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

كلية الاداب واللغات
قسم الآدب واللغة العربية

شعبة لغة وأدب عربي
التخصص أدب حديث ومعاصر

بنية السرد في رواية " في عشق امرأة عاقر" لسمير قسيمي

بحث مقدم لقسم اللغة والآدب العربي لاستكمال مواد التكوين في الطور الثاني (ماستر2)
التخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطلبة
❖ شهيناز نجار
❖ يزيد سحنون

إشراف الأستاذ
رشيد بلعيفة

الاسم واللقب	رتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
يوسف لطرش	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور	رئيسا
رشيد بلعيفة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور	مشرفا
سارة مسعودي	أستاذ مساعد –أ–	جامعة عباس لغرور	مناقشا

السنة الجامعية
2020/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم " من لم يشكر الناس، لم يشكر الله عز وجل"

نتقدم أولا بالشكر إلى من يصعد إليه الكلام الطيب الدعاء الخلاص إلى الله أحسن الأسماء وأصدق العبارات وأثمن الكلمات رب العزة.

فلك الشكر والحمد حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضى

كما نتوجه بأسمى آيات الشكر والتقدير للأستاذ المشرف الدكتور " **رشيد بلعيفة**" على طول صبره ودقة ملاحظاته ونصائحه القيمة، فكان خير موجه ومرشد فله منا فائق الاحترام والتقدير

ونشكر أساتذة كلية الآداب واللغات، الذين لم يبخلوا علينا بنصائحهم وإرشاداتهم ونخص بالذكر: يوسف الأطرش، شمس الدين شرفي، عبد الحميد ختالة

ونتوجه بخالص شكرنا وتقديرنا إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على إنجاز وإتمام هذا العمل

كما لا ننسى الأخ الفاضل الذي قام بطباعة هذه المذكرة " مهدي أسامة".

فشكـــــــــــــــرا لك هؤلاء جزاهـــــــــــــم الله خيـــــــــــــــــرا

أحمد الله عز وجل على توفيقه وعونه على إتمام هذه المذكرة

إلى الذي وهبني كل ما يملك حتى أحقق له أمانه، إلى من كان يدفعني قدما نحو الأمام لنيل المبتغى، إلى من ساندني وكان شمعة تحترق لتضيء طريقي أبـــــــــي الغالي على قلبي

أطال الله في عمره

إلى التي وهبت فلذة كبدها كل العطاء والحنان، إلى التي كانت سندي في الشدائد وكانت دعواها لي بالتوفق تتبعتني خطوة خطوة في عملي، إلى من جعل الله الجنة تحت أقدامها، إلى التي أرجو قد أكون نلت رضاها أمـــــــي الغالية أدامها الله ورعاها وحفظها من كل مكروه

إلى الشموع التي تنير بيتنا وقرة عيني أختي وإخواتي: رانية – صلاح – عبيد – هارون

إلى صديقات دربي الوفيات : نصيرة – أحلام – ليندة – هجيرة – سعاد – حياة –وفاء التي جمعتني بهم أحلى الأيـــــــــــــــام

الى أستاذي المشرف المحترم "رشيد بلعيفة"

إلى كل من كان لهم أثر على حياتي،

وإلى كل من احبهم قلبي ونسيهم قلمي

أهدي لهم عملي هذا حب وتقدير وعرفان

الإهـــداء

أهدي ثمرة جهدي وبحثي إلـــــــــــــــى:

من اقترن اسمي به بكل فخر واعتزاز، إلى من علمني العطاء دون انتظار، إلى من أثرني على نفسه، إلى من يرتعش قلبي لذكره، إلى أبي (رحمه الله) رمز الكفاح، الذي أفتقده في حياتي، والذي ستبقى كلماته منقوشة في ذاكرتـــي كالنجوم أهتدي بها اليوم... وغدا وإلـــــــــــــى الأبد.

من تعبت لأجلي، وحملت همي مُذ كنتُ غضًا، إلى من فرحت لفرحـــي، وتألمت لحزني وألمـــي، وسقتني من نبع حنانها وعطفها الفياض، والتي أنارت دربي ببركات دعواتها وصلواتها، إلى أغلى ما في الوجود رغم أنه غير موجود، وفي القلب دوما له الخلود، إلى من أبعدتني عنها المسافات، وغيبها الموت في قبر الظلمات، " **أمي الحنونة** " رحمها الله، وأسدل عليها شآبيب رحمته، أمين.

إلى رفيقة العمر، وصديقة الدرب، ونبراس الحياة، وفردوس الحنان، وأجمل صورة تُحملُ في القلب، **"زوجتي العزيزة"**، فكم سلبتُ من وقتها، ومن حقها، لعلى بهذا أرد شيئا من غوالي هيباتها، فأقدم لها هذه الصفحات .

إلى من سلبني البحثُ عنهم فقصرتُ في حقهم وواجبهم، إلى أنفس ما في الوجود، إلى من ذقتُ معهم وبهم طعم السعادة الحلوة: " **فاطمة الزهراء**"، والمشاغب المشاكس: **"طه المعتز بالله"** قرة العين، ونور الفؤاد حفظهما الله (أمين).

إلى من قاسمني عطف وحنان أمي وأبي، إلى ينابيع الصدق الصافي: أخي، وأخواتي.

إلى الصديق الذي ساعدني، ولم يبخل، وكأن له الفضل في هذا النجاح **"أيوب"**.

إلى التي شاركتني وقاسمتني لذة وشقاء هذا العمل المتواضع، إلى ابنتي وزميلتي " **شـــهـــيـــنـــــاز**" وأفراد عائلتها الكريمة.

إلى كل الأساتذة الذين تشرفت بالتمدرس والتعلم على يديهم، وأحيوا في جذوة البحث والتعلم بعد أن كادت تخبو، وكل طلبة الدفعة (2021/2020).

الباحث "يزيد، س"

مقدمة

تعد الرواية من أهم الأشكال السردية، باعتبارها ملحمة العصر الحديث، وسجل المجتمع البشري، استطاعت أن تخترن القضايا التي تعبر عن جوهر وموجودات الكون، وموضوعات المجتمع البشري، وشؤون حياته واستطاعت أن تطرحها وتخرجها في شكل أحداث محكية ومسرودة لتقارب بها مماثلة الحقيقة.

والرواية فيها متنفس للأديب والكاتب، يعبران فيها عن مكنوناتهم الروحية والنفسية المتفاعلة والمتداخلة مع ضروب الحياة المختلفة، واهتم الأدباء بأنظمة بناء هذا الجنس الأدبي وقواعد تركيبه الفنية، ليخرجوه مضمونا حكائي مترابط البناء و الأحكام غنيا برؤى الكاتب وتصوراته، لتتصهر كلياتها في علاقة تكاملية، و بأبعاد جمالية قادرة على التأثير في المتلقي.

وقد عرفت الرواية العربية، بصفة عامة، والجزائرية بصفة خاصة، تحولات كبيرة على مستوى الشكل والمضمون خلافا لما كانت عليه قديما وقد تبوأت الرواية الجزائرية مكانة هامة بين الأجناس الأدبية الأخرى، جراء العقبات والتحولات ومختلف الظروف التي شهدتها البلاد فترة العشرية السوداء، وما انجر عنها من نتائج ومظاهر غيرت تركيبة الفرد الجزائري تغيرا جذريا، بما أفرزته من معتقدات وتصورات وإيديولوجيات.

وللرواية القدرة على كشف ووصف الأوضاع التي يعيشها الفرد في مجتمعه بكل حيثياتها، وقد مسها التغير بسبب مختلف الظروف التي مرت بها البلاد، بدءا من أحداث اكتوبر 1988، نلحظ هذا من خلال الأعمال الروائية البارزة للكتاب الجزائريين المبدعين، ونخصص حديثنا على واحد منهم، يصوغ أفكاره بأسلوب فني شيق يفتن القارئ، يربط الكتابة بالحياة بحد ذاتها، يفكر باستمرار في امكانات وأساليب جديدة للكتابة، يمتلك أسلوبا ولغة وسردا خاصا به، يعتمد على العبث في مقاربة ومعالجة وطرق الأوضاع السياسية والاجتماعية للمجتمع الجزائري، لكنه عبث مدروس، وتكنيك لم يتعود عليه الناقد العربي كما القارئ بَعْدُ، يتميز عن غيره بسعة الخيال والقدرة على كتابة اللامتوقع، يعالج القضايا الاجتماعية بلغة صريحة يشوبها نوع من التعرية والسلخ في الألفاظ، وكسر الطابوهات.

إنه الروائي الجزائري سمير قسيمي، أحد أبرز الكتاب الروائيين الجزائريين وقد أثرنا دراسة المدونة الموسومة بـ " في عشق امرأة عاقر" للكاتب الروائي سمير قسيمي التي تمكن فيها من التعبير باللفظ الصريح، والعبارة البينة على واقع معيش، فاحت روائحه وتعفنت حتى اسودت صورته وطبيعته وحملت في طياتها المعنى الحقيقي الذي يعيشه المجتمع المردوم في أوحال الجنس والفساد، وسمير قسيمي يختلف عن أقرانه بإمكاناته الإبداعية الواضحة، فهو يستلهم مضامين روايته من السياق المحلي، يقوم فيها بتفكيك منظومة التداعي في الرواية واللعب في الأزمنة والمشاهد، وتقاطعها، واختلاف اللغة باختلاف العمل الطروق وعلى مدار التجربة الروائية له يعيدنا للواقع المنبوذ لأناس باتوا يتخبطون في يومياتهم بكل أشكال العنف الجسدي والخوف من المستقبل.

ولأنها (الرواية) لاقت صدى في طيات وأغوار أنفسنا، بصراحتها المباشرة، وبابتعادها عن التلميح والتورية، فقد جاءت مباشرة في خطابها واقعة في بناءها و سيرورتها، نجح الروائي في فتل خيوطها وإحكام تشابكها بما عالجه من قضايا تطفو على السطح، تنخر كيان المجتمع يوما بعد يوم، وقصد الوقوف على براعته في هذا النسج الروائي، رحنا نبحث عن بنية السرد في هذا العمل، كونها عمود الرواية، وتحددت إشكاليتنا على هذا المنوالّ:

– ما هي الأساليب والتقنيات والبنى السردية التي اعتمدها الكاتب في الرواية؟ وهل وفق الكاتب سمير قسيمي في توظيفها أم لا؟

– ما المقصود بالبنية السردية؟ وما أهميتها في العمل الروائي؟

– هل كان للزمان والمكان دورا فاعلا في الرواية؟

– كيف تشكلت الشخصيات؟ وكيف هي من منظور فيليب هامون؟

– بما تمتاز الرواية المطروقة عن غيرها من الروايات؟

ومن الأسباب الذاتية التي دفعتنا لبحث ودراسة هذا العمل الأدبي فضولنا اللامحدود في دراسة عمل أدبي جزائري ولكاتب جزائري وتحديدا سمير قسيمي هذا الذي سرعان ما شق

طريقا له في بحر متلاطم الأمواج، تتقاذفه أمواج من تيارات ومدارس مختلفة، ومحاولة منا لمعرفة السمات الفنية المميزة له عن غيره.

ومن الأسباب الموضوعية التي دفعتنا لدراسة هذا الموضوع، محاولتنا التكثيف و الموضوعية في تبيان المناهج والأساليب الأدبية الفنية التي اعتمدها الروائي في بناء عمله، لِنَعْبُرَ من خلال هذا لِتَلْمسَ واستكناه طبيعة الروائي سمير قسيمي، كروائي جديد في الساحة الأدبية الجزائرية، فرض نفسه بقوة وفي وقت قصير، و إلى البحث في التقنيات العديدة التي شكلت عمليات السرد والحوار والمونولوج بين شخصيات الروائية المتعددة...، وكذا لقلة الأعمال الأدبية والدراسات الأكاديمية التي تناولت المنتوج الأدبي للروائي (قسيمي) بالبحث والتمحيص.

ولأن بحثنا يروم دراسة بنية السرد في رواية " في عشق امرأة عاقر" لسمير قسيمي، حتم علينا تبني المنهج البنيوي في تحليل السرد كما هو عند جيرار جنيت وتودوروف التي تشكل حكي وسرد المدونة، ولأنه الأنسب والقادر على تفكيك بنى النص السردية.

ولتحقيق هذه الغاية والمنهجية قسمنا البحث إلى مقدمة ومدخل وثلاث فصول مزجنا فيها بين النظري والتطبيقي وخاتمة، وتفصيل المجمل كالآتي:

في المقدمة قدمنا تصورا عاما، يساعد القارئ على فهم التشكيل الذي يقوم عليه الموضوع، وتناولنا في المدخل مصطلحي البنية والسرد، ومفهوم البنية السردية، وعلم السرد.

وتطرقنا في الفصل الأول إلى بنية الزمن في رواية " في عشق امرأة عاقر" لسمير قسيمي بثثنا فيه تمهيدا، ومفهوما لمصطلح الزمن، وميزنا بين زمن القصة وزمن الخطاب، وتعرضنا فيه للمفارقات الزمنية وما ينضوي تحتها من عناصر كالاسترجاع والاستباق إضافة إلى تقنيات تبطيء وتسريع السرد، والتي تسهم في بناء المدة الزمنية، وكذا التواتر السردي بنوعية المفرد والتكراري.

أما الفصل الثاني فخصصناه لبنية المكان في الرواية المطروقة، وقد اشتمل على تمهيد، وتعريف للمكان، وتحدثنا فيه أيضا عن أنواع الأمكنة ودلالتها في النص السردي مميزين بين الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة.

لنتناول في الفصل الثالث بنية الشخصيات، ونتطرق إلى مفهوم الشخصية وأنواعها الرئيسية والثانوية حسب التقسيم الكلاسيكي، وحسب التقسيم الذي يقترحه فيليب هامون.

كل هذه العناصر والمفاهيم والتقنيات تم تقديمها كمفاهيم ومصطلحات مقرونة بالتطبيق على المدونة الروائية موضوع الدراسة.

ونقف في الأخير من خطة البحث وعناصره على خاتمة رصدنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

اعتمدنا في بحثنا على جملة من المصادر والمراجع الغربية والعربية معا، منها على وجه التحديد ما يتبوأ الصدارة كونه المصدر الأم المعتمد في هذه الدراسة، هو نتاج الروائي (سمير قسيمي) " في عشق امرأة عاقر" و" خطاب الحكاية" لجيرار جنيت Gerard genette وقاموس السرديات لجيرالد برنس gerald prince ومن العربية " بنية النص السردي" حميد لحمداني ، " تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين"، في نظرية الرواية " لعبد الملك مرتاض"، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا " لمهدي عبيدي"، سيميولوجية الشخصيات الروائية لفيليب هامون، إضافة إلى العديد من المراجع التي ساعدتنا في إنجاز هذا البحث المتواضع.

وانطلاقا من المسلمة المُقِرَّةِ بأن أي بحث جاد تعترض طريقة صعوبات، فبحثنا الآخر واجهته صعوبتان حاولنا تذليلهما قدر الإمكان؛ الأولى ترتبط بالجانب النظري، فزخم التعريفات وتنوع المصطلحات حملنا على توخي الدقة في الاختيار، والثانية ترتبط بالجانب التطبيقي، فتعدد الآليات الإجرائية ذات الأصل الغربي من جهة، وتطبيقها على نص عربي من جهة أخرى، سبب لنا خوفا من الانزلاق إلى مقولات جاهزة تأسر النص وتفقده سماته وخصوصياته العربية.

وأخيرا وليس آخرا، نتقدم بالشكر الجزيل إلى جامعة " عباس لغرور"، خنشلة، وكلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي التي أتاحت لنا فرصة التمدرس والدراسة والبحث بين جنباتها .

ونتقدم بفائق التقدير، وبالغ الاحترام، وخالص الشكر والامتنان إلى أستاذنا المشرف الدكتور " بلعيفة رشيد" الذي شرفنا بتأطيرنا، واعتنى ببحثنا، وتكفل برعايته منذ أن كان فكرة إلى أن أصبح بحثا مكتملا، فإليه تعود حسناته وعلينا تقع أوزاره و تبعاته.

شكرنا موصول أيضا للجنة المناقشة التي ستثري هذا البحث بتصويبها لأخطائه وتكوينها، وإلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد من الأساتذة والزملاء الطلبة.

مدخل:
مفاهيم ومصطلحات البحث

توطئة:

تمثل كثرة المصطلحات الأدبية السردية في المجال النقدي الأدبي ظاهرة بنفسها، متشعبة متعددة المآخذ، فنقاد السرد في المجال السردي كأمثال فلاديمير بروب (Valdimir Propp)، غريماس (Algirdas Grimase)، جيرار جنيت (Gerard Genette)، تودوروف (Todorov) ، جيرالد برنس (Gerald Prince) ... يوظفون مصطلحات متعددة يعنون بها السرد، ونحن سنحاول في مدخلنا هذا التطرق للبعض منها قبل الخوض في غمار مفاصل البحث، والتي نخص منها (مصطلح البنية، مصطلح السرد، مصطلح علم السرد) محاولين الإلمام بماهيتها قدر المستطاع، لإزلة الإبهام والغموض المتخفي خلفها، وسنقف أولا على مصطلح البنية.

1- مصطلح البنية (La structure)

1-1- الدلالة اللغوية

وردت كلمة " بناء" في القرآن الكريم في عدة مواضع، من بينها: قوله تعالى في سورة البقرة: { الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً} سورة البقرة الآية 21 وتفسير هذه الآية " جعل لكم الأرض فراشا تستقرون عليها، وتنتفعون بالأبنية، والزراعة والحراثة والسلوك من محل إلى محل، وغير ذلك من أنواع الإنتفاع بها، وجعل السماء بناء لمسكنكم وأودع فيها من المنافع ما هو من ضروراتكم وحاجاتكم كالشمس والقمر والنجوم ".[1]

1 – عبد الرحمن بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تق: الشيخ عبد الله بن عبد العزيز بن عقيل، الشيخ محمد بن صالح العثمين، تح: عبد الرحمان بن معلا اللويحق، دار السلام، الرياض، ط2، 2002م، ص: 34.

كما جاء في سورة غافر قوله عز وجل: { اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا *وَالسَّمَاءَ بِنَاءً*} سورة غافر، الآية 64 وتفسير هذه الآية أن الأرض " قارة ساكنة، مهيأة لكل مصالحكم تتمكنون من حرثها وغرسها والبناء عليها والسماء سقفا للأرض التي أنتم فيها".[1]

وقد ورد في معجم لسان العرب لابن منظور : " البنْيُ نقيض الهدم بنى البناء بنيًا وبناء وبنى مقصور، وبنيانا وبنية وبناية وابتناه وبناه... والبنية جمع بُنى وبِنَى ويقال : فلان صحيح البنية أي الفطرة، والبواني: قوائم الناقة، و ألقى بَوَانِيَه: أقام بالمكان واطمأن."[2]

يتبين لنا من خلال هذا التعريف اللغوي لابن منظور أن كلمة البناء (البنية) لها عديد الدلالات، فمثلاً البناء يراد به النظام، وتارة أخرى يقصد به الفطرة، ويقصد بها أيضا قوائم الناقة، ومعناه الهيئة التي بني عليها الشيء، ومعناه المكونات التي يقوم عليها البيت وخلاصة البنية تعدد معانيها بحسب الحقول الدلالية التي تؤخذ منها.

أما في اللغات الأوروبية فكلمة " بنية Structure مشتقة من الأصل اللاتيني Struére والذي يعني البناء، أو الطريقة التي يقوم عليها بناء ما، .... ويعود أصلها إلى الفعل الثلاثي (بنى، يبني، بناءً)، ومنه جاءت كلمة بنية، وسميت النزعة المعتمدة على هذا المفهوم بالبنيوية أو البنائية Structuralisme، والأصل العربي القديم للكلمة يتضمن معاني التشييد والبناء والتركيب".[3]

1 – المرجع نفسه، ص: 872.

2 – ابن منظور: لسان العرب، تص: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت– لبنان، ط3، 1999م، ج1، (مادة بنى)، ص: 510– 512.

3 –الزواوي بغورة، مفهوم البنية، مجلة المناظرة، 1992م، ع5، ص: 95.

كما تعني " حالة، تغدو فيها المكونات المختلفة لأيَّة مجموعة محسوسة أو مجردة منظمة فيما بينها ومتكاملة، حيث لا يتحدد لها معنى في ذاتها إلا بحسب المجموعة التي تنتظمها."[1]

نستشف من هذا القول أن مصطلح البنية يطلق على مجموعة منتظمة فيما بينها من البنى، ولا يكتسب العنصر فيها معنى في ذاته إلا بارتباطه بالعناصر الأخرى داخل المجموعة، وهي لها معان ودلالات مختلفة كالنظام، التركيب، الهيكلة " ولم يتم تحديد المعنى الدقيق لكلمة Structure إلا في عام 1962، على يد مدرسة " براغ" اللسانية، ويفيد هذا المصطلح معنى الترتيب الداخلي للوحدات التي تكون النظام اللساني"[2]

1-2) الدلالة الاصلاحية

ظهر مصطلح البنية (Structure) لدى موكارو فسكي **(Mokarovisky)** الذي عرف الأثر الفني بأنه " بنية، اي نظام من العناصر المحققة فنيا والموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينهما سيادة عنصر معين على باق العناصر"[3]

ويرى جيرالد برانس صاحب قاموس السرديات أن البنية: "شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حده ولكل. فإذا عرفنا الحكي بوصفه يتألف من" قصة" STORY، و"خطاب"DISCOURSE ، مثلا كانت بنيته هي شبكة العلاقات بين " القصة " و"الخطاب"، "القصة" و"السرد" NARRATIVE، و"الخطاب" و "السرد""[4].

---

1 – يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصرة من "اللانسنية" إلى " الألسنية" إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر د.ط، 2002، ص: 119.

2 – نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص: 94- 95.

3 – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2002م، ص: 37.

4 - جيرالد برانس: قاموس السرديات، تر: إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص: 191.

أي أنها ذلك الجمع المترابط والمتماسك الذي يحصل بين عناصر مختلفة، وبين مختلف الأجناس بما تعقده من شبكات خاصة بين الخصائص العديدة للجنس، وبين المكون الواحد على حدة، وبين هذا المكون والكل.

أما صلاح فضل فيعرف البنية بقوله:" كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه هو أبسط تعريف للبنية حتى الأن يسمح لنا بالتقدم في تحليل خصائصها الاصطلاحية".[1]

من خلال هذا التعريف نتوصل إلى نتيجة مفادها أن البنية تتفحص كيفية ارتباط عناصر النص الفنية، كما أنها تؤكد على مدى تلاحمها وانسجامها مجتمعة مع بعضها البعض، ومن خصائصها أيضا تحقيق خاصيتي الانتظام والتماسك بين هذه الأجزاء، فالبنية تركيب مجموعة أجزاء متناسقة مع بعضها البعض، فيها كل جزء متعلق بغيره.

وتذهب يمنى العيد إلى تحديد مفهوم لبنية النص فتقول: " حين نقول بنية النص، نقول، إذن وبشكل أساسي، مادته اللغوية، ونقول أيضا، عالمه المتخيل، الذي يتحقق بمجموع الأمور التي عرضناها أي بـ: النمط، الزمن، الرؤية، هذه الأمور ليست أدوات وتقنيات فحسب، بل هي، أيضا، وفي الوقت نفسه، أدوات وتقنيات ممارسة من قبل كاتب، وجودها المادي الفعلي هو في هذه الممارسة، وهي حين تصبح مجرد أدوات، لا يمكنها إلا أن تنتج النص المتكرر، الجامد، الفاقد للحياة"[2]

تريد يمنى العيد أن تقول لنا بأن بنية النص هي المادة اللغوية، الأساسية له وهي عالمه المتخيل المتحقق من خلال النمط، الزمن، الرؤية، الشكل، مادة النص.

1 – صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419– 1998م، ص: 121.

2 – يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة بيروت، ط3، 1985، ص: 85.

"وقد ظهر الاهتمام بالإصلاح البنيوي أول مرة مع الشكلانيين الروس، اثناء بحثهم الذي تقرر عنجه تحميل القوانين البنائية للغة والأدب"[1]

بمعنى التوجه نحو العناصر الداخلية البانية والمكونة للعمل الأدبي، وبحث العلاقات بينها، والقوانين التي تحكمها.

ومع أن مصطلح البنية جاء مُتَقَدَمَا فيه لا يحمل معنا لوحده، بل يكتسب معناه ضمن البنيوية (Structuralisme) التي ظهرت كمنهج نقدي يسير وفق قوانين وأليات خاصة بتحليل النصوص، وأن البنيوية جاءت من لفظ البنية على حد تعريف ليفي ستراوس (Claude Lévi – Strauss) للبنيوية: " لقد جاء لفظ البنيوية من البنية، وهي كلمة تعني الكيفية التي شُيِّدَ عليها بِنَاءٌ ما"[2]

أي أن البنيوية وليدة البنية، وتعني الهيئة أو الطريقة التي أسس عليها الشيء، أو البناء.

"ومنه كانت البنيوية تعتني بشكل الإبداع بمضمونه، وتعد المضمون أمرا واقعا وشيئا حاصلا بالضرورة من خلال العناية بالشكل وتحليله"[3].

أي أن البنيوية كمنهج ونزعة نقدية تهتم بالشكل لا بالمضمون دون الاستعانة بالعناصر الخارجية، مساوية بين النصوص الرفيعة والرديئة، مفرغة الأدب من كل مضمون يحمله.

1 –يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص: 118. .

2 – نزيهة زاغز، معمارية البناء بين ألف ليلة وليلة البحث عن الزمن الضائع، رسالة دكتوراه، جامعة بسكرة [مخطوط]، 2008/2007م، ص: 63.

3 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2002م، ص: 194.

وقد ذهب جان بياجيه (Jean Piaget) إلى جعل البنيوية تتميز كنظام بثلاث خصائص، "وهي الشمولية Totalité وتعني التماسك الداخلي لوحدة بحيث تصبح كاملة في ذاتها، والتحول Transformation الذي يعني أن البنية غير ثابتة، وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التحول، أما الضبط الذاتي Auto Reglage فيتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجي لتبرير أو تعليل عملياتها و إجراءاتها التحويلية".[1]

1-3) مفهوم البنية السردية

تَعُدُ البنية السردية قرينة البنية الشعرية والدرامية، وقد عرفت في مفهومها في العصر الحديث مفاهيم مختلفة، وتيارات متنوعة، فقد جاء في كتاب البنية السردية للقصة القصيرة لعبد الرحيم الكردي أن : " الشكلانيين الروس ومنهم شكلوفسكي كانوا ينظرون إلى بنية ما داخل النص الشعري هي البنية الشعرية، وينظرون إلى بنية أخرى داخل النص السردي هي البنية السردية".[2]وجاء في نفس الكتاب "البنية السردية عند فورستر مرادفة للحبكة، وعند رولان بارت تعني التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية، أو الزمان والمنطق في النص السردي، وعند أدوين موير تعني الخروج عن التسجيلية والسببية، وإلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلانيين تعني التغريب، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالا متنوعة ... تتعدد بتعدد الأنواع السردية وتختلف باختلاف المادة و المعالجة الفنية في كل منها."[3]

معنى هذا أن الشكلانيين الروس يفرقون بين بنى النص من سردية إلى شعرية، وعند جل المنضويين تحت هذه المدرسة تعني التعاقب والتتابع، والخروج عن السببية، والتغريب،

1 – عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 2006م، ص: 34.

2 – عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005م، ص: 17.

3 – المرجع نفسه، ص: 18.

وعند البنيويين تتخذ أشكالا متنوعة، ولا تكون بنية سردية واحدة، بل بنى سردية تختلف وتتعدد بإختلاف النص، والمنهج المتبع في كل منها.

2/ مصطلح السرد (la Narration)

1/2- المعنى اللغوي:

تعددت تعريفات مصطلح السرد في معناه اللغوي وذلك حسب اختلاف وجهات نظر أصحابها (مراجع، مصادر، قواميس) وسنكتفي بذكر بعض منها وفق ما يلي:

جاء في لسان العرب لابن منظور: " تقدمة شيء إلى شيء ما تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، ويقال سرد الحديث ويسرده سردا: إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا: إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه ﷺ لم يكن يسرد الحديث، اي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه."[1]

أما في معجم مقاييس اللغة لابن فارس: « هو كل ما يدل على توالي أشياء كثيرة، يتصل بعضها ببعض، ومن ذلك السرد، اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق، قال ﷻ ، في شأن داود عليه السلام : { وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ} قالو: معناه ليكن ذلك مقدرا ولا يكون الثقب ضيقا، والمسمار غليظا، ولا يكون المسمار دقيقا والثقب واسعا، بل يكون على تقدير، قالوا: والزراد إنما هو السرد وقيل ذلك لقرب الراء من السين و المِسْرَدُ: المِخْزَر: قياسه صحيح.»[2]

1 – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، مج3،(مادة سرد)، ص: 73

2 – أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون ،دار الجيل، بيروت، د.ط.، د. ت، مج1، ص: 157.

من هذين التعريفين نستنتج أن السرد يشمل الحديث والكلام، وتتابع القراءة، ويتصل بعضه ببعض لتحقيق جودة الإخراج حال المخرز في الخياطة.

بالإضافة إلى كون السرد : « مصطلح أدبي فني هو القص المباشر الذي يؤديه الكاتب أو الشخصية في النتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات.»[1]

تذهب ميساء سليمان في تعريفها هذا إلى إصباغ صفة الأسلوب على السرد، من خلال فنياته في القص والتصوير، والتي يتبعها الكاتب في انتاج مجموعاته (مختلف الأحداث والوقائع) وتقديمها للقارئ.

2-2 المعنى الاصطلاحي

ورد في قاموس السرديات " لجيرالد برانس": السرد (Narrtion):

1- خطاب يقدم حدثا أو أكثر، ويتم التمييز تقليديا بنيه وبين الوصف Discription والتعليقCommentory سوى أنه كثيرا ما يتم دمجهما فيه.

2- إنتاج حكاية سرد، مجموعة من المواقف والأحداث."[2]

قدم حميد لحمداني تعريفا اصطلاحيا للسرد مفاده أن السرد: « هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها.»[3]

---

1 - ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2011م، ص 15.

2 - جيرالد برانس: قاموس السرديات، ص: 122.

3 - حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2003م، ص: 45.

أي أن السرد هو الخطاب وهو الوصف وهو التعليق وهو حكاية مجموعة المواقف والأحداث، وهو لا يتحقق إلا بوجود عناصر ومؤثرات متعلقة بالراوي (الذي يحكي الحكاية ويخبر عنها) والقصة (أي الحكاية ذاتها)، والمروي له (المتلقي للقصة).

أما سعيد يقطين فيرى أن السرد « فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان.»[1]

ويحدد تعريفا آخر للسرد في كتابه تحليل الخطاب الروائي على الشكل التالي: « يعني السرد (Narration) التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي (Narrative) كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه والسرد ذو طبيعة لفظية (Verbal) لنقل المرسلة، وبه كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية (الفيلم، الرقص، البانتوميم...)»[2]

بمعنى أن السرد متّسعٌ لمختلف الخطابات التي ينتجها الإنسان، فهو لفظي أو غير لفظي بطبعه، ينقل رسالة من مرسل لمرسل إليه.

يرى رولان بارت (Reland barthes) عند محاولته لتعريف السرد بالمفهوم النقدي الحديث « أنه رسالة يتم إرسالها من مُرْسِل إلى مُرْسَلْ اليه، وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابية، والسرد لديه حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والقصة والملحمة، وهي الشعر غالبا، والتاريخ والمأساة والكوميديا، إنه يبدأ، يعنى السرد مع تاريخ الإنسانية نفسها، فلم يوجد أبدا شعب دون سرد[3]».

1 – سعيد يقطين: الكلام والخبر– مقدمة للسرد العربي– ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م، ص: 19.

2 – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي – الزمن– السر– التبئير– المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1997، ص: 41. 1997م، ص: 19.

3 – عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2012م، ص: 05.

ويرى جيرار جنيت أن السرد يطلق على الفعل السردي " الفعل السردي، المنتج، و بالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل".[1]

القصد من القولين أن السرد نقل للأحداث الواقعية أو التخييلية بصورة لغوية، أو مختلف صور التواصل (الكتابة، المشافهة الإيماءات والصور) فمن أمثال الروايات الحقيقية (أحداثها حقيقية) رواية الزلزال للطاهر وطار، ومن أمثال الخيالية رواية الجزار للكاتب المصري حسن الجندي (أحداثها خيالية).

ويصادفنا تعريف آخر للسرد ورد في كتاب (مدخل إلى القصة لسمير المرزوقي) حيث يقول: « السرد Narration وهي العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي (أو الراوي) وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية (أي الملفوظ) القصصي.»[2]

يرمي إلى أن العلاقة بين أقطاب الحكي المختلفة تنتج لنا نصا قصصيا، والسرد هو إعادة متجددة للحياة، تجتمع فيه أسس الحياة، من شخصيات وأحداث وما يؤطرها معا من زمان ومكان، تدخل في صراع يحافظ على حياة السرد وسيرورة الحكي، وفق تعدد لغوي وإيديولوجي وفكري يتسع ليشمل خطابات متعددة ومختلفة.

3/ علم السرد (Narratologie)

قبل الخوض في تناول مصطلح علم السرد جدير بنا المرور بمفهوم الشعرية: لأنها الأصل الذي انسل منه هذا المصطلح، ولها تعريفات عديدة منها على سبيل المثال "

1 – جيرار جنيت: خطاب الحكاية– بحث في المنهج–، تر: محمد معتصم وآخرين، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ط2، 1997م، ص: 39.

2 – سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، أفاق عربية، العراق، د.ط، د.ت، ص: 73–74.

الشعرية مقاربة للأدب (مجردة) و (باطنية) في الآن نفسه، فهي لا تعنى بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية."[1]

مكونات النصوص السردية هي محل دراسة علم السرد (Narratologie)، فما هو علم السرد؟ يعرفه جيرالد برانس في كتابه المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، بقوله: «علم السرد Narratology علم حديث النشأة نسبيا، فهو ربيب الفكر البنيوي، والقول بعلم من العلوم يفضي- بشكل تلقائي- إلى المصطلحات التي تتقيد التصورات والأفكار بمقتضاها في كلمات محددة ومحدودة، الأمر الذي يتيح لمن يتعاطون هذا العلم فرصة التفاهم بشكل منضبط يمكن الدراسين من الحوار، والاتفاق أو الاختلاف، وهم على بينة مما يتحدثون عنه»[2]

ويعرفه معجم " أكسفورد" بقوله: « هو فرع من فروع المعرفة، أو النقد يتعامل مع تركيب أو (بنية) ووظيفة (أو فعالية) السرد، من حيث اتفاقه مع القواعد والرموز الاصطلاحية المقررة .»[3]

يتضح لنا من خلال هذين التعريفين المعجميين أن علم السرد يصور الأفكار وفق بنية خاصة، مهندسة بدقة بالغة، لحمل التغيرات والمدلولات عبر مسارها (البنية) بالاتفاق أو الاختلاف، وهو محور العملية التواصلية تتبناه الرواية، فهو يدرس الخطاب بأشكاله

1 – ينظر تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلام، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م، ص: 23 .

2 – جيرالد برانس: المصطلح السردي – معجم المصطلحات–، تر: عابد خزندار، محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص: 05.

3 – جمال بن جديد، صباح لخضاري: قراءة مفاهيمية في بعض المصطلحات السردية المترجمة، مجلة المترجم، المركز الجامعي، صالحي أحمد النعامة، الجزائر، 2020، ع1، مج20، ص: 79.

المتنوعة، وفق ما يراه البنياويون، من التزام بضوابط إخراج هذا الخطاب، وهو فرع من فروع المعرفة يتعامل مع بنى النص من حيث اتفاقها مع القواعد والرموز الإصلاحية.

وتعود الإرهاصات الأولى لعلم السرد (Narratology) لإيوي(Ihwe) حيث يقول جيرالد برانس في معجمه للمصطلحات :« Narratology وهذا المصطلح إقتراحه Ihwe ولكنه لم يكتب له الذيوع، وبعض دراسي السرد يفرقون بين مصطلح Narrativics وبين Narratology على أساس أن الأول يطور نماذج نحوية تعتبر أساسا (لبنية السرد)، والأخير يستخدم هذه النماذج النحوية لدراسة أنواع معينة من السرد. »[1] أي أن علم السرد منه ما يطور النماذج النحوية، ومنه ما يستخدمها في دراسة الأنواع المعينة في السرد.

ولا ننسى أيضا جهود المدرسة الشكلية الضاربة في القدم وبالضبط جهود فلاديمير بروب (Vlaimir propp) في كتابه (مرفولوجية الحكاية الشعبية) الذي تم نشره سنة 1928م، ويعد هذا الكتاب من أهم الكتب النقدية في مجال علم السرد، فقد حاول من خلاله بروب دراسة وتفكيك الحكاية وتحديد أهم الوظائف التي تقوم بها شخصيات الحكاية، ويتحدد الفعل عنده انطلاقا من المعنى الذي يكتسبه في الحكاية وقد حصر وظائف الشخصيات في 31 وظيفة.

" ثم جاء بعده تزفيتان تودوروف وقام بصياغة مصطلح علم السرد (Narratology) لأول مرة من خلال كتابه " قواعد الديكاميرون" سنة 1969، وقد عرفه بعلم القصة أو علم الحكي (The science of Narrative)"[2] يقصد تودوروف هنا بعلم السرد علم القصة " وقد حاول ربطه بمصطلح الشعرية، باعتباره الركيزة الهامة التي يقوم عليها علم السرد ".[3]

1 – جيرالد برانس: المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ص: 156.

[2] – يان مانفريد: علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد–، تر: أماني أبو رحمة، مكتبة بغداد، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011، ص: 06.

3 – تودوروف: الشعرية، ص: 23– 24.

ومصطلح " علم السرد (Narratology) المترجم في اللغة العربية بالسرديات، منحوت من قطعتين هما (Narrate) والتي تعني السرد و (Logy) التي تعني علم، وهي كلمة أصلها يوناني تعني الإشارة إلى النظم الفكرية، كما أن لها معنى آخر هو القانون واللاحقة logy عند الإغريق مرتبطة بالإدراك بالفهم ».[1]

ويعرف يان مانفريد علم السرد بقوله: « نظرية البنائيات السردية المستوحاة من البنيوية لفحص بناء سردي أو لعرض وصف بنائي، يقوم عالم السرد بتحليل ظاهرة السرد إلى الأجزاء المكونة لها ثم يحاول أن يحدد الوظائف والعلاقات، وعمليا فإن كل نظريات السرد تميز بين ما نسرده (القصة The story) ، وبين كيف نسرده (الخطاب The discourse) .»[2]

أي أن علم السرد يحلل الظاهرة الأدبية إلى أجزاء، ويبحث فيها، في مكوناتها، وفي وظائفها، وفي العلاقات، ويميز بين ما تسرده القصة وما يسرده الخطاب.

وقد نشأ علم السرد Narratology لـ « دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه.»[3]

أي أن طبيعة حياة الإنسان وظروفه حتمت عليه الاهتمام بعالم السرد، وما يحكمه ضمن نظم تضبط إنتاجه وتلقيه.

فالسردية (Narratis,ive) « تعنى باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها وتحدد خصائصها و سيماتها ووصفت بأنها نظام

1 – جمال بن جديد، صباح لخضاري، قراءة مفاهيمية في بعض المصطلحات السردية المترجمة، ص:78.

2 – يان مانفريد: علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد–، ص: 51.

3 – هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، ط1، 2008م، ص: 103.

نظري للخطاب غذي وخصب بالبحث التجريبي وهي تبحث في مكونات البنية السردية من راو ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي، نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات أمكن التأكيد على أن السردية هي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة .»[1]

ويعرف غريماس (grimase) السردية أيضا بقوله: « السردية هي مداهمة اللامتواصل المنقطع المطرد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة إذ نعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تدرج ضمنها التحولات ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات فعل نصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها.»[2]

ونقصد هنا أن السرد متواصل غير منقطع يسعى إلى تفكيك الحياة والموجودات إلى مفاصل محددة (بنى) والسرد إما لفظي أو شفوي يتعلق بحالات الإنسان و موجودات الكون، وبه نفرق بين الخطابات السردية وغير السردية.

وباعتبار السرد فعل إبداعي، وعملية مستمرة موجودة منذ الأزل، مارسها الإنسان في حياته اليومية، فقد اهتم به الكثير من النقاد والمنهجيين والمختصين، فبالإضافة إلى جهود غريماس، فقد وسع الناقد الفرنسي رولان بارت من دائرة (السرديات)، لتشمل ما هو مكتوب وما هو شفوي، بل أدخل حتى لغة الإشارات والإيماء ضمن المسرودات، حيث يقول:« ويمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية شفوية أو مكتوبة، و يمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة ثابتة أو متحركة، كما يمكنها أن تعتمد على الحركة، وعلى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد، وإنها لحاضرة في الأسطورة والخرافة وحكاية الحيوان والحكاية والقصة

1 – عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص: 08.

2 – محمد ناصري العجمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1991م، ص: 56.

القصيرة والملحمة والتاريخ والتراجيديا والمأساة والكوميديا والمسرح الإيمائي والصورة الملونة... وإن القصة لحاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريبا في كل الأزمنة، وفي كل المجتمعات وإنها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه. »[1]

فالسرديات جنس من الأجناس الأدبية، لا يخضع للقيود اللغوية، يتجلى مكتوبا أو شفويا أو محكيا أو ورقيا أو خرافيا، يشمل ما هو أدبي، وما هو غير أدبي.

نخلص مما تقدم إلى أن السرد بتمفصلاته مرّ بالعديد من مراحل النشأة والتشكل على يد نخبة من النقاد، والمشتغلين بالدرس الأدبي من مثل فلاديمير بروب، تزفيتان تودوروف، غريماس، رولات بارت، جيرار جنيت، هذه المراحل أسهمت في تشكله كعلم مستقل بذاته له ضوابط وحدود، يهتم بدراسة مفاصل النصوص بدءا من التشكل ووصولا إلى التلقي، بعد أن كان هذا العلم (السرد) متشعبا، متعدد التسميات والاصطلاحات من مثل السردية، السردانية، نظرية السرد، السرديولوجية ، علم السرد.

وفي عالمنا العربي برزت جهود مجموعة من العلماء والنقاد المشتغلين بالحقل السردي في عالم النقد العربي الحديث من أمثال: إبراهيم الخطيب وجميل شاكر وسمير المرزوقي وعبد الحميد بورايو وسعيد بنكراد وسعيد يقطين وعبد الفتاح كيليطو وعبد الله إبراهيم ويمنى العيد وحميد لحمداني، عبد الملك مرتاض وغيرهم، هذه الجهود التي لم تخلو من التعثر الإصلاحي فقد تأرجحت ما بين الخلط والترادف في المصطلحات، ولازال علم السرد إلى يومنا هذا يشهد تجاذبات في الفهم والمصطلح والتطبيق.

1 – جمال بن جديد، مصطلح السرد ومشتقاته بين الاشتراك الإصلاحي والتعدد المفاهيمي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المركز الجامعي صالحي أحمد ولاية النعامة، 2020م، ع2، مج13، ص: 1276.

الفصل الأول:
بنية الزمن في الرواية

توطئة

ظل مفهوم الزمن ومازال يتصدر الدراسات الفلسفية والأدبية والفيزيائية لاسيما على مستوى علاقته بالوجود الإنساني، فهو عملية تقدم الأحداث بشكل مستمر، وإلى أجل غير مسمى بدءا من الماضي مرورا بالحاضر وحتى المستقبل، وهي لا رجعة فيها، متعذر الغاؤها، وهو مصطلح عصي عن التعريف، لأننا نحس به أو نقيسه أو نقوم بتخمينه، وهو يختلف باختلاف وجهة النظر التي ننظر بها، فقد نتحدث عن زمن نفسي، أو زمن فيزيائي، أو زمن تخيلي.

وانطلاقا من أهمية الزمن في العملية السردية وتميزه كعمود أساسي فيها، وتحكمه في وتيرة السرد صعودا وهبوطا، سرعة وبطئا، تعددت الآراء والمصطلحات حوله، وعلى الكشف عن ماهيته، وتحديد خصاصه، وقد انشغل به الإنسان منذ بداية تواجده وعرف بأنه غير مرئي، وغير محسوس، ورغم هذا فهو يظهر في الأشياء كتعاقب الفصول الأربعة، كما يظهر في الأشياء غير المتعاقبة كأعمار الإنسان والحيوان.

1- مفهوم الزمن:

1-1 لغة

ورد في لسان العرب لابن المنظور تعريفا له تحت مادة" زمن " حيث يقول: " الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزمن والزمام العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة، وزمن زامن، شديد، وأزمن الشيء، طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزمن والزمنة (عن ابن الأعرابي)، وأزمن بالمكان: أقام به زمانا، وعامله مزامنة وزمانا من الزمن (الأخيرة عن اللحياني)، وقال شمر: الدهر والزمان واحد، قال أبو الهيثم: أخطأ شمر، الزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد، قال: ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر، قال: والدهر لا ينقطع.....والزمان يقع على جميع الدهر وبعضه ".[1]

[1] أبو الفضل جمال الدين ابن المنظور، لسان العرب، (مادة زمن) ، ص: 1867.

وجاء الزمن في القاموس المحيط للفيروز آبادي " الزمن اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن ". [1]

يعني التعريفان أن الزمن هو العصر، وأزمن بالمكان: أقام به، كما يعني التعاقب والتواصل، ويعني أيضا قليل الوقت أو كثيره، والجمع أزمان وأزمنة وزمن.

1-2 اصطلاحا:

إن الزمن من بين المفاهيم الكبرى التي حار المفكرون والباحثون في تحديدها، ولعل ذلك ما دفعهم إلى القول باستحالة تحديد مفهومه.

وهو عند أفلاطون " كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق ".[2]

بينما الزمن في تصور أندري لالاند (A. Lalande) " متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر ".[3]

نستشف من التعريفين أن الزمن هو كل ما يمضي من لحظات متعاقبة متسلسلة، وهو خيط متحرك يسحب الأحداث والموقف أمام أعيننا من طبيعة الحاضر إلى جوهر الماضي.

أما الزمن في الاصطلاح السردي: " مجموعة العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد...إلخ، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة ".[4]

يقصد بالزمن الروائي مجموع العلاقات الزمنية المتلاحمة (السرعة، التتابع، البعد...) التي تقوم عليها عملية الحكي للمواقف المحكية.

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، شركة مصطفى البابي، القاهرة، ط 2، 1952، ج 3، ص: 233.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، ط 1، 1990، ص: 172.

[3] المرجع نفسه، ص: 172.

[4] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية " دراسة في ثلاثية خيري شلبي "، تق: أحمد ابراهيم الهوارى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الحيزة، ط 1، 2009، ص: 103.

ويذهب الباحث الشريف حبيلة إلى القول بأن القصد من الزمن هو: " هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها ". [1]

يعد الزمن من " العناصر الأساسية التي تساهم في بناء الرواية لأنه ضابط الفعل وبه يتم، وعلى نبضاته يسجل الحدث الروائي وقت وقوعه، فإنه يكاد يمثل شخصيته بأبعادها وتأثيرها على الرواية ".[2]

يروم القولان التأكيد على أن الزمن ظاهرة تحمل الكثير من الدلالات المتنوعة والثرية، المستوحاة من الفلسفة والدين والرمز والكون، فالزمن فضاء يتسع لكل المجالات، مستوعبا الذاكرة التاريخية والامتدادات المستقبلية لدى الأمم.

1-3 مفهوم الزمن في القصة:

أكبر المجالات التي نلمس فيها اهتمام الأدباء والفنانين والنقاد بالزمن، هو مجال الأعمال الأدبية وخاصة جنس الرواية، لأنه لا قيمة للسرد بلا زمن، فالزمن يشكل " لحمة الحدث، وملح السرد، وضو الحيز، وقوام الشخصية ".[3]

ويقسم زمن الرواية إلى ثلاثة أقسام: زمن القصة، زمن الخطاب، زمن النص " يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية، إنها تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا ".[4]

---

[1] الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي –مفاهيم نظرية–، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط 1، 2011، ص: 21.

[2] كرومي لحسن: حركية الزمان وجماليات المكان في رواية الزلزال – قراءة سيميائية –، مجلة إبداع، ع 3، 1998، ص: 2.

[3] وئام رشيد عبد الحميد ديب: تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين، رسالة ماجيستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010م، ص: 170.

[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي – الزمن، السرد، التبئير –، ص: 89.

أي أن للزمن تقسيمات بحسب المجال المحصور فيه، والعنصر المشكل لثنايا السرد والخطاب وماهيته (القصة، الخطاب، النص)، ولكل زمن بداية ونهاية، مسجل أحيانا وغير مسجل أحيانا أخرى.

1-4 مفهوم زمن الخطاب:

هو الزمن الذي يمنح القصة ويلبسها زمنيتها الخاصة، ويصبغها اللمسة السحرية التي لا يمكن أن يجسدها إلا الكاتب، ولا يمكن أن يلمحها إلا القارئ، فزمن الخطاب هو زمن يعاد فيه تقديم زمن القصة ويقصد به أيضا " تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا".[1]

يقصد الناقد هنا أن الزمن يلبس القصة زمنيتها، ويصبغها صبغة الإبهار، هذه الصبغة لا يلمحها إلا القارئ الخبير، فالزمن لباس ترتديه أحداث القصة، وتعيد فيه تَرَاتُبِيتهَا، ويتمظهر بحسب الجنس والنوع، وحضور الكاتب في منحه البعد المتميز.

2- المفارقات الزمنية(A nachronies):

يتميز الواقع عن الرواية بإمكانيتها احتواء العديد من الأحداث، تقوم بها عدة شخصيات في لحظة واحدة، وزمن الخطاب يختلف عن زمن الحكي، والمفارقة تعبير يهدف إلى إثبات الشيء أو ضده، كما تفهم على أنها تقطيع لاستمرارية السرد بين الحين والآخر، ففي السابق كان الكُتاب والقُصاص يعتمدون نظاما خطيا أفقيا للأحداث، وبتطور الحال اصبحوا يبتعدون عن خطية الحدث، واعتمدوا التباين في سرد أحداث النص بالمزج بين الأزمنة الثلاث (الماضي، الحاضر، المستقبل).

وهي " تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة مع نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في

[1] المرجع السابق، ص: 89.

القصة.... وهي مصطلح يدل على أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين (الترتيب الزمني للقصة) و(الترتيب الزمن للحكاية) ".[1]

يتضح لنا من خلال تعريف جيرار جنيت أنه يقسم الزمن الروائي إلى زمن القصة، وزمن الحكي.

" وزمن القصة: هو زمن تتابعي يخضع للتنظيم المنطقي للأحداث داخل القصة فهو زمن (دلالي)، بينما زمن الخطاب: لا يخضع لذلك، لأنه زمن عرض الأحداث بغض النظر عن ترتيبه فهو زمن (أسلوبي) يتعلق بأسلوب الكاتب وتقنياته في عرض الأحداث ".[2]

نقف هنا على اختلاف معنى ومفهوم زمن القصة عن زمن الخطاب؛ فالأول دلالي، بينما الثاني أسلوبي، وأن الزمن خارج عن التسلسل المنطقي للأحداث، فالماضي قد يصبح حاضرا، والعكس صحيح، فالأزمنة تنزلق وتتداخل داخل بعضها البعض، وتضم المفارقات الزمنية تقنيتين سرديتين هما الاستباق والاسترجاع، وهما ترتيبين زمنيين يشكلان بعض الانحرافات في سير الأحداث المتضمنة في القصة.

2-1 الاسترجاع (الاستذكار) (Analepsie).

يمثل الاسترجاع تقنية زمنية يستطيع السارد من خلالها العودة إلى زمن سابق مرت به ذاكرته، ويقطع وشائج الحكي المسترسل، وهو من الآليات السردية التي ظهرت في الأنواع السردية عامة والرواية خاصة وهو يعني " أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث، الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل، أو بعد الرواية ".[3]

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية- بحث في المنهج-، ص: 47.

[2] رند عبد الرحمان عبد العزيز الشريهي، المفارقة الزمنية في الرواية، مجلة الأندلس، جامعة الشلف، الجزائر، 2019، ع 14، ص: 28.

[3] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 2015م، ص: 104.

ويعرف أيضا بأنه " كل عودة للماضي، تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة ".[1]

نخلص إلى أن الذهاب والإياب على محور السرد يمثل الاسترجاع، فتارة نلجأ إلى استذكار أحداث سابقة، خارجة عن حاضر النص، وتارة أخرى نلجأ إلى استذكار أحداثا استشرافية، لم يطلها التحقق بعد، فهي تطلعات سابقة لأوانها.

2-2 الاسترجاع الخارجي (Analepsie externe):

تعرفه الناقدة آمنة يوسف في كتابها " تقنيات السرد في النظرية والتطبيق " على أنه: "الذي يقع قبل بداية الرواية ".[2]

ويعرفه " جيرار جنيت " بقوله: " ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى.... فالاسترجاعات الخارجية، بمجرد أنها خارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك ".[3]

كما يمثل الاسترجاع الخارجي " استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكي ".[4]

يعني هذا أن الاسترجاع الخارجي يقع خارج زمن الرواية، وظيفته إكمال الحكاية وتنوير القارئ بخصوص المحتوى، كأن يعرض الروائي إلى تزويد القارئ بأحداث ووقائع حدثت قبل الزمن الراهن للحكي.

في مدونتنا الموسومة بـ " **في عشق امرأة عاقر** " للروائي سمير قسيمي، العديد من تداخل الأفعال مع النفسيات البشرية لشخصيات الرواية، والحدث فيها متنام بشكل إِطِّرَادِي،

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي- الفضاء، الزمن، الشخصية- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص: 121.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 104.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، - بحث في المنهج-، ص: 61.

[4] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص : 111.

وفي تعاقبه وتداخله يصنع مجالا للصراع، يقوده كل قطب ينشد الانتصار على طريقته الخاصة، زاده اضطراما العلاقة الجدلية الكائنة بين المكان والزمان.

ومن المفارقات الزمنية تقنيتي الاسترجاع والاستباق، ومن أمثلة التطبيق على تقنية الاسترجاع في الرواية ما يلي:

" كان يركز نظره في محل التبغ الذي كانت تقف بجواره، والذي يعمل فيه نفس الشخص الذي أشرف عليه منذ ثلاثين سنة ".[1]

في هذا الاسترجاع يؤُمئ الروائي إلى العلاقة النفسية الحميمية غير المباشرة بين البطل حسان ربيعي، وصاحب الكشك (التبغ) الذي احتضنه عندما تخلت عنه أمه وما تمثله هذه العلاقة من تجاذبات روحية مضمرة، وغير مباشرة بين البطل والفضاء الذي يعيش فيه.

وفي موضع آخر من الرواية نجد الروائي يعتمد هذه التقنية في قوله: " تذكر أول مرة تعرف فيها على العتمة، كان ذلك في ربيع 1980، وكان وقتئذ في العاشرة من العمر، وفي الرابعة ابتدائي .

ففي يوم كأي يوم، لا يذكره بالتحديد، وجدته أمه ساعات الصف الدراسية يلعب الكرة في ردهة سوق ميسونيي، تلك التي تربط جهتي الحي الشرقية والغربية، وتصل بين ميسونيي الوسطى والعليا، حيث تقابلها مدرسة وهيبة قبائي للإناث ".[2]

هنا يشير الروائي إلى سوابق شخصية جديدة دخلت عالم الرواية للمرة الأولى، خلصت الرواية من نواقص الرتابة والخطية التي تلاحقها في مختلف الأطوار، وأدخلت عنصر التشويق لتؤثر على القارئ، فحسان ربيعي محور القصة يتذكر المرة الأولى التي تعرض فيها لصدمة كبرى، غيرت مجرى حياته وجعلته يعيش مرارة الدهر في كل لحظة وفي كل آن مما جعل حياته تستحيل إلى كابوس لازمه وظل يطارده طول حياته.

---

[1] سمير قسيمي: في عشق امرأة عاقر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2011م، ص: 11.

[2] الرواية، ص: 25.

ونذكر أيضا " حينئذ، فتحت خالتي لويزة عينيها على وجه لم تره في حياتها أبدا، لم يكن ذاك إلا وجه الطفل الذي اختفى، ذات عام، منذ ثلاثين سنة، فكرت: كأنني أراه أول مرة، وبقيت... فهي حتى في تلك السنة البعيدة لم تر فيه الطفل الذي تراه الآن، كل ما رأته وقتئذ كان ما تبقى منه وما أبقى عليه القبو اللعين، المقرف، النتن ".[1]

يشير الروائي في هذا الاسترجاع على لسان خالتي لويزة إلى جسامة الندوب والتغيرات التي أحدثها الزمن، وذكرى القبو في شخصية ونفسية الطفل البطل حسان ربيعي لدرجة أن الخالة بصعوبة وبعد لَأْيٍّ تعرفت عليه، فمن طفل بريء سليم البنية لا يعاني من الأمراض، إلى ذات مريضة، تعاني العديد من الأمراض النفسية والجسمية والاجتماعية والسوسيوثقافية مما جعلها شخصية غير متزنة تعاني من اللاتوازن، نتيجة الهوُّة الكبيرة بين حياة البطل خاصة وبين ما يفرضه المجتمع من ضوابط وقيود.

ونصادف مقطعا آخر يحوي تقنية الاسترجاع في قول الروائي: " فحين كنت في الثامنة عشر من عمري وثار الشارع كما يثور اليوم، خرجت مع الذين خرجوا، وأخذت أردد كالببغاء تلك الشعارات التي تتحدث عن الحرية والديموقراطية وتحث على نبذ الاشتراكية والحزب الواحد "[2]، "رغم ما قرأته من كتب... أجد صعوبة في فهمها فما بالي وأنا في الثامنة عشر من عمري ".[3]

يخبرنا البطل هنا أنه عندما كان في الثامنة عشر من عمره، خرج مع غيره من جموع الجماهير الغاضبة على الأوضاع السائدة آنذاك، وهو في فعله هذا كان يحاكي غيره من المتجمهرين، والذين كانوا في جلُهم يرددون شعارات كبيرة لا يفهمون منها إلا الرسم، كما أراد أن يُؤنِّب نفسه كونها لم تستفد من خبراتها وتجاربها السابقة، ولازالت تقع في أخطاء بسيطة (ساذجة).

[1] الرواية، ص: 97.
[2] الرواية، ص: 180.
[3] الرواية، ص: 180.

ونجد أيضا استرجاعا خارجيا مع الشخصية عيد العزيز ربيعي في قوله: " ولن أكابر وأقول إن ما اقترضته كنت مجبرا عليه، فأنا من اختار كل ما حصل معي، بدءا باغتصاب مليكة وانتهاء ببيعي لمصدر رزقي بسبب ديون القمار والعاهرات، أنا من اختار أن أكون النذل الذي كنته طيلة حياتي، لأنتهي بأقل مما بدأت به ".[1]

يعرفنا عبد العزيز ربيعي هنا بما فيه المشين والمخزي، ويذكر لنا الأحداث التي أدت به إلى أن يكون ما هو كائن عليه، كما ساهم هذا الاسترجاع في ملء الفراغ الذي يشوب بعض مراحل السرد، فربط الأحداث فيما بينها ومنحها التناسق، وأوهم بواقعيتها، كما يمتد ظل هذا الاسترجاع إلى صحوة الضمير، ووخز الندم عند الشخصية وإقرارها بمسؤوليتها في كل ما حدث.

نقول مجملا أن الرواية حافلة وزاخمة بآلية الاسترجاع، والاسترجاع الخارجي خصوصا أين يعود فيه الراوي إلى الماضي المتعلق بشخصيات روايته، والظروف المحيطة بها، وتحديد صفاتها، فهو بحق آلية مهمة من آليات انتاج القراءة لدى المتلقي.

2-3 الاسترجاع الداخلي (Analepsie interne):

الاسترجاع الداخلي آلية أمنية تهدف إلى إعادة ترتيب أحداث يفترض ترابطها زمنيا داخل نطاق الحكاية (الرواية) الزمني في صورة تخدم سيرورة السرد، ووجهة النظر التي ينطلق منها الروائي.

يعرفه جيرار جنيت في كتابه " خطاب الحكاية " بقوله: " الاسترجاعات الداخلية، حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى.. والتي أقترح تسميتها غيرية القصة، والاسترجاعات الداخلية تتناول خطا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى ".[2]

وهو عكس الاسترجاع الخارجي لأنه يستعيد أحداثا ووقائع جرت داخل الفضاء الزماني للحكاية، بمعنى بعد انطلاقها، فهو ماض لاحق للبداية.

---

[1] الرواية، ص: 188.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 61.

وحسب ضياء غني لفته في كتابه " سردية النص الأدبي " فهو " يعتمد إلى استرجاع أحداث ماضية ولكنها قريبة من زمن السرد، وتقع في محيطه، كأن يترك الروائي الحدث الماضي لينتقل إلى حدث سابق ". [1]

ويذهب عبد المنعم زكريا القاضي إلى تحديد مفهوم الاسترجاع الداخلي بقوله: " يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها ". [2]

خلاصة ما ترمي إليه هذه التعريفات أن الاسترجاع الداخلي، يقصد به العودة إلى نقطة لا تتجاوز نقطة الانطلاق السردي، حيث تظل سعة الاسترجاع داخل سعة الحكاية الأولى وهي تقنية لتدارك المواقف، وسد الفراغات التي تحصل في الرواية أو عودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد.

والقارئ المتتبع لصفحات المدونة "**في عشق امرأة عاقر**" يعثر لا محالة على هذا النوع من التقنية المساهمة في سد ثغرات الحكي، أو لعرض حوادث ووقائع بأكملها بعد وقوعها، فعلى سبيل المثال " سعد أن راودته فكرة قراءة " أسماساته " التي لم يمح أيا منها، كان لابد أن تكون كثيرة إلى درجة أنها لن تقتل عشر دقائق فحسب بل كل الوقت المتبقي لوصول القطار الموالي "[3] فهو هنا يومئ إلى الحالة النفسية المنتشية للبطل حسان ربيعي، كونها تذكرت قراءة الرسائل النصية الواردة إلى هاتفها، وهذا ما يمنحه مجالا زمنيا لمجانبة حضور الصوت الغائر فيه، وما كان يسببه له من أوجاع نفسية ومادية في الآن نفسه والروائي بهذا الاسترجاع أكمل وأتم ما تم إهماله سابقا في الصفحة 18 من المدونة، فكثرة الجرائد التي كانت معه لم تكن تكفي شغل الزمن المتبقي في الانتظار حتى بلوغ المنزل.

وقوله أيضا: " كان الشاب، الذي يشبه الإثم، يلف ذراعه اليمنى حول كتفي الفتاة، أما يسراه فكانت تداعب ما بين ساقيها ، ولم تكن الفتاة ذات الجسد البريء والوجه الشاحب

---

[1] ضياء غني لفته، عواد كاظم لفته: سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2011، ص 54.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص: 112.

[3] الرواية، ص: 19.

المكتنز والعينين الحالمتين إلا تلك التي نهضت منذ حين من مكانها تنظر شابا آخر شزرا".[1] وهو بهذا ملأ ثغرات في الرواية، وضاعف مقطعا سرديا سابقا قصد تسليط الضوء على هذين الشابين المتواجدين في آخر العربة مما منح القارئ المتلقي بعد دلاليا لهما.

وعند رجوع الروائي لحالة "حسان ربيعي" الذي كان منشغلا برواية بولاتوفيتش في الصفحة 102، بعد أن كان يتحدث عنه ويصف لنا ما يقع له من تشنجات عصبية في الصفحة 99 قصد ملء الفراغات الحادثة في السرد، وإكمال دلالة الشخصية، يقول: " كان حسان ربيعي منشغلا برواية بولاتوفيتش، وصوته الغائر فيه متواريا في مكانها داخل عقله، يتحين أية فرصة للانقضاض عليه، وكانت خالتي لويزة مشغولة بالنظر إلى الطفل الذي رأته لأول مرة ".[2]

وفي موضع آخر يقول: " تماما كحسان ربيعي حين مد يده إلى المقبض وفتح الباب وهو يظن أنه حين يلج القاعة سيجد الطفل الذي كانه وينقضه ولكنه حين فتحها لم يجد غير العتمة "[3]

فالروائي هنا يعود إلى استكمال وصف وشرح وسرد ما تخالجه نفس "حسان ربيعي" من تشتت وعصاب، نتيجة بحثه المستمر عن الاستقرار والتوازن المفقودين، واللذان لطالما حلم بهما.

كما نعثر غير بعيد عن هذه الاسترجاعات، استرجاعا داخليا تكميليا في متن الرواية في قوله: " ما دام الجميع قد صمت، فلا بأس أن نكمل القصة، من لحظة كان حسان ربيعي في بهو محطة الجزائر، يحاول أن يسترجع قوته ليغادر المحطة ويجد أية وسيلة نقل إلى بيئته ".[4]

---

[1] الرواية، ص: 32.

[2] الرواية، ص: 102.

[3] الرواية، ص: 132.

[4] الرواية، ص: 209.

فالروائي يريد من خلال توظيفه تقنية الاسترجاع الداخلي التكميلي أن يجمع تراتبية وقوع الحدث في ذهن المتلقي وانسيابه انسيابيا منطقيا، فعمد بعد أن راح يسبح في نقل أحداث ووقائع (سرد، وصف، نعت، تصنيف، تمييز، تركيز...) متعلقة بذات شخصيات بذاتها، من مثل عبد العزيز ربيعي، مليكة ربيعي، القريشي، قاضي التحقيق، المحامي، الموكل، مديرة المدرسة، شقيق المديرة، صاحب كشك التبغ (زوج أمه الذي كفله بعد أن تركته)، أحمد مولاي، وحتى لا يتشتت ذهن القارئ بعد هذه الأوبة لما قبل بداية الرواية، عمد قسيمي إلى توظيف قرائن لغوية طلبية تطلب من القارئ استجماع فهمه للأحداث ليواصل ديمومة السرد، وهذا ما يروم الاسترجاع الداخلي تحقيقه داخل متن الرواية.

2-4 الاستباق (الاستشراف) (Prolepse):

يعد الاستباق أحد أشكال المفاوضة الزمنية، الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة "الحاضر"؛ استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر (أو اللحظة التي ينقطع عندها السرد التتابعي الزمني لسلسة من الأحداث لكي يخلى مكانا للاستباق... والاستباقات لها " سعة " (اتساع) ولها " مدى " معين ". [1]

وهذه التقنية حظيت باهتمام النقاد، والمتتبع لها في النقد العرب يجد لها تسمية الاستباق حسب سعيد يقطين و سيزا قاسم، وتسمى الاستشراق حسب حسن بحراوي؛ ورغم تعدد التسميات إلا أن المفهوم واحد.

ويمثل الاستباق التقنية الثانية من المفارقة الزمنية، ويحدث زعزعة في النظام الزمني للرواية فهو " كل حركة سردية تقوم على أن يروي حدث لاحق أو يذكر مقدما " وبعبارة أخرى " هي تقنية زمنية تخبر صراحة أو ضمنا عن أحداث سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق ".[2]

---

[1] جيرالد برنس : قاموس السرديات ، ص: 158.

[2] نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني – قراءة نقدية–، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2011، ص: 69.

من هذين القولين تتضح لنا أهمية استدعاء الحدث أو أكثر من خلال تقنية الاستباق، وما تقدمه (تقنية الاستباق) من سعة ومدى معين يحتاجهما الروائي في نصه الروائي، وما تحدثه من كسر لرتابة الحكي، وتهديم لخطيئة الوقوع فهي بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث مستقبلية، فتخلق لدى القارئ حالة من التوقع والتنبؤ لمستقبل الحدث والشخصية.

ونورد تعريفا آخر لهذه الآلية، أين نجد الناقد التونسي سمير المرزوقي يسميها (الاستباق) بالسوابق (Prolepses) وهو " عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الاشارة إليه مسبقا وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث anticipation ".[1]

بمعنى أن هذه التقنية تومئ إلى أحداث مستقبلية، مجالها ما سيأتي قريبا كان أو بعيدا.

ويذهب جيرار جنيت إلى تقسيم تقنية الاستباق إلى قسمين: استباق داخلي واستباق خارجي.

2- 5 الاستباق الخارجي (Prolepse externe):

وهو مجموع المقاطع الحكائية التي يرويها السارد، يكون مداها خارج الحقل الزمني للرواية، وهو بحسب جيرار جنيت " يقع خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية".[2]

وفي هذا النوع من الاستباق " يتوقف المحكي الأول فيها، فاسحا المجال أمام المحكي المستبق لكي يصل إلى نهايته المنطقية، ومن مظاهرها وجود ملخصات لما سيحدث في المستقبل أو تقديم عناوين ".[3]

كما نجد في معجم المصطلحات نقد الرواية للطفي زيتوني أن الاستباق الخارجي هو: "الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية، يبدأ بعد الخاتمة ويمتد بعدها لكشف ما آلت إليه بعض المواقف والأحداث المهمة... ".[4]

---

[1] سمير المرزوقي، شاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، ص: 76.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 77.

[3] ينظر أحمد مرشد : البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، لبنان، 2005، ص: 267.

[4] لطفي زيتوني: معجم المصطلحات نقد الرواية، ص: 17.

وصفوة القول أن الاستباق الخارجي هو القفز على فترة ما وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب (السرد)، وهو الحكاية الثانية حسب جيرار جنيت القائم على المقاطع السردية، والأحداث المستشرفة، وهي كذا كونها تقع خارج أحداث الزمن الروائي الحاضر ولم يحن ذكرها بعد.

والمتتبع لمتن الرواية يعثر على أنواع من الاستباق الخارجي من مثل:

" جميع حساباته انتهت عند يقين أنه لن يصل قبل التاسعة ليلا، وأن رحلة عودته التي تكلفه عادة مائة وعشرة دنانير، ستكلفه، على أقل تقدير سبعمائة ".[1]

هنا وفي هذا الاستباق الخارجي نلمح ونتلمس حيرة البطل في نهج طريق العودة إلى بيته، فقد طرأت مستجدات على ريتم حياته أخلطت الديناميكية المألوفة في عيشه، وفي تصريف يومياته، والاستباق هنا متجاوز لزمن حدود الحكاية – لأنها تجاوزت زمن مجيء القطار وهو الخامسة والنصف – تكميلي الوظيفة، يتمم ويكمل ويسد الثغرات اللاحقة في الرواية.

كما نجد استباقا خارجيا في قوله " تقرير واف عن حالة موت مستعجلة " وهو عنوان القسم الأول من الرواية، وبدوره تنطوي تحته عناوين فرعية عددها سبع، مرتبة كما يلي: [2]

- الفصل الأول: قطار الخامسة والنصف.
- الفصل الثاني: ماذا لو توقف الله عن البكاء.
- الفصل الثالث: العشاء الأخير.
- الفصل الرابع: قصص الاختفاء.
- الفصل الخامس: مكاشفة.
- الفصل السادس: حكايات قاع البئر.
- الفصل السابع: المحاكمة "

[1] الرواية، ص: 15.

[2] ينظر الرواية، ص: 215.

هذه العناوين هي ملخصات قبلية للفصل، وهي غير تامة المعنى، لأنها تثير أسئلة أكثر من وضعها أجوبة، ولا يتم إدراكها في بُعَدِهَا الإجمالي إلا بعد اطِّلاع القارئ على مضمون الفصل فمثلا عنوان الفصل السادس عندما نقرأه نتساءل: ما هذه الحكايات؟ ولماذا تقترن بقاع البئر؟ ولماذا سميت هكذا؟ وكشفها الآن ماذا يفيد؟.

وبعد قراءة وتصفح الفصل الممتد بصفحاته من 119 إلى 142، نجده يكشف أحداثا ماضية لشخصيات الرواية، والذي حاولت التستر عليه، لأنه يتضمن مآسٍ وخيبات أثقلت كاهلها، غير أن الروائي أبى إلا أن يخرجه وعلى لسان الشخصيات من خلال مناجاتها لنفسها، أو في تحاورها مع غيرها مثل حديث صاحب المقهى المعلم مع عبد العزيز ربيعي عن ماضيهما، أين كان الشيخ ذا أملاك، والمعلم يعيش التيه والضياع، لتنقلب الصورة فيصبح السيد خادما والخادم سيدا.

ونلحظ من خلال هذا الاستباق (التقنية) مدى أهميتها في الفعل الروائي، فقد جذب اهتمام المتلقي واستحوذ على إعجابه، واستثار ذكاءه ولفت انتباهه.

6-2 الاستباق الداخلي (Prolepse interne) :

ندلف الآن إلى النوع الثاني من التقنية، وهي الاستباق الداخلي، الذي يعطي للقارئ فرصة التعرف على الوقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في القصة، ويحدث داخل المتن الحكائي للرواية، يعرفه عبد المنعم زكريا القاضي بقوله: " هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني ".[1]

ويرى جيرار جنيت أنها تطرح نوعا من المشاكل، يقول: " وتطرح الاستباقات الداخلية نوع من المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي".[2]

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

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 79.

وهذا النوع من الاستباق هو في حقيقته حذف، أو تطلعات يتكئ عليها الراوي دون أن يعيد هذا المحكي مرة أخرى، وتتجلى غايته في سد الفجوات الحكائية، فكل الأحداث تقع في مدى داخلي من الرواية.

ومن التطبيقات التي رصدناها لهذه التقنية (استباق داخلي): " لكن الليلة ستكشف "المدينة – الحلم " عن أكثر أوجهها قبحا على الإطلاق، حين تتشبع بالوعات الطرق ويعلو الماء، ليحتل مراقد فئران العاصمة، ويحقنها بالمزيد من التشرد ".[1]

يشير الروائي من خلال هذا الاستباق الحكائي إلى ما ستؤول إليه طرق وأزقة وشوارع ودهاليز الجزائر العاصمة (المدينة – الحلم) من حالة مزرية، ووضع يدفع إلى الشفقة، فالماء سيعلو البالوعات والطرق، ويعري الوجه الحقيقي للمدينة – الحلم الذي كانت تظهره نهارا، ويكشف الوعود الكاذبة التي لطالما وعد بها المسؤولون المواطنين البسطاء ولازالوا.

ومن فحوى الرواية نستخرج استباقا داخليا آخر، حيث يقول الراوي على لسان البطل " عليَّ أن أسير على قدميَّ حتى شارع موريتانيا أو أكثر إلى ساحة أول ماي، أين تصطف سيارات الكلندستان كعادتها بمحاذاة نافورة الماء العملاقة أو بجانب محطة الحافلات العمومية، وإذا لم أعثر لهم على أثر، سأجدهم حتما بأي زقاق من أزقة بلكور ". [2]

ففي هذا المقطع من الاستباق يرصد لنا سمير قسيمي ما يدور في خُلْدِ البطل حسان ربيعي من هم أرقه ولا يزال يُؤرِّقُه، هذا الحلم الذي استمر معه من لحظة اصطدامه بالمرأة المتسولة، وإضاعته لوقت خروج وانطلاق القطار إلى لحظة انفراج الكابوس الذي تسبب في توقيف القطار، وقد سعى الروائي بهذه التقنية إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث ليحدث لدى المتلقي رغبة وشوقا في استكمال قراءة متن الرواية.

يمثل الإيقاع في فن الرواية تقنية حكائية خاصة، أو جملة أساليب إجرائية متعددة، قد نعثر عليها كلها في الرواية، أو على بعض منها وهي توفر الإحساس عند المتلقي أنه توجد

[1] الرواية، ص: 22.

[2] الرواية، ص: 179.

سرعة سردية قد تتناسب أو تختلف وتتعارض، بين زمن القصة وزمن السرد، ونبدأ تقنية من تقنيات الإيقاع الحكائي وهي المدة (Durée).

3- المدة (Durée):

يضبط محمد بوعزة في كتابه " تحليل النص السردي " مفهوم إيقاع السرد من حيث البطء والسرعة، أي المدة (Durée) فيقول: " يتحدد إيقاع السرد من منظور السرديات بحسب وتيرة سرد الأحداث، من حيث سرعتها أو بطئها، في حالة السرعة يتقلص زمن القصة ويُخَتَزَلُ، ويتم سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة أو بضع كلمات، بتوظيف تقنيات زمنية سردية، أهمها الخلاصة (Sommaire) والحذف (ellipse)، وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة وتأخيره ووقف السرد، بتوظيف تقنيات سردية مثل المشهد (Scène) والوقفة (Pause)".[1]

كما نجد أيضا جيرار جنيت (Gerard genette) يسمي سرعة السرد بالمدة، حيث يرى أن " مقارنة (مدة) حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد أن لا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات، فما يُطلَقُ عليه هذا الاسم تلقائيا (المدة) لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته ".[2]

يرمي محمد بوعزة من خلال تعريفه إلى أن ايقاع السرد يتحدد بحسب وتيرة سرد الأحداث، ومن خلال قياس درجة سرعتها أو بطئها، ففي حالة التسريع يتقلص زمن القصة، وفي حالة التبطيء تستغرق القصة زمنا طويلا، وأن من أهم تقنيات السرد الزمنية الخلاصة والحذف، والمشهد، والوقفة.

ويشير جيرار جنيت إلى أن سرعة السرد وبطئه تظهران من خلال عدد الأسطر والكلمات، أي إدراك العلاقة بين مدة القصة، وطول النص، فالمدة تظهر من خلال قياسها

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، -تقنيات ومفاهيم-، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط 1، 2010، ص: 92.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 101.

بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور، والسنين، أما زمن السرد فيقاس بعدد السطور والصفحات.

والمدة الزمنية ضرورية للرواية، لأن الرواية المتسمة بالثبات تخرج عن الطابع المختبري الواقعي.

وبالرجوع إلى متن روايتنا **في عشق امرأة عاقر** نقف على مدى تحكم سمير قسيمي في توظيف الحركات السردية المشار إليها آنفا، هذا التوظيف الذي منحه إمكانية التلاعب بخطية الزمن وتراتبيته بين زمن القص من جهة، وزمن السرد من جهة أخرى، فالرواية حُبْلَى بالزمن، هذا المتوافق خطيا (إزالة اللبس الذي قد يحدث لدى المتلقي) والمكان قرينه في الرواية، فقسيمي يعود في كل مرة إلى الإشارة إلى زمن وقوع الحدث متى ما رأى أن القارئ يشعر بلبس، وإلى تسمية المكان كقرينة للزمن حتى يزيل كل إبهام وغموض قد يعترض طريق المتلقي في السير مع منحى الرواية.

وبمعرفة العلاقة بين هذه التقنيات الأربع (الحركات السردية)، نستطيع معرفة تغيرات السرد التي تطرأ على النص من خلال الحركات السردية، والتي نوجزها كما يلي:

3-1 الإضمار (الحذف) (L' ellipse):

يسميه جيرار جنيت (l' ellipse)، وقد ترجمه سيزا أحمد قاسم " الثغرة " [1] أما حميد لحمداني ففضل مصطلح " القطع " [2]، تحدده ناهضة ستار بقولها: " ويعني به الحركة الزمنية التي يكتفي بها الراوي بإخبارنا أن سنوات قد مرت أو شهورا من عمر شخصياته من دون أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السنين، فالزمن على مستوى الوقائع طويل (سنوات أو أشهر...) أما الزمن على مستوى القول فهو صفر ".[3]

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ -، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، د. ط، 2004، ص: 93.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي: ص 77.

[3] ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي – المكونات، والوظائف، والتقنيات -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2003، ص :212.

وحسب حسن بحراوي فإن الحذف " يلعب إلى جانب الخلاصة، دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث... أي عندما يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية، أو مشار إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل ' ومرت بضعة أسابيع '... أو ' مضت ستان... إلخ ' ".[1]

يعني هذا الإضمار تقنية وحركة زمنية تسهم في تسريع وتيرة السرد مع غيره من الحركات السردية الأخرى، إذ يعمل على تجاوز فترات زمنية والقفز عليها دون الإشارة إلى الوقائع التي حدثت فيها، فهو يقوم على تجاوز مدة زمنية يتم إلغاؤها بفعل الانتقال إلى فترات زمنية أخرى، ويلجأ إليها الروائي عندما يصطدم بصعوبة سرد الأيام، أو تقديم الأحداث بشكل متسلسل، ومن العبارات والقرائن الدالة على الإضمار نجد: مر أسبوع- بعد سنة- مرت أيام... ولأهمية هذه الحركة السردية عمد سمير قسيمي إلى إغناء مدونته وإثرائها به، ومن الأمثلة التي ندلل بها على سبيل المثال لا الحصر ما يلي:

" لطالما تساءلت خالتي لويزة سنوات امتهانها المحاماة فيما يفكر فيه القاضي وهو جالس، هناك، ينظر إلى المتقاضين من أعلى، سيما في ذلك اليوم، قبل ثلاثين عاما، حين أطلق صوته الجاف يأمر بإخلاء القاعة ".[2]

ففي هذا المثال السارد يتكئ على القرينة الدالة على الزمن المحذوف (قبل ثلاثين عاما)، حيث قام بحذف محتواها الحدثي لعدم ارتباطها بالمجرى العام الذي يحرك الرواية، كما نستشف منه (المقطع المحذوف) استغراق خالتي لويزة في التساؤل عن ما يفكر فيه القاضي، وهو جالس ليصدر الأحكام، تفاهة الصرح العدالي الذي ينضوي تحته هذا القاضي، وجوري الأحكام التي يصدرها هذا القاضي كونها مزاجية تخضع لسلطان الجاه

[1] ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي- الفضاء، الزمن، الشخصية -، ص: 156.

[2] الرواية، ص : 146-147.

والقوة، وتسلط مطرقتها العقابية على من لا حول ولا قوة ؛ على نهيضي الجناح، وهذا النوع يندرج ضمن الإضمار المحدد أحد أقسام الإضمار الصريح.

في سياق آخر، وفي صفحة من المتن الحكائي نجد حذفا غير محدد، أسهم في تسريع وتيرة السرد ضمن منظومة الحكي، حيث يقول السارد: " وعلى عكس ما تصورته، فلم تجد الخلاص منتظرا حين بلغت مدخل العمارة، ولم تجده وهي تسير في نهج فيكتور هيغو متجهة إلى ساحة أول ماي، ولم تجده لاحقا أيضا، رغم أنها ابتعدت قدر ما تستطيع عنه، ومع مرور السنين أدركت أن خلاصها لم يكن خارج الباب التي منعتها من أن تصر، كان ببساطة نائما حيث كان طفلها نائما أو مصروعا بحبات المنوم ".[1]

فالسارد في هذا المقطع الحكائي (الإضمار) يصور لنا حالة أم حسان ربيعي وهي تصر عنه ومنه بعيدا بعيدا، باحثة عن الخلاص الذي كانت تعتقد أنه كان ينتظرها خارج باب البيت الذي كانا يسكنانه، ولكن، بعد انقضاء عدد من السنين غير محدد المدة أدركت أن مبتغاها وغايتها (خلاصها) لم يكن خارج البيت الذي فرت منه، فقد عانت ويلات الجوع والفقر والعوز والتشرد والتسكع، خاصة آفة التسول، والسارد هنا وظف قرينة زمنية تدل على مرور الزمن (مرور السنين)، غير أن هذه القرينة غير محددة للزمن المنقضي والفائت، فلا نعلم عدد السنين المحددة لتاريخ انفصام الأم عن ابنها، ولا متى أدركت فداحة ما أقدمت عليه، فهذا الإضمار من النوع غير المحدد المدة.

ونجد أيضا مثال آخر عن الحذف في قول سمير قسيمي " لم تعلم لحد الساعة لماذا انحرفت خياراته ليصبح على ما هو عليه اليوم، لقد ولد كأي ذكر، وتربى كأي ذكر ولبس ولعب كما يلبس ويلعب الذكور، ولكنه في النهاية، حين حان الجد، اختار عكس ما يختاره الذكور، كانت تلومه على خياره... رغم قرفها منه ".[2]

[1] الرواية، ص: 61-62.

[2] الرواية، ص: 66.

فسمير قسيمي هنا ذكر لنا مولد أمين قرللو، تربيته ولباسه، ولعبه وحذف فترة غير محددة ليتحدث عن النهاية التي آل إليها أمين، وأسقط الراوي هذه الفترة لأنها لا تخدم موضوعه، واكتفى بأخذ البعد الدلالي لخاتمة هذه الفترة (تخنث، شذوذ أمين قرللو)، ليشكل لنا من خلالها بنية ودور هذه الشخصية مع مواضع حكائية أخرى في تسريع وتيرة السرد، وهذا النوع من الإضمار ضمني لأن الراوي لا يصرح بوجوده، وعلى القارئ أن يكتشفه بتتبع الثغرات الحاصلة في التسلسل الزمني، فالراوي لا يرمز إلى الفترة الزمنية المحذوفة بمؤشرات تاريخية، بل يترك المجال للمتلقي للتمعن وإدراك موقع الحذف.

3-2 الملخص (Sommaire):

يسميه البعض التلخيص، أو الإيجاز، أو المجمل، أو الخلاصة، ويقوم بدور هام يتجلى في المرور على فترات زمنية، يرى المؤلف أنها غير جديرة لاهتمام القارئ، وهو وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر.

يذهب حميد لحمداني إلى تحديد ماهيته بالقول، يقصد به " تقنية زمنية تمثل وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص لنا مرحلة طويلة من الحياة المعروضة ".[1]

ويذهب محمد عزام في مؤلفه " شعرية الخطاب السردي " إلى ضبط مفهوم الملخص " الخلاصة " فيقول: " هي نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحول، من جراء تلخيصها، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل فالوقائع التي يفترض أنها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات دون التعرض للتفاصيل، فهي قريبة من الحذف ".[2]

---

[1] حيور دلال: بنية النص السردي في معارج ابن عربي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في السرد العربي القديم، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006، ص: 88.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي – دراسة –، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د. ط، 2005، ص: 112.

يُسْتَقَى من هذين المفهومين (الحدين) أن هذه الحركة السردية تأتي محتواة في المشهد الروائي على شكل استرجاع يعود إلى الزمن القريب أو البعيد، فتسرد الحركة أحداثا ووقائع استغرقت كينونتها أشهرا، أو ساعات، أو أسابيع، أو سنوات واختزالها في عدد من الصفحات أو الأسطر أو الكلمات القليلة، وهي (الحركة) حركة تسريع لوتيرة الزمن المسرود، وتتميز بالاختزال والإيجاز والتكثيف والقفز فوق الفترات الزمنية، والقليل من الروائيين من يمتلك كفاءة التلخيص، كونها من كفاءة السرد ذاته.

وبالتفتيش عن هذه التقنية وتواجدها في المتن الحكائي السردي، وتلمس مدى ما أسهمت به من تسريع لوتيرة السرد نجد هذا المقطع " تصوري أنه طيلة عشرون عاما لم أره مرة يغضب أو يقول كلمة نابية أو حتى يغير من عاداته: كان يعمل حارسا... ويوجهونك إلى الشباك الذي ترغبين فيه، أو يفتشون في حقيبتك، يستيقظ كل يوم على السادسة والنصف، يتوضأ، يصلي ثم يتناول فطور الصباح... يخرج للعمل ويعود في حدود الخامسة، يغير ثيابه ويتوضأ ويصلي ما فاته من صلاة، ثم يشرب فنجان قهوة ويدخن سيجارة وهو مستلق يشاهد التلفاز.. تعشى وعاد إلى مكانه.. وكلما أذن قام للصلاة، حتى إذا بلغت العاشرة ليلا، لبس بيجامته واستلقى لينام.. لم يغير من عاداته هذه حتى بعد أن تقاعد ".[1]

في هذا المحكي المسترجع نجد ألية التلخيص بارزة للعيان، فكلما كان البطل "حسان ربيعي" يتحاور مع لويزة عن زوج أمه وهما في القطار، راح يحكي عنه وعن عاداته وطقوس يومه الثابتة والمتكررة، من تحديد لوقت الاستيقاظ والتوجه نحو مكان العمل (بلدية سيدي امحمد)، وتوجيه الزبائن نحو الشبابيك، وتفتيش الحقائب، والاستيقاظ في كل يوم على السادية والنصف، التوضؤ، الصلاة، تناول الفطور، الخروج للعمل، العودة منه، تغيير الثياب، شرب القهوة والتدخين، مشاهدة التلفاز، الاستلقاء للنوم، النهوض على السادسة والنصف مجددا، نلاحظ هنا أن الروائي لخص لنا حياة عشرين سنة في مجموعة من

[1] الرواية، ص: 92-93.

الأسطر عددها 12 سطرا، ولم يتعمق في تحديد وسرد كل حركات هذا الزوج التي قام بها في المدة المشار إليها، خارج ما تم تحديده من طقوس، والثبات في هذه الطقوس ينبئ بالمواقف الحياتية التي كان يحياها الأب، فلا جديد يسجل أو يطرأ طيلة هذه المدة، وهذا هو الغبن عينه.

وفي ملخص آخر، وفي حديث "عبد العزيز ربيعي" عن صاحب المقهى (المعلم رابح)، الذي كان ذات يوم عاملا عنده، وأصبح هو المالك للمقهى الذي كان يحوزه، " يقول لي إنه يحبني ويرغب في استضافتي الليلة في بيته، وكأنني لا أعرفه ولم أعجنه بيدي، أليس هو من جاءني منذ أعوام يشحذ اللقمة ويسألني أن يعمل عندي في أي شيء ".[1]

في هذا المقطع لجأ الروائي إلى هذه التقنية ناقلا الحوار الداخلي (المونولوج) الذي حدث على مستوى ذهن عبد العزيز ربيعي والد البطل المتنكر لأبوته له، ووظف قرينة زمنية (منذ أعوام)، هذه التي اختصرت سنوات العز والدلال والبحبوحة التي عاشها قبل الآن، دون الإسهاب في سرد الوقائع والأحداث الماضية، فقد اختصر جملة من الأعوام في عبارة واحدة (منذ أعوام).

وفي مقطع آخر يقول قسيمي على لسان أحد الركاب " ألم تكفي ثمانية وأربعون سنة من الصبر، أقول لك بصدق، لم أمل أبدا لآمل الآن، لا شيء سيتغير، على الأقل لن يتحسن شيء".[2]

يلخص لنا في هذا المقطع مدة ثمانية وأربعون سنة من الصبر في سطرين، هذه السنوات اختزلت واختصرت وكثفت المعاناة التي عاشها الشعب الجزائري بمختلف شرائحه، فقد مرت كأنها لا شيء؛ فلا الأحوال تحسنت ولا الظروف تغيرت، ولا الأقدار استقامت، فالشعب يرنو ويتوق للحياة الكريمة، هذه التي سافرت عنه حتى في أحلامه، والحال هكذا حتى يومنا هذا.

---

[1] الرواية، ص: 187.

[2] الرواية، ص: 108.

3-3 الوقفة (الاستراحة، الوصف) (Pause):

من الأساليب الفنية والتعبيرية التي اهتم بها الأدباء لجعل القارئ يعيش مع القصة التوقف، وهو انقطاع للزمن يلجأ إليه الراوي عندما يحتاج للوصف، فيتوقف زمن الرواية في مكانه إلى غاية انتهاء الراوي من الوصف، وينقطع سرد الأحداث ليقابله السرد الوصفي، وهذه التقنية من تقنيات تبطيء السرد يعرفها حميد لحمداني بقوله: " أما الاستراحة، فَتُكَوِّن في مسار السرد الروائي توقفات معينة يُحْدِثهَا الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها ".[1]

تسميها ناهضة ستار بالاستراحة فتقول: " أو ما يسمى بـ (الاستراحة) التي تقع على النقيض من الحركة السابقة (الحذف) أو القفز، وتتبدى في القص على هيئة قص الراوي (وصفا) يصبح فيها زمن القص أطول من زمن الواقعة أو الحدث... وهذه الوقفات الوصفية تختلف من حيث العدد في القصة الواحدة ".[2]

نخلص من هذين التعريفين أن هذه التقنية تسهم في تبطيء السرد، وانقطاع السيرورة الزمنية له، فهي تحيل النص إلى حالة من السكون وعادة ما تقترن بالوصف، وتمنح قيمة جمالية للنص المسرود، كونها تدخل ضمن الأساليب الفنية الجاذبة للقارئ والمتلقي قصد الاندماج مع روح النص المسرود.

نمثل بهذا المقطع الحكائي، المبثوث في الصفحة الثامن عشر من المتن الروائي " لأنه كلما وقف أمام المرآة وتأمل وجهه الطويل، المحفر بسبب ندوب ما بعد ' حب الشباب '، وأمعن النظر في تلك الثلة السوداء فوق حاجبه الأيمن الكثيف... فقد كان بطوله الفارع 'متران وعشرة' وتيبس حسده النحيل وغور عينيه الواسعتين بلا معنى، وبوجهه العظمي الطويل المنتهي بذقن هلالي، يشبه كلبا سلوقيا سيء الأكل ".[3]

---

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

[2] ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي – المكونات، والوظائف، والتقنيات–، ص: 215.

[3] الرواية ، ص: 18.

لجأ الراوي إلى الوصف في هذا المقطع لتعطيل الزمن وسير الأحداث، وبطء عرض الأحداث هنا يشعر المتلقي بأن السرد قد توقف، ليفتح المجال أمام السارد لتقديم التفاصيل الجزئية حول شخصية ما، والشخصية البطلة في هذا العمل الروائي (حسان ربيعي) من خلال التقنية الحكائية الموظفة باقتدار (الوصف) اتضحت ملامحها من خلال الوصف، فكانت سيئة للغاية لا تبعث على الانشراح للاحتكاك بها، ولا لطيب الخاطر للتعامل معها، مما جعله (البطل) يتساءل مرارا وتكرارا عن أسباب قبول زوجه به، ليقتنع بأن زيجته منها غير متكافئة منذ البداية.

ونعثر في مقطع حكائي آخر، وسياق آخر وعلى وصف واستراحة في قول قسيمي:

" على يمينها رأت أباها جالس مطأطئ الرأس، ينظر صوبها بعينين فارغتين، لم يكن هذا الجالس قُبَالتهَا القريشي الذي عرفته بأناقته ونظافته وحدة نظراته، لمحت عماماته البوسعادية وقد تراخت حتى لم تعد إلا شريط قماش بالكاد يستر رأسه الصلعاء، ولأول مرة تراه بذقن غير حليقة وشاربٍ غيْرَ سَوِيٍّ ".[1]

قبل هذا المقطع كانت حركة السرد متنامية إلى الأمام، والأحداث صاعدة مع غيرها في تشكيل عقدة الرواية، وفي تمتين حبكتها، فعمد السارد إلى الإتيان بهذا المقطع لتبطئ حركة السرد وإحداث نوع من التماثل بين زمن الخطاب وزمن الرواية، وينقل لنا هذا المشهد حالة التردي التي آل إليها "عيسى ربيعي"، نتيجة الخطوب التي حلت ضيفة بساح داره، فنقلته من العز إلى أيام الشقاء.

3-4- المشهد (scéne)

نتطرق إلى الحركة السردية الرابعة، والمسهمة في إبطاء السرد الطرف المقابل لتسريع حركة السرد الروائي، وهي حركة (تقنية) تعمل على تهدئة وتبطيء حركة السرد، إلى الحد

[1]- الرواية، ص: 157.

الذي يتوهم فيه القارئ أن حركة السرد توقفت تماما عن النمو، أو يتوهم أن زمن السرد متطابق مع زمن الحكاية.

تقول آمنة يوسف" المشهد – من حيث مفهومه الفني– هو التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من الحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا ومباشرا – أيضا– أمام عيني القارئ، موهما إياه بتوقف حركة السرد عن النمو، على نحو ما يمكن تمثيله بالمعادلة الآتية: المشهد: زمن السرد = زمن الحكاية"[1]

أما محمد عزام فيذهب في كتابه " شعرية الخطاب السردي" إلى تحديد مفهوم المشهد بقوله: « وأما المشهد (scene) فهو محور الأحداث ويخص الحوار حيث يغيب الراوي، ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهايات فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة اختتامية.»[2]

أما من حيث الوظيفة والتخصص،« فيتميز المشهد حسب " لنتفلت" (Lintvelt) بخصيصتين: الأولى تصوير الأحداث بتفاصيلها الكاملة ونقل خطاب الشخصيات بحذافره، والثانية خلق وهم التمثيل».[3]

مجمول القول في هذه التعريفات أن المشهد من الحركات السردية التي تشتغل على إبطاء السرد وتهدئة وتيرته، فيها يقوم الراوي بانتقاء المواقف ذات الأهمية وعرضها عرضا مسرحيا يهتم بالمباشرة والتفصيل، كما له قيمتان الأولى افتتاحية، والثانية اختتامية، يهتم بتصوير الأحداث، ونقل خطاب الشخصيات بعينه، وله القدرة الكبرى في كسر خطية الحكي فهو عكس التلخيص.

---

[1]– آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 132.

[2]– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص: 114.

[3]– مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، دار تالة، الجزائر، ط1، 2010م، ص: 394.

لقد تجلى المشهد السردي بكثرة في الرواية، وتوزع بين واقع الرواية وما فيه (الماضي والحاضر والمستقبل)، وقد عبر عن أدق أمور الحياة وتفاصيلها، وكشف عن نمو الحدث وتطوره، كما كشف عن شخصية صاحبه، والتفت إلى الدينامية المتواردة من صراع الحياة وتجليه في صفات وسلوكات شخصياتها.

ومن بين المشاهد الحوارية التي تضمنتها المدونة الروائية **في عشق امرأة عاقر**، مشهد الحوار الدائر بين" مليكة ربيعي" أم البطل "حسان ربيعي"، وأحد ممرضي المستشفى الذي كان يشرف على فحص ومتابعة حالة الطفل حسان ربيعي، حيث تسأل الأم قائلة:

هل أنت متأكد؟ ...

- واجبي يفرض علي أن اعلم مدير المشفى ومصالح الأمن.
- لكنه كان بمفرده، انا متأكدة من ذلك...
- تلك أمور تحدث لأي كان، لا علاقة لها بالشخص أبدا.
- ولكنه كان بمفرده.
- سيدة ربيعي... الفحوص لا تخطئ أبدا، وقد أعدتها بنفسي مرتين، وفي كل مرة أخلص إلى نفس النتيجة.
- وماذا سيحدث الآن؟
- سيأخذ رجال الدرك أقوالك وشهادتي عن الفحوص، وبعدها يبدأ تحقيقهم.
- ....
- إذن !.
- أنصحك بأن تجعلني طبيبا نفسيا يتابع حالته بمجرد أن يخرج من هنا.
- أعرف.. أعرف.

- هناك أمر آخر، وكِّلي محاميا جيدا، فالمصاريف الطبية باهضة... أن يحصل لكما على تعويض يُسْتَحَقْ."[1]

فمن خلال تقنية السرد هذه، المتمثلة في الحوار الذي دار بين الأم والممرض في المشفى، توقف السرد، وأسند السارد الكلام للشخصيات، فتكملت بلسانها وتحاورت فيما بينها، فتطابق زمن القصة مع زمن الخطاب من حيث مدة الاستغراق، وتحققت عملية التواصل.

وفي هذا المشهد الحواري الذي أثبتناه وقفنا على جانب من الحوار الدائري بين إحدى الشخصيات المحورية في الرواية، وأحد الممرضين، يتمحور حول تعرض الطفل حسان إلى اعتداء وحشيٍّ (جنسيٍّ بدنيٍّ) من طرف مجموعة أشرار في الحي الذي يقطن به، جعل أمه تهرع به إلى المشفى للعلاج، ومن خلال كلام الممرض نقف على تدهور حالته الجسمية والنفسية معا حسب ما أكدته الفحوص المجراة، والكاتب في هذا المشهد الحواري عمل على إبطاء حركة السرد، وأعطى للقارئ معلومات كثيرة عن الشخصيات، والتي اعطاها بدورها مساحة من الحرية للتعبير عن نفسها بالتحاور فيما بينها، كما نلمس إشارة أخرى إضافة إلى كثرة المصاعب والمآسي التي حلَّت بساحة" مليكة ربيعي".

ومن المشاهد السردية الأخرى التي عملت على إبطاء حركة السرد نجد الحوار الذي جري بين قاضي المحكمة، والمحامية "خالتي لويزة"، والأم "مليكة ربيعي"[2]:

« – قال القاضي بجفاء: نأمر بإخلاء القاعة لتعلق القضية التالية بقاصر، أضاف محدثا المحامية خالتي لويزة:

- أستاذة هل تحبين أن تضيفي شيئا قبل أن ننطق بالحكم؟
- سألها دون أن ينظر صوبها .. في ملف القضية.

[1]– الرواية، ص: 100– 101.

[2]–ينظر الرواية، ص: 147– 152.

قالت بعد أن تقدمت ممسكة بيد حسان الذي كان يحدق في القاضي بعينين فارغتين، بالكاد عكسا صورته عليهما:

« سيدي القاضي، لاشك عند حضرتكم أن ما تعرض له هذا الطفل يفوق كل جرم تكونون قد نظرتم فيه، وإن تعلق بقتل بشع لا يوصف... وكأنها سيدي القاضي، تضع ثعلبا في خمّ دجاج، وتغلق عليه، ... إن رغبتنا في شفاءه وتخلصه من أثار الجرم.. لن يبدأ كما نتصور بمتابعته طبيا ونفسيا، بل بما ستنطقون به من حكم عادل في حق المديرة وأخيها الحارس، وبقدر ما تكون عقوبتهما شديدة... هذين المجرمين اللذين اغتصبا براءته،...

- هذه وجهة نظر، ... لا رأى أنه من المعقول أن توجه أيه تهمة للمديرة...
- ولكنها سيدي القاضي، احتجزه الطفل ليومين كاملين...
- هل كنتِ على علم أن أخاك متشهى أطفال؟
- لا علم لي، فأنا شقيقته فحسب. ...
- أوافقك أنه إهمال علينا النظر فيه، ولكنه لا يرقى إلى إهمال والدته التي نسيته في القبو ...

قال القاضي بصوت حازم:

نحكم على المهتم بعامين حبسا ناقدا، وببراءة السيدة المديرة، كما نوصي بفتح تحقيقي في شأن الأنسة ربيعي وظروف حضانتها لابنها الضحية حسان ربيعي، أما عن طلب التعويض، فلا نرى أنه جاد، على اعتبار أن الدولة تضمن حق الصحة بالمجان. »[1]

نلمس من خلال هذا المشهد الحواري احتلاله لمساحة كبيرة من الرواية، وتبطئيه لوتيرة السرد من جهة أخرى، وقد حاول فيه السارد أن ينقل لنا الحوار الذي دار داخل أروقة المحكمة، وخصّ قضية في غاية من البشاعة والظلم الجائر، والتعدي على الطفولة المقدسة من خلال قضية الطفل "حسان ربيعي"، فرغم أن كل القرائن تدين وبشدة مديرة المدرسة

[1]- الرواية، ص: 147- 152.

وآخاها الحارس، وتثبت تورطهما في حدوث هذه الفعلة الشائنة (التعدي على الطفل حسان ربيعي داخل قبو المدرسة)، إلا أن القاضي مال وانحاز إلى الجُنَاةً فبرّأَ ساحة المديرة من التهمة، وحكم صوريًّا على أخيها بعامين سجنا نافذا وأبطل طلب التعويض بحجة مجانية العلاج عند الدولة وطلب بإعادة النظر في ظروف حضانة الأم لابنها، والسارد من خلال أطوار هذه المحاكمة أراد أن ينقل لنا رسالة مبطنة ومشفرة عن ظلم وحَيْفِ المحكمة في التعامل مع قضايا الناس، حيث يُعْتَدَ بالجَاهِ والسلطة والنفوذ على حساب القيم والمبادئ والمثل العليا التي تصون وتبني المجتمع.

كل هذا الحكي من محكيات للشخصيات تناغم مع محكي الراوي الخارجي،(موضوع الرواية)، هذه الدلالة المتناغمة مع اللون الدرامي تجاه الكون والحياة، والمتأتي من الصراع الثنائي بين مظاهر الحياة.

4- التواتر (La fréquence)

ننتقل الآن إلى التقنية الثانية من تقنيات تبطئ السرد ونقصد بها (التواتر)، والذي يعد من أهم المظاهر الأساسية لزمنية السرد التي لم يلتفت إليها نقاد ومنظرو السرد كما يذكر جيرار جنيت، وتقوم الفكرة الأساسية لهذه الظاهرة على ملاحظة العلاقة بين الملفوظ السردي والحدث الحكائي، وهو مظهر من مظاهر الزمنية السردية، مشهور لدى النحاة تحت مقولة (الجهة) بالضبط، وحسب جيرار جنيت فالتكرار « يقوم نسق من العلاقات يمكننا رده قبليا إلى أربعة أنماط تقديرية، بمجرد مضاعفة الإمكانين المتوافرين من الجهتين، ألا وهما: الحدث المكرر أو غير المكرر والمنطوق المكرر أو غير المكرر، وعلى سبيل التبسيط، يمكننا القول إن حكاية ، أيا كانت، يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية.» [1]

[1]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 130.

وفي كتاب" الشعرية "لتودوروف نجد تعريفا آخر لهذه التقنية حيث يقول: « وهناك ميزة أخيرة أساسية في العلاقة بين زمن الخطاب وزمن التخيل هي التواتر، وأمامنا هنا ثلاث إمكانيات نظرية: القص المُفْرَدُ حيث يَسْتَحْضِرُ خطابٌ واحدٌ حدثا واحدا بعينه، ثم القصُّ المكرر حيث تستحضرُ عدّة خطابات حدثا واحدا بعينه، وأخيرا الخطاب المؤلف حيث يستحضر خطابٌ واحدٌ جمعًا من الأحداث (المتشابهة) ويستغني القص المفرد عن التعليق»[1]

نفهم من هذين التعريفين أن تقنية التواتر تهتم بمجموع علاقات التكرار المتواجدة في النص الروائي، وبدراسة الأحداث المسرودة والمبثوثة داخل الرواية، كما أن للتواتر (التكرار) أوجها متعددة تخضع لقواعد وأطر تنظمها، عدَّها جيرار جنيت في أربع أنماط لعلاقات التكرار التي تنشأ بين القصة والخطاب، ونقتصر في مذكرتنا منها على اثنتين هما:

4-1-) التواتر المفرد (La fréquence Singulatif)

نمط من التواتر الزمني لروية الحدث وهو تكرار الحدث إما بإعادة الكلام بذاته او بإعادته بأشكال مختلفة في الرواية « وحسب جنيت فإن هذا النمط يكون بأن يروي السارد مرة واحدة ما وقع مرة واحدة»[2]، أو « أن يروي عدة مرات ما حدث عدة مرات، فهو أمين في تعامله مع الأحداث التي يقوم بنقلها، فلا يقوم بتحويرها وإنما يقوم فقط بحملها من مجالها الأصلي إلى المجال المتخيل (المحكي)، وهو الأكثر شيوعا في كل المحكيات العالمية لأن كثيرا من السرود تحاول أن تجعل منطوقها السردي مماثلا لوتيرة الأحداث المحمولة من القصة. »[3]

---

[1]- تودوروف: الشعرية، ص: 49.

[2]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 130.

[3]- وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما- دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم- دار الوسام العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص: 464.

تهدف هذه التعاريف إلى تأكيد أن التكرار يكون من أجل أسباب دلالية في التركيز على حدث ما دون غيره، كما قد يكون لمحاولة تلخيص الأحداث أو اختزالها من اجل تسريع مسار الحكي نحو وجهة معينة، وفي كلتا الحالتين يكون الدافع دلاليا أو بنيويا وقد ظهر التواتر المفرد (السرد المفرد)، كثيرا في روايتنا، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن صيرورة الأحداث داخل المحكي محكومة بالتناوب بين المتتاليات الحديثة (الوقائع والأحداث)، والسارد يحاول دوما أن يبقى على خط القصة المبدئي لإعادة تشكيل محكيه، والمحافظة على الصيغ التي جرت بها الأحداث.

وندلل لما قلنا من الرواية بهاذين المقطعين، فالأول يترجم في:« حين سألته أخبرها كذبا أن مدرسة العربية لم تحصر وأخذ الصنف نصف يوم إجازة صدقته وأمرته أن يحمل حقبته ويعود معها إلى المنزل، كانا وقتها يستأجران شقّةً أرضيةً من غرفتين بشارع لاريوش».[1]

في هذا المشهد السردي الإخباري والوصفي في الآن نفسه يرودُ لنا السارد حدثا فردي التواتر، يخبرنا فيه عن اكتشاف الأم "مليكة ربيعي" لتغيبات ابنها "حسان ربيعي" عن حضور الصف، وعن كذبة عليها وعدم إخبارها بالحقيقة (التغيبات المتكررة)، وأنهما كانا يسكنان في شقة أرضية بشارع لاريوش، فالحدث هنا وقع مرة واحدة وروي مرة واحدة، والقصد من وراء إدراجه في المتن الروائي تحقيق بعض الفوائد الدلالية والبنائية لتكتمل أجزاء الحدث، وخلق توتر لدى المتلقي، وإبطاء سير الرواية نحو زيادة التضخم، والتلميح لمقصد العبرة من الرواية، والكشف عن ما استقر عليه حاضر السرد.

أما المقطع الثاني فينجلي ويَنْبَلِجْ من خلال هذا المتن الروائي « لم تكن المرأة العجوز لتخمن، حين نظرت قدامها لترى فيما تعثرت، أن قدمها اصطدمت بطفل متكمش في طريق الدَرجِ كان جالسا، ضامًّا ساقيه إليه وقد جعل رأسه بين ذراعيه وركبتيه.

[1]– الرواية، ص: 25.

تأملته لحظة وهو غير آبه بها وكأنه لم يشعر بقدمها اليمنى تضرب خاصرته فلسعتها رائحة الغراء المنبعثة منه».[1]

في هذا المقطع ينقلنا السارد إلى الحديث والإشارة لظاهرة وآفة اجتماعية منتشرة وبكثرة بين جميع فئات المجتمع) آفة تعاطي المخدرات)، فالبطلة مليكة ربيعي تصطدم قدمها بأحد أطفال الانتشاء المنكمش في طريف الُسلَّمِ، ولا يُعِيرُ لها أي انتباه، كونه تائه في عالم خيالي من أحلام اليقظة، ورائحة المنبعثة منه تَشِي بحالته النفسية المزرية نتيجة التشرد والضياع، وهي إشارة من سمير قسيمي لمضمر إيديولوجي غاية في الأهمية بمكان، فالسلطة المنتظر منها ضم واحتواء هذه الفئة الحسّاسة من المجتمع، في غفلة عنها، نتيجة لتنصلها من القيام بأدوارها المنوطة بها، والإشارة إلى هذه النقطة (الآفة) نوع من التبئير الداخلي الواعي في إحداث التغيير الإيجابي، بلفت أنظار الجميع إلى هذه الآفة التي أتت على الأخضر واليابس.

4-2-) التواتر التكراري المؤلف(La fréquence Répétitif)

يحدد مفهومه جيرار جنيت فيقول: « والواقع أن التكرار بناء ذهني، يقصي من كل حدوث كُلَّ ما ينتمي إليه خصيصا، لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها... أو أن يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد ...وهو أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن/ق1): فبعض النصوص الحديثة ترتكز على قدرة الحكاية على التكرار، كما يمكن للحدث الواحد أن يروى عدة مرات ليس مع متغيرات أسلوبية فقط: بل أيضا مع تنويعات في وجهة النظر... أطلق عليه طبعا اسم الحكاية التكرارية.» [2]

[1]- الرواية، ص: 59.

[2]- ينظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 131.

وتذهب وافية بن مسعود إلى القول بأن : « التكرار يكون في هذا النمط قائم على أن نروى مرات لا متناهية حدثا حدث مرة واحدة فقط، والأمر قد يحدث عبر تنويع في الصيغ اللفظية التي يتشكل بها المنطوق السردي ويختلف في كل مرة عن سابقه أو لاحقه.»[1]

نخلص من قراءتنا للتعريفين أن هذا النوع من التقنية (النمط)، قائم على تكرار الأحداث ذات الأهمية، والمفصلية في تشكيل المحكي، ودفع مسار السرد إلى التطور باتجاه النهاية، وفيها يعمد السارد إلى ذكرها أكثر من مرة رغم كونها زمنيا لا تأخذ حيزا ترديديا كبيرا في الرواية.

ومن الأمثلة التي وقفنا عليها في روايتنا ما يأتي:

توارد الصوت الغائر كمُلازم لصيق للبطل حسان ربيعي، فهو لا يلبث ولا ينفك في كل لحظة وفي كل حين أن يذكره بماضيه (الطفولة) التعيس، و بحادثة القبو.

نجده يبدأ الحضور والتوارد بداية من قوله: « كان الصوت الغائر فيه، أول صوت يسمعه كل يوم وآخر صوت يودعه كل مساء.»[2]، ثم بعد ذلك يكرر السارد الحدث بالقول: « عليه، أن يواجه أخطر ما واجهه لحد اليوم.. الصوت الغائر فيه.»[3]، ثم يعود إليه السارد بالإشارة والإفصاح في قوله: « زأر الصوت الغائر فيه من قريب»[4] ثم تتوالى محطات حضور الصوت الغائر مع البطل حسان ربيعي في المتن من خلال الصفحات التالية: 35، 48، 51، 64، 71، 72، 80، 95، 97، 98، 102، 115، 132، 184.

كل هذا التكرار للصوت الغائر حضورا في المشهد الروائي، وتوظيفا من قِبْلَ السارد، القصد منه تذكير المتلقي وهو يمارس فعل القراءة بتلك القصة والحادثة، لتظل معه امتداد

---

[1]– وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص: 465.

[2]– الرواية، ص: 20.

[3]– الرواية، ص: 25.

[4]– الرواية، ص: 29.

الزمن القرائي وخارجه، ليشعر بعمق الحزن والأسى الذي يلازم "حسان ربيعي"، وأيضا لإحداث الفائدة الدلالية لدى المتلقي بالتذكير المستمر والمتكرر.

والمثال الثاني الذي ندلل به على هذا النمط، حادثة القبو التي تعرض لها الطفل حسان ربيعي وهو يزاول الدراسة بمدرسة " حسن بن مؤمن" ومن أمثلته: «هكذا تقرر أن يحتجز في قبو الابتدائية نصف يوم كامل. وكان القبو لمن في سنه، أو لمن هم اكبر منه – لا أحد يدري– اكثر الأماكن رعبا في كامل الابتدائية»[1]

وتكرر هذه الحادثة وهذا التواتر التكراري في مواطن كثيرة من المتن الروائي؛ ويتجلى ذلك في قوله: « بالطبع لم يكن يعلم وهو في العاشرة وقت كان منزويا في قبو الابتدائية أن شيئا ما سيحدث ويسمح للصوت الغائر فيه بالظهور»[2] كما نعثر عليه في باقي الصفحات المحددة كالآتي: 32، 35، 71،47، 72، 79، 80، 97، 150.

فالروائي قسيمي وهو يلجأ إلى تكرار هذه الحادثة في شكل من اشكال التواتر، يحاول جاهدا أن يشرك المتلقي في تلمس بواطن نفسية" حسان ربيعي"، هذه البواطن التي تعرضت للتهشيم منذ السنوات الأولى للطفولة، وبفعل التعدي الصارخ عليها ودون وجه حق مما ولَّدت أزمات وأمراض نفسية وعصبية لزمته طيلة الأربعين سنة، وتَعَدُدْ هذا التكرار يشي بالإلحاح المتعمد من قبل السارد في جعل المتلقي يحس بمرارة ومعاناة هذه الفئة الهشة (الطفولة)، في غياب اليد الآمنة التي تحتضنها.

[1]– الرواية، ص: 28.

[2]– الرواية، ص: 29.

الفصل الثاني:
بنية المكان في الرواية

توطئة

يعد الفضاء الروائي من العناصر الأساسية في تشكيل البنية السردية، وهو من العناصر الحيوية النشطة في تشكيل البناء الروائي تعريفا وماهية وجوهرا، يقدم للعمل قيمة مهمة ومعتبرة، وهو لصيق الصلة مع المكونات الأخرى كالحدث والشخصيات والزمن، ولابد للرواية شرطا أن تكون لها امكنة تقع فيها الأحداث بغرض النمو والتطور.

والمكان يخلق نظاما داخل النص مهما بدا في الغالب انعكاسا صادقا لخارج النص الذي يدعى تصويره.

1- تعريف المكان:

1-1- لغة:

وردت كلمة مكان في القرآن الكريم في سياقات عديدة، من بينها قوله تعالى في سورة "ق" {وَاسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِ الْمُنَادِ مِنْ مَكَانٍ قَرِيبٍ} (سورة ق الآية 41)، كما ورد في سورة مريم قوله تعالى : {وَرَفَعْنَاهُ مَكَانًا عَلِيًّا} (سورة مريم الآية 57)، ففي الآية الأولى جاءت لفظة (مكان) بمعنى " القرب من الخلق"[1].

وجاءت في الآية الثانية بمعنى رفع الله ذكر النبي (إدريس عليه السلام) في العالمين ومنزلته من المقربين، فكان عالي الذِكْرِ، عالي المنزلة.[2]

وقد جاء في لسان العرب لابن منظور أن " ابن سيدَهَ يقول: والمكان الموضع و الجمع أمكنة كقذال وأَقذِلَةٍ، وأَمَاكِنُ جَمْعُ الجَمْعِ ، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالا لأن

[1]- سعد الرحمن بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص: 952.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص: 577.

العرب تقول: كُنْ مَكَانَك، وَقم مكانك، واقْعُدْ مقعدَك؛ فقد حل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه".[1]

يتضح لنا من خلال هذين التعريفين أن دلالة وتعريف المكان حسب ما حدده القرآن الكريم وابن منظور هي الموضع الثابت الذي لا يتحرك، فهي جزء من الفضاء الأشمل، ومن معانيها أيضا المنزلة والمكانة والموضع، والمكان هو الحاوي للأشياء والموجودات، وهو المجال الذي تتوفر فيه الحياة لحيازته شروط الحياة الأساسية من ماء وهواء وتراب، ومختلف متطلبات العيش.

1-2- اصطلاحا:

يذهب حميد لحمداني إلى القول بأن " تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح"[2].

"والمكان يؤثر بشكل كبير في أشكال الحياة المختلفة عليه، وبالتالي فإن الشخصيات تبدو في العمل السردي متأثرة بالبيئة المكانية والزمانية لتشكلا معا بُعْدًا ثقافيا وسرديا لا تخطئه العين" [3]

ويذهب غاستون باشلار (Gaston Bachelard) في كتابه "جماليات المكان" إلى أن المكانية تذهب إلى أبعد من أن تحمل خصوصية قومية، ولا الدلالة عن المكان الأليف،

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، (مادة مكن)، ص: 4250- 4251.

[2]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 65.

[3]- حمدان محسن الحارثي: المكان بوصفه محفزا سرديا وثقافيا- رواية طوق الحمام أنموذجا-، جامعة الأزهر، مصر، د.ط، د.ت، ص: 179.

بل تتجاوز إلى بلوغ حدود التحديد، إنها تتصل بجوهر العمل الفني، بمعنى الصورة الفنية، فالأدب العالمي يتم التعبير عنه بالصورة.[1]

أما مدلول كلمة المكان من الناحية الفنية فهو " إن المكان حقيقة معايشة ويؤثر في البشر بنفس القدر الذين يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي ويحمل المكان في طياته قيما تَنْتُجُ من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي، فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس الذين يلجؤون إليه، والطريقة التي يُدْرِكُ بها المكان تضفي عليه دلالات خاصة، ويحمل مجموعة سلوكنا قيمة معينة من خلال وظيفة الأماكن التي نمارس فيها هذا السلوك: فالأماكن الدينية تفرض علينا إرتداء ملابس محتشمة والكلام بصوت خفيض"[2].

نستشف من هذه التعريفات أن المكان مفتاح من مفاتيح القراءة الواعية بالنسبة إلى الخطاب النقدي والروائي في الآن نفسه، فهو من المحاور الرئيسية التي تدور حولها نظرية الأدب كما أن المكان الروائي هو المكان المتخيل، وهو جزء من باقي الأجزاء (العناصر) المشكلة للفضاء الروائي، وتنبثق أهميته ليس من الجانب الفني لوحده، ولا لكونه عنصرا من عناصر الرواية، وإنما تنبثق من كونه المكان الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات والفضاء الروائي (المكان، الزمان، الرؤى السردية...) عناصر متشابكة، متداخلة، متكاملة، العلاقة بينها علاقة تأثير وتأثر.

والفضاء المكاني في الرواية أمكنةٌ تتوالد وتتفرع حسب الأحداث والشخصيات، وتعطي مكانا مؤقتا أو دائما، وللإحاطة بالأمكنة حسب اتساعها وانفتاحها يتم تقسيمها إلى أمكنة مغلقة، وأمكنة مفتوحة.

---

[1]– ينظر غاستون باشلار: جماليات المكان، تر، مغالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984م، ص: 06.

[2]– مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا منيه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د. ط، 2011م، ص: 33.

2- أنواع المكان:

تُقَسّمُ الأمَاكِنُ إلى نوعين، أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة كما أشرنا سلفا.

2-1- الأماكن المغلقة:

هي المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، كغرف البيت، والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية، او كأسيجة السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرا للخوف أو هو الأماكن الشعبية التي يقصدها الناس لتمضية الوقت والترويح عن النفس كالمقاهي ، أو هي الأماكن التي تتردد عليها الطبقة المترفة الثرية لتشبع نزواتها كالملاهي... وهو مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان، مُحدد بحدود هندسية وجغرافية.[1]

معنى هذا أن مفهوم المكان يتخذ أشكالا زئبقية مختلفة، تختلف ماهيتها وتتحدد بدلالات المكان النفسية والروحية عند الإنسان، وهو واقع محسوس ومدرك من طرف الجميع، لكن نظرة الأشخاص إليه تختلف من فرد إلى آخر، فالإنسان العادي لا ينظر إلى العالم بنفس منظار الإنسان الفنان، فالرسام يختلف عن الموسيقي، ويختلف عن الأديب...

ونطبق له في الرواية في ضوء ما قمنا به من مسح في صفحات الرواية بالآتي:

❖ **القبو:**

هو من الأماكن المغلقة الخاصة، والتي يكون المكوث فيها لأصحابها بشكل أساسي، يرمز للعزلة والحزن، والخوف وحتى الاضطهاد والتعب والعقاب أيضا، يشعر من وضع فيه باللاستقرار والعداء والكراهية والنفور، وفي الرواية تغيرت وظيفته التي بُنَي لأجلها، فبعد أن صُمِّمَ لاحتواء الأشياء والموجودات، والتجميع فيه؛ نجد هذه الوظيفة تغيرت في الرواية فقد

[1]- ينظر: مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا منيه، ص 43- 44.

خصص للتعذيب و الترهيب للأطفال والتلاميذ المقصرين في واجباتهم، ويقدم لنا سمير قسيمي نماذج لهذا المكان في قوله مثلا: " هكذا تقرر أن يُحْتَجَزَ في قبو الابتدائية نصف يوم كامل، وكان القبو لمن في سنه، أو لمن هم أكبر منه- لا أحد يدري- أكثر الأماكن رعبا في كامل الابتدائية، حتى غدا تعبير المديرة « أقصى عقوبة» لا يعني إلا الاحتجاز في القبو".[1] وهذا المكان كفضاء المتلقي لا يكاد يتبين معالمه إلا بما يميز علا قاته بالعناصر الروائية الأخرى(استغلال المديرة له في التعذيب)، كما لا يخفى على كل ذي حجر ما ولَّده هذا المكان بحادثته المشؤومة من ندوب غائرة في نفسية وشخصية البطل "حسان ربيعي"، فقد قَضَت عليه وعلى أحلامه في أن يكون شخصية سوية متزنة بتحولها إلى بعبع ظل يلازمه ويعيش معه في كل همسة وكل نبسة.

ونظرا لمحورية هذه الحادثة في تحوير وتحريك الأحداث السردية للرواية، فقد تكرر تواترها في المتن، مثل ما نجده في الصفحات (29، 32، 35، 47، 71، 72، 79، 80، 97، 150)، وإن دل هذا على شيء، فهو يدل على أن فهم الرواية لا يكتمل إلا بفهم حادثة القبو، وما أرخته من دلالات على الرواية، فهي وبشكل عام قضت وأتت على "حسان ربيعي" كلية، حتى أنه لم ينجح في تكوين وإنشاء أسرة والإتيان بأولاد مثل ما يحلم به كل انسان.

ندلل أيضا على المكان بـ " فهي حتى في تلك السنة البعيدة لم تر فيه الطفل الذي تراه الآن، كل ما رأته وقتئذ كان ما تبقى منه وما أبقى عليه القبو اللعين، المقرف، النتن"[2] وهنا نجد خالتي لويزة بعد ثلاثين سنة من وقوع الحادثة (حادثة القبو) ترجع بمخيلتها إلى زمن وقوع الحادثة أين أتت الحادثة على مسح كل آثار الطفولة من نظارة وشباب وحيوية وفتوة ويناعة، وحولته إلى مجرد مسخ، وما وصفها للقبو بصفات : اللعين، المقرف، النتن، إلا تعبيرا منها عن خطورة وفداحة هذا المكان .

[1]- الرواية، ص: 28.

[2]- الرواية، ص: 97.

❖ **المقهى:**

هو المكان المغلق المعد للإقامة المؤقتة، وهو مكان يدخل في بناء العمل الروائي بوصفة فسحة خلاقة تقدم تفاعلا ملموسا مع شخصيات العمل نفسه، وفضاء تتمحور فيه الأحداث التي تجري من خلال الحوارات والوصف، وقد يكون باعثا لذكريات الإنسان التي تظهر عنده كلما التصقت به، وقد تكون مُنفَّرة بحسب نظرة هذا الإنسان للمكان، وقد رصدنا أشكالا عدة لمكان المقهى في الرواية، والتي نذكر منها:

" لم تمض دقيقة حتى أنهت شرب حليبها واستعادت حقيبتها ثم خرجت من المقهى من غير أن تدفع الحساب"[1].

فالسارد هنا نقل لنا حالة "مليكة ربيعي" وهي تشرب حليبها وتحمل حقيبتها وتغادر المقهى دون دفع الحساب، وقد اتسمت كل هذه الأفعال بالسرعة وعدم الاستغراق، فالبطلة لا تشعر بالراحة النفسية التي تحملها على إطالة المكوث بالمقهى، كون العيون الجالسة فيها كانت تحدق جميعها فيها، والمقهى هنا في هذا المقطع السردي مكان مغلق بحق، كتم أنفاس البطلة وأصابها بالتوتر، مما جعلها تلوذ بالفرار بحثا عن أمكنة مفتوحة.

كما نرصد مقطعا آخر" لم يشعر بالتعب... التي يعطيها له صاحب المقهى... يمكنه الآن ان يغسل آلة البريس ويمسح الكنتوار الخشبي، حائل اللون،... ثم يجمع الطاولات وكراسيها ويكدسها فوق بعضها في زواية من المقهى، ليتفرغ لمسح الأرضية ذات البلاط المرقع..."[2]

فالمقهى هنا نموذج مصغر لعالمنا، وهو بؤرة اجتماعية لها دلالتها الخاصة في الرواية، والسارد هنا يصف لنا الأعمال الروتينية التي يقوم نادل المقهى من كنس وتنظيف وتوظيب، وقد اعتمد تقنية الوصف لجعل المتلقي يسبح بخياله وبصره في استكناه صورة وشكل هذه المقهى مسهما بهذا في تبطيء وتيرة السرد.

---

[1]- الرواية، ص: 60.

[2]- الرواية، ص: 119.

" ويقلني دون مقابل إلى ساحة الشهداء، ومن هناك أسير على قدمي إلى مقهى التلمساني واطلب شايا وأجلس على شرفتها أنظر إلى البحر، حتى إذا أذن لصلاة المغرب أتوجه إلى مقهى رابح تلك التي كانت ذات يوم مقهاي، أدفع له مائة دينار للمبيت ومائة أخرى لآكل أي شيء أشرب اي سم".[1]

تشير هنا الشخصية "عبد العزيز ربيعي" ضمنيا إلى حنينها للمقهى التي كانت بحوزتها ذات يوم، كما في المقطع وصف لحالة "عبد العزيز" الذي كان ذات يوم في بحبوحة من أمره ولكن الحال انقلبت رأسا على عقب وأصبح مشردا لا بيت يأويه، ولا فضاء يحويه، ولا أهل يسليه، ولأبناء يرأفون به ، وانتهى به المشهد أن يشحذ الإيواء والأكل بمائتي دينار، ليستمد فيها بعض الجهد والاحتمال لمواجهة الحياة اليومية، وفي نفس الوقت مكان لتذكر واسترجاع ما فات من ذكريات.

وقد تواتر ورود مكان المقهى في الصفحات (121، 126، 128، 187).

❖ **المحكمة:**

يحمل هذا المكان الكثير من الدلالات والتضادات الفكرية التي تعطي روحا جديدة للرواية، بما تثيره في القارئ من جدلية في فهم نسبية الحرية والسجن، الحق والباطل، ... وهو مكان مغلق إجباري لا اختياري، يمثل لمعظمنا نحن الجزائريين المكان الموحش والخاوي القاتل للنفس والمكان المنعزل الكابح لجماح الحياة، فهو لا يمثل سوى الدمار والموت، كما قد يمثل (وهو المأمول)، الجهة المسؤولة عن إحقاق الحق، وتوفير العدل بين فئات المجتمع وشرائحه.

وقد رصدنا في الرواية، مواطن لمكان المحكمة، منها " إذن، نطالب بما طلبه السيد وكيل الجمهورية وتعويضا ماليا تراه المحكمة يتوافق والضرر الحاصل للضحية"[2]، " قالت

[1]– الرواية، ص: 189.

[2]– الرواية، ص: 151.

بجهد: « نعم فزنا، سُجن النذل» وسارت معها حتى خرجتا من القاعة تلك التي شهدت إدانتها"[1].

الثنائية الضدية التي نقف عليها هنا، وفي هذا المكان الموظف من قبل السارد هي إن المحكمة بيتا لمن لا بيت له، يجد فيه الانصاف والعدل اللذين قد يفقدهما في حياته اليومية (البيت، المدرسة، مكان العمل...)، إلا أنها ترمز في هذا المسرد إلى اللاعدالة، والظلم والتعدي على حقوق الفئات الهشة المستضعفة، والمغلوبة على أمرها؛ بل وصل الأمر بالقاضي إلى الاستهزاء بالأم مليكة ربيعي متهكما بها، بالتعريض إلى أنها أمٌ وهي لم تتزوج، وفي هذا تعد صارخ للسرية المدنية المطلوبة تجاه كل فرد، وهذا التهكم شكل من اشكال العنف السلطوي غير المقنن.

وقد أعطى توظيف هذا المكان (المحكمة) جمالية للعمل الروائي، واستذكاءً للروح التأملية المستقصية لدى المتلقي.

وكذلك ندلل على توظيف المكان بقوله" قاطعه القاضي وهو يصرخ: أصمت ...أنت في محكمة وليس في زريبة دواب.

محكمة ؟ ! ... أتسمي هذه محكمة وأنت تحاكم ابنتي عوض أن تحاكمني حاشا للزريبة أن تكون بمثل قرافة هذا المكان، كهذه الأرض الناكرة للجميل، كهذه البلاد العاقر"[2].

نقف هنا على ثورة الشيخ "عيسى ربيعي" في وجه القاضي، وعدم رِضَاهْ عن الحكم الصادر من قِبَلِهِ في حق ابنته ذات سنة وهي تشارع قصد نيل حقوقها الزوجية من ابن عمها الذي غدر بها، وفيه إيماء إلى جدلية وظيفة المحكمة في المجتمع.

[1]- الرواية ، ص: 152.

[2]- الرواية، ص: 162.

كما نقف في باقي صفحات الرواية على توظيف هذا المكان (المحكمة) في الصفحة 108.

نسجل أيضا ورود أسماء لأماكن أخرى من قبيل (المدرسة، البيت، المرحاض العمومي، الكُشْكُ، القطار، البريد المركزي، بلدية سيدي امحمد...)

2-2- الأماكن المفتوحة:

وهي عكس الأماكن المغلوقة، وتحاول عادة البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان، وما أضفته من جمالية وسيميوطيقا على الرواية.

يعرفها جعفر الشيخ عبوش بقوله: " هو المكان الذي يأخذ صفة الانفتاح لدى الراوي على بعض الأمكنة، وهو كل حيز كبير أو صغير، قائم أو متحرك، ثابت أو متغير، يحتوي الحدث...والشخصية والفكرة، وينفتح على الآخر مباشرة او بالواسطة، ويلاقيه الصلة أو التفاعل أو التأثير بحيث لا يبقى ... منكفئا على ذاته يتحجب بالجدران الحاجزة وينفصل عما سواه بالعوازل... و الأبواب، وهذا المكان إما أن يكون مفترضا تخييلا وهو الأندر، أو يكون موضوعيا صرفا وهو الأكثر، أو يجمع بينهما وهو الأعم، وفي جميع هذه الضروب يعد المجال الأفضل للحركة والميدان الأصلح لإرادة التغير والتحول، ودفع عملية التطور نحو الأمام"[1]

والأماكن المفتوحة عند **غاستون باشلار** تدرس كوحدات، وبكل تعقيداتها وبكل قيمها الخاصة والأساسية، وهي تمدنا بصور متفرقة وفي الوقت ذاته وأن الخيال يمنحها قيما إضافية، وهي تختلف عن بعضها من حيث كونها مأهولة، أو غير مأهولة، وهي تمدد (توسع) الوجود الذي تكبحه الحياة ويعيقه الحذر، فبمجرد أن نقبع ساكنيين فإننا نعيش في

[1]- جعفر الشيخ عبوش: السرد ونبوءة المكان، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015م، ص: 108.

مكان آخر ، نحلم في عالم واسع. وكثيرا ما يكون الاتساع الداخلي للمكان هو الذي يمنح معنى حقيقيا لبعض التعبيرات المتعلقة بالعالم المرئي، وهي حسبه الأماكن الأليفة، التي نمارس فيها أحيانا اليقظة، وتبعث فينا ذكريات بيت الطفولة كما يتحكم في جمالياتها متانة الاتصال بين المبدع والقارئ.[1]

أي أن الأماكن المفتوحة، ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة، أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي توحي بالألفة والمحبة، وفضاء هذه الأمكنة قد يكشف عن الصراع الدائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنية في الرواية، وبين الإنسان الموجود فيها، منها ما يحقق للإنسان المودة والحب كالحي الشعبي، ومنها ما يُحَمِلَهُ الحياة والموت والإرادة والسمو والفشل والخيبة، ومنها ما هو تخييلي، كما فيها ما هو موضوعي، وهو المجال الأفضل للحركة (تنامي الحدث)، والميدان الأصلح لإ رادة التغيير والتحول، والدفع نحو الأمام لعملية التطور.

ومن الأماكن المفتوحة الموظفة في مدونتنا الروائية نذكر:

❖ المدينة

ونقصد بها المدينة الكبيرة للجزائر الدولة، ونرصدُ لها تحقيقا وتوظيفا في روايتنا ويقصد بها مسكن الإنسان الطبيعي، أوجده ليساعده في العيش ويطمئنه، ويحميه من العالم المناوئ ومن نفسه .

والمدينة فضاء مفتوح تسمح للشخصيات والأفراد بالتحرك فيها بحرية تامة مما يمكنها الاتصال بالعالم الخارجي وإقامة علاقات مع الآخرين.[2]

[1]– ينظر غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 06، 07، 35، 174.

[2]– ينظر الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، اربد، العراق، ط1، 2010م، ص: 275.

وتكون المدينة مكانا مفتوحا، أو مغلقا، فقد تكون مغلقة على نفسها، أو قد تكون مفتوحة على البحر، وهي فضاء جغرافي يعرف بكثافة سكانية هائلة مما تولد عنها النمو الديمغرافي الهائل، والفوضى العمرانية، والآفات الاجتماعية، والفقر وما ينسل منه ...، وهي تشهد حركية لا مثيل لها نتيجة لجوء مختلف الطبقات إليها بحثا عن الرزق، ورصدنا أمثلة عديدة لمكان المدينة في الرواية، ونمثل له بالمقاطع التالية:

" لا احد، غير الله ، يعلم متى تبدأ، ولكن الجميع يعرف بالضبط متى تنتهي تلك المرأة من عملها،... وبانصراف تلك المرأة التي لم ير أحد وجهها بسبب النقاب الأسود الذي تضعه عليها، تبدا حركة الراجلين« هؤلاء الذين يقتحمون العاصمة كل فجر» ليعودوا إلى جحورهم كل مساء بعد أن ذاقوا ذلك الطعم الرائع بالانتماء إليها"[1].

يشير سمير قسيمي هنا إلى أن المدينة امتلأت بشرا، فهي تعاني من فقدان التماسك وتصدع العلاقات الاجتماعية، وتزعزع القيم، وهي تقهر الإنسان وتحاصره، بل قد تسحقه، فالجري وراء التماهي مع العاصميين دفع بغالبية الوافدين إلى تناسي جلودهم، وتعليق ألسنتهم، ووأد لهجاتهم ولكناتهم التي فطروا عليها؛ لكي لا يُعْرفُ بأنهم ليسوا عاصميين، ومن مظاهر التشرد التي حاول سمير قسيمي التطرق إليها ظاهرة التسول (مليكة ربيعي) وما ينجر عنها من آثار وتبعات وخيمة على الفرد والمجتمع معا.

وقوله " كان يركز نظره في محل التبغ... ما يجعلانه يحن أحيانا إلى العاصمة، فمنذ أن غادرها قبل عشرة أعوام، لم يشعر نحوها بأي حنين، و هو الآن على خلاف الراجلين: لا يشعر نحوها: بأيِّ أسىً"[2].

[1]– الرواية، ص: 10.

[2]– الرواية، ص: 11–12.

وقوله " الغريب، أنه طوال تلك السنوات، لم يسع أن يعرفني بأحدٍ من أولاده أو احفاده، مع أنني كنت متيقنا أنه يقيم معهم في العاصمة، لم أكن اعرف عنه شيئا، باستثناء مكان عمله.

لهذا فمن الصعب على زوجتي أن تكشف سر نسبي"[1].

وهذا من الإفرازات السلبية للمدينة، فكيف يُعْقَلُ أن يعيش شخصان تحت سقف واحد لا يعرف احدهما عن الاخر إلا اسمه، فالمدينة مَرْتَعٌ للاغتراب، والمعاناة المؤلمة، تفككت فيه كل القيم والمعايير الاجتماعية.

❖ **الشارع:**

الشوارع والأزقة أماكن مسارات طويلة جدا، وتصل بين بلدين او اكثر، قد تكون ساحلية، أو تكون داخلية، ومصب هذه الطرق هو المدن والقرى، وبالتالي يتم التنقل عليها بالسيارات والعربات وهي من الأماكن العامة نظرا لطبيعتها الجغرافية، تتميز بالانفتاح والتحرر، قد تكون فارغة مهجورة، أو عامرة مقصودة.

ولأنها كالشرايين تصب في القلب، تواتر ذِكْرُهَا كثيرا في روايتنا، وندلل على هذا ببعض منها " كان هذا واحدا من أطفال الانتشاء، هؤلاء الذين لا تراهم إلا حين يجن الليل يجوبون شوارع العاصمة دون أن يهدؤوا، حتى إذا طلعت الشمس اختفوا وكأنهم لم يكونوا قط، ولكنهم منذ سنة أو سنتين أصبحوا يتجرؤون على الخروج في وضح النهار، حاملين أوعيتهم المليئة بالغراء، يسمونه اللصقة، يستنشقونها على مرأى الجميع"[2] .

هنا يشير السارد إلى احد شوارع العاصمة، دون أن يحدد أسمها والتي أصبحت ملاذا لأطفال الانتشاء، يمارسون فيها استنشاق الغراء على مرأى الجميع، ليغيبوا عن الوعي

[1]– الرواية، ص: 175.

[2]– الرواية، ص: 59.

ويسرحوا بالتفكير في وطن آخر غير الوطن الاجباري، فالشارع هنا رمز للاماكن الموبوئة بممارسة مختلف الآفات، ورمز للأحياء الفقيرة المكافحة من أجل لقمة العيش.

وقوله: " كانا وقتها يستأجران شقة ارضية من غرفتين بشارع لاريوش".[1]

عكس المثال الأول، يسمى لنا السارد اسم الشارع هنا، هذا الذي يضم مجموعة من الشقق والغرف الأرضية، والمملوكة من طرف الفئة الضعيفة الدخل وهو الملاذ للأم وابنها بعد أن فرت من قريتها تحمل عارها، محاولة التستر عليه .

" اليوم، وبشكل غير منتظر، تجرأت ورفعت رأسها وهو في الجانب الآخر من الطريق أسفل شارع شاراس، وحين هم بقطع الطريق أخذت تحدق فيه، حتى إذ بلغ مكانها، سألته على غير العادة "[2].

في هذا الشارع مصادفة تجمع الأم (مليكة ربيعي) وابنها(حسان ربيعي) دون أن يعرف الواحد منهما الآخر، وما تحديق الأم في ابنها إلا دلالة على وجود رابطة تربط بينها وبين ابنها تنتظر المصادقة أو الإلغاء، والشارع هنا على عكس المثالين السابقين مليء بحركة المارة من الراجلين مما أعطاه دلالات ورموز متباينة تباين شخصيات ونفوس الراجلين .

ونشير إلى وجود هذا الفضاء أيضا في الصفحات (180، 181، 205، 209).

❖ السوق:

هو الفضاء البارز الذي يرتبط بسائر الأحياء والمحال ويشكل شريان التجارة والحياة الاقتصادية وشبكة متداخلة من النتاج الاجتماعي، والسوق مكان تجاري تختلف بنيته

[1]– الرواية، ص: 25.

[2]– الرواية، ص: 207.

الهندسية والمعمارية تبعا للمكان الواقع فيه سواء كان قرية او مدينة، وهو ليس مكان للتبضع وحسب، بل هو مكان ايضا لقيام الحوار الاجتماعي المتبادل بين مختلف شرائح المجتمع، ونستطيع أن نمثل لهذا المكان من الرواية بـ : " وجدته أمه ساعات الصف الدراسية يلعب الكرة في ردهة سوق ميسوني"[1].

فسمير قسيمي هنا يسمي لنا سوقا باسمه وهو سوق ميسوني، اين كان ابن "مليكة ربيعي" يلعب الكرة في الوقت الذي كان زملائه يتمدرسون داخل الصف أي ان السوق كما يكون مجالا لقضاء الحاجات، يكون أيضا مجالا للتسكع واللهو على حساب الأفيد من الأعمال.

وقوله " ولكن الجميع، في باب الواد وباش جراح وبلكور، بعد نهبهم للأسواق وتخريبهم لكل ما هو قابل للتخريب، توقفوا لحظة ليلاحظوا راكضا جديدا يصيح باسم تلك العاهرة التي ركبها الجميع فركضوا خلفه".[2]

مفردة السوق هنا لا ترمز للمساحة الواسعة الممتدة من الأرض التي يعرض فيها الباعة سلعهم ليبيعوها، بل جاءت بمعنى الهياكل والمرافق المُعَدَةَ خصيصا لعرض السلع وتوظيبها في الرفوف أمام المشترين، والسارد يُومِيء من خلف هذا المشهد إلى احداث الفوضى التي عرفتها الجزائر ذات يوم من عام 1988م.
وفي قول آخر ذُكِرَ فيه السوق: " لهذا ابتسمت... حين تخرج من مرحاض سوق كلوزال..."[3]
وهنا أيضا تعيين اسم سوق بالعاصمة وهو سوق كلوزال المغطى، وسرد ليوميات" مليكة ربيعي" وهي تستخدم هذا المرفق الصحي.

❖ **المحطة:**

تعدد ذكر المحطة كمكان في الرواية، ولمرات عديدة فالسارد لا يلبث أن يترك المحطة في حديثه للانتقال بالقارئ إلى تيمات أخرى، وموضوعات أخرى حتى يرجع إليها سريعا

[1]– الرواية، ص : 25.
[2]– الرواية، ص: 38.
[3]– الرواية، ص: 58.

ليواصل سرد ما بداخلها من تفاعلات حدثية سردية ومن صور ورودها في الرواية: " في مثل تلك الساعة من مساء كل يوم، ينتهي عمل امرأة عادة ما تقف عند نهاية الرصيف المحاذي لمحطة القطار " آغا" تماما حيث يلتقي جميع الراجلين قاصدي المحطة مهما كانت وجهاتهم لتتصرف إلى حيث لا يدري أحد"[1]

فالمحطة، وكما هو معلوم مكان لنقل المسافرين، وهي من الأماكن العامة التي يلجأ إليها المسافرون، وتعتبر همزة وصل بين مختلف الأماكن والأحياء والقرى، ونفس المعنى ينطبق على هذا المقطع السردي حيث؛ تشرع الأم "مليكة ربيعي" في الشحاذة والتسول بدءا من الساعة الخامسة، ففي المحطة يلتقي جميع الراجلين وبمختلف توجهاتهم، فهي فضاء (مكان) " مفتوح، وما اختيار" مليكة ربيعي" لهذا الوقت تحديدا إلا لكونه يمثل الذروة في مقصدية المحطة فالكل أنهى عمله ويروم بلوغ بيته.

ونجدها (المحطة) في موقع آخر من الرواية " نظرت حولها فذعرت حيث أدركت أن الجميع رحل، ولم يبق في المحطة غيرها وبعض عمال الشيمينو والكثير من رجال الشرطة والدرك"[2]، فالمحطة هنا بخوائها من المسافرين تعبر عن خواء نفسية "مليكة ربيعي" ككينونة، فأعماقها ودواخلها النفسية مشتتة، مبعثرة لا تجمعها رؤى أو خيوط متينة، حتى غدت تسير بوجه بهلوان أسود بسبب الدموع المنهمرة من عينيه، كما يرمز المكان هنا إلى السجن النفسي الذي سلب البطلة تفكيرها، وأفقدها الشعور والتمتع بالراحة والاستقرار.

وقد وقفنا على مواطن ورود مكان المحطة في الصفحات الآتية (20، 133، 173، 178، 184، 192).

[1]– الرواية، ص: 09.

[2]– الرواية، ص: 155.

الفصل الثالث:
بنية الشخصيات

توطئة

تعد الشخصيات العمود الفقري للرواية وهي من اهم عناصر العمل الأدبي، ومن المكونات الأساسية في العملية السردية، فهي تتساوى مع الأحداث في الأهمية، حيث لا يمكن أن تُقَدَّمَ الأحداث دون محرك لها وهو الشخصيات (Les personnages) تكمن أهميتها في حضورها الذي يصنع تصادمات تمثل بدورها جوهر العمل الأدبي، وتتصف بصفات، يتصف بها الإنسان فهي في الرواية تختلف عن الشخصيات في العالم الواقعي، وما يزيد الرواية جمالا هو حسن رسم الشخصية بأن تتوافق اقوالها وافعالها في عالم النص مع الأحداث، وأن يكون رسم تلك الشخصيات وفق أفق الانتظار الخاص بالمتلقي، أو يعدلها فتختلف عن أفق الانتظار الخاص به.

1/ تعريف الشخصية:

1-1) المعنى اللغوي:

جاء في لسان العرب لابن منظور قوله: " الشخص: جماعة شَخْصِ الإنسان وغيره مذكَّرٌ، والجمع أشخصًا وشخوصٌ وشِخَاصٌ، وقول عمر بن ابي ربيعة: فكان مِجَنَى دون من كنتُ أَتَّقي ثلاث شُخُصٍ: كاعِبَانِ ومُعْصرُ فإنه أثبت الشخص أراد به المرأة والشخص: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخص، وكل شيء رأيت جُسْمَانَهُ فقد رأيت شخصه وفي الحديث: لا شخص أَغْيَرُ من الله، الشخص: كل جسم له ارتفاع وظُهورٌ، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص، وقد جاء في رواية أخرى: لا شيء أغير من الله، وقيل: معناه لا ينبغي لَشخْص أن يكون أَغْيرَ من الله . والشخيص: العظيم الشخص، والأنثى شَخيصة، والاسم الشخاصةُ"[1]

[1]– ابن منظور: لسان العرب ، (مادة شخص)، ص : 2211.

وجاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي قوله: " الشخص سواد الإنسان وغيره تَراهُ بَعيد، ج: أشخص وشُخُوصٌ، وشَخَصَ، كمنع شَّخُوصًا، ارتفع، و- بَصَرُهُ: فتح عينيه، وجعل لا يَطْرفُ، و- بصرهُ رفعه، و- من بلد إلى بلد ذَهَبَ، وسار في ارتفاع، و- الجُرْحُ: انْتَبَرَ، وَوَرِمَ، و- السَهْمُ: ارتفع عن الهدف، و_ النجم: طلع، و_ الكلمة من الفم: ارتفعت نحو الحَنكِ الأعْلَى... والشخيصُ: الجِسْمُ، وهي بهاء، والسَيِّدُ، و_ من المَنْطِقِ: المُتَجَهِّمُ، وأَشْخَصَهُ: أَزْعجَهُ، و- فلاًن: حَانَ سَيْرُهُ وذَهَابُهُ، و- به: اغْتَابَهُ، و- الرَّامي: جَازَ سَهْمُهُ الهدف. والمُتَشَاخِصُ : المُخَتَلِفُ، والمُتَفَاوتُ."[1]

يدل هذان التعريفات المتفقان إلى حد بعيد في تعريف الشخصية لغويا، على أن كلمة الشخصية تدل على البروز والعلو والتَمَيُزْ والتمييز، وعلى أن مفهومها يتغير حسب الدور الذي تقوم به، وتُعْرَفُ من خلاله، والهيئة التي تتواجد عليها.

1-2): المعنى الاصطلاحي:

مفهوم الشخصية، من المفاهيم التي اختلف فيها النقاد واللغويون، رغم كونها تمثل عنصرا محوريا في كل مسرد، وموضوع البحث في الشخصية يواجه صعوبات معرفية متعددة، لأن المقاربات والنظريات مختلفة حول مفهوم الشخصية، بل وصلت حد التضارب والتناقض، ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا، وتصير فردا، شخصا؛ اي ببساطة " كائنا إنسانيا"، وفي المنظور الاجتماعي تتحول إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي ويعكس وعيا إيديولوجيا، اما التحليل البنيوي فيعتبرها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه، ولا يتعامل معها

[1]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحي، (مادة شخص)، ص: 854.

باعتباره " كائنا" أي شخصا، وإنما بوصفها فاعلا ينجز دورا في الحكاية، ومن بعد كل هذا الجهد جاء دور غريماس (Grimas) الذي تعامل مع مفهوم الشخصيات بمفهوم العوامل.[1]

وَلَكَوْنِ الشخصية من أهم العناصر السردية التي يقوم عليها العمل السردي، فهي المحرك الأساسي له، بها تتطور الأحداث وتتماشى وتتأزم وفق إطار مكاني وزماني، وموضوع الشخصية الحكائية ينفرد بأهمية خاصة في البحث السردي عن البنى السردية في القصة والرواية والمسرحية والحكاية، ويكتسب هذه الأهمية من كونه أحد مكونات العمل الحكائي وأهمه، فهي العنصر الحيوي الناهض بالأفعال المترابطة المتكاملة في الحكي.

إن لفظة الشخصية مشتقة من الأصل اللاتيني "persona" « وتعني هذه الكلمة القناع الذي يضعه الممثل على وجهه لتأدية الدور المنوط إليه (حين يقوم بتمثيل دور، أو كان يريد الظهور بمظهر معين أمام الناس... وبهذا تكون الشخصية ما يظهر عليه الشخص في الوظائف المختلفة التي يقوم بها على مسرح الحياة) »[2] وكلمة الشخصية هي " كلمة حديثة الاستعمال، تعني صفات تميز الشخص عن غيره".[3]

وقبل أن نتطرق بالتفصيل لمفهوم الشخصية من الناحية الأدبية، نعرج سريعا على مفهومها من الجانب النفسي، فحسب ألبورت (Allport) في تعريفه لها فهي التنظيم الدينامي داخل الفرد لتلك النظم السيكوفيزيقية التي تحدد أسلوبه الفريد في التوافق مع البيئة"[4].

[1]– ينظر: محمد بوعزة: تحليلي النص السردي– تقنيات ومفاهيم–، ص: 39.

[2]– سعيد رياض: الشخصية (أنواعها أمراضها وفن التعامل معها)، مؤسسة اقرأ، القاهرة، مصر، ط1، د.ت، ص: 11.

[3]– المرجع نفسه، ص: 11.

[4]– صفا عيسى صيام، سمات الشخصيات وعلاقتها بالتوافق النفسي للمسنين في محافظات غزة، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في علم النفس، جامعة الأزهر، غزة، 2010، ص: 15.

بمعنى أن الشخصية جهاز مركب من أطراف وأجزاء تتفاعل فيما بينها من جهة، وبين ما يحيط بها من جهة أخرى فتولد نظاما ديناميكيا، به يحدد مواقفه، وآلياته في التعامل مع المحيط، الذي يتواجد فيه.

أما عبد الملك مرتاض في كتابه " نظرية الرواية" يقول عنها " الشخصية ! هذا العالم المعقد الشديد التركيب المتباين التنوع... تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس و الطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود"[1]

يُقِرُ عبد الملك مرتاض في تحديده لمفهوم الشخصية بصعوبة المهمة، فقد وضع علامة تعجب أمام لفظة الشخصية ويقر بأنها لوحدها تشكل عالما معقدًا، متباينًا، متنوعًا، شديد التركيب.

ويعود الفضل في دراسة مفهوم الشخصية إلى الشكلانيين الروس، وفي مقدمتهم فلاديمير بروب (Vladimir Propp) عبر كتابة " مرفولوجية الحكاية الشعبية"، حيث سعى إلى تحديد العناصر المشتركة في الحكايات العجائبية الروسية، وبعد عشرين عاما جاء بعده سوريو وقام بإعداد نموذج عاملي يتكون من ست وحدات يسميها الوظائف الدَّرامية وهي (البطل– البطل المضاد– الموضوع– المرسل إليه– المساعد).[2]

2– أنواع الشخصيات:

تتنوع معايير التمييز بين الشخصيات، وتختلف باختلاف الأشكال الروائية، سواء كان ذلك عبر التاريخ، أو اختلاف تلك الشخصية من ثقافة إلى أخرى، وفي الأدب عموما نجد

[1]– عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، ص: 73.

[2]– ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 219.

نوعين من الشخصيات في التصنيف الكلاسيكي لها، وينطلق هذا التصنيف من حيث ارتباط الشخصية بالحدث إلى نوعين: شخصيات رئيسية وثانوية

2-1- الشخصية الرئيسية (Personnage Principale)

هي " الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره، أو ما أراد التعبير عنه من أفكار او احاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي.

وتكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيدا يراقب صراعها وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه وأبرز وظيفة تقوم بها هذه الشخصية هي تجسيد معنى الحدث القصصي، لذلك فهي صعبة البناء، وطريقها محفوف بالمخاطر"[1]

أي أن الشخصية الرئيسية تحتل في الرواية مركز الصدارة، ومن جهد الروائي نصيب الأسد، فحولها يدور اهتمام القارئ لأنها الأكثر حظا من الشخصيات الأخرى، ودورها يكون واضحا في الرواية، وحضورها طاغ فيها، وبتوصلنا لفهمها فإننا نفهم بحق جوهر التجربة المطروحة في الرواية.

ومن نماذج رصدنا لظهور وحضور الشخصية الرئيسية، والتي نحددها بشخصية البطل" حسان ربيعي" فهو بحق شخصية رئيسية في العمل الروائي كونها احتلت الفضاء الروائي برمته؛ فقد استحوذت على مدار الحكي والقص في الرواية، وقد ركز السارد على رصد مظاهر سلوكها (الشخصية الرئيسية) وهي تقوم بأعمال وأفعال وأدوار محركة للحدث، كما أغرق في تبيان ملامحها النفسجسمية ، والتي تجعل القارئ يستخرجها ويتعرف عليها

[1]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، الجزائر، 2009م، ص: 32.

ضمن عشرات الأشخاص، كما وظف السارد تقنية الحوار وبكثرة، وكما هو معلوم أن الحوار واسطة مهمة تغور في باطن الشخصية، وتبرز واقعها المعيشي والاجتماعي والثقافي.

فمن هو حسان ربيعي يا ترى؟

2-1-1 شخصية البطل حسان ربيعي

"حسان ربيعي"، بطل الرواية وعليه ارتكزت أحداثها، وُلِدَ دون هوية في حي فقير من أحياء الجزائر العاصمة، وقد تعرض في صغره للاغتصاب من طرف حارس الابتدائية، مما ولد عنده صدمة نفسية اثرت عليه وعلى مجرى حياته، ويتجسد ذلك في: " إنها سيدي أجرم من المغتصب الذي هو اخوها.. وهو الجاني الذي ثبتت إدانته بشهادة الطب الشرعي وباعترافه بفضاعة ما اقترفه في حق هذا الطفل الذي فقد قدرة النطق من وقتها"[1]

وكذلك فقد احتجزته المديرة في قبو المدرسة وهو من أكثر الأماكن رُعْبًا في كامل الابتدائية نتيجة غياباته المتكررة، فهذه الحادثة ولَّدت فيه صوتا غائرا لازمه وظل يطارده طوال حياته ليحولها إلى جحيم ويتجلى ذلك في قول السارد: " بالطبع لم يكن يعلم وهو في العاشرة وقت كان منزويا في قبو الابتدائية أن شيئا ما سيحدث ويسمح للصوت الغائر فيه بالظهور، كان عقله أصغر من أن يدرك الخطر الذي داهمه، والذي سحوله مع سنين العمر الى ما أصبح عليه"[2]، فتتقاذف نفسية حسان مجموعة لا نهاية لها من الأسئلة ذات المنحى الفلسفي الإيديولوجي العقائدي الاجتماعي، والتي شغل نفسه بالإجابة عنها دونما جدوى خَاصَةً بعد أن انقلبت حياته رأسًا على عقب بعد أن تخلت عنه أمه وتركته مع زوجها وهو لازال لم يشد عن الطَوْقِ بعد، لأنها تعتبره ثمرة ماض فجيع ويتمثل ذلك في قوله: " في ذلك اليوم، استيقظتُ متأخرا على غير عادتي، أظنها كانت الثانية زوالا حين فتحت عيني على

[1]–الرواية، ص: 148.

[2]– الرواية، ص: 29.

وجه زوج أمي، كان رأسي يؤلمني بشكل غير طبيعي، ولكن اللاطبيعي حقا هو أنني استيقظت وزوج أمي في البيت، لم تكن عادته... المهم أنه أخذ كل وقته ليتحدث، وحين تحدث اخيرا اخبرني أن أمي رحلت ولن تعود"[1] .

نجد السارد في الرواية قام بوصف حسان ربيعي، فهو يتميز بصفات غريبة كأنه يشبه كلبا سلوقيا، وهو الأمر الذي جعله يشكك في قبول زوجته به حيث يقول السارد: " لأنه كلما وقف أمام المرآة وتأمل وجهه الطويل، المحفر بسبب ندوب ما بعد " حب الشباب" وأمعن النظر في تلك الثلة السوداء فوق حاجبه الأيمن الكثيف، شكك في أسباب قبول زوجته به... فقد كان بطوله الفارع " متران وعشرة" وتيبس جسده النحيل وغور عينيه الواسعتين بلا معنى وبوجهه العظمي الطويل المنتهي بذقن هلالي، يشبه كلبا سلوقيا سيئ الأكل"[2]

تظهر لنا صورة البطل هنا، وفي هذه الرواية على اسوء حالة وهيئة يتمني أن يكون فيها اي شخص، فلا نسب مُشرَّف، ولا شكل وسيم، ولا الوضع المادي مستقر ولا هو نما وترعرع كبقية اقرانه ولا هو تزوج زواجا مشرفا كغيره. ولا هو تنعم بدفء وعطف وحنان الوالدين كغيره.

2-1-2 شخصية مليكة ربيعي

أم "حسان ربيعي" وهي من الشخصيات الرئيسية التي أدَّت دورًا بارزًا في هذه الرواية حيث كل أحداث الرواية كانت تدور حولها، تعرضت هي أيضا للاغتصاب من اقرب الناس إليها؛ ابن عمها "عبد العزيز ربيعي"، فقد كانت تعاني انفصاما هرمونيا في تنشئتها وتركيبتها البيولوجية، وتحملت نتائج خطأ هي غير مسؤولة عنه و يتجلى ذلك في قول السارد على

[1]- الرواية، ص: 181- 182.

[2]- الرواية، ص: 18.

لسانها:" كانت تأمل أن ترى أية خضرة تنزل إليها، أن تشم أية رائحة تعيد إليها حاسة شمها التي لم تعد تحفظ إلا رائحتين: رائحة الخيبة ورائحة الأسر، تلك التي حفظتها بمجرد أن فتحت فمها وأخبرت والدها بما حدث...

– اغتصبني عبد العزيز.

قالت بصوت خافت مختنق، فقد كانت تشعر بوخز في حلقها وهي تخرج كلماتها تلك.

– ماذا؟

زعق أبوها وقد جف ريقه فجأة، واستشرى الارتعاش إلى كامل جسده

– عبد العزيز... ا ـ غـ ـ ت ـ ص ـ ب ـ ن ـ ي.

قالت مجددا، إلا أن وخز حلقها هذه المرة كان أقل إيلاما، وكأنها حين نطقت بمصيبتها مرتين تخففت من وزرها"[1]، فَتُقَرِرُ الهرب والتخلي عن طفلها باعتباره ثمرة ماض فجيع تاركة إياه مع زوجها يحي لتصبح في الأخير متسولة على أرصفة العاصمة مرتدية جلبابا أسودا تُخْفِي به نفسها عن المارة وعن ابنها "حسان "ويتجسد ذلك في قول السارد عنها: " على غرار المرأة العجوز حين قررت أن تختفي من حياة ابنها وهي تظن أنها حين تفعل لن يلاحظ أو على الأقل سينسى بعد سنين"[2]

وقوله أيضا: " كاد "حسان ربيعي" أن ينعطف يمينا في اتجاه المحطة، غير أنه عوض أن يستمر في السير صوبها توقف ليلتفت إلى المرأة المتجلببة ذات النقاب الأسود والعينين الحادتين وما كاد يفعل حتى تقاطعت نظراتهما، إذ كانت لا تزال تبحلق فيه من خلف، عاد أدراجه وتقدم نحوها، حتى إذا واجهها شَعَرَ أنها تبتسم له، سألها: " تعرفينني؟" ،

[1]– الرواية، ص: 104-105

[2]– الرواية، ص: 87.

لم تجب. اكتفت بِمَدِ كفها الأيمن من جديد..." هل معك عشرة دنانير"[1]، ويعاودها الحنين لابنها بعد أن نسيته وتناسته لأربعة عقود، فتحاول البحث عنه ولا تفلح في العثور عليه رغم أنه كان قاب قوسين أو أدنى منها ويرد ذلك في قول السارد" كما كانت المرأة العجوز الحاجة مليكة وهي تنظر إلى صورة بين يديها بالأبيض والأسود أخرجتها من حقيبة يدها كانت تلك صورة لابنها في شهره الثاني..." كم تبدو جميلا".

قالت منتشية وقد غاصت في الصورة حتى انقطعت عن واقعها".[2]

صورة البطلة هنا تبعث على الإحساس بالخيبة والفشل والندامة، التي لازمتها طيلة حياتها؛ فهي أيضا لم تضحك لها الدنيا وأظهرت لها الوجه العبوس بدءا من فقدان أبيها لابن يرثه، وتعرضها للخيانة من قبل ابن عمها "عبد العزيز ربيعي"، وانتهاء المطاف بها إلى التسول في شوارع ودروب العاصمة.

2-2- الشخصية الثانوية: (personnage Secondaire)

هي الشخصيات التي تؤدي دورا مساعدا للشخصيات الرئيسية في تأدية وظيفتها ودورها، فهي " التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، وتكون إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية، وتعديل سلوكها، وإما تبع لها تدور في فلكها وتنطق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها"[3]

[1]- الرواية، ص: 13.

[2]- الرواية، ص: 154.

[3]- صبحية عودة، غسان الكنافي: جماليات السرد في الخطاب الروائي، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص: 132.

ويقول عبد القادر ابو شريفة في كتابه " مدخل إلى تحليل النص الأدبي"، أنها " التي تضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسية، أو تكون أمينة سرها فتبيح لها بالأسرار التي يطلع عليها القارئ".[1]

ويحدد محمد بوعزة أدوار هذه الشخصية في كتابه " تحليل النص السردي" بقوله: " تنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة، إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا اهمية لها في الحكي، وهي بصفة عامة أثقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسية... وغالبا ما تقدم جانبا واحدا من جوانب التجربة الانسانية".[2]

ترمي هذه التعريفات إلى تبيان مكانة الشخصية الثانوية ووظيفتها في العمل الروائي، فعلى عكس ما قد يتبادر إلى الأذهان من أن لا قيمة لها في المتن الحكائي، بل العكس تماما، فهي تسير بجنب الشخصية الرئيسية وتدعمها وتعززها وتشرحها، وتسهم معها في بلورة المشهد الروائي برمته.

وقد وردت في الرواية مجموعة من الشخصيات الثانوية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

2-2-1- شخصية خالتي لويزة:

محامية " حسان ربيعي" وصديقة أمه تمثل صوت العدالة الاجتماعية وهي أم المدعو "أمين قرللو" المخنث، تحاول جاهدة استرجاع حق موكلها لكنها تخسر القضية في نهاية

[1]- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط4، 2008م، ص: 135.

[2]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص: 57.

المطاف، وتوظيف هذه الشخصية في الرواية أسهم في تحريك وتيرة السرد بصورة غير مباشرة، وأماط اللثام عن الشخصية " حسان ربيعي" وحلت جوانب مهمة من حياة الشخصية الرئيسية، وكشفت عن سماتها فهي تقوم بدور تكميلي للبطل وتضيء جوانب خفية من شخصيته ويتمثل ذلك في قولها وهي ممسكة بيد حسان تخاطب قاضي المحكمة: " سيدي القاضي، لاشك عند حضرتكم أن ما تعرض له هذا الطفل يفوق كل جرم تكونون قد نظرتم فيه، وإن تعلق بقتل بشع لا يوصف، ولاشك أنني وأنا أرافع بين يدي حضرتكم أجدني قاصرة حتى على بلوغ مشاعر هذا الطفل لأصفها لكم، ربما بعدها تدركون أن الحكم على الجاني لا ينبغي أن يقتصر على ما تصدرونه من حكم عادل، بل على القانون الذي عليه أن يكون أشد في عقوبات على الحثالة من أمثال حارس الابتدائية..."[1] إضافة إلى معاناتها الاجتماعية والنفسية جراء تخلي زوجها عنها واستبدالها بفتاة صغيرة في نصف عمره، ونتيجة خروجها من هذه الحياة بابن وحيد ليس كباقي الأبناء؛ فهو يعاني التخنث والشذوذ، ولم ينعم حتى باسم شريف كباقي أسماء من هم في سنه، فاسمه يشير إلى حشرة حقيرة بغيضة تبعث على التقيء إنها حشرة " قرللو" وهذا يتجسد في قولها وهي تخاطب البطل حسان ربيعي: " أترى هذا؟ وأشارت إلى ابنها أمين.

– هو وأبوه سببا كل عللي أتصدق أن أباه هجرني بعد كل تلك السنين من اجل فتاة في نصف عمره، لم يبق معها أكثر من سنة واحدة؟ !..كانت أمك محقة بشأن الرجال،لا أمان لهم على الإطلاق"[2].

2-2-2- شخصية أحمد مولاي:

شخصية تعاني من التهميش وهو طالب جامعي متخرج، يعمل مشرفا على مرحاض عمومي بالإضافة إلى أنه يعاني بألم وصمت من تلك الروائح الكريهة والمقززة المنبعثة من

[1]– الرواية، ص: 147.

[2]– الرواية، ص: 82.

المرحاض ويرد هذا في قوله " يمكنني الآن أن أكتب بكل فخر« المهنة الحالية مشرف على مرحاض عمومي»"[1]، بعد أن ضاقت به السبل في افتكاك منصب شغل أو وظيفة تعكس طموحه ومستواه العلمي، والروائي من خلال هذه الشخصية يشير إلى شريحة كبيرة من المجتمع استفادت من تكوين جامعي لتسهم في بناء و نهضة وطنها، لكن هذه الأحلام ارتطمت بصخرة الواقع ليجد هذا الشاب (أحمد مولاي) نفسه يدير مرحاضا عموميا يَئِدُ فيه شهادته الجامعية، ويطمس في ثناياه أحلامه الوردية.

2-2-3- خداوج:

"خداوج" هو اسم "الدلع" في الدارجة الجزائرية لاسم " خديجة" ويقال ايضا " خدوجة" وهي نوع من الزهر معروف بمنطقة العاصمة، زوجة "حسان ربيعي" وهي امرأة مطلقة تزوجت من "حسان ربيعي" لأنها سئمت من نظرة المجتمع القاسية وفي هذا الصدد يقول "حسان ربيعي" عنها: " فهي لم تتزوجني حبا في شخصي.. تزوجتني لأنها سئمت من لقب " المطلقة" فَعِنْدَنَا مهما كانت أسباب الطلاق تصبح المرأة بمجرد طلاقها عاهرا حتى وإن لم تكن كذلك"[2]، ورغم أنها تزوجت منه إلا أن هناك تناقضا كبيرا بينهما، وزيدا عن ذلك هي وزوجها لم يُكونا أسرة فقد خصصا حياتهما لجمع النقود وأكبر مصيبة تواجهها هي كونها امرأة عاقر تبحث عن شيء يخرج من أحشائها ليرى يوما نور الحياة التي باتت للأسف مظلمة في بلد حرره الرجال من تدنيس الاستعمار الفرنسي وهذا ما يعكسه عنوان روايتنا بطريقة ذكية "في عشق امرأة عاقر" للروائي المبدع سمير قسيمي" الذي يفاجأنا دائما من خلال أعماله الروائية بالغوص في مناطق حساسة قلما نقرأها لدى الجيل الجديد الذي يكتب بلغتنا العربية في الجزائر، ربما قد نلمسها لدى النخبة الفرنكوفونية بالمطلق.

---

[1]- الرواية، ص: 197.

[2]- الرواية، ص: 171.

2-2-4 عبد العزيز ربيعي:

والد "حسان ربيعي" قام باغتصاب مليكة ربيعي وأنكر فعله الشنيع، ولكنه مع مرور الزمن ندم واعترف بما فعله ويتجسد ذلك في قوله " لن أقول ما حفظه الناس في عين طير الزين وأدعي البراءة الآن، ولن أكابر وأقول إنَّ ما اقترفته كنت مجبرا عليه، فأنا من اختار كل ما حصل معي، بدءا باغتصاب مليكة وانتهاء ببيعي لمصدر رزقي بسبب ديون القمار والعاهرات، أنا من اختار أن أكون النذل الذي كنته طيلة حياتي لأنتهي بأقل مما بدأت به"[1]، فقد استولى على ممتلكات " القريشي" وسافر إلى العاصمة ليجد نفسه بعدها يعيش حياة الفقر والضياع.

2-2-5- عيسى ربيعي (المدعو القريشي)

والد "مليكة ربيعي"، حاول أن يجد حلا لمصيبة ابنته التي وقعت فيها فلم يكن له خيار غير اعترافه باغتصاب ابنته وهذا كله من أجل أن يحمل حفيده نسبا، فَسُجِنَ إثر هذا الاعتراف عشر سنوات ويتجلى ذلك في قوله و هو يوجه الكلام لقاضي المحكمة: " أنا القريشي، عيسى ربيعي، أقولها وأعيدها: أُقِرُ أنني اغتصبت ابنتي.. وأُقِرُ أن هذا الرضيع الذي بين يديها من صلبي ولدي الذي سيحمل اسمي ولو بالحرام، أقول ذلك وأنا بكامل عقلي... أعترف بكل هذا فاصدر حكمك أيها القاضي وتوقف عن محاكمة ابنتي.. وامنح ابنها اسما رحم الله والديك".[2]

2-2-5- المخرج المتذاكي:

شخصية انتهازية، رمز للسلطة التي تتغذى على صمت الشعب المسلوب من كل شيء، فالعلاقة التي تربط بين الحاكم " المخرج المتذاكي" وشعبه ، هي علاقة ظلم حيث

[1]- الرواية، ص: 187- 188.

[2]- الرواية، ص: 163.

كان عيشهم في هذا الوطن اجباري لا اختياري، ويتمثل ذلك في قول السارد: " أخيرا وجد المخرج المتذاكي عظمة يلقيها للشعب ليتلهى بها حقنة مورفين أخرى تحلق به في سماء الوهم، فقد كان ظاهرا أن حقن الثورة و الاشتراكية والمساواة والعدل الاجتماعي.. لم تعد قادرة على التحليق به مثلما كانت، كان مدركا خطورة أن يخرج " الشعب المسلوب من كل شيء" من إدمانه، سيستفيق حتما ولكن ليس الآن، على الأقل ليس قبل أن يرشد ، إن كان سيرشد يوما"[1].

يرمز بها قسيمي إلى كل من يمثل الانتهازية، والتعدي على حقوق الغير بغير وجه الحق، وإلى النظام الحاكم ممثلا في السلطة الحاكمة التي تشرف على إدارة البلاد، والمتقنة لعملية التخدير والتنويم الممنهجتين لفئات الشعب حتي يبقى حبيس الغفلة، واحلام اليقظة التي لم تتحقق يوما. والراوي يومئ من خلالها إلى توجيه نداء مبطن للشعب كي يفيق ويرشد للخلاص من هذا النفق المظلم، الذي وجد نفسه فيه.

3- الشخصية عند فيليب هامون:

يمكن النظر إلى الشخصية الروائية حسب فيليب هامون (philippe Hamon) في كتابه الموسوم بـ « سميولوجية الشخصيات الروائية»، " باعتبارها مفهوما سيميولوجيا في مقاربة أولى، بوصفها مورفيما مزدوج التكوين: إنها مورفيم ثابت ومتجل من خلال دال منفصل (مجموعة من الاشارات) يحيل على مدلول منفصل (معنى أو قيمة الشخصية) وعلى هذا الأساس، ستحدد الشخصية من خلال شبكة علائقية من التشابهات والتراتبية والانتظام (توزيعها) هي ما يشدها، على مستوى الدال والمدلول تزامنيا أو تعاقبيا، إلى مجموعة أخرى من الشخصيات، سواء على مستوى السياق الأدبي القريب، (شخصيات الرواية نفسها، العمل الأدبي نفسه) أو السياق البعيد (في الغياب: شخصيات النوع نفسه)".[2]

---

[1]- الرواية، ص: 78.

[2]- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2013، ص: 38.

يتضح لنا من خلال هذا القول أن الشخصية مكون أساس من مكونات الرواية، تسهم في بنائها، وتقوم بتحويل أحداثها من حال إلى حال، وفق ما يقتضيه الحال، ووفق ما يريده السارد ، وللشخصية أنواع وكل نوع له خصوصيته التي تميزه عن بقية الأنواع.

معنى هذا أن الشخصية في الرواية ليست ثابتة، بل متغيرة، وتتغير حسب الأنواع والأدوار التي تقوم بها كل شخصية في الرواية، إنها مورفيم ثابت من خلال دال يحيل على مدلول، تتحدد من خلال شبكة العلائقية يحكمها ويشدها الانتظام، على مستوى الدال والمدلول تزامنيا أو تعاقبيا.

ويقر هامونhamon بوجود ثلاثة أنواع من الشخصيات (العلامات) التي تحيل على مرجع، والتي تحيل على محفل خاص من التلفظ، والتي تحيل على علامة منفصلة، فالشخصيات ليست سوى وجه مفصل لما يمكن أن تختزنه هذه العلامات وتكثفه: شخصيات مرجعية، شخصيات إشارية، شخصيات استذكارية.[1]

يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن فيليب هامون (Philippe Hamon) يقسم الشخصيات الروائية إلى ثلاثة أنواع، هي:

3-1- الشخصيات المرجعية: (Personnages Référentiels)

حاول فيليب هامون استثمار ما توصلت إليه اللسانيات الحديثة فعدَّ الشخصية، علامة، كالعلامة اللسانية إلا أن الاختلاف بينهما يعود الى طبيعة العلاقة بين مكوِّني هذه العلامة: الدال والمدلول، فهي في اللسانيات اعتباطية وجاهزة مسبقا، في حين أنها في الشخصية تكون سببية، وتتكون عن طريق سير أحداث النص السردي، والعلامات التي تُحيل على واقع في العالم الخارجي، أطلق عليها اسم العلامات المرجعية.

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 13-14.

يحيل هذا النوع من الشخصيات على عوالم مألوفة، عوالم محددة ضمن نصوص الثقافة ومنتجات التاريخ.

إنها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزءا من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل، كما هي شخصيات التاريخ مثل نابليون الثالث، أو شخصيات الوقائع الاجتماعية، أو شخصيات الأساطير (مثل فينوس، زوس)، وشخصيات مجازية (الحب، الكراهية)، شخصيات اجتماعية (العالم، الفارس، المحتال).[1]

لذا فالقارئ مطالب بالاستعانة بكل المعارف الخاصة بهذه الكائنات التي تعيش في الذاكرة في شكل أحكام أو مآسي أو مواقف.[2]

هذا النوع من الشخصيات يعيش في الذاكرة، كتب التاريخ، وهو ذو بعد مرجعي محدد، بمعنى أنه مستقى من التاريخ، ومما ندلل به على هذا النوع من الشخصيات قيد الدراسة والبحث " **في عشق امرأة عاقر**"، أسماء شوارع الجزائر العاصمة (ديدوش مراد، سي مصطفى ، بور سعيد، بلوغين، باب الواد، محطة الجزائر "آغا" وهو لقب عثماني يعود للأتراك الذين كانوا متواجدين بالجزائر... ما يلي:

" الخامسة و27 دقيقة...
في مثل تلك الساعة من مساء كل يوم، ينتهي عمل امرأة عادة ما تقف عند نهاية الرصيف المحاذي لمحطة القطار « آغا»".[3]
" كان هذا المحل ومحل الكتب القديمة أعالي شارع ديدوش، ما يجعلانه يحن أحيانا الى العاصمة"[4]

[1]– ينظر فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 14.
[2]– ينظر المرجع نفسه، ص: 35.
[3]– الرواية، ص: 09.
[4]– الرواية، ص: 11.

"في العادة كان يستقل قطار بومرداس في الخامسة والنصف. وحين يبلغها بعد ساعة يسير حوالي عشر دقائق حتى يصل موقف الحافلات بجوار المستشفى، أين يستقل حافلة إلى مدينة زموري، يصلها بعد عشرين دقيقة، وهناك يستقل أخرى في اتجاه سي مصطفى، فإذا هناك سار ربع ساعة على قدميه ليبلغ منزله."[1]

3-2- الشخصيات الإشارية: (Personnages Embrayeurs)

هي العلامات التي تُحيل على محفل موضوعاتي، وتمثلها الإحالات على الشخصيات بطريق الضمائر (هو، أنا، أنت، ...) وغيرها من الألفاظ التي تنوب عنها، ويسميها هامون الشخصيات الإشارية .

ويقصد بها "فيليب هامون" تلك الأثار المنفلتة من المؤلف، الدالة على وجود ذات مسرَّبة إلى النص في غفلة من التجلي المباشر للملفوظ الروائي، بعبارة أخرى هي شخصيات ناطقة باسمه [2]، مثل " جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، كاتب، ساردون، مهذارون، فنانون إلخ"[3].

ويكون من الصعب أحيانا الإمساك بهذه الشخصيات، والكاتب يكون حاضرا في العمل الروائي من خلال الضمائر " هو" و "أنا"، أو وراء شخصية أقل تميزا، أو وراء شخصية مميزة بشكل كبير.[4]

نستطيع أن نحدد نوع الشخصية الإشارية، من خلال اقتفاء آثارها في العمل الروائي، أو ما ينوب عنها من صفات وأفعال، أو رموز و أشكال والإمساك بهذا النوع من الشخصيات في العمل الروائي ليس بالأمر السهل، لذا من الضروري أن يكون القارئ على

---

[1]- الرواية، ص: 15.

[2]- ينظر فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 14.

[3]- المرجع نفسه، ص: 36.

[4]- ينظر المرجع نفسه، ص: 36.

علم بالمفترضات و بالسياق، لأن السارد، أو الراوي قد يكون حاضرا وراء شخصية أقل تميزا، أو وراء شخصية متميزة بشكل ملفت للانتباه، ونمثل بهذا النوع للشخصية في مدونتنا "**في عشق امرأة عاقر**" بالنماذج التالية:

" فقد كان بِطوله الفارع «متران وعشرة» وتيبس جسده النحيل وغور عينيه الواسعتين بلا معنى وبوجهه العظمي الطويل المنتهي بذقن هلالي، يشبه كلبا سلوقيا سيء الأكل"[1].

فكل هذه الصفات بمجرد قراءتنا للرواية نجدها تدل على شخصية البطل "حسان ربيعي ".

كما ندلل أيضا بقوله: " إلا أن الصوت الغائر فيه استمر في الحديث، لم يكن يتحدث في شيء بعينه، مجرد جمل مرصوصة كيفما شاء".[2]

ونتعرف أيضا على شخصية البطل "حسان ربيعي" من خلال الصوت الغائر فيه " لمحت عمامته البوسعادية وقد تراخت حتى لم تعد إلا شريط قماش بالكاد يستر رأسه الصلعاء، ولأول مرة تراه بذقن غير حليقة وشارب غير سوي"[3].

فجملة هذه الصفات تدل على شخصية "عيسى ربيعي" المدعو القريشي.

وكذلك نجد شخصية أخرى وهي « مليكة ربيعي» ام البطل "حسان ربيعي" التي نتعرف عليها في الرواية من خلال جملة من الصفات اللصيقة بها، ومثال ذلك. "حاول أن يتذكر أين وضع ماله، فذعر حين أدرك أن الألف التي منحها للمرأة المتجلببة كانت آخر ما تبقى له"[4].

3-3- الشخصيات الإستذكارية: (Personnages Anaphorique)

وهي النوع الثالث من تقسيمات هامون للشخصية، وهي العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن نفس الملفوظ، وتكون وظيفتها وظيفة الربط، وتسمى الاستذكارية (التكرارية)

[1]- الرواية، ص: 18.

[2]- الرواية، ص: 96.

[3]- الرواية، ص: 157.

[4]- الرواية، ص: 211.

يكمن دورها في ربط أجزاء العمل السردي بعضها ببعض، وللإمساك بها نحتاج إلى الإلمام بمرجعية السَّنن الخاص بالعمل الأدبي، وهذا النوع يقوم داخل الملفوظ، بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية من أحجام متفاوتة.. إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ.[1] بعبارة أخرى " إنها شخصيات للتبشير، فهي تقوم بنشر أو تأويل الأمارات الخ، ومن أفضل الصور الدالة على هذا النوع من الشخصيات: الحلم التحذيري، مشهد الاعتراف والتمني، والتكهن والذكرى والاسترجاع والاستشهاد بالأسلاف والصحو والمشروع..، من خلالها يقوم العمل بالإحالة على نفسه ويبنى باعتباره توتولوجيا"[2].

ونمثل بما قلناه من الرواية بمشروع "حسان ربيعي" في شراء شقة حيث يقول:" هل ادخرت المبلغ، بالطبع لا، فأنا رجل يفكر في المستقبل، طلبت قرضا عقاريا واشتريت شقة أخرى، ودفعت كل مقابل الإيجار كمساهمة شخصية، ثم أجرت الشقة الثانية لأدفع بمقابل إيجارها اقساط البنك والآن أنا رجل يملك شقتين لا يحتاج إليهما، ومع هذا لا أشعر أنني أَمَنْتُ مستقبلي بما فيه الكفاية".[3]

وندلل أيضا بذكرى القبو التي سببت المعاناة " لحسان ربيعي"، " حين ذكرت أختها غنية، تشكلت في راسه صورة ما، ثم تشكلت صورة أخرى حين ذكرت باش جراح، وحين ركب الصورتين مع صورة المرأة التي تحدثه قفزت إلى ذهنه ذكرى قديمة لصيقة بذكرى القبو المقرف."[4]، وكذلك مشهد اعتراف القريشي في المحكمة باغتصاب ابنته من أجل منح حفيده نسبا حيث يقول:" أنا القريشي، عيسى ربيعي، أقولها واعيدها: أقر أنني اغتصبت ابنتي وحملت مني، واقر أن هذا الرضيع الذي بين يديها من صلبي ولدي الذي سيحمل اسمي ولو

[1]- ينظر فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 14-15.

[2]- المرجع نفسه، ص: 37.

[3]- الرواية، ص: 170.

[4]- الرواية، ص: 47.

بالحرام... أعترف بكل هذا فاصدر حكمك أيها القاضي وتوقف عن محاكمة ابنتي... وامنح ابنها اسما رحم الله والديك."[1]

ونستطيع أن ندلل على هذه الشخصية (الاستذكارية) في أي رواية كانت من خلال قرائن كالتمني، والتكهن، والذكرى والاسترجاع، فحسان ربيعي هنا يُمَنِي نفسه بجمع المال، وتكديسه؛ فقد قدم المبلغ النقدي الموجود عنده، والمحصل من الإيجار كمساهمة شخصية، مع طلب قرض عقاري من البنك، واشترى شقة أخرى ليدفع بإيجارها أقساط البنك، والاستذكار يولد مدلولات جديدة عن الشخصية، وهي (المدلولات) قابلة للوصف والتحليل.

[1]– الرواية، ص: 163.

خاتمة

بعد رحلة شاقة، مضنية وممتعة من البحث والدراسة والتقصي بين سطور، وثانيا المدونة الروائية (في عشق إمرأة عاقر) لسمير قسيمي، الغني عن التعريف بفضل إصداراته الكثيرة ومقالاته الأسبوعية، وترشحه لعديد الجوائز الأدبية العربية والعالمية، والتي شغلت بالنا وحيرت عقولنا وأجهدت خلدنا بما آسرتنا به من براعة في البناء، وجودة في الصقل، وحسن في التمثيل وقدرة على تخيل مسارات كثيرة ومختلفة لحدث واحد بسيط، يعتمد العبث منهجا في مقاربة الأوضاع السياسية والاجتماعية للمجتمع الجزائري، ويصف الواقع بالكاريكاتورية؛ فبقدر ما يجعلنا نضحك يضطرنا إلى البكاء، لأننا في النهاية لم نضحك إلا على أنفسنا.

وقد خرجنا بعد رحلة بحثنا هذه بجملة من النتائج والاستنتاجات، نحددها في الآتي:

– تميزت الرواية بنزعة تواترية، تتناسب وموضوعها الذي ارتكز على شخصيات، هي رمز لفئات معينة من المجتمع، عبرت كل منها عن حياتها، ورغم اختلاف طرق عيشها، إلا أنها اجتمعت تحت ظلم سلطة جائرة (الوطن الاجباري لبولاتوفيتش) .

– أبدع الروائي في تحويل الواقع إلى متخيل، والمتخيل إلى واقع بفضل ما يحوزه من ملكات وإمكانات سردية فائقة، جعلته يقنع المتلقي بالفكرة الخاطئة، و يخطئه في الفكرة الصحيحة.

– روايتنا المطروقة تتحدث عن الوجود والعالم، وعن الموت والميلاد، وعن القضايا الفلسفية (الدولة، العدالة، الأبوة، الزواج، الأسرة...).

– حملت المدونة الروائية " في عشق إمرأة عاقر" رؤى فلسفية ووجودية لا يفهمها أصحاب النظرة الضيقة، وإنما يلمحها المتأمل لهذا الوجود بمنطق لا يعدوه الإسفاف مسألة القضاء والقدر، الموت والحياة، البقاء والخلود، الواقع الخيال.

– حقق الروائي الانفراد في سرده، فتارة يعمد إلى السرد الكثيف وأخرى إلى السرد الهادئ، وأخرى ثالثة يسرد بالسرد المتوحش، فحقق من خلاله تداخل السرد وتشابكه، فبدت الأحداث غير متسلسلة، متراكمة بعضها فوق بعض في حين أن الحوار لم يغب عن لغة الرواية عموما.

– تقترب رواية " في عشق امرأة عاقر" إلى السيرة الذاتية، فتأرجحت البنية السردية و أخذت أشكالا متباينة في كل مرة، نظرا لتعدد الروات في الرواية الواحدة، فأقحم الروائي نفسه كراو متكلم يعبر عن الذات، ويترجم ما يختلج بدواخلها كما لجأ إلى السرد عن طريق الراوي العليم الذي تجسد في " حسان ربيعي"، الشيء الذي يمكننا القول بأن الروائي له احترافية في السرد، من خلال التنوع في الأساليب وهي الأداة المتفردة لحكاية نسيج السرد الروائي.

– الروائي لا يعتمد خطية الزمن المعهودة، بل يكسرها ولا يتقيد بها وذلك من خلال التلاعب بخطية الزمن، وهذا دليل إضافي على قدرته الفنية في الانفتاح على المنجز الروائي المعاصر.

– تجسد الزمن في البنية السردية لرواية " في عشق امرأة عاقر" على مستويين زمن الخطاب وزمن القصة. فسحا حركية بينهما في تداخل جدلي بين الماضي والحاضر، الشيء الذي ساهم في تصعيد الفعل القرائي لدى القارئ المتلقي.

– زمن الحكي في الرواية، ارتكز على اشتغال الذاكرة وإثارتها عبر تقنية الاسترجاع (الداخلي والخارجي)، ما جعل القارئ يرحل إلى عوالم ماضية بطريقة أوجدتها قدرة الكاتب على التلاعب بالزمن، واسهمت وظيفة الاسترجاع أساسا في فهم خبايا النفس البشرية (إنفصام الشخصية) في حين حظي الزَّمن المتخيل المتمثل أساس في " الاستباق" بالقدر نفسه من الاهتمام.

– تحدد إيقاع السرد في الرواية بتوظيف الروائي للتقنيات السردية المتفاوتة حيث سيطر الحذف والتلخيص بطريقة ما في تسريع وتيرة السرد، في حين لم تغب تقنية " المشهد " المبطنة للسرد، والوقفات الوظيفية التي تكشف عن الدواخل النفسية للشخصيات.

– أتاح عنوان الرواية " في عشق إمرأة عاقر" فرصة ولوج القارئ إلى المتن السردي حيث أدى وظيفة دلالية ربطته بالنص مباشرة عن طريق عبارات ايحائية ما جعل المتلقي يلتفت إلى فكرة العقر التي على أساسها بنيت حركية الحكي (عقر الوطن وطاقاته في الخروج من عنق الزجاجة، والأزمات).

– استحضر الروائي بعض الأقوال الأدبية لمجموعة من الكتاب والعظماء، ساعدت على إثراء النص وإكسابه طاقة إبداعية.

– المكان في الرواية تحدد بشكل واضح وجلي عند الروائي كما القارئ وأخذ دلالات كثيرة، وانقسم إلى مكان مفتوح ومغلق، وَوُظِفَ المكان المغلق أكثر من المفتوح نظرا للحالة النفسية للشخصيات، وخاصة الشخصية البطلة.

– اشتملت المدة كتقنية من تقنيات السرد على أربع حركات سردية ساعدت في تسريع السرد تارة، وإبطائه تارة أخرى؛ كالخلاصة التي ساهمت في اختزال فترات طويلة من حياة الشخصيات في بضعة أسطر، والحذف الذي ساهم في اقتضاب الأحداث، والمشهد الذي ورد بكثرة في الرواية والوقفة التي اعتمد فيها الروائي على وصف الشخصيات والأمكنة والأحداث.

– اعتمد الروائي في وصف شخصيات الرواية طريقتين، أولهما مباشرة تعتمد على الوصف الخارجي، وثانيتهما الطريقة التمثيلية المعتمدة على حرية الشخصيات في عرضها لذاتها، أو عرضها لشخوص أخرى.

– حضور الشخصية في الرواية بتصنيفاتها الثلاثة حسب ما ذهب إليه فيليب هامون، وهي شخصيات اجتماعية منتقاة من الواقع المعيش، متأثرة به، تحاول رسم ما يعانيه الانسان، كما تحاول الخلاص من هذا الواقع البئيس.

– امتزجت لغة الرواية بين الشعرية الجمالية، والتقريرية المباشرة حتى يمنح الروائي المتلقي لذة في القراءة، مع لجوء الكاتب أحيانا إلى تحرره في السرد من التحفظ في الألفاظ، وذلك بكسر الطابوهات (الثالوث المحرم)، والمقصود بها الدين، الجنس، السياسية، مما أكسب اللغة في هذه المواطن طابع الهجانة، فهي مزيج بين العربية الفصيحة، ودارج الخطاب، واللغة الأجنبية (الفرنسية).

– استلهم سمير قسيمي الأماكن المذكورة في روايته من الواقع الجزائري، فهي أسماء لأماكن حقيقية من بيئة ومحيط الأفراد (ميسونيي، محطة آغا، الحراش، سي مصطفى، شارع ديدوش مراد، محكمة سيدي أمحمد...).

– أراد سمير قسيمي أن يصور لنا ما خلفته أحداث أكتوبر 1988 من شروخات في بنية المجتمع، وتمزق وتفتت أصاب الأسرة الجزائرية في مقتل، فتخلت عن أصالتها (الدين، العادات والتقاليد)، وتشبثت بكل الخيارات المطروحة أمامها لتستمر في العيش، وهذا العبث عينه حسب قسيمي.

– اراد قسيمي التنبيه إلى التضليل الممنهج، والممارس من قبل السلطة في الاهتمام بالمظهر الخارجي للأشياء، على حساب جوهرها وحقيقتها، فالجزائر العاصمة التي تسمى المدينة الحلم، والتي يحج إليها ألاف الأفراد يوميا، ويحاولون محاكاة سكانها في لهجتهم ولكنتهم، كي لا ينظر إليهم بازدراء، مع سقوط أول نقطة مطر تتحول إلى برك مائية لها أول وليس لها آخر.

– تطرق الروائي إلى مظاهر الفساد التي تنخر جسم المجتمع الجزائري بالإشارة إلى الدور السلبي الذي اصبحت تؤديه العدالة (رمز الانصاف).

ولا نزعم أننا حققنا الكمال، وبلغنا التمام في ما يتعلق بموضوع بحثنا، بل جهدنا وعملنا هذا في مجمله تصدق عليه مقولة ناقد عربي قديم: " إني رأيت أنه لا يكتب الإنسان كتابا في يومه إلا قال في غده: لو غُيِّرَ هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على البشر".

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر

1- سمير قسيمي: في عشق امرأة عاقر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011م.

ثانيا: المراجع باللغة العربية

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

3- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، اربد العراق، ط1، 2010م.

4- الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي- مفاهيم نظرية- عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2011م.

5- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م.

6- جعفر الشيخ عبوش: السرد ونبوءة المكان، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015م.

7- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي- القضاء، الزمن، الشخصية-، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

8- حمدان محسن الحارثي: المكان بوصفه محفزا سرديا وثقافيا- رواية طوق الحمام أنموذجا-، جامعة الأزهر، مصر، د.ط، د.ت.

9- حميد لحمداني: بنية النص السردي- منة منظور النقد الأدبي- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2003م.

10- سعيد يقطين: الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م.

11- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي- الزمن، السرد، التبئير-، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1997م.

12- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، أفاق عربية، العراق، د.ط، د.ت.

13- سيزا القاسم: بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ- ، مهرجان، القراءة قراءة للجميع، القاهرة، د.ط، 2004م.

14- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، الجزائر، 2009م.

15- صجية عودة، غسان الكنافي: جماليات السرد في الخطاب الروائي، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

16- صلاح فضل: النظرية: البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

17- ضياء غني لفته، عواد كاظم لفته: سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م.

18- عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، تق: الشيخ عبد الله بن عبد العزيز بن عقيل، الشيخ محمد بن صالح العثمين، تح: عبد الرحمان بن معلا اللويحق، دار السلام، الرياض، ط2، 2002م.

19- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005م.

20- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط4، 2008م.

21- عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

22- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج معاصر-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 2006م.

23- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1990م.

24- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، د-ط، 2002م.

25- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية- دراسة في ثلاثية خيرى شلبي- ، تق: إبراهيم الواري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الخيرة، ط1، 2009م.

26- مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، دار تالة، الجزائر، ط1، 2010م.

27- محمد بوعزة: تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم-، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010م.

28- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي- دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2005م.

29- محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي- نظرية غريمان- الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1991م.

30- مهدي عبيدي: جماليات المكان، في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 2011م.

31- ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2011م.

32- ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي- المكونات، الوظائف، التقنيات-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003م.

33- نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2009م.

34- نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني- قراءة نقدية-، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م.

35- هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، ط1، 2008م.

36- وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما- دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم- دار الوسام العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011م.

37- يمني العيد: في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

38- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى " الألنسية"، إصدارات رابطة إيداع الثقافية، الجزائر، د.ط، 2002م.

39-سعيد رياض: الشخصيات (أنواعها أمراضها وفن التعامل معها)، مؤسسة اقرأ، القاهرة، مصر، ط1، د.ت.

40-عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2012م.

ثالثا: المراجع المترجمة

41- ترفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.

42- جيرار جنيت: خطاب الحكاية- بحث في المنهج-، تر: محمد معتصم وآخرين، منشورات المجلس الأعلى للثقافة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ط2، 1997م.

43- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984م.

44- يان مانفريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، مكتبة بغداد، دار نينوي، دمشق، ط1، 2011م.

45-فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، سورية، ط1، 2013م.

رابعا: المعاجم والقواميس:

46- ابن منظور: لسان العرب، تص: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت- لبنان، ط3، 1999م،(مادة بنى)، ج1.

47- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، (مادة سرد)

48- أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكيا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.س، مج1.

49- جيرالد برانس: المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزاندار، محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

50- جيرالد برانس: قاموس السرديات، تر: إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.

51- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2002م.

52- مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، شركة مصطفى البابي، القاهرة، ط2، 1952م، ج3.

خامسا: المجلات والدوريات

53- الزواوي بغورة: مفهوم البنية، مجلة المناظرة، 1992م، ع3.

54- جمال بن جديد: مصطلح السرد ومشتقاته بين الإشتراك الإصطلاحي والتعدد المفاهيمي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المركز الجامعي صالحي أحمد ولاية النعامة، 2020م، ع2، مج13.

55- رند عبد الرحمان عبد العزيز الشريهي: المفارقة الزمنية في الرواية، مجلة الأندلس، جامعة الشلف، الجزائر، 2019م، ع14.

56- كرومي لحسن: حركية الزمان وجماليات المكان في رواية الزلزال- قراءة سيميائية-، مجلة إبداع، ع3، 1998م.

57-جمال بن جديد، صباح لخضاري، قراءة مفاهيمية في بعض المصطلحات السردية المترجمة، مجلة المترجم، المركز الجامعي صالحي أحمد النعامة، الجزائر، 2020م، ع1، مج20.

سادسا: المذكرات والرسائل الجامعية

58- حيور دلال: بنية النص السردي في معارج ابن عربي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في السرد العربي القديم، جامعة منتوري قسنطينة، 2006/2005م.

59- صفاء عيسى صيام: سمات الشخصيات وعلاقتها بالتوافق النفسي للمسنين في محافظات غزة، ورسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في علم النفس، جامعة الأزهر، غزة، 2010م.

60- نزيهة زاغز: معمارية البناء- بين ألف ليلة وليلة- البحث عن الزمن الضائع-، رسالة دكتوراه، جامعة بسكرة (مخطوط)، 2008/2007م.

61- وئام رشيد عبد الحميد ديب: تقانات السرد في ال خطاب الروائي العربي في فلسطين، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، 2010م.

سابعا: المواقع الإلكترونية:

62- https://www.kataranovels.com/novelist .

63- https://www.noor-book.com/%D9% .

الملاحق

السيرة الذاتية للروائي سمير قسيمي[1]

روائي جزائري، ولد في الجزائر العاصمة عام 1974م، حصل على بكالوريوس في الحقوق، وعمل محاميا ومحررا يقول عن بداياته مع الكتابة: « بدأت بكتابة الشعر في سن مبكرة، كنت أحمل تصويرا رومانسيا عن الوسط الثقافي، لكن مع احتكاكي به اكتشفت أنه على التقيض، وهو الأمر الذي نفرني منه، ومن هنا اتجهت إلى أعمال حرة »، عمل كبناء ثم كتاجر وكاتب في المصالح الحكومية لأولئك الذين لا يحسنون الكتابة، حيث يقول «وأخيرا عملت كمصحح لغوي في الصحافة، وهذا الأمر الذي أتاح لي الإحتكاك مجددا بالوسط الثقافي وصرت أكتب رواية مجانية للنقد الانطباعي، ووفر لي ذلك فرصة القراءة بغزارة، ومن هذا دخلت مجددا عالم الكتابة، لكن من باب الرواية، خاصة بعدما انبهرت برواية (الإحتقار) للإيطالي ألبيرتومورافيا، ثم كتبت روايتي الأولى، التي كتبت بالصدفة، ومن دون خبرة »، لكن بالتشاور مع الكاتب والمترجم (محمد عاطفي)، الذي تابع رواية تصريح بالضياع، وهي تكتب يوما بيوم عن رواية العالم يقول: « ظننت في الأساس على فكرة أن ينعزل أحدهم في غرفة تحمل جدرانها مرايا، وافترضت أنه بقدرة قادر، استطاع أن يحيا مدة 40 سنة، في هذه الحالة سينبثق سؤال: أين يسأل ذلك الشخص نفسه إن كان هو الأصل أم أنَّ أحد انعكاساته في المرآة هو الأصل؟ الفكرة هنا تتناول الغرور الذي قد يصيب الإنسان بعد أن يحقق انجازا ما، حتى وإن كان ذلك الإنجاز كبيرا، هل يستحق أن ينعزل عن مجتمعه وعالمه ويلخص الحياة في نفسه ويتصور أنه سر العالم؟ كان أقرب نموذج ممكن هو تناول حياة كاتب (ريماس ايمي ساك) فحاولت تخيله وبمقارنته بنفسي وجدته يمثل معكوسا لي ولتصوراتي عن الأدب ».

وصلت رواية " الحالم" إلى القائمة الطويلة لجائزة " الشيخ زايد" في دورة 2013، اختارت مجلة " بانيبال" الإنجليزية فصولا من رواية " في عشق امرأة عاقر" لتنشرها مترجمة إلى الإنجليزية، فاز بجائزة " هاشمي سعيداني" للرواية عن أفضل رواية جزائرية " تصريح بضياع" وتعد روايته " يوم رائع للموت" أول رواية جزائرية تتمكن من بلوغ القائمة الطويلة لجائزة " بوبكر" العالمية للرواية العربية في 2009.

---

[1] – https://www.kataranovels.com/novelist

خرج الروائي الجزائري سمير قسيمي في روايته الأخيرة " الحالم" عن مألوف السرد العربي إلى عوالم تولج عمله دائرة التفرد والتميز، لتكون " الحالم" رواية مختلفة قد تؤسس لرواية عربية عالمية بفضل تقنيتها ولغتها السردية المناسبة وكم الخيال الذي زخرت به، احترافية الكاتب في هذا العمل الصادر عن العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف تجعلنا نواجه ثلاث روايات قوية في رواية واحدة، اختار لها الكاتب اسم " القسم".

بالمزيد في كتابه سمير قسيمي الذي ولاشك أنه أصبح بفضل هذه الرواية و روايتيه " هلابيل"، " يوم رائع للموت"، ظاهرة روائية تستحق الوقوف عندها إجلالا واعترافا بريادة نوعية تبعث التفاؤل في مستقبل الرواية العربية.

النتاج الروائي (مؤلفاته) [1]

- يوم رائع للموت 2009.
- هلابيل 2010.
- تصريح بضياع 2010.
- في عشق امرأة عاقر 2011.
- الحالم 2012.
- حب في خريف مائل 2014.
- كتب الماشاء 2016.
- الحماقة 2020.

السيرة المهنية للروائي سمير قسيمي (بقلمه)

1999-2001: محرر ثقافي صوت الأحرار.

2001-2006: مسير مؤسسة إعلامية، مستشار قانوني.

2007-2017: محرر ثقافي، مدقق لغوي في الجرائد الخاصة: النهار، الجزائر نيوز، صوت الأحرار، الشروق، الوسط، السلام...

[1] - https://www.moor-book.com/%D9%

2017-2020: مستشار نشر لدى المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية.

2021: المدير المركزي للنشر والتوزيع لدى المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية.

هناك بالطبع محطات وتجارب في الأعمال الحرة وغيرها قبل وبعد تخرجي، استمرت لفترات قصيرة.

ملخص الرواية:

صدرت رواية " في عشق إمرأة عاقر" لسمير قسيمي عن منشورات الإختلاف سنة 2011 في الجزائر، حيث ترجمت مجلة " بانيبال" الإنجليزية فصولا منها إلى اللغة الإنجليزية ونشرتها، إذ تقع في 214 صفحة فهي إجمالا مقسمة إلى ثلاثة عشر فصلا تعكس صورا واقعية بأبعادها النفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، تمتاز بأسلوب قوي يجمع بين الجد والسخرية، ينفتح فيها السرد ويبدأ بتاريخ 17 نوفمبر 2010، مصورا بطل الرواية " حسان ربيعي" وهو عائد من عمله، بمركز البريد بالجزائر العاصمة، وبتأخره عن قطار عودته يقرر العودة بقطار آخر، هذا الذي ما يلبث أن يتوقف بسبب الأمطار الغزيرة التي أغرقت الطريق، فيجد نفسه محتجزا مع بقية الركاب لمدة ساعة ونصف وهي مدة كافية ليواجه مَاضِيهُ الغارق في المآسي عبر أربعين سنة، فقد ولد دون هوية بعدما تعرضت أمه " مليكة" للاغتصاب من ابن عمها " عبد العزيز ربيعي" الذي انكر فعلته هذه، فلم يكن هناك خيار لوالد مليكة " عيسى ربيعي" المدعو القريشي غير اعترافه باغتصاب ابنته عسى أن يحمل حفيده نسبا، فسجن إثر هذا الاعتراف عشر سنوات، وهاجرت مليكة ورضيعها إلى العاصمة هربا من مجتمع قروي لا يرحم، واستولى عبد العزيز على ممتلكات القريشي ليسافر بعدها إلى مقر العاصمة، بحثا عن رغد العيش، ولذة الثراء، لكنه وجد الخيبة والتشرد والضياع في انتظاره.

يواجه " حسان" جانبا آخر من المأساة وهو في العاشرة من عمره، فقد تعرض للاغتصاب من طرف حارس الابتدائية أثناء دراسته، مما سبب له صدمة نفسية، بسبب احتجاز المديرة له في قبو المدرسة وظلمته، عقابا له على غياباته المتكررة، أوجدت داخله صوتا غائرا فيه، فتنشطر حياته إلى عالمين طيلة عمره، عالم نفسي داخلي لا يعرفه غَيْرُ نفسه ذاتها (المونولوج الداخلي مع الصوت الغائر في كل لحظة يجد نفسه فيها وحيدا)، وعالم خارجي مباشر واقعي، يعيشه وينشغل فيه بطقوس الحياة المختلفة (من أكل، وشرب، مأوى...).

بعد الحادثة بعامين، تقرر الأم " مليكة" الهرب والتخلي عن الطفل حسان، باعتباره ثمرة ماضٍ فجيع تاركة إياه مع زوجها " يحي" ، لتتجه نحو التسول على أرصفة العاصمة

مرتدية جلبابا أسود تخفي به نفسها عن أعين المارة ومنهم حسان، ولأن حسان كان سيء الخلقة رضي بالزواج من " خداوج" المرأة التي تجرعت قساوة المجتمع بطلاقها مرتين بسبب عقرها، الأمر الذي رأى فيه حسان ميزة لكي لا يورث قبح خلقته لأولاده فيكفيه ما يعانيه هو بسببها.

في القطار، تظهر شخصيات أخرى بجانب " حسان" فتتسارع وتيرة السرد، وحركيته متصاعدة تارة، ومطردة تارة أخرى، لتغوص في مواضيع مختلفة، مثل الوطن الاجباري الذي لا تعترف سلطته بحقوق الإنسان وكرامته، وعن التردي الأخلاقي الذي اصاب المجتمع، بانتشار مظاهر الشذوذ المختلفة، والمتكررة، كما نجد شخصية المحامية " العجوز لويزة" التي تمثل صوت العدالة المكبوت والمضطهد، فقد كانت محامية " حسان" في صغره عند تعرضه لحادثة الاغتصاب، وصديقة لأمه. وهي مفجوعة في ابنها " أمين قرللو" الذي يعاني التخنث، وفي القطار ذاته تطورت حركية السرد ليشتمل الحديث عن شخصيات بعضها داخل القطار، والبعض الأخر خارجه من مثل شخصية "أحمد مولاي"، هذه الشخصية المهمشة والمسحوقة داخل الوطن الإجباري، فرغم أنه يحوز شهادة جامعية يفترض أنها تؤهله لولوج عالم الشغل، إلا أنه يعاني البطالة فيشرف على إدارة مرحاض عمومي، وكذلك الحديث عن الشخصية الإنتهازية التي يرمز بها الروائي إلى السلطة الفعلية المتحكمة في إدارة الشؤون العامة والخاصة للوطن الاجباري، هذه الشخصية التي تتغذى وتتعايش على صمت الشعب المقهور والمسلوب من كل شيء، ويبدع الروائي في وصف وسرد مظاهر هذا التعايش السلبي القائم على الغش والخداع.

وتنتهي الرواية بنهاية ورؤية تشاؤمية لُخصّتَ بتواجد البطل حسان ربيعي، وأمه مليكة ربيعي، وابيه الفعلي عبد العزيز ربيعي على مستوى المحطة، دون أن يتعرف الواحد منهم على ألآخر، ويمعن الروائي في جعل الموقف يبدو أكثر حزنا وغرابة ودهشة من خلال اصطدام حسان بأمه دون تعرفهما على بعضهما، فالقدر أبى إلا أن يجمع أفراد العائلة الواحدة، في المكان الواحد وفي الآن الواحد، دون أن يلتئم شمل العائلة.

الفهرس

الرقم	العنوان	الصفحة
01	الشكر	–
02	الاهداء	–
03	مقدمة	–
04	المدخل: مفاهيم ومصطلحات	7-21
05	توطئة	7
6	1- مصطلح البنية	7- 13
07	1-1-الدلالة اللغوية	7- 9
08	1-2-الدلالة الاصطلاحية	9- 12
09	1-3-مفهوم البنية السردية	12- 13
10	2- مصطلح السرد	13- 16
11	2-1- المعنى اللغوي	13- 14
12	2-2- المعنى الاصطلاحي	14- 16
13	3/ علم السرد	16- 21
14	الفصل الأول: بنية الزمن في الرواية	23- 57
15	توطئة	23
16	1- مفهوم الزمن	23- 26
17	1-1 لغة	23- 24
18	1-2 إصطلاحا	24- 25
19	1-3- مفهوم الزمن في القصة	25- 26
2021	1-4 مفهوم زمن الخطاب	26
22	2- المفارقات الزمنية	26- 39
23	2-1- الاسترجاع	27- 28
24	2-2- الاسترجاع الخارجي	28- 31
25	2-3- الاسترجاع الداخلي	31- 34
26	2-4 الاستباق	34- 35

27	2-5- الاستباق الخارجي	34 -35
28	2-6- الاستباق الداخلي	37- 39
29	3- المدة	39-
30	3-1- الإضمار	40- 43
31	3-2- الملخص	43- 45
32	3-3- الوقفة	46- 47
34	3-4- المشهد	47- 52
35	4- التواتر	52- 53
36	4-1- التواتر المفرد	53- 55
37	4-2- التواتر التكرار المؤلف	55- 57
38	الفصل الثاني: بنية المكان في الرواية	59- 73
39	توطئة	59
40	1- تعريف المكان	59-61
41	1-1-لغة	59- 60
42	1-2-اصطلاحا	60- 61
43	2- أنواع المكان	62- 73
44	2-1- الأماكن المغلقة	62- 67
45	2-2- الأماكن المفتوحة	67- 73
46	الفصل الثالث: بنية الشخصيات	75- 94
47	توطئة	75
48	1- تعريف الشخصية	75- 78
49	1-1-المعنى اللغوي	75-76
50	1-2-المعنى الاصطلاحي	76- 78
51	2- أنواع الشخصيات	78-88
52	2-1 الشخصية الرئيسية	79- 83
53	2-2- الشخصية الثانوية	83- 88

54	3- الشخصية عند فيليب هامون	88- 94
55	3-1- الشخصيات المرجعية	89- 91
56	3-2- الشخصيات الإشارية	91- 92
57	3-3- الشخصيات الاستذكارية	92- 94
58	خاتمة	96-99
59	قائمة المصادر والمراجع	-
60	الملاحق	-
61	الفهرس	-
62	الملخص	-

ملخص البحث:

تعد الرواية من اهم الأشكال السردية باعتبارها ملحمة العصر الحديث، وسجل المجتمع البشري، وقد استطاعت أن تختزن القضايا التي تعبر عن موجودات الكون، وموضوعات المجتمع، وشؤون الحياة المختلفة والمتعددة في إشكاليات عدة، لتطرحها في أحداث تسعى لأن تمثل الحقيقة وتقترب منها.

ومع ما شهدته الساحة الأدبية العالمية من تطور وتغير، تأثر الأدباء العرب كغيرهم من الأدباء الآخرين بهذا التطور والتغير، فساروا على منهج الغرب في إنتاج إبداعاتهم الأدبية المختلفة، ويأتي روائينا " سمير قسيمي" موضوع بحثنا ضمن الروائيين المعاصرين الذي تميزا بالجرأة الفنية والفكرية، مستفيدا من الإبداع الروائي الجزائري الذي أنشأه جيل المؤسسين (بن هدوقة، الطاهر وطار، واسيني الأعراج، وغيرهم من جيل الرواد) وما لحق بالساحة الأدبية من تغيرات تمتح من مختلف المناهج والإيديولوجيات الوافدة إلينا، فكتب الروايات الواقعية المغلقة بالمسحة الخيالية، وانقلب على قواعد السرد المعروفة، فالتف حول المعنى واحتمى بالغموض، ولجأ إلى الرمزية بأشكالها المختلفة.

ولرصد الشقين البنائي (الشكل) و الدلالي (المضمون) للرواية، حتى تتكون لدينا صُورة واضحة للعمل الروائي، ركزنا في بحثنا الموسوم بـ (بنية السرد في رواية " في عشق امرأة عاقر" لسمير قسيمي) على دراسة وحصر مركبات ومكونات العمل السرد في المنجز الروائي المشار إليه، معتمدين على منهج السرد البنيوي عند جيرار جينت، وغريماس في دراسة وتحليل هذا المنجز الأدبي.

Résumé

Le roman en fait partie. Les formes de narration les plus importantes, telles que l'épopée estivale moderne et le récit de la société humaine, ont pu stocker des problèmes qui expriment l'existence de l'univers, des problèmes de société et diverses affaires de la vie dans de nombreux problèmes, pour les mettre dans le événements qui cherchent à représenter la vérité et à s'en approcher. Avec le développement et le changement que la scène littéraire mondiale a connu, les écrivains arabes, comme d'autres écrivains, ont été touchés par ce développement et ce changement, ils ont donc suivi l'approche occidentale dans la production de leurs diverses créations littéraires - la génération des fondateurs (Ben Haddouqa, Taher Watar , Wasini Al-Araj et d'autres de la génération pionnière). Et à partir des changements survenus sur la scène littéraire dans les diverses approches et idéologies qui nous sont parvenues, il a écrit des romans réalistes qui violent les règles connues de la narration, alors il a détourné le sens et caché son ambiguïté. Recourir au symbolisme sous ses diverses formes.

Afin de surveiller les parties structurelles (forme) et sémantiques (contenu) du roman, afin que nous ayons une image claire de l'œuvre romanesque, nous nous sommes concentrés dans notre recherche étiquetée avec (La structure narrative dans le roman "Dans l'amour de a Barren Woman » de Samir Qasimi) sur l'étude et l'inventaire des composantes et composantes du travail narratif dans la réalisation romanesque visée, en s'appuyant sur la méthode narrative structurale de Gérard Gent et Grimas dans l'étude et l'analyse de cette réalisation littéraire.