصوا دراسات وبحوثا تبين ماهيته وتنبش في خباياه.

ولعل الإضاءة المفهومية لهذا المصطلح، لا تتشكل إلا بالنظر في اشتقاقاته الأولى، إذ أنه اسم مشتق من مادة (س.ر.د)، فليس بإمكاننا الخلوص إلى مدلوله في الدراسات النقدية العربية إلا من خلال الرجوع إلى جذره، وا لى المعاجم اللغوية القديمة والحديثة.

فنجد أن المصطلح يرد في **لسان العرب لابن منظور** وفق التحديد الآتي:" السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا"[1].

ولا يختلف **الزمخشري** كثيرا عن التعريف اللغوي، الذي نص عليه **ابن منظور** في لسانه، حيث يعرف السرد في معجمه **أساس البلاغة** على أنه: "نسج الدرع، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، والسرد متابعة الصوم وموالاته، وسرد فلان كفره، صار يسرد صومه ويواليه ويتابعه".[2]

كما جاء في معجم **مقاييس اللغة لابن فارس** أن: "السين والراء والدال، أصل مطرد منقاس يدل على توالي أشياء كثيرة، يتصل بعضها ببعض، ومن ذلك السرد اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق".[3]

ولا شك أن القراءة المتفحصة لمجمل هذه الشروح والتعريفات، تصب كلها في معنى واحد وذلك بأن السرد – في العرف اللغوي- يعني: التتابع والتوالي والاتساق.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (س.ر.د)، مج3، ط1، دار صادر، بيروت، 1965، ص: 211.

(2) جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، ط1، دار الفكر، بيروت، 2006، ص: 292.

(3) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مادة (س.ر.د)، ج3، ط1، دار الفكر، سوريا، (د.ت)، ص: 157.

أما من الناحية **الاصطلاحية**، فنرى أنها كثرت وتعددت التعريفات، في الكتب النقدية و البحوث والدراسات، نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر مايلي:

« السرد هو المصطلح العام، الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث، أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال ».[1]

فالسرد هو عماد الكتابة الروائية، ونظامها الذي تقوم عليه، وهيكلها العام الذي ينظم على حد تعبير **سعيد يقطين**، بقية المكونات الأخرى، التي يتضافر معها لتشكيل العمل الروائي[2]

كما تطرق أيضا **لطفي زيتوني**إلى وضع وا ٍعطاء تعريف لهذا المصطلح النقدي في **معجم مصطلحات نقد الرواية** حيث يرى: أن السرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي، ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمانية الواقعية والخيالية التي تحيط به[3]، فالسرد على حسب رأيه 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، ويشرك الراوي أحيانا شخصيات الرواية في السرد، فيضع على ألسنتهم أجزاء الخطاب (شهادة، رسالة، أو حكاية فرعية)

فالسرد هو الخيارات التقنية والإبداعية، التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية وهو يشمل كل من الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث[4].

---

[1] وهبة مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط1، مكتبة بيروت، لبنان، 1924، ص: 198.

[2] نقلا عن سعيد يقطين بتصرف، أساليب السرد الروائي، أعمال ندوة (ممكنات السرد)، مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، 11-13 سبتمبر، 2004، ص: 335.

[3] نقلا عن لطيف زيتوني بتصرف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار للنشر، لبنان، 2002، ص: 105.

[4] نقلا عن المرجع نفسه بتصرف، ص: 105.

كما يعرف السرد أيضا على أنه: "أي شيء يحكي أو يعرض قصة،سواء أكان نصا أو صورة أو أداة أو خليطا من ذلك، وعليه فإن الروايات والأفلام والرسوم الهزلية وغيرها هي سرديات".[1]

وقد رأى **الشكلانيون** أن السرد: "وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ، بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي، هو الراوي"[2].

وهذا يفضي إلى أن جوهر العملية السردية، يقوم على إعادة تشكيل الواقعة الحقيقية أو الخيالية، أي الطريقة التي تم بها وصف الأفعال بعلاقاتها المختلفة وتشعباتها، وتقع مهمة انتقاء الآليات والتقنيات في توصيف الأفعال وتوصيلها إلى المتلقي على عاتق السارد، الذي يحدد من خلال إدار كه للحكاية، الكيفية التي يتم بها نقل الواقعة.

وفي دراسة له يستخدم **جيرار جينيت(G.Genette)**، مصطلح **السرد**، للإشارة إلى العرض اللغوي لمتوالية من الأحداث، داخل النص السردي.

وعلى ذلك يمكننا التمييز بين السرد بالمعنى العام الذي يدل على مجمل التقنيات التي تشكل لنا مجتمعة النص السردي، والسرد بالمعنى الخاص الذي يستخدمه جينيت.[3]

بناء على هذه التفرقة يسعى جينيت، لتحديد مفهوم السرد بمعناه العام، من خلال علاقته بمعناه الخاص و بمكونات العمل السردي الأخرى.

أما بالنسبة للناقد **حميد لحميداني** فالسرد عنده مرتبط بالحكي، فيرى أن الحكي عامة يقوم على دعامتين أساسيتين:

أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداث معينة.

---

(1) يان مانفريد، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، ط1، مكتبة بغداد، 2011، ص: 51.

(2) الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، ط2، الشركة المغربية للناشئين المتحدين، المغرب، 1982، ص: 153.

(3) نقلا عن أيمن بكر بتصرف، السرد في مقامات الهمذاني، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص: 36.

وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة **سردا** ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

و أن كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية، يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى راويا أو ساردا **narrateur**، وطرف ثان يدعى مرويا له أو قارئا **narrataire**[1].

نجد أن هناك التباس واختلاف في تحديد مصطلح السرد، ضمن حدود مفهومية قارة وواضحة، وذلك ناجم عن التباين على مستوى الاصطلاح.

"فمرة يصطلح عليه بالسرد، وأخرى بالحكي، وثالثة بالعرض، ومرة يقابل بالقصة وثانية بالخطاب"[2].

فالسرد مصطلح غير ثابت وأحادي المعنى، فهناك العديد من المصطلحات غيره التي لها علاقة به، وتصب معه في حقل واحد.

كما نجد أن بعضهم قد شكك في أصالة هذا المصطلح دلاليا وجعلوا منه مصطلحا غربيا، لا يمت للتراث العربي بصلة، وقد انتقل إلى العرب عن طريق الترجمات في النصف الثاني من القرن الماضي، متجاهلين الصلة بين دلالته الاصطلاحية، وانبثاقها من الدلالة المعجمية، وجذوره الممتدة في المعاجم العربية، وورد ذكره في **القرآن الكريم** مرة واحدة، في قوله تعالى مخاطبًا داود عليه السلام: [وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِير] (سورة سبأ، الآية 11)[3].

---

(1) نقلا عن حميد لحميداني بتصرف، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 1991، ص: 45.

(2) إدريس قصوري، أسلوبية الرواية: مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص: 359.

(3) نقلا عن صلاح البنا بتصرف، الفواعل السردية: دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2008، ص: 12.

فالمصطلح ذو أصول عربية قديمة، وقد زاد الاهتمام به في الوقت الحاضر، حتى نال مكانة كبيرة في النقد العربي المعاصر، وأقيمت حوله دراسات عدة لتفسير المفهوم، وكما أن إثبات أصالة هذا المصطلح، لا يعني إلغاء ما قامت به الدراسات النقدية الغربية، وما أنتجته من نظريات، التي أسهمت إسهاما مباشرا في تطوره، وحفزت الدر اسات العربية على أهميته.[1]

2- مكونات الخطاب السردي:

يتشكل الخطاب السردي، من مكونات ثلاثة، تتداخل وتتفاعل فيما بينها، لتشكل لنا بنية سردية محكمة وهذه المكونات هي كالآتي:

2-1 الراوي:

يعرف الراوي بأنه الشخص الذي يروي حكاية، ويخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أو متخيلة ولا يشترط أن يحمل اسما معينا، فقط يكفي أن يتمتع بصوت، أو يستعين بنظير ما، يصوغ بواسطته المروي، وتتوجه عناية السردية إلى هذا المكون بوصفه منتجا للمروي، بما فيه من أحداث ووقائع، وتعنى برؤيته للعالم المتخيل الذي يكونه السرد، وموقفه منه، وقد استأثر بعناية كبيرة في الدراسات السردية.

أي أنه هو الشخص الذي يصنع القصة، وليس هو الكاتب بالضرورة في التقليد الأدبي بل هو وسيط بين الأحداث ومتلقيها.[2]

كما يعرف الراوي أيضا على أنه:الشخص الذي يروي النص، ويوجد راو واحد على الأقل لكل سرد، يتموقع في مستوى الحكي أو المستوى الحكائي، شأنه شأن الذي يخاطبه، ويمكن بالطبع وجود عدة رواة في سرد معين، يخاطب كل منهم مرويا له مختلفا، أو نفس المروي له.

---

[1] نقلا عن المرجع السابق بتصرف، ص: 12.

[2] نقلا عن ميساء سليمان إبراهيم بتصرف، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ط1، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص: 41-42.

كما يمكن للراوي أن يكون صريحا ظاهرا بدرجة أو بأخرى، ويمكن أن يحتل موقعا على مسافة تزيد أو تقل من المواقف والأحداث المروية والشخصيات.[1]

فالسرد لا يستقيم إلا بوجود الراوي، فهو الأداة التي يتوسلها "الكاتب ليكشف بها عالم قصه أو ليبث من خلالها القصة التي يروي".[2]

2-2 المروي:

إذا كان الراوي – في عرف الدارسين- هو عماد العملية السردية، فإن المروي هو السرد نفسه، كيف لا وهو "ملفوظ الراوي، ونتاج اشتراك العناصر الروائية (شخصيات، أحداث، زمان، مكان)، وتداخلها فيما بينها، لتكون في النهاية مادة، أو حكاية، أو قصة قابلة للتداول مصاغة بأساليب ورؤى وتقنيات يجد الراوي فيها طرقا مشروعة لعملية القص".[3]

أي أن المروي هو ما ينتج عن الراوي، وهو حصيلة يشترك كل من الشخصيات المكونة للقصة والزمان والمكان في تكوينه وا ٍنجاح سيرورته، وذلك انطلاقا من تقنيات سردية مختلفة.

كما يرى **عبد الله إبراهيم** في كتابه **السردية العربية** أن المروي هو: "كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث، تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المحكي والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله بوصفها مكونات له".[4]

وقد اختصر **محمد عزام** كل هذا في قوله، أن "المروي هو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث، تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من المكان والزمان".[5]

---

(1) نقلا عن جيرالد برنس بتصرف، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ص: 134.

(2) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط3، دار الفارابي، لبنان، 2010، ص: 135.

(3) محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ط1، دار الحوار، سوريا، 2008، ص: 142.

(4) عبد الله إبراهيم، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2000، ص: 19-20.

(5) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي (دراسة)، ط1، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 84.

فكل التعريفات تصب في معنى واحد، ألا وهو أن المروي يعد طرفا وعنصرا فعالا في تشكيل الخطاب السردي)، وهو كل ما يصدر عن الراوي، لينشأ ويترعرع في حيز يحكمه زمان ومكان معينين وشخصيات تحافظ على سيره وتضمن نجاح أحداثه.

2-3 المروي له:

وهو ثالث عنصر أو طرف في العملية السردية، الذي يحافظ على سلامة البنية السردية، وهو في نفس المكانة مع كل من الراوي والمروي.

فمعظم الكتب النقدية تقر بأن أول من أشار إلى هذا المصطلح هو الناقد **جيرالد برنس (G.Prince)** في سبعينيات القرن الماضي، حيث أثبت في مقال له بعنوان "**مقدمة لدراسة المروي له**" أن للمروي له، وجودا فعليا داخل النص وليس خارجه.[1]

وعلى هذا الأساس عرفه في معجمه الشهير "**المصطلح السردي Dictionnaire de narratologie**" بأنه:« هو الشخص الذي يروى له ما في النص، ويوجد على الأقل مروي له واحد، (يتم تقديمه على نحو صريح نسبيا) لكل سرد، يتموقع على نفس المستوى الحكائي، الذي يوجد فيه الراوي الذي يخاطبه، ويمكن أن يوجد بالطبع أكثر من مّرو ي له"، يتم مخاطبة كل منهم بواسطة نفس الراوي».[2]

فالمروي له ضلع أساسي، في تشكيل الخطاب السردي، فهو من يتوجه إليه الراوي بخطابه وبسرده، ولأجله تروى الحكاية، وبتضافره مع العنصرين السابقين، يتشكل لنا خطاب سردي متماسك.

فالعلاقة بين هذه الأطراف الثلاثة، الراوي والمروي والمروي له، على حد قول **عبد المالك مرتاض** في كتابه **في نظرية الرواية** تعتبر من ألطف وأدق و أعمق العلاقات في تقنيات

---

[1] نقلا عن محمد صابر عبيد وسوسن البياتي بتصرف، جماليات التشكيل الروائي، ص: 156.

[2] نقلا عن جيرالد برنس بتصرف، قاموس السرديات، ص: 103-104.

السرد وأشدها تداخلا، فكأن هذه الأطراف الثلاثة مهيئة لتبادل الأدوار والمواقع في أي لحظة، من لحظات التشكيل السردي.[1]

3- أشكال السرد الروائي:

يعرض عبد المالك مرتاض، بعض التحديدات التي قدمها المنظرون الغربيون، لأشكال السرد، انطلاقا من علاقتها بالشخصية، "ومن هذه التحديدات:

1- أن تقدم الشخصية نفسها.

2- أن تقدم الشخصية سواها من الشخصيات الأخرى.

3- أن يقدم الشخصية سارد آخر.

4- أن تقدم الشخصية نفسها بنفسها، والسارد والشخصيات الأخرى معا ".[2]

ويعلق الناقد على هذه التحديدات، ولاسيما التحديد الأول، المتعلق بمعرفة الشخصية لذاتها وتقديمها للآخرين، فمرتاض يرى أن الشخصية، لا يمكنها أن تعمل منعزلة عن بقية العناصر السردية الأخرى (الوصف والسرد)، يقول:" إن الشخصية لا تستطيع، ولو أرادت ذلك أن تقدم نفسها خارج إطار اللغة، التي يتشكل منها الخطاب السردي، الذي يشمل الوصف والسرد من جهة، والحوار الذي يشمل التعامل مع أطراف أخرى، من وجهة ثانية".[3]

وبهذه الالتفاتة، يكون مرتاض قد أشار إلى مكون هام، من مكونات الخطاب الروائي، والمتمثل في الشخصية، والأبعاد المختلفة، التي تأخذها في علاقاتها مع باقي المكونات.

4- صيغ السرد:

نجد أن للسرد هناك نمطين اثنين: السرد الموضوعي والسرد الذاتي.

---

[1] نقلا عن عبد المالك مرتاض بتصرف، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ط1، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص: 203.

[2] المرجع نفسه، ص: 176.

[3] المرجع نفسه، ص: 177.

4-1 السرد الموضوعي:

وهو اعتماد الرواية على صوت الراوي الذي ينتخب الأحداث، ويعلنها ويفسرها ويقوم بوصف شامل لمكان الحدث ومكوناته، ويختزن معلومات كثيرة عن تاريخه، ويوقف زمن الأحداث أو يوصله.

ويسمى الراوي هنا، بالراوي العليم الذي يملك حرية الحركة والتنقل، بين مختلف عوالم الشخوص القصصية، وله القدرة على الرؤية، وحجب ما يراه مناسبا.[1]

4-2 السرد الذاتي:

تتنوع فيه الأبنية وتتعدد الرؤى، ويتيح للشخصية أن تواجه القارئ مباشرة، فتتحدث إليه وتجاوره دون وصاية أو توجيه من الشخصيات الأخرى، وتكشف عن نفسها بحرية مطلقة، دون أن تنتظر من يحجب عن القارئ بعض أفكارها ومواقعها.

ويقوم هذا السرد على تقديم الأحداث، وهو قسمان: سرد ذاتي خارجي وآخر داخلي، **فالسرد الذاتي الخارجي** هو محطة استنطاق حركة الجسد والوجه، والعينين لدى الشخصيات بغية الوصول إلى عالمها الباطني، وا لى عواطفها وأفكارها.

أما **السرد الذاتي الداخلي**، فهو قريب من تيار الوعي، وهذا السرد يخص رؤية الراوي لشخصيته، ويكون السرد فيها بضمير المتكلم.[2]

5- أعلام السرد:

سنقوم هنا بذكر بعض الأعلام، على سبيل التمثيل لا الحصر، فسنتطرق إلى ذكر أهم أعمدته وعلى رأسهم:

5-1 فلاديمير بروب:

إن السعي إلى التقعيد السردي، وتخريج مصطلحاته إلى ممارسات نقدية علمية، كان انطلاقا من البحوث النقدية، التي أفرزتها دراسات الناقد الشكلاني (فلاديمير بروب) النصية، والذي

---

[1] نقلا عن خلف الله حنان بتصرف، السرد العربي القديم: الأشكال والمضامين، اليوم الدراسي الوطني الثاني حول السرد، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، قسم اللغة والأدب العربي، برج بوعريريج، الثلاثاء 2016/02/26، ص: 02.

[2] نقلا عن المرجع نفسه بتصرف، ص: 02-03.

حرص على التناول الشكلي لمادة الحكي، بعد أن كان التركيز على المضمون، ومن هنا شكلت دراسته إنجاز معرفي، ونقلة في مجال الدراسات النقدية للنص السردي، بعد أن كان النقد الأدبي خطابا يعنى ببنية النص وخصائص الشكل.[1]

وعليه فإنه من الدال أن نشير، إلى أن الدراسة التي أقامها (فلاديمير بروب)، على نماذج حكائية، والتي حفظها له مؤلفه **مورفولوجيا الحكاية الشعبية**، قد كان الهدف منها هو: الكشف عن العناصر المشتركة المشكلة للمتن المدروس، ومن خلال ما عرف عنده بالوظائف[2]

فقد اعتمد في منهجه هذا على نموذج حكائي روسي موروث، وهو الحكايات الخرافية، فجمع ما يناهز المائة حكاية مستقيا منها ما دعاه بـ: **المثال الوظيفي** الذي يعني به عمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سير الحكاية.

فالحدث إذن – بهذا المنظور- يعد وظيفة، مادام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تسوغه، ومن الأحداث اللاحقة التي تنتج منه.[3]

فقد قام بروب بدراسة بناء الحكاية، الذي يتكون من مجموعة الأحداث التي تؤدي وظائف مستقلة، وينتهي بروب إلى أن بناء الحكاية قائم على وحدات خاصة تتمثل في الأحداث التي تؤلف الثوابت، ويمكن التعرف عليها عن طريق الشكل دون المضمون، وتتمثل الثوابت عنده في الوظائف دون الظروف، ليست الشخصيات وأبعادها وحدات نمطية، إن المهم هو الحدث ووظيفته، أما معرفة فاعل الحدث، أو وسيلته فإنها لا تدخل في بناء الحكاية.[4]

"كما أن منهجيته وعلاقتها بالشكلانية، تصدرت في تحليل القصة الخرافية عن رؤية هيكلية تصف الحكاية على أنها بنية مركبة، معقدة التركيب، وذات بنية علائقية متشابكة، ويتم

---

(1) نقلا عن صلاح البنا بتصرف، الفواعل السردية: دراسة في الرواية الإسلامية، ص: 12- 13.

(2) نقلا عن فيصل الأحمر ونبيل دادوة بتصرف، الموسوعة الأدبية، ج2، ط1، دار المعرفة، الجزائر، 2008، ص: 295.

(3) نقلا عن فلاديمير بروب بتصرف، مورفولوجيا الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1986، ص 17.

(4) نقلا عن المرجع نفسه بتصرف، ص: 17- 18.

الكشف عن آليات الربط، التي تربط فيما بينها، عن طريق التفكيك واستنباط تلك العلاقة والوظائف التي تؤديها في سياق قصصي معين".[1]

تظهر لنا أهمية منهج بروب، في" الأنساق التي وضعها في كتابه "**مورفولوجيا الخرافة**"، والتي قام الكتاب البنيويون بتطويرها فيما بعد، وهذا يعد ذا أهمية خاصة في هذا الشأن، فقد قام بإدخال النسقية في عملية الوصف، وقام بتطوير مفهوم الوظيفة على أنها: فعل لشخصية ما، وقام بفصل الفعل بعد تجريده من الشخص الذي يقوم به".[2]

2-5 جيرار جنيت:

يعد الناقد جيرار جنيت من أكثر الوجوه النقدية شهرة، وانتشارا على المستوى العالمي، وما دمنا في إطار السرديات، فإننا وجدناه باحثا متميزا، ولا أدل على ذلك كتاباته المهمة والتي تمثل " المرتكزات التي تمحور حولها النقد الجديد، في مقاربة النصوص السردية، ولعل هذا الحكم الجازم، يملك مشروعيته اعتبارا لما تميزت به هذه الكتابات من عمق وتنوع في محاورة النصوص السردية، بهدف البحث عن قواعد ثابتة، لبنية مجردة تتحكم في تشكيلها".[3]

ولعل التأكيد على هذه القامة النقدية، راجع إلى أنها حملت رؤى ثاقبة، ونظرات نافذة " في التقعيد للسرد، والانقطاع له، والبحث فيه، وفي جزئياته التفصيلية على نحو زاد فيه على الكثيرين".[4]

كما درس جنيت مستوى الخطاب، وانطلق من خلال اقتراح **تودروف**، الذي قسم الحكاية إلى ثلاث مقولات، وهي مقولة **الزمن**، والتي يعبر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن

---

[1] فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة، ص 17.

[2] ربيعي هالة، توظيف الحكاية في النص الدرامي الجزائري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2016، ص: 23.

[3] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص: 112- 113.

[4] السيد إبراهيم، نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، ط1، دار قباء، مصر، 1998، ص: 170.

الخطاب، ومقولة **الجهة** أو الكيفية التي يدرك بها السارد القصة، ومقولة **الصيغة**، أي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد.[1]

وتبنى جنيت المقولة الأولى (الزمن)، والتي كان تودروف يوضحها بملاحظات عن التشويهات الزمنية (أي عدم الإخلاص للترتيب الزمني للأحداث)، وعن علاقة التسلسل أو التناوب بين مختلف خطوط العمل المشكلة للقصة.

ويقف جنيت على مفهوم الحكاية، باعتبارها المنطوق السردي، أي الخطاب الشفهي أو المكتوب، الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث، وفي معنى ثان أن الحكاية كلمة تدل على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخيلية، ويصل إلى معنى تحليل الحكاية باعتبارها دراسة مجموعة من الأعمال أو الأوضاع المتناولة في حد ذاتها.[2]

3-5 غريماس:

إن محور الاهتمام عند غريماس في المجال السردي، هو تجاوز حدود الظاهر السطحي البسيط، قصد استنطاق الباطن المعقد، فيقول في دراسة له بعنوان **la sémiotique de texte** والتي يقول في أحد فقراتها:" حسب المبدأ الذي يدعوا إلى الانطلاق من المعلوم إلى اللامعلوم، ومن الأكثر بساطة إلى الأكثر تعقيدا، نمر من الأدب الشفوي إلى الأدب المكتوب، ومن الحكاية الشعبية إلى العالمية".[3]

ولا ضير أن تكون نظرية غريماس في تحليله السردي، مشتغلة على أساس العوامل، حيث "اقترح تصنيف الشخصيات حسب أفعالها، وسماها العوامل، واعتبر التحليل الوصفي والتحليل الوظيفي متكاملين".[4]

أي أنه جاء بتصنيف وتقسيم خاص به للشخصيات، حيث صنفها على حسب الأفعال والأدوار التي تقوم بها في الحكاية، وأعطى لها اسم خاص وهو العوامل.

---

[1] نقلا عن ربيعي هالة بتصرف، توظيف الحكاية في النص الدرامي الجزائري، ص: 25.

[2] نقلا عن المرجع نفسه بتصرف، ص: 25- 26.

[3] نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ط1، الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، 2008، ص: 22.

[4] محمد عزام، فضاء النص الروائي، ط1، دار الحوار، سوريا، 1996، ص: 38.

فقد قام غريماس "بتجاوز الوضع الداخلي للشخصية (أي الشخصية بصفتها وحدة معجمية)، إلى الوضع الخارجي، أي من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي... فقد أسس في مشروعه الضخم لدلائلية الشخصية، وسنكتفي فقط بالإشارة إليها من خلال مصطلحين يبرزان في نموذجه العاملي، يمثلان مفهوم الشخصية، وهما مصطلحا: العامل والممثل"[1] فالعامل هو نوع من الوحدات التركيبية، ذات ميزة شكلية خالصة، يمكن أن تكون العوامل كائنات بشرية أو أشياء لها عنوان، مهما كانت طريقة بنائه، حتى لو كانت هذه العناوين بسيطة، فهي ذات فعالية تؤهلها للمشاركة في القضية.[2]

أي أن غريماس لم يحصر الشخصية في الأنساق أو الكائن البشري فقط، بل تعداه إلى الأشياء الأخرى كالحيوانات والنباتات، ووسع دائرة الشخصية إلى كل ما هو حي وما هو جامد.

أما " الممثل فهو وحدة تركيبية، من النوع الاسمي مضمنة في الخطاب، وقابلة في لحظة ظهورها لتسلم الاستثمارات الخاصة بالتركيب السردي ومحتواه الدلالي".[3]

فما يلاحظ على تصور غريماس، هو أنه اعتبر مشروعه تطوير للمشروع البروبي، فالنموذج العاملي هو إعادة تنظيم وترتيب لدوائر فعل الشخصية، وأن اختصاره لهذه الدوائر البروبية هي التي أسست لمنطق تعامله مع الشخصية.[4]

فقد حاول غريماس تحديد هوية الشخصية من خلال أفعالها، دون إغفال العلاقة بينها وبين الشخصيات الأخرى في العمل، أي أن ما يميز الشخصية عنده، هو الانتقال من داخل الشخصية إلى خارجها، وذلك بالنظر إلى الأدوار التي تقوم بها، والاستعمالات المختلفة التي تكون موضوعا لها.[5]

---

[1] وردة معلم، الشخصية في السيميائيات السردية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الحقوق والآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، ص: 316.

[2] نقلا عن المرجع نفسه بتصرف، ص: 316.

[3] المرجع نفسه، ص: 317.

[4] المرجع نفسه، ص: 318.

[5] نقلا عن حميد لحميداني بتصرف، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 50.

6- التلقي العربي:

سنقتصر هنا على أبرز الأعلام النقدية العربية، التي تبنت النظرية السردية، وألفت عنها مصنفات تعج بمفاهيمها ومصطلحاتها، ونوردها كالآتي:

6-1 سيزا قاسم:

لقد عدت الباحثة المصرية سيزا قاسم، من أبرز الأعلام النقدية السردية المشرقية، وقد أعلنت الناقدة صراحة، تبنيها المنهج البنيوي، في دراستها السردية عبر كتابها **بناء السردية** الذي ضم دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ولكن في الوقت نفسه لا تنفي أهمية الدراسات المقاربة للنص الإبداعي عبر زوايا أخرى، وفي ذلك تقول:وا ٍذا كنا قد اخترنا المنهج البنائي مدخلا لبحثنا هذا، فإننا لا نزعم أن ننكر حتمية النظر إلى الأدب على أنه كائن حي متطور.[1]

6-2 يمنى العيد:

لقد عدت الناقدة اللبنانية حكمت الصباغ الخطيب الملقبة بيمنى العيد، من أبرز الوجوه النقدية التي تبنت المنهج البنيوي، لمقاربة الأثر الأدبي أو المنجز النصي.

وقد قدمت الباحثة منجزات عديدة ومتعددة نقدية، نذكر منها على سبيل التمثيل، كتابها **ممارسات في النقد الأدبي** وكتاب **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي** وغيرها من الدراسات والبحوث النقدية.

أما فيما يخص المنهج الذي تبنته الناقدة، في إطار مقاربتها النصية للمتون السردية، فقد لخصته في قولها: إني اخترت العمل على النص، استنادا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية، التي يتميز عليها الأدب، لا لينعزل بل ليستقل.[2]

---

[1] نقلا عن محمد عزام بتصرف، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ط1، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2003، ص: 157.

[2] نقلا عن يمنى العيد بتصرف، في معرفة النص، ط3، دار الآفاق الجديدة، لبنان، 1985، ص: 12.

6-3 سعيد يقطين:

عد الناقد المغربي سعيد يقطين، من أبرز الوجوه النقدية البارزة، لاشتغالاته الحداثية الكبيرة خاصة في حقل السرديات، أما عن إنجازاته البحثية فقد حفظتها له مدوناته العديدة، التي نذكر منها على سبيل الانتقاء لا الحصر، **تحليل الخطاب الروائي: مقدمة للسرد العربي، والكلام و الخبر** والعديد من البحوث التي حاول عبرها الناقد إفصاح مشروعه النقدي في السرديات.

أما عن المنحى الذي اتخذه يقطين عبر كتابه **تحليل الخطاب الروائي** والمعبر عن توجهه في مجال السرديات، فإنه يبرز جليا في تقديمه للكتاب إذ يقول: نسلك في تحليلنا هذا مسلكا واحدا، ننطلق فيه من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر.[1]

لنخلص في النهاية على أن أعلام السردية الغربية قد ساهموا وبقدر كبير، في بسط معالم مضيئة في فضاء السرد، وقد أغنوا بذلك المكتبة العربية بجملة من الدراسات السردية، وتبقى مشكلة التعامل مع مفاهيمها ومصطلحاتها من لدن النقاد العرب المعاصرين، هي محور البحث والتقصي، سواء المشارقة منهم أو المغاربة .

---

[1] نقلا عن سليمة لوكام بتصرف، تلقي السرديات في النقد المغاربي، تق: محمد القاضي، ط1، دار سحر، تونس، 2009، ص: 173.

الفصل التطبيقي

أولا: الزمن في الرواية

1- مفهوم الزمن.

2- عناصر الإيقاع الزمني.

2-1 التسريع السردي: 1- الخلاصة.

2- الحذف.

2-2 التبطيئ السردي: 1- الوقفة/الإستراحة.

2- المشهد.

3- التواتر.

3- المفارقات الزمنية: 1- الاسترجاع.

2- الاستباق.

4- المنظور/الرؤية: 1- الرؤية من خلف.

2- الرؤية مع.

3- الرؤية من الخارج.

أولا: الزمن:

سنستهل هذا الفصل التطبيقي، بأهم ركيزة من ركائز الخطاب السردي، ألا وهو الزمن باعتباره "سياجا يربط كل عناصر السرد ..."[1]، حيث أن كل العناصر الأخرى المشكلة للخطاب تدور حول سلطته، و داخل فضائه.

فالزمن يعتبر من أهم العناصر الأساسية في بناء العمل السردي، حيث شد اهتمام مجموعة من الباحثين و الدارسين، باعتباره من أهم المباحث السردية، إضافة إلى ذلك، فهو مشكلا جوهريا و محوريا لا يمكن التنصل من قيوده.

وقد بدأ التفكير الفعلي في التعامل مع زمن الرواية، مع الشكلانيين الروس، فقد مارسوا بعضا من تجليات الزمن وتقنياته على أعمال سردية مختلفة، إذ يرون أن الأحداث تعرض بطريقتين، إما التسلسل وفق منطق خاص، يخضع لمنطق السببية، إما التخلي عن الزمن حيث يرد دون منطق.[2]

فالرواية هي من أكثر الأجناس الأدبية، ارتباطا بالزمن، كما يرتبط بالحياة، وذلك لأن "الزمان هو وسيط الرواية، كما هو وسيط الحياة ".[3]

وهذا ما جعل **جان بويون** يدعوا "إلى ضرورة احترام خاصية الزمن في دراسة العمل الروائي، بل إنه ذهب إلى حد أن جعل فهم أي عمل أدبي، متوقفا على فهم وجوده في الزمن".[4]

---

[1] صلاح البنا، الفواعل السردية، ص: 43.

[2] نقلا عن بوراس منصور بتصرف، البناء الروائي في أعمال محمد عرعار الروائية: الطموح- البحث عن الوجه الآخر- زمن القلب: مقاربة بنيوية، مذكرة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010، ص:68.

[3] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي: دراسة في روايات نجيب كيلاني، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص:40.

[4] ربيعة بدري، البنية السردية في رواية: خطوات في الاتجاه الآخر لحفناوي زاغر، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015، ص:192.

وهي هنا دعوة صريحة، إلى ضرورة الاهتمام بعنصر الزمن في الرواية، كونه يؤطر الحدث الروائي، كما يساهم في خلق المعنى، مما يمنح الرواية هويتها، فهو بمثابة الروح التي تمنح الحياة للجسد.

فالزمن يكتسب أهميته من كونه أهم العناصر التشويقية، وهو الذي يحدد مجموعة الدوافع المحركة للأحداث، وليس له وجود مستقل فنستطيع استخراجه من النص مثل الشخصية، فالزمن يتخلل الرواية كلها، ويؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها، وهو حقيقة مجردة، لا تظهر إلا من خلال فعلها في العناصر الأخرى.

1- مفهوم الزمن:

تنوعت وتعددت التعريفات التي خاضت في هذا المفهوم، أو بالأحرى في هذا المبحث، حيث أن الزمن يشكل بكل أبعاده الأساسية، جانبا مهما من الإنجازات الفنية والإبداعية، فآلية الزمن شديدة الترابط بالفنون التي تصور عالما مصغرا، ولاسيما الرواية التي تجسد مجموعة من الأحداث، وهذه الأحداث بدورها، مهما كانت الدر جة التي تشكلها على مستوى الأهمية والهامشية، لابد أن تشغل زمنا معينا، تطول مدته أو تقصر، تبعا لطبيعة الحدث المتناول روائيا.[1]

فالزمن عنصر مهم، لا سبيل إلى تجاهله في أي نص سردي، مهما حاولنا، فالزمان في النص، هو كالنص نفسه، فلا سرد دون زمن، فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، فالزمن هو الذي يوجد السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن على حد قول **حسن بحراوي**.[2]

---

[1] نقلا عن صخر علي المحيسن بتصرف، البنية الدلالية والسردية في رواية "أرض السواد" لعبد الرحمان منيف، مذكرة ماجستير، جامعة مؤتة، 2005، ص: 77.

[2] نقلا عن حسن بحراوي بتصرف، بنية الشكل الروائي (الفضاء/الزمن/الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص:117.

فهو من المفاهيم الكبرى، التي شغلت أصحاب التخصص، في مجال الدراسات السردية، وذلك أن " الزمن أو الزمان (أو **le temp** بالفرنسية. أو **time** بالإنجليزية، أو **tempus** باللاتينية، أو **tempo** بالإيطالية...)، وهو في التصور الفلسفي ولدى أفلاطون تحديدا، كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق "[1].

فالزمن عنده عبارة عن فترة، تتضمن حادثتين هما: الحدث السابق والحدث اللاحق، فهو ينتقل من الحدث الأول، إلى الحدث الثاني في مرحلة معينة، وبالتالي فهو مرتبط بحركة الأشياء، وتغيرها المستمر.

كما أن هناك تعريف آخر، للزمن في الاصطلاح السردي، وهو: "مجموعة العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد...إلخ، بين المواقف والمواقع المحكية، وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود، والعملية السردية، ويعد الزمن إحدى الإشكاليات التي تواجه الباحث في البنية السردية للرواية".[2]

أي أن الزمن من هذا المنظور، هو عبارة عن مجموعة من العلاقات المترابطة فيما بينها، والمتشابكة، بين مختلف مكونات الخطاب السردي، هذا التداخل يضمن للعملية السردية وللخطاب السردي نجاحه وتألقه.

2- عناصر الإيقاع الزمني:

هناك عدة طرق وأنماط تسعى لتبطئة السرد وتسريعه، وبناء على هذا وانطلاقا من هذه النقطة، سنقف على دراسة هذه الأنماط، وذلك على مستوى تسريع السرد وتعطيله.

---

[1] فايزة شايب باشا وميرة بن سماعيلي، البنية السردية في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي، مذكرة ماجستير، جامعة الجيلاني بونعامة، خميس مليانة، 2015، ص: 21.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، جامعة المعادي، شارع النصر، 2007، ص: 103.

2-1 التسريع السردي:

أو بعبارة أخرى تسريع الحكي، وذلك أن مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض في بعض الأحيان على السارد أن يقدم بعض الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة، ضمن حيز ضيق من مساحة الحكي، معتمدا على تقنيتين تمكن من طي مراحل عدة من الزمن:

1- الخلاصة:

الخلاصة " أو كما يطلق عليها الملخص، أو المجمل أو الإيجاز، وأيا كانت التسمية فهي تعني السرد في بضع فقرات، أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال".[1]

فالخلاصة لها مصطلحات عديدة، حيث يفضل **حميد لحميداني** تسميتها "الخلاصة"[2] أما **سعيد يقطين** و**سيزا قاسم** فيسميانها "التخليص"[3] في حين نجد **نور الدين السد** يطلق عليها مصطلحي "الملخص والإيجاز"[4].

وهي كلها مسميات بمعنى ومفهوم واحد، إذ هي تقنية زمنية يستعملها الروائي عندما يريد أن يتناول أحداثا تشمل فترة زمنية طويلة، حيث يقوم بإيجازها أو تلخيصها في بضعة أسطر.

وقد وجدنا هذه التقنية تتوزع على محطات عدة من الرواية نذكر منها مايلي على سبيل التمثيل:

"بعد وفاة والدتها بفترة وجيزة، تزوجت حنان من فراس، في سن لم يتجاوز الثامنة عشر، لكن الموت كان ينتظرها هي الأخرى، بعد أقل من سنة من الزواج، حيث توفيت في حادثة لم يخبرها والدها عن تفاصيلها الشيء الكثير"[5] (الرواية، ص: 22).

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:109.

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

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص:81./سعيد بقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 150.

[4] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، ج2، دار هومة، الجزائر، د.ت، ص: 194.

[5] خولة حمدي، أين المفر، ط1، دار الكتاب، القاهرة، 2017،

فهذا المقطع عبارة عن **خلاصة محددة**، حيث نلاحظ أن فترة الأحداث التي تم تلخيصها وتقديمها كانت فترة محدودة، حيث أنها حددت هذه السنوات بالتفصيل، وكل سنة أردفتها بالحدث الذي واكبها، حتى وا ٍن كان ببعض الاختصار.

كما نجدها أيضا في قولها:" سرحت ليلى بنظراتها إلى شارع المدينة، عبر زجاج النافذة... هذه هي المدينة التي ولدت فيها، ثم سافرت عنها لتجوب الدنيا، وها هي تعود إليها بعد أن فقدت كل رابط معنوي يربطها بها، أمها وأختها شخصان لا تذكر عنهما شيئا" (الرواية، ص: 45.)

وهي هنا عبارة **عن خلاصة غير محددة**، فالروائية هنا قامت بعرض بعض الأحداث لنا دون تفصيل أو ذكر المدة الزمنية التي حكمتها، فقد تطرقت فقط إلى سفر ليلى مع والدها، ثم عودتها ثانية إلى بلدها الأصلي، فلم تذكر لنا لا أسباب سفرها، ولا أسباب عودتها.

هذه فقط بعض الأمثلة التي وردت في الرواية عن تقنية الخلاصة، في كلا نوعيها المحددة وغير المحددة، فقد كان للخلاصة حضور لا يمكن تجاهله في فرض التنويع الزمني، داخل رواية **أين المفر** لإسهام هذه الأخيرة في المرور السريع على العديد من الفترات الز منية الطويلة التي لم يكن بالوسع، تغطية فضاءاتها دون الإخلال بالبناء العام لنص الرواية، وا ٍثقال هيكله بمساحات نصية هو في غنى عنها.

ولعل ما يميز تقنية الخلاصة في هذه الرواية، هو مجيء هذه الأخيرة في قالب استذكاري، التزمت فيه **خولة حمدي** بتغطية وتلخيص أحداث وفترات زمنية ماضية، قامت باسترجاعها من دفاتر الماضي، مختزلة بهذا محطات كثيرة من العمر، في فقرات صغيرة وقصيرة لا تتجاوز في معظمها، الثلاثة أو الأربعة أسطر.

فمن خلال ما سبق، يمكنني القول بأن الخلاصة قد أدت الدور المنوط بها، في عملية تسريع السرد، مسهمة بذلك في توسيع مساحة التنويع الزمني، وا ٍضفاء لمسة خاصة عليه، كما لعبت أيضا دورا كبيرا في عملية التوليف والربط بين عناصر الرواية ومقاطعها، في إطار سياق متلاحم يعلن عن الانسجام والتلاؤم.

2- الحذف:

الحذف أو كما يطلق عليه الإضمار أو القفز، وهو الحركة الزمنية الثانية التي يوظفها الراوي من أجل زيادة سرعة السرد، ويعرف على أنه " ذلك الشكل السردي الذي يسقط جزءا من الحدث، أو المادة الواقعية الخام في النص، مكتفيا بالإشارة إليه بصورة ظاهرة أو ضمنية،

حينما ينتقل بنا السارد أو الراوي من فترة زمنية إلى أخرى، دون ذكر أي شيء عن كيفية تحقق الحدث".[1]

وعلى هذا فالزمن على مستوى الأحداث، هو ز من طويل نوعا ما، أما إذا قارناه بالزمن على مستوى الأقوال فحينئذ يكون زمنا موجزا.

فمن خلال الحذف يستطيع الراوي، على حد قول **حسن بحراوي**، إسقاط ما يسمى بالمدة الزمنية الميتة، تلك المدة التي وقع فيها حدث، أو مجموعة أحداث، يرى فيها الراوي أنها تؤثر على سيرورة السرد وتطوره، فضلا على ما تقدمه تقنية الحذف للراوي من خدمة تفادي الإطالة، والتخلص من صعوبة سرد الأحداث خلال الأيام والشهور والسنوات، سردا دقيقا متسلسلا.[2]

فهذه التعريفات وغيرها تصب كلها في بوتقة واحدة، ونابعة كلها من منبع واحد، فكلها تنص على أن الحذف هو تجاوز فترة أو مرحلة زمنية معينة، لا تخدم الطابع العام للنص الروائي، ولا تغني محتواه، فيقوم الكاتب بتجاوزها، لكي لا يمل المتلقي عند قراءة هذه الرواية.

وقد تجلت تقنية الحذف، في هذه الرواية في محطات عدة، نذكر منها على سبيل التمثيل:

"تسارعت دقات قلب ليلى، وهي تسترجع ما ذكره لها والدها، من معلومات عن العائلة..."

(الرواية، ص:9)

---

[1] علي عواد، تقنيات الزمن في السرد القصصي: من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، مجلة الأديب المعاصر، ع44، 1992، ص:27.

[2] نقلا عن حسن بحراوي بتصرف، بنية الشكل الروائي، ص: 20.

وهو هنا **حذف صريح محدد**، حيث أن خولة حمدي في هذا المقطع، لم تتطرق إلى كل التفاصيل التي قصها السيد نجيب، وقالها لابنته ليلى، عن هذه العائلة، بل أخبرتنا فقط أنه أخبر ابنته ببعض المعلومات عن عائلة خالها، فالقارئ لهذا المقطع أو الجملة، يلاحظ أن هناك حذف صريح.

كما نجده أيضا في قولها " أغلقت عينيها آملة أن يأخذها النعاس، لكن طيف مر بخيالها وأسهدها كانت تراه مثل كل الطلبة، مثالا للدكتور الجاد والمتميز في عمله، لكنه إضافة إلى مزاياه العلمية والأكاديمية فهو من الدكاترة القلائل في علم القضاء، في الجامعات الفرنسية" (الرواية، ص: 71).

فقد حذفت هنا شخصية عمر، ولم تتطرق إليه أبدا ولا إلى اسمه إطلاقا، بل استرسلت مباشرة في الحديث عنه، ومدح خصاله الحميدة، والمتلقي لحاله وبتدبره يتعرف على هذه الشخصية، التي هي بصدد الحديث عنها، وهو هنا **حذف مضمر** وغير صريح.

فمن خلال ما سبق، وما تم تناوله من قراءة وتحليل، نرى انه كان للحذف بعض الحضور، داخل رواية "**أين المفر**"، حضور كان الهدف منه تخطي أحداث وفترات زمنية طويلة وأخرى قصيرة، الذي يتم من خلاله تعيين نوعية الحذف الذي تناثر في مختلف أجزاء هذا النص، والذي غلب عليه الحذف الصريح، الذي جاء معلنا عن نفسه، بإشارات تحيلنا إليه مباشرة.

ومن هنا يمكننا القول، بأن الحذف تقنية زمنية فاعلة في النص الروائي، فلا يمكن لنا أن نتخيل عملا روائيا خاليا تماما من بصمات تسريعية، فلولا اشتغاله داخل المتون الروائية، لوجدنا أنفسنا، نكتب تفاصيل يوم واحد في مجلد.

فالحذف كان هنا بمثابة مصفاة، أعطت للراوي حق الانتقاء، ومنحته حرية الاختيار، من خلال ضمانها لتماسك بنية هذه الرواية.

فالعمل الروائي لا يمكنه الاستغناء عن الحذف، ولا عن توظيفه في النص، فهو يسهل على الكاتب القفزات الزمنية، متجاوزا الأحداث الهامشية، والوقت الفائض في السرد.

فمن خلال تناولي لهذه التقنيات الزمنية، التي تتحكم في سرعة الزمن الروائي، داخل روايتنا هذه – أين المفر - يمكنني القول، بأن هذه الأخيرة، قد أضفت على النص لمسة فنية خاصة جعلته يتجاوز الزمن الواقعي.

2-2 التبطئ السردي:

ونعني بهذه التقنية، تهدئة الحركة السردية، وا إبطاء سرعتها بواسطة حركات سردية وهي كالتالي: الوقفة، المشهد، التواتر.

ففي بعض الأحيان يلجأ السارد أثناء تقديمه للمادة الحكائية، عبر مسار الحكي إلى التريث في تقديم الأحداث الروائية التي تستغرق زمنا قصيرا، ضمن حيز نصي واسع، من مساحة الحكي، من خلال:

1- الوقفة/الاستراحة:

"وتسمى أيضا الاستراحة، وهي تقنية من تقنيات إبطاء حركة السرد، وتعرف بأنها توقفات معينة، يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها".[1]

وهي أيضا: "من أكثر الحركات التي تعمل على تعطيل السرد، حيث يتوقف مسار الأحداث بإقحام السارد، لتقنية الوصف التي تقتضي بالضرورة قطع وتيرة المسار الز مني".[2]

هذه التعريفات وغيرها، التي نحن في غنى عنها، لأنها تصب كلها في حقل واحد، تدور كلها حول نقطة مشتركة بينهم جميعا، وهي أن الراوي يعمد إلى استعمال هذه التقنية لإبطاء سرعة السرد، وتكون هذه الحركة الإبطائية من خلال الوصف، حيث يقوم بإيقاف تنامي الأحداث داخل الرواية، واشتغاله على وصف منظر أو شخصية أو حدث ما.

وربما لا يختلف اثنان في مدى أهمية هذا الأخير - الوصف- في الخطاب السردي، فحسب رأي **جيرار جنيت** أنه "إذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف،

---

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

[2] ربيعة بدري، البنية السردية في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر"، لحفناوي زاغر، ص: 244.

فإنه من العسير أن نجد سردا خالصا»[1] وهذا يشير إلى احتمال واحد، وهو أنه يمكن الحصول على نصوص تقوم على الوصف وحده.لكن في السرد هنا كلام آخر بحيث لا يمكننا الحصول على نصوص سردية تفتقر للوصف، فالوصف تقنية زمنية، من الصعب أن يخلو منها أي نص سردي.

« وذلك لما يقدمه الوصف في النص من وظيفة جمالية، حيث يقوم بتقديم الشيء الموصوف على أجمل صورة تثير انتباه المتلقي، وتشده إليه».[2]

«فالوقفة يقتضيها الوصف، ولا تعد كل وقفة **وصفية**، بل إن بعض الوقفات تكون **تعليقية**».[3]

وتتجلى بعض الأمثلة عن هذه التقنية في رواية **أين المفر** على النحو التالي:

في قولها:«كان بهو الاستقبال عبارة عن صالة فخمة ذات أثاث كلاسيكي قديم، وزعت قطعه بذوق وبراعة في نظام جذاب... تتوسط القاعة زربية فارسية ذات رسوم وزخارف متناسقة ألوانها شاحبة تحاكي ألوان الخريف... وفي صدر المجلس تربعت أريكة ضخمة من خشب الأبنوس، تحيط بها مقاعد من نفس اللون، بنفس الزخرفة الثقيلة...» (الرواية، ص: 4).

فنجد أن الوصف قد اشتغل في هذا المقطع الروائي، من خلال وصف الكاتبة للبهو، بكل ما يحتويه من تفاصيل وأدوات للزينة، التي انبهرت ليلى منها فور رؤيتها، وهي هنا عبارة عن وقفة وصفية.

كما نجدها أيضا في قولها، في إحدى صفحات الرواية: «ياسين الصغير الذي رأى أمه تموت وهو لا يزال في الطفولة المبكرة... ثم ياسين الشاب الذي يفاجئ بخطيبته تنهي حياتها بصفة مأساوية... لا عجب أنه تزوج في سن متأخرة نوعا ما، من المؤكد أنه لا

---

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

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 176.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص: 144.

يشكو من المصاعب المادية التي تدفع الشباب إلى تأخير الزواج حتى الثلاثين أو ما بعدها، لكن يبدوا أن عقدة نفسية تشكلت لديه بعد تلك الأحداث المؤلمة» (الرواية، ص: 82).

فالروائية هنا تعلل لنا سبب تأخر ياسين في الزواج، وتعلق عن ذلك بأنه كان لديه كل المؤهلات التي لا يمتلكها كثير من أقرانه، والتي تسمح له بالزواج بمن يريد وكيفما يريد.

وخلاصة القول، بخصوص هذا الشأن، نستنتج أن اشتغال الوقفة الوصفية والتعليقية في رواية "**أين المفر**"، تميزت بأهمية واضحة، تجلت في أنها لبت حاجة الحكي الروائي إلى التمدد على مساحة الحدث، وذلك بالحد والتقليل من تدفق زمن الحكاية، وهي سمة من سمات الرواية الحديثة فتوجهت الساردة هنا إلى الوصف والتعليق لمواصلة تقديم المادة الحكائية، بإيقاع زمني جديد، يمكنها من الإفلات من الرقابة، ويكسب النص خصوصيته، ويجعله أكثر قبولا لدى المتلقي.

2- المشهد:

يعتبر المشهد «أحد تقنيات السرد، ويعد المشهد إلى جانب الوقفة، أحد التبطيئات الرئيسية للسرد، وعندما يكون هناك تعادل بين المقطع السردي، والمروى الذي يمثله هذا المقطع (كما في الحوار مثلا)، وعندما يكون زمن الخطاب معادلا لزمن القصة، نكون أمام مشهد».[1]

ونستشف من هذا التعريف، أننا عندما نكون بصدد مشهد روائي، يكون الراوي خارج الموضوع، ويترك المجال للشخصيات، للتعبير عن ذاتها وما يختلجها.

فالمشهد «بمثابة الإعلان عن حالة التوافق التام بين الزمنين، عندما يتدخل الأسلوب المباشر وا ٍقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب، معلنا عن ولادة مشهد حواري، تتمخض عنه لحظة يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق».[2]

وعليه فالمشهد على حسب **رأي لحميداني**، هو أن يتنازل الراوي عن مكانه الطبيعي في سرد الأحداث وتسلسلها ليترك الشخصيات تتحاور فيما بينها، حوار يطول زمانه أو يقصر.

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص: 172.

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

وفي هذه التقنية "يتحقق التوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب، فالمشهد عبارة عن حوار يعبر عنه لغويا، وبطريقة مباشرة، حيث تمنح الشخصيات فرصة للتعبير عن نفسها، وقد يتنوع بين **الحوار الداخلي** في أعماق شخصية واحدة، و**الحوار الخارجي** بين أكثر من طرف".[1]

فالمشهد انطلاقا من هذا, عرض ذو طابع درامي، يدور بين شخصيتين أو أكثر، يعتمد على التبادل الشفهي.

فنجد أن الحوار كان طاغيا بصورة واضحة على هذه الرواية، لذلك سنتطرق إلى بعض المحطات الحوارية، التي ضمتها دفتي هذه الرواية، نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر، الحوار الذي دار بين فراس ووالده السيد نبيل:

"فراس: لكنك تعلم أنني لا أريد ذلك! ومع هذا سمحت به!!

نبيل: لقد انهينا الموضوع سابقا... أليست 3 سنوات بكافية لتنسى تلك الحادثة

فراس: أنسى!! وكيف يمكنني أن أنسى؟!! وهل ما حدث بشيء ينسى؟!! أنت تطلب المستحيل...

نبيل: فلتعلم أنني تعمدت أن أفتح الغرفة من جديد لتقيم بها ليلى

فراس: ولكنها ليست أي شخص... إنها أختها التوأم

نبيل: من الأفضل أن تهدأ الآن... قد تصل ليلى في أية لحظة" (الرواية، ص: 15-16).

فهذا المقطع عبارة عن حوار خارجي (ديالوج) لأنه دار بين شخصين، فقد دار الحوار هنا بين الوالدوابنه فر اس، حول إقامة ليلى في القصر، وخاصة في الغرفة الزرقاء، ورفض فراس لهذه الفكرة، فأخذا يتناولان أطراف الحديث، والنقاش بينهما يشتد شيئا فشيء، فقد كان حوار متشنج.

[1] ربيعة بدري، البنية السردية في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر" لحفناوي زاغر، ص: 252.

كما نجده في مواضع آخر من هذه الرواية، لكن بطريقة مختلفة عن المثال الأول، الذي دار بين شخصيتين، ففي هذا المثال دار الحوار بين الشخصية وذاتها فقد كان عبارة عن حوار داخلي (مونولوج) وذلك في حديث ليلى مع نفسها: "كيف كانت حنان يا ترى؟ يبدوا أنها تشبهني في شكلها، فذلك واضح من الصورة المعلقة في الممر، ومن ردة فعل فراس العصبية، حيث وقعت عيناه على وجهي ساعة العشاء، لكن كيف كانت طباعها؟ كيف هي شخصيتها؟!" (الرواية، ص: 23).

فليلى هنا تتساءل بينها وبين ذاتها، عن شخصية أختها التوأم حنان، وكيف كانت، حيث أنها كانت تسائلها عن مدى التشابه بينهما، وما مدى تشابههما في الشكل إلى درجة التوافق التام.

نستنتج من خلال ما سبق أنه كان للمشهد في رواية **أين المفر** دور كبير في إبطاء حركة السرد والعبث بوتيرته، فقد جاء بمثابة تركيز وتفصيل لبعض الأحداث بشكل مسرحي وتلقائي، يجعلنا نحس بأن الأحداث والشخصيات تتحدث عن ذاتها.

وما يمكن قوله حول المشهد الحواري سواء أكان مباشرا أو غير مباشر، وسواء أكان بين اثنين أو بين الشخصية وذاتها، أنه ذو دور مهم في تطوير الأحداث وتناميها بصورة مندرجة تجذب المتلقي، وتحفزه على القراءة، كما لو كان يشاهد الأحداث تجري أمام أعينه، ويهيئه إلى أن يكون أقرب إلى لحظة وقوعها، كما أنه يكشف الحجاب عن سلوك وطباع الشخصية المتلفظة.

3- التواتر:

يتحدد التواتر "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 بين ما يتكرر حدوثه أو وقوعه، على هذين المستويين"[1] واستنادا إلى النقطة الراصدة لهذه العلاقة، يمكن تحديد أربع حالات:

[1] يمنى العيد، السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص: 129.

«أ- **التواتر التفردي**: أن يروى مرة واحدة، ما وقع مرة واحدة.

ب- **التواتر التفردي الترجيعي**: أن يروى مرات لا متناهية، ما وقع مرات متناهية.

ج- **التواتر التكراري** أن يروى مر ات لا متناهية، ما وقع مرة واحدة.

د-**التواتر الترددي**: أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة)، ما وقع مرات لا نهائية»[1].

فنجد أن هذه التقنية، لم تكن موظفة بالشكل الوافر في هذه الرواية، بل وظفت مرات يمكن حتى أن تعد على رؤوس الأصابع، وكانت كلها عبارة عن **تواتر تكراري** وذلك في:

«* كن واقعيا... كل شيء انتهى منذ 3 سنوات.

* أليست 3 سنوات بكافية لتنسى تلك اللحظة.

* لقد مرت ثلاث سنوات كاملة» (الرواية، ص: 15-17).

ففي هذا الموضع، نجد أن الروائية **خولة حمدي**، هنا أصرت على تكرار المدة الزمنية، والحادثة التي صارت قبل ثلاث سنوات، وهي انتحار حنان، للتأكيد على أهمية هذا الحدث في تنامي أحداث الرواية.

كما نجده أيضا في قولها:

«* هل من الممكن أن أحصل على موعد مع والدك في أقرب وقت ممكن

* تشكريني بأن تطلبي لي موعدا مع والدك.

* قبل أن أقابل والدك.

* أريد لقاء والدك، لأطلب منه يدك.

* إذن تطلبين لي موعدا مع والدك.

* عادت في لهفة لتخبر أباها، وتطلب موعدا لعمر...» (الرواية، ص: 67-68-69-72).

فقد تكرر هذا الفعل، وهو طلب الدكتور عمر من ليلى، بأن تطلب له موعدا مع والدها السيد نجيب، أكثر من ست مرات، وهذا لما له أهمية في حياة الفتاة البريئة ليلى، لربما أنها ستتغير حياتها بعد هذا الحدث، وتستقر في بيتها، وتتخلص من كل مشاكل عائلة خالها.

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 130.

3- المفارقات الزمنية:

تمثل المفارقات الزمنية في الخطاب السردي، اللعب على وتيرة الزمن، وكسر رتابته، وقد تطرق الكثير من النقاد والدارسين إلى هذه النقطة، وكيفية تجليها في النصوص السردية، فقاموا بتعريفها على أنها:" اللعب بالأزمنة داخل القصة، فهي عمل جمالي بحت، لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والجوهر، وا ٍنما من حيث الصياغة والترتيب"[1].

فالروائي له أحقية التلاعب بالزمن المباشر المتسلسل، عند ولوجه العالم المتخيل، ليخلق لنفسه، عالما خاصا، مختلفا عن الواقع، بطابعه الفني الذي يوحي بالجمالية الكامنة خلف النص المسرود، من خلال التلاعب بالأزمنة.

فالغاية من وراء هذه المفارقات، هو كسر خطية الزمن ورتابته، حيث لا يؤثر هذا الفعل على جوهر الأحداث، وفهم واستيعاب القارئ لها، إنما يؤثر على سير الأحداث والتقديم والتأخير الذي يحدثه الروائي، من جراء هذا التلاعب بالزمن.

وهذا ما يفرض على القارئ إمعان النظر في النص، حتى تتضح له الأحداث ويفهمها، وبالتالي تتكشف الجماليات والدلالات الناتجة عن هذه المفارقات الزمنية.

ويمكن للمفارقة أن تكون استرجاعا أو استباقا.

1- الاسترجاع:

لقد دارت حول هذه النقطة السردية، الكثير من الآراء، ولمعت في الساحة النقدية نجوم الكثير من النقاد والباحثين، الذين اهتموا بهذه التقنية، وأقاموا حولها الكثير من الدراسات والبحوث، ولأهمية هذه الأخيرة، في مجال السرديات، يجب علينا أولا تعريفها

حيث عرفها **محمد عزام** على أنها: "أن يترك الراوي مستوى القص الأول، ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، وهو ثلاث أنواع: استرجاع خارجي

---

[1] سلمان كاصد، الموضوع والسرد: مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، ط1، دار الكندي، أربد، 2002، ص: 261.

يعود إلى ما قبل بداية الرواية، واسترجاع داخلي يعود إلى ماض لا حق لبداية الرواية واسترجاع مزجي بين النوعين السابقين»[1].

أي أن الاسترجاع أو الاستذكار هو عملية يقوم فيها الراوي باسترجاع أحداث سابقة، للحظة الراهنة سواء أكان هذا الماضي قريب أو بعيد، فيقوم الراوي في تلك النقطة بسرد روايته، كأنها تذكر لما كان قد وقع سابقا، وهذه العودة إلى الوراء لها بطبيعة الحال، غاية يرمي إليها الروائي كملء الثغرات في النص، إضافة إلى الدلالة الجمالية التي تضيفها على النص ولقد قسمه **جيرار جنيت** إلى أقسام ثلاثة هي:

«**1- استرجاع خارجي:** يتجاوز هذا النوع في رأيه حدود النص المحكي، وتظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى»[2].

وقد لاحظنا من خلال قرائتنا وتحليلنا لهذه الرواية، أنه كان له حضور بارز في محطات مختلفة من الرواية، وخاصة في الصفحات الأولى، لأنها كلها عبارة عن استرجاعات لأحداث ماضية سابقة لمجيء ليلى إلى القصر، وسنقوم بإعطاء مثال عن هذا في الرواية:

«عادت بأفكارها إلى الأيام القليلة الماضية، حين فاتحها والدها في موضوع سفره العاجل، من أجل مشروعه الجديد، وا ٍقامته التي قد تطول في أمريكا» (الرواية، ص: 20).

فهذه الحادثة لم تكن داخل حدود الحكاية، بل كانت سابقة لبداية الحدث الأول، تعود إلى ما قبل بداية الحكاية، فهي بمثابة استرجاع لأحداث ماضية بعيدة عن اللحظة الراهنة التي تعيشها ليلى.

«**2- استرجاع داخلي:** يخالف هذا النمط الأول، كونه لا يتجاوز حدود النص المحكي، بمعنى أن يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، وقد تأخر تقديمه في النص»[3].

وقد كان له حضور قوي في هذه الرواية، نذكر على سبيل التمثيل قولها:

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص: 158.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 40.

[3] المرجع نفسه، ص: 40.

"عادت إليها ذكريات مساء البارحة، كانت قد أمضت سهرة ممتعة، رفقة منال في الحديقة الخلفية أما الجو العام، في العشاء فقد كان أكثر هدوءا" (الرواية، ص: 40).

فالأمر هنا واضح، فقد كانت هذه السهرة داخل زمن الحكاية، لأنها حدثت بعد مجيء ليلى لبيت خالها، وقضائها معهم يوما كاملا.

"**3- استرجاع مختلط:** ويسمى المزجي أيضا، وهو كل استرجاع تكون نقطة مداه، سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعته لاحقة لها"[1].

وقد كان حضور هذا النوع في روايتنا هذه، حضور ضئيل جدا، مقارنة بالنوعين السابقين، حيث وجدنا أن الروائية، قامت بتوظيفه مرة واحد لا أكثر، وذلك في قولها "منذ صغرنا كان كل شيء مميز لفراس... الألعاب الجميلة لفراس... الفسحات والرحلات لفراس... ثم كبرنا وصارت العبارات التي تتردد على مسمعي كل يوم هي: فراس متفوق في دراسته... فراس مهذب ولبق وها أنت تلاحظين بعينيك الآن، كيفية معاملته من طرف الجميع"(الرواية، ص: 142).

فهو استرجاع مختلط، لان نقطة مداه هنا سابقة لبداية الحكاية الأولى، وذلك عندما كانوا أطفالا صغار، ثم مراهقين، والمكانة التي حظي بها فراس في كل هذا، أما نقطة سعة هذا الحدث فقد كانت لاحقة له، وذلك عندما كبروا وصاروا إلى ما هم عليه الآن، وكيف يعامل فراس من طرف أهل المنزل، أثناء إقامة ليلى في بيتهم كضيفة.

فبتباين هذه الأنواع الثلاثة للاسترجاع، فهو يعمل على إضاءة خلجات الذاكرة المنبعثة من الماضي، الذي عقدت معه هذه الرواية، عهد حضور قوي، داخل فضاءات عالمها الحكائي.

فمما سبق، نستنتج أن رواية **أين المفر**، قد جاءت محتفية بالماضي، من خلال رجوعها المستمر إليه، وتوظيفه الدائم لذاكرته، وبقائها في حدود استثمار مخزونه الذي كان يكسر حدود الأبعاد الزمنية داخل النص، ناقلة إيانا إلى مدى بعيد أو إلى مدى قريب في لحظة تأملية واحدة.

---

[1] المرجع السابق، ص: 40.

ولم يكن الاسترجاع في هذه الرواية، مجرد عملية زمنية فقط، يتم فيها فتح أبواب الماضي واستدعائه عبر الحاضر، بل كان أيضا تعبيرا صريحا عن وعي الذات الساردة.

2- الإستباق:

الاستباق نقيض الاسترجاع، ويعرف بأنه:"عملية سردية تتمثل في إبراز حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه"[1].

فتقنية الاستباق، أو كما تعرف أيضا بالاستشراف، تقف على الضد من تقنية الاسترجاع، ففي الوقت الذي يعود بنا الراوي إلى الماضي في استرجاعه للأحداث، فإنه ينطلق نحو المستقبل في استباقه لما سيأتي، فهو كما يعرفه **تودروف**: "سرد قبل وقوعه"[2].

وتظهر هذه الاستباقات "في القصة على شكل حلم أو نبوءة، أو افتراضات قد تكون صحيحة أو غير صحيحة، بشأن المستقبل"[3] أي أن هذه الافتراضات والأحكام المسبقة لا تتسم باليقينية، كما أنها من أهم ما يميز الإبداع الروائي الجيد عن غيره، حيث يسمح بتفكيك وتجاوز الزمن السائد، وتشكيله من جديد وفق رؤى فنية متقدمة.

والاستباق وفق – جيرار جنيت-: "نوعان احدهما استباق داخلي ذاتي، والآخر خارجي موضوعي"[4].

وسنفصل في هذين النوعين كالآتي:

1- الاستباق الخارجي:

هو الذي "يتجاوزز منه حدود الحكاية، يبدأ بعد الخاتمة، ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة، والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهايتها، وقد يمتد إلى حاضر الكاتب أي زمن كتابة الرواية"[5].

---

(1) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 189.

(2) تزفيطان تودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص: 84.

(3) الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ص: 179- 180.

(4) عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص: 117.

(5) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص : 16-17.

وهذا مثال من بعض النماذج التي ضمتها دفتي هذه الرواية: "اتفقا أن يحتفظ كل منهما بإحدى البنتين! صفقة عادلة... لكي لا يطالب أحد منهما الآخر بالحضانة، ولا يطول الخلاف بينهما في المحاكم... فتتشوه سمعته سعادة السفير، وسليلة العائلة العريقة" (الرواية، ص: 21).

فالسيد نجيب هنا والسيدة نجاة، قاما باستباق الأحداث، وعرض النتائج التي سيؤول إليها مصير كل منهما، لو لم يقوما بتقسيم بنتيهما بينهما، لتفادي التردد على المحاكم، فتتشوه صورتهما في المجتمع، وكل هذا على حساب طفلتين بريئتين، تحملتا نتائج أفعال لم يقوما بها.

2- الاستباق الداخلي:

يحدث الاستباق الداخلي، في" بنية الرواية من الداخل، وهو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني، وتتحدد أشكال الاستباق الداخلي، استجابة لاستدعاء السارد مجمل الأحداث من الماضي، ثم ينطلق باتجاه المستقبل"[1].

ونعطي مثالا من قولها: "ثم تتطور الأحداث،وتظهر شخصيات جديدة، تنشأ عداوات تصل إلى التفكير في القتل، فيجد القاتل الأرضية الملائمة، ويستغل حكاية الغرفة الزرقاء، حيث يتخلص من ضحاياه، ويجعل الأمر يبدوا انتحارا" (الرواية، ص: 86).

فسحر هنا تجاوزت زمن الحاضر، والأحداث الراهنة، وبدأت تتوقع أحداث يمكن أن تقع في المستقبل القريب، وتؤكد على أن أحداث غريبة ستحدث بالرغم من أنها غير متأكدة من ذلك، لكن في نهاية الرواية، تتحقق هذه التوقعات، حيث أن السيد نبيل، هو من كان يقوم بارتكاب كل تلك الجرائم، ويجعلهم يصدقون أنها عمليات انتحار.

مما لاحظناه في هذه الرواية، أن السرد الإستشرافي كان أقل تواترا وترددا، إذ اعتمدت **خولة حمدي** على الاسترجاع، أكثر مما اعتمدت على الاستباق، وهذا راجع إلى طبيعة الموضوع المعالج في هذه الرواية، هو الذي فرض عليها الإكثار من استعمال هذه التقنية عن الأخرى،

[1] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص: 118.

حيث أن هدف ليلى من إقامتها في قصر آل القاسمي، هو التعرف على والدتها وأختها التي لم ترهما منذ ولادتها، والبحث عن سبب وفاتهما، وكيف كانت حياتهما قبل تلك الحادثة المأساوية التي آلا إليها، ولكن الاستباق لم يكن أقل أهمية عن الاسترجاع، ولاسيما أنه يعطي أدلة وآراء وتوقعات مسبقة على الحدث من شأنها أن تفتح بابا للخيال ليلعب دوره وتفتح المجال أمام التأويل وتعدد القراءات، بتعدد التنبؤات.

لقد كان زمن رواية "**أين المفر**" غنيا بالمفارقات التي تعددت وتنوعت أشكالها، بتنوع دواعي الحاجة إليها، واختلاف طرائق اشتغالها داخل المنظومة الحكائية التي جاءت متشبثة بتلابيبها.

فهذه الانكسارات التي سجلناها على مستوى الترتيب والانتظام الزمني، حدثت بفعل المفارقات الزمنية الكثيرة، التي وجدت في فضاءات الرواية مساحات جاهزة لعرضها، فقد عملت على توسيع فضاءاتالرواية الداخلية وزيادة مساحاتها النصية بحثا عن إثراء وا ٍغناء أكبر لمحتوى مضامينها.

4- المنظور/ الرؤية:

وقد ورد هذا المصطلح في كتب النقد، بمسميات عدة، من بينها: التبئير، وجهة النظر، حصر المجال، بؤرة السرد، المنظور... وغيرها، على أنهاتعني في مجملها، تحديد ز اوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية، أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث.[1]

ويتضح لنا من هذا التعريف، أن زاوية النظر أو التبئير، تقنية من تقنيات السرد، ترتبط ارتباطا وثيقا بالراوي وموقعه، الذي من خلاله ينظر إلى الأحداث، سواء أكان هذا الراوي شخصية من شخصيات العمل السردي، أو مجرد صوت يروي الأحداث، ويصفها من غير أي تدخل فيها.

وقد قسم هذا الأخير – أي المنظور - إلى ثلاث أنواع، وذلك كالتالي:

[1] نقلا عن حميد لحميداني بتصرف، بنية النص السردي، ص: 46.

1- الرؤية من خلف: «الراوي< الشخصية الحكائية

ويشيع هذا النمط من الرؤية في الأعمال السردية التقليدية (الواقعية)، ويعني أن الراوي يفوق شخصيات عالمه الحكائي، علما وسلطة، بل إن الشخصية الحكائية تبدوا أمامه ضعيفة قاصرة، لا تعرف شيئا عن مصيرها، حيث يعرف هو عنها كل شيء»[1].

فالراوي في هذا الشكل من الرؤية، عليم بكل دقيقة وجليلة، إذ لا تخفى عليه خافية من حدث أو شعور، أو اضطراب يغزو عالمه الروائي، فهو عليم بكل التفاصيل.

وتتجلى هذه الرؤية، في مواضع عدة مختلفة من الرواية، نذكر على سبيل التمثيل:

«كانت المفاجأة الأكبر هي شقيقتها... نعم حنان أختها التوأم، التي افترقت عنها في سن مبكرة جدا» (الرواية، ص: 21).

فخولة حمدي هنا تعلم إن لليلى أخت توأم، تعيش بعيدا عنها وعن والدها، تعيش في قصر خالها، مع والدتها المتعجرفة، حيث أن ليلى كانت تجهل هذه الحقيقة، على عكس الروائية التي كانت على علم بها.

كما نجدها في قولها «كانت تعلم أن توأمها حنان كانت زوجة فراس منذ ثلاث سنوات، ولكنها لا تعلم أنها كانت تقيم في هاته الغرفة نفسها قبل زواجها» (الرواية، ص: 23).

فالروائية هنا كانت أعلم من ليلى، بكل الحقائق التي جرت في هذه الغرفة، و أن حنان هي الأخرى كانت تقيم أيضا فيها، وآلت إلى نفس المآل، الذي آل إليه جميع مقيمي هذه الغرفة، في حين ليلى لم تكن تعلم أن أختها حنان أيضا، أقامت في هذه الغرفة وانتحرت فيها.

2- الرؤية مع: «الراوي = الشخصية الحكائية

والتي نعني بها أن يقف الراوي والشخصية الحكائية – في هذا النوع من الرؤية- على مساحة واحدة من الأحداث، فلا هو يعلم أكثر منها، ولا هي تعلم أكثر منه، بل إن الراوي لا

---

[1] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص: 192.

يكاد يتعرف على الأشياء في عالم النص الذي يرويه، إلا في اللحظة التي تتعرف فيها عليها الشخصية»[1].

فالراوي هنا معرفته لا تتجاوز حدود معرفة الشخصية، فكلاهما يتعرف على ما جرى وما سيجري من أحداث، في لحظة واحدة، وفي اللحظة نفسها.

وسنمثل لهذا النوع من الرؤية، من هذه الرواية التي نحن بصدد تحليلها، وذلك في قولها:

"إنها ليلتها الأولى في القصر الكبير... مقر إقامة آل القاسمي... هكذا كانت تفكر بينها وبين نفسها، وهي تقف في الشرفة المظلمة، المطلة على الحديقة المترامية الأطراف... ترى هل ستمر على خير؟" (الرواية، ص: 19).

فكل من الروائية وليلى هنا، يقفان على نقطة وزاوية واحدة من الدراية، فكلاهما لا يعلم كيف ستمر هذه الليلة، ليلة ليلى الأولى في قصر آل القاسمي.

كما نجدها أيضا في قولها: "لم تكن مطمئنة منذ البداية لرحلة والدها هذه... ولم تفهم سبب إصراره العجيب، على تركها هنا! فهي رافقته طيلة حياتها، في كل سفراته طالت أم قصرت"(الرواية، ص: 65).

فليلى هنا لم تفهم سبب تخلي والدها عنها في سفرته هذه، ولم تفهم إصراره العجيب على هذه النقطة، وكذلك الروائية أيضا، في نفس الموقف، وفي نفس مستوى علم ليلى، فهما في نفس الزاوية، وفي نفس الدرجة.

3- الرؤية من الخارج: " الراوي < الشخصية الحكائية

تهتز مكانة الراوي في هذا النمط من الرؤية، وتصبح معرفته بالأحداث والشخصيات محدودة جدا، وحقيقتها غائبة عن إدراكه الكلي»[2].

وتغدوا الشخصية الحكائية أعلم منه بالأحداث والوقائع، فينكفئ هو على نفسه ويكتفي كما يقول – **حميد لحميداني**- بالوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات.[1]

---

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي: دراسة في روايات نجيب كيلاني، ص: 291.

[2] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 93.

وقد كان توظيف هذا النوع من الرؤية، قليل جدا مقارنة بالنوعين السابقين، ووجدنا ذلك في قولها "وأماني كيف استسلمت بتلك السهولة، وانتحرت على الفور؟ ما الذي قاله لها نبيل حتى تختار الموت" (الرواية، ص: 180).

فالروائية هنا كانت تجهل سبب وفاة أماني، حيث أن أماني لوحدها أدرى بالأسباب التي جعلتها تقبل على هذه الجريمة الشنعاء في حق نفسها، وبسبب ما سمعته وما قاله لها السيد نبيل والذي لا نحن ولا الروائية ندري ما قاله لها.

فكما لاحظنا أن رواية "أين المفر" كانت ذو صدر رحب، شمل مختلف زوايا النظر، وكان لكل زاوية دلالة تسعى إلى تحقيقها من خلال تجسيدها في النص، فالروائية في روايتها هذه لم تكن دكتاتورية متعصبة، هي التي تفعل وتتحكم في الأحداث والأقوال، لا بل العكس كانت جد مطاوعة لشخصيات روايتها هذه، وتقاسمت معهم أفعال وأقوال هذه القطعة النثرية الأدبية، فمرة كانت هي من تسوق الأحداث وتسيرها ومرات أخرى تنسحب إلى الخلف فاسحة المجال للشخصيات للتعبير عن ذاتها وعن أفعالها وسلوكاتها.

وفي نهاية هذا المطاف، لا يسعنا إلا أن نقول أن "**خولة حمدي**" حاولت من خلال روايتها هذه التوفيق بين زمن القصة وزمن الخطاب، إلا أن الضرورة الفنية استدعت إحداث خلخلة في الترتيب الزمني للأحداث، وذلك باستعمال تقنيات زمنية مختلفة ومتنوعة تتدرج ضمن عنصر الترتيب، ومنها تقنية الاسترجاع وكذا تقنية الاستباق، التي مرت بشكل سريع، حيث لم تؤثر على مجرى الأحداث، ليظهر بعدها التوافق بين الزمنين.

إضافة إلى عنصر المدة الزمنية، وما تحتويه من تقنيات عملت على تسريع الحكي بتوظيف الخلاصة والحذف، كما عملت على تبطيئه بتوظيف الوقفة، من خلال تقنيتي الوصف والتعليق، فقد نجحت في مزج الفضاءات الزمنية المتفاوتة، حيث ساهمت في تشكيل بنية الزمن الروائي للرواية.

---

(1) نقلا عن حميد لحميداني بتصرف، بنية النص السردي، ص: 48.

فقد كان حضور الزمن هنا، حضورا متميزا، حاولت من خلاله **حمدي**، إبراز مهارتها الفنية والروائية، في نسج خيوطه مع لحمة العناصر الأخرى التي تشاركه الأداء.

ثانيا: المكان في الرواية

1-المفهوم وا ٍشكالية المصطلح.

2- أنواع المكان.

3- الفضاء الحكائي.

4- أهمية المكان.

ثانيا: المكان:

بعد أن تطرقنا في الجزء الأول من هذا الفصل التطبيقي، إلى أهم عنصر من العناصر المكونة للخطاب السردي، نتطرق في هذا الجزء إلى عنصر آخر، لا يقل أهمية عن عنصر الزمن، ألا وهو المكان، فأهمية هذا الأخير أي المكان – أو الفضاء أو غيره من المصطلحات الدالة عليه- تتأكد داخل الصرح الإبداعي عموما، وفي البنية السردية – بشيء من التخصيص- باعتباره محددا أساسا للمادة الحكائية.

وانطلاقا من هذا، فلا شيء في العمل السردي – أو الروائي- عند الناقد الفرنسي **جيرار جنيت** "يتميز بالإستقلالية عن البنية المكانية، كما أن كل المواد والأجزاء والمظاهر الداخلة في تركيب السرد، تصبح تعبيرا عن كيفية تنظيم الفضاء الروائي"[1].

وعلى هذا فإن المكان يعتبر من أبرز المباحث السردية، باعتباره بنية لا تستقل عن البنى الأخرى المشكلة للمادة الحكائية، وان كل الأجز اء والعناصر الأخرى المشكلة للخطاب، ترتبط به بالضرورة.

فالمكان يعد أهم مكون من مكونات الخطاب الروائي، فهو يمثل العنصر الأساسي الذي يتطلبه الحدث، وكذا الشخصية في الوقت نفسه، إذ أنه من غير الممكن أن يقع الحدث في الفراغ وحتى يكتسي هذا الأخير مصداقيته، لابد له من مكان يجرى فيه[2].

فلا يمكن لنا أن نتخيل حدثا روائيا، خارج نطاق مكان معين، ولا خارج زمان محدد، فالمكان هو الذي يضم تحت جناحه كل الأحداث، ويحافظ على وتيرتها، ويضمن سيرها في أماكن معلومة تقرب تلك الأحداث من ذهن المتلقي، ويضمن له مصداقية الأحداث.

---

[1] جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص: 06.

[2] نقلا عن صليحة قصابي بتصرف، حداثة الخطاب في رواية الشمعة والدهاليز، مذكرة ماجستير، جامعة المسيلة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، 2009، ص: 182.

فهو على حد قول **محمد مفتاح** يشكل "ركنا قارا من أركان البناء السردي، بل هو – في نظر الكثير من النقاد- أهم العناصر السردية قاطبة، ذلك أنه لا يمكننا البتة أن نتخيل عملا سرديا ما، من غير مكان"[1].

فالأحداث لكي تقع، يجب أن تقع في مكان معين، والشخصيات يجب أن تحيا وتتفاعل في مكان ما، والزمن نفسه يجب أن يكون له إطار يضبطه، وا ٍطاره الوحيد هو المكان.

1-المفهوم وا ٍشكالية المصطلح:

إن من الركائز الأساسية التي ترسى من خلالها دعائم أي نص روائي، أو خطاب سردي، هو المكان وبما أن " الرواية هي رحلة في الزمان والمكان، وبما أن زمن الرواية ليس زمن الساعة، فكذلك مكان الرواية، ليس المكان الطبيعي، إذ أن النص يخلق عن طريق الكلمات، مكانا خياليا له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة "[2].

وهذا يعني أن الرواية تحتاج لقيامها لعنصر المكان مثله مثل عنصر الزمان، وليس بالضرورة أن يكون هذا المكان حقيقي على أرض الواقع، حيث أنه يمكن للروائي أن يصنع عالمه الخاص، ويخلق أماكن من مخيلته، ويطلق عليها الأسماء التي يريدها، ويوهم القارئ بحقيقة هذه الأماكن عن طريق وصفها وذكر خصائصها، وكيفية تأثيرها على دور الشخصيات، وما مدى تعلق هذه الشخصيات بهذه الأماكن التي هي من إبداع الكاتب، وما مدى براعة الروائي في جعل المتلقي يصدق أن هذه الأماكن حقيقية، ولا تخلق بينه وبين الرواية حالة من اللاتوافق والنفور، بل العكس عليه أن يقنعه بأن هذه الشخصيات، أو الحدث، يحتاج إلى هذا المكان دون غيره، فهو على حد قول **محمد عزام**: "يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية"[3].

---

[1] محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وا ٍنجاز، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1990، ص: 69.

[2] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص: 162.

[3] المرجع نفسه، ص: 162.

كما يعتبر **هنري متران** المكان بأنه هو الذي يؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة، ولقد أعطى المثال ببلزاك الذي يصف شوارع حقيقية تجعل القارئ يقوم بعملية قياس منطقي، فما دامت هذه الشوارع حقيقية، إذن فكل الأحداث التي يحكيها الروائي، هي كذلك تحمل مظهر الحقيقة.[1]

أي أن الروائي عندما يقوم بتوظيف أماكن حقيقية موجودة على أرض الواقع، تكون الأحداث أكثر وضوحا، وأقرب إلى الحقيقة، وأكثر تجسيدا.

وهذا لا ينفي أن يكون للمبدع القدرة على خلق أماكن من محض خياله، ويعطي لها الصفات التي يراها تتماشى وأحداثه وشخصياته.

فالمكان "سواء كان واقعيا أو خياليا، يبدوا مرتبطا، بل مندمجا بالشخصيات، كارتباطه واندماجه بالحدث وبجريان الزمن"[2].

وقد انصب اهتمام الكثير من الدارسين والباحثين، في الدراسات الحديثة بعنصر المكان، حيث يعتبر عنصرا حكائيا مهما، يتواجد عن طريق اللغة، إلا أن هذا الاهتمام، جعل الباحثين يواجهون إشكالية في دراستهم لهذا العنصر، وهي قضية تعدد المصطلحات وتداخلها، مع مصطلحات كثيرة أبرزها: **الفضاء** و**الحيز**.

1- الفضاء:

يرى **جيرار جنيت** أن الفضاء يتعدى بكثير مجرد الإشارة إلى مكان معين، فالفضاء "يخلق نظاما داخل النص، مهما بدا في الغالب كأنه انعكاس صادق لخارج النص الذي يدعي تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء الروائي، ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخصية"[3].

---

[1] نقلا عن حميد لحميداني بتصرف، بنية النص السردي، ص: 65.

[2] أسماء شاهين، جماليات المكان في رواية جبر ا إبراهيم جبرا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001، ص: 16.

[3] جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص: 20.

أي أن كل ما يتدخل في تشكيل النص، يمكن أن يساهم في تكوين وتمثيل الفضاء الروائي، فيصبح وكأنه تصوير لما هو خارج النص، بالرغم من انه نظام داخلي بحت، لا يخرج عن نطاق الرواية.

كما نجد **حسن بحراوي** قد حصر مفهوم الفضاء، وجعله مطابقا للمكان في قوله "إن الفضاء الروائي، مثل المكونات الأخرى، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب"[1].

فقد كان بحراوي يزاوج بين لفظتي المكان والفضاء، اعتبارا من أن الفضاء يتشكل من خلال اللغة يخلقه المؤلف عن طريق الكتابة والكلمات، ليشكل منه موضوعا لفكره، وأرضية تجري فيها وتنطلق منها الأحداث.

بينما نجد أن هناك من اعتبر الفضاء "محايثا لعالم تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، ومعيارا لقياس الوعي والعلائق والتراتبيات الوجودية والاجتماعية والثقافية"[2].

أي أن الفضاء قد يحتوي على كل الكائنات، والأشياء والأفعال مع قياسه لمدى تجانس هذه العناصر فيما بينها، وتفاعلها مع بعضها البعض، مما يخلق نظاما معينا، يجعله مرادفا لمعنى العالم، داخل النص الأدبي.

2- الحيز:

إذا كان النقاد قد اختلفوا في تعريف مصطلحي الفضاء والمكان، فقد اختلفوا أيضا في تعريف مصطلح الحيز، حيث وردت عنهم عدة تعريفات، نورد بعضا منها لنقترب أكثر من المصطلح فنرى أن هناك "من يربط الحيز، بمصطلح الجغرافيا المكانية، التي تعني حدود التضاريس المكانية للنص الحكائي"[3].

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:27.

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص: 32.

[3] مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002، ص: 67.

حيث يتعلق الأمر هنا، بجعل الحيز يتمثل في الحدود الأرضية (المكانية) للنص الروائي، أي أن هذا الحيز موجود فعلا في الواقع وفي الحقيقة، وبصورة مجسدة على الطبيعة وعلى أرض الواقع.

ويؤكد **مراد عبد الرحمان** على قول هذا، بأنه يعني بالحيز هنا "التضاريس المكانية المحدودة بحدود معينة في النص الأدبي، سواء أكانت هذه التضاريس حقيقية أو مجازية، سواء أكانت واقعية أو فنية، وتتمثل هذه التضاريس في الأمكنة المختلفة الواردة في النص الروائي".[1]

فنعني به انطلاقا من هذا, جميع الأماكن الواردة، والتي تم ذكرها في النص الروائي، ولا شيء غير ذلك، أي تلك الأماكن المحدودة بحدود معينة.

وقد توسع مفهوم الحيز عند بعض النقاد، فيقال "إذا كان للمكان حدود تحده، ونهاية ينتهي إليها، فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى فيه كتاب الرواية، ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية، خرافة، قصة...) أن يكتب بمعزل عن الحيز، الذي هو عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي، حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث"[2].

حيث جعل الحيز هنا أوسع من المكان، فهو الذي يتنافس الروائيون في مجاله على حسب رأي **عبد المالك مرتاض**، فلا يخلوا أي عمل سردي منه، ذلك لأنه عنصر أساسي، يمكن ربطه بالمكونات الحكائية الأخرى.

وهناك الكثير من النقاد من لم تتضح مسألة المصطلح الأوحد عندهم، فمرة يتبنون مصطلح الحيز ومرة أخرى مصطلح الفضاء، وذلك لتقاربهما في المعنى.

وعموما فقد كانت هذه جملة من التعريفات التي تخص المصطلحات الثلاثة: الفضاء، المكان والحيز، ورغم أن النقاد قد أفاضوا في هذا المجال، إلا أن الإشكالية ما تزال قائمة، فلم يتوصلوا إلى تعريف جامع مانع شامل، ومع ذلك قمنا بتقديم بعضا من التعريفات التي حاولنا من خلالها توضيح كل مصطلح على حدى، حتى يمكننا التفريق بينها، وبخصوص

---

[1] المرجع السابق، ص: 69.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 125.

الدراسات النقدية والمراجع العربية الحديثة، فهي عبارة عن تلون مصطلحي كثيف، حيث يورد مصطلح المكان، في توازي مع مصطلحات أخرى مشابهة له، كما ذكرنا آنفا كالحيز والفضاء.

ولما كان عنوان هذا الجزء الثاني من الفصل التطبيقي، موسوما بالمكان، فسنتحدث عن أهم أنواعه وأقسامه وما مدى أهمية هذا الأخير، حيث أن هذا المصطلح – المكان- هو الأكثر شيوعا واستعمالا بين النقاد والباحثين العرب على وجه الخصوص، على خلاف المصطلحات الأخرى، كونه الأقرب إلى الواقع المعاش، وقد يستطيع المبدع أن ينتقل به إلى العالم المتخيل، كما يعبر به عن العالم الواقعي.

2- أنواع المكان:

نقول في هذا الصدد أن " الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها، من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها، تخضع في تشكيلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق»[1].

فالنقد الروائي لم يتمكن من التوصل إلى صيغ محددة، تضبط مظاهر بناء المكان في الرواية مما يجعل من ضوابط المكان في النص الروائي ليست واحدة، مختلفة بين الروائيين بسبب الحرية المفتوحة أمام مخيلة الروائي في تشكيل الأمكنة الروائية، وعلى هذا ينبغي أن تتبعث دراسة بنية المكان من داخل النص الروائي.[2]

فالمكان انطلاقا من رأي هاذين الناقدين _حميد لحميداني و سيزا قاسم_، لا يتسم بالأحادية أو وحدة المكان، بل العكس فهو متعدد ومتنوع، ليتماشى والأحداث التي يضمها بين كفيه وحركة الشخصيات لان الأحداث وكذا الشخصيات هي التي تفرض علينا نوع المكان الذي يتماشى وفقها و وفق الدور المنوط إليها.

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 72.

[2] نقلا عن سيزا قاسم بتصرف، بناء الرواية، ص: 74.

ويرجع أحد الباحثين علة هذا التعدد إلى "أن تغير الأحداث وتطورها يفرض تعدد الأمكنة، واتساعها أو تقلصها، لذلك لا يمكننا التحدث عن مكان واحد في الرواية، بل إن صورة المكان تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها".[1]

أي أن الأحداث وتطورها، هو الذي يفرض على المبدع نوعية المكان الذي يتماشى وهذا الحدث وهذا "فضلا عن دور التجربة الشخصية في تحديد نوع المكان وخاصيته، فالإنسان بحركته وفعله هو الذي يشكل المكان ويقيم أعمدته".[2]

فالشخصية في العمل الروائي، هي التي تختار نوع المكان الذي تريد أن تجسد عليه الدور المكلفة به، وفي بعض الأحيان يضطر الروائي أن يفرض عليها بعض الأمكنة التي لا تكون راغبة فيها، ولكن مع تطور أحداث الرواية، تألف هذه الشخصية تلك الأماكن وتتعود عليها.

ولما كان المكان قد يتعدد ويتنوع، فيشمل المدن والقرى والشوارع والبيوت، فسنعتمد في دراستنا لهذا العنصر، على تقسيمه وفقا لثنائية الانغلاق والانفتاح، بحسب ما تتوفر عليه الرواية من أماكن متنوعة، وهذا ما سنسلط عليه الضوء، محاولين بذلك إسقاطها على الرواية.

1- الأماكن المغلقة:

كان المكان المغلق حاضرا في رواية "أين المفر" حيث اختارته الروائية، كميدان يضم حركة الشخصيات.

والمكان المغلق هو: "مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن، سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين"[3].

---

[1] ميادة عبد الأمير كريم العامري، البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، مذكرة ماجستير، كلية التربية، جامعة ذي قار، 2011، ص: 91.

[2] المرجع نفسه، ص: 92.

[3] فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ط1، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، 2009، ص: 163.

فالمكان المغلق هنا، هو المكان الصغير المحدد، الذي يعيش فيه شخصيات العمل الروائي، ويمارسون فيه مختلف الأدوار المنوطة لهم، ويمكن لهذه الأماكن أن تضم أكثر من شخصية لكن ليس بالعدد الكبير، أفراد قليلة فحسب، وتتميز هذه الأماكن بنوع من الخصوصية وقد يكون "للمكان المغلق، جمالية حلمية، تستدعي في دقائق الذكريات الغافية على الأركان والخزائن والمقاهي والأكواخ... وغيرها"[1].

فالمكان المغلق في رؤية الإنسان، "يكتسب خصوصية، وقيمة جمالية، من خلال علاقة الكائن به وألفته له"[2]، فالشخصية التي تقطن هذا المكان، هي التي تضع بصمتها عليه، وتسمها بجملة من الخصائص التي تميزه عن مختلف الأماكن الأخرى، ويمكن أن تصبح مجرد ذكرى مع مرور الوقت وتطور الأحداث، لأن الشخصية يمكن أن تغير مكان إقامتها لظروف ما كما وجدناه في هذه الرواية مع ليلى التي ولظروف صحية اضطرت إلى ترك منزل والدها في فرنسا لتقيم في قصر خالها.

فالمكان المغلق من خلال هذا، هو المكان المحدد بحدود تفصله عن الخارج، مما يجعله يتصف بالضيق، فتكون بذلك حركة الشخصيات محدودة، بما يسمحه من ممارسة لخصوصيتها إضافة إلى ما قد يمنحه لها من حماية وألفة.

وقد تنوع هذا المكان، في الرواية التي هي بين أيدينا، حيث تمثل في البيت بما يحتويه من غرف، إضافة إلى أماكن أخرى مغلقة خارج إطار البيت.

- **البيت:** يعتبر البيت من أبرز الأماكن المغلقة وهو "الموضع الذي تتجذر فيه أصول الوجود الحقيقي للإنسان، فينطلق تدريجيا بمرتع الطفولة، وقيم النشأة، وحجرات الترعرع"[3].

---

[1] سمر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني (دراسة جمالية)، ط1، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن، 2011، ص: 141.

[2] محمد أبو حميدة، جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" للشاعر محمود درويش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، ع22، 2008، ص: 479.

[3] سمر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني (دراسة جمالية)، ص: 143.

فمما لا شك فيه هو أن البيت يعبر عن الحياة النفسية للشخوص، لأنهم بطبيعة الحال يتأثرون بالمكان الذي يقطنون فيه، وبأجوائه وبجملة المميزات التي يمتاز بها، فهو أول ما لاقت عينيه في هذه الحياة، وأول حضن احتضنه بعد حضن والديه، وترعرع وعاش فيه طفولته، وا ٍذا تطلبت الحاجة، فسيلجأ إلى تغييره في الأيام المقبلة من عمره لكن هذا لا ينفي أنه سيبقى يتذكر ذلك المكان مادام حيا.

فالبيت هو مصدر راحة وطمأنينة، قائم على الحب، وهو رمز السعادة والحب والوفاء، حيث نجد أدل مثال على هذا في الرواية، بيت السيدة **هالة** و **السيد مأمون** "أهلا بك في منزلي، صحيح أنه لا يشبه في شيء قصر آل القاسمي... لكنني سعيدة فيه... وآمل أن تجدي بيننا راحتك" (الرواية، ص: 394).

فالبيت بالنسبة للشخصية هنا (هالة)، هو الوطن والمأوى الذي يأويها هي وزوجها وصغارها ويشعرهم بالدفء والآمان، وهو الماضي والاستقرار والمستقبل، حيث أنه يعتبر هو المكان الذي يمارس فيه الإنسان حريته، من أجل تحقيق وجوده البشري.

فقد سيطر المكان على الرواية منذ بدايتها إلى نهايتها، واستفتحت روايتها هذه بمكان من الطراز العالي، ألا وهو قصر آل القاسمي، ووصفه وذكر أهم خصال قاطنيه ونمط معيشتهم وذلك في قولها: "تقدمت بخطى ثابتة ,لتصعد درجات السلم الحجري للبيت العائلي، المؤدي إلى المدخل... كان بهو الاستقبال عبارة عن صالة فخمة ذات أثاث كلاسيكي قديم، تتوسط القاعة زربية فارسية ذات رسوم وزخارف متناسقة، وفي المقابل كانت هناك منضدة زجاجية متوسطة الحجم من الإبداع الصيني، وفي الطابق الأول كان هناك كل من غرفة أمين وياسين وا ٍلى جانبهما الغرفة الزرقاء وغرفة فراس" (الرواية، ص: 6.)

ففي هذا المقطع من الرواية ركزت الروائية فيه على أهمية الأشياء الصغيرة في وصف المكان، وعلاقته بالعالم النفسي للشخصيات، وتطور الحدث، وهي مكونات توظف لتأطير أفكار يسعى النص لتحقيقها بلغة بسيطة، فمن خلال ذكر هذه الأشياء البسيطة والتي

بالنسبة لأصحابها هي أشياء فخمة غالية، تبين لنا أنها من العائلات الغنية في البلاد وذلك من خلال القصر الذي يقيمون به، ومن خلال هذه الأثاث الفخمة.

فوصف المكان بهذه الدقة، في هذا الجزء من الرواية، وذلك بذكر كل مكوناته التي تعد من مقتضيات تشكيل بنية المكان داخلي، فهذه الأشياء هي التي ستحيلنا إلى نمط المعيشة في هذا البيت وطباع وأذواق أهله وأصحابه.

فالوصف هنا هو الإمكانية الوحيدة المتاحة أمام **خولة حمدي** لنقل هذا المكان لنا في روايتها هذه، والمقصود بنقل الأمكنة هو إعادة تشكيل صورة هذا المكان الموجود على أرض الواقع إلى ورق الرواية، انطلاقا من الكلمات والعبارات، وذلك بنقل كل أجزائها ودقائقها وكل تفاصيلها إلى العمل السردي أو الروائي.

- **الغرفة (الغرفة الزرقاء):** فالغرفة بطبيعة الحال، هي الجزء الخاص بكل فرد من أفراد العائلة، فكل فرد له غرفته التي يعتبرها عالمه الخاص، وهذه الغرفة بدورها تضم هذا الفرد وتحتضنه بكل ما يتميز به من أمور إيجابية وسلبية، وهي المكان الذي نلجأ إليه إذا أردنا الابتعاد عن الزحام وعن الضجيج، وهي المكان الذي نحاكي فيه أنفسنا، ونسترجع ذكرياتنا ونمضي فيها معظم وقتنا، وكل فرد له الحرية في ترتيب واختيار ما يناسب غرفته الخاصة وما يتماشى مع ذوقه، وما يريح نفسيته، وهذا ما وجدناه في هذه الرواية مع الغرفة التي أسندت لليلى للإقامة فيها، وكانت تسمى بالغرفة الزرقاء، وذلك نسبة للون الأزرق الذي يسيطر على أرضها وسقفها وجدرانها وأثاثها، حيث نجد الروائية تجسد لنا هذه الغرفة في قولها: «كانت غرفة متوسطة الحجم وكان أول ما لفت نظرها هو ورق الجدران الأزرق السماوي، المحلى برسوم رقيقة بيضاء... كان أثاث الغرفة في غاية الأناقة والبساطة... فراش كبير على الطراز الأمريكي الحديث، منضدة تحمل مختلف أنواع العطور وأوات الزينة، مرآة عاجية، ومصابيح صغيرة ترسل نورا أزرقا سماويا... شرفة تطل على الحديقة» (الرواية، ص: 11).

فاللون الأزرق في العادة هو لون الأمل والتفاؤل، ويوحي إلى نفسية مريحة لقاطنها، أما في هذه الرواية، فهو لا يمت إلى كل هذا بصلة، لأنه كما لاحظنا من خلال قرائتنا لهذه الرواية، أن كل من يقيم في هذه الغرفة، ينتهي به المطاف إلى مآل واحد وهو الموت، وحتى الموت هنا لم يكن موت طبيعي، فكل من يقيم بهذه الغرفة يؤدي بنفسه إلى الهلاك وذلك عن طريق الانتحار، ووضع حد لحياتهم بهذه الطريقة البشعة، التي تعتبر جريمة في حق أنفسهم، وذلك بداية من المالكة الأولى للقصر، السيدة هاجر، ثم الزوجة الثانية للسيد نبيل السيدة إيمان، ثم أختهاالآنسة أماني، وأخيرا حنان، والملاحظ أن كل الضحايا كانو ا من جنس الإناث، وذلك لرهافة حسهم، وحساسية مشاعرهم، وعدم تحملهم لكل تلك الضغوطات التي مروا بها.

- **المكتب:** يمثل المكتب مكانا مغلقا، ذا حدود هندسية تفصله عن العالم الخارجي، وهو مكان مخصص للعمل، يتسم بصفة الانغلاق والإقامة المؤقتة، حيث تمكث فيه الشخصية وقت إنجاز العمل، وتغادره عند الانتهاء من العمل، وهو مكان يتميز بنوع من الخصوصية، وقد تم توظيف هذا المكان في هذه الرواية، في أكثر من محطة وهو مكتب السيد نبيل، وذلك في قولها: "دعاها خالها السيد نبيل، ليكلمها بخصوص فترة سفر والدها التي ستطول نوعا ما في الولايات المتحدة الأمريكية، فدقت الباب، وحين أذن لها خالها بالدخول، همت بالدخول، فرأت عالما أبهرها، كان السيد نبيل يجلس خلف مكتب مصنوع من الخشب الرفيع، وكانت إضاءة المكتب خافتة نوعا ما، وكانت هناك صور لكل أفراد العائلة، وعلى الحائط الأيمن كانت هناك مكتبة ضخمة من الكتب، والتي من لونها ورائحتها تبدوا قديمة جدا، كانت الطاولة والكراسي من الطراز الأمريكي، وكانت أمام السيد نبيل جملة من الأوراق التي كان يدرسها والتي لها علاقة بأسهم الشركة" (الرواية، ص: 75).

فالمكتب هنا هو مكان مغلق وأيضا جزء من مكان أكبر منه ومغلق في الآن نفسه، ألا وهو البيت، فقد كان مكتب محدود المساحة، يحتل رقعة من مساحة البيت الكلية في الطابق العلوي من البيت، يلجأ إليه السيد نبيل لدراسة أمور الشركة والمال والأعمال، وكذلك حينما يريد أن يناقش موضوع عائلي مهم فهو يلجأ إليه.

كما نجده يلجأ إليه أيضا في أوقات فراغه لمطالعة بعض الكتب، وفي أحيان كثيرة يهرب فيه من القصر ومشاكله وضجيجه، ليتفرد مع ذاته داخل مكتبه الخاص، ويراجع حساباته في الحياة.

• **مطبخ المزرعة**: المطبخ في العادة هو المكان المخصص لإعداد الطعام، وعادة ما تمضي فيه ربات البيوت معظم أوقاتهن، في تصنيف ما طاب من المأكولات المختلفة.

وبما أن المطبخ الذي نحن بصدد الحديث عنه في هذا الموضع، هو مطبخ في المزرعة، فهو مطبخ من نوع خاص، محافظ على معداته وأثاثه التقليدية، عكس المطبخ العصري، المجهز بمختلف الأثاث الحديثة، والأجهزة الكهرومنزلية العصرية، وهو مكان مغلق، لأنه خاص، وكل عائلة لها مطبخها الخاص الذي يعتبر جزءا من البيت، وفي هذه الرواية كانت ربة هذا المطبخ هي العجوز **الخالة مريم**، التي تربعت على عرش المزرعة، وكان كل أفراد عائلة آل القاسمي يتوجهون إليها في نهاية كل أسبوع، لأنها كانت بمثابة مربية وأم ثانية لأولاد السيد نبيل، لتدللهم بمختلف الأكلات التي يحبونها، وكان مطبخها مطبخ تقليدي بامتياز، وذاك واضح من خلال قول الروائية: "دخل كل من فراس وليلى على الخالة مريم... التي كانت منهمكة في إعداد وجبة العشاء، فأعجبت ليلة بمدى براعة ترتيب وتجهيز هذا المطبخ العجيب... أواني من الفخار، طاولة كبيرة تتوسط كراسي من الخشب المتين، كانت على الرف هناك مجموعة من الصحون المصنوعة من الخشب وأكواب من الفخار، حتى فرن الطهي كان عبارة عن موقد يشتغل على آثار احتراق الخشب، ولم يكن يمت للحضارة بصلة، وكانت هناك سلة في ركن المطبخ، مليئة بمجموعة من الخضروات المتنوعة، وسلة أخرى تضم بين أحضانها مجموعة مشكلة من الفواكه التي تم جنيها من المزرعة، حيث كان منظرها مشهي للناظرين" (الرواية، ص: 201).

فالمزرعة أيضا كانت من ممتلكات آل القاسمي، لكن الخالة مريم كانت تحس أنها المالكة الشخصية لهذا الجزء منه ألا وهو المطبخ، حيث قامت بتجهيزه على ذوقها الخاص، وكانت تمضي معظم وقتها في تجهيز الأكل وانتظار العائلة لتأتي وتتذوق ما قامت بإعداده من

أجلهم، حتى أنها كانت تأخذ معها كل من يزورها في المزرعة إلى المطبخ مباشرة،وخاصة ليلى، لأن ليلى تستمتع في الحديث معها، وهي تراها كيف تصنع الأكل وتجهز الحلويات وتسألها عن السر وراء حلاوة أكلها، وكان هو المكان الذي قضت فيه معظم وقتها مع ليلى حيت تلجأ إليها، لتحكي لها عن ماضي عائلتها، وأسرار عن عائلة خالها، وأسرار أختها التوأم، التي كانت ليلى تجهلها تماما.

2- الأماكن المفتوحة:

اتخذت رواية "**أين المفر**" بعض الأماكن المفتوحة، إطار لأحداثها، وهي أماكن منفتحة على الطبيعة، مما يسمح هذا المكان للفرد "بالتردد عليه في أي وقت يشاء من دون أي قيد أو شرط،مع عدم الإخلال بالعرف الاجتماعي، أي ممارسة سلوك غير سوي يرفضه المجتمع كالسرقة والعدوانية"[1].

أي أن هذه الأماكن المفتوحة، هي أماكن عامة، ملك لجميع الناس، وليست ملك لفئة اجتماعية على حساب أخرى، لكن هناك جملة من القوانين والأعراف الاجتماعية والأخلاقية التي يجب أن يتحلى بها كل من يتردد على هذه الأماكن، لكي لا يتعدى على الحقوق العامة للناس، كالقيام بفعل يخدش من خلاله الحياء، أو ممارسة أفعال تضر بمختلف الأفراد الذين يلجأون إلى مثل هكذا أماكن، كالضرب والسرقة والتخريب.

"حيث يعتبر هذا النوع من الأفضية، أمكنة عامة ، تعد فسحة هامة، تسمح للناس بالالتقاء والتواصل، كما تسمح بالحركة والتفاعل والنمو داخل النص الروائي"[2].

فبما أن هذه الأمكنة، منفتحة على مساحات واسعة من أرض الواقع، فبطبيعة الحال فالناس يقصدونه من مختلف الأجناس والأعمار، صغار وكبار، إناث وذكور، فتسمح لهم بإقامة علاقات صداقة ومودة، وتواصل، وتبادل للمعارف والمعلومات والخبرات في بعض الأحيان

---

[1] فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص: 80.

[2] نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع8، 2012، ص: 23.

وا ٍقامة شراكات مختلفة في مختلف ميادين الحياة، وكل هذا التنامي والتطور في العلاقات يساعد على تطور الحوافز في الرواية والسير بعجلة الأحداث نحو الأمام.

وقد أشار **حسن بحراوي** إلى أهمية هذا النوع من الأمكنة، وذلك في معرض حديثه عن فضاء الأحياء في الرواية المغربية، حيث قال بأن دراسة هذا النوع من الأفضية سيمدنا –لا محالة- "بمادة غزيرة من الصور والمفاهيم التي ستساعدنا، على تحديد السمة أو السمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات، وبالتالي الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها"[1].

أي أن توظيف هكذا أفضية في النصوص السردية والروائية، سيسمح لنا بالتعرف على جملة الخصائص والسمات التي تتميز بها هذه الأفضية، لكي تبدوا لنا أكثر واقعية، وتتضح لنا صورة هذه الأماكن، من خلال قدرة الروائي على تجسيدها على أفضل وأوضح صورة.

ومن أهم الأماكن التي تم توظيفها في هذه الرواية نجد:

- **الشوارع والطرقات والأحياء:** كان للشوارع والطرقات في الرواية حضورا كبيرا على اعتبار أن "الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا، لغدوها ورواحها، عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها"[2].

فالشارع مكان مفتوح، يتميز بالاتساع، ولا حدود تحده، ينفتح على العالم الخارجي، مما يسمح بتنقل الشخصيات بحرية تامة، حيث يمكن من الالتقاء وا ٍقامة علاقات بين شخصيات عدة، مما يؤكد على الحركة المستمرة التي تشهدها مثل هذه الأماكن، مثلما رأيناه في هذه الرواية مع **ليلى** و**السيد مأمون**، الذي كان الصديق المقرب لوالدها ومدير أعماله، حين التقيا صدفة عند مدخل شركة آل القاسمي، لينتهي طريقهما في الحياة معا ويسيرا جنبا إلى جنب في مواجهة متاعب الحياة، حيث أنهما تزوجا في النهاية: "مأمون؟!!... ما الذي تفعله

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 79.

[2] المرجع نفسه، ص: 79.

هنا في شركة الخال نبيل، وأي صدفة ألقت بك إلى هنا؟ وأين والدي؟ وما الذي حصل حتى أتيت إلى هنا؟ لقد أسعدني لقاءك كثيرا في هذا اليوم بالذات" (الرواية، ص: 175).

كما نجد أن هذه الشوارع والطرقات، تعتبر أيضا من أماكن الانتقال من منطقة جغرافية معينة إلى أخرى، أو من مركز اجتماعي إلى آخر، تمتاز عادة بحركيتها المستمرة والدائمة "سرحت ببصرها إلى الخارج عبر نافذة السيارة... كانت الشوارع مزدحمة والسيارات تسير متقاربة... وفي اتجاه متعاكس، وبسرعة فائقة" (الرواية، ص: 123).

كما نجد أن خولة حمدي، انتقلت بنا من هذه الصورة عن الشوارع المزدحمة، إلى صورة أخرى أكثر هدوءا وأقل اكتظاظا، وذلك في قولها: "كان المشهد في الخارج قد تغير، بعد أن غادرت السيارة شوارع المدينة المكتظة، وأخذت تطوي الطريق الزراعية طيا... حيث انشغلت ليلى بالمشهد الطبيعي، الذي يحيط بطريق المزرعة، الاخضرار في كل مكان، والأزهار المختلفة الألوان كأنها زرابي مفروشة، إضافة إلى الأشجار المورقة شديدة الاخضرار" (الرواية، ص: 46).

فهذه الصورة مختلفة تماما عن الصورة السابقة، ففي حين كانت شوارع المدينة مكتظة بالزحام، والضجيج، وتلوث فضائها من دخان السيارات، لاحظنا أن طريق المزرعة كان مختلفا تماما، مكان طبيعي بامتياز، خال من كل ضجيج وحركة، يتسم بالهدوء والسكينة ثم انتقلت بنا الروائية في هذه الرواية إلى وصف الحي الشعبي البسيط، الذي تقيم فيه السيدة **هالة** شقيقة مأمون: "حين دخول السيارة إلى حي سكني بسيط، كان يتميز بالمنازل الصغيرة البيضاء التي تتلاصق فيما بينها في حميمية، والحدائق الصغيرة التي تتقدم بعض الديار، تتميز برونقها البديع وتصميمها الجذاب، فأعجبت ببساطة المكان والحي وجماله، ونظافة شوارعه الضيقة" (الرواية، ص: 392).

فهذا الحي البسيط، يضم جملة من الشخصيات والتي بحركتها تدفع بعجلة أحداث الرواية نحو الأمام، وتشكل لنفسها من خلال هذا الحي الشعبي عالمها الخاص، الذي تعيش فيه، وتتأقلم معه، وتتأثر وتؤثر فيه، هذا العالم الذي يضمها ويؤطرها.

• **الجامعة:** وهي مكان للعلم والثقافة، والخروج للعالم الخارجي، فهو المسلك الأخير الذي يسلكه الفرد في حياته الدراسية، وآخر محطة يختم بها المتعلم مساره الدراسي، و هي أرقى و أسمى المراكز التعليمية، التي يستقي منها المتعلم العلوم والآداب والمعارف، وقد تم توظيف هذا المكان، في الرواية التي هي بين أيدينا، حيث أن ليلى ستزاول دراستها الجامعية فيها، بعد أن كانت قد بدأتها في جامعتها الفرنسية في كلية الحقوق.

"تحركت السيارة في اتجاه الجامعة... فدخلت ليلى من بابها الواسع... لم تكن المقابلة مع مدير مركز البحوث سريعة، كما توقعت، فرغم أن ليلى كانت قد جهزت ملفاتها مسبقا من أجل دراستها العليا في فرنسا، فإن المدير دخل في مقارنات مطولة بين نظام الدراسة المحلي ونظام الجامعات الفرنسية،... وفي نهاية اللقاء قدمت فكرة مشروعها، واتفقا على مواعيد الدروس والمحاضرات، ثم غادرت الجامعة بعد هذا" (الرواية، ص: 206-207).

فليلى هنا لجأت إلى المحيط الجامعي، لتكمل مسارها الدراسي، الذي كانت قد انقطعت عنه لمدة أسبوع بسبب سفرها، وهذا بمساعدة ابن خالها الأكبر ياسين، الذي كان له فضل كبير في مساعدتها في تحضير وثائقها الجامعية.

• **المستشفى:** هو مكان للعلاج، يعالج فيه المرضى، الحياة فيه صعبة يملأها الخوف، فكل من فيه يعيشون في حالة ترقب دائمة لمرضاهم، ويمكن أن يكون للبعض مصدر أمل وتفاؤل، في حين يكون العكس تماما عند البعض، فحالة ليلى النفسية هنا في هذه الرواية كانت مختلطة المشاعر، فقد كانت من جهة خائفة من فقدان والدها، ومن جهة أخرى متفائلة وآملة في شفائه.

"فقد عادت إلى البيت لكن كل تفكيرها بقي في المستشفى مع والدها، فلم يسمح لها ليلة البارحة بالبقاء إلى جانب والدها في المستشفى، لأن هناك من هو في عونه في ذلك المكان، من أطباء وممرضين وممرضات، ولن يحتاج إلى شيء بإذن الله، لكنها غادرته وفي قلبها غصة" (الرواية، ص: 228).

فالمستشفى هنا يعتبر من الأماكن المفتوحة، لأنه مكان مفتوح لجميع المرضى، والأطباء والممرضين، والعاملين فيه، إضافة إلى أقارب المرضى وأهلهم.

- **المقبرة:** القبر هو المثوى الأخير الذي ينام فيه الإنسان، نومه الأبدي، والمكان الأخير الذي يؤول إليه كل من ذاق الموت، حيث السكينة التامة، "فالقبر يمثل المكان النهائي للإنسان، بل هو مهد الميت الأخير، والمعبر للحياة الأخرى، وهو رمز للعجز والضعف الإنساني في مواجهة الموت وقهره"[1].

حيث نجد أن ليلى اتجهت إلى هذا المكان الذي ضم جسد والدها، وأخذه من أحضانها وأحتضنه هو في ثراه: "وقفت أمام قبر والدها، وأخذت تملأ الإناء... وأخذت تسترجع أحلى لحظات قضتها مع والدها، الذي كان أحن شخص عرفته، والدموع تنحدر على وجنتيها" (الرواية، ص: 462).

3- الفضاء الحكائي:

إن الدراسات الموجودة حول هذا الموضوع، لا تقدم مفهوما واحدا للفضاء الحكائي، فمنها ما يقدم تصورين أو ثلاثة، ومنها ما يقتصر على تصور واحد، ويمكننا أن نحصر الآراء المختلفة في مايلي:

1- الفضاء كمعادل للمكان: يفهم الفضاء في هذا التصور، على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة، الفضاء الجغرافي.

فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكنه ذلك المكان الذي تصوره لنا القصة وتنقله لنا[2].

---

[1] بدر نايف الرشيد، صورة المكان في شعر أحمد السقاف، مذكرة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، 2012، ص: 91.

[2] نقلا عن حميد لحميداني بتصرف، بنية النص السردي، ص: 53-54.

وقد وجدنا أن **خولة حمدي** هنا في هذه الرواية، قد وظفت جملة من الأماكن المختلفة والتي هي موجودة فعلا على أرض الواقع، وقامت بنقلها كما هي وعلى صورتها، كالمزرعة وقصر آل القاسمي والمقبرة والجامعة والمستشفة وغيرها.

2- الفضاء النصي: "ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها"[1].

فهو أيضا فضاء مكاني، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود، ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه – على الأصح- عين القارئ، هو إذن فضاء الكتابة الروائية بكل بساطة[2].

وكما لاحظنا من خلال هذه الرواية التي كان هيكلها متكون من 468 صفحة، وقد جاء استغلال الروائية لهذه الصفحات بنفس المسلك، حيث قسمت روايتها هذه على اثنين وثلاثون جزءا، وكل الأجزاء جاءت متساوية في عدد الصفحات، كما لاحظنا أيضا أن معظم صفحات هذه الرواية احتوت على كم هائل من النقاط المتتالية وعلامات الوقف.

3- الفضاء الدلالي: وهو فضاء على حسب رأي – جيرار جنيت- له صلة بالصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية.

وذلك أن لغة الأدب بشكل عام، لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا نادرا، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إذ يمكن للكلمة الواحدة مثلا أن تحمل معنيين، أحدهما حقيقي والأخر مجازي، فكذلك الفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي[3].

ويذهب **حميد لحميداني** إلى أن هذا الفضاء الذي يسميه جنيت (الصورة)، بعيد عن ميدان الرواية بل له علاقة وطيدة بالشعر.

---

(1) المرجع السابق، ص: 55.

(2) نقلا عن المرجع نفسه بتصرف، ص: 56.

(3) نقلا عن حميد لحميداني بتصرف,بنية النص السردي، ص: 60.

وهذا ما وجدناه حقا في هذه الرواية، حيث أننا لم نعثر إطلاقا على فضاء مجازي فيها بل على العكس، فكل الأفضية كانت حقيقية مستقاة من أرض الواقع.

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

حيث أننا وبقراءتنا لهذه الرواية، لاحظنا مدى براعة الكاتبة **خولة حمدي** في هيمنتها وسيطرتها على كل أحداث الرواية بزمانها ومكانها وأحداثها وشخصياتها، ولم تترك ولا ثغرة تلفت إنتباه القارئ، أو تجعله يمل من قراءة الرواية، بل العكس كانت تكتبها بأسلوب مشوق يجعلنا نستمر في القراءة لكي نتعرف على كل الحقائق.

4/ أهمية المكان:

للمكان أهمية بالغة في الدراسات الأدبية، متمثلة في زوايا متعددة الاتجاهات، جعلت **غالب هلسا** يقول: "إن العمل الأدبي، حيث يفتقد المكانية، فهو يفتقد خصوصيته، وبالتالي أصالته"[2].

كما نحى **ياسين النصير** هذا المنحى بقوله "إن المكان دون سواه، يشير إحساسا بالمواطنة وا ٍحساسا آخر بالزمن والمخيلة، حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه"[3].

وهذا يعني أننا لا يمكن لنا أن نجد عملا سرديا، روائيا خاليا من عنصر المكان، الذي يعتبر الحاضنة التي تجمع وتضم كل العناصر الأخرى المختلفة المشكلة للنص السردي، فهو الذي يؤطرها ويسيرها ويجسدها من خلاله.

كما يرى **ميشيل بوتور** أن قراءة الرواية، رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى، التي يفتح فيها القارئ الكتاب، ينتقل إلى عالم خيالي من صنع

---

(1) المرجع السابق، ص: 62.

(2) غيداء أحمد سعدون شلاش، المكان والمصطلحات المقاربة له (دراسة مفهوماتية)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج11، ع2، 2011، ص: 248.

(3) المرجع نفسه، ص: 248.

كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ[1].

فالمكان الذي ينجذب حوله الخيال، لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف وجوده في الرواية[2].

وبهذا يعد المكان عنصرا مهما من عناصر الرواية،و الراوي هو الذي يصنع المكان، ويتحكم في قوانينه، وكيفية عرضه، وقد وردت في هذه الرواية عدة أماكن مختلفة، المغلقة منها والمفتوحة، حيث يتميز المكان المفتوح بالحركة والاستمرارية والحيوية، والمغلق ضيق ومعزول عن العالم الخارجي، تتحرك فيه نفسية الشخصيات، من خلال الألفة والكراهية، وبهذا فهناك علاقة تأثر وتأثير بين المكان والشخصيات، بسبب الأحداث.

فالمكان دائم الحضور في الأعمال الأدبية الفنية، وهو لا يمثل خلفية للأحداث فقط، إنما الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات، ويجري عليه الزمن، ولا تكتسب هذه العناصر أهميتها إلا بتفاعلها مع المكان المتواجدة فيه، ودراسة العلاقة الر ابطة بين هذه العناصر تكمن في الكشف عن الجمالية المتجذرة والمتأصلة خلف بنية هذا العنصر، أي المكان.

فمن خلال دراستنا لعنصر المكان في هذه الرواية، نجد أن الروائية **خولة حمدي** هي من تختار أمكنة روايتها، حيث كانت تسعى إلى تميزها من خلالها، وحاولت الاقتراب بنا من واقعيتها حيث أن المكان في روايتها هذه، كان في حالة أخذ وعطاء مع حركة الشخصيات، وأحداث الرواية.

---

[1] نقلا عن سيزا قاسم بتصرف، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص: 74.

[2] نقلا عن غاستون باشلار بتصرف، جماليات المكان، تر:غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت ، 1984، ص: 31.

وفي الأخير يمكن القول بأن المكان في رواية **أين المفر**، يحتل بلوحاته الوصفية المنتشرة في مساحة النص، قاعدة أساسية لصيرورة الأحداث، لأنه يستحضر الماضي ليتداخل مع الحاضر.

ثالثا: الشخصيات في الرواية

1- مفهوم الشخصية.

2- الشخصية الروائية.

3- تصنيفات الشخصيات.

4- بنية الأسماء وتقديم الشخصيات.

ثالثا: الشخصيات:

تعتبر الشخصية لبنة من اللبنات المحورية في البناء السردي، فهي بمثابة النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية، التي يتمحور حولها الخطاب السردي، حيث أنها تشكل عموده الفقري، إذ لا نكاد نعثر على نص سردي يفتقر إلى شخصيات تديره وتدير أحداثه، أو تدور الأحداث حولها، سواء في السرد القديم أو الحديث، "فالشخصية في القصة تقليد متوارث"[1].

أي أن هذا العنصر موجود في النصوص السردية منذ القدم، إلى يومنا هذا، حيث كانت الشخصية ولا تزال محل اهتمام الدراسات الأدبية، والباحثين والنقاد، وكل هذا لأن من خلالها يتم تنظيم معظم عناصر الرواية، إن لم نقل كلها، ذلك أن الشخصية هي "من يخلق المكان، وهي التي تتحدد زمان المكان أيضا، من خلال فعلها وحركتها فيه"[2].

حيث أن عنصري الزمان والمكان، لن تتحدد ملامحهما، إلا من خلال التحامهما بالشخصية لأن هذه الأخيرة تعتبر "العنصر الذي تتقاطع عنده، كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب"[3].

فالشخصية هي التي تفرض وجودها، على مختلف العناصر الأخرى المشكلة للخطاب السردي، فالرو ائي يقوم بتوظيف الزمان الذي يخدم الشخصية، وكذلك المكان الذي يلبي رغباتها ومتطلباتها لأداء فعلها.

1- مفهوم الشخصية:

لقد ظل مشكل الشخصية، من أبرز المباحث السردية المستعصية، داخل حيز الإنشائية، فالتبست بذلك مصطلحاته الدالة عليه،و اكتنف الغموض الرؤى النقدية التي تكابد جاهدة لترسيم حدوده وسبر أغواره المفهومية.

---

(1) قيسمون جميلة، الشخصية في القصة، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، ع13، 2000، ص: 196.

(2) النابلسي شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1994، ص: 110.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 20.

وقد عرفها **فيليب هامون** بأنها "وحدة دلالية، تولد من وحدات المعنى، ولا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها، أو يتلفظ بها عنها"[1].

أي أن الشخصية تفرض وجودها في الرواية، أو في العمل السردي، من خلال مجموعة من الجمل التي تتلفظ بها عن نفسها، أو يتلفظ عنها بها، فهي عنصر دلالي بامتياز، حيث تتشكل لغويا داخل النص، وتتميز عن الشخصية الحقيقية، بتواجدها من خلال اللغة، فهي عنصر لغوي بامتياز يتم خلقه من طرف الكاتب.

وقد أقر **بارت** في هذا الصدد بأنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم، من غير شخصيات"[2].

وهذا تصريح جلي، بأهمية وجود الشخصية في القصة، و أنه لا يمكن قيام العمل الحكائي دونها، بما أنها هي المحرك الأساسي لأحداث الرواية.

ومن هنا أصبحت تعتبر "الشخصية كل مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا"[3].

فتكون الشخصية كل من يقوم بحدث داخل العمل الحكائي، بغض النظر عن سلبيته أو إيجابيته، لأن المهم هنا، هو المشاركة في بناء الحدث الروائي.

فهي كما يقول **فلاديمير بروب** "عنصر ثابت، لا يمكن المساس به، دون الإخلال بنظام الحكاية"[4].

فمن خلال هذا نستشف، أن الشخصية عنصر مهم وأساس في القصة أو الحكاية، فهو عنصر مقدس، لا يمكن المساس به، ولا التلاعب بشروطه، لكي لا يختل بناء النص.

وهذا ما جعل **جيرار جنيت** يقول بأن الشخصية، تعد من الأركان الأساسية، التي يرتكز عليها السرد، وليس بإمكانه التخلي عنها، فهي من دعامات العمل القصصي[5].

---

(1) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بن كراد، ط1، دار كرم الله، الجزائر، 2012، ص: 34.

(2) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2002، ص: 64.

(3) عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص: 68.

(4) المرجع نفسه، ص: 75.

(5) نقلا عن جيرار جنيت بتصرف، خطاب الحكاية، ص: 179.

فالشخصية تمثل بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها، أو تجاوز مركزيتها، باعتبارها العنصر الذي يتفاعل فيه كل من الزمان والمكان، ويقوم بدفع عجلة الأحداث نحو الأمام.

كما نجد أن الناقد **عبد المالك مرتاض** قد تعرض أيضا إلى هذا العنصر الفعال في البناء السردي، في كتابه **تحليل الخطاب السردي**، بالتعريف والشرح والتفصيل، حيث قال عنها "الشخصية كائنا حركيا، حيث ينهض في العمل السردي، بوظيفة الشخص دون أن يكون"[1].

وبهذا تكون الشخصية "عبارة عن الفكرة، التي يريد الكاتب التعبير من خلالها، عن مفهوم أو معنى أو رمزا ما"[2].

أي أن الكاتب يختار شخصيات عمله بدقة، لكي يستطيع إبلاغ المتلقي ما يود إيصاله له، فيحملها بجملة من الأفكار التي يريد التعبير عنها عن طريق الكتابة الروائية أو القصصية، فيتخذ من شخصيات عمله، وسيطا بينه وبين القارئ.

فالشخصية إذن تلعب دورا مهما في العمل الأدبي، وذلك لشدة تأثيرها على القارئ، وتأثيرها في الحدث داخل النص، حيث يصل الأمر بالقارئ لمحاولة تقمص دور وسلوكات تلك الشخصية في حياته اليومية.

2- الشخصية الروائية:

تختلف الشخصية الروائية عن باقي شخصيات الأجناس السردية الأخرى، فهي متميزة بتميز كاتبها وخالقها، وبذلك فهي متعددة ومتنوعة، "فالشخصية الروائية تتعدد بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية، التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود".[3]

---

[1] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق)، ص: 126.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 76.

[3] المرجع نفسه، ص : 73.

فالشخصية الروائية قد احتلت مكانة مرموقة في القرن التاسع عشر، عصر صعود البرجوازيات الأوروبية التي نادت بالسمات الشخصية، من مثل: الفردية والتحرر والانطلاق حيث كان للشخصية الروائية وجودها المستقل عن الحدث.[1]

لهذا فالشخصية الروائية ليس لها وجودا واقعيا، وا ٍنما هي مفهوم تخييلي، تدل عليه المتغيرات المستخدمة في الرواية، هكذا تتجسد الشخصية الروائية – حسب بارت- لتتخذ شكلا دالا من خلال اللغة[2]، وتكون فيها بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات، تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد شيء يقال في الموضوع.[3]

أي أن الشخصية الروائية، هي من صنع الكاتب، يصفها بما يشاء وكيفما يشاء، ويقوم بشحنها بجملة من الأفكار والإيديولوجيات التي يريد إبلاغها للمتلقي، وما هي إلا واسطة بينهما.

فهذه الأخيرة ليس لها وجودا واقعيا، إنما هي عبارة عن مفهوم تخيلي، تدل عليه التغيرات المستخدمة في الرواية، فهي كائنات من ورق، تتخذ شكلا دالا من خلال اللغة فهي عند **تودروف** ليست أكثر من قضية لسانية، وهو الأمر الذي دفع بالروائيين إلى الاعتناء بشخصياتهم الروائية، لأنه ليس بمقدورهم تصوير المجتمعات دون شخصيات فاعلة فيه، وفي أحداثه، فهناك صلة وثيقة بين الشخصيات والأحداث باعتبارهما المكونين الأساسيين للسرد.[4]

---

[1] نقلا عن محمد عزام بتصرف، شعرية الخطاب السردي، ، ص: 18.

[2] نقلا عن المرجع نفسه بتصرف، ص: 11.

[3] نقلا عن حميد لحميداني بتصرف، بنية النص السردي، ص: 51.

[4] نقلا عن صليحة قصابي بتصرف، حداثة الخطاب في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، ص: 129.

فالشخصية هي اللبنة الأساسية، لكتابة أي نص روائي، وبها تربط مختلف العناصر الأخرى وهي خلق إبداعي حر، من صنع صانع وهو الكاتب، الذي يجسدها في الرواية على طريقته الخاصة.

3- تصنيفات الشخصيات:

مهما اختلفت الآراء حول تحديد ماهية الشخصية، فإنها تبقى عنصرا أساسا ومكونا من مكونات العمل الروائي، فهي التي تنهض بالحدث وتجعله ينمو عبر المسار السردي، إلا أن توظيف الروائيون لكثير من الشخصيات، جعلها تختلف من حيث درجة تواترها في النص، مما جعل النقاد يختلفون أيضا في تقسيم وتصنيف هذه الشخصيات إلى فئات مختلفة، ويمكن أن نشير إلى بعض هذه التصنيفات فيمايلي:

1- تصنيفات فلاديمير بروب:

"اعتمادا على الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات،و التي حددها بإحدى وثلاثين وظيفة، ورأى أن الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات وهي:
المعتدي (الشرير)/ الواهب/ المساعد/الأميرة/الباعث/البطل/البطل المزيف"[1].

حيث يمكن لهذه الشخصيات أن تحضر في جميع الحكايات، وأن تقوم بتأدية تلك الوظائف، مع فارق بسيط في أسمائها وأوصافها.

ونجد أن هذه الشخصيات السبع، تتوفر في هذه الرواية التي هي بين أيدينا، وهي كالآتي:

- **المعتدي (الشرير):** نجد أن الشخصية الشريرة في هذه الرواية ، لعبت دورا مهما في الدفع بعجلة الأحداث نحو الأمام، هذه الشخصية هي شخصية **السيد نبيل** الذي كان يقتل كل قاطني قصره من النساء، قتل زوجته الأولى، ثم أخت زوجته الثانية، ثم ابنة أخته، وأراد أن يفعل الشيء نفسه مع ليلى، لكنها كانت فطنة وأدركت قبل الوقت مدى خبث خالها، وما كان يريد أن يفعله بها، فقد كان يقتل كل الضحايا، ثم يسويهم في وضعيات معينة لكي تبدوا جرائمه هذه، عبارة عن عمليات انتحار، يرتكبها الضحايا في حق أنفسهم، حيث يقوم بدس

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

الدواء المخذر لهم في الماء ويجبرهم على شربه، وعندما يقومون بشربه يفقدون الوعي، فيضعهم على سرير نومهم، ويضع علبة الدواء في يدهم، ويقطع شرايين أيديهم، على أساس أنهم هم من قاموا بهذا الفعل، وكانت هذه الطريقة هي نفسها التي أنهى بها حياة ثلاثة نساء أبرياء، لا ذنب لهم.

- **الواهب:** نجد أن هذه الشخصية أيضا كان لها دور مشهود له في هذه الرواية وتمثل ذلك في شخصية **رجاء**، تلك الصبية التي كانت تكن لليلى كرها لا مثيل له، بسبب أنها شبيهة أختها التوأم حنان، هذا كان في أول لقاء بينهما، لكن ومع تطور الأحداث تطورت أيضا نظرة رجاء لليلى، وبعد أن عرفت أن السيد نبيل يحتال على ابنة أخته ليلى لكي ينهب أموالها بعد وفاة والدها وذلك عن طريق تزويجها لولده **فراس**، لكن رجاء وبسبب حبها لفراس كانت رافضة لهذه الفكرة، فأخذت تبحث جاهدة عن أدلة لتكشف بها قناع السيد نبيل أمام ابنة أخته ليلى، فوجدت سندات ووثائق كان يريد أن يجعل ليلى توقع عليهم من دون علمها، فأخذت رجاء هذه الوثائق، ومنحتها لليلى، وأخبرتها عن حقيقة خالها، وفتحت لها أعينها لترى خالها على حقيقته، وبهذه الأوراق التي منحتها لليلى، تكون قد خدمتها خدمة العمر، ولن تنسى ليلى جميلها هذا.
- **المساعد**: نجد أن هذه الرواية، لم تحتوي على شخصية مساعدة واحدة فقط، بل هناك عدة شخصيات، هذه الشخصيات المساعدة، كانت كل غايتها هو مساعدة الفتاة البريئة ليلى للوصول إلى حقيقة انتحار أختها، وما هي أسباب وخلفيات ذلك، إضافة إلى البحث عن خبايا عمليات الانتحار المتتالية في قصر خالها، وفي الغرفة الزرقاء التي تقيم فيها هي حاليا بالتحديد، ومن هذه الشخصيات المساعدة، نجد شخصية **الخالة مريم**، وهي مربية أبناء السيد نبيل لما كانوا صغار، بعد وفاة والدتهم، حيث كانت تسعى جاهدة إلى كشف الحقيقة لليلى، حقيقة أمها العاشقة للمال والأعمال، وأختها الدلوعة المنحرفة، وكانت تساعدها بأن تحكي لها كل ما جرى في ذلك القصر، منذ أن جاءت إليه وهي في عز شبابها إلى أن

شابت فيه، كما كانت تجيب عن أسئلة ليلى كلما سألتها وبكل شفافية، بالرغم من أن هناك حقائق لا يجب عليها أن تخبرها إياها، لكنها هي فعلت ذلك وأخبرتها.

كما نجد شخصية مساعدة أخرى للبطل في هذه الرواية وهي شخصية الفتاة الذكية **سحر** صديقة ليلى في الدراسة في الجامعة الفرنسية، فقد كانت تسعى بكل ما تملك من قوة إلى حل لغز الانتحار في هذه الغرفة، وكل هذا لمساعدة صديقتها التي كانت بمثابة أختها للتعرف على سبب إقدام أختها حنان على هكذا فعل شنيع في حق نفسها، وقد ساعدتها بإعطائها بعض الأدلة التي اتبعتها ليلى، حتى توصلت إلى حقيقة خالها القاتل، وقد كان لسحر يد في هذا، فهي من وضعت فكرة أن هذه العمليات الانتحارية المتوالية ليست وليدة للصدفة، ولا هي بفعل ضحاياها وا ٍنما هي بفعل فاعل، وقد أعطتها في ذلك جملة من الأدلة القاطعة، التي تثبت بها صحة كلامها لتتبين وفي الأخير أنها صحيحة.

- **الأميرة:** وجدناها في هذه الرواية، متمثلة في **منال** أميرة القصر، كما يلقبونها في الرواية، كانت تسعى إلى نشر الخير في القصر، والتخلص من كل الآفات الموجودة فيه، وهي المرأة الوحيدة التي بقيت على قيد الحياة ولم تنتحر، كما فعلن سابقيها، فهي من لمت شمل العائلة، وكانت زوجة الابن الأكبر ياسين، قدمت الكثير لليلى حين مجيئها إلى بيت خالها، كان كل أفراد القصر يحترمونها، وكانت تمد يد العون لكل محتاج أو فقير، ولا تبخل على أحد من أشيائها، وأغراضها وممتلكاتها، كان ياسين يحبها كثيرا ويحترمها، فهي من واسته بعد وفاة والدته، ثم وفاة عشيقته، لذلك اختارها زوجة له، حتى وا ٍن كان في بداية الأمر رافض لذلك.

- **الباعث:** كان لهذه الشخصية أيضا حضور في هذه الرواية، حيث تمثلت في شخصية السيد **نجيب كامل** الذي أرسل ابنته ليلى، إلى قصر خالها، لكي تقيم فيه بعضا من الأيام، لتتعرف على عائلتها التي لم يسبق لها أن عرفتهم أو تعرفت عليهم، وتقوم بإخباره بكل ما يجري في القصر، وعن كل أمر غريب لاحظته هناك، كما قام أيضا بإرسال **مأمون** إلى

الشركة لكي يتفحص الوضع، ويخبره عن كل صغيرة وكبيرة، وعن كل شارد وارد، عن شركة شقيق زوجته، لأنه كان ينوي أن يشاركه في أسهم الشركة.

- **البطل:** فشخصية البطل أو البطلة هنا، كان لها حضور قوي، حيث كانت كل أحداث الرواية تتمحور حولها وبواسطتها، وتمثلت هذه الشخصية في شخصية **ليلى**، حيث جاءت في بداية الرواية إلى قصر خالها، للتعرف على عائلة أمها، لتنبهر فيما بعد من كل ما سمعته وعرفته عن هذه العائلة، فلم تجد شيئا يصر خاطرها، فكل ما عرفته عن والدتها، كان لا يمد للأمومة بصلة، فقد كانت تقضي حياتها في جمع الأموال بكل الطرق المشروعة وغير المشروعة، ناهيك عن أخلاقها المنحرفة كما علمت أيضا بخبر وفاة شقيقتها التوأم حنان منتحرة، وهذا ما شغل بالها منذ بداية الرواية إلى نهايتها، فقد كانت تسعى لكشف لغز هذا الانتحار، وما هي أسبابه ودوافعه، لذلك تطورت بفعلها الأحداث شيئا فشيئا.
- **البطل المزيف:** فنجد أن هذا النوع من الشخصية، تجلى بوضوح في شخصية **فراس**، حيث كان يظهر للناس عكس شخصيته تماما، وكان يتقمص شخصية أخرى مخالفة لشخصيته الحقيقية، وكل هذا راجع إلى عوامل نفسية، بسبب ما عاناه من هذه العائلة، وما شاهده من أحداث داخل هذا القصر، فليلى كانت تظنه شخص عصبي قاتل، قاتل أختها التوأم حنان، لكنه لم يكن كذلك إطلاقا، فكانت كل هذه الصفات والأخلاق والسلوكات التي يقوم بها مزيفة، يخفي بها حقيقة الفتاة الطائشة المنحرفة حنان، وتحمل كل الآراء التي كانت تظلمه كثيرا وسكت عنها، كل هذا ليخفي حقيقة حنان عن أختها التي تحبها، وعلى الناس من حولها.

2- تصنيفات غريماس:

انطلاقا من أبحاث بروب، جاء غريماس بالنموذج العاملي، في السيميائية البنيوية. فاعتمد على هذا الإرث المنهجي، وأسس عليه تصنيفه، فأطلق على الشخصية اسم العامل (أي الذي يؤدي عملا ما) وحددها في ستة عوامل، هي:

المرسل/المرسل إليه/الذات/الموضوع/المساعد/المعارض.[1]

ويتضح هذا النموذج في روايتنا هذه، من خلال هذا النموذج الذي سنورده، وذلك كالآتي:

- **المرسل:** وكما قلنا آنفا، في النموذج السابق، أن المرسل في هذه الرواية، كان السيد نجيب عندما قام بإرسال ابنته إلى بيت خالها، لتقيم معهم في القصر مدة من الزمن، لضرورة مرضية حيث سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، لعلاج مرضه.
- **المرسل إليه:** فالمرسل إليه هنا كان السيد نبيل، خال ليلى، حيث قام باستقبالها هو وعائلته بكل صدرر حب، ما عدا فراس الذي كان ينفر منها في بداية الأمر، لأنها تذكره بزوجته المتوفاة حنان، لكنه فيما بعد اعتاد عليها وألفها، وأصبحا صديقين مقربين.
- **الذات (الفاعل):** فالذات أو الفاعل الذي ارتبطت به معظم أحداث الرواية، هي شخصية البطلة **ليلى**، إذ أنها كان لها دور فعال في السير بأحداث الرواية، فمنذ وصولها إلى قصر خالها والأحداث التي تخصها ومرتبطة بها، تتطور شيئا فشيئا، إلى أن وصلت إلى نهاية الرواية.
- **الموضوع:** كان الموضوع الأساسي الذي تسعى البطلة إلى حله في هذه الرواية، وكشف خباياه، والوصول إلى نتائجه وأسبابه، هو موضوع الانتحار المتكرر في قصر خالها (الغرفة الزرقاء)، وما هي أهم الدوافع التي تجعل نساء هذا القصر يلجؤون إلى هكذا طريقة للموت، ومنهم توأمها حنان، فمنذ بداية الرواية، ومنذ وصولها إلى القصر، وهي تلاحق هذا الموضوع، إلى غاية نهاية الرواية.
- **المساعد**: فهذه الرواية احتوت العديد من العوامل المساعدة، للبطل للوصول إلى هدفه وغاياته التي تم ذكرها سابقا، ومن هذه الشخصيات التي ساعدت ليلى ماديا ومعنويا نذكر على سبيل المثال: الخالة مريم، إضافة إلى منال زوجة ياسين، كما نجد أيضا رجاء صديقة فراس، وفراس ومأمون... وغيرهم.

---

[1] نقلا عن حميد لحميداني، بنية النص الروائي، ص: 25-52.

• **المعارض**: نلاحظ من خلال قرائتنا وتحليلنا لهذه الرواية، أن العوامل المعارضة كانت قليلة جدا، مقارنة بالعوامل المساعدة، فلم يكن في هذه الرواية الكثير من المعارضين لليلى وأفكارها، ولا حتى لشكوكها، إلا شخصين اثنين فقط وهما: **السيد نبيل** و**رجاء**، حيث أن السيد نبيل الذي هو خال ليلى، كان دائما ما يعارض أفكارها بطريقة لطيفة كي لا تشك في أمره، وعندما بدأت رحلة الكشف في قضية عمليات الانتحار المتوالية، كان كثيرا ما يعرقل لها سبل البحث، ويوهمها بأشياء كاذبة لا وجود لها ليظللها عن الطريق الصحيح، إضافة إلى رجاء التي كانت تكره ليلى كرها شديدا، بالرغم من أنها لم تفعل لها شيئا يضرها أو يؤذيها، من غير احترامها لها، لكنها كانت تكرهها بسبب إعجاب فراس بها، فكانت تكيد لها المكائد.

3- تصنيفات تودروف:

"الذي يقسم الشخصيات، حسب الوظيفة التي تؤديها كل شخصية وهي:

• **الشخصية العميقة:** هي التي تتوفر على أوصاف متناقضة، وهي شبيهة بالشخصيات الدينامية"[1].

والتي نعني بها الشخصيات الأساسية والمهمة، التي تبنى عليها أحداث الرواية، وهي شخصيات تتميز بكثرة الحركة، وهذا ما يضمن لنا حسن سير الأحداث ونموها، ومن هذه الشخصيات العميقة في هذه الرواية نجد كل من:

البطلة ليلى، إضافة غلى خالها السيد نبيل، وكل أفراد عائلته: ابنه الأكبر ياسين، فراس، أمين ومنال زوجة ياسين، والخالة مريم.

فكل هذه الشخصيات، التي تعرضنا إليها سابقا بنوع من التفصيل، وغيرها ساهمت بشكل كبير في تنامي أحداث الرواية، وتطورها فكل هذه الشخصيات متضافرة مع البطلة ليلى، شكلوا لنا عائلة روائية متماسكة، متنوعة بين طيبة وشريرة، حاولت من خلالهم الروائية

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 215.

تقريب صورة هذه الشخصيات إلى أذهاننا، لتتضح لنا الصورة ونندمج أكثر فأكثر مع الأحداث.

- "**الشخصية المسطحة:** وهي التي تقتصر على سمات محدودة، وتقوم بأدوار حاسمة في بعض الأحيان"[1].

وهي الشخصية التي لا تلعب دورا كبيرا في الرواية، وأفعالها تكون محدودة نوعا ما، وفي بعض الأحيان تظهر لتقوم بحدث ما بسيط وتختفي على الفور، ولا تظهر مرة أخرى على الساحة فهي ثابتة ولا تتغير، أي أنها لا تمتاز بالحركة والتطور كالشخصية العميقة، وغالبا ما يكون دورها، إما مساعدة البطل، أو عرقلته وبالنسبة لهذه الرواية فقد ضمت بين دفتيها الكثير من هذه الشخصيات، نذكر منها على سبيل المثال:

العم صابر: الذي كان له حضور قليل في هذه الرواية، ويظهر في أحيان قليلة جدا، وهو الخادم العجوز في القصر، لم يكن له دور يذكر في هذه الرواية، غير أنه استقبل ليلى في أول يوم لها وأول لقاء لها مع أهل القصر.

العم هاشم: لم يكن له أيضا ذلك الحضور القوي، ولم يؤثر في أحداث الرواية، ولم يتأثر بها كذلك، فهو طباخ القصر، وذكر مرة واحدة في الرواية، حين حضر الطعام للآنسة ليلى لكي تأخذه معها إلى المستشفى لوالدها المريض هناك.

سحر: وهي صديقة ليلى المقربة، وهي التي كانت تواسيها في أحزانها وآلامها وخيباتها، وكانت تفرح لفرحها، وهي من اقترحت عليها فكرة البحث، عن لغز الانتحار، لكن لم يكن لها ذلك الحضور القوي داخل الرواية، فهي لم تذكر في الرواية ككل إلا ثلاث مرات.

4- تصنيفات فيليب هامون:

وهي ثلاث فئات:

- **فئة الشخصيات المرجعية:** وتدخل ضمن هذه الفئة، الشخصيات التاريخية، والشخصيات الأسطورية (كفينوس مثلا) والشخصيات المجازية (كالحب والكراهية) والشخصيات

[1] المرجع السابق، ص: 216.

الاجتماعية (كالعامل مثلا) والمرجعية تحيل إلى الواقع الخارجي أو السياق الاجتماعي، والتاريخي، مما يدل على ثقافة المبدع.[1]

ومما لاحظناه في هذه الرواية، أنها لم تحمل ولا شخصية تاريخية ولا أسطورية ولا مجازية، فقد كانت عبارة عن قصة واقعية، خالية من كل شيء خيالي أو مجازي، وكل أحداثها واقعية وحقيقية، وتمس وتعالج قضية اجتماعية، وكل شخصياتها، هي شخصيات اجتماعية حيث نجد أنها وظفت في هذه الرواية، مختلف الطبقات الاجتماعية، الغنية منها كعائلة آل القاسمي، والفقيرة كعائلة السيد مأمون وأخته هالة، إضافة إلى الشخصيات المثقفة وأخرى غير مثقفة وغيرها من النماذج الاجتماعية الأخرى.

- «**فئة الشخصيات الإشارية:** وهي دليل على حضور المؤلف أو القارئ، أو من ينوب عنهما في النص، كالشخصيات الناطقة باسمه»[2].

بالنسبة لهذه الرواية، لم نجد لهكذا شخصيات حضور، فلم تتدخل الروائية ولا القارئ ولا شخصيات تنوب عن كليهما في هذا النص، فقد كانا بعيدين تماما عن أحداث هذه القصة، بل اكتفت فقط بشخصيات روايتها لتقوم بالأحداث وتفصل فيها، وتوصل مختلف أفكارها إلى القارئ، لتكون هي بعيدة كل البعد عن أحداث الرواية.

- «**فئة الشخصيات الاستذكارية:** وتتعلق بالنسق الخاص بالعمل، وهو كاف لتحديد هويتها، حيث تكون وظيفتها تنظيمية ترابطية، تنشط ذاكر ة القارئ، وهي شخصيات كالحلم والاعتراف والضمير».[3]

بالنسبة لهذه الفئة من الشخصيات، لم يكن لها حضور في روايتنا هذه، فكما قلنا سابقا أن كل شخصيات هذه الرواية، كانت واقعية وحقيقية، وموجودة على أرض الواقع، ولم تكن هذه الشخصيات تهدف إلى استثارة ذاكرة القارئ ولا تنشيطها، فكلها جاءت واضحة وصريحة.

---

[1] نقلا عن فيليب هامون بتصرف، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص: 29.

[2] المرجع نفسه، ص: 29.

[3] المرجع نفسه، ص: 31.

- كما نجد أن هناك تصنيف آخر **عام** للشخصيات، حيث تقسم حسب أهميتها وطبيعة حضورها إلى:

- **شخصيات رئيسية:**

"وتسمى المحورية أيضا"[1]، وهي كل شخصية لها دور البطولة في الرواية، وتمتاز عن الثانوية بحضورها المكثف، وبكثرة المعلومات المعطاة حولها.[2]

وهي الشخصيات التي تتمركز حولها معظم أحداث الرواية، والشخصيات المحورية لهذه الرواية كانت واضحة ومعدودة، تمثلت في البطلة ليلى، وخالها السيد نبيل، وكل أفراد عائلته، فهذه الشخصيات هي المحرك الأكبر لجل الأحداث والمتحكمة في زمان ومكان الرواية.

- **شخصيات ثانوية:**

"وهي شخصية تكتفي بوظيفة مرحلية في الرواية، سواء أكانت مساعدة للبطل أو معيقة له"[3] وهي شخصية تختلف عن سابقتها في أنها "لا يميزها حضور خاص، ولا يعتني النص بصفاتها وملامحها الجسدية والمعنوية، بل تدور مع الشخصية الرئيسية وتتصل بها، اتصالا مباشر ا، ينمى الحدث عبر تلاحم أفعالها"[4].

وعلى قدر اهتمام الروائي بالشخصيات المحورية أو الرئيسية، برسم داخلها أو خارجها، ليطلعنا عن مدى عمق مأساتها، كان لزاما عليه أن يرفقها بعدد وافر من الشخصيات الثانوية التي كان حضورها أساسيا لأنها تكمل الرؤية الخاصة للروائية.

حتى وا ٍن كان ظهور هذه الشخصيات، ظهورا عابرا، حتى وا ٍن كانت لا تملك دور البطولة، فإن لكل منها قصتها الدالة داخل الرواية.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 215.

[2] نقلا عن محمد بوعزة بتصرف، تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص: 43.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 215.

[4] ميادة عبد الأمير كريم العامري، البنية السردية في كتاب الأغاني، ص: 159.

وقد تم ذكر بعض النماذج من هذه الشخصيات، في التصنيفات السابقة، فلا داعي للتكرار لأن كل التصنيفات تتشابه تقريبا في فصلها وتقسيم الشخصيات إلى محورية أو رئيسية وأخرى ثانوية لها دور بسيط وسهل التعرف عليه.

وعموما فقد كانت هناك تصنيفات كثيرة، لا نستطيع أن نلم بها جميعا، وا ٍنما حاولنا الوقوف على أهم هذه التصنيفات، حتى نتمكن من التعرف على بعض نماذج الشخصيات الروائية.

4- بينية الأسماء وتقديم الشخصيات:

لا يوجد أي عمل روائي من دون شخصيات، لتنهض بالأحداث عبر المسار الحكائي، ولا بد من تحديد أسماء لهذه الشخصيات حتى يمكن تمييز بعضها عن بعض، ولعل أول شيء يلاحظه القارئ، ومنذ الصفحات الأولى للرواية، هو الاسم، مما يحقق نوعا من التواصل بين القارئ والشخصية الروائية، على اعتبار أن الاسم، أول مؤشر يحيل على هوية الشخصية كما تتحدد في الواقع المعيش، "لأن الاسم هو تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي"[1].

فحضور الشخصية شيء مهم في كل الأجناس الأدبية، وخاصة جنس الرواية، واسمها يشكل أحد الخطوط الهامة، وعلامة على تحديد سماتها المعنوية، ويمثل بتواتره عاملا أساسيا في وضوح النص ومقروئيته.[2]

فالاسم عبارة عن تعبيرات لغوية، ذات دلالة معينة، يمكن أن تنطبق هذه الدلالة على شخصية هذا الاسم، ويمكن أن تتناقض دلالة الاسم مع الشخصية في كثير من الأحيان، فالاسم هو الذي يحدد هوية كل شخصية في الرواية، ويكشف لنا عن صفاتها للتمييز بينها والتعرف عليها وعلى ما تقوم به داخل النص،ونسبة تواتر هذا الاسم داخل نص الرواية، هو

---

[1] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص: 36.

[2] نقلا عن إبراهيم صحراوي بتصرف، تحليل الخطاب الأدبي، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1998، ص: 161.

الذي يبين لنا درجة أهمية هذه الشخصية، ومدى فاعليتها في الرواية، لأن تكرار اسمها دليل على أنها هي من تسير معظم الأحداث.

وتنقسم الأسماء على حسب بنيتها إلى قسمين رئيسيين هما:

- **الأسماء المحددة:**

"وهي التي جاءت – كما ذكرنا آنفا- محددة بعدة أشكال، تنطوي تحت اسم العلم، من وصف ومهنة ومهمة"[1].

أي أنها الأسماء التي يردفها الكاتب، بجملة من الخصائص التي تتميز بها، منها النفسية والفيزيولوجية ليقربها من أذهاننا، ويحاول تجسيد صورها في مخيلتنا، ولكي يقدم لنا صورة أولية عن هذه الشخصيات، التي سنواكب حركتها وفعلها، منذ بداية الرواية إلى نهايتها.

ومن هذه الأسماء الواردة في الرواية نجد:

فراس: "فراس شاب متميز... لم يكن بذلك الجمال الفاتن... كان شاب متوسط القامة، يمكن أن نقول عنه أنه قصير نوعا ما... لم يكن من أولئك الشباب الذي يرتدون بدلات شبانية ورياضية بل إن معظم ملابسه بل وكلها، كانت بدلات رسمية... أسمر البشرة، ذو شعر طويل، ملامحه تظهر قاسية للوهلة الأولى... دائم العبوس... ولا يضحك إلا نادرا" (الرواية، ص: 140).

فالروائية هنا حددت لنا اسم الشخصية، وهو فراس، ثم انتقلت مباشرة، لتقديم أهم الصفات والخصال التي يتميز بها، لتقريب صورته لنا، ولكي نتمكن من التعرف عليه أكثر فأكثر فهذا التحديد يمكننا من التنبؤ بالدور الذي ستؤديه هذه الشخصية، وكيف سيكون حضورها داخل الرواية، وأثناء قرائتنا لهذه الرواية ستمر علينا صورة هذه الشخصية وكأنه ماثل أمامنا، وكأننا نرى صورته فعلا على أرض الواقع، فهذه الطريقة توهمنا بتخيل الشخصيات ليكون العمل أكثر تشويقا.

---

[1] المرجع السابق، ص 161.

منال: "امرأة شابة، تقترب من الثلاثين، كانت دائما ما ترتدي ثياب محتشمة أنيقة، وتضع حجابا على رأسها، كانت امرأة صعبة المنال حقا، فقد كانت شابة طموحة، لها أهداف ومرامي في الحياة تود بلوغها، كانت موظفة في شركة آل القاسمي في قسم العلاقات العامة، متزوجة وأم لطفلة صغيرة، كانت امرأة خلوقة ومحتشمة وكل أهل البيت يحبونها ويحترمونها، كان لا يسمع لها صوت داخل البيت، بالرغم من أنها هي سيدة القصر كانت تعامل كل الناس باحترام ولطف، حتى الخدم... امرأة ذكية فطنة، فاتنة الجمال، متوسطة الطول، بيضاء البشرة، دائمة الابتسامة" (الرواية، ص: 35).

فالروائية هنا بينت لنا مدى توافق شخصية منال مع اسمها، وقدمت لنا أهم الصفات والخصائص التي تتميز بها، هذه المرأة الودودة المحترمة، لنتمكن من تخيل صورتها، ولتقربها إلى قلوبنا وعقولنا أكثر فأكثر بذكرها لهذه الصفات الحميدة التي تتميز بها، وتبين لنا نوعية الأحداث والأفعال التي ستسوقها في هذه الرواية، وما مدى تقبلنا لهذه الشخصية وا ٍقبالنا عليها، وتعاطفنا معها، منذ الوهلة الأولى، منذ التعرف عليها وعلى سماتها وخصائصها.

ليلى: "فتاة قد تجاوزت العشرين من عمرها بسنتين اثنين، مليئة بالحيوية ومتقدة الذكاء... تلمحه في نظراتها الهادئة، المتحدية، وابتسامتها الرقيقة التي لا تفارق شفتيها، ولم يكن الجمال ليبخل عليها بقدر وافر منه... كانت ذا جسم رشيق، وبشرة بيضاء،وطول متوسط، وعينان كستنئيتان، فتاة خلوقة محتشمة، لا يكاد صوتها يسمع" (الرواية، ص: 6).

فقد كانت هذه مجمل الصفات المشكلة لشخصية البطلة ليلى، التي تلعب دورا أساسيا في تحريك أحداث الرواية، فقد كانت فتاة رقيقة المشاعر، رهيفة الإحساس، سريعة البكاء، هذا ما اكتشفناه بعد قرائتنا للرواية، وهذا لم يمنعها أن تكون فتاة قوية شجاعة، ذكية وفطنة، صريحة، لا تخاف من شيء ودائما ما تفعل ما برأسها، ولا تكترث لشيء، كانت في هذه الرواية تسعى إلى الكشف عن حقيقة انتحار أختها، وكانت مجتهدة في البحث ووصلت إلى

النتيجة، رغم المعيقات التي كانت دائما ما تعرقل حركتها، فهي فتاة لا تستسلم أبدا ولا تحت أي ظرف من الظروف.

عمر: "شاب في مقتل العمر، لم يتجاوز الثلاثين من عمره، دكتور في علم القضاء في إحدى الجامعات الفرنسية، شاب وسيم، وسامته عربية، وأخلاقه عربية مسلمة، كان طويل القامة، أبيض البشرة، لطيف في التعامل مع الناس، حساس إلى درجة كبيرة، يعتبر من الطبقة المثقفة كان حكيم في كلامه، يحب كثيرا التعامل مع البسطاء، كان دائم الضحك والابتسامة، متفائل بالحياة" (الرواية، ص: 71).

هذه الصفات التي ذكرتها خولة حمدي في وصف عمر هي صفات تنطبق على اسمه، وتتماشى معه، فقد حاولت قدر الإمكان تقريب صورته لنا، لنكون على علم لطبيعة الشخصيات التي نحن بصدد التعامل معها، وحقيقة بعد أن تعرفنا عليه أدركنا لماذا وقعت ليلى في شباك حبه، بالرغم من أنه كان أستاذها في الجامعة، وكان لزاما عليها أن لا تتجاوز حدود التعامل معه، لكن حبه لها وولعه بها، يبرر هذا التصرف، فأخلاقه وتربيته وثقافته وخصاله الحميدة، هي التي جعلتها تنجذب إليه.

- **الأسماء غير المحددة:**

وهي قليلة جدا، مقارنة بالأسماء المحددة، ولا يكون لها حضور قوي في الرواية، بل تظهر كشخصية طارئة فقط، مثل الضيوف.

وسنعطي مثالا من هذه الرواية التي هي بين أيدينا لتتضح بها الفكرة، وذلك في قولها: "السيدة التي تقف قبالتها، صديقة لوالدتي، كانت زميلتها في كلية الطب، وهي الآن دكتورة معروفة، في أمراض القلب والشرايين... فقد رافقت والدتي طوال دراستها الجامعية وكانت بمثابة اخت لها، فقد كانتا مجتهدتين في دراستهما، إلى أن حققا هدفهما المطلوب" (الرواية، ص: 92).

فهذه الشخصية التي نجد خولة حمدي بصدد وصفها وتجسيدها لنا في هذا الموضع، مجهولة الاسم، لم تعط لها اسم محدد نعرفها من خلالها، ولكي نتمكن من تمييزها عن

غيرها من الضيوف، بل اكتفت فقط بإطلاق عليها اسم السيدة، وأردفتها بجملة من المعلومات الشخصية الخاصة بها، لكي تكون بها صورة ثانوية في روايتها هذه، ولكي تكمل بها المشهد، مشهد حفلة الشواء التي أقيمت في حديقة القصر على شرف حضور ليلى، فبطبيعة الحال لا يمكن للروائية أن تعطي كل الضيوف أسماء وصفات، لأنها لو فعلت ذلك حقا فلن تكفها آلاف الصفحات، لأن الضيوف عادة ما يتميزون بالكثرة، وفي هذا الموضع بالذات، وبما أن عائلة القاسمي عائلة عريقة، فعدد الضيوف الذين حضروا كثيرون جدا ولا يعدون على رؤوس الأصابع، من الشركة والأحباب والأصحاب والأقارب والجيران وأصدقاء السيد نبيل وصديقات وأصدقاء زوجاته المتوفيات، وأصدقاء الدكتور فراس في المستشفى وفي الجامعة، أصدقاء أمين وصديقاته أكثر فأكثر، كما نجد بعض السيدات من الطبقة الغنية، اللواتي قامت منال باستقبالهن وتعريفهم بليلى، وبعض صديقات منال، وغيرهم من الناس، فالحديقة وبرغم كبرها، فقد كانت تعج بالناس، ولم يبق مكان في المزرعة حتى للجلوس أو التنفس، وهذا راجع إلى شهر العائلة.

ولقد أكد **فيليب هامون** في كتابه الشهير **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، أن عملية تقديم الشخصيات، تتم من خلال مجموعة متناثرة من الإشارات يبثها الكاتب في نصه بغية تمكين القارئ من تصور شكل وطبيعة الشخصيات الموظفة في الرواية.[1]

ويعتقد النقاد أن هذه الإشارات (ضمنية كانت أو صريحة)، هي في الأصل معلومات تعريفية يرسلها المؤلف إلى القارئ عن طريق الراوي، أو عن طريق شخصية من الشخصيات المساعدة، أو حتى عن طريق الشخصية المقصودة بالتعريف أي **وصف ذاتي**.[2]

ويرى **حسن بحراوي** أن هذا الشكل من التقديم، أي الوصف الذاتي، هو أقل أنواع الشخصية تواترا في الأعمال السردية، نظرا لكونه يطرح: "عدة قضايا ترتبط بمعرفة الذات وكيف يمكن في الوقت نفسه، نقل تلك المعرفة إلى الآخر، ذلك أنه من الصعب رؤية الذات، بنفس

---

[1] نقلا عن فيليب هامون بتصرف، سميولوجيا الشخصيات الروائية، ص: 71.

[2] نقلا عن حسن بحراوي بتصرف، بنية الشكل الروائي، ص: 223.

البرود الذي نرى به الآخر، ومن هنا تعقد مشكلة النظر إلى الذات وتقديمها إلى الآخر أو القارئ".[1]

فهذه العملية والتي هي تقديم الشخصيات للقارئ أو المتلقي، لوضعه في الصورة أمام ما هو بصدد قرائته، ولتعريفه بتلك الشخصيات التي سوف يتعامل معها، طوال رحلته التي سيخوضها في غمار هذه الرواية.

ويرى النقاد أن هذه العملية تتجسد من خلال بث الكتاب والروائيين لبعض الإشارات التعريفية بشخصياتهم، يقوم المؤلف بإرسالها لمتلقي قصته أو روايته هذه عن طريق شخصية من شخصيات النص، حيث تقوم شخصية ما بتقديم والتعريف بشخصية أخرى، ويمكن أن تقدم الشخصية نفسها ولا تحتاج إلى واسطة في ذلك، فهي تتكفل بأمر التعريف بذاتها، وتقديم نفسها للمتلقي، كما يمكن للمؤلف أن يقوم هو بهذه العملية، حيث يقوم بذكر كل الصفات والملامح التي تتميز بها شخصيات عمله الروائي، ولا يحتاج في ذلك إلى وسيط بينه وبينها، لكن هناك من يرى أن الطريقة الثانية وهي طريقة تقديم الشخصية لذاتها، فيها نوع من النقص، كما قلنا سابقا، حيث لا يمكن للذات أن ترى نفسها كما يراها الآخرون ، وغالبا ما ترى نفسها كاملة وغير ناقصة، بعكس ما يراها الآخرون، فالآخر يستطيع أن يرى عيوب الآخر ونواقصه فنجد أن كلتا هاتين الطريقتين في تقديم الشخصيات تجلى في هذه الرواية وذلك كالآتي:

- **تقديم الشخصية عن طريق الراوي:**

وقد كانت هذه هي الطريقة المسيطرة على معظم الرواية، حيث اتخذت الروائية **خولة حمدي** على عاتقها، تقديم معظم شخصيات روايتها والتعريف بهم، وتوضيح صورتهم للمتلقي، لكي يتمكن من كشف خبايا هذه الرواية، وغموض أحداثها، وتتبع خطاها وهذه بعض النماذج التي نعرضها على سبيل التمثيل لا الحصر:

---

[1] المرجع السابق، ص: 223.

هاجر: "هاجر كانت تملك الثروة التي يطمح إليها، لكنها قد تجاوزت سن الشباب حين عرفها السيد نبيل، و قد توفي عنها زوجها ولم يكن لديها أطفال منه... كانت سيدة قائمة بذاتها، كانت تدير أمور الشركة بعد وفاة زوجها الأول، كانت امرأة ذا شخصية قوية، من ملامحها تظهر عليها سمات القوة، كان وجهها قد شارف على الانكماش، وذلك طبيعي، فهي قد تجاوزت العقد الرابع من عمرها، وشعرها خالطه الشيب" (الرواية، ص: 60).

فقد تولت الروائية هنا مهمة عرض وتقديم شخصيتها، فقد قامت بالتعريف بشخصية هاجر وأهم ما تتميز به هذه المرأة القوية، التي رغم الظروف التي عاشتها، استطاعت أن تتجاوزها رغم وفاة زوجها الأول السيد محمود عبد الرحمان، إلى أن جمعتها الصدفة بالسيد نبيل الذي لم شملها، وشاركها حياتها وممتلكاتها، حتى وإن كان قد دخل حياتها على طمع، فبعد أن ضمن جميع ممتلكاتها، قام بدس الدواء لها في كأس العصير وأرغمها على شربه، ثم قام بتقطيع شرايينها، وقال لجميع الناس أنها انتحرت وبمحض إرادتها.

فراس: "شاب فريد من نوعه... ناجح في حياته وفي علاقاته... وفوق كل هذا، معظم ممتلكات آل القاسمي ستؤول إليه في نهاية المطاف! فهو ورغم صغر سنه تحمل مسؤولية العائلة والشركة والممتلكات... فهو شاب ملتزم بارتباطاته ومسؤولياته، كان مساعد للجميع ويحب الخير لكل الناس لكن ملامح وجهه تبدوا قاسية، بسبب الظروف التي عاشها" (الرواية، ص: 146).

فخولة حمدي هنا، قامت بتقديم شخصية الابن الأوسط للعائلة، وما هي أهم الأحداث التي سيقوم بتسييرها، والمكانة التي يعتليها في أسرته ومجتمعه، وما مدى تقديره من طرف كل الناس، حيث أنه كان شخص حيادي، لا يتدخل في الأمور التي لا يجب أن يتدخل فيها، حيث كان شخص صارم في تعامله مع الجميع، فقد قربت لنا صورته، وطبيعة حاله وأحواله، وما مدى توافق شخصيته هذه مع هذا الدور الذي أسند إليه في الرواية.

هالة: "أخت السيد مأمون، سيدة قد تجاوزت الثلاثين من عمرها ببضع سنوات، ذات وجه مستدير ممتلئ برونزي، كانت لها ابتسامة رقيقة، ونظرة حانية، وعينين تلمعان بريقا، ذات

طول متوسط، وكانت بشاشة وجهها هي التي جعلتها محبوبة لدى كل الناس، فقد كانت الحضن الدافئ الذي احتضن ليلى بعد وفاة والدها" (الرواية، ص: 379).

الروائية هنا قامت بالتعريف بالسيدة هالة هنا، وما مدى حب ليلى لها التي كانت بمثابة الحضن الدافئ الذي احتضن ليلى بعد وفاة والدها، فقد كانت هذه الصفات منطبقة على شخصيتها التي تمثلها في هذه الرواية، ومن الوهلة الأولى لقرائتنا لهذه الرواية، والتعرف على هذه الشخصية نرتاح إليها تلقائيا، ونتعاطف معها.

مأمون: "مأمون شاب وسيم، يقترب من الثلاثين من عمره، طويل القامة، كان شخصا متزنا كثيرا، وثقته تظهر في بدلته الرسمية الأنيقة، وربطة عنقه التي لا تكاد تفارقه، كان شابا مطيعا كثير ا لمديره في العمل، السيد نجيب، ولا يخيب ظنه أبدا، كان حذقا في عمله، ومحبا لأصدقائه، ومساعدا للناس في وقت الشدة" (الرواية، ص: 219).

فشخصية مأمون هنا، تم تقديمها من طرف الروائية، لتسهل على المتلقي التعرف على هذه الشخصية و لتعلمنا بمدى توافق صفاته الجسدية والنفسية وخصاله وأخلاقه، مع الدور الذي يؤديه في هذه الرواية.

فخولة حمدي هنا في هذه الرواية كانت تعطينا بعض الإشارات المتناثرة عن شخصياتها وأهم الصفات التي يتميزون بها، ولا تقوم بإعطاء أو تقديم الشخصية دفعة واحدة، بل شيئا فشيئا، وفي كل مرة تزيدنا البعض من الإشارات، لتقريب هذه الصورة إلى أذهاننا، وهذه الإشارات هي معلومات تعريفية ترسلها الروائية إلى المتلقي لكي تقربه من الشخصية ومن أحداث الرواية وتجعله يتفاعل معها

- **تقديم الشخصية عن طريق شخصية أخرى:**

فقد أخذت بعض الشخصيات في هذه الرواية، على عاتقها، التعريف ببعض الشخصيات الأخرى فنجد أن الروائية، في بعض المحطات من الرواية، انسحبت من ساحة الأحداث، وأعطت الحق في ذلك لبعض الشخصيات الأخرى، للتعريف ببعضها البعض، لكي تعطي

لجميع الشخصيات المشاركة في بناء نصها، ولا تكون متعصبة في نقل وبناء الأحداث، وتقديمها للقارئ، ومن النماذج التي تتجلى في هذه الرواية نجد:

" بادر السيد نبيل معرفا: هذه ليلى... ابنة عمتكما نجاة... رحمها الله... وصديقي العزيز نجيب... ستقيم بيننا طيلة فترة سفر والدها للإشراف على مشروعه الجديد، أرجو أن ترحبا بها جيدا... وتعتبراها مثل شقيقة لكما..." (الرواية، ص: 6).

فالروائية هنا انسحبت قليلا من ساحة الأحداث والرواية، ورمت مهمة التقديم على شخصيات الرواية فيما بينها، فتركت مهمة التعريف بشخصية ليلى، وتقديمها للعائلة وللمتلقي في آن واحد، للسيد نبيل، حيث عقد جلسة تعريف وتعارف في غرفة الاستقبال للقصر، لتعريفها على أهل القصر، ويتعرفوا عليها كذلك.

كما نجد هذا النوع أيضا في قولها: "هذه السيدة نهال مراد... زوجة وزير الاقتصاد صالح مراد، كانت صديقة مقربة لوالدتي، وقد استمرت علاقاتها مع العائلة إلى الآن... أنظري إلى وجهها... لا تزال تحافظ على جمالها وشبابها رغم تقدمها في السن... بواسطة عمليات التجميل وشد الجلد بطبيعة الحال" (الرواية، ص: 92).

حيث تولى أمين التعريف بالسيدة نهال، وتقديمها لليلى، في حفلة الشواء التي أقيمت في حديقة القصر، فقد ابتعدت الروائية هنا عن الساحة السردية، وفتحت المجال للشخصيات لتعرف ببعضها البعض فكما لاحظنا من خلال قرائتنا لهذه الرواية، أن خولة حمدي هنا لم تكن أنانية في سرد الأحداث، وتقديم الشخصيات، فقد منحت أيضا الفرصة لشخصياتها لمساعدتها في هذا الدور، فمرة تقوم هي بالتعريف بهم، ومرة تترك زمام الأمور للشخصيات فيما بينها.

فنجد أن الروائية **خولة حمدي** قد اعتمدت على مبدأ التدرج في تقديم الشخصية، حيث انتقلت من الوصف العام إلى الخاص، ومن المظهر الخارجي إلى المظهر الداخلي للشخصية وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى، وكيف اتحدت كل شخصيات الرواية مع

بعضها البعض، لكي تحافظ على تماسك الرواية، وجلب القارئ إليها، وكسر الرتابة لكي لا يمل قرائتها.

فقد رسمت الروائية هنا، شخصيات روايتها هذه، بريشة فنان مبدع، واصفة كل شخصية بأوصاف خاصة، وأعطت لكل منها صورة عامة داخلية وخارجية، حاولت من خلالها تجسيد صورتها في ذهن القارئ، وكأنه يراها أمام أعينه.

فالملاحظ بعد قرائتنا وتحليلنا لهذا الرواية، هو أن أشكال تقديم شخصيات هذه الرواية، جاءت بطريقة غير مباشرة "حيث نجد أن هذه الطريقة هي المسيطرة على التقديم، حيث يكون الراوي هو الذي يمدنا بالمعلومات حول الشخصية، بالمقدار وبالشكل الذي يقرره المؤلف، وتبدوا هذه السيطرة مبررة، لأنها ستكون نتيجة طبيعية لهيمنة الراوي العليم على مجال السرد برمته»[1].

وهذا راجع إلى سيادة النسق الروائي القديم التقليدي في عرض وتقديم الشخصيات، التي لم تخرج خولة حمدي عن نطاقه، لكنها شاركته أيضا مع شخصيات روايتها، فهي لم تتقيد به كليا ولم تتخلى عنه كلية، بل زاوجت بينهما.

كما نلاحظ على تشكيل بنية الشخصيات في رواية **أين المفر**، أن الشخصيات التي اختارتها الروائية، كان لها دور كبير في تحريك العمل السردي الموكل إليها، فكل شخصية قامت بدورها على أكمل وجه، وقد جاءت الشخصيات حاملة لأفكار معينة، كل حسب ثقافته، مما يدل على تفاوت نسبي لدى كل شخصية، في مستوى التفكير وطبيعة سلوكها.

فقد حاولت أن تشكل لنا خليطا متجانسا من مختلف فئات وطبقات المجتمع، المثقفة منها وغير المثقفة، والغنية منها والفقيرة، الطيبة منها والشريرة.

فخلقت لنا بذلك مجتمعها الروائي الخاص بها، وأسرتها الروائية الخاصة بها، وأفرادها الخاصة .

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص: 205.

خـــاتمـــة

خاتمة:

جاءت دراستنا هذه في البنية الداخلية المشكلة للخطاب السردي، في رواية تونسية، للروائية **خولة حمدي**، والتي سجلت حضورها في عالم الرواية العربية، حيث وجدناها تسير متنقلة في روايتها هذه بين الأركان الثلاثة المشكلة للخطاب السردي والتي تشيد بناءه، وتدعم قيامه.

وبعد قرائتنا وتحليلنا لهذه الرواية، نخلص إلى النتائج التالية:

- أن السرد حظي باهتمام الكثير من الباحثين والنقاد، وذلك لما وجدناه من كتب وافرة وغنية، تحمل عنوانه، وتدور في موضوعه، القديمة منها والحديثة.
- أن الروائية حاولت تسريع وتيرة السرد في روايتها هذه، وذلك من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف، حيث غلب على الرواية عنصر الخلاصة، الذي أدى إلى السرعة في سرد الأحداث، كما حاولت الروائية أيضا، تبطئة السرد وذلك من خلال تقنيتي المشهد والوقفة، فنجد انه غلب على الرواية المشهد الحواري، الذي أحدث بحضوره المكثف، داخل هذه الرواية تقطعات زمنية مختلفة ومتنوعة، حيث أدى إلى كسر عمودية الخطاب وخطيته، فقد كان له حضور مكثف، شغل مساحات كبيرة من الرواية.

كما ركزت أيضا على التواتر، وخاصة التواتر التكراري، لما لتلك الأحداث المكررة من أهمية، في السير بالرواية نحو الأمام.

- أن مستوى الترتيب الزمني في هذه الرواية، قد شهد إنكسارات مختلفة على مستوى خطيته، فالزمن فيها كان غير ثابت، ومتغير بتغير الأحداث، فنجد أن الروائية استخدمت الإسترجاع بكثرة، وذلك لسد ثغرات السرد، كما نجدها قد استخدمت الإستباق أيضا من أجل إعطاء صورة ونظرة نحو المستقبل.
- أن الروائية قد قدمت المكان على أساس الحدث الواقع فيه، كما ارتسم من خلال حركة الشخصيات، فجاء مفسرا لسلوكها، وعاكسا لطبيعتها وحقيقتها.

- أن هذه الرواية جاءت غنية بجملة من الأمكنة المختلفة والمتنوعة، والتي بتنوعها تنوعت الأحداث والشخصيات، والتي ساعدت في فرض حضور الشخصيات باختلافها وساهمت في فاعلية الأحداث.
- أن الرواية جاءت محملة بالشخصيات النموذجية، التي جعلتها الروائية تنهض بالأحداث وتحدد انتماءاتها، فكانت هناك نماذج رئيسية تدير الأحداث الكبرى في الرواية، ونماذج أخرى ثانوية، ساهمت في إتمام وا ٍكمال المشهد الروائي.
- أن الروائية قد ركزت كثيرا، على الوصف الخارجي والداخلي لشخصيات روايتها هذه، وذلك لتقريبنا أكثر من الأحداث، ولتقريب صورتها من مخيلتنا وأذهاننا، ولتكون الأحداث أكثر وضوحا لوضوح الشخصيات.
- أن الشخصية تساهم كثيرا في تفعيل الأحداث، فهي حركية وحيوية لها أهمية كبرى في الرواية، كما أنها تصنع المكان والزمان عبر رؤى مختلفة.
- أن هذه العناصر الثلاثة، الز من والمكان والشخصيات، بتضافرها شكلت لنا نصا متماسك الأطراف، وشكلت لنا مشهدا روائيا محكم النسيج، تفاعلنا من خلاله مع شخصيات الرواية في مختلف الأزمنة والأمكنة.

كانت هذه أهم النتائج التي خلص إليها بحثنا هذا، فأرجو أن يكون هذا البحث قد أجاب على جملة التساؤلات التي أثيرت في المقدمة، وأن أكون قد وقفت على أهم العناصر والخصائص الفنية لهذه الرواية، وان يكون هذا البحث لبنة جديدة من لبنات البحث العلمي، في مجال الدراسات السردية، وأن يكون ممهدا لبحوث ودراسات أخرى، ونعتذر عن أي تقصير أو خطأ ورد عنوة أو عفو الخاطر.

كما أرجو من الله سبحانه وتعالى، أن يهب هذا العمل القبول والرضا، وأن يجعله خالصا لوجهه الكريم.

مـــلـحـــق

1- نبذة عن الروائية "خولة حمدي":

خولة حمدي، كاتبة تونسية من مواليد 1984 بتونس العاصمة، أستاذة جامعية في تقنية المعلومات، بجامعة الملك سعود بالرياض، متحصلة على شهادة في الهندسة الصناعية، والماجستير من مدرسة "المناجم" في مدينة سانت إتيان الفرنسية 2008، ومتحصلة على دكتوراه في بحوث العمليات (أحد فروع الرياضيات التطبيقية) من جامعة التكنولوجيا، بمدينة تروا الفرنسية سنة 2011.

كانت أول رواية لها هي **أين المفر** التي كتبتها وعمرها لم يتجاوز 17 عاما، غير أنها قالت أنها كانت منذ الطفولة تكتب نصوص مختلفة، من كل نوع تطول وتقصر حسب الفترة العمرية.

ثم بعد ذلك أصدرت الرواية الثانية لها سنة 2012 والتي تحمل عنوان **في قلبي أنثى عبرية** وهي مستوحاة من قصة حقيقية، ليهودية تونسية دخلت الإسلام بعد تأثرها بشخصية طفلة مسلمة يتيمة الأبوين.

وبعدها تأتي رواية غربة الياسمين، وهي عبارة عن رواية تحوي تحت جناحيها مجموعة من القصص، هذه الرواية التي أبهرت الجميع بإبداعها، وأسلوب كتابتها الأنيق، والذي يحمل في طياته العديد من القضايا العربية المعاصرة، كسوء الفهم للإسلام والحجاب.[1]

[1] نقلا عن رغد تللو بتصرف، لقاء مع د. خولة حمدي: كاتبة ومؤلفة رواية (في قلبي أنثى عبرية)، إعداد وتنسيق: رفيق حبابة، مجتمع أرابيسك، 01-05-2017.

2- ملخص الرواية:

تعتبر رواية " **أين المفر**" رواية اجتماعية مأساوية، فهي تشخص بعمق صورة مجتمع غابت فيه الإنسانية، وتلاشت فيه القيم النبيلة، وساد الظلم والفساد.

فالقارئ لهذه الرواية يتأثر كثيرا مع أحداثها، ويتعاطف مع كثير من شخصياتها، حيث تدور أحداث هذه الرواية حول البطلة **ليلى** التي كانت تقيم في فرنسا، وفي إحدى الأيام قرر والدها أن يبعثها إلى بيت خالها، للتعرف على عائلة أمها المتوفية السيدة **نجاة**، وكل هذا لأنه كان يعاني من مرض سرطان الرئة ولم يخبرها بالموضوع، فقط قال لها بأنه يريدها أن تتعرف على أهل والدتها وكذلك هم، فجمعت مستلزماتها وقصدت منزل خالها، ووصلت في اليوم الموعود، فكان خالها **السيد نبيل** ينتظرها أمام قصر **آل القاسمي**، فرحب بها وأدخلها قصره، الذي إنبهرت من شكله منذ إلقاء أول نظرة لها عليه، فقد كان غريبا نوعا ما ثم دلها على غرفتها التي ستقيم فيها فترة زيارتها هذه، فصعدت إليها لترتاح قليلا. لتنزل بعد مضي بعض الساعات لتتعرف على باقي أفراد العائلة كل من **ياسين** الابن الأكبر و**فراس** الابن المتوسط و**أمين** الابن الأصغر المدلل، فما إن رآها فراس لأول مرة والذي كان زوج أختها التوأم حنان والتي لم تكن تعلم أن لها أخت توأم وهي مع والدتها حتى تغيرت ملامحه، لأنه تذكر زوجته التي كانت تعني له الكثير. وما إن انتهوا من وجبة العشاء إلى أن قام فراس بمواجهة والده، بأن لا يجب على هذه الفتاة أن تبقى في هذا القصر، وليلى الفتاة المسكينة لا تدري بما كل ما جرى وكل ما يجري في القصر، حيث أن أختها التوأم حنان، قد ماتت منتحرة بنفس الغرفة التي تقيم فيها ليلى الآن، كما أن السيدة هاجر أيضا زوجة السيد نبيل الأولى، توفيت أيضا منتحرة في نفس الغرفة وبنفس الطريقة، كما أن هناك جريمة انتحار أخرى وهي انتحار أماني أخت الزوجة الثانية للسيد نبيل، وما إن سمعت ليلى بكل هذه الحكايات والقصص من زوجة ياسين **منال** والعجوز **مريم**.[1]

[1] خولة حمدي، أين المفر.

حتى تلبسها الشك وخاصة وأنهم قاموا بإعطائها الغرفة نفسها لتقيم فيها والتي يطلقون عليها الغرفة الزرقاء، فبدأ الخوف يرتابها من جهة والشك من جهة أخرى، فطلبت المساعدة من صديقتها المقربة سحر عبر الهاتف، والتي بدورها كانت تدرس في سلك المحاماة، فأعطتها بعض الأدلة أن هذه الجرائم والانتحارات المتوالية، لم تكن وليدة الصدفة ولم تأت رغبة من ضحاياها بل هي عمليات قتل، والقاتل متجول معهم في البيت وتعمد أن يقتل كل ضحاياه في تلك الغرفة، بحجة أنها كانت تسبب لهم اكتئاب، وهذا الاكتئاب يقودهم إلى الانتحار فأخذت ليلى بكلام سحر على عاتقها، وأخذت تبحث عن خيط يوصلها إلى الحقيقة، إلى أن وجدت مذكرة شقيقتها التوأم حنان والتي كانت تلوم فيها زوجها فراس عما فعله فيها، فدخل الشك ليلى وكانت توجه له كل أصابع الاتهام، بالرغم من أنها لم تكن متأكدة، فأصبحت تخاف من كل شيء ومن أي أحد، وأصبحت الغرفة الزرقاء تبدوا لها كالسجن رغم اتساعها وانشراحها، وفي احد الأيام قررت أن تواجه فراس، فذهبت إلى المزرعة وانتظرته حتى مجيئه، فسألته على ما سواه وارتكبه في حق أختها، فقال لها أنت صغيرة عما أنا أخفيه عنك، ولا أريدك أن تعرفي الآن، لكي لا تتأثر حياتك بسبب ما ستسمعينه، فأصرت عليه، فأخبرها أن أختها كانت فتاة ملاهي ومنحرفة، وتحب المال، وتكثر من مخالطة الشباب، وفي أحد الأيام وجدها في حانة الخمر، مغمى عليها، ولما أخذها إلى المشفى اتضح أنها كانت حامل بطفل غير شرعي، فتوسلت إلى فراس بأن لا يحكي القصة لأحد، فقام بإخفاء هذا السر عن الجميع، واخذ على عاتقه المسكين أن يتحمل خطأ هذه الفتاة المتهورة، فتزوجها لكي لا يعلم أحد بفضيحتها هذه، حتى تضع صغيرها ويطلقها، لكن السيد نبيل عرف بقصة حملها غير الشرعي، فأخذها إلى الغرفة الزرقاء وقال لها كلام جارح ما جعلها تتخلى عن حياتها بتلك الطريقة البشعة، فاستاءت ليلى مما سمعته وتأسفت على ما كانت عليه أختها، وتأسفت لفراس عما كانت تفعله به وعن جملة الشكوك وأصابع الاتهام التي وجهتها إليه. [1]

[1] المصدر السابق.

فعادت إلى غرفتها، وكانت كل ما تدخل الغرفة، تنظر متى يحين دورها، لكي يتم التخلص منها أيضا، والقاتل لا يزال مهجورا.

وبعد كل هذا وبعد عودة والدها من السفر من الولايات المتحدة الأمريكية، طلب منه السيد نبيل يد ابنته ليلى لابنه فراس، لأن ليلى هي الوريثة الوحيدة لثروة والدها الطائلة والتي طمع فيها السيد نبيل، لكن ليلى كانت ترفض وبشدة، لأنها كانت معجبة بأستاذها في الجامعة الدكتور عمر، والذي كان ينتظر شفاء والدها للتقدم لخطبتها.

وبعد وفاة والدها سعى خالها السيد نبيل بكل الطرق، لإقناعها بالزواج من ابنه فراس، وهي كانت ترفض وبشدة، إلى أن جاءها السيد **مأمون** وهو مدير أعمال والدها، وكاتم أسراره، وكان آخر شخص قابله السيد نجيب والد ليلى قبل وفاته، وقال له أن خالها يدبر لها مكيدة ليوقعها في شباكه ويأخذ منها كل ثروتها وثروة والدها.

فخافت ليلى وسارعت بالهروب من القصر مع السيد مأمون وشقيقته السيدة **هالة** التي احتضنتها في منزلها، إلى أن شاءت الأقدار والأيام، والتقت ليلى بـ ياسين ابن خالها الأكبر، وقال أنه يحمل سرا في قلبه، لن يستطيع تحمله بعد الآن، فأصرت عليه ليلى إلى أن قاله لها، وهو أنه رأى والده وهو يقتل زوجته السيدة هاجر، ورأى أمه كيف كانت تتألم وهي تنظر في عينيه.

وفي نفس اليوم جاءتها صديقة فراس، الطفلة أو الشابة المدللة رجاء وأعطتها بعض الأوراق والمستندات التي كان خالها سيجعلها توقع عليهم من دون علمها، لتتنازل على كل ممتلكاتها له، فأحست ليلى بألم كبير يغزو قلبها، وانكسرت صورة خالها التي كانت تراه الأب الحنون والرجل الطيب البشوش، الذي يحب الخير للجميع، فقالت لياسين افعل ما تراه صحيح.

بعدها أخبر ياسين الشرطة بكل ما قام به والده وكل الجرائم التي ارتكبها في حق أناس أبرياء، وأضافت إليهم ليلى جملة من الوثائق المزورة والمستندات التي كان سينصب عليها من خلالهم. فتم بعد ذلك زجه في السجن، والحجز على كل ممتلكاته، وبيعها في المزاد،[1]

[1] المصدر السابق.

فقامت ليلى باشتراء القصر، و اشتراء أسهم الشركة أيضا، ونصبت مأمون مديرا لها، الذي أصبح فيما بعد زوجا لها وتركت كل أهل القصر يقيمون بالقصر، وكأن شيء لم يحصل، لكي لا يتشرد أهله، ولم تنس فضل أهل البيت عليها، وعلى أختها.

وكانت لا تكثر الزيارة عليهم، لكي لا يحسون أنهم غرباء في منزلهم، وقد كانوا يكنون لها الكثير من الحب والمودة.

وهكذا فقد أحست أنها ارتاحت كثيرا، بعدما تعرفت على سبب وفاة شقيقتها وجعلته يأخذ نصيبه من الألم والحرمان، فكما لا مفر من الموت في الغرفة الزرقاء، فلا مفر من الحق والعدالة.[1]

[1] المصدر السابق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

* القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، ط1، مؤسسة الإيمان، بيروت، 1428هـ - 2007م.

أولا- المصادر:

- خولة حمدي، أين المفر، ط1، دار الكتاب، القاهرة، 2017.

ثانيا: المراجع:

1- العربية:

- إبراهيم السيد، نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، ط1، دار قباء، مصر، 1998.
- إدريس قصوري، أسلوبية الرواية: مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.
- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
- أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
- أسماء شاهين، جماليات المكان في رواية جبر ا إبراهيم جبرا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء/الزمن/الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 1991.
- حسن نجمي، شعرية الفضاء، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.

- يمنى العيد:

- في معرفة النص، ط3، دار الآفاق الجديدة، لبنان، 1985.

- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط3، دار الفارابي، لبنان،2010.

- محمد بوعزة ، تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر.

- محمد مفتاح، دينامية النص:تنظير وا إنجاز، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1990.

- محمد عزام:

- فضاء النص الروائي، ط1، دار الحوار، سوريا، 1996.

- شعرية الخطاب السردي (دراسة)، ط1، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.

- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ط1، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2003.

- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ط1، دار الحوار، سوريا، 2008.

- ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ط1، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

- مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002.

- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ط1، الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، 2008.

- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، ج2، دار هومة، الجزائر، د.ت.

- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

- سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، تق: محمد القاضي، ط1، دار سحر، تونس، 2009.
- سلمان كاصد، الموضوع والسرد: مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، ط1، دار الكندي، أربد، 2002.
- سمر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني (دراسة جمالية)، ط1، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن، 2011.
- عبد الله إبراهيم، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2000.
- عبد المالك مرتاض:
  - في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ط1، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
  - تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995.
- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، جامعة المعادي، شارع النصر، 2007.
- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
- فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ط1، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، 2009.
- صلاح البنا، الفواعل السردية: دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2008.
- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1994.
- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي: دراسة في روايات نجيب كيلاني، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص:40.

2- المترجمة:

- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.
- جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
- يان مانفريد، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، ط1، مكتبة بغداد، 2011.
- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بن كراد، ط1، دار كرم الله، الجزائر، 2012.
- فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1986.
- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2002.
- شكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، ط2، الشركة المغربية للناشئين المتحدين، المغرب، 1982.
- تزفيطان تودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1987.
- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر:غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، 1984.

ثالثا: المجلات والدوريات والمقابلات:

- وردة معلم، الشخصية في السيميائيات السردية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الحقوق والآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة 8 ماي 1945، قالمة.

• محمد أبو حميدة، جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" للشاعر محمود درويش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، ع22، 2008.

• نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع8، 2012.

• سعيد يقطين، أساليب السرد الروائي، أعمال ندوة (ممكنات السرد)، مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، 11-13 سبتمبر، 2004.

• علي عواد، تقنيات الزمن في السرد القصصي: من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، مجلة الأديب المعاصر، ع44، 1992.

• قيسمون جميلة، الشخصية في القصة، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، ع13، 2000.

• رغد تللو، مقابلة مع د. خولة حمدي: كاتبة ومؤلفة رواية (في قلبي أنثى عبرية)، مجتمع أرابيسك، إعداد وتنسيق: رفيق حبابة، 21 أكتوبر 2015،

www.arabsoc.com/khawla_hamdi

• خلف الله حنان، السرد العربي القديم: الأشكال والمضامين، اليوم الدراسي الوطني الثاني حول السرد، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، قسم اللغة والأدب العربي، برج بوعريريج، الثلاثاء 2016/02/26.

• غيداء أحمد سعدون شلاش، المكان والمصطلحات المقاربة له (دراسة مفهوماتية)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج11، ع2، 2011.

رابعا: الأطروحات والرسائل الجامعية:

• بدر نايف الرشيد، صورة المكان في شعر أحمد السقاف، مذكرة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، 2012.

- هالة ربيعي، توظيف الحكاية في النص الدرامي الجزائري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2016.
- ميادة عبد الأمير كريم العامري، البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، مذكرة ماجستير، كلية التربية، جامعة ذي قار، 2011.
- منصور بوراس، البناء الروائي في أعمال محمد عرعار الروائية: الطموح- البحث عن الوجه الآخر- زمن القلب: مقاربة بنيوية، مذكرة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010.
- فايزة شايب باشا وميرة بن سماعيلي، البنية السردية في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي، مذكرة ماجستير، جامعة الجيلاني بونعامة، خميس مليانة، 2015.
- صليحة قصابي، حداثة الخطاب في رواية الشمعة والدهاليز، مذكرة ماجستير، جامعة المسيلة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، 2009.
- صخر علي المحيسن، البنية الدلالية والسردية في رواية "أرض السواد" لعبد الرحمان منيف، مذكرة ماجستير، جامعة مؤتة، 2005.
- ربيعة بدري، البنية السردية في رواية: خطوات في الاتجاه الآخر لحفناوي زاغر، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015.

خامسا: الموسوعات:

- فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ج2، ط1، دار المعرفة، الجزائر، 2008.

سادسا: المعاجم والقواميس:

- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مادة (س.ر.د)، ج3، ط1، دار الفكر، سوريا، (د.ت).
- ابن منظور، لسان العرب، مادة (س.ر.د)، مج3، ط1، دار صادر، بيروت، 1965.
- جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، ط1، دار الفكر، بيروت، 2006.

- وهبة مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط1، مكتبة بيروت، لبنان، 1924.
- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار للنشر، لبنان، 2002.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة
شكر وعرفان	/
مقدمة	أ
مدخل: مفاهيم السرد	07
1- مفهوم السرد	08
2- مكونات الخطاب السردي	12
2-1- الراوي	12
2-2- المروي	13
2-3-المروي له	14
3- أشكال السرد	15
4- صيغ السرد	15
4-1- السرد الموضوعي.	16
4-2- السرد الذاتي.	16
5- أعلام السرد	16
5-1- فلاديمير بروب	16
5-2- جيرار جنيت	18
5-3- غريماس	19
6- التلقي العربي	21
6-1- سيزا قاسم.	21
6-2- يمنى العيد	21
6-3- سعيد يقطين	22
الفصل التطبيقي	23
أولا: الزمن في الرواية	25
1- مفهوم الزمن.	26
2- عناصر الإيقاع الزمني	27

2-1 التسريع السردي	28
2-1-1 الخلاصة	28
2-1-2 الحذف	30
2-2 التبطيئ السردي	32
2-2-1 الوقفة/الإستراحة	32
2-2-2 المشهد	34
2-2-3 التواتر	36
3- المفارقات الزمنية	37
1- الاسترجاع	38
1-1 استرجاع خارجي	39
1-2 استرجاع داخلي	39
1-3- استرجاع مختلط	40
2- الاستباق	41
2-1 إستباق خارجي	41
2-2 إستباق داخلي	42
4- المنظور/الرؤية	43
4-1 الرؤية من خلف.	44
4-2 الرؤية مع.	44
4-3 الرؤية من الخارج.	45
ثانيا: المكان في الرواية.	48
المكان	49
1- مفهوم وا ٍشكالية المصطلح	50
1-1 الفضاء	51
1-2- الحيز	52
2- أنواع المكان.	54
2-1 الأماكن المغلقة	55

2-2 الأماكن المفتوحة	61
3- الفضاء الحكائي.	65
3-1 الفضاء كمعادل للمكان	65
3-2 الفضاء النصي	66
3-3 الفضاء الدلالي	66
3-4- الفضاء كمنظور	67
4- أهمية المكان.	67
ثالثا: الشخصيات في الرواية.	70
الشخصيات	71
1- مفهوم الشخصية.	71
2- الشخصية الروائية.	73
3- تصنيفات الشخصيات.	75
3-1 تصنيفات فلاديمير بروب	75
3-2 تصنيفات غريماس	78
3-3 تصنيفات تودروف	80
3-4 تصنيفات فيليب هامون	81
3-5 تصنيف عام	83
4- بنية الأسماء وتقديم الشخصيات.	84
خاتمة.	95
الملحق.	98
1- نبذة عن الروائية "**خولة حمدي**"	98
2- ملخص الرواية	99
قائمة المصادر والمراجع.	104
فهرس الموضوعات.	112
ملخص البحث	/

ملخص المذكرة:

1- باللغة العربية:

يشتغل هذا البحث، على تحليل البنى المشكلة للخطاب الروائي، في رواية **(أين المفر)** للكاتبة التونسية **(خولة حمدي)**، وقد تأسس على أربعة فصول فصل نظري تصدى بالتعريف والإشارة لكل ما له علاقة بالسرد، وفصل تطبيقي إجرائي، قسم إلى ثلاثة أجزاء، تطرقنا في الأول منه إلى الزمان والثاني إلى المكان والجزء الثالث إلى الشخصيات، كل منهم على حدى وبالتفصيل، وعلاقة هذه المحاور الثلاثة بعضها ببعض.

وقد حد هذين الفصلين،كل من المقدمة في بداية البحث، والخاتمة في نهايته، التي كانت عبارة عن إستخلاصات ونتائج توصلنا إليها.

2- باللغة الفرنسية:

Résumé:

Cette recherche comprend analyse de la structure constituant le discours narratif dans le romain intitulé "**Aina al-Mafar**" (**oŭ est-ce le refuge**) de l'écrivaine tunisienne **Khawla Hamdi**.Cette recherche à été fondée sur quatre chapitre.

Un chapitre théorique trainant de la définition et de la référence à l'ensemble de tout ce qui est lié à la narration, et un chapitre pratique et procédural divisé en trois parties chacune à part entière et en détail ainsi que la relation de ces trois axes les une aux autre, dont le premier aborde la dimension temporale ; le deuxième aborde la dimension spatiale, le troisième et le dernier aborde les personnages.

Ces deux chapitres sont précédés justement par l'introduction au début de la recherche et la conclusion à la fin, qui est une sorte de déductions et de résultats que nous avons atteints.