الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور- خنشلة-

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب حديث ومعاصر

البنية السردية

في رواية "معزوفات العبور" لمعمر حجيج

مذكرة مقدمة لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مقاييس شهادة الماستر

إعداد الطالبة:

- نوال بولبير

إشراف الدكتور:

- عبد المالك مغشيش

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
ميلود رقيق	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور –خنشلة–	رئيسا
عبد المالك مغشيش	أستاذ محاضر –ب–	جامعة عباس لغرور –خنشلة–	مشرفا
مجيد قري	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور –خنشلة–	مناقشا

السنة الجامعية: 2017*2018 م

شكر و تقدير

الحمد لله ربي العالمين حمدا طيبا مباركا فيه كما ينبغي لوجهه وعظيم سلطانه، وأصلي وأسلم على أشرف الخلق و المرسلين محمد بن عبد الله، أما بعد:

أتقدم جزيل الشكر والعرفان بالجميل والاحترام والتقدير لمن غمرنا بالفضل واختصنا بالنصح وتفضل علينا بقبول الإشراف على رسالة الماستر الأستاذ "عبد المالك مغشيش"

إذ كان لملاحظاته القيمة الأثر الكبير في إنجاز هذا العمل، فجزاه الله كل خيرٍ.

كمَا لا يفوتنا أن نشكر أساتذة قسم اللغة والأدب العربي وما بذلوه من جهد في سبيل نجاحنا ووصولنا إلى هذه الدرجة كما أشكر السادة أعضاء لجنة المناقشة مسبقا على تفضلهم باستقراء محتويات هذا البحث وإثرائه.

مقدمة

مقدمة:

تعتبر الرواية من الأجناس الأدبية الحديثة، وهي أكثر الفنون النثرية رواجاً وانتشارا في عصرنا الحالي، حيث أصبحت ديوان العرب حاليا بعد أن كان الشعر في وقت مضى، ولاقت الرواية اهتماما كبيرا من قبل الباحثين والدارسين، لأنها الوعاء الذي يحمل هموم وآلام المجتمع وآماله، وترتكز الرواية على أركان عدّة كالزمان والمكان والشخصيات وغيرها من المكونات الأساسية التي تساهم في بناء الرواية.

ولقد وقع اختيارنا على رواية "معزوفات العبور"، وهي من الروايات الجزائرية التي استثمرت وعالجت موضوعات عديدة كالثورة والسجن، وانفتحت على أجناس مختلفة وحملت قضايا اجتماعية وسياسية، عبرت عنها بلغة شعرية ورؤية عميقة وهي للأستاذ الجامعي والروائي **معمر حجيج**، الذي قد لا يعرفه الكثير أنه مبدع ومن الكتاب الجزائريين الذين التزموا بقضية الوطن والدفاع عنه، وكتبوا عن حال المجتمع وما يحيط به، حسب أسلوبه ونظرته الخاصة اتجاه الواقع المعيشي القاسي جراء الاستعمار وفي سياق ما ذكرنا اخترنا أن يكون البحث تحت عنوان: "البنية السردية في رواية معزوفات العبور لمعمر حجيج"، ضمن رؤية تتسم بالخصوصية الجزائرية.

ويتأسس هذا البحث على جملة من المسوّغات الذاتية والموضوعية الرامية إلى مقاربته والبحث في مكامن الإبداع فيه.

أما الأسباب الذاتية، فتمثلت في الميل والولع بالنصوص الروائية، باعتبارها منجزا فنيا يحمل تموجات الحياة الإنسانية في قالب سردي عبق، يأخذنا إلى عوالم تمزج بين الواقعية والتخيلية.

أما الأسباب الموضوعية، فإن البحث يطمح إلى تقديم دراسة تحاول أن تفكك عناصر الإبداع الروائي في معزوفات العبور، التي في حدود علمي لم تنجز حولها أي دراسة

أكاديمية، ورغبة مني في تبيان الجهد الروائي للأستاذ والمبدع "معمر حجيج" الذي لا يعرفه إلا القليل حسب علمي أنه روائي متميز.

ولقد انطلقنا في هذه الدراسة من مجموعة اسئلة تتمثل في:

- ما المقصود بالبنية السردية؟ وماهي أهم مكوناتها؟
- هل استعان الروائي بتقنيات السرد الحديثة؟
- هل وفق في توظيف آليات السرد؟
- ماهي مكامن الجمال والإبداع في روايته؟

وللإجابة على التساؤلات المطروحة قسمنا بحثنا إلى مقدمة ومدخل واربعة فصول و خاتمة، حسب ما تقتضيه مجريات البحث في هذا الموضوع، وارتأينا أن نستهلها بمدخل يكون بوابة للولوج إلى بنية السرد، عرفنا فيه البنية والسرد والسردية وأهم مكوناتها والبنية السردية.

وجاء الفصل الأول دراسة في « عناصر البنية السردية في الرواية العربية» تناولنا فيه مفهوم الشخصية و أنواعها، ثم تطرقنا إلى مفهوم الزمن ومستوياته (الاسترجاع، الاستباق، الوقفة، المشهد، الحذف، الخلاصة، التواتر)، وختمناه بمفهوم المكان والفضاء الجغرافي.

أما الفصل الثاني كان دراسة في بنية الشخصيات، فيما تناول الفصل الثالث البنية الزمانية والفصل الرابع خصصته لدراسة البنية المكانية والفضاء الجغرافي في رواية معزوفات العبور للروائي معمر حجيج، طبقنا فيه تقنيات السرد التي تطرقنا إليها في الجانب النظري على الرواية.

وأخيرا خاتمة تم فيها حوصلة أهم النتائج المتوصل إليها في هذه الدراسة.

واعتمدنا على المنهج البنيوي الذي يفكك أجزاء بنيات النص، واستعنا في البحث بمجموعة من المصادر والمراجع التي مهدت لنا الطريق، وتمثلت في: المدونة «معزوفات

العبور» لمعمر حجيج، ومجموعة من المراجع التي رافقتنا طيلة البحث وكانت سندا لنا منها: « بنية النص السردي» لحميد لحمداني، « خطاب الحكاية» لجيرار جنيت، « بناء الرواية» لسيزا قاسم، « بنية الشكل الروائي» لحسن بحراوي، أما الصعوبات التي واجهتنا تتمثل في قلة الدراسات التطبيقية حول هذه الرواية.

وأخيرا نتوجه بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف "عبد المالك مغشيش" الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته، كما نشكر كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي والقائمين على جامعة عباس لغرور – خنشلة–.

المدخل:

تحديد المفاهيم

1- البنية

1-1- لغة

1-2- اصطلاحا

1-2-1- عند الغرب

1-2-2- عند العرب

2- السرد:

2-1- لغة

2-2- اصطلاحا

2-2-1- عند الغرب

2-2-2- عند العرب

3- مكونات السرد:

3-1- الراوي

3-2- المروي له

3-3- الرواية

4- البنية السردية:

5- السردية:

5-1- السردية الدلالية

5-2- السردية اللسانية

تمهيد:

تعتبر البنية من القضايا الهامة التي بسطت نفوذها ليس في الأدب فقط، لكن على مختلف العلوم الإنسانية، ومن بين هذه النقد الأدبي الذي تعددت بحوثه ودراساته وكان جل اهتماماتها منصبة، حول النصوص الأدبية بوصفها انساقا وبنيات وأنظمة، ولذلك سنحاول من خلال هذا المدخل أن نقدم مفاهيم حول مصطلحات البحث (البنية، السرد والبنية السردية، السردية) حتى يتسنى لنا الإلمام بمعانيها من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

1-البنية (La structure):

1-1- لغة:

وردت لفظة البنية في "لسان العرب" **لابن منظور** على النحو الأتي:« البِنْيَةُ والبُنْيَةُ: ما بَنَيْتَهُ وهو البِنَى والبُنَى والبُنْيَانُ: الحائط والبُنَى بالضم مقصور،مثل البِنَى، بُنْيَةٌ وبُنَى بِنْيَة ُوبِنَى بكسر الباء مقصور، وفلان صحيح البِنْيَةِ أو الفطرة، وأَبْنَيْتُ الرجل: أعطيته بناءً أو ما يُبْتَنَى به داره»[1].

أما في "المعجم الوسيط" فجاءت « (البِنْيَةُ): جمع بِنَى أي هيئة البناء، ومنه بِنْيَةُ الكلمة: أي صيغتها...»[2].

ومن جانب أخر ورد في "معجم مقاييس اللغة" تعريفا قريبا من سابقه، فهي في نظره « (بَنَى): الباء والنون والياء أصل واد، وهو بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض، تقول بَنَيْتُ البِنَاءَ أَبْنِيَهْ»[3].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (بنى)، دار صادر، بيروت، ط5، 2005، مج2، ص160، 161.

[2]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (بنى)، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ج1، ص72.

[3]- أبو الحسن أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تر: عبد السلام هارون، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1979، ص30.

وبموجب هذه الاشتقاقات اللغوية نصل إلى أن لفظة بنية لغة بمعني البناء والكيفية التي تجعله على هيئة وشكل معين.

1-2- اصطلاحا:

1-2-1- عند الغرب:

اتخذت كلمة بنية اصطلاحا معاني عديدة عند الغرب فـ**كلود ليفي ستراوس (Cloude Livi Strauss)** -الذي يعد من أهم مؤسسي الأنثروبولوجيا- يصف البنية بأنها « تحمل أولا وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام، كما أنها تتألف من عناصر بحيث يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحول في باقي العناصر»[1]. هذا يعني أن عناصر البنية مرتبطة فيما بينها، كالقطعة النقدية فهما وجهان لعملة واحدة، بحيث يؤثر كل وجه في الأخر.

وقد عرفها **جيرالد بيرنس (Gerald Prince)** -صاحب قاموس السرديات- بأنها « شبكة من العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة للكل بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكل»[2]. فهي عبارة عن نظام يتكون من أجزاء متلاحمة فيما بينها، أي أن كل جزء مرتبط بالكل، وهذا ما يكسبها مكانة، لأن هذه العناصر لا تكتسب قيمتها إلا من خلال موقعها داخل الأنظمة.

يوضح رائد البنائية في علم النفس **جان بياجيه (Gean Piaget)** « أن البنية هي نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه

---

[1]- كود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، د ط، 1983، ص14.

[2]- جيرالد بيرنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص124.

التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه» [1].

إن هذا التفريق الذي قدمه **جان بياجيه** هو التعريف الشائع والمتداول عند كل الدارسين، مهما كان منطلقه أو مجال نشاطه أو ميدان تخصصه، باعتباره أن البنية عبارة عن عناصر ووحدات تشكل بنية النص، وهي متماسكة فيما بينهما قابلة للتحول والتغير دون الاستعانة بعناصر خارجية.

1-2-2 عند العرب:

اهتم النقاد العرب بالبنيوية، فمنذ تلقيهم لهذا المنهج أخذوا ينظرون له باهتمام ويعد كتاب "نظرية البنائية في النقد الأدبي" **لصلاح فضل** اللبنة والقاعدة الأساسية لهذا المنهج في النقد العربي، إذ يعتبر البنية: « بأنها ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة» [2].

ما يقصده أن البنية عبارة عن وحدات صغيرة متماسكة بصورة منظمة؛ بحيث لا ينظر لأي وحدة أنها مستقلة عن الأخرى، بل أنها تؤكد مدى تلاحمها وانسجامها مع غيرها من الوحدات لتشكل لنا بنية النص.

أما بالنسبة **لعبد الرحيم الكردي** فهو يرى: « أن مفهوم البناء في الأدب يدور حول إخراج الأشياء والأحداث والأشخاص من دوامة وقانونها ثم رصفه في بنية أخرى وقانون أخر هو قانون الفن»[3]. فالبنية إذا هي عبارة عن بناء وتنظيم الأحداث، وإخراجها من ما هو مألوف إلى طابع جديد، يتعلق بالعملية الإبداعية فهو يخضع للتجديد والتغيير.

---

[1]– جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ط4، 1985، ص9.

[2]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص122.

[3]– عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005، ص19.

بالإضافة إلى ذلك نجد **عبد الملك مرتاض** يعرفها: « بأنها مجموعة من الخصائص المورفولوجيا الخالصة»[1]. و يعني بهذا أن البنية لا تهتم بالوظيفة التي يؤديها الإنسان، لكنها تكترث بهيئة الشيء، ونقصد به بالتحديد اللغة والأسلوب.

تتسم البنية بثلاث خصائص وهي:

***الكلية (Totalité):**

وهو أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو نسق[2]. وكتبسيط لهذا التعريف فإنه يتبين لنا ارتباط العناصر فيما بينها، أي أنها لا تتراكم اعتباطا ولا تصاغ بطريقة عشوائية، بل بطريقة تجعل من هذا البناء معيار ذات دلالة.

*** التحولات (Transformations):**

وهي أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون، بل هي تغيرات مستمرة[3]. هذه الخاصية توضح أن البنية ليست بناءً جامدا، بل هو في تغير مستمر داخل نسقها وهذا لإعطاء دلالات جديدة أو لتقوية المعنى.

*** التنظيم الذاتي (L'autoré Glage):**

أنه في وسع البنيات أن تنظم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضربا من الانغلاق الذاتي[4]. هذا يعني أن انسجام وتناسق عناصر البنية فيما بينها، يعطي الانطباع بوحدة العمل الأدبي ويبعده عن التفكك.

---

[1]– عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، د ت، ص 23.

[2]– عالية قادري، رحلة السرد (السندباد يعود من بعيد)، دار الكتاب للطباعة والنشر، عنابة، ط1، 2003، ص100.

[3]– المرجع نفسه، ص 101.

[4]– عالية قادري، رحلة السرد، ص 101.

وبموجب ما سبق نستشف أن البنية، عبارة عن منظومة قائمة بذاتها، تتكون من مجموعة عناصر ترتبط فيما بينها، ولا قيمة لأي عنصر من عناصر النص، من حيث الوظيفة والدلالة إلا في الاتصال، فانتظامها وتناسقها هو الذي يضفي على النص طابع الجمالية.

2- السرد (Narration):

2-1- لغة:

جاء في "لسان العرب" **لابن منظور** « السرد تقدمة الشيء إلى شيء بعضه إثر بعض متتابعا، وسرد الحديث يسرده سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا، إذا كان جيد السياق له»[1].

وجاء في "المغني" « سَرَدَ سَرْدًا إذا ثقب الجلد أو خرزه أي خاطه والسَّرْدُ هو الحلق أو الدَّرعُ ويكون بمعنى قراءة متتابعة»[2]. ومن خلال هذا يتضح بأن السرد هو رواية حديث متتابع الأجزاء يشد كل منهما الأخر شدًا مترابطا، من أجل فهم السامع وإدراكه للمضامين.

2-2- اصطلاحا:

2-2-1- عند الغرب:

نعني بالسرد الطريقة التي تروى بها القصة، ويحسن بنا اعتماد تعريف **جيرار جنيت (Gerard Genette)** -الذي تأصل المصطلح على يديه- وهو يرى أن« السرد بوصفه سردًا يحيا بعلاقاته بالقصة التي يرويها ويحيا بوصفه خطابا بعلاقاته مع فعل السرد الذي يتلفظ به»[3].

---

[1]- ابن المنظور، لسان العرب، مادة (سرد)، مج 12، ص110.

[2]- عبد الحق الكتاني، المغني (معجم اللغة العربية)، دار الكتب العلمية، الدار البيضاء، د ط، 2012- 2013، ص121.

[3]- بول ريكور، الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي)، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2006، ص 143.

نجده من هذا التعريف قد ميز بين الحكاية، باعتبارها مجموعة من الأحداث التي تقع ضمن إطار زماني ومكاني، وأن الشخصيات من نسيج خيال الراوي، أما الخطاب القصصي يتمثل في العناصر اللغوية التي يستعين بها الكاتب في التعبير عن المتن القصصي، والسرد هي العملية التي ينتج بها الراوي النص القصصي، وهذا الأخير هو القاسم المشترك بين الحكاية والخطاب القصصي؛ لأن أي نص لابد أن يتضمن كليهما، والسرد يعتبر الآلية الوحيدة التي تستطيع أن تظهر ذلك المكتوب على الورق.

فيما يرى **رولان بارت (Roland Barthes)** أن السرد « رسالة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، قد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابية، والسرد لديه حاضر في الخرافة والحكاية والقصة والملحمة –وهي شعر غالبا– والتاريخ والمأساة والكوميديا أنه يبدأ – يعني السرد– مع تاريخ الإنسانية نفسها فلم يوجد أبدًا دون سرود»[1]. أي أنه كان مع الإنسان منذ القديم، فهو يختص به لأنه مبدعه؛ حيث يتسع ليشمل مختلف الأنواع الأدبية القديمة والحديثة.

كما يعرفه **جيرالد بيرنس** « قص واقعة أو أكثر خيالية كانت أم حقيقة، بحيث يكون معناه معتمدا على النتيجة والعملية والهدف والفعل والبناء وإدراك البناء الخاص بالقصة»[2]. معناه عرض لمجموعة من الأحداث الواقعة في مرحلة معينة من مراحل الحياة، سواءً كان هذا القص من نسيج خيال الكاتب أو من نسيج الواقع؛ حيث يتناول فيه أحداث واقعية معلومة زمانيا ومكانيا، ويمثلها أشخاص واقعيون مع التركيز على مجموعة من السمات الخاصة.

وقد ذهب **وولف كيزر (Wolfgang Kayser)** إلى القول بأن: « الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة من هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها

---

[1]– عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد– الأردن، ط1، 2012، ص06.

[2]– جيرالد بيرنس، المصطلح السردي، ص148.

شكل، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط، ونهاية »[1]. فنجد أن الهيكل له هدف في الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية، ومجموع الوسائل التي يجتازها الراوي لكي تصل إلى المروي له.

2-2-2- عند العرب:

يقوم السرد أو الحكي عند **حميد لحمداني** عامة على دعامتين أساسيتين هما:

أولهما: أن يحتوى على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

ثانيهما: أن يعين الطريقة المستخدمة في الحكي وتسمى هذه الطريقة سردًا، ذلك أن القصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ولهذا السبب؛ فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي[2]. أي أن كل الأنواع الأدبية من قصة ورواية ومسرحية... إلخ، تعتمد على السرد فله ميزة خاصة والمتمثلة في الأحداث.

فالسرد هنا بمثابة رسالة كلامية تحتاج إلى مرسل (بكسر السين) وإلى المرسل إليه (بفتح السين وهو بذلك يمر عبر القنوات الاتية:

الراوي	←	المروى (الرواية، القصة)	←	المروي له

فالحكي إذن عبارة عن قصة محكية، تفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكي له، أي وجود التواصل بين الطرف الأول (الراوي أو السارد) Narrateur والطرف الثاني يدعى (مرويا أو قارئا) Narrataire[3].

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص30.

[2]- محمد إدريس كريم، الوحدات السردية في حكايات كليلة ودمنة (دراسة بنيوية)، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2009، ص30.

[3]- المرجع نفسه، ص30.

ومن خلال هذا نستنتج أن القصة أو الرواية باعتبارها محكيا، يجب أن تمر بثلاث مراحل لكي تصل إلى السامع.

فالسرد « هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الأخر متعلق بالقصة ذاتها»[1]. إذن فالقصة لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها المضمون.

يعرف **سعيد يقطين** السرد « بأنه نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواءً كان هذا الفعل واقعيا أو تخيليا، وسواء تم التداول شفاهًا أو كتابة»[2].

يعني أن السرد هو نقل أحداث إما حقيقية مرتبطة بالواقع أو خيالية مزيفة؛ فهو عبارة عن وصف لزمن الماضي واسترجاعه لحدث متداول في زمن الحاضر، في صورة لغوية مكتوبة تقتضي مهارات بصرية وذهنية، أو شفاهية ملفوظة التي تعتمد على الأصغاء، ومن هنا يمكن للخطاب أن يتسع ليشمل الصورة، والحركات والإيماءات.

أما **سمير مرزوقي** و**جميل شاكر** فيعرفان السرد كغيرهم بأنه « العملية التي يقوم بها السارد حين يروي ». كما يرى **بو طيب عبد العالي** أنه « عبارة عن مادة خام طيعة في يد السارد، وقابلة لأن تصاغ بما لا حصر له ولا عد من الأشكال التعبيرية»[3].

---

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص45.

[2]– سعيد يقطين، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة، ط1، 2012، ص61.

[3]– أسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ (القاهرة الجديدة)، دار الأمل، د ب، د ط، 2005، ص25.

من خلال هذه المفاهيم يتضح أن السرد، عبارة عن أسلوب مهم في التعبير الإنساني؛ حيث يقوم بترجمة سلوكيات الإنسان وأفعاله على شكل أحداث مرتبة ومنسجمة بين المعاني والأفكار.

3- مكونات السرد:

إن الحكاية باعتبارها عنصرا محكيا؛ فهي تمر عبر ثلاث مكونات تواصلية هي (الراوي، والمروي، والرواية)، فهذه المكونات تنطلق من رحم السرد، لأن السرد يقدم بالضرورة قصة محكية تفترض وجود هذه الأقطاب.

3-1- الراوي أو السارد:

هو « الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواءً كانت حقيقة أو متخيلة ولا يشترط فيها أن يكون اسمًا متعينًا، فقد يتقنع بضميرها أو يرمز له بحرف»[1]. يُعتبر الراوي هو المفتاح المناسب لفهم النص، حيث يختاره الكاتب ليختفي خلفه وهنا يكمن الخيال، ويقدم لنا بواسطته نص أدبي؛ فهذا هو الدور الذي يؤديه الكاتب فيصبح أشبه ما يكون بالممثل.

وتصدى **رولان بارث** « للتصورات التي تعبر أن الراوي والشخوص كائنات حية واقعية، معتبرا إياه كائنات من ورق»[2]. يدعونا إلى التمييز وعدم الخلط بين راوي القصة ومؤلفها، فالراوي هنا راوي تخييلي وهذا ما يقصده.

وهناك شكلان أساسيان للسرد هما:

***سرد موضوعي:**

الذي يعتمد على الراوي العليم في سرده للأحداث، إذ يرى **توما شفسكي (Toma Chevski)** « في نظام السرد الموضوعي، يكون الكاتب مطلقا على الأفكار السردية

---

[1]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص85.

[2]- فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية (دراسة نقدية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص28.

للأبطال»[1]. هذا يعني أن الراوي عارف بكل شيء، وعلى دراية بكل ما يدور في نفسه من رغبات، وميول وما يجري له من أحداث.

*** سرد ذاتي:**

وفيه يحل ضمير المتكلم أنا بدل ضمير الغائب هو ولا يشعر القارئ بالتبعية لراو يفسر له كل شيء، وإنما يكون الراوي فيه راويا مشاركًا ذا معرفة محدودة دون أن يتدخل في الشخصيات الأخرى...»[2]؛ فالراوي يقدم الأحداث والشخصيات والزمان بحيث يعبر عن موقفه اتجاه تلك العناصر، ويهتم بكل ما يتعلق به بعيدًا عن الاهتمام بالشخصيات الأخرى.

وقد كشف **تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)** على أنواع الرؤى أي وجهة نظر الراوي للقصة والأحداث.

- الرؤية من الخلف:

بحيث يكون السارد على معرفة تفوق درجة معرفة الشخصية[3]. بمعنى أن يكون فيها الراوي على علم بكل شيء، أكثر من دراية الشخصية بنفسها، ونرمز لها الراوي > من الشخصية.

- الرؤية مع:

في هذه الحالة يعرف السارد نفس الأشياء التي تعرفها الشخصيات[4]. أي أن يتساوى كل من بطل و الراوي في تفسير الأحداث ونرمز لها الراوي= الشخصية.

- الرؤية من الخارج:

---

[3]- ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الجامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص160.

[2]- المرجع نفسه، ص160.

[3]- ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، ص161.

[4]- المرجع نفسه، ص161.

السارد هنا يعرف أقل مما تعرفه أي الشخصية[1]. وهنا نجد الراوي يجهل الأحداث، ويكتفي فقط بوصف ما يدور ويسمع من أحداث، ويرمز لها الراوي< من الشخصية.

3-2- المروي له أو المسرود له:

لابد في كل خطاب سردي من مروي له هو ذلك « الشخص الذي يوجه إليه السرد، وقد يكون مفردًا أو متعددًا وينحصر وجوده بعالم السرد»[2]. أي كل ما يستقبله القارئ من النصوص الأدبية (رواية، قصة، حكاية)، وقد يكون هذا النص موجه للشخص الواحد أو الجماعة في قالب فني، تحكمه جملة من الروابط التي تجعله مشوقًا للقراءة.

فيما تتجه الدراسات الحديثة إلى دراسة المروي له، وتحدد موقعه الدقيق بوصفه متلقيا للأثر الأدبي وفق مستويات هي:

أ- مستوى يمثل المتلقي الحقيقي: وهو القارئ بمعناه العام.

ب- مستوى يمثل المتلقي النظري: وهو الذي يتلقى الأثر الأدبي بوصفه متخيلة من المؤلف.

ج- مستوى يمثل المتلقي السردي: وهو الذي يستقبل بوصفه رسالة من الراوي.

د- مستوى يمثل المتلقي المثالي: وهو الذي يؤول الرسالة، رسالة الراوي حسب رغبته الخاصة[3].

---

[1]- المرجع السابق، ص162.

[1]- عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ (دراسة في منهجي بروب وغريماس)، دار نيبور، العراق، ط1، 2011، ص34.

[3]- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية (في كتاب الامتاع والمؤانسة)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط4، 2011، ص61، 62.

فالمتلقي في المستوى الأول يجب أن يكون مسلحا بالمعرفة، حتى يستطيع رصد كل الاحتمالات والدلالات الموجودة في النص. أما المتلقي النظري هو ذلك الشخص الذي يستطيع قراءة النص قراءة فاحصة، التي تنبع من ثقافته حيث يقوم بالبحث في قيمة النص ويعيد صياغته.

وأما بخصوص القارئ السردي، فهو يوضح رسالة الراوي في بنية النص؛ التي تحتوي على معاني (اجتماعية، ثقافية، نفسية)، حيث تتضح من خلال الأفكار التي يوظفها الكاتب في ثنايا النص، ويجب أن تكون متداولة. ومن ناحية أخرى نجد المتلقي المثالي هو الذي يستطيع تأويل الأثر الأدبي بما يمتلكه من أدوات معرفية تمكنه من تحليل النص وتفسيره واستنطاقه.

*** وظائف المروي له:**

– **وظيفة التلقي والتأطير**: إن التلقي هي الوظيفة الرئيسية للمروي له، لأنه وحده يتلقى ما يرسله الراوي... فقد عدّها **برش** من الوظائف المهمة والأساسية التي يؤديها في البنية السردية.

– **وظيفة استخلاص العبرة:** وهي من الوظائف المهمة والأساسية التي يمثلها المروي له.

– **وظيفة الاستبصار**: وفيها يقوم الراوي بتبصير المروي له بحقيقة معينة في السرد[1].

بمعنى أن كل الأجناس الأدبية لها أهداف وغايات، تسعى إلى تحقيقها وهذه الأهداف يمكن أن يغفلها المروي، وعلى المروي له أن يتفطن لها ويكتشف المغزى من وراء هده النصوص التي يتلقاها.

[1]– ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، ص177، 178.

3-3- الرواية:

تعد الرواية من المكونات الأساسية للبنية السردية، فهي تلك المادة المقدمة من طرف الراوي للقارئ، إذ أن هذه المادة هي حلقة وصل وترابط بين هذين العنصرين الفعالين فيما بينهما.

وقد عرفها **ميخائيل باختين (Michahel Bakhtin)** « الرواية متعددة الأصوات وخطابها عبارة عن مزيج من الخطابات الشعرية والقصصية»[1]. أي أنها تختلف عن سائر الأنواع الأدبية الأخرى من مقال، قصة، شعر، لأنها تتسع لتشمل كل هذه الأنواع، لأن الراوي يوظف فيها كل الفنون من شعر ونشر.

وفي تعريف أخر للرواية « هي رواية شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعمر معمارها من بنية المجتمع وتفسح مكانها لتتعايش فيه الأنواع والأساليب كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة»[2].

أن من مميزات الرواية الشمولية، فهي تعبر عن ذات الفرد أو المجتمع بما يحويه من (العادات والتقاليد والأعراف والقضايا)، وتَقيم هيكلها أو معيارها على أساس هذا المجتمع؛ حيث تصف الوقائع الاجتماعية من حروب وأزمات من أجل تشخيص تلك الحالة، وفي أحيان أخرى تقوم بنقد ذلك المجتمع بهدف التغيير.

4- البنية السردية:

عرف مفهوم البنية السردية -الذي هو قرين الشعرية والبنية الدرامية- في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة، فعند **فورستر(Forster)** « مرادفة للحبكة» أما **رولان بارث** فيقول أنها:

---

[1]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص15.

[2]- عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، تر: عيتاني محمد، بيروت، د ط، 1970، ص275.

« تعني التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية أو الزمان والمنطق في النص السردي»، فيما يرى **أدوين موير** أنها: « تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمانية أو المكانية على الأخر»، وعند سائر **البنيويين** « تتخذ أشكالا متنوعة... ومن ثم لا تكون هناك بنية سردية واحدة، بل هناك بنى سردية»[1].

إن هذه العناصر من زمان، مكان وتغريب وحبكة، ما هي سوى مواد تتركب بها هذه البنية السردية، فقد قاموا بربطها بمجموعة من الخصائص والتقنيات، والأساليب لتكون مميزة مع غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى.

5- السردية (Narratology):

لقد تعددت مصطلحات السرد خاصة عند ضهورها على ساحة النقد، وأول هذه المصطلحات هي السرديات Narratology، وهو من اقتراح **تزفيتان تودوروف** سنة1969 أطلق هذه التسمية ليدل على علم الحكي La science de recit وأجمع الباحثون على أن **فلاديمير بروب (Vladimir Prob)**، هو من أتى بها من خلال كتابه "مورفولوجيا الحكاية" سنة 1928.

وبعدها تواصلت الأبحاث وأدت إلى شيوع مصطلح أخر هو السردية مع **جيرار جنيت** نظريا وتطبيقيا من خلال مؤلفيه "خطاب الحكاية" و"عودة إلى خطاب الحكاية". وعرفت السرديات في عمومها اتجاهين:

الاتجاه الأول: يسمى "السرديات" أو "الشعرية السردية" فهي تعنى بالحكي بوصفه صيغة للعرض الفعلي للحكاية، إنها تجيب عن هذا السؤال من؟ وماذا يحكي؟ وكيف يحكي؟

الاتجاه الثاني: يسمى السيميائية السردية (Sémiotique Narrative) ويدرس العمل السردي من حيث كونه حكاية أي « مجموعة من المضامين السردية المتكاملة **كلود بريمون**

[1]– عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص18.

(Claude Bremond) و**غريماس (Greimas)** وهو الذي يحتفي بمصطلح السرديات (Narrativité)[1].

من خلال هذه الاتجاهات يتبين أنه إذا كانت السرديات تهتم بالخطاب، من حيث الشكل أو التعبير؛ فهي تهمل الأحداث والوقائع، وإذا أولت أهمية بالمضمون أي محتوى القصة فإنها أهملت طريقة تقديمها (مقدمة، عرض، خاتمة) وعلى هذا فالموقف الصحيح هو الذي يركب بينهما فلا نستطيع فصل عنصر عن الأخر، ومنه يجب الأخذ بكلا الاتجاهين أثناء العمل، حتى نعطي النص حقه ويستطيع أن يكتسب جماليته.

أما فيما يخص تعريفها فقد ورد في معجم "المصطلحات الأدبية المعاصرة" « أن السردية هي الطريقة التي تروى بها القصة والخرافة فعليا، وهي من مشتقات الأدبية وفرع عنها، ويبحث عن مدى تعبير الأثار الأدبية عن (الشكل الأجوف العام) التي تندرج فيه كل النصوص، والسردية نمط خطابي متميز »[2].

أي أن السردية قد اتسعت لتشمل أجناس متعددة من القصص المرجعية، والتخيلية فالأولى هي حكاية واقعية تروي ما حدث فعلا، أما الحكاية التخيلية يصبح فيها الراوي بمقتضاه شخصية تخيلية، إذ يعتبر كغيره من الشخصيات الروائية، وهذا ما يميزها على غيرها ويضفي عليها الجمالية.

والسردية بحسب مفهوم **ميك بال (Miek Bal)** « هو الأسلوب أو الطريقة التي تفككها شفرات النص، وينتهي إلى أن السردية محددة بالعلاقات الرابطة بين النص السردي والقصة

---

[1]– ينظر : يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، أقطاب الفكر، جامعة منتوري– قسنطينة، د ط، 2007، ص29– 32.

[2]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان، ط1، 2008، ص08.

والحكاية»[1]. من خلال هذا يتضح أن السردية هي الطريقة المتبعة في تحليل الخطاب السردي، والكشف عن خبايا النص، وذلك بالبحث في مكوناته واستنباط الأسس التي يقوم عليها، للوصول إلى الخيط الرابط بينهما.

يعرفها **عبد الله إبراهيم** بأنها: « تعني السردية باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها، وتحد خصائصها وسماتها»[2]. يعني أنها تبحث في كل مكونات البنية السردية للخطاب؛ حيث تعنى بمظاهره من بناء، وأسلوب، ودلالة.

ويعرفها **رشيد بن مالك** بقوله: « يطلق مصطلح السردية على تلك الخاصية التي تخص نموذجها من الخطابات، ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية»[3]. فالخطاب السردي هو الطريقة التي يَقدم بها السارد الأحداث، التي تمتاز بتسلسل بسيط ومنطقي، عكس الخطاب غير السردي الذي ينتجه السارد والمسرود له، فهو عبارة عن تناوب بينهما إذ يعتمد على عنصر الخيال.

وقد أفضت العناية الكلية بأوجه الخطاب السردي إلى بروز تيارين رئيسيين في السردية هما:

---

[1]– نجاة وسواس، السارد في السرديات الحديثة، مجلة المخبر، العدد8، جامعة الجيلالي لياس، سيدي بلعباس، 2012، ص106.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2008، ص08.

[3]– عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي، دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009، ص119.

5-1- السردية الدلالية:

التي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالسرد الذي يُكوّنها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال[1]. بمعنى يبحث عن الدلالات العميقة داخل تلك البنى السردية، وعلى ما يحتويه من أفعال وأنظمة التي تشكله.

5-2- السردية اللسانية:

تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي له[2].

---

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2008، ص08.

[2]- المرجع نفسه، ص09.

الفصل الأول:

عناصر البنية السردية في الرواية العربية

I- الشخصية

II- الزمن

III- المكان والفضاء الجغرافي

1- المكان

2- الفضاء

I) الشخصية:

تعد الشخصية من أهم عناصر البنية السردية للنصوص الأدبية عموما والروائية خصوصا؛ حيث تعتبر نقطة ارتكاز واهتمام الدارسين، فالشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وهي عموده الفقري الذي ترتكز عليه. وتحتل الشخصية مكانة مهمة في بنية الشكل الروائي، فهي من الجانب الموضوعي أداة ووسيلة الروائي للتعبير عن رؤيته، ومن الوجهة الفنية فهي الطاقة الدافعة التي تتحلق حولها كل عناصر السرد، على اعتبار أنها تشكل المختبر الأمثل للقيم الإنسانية التي يتم نقلها من الحياة الواقعية إلى حياة النصوص الأدبية المكتوبة والمتخيلة، ومن هنا علينا أن نلقي نظرة على مفهوم الشخصية وأهم تمثلاتها وأنواعها:

1- لغة:

لقد وردت لفظة الشخصية في "لسان العرب" **لابن المنظور**: « شَخْص، الشَّخْصُ: جماعة شخص الإنسان وغيره والجمع اشخاصٌ وشخوصٌ وشِخَاصْ، والشَّخْص: سواد الإنسان وغيره تراه العين من بعيد والشَّخْص: كل جسم له ارتفاع وظهور»[1].

أما في "المختار الصحاح" فجاءت «(الشَّخْصُ) سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد وجمعه في القلة (أَشْخُصٌ) وفي الكثرة شخوصٌ و(أَشْخَاصٌ)، وشَخَّصَ بصره من باب خضع فهو (شَاخِص) إذا فتح عينيه وجعل لا يطرفُ، و(أَشْخَصَ) من بلد إلى بلد أي ذهب وبابه خضع أيضا و(أَشْخَصَهُ) غيره»[2].

وفي "المعجم الوسيط" « شَخَّصَ الشَّيْءُ شخوصاً: ارتفع وبدا من بعيد، و(شخص) فلان شَخَاصَة: ضخم وعَظُمَ جسْمَهُ فهو شَخيصٌ و(الشَّخْصُ) جمع أَشْخَاصٌ وشُخُوصٌ

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (شخص)، مج8، ص36، 37.

[2]- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مادة (شخص)، دار الفكر ناشرون موزعون، عمان، ط1، 2007، ص157.

والشَّخْصِيةُ: صفات تميز الشخص عن غيره: ويقال فلان ذو شخصية قوية؛ ذو صفة متميزة وإرادة وكيان مستقل»[1].

إذن فالشَّخصية من الناحية اللغوية تراوحت مفاهيمها بين أبعاد الجسم، كالارتفاع الذي يتعلق بالإنسان من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية التي تميز الشخص عن غيره.

وكلمة (**personnag**) مأخوذة من كلمة (**personne**)، التي اشتقت من الكلمة اللاَّتينية (**personna**)، التي كانت تعني القناع الذي يُلبس في المسرح، ومنذ العصر اللاتيني القديم، أصبحت كلمة (**personne**) تطلق على الشخص[2].

2- اصطلاحا:

أخذ مصطلح الشخصية مفاهيم متعددة بتعدد الرؤى واختلاف وجهات النظر فالشَّخْصية في الأدب بشكل إبداعي ارتبط ظهوره بالحكي والقص والرواية، فالكاتب على حد قول **محمد غنيمي هلال** « يخلق أشخاصا مستوحيا في خلقهم الواقع مستعينا بالتجارب التي عاناها هو، أو لاحظها، وهو يعرف كل شيء عنهم، ولكنه لا يفضي بكل شيء»[3].

هذا يعنى أنَّ الشَّخصية تكون إما مستوحاة من الواقع أو من صنع الخيال؛ فالكاتب هنا يكتفي برصد ما يصدر عن الشخص المسلَّط عليه، ويتجلى ذلك في سلوكها من أفعال وأقوال متظاهراً بجهل ما تنطوي عليه سريرتها من خواطر ومشاعر.

يختلف مفهوم الشخصية، باختلاف الاتجاه الروائي، فهي تمثل الكتابة الروائية التقليدية «الشخص الحقيقي المركب من لحم ودم وعظام»[4]. فهي عبارة عن كائنات تفكر وتعي وتحكي أي لها وجود؛ حيث يقوم الكاتب بوصف ملامحه وقامته وصوته وملابسه وسعادته وشقاءه، فلا نجد عمل روائي دون شخصية؛ لأن له علاقة بالمجالات التاريخية

[1]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (شخص)، ج1، ص 475.

[2]- أمينة فزاري، سيميائية الشخصية (في تغريبة بنى هلال)، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2011، ص41.

[3]- المرجع نفسه، ص 49.

[4]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص84.

والاجتماعية، ولإيمانها العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني المحيط به من خلال أقوال هذه الشخصية.

أما على حد قول **عبد المالك مرتاض:** «بطاقة شخصية للحالة المدنية»[1]؛ أي لها خطوط واضحة المعالم، فالولادة والحياة فالموت أو الذبول؛ فكأنها تلتقط صورة فوتوغرافيا للأشخاص كما هم في الواقع، غير أن نقاد الرواية الحديثة يرون الشخصية التخيلية « ما هي سوى كائن من ورق» [2].

انطلاقا من هذه المقولة نجد الشخصية الورقية وسيلة يصطنعها القاص لبناء عمله الفني، كما يصطنع باقي العناصر من أزمنة وأمكنة، وبتظافر هذه المكونات تصبح عمل إبداعي قائم على الخيال؛ لأن هذه الشخصية ليس لها وجودا واقعيا؛ حيث يسمح للكاتب أن يضيف وينقص ويبالغ ويضخم اللغة المستخدمة.

في حين نجد **رولان بارث** يعرفها بأنها « نتاج عمل تأليفي»[3].

فهي ليست (كائنا) جاهزا ولا (ذاتا) نفسية، بل هي حسب التحليل البنيوي بمثابة (دليل) **singe** له وجهان: أحدهما (دال) **signifiant** والأخر (مدلول) **signifié** [4].

تكون الشخصية بمثابة دال عندما يتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول؛ فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص بواسطة تصريحات.

حدد بعض الباحثين هوية الشخصية الحكائية ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاث هي:

- ما يخبر به الراوي.

---

[1]- أمينة فزاري، سيمائية الشخصية، ص50.

[2]- عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، للجزائر، ط3، 1993، ص68.

[3]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005، ص11.

[4]- المرجع نفسه، ص 12.

– ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

– ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات[1].

يتضح من خلال هذا أن الشخصية الروائية لا تقتصر فقط على الصفات والأفعال التي ينسبها إليه النص، بل يجب أن تكون له دلالات متنوعة وبعيدة، وذلك بفضل المستهلك الذي يقرأ ما بين السطور، لكي يكتشف خبايا النص وذلك بين الجمل والمفاهيم اللغوية إذْ نجد التحليل البنيوي، يهتم بالشخصية الروائية من حيث الوظيفة والأعمال، أكثر من اهتمامها بصفاتها الخارجية أي السطحية.

ويري **ميلان كونديرا (M.Condira)** أن أشخاص الرواية « لا يولدون من جسد كما تولد الكائنات الحية، إنما من موقف، من جملة، من أشعار تحتوي على بذرة إمكان بشري أساسي، يتصور المؤلف أنه لما يكتشف أو لما يقل فيه ما هو جوهري»[2]. فالشخصية هنا من أوهام الراوي؛ حيث يوظف جملة الأفعال والصور البيانية، إذ يتعدى إلى توظيف الأرقام والحروف، كما يخلق لها أدواراً ليبحث فيها عن القيمة الجمالية الفنية وهنا يكمن الأساس.

وهو نفس ما ذهب إليه **عبد الملك مرتاض** حين قال: « الشخصية في هذا العالم الذي يتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول؛ فالشخصية هي مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي داخل عمق قصصي ما، في الوقت ذاته تتعرض لهذا الشر أو ذلك الخير وهي بهذا المفهوم وظيفة أو موضوع»[3].

يتبين لنا أن الشخصية تلعب كل الأدوار، والتي تصنع اللغة وتنتج الحوار، إما داخلي مع نفسها أو خارجي مع شخصيات أخرى؛ فهي تحرك الحدث وتملأ المكان وتصنع الزمان؛

---

[1]– المرجع السابق، ص13.

[2]– سليم بتقة، ترييف السرد الروائي الجزائري، دار مكتبة حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص115

[3]– عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص67.

حيث تتلاعب به، وتعد بمثابة الحل أو العقدة لجميع المشكلات التي يدور حولها موضوع الرواية، وأهم مكون في العمل الروائي الفني لأنه له دور حيوي.

أما عند **علماء الاجتماع والنفس** « هي مجموعة من الصفات الجسدية والنفسية موروثة مكتسبة، العادات والتقاليد والقيم والعواطف، متفاعلة مما يراها الأخرون خلال التعامل مع الحياة»[1].

يتضح أن الشخصية، لها دورا مهما في التعبير عن قضية ما، وعما يتمني الروائي أن يُحقق في مجتمعه من إنجازات، وأحيانا لإيجاد حلول لمشاكل المجتمع وتصوير الحدث الاجتماعي، كما لها الفضل في التعبير عن المشاعر الشخصية التي تحرره من التوتر وتشبع رغباته.

3- أنواع الشخصيات:

يوجد في كل عمل روائي شخصيات تقوم بعمل رئيسي، إلى جانب شخصيات أخرى تقوم بأدوار ثانوية، سنحاول الوقوف عندها على النحو الآتي:

3-1- الشخصيات الرئيسية (المركزية):

« وهي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية، بطل العمل دائما، ولكنها هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية»[2]؛ أي أن الشخصيات هنا تستأثر باهتمام السارد حيث يمنحها حضورا طاغيا، فهي التي تسير الأحداث، وتحظى بمكانة متفوقة عن الشخصيات الأخرى، وليست بالضرورة أن يكون بطل العمل الروائي هو الشخصية الرئيسية، وإنما هي شخصية متميزة عن غيرها، والتي نعتمد عليها في فهم العمل الروائي.

---

[1]- سعد رياض، الشخصية أنواعها (أمراضها وفن التعامل معها)، مؤسسة اقرأ، القاهرة – مصر، 2005، ص12.

[2]- صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006، ص131.

فالشخصية تتميز بثلاث خصائص يمكن حصرها فيما يلي:

- ✓ مدى تعقيد الشخص.
- ✓ مدى الاهتمام الذي تتأثر به بعض الشخصيات.
- ✓ مدى العمق الشخصي الذي يبدوا أنه إحدى الشخصيات [1].

نقصد بمعيار مدى تعقيد الشخصيات؛ أي أنها تمثل نماذج إنسانية معقدة، تظهر من تصرفاتها وأفعالها، وهذا التداخل يمنحها اجتذاب الشخصيات وبالمقابل معيار الاهتمام فإنها تحظى بمكانة متفوقة، أما العمق الشخصي يتميز بالغموض.

3-2- الشخصيات الثانوية (المساعدة):

هي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية وتكون «إما عوامل كشف عن الشخصيات المركزية وتعديل سلوكها وإما يتسع لها، أن تدور في فلكها وتنطق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها[2]؛ فهي بصفة عامة اقل تعقيد من الشخصيات الرئيسية؛ حيث تُرسم على نحو سطحي، إذ لا تحظى باهتمام السارد وغالبا ما تقدم جانبا واحدا للكشف عن جوانب التجربة الإنسانية.

و بناءً على ما سبق نصل إلى نتيجة، أن الشّخصية هي مجموعة من الأفراد الذين يتميزون بطابع واقعي أو خيالي، ويجسدون محور الأحداث الكامنة في الرواية.

---

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2010، ص56،57.

[2]- صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني، ص132.

II) الزمن (Le temps):

يمثل الزمن عنصراً فعالاً وأساسيا في النص السردي، فهو يشكل أحد أهم الركائز التي يستند إليها العمل السردي، إذ يساهم في خلق عالم القص والحكي؛ فالزمن يسجل الأحداث والوقائع عن طريقه تنمو وتتطور أو تتراجع، وهو الذي يُبنى عليه عناصر التشويق؛ فهذا يؤكد أنه لا يوجد سرد دون زمن فهو يرتبط به ارتباطا وثيقا، ولا يمكن الفصل بينهما وهذا ما يجعلنا نتساءل عن مفهوم الزمن؟ وأبرز الآليات التي يعتمدها ؟

1- لغة:

ورد في "لسان العرب" **لابن منظور** "مفهوم الزمن" على النحو التالي: « زمن الزَّمَنُ والزَّمَانُ، اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المُحْكم الزَّمنُ والزَّمَانُ القصْر، والجمع أَزْمُن وأَزْمانْ وأَزْمِنةٌ، وزَمَنٌ زامِنٌ: شديد، وأَزْمَنَ الشيءَ طال عليه الزمن، والاسم من ذلك الزمن والزُمْنَةَ، وأَزْمَنَ بالمكان: أقام به زمنًا وقال، **أبو الهيثم:** الزَّمَانُ أَزْمَانُ الرطب والفَاكهَةُ وزمان الحر والبرد»[1].

أما في "معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة" فقد جاء « زمان: الوقت الطويل جمع (أَزْمِنَةٌ و أَزْمُنٌ) بمعنى المدة من الوقت قصيرها وطويلها»[2].

وعليه فكلمة الزمن يطلق على معان عديدة، قد يطلق على الوقت سواءً كان قصيرا أو طويلا، ويطلق على الدهر، كما أنه يحمل دلالة الإقامة والبقاء المكوث.

2- اصطلاحا:

يعد الشكلانيون الروس من الأوائل الذين قاموا بدراسة الزمن، ولم يؤخذ بعين الاعتبار إلا في الستينيات، وكان منطلقها تحديد العلاقات التي تنظم الأحداث، وذلك من خلال التميز بين المتن والمبني الحكائي، الذي استغل من طرف البنيويون في دراستهم للزمن، ونذكر بأن

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (زمن)، مج7، ص60.

[2]- يوسف محمد رضا، معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 2006، ص832.

المتن الحكائي هو مجموعة الأحداث تبعا لتسلسل زمني منطقي، بينما المبنى الحكائي هي الأحداث لكنها بذات الترتيب[1].

فمن خلاله يتبين أن الكاتب له الحرية في عرض أشكال مختلفة للزمن داخل المبني الحكائي، وهذا ما يجعل بينهم علاقة متنافرة، فعند عرضه للأحداث التي تقوم بها الشخصيات، يستطيع أن يقدم ويؤخر إما بالعرض المباشر أو المؤجل وذلك بفضل الكلمات التي يوظفها.

ينقلنا **توما شفسكي*** إلى التمييز بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكي « يقصد بالأول افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي، أما زمن الحكي فيرى فيه الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدة عرضه»[2]. هنا نجد أنه يولي أهمية كبيرة لزمن المتن الحكائي؛ حيث يستطيع تطويل الأحداث أو قصرها، وذلك بوصف الأحداث وتواريخها والمدة التي استغرقها في عملية الكتابة لإنجاز عمله.

إلى جانب الشكلانيين نجد أنصار المدرسة الأنجلوساكسونية التي يتزعمها كل من **بيرس لوبوك و أدوين موير**(**Edwin Lubbok**) et (**Pierce Muir**) اللذان أكدا على أهمية الزمن في السرد وقد قال **لوبوك** الزمن: « لا يمكن طرحه إطلاقا ما لم يصبح باستطاعتنا أن نشاهد في شكل الرواية صورة للاندفاع الدائري لزمن» [3].

كذلك نجد **ميشال بوتور (Michel Buttor)** أحد رواد الرواية الجديدة في فرنسا حيث قال بوجود ثلاث أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي وهي: « زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن

---

[1]– محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996، ص121.

[2]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن –السرد – التبئير)، المركز الثقافي لطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997، ص 70.

* هو من ابرز الشكلانيين الروس اللذين اهتموا بمسألة الزمن في الحكي.

[3]– إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ، ط1، 2013، ص49 ،50.

القراءة »[1]. هذا يعني أن زمن المغامرة هو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث، ثم يقوم الكاتب ببلورتها وإعادة صياغتها بأسلوب جديد، ويوظف فيه التغريب ليقدم في شكل فني جميل، أما زمن الكتابة فإن الحدث يمكن أن يكون قد استغرق سنوات، إلا أنه عند الكتابة يقوم باختصارها، أما زمن القراءة فلا يتعدى لساعات أي المدة المستغرقة في القراءة.

أما **رولان بارث** فعند تأليفه كتاب " **درجة الصفر**" عمل على إثارة قضية الزمن السردي وأعلن أن « أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص وإنما غايتها تكشف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي»[2].

يدل على أن الزمن الحقيقي هو الزمن الموجود في الواقع، وأن الزمن السردي يختلف عن زمننا الذي نعيشه؛ فالنص هو الذي يوضحه من خلال السياقات والدلالات، بين الماضي والحاضر والمستقبل، ولا تظهر إلا من خلال مفعولها مع العناصر الأخرى.

تقسم الناقدة **سيزا قاسم** بدورها الزمن إلى قسمين: « أزمنة خارجية (خارج نصية): زمن القراءة –زمن الكتابة– وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرا عنها، أزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجرى فيها أحداث الرواية، مدة الرواية وترتيب الأحداث»[3].

فالزمن الخارجي يكون بعيدا عن الزيف، يتمثل في القراءة والكتابة، في حين أن الزمن الداخلي هو البعيد عن المألوف لما فيه من غرابة، لذلك يهتم به الكتاب؛ حيث يجعل المتلقي يعيش أحداث متوهمة، فتظهر أهمية الزمن من خلال الموضوع المعالج فكلما كانت هناك مواضيع متعددة في القصة تكون الأزمنة متعددة بتعدد الأدوار التي تظهر في العمل

---

[1]– محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص122.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص111.

[3]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة، د ط، 2004، ص37.

السردي، أما إذا كانت ذات موضوع واحد مثلما نجده في السيرة فهو يغير فقط في أعمار الشخصية وهذا لا يأبه له **لوبوك**.

لكن بالرغم من اهتمام الباحثين بالزمن الروائي، إلا أن **ألان روب غارييه (Robbe Alan Garieh)** يمكنه أن يلخص لنا في « أن الزمن قد أصبح منذ أعمال **بروست وكافكا**، هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة، بفضل استعمال العودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد»[1].

من خلال ما سلف يتضح لنا أنه لا يمكن الاستغناء عن الزمن، باعتباره عنصرا مهما في العمل الروائي وخاصة المعاصرة، وبتعددها يستطيع الروائي أن يقوم بكسر المتوقع، ليخلق نص جديد يتوافق مع تصوراته ومنطلقاته الفكرية.

3– أنواع الزمن وأبعاده:

يمكن تقسيم الزمن إلى ثلاثة أزمنة وهي: الماضي والحاضر والمستقبل، فالماضي الروائي هو حاضر الكاتب، والحاضر هو أكثر الأزمنة وجودا في العمل الروائي، أما **إيميل بنفينست** لاحظ في كتابه "قضايا اللسانيات العامة" وجود ثلاثة أنواع من الزمن:

- ✓ **الزمن الفيزيائي الطبيعي للعالم:** وهو زمن خطي غير متناه يقيسه الفرد حسب إحساساته ويسمى (زمن ذاتي).
- ✓ **الزمن الحدثي:** وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الواقع (زمن موضوعي).
- ✓ **الزمن اللساني:** وهو مرتبط بالكلام ومنبعه الحاضر[2].

---

[1]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص105.

[2]– ينظر: محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص122–125.

4- المسار الزمني:

يبدوا أن دراسة **تودوروف** ما هي إلا امتداد لدراسة الشكلانيين الروس، ويتضح ذلك من خلال تمييزه بين مصطلحي الخطاب والقصة، وهما مرادفان لمصطلح المتن الحكائي والمبني الحكائي حسب ترجمة إبراهيم الخطيب [1].

وقد ميز **تودوروف** في" مقولات السرد" عام 1966 بين زمن القصة وزمن الخطاب كما يلي:

4-1- زمن القصة (Le temps de l'histoire):

عرفه **سعيد يقطين** « هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، أنه زمن أحداث القصة في علاقاتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصرفي)»[2].

4-2- زمن الخطاب (Le temps de discour):

فيقول **سعيد** يقطين في مفهومه « هو زمن الذي تعطى فيه القصة زمنتيها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي)»[3]؛ فقد بين لنا هنا **سعيد يقطين** أن زمن القصة **(صرفي)** والخطاب **(نحوي)**؛ أي أن الأول صرفي لأنه يقبل أن يتخذ أنحاء عدة، وذلك عندما يشتغل عليه زمن الخطاب، فإنه يعطيه زمن أخر هو الزمن النحوي، فهو بذلك يشبه الفعل لأنه يتخذ أزمنة عدة ماضي حاضر والمستقبل.

وهكذا نجد أشكالا متعددة بحسب علاقة زمن القصة بزمن الخطاب من خلال ما أقره **تودوروف** فيما يلي:

✓ **التسلسل:** هو تتابع حكي قصصي متعددة أو أحداث كثيرة وبانتهاء أي واحد منها يبدأ الحكي الثاني هكذا

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص72.

[2]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط3، 2001، ص 48.

[3]- المرجع نفسه، ص49.

✓ **التضمين:** فيمكن لقصة أصل أن تستوعب قصصا فرعية تحكي ضمنها كما في ألف ليلة وليلة.

✓ **التناوب:** حكي قصتين معا في أنٍ وتترك كل قصة عند حد معين لتستأنف القصة الأخرى وهكذا دواليك[1].

هذا يعني أن زمن القصة يمثل العالم الواقعي بما يحمله من حقائق التي يستطيع الإنسان إدراكها بصورة مباشرة، وزمن الخطاب هو زمن مزيف غير مباشر يوظف كل ما هو خارق للعادة.

ولقد توصل **تودوروف** إلى ثلاثة أزمنة بالإضافة إلى زمن القصة وزمن الخطاب والتي تتمثل في:

✓ **زمن القصة المحكية:** أي المتعلقة بالعالم التخيلي.

✓ **زمن الكتابة أو زمن السرد:** وهو مرتبط بعملية التلفظ.

✓ **زمن القراءة:** أي الزمن الضروري لقراءة النص[2].

أما استخدام الزمن في الرواية فقد صنفه **هورلد فاينرش (Horld Weinrich)** إلى نوعين:

✓ **الإخبار القبلي.**

✓ **الإخبار البعدي**[3].

فالأول أي القبلي يتمثل في المستقبل، فهو يقوم بتلخيص بعض الأحداث تلخيصا سريعا، فهذا ما نجده في الرواية والقصص التي تستخدم ضمير "**الأنا**" أما الثاني يتعلق بالعودة إلى الوراء لإلقاء الضوء على بعض أحداث، وهذه التقنية نجدها كثيرا في الروايات الحديثة.

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص73، 74.

[2]– إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص 61.

[3]– محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 123.

ولقد فرق **جيرار جنيت** في كتابه "خطاب الحكاية" بين زمن القصة وزمن الخطاب في الحكاية في ظل ثلاث علاقات هي:

- **الترتيب الزمني:** ينتج نوعين من المفارقات الزمنية هما الاستباق و الاسترجاع.

- **المدة أو الديمومة (Durée):** يتم فيه البحث عن سرعة الخطاب وارتباطه بحركة السرد الأربعة: الوقفة الوصفية، والحذف والمجمل السردي، والمشهد.

- **التواتر:** يتم فيه البحث على علاقات التواتر بين زمن القصة وزمن الخطاب في المقاطع[1].

هذه العلاقات الثلاث تساعدنا في فهم النصوص وتقسيمها إلى مقاطع زمنية، بحسب زمن الخطاب ثم يتم موازنتها بزمن القصة، لمعرفة مدى المفارقات الزمنية.

5- النظام الزمني (L'ordre Temporel):

5-1- الترتيب:

لا شك في أنَّ الأحداث المسرودة لابد أن تخضع لترتيب؛ فهذا الأخير يتضح من خلال المفهوم الذي قدمه **جيرالد بيرنس** « بأنها تنظيم المواقف والأحداث وفقا لترتيب حدوثها»[2]. أما **حميد لحمداني** فيقول: « هو أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصة، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها»[3].

فالراوي هنا لا يبدأ بسرد قصة أو رواية، إلا إذا كان عليم بأحداثها من بدايتها إلى نهايتها، وبالرغم من ذلك يعود إلى أحداث قد انقضت ومضت، ويجعل القارئ يعيش تلك

---

[1]- جميل علوان مقراض، البنية السردية في شعر امرؤ القيس، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2012، ص175.

[2]- جيرالد بيرنس، المصطلح السردي، ص32.

[3]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 73.

اللحظة؛ فلابد بترتيبها ترتيبا تتابعيا مع البناء الروائي، فما يحدث من تفاوت في الزمنين يولد ما يسمى بالمفارقات الزمنية.

5-1-1- المفارقات الزمنية (Anachrony):

ينطلق **جنيت** في رصد المفارقات الزمنية مؤكدا « أنها ليست وليدة اليوم، بل هي من المميزات التقليدية في السرد الأدبي، ويمكن ملاحظة ذلك في الإلياذة التي تكمن بدايتها في وسط الحكي، تتلوها عودات (تفسيرية) إلى مرحلة زمنية سابقة، وهذا ما تتسم بها أيضا روايات القرن التاسع عشر الواقعية»[1]؛ يتضح أنّ تداخل هذه الأحداث بين الحاضر والماضي ليست تقنية جديدة، بل كانت منذ القديم، وهذا ما نجده في الإلياذة والرواية الواقعية التي تكون أحداثها مرتبطة بالواقع المعيشي وبالمجتمع.

كما عرفها **جيرار جنيت** بأنها « دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام، تتابع الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة »[2].

بما أن زمن الحكاية له أبعاد متعددة، عكس زمن السرد له بعد واحد، فهو متعلق بخطية الكتابة، لذلك من غير المعقول أن لا يلجأ الراوي عند قصه للأحداث والوقائع إلى تقديم أحدها على الأخرى، بحسب ما تقتضيه شرط أن تكون منسجمة مع الفن القصصي.

أما **جيرالد بير نس** فيرى « أن المفارقة الزمنية في علاقاتها بلحظة الحاضر، هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها»[3].

---

[1]- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي- أنور عبد العزيز)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ،ص47.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وأخرون، المشروع القومي للترجمة، الأردن، ط2، 1997، ص47.

[3]- جيرالد بيرنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص15.

رغم أن النص بما يحمله من وحدات مشتقة ومنسجمة، إلا أنه ينحرف في المسار السردي، وهذا الانحراف راجع إلى احتفاظ الروائي بعناصر هامة لزمن لاحق، إذ أن السارد ليس بالضرورة أن تكون بداية حكايته هي تلك البداية حقيقة، وإنما يقوم باختيار لحظة زمنية ليستهل بها.

ويرى **موريس أبو ناضر** أن تذبذب الزمن بين هذه المستويات الثلاثة ليس سوى «عمل جمالي بحت لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود وإنما من حيث الصياغة والترتيب»[1].

نفهم من هذا أنّ التلاعب بالأزمنة الثلاث ماضي وحاضر ومستقبل، له تأثير كبير على جمالية العمل الفني، ولا يكون اعتباطيا وإنما يلجأ إليه الراوي لكي يكون عمله الفني أكثر حيويةً ونشاطا للقارئ، ويسعى الكاتب من خلاله تحقيق غايات تتمثل في التشويق و الابتعاد عن الملل.

يمكن للمفارقة الزمنية أن تظهر في شكلين بارزين هما الاسترجاع و الاستباق:

***الاسترجاع (Analepsie):**

نجد أن هذا المصطلح حديث العهد أول ما نشأ في السينما، ويطلق عليه فلاش بيك أي إعادة بعض مشاهد الأفلام والتي سبقت الحدث الحالي ومن ثم انتقل، إلى السرد... وإن اختلفت تسمياته عند النقاد إلا أنه ثابت المدلول، ومن هذه التسميات: الرجعة الاستذكار، الاستحضار، الامتداد، الإرجاع الفني[2].

[1]– نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص48.

[2]– بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص52.

هذا يعني أن حاضر الزمن السردي حين يتوقف يحدث انعكاس اتجاه خطّيته الطبيعية، و رغم اختلاف النقاد في تسمياته من حيث **(الدال)** أي الصورة السمعية، إلا أنهم يتفقون من حيث **(المدلول)** أي المعنى الذهني.

فالاسترجاع في أبسط تعريفاته هو« تتابع الراوي تسلسل الأحداث طبق ترتيبها في الحكاية، ثم يتوقف راجعا إلى الماضي، ليذكر أحداث سابقة للنقطة التي بلغها في سرده»[1].

انطلاقا من هذا المفهوم هو عبارة عن مفارقة زمنية، حيث يقوم بذكر أحداث سابقة وإسقاطها على الحدث الذي يريد أن يسرده في اللحظة الحاضرة، والهدف منه هو توضيح فكرة غامضة وإضفاء قيمة جمالية فنية.

« الماضي لا يقرر الحاضر والمستقبل بقدر ما هو الواقع الوحيد، ولكونه ماضيا فلا يمكن مسُّه وهذا ما يجعل منه قدرا»[2]. يتبين أن كل إنسان عاش لحظة تكون قد ترسخت في ذاكرته، ولا يمكن تغييرها لأنه عبارة عن حدث وقع وانتهى، ويسترجع هذه الذكريات بوجود منبه.

فالسرد الاستذكاري عند **جنيت** «هو الاسترجاع أو العودة إلى الوراء»، وعند **فاينرش** « هو الإخبار البعدي»[3]. هذه الخاصية نجدها أكثر في الحكايات القديمة، ثم تطورت وانتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة؛ فالقصة لكي تروى يجب أن تكون قد تمت في زمن غير زمن الحاضر.

ويطلق **جنيت** على هذه المسافة مدة المفارقة الزمنية، وهي المسافة التي يتوقف فيها المحكي واللحظة التي يبدأ منها الاختلال الزمني، لذا فبحسب هذه المدة يقسم الاسترجاع إلى أنواع وهي:

---

[1]– بان البنا، الفواعل السردية، عالم الكتب الحديث، عمان– الأردن، ط1، 2009، ص51.

[2]– أحمد حمد النعيمي، ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس، عمان–الاردن، ط1، 2004، ص32.

[3]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 109.

✓ **الاسترجاع الخارجي (Analepse Externe):**

وهو استرجاع معلومات بالعودة إلى زمن ما قبل بداية الرواية، ولا يخشى من هذا النوع أن يتداخل مع القصة وهذا ما أكده **جنيت** عندما أقر بأن « الاسترجعات الخارجية، ولمجرد كونها خارجية لا يخشى منها في أية لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأصلية، إذ أنّ وظيفتها هي تكملة الحكاية بإثارة القارئ»[1].

✓ **الاسترجاع الداخلي (Analepse Interne):**

وهو العودة إلى ماض لاحق لبداية الرواية، وقد تأخر تقديمه في النص، يُستخدم لربط حادثة معينة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ولم تذكر في النص الروائي من باب الاختصار[2].

فالاسترجاع يعد من بين أهم التقنيات التي يعتمدها السارد في البناء الروائي، فهي لها أهمية كبيرة في التعرف على ماضي الشخصيات، وثراء المتلقي بمعارف تمكنه من مواجهة الصعوبات التي يواجهها في هذه اللحظة.

وللاسترجاع وظائف تتمثل في:

- إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية، إطار، عقدة).
- سد ثغرة في النص القصصي.
- تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد[3].

***الاستباق (Le prolepse):**

[1]- بان البنا، الفواعل السردية، ص53.

[2]- المرجع نفسه، ص 53.

[3]- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص33.

يسمى كذلك **(القبلية)** أو **(الاستشراف)** أو **(التوقع)** فهو الشكل الثاني للمفارقة الزمنية يبتعد بالسرد عن مجراه الطبيعي ويعرف على أنه « هي تقنية زمنية تعبر بصراحة أو ضمنها عن أحداث سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحقا »[1]. مثلما يرجع الارتداد إلى القص لاستحضار الأحداث الماضية، فإن الاستباق يقفز إلى الأمام ليتخطى اللحظة التي وصل إليها ليقدم أحداث مازالت مجهولة.

وعن طريق هذه التقنية السردية يتم قطع المتواليات التسلسلية، وكسر الأنساق التتابعية بالقفز إلى حدث وليد التنبؤ والخيال، وتكوين وحدة منسجمة من النسيج المحكم وصولا إلى غايات جمالية، وقد تفاوتت ترجمات هذا المصطلح بحسب مستخدميه[2]. معني ذلك هو تقديم الأحداث بعضها عن بعض، من أجل خلخلة النظام الزمني والتنبؤ بما سيحدث مستقبلا، سواءً كان ممكن التحقق أو عدمه على المدى البعيد أو القريب.

وللاستباق أنواع حددها **جيرار جنيت** وهي:

- ✓ **استباق خارجي (Prolepse Externe):**

يعرفه **جيرار جنيت** بأنه « مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي لمستبق يتوقف المحكي الأول فاسحا المجال أمام المحكي المستبق، كما يصل إلى نهايته المنطقية، ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزمنية ختامية، ومن مظاهر العناوين وأبرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل»[3]. معنى ذلك أن البطل الروائي يعطي لنا ملخص حول ما سيحدث في المستقبل، من خلال مجموعة من الأحداث والعناوين.

---

[1] – نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص68،69.

[2] – بان البنا، الفواعل السردية، ص 57.

[3] – احمد مرشد، البنية والدلالية في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص267.

✓ **استباق داخلي (Prolepse Interne):**

عرفها **جيرار جنيت** بقوله « تطرح نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من نمط نفسه (استرجاعات داخلية)، ألا وهو مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى، والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي»[1]. إن الاستباق الداخلي مرتبط بأحداث الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني.

5-2- المدة (La durée):

يطلق عليها "الديمومة" حيث عرفها **جيرار جنيت** بأنها « مقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات، وما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته»[2]؛ أي أن المدة الزمنية التي نستغرقها في قراءة القصة تختلف عن المدة التي جرت فيها أحداث الحكاية، لذلك نجد صعوبة في الفصل بينهما لأن مدة القراءة أقصر بكثير من مدة سير الأحداث.

إن النص السردي نستطيع بواسطته أن نقدم أحداثا امتدت شهورا أو سنوات أو بضع كلمات، وفي المقابل يستطيع أن يقدم للمروي له حدثا استمر دقائق أو سنوات لنص يمتد لمسافة أطول مما يتطلب الزمن، وفي الحالة الأولى يكون أمام ما يطلق عليه الباحثون **(التسريع)**، وفي الحالة الثانية يكون أمام ما أسموه (التبطيء)[3]؛ فالمدة تسمح للنص السردي بأن يقوم باختصار أحداث قد وقعت في شهر أو سنة في بضعة أسطر، أو العكس بإطالة الحدث من خلال نص يمتد في مسافة أطول.

---

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص79.

[2]- المرجع نفسه، ص 101.

[3]- ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، ص89، 90.

لقد اقترح **جنيت** لدراسة الديمومة مستويين لمعرفة كيفية انشغال الحكي، وكل مستوى ينقسم إلى تقنيتين هما:

5-2-1- إبطاء السرد أو تعطيل السرد:

إذا كانت هناك تقنية تعمل على تسريع الحكي فإن هناك تقنية أخرى تعمل على تبطيئه فالتبطيء، بمثابة الحركة المضادة لتسريع السرد[1]. فالسارد هنا يخفف من وتيرة الحكي، ومن خلال هذا يلجأ إلى تقنيتين هما الوقفة والمشهد.

***المشهد (Séene):**

يعرفه **جنيت** بأنه « المقطع الحواري الذي يتأسس عبر المسار السردي، ويحقق تساوي الزمنين بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا»[2]. فالمشهد هو نقيض للخلاصة أي أن المدة المستغرقة في زمن الحكاية نفسها في زمن القصة، فهو يعد من أكبر الأشكال السردية أهمية.

كما عرفه **تودوروف** « هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب خالفه بذلك مشهدا»[3]؛ بمعنى أن زمن السرد عنده إما أن يكون مساويا لزمن القصة أو أنه يخالفه قليلا.

وللمشهد أنواع يمكن أن نصنفه إلى:

- ✓ **الحوار الخارجي (ديالوج):**

يعد هذا النمط بمثابة المرآة التي تعكس صورة الشخصية بهيأتها الطبيعية، فالراوي هنا لا يتكلم بالنيابة عن شخصياته، وإنما يفسح المجال أمامها، لتتحدث بصورتها وتدلي بأفكارها

[1]- جيرار جنيت ، خطاب الحكاية ، ص 119.

[2]- بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، ص 62.

[3]- تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، توبقال، الدار البيضاء، د ط، د ت، ص43.

عن طريق ما يدور بينها من حوارات درامية [1]. يقصد به الحوار الظاهر على لسان الشخصيات، فهنا يتطلب أكثر من شخصية، لأنه يلعب دورا بارزا في الكشف عن أحاسيس و مشاعر الشخصيات وما يحيط به من أمور.

✓ **الحوار الداخلي (المونولوج):**

« هي من المشاهد الحوارية الداخلية... التي تمسرح العقل حيث تجعله يتحدث عن نفسه»[2]. نعني به التفاعل والتواصل البشري للموضوع مع نفسه شخصيا، إذ يكون نتيجة للبقاء داخل العقل.

***الوقفة (Pause):**

يقصد بها « إيقاف مسار الأحداث المتنامية إلي الأمام، بهدف تقديم مشهد قصد التأمل أو شيء ما»[3]. يقوم السارد بتبطيء العملية السردية عندما يدخلنا إلى دائرة الوصف والاستعراض له؛ حيث يأخذ الوصف من الزمن الحقيقي أو الأصلي للنص وهو زمن القص.

والوصف في السرد « حتمية لا مناص منها له إذ يمكن أن نصف دون أن نسرد ولا يمكن أبدا أن نسرد دون أن نصف»[4]. فالسارد يعتبر الوصف من أهم المقومات والركائز التي يعتمد عليها في العمل الروائي، إذ لا يمكن الاستغناء عليه، فبدونه لا تكون الأحداث مترابطة ومتسلسلة.

5-2-2- تسريع السرد:

تعد عملية تسريع السرد أو تعجيله من التقنيات التي تدخل في الصميم الفني للنصوص القصصية، وتقوم هذه العملية على حركتين متميزتين هما:

---

[1]- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص95.

[2]- المرجع نفسه، ص81.

[3]- إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي، ص147.

[4]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993، ص264.

***الحذف أو القطع (Ellipse):**

يستخدم الراوي تقنية (الحذف) بوصفها وسيلة لتسريع حركة سير الأحداث داخل القصة أو الرواية، وقد تعددت الألفاظ التي أطلقت على هذه التقنية كغيرها من التقنيات الأخرى ومن هذه الألفاظ (القفز، الثغرة، القطع، الإضمار)، ومما يبرز التزامنا لفظة (الحذف)، إنما تعطي تحديدا دقيقا وواضحا لمعنى هذه التقنية، ذلك أن الراوي عندما يتجاوز أحداث فترة زمنية معينة فهو إنما يرمي إلى إلغائها أو حذفها من البنية السطحية لزمن القص ومن هنا بدأ مصطلح (الحذف) أكثر إيحاء إلى دلالته من المصطلحات الأخرى[1].

فالحذف يمثل أقصى سرعة زمنية، إذ يتم فيها تجاوز جملة من الأحداث الهامشية وذلك بالانتقال من مستوى إلى أخر ليصل إلى أحداث مركزية.

وبذلك يؤدي الحذف دورا مهما في نسج التركيب الزمني للبنية، بالنظر إلى شكل فتراتها الملغاة على أنها حلقات مجوفة فارغة تقع على طرفي كل منها أجزاء سلسلة من الأحداث النامية [2].

✓ **أنواع الحذف:**

للحذف نوعان وهما:

– **الحذف الصريح:** وهو إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح وهو بدوره ينقسم إلى قسمين:

- **الحذف الصريح المحدد:** كما في عبارة (بعد سنة)، أو (بعد شهرين).
- **الحذف الصريح غير محدد:** كما في قول السارد، (بعد أعوام طوال)، أو(بعد تلك السنين)[3].

---

[1]– ينظر: نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص81.

[2]– المرجع نفسه، ص81، 82.

[3]– بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، ص 64.

وهو ما تمت الإشارة إليه في النص ولكنه من غير أن يحدد الراوي الفترة الزمنية على نحو دقيق وبارز.

- **الحذف الغير الصريح (المضمر):** لا توجد إشارة تدل عليه، بل يستنبطه المسرود له من خلال بعض التغيرات[1]. أي أن الحذف لا يظهر في النص، وما على القارئ إلا أن يكتشفها من خلال حدوث ثغرة في التسلسل الزمني.

***الخلاصة أو المجمل (sommaire):**

إن هذا المصطلح يحمل عدة تسميات هي: (المجمل، الإيجاز، التلخيص أو الحذف) وهي التقنية الزمنية الثانية التي تعمل إلى جانب تقنية الحذف على تسريع الحكي « إذ يقوم الراوي بسرد أحداث ووقائع استغرقت عدة أيام أو شهور أو سنوات في بضعة كلمات أو أسطر أو فقرات دون الخوض في جزئيات وتفاصيل الأعمال[2]. أي المرور السريع على أزمنة لا يرى فيها المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ؛ حيث يقوم بتلخيص أحداث دامت سنوات في صفحات قليلة، لأنه لا يدخل في ذكر تفاصيل الأحداث والأقوال.

✓ وللخلاصة نوعان:

- **الخلاصة المحددة:** « أن المجمل وفق هذا المظهر يعمل على تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية التي يحتويها»[3]. معنى ذلك أنه توجد قرينة أو لفظة تساعدنا على الكشف عليها مثل أشهر قليلة.

- **الخلاصة غير محددة:** وهي التي تغيب فيها القرنية ويصعب تحديدها أو الكشف عن المدة التي استغرقها[4].

---

[1]- المرجع السابق، ص65.

[2]- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص86.

[3]-المرجع نفسه، ص87.

[4]- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص284.

5-3- التواتر(La fréquence):

يأخذ التواتر المستوى الثالث بعد الترتيب والمدة أو الديمومة، في البنية الزمنية حيث تظهر فيه العلاقة بين القصة والحكي، وتأخذ مختلف التغيرات ومستوى التراكيب النصية.

يعرف **جيرار جنيت** التواتر السردي بأنه « درجة التواتر والتكرار القائمة بين القصة والحكاية، ويشير إلى أنّ هذا العنصر الزمني بقي مجالا مهملا من طرف النقاد ومنظري الرواية، وتبرز قيمة التواتر من خلال تكرار الوحدات السردية في مواقع مختلفة من النص»[1].

يتضح أن التواتر يتمثل في تحديد العلاقة بين معدل تكرار الحدث ومعدل تكرار روايته، فالحدث عندما يقع تروى حكايته وقد يتكرر وقوعه فيتكرر أيضا سرده في الرواية، فالتواتر لا يجب أن يكون عشوائيا، بل من أجل الضرورة فقط.

وقسم التواتر إلى أربعة أشكال و هي:

***المحكي التفردي:** أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

***المحكي التفردي الترجيعي:** أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية.

***المحكي التكراري:** أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، أي أن ما وقع مرة واحدة في الحكاية يعاد تكراره في مستوى القصة.

***المحكي الترددي:** أن يروي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية[2].

وقد توصل **جيرار حنيت** قد توصل إلى مجموعة من التقنيات التي تتميز بالدقة والوضوح، حيث يتم من خلالها دراسة الزمن.

---

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص127.

[2]- المرجع نفسه، ص130، 131.

III) المكان والفضاء الجغرافي:

1- المكان:

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبرى لأنه يمثل وحدة أساسية من وحدات العمل الفني، الذي تتحرك فيه الشخصيات، إذ لا يمكن أن نعثر على رواية استغنت عن المكان، فهذا الأخير شهد تطورا للمصطلح على تسميته بالفضاء، الذي يحوي كل شيء بما فيه الأحداث التي تجري داخل الرواية، وأفعال الشخصيات والعلاقات التي تربط فيما بينها، فمن خلال هذا يأخذ القارئ إلى عالم الخيال التي تصنعه اللغة وذلك بفضل الإيحاء، فيشكل لنا واقع مخالف لمحيطنا الخارجي ولذلك لابد أن نعرض مفهوم كل من المكان والفضاء، والتمييز بين المكان الجغرافي والمكان في العالم الروائي الفني(الفضاء).

1-1- لغة:

تعددت تعريفات المكان من الناحية اللغوية في المعاجم العربية، فجاء في "لسان العرب" **لابن منظور** على النحو: « المكان بمعنى الموضع، والجمع أمكنة وأماكن، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكانٌ، لأن العرب تقول: كن مكانك وقم مكانك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان»[1].

وفي "المختار الصحاح" « مكن (مَكَنَّهُ) الله من الشيء (تمكينًا) وأمكنه منه بمعنى و(استمكن) الرجل من الشيء وتَمَكَنَّ منه بمعنى، وفلان لا يمكن النهوض أي لا يقدر عليه، وقولهم ما أمكنه عند الأمير شاذٌ والمكِنَةُ بكسر الكاف واحدة (المُكِنُ والمَكَنَاتِ)»[2].

كما وردت لفظة المكان في القرآن الكريم في قوله تعالى﴿ **و ياَ قَوْمْ اعْمَلُوا عَلَى مَكَانَتِكُمْ**﴾[3]. أي على موضعهم.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (مكن)، ج14، ص113.

[2]- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مادة (مكن)، ص286.

[3]- هود أية 93.

وبموجب ما سبق فإن المكان من الناحية اللغوية، يعني الموضع الذي نستطيع أن ندركه ونحس به، فهو يعتبر مجسد في أرض الواقع كالبيت والمدرسة...الخ.

1-2- اصطلاحا:

لقد اختلف الدارسون حول مفهوم المكان، ولا توجد نظرية خاصة به، ولكنه يوجد مسار واحد غير واضح وقد مثله:

غاستون باشلار (Gaston Bachlard) عندما قدم في كتابه "شعرية المكان" بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات سواءً في أماكن إقاماتهم كالبيت والغرف المغلقة أو في الأماكن المنفتحة، الخفية أو الظاهرة، المركزية أو الهامشية... وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيه تخيل الكاتب والقارئ معا[1].

سعى **باشلار** إلى توضيح دور الرموز في تصوير عالم البشر، وذلك عن طريق الكلمات التي تساهم في خلق المكان بكل أبعاده ومميزاته؛ فيظن القارئ أن المكان موجود فعلا يشبه ذلك الذي ترسخ في ذهنه.

ففي الرواية التقليدية يظهر المكان « مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات وتدور الحوادث»[2]. يعنى أن المكان كانت له وظيفة ثانوية فقد كان مجرد مكان هندسي يدرك بحواس الإنسان؛ فالآلية التي يتخذها الروائي للتقديم هي الوصف.

بعد مجيء "الرواية الرومانتيكية" « يبدوا المكان كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدس، حيث ينشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص25.

[2]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار، الدقل، المرفأ)، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، ط1، 2011، ص189.

الأخر»[1]. فالمكان هنا يعبر عن المشاعر وأحاسيس الشخصيات، التي تكون منسجمة معه، بل أصبحت تحمل أفكار وذكريات عن هذا المكان المعتاد.

يمكن القول أن المكان « يتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث وهي فوقها كلها ليصبح نوعاً من الإيقاع المنظم لها»[2]. إذن عندما تتفاعل الشخصية بكل أبعادها، ويدخل المكان كعنصر فعال في تطوير الشخصية، وبناءها وطبيعتها التي تكسب منه الدلالة وتعطيه معناه، وبالتالي يتجاوز المكان وظيفته الأولية ومعناه الهندسي.

ويذهب **يوري لوتمان (Yuri Lutman)** إلى القول: بأن المكان « هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، والمجالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة /العادية مثل: الاتصال والمسافة...»[3]. أصبح المكان هنا عبارة عن أشكال متماثلة، تقوم بينها علاقات مترابطة من خلال الأحداث التي تجري ضمنه.

يذهب **غاستون باشلار** إلى أبعد من ذلك حين قال: « أن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه البشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل للخيال من تحيز لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية»[4]. أي أن المكان الذي ينجذب نحوه البشر ليس بالضرورة ذلك المكان المعتاد الذي نعيش فيه، لكنه مكان تخيلي يصنعه الروائي من خلال اللغة؛ حيث يمنحه تصور جديد يجعل له أهمية في حماية البشر، بعيدا عن القوانين الهندسية.

---

[1]– المرجع السابق، ص190.

[2]– المرجع نفسه، ص191.

[3]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص99.

[4]– غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط6، 2006، ص31.

وقد اختلف النقاد حول التسمية التي تطلق على عنصر المكان فتعددت بذلك المصطلحات الدالة عليه، وقد حاول بعض النقاد الغربيين التميز بينهما:

الفرنسية الإنجلزية

Espase = Space/place

Locatin = Lieu

باللغة العربية نجد مكان /الفراغ /الموقع

فأضاف الانجليز استخدام مصطلح البقعة **(Location)** الذي يتسم بصنعة[1]، ويدل على مكان وقوع الحدث.

كان الدارسون العرب يفضلون مصطلح المكان، ويرتضونه عنوانا لدراساتهم على حساب الحيز والفضاء، فهو على حد قول الناقدة **سيزا قاسم:** «لاتساقه مع لغة النقد العربي»[2]. ذلك لأنه الأقرب في تنظيم العمل الأدبي، وجعله أكثر انسجاما فهو الذي يتوافق مع لغتهم وتقاليدهم.

فالمكان على حسبها « ليس حقيقة مجردة وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف »[3]. هذا يعني أن المكان الذي داخل النص السردي، يختلف عن المكان الواقعي، مع أن الوصف طريقة لتصوير ما في الواقع، ليدرك القارئ أنه يعيش في عالم أخر غير العالم الواقعي بما يحمله من دلالات وعلاقات خفية، ويحاول الباحث اكتشافها، حتى يتشكل لديه صورة مكتملة لبناء المكان السردي.

لعل دراسة **غالب هلسا** للمكان في الرواية العربية هي أولى الدراسات التي تناولت المكان باعتباره أنه « هو الذي يلد الأحداث قبل أن تلد فيعطنا تصوراً لها وللأشخاص وللزمان

---

[1]– ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص105، 106.

[2]– المرجع نفسه، ص106.

[3]– المرجع نفسه، ص107.

والحركة والمكان وتشكل وحدة لا تنفصم»[1]. اعتبر المكان عنصرا مهما في الرواية، فقد بيّن أن المكان ليس ثابت بل هو عنصر قابل للتغير بفعل الزمن، وتعرض أيضا إلى علاقة التأثير بين المكان والسكان.

كما ينبغي الإشارة إلى الناقد العراقي **ياسين النصير** الذي يرى « أن المكان شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، يتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناءً خارجيا مرئيا، ولا حيزاً محدود المساحة، ولا تركيبا من غرف وأسيجة ونوافذ بل كيان من الفعل المغير والمحتوى على تاريخ ما»[2]. نجد أن المكان قابل للتغيير كغيره من العناصر الفنية؛ حيث يتغير من نص إلى أخر تبعا للأحداث التي تجري بداخله ويترك أثر في أعماق الفكر لندرك مدى تفاعل ذلك المكان مع صاحبه.

ويذهب **مرشد أحمد** إلى اعتبار المكان « هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص، والأحداث الروائية في العمق»[3]. أي أن المكان يلعب دور مركزي داخل منظومة الحكي، وهو الشرط الأولي للإنسان، لذلك أصبح المكان شرط ملازم للروائي كي يبني عليه عالمه، ويُحي فيه الشخصيات الروائية.

1-3- أنواع المكان:

اختلف النقاد والباحثون في تعيينهم لأنواع المكان في الرواية، منها الضيق (المغلق) والمتسع (المفتوح) والمرتفع والمنخفض...الخ، ومن بين هذه الأنواع نسلط الضوء على:

---

[1]- أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية (فوضى الحواس)، ل: أحلام مستغانمي، مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة ورقلة، 23 جوان 2004، ص40.

[2]- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص52.

[3]- مرشد أحمد، البينية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص128.

1-3-1- المكان المفتوح: هو المكان المشاع للجميع، حدوده متسعة ومفتوحة حيث يتم فيها الانتقال من الخاص إلى العام الذي يلتقي فيه كل الناس[1]. أي أن المكان المفتوح يكون مقترن ب(الحرية، السعادة، الفرح)

1-3-2- المكان المغلق: وهو المكان الذي يخص فرداً واحداً، أو أفراد عدة يتحرك الفرد في دوائر متركزة من الأماكن تتدرج من الخاص الشديد الخصوصية (غرفة نوم)[2].

وصفوة القول أن المكان شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني في الرواية ولا يمكن الاستغناء عليه؛ لأنه لم يعد كخلفية تجري فيه الأحداث، بل تعدى كل هذا وأصبح محور أساسي سواءً كان مغلقا أو مفتوحاً.

2- الفضاء:

2-1- لغة:

عرفه **ابن منظور** في "لسان العرب": « فضا/فضيَ: المكان الواسع من الأرض والفعل: فض، يفضوا، فضوا، فهو: فاض وقد فضا المكان وأفضى إذ اتّسع، أَفْضَى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله في فرجته وفضاءه وحيّزه»[3].

وكذلك جاء في "المختار الصحيح" كالآتي « فضا (الفَضَاءُ) السَّاحَةُ وما اتَّسَعَ من الأَرْضِ، وقد (أَفْضَى) خَرَجَ إلى الفَضَاءِ، وأَفْضَى إِلَيْهِ بسِرِّهِ، وأَفْضَى بِيده إلى الأرض مسَّها بباطن راحته في سجوده»[4].

ومن خلال هذه التعريفات اللغوية يتضح أن جلها تحمل معنى واحد، وهي أن الفضاء يعني الاتساع والشمول.

---

[1]- بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، ص31.

[2]- المرجع نفسه، ص31.

[3]- ابن المنظور، لسان العرب، مادة (فضا)، ج4، ص14.

[4]- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مادة (فضا)، ص232.

2-2- اصطلاحا:

2-2-1- عند الغرب:

لقد بدأت الدراسات النقدية الأدبية تهتم لمصطلح الفضاء، بعد الحرب العالمية الثانية، ولم يتسع الاهتمام به إلا في الربع الأخير من القرن العشرين، ولعل أهم عمل نظّر للفضاء كان كتاب "شعرية الفضاء" **لغاستون باشلار**، حيث خصص كتابا بأكمله يعالج فيه الفضاء الذي يربط فيه الشخصية بأماكن الأحداث والقيم الحسية التي تحملها أي (المكان)، ويدفع من خلالها الأفراد إلى التخيل والتذكر...[1].

اهتم **باشلار** بتحليل الأمكنة الأليفة، التي ينجذب نحوها الخيال دون الأمكنة الأخرى، بالرغم من أن التحليل الذي تتعرض له الرواية تحتاج إلى كل الأمكنة سواء الأليفة أو البعيدة لكي يتوضح لنا سبب الانجذاب أو النفور من المكان.

تليه دراسة **رولان بورنوف (Roland Bourneuf)** في العالم الروائي فقد اقترح في إطار الخطة التي وضعها لدراسة الفضاء في الرواية « أن توصف طبوغرافيا الفعل ومظاهر الوصف وتلاحظ وظائف الفضاء في علاقاته بالشخصيات وبالأوضاع والزمن وأن تقاس درجة كثافة الفضاء أو سيولته، وتنتج القيم الرمزية والإيديولوجية المتصلة بتمثيلها»[2]. ركز **رولان بورنوف** على دراسة الفضاء الروائي بتحليل الروابط التي تجمع بينه وبين الأنساق الأخرى، في علاقاته بالحدث والشخصية والزمن، وكذلك البعد الإيديولوجي والقيم الرمزية.

ودعا **هنري ميتران (Henry Mitterand)** بعدم الاكتفاء بالبحث في تمفصل للسرد أو في تمظهراته السطحية؛ أي في توارد الوصف الطبوغرافي للمكان وانتقالات الشخصيات داخل

---

[1]- أمينة محمد برانين، فضاء الصحراء في الرواية العربية (المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص31.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص26.

ذلك المجال المحدد، بل يجب علينا أيضا أن نحاول الكشف عن العلاقات البنيوية العميقة التي توجه النص وترسم مساره[1].

يؤكد بعدم الاهتمام بالمظاهر الحسية للأشياء كما هي في العالم الخارجي، حيث وصفه بأنه عالم محدود تتحرك فيه الشخصيات، بل علينا أن نكشف دلالات النص العميقة التي تساهم في تطوير الأحداث.

ذهب **ميشال ريمون (Michel Raymond)** إلى أبعد من ذلك وقال: « كل رواية فيما يبدو لي، لها نصيب من الاتصال مع الفضاء»[2]. أي أن كل الجمل في الكتابة الروائية تحيل على فضاء معين؛ فإذا تخلى المحكي على الفضاء فإن السرد يستحضره بصيغة أو بأخرى.

لعل أهم الدراسات التي كشفت عن الفضاء الروائي التي قام بها **يوري لوتمان** في كتابه "بنية النص الفني"، حيث بنى دراساته على مجموعة من التقاطبات المكانية التي ظهرت على شكل ثنائيات ضدية وجعل الفضاء الروائي أداة في بناء النماذج الثقافية والاجتماعية[3]. بيّن مدى اتساع الدراسات القائمة على الفضاء المكاني، إلا أن دراسته ركزت على مبدأ التضاد، واتخذها كآلية أو كأداة إجرائية للكشف عن الأبعاد الدلالية للمكان.

ومن الباحثين الذين أظهروا اهتمامهم بهذا المكون **جوليا كريستيفا (Kresteva Julia)** التي تحدثت عن الفضاء الجغرافي في كتابها "النص الروائي" جعلته دليلا « على حضارة عصره حيث تسود ثقافة معينة، أو رؤية خاصة للعالم...» [4]. وضحت الطريقة التي يستطيع بها الروائي أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال وشخصيات وأحداث وزمان وأشياء.

---

[1]– المرجع السابق، ص38.

[2]– حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص46.

[3]– حسن بحراوي، بينية الشكل الروائي، ص34، 35.

[4]– محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص114.

2-2-2- عند العرب:

أما بالنسبة للعرب فإن مفهوم الفضاء جاء متأخرًا كون جذوره غير غربية بالإضافة إلى الخلط الحاصل بين مصطلحي الفضاء (**Espase**) والمكان (**Lieu**)، لعل أبرزها تلك الدراسة التي قام بها الروائي العربي **غالب هلسا**، والذي يعد بداية حقيقية لتشتت أفكار النقاد نتيجة استمرار استعمال المكان بدلا من الفضاء، ونتيجة اندفاعه لأهمية المكان في الكتابة قام بترجمة كتاب **غاستون باشلار (La poetique de peapace)** إلى العربية تحت عنوان محرف "جماليات المكان"[1].

لتجاوز هذا الخلط سعى الناقد المغربي **حسن نجمي** إلى وضع حد لها حيث أقر بوجود حدود قائمة بين الفضاء والمكان، ويرى أن الضرورة المنهجية تلح على ضرورة الفصل بينهما... والأمكنة في نظره تتمظهر كمساحات ومسافات تبوبها الأحداث والأفعال الروائية، في حين يتجلى الفضاء من علاقته بباقي المكونات البنيوية[2].

بمعنى أنه إذا كان الفصل بين الفضاء والمكان ضروريا، يستلزم من كل قراءة نقدية جدية القيام بها، وكان من الأفضل أن نشغل الفضاء على امتداد الدراسة، وأنّ المكان لا ينبغي أن يذكر إلا حين يقتضي أن يذكر.

في حين يعتبر الناقد **حسن بحراوي** « الفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى لا يوجد إلا من خلال اللغة... إنه فضاء لا يوجد سوى خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزاءه و يحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه»[3].

---

[1]- ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص42، 43.

[2]- المرجع نفسه، ص62.

[3]- حسن بحوارى، بنية الشكل الروائي، ص27.

جمع **البحراوي** بين المكان والفضاء، ولا يتشكل هذا الأخير إلا من خلال اللغة كغيره من الفنون الأخرى، يخلقه المؤلف من خلال الكتابة التي تشغل الحيز الورقي ليُكَونَ منها فكرة أو موضوعا تنطلق منه الأحداث.

بينما نجد الناقد الجزائري **عبد المالك مرتاض** في كتابه "نظرية الرواية" يفضل أن يطلق كلمة الحيز على الفضاء، ويعلل سبب تفضيله مصطلح الحيز على مصطلح الفضاء من خلال قوله: «...أن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم والشكل... على حين أن المكان يريد أن يقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»[1]. ويقصد بالحيز العالم اللامحدود واللانهائي، الذي يتسع ليشمل المكان والفضاء.

ويعترف ناقد مغربي **حميد لحمداني** « أن الفضاء الروائي هو أوسع وأشمل من المكان إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أو تلك التي تدرك بالضرورة بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية»[2]. فصل حميد لحمداني بين الفضاء والمكان؛ حيث جعل الأول شاسع في حين أن الأخر يتسم بالضيق والانحصار.

ذهب **سعيد يقطين** إلى نفس ما ذهب إليه **حميد لحمداني** في تميزه بين المصطلحين حيث يقول: « إن الفضاء أهم من المكان، لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا، إنه يسمح لنا بالبحث عن فضاءات تتعدى المحدود والمجسد لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء»[3]. يعتبر **يقطين**

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص54.

[2]– حميد لحمداني، بينية النص السردي، ص64.

[3]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص240.

المكان هو أحد الدعائم والركائز الأساسية المشكلة للفضاء؛ حيث يجعل الفضاء شاملا للمكان الذي يتسم بمحدودية الأبعاد.

إن الفضاء الروائي لا يقتصر على هذا الأمر فقط، بل يتسع ليشمل بقية المكونات الحكائية للنص السردي إذ نستطيع أن نقول: « الفضاء يحوي أشياء متباينة ومتعددة بدءا من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بياضها جسد الكتابة، إلى الزمان والمكان واللغة والأحداث وكل ما يجسد عالم الرواية»[1]. لم يعد الفضاء يتعلق فقط بالمكان المحدود بكل أبعاده الهندسية، بل تعدى إلى الفضاء النصي بكل ما يحمله من عناصر السرد التي تساهم في بناء الرواية.

ذهبت **نصيرة زوزو** إلى أبعد من ذلك حيث تطرقت إلى مفهوم الفضاء من خلال دراستها وقالت: « وعموما الفضاء هو العالم الفسيح الذي تنظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، وبقدر ما تفاعل الإنسان مع الزمن يتفاعل مع الفضاء »[2]. فالفضاء أصبح يضم كل شيء في هذا الكون الفسيح، ولا يمكن الانفصال عنه فالحياة بدونه تصبح لا معنى لها.

2-3- أنواع الفضاء:

سبق وأن أشرنا إلى مفهوم الفضاء، والذي بدوره ينقسم إلى أنواع تعارف عليها معظم النقاد وهي ثلاثة (الفضاء النصي، الفضاء الجغرافي، الفضاء الدلالي) وهناك من الباحثين من أضاف نوعا رابعا، وهو الفضاء كمنظور أو كرؤية.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص46.

[2]- نصيرة زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، قسم الأدب العربي بكلية الآداب واللغات، العدد 06، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، جانفي 2010، ص03.

2-3-1- الفضاء النصي (Espace Texteul):

وهو الطباعة؛ أي مساحة السواد فوق البياض ويدخل في ذلك صور الغلاف وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة[1].

2-3-1- الفضاء الجغرافي (L'espace Geographique):

وهو المقابل لمفهوم المكان، يفهم من هذا على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، فالروائي يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ[2].

2-3-3- الفضاء الدلالي (L'espace Sémantique):

مرتبط بالصور المجازية، وقد أشار إليه **جيرار جنيت** إذ اعتبرها الصورة التي تخلق لغة الحكي[3].

نجد أن الفضاء يتعدد ويتنوع في العمل الروائي الواحد، كالفضاء الجغرافي الذي يتمثل في المساحة التي يتحرك فيها الأبطال، أما الفضاء النصي هي المساحة الكتابية على الورق، في حين نجد الفضاء الدلالي الذي يتضح من خلال المعاني والدلالات التي يحملها ذلك النص.

وعموما يمكننا القول بالرغم من اختلاف وجهات النظر حول مفهوم الفضاء وأنواعه، إلا أنهم توصلوا إلى أن الفضاء له أهمية تتمثل في أنه أحد مكونات البنية السردية، التي يعتمد عليها في إنتاج العمل الروائي، فهو بمثابة بنية تلف الكائنات والأشياء والأفعال والأقوال وغيرها.

---

[1]- سليم بتقة، ترييف السرد الروائي الجزائري، ص57.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص53.

[3]- سليم بتقة، ترييف السرد الروائي الجزائري، ص58.

الفصل الثاني:

بنية الشخصيات في رواية "معزوفات العبور"

1- الشخصيات الرئيسية:

*علي السبتي البوغزالي

2- الشخصيات الثانوية:

*بوحة النية

*قدور اليتيم

*خطايف لعرايس

*سي الطاهر الملحن

*عليلو المداح

*الشيخ الحكيم محمود الزناتي

*محمد البوغزالي

*مصطفى البوغزالي

*الجدة حليمة

*حورية

*الحركي

*الشامبيط

*لالة خديجة

*شيخ الفتى

*سي قدور ولد السعيد المانشو

أولا: بنية الشخصيات في رواية معزوفات العبور:

لكل شخصية في العمل السردي وظيفة ودور تقوم بها؛ فهي تسير الأحداث في الرواية، وتنقسم الشخصيات حسب مكانتها ودورها إلى شخصيات رئيسية (محورية) وشخصيات ثانوية (مساعدة).

1- الشخصيات الرئيسية:

- **علي السبتي البوغزالي:**

تعد شخصية **علي البوغزالي** الشخصية المحورية التي « تركز عليها كل أحداث القصة أو الرواية»[1]، فقد عاش ثلاث فترات مختلفة من الزمن، قبل الثورة واثنائها وفترة الاستقلال.

يكنى بسبعة أرواح، نسبة إلى القرى السبع، لأن حكايتها أصبحت حكايته، بسبب المحن التي تعرض لها.

ولد في اليوم السابع وعاش يتيما، تولت جدته برعايته، وخاض ميدان العمل مبكرا لنفقته ومساعدة جدته كتأمين لقمة العيش ومساعدة شيخه في التدريس، ورعي الأغنام التي اعتبرها مصدرا للصبر وتهدئة نفسه تيمنا بالأنبياء الذين رعوا الأغنام.

قبل أن يتجاوز الرابعة عشر من عمره كان مطالبا بتحقيق أمنية جدته في زواجه من ابنة خالته لتحمل مسؤوليته، فأنجبت (حورية ومجاهد)، كما أنه نفذ وصايا أبيه وجده، وهذا « **للحفاظ على أمانة وأسرار ثورتهم**»[2].

كان حافظا للقرآن ويهوى العلوم والأدب الذي كان دواء للنفس من الأحزان وبلسما لليأس والقنوط، وسماع الحكم والأشعار وحكايات العجائز وابتسامات الأطفال، وقص الحكايات التي جرت لأحبابه من الأصدقاء والأقارب « **كما يحب الحرية والاختلاف في الرأي ويكره**

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ب، د ط، 1998، ص187.

[2]- معمر حجيج، معزوفات العبور، دار قانة للنشر والتوزيع، باتنة-الجزائر، د ط، 2016، ص96.

الأنانية بمختلف أسبابها»[1]، وبعدما يئس من هذه الأشياء التجأ إلى الاستعانة في إيجاد والده المختفي، وجده وصاحب الكلام لعلهم يعطوه رمز الثورة للأجيال الجديدة.

كما اعتبر نفسه أنه « **خلق لكي يكون سعيدا في الأماكن المنعزلة البعيدة عن العالم البشري، ومنفذ ومفتاح لتقديم الثوار، وإعطاء الحرية والكرامة للأحرار وذلك بالحكايات التي يقصها**»[2].

تعرف على **الشيخ محمود الزناتي** في دروسه التي كان يقدمها في المساجد العتيقة وحلقاته الأدبية الخفية، فكان يسعى إلى الحرية بالحكايات الحزينة والحكم والتجارب فقام بتنفيذ مشروعه الذي أوكله به، فكون فرقة تساهم في توعية الشعوب ضد العدو.

« **أكبر فاجعة عاشها بكل أحاسيسها، هي خطف ابنته التي لم تتجاوز السنتين من عمرها**»[3]. فتعرض لصدمة أفقدته وعيه، فأخذ بوحة النية مكانه لتنشيط الفرقة.

أثناء الثورة المباركة كان **علي البوغزالي** وأعضاءه في مغارة يتدربون على السلاح، ويجمعون المال لتوزيعه على فقراء القرى السبع، وشراء السلاح لمقاومة المحتل وكانت « **هذه الفرقة السباقة في تشكيل المنظمة الخاصة**»[4]، وتزعم الثوار وصار كبيرهم، وأول من سجن في معتقل (فاج)* مع أربعة أشخاص وعذب بأقصى أنواع وصنوف التعذيب، من طرف العدو لعله يفشي أسرار الثورة.

---

[1]– المصدر السابق، ص54.

[2]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص18.

[3]– المصدر نفسه، ص86.

[4]– المصدر نفسه، ص87.

*ثكنة ومعتقل في بلدية عين جاسر (السبت بوغزال سابقا).

أطلق عليه « **أبو الثوار، أبو المساجين، أبو المراوغين**»[1]، كل هذه التسميات تدل على قوة التحدي والعزيمة، وهذا ما جعله يخطط لفتح عقول المساجين، وذلك بإعادة إحياء دروس محمود الزناتي التي تعطي الصبر والحكمة، وصدق الأمانة.

فترة الاستقلال: انقطعت عنه أخبار ابنته **حورية** « **فأصيب بفيروس احتار فيه الأطباء والعلماء والحكماء والعرافين**»[2]، وقام بجمع فرقته من جديد لإحياء نشاطه السابق، فاتهم بالعصيان وقلب نظام الحكم، وبالجنون فادخلوه مستشفى المجانين لكي لا يسمعوا نعيقه المثير للاشمئزاز والقلق، واجتمع مرة أخرى **بحورية** وأبنائها بالإضافة إلى أصدقاء زمانه في بيته بحي الحمري بوهران وعمت الفرحة.

ف**علي البوغزالي** يعد صندوق العجائب، ومصنع للحكي لهزم دموية المستعمر مثله مثل شهرزاد، التي نزعت دموية شهريار بجمال قصصها، ولهذا فإن جمال البيان هو المنتصر دائما كما انتصر بيان القرآن على الطغيان كفرة قريش.

2- الشخصيات الثانوية:

وهي الشخصيات الحكائية التي تأتي، بعد الشخصيات الحكائية الرئيسية مباشرة وتؤدي وظائف مكملة لتلك التي تؤديها الشخصيات الحكائية الرئيسية، وهي متنوعة بتنوع وظائفها وأهوائها وصفاتها ومواقفها[3].

إن كون رواية "معزوفات العبور" متسمة بحضور مكثف للشخصيات الثانوية، التي ساهمت في بناء الحدث الروائي، سنحاول استعراض بعض منها.

---

[1]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص08.

[2]- المصدر نفسه، ص253.

[3]- أمينة فزاري، سيميائية الشخصية، ص153.

- **بوحة النية:**

يأتي في المقام الأول من حيث أهميته، إذ تواتر ذكر اسمه طوال المساحة السردية للرواية، و**بوحة النية** هو الصديق المقرب **لعلي البوغزالي** « **فشخصيته محبوبة وروحه الخفيفة، وحرارة مشاعره الممزوجة بالمعاناة الدفينة، وحججه المقنعة**»[1] أهلته لأن يقوم بفتح سوق وطنية لتوعية الشعوب بالثورة ضد المستعمر، ويعد المنظم لقنوات التواصل بين الشعب والثورة، لكن صحته لم تؤهله بأن يشارك في المعارك، بل كان سلاحه الوحيد هو « **الكلمة الثائرة، الطاهرة، التي تفيض حكمة وفكرا، وشعورا وروحانية**»[2].

ألقي عليه القبض من طرف المستعمر، فزج به في معتقلاتهم الوحشية فتلقى شتى أنواع التعذيب والإذلال نكاية فيه وفي زملاءه، كما تعرض للسخرية والشتم من طرف سجانيه لكنه واجه من يتحدى برأس مرفوع، وكانت نتيجة هذا التحدي « **استئصال أعضاءه التي تفقد له رجولته والتي تمنعه من الزواج**»[3]، إلا أنه بقي صامدا ومتحديا له بالرغم ما فعل به، فاتخذوه كمرجع لجلب مكامن وأسرار الثورة عند إطلاق سراحه.

كما لعب دورا هاما في المجموعة التي يترأسها **علي البوغزالي** في السجن لتوعية المعتقلين وإبراز حقائق المستعمر، وكلما خرج من المعتقل كان يحن إليه مجددا ليرفع معنويات المساجين ويبشرهم بقرب انتصار الثورة ونهاية عهد الاستعمار.

مع بزوغ فجر الاستقلال انتقل **بوحة النية** من عالم الأحياء إلى عالم الأموات، من أجل البحث عن « **قبر الشيخ محمود الزناتي، لعله يعثر على السفر الثامن، ليهديه لصاحب الكلام ليشفى من فيروسه اللعين**»[4].

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص116.

[2]– المصدر نفسه، ص117.

[3]– المصدر نفسه، ص118.

[4]– المصدر نفسه، ص310.

أصبح يمثل معزوفاته الحزينة لوحده في المقابر، لأنه يرى أنها تتفاعل معه، كما استطاع أن ينظم وقته بين خلوته وزيارة أصدقائه، بالإضافة إلى المساهمة في التقاء **حورية** بعد عودتها مع أبنائها فاطمة ومصطفى بوالدها عند خروجه من مستشفى المجانين.

ويبدوا مما سبق أن شخصية **بوحة النية** شخصية قوية، صامدة، فحبه لوطنه جعله يختار الكلمة للدفاع عنه، بدلا أن يبقى عاجزا ومتفرجا في ضياع وطنه على أيدي الطغاة.

- **قدور اليتيم:**

أطلق عليه الروائي **نوح المذبوح المربوح**، لأنه يحمل دلالتين متناقضتين، أو وجهين متضادين، وجه السعد ووجه النحس، وجه النصر ووجه الهزيمة، وجه نير مشرق أبيض ووجه كدر ومظلم.

عاش يتيما منذ ولادته « **اختفى والده في زمن الجفاف، أما أمه توفيت بعد ولادته**»[1]، فحضنته سبع جدات كان نعمة ثم نقمة عليهن، « **أحس أنه ورث النحس و الشؤم منذ صغره، وسيتخلص منه بعد رحيل الفرنسيين**»[2]، كان « **يقوم بسرقة القطط والطيور للأولاد، وذاكرته مليئة بالحكايات التي تقصه عليه جداته**»[3].

انظم إلى الثوار بسبب اغتيال جداته السبع من طرف الكولون والقايد، ومعاناة العباد، « **عينوه برتبة ذباح مرباح بسكين، ثم ترقى فمنحوه بندقية لعشاري**»[4] لخدماته الثورية الجليلة، ويعتبر من أحد جنود بوجمعة لابلاندي.

أعطى عهدا لنفسه ألا يتزوج وفاءا وإخلاصا لحبه الطفولي الذي يكنه لحورية بنت القايد التي توفيت انتحارا.

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص22.

[2]– المصدر نفسه، ص21.

[3]– المصدر نفسه، ص23.

[4]– المصدر نفسه، ص24.

اعتقل من الطرف الاستعمار، وأطلق عليه المساجين بالفتى المفتول الساعدين وتعرض إلى مؤامرة من طرف السجانين، وذلك بفبركة تمرد للمساجين أدى إلى إطلاق النار عليهم، فاعتبر من عداد الأموات، وكان **نوح المذبوح المربوح** من المحظوظين حين أمد الله عمره وأطلق سراحه ليلا ليلتحق بالثوار إلى الجبال، وشارك معهم في مسيرة الجهاد لتحرير ثرى الوطن من براثن المستدمر، ليحط رحاله مع بزوغ فجر الاستقلال وليحقق حلمه في الحرية.

في الوقت نفسه يعد شخصية وراوي لحكايات منها « **حكايته في التجربة الثورية وحكايته في التجوال في الدول العربية للتبشير بالدولة الواحدة للمسلمين من طنجة (بالمغرب) إلى جاكارتا (بأندونيسيا)، وفي كل دولة يعلق علم الوحدة ويلقي سبع حمامات تحمل بشرى دولة الإسلام**»[1]، والوحدة والإخاء والعدل والكرامة، والتقى في الأخير بأصدقائه الثلاثة في مدينة وهران.

فالروائي أراد من خلال هذه الشخصية أن يوضح أنه بالرغم من الصفة السلبية اللصيقة بنوح المذبوح المربوح، إلا أنه استطاع أن يتجاوزها، بتحويلها إلى نقطة ايجابية لصالحه، تجعله يواصل مشواره النضالي.

- **خطاف لعرايس:**

يسمى أيضا « **خطاف لبرانس للقياد أو خطاف أفراس الكولون**»[2]، الذي كان يناديه به الشيخ الحاج محمود الزناتي « **ويدعى الفتى المغوار واسمه الحقيقي الطيب**»[3] ولقب بهذا اللقب لخفته وذكائه وقدرته على أداء كل المهمات دون أن يترك أثر.

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص286–292.

[2]– المصدر نفسه، ص63.

[3]– المصدر نفسه، ص64.

كان يقوم بسرقة الأغنام والخيول من مزارع المعمرين، ليعين بها عائلات الفقيرة التي سلبت منها أراضيها، ويعد من الرجال الأحرار الذين اعتصموا بالجبال مع الثوارنال بشرف الشهادة، بعدما سطر في سجل بطولاته العديد من الانتصارات والبطولات.

أدت شخصية **خطاف لعرايس** دورا هاما في بناء الحدث؛ حيث أشار الروائي أنه يفكر في شعبه قبل أن يفكر في نفسه، فهذا إجلال لوطنه.

- **سي الطاهر الملحن:**

ابن العجوزة حدة التي تقوم بغسل الأموات، ومن بين أصدقاء علي البوغزالي الذي ضمه في فرقته ذلك « **بتقديم الأشعار والأناشيد والمدائح**»[1].

يعتبر من المناضلين الذين تخصصوا في زرع القنابل، فقد تزوج إبان الثورة وغداة الاستقلال، التقى بزميله عليلو المداح ليس في الأسواق بل في المدينة الجديدة وهران فقد « **أصبح متقاعدا وتوفيت زوجته فكان مصيره دار العجزة**»[2].

أدى سي الطاهر الملحن دورا مهما، في توعية الشعوب لاسترجاع سيادتهم وكرامتهم المغتصبة من طرف المحتل، لذا عمد إلى تقديم لشعبه بعض معزوفاته التي تزرع فيهم الأمل، والإحساس بأهمية الوطن والحرية.

- **عليلو المداح:**

أحد أعضاء فرقة علي البوغزالي فقد « **انظم للحلقات المسرحية في الأجواء الفاسحة للنوادي الأدبية والأسواق**»[3]، لتوعية الشعب.

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص127.

[2]– المصدر نفسه، ص306.

[3]– المصدر نفسه، ص228.

يعتبر أحد اعضاء المنظمة الخاصة، الدي شارك في الثورة بالسلاح، وتزوج إبان الثورة، وفي العهد الجديد اعتقل « **بتهمة الاعتداء على إحدى العجائز في شهر رمضان**»[1]، فثبت براءته فاجتمع مع أصدقاءه مرة ثانية.

- **الشيخ الحكيم محمود الزناتي:**

شخصية اختفت أثناء الحرب العالمية الأولى لظروف مجهولة، يعد إماما وحافظ للقران، ومؤرخ لتاريخ، وراوي للحكايات في شكل ملحمي تمثيلي في المجالس الأدبية والأسواق الأسبوعية للقرى السبع.

تعرف على علي البوغزالي في « **زردة الأولياء الصالحين والشبيه لملامح ابنه بالتبني الثوري**»[2]، الذي كان ينظر إليه بأنه يستطيع مواصلة مشروعه « **بإعطائه الأمانة التي تكمل الطريق وتحرر الوطن**»[3]، المتمثلة في المعلومات التي جمعها مما يسمعه من شيوخ جمعية العلماء المسلمين، والزوايا، وزعماء الأحزاب ووضعها في ثمانية أسفار، إلا أنه « **قدم سبعة أسفار وأبقى السفر الثامن عنده حتى يقتحم أسوار الحصن الجديد**»[4]، كما أنه ساعده في ايجاد ابنته وقدم له نصائح وحكم التي تجعله يستمر في مشواره ويمتاز بحدسه، ويظهر ذلك من خلال التنبؤات التي تحققت مع مرور الزمن.

يعد رمز من رموز الثورة الجزائرية، والذي كان له دور في تحقيق الاستقلال وذلك من خلال التوجهات والنصائح التي قدمها للثوار، منهم علي البوغزالي وبوحة النية، كما أنه يعد مفتاح لأسرار الثورة التي تؤدي إلى الحرية والدفاع عن الوطن.

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص277.

[2]– المصدر نفسه، ص73.

[3]– المصدر نفسه، ص74.

[4]– المصدر نفسه، ص75.

- **محمد البوغزالي:**

جد علي البوغزالي عمل كشيخ في تحفيظ القرآن والعلوم الشرعية والعربية، كان يؤمن بأن الانتصار لا يتحقق « **إلا بتقوية النفوس، وتنوير العقول بالحديث والقرآن**»[1]، اتهم بالمشاركة في معركة جبل مستاوة من خلال فتاويه ضد الاستعمار فقاموا بتدمير منزله ومصادرة أملاكه، ونفوه إلى إحدى الجزر ومنذ ذلك لم يظهر.

- **مصطفى البوغزالي:**

أب علي البوعزالي يعتبر أيضا أحد الشخصيات المختفية قبل الحرب العالمية الثانية بسنوات قليلة، لأنه كان « **ملزم بأداء الخدمة العسكرية فقام بقتل أحد الضباط التابعين لوزارة الدفاع بالسكين وجرده من سلاحه**»[2]، قتل أحد الضباط وساهم في سير الحدث الروائي.

فهده الشخصيات المفقودة ترمز إلى البطل الثوري المصمم على تحرير وطنه، فهي هاجس في قلوب الناس ومازالوا ينتظرون عودتهم.

- **الجدة حليمة:**

أطلق عليها أهل القرية الجدة الزاهدة لتقواها وتفقهها في الدين، ولشجاعتها وحكمتها، تعود أصولها من عائلة أندلسية واستقرت بمنطقة الأوراس و« **كانت أسرتها تتميز بالجود والكرم وهي مشيخة القرية**»[3].

أخذت دور عائلتها بما كانت تقوم به بعد نفيهم من طرف الاستعمار، كانت « **تعمل قابلة لكل امرأة حامل**»[4]، تنتظر مولودها يأتي إلى هذه الدنيا، فاعتبروها جدة وأم لكل

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص139.

[2]– المصدر نفسه، ص145.

[3]– المصدر نفسه، ص143.

[4]– المصدر نفسه، ص144.

الأطفال والنساء، كما قامت برعاية حفيدها علي البوغزالي بعدما توفيت أمه وأخته الكبرى في عام المجاعة ، وكان أهل القرى يستشرونها في كل كبيرة وصغيرة.

- **حورية:**

تعد حورية ابنة علي البوغزالي من أهم الشخصيات المثقفة في الرواية، وقد أطلق عليها الروائي اسم حورية لكون الاسم يحمل دلالات تأويلية مختلفة، والتي من بينها أنه يدل على الجزائر الحرة المستقلة بصفائها ونقائها.

اختطفت وهي لم تتجاوز السنتين من عمرها من طرف الكولون، فحضنتها «**عجوز لقيطة المتشردة اسمها الباهية، فكانت تناديها بالداهية**»[1]؛ أي يدل على الحكمة والشجاعة، وتيمنا بالكاهنة التي تسمى داهية زعيمة الأمازيغ.

عاشت وكبرت عندها وتميزت بالجمال والذكاء، وبعد عودتها إلى أبيها حفظت القرآن وتعلمت العلوم، والحكم، والقصص من طرفه فأصبحت لديها مواهب أدبية.

تعتبر البنت الثائرة الأولى التي كسرت حواجز العادات والتقاليد، بالتحاقها بالتعليم كما تجيد الفنون القتالية، وتقوم بمساعدة الثوار وذلك بإيوائهم وتموينهم، وكانت تزور أباها في معتقل خان أم هدمان الأول.

ولما بلغت « **الخامسة عشر اختطفت من طرف الحركي القرد**»[2]، الذي قام باغتصابها فحاولت الفرار مرتين للتخلص من العار، إلا أنها لم تنجح في ذلك فتعكرت حياتها لأنها كانت ترى نفسها « **بوجهين وروحين وقلبين**»[3]، وفكرت برد الاعتبار لشرفها وتاريخ عائلتها وذلك بالتخلص من الحركي ولسوء حظها لم تستطيع قتله، بل بعكس ذلك « **فقد**

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 89.

[2]– المصدر نفسه، ص190.

[3]– المصدر نفسه، ص230.

صوبها برصاصة أخطأتها فأطلق عليها بالشهيدة الحية»[1]؛ فعذبت وألقيت في القبو وشاءت الأقدار أن تنجب منه ولدا وبنتا، وانتقلت للعيش إلى فرنسا مجبرة بعد الاستقلال، وكانت تراسل أباها وتحكي عن معاناتها التي تعيشها مع الحركي، وبعد وفاة زوجها استطاعت العودة مع ولديها إلى وهران و« **التقت بأبيها بعد خروجه من مستشفى المجانين»**[2].

ولقد كانت حورية بمثابة الأمل الذي كان يسري في حياة علي البوغزالي، لأنه يرى فيها الشجاعة والقدرة على المواجهة والتصدي.

- **الحركي القرد:**

زوج حورية ابنة علي البوغزالي، وأحد تلاميذه، يدعى القرد لأنه يجيد التمثيل البهلواني، كان له دور في المساجد المخفية والخلايا السرية إلا أنه أصبح خائن « **خان معلمه مرتين الأولى حين خان عهد المجموعة وأفشى بأسرار الثورة للفرنسيين، أما الثانية تسبب في معاناة عائلة علي البوغزالي باعتقال حورية»**[3].

زاد حقده على الثوار عندما جرح مرتين من طرف المناضلين « **فانسلخ وتجرد عن وطنه و إنسانيته»**[4] فلم يجد ما يفرغ به أحقاده إلا حورية التي قام باغتصابها وتعذيبها.

بعد الاستقلال فر بها إلى فرنسا « **وأصبح يعمل في محل للمجوهرات، وتعرض لسرقة من طرف أبناء الأحرار»**[5]، فحاول تصديهم، فطعنوه ونقل إلى المستشفى ولفظ أنفاسه الأخيرة هناك.

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص231.

[2]– المصدر نفسه، ص320.

[3]– المصدر نفسه، ص230.

[4]– المصدر نفسه، ص231.

[5]– المصدر نفسه، ص237.

أدى دوره اتجاه وطنه إلا أن الاستعمار الفرنسي استعمار ضد الإنسانية البريئة والمستغلة للكثير من المجتمعات، التي ذهب مواطنيها ضحية جبروت ووحشية المستعمر، وهذا ما حصل للحركي.

- **الشامبيط:**

يعتبر الصديق المقرب للقايد سي قدور، فانظم إلى صفه في مساعدة الثوار لذا فرّ إلى الجبل وتحصن معهم، إلا أنهم « **اعتبروه جاسوسا بعدما تسربت الأخبار**»[1] من طرف السلطات الاستعمارية، بأنه يخدم لصالحها فحكم عليه بالإعدام وذبح بالسكين.

- **لالة خديجة:**

كانت من أجمل فتيات قبيلتها وأكثرهن فطنة ودهاء وأحرسهن على التعلم، إلا أن الظروف لم تسمح لها بالتعلم، عاشت حياة حزينة بسبب وفاة أخيها في حرب دموية حول الأرض، والمياه لهذا أطلق عليها عمها « **خنساء القبيلة**»[2].

كان عمها يحرضها على الانتقام فتعلمت كل الفنون القتالية كثر خطَبها، إلا أنها قابلتهم بالرفض إلى أن يأتي من سينتقم لأخيها، فتغيرت فكرتها بعدما التقت « **بخال أمها الشيخ محمود الزناتي، فقدم لها حكمة فأدركت أن كل هذه الحروب سببها العدو الغاشم**»[3].

فشخصية لالة خديجة تميزت بالتطور، إذ قدمها في بداية الرواية في صورة فتاة تريد الانتقام لأخيها، إلا أنه في نهاية الرواية جاءت في صورة نموذج للمرأة الواعية ومنذ تلك اللحظة، أصبحت تنتظر من سيوحد القبيلتين، فشاء القدر أن تلتقي بفارس أحلامها والمسمى شيخ الفتى.

---

[1]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 172.

[2]- المصدر نفسه، ص171.

[3]- المصدر نفسه، ص172.

تزوجت منه وانجبت بنتا وولدا ولسوء حظها أستشهد، فأصبحت تعمل في البيوت ومنهم بيت قايد القرية، ثم انضمت إلى الأعمال السرية « **لأنها تعتبر الخزان الأمين للأسرار**»[1]، دارت حولها شكوك فقاموا باستجوابها واستنطاقها، وزج بها في السجون وحشرت في المعتقلات والمحتشدات، وتعرضت لشتى أساليب التعذيب والاهانات، إلى أنها اصيبت بعدة عاهات جسدية (الشلل، العمى، البكم).

فخديجة هي المرأة المخلصة المؤمنة بربها، ووطنها، وعقيدتها الإسلامية، المعتزة بوطنها وشخصيتها، وكرامتها، يتمثل دورها في تلك البطولات التي قامت بها.

- **شيخ الفتى:**

زوج لالة خديجة، تخرج من جامعة الزيتونة، ساهم في « **اقناع الناس بالتوقف عن اشعال الفتن واستطاع توحيد القبيلتين**»[2]، فأنشأ مدرسة لتعليم الأطفال والشباب كما قام أيضا بنشر الحركة الوطنية في كل القلوب والعقول، مما جعل المستعمر يخنق عليه فاستغل « **أحداث 8 ماي 1945 ليتهموه بالتمرد والعصيان والرأس المدبر**»[3] اعتقل وعذب إلى أن اخذته المنية.

جسدت هذه الشخصية ما كانت تحلم به لالة خديجة، ليخرجها من الحزن الذي عم حياتها، فقد لعب دورا في نشر السلم، ونزع الأحقاد، والضغائن المغروسة في نفوس الشعوب، وزرع فيهم حب الوطن للدفاع عنه.

- **سي قدور ولد السعيد المانشو:**

عينه الكولوني حكيم القرية، كان يعمل لصالح فرنسا ومخلصا لها، دافع عنها ضد حرب الألمان وجراء ذلك فقد إحدى يديه، إلا أن نظرتهم تغيرت اتجاهه عندما ارتكب ابنه تلك

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص173.

[2]– المصدر نفسه، ص174.

[3]– المصدر نفسه، ص174.

الجريمة، فكان يتعرض في كل مرة للسب والشتم، غير أنه « **كان يواجه بالصمت، فأدرك أن علاقته مع فرنسا قد انتهت**»[1].

وبالسرعة نفسها تغيرت شخصيته من الولاء الشديد للاستعمار إلى الولاء المطلق للثورة، فأصبح يتعامل ظاهريا مع الحاكم الفرنسي وباطنيا يعمل لصالح الجزائر وهذا ما جعل القايد « **يخطط للتمرد على الاستعمار بعدما كشفت حقيقته تعرض للمراقبة من جراء الخدمات التي كان يقوم بها**»[2].

ومع قيام الثورة تعاون مع الثوار بكل ما يملكه، كما استطاع أن يظم إلى صفه كل من **لالة خديجة** و**الشامبيط** الذي كان صديقه المقرب « **فزاد تركيز عيون الفرنسيين خاصة بعد أن فلت ابنه من السجن فبحثوا عن الاثنين فلم يجدوا غير القايد**»[3]؛ فألقي القبض عليه وعذب إلى أن استشهد، فاتهم بإفشاء أسرار الثورة فاختلفت أراء الناس حوله هناك من اعتبره شهيدا، وهناك من أطلق عليه الخائن، والرأي الثالث الشهيد الخائن.

أراد الروائي من خلال هذه الشخصية أن يبين حقيقة فرنسا، الناكرة للجميل وتراجع **سي قدور** عن خيانة وطنه، وأصبح دوره يتمثل في دعم الثوار بالمال وأسرار من أجل نيل الحرية.

- **ابن القايد:**

هو الابن البكر للقايد، تعلم باللغة الفرنسية مع أبناء الكولون، واستطاع تحقيق كل أحلامه، وصل إلى المرحلة الثانوية « **بلونه الأسمر المفتخر بوحدانية تفرده المتميزة على كل الألوان من الأمواج البشرية الشقراء**»[4]، لذلك كانوا في كل مرة يستهزئون ويسخرون

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص170.

[2]– المصدر نفسه، ص170.

[3]– المصدر نفسه، ص171.

[4]– المصدر نفسه، ص170.

منه ومن أبيه، فلم يستطيع التحمل لهذه المذلة « **فقام بطعن أحدهم وحكم عليه بالمؤبد مع أشغال الشاقة**»[1].

وفيما يتعلق بمصيره استطاع الفرار من السجن والالتحاق بالثورة، وقام بالاتصال **بابن الشامبيط** و**ابن لالة خديجة** لأنهم كانت تجمعهم صحبة الطفولة والشباب، وأقنعهم بالالتحاق بالثورة.

يبدوا مما سبق أن شخصية ابن القايد قد تطور وعيه الوطني إلى درجة أنه فر من جيش العدو، والتحق بصفوف الثوار، وذلك بعد عمليته البطولية التي قام بها، فجعل حب الوطن فوق كل اعتبار.

الشخصيات التي اختارها معمر حجيج كان لها دور كبير في تحريك العمل السردي الموكل لها، وكل شخصية قامت بدورها على أكمل وجه، والسمة البارزة في هذه الشخصيات أنه يغلب عليها الطابع الاجتماعي، وهذا راجع لكونه تناول قضية حساسة تمثلت في الثورة الجزائرية.

[1]– المصدر السابق، ص170.

الفصل الثالث:

بنية الزمن في رواية "معزوفات العبور" للروائي معمر حبيح

1- المسار الزمني:

1-1- زمن القصة

1-2- زمن الخطاب

2- النظام الزمني:

2-1- الترتيب

2-1-1- المفرقات الزمنية:

*الاسترجاع

*الاستباق

2-2-المدة:

2-2-1- إبطاء السرد:

*المشهد

*الوقفة

2-2-2- تسريع السرد:

*الخلاصة

*الحذف

2-3- التواتر:

*التواتر الإنفرادي

*التواتر التفردي الترجيعي

*المحكي التكراري

ثانيا: بنية الزمن في رواية معزوفات العبور:

1- المسار الزمني:

يتم الزمن الروائي وفق مسارين وهما:

1-1- زمن القصة (Le temps de l'histoire):

البناء الزمني في "معزوفات العبور" اختلطت أبعاده في سرد أحداث الرواية التي تمت بوجود ثلاثة أزمنة هي: زمن الماضي، أي الرجوع إلى الوراء، والحاضر واستشراف المستقبل، وذلك لاحتوائها مختلف الأجناس الأدبية التي نميز بينها بالزمن والضمائر فمنها:

***القصص:** « تداول زمن قصها في الماضي، والتي يغلب عليها ضمير الغائب هو»[1]. والمتمثل في شخصية **علي البوغزالي،** الذي يقوم بالحكي وعلى سبيل المثال نجد حكاية **(مدينة النور والذهب)** [2].

***الشعر الغنائي:** ونجد في هذه الرواية مقاطع شعرية كثيرة، منها توظيفه لمقاطع من نشيد الشهداء "لمفدي زكريا" الذي نظمه بسجن بربروس حين يقول:

اَعْصفي يا رياح واقصفي يا رعود

أدخلونا السجون جرعونا المنون

ليس فينا خؤون ينثني أو يهون[3].

فنجد هذا المقطع الشعري يغلب عليه ضمير (أنت) الذي يظهر من خلال الأفعال (اعصفي) و(اقصفي) في الزمن الحاضر المليء بالمآسي المرتبطة بالسجن.

---

[1]- ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص40.

[2]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص99.

[3]- المصدر نفسه، ص99-104.

كما وظف مشاهد مسرحية قدمت في السجن، وأولها بعنوان "**حنبعل**" فهنا وظف دور إحدى الشخصيات التاريخية والمتمثلة في "**حنبعل**" القائد القرطاجي، الذي عمل على كسر شوكة الرومان وحاول غزوهم إلا أن الخيانة حالة دون ذلك حين يقول: «**صدقت يا بوح، وهذا يؤكد ما رأيته في حلمي بأن هزيمتي ستكون بخيانة من داخل قرطاجة**»[1]. فزمن القص هنا زمن استذكاري ماضي، استخدمه للتعبير عن الحاضر المرير.

أحداث القص الروائي جرت في زمن الثورة، وبعد الثورة وقد وظفت هذه الأجناس لإعطاء السرد جمالية تقديم الأحداث ضمن بنية لا تسير في خط مستقيم، بل بانحدارات وانكسارات في فضاء عالم واقعي أو خيالي، أو أسطوري.

1-2- زمن الخطاب (Le temps de discours):

يعد الزمن إحدى الإشكاليات التي تواجه الباحث في البنية السردية للرواية، فنجد زمنين وهما: « الزمن الطبيعي هو خطي متواصل يسير كعقارب الساعة. أما زمن الحكاية فهو زمن وقوع الحدث قياسا إلى الزمن الطبيعي: الماضي البعيد أو القريب محدد أو غير المحدد»[2].

فالسارد هنا يعطي أهمية في التنسيق بين زمن السرد والرواية، وينقل الأحداث التي جرت في زمن الماضي إلى زمن المستقبل، ليكون القص مزيجاً بين الاسترجاع والاستباق معا.

فزمن الخطاب هو زمن ورقي كتابي يختلف عن القصة، وله ثلاثة حالات:

- زمن القصة مساويا لزمن الخطاب، بمعنى أن الزمن المستغرق في عملية القراءة هو الزمن نفسه الذي تحدث فيه الأحداث.

- زمن الخطاب أطول من زمن القصة، بمعنى أن الكاتب يمطط الكلام عن وقوع الحدث؛ أي أن الحدث يتم بسرعة والتعبير عنه يتم ببطء.

---

[1]- المصدر السابق، ص112.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1992، ص100.

– زمن الخطاب أقصر من زمن القصة، بمعنى أن الأحداث تتم في شهور والتعبير عنها يتم في دقائق.

وهذا الأخير يتوافق مع رواية "معزوفات العبور" لأن أحداثها شملت سنوات الثورة وما بعدها، ومثال عن هذا الثورة الجزائرية « **اندلعت في 1 نوفمبر 1954**»[1] وهزم الاستعمار فخرج مذعورا في 05 جويلية 1962م، فهنا عبرنا عن مسار تاريخي لثورة طويلة، عرفت وقائع جساما في عبارات لا تتجاوز دقيقة واحدة وكنتيجة لهذا نتوصل إلى أن زمن القصة سنوات وزمن الخطاب دقيقة.

2- النظام الزمن (L'ordre temporelle):

2-1- الترتيب الزمني:

الترتيب الزمني هي الدراسة التي تقوم على « مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[2]؛ أي أن ترتيب نظام الأحداث في الزمنين: زمن السرد وزمن الحكاية غير متطابقين بسبب تعدد الأزمنة (ماضي، حاضر، مستقبل) في زمن الحكاية. أما زمن السرد فلا يسمح بتعدد الأحداث لأنه يقتضي الترتيب.

فالواضح في هذه الرواية أنها تحكي عن فرقة تقوم بتنشيط حلقات لتوعية الناس بالثورة ضد المستعمر، ومن ثم جاء هذا التركيب لرواية فكان **علي البوغزالي** بطلا وشخصية حين شارك بالفعل في الموقف الثوري، وفي الوقت نفسه كان يؤدي دور الراوي للقصص أو الحكايات المتضمنة في الرواية، وفي هذه الحالة يصبح راو مثلا في حكاية **جزيرة الحكماء السبع**[3].

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص60.

[2]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص47.

[3]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص27– 35.

وفي حكاية **زردة بولقرون**[1]، وفي حكاية **مدينة النور**[2]، وفي حكاية **سبع الدوار**[3]، وفي حكاية **بوجمعة لابلاندي**[4]، وفي حكاية **النبع العجيب**[5]، وفي حكاية **الاشجار السحرية**[6]، وفي حكاية **أميرة الكهف**[7]، وحكاية **جزيرة إسلام الأحرار**[8].

والأمر نفسه لشخصية **نوح المذبوح المربح** فهو شخصية محورية في الرواية وفي الوقت نفسه راو لحكايات: منها حكايته في **الثورة**، وحكايته في **التجوال في الدول العربية**[9]، لتبشير بدولة الواحد للمسلمين من طنجة (بالمغرب) إلى جكارتا (بأندونيسيا) وفي كل دولة يعلق علم الوحدة ويلقي سبع حمامات.

وهكذا ترتيب المسار الزمني يتوزع بين الإرجاع إلى الماضي بالتذكر وهو ما يعرف بفلاش بيك، والحاضر والمستقبل، والراوية لا تسير في خط زمني مستقيم تبدأ من (أ) وتنتهي في (ب)، بل يقع التداول بين كل هذه الأزمنة في شكل دوران هذا بالنسبة للقصة الأم، وكل القصص الصغرى المتضمنة في الرواية لها مسارها الزمني ولكنها مادامت قصيرة، فهي في الغالب يسير زمنها في خط مستقيم له بداية ونهاية ووسط.

---

[1]– المصدر السابق، ص62–68.

[2]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص99–102.

[3]– المصدر نفسه، ص119–126.

[4]– المصدر نفسه، ص178–187.

[5]– المصدر نفسه، ص175–177.

[6]– المصدر نفسه، ص216–220.

[7]– المصدر نفسه، ص241–251.

[8]– المصدر نفسه، ص260–271.

[9]– المصدر نفسه، ص285–295.

2-1-1- المفارقات الزمنية (Anachronies Narratives):

تسمى المفارقات الزمنية أيضا بالتنافر ويعني **جنيت** « بالمفارقة مختلف أشكال التنافر والانحراف بين أحداث الخطاب السردي وأحداث الحكاية، وهو ما يفترض ضمنيا وجود نوع من الدرجة صفر(**le degré zéro**)، تلتقي عندها كل من الخطاب والقصة»[1].

وسننطلق في دراسة هذه المفارقة الزمنية مستهلين بتقنية الاسترجاع وهذا بالرجوع إلى الذكريات.

***الاسترجاع (Analepse):**

يتشكل الزمن الاسترجاعي بنوعيه "الخارجي" و"الداخلي" بوضوح في رواية "معزوفات العبور" وفيما يلي بعض الاستذكارات:

أ- استرجاع خارجي (Analepse Externe):

يمثل الاسترجاع الخارجي استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكي، ونجد أن الروائي قد لجأ إليه لإمدادنا ببعض المعلومات عن الشخصيات، ولاسيما الشخصية الرئيسية التي شكلت حيزا هاما.

لقد ورد في هذه الرواية مقاطع استذكاريه نذكر منها:

« **وكنت ترى في شبابك أن زمن المساجين الأوفياء الأصفياء لا ينقضي أجله ولا ينتهي أمده مادام فلاسفة العبث بنواميس الحياة الفطرية يتوالدون، والفراعنة يتكاثرون**»[2]. فالراوي يوضح ما كان يعتقد **علي البوغزالي** في فترة شبابه، بأنه من دخل إلى السجن لن يخرج منه، مادام هناك من سيخلف السجان في تصرفاته القاسية.

---

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص78.

[2]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 08.

كما يذكرنا بالطفولة التي عاشها في حرية وأمان قبل مجيء الاستعمار، حيث كان يحب أن ينزوي وحده والعيش مع الحيوانات إذ قيل: « **حين كنت حرا طليقا ملكا في مملكة الصبيان، تحكم بلا قيود وسجون وأحزان، وتحب أن تتربع في قن الدجاج وزريبة الخرفان، وترضع العنزة والشاة، وتحسب نفسك في قصور ملوك كل حكايات جدتك**»[1].

إضافة إلى هذا هناك استرجاع أخر، يتمثل في "زردة الولي الصالح" التي يستغلها **الكولون** من أجل بسط نفوذهم للاستحواذ على كل الشعوب وذلك بإغرائهم، إلا أن **الشيخ محمود الزناتي** قام بتوحيد الضريح لنشر الهدنة والاستقرار، وهذا ما يوضحه هذا المقطع: « **كان الاستعمار يشعل تلك الصراعات، ويستغلها ليعطي الهيمنة ل(الكولوني) وعملائهم، وكان الشيخ الحاج محمود الزناتي الشريف الحكيم يطفئها لحين اجتماع العقلاء من كل الجهات، وحل الاشكال بوضع ضريح التوحيد**»[2].

وفي موضع أخر يستذكر **علي البوغزالي** زواجه الذي فرضته عليه جدته لكي يتحمل المسؤولية، ويتبع خطى من سبقه من الأسلاف في الجهاد، فالزواج عند الجدة يتمثل في ترك الأحفاد لمواصلة مسيرة الثورة لدحر المستعمر وهذا ما جاء في قوله: «**كانت جدتي هي التي أدخلتني في قفص الزواج لكي أحسن التغريد كالرجال في غير أوانه، ولكي تعانق فيه مجرى من مجاري تاريخ أجدادها الميامين، لكي لا ينضب ولكي تودع فيه يتمها، ويتمي والأهم من ذلك كله كانت ترى فيه انتصارا على الفرنسين**»[3].

وفي مقطع أخر، صور لنا الراوي حالة شخصية **علي البوغزالي** عند استلامه من ابنته رسالة وخمار، واللذان بعثا فيه الحياة والنشاط وهذا ما يبينه هذا المقطع « **وصلت الأمانة إليك فكنت لا تمل من قراءتها، فحفظتها عن ظهر قلب، وترددها في نومك ويقظتك، ثم**

[1]– المصدر السابق، ص11.

[2]– المصدر نفسه، ص62.

[3]– المصدر نفسه، ص71.

تشم خمارها وتقبله وتمسح به وجهك، وبدأ سلوكه يتغير شيئا فشئيا و تسترجع حيويتك»[1].

ب- الاسترجاع الداخلي (Analapse Interne)

يعرف الاسترجاع الداخلي على أنه « هو الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها، وهي الصفة المضادة للاسترجاع الداخلي»[2].

تناول **معمر حجيج** هذا النوع في روايته ساردا إياه على لسان الراوي، وهذا ما نذكره من خلال الأمثلة الأتية:

ونجد في هذه الرواية هذا المقطع الذي يعبر عن استرجاع داخلي، إذ يستذكر فيه **علي البوغزالي** أصدقاءه عن تلك الليلة التي بقي فيها مشغول البال، حول كيفية تنفيذه المشروع وهذا ما جاء في قوله: « **يا إخوتي لم أنم في تلك الليلة حتى قرأت السفر كله، ثم بدأت أفكر في كيفية تنفيذ برنامج الشيخ محمود، ومن هم الأشخاص الذين سينفذون معي»**[3].

يرد استرجاعا لأحداث شخصية أخرى وهو **بوحة النية** ويظهر في قوله: « **تفاعل المعتقلون مع ألحان هذا الشعر الملحون وأعادوا وإنشاده مثنى، مثنى، ثم هللوا وكبروا، ودعوا بحياة الجزائر، ثم تقدمت مجموعة أخرى فصدحت حناجرها بنشيد (قسما)، و(جزائرنا)، و(إخوتي لا تنسوا شهداءنا)»**[4].

يتضمن هذا الاسترجاع عدة دلالات أهمها، بعث روح جديدة في نفوس المعتقلين تنسيهم همومهم وترفع معنوياتهم إلى السماء، كما استرجع **علي البوغزالي** أيام العذاب والمعاناة التي مر بها في السجن، ولكنه بالرغم مما أصابه إلا أنه عبر عن نموذج متميز للصبر وتحمله

---

[1]- المصدر السابق، ص 194.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص20.

[3]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص80.

[4]- المصدر نفسه، ص106.

للآلام والمتاعب من خلال قوله: « **بدأت أتلقى حصصا مكثفة من التعذيب المستمر لنزع معلومات مهمة مني، ثم ألقوا بي في الدرك الأسفل في جحيم معتقل، هجين أصم أبكم، وكنت انتظر إعدامي مرة أخرى في كل حين، ومع هذا كنت صابراً، ومحتسبا جهادي ومعاناتي في سبيل الله**»[1].

كما صور **بوحة النية** في مقطع استذكاري أخر مصورا حجم القسوة التي تعرضوا لها وما جاء في قوله: « **جمعونا في صباح ذلك اليوم كقطيع من الغنم في ساحة مليئة بالحجارة، والحصى في منتصف نهار صيفي مشمس، وطلبوا منا أن ننبطحوا على بطوننا ونضع أيدينا على رؤوسنا، وكل مرة يصوبونا الرشاشات نحونا**»[2]؛ فمن خلال هذا ندرك تماما شدة الآلام والمعاناة التي يتعرض لها المساجين إبان فترة الاحتلال.

ومهما تعددت أشكال الاسترجاع ومهما تنوعت بين الداخلي والخارجي، إلا أن غايتها واحدة تتمثل في تذكير القارئ ببعض الحوادث التي وقعت، ولسد الثغرات الزمنية.

***الاستباق أو الاستشراف (Prolepse):**

هو عملية سردية يتمثل في إيراد حدث أت أو الإشارة إليه؛ أي سرد حدث لاحق عن المسرود في لحظته الحاضرة، ولكن زمنه مستقبلي، إذ تحاول استحضار دون الخوض في تفاصيله الدقيقة [3]. وينقسم إلى نوعين:

أ- استباق خارجي (Prolepse Externe):

هناك العديد من الاستباقات في رواية "معزوفات العبور" نذكر البعض منها وسنبدأ بالاستباق الذي جاء على لسان الفرنسي قائلا: « **ستكونون ضيوفنا في قصر إليزي عما قريب، ستعملون معنا لتقنعوا بقية الأبطال الشجعان من أمثالكم للرجوع إلى بيت الطاعة،**

---

[1]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص187.

[2]- المصدر نفسه، ص 195.

[3]- بان البنا، البناء السردي في الرواية الاسلامية المعاصرة، ص57.

كأبناء أوفياء مخلصين لأمهم الحاضنة لهم بألوان العطف والحنان»[1]. هنا يقوم المحتل وأعوانه بإغراء المساجين بكل ملّذ وطاب، ليستحوذ عليهم في المستقبل لكي تجعلهم يعملون لصالحها.

وفي سياق أخر « **سيكون أول من يحمل السلاح في قرانا السبع، وينظم للثوار بقشابية قهوية وعمامة سوداء في ليل شتائي، وينتصر في أول معركة»**[2]. وأخبرنا **علي البوغزالي** بأن نائب حكيم القرية سيلحق بالثورة، وسيتغلب على العدو الفرنسي في أول حرب، وهذا ما تحقق فعلا فيما بعد.

كما نجد استباقا أخر تنبأ به المرابط بأن الباشا أغا ستكون له مكانة مرموقة، وشأن عظيم في المستقبل قائلا: « **بشر أباك بأنه ستكون له منزلة أرفع عند السيد الحاكم الفرنسي، وسيرقيه إلى منصب أعلى»**[3].

و في موضع أخر« **سيعود في يوم من الأيام وسيملأ الوطن بأعلام العزة والكرامة وترفرف بأجنحة ملائكية، وتشرق الحرية ولا تغيب أبداً، وسيرجم أزلام البشر و يحطم أصنام الاستعمار والطغيان وستختفي القضبان، وسينتحر السجان** »[4]. فالسارد بشر **علي البوغزالي** بأنه مهما طال الزمن، فإن جده الثائر المختفي عائدا لا محال وبفضله ستتحقق الحرية، وسيتخلص من كل المعاناة، ومن شبح الاستعمار الفرنسي إلى الأبد.

كما نجد ابن الحركي في حديثه عن الزواج، فهذا لم يتحقق، لأن الفرنسيين مهما تغيرت جلودهم، فإن أفكارهم لا تتغير بل تبقى تسري في قوله: « **بناتنا سيتزوجن بالفرنسيين، وأبناؤنا سيتزوجون بالفرنسيات، وآنذاك ستختلط الدماء، وتحسن ألسنتنا الرقص على**

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص04.

[2]– المصدر نفسه، ص41.

[3]– المصدر نفسه، ص 66.

[4]– المصدر نفسه، ص 139.

أنغام اللغة الفرنسية، وتبيض بشرتنا ويتغير لون شعرنا وعيوننا ونصبح فرنسيين حقا نشاركم في كل شيء»[1].

ب- الاستباق الداخلي (Prolepse Interne):

يتمثل في مختلف التنبؤات التي يخرج مداها عن الحكي الأول « استباقات تقع خلافا لسابقاتها داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول دون تجاوزه»[2]. من أمثلته في الرواية: « **سأهرب إلى المدينة، وسأكلف (القايد) و(الشامبيط) و(الوقاف) بحل مشكلتي... سأغريه بكيس من النقود»**[3]، هنا قام جوزيف بالتعبير عن نواياه في الرغبة بالهروب، لعدم قدرته على مواجهة **سبع الدوار**.

وذكر السارد استباقا أخر جاء على لسان أحد المساجين قائلا: « **وحين ننتصر على فرنسا إن شاء الله، ونكون أحرارا أعدكم بأنني سأدعوكم لقبيلتنا ضيوفا مدة شهر كامل نحتفل في النهار بالاستقلال، وفي الليل نسهر بحكاية سيرة الجازية»**[4]؛ فهذه العبارة كفيلة باستشراف الضيافة التي يقوم بها السجين لزملائه إن تحققت، وقد أُكدَتْ فعْلاً.

وكذا الاستشراف الذي أطلعنا على التهديدات التي سينفذها **الأعور الدجال** إن لم يسلموه البنت خديجة وهذا ما جاء في قوله: « **سأخطف البنت ولم تروها أبدا وسيكون السجن مرحبا بروحك، وستكونين أنت وأبناؤك من المشردين المنبوذين، ولا عيش لكم إلا في المغارات مع الثعالب والذئاب»**[5].

فالسرد الاستباقي على الرغم من أنه ينطوي على قدر كبير من الشك وانعدام اليقين إلا أن ذلك لم يقلل من أهميته، لأنه يساهم في مساعدتنا على تصور الأحداث الآتية وكل ما

---

[1]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص233.

[2]- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 133.

[3]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص124.

[4]- المصدر نفسه، ص175.

[5]- المصدر نفسه، ص18.

سيطرأ على الشخصيات من تغيرات وتحولات، كما حقق في هذه الرواية وظيفة جمالية؛ لأن أغلبها تحققت فيما بعد.

2-2- المدة (La durée):

يمكن أن ندرس المدة الزمنية وفق مستوين كما حددها **جيرار جنيت** وهما:

- إبطاء السرد

- تسريع السرد

2-2-1- إبطاء السرد:

***المشهد (Le scéne):**

يقصد بالمشهد « فترة زمنية قصيرة يمثلها الراوي في مقطع نصي طويل»[1]؛ فهو يبرز لنا كيف تتحرك الشخصيات، وكيف تتكلم وتمشي عند قيامها بأداء الأدوار الموكلة لها.

ويتم المشهد وفق وسيلتين وهي:

أ- الحوار الخارجي:

« فهو الذي يساعدنا على فهم الشخصيات المتحاورة بشكل أكثر وضوحا، وكشف مكوناتها النفسية والاجتماعية، إذ يعمل الحوار على رفع الحجب على مشاعر الشخصيات وأحاسيسها، وعواطفها المختلفة وشعورها الباطن اتجاه الأحداث أو الشخصيات الأخرى، وهو ما يسمى عادة بالبوح أو الاعتراف»[2].

فالحوار يعتبر ركنا أساسيا من أركان التعبير أو السرد، الذي يلجأ إليه الراوي بغية تقديم بعض الملامح أو السمات أو الخوالج النفسية للشخصيات؛ حيث نجد الحوار الخارجي قد

[1]- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص144.

[2]- ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، ص104، 105.

تجلى بصفات متعددة في المتن الروائي، من خلال تلك المشاهد الحوارية الرائعة، مشهد حواري دار بين **بوحة النية** و**علي البوغزالي:**

« صاح، علي البوغزالي، أمام جميع المعتقلين، مندهشا:

يا للمفاجأة هذا (بوحة النية) المسكين!

قمتم لمواساته... وبعد ساعات رجع إليه شيء من وعيه، سألته عن حال الإخوة الثوار في الجبال، فقال لك: كلهم بخير سي الطاهر الملحن للأناشيد أصبح ملحنا بالقنابل، وعليو المداح العازف أصبح عازفا بالرشاش... أما الفتى المغوار وخطاف لعرايس، فنحسبه من الشهداء.

قلت له:

- رحم الله الشهداء

وسألت النزيل الجديد:

- وعائلتي بأي حال هي؟

- تلعثم (بوحة النية) قليلا، ثم قال لك:

- هم في كامل الصحة والعافية، وكلهم عزيمة، وإرادة في مواجهة كل المصاعب والمتاعب التي تزرعها قوى الظلم والطغيان.

- أظنك قد ترددت في الجواب ماذا حصل؟

- قلت لك الحقيقة كل الحقيقة »[1].

عمل المشهد هنا على إبطاء السرد، حيث عمد الروائي إلى إيراد الحوار بين **علي البوغزالي** و**بوحة النية**، بعدما ألقي عليه القبض وزج به في السجن كجثة هامدة وعندما

[1]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص95، 96.

استفاق، سأله **علي البوغزالي** عن الثوار وعائلته، وتمت الإجابة عن هذه الأسئلة في هذا المقطع.

وكمثال أخر عن هذه التقنية نجد المشهد الذي جرى بين كبير الجلادين **وبوحة النية:**

« يقول كبيرهم الذي علمهم كيف ينسلخون من إنسانيتهم:

– أنتم أمام كائن أدنى حتى من الحيوان، لا ترفقوا به، بل نسلوا شعره، وشرحوا جسده، واتركوه كالدجاجة... فالإنسان الكامل هو الإنسان الأشقر... هؤلاء أقل حتى من الدجاج... وكان نفسه يطلع، ويهبط من شدة الحقد.

التفت إليه وبصق في وجهه، وفمه لم يتوقف عن شتمه:

– قل لمحمدك أن يحظر الأن ليأخذك منا، وادعوا ربك الذي تعبده أن يخلصك من بين أيدينا.

مسح **بوحة النية** وجهه وتحداه:

– أيها المرتزقة لا نعترف بكم بشراً، يا أصحاب التدجيل لا التنوير... نحن كنا خير أمة أخرجت للناس، وسنبقى كذلك رغم أنوفكم... هكذا قال لنا قرآننا.

غضب كبير الجلادين الذي علمهم شرور التعذيب، وقال بهيجاً خنزير مسعور:

– أخرس يا صعلوك الصعاليك... و يا رئيس عصابة الإرهابيين... من سمح لك بالرد على أسيادك، أتريد أن أقطع لسانك لتصمت للأبد؟

رد عليه بنبرة التحدي مرة أخرى:

– لن أصمت ولو قطعت كل جسدي لا لساني فقط إربا، إربا.

– سأقطع لك ما يفقدك رجولتك، ولن تنجب بعدها مخلوقات هابطة، ووقحة مثلك أمر أعوانه بالتنفيذ، فسمع المعتقلون صراخا غير معهود»[1].

يتضح من خلال هذا أن **بوحة النية** كان بطلا من أبطال الثورة، بدفاعه عن نفسه وعن قضيته بلسان قوي، وبين صموده الأسطوري وأن الله سيحميه ويحمي جميع الأمة التي تؤمن بالقضاء والقدر، مما جعله يؤمن بأنه يستحق الحرية له ولمجتمعه. أما المجتمع الظالم الدي مثله **كبير الجلادين** فمصيره الهدم وأن التاريخ سيكتب للثوار الجزائري وليس لفرنسا.

وفي سياق أخر جرت محاورة بين **الجندي الفرنسي** و**الحركي**.

« قال الجندي الفرنسي:

– حرام عليهم الرجل لم يبق منه غير العظام ملمومة في جلد ترابي.

نظر إليه الحركي نظرة تعجب! وقال له:

– كيف تعطف على هؤلاء الأوغاد لو يسمعك الكولونيل، فسيعاقبك!

رد عليه الفرنسي:

– إن (الكولونيل) هو ابن أكبر ثري من (الكولون) يدافع عن امتيازات أبيه ومصالحه، وأنت وأنا أي مصلحة لنا في هذه الحرب، فأنا ابن تاجر بسيط يدفع الضرائب لتستعمل لحماية امتيازات هؤلاء (الكولون) الذين جمعوا من كل الأفاق ورمي بهم في هذه الأرض التي لها أهلها.

قال له الحركي:

– أنا سألقي به في المطمور ككيس من الزبالة النتنة، سأبول عليه، وأنت ادخر عواطفك النبيلة لحبيبتك حين تعود إلى فرنسا»[2].

---

[1]– المصدر السابق، ص 117، 118.

[2]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص147.

فهذا الحوار جرى بين **الجندي الفرنسي** و**الحركي** حول إلقاء **علي البوغزالي** في المطمورة بعدما قبض عليه، وكان **الحركي** أشد قسوة من **الجندي** الذي كان صديقه في الماضي، عندما كانوا يلقون الدروس في المساجد، إذ كان رحيما بعلي ويقول له: ما الفائدة إذا ألقينا به؛ فإنه هزيل ولا يصلح لأي شيء فقد دافع عليه إلا أنه في الأخير رماه ولم يشعر بأي ذنب.

ومشهد سردي أخر جاء على لسان **فاطمة** زوجة بوجمعة و**السبتي الأعور الدجال** فصاح من وراء جدار الفناء:

« – يا فاطمة بنت الفرسان الشجعان الأبطال جئت طالبا بنت الحسب والنسب من ابنتكم خديجة لأكمل ما تبقى من ديني.

– يا رجل اتق الله، واستح من شيبك؛ كيف تطمع في من تكون بمنزلة حفيدتك.

– لنا في رسول الله صلى الله عليه وسلم إسوة حسنة، فقد تزوج عائشة رضي الله عنها، وهي أقل من ابنتك عليك بإقناع زوجك... وستكون لكم مكانة خاصة تليق بالأصهار... وسأمنح لكم ما لا يخطر على بال مخلوق.

– اذهب من هنا يا أيها الكلب الهرم الهزيل، الذي لا يصلح إلا للدوران في المزابل وشم الروائح الكريهة.

يا أفعى، أخرجت أنيابك المسمومة سأخطف البنت، ولن تروها أبداً، وسيكون السجن مرحبا بزوجك»[1].

فهذه المحادثة جرت بين **الأعور الدجال** و**فاطمة** طالبا يد ابنتها؛ فهو لم يذهب من الباب كما هي عادتنا، بل جاء من النافذة بالرغم من أنه حاج وزاهد، إلا أنه استغل فقرهم وأغراهم بأمور مادية، غير أن **فاطمة** قابلته بالرفض والشتم غير أبهة به وبمغرياته.

[1]- المصدر السابق، ص179.

وفي موضع أخر يتبين لنا قوة **سبع الدوار**، وهذا من خلال الحديث الذي جرى بينه وبين **ماري** أم **(ابن الرومي)** و**فرسان سبع الدوار**.

« فسألوه من أنت؟ من أنت ؟ بضمير المذكر، فنزع اللثام عن وجهها، فإن هي امرأة!

– ماذا تريدين يا امرأة ؟

– أنا أم الفتى الفرنسي الذي هو رهينة عندكم، أريد أن أقابل (سبع الدوار) ليسمح لي برؤية ابني إذا كان مازال حيا.

– انتظري هنا حتى يأتيك الخبر اليقين.

ذهب أحد الفتيان بسرعة البرق ليخبر سبع الدوار فأذن لها باللقاء.

وكان قد جاءهم خبر اطلاق سراح فتيان القرية، سألوها عن مصير الشباب كأنهم لم يعرفوا شيئا.

ردت عليهم بأسف، وحسرة، واحترام:

– أعتذر مسبقا عن حمق زوجي، وأنتم تعرفون لأن الحمق كله استأثر به لوحده وقد جئت لأصلح على الفور ما أفسده بيننا وأنا رهن اشارتكم، لكنني أريد أن أرى ابنى فأنتم تعرفون أنه الوحيد عندي، ولن أعيش من دونه، وإن كان قد ارتكب حماقة مثل أبيه على ابنتكم، فأنا أعتذر لكم نيابة عنه، ثم اجهشت بالبكاء.

ردوا عليها بإشفاق لحالها:

– هوني من روعك، فابنك حي يرزق، وهو في أحسن حال، سترينه بعد أن نتفاهم تفاهم النبلاء الأصفياء، فنحن منك عهود الأتقياء، فنحن نثق فيك أكثر من زوجك المغرور بلا همة الرجال وبلا نخوة الفرسان.

– أنا جاهزة، ولكن لن أستطيع الصبر، ولا أملك نفسي إلا بعد الاطمئنان ابني؛ فأنا أم، فأنا أم.

اشترطوا عليها أن تكف زوجها، وابنها على ظلم الناس، وأن ترجع الأراضي المغتصبة بغير وجه حق إلى أهلها فسيكون ابنها حرا طليقا فور تنفيذ هذه الشروط»[1].

عمد الروائي على الحوار المطول، فقد ذكر أهم التفاصيل التي أدخلها الراوي في الحوار من بينها ما تعلق بمواصفات **ماري** (البكاء والحسرة، ورغبتها في رؤية ابنها ملثمة، جاهزة لكل الشروط، لا تستطيع الصبر)، أما **سبع الدوار** فكان دوره متعلق بتلك الشروط لكي يطلق صراح ابنها، فالمشهد هنا يريد به تحقيق المساواة بين زمن السرد وزمن القص.

ب– الحوار الداخلي:

هو خطاب غير مسموع وغير منطوق تعبر فيه شخصية ما، عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي، خطاب لم يخضع لعمل المنطق فهو في حالة بدائية وجملة مباشرة قليلة التقيد بقواعد النحو كأنها أفكار لم يتم صياغتها بعد[2]؛ **أي** أنه يتم عن طريق مخاطبة النفس، والتحدث في خوالجه دون أن يسمعه أحد فهو يتحاور مع ذاكرته.

ومن أمثلة ذلك ما نجده عند **علي البوغزالي** وهو يسأل نفسه : « **لماذا لا أكثف من المشاهد المسرحية وحكايات النوادي الأدبية الحرة للأسواق والأنشطة الأخرى، كي تخفف عن المعتقلين سأمهم من واقعهم، وتملأ فراغهم وتنسيهم همومهم ومآسيهم وتبطل مكائد قوى القهر والظلام المسلحة من أي لمسة أو نسمة إنسانية** »[3]. فالسارد يسأل نفسه عن إيجاد حل لكي ينسي المجانين عذابهم، وينشر الوعي لكي يعالج نفوسهم من الضجر والقلق الذي يمر به أي معتقل، وذلك بسرد الحكايات وتقديم مشاهد مسرحية.

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص132، 133.

[2]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص163.

[3]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص94.

وفي مقطع أخر نجد **جوزيف** يخاطب نفسه « **أنا وحدي في المنزل... يا للصدفة الفظيعة لا أعرف كيف أقضي هذه الليلة الثقيلة؟ أحس بزلزال يجتاح جسمي... أيمكن أن تمر هذه الليلة بسلام؟ لا يمكن أن أعول على الحراس لابد أن أحظر سلاحي**»[1]. **فجوزيف** اجتاحته حالة من الرعب والخوف، من **سبع الدوار** وخاصة عندما وجد نفسه وحيدا، وهذه الوحدة جعلته يتساءل في نفسه كيف تمر تلك الليلة ولا يمكنه الاعتماد على الحراس، بل يجب أن يعتمد على نفسه.

نجد أيضا قوله: « **لقد جاءتني فكرة شيطانية في الحين لأحقق بها أملي إذا نجحت سأكون إمبراطور هذه المنطقة كلها لا ينافسني فيها أحد... هذه فرصة لأضرب عصفورين بحجر واحد... سأستدعى الفتى الذئب كما يلقبونه، وهو مجرم معروف من قطاع الطرق، وسأعقد معه صفقة يقتل الحرباء زوجتي التي ستعود غدا، وآنذاك سأتهم بها (سبع الدوار) واتخلص منهما الاثنين**»[2]. فنجده يحاور نفسه من أجل إعداد خطة محكمة للتخلص من **زوجته** و**سبع الدوار**، وكان يعتقد في نفسه إن نجحت تلك الخطة سيصبح حاكم لتلك المنطقة.

ونجد ذاكرة **علي** تسأله مرة ثانية « **مالك يا علي السبتي البوغزالي، ألم تكن تصمت طويلا، وتبوح لنفسك بكل الأسرار؟**

– **أجل يا سيدي لقد اخترت هذه المرة أن أتحصن بالصمت لكي لا أقتل حكاياتي بنفسي**»[3]. **فعلي البوغزالي** لم يعتد على الصمت فهو إنسان حكواتي؛ فقد قرر في نفسه الاحتفاظ بالحكايات في ذاكرته لكي لا تندثر وتضيع.

---

[1]– المصدر السابق، ص122.

[2]– المصدر نفسه، ص130.

[3]– المصدر نفسه، ص52.

وفي مشهد أخر نجده يحدث نفسه قائلا: « **واسفاه مما أصابنا، ونحن نيام ألا نهتدي لمنازلنا في مدننا إلا بعناوين مكتوبة بالحروف اللاتينية، وأحياء، وشوارع مدننا بأسماء الغزاة لوطننا من الضباط الدمويين الفرنسين، لماذا لا تكون بأسماء عظمائنا وعلمائنا، ومجاهدين أمثال يوغرطا وطارق ابن زياد وغيرهم**»[1].

فهنا يتحسر ويتأسف على حال المدينة وشوارعها التي أطلق عليها بأسماء شخصيات فرنسية، بالرغم من أنهم مارسوا عليهم كل أنواع العذاب من نهب وجلد واعتقال؛ أي أنهم دمروهم، وهذا ما جعله يتساءل لماذا لا نسمي مدننا بأسماء أبطالنا الشجعان الذين دافعوا عن وطنهم؟ ولماذا كتبت باللاتينية أي بلغتهم وليس لغتنا الأم العربية؟

وفي الأخير نقول أن هذه التقنية المشهد الحواري التي اعتمدها الكاتب تظهر بشكل بارز في الرواية، فإلى جانب هذه المشاهد التي ذكرناها، إلا أن هناك العديد منها جاءت من أجل إبطاء السرد وتطوير الأحداث.

***الوقفة أو الوصف (Pause):**

الوقفة الوصفية أو الاستراحة هي « بطء يصيب السرد إذ تتعطل حركته تماما وتتوقف القصة عن التنامي، وتعلق الأحداث إلى حيث انتهائها»[2]؛ فالوصف غالبا ما يأتي مع السرد، ولا يمكن تصور مقطع سردي خال من الوصف، فمن خلاله يمكن تحديد وتفصيل الأشياء الموجودة في النص السردي، لذلك يلجأ إليه الراوي للكشف عن بعض ملامح الشخصيات.

وإذا عدنا إلى رواية "معزوفات العبور" نجد الروائي وظف هذه التقنية خاصة في وصف الشخصيات، ويذكر على سبيل المثال « **وأعين الجميع مغروسة في جثمانك ثم شخرت من**

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص125.

[2]– علي محمد، بينية السرد في النادرة (نوادر الأعراب في كتاب الأخبار نموذجا)، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2010، ص55.

جديد، وفتحت عينيك، وكانت مرخيتين ذابلتين... ثم استقر حالك في عالم الأحياء، ثم تحولت الدموع إلى ابتسامات، وباقات التشيع إلى باقات التهنئة بعد أن كانت القلوب قد توترت» [1] .فالسارد يصف ملامح **علي البوغزالي** التي تُحيل على أنه متعب أثناء خروجه من البئر، بعد أن ألقي القبض عليه من طرف العدو الفرنسي الغاشم، وكيف تحولت الأجواء من حزن إلى فرح.

كما نجده يركز على وصف الشكل الخارجي للشخصيات، حيث صور **ابن الرومي** ويقول: « **صاحب الأفخاذ السمان، والخدود الزرقاء، والبذلة الفضية الوردية والشعر الذهبي، والعيون المخنثة**» [2] .

وهو الأمر نفسه ينطبق على وصفه **لمصالي الحاج** « **قوامه عدة ألاف... كامل البنية، طويل القامة، واسع المنكبين، شاخص الوجه غزير الشعر، شواربه كقرني ثور، لا يعرف الهزل، لا يتصنع الابتسامة، شحيح الكلام تبدو عليه الصرامة والجد**»[3].

ويبين ملامح وجه **زوجة بوجمعة** إذ يقول: « **فأحمر وجهها، ثم أصفر، ثم أسود، ثم تسارعت الألوان في تقلبها ودورانها على وجهها...**»[4] .الوجه هو مرآة الجسد والشخصية الإنسانية، وتغير الألوان دلالة على عدم إفشاء السر لزوجها حقيقة، وهذا ما جعله يطلب منها تأدية اليمين.

كما نجد ابن **علي البوغزالي** الذي نعته بأحسن المواصفات « **كان ملاكا في تناسق خلقته الرائعة، وجمال منظره الملائكي وبهاء بشرته الوردية**»[5] . فهذه المواصفات رمز للبراءة والصدق والعفوية، لأنهم لا يعرفون حتى معنى كلمة كذب.

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص16.

[2]– المصدر نفسه، ص119

[3]– المصدر نفسه، ص05.

[4]– المصدر نفسه، ص183.

[5]– المصدر نفسه، ص163.

نجد الروائي يمزج بين الوصف الداخلي والخارجي، عندما تطرق إلى وصف شخصية **بوحة النية** في قوله: **« كان في العقد الرابع من عمره، متوسط القامة، ذو عينين سوداوين هادئتين تزنان الجبال رزانة، ولحية طويلة، وحركات متزنة ثابتة ومشي متثاقل بقدمين راسختين، ويبدوا عليه الوقار والهيبة... لكنه إذا تكلم بشكل عفوي تكشف فيه البساطة والسذاجة، والطيبة، وإذا انفعل فاضت منه سيولا من الأفكار من روحه الخفيفة، ورقة أحاسيسه، وحرارة مشاعره الممزوجة بالمعاناة والآلام الدفينة»** [1] .

فالروائي بدأ بوصف الملامح الخارجية انطلاقا من قامته ولون العينين ولحيته ومشيته، ثم يغوص في الأعماق ليحدد السمات الأخلاقية التي يتميز به، كما أنه يحس بالألم والمعاناة، التي يتعرض لها هو وغيره من طرف الفرنسيين.

وكشف لنا حالته أثناء تلقيه خبر اختطاف ابنته من طرف جيش الاحتلال الفرنسي فيقول: **« سمعت الخبر فتجمدت في مكانك كأنك تمثال خشبي، ومومياء فرعونية محنطة في تابوت حجري، وكان نفسك يتوقف، ثم أحمر وجهك، ثم أصفر، ثم تداولت عليك الألوان حتى غابت كلها، ولا يكاد يتبين لونا معينا في محياك، ثم ارتجف كل جسمك، وأسرع إليك بعض المعتقلين ليمنعوك من السقوط كشجرة هدّتها العواصف من جذورها»**[2]. يتبين أنه تعرض لصدمة نفسية أدت به إلى فقدان الوعي، إذ أنه لا يتحرك؛ حيث شبهوه بصنم ساكن في مكان واحد، نتيجة سماعه ذلك الخبر الذي تقشعر له الأبدان وخاصة من أقرب الناس إليه.

لم يقف الروائي عند وصف ملامح الأبطال فقط، بل تعدى إلى البطلات اللواتي لعبن دورا مهما في الدفاع عن الوطن الجزائري، لنيل الحرية والاستقلال، والمتمثلة في **لالة**

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص97.

[2]– المصدر نفسه ، ص190.

خديجة فيقول: « **كانت من أجمل فتيات قبيلتها، وأكثرهن فطنة ودهاء وأحرسهن على التعلم، وكسر صخور التقاليد الراسية كالجبال في الأرواح**»[1].

وفي موقع أخر نجد أن **فاطمة** وصفت **ابن الرومي** بأنذل الصفات « **كم أنت وقح وقبيح وسخيف يا صاحب الكليات المزعومة، يا أيها اللئيم، لا فيك نخوة الشجعان ولا فحولة الرجال، ولا عفة الفرسان... أنت نعيق غراب يبحث عن فريسة لا يجدها إلا عند الشقروات مثلك...**»[2]. يبدوا أن **فاطمة** قد أطلقت عليه سيل من الإهانات للدفاع عن شرفها؛ فالمرأة الجزائرية تعرضت لكل أنواع الهوان، وبالرغم من ذلك تبدوا صارمة وصابرة تعتز بشخصيتها وتدافع وتناضل عن نفسها.

والوصف لم يشمل الشخصيات فقط، بل امتدّ ليصف الأمكنة وهذا ما جاء من خلال وصفه للسجن فقد كانت « **ممتدة الأركان، مسيجة بصور حجري، وأسلاك شائكة، وفي كل زاوية شرفات عالية للحراسة، وفي ركن من أركانه النارية الملعونة لا تسمع غير أنات، وصراخ ممزوج بالتكبير والتهليل تنبعث من حناجر تتحدى الزبانية من ذوي الوجوه البلاستيكية...**»[3]. هنا نجد أن الروائي **معمر حجيج** لم يتوقف عند وصف السجن مكانيا، بل تعدى إلى كل الأحداث التي تجري بداخله؛ لأن السجن هو القاسم المشترك بين المناضلين، بالإضافة إلى ممارسة القهر والتسلط من طرف العدو الغاشم ضدهم.

كما أنه يصف قرية "السبت بوغزال" ويقول: « **تكون أحيانا هانئة وبسيطة وهادئة هدوء جو الصيف الممل، ومستقرة استقرار الحبر على الورق في مخطوط قديم وأحيانا أخرى قلقة وحائرة وتائهة، ولكنها سعيدة حين تحرك سبابتها للتشهد لخالقها، وتتذوق الفراغ بشهية**»[4]؛ أي أن سكان القرية لم ينعموا بهذا السكون والهدوء والأمان، التي كانت تمثله

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص170.

[2]– المصدر نفسه، ص120.

[3]– المصدر نفسه، ص60.

[4]– المصدر نفسه، ص35.

القرية قديما، بل أصبحت مثل سكان كافة القرى الجزائرية التي عاشت حالة من الخوف والرعب، من طرف وطأة الاستعمار الفرنسي مسلوبي الحرية.

2-2-2- تسريع السرد:

***الخلاصة (Sommaire):**

وهي « أن يسرد الكاتب الروائي أحداث ووقائع جرت في مدة زمنية طويلة، في صفحات قليلة، أو في بعض الفقرات أو جمل معدودة؛ أي أنه لا يعتمد على التفاصيل بل يمر على الفترة الزمنية مرورا سريعا لعدم أهميتها»[1]. فالخلاصة هي تقليص للمدة الزمنية الطويلة في جملة أو فقرة، والهدف منها تسريع السرد.

هذه التقنية ليس لها حضور قوي في رواية "معزوفات العبور" إلا أننا سنحاول أن نقف على بعض الأمثلة الواردة فيها والمتمثلة في:

شيخ الفتى « الذي تخرج من جامع زيتونة... أنشأ مدرسة لتعليم الأطفال والشباب من القبيلتين، وزرع بينهم التسامح، والتحاب، فقبلته (لالة خديجة) عريسا لها بعد أن حقق لها شرط مهرها، وأدخل فكرة الحركة الوطنية في كل القلوب، وألقي عليه القبض، وعذب حتى فاضت روحه الطاهرة، ويحسب من عداد الشهداء»[2]. ما يتضح في هذا المقطع أن الروائي عمل على اختزال حياة شيخ الفتى في أسطر قليلة لا تتجاوز أربعة أسطر، ذكر فيه أهم مراحل حياته وكيف استطاع أن يبني مدرسة ويصبح شيخا في وقت قصير، بالرغم من أنه شاب في مقتبل العمر، بغية تسريع الأحداث.

وكما نجد شخصية **بوجمعة لابلاندي** الذي سلبت منه أرض أجداده فقد كان « **يحرث الأرض في الخريف ويتولى رعاية الماشية في الشتاء والربيع، وينظف زبالات الدواب والعباد، وهو المثل الشخصي للسبت الأعور الدجال على الرعاة... ويرعى الأطفال والكلاب**

---

[1]- ادريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص105.

[2]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص174.

والدجاج، ويراقب العجائز حتى مجانين القرية...»[1]؛ فالروائي لم يخبرنا ما حدث له منذ أن كان صغيرا، إلى أن أصبح يعمل خماسا عند الأعور الدجال، فقد اكتفى فقط بالإشارة إلى هذه المسارات وترك للقارئ حرية التخيل في هذه السنوات الطويلة.

ولخص حياة **حورية** عندما قال: « **كان عمرها يوم ذاك لم يتجاوز خمس عشرة سنة... كانت البنت الأولى في القرية التي كسرت التقاليد، والتحقت بالتعليم، فكانت الثائرة الأولى التي تجاوزت الحواجز اللعينة بثقة، وهمة عالية دون بنات القرية كلها، وكانت أيقونة في دراستها، وقارعت حتى الذكور لتكون الأولى دائما، فكانت آية في ذكاءها، وقوة ذاكرتها، فهي إذا سمعت آيات من القرآن الكريم، أو الحديث النبوية، أو قصيدة، أو قصة مرة واحدة تعيدها كما هي بكاملها**»[2]. فهو عمد إلى اختصار مسار حياتها، وبين طبيعة شخصيتها التي لا تعطي للأعراف والتقاليد حقها وبهذا الذكاء الخارق استطاعت أن تتجاوز كل المعيقات، وأصبحت تنافس حتى الذكور.

وكذا تلخيصه لحياة **الحاج محمود الزناتي** أنه « **كان إماما، وحافظا للقران الكريم وقصاصا، وشاعرا مداحا، وصانع فرجة، وكان يحفظ تاريخ القرى السبع، وأبطالها وحروبها، أو تحالفها مع القرى الأخرى، ويعرف سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وغزواته، وسير الصحابة رضوان الله عليهم**»[3]. فنحن نرى أنه مارس مختلف النشاطات في حياته، حتى في التمثيل، ويبدوا أنه كان متصوفا وميزه الله بقوة الذكاء، وذلك بحفظه للقران، وسائر مختلف البطولات لأنه شارك في الحروب.

ونذكر مثالا أخر « **رجعت زوجته وفي طريقها كان الذئب متربصا بها، ولكن (سبع الدوار)، ورجاله اعترضوا عربة (ماري)، وأوقفوها، وحملوها رسالة إلى زوجها، وقاموا بمرافقتها حتى وصلت إلى الأماكن الآمنة، فأفسدوا خطته، وكان ينتظر خبر قتلها، فدخلت**

---

[1]– المصدر السابق، ص179.

[2]– المصدر نفسه، ص190.

[3]– المصدر نفسه، ص47.

عليه، فتفاجأ، وصمت، وكانت صاعقة نزلت عليه»[1]. فالراوي لم يورد كيف اعترضوا عربة ماري، والحديث الذي كان مكتوبا في تلك الرسالة، وكيف قاموا بإفشال تلك الخطة التي هيأها زوجها جوزيف للتخلص منها وإلصاق التهمة (بسبع الدوار).

وفي موضع أخر نجده يختصر الحياة الزوجية **لعلي البوغزالي** فيقول: « **تزوجت من عائشة ابنة خالتك زواجا مقدرا من رب الأرباب... كانت جدتك تستعجل دوران عجلة الزمن، وتعد الأيام والشهور لتطمئن وترى أول مولود لك قبل وفاتها وتكتمل آمالها... وبدأ الانتظار، وكانت تتمنى أن يكون ذكرا، فولد المولود وكان كما تتمنى... فكان الحمل الثاني في السنة الثانية على التوالي وانتظرته الجدة بشغف كعادتها فكانت بنتا»**[2]. قال هنا تعددت الأيام والشهور ولم يحدد ماذا جرى فيها، كما قال بداية الحمل ولم يسرد ما وقع خلال تسعة أشهر، فاكتفى فقط بالتعبير عن سعادة وفرح الجدة عند تلقيها الخبر وذلك في بضعة أسطر.

أما عندما ألقوا عليه القبض فقال: « **مكثت كذا من الشهور والأيام في السجن، وكل يوم انتظر إعدامي بعد أن فشلوا في انتزاع سر من الأسرار مني، ولكنهم لم ييأسوا وأخذوني إلى الجبل ليجعلوا مني درعا، وخوفوني بعدة طلقات ليفتكوا مني ما يرشدهم إلى مخبأ قيادة الثورة في منطقتنا، وشاءت الأقدار أن يشتبكوا مع الثوار فتمكنت من الفرار بمعجزة ربانية، التحقت بالثورة، وخضت المعارك»**[3].

نجد أنه أوجز تلك الشهور في عدة جمل، وهذه الجمل توضح مدى العذاب الذي تعرض له، والوسائل المعتمدة لتخويفه، ولكنه بقي صامدا، وشاء القدر أن يفتك منهم ويبقى حرا طليقا إلى أن التحق بالثورة للدفاع عن الوطن.

---

[1]– معمر حجيج ، معزوفات العبور، ص131.

[2]– المصدر نفسه، ص162.

[3]– المصدر نفسه، ص60.

*** الحذف أو الإسقاط (L'ellipse):**

فالحذف أو الإسقاط يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها[1].

أ- الحذف المعلن:

هو إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو الصريح، سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجلت الإشارة لتلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره[2]. في هذا النوع من الحذف ينص الروائي على المدة الزمنية المسقطة، وذلك بمؤشرات واضحة سواء كانت محددة أو غير محددة.

نجد هذا النوع في رواية "معزوفات العبور" في قول الروائي عندما يحدد المدة الزمنية المحذوفة: « **لو تتوقف الثورة ليلة كاملة**»[3]. فالحذف هنا جاء محددا بفترة زمنية مقدرة بيوم وليلة، إلا أن الروائي لم يذكرنا بماذا وقع في هذه المدة الزمنية، وقد يعود سبب ذلك إلى عدم الاهتمام بالجزئيات لأنه يرى أنها عديمة الفائدة.

والأمر نفسه بالنسبة للمثال الذي يذكر فيه السارد مدة بقاء **(سبع الدوار)**، من قبل الحركي والكولون معلقا على غصن شجرة؛ لأنه قام بخطف ابن الرومي واسترجاع الأراضي لأصحابها « **أبقوا عليه مصلوبا على جذع شجرة يوما كاملا أمام أعينكم**»[4].

كذلك نجد نموذجا أخر لهذا النوع من الحذف، كالذي جاء على لسان **علي البوغزالي** عندما تم إلقاءه في المطمورة من قبل العدو حيث قال: « **نمت في تلك الليلة في المطمورة في وسط الفئران، والجرذان، لم تمسك بسوء**»[5].

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

[2]- المرجع نفسه، ص159.

[3]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص57.

[4]- المصدر نفسه، ص98.

[5]- المصدر نفسه، ص138.

كما نجد أيضا مقطعا والمتمثل في السنوات التي قضاها **علي البوغزالي** في دراسته « **ولم تسمح لك ظروفك بإتمام دراستك، فاضطرتك للرجوع إلى قريتك في منتصف العام الدراسي الرابع**»[1].

نجد الروائي يكرر نفس المدة والمتمثلة في سبعة أيام، وهذا ما ورد في المثال الآتي: « **اجتمع المعتقلون في اليوم السابع، واغتنموا فرصة غياب الخائن الحركي الناعق كالغراب، ليطلبوا من صاحب الكلام السجين... علي البوغزالي وبوحة النية تشنف أسماعهم بحكاية الشهيد**»[2]. يعلن الكاتب صراحةً المدة التي مرت دون سماع الحكايات، وها هم الأن يستغلون فرصة غياب الحركي لسماع القصص مرة أخرى.

كما نعثر عليه في جانب أخر وبنفس المدة، يتحدث عن مدة هروبه من طرف ابن خالته قائلا: « **تلقيت توبيخا مقذعا، ولم يكلمك مدة أسبوع، وبعد البحث المضني وجدك ابن خالتك بعد أسبوع**»[3]. بين المدة التي حذفها، كما أعاد ذكرها مرتين للتأكيد عليها، ومن خلالها نكون أمام تسريع السرد لمدة قصيرة في بضع كلمات.

وجاء في سياق أخر وعلى نفس المنوال السابق، مدة مكوث **نوح المذبوح المربوح** في السجن، نتيجة تمرده على الاستعمار الفرنسي « **حبسوني في دهليز لا أعرف مدخله من مخرجه سبعة أيام، وكنت استرق السمع بين الفنية و الأخرى**»[4].

وجاء أيضا في موضع أخر مدة بقاء **علي البوغزالي** في مكان واحد، وكان سبب ذلك أنه تعرض للضرب من قبل جماعتين، عندما حاول أن يفك الشباك الحاصل بينهما وتهدئة الوضع في السجن، وهذا ما يكشفه هذا المقطع « **فنلت ما لم أنله في حياتي من ضرب،**

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص158.

[2]– المصدر نفسه، ص 118.

[3]– المصدر نفسه، ص156.

[4]– المصدر نفسه، ص202.

ورفس بالأرجل، فأقعدتني هذه الحادثة أسبوعا كاملا، وجروحي لم تندمل وما زالت تنزف، ولكنني من الناحية النفسية كنت في غاية القوة والصلابة»[1].

والمتمعن لأحداث هذه الرواية، يجد بأن الرقم سبعة قد تكرر كثيرا، لأنه مذكور في القران الكريم؛ فالخلق تم في سبعة أيام، وخلق السموات في سبع، حتى في الطقوس المقدسة فهذا العدد دائما مباركا، والثورة الجزائرية دامت سبعة سنوات بعدها جاء الانتصار، بالإضافة إلى أن **الشيخ محمود الزناتي** أعطى **لعلي البوغزالي** سبعة أسفار وأبقى على السفر الثامن وضاع الكتاب، ومازلنا نبحث عن الدليل لنخرج من أزمتنا.

ب- الحذف غير المعلن أو الضمني:

مقابل للحذف المعلن، الذي لا تكاد تخلوا منه الرواية، وذلك لسبب بسيط هو كون السارد عاجزا عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث، ومضطر من ثم إلى القفز بين الحين والأخر على الفترات الزمنية في القصة.

وقد حظيت الرواية بنصيب وافر من هذا الحذف، سنعرض بعضها:

نبدأ بقول الروائي: « **لكنهم لم ينسوه، ولم ييأسوا من عودته في يوم من الأيام»**[2]. فالسارد لم يحك ماذا وقع، ولم يحدد الفترة الزمنية التي سيعود فيها الشيخ الحكيم محمود الزناتي، بل أشار إليها فقط.

كما يظهر هذا النوع من الحذف عندما يتحدث الراوي عن المعتقلين في قوله: «**تفرقت حلقة إخوان الصفا، والخلان الأوفياء الكرماء بعد أن غزا عيونهم النعاس ولم يبق غيري»**[3]؛ فالروائي لم يصرح بالمدة الزمنية التي ناموا فيها المساجين، بل اكتفى بالإيحاء إليها بقوله (غزا عيونهم النعاس)، حيث أن هذه المدة تبقى مجهولة.

---

[1]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص198.

[2]- المصدر نفسه، ص47.

[3]- المصدر نفسه، ص48.

وكذا حذفه للأيام التي التزم فيها **علي** بالصمت والجمود قائلا: « **تعطلت ذاكرتي من شدة العذاب لأيام، ثم انفجرت في ليلة مقمرة في قلبي، فأعادت الحكاية المبتورة**»[1]. فالحكايات هنا توصل بعضها بعضا، كأنها سحب متنافرة، إلا أن فضاء ما يجمعها ويحولها إلى قالب فني جديد.

ونجد مثالا أخر على لسان **علي البوغزالي** عندما قال: « **مكثت كذا من الشهور والأيام في السجن**»[2]. فهو لم يصرح بعدد الأيام والشهور، التي قضاها في السجن فالحذف هنا غامض لعدم تحديده وترك القارئ ليقوم بعدة تأويلات.

كما نجد حذفا أخر والمتمثل في « **تحركت عقولهم بعد جمود طويل، وصار كل واحد منهم يسأل نفسه أسئلة تمتد، وتمتد إلى ما لا نهاية**»[3]. فهنا لم يعلن عن المدة التي كان فيها الشعب الجزائري متحجرا لا يدافع عن نفسه وعن غيره، ومتى تفطن واستيقظ وعاد إلى وعيه لكي يحرر نفسه من هذا العدو، فاحتاروا في أنفسهم وبدأوا يتساءلون.

وفي موضع أخر نجد قول **الشيخ الحاج محمود الزناتي** « **يا علي، لا حل لنزع الرعب من قلب ابنتك التي ترتجف منا كأننا ذئاب... غير الذهاب بها إلى العجوز المتشردة الباهية، لتكشف لها عن الحقيقة المخبأة منذ أعوام، ولا محال للاختباء في الظلام بعد أن سطعت شمس النهار**»[4]. فالعجوز الباهية يقصد بها فرنسا، وأنه ما عليهم إلا إخبار ابنة علي البوغزالي بحقيقة فرنسا وما فعلت بالجزائريين من تشريد ودمار، ونهب، وقتل خلال هذه الأعوام غير المحددة بدقة.

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص53.

[2]– المصدر نفسه، ص60.

[3]– المصدر نفسه، ص84.

[4]– المصدر نفسه، ص90.

وفي سياق حكائي أخر نجد « **وبعد سنوات هاجمت كتيبة ثكنة للجيش الفرنسي في إحدى مناطق الولاية، وقتلوهم جميعا، وحرقوا مقرهم**»[1]. فهو لم يخبرنا بالضبط منذ متى حدث ذلك؛ فأخبرنا فقط بعدة سنوات وترك لنا الحرية في تحديد المدة.

ونجد قوله أيضا: « **ذهبت أيام محملة بالخذلان والأوهام، وجاءت أيام مبشرة بالعد التنازلي لانقضاء ليل الاستعمار**»[2]؛ فالروائي لم يحدد الأيام التي انتهت باليأس والشقاء والذل والتوهم بالحرية، ولم يخبرنا متى تأتي تلك الأيام التي تتميز بالأمل والسعادة للافتكاك من الجيش الفرنسي بصراحة، بل جعل لكل مستهلك تعيين الفترة بحسب قراءته.

ج- الحذف الافتراضي:

ويأتي في الدرجة الأخيرة، بعد الحذف الضمني ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمن الذي يستغرقه، وكما يفهم من التسمية التي يطلقها عليه **جنيت** « فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني مثل السكوت عن أحداث فترة»[3].

والملاحظ في هذه الرواية يجد كثرة البياضات التي تكون عبر صفحات الرواية والتي جاءت على شكل ختمات (***) بين مقاطع الرواية، ويمكن حصر الصفحات التي وردت فيه هذه التقنية وهي كالتالي: 48، 49، 50، 53، 57، 60، 69، 95، 110، 140، 143، 157، 161، 174، 194، 198، 234، 236، 240، 258، 262، 277، 295، 303، 313.

وكذلك نجد ثلاث نقاط متتابعة (...) للتعبير عن الأشياء المحذوفة أو مسكوت عنها وهذا ما ورد في الصفحة 167.

---

[1]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص135.

[2]- المصدر نفسه، ص170.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص164.

وفي المحصلة النهائية يبقى الحذف بمختلف أنواعه، أحد ابرز التقنيات المستعملة في الرواية، إذ نجد كثرة الختامات (***) بين مقاطعها، بالإضافة إلى الحذف المعلن الذي يكشف لنا عن الفترة الزمنية بصراحة، لذلك فهو لا يختلط مع الحذف الافتراضي والضمني الذي لا ندري بالمدة المحددة.

2-3- أنواع التواتر في رواية "معزوفات العبور":

سأحاول- بناء على العرض النظري المختصر- معاينة أنواع التواتر التي وظفها السارد في الرواية.

***التواتر الانفرادي (التفردي):**

حيث يكون السرد متساويا بين القصة والحكاية، عبر عنه **جيرار جنيت** بالصيغة التالية "ح1/ ق1"[1]. أي أن السارد يكون في هذه الحالة أمينا في تعامله مع الأحداث التي يقوم بنقلها، فلا يقوم بتحويرها وإنما يقوم فقط بحملها من مجالها الأصلي إلى المجال المتخيل أي المحكي.

من الأمثلة الموجودة في رواية "معزوفات العبور" التي تخص هذا النوع من التواتر نذكر:

« **عاهدت نفسي أن لا أتزوج إلا بحورية ابنة قايد قريتنا لأننا أحببنا بعضنا منذ نعومة أظافرنا**»[2].

وفي موضع أخر: « **كان توأما منذ ولادته، فقد كانت تضعه أمه تحت فراشه ليحميه من كل مس**»[3].

ففي المثالين السابقين ذكر الروائي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة؛ فالمثال الأول تمثل في إلزام نوح المذبوح المربوح نفسه بأن لا يتزوج إلا بحورية، اللذان أحبا بعضهما منذ صغرهما،

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص130.

[2]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص24.

[3]- المصدر نفسه، ص44.

وهذا ما ذكره السارد في هذه الرواية دون تكرار. أما في المثال الثاني فقد كان الخماس لا يفارقه سكينه البوسعادي، منذ ولادته لاعتقاد أمه أنه يحميه من كل إنس وجن وهذا الحدث ذكره **معمر حجيج** مرة واحدة.

بالإضافة إلى هذه المقاطع التي تناولناها، هناك مقاطع كثيرة لأحداث ذكرت مرة واحدة نذكر منها:

« **استيقظت في يوم غير معدود، فوجدت هرجا ومرجا غير معهود في المعتقل**»[1].

« **بعد صلاة العشاء ألح عليك، جمع من المعتقلين أن تحكي لهم عن زردة الولي الصالح بو الرؤوس للتنفيس عن أرواحهم**»[2].

« **وتقوم في المساء بالتنفيس عن أحزانهم وشحذ هممهم بما تجود به ذاكرتك**»[3].

« **نمت نوما هادئا في تلك الليلة في المطمور**»[4].

فالملاحظ في هذه المقاطع السردية يجد أن أحداثها رويت مرة واحدة في المتن الحكائي، فالسارد لم يجد ضرورة لتكرارها وإعادتها.

إن هذه المقاطع جاءت محددة بألفاظ زمنية واضحة ومثالها (بعد صلاة العشاء، المساء، يوم غير معدود، الليلة)، كما ركز على الأفعال الماضية التي مضت وانتهت فهنا يستذكر الأحداث، أما الحاضر في هذه المقاطع السردية فقد جعل للقارئ حرية القراءة وإعادة صياغتها.

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص57.

[2]– المصدر نفسه، ص62.

[3]– المصدر نفسه، ص95.

[4]– المصدر نفسه، ص148.

***التواتر التفردي الترجيعي:**

فالسارد قد يستند إلى التكرار، في حالات معينة من أجل التركيز على حدث ما دون غيره والتأكيد عليه.

ولقد تجلى هذا المحكي التفردي الترجيعي في الرواية، من خلال هذا المقطع السردي الذي يوضح كيف قضى **علي البوغزالي** هذه المدة في السجن؛ حيث نجد أنفسنا أمام حدث وقع أكثر من مرة أي عدة مرات وفي هذا الصدد، ندرج هذا المثال:

« **صليت العشاء في ليلة محمومة مبتورة... ثم استيقظت في منتصف الليل فصليت ما أمكن لي أن أصلي ثم استغرقت في الذكر، ثم اشتقت لاسترجاع شريط من ذكرياتي واخترت منها حلقة من حلقاتها التي تناسب مزاجي الملتهبة حماسا**»[1].

« **أعدت في المساء تلك الحلقة**»[2].

ونورد مثالا أخر يكشف حياة **علي البوغزالي** في المطمور وظروف عيشه في ذلك المكان.

« **ألقي بك في المطمور، وأكرموك بالبول عليك، وبدأت الفئران، والجرذان تهرب منك... نمت في تلك الليلة في المطمور وسط الفئران، والجرذان، ولم تمسك بسوء**»[3].

« **حين استيقظت من نومك المطموري تذكرت كلام شيخك محمود لتخلع عن روحك القيود**»[4].

بالإضافة إلى ذلك نجد دليل أخر، يوضح القرار الذي اتخذه **سبع الدوار** في خطف **ابن الرومي** كرهينة لمساعدة الشباب.

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص50.

[2]– المصدر نفسه، ص51.

[3]– المصدر نفسه، ص137.

[4]– المصدر نفسه، ص138.

« دخل بيته بسرعة، والغضب يتطاير شرره من عينيه، قرر الهروب بعد الغروب بعائلته... رجع في الليلة على حصانه لوضع كمين... وفي صباح اليوم التالي افسدوا عليه خطته»[1].

« وتسلل كالريح في أخر الليل قبل أذان الصبح وانقضى عليه كصقر وأخذه»[2].

نجد أن الروائي عمد إلى ذكر عودة سبع الدوار إلى بيته عدة مرات، وهذا ما وقع فعلا عدة مرات لتحقيق الهدف.

***التواتر التكراري:**

يعتمد التواتر على أحداث ذات أهمية، أو تكرار بعض الشخصيات؛ حيث يعيد السارد ذكرها أكثر من مرة ويدفع بالسرد إلى التطور، ويبقى يسير إلى أن يصل إلى مرحلة النهاية ومن أمثلته نذكر:

« كل منا كان يرى في صاحبه ملامح الشخص الذي يبحث عنه، وكل منا يرى في صاحبه الشخص الذي كان يحلم به... كان يتأمل ملامحي بتركيز شديد... صوب نظره بتركيز شديد»[3].

« كان الشيخ الحاج محمود الزناتي الشريف الحكيم قد اندهش من رؤية ملامحي التي تشبه ملامح ابنه بالتبني الثوري، هذا ابني الذي نحت له تمثال في ذاكرتي... لا أصدق أني أراه أمامي بلحمه ودمه»[4].

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص121.

[2]– المصر نفسه، ص142.

[3]– المصدر نفسه، ص70.

[4]– المصدر نفسه، ص 73.

الملاحظ في هذه الأمثلة يجد أنها تحوي على ألفاظ وعبارات واضحة تدل على التكرار، ويتجلى ذلك في لفظة (الرؤية) و(الملامح) والتي جاءت بصيغ (تتأمل، رؤية وأراه، نظره) وكذلك (ملامح، ملامحي) التي تكررت أكثر من مرة.

كما نجد التواتر التكراري اللفظي أيضا في:

« **أرجعوني إلى جدتي الباهية المتشردة اللقيطة مثلي... أنا الداهية المتشردة وليس لي إلا جدتي المتشردة الباهية... أريد جدتي الباهية المتشردة**»[1]. في هذا المقطع يبين أن حورية ابنة علي البوغزالي اعتقدت أنها اختطفت من طرف العصابة الفرنسية، ولهذا أصبحت تطلب منهم إرجاعها إلى جدتها لكن اعتقادها كان خاطئ لأنه كان أباها، فشخصية الباهية المتشردة ذكر في الأمثلة أربع مرات وهذا يدل على وجود تواتر تكراري.

وكذلك نجد في العبارة التالية:

« **وكان فضل النصر فيها يرجع للجمال البطلة الشجاعة بهيئتها الوقورة؟ ألم تكن ناقة صالح معجزة من معجزات نبوته؟ ألم تكن الجمال هي منقذتك**»[2]. نجد تكرار اسم الجمال التي وصفها بالبطلة الشجاعة، والتي كانت السبب في إنقاذ علي البوغزالي من أن يدوس عليه الحصان.

***التواتر الترددي:**

يعمد السارد إلى جمع الأحداث المتشابهة والمتكررة في القصة وسردها مرة واحدة في المحكي، حيث نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

« **في كل صباح أقبل الجدران العالية لخان أم هدمان**»[3]. يكشف هذا المقطع مدى طول زمن الحكاية، إذ نجد أن الراوي لا يستطيع أن يسرد الأحداث كما هي، بل يلجأ إلى

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص90.

[2]– المصدر نفسه، ص16.

[3]– المصدر نفسه، ص23.

الاختصار لأنه يرى التكرار مجرد حشو، لذلك عمد إلى اختيار قرينة واحدة تدل على ذلك من خلال لفظة "كل صباح".

ونجد أيضا « **كل يوم انتظر إعدامي بعد أن فشلوا في انتزاع سر من أسرار مني**»[1]؛ حيث نجد أن علي البوغزالي تعرض لاستجواب من أجل الإفشاء عن أسرار الثورة، إلا أنه ظل صامدا ومتحديا منتظرا إعدامه، فهذه العملية مستمرة ومتكررة كل يوم تقريبا، ولتجنب الروائي لهذا التكرار لجأ لذكر هذا الحدث مرة واحدة، وذلك من خلال إيراده لكلمة "كل يوم".

إلى جانب هذا نجد مثالا أخر « **في كل يوم يزداد صبركم كالجبال في الفيافي وثباتكم كجبال الأوراس، وترتفع معنوياتكم لتعانق النجوم، وإيمانكم تستنير به السجون**»[2]. فإننا نجد أن السارد قام بتقديم عبارة كل يوم، ليبين موقع التكرار ولكن بالرغم من هذا التكرار، إلا أن الروائي نقله مرة واحدة، لكي لا يقع القارئ في القلق والملل من كثرة التكرار.

ما يمكن قوله أن دراستنا للزمن لم تكن مقتصرة على جميع مظاهر الزمن الموجودة في رواية معزوفات العبور، بل قمنا بإحصاء عدد منها للإشارة فقط بوجود هذه التقنيات الزمنية، وهذا ما يوضحه الروائي **معمر حجيج** في تجاوزه النمط الخطي؛ أي المتسلسل الموجود في الرواية القديمة، وبذلك أصبح مواكبا لزمن الرواية الحديثة التي تلعب بالأزمنة الثلاثة (ماضي، حاضر، مستقبل)، وكيف استطاع التحكم بها.

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص60.

[2] – المصدر نفسه، ص107.

الفصل الرابع:

بنية المكان والفضاء الجغرافي في رواية "معزوفات العبور" للروائي معمر حبيب

1- المكان والفضاء الجغرافي:

1-1- الأماكن المفتوحة:

*القرية

*السوق

* الجبل

1-2- الأماكن المغلقة:

*السجن

*المطمورة

*البيت

2- الفضاء النصي:

2-1- التصميم الخارجي للرواية:

*العنوان

*هيكل الرواية

*الألوان

2-2- تصميم الداخلي للرواية:

*الكتابة الأفقية

*الكتابة العمودية

*الكتابة من اليسار إلى اليمين

ثالثا: بنية المكان والفضاء الجغرافي في رواية "معزوفات العبور":

1- المكان والفضاء الجغرافي:

تتعدد أنواع الأمكنة، ويفرض كل منهم علاقة خاصة مع الإنسان، وتأثيرات مختلفة على كيان شخصيته ومسار حياته، وقد قسمتها الدراسات إلى ثنائيات متناقضة فمن المكان الفردي إلى المحدود واللامتناهي، وأماكن جذابة وأخرى طاردة، ثم مفتوح ومغلق وسنخصص بتحليل هذين الأخيرين نظراً لأهميتهما في الرواية.

1-1- الأماكن المفتوحة أو اللامتناهية:

هي الأماكن التي تسمح للشخصيات بأن تتفاعل مع البيئة الخارجية التي تحيط به فتؤدي الدور بحرية، ومن بين الأماكن المفتوحة في رواية معروفات العبور نجد:

- **القرية:**

مكان يجتمع فيه مجموعة من الناس، ويستقرون فيه ويكونون مجتمعا خاصا بهم وسكان هذه القرية، يتشكلون من قبيلة أو عشيرة واحدة، وقد تتكون من عدة عائلات مختلفة، ومعظم من يعيش فيها يمتهن الرعي، والزراعة وغيرها.

أما القرية في الرواية فهي عبارة عن مجموعة من القرى سميت "بسبت بوغزال السبع"، وهي تسمية شاعت في عهد الاستعمار لأن أصلها من سبع قرى تتمثل في «**شوف غراب، وتبالغة، الخربة، بوحداف، ذراع قلالوش، الشوف، المحراب**»[1]. وهي تقع اليوم بدائرة عين جاسر بولاية باتنة.

[1]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص38.

تتميز هذه القرى بتضاريس يغلب عليها الطابع الجبلي، وهذا ما جعلها صعبة الولوج إليها، ومن أشهر جبالها **أقوجيل وبوحذفان**، لهذا كانت محصنة عسكريا، وهذا ما ورد عنها: « **ساقوكم كقطيع في دورية إلى إحدى القرى الجبلية** »[1].

يصف **علي البوغرالي** لنا القرية وبالأخص عندما كانوا ينتظرون من سيأتي إليهم ليخرجهم من حالتهم، وبالرغم من هذا كانوا صامدين اتجاه الاحتلال، وبإيمانهم القوي بالله تعالى الذي زادهم آمالا لاسترجاع هويتهم المفقودة وهذا ما يتضح هنا « **كانت بقايا من بشر القرى السبع دائما ينتظرون شيء ما: كانت أرواحهم عطشى لإدراك بقايا قديمة من آمال رجولتهم... كانوا يتوقعون حدوث ما كان يحدث في حكاياتهم في ضوء الأقمار حين يشتد حر الصيف، وتزهر الأحلام وتنطفئ الآلام... كانت صنارة قراهم قد اصطاده بطعم لذيذ دون هوية لمن يبحثون عن هوية مفقودة**»[2].

وعليه فإن القرية هي منطلق الثورة التحريرية المجيدة، فهي تعبر عن آمال القرويين الذين يتطلعون إلى فجر جديد دون استعمار غاشم، لاحتواء جبالها على المناجم من العهد الاستعماري.

- **السوق:**

هو المكان الذي يلتقي فيه الناس، وفيه كل المظاهر التي تعبر عن أنواع مختلفة من البشر، ويزخر بأشكال متنوعة من الحركة كما يمثل مناسبة لتقديم شخصيات جديدة[3].

في "معزوفات العبور" يعد السوق فضاء رحب للمواطنين الجزائريين للالتقاء ومناقشة حياتهم اليومية، التي يتخللها همس حول الاستعمار، وكيفية التخلص منه «**بالتأكيد سيدور حديث الرجال في هذه السوق للاستفادة من مدرسة محن الحياة ويتبادلون الحكايات عن**

[1]– المصدر السابق، ص52.

[2]– المصدر نفسه، ص41.

[3]– عبد الحميد بورايو، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994، ص146.

زمن الفروسية، والبطولة، والنخوة، والعزة والكرامة يوم كان الرجال رجالا، والفرسان فرسانا، والأبطال أبطالا، والأوطان أوطانا، والأسواق أسواقا»[1].

فالسوق الأسبوعي هو الفضاء المناسب لمن أراد أن يدرك حقيقة الظروف التي يعيشها المواطن الجزائري، بالرغم من أنها كانت مخيفة إلا أنهم يشعرون بالراحة والطمأنينة؛ لأنها تزرع فيهم قوة الصبر والتحمل، وهذا ما يبينه المقطع الآتي: « **لقد كانت سوق في قرى أخرى تعرض لهم كل أسبوع عجائب معاناتهم في أوطانهم، وكانت تجرهم هذه اللقاءات الخاطفة القلقة أحيانا، والمسترخية بجبال من الصبر والترقب والانتظار أحيانا أخرى إلى عرض تجاربهم حول حبهم لأرضهم»**[2]. فهذه الأسواق ستجعل كل من أهل القرى السبع والقرى الأخرى يعشقون إلى حد الجنون الاستفادة من تجاربهم.

كما حول **علي البوغزالي** السوق إلى مكان لسرد حكايات وقصص القرى والمجاهدين والثورة، من أجل توعيتهم وإيقاظهم من البلادة التي استحوذت على عقولهم في قوله: «**هذا قبس من غمام حكايتي، وحكاية سوق السبت بوغزال، الحاضر بود وحنان لي ولفرقتي، لنملأ الأسماع المتوجسة، والأبصار المتيقظة، والقلوب المتعطشة بحكايات القرى السبع وحكايات كل القرى، وحكايات الثورة... وحكايات الناس الذين أفقدتهم هذه الحكايات الإحساس بظلمة الليالي الطويلة الصاخبة»**[3].

ولقد ذكر الراوي أهم الأسواق المشهورة في القرية والتي لعبت دوراً كبيراً في الثورة وأبرزها:

سوق السبت بوغزال « **كان يستقبلك أهلها بصدور عارية لتتحدى أصحاب البرانس الحمراء، والشعور الشقراء، والكلاب الرعناء وسوق الاثنين بواد الماء حيث تجد الحفاوة من أبطال (مستاوة) و(الشلعلع)... وفي سوق سريانة حيث تجد الوجود المستبشرة بقرب**

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص43.

[2]– المصدر نفسه، ص44.

[3]– المصدر نفسه، ص46.

بزوغ الفجر... وسوق الجمعة بمروانة حيث يستقبلك فيها الفرسان بالبارود كل بلحنه المغرد المميز لسربه، من (السلطانيين) و(البوعونيين) وكل واحد منهم يحمل شعلة ثورة في سويداء جنانه»[1]. فالشعب مستعد لمواجهة العدو، بكل عزيمة وإرادة من أجل نيل الحرية، فقد كانوا يعتبرونه مكان لتعليم الثوار والمجاهدين، وساحة للعمليات النضالية.

وعليه فإن السوق مكان للراحة والطمأنينة، وإفراغ ما في جعبتهم من معاناة والآلام كما له دور في توعية الشعوب واستيقاظ هممهم.

- **الجبل:**

يعد نقطة استراتيجية بالنسبة لقوة جيش التحرير الوطني، واتخذوه كموقع سري لاعتصام الثوار وكمركز لتخزين الأسلحة والذخيرة، كما أنه يساعدهم في السيطرة على المناطق المجاورة، والتحرك والتوغل فيه بسهولة وهذا المقطع يبين ذلك « **نفذ سبع الدوار كل وعوده، ولكنه بقي حذراً، ولم يترك الجبل وسلاحه، وأصحابه»**[2]. فهذا المقطع يكشف لنا غيابه عن عائلته، بعد أن قرر التحصن في الجبال رفقة أصدقاءه.

كانت الجبال تجلب أنظار العدو، فيقومون بعمليات التمشيط، وذلك عن طريق استجواب الثوار، وتخويفهم وصب جل غضبهم عليهم، ولهذا لا تتمكن منهم السلطات إلا بواسطة العملاء في قوله: « **كل يوم انتظر إعدامي بعد أن فشلوا في انتزاع سر من الأسرار مني، ولكنهم لم ييأسوا، أخذوني إلى الجبل ليجعلوا مني درعا، وخوفوني بعدة طلقات ليفتك مني ما يرشدهم إلى مخبأ قيادة الثورة في منطقتنا»**[3].

لقد جعل **معمر حجيج** الجبل في هذه الرواية مأوى للثوار في فترة الاحتلال، وملجأ للفارين من الجيش الفرنسي، كما يعتبر شموخه قوة للمناضلين.

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص61، 62.

[2]– المصدر نفسه، ص134.

[3]– المصدر نفسه، ص40.

- **الأرض:**

فضاء جغرافي تحوي جميع الكائنات الحية، فهي توفر جميع متطلبات العيش، ففي الرواية نجدها بمثابة الشرف في قوله: « **الذين يملكون الأرض يملكون العرض، والذي لا يملك الأرض لا يملك العرض**»[1].

بالإضافة إلى ذلك فهي تساهم في توحيد الشعوب، وإزالة العداوة والبغضاء « **إن الأرض تجمع، وتوحد وتنزع الأحقاد بين الأبناء، والأقارب، والأحباب، والقبائل وأرباب العمل، والفقراء و الشحاذين، وحتى الأذناب وتشحذ الهمم لرد الأعداء من الغزاة الغرباء**»[2].

فالأرض قضية حياة أو موت؛ فهي بمثابة تاريخ وحضارة عريقة سكنها شعب له عاداته وتقاليده، إذ تحمل عدة دلالات تتمثل في الكرامة، الشرف، وعزة النفس ورمز للقوة والعزيمة.

- **البحر:**

« هو فضاء فسيح، وفضاء مكاني وطبوغرافي متميز، يتمظهر بطرائق شتى في العمل السردي فهو يؤطر الأحداث والشخوص، ويحدد هوياتها»[3].

والبحر في هذه الرواية ليس في هدوء بل في اضطراب، وأن هيجان أمواج البحر يمثل القوة التي تسيطر على حركة الحياة، ومقاومة هذه العواصف البحرية المخيفة هي البحث عن الحرية والخلاص من قيد الحصار والظلم، والسيطرة ويتجلى هذا حين قال السارد: « **لم ييأسوا فتشجعوا بعض الفرق من الذيول القابلة للركوب ليصنعوا منها عواصف مضادة تقلع جذورنا، وبحارا هائجة تغرق بأمواجها الصاخبة أصواتنا الثورية، وبقدرة قادر تحول موجها المضاد إلى تقوية موجنا الثوري الهادر الكاسح**»[4].

---

[3]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص179.

[2]– المصدر نفسه، ص173.

[3]– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثيات حنا مينه، ص119.

[4]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص69.

في هذه الرواية يحمل رمز النخوة والرجولة، أما العواصف فهي تمثل إرادة المقاومة والنضال ضد الفرنسين.

- **الحديقة:**

هي فضاء للفسحة والتجول، وكثيرا ما يقصده الزوار بهدف الترويج عن النفس وتتميز بأجوائها الجميلة، يلقى فيها الإنسان راحته تامة، كما تشعره بالطمأنينة والأجواء السعيدة، وهذا ما أشار إليه الروائي، في قوله: « **أخذك للتعرف على خبايا المدينة إلى إحدى الحدائق العمومية، أخذت نفسا طويلا من قرب الأزهار التي تعطر بشذاها طروة المساء**»[1].

فالحديقة هي رمز للحضارة والسكينة وكل ما يوحي بالجمال، وبالصفاء الطبيعي والتحرر والانعتاق من الهموم والأحزان.

- **الشوارع والأزقة:**

تعد الشوارع جزء لا يتجزأ من المدينة فهو مكان مفتوح من منفذيه، يستقبل كل فئات المجتمع من أصدقاء، أقارب أو أعداء، ويمنحهم الحرية في التنقل، وقد قام الروائي بوصف شوارع مدينة قسنطينة التي يكثر فيها السير ذهابا وإيابا « **الأزقة معبدة لا وحل فيها، الأشجار مصففة على جانبي الشوارع، السيارات تمر بخيلاء وتملأ الجو ضجيجا... الأرصفة تملأها سلاسل من البشر**»[2].

- **المدينة:**

هو مكان حضاري ذات كثافة سكانية عالية، وهي تتضمن مجموعة من القطاعات التي توفر للناس مختلف حاجياتهم ومتطلباتهم اليومية، حيث « أوجدها الناس لتكون في خدمتهم

[1]– المصدر السابق، ص155.

[2]– المصدر نفسه، ص153.

وعلى مستواهم، أوجدها لتساعدهم في العيش وتطمئنهم، وتحميهم من العالم المناوئ ومن أنفسهم»[1].

والمدينة في هذه الرواية هي "قسنطينة" التي يغلب عليها الاكتظاظ والازدحام، لهذا كان **علي البوغزالي** خائفا ولا يستطيع التجول إلا برفقة ابن خالته، الذي كان مسيطر على المدينة وهذا المقطع يوضح ذلك « **كنت تخشى أن تنفلت منه وتضيع في أزقة المدينة، وتبلعك هذه الكتل البشرية، تحس كأنك تدخل متاهات الكهوف في جبلكم**»[2].

أصيب **علي البوغزالي** باليأس والحزن لما رآه وهو يتوجه إلى المدينة لما أصابها من تحضر وتمدن، وبالأخص من المرأة في لباسها وتصرفاتها فقد أصبحت كمدينة فرنسية احتلت من طرف الاستعمار « **كنت قد سكنك يأس طارئ ممزوج بحيرة من ذلك المشهد أحسست به كسكاكين تبضع أعصابك، تخيلت نفسك فجأة كأنك في مدينة من المدن الفرنسية**»[3].

فالمدينة في هذه الرواية تتميز بعدم الاستقرار والاضطراب من طرف العدو البغيض، الذي استحوذ عليها.

- **الجزائر:**

تقع في شمال القارة الإفريقية، بمساحة تبلغ **2.381.741** كيلومتر مربع وهي بذلك تعتبر أكبر بلد في قارة إفريقيا، تطل الجزائر شمالا على البحر الأبيض المتوسط، ومن الشرق تحدها تونس وليبيا، أما الجنوب مالي والنيجر تطل غربا على المغرب[4].

---

[1]– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص96.

[2]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص152.

[3]– المصدر نفسه، ص155.

[4]– زينة قابوق، معلومات عن دولة الجزائر، من الموقع الإلكتروني maudoo3.com، بتاريخ 2018/05/20، بتوقيت 13:40.

أما في الرواية أحد الشعائر، فهي عنوان أمل وتاريخ ضارب في الأعماق، وأنشودة الحياة تتردد على ألسنة الجزائريين منذ آلاف السنين، ليس من أجل التغني أو التلحين بل كان يعبر عن حماسهم وشجاعتهم في قوله: « **وتتوقف أفواهكم من أي كلام سوى التكبير والتهليل، والنداء بحياة الجزائر التي تتمرد على الجميع، لتتحدى الجميع**»[1].

الجزائر هي « **مستقبل الرجال الأحرار الذين يعرفون كيف يهزمون الأشرار والخونة من الإنس والجن حتى ولو دخلوا في سم الخياط**»[2].

فهي ليست ككل البلدان أو الشعوب، كأنها أعطت المثال الأنبل في التحرر، ونكر الظلم وستتحدى كل الصفات من أجل الوصول إلى هدفها.

- **فرنسا:**

تعد من البلدان القديمة جدا، حيث يعود تاريخها إلى العصور الوسطى، فهي دولة تجمع بين المدينة والطبيعة الجذابة، وهي من أكثر الدول اشتمالا على الغابات[3].

شبه الروائي بأسلوب التهكم فرنسا بالأم في الحنان على أبنائها، فهذا استهزاء منها فهي تحن على كل الخونة والعملاء الذين انظموا إليها وأصبح عبدا لها « **فرنسا هي تكرم أبناءها، وتحبهم إلى حد الجنون، ستعملون معنا لتقتنعوا بقية الأبطال الشجعان من أمثالكم للرجوع إلى بيت الطاعة كأبناء أوفياء مخلصين لأمهم الحاضنة لهم بألوان العطف والحنان**»[4].

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص94.

[2]– المصدر نفسه، ص148.

[3]– أروى بريجية، ماذا تعرف عن فرنسا، من الموقع الإلكتروني maudoo3.com، بتاريخ 2018/05/20، بتوقيت 14:17.

[4]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص04.،

« **فرنسا هي مستقبل الرجال الذين لا يعرفون من أين يأكل الكتف**»[1]. يضرب هذا المثل عادة للدلالة على الرجل المحنك الواعي والمتبصر، الذي له خبرة في معالجة شؤون الحياة، وقادرا على تحديد أهدافه، ولكن بالرغم من تفطنه ووعيه إلا أنه إذا لم يعرف كيف يأكل، فقد تقع في مكيدة، فهذه هي حال فرنسا.

- **مدينة وهران:**

هي المدينة التي انتقل إليها **علي البوغزالي**، بعد الاستقلال من أجل الاستقرار والعمل وهذا ما يتضح في هذا الموضع « **لاستقبالكم عند منزلك في حي الحمري بوهران**»[2].

تعد مكان للاستقرار والعمل كفضاء رمزي، لمدينة لم تتأثرا كثيرا ببطش ووحشية المستدمر، على العكس من مدن الأوراس أين عاث فيها فسادا.

1-2- الأماكن المغلقة:

بالإضافة إلى المكان المفتوح نجد المكان المغلق هو مكان للعيش والسكن الذي يأوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواءً بإرادته، أو بإرادة الأخرين لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية[3].

ففي رواية "معزوفات العبور" وردت أماكن عديدة تفاعلت معها الشخصيات وتمثلت في الأماكن التالية:

- **السجن:**

يعد من الأمكنة المغلقة التي تعتبر مؤسسة معدة خصيصا لاستقبال المحكوم عليهم بعقوبات مقيدة للحرية وسالبة... حيث يحرم عليهم بالخروج أو متابعة الحياة بشكل عادي وفي أجواء طليقة، والحيلولة دون ممارسة نشاط ما[1].

---

[1]- المصدر السابق، ص148.

[2]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص321.

[3]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص44.

غير أن "خان أم هدمان" يعتبر الركيزة الأساسية التي جرت فيها تقريبا جل أحداثها وبالتحديد "معتقل فاج" فالسجن كلمة مكونة من ثلاثة حروف في قولة: « **ألم تكن سين السجن وأسنانه، التي تحولت إلى أنياب لمخلوق ثوري أسطوري حين زوجت بجيم الجهاد، ونون الأنوار**»[2]. هذا يعني أن السجن استمد من هذه الحروف الثلاثة، التي تصب في معنى واحد، ألا وهو أن كل سجين عليه أن يتحمل مآسي وظروف السجن فيتحول إلى مناضل وذلك بالجهاد، ويكون له بصيص من الأمل بأنه سيفرج عليه مهما طال الوقت.

فالسجن هنا لم يؤثر على شخصية **علي البوغزالي** لأنه يدرك هذا الواقع المر المعاش، فهو في نظره ليس كل من حجز عليه في مكان مغلق بأنه مسجون، بل بالعكس فقد اعتبره بأن الروح هي التي تحبس الجسد وليس الجدران، وهذا ما يدل عليه هذا المثال « **يؤمن بأن السجن الحقيقي هو سجن جسدك لروحك المحتضنة في إيمانك المتصالح مع لا وعيك**»[3].

وهذا ما عبر عنه في هذا السياق أيضا عندما قال: « **السجن هنا انتصار الروح على المكان والزمان، ليرتاح الإنسان من الآلام... السجن نفخ الأحزان خارج الزمان والمكان، وإحساس ببراءة طفولتك، وطهارة تراب وطنك وينابيعه العذراء ليبتسم لك القمر، ويعانق مرآة روحك بلا أحزان ويستقبل أحلامك في كل الأحضان**»[4]. أي أن كل من سجن عليه أن يعود نفسه على هذا المكان ولا يستسلم لينتصر عليه، وكذلك بالنسبة للزمن فبالألفة يتغلب عنه، لكي يعيش في الراحة وأن يتقبل كل الآلام والمعاناة ويطرح كل الاحزان، وذلك عن طريق جعله مكان للأحلام.

---

[1]– مصطفى شريك، اجتماعية مؤسسة السجون، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، العدد13، جامعة سوق أهراس، 2015، ص03.

[2]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص10.

[3]– المصدر نفسه، ص10.

[4]– المصدر نفسه، ص14.

ولهذا فالسجن يجعل السجين يعود إلى حنان أمه وذلك بالعودة إلى الذكريات، التي مضت عندما كان حراً، وهنا يدرك العبرة والمغزى من تلك الحياة، وما كان عليه إلا أن يعالج الآلام الجديدة من كذب، وخيانة ومعاناة، وتهديد بالصبر، والتحمل والنضال والمعاندة، وهذا ما بينه لنا المقطع «**السجن عودة إلى رحم الأمومة لتحظى بحنانها... السجن فك كل ألغاز الحياة التي تجمع بين صمت ملموم من النسمات الروحية لكل النساك... السجن يمحو ذكرياتك المؤلمة، ويداوي جروحك الجديدة من مصحة الصبر، والمعاندة، والمثابرة والمراهنة، والمرابطة لإحراق قلوب الخيانة والمكر والمخادعة**»[1].

أطلق على السجن بالإسطبل فهنا قد أهان الاستعمار كرامة الإنسان وجرد كل قيمه الإنسانية، وذلك بالذل والمهانة، بالرغم من أن الله تعالى ميزه عن سائر المخلوقات وهذا ما يتضح في هذا الموضع « **وكان المعتقلون ينتظرون عروج أرواحهم لتقدم أجسادهم وجبة دسمة على موائد أقبية الأغوال والوحوش، أو يحشرون بالجملة في الإسطبل كأنهم قطعان من الأغنام تجلب إلى المسالخ ويركبون بعضهم على بعض حتى تضيق بهم أجسامهم وأنفاسهم**»[2].

وفي سياق أخر نجد أنه يصف أحد ليالي السجن فيقول: « **في ليلة من الليالي الطويلة تبدوا فيها العيون لامعة في وجوه مقمرة تتحدى ظلام السجن اللعينة والشفاه مرخية، تبحث عمن يجر منها الكلام جراً، لكن عيونهم لم ترحمك، فألحوا عليك أن تعيد عليهم ما لصق بخيالهم**»[3].

فالعيون المقمرة والوجوه اللامعة فهي تستبشر بالآمال والحرية، وأنها سوف تتحدى كل ما تتعرض له من ظلم واضطهاد من طرف الاستعمار الغاشم، فهذا بفضل حكايات **علي البوغزالي**، التي تنسيهم همومهم وتزيد فيهم العزيمة والإرادة.

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص15.

[2]– المصدر نفسه، ص61.

[3]– المصدر نفسه، ص62.

فالسجن أدى دورا في حقن المعتقلين بالتوعية والفطنة خاصة الأشخاص ذات الهمم العالية، التي تتميز بالدهاء السريع، الذي تنجذب إلى مسارها المؤثر من أفكار وثقافات التي تجوب فيه، وهذا ما ورد في قوله: « **في السجون متأهبة وفي الأسواق هائمة لأنها كلها، مزارع خصبة للوعي الشعبي الأصيل القابل للشحن السريع، وتجذب بتيارها المغناطيسي القوي الإيقاعي العفوي، والأمزجة، والأفكار، والقناعات**»[1].

والسجن في هذه الرواية لا يمثل رمزا للقهر والاضطهاد وسلب الحرية فقط، بل أصبح أنواراً من الآمال وإشعاعا للأفكار، ومخبراً لصنع الرجال وتحديا لأنذال الاستعمار، وفضاء أليف تعانق مع آمال الجزائريين، في بزوغ فجر الحرية، والتقاء كل الشرفاء من الرافضين للهيمنة الاستعمارية، ليشكلوا مجتمعا مثاليا ليس فيه العملاء والخونة والحركة، بل يتنفسون أنفاسا ثورية تخرج من أفواه مؤمنة بقضاء الله وأن مع العسر يسراً.

- **البيت:**

يعتبر البيت من الفضاءات المغلقة في كثير من النصوص الروائية، فهو من أكثر الأماكن التي تأوي الإنسان، إذ غالبا ما يكون منبعا للراحة والهدوء والطمأنينة، وقد عرفه **غاستون باشلار** بأن « البيت يحمي أحلام اليقظة والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء»[2].

نجد البيت في رواية "معزوفات العبور" يمثل موضع التقاء **علي البوغزالي بالشيخ محمود الزناتي** في منزله لأنه يعتبر مخزن للأسرار، ومحل الثقة لتحقيق الكثير من الانجازات، وربط العلاقات مع الأطراف المؤثرة في العالم، لاستعمالها لصالح الجزائر،

[1]– المصدر السابق، ص82.

[2]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ص73.

ولخدمتها، والمثال الآتي يبن ذلك « **فاتفقت معه أن ألتقي به في بيته في أقرب فرصة لأستلم منه الأمانة بجميع أسرارها**»[1].

ونجد أيضا « **التقيت بالشيخ الحكيم في بيته فأمطرني بسيل من الأسئلة يبدوا أن الشيخ يسعى للكشف عن حقيقتي كاملة قبل تكليفي بشيء تاريخي سيغير ذهنية كل القرى**»[2].

فالبيوت بالرغم من أنها فضاء مغلق إلا أنها تدل على الاحتماء والاستقرار، فالشفقة التي تمتاز بالسكينة والثبات، تعتبر سبب في النجاح، وإعطاء القيمة الحقيقية للحياة.

- **المسجد:**

نجد الروائي يستعين بنموذج أخر من الفضاءات المغلقة، وهو المسجد الذي يعتبر من أحد أماكن العبادة التي يلجأ إليها كل الناس، للتقرب إلى الله تعالى وعدم الشرك به غير أنه في هذه الرواية تحول إلى مكان تعقد فيه اجتماعات سرية، ويخطط فيه للثورة والانتفاضات، وهذا بسبب الظروف الصعبة التي تمر بها البلاد من حروب.

فمن الصيغ الدالة على ذلك: « **فلم يبق لي سوى العودة بقوة إلى الساحة بكل الأوضاع في حلقاتي المتوترة المتهيجة في المساجد المخفية... وتنظيم صفوف من يؤمنون بالله وبالثورة بقلوبهم، ويستشهدون بسبابتهم، ويعشقون تدريبها على ملاعبة الزناد وكنا نعد إعدادا حثيثا لكي لا نغيب عن موعد تفجر البركان**»[3].

يؤدي المسجد دوراً في تعليم الناس وإرشادهم وتصحيح أمور دينهم، واستنهاض هممهم، والسعي إلى تحقيق يقظة فكرية، وبعث شعور قومي وديني هذا ما وجدناه في قوله: « **كنا نحكيه في المساجد المخفية العتيقة المحرومة... للقبض على قبس الأنوار وتحطيم أصنام**

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص73.

[2]– المصدر نفسه، ص74.

[3]– المصدر نفسه، ص92.

الشرك، ونزع شجرة العبودية بثمارها المرة من العقول وإخراج جن الاستعمار من النفوس، وتخليص العقول من الأوهام لتهيئتها لليوم الموعود»[1].

يعتبر المسجد من أهم البؤر التي تهدد المستعمر، وتثير الهواجس الذي يهدد مستقبل المحتل، لأنه كان يساهم في وعي العقول المتأهبة، لهذا فقد أرغموهم على غلقها وتحويلها إلى كنائس، ووصفوهم بأبشع الصفات وهذا ما يتضح في هذا المقطع« **ولكننا لم نتوقف، فأغلقوا الكتاتيب القرآنية، والبو علينا عيونهم العميلة في المساجد المخفية، فطاردونا وحذروا الناس منا، وكانوا لا يتوقفون عن وصفنا بأقبح الأوصاف»**[2].

فالمكان المقدس هنا يحمل دلالة الصفاء، والأمن والاستقرار النفسي، كما يعتبر موضع لتقديم الدروس التوعوية الدينية والدنيوية بين الدين الإسلامي وباقي الديانات.

- **المقهى:**

هي أحد أهم الأماكن الاجتماعية التي يلتقي فيها معظم الأصدقاء، والأحباب ومختلف الشعوب من جميع المستويات، وهي تمثل نموذج مصغر عن المجتمع والمقهى على حد قول **شاكر النابلسي:** « تعتبر علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي فنلاحظ أن المقاهي انتشرت في أماكن مختلفة من العالم العربي... فكانت هذه المقاهي تقوم مقام النادي الأدبي، كما كانت تقوم مقام المسرح، حيث يأتون الرواة ويقصون الحكايات والسير الشعبية»[3].

والحقيقة أن المقهى في رواية "معزوفات العبور" بأنها لا تتميز بالمواصفات التي نعرفها حاليا، لأنها لا تسوي بين طبقات المجتمع، ولا تعطي لكل ذي حق حقه، لذلك نجدها تميز بين الشعب الجزائري والفرنسي، فقد التقى في هذا المكان سبع الدوار والذئب الذي يعد من

---

[1]– المصدر السابق، ص63.

[2]– المصدر نفسه، ص84.

[3]– شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص197.

الخونة الذين يعملون عند جوزيف، في بداية فترة شبابه بالرغم من أنهما لم يكنا على علم بأنه من أحد الأماكن التي يرتد إليها أشخاص ذو مكانة مرموقة، وذو سلطة أي فرنسا.

وهذا ما يكشفه المقطع « **ومازال يتذكر حين كانا صديقين من الطفولة، وفي بداية شبابها زار إحدى المدن، ودخلا مقهى لم يدريا بأن أغلب روادها من (الكولون) فسخر منهم أحدهم، وقال لهم: عجبا ً(البيكو الأنديجان) يدخلون المقهى النبلاء**»[1].

فالمقهى على حسب الكاتب هو مكان للحرية الاجتماعية والفكرية، فهو مكان يلجأ إليه الأصدقاء ليجدوا متنفسا لهم.

- **المدرسة:**

هي أحد أهم القطاعات التعليمية التي يقصدها جل أطفال المجتمع، ابتغاء التعلم ورفع الجهل المتفشي، لكي لا يتعرض للذل والاحتقار والمهانة، ولقد ذكرت في الرواية على النحو « **لقد التحقت بالدراسة بعد اسبوعين، كنت متعطشا للعلم كنت تريد بسرعة أن تتفوق على غيرك من أهل المدينة، لتلطف من نظرة الاحتقار إليك**»[2].

كما أنها مسئولة على غرس القيم السليمة المتوافقة مع الدين الإسلامي، من محبة وصدق، وأمانة، وتسامح لكي يغرسها في نفوس المتعلمين لتتحول إلى سلوكيات واقعية، المواكبة لعادات المجتمع وتقاليده، وهذا ما يوضحه لنا هذا السياق « **أنشأ مدرسة لتعليم الأطفال والشباب من القبيلتين، وزرع بينهما التسامح والتحاب**»[3]. وجاء في موضع أخر « **فلابد من المدارس تعلم فنون المراوغة والمواجهة**»[4].

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص133.

[2]– المصدر نفسه، ص157.

[3]– المصدر نفسه، ص174.

[4]– المصدر نفسه، ص164.

فالمدرسة هنا لا تحمل دلالة واحدة، بل تحمل عدة دلالات منها التربية، ونشر الوعي بالإضافة إلى ذلك تدريب الأطفال والشباب كيفية مواجهة العدو ومهاجمته.

- **البئر:**

هي فتحة عميقة في باطن الأرض، ومصدرا للحياة، لكنها غدة أداة ووسيلة يتخذها المستدمر الفرنسي لتعذيب المعتقلين الجزائريين، عن طريق رميهم في غياهبه دون أدنى مراعاة لأدنى ظروف الإنسانية، وهذا ما تكشف عنه الرواية: « **ألم تتذكر دائما فاجعة وقوعك في بئر عميقة حين رماك مأجور فيها كحجر ملعون، وكان مجهول الهوية، ملثما بالجبن والخزي، ومنتقما لأسياده، وانتشلوك جثة هامدة**»[1].

فالبئر هنا يحمل دلالة عدم الاستقرار، والعذاب النفسي، والجسدي فهو مكان يصارع فيه الإنسان الموت.

- **المطمورة:**

« تسمية مشهورة عند الفلاحين وهي عبارة عن حفرة تخزن فيها الغلال»[2]. أما في رواية "**معزوفات العبور**" فقد استغلها العدو الفرنسي أيضا لتعذيب المساجين الذين حكم عليهم بأقصى العقوبات، وبالتالي نجد نفسيتهم تميل إلى الكره والنفور والازدراء والخوف، من هذا النفق المغلق للحرية، ويتضح هذا الخوف مما سيعامل به السجين من قبل أناس لا يعرفهم لهذا « **يتمنون البقاء في السجن، وإلا سيجدون أنفسهم في العالم السفلي حين يعاقبون بنقلهم إلى المطامير التي لا يرون فيها الشمس، ويصبحون كأنهم في قبور لا يختلفون عن الموتة إلا بنفسهم الذي يطلع، ويطلع بصعوبة**»[3].

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص16.

[2]– المصدر نفسه، ص 61.

[3]– المصدر نفسه، ص63.

إن وضع السجين في المطمور لوحده، تجعله يفتقر لكل شيء، وبالتالي ينعدم إحساسه بالزمن، وينقطع اتصاله بالعالم الخارجي، وبالتالي لا يبقي أمام السجين إلا مواساة نفسه بأي شيء، محاولا أن يشغل ذهنه بالذكريات حتى لا يجعل هذه المطمورة القاسية تؤثر في عقله ووعيه وفي هذا يقول الراوي: « **استقبلت نهارك في المطمور بذاكرة تقتل أزمان السجان المغرور المبتور لحظة بعد أخرى دون كفن ومعزين ومقبرة وسبحت بك في بئرالأحرار**»[1].

يذكر الراوي **علي البوغزالي** فيقول: « **كان جسمك في المطمور وروحك في السموات السبع تدور ونهارك أنوار متسربة من الشقوق، تجود عليك بآمال كالبخور والذاكرة تبحث عن المغرور في بحار السجين المقهور... وتهربك لتنجو من غرقك وتستثني روحك ويمتلئ فؤادك سروراً**»[2].

فالشقوق الموجودة في المطمورة لم تكن مكانا لإدخال الضوء نهاراً، أو الاستنارة به ليلا، ولم تكن مكانا لاستنشاق الهواء، بل هي تمركز أماني الإنسان السجين في الحرية والرغبات الدفينة والمتخيلة التي تجعله يحس بالصمود والثبات، والتي تكشف المواعيد الليلية والنهارية، لذلك تجمعت آماله حولها وهذا ما يجعله مسروراً.

فالمطمورة تحمل رمزاً لقمة العذاب ووحشية المستدمر بالمعاملة القاسية التي حفرت في نفسية **علي البوغزالي** جرحا ًبات من المستحيل أن يندمل، فهذه التجربة أنهكت قواه النفسية والجسدية، لكن قوة الإرادة والعزيمة والشعور بأهمية القضايا التي يدافع عنها تجعله يصمد أكثر فأكثر.

- **المقبرة:**

هي مدافن الأموات، وديار الموتى ومنازلهم، وعليها تنزل الرحمة على محاسنهم فإكرام هذه المنازل واحترامها من تمام محاسن الشريعة.

---

[1]– المصدر السابق، ص143.

[2]– المصدر نفسه، ص139.

غير أنها في رواية "معزوفات العبور" هو مكان يلجأ إليه **علي البوغرالي** بعدما يئس من إيجاد مبتغاه في مدن الأحياء « **يسير وحده في مدن الأحياء، بل في مدن الأموات للبحث عن قبر الشيخ محمود الزناتي الشريف الحكيم لعله يعثر على السفر الثامن الذي قد يكون دفن إلى جواره**»[1].

كما اعتبر ذاكرته كالمقبرة، فقد كان يسترجع كل الذكريات التي جرت في الماضي وينسى كل ما جرى له في الحاضر وذلك عن طريق تخزينها، أو دفنها في مقبرته وجاء في قوله: « **وكانت كل الذكريات تغتال نهارك وتدفنه في مقبرة نسيان الحاضر والأحلام تهطل عليك كل ليلة، ولكنك لم تتذكر غير أحلام الليالي الأولى والأخيرة**»[2].

أما **بوحة النية** فقد قام بوصف مراسم جنازات كثرة الأموات، التي تعرضت للزلزال وأدت بحياتهم إلى الأخرة، وكيف كانت ردة فعل الناس الذين حولهم « **فرأى حشدا كبيرا من البشر يشيعون بشرا بعد أن قطف زلزال مباغت أرواحهم، ووزع الموت بالقسطاس على الناس؛ فكان بعضهم يولول، وينوح بصوت كأنه رحى... وبعضهم يبكي بتصنع... وبعضهم يعيش في عالم أخر ويبتسم، وبعضهم غير مبال كأنهم في سوق الموت، وبعضهم موجود جسده في المقبرة، وروحه تحوم حول الأموال**»[3].

يكرر **بوحة النية** الذهاب إلى المقابر لتلحين الكلمات الحزينة المملوءة بالعذاب التي تناشد الحرية، والبحث عن الحقيقة الغائبة في مدن الأحياء « **لم ينجح من سوء الظن فاعتقدوا أنه يتغنى بكلمات راقصة تدل على اللامبالاة بماسات من فقدوا كل ذويهم أو بعضهم، فصبو عليه جل غضبهم**»[4].

---

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص70.

[2]– المصدر نفسه، ص167.

[3]– المصدر نفسه، ص312.

[4]– المصدر نفسه، ص314.

فقد وصل إلى درجة أنه أصبح « **يخاطب قبرها قبرا، قبرا ولا يتعب، ولا يسأم بل يجد راحته في أجواء ملائكية لا يجدها في أي مكان أخر، ويرى أنها تتجاوب معه أكثر في مدن الأحياء وتنعم بالعدل والمساواة والسكينة ولا تتذمر ممن يخاطبها، بل تسمعها بهدوء الحكماء**»[1].

فمقبرة الأموات تحمل رمزية للدعوة إلى الثورة، والدليل على ذلك أن **علي البوغزالي** فكر حتى في الالتجاء إلى استحضار أرواح الموتى من المقابر، لعلها تبعث من جديد لتخليص الشعب الجزائري من الاستعمار، وفي هذا ايحاء بأن الأموات قد يستفيقون، وأنتم أيها الأحياء ميؤوس منكم مثلما حدث في فيلم (سنوات الجمر الجزائري).

مما لاشك فيه أن المكان في الرواية له أهمية ملحوظة، فهو لم يكن مجرد خلفية للأحداث التي تتحرك عليه الشخصيات، بل شكل حضوره وظيفة بنائية وأنتج دلالات موضوعية، وكشفت عن جوانب نفسية الشخصيات؛ فبرغم من أن المكان المغلق والمفتوح ظهر في الرواية بوضوح إلا أن تركيزه الأغلب هو الانغلاق، لأن الاستعمار هو قمة غلق للحريات ولآمال الشعوب، والثورة هي قمة فتح أبواب الآمال لكل المعارف والمعارك.

2- الفضاء النصي (L'espace Textuelle):

يحتل الفضاء النصي مكانا مهما في كتابة أي عمل روائي، ويقصد به « الحيز الذي تشغله الكتابة –باعتبارها أحرف طباعية– على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة، وتشكيل العنوان وغيرها»[2].

وهو أيضا « فضاء مكاني لأنه يتشكل إلا عبر المساحة مساحة الكتابة وأبعاده، غير أنه مكان محدود لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه عين القارئ»[1]. هذا يعني أن فضاء الكتابة الروائية باعتباره طباعة.

---

[1]– المصدر السابق، ص310.

[2]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص55.

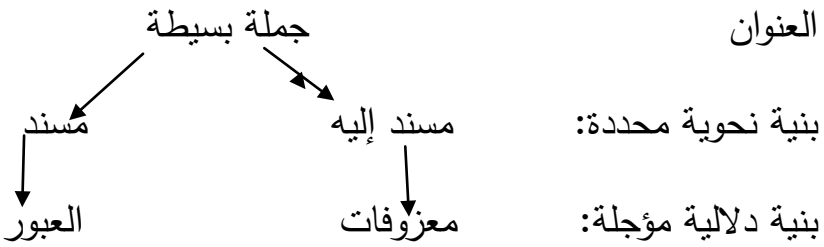
2-1- التصميم الخارجي للرواية:

- **العنوان:**

من الواضح أن عنوان الرواية يعد العنصر الأول الذي يظهر على واجهة الغلاف كإعلان إشهاري محفز للقراءة، ويمكن أن ندرس العنوان على النحو التالي:

ففي عنوان "معزوفات العبور" هناك علاقة إسنادية بين معطى حسي (معزوفات) وأخر مجرد (العبور) وهنا دليل على أن « القدرة الشعرية كفيلة بالتفكير فيما هو متناقض والعمل على مزجه وتوحيده»[2].

المخطط الموالي يوضح العلاقة بين النحو والدلالة:



هذا يعني أن البنية التركيبية لهذا العنوان جمعت بين شيء محسوس وأخر مجرد.

فالعنوان من عتبات الرواية، من وجهة الخطاب الموازي وهو « بمثابة عتبة تحيط بالنص، لأنه يقتحم أغوار النص، وفضاءه الرمزي والدلالي»[3]؛ لأن الخطاب الموازي هو الذي يلخص الرواية، والرواية تفصله، إذ نجده مركب من كلمتين "معزوفات" فهي مجتلبة من حقل الموسيقى و"العبور" مجتلبة من حقل المقامات الصوفية، ومن ثم فهو يعني روحانية الفعل الثوري، ولا يخفى أن الصوت المترنم هو جوهر الروح عند المتصوفة، والثورة الجزائرية لها بعدان بعد واقعي وبعد رباني روحاني.

---

[1]- المرجع السابق، ص56.

[2]- مسكين حسنية، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة، جامعة وهران، 2013-2014، ص91.

[3]- جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، العدد 03، الكويت، 1997، ص4.

- هيكل الرواية:

روايتنا هذه ذات غلاف خارجي مقسم إلى جزأين، إذ نجد الجزء العلوي يحمل اسم صاحب الرواية **معمر حجيج**، كُتب بخط بارز وبلون أسود ومميز وبحجم صغير. أما الجزء السفلي يحمل عنوان الرواية "معزوفات العبور"، الذي جاء في منتصف الغلاف يقابل اسم الروائي؛ حيث كتب باللون الأبيض وبخط غليظ عكس الجزء العلوي، في حين نجد كلمة "رواية" جاءت تحت كلمة "العبور".

تظهر الرواية بشكل طولي؛ فهي تشكل فراغا مكانيا يحده طولا (24 سم)، وعرضا (16 سم)، من خلال هذا يدل على أنه يتربع على مقاس متوسط (24×16)، وهذا ما يوضحه **ميشال بوتور**، عندما قدم تعريفا هندسيا خالصا للكتاب، إذ يقول: « إن الكتاب، كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب... وفقا لمقياس مزدوج هو طول السطر، وعلو الصفحة»[1].

جاءت رسمة الغلاف في جهة اليمين وأسفله، والمتمعن في هذه الصورة تبدوا أنها عبارة عن كهف يحوي آلة موسيقية "القيثار"، بالإضافة إلى وردة وورقة كأنها مكتوبة وهذه الأشياء تبدوا بعيدة، وفي نفس الوقت تبعث إنارة وشعاع ينير ذلك الكهف المظلم.

في أسفل الغلاف نجد مؤسسة النشر "دار قانة" التي كتبت بخط صغير، فهذه الكتابة وزعت في شكلين الأول خماسي الأضلاع بلون رمادي، دوّنَ فيه "دار قانة للنشر والتجليد"، بالإضافة إلى البلد باتنة–الجزائر، والثاني مستطيل يحمل "دار قانة للنشر والتوزيع".

نلاحظ أن رسمة الغلاف في هذه الرواية، ارتبطت ارتباطا وثيقا بمضمون الرواية خاصة صورة الراوي الواضحة وراء الغلاف؛ فهي تبين لنا أنه لعب دور في الرواية كما لا ننسى أن أحداثها جرت في مدينة "عين جاسر" وهي مسقط رأس الروائي، لذلك أثّر الغلاف والمتن في القارئ، بأن جعل لديه بعض التساؤلات عما تدور أحداث هذه الرواية؟ وما هو دور الراوي؟

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص55.

- **الألوان:**

إن **معمر حجيج** من الروائيين الجزائريين، وهو بلا شك يدرك دلالة هذه الألوان التي وظفها في تشكيل الغلاف الخارجي للرواية، ومن هذه الألوان:

– اللون الأبيض: هو لون عنوان الرواية، والجزء العلوي الذي يدل على الحرية والاستقلال. أما حسب علماء النفس فهو يرمز للطهارة والنقاء والصدق[1].

– اللون الأسود: هذا لون اسم الروائي والجهة السفلية للغلاف الذي يدل على الحزن والتقيد من طرف المحتل.

– اللون الأحمر: لون الوردة الذي يوحي إلى دماء الشهداء.

– الورقة: التي تحمل اللون الأبيض وبخطوط سوداء، كأنها مدونة فهي ترمز إلى الذكريات والحكايات التي يقصها **علي البوغزالي** على المساجين.

– القيثارة: فهي ترمز إلى الخواطر التي كان يلقيها **بوحة النية**.

– الكهف: يظهر كأنه يحمل اللون الأزرق، والذي يوحي بأن الأماكن الضيقة لعبت دورا في توعية الشعوب، وهي منبع الأمل الذي يظهر من خلال الإنارة التي تحمل اللون الأصفر، كما أنه يحيلنا على غار حراء الذي اختفى فيه النبي صلى الله عليه وسلم وأبي بكر الصديق، وكذلك يحيلنا إلى أصحاب الكهف كما هي في سورة الكهف بالإضافة إلى ذلك يرمز إلى قصة الثلاثة الذين احتموا من المطر في كهف، وسقطت صخرة على مدخل الكهف، ولم ينقذهم من تلك النكبة سوى تذكر كل واحد منهم ما الحسنة التي قام بها في حياته.

– الإطار الخلفي: الذي يحمل اللون الأصفر دلالة على الضوء، والصورة تحمل دلالة على أن جزء من أحداث الرواية متعلقة بالشخصيات.

[1]– أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982، ط2، 1997، ص185.

وهكذا احتوى المظهر الخارجي للرواية، بينما داخلها لا يحتوي إلا على اللون الاسود، ومن دلالات الألوان حسب علم النفس هي:

اللون الأسود: رمز « الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم»[1].

اللون الأصفر: هو « لون ذكاء، والتنبيه الذهني، ويساعد على التفكير السريع، وهو جيد لتوضيح الفكر المرتبك»[2].

اللون الأزرق: « يضفي اللون الأزرق على المكان هالة من الهدوء والسكينة»[3].

2-2- التصميم الداخلي للرواية:

عند تصفحنا لهذه الرواية والتي تقدر ب 326 صفحة وهي من الحجم المتوسط، نجدها مكتوبة بخط عربي صغير نوعا ما، أما عند انتقلنا إلى الورقة الثانية التي تحتوي على اسم الكاتب، وعنوان الرواية، مع ذكر دار النشر وبلد النشر، ورقم الهاتف وبريد الالكتروني، والطبعة.

أما الصفحة التي تليها ورد فيها تصويبات لبعض الأخطاء، التي لم نعتد العثور عليها في بعض الروايات، كما نجد الصفحة التي بعدها تتضمن إهداء خصصه الروائي للذين عاشوا زمن الثورة وذاقوا المعاناة مثل اليتامى والثكالى، ثم بعدها نجد أشعار كل من "**المتنبي**"، "**أحمد مطر**"، "**صلاح عبد الصبور**"، "**هاشم الرفاعي**".

ترقيم الصفحات؛ فهي مرقمة عربيا ومتسلسلة، كما يحتوي متن الرواية في بعض صفحاته تهميش، كان عبارة عن شرح الكلمات وهذا ما نجده في الصفحات التالية: (4، 10، 18، 21، 24، 44، 93، 125، 145... الخ).

---

[1]- المرجع السابق، ص186.

[2]- المرجع نفسه، ص157.

[3]- المرجع نفسه، ص168.

وقد قسمت هذه الرواية إلى 14 مقام و4 مكاشفات، فقد جرت أحداث المقامات زمن الثورة، أما المكاشفات زمن الاستقلال، ومن وجهة دلالته التأويلية فإن الرقم 14 يعني تضعيفا لسنوات الثورة؛ فالزمن الثوري غير عادل بأحداثه ومعاناته وجلال أعماله ولهذا فإن الزمن فيه يتمدد نفسيا وسرديا، وأما نعته بالمقامات، فهذا اصطلاح روحي صوفي لأن الثورة هي أساس قمة السمو الروحي. أما المكاشفة فهي زمن خبية الاستقلال؛ حيث استفاق العرب، ومن ثم تكشفت الحقيقة مثلما تتكشف الحقيقة للصوفي عند وصوله لنهاية عروجه الروحي.

بالإضافة إلى ذلك فقد وضف أنواع مختلفة من الكتابة وهي:

- **الكتابة الأفقية من اليمين إلى اليسار:**

وهي المساحة التي تشغل النص الداخلي للرواية[1].

- **الكتابة العمودية:**

وهي تتضمن جميع الحوارات والمشاهد التي دارت بين الشخصيات كما أنها تحتوي على مقاطع شعرية وخواطر:

يا ديوان الصالحين على رب متعلمين.

يا ديوان الماكرين على رب متاكلين.

يا ديوان الفراعين بقدرة رب غارقين [2].

- **الكتابة من اليسار إلى اليمين:**

وظف الراوي بعض الجمل باللغة الفرنسية؛ فهذا يدل على تداخل الثقافة الجزائرية بالفرنسية ومن أمثلة ذلك: Tous les fellgas[3]

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص57.

[2]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص294.

[3]– المصدر نفسه، ص208.،

خاتمة

خاتمة:

كان البحث محاولة منا لدراسة البنية السردية في "رواية معزوفات العبور" للروائي المبدع "معمر حجيج"، ورغم الصعوبة التي واجهتنا في الاستمتاع بهذه المعزوفات، وفك شفراتها، إلا أننا توصلنا إلى جملة من النتائج، نوجزها في الآتي:

– تدور أحداث هذه الرواية في معتقل فاج، وهو ثكنة في مدينة عين جاسر، أطلق عليه الروائي خان أم هدمان وهي تسمية ابتدعها ولا يوجد في الجزائر معتقل بهذا الاسم، بل هو متخيل يرمز لكل المحتشدات.

– أبدع معمر حجيج في وصف الشخصيات وصفا دقيقا، حيث طرح رؤيته ووجهة نظره في المواقف الموجودة في الرواية من خلال هذه الشخصيات.

– كان دور بعض الشخصيات التي وردت في الرواية محورية، كشخصية بوحة النية الذي قام بتوعية الشعب بضرورة الدفاع عن قضيته الثورية، واسترجاع رموز سيادتهم التي اغتصبها المحتل.

– تتيح شخصية علي البوغزالي فضاءً للأمل وغلق أبواب اليأس، لذلك يعد صندوق العجائب حسب وصف الروائي فهو محرك لمعظم الأحداث.

– وظف الروائي الزمن توظيفا فنيا، يقتضي التداول بين الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل، لأن جمالية السرد تكمن في كيفية تقديم الأحداث، ضمن بنية نفسية لا تسير وفق خط مستقيم، بل بانكسارات وانحدارات في فضاء عالم واقعي أو خيالي ولهذا فالجمال يهزم دائما الإجرام المتمثل في المستعمر.

– جل الاسترجاعات التي وظفها الروائي تدور حول استرجاع ما وقع للشخصيات في ماضي الأيام، وخاصة علي البوغزالي من خلال عبارة "ألا تتذكر"، ولتوضيح أهم الأحداث

الغامضة والخفية بالنسبة للقارئ، بالإضافة إلى ذلك استرجاع بعض الحكايات للانتفاع من حكمة ودهاء بعض الشخصيات القوية، كسبع الدوار وكيف تفوقت على كل الصعوبات.

– أما الاستباقات في الرواية فجاءت على شكل كل التوقعات لما هو أت ليزرع الأمل في نفوس الشعوب، وليستمد القوة منها.

– تتحدد المدة الزمنية من خلال تقنيتين هما: تبطيء السرد مثل المشهد والوقفات الوصفية، وتسريع السرد من خلال الخلاصة والحذف بنوعيه، الذي يساهم في اختزال فترات زمنية في أسطر قليلة من تسريعه.

– الوقفة الوصفية تعمل على إبطاء السرد، فهي لم تقف عند وصف الشخصيات سواءً من الناحية النفسية والفيزيولوجية، بل تعدت إلى تصوير الأمكنة مثل تصوير سوق السبت بوغزال، فهذه التقنية تجعل القارئ يعيش واقعية الأحداث.

– إن الأمكنة التي وظفها الروائي شملت المفتوحة والمغلقة، فالمكان المفتوح يتمثل في قرية السبع السبت بوغزال، وسوق مروانة وغيرها، والطرقات والشوارع، أما الأماكن المغلقة فهي كثيرة ومتنوعة منها المسجد ومستشفى المجانين بوهران والسجن، فنلاحظ طغيان الأماكن المغلقة على المفتوحة والدليل على ذلك، السجن الذي أدى دورا فعالا في نشر الوعي كما تحول إلى ناد أدبي.

– منطلق هذه الرواية منطقة الأوراس وعين جاسر، التي هي مسقط رأس الروائي ومروانة وواد الماء وسريانة وباتنة وتازولت، وتمتد إلى فضاءات وأماكن أخرى منها قسنطينة ووهران والهقار وفرنسا، التي تمثل خريطة الجزائر من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب إلى الجنوب، التي تعكس الأحداث في الرواية، والمتمثلة في تلك الصراعات بين فرنسا والجزائر التي عاشت كل المحن.

– تعالقت في الرواية أجناس أدبية مختلفة أهمها السرد الملحمي، والدراما والشعر بالإضافة إلى الحكايات والألغاز والأمثال والتاريخ والفلسفة، وحضور النص الصوفي، وهذا

ما جعلها تجمع دلالات متعددة، تجعلها قابلة للدراسة من جوانب مختلفة، ودراستنا هذه تفتح مجال البحث لدراسات أخرى، وتحتاج لوقفات من قبل من يأتي بعدي بحول الله.

ملحـــق

1- تعريف الكاتب:

معمر حجيج المولود في 12 سبتمبر 1947، بعين جاسر ولاية باتنة، تابع تعليمه في كل المراحل حتى نال شهادة البكالوريا التي سمحت له بالالتحاق بجامعة وهران في سنة 1970، ثم تحول إلى جامعة قسنطينة وتحصل على شهادة الليسانس في الأدب والثقافة العربية، وبعدها استفاد من منحة دراسية إلى مصر والتحق بجامعة عين شمس لاستكمال دراسته العليا، ثم عين في جامعة باتنة للتدريس في معهد اللغة العربية وآدابها، وتحصل على شهادة الدكتوراه من جامعة تلمسان.

ومن مؤلفاته: سكرات التيجان، ومهاجر ينتظر الأنصار، وليلى حبلى بالأقمار، ومقابر الأحلام.

2- ملخص الرواية:

تدور أحداث الرواية حول فرقة متكونة من علي البوغزالي، بوحة النية، خطاف لعرايس، سي الطاهر الملحن، عليلو المداح الذي يجمعهم النشاط الأدبي، بتنشيط حلقات للفرجة في الأسواق والنوادي الأدبية والمدارس والمساجد المخفية، لتوعية الشعوب للأعداد للثورة ضد الاستعمار.

كان هذا الأدب سلاحهم أثناء الثورة وبعدها، وخاصة عندما عاشوا محنة السجون والمعتقلات، فكان علي البوغزالي بطلا وشخصية رئيسية حين شارك في الموقف الثوري، وفي الوقت نفسه كان يؤدي دور الراوي للقصص والحكايات المتضمنة في الرواية، منها حكاية سبع الدوار، وفي حكاية بوجمعة لابلاندي، وفي حكاية النبع العجيب وفي حكاية الأشجار السحرية، وفي حكاية أميرة الكهوف، وفي حكاية جزيرة إسلام الأحرار.

لقب بعد ذلك بالجدة عالية لأنه يحسن سرد القصص على المساجين للتخفيف من معاناتهم و ينسيهم ما ينتظرهم، بالإضافة إلى ذلك فإن الرواية تتضمن مشاهد مسرحية مثل حنبعل ونفاث، الذي استطاع أن يحول السجن إلى ناد أدبي.

وكذلك نجد شخصية نوح المربوح المذبوح شخصية وفي الوقت نفسه راو لحكايات منها حكايته في الثورة، وحكايته في التجوال في الدول العربية للتبشير بدولة الواحد للمسلمين من

طنجة (بالمغرب) إلى جكارتا (بأندونيسيا)، وفي كل دولة يعلق علم الوحدة ويلقي سبع حمامات.

ومع ذلك فشخصية علي البوغزالي المحورية المشاركة في كل الأحداث، والحاضرة باستمرار ولم تغيب إلا في نهاية الرواية، حين حكم عليه بالجنون وأدخل مستشفى المجانين، واختفت بقية الشخصيات ولم يبق إلا بوحة النية واختار مدن الأموات بدل مدن الأحياء، وسارت الرواية وأحداثها بين المقابر، ثم رجعت حورية من فرنسا وابنيها مصطفى وفاطمة واستعانت ببوحة النية، وزارت أباها في مستشفى المجانين وأخرجته وكانت فرحة كبرى وعرس كبيرا، واجتمع الأصدقاء في دار علي البوغزالي في حي الحمري بوهران.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **اولا: القرآن الكريم برواية ورش**

❖ **ثانيا: المصادر:**

- معمر حجيج، معزوفات العبور دار قانة للنشر والتوزيع، باتنة–الجزائر، د ط، 2016.

❖ **ثالثا: المراجع العربية:**

1) أحمد حمد النعيمي، ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس، عمان– الاردن، ط1، 2004.

2) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982، ط2، 1997.

3) أحمد مرشد، البينية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

4) أسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ (القاهرة الجديدة)، دار الأمل، د ب، د ط، 2005.

5) أمينة فزاري، سيميائية الشخصية (في تغريبة بنى هلال)، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2011.

6) أمينة محمد برانين، فضاء الصحراء في الرواية العربية (المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

7) إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ، ط1، 2013.

8) إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000.

9) بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.

10) بان البنا، الفواعل السردية، عالم الكتب الحديث، عمان– الأردن، ط1، 2009.

11) جميل علوان مقراض، البنية السردية في شعر امرؤ القيس، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان– الأردن، ط1، 2012.

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

12) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

13) حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

14) سعد رياض، الشخصية أنواعها (أمراضها وفن التعامل معها)، مؤسسة اقرأ، القاهرة – مصر، 2005.

15) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط3، 2001.

16) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن –السرد – التبئير)، المركز الثقافي لطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.

17) سعيد يقطين، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة، ط1، 2012.

18) سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

19) سليم بتقة، ترييف السرد الروائي الجزائري، دار مكتبة حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

20) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة، د ط، 2004.

21) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

22) شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947–1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دب، د ط، 1998.

23) صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006.

24) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

25) ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الجامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

26) عبد الحميد بورايو، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994.

27) عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة،ط3، 2005.

28) عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد– الأردن، ط1، 2012.

29) عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي، دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009.

30) عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، د ت.

31) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993.

32) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998 .

33) عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، للجزائر، ط3، 1993.

34) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري واعادة تفسير النشأة)، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.

35) عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، تر: عيتاني محمد، بيروت، د ط، 1970.

36) عالية قادري، رحلة السرد (السندباد يعود من بعيد)، دار الكتاب للطباعة والنشر، عنابة، ط1، 2003.

37) عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ (دراسة في منهجي بروب وغريماس)، دار نيبور، العراق، ط1، 2011.

38) علي محمد، بينية السرد في النادرة نوادر الأعراب في كتاب الأخبار نموذجا، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2010.

39) فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية (دراسة نقدية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

40) محمد إدريس كريم، الوحدات السردية في حكايات كليلة ودمنة (دراسة بنيوية)، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2009.

41) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 2010.

42) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005.

43) محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996.

44) مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا منه (حكاية بحار، الدقل، المرفأ)، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، ط1، 2011.

45) ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية (في كتاب الامتاع والمؤانسة)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط4، 2011.

46) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي– أنور عبد العزيز)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

47) يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، أقطاب الفكر، جامعة منتوري– قسنطينة، د ط، 2007.

❖ **رابعا: المراجع المترجمة:**

48) بول ريكور، الزمان والسرد(التصوير في السرد القصصي)، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان ،ط1، 2006.

49) تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، توبقال، الدار البيضاء، د ط، د ت.

50) جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ط4، 1985.

51) جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وأخرون، المشروع القومي للترجمة، الأردن، ط2، 1997.

52) غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط6، 2006.

53) كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي، دمشق، د ط، 1983.

❖ **خامسا: المعاجم و القواميس:**

54) جيرالد بيرنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

55) جيرالد بيرنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

56) أبو الحسن أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تر: عبد السلام هارون، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1979.

57) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان، ط1، 2008.

58) عبد الحق الكتاني، المغني (معجم اللغة العربية)، دار الكتب العلمية، الدار البيضاء، د ط، 2012– 2013.

59) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1992.

60) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ج1.

61) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الفكر ناشرون موزعون، عمان، ط1، 2007.

62) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط5، 2005، مج2.

63) يوسف محمد رضا، معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 2006.

❖ **سادسا: المجلات والدوريات:**

64) جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، العدد 03، الكويت، 1997.

65) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2008.

66) مصطفى شريك، اجتماعية مؤسسة السجون، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، العدد13، جامعة سوق أهراس، 2015.

67) نجاة وسواس، السارد في السرديات الحديثة، مجلة المخبر، العدد8، جامعة الجيلالي لياس، سيدي بلعباس، 2012.

68) نصيرة زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، قسم الأدب العربي بكلية الآداب واللغات، العدد 06، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، جانفي 2010.

❖ **سابعا: الرسائل والمذكرات الجامعية:**

69) أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية (فوضى الحواس)، ل: أحلام مستغانمي، مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة ورقلة، 23 جوان 2004.

70)مسكين حسنية، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة، جامعة وهران، 2013–2014.

❖ **ثامنا: المواقع الالكترونية:**

71) أروى بريجية، ماذا تعرف عن فرنسا، من الموقع الإلكتروني maudoo3.com، بتاريخ 05/20/ 2018، بتوقيت 14:17.

72) زينة قابوق، معلومات عن دولة الجزائر، من الموقع الإلكتروني maudoo3.com، بتاريخ 2018/05/20، بتوقيت 13:40.

ملخص البحث :

تهدف هذه الدراسة الموسومة " بالبنية السردية في رواية معزوفات العبور لمعمر حجيج" إلى الوقوف على مواطن الإبداع الفني الذي تحويه، ومن ثم اكتشاف أهم آليات التحليل السردي التي استخدمها الروائي في عمله.

وجاءت الدراسة بمدخل قدم فيه " تحديد المفاهيم"، وبعدها الفصل الأول الموسوم" بعناصر البنية السردية في الرواية العربية"، أما الفصل الثاني كان دراسة في بنية الشخصيات، فيما تناول الفصل الثالث" البنية الزمنية"، والفصل الرابع خصص لدراسة البنية المكانية والفضاء الجغرافي في رواية معزوفات العبور للروائي معمر حجيج.

وأخيرا خاتمة تبين أهم ما توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج.

Résumé:

Cette étude، intitulee la structure narrative dans le roman des maazofette aloobour de maammer hadjij vise a identibier les zsthetique de la artistique qu il le contenait، et a partire de la decouvert.

L étude a été presenteé par une introduction dans la quelle on a présente"identifier de consepts ". puise le premier chapitr marque la structure mécanismes dianlyse narrative utilisés par le romancier dans son travail.

Quant au deuscime chapitre، il est introduit pour structure de personnage، alors que le troisieme chapitre traitait de la stucture tomporelle ، le quatrieme chapitre a été consacré a l étude de la structure lie et de léspace géographique.

Finalement la conclusion pour montrer les point les plus importantes de cette étude.