الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العالي
جامعة الشهيد حمّه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تجربة الكتابة في تشكيل الزمن والمكان في رواية الرّايس لـ"هاجر قويدري"

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
✍ شتحونة خديجة
✍ بالراشـــد رنـده

إشراف الأستاذ:
عزوز لحسن

الاسم واللقب	الجامعة	الصفة
دغمـــان علي	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	رئيسا
لحســن عزوز	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	مشرفا ومقررا
زكـور الصالح	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	مناقشا

الموسم الجامعي: 1439 هـ – 1440 هـ / 2018 م– 2019 م

إهداء

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع :

إلى معلمي ومثلي الأعلى في الحياة أبي الغالي

إلى من كان دعاؤها سر نجاحي أمي الغالية

إلى جميع أفراد أسرتي

إلى كل من علمني حرفا وأنار لي طريق العلم طيلة مشواري الدراسي

إلى كل الزملاء والأصدقاء

خديجة

إهداء

إلى روح والدي العزيز

إلى من قال فيهما رسول الأنام ـ صل الله عليه وسلم :

" الجنة تحت أقدام الأمهات "

إلى من لو طلبت روحي لما تأخرت : أمي الغالية

إلى من يشاركونني اللقب و ينهلون من فؤادي كل الحب

إخوتي

إلى كل الأصدقاء الذين صنعتهم لي أيام الدراسة

إلى كل من تمنى لي التوفيق يوما و إلى كل من ساعدني من قريب

أو بعيد على إنجاح هذا العمل والذي كان رمزا للخصب والعطاء خاصة .

رنده

شكر وتقدير

الحمد الله أولا و آخرا و الصلاة و السلام على أفضل الخلق وخاتم الأنبياء والمرسلين صلاة و

سلاما دائمين مادام الليل و النهار وعلى آله

و صحبه أجمعين

بعد تمام هذا البحث المتواضع بعون الله و توفيقه نتقدم بخالص الشكر والامتنان للدكتور/

لحسن عزوز الذي أشرف على هذا العمل ولم يبخل علينا بالنصائح و الإرشادات والتوجيهات

القيمة إلى أن بلغنا هذا الهدف

إلى أساتذتنا أعضاء لجنة المناقشة الموقرين على ما تكبدوه من عناء في قراءة مذكرتنا المتواضعة

وإغنائها بمقترحاتهم القيمة.

إلى كل من كان دعما وعونا لنا

أخي سعدون

(أوصيك أن تعتني بعد موتي بحديقة بيتنا الخلفية و لتعلم أن تحت الموت حياة أخرى فإذا أنت تأملت حياتي بين يديك تقاسمها مع خضرة ، و أطلب من خضرة صيدا أن تسامحني أحتاج أن تدعو لب كثيرا فذنوبي كثيرة لم يغسلها البحر)...

أخوك السيد علي

هاجر قويدري ، الرايس ، ص 81 .

مقـــدمـــــة

مقدمة

فن السرد يتحقق في لعبة حكائية حدثية مغايرة مختلفة تجريبية كل مرة غير منساق لحبكة مقلدة مكررة، أو قائم على درجة تطابقه مع الواقع الظاهر، معيار الحقيقة الفنية يتشكل في عالم آخر حدسي تخييلي، أكثر نسبية، ولعله ملتصق بأبعاد وجودية أعمق. فتكون الرواية مسرحاً متأملاً لعوالم متداخلة وغير مستسلمة لمنطق العقدة.الرواية أيضاً قد تصبح اختلاقاً نموذجيا لعدد من الحكايات المدمجة، والمتوالدة. الغائبة الحاضرة و المستقبلية .

الرواية إذن جنس أدبي تتماسك عناصره المكونة له تماسكا شديدا ،و أن عنصري الزمان و المكان من بين العناصر الروائية، و هما بالذات لا يمكن الفصل بينهما فهما عنصران يتفاعلان و يتبادلان التأثر و التأثير، و لهذا فان الكاتب مهما كان نوع عمله لا يمكنه أن يتخلى عن هذين العنصرين ، فهما عمود و صلب العمل السردي، حيث يقوم النص الروائي على أسس جمالية و وظيفية تواصلية،من خلال ربط الواقع بالتخييل في قالب فني، و ذلك لأن الرواية تتسم بالكلية و الشمول و التنوع، بأساليب فنية متنوعة.

و النصوص الروائية تفاعلت و تقاطعت مع هموم الوطن و واقع الإنسان و آلامه، و قد شهدت الساحة الأدبية في الجزائر عددا من الروايات التي كانت الثورة الجزائرية موضوعا لها و شكلت في الأغلب مرجعية الخطاب الروائي خلال تلك الفترة، فالرواية الجزائرية تعتبر حديثة العهد بالظهور فقد كتان ظهورها الأول قد اقتحم الساحة الأدبية بشكل قوي.

و كان موضوعنا لمذكرة التخرج "**تجربة الكتابة في تشكيل الزمن و المكان في رواية الرايس لهاجر قويدري** " موضوعا للبحث و الانتظار و المغايرة و الاختلاف و الكشف .

و عن دوافع اختيارنا لهذا الموضوع فهي تعود إلى: اهتمامنا بالرواية الجزائرية المعاصرة و محاولة دراسة الجوانب الحداثية لهذا النوع من الكتابة التجريبية الجديدة.

و صدرنا دراستنا بمفتتح قصير، عرضنا فيه الاعترافات الأولى للنص السردي،و التشكيل في البدايات شفويا أو مكتوبا، و الذي تقوم بنيته على سرد الحكاية الواقعية أو الخيالية، فالسرد في أصله خطاب لغوي نثري ذو وظيفة مرجعية تُصوّر أو تُوهِم بتصوّر شخصيات وأحداث حقيقيّة مندرجان في إطار زمني ومكانيّ، يهدفُ في النهاية إلى الوصول لمعنى أخلاقيّ أو اجتماعيّ أو سياسيّ وغيرهم. وتتداخلُ فيه أشكال لغويّة أخرى كالحوار المتألّف من أحداث ترتيبا متسلسلًا أو منطقيًا متعمدًا، أو الوصف الذي يمنح القارئ القدرة على تمثل الموضوع و قسمنا دراستنا إلى فصلين على النحو التالي :

الفصل الأول يتضمن وعي الكتابة السردية و دينامية الزمن و المكان في الخطاب السردي، و بينا فيه دراسة العناصر التالية:

1- التجريب و الاشتغال في بنية الخطاب السردي المعاصر.

2-خطاب الزمن و المكان.

3-فلسفة الكتابة السردية عند بول ريكور.

4-البيوطيقا و السرد.

5-مغامرة الكتابة السردية الجزائرية.

و تبعه الفصل الثاني و قد خص تجربة انفتاح النص في رواية الرايس و تشكيل الزمن و المكان و هو عبارة عن دراسة تطبيقية و تمت فيه دراسة الجوانب التالية:

1- أصوات الزمن و تاريخانية الأمكنة في تشكيل عتبة الرايس.

2-معرفية النص و غواية تشكيل الكتابة.

3- الزمن و تفتت الشخصيات.

4-الزمن الثقافي و وعي الأمكنة و تخييلاتها.

5-شعرية العتبات و الهوية.

و في ختام الموضوع عرضنا نتائج دراستنا و قدمنا رؤيا جديدة للنص و للحكاية .

و استفدنا من البحث المنهج التحليلي الجمالي السردي ، في استقصاء المضمون و الدلالة و الكشف عن جوانبها الظاهرة و الخفية مستفيدين من كل ما يتعلق بطرائق التحليل و الولوج إلى دلالات لا نهائية مفتوحة و تطبيق التنظير التجريدي على النصوص و فهمها و ربط العلائق فيها في شبكة دلالية اختلافيه .

و حاولنا في حوارية دائمة أن نتجادل مع البحث و النص في مفاهيم متعددة لكشف الرموز و الإيحاءات و الشفرات و المعاني الكفؤة للوصول إلى استراتيجيات التمثيل السردي في الرواية.

فكيف تقاطع الزمان و المكان في النص السردي الرايس؟ و كيف تهافتت الشخصيات بين أزمة الذات و أزمة الواقع ؟ و كيف كانت و استمرت تحولات الزمن و الرؤى الإيديولوجية؟ هل كان الفضاء متصلا بدوغمائية الخطاب المركزي ؟

و هل الزمن التاريخي زمن عقيم يدور على نفسه ؟ إشكالات نقدية بحثنا في أغوارها في عمل بحثي سيبقى مستمرا مفتوحا للباحثين و القراء .

واجتهدنا في استقراء نصوص و مراجع هامة ابتداء من النص السردي (الرايس) لهاجر قويدري إلى ، الشعرية العربية مرجعياتها و ابدلاتها النصية لمشرى بن خليفة، و منطقة التجريب في الخطاب السردي المعاصر لأيمن تعيلب، و لذة التجريب الروائي للدكتور صلاح فضل، ، و غيرها من المراجع التي ساهمت في الوصول إلى اضاءات نقدية مفتوحة و مختلفة في كشف الدلالات و الرموز و رصد التقنيات السردية .

و لا يسعنا إلا تقديم أسمى عبارات الشكر و العرفان للأستاذ المشرف عزوز لحسن الذي أشرف على هذا العمل و ساهم في خروجه إلى النور.

مفـــتتـــــح

السرد العربي ..رؤيا غائبة لنصوص حاضرة (التأصيل) :

السرد العربي في نصوصه التجريبية المختلفة شكلت اهتماما بالغ الأثر ،عند الباحثين و الدارسين العرب،[1]فالسرد العربي قديم قدم الإنسان العربي،وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك، حيث مارس العربي السرد والحكي، شانه في طلك شان أي إنسان في أي مكان،بأشكال وصور متعددة،وانتهى إلينا مما خلفه العرب تراث مهم، لكن السرد العربي كمفهوم جديد لم يتبلور بعد بالشكل الملائم، ولم يتم الشروع في استعماله إلا مؤخرا وبصور شتى.[2]

وللسرد العربي وظائف عديدة،قديمة و حديثة لا رابط بينها ولا ناظم، ومن بين هذه الاستعمالات :(الأدب القصصي وأدب القصة، والنثر الفني،و القصة عند العرب، والحكايات العربية...)،وما شاكل هذا من مفاهيم التي كانت تستعمل في التراث العربي .

وبذلك فإن مفهوم السرد يستوعب أشكالا متعددة من الممارسات و التجليات النصية ويغطي تسميات عديدة ألحقت بتلك الأشكال وفي مختلف الحقب .وذلك على اعتبار التسميات السابقة كانت محدودة وضيقة عن الشمول أو كانت تحكمها رؤيات خاصة، وهذا ما جعلها غير دقيقة عكس المفهوم الجامع. إنه يرصد الظاهرة في كليتها،ويسعى إلى الإحاطة بمختلف حيثيتها و ملابساتها، ويغدو تبعا لذلك قادرا على جعلنا في إطار توظيفه التوظيف المناسب لفهم الظاهرة بصورة أحسن و أوضح.[3]

وبذلك فالمفاهيم القديمة تصبح مفهومة فهما خاصا وضيقا، كما أن دلالاتها تغدو محدودة ومكرورة، بحيث لا تسهم في إضاءة الظاهرة، ولا تعميق النظر إليها،[4]وعليه فقد انتبه العرب

---

[1]–سعيد يقطين،السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشروالتوزيع،القاهرة،ط 1، 2006 م،ص63.

[2]–المرجع نفسه، ص65،66.

[3]–المرجع نفسه، ص67.

[4]–المرجع نفسه، ص67.

المحدثون إلى أن الأدب العربي متعدد الأنواع والفنون، وظهرت دراسات وأبحاث تتناول بعض هذه الأنواع منفصلة أو متصلة.[1]و لعل اغلب هذه الدراسات تتفق مجتمعة على أن القصص أو الموروث الحكائي العربي غني ومهم ويستدعي البحث و الدراسة. وفعلا عندما نعود الآن إلى ما تركه العرب في هذا المضمار سنجد أنفسنا أمام تراث مهم .

هذا التراث أثار الانتباه إليه منذ عصر النهضة،لكن ذلك لا يتناسب وما عرفه هذا التراث من إنتاج ضخم ،لذلك لا يمكننا إلا أن نقول إن دراسة هذا التراث ما تزال قليلة ومحدودة ،ومعنى ذلك أن بعض التصورات حول ما نسميه بالسرد العربي ما تزال تفرض نفسها بإلحاح . ومجمل هذا التصور أن هناك ديوانا تركه العرب هو "الشعر"، وما عداه من الأنواع والفنون فلا يرقى إلى الشعر،[2] بمعنى أن العرب القدامى كان اهتمامهم منصب على الشعر، باعتباره ديوان العرب ، لكن ديوانا آخر ظل يزاحمه المكانة نفسها على صعيد الواقعي ، بل إننا نجده في أحيان عديدة يتبوأ مكانة أسمى، سواء من حيث الإنتاج أو التلقي.[3]

ويُعرف النص السردي بأّنه نص مرجعي ذو سيرورة زمنية، والشخصّية الفاعلة هي أساس ترابط الأحداث ووحدتها في النصّ، ، و قد سجل لنا العرب من خلاله مختلف صور حياتهم و أنماطها ورصدوا من خلاله مختلف الوقائع وما خلفته من آثار في المخيلة والوجدان ، وعكسوا عبر توظيفهم إياه جل صراعاتهم الداخلية والخارجية ، كما تجسدت لنا من خلاله مختلف تمثيلاتهم للعصر والتاريخ ، والكون ، وصور تفاعلاتهم مع الذات و الآخر.[4]

[1]–سعيد يقطين،السرد العربي مفاهيم وتجليات ، ص68.

[2]–المرجع نفسه،ص69.

[3]–المرجع نفسه،ص70.

[4]–المرجع نفسه، ص71.

السرد و المصطلح النقديLanarration:

يرى النقاد أن السرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي و الذي يقوم على دعامتين أساسيتين: أولهما: أن يحتوي على قصة ما ، تضم أحداثا معينة. وثانيهما:أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة ، وتسمى هذه الطريقة سردا . و ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ، ولذلك السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.[1]

فالسرد إذا هو الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له وما تخضع له من مؤثرات بعضها المتعلقة بالراوي و المروي له ، و البعض الآخر متعلق بقصة ذاتها.[2]و يعرفه سعيد يقطين بأنه فعل لا حدود له ، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان.[3]

ويرى أيضا: أنه هو التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي كرسالة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه ، والسرد ذو طبيعة لفظية لنقل المراسلة.[4]

فالسرد هو خطاب يقدم حدث أو أكثر وهو أيضا إنتاج حكاية بسرد مجموعة من المواقف و الأحدث ، وهو صيغة تتميز بواسطة أكبر من قبل الراوي ، وهو أيضا العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ ،أي الخطاب الذي هو الحكاية .[5]

---

[1]–حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003 م، ص45.

[2]–المرجع نفسه، ص 45.

[3]–آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 2015 م، ص28.

[4]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997 م،ص41.

[5]–جيرالند برنس، قاموس السرديات ،تر:السيد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، ط1 ،2003 م،ص122.

ومن خلال التعاريف السابقة نستنتج أن السرد: هو شكل الحكي ، والرواية هي سرد قبل كل شيء وهو الكيفية التي تروي بها الرواية عن طريق هذه القنوات نفسها.

الفصل الأول

وعي الكتابة السردية وديناميةالزمن والمكان في الخطاب السردي

1-التجريب و الاشتغال في بنية الخطاب السردي المعاصر.

2-خطاب الزمن و المكان.

3-فلسفة الكتابة السردية عند بول ريكور.

4-البيوطيقا و السرد.

5-مغامرة الكتابة السردية الجزائرية.

1- التجريب و الاشتغال في بنية الخطاب السردي المعاصر:

نظرا للإشكال النقدي لمصطلح التجريب فقد يختلف و يتعدد حسب مفهومه النقدي باختلاف الأمم التي احتضنته فانه يعد من الصعوبة الخروج بمفهوم محدد و دقيق، فالتجريب موضوع كثير التشعب، وطيد الصلة بسائر العلوم لدا فهو يستدعي منا تحديد المصطلح و المفاهيم وهدا المسعى محفوف بالمزالق.[1]

إلا أن الأكيد إن التجريب كمصطلح متفق عليه ارتبط إلى حد بعيد بالثورة على الوعي الجمالي السائد إذ لا يقدم إجابات بقدر ما يطرح تساؤلات، والتي تظل مكمنا لتلمس خطا جديد يتأسس على وعي جمالي مفارق،إي لحظة مفارقة تشير إلى فوضى الواقع وتحولاته من خلال رغبة الروائيين في خرق الثابت وفقا التوقع المعتاد على مستوى النص الروائي باعتباره وسطا خصبا لتشكيل شيء يعد في ذاته تمهيدا لتوليد آليات توردنا إلى هدا الجزء الهولامي في طبيعة الإبداع،ادن فالتجريب تجاوز للمألوف و البحث عن طريق تقنيات جديدة.

ومن ذلك فقد ارتبط مصطلح التجريب بالبحث عن آليات جديدة يشتغل عليها السرد الخطابي المتملص من كل ما هو ثابت من خلال ابتكار أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة ومن دلك أيضا اعتبر التجريب أداة تطوير الفني الأدبي،و التمرد على كل ما هو ثابت وعقائدي.[2]

---

[1]- مشرى بن خليفة ،الشعرية العربية مرجعياتها و ابدلاتها النصية ،وزارة الثقافة ،الجزائر، د ط ، 2007م،ص19.

[2]- احمد سخسوخ ،التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية ،مصر،د ط،1998 م، ص01.

التجريب في المفهوم النقدي الجديد :

التجريب يتقاطع مع حركة الحداثة في نمائها و تغايرها و اختلافها و غرابتها و غموضها «فالتجريب في المقام الأول معاناة وجودية شاملة وسط أعماق اللحظة الآتية، صوب المستقبل المشتمل على جوهر الماضي، وأعماق الحاضر».[1]

و يريد به هنا أن مصطلح التجريب هو مصطلح صعب لأنه وليد اللحظة و كذلك لا يرتبط بالزمن.

و لهذا «فالتجريب وعي مطلق و شامل مجرد من جميع الأوصاف لا يحمل بعدا زمنيا بل هم متعال على كل الأوصاف، و لا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس أو أمة من الأمم»،[2]حيث لا يهتم لا بالزمان و لا بالمكان ، فهو شكل من أشكال التجاوز و وعي كامل بضرورة التطور لا للتسليم بالحقائق المقررة إلى ما يرسخ في الذهن ،لأنه من قبيل المسلمات الغير قابلة للاختبار و المسألة.

و في تقدير آخر «فالتجريب قريب للإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق و أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع و حقيقته عندما يتجاوز المألوف،[3] فالتجريب يتولد من المغامرة الجمالية و المولد الأساسي للإبداع الأدبي»[4] و هو بذلك يدعو إلى التمرد على ما هو مألوف و النزوع إلى تخفيف كل ما يحمل طابع القداسة و الاحترام في المخيلة العامة بل هو انتهاك و ثورة على القوانين فأساسه الاختراق و التجاوز، إذ «هو عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة أفاق جديدة و

[1]– أيمن تعيلب، منطقة التجريب في الخطاب السردي المعاصر،دار العلم و الإيمان،د ط، د ت، ص10.

[2]– محمد عدناني،إشكالية التجريب و مستويات الإبداع،جذور للنشر،الرباط،ط1 ،2006 م،ص16.

[3]– صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي، القاهرة مصر،ط1 ،2005 م ،ص3.

[4]– مريم بن حملة،التجريب في رواية العشق المقدس لعز الدين جلاوجي أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، 2014،2015م،ص 10.

إثارة أسئلة جديدة و البحث عن صيغ جديدة للخطاب و التواصل»[1] فكل اختراق لبنية نصية يعتبر تجريبيا و بذلك يغدو المتلقي منتجا للنص من جديد و ليس مجرد قارئ فقط و من هنا تنشأ العلاقة بين المبدع و القارئ و منه تطوير آليات الإبداع و تطوير آليات القراءة.

التجريب رؤيا اختلافية :

1 – التجريب و إشكالية التلقي :

التجريب كمصطلح تم توظيفه في العديد من المجالات العلمية قبل تعالقه مع الفن الأدبي،حيث استخدمه تشارلز داروين « charles Darwin» من حيث انه(التحرر من النظريات القديمة) واستعمله «مارتن أسلف»martin Esstin في قوله:(كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم الطبيعية، وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب)[2]

والملاحظ أن التجريب ارتبط في المثاليين السابقين بالمفهوم العلمي القائم على فكرة صدور المعرفة،أما عن ارتباطه بمجال الأدب و الفن يحيلنا هذا المصطلح مباشرة إلى «إميل زولا»Emile zola الذي يعود له الفضل في إرساء معالم هذا المفهوم من خلال روايته (الرواية التجريبية)،وذلك باشتغاله على الشكل الروائي على محوري الاختلاف والغرابة،كما بدا فيها متأثرا ب «كلود برنارد» من خلال قراءته لكتاب «مدخل إلى دراسته الطب التجريبي»،حيث يرى أن (الرواية التجريبية هي نتيجة التطور العلمي للقرن، أنها تستبدل دراسة الإنسان المجرد، الإنسان الميتافيزيقي بدراسة الإنسان الطبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائية الكيميائية،و المحدد بتأثيرات الوسط ،إنها بكلمة واحدة أدب عصرنا العلمي). [3]

---

[1]–مريم بن حملة، التجريب في رواية العشق المقدس لعز الدين جلاوجي أنموذجا، ص10.

[2]– احمد سخسوخ ،التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، ص1.

[3]–كلود برنارد،بيرشارتيه،مدخل إلى نظريات الرواية،تر :عبد الكريم الشرقاوي ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب،ط1 ،2000 م،ص154.

اعتبر كتاب «الأدب التجريبي» (1972) محاولة عربية لتأصيل و تأسيس مصطلح تجريبي يتماشى بطبيعة الرواية العربية ومزجه بين ما هو غربي و موروث الأصل (التراث العربي)من خلال أن «الأدب التجريبي ليس رفضا مطلقا لتراثنا الأدبي ولا للأدب العربي المعاصر»[1]

بمعنى تأطير مبادئ و أسس جديدة تخرج عن المألوف و تحطيم وتيرة الأطر القديمة باعتبار أن المبادئ الأساسية التي يعتمدها الأدب التجريبي هو رفع الحواجز الفكرية التي ظلت تهيمن على القرائح و المواهب طيلة سنوات ،وتعطلها في سيرها نحو الخلق ،وتبعث فيها عقد النقص و مركبات الاحتقار الذاتي.[2]

بمعنى توظيف تقنيات فنية تقدم العالم المتخيل،وتحدد منظوره بأساليب لم يسبق استخدامها على مستوى شبكة التعالقات النصية التي تتراسل مع اللغة الشعرية أو اللهجات الدارجة أو تعدد الأصوات لتحقيق درجات مختلفة في شعرية السرد.

وفي نفس السياق يرى «سعيد يقطين»في إطار حديثه عن التجريب أن الرواية العربية أسست تقاليدها وإشكالاتها وقضاياها متكئة على الوافد الغربي نظرا للغربة الجمالية التي كانت تعيش فيها،وذلك أن المنجز الإبداعي يبنى على الكفاءة النقدية لا الروائية،أو تلك الأعمال التي تعيش زمنها بل حداثتها المبدعة «التي تتولد مقولاتها من شرطها التاريخي، وتعيد صياغة الأفكار و الأشكال و العلامات وفقا لخصوصيتها الذاتية الغربية»[3]

[1]–خليفة غليوفي،التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض ،الدار التونسية للكتاب ،د ط،2012م، ص 173.

[2]–المرجع نفسه ،ص177.

[3]–عبد الرحيم العلام وآخرون ،سؤال الحداثة في الرواية المغربية ،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ،المغرب ،دط ،1990 م،ص126.

2-التجريب و تشكيلات النص :

يرى الناقد صلاح فضل في التجريب«ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة...و الفن التجريب يخترق مساره ضد التيارات السائدة»[1]

وان اتفق معه على أن التجريب هو معارضة التيار السائد فهذا لا يعني أن قطيعة صريحة مع كل ما يربط الكاتب بالماضي أو التقليد ، كما صرح بذلك عبد العزيز حمودة في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي قائلا أن:«التجريب يعني القطيعة مع الماضي» [2]

فالعربي مهما تمادى في التجريب لا يمكنه بأي شكل من الأشكال أن يحدث القطيعة الصارمة مع التقاليد و التراث،و لا يمكنه « القفز على ثوابت أصلية قد تؤدي تخريبها و الإفراط في تجاوزها إلى إفساد المشروع برمته ،و النزول به رأسا من الرغبة في التطور الايجابي إلى العبث و الفوضى و الفشل»[3]

أما شوقي بدر يوسف لا يشترط ضرورة مخالفة السائد ولا الخروج عن المألوف لتحقيق التجريب، بقدر ما يجب على الكاتب أن «يغوص في الواقع ويقتبس من كافة الآداب و الفنون و العلوم الإنسانية و الاجتماعية أدواته و أشكاله و مضامينه و غايته»[4]

فالأديب المجرب هو الذي يغرق من وعاء الماضي و الحاضر و يستعين بمن سبقوه ليصهر تجاربهم ويضيق عليها ذخيرته الثقافية ،فالتجريب عنده «لا يقتصر على الشكل بل

---

[1]-صلاح فضل ،لذة التجريب الروائي، ص3.

[2]-التجريب على مادة كلاسيكية ،نشرة مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي، القاهرة، العدد3 /3 سبتمبر 1993 م، ص11.

[3]-محمد عدناني،إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد ،جذور للنشر ،الرباط ،ط1، 2006 م،ص16.

[4]-شوقي بدر يوسف ، الرواية التجريبية عند ادوارد الخراط ،رامة والتين ،مجلة المدى ، دمشق،السنة 5،العدد 15 ،1997 م،ص26.

يتجاوزه ، و لا يكتفي بالمضمون بل يتعداه ،فهو مشروع وواقع يبحث دائما عن الاختبارات الأساسية في جمال التجربة»[1]

تطورت الرواية المعاصرة من حيث مستوى مواضعها و تقنياتها،فابتعدت عن الوعظ و الإرشاد و تفاعلت أكثر مع الواقع بتفاصيله و هوامشه ، فعبرت عن العلاقات الاجتماعية و تفرعاتها الشائكة و كان لكل ناقض تصوره الخاص حول مظاهر التجريب و من أهم هذه المظاهر:

أ-تيمة العنونة (نصوص موازية لحكي جديد) :

يشكل العنوان عنصرا أساسيا في النص، فهو المفتاح الإجرائي الأول الذي يمكن من خلاله الولوج إلى عالم النص، وكشف أسراره ومع نشأة الكلاسيكية و البنيوية وعلم العلامات ،وازدادت أهمية العنوان من حيث هو نص صغير يؤدي وظائف شكلية و جمالية ودلالية ،تعد مدخلا لنص كبير كثيرا ما يشبهونه بالجسد رأسه هو العنوان وهو جهة نظر السيموطيقا يعد مفتاحا رئيسا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة ،كما يستطيع أن يقوم بتفكيك النص من اجل تركيبه ،و رأى نقاد آخرون أن العنوان يشتغل شكليا ودلاليا غير وظائفه المتعددة على إغراء القارئ و إثارته،و لأهمية العنوان بوصفه علامة بارزة في تحديد النص أولا و الكشف عن مجموعة من الدلالات المركزية المنبثقة منه ثانيا.[2]

حيث يرى «لوي هويك» بأن العنوان هو ما نسميه اليوم ب ZADING(1973) أي العنوان الأصلي فكل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان ،أما الذي بعده فهو العنوان الفرعي وقدم تعريف أكثر دقة في كتابه سمة العنوان جاعلا إياه «مجموعة العلامات

[1]- شوقي بدر يوسف ، الرواية التجريبية عند ادوارد الخراط ،ص27.

[2]- خليل شكري هياس،القصيدة السير ذاتية ،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط 1، 2010م ، ص100.

اللسانية من كلمات وجمل حتى نصوص ، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه ،تشير لمحتواه الكلي و لتجذب جمهوره المستهدف»[1]

ولقد شبه «جاك دريدا» االعنوان بالثريا التي تحتل بعدا مكانيا مرتفعا يمتزج لديه،بمركزية الإشعاع على النص وقد كما يكون محورا رئيسيا و أحيانا أخري المفتاح الرئيسي للبنية الدلالية العامة، كما يمكن اختياره كواجهة اشارية تعبر عن الأثر الفني ولا يمكن أن يكون اعتباطيا.[2]

ونجد الباحث الاسباني «جوزيف بيزا كومبروبي»يقر بتعدد أبعاد العنوان قائلا:«إن العنوان عنصر متعدد الأبعاد لأنه يقيم روابط علامة جد متخلفة،العمل الأدبي، النص و القارئ»[3]

وجعل «يوسف وغليسي »العنوان مفتاحا سيميائيا مهما لاقتحام أغوار النص وفتح مغاليقه باعتباره البعد السيموطيقي المحدد لطبيعة ظاهرة النص الواجب قراءته لأن العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص،كما تؤدي وظيفة تناصية'إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي ،يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا...[4]

والعنوان عند «بسام قطوس»يشكل حمولة دلالية ذات بعد سيميائي عليه التأويل، فهو علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي امادي وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل الناص و المتلقي .[5]

وتتعدد أنواع العناوين بتعدد النصوص ووظائفها و أهم أنواع العناوين هي:

---

[1]–عبد الحق بلعابد ،عتبات من النص إلى المناص ،الدار العربية للعلوم ،الجزائر ط1، 2008م،ص67.

[2]– سلمان كامد ، عالم النص ،دار ومكتبة الكندي للنشر و التوزيع ، عمان ط1، 2004 م، ص15.

[3]–عامر رضا،سيميائية العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث و الدراسات مج 7 ،ع 2، 2014م،ص126.

[4]–يوسف وغليسي ،في ظلال النصوص ،تأملات نقدية في كتابات جزائرية ،جسور للنشر و التوزيع ،الجزائر ،ط1، 2009 م، ص134.

[5]–عامر رضا ،سيميائية العنوان في شعر ميقاتي ،ص126.

1-**العنوان الرئيسي:** هو العنوان الذي يتصدر الكتاب أو العمل الأدبي فيعطي للعمل هويته ،لذلك يجد الكاتب صعوبة في صياغته،وهو أول ما يقع عليه بصر المتلقي ولا يقتصر هذا النوع على المؤلفات بل قد يكون في مجلة أو جريدة لأنه أداة لإبراز للخبر.[1]

أما« جميل حمداوي» فيسميه العنوان الخارجي لأنه يرتبط بصفحة الغلاف الأمامي للكتاب أو العمل أو المؤلف مشبعا بتسمية بارزة خطا وكتابة وتلوينا ودلالة سواءا كانت هذه الدلالة حرفية تعيينية أم مجازية قائمة على التضمين و الإيحاء وغالبا ما يكون هذا العنوان مجاورا لعتبة المؤلف.[2]

2- العنوان المزيف: هو عنوان بسيط يقع أول ورقة رقيقة من الكتاب بغض النظر عن العنوان الموجود على ورقة التجليد السميكة.[3]

3-العنوان الفرعي:يشتق من العنوان الحقيقي و يأتي بعده لتكملة المعنى وغالبا ما يكون عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب ،ويسميه بعض العلماء بالثاني أو الثانوي ،ومثال :ذلك مقدمة ابن خلدون إذ نجد العنوان الحقيقي (المقدمة)عنوانا فرعيا مطولا هو لكتاب العبر و ديوان المبتدأ و الخبر أيام العرب و العجم و البربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر ويكون أيضا عناوين للمباحث و الفصول في المقدمة (فصل في البلدان و الأمطار وسائر العمران –فصل في أن الدول أقدم من المدن و الأمصار).[4]

---

[1]-شادية شقرون،سيميائية الخطاب الشعري،في مقام البوح ، للشاعر عبد الله العشي ، عالم الكتب الحديث ،الجزائر ، ط1، 2009 م،ص31.

[2]- جميل حمداوي ،سيميائيات العنوان،عتبة النص الموازي ،مجلة إيقونات 1ع :3/ماي 2012 م،ص32.

[3]- شادية شقرون ،سيميائية الخطاب الشعري ،ص 36.

[4] -عبد القادر رحيم ،العنوان في النص الإبداعي ،أهميته وعنوانه،مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ،منشورات جامعة بسكرة ،الجزائر، جانفي /جوان 2008م، ص336، 337.

4-العنوان الشكلي (الإشارة الشكلية):وهو العنوان الذي يميز نوع النص وجنسه عن باقي الأجناس،[1]ويسميه جميل حمداوي بالعنوان التعييني أو التجنيسي.[2]

5-العنوان التجاري : هذا النوع يقوم أساسا على وظيفة الإغراء لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية «وهو عنوان يتعلق (غالبا) بالصحف والمجلات أو المواضيع للاستهلاك السريع،وهذا العنوان الحقيقي لا يتجاوز من بعد إشهاري تجاري»[3]

أما الباحث بسام قطوس فيميز بين ثلاثة أنواع من العناوين:

1-العنوان في الكتب العلمية حيث نجد المطابقة والترابط المنطقي من العنوان ومضمون الكتاب(المرجعية و الإحالة).

2- العنوان في الكتابات و الإبداعات النثرية ،ويحقق العنوان هنا معادلة صعبة،إذ يصعب على القارئ استجلاء الدلالات و الإحالة.

3- العنوان في النصوص الشعرية :«يجد القارئ نفسه في هذه الحالة أمام إشكالية عويصة،الاستحالة تحقيق التوافق بين النص الشعري و العنوان».[4]

ب-التناص :

التناص مصطلح أوروبي حديث ،برز منذ أواسط التسعينات من القرن العشرين الميلادي، وكان يعني التعالق أي الدخول في علاقة بين نص أدبي ونصوص أخرى مختلفة، كما انه يعني ،عند رائدة هذا المصطلح: (جوليا كوستيفا):(النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة ،هو

---

[1]- عبد القادر رحيم ،العنوان في النص الإبداعي ،أهميته وعنوانه،مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، ص 337.

[2]- جميل حمداوي ،سيميائيات العنوان ، عتبة النص الموازي ، ص 32.

[3]- عبد القادر رحيم ،العنوان في النص الإبداعي ،أهميته وعنوانه ،ص 337.

[4]- الطبيب بودربالة ، قراءة في كتاب سيمياء العنوان ، بسام قطوس ،محاضرات الملتقى الوطني الثاني ،السيمياء و النص الأدبي ،قسم الأدب العربي ،مطبوعات جامعة بسكرة ، الجزائر ،افريل 2002م،ص24.

«اقتطاع »أو «تحويل)»ثم توضح أن التناص يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور في :عمل النص وهو «نص منتج »بمعنى أن النص يتشكل من خلال عملية «إنتاج» نصوص مختلفة ،و التناص مفهوم نجده في نقدنا العربي القديم ،يأخذ معنى الاقتباس القرآني –تارة– وتارة أخرى يأخذ معنى التضمين ،أي الأخذ عن النصوص الأخرى المختلفة ،التي تدخل في ثقافة الأديب الدينية ،أو الأدبية أو التاريخية أو الفلسفية أو الأسطورية ...التي يتضمنها نصه الأدبي ،دون إشارة إلى مصادرها ،«وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف ،حيث أنها نمط من أنماط التضمين ،هدفها الرئيسي هو محاكاة نص آخر ،وقد نستنتج من هذه الخاصية للمعارضة إنها تؤكد «أدبية »الأدب، فالعرض الأساسي يأتي من تحطيم «الإيهام بالواقع »فالمعارضة لا تستهدف محاكاة الواقع ، بل محاكاة الأدب نفسه،متحققا في نص آخر،فالشيء المحاكي ليس هو الطبيعة الخارجية،بل هو شيء لغوي مصنع من قبل ،ومتاح للناس ،ويؤدي بنا ذلك إلى أن المعارضة ،تبتعد نوعا ما،عن مفهوم الأدب الواقعي ،و تأتي بوصفها رد فعل ،لتوهم إمكانية محاكاة الواقع،أو إمكانية تحقق هذه المحاكاة ، فالأدب يحاكي الأدب بمعنى أن اللغة تحاكي اللغة،و لا تحاكي أشياء قائمة خارجها»[1]

التناص هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها ، وأعيدت صياغتها بشكل جديد ،بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها ،وغاب (الأصل)فلا يدركه إلا ذو الخبرة.[2]

ومن أهم أنواع التناص ما يلي:

[1]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، ص 185.

[2]– محمد عزام ،النص الغائب ،تقنيات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق، د ط ، 2001م، ص 29.

1-**التناص القرآني:**أي التناص،الذي يجيء عبر« الاقتباس» أو الأخذ عن آيات القران الكريم،بشكل واضح ومباشر،فيما يطلق عليه ب« التناص المباشر» ،أو الظاهر لأنه يخضع لعوامل الحفظ الذي ينشا عنه بالضرورة اجترار النصوص المحفوظة.[1]

يعد النص الديني مصدرا رئيسيا لمد النصوص السردية بالمدلول الحكائي الذي يحمل المكونات الخاصة فاستطاعت الرواية العربية أن تبنى السرد وفق القضية الدينية وما يشمل عليه السرد في قصص الأنبياء و الصحابة و التابعين التي روتها الكتب المقدسة كما يمكن أن يضمن المؤلف نصه آيات قرآنية أو يوظف الآيات في سياقه السردي.[2]

ج-مفهوم الرمز:الرمز هو علامة تحميل إلى شيء الذي تشير إليه، بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة،ويطلق عليها بيرس أحيانا لفضلة العادات و القوانين ،كما أن الرموز كلمات تحل محل كلمات أو أشياء أخرى في الدلالة على معنى ما.[3]

ويعد الرمز وسيلة للتعبير عن أحاسيس الشاعر الشعورية واللاشعورية أو هو كما يرى يونجYounG،وسيلة إدراك مالا يستطيع التعبير عنه بغيره،فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء حسي أو حادثة ما،أو كلمة ما، ويضيف النقاد إلى ثلاثة أصناف هي:

1-الرمز الشخصي: وهو الذي ابتدعه الشاعر وتبقى معرفته لدى القارئ ظنية قائمة على التخمين والثقافة المتخصصة.

2-الرمز السياقي: وهو الذي فهمه من السياق

3-الرمز التقليدي : وهو الرمز الأسطوري و الديني والتاريخي والشعبي.[4]

---

[1]- آمنة يوسف تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،ص185.

[2]-السعيد حسان ،نظرية الرواية العربية ،الورق للنشر و التوزيع ،ط1، 2014 م، ص 247.

[3]- شكري عبد الوهاب ،النص المسرحي دراسة تحليلية الأصول ،مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ،الإسكندرية ،دط، 2007م،ص103.

[4]-عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ،ط4، 2008م،ص73.

ويرى بيرس أن كلمة رمز تتعدى أكثر من دلالة بحيث يصبح معناها مجانبا للصواب،ولهذا (الغرض،فتعريفه للرمز بوصفه دليلا تعاقديا (عرفيا)أو متعلق بعادة مكتسبة بعادة مكتبسة أو فطرية (غريزية)

ويرجع بجذوره إلى الدلالة الأصلية للكلمة.[1]

د-مفهوم الأسطورة: الأسطورة هي قصة خرافية يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة ويبنى عليها الأدب الشعبي ومنه فإنها ذلك الفن الذي يمتزج فيه الخيال مزجا يكاد يكود كليا معبرا عما يجول في أذهان الناس وغالبا ما تكون البداية شفافية ينشدها المنشدون على جمهور المستمعين كما في القصيدة الأسطورية ،وبمرور الزمن عندها تنتقل من رواية أخرى ومن فم إلى فم،وعبر سنوات ليست قليلة عن الحادثة المرورية نفسها كأحداث حرب طروادة التي جاءت في ملحمة هوميروس.

إن البحث في الأساطير هو بحث واسع وكبير وغايتنا في هذه الدراسة ليس الوقوف على ما ذهب العلماء،في تعريف الأسطورة ومذاهب اختلافاتهم في الأساطير وفلسفتهم في حكايات الأقدمين سواء في الدين أو الطبيعة ولكن غايتنا هي إبراز ما للخيال في دور خلق الأسطورة، ذلك الخيال هو الركيزة الأساسية في صوغ الأسطورة ووجودها.[2]

لقد أدت الأسطورة دورا بارزا في حياة العرب في الجاهلية وكان للعرب أساطيرهم الخاصة بهم وقد تضمنت كثيرا من الخرافات و السحر و الشعوذة،وهذا ليس غريب إذا ما عرفنا أن أجداد العرب من سومريين و آشوريين وبابليين وكانت حياتهم حافلة بالأساطير و الخرافات المرتبطة بالطقوس الدينية و المعتقدات،وجاءت الأساطير مصورة على الرسوم الجدارية أو

[1]– طائع الحداوي ،سيميائيات التأويل .الدار البيضاء ،المغرب ،ط1، 2006م،ص319.

[2]–عبد الرزاق صالح،الأسطورة والشعر،دار الينابيع سورية دمشق،ط1، 2004م، ،ص7،ص8.

الأختام الاسطوانية و بأشكال فنية مثل النحت على الحجر أو الطين المفخور أو تماثيل برونزية حافلة بصور الآلهة و السحر و الأبطال و الحيوانات الغريبة و العجيبة.[1]

ومع ذلك فان الأسطورة هي حكاية مقدسة يلعب أدوارها الآلهة و أنصاف الآلهة،و أن أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة بل وقائع حصلت في الأزمنة العابرة المقدسة،لذلك فهي معتقد راسخ الكفر به فقدان الفرد لكل القيم التي تشده أي جماعته و ثقافته وفقدان المعنى في هذه الحياة.[2]

وفي الأسطورة تسربت ألوان الأدب ومنها تحرر فكر الإنسان ليخلق مختلف أشكال الأدب و البشرية لم تعرف أقدم ولا اعرق من الأسطورة لتحكي أحلامها وأمالها وترسم دنياها المليئة بالتطبع إلى المعرفة ومن هنا كانت الأسطورة في البدء منبع الإلهام الأدبي فهي تراث الإنسان حيثما كان وأينما كان ،وهي محاولة الإنسان الأول في تفسير الكون تفسيرا قوليا وهي دين بدائي ،الجزء القولي المصاحب للشعائر الدينية الممارسة بالرفض أو الحركة في الأديان البدائية الأولى.[3]

هـ-المفارقة: المفارقة هي أسلوب تعبيري بهدف إلى إيصال المعنى بطريقة ايجابية وشفافة تجعل القارئ يرفض النص بمعناه المباشر ويستنبطه لاستخراج معان متعددة دون أن يمتلك القدرة على ترجيع احدهما على غيره، مع ما يمكن أن تتصف به من تنافر أو تباين أو غموض،ومع ما تثيره من مشاعر السخرية عند منشئها ومتلقيها على حد سواء.[4]

---

[1]-عبد الرزاق صالح،الأسطورة والشعر ،ص23.

[2]-عبد القادر محمد مرزاق، مشروع ادونيس الفكري و الإبداعي المعهد العالي للفكر الإسلامي ،ط1، 2008 م، ص294.

[3]-فاروق خور رشيد، أديب الأسطورة عند العرب ،مكتبة الثقافة الدينية ،بورسعيد ،ط1، 2004م، ص3،ص4.

[4]-هيثم محمد جديتاوي ،المفارقة في شعر أبي العلاء المعري ،دراسة تحليلية في البنية و المغزى مؤسسة حماة للدراسات الجامعية و النشر والتوزيع، دار اليازوري ،الأردن ،د ط، 2012م، ص27.

وابسط ما يقال فيها أنها «شكل لغوي بلاغي يراد به نقيض معناه الظاهر كأن تقول لنا لمن لم يحسن اللعب في لعبه ما:أنت لاعب ماهر»[1]

ولاشك ا ناي عمل أدبي لابد أن تتوافر له عناصره الثلاث وهي :

« (المرسل ،المتلقي ،الرسالة،).وهذه العناصر ذاتها هي ما ينبغي توافره المفارقة حتى تحقيق،غير أن المفارقة لا تكتفي بذلك، إذ لابد من عناصر إضافية تحول البنية الأدبية إلى بنية مفارقة بتوفير مزيد من الانزياح و التمويه لهذه البنية اللغوية»[2]

و-معرفية الجسد و تشكلاته النقدية: الجسد هو مفهوم جامع يعني الحقيقة الفيزيائية و العقلية التي هي نحن أي جسدنا و المراد بالجسد هو ذلك الكائن الحي،بما هو منبع الوعي والفكر والحركة،انه أصل ينبع منه كل شيء غامض لأشكال الفكر و أشكال الوعي .[3]

إن حقيقة الجسد تتمثل في كونه يحتل مكانة هامة في حياتنا اليومية،انه المبدأ المنظم للفعل و الهوية التي نعرف وندرك بها ونصف من خلالها،وهو أيضا الواجهة التي تخون نوايانا الأكثر سرا ،ليس غريبا أن نلح في الحديث عنه ونتغنى بجماله ونربت عليه،وننصت إليه في قوله أو في فعله،وفي جده وهزله في سكناته وحركاته وفي إيماءته وفي لغته.[4]

فالجسد هو الهوية والعلامة الفارقة مابين الذكورية و الأنثوية،ولطالما حكم على مفهوم الجسد عبر تعلقه بالمرأة،هذه الأخيرة التي تتخرج من الكشف عن جسدها أو الحديث عنه،إلا أن تخضع لثقافته الجسد الجنس،الجنس الذي نتمايز به عن بعضنا البعض وليس انتماء الجسد هنا إلى ثقافة الجسد الهوية.

---

[1]-هيثم محمد جديتاوي ،المفارقة في شعر أبي العلاء المعري،ص17.

[2] -ناصر شبانة،المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعيدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،ط 1 ، 2002 م ،ص30.

[3] -سمية بيدوج ،فلسفة الجسد ،التنوير ،بيروت،لبنان، دط، 2010م، ص12.

[4] -سعيد بنكراد،السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ،منشورات الزمن ،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،المغرب ،دط، 2003م، ص19.

فالماهية الإنسانية «تطلق على جميع الأفراد،الذين تتحقق فيهم الحيوانية والنطق وهذه هي صفة الكلية التي يشملها المعنى المجرد لكلمة الجسم الإنساني، مما يؤكد ابن سينا أن الرابطة وثيقة بين الناحية الفيزيولوجية و النفسية عند الإنسان».[1]

هذه الرؤية التي« ترتبت عليها الكثير من النتائج و الآثار النفسية و الاجتماعية و الحضارية في تحديد المفهوم الحقيقي للجسد، إلا أن الجسد ظل مرتبطا بالخطيئة منذ الأديان الأولى، التي تعتبر الجسد مجرد صورة للروح وليس إلا كومة من اللحم »[2]

مما جعلنا نستخلص أن« كينونة الجسد لا تتحدد إلا بوصفه ،بنية عفوية بيولوجية كذلك بنية ثقافية و اجتماعية يتواصل فيها البدني بالتصوري ،ويتعلق في البدن الجسد ببدن العالم»[3]

أما في الفلسفات الشرقية نجد أن «الجسد يستمد صفاته من هذا العالم ،لأنه جزء منه ويرتبط به ويرتبط وجود هذا الجسد بكل الكائنات المختلفة ،ومن ثم فالجسد ليس له استقلال حقيقي في مفهومهم، ويتحقق الإنسان في علاقته مع العالم عن طريق توافقه مع هذا العالم»[4]

[1] –محمد خير حسن عرقسوسي،حسن ملا العثماني ،ابن سينا و النفس الإنسانية ،مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع ،صيدا،بيروت' لبنان ،ط2، 1986م، ص149، 150.

[2]– صالح مفقودة ،المرأة في الرواية الجزائرية ،دارسة منشورات قسم الأدب العربي ،جامعة محمد خيضر،بسكرة ،ط1، 2003م، ص296.

[3]–فريد الزاهي، الجسد و الصورة و المقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق ،بيروت، لبنان، د ط، 1999م، ص26.

[4]– مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للممثل ،تقديم مدكور ثابت ، مطابع الأهرام التجارية فيلوب ، مصر ، د ط، 2006م،ص20.

2-خطاب الزمن و المكان(حكاية ما هو آت) :

-شروخ الزمن في ضوء تصدعات الواقع (إضاءة) :

الزمن تشكيل جديد يشد أجزاء الرواية ، كما أنه محور الرواية و نسيجها ، والرواية فن الحياة، فالأدب مثل الموسيقى وهو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة،[1] ذلك لأنه يلعب دورا هاما في سير الرواية إذ يدخل عنصرا فاعلا في البنية الروائية ، ثم يعلن بعد ذلك سطوته على باقي العناصر ، بحيث تتحرك هذه العناصر بحركته وتتوقف بسكونه. فقد اعتبره النقاد "الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة".[2]

الزمن في الرواية عادة ما يتخذ نظاما خاصا بها ولا يسير على خط الزمن في العالم الخارجي أي الزمن الخطي المتعاقب وإنما هناك مجموعة من الوسائل التي يلجأ إليها السارد في تشكيل زمنه لخلق حالة من الانتظار و الفجوات في ذهن المتلقي .

حيث يعرفه جيرالد برنس في قوله : بأنه الفترة أو الفترات التي تقع فيها الأحداث و المواقف المقدمة (زمن القصة) ، (زمن المروي) ، أو الفترات التي يستغرقها عرض المواقف والأحداث (زمن الخطاب ، زمن السرد).[3]

فالزمن لدى أفلاطون هو" مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق"[4] ، بينما لدى أندري لالاند فهو"متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر".[5]

---

[1]-مها حسن القصراوي، الزمن في رواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان/الأردن، ط1، 2004 م، ص28.

[2]-المرجع نفسه، ص28.

[3]-جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص201.

[4]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة،الكويت،د ط، 1998 م، ص172.

[5]-المرجع نفسه، ص 172.

ونجد الأشاعرة يعرفونه بأنه "متجدد معلوم ، يقدر به متجدد آخر موهوم".[1]

فكان الزمن عند عبد المالك مرتاض هو "خيوط ممزقة ، أو خيوط مطروحة في الطريق غير دالة و لا نافعة ، و لا تحمل أي معنى من معاني الحياة ، فمقدار ماهي متراكبة بمقدار ماهي غير مجدية.[2]

ويذهب فالان جريه : إلى أن الزمن في العمل الروائي هو المدة الزمنية التي تستغرقها عملية قراءة الرواية ، لأن زمن الرواية ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة.[3] و هو بهذا يلغي وجود أي زمن آخر للرواية غير زمن القراءة ، كما أنه ينفي وجود أية علاقة بين زمن الأحداث والواقع الزمني في الرواية من وجهة نظره لا يتعلق بزمن يمر لأن الحركات على العكس من ذلك مقدمة إلا جامدة في اللحظة.[4]

و نستنتج من هذه التعريفات أن الزمن هو الوقت أو الفترة التي تقع فيها الأحداث ، و ذلك باعتبار أن الزمن ظاهرة لا يمكن الاستغناء عنها في العمل الروائي ، فهو من القواعد الأساسية في الرواية.

أ-مستويات الزمن السرديLordretemporel:

انطلاقا من آراء تدوروف حول زمن القصة و زمن الخطاب ، قسم جيرار جينت الزمن إلى ثلاثة مستويات وهي كالآتي:

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ،ص 172.

[2]-المرجع نفسه ، ص177.

[3]-مها حسن القصراوي،الزمن في رواية العربية،ص 49.

[4]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص67.

1-مستوى الترتيب الزمني:

تقوم الدراسة الترتيب الزمني للنص القصصي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص القصصي ، و ترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية[1] ، فالترتيب الزمني في رواية أو قصة ما ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما جرت في الواقع ، وهكذا باستطاعتنا التمييز بين زمنيين وهما زمن القصة و زمن السرد ، فالأول يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث ،بينما الثاني لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي . فعندما لا يتطابق هذين الزمنيين فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية[2] ، والتي تكون تارة استرجاع و تارة أخرى استباق.

أ-الاسترجاعAnalepsies:

يعتبر الاسترجاع تقنية زمنية ، وقد سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين ، حيث يستطيع السارد من خلاله الرجوع بالذاكرة إلى الوراء سواء في الماضي القريب أو الماضي البعيد.[3]

ويعرفه جيرال برنس بأنه "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة ، وهو استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع.[4]

كما يدل جيرار جينت بمصطلح الاسترجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة.

وقد حدد جيرار جينت ثلاث أنواع من الاسترجاعات هي :

---

[1]-سمير المرزوقي/جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1911م، ص75.

[2]-حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص73.

[3]-عبد المالك مرتاض،تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1995 م، ص217.

[4]-سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003 م، ص121.

-الاسترجاعات الخارجية.

-الاسترجاعات الداخلية.

-الاسترجاعات المختلطة.[1]

و هذه الاسترجاعات بأنواعها الثلاثة ذات وظائف بنيوية متعددة ، تخدم السرد و تسهم في نمو أحداثه و تطورها مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سوء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد.[2]

وهاتان الوظيفتان تعتبران برأي جنيت ، من أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية.

❖ **الاسترجاعات الخارجية-ExternalAnalopsis :**

و يعرفه جيرار جينت "ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى".[3]

و الاسترجاعات الخارجية 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".[4]

❖ **الاسترجاعات الداخلية-LntenalAnalepsis :**

فهذا الاسترجاع هو الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية ، أي بعد بدايتها وهو الصبغة المضادة للاسترجاع الخارجي.[5]

---

[1]-جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم و آخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997 م، ص51.

[2]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1990 م،ص121،122.

[3]-جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص60.

[4]-المرجع نفسه، ص60،61.

[5]-نضال الشمالي، الرواية و التاريخ، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2006 م، ص158.

وينقسم هذا النوع إلى قسمين:

***الاسترجاعات الخارج حكائية (غيرية القصة):**

هي الاسترجاعات التي تتناول خطا قصصيا ، أي مضمونا قصصيا عن مضمون الحكايـــة الأولى ، إنها تتناول إّما شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة سوابقها ...، وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ، و يجب استعادة ماضيها قريب العهد.[1]

***الاسترجاعات الداخل حكائية (مثلية القصة):**

وهي تلك الاسترجاعات التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى وتختلف عن ذلك اختلافا شديدا وهنا يكون خطر التداخل واضحا ،بل محتوما في الظاهر.[2]

❖ الاسترجاعات المختلطة-AnalepsesMixti:

هي الاسترجاعات التي تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ،ونقطة سعتها لاحقة لها...، وهي الفئة التي يلجأ إليها إلا قليلا ، و علاوة على ذلك تتحدّد بخاصية من خاصيات السعة ، ما دامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية حتى تنضم إلي منطلق الحكاية الأولى وتتعداه.[3]

ب-الاستباقProleplsis:

أطلق عليه جنيت مصطلح الاستشراق ، وهو أقل تواترا من الاسترجاعات مع أن الملاحم الثلاث الكبرى (الإلياذة ،الأوذيبة ، و الإنياذة) تبتدئ كلها بنوع من الاستباق الزمني ويظهر هذا النوع خاصة في الحكاية بضمير المتكلم لتلاؤمها معه ، نظرا لما تحمله من طابع

[1]-جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص61.

[2]-المرجع نفسه،ص62.

[3]-المرجع نفسه، ص60،70.

استعدادي يمكن السارد من التلميح إلى المستقبل.[1]و يعني القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلي ما سيحصل من مستجدات في الرواية.[2]

والاستباق بدوره يضم نوعين من الاستباقاتوهي :

❖ **استباقات خارجية-External Proplelsis:**

تبدو وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية[3].

❖ **استباقات داخلية-InternalProplelsis:**

رأى جينت أن هذا النوع من الاستباقات تطرح المشكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه ، ألا و هو:مشكل التداخل ، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى و الحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي.

وقد ميز جينت بين نوعين من الاستباقات الداخلية :

***استباقات الخارج حكائية :**

وتسمى أيضا غيرية القصة وهذا النوع لا يتهدده خطر التداخل مع الحكي الأول.

***استباقات الداخل حكائية :**

وهي استباقات مثلية القصة ، وتقسم إلى نوعين من الاستباقات الداخلية :

---

[1]- جيرار جينت، خطاب الحكاية ، ص76.

[2]-حسن بحراوي، بنية شكل الروائي، ص132.

[3]-جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص77.

أ-**الاستباقات التكميلية** :وهي التي تسدُّ مقدماً ثغرة لاحقة.[1]وهي عبارة عن تطلعات يتكئ السارد عليها لبيان مستقبل الشخصية الروائية دون أن يلجأ إلى إعادة حكي هذا المحكي التكميلي مرة أخرى.[2]

ب-**الاستباقات التكرارية**وهي التي تضاعف مقدماً دائماً مقطعا سرديا آتياً .[3]

2-الديمومة ،المدةDuration:

ويعني بها جنيت مقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية وهي عملية أكثر صعوبة ، ذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات وما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته.[4]

فالمدة أو الاستغراق الزمني يقارن بين زمن القصة و زمن السرد من حيث تسارع الأحداث أو تبطائها، ليتم اكتشاف المدة الزمنية التي استغرقتها الأحداث متناسبة مع الطول الطبيعي أم غير متناسبة.[5]

و إذا كانت دراسة مدة الاستغراق الزمني و قياسها غير ممكنة، فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي و تبيانها ،و هذا الاختلاف يخلق لدى القارئ دائما انطباعا تقريبياً عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني.[6]

---

[1]-جيرار جينت، خطاب الحكاية ،ص79.

[2]-أحمد مرشد، البنية و الدلالة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005 م، ص271.

[3]-جيرار جينت، خطاب الحكاية،ص89.

[4]-المرجع نفسه، ص101.

[5]-نضال الشمالي، الرواية و التاريخ، ص169.

[6]-حميد لحمداني، بنية النص السردي،ص76.

ولهذا اقترح جينت لدراسة الديمومة أربع تقنيات حكائية لمعرفة كيفية اشتغال الحكي من خلال مستويين هما : تسريع الحكي الذي تتدرج ضمنه الخلاصة والحذف وتبطئ الحكيالذي يضم الوقفة و المشهد ، وسنعرض لكل ذلك بالتفصيل فيمايلي :

أ-تسريع الحكي :

الذي يكون عبر تقديم خلاصة فترة زمنية في أسطر قليلة و ذكر أهم ما حدث فيها كما يمكن تسريعه بشكل أكبر عبر القفز عن فترة زمنية محددة دون الإشارة إلى ما حدث فيها،[1]

مّما يعني أن تسريع السرد هو ضمور في زمن القصة مقابل الزمن السردي الآخر المحدث، بحيث يختصر الزمن الحقيقي في عبارة أو جملة أو إشارة توحي بأن زمنا ما قد أنجز و تم تجاوزه .[2]

فقد يتم اختصار حدث ما ، ويشار إليه بشكل مجمل بحيث يستغرق زمنا أقل من زمنه الطبيعي لتفادي ركاكة التعبير ، مّما يُكسب النص جمالية خاصة تمكن القارئ من سرعة الفهم ،ولتحقيق هذا المستوى اقترح جينت تقنيتي الخلاصة والحذف.

***الخلاصة أو المجملSommaire:**

وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث و وقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات ، و اختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.[3]

و قد تتجلى الخلاصة في مظهرين : محددة و غير محددة .

---

[1]-علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010 م، ص54.

[2]-نضال الشمالي،الرواية و التاريخ، ص170.

[3]-حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص76.

1-الخلاصة المحددة : إن المجمل وفق هذا المظهر يعمل على تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية التي يحتويها.[1]

2-الخلاصة غير المحددة : وهي خلاصة تأتي عن تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية التي يحتويها.[2]

***الحذف أو القطع: Ellipsis**

وهو تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة ، وعدم التطرف لما جرى فيها من وقائع و أحداث.[3]

ويقسم جنيت الحذف إلى ثلاثة أقسام :

1-حذف الصريح :

وهو إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح ، سواء جاء ذلك في بداية الحدف ، كما هو شائع في الاستعمالات العادية أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره .[4]

وهو بدوره ينقسم إلى نوعين :

حذف محدّد : ويتم فيه تعيين مسافة المدة المحذوفة بإشارة دقيقة يمكن عدها دليلا

واضحا على أنّ النص يتضمن حذفاً زمنيا،[5] مثل مرت سنتان.

---

[1]-أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص284.

[2]-المرجع نفسه ،ص289.

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

[4]-المرجع نفسه، ص159.

[5]- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني، دار غيداء، الأردن، ط1، 2011 م، ص83.

حذف غير محدّد : وهو ما تّمت الإشارة إليه في النص ، ولكن من غيرأن يـُحدد الراوي مقدار فترته الزمنية على نحو بارز ودقيق،[1] مثل مرت سنوات طويلة.

2-الحذف الضمنيEllipseLimplicite:

و يعني تلك التي يـُصرّح في النص بوجودها بالذّات ، وإنّما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية.[2]

فلا يظهر الحذف في النص ، ولا توجد إشارة تدل عليه وعلى القارئ أن يكتشفه بحدوث خلخلة في الاستمرارية الزمنية .

3-الحذف الافتراضيLIpseHypothétIque:

و هو الذي تستحيل قوقعته ، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان ، والذي ينم عنه بعد فوات الأوان استرجاع.[3]

فلا توجد أية قرائن أو طريقة تدل عليه ، وقد يظهر من خلال انقطاع استمرارية الزمن.

ب-**تبطيء الحكي :**

مثلما كانت السرعة تعمل على تسريع الحكي من خلال تقنيتي الخلاصة و الحذف ، فإن هناك جانب آخر يشهد الحكي و يعمل على تبطيئه ، فالتبطيء هو بمثابة الحركة المضادة لتسريع السرد ، أي إبطاء السرد وتعطيل تسارعه بالتبطئ أو حتى الإيقاف.[4]

حيث يخفف الحكي من سرعة سيره أو حتى يوقفه باستعمال تقنيتين حدّدهما جنيت بـ: المشهد، و الوقفة ، ولنتعرف عليهما فيمايلي :

---

[1]-نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني ، ص83.

[2]-جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص119.

[3]-المرجع نفسه، ص 119.

[4]-نضال الشمالي، الرواية و التاريخ، ص177.

***المشهد Seene:**

و يقصدُ به المقطع الحواري الذي يأتي عبر المسار السردي ، وقد يحقق تساوي الزمنيين بين الحكاية و القصة تحقيقا عرفيا.[1]

حيث تكون المدة المستغرقة في زمن الحكاية هي نفسها المدة المستغرقة في زمن القصة .

***الوقفة Pause:**

يعني أن تكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يُحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف ، فالوصف يقتضي مدة انقطاع السيرورة الزمنية و يُعطل حركتها.[2]

فتظهر قدرة الوقفة في إيقاف تنامي الأحداث الروائية بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي ، لتقحم الوصف في منظومة الحكي مما يؤدي إلي توقف زمن الحكاية،[3] حيث يستمر الإبطاء في الحكي إلي أن يتوقف لنجد أنفسنا أمام الوصف.

3-مستوى التواتر Fréquency:

التردد أو التواتر هو العلاقة بين معدل تكرار الحدث ومعدل تكرار رواية الحدث ، فالحدث يقع تُروى حكايته وقد يتكرر وقعه مرات عدة و قد تتكرر روايته مرت عدة أو تُروى حكاية واحدة تختصر كل التوقعات المتشابهة.[4]

فالتواتر يرتبط بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد.[5]

---

[1]-جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص108.

[2]-حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص76.

[3]-أحمد مرشد، البنية و الدلالة، ص310.

[4]-نضال الشمالي، الرواية و التاريخ، ص184.

[5]-آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، ص70.

نجد أن جيرار جنيت كان قد أعطى صيغ متعددة و متفرعة للزمن تكشف على ثراء النص السردي الذي يتميز ببنية زمنية متشظية تحمل الكثير من المعاني والدلالات الخفية التي تستدعي مساهمة القارئ للكشف عنها.

وعموما كانت هذه أهم التقنيات التي قدمها جنيت لدراسة الزمن ، وقد رأينا كيف اتسمت دراسته بالدقة والوضوح لما خصصه من تحديد لكل عنصر على حدها ، و لذا كان تفضيلنا له على غيره من الباحثين ممن درسوا الزمن السردي كونه الرائد في هذا المجال.

ب-تشكيل المكان:

يعدُّ المكان مفتاحا من مفاتيح إستراتيجية القراءة بالنسبة إلى الخطاب النقدي ، ويشكل محورا من المحاور الرئيسية التي تدور حولها نظرية الأدب . و المكان الروائي هو المكان المتخيل و إنّ الروائي يحتاج إلى أمكنة عديدة ذات بنية نابضة بالحركة و الفعل ، ويكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة و دلالة خاصة ، فهو ليس فقط مكانا فنيا وليس فقط عنصرا من عناصر الرواية ، و إنما هو المكان الذي تجري فيه الحوادث و تتحرك فيه الشخصيات. فقد حظي المكان بدراسة كبيرة لدى النقاد والدارسين ، كما ظهرت له العديد من الدراسات التي قام بها الباحثون والدارسون في مجاله نذكر من بين هذه التعاريف ، أنه هو الفسحة التي تحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم . و المكان يعني بدء تدوين التاريخ الإنساني و يعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش للوجود ، لفهم الحقائق الصغيرة لبناء الروح للتراكيب المعقدة و الخفية لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المبهمة .[1]

[1]-مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامية، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د ط،2011م،ص26.

والمكان كمفهوم هو "المكان الطبيعي ، المكان الحقيقي في الواقع الخارجي المحسوس ، وهذا المكان لا علاقة له بالمكان الروائي ، لأنه الموضع الحقيقي الثابت الجامد.[1]

ويعدّه أحمد مرشد أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي ، لكونه يمثل العنصر الأساسي الذي يتطلبه الحدث الروائي والشخصية الروائية في الوقت نفسه ، لهذا يلعب دورا مركزيا داخل منظومة الحكي، و لأن الحدث الروائي لا يمكن أن يتم في الفراغ بل لابد من مكان يقع فيه كي يأخذ مصداقية.[2]

إذن فالمكان هو مجموعة الأماكن الروائية التي تم بناؤها في النص الروائي .

كما نجد سيزا قاسم تري أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية ، كما أنه القرين الضروري للزمان بحيث أّنه لا يمكن تصور أية لحظة محدودة من الوجود دون وضعها في سياقها المكاني .[3]

أما غاستون باشلار فيرى أن المكان هو المكان الأليف ، و هو ذلك البيت الذي ولد فيه ، أي بيت الطفولة ،أنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة ، و مكانية الأديب العظيم تدور حول هذا المحور.[4]

أما المكان حسب رأي هنري متران هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة .[5]

---

[1]– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامية ، ص27.

[2]–أحمد مرشد، البنية و الدلالة، ص127.

[3]–سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984 م، ص106.

[4]–غاستون باشلار، جماليات المكان، تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984م، ص6.

[5]–حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص65.

كذلك يعرفه عبد المالك مرتاض بقوله "هو كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا ، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته على كل فضاء خرافي أو أسطوري ، أو كل ما يند عن المكان المحسوس : كالخطوط ، و الأبعاد ، و الأثقال ، و الأحجام ، و الأشياء المجسمة مثل : الأشجار ، والأزهار ،و ما يعري هذه الظاهرة الحيزية من حركة أو تغيير.[1]

أما الفضاء هو مجموع الأماكن الروائية التي تم بناؤها في: Espqce-spqce

النص الروائي،[2] والتي يطلق عليها اسم فضاء الرواية .

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

أي أن كل ما يدخل في تشكيل النص يمكن أن يساهم في تكوين و تمثيل الفضاء الروائي ، فيصبح و كأنه تصوير لما هو خارج النص .

بينما نجد هناك من اعتبر الفضاء "محايثا لعالم تنتظم فيه الكائنات و الأشياء و الأفعال ، و معيار القياس الوعي و العلائق و التراتبيات الوجودية والاجتماعية و الثقافية.[4]

أي قد يحتوي الفضاء كل الكائنات و الأشياء و الأفعال مع قياسه لمدى تواشج هذه العناصر فيما بينها ، مما يخلق نظاما معينا يجعله مرادفا لمعنى العالم .

---

[1]-عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص245.

[2]-أحمد مرشد، البنية و الدلالة، ص130.

[3]-جيرار جنيت، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب/لبنان، د ط، 2002 م، ص20.

[4]-حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000 م، ص32.

ومنه نجد أن الفضاء يتميز بالاتساع و الشمولية، أي يتسع ليشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة ، و لوجهات نظر الشخصيات فيها .[1]

ويؤكد هذا أن الفضاء موجود على امتداد الخط السردي ، إنه لا يغيب مطلقا حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة ، الفضاء حاضر في اللغة ، في التركيب ، في حركية الشخصيات و في الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي.[2]

حيث يمثل الفضاء الخط الأساسي الذي تسير عليه الرواية، و المنظم لجميع عناصرها لذلك لا يغيب مطلقا فهو حاضر في كل شيء. و القارئ بدوره يدركه من كل ما يدخل في تشكيل البناء الروائي.

وفي السياق نفسه يقول حميد لحمداني : إن الفضاء في الرواية هو أوسع و أشمل من المكان إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر ، أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية.[3]

فيقصد بالفضاء أنه يضم جميع الأمكنة التي ذكرت مباشرة نظرا لما شغلته من مساحة الأحرف التي كتبت بها. كميدان للحركة السردية ، إضافة إلى ما يدرك مع كل حركة وانجاز حدث معين.

في حين نجد حسن بحراوي قد حصر مفهوم الفضاء وجعله مطابقا للمكان في قوله: إن الفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى ، لا يوجد إلا من خلال اللغة ، فهو فضاء لفظي بامتياز ، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ، و لذلك فهو

[1]–سمر روحي فيصل، الرواية العربية، ص71.

[2]–حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص65.

[3]–حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص64.

يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه و يحمله طابعا مطابقا لمبدأ المكان نفسه.[1]

فقد كان بحراوي يزاوج بين لفظتي المكان و الفضاء ، اعتبارا أن الفضاء يتشكل من خلال اللغة ، يخلقه المؤلف عن طريق الكتابة ليشكل منه موضوعا لفكرة و أرضية تجري وتنطلق منها الأحداث.

وقد حدد مفهوم الفضاء بأربعة أشكال وهي :

-الفضاء الجغرافي-EspaceGeographique:

وهو مقابل لمفهوم المكان ، يتولد عن طريق الحكي ذاته ، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

-الفضاء الدلالي-EspaceSémantique:

و يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد ، يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

-الفضاء النصي-EspaceTextuel:

و هو الفضاء مكاني أيضا ، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية ، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثية للكتاب.

[1]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص27.

-الفضاء كمنظور-EspaceTextuel De Roman:

و يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.[1]

فنجد أن الفضاء قد يتنوع و يتعدد في العمل الروائي الواحد، كالفضاء الجغرافي وفضاء النصي أو ما تشغله مساحة الكتابة، والفضاء الدلالي الذي يختص بتحديد الدلالة أو المعاني التي يرمي إليها النص، والفضاء كمنظور الذي يحدد طريقة التي قدمت بها القصة.

و ما يلاحظ من ذلك أن الفضاء قد يختص بجميع العناصر التي تدخل في بناء العمل الروائي، ومن أنواعه نجد الفضاء الجغرافي الذي يأتي مقابلا لمفهوم المكان الذي يتحرك فيه الأبطال وتجري عليه الأحداث، و بذلك يكون الفضاء أوسع من المكان.

3-فلسفة الكتابة السردية عند بول ريكور:

الجهاز المفاهيمي للسرد في تعريفاته الكثيرة هو تجربة زمنية مدركة من خلال فعل تمثيل. ذلك أن أننا «لا نستطيع صياغة حدود الزمنية من خلال خطاب ظاهراتي مباشر، فالزمنية تشترط توسط الخطاب غير المباشر الذي يوفره السرد» في مفارقة أولية مركزية ينبثق عنها التمدد و الإنتشار و التبدد[2] (. بمعنى آخر، إن الأصل في الإمساك بالدلالات لا يمكن أن يكون من طبيعة تجريدية فالمجرد عام ويتميز بالكلية الدلالية التي تخرج من حسابها كل التقطيعات والتمفصلات الدلالية التي تولّد الثقافي والرمزي. لذا فإن محاولة التفكير في المجرد لا يمكن أن تتم إلا من خلال أشكال مجسدة مرئية تمنحه تلوينا خاصا؛ لأن التجسيد هو المدخل الرئيسي نحو خلق سلسلة من الأنساق التي تقوم بتنظيم مجموعة من القيم في قوالب محددة.والمعنى بكل شفراته الذي يُسَدِد لهذه القيم لا يمكن أن يدرك بصورة فعلية إلا

[1]-حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص62.

[2] – بول ريكور ، الزمان و السرد (الحبكة و السرد التاريخي) ، تر : سعيد الغانمي و فلاح رحيم،دار الكتاب الجديد ،ليبيا ، ط 1 ، 2006م، ص27.

من خلال تحقق هذه القيم وتجسيدها في أدوار، أو وظائف، أو مؤسسات تخرج هذه القيم من تجريديتها وتمنحها وجها مشخصا، وذلك بإعطائها مضمونا وصبّها في وعاء يتم من خلاله تحديد السياق أو التلوينات الثقافية التي تخصص هذه القيم وتخرجها من لا زمنيتها المطلقة إلى زمن ومكان محددين.

إن التغير و التحول من النظام القيمي إلى نظام خاص لا يتم إلا خلال القواعد والأنساق، التي يتم بها تحيين القيم داخل سياق محدد. ولا يتم هذا التحول عن طريق الصدفة، بل هو تحول محكوم بإستراتيجية تنظر إلى الدلالة بوصفها سيرورة تداولية يتحكم فيها محفِلا الإنتاج والتلقي. « والحدث شكل مرئي، لذا وجب النظر إليه باعتباره الممّر الضروري الذي تفترضه الأفكار لكي تشق طريقها إلى الناس. فهؤلاء لا يلتقطون في التجربة المحسوسة مفاهيم مجردة، بل يتعرفون على وقائع هي سبيلهم الوحيد لتمثل المفهوم على شكل سلوك فعلي أو محتمل. وتلك هي إحدى الوظائف الرئيسة للسرد: التخلص من التفكير المجرد من خلال صبه في وعاء الحدث الزمني. وعبر الحدث يغتني المجرد وتزداد المساحات التي يعطيها اتساعا».

و حضور الدلالة لا تتحقق إلا بما هو فاعل لأنه هو الذي يغني التجربة التأويلية ويعطيها أبعادها وتلويناتها الثقافية و الحاضر لا ديمومة له.[1] إنه يخصصها ويشخصها في نصوص مكتوبة أو منطوقة أو واقعة أو شكل ثقافي ما؛ لأن التجربة الإنسانية كلية وتحتاج لكي تكشف عن نفسها إلى مواد تعبيرية بالغة الغنى والتنوع. وهذا ما تبدّى لنا من خلال تصور ريكور للسرد باعتباره آلية التوسط؛ إذ من خلاله تستطيع الذات تحويل أحكام وحقائق مجردة إلى كيانات مجسدة أو سلوكات محسوسة،«لأننا لا نفهم ذواتنا إلاّ بخفايا علامات البشرية المبثوثة في الآثار الثقافية. فماذا كنّا سنعرف عن الحبّ والكراهية عن المشاعر الأخلاقية،

[1] – بول ريكور ، الزمان و السرد (الحبكة و السرد التاريخي) ،ص 28.

وبصفة عامة عن كل ما نسميه ذاتا لو لم يتم التعبير عن كل هذا في اللغة ولم تتم مفصلته والإفصاح عنه بواسطة الأدب؟)

«وهو ما يتضح كذلك من خلال تعريف ريكور للزمن، »فالزمن لا يمكن أن يكون إلاّ محكيا، ولا وجود لزمن خارج تجربة إنسانية تعبّر عن نفسها من خلال فعل وردّ فعل، فكل ما يوجد سلفا ليس بمستقبل بل هو حاضر،[1]أي يجب أن تكون منظمة في الممارسة الإنسانية لا خارجها. لذلك فالوجود الوحيد الممكن هو الوجود المشخص، أما التجريد فهو يشير إلى حالات افتراضية يتطلبها الإجراء المنهجي، إلا أنها لا تشكل حالة يقاس من خلالها الوجود الإنساني باعتباره بؤرة للتنويعات الثقافية».إن هذا التصور لمفهومي السرد والزمن يضعنا أمام التساؤل الآتي: إلى أيّ حدّ يمكننا أن نُعن في الافتراض بأن الزمن لا يصير إنسانيا إلاّ عندما يصير محكيا؟ وكيف ندرك أن المرور بالمحكي هو ارتقاء بزمن الكون إلى زمن الإنسان؟

من بين القضايا التي حظيت باهتمام ريكور كثيرا . والتي استهلّ بها كتابه "من النص إلى الفعل". اهتمامه بالوظيفة السردية، وصِلتها بأبحاثه السابقة عن الاستعارة، والتحليل النفسي، والرمزية، ثم انطلاقه نحو الافتراضات النظرية والمنهجية التي يرتكز عليها بحثه حتى يصل إلى التقاليد الظاهراتية والتأويلية التي يرتبط بها. حيث توضح أعماله المخصصة للوظيفة السردية القول بوجود وحدة وظيفية بين الصيغ والأجناس السردية المتعددة، على أساس «أن الطابع المشترك للتجربة الإنسانية المميز والمتمفصل والموضح من لدن فعل الحكي في جميع أشكاله، إنما هو الطابع الزمني. فكل ما نحكيه يحدث في الزمن، ويستغرق زمنا ويجري زمنيا. وما يحدث في الزمن يمكن أن يحكى. ويمكنلأيّ سيرورة زمنية ألاّ يُعترف لها بهذه الصفة إلاّ بقدر ما هي قابلة للحكي بطريقة أو بأخربفالزمن مبنين على شكل حكاية، والذات . عند ريكور . لا تدرك نفسها إلا عبر رمز وحكاية؛ أي على نحو غير

[1] – بول ريكور ، الزمان و السرد (الحبكة و السرد التاريخي) ،ص33.

مباشر، عبر علامات هي رموز ونصوص، أي عبر وسيط لغوي. لهذا يرى أن إعادة التصوير أو التشكيل التي يقوم بها السرد تؤكد هذا الجانب من المعرفة الذاتية؛ ونقصد بذلك أن الذات لا تدرك ولا تعي ذاتها انطلاقا مما توفره الواقعة في أبعادها التعيينية والأولى، بل بطريقة تستطيع معها الذات التخلص من المطلق والعام للتوغل في الخاص والثقافي. أي من خلال انزياح العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم إنتاجها استناداَ إلى سيرورات رمزية توسطية تنتج دائما وأساسا الفعل، ومن ضمنها السرد. فهناك ارتباط دالّ بين الوظيفة السّودية والتجربة الإنسانية؛ ووفق هذه الأطروحة «فإن الزمن يصير إنسانيا في الحدود فقط التي يتمفصل فيها بطريقة سردية» إن السرد من هذا المنظور يمنح الأشياء أبعادا تزيحها عن دوائر النفعية والمباشرية إلى ما يشكّل عمقا دلاليا وأداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية؛ « فبفضل بنية الحكايات التي تحكي ما حدث في "ذلك الزمن" يتحدد اتجاه تجربتنا، أي يصبح لها امتدادا زمنيا، له بداية وله نهاية، ويشحن حاضرنا بذاكرة وأمل.

4-البيوطيقا والسرد:

في البداية نتطرق إلى المفهوم الإصلاحي للجمال.

قال الفيلسوف ايمانويل كانط واصفا للجمال« بأنه هو شكل من الغائية في شيء ما يقدر ما يجري تصوره فيه بمغزل عن عرض غاية»[1]

كانط يجعل الجمال حكم مشترك ،فهو تأمل عقلي بعيد عن المنفعة الحسية.

«وفي هذا السياق نجد أن شاعر والفيلسوف الألماني فريد ريك شيلز عرف الجمال في الفن بأنه اللعب على اعتبار أن الطبيعة البشرية إنما تتحقق على الوجه الأكمل في لحظات «اللعب»لا في لحظات «العمل»»[2]

[1]-محمد عبدا لحفيظ ،دراسات في علم الجمال ،دار الوفاء ،الإسكندرية، مصر ،ط1، 2004م، ص6.

[2]-المرجع نفسه،ص7.

فهو يعتبر الجمال لحظة من لحظات اللعب وبالتالي الفن غير مقيد .

و يعتبر تعريف هربرت ريد من أهم التعريفات التي ظهرت في الجمال و الذي يستند على أساس مادي حسي مفاده :«(أن الجمال هو وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا»[1]أي تناسب وتوافق أجزاء الأشياء الحسية.

نلاحظ أن هذه التعاريف مختلفة و بالتالي هناك تعدد في مفاهيم السرد و تشكلاته النقدية الجمالية.

أ_البيوطيقا(علم الجمال):

مفهوم علم الجمال :يرجع أصل هذا المصطلح الإحساس(Aresthesis)إلى اليونانية وهو مذهب فلسفي يهتم بمسالة الجميل: «علم موضوعه إصدار حطم قيمي يطبق على التمييز بين م اهو« جميل» وما هو« قبيح»»[2]

وهو موضوع علم الجمال بمعناه الأوسع يتحدد بالاتي:

أولا: البحث في مختلف الكفايات الجمالية التي يطمح إليها الإنسان عبر حضارته المتعاقبة وتعميق معرفتها بالإنسان نفسه، وما يتغير من حاجاته الجمالية و الذوقية عبر تاريخه الطويل.

ثانيا: يتناول هذا العلم النظريات الفلسفية حول الأدب و الموسيقى و النحت و الفنون عموما.[3]

[1]–آمال حليم الصراف،علم الجمال فلسفة وفن ،دار البداية ،عمان ،الأردن ،ط1، 2012م، ص13، 14.

[2]–بول آرون .معجم المصطلحات الأدبية ،ترجمة محمد حمود .مجد المؤسسة الجامعية الدراسات، بيروت ،.لبنان ،ط1. 2012م، ص72.

[3]–هادي نهر ومحمد السنطي، التذوق الأدبي،دارالورق،عمان ،الأردن، ط1، 2012م، ص99.

ب-السرد نقدا: ليس السرد لفظا دخيلا على المعجم العربي،لكن تداوله اقترن بدلالات وتصورات خاطئة حرفت مدلوله وقصرته على فرضية النوع الأدبي التي يتقابل فيها السردي مع الشعري ، وهو ما يعني أن السرد ظل ولفترة طويلة من الزمن يستعمل بمعزل عن دلالته اللغوية الصحيحة حينا، ويجرد عن معناه الاصطلاحي المنصوص عليه في الشعرية المعاصرة أحيان أخرى كثيرة.

لعل ابسط و أوجز تعريف للسرد انه كفاءة إخبارية سيميائية لأننا لا نتحدث عن شكل واحد للسرد،بل عن أشكال سردية لا تعد ولا تحصى «فالسرد فغلا لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما حل»[1]

إن هذا التعريف القاعدي الشامل للسرد لا يميز بين نوع سردي وآخر،فالسرد«يمكن أن يؤدي(الحكي) بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة،ثابتة أو متحركة،وبالحركة،وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، انه حاضر في الأسطورة والخرافة و الأمثولة و الحكاية و القصة و الملحمة و التاريخ و المأساة و الدراما و الملهاة و الإيماء و اللوحة والمرسومة وفي الزجاج المزوق،والسينما و الانشوطات ، والمنوعات و المحاداثات»[2]

ومما سلف،فالسرد هو وسيلة توصيل القصة إلى المستمع والقارئ بقيام وسيط بين الشخصيات، والمتلقي هو الراوي.[3]

---

[1]-سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،بيروت، ط1، 1997م، ص19.

[2]-المرجع نفسه،ص19.

[3]-ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي المكونات ، و الوظائف ،و التقنيات ، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، د ط، 2003م، ص63، 64.

ويعد السرد احد أركان النسيج القصصي الأساسية ،حيث يسهم في الربط بين أجزاء القصة وتتابعها تتابعا فنيا متينا، فالسرد مصطلح يشمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم ابتكار الخيال.

وليس السرد عنصرا فنيا خاصا بالقصة من دون غيرها، وإنما هو ركن أساسي في الرواية حيث يتحقق بواسطته ترابط الأحداث وتسلسلها.[1]

وهو بذلك يقوم بتتابع الحدث وترابط أجزائه ليكون مجموعة أحداث متوالية وهو أيضا طريقة الحكي التي يسميها بعض النقاد الخطاب.[2]

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

ثانيهما: أن يعين الطريقة التي يحكي بها تلك القصة و تسمى هذه الطريقة سردا. و نستخلص مما سبق أن الرواية أو القصة باعتبارها محكيا أو مرويا تمر عبر القناة التالية:

الراوي ←——— القصة ←——— المروي له.

فالراوي هو المرسل الذي يقوم بإرسال الرسالة،أما القصة فهي النص أو الموضوع الذي يقوم المتلقي أو المروي له بتلقي و استقبال الرسالة،أو النص ،فالسرد هو الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات ،بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها.[3]

فمصطلح السرد لم يعد حبيس المفاهيم الكلاسيكية التي تجعله لا يبرح حقل القصة أو الحكاية ،فقد أضحى مجالا تتمظهر من خلاله كيفيات انتظام الكلام و تلاحق متتالياته و

[1] – شريبط احمد شريبط ،تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، (1947 –1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1998م، ص41.

[2] –إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ،الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر ،د ط، 2007م، ص15.

[3] –حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،ص45.

البحث في معمارية الممتدة في مجموع مقولاته العامة، فالسرد إذن يأخذ دلالات مختلفة باختلاف أنواع النصوص و الخطابات الأدبية وغير الأدبية.[1]

-في نظرية علم الجمال و السرد:

ومن بين العرب القدامى الذين تطرقوا إلى دراسة الجمال الجاحظ في بعض من مؤلفاته: كما هو الحال في «البيان والتبين»و«الحيوان»حيث قال:«إن الجمال والفن توأمان لا ينفصلان،فحيث يتجلى الجمال يكمن الفن سوى أداة للجمال»[2]

ويقول في مبدأ الكلام الحسن:«و أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ،ومعناه في ظاهر لفظه، وكان الله عز وجل قد البسه من الجلال وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائله».[3]

أما إذا عدنا إلى المجمعات الأدبية المعاصرة فقد عرفت الجمالية بأنها:[4]

أ-نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكلية للنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته.

ب-ترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقا من مقولة الفن للفن.

ج- ينتج كل عصر« جمالية »إذ لا توجد جمالية مطلقة نسبية، تسهم فيها الأجيال/ الحضارات/الإبداعات الأدبية و الفنية.

---

[1]-عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي ، (سردية الخبر)، دار الألمعية ، الجزائر ،ط1، 2011م، ص13.

[2]-علي بوملحم، مناحي فلسفية عند الجاحظ ، دار الهلال ،بيروت ، د ط ،2000 م، ص306.

[3]- الجاحظ البيان والتبين ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ط7، 1998 م، ص83.

[4]- محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة دكتوراه العلوم ، بإشراف يحي الشيخ صالح جامعة منتوري قسنطينة، 2005 م، ص3.

د–لعل شروط كل إبداعية هو بلوغ الجمالية إلى إحساس المعاصرين.

وما يعني به المصطلح الأول:على أن الجمالية تختص بصفة المثالية عن بقية المناهج السياقية و النصانية ،فهي تبحث عن الأثر الذي تتركه الأعمال الفنية والأدبية في إحساس المتلقي، أما المصطلح الثاني،فانه ينطلق من مقولة كانط«الفن للفن»أي أن الفن غاية في حد ذاته، وهي غاية الجمال،أما المصطلح الثالث،انه لا توجد في ماهية الأشياء جمالية مطلقة،أما المصطلح الرابع:أن الجمالية مربوطة بالإحساس والشعور و اللذة .

ولقد لفت القران الكريم كثيرا إلى مظاهر الجمال في الكون،وهذه وحدها نقلت لها قيمتها من ناحية تاريخ التطور الفكري العربي فلا شك أن الوقوف أمام الطبيعية و الانفعال بهذا الجمال يتطلب وعيا جماليا أرقى من ذلك الذي تمثل عند الشعراء الجاهلين في موقفهم من الجمال المحبوب. [1]

أي أن التذوق الجمالي في الإسلام قائم على قدرة التأمل في الكون وعلى قدرة الكشف عن أسرار الموجودات.

لقد تشكل الخطاب الأدبي (Discours littéraire) موضوع "الأدبية"(La littéralité) التي تتجلى عند رومان جاكبسون(Roman Jakabson) أحد أعلام الشعرية (La poétique) في جملة من الخصائص النوعية التي تميز العمل الأدبي عن غيره من النصوص الأدبية و التي نصت عليها النظرية السيميائية للأدب مثلما بلور مقوماتها الشكلانيون الروس [2]. أما في البحث العربي فقد عني الكثير من الدارسين المعاصرين بهذا الموضوع ونذكر من ذلك عبد السلام المسدي في كتابه« الأسلوب والأسلوبية»، وقد أدرج فيه مصطلح الجمالية،حيث نظر إليها على أنها لفظة تستعمل نعتا لكل ما يتصل بالجمال

[1]–عز الدين إسماعيل،الاسسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي، د ط، 1992م،ص 113.

[2]– بوشوشة بن جمعة، جمالية بنية الخطاب السردي، الملتقى الأول في تحليل الخطاب ،قاصدي مرباح، ورقلة،2003م،ص3.

أو ينسب إليه وتستعمل أيضا اسما وتعني العلم الذي يعكف على الأحكام التقييمية التي يميز بها الإنسان الجميل من غير الجمال، ولذلك أطلق عليه بعضهم علم الجمال على أن هناك من يلجا إلى اللفظ المعرب استطيقيا.[1]

سيتم تسليط هذه الدراسة أي الجمالية على التقنيات السردية (الزمان، المكان الشخصية)،وذلك بهدف تبيان اثر و فنيات هذه التقنيات داخل النصوص الروائية، وعمل على استنطاق بعض الدلالات والمضامين الثرية التي توحي بها كل تقنية.

5-مغامرة الكتابة السردية الجزائرية:

ظلت الرواية الجزائرية تعالج موضوع الثورة التحريرية وما ترتب عنه من أثار نفسية واجتماعية إلى تجسيد الواقعي لأحوال المجتمع«من خلال وصف القرية وعادات أهلها و نفسياتهم وهموم الإنسان الجزائري المرتبط بأرضه، فكان الاهتمام بالمضمون الروائي موقف اجتماعي ينقل من خلاله الخطاب الإيديولوجي قصد تحقيق الغاية الاجتماعية العامة».[2]

ارتكزت الرواية الجزائرية في عقد السبعينات على تجسيد الواقعي لأحوال المجتمع وانحصرت في التعبير عن الايدولوجيا السائدة واقتربت من التسجيلية فتخلفت عن موجة التجديد التي طالت الرواية العربية وحتى الجزائرية المعبر عنها بالفرنسية ومواكبتها التغيير الحاصل على مستوى البنية و المضمون.

في حين شكلت مرحلة الثمانيات في مناخها الروائي استمرارية لمرحلة السبعينات سواء على مستوى الفني أو في طبيعة الرؤية للعالم التي تبناها أصحابها حيث لم يلحظ أي من الأعمال في هذه الفترة انه احدث فصلة نوعية مع رواية السبعينات، وان تخلل هذا المناخ الروائي الهادئ استثناء كسر قدسية الفعل الثوري من خلال الوقوف على أخطاء الثورة،

[1]- عبد السلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ،ط3، د س، ص147.

[2]-إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكيل النص في ضوء البعد الأيدلوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر،ط1، 2005م، ص67.

فمثلا قد تلمس في رواية–عزوز الكابران– التي جاءت لتنفيذ المرجعيات السائدة التي تلجا إليها الأنظمة السياسية لتكريس هيمنتها على المجتمع، تركيز الكاتب في هذه الرواية على الذات وانفصامها الكبير والواضح بين السلطة والشعب مع العلم أن السلطة هنا هي سلطة عسكرية.[1]

كما أن رواية زمن النمرود–للجيب السايح– حققت استثمار قويا للواقع بالجزائر عبر سرد متقطع وهيمنة الصراع من اجل السلطة في زمن النمرود الذي يحكي خيبات الاستقلال و الثورة.

واستعملت رواية– الحوت و القصر للطاهر وطار الرمز وتضمنت رسالة نقدية مناهضة للقمع والغش السياسي و الاجتماعي، فالأحداث تدور وسط سلطنة خيالية يحكمها قصر مستبد وهو بذلك يدين الممارسة السياسية الفردية للسلطة.[2]

بدأت النصوص الروائية في نهاية الثمانينات وبداية التسعينات تأخذ لونا آخر ورؤية صادمة لثورة العنف التي صنعها التيار الأصولي في الجزائر،حيث قدمت الإصدارات الجديدة تقاليد جمالية جديدة لمحكيات الإرهاب وقيم تخييلية مميزة لرواية مرحلة ثورة العنف وشكلت قاسما مشتركا بين مجمل نصوص لتلك الحقبة.[3]

شكلت هذه التقاليد الجمالية الجديدة وهذه الرؤية المخالفة للرؤية السياسية الجاهزة مؤشرا على رفض للتعاطي مع هوية نمطية وخلفية فكرية معروفة، أحكمت سلطتها و جبروتها لسنوات طويلة وتمخضت عن ولادة نصوص روائية راقية، فيها انتظمت جنبا إلى جنب كتابات الطاهر وطار في الشمعة والدهاليز وواسيني الأعرج في سيدة المقام،ورشيد بوجدرة

[1]–محمد فاسي ،دراسات في الرواية الجزائرية ،دار القصبة للنشر،الجزائر، د ط، 2000م، ص102.

[2]– إدريس بودية ، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ،د ط ،د ت، ص271.

[3]– شرف الدين ماجدولين ، الرواية الجزائرية في عنف الثورة إلى الثورة العنف ،ضمن الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغربية ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ،المغرب، 2006م، ص201.

في الجنازة و تميمون ،كما ظهرت أسماء روايات جديدة أسست لنص العنف والأزمة في زمن التحولات والتغيرات ضل روايتي أرخبيل الذئاب ومراسيم وجنائز لبشير مفتي و«متاهات ليل الفتنة لحميدة العياشي » و «الرايس لهاجر قويدري»

أ_معرفية السرد عند هاجر قويدري:

الروائية هاجر قويدري ابنة مدينة تيبازة التي غاصت في التاريخ ،وتركزت قراءها يسافرون في الخيال الذي اكتشفوا فيه قصصا رومنسية،صداقات، وصراعات الشخصيات التي كتبت عنها، إبداعات قلدتها مكانة واعدة في الساحة الأدبية الجزائرية، بأسلوبها المميز، و جرأتها في تناول مواضيعها، استطاعت أن تضع الحدث مؤخرا،خاصة بعد صدور روايتها الأخيرة «الرايس» التي أبانت فيها على قدرة سردية تستحق التنويه، وهذا حسب تأكيد العديد من النقا.

صاحبة« الرايس» أكدت في مناسبات عدة أن قضيتها الحالية هي السرد والاستمرارية .[1]

وقالت الكاتبة أنها غير متخصصة في الأدب وحتى دراستها الإعلام كانت في مجال التكنولوجيات الحديثة،ولهذا لم تنشر رواية من رواياتها إلا بعد شعورها باكتمال العمل، وه ذلك تقول أنها قدمت رواية «نورس» باشا لتصحيح اللغوي خوفا من وجود أخطاء بها.

والروائية تغوص في شخصيات عملها إلى درجة تأثرها نفسيا،مثل شعورها بمزاج سيء،كما أصبح لها عادات سيئة حينما كانت تكتبا عملها الأخير مثل شرب القهوة بدون سكر،مؤكدة أنها لا تكتب بسهولة بل إن عملها يتطلب الكثير من الوجع والجهد،و أنها تحتاج إلى أن تبتعد عن الزمن الحالي لكي تكتب، أي أنها تكتب عن حقبة قديمة و لا تستطيع أن تكتب عن هذا الزمن خوفا من أن تكتب نفسها كما أنها تحب أن تكتب عن التفاصيل، حيث كتبت

[1]– www. 2016. siLa-dz.com

في عملها المنشور عن خصوصيات مدينة القصبة وعادات سكانه، واعتبرت الكاتبة أنها تهتم بتقديم الجمال في عملها حتى و لو كان مليئا بالأحداث الصعبة.[1]

مضيفة أنها وان أحبت الروايات التي تتناول الإرهاب إلا أنها تحب أن يحكي عن الجمال من خلال تفاصيل جميلة، مضيفة أن ما يهمها في لغتها الروائية إيصال ما تريد قوله للقارئ ،كما تهتم بتحديد شخصية الراوي في عملها الأدبي.[2]

أما عن الكتاب الذين أعجبت بهم فقد أكدت الروائية هاجر قويدري أنها تحب مالك حداد، وأنها تطلب من الكاتب الجزائري أن يواصل الكتابة ولا يتوقف ويختفي، مما أكدت في نفس الوقت أنها لا تستطيع تقييم واقع الرواية الجزائرية لان هذا الأمر من اختصاص النقاد، غير أن الجزائر فيها أقلام جديدة والمغرب العربي فيه أقلام وإبداع وله مميزات، وله إحساس رهيب،ومناخه يختلف عن مناخات الشرق، كما أن الكاتب المغاربي يكتب بعدة السنة خلافا للكاتب المشرقي الذي يكتب بلسان واحد.[3]

ب-هاجر قويدري و النقد النسوي:

يحاول نص "الرايس" لهاجر قويدري في حبك قصته ، و الاشتغال على تيمة شخصية تاريخية "الرايس حميدو" بقليل من التوثيق وكثير من التخييل ، بحيث سيطر السرد الاستبطاني(المونولوغ ، المنجاة ، تيار الوعي) ،على السرد الخارجي الذي ينم على عدم تحقق الكاتبة من كثير من الوقائع التاريخية التي بقيت علامة استفهام ، بدأتها الروائية ولم تنهها(مسألة موقف الحكومة العثمانية في الجزائر نهاية القرن18 من الاستعمار الإسباني لوهران ، و الطرف الحقيقي الذي يعزي إليه طرد الأسبان من المدينة ،إن هو الأهالي و شيوخ الزوايا الصوفية كما جاء في عديد الوثائق التاريخية ، و ليست الحكومة العثمانية التي

---

[1]- www. djazairess. Com

[2]- المرجع نفسه.

[3]- www. eL-massa. Com

كانت متواطئة بحسابات إستراتيجية من الأسبان) ،و هي مسألة خلافية تحتاج لكثير من البحث و التوثيق الذي لم تعره الكاتبة كثير من اهتمام ولم تحسمه حتى...

الأمر الذي يشد القارئ في رواية "الرايس" حتى نهايتها هو إستراتجيتها السردية من فصل لأخر القائمة على ما يسمى بتقنية (الرؤية مع) التي تسمح للقارئ بمعرفة أو توقع الحدث إلا بعد روايته على لسان راويه ، فلا يسبق أحدهما الأخر(الراوي و القارئ) ولا يتأخر عنه في معرفة الوقائع الأحداث المروية...بالإضافة إلى تقنية نادرة في الحكي، و هي التواتر بين عدد من الرواة الذي بلغ سبعة ، و المدهش في هذا النص هو أن الكاتبة نجحت في تدوير إلى حد بعيد في تدوير عجلة السرد بين سبعة رواة.[1]

تآزرت أصواتهم في سرد موضوع واحد يوسع مدارات الأحداث و الشخصيات والظروف المرتبطة من قريب ومن بعيد بحياة "الرايس حميدو" الذي لم يكن أبداً من الرواة ،بل كان البطل المروي عنه بما هو الموضوع الرئيسي لحديث كل راو من الرواة السبعة.[2]

فالروائية "هاجر قويدري"... ابنة مدينة تيبازة التي غاصت في التاريخ ، و تركت قرائها يسافرون في الخيال الذي اكتشفوا فيه قصص غرامية ، صداقات ، و صراعات الشخصيات التي كتبت عنها إبداعاتها قلدتها مكانة واعدة في الساحة الأدبية الجزائرية بأسلوبها المميز وجرأتها في تناول مواضيعها .كما استطاعت أن تصنع الحدث مؤخرا خاصة بعد صدور روايتها الأخيرة "الرايس" ،التي أبانت فيها على قدرة سردية تستحق التنويه، و هذا حسب تأكيد العديد من النقاد.

كما أكدت الروائية "هاجر قويدري" في مناسبات عدة أن قضيتها الحالية هي السرد و الاستمرارية ، و عن روايتها الأخيرة "الرايس" أوضحت أنها بحثت خلالها في تاريخ الأميرال البحري وقالت :"تاريخنا يزخر بالشخصيات العظيمة التي يعرفها العالم ، ونحن للأسف

[1] – الرايس–لهاجر–قويدري–البناء الفني–وإشكالية التجنيس/http://alriwaya.net.

[2] –المرجع نفسه.

غافلون عنها..." ، و ذكرت أن تحضيرها لهذا العمل دام ثلاثة سنوات ، و العمل بني على فلسفتها في الكتابة عبر جمع المناخ العام لحكاية الرايس حميدو الذي لا تتوفر عنه مراجع تروي علاقة الشخصية ،وعلقت :"خلقت هذا البعد عبر أخد المناخ و الاشتغال على الوجدان مستغلة الحرية الروائية و الخيال ، فأنا لست مؤرخة."[1]

[1]- http://www.2016.sila-dz.com/pdf gazette-5.pdf

الفصل الثاني

تجربة انفتاح النص في رواية الرايس وتشكيل الزمن والمكان

1-أصوات الزمن و تاريخانية الأمكنة في تشكيل عتبة الرايس.

2-معرفية النص و غواية تشكيل الكتابة.

3-الزمن و تفتت الشخصيات.

4-الزمن الثقافي و وعي الأمكنة و تخييلاتها.

5-شعرية العتبات و الهوية.

1-أصوات الزمن و تاريخانية الأمكنة في تشكيل عتبة (الرايس) :

أ-إيقاع الزمن القمعي و ميلاد الزمن الكسيح ك

- **الاسترجاع:**

1-الاسترجاع الداخلي: حيث يعود المبدع فيه إلى الأحداث و الوقائع، إما لسد ثغرات سردية فيها، أو لتسليط الضوء على شخصية من الشخصيات، أو تذكير بحدث من الأحداث

ونجد في هذه الرواية هذا المقطع الذي يعبر عن استرجاع داخلي و هو:"لا أكاد أذكر شيئاً الآن سوى اللون الأزرق الداكن للبحر العميق، حيث يسكن البرد الذي أحببت طوال عمري برد مياه البحار المنعش الذي كان يغسلني ويجعلني نقياً كل يوم."[1]

ففي هذا السياق الإسترجاعي يتذكر السيد علي عمره الذي وزعه بالكامل في الفضاء الأزرق اللامتناهي.

و نجد كذلك:

"تذكرت سيتا عندما جاء سعدون لزيارتي في ميناء الذزاير ، بعد أن وصلته أخبارٌ بأنني أصبحتُ وكيلا للحرج ."[2]

وهنا يسترجع سيد علي ذاكرته نحو سيتا من خلال زيارة سعدون له.

وكذلك: "تذكرت حينها أنه كانت بالفعل تصلني رسائل من صيدا بداخلها ورود جافة ،ظننت أنها من طرفك ."[3]

و هنا يسترجع ذاكرته إلي الرسائل التي كانت تصله معتقد أنها من عند سعدون .

---

[1]- هاجر قويدري ، رواية الرايس ، كلمة للنشر و التوزيع ، ط1، بيروت ،2015،ص46.

[2]-المصدر نفسه ، ص 49.

[3]-المصدر نفسه ، ص 49.

كما نجد مقطع آخر كذلك:"قبل أربع سنوات ؛ طُرد حميدو من ميناء الجزائر و أُرسل إلى أرزيو ، ومنع من العودة إلى الدزاير."[1]

وفي هذا الاسترجاع يتذكر مجموعة من الحوادث التي وقعت إلى حميدو .

2-الاسترجاع الخارجي: يمثل الاسترجاع الخارجي استعادة أحداث ، تعود إلى ما قبل بداية الحكي .

ونجد هذا المقطع يمثل ذلك :"عندما ولدت لم تكن أمي قد بدأت مهنة التسول بعد ، كانت تعيش على بيع السمك الذي يجمعه والدي كل صباح من بقايا مراكب الصيد التي كان ينظفها ، كان يجمعها في سلة و يضعها أمام الباب مع كل صباح ، ثم يهرع إلى فراشه و ينام ، ظل الأمر كذلك خلال الأيام التي لا تبحر فيها سفن الصيد"[2]

السارد هنا قام بتذكر كيف كانت أمه تعيش على بيع السمك الذي يجمعه والده و كيف بدأت مهنة التسول .

و كذلك:

"عندما كنت صغيراً كنت أعتقد أنها هي التي تمسك سقف المنزل بيدها ، و إن تأخرت في مكان ما لسقط كل شيء على رؤوسنا ."[3]

جاء هذا الاسترجاع على لسان "يحي مديلي" متذكر به أمه "لالا نورية الراشباطية" التي كانت بالنسبة له رجل الدار.

[1]-هاجر قويدري ، رواية الرايس ، ص 56.

[2]-المصدر نفسه ، ص 11.

[3]-المصدر نفسه، ص 95.

كما يسترجع "يحي مذيلي" حكاية مجيئه لمدينة "الدزاير" لأول مرة ، فيقول " لا أعلم متى أتينا بالضبط إلى هذه المدينة ، لكن الأرجح أن ذلك حدث منذ ثلاثة قرون أو أكثر ، و لا يمكنني أن أتصوّر أنني خلقت من روح غيرها ، من أزقتها و سلالمها الضيقة ، فتحت عيوني هنا ، كبرت معي كل الأحلام ، و حققت انتصاراتي هنا ، وبكيت كذلك هنا."[1]

و في هذا السياق لاسترجاعي للمدينة التي حملت كل ذكرياته، بل كابدت أبسط مواجعه، حتى أنه لم يشعر بأنه ابنّ لغيرها.

و نجد كذلك استرجاع تالار عندما تذكرت موت أمها فتقول :"تماماً كما ماتت أمي ، عندما ذهبت لإسعاف قرية أصاب أهلها الطاعون."[2]

في هذا السياق تسترجع و تتذكر فيه تالار موت أمها بالمرض الذي أصيب سيتا .

- **-الاستباق:**

1- الاستباق الداخلي: وهو الذي يلعب دور التمهيد للأحداث لم يصل إليها السرد فيعطي الراوي إشارات طفيفة تساعد القارئ على التنبؤ و تجعله أكثر تركيزا مع الأحداث حيث يتابعها بشوق كبير.[3]

ومن أمثلة ذلك مايلي :

"سأنظر في أمرك لاحقا "[4] ، و السارد هنا حكى استباقا وكان ذلك من خلال الحوار بين وكيل الحرج مصدّق و الداي الجديد مصطفى باشا الذي أعلمه بنظر في امره ، و لما تواصل الحكي و توالت الأحداث الروائية حصل ما كان سيحصل لاحقا للسارد :"فتح الداي

[1]-هاجر قويدري ، رواية الرايس ، ص 95.

[2]-المصدر نفسه ، ص 79.

[3]-جيرار جينت ، خطاب الحكاية ، ص 79.

[4]-هاجر قويديري ، الرايس ، ص 123.

تحقيقا في اتهاماته لي خلص فيه أن الخزناجي يريد إزعاجي فقط ، و بأن اتهاماته باطلة." و في هذا السياق الحكائي تحقق فيه تأكيد الاستباق الذي أشار إليه السارد.

و نعرف أن رواية الرايس تبدأ بحادثة تاريخية تستلهمها الروائية من كتب التاريخ لتجعل منها نقطةُ لانطلاق الحكاية، "فقد طلب الأهالي من الحاكم إبعاد 50 شقياً في قرية درمنجيلر الكائنة بجزيرة قبرص إلى إيالة الجزائر من أجل الجهاد في سبيل الدين الإسلامي والدولة العثمانية ومن أجل إصلاح نفوسهم ."يكون "بفاريتو" واحداً من أولئك الخمسين، وبعد وصوله إلى الجزائر يختاره "حميدو" ليكون من رجال سفينته. يتناوب "بفاريتو" مع ستة آخرين على سرد الرواية، ويكون لكل واحد منهم حكايته الخاصة التي تتمايز في أماكن، و تتقاطع في اماكن و هذا يجعل النص في أزمنته تصاعديا .

و في سياق آخر :

"لم نكن نملك فكرة واضحة عما سوف نقوم به ، ربما ستقرر في طنجة ، أحببت التخلص من كل ذلك أيضاً ، ولكنني أعرف أن حميدو سيضجر من اليابسة سريعاً "[1]

و في هذا السياق الإستباقي يستبق السارد أحداث ومن بينها أن حميدو سيضجر من اليابسة ، ولما تواصل الحكي تحقق ما كان يعرفه السارد عن حميدو "ولعله بدأ بالتذمر مبكراً حيث جعل ساقيه الاثنين على جانب واحد من ظهر البغلة ثم نظر إلّي قائلاً : أنا لست متعوداً على هذا."[2]

2-الاستباق الخارجي :وهي عند جيرار جنيت : مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل ، وحين يتم إقحام هذا المحكي لمستبق ، يتوقف المحكي الأول فاسحا المجال أمام المحكي المستبق ،كي يصل إلى نهايته

[1]-هاجر قويدري ، رواية الرايس ، ص 177.

[2]-المصدر نفسه ، ص 177.

المنطقية ، و وظيفة هذا النوع من الإستباقات الزمنية ختامية ،ومن مظاهره العناوين وأبرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل .[1]

لقد جاءت الإستباقات الخارجية في الرواية على شكل التالي:"سوف أعتني بهم طوال حياتي سأحملهم إلى الجزء الآخر من العالم ، و أتفانى في جعلهم سعداء فقط لأنني قطعت عهداً أمام عيونها وهي تهوي بين ذراعي في مرفأ طنجة ."[2]

و السارد في هذا الملخص الاستباقي يلخص مجموعة من العهود التي قطعها على نفسه . وقد جاء هذا الإستباق في إطار السياق الحكائي لجون جاكسون.

هذا الإستباق يشكّل في النص قصة إضافية هي سيرة "الرايس حميدو"، البطل الذي لا يروي شيئاً ونعرف حكايته من خلال مرويات الآخرين عنه، وهو شاب جزائري تولّع بالبحر، وجعل منه موطناً له، فعمل في الأسطول البحري الذي كانت مهمته الإغارة على السفن الأجنبية من أجل كسب الغنائم، التي كانت تشكّل المصدر الرئيس لخزينة الدولة آنذاك. غير أن هذه لم تكن المهمة الوحيدة للأسطول البحري الجزائري، بل كان من مهماته أيضاً القضاء على الثورات والتمردات التي تنشأ هنا وهناك ضمن حدود الإمبراطورية.

و كذلك:

"عند هبوط الظلام ستلتحق بنا ثلاثة زوارق ، سيرسلها لنا والد ماكاريوس ، ذلك الغبي الذي يستنزف قواه هناك في نزال باهت فوق مركب عثمانية ، سنقذف بأنفسنا إلى عرض البحر و نسبح إلى حين وصولنا إليهم."[3]

[1]–أحمد مرشد ،البنية و الدلالة ،ص 267.

[2]–هاجر قويدري ، الرايس ، ص 148.

[3]–المصدر نفسه ، ص 13.

والسارد في هذا المقطع الإستباقي يلخص مجموعة من الحوادث التي ستقع في المستقبل القريب ، و جاء هذا الاستباق في إطار السياق الحكائي حول الخطة التي قام بها 50 شقيا للقذف بأنفسهم إلى عرض البحر.

و في سياق آخر نجد :

"أخبرونا في الطريق أننا نتجه إلى ميناء أرزيو و أننا سنحارب الأسبان ونطردهم من وهران والمرسى الكبير ."[1]

وفي هذا المحكي المسبق يلخص لنا السارد الأحداث التي ستقع في ميناء أرزيو.

و يفترض في هذا النوع من السرد أن ترتبط بسيرورة الأحداث. فكان أن قدمت لنا الكاتبة متوالية من السرود المسترسلة بضمير الماضي الذي يتحدث بصيغة الغائب عن الرايس حميدو –سواء في السرد أو في الحوار– فكان كل راو من الرواة السبعة للنص يتحدث بضمير الحاضر عن نفسه وبضمير الغائب عن الرايس حميدو، ومن بداية النص حتى نهايته لا نسمع من الرواة سوى عبارات من قبيل: (خرج حميدو، قام حميدو، سافر حميدو ... إلى غاية رميه في البحر)، مما جعل النص بأسره عبارة عن حكاية مسترسلة دون توقف عند أية عقدة من شأنها قلب المواقف أو إحداث منعرجات سردية أو تغيير مسار ومصير الشخصيات التي تأثرت بغياب العقدة بدورها .

ب–تقنيات تسريع الزمن :

- **الخلاصة:** وهي كما عرفنا سابقا تعتمد على سرد أحداث و وقائع جرت في فترة طويلة وتلخيصها في صفحات قليلة أو بطريقة غير مجملة غير واضحة.[2] وهذه التقنية تعمل

[1]– هاجر قويدري ، الرايس ، ص 39.

[2]–صالح ولعة، إشكالية الزمن الروائي، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد375/2002، ص:9

على الدفع بالأحداث إلى الأمام لتسريع وتجاوز الفترات الميتة في القصة ونجدها تتمثل في رواية الرايس في :" في السنة الماضية فقدت أمي، وفي السنة التي سبقتها فقدت والدي ؟ وأنا بالنسبة للجميع فاقدة للحياة لأنني تجاوزت عتبة الثامنة عشر من دون زواج، ولم يكن الأمر بيدي."[1]

فالساردة في هذا المحكي المسترجع تتراجع إلى الوراء لتحكي ما حدث في السنة الماضية و السنة التي سبقتها بشكل سريع .

و كذلك:

"قبل أربع سنوات ؛ طُرد حميدو من ميناء الجزائر و أُرسل إلى أرزيو و منع من العودة إلى الدزاير .غير أن هذه العقوبة لم تُرض وكيل الحرج السيد علي الذي أراد قطع رأسه[2]."

فالسارد في هذا المحكي لخص لنا الأحداث أو العقوبات التي تلقها حميدو قبل أربع سنوات بشكل سريع دون تفصيل لأن بقية الأحداث الأخرى لا تهمه في شيء.

ونجد كذلك :

" مرت سنوات راكدة ، وزعتها بين خدمة زوجات إخوتي وتحضير جهاز عرسي ، و الاطمئنان بين يوم وآخر على عمتي زوينة والدة حميدو."[3]

الساردة في هذا المحكي المسترجع لخصت أحداث بعض السنوات بشكل سريع ففي هذا المجمل لا يعني الاختصار فحسب و إنما لغاية هي رفض للواقع المزري الذي عاشته مريم.

[1]–هاجر قويدري ، الرايس، ص 18.

[2]–المصدر نفسه ، ص 56.

[3]– المصدر نفسه، ص 59.

كذلك:

" الله يرحمها، لقد تعذبت ، الحمد لله ، أنت أيضا تعذبت طويلاً معها ، طوال هذه السنوات و أنت تسهرين على خدمتها ، كما كان قلبك كبيراً وأنت تغسلين و تطعمين و تهتمين بكل التفاصيل الصغيرة . كنت أشفق عليك."[1]

وهنا في هذا المحكي تلخص لنا "تالية" معاناة مريم خلال السنوات التي كانت تعاني فيها مع والدة حميدو .

و لعل النص (الرايس) أضاع بطله في تفاصيل الوقائع في تلك الفترة لأنه لم ينطق على امتداد الحكاية ولا بكلمة واحدة، بل كل ما نسب إليه من أقوال جاء منقولاً على ألسنة الرواة الذين تداولوا على سرد المقاطع النصية التي تداولوا على سردها، كلٌ باسمه، فكان حميدو شخصية صامتة أو ميتة في عرف السرد، لكن هذا الصمت يقابله سرعة في سلسلة الحداث و وتيرة قص الزمن وناب أيضا في ذلك الخطاب الرواة الذين تحدثوا باسم الروائية بضمير الغائب، البطل في حضوره و غيابه تقاطع مع سرعة في وتيرة حكي الأحداث هذا الأمر الذي جعل البطل الرايس حاضرا و بقوة طاغية طغيان الزمن في سرعته و كثافته .

- **الحـذف:** و هـو تجـاوز السـارد أحيانـاً المراحـل مـن القصـة دون الإشـارة إليهـا يقـول مثلا:"مرت سنتان، أو انقضى زمن فعاد البطل من غيبوبته."[2]

ويعرفه سعيد يقطين :

حذف فترات زمنية طويلة ، لكن التكراري المتشابه يلغي هذا الإحساس بالحذف ، و إن بدا لنا مباشر من خلال الحكي ترتيب بهذا الشكل الذي يظهر فيه الحذف .[3]

[1]– هاجر قويدري ، الرايس، ص 188.

[2]–حميد لحميداني ، بنية النص السردي ،ص 77.

[3]–سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ،ص123.

ونجده يتمثل الحذف في رواية " الرايس" في :

" لقد أكمل رضيعها سنة ونصف ولم يحدث شيء مشين كما توقعت ملّية بسبب سنه الأصفر،على العكس لقد تحسنت كثيرا أوضاع مخلوف بعد ولادة هذا الصبي."[1]

في هذا السياق الحكائي يتضمن حذف ذكر الأحداث التي وقعت خلال سنة ونص و لهذا لا يعرف المتلقي الأحداث التي جرت خلال هذه السنة ونصف.

و من ذلك أيضا :

"كان هناك جمع غفير جداً يريد أن يشيع سيتا إلى مثواها الأخير.. لم أصدق ذلك ، ذرفت دموعاً حارة و لكنني فرحت من أجلها.. سوف ترتاح منا أخيراً ومن لعنة ثروة سيد علي."[2]

وفي هذا السياق الحكائي يظهر الحذف من خلال استعمال السارد نقطتين مرتين ، وهذا دليل على أنها لم تأت عبثا و إنما تقوم بوظائف متعددة تخدم السرد ، فهي تساهم في تسريع حركته.

وفي سياق آخر :

" الموت أفيون طويل يا سنتياغو... سوف تنعم بالهدوء و بالسكينة... كما أنك وحدك ، أنت و البحر و السماء والله."[3]

وهنا استعملت النقاط الثلاثة مرتين والتي توحي بأن هناك كلام مستقطع لم يذكره السارد من باب تسريع الحكي.

[1]– هاجر قويدري ، الرايس، ص 33.

[2]– المصدر نفسه، ص 157.

[3]– المصدر نفسه، ص 131.

الحذف هنا تأمل الراوي منذ ابتداء النص و ابتداء الزمن و تقليب حيثياته و مقارباته و قلب ما أضمر في الذهن حول ثيماته و أنساقه منذ ولادة الحياة الجديدة مع سفينة نوح حتى ميلاد (الرايس) في أسطورته و هيمنته ، سلطة الحذف هي سلطة آخذة بتلابي الزمن فلا يتحول البطل في التحول .

ج-الزمن في سكونه و بطئه :

- **المشهد:** هو قطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، ونجد هذا المقطع يمثل ذلك في الرواية:" – حرام ما تفعل، من الأحسن أن تجعل غسلها و دفنها حسب شريعة المسلمين، لماذا تقوم بذلك لوحدك، ثم إنها امرأة..لا يعقل هذا.

-رمقني بنظرة لا يمكنني نسيانها أبداً، نظرت إلى الأرض و واصلت متابعة جنونه."[1]

و نجد مشهد آخر حين قصد بفاريتو القس المشرف على الكنيسة وسأله إذا كانت لديه رسائل فسأله :

"-ما اسمك ؟

-بفاريتو أماندو.

نظر إلّي في ذهول فأردفت مصححاً ."[2]

وكذلك حين سأل حميدو علي طاطار : "لم يُ نسك البحر.

لم أتمكن من الرد على جوابه . كنت أفكر و أفكر و أنا أنظر إلى الأرض؛ فأردف مبتسماً : – هل تحن إلى اللص في داخلك؟"[3]

[1]– هاجر قويدري ، الرايس ، ص 90.

[2]– المصدر نفسه، ص 160.

[3]– المصدر نفسه ، ص 128.

توضح الروائية في المشاهد التالية الدور الذي قام به الحوار في تكثيف البعد الدرامي في السرد، وبيان قدرته على إتاحة الفرصة لرسم الشخصيات، و إعطائها المجال لتفصح عن نفسها.

- **القطع (الوقفة)** : و هو كما عرفنا سابقا تكون في مسار السرد الروائي عبارة عن توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف ، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ، و يعطل حركتها.[1]

و رواية "الرايس" تحتوي على مجموعة من الوقفات الوصفية نذكر منها :

" إنهم يا مريومة بلا حب ، سمرة البحر تشتعل على جباههم ، مفتولي العضلات ، بعض ملابسه بل أكمام ، يتكلمون بلغات العالم ، و نظراتهم حادة جداً و ربما مخيفة ، لقد شعرت بالخوف وهم يحملون رائحة البحر الهائج."[2]

في هذا السياق كانت هناك إبراز مجموعة من سمات لرياس البحر. و بمجرد البدء في تحديد هذه الصفات توقف التطور الخطي بسير الأحداث إلى الأمام فمباشرة بعد الانتهاء عاد الحكي إلى مجراه الطبيعي دون أن يحدث خللا في السياق الحكائي .

وكذلك :

"كانت جميلة، بعيونها الخضراء الصغيرة و وجهها الدائري و شعرها الأسود الطويل، لم أتوقع أنها ستقول لي و أنا أستعد للمغادرة في مرفأ صيدا."[3]

اشتمل هذا السياق الحكائي على مجموعة من المواصفات للشخصية" سيتا" و كان ذلك من أجل توضيح الصورة أكثر فأكثر بالنسبة للقارئ ، و لذلك عمل هذا السياق الوصفي على

[1]– حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص 76.

[2]– هاجر قويدري ، الرايس، ص 23.

[3]–المصدر نفسه ، ص 47.

إيقاف التطور الخطي للأحداث الروائية ، و ما يميز هذا الوصف هو وصف تأملي و ما يلاحظ على هذا الوصف أنه أنجز وظيفة وسع مسافة الحكي وذلك بإيقاف زمن الحكاية

وفي سياق آخر:

"كانت جميلة بالفعل، بدينة بعض الشيء، لكنها كانت جميلة في محرمتها التي تتدلى خيوطها الحريرية على جبهتها، فترفعها بين الفينة و الأخر حتى تحدثك بغنجها المعهود."[1]

إن هذا السياق الوصفي عمل على إيقاف التطور الخطي للأحداث الروائية المتتابعة إلى الأمام ، وكان لجوء السارد إلى وصف هذه الشخصية الروائية "لالا نورية الراشباطية" بغرض توضيح صورتها للمسرود له .

و لعل القطع هنا يهدف الى و التلميح و التنويع و تضليل فعل القراءة حيث الدهشة و التحول الدرامي و السردي نزولا و صعودا .

د-الرؤية و اشتباك الأمكنة :

بما أن المكان الرئيسي في رواية "الرايس" هو البحر ، ارتأينا تسليط الضوء على أهم الأمكنة المرتبطة به ، و التي تداولتها الرواية بكثرة دون أخرى وهي على الترتيب :

البيت: المكان المغلق الذي سكنته الشخصيات، وحمل كل أمالها و أحلامها.

السجن: موطن الألم، و معقل لسلب حرية البحار.

المدينة: الفضاء المفتوح على البحر، وعلى تأملات البعد و الضياع.

اهتمت "هاجر قويدري"بهذه الأمكنة ، و ربطت حضورها بالبحر ، لا بصفتها كياناً يساهم في تحريك الأحداث وفقط حيث "يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة ، ويعدّ أحد الركائز

[1]- هاجر قويدري ، الرايس ، ص 95.

الأساسية لها ، لا لأنه أحد عناصرها الفنية ، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث وتتحرك من خلاله الشخصيات فحسب ، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية ، بما فيها من حوادث و شخصيات ، و ما بينها من علاقات."[1] ؛ بمعنى أن المكان لا تتوقف صلته بمجرد ارتباطه بالشخصية أو بمجرد ارتباطه بالزمان ، أو الحوادث كل على حده ، ذلك لأن المكان هو كل تلك العناصر مجتمعة ، وهو بذلك كل لا يتجزأ :"فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه ، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه."[2]

فهو عنصر أساسي لا يظهر إلا من خلال الشخصية التي تعرّف به ، و تمنحه دلالات وجدانية خالصة ، فيكتسب بذلك بعدا آخر ينّم عن وعي كامل به ، ومن هنا سنتطرق لأهم الأمكنة التي لها علاقة بالبحر في رواية "الرايس" :

1-البيت:

البيت أحد الأمكنة المتداولة في الّرواية ، بصفته المكان الذي تسكنه الشخصيات المتداولة على عنصر الحكي ، " إن البيت ومن ورائه الغرف على اختلاف أصحابها و أشكالها و خصائصها ركن مهم من أركان المكان ، يتلون بتلونه ، ويتسع أو يضيق باتساعه وضيقه ، و إشكالية الانغلاق والانفتاح فيه ، لا تكمن في تصميمه ولا في موضعه من المدينة فحسب بل تتعدى ذلك إلى المشاعر و الأحاسيس و الوجدانات و الأفكار ، التي تغدق عليه وعلى ردهاته."[3]

حيث يعتبر البيت عنصراً مهما من عناصر المكان ، لأنه الموضوع الذي يعّبر في أغلب الأحيان عن المشاعر و الأحاسيس التي تكتنف ساكنيه .

---

[1]- مهدي عبيدي ، جماليات المكان في ثلاثية حنامية ، ص 35.

[2]- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 31.

[3]-مهدي عبيدي ، جماليات المكان في ثلاثية حنامية ، ص 45.

و في رواية "الرايس"اكتسى البيت أبعادا جديدة من خلال علاقته بالبحر ، لأن البيوت التي تطرقت لها " هاجر قويدري" يسكنها "رياس البحر" وهي خاصة بعلية القوم ،الذين كرّسوا حياتهم في خدمة الآيالة و الدولة العثمانية العليا ،وبرز هذا في حديث عدد من الرّواة :"لم أفكر في أن يكون لي بيت ولا مكان أغسل فيه وجهي كل صباح ومع ذلك أصبح لدي قصر."، فكل ما ناله "سيد علي" هو جرّاء خدمته للبحرية الجزائرية التي أغدقت عليه بالثروة والقصور.

و نجد "مصدق"يعتبر البحر سبباً مباشرا لتركه لبيته وعائلته:"لماذا نترك ديارنا و نطمح في حياة أفضل هنا، ثم لا نلاقي غير العذاب."، فقد أبعده البحر عن حياته وعن دياره، و تكبد شتى أنواع المعاناة التي جعلته يفكر دائما في العودة لدياره وترك الخدمة البحرية.

من جهة أخرى نجد "الرايس حميدو" هو الغائب الكبير عن البيت ويتجلى ذلك في عدد مواقفه و كلامه مع بفاريتو :"في اليوم الذي تراني فيه أملك مفتاحاً لبيت أعود إليه كل مساء ، توقف عن مناداتي الرّايس حميدو لأنني سأقص شاربي و أغسل الأواني مع النساء."[1] ، بذلك كانت علاقته بالبيت متوترة ، لأنّ البيت سيبعده عن خدمة البحر وكل ما يحبه فيه ، رغم أنه اشترى قصر "سيد علي" لكي يهديه "لمريم" خطيبته و أمه "العمة زوينة" :"كان المنزل الجديد جميلا جدا ، رغم أنني لم آلفه سريعا كان صعباً عليا كنت طوال الوقت أفكر في حميدو ، في وجوده هنا."[2] ، حيث ظلت "مريم" ترى هذا البيت الذي أهداه حميدو لها ، هو بيت الأحلام الذي سيجمعها به بعد غيابه الطويل في البحر .

و البيت في النص هنا ، كالتنغيم تردد وانعكاس لفكرة أو حدث بموجبها يتوجه السرد إلى ترتيب منتظم ، كلما قطع السرد مرحلة ، وضع لها التنغيم صلة بما قبلها وما بعدها ، مما يؤدي إلى انسجام الأفكار والألفاظ وغايات الشد الحدثي . لقد استثمر الروائية هاجر

[1]– هاجر قويدري ، الرايس، ص 108.

[2]– المصدر نفسه ، ص 120.

قويدري البيت ليحقق غايتين دلاليتين هما الحماية و الأمان اللذين يوفرهما البيت كرمز للحضور و المستقبلية والثانية هي الثبات و الاستقرار.

2-السجن:

السجن وهو مكان تسلب فيه حرية الفرد ، أي إنه عالم مخالف للعالم الخارجي ، يقبع فيه الإنسان مجبراً لدواعي تأديبية ، و هو بهذا المعنى :" نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل ، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من قول في القيم والعادات ، و إ ثقال لكاهله بالالتزامات والمحظورات ، فما أن تطأ أقدام النزيل عتبة السّجن مخلفا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات التي لن تنتهي سوي بالإفراج عنه."[1]

فالسجن يشكل في غالبية الأحيان مكانا لحرمان الإنسان من أبسط حقوقه ، وهو في رواية "الرايس" انتقال البحار من عالم البحر إلى عالم معاد له ، منغلق على نفسه لا يسمع صداه إلا قاطنه ، وكان " سيد علي" أبرز من تعامل مع هذا المكان الذي سلبه حريته ، وحرمه حياة البحر ."صعب جداً علّيكل هذا ، صعبة الزنزانة على بحار وزع عمره بالكامل في الفضاء الأزرق اللامتناهي."[2] ، فبعدما قضي سيد علي حياته في البحر اصطدم بواقع سلبه حريته ، و ألقى به خلف القضبان حتى بلغ به الألم مبلغه ولقي حتفه هناك .

كذلك" بفاريتو" الذي اعتاد السّجن منذ سنواته الأولى ، في موطنه "درمنجيلر" عندما كان لصاً ، غير أن وجوده في البحر إلى جانب" حميدو" جعله يتناسى حياة السجن لسنوات إلى أن سُجن في "بايلك التيطري" :ظلّت حياتي حجراً صلدا هنا في هذا السجن البشع أشتاق البحر أشتاق ملح البحر ، مرّ البحر ولا فظاعة الشمس الحارقة في محجرة صمّاء لا صوت لله فيها."[3]، فاقتران حياة "بفاريتو" بفلسفة البحر جعلته لا يتحمل الأسر و مقالع " حجر بن

[1]- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 55.

[2]-هاجر قويدري ، الرايس، ص 46.

[3]-المصدر نفسه ، ص 69.

شكاو":أجمل شيء كان يحدث لي هنا في مقالع حجر بن شكاو ، هو أنني كنت أنام جيداً كما الكلب ، بعد أن أترك بعض دمي على معولي من شدة العمل المتواصل كل مساء ، لم أتوقع أنني سأتخلص من هذا العذاب سريعاً ، يبدو أن حياتي اقترنت فعلا بفلسفة الموج التي تأخذ كل شيء ثم تلفظ كل شيء مرة واحدة."[1]

وبعد ما أفرج عنه و تحرر من سلطة السجن ، عاد مباشرة لحياته في البحر حتى ينقذ نفسه من وجع اليابسة :"نزلت للسباحة رغم برودة الجو ، كنت أريد أن أغسل روحي من عناء محجرة بن شكاو ، و وجع اليابسة الذي لا ينتهي."[2]، و هذا ما جعلنا نلاحظ بأن علاقة البحّارة بالسجن هي علاقة معادية للألفة التي كانت الشخصيات تشعر بها وهي في عرض البحر.

3-المدينة:

المدينة في رواية "الرايس" مفتوحة على البحر هي الحضور و الغياب بتفاصيلها وجزئياتها، إنها الموطن الحقيقي للشخصيات البحارة التي رهنت حياتها للفضاء الأزرق ، وهي في كثير من الأحيان مكان لغربة بعضهم ، فهذه المدينة قد تركت أثرها في كيان "بفاريتو" بعدما وجد نفسه مجبرا على ترك "درمنجيلر" ، حينما اقتيد ضمن خمسين شقياً ، من أجل الجهاد في سبيل الدين الإسلامي و الدولة العثمانية ، غير أنّ هذا الحدث أفقده هويته و انتمائه :"عندما لاحت المدينة البيضاء على مرمى البصر ، ابتلعت ريقي ، عادت إلى ذاكرتي حكاية وصولي إليها ، فكرت في أنني سأخبرها أنني بخير ولم يطلني الشقاء الذي توقعت ، كنت أريد تقديم توضيحات أخرى لهذه المدينة التي لم ترمقني يوماً ، غير أنها بادلتني ذات الشعور و أوقفت ثرثرتي"[3] ، فوجود "بفاريتو" في "الدزاير" لم يمنحه السكينة

[1]- هاجر قويدري ، الرايس ، ص 83.

[2]-المصدر نفسه، ص 86.

[3]- المصدر نفسه ، ص 37.

بقدر ما أفقده إحساس الانتماء "لدمنجيلر" ، وظلّ ممزق الأوصال بين عالمين ، و عاجزا أمام قدرة البحر الهائلة في الُمضي قدما نحو نفسه وحياته ، فلا هو تأقلم مع حياة "علي طاطار" ولا استطاع أن يسترجع هويته المفقودة والمتمثلة في "المسيحي بفاريتو".

" تخيلت أنني سوف أعود إلى درمنجيلر بعد سنة أو سنتين من وصولي إلى الدزاير ، و ها هي أعوام ثمانية تلد شخصاً مغايرا لا يشبهني على الإطلاق الإطلاق."[1]

كذلك كانت مدينة "الدزاير" ، تبادل "بفاريتو" شعور عدم الانتماء إليها ، وتحثه دائما على

وجوب الّرحيل منها ومن بحارها:" كنت أعلم أن هذه المدينة لا تحّبني، و أنها ستصفعني كلّما واتتها الفرصة."[2] ، فهذه المدينة أجبرته على حياة الضياع و الشعور المزدوج بالغربة وعدم الانتماء ، وتهمسُ له في كل مّرة تطأها رجله بأنه لا مكان له فيها .

هـ- تغاير الرؤى الزمنية و اختلاف الأمكنة :

لكل مكان سمات و خصائص تميزه ،المكان هو تقاطع الأجزاء بالكل تفاصيل الأشياء بالآخر الداخل بالباطن و المكان يؤثر و يتأثر بالإنسان ، فالمكان يضفي على ساكنه خصائص و صفات ، و الإنسان يؤثر في المكان المحيط به سلباً أو إيجاباً .

وقد تجلى المكان بأبعاده المختلفة في رواية الرايس :

1- البعد الواقعي:

تتجلى واقعية المكان في بعده الجغرافي الذي ينقله المؤلف الضمّني من عالم الفضاء الروائي، فيسهم في إبراز الشخصيات، و تحديد كينونتها المصبوغة بصبغة

[1]- هاجر قويدري ، الرايس ، ص 67.

[2]- المصدر نفسه ، ص 67.

المكان، فيبدي منذ الوهلة الأولى، عناية شديدة بالوقوف على خصائص المكان...[1] ، فواقعية المكان تكمن إذا في الإتيان بمكان من الوسط المعاش ببعده الجغرافي الحقيقي و تركيبه في الرواية دون المساس به أو إضافة تغيرات عليه .

و يتمثل ذلك في الرواية :

"طلب الأهالي من الحاكم إبعاد 50شقيا في قرية درمنجيلر الكائنة بجزيرة قبرص إلى إيالة الجزائر."[2]

في هذا السياق نجد الكاتبة قد وفقت في توظيف المكان و هو "قرية درمنجيلر" ببعدها الجغرافي حيث أنها حددت لنا موقع هذه القرية التي تقع في جزيرة قبرص .

و كذلك:" أخبرونا في الطريق أننا نتجه إلى ميناء أرزيو و أننا سنحارب الأسبان و نطردهم من وهران والمرسى الكبير."[3]

في هذا السياق يذكر السارد اتجاههم إلى ميناء أرزيو الذي يقع في وهران حيث انه حدد لنا موقع هذا الميناء .

ونجد كذلك:

"بعد تسعة عشر يوماً من الإبحار المتواصل وصلنا إلى الصويرة ، كانت هذه المرة الثانية التي خرجنا فيها من البحر المتوسط عبر مضيق إلى المحيط ."[4]

[1]– عبد المنعم زكريا القاضي ، البنية السردية في الرواية ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، ط1، 2009 م، ص142.

[2]– هاجر قويدري ، الرايس، ص 5.

[3]– المصدر نفسه، ص 39.

[4]– المصدر نفسه ، ص 109.

وهنا نجد السارد في هذا السياق يذكر لنا وصوله إلى الصويرة كما حدد لنا الأماكن التي عبر عليها وهي أماكن واقعية مثل البحر المتوسط...، وهنا الكاتبة لجأت إلى هذه الأماكن للإعطاء نص الرواية بعد واقعيا .

و لقد استولت على الرواية الحكايات التي تصور الشخصيات الهامشية التي كانت تدور في محيط "الرايس"، وجعلتها هاجر محورا رئيسيا في الرواية، حيث تلتقي تلك الشخصيات مع حميدو سواء في البيت عبر حبيبته وأمه وأقربائه، أو في محيط العمل والبحر من الداي إلى طباخه ومساعده وغيرها من الشخصيات الأخرى.أظهرت هاجر قويدري تقنية عالية في السرد والحكي و الواقعية الشديدة رغم كثرة الرواة الذين اعتمدت عليهم في الرواية والذين وصل عددهم إلى سبعة رواة وهم "مريم، سيد علي، مصدق، بفاريتو، جون جاكسون، تالار، يحي مديلي"، اجتمعت أصواتهم على شخصية وموضوع واحد، غير أنها استطاعت أن تجمع بينهم بحكم الظروف المرتبطة من قريب ومن بعيد بحياة الرايس حميدو الذي لم يكن منهم ..

2- المكان (مرايا النفس) :

للمكان علاقة وثيقة بالإنسان بأحاسيسه وطبعه حيث ينتج عن ذلك مزاج مزدوج بعقلية الإنسان وطبيعة المكان و يأخذ المكان شكلا مغايرا وفق حالة السارد النفسية والمزاجية.[1]

فالمكان تتعدد أشكاله من نفسية سارد إلى أخرى ومن مزاج إلى مزاج ، فنجد الروائي يحب مكانا ما فيتفنن في وصفه والتعليق عليه بصورة جميلة مفعمة بالإحساس الصادق مما يضفي ذلك لمسة فن وسحر مدهش ، أو نجد روائي في موقف التشاؤم والنفور فتقشعر نفسيته و تنزعج عندما تسترجع ذاكرته مكانا ما فيتحدث عنه مستعينا بألفاظ تتسم بالكره والحقد .

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي ، البنية السردية في الرواية ، ص 147.

ونجد ذلك في الرواية:

" لم يسبق لي أن تركت مدينتي إلا مرة واحدة عندما ماتت أمي و حاولت الهروب من حزني إلى جنوة . المذاق ذاته يغزو حلقي الآن، فقدان لاذع، و ربما بحرقة أكثر هذه المرة."[1]

في هذا السياق نجد أن للمكان بعد نفسي عند بفاريتو ، حيث أن بفاريتو يعتبر تركه للمدينة "درمنجيلر" هو فقدان ومصير قاسيا بالنسبة له . وهنا المكان ارتبط بالنفسية "بفاريتو".

و كذلك:

" لكنني هنا في هذه الزنزانة المظلمة لا يليق بمقامي إسداء النصائح، ولا حتى التفكير بمصير الآخرين."[2]

في هذا السياق نجد أن علاقة المكان بالسارد هي علاقة تشاؤم و نفور، حيث يشعر "سيد علي" في هذه الزنزانة بأنه وصل إلى نقطة النهاية و أنه شرب الوجع بالكامل.

3- استطيقا المكان (الرؤى الجمالية) :

يلجأ فيه الكاتب إلي توظيف الأمكنة بطريقة قد تحاكي الواقع ، ولكن لا تطابقه ،لأن المكان في العمل الفني يكتسب خصوصية من خلال وصف الكاتب له . و طريقة تقديمه للقارئ قد يكون محاكياً للواقع، وقد يكون مخالفاً له.

ونجد هذا البعد يتمثل في رواية "الرايس" في :

" دخلنا المدينة البيضاء ، صعدنا سلالمها الصغيرة ، أقر لي حميدو بأن وكيل الحرج لن يتركه في المدينة لأكثر من ثلاث أيام."[3]

---

[1]- هاجر قويدري ، الرايس، ص 90.

[2]- المصدر نفسه ، ص 44.

[3]- المصدر نفسه ، ص 41.

في هذا السياق لجأ السارد إلى تقديم بعض من ملامح الجمالية للمدينة حيث أخذ جزء من الطبيعة ثم يعيدها إلى الطبيعة على شكل فنون .

و كذلك:

" لا أكاد أذكر شيئاً الآن سوى اللون الأزرق الداكن للبحر العميق، حيث يسكن البرد الذي أحببت طوال عمري، برد مياه البحار المنعش الذي كان يغسلني ويجعلني نقياً كل يوم."[1]

وهنا نجد أن السارد قد أعطى للبحر بعد جمالي من خلال وصف له ، و طريقة تقديمه للقارئ.

ونجد كذلك :

"أحب البحر الصباحي . أحب خروج ليله بهدوء، و سقوط خيوط شمسه البكر على الفضاء الأزرق المتحرك، أحب أن ترحل حكايات الخوف الحالكة و سكونها المرعب، وأن تستيقظ ألوان الحياة وتستمتع إلينا. لا أحب الليل و لا البحر في الليل، ولا الستر الأسود. أحب هذا الستر الأبيض الذي يكشف عن أسنانه البيضاء . لذا كان الوقوف أمام ميناء الجزائر كل صباح باكر؛ شهيتي لا تتوقف ولا تشبع."[2]

في هذا السياق يرسم لنا السارد لوحة فنية جمالية من خلال وقوفه أمام ميناء الجزائر كل صباح، حيث رسم في مخيلة القارئ المكان بما يحويه من حركة و سكون، و بما يحويه من ألوان.

[1]–هاجر قويدري ، الرايس ، ص 46.

[2]– المصدر نفسه، ص 54.

2-معرفية النص و غواية تشكيل الكتابة:

أ- سردية المعرفة والتاريخ و الواقع:

يبدو التاريخ رهانا كؤودا على الروائي العربي الذي نفسه في موضع تجاذب بين تيار الرواية وفنون تخييلها ، وثانيهما التاريخ وهو احد همومه وان لم يكن احد علومه ، وخاصة وانه يشهد في اطلاعه على هذا الموضوع معاناة المؤرخين أنفسهم وجناياتهم بعمد أو بغير عمد،لينتهي الكل إلى مسلمة مفادها أن الكتابة عن التاريخ مجازفة غير مضمونة العواقب، فكيف من يتسلح بالتخييل الأدبي أن يكون وفيا للحقيقة التاريخية،وان كان التاريخ المتخيل هو خصيصة الفن الروائي فانه مع ذلك لا ينبغي أن يكون تزييف للتاريخ الواقعي بل عليه أن يحفظ صديقته ،حسب جورج لوكاتش الذي نبه على ضرورة «أن تكون الرواية أمينة للتاريخ،بالرغم من بطلها المبتدع و حبكتها المتخيلة»[1]

لقد خالفت الرواية العربية عموما و الجزائرية خصوصا والمعاصرة منها بوجه اخص،ذلك المنحنى الغربي في كتابة الرواية التاريخية، وحق لها أن ترسم مسارها الخاص في التعبير الروائي عن تاريخها الخاص، فخلقت لنفسها توجهين في الكتابة انبثق عنهما صنفين من الرواية : الصنف الأول هو« رواية الشخصية التاريخية »والصنف الثاني هو«رواية الحدث التاريخي»، وكلا النمطين لا تأبهان بالمعايشة الخصوصية للحالة الحضارية و الاجتماعية و الزمنية وظروفها التاريخي المحدد الذي عاشت فيه،بقدر ما يستقصي كم المعلومات المستجمعة حول الموضوع المستهدف ،سواءا كان الشخصية أم الحدث.

-فمن كتب الروائيين عن الشخصية التاريخية نجده يتغمس في توثيق الأحداث و البحث و التنقيب عن المعلومات و الوثائق و المراجع ولا يأبه بغيرها.

[1]- جورج لوكاتش ، الرواية التاريخية ، تر: صالح جواد الكاظم ، دار الثقافة و الإعلام، بغداد ،ط2 ، 1986م،ص215.

–وهناك من يفني نفسه بحثا عن الحادثة وأسبابها ونتائجها وملابساتها، دون أن يلتفت إلى الخصوصية الزمنية التي وقعت فيها، واغلب من يتبنى هذا المنحنى التوثيقي و التاريخي في الكتابة يكون قد أخل كثيرا أو قليلا بفنيات التخييل في الرواية التي يفترض انه يكتب في جنسها ويتقيد بمتطلبات صنعتها.

وهذه التفاصيل تعني أن الثقافة التاريخية للروائي أمرا ثانويا بدوره، حينما يتعلق بحياة النص نجد نص الرايس لهاجر قويدري يتعرض لشخصية « الرايس حميدو» بطريقة جمع المعلومات التي وقفت فيها إلى حد كبير،[1] لكن يبدوا أن اهتمامها بجمع المعلومات حول الشخصية قد كان على حساب خصوصية البناء التي تتطلبها الرواية التاريخية و هي العقدة التي يفترض في هذا النوع من السرد أن ترتبط بسيرورة الأحداث،فكان أن قدمت لنا الكاتبة متوالية من السرود المسترسلة بضمير الماضي الذي يتحدث بصيغة الغائب عن الرايس حميدو– سواء في السرد أو في الحوار – فكان كل راو من الرواة السبعة للنص يتحدث بضمير الحاضر عن نفسه وبضمير الغائب عن الرايس حميدو، ومن بداية النص حتى نهايته لا نسمع من الرواة سوى عبارات من قبيل :(خرج حميدو،قام حميدو، سافر حميدو– إلى غاية رميه في البحر)،مما جعل النص بأسره عبارة عن حكاية مسترسلة دون توقف عن أي عقدة من شانها قلب المواقف أو إحداث منعرجات سردية أو تغيير مسار ومصير الشخصيات التي تأثرت بغياب العقدة بدورها، حيث تجمدت في نمطه بدت فيها ثابتة من البداية إلى النهاية سواء في وظائفها أو خطابها ،وكل هذا بسبب غياب العقدة التي يوكل إليها في السرد التاريخي صناعة المفارقات السردية التي تحرك مفاصل النص، و تصنع دينامية الحدث وتطور الشخصيات عبر تغيير مساراتها، و تجسد التفاعل الإيقاعي بين

[1]– https://www. hakya,com

الزمان و المكان، بغياب هذا المكون الجوهري في السرد عموما و التاريخي منه خصوصا يبقى النص في مستوى الحكاية لتخليه عن خصوصية الرواية.[1]

– وتجدر الإشارة إلى أن العقدة المرتبطة بفعل الشخصية من جهة و الحدث من جهة ثانية هي مهماز الرواية عموما والتاريخية منها خصوصا،وقد اعتبر كثير من روائيي العالم ونفاذه بان العقدة هي الرواية نفسها على أساسها يبنى أفق توقع الأحداث، باعتبارها أسباب، وتتأسس على اثر مصائر الشخصيات باعتبارها نواتج لعقدة الرواية مما يؤكد دورها المفصلي و البنيوي في الهوية الروائية لأي نص لذلك فان النص الذي يسترسل في السرد دون أن يتوقف عند عقدة ما، فانه لا يعدو أن يكون محض حكاية.

ولعل القصة غير المتوقعة في هذا النص أن الرواية أضاعت بطلها في خضم جمع المعلومات وتفاصيل الحياة في تلك الفترة، فعلى الرغم من أن عنوان النص هو «الرايس»،مما يوحي للقارئ، بان البطل هو الرايس حميدو، إلا أن حميدو ولم يكن هو البطل للأسف، لأنه لم ينطق على امتداد الحكاية ولا بكلمة واحدة بل كل ما نسب إليه من أقوال جاء منقولا على السنة الرواة الذين تداولوا على سرد المقاطع النصية التي تداولوا على سردها، كل باسمه، فكان حميدو شخصية صامتة أو ميتة في عرق السرد،وناب عنهما في الخطاب الرواة الذين تحدثوا باسمها بضمير الغائب،وهذا يتنافى مع صفات البطل الروائي الذي يفترض أن يهيمن خطابه على السرد،ويتكلم باسمه الخاص،ويفترض صوته وحضروه الخطابي على اكبر مساحة من النص، وهو ما فعلته كل شخصيات النص ماعدا الرايس حميدو الذي بقى صامتا ومخفيا وراء خطابات الغير، مكتفيا بدور الشخصية السلبية الوحيدة في النص وهو ما يحرمه آليا من أن يكون محل مساندة أو تعاطف من طرف القراء،بل على العكس من ذلك،كان الرايس حميدو في الرواية محل إعجاب وغموض في نظر سائر الشخصيات،وهو الموقف الذي سينسحب على القارئ طبعا، بينها يفترض في البطل

[1]– https://www. hakya,com –

الروائي على خلاف ذلك أن يحظى بتعاطف القارئ و مساندته و إيعاز من بعض فواعل الرواية،وهو ما لم يحدث مع حميدو بل مع شخصية أخرى هي« مريم» التي بقيت معلقة طوال النص بشبح خطيبها حميدو و الحاضر /الغائب، فاستحقت كل العطف والمساندة بإيعاز مضاعف من شخصيات وأحداث كثيرة في النص، لذلك فان مريم هي التي حازت على كل الصفات الخلقية بالشخصية الرئيسية،سواء باعتبارها بطلا مهيمنا على الخطاب، أو بطلا مأسويا مأزمنا ومحل مساندة سواء من بعض شخصيات النص أومن القراء،دون أن يحدث شيء من ذلك مع حميدو والذي كان شخصية لعوب،عبثت طريقة حياته بمشاعر مريم،[1]ليتركها في النهاية بعد أن افتضها على عجل،نهبا لمختلف المشاعر المظلمة تفترسها بعد رحيله،[2]لقد أبدعت الروائية في تصوير ماسي البطلة مريم التي حق لها الفوز بمكانة الشخصية الرئيسية على عكس الرايس حميدو و استحوذ على عنوان النص دون أن يكون بطله،ولم ذلك إلا وهما من أوهام السرد الكثيرة و المتنوعة في هذا النص.

– يبدو السرد في هذا النص اقرب إلى الجنس القصصي منه إلى الجنس الروائي،لسبب بسيط هو عدم وجود عقد،أو بالأحرى اشكلات مكتملة تفصل كل جزء من أجزاء النص عما يسبقه وما يلحقه،حيث تبدو المقاطع المتواترة إذا تم جمع المتجانس منها، فالمقاطع المروية على لسان أي راو من الرواة السبعة تشكل قصة واحدة لا تحمل أي عقدة تحتاج إلى حل قد يحيل إلى انفتاح عن إشكالية أخرى وحل

آخر وفصل آخر.

نلاحظ أن الرواية لا تعتمد التقسيم إلى فصول، بل إلى مقاطع متسلسلة أطلقت الكاتبة عليها تسمية الأحاديث، حيث لا يتعدى المقطع الواحد في أحسن الأحوال العشر صفحات، وقد

[1]– https://www. hakya,com

[2]–المرجع نفسه.

جاءت الرواية في 34 مقطع حديث موزع على سبعة رواة على الشكل الآتي:(بفاريتو: 10مقاطع)،(مريم: 7مقاطع)،(يحي مديلي: 6مقاطع)،(مصدق:6مقاطع)،(سيد علي:مقاطعان)،(تالار :مقاطعان)، مما يجعل بيفاريتو حسابيا هو راوي الرواة .

إذا عمدنا إلى جمع المقاطع الخاصة بكل راو، سنجد أن الرواية تشمل فقط على سبعة مقاطع، واشدد على كلمة مقاطع، لأننا حتى بعد جمعها سنجدها المقاطع الجزئية بكل راو متسلسلة منطقيا دون أن تشمل مجتمعه على أيه إشكالية معينة.

ب- الكتابة السردية واختلاف الخطاب السردي:

تعود«هاجر قويدري» في روايتها«الرايس»إلى فترة الحكم العثماني للجزائر،لترى عن تلك الفترة التي قلما اقتربت منها الرواية العربية،وتتخذ من شخصية «الرايس حميدو» وهو واحد من أمراء البحر الجزائريين المشهورين محورا لروايتها، يتوزع السرد على فصول قصير تتصاعد زمنيا من 1791 الى1815 ،و يبدأ بحادثة تاريخية تستهلها الكاتبة من كتب التاريخ لتحل منها نقطة لانطلاق الحكاية،«طلب الأهالي من الحاكم، أبعاد 50 شقيا في قرية در منجيلر الكائنة بجزيرة قبرص إلى ايالة الجزائر من اجل الجهاد في سبيل الدين الإسلامي و الدولة العثمانية ومن اجل إصلاح نفوسهم»،يكون« بفاريتو»واحد من أولئك الخمسين وبعد وصوله إلى الجزائر يختاره «حميدو»ليكون من رجال سفينة ، بتناوب«بفاريتو» مع ستة آخرين على سرد الرواية، وبيكون لكل واحد منهم حكايته الخاصة التي تتمايز في أماكن وتقاطع في أماكن أخرى، لتشكل بعد اكتمالها قصة إضافية هي سيرة« الرايس حميدو»،البطل الذي لا يروي شيئا ونعرف حكايته من خلال مرويات الآخرين عنه، وهو شاب جزائري تولع بالبحر، وجعل منه موطنا له، فعمل في الاسطول البحري الذي كانت مهمته الإغارة على السفن الأجنبية من اجل كسب الغنائم، التي كانت تشكل الصدر الرئيس لخزينة الدولة آنذاك، غير أن هذه لم تكن المهمة الوحيدة للأسطول البحري الجزائري،

بل كان من مهماته أيضا القضاء على الثورات و التمردات التي تنشا هنا وهناك ضمن حدود الإمبراطورية،[1] وسرعان ما اثبت«حميدو »كفاءته.

تصور الرواية الحياة الاجتماعية و السياسية في الجزائر إثناء حكم العثمانيين،و الدسائس و المؤمرات التي كانت تحاك بين الدايات و الأترات وصراعهم على السلطة

«تخلص الانكشارية من الداي احمد باشا، حيث هاجم القصر خمسمائة جندي طوقوا القصر عندها فر الداي محاولا الهروب عبر السفن، لكنهم أطلقوا عليه النار

نلاحظ في رواية «الرايس» للأدبية هاجر قويدري حاولت في حبك القصة الاشتعال على تيمة الشخصية التاريخية «الرايس حميدو» بقليل من التوثيق،و كثير من التخيل، حيث سيطر السرد « المونولوغ،المناجاة، تيار الوعي »على السرد الخارجي الذي ينم على عدم تحقيق الكاتبة ككثير من الوقائع التاريخية، وان معظم الأحداث بقيت علامة استفهام، بداتها الروائية ولم تنهها على غرار«مسالة موقف الحكومة العثمانية في الجزائر» « نهاية القرن18 » من الاستعمار الاسباني لوهران، والطرف الحقيقي الذي يعزى إليه طرد الإنسان من المدينة.

ونلاحظ في الرواية تقنية سرد أخرى وهو الأمر الذي يشد القارئ في رواية الرايس حتى نهايتها هو إستراتيجيتها السردية من فصل لآخر القائمة على ما يسمى بتقنية «الرؤية مع»التي لا تسمح للقارئ بمعرفة أو توقع الحدث إلا بعد روايته على لسان رواية، فلا يسبق احدهما الآخر،الراوي والقارئ،و لا يتأخر عنه في معرفة الوقائع و الأحداث المروية، ونجد تقنية أخرى استعملت في الرواية وهي تقنية نادرة في الحكي، و المتمثلة في التواتر بين عدد الرواة الذي بلغ السبعة.

[1]– رواية "الرايس": تخيلوا الجزائر في زمن العثمانيينhttps://raseef22.com.

تسبح الرواية في فضاء زمني يمتد بين (1791و1815)،تاريخ وفاة الرايس حميدو،[1] الذي يظهر لنا في أول ذكر له وقد خرج من البحر، وينتهي رمي جثمانه في البحر كما أوصى، وبين اللحظتين،[2] تعتمل حوادث صغرى، بصورة مخيالية شائقة توحي للقارئ بأنها سبب تفجير الحوادث الكبرى، بالإضافة إلى انفتاح الفضاء السردي على وصف ما يعتمل من أحاسيس وأهواء داخل العوالم الباطنية.

3- الزمن وتفتت الشخصيات(التهافت):

أ-البحث عن الشخصيات وتشكيل الزمن :

للزمن أهمية كبيرة في عملية السرد، لأنه الرابط الحقيقي للأحداث و الشخصيات والأمكنة، و عناصر الرواية الأخرى. وهو العنصر الأكثر التصاقا بالزمن ، وإذا اعتبرنا الفنون التشكيلية فنونا مكانية ، فإن الرواية تعد فنا زمانيا أو عملا لغويا يجري و يمتد داخل الزمن .[3] و هذه العلاقة التلازمية بين الرواية والزمن أفضت إلى القول بأن الرواية هي الزمن ذاته.[4]

و بالتالي لا يمكن أبدا أو يستحيل وجود عمل روائي خال من الزمن، فالزمن بطبيعته متغير غير ثابت أقدمت على استحضاره الكاتبة لإعادة إحياء الماضي و خاصة ماضي "حميدو" ، و لكن لو نظرنا نظرة معمقة نجد الغرض من استحضاره لهذا العنصر هو

---

[1]- https://raseef22.com

[2]-المرجع نفسه

[3]- الطاهر روابنية ، الفضاء الروائي في الجازية و الدرويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى و المعنى ، مجلة المساءلة، يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين ، العدد الأول ، 1991م، ص 24.

[4]- عبد الصمد زايد ، مفهوم الزمن ودلالته ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، د ط ،1988م ،ص 20.

معالجة قضية راهنة تجسّد من خلال قضية تاريخية ، و منظور ماضي عالجت من خلاله الزمن العثماني في الجزائر.[1]

و أول زمن يستوقفنا في هذه الرواية هو عام 1791م ،المواكب للبيان الذي استهلت به الكاتبة بداية الرواية ، "طلب الأهالي من الحاكم إبعاد 50 شقيا في قرية درمنجيلر الكائنة بجزيرة قبرص إلى إيالة الجزائر من أجل الجهاد في سبيل الدّين الإسلامي ، والدولة العثمانية ، و من أجل إصلاح نفوسهم."[2] ، وكان هذا مواكب لتولّي الدّاي محمد بن عثمان للإيالة الجزائرية ، الذي أمر بتوجيه هؤلاء الأشقياء لمواجهة الإسبان و طردهم من وهران ؛ لأنّ كما ذكرنا حاول الإسبان السيطرة على وهران و الإستلاء على خيراتها وامتلاك أرضيها ، والتي دامت بين 1509-1792 فقد جاء في حديث مريم عن هذا الحدث :" في وهران ، لن يتمكن من الحضور ، إنه يجاهد في سبيل الله يحارب الإسبان ، فادعوا له بالنصر إنشاء الله."[3] ، كانت تقصد من حديثها " حميدو" ، والذي واكب هاته الفترة و تحديداً عام 1792م ، الذي حالف فيه طرد الإسبان فعلا من وهران على يد "حميدو" و الّرياس الآخرين .

فالكاتبة استعارت تواريخ ماضية جسدت الواقع الحقيقي من تلك السجلات ، أو من مجموعة الأرشيفات التركية ، والتي اعتمدتها في نقل رؤياها لاستخراج الدلالات و البراهين التي تخدم موضوعها ، معتمدة في ذلك تقنية الاسترجاع . التي كانت كلها عبارة عن استذكارات من خلال أحاديث الشخصيات .

[1]- مؤيد محمود حمد المشيداني ، أوضاع الجزائر خلال الحكم العثماني 183-1518 ، مجلة الدراسات التاريخية و الحضارية ،العدد16 ،مج5 ، 2013، ص 418.

[2]-هاجر قويدري ، الرايس، ص 5.

[3]-المصدر نفسه، ص 32.

كما أنها لم تجعل روايتها مطلقة مفتوحة ، بل جعلتها في حدود ثابتة ، تسير وفقها و كأنها تؤكد على استعمالها للأحداث التاريخية على أنها حقيقية بحتة ، و من خلال وضعها لكل حديث متناوب تاريخ يحدّده ، ولتصبح روايتها موثقة كتلك السجلات التاريخية الموثقة ، فهذا جعل منها رواية تاريخية توثيقية بحتة .

و الفترة التي نسجت فيها الكاتبة روايتها واكبت الثّورة الفرنسية وتحديداً حكم " نابليون" ودخوله مصر ، فهذا التاريخ يرتبط بظهور شخصية جزائرية عثمانية يتفاءل ويقتدي بها الشعب الجزائري ، و يجعل منها مقوداً و مثلاً للشجاعة و الحرية ، فقد سجلت هذه التواريخ روحاً قاومت و جاهدت لطرد المحتل الصليبي و الانجليزي أيضاً ، و المحافظة على مجد البلاد ، لكن الأمر انعكس حينما اعتدت السفن الأمريكية بمدافعها على الأسطول الجزائري بقيادة " الرايس حميدو" ، لتمحي هذا الرجل الذي لطالما حمى وطنه من الكفار .

ولم تكتف الكاتبة في سرد حركية تاريخ واحدة ، بل واصلت سردها عبر محطات تماشت مع هاته الفترة ، و واكبت فترات حكم الدايات التي جاءت مختزلة ، لكن في تسلسل زمني أخفى تلك التخيلية السردية ، و كأنها وثيقة تاريخية ماضية لا صلة لها بالعصر الحالي ، و هذا ما يمنح و بشكل ايجابي مدى تفاعل الكاتبة لحركية الأحداث دون المساس الملحوظ بالزمن ، و توالية نحو تلك الحوادث المأساوية كقتل الدّايات ، و تلك المعاهدات و الاتفاقيات التي وقعت مثل " معاهدة الجزائر مع الدانمارك التي وقعت و أُبرمت في 10/05/1749.

فالزمن الماضي ينساب ليعيد إعلانه في إطار ثابت، فكلّ الحوادث التي عرضتها الكاتبة هي سوابق زمنية سجلت لفترة ماضية، أرغفتها لتشكلها من جديد ضمن لحظة آنية للسرد، لكن قالب الزمن يبقى كما هو بتاريخ الماضي لا تاريخ الحاضر.

ب- شخصية البطل و تعدد الأزمنة(التلاشي):

تصدر مفهوم الزمن الأبحاث الفلسفية والفيزيائية والأدبية خاصة على مستوى علاقته بالوجود الإنساني، وكان ذلك من خلال عدد من الإشكالات النقدية المحورية حتى أصبح الزمن كمفهوم سردي يمنح الرواية شكلها وصورتها النهائية. وقدرتها على تجسيد الرؤيا والفلسفة تجاه الواقع المتغير والتحولات الغائرة

وتشكيلا لزمن في النص اتخذت الرواية العربية أساليب بنائية مختلفة تجريبية في النص، ولجأت إلى اختيار نماذج تمثل مراحل متنوعة من تعاطي السارد معا لزمن، من حيث البناء والقيمة، وتنتمي إلى مناطق جغرافية متنوعة وأمكنة متداخلة عجائبية .

و الزمن في تداخل الشخوص ،يزيد الاهتمام في سرد مغامرات بطل أو مجموعة من الأبطال،في إطار التسلسل الزمني الذي يزخر بالمصادفات و المفاجآت و لعبة القدر، ويرى"باختين" أنه يتكون "من عدد من الفترات القصيرة التي تتناسب المغامرات،و الزمن داخل كل مغامرة من هذه المغامرات منظم خارجيا و تقنيا،المهم بالنسبة إلى البطل أن يتمكن من الهرب في الوقت المناسب،أن يتمكن من اللحاق،الاستباق،أن يكون في وقت ما بالذات في مكان ما، أو أن لا يكون فيه، أن يلتقي بشخص ما أو أن لا يلتقي به...الخ"[1]

نجد أن أحداث رواية "الرايس" تتلاشى و تتغاير بطريقة سردية متشظية، إذ يعتمد الروائي تقنية الاسترجاع الفني ، كما نجده ينتقل من زمن لآخر و يغيب عن القارئ، تضيف الزمن كما يغيب ذلك على الشخصية، فتختلط الأمكنة بدورها متأثرة بضوضاء الزمن.

[1]-ميخائيل باختين،أشكال الزمان و المكان في الرواية،تر:يوسفجلاق،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،د ط ، 1996 م ، ص15.

كما نجد كذلك الأسلوب السردي للرواية يعتمد على تناوب الحكي بين مجموعة من الشخصيات المرتبطة بالرايس حميدو و هي بعيدة عنه ، مما يجعل من شخصية حميدو ظلا في الرواية.

و يظهر الزمن جليا من خلال" دخلنا المدينة البيضاء صعدنا سلالمها الصغيرة، أقر لي حميدو بأن وكيل الحرج لن يتركه في المدينة لأكثر من ثلاثة أيام"[1]

و هكذا يتحول حميدو إلى شبح أو حلم و ربما أمل منتظر، فهو يحاور التاريخ، ويسائل إشكالاته، في مواجهة راهنة و استشراف قادم أيامه، للوصول إلى ما وراء

الأحداث ، وما خلف الوقائع، في لعبة سردية تغوص في أعماق المعنى، و كما يحاور التاريخ.

غواية التجريب تدفع الروائية هاجر قويدري لتبني تقنيات محدثة في السرد، فها هي تفتت البطولة و تقسمها على وفرة الأبطال الأساسيين عوض بطل رئيسي تقليدي، كما لا تشغل وحدة الزمن و استمراريته بال الكاتبة، كما نراها تسير بحرية بين السنين و الشهور عبر النوافذ السردية السبعة لتربط بين أحداث متباعدة.

إن البطل الايجابي يحمل كل المعاني السامية التي تجعله بطل مرحلة ما، لذلك نكتشف تميزه عن بقية الشخصيات في الرواية، و من هذا المنطلق استمد" الرايس حميدو" وجوده فصنع من ضعفه قوة، و ارتبط بالحياة المتعلقة بالبحر، و هذا ما لمسناه في كلام صديقه بفاريتو:" كان و على الرغم من صغر سنه يتمتع بوقار شديد ، و بنظرة حادة تجعلنا جميعا ننزل عيوننا أرضا"[2]

[1]–هاجر قويدري،الرايس،ص41.

[2]–المصدر نفسه، ص112.

و منه فقد حظي الزمان و المكان باهتمام الفلاسفة و العلماء و الأدباء منذ القدم نظرا لتلك العلاقة التي تربطه بالكون و الحياة و الإنسان ، و قد تناول" حسن بحراوي" أهم الآراء و التصورات الغربية التي تناولت عنصر الزمن بالدراسة، و قام بتطبيق بعض التقنيات الزمنية على مجموعة من النصوص السردية العربية، حيث "تأتي أهمية دراسة الزمن في السرد من كون هذا النوع من البحث يفيد في التعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي و ذلك أن النص شكل في جوهره و باعتراف الجميع بؤرة زمنية متعددة المحاور و الاتجاهات".[1]

و منه فأهمية وجود الزمن داخل العمل السردي ، تكمن في العلاقة التي تربط البطل بهذا الزمن ، و انعكاس هذا الأخير على شخصية البطل بشكل خاص و الشخصيات الأحرى بشكل عام، فمن خلال قراءة الرواية يتضح أن جميع الشخصيات تلح إلحاحا شديدا على استعمال الماضي الذي ترك بصمة في نفس البطل، فحل الماضي محل الحاضر، وكان الزمن الحاضر راكدا لأنه نسخة عن الماضي.

4-الزمن الثقافي ووعي الأمكنة في تخييلاتها

أ / تداخل الأزمنة و تداخل الأمكنة :

تغلب على رواية الرايس لهاجر قويدري حضور المفارقات الزمنية و المتمثلة في الإسترجاعات و الإستبقات و كما تطغى عليها أساليب سردية "متعددة كالتفسير و التأويل و التحليل و التداعي و المناجاة و الحلم و التذكر و التعليق" [2] ما يجعل إيقاع الزمن في النص يتوزّع في الحكاية "الرايس" عبر ثغرات سردية مختلفة تطل منها سبعة أصوات أو "أحاديث" كاملة، تحاول كل منها بدرجات متفاوتة إعادة تشكيل جزء من قصة الرايس

[1]-حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي،ص113.

[2] – أنيسة السعدون ، الرواية و الإيديولوجيا في البحرين ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، وزارة الثقافة ، االبحرين ، ط 1 ، 2013 ،ص 188.

حميدو، القائد البحري الجزائري الشهير نهاية القرن الثامن عشر؛ واللافت بدءاً حول هؤلاء "المَحدّثِين" هو تراوح جنسياتهم وعرقياتهم في محاولة لنقل فسيفساء البحر المتوسط و"أيالة الجزائر" آنذاك ، لتجعل من شخصية «الرايس حميدو» (ت 1815) محور نصها السردي، وهو أحد رياس البحر الجزائريين المشهورين بشجاعتهم وإقدامهم، ولو أنه لم يأخذ مساحة سردية كبيرة، لتقاطع الأزمنة و اختلافها و تداخلها فقد اعتمدت الروائية على تناوب الحكي بين مجموعة من الشخصيات المرتبطة بالرايس حميدو وهي بعيدة عنه، مما يجعل من شخصية حميدو ظلا في الرواية، و يجعل الإنفلات من الزمن و حتى المكان أمرا حقيقيا و يتيح الإحساس بالمكان في طاقاته و محركاته و الدفين من أسرارهما

في معان و أبعاد يمسك بها المبدع ليتمكن من تمثلات أفضل تمثل و يضاعف إحساسه بالكيان الممتد و الوجود الغائب ، كل هذا يتقاطع مع وأفق ينتظره القارئ مثلما كانت تنتظره خطيبته المعلقة مريم، فيتناوب سبعة رواة على الحكي، « علي طاطار بفاريتو– مريم –وكيل الحرج سيد علي– وكيل الحرج مصدق– تالار– يحي مديلي– جون جاكسون «هذه الحكايات كّونت أحاديث متناوبة في متن النص و كونت زمنا ثقافيا محكيا ممتدا ، ولكل حديث عنوان مستقل، تصف حياة القراصنة، وحكم الدايات الأتراك في الجزائر، والحياة الاجتماعية من خلال حياة مريم، بينما حميدو يبقى اسما يتداوله الحكي، بوصفه القرصان الغائب في مهماته البحرية، وبسبب صراع النفوذ على السلطة « دخلنا المدينة البيضاء صعدنا سلالمها الصغيرة، أقّر لي حميدو بأّن وكيل الحرج لن يتركه في المدينة لأكثر من ثلاثة أيام»[1]، وهكذا يتحول حميدو إلى شبح أو حلم وربما أمل منتظر، و تتحول الأزمنة في تداخل ساحر مع الأمكنة في حوارية تاريخي عجائبية ، لتسائل إشكالاته، في مواجهة راهنه واستشراف قادم أيامه، للوصول إلى ما وراء الأحداث، وما خلف الوقائع، في لعبة سردية تغوص في أعماق المعنى، وكمايُحاور التاريخ، فإنهيُحاور الجغرافيا، مخترقا أحيازها

[1] – هاجر قويدري ، الرايس ، ص41 .

وأمكنتها، وساردا كذلك تقلبات الأنفس ومواجع الأبدان، يحكي الإنسان في سعادته وشقائه، وأحواله وتحولاته، وأفعاله وأقواله.

يتصل النص بقطع سردية مثيرة "لم أشأ أن أثقل كاهلي بحكاية أخرى، لقد أمر الداي بذهابهم إلى ميناء أرزيو للحاق بأسطول الباي محمد الكبير من أجل تحرير مدينة وهران من قبضة الأسبان، وكنت سعيدا بهذا القرار» [الرواية ص28] وعاش الرايس حميدو من مهّمة إلى أخرى في عرض البحر، ومن معركة إلى أخرى، « ولم يكن للداي أن يفعل شيئا سوى أن يطلب من حميدو الظفر بغنائم كثيرة، بهذا الشكل لم يكن الداي الجديد مختلفا عن سابقيه، حيث كان يضغط على حميدو كلما حلّ بالميناء"[1]

ب / التخييل حيز الزمن و المكان :

البطل في الرايس و كأنه راو في الوقت نفسه شخصية مروية و لذلك يعد راويا مشتركا يروي حكاية ذاتية و كأن الرايس حميدو ينطلق من رؤية داخلية تتعالق في تركيز شديد مع شخصيات حاضرة غائبة بدل الحدث فتخضع إلى عالم الذات بما فيه من هواجس و أحلام يوتوبية لرسم أمكنة جديدة حالمة مثالية طوباوية بل و كأن البطل في تداخله مع الشخصيات و الروائية و الأمكنة التاريخية يخضع لوهم دونكيشوتي يصارع المبدع و الراوي و النص ..

إن طريقة السرد في تخييلية انتظارية تجعل القارئ متعلقا بأنفاس مريم في انتظارها لقرصانها الغائب، وربما يفرح مع فرحها « فرحت كثيرا لأن حميدو ترك البحر، ولم يعد يعمل لحساب الداي، كان ذلك خبرا رائعا جدا، خاصّة أنني علمت أن البحرية الأمريكية قد أعلنت الحرب على شمال إفريقيا وعقدت من أجل ذلك اتفاقا مع البرتغال لتأديب سفن القراصنة»[2]، إن النص السردي يسعى إلى تجنب المطابقةويُعطي لخطابه خصوصية فنية

[1] – هاجر قويدري ، الرايس ، ص 180 .

[2] –المصدر نفسه، ص 181.

وإبداعية وهامشا كبيرا للتخييل، ولو أخذ من وقائعه كنهاية الرايس حميدو، باختيار الرواية التاريخّية

التي تناسبه « انتهى حميدو في البحر برفقة صديقه علي طاطار بعد أن قصفتهم مدفعّية ستيفن ديكاتور، ورغم كل جراح علي طاطار إلا أّنه رمىبجثّة حميدو في البحر، كما كان يشتهي»[1].

بما أن النص حيز مغلق في سرديته للواقع والتاريخ، فإنه يمنع من المطابقة بين اللغة كنسق لتوصيل المعنى، وبين التاريخ كنسق خطي مستقيم فالنص السردي ليس تسجيلا للحدث ،بل إن النص السردي نص جمالي فني في تصوراته و أزمنته و شخوصه تخييلي يقوم بعملية إنتاج للدلالة وبناء جماليات تلقيه، فالرواية لا تنقل التاريخ وإنماتُسائله وتنقده، ولا تلتزم بصرامته، وإنماتُعيد صياغته، وتوظيفه في عملية بناء جديدة.

5-شعرية العتبات و الهوية:

تعود "هاجر قويدري" في نصها السردي "الرايس" إلى فترة الحكم العثماني للجزائر، لتروي عن تلك الفترة التي قلما اقتربت منها الرواية العربية، وتتخذ من شخصية "الرايس حميدو" وهو واحد من أمراء البحر الجزائريين المشهورين محوراً لروايتهاويتوزع السرد على فصول قصيرة تتصاعد زمنياً من 1791 إلى 1815،، فخطفت بأقلامها شخصية تاريخية بحرية واكبت تلك الفترة،وسط البحار التي أخذت بروح «حميدو»البطل الجزائري والقائد البحري الأعظم، الذي جاب البحار وخلص ميناء البحر المتوسط من السفن الأوروبية التي تستهدف الجزائر ونواحيها .

[1] - هاجر قويدري ، الرايس ، ص 192 .

فاختارت الكاتبة عنوانا بارزا و مباشرا لحكاياتها المعاصرة، لتشكل وتنسج لنا وجه جديد سردي ترسم فيه معالم مرحلة مضت تمثلت في لفظة«الرايس» التي كانت اختزال واختصار لموجز النص الروائي بمجمله.

أ-العنوان (السفر في منتصف النص) :

يعد العنوان عتبة هامة للنص« لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي بصفة عامة و الروائي بصفة خاصة »[1]

فهو مدخل القراءة الأدبية الممتعة وعليه يتوقف فهم المدونة او النص

نجد أول ما يلفت انتباه القارئ في أي كتاب هو العنوان الذي يتصدر الغلاف الخارجي للرواية، والذي نجده يمارس«حضوره الدلالي وثقله اللفظي في كل من الفاتحة النصية و الوحدات السردية، وذلك يتضمن الفاتحة لعناصر العنوان الظاهرة و الغائبة»[2]

فنجد هذا العنوان «الرايس» ذو شكل حقيقي مستنبط من لقب شخصية جزائرية مجدها التاريخ والذي من خلاله ساقت لنا الكاتبة أحداث المتن، و إليه نسبت الوظائف و الصفات، فهو الموجز المختزل للرواية، والقالب «الحامل لفكر الروائي، المعبر عن معطيات الواقع الذي يود به التقريب و الإفصاح عن انتمائه الحقيقي»[3]

وإذا ما تأملنا القراءة في لفظة«الرايس» تتموقع أواسط الغلاف تحت اسم الكاتبة، فجاءت بأحرف عريضة بارزة وسميكة مرققة في نهايتها، كما نجد الخط شبيه بالخط العثماني، نسبة للفترة العثمانية التي كتبت على منوالها الروائية، إضافة إلى ذلك نجد اللفظة رسمت بلون

[1]-عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، الدار البيضاء،بيروت ،دط، 2000م، ص16.

[2]- خالد حسين ، سيمياء العنوان ،القوة و الدلالة، مجلة جامعة دمشق ،ع 4/3، مج 21، 2005م،ص359.

[3]-إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في المغاربية ، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال الجزائري،دط، 2002م،ص157.

محمر داكن، الحامل لروح «حميدو»و المتألق دائما في سماء مجد البطولة، فاللون الأحمر دليل على«غموض الحياة، يدعو إلى الاحتراس، يجر إلى التيقظ والى النهاية الحزينة»[1]

التي تلت الانتصارات المفرحة ، و المتوجة بالغنائم للدايات.

وإذا القينا الضوء على الجانب النحوي للعنوان نجد كلمة (الرايس) صيغة معرفة، موجزة، مكثفة، اشتقت من الفعل (راس) ومن جمع (ياس)، فهي خبر مبتداها غير ظاهر، حيث إذا أولنا الكلمة نجدها((هذا الرايس)،واسم الإشارة لهذا) دليل على الغياب الفعلي للرايس «حميدو» داخل أروقة النص، وتأويلنا هذا يخبرنا عن سيرة غائبة أي عن (هذا الرايس) ، و المتمعن في أرجاء الرواية يرى عدم طهور الحضور الفعلي ل«حميدو»، إلا عن طريق الحكي المتناوب عبر أحاديث شخصيات الرواية المتنوعة، التي كانت تذكر حياته وتحضر بعضا من أقواله.

كما تدل لفظة« الرايس » في معجمها على« رأس كل شيء: أعلاه، وأنا رأسهم، رئيسهم، و ترأست عليهم ورأسوني على أنفسهم، والرواس:عظم الرأس فوق قدره،وصاحبه: رؤاسي.»[2]

فالرايس اذا من تولى القيادة، ورأس المنصب الأعلى لقومه، كذلك« حميدو» حينما أصبح قائدا على البحارة و الايالة البحرية الحامل لصفات: السلطة و الحكم و الاعتلاء، وتولى زمام الأمور و القيادة، ومنح الأوامر، فهو على رأسهم جميعا منزلته كمنزلة الرئيس حاكم الدولة، فنجده القلب النابض و الروح التي تتحرك به السفينة و الأسطول، بين فجوات البحار، و الحامل لصفات القوة و الصرامة، كما يعكس لنا العنوان مواجهة

[1]– كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصارها، رمزيتها، ودلاتها)، مراجعة محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ،بيروت، ط1، 2003م، ص73.

[2]– أبي عبد الرحمان خليل بن احمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة (رأس)، سلسلة المعاجم والفهارس، تح: د/مهدي المخزومي وآخرون، ج7، دط، دت،ص294.

«حميدو»وتصديه للعديد من السفن فلم يكن رايسا للامبريالية البحرية فحسب،بل كان رايسا على كل، الأساطيل البحرية القادمة، فحقق بلقبه تلك المكانة المرموقة والعالية.

إذ القارئ للعنوان تأتيه تلك الرغبة في معرفة ما يخفيه هذا العنوان لحياة «الرايس» ومن هو، وكثيرا ما يلفت انتباهنا لعناوين معظم الروايات التي تعكس مضامينها، لكن بالنسبة لعنوان روايتنا، فهو تجسيد فعلى وعنوان حقيقي تاريخي لا خيالي.

إذا فالعنوان رئيس للرواية، و الرايس رئيس البحرية، هذه المجاوزة الفنية تعكس أفق التوقع لدى القارئ، وتستدعيه لاكتشاف البداية و النهاية، كتلك البدايات التي خاضها حميدو منها أن كان صغيرا حينما وجه نفسه للبحر تحقيقا منه للقب « الرايس»، مرورا إلى بداية استلائه على السفن.

القادمة نحو البحر الأبيض المتوسط، وتحصيله للعديد من الغنائم التي كان يحصيها الخوجة في دفتره، فمواجهته لمختلف العتبات لم يتركها التاريخ على مر السنين.

إن العنوان (الرايس) في مفردة شعبية محلية هو الذي يوجه قراءة الرواية، ويغتني بدوره بمعان جديدة بمقدار ما تتوضح دلالات الرواية. فهو المفتاح الذي به تحل ألغاز الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي وتوترها السردي، علاوة على مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص، وتحديد تيمات الخطاب السردي، وإضاءة النصوص بها. إن العنوان كما كتب كلود دوشيه "CLAUDE DUCHET عنصر من النص الكلي الذي يستبقه ويستذكره في آن، بما أنه حاضر في البدء، وخلال السرد الذي يدشنه، يعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة كما ان (الرايس) في دلالته على المحور و الأساس فأيضا العنوان بشكل عام هو محور النص فالروائية هاجر أرادت تقديم روح الكتابة الجديدة و السرد في تجريبيته ان تقدم لنا توليفة رمزية حول أن البطل الأول في الكتابة هو حضور العتبات النصية كمحور أساسي في

التجريب و الإشتغال كما هو حال البطل الرئيس أيضا (الرايس حميدو) فهو الأساس و البطل رغم أن بعيد عن فعل الرواة الآخرين .

ب_ الغلاف (إستراتيجية الخطاب في ثوب جديد) :

دائما يلفت انتباهنا وجود صور أو لوحة فنية تشكيلية مصاحبة للعنوان،مترجمة له، ومعبرة عن فحوى المتن ولهذا نلقي الضوء على الصورة المصاحبة للعنوان ضمن غلاف الرواية،لنجدها تظهر في جلة فنية تشكيلية صورت لنا لوحة فنية، شكلت ملامحها عبر أمواج من الألوان المتضاربة بريشة الفنان «سعد بن خليف»، والتي زينت العنوان وجعلته يعتليها في المنصة، لتكون هي أسفله مترجمة لمعالمه عبر البحر و صورة البحار،

و المتمعن في التشكيلة يلاحظ طغيان الألوان الداكنة الدالة على الحروب و المواجهات و المجسدة لحياة الرايس إذ أن أول مانستنطقه هو تلك الصورة المجسدة لذلك السجين القبرصي الأصل« بيفاتير»، الذي ابعد هو وخمسون شقيا إلى الجزائر، والذي أصبح فيما بعد الصديق الوحيد ل«حميدو»، ليصبح قائدا هو الآخر لإحدى السنابك البحرية، فملامحه في اللوحة متغيرة من ذلك الأشقر صاحب الأعين الزرقاء و البشرة البيضاء، إلى عربي جزائري أصيل ، الذي يسمو باللباس البحري، ذو العمامة الصفراء و الشاربان الطويلان و البشرة المسمرة بحرقة الشمس وملامح البحر.

وفي مقطع يصف نفسه يقول :«لقد أطلقت لحيتي و اكتسبت سمرة البحر وكذلك علمني حميدو ربط عمامة خفيفة على راسي»[1]

فهاجر قويدري لم تختر صورته عشوائيا، بل تجسيد الملامح الرايس عامة و«حميدو» خاصة، فذلك اللباس الأصلي للبحارة والقراصنة في العهد العثماني يعكس الشجاعة و الصرامة و التحدي للرايس، كما نلمح اشتغال اللوحة على الألوان الداكنة التي يكسوها

[1]_هاجر قويدري ، الرايس ،ص37.

الظلام الحالك للجانب البحري، و البياض الناصح للجانب الأيمن الدال على السكينة و السلام التي تخبئها روح «حميدو»، فهاته الألوان المتناثرة تحمل لنا الحروب التي قام بها وخاضها «حميدو»مع أسطوله البحري،كما تعكس لنا صورة السفن لما تهتف بمدافعها معلنة الدمار و القتل.

ولهذا نجد تلاعب بالألوان التي يطغى عليها اللون الأسود الممزوج بالخضر الداكن، و الأزرق الداكن و الرمادي المسيطر بظلامه، و كأنها مواجهة بين سنبك حميدو و إحدى السنابك الأوروبية،فاشتبكت تلك الألوان كاشتباكها وسط أمواج البحر السائدة، فالسواد يطغى ظاهرا معلنا ظلامه ليتوجه نحو الأسفل متفرعا عبر ثلة من الألوان المتداخلة بين الأحمر و الأصفر و النيلي و البرتقالي ،كأنها جنود العدو و جنود الجزائر في مواجهة شنيعة وسط نيران ملتهبة.

وإذا ما توجهنا إلى إعطاء الدلالة للون الأسود نجده يرتبط بالظلام الجوهري البدئي اللامتميز.[1]إذا هو الليل الحالك الذي يلقي بظلامه السديمة عاكسا المشهد المريع و المروع و الحاجب لكل نور،فالأسود يمتص الضوء و لا يعيده.[2] يختلط بين البياض و السواد الحالك.

فالرمادي هو " الوسط بين الألوان المتضادة،بين الأصفر و الأزرق،و الأحمر و الأخضر و الأبيض و الأسود،لتمتلك دائما في الوسط لونا رماديا معتدلا. "[3]

لينزل هذا اللون و يتفرع إلى الألوان الفاتحة المشعة كأنها تلك النيران الصادرة من مدافع السفينة و البنادق ،المتوهجة بحرها القاتل،فتندرج إلى الأسفل معلنة اللون الأخضر و الأزرق و النيلي ،وصولا إلى الأحمر في الجانب الأيسر و الأصفر في الجانب الأيمن،لتأتي في

[1]– كلود عبيد،الألوان(دورها،تصنيفها،مصادرها،رمزيتها،و دلالتها) ،ص63.

[2]–المرجع نفسه،ص68.

[3]– المرجع نفسه، ص 116.

الأخير و تبسط فراشها المحمر على بساط البحر معلنة أمواج النيران الملتهبة، تحت وطأة الخراب و التفجير و الاندلاع.

فهذه الألوان تفننت في رسم السبانك المحطمة ألوحها الموشكة على الغرق و كأن القرصان "حميدو " أوشك على اغتيالها،كما جعل الفنان جسم "بيفاتير"يتوسط اللوحة بلباسه و نظرته الحادة التي تعكس غضب البحر و شراسته، و صلابة"الرايس"التي تكسوها عمامة و قميص أصفر الدال على الصمت و المواجهة ، و المشتعل حرارة توشك على إلقاء أشعتها الحارة على العدو ، فاللون الأصفر يعكس أشعة الشمس التي تخترق زرقة البحر،الدال على القوة و العنف حاد إلى درجة تمكنه أن يكون ثاقبا،أو رحبا كتدفق المعدن في حالة ذوبانه، يصعب إخماده أو تخفيفه.[1]

إضافة إلى تلك السمرة التي تعكس توهجها في وجه"بيفاتير"الدالة على تجاوز صعاب البحر و العيش وسط أحضانه ليل و نهار.

أما الجانب الأيمن للصورة يكسوه البياض الساطع النقي مترجما لنا المجد و الانتصار و السلام الذي حققه الرايس "حميدو"أثناء توليه القيادة، فالبحر يرسم لنا جانبين:جانب مظلم يلم السواد و الظلام و الحرب و الموت، و جانب يلم الطمأنينة و الراحة ليتوسط البحار ، الجانبين معلنا تصديه و مواجهته للحياة، و صلابته للتعايش مع كلا الجانبين المظلم و المنير فيها.

إذا هذه الصورة الفنية التي اختارتها الكاتبة ترجمة لعنوان روايتها،و جعلها رمزا معبرا عن متنها، حيث حملت لنا أجواء الحياة للقائد الأعظم "حميدو"في أواسط البحر.

[1]– كلود عبيد،الألوان(دورها،تصنيفها،مصادرها،رمزيتها،و دلالتها) ،ص107.

ج_اسم المؤلف (إضاءة و شفرات) :

بروز المؤلف باسمه "من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب و آخر، فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، و يحقق ملكيته الأدبية و الفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا.[1]

و قد يظهر في أكثر من صفحة"صفحة الغلاف،صفحة العنوان و في باقي المصاحبات النصية ، قوائم النشر،الملاحق الأدبية: الصحف الأدبية ..."[2]و لاسم المؤلف عدة أشكال ذكرها جيرار جينيت:

1-إذا دل اسم الكاتب على الحالة المدنية له فتكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب.

2-أما إذا دل على اسم غير الاسم الحقيقي كاسم فني أو اسم الشهرة فتكون أمام ما يعرف بالاسم المستعار.

3-أما إذا لم يدل على أي اسم تكون أمام حالة الاسم المجهول.[3]

و قد جاء اسم المؤلف في رواية –الرايس– يدل على الحالة المدنية حيث ذكرت اسمها الحقيقي"هاجر قويدري"ظهر أعلى الصفحة بخط أقل سماكة من العنوان بلون أسود دال على حالتها النفسية.

و كذلك عنوان الرواية جاء باللون محمر داكن،الحامل لروح "حميدو"و المتألق دائما في سماء مجد البطولة،و هذا اللون دليل على غموض الحياة.

[1]-عبد الحق بالعابد،عتبات من النص إلى المناص،ص63.

[2]-المرجع نفسه،ص64.

[3]-المرجع نفسه،ص64.

خـــاتمـــة

خاتمة

يعد عنصر الزمان والمكان من أهم تقنيات السرد التي تشكل فضاء الرواية و هما ليسا مجردين فهما معا يعنيان بيئة الرواية أو المرحلة أو العصر أو الوسط أو المحيط الذي تتحرك به ومن خلاله الشخصيات، فعلى نبضات الزمن تسجل الأحداث وقائعها، وفي حيز المكان تتحرك الشخوص، وفي إطار اللغة ببعديها المكاني والزماني يتشكل النص السردي.

وقد استنهضت هاجر قويدري في رواية "الرايس" الأمكنة والأزمنة لتقدم لنا لوحة تشكيلية تاريخية و تخييلية حول بطل في زمن عجائبي زمن العهد العثماني .

فالزمان والمكان يجسدان المناخ الروائي الذي تتنفس فيه الشخصيات و الرواة و الشخصيات الهامشية في تقاطع و تشابك غريب وبذلك فإن الزمان والمكان يعنيان الواقع واختلاف الشخصيات وشمائلها وأساليبها في الحياة كما قد يعنيان ويفرضان قيما من نوع ما،أي يجسدان الشرط التاريخي والحضاري والأفق الذي تطمح الشخصية للوصول إليه .

ففي هذه الرواية تحاول هاجر توظيف الحكي و الزمن و المكان في كشوفات السرد الروائي الحديث في تجريبية تاريخية تخييلية ...كما انها تحاول كشف الآتي :

أولها: الحكاء "الجدلي" أي البناء الروائي القائم على تعدد الفصول التي تفيد ذات الصلة الواحدة إلى مشاهد متباعدة تتصل وتنقطع تاركة نهاية و الصدمة ترقب الما سيأتي في فضل خادم، بحيث يبقى كل فصل مفتوحا قابلا للتطوير.

وثانيها: البناء الدائري، ويعد إحدى التقنيات البديعة التي تم توظيفها في هذه الرواية، فالأحداث الأولى للسرد بدأت بجلسة فرائحة للفتيات الأربع فكان المكان هو "الرياض"، ومن ثم تتفرق الفتيات فمنهن من انتقلت إلى لندن، ومن هن من أقامت في أمريكا، ومنهن من سافرت إلى الإمارات وفجأة تنهي الأحداث السردية بلقاء ضم الشلة الرباعية في جلسة فرائحية أخرى وكان المكان ذاته "الرياض".

بات الإنسان يستشعر ضآلته في هذا الكون، كما بدأ يفقد وجوده وإنسانيته شيئا فشيئا،مع التحولات التاريخية و الزمنية فحصل أن وجد روح السرد في تعدد أساليبه و حواراته و لغته ليلتصق بالواقع و هدمه أيضا كما قالت ناتالي ساروت، أو كما عبر ألن روب غرييه في رؤيته للواقع الجديد، إذ يؤكد أن عالمنا مختلف عن عالم بلزاك حيث إن الإنسان أصبح لا يدرك مكانته في هذا العالم، وهذا ما يقودنا إلى الخطيئة كما يقول البيريس في كتابه تاريخ الرواية: «فالخطيئة هي محاولة شرح كل شيء قبل فهم أي شيء».

و لهذا وفي ختام هذه الدراسة البحثية حول تجربة الكتابة في تشكيل الزمن و المكان في رواية "الرايس" للكاتبة الجزائرية "هاجر قويدري" و انطلاقا لما حملته هذه الرواية من أساليب و تجليات للتاريخ عبر عناصرها السردية المختلفة و الأحداث التاريخية ثم المعالم التخييلية ،استطعنا رصد مجموعة من النتائج و التي تعد حصيلة للدراسة المقدمة و هي كالآتي:

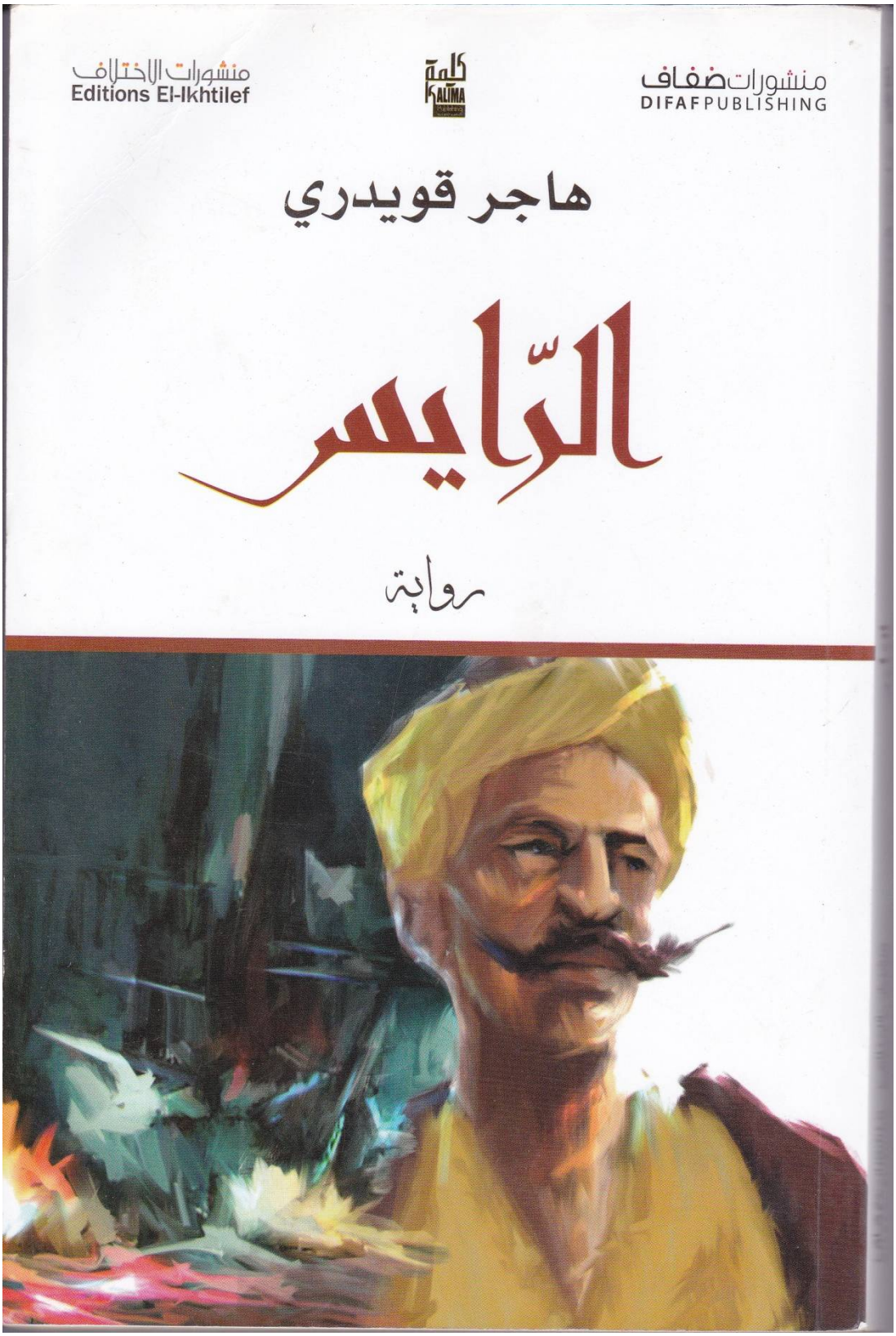
- ✓ الرواية جنس أدبي عجيب في انفتاحه بمختلف الفنون و العلوم الإنسانية، ليكون التاريخ أحد تلك العلوم الذي يعبر عن حقائق مجردة لوقائع تاريخية معينة أسقطتها الرواية على نصها عبر تقنيات السرد الخاصة بها، لتجعل من التاريخ بنية رمزية حاضرة بكل حيثياتها.
- ✓ رغم تدوير الكاتبة لعجلة السرد بين سبعة رواة، إلا أن هذا الأسلوب دليل على قدرة الشخصيات في إيصال صراع البطل الرايس حميدو.
- ✓ عرف البحر في رواية "الرايس" أنه فضاء مرتبط بكل ما يحيط به بما في ذلك الشخصيات التي تتنفس نسيمه، والأمكنة ثم الزمن الذي صور فترة حكم الدولة العثمانية.
- ✓ في رواية " الرايس" للكاتبة "هاجر قويدري" الكاتبة استطاعت في مزجها بين ما هو واقعي و ما هو تخييلي أن تقدم رؤيا تاريخية تخييلية ، ليس لغرض نقل التاريخ أو استحضاره فقط ،بل لغرض معالجة الوقائع عبر عقدها تلك المقارنة بين الحاضر و الماضي و المستقبل المستشرق،و بين الواقع و المتخيل من خلال قضايا سياسية و اجتماعية سادت صفحات الرواية.

- ✓ اختلفت تقنيات توظيف التاريخ من جيل لآخر،سواء على مستوى الرواية الغربية أو العربية و الجزائرية على اعتبار الرواية التاريخية هي إعادة إحياء أحداث سالفة من جهة،و من جهة أخرى على اعتبار الكاتب له حرية التأليف و التصرف في نقله للأحداث وفق أسلوبه التخييلي،ليتغلب هذا الأخير على الجانب الواقعي و التاريخي لينتج تخييل تاريخي.
- ✓ يحتل العنوان الصدارة لما تعبر عنه الرواية،ليصبح الرأس للجسد و العتبة الرئيسية للرواية،فيثير في القارئ معرفة و اكتشاف خبايا النص و ما تكنه أحداثه عن حياة الرايس حميدو و كل من حوله من شخصيات.
- ✓ تجلت مظاهر التخييل الفني في الرواية من خلال الترتيب الزمني التاريخي ليصبح إطار زمني لوقائع تاريخية متسلسلة و متداولة،عبر مجموعة الأحاديث للشخصيات المختلفة،و لتصبح تقنية الاسترجاع المحرك الأساس لبناء هذا النوع من الزمن،كما تم توظيف بنية سردية ساهمت كثيرا في معالجة التاريخ أهمها المكان التاريخي.

إن الشكل الجديد للرواية الجديدة هو تغاير و تحول و غربة و انفتاح و استمرارية للبنى النصية و الحكائية في بحثها الدائم على القارئ و الآخر و بحثها على مفاهيم غريبة تجريبية اشتغالية، فمفهوم الرواية الجديدة يتحدد من خلال رفضها للشكل الثابت، أو من خلال بحثها عن أشكال جديدة في كل مرة، بيد أن القارئ الساحر يستطيع أن يحدد بعض المفاهيم المغايرة للغة و المكان و الزمان . و هذا ما حصل مع نص جديد للروائية هاجر قويدري في حكايتها المفتوحة الرايس .

آملين أننا قدما روحا جديدة لمفهوم السرد من خلال محاولتنا لتحليل نص (الرايس) لهاجر قويدري.

مـــلاحـــق


منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
كلمة
KALIMA
منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
هاجر قويدري
الرّايس
رواية

الرّايس

هاجر قويدري

▪ روائية من الجزائر.

... عندما تكون في وسط البحر وتتمكن من القبض على لحظة الصمت الملثمة، يمكنك أن تجعلها تحدثك بما شئت... سوف تتجرأ وتصير سحرة يركضون فوق البحر، أو جنيات يتمايلن بزعانفهن. لو أنك تقاطعت مع سكينة البحر وأنصت إليها مرة واحدة، سوف تفهم أن الوقت لا معنى له، والحزن لا معنى له، وكل شيء في هذه الدنيا يبدأ صاخباً وينتهي إلى السكينة، لذا لو حدث لي شيء في البحر؛ فلا تأخذوني إلى اليابسة، قل لهم يا عليلو أن يرموا بي إلى البحر، حتى أتناغم مع السكينة وأشفى من هذا العالم الصاخب.

ISBN: 978-614-02-13692-2
9 786140 213692

ISBN: 978-9938-90-207-5
9 789938 902075

كلمة KALIMA

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
editions.elikhtilef@gmail.com

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
editions.difaf@gmail.com

جميع كتبنا متوفرة في موقع نيل و فرات .كوم www.neelwafurat.com - www.nwf.com

صورة الغلاف : بفاريتو؛ بريشة الفنان سعد بن خليف

التعريف بالروائية "هاجر قويدري":

هاجر قويدري كاتبة و إعلامية من الجزائر(تيبازة)، لها مجموعة معتبرة من الأعمال الروائية على غرار "نورس باشا" و "الرايس" موضوع دراستنا.

تحصلت "هاجر قويدري" على مجموعة من الجوائز الوطنية و العالمية مثل: جائزة علي معاشي سنة 2008م عن روايتها "أوزنجو"، و جائزة الروائي السوداني الكبير"الطيب صالح"،الثانية للرواية سنة 2012م برواية "نورس باشا" وهي جائزة عالمية للإبداع الكتابي.

الرايس (الجدلية الحية مع نص مختزل)

رواية الرايس لكاتبتها هاجر قويدري هي الرواية الثانية بعد نورس باشا ،و التي تحمل بين طياتها قصة تاريخية لشخصية عرفها العهد العثماني، و هي شخصية الرايس حميدة ،تجري أحداث الرواية على لسان سبعة رواة لكل وجهة نظرة في الرواية،بحيث لا نتوقع الأحداث إلا بعد سرد الشخصيات لها،لذلك يجب أن ننوه إلى أن المتن الروائي كان عبارة عن مجموعة من حكايات متفرقة لا يستطيع الباحث أن يلم بكل شئ فيها، أو أن يعطي ملخصا واضحا لها،لذلك سنقتصر على ذكر الأحداث المرتبطة بحياة بطل هذه الرواية.

تزعم الرايس حميدو البحر طيلة ربع قرن، حيث استطاع في سن مبكرة أن يفرض هيمنته و يصبح من البحارة المشهود لهم بالشجاعة و الإقدام،كما يبدو أن والده كان يحترف مهنة الخياطة،فعلمه هذه المهنة في صغره،لكنه لم يكن محبا لها بقدر ما سحرته حكايات البحارة التي جعلته ينصرف عن مهنة الخياطة نحو البحر لاحقا، غير أن هذا الخيار كان سبب معاناة خطيبته مريم التي تحملت غيابه المتكرر طيلة سنوات و تجرعت خيبتها مرارا و هي تنتظر عودته، أما حميدو فقد شق طريقه في البحر دون رجعة إلى الوراء،حيث كانت حكايات اليابسة تشعره بالملل و الضيق فرغم محبته لابنة عمه مريومة إلا أنه كان يقرها دائما بغيابه المتواصل.

لم يكن حميدو مجرد بحار يتوق للبحر و فقط بل كان أميرا تشهد له البحرية العثمانية بالشجاعة، أين قاد الأسطول الجزائري في معارك عديدة كان له النصر في أغلبها مثل طرده للإنسان و تحريره للمرسى الكبير بوهران،كذلك سطوته على عدة سفن برتغالية و أمريكية، وكان له أسبقية الظفر بأضخم السفن على غرار البرتغيزة و المريكانا ظل حميدو مرتبط بحياة البحر إلى أمد طويل، ما سمح للتحالف الأمريكي البرتغالي أن تكون له الكلمة الأخيرة، فقضي عليه سنة 1815م قرب مضيق جبل طارق.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ-المصادر

1 - أبي عبد الرحمان خليل بن احمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة (رأس)، سلسلة المعاجم والفهارس، تح: د/مهدي المخزومي وآخرون، ج7، دط، دت.
2 -هاجر قويدري ، رواية الرايس ، كلمة للنشر و التوزيع ، ط1، بيروت ،2015.

ب-المراجع:

1-إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكيل النص في ضوء البعد الأيدلوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر،ط1، 2005م.
2-إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في المغاربية ، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال الجزائري،دط، 2002م.
3-احمد سخسوخ ،التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية ،مصر، د ط ، 1998 م.
4-أحمد مرشد، البنية و الدلالة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005 م.
5-إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ،الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر ،د ط، 2007م.
6-إدريس بودية ، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ،د ط ،د ت.
7-آمال حليم الصراف،علم الجمال فلسفة وفن ،دار البداية ،عمان ،الأردن ،ط1، 2012م.
8-آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 2015 م.
9-أنيسة السعدون ، الرواية و الإيديولوجيا في البحرين ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، وزارة الثقافة ، االبحرين ، ط 1 ، 2013م.

10- أيمن تعيلب، منطقة التجريب في الخطاب السردي المعاصر،دار العلم و الإيمان،د ط، د ت.
11- الجاحظ البيان والتبين ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ط7، 1998 م.
12- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1990 م.
13- حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م.
14- حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003 م.
15- خليفة غليوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض ، الدار التونسية للكتاب ،د ط،2012م.
16- خليل شكري هياس،القصيدة السير ذاتية ،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط 1، 2010م .
17- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ،منشورات الزمن ،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،المغرب ،د ط، 2003م.
18- السعيد حسان ،نظرية الرواية العربية ،الورق للنشر و التوزيع ،ط1، 2014 م.
19- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،بيروت، ط1، 1997م.
20- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997 م.
21- سعيد يقطين،السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2006 م.
22- سلمان كامد ، عالم النص ،دار ومكتبة الكندي للنشر و التوزيع ، عمان ط1، 2004 م.
23- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003م.

24- سمية بيدوج ،فلسفة الجسد ،التنوير ،بيروت،لبنان، د ط، 2010م.
25- سمير المرزوقي/جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1911م.
26- سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984م.
27- شادية شقرون،سيميائية الخطاب الشعري،في مقام البوح ، للشاعر عبد الله العشي ، عالم الكتب الحديث ،الجزائر ، ط1، 2009 م.
28- شريبط احمد شريبط ،تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، (1947 - 1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1998م.
29- شرف الدين ماجدولين ، الرواية الجزائرية في عنف الثورة إلى الثورة العنف ، ضمن الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغربية ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، المغرب، 2006م.
30- شكري عبد الوهاب ،النص المسرحي دراسة تحليلية الأصول ،مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ،الإسكندرية ،د ط، 2007م.
31- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي، القاهرة مصر،ط1 ،2005 م.
32- طائع الحداوي ، سيميائيات التأويل .الدار البيضاء ،المغرب ،ط1، 2006م.
33- عبد الحق بلعابد ،عتبات من النص إلى المناص ،الدار العربية للعلوم ، الجزائر ط1، 2008م.
34- عبد الرحيم العلام وآخرون ،سؤال الحداثة في الرواية المغربية ،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ،المغرب ،دط ،1990 م.
35- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، الدار البيضاء،بيروت ،دط، 2000م.
36- عبد الرزاق صالح،الأسطورة والشعر،دار الينابيع سورية دمشق، ط1، 2004م.
37- عبد السلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ،ط3، د س.
38- عبد الصمد زايد ، مفهوم الزمن ودلالته ، الدار العربية للكتاب ، تونس ،د ط، 1988م.

39- عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ،ط4، 2008م.
40- عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي ، (سردية الخبر)، دار الألمعية ، الجزائر ،ط1، 2011م.
41- عبد القادر محمد مرزاق، مشروع ادونيس الفكري و الإبداعي المعهد العالي للفكر الإسلامي ،ط1، 2008 م.
42- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة،الكويت،د ط، 1998م.
43- عبد المالك مرتاض،تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1995 م.
44- عبد المنعم زكريا القاضي ، البنية السردية في الرواية ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، ط1، 2009 م.
45- عز الدين إسماعيل،الاسسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي، د ط، 1992م.
46- علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010 م.
47- علي بوملحم، مناحي فلسفية عند الجاحظ ، دار الهلال ،بيروت ، د ط ، 2000م.
48- فاروق خور رشيد، أديب الأسطورة عند العرب ،مكتبة الثقافة الدينية ،بورسعيد ، ط1، 2004م.
49- فريد الزاهي، الجسد و الصورة و المقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق ،بيروت، لبنان، د ط، 1999م.
50- كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصارها، رمزيتها، ودلاتها)، مراجعة محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ،بيروت، ط1، 2003م.
51- محمد خير حسن عرقسوسي،حسن ملا العثماني ،ابن سينا و النفس الإنسانية، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع ، صيدا، بيروت' لبنان ،ط2، 1986م.
52- محمد عبدا لحفيظ ،دراسات في علم الجمال ،دار الوفاء ،الإسكندرية، مصر ، ط1، 2004م.

53- محمد عدناني،إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد ،جذور للنشر ،الرباط ،ط1، 2006 م.

54- محمد عدناني،إشكالية التجريب و مستويات الإبداع،جذور للنشر،الرباط،ط1 ، 2006 م.

55- محمد عزام ،النص الغائب ،تقنيات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق، د ط ، 2001م.

56- محمد فاسي ، دراسات في الرواية الجزائرية ،دار القصبة للنشر،الجزائر، د ط، 2000م.

57- مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للممثل ،تقديم مدكور ثابت ، مطابع الأهرام التجارية فيلوب ، مصر ، د ط، 2006م.

58- مشرى بن خليفة ،الشعرية العربية مرجعياتها و ابدلاتها النصية ،وزارة الثقافة ، الجزائر، د ط ، 2007 م.

59- مها حسن القصراوي، الزمن في رواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان/الأردن، ط1، 2004 م.

60- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامية، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د ط،2011م.

61- ناصر شبانة،المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعيدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، ط 1 ، 2002 م.

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

63- نضال الشمالي، الرواية و التاريخ، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2006 م.

64- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني، دار غيداء، الأردن، ط1، 2011 م.

65- هادي نهر ومحمد السنطي، التذوق الأدبي،دار الورق،عمان ،الأردن، ط1، 2012م.

66- هيثم محمد جديتاوي ،المفارقة في شعر أبي العلاء المعري ،دراسة تحليلية في البنية و المغزى مؤسسة حماة للدراسات الجامعية و النشر والتوزيع، دار اليازوري ، الأردن ، د ط ، 2012م.

67- يوسف وغليسي ،في ظلال النصوص ،تأملات نقدية في كتابات جزائرية ، جسور للنشر و التوزيع ،الجزائر ،ط1، 2009 م.

ج-المراجع المترجمة

1-بول آرون .معجم المصطلحات الأدبية ،ترجمة محمد حمود .مجد المؤسسة الجامعية الدراسات، بيروت ،.لبنان ،ط1. 2012م.

2-بول ريكور ، الزمان و السرد (الحبكة و السرد التاريخي) ، تر : سعيد الغانمي و فلاح رحيم،دار الكتاب الجديد ، ليبيا ، ط 1 ، 2006م.

3-جورج لوكاتش ، الرواية التاريخية ، تر: صالح جواد الكاظم ، دار الثقافة و الإعلام، بغداد ،ط2 ، 1986م.

4-جيرار جنيت، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب/لبنان، د ط، 2002 م.

5-جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم و آخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997 م.

6-جيرالند برنس، قاموس السرديات ،تر:السيد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، ط1 ،2003 م.

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

8-كلود برنارد،بيرشارتيه،مدخل إلى نظريات الرواية،تر :عبد الكريم الشرقاوي ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب،ط1 ،2000 م.

9- ميخائيل باختين،أشكال الزمان و المكان في الرواية،تر:يوسفجلاق،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،د ط ، 1996 م.

د-المجلات والدوريات

1-التجريب على مادة كلاسيكية ،نشرة مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي، القاهرة، العدد3 /3 سبتمبر 1993 م.

2-جميل حمداوي ،سيميائيات العنوان،عتبة النص الموازي ،مجلة إيقونات 1ع :3/ماي 2012.

3-خالد حسين ، سيمياء العنوان ،القوة و الدلالة، مجلة جامعة دمشق ،ع 4/3، مج 21، 2005م.

4-شوقي بدر يوسف ، الرواية التجريبية عند ادوارد الخراط ،رامة والتين ،مجلة المدى ، دمشق،السنة 5،العدد 15 ،1997 م.

5-صالح مفقودة ،المرأة في الرواية الجزائرية ،دارسة منشورات قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر ،بسكرة ،ط1، 2003م.

6-صالح ولعة، إشكالية الزمن الروائي، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد2002/375.

7-الطاهر روابنية ، الفضاء الروائي في الجازية و الدرويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى و المعنى ، مجلة المساءلة، يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين ، العدد الأول ، 1991م.

8-الطبيب بودربالة ، قراءة في كتاب سيمياء العنوان ، بسام قطوس ،محاضرات الملتقى الوطني الثاني ،السيمياء و النص الأدبي ،قسم الأدب العربي ،مطبوعات جامعة بسكرة ، الجزائر ،افريل 2002م.

9-عامر رضا،سيميائية العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث و الدراسات مج 7 ،ع 2، 2014م.

10- عبد القادر رحيم ،العنوان في النص الإبداعي ،أهميته وعنوانه،مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، منشورات جامعة بسكرة ،الجزائر، جانفي /جوان 2008م.

11- مؤيد محمود حمد المشيداني ، أوضاع الجزائر خلال الحكم العثماني 183-1518 ، مجلة الدراسات التاريخية و الحضارية ،العدد16 ،مج5 ، 2013م.

هـ-الرسائل والأطروحات

1- محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة دكتوراه العلوم ، بإشراف يحي الشيخ صالح جامعة منتوري قسنطينة، 2005 م.

2- مريم بن حملة،التجريب في رواية العشق المقدس لعز الدين جلاوجي أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، 2014، 2015م.

و-المواقع الالكترونية

1-www. 2016. siLa-dz.com

2- www. djazairess. Com

3- www. eL-massa. Com

4-www. hakya,com

5-الرايس-لهاجر-قويدري-البناء الفني-وإشكالية التجنيس/http://alriwaya.net.

6- رواية "الرايس": تخيلوا الجزائر في زمن العثمانيين https://raseef22.com .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات الصفحة

مقدمة..... ب
مفتتح..... 2
الفصل الأول:وعي الكتابة السردية و دينامية الزمن و المكان في الخطاب السردي..... 6
1- التجريب و الاشتغال في بنية الخطاب السردي المعاصر..... 7
2- خطاب الزمن..... 22
أ-مستويات الزمن..... 23
ب-تشكيل المكان..... 33
3-فلسفة الكتابة السردية عند بول ريكور..... 38
4-البيوطيقا و السرد..... 41
5-مغامرة الكتابة السردية الجزائرية..... 47
أ- معرفية السرد عند هاجر قويدري..... 49
ب-هاجر قويدري و النقد النسوي..... 50
الفصل الثاني:تجربة انفتاح النص في رواية الرايس و تشكيل الزمن و المكان.. 53
1- أصوات الزمن و تاريخانية الأمكنة في تشكيل عتبة الرايس..... 54
أ- الإيقاع الزمني..... 54
ب-تقنيات تسريع الزمن..... 59
ج- الزمن في سكونه و بطئه..... 63
د -الرؤية و اشتباك الأمكنة..... 65
هـ- تغاير الرؤى الزمنية و اختلاف الأمكنة..... 70
2-معرفية النص و غواية تشكيل الكتابة..... 75
أ -سردية المعرفة و التاريخ و الواقع..... 75

ب- الكتابة السردية و اختلاف الخطاب السردي..... 79
3- الزمن و تفتت الشخصيات(التهافت)..... 81
أ- البحث عن الشخصيات و تشكيل الزمن..... 81
ب- الشخصية البطل و تعدد الأزمنة(التلاشي)..... 84
4- الزمن الثقافي و وعي الأمكنة في تخييلاتها..... 86
أ- تداخل الأزمنة و تداخل الأمكنة..... 86
ب- التخييل حيز الزمن و المكان..... 88
5- شعرية العتبات و الهوية..... 89
خاتمة..... 97
ملاحق..... 101
قائمة المصادر و المراجع..... 107
فهرس الموضوعات..... 116

ملخص

يطرح البحث مسألة تجربة الكتابة في تشكيل الزمن والمكان في رواية "**الرايس**" للكاتبة "**هاجر قويدري**" والتي اعتمدت فيها على السرد التاريخي كأداة لسرد الحقائق التاريخية المواكبة لفترة الحكم العثماني الجزائري.

ومن خلال ذلك التواشج الفني جاء البحث في فصلين، يشمل الفصل الأول **وعي الكتابة السردية و دينامية الزمن و المكان في الخطاب السردي** ، في حين تناول الفصل الثاني **تجربة انفتاح النص في رواية الرايس و تشكيل الزمن و المكان،** وخلص البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:أن الكاتبة أفلحت في مزجها بين ما هو واقعي وما هو تخييلي لغرض معالجة الوقائع عبر عقدها تلك المقارنة بين الحاضر والماضى والمستقبل المستشرق

Résumé

Pose la question de l article L'expérience de l'écriture dans la formation du temps et du lieu dans le roman historique (RAIS) " hadjer kouidri " et ou' la narration historique a adopté comme un outil pour lister les faits historiques de la période ottomane en algérie.

Par le biais de cette recherche est venu dans deux interdépendance technique،comprend premier chapitre traite de la prise de conscience de l'écriture narrative et de la dynamique du temps et de la place dans le discours narratif, tandis que le deuxiéme chapitre traite de l'expérience d'ouverture du texte dans la narration du narrateur et de la formation du temps et de la place; la recherche a conclu une série de résultats: l'écrivain a réussi à mélanger entre ce qui est réaliste et ce qui est imaginatif , dans le but de traiter les faits à travers le présent et comparez tenue passés et futurs prévu.