الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور – خنشلة –

كلية الآداب و اللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
شعبة: لغة وأدب عربي
تخصص:نقد أدبي حديث ومعاصر

عنوان المذكرة :

البنية السردية في رواية " هوامش الرحلة الأخيرة " للروائي محمد مفلاح

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مواد شهادة الماستر 2

تخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

تقديم الطالبة:

*** نفيسة رغيس**

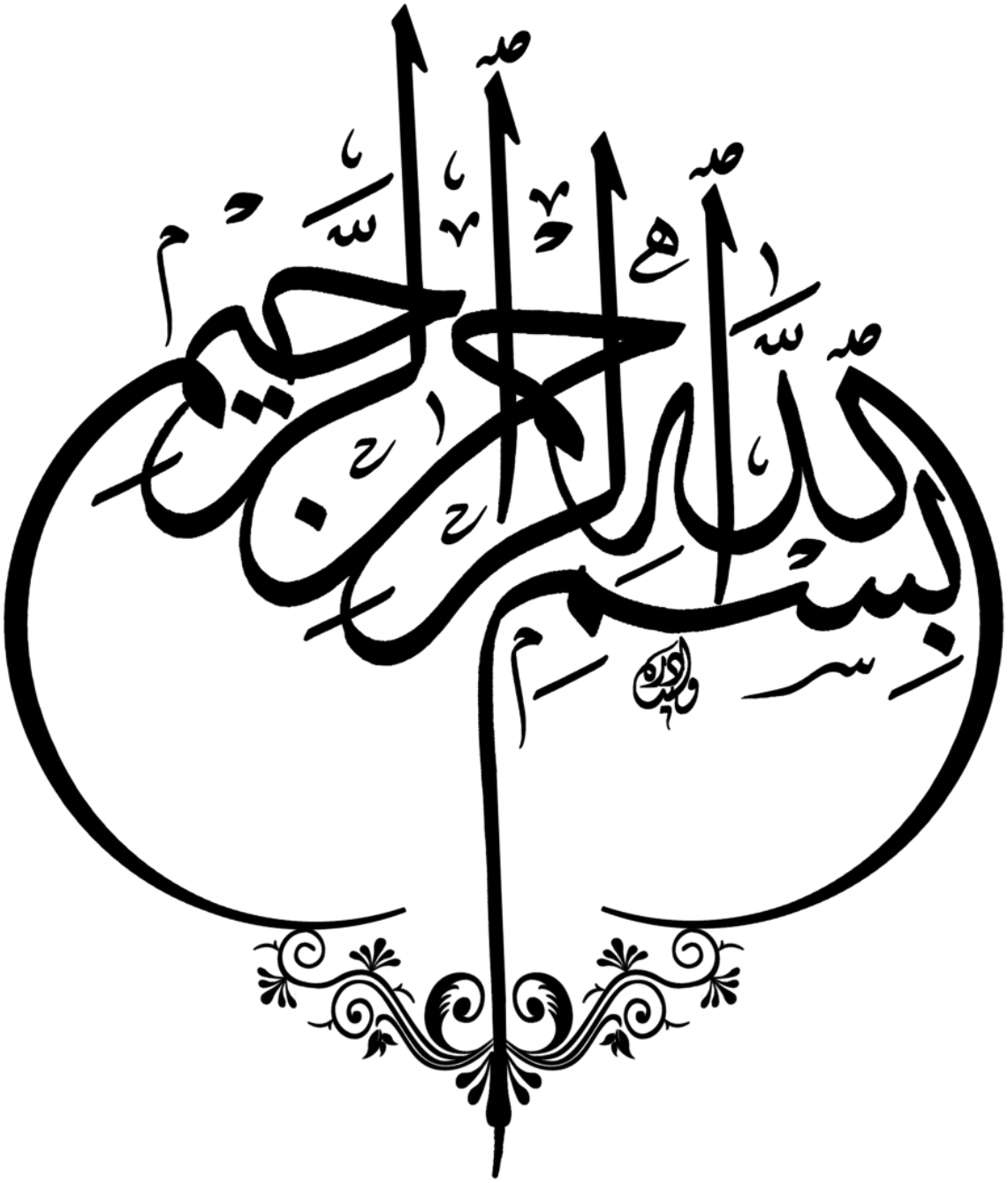
إشراف الأستاذ:

*** عالمة خذري**

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
مجيد قري	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور -خنشلة-	**رئيسا**
عالمة خذري	أستاذ محاضر-أ-	جامعة عباس لغرور -خنشلة-	**مشرفا**
فريدة مقلاتي	أستاذ محاضر-أ-	جامعة عباس لغرور -خنشلة-	**عضوا مناقشا**

السنة الجامعية :2019-2020


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الله الواحد الاحد احمده حمدا كثيرا

طيبا ومباركا فيه..

له الشكر على نعمه، وأفضاله التي لا أحصيها ما حييت

ثم؛

الشكر الفذ اتقدم به ؛إلي أستاذي الفاضل

الأستاذة الدكتورة "عالمة خذري " الذي سلمتني مفاتيح البحث الأكاديمي

ولم تبخل علي بنصائحها وتوجيهاتها العلمية.

إلي أعضاء لجنة المناقشة الذين تحملوا عناء تقييم الرسالة.

إلى كل من حفزني معنويا لإتمام هذا البحث

إليكم ابلغ الشكر والعرفان.

رغيس نفيسة .

إهداء

إلي الوالدين العزيزين ..... بدءا.

إلى إخواني .. وإلى أخواتي ...دوما.

إلي كل الأقارب دون استثناء ..... طبعا .

إلى جميع الأصدقاء والصديقات ..... قطعا.

إلي كل الذين وقفوا إلي جانبي منذ بداية البحث.

إلي الأستاذ الدكتور "عالنة خذري"

أهدي ثمرة هذا الجهد الجميل.

رغيس نفيسة.

مقدمة

مقدمة:

تعتبر الرواية من أبرز الأشكال التي ظهرت في الساحة الأدبية، إذ نجحت في احتلال المقام الأول في المجال الأدبي لاتصالها بالواقع المعيشي فهي بمثابة سجل ملوه شواغل المجتمع و تطلعاته، ومن ثم أضحت مراة تعكس هويته، وانتمائها حيث تطورت لتواكب الحياة المعاصرة بشتى مجالاتها لتأخذ شيئا فشيئا نصيبا وافرا من النقد التمحيص لدى كثير من النقاد والدارسي .

وقد شهدت الرواية العربية مراحل من التطور. إذا استندت على الوقائع لتبين مدى وتنوع الفكر العربي واختلاف مذاهبه وتوجهاته، وبذلك أصبحت تتبوأ منزلة عليا، ومكانة راقية قدمتها على سائر فنون السرد الأخرى، إذ فتحت المجال للتجارب الأدبية فكانت الكتابة فيها أغزر وأكثر مما جعلها تتطور إلى مستوى أرقى فتنوعت مضامينها وتطورت آلياتها السردية، والرواية الجزائرية كغيرها من الروايات العربية شهدت تطورات، إذ ظهر روائيون من ينبوع البراعة السردية المصورة لحال الناس، باستعمالهم لأساليب متميزة تطفح بالإبداع وتتضح بالإمتناع، وانفراد كل روائي بأسلوبه وخطابه الخاص، ومن أولئك الكتاب الذين نالت نصوصهم نصيب وافرا من الدراسة والتمحين، الروائي" **محمد مفلاح**" كتب العديد من الروايات في قضايا الجزائر الكبرى، فكان أحد الروائيين المتميزين .

ولذلك كانت لدينا الرغبة في البحث و الدراسة في أحد أعماله الروائية والتي وقع عليها الإختيار ونقصد بذلك رواية " **هوامش الرحلة الأخيرة** " لما تزخر به من قيم فنية وقد انصبت الدراسة على جانبها الفني بغية الوقوف على الآليات السردية التي أعتمدها الروائي في سبيل إيصال أفكاره، ومن هنا كان موضوع البحث موسوما بـ **(بنية السرد في رواية "هوامش الرحلة الأخيرة " لمحمد مفلاح)** للكشف عن المكونات التي تشكل منها نصه الروائي هذا .

وقد حاولنا من خلالها الإجابة عن بعض التساؤلات التي شغلتنا منها:

❖ **ما هي الأدوات والاليات التي إستخدمها الروائي في سبيل نسج أحداث روايته؟.**

✓ **وكيف كانت البنيات التي تشكلت منها الرواية ؟.**

✓ **وهل أستخدم الروائي كل طرق السرد المعتمدة في الروايات الأخرى ؟.**

وقد إعتمدنا في هذا البحث على خطة تتكون من مدخل وثلاثة فصول أخرى، حيث تناولنا فيه بنية الشخصية في الرواية، فبدأنا بعناصر نظرية لمفهوم الشخصية وتصنيفاتها ثم درسنا شخصيات الرواية، أما الفصل الثاني تناولنا فيه بنية الزمن الروائي فقدمنا مفهوم المصطلح ثم طرق تحليله ودراسته على أساس التميز بين زمن القصة، وزمن الخطاب وتعرضنا لعلاقة الترتيب وما ينضوي تحتها من عناصر كالإسترجاع والإستباق وعلاقة الديمومة التي تبحث في سرعة الحكي و بطئه من خلال تقنيات أخرى فرعية، أما الفصل الثالث فتمت فيه دراسة المكان الروائي، فقدمنا مفهوم المصطلح، ثم تطرقنا إلى عرض أنواع هذا المكان بالإضافة إلى دراسة الأمكنة المفتوحة والمغلقة الموجودة في الرواية، وفي الأخير خرجنا بخاتمة ضمت أهم النتائج التي توصلنا إليها من هذه الدراسة، واعتمدنا في دراستنا على المنهج البنيوي باعتباره مساعدا على تحديد البنيات السردية في أية دراسة سردية للوصول إلى الدلالات الكامنة خلف البناء السردي، وأثناء إنجاز هذا البحث اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع التي تخدم موضوع السرد ونذكر منها:

- **لسان العرب** " لإبن منظور".
- **بنية الشكل الروائي** " لحسن بحراوي ".
- **بنية النص السردي** " لحميد لحميداني ".
- **القصة الجزائرية** " لعبد المالك مرتاض ".
- **تحليل الخطاب الروائي** " لسعيد يقطين".

- **رواية** " **هوامش الرحلة الأخيرة** " بإعتبارها المصدر الأساسي.

لا يخلو البحث العلمي من الصعوبات التي تعترض طريقه، ولعل أبرز الصعوبات التي تواجهنا أثناء إنجازنا لهذا البحث تتمثل في فوضى المصطلحات، التي تعج بها الدراسات النقدية وكثرتها بسبب تعدد الترجمات، التي تتسم في بعض الأحيان بعدم الدقة فأخذت خلطا في تحديد المفاهيم، وعلى الرغم من الصعوبات التي يثيرها هذا التعدد، فقد حاولنا إضاءته بتوظيف أبسط المصطلحات وأكثرها استعمالا في مجال السرد .

لا يفوتنا في الختام أن نعترف لمن الفضل في إنجاز هذا البحث المتواضع فنتقدم بالشكر الجزيل إلى الأساتذة الفاضلة الدكتورة "**خذري عالمة**" نظير كل الملاحظات الدقيقة والتوجيهات السديدة التي قدمها لنا فله كامل الاحترام والتقدير، كلما نتقدم بالشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة على قراءة البحث وتقويمه وإلى كل من قدم لنا يد العون والمساعدة لإنجاز هذا البحث .

مدخل : الإطار العام للدراسة

المدخل :

لقد اعتبر السرد أداة من أدوات التعبير الإنساني، فقد أوجد بوجود الإنسان فهو حاضر في اللغة المكتوبة وفي اللغة الشفوية، وفي لغة الإشارات والرسم والتاريخ وفي كل ما نقرؤه ونسمعه سواء كان كلاما عاديا أو فنيا، وهو بذلك عام متنوع، ومنه انحدرت منه الأجناس الأدبية المعروفة قديما وحديثا كالأساطير والخرافات والقصص والراويات .

السرد:

على إثر تطور العلوم الإنسانية ونظريات التلقي وعلم الجمال لقي النص السردي من خلالها عدة إشكلات على مستويات الكتابة والتنظير، خاصة وأن النقد الحداثي ومنذ ثورة الشكلانيين الروس قد أولى اهتماما مثيرا للنص الحكائي، بحيث وقف عند بنياته وتحولات وظائفه، ومن ثم أصبحت هذه النصوص مؤطرة بنظريات تشتغل على بنيات تراعي في ذلك كل ما يتعلق بهذا الفن السردي الراقي، والتحولات الجمالية التي يمكن أن تلحقه عبر سلسلة الكتابة التي عرفها هذا الفن منذ أن وجد في الغرب[1].

ولهذا نجد الكثير من الدراسات تبنت هذا الموضوع ودرسته من جوانب مختلفة وكبداية سنتطرق إلى مفهومه اللغوي الذي ورد في العديد من المعاجم التي استوحينا منها بعض التعريفات وأوردنا في بحثنا هذا .

1- المفهوم اللغوي :

لقد حظي مفهوم السرد في المعاجم باهتمام بالغ من خلال معالجة مادته اللغوية وبنيته التركيبية حيث نجد أن "**عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفرهيدي**" في كتابة "**العين**" عرفه بقوله: « **سرد القراءة والحديث يسرد سردا أي يتابع بعضه بعضا**»[2].

[1]- ينظر: عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية – قراءة في النصوص جزائرية معاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، دت، ص 05 .

[2]- عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفرهيدي،العين، تح مهدي مخزومي وإبراهيم المراتي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، دط، 1996، ج7، ص 226- 227.

وقبل ذلك وردت دلالة السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى: « **أنن اعمل سابغات وقدره في السرد واعملوا صالحا اني لما تعملون بصيرا** » سورة النبأ الآية: ، وورد في " **لسان العرب لأبن منظور**" في قوله: « **سرد السرد في اللغة تقدمه شيء إلى شيء تأتي به مشتقا ببعضه في أثر بعض متتابعا سرد الحديث ونحوه يسرد سردا إذا كان جيد النسيان له وفي صفة كلامه – صلى الله عليه وسلم : لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القران، تابع قراءته في حذر منه** »[1].

وعرف "**محمد بن أبي بكر بن القادر الرازي**" مادة سرد في مختار الصحاح بقوله: «" **س . ر د" مسرودة" بالتشديد فقيل سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض وقيل (السرد) والثقب و(المسروقة) المثقوبة وفلان يسرد الحديث أذا كان جيد السياق له، وسرد الصرم تابعه وقولهم في الأشهر الحرم، ثلاثة (سرد) أي متتابعة وهي ذو القعدة وذو الحجة والمحرم وواحد هو رحب و (سرد) الدرع والحديث والصرم كله من باب نصر**»[2].

وإذا ما عدنا إلى "**مختار الصحاح**" سنجد أن قد عرفه قائلا : « **السرد : الحر في الاديم والتسريد مثله مثل المسرد : ما تخرز به، وكذلك السراد والخرز مسرود ومسرد وكذلك الدرع مسردة وقد صل سردها، ونسجها** »[3].

المفهوم الاصطلاحي:

أحدث مفهوم السرد مفارقة في المناهج النقدية الحديثة. حيث تباينت المفاهيم واختلفت التجليات حول إسدال الستار وكشف الضبابية وهو ما التي أغشت هذا المصطلح نظرا للتأويلات المتعددة التي آل إليها، وهو ما سنحاول تبيانه حول منشأ السرد أكان عربيا مخصا أم غريبا تبناه العرب؟.

ونظرا لتعدد الحقول المعرفية لدى كل ناقد عربي ما يبرز مكامن الإبداع الأدبي في خلق إفترضات متباينة تارة، ومتشابكة تارة أخرى حتى أضحى علم السرد عبارة عن

[1]– ابن منظور لسان العرب تح خالد راشيد القاضي. دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2008، ج6، ص : 217.

[2]– محمد ابن أبي عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الكتاب، بيروت، دط، دت، ص 293– 294.

[3]– اسماعيل بن حماد الجوهري الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين بيروت، ط4، 1990، ج2، ص 486– 487.

اصطلاحات متصارعة مضطربة، بحيث أصبح لكل ناقد معجما سرديا خاصا به وانطلاقا من هذه المفاهيم سنتطرق إلى معرفة أصول خلفيات علم السرد بدءا، بالنقاد الغربيين وصولا به إلى الساحة النقدية العربية .

1- عند الغرب :

يرجح النقاد الغربيون أن علم السرد قديم النشأة حيث تعود أصوله إلى سنة 1918. على يد " **ايخنباوم**" في مقال له بعنوان : « **كيف صيغ معطف غوغول**»[1].

أي: ما هي التقنيات التي بني عليها غوغول قصة المعطف ؟، ومن هنا ظهرت التباشير الأولى لعلم السرد من خلال توالي الأحداث والحيثيات انطلاقا من كيفية صياغة هذه القصة

وقد وصل البحث في تحليل الخطاب السردي إلى ما هو عليه اليوم بفضل الجهود التي بذلها الشكلانيون ومن سار على هديهم، حيث كان التفكير منصب لا على البحث عن نظام منهجي جديد، ولكن حول اكتشاف علم مستقل مادته الأدب، باعتباره ظاهرة نوعية تتضمن أحداث خاصة ومتميزة »[2].

يمكن أن ننوه إلى اختلاف الآراء حول أسبقية اكتشاف المصطلح فمنهم من يرجح الكفة إلى "تودوروف "، ومنهم من يقول أن الأولوية تعود إلى " **فلاديمير بروب**" حيث «**اشتق تودوروف في عام 1962 مصطلح narrotlagy بيد أن الباحث الذي استقامت على جهوده السردية في تيارها الدلالي هو الروسي بروب 1895.1970**»[3].

1- السرد عند تودوروف :

كان "**لتودوروف**" الأثر في تطوير حقل الدراسات السردية حمل جعله يربط بين تيارين تيار المنظور اللساني، وتيار النقد الأدبي السردي، ومن خلال دراساته أقر أن العمل الأدبي

---

[1]- ينظر: ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي المكونات، الوظائف والتقنيات، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط،2003، ص61- 62.

[2]- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس الغربي، الجزائر.ط1،.2009، ص 125- 126، نقلا عن يوريس ايخنباوم، في نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيون الروس، ص 31-32.

[3]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008، ص 9، نقلا عن بروب، مرفولوجية الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء، ص 17.

يتكون من جانبين الحكاية (**histoire**) والسرد (**narration**) حيث يشمل السرد عنده جميع طرق تشكيل الحكاية وأساليب عرض[1].

2- فلاديمير بروب:

أطلق مضمون السرد عنده من خلال دراسته لمرفولوجية الحكاية الخرافية الروسية كهدف له، إذا أعتبر أن الحكاية بنية متكاملة شاملة في حد ذاتها حيث تشكل وحدة نسيته وذلك من خلال مكوناتها وعناصرها، لذا اعتبره الدارسون أن السرديات الحديثة[2].

3- رولان بارت :

يعتبر " **بارت** " السرد بأنه: « **فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان إذا يصرح قائلا: تمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أم كتابية، وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة، وبالحركة وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة، والتاريخ والمأساة والدراما والإيماء واللوحة المرسومة وفي الزجاج المزوق والسينما والأنشوطات والمنوعات والمحادثات** »[3]، فالسرد عنده وسيلة تواصل مرتبطة بوجود الإنسان، فهو يشمل شتى أنواع الخطاب انطلاقا من اللغة المستعملة.

4- جيرارد جينيت :

وعرف " **جينيت**" السرد بأنه: « **طريقة توصيل المادة الحكائية**»[4]، فالسرد عنده من خلال هذا القول يتضح لنا أنه وسيلة اتصال مابين الشخصيات والأحداث، وفي هذا الصدد قام " **جينيت** " بتحديد مفهومه باعتباره أداة إجرائية في تحليل النص السردي عن طريق

---

[1]- ينظر عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2008، ص 81-82.

[2]- ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د.ط، 2009، ض 28.

[3]- سعيد يقطين، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي الغربي، لسان ، ط1، 1997، ص 28.

[4]- ميساء سليمات الإبراهيمي، البنية السردية في كتاب الامتناع والمآنسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ، دط، 2011، ص 16.

تمييزه لثلاث حالات للسرد، والمتمثلة في الحكي والقصة والقص حيث يعني بالحكي المدلول والقصة التي تمثل في النص السردي أي الدال، وكذلك القص الذي هو عقلية سرد وقائع الأحداث[1].

ومن التعريفات التي أوردناها سابقا حول مفهوم السرد، نستخلص أنه لم يقتصر على مفهوم واحد، بل شهد عدة مصطلحات، نظرا ومن خلال روافده المعرفية .

2- **عند العرب :**

كان السرد في الفيلم شفهيا، ولم يكن يعرف التدوين ويتضح ذلك جليا في المورث الشعري القديم إذ وصل إلى ما هو عليه الآن عن طريق الحفظ والتداول في الأسواق الشعبية، ولعلى بوادر السرد الأولى انبثقت من جذور الشفاهة، فكانت بذلك ممدا لكل المجالات بالأخص الجانب البني الذي نملت منه الثقافة العربية « **فالشفاهة تفرض غياب العلامات الكتابية، وتكتفي بالكلام المنطوق بدلا من المكتوب ما يسمح بتداخل الأصوات الناتج عن السياق الشفهي، فهو عملية سرد المكتوب ما يسمح بتداخل الأصوات الناتج عن السياق الشفهي، فهو عملية سرد حقيقية تقوم على وجود الراوي أو السارد و المتلقي في ان واحد** »[2]، ومن هنا انتقل السرد من الشفاهة إلى الكتابة ومن الكتابة إلى الصياغة فأصبحت الكتابة بذلك عنصرا فعالا في عملية التواصل السردي، بالرغم من أنها قد حافظت على السرد السابق الذي كان يتداول في المجالس وغيرها[3]، ومن هنا سنتطرق إلى مفهوم السرد عند بعض الدارسين العرب .

1- **سعيد يقطين:**

عرف السرد بأنه :« **نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخيل، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة**»[4]، وهذا

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 16-17.

[2]- ينظر سيد اسماعيل ضيف الله، أليات السرد بين الشفاهية والكتابية- دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1ط، 2008، ص95- 333.

[3]- ينظر، سعيد يقطين قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود و الحدود منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 28.

[4]- سعيد يقطين، السرد العربي – مفاهيم وتجليات – منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2006، ص 102- 103 .

يعني أن السرد عنده يتلخص في كيفية تقديم المادة الحكائية بطريقة تواصلية إذ فرق بين الحكي و السرد وقسم هذا الأخير إلى قسمين سرد(**warraton**) وعرض (**Reesentation**) وجعله ذا مفهومين:

المفهوم الأول : يتفق فيه مع مفهوم " **جنيت**" أي أن السرد عنده تقابل الحكي، أما المفهوم **الثاني:** فيعتبر السرد بأنه تلخيص السارد لحركة الأحداث و أفعال الشخصيات[1].

2 – حميد لحميداني :

يعرف السرد بأنه هو « **الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤشرات، فبعضها معلق بالراوي له والبعض الأخر متعلق بالقصة ذاتها**»[2]، ويتبين لنا من هذا التعريف أن "**حميد لحميداني**" لخص أقطاب السرد في الراوي (**السارد**) والفتاة (**الرسالة**) والمروي له (**السارد له**) فالقناة هي همزة وصل تربط بين كلا الطرفين .

3- عبد المالك مرتاض :

السرد هو أداة وظيفة الحكي ضمن المكونات العامة السردية المتشابكة فهو تقييم حدث من الحوادث، وعرض موقف في سرعة وعجلة وحكي الحكاية [3]

وهناك مظاهر هي بمثابة سرود لحكايات أنجزتها اللغة وصورها الأسلوب و بدعها الخيال فمثل الصمت حكاية و البكاء حكاية و الحياة حكاية جميلة و سعيدة و الموت حكاية حزينة فكل كائن بشري حكاية يولد فينشأ فيها وكل حكاية تضاف إلى حكايات السابقين[4]

---

[1]- ينظر ، طه وادي، السرد في الرواية المعاصرة الرجل الدال فقد ظلما أنموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص 102- 103 .

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص 45 .

[3]- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، دار علم المعارف، الكويت، د.ط ، 1998، ص 253 – 260.

[4]- ينظر: عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي سردية الخبر، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، المدينة الجديدة، دط، دت، ص 14.

و السرد هو أهم عنصر في الخطاب الروائي، فلا يمكن لأي كاتب الاستغناء عنه في كتابة السردية لأنه بدون سرد لا يمكن أن يكون هناك خطاب سردي .

الفصل الأول:

الشخصية الروائية

تعتبر الشخصية من أبرز عناصر البنية السردية فهي بمثابة النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية التي يرتكز عليها العمل السردي، كما أنها عنصر محوري في كل سرد فلا يمكن تصور رواية دون شخصيات نظرا لأهميتها البالغة .

الشخصية هي التي تتشكل بتفاعلها ملامح الرواية، وتتكون بها الأحداث لذلك ينتقي الروائي شخوص روايته بحكمة تامة، حيث يجعل كل شخصية بمكانها المناسب وقد تكون صادقة يمثلها البشر أو كاذبة تتجسد في الحيوانات أو الجمادات كما يمكن أن يجمع بينهما في الحالتين في خياله، كما يظهر الروائي بعض الميزات أو العيوب بالإضافة إلى الأبعاد الجسمية والنفسية والاجتماعية المرتبطة بالرواية، ومن أهم هذه العناصر، البعد الجسمي والذي يمثل شكل الإنسان: طوله، وقصره، وحسنه، ووسامته، ولون بشرته، وكل صفاته وأيضا البعد النفسي الاجتماعي الذي يشمل الجانب العقلي الانفعالي (التربية، البيئة) إلى آخره من المؤثرات، لذلك علينا أن نستعرض بعض المفاهيم والقراءات اللغوية العربية من أجل تبيان المعنى الصحيح والشامل لمصطلح الشخصية وفهمه.

أ- لغة:

ورد مفهوم الشخصية من الناحية اللغوية في معظم المعاجم العربية، منها ما جاء في لسان العرب "**لأبن منظور**" في مادة(ش.ج.ص)، والتي تعني: « **شخص الشخص جماعة شخص الإنسان وغير ذلك، والجمع أشخاص وشخوص، وشخاص سواء الإنسان تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقط رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور المراد إثبات الذات فأستعيرها لها لفظ الشخص وكلام متشاخص أي متفاوت**»[1]، وبناء على هذا فالشخصية تعني الفرد بكل ما يتميز به عن غيره من صفات فيزيولوجية، ووجدانية وعقلية، فهي تشمل كافة الصفات الجسمية والعقلية والخلقية ومدى تفاعلها مع بعضها البعض وفي تكاملها في شخص معين.

[1]- ابن منظور لسان العرب. دار صادر، بيروت، لبنان/ط1، المجلد، 1997م، ص 43.

كما أن الشخصية في اللغة العربية مشتقة من: « **شخص يشخص تشخيصا، شخص الشيء عينه وميزه عما سواه شخص الطبيب المرض أي عرفه وعينه من أعراضه** »[1] فالشخصية هنا تدل على إظهار ما يميزها من صفات خاصة، فتشخيص الشخص هو لبيانه أو تعيينه وتمييزه عن غيره .

وورد في "**القاموس المحيط**": « **ارتفع عن الهدف، شخص بصوته فلا يقدر على حفظه وشخص به كمعنى أتاه أمر أفلته وأزعجه**»[2]، فلفظ الشخص هنا يطلق على كل ذات بغض النظر عن الجنس ذكر كان ألأم أنثى، وكل ما رأيت شكله أو جسمه فقد رأيت شخصه .

وجاء في قوله تعالى : « **واقترب الوعد الحق فإذا هي شاخصة أبصار الذين كفروا**»[3].

حيث دل اسم الفاعل على شخص شاخص على الارتفاع والعلو، حيث يصبح ظاهرا فيتعالى شاخص البصر إذا ارتفع بصره عاليا.

كما تعني أيضا من وراء اصطناع تركيب (ش. خ. ص) من ضمن ما تعنيه « **التعبير عن قيمة حية عاقلة ناطقة فكأن المعنى إظهار الشيء وإخراجه وتمثيله وعكس قيمته**»[4]، ومنه معنى اصطناع هذا الترتيب هو تمثيل الشيء و إبرازه، بالإضافة إلى عكس قيمته فهو بذلك التعبير عن القيمة الجوهرية الحية:

وعن هذا المصطلح يقول الدكتور "**مأمون صالح**" « **الشخصية مصطلح لكثير من المعاني العامة، وهي من الكلمات التي اعتاد على استعمالها في حياتهم اليومية، إذ يشير أحيانا إلى القدرة على حسن التعامل مع الناس اجتماعيا مثلا نتحدث أحيانا عن تجارب أو**

---

[1]– جبران مسعود، رائد الطلاب، دار العلم للمعلمين، بيروت، لبنان، ط1، 1992.ص 175.

[2]– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج1(د.ط)1999م.469.

[3]– سورة الأنبياء، من الاية 96.

[4]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية وتقنيات السرد عالم المعرفة وزارة الثقافة و الارشاد القومية ، الكويت، 1998مص 256.

علاقات يقال: إنما تضفي على شخص ما مزيدا من الشخصية، وقد يشير إلى أوضع انطباع يخلفه الشخص لدى الآخرين فنقول مثلا شخصية حيوية نعني أنه محبوب ويقال: إن فلانا ذو شخصية قوية أو جذابة أو مرحة وهذا يؤكد صفة المهارة واللباقة الاجتماعية في مفهومهم لشخصية هذا الإنسان، وبعضهم يقول أن فلان شخصية عدوانية أو شخصية مستسلمة أو شخصية مسيطرة، وهذا ما يؤكد الانطباعات التي يتركها الفرد في الآخرين » [1].

فيبدو من خلال هذا التعريف أن الدكتور "**مأمون صالح**" قد ربط هذا المفهوم بالسلوكيات الفردية المختلفة والمتفاوتة التي تعبر عن طباع الإنسان وعاداته وما يتركه من انطباعات لدى الآخرين .

بـ – اصطلاحا:

الشخصية هي كلمة حديثة الاستعمال لا نجدها في أمهات الكتب، وقد استخدمت لتدل على ما يميز الإنسان عن غيره، واستخدامها قائم على كل ما في الفرد وشخصه الظاهر، وقد جاءت كلمة الشخصية مترجمو في الفرنسية، فقد كان « **اللفظ مشتق أصلا من القناع الذي كان يبدو فيه على المسرح، فإن الشخصية لا تقتصر على ما يبدو به الشخص بل تتناول الجوانب العميقة التي قد تتجلى أثارها في السلوك أو التي تكشف الاختبارات ووسائل الدراسة النفسية وغيرها** » [2]، وهذا يعني أن الشخصية مشتقة من الأصل اللاتيني، فهي ذلك القناع الذي كان يضعه الممثل عل وجهه في العصور القديمة ليؤدي دوره على خشبة المسرح، فيظهر أمام الجمهور بمظهر يتماشى وطبيعة الدور، وعلى هذا الأساس تصبح كلمة الشخصية دالة على المظهر الذي يظهر فيه الشخص على مسرح الحياة.

[1]– مامون صالح،الشخصيات بناؤها وتكوينها، أنماط، اضطراباتها، دار أسامة عمان، الأردن،ط1، 2008مص 03.

[2]– سهير كامل أحمد، سيكولوجية الشخصية، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر2003م ص 09.

كما تعمل الشخصية كمحرك أساسي للعمل الروائي، فهي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وأهم أداة يستخدمها الروائي، في القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وأهم أداة يستخدمها الروائي لتصوير الأحداث في اختياره للشخصيات، « **حيث تلعب الشخصية دورا رئيسيا ومهما في تجسيد فكرة الروائي، وهي من غير شك عنصر مؤثر في تسير أحداث العمل الروائي**»[1] ، أي أن الشخصية هي المحرك الأساسي الذي تتمحور حوله طيات العمل الروائي، فالشخصية هي التي تبني العمل لأهميتها البالغة، حيث أن تأثيرها واضع في تسيير الأحداث .

فيما عرفها البعض بأنها: « **الكائن البشري مجسد بمعايير مختلفة أو أنها الشخص المتخيل الذي يقوم بالدور في تطوير الحدث القصصي**» [2]، وفي نفس هذا الصدد يقال عنها أيضا: « **هي مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي، ويمكن أن هذا المجموع منظما أو غير منظم**» [3]، وهذا يدل على أن الشخصية كائن حي له معايير ومقاييس وصفات تجعل منه الفاعل والمحرك في تطور الحدث الروائي وسيره.

كما يختلف مفهوم الشخصية في الرواية باختلاف الاتجاه الروائي الذي يتناول الحديث عنها، فهي لدى الواقعيين التقليديين شخصية من لحم ودم تحكي الواقع الإنساني في المحيط، أما بالنسبة للرواية الحديثة فيرى نقادنا أن الشخصية ما هي إلا كائن من ورق لأنها تمتزج بالخيال الفني للروائي وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيق وبحذف و يبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها« **فهي شخصية من اختراع الروائي فحسب**»[4]، ولذلك فالشخصية في العمل الروائي فهي المحرك للأحداث والدافع لها إلى التطور وإن دل هذا على شئ فإنما يدل على المكانة الهامة التي تحتلها الشخصية في علاقتها بالخطاب

[1]– نصر الدين محمد، الشخصية في العمل الروائي،مجلة فيصل، ذو الفيصل الثقافية للطباعة السعودية، العدد37، جوان 1980م. ص 20.

[2]–جميلة قيسون، الشخصية في القصة مجلة العلوم الانسانية، قسنطينة، الجزائر. العدد13، جوان2000م، ص 195.

[3]–ترفيطان تودوروف. مفاهيم سردية، ترجمة، عبد الرحمان سريان. منشورات الاختلاف.الجزائر، ط1، 2005م ص 74.

[4]– أمنة يوسف، تقنيات السرد، في النظرية و التطبيق دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا، ط1، 1997، ص 36.

الروائي، وفي معنى أخر يقول "**رولان بارت**" « **إن الخطاب ينتج الشخصيات فينتج منها ظهيرا** »[1]، وهذا يدل على أن الشخصية لها علاقة مع القارئ الذي أصبح المنتج الثاني للنص، حيث أنه بمثابة الوجه الثاني للشخصية وذلك لتفاعل القرئ مع الشخصية داخل الخطاب الروائي أما عند "**عثمان بدري**" فهي: « **العصب الحي والمؤثر في البناء الفني للرواية كلها**»[2]، ذلك لأن الشخصية هي العنصر الأساسي، فالخطاب كله يدور حولها يتضح مما سبق مدى أهمية الشخصية في العمل الروائي من جهة ومدي تأثيرها في الحدث من جهة أخرى على أساس أنه ثمرة من ثمرات تصارعها وتطاحنها أو تضافرها، ويلخص "**عبد المالك مرتاض**" دورها في قوله، « **الشخصية هي فعل وحدث وهي في الوقت ذاته،وظيفة أو موضوع**»[3]، وهذا يدل على أن الشخصية في المنبت والمركز الذي تدور حوله الأحداث الروائية.

كما تعتبر أيضا من صنع خيال الأديب وهذا ما تطرق إليه "**أحمد مرشد**" حيث يعرف الشخصية الروائية بأنها: « **أحد المكونات الحكائية التي تسهم قي تشكيل بنية النص الروائي، حيث يحاول منجز النص بواسطة أسلبة اللغة وفق نسق مميز، ومقاربة الإنسان الواقعي، وهذا لا يعني أن الشخصية هي الإنسان كما نراه في الواقع المرئي، لأنها توجد للبعدين الإنساني والأدبي فهي صورة تخيلية، استمدت وجودها في مكان وزمان معينين، وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية الممزوجة بموهبة، مشكلة فوق الفضاء الورقي الأبيض ليسهم في تكوين بنية النص الروائي الدال، وتنجز وظيفتها المسندة إليها تأليفا وتعكس بعلاقتها مع البنى الحكائية، واحتوائه، ومؤثرة تأثيرا فاعلا في المتلقي دافعة إياه إلى إنتاج الدلالة** »[4]، ومن هذا نستنتج أن أن السشخصية تنتج من عالم الأدب والفن أو الخيال فهي

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (تقنية السرد) ص 72.

[2]– عثمان بدري، بناء الشخصيات الرئيسية في رويات نجيب وحفوظ، دار الحداثية، بيروت، ط1، 1986ص ص 7.

[3]– عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1990مص 67.

[4]– أحمد مرشد، و الدلالة في روايات ابراهيم نصرالله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م ص 35.36.

من تخيل الكاتب داخل النص الروائي، وليست شخصية حقيقية تمثل الواقع المعاش كما أن هوية الشخصية تتحدد من خلال بعض المصادر الاخبارية المساعدة والتي نذكر منها :

1- ما يخبر به الروائي.

2- ما تخبر به الشخصيات ذاتها .

3- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات وفي ذات الصدد يقول "**عبد المالك مرتاض**": « **أنها هي التي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا المفهوم أداة وصف أي أداة السرد و العرض**»[1]، أي أنها الأداة الفاعلة والمحركة لبنية السرد داخل العمل الروائي .

إضافة إلى هذا نجد العديد من الحقول المعرفية قد اهتمت اهتماما كبيرا بعنصر الشخصية الروائية، نذكر منها علم النفس، حيث لجأ علماء النفس للتعرف على الشخصية إلى بعض التعريفات الموجزة، حيث عرف "**ألبورت**" الشخصية بأنها: « **تنظيم ديناميكي داخل الفرد من أجهزة نفس جسمية تحدد سلوكه وتفكيره المميزين**»[2]، فهو بذلك يبين أن للفرد شخصية حركية منتظمة داخل نفسيته، وهذه النفسية الدينامكية هي التي تحدد طبيعة سلوكه وتفكيره، والروائي في الرواية الحديثة أصبح يغرز في أعماق الشخصية وتحلل سلوكاتها ويقدمها من جميع النواحي النفسية، حيث يصور عالم الشخصية الداخلي والخارجي محاولا ربط الأحداث وعلاقتها الاجتماعية.

كما يرى " **بونج**" أيضا أن الناس يمكن تصنيفهم من حيث اتجاههم النفسي العام أي من حيث أسلوبهم العام في الحياة إلى منطوي ومنبسط وهو يقصد بالمنطوي الشخص الذي يفضل العزلة وعدم الاختلاط وتحاشي الصلات الاجتماعية، أما المنبسط فهو المعاكس من حيث التصرفات والعلاقات الاجتماعية الذي يتميز بالنشاط والميل إلى مشاركة الناس في

[1]-خرج عبد القادر، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية بيروت، ط1، 1989م، ص 232

[2]- عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة .ص 67.

نشاطهم وأعمالهم، فهو ذلك يفصل بين الناس ويصنفهم على حسب توجه نفسيتهم سواء كان الشخص منطويا أو منبسطا .

أما عند علماء الاجتماع فيتعامل الفنان مع الشخصيات طباقا للحدث، بحيث أن الشخصية تتلائم مع الدور الذي تعبر عنه والذي تمثل فئة من فئات المجتمع والشخصية لا تتجزأ منه مهما بلغت درجة الخيال عند الفنان، لأنه صورة مستدة من واقع الخيال فالشخصية أهمية بالغة في المجتمع، لذلك اعتنى بها علماء الاجتماع عناية كبرى فالمجتمع لا يقوم إلا على العلاقات المتبادلة بين أفراده العادات التقاليد الثقافة.

الفرد في نظرهم لا يمكن أن يكسب شخصيته إلا بمشاركة الجماعة في حياتهم فقد عرف " **بيسانز**" الشخصية بأنها: « **تنظيم يقوم على عادات الشخص وتنبثق من خلال العوامل البيولوجية والاجتماعية والثقافية**»[1]، فهو يعني بهذا أن الشخصية تتشكل عن طريق تنظيم عادات وتقاليد الشخص الاجتماعية أي العوامل والموروثات التي ينشئ عليه الفرد داخل مجتمعه، فالشخصيات هي من نوع الأدب تحكي ناحية اجتماعية نتعرف بواسطتها على قضايا انسانية مستمدة من الوقع المعيشي، تعبر عن أفكاره ومعاني تنتمي إلى المجتمع ولهذا فالظروف الاجتماعية والثقافية تلعب دورا هاما في توجيه الشخصيات الروائية، كما تعتمد الشخصية في وجودها على عبقرية الفنان المبدع وخياله البناء حتى يستطيع نقل تلك الشخصية من عالمها الخاص إلى عالم تصبح فيه نماذج عامة، والشخصية في الرواية تختلف باختلاف الناس في المجتمع « **فالروائي يعطينا أدوار تتلاءم وواقعها الاجتماعي، حيث يحدث التوافق بين الواقع الحقيقي والواقع الروائي، ويختار من بينها شخصية أو شخصيات رئيسية إلى جانب الشخصيات الثانوية، تربط بينها علاقة بشكل أو بآخر لدعم الفكرة الجوهرية، وتوضح الموقف العام، فما يجعل وجود الشخصيات على اختلاف مستوياتها أساسا في الرواية، أي أنها الوجه الذي نظهره للآخرين والانطباع**

[1]– حلمي المليحي، علم النفس الشخصية، دار النهضة العربية، بيروت، 2001ك ص 34.

الذي نكونه عنهم ونحدد به أسلوب التعامل معهم»[1]، ولهذا لا تكمن أهمية الشخصية في كونها رئيسية أو ثانوية بل الوظيفة هي التي تحدد أهميتها، فالشخصيات كلها تساهم في دفع أحداث الرواية ورسم أجوائها الاجتماعية والنضالية والعقائدية، وأية شخصية معها ابتعدت عن الواقع ما هي إلا عينة منه، حيث نجد الشخصية الايجابية المكافحة الثائرة، التي تمثل الرفض والتحدي، وتعبر عن معاناة الجماهير الكادحة ورفضها لواقعها أما الشخصية السلبية الضعيفة، فإنها تعاني وتطل على الهامش منفرجة، وقد تأتي الفرصة فتتحرك وتبرز، وقد ينفعل الكاتب و يندفع في تصوير الشخصية فلا يكتفي بالحقائق، بل يضفي عليها من خباله فتحمل خصائص شخصيات بطولية موجودة في ذاكرة الروائي بالإضافة إلى خياله فتتميز بشخصية بعيدة عن الواقع.

تصنيفات الشخصية:

نظرا لأهمية الشخصية باعتبارها الأكثر تعقيدا في المكونات السردية، حاول الكثير من الباحثين المحدثين دراستها وتحليلها كل حسب طريقته، وسنقوم بالتطرق لبعض الباحثين والدارسين الذين تناولوا الشخصية وآرائهم حولها.

1- الشخصية عنه فلاديمير بروب :

يعتبر " **بروب**" أحد أهم رواد الشكلانية الروسية، ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية، و قد قدم هذا الباحث نظرية عن الشخصية في كتابه " **مورفولوجيا الحكاية الخرافية** "، حيث اهتم بالشكل على حساب المضمون، فهو يعتبر الوظيفة عنصرا أساسيا في السرد، ودراسته تركيزا على تحليل الشخصيات من خلال وظائفها

1

حيث نلاحظ « **أن الحكاية تحتوي على عناصر ثابتة وعناصر متغيرة، فالثابت هو الأفعال والمتغير هو الأسماء وأوصاف الشخصيات**»[1].

ولتبيين هذه العناصر قدمنا هذه الأمثلة:

- يعطي الملك نسرا للبطل، النسر يحمل البطل إلى مملكة أخرى .
- يعطي الجد قوسا(**سوتشينكو**)، تحمل الفرس هذا إلى مملكة أخرى .
- يعطي الساحر قاربا (**لايفان**)، القارب يحمل هذا إلى مملكة أخرى .
- تعطي الملكة خاتما(**لايفان**)، تخرج من الخاتم أشداء يحملون ايفان إلى مملكة أخرى.

الثابت في هذه الأمثلة هو الوظائف التي يقوم بها الإبطال، ولهذا نخلص من هذا كله إلى أن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو: « **التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير**»[2]، وهذا ما يدل على أن "**بروب**" اهتم بالفعل الذي تقوم به الشخصيات وأهمل هويتها وصفاتها، والحقيقة أن هذه الدراسة لأفعال الشخصيات قد مكنت " **بروب**" من ابتكار تحليل جديد يمكن تسميته بـ" **المثال الوظائفي**" « **وهو البيئة الشكلية الواحدة التي تولد هذا العدد غير المحدود من الحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة**»[3]، وهذا يعني أن البنية الشكلية هي المساهمة في إنتاج الحكايات والروايات المختلفة الأجناس، والإشكال والتراكيب كما أنه يعتبر الوظيفة عنصرا أساسيا في السرد ويعرفها قائلا: « **نقصد بالوظيفة الحركة أو الدور المحدد لشخصية معينة و ذلك من خلال دلالتها في تطور الأحداث والمعقدة**»[4]، أي

---

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء ط3: 2003م ص 23

[2]–المرجع نفسه .

[3]–سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص 24.

[4]– جميلة قيسمون، الشخصية في القصة ، تص 202.

أن الوظيفة هي المحور الفعال في سرد الأحداث الروائية، فالوطنية هي التي تحدد أهمية الشخصية في تطور الأحداث.

توصل " **بروب**" في حصر هذه الوظائف إلى 31 وظيفة حيث « **وضع لكل وظيفة مصطلحا خاصا بها، و بعد حديثه عن الوظائف قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة، قراي أن هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات وهي**»[1].

1- المعتدي أو الشرير (agresseur ou mechant).

2- الواهب.donateur

3- المساعد.ausciliaire

4- الأميرة.princesse

5- الباعث.mondateur

6- البطل.héros

7- البطل الزائف.faux héios

إن كل شخصية من هذه الشخصيات تستطيع القيام بعدد من الوظائف، والملاحظ هنا أن "**بروب**" ركز على الدور الذي تقوم به الشخصية وليس على اوصافها ونوعيتها، حيث أن "**بروب**" قد توصل إلى إعطاء « **مفهوم العوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه، و خاصة عندما وزع الوظائف المتعددة على سبع أساسية وهي التي اعتبرها " غريماس**"

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي ، ص 33.

بمثابة العوامل»[1]، ومن خلال هذا يمكن القول أن هذا المنهج يعد من أبسط المناهج في الدراسة لذلك لا يمكن أبدا للدراسات الأخرى أن تهمل دراسة فلاديمير بروب.

2- تصنيف فليب هامون:

يقترح علينا " **فيليب هامون**" من جهته تصنيفا من ثلاث فئات يرى أنها تعطي مجموع الإنتاج الروائي، وهي على التوالي .

1- **فئة الشخصية المرجعية (personnage réferentiels):** ويندرج ضمنها الشخصيات التاريخية (**كنابليون ورماية دوماس)**، والشخصيات الأسطورية (**كفينوس وأوروس)**، والشخصيات المجازفة (**كالحب والكره)**، والشخصيات الاجتماعية **(كالعامل أو الفارس أو المحتال)**، وهذه الشخصيات في مجملها تشير لمعنى مجدد و ثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروئيتها تظل دائما هينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، وتأتي هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي من أجل التثبيت المرجعي، عندما تحيل إلى النص الكبير الذي تمثله الايدولوجيات والمستنسخات والثقافة .

2- **فئة الشخصيات الواصلة (personnage emplrayeurs):** وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ أو ما ينوب عنهما في النص وتدخل ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديا القديمة، والشخصيات المترجلة والرواة و المؤلفين المتدخليين وشخصيات الرساميين والكتاب والثرثارين والفنانين، ويصعب في بعض الأحيان الكشف عن نمط هذه الشخصيات يسبب تدخل بعض العناصر المشوشة التي تربك فهم الشخصية أو تلك .

3- فئة الشخصية المتكررة(presonnage anaphoriques): حيث تنسج الشخصيات داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقطع من الملحوظ منفصلة وذات طول متفاوت، وتقوم هذه الشخصيات بوظيفة تنظيمية داخل المتن الروائي تشكل

[1]- جميلة قيسون، الشخصية في القصة، ص 202.

علامات مقوية لذاكرة القارئ، من مثل الشخصيات المبشرة بالخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل»[1].

ومن خلال هذه التصنيفات التي جاء بها " **فيليب هامون**" يمكننا القول أن، بإمكان أي شخصية تنتمي فينفس الوقت أو التناوب لأكثر من فئة واحدة، ذلك لأن كل واحدة تتميز بتعدد وظائفها، وهذا ما يمنحنا القدرة على تصنيف الشخصيات بشكل دقيق، ذلك لأن الشخصية في نظره تعتبر مرجعا هاما وضروريا عند أغلب المشتغلين على الرواية، فلا يمكن لأي روائي أن يستغني عن الشخصية في روايته أو العمل الروائي إجمالا.

3- تصنيف غريماس أو النظام العاملي عند غريماس:

بعد نموذج " **بروب وفيليب هامون**" ظهر باحث أخر بوجهة نطر جديدة هو "**غريماس**" فكانت أعمال هؤلاء جميعا بمثابة الخيط المظيئ للإنطلاقة الحقيقية لأعمال "**غريماس**"، حيث أن: « **نظرية غريماس استمدت أصولها المعرفية من الدلالية، ويعود تأسيس هذا العلم إلى ما يزيد عن عقدين ردا على الألسنين الذين يركزون في دراستهم اللغوية على الدال مقصين المدلول من مجال اهتمامهم باعتباره غير قابل للتقسيم وفق الوحدات المميزة** »[2]، ومنه فالنموذج العاملي عند "**غريماس**" يتكون من ستة عوامل هي المرسل والمرسل إليه الفاعل والموضوع، المساعد والمعارض، حيث يمكننا أن نعرف هذه العوامل المحركة للسرد بالتفصيل وهي كالاتي :

1- الذات الفاعلة (actéon sujet): وهي ما يسمى في النقد التقليدي بالبطل، إذ أن كل خلاف يثيره قائد لعبة، وهو الشخصية التي تعطي الحركة في القصة الهزة الأول، هذه الحركة تكون وليدة رغبة أو احتياج أو خوف .

[1]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2009مص 207.

[2]- محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، بيروت، لبنان د.ط 1993 م ص 22.

2- الموضوع (opjet): وهو يمثل الهدف المقصود أو الشيء المرغوب فيه أو مصدر الخوف والانزعاجّ، يكون هذا الموضوع ماديا كإعادة شخص أو ذهب مفقود، أو معنويا عندما يمثل قيمة من القيم **(كالحصول على العلم بالنسبة لنفسه).**

3- المرسل (destinateur): وهو الجهة التي تمارس تأثيرها على سيرورة الحدث أي على اتجاه الحركة السردية، فوضعية التنازع، والخلاف يمكن أن تولد وتتطور، ويحدث الحل بفضل وساطة المرسل وهو الذي يوجه الحركة ويحكم عليها .

4- المرسل إليه(distinataire): إنه الجهة المستفيدة من الحركة السردية المحتملة للشيء المتنازع عليه وليس بالضرورة هو " **الفاعل**" نفسه إذ أننا يمكن أن نرغب في شئ أو نريد إبعاده من اجل الآخرين كما نفعل بالنسبة لأنفسنا.

5- المعارض (l opposant): ولكي توجد حلقة للصراع، وحتى يتعقد الحدث أكثر فأكثر يجب أن تبرز قوة معارضة حيث تمنح البطل من تحقيق ما يصبو إليه.

6- المساعد(l adjivant): كل العناصر السابقة الذكر ما عدا " **المعارض**" قد تحتاج إلى الدعم وعملية تقوية من طرف الآخرين، وهو دعم خارجي وهؤلاء الآخرين هم الذين يشكلون منصب المساعد ذاتيا أي موجود و نابع من ذات الفاعل « **كالقيم الأخلاقية والمعارف العلمية التي يملكها أو حسن استعماله لأداة يصارع بها كالناقوس السحري أو السيف**»[1].

هذه العوامل عند " **غريماس**" هي التي يمكن أن نحدد من خلالها أنواع الشخصيات حيث أن لكل شخصية من شخصيات العمل الروائي دورا ووظيفة مناطة إليها، في هذا العمل، و"**غريماس**" وضع هذه العوامل من أجل تبيان وظيفة كل شخصية، ولكي تكون الصورة كاملة للنموذج العاملي يجب الحصول على ثلاث علاقات هي كالتالي :

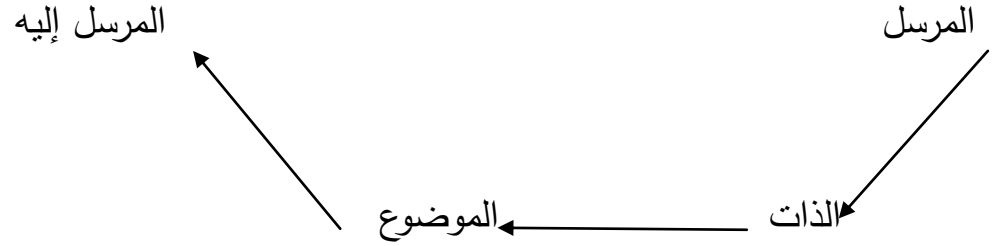
[1]- جميلة فيسون،الشخصية في القصة ص 204.

أ- **علاقة الرغبة:** وتكون بين "**الذات و الموضوع**"، تعد هذه العلاقة بؤرة النموذج العاملي وهي توجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة، فمن بينها نجد ملفوظات الحالة أو " **ذات الحالة** "، وهذه الذات تكون إما في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع، ويترتب عن هذه الملفوظات تطورا أخر يسميه " **غريماس**" "**بملفوظات الإنجاز**" فرمز لها بالرمز **(FT)** فقد يكون هذا الانجاز إما سائرا في اتجاه الاتصال، وإما في اتجاه الانفصال ويكون تلك حسب رغبة ذات الحالة .

وهكذا نرى أن علاقة الرغبة **(الذات و الموضوع)** تمر بالضرورة غير ملفوظان هما:

- **ملفوظ الحالة:** الذي يجسد الاتصال أو الانفصال.
- **ملفوظ الانجاز:** الذي يجسد تحولا اتصاليا أو انفصاليا .

بـ- علاقة التواصل: إن فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل يفرض مبدئيا أن كل رغبة من (**ذات الحالة**)، لا بد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه "**غريماس**" "**مرسلا**"، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، ولكنه يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى "**مرسلا إليه**"، إن علاقة التواصل تكون بين المرسل والمرسل إليه، وهي تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي علاقة الذات بالموضوع .



ج- **علاقة الصراع:** وتكون بين (**المساعد والمعارض)**، وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين علاقة الرغبة، علاقة التواصل) وإما العمل على تحقيقها وضمن علاقة الصراع يتعارض على أحدهما يسمى المساعد و الأخر يسمى المعارض، فالأول

يقف إلى جانب الذات والثاني يعمل دائما على عرقلة وجودها من اجل الحصول على الموضوع»[1].

فمن خلال هذه العلاقات يتم الحصول على الصورة كاملة للنموذج العاملي عند "**غريماس**"، وبالتالي يتم توضيح وظيفة ودور كل شخصية وضوحا تاما يتماشى مع النظام العاملي فمن خلال هذا النظام يبن " **غريماس**" أن لكل شخصية مهمتها في العمل الروائي .

4- تصنيف عبد المالك مرتاض: يأتي اختيار هذا التصنيف على ضوء المقالة التي قدمها " **فورستر**" في كتابة: **(ASPECT OF THE HARVL)** والتي يدرس فيها: « **الفرق بين الشخصية المعقدة متعددة الأبعاد و الشخصية المسطحة التي تكون في الغالب مندمجة وبدون عمق سيكولوجي**»[2]، حيث أن هذه المقالة شكلت مرجعا هاما بالنسبة للكثير من النقاد العرب نذكر منهم **(عبد المالك مرتاض)**، الذي يرى أن " **فوستر**" لم يستطع إعطاءنا قاعدة عامة للتمييز بين صنفين مختلفين من الشخصية، فأعاد "عبد المالك" مرتاض صياغة هذين المصطلحين وقام بتصنيف الشخصية على النحو التالي:

1- الشخصية المدورة (personnage rond):

تشكل هذ الشخصية عالما كليا معقدا تشبع بمظاهر كثيرة، تتسم بالتناقض، تكره وتحب، تصعد وتهبط، تؤمن تفكر تفعل الخير كما تفعل الشر، إنها متبدلة الأطوار لا تستقر على حال تفاجئننا دوما إنها الشخصية مغامرة شجاعة.

2- الشخصية المسطحة (personnage plat):

إنها شخصية بسيطة تظهر على حال لا تكاد تتغير، ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأمور حياتها بعامة، ثم إنها لا تفاجئنا.

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي ص 33.34.35.

[2]- حسن بحرواي بنية الشكل الروائيص 215.

بهذا فإن "**عبد المالك مرتاض**" قام بتصنيف الشخصيات على حسن أهمية الدور الذي تقوم به في العمل الروائي فالشخصيات المسطحة هي الثابتة والشخصيات المدورة هي النامية أو الفاعلة المحركة في العمل الروائي.

5- تصنيف " **حسن بحراوي**": لقد أعطاها تقسيما ثنائيا يتراوح ما بين الرئيسي والثانوي حيث يرى: « **أن شخصية البطل هي المسيطرة على زمام الأمور في الرواية وتجبرنا على الإنصات إليها عبر الخطاب المنفرد من خلال الحديث الداخلي أو المتبادل فيأخذ البطل الصدارة في سلم الأولويات**»[1]، فالشخصية تؤسس بنفسها العالم الداخلي والخارجي في السرد وتقسيم " **حسن بحراوي**" هو نفسه تقسيم " **عبد المالك مرتاض**" الفرق نجده في المسميات فقط لا غير، حيث قابل مصطلح الشخصيات الرئيسية بالشخصيات المدورة والشخصيات الثانوية بالشخصيات المسطحة.

سنعتمد على التقسيم الثنائي " **لحسن بحراوي**" في رواية هوامش الرحلة الأخيرة .

1- الشخصية البطلة:

نجد أن الشخصية الرئيسية قد تمحورت في شخصية السارد " **محمد مفلاح**" أو الشخصية التي استوحاها من خياله، وأسقطها على الشخصية الرئيسية المكنات بـ" **معمر الجبلي**" التي تعتبر شخصية مشحونة بالدلالة والرموز، وانطلاقا من تحليلنا لأسم شخصية البطل نجد انها تسمية شعبية متواجدة بكثرة في المجتمع الجزائري، وإذا ما عدنا إلى أحداث الرواية سنجد أن الاسم ينطبق على المحتوى و أن اسقاطه على أحداث الرواية كان ايجابيا بامتياز، حيث كانت الشخصية البطلة مفعمة بالحركة والانفعالات النفسية، إذ فرضت حضورها بشكل لافت في كل مقاطع الرواية .

« **إذا كان التغيير في ملامح الشخصية وهيئتها أمرا يطل في حدود ما هو مفهوم ومحتمل، تبعا لاختلاف ظروف الشخصية والأجواء التي تعيش فيها، والمعاناة التي تحيا**

[1]- ينظر المرج نفسه،ص 228.

في ظلها فإن التغيير في نمط السلوك لدى الشخصية، وتكشفه عن قيم جديدة وقناعات غير مألوفة أكثر لفتا للنظر»[1]، وهذه الحركة الحيوية لشخصية البطل جعلت منه عنصرا فعلا لتداخل عناصر السرد الأخرى فيما بينها، انطلاقا من هذه المعطيات سنذكر بعض من المقاطع السردية التي تبرز الحركة الفاعلة لشخصية البطل التي تراوحت ما بين التشاؤم والواقعية، الطموح واللجوء إلى عالم السكينة والهدوء، هربا من كابوس الخوف من الموت المفاجئ الذي نغص حياته، ويلف كل هذه الحركية والمزاجية شخصيته رجل محب للخير يعايش ظروف أبناء مجتمعة ويقاسمهم ألامهم وأحزانهم ومن خلال هذا نذكر:

- الخوف والتشائم .

«... أصبحت حياتي بسيطة لا معنى لها، أعيشها بلا مبالاة ... الدنيا خدعتني ... انقلبت اللعينة إلى حكاية حملة... خوفي من الموت في حادث مرور يزداد ككل يوم ...ابتسمت للرحلة صوب الأبدي، رحلة مثقلة بالهوامش المرعبة متى يارب تحين اللحظة الأخيرة »[2].

- شخصية منفعلة:

«... غرفت في وحدتي القاتلة، زدرات مخاوفي، تمنيت في تلك اللحظة لو وجدت نفسي في بيتي... وجدت نفسي في غرفة هادئة ... كدت أبكي مسكت حقيبتي وهربت بها صوب مدرج المطار »[3].

- شخصية محبة:

«... أنا هنا لأحميك من كل الوحوش الضارية... أحب هؤلاء العمال الذين يصارعون الطبيعة المتبرجة، بعيدا عن صخب المدن اللاهتية و الغارقة في تفاهتها...»[1].

عبد الله ابراهيم – صلاح هويدي، تحليل النصوص الأدبية، قراءات نقدية في السرد و الشعر ،دار الكتاب الجديدة المتحدة ، بيروت ، ط1، 1988. ص 66. [1] –

[2]–محمد فلاح، هوامش الرحلة الاخيرة، منشورات دار الكتب: الجزائر ذط، 2012،ص، 5. ص 6 ص، 104.

[3]–المصدر نفسه: ص78، ص80، ص، 88.

- شخصية واقعية طموحة:

«... **سيعم الخير، سيعم بلا ريب، أصبحت وهران نظيفة ... سيغمرها شعور بالانتشاء ... من اليوم فصاعدا ستكون له الرتبة الأولى ... لا تقلق الم أقل لك بأنني سأشرع في بناء المسكن قريبا** »[2]، أما فيما يخص الشخصيات الثانوية، فنجدها تتمحور في:

شخصية هواري وساجية وزوجته يمينة وأولاده، زهور، رشيد محفوظ الرومي جانو ووالدته عبد السلام الحسي، بعض الأصدقاء، حميد الرخو، شريف الميكانيكي، عواد الحارس، قدور الفجى، ناصر النقابي، سيد الحاج.

1- الهواري: تتراوح شخصية الهواري بين ذلك النادل الأسمر المشمئز من واقعه وظروف عمله، وتلك الشخصية الحالمة بغد أفضل تسعى إلى قلب موازين حياته بالعمل في شركة سوناطراك للظفر بما يصبوا إليه، و يتجلى ذلك من خلال قوله: « **كرهت هذا المقهى وكرهت نفسي، لا أستطيع مواصلة هذا العمل ...أريد أن أعمل في الصحراء، سأهجر هذه المدينة عندما أعود إليها أحبها أن تركع أمام قدمي سابني فيلا فخمة في قلب وهران**»[3].

2- حيث ساهمت هذه الشخصية في فك اللغز المبهم الذي ساد ربوع، الرواية من خلال سردها لحقيقة الفتاة المجهولة " **ساجية**"، وإسدال الستار عن الغموض الذي استوطن نفسية البطل "**معمر**" ما جعله يدخل في حوار داخلي مع ذاته.

3- **ساجية:** فتاة أنيقة غريبة الأطوار، ذات ابتسامة مغرية وعيون واسعة، كان لها الفضل في تغيير مجرى أحداث الرواية، سيطرة على شخصية البطل وأثرت فيه إلى حد بعيد، ليدخل في رحلة بحث عن فتاة اختفت في ليلة عاصفة أخذت بها الرياح إلى

---

[1]-المصدر نفسه، ص11، ص 25.

[2]-المصدر نفسه ص، 7 ص 101.ص 103.

[3]- المصدر السابق، ص : 09.

المجهول، ويتبدى لنا ذلك من خلال وصف السارد لها بقوله: « **عند باب شاحنتي... طرقت الفتاة الباب ... ابتسمت لي بإغراء ... اتسعت ابتسامتها المغرية حركت حاجبيها المقوسين بعناية... بددت لي في العشرين ... هزت رأسها فأضطرب شعرها الأسود**»[1] **إذا كان لها الدور البارز في الرواية فتراوحت أحداثها ما بين الحقيقة و الخيال ويتجلى لنا ذلك في:** « **آه يا فتاتي في عينيك أسرار كثيرة**»[2]، ثم تتأزم أحداث الرواية لتدخل الشخصية البطلة في صراع داخلي حيث يقول: « **شعرت بغصة في حلقي خلفت الفتاة في نفسي سؤالا محيرا .. غفوت قليلا ... كانت ساجية تجري في بستان جميل وأنا خلفها ألهث كالمجنون**»[3]، عائلة معمر الجبلي (الزوجة والأولاد) .

هي وميض شخصيات عابرة في الرواية لم تنل نصيبها في أفق هوامش الرحلة الأخيرة، إذ نلمس أن حضورها سطحي، ويظهر ذلك جليا في قلة المقاطع السردية الدالة عليها والتي نذكر منها: « **أولادي صغار وأمهم لم تخلق لهذا العصر المخيف ... وهل يأتي يوم في حياتي أو بعد وفاتي تنكمش فيه ابنتي زهور قرب سائق خشن ... لا ستكون زهور معلمة** »[4].

ظهرت هذه المقاطع السردية لهذه الشخصيات في الأحداث الأولى للرواية لتختفي وتظهر فجأة في نهاية السرد بتفاصيل أوضح بعد أن كانت مجرد مسميات صماء حيث يقول:

« تناهى إلى سمعي صوت زوجتي الرقيق

من أنت؟

[1]– المصدر السابق، ص : 13.

[2]– محمد فلاح، المصدر السابق، ص : 20.

[3]–المصدر السابق، ص : 33.

[4]– المصدر السابق، ص 26. ص 28.

ضحكت صائحا

افتحي ... أن الزوج المتقاعد

فتحت يمينة الباب

تنهدت زوجتي قائلة بلوم .

تأخرت كثيرا يا رجل يضيف قائلا :

رأيت زهور خارجة ... وبعد ثواني ظهر رشيد ... وخرج محفوظ ذو القامة المديدة»[1].

- الروحي جانو:

هي شخصية معمر فرنسي اغتصب أراضي جد " **معمر الجبلي**"، وقتل والده ليتركه ضحية لليتم والجوع والإهانة .

- والدة معمر:

كانت تشتغل في حقول الروحي " **جانو**" قبل أن توافيها المنية، وهو في ديار المهجر ذلك ما زاد في معاناته وألمه إذ يقول: « **تذكرت والدتي المسكينة ضاق صدري ... دمعت عيناي**»[2]، إذ تعتبر نقطة قوته ومرشدته في الحياة ويتجلى ذلك في قوله: « **ولكن كلمات أمي نور قبلي المتعب، أرشدتني إلى الطريق المنير فتسلحت منذ صغري بالشجاعة في انتظار المولد الحقيقي**»[3].

3- عبد السلام الحسي:

[1]-محمد فلاح، المصدر السابق، ص : 102 ص 104.

[2]- المصدر السابق، ص : 35.

[3]- المصدر السابق، ص : 7.

يبدو لأول وهلة أن شخصيته شخصيته صارمة، تقف حجرة عثرة أمام شخصية البطل " **معمر الجبلي** " إذ جسده الراوي على حد قوله: « **في هيئة الوحش الكاسر**»[1].

هو صاحب الورشة التي يعمل فيها " **معمر**" كسائق شاحنة لنقل البضائع في شركة سوناطراك، إذا أصبح كالكابوس يراوده في أحلامه ليهجره النوم من جديد فيسرد قائلا: « **رأيت حلما مزعجا، وجدت عبد السلام الحسي في البيت، ... أخرجت خنجرا من معطفي ...**»[2].

لكن مع توالي أحداث الرواية تتبدد تلك النظرة السيئة عن "**عبد السلام الحسي**"، لأنه يحمل بداخله شخصية طيبة تقر لما عايشته وتعترف في الأخير بفضل " **معمر**" وجهوده التي أفناها في عمله ليوافق على طلبه لعطلة سنوية يرتاح فيها من متاعب الشغل اليومية ويتضح ذلك من خلال قول "**عبد السلام**": « **أقلقني تأخرك ولكنني تفهمت ظروفك ... أعذرني وكيف أجرؤ على ذلك وسي معمر أفنى حياته في سبيل الوطن** »[3].

ليضيف معم قائلا : « **أصبح الرجل لطيفا وتنازل عن شراسته التي كان يعاملني بها**»[4].

- أصدقاء معمر:

- **قدور ألفجي:** صديق قديم " **لمعمر**" كان يشتغل رفقته في مركز مساكن العمال المهاجرين بضواحي باريس، التقى به صدفة أمام المقهى، حيث ينقل لنا شخصيته المستهترة برموز الثورة ومصداقيتها قائلا : «**كل شيء تغير في قدور ألفجي، لم يعد كما كان، ظل يحدثني عن نجاحه في الحياة بلهجة فيها الكثير التصنع والغرور كانت حركة يديه**

[1]-المصدر السابق، ص : 10.

[2]-المصدر السابق، ص : 62.

[3]- المصدر السابق، ص : 82.

[4]-المصدر السابق، ص 83.

الخشنتين محسوبة مط شفتيه الغليظتين...، صدمتني كلماته التي لم اتوقعها من هذا الشخص »[1].

– **حميد الروخو وشريف وعواد وناصر النقابي:** أصدقاؤه في العمل لدى شركه سوناطراك في عمق الصحراء، تتجسد شخصية " **حميد الروخو**" في ذلك الشاب الثلاثيني الذي لم يتزوج بعد لكنه يكتفي بسرد قصص غرامه مع خطيبته " **فوزية**" وفيما يخص " **شريف**" فهو ميكانيكي في الشركة يعشق كتابة الرواية، والغوص في عالم الخيال لينسج بأفكاره قصصا مغرية إذ يصفه قائلا: « **شريف شخص طيب ومحبوب ولكنه أصبح يعيش في عالم الأوهام**»[2].

وتتجسد شخصية " **ناصر النقابي** " في ذلك الرجل الذي يهوى الغوص في غمار السياسة وظروف العمل، وأما " **عواد**" فهو شخصية محبة يشتغل حارسا في الشركة مع "**معمر الجبلي**"، إذ يعتبر ملتقى لبقاء الأصدقاء يتبادلون أطراف الحديث لتدخل أحداث الرواية في حوار مطول ما بين تلك الشخصيات الوارد في ها هو سي معمر .

سألني "**حميد الروخو**" أين كنت يا رجل ؟...

كان عواد الحارس جالسا أمام الأواني المعدنية ... جلس حميد الروخو ورزقي السائق الذي صافحني»[3].

« **من خلال الشخصيات الثانوية يتضح لنا أنها ساهمت في بلورة أحداث الرواية بتمازج أدوارها و تداخل أفكارها، إذ تنتشر على امتداد النص وتحتل موقعها من خلال**

[1]–المصدر السابق:ص: 50، ص : 54.

[2]–المصدر السابق، ص : 58.

[3]–المصدر السابق، ص، 71.

الأفعال التي تسند لها وذلك بوصفها وحدة سردية تسهم في القصة المروية»[1]، فكان لها دور فاعل في الرواية.

[1]–رشيد ابن مالك، السيميائيات السردية، دار مجد لاوي، عمان، ط1، 2006. ص 129.

الفصل الثاني :
الزمان الروائي

يعتبر الزمن عنصرا مهما من عناصر النص السردي، إذا أنه الرابط الحقيقي للأحداث والشخصيات والأمكنة والراوية من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالزمن، وهو المقولات الأساسية التي شغلت بال الدارسين، واستقطبت اهتمامهم لارتباطه بالأدب والفلسفة والعلم، بكل ما يتصل بالإنسان سواء من قريب أو من بعيد في ماضيه وحاضره، وحتى مستقبله إلا أن الزمن يبقى ملخصا ومقيدا في ثلاثة أبعاد هي الماضي والحاضر والمستقبل وهذه الابعاد نحشهسا في ذواتنا وتفكر وقف تحدياتها، لكن لا نلمس أحدها حتى يغيب بعضها عن الآخر و بتالي لا يمكن أبدا وجود عمل روائي خال من الزمن.

_ الزمن لغة:

ورد تعريف الزمن من الناحية اللغوية في معظم المعاجم العربية ومن أهمها ما جاء في لسان العرب "**لإبن منظور**" « **الزمن والزمان اسم لقليل الوقت، كثيره والجمع ازمن وازمان وأزمنة، وازمن الشيء طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان أقام به زمان، والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى ولاية الرجل وما أشبهه**»[1]، أي أن الزمن يدل على لفظ الوقت سواء كان هذا الوقت كان قليلا أو كثيرا، والزمن يجمع بين أزمن وأزمان وأزمنة، والزمان هو فصل من فصول السنة أي أنه فترة زمنية محددة من أزمنة السنة .

وكذلك ما جاء في "**القاموس المحيط**" فزمن هو « **اسم لقليل الوقت وكثره والجمع أزمان وأزمنة وأزمن، ولقيته ذات الزمين كزبير تريد بذالك تراخي الوقت**»[2] .

هذا يعني أن الزمن هو الوقت، حيث ان الزمن هو ذات الزمين أي تراخي الوقت أو تماطله.

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ص 60.

[2]– الفيروز أبادي، قاموس المحيط (مادة ومن)، ص 225 .

كما وردت كلمة الزمن أيضا في "**الصحاح**" تحت مادة (زوم) وفيه: « **الزمن وزمان اسم لقليل الوقت، وكثيره ويجمع على أزمان وأزمنة وأزمن. كما يقال لقيته ذات العوئيم أي : بين الأعوام**»[1]، ما يعني أن الزمن أو الزمان يدل على الأعوام، والتي تعني بحد ذاتها السنوات الطويلة أي المدة الزمنية الطويلة أما في معجم "**الفروق اللغوية**"، فإن "**أبا هلال العسكري**" قد تناول مفهوم الزمن بقوله : « **اسم الزمان يقع على كل جمع من الاوقات وان الزمان أوقات متتالية مختلفة أو غير مختلفة** »[2]، فالعسكري يتعامل مع الزمن على أنه ذو طابع رياضي إلا أنه تتابع الأوقات زمنية.

بالإضافة إلى هذا هناك الكثير من الألفاظ لمصطلح الزمن، وهذا راجع للاهتمام الكبير من قبل المفكرين العرب فهو: « **الزمن والزمان والدهر والحين والأزل والسرمد**»[3]، وهذه الألفاظ كلها تدل على الزمن الذي يعني الوقت.

وفي هذا الصدد ورد " **ابن منصور**" مختلف التعريفات الدلالية للفظة الدهر حيث قال: «**الدهر والزمان واحد**»[4]، أي أن الدهر والزمان مصطلحين لمفهوم واحد هو الزمن، ثم يذكر بعد ذلك الاختلاف الحاصل في الاستعمال العربي بين اللفظين حيث جاء فيه أن "**أبا منصور**" قال : « **الدهر عند العرب يقع على الفصل من فصول السنة**»[5]، أي أن الدهر أوسع من الزمن ويظهر هذا الأخير على أنه جزء من الدهر.

تعدد الألفاظ الدالة على الزمن دفع بعض اللغويين إلى القول بضرورة الفصل بين لفظي " **زمن**" و"**زمان**" حيث يميز "**تمام حسان**" بين اللفظين في قوله: إذ يطلق لفظ «**الزمان للزمان الفلسفي الذي يعرفه الناس جميعا، وهو يقابل كلمة time في اللغة الإنجليزية كما**

---

[1]– أبو نصر حماد الجوهري، الصحاح، (تاج اللغة وصحاح اللغة)، تع: إميل بديع يعقوب ومحمد تبيل طويفي، دار الكتب العلمية، ط1، ج5. 1999م، ص 55

[2]– أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تع: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة، دط، 1979م، ص 270.

[3]– كمال عبد الرحيم رشيد، الزمن النحوي في اللغة العربية، عالم الثقافة، عمان دط، 2008م، ص 12.

[4]– ابن منظور، لسان العرب، ص 199.

[5]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

أنه يعطي اصطلاح الزمن للزمن النحوي اللغوي، الذي يقابل كلمة Tenes»[1]، فهو هنا يفرق بين الزمن الفلسفي والزمن النحوي اللغوي، لكن هذه النظرة رفضت من قبل الدارسين حيث رأوا بعدم وجود فرق بين مصطلحي الزمان والزمن، فهما يردان في المعنى نفسه غير تفريق»[2]، أي أن مصطلحي الزمان والزمن، لا يمكن التفريق والفصل بينهما، لأنهما يردان في المعنى نفسه والذي يعني الوقت أو الحين.

كما أن النحاة القدماء والمحدثين لم يشيروا لا من قريب ولا من بعيد إلى هذا التفريق بل إن الكلمتين "**زمن**" و "**زمان**" « **تتبادلان الاستعمال في المعنى الواحد»**[3]، أي أنها لفظين لمعنى واحد هو الوقت، وهذا ما تؤكده التعاريف اللغوية السابقة التي لا تفرق بين المصطلحين بل إنها تساوي بينهما في الاستعمال والدلالة.

بـ – الزمن اصطلاحا:

اهتم الفلاسفة والعلماء والأدباء بالزمان لما له من علاقة بالحياة والكون والإنسان، فيه يتشكل الوجود والعدم، الموت والحياة، الحركة والثبات، الحضور والغياب، والزوال والديمومة فالزمن: « **كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويد رويدا بالإجلاء آخرا، إن الزمن هو موكل بالكائنات ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها، بحيث لا يفوته منها شيء ولا يغيب بها فتيل، كما تراه موكلا بالوجود نفسه أي بهذا الكون يغير من وجهه، ويبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل وغدا نهارا، وإذا هو الفصل شتاء وفي ذاك صيف»**[4]، أي أن الزمن هو جسر يربط بين الوحدة والتباين، له فاعلية معينة تتحدد حسب ظروف مراحله، فهو السيرورة والديمومة والتحول

[1]– عبد الرحيم رشيد، الزمن النحوي في اللغة العربية، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، ص

[3]–المرجع نفسه ، ص 15.

[4]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 199.

والتغير بين الماضي والحاضر والمستقبل، هو روح الوجود ونسيجها الداخلي يمثل فينا كحركة لا مرئية نعيشها وتمثل وجودنا.

ولذلك يعتبر من المفاهيم الكبرى حيث أن: « **الزمن أو الزمان (le temps) أو(time) أو (tempus) أو(tompo) هو في التصور الفلسفي ولدى أفلاطون تحديدا كل مرحلة تنفي لحدث سابق إلى حدث لاحق**»[1]، فالزمن عنده عبارة عن فترة تتضمن حادثتين هما الحدث السابق، والحدث اللاحق فهو ينتقل من الحدث الأول إلى الحدث الثاني في مرحلة معينة وبالتالي فهو مرتبط بحركة الأشياء وتغيرها المستمر.

كما نجد أن الزمان لدى "**أندري لالاند**" « **متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مراى من ملاحظ هو ابدا في مواجهة الحاضر**»[2]، وحسب هذا فإن الزمن في نظره خيط ينقل الأحداث ويشترط وجود مشاهد أو ملاحظ يبقى دائما في مواجهة الحاضر.

أما "**غيو**" فينظر إلى الزمن إلى أنه « **لا يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خط بحيث لا يكون إلا بعد واحد هو الطول**»[3]، " **فيغو**" يشترط لوجود الزمن وجود خط تنتظم عليه الأشياء يسمى الطول الذي تجري من خلاله الأحداث والأشياء زيادة على هذا فإن الزمن، « **يؤثر في العناصر الأخرى و ينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى**»[4]، مما يعني أن للزمن الفاعلية في التأثير على العناصر الأخرى المكونة للرواية، حيث الآن هذا التأثير لا يظهر إلا من خلال تفاعل العناصر الأخرى مع الزمن، حيث يعتبر هذا الأخير المركز الرئيسي في الرواية المعاصرة فالشخصيات والأحداث تتشكل وتتحرك في فضاء زمني فلا يتم السرد إلا بوجود الزمن .

---

[1]– المرجع السابق، ص 172.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص، 199.

[3]– المرجع السابق، ص، ن

[4]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 38.

كما يمكن للساردّ أن يسترجع الماضي أو يستشرف المستقبل، لأن الرواية ليست بنية ثابتة الكيان والتشكيل ويمكن التقاطها بوضوح، بل هي « **سيرورة تحول، وشكلها في سيرورة وهدفها غير معروف مسبقا، فكما أن الزمان في مختلف تجلياته متجدد ومتحول فإن الرواية التي هي خطاب الزمان بامتياز بنية تلتقط التحولات وهي بنفسها بنية تحويل**»[1].

فحركة الزمان المصاحبة للتحول والتبدل تكمن في تغيير الأشياء لتنبثق أشياء جيدة على غرار انهيار الأشكال القديمة كما يساهم في التعبير عن موقف الشخصيات الروائية من العالم فيكشف عن مستوى وعيها بالوجود الذاتي المجتمعي وتجسيد رؤية الراوي أيضا، كما أن الزمن هو زمن تخيلي نابع من عمق النص الروائي وداخله، فيظهر لنا الزمن الطبيعي **(الموضوعي)** بكل دلالاته الطبيعية كالفصول والسنة والشهر والأسبوع واليوم، حيث يتحرك الزمان ويتعاقب مجددا نتيجة لحركة الطبيعة الأرضية، أما الزمان الذاتي فهو نابع من التجربة الشعورية للإنسان المتصلة بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية لأنه: « **يرادف معنى الزمان في الرواية معنى الحياة الإنسانية العميقة، معنى الحياة الداخلية، معنى الخبرة الذاتية للفرد ورغم تجذرها في أغوار النفس الفردية هي خبرة جماعية والزمن الروائي هو الصورة الحقيقية لهذه الخبرة** »[2]، حيث لا يقاس بالزمن الفلكي ولا تحكمه لحظات واحدة بل يمكن له في لحظة واحدة أن يمتلك أزمنة متفرقة .

اجتهد العديد من النقاد والروائيين في وضع مفاهيم للزمن وصياغة تعاريفه، حيث تنوعت حسب اختلاف اتجاهات الباحثين، كما إهتم الباحثون الدارسون بتقسيمه وسنبدأ الحديث عن هذه التقسيمات بتصور الشكلانين الروس ونظرتهم لقضية الزمن لأنهم يعدون الأوائل الذين اشتغلوا على الزمن في الرواية وأدرجوا هذا الأخير في دراساتهم السردية، حيث انطلقوا في أعمالهم حول العمل الحكائي من مجهود " **توماشفسكي**"، وبنوا تصورهم انطلاقا

[1]– محمد براءة، أسئلة الرواية(أسئلة النقد، الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص61.

[2]– محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، ج2، 1991م، ص 10 .

من التمييز بين ما أسماه هذا الأخير المتن الحكائي والمبنى الحكائي على مستوى العمل الروائي، حيث أن المتن الحكائي "**Talple**" هو: « **مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل** »[1]، في حين يتألف المبنى الحكائي **(sujet)** من الأحداث نفسها لكنه: « **يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا** »[2]، فو يميز نوعين من العمل في الزمن السردي هما: زمن المتن الحكائي وزمن الحكي إذ: « **يقصد بالأول افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي، أما زمن الحكي فيرى فيه الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدة عرضه** »[3]، إذن فالمتن الحكائي هو الزمن الطبيعي الذي جرت فيه الأحداث أو الذي تحتاجه حدث ما حتى ينتهي، أما ومن الحكي فهو الذي يتحكم فيه السارد من أجل وصف مجموع الأحداث وفق نظام معين، وفيه يتحدد مدى تمكن الكاتب فنيا من صقل نصه السردي، خاصة و أن المبنى الحكائي يهتم بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل الروائي على غرار " **الشكلانيين الروس** " نجد " **تودوروف**" الذي قسم الزمن إلى قسمين:

خارجي وداخلي، حيث قسم الأزمنة الداخلية إلى ثلاثة أنواع هي: زمن القصة، زمن الكتابة القراءة .

لجأ " **تودوروف**" إلى التفريق بين هذه الأزمنة الداخلية، « **فزمن القصة هو الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص**»[4]، يتبين لنا أن هذه الأزمنة تختلف فيما بينها، حيث أن زمن القصة هو الزمن السابق للكتابة، وزمن السرد هو الزمن الحاضر أو زمن التدوين

[1] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، الشخصية) مرجع بسيط عن الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي تر: إبراهيم الشركة المغربية للناشرين، مؤسسة الأبحاث العربية، الدار البيضاء، 1992م، ص 70.

[2] – المرجع السابق، ص .ن

[3] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، الشخصية) ص 71.

[4] – حسن صحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ص 144.

ويقصد به كذلك المدة الزمنية التي يتطلبها فعل سرد الأحداث، والزمن الثالث تمثل في زمن القراءة وهي المدة الزمانية التي يستقر فيها القارئ عند قراءته الرواية.

أما الأزمنة الخارجية حسب " **تودوروف**" ثلاثة ايضا وتتمثل في « **زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية و الأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي وأخيرا الزمن التاريخي ويظهر في علاقة التخيل بالواقع**»[1]، يعني أن للكاتب أو المؤلف زمن، وللقارئ أو المتلقي زمن وللمرحلة التي جرت فيها أحداث الرواية زمن أي تاريخ الرواية، ولكل هذه الأزمنة زمن واحد تندرج تحته ألا وهو زمن الرواية حيث يعتبر المكون الاساسي لها.

كما يوجد تقسيم ثلاثي أخر لبعض الدارسين أقاموا في حقل الرواية، حيث اخترع " **بوتور**" ثلاثية أزمنة في مسار الخطاب الروائي هي: « **زمن المغامرة، وزمن الكتابة وزمن القراءة**»[2]، " **فبوتور**" بدوره يقسم أزمنة الخطاب الروائي إلى ثلاثة أقسام، ولكل زمن دور في سير أحداث الرواية.

أمام كل هذه التقسيمات الثلاثية للزمن، نجد تقسيما ثنائيا أقامه العديد من الدارسين الغربيين، فميز الناقد " **فيريخ**" « **بين زمن السرد وزمن المحكي**»[3]، والزمن هنا يتراوح بين زمنين هما زمن سرد الأحداث داخل الرواية وزمن المحكي أي الزمن الذي يحكي فيه السارد روايته، كذلك " **تودوروف**" يظهر تقسيما ثنائيا أخر على نحو أكثر دقة ممثلا في: « **زمن القصة وزمن الخطاب، وفيه تتاح الإمكانية للكاتب في سوق القصة وفي التصرف في ترتيب وتنظيم أحداثها حسب ما تمليه الغايات النفسية والجمالية للقصة** »[4]، يعني أن

---

[1]– المرجع السابق، ص

[2]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1982م، ص 181.

[3]– أحسن بحرواي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 114.

[4]– المرجع السابق، ص. ن

ترتيب الزمن في القصة حسب ما تمليه الحالة النفسية للكاتب فوجود الزمن ضروري في السرد .

ولأن الزمن بهذه الأهمية الكبرى، نجد الإنسان منذ القدم يحاول إدراكه بغية التحكم فيه، والسيطرة عليه كباقي عناصر الطبيعة والإستفادة منه في مجالات عديدة، ممارسة الإنسان في الحياة اليومية في قضاء حاجياته ومقاصده، لأن الوجود الانساني مرتبط بوعي الإنسان بالزمن فوجودنا كله مبني عليه، وقد أدى هذا الوعي بالزمن لديه إلى أن أصبح هاجسا يشغل تفكيره ويعكسه عبر نتاجه الفكري والفني.

مستويات الزمن :

1/ مستوى الترتيب الزمني :

إن دراسة النظام الزمني لحكاية ما هو: « **مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة**»[1] أي أن نظام ترتيب الأحداث لا ينطبق في الزمنين، زمن السرد وزمن الحكاية بسبب تعدد الأبعاد في زمن الحكاية الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث حكائي في وقت واحد، بل يقتضي الإختيار والترتيب.

يرى " **بورجوس**" (**borges**) أن: «**العمل الروائي المعاصر لم يعد يتجلى في رصيد مسيرته فرد أن جيل بأكمله، متتبعا بذلك سيرورته الزمنية وفق نظام خطي يمتد قدما إلى الأمام، بل إن مهمته باتت تنحصر في التداخل الزمني الذي قد تمثله ليلة واحدة في حياة البطل**»[2]، وبالتالي أصبح بإمكان الراوي أن يتابع تسلسل الأحداث طبقا لترتيبها في الحكاية ثم يتوقف راجعا إلى الماضي ليذكر أحداث سابقة للنقطة التي بلغها في سرد أي أن مهمة

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 47.

[2]– إلهام علول، بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج، جامعة منتوري قسنطينة، 2000، ص 144.

الكاتب في القصة هي تنظيم الأحداث طبيعيا في الخطاب السردي، كما نحاول الحفاظ على ترتيبها وتسلسلها الموجود في واقع القصة.

لكن مثل هذا الأمر لا يتأتى في كل الحالات إذ يرغم على التقديم والتأخير في الأحداث وتقديمها الواحد تلوا الآخر بعد أن كانت تجري في وقت واحد في القصة، فيحدث تذبذب في ترتيب الأحداث وخلخلة وتيرة الزمن، وهو ما يسمى بالمفارقة الزمنية، « **مفارقة زمن السرد مع زمن القصة**»[1]، فالتلاعب بالنظام الزمني الذي يخلقه الكاتب له غايات فنية وجمالية حيث يمكن أن « **نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين، الاسترجاعات أو العودة إلى الوراء و الاستقبالات أو الاستباقات**»[2]، يتجه النوع الأول من الزمن الحاضر إلى الوراء أي ماض الأحداث، أما النوع الثاني فيتجه من حاضر الرواية لكن اتجاهه يكون إلى المستقبل وهذا ما يسمى استباقا.

إذن فالنظام عبارة عن ترتيب أحداث إما إلى الأمام (**استباقا**) وإما إلى الوراء (**استرجاعا**) أو أن يتنبأ بها فتكون استشرافا .

1- الاسترجاع : Analépse

يعد الاسترجاع من أبرز التقنيات التي استفادت منها الرواية، والاسترجاع هو ذاكرة النص وشكل من أشكال الرجوع إلى الماضي .

تطور الاسترجاع بتطور الفنون السردية إلى أن أصبح من خصوصيات الأعمال الروائية الحديثة، حتى يحقق الغوص الفني والجمالي في الوقت نفسه فهو يسهم في سرد الثغرات، ويساعد في فهم مسار الأحداث وتفسير دلالتها ولهذه التقنية مصطلحات عديدة حيث يوجد من يفضل تسميتها «**باللواحق**»[3]، ترجم العرب هذا المصطلح (**analépse**) إلى

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 73.

[2]- تزفيطان تودوروف، الشعرية تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990م، ص 48.

[3]- ابراهيم عياس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للأتصال والنشر والإشهار، الحزائر، دط، 2002م، ص 105.

«**الاستذكار**»[1]، كما فعل "**حسن بحراوي**"، في حين نجد "**سيزا قاسم** " **ت**رجمه إلى « **الاسترجاع** »[2]، **أما سعيد يقطين فيفضل تسميته «بالارجاع»**[3] لكن رغم تعدد هذه الترجمات واختلافها إلا أن مفهومها واحد في معظم الأقوال، ونحن سنختار الأكثر تداولا وهو الاسترجاع .

ولذلك فإن الإسترجاع هو أنّ: « **يترك الرواي مستوى القص ويعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها**»[4]، أي أنه عبارة عن متابعة النسيج القصصي في حاضر السرد ليعود إلى الوراء مسترجعا الأحداث، حتى إذا ما أكمل استرجاعه عاد من جديد إلى الأحداث الواقعة في حاضر السرد لإتمام مسارها السردي.

" **وجيرار جينيت**" يؤكد هذا في قوله إن الاسترجاع هو: « **كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها**»[5]، وهذا يعني استرجاع موقف أو أحداث سبق وقوعها في الحدث المحكي، أي انه يذكر حدث سبق وقوعه داخل أحداث الرواية، وبالتالي تصبح « **كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكار يقوم به لماضيه الخاص، ويحيننا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة** »[6]، أي أن الاسترجاع هو العودة إلى الماضي، واستذكار أحداث وقعت فيه و إعادة استرجاعها وذكرها في طيات أحداث الرواية.

كما حدد " **جيرار جنيت**" ثلاث أنواع من الاسترجاعات هي:

---

[1]– حسن بحراوي بنية الشكل الروائي(القضاء، الزمن، الشخصية) ص 119.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 58.

[3]– سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي، ص 77.

[4]– سيزا قاس، بناء الرواية، ص، 58 .

[5]– المرجع السابق، 1د

[6]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص، 121 .

« **الإسترجاعات الخارجية، الإسترجاعات الداخلية، الإسترجاعات المختلطة**»[1]، وقد استعرض " **جيرار جينيت**" أنواع الاسترجاعات المختلفة، وهذه الإسترجاعات بأنواعها الثلاثة ذات وظائف بنيوية متعددة تخدم السرد وتسهم في نمو أحداثه وتطورها.

كما يعتبر الاسترجاع فالسرد مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة، دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت على مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد»[2]، إذ فالإسترجاع يتيح فرصة مهمة من أجل إلقاء الضوء على الجوانب المعتمة في القصة والتعريف أكثر ببعض الشخصيات، إضافة إلى توضيح بعض الغموض، خاصة أن الإسترجاع بنية أساسية من البناء الروائي وإسقاط إحدى الإسترجاعات يؤدي إلى تخلخله.

وسنقوم في دراستنا بالتركيز على الاسترجاعات الخارجية والاسترجاعات الداخلية لأن هاتان الوظيفتان من أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية .

أ- الإسترجاعات الخارجية:

يعرف " **جيرار جينيت**" الإسترجاعات الخارجية بأنها« **ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى**»[3]، وبعبارة أوضح يمثل الاسترجاع الخارجي إستعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكي.

ب- الإسترجاعات الداخلية:

أما هذا النوع من الإسترجاع حسب "**جيرار جنيت**" هو أن « **حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى**»[1]، أي أنه استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها .

---

[1]- سمر ووحي الفيصل، الرواية العربية (البناء والرؤيا)، مقاربة نقدية،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003م، ص 121 .

[2]- سمر روحي الفيضل، الرواية العربية (البناء والرؤيا)، ص 121.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 132.

وفي الأخير يمكن القول أن الإسترجاع يمثل استذكار حدث سابق للحد الزمني الذي بلغته العملية السردية، وهذه الإسترجاعات أو ما يسمى باللواحق تهدف أساسا إلى استرجاع موقف أو أحداث سبق وقوعها في الحدث المحكي، وهو بهذا يجعل زمن القص يتوقف ليعود إلى الوراء بغرض إعطاء معلومات عن عنصر من عناصر الحكاية.

2- الاستباق :Arolopse.

لقد ترجم بعض النقاد العرب هذا المصطلح إلى "**الاستباق**" [2]، حيث نجد ذلك عند "**سعيد يقطين**" و"**سيزا قاسم**"، أما "**نور الدين السد**" و"**حسن بحراوي**" فيفضلان تسميته " **الاستشراف**"[3]، والاستباق هو الطرف الثاني من تقنيات المفارقة السردية، الذي يعد إلى جانب الاسترجاع « **بمثابة القلب النابض الذي يضمن علمية التواصل بين النص والكاتب**»[4]، وفيه يقفز الروائي إلى المستقبل، حيث أنه« **الرؤية المتوقعة لما سيحدث من وقائع في المستقبل أي توقع حدوث الشيء قبل وقوعه**»[5]، فالروائي يعمل على تصوير أحداث قبل تحققها في زمن السرد، فيدخل القارئ في العملية السردية ويعده لتقبل الأحداث.

وهذه التقنية تربط أحداث القصة بعضها البعض، حتى وإن كانت منفصلة ومتباعدة ويجب أن يعرف الراوي القصة بأكملها، حتى يستشرف وقوع الأحداث فينتقل الراوي بسرعة إلى الأمام في نفس الإطار الزمني للحدث، مصور الأحداث قبل وقوعها وتحققها في زمن السرد ومن جهة أخرى فإن الراوي يعد لتقبل، الأحداث التي ستأتي، وهذا ما يؤكده " **نورالدين السد**" الذي يقول أن الاستباق هو « **عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آو الإشارة إليه**

---

[1]- جيرار جنيت،خطاب الحكاية، ص 76.

[2]- أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص 267.

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي/ ص 77.

[4]- نور الدين السد الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الغربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هوسة، الجزائر، دط، ج2، 2010م، ص 189.

[5]- وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل (قراءة في مشروع أمير توايكو النقدي)، دار العربية للعلوم ، بيروت، ط1، 2008م، ص 170.

مسبقا قبل حدوثه »[1]، أي إدراج الحدث في العمل الروائي قبل حدوثه، فهو حدث يكون سابقا لحدوثه.

والاستباق أيضا هو تقنية زمنية تعني «**الإشارة إلى حوادث ستقع في مستقبل السرد. أو في الزمن اللاحق للسرد** »[2]، أي الاستباق هو الإشارة إلى أحداث زمنية لم تقع بعد في زمن الرواية كما قد يأتي الاستباق على شكل « **توقع حادث أو التكهن بمستقبل الشخصيات كما أنها قد تأتي على شكل اعلان(Annance) عما ستؤول اليه الشخصيات**»[3].

أي أن الاستباق هو توقع احداث لم تحدث في زمن السرد أو الزمن الحقيقي للرواية، وإنما يستشرف ويتكهن مستقبل الشخصيات الروائية.

ويقرر "**جيرارجينيت**" أن: « **الاستشراف او الاستباق الزمني أقل تواترا من المحسن النقيض (استرجاع)، وذلك في التقاليد السردية القريبة على الاقل** »[4]، وهو نوعان، استباق داخلي واستباق خارجي:

أ- الاستباق الخارجي:

هذا النوع من الاستباق عند " **جيرار جينيت**": « **مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم اقحام هذا المحكي لمستبق،يتوقف المحكي الاول فاسحا المجال أمام المحكي المستبق، كي يصل الى نهايته المنطقية، ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزمنية ختامية، ومن مظاهره العناوين وأبرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل** »[5]، وهذا يعني أن الاستباق الخارجي عبارة عن احداث يرويها السارد، بغية إطلاع القارئ على مستقبل ما سيحدث في

[1]- ديفيد لودج، الفن الروائي تر: ما هو البطوطحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص86.

[2]- نور الدين السد الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 189.

[3]- حسن بحراوي، بنية المشكل الروائي (الفضاء، الزمن،الشخصية)، ص 121-122.

[4]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 60.

[5]- المرجع السابق، ص 61 .

الرواية، حيث أن لهذا النوع من الاستباق وظيفة تكمن في أنها ختامية،أي أن الاحداث المستقبلية في الرواية تكون ختامية غبر مبدئية الحدوث، فالحدث الإستباقي يكون ختاميا نهائيا.

ب- الاستباق الداخلي:

لقد عرف "**جيرار جينيت**" هذا النوع من الاستباق بقوله: « **تطرح نوع المشكل نفسه الذي تطرحه الإسترجاعات التي من النمط نفسه (استرجاعات داخلية)، إلا وهو مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الاولى والحكاية التي يتولاها المقطع إلاستباقي**»[1]، هذا الاستباق هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية، ولا يخرج عن الاطار الزمني لهذه الحكاية، أي أنه يكون داخليا ضمنيا في احداث الرواية.

إن الاستباق يعطي للقارئ فرصة التعرف على الوقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في القصة، ولذلك أصبح ذا سيادة في الروايات الجديدة وذا أهمية كبرى في بنائها الزمني بشكل عام.

2- المدة:

هي التفاوت النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن السرد، ولا يوجد قانون واضح يمكن من دراسة هذا الشكل، حيث يفهم القارئ بأن الحديث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب وعلى هذا الأساس تعرف المدة بأنها: « **المسافة الزمنية التي يرتد فيها السرد الى الماضي البعيد أو القريب، واتساعها هو المسافة التي يشغلها ذلك الارتداد على صفحات الرواية**»[2]، أي ان تحليل مدة النص القصصي تتمثل في ضبط العلاقة بين

[1]- المرجع نفسه، ص 79 .

[2]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 70.

زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص القصصي أي السرد الذي يقاس بالأسطر والجمل والفقرات والصفحات.

يعرفها "**حسن بحراوي**" على أنها :« **وتيرة سرد الاحداث في الرواية من حيث سرعتها أو بطئها**»[1]، وهذا يعني أن المدة هي دراسة المدة الزمنية للأحداث السردية في الرواية وتدرس هذه المدة من حيث السرعة أو البطء، فهناك أحداث تقتضي مدة طويلة وأحداث تقتضي مدة قصيرة.

كما أقر "**جيرار جينيت**" بأن:« **المفارقة بين مدة حكاية لمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد الأ أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقرائته لكنه من الواضح كثيرا، لان ازمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية** »[2]، وهذا يعني بأن المفارقة الزمنية التي تجمع مدة الحكاية بمدة القصة، هي عملية صعبة التحليل لان زمن أحداث الرواية تختلف عن أزمنة أحداث الشخصيات الفردية.

اقترح "**جيرار جينيت**" أن ندرس المدة من خلال تقنيات أربعة هي: الخلاصة، الحذف الوقفة والمشهد، لأن اشتغال هذه التقنيات يبرز من خلال تأثيرها في تحديد سرعة السرد وهو مختلف من تقنية إلى أخرى، ويطلق عليها اسم الاشكال الاساسية للحركات السردية وسندرسها وفق مستويين، تسريع الحكي ويشمل تقنيتي الخلاصة والحذف وتعطيل أو تبطئة الحكي ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة.

أ- تسريع الحكي:

[1]- إبراهيم السيد، نظرية الرواية (دراسة مناهج النقد الادبي في معالجة فن القصة)، قياد للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998م، ص 113.

[2]- جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 101.

إن تسريع الحكي يعني: « **تقديم مقتضيات المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض في بعض الاحيان على السارد أن يعمد إلى تقديم بعض الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة، ضمن حيز نصي ضيق من مساحة الحكي مركزا على الموضوع صامتا عن كل ما عداه معتمدا على تقنيتين تمكنانه من طوي مراحل عدة من الزمن تجعل الأحداث الروائية تتوالى تواليا متلاحقا إلى منظومة الحكي، هما الخلاصة والحذف**»[1]، هذا يعني أن تسريع الحكي يتطلب تقديم أحداث الرواية التي تستغرق فترات طويلة في مساحة الحكي، يلبي به السارد غاية السرد مركزا على اساسيات الحدث فقط ويكون هذا وفق عنصرين هما الخلاصة (**التلخيص**) والحذف.

- **الخلاصة (التلخيص)résumé sommaire:**

إن التلخيص يشكل النسيج الذي يلتحم به العمل الأدبي عن طريق تناوبه مع المشهد وتعتمد الخلاصة في الحكي على « **سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو اشهر أو ساعات واختزالها في أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل**»[2]، حيث يستعرض الراوي أحداثا متعددة، أو فترة زمنية معينة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال الغير ضرورية، لهذا فالخلاصة قد تكون: « **المرور السريع على فترات زمنية لا يرى الموثق أنها جديرة بأهتمام القارئ**»[3]، فالسارد يقوم بعرض التفاصيل المهمة لحدث معين من أحداث الرواية.

كما أن الخلاصة: « **لا تعرض سوى الحصيلة، أي النتيجة الاخيرة التي تكون قد انتهت اليها تطورات الاحداث في الرواية**»[4]، أي ان الخلاصة تتطلب التفاصيل المهمة للحدث، وهذا يعني أن الخلاصة تعرض النتيجة الاخيرة للحدث الروائي.

---

[1] – أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص 284.

[2] – حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي)، ص 76.

[3] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 52.

[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 153.

وللخلاصة أحداث كثيرة تتمثل فيما يلي: الالمام السريع بفترات زمنية طويلة، والعرض الشامل للمشاهد والتقديم العام لشخصية جديدة مع تجنب القارئ الوقوع في الملل أثناء القراءة والحفاظ على نفس المستوى في التشويق.

- الحذف Ellipse

يعد الحذف تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة زمنية من زمن الحكي دون التطرق الى ما جرى فيها، كما يعرف الحذف بأنه: « **أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ويتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها دون الاشارة لما حدث فيها وكأنها ليست جزء من المتن الحكائي**»[1]، فالسارد في هذه التقنية لا يتطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فالسارد يتجاوز لبعض مراحل القصة ولكن من غير الاشارة إليها، ويكون ذلك عن طريق قول بعض الكلمات مثل: مر وقت، أو انقضى زمن.

وقد عرف "**سعيد يقطين**" هذه التقنية على أنها :« **حذف فترات زمنية طويلة، لكن التكرار المتشابه يلغي هذا الاحساس بالحذف، وان بدا لنا مباشرا من خلال الحكي ترتيبا لهذا الشكل الذي يظهر فيه الحذف** »[2]، وهذا يعني نزع الاحداث التي وقعت في فترة زمنية طويلة وذكر الاحداث المهمة فقط دون ذكر التفاصيل.

ولعل لجوء الروائي الى هذه التقنية من عجزه على قول كل شيء فهو يبطئ حينا ويقفز حينا على فترات مختلفة الطول يرى أنها ليست جديرة وبالاهتمام وينقسم الحذف الى نوعين هما:

حذف ضمني وحذف صريح، فالحذف الصريح (**ellipse déterminée**): حيث يصدر هذا الحذف عن اشارة محددة ومعلنة إلى الفترة التي نحذفها، وبالتالي فهناك تصريح

[1]- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999م، ص 164.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد،التبئير)، ص 123.

بهذا الحذف يشير اليه الكاتب في شكل موجز، أما الحذف الضمني **(élirezindéterminée)** فهو الحذف الذي لا يصرح به في النص، فلا تتم الاشارة الى الزمن المحذوف، بل أن القارئ يكتشفه بمفرده داخل البناء القصصي.

ويستخلص من خلال ثغرة في التسلسل الزمني.

ب– تعطيل الحكي أو تبطئته:

إن تعطيل الحكي يعني :« **تقديم مقتضيات المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض على السارد فبعض الأحيان أن يتمهل في تقديم الاحداث الروائية التي تستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة ضمن حيز نصي واسع من مساحة الحكي معتمدا على تقنيتين، تمكننا من جعل الزمن يمتد على مساحة الحكي هما: الوقفة والمشهد**»[1].

أي ان السارد يتأنى في تقديم الاحداث الروائية التي يتطلب وقوعها فترة زمنية قصيرة ويكون وفق تقنيتين هما: الوقفة والمشهد.

– المشهد scène:

إن المشهد هو: « **التقنية التي يقوم فيها الراوي باختيار المواقف المهمة من الاحداث الروائية، وعرضها مسرحيا مركزا تفصيليا مباشرا** »[2]، فالمشهد يتمحور حول الاحداث المهمة المشكلة للعمود الفقري للنص الحكائي، اذ ينقل لنا تخيلات الشخصيات كما هي في النص اي المحافظة على طبيعتها الأصلية.

وفي المشهد تتضح الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم، ولهذا فانه: « **محور الاحداث الهامة وتحظى بالتالي بعناية المؤلف**»[3]، إذن فالمشهد محور الأحداث الأساسية

[1]– أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص 309 .

[2]– أمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 89 .

[3]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص56 .

كما أن المشهد « **يقوم اساسا على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع في ردود متناوبة**»[1] فالمشهد في الروايات الحديثة يعتبر قطبا جانبا يعتبر قطبا جاذبا لكل الاخبار والظروف التكميلية **(استرجاع، إستباق، تدخلات تعليمية من السارد...الخ)**.

والمشهد عن "**جيرار جينيت**" هو: «**الاستغراق الزمني حيث يكون التعارض في الحركة بين مشهد مفصل، ومحكي مجمل في الحكاية الروائية تخيل دوما على التعارض في المضمون بين الدرامي وغير الدرامي، لأن أزمنة النص الروائي القوية تزامن أكثر لحظات الحكي حدة، في حين أن الأزمنة الضعيفة تلخص في خطواتها العريضة، وميز بين مشاهد درامية، ومشهد نمطية أو تمثيلية، يندثر فيها النص الروائي كليا، لصالح النعت النفسي والمجتمعي** »[2]، وهذا يعني أن المشهد يكون ضمن استغراق زمني، حيث يكون متعارضا بين مشهد مفصل أي حدث كامل، وبين حدث ملخص داخل المضمون الروائي، ذلك لأن المشهد هو حدث روائي طويل، ولكن يتمثل في فترة زمنية قصيرة، ولهذا يمكن القول أن المشهد يركز على الأحداث الحاسمة التي تقدم للقارئ في لحظة ذورتها القصوى.

- الوقفة pause:

الوقفة تقنية سردية تقوم على «**الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة تبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، مفسحا المجال امام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية**»[3]، وهذا يعني أن الوقفة هي تبطئة الاحداث الروائية، بغية ذكر العديد من التفاصيل الجزئية والصغيرة لهذا الحدث.

ومسار السرد « **عبارة عن توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها**»[4]، وهذا دال على إن

---

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

[2]- أحمد مرشد ، البنية والدلالة، ص 317 .

[3]- عبد العالي بوطيب، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 170 .

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

الوقفة عبارة عن توقفات زمنية يقوم بها السارد في روايته، من أجل التفصيل في وصف الحدث الروائي بدقة.

ويذهب "**جيرار جينيت**" إلى أن: « **الوصف في السرد حتمية لا مناص منها، اذ يمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن ابدا أن نسرد دون ان نصف**»[1]، وهذا يعني أن الوقفة هي عبارة عن وصف الأحداث السردية، حيث لا يمكن أن يخلو أي نص سردي من الوصف لأنه لا يمكن أبدا أن نسرد أحداثا دون أن نصف أشياء ضمن هذه الأحداث.

والوقفة تشترك مع المشهد « **في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر**»[2]، أي أن الوقفة والمشهد قاسم مشترك يتمثل في تعطيل أو ابطاء الفترات الزمنية لمجريات الأحداث الروائية ويكون هذا التعطيل لفترات قد تطول وقد تقصر.

ويمكن أن نميز بين نوعين من الوقفة: وقفة وصفية، ووقفة تأملية.

– **الوقفة الزمنية:** يسميها الكثيرون بهذا الاسم لأنها تشكل قطعا معزولة عن السياق الزمني للقصة فهي: « **تعني توقف الزمن توقف تاما يتحرك من دون اي حركة زمنية، وهذا يحدث في مقاطع الوصف**»[3]، لأن الرواية تحتاج في وصف المكان أو الزمان أو إحدى الشخصيات هذه الوقفة ويحدثها الراوي بسبب لجوئه الى الوصف الذي يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية. وتعطيل حركتها حتى تتسنى له تقديم التفاصيل الجزئية.

– **الوقفة التأملية:** نقصد بها « **التوقف الذي يحصل جراء المرور من سرد الاحداث الى الوصف الذي يستغرق مقطعا من النص القصصي، فالراوي أو السارد عندما يشرع**

[1]– عبد المالك مرتاض،تحليل الخطاب السردي، ص 264 .

[2]– حسن بحراوي، بغية الشكل الروائي، ص 175 .

[3] – فضيلة مسلكي، بنية النص الروائي عند الكاتبة الجزائرية، مجلة السرديات، جامعة منتوري قسنطينة، 2000م، ص 122 .

في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الرواية أو القصة، ولكن من الممكن أن لا ينجر عن الوصف أي توقف للحكاية إذ أن الوصف قد يطابق وقفة تأمل لدى شخصيته تبين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما»[1]، أي أن هذا التأمل من أجل تبيان الشخصية لمشاعرها وانطباعاتها.

3- مستوى التواتر la frequence:

التواتر هو المظهر الثالث من مظاهر زمانية الأثر الأدبي، ويعود فضل الريادة في الاهتمام بعلاقات التواتر إلى " **جيرار جينيت**"، وهو الذي عنده أحد السمات الاساسية للزمن السردي.

يرى "**جينيت**" أن: « **الحدث ليس له فقط امكانية الوقوع، إنما أيضا أن يعاود الوقوع مرة أو مرات أخرى، والمنطوقات السردية يمكنها أن تقع مرة واحدة أو أن تتكرر مرات عديدة في النص الواحد**»[2]، وهذا دال على ان الحدث الروائي لا يقع مرة واحدة في الرواية بل يمكن له أن يتكرر عدة مرات.

كما أن التواتر في السرد: « **هو مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية وبصفة موجزة ونظرية، ومن الممكن ان نفترض أن النص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وأكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، وأكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة**»[3]، أي أن الحدث يمكن أن يحدث مرة ولكن يعاد في سياق الرواية أكثر من مرة، ويمكن أن يحدث مرة واحدة ويذكر مرة واحدة، فهناك العديد من التغييرات، ومن هنا يمكن أن نضبط العلاقة المتغيرة في أربعة أنواع:

---

[1]- نور الدين السد، الاسلولية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، ص 174.

[2]- العام علول، بنية الخطاب عند واسيني الأعوج، ص 148 .

[3]- سمير مرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 86 .

أ- أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة:

يدل هذا النوع من علاقات التواتر أن السارد في الرواية يذكر الحدث الذي وقع مرة واحدة، لا يكرره ويسميه "**جيرار جينيت**" « **سردا قصصيا مفردا**»[1]، حيث يعتبر هذا النوع الأكثر استعمالا في النصوص القصصية، وقد سماه "**جينيت**" بهذا الاسم لأنه حدث يذكر مرة واحدة لا يتكرر ذكره عدة مرات، حيث يحدث هذا حين يتعلق الأمر بحدث ثانوي ليس له دور مهم في تطور الفعل الحكائي.

ب- أن يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة.

يدل هذا النوع من العلاقات على أنه: « **شكل آخر للسرد المفرد، لأن تكرار المقاطع النصية يطابق يه تكرار الأحداث في الحكاية، فالأفراد يعرف إذن بالمساواة بين عدد تواجدات الحدث في النص وعددها في الحكايات سواء كان العدد فردا أو جمعا**»[2]، وهذا تكرار الأحداث أكثر من مرة لأنها وقعت أكثر من مرة، وذلك لتساوي الأحداث الواقعة مع الحكايات الموجودة في الراوية.

ج- أن يروى أكثر من مرة ماحدث مرة واحدة:

وهذا النوع من العلاقات « **تعتمد فيه بعض النصوص القصصية الحديثة على طاقة التكرار هذه، أي على ما يسمى بردي النص القصصي، ويمكن أن يروي الحدث الواحد مرات عديدة يتغيير الأسلوب وغالبا باستعمال وجهات نظر مختلفة أو حتى باستبدال الراوي الأول للحدث بغيره من شخصيات الحكاية، كما يبدو ذلك في الروايات المعتمدة على تبادل الرسائل ويسمى جينات هذا الشكل النص المتكرر**»[3]، وهذا يدل على أن هذه العلاقة يسرد فيها السارد الحدث الذي وقع مرة واحدة أكثر من مرة، ويكون ذلك بتغيير

---

[1]- المرجع نفسه، ص،ن

[2] - سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 86 .

[3]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 86 .

الأسلوب ويكون هذا من أجل التأكيد والإلحاح على ما وقع لأهمية الحدث في البناء الروائي.

د- أن يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة:

في هذا النوع من العلاقات نجد أنه: « **مقطع نصي واحد فيه تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية**»[1]، وهذا يعني أن الراوي يقوم بذكر ما وقع مرات عديدة مرة واحدة من أجل تفادي التكرار، وعدم وقوع القارئ في الملل والضجر.

يعد الزمن عنصرا أساسيا وضروريا في الدراسة السردية، فلا يمكن لأي دارس أن يستغني عن دراسته مستوياته، لأن الخطاب السردي في حد ذاته، يفرض على دارسيه التطرق لعنصر الزمن وتحليله، لأهميته البالغة لقد لجأ الروائي "**محمد مفلاح**" في روايته "**هوامش الرحلة الأخيرة**" إلى توظيف الزمن الذي يعد من أعمدة الخطاب السردي ومن أهم العناصر المكونة له، وقد اشتملت رواية "**محمد مفلاح**" على تمفصلات الزمن السردية وقد وردت هذه التمفصلات في الرواية نذكرها بداية بالمفارقات التي تتكون من الإسترجاعات والاستباقات الزمنية وتمثلت في مايلي:

1- الاسترجاعات:

تتمثل في استرجاع أحداث ماضية واستذكارها، فقد بدأ الروائي بالإسترجاع التالي: حيث قام بسرد ماضيه وحياته الماضية وحياة والده ووالدته في قوله: « **نشأت يتيما مات والدي في حقل المعمر"جانو" لا أحد يدري سبب موته الحقيقي، قبل توقف قلبه فجأة وقيل صكته بغلة الرومي جانو... كان الزمن وقتذاك غامضا يجري بهمومه في كل الاتجاهات...**»[2]

وهنا قد ساهمت تقنية الإسترجاع في مساعدة القارئ على معرفة ماضي شخصية السارد الضمني ليشاركه اللحظة ويقاسمه الإحساس ذاته، فيكون بذلك الزمن الحاضر بمثابة

[1] - المرجع نفسه، ص 87 .

[2]. محمد مفلاح، المصدر السابق، ص 06.

الوصلة ما بين الماضي والمستقبل، وعليه « **فالعملية السردية تتعلق بالحاكي الذي يرى أنه من المفيد أن يعود القارئ إلى الوراء لإعطاءه معلومات إضافية عن تاريخ إطار مكاني أو ماضي شخصية ما، أو أن يعلمه مسبقا بمأل السرد حتى يخلق في نفسه تشوقا لمعرفة الأحداث**»[1]

ثم يواصل حديثه عن إحداث آنية ليدخل في زاوية إنعطاف جديدة ليعاود الكرة كذلك هذه المرة باسترجاع أيام طفولته ويسرد واقعه المرير من جديد في مقطع سردي آخر إذ يقول:

« **في طفولتي كان أهل القرية ينادونني ب" ولد بشير المزلوط"... أصبح والدي فقيرا، بعد ما استولى " الرومي جانو" على أراضي جده الحاج لخضر... إشتغل أبي منذ نعومة أضافره عند الفلاحين الكبار، وفي آخر حياته عمل في مزرعة المعمر، مات في بستان اللوز الذي كان يهيمن عليه الرومي "جانو" تركني ضحية لليتم والجوع و الإهانة**»[2]. كانت ذكريات قاسية أحدثت في نفسه الواقع الكبير لذا وجدناه مصرا على العودة بنا إلى ماضيه وواقعه الكئيب.

فعودة السارد إلى الماضي وخاصة أيام الطفولة ينقلها الراوي لنا وكأنها حدثت البارحة، فقد يتذكرها بأدق تفاصيلها وحيثياتها وباللجوء إلى التأويل الزمني يبدو هذا الإستذكار قريب العهد لأنه لا يزال طريا في ذهن "**محمد مفلاح**"، كما يفيد معرفة التغيير الذي طرأ على شخصيته بعد مرور فترة الطفولة والشباب وصولا غالى ما هو عليه الأن.[3]

كما تتقاسم الشخصيات الثانوية الدور مع السارد في استرجاع بعض مضامن الماضي كشخصية ساجية التي تبنت هي الأخرى هذا المجال حيث تقول: « **في أحد الأيام فتشت**

---

[1]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1985، ص 80.

[2]– محمد مفلاح، المصدر السابق، ص 18 .

[3]– ينظر، حسن نحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص 124–125 .

جيوب زوجي الثري للبحث عن الأوراق المالية أردت أن أشتري فستانا جميلا رأيته في مغازاة الموضة... زوجي الوغد كان يخدعني مع الشقراء بنت المير»[1]

في هذا التنوع نلمس نوعا من التجديد والتغيير في السرد الإستذكاري ذلك ما يكسر الرتابة التي يطغى فيها نوع واحد من الذكريات.

وعليه فان هذا الإستذكار الطويل الذي قامت عليه الرواية قد ملأ فجوة كبيرة في السرد لم يكن من الممكن سدها، أما معلومات الراوي أو الشخصية الرئيسية والأوضاع التي سادت مجتمع الرواية.[2]

وفي منتصف الرواية نجد طفولة السارد أيضا قد تسربت بوادرها في الخطاب السردي ويتجلى ذلك في قوله: « **في طفولتي فكرت في الإنتحار حين سمعت بمقتل والدي صعدت جسر السكة الحديدية المشرف على القرية عاقدا العزم على وضع حد لحياتي المضطربة»**[3]

ينتقل من سرد الماضي البعيد إلى الماضي القريب وهذه المرة مع ذكريات ساجية التي كان لها الأثر الكبير في نفسه، حيث عاد بذاكرته إلى الوراء قليلا وسرد مصادفته الغريبة معها حيث يقول: « **كان المطر يهطل بغزارة وفجأة تعطلت شاحنتي... نزلت... سمعت صوت انثوي جميل... ووجدت نفسي أمام فتاة شقراء شبه عارية...»**[4]

ومن هذا المقطع السردي نلمس أن "**محمد مفلاح**" قد أولا قصة "**ساجية**" إلى قصة أخرى تختلف من حيث المضمون، ليثير عنصر التشويق في أصدقائه أولا ثم القارئ ثانيا وفي هذا النمط من الإستذكارات الغير محددة بمدة معلومة يصبح التأويل ضرورة لا غنى

[1]– محمد مفلاح، المصدر السابق، ص20 – 21 .

[2]– ينظر: حسن نحراوي، بنية الشكل الروائي، ص130 .

[3]– محمد مفلاح، المصدر السابق، ص48 .

[4]– المصدر نفسه، ص 73 –74 .

عنها، بل تكون فائدة مؤكدة عندما يجعل مهمته هي ترجمة القارئ والمؤشرات الماثلة في النص إلى تحديدات زمنية دقيقة بهذا القدر أو ذاك.[1]

وهذا ما لجأ إليه "**محمد مفلاح**" في المقطع السردي الذي أوردناه سابقا، ثم انتقل برحلة ذكرياته في نهاية الرواية وأثناء عودته إلى بيته تذكر حقيبته السوداء التي ضاعت منه حيث يقول: « **تذكرت حقيبتي السوداء التي رافقتني مدة سنوات... ضاعت مني وضاعت معها صور كثيرة: صورتي أنا بالزي العسكري وصور عائلية... وداخل الغرف المحمولة المستوردة من كندا**»[2].

وعليه فقد وظف"**محمد مفلاح**" هذه المفارقات الزمنية توظيفا متقنا منطلقا من الماضي البعيد إلى الماضي القريب، كما نجد أنه من خلال إيراده إسترجاعات الماضي المتعلقة بأيام طفولته بصفة واضحة ومتكررة تأكيده على فترة زمنية دون سواها فهي من صنعت منه رجل المستقبل.

الإستباقات: وهي ذكر أحداث لم يحن وقتها بعد، وترد غالبا بصيغة المستقبل سواء القريب أو البعيد، وقد وظفها السارد تيمنا بغد أفضل ومستقبل مشرق، يطوي صفحة الماضي المرير، ويستهل بذلك في بدايات روايته بعد سقوط نعمة المطر ويظهر ذلك في قوله:

« **أخيرا سقطت الأمطار، أرأيت يا هواري؟ سيكثر الإنتاج**»[3].فالسارد بذلك يتوقع ما هو أفضل رغم أنه غير يقيني ثم يواصل إستشرافه في الزمن وجهله لما يخبأه له المستقبل حيث يقول للهواري:« **أين ستشتغل إذ ما توقفت عن العمل في المقهى**»[4]، وفي هذا المقطع نجده متخوفا من ما هو آت، ثم يضيف في حواره « **سأهجر المدينة... سأبني فيلا فخمة يقاطعه**

[1]– ينظر، حسن نححراوي، المرجع نفسه، ص 125.

[2]– محمد مفلاح، المصدر السابق، ص97 .

[3]– محمد مفلاح، (المصدر السابق)، ص08.

[4]– المصدر نفسه، ص09.

سيقتلك الطموح مثل عمك معمر»[1]. ومن هذه المقاطع يتضح لنا أن الإستباق مكمل لسيرورة الزمن، بغرض التوقع ما هو محتمل الحدوث.

ومن هذه التطلعات نجد كذلك رغبة الهواري للقاء معمر في المستقبل القريب في قوله:

«...**سنلتقي يا معمر في فرصة أخرى... سبقتك القطة السمراء ستجدها أمام الشاحنة**» [2].

فلجوء السارد إلى الإستباق يخلق نوعا من التجديد لأن الترتيب الزمني في معظم حالاته يرد على ترتيب واضح من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل لكنه يكسر هذا النظام[3] ويظهر هذا النوع من الإستباق في توالي الأفكار وكسر رتابة النظام الزمني القديم وقد ورد ذلك في إفصاح " **معمر الجبلي**" عن أمنيته في المستقبل بعد معرفته بساجية المتمثلة في قوله:

« **قلت في نفسي: أحبها... أحبها سأضمها الليلة بين ذراعي، سأجعلها تبكي فرحا**»[4]

لذا نجد أن "**محمد مفلاح**" قد راوح إستشرافه الزمني في عمله السردي بين المستقبل القريب والمستقبل البعيد.

كما هو معلوم أن الموت شيء غيبي يجهل وقت حدوثه لن نلاحظ نوعا من التحايل السردي في قول والدة "معمر":« **سنموت جوعا إت لم اشتغل في حقل جانو**»[5]. وعليه فانه في بعض الأحيان نجد أن السرد الإستشرافي يتخطى حدوده ليسبح في عالم الغيبيات المجهول الذي يكتنفه الغموض، وبعد هذا المقطع السردي تقطع والدة "**معمر**" وعودها لإبنها بحياة وغد أفضل إذ تقول: « **لن أدخل حقول جانو المجرم سأشتغل فحامة، وسأكلفك بيع**

[1]– المصدر نفسه، ص09.

[2]– المصدر نفسه، ص11،12

[3]– ينظر: حميد لحميداني، ببنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص74.

[4]– معمر مفلاح، المصدر السابق، ص21.

[5]– محمد مفلاح، المصدر السابق، ص35.

الفحم في المدينة لا تخف سأغامر مثل الرجال داخل غابة البايلك»[1] وقد سار السرد في هذه المفارقة الزمنية من الواقع إلى ما دون ذلك شاملا لكل القوالب السردية التي صبت في رواية "**هوامش الرحلة الأخيرة**"، لينتقل القارئ من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال فقد جعل السارد من الواقع منطلقا تبدأ منه وتنتهي عنده، وما بين هذا وذاك سلسلة من التنبؤات التي مست جو الرواية بما في ذلك عالم الأحلام الذي يمكننا إن نصنفه كجزء لا يتجزأ من أشكال الاستشراف الزمني حيث يلخص الحلمين اللذان وردا في الرواية نوعا من الغموض في أفاق المستقبل أولهما لقاؤه بساجية وقتلها ليتخلص من هواجسها، وثانيها مباشرته في قتل عبد السلام الحسي، وقتل ظلمة جبروته معه وبهذا يكون قد تخلص من واقعه المرعب، في حالة لا وعي، ليعود بعد ذلك إلى واقعه ورغبته الملحة في تغيير نمط عيشه بعد إستفزازات عبد السلام الحسي له كقوله:

. ستمتثل أمام لجنة الانضباط

. ستنهار يا رجل

. سأقدم تقريرا مفصلا إلى رئيس القطاع

. سيأتي اليوم الذي اكشف فيع أوراق المتآمرين[2]

وبعد هذه التهديدات التي حتما ستمس مستقبله يطغى عنصر التشويق وإستباق الأحداث كعزمه على الرحيل والعودة إلى البيت، ويظهر ذلك في قوله:« **سأذهب إلى بيتي... سأسافر الليلة**»[3]، وبعد قبوله طلبه يخلق نوعا جديدا من الإستشرافات ولكن هذه المرة هي إستشرافات خير بعد أن ساد الإضطراب مسار الرواية ليسود الهدوء ما تبقى من الأحداث السردية كقوله:

---

[1]– المصدر نفسه، ص36.

[2]– المصدر نفسه، ص67،69.

[3]– محمد مفلاح، المصدر السابق، ص 69.

. سأزورك قريبا في العمارة الصفراء .

. سيأتي اليوم الذي أحال فيه إلى التقاعد .

. سنتخلص نهائيا من هذه الحقيبة.[1]

وبعد أن درسنا عنصري الإسترجاع والإستباق يمكننا القول أن "**محمد مفلاح**" إعتمد على تقنية الاسترجاع والاستباق ليصور لنا حالة الإغتراب التي عاشها في منفاه في الصحراء الذي أجبرته ظروف حياته على تذليل صعوباته بعد أن عاش طفولة محرومة من دفأ والده وتجاوزها إلى حاضر سعيد ليفتح الباب بمصراعيه باتجاه المستقبل بآلامه وأماله فكان هذا حال الزمن في الرواية من تقديم وتأخير.

بالإضافة إلى المفارقة الزمنية أو الترتيب الزمني الذي يتكون من الإستباقات والإسترجاعات لدينا تقنية أخرى ضمن المستويات الزمنية تتمثل في المدة والتي تتكون بدورها من تسريع الحكي الذي يشمل **(الخلاصة، الحذف)**، وتبطئة الحكي التي تشمل **(المشهد و الوقفة)** ورواية "**محمد مفلاح**" **(هوامش الرحلة الأخيرة)** يوجد فيها جميع هذه العلاقات **(الخلاصة الحذف، المشهد والوقفة)** وسنقوم بذكرها على النحو التالي:

1. الخلاصة: إن تقنية الخلاصة لها حضور في رواية "**هوامش الرحلة الأخيرة**" حيث سنحاول الوقوف على بعض الأمثلة البارزة منها وفي هذا المثال تلخيص لمعاناة الكاتب في مرحلة شبابه، حيث جاء في قوله:« **في أثناء شبابي كنت أتحدى الموت الأحمر وأبصق عليه واسبه واركله**»[2]، فقد لجأ الروائي هنا إلى إختصار الأحداث المتعلقة بمرحلة شبابه بذكره فقط المخاطر والمعاناة التي مر بها فقط، دون التطرق إلى الأحداث التي جرت في هذه المرحلة.

[1]– المصدر نفسه، ص 84 –85.

[2]– محمد مفلاح، المصدر السابق، ص06.

كما نجد تلخيصا آخر يتمثل في قوله:« **هذا الزمن العنيف لم يشفق علي، اخذ طفولتي الشقية وخر داخل ذاكرتي المفجوعة، لا أحب أن التقت إلى أيام طفولتي، ذكرياتها حزينة مظلمة**»[1]، ففي هذا المثال لخص الروائي مرحلة طفولته، حيث أنه لم يذكر كل تفاصيل هذه المرحلة، وإنما ذكر فقط الشقاء الذي عاشه والمتمثل في موت والده وعيشه يتيما، مما جعله حزينا.

لدينا أيضا خلاصة أخرى تتمثل في قوله:« **مرت سنتان، ونحن ننتظر المطر، حيرنا الجفاف**»[2]، ففي هذا المثال لخص الروائي الأحداث التي جرت في هاتين السنتين وإكتفى فقط بذكر إنتظارهم للأمطار والجفاف الذي حل بهم، وفرحه بسقوط الأمطار.

كما نذكر أيضا خلاصة أخرى جاءت في الرواية تتمثل في قوله:« **قضيت أكثر من عشر سنوات سائقا بمديرية الأشغال البترولية**»[3]، ففي هذا المثال لم يذكر الروائي كل التفاصيل والأحداث التي جرت خلال هذه العشر سنوات، وإنما لخصها في سطر، حيث أنه تحدث عن مهنته طيلة هذه الفترة، المتمثلة في كونه إشتغل سائقا بمديرية الأشغال البترولية ولم يذكر جميع تفاصيل العشر سنوات التي مرت عليه.

2. الحذف:

هو إسقاط الأحداث الأخيرة غير المحتمة من أجل تسريع الأحداث، حيث نجد في رواية "**محمد مفلاح**" **(هوامش الرحلة الأخيرة)** بعض الأمثلة التي تظهر هذه التقنية، ويتمثل ذلك في قوله:« **تنساب الأيام الكالحة أمامي وأنا أتفرج على تفاهاتها**»[4]، ففي هذا المثال أسقط الروائي جميع الأحداث التي جرت في هذه الأيام بجميع تفاصيلها وإكتفى بالحديث عن تفاهتها، ملغيا بذلك جميع التفاصيل التي يعيشها في أيامه.

---

[1]- المصدر نفسه، ص07.

[2]- محمد مفلاح، المصدر السابق، ص07.

[3]- المصدر نفسه، ص11.

[4]- المصدر السابق، ص05.

يظهر لنا حذف آخر في قول الروائي:« **سأقضي الليلة أمام مقود الشاحنة الرمادية**»[1]، ففي هذا المثال حذف الروائي جميع تفاصيل هذه الليلة وأكتفى بذكر الليلة فقط وقضاءه هذه الليلة أمام مقود شاحنته الرماية ولدينا حذف آخر جاء في طيات الرواية تتمثل في قوله:

« **لم أشعر بأني عاجز عن الحديث معهن، كنت أتكلم بلا انقطاع كالنهر المتدفق، أروي لهن قصة حياتي**».[2] فالروائي في هذا المثال حذف الحوار بكامله وأكتفى بذكره دون التطرق لتفاصيل هذا الحوار، وما جاء فيه وما يترتب عنه.

وفي الأخير يمكن أن نقول أن "**محمد مفلاح**" اعتمد على هذه التقنية لتجنب التكرار، أو لعدم أهمية هذه الأحداث المحذوفة أو لتشويق القارئ، وترك الحرية له في التخيل، وفتح أبواب التأويل أمامه، دون أن ننسى الوظيفة الأساسية لهذه التقنية والمتمثلة في تسريع السرد والمساهمة في تماسك وتلاحم أحداث رواية "**هوامش الرحلة الأخيرة**".

3. المشهد: « **هو إحدى تقنيات تعطيل السرد للتخفيف من رتابته، ويقوم أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود مناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية**»[3]

وهو المقطع الحواري في الرواية، وهو ترك الفرصة للشخصيات قصد التحاور وقد وظف الروائي هذه التقنية حيث تظهر في رواية "**هوامش الرحلة الأخيرة**" على شكل حوار بين شخوص الرواية، وقد تباينت هذه المشاهد بين الطويلة والقصيرة ومن بين الحوارات التي وظفها الروائي نذكر الحوار الذي دار بين "**معمر الجبلي**" وهواري عند دخوله إلى المقهى:

« **سألني ببرودة ماذا تشرب؟ تنهدت وقلت له باسما، سنة مباركة... سنة خير... أخيرا سقطت الأمطار أرأيت يا هواري، سيكثر الإنتاج هز النادل كتفه وتمتم سيكثر**

[1]– المصدر نفسه، ص10.

[2]– محمد مفلاح، المصدر السابق، ص21.

[3]– حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص166 .

للآخرين».[1] ففي هذا المثال حوار بين "**معمر الجبلي**" والنادل هواري والذي يظهر سخط "**هواري**" وعدم تقبله لوضعه.

ويوجد في الرواية حوار آخر بين "**معمر الجبلي**" والفتاة "**ساجية**" حيث جاء فيه:« **قالت لي الفتاة بلهجة رقيقة، أكره الشتاء أمقت البرد والأمطار والأوحال.**

قلت لها في مرح، الشتاء فصل الخصوبة انأ أحبه.

قالت متنهدة: أنت رجل لا تختلف عن الآخرين»[2]، ففي هذا المثال حوار بين "**معمر الجبلي**" والفتاة "**ساجية**" بدأته "**ساجية**" محاولة فتح مجال الحديث مع السائق "**معمر الجبلي**".

كمثال أخر عن هذه التقنية، نجد هذا المشهدا والمتمثل في الحوار الذي دار بين "**معمر الجبلي**"و "**ساجية**" جاء فيه:« **قلت لها بخشونة ابتعدي عني، سألتني في حيرة ماذا تقصد يا عمي الجبلي؟**

قلت لها بسخط لست عمك، سألتها: هل زرت الصحراء؟ قالت لي ساجية بإصرار: أتمنى أن أزورها معك»[3]، ففي هذا المثال حوار بين السائق "**معمر الجبلي**" والفتاة "**ساجية**" حيث يتساءل فيه "**معمر الجبلي**" عن الوجهة التي تقصدها الفتاة وما اذا كانت قد زارت الصحراء من قبل فأجابته "**ساجية**" بأنها ترغب في زيارتها معه.

إضافة إلى هذا نجد في الرواية الحوار الداخلي "**المونولوغ**" فقد كان "**معمر الجبلي**" يتحدث مع نفسه متسائلا عن الفتاة "ساجية" التي ركبت الشاحنة معه.

---

[1]– محمد مفلاح، المصدر السابق، ص08.

[2]– المصدر نفسه، ص13.

[3]– محمد مفلاح، المصدر السابق، ص29.

حيث جاءت فيه:« **فكرت في قصة "ساجية" ماليا ثم قلت في نفسي سأضيف إليها بعض التوابل حتى تكون قصة ممتعة**»[1]، ففي هذا المثال حوار داخلي بين "**معمر الجبلي**" ونفسه حول الطريقة التي سيحكي بها قصة الفتاة "**ساجية**" التي بقي لغزها يحيره متسائلا عن كيفية تقبلهم للقصة.

كما يوجد لدينا مونولوغ داخلي آخر للبطل "**معمر الجبلي**" حيث جاء فيه:« **كيف سأواجه أفراد عائلتي، وكيف ستكون أيامي القادمة معهم، أجبت نفسي بثقة، ستكون سعيدة**»،[2] ففي هذا المثال يتحدث "**معمر الجبلي**" عن كيفية استقبال عائلته لخبر تقاعده وعن ما إذا كانت حياته بجوار عائلته ستكون سعيدة.

إن تقنية المشهد الحواري التي إعتمدها الروائي كانت بارزة في الرواية، وهذا واضح من خلال الأمثلة المقدمة، وقد جاء هذا المشهد من أجل تعطيل سرعة السرد وسير الأحداث، كما أنها أعطت الشخصية فرصة من أجل إظهارها في الرواية بصورة اكبر.

4. الوقفة:

هي وصف المكان والأشياء والحالة الداخلية والخارجية للشخصيات وإذا ما عدنا إلى رواية "**هوامش الرحلة الأخيرة**" نجد أن الروائي وظف هذه التقنية(**الوقفة الوصفية**) نذكر منها ما جاء في وصفه للمدينة حيث جاء في قوله:« **بدتلي المدينة امرأة شقية هجرها عشاقها تعرت تحت سيول الأمطار تغتسل في هدوء متحدية حنينها إليهم**»[3]، ففي هذا المثال يصف لنا المدينة والأمطار تهطل بغزارة فقد شبهها بامرأة شقية هجرها عشاقها فتعرت تحت الأمطار متحدية حنينها وشوقها إليهم وهو بهذا الوصف قرب الصورة للقارئ، ووضحها.

---

[1]– المصدر نفسه، ص73.

[2]– المصدر نفسه، ص100.

[3]– محمد مفلاح، المصدر السابق، ص07.

كما نجد وصفا أخر تطرق فيه "**معمر الجبلي**" إلى وصف حالته حيث يقول:

« **رحت أحملق في وجهي الشاحب الذي غزته لحية خفيفة بيضاء**»[1] ففي هذا المثال قام معمر الجبلي بوصف ملامحه بعد المعاناة التي مرت عليه جراء السفر وجراء الأحداث التي وقعت في هذه الرحلة، حتى يتمكن القارئ من اخذ صورة واضحة عنها.

وبهذا فان الروائي في هذه التقنية يظهر للقارئ الشخصيات والأمكنة بصورة واضحة ودقيقة حتى يتسنى له التعرف أكثر على المقومات الأساسية التي يتكون منها العمل الروائي منها الشخصيات التي يتمحور حولها العمل، والأمكنة التي تدور فيها الأحداث.

التواتر:

يحتوي التواتر على أربعة أنواع نذكرها على الترتيب فالنوع الأول هو قصة مفردة حدثت مرة واحدة وذكرت مرة واحدة ومن الأمثلة الموجودة في رواية "**هوامش الرحلة الأخيرة**" التي تخص هذا النوع من التواتر نذكر هذا الحدث الذي حدث مرة واحدة وذكر مرة واحدة حيث جاء « **الخاوة المجاهدون كلفوه بمهمة سرية قبل الالتحاق بهم ولكن القدر...**»[2]، فالروائي في هذا المثال ذكر نيته ورغبة والده في الإلتحاق بالمجاهدين بعد القضاء على "**جانو**" وقد كان هذا الحدث مدعما للأحداث الأخرى في الرواية.

وفي نفس النوع لدينا مثال أخر يتمثل في قوله: « **تذكرت تلك الليلة التي قضينا فيها على الرومي "جانو" جريت كالحصان... كان جنود فرنسا يتصايحون، وكلابهم تنبح وأنا أركض صوب غابة الجبل الأخضر**»[3]، ففي هذا المثال ذكر الروائي هذا الحدث المتمثل في قتله الرومي "**جانو**" والتحاقه بالجبل الذي حدث مرة واحدة وذكر مرة واحدة حيث صور لنا حقده على "**جانو**" الذي قتل والده والذي أدى به إلى قتله.

---

[1]- المصدر نفسه، ص81.

[2]- محمد مفلاح، المصدر السابق، ص36.

[3]- المصدر نفسه، ص37 .

أما النوع الثاني فهو قصة مفردة حدثت عدة مرات وذكرت عدة مرات، ومن الأمثلة التي مثلت هذا النوع في الرواية نذكر العطلة التعويضية التي كانت تدوم أسبوعين حيث جاء في قوله:« **في أيام عطلتي التعويضية التي تدوم أسبوعين لا أبرح البيت إلا لبضع دقائق اجلس في غرفتي أو في الصالة. أتفرج على برامج التلفزيون، وأطالع الجرائد الحكومية...**»[1]، حيث ذكر الروائي ما يقوم به كل العطل الأسبوعية التي كانت تدوم أسبوعين و عن ما يقوم به في هذه العطل. و هذا المثال دال على العادات اليومية لـ"**معمر الجبلي**" في بيته، وقد ذكر الروائي عاداته اليومية في عطلة في مثال أخر حيث قال:

« **في اثناء عطلاتي الدورية كنت اجلس معه عند باب العمارة الصفراء، واروي له بعض حكايات عمال الصحراء...**»[2]، فالروائي في هذا المثال ذكر لنا كيف كان يجلس مع جاره يتبادلان أطراف الحديث في كل عطلة يقضيها مع أسرته حول عمال الصحراء وكذلك مغامراته في طريق الصحراء الطويلة الموحشة.

أما النوع الثالث فهي قصة مكررة حدثت مرة واحدة وذكرت عدة مرات، ومن الأمثلة الموجودة في الرواية الحدث الذي يتمثل في تجنيد المقيمين في فرنسا من طرف ممثلي الوادادية للعودة الى الوطن، وعن مقولة "**هواري بومدين**" وتحديه لفرنسا حيث قال :« **أنسيت اليوم الذي تحدى فيه فرنسا وقال لها: "بترولنا أحمر بدماء الشهداء"**»[3]، كما نجد ايضا نفس الحدث يذكر في قوله: « **بدأت افكر في العودة إلى الوطن منذ اللحظة التي سمعت فيها "موسطاش" يردد"بترولنا أحمر بدماء الشهداء" وفي اليوم نفسه إتصلت بمسؤول الوادادية ورجوته ان يسجل إسمي بين العائدين الى الوطن**».[4] ففي المثال ذكرنا مقولة

[1]– المصدر نفسه، ص39 .

[2]– محمد مفلاح، المصدر السابق، ص 9 .

[3]– المصدر نفسه، ص 54 .

[4]– المصدر نفسه، ص 101.

"**هواري بومدين**" ودفاعه عن نفسه أمام صديقه في المهجر، الذي بقي في فرنسا على عكس "**معمر الجبلي**" الذي عاد ومدى تأثره بالرئيس الراحل "**هواري بومدين**" .

أما في المثال الثاني فقد روى لنا كيف جاءته الرغبة في العودة الى الوطن وعن مدى تأثير المقولة "**بترولنا أحمر بدماء الشهداء**" في نفسه، مما جعله يعود الى الوطن على عكس صديقه " **قدور الفجي**" وهذا دال على أن الروائي كرر ما حدث مرة واحدة عدة مرات لأهمية الحدث، بالإضافة الى تدعيم الرواية بحدث مهم وتقويتها.

أما النوع الرابع فهو القصة المؤلفة، والتي تتمثل في حدث عدة مرات، ولكنه يذكر مرة واحدة اي أنه يروي مرة واحدة، ما وقع مرات غير متناهية، ولقد جاء هذا النوع بارزا في قوله:« **ثم يجبروننني على نسج القصص الغريبة، في أكثر الأحيان كانوا يصدقون حكاياتي التي كنت أنسجها من خيالي**»[1]، فالروائي هنا ذكر مرة واحدة القصص التي كانت يحكيها لأصدقاءه مرات عديدة، جراء الملل من العمل في المناطق الصحراوية البعيدة والذي كان في أغلب الأحيان ينسجها من وحي خياله.

ما يمكن قوله من خلال دراستنا لعنصر الزمن، أن هذه الدراسة لم تكن بغرض إحصاء جميع مظاهر الزمن التي تشكلت منها الرواية "**هوامش الرحلة الأخيرة**" وإنما إقتصر عملنا هذا على الإشارة لوجود هذه التقنيات، وغنى هذا النص السردي بها، وما يمكن ملاحظته في هذا العمل هو تلاعب الروائي "**محمد مفلاح**" بعنصر الزمن من خلال إستخدامه لمختلف المفارقات الزمنية والتي تشمل الإسترجاعات التي وجدت بكثرة بالإضافة إلى الإستباقات التي جاءت على شكل توقعات لمستقبل الشخصيات وهذا إلى جانب إستخدامه للحركات السردية الأربعة المتمثلة في الخلاصة والتي يختزل فيها الروائي لسنوات طويلة من حياة الشخصيات في فقرة قصيرة، والحذف الذي يقفز به على فترات زمنية يرى بأنها غير مهمة بذكرها، وهذا فيما يخص تقنيات سريع الحكي.

[1]– محمد مفلاح، المصدر السابق، ص11.

أما بالنسبة لتبطئة السرد فقد عمد إلى إستعمال كل من تقنيتي المشهد و الوقفة، حيث جاء الأول على شكل حوار بين شخوص الرواية، وتجسد الثاني في وصف الشخصيات والأمكنة بالإضافة إلى إستعماله لتقنية التواتر بأنواعه الأربعة لتكرار بعض الأحداث التي يراها مهمة.

أن كل ما سبق ذكره خير دليل على تمكن وبراعة الروائي "**محمد مفلاح**" ومواكبته لما عرفته الرواية الحديثة في تجاوزاتها للزمن، فقد كان عمله السردي "**هوامش الرحلة الأخيرة**" متداخلا بين عدة أزمنة من ماض وحاضر ومستقبل.

الفصل الثالث:

المكان الروائي

المكان الروائي

لقد احتل المكان حيزا كبيرا في شعرنا العربي ومقدماته الطلبية، وفي وصف الطبيعة الجامدة و المتحركة، إلا أنه لم يحظا بإهتمام هام في أدبنا النثري، حتى جاء الإهتمام به مع التقنيات الحداثية للرواية فبدأ يحتل مكانا هاما في السرد الروائي، ذلك أنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في فراغ ودون مكان، ومن هنا تأتي أهمية المكان ليس لخلفية الأحداث فحسب، بل و كعنصر حكائي قائم بذاته، إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للسرد الروائي، واهذا فإن المكان يعتبر من اهم المكونات التي تشكل بنية الحطاب الروائي حيث يستحيل علينا تصور العكل الروائي دون مكان تسير فيه الأحداث لأنه بمثابة العنصر الفعال الذي تتجسد فيه أحداث هذا العمل، كما وردت مرادفات عديدة للفظ المكان من بينها، الحيز والفضاء، مما أدى إلى حدوث خلاف عديدة للفظ المكان من بينها، مما أدى إلى حدوث خلاف بين النقاد في استعمال هذه المصطلحات، وكذا في تحديد مفهومها الدقيق، وأيها أصلح وأقرب للمفهوم الغربي .

أ- المكان لغة :

تعددت تعريفات المكان من الناحية اللغوية في معظم المعاجم منها ما جاء في لسان العرب "**لأبن منظور**": « **المكان يعني الموضع، والجمع أمكنة و أماكن قال ثعلب ببطل أن يكون مكان لأن العرب تقول كن مكانك وقم مكانك فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه**»[1]، حيث يقصد بالمكان هنا الموضع الذي يحتل مساحة معينة، تستغل في وضع الأشياء أي أنه الحيز أو المساحة التي تستخدم في وضع أشياء مختلفة .

كما يذهب " **ابن سيدة**" إلا أن المكان :« **جمع أمكنة، فعاملوا الميم الزائدة معاملة أصلية لأن العرب تشبه الحرف، كما قالوا ضارة، وضائر فشبهوها بفعالة وهي مفعلة من النور وكان حكمه نادر**»[2]، وهذا دال على أنه المكان جمعه أمكنة، ذلك لأن العرب تشبه الحرف بالحرف مثل منارة ومنائر، وكذلك جاء جمع المكان هو أمكنة .

---

[1]- ابن مظور، لسان العرب، ص 83.

[2]- المرجع نفسه، ص83 .

كما يكمن القول بأن المكان من (**كون**) على وزن (**مفعل**) والكوفي أعتبر أن المكان هو « **الحاوي للشيء المستقر كمقعد الإنسان من الأرض وموضع قيامه و إضطجاعه هو (فعال) من التمكن لا مفعل من الكون، كالمقال من القول، لأنهم قالوا في جمعه أمكن وأمكنة و أماكن**»[1]، ويتضح لنا من خلال هذا التعريف أن المكان هو الموضع الذي يعيش ويتطور فيه الإنسان، وأنه مشتق من مادة (**كون**)، وأنها الجذر الحقيقي للمكان الذي يكون جمعه أمكنة أو أماكن .

وقد تناول القرأن الكريم كلمة (**المكان**) فنجده في قوله تعالى : « **قل يا قوم اعملوا على مكانتكم** » **سورة النصر، من الآية 39** ، فالآية هنا تدل على أن معنى المكان هو الموضع كما نجده أيضا في قوله في سورة مريم : « **فانتبذت به مكان قصيا**» **سورة مريم من الآية 22**، وهذا دال على أن المكان هو الموضع أو الحيز كون الشيء وحصوله أي أنه المساحة التي يستغل فيها وضع أشياء معينة .

أما " **ابن دريد**" فقد توسع في عرض مفهوم المكان من وجهة نظر مختلفة، وتحت مادة (كمن) وليس (مكن) فقال « **كمن الشيء في الشيء وكمن، يكمن كمون، إذا توارى فيه و المكان، مكان الإنسان وغيره، والجمع أمكنة ولفلان مكانه عند السلطان : منزلته ورجل مكين من قوم مكناء عند السلطان** »[2]، وبهذا يكون " **ابن دريد**" قد عد لفظة المكان محتواة في مادة (**كمن**) الدالة على الإحاطة والاستتار، فأشار إلى المفهوم الواقعي لها، ثم أشار إلى المفهوم المجازي بدلالتها على المنزلة العالية ضمن لفظة (**مكانة**) .

كما جاء " **الزبيدي**" لمفهوم أوسع للفظة، معتمدا على أراء المكلمين، مفاده أن « **المكان الموضع الحاوي للشيء وعند بعض المتكلمين أنه عرض، وهو اجتماع جسمين حاو ومحوى، وذلك ككون الجسم الحاوي محيطا بالمحوى، فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين، وليس هذا بالمعروف في اللغة** »[3]، وهذا يعني أن المكان هو الحيز و

---

[1]– حنان محمد موسى حمودة، الزمانية وبنية الشعر المعاصر، (أحمد عبد المعطي أنموذجا)، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص 17.

[2]– ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن الأزدري البصري، جمهرة اللغة، مادة (كمن) ، مطبعة مجلس دائرة المعارف.

[3]– السيد مرتضى الزبيدي، تاج العروس (باب النون)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1922م، ص 488.

الموضع الذي يحمل الشيء أي أنه الموضع الذي يقع فيه الحدث ولهذا قرب " **الزبيدي**" المفهوم اللغوي للمكان من المفهوم الإصطلاحي له .

في حين يذهب " **ابن بري**" إلى أن « **مكين فعيل ومكان فعال، ومكانة فعالة ليس بشيء منها من الكون، فهذا سهو و أمكنة أفعلة وما تكمن فهو تفعل كتمدرع مشتق من المدرعة بزيادة فعلى قياسه يجب في تمكن تمكون لأنه تفعل على إشتقاقه لاتمكن، وتمكن وزنه تفعل، وهذا كله سهو وموضوعه فصل الميم من باب النون**»[1]، وعليه فالأرجح أن يكون المكان مشتقا على وزن مفعل من الكون كموضع، ومقعد وليس فعال من التمكن، لأن **(كون)** جذر ينطوي على دلالة الأخبار عن حدوث شيء، وكونه تكوين أحدثه الله تعالى مكون من العدم إلى الوجود، ومنه فالمكان جمع أمكنة و أمكن وجمع الجمع أماكن وهو مفعل من الكون.

ب- المكان إصطلاحا :

من محاولة الوصول إلى المفهوم الإصطلاحي للفظة**(المكان)**، سنسير مع النقد الأدبي الحديث في كونه أصبح يستمد ما يستعين به في الحكم و التفسير و التقدير والتوضيح والتحليل، من كل ميادين المعرفة كالفلسفة، والعلوم البحتة، والموضوعات الجغرافية، وعلم الإجتماع، وعلم النفس وغيرها، ثم نحاول تسليط هذه المعارف على الأدب .

كلمة **(المكان)** لها من الدلالات الكثير، وقد اقتحمت العديد من الميادين المعرفية فقد وجدت هذه اللفظة صدها في مختلف الميادين العلمية والأدبية، متفقين أو مختلفين في مفهوماتهم لها، عما توصل إليه السابقون، ومؤكدين على أحد مدلولاتها فيما يتعلق بذلك العلم، فعلماء الفيزياء مثلا: « **أكدوا على كون المكان متحركا، وذلك خلاف نظرية أرسطو فيه و أثبت هذا الرأي كل من نيوتن و أينشتاين، كما أكد أينشتاين على نسبيته**»[2]، وهذا دال على اتفاق علماء الفيزياء على أن المكان هو الموضع المتحرك الحاوي أو الحامل لأشياء معينة .

---

[1]- المرجع نفسه، ص ، ن

[2]- فيليب فرانك، الصلة بين العلم والفلسفة، تر: علي ناصف، المؤسسات العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 1974م، ص 172 .

كما يمكن القول أيضا إنه: « **غير ثابت لإمكان تأثيره بالجاذبية** »[1]، وبهذا يكون المكان عند الفيزيائي ذاتيا لا واقعيا، وهذا خلاف ما ذهب إليه بعض الباحثين على أنه المكان يمكن أن يكون هندسيا فهو « **واسع غير محدود يشتمل على أشياء، وهو متصل ومتجانس لا تميز بين أجزائه و ذو أبعاد ثلاثة هي : الطول والعرض و الإرتفاع، و إذا جمع بين الزمان و المكان في تصور واحد، نشأ عنهما مفهوم جديد هو المكان الزماني وله أربعة أبعاد في الطول والعرض و الإرتفاع والزمان**»[2]، فالمكان هو الموقع أو الموضع الذي تقع فيه مجموعة من الأحداث، أي أن المكان هو الحيز الذي تدور فيه أحداث العمل الروائي، كما أن المكان يكون هندسيا واسعا غير محدود، يتحدد من خلال أبعاد ثلاثية ألا وهي الطول والعرض والإرتفاع، وهذه الأبعاد التي تميزه عن غيره كما أنه متجانس ومتصل يشتمل على أشياء معينة، كما يمكن أن نضيف ‘لى هذه الأشياء عنصر الزمن، لأن أحداث الرواية كما تتطلب زمنا أيضا .

ولم يكن اهتمام الجغرافيين بالمكان أقل من إهتمام غيرهم، حتى أن الأمريكي " **الكبو**" عرف الجغرافية على أنها «**علم المكان من حيث خصائصه وعلاقاته**»[3]

وهذا يعني أن " **الكبو**" ربط بالمكان واعتبرها علم المكان، لأن المكان يتحدد من خلال الحدود الجغرافية، ومن حيث الخصائص والعلاقات المرتبطة .

كما عرفها " **دولا بلاش**" زعيم المدرسة الجغرافية الفرنسية على أنها« **علم المكان لا الإنسان**»[4]، وهذا يعني أن المكان مرتبط في حدوده بالجغرافية، وعموما فإن الجغرافيين و إن إختصوا بدراسة المكان لكنهم اعتنوا كثيرا بالمحتوى المكاني، مما أدى إلى شيوع إستخدام مصطلح البيئة الجغرافية أكثر من المكان الجغرافي، ولهذا فقد تحيز بعض النقاد إلى مصطلح المكان على أساس أنه الوحيد الذي يمكن الإمساك به، ورسم معالمه وتحديده جغرافيا، والواقع أنهم ينطلقون في ذلك من الدراسات الغربية في هذا المجال فهناك هندسة المكان (**Architecte**) أي جمالية المكان التي تأتي من طرف تشكيله ضمن الفضاء

[1]– المرجع نفسه، ص 173 .

[2]– جميل صليبيا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1979، ص 191 .

[3]– صفوع خير، الجغرافية (موضوعاتها و مناهجها)، دار الكتاب المصري القاهرة، د.ط، 2002، ص 53.

[4]– المرجع نفسه، ص 53.

الروائي، حيث يبشر في هذا السياق إلى مؤلف " **بشلار**" **(Bachelard)** " **جمالية المكان** " الذي قارب فيه الفضاء الروائي والجماليات المتاحة له، والتي من شأنها أن تزيد في جمال التشكيل الروائي.

أما علماء النفس فيؤمنون بأن « **حقيقة المكان النفسية تقول أن الصفات الموضوعية للمكان ليست إلا وسيلة من وسائل قياسه، تسهل التعامل بين الناس في حياتهم اليومية**»[1]، وبهذا التقديم لمفهوم المكان تتضح أهمية وشيوع استخدامه كما له مساس بوجود الإنسان، ومتعلقاته الشيئية فضلا عن رؤيته الخيالية والذاتية .

– كما اتخذ المفهوم الإصطلاحي للمكان بعدا فلسفيا مع الفلسفة اليونانية، ويعد أفلاطون أول من صرح به إستعمالا اصطلاحيا «**إذ عده حاويا وقابلا للشيء**»[2] أي أن المكان في مفهوم " **فلاطون**" هو الموضع الذي يكون حاملا للشئ المعين وبعد أفلاطون أخذ الإهتمام به يتزايد، حيث إعتبره " **ارسطو**" ثالث خمسة أشياء مشتملة على الطبائع كلها وهي « **العنصر والصورة والمكان والحركة والزمان وعدا المكان عرضا لا جوهرا**» أي أن المكان في مفهوم " **أفلطون**" هو الموضع الذي يكون حاملا للشيء المعين ويعد أفلطون أخذ الإهتمام به يتزايد، حيث اعتبره " **ارسطو**" ثالث خمكسة أشياء مشتملة على الطبائع كلها وهي « **العنصر والصورة والمكان والحركة والزمان، وعد المكان والزمان، وعد المكان عرضا لا جوهرا**»[3]، ويمكن أن نستنتج في مفهوم المكان أنه الحدود الداخلية غير المتحركة للشيء، حيث يعتبر المكان الموقع أو المساحة التي تشمل احداث ووقائع معينة . ومصطلح المكان من المكونات الأساسية للسرد، وليس عنصرا زائدا في الرواية، إذ يكون في بعض الأحيان الهدف من وجود الرواية أو العمل الفني، فهو يعتبر« **الخلفية التي تقع فيها أحداث**

[1]– عزالدين اسماعيل، التفسير للأدب، درا الثقافة، بيروت – لبنان، ط2، 2000م، ص 74.

[2]– حسن مجيد الربيعي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، مراجعة وتقديم: عبد الأمير الأعسم، دار الشؤؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1. 19، ص 120.

[3]– أحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي، دائرة المعارف الإسلامية يصدرها باللغة العربية يراجعها محمد مهدي علام، وزارة المعارف–(د.ب) مج1– 1993، ص 120.

الرواية»[1]، وهذا يعني أنه الموضع أو الحدود الجغرافية التي يقع فيها العمل الروائي أي انه المجال الذي تسير فيه الأحداث من تحولات على مستوى الشخصيات من أفعال وأقوال.

كما يمكن القول ايضا أن : « **مكان الرواية ليس هو المكان الطبيعي، فالنص يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة** »،[2] بمعنى أن المكان الروائي ليس معتادا كالذي نعيش فيه، ولكنه مكان تخيلي غير واقعي يشكل عن طريق اللغة الروائية، فيحقق المؤلف باللغة عالمه الروائي بكل تصوراته، وتمنحه الحرية الحق في تشكيل فضائه بعيدا عن كل القوانين الهندسية بمشاركة الشخصيات ووظائفها المختلفة.

كما يعد المكان الأرضية المناسبة والخصبة للشخصيات والأحداث، فهو «**عنصر حي فاعل في هذه الاحداث، وفي هذه الشخصيات، انه حدث وجزء من الشخصية**»[3]، بما يعني أن المكان هو عنصر أساسي في العمل الروائي، لعلاقته القوية بالشخصية و بالحدث في حد ذاته، فهو يعتبر حدثا وجزءا من الشخصية.

أيضا « **هو الذي يؤسس الحكي في معظم الأحيان، لانه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة**»،[4] فالمكان في العمل القصصي أو الروائي لا يمكن الإستغناء عنه بأي حال من الأحوال، لانه لا يمكن أن نتصور وجود حدث في زمان ما بمعزل عن المكان، حتى وأن لم يكن هذا المكان حقيقيا، فبمجرد أن يسرد المؤلف الأحداث ينتقل الى عوالم الشر.

يستطيع حينها أن يخلق مكان خياليا لإحداثه، ويكون له دورا أساسي كبقية العناصر الأخرى المشكلة لعملية التسرد، ويعد الإطار الذي تنطلق منه الأحداث، وتسير فيه الشخصيات بل يتجاوز ذلك ليصبح عنصرا حيا فعالا لبناء الأحداث، إذ تكون الشخصيات مشحونة بدلالات تكتسبها من خلال علاقاتها بالانسان، فللمكان علاقة حميمية مع الإنسان كونه بمثابة الجسد الذي يحتوي الروح، وكل منها يؤثر في الآخر، وكما يقول "**عثمان بدري**"

---

[1]– سيزا قاسم،بناء الرواية، ص 74.

[2]– المرجع نفسه، ص 75 .

[3]– حميد لحميداني، بنية النص الروائي، ص 53 .

[4]– المرجع السابق، ص 65 .

فأن أكثر الأماكن التي يتعلق بها الإنسان هي البيت حيث جاء في قوله: « **إذا وصفت فقد وصفت الانسان**»[1]، ذلك لأن البيت يعتبر الموقع والمركز الأساسي الذي يحوي كل إنسان.

والمكان عند " **غاستون باشلار**" ليس المكان الهندسي وإنما هو « **المكان الذي عاشه الأديب كتجربة، والمكان لا يعاش على شكل صور فحسب، بل يعيش في داخل جهازنا العصبي كمجموعة من ردود الأفعال**»[2]، فالمكان الروائي يعبر عن مقاصد المؤلف وعن تجربة عاشها في ذلك المكان وتأثره به، فيتحول المكان الحقيقي إلى فضاء روائي جرت فيه أحداث الرواية حيث أن الروائي تجسد هذا الحيز المكاني الذي عاش فيه تجربته الحقيقية في عمله الفني الروائي الإبداعي، كما أن المكان بدوره يؤثر ويتأثر بالعناصر الأخرى المشكلة للعمل الروائي.

وإضافة الى هذا ، فقد عالج "**حميد لحميداني**" مسألة المكان في الرواية العربية من خلال دراستها، متطرقا الى مجموعة من المصطلحات المتعلقة بالمفهوم.

مثل: «**المكان الروائي والفضاء الجغرافي، والفضاء الدلالي والفضاء النصي، والفضاء بوصفه متطورا**»[3]، ثم أبدى ميله الى عنصر المكان، مذهب جل النقاد المشتغلين في هذه الرواية لما في هذا المصطلح من سيولته أوسع لكونه «**يشمل المكان بعينه الذي تجري فيه أحداث الرواية بينما مصطلح الفضاء يشير الى المسرح الروائي بأكمله ويكون المكان داخله جزءا منه**»[4]، فهذه النظرة قدمت لنا فصلا بين الفضاء والمكان، فالفضاء يقتصر انطلاقه من اللامحدودية أي من الأجواء التي لا سيادة فيها، والتي تأخذنا إلى مسرح الخيال بعيدا عن الواقع، في حيث المكان منحصر في موقع جغرافي أو مسرحا للأحداث والحركة والشخصيات «**فالمكان والفضاء على النحو الذي يعنيه المصطلح الأخير في اللغة الفرنسية بحيث يغطي المجالات الارضية والسماوية والمائية**»[5]، ففي المكان تتلاقى الأبعاد

---

[1] – عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 92 .

[2] – غاستون باشلار، جماليات المكان، تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000م، ص 21 .

[3] – حميد حميداني، بنية النص السردي، ص 75.76 .

[4] – المرج السابق، ص 62 .

[5] – عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " ابن ليلاي" لمحمد العيد ال خليفة،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1982م، ص 162 .

وتتماهى المسافات ويشترك المتلقى في رحلات متنوعة، يختفي الحد الفاصل بين المعرفة واللامعرفية وتصبح الذاكرة واحدة، فيفعمه بإحساس طوافه لتلك الأماكن بالتفاعل معه.

إن المكان هو المجال الذي تسير فيه أحداث الرواية من تحولات على مستوى أفعال الشخصيات، ومن رؤية السارد التي يحددها من خلال عالمه الإنساني الذي يبينه والمواقف المختلفة التي تنبثق منه، والقانون الساند في هذا العالم والنظم المتعددة التي تحكمه، إن المكان هو المدى الذي يحقق فيه الراوي كل تصوراته من خلال إرتباط عناصر الرواية، فأهميتها لا تقتصر على المستوى البنائي، بل ليتجلى أيضا على مستوى الحكاية **(المدلول)** وذلك حين يخضع الإنسان للعلاقات الانسانية، والنظم لاحداثيات المكان معتمدا على اللغة «**لإضفاء الاحداثيات المكانية على المنظومات الذهنية والاجتماعية والسياسية والاخلاقية، ما يسهم في تجسيدها وجعلها أكثر فهما وقبولا لدى المتلقي، وهذا التبادل بين الصور المكانية والذهنية يتمدد لالتصاق المعاني الاخلاقية بالاحداثيات المكانية نتبع من ثقافة المجتمع وحضارته**»[1]، حيث أنه يمنحنا فضاء خياليا عن طريق اللغة التي تبرز لنا هذه العلاقات الفضائية، وقدرته على خلق جمالية للمكان ومشاركته المتلقي، ذلك لأن الروائي في نصه يخلق عن طريق الكلمات مكان خياليا له مقومات وأبعاد مميزة، وعن طريق اللغة تحقق الراوي عالمه الروائي وتصوراته وتمنحه الحرية في تشكيل فضائه بعيدا عن كل القوانين الهندسية بمشاركة الشخصيات ووظائفها المختلفة، ولذلك فأن أهمية المكان ليست في ذاته وإنما لما يؤديه من وظائف يسخرها الأديب لخدمة مبتغاه.

انواع الامكنة:

إن المكان لا يظهر في الرواية ظهورا عشوائيا، وإنما يتم اختياره بعناية، إذ له دور في إضفاء الصنعة المتقنة على النص والمكان « **يمكن أن يكون غرفة أو بيت أو مدرسة وقد تصاحب وصف الكاتب له مشاعر بالنسبة للاشخاص، ليكون لدى الشخصية مكان اليف يشبه المنزل الذي يقضي فيه الإنسان طفولته، فيتوق إلى العودة إليه، وقد يكون هذا المكان فضاء لا يمكن إغلاقه كالشارع، والصحراء والمدينة أو متنقل كالسفينة**»[2]، أي أن

[1] – سيزا قاسم، بناء الرواية ، ص 75 .

[2] – إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأرض، د.ط، 2003م، ص 185 .

المكان هو الفضاء المحدود من الأرض، وهذا ما يجعل للمكان وجودا ملموسا ماديا، فهو يدل على كل ماهو مستقر وموجود في الخارج، فهو الموقع والموطن الذي يقطن فيه الإنسان، ولذلك فالمكان هو عنصر أساسي من العناصر المكونة للعمل السردي، فمن غير المعقول أن يجري الروائي أحداثه في الفراغ، فلابد ومن الضروري توفير الأمكنة اللازمة للأحداث التي ستطرق اليها الرواية، وحتى الشخصيات، فالشخصية بدورها تتطلب أمكنة داخل الرواية.

1-الأمكنة المغلقة:

المكان المغلق هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، كالمكان الذي نعيش فيه وتبقى فيه فترات طويلة من الزمن « **فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية والتي تكشف عن الألفة والأمان أو قد يكون مصدرا للخوف والرعب**»[1]، وهذا دال على أن الأماكن المغلقة عبارة عن موضع أو موقع له حدود، يمكن أن تكون واسعة، كما يمكن أن تكون ضيقة، كما انها تتميز بالدفئ والالفة والمحبة أو العكس يكون فيها خوف ورعب حسب طبيعة الأفراد الموجودة في هذا المكان، كما أن هذه الأماكن تكتسي طابعا خاصا من خلال تفاعل الشخصية معه، ومن خلال مقابلته لفضاء أكثر انفتاحا واتساعا.

كما يمكن القول أيضا عن الأماكن المغلقة بأنها: « **أماكن الإقامة الاختيارية كالمنزل أو الكوخ أو أماكن الاقامة الجبرية كالسجن، وقد تتفرع منها أماكن آخرى وكونها مغلقة فقد يكون قصرا أو منزلا فاخرا أو غرفة صغيرة، فليس لإحداثها علاقة بصغر أو بكبر المكان**»[2]، وهذا يعني أن الأماكن المغلقة تتنوع وتختلف حسب اختيارات الشخص فقد يكون هذا المكان قصرا أو منزلا صغيرا أو كوخا، وقد يكون صغيرا أو كبيرا، وكل هذا حسب اختيار الفرد والاختيارات تختلف من شخص لآخر.

وفي إطار الأعمال الروائية، فمن الأماكن المغلقة التي شاع استعمالها لدى هؤلاء الزوائيين في أعمالهم لدينا البيت، وهذا الأخير كما هو متعارف عليه يعد المسكن أو المأوى الذي تأوي اليه جميع المخلوقات طلبا للراحة والاستقرار، فهو البنية الأساسية للعمران البشري

[1] - فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فرايسللنشر، البحري، ط1، 2003م، ص 136 .

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

المتمثل في مجموع القرى ومجموع المدن، ولأن البيت « **ليس مجرد مكان نحيا أو نسكن فيه وإنما هو جزء من كياننا ووجودنا الإنساني**»[1]، فإن "**باشلار**" جعل للبيت جسدا وروحا وأعتبره عالم الإنسان الأول الذي يتيح له أن يحلم كما يذهب أيضا الى أن المكان « **واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام إنسانية، فبدون البيت يصبح مفتتا** »[2]، وهذا يعني أن البيت أو المأوى ضروري لكل فرد ولأنه يصبح الإنسان مشردا مفتتا، حيث أته يعترض لكثير من الأخطار، لذلك يسعى الانسان ويعمل كل ما يستطيع من أجل أن يوفر لنفسه هذا المأوى ويقيم في مكان ثابت رغبة في توفير الأمن والإستقرار للذات.

ورغم تعدد التسميات واختلافهما للبيت في الأعمال الروائية كالمنزل والشقة والدار فأن هذه التسميات تلتقي جميعا لتؤكد دلالة واحدة مفادها أن « **المكان لابد منه لضمان استقرار الفرد وإثبات وجوده، فهو خلية يتجمع فيها وداخلها أفراد العائلة، حيث يمارسون بشكل تلقائي علاقتهم الانسانية**»[3]، وهذا معناه أن المكان أو البيت خصوصا ضروري وأساسي من أجل استقرار الفرد، حيث أنه الخلية التي يتجمع فيها الأفراد ويعيشون داخلها في أمن وإستقرار بعيدا عن المخاطر التي يتعرضون لها في حالة انعدام هذا المأوى.

كما يعرف "**الشريف حبيلة**" الأمكنة المغلقة فيقول: «**هي التي ينتقل بينها الإنسان و سيشكلها حسب أفكاره، والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره، وينهض المكان المغلق كنقيض للمكان المفتوح، وقد تلقف الروائيون هذه الأمكنة وجعلوا منها اطار لأحداث قصصهم ومتحرك ولشخصياتهم**»[4]، أي أن المكان المغلق يكون حسب رغبة الفرد وميوله، فهو الذي يختارها ويختار لها التصميم الهندسي الذي يعجبه، وعلى حسب هذه الرغبات والميول ينتقي الروائي الأمكنة التي تساعد الشخصيات وتناسبها ضمن إطار الأحداث في الرواية.

وبالتالي فان المكان المغلق هو الموضع أو الموقع الذي يضمن الإستقرار والوجود والثبات كما أنه الحيز الذي يحوي الإنسان وأنشطته المتنوعة، وقد يتسع هذا الموضع يشمل

---

[1] – غاستون باشلار، جماليات الصورة،التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2010م، ص 163.

[2] – المرجع السابق، ص 166 .

[3] – أحمد زنبير، تجماليات المكان في قصص إدريس الخوري التنوفي للطباعة، الرباط، المغرب، ط1، 2009م، ص 53 .

[4] –الشريف حسيلة، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص 204.

الأرض بما فيها من أشياء مختلفة، كما أن للمكان المغلق أهمية بالغة عند الفرد، لأنه يسد عنه الأخطار ويعتبر بالنسبة إليه المأوى والملاذ.

2- الأمكنة المفتوحة:

تعد الأمكنة المفتوحة أماكن عامة تعتبرها الشخصيات وتجري في خضمها، ذلك لأنها: « **تعد مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثانية مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي**»[1]، وهذا دال على أن الامكنة المفتوحة على عكس الأمكنة المغلقة، فالمفتوحة تكون واسعة وغير محدودة، وليست ضيقة فهي تشمل كل ما هو خارجي ومطلق موجود في الأرض، أي أنها تشمل كل ما هو خارج من إطار المكان المغلق كالشوارع والأحياء، والجبال والغابات وغيرها من الأماكن المفتوحة والواسعة التي ينتقل ويسير فيها الفرد.

كما أن المكان المفتوح هو الحيز المكاني الخارجي الذي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا، وغالبا ما يكون إطار الأماكن الطبيعية في الهواء الطلق، فالأماكن المفتوحة تكتسي أهمية بالغة في الرواية إذ تساعد على «**الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها**»[2]، وهذا يعني أن للاماكن المفتوحة فاعلية التأثير في مجريات الرواية، حيث خلالها يستطيع القارئ أن يستخلص جوهر الحكاية، لما يوجد من علاقات ودلالات متصلة بين هذه الاماكن وجوهر الحكاية، ومن خلال ما تمد به الرواية من تفاعلات وعلاقات تنشأ عند الشخصية حتمية التردد « **على هذه الأماكن العامية، التي يرتادها الفرد في أي وقت يشاء، حيث أن الرواية تتخذ في عمومها أماكن متفتحة على الطبيعة تؤطر بها الاحداث مكاننا، وتخضع هذه الأماكن للإختلاف بخوض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي**»[3]، مما يعني أن الرواية أو الروائي في حد ذاته يستلزم منه إتخاذ أماكن مفتوحة على الطبيعة داخل الرواية يستخدمها من إطار الأحداث، ذلك لان هذه الأماكن ضرورية لسير حركة الأحداث، كما انها تفتح مجالا واسعا للشخصيات، حيث

[1] -حميد حميداني، بنية النص السردي، ص 70 .

[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 79 .

[3] - الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 224 .

تخرجها من الأماكن الضيقة إلى أماكن أكثر إتساعا، لغايات وأهداف الرواية، وقد تختلف الأماكن بغرض الزمن ويغير من شكلها، مثلا من جبل إلى حديقة عامة، ففي زمن ما تكون الشخصية في الجبل، وفي زمن أخر قد تكون في حديقة، وهذا كله راجع لغايات داخل العمل الروائي، وسنقوم بترتيب هذه الأماكن على درجة إنفتاحها من جهة وكثافة حضورها في الرواية من جهة أخرى ومن بين هذه الأماكن الشوارع والطرقات حيث يعد الشارع جزءا لا يتجزأ من المدينة أو أحد العلامات المكانية البارزة فيها، تفتح فيها الأبواب وتتحرك من خلال الشخصيات وهو أكثر من جغرافيا مكانية، لأنه « **الخيط الفاصل بين عالمين، عالم السر وعالم الجهر، إذا عند البيوت والمنازل ينتهب عالم الناس السري، ويبدأ عالمهم العلني، حيث يبدأ الشارع وتكتشف الأسرار وتعلن الأعماق عن خفاياها، إنه الشارع النابض بالحياة**»[1].

فالشوارع أماكن مفتوحة تستقبل كل فئات المجتمع وتمنحهم عامل الحركة في التنقل وسعة الإطلاع والتبدل، وهي لا تقوم على تحديدات ولا حدود ثابتة مما يصعب على الكاتب عملية الإمساك بها، وبالتالي فالمكان المفتوح ذو دلالة مختلفة جدا عن المكان المغلق.

وفي الأخير يمكن القول أن الأمكنة المفتوحة هي أمكنة واسعة شاسعة، تعطي الفرد الحرية في التصرف دون فرض ضغوط ولا قيود، كما أنها تمنح الفرد أيضا الراحة النفسية والطمأنينة، ذلك لأن أغلب الأماكن المفتوحة يكون عبارة عن أماكن طبيعية مثل الجبال والحدائق وغيرها، ومنه فالأماكن المفتوحة لها دلالات وتأثيرات واضحة ومختلفة على الفرد سواء كانت ايجابا أو سلبا.

وفي ختام دراستنا للمكان الروائي يمكن استنتاج أن المكان ليس مجرد عالم مادي يحيط بنا وإنما هو مكان يؤطرنا ويستوعب ذواتنا وأفكارنا، وتحتضن علامات ثقافتنا، فهو الموضع أو التوسع المكاني الذي يضمن الإستقرار والوجود والثبات، كما أنه الحيز الذي يحوي الإنسان ويتسع لجميع أنشطته، ونظرا لأهميته البالغة لأي فرد وفي الوجود، أدرجه الروائي ضمن أساسيات كتابته الروائية، فهو ضروري ومهم في كتابة الرواية، مثله مثل الشخصيات والزمن، حيث أنه لا يوجد أي عمل دون وجود مكان أو أمكنة تجري فيها أحداث هذا العمل.

[1] – أحمد ونبير، جماليات المكان في القصص إدريس الخوري، ص 43 .

والمكان يحفز القارئ على التعاطي معه بوصفه عالما يتجاوز المادي إلى اللامادي، كما أن المكان يسهم في فهم النص من قبل القارئ بشكل مختلف ويعطي المزيد من الدلالات والتأويلات، وبالتالي فالمكان ضروري وأساسي في أي عمل روائي، فلا يمكن الإستغناء عنه بأي شكل من الاشكال فلا يمكن أن يكون هناك عمل روائي خال من أمكنة سواء مغلقة أو مفتوحة تسير وتجري فيها أحداث الرواية.

المكان يعتبر أحد الجوانب الرئيسية التي يستند اليها العمل الأدبي ويبدو هذا التوجه جليا في الميدان الروائي، إذ لا يستطيع منجز العمل الروائي بأي حال من الأحوال الإستغناء عن العنصر المكاني سواءا كان على وجه الحقيقة أم ضربا من الخيال، ولدوره الأساسي في العمل الروائي لا يمكن فصله عن بقية العناصر الروائية الأخرى، وإن اختلفت هذه العناصر في مدى الدور الذي تقدمه، فالمكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية بعضها البعض، و"**محمد مفلاح**" كغيره من الروائيين قد أولى لعنصر المكان عناية كبيرة، حيث أن روايته " **هوامش الرحلة الأخيرة**" كانت تحتوي على هذا العنصر بأنواعه المختلفة **(المغلقة والمفتوحة)**، ونحن بدورنا سنقوم بعوض هذه الاماكن كالتالي:

ولقد كان المكان المغلق حاضرا في رواية "**هوامش الرحلة الأخيرة**" حيث اختاره الروائي كميدان لحركة الشخصيات، فهذا المكان محدود بحدود تفصله عن الخارج مما تجعله يتصف بالضيق، فتكون بذلك حركة الشخصيات فيه محدودة ومفيدة لما يسمعه من ممارسة لخصوصيتها، وسنتبع في ترتيبنا لهذه الأماكن حركة الشخصيات المحورية فيها بتقديم الأماكن التي تم اختراقها من طرف البطل المكلف بعملية التسرد ومن بين هذه الأماكن نذكر.

1- الشاحنة: كانت منطلقا لكل الأمكنة التي ذكرها في روايته فهي منزله المتحرك وتصنف ضمن قائمة الامكنة المغلقة، فهي تعكس نفسية " **معمر الجبلي**" المثقلة بالأحزان والأوهام، وقد ورد ذلك في العديد من المقاطع السردية كقوله: « **أنا أمام مقود شاحنتي الرمادية في عزلة تامة عن العالم**»[1] فهو مكان صغير متنقل كلما لجأ اليه شعر بالضيق والاختناق واسترجاع ماضيه الكئيب، وبذلك كانت الشاحنة هي المكان المركزي الذي حدثت

[1]- محمد مفتاح : هوامش الرحلة الأخيرة، ص 5 .

فيه أحداث الرواية ومغامرة الفتاة " ساجية" و" معمر الجبلي" في رحلتهما نحو الجنوب الجزائري ومنه فإن « **المكان يحتل دور البطولة حيث يمثل المأوى الذي يحتضن السارد**»[1]، فقد شهدت مختلف الحالات النفسية التي مر بها "**معمر**" ولهذا، فالإحسان بالمكان يرتبط بمزاجية الإنسان...، هذا البعد النفسي يجعل الانجذاب إلى المكان دون غيره مرتبطا بالإحساس به ومدى القدرة على التكيف معه فيتبادل المكان الدور مع السارد ليشعر بآلامه وأحاسيسه[2].

– **المقهى:** هو المكان الثاني الذي أستخدمه "**محمد مفلاح**" كشافة وهو يجمع بين الشخوص، فسحة للكلام فضاء للمواعيد اللقاءات وهو مكان يقصد به "**معمر**" للترويج عن نفسه وكسر روتين حياته اليومية، وقد وظفه للدلالة على الانفتاح والاتساع هروبا من عالمه الضيق الشاحنة، إذ يعتبر مكانا اجتماعيا يكثر فيه الكلام وغالبا ما يعتبر السارد في حوار المقاهي عن طموح الشباب ومشاكلهم، حيث يسعى من خلاله إلى تصوير الواقع الاجتماعي فالمقهى مكان تقصده جميع فئات المجتمع على اختلاف وتباين تفكيره، ويظهر ذلك في هذا المقطع السردي، « **شعرت ببعض التعب، اقتربت من سن الستين لاحظت أن السكون الذي كان يعم المقهى مملوء بصخب لاعبي الدومينو، كان جل الرواد يثرثرون وفي عيونهم شبه سؤال جلست على كرسي بلاستيكي وصفقته**»[3].

وهنا يصور لنا المكان الذي جرت فيه أحداث الرواية ليخرج من عمق صمته الذي راوده طوال مكوثه في الشاحنة الى حوار مطول مع النادل الأسمر الذي يشكو هموم واقعه هو أيضا.

– ماذا تشرب؟

– تنهدت وقلت له بإسما:

– ... سألته مشفقا عليه من هموم الحياة .

---

[1]– عبد المنعم زكريا، القاضي، " البنية السردية في الرواية – دراسة ثلاثية خيري شلبي (الأمالي لأبي علي حسن) عين الدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، مصر، دط، 2008، ص 148 .

[2]– ينظر: المرجع السابق، ص 174 .

[3]– محمد مفلاح ، المصدر السابق، ص 08 .

– ماذا جرى لك يا ولدي؟

– ثم أردف قائلا بصوت خافت:

كرهت هذا المقهى، وكرهت نفسي لا أستطيع مواصلة هذا العمل...[1].

2– الاماكن المفتوحة في الرواية :

اتخذت رواية "**هوامش الرحلة الأخيرة**" بعض الأماكن المفتوحة كإطار لأحداثها وهي أماكن منفتحة على الطبيعة، حيث تسمح للفرد بالتردد عليها في أي وقت، ويكون ذلك بدون أية شروط أو قيود، لكن دون الإخلال بالعرف الإجتماعي، أي دون ممارسة أي سلوك غير سوي يرفضه المجتمع مثل السرقة والعدوانية إلى آخره من السلوكيات.

كما يسمح المكان المفتوح أيضا بالاتصال مع الآخرين، وقت كان بطل الرواية ينتقل من مكان إلى آخر لأنه هو المكلف بعملية السرد، فقد كان ينقل الينا صفات المكان عند اختراقه مباشرة، ومنه نرى أن صورة المكان تتحرك من خلال الصفات المختلقة، التي يدركها القارئ أثناء عملية القراءة، وقد تخضع هذه الأماكن لاختلافات في شكلها الهندسي الذي يعرضه طبيعة تكوينها، مما يجعلها متنوعة من رواية إلى أخرى وقد تكون في الرواية الواحدة.

والأماكن المفتوحة التي كان لها حضور في رواية "**هوامش الرحلة الأخيرة**" يمكن حصرها فيما يلي:

1– الطريق: هي لوحة فنية إذ يعتبر الخط الواصل بين شتى تنقلاته من منزله إلى مكان عمله مرورا لكل ما يصادفه، وعليه فأننا نستطيع أن تعتبر الشاحنة بمثابة الكاميرا الرقمية التي صورت مختلف تعابير الطريق وشتى المحطات التي مر بها، وهذا ما نلمسه من خلال لغة السارد وبالتالي فأن "**محمد مفلاح**" جال بنا عبر أثير مساره السردي مختلف ربوع الجزائر انطلاقا من وطنه الأم " **غليزان**" وصولا إلى رمال الصحراء القاحلة فقد رسم لنا هذا المسار الطريق بوضوح حيث اختلفت باختلاف الزمان والمكان الروائيين فالشوارع داخل المدينة أكثر إكتضاضا عن سواها حيث يقول: « **في مدينة وهران تقلقني الشياقة أكثر، أتمنى بسرعة الخروج من شوارعها المزدحمة بالمركبات**»[2]، كما وصف من خلالها

[1]. – المصدر السابق، ص 9 –8 .

[2]. – محمد مفلاح، المصدر السابق، ص 29 .

مخالفات الشتاء وقد أصبح الطريق وحشا ضاربا يتوصته بين الفنية والأخرى، مما أثار في نفسه الخوف والإضطراب تهربا من الموت في حادث وهنا يقول:« **لقد أصبح عمك معمر الجبلي شيخا يهاب الحياة الفاترة بساء جديدة وتخشى الموت الأحمر الذي يترصده في الطرقات** »[1]، ويسمه هذا الأخير في وصف المدينة.

2- المدينة وهران: فهي المكان المفتوح شبهه« **بالمرأة الشقية التي هجرها عشاقها**»[2] فقررت ترتبها من وقع الأمطار وهي مكان متسع مزدحم يبرز حركية المجتمع وسيرورته إذ تحمل قيمة حضارية متجذرة منذ القدم، فالمدينة بذلك هي مرجع حضاري حيث فيه " **محمد مفلاح**" رأيه عنها وعن حالها الذي ساده الجفاف، والوضع الذي ألت اليه بعد نعمة المطر حيث يصفها قائلا « **إنها ترتجف تنتظر من يحتضنها بقوة**»[3].

وعليه يمكننا القول بأن« **المكان في الرواية كأية شخصية أخرى يجب أن يكون عاملا فعالا وبناء في الرواية ولا أصبح كتلة شحمية لا تضيف للرواية إلا التوصل ومن هنا كان المكان يلعب في بعض الروايات الرشيقة دور البطولة وليس عنصر البطالة** »[4] وفي الأخير يمكن القول أن الروائي وهو يختار أمكنة روايته كان يسعى لتميزها حيث حاول الاقتراب بنا من واقعها فلم يركز على الشكل الهندسي، وإنما كان اهتمامه منصبا على الحدث وبالتالي جاء الوصف ملتحما أغلبه يسرد بالأحداث، وبالتالي فقد كانت دراستنا لهذا المكان مرتكزة على تقسيمنا له وفق ثنائية الإنغلاق والانفتاح **(الأمكنة المغلقة والأمكنة المفتوحة)** وهذا ما أملته علينا طبيعة الرواية.

---

[1]. المصدر نفسه، ص 07 -

[2]. المصدر نفسه، ص 20 -

[3]. المصدر نفسه، ص 07 -

[4]. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، ط1، 1994، ص 275 -

خاتمة

خاتمة:

ونحن نقف عند نهاية البحث لتقييم المسار الذي قطعناه، يجدر بنا الاعتراف أن خاتمة هذا البحث ليست هي نهايته، إنما تبقى أسئلته الكثيرة مفتوحة البحث والنحوي، وما توصلنا إليه لا يغدو أن يكون إلا حلقة في سلسلة المبعوث الأدبية التي تهتم بدراسة الرواية، خصوصا تلك التي تثير التاريخ وتستدعي أحداثه.

تمثل رواية " **موامش الرحلة الأخيرة**" للروائي الجزائري " **محمد مفلاح**" عينة من الحراك الأدبي، ومن خلال الدراسة التي أجريناها على هذه الرواية والكشف عن آليات اشتعال السرد فيها توصلنا إلى ما يلي :

1- إن مردودية مختلف المفاهيم و الرؤى المتعلقة بالسرد ومكوناته تحدد بالقياس إلى مدى إثرائها للنص الروائي المتعلقة بالسرد لا يبحث في التقنيات وإنما هو الكتابة ذاتها.

2- إعتمد الكاتب في بنائه السردي للراوية على مختلف التقنيات السردية من إسترجاع للأحداث، حيث تقوم الشخصية بالرجوع إلى الوراء لسرد أحداث مضت وجاء هذا من رغبة الكاتب في توضيح أحداث قد تكون غامضة أو مجهولة بالنسبة للقارئ .

3- إن وتيرة سرعة الأحداث من حيث درجة سرعتها أو بطئها كان لها دور فعال في بناء الرواية، فهي حالة سرعة السرد استعان السارد بتقنيتي (**الخلاصة والحذف**)، حيث جاء الخطاب اختزالا للأحداث عبر اشارات خاطفة، تتجاوز الفترات الغير مهمة من زمن القصة، أما في حالة تعطيل السرد و إبطائه فلجأ إلى تقنيتي (**المشهد، والوقف، الوصفية**)، ما أدى إلى تطابق زمن الملفوظ مع زمن التلفظ في النص الروائي .

4- نوع " **محمد مفلاح**" في روايته " **هوامش الرحلة الأخيرة**" في الأمكنة بين المفتوح والمغلق ولكل منها لدلالات واضحة، وقدم المكان من خلال حركة الشخوص فيه وليس من خلال المشاهد الثابتة.

تأثر "**محمد مفلاح**" بالبيئة المحيطة به جعله منفردا في عمله الروائي واصفا واقعه ساردا تاريخ ماضيه، حيث اعتبرت روايته همزة وصل بين الماضي والحاضر بأسلوب درامي

مشوق يخيل للقارئ ملامح تحركات الشخوص فيها و كأنه عمل مسرحي أو تلفزيوني وليس عملا روائيا وفي الأخير نرجو أن نكون قد أعطينا هذا البحث حقه من الدراسة على أصل أن نكون قد وقفنا في إنجازه .

- والله ولـــــــي التوفيـــــــق -

ملحق

السيرة الذاتية للكاتب محمد مفلاح:

تهدف هذه الإطلالة إلى إعطاء نبذة عن حياة الكاتب محمد مفلاح، بناء على ما نقل عن لسانه، وإنطلاقا من تجربتها الإبداعية والمحطات التي كانت لها أثار واضحة في حياته ودافعا قويا في ترسيخ تجربته الإبداعية، ولد في ديسمبر 1953م من عائلة بسيطة ومتواضعة بدأ اهتمامه منذ مرحلة الطفولة ودون توجيه من أحد ورغم صغر سنه إلى أنه كانت لديه رغبة جامحة للقراءة، قراءة أي شيء، وكذا الإستماع إلى حكايات جدته، كما كان لمعلمي المدرسة الإبتدائية تأثيرها قويا على نفسه، ما زاده تعلق بالكتابة، وفي مرحلة دراسته بالمتوسط **(متوسطة محمد خميستي- فيكتور هيفور سابقا)** بمدينة غليزان أن ألهبت المسرحيات الفرنسية خياله وكذا المطالعة ولا سيما رواية " **البؤساء**" "**ليفيكتور هيقو**" ورواية " **الحريق**" " **لمحمد ديب**"، ثم بدأ إهتمامه بالكتابة الإبداعية التي خففت عنه بعض هموم الحياة حيث كانت بداية مساره نحو الكتابة دون وعي عميق بالعملية الإبداعية، كان يكتب حبا في رسم الكلمات المبعثرة عن مشاعره حتى غدت كالهواء الذي يتنفسه .

أولى بديات في عالم الكتابة كانت مع القصة القصيرة التي مارسها وعمره لم يتجاوز أربع عشرة سنة، وكان ذلك عبر النشر في المجلات و الجرائد إذ أن قصة " **السائق**" هي القصة الأولى التي لفتت إهتمام القراء والنقاد، التي نشرت بملحق **(النادي الأدبي)** لجريدة الجمهورية، وبعد عدة سنوات صدرت مجموعة القصصية **(السائق)** سنة 1983 عن المؤسسة الوطنية للكتاب[1].

أما فيما يخص عالم الرواية، فبعد إطلاعه على رواية " **ريح الجنوب**" لروائي "**عبد الحميد بن هدوقة**" و " **اللاز**" للروائي "**الطاهر وطار**"، تملكته رغبة شديدة في كتابة رواية تمس الواقع كما عالجها هذان الروائيان في انتاجها تمخض عنه رواية " **بيت العنكبوت**" لكنه لم ينشرها ولا زالت مخطوطة ضمن انتاجاته الأدبية، أما أقل رواية تمكن من نشرها هي رواية " **الانفجار** " التي قال على إثرها الجائزة الثانية بمناسبة الذكرى العشرين للإستقلال سنة 1982م .

[1]- ينظر: محمد مفلاح، هوامش الرحلة الأخيرة، ص 812.

إصدارات الروائي محمد مفلاح :

الروايات :

- رواية الانفجار 1983م .
- ميت الحمراء 1986م .
- زمن العشق والأخطار1986 .
- هموم الزمن الفلاقي 1984 .
- الإنهيار 1986 .
- خيرة والجمال 1988م .
- الكافية و الوشام 2002م .
- الوساوس الغريبة 2005م.
- الأعمال غير الكاملة وتضم الست روايات الأولى المذكورة، سابقا2007م.
- عائلة من الفخار 2008.
- شعلة المايدة 2010 .
- انكسار2010 [1].
- هوامش الرحلة الأخيرة 2012م.
- سفاية الموسم " الدروب المتقاطعة" 2013م
- همس الرمادي 2013م
- سفر السالكين 2014م

القصة القصيرة :

- السائق 1983م
- أسرار المدينة 1991م.
- الكراسي الشرسة، 2009م
- قصص الهواجس و الاسرار 2013م[2]

[1]- ينظر: محمد محمد مفلاح(....)، ص 116.

[2]- ينظر: محمد مفلاح، المصدر السابق، ص 117 .

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

2- القران الكريم.

3- المراجع.

1- إبراهيم التسيد، نظرية الرواية، (دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، قياد للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998م .

2- إبراهيم عباس تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، (دراسة في بنية الشكل) المؤسسة الوطنية للإتصال و النشر والاشهار، الجزائر، دط، 2002م، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط3، 2000 .

3- إبراهيم عبد اله السردية العربية(بحث في البنية السردية في الموروث الحكائي) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2000م.

4- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة الأردن، دط، 2003 .

5- أحمد زنبير، جماليات المكان في قصص ادريس الخوري، التنوفي للطباعة، الرباط، المغرب ط1، 2009م .

6- أحمد الشنتاوي و ابراهيم زكي، دائرة المعارف الإسلامية، يصدرها باللغة العربية يراجعها محمد مهدي علام، وزارة المعارف، دط، مج1، 1933م.

7- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005م.

8- إلهام علول، بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج، جامعة منتوري قسنطينة 2002م .

9- أمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار و النشر والتوزيع سوريا،ط1، 1997م

10- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر، شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار تويقال المغرب، ط2، 1990م .

11- تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر، عبد الرحمان مزيان، منشورات الإختلاف الجزائر ط1، 2005م .

12- التوحيدي أبو حيان، الإمتناع و المؤانسة، تر، أحمد و أحمد الزين، مكتبة الحياة، دط
13- جبران مسعود، رائد الطلاب، دار العلم للمعلمين، بيروت لبنان،1998ك .
14- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ، 1979م
15- جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة العدد13 جوان 2000م.
16- جيرار جينيت، خطاب الحكاية تر، محمد معتصم و أخرون، منشورات الاختلاف الجزائر، ط3، 2003م .
17- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م .
18- حسن مجيد الربيعي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، مراجعة وتقديم عبد الأمير الأعسم،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1917م.
19 - حلمي المليح يعلم النفس الشخصية، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2001م .
20- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربية المركزالثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003م .
21- حنان محمد موسى حمودة، الزمانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي أنموذجا) عالم الكتب الحديثة للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2006م .
22- ابن دريد بوبكر، محمد ابن الحسن الازدي البصري، جمهرة اللغة، (مادة كمن) مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر اباد، بغداد، ط1، 1945م.
23- ديفيد لودج، الفن الروائي، تر، ماهر البطوطحي المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط1 2002م .
24- سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، (معارج ابن عربي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م.
25- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، بيروت،الدار البيضاء، ط2، 1993م .
26- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء و الرؤيا)، مقاربات نقدية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2003م .

27-سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، دط دت.
28- سمير كامل أحمد. سيكولوجية الشخصية، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2003م
29- السيد مرتضى الزبيدي، تاج العروس (باب النون)، دار الفكر للطباعة و النشر التوزيع، بيروت، دط، 1922م.
30- سيزا قاسم، بناءالرواية، (دراسة مقاربة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2004م .
31- شريطأحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998م.
32. الشريق حبيلة، فنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 201م .
33- صفوع خير، الجغرافية(موضوعاتها ومناهجها و أهدافها)،دار الكتاب المصري القاهرة، دط، 2002م .
34- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م.
35- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 2005م.
36- عبد العالي بوطيبا، مستويات دراسة النص الروائي، (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمينة المغرب، ط1، 1999م.
37- عبد القادر الرازي، مختار الصحاح(مادة سرد)، تحقيق، ابراهيم زهوة، دار الكتب العربي، بيروت، لبنان،2005م
38- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأولي وقضايا النص، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006م
39- عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المعاصرة المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر1990م .
40- عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد ال خليفة ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982م .

41- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، وزارة الثقافة و الإرشاد والقومية الكويت، 1998م.

42- عبد المناف حسين الجادري، الطب النفسي للجميع، الدار الوطنية للنشر والتوزيع و الإعلان، الجزائر، ط1، 2000م .

43- عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات لنجيب محفوظ، دار الحدائية بيروت ط1، 1986 .

44- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر، ط1، 2000م

45- عزالدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 2000م.

46- ابن عطية الأندلسي، المحور الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تفسير عبد السلام الشافي، محمد دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1993م.

47- علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م

48- غاستون باشلار، جماليات الصورة التنوير للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1 2010م.

49- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر، غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000م .

50- فرج عبد القادر، معجم علم النفس، و التحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت ط1، 1989م .

51- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، مج3، 1955 .

52- فضيلة ملكسي، بنية النص الروائي عند الكاتبة الجزائرية، مجلة السرديات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2000م .

53- فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر، البحرين، ط1، 2003م.

54- الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، دط 1999م.

55- فيايب فرانك، الصلة بين العلم و الفلسفة، تر، علي ناصف، المؤسسة العربية للدراسات والنش، بيروت، ط1، 1974م

56- كمال عبد الرحيم رشيد، الزمن النحوي في اللغة العربية، عالم الثقافة، عمان، دط 2008.

57- مامون صالح، الشخصية(بناؤها، تكوينها، أنماطها) دار أسامة، عمان، الأردن، ط1 2008م .

58- مبروك كواري، السردية، والية التحليل، الموقف الأدبي(483)، 2007م .

59- محمد برادة، أسئلة الرواية (أسئلة النقد)، الرابطة، الدار البضاء، المغرب، ط1 1996م .

60- محمد حسن سالم، دراسات في الشخصية والصحة النفسية، دار غريب، القاهرة، ج1 2006 .

61- محمد سريتي، النقد البنيوي والنقد الروائي، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، المغرب، ج2 1991م .

62- محمد مفلاح، هوامش الرحلة الأخيرة"منشورات دار الكتب، الجزائر، دط، 2010م .

63- محمد ناصر العجيمي، في حالة الخطاب السردي، دار العربية للكتاب، بيروت لسان دط، 1993م.

64- ميشال بونوزن، بحوث في الرواية الجديدة، تر، فريد أنطونيوس، مشورات عويدات بيروت، لبنان، ط2، 1982م .

65- أبو نصر حماد الجوهري، الصحاح، (تاج اللغة و صحاح اللغة)، تح اميل بديع بعقوب ومحمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، ج5، 1999م

66- نصر الدين محمد، الشخصية في العمل الروائي، دار الفيصل الثقافية للطباعة العربية السعودية، مجلة الفيصل، العدد 37، جوان 1980م

67- نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، (تحليل الخطاب الشعري و السردي)، دار هومة الجزائر، دط، ج1، 2010م .

68- أبوهلال العسكري، الفروق اللغوية، تر، محمد ابراهيم سليم، دار العلم و الثقافة القاهرة دط،1979م.

69- وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل(قراءة في مشروع أمبرتوايكور النقدي)، دار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2008م.

70- يوسف الأطرش، الخطاب العشري ومكوناته، جامعة منتوري قسنطينة، جانفي 2004م

الدوريات :

1- مجلة السرديات، جامعة منتوري، قسنطينة، جانفي، 2004م .

2- مجلة فيصل، دار الفيصل الثقافية للطباعة العربية السعودية، العدد 37، جوان 1980م

3- مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة، العدد13، جوان 2000م.

ثبت المصطلحات

La composante narratif	المكون السردي
Le schéma actantiel	النموذج العاملي
Destinateur	المرسل
Sujet	الفاعل / الذات
Action	لفظ
Objet de valeur	موضوع القيمة
Destinataire	المرسل اليه
Adjuvant	المساعد
Oppasout	المعارض
relation de désir	علاقة الرغبة
Objet	الموضوع
Enonce d état	ملفوظ الحالة
Disjonction	الانفصال
Conjonction	الاتصال
Sujet d état	ذات الحالة
Enonce de faire	ملفوظ الفعل
Relation de commination	علاقة تواصل
Relation de lutte	علاقة صراع
Programme narratif	البرنامج السردي
Manipulation	التحريك
Compétence	الكفاءة

Modalité de faire	جهات الفعل
Le vouloir–faire	الرغبة في الفعل
Le devoir–faire	وجوب الفعل
Le savoir–faire	معرفة الفعل
Le pouvoir–faire	القدرة على الفعل
Performance	الانجاز
Appropriation	تملكا
Attrilinetion	اسناد
Renonciation	تخلي
Sanction	الجزاء
Sanction–pragmatique	جزاء علمي
Sanction–cognitive	جزاء معرفي
Cinema	السينما
la sémiotique de cinema	سيميائيات السينما

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات :

مقدمة :	
مدخل : مفهوم السرد	
– السرد لغة	
– السرد إصطلاحا	
الفصل الأول : الشخصية الروائية	
– الشخصية لغة	
– الشخصية إصطلاحا	
– تصنيفات الشخصية	
الفصل الثاني : الزمن الروائي ومستوياته :	
– الزمن لغة	
– الزمن اصطلاحا	
– مستويات الزمن	
الفصل الثالث : المكان الروائي و أنواعه	
– المكان لغة	
– المكان اصطلاحا	
– أنواع الأمكنة	
خاتمة :	
– ملحق	
– ملخص الرواية	
– قائمة المصادر و المراجع	
– الدوريات	
– فهرس المحتويات	

ملخص الرواية :

تدور أحداث الرواية حول يوميات عامل بسيط يدعى " **معمر**" يعمل كسائق شاحنة لإيصال المؤن نحو الجنوب الصحراوي " **عين أميناس** "، وبالتحديد إلى عمال الشركات البترولية الذين شكلوا بدورهم عائلة ثابتة له بعد عائلته الأولى، التي وقفت ظروف عمله حائلا بينهما إذ يتبادلون أطراف الحديث، ويروؤن قصصا صادفتهم في الحياة ويسردون على مسامع بعضهم البعض تفاصيل يومهم و تقاسيم أحلامهم، كشريف الميكانيكي الذي كان يحلم بكتابة رواية، و"**حميد الروخو**" الذي كان يحلم بالزواج من محبوبته وغيرهما إضافة إلى "**عبد السلام الحسي**" رئيسه في العمل، حيث كان أكبر عقبة أمام " **معمر**" وذلك لتدقيقه الشديد على كل التفاصيل المتعلقة بالعمل حتى غدو وحشا يطارد ه كل حين.

كانت الشاحنة أنيسا له في سفره شاركته الحزن و الفرح، وسايرت أحداثه عن كثب إذ يعود بذاكرته إلى أيام صباه، فيتذكر الزمن الذي كشر عن أنيابه مبكرا ليعيش طفولة شقية مظلمة دون عطف الأبوة التي حرمه منها الروحي " **جانو**" بعد أو أزهق روحه وترك " **معمر**" عرضه لليتم و الحرمان، ولم يبق له في هذه الحياة سوى أمه التي ناضلت من أجل البقاء فكانت له أما و أبا في نفس الوقت، كل هذه الذكريات ترواد " **معمر**" في شاحنته التي أثقلها بحقائقه وأوهامه، لعله يتناسى طول الطريق من الغرب الجزائري نحو أقصى الصحراء حيث كان يرتاد أماكن عامة للراحة كالمقاهي، و المطاعم ويتبادل أطراف الحديث مع النادل ليتخطى قوقعة الصمت التي لزمته طوال رحلته ليدخل عنصر التسويق للرواية بعد حديثه مع النادل، ليجد نفسه هذه المرة في حضرة أنثى دقت باب هواجسه ففتح باب شاحنته مرحبا بأفاق عالم جديدا اسمه " **ساجية**" تلك الفتاة العجيبة الساحرة الأنيقة التي زادت طين " **معمر**" بلة، إذا دخلته في دوامة لا نهاية لها لتزيد من ألامه و تضيق ملحا على جراحه بدل تضميده في نفسه الأحاسيس من جديد، فشعر نحوها بميل كبير فأشفق عليها واعتبرها من طينة الجيل الجديد فحين رأها منكمشة على كرسي الشاحنة تدخن بشراهة ذهب تفكيره إلى أبنته زهور، ليتساءل عن إمكانية قدرتها لمجالسة سائق شاحنة غريب .... يوما ما، فيغرق في سبات تفكير مطول والسؤال عن وجهة الفتاة يملئ ذهنه بالهواجس المحمومة، ليخرج هذه المرة عن طواعية صمته و يسألها عن وجهتها، فتجيبه بأن وجهتهما واحدة، وأنها تريد الذهاب معه إلى الصحراء لتسعده و ليفعل بها ما يشاء، فكانت إجابتها لكمة قوية أثارت ثائرته، ليطردها من شاحنته ويرميها بمعطفه الصوفي لتدثر نفسها من برد الشتاء، لكنها

غادرته هي لا هواجسها، ليسقط بعدها طريحا لخواطره التي أبت أن انتهي حيث إزدادت مخاوفه عن المصير الذي ستؤول إليه الفتاة في ذلك الجو العاصف الممطر، هذا من جهة وعن تأخره عن العمل من جهة أخرى الذي أقحمه في مواجهة مع رئيسه "**عبد السلام الحسي**"، كل هذه المخاوف أدخلت " **معمر** " في جو كئيب مضطرب ملا أحلامه كوابيسا ليرى نفسه مجرما يقتل " **ساجية** " تارة كي لا يفضح أمره أمام زوجته وأخر يحاول طعن "**عبد السلام الحسي**" ليتخلص من نثره، حتى باتت شخصيته وحشا ضاربا يتهجم عليه كل حين، حتى ساعة وصوله إلى الصحراء ودخوله في مناوشة حقيقية معه، ذاك ما دفعه إلى قرار التقاعد من العمل و البقاء رفقة زوجته و أولاده وبعد عودته إلى منزله إلتقى بالنادل مرة أخرى، واستطاع بعدها فك لغز الفتاة " **ساجية**" المحير والعيش متقاعدا في كنف عائلته .