الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامـــعـــة الـــــوادي

كليـــة الآداب واللغـــات
قسم اللغة العربية وآدابها

بنية النص السردي في رواية "الأسود يليق بك"

لأحلام مستغانمي .أنموذجا.

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الليسانس
في الآداب واللغة العربية **LMD**

إعداد الطالبات :

* حوريـــــة مشـــــري
* سميـــــة ريـــــزوق
* كنـــــزة عـــــويني

إشراف الأستاذ :

* هـــــواوي نهيـــــان

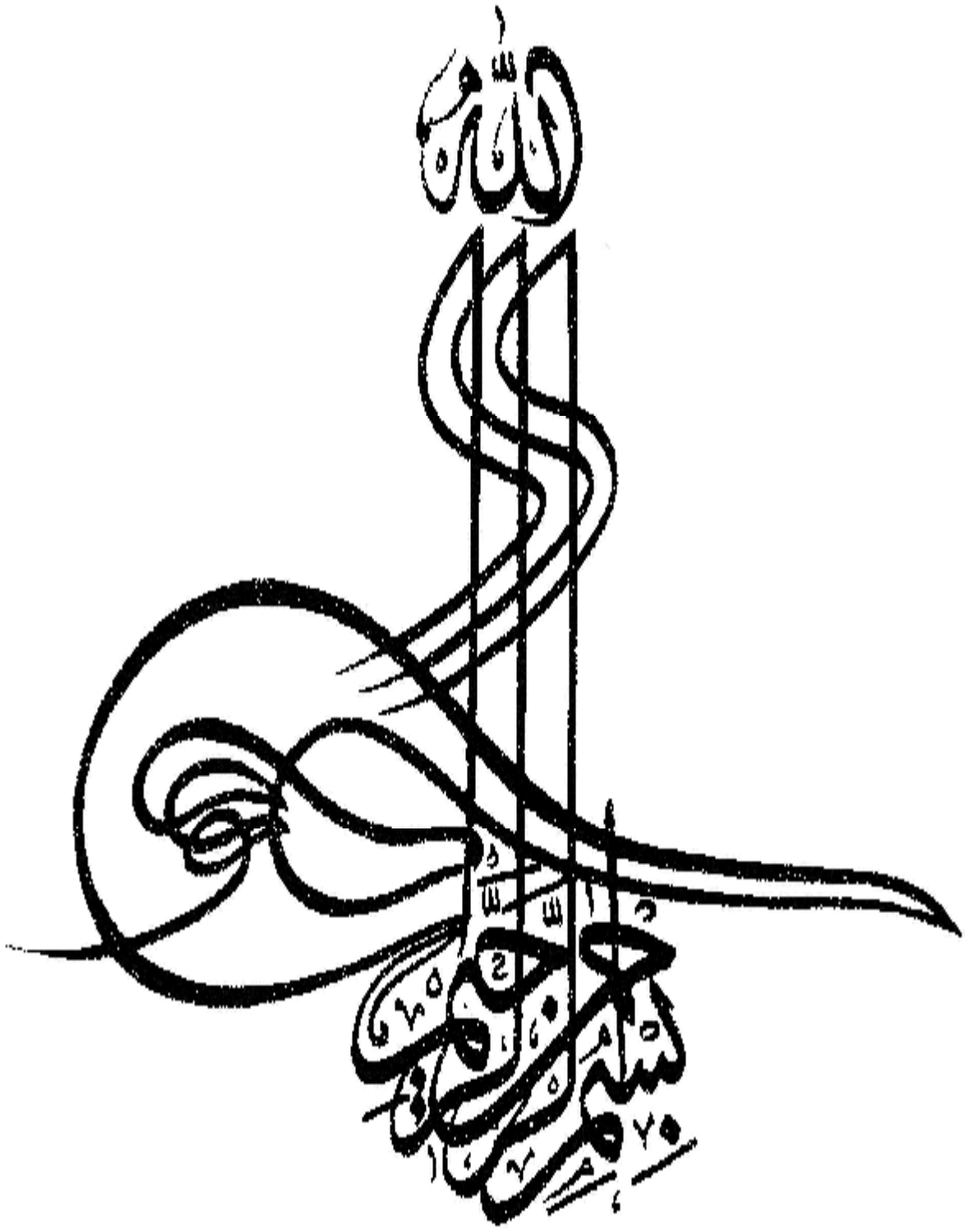
السنة الجامعية: 1434. 1435هـ / 2013. 2014 م

رواية

أحلام مستغانمي

الأسود يليق بك

نوفل


الله
بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــــاء

قال تعالى :

{ وَقُل رَّبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ وَاجْعَل لِّي مِن لَّدُنكَ سُلْطَانًا نَّصِيرًا } صدق الله العظيم الإسراء 80 .

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لهذا لولا أن هدانا الله

اللهم بارك لنا في عملنا وارزقنا خير عمرنا آخرة وخير عملنا خواتمه

اللهم إنا نسألك خير مسألة وخير الدعاء وخير النجاح وخير العلم وخير الثواب

اللهم ثبتنا وأجعل التوفيق حضنا في كل ما تحب وترضى

يا رب العالمين

شكـــر وعرفـــان

الحمد لله رب العالمين والشكر لجلاله سبحانه وتعالى والذي أعاننا على أنجاز هذه المذكرة

اللهم صلى على محمد وعلى آل محمد وبعد

فبعد أن أتممنا مذكرتنا استذكرنا الجهود التي تسببت في وصولها إلى شاطئ الأمان ونجد أنفسنا في كلمة لابد أن نذكرها وهي أن العمل قد تم على ماهو عليه بفضل الله تعالى أولا وبفضل الذين كانت لهم الأيادي البيض عليه وهذه الكلمة نتوجه بها إلى الله تعالى بالدعاء والشكر إلى من أفادنا من العلم حرفا والى كل من قصدنا فأعاننا واستنصحناه فنصحنا وحدثناه فصدقنا دعاء من القلب بأن يجزيه الله عنا خير جزاء

فما كان لمذكرتنا أن تخرج إلى النور لولا التوجيه السديد والرعاية الفائقة التي شملنا بها الأستاذ

{ هواوي نهيان }

وكان لملاحظاته القيمة الأثر الكبير في إظهار هذه المذكرة فمثلا عن أشرافه علينا وتشجيعه حتى أصبح البحث ثمرة يانعة على الرغم من الظروف التي أحاطت بنا فله منا جزيل الشكر . وأمتنانا واعترافا بالجهود العظيمة وسيضل فضله يحمل من تلمذتنا له احتراما وتقديرا فقد قيل

{ من علمني حرفا ملكني عبدا } فشكراً لكرمه وجزاه الله خير جزاء

ونسأل الله التوفيق والسداد

مُقَدِّمَةٌ

لقد اعتبر السرد أداة من أدوات التعبير الإنساني فمنذ وجود الإنسان وجد هذا العنصر،فهو حاضر في اللغة المكتوبة وفي اللغة الشفوية ، وفي لغة الإشارات والرسم والتاريخ وفي كل ما نقرؤه ونسمعه سواء كان كلاماً عادياً أو فنياً ،فهو بذلك عام ومتنوع،ومنه انحدرت الأجناس الأدبية المعروفة قديماً وحديثاً،كالأساطير والخرافات والقصص والروايات ، ولكل إنسان في الحياة طريقة في الحكي ومن ثم كان الرصيد المتراكم من السرود عبر التاريخ يعد بالملايين فمنها ما هو مدون ومنه ما تناقلناه عبر المشافهة ،ومنه ما ضاع لعدم تدوينه والمحافظة عليه.

ويكون في شكل صياغة جديدة للحياة وفق منظور وإرادة الإنسان فهو الذي ينظم حركة الشخصيات والأحداث في إطار زماني ومكاني من أجل الحفاظ على حياة السرد،فالشخصيات هي المحرك الفعال في بناء الحدث ، ويكون هذا السرد وفق تعدد لغوي وإيديولوجي حسب رغبات الإنسان.

فمن الملاحظ أن المهتمين بالسرد العربي الحديث أولوا أهمية كبرى بالرواية باعتبارها جامعة الفنون الأدبية مثل الشعر والمسرح ،فالكثير يرسمها لكي تكون ديوان العرب الجديد لما تحتويه من قدرة على وصف المشهد، وخاصة المشهد العربي في تحولاته المختلفة.

فالرواية تعد من أهم الفنون الأدبية في العالم العربي وقد شهدت تقدماً ملحوظاً منذ ظهورها، وهذا نظراً لشساعة فضائها واتساع محتوياتها ،ولهذا أصبحت قادرة على استيعاب العناصر والأسس الفنية التي يُبنى عليها العمل الأدبي ،فلم تعد الفنون الأدبية الأخرى قادرة على إيقاف تقدم هذا الفن .

إن هذا البحث الموسوم بـــ "البينة السردية في رواية **"الأسود يليق بك"** لأحلام مستغانمي "يعالج موضوعاً بالغ الأهمية وهو " قضية المرأة وقضية الوطن ،وهما يمثلان قضية واحدة ،حيث أن التغير الذي يمس واحدة منهما يمس الأخرى بالضرورة.

وقد كان اختيار هذه الرواية لأن تكون موضوع دراستنا تحقيقاً لرغباتنا في اكتشاف وتحليل مكونات هذا النص السردي من حيث (الشخصيات ،الزمان ،المكان،الأشكال السردية وخصائص الخطاب السردي) التي تتفاعل وتنسجم في النص لذا قمنا برصد هذه المكونات لمعرفة تجلياتها المختلفة في النص باعتبارها مكونات حساسة .

ولقد سرنا في دراستنا هذه معتمدين على ما قدمته الدراسات البنيوية (المنهج البنيوي)، وذلك لقدرة أسلوبه في دراسة البنية السردية في تمفصلاتها وفعاليته في رسم معالمها من خلال الكشف عن فسيفساء العناصر المكونة لها.

ولقد ارتأينا أن نقسم دراستنا هذه إلى ثلاثة فصول توسطوا مدخلاً نظريا وخاتمة أتبعناها بقائمة المصادر والمراجع ،فجاء بذلك المدخل النظري كتمهيد تناولنا من خلاله بعض النقاط المتعلقة بالبنية السردية والرواية ،لذلك أعلن عن نفسه من خلال خمسة عناصر ،اختص العنصر الأول بالبينة الذي تعرضنا من خلاله إلى مفهوم البنية من الناحية اللغوية والاصطلاحية، على اعتبار التكامل الموجود بين الجانبين ،أما العنصر الثاني فقد اختص بالسرد ،لننتقل بعد ذلك من خلال العنصر الثالث إلى البنية السردية، وأيضا من الناحية اللغوية والاصطلاحية ، أما العنصر الرابع فقد

جاء لتوضيح السيرة الذاتية للكاتبة "أحلام مستغانمي " فيما يخص النشأة وأهم المؤلفات والجوائز، ليأتي في الأخير العنصر الخامس ،الذي اختص بملخص الرواية **"الأسود يليق بك"**.

لقد جاءت الفصول الثلاثة التابعة للمدخل كلها تطبيقية اختص كل واحد منها بمسألة معينة.

فكان الفصل الأول بذلك نافذة عالجنا من خلالها بنية الشخصية في ثلاث نقاط ، النقطة الأولى فتحناها على مفهوم الشخصية عند النقاط المعاصرين ، لننتقل ومن خلال النقطة الثانية إلى أنواع الشخصية ،وثم من النقطة الثالثة حاولنا عرض علاقة السارد بالشخصيات .

أما الفصل الثاني فقد خصصناه لبنية الزمان والمكان وقد تناولناه في عنصرين اثنين: العنصر الأول بعنوان بنية الزمان من الناحية اللغوية والاصطلاحية تطرقنا فيه إلى مسألة الترتيب الزمني في عنصرين ،الأول كان فضاءاً خاصاً بالإسترجاعات على تنوعها، والعنصر الثاني كان فضاءاً للإستباقات على اختلافها كما تطرقنا إلى مسألة الديمومة أو المدة ، فكان الحذف والخلاصة ضمن عنصر تسريع السرد ، وجاءت الوقفة والمشهد تحت جناح إبطاء السرد .

في حين تعرضنا من خلال العنصر الثاني إلى بنية المكان ، الذي درسنا فيه المفهوم اللغوي والاصطلاحي للمكان ، وقد تناولنا بعد هذا نقطة تمثلت في جغرافية الرواية .

أما الفصل الثالث وقد كان مساحة درسنا فيها مسألة الأشكال السردية وخصائص الخطاب السردي دراسة تطبيقية ،والذي تعرضنا من خلاله إلى نقطتين ،الأولى كانت تشمل الأشكال

السردية بأنواعها : ضمير الغائب والمتكلم والمخاطب ،أما النقطة الثانية فتعرضنا لخصائص الخطاب السردي من وصف وحوار ،لغة وتكرار،وكان هذا كله على مستوى البناء العام للرواية .

أما الخاتمة ،فقد وقفنا فيها على أهم النتائج التي توصلنا إليها بخصوص البنية السردية التي إنفضحت بها رواية" **الأسود يليق بك**".

ونسعى من خلال مذكرتنا إلى الإجابة على جملة من التساؤلات منها :

ـــ ما حقيقة البنية السردية التي ترسمها الرواية ؟

ـــ ما طبيعة البنية السردية التي تبلورت معالمها في رواية " الأسود يليق بك "؟

ـــ ما هي التنوعات والتمثيلات التي سجلت البنية السردية من خلالها خصوصية حضورها في هذه الرواية؟

ـــ كيف تعاملت "أحلام مستغانمي" مع البنية السردية داخل روايتها هذه وإلى أي مدى نجحت في استغلال هذه التيمة ؟.

وخير معين لنا لحل هذه التساؤلات، إستعنا بمجموعة من المصادر والمراجع من بينها:

المصدر الرئيسي "الأسود يليق بك "لأحلام مستغانمي، وكذا بعض المراجع أهمها :

"خطاب الحكاية " لجيرار جينيت، "بنية النص السردي " لحميد لحميداني، "في نظرية الرواية" "تحليل الخطاب السردي" "ألف ليلة وليلة" لعبد المالك مرتاض، "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي ، "بناء الرواية " لسيزا قاسم، وغيرها من المراجع .

وقد واجهتنا بعض الصعوبات منها : تشعب الموضوع ، حجم الرواية الكبير ، لكن تجاوزناها بعون الله.

وفي الختام نتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذنا الفاضل "هواوي نهيان" الذي أشرف على الموضوع ، وشملنا برعايته وتوجيهاته ، وغمرنا بحسن استقباله ، كما نتقدم بالشكر والثناء إلى كل من أعاننا على إنجاز هذا العمل طالب كان أو أستاذاً ، قريبا كان أو بعيداً. وفي الأخير نسأل الله التوفيق والسداد ، فإن أخطائنا فمن أنفسنا ، وما قصدنا ذلك ، وإن أصبنا فمن الله وحده لا شريك له.

المدخل التمهيدي:
البنـــاء الســـردي

1- مفهوم البناء :

أ- لغةً.

ب- اصطلاحا.

2- مفهوم السرد:

أ- لغةً.

ب- اصطلاحا.

3- تعريف البنية السردية :

4 - السيرة الذاتية لأحلام مستغانمي.

5- ملخص الرواية.

1- مفهوم البناء :

أ/ - لغة :

بالنظر إلى المعاجم اللغوية و جدنا أن "البنية "، بضم الباء وكسرها، جاءت بمعنى الهيئة أو الصيغة التي بنى عليها اللفظ، ففي اللسان (("البنية " : ما بنيته .....، والبنية كأنها الهيئة التي بني عليها))[1]، وفي تاج العروس : ((تعني ما بنيته، كأن البنية الهيئة التي تُبنى عليها)) [2]، وقال صاحب الصحاح : ((فلان صحيح البينة، أي: الفطرة)) [3]، بمعنى أنه على جبلته التي خلق عليها دون إحداث أي تغيير يذكر.

حيث نلحظ أن معاني البنية - لغوياً - متفقة على معنى واحد، وهو الهيئة العامة المتكاملة التي يبنى عليها اللفظ.

وكذا جاء " البناء" في اللسان [4] : ((البناء واحد الأبنية، وهي البيوت التي تسكنها العرب في الصحراء))، وهو ما لزم موضعا لا يزول من مكان إلى غيره، فالبنية والبناء ما لزم هيئته التي بُني عليها .

وتشتق كلمة " بنية " من الفعل الثلاثي " بني "، ويعني البناء أو الطريقة، وكذلك تدل على معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء، أو الكيفية التي شُيد عليها، وفي النحو

---

1 ابن منظور :لسان العرب،ج 9، دار صادر، بيروت، ط 1، 2000. مادة (بنى).

2 محمد مرتضي الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، ج 6، تحقيق: حسين نصار،(مطبعة حكومة الكويت 1394 هـ- 1984 م)، مادة "بنى".

3 إسماعيل بن عماد الجوهري : الصحاح، ج6، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار، (دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1399 هـ - 1989 م)، ص 2286.

4 ابن منظور : لسان العرب، مادة (بنى) .

العربي تتأسس ثنائية المعنى والمبنى على الطريقة التي تُبنى بها وحدات اللغة العربية، والتحولات التي تحدث فيها[1].

والبُنية والبِنية وما بنيته، وهو البُنى والبِنى، يقال بنيته وهي مثل: رِشْوَةٍ ورِشاً، كأن البنية الهيئة التي بني عليها مثل : المشية والركبة، والبُنى مثل: البِنى، يقال: بنيتهُ و بِنىً بكسر الباء مقصور مثل: جِرْيَةً وجرى فلان صحيح البُنية: أي الفطرة،وأبنية الرجل، أعطيته بناء وما يَبنى به دارهُ [2] .

ولذلك فالزيادة في المبنى زيادة في المعنى، فكل تحول في البنية يؤدي إلى تحول في الدلالة، والبنية موضوع منتظم، له صورته الخاصة ووحدته الذاتية، لأن كلمة (بنية) في أصلها تحمل معنى الجموع والكلِّ المؤلِّفِ من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه.

ب/ - اصطلاحا :

البنية وهي ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة [3] .

وكلمة بنية في اللغات الأوروبية جاءت من الأصل اللاتيني (stuere)، الذي يعني البناء والطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم هذه الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من

---

1 ينظر: ابن منظور : لسان العرب، ج 9، ط 1، دار صادر للنشر، بيروت، مادة (بنى) وإبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ج1،دار احياء التراث العربي، القاهرة ، ط1 ، 1973. ص 72، وزكرياء إبراهيم : مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، د ط،د ت، ص 32، وعبد الوهاب جعفر : البنيوية بين العلم والفلسفة، دار المعارف، مصر، د ط، 1989م، ص 8، ومحمد السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، دار منشأ المعارف، مصر، د ط، د ت، ص 11.

2 ابن منظور : لسان العرب، ص 160، 161.

3 صلاح فضل : النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 3، 1985، ص 122 .

وجهة النظر النفسية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، وتنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر[1].

لقد واجه تحديد مصطلح البنية مجموعة من الاختلافات، ناجمة عن تمظهرها وتجليها في أشكال متنوعة لا تسمح بتقديم قاسم مشترك، لذا فإن "جان بياجيه"، ارتأى في كتابه :" البنيوية "أن إعطاء تعريف موحد للبنية، رهين بالتمييز" بين الفكرة المثالية الإيجابية التي تغطي مفهوم البنية في الصراعات أو في آفاق مختلفة أنواع البنيات، والنوايا النقدية التي رافقت نشوء وتطور كل واحدة منها، مقابل التيارات القائمة في مختلف التعاليم " [2] .

"فجان بياجيه" يقدم لنا تعريف البنية باعتبارها نسق، من التحولات، يحتوي على قوانينه الخاصة، علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به هذه التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبإيجاز فالبنية تتألف من ثلاث خصائص: هي الكلية، والتحولات، والضبط الذاتي[3].

وقد تصور اللغويون العرب البناء على أنه : الهيكل الثابت للشيء، فتحدث النحاة عن البناء مقابل الإعراب، كما تصوروه على أنه التركيب والصياغة، ومن هنا جاءت تسميتهم "للمبني" للمعلوم و " المبني" للمجهول.

---

1 Parain – vial- jeanne, Analyses structura les et idéologues gues structuralistes, Toulouse, trad,B,A, 1973, P 9

2 ينظر: جان بياجيه : البنيوية، ترجمة : عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985 م، ص 8، وصلاح فضل :النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 187، 188، وعز الدين المناصرة : علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجلاوي، عمان، ط 1، 2008 م، ص 475، 476 .

3 جان بياجيه : البنيوية، ص 8 .

ويتميز الاستخدام القديم لكلمة "بنية" في اللغات الأوروبية بالوضوح فقد كانت تدل على الشكل الذي يشيد به مبنى ما، ثم لم تلبث أن اتسعت لتشمل الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلاً سواء كان جسماً حياً، أو معدنياً ، أو قولاً لغوياً، وتضيف بعض المعاجم الأوروبية فكرة التضامن بين الأجزاء، وهي فكرة منظور إليها ضمنا في التعريف الأول، لأن المبني ينهار إن لم يكن هناك تضامن بين أجزائه، وعلى هذا الأساس فإن البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها والنظام الذي تتخذه ويكشف هذا التحليل عن كل من العلاقات الجوهرية والثانوية، معتبراً أن النوع الأول هو الذي يكون البنية، التي تعد هيكل الشيء الأساسي أو التصميم الذي أقيم طبقاُ له، والذي يمكن الوصول إليه واكتشافه في أشياء أخرى شبيهة، أي أننا نرى منذ البداية ظهور فكرة المقارنة للتعرف على البنية، لأن البنية تتيح الفرصة لمقارنة الأشياء المتعددة في الواقع، وهذه الفكرة نفسها في أصل المصطلح اللغوي هي التي تجعله يتحول فيما بعد إلى منهج خاص[1].

وربما كان تعريف البنية عموماً بأنها كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه، هو أبسط تعريف للبنية حتى الآن يسمح لنا بالتقدم في تحليل خصائصه الاصطلاحية .

1 Pouillon, jean, Problemas – du structuralisme, Paris 1966, trad, mexico, 1975, P3.

2- مفهوم السرد :

أ/ - لغة :

يعني التتابع في الحديث يقال :سرد الحديث ونحوه ويسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه "صلى الله عليه وسلم": "لم يكن يسرد الحديث سرداً أي يتابعه ويستعجل فيه "[1].

ووردت كلمة السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى :"وقدر في السردِ " [2]، ومعناها أحكم صنعتك في نسج الدروع [3].

وفي مختار الصحاح (سرد) " درعٌ مسرودةٌ ومسردة فقيل سَرْدُها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض [4]، فهو يقدمها بمعنى النسج أي نسج الكلام ولكن في صورة حكي .

ب/- اصطلاحا :

يعد السرد من أبرز الوسائل الفنية التي تساهم في نجاح العمل الروائي أو فشله ويرجع ذلك إلى كفاءة الكاتب في توظيف عمل السارد وعلاقته مع الشخصيات، الأمر الذي يعكس استجابة القارئ لقبول هذا العمل .

---

1 ابن منظور :لسان العرب، مج 3، مادة سرد، ص 211 .

2 القرآن الكريم :سورة سبأ، الآية : الحادية عشرة .

3 جلال الدين محمد بن أحمد المحلي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي : تفسير الإمامين الجلالين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 22 .

4 الرازي محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح، باب السين، المكتبة الأموية، بيروت، دمشق،د ط، ص 293،294 .

ولما كان الأسلوب هو العمود الفقري الذي يحدد عبقرية الكاتب ويميزه عن الآخرين فكلما " أجاد الروائي أساليب السرد المعبرة عن موضوعه، الملائمة لأحداث روايته وشخصياته كان حظه من النجاح كبيراً، فلا بد من أن يقرن موهبته بالإطلاع على الأساليب الحديثة في السرد الروائي وهضمها " [1]، ومحاولة اكتشاف الأساليب الحديثة تتيح له الفرصة لأن يعبر بصورة أكثر قوة وتأثيراً ومن هنا نجد تباين بين الروائيين في الاستعانة بأساليب السرد ووسائله .

إن مختلف الوقائع التي تعالجها أية رواية يجب أن تتوافق مع مختلف أشكال السرد الروائي فمن الواضح أن العالم الذي نحيا فيه دائم التغير، " وتقنيات السرد الروائي التقليدي لم تعد قادرة على استيعاب كل العلاقات الجديدة الناشئة عن هذا التغير "[2].

إن السرد في الدراسات النقدية الحديثة، يعني "خطاب السارد أو حديثه إلى من يسرد له حديث من نوع خاص هدفه الاستقصاء أي بعث الحياة في عالم خيالي مكون من شخصيات وأفعال وأحاديث وهيئات وأفكار ولهجات"[3]، أو يمكن أن نقول عنه أنه " تشييد هذا العالم وإنشائه عن طريق اللغة "[4].

1 عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1995، ص 191 .

2 صبحية عودة زعرب، غسان كتفاني : جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، ط 1، 2006، ص 142.

3 السعيد بوطاجين : السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005 م، ص 185 .

4 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومصطلح السرد كما يراه نقاد الحداثة يتراوح بين "كونه خطاباً غير متجزأ أو قصا أدبيا يقوم به السارد ليس هو الكاتب بالضرورة بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها " [1] وهناك من عد السرد قضية لسانية، إذ أنه طريقة لسانية يمكن أن تتجسد في أي نظام لساني أو غير لساني .

يعتقد أن السرد وعي بالظاهرة الإبلاغية، بحيث يشكل القسم الأكبر من جماليات الخطاب إذ أنه ليس أداة ناقلة ولا صيغة مبسطة لتشكيلة الحكاية وإنما " يعد أحد غايات الكتابة في مواجهة ألم القول وفي التصدي للرقابة والمعيار والذات "[2]، وكما ينبغي الإشارة إلى ملاحظة هامة جدا، وهي أن الوصول إلى جوهر السرد وروحه لا يتأتى إلا بروح شاعرة .

يعرف جيرار جينيت العمل السردي على أنه " عرض لحدث أو سلسلة من الأحداث واقعية بواسطة اللغة وبخاصة اللغة المكتوبة "[3]، والسرد هو إنجاز اللغة شريطا محكياً يعالج أحداث خيالية في زمن معين وجيز محدد تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي[4]، كما أنه " بث الصوت والصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي "[5].

إن السرد هو الممول الرئيس لحركية الحدث الوجودي، أو هو المبرر الفعال للهم الوجودي المشترك بين الشخصية الروائية والذات الوطنية وبذلك ترتبط قيمة السرد وتتجلى فعاليته بالذات المطلقة، فطريقة السرد تضفي على النص نوعا من التداخل بين مستويات الخطاب ودلالته " استنادا

1 المرجع السابق، ص 186 .

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د ط، 2005 م، ص235 .

4 المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

5 المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

إلى جدلية سردية تمزج بين الواقع المنجز من طرف الذاكرة وبين الحلم المبثوث في شكل رباط مقدس ينتظم الأسطوري بالديني والخيالي بالرمزي "[1] .

لقد نزحت لعبة السرد عن كرسيها التقليدي الذي كانت فيه ذات وظيفة محددة القصد منها رصد أحداث وقعت في زمن مضى، لتتحول إلى عملية بنائية تضم كل ما أنتجه ذلك الزمن لتلبسه بلبوس زمن أخر يتواتر بين الآنية والماضية المستقبلية وبين الحقيقة المعاشة والمتخيل وبين الموضوعية[2] الميتافيزيقية وبين التأثر والتأثير ثم بين مختلف مكونات القص.

فالسرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي والذي يقوم على دعامتين أساسيتين[3] :

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

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

وان السرد هو " الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له، وما تخضع من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الأخر متعلق بالقصة ذاتها "[4].

والسرد مصطلح نقدي حديث يعني : " نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية "[1].

"[1].

1 بشير بويجرة محمد : بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (جماليات وإشكاليات الإبداع) 1970 - 1986 م - دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2002 م، ص 99.

2 المرجع نفسه، ص 100.

3 حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2003، ص 45.

4 المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

" وهو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص وهو: كل ما يتعلق بالقص"[2].

والسرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية)والرواية هي سرد قبل كل شيء، ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحيانا بالتسلسل الزمني للأحداث، التي قد تقع في أزمنة بعيدة قريبة، وإنما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلا فنيا ناجحا، ومؤثراً في نفس القارئ "[3].

وكما يعرفه سعيد يقطين: "بأنه فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[4].

إن أيسر تعريف للسرد هو تعريف رولان بارت بقوله " إنه مثل الحياة عالم متطور من التاريخ والثقافة"[5].

بالرغم من بساطة هذا التعريف إلا أنه واسع جداً، فالحياة غنية عن التعريف وهذا راجع لتنوعها وسرعة تقبلها وارتباطها بالإنسان ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف أو قانون، ومن ثمة كانت الحاجة ماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية.

---

1 أمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 1997، ص 28.

2 المرجع السابق، الصفحة نفسها .

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 سعيد يقطين : الكلام والخبر (مقدمة السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1997، ص 19.

5 عبد الرحيم الكردي : البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، الجزائر، ط 3، د ت، ص 13 .

***البنية السردية :**

لقد تعرض مفهوم البنية السردية الذي هو : قرين البنية الشعرية والبنية الشعرية الدرامية في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة، فالبنية السردية عند "فورستر": مرادفة للحبكة، وعند " رولان بارت " تعني : التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية والزمن والمنطق في النص السردي وعند " أودين موير " تعني : الخروج عن التسجيلة إلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلانيين : تعني التغريب، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالا متنوعة، ومن ثم لا تكون هناك بنية واحدة، بل هناك بنى سردية متعددة الأنواع، وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها [1].

إن جوهر العملية السردية، يقوم على إعادة تشكيل الواقعة الحقيقة أو الخيالية،أي الطريقة التي تم بها وصف الأفعال،بعلاقاتها المختلفة وتشبعاتها، وتقع مهمة انتقاء الآليات والتقنيات في تصنيف الأفعال وتوصيلها إلى المتلقي على عاتق السارد الذي يحدد من خلال إدراكه للحكاية، الكيفية التي يتم بها نقل الواقعة.

ونشأت عن هذا المفهوم مصطلحات أخرى مثل : السردية التي تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من: راوٍ ومروَي ومروي له وتُعنى بظواهر الخطاب السردية أسلوباً وبناءً ودلالة[2]

1 المرجع السابق، ص 16 .

2 إبراهيم عبد الله : السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، تموز، 1992، ص 9 .

وتأسيسا على ذلك فإن علم السرد هو العلم الذي موضوعه البنى السردية، وهنا لابد من الوقوف على تحديد دقيق لمفهوم البنية.

فالبنية السردية تحمل طابع النسق الذي يجمع عناصر مختلفة يكون من شأن أي تحول يعرض الواحد منها أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى، فالبنية محددة بعلاقات تربط بين مكونات النص السردي، بحيث لا يمكن فهم أي عنصر من عناصرها من غير النظر إلى قيمة ارتباط هذا العنصر بسواه، بينما جعل " شتراوس " بالمعنى المجرد " الشكل " وهو بنية لا مضمون لها " لأنها المضمون ذاته "[1].

وفي الحديث عن مكونات البنية السردية : تتجه الدراسة إلى البحث في مكونات البنية السردية من راوٍ ومروِي ومروَى له، حيث يعرف الراوي بأنه الشخص الذي يروي حكاية ما ويخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يتخذ اسما معينا فقد يكتفي بأن يتمتع بصوت أو يستعين بنظير ما، يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع وتُعنى برؤيته إزاء العالم المتخيل الذي يكونه السرد وموقفه منه، وقد استأثر بعناية كبيرة في الدراسات السردية.[2]

يهيمن الراوي على عملية السرد فيظهر في ضمير (الأنا) أو يتراجع في حضوره في ضمير ال (هو)، فهو المعتمد في تحديد وجهات النظر وله وظائف تتحدد وفق علاقته بالمروي، وأما المروي له فهو : شخص يوجه إليه المروي خطابا.[3]

1 جاكسون ليونارد : بؤس البنيوية، ترجمة : ثائر ديب، دار الفرق، دمشق، د ط، 2008، ص 44 .
2 إبراهيم عبد الله : السردية العربية، ص 11.
3 المرجع نفسه : ص 13 .

ويحدد "جيرالد برنس" وظائف المروي له داخل البنية السردية في أنه " يتوسط بين الراوي والقارئ ويسهم في تأسيس هياكل السرد، ويساعد في تحليل سمات الراوي، ويجلو المغزى، ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي كما أنه يشير إلى المقصد الذي ينطوي عليها الأثر.

" والمروي المقيد بالزمان والمكان، بوصفهما مكونين أساسيين من مكونات البنية السردية وبخاصة الزمن لكون الأدب فناً زمانياً في تحققه وهناك أزمنة خارجية عن النص مثل زمن الكتابة وزمن القراءة .....، وأزمنة داخلية تتناول مدة الأثر أو ترتيب الأحداث فيه، أو وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث ... "

وخلاصة القول أن هناك بنية سردية عبارة عن مجموع الخصائص النوعية للنوع السردي الذي تنتمي إليه فهناك بنية سردية روائية، وهناك بينة درامية ... كما أن هناك بُنى أخرى للأنواع غير السردية، كالبنية الشعرية، وبنية المقال ... [1] .

1 عبد الرحيم الكردي : البنية السردية في القصة القصيرة، ص 49 .

4- السيرة الذاتية للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي :

ولدت أحلام مستغانمي في 13 أبريل 1953، وهي من مواليد تونس ترجع أصولها إلى مدينة قسنطينة، عاصمة الشرق الجزائري، حيث وُلد أبوها " محمد الشريف " الذي كان مشاركا في الثورة الجزائرية، عملت أحلام في الإذاعة الوطنية مما خلق لها شهرة كشاعرة، انتقلت إلى فرنسا في سبعينيات القرن الماضي، حيث تزوجت من صحفي لبناني، وفي الثمانينات نالت شهادة الدكتوراه من جامعة السربون وتقطن حاليا في بيروت، ألفت الكاتبة الجزائرية على مدى مسيرتها الأدبية التي دامت 25 عاماً، روايات من أكثر الروايات مبيعا في العالم العربي، حيث باتت أول جزائرية تؤلف رواية باللغة العربية، وأول أدبية عربية معاصرة يُباع لها مئات الآلاف من النسخ من أعمالها وتكتسح بذلك قائمة الكتب الأكثر رواجاً في لبنان والأردن وسوريا والإمارات العربية المتحدة .

وفي عام 1998 أحرزت مستغانمي جائزة نجيب محفوظ عن روايتها " ذاكرة الجسد"، وهي رواية عن مقاومة الجزائر للهيمنة الأجنبية والمشاكل التي عصفت بهذه الأمة الناشئة عقب نيلها الاستقلال ووصفت اللجنة التي منحتها الجائزة المؤلفة بأنها : " نور يلمع وسط هذا الظلام الكثيف، وهي كاتبة حطمت المنفى اللغوي الذي دفع إليه الاستعمار الفرنسي مثقفي الجزائر ".

ورواية " ذاكرة الجسد "اليوم في إصدارها 19 وبيع منها أكثر من 130.000 نسخة، وهي رواية استرسالية مهداة لوالد مستغانمي وإلى ذكرى الروائي الجزائري الفرنكوفوني الراحل "مالك حداد" (1927 - 1978)، الذي قرر الامتناع عن الكتابة بأي لغة أجنبية بعد نيل بلاده

الاستقلال، فانتهى به الأمر بعدم الكتابة إطلاقا، وكما ذكرت مستغانمي في إهدائها : فقد توفي حداد " شهيد محباً للغة العربية " .

وقد اشتهرت أحلام بجدة ما تكتب، وبقدرة هائلة على المزج بين التاريخ والفن، والواقع والخيال وهي ذات ثقافة واسعة باللغتين العربية والفرنسية، نظراً لتلقيها علومها في فرنسا.

وتعبر كتابات مستغانمي التي جعلت من بيروت مسكنها الدائم، عن الحنين إلى الوطن "يسكننا ولا نسكنه"، ويظهر في أعمالها عشق لجزائر تفتقدها، وأسى لجيل أخفق في بناء أمة قوية، بعد رزحه تحت نير الاستعمار 130 عاماً، وتتجاوز رواياتها الحدود المرسومة، لتحكي قصة أحلام المنكسرة والمآسي التي تجزف بالإنسان مما يجعل حكاياتها ذات مغزى لقرائها عبر مختلف أرجاء العالم العربي .

*** مؤلفاتها :**

- على مرفأ الأيام عام 1973 .
- كتابة في لحظة عري عام 1976.
- ذاكرة الجسد عام 1993، ذُكرت ضمن أفضل مائة رواية عربية، وفي 2010 تم تمثيلها في مسلسل سُمي بإسم الرواية، للمخرج السوري : نجدة أنزور، (بطولة،جمال سليمان وأمل بوشوشة).
- عابر سرير 2003.
- مقالات أحلام مستغانمي.

- نسيان com 2009.

- قلوبهم معنا وقنابلهم علينا 2009، أصدرته أحلام مستغانمي تزامناً مع إصدار نسيان.

- **" الأسود يليق بك 2012 ".**

***الجوائز الحائزة عليها :**

- جائزة نور، تمنح لأحسن إبداع نسائي باللغة العربية، منحت لها سنة 1996 من مؤسسة نور القاهرة .

- جائزة نجيب محفوظ للرواية، جائزة في مستوى المسابقة، منحت لها من قبل الجامعة الأمريكية بالقاهرة سنة 1998، مما جعلها تترجم إلى لغات عدة .

- حازت رواية ذاكرة الجسد أيضاً على جائزة "جورج ترابای "، الذي يكرم كل سنة أفضل عمل أدبي كبير منشور في لبنان .

- جائزة درع بيروت 2008.

- جائزة وسام الشرف الجزائري 2006 .

- جائزة الشخصية الثقافية الجزائرية 2009 .

5- ملخص الرواية :

"**الأسود يليق بك** " هي آخر روايات الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي تدور الرواية حول حكاية عشق وردية حالمة، البطلة فنانة جزائرية من الأوراس (مروانة)، والبطل مليونير لبناني ناهز عمره الخمسين سنة، فهي تحكي قصة الفتاة الجزائرية " هالة " التي كانت في السابعة والعشرين من عمرها، تلك المعلمة في المدرسة، التي ألفها المجتمع وألفته، وصارت جزءاً من ذاكرة الناس، لكونها تشاركهم همومهم وهموم أبنائهم، فالطالب حينما يتغيب، تبادر إلى الاتصال بأهله والاستفسار عنه، تلك مهنتها، أما حياتها الحقيقية فمختلفة، لأنها أحبت الغناء وعشقته، لقد عاشت في عائلة غنائية بامتياز، فمن سبقها في العائلة كان مغنياً، ومن سيأتي بعدها سيكون مغنياً، تبعاً للتقاليد العائلية الموروثة، حياتها الغنائية أكسبتها الشهرة والمجد، أما حياتها العملية في المدرسة فأكسبتها قليلاً من المال، وبعض الاحترام، الاحترام الذي سيتبخر حينما يتم الإطاحة بها، وفصلها من عملها، بحجة ممارستها لمهنة الغناء، يحدث التصادم حول " هالة "، تصادم العادات والتقاليد الاجتماعية المتوارثة، مع الرغبات والنوازع الشخصية، تصادم أعراف المجتمع وتقاليده الإسلامية، حيث الغناء منكر وحرام، وطلبها الداخلي لتكون " نجمة " من نجوم الغناء، حيث كان التعارض بين الرغبتين فاضحاً عند "هالة " لدرجة إلغاء أحدهما لصالح الأخر، إلغاء المهنة لصالح احتراف الغناء .

كانت " هالة " تعيش في ذهول تام، اندهاش مستمر مما يحدث، فالأحداث الإرهابية في الجزائر إبان العشرية السوداء، وفقدان الوالد، ثم الأخ برصاصة القتلة، جعلها تعيش في حالة من

الدهشة والذهول، فالرواية جاءت على ذكر موضوعات ومشاهد عن الثورة والعنف والإرهاب الأصولي " الإسلامي" في الجزائر، وذلك في مطلع هذا القرن، إبان اجتياح الأمريكان للعراق، وأخبار عن الاغتيالات والمطاردات بين المدن، إثر هذه الأحداث كانت هالة في أزمة بعد أزمة، وفي محنة تلو الأخرى، تلك الفتاة الفقيرة أحبت الغناء وأدمنته، صار عشقاً أولعت به بسبب النشأة والممارسة.

فبدأت في شق طريقها الغنائي، حيث أحالتها الظروف إلى مغنية، تشبع نهم الناس إلى صوتها، في الطرف الأخر يأتي البطل " طلال، بدأ رحلته مع المال والبذخ والثراء من البرازيل، متزوج وله ابنتين، أعجب بتلك المطربة الجزائرية مصادفة في برنامج تلفزيوني، فقرر أن تكون له، البطل اللبناني غني جداً، فهو رجل أعمال، ثراءه يصل إلى لا أحد، المال يتدفق على يده كالماء، أحب فيها شموخها وعزتها، وأصالتها، يبدأ " طلال " الذي جاهز ليثري محصوله الثقافي في الموسيقى والفن والشعر إلى وضع خطة تلو الخطة للإيقاع بتلك الحسناء الجميلة، ويبدأ في ممارسة عمليه إدهاشها، إذ يقوم بإرسال أزهار " التوليب " مع وضع بطاقة مكتوب عليها " الأسود يليق بك " بعد كل حفل غنائي، ويعمل على اقتناص أخبارها المتفرقة، أخبار تلك التي ترتدي الأسود على مقتل والدها وأخيها خلال الاضطرابات التي شهدتها الجزائر في مطلع القرن الحالي، فهالة غادرت الجزائر مع والدتها السورية إلى الشام، وعاشت حياتها كفنانة لكنها ضلت ترتدي الأسود ولا ترضى بتبديله.

إنها رواية عواصمية، بما أنها ترسم حدود تنقلاتها بين كل من بيروت وباريس والبرازيل وفيينا والشام وحلب وغيرها، وكذلك فهي رواية العشاق الذين لا يأبهون لطبيعة مغامراتهم

العشقية .كما تدخل بنا الرواية ذات العالم المألوف من جهة الروائية، الحديث عن الثورة الجزائرية ورجالها، وكيف انقلبت الأوضاع، ومن ثم ظهور الإسلاميين المتشددين، وملاحقة كل من يحاول الخروج عن جادة صوابهم، ودور السلطة في ذلك، حيث الأحداث المعتبرة تشمل مساحات واسعة من العالم .

في الرواية نجد "طلال"، الذي يلم بأشياء كثيرة جداً، الرجل الذي صار ثريا جدا، كما هو وضعه في التنقل بين عواصم العالم، وهو في ثرائه الفاحش وبحثه عن المتعة بأساليب متنوعة، في مغامرات تكاد تشمل جل الرواية، الاضطراب في البناء بادٍ كأعلى درجة، حيث تضل "هالة" تتذكر أزهار " طلال" وتعشقها قبل معرفته، كأنه امتلك زمام حياتها، ليس للثراء والفقر دخل في الموضوع، بل العاطفة الإنسانية المقدسة، تبقى تهيمن على المرء، بغض النظر عن كمية الورود ونوعها، لقد صورت " أحلام مستغانمي بطلة قصتها "هالة " على أنها شخصية متعالية، لكنها قبلت إحسان شخص غريب، واتخذته فكرة مثالية، حتى قبل أن تراه، بل أكثر من ذلك، لقد انساقت وراء ألاعيبه وصعدت الطائرة، وظلت تبحث عنه بين الجموع في المطار، دون أن يكلف نفسه عناء الالتقاء بها، رغم كونه على بعد خطوة واحدة من الفتاة التي أغراها، وظلت تسارع إلى الالتقاء بالرجل الذي أهانها وامتهن كرامتها، فالرغبات الرومانسية هي الطاغية، لا وجود لحدود الواقع إلا في بعض المواقع، الفضول القاتل يُعمي النظر، والثروة الحاشدة تغري النفس وتجعلها في اندهاش دائم، خصوصا إذا ما كانت فقيرة ومفلسة من الحياة والحب والرقة الأنثوية، حيث صورت الكاتبة فتاتها في صورة أنثى رجولية، ووجهها وجسدها كائن أنثوي، أما تصرفاتها وعملها فكائن رجالي، " طلال" كان كرجل آتٍ من الفضاء لا يمكن أن يقيم علاقة مع امرأة

أرضية، ربما علاقة ضوئية فقط، علاقة عابرة ليست مباشرة، وهذا ما ضلت "نجلاء" الوفية تحذر منه قريبتها بطلة القصة، لا يمكن لعلاقة كهذه أن تستمر، فالمحال أقرب من إستمراريتها، وهذا ما نستشفه من الأحداث المتلاحقة على مدى سنتين من الزمان في مطارات العالم، فالثري يخشى على سمعته ومستقبله إن وجدته الصحافة أو وجده الناس مع المغنية الفقيرة، ولذا يستعمل مكره ودهاءه الكبير في جعلها تنتقل بحثاً عنه، ورغبة في ملاقاته.

"طلال" جعل "هالة" تصعد إلى القمة، رويداً رويداً، ثم قذفها إلى القعر، حيث لا تتمكن من الرجوع ثانية كما كانت، لقد مارس فعلاً استخباراتياً محكماً، حينما ظل يتلصص عليها من نافذة العالم، تلك الشاشة التي توصله بها، ففي الحقيقة لم تتعد معرفته بها حدود الشاشة، وكل ما أدركه " طلال" بذكائه وجبروته المالي، يستطيع المتابع لأخبارها اكتشافه والحصول عليه .

اكتشفت "هالة" وضعيتها متأخراً في نهاية الرواية وهو ما يميز سلوكها النهائي فبعد عمليات المطاردة في المطارات والفنادق والسهرات الليلية، اكتشفت قيمتها الحقيقية، فليست سوى جسد أنثى يجوز التخلي عنه، إذا شبع الثري منه، ولكن الثري لم يكن يريد الجنس، لأن العلاقة تتخذ أبعاداً أخرى، فلا يريدها سوى دمية يلهو بها، فالجنس ليس أولوية بالنسبة إليه، فهو في النهاية حاول قطف ثمرتها، لكنها في حركة غير متوقعة، عاركته فغلبته في الميدان، وهو بدوره أنسحب إلى الظل، وأخفى وجهه بقناع من أقنعته الكثيرة، فهالة اكتشفت أن حياتها ووجودها بالنسبة إليه لم يكن سوى تسلية، وهو ما فاقم محنتها النفسية وجعلها تمر في نفق طويل من التطهير، انتهى إلى اكتشاف ذاتها، وقطع علاقتها بالكائن الثري، فنتفاجأ كيف تحررت منه الشخصية المحورية في الرواية "هالة الوافي" وقد قاربت بين الهم الجزائري والهم العراق في عالم المنفى.

فهذا كونه مليونيراً وهالة التي عاشت أكثر من متعة جنسية تعبيراً عن تحرر جنساني وهي لا تتوقف عن الاستجابة لنداء مغامراته وشهواته، وفي لحظة فلتة يتغير الإيقاع في الحركة الرابعة من الرواية فهي أربع حركات، كما لو أننا إزاء مفهوم فصلي، أربعة فصول ربما تذكيراً بسمفونية الفصول الأربعة لفيفالدي وتنتصر الأنثى في داخلها دونما نظر إلى الوراء، وتسترجع المغنية مكانتها لافتة أنظار الآخرين إليها، ومن ثم لتلتفت إلى الأقرب إليها "جزائريها" "عز الدين" وتستعد لما كان مطلوب منها: أي الغناء من أجل العراق تعبيراً عن مدى إخلاصها للجزائر، الثورة في تكوينها ومحاولة نسيان الآخر، حيث التخلص من الأسود المستبد.

الفصل الأول:
بنيـة الشخصيـة

1- مفهوم الشخصية.

أ - لغة .

ب - اصطلاحا .

ج - عند النقاد المعاصرين .

2 - أنواع الشخصية .

أ- الشخصية النامية (الدينامية) .

ب- الشخصية السكونية.

ج- الشخصية الإشارية .

د- الشخصية المجازية .

هـ- الشخصية الغائبة .

3 - علاقة السارد بالشخصيات.

أ- تعريف السارد .

ب- علاقة السارد بالمتن القصصي (مستوى المتن الحكائي).

1. السارد أكبر > من الشخصية .
2. السارد أصغر < من الشخصية .
3. السارد يساوي = الشخصية .

4- الوصف الداخلي والخارجي للشخصيات .

1- مفهوم الشخصية :

ما هي الشخصية ؟ إنه العالم المعقد الشديد التركيب المتباين التنوع يتعدد بتعدد الأهواء والثقافات التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها حدود .[1]

أ/- لغة:

ورد في مادة شخص (شخصَ)، جماعة شخص،الإنسان،وغيره مذكره والجمع أشخاص وشُخوص وشِخاص..... وفي قولنا إذ أنَّثنا الشخص يراد به المرأة والشخص سواء الإنسان وغيره من بعيد نقول ثلاثة أشخاص هو كل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصيته[2].

ولعل من المفيد هنا أن نذكر أن غالبية الباحثين أكدوا أن كلمة شخصية مشتقة من لفظ لاتيني "personality" وهي مشتقة من لفظ "persone"، ومعناه القناع أو الوجه المستعار الذي يظهر به أمام الغير،وهو مرتبط بالتمثيل المسرحي[3].

ب/- اصطلاحا:

إن الشخصيات المعالجة في النصوص منتقاة إما من واقع تاريخي أومن واقع اجتماعي من خلال أفعالها وأقوالها وأنماط تفكرها، فهي تعيش مع شخصيات أخرى تتفاعل معها وتتعلق بها.[4]

ويتحدد مفهوم الشخصية في النص السردي من خلال علاقتها بمكوناتها وبمستويات تحليلها وهي:

---

1 عبد المالك مرتاض :في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص73.

2 ابن منظور: لسان العرب،ج2 دار إحياء للتراث العربي،ط1، 1988، ص320.

3 سامية حسن الساعاتي : الثقافة والشخصية،دار النهضة، بيروت، ط2،1983،ص115.

4 سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي (النص والسياق)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب ط 2،2001،ص 140.

- المستوى النحوي: فالشخصيات تمتد على امتداد النص لتحتل موقعها من خلال الأفعال المستندة إليها.

- المستوى السردي: لأن الشخصية بوصفها وحدة سردية تسهم في القصة المروية.

- المستوى الأدبي :ويعتمد على ما يقدمه النص وعلاقته بالعالم الخارجي انطلاقا من علاقة النص الوثيقة بالشخصيات الحقيقية.[1]

فالشخصية كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية (ممثل)"actor" له صفات إنسانية، بمعنى أن الشخصية الروائية تحمل نفس خصائص ومميزات الإنسان الحقيقية بكل تفاصيلها، ويمكننا القول أن الغاية الأساسية في ابتداع الشخصيات الروائية هي أن تمكننا من فهم البشر ومعايشتهم وعلى هذا فإن الشخصية تتميز بسمات هي :

- الشخصية كيان صدري " Rentite Figuration".
- الشخصية إحساس "Amime".
- الشخصية تفرد "indiruduation" [2].

1 برنار فاليط : النص الروائي تقنيات ومناهج ،تر: رشيد بن جدو ، منشورات باريس،د ط،1992،ص 130 .
2 جيرالد برنس: قاموس السرديات،تر: السيد إمام،سيرت للنشر،القاهرة،ط1،2003،ص30 .

ج/ عند النقاد المعاصرين:

*** عند علماء النفس:**

"**بويس**" : (حيث يعتبر أول من عرف الشخصية) وذلك على أنها هي مصدر العقلانية الطبيعية في الفرد [1].

وهذا يعني أن الشخصية هي جوهر الفرد في حد ذاته لا المظهر كما يعتقد البعض .

ألبورت: عرف الشخصية على أنها : (تنظيم الدينامي في نفس الإنسان لتلك المنظومات التي تحدد سلوكهم وأفكاره[2].

ومن ما سبق نستنتج أن "ألبورت"يقصد بأن الشخصية هي ميزة الإنسان ككائن فريد من نوعه .

"**مالك كيلاند** " :يقول في التعريف البسيط للشخصية :(هو ذلك التطور الملائم،الذي يمكن أن يقدمه أي عالم في أي وقت، إستناداً لبعض السلوكات الإنسانية بكل جزئياتها[3].

*** عند علماء الإجتماع:**

لقد عمدوا هؤلاء على ربط الشخصية بالحياة الإجتماعية ودلالتها على الواقع ومنهم نجد :

"**بيسانر**" يقول : (إن لكل شخص شخصيته، كما للآخر وقد مر بمراحل خلال عملية التنشئة الاجتماعية ، بصرف النظر عن اتجاهاتها والأسس التي قامت عليها[4].

---

1 وينفريد هوبر : مدخل إلى السيكولوجيا،ديوان المطبوعات الجامعية، بيروت، د ط،1995،ص 13 .

2 روز ماري شاهين : قراءات متعددة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د ط،1995،ص 73 .

3 وينفريد هوبر : مدخل إلى السيكولوجيا ص15 .

4 سامية حسن الساعاتي : الثقافة والشخصية، ص 117 .

"**أوجبرن ونيمكوف**" يقولا: (أن الشخصية عندهما تعني التكامل النفسي والاجتماعي للسلوك عند الكائن الاجتماعي الإنساني [1] .

*** عند النقاد الفرنسيين المعاصرين :**

مثلاها الشخصية السينمائية أو المسرحية، لا تنفصل عن العالم الخيالي التي تعزى إليه مما فيه من أحياء أشياء ، إنه لا يمكن للشخصية أن توجد في أذهاننا على أنها كوكب منعزل بل إنها مرتبطة بمنظومة، بواسطتها هي وحدها تعيش فينا بكل أبعادها.[2]

أما عند "**عبد المالك مرتاض**": الشخصية في العمل الروائي هو الإنسان لا صورته، التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية[3].

تأتي أهمية الشخصية في الرواية،في كونها تمثل الصعيد الحي المؤثر في البناء الروائي في الرواية كلها،وهذا ما عبرت عنه تلك الأقوال التي صدرت عن بعض النقد،في الرواية الجديدة فهذه "فرجينيا وولف " إحدى ركائز تيار الوعي ترى أن أساس الرواية الجيدة،هو خلق الشخصيات ولا شيء سواء ذلك[4].

1 المرجع السابق، ص 118 .

2 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، ص 78، 79.

3 جدري عثمان : بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ،دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1986، ص7.

4 هنري جيمس وآخرون : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي، تر : إنجيل بطرس سمعان، الهيئة العامة للتأليف والنشر، بيروت، د ط، 1971،ص 173.

أما **كويس** :فيقر باستحالة خلو الرواية من الشخصية إذ يقول :" أننا لا نستطيع أن نخلق رواية من غير كائنات بشرية "[1].

*** عند النقاد العرب المعاصرين :**

إن الكثير منهم يخلطون بين الشخص، والشخصية، لذلك تراهم يقولون الأشخاص طورا والشخصيات طوراً آخر كأن أحدهم مرادف للآخر، ويسقط " محسن جاسم الموسوي " في بعض ذلك حيث يراوح بين الشخصية إفراد والشخوص جمعاً[2] .

فالشخصية هي التمثال المنحوت المعبر عن الرموز الجديرة بالذكر في الرواية وهذا ما نجده عند الروائي " **نجيب محفوظ** " في روايته "السمان والخريف" نجد شخصية "عيسى الدباغ" ترمز إلى الضياع السياسي بعد الثورة، لهذا فإن وضع تعريف محدد لشخصيته داخل الرواية يجب أن تتم من خلال تحديد مجموع العناصر المشكلة للمكون الدلالي الموطر للنص[3] .

2/- أنواع الشخصية :

ترتكز العلاقات الشكلية الخالصة للنص الروائي على الرابط بين التيبولوجيات الشكلية والتيبولوجيات المضمونية التي تعتمد في إقامة تصنيفها على الصلة الوثيقة بين الشخصيات

1 وليم فان أوكونور : أشكال الرواية الحديثة، تر : نجيب المانع، دار الرشيد، بغداد، العراق، د ط، 1980، ص 96 .
2 عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، ط4، 1995، ص 125
3 إبراهيم عبد الرحمن : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، د ط، 2000، ص58.

والأحداث، ونجد صنف آخر من التيبولوجيات تفرض وجود شخصيات نموذجية، وفيها يتم تصنيف الشخصيات .[1]

ولقد اختلفت تقسيمات الشخصية كل حسب توجهه ومجال دراسته، فمنهم من قسمها إلى رئيسية،وثانوية ومنهم من قسمها إلى مسطحة ومدورة، وآخرون إلى سلبية وإيجابية ومنهم من قسمها إلى ثابتة ومتحركة، وما هي إلا تسميات تدور في فلك واحد ومن بين هذه الأنواع من أنواع الشخصية في الرواية نجد :

أ- **الشخصية النامية (الدينامية):** لها عدة تسميات من بينها الرئيسية والمدورة والإيجابية....، وهي التي تتطور وتنمو شيئا فشيئا بصراعها مع الأحداث والمجتمع، فتنكشف للقارئ كلما تقدم في القصة وتفاجئه بما يغني به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة، ويقدمها القاص على نحو مقنع فلا نغزوها بالصفات إلا ما يبرز موضعها في محيط يتفاعل معها .[2]

فالشخصية الدينامية، هي التي تعطي الحدث انطلاقته الدينامية التي يطلق عليها "سورير" "sauriar" القوة التيمائية "thematique"، كما أن الشخصية الرئيسية هي التي ستستحوذ على اهتماماتنا، فيهمها حقا كون فهمنا جوهر التجربة المطروحة في الرواية .[3]

1 إبراهيم عباس : الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيدولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر،ط1، 2005، ص 355 .

2 محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1922، ص 566 .

3 روجر هنيكل : قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رنق، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 2005، ص 186 .

ومما لا شك فيه أن كل عنصر موجود في العمل الفني كبيراً كان أو صغيراً هامشياً كان أو رئيسياً، يؤدي وظيفة ما على حسب أهميته داخل العمل ومن هنا نستطيع القول بأن الأسماء تشكل أحد الخطوط المميزة الهامة وتمييزها للشخصيات فنجدها قد ترمز إلى حقيقتها . [1]

وبعد هذه الإطلالة البسيطة على النوع الأول من الشخصيات الدينامية نعرج الآن إلى أهم أصحابها من خلال رواية " الأسود يليق بك " **" لأحلام مستغانمي "** .

كانت شخصية البطل خلال الرواية ثابتة قامت بنفس الدور من البداية إلى النهاية تجسد لنا من خلال فلسفة وفِكر وأدب الكاتبة أحلام فنجدها لا تترك لنا عبارة من العبارات ولا معتقد من المعتقدات إلا ووقفت على شرحه وإعطاء مثال يوضح ذلك المعتقد، فهي بذلك شخصية ممتازة أظهرتها لنا الساردة بأوج عظمتها وكمال روحانيتها في هذه الرواية فقد تناولت هذه الرواية عدة مواضيع (الحب، الشهرة، السياسة، الحزن ...) وغيرها من المواضيع التي تهم حياة الفرد كل ذلك على لسان التي سمتها الساردة " هالة الوافي " فنجد بين كل فصل من الفصول هذه المواضيع التي ترسم فيها صورة من حكمة وفلسفة خيالية فكانت شخصية هالة مغنِّية مكتملة أثرت في مجرى أحداث الرواية وتفاعلت مع بقية الشخصيات الثانوية، ووظفتها أحلام لتصل أفكارها إلى القارئ كما أن الرواية لم تركز على البعد الفيزيولوجي لشخصية هالة بقدر ما ركزت على البعد النفسي لضرورة سيرورة الرواية فنجد أن شخصية هالة تنتهج منهجين:

المرأة النضالية والمرأة العاشقة:

1 إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي، دار الأفاق،بيروت، ط 1، 1999، ص 161 .

* **المرأة النضالية** : وتعكس شخصية (المغنِّية) في النص الروائي من خلال بعض مظاهر الحزن والأسى لوطنها مروانة (الجزائر) ونلمس ذلك من خلال بعض الدلالات الحزينة في النص الروائي: التعبير عن الحزن بواسطة الغناء :" فالحزن في بوحه يغادر ما فيها ليتحول ما في حناجرهم إلى مواويل"[1].

ففي مروانة يغتمون ويحزنون بسبب الاضطهاد والظلم فيعبرون عنه بواسطة الغناء، نشأت هالة في أسرة بسيطة متكونة منها وعلاء أخاها فهما يعيشان في كنف والديهما، أرادت الروائية أن تبرز ما تعانيه المرأة في تلك الفترة نتيجة الإرهاب الذي قتل أبوها وأخوها مما جعلها تترك الجزائر وتتجه نحو الشام بلاد أمها، غنت أغاني والدها لكي لا تُظهر ضعفها " أنازل القتلة بالغناء فإن واجهتهم بالدموع فقد قتلوني أيضاً " .[2]

فهي شخصية ثابتة وصامدة لا تخشى الموت والإرهاب فنلاحظ هنا مدى حب المغنية لوطنها لذا أصبحت تعبر عنها أينما وجدت حتى عندما غنت لأول مرة في باريس كانت الصحافة قد عرفت بقصتها وأصبحت رمزاً للنضال النسائي ضد الإسلاميين . " العصفورة التي كسرت بصوتها قضبان التقاليد العربية متحدية من قصَّ جناحيها " كانت مرتبكة أحست بالذين حضروا ولما يأتوا للطرب بل ليعلنوا رفضهم للإرهاب [3].ألقت كلمة كانت محتواها : أن المرأة مهما كانت ضعيفة إلا أن بإمكانها النضال حتى وإن كان بصوتها .

1 الرواية، ص 28.
2 الرواية، ص 16، 17 .
3 الرواية، ص 75 .

- التعبير عن حزنها بواسطة اللباس: فالمغنية عند كل حفل أو لقاء تلفزيوني ترتدي أسودا، كان قد سألها أحد المقدمين "لم تظهري يوماً إلا بثوبك الأسود" . إلى متى سترتدين الحداد أجابته الحداد ليس ما نرتديه بل ما نراه.[1]

فهي تعبر عن حزنها بالسواد وذلك على حال بلادها وما وصلت له من أخ يقتل أخوه باسم الإرهاب .

فالمغنية تعبر عن حزنها وكرهها للإرهاب عن طريق السواد ومن هذا كله نلاحظ صورة المرأة النضالية في الرواية .

* **المرأة العاشقة:** تعكس شخصية المغنية في النص الروائي مظاهر الحب والحنين وذلك يظهر:

- وحدتها وخوفها: عندما استلمت المغنية أول باقة ورد في حياتها كانت حزينة " ذكرتها الورود بالزوال الآثم للجمال في عز تفتحها تكون الوردة أقرب إلى الذبول ".تعكس هذا على شبابها وعمرها الذي يمضي بها وهي وحيدة لا أحد يقتسم فرحتها فهي فتاة عاطفية وهبت حياتها للحب الذي نراه في أغانيها والتي هي محرومة منه، تشتاق إلى الزمن الجميل القديم " كان الحب أفضل حال يوم كان الحمام ساعي البريد يحمل رسائل العشاق " فالمغنية رومانسية جداً لم تكن تدري أن هناك رجل خلف الستار ستكون بينهما قصة"أزهار التوليب"هي ورود غريبة اللون بنفسجي يصل إلى السواد استلمتها من عاشق لم تعرف من كان قد كتب عليها عبارة"الأسود يليق بك "[2].

1 الرواية، ص 160 .
2 الرواية، ص 24 - 38 .

أحست بميلاد حب لم تدري ما حدث لها عندما استلمت رقم هاتفه وتكلمت معه أصبح بالها معه واشتغال تفكيرها به تنتظره في كل لحظة إنه الحب " قلبها يقول إن هذا الرجل لا يشبههم، غموضه، إيجازه، طريقته المبتكرة في مطاردتها لم تشهدها في أحد، كان الحب أسمه طلال الذي أدخلها في دور عشقي نلاحظ مدى اشتياق المغنية لحبيبها فأصبحت تتخيله في كل مكان تطور الحب بينهما إلى أن أصبحت تتحرق شوقا له، ويتوهمها أنها تسعد على ذلك العذاب الذي هي فيه يظهر ذلك في "أكان عليها أن تسعد لأنه لم يُهدي وردتها من قبل لأحد أم تحزن لأنه أهدى ورداً لغيرها.[1]

كما كان اشتياق المغنية له لا يتناسى يوماً أو يتغافل، فباشتياقها واشتهائها إياه كان كل يوم وكل لحظة "هو ذا الجسد المشتهي لطالما قاومت إغراء رجولته في جاذبيته نضوجها ووقفت بين تجاذبات المشاعر والشعائر عند عتبات الشهوة المستبدة، راحت قبله تتدفق حمما على أنوثتها "ظلت وفية لذلك الرجل لكنه حطَّم قلبها كانت صدمة لها لم تفهم"، كيف أن رجل أهدى لها كرم اللحظات الباذخة وبخل عليها بالكرامة، وهبها لحظات زمن أزلياً ثم كسر ببضع كلمات ما اعتقدته أبديا، شعرت المغنية أنها فقدت الأمل الذي يضيء حياتها وذلك يُظهر "الأكثر وجعا ما لم يكن يوماً لنا بل ما امتلكناه برهة من الزمن وسيضل ينقصنا إلى الأبد".[2]

أدركت أنه يجب أن يمتلك كل شيء ولن يتزوجها " أنتِ أمُّ ابني الذي لن يأتي " .

1 الرواية، ص 140 .

2 الرواية، ص 310 .

هنا شخصية نامية فتغيرت نظرة المغنية من الحب إلى الكره بسبب أنها أدركت بأنه يحب أن يمتلك كل شيء ولن يتزوجها، يريدها كجسم لا كقلب وذلك يظهر في " يود الاستحواذ على مباهجها جميعاً أتمنى لو تنساه في سريرها لأكثر من ليلة ".[1]

ب- الشخصية السكونية: لها عدة تسميات المسطحة وكذا السلبية، وتنعت بالثبوت والجمود فهي بسيطة الصراع غير معقدة وتمثل صفة أو عاصفة واحدة وتبقى سائدة بها من بداية القصة حتى نهايتها ويغزوها عنصر المفاجأة ومن السهل معرفة نواحيها إزاء الشخصيات الأخرى.[2]

فهي شخصية ثابتة التي لها طابع واحد في سلوكها وأفعالها وفي جميع المواقف فهي تتمتع بصفة واحدة لا تتغير وبصفة سائدة إذ يمكن للقارئ أن يتنبأ بتصرفاتها. [3]

كما تستطيع الكاتبة بلمسة أن تقسم بناء هذه الشخصية التي تخدم فكرتها طول القصة وهي لا تحتاج إلى تقديم ولا فصل ولا بناء .[4]

ومن بين من يجسد هذا النوع في الرواية من الشخصيات هما : علاء ومصطفى .

علاء : هو أخ لهالة الوافي، يقيمان في قسنطينة يدرس الطب ولكنه وقع في شرك أحد الملتحين الذي كان يشاركه حب نفس الفتاة فسجن 5 أشهر في معتقلات الصحراء وعند خروجه

1 الرواية، ص 277 .

2 محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص 565 .

3 خليل رزق : تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرواية العربية، دار الإشراق للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط 1، سنة 1998، ص 58 .

4 محمد يوسف نجم : فن القصة، دار الثقافة، بيروت، د ط، د ت، ص 106 .

أقنعوه الإرهاب بالانتماء إليهم بغرض خبرته في إسعاف المتضررين من الإخوة، كان علاء يحب نصرة المظلوم وقول كلمة الحق لهذا السبب قُتل على يد الإرهاب .[1]

مصطفى: مدرس وزميل لهالة في مروانة كان أنيق وشجاع ذا طلة مميزة خفيفة الظل تراه هالة أنه بإمكانها أن يسعدها، كان ضد القهر والظلم لا يعجبه حال البلاد " يراه عالم مختل " فهو شخصية مازحة ومرحة دائما بما كان مدينا لوجوده على قيد الحياة بمزاحه الدائم .[2]

ج - **الشخصية الإشارية** : هي دليل يشير إلى حضور المؤلف أو القارئ في النص السردي، وتتخذ الشخصية الإشارية قيمتها المرجعية بالعودة إلى الفضاء المكاني أو الزماني الذي ترد فيه، والسياق اللساني هو الذي يسمح بتأويله [3]وهناك تقنيات متعددة يستخدمها الكاتب لوجهة نظره كالوصف والتعليق ويظهر ذلك في شخصية " المختل عقليا " .

في تلك المرة الوحيدة التي جلسا فيها في الحديقة العامة، أصيب بالذعر لما مرَّ بهما أحد المختلين وهو يتشاجر مع نفسه، ويشتم المارين ويهددهم بحجارة في يده . ظاهرة شاعت بسبب فقدان البعض صوابهم وتشرد الآلاف إثر " عشرية الدم "، سنوات الإرهاب العشر . وما حل بالناس من غبن وأهوال .[4]

- **الشخصية المرجعية** : هي شخصية ترجع إلى شخصية ما تحمل ثقافة ما في مجتمع ما، ويظهر ذلك في شخصية " علاء " .

---

1 الرواية، ص 69،

2 الرواية، ص 27 .

3 ينظر جان إنفليت : مستويات النص السردي، تر : رشيد بن جدو، مجلة كتاب العرب، عدد 918، الرباط، 1986، ص 82 .

4 الرواية، ص 26.

علاء : شخصية سياسية سجن في معتقلات الصحراء، "علاء يصلح بطلا الرواية يعيش فيها نقيض ما تمناه تماماً" يكره علاء أصحاب البزَّات واللحى ولكنه قضى عمره مختطفاً بينهما بالتناوب ولكنه ضدهما معا، كان فيه شيء من " غيفارا " الذي استعمل رحمة الطبيب لمداواة الشعوب من جراح الوحوش البشرية أيّ كان اسمها دون أن يفرق بين الظالم الحقيقي والظالم المدجج بسيف العدالة ". [1]

د- الشخصية المجازية : تتميز في أي نص روائي بصفات وملامح جسدية ومعنوية يستطيع القارئ اكتشاف الصفات الأولى بسهولة لأن السارد يعتمد على التصوير الخارجي، القائم على الملاحظة أما الصفات المعنوية فإنه لا يتسنى للقارئ اكتشافها إلا من خلال أقوالها وأفعالها .[2]

ومن هذه الشخصية في الرواية نجد شخصية : " عمار " فهو سبب كل البلاء الذي حصل لعلاء كان أمير في الجبال يتمتع بحقه في الحياة بعد أن انتزع هذا الحق من الآخرين " أصبح تاجراً كبيراً وإذا سألته عن سر الربح يقول إن الله معه وله العناية الإلهية " لذا تجارته مباركة فهو يظهر بأنه رجل دين ويعرف الإسلام وهو مع الحق لكنه يخفي النفاق والإجرام بداخله حتى أن والدة هالة ترى أنه وراء مقتل زوجها وابنها"إن لم يكن يد القتلة فهو عيونهما[3]. فهناك اختلاف بين المظهر الخارجي ومكبوتاتها الباطنية الداخلية .

هـــ- الشخصية الغائبة : تأسست على التوضيحات التي قام بها جيرار جينيت بخصوص الزمن السردي ستشغل هذه الشخصيات الخارجة عن إطار الزمن الحاضر بالقصة السابقة

1 الرواية، ص 69.

2 أحمد شريط : سيميائية الشخصية الروائية، مجلة السيميائية والنص الأدبي، عنابة،د ط، ماي 2002، ص 220 .

3 الرواية، ص 90،154.

(Amplepse) تتميز بحضورها القليل وبغياب برنامجها السردي وتمتلك هذه الشخصية وظيفة مزدوجة فهي تمثل بالنسبة للشخصيات الحاضرة ماضيها وتكمل معالمها وتفسير وضعيتها الراهنة .

- تضمن للقصة التواصل بين الماضي والحاضر وتلعب في النهاية دور المخبر (informant) .

- إن البعد الزمني يشكل المرتكزات التاريخية للقصة ويدعم مفعول الواقع فيها [1] وخير من يجسد هذا الدور في الرواية من الشخصيات هما : والد هالة وهدى .

الوالد : هو أبو هالة وعلاء، كان مغني قصد سوريا لتعلم الموسيقى تزوج وسافر إلى الجزائر وعاش هناك، كان رجل لا يحب الظلم ليس له عداوات لم يهدده أحد ولا جادل يوم أحد . توفي ذات مساء وهو عائد من حفل زفاف كان قد غنى فيه حيث قُتل من طرف الإرهاب، جاءته رصاصتين إلى الرأس، مات وهو يمسك العود الذي هو رفيقه طوال 30 سنة .[2]

هدى : صحافية مشهورة كانت حبيبة علاء انتقلت إلى الجزائر بحكم مقر عملها كانت منهارة، شاحبة، ذابلة، باكية . كل هذا ظهر عندما حضرت هدى تقدم لهم العزاء " من الواضح أنها ستموت قهرً" لم تكن راضية على علاء عندما اختار صف القتلة "هدى متفتحة كزهرة مائية نضرة مشعة أنيقة هكذا ظهرت على التلفاز بعد موت علاء".[3]

1 برنار فاليط : النص الروائي تقنيات ومناهج، ص 36. 137 .
2 الرواية، ص 153.
3 الرواية، ص 232.

3- علاقة السارد بالشخصيات:

أ- تعريف السارد : هو الشخصية التي تروي القصة فمن المستحيل في أي عمل سردي غياب راوي فهو قد يكون شخصية ذات هوية حقيقية أي أنه ينتمي إلى العالم الحقيقي وهذا ما نجده في القصة التي يرويها شخص حقيقي أو ذات هوية متخيلة عندما يحمل اسما لكنه لا يحيل على مسمى حقيقي و إنما يكون منشأ إنشاء أي من إبداع خيال الكاتب وقد الراوي بلا هوية ولا اسم فيكون خفيا ويستنتج من بعض الإشارات أو الضمائر الواردة في الخطاب السردي أو هو الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظة .[1]

ب- علاقة السارد بالمتن القصصي (مستوى المتن الحكائي):

- **راوي داخلي مشارك (متماثل):** في هذه الحالة يكون الراوي واقعا في مستوى المروي (أي في قص من الدرجة الثانية) وهو - في مستوى علاقته (بالمتن القصصي) - ومشارك في الوقائع التي يرويها من الداخل .

- **راوي خارجي مشارك :** يكون واقعا في مستوى السرد، ويكون في مستوى المتن القصصي مشاركا كليا أو جزئيا.

- **راوي خارجي غير مشارك :** يكون واقع في مستوى الرواية لا في مستوى المتن المحكي ويكون في الوقت ذاته غير مشارك في أعمال القصة .[2]

1 عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي، ص 61.

2 مصطفى فاسي : بناء الشخصية : مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، الجزائر، د ط، 2007، ص 34، 35.

إن العلاقة بين السارد (المؤلف الروائي)وشخصيات عمله السردي تتمثل في كون الأول يعرف كل شيء على شخصياته، وهو بالضرورة أعلم منها وهناك 3 أضرب بين السارد وشخصياته:

1. السارد أكبر من الشخصية : سارد > شخصية (الرؤية من الخارج): ومعرفة الراوي هنا تتضاءل وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي وهذه الرؤية ضئيلة[1]، ويعني هذا أن الرؤية تكون من الخلف وأن السرد أو العمل السردي التقليدي هو الذي يصطلح هذه الطريقة السردية، إن السارد فيها يكون بصدد معرفة الدقائق والجلائل عن شخصياته وإن كان غير قادر على إقناعنا بأن له مثل ذلك العلم والشخصيات في هذه الحالة تكون قاصرة لا تعرف شيئا عن مصيرها من حيث يعرف السارد عنها كل شيء .[2] وأحلام مستغانمي قامت بالتطرق إلى شخصياتها في روايتها بالوصف ومعرفة كل تحركاتها وتصرفاتها وسلوكاتها منها شخصية " علاء، مصطفى، نذير، هدى ...".

علاء :متميز في هيأته وتصرفاته وسيم وحسنُ خُلُقِه طيب وحنون .[3]

مصطفى : جميل في طلته المميزة، أناقة هيأته، شجاعته، مواقفه، طرافته سخريته .[4]

نذير : كان النذير في السابق سيد التأنق والبهجة كأنه قطع على نفسه ألاَّ يحزن .[5]

1 سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص 123 .
2 عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 192 .
3 الرواية، ص 69.
4 الرواية، ص 24.
5 الرواية، ص 92.

هدى: ها هي ذي اليوم متفتحة كزهرة مائية، نظرة مشعة، أنيقة .[1]

2. **السارد أصغر من الشخصية : سارد < شخصية:** حيث يعرف الراوي أقل مما تعرفه الشخصيات [2]. وتعني هذه العلاقة بين السارد وشخصياته أن الرواية تكون من الخارج بحيث أن السارد نتيجة لذلك يعلم أقل من أي شخصية من شخصيات روايته، إنه لا يستطيع أن يصف لنا أكثر مما يرى أو يسمع .[3] فدور الراوي هنا ينحصر في الوصف الخارجي للشخصيات لأنه يعلم أقل منها . وهو لا يعرف ما يدور بخلد الشخصية.

ونجد هذا من خلال قول علاء وهو يعرف شخصية نذير، علاء شخصية من الرواية " نذير يحفظ أخر الأغاني الأجنبية ويدري بأخر التقنيات، يحرم نفسه ....تكنولوجي"وأيضا من خلال وصف هالة لجدها " أحمد " عبر الحياة ناصع البياض من برنسه الأبيض إلى كفنه الأبيض " كذلك " ما كان له جيب كان يحتفظ بكل شيء لنفسه ".[4]

3. **السارد = الشخصية (الرؤية مع):** وهذه الرؤية سائدة وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات [5]، وهذه الرؤية تعني معادلة الرؤية السردية التي تكون متصاحبة ويسود هذا الشكل من التصور الأعمال السردية الحديثة ويشيع فيه بكثرة وفيه تستوي الرؤية لدى السارد وشخصياته في درجة واحدة، من الوعي والمعرفة، بحيث لا أحد منهما يكون أعلى من سواه، كما

1 الرواية، ص 232.
2 سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص 293 .
3 عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، ص 194.
4 الرواية، ص 61، 62 .
5 سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص 213 .

يمكن أن يماضي السارد شخصية واحدة من شخصيات روايته أو أكثر من ذلك، إذن فالمعرفة في هذا الضرب في العلاقة بين السارد وشخصياته مشتركة بل مستوية فهو هي، وهي هو، ومعرفته معرفتها، ومعرفتها معرفته.[1] ويسود هذا الشكل من التصور في الأعمال السردية الحديثة وفيه تستوي الرؤية لدى السارد والشخصية .

ولكن ومن خلال ما سبق نلاحظ أن (الراوي > الشخصية)هي الأسلوب الطاغي على الرواية لأنها جاءت عبارة عن سرد لسيرة ذاتية في قالب روائي ومن الطبيعي أن تكون الروائية أحلام مستغانمي تعلم أكثر من شخصية الرواية لأنها تعلم أدق تفاصيل شخصيات روايتها .

4- الوصف الداخلي والخارجي للشخصيات :

تعد الصفات الداخلية والخارجية التي تميز كل شخصية على غيرها عنصر من عناصر دراسة الشخصية التي تندرج في تقديم الملامح الجسدية بكونها خطاب قائم بذاته الذي يميل إلى أفكار معينة وما رُسم إلا وسيلة ينتهجها الكاتب ليقتنع بأن هذه الشخصيات سواء أكانت خيالية أم واقعية .

أ- الوصف الداخلي للشخصيات: يعد الوصف تقنية المساعدة للفصل بين الشخصيات والتمييز بينها والذي يظهر في عدة ملفوظات سردية ونحن في روايتنا سنتطرق على أهم الشخصيات الرئيسة وهي الشخصيات التي ترد على طول الخطب الروائي لجميع فصولها ومقاطعها

1 عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، ص 193

ومنها يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة من خلال تشكيله وفقا لرواية خاصة فالشخصيات الرئيسة تمثلها هالة الوافي وطلال .

طلال: بما أن الرواية جعلت الوصف على لسان البطل طلال فلقد أرادت من ذلك أن تكشف عن حقيقة رؤيتها للمرأة فكانت البنية الداخلية لطلال في الرواية عبارة عن شرح بطريقته للحب وبرغم من أنه إنسان مثقف ورجل أعمال كبير يعيش متنقل بين بلدان إلا أنه لم يستغني عن الحب، أحب هالة من النظرة الأولى " منذ أول برنامج شاهدتك فيه وأنا أود أن أبدي لك إعجابي " [1] فلم يكن معها مستعد لأي شيء سوى ممارسة الحب الذي كان يمتلكه " أنتِ أمُّ ابني الذي لن يأتي ".[2]

كما فرطُه في الغيرة عليها جعلت الرغبة في امتلاكها مسيطرة عليه " رأيتُكِ تتحدثينَ إلى رجلين من هما" [3]. فكان معها ينتظر برغبتِه في امتلاكها والاستحواذ عليها بأي ثمن كان " الآن وهو يحاول اجتياحها على سرير - كبركان استيقظ للتو، راحت قبله تتدفق حمماً على أنوثتها"[4] ومن هنا يظهر أن طلال شخصية متناقضة فقد جمع بين الحب والحقد والأنانية.

ب- الوصف الخارجي للشخصيات : هذه التقنية تعبر عن الصفات الخارجية كالشكل وغيرها ونحن في روايتنا سنتطرق إلى أهم الشخصيات الرئيسية التي تم وصفها خارجيا نجد شخصية " هالة الوافي ".

1 الرواية، ص 49.
2 الرواية، ص 276.
3 الرواية، ص 259.
4 الرواية، ص 277.

هالة : شخصية محبة لطلال ويظهر الوصف الخارجي في : "يذكر طلتها تلك في جمالها البكر كانت فتنتها، لم تكن تشبه أحد في زمن ما عادات فيه النجوم تتكون في السماء، بل في عيادات التجميل". "لم تكن نجمة، كانت كائنا ضوئيا، ليس في حاجة إلى التبرج كي تكون أنثى، يكفي أن تتكلم ".[1]

وفي عبارة " إنها تبدو أبهى لعله ثوبها الأسود الذي كانت ترتديه مع عقد طويل بصفين من اللؤلؤ منحها إطلالة تتجاوز سقف ميزانيتها ".[2]

لابد في كل عمل روائي من تلازم بين المكان والزمان، فهما شديدا الارتباط، والعلاقة بينهما عضوية، هذا ما أكده " باختين "، بأن الزمان والمكان يتجليان في حيز واحد، تتداخل فيما بينهما علاقات بنيوية ووظائفية متعددة، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وهو ما أطلق عليه بمصطلح " الكرونوتوب " أو الزمكان الروائي.[3]

حيث يعد الزمن من أهم العناصر الحكائية الفاعلة التي يتم توظيفها داخل البناء الروائي كواجهة زجاجية نرى من خلالها صراع الإنسان مع نفسه ومع مجتمعه، فهو بمثزلة المجذاف الذي تتحرك وفق انحناءاته معطيات الحياة الإنسانية على أرضية الفن الروائي كونه يشتغل على الدوام كمحايث للعالم تنتظم بموجبه الكائنات، وتتراتب وفقه الأشياء ضمن بناء متماسك تعكسه معمارية هذا الأخير باعتباره من أكثر الفنون التصاقاً بالزمن واستيعاباً لحركته.

1 الرواية، ص 15.
2 الرواية، ص 32.
3 آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 25.

واشتغال الزمن داخل الرواية ليس في جوهره اِشتغالاً عقيما، كونه يكشف مع كل نص روائي عن بنية جديدة مختلفة النبض والإيقاع تعلن عن انبثاقه اللانهائي وحركته الفاعلة في براثين هذا الأخير والمتسربة في أثواب الخفاء إلى أعماق العناصر الأخرى التي تشاركه في إقامة وتشييد البناء .

كما أن المكان أحد العناصر الفنية الرئيسية التي تنهض بها بنية الرواية فيتخذ أشكالاً ورسوماً لشخصيات ولمعالم جغرافية وأشياء مادية، ويكتسب أهمية من تعالقه العضوي مع العناصر الأخرى جميعاً، ففيه تجري الأحداث، وتتحرك خلاله الشخصيات .

الفصل الثاني:
بنية الزمان والمكان

أولا:- الزمان:

1- مفهومه .

أ –لغة.

ب –اصطلاحا.

2- النظام الزمني (الترتيب الزمني).

أ – الاسترجاع.

ب – الاستباق.

3- المدة أو الديمومة.

أ - سريع السرد :

1- الحذف.

2- الخلاصة.

ب - إبطاء السرد:

1- الوقفة.

2- المشهد.

4- التواتر .

ثانيا:- المكان :

1- مفهومه :

أ – لغة.

ب- اصطلاحا.

2- جغرافية الرواية.

أولا: - الزمان:

1- مفهوم:

أ- لغـــة :

- جاء في لسان العرب شرح مادة "زمن"، الزمن والزمان القليل الوقت وكثيره [1].

- عرفه صاحب المنير بقوله :" الزمان مدة قابلة للقسمة، ولهذا يطلق على الوقت القليل والكثير والجمع والأزمنة، والزمن المقصور، وجمع أزمان ."[2]

ب- اصطلاحا :

تعددت التعاريف الاصطلاحية للزمان حيث عرفه : جيرالد برنس في قوله : " الفترة أو الفترات التي تقع فيها المواقف (زمن القصة)، (زمن المروي)، أو الفترة أو الفترات التي يستغرقها عرض هذه المواقف والأحداث (زمن الخطاب، زمن السرد).[3]

كما يشير ابن الرشد في تعريفه للزمان :" أنه عدد الحركة بالمتقدم والتأخر الذي فيه"[4]، فالزمن لدى أفلاطون : " مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق " [5] بينما لدى أندري لالاند (A.la land) متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبداً في مواجهة الحاضر "[6]

---

1 جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، ج4،دار صادر،بيروت،ط1، 2000، ص 273.

2 أحمد بن محمد علي الفيومي : المصباح المنير، معجم عربي، دار الحديث، القاهرة، ط 1، 2003م، ص 155 .

3 جيرالد برنس : قاموس السرديات، ص 201.

4 عبد الرزاق قسوم : مفهوم الزمان في فلسفة بن الوليد بن رشد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت، ص 96 .

5 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، بحث تقنيات السرد، ص 200 .

6 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وعرفه الأشاعرة بأنه : " متجدد معلوم، يقدر به متجدد أخر موهوم "[1]

فكأن الزمن عند عبد المالك مرتاض هو : " خيوط ممزقة، أو خيوط مطروحة في الطريق غير دالة ولا نافعة، ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة، فمقدار ما هي متراكبة بمقدار ما هي غير مجدية".[2]

ويرى عبد الصمد زايد على أن الزمن : تلك المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل الحياة وحيز كل فعل وكل حركة، والحق أنها ليست مجرد إطار، بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهر سلوكها[3]، "فالزمن هو الحياة إن الزمن حي والحياة زمانية".[4]

والزمن في الاصطلاح السردي : "مجموع العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة."[5]

1 المرجع السابق، ص 201.

2 المرجع نفسه، ص 207.

3 عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن ودلالته،للدار العربية للكتاب، تونس، د ط، 1988،ص 07.

4 سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، د ط، 1988، ص 243.

5 عبد المنعم زكريا القاضي : البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية،الجزائر، ط1، 2009، ص 107.

إن وجود الزمن ضروري في السرد، لكن ليس ضروري، لا وجود للسرد في الزمن "فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإن جاز لنا افتراضاً أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن تلغي الزمن من السرد" [1].

يعد الزمن محور الرواية الذي يشد أجزائها كما أنه هو محور الحياة ونسيجها، وقد أكد الكثير من الدارسين " أن الرواية هي تشكيل الزمان بامتياز "[2]وإن كان الزمن الملحمي مكتمل ومنغلق على نفسه، فإن الزمن الروائي " يظل عديم الاكتمال لأنه يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل .[3]

ويعرف بول ريكور الزمن على أنه هو " الحجة الإرتيابية المعروفة جدا، الزمان غير موجود لأن المستقبل لم يحن ولأن الماضي فات ولأن للحاضر لابد من ماض، ولكن مع ذلك نحن نتحدث عنه ككينونة "[4] فطريقة بناء الزمن في الرواية، تكشف بنية النص والتقنيات المستخدمة في البناء وهو ما يجعل شكل النص الروائي يرتبط بمعالجة الزمن "وتحكم الراوي في عنصر الزمن الروائي يعني بلورة بنية النص"[5].

1 حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، ص117.

2 مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004، ص 36.

3 حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي، ص 109.

4 بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، ترجمة : سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، د ت، د ط، ص 60.

5 مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص 37.

كما أن الزمن يعد أحد العناصر الهامة " التي يقوم عليها فن القص فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمانياً إذا صنفنا الفنون إلى زمنية ومكانية فإن القص أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن، [1] إن الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية وشكلها، بل إن المتتبع للنصوص الروائية الحديثة يجد أنها قد تجاوزت الحبكة المعقدة ذات المدة الزمنية المطولة، إلى أعماق الذات الإنسانية لنبشها وكشفها وتجسيدها في النص، فترى بذلك نصاً مدته ساعات وأيام، ولكنه يمتد عشرات السنين ليكون التخيل الروائي " هو عملية خلق لعالم روائي بشخوصه وأحداثه، تتحرك في أمكنة وفق بنية زمنية معينة يشكلها الكاتب باستخدام آليات زمنية "[2] أضف إلى ذلك أن الشخصيات والأحداث تتحرك وتتشكل في فضاء زمني،ولا يتم السرد دون سيولة الزمن، فإن فقد الحركة جمد السرد عند نقطة لا يمكن أن تستمر لذلك ينساب الزمن الروائي مرناً يتحرك إلى الأمام وفي لحظة ما يسترجع الماضي أو يستشرق المستقبل، ويلعب الزمن دوراً أساسياً في تشكيل البنية الروائية وهو أحد عناصر الخطاب لديه تأثير في العناصر الأخرى "وينعكس عليها، فكل ما يحدث في الرواية من داخلها أو خارجها يتم عبر الزمن "[3]، هناك ثلاثة أصناف من الأزمنة وهي : زمن القصة وهو الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد، وهو مرتبط بعملية التلفظ ثم زمن القراءة، أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص، وإلى جانب هذه الأزمنة الداخلية هناك أزمنة خارجية تقيم كذلك علاقة مع النص التخيلي وهي : زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها

1 سيزا قاسم :بناء الرواية، ص 26

2 أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1،2005، ص 242.

3 المرجع نفسه، ص 243.

المؤلف، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي وأخيراً الزمن التاريخي"[1].

إن للزمن أهمية كبرى إذ أنه يعد أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية الخطاب الروائي وهو يمثل " العنصر الفعال الذي يكمل البنية الحكائية، ويمنحها طابع المصداقية "[2] ولما كان الوجود والزمان مترادفان ولما كان الوجود هو الحياة، والحياة هي التغير، " كان التغير هو الحركة والحركة هي الزمان، فلا وجود إلا بالزمان،لهذا فإن كل وجود يتصور خارج الزمان، وجود وهمي أو هو لا وجود"[3]، فالزمان يكتسب بعده الحقيقي من كونه إطاراً للفعل، وموضوعاً للتجربة الإنسانية فبقيام الشخصيات بوظائفها تتشكل منظومة الأحداث الروائية التي وقعت في زمن محدد مما يدفعنا إلى القول أن " الزمن الروائي يشير إلى الحدث ويكمله "[4]، كما أنه يحدد إلى حد بعيد " طبيعة الروائية وشكلها"[5]، كما أن مهارة الروائي تظهر في قدرته على نسج الحركة بينهما، بحيث تنتج اللعبة الفنية بين هذين الزمنين"[6] .

و لم يعد الزمن مفهوماً مطلقاً، مستقلاً بذاته بل صار " نفسياً يختلف قياسه من راصد إلى آخر فهو يختلف طولاً وقصراً وذلك حسب الحدث المتزامن فيه "[7].

1 سيزا قاسم : بناء الرواية، ص 26.

2 أحمد مرشد : البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله،ص 233.

3 حسام الدين، كريم زكي : الزمان الدلالي، دار غريب، القاهرة، ط 1، 2002،ص 29.

4 رولان بارت : الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغاربية للناشرين، الرباط، ط2،1982، ص 52 .

5 سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 26.

6 يمنى العيد : في معرفة النص،دار الآفاق الجديدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط2،1984، ص 233.

7 عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت،ط1،1995، ص 11.

2- النظام الزمني (الترتيب الزمني): (ordre temporel):

تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما " بمقارنة نظام الترتيب للأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير مباشرة،(...)فعندما يستهل مقطع سردي بإشارة مثل : قبل ذلك بثلاث أشهر فعلينا أن نعرف في الوقت نفسه هل جاء هذا المشهد بعد في الحكاية وهل كان مفترضاً أن يكون قد جاء قبل في القصة.[1]

والزمن في الرواية الحديثة "يوجد مقصوعاً عن زمنيته من حيث لا يجري لأن الفضاء يحطم الزمن "[2] حيت تكسر مسار زمن الحكي وتوزع على أزمنة عدة وتحول من المستوى المألوف للتعاقب التصاعدي إلى المستوى المباشر للحكاية، فصار الروائي يشتغل على الزمان بطريقة أباحت حرية الانتقال بين أقطاب الزمن الثلاثة.

يكون نظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب)غير موازٍ تماما لنظام الزمن المحكي (زمن التخيل)[3]، التخيل)[3]، بسبب تعددية الأبعاد في الزمن للحكاية " الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث حكائي، حكائي، في وقت واحد، في حين أن زمن السرد يملك بعداً واحداً، هو بعد الكتابة على أسطر

1 جيرار جينيت: خطاب الحكاية،(بحث في المنهج)، ت : محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط 1،1988، ص 47.

2 سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص70.

3 تزفيتان تودوروف : الشعرية، ترجمة شكري و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص48.

الرواية "[1]، ومن ثم تبرز تدخلات في القبل والبعد" ومرد هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنيتين من حيث طبيعتهما، واستحالة التوازي يؤدي إلى الخلط الزمني [2]، الذي تنشأ عنه ما يسمى بالمفارقات السردية التي تكون تارة استرجاعات، وتارة أخرى استباقات أو استشرافاً، لأحداث لاحقة .

أما الترتيب الزمني عند جنيت يتجلى في دراسة الصلات بين الترتيب "الزمني لترتيب الأحداث في الحكاية والترتيب الزمني الكاذب لتنظمها في الحكي وهذا يتطلب تحديد أنماط المفارقات الزمنية "[3]، وهي أشكال " التنافر بين ترتيب الحكاية وترتيب الحكي التي يتكسر بها الترتيب الزمني"[4] وتحديد نوع المفارقة هل هي من نمط الاسترجاعات أو من نمط الاستباقات فالمفارقة الزمنية يمكن أن تذهب في الماضي أو المستقبل، وتكون قريبة أو بعيدة عن اللحظة الحاضرة، أي عن لحظة الحكاية التي يتوقف فيها الحكي وقد تجلت أنماط المفارقة الزمنية في مظهرين هما:

أ- الاسترجاع:

1 آمنة يوسف : تقنيات السرد،(في النظرية والتطبيق)، ص 69.
2 تودوروف : الشعرية، ص 48.
3 جيرارجنيت : خطاب الحكاية، ص 47.
4 المرجع نفسه، ص 49

يعد خاصية حكائية في المقام الأول، وهو ظاهرة أسلوبية نشأت مع فن الملاحم وأنماط الحكي الكلاسيكي، لتتطور ثم لتنتقل عبرها إلى الأعمال الحديثة حيث يعد الفن الروائي من أكثر الفنون ولعاً بالماضي، كونه يقوم على استرجاعات يوظفها الروائي لغايات فنية،وجمالية .[1]

ويعد السرد الاستذكاري شكلاً من أشكال الرجوع إلى الماضي " للتعريف بالشخصية وما مر بها من أحداث أو التعريف بشيء من الأشياء أو سوى ذلك "[2]

وأطلقت عليه عدة مصطلحات منها " الفلاش باك "، وهو مصطلح استهجنه عبد المالك مرتاض ودعا إلى هجرته، لأن عند ترجمته إلى العربية لا يعني شيئاً محدداً وهو ما جعله يستخدم مصطلح الارتداد وذلك لأن الارتداد في مدلول العربية " يعني الرجوع في أمرها أو بالرجوع إلى الوراء جميعاً فهو شامل للحركتين الماضيتين المادية والنفسية "[3]، وينقسم الاسترجاع إلى:

* الاسترجاع الخارجي (l analepse escterne):

يفسره جنيت على أنه "مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ما قبل بداية الرواية"[4]، وتتناول وفق تصوره " مضموناً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى، إنها تتناول - بكيفية كلاسيكية جداً - شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة سوابقها"[5].

---

1 أحمد النعيمي : إيقاع في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، بيروت، ط1، 2004، ص 40.

2 حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 121.

3 عبد المالك مرتاض : ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية،الساحة المركزية،بن عكنون،الجزائر، 1993، ص 157.

4 جيرار جنيت : خطاب الحكاية، ص 70.

5 المرجع نفسه، ص 61.

فالاسترجاع الخارجي إذا تقنية يلجأ إليها الكاتب لملأ فراغات زمنية تساعده على فهم مسار الأحداث أو " لإعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيراً جديداً في ضوء المواقف المتغيرة أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات، أو يستخدمها عندما يعود إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية و لم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها " [1]

*** الاسترجاع الداخلي (l analepse interne) :**

وهو خلافاً للاسترجاع الأول حيث، تقع الأحداث ضمن الإطار الزمني للمحكي الأول [2] (le recit premier)، ومنه يتوقف تنامي السرد صعودا من الحاضر نحو المستقبل " ليعود بذاكرته إلى الماضي فالاسترجاع - مثلي القصة *- يكون حقله الزمني متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى" [3]، وهنا يكون خطر التداخل واضحا، بل محتوما في الظاهر، ويميز جنيت بين نوعين من الاسترجاعات الداخلية أولها " استرجاعات تكميلية، أو إحالات، تضم المقاطع الإستعادية التي تأتي لتسدد، بعد فوات الأوان، فجوة سابقة في الحكاية " [4]، وثانيها "استرجاعات تكرارية أو تذكيرات لأن الحكاية تعود في هذا النمط على أعقابها جهازاً " [5]، كما أكد أنَ

1 ينظر سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، ص40، ص 41.

2 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 70.

* مثلي القصة يقابلها غيري القصة، فالأول هو المقاطع الاسترجاعية التي تأتي ضمن المسار الزمني للحكاية الأولى "وغير القصة" هو المقاطع الاسترجاعية التي تتحدد زمنيا خارج الحكاية الأولى.

3 المرجع نفسه، ص 61.

4 المرجع نفسه، ص 62.

5 جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 64.

"وظيفة التذكيرات الأكثر ثباتاً ...أن تأتي لتعدل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية، وذلك إما تعمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالاً، وإما بأن تدحض تأويلاً أول وتعوضه بتأويل جديد"[1].

ويضيف جنيت إلى الاسترجاعين السابقين (التكميلي والتذكيري)، نمطاً ثالثاً هو الاسترجاع الداخلي الكلي، الذي لا ينضم إلى الحكاية الأولى في بدايتها، ولكنه يكتمل " بالنقطة نفسها، التي كانت قد توقفت فيها الحكاية الأولى - لتخلي المكان له" [2].

ويستخدم الكاتب الاسترجاع الداخلي إما ليعالج به إشكالية سرد الأحداث الحكائية المتزامنة، حيث تحتم خطية الكتابة على أسطر الرواية، تعليق حدث لتتناول حدثاً آخر معاصراً له، وإما لعرض حوادث بأكملها (قد تمتد عدة أيام بعد وقوعها)، أو " لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها، و لم تذكر في النص الروائي من باب الاقتصاد "[3]، وهكذا يتحول التزامن الحكائي المنطقي (الحقيقي)، إلى تتابع روائي (غير حقيقي) تقتضيه الضرورة الفنية .

*** الاسترجاع المختلط :**

وهذا الذي يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي، ويقصد به مختلف التمفصلات الزمنية الحديثة التي تنطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق الحكي الأول، ثم تمتد حركة السرد حتى تنضم إلى منطق المحكي الأول وتتعداه [4]، ويكون فيه المدى سابقا والاتساع لاحقا لنقطة بدء الحكي الأول، وعليه يمكن أن تلخص إلى أن حركة الاسترجاع تتم على محورين اثنين :" محور القصة

1 المرجع نفسه، ص 66.
2 المرجع نفسه، ص 71 .
3 ينظر سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، ص 42.
4 ينظر جيرار جنيت : خطاب الحكاية، ص70.

حيث يكون للاسترجاع مدى زمني يمكن قياس طوله بمقدار المدة التي تستغرقها العودة إلى ماضي الأحداث ويستعمل لذلك وحدات الزمن المعهودة من سنوات وشهور وأيام ...ثم على محور الخطاب حيث تقف على سعة الاسترجاع من خلال المساحة الطباعية التي يشغلها في النص الروائي والتي تتفاوت من عدة أسطر إلى عشرات الصفحات"[1].

ويمكن القول أخيراً أن الاسترجاع بأنواعه الثلاثة تقنية زمنية "ذات وظائف بنيوية متعددة، تخدم السرد وتسهم في نمو أحداثه وتطورها " [2]، ومهما تنوعت أشكاله، فتبقى الماهية المشتركة بينهما، هي فتح إطلالات على الماضي، داخل سرد زمنية حاضرة، قصد اختزال شريط الزمن القصصي، على الرغم من طول زمن الحكاية.

ب - الاستباق:

وهذا النوع من المفارقات الزمنية تسميه بعض الدراسات "الاستشراف"، ويعد الحكي بضمير المتكلم أكثر ملائمة له من أي حكي آخر، وذلك بسبب طابعه الإستعادي المصرح به، وهو يتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً قبل حدوثه، وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترى فيها الأحداث لم يبلغها السرد بعد، والسارد يستعمل تلميحات إلى المستقبل " لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعاً ما "[3]،

1 حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 131.

2 آمنة يوسف : تقنيات السرد، ص 71.

3 مها حسن القصرواي : الزمن في الرواية العربية، ص 220.

إذ أن الإنسان مفطور على حاستي الذاكرة والتوقع حيث أنه ينظم حياته داخل شبكة نسقها الماضي والحاضر والمستقبل فهو زمن " له مذاق الحياة المتغيرة النامية "[1].

وأهم ميزة في هذا النوع من المفارقات الزمنية أنها لا تتصف باليقينية، كما أن أهم ما يميز الإبداع الروائي الجيد عن غيره، إنما هو مقدرة الروائي على تفكيك السائد وإعادة تشكيله وفق رؤى متقدمة وحيل فنية متسلسلة، وليس العبث في الزمن وتكسير تراتيبه سوى حيلة من أهم الحيل الفنية في الرواية، ويرى حسن بحراوي أن الاستباق هو " القفز على فترة معينة بين زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب للاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات".[2]

كما أن الاستباق يعني في ما يعنيه " الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه "[3]، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها، ويرى تودوروف أنه " يوجد استقبال عندما يعلن مسبقاً عما سيحدث "[4]، وهناك من يرى أن هذا السرد يتم في الحكايات التي تسرد بضمير المتكلم كما يمكن لضمير الغائب أن يقوم بهذه المهمة أيضاً فلا يمكن حصر الإبداع في قالب أو شكل واحد كونه مفتوح دائماً على التجديد والابتكار وتجاوز السائد والقفز على النمطية .

1 يمني العيد : في معرفة النص، ص 235.
2 حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص132.
3 أحمد حمد النعيمي :إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 38.
4 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ونلفي جنيت يميز بين صنفين من الاستباقات " سنميز من غير مشقة بين استباقات داخلية وأخرى خارجية، فحدود الحقل الزمني للحكاية يعنيها بوضوح المشهد الأخير غير الاستباقي ".[1]

* **الاستباق الخارجي** : (le prolepse escterne) :

تقع الاستباقات الخارجية على مقربة من زمن السرد أو الكتابة أي " خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى، وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية ".[2]

* **الاستباق الداخلي** : (le prolepse interne) :

إذا كان الاستباق الخارجي نادر الوجود بين ثنايا النصوص الروائية، فإن الاستباق الداخلي أكثر توظيفا، ويميز بكونه " يقع داخل المدى الزمني للحكي الأول دون أن يتجاوزه، كما أنه يعترض القص كالاسترجاع الداخلي لخطر التداخل والتكرار بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي"[3].

1 جيرار جنيت : خطاب الحكاية، ص 77.
2جيرار جنيت : خطاب الحكاية، ص 77.
3المرجع نفسه ، ص 79.

وتجدر الإشارة إلى أن الاستباق تقنية تجيء في بنية الرواية التقليدية على وجه الخصوص " فيقتل عنصري التشويق والمفاجأة، لدى القارئ حين يعلن الراوي التقليدي عن الأحداث اللاحقة قبل وقوعها "[1].

3- المدة أو الديمومة (la durèe) :

المدة ويطلق عليها اسم الديمومة ويفضل " حميد لحميداني " لفظة الاستغراق الزمني والذي يعني " التفاوت النسبي بين الزمن للقصة وزمن السرد "[2]، والديمومة هي الزمان، فإن أطلقت على الزمان المحدود سميت مدة، وإذا أطلقت على الزمان الطويل الأمد الممدود، سميت دهرا، لأن الدهر هو الأمد الدائم، أو مدة العالم،وهو باطن الزمان، وبه يتحدد الأزل والأبد، ومن معاني الديمومة أنها تطلق على جزء من الزمان المطلق " فتكون حينئذٍ زمان فعل، أو زماناً فاصلا بين فعلين، ويكون الزمان المطلق محيطاً بها إحاطة الكل بالجزء"[3].

لكن الإشكال المطروح على مستوى المدة أو الديمومة هو كيفية قياس زمن الحكاية، فتودوروف يذهب إلى إمكانية مقارنة " الزمن الذي من المفروض أنه يمتد فيه الفعل الروائي المقدم وبين الزمن الذي يحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل"[4]،فهو برأيه يقر بوجود فارق زمني واضح وإن لم نستطع قياسه، حيث نلفي جيرار جينيت يؤكد صعوبة قياس المدتين (القصة / الحكاية) ويقول " إن وقائع الترتيب، أو التواتر، يسهل نقلها دونها ضرر من الصعيد الزمني للقصة

1آمنة يوسف : تقنيات السرد، ص 81.
2 فضيلة الفاروق : تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص53.
3 جميل صليبا: المعجم الفلسفي،ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت،د ط،، 1994،ص 571.
4 تودوروف : الشعرية، ص 48.

إلى الصعيد المكاني للنص .... فمقارنة " مدة" حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك أن قياس مدة الحكاية رهين بمعرفة المدة التي يقتضيها عبور نص قراءة، غير أن أزمنة القراءة تختلف بإختلاف القراءات الفردية "[1] .

فبهذين المفهومين نخلص إلى أن مستوى المدة يعني قياس السرعة فقد تكون " مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين وطولها، هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات "، وقد تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لآخر، بين لحظات قد يغطي استعراضها عدداً كبيراً من الصفحات وبين عدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر.

والواقع أن هذا الزمن لا يسمح لنا بقياسه بدقة، ونضطر دوما إلى الحديث عن نسب تقريبية، وهذا ينشأ عنه ظهور ما يسمى بحركات السرد، أو تقنياته الأربع التي أشار إليها جينيت "هذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية والتي سنسميها من الآن فصاعداً الحركات السردية الأربع وهي الطرفان اللذان ذكرتهما ...وهما الحذف والوقفة الوصفية، ووسيطان هما المشهد، الذي هو حواري في أغلب الأحيان ...وما سيسميه النقد باللغة الإنجليزية (summary) أو المجمل"[2].

لذا فهذه التقنيات الأربع التي تقع في مستوى المدة، من مستويات الزمان السردي أطلق عليها حركات السرد، نظرا لارتباطها بقياس السرعة[3]، وهي كما ذكر جينيت أربع حركات

1 المرجع نفسه، ص 102.
2 جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 108.
3 آمنة يوسف : تقنيات السرد ، ص 82.

سردية اثنتان منهما ترتبطان بتسريع السرد (وهما الحذف والمجمل)، وأخرتان ترتبطان بإبطائه (الوقفة والمشهد).

ونحن هنا ارتأينا أن نعتمد هذا الترتيب وهذا التصنيف، و للوقوف عند طبيعة كل حركة بمختلف وظائفها التي يصبوا إليها الكاتب .

أ- تسريع السرد :

1 - الحذف : (l' ellipse) :

يعتبر الحذف عريقاً في البلاغة، إذ هو إحدى وسائل تكثيف الخطاب، وإذا كان الحذف في النحو والبلاغة " إلغاء لكلمة ضرورية لتحقيق الفهم الكامل، ولكن معناها يبقى مقدراً [1]، فإنه في النقد الروائي " نسخ جزء من القصة يشير القارئ إلى سقوطه أو ينبه القارئ إلى إقصائه دون تدخل الراوي " [2]، أو هو على حد تعبير لحميداني "تجاوز لبعض المراحل من القصة دون الإشارة

1 منصوري مصطفى : " زمنية جيرار جينيت في النقد العربي"، مقال ضمن مجلة السرديات، العدد 99، ص 195.
2 المرجع نفسه، ص 195.

بشيء إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا (مرت سنتان) أو انقضى (زمن طويل) فعاد البطل من غيبته ويسمى هذا قطعاً".[1]

ويلعب الحذف دوراً حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف " تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث " [2]

ومن وجهة النظر الزمنية يرتد تحليل الحذوف التي تفحص زمن القصة المحذوفة، وأول مسألة هنا هي " معرفة المدة المشار إليها (حذف محدد)، أم غير المشار إليها (حذف غير محدد) " [3]، ومن وجهة النظر الشكلية يميز جيرار جينيت بين ثلاثة أنواع من المحذوفات هي :

*** الحذف الصريح / المعلن :**

وقد يكون عبارة عن إشارة محددة أو غير محددة تعمل على ردح الزمن الذي تحذفه[4]، ويكون لتغطية خلل سردي أو لحمل مضمون حكائي من مثل (مضت بضع سنوات من السعادة، أو تراجع زمن الشقاء).[5]

*** الحذف الضمني :**

1 حميد لحميداني : بنية النص السردي، من منظور النقد العربي، ص 77.
2 حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 156.
3 جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 117.
4 المرجع السابق، ص 118.
5 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولا يصرح به في النص وإنما يستخلص المسرود له (القارئ) من خلال الوقوف على طبيعة الانتقال من حدث لآخر أو من حالة لأخرى[1]، ففي هذا النوع من الحذوف يكون السرد عاجزاً عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث، ومضطرا، من ثم إلى القفز، بين الحين والآخر، على الفترات الميتة في القصة، ويعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها، حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه"ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، إنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر التغيرات والإنقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة"[2].

إذا فوجود الحذف يختلف بين التصريح والتلميح، فعندما يعجز القاص عن البوح بكل شيء تجده ينساق إلى تقنية الإيقاع الزمني، فهو يبطئ حيناً، ويقفز على فترات قد تطول أحيانا أخرى، عندما يتعلق الأمر بأحداث يمكن حذفها من المسار السردي دون أن تؤثر في بنية الحدث عامة .

*** الحذف الافتراضي :**

ويأتي في الدرجة الأخيرة، بعد الحذف الضمني ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه[3]، " وفيه يصعب تحديد مجال الحذف لعدم ارتباطه بزمن (السفر إلى الخارج، مرحلة التعليم الجامعي...)"[4]، وكما يفهم من التسمية التي يطلقها عليه جينيت فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما

1 ينظر المرجع نفسه، ص 119.
2 حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 162.
3 المرجع السابق، ص 164.
4 ينظر جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 119.

قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة، مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشتملها، ... أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخص ما.[1]

ولأن كل قصة تنبني على محور أساسي يشكل عمود السرد، فإن القاص يحتاج إلى لعبة الإيقاع الزمني حتى " يطوي فترات قد تطول أو تقصر في زمن السرد، ليتمكن من تسريع الفعل السردي وإبطائه أخرى خدمة لعمودي الحكي" [2]

2 - الخلاصة / المجمل (Sommaire) :

هي تقنية زمنية تمثل وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص لنا مرحلة طويلة من الحياة المعروضة.[3]

وفيها يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام، أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودة، أو في صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأعمال أو الأقوال.[4]

وهي أيضا تقنية زمنية تسارع السرد لكن مدرجة أقل من الحذف ويقصد بها، استعراض الأحداث بوتيرة متسارعة لا تراعي التفاصيل والجزئيات بل تقوم على النظرة العابرة والعرض المختزل.[5]

1 حسن بحراوي : ص 164.
2 ينظر حميد لحميداني : بنية النص السردي، ص 77.
3 حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 145.
4 ينظر جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص109.
5 حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي،ص125.

ويكمن دور التلخيص في المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ، أو المرور عبر سنوات طوال في عدد محدود من الأسطر أو بضع فقرات[1]، من هذا الطرح نلفي سيزا أحمد قاسم قدمت وظائف عدة للتلخيص أو جزتها فيما يلي :

1- المرور الطويل على فترات زمنية طويلة.

2- تقديم عام للمشاهد والربط بينهما .

3- تقديم عام لشخصية جديدة .

4- عرض الشخصيات الثانوية، التي يتسع لمعالجتها معالجة تفصيلية .

5- الإشارة السريعة إلى الثغرات *الزمنية وما وقع فيها من أحداث .

6- تقديم الاسترجاع .[2]

إن التلخيص إذا يساهم في تسريع القصة في مقاطع سردية كثيرة (لأن الوقائع في القصة الواحدة تخلق أفعالا سردية، تزيد في استطالة الزمن الذي وقعت فيه الأحداث، وأيضاً زمن نقلها إلى القارئ)، بتقديمه الخلفيات التي يجهلها القارئ في السرد،ليسمح بالتعرف على اللحظات المهمة في القصة .

ومثلما كان للسرد تقنيتا (الحذف والخلاصة) تقوم بتسريع وتيرته، حيث يتقلص زمن السرد، ويختزل في عبارات وجيزة، فله أحوال ومواضع أخرى تتصل بإبطائه وتعطيل وتيرته، عبر أبرز تقنيتين تقومان بهذا الفعل وهما تقنية الوقفة والمشهد.

1 سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، ص 56، 57.

* الثغرات هي ما اصطلح عليه جينيت باسم الحذف، وهي مصطلح أوجدته سيزا أحمد قاسم .

2 سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية،ص 56.

ب- إبطاء السرد :

1- الوقفة (la pause) :

الوقفة تقنية زمانية تعمل على الإبطاء المفرط لحركة السرد في بنية الرواية التقليدية، إلى الحد الذي يبدو معه، كأن السرد قد توقف عن التنامي[1]، وتعمل في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، فتمطط الزمن السردي وتجعله يدور حول نفسه،ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته.[2]

وحتى الراوي المحايد بإمكانه – وإن لم يكن شخصية مشاركة في الأحداث –"أن يوقف الأبطال على بعض المشاهد ويخبر عن تأملهم فيها واستقراء تفاصيلها، ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها، وحالات أبطالها "[3].

وتأخذ الوقفة أو الاستراحة موقعا مناقضا للحذف من حيث تأثيرها في سرعة السرد وتمثل الوقفة أقصى بطء يصيب السرد إذ تتعطل حركته تماماً وتتوقف القصة عن التنامي وتعلق الأحداث إلى حين انتهائها وهو ما عبر عنه تودوروف بقوله : (إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية وحدة أكبر منها من زمن الكتابة).[4]

---

1 حميد لحميداني : بنية النص السردي، ص 93.

2 حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 165.

3 حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 77.

4 عمر عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2003، ص 76.

ويعتبر التحليل النفسي للشخصيات عنصراً من عناصر التوقف إلى جانب الوصف، لكن الزمن الروائي بطيء جداً في حال التحليل النفسي للشخصية ومتوقفة إلى درجة الجمود في الوصف وكأن تعاليق السارد الفلسفية أو الإيديولوجية أو الأخلاقية محطات يستريح فيها المتلقي من توتر الحدث وحركته مؤقتاً .[1]

ويمكن التمييز منذ البداية بين نوعين من الوقفة الوصفية، الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفا أمام شيء أو عرض (...)، يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما زمن محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه.[2]

2- المشهد (la scene) :

إن المشهد من حيث المفهوم الفني "هو التقنية التي يقوم فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضاً مسرحياً تفصيلياً "[3]، وهو يعطي للقارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ أنه "يسمع عنه معاصراً وقوعه، كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله، لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة"[4].

1 المرجع نفسه، ص 64.
2 حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 175.
3 آمنة يوسف : تقنيات السرد، ص 89.
4 سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، ص 65.

فالمشهد إذاً "يقع في فترات زمنية محددة كثيفة، مشحونة خاصة "[1]، ويقوم" ينقل تدخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية "[2].

وتمثل المشاهد بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق، وتقوم أساساً على الحوار الذي يحقق عملية التواصل، حيث يقول جينيت "إن المشهد حواري في أغلب الأحيان، وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقاً عرفياً [3]، كما ينبه (جينيت) من جهة أخرى على أنه " لا ينبغي أن نغفل الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين، قد يكون بطيئاً أو سريعاً، حسب طبيعة الظروف المحيطة، كما ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد، وزمن حوار القصة قائماً على الدوام"[4] .

والحقيقة أن الحوار في القصة من إبداع القاص نفسه بغض النظر عما يبدو فيه من حيوية تجعله حديثاً فيه جدة، فإذا استطاع أن يبتدعه في وقت مبكر، وكان متمكناً منه فليس عليه بعدئذٍ إلا أن يلتزمه "ولكن الحوار أيضاً جزء من أي مشهد سيئ التأليف،وكل قاص يدرك أن في إمكانه أن يصلحه، إذ يمكن أن يكون أكثر تركيزاً واستيعاباً،وكشفاً وأكثر دلالة على الشخصية وأقوى شخناً بالانفعال، وأكثر جمالاً ورقة في السمع، وأعظم ثباتاً وصقلاً "[5].

1 المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

2 حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 165.

3 جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 108.

4 حميد لحميداني : بنية النص السردي، ص 78.

5 برناردي قوتو : عالم القصة، ت محمد مصطفى هدارة، دار عالم الكتب، القاهرة، د ط، 1969، ص 266.

على العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائماً أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف .

ويمكن أن نقول هنا أن الخطاب السردي قد عثر على توازنه الزمني في المشهد من خلال الحوار، إذ تساوى فيه زمن الخطاب وزمن القصة، إلا أنه يفقد هذا التوازن بعض الشيء مع العنصر الأخير من البناء الزمني، وهو التواتر .

4- التواتر :

إن مستوى التواتر، يرتبط "بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي مستوى السرد"[1]، ويعتبره جيرار جينيت عنصرا من مقولة زمن القص، ويتحدد هذا التواتر بالنظر في العلاقة بين ما تكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى القصة من جهة وعلى مستوى الخطاب من جهة أخرى[2]، ويذهب بالقـــول بأن أية حكاية كانت يمكنها "أن تروي مرة واحـــدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية "[3]، ومن هنا نخلص إلى أن جينيت قد اصطلح على وجود أربعة أنماط من علاقات التواتر.

أما تودوروف فيقول أنه أمامنا ثلاث إمكانيات نظرية لحضور التواتر، فيكون "القص المفرد، حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحداً بعينه، ثم القص المكرر حيث يستحضر عدة خطابات

1 آمنة يوسف : نقلا عن عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، عدد خاص عن دراسة الرواية، العدد 19، ص 142.

2 عز الدين بوبيش : القصة والبنيوية الشكلانية، مقال ضمن مجلة السرديات، العدد 3، ص 64.

3 جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 130.

حدثا واحداً بعينه، وأخيراً الخطاب المؤلف، حيث يستحضر خطاب واحد جمعاً من الأحداث المتشابهة "[1] .

ورغم اختلاف كلا الرجلين في إيراد تقسيمات مختلفة للتواتر، إلا أننا نخرج من كل ما قالاه، أن قضية التواتر (التكرار) تعتبر قضية أسلوبية، تدخل في مجال التقييم الفني للعمل الأدبي، جيده ورديئه.

ثانيا: المكان:

1- مفهومه:

أ- لغة :

نجد ابن منظور الذي يعرف المكان في معجمه لسان العرب :"الموضوع وجمع أمكنة وجمع الجمع، أماكن وهو مصدر مكان فعاملوا الميم على أنها زائدة"[2] .

وورد في المعجم الفلسفي : المكان هو " الموضوع، وجمع أمكنة وهو المحل المحدد الذي يشغله الجسم ...فمكان فسيح ومكان ضيق وهو مرادف للامتداد "[3] .

ب- اصطلاحا :

المكان الروائي هو كل ما عنى حيزاً جغرافياً حقيقياً، من حيث نطاق الحيز في حد ذاته على كل فضاء خرافي أو أسطوري، أو كل ما نبذ عن المكان المحسوس :كالخطوة والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة، مثل : الأشجار والأنهار وما يحدث لهذه المظاهر من حركة أو تغيير "[1].

1 تودوروف : الشعرية، ص 49.

2 ابن منظور : لسان العرب، ص 441.

3 جميل صليبا : المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، 1978، ص412.

والمكان هو الوعاء الذي يجمع الحدث والشخصية وغيرها من عناصر القصة (هو الطبيعة الجغرافية التي تجري فيها الأحداث، والمحيط وما فيه من ظروف وأحداث في الشخصيات)[2] .

اهتمت النظريات الحديثة والقديمة، بالمكان كونه يكتسي أهمية بالغة في الإحساس بمرور الزمن، فالمكان يعد أهم المحاور الروائية المؤثرة في إبراز فكرة الكاتب، وتحليل شخصياته من الناحية النفسية، لأن إدراك الإنسان للمكان مباشر وحسي وما صراعه معه إلا تأكيد لذاته وتأصيل لهويته، فالذات لا تكتسب أهميتها إلا من خلال تفاعلها مع المكان الموجودة فيه .

فهو يعد من مكونات الخطاب الروائي، إذ يمثل العنصر الأساسي الذي يتطلبه الحدث وكذا الشخصية في الوقت نفسه، إذ أنه من غير الممكن أن يقع الحدث في الفراغ وحتى يكتسي هذا الأخير مصداقية لا بد له من مكان يجري فيه وما دامت الأحداث وتغيراتها تقتضي تعدد الأماكن وتنوع تجلياتها بحسب التيمات التي تتوالى في الحكاية "[3].

فالمكان عنصر مهم من عناصر السرد، يبرز قيمة العمل الأدبي وخصوصاً النصوص الشعرية، فهو يرتبط ارتباطاً وثيقا بالزمن، كما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكونات السردية الأخرى، " ويتمتع المكان بأهمية إستراتجية وسيميائية في تشكيل الخطاب السردي عبر تحايثه (تداخله) مع المكونات

1 عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية، مركبة لرواية زقاق المدن)، ص 245.

2 إبراهيم السعافين : تحولات السرد، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، د ط، د ت، ص 165.

3 حسن نجمي : شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2000، ص 18.

السردية الأخرى[1]، فهو بمثابة خلفية رئيسية ولوحة يدرج ويرسم عليها الشاعر والسارد ألوانه المختلفة، فتظهر الأنماط والأشكال السردية من خلال هذا المكان لوحة متكاملة ذات صبغة جمالية.

ويشكل عنصر المكان آلية مهمة، يكونها الشاعر، لتشكيل قصائده ورسمها، عبر تفاعلات متعددة، وتحولات أساسية، "فالمكان عندما ينتقل من مداره الواقعي الحياتي العادي إلى مداره الفني الروائي أو الشعري، يمر من خلال أنفاق متعددة نفسية وإيديولوجية وفنية، لكي يصل أخيراً إلى المدار الفني التشكيلي "[2].

يهدف الكاتب من خلال إتكائه على المكان إلى إعادة تشكيل الواقع وفق نظامه الخاص، فالمكان في الرواية بناء رمزي تخيلي وليس تسجيلا للحياة أو صورة (فوتوغرافية) لها[3]، ومن هنا فإن كل روائي أو فنان يسعى جاهداً لإيجاد مجالات مكانية تستطيع أن تنقل القارئ إلى عوالم مألوفة أو غير مألوفة، فليس هناك رواية بلا مكان أو فضاء .

فمصطلح المكان عند " هنري متران " هو : " الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة "[4].

وكان هناك خلط بين المكان والفضاء وعلى الرغم من الاختلاف القائم بينهما، فالفضاء أشمل وأعم وفقاً لمنظور "هي دجر" لهذه المسألة ويستخلص "محمد بنيس"أن المكان منفصل عن

1 حسين خالد : شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً)، صادر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، بغداد، د ط، 1421 ه-، ص 78.

2 النابلسي شاكر : جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1994، ص 92.

3 ينظر سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، ص 76.

4 حميد لحميداني : بنية النص السردي، ص 65.

الفضاء وأنه سبب في وضع الفضاء، فالفضاء بحاجة على الدوام للمكان "[1]، وما المكان إلا المساحات ومسافات تبوبها الأحداث والأفعال الروائية، وهو ما يجعل الفضاء سابقاً يأتي بعد ذلك الأمكنة لتجد لها حيزاً في هذا الفضاء، إذ أن " الأمكنة جزر في الفضاء جواهر، وأكوان صغرى منفصلة"[2]، داخل الفضاء .

تعد سيزا قاسم، الفضاء " مكاناً خالياً له مقوماته وأبعاده المميزة تخلقه الكلمات" [3] فهي تجعل منه ممثلاً للخلفية التي تجري فيها الأحداث، فالمكان يعد شرطاً لازماً للروائي كي يبنى عليه عالمه،ويحيي فيه المجتمع الروائي الذي تعيش فيه مجموعة من الشخصيات، ترتبط فيما بينها بعلاقات محددة كما أن المكان هو القرين الضروري للزمان، بحيث أنه " لا يمكن تصور أية لحظة محدودة من الوجود دون وضعها في سياقها المكاني ".[4]

وبما أن الفضاء أوسع وأشمل "فإن المكان أكثر تحديد من الفضاء، الذي يوحي بشيء من الاتساع واللامحدودية ولكن يبقى الفضاء متصلاً بالمكان ".[5]

لم يعد المكان في الآونة الأخيرة مجرد خلفية تجري فيها الأحداث الدرامية، وإنما أصبح ينظر إليه على أنه عنصر تشكيلي من عناصر العمل الفني،وأصبح "تفاعل العناصر المكانية وتصادمها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي "[1].

---

1 حسن نجمي : شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص 42.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 سيزا احمد قاسم : بناء الرواية، ص 100.

4 أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 127.

5 فتيحة كحلوش: بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، عمان، ط 1، 2008، ص 18.

هذا بالإضافة إلى أن المكان كان ولا يزال ذا قيمة كبرى نابعة من الدور الذي يقوم به في "تكوين هوية الكيان الجماعي وفي التعبير عن المقومات الثقافية"[2]، كما أنه هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض "وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق"[3]، فالمكان هو الذي يحدد سلوك الشخصية وعلاقتها، ويمنحها فرصة الحركة، أو يمنعها من الانطلاق "[4]، أما حسن بحراوي فيصفه على أنه عنصر " شكلي فاعل في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز "[5]، وبفضل بنيته الخاصة والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤى، في حين يرى حميد لحميداني بأن " ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات وهي لحظات متقطعة أيضاً تتناوب مع السرد أو مقاطع الحوار "[6]، فتغير الأحداث وتطورها يفرض تعدد الأمكنة واتساعها أو تقلصها .

إن أهمية المكان في بناء العالم الروائي لا تختلف عن أهمية الزمان والشخوص لأنه لا يمكن أن نتصور أحداثاً تقع خارج المكان، بل لا بد أن تقع في فضاء مكاني حقيقي، أو يصوره الكاتب بواسطة اللغة، فالمكان صورة إنزياحية ذهنية تطبع فيه الشخصية لكل انفعالاتها .

1 حسن نجمي : شعرية الفضاء، ص 54.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 عبد العزيز شبيل : الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف، تونس، ط1، 1987،ص 47.

4 الدغموني محمد : الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، دار إفريقيا الشرق،المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 83.

5 حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص20.

6 حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 62.

وفي إطار التأكيد على أهمية المكان يشير "جيرار جينيت" إلى الانطباع الذي كونه "مارسيل بروست " عن الأدب الروائي "إذ يتمكن القارئ من ارتياد أماكن مجهولة متوهما على أنه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها كما يشاء "[1]

وفي رواية " الأسود يليق بك " فإن المكان بارز وواضح، فالأحداث تقع في أماكن حقيقية، إنه عنصر حي وفاعل في الأحداث والشخصيات، وهو جزء من الشخصيات المحورية، وهو المكان الذي تدور فيه الجزئيات الأخرى .

2- جغرافية الرواية :

- **الجزائر** : (باتنة – المدرسة – مروانة – الأوراس – المقبرة – مشيخة الزاوية المختارية – مزرعة الجد – قسنطينة – جبال الأوراس – وديان الأوراس – القرية – الدشرة – جامعة قسنطينة – معتقلات الصحراء – السجون – الغابات – البحر – ساحة كوريدا – قاعة الأطلس).

- **فرنسا** : (باريس – مطار شارل ديغول – مكتب طلال – البيت – غابة بولونيا – أوروبا – لندن – محطة الطاكسي – الشركات – الفندق – قاعة الأولمبيا – بيت عم هالة – إسبانيا – المستشفى – المطعم- حديقة التويلري – جينيف – ريودي جانيرو – ميونيخ – ألمانيا).

- **بيروت** : (المطار – البيت – المكتب – لبنان – الفندق – شقة هالة).

- **سوريا** : (الشام – معهد العالم العربي – الأستوديو – الفندق – حلب).

1 المرجع نفسه، ص 65.

- **مصر** : (القاهرة – النيل – المسرح – الفندق – المطعم العائم (مركب الباشا).

- **العراق** : (سجن الخيام – سجن أبو غريب – بغداد) .

- **أمريكا** : (أمريكا اللاتينية – البرازيل – الغابات الأمازونية – حقول الساركاو – سلسلة مطاعم طلال هاشم) .

- **فيينا** : (النمسا – مطار فيينا – قصر شونبرون – الفندق – شلالات نياغرا الشاهقة).

الفصل الثالث:
الأشكال السردية وخصائص الخطاب السردي

أولا- الأشكال السردية :

1- السرد بضمير الغائب .

2- السرد بضمير المتكلم .

3- السرد بضمير المخاطب .

ثانيا- خصائص الخطاب السردي :

1- الوصف .

2 - الحوار .

3 - اللغة .

4 - التكرار .

عرفنا أن السرد يتألف من القصة والخطاب، وأن البنية تتشكل من العلاقات الحاصلة بين القصة والخطاب[1]، وتقابل القصة البنية السردية العميقة الأساسية للسرد، أي التي ينهض عليها السرد، والبنية العميقة تتألف من تصويرات تركيبية ودلالية شمولية تتحكم في دلالة السرد، وتنتقل إلى المستوى السطحي بمجموعة من العمليات أو التحولات، أو بما يطلق عليه (آليات الخطاب السردي)، وهذه البنية السطحية هي ما يمكن أن يقابل الخطاب (Discourse)[2].

وقد اكتسى الحديث عن الخطاب، رغم كونه مصطلحاً قديماً، وفي الدراسات اللسانية والنقدية والأدبية الحديثة، مفهوماً مخصوصاً، حيث وقع التمييز في هذه الدراسات بينه وبين (اللغة) أو الكلام، فاللغة بنية اجتماعية، ونسق مشترك بين جميع القوم في حين أن الخطاب هو الآن ذاته حامل رسالة، ووسيلة عمل في وقت واحد .[3]

وإذا نظرنا إلى الخطاب الروائي العربي " فإننا نجده في حداثته خطاباً يروي حكاية خاصة، وهو في روايته يحقق تميزه واستقلاله بآليات تبنيُنه التقني – الفني – تبدع هذه الآليات زمن عالم الرواية، ولغات الشخصيات المتمايزة، وخصوصية أمكنة وجودهم، وعلائق عيشهم، ورموز معاناهم الكبرى المتمثلة في ال- " أنا " السلطوي الذي يقمعهم، ويهمش وجودهم، ويتواطـــأ مع

1 جيرالد برنس : " المصطلح السردي " ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص 224.
2 المرجع نفسه، ص 56.
3 أحمد السماوي : فن السرد في قصص طه حسين " كلية الآداب والعلوم الإنسانية "، صفاقس، د ط، دت، ص 303، 304.

"الهو" الخارج.....وهو يكابدون من أجل عيش عادل " [1]،ويحكي الخطاب السردي ما قد يعانيه الإنسان، وحقائق قد تسكت عنها الخطابات الأخرى، ولاسيما السياسية .[2]

وكي تتحول القصة أو الحكاية إلى خطاب سرد أو خطاب روائي، لابد لها من هيئة أو هيكل تتشكل به حكاياتها المركزية المتفرعة منها حكايات أخرى، ولا تتكون هذه الهيئة إلا باستخدام آليات تميز بين الحكاية والخطاب الروائي، وتبعاً لطريقة السارد في توظيف هذه الآليات تصبح البنية تقليدية أو حديثة .

1 د، يمنى العيد : " فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب "، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998م، ص 26.
2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

أولا - الأشكال السردية:

وبما أن السرد يتعدد من مجال إلى آخر، فإن أشكاله هي الأخرى تتعدد بحسب الموضوع، فالسردانية عرفت أشكالا سردية كثيرة وسيمًا فيما يعود إلى اصطناع الضمير، فهناك من يصطنع ضمير الغائب وهو الشكل القديم الذي استعمل في "ألف ليلة وليلة"، وهناك من يستعمل ضمير المتكلم وهو شكل ابتداع نصوصا في الكتابات السردية المتصلة بالسيرة الذاتية، ثم هناك أيضا أخيرا ضمير المخاطب [1]، والجدير بالذكر أن نشير إلى مقولة الضمير الذي تبناها "بنفست" في سياق اهتماماته اللسانية، حيث قام بتميز بين مقولة الضمير الشخصي ومقولة الضمير اللاشخصي استنادا إلى الضمير والفعل .

وتتحدد مقولة الضمير الشخصي من خلال العلاقة بين الزوج أنا /أنت، ويقول "بنفست" في هذا الصدد إن "أنا" تعني الذي يتكلم وتتضمن أيضا قولا على ذمة "أنا" :

فقولي "أنا" لا يمكن لي أن لا أتكلم على نفسي،وفي المخاطب، و"أنت" تتحدد ضرورة بـــ"أنا" ولا يمكن أن يتم التفكير خارج وضعية غير محددة انطلاقا من "أنا"[2]. إذا فهو يشير إلى أن قول "لأنا" هو بالضرورة يحيل إلى المتكلم أو المتحدث،كما أن هذا الضمير ينجب ضميرا آخرا يساهم في عملية التواصل وهو ضمير "أنت"، فهذا الثاني لا يتحدد إلا من خلال علاقته بالضمير الأول هذا من جهة مقولة الضمير الشخصي، أما من جهة مقولة الضمير اللاشخصي فهو "الشكل

1 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، ص 93.

2 Benveniste Emile: la nature des pronoms in Problèmes de linguistique général

نقلا عن عبد المجيد النوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع – المدارس –الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 47.

المسمى بضمير الغائب يشمل إشارة لقول حول شخص معين أو حول شيء معين، لكنه غير مرتبط "بضمير شخصي" خاص (.....) إنه صيغة الفعل التي تؤدي وظيفة التعبير عن مقولة الضمير اللاشخصي [1] .

وبذلك فإن الخطاب السردي لا ينهض إلا بواسطة هذه الضمائر والمقولتين،وهما "أنا/أنت/هو" وهذه الضمائر لا يقتصر اختيارها لتحقيقها لمسألة جمالية في الخطاب، وإنما هي تتجاوز ذلك فالضمائر و كما يقول"بنفست" تمثل تعبيرا عن الذوات،وهي بذلك لها دلالاتها ووظيفتها داخل الخطاب . وبالإضافة يدخلا لضمير السردي في علاقات بعنصري الزمان والمكان، فهو يتداخل إجرائيا مع الزمن من جهة، ومع الخطاب السردي من جهة ثانية، ومع الشخصيات وبنائها وحركتها من جهة أخرى ليغدو بذلك الخطاب السردي جملة من الحركات السردية التي تشمل الزمن والشخصية [2].

يقال أن الضمير هو الذي يحدد وجهة النظر أو الرؤية، فالراوي يمارس اللعبة الفنية ويتوسل تقنيات أسلوبية تخفيه خلف وظيفة الراوي "حيث يظهر صاحب القول، فيتراجع الكاتب ويتقدم الراوي الذي هو عبارة عن "وسيط يأتي بالشخصيات إلى نطقها ويفسح لها مجال الكلام عن ذواتها، وإمكانية ممارسة أفعالها في نطاق زمانها الذي تصنع " [3] .

1 المرجع السابق، الصفحة نفسه.

2 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، ص 172.

3 يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الغرابي، بيروت، د ط، 1999، ص 92.

إن اختفاء الكاتب خلف الراوي، وممارسة دوره كراوٍ لا يعرف كل شيء، فهو مسألة تعني بقية العمل وفنيته، وهي مرتبطة بأسلوب السرد وبنمط البنية السردية، مما ينتج واقعية العمل الروائي ويكسبه استقلاليته وتميزه "ويدخله في علاقة مع قراءة لا يحاور فيها القارئ الكاتب كشخص، بل يحاور عمله الذي كثيرا ما يفارق كاتبه " [1].

الأصل في تاريخ السرد الروائي أن يستأثر بالسرد راوٍ عليم بكل شيء، يعرف ما وقع وما سيقع يعرف الشخوص ويعرف عنهم وعن دواخلهم أكثر مما يعرفون، كما في سرد الملاحم الكبرى والمآسي .....، ومع التطور الثقافي الشامل، وتطور تقنيات السرد الروائي وتطور النقد.

تشظى السارد العليم أو اختفى لصالح ثلاثة ساردين أساسيين كل منهم يظهر الآخر، إذا أننا نجد ما يسمى بالسارد الضمني الذي يقع خارج النص بصورة كلية، وينسب إليه مسك خيوط العمل الروائي وهناك الراوي الموجود داخل الرواية وأخيرا هناك ذات الكاتب التي أخرجها النقد المعاصر من التدخل عبر أي ملمح من ملامح السارد أو الشخص، غير أن هناك من يجزم باستحالة فصل ذات الكاتب عن عمله وتدخلاته المباشرة وغير المباشرة.

1- السرد بضمير الغائب :

يعرف (نورمان غريدمان) هذه الطريقة بأنها الحكاية التي تسردها شخصية واحدة[2]، ويرى أن القارئ يستقبل الفعل مصغى من قبل ضمير إحدى الشخصيات ولكنه يتلقاه بمباشرة تحرمه من

1 صلاح صالح : سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز العربي، بيروت،ط 1، 2003، ص 63.

2 ينظر، عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، ص 195.

البعد الذي ينشأ بالضرورة عن السرد ذي الطبيعة الارتدادية والذي يكون بطريقة ضمير المتكلم، وهو شكل سردي محمود لأنه يركز النشاط السردي من حول رواية لا يكون إحدى الشخصيات إنما يتبنى وجهة نظرها، وقد شاع استعماله لدى السراد الكتاب آخرا، لجملة من الأسباب منها :[1]

1- تجنب السقوط في فخ الأنا الذي قد يجر إلى سوء الفهم لكونه ألصق أنسب بالسيرة الذاتية منه بالرواية .

2- أنه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما شاء من أفكار وإيديولوجيات .

3- يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي.

4- يتيح للكاتب الروائي أن يعرف بشخصياته وأحداث عمله السردي.

5- يفصل ضمير الغائب النص السردي فصلا عن ناصه الذي ينصه.

ويجعل المتلقي واقعاً تحت اللعبة الفنية التي أداتها اللغة والشخصيات تجسدها [2] لقد عرف هذا الضمير في الكتابات السردية العربية القديمة فهو أداة تقليدية عريقة في تاريخ السرد الإنساني، وتعود أسبقيته في تقاليد الأعمال السردية إلى كونه إنتقش على الذاكرة الإنسانية، التي صاغت قوالب كتاباتها من خلال هذا الشكل السردي الذي كان لا محالة من اصطناعه في السرد في بداية الحكي البدائي.[3]

وهذا الضمير الذي نجده يستعمل بكثرة في الكتابات السردية والخاصة منها الروائية، وإنما يرجع إلى أسباب كثيرة يجملها الناقد "عبد المالك مرتاض" في "أنه وسيلة صالحة لأن يتوارى

1 ينظر، عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد "، ص 153.

2 ينظر، عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، ص 153، 154.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ورائها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء، دون أن يبدو تداخله صارخا ولا مباشراً (...) إن السارد يغتدي أجنبيا عن العمل السردي، وكأنه مجرد راوٍ له، بفضل هذا الهو العجيب "[1]، زيادة على هذا يجنب الكاتب السقوط في فخ " الأنا " الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي فينعته بأنه سيرة ذاتية .

إن "الهو" إذاً ضمير يضطلع بجملة من الوظائف الأساسية، فهو المنشط الحقيقي للسرد، وتكمن أهميته كذلك أساساً في دفعه لعجلة الحكي، وفي إفصاحه عن أشخاص عن أفعالهم وحالاتهم وتطلعاتهم، وينظم أحداث السرد ويجعلها تنتظم وفق الرؤية المرسومة لها، علاوة على تبليغه لمجموعة من الأفكار والآراء، وإنه يمثل بذلك نوعاً من الحركية يعمل دائماً من أجل تسييج العمل الأدبي، فيحافظ على بنياته، إنه يجعل من "السرد رواية، ومن الرواية سرداً، ومن السرد حكاية منسوجة من خيوط لغوية، محبوكة طوراً ومهلهلة طوراً آخر".[2]

وللتدليل على بعض وظائف هذا الشكل السردي، سنأخذ بعض النماذج من هذا النوع، فالرواية استهلت بهذا الشكل السردي (الغائب)، وافتتحت به خطابها " كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق هو على سره . لن يعترف حتى لنفسه بأنه خسرها، سيدعي أنها من خسرته، وأنه من أراد لهما فراقاً قاطعاً كضربة سيف، فهو يفضل على حضورها العابر غياباً طويلاً، وعلى المتع الصغيرة ألماً كبيراً، وعلى الانقطاع المتكرر قطيعة حاسمة لشدة رغبته بها، قرر قتلها كي يستعيد

1 المرجع السابق، ص 178.

2 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، ص 181.

نفسه، وإذ به يموت معها، فسيف العشق كسيف الساموراي، من قوانينه اقتسام الضربة القاتلة بين السياف والقتيل"[1].

إن أول ما يلفت انتباهنا من هذا الاستهلال هو افتتاح الرواية بضمير الغائب، والساردة هنا ستعمل على رسم حركة تبدأ من الانفتاح إلى الانغلاق، من اللقاء إلى الفراق، إنها تؤسس بهذا الفعل – اجتازت – لحركة أساسية في مسار حياة شخصية محورية وفي كل بناء الحكاية بدلالاتها الدائرية حيناً واللولبية حيناً آخر . فالكاتبة هنا ورغم أن أحداث الرواية ستكشف لاحقا عن هذه الحركة أو هذا الانتقال من اللقاء إلى الفراق، إلا أنها ارتأت وضع القارئ أمام هذه الظاهرة الغريبة منذ أول لقاء بالنص، فهي في هذه الأسطر القليلة تضعنا أمام قضية راهنة يعيشها العالم العربي، والساردة هنا تجسد لنا هذه الظاهرة تصفها من دون أن تعلق عليها، إلا أنها تؤكد خطورتها حتى ينتبه إليها الجميع فتمرر بعض الآراء حولها من مثل: (غادرت حياته كما دخلتها من شاشة تلفزيون، لكأن كل شيء بينهما حدث سينمائياً في عالم افتراضي، وحده الألم غدا واقعاً، يشهد أن ما وقع قد حدث حقا. عزاؤه أنها لا تسمع حزنه صوتاً – وحده البحر يسمع أنين الحيتان في المحيطات – لذا لن تدري أبداً حجم خساراته بفقدانها، هل أكثر فقراً من ثري فاقد الحب؟)[2]، وإلى جانب هذا قد تمرر الساردة بعض الأفكار من مثل قولها: (كيف لفتاة في السابعة والعشرين من العمر، أن تتصور زمناً مستقبلياً يكون فيه جليسها ماضيها ... أوصلته عزلته إلى هذه

1 الرواية : ص 11.
2 الرواية : ص 13.

الاستنتاجات غالبا ما يعود إلى وكره، يرتب ذكرياته، كما لو كان يرتب ملفاته، هو اليوم هناك ليعد خساراته).[1]

وبما أن ضمير الغائب يمثل حالة ميكانيكية حركية، فإننا نجده يتوزع في أغلب أقسام الرواية، وهو حاضر في النص، باعتبار أن الساردة هي العالمة بالأحداث والشخصيات، و كنموذج لهذا قولها: (عاد إلى البيت بعد انتهائه من عشاء عمل طويل، كان متعبا من السفر والاجتماعات المتواصلة حتى المساء، انتهت أعماله تقريباً، لكنه يحتاج إلى تمديد إقامته ليرتاح بعض الوقت في باريس، في بيروت هو دائماً مزدحم ب- "الأصدقاء "، محاصر بحب الأقارب، مُجتاح ... مستباح للوجاهة ضريبة وضعته دائما في الواجهة.) [2]، وقوله أيضاً: (كانت الساعة التاسعة تماما عندما جاء من يخبرها أن بإمكانها أن تبدأ الحفل، وجدت في احترام الوقت المعلن ما يواسي كرامتها، لقد حضر السيد على الوقت إذاً، وهذا جميل ونادر في القاهرة، بدأت الفرقة العزف تمهيداً لظهورها على المسرح، ثم أطلت كبجعة سوداء داخل ثوب أسود من الموسلين، لكأنها ...، لكنها تجمدت على المنصة وهي تتأمل المشهد الغريب.) [3]، إن هذه الأقوال التي تنجزها الساردة تتحدد من خلال زمن محدد، وهو زمن يشير إلى الحاضر، وما يدل على هذا علاقة هذا الضمير بالأفعال التي صيغت في الحاضر من مثل (عاد، يحتاج، يرتاح، جاء، تبدأ، حضر، أطلت، تتأمل)، كل هذه الأفعال تؤكد الفكرة الأولى أو البداية الأولى التي استهلت بها الرواية .

1 الرواية : ص 13.
2 الرواية : ص 30.
3 الرواية : ص 107.

وزيادة على هذا وذاك، فضمير الغائب في السرد يحمي السارد من " إثم الكذب "، يجعله مجرد حاك يحكي، لا مؤلف يؤلف ولا مبدع يبدع، ليغدو وسيطاً ينقل ما سمعه وما علمه من سوائه [1]، وكمثال لهذا قول الساردة : (قررت أن تسجل نفسها في "الكونسير فاتوار" كي تتعلم أصول الغناء، وكانت لها أمنية سرية أخرى، أن تتعلم العزف على العود، كي تعزف على العود الذي تركه والدها، وهو كل ما أنقذته حين مغادرتها الجزائر. كان العود أخاها في اليتم... فلمن تتركه؟...) [2].

فالساردة هنا تحكي الأحداث وبأمانة من دون أي تدخل منها أو تعليق لها، وذلك من أجل أن لا تقع في متاهات السرد ومن أجل أن يذوب القارئ في لب الأحداث حتى يعيش معها ويتخيلها، فهي بذلك تصبح وسيطاً تنقل ما تسمعه وتعرفه من دون أن تزيد على الأحداث أي شيئ .

ونستشف من كل هذا أن الكاتبة عمدت إلى اصطناع ضمير الغائب من أجل أن تكون عالمة وعارفة بشخصيات نصها وأحداث عملها السردي من جهة، ومن أجل إبعاد سوء فهم العمل بأنه سيرة ذاتية من جهة ثانية، وهذا السبب الأخير هو ما جعلها تقف بحياد من جهة الأحداث والشخصيات غير مبررة آرائها الخاصة، فهي راحت تراقبهما وتصورهما من دون أن يشوب ذلك أي تدخل منها أو انحياز.

2- **السرد بضمير المتكلم:** وفي هذا النوع من السرد يكتب القاص قصته بضمير المتكلم، ويضع نفسه مكان البطل أو البطلة أو مكان إحدى الشخصيات الثانوية ليبث على لسانها ترجمة

1 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية،ص 187.

2 الرواية :ص 152.

ذاتية متخيلة [1]، وغايته تكمن في وضع بعد زمني بين زمن الحكي وهو زمن الحدث حال كونه واقعا.

والزمن الحقيقي للسارد وهو اللحظة التي تسرد فيها الأحداث فالسرد ينطلق من الحاضر نحو الماضي، كأن الحدث قد وقع بالفعل[2]، ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا، ومن جمالياته :

1- دمج الحكاية المسرودة في روح المؤلف .

2- يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر.

3- التوغل إلى أعماق النفس، وتقديمها للقارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون .[3]

ويعتبر ضمير المتكلم من بين الضمائر المعروفة في ساحة العمل السردي، فقد عرفنا هذا النوع من خلال حكاية شهرزاد التي كانت تبتدئ حكاياتها بهذا الشكل السردي، بعبارة "بلغني" فكانت تغزو السرد إلى نفسها وتحاول إذابته في زمانها، واستدراجه إلى اللحظة التي كانت تسرد فيها حكاياتها.[4]

وعُرف هذا الضمير أكثر من خلال أدب السيرة الذاتية، فهو يأتي في المرتبة الثانية بعد ضمير الغائب من حيث الأهمية، وهنا نلاحظ أن الكاتبة قد استطاعت أن تمزج ما بين هذين الضميرين بكثرة في روايتها، وحضر ضمير المتكلم بكثرة في أقسام الرواية، واستدعاؤه كان ولابد منه من

1 ينظر، محمد يوسف نجم: فن القصة، ص 78.
2 ينظر، عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، ص 196.
3 ينظر،المرجع نفسه،ص 159.
4 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، ص 184.

أجل أن توافق سياق الموضوع الذي أرادت من خلاله الكاتبة أن تعري عن بعض الوقائع ونقلها إلى القارئ.

وضمير المتكلم لا يقتصر على شخصيات محدودة دون أخرى، وإنما نجده على لسان شخصيات أخرى وإن كانت ثانوية مثل الحوار الذي دار بين هالة الوافي ومقدم البرنامج:

- "هل تعتقد أن المرء أمام الموت يفكر في النجاح؟ كل ما يريده هو أن ينجح في البقاء على قيد الحياة، وما أردته هو أن أشارك في الحفل الذي نظمه بعض المطربين في الذكرى الأولى لاغتيال أبي بأدائهم لأغانيه . قررت أن أؤدي الأغنية الأحب إلى قلبه، كي أنازل القتلة بالغناء ليس أكثر ... إن واجهتهم بالدموع يكونوا قد قتلوني أنا أيضا.

- أما خُفتِ أن تشقي طريقك إلى الغناء بين الجثث ؟

- لقد غير تهديد الأقارب سلم مخاوفي . إن امرأة لا تخشى...

تمتم المذيع مأخوذا بكلامها :

- صحيح .

- تصور حين وقفت على الخشبة لأول مرة، كان خوفي من أقاربي يفوق خوفي من الإرهابيين أنفسهم .أنا ابنة مدينة عند أقدام الأوراس لا تساهل فيها مع الشرف"[1].

كما نجد ضمير المتكلم واضح في الحوار الذي دار بين هالة الوافي وطلال هاشم أثناء أول مكالمة هاتفية لهما:

1 الرواية، ص16.

(ارتجف صوتها كما يوم جربته لأول مرة قبل أن تغني:

- ألو.

رد صوت رجل على الطرف الآخر :

- أهلاً.

ساد بينهما للحظات صمت البدايات .قال فاتحاً باب الكلام :

- سعيد بالتحدث إليك ...

وجد نفسه يواصل :

- كنت أستعجل هذه اللحظة .

ردت بنبرة لا تخلو من الدعابة في إشارة إلى بطاقته السابقة :

- ظنتك تملك كل الوقت!

- أنا أملك الوقت لا يعني أني أملك الصبر...

علَّقت بالدعابة نفسها:

- أما أنا فطوعتني الحياة ... لا أكثر صبراً من الأسود !

أسقط بيده، ما اعتقد أن الجولة معها ...

قالت مستدركة :

- شكراً على الورود ... أسعدتني التفاتَتُك كثيراً.

أجاب:

- منذ أول برنامج شاهدتك فيه وأنا أود أن أبدي لك إعجابي .

سألته :

- أي برنامج تعني ؟ تبدو متابعاً جيد للبرامج التلفزيونية !

في ظروف أخرى كان سيكون له ...

ردَّ.

- كنت أقصد المقابلة التي أجريتها في نهاية ديسمبر ... أحببت حديثكِ

علَّقت ممازحة :

- ظننتكَ أحببتَ حدادي حين كتبتَ لي " الأسود يليق بكِ " .

- ربما كان علي أن أقول إنكِ تليقينَ بهِ ... الأسود يا سيدتي يختار سادتهُ لم تجد ما ترد به ... طَرحَتْ سؤالها بصيغة أخرى :

- هل تقيمُ في بيروت؟

- نعم .

أنتَ محظوظ ...أُحب بيروت كثيراً.

رد :

- وبيروت تحُبكِ ... لقد خصَّص لكِ إعلامها استقبالاً جميلاً .

- صحيح ...أنا مدينة لها بانطلاقتي .

علَّق :

- لعلَّكِ يوماً تكونينِ مدينة لها بلقائي .

تركت ْكلماته بينهما شيئا من الصمت .شعرَ أن عليه ألاَّ يطيلَ المكالمة الأولى قال منهياً الاتصال:

- رقميِ معكِ ... يُسعدني سماعُكِ .[1]

نجد أيضا الحوار الذي دار بين " علاء " أخ " هالة " وأحد عمال البرنامج التلفزيوني الذي تعمل فيه " هدى" وهذا الحوار كان قبل دقائق من موت " علاء " : (في المقصورة أخرَجَ من جيبه رقم هاتف التلفزيون الذي أحضره منذ أيام، مذ بدأت فكرة الاتصال بها تراوده . ظل رقم البدالة يدق لدقائق دون أن يرفعه أحد . ثم أخيراً رد صوت رجالي .وجد نفسه يقول له بارتباك :

- أودُّ الحديث إلى الآنسة هدى . هل يمكن لو سمحت أن تخبرها أنَّ علاء على الخط...

بدأ الرجل على الطرف الآخر من الخط على حذر ... ردَّ بعصبية :

- أُطلبها غداً إن شِئت !

راح يُلِح :

- أود أن أتحدث إليها الآن في أمر مهم ... ليتك فقط تخبرها باسمي .

- ردَّ الرجل :

ولكنها مازالت على البلاتو، عليكَ أن تنتظرَ بضع دقائق وربما أكثر .

رد مستجديًا :

1 الراوية : ص. 48، 49، 50.

- سأنتظر ... لكن وراسك لا تنساني يا خويا .

قال الرجل :

- ذكرني باسمك .

- علاء ...علاء الوافي ...إني أحدثك من الشارع، بالله لا تدعني أنتظر طويلاً.)[1].

إن هذا الحوار الذي جرى بين أبرز شخصيات الرواية ما هو إلا صورة واضحة ومعبرة عن مواقف أصحابها، فحوارهم يدل على ذواتهم ومرجعياتهم الحقيقية، وعن رغبة كل واحد في تحقيق مراده ويمليه عليه تفكيره وفي استرضاءه نفسه، فهذا الحوار بذلك يبرز بعض نواياهم وخططهم الثاوية خلف ستار الحقيقة فالأنا إذا، " معادل من بعض الوجوه، لتعرية النفس ولكشف النوايا أمام القارئ ".[2]

3- السرد بضمير المخاطب :

لم يكن هذين الضميرين الذين أتينا على ذكرهما العنصران الوحيدان لبناء الخطاب السردي، وإنما كانت هناك ضرورة وحاجة سردية إلى ضمير أخر يكمل استقامة هذا الخطاب، وهذا الضمير هو "ضمير المخاطب" الذي لا يقل أهمية عن سابقيه وإن كان أقل وروداً، وأحدث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة .[3]

1 الرواية : ص97، 98.
2 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، ص 185.
3 المرجع نفسه، ص 189.

ويأتي في الدرجة الثالثة من حيث التصنيف، وهو الأقل وروداً، ويأتي استعماله وسيطاً بين الضمير الغائب والمتكلم فيتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغائب،ويتجاذبه الحضور الشهودي في ضمير المتكلم.[1] وممن اشتهر باستعماله بتألق في فرنسا وربما في العالم كله الروائي الفرنسي "ميشال بوتور" في روايته الشهيرة (العدول) أو (التحويل)، ويعد "ميشال بوتور" هو أول من استخدم ضمير المخاطب بمنهجية،فأثبت أنه يمكن أن يكون نداء عنيد الضميري الغائب والمتكلم معا حيث يقول فيه: (إن ضمير المخاطب أو أنت يتيح لي أن أصف وضع الشخصية كما يتيح لي وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها).[2]

إن استعمال ضمير المخاطب يعد قليلا إذا ما قورن ببقية الضمائر، كونه يلتبس بالأنا والآخر على حد السواء فحين يخاطب السارد الضمني الشخصية الأبرز في رواية ما جاعلاً ذلك سبيلاً إلى الإسراف في المكاشفة والبوح، يصير صعبا فصل أحدهما عن الآخر، فالسارد هنا يمكنه النفاذ إلى أدق الدقائق وأكثرهما غموضاً واستغلاقاً على الكشف في أعماق المخاطب، [3]حيث أنه لا يمكن لهذا السارد أن ينعزل خارج موضوع المكاشفة أي يمكن أن يكون قائما بسرد نفسه وأعماقه جاعلا ضمير المخاطب" أنت" مجرد مطية ليتخذ البوح منحى أسلوبيا مميزاً في عملية السرد[4]، وهذا ما نجده في بعض المقاطع السردية في الرواية، مثل : (قال لها وهو يقبلها مغادراً البيت صباحا إلى المكتب :

1 المرجع السابق،163.

2 المرجع نفسه،165.

3. صلاح صالح: سرد الأنا و الآخر عبر اللغة السردية، ص66 .

4المرجع نفسه : ص67.

- سأحضرُ في الساعة الثانية لأصطحِبكِ إلى الغذاء ... وبعدها نذهب للتسوق .

ردَّت :

- لكنني أحضرتُ معي ثياباً كثيرة !

- إنسِ ما أحضرتِ ... لا يجوز أن ترتدي ما هو في متناول العامة .

ما كان الصباح وقتا مناسبا للشجار ...

ستستفيد من الوقت لتوضيب حقيبتها استعداداً للسفر غداً على الغداء، قالت له بشيء من الأسى :

- يحزنني أن أسافرَ من دونكَ . لي أمنية ... أن نأخذ يوماً الطائرة معاً .

ابتسم بسخرية لا تخلو من المكر وقال :

- تحققت أمنيتكِ .

سألتهُ مبتهجة :

- حقاً ... هل ستسافرُ معي ؟

- كنت أعني حَدَثَ أنْ سافرنا معاً ..

ردَّت بنبرة واثقة :

- لم يحدث هذا أبداً !

أجابها :

- بدليل أنكِ لم تعرفِي يومها كيف تغيرينَ برنامج الشاشة أو تشغلي أزرار المقعد .

أجابت مندهشة :

- متى حدث هذا ؟

ردَّ بابتسامة :

- هذه أسراري الصغيرة !

أسرارَه الصغيرة وجُرحه الكبير .

حتى في أقصى لحظات سعادته معها، لا يفارقه إحساسه بالشك ....

قال معتذراً وهما على طاولة الغداء :

- تمنيتُ لو أصطحبكِ إلى أماكن كثيرة ... لكنني معروف في باريس . سأسعى لنلتقيَ في مدن أخرى.

أجابت :

- لا تعنيني السياحة ... أتَفَهَّمُ تماماً وضعكَ ... شكراً على ما خصصتَ لي من وقتكَ .

أجَابَ :

- بل شكراً على ما أعطيتنِي .

وأضَافَ بعد شيء من الصمت :

- وشكراً على ما لم تُعطِنِي . أدري في بلاد أخرى تُذبَح الورود لتسقى بشرف دمها المراق أرضاً ما صان رجال القبيلة شرفها . كل ما أتمناه أن تكوني سعيدة وألاَّ تندمِي على كل شيء .

قالت بحياء :

- لم يحدث أن نَدِمْتُ في حياتي على شيء ." الندم هو الخطأ الثاني الذي نقترفه" .

- لماذا إذاً تبدينَ حزينة ؟

- لعلِي امرأة عربية تحزن حين يجب أن تفرح، لأنها ما اعتادت السعادة أراد ألاَّ يتحول الغداء إلى وجبة حزن، قال لها ساخراً :

- كلَّما أحبَّتْ امرأة رجلاً تمنت لو كانت عذراء . لكنها عندما تكون عذراء تحزن لأنها لا تملك جسدها !

سألته متعجبة :

- وما أدراكَ ؟

أجابها بمكر :

- النساء اللواتي عرفتُهن ... كلهن ندِمن !

علَّقت بتذمر الغيرة :

- عليكَ اللعنة !

ردَّ بالسُخرية ذاتها :

- لا تلعنِيني ... فقد حدث أن كنت الأول !

قالت لتستفِزه :

- لا أفهم زهو رجل فتح الطريق لغيره . الفخر ألاَّ يأتيَ أحد بعدك !

لن تنسى جوابه . قال يومها بعد أن أخذ الوقت الكافي لإشعال غليونه وسحب نفس منه :

- لن يأتيَ أحد بعدي !

بدا لها شهياً ومخيفاً في آن . يدخل حياة امرأة دخول الطُغاة، يُلغي كل تاريخ قبلهُ واثقاً ألا أحد سيأتي بعده !

تمتَمَت ْ:

- حقاً ؟! ... كيف ؟

ردَّ في كلمتين :

- هذا سري ! [1]

من خلال هذا المقطع السردي يظهر لنا قوة شخصية طلال، فالإرادة هي صفته الأولى. بإمكانه أن يأخذ قراراً ضد رغباته، وأن يلتزم به كما لو كان قانوناً صادراً في حقه، لا مجال لمخالفته . ذلك أنه عنيد وصارم .صفتان دفع ثمنهما باهظا، لكنهما كانتا خلف الكثير من مكاسبه، فهو ما أراد شيئاً إلا وناله، شرط أن يبلغه كبيراً .

وبهذا المقطع السردي يزيد معنى الملفوظات السردية السابقة وضوحاً وتجلي، إذ يظهر لنا تداخل الضميران المخاطب والمتكلم، إذ استعملت المخاطب مطية للوصول إلى الذات المتكلمة، وسرد ما يختلج النفس وما يدور بالأعماق .

وبما أن هذا الشكل السردي لا يتحدد إلا من خلال علاقته بضمير المتكلم التي أشار إليها " بنفست "، فإننا نجد نماذج كثيرة حاضرة في النص الروائي، فضمير المخاطب موجود بوجود ضمير المتكلم، وهذه العلاقة هي التي حتمت على الكتاب أن يكتبوا بضمير المخاطب ولكن في سياق

1 الرواية : ص 220، 221، 222، 223.

علاقاته بضمير المتكلم، ونجد أيضا شكل من أشكال السرد يظهر في الحوار الذي دار بين هالة الوافي ونجلاء ابنة خالتها وهو كالتالي :

"صاحت نجلاء:

- لا ! أكان هو إذاً ذلك الرجل الذي هاتفني ؟ كم جميل أن ينتحل عاشق صفة ليفاجئ حبيبته !

- لم تكن مفاجأة بل "مفاجعة" غُشّي عليّ وأنا أراه عند باب غرفتي، في ذلك الفندق البائس، ليتكِ أخبرتني بهاتفه .

- وما أدراني به .. ثم هو يعلم أنَّك لست ثرية .

- وأصبح يدري الآن كم هو قوي، إنها سطوة المال . عندما يُخرِجكِ أحدهم من فندق بنجمتين ويُسكنك غصباً عنكِ فندقاً فوق النجوم .

- أهذا مأخذكِ عليه ؟ أتريدين بائساً كأولئك الذين تركتِهِم في الجزائر .

بؤسهم كان ينعكس على ملامح وجهك ... أنظري الآن كم أنت جميلة . ليس السخاء المادي بل السخاء العاطفي، حب هذا الرجل يجملك !

- لم ألتق به في باريس سوى ثلاث مرات، كيف له أن يجملني !

- طبعاً ... هناك حب يجعلنا أجمل وآخر يجعلنا نذبل . ثمة رجال ...

لكأن نجلاء تعرف عن هذا الرجل . الذي لم تُحدِّثه سوى جملتين على الهاتف، أكثر مما تعرف هي. إنه لا يشبه أحداً ممن التقت بهم من الرجال، هذا الرجل شلال حياة، نهر يجرفكِ

يدفعكِ إلى مجاريه في مسابقة نفسك لبلوغ ما لم تتوقعي بلوغه، أنتِ معه في تحدٍ دائم لتلتحقي به ... أو لتَطَالِيه .

قالت وهي تتأمل نجلاء :

- ربما كنتِ على حق .

- أنا حتماً على حق، الفشل مُعدٍ تماماً كالنجاح ....

صاحت :

- يا الله لا تذكريني بالأناقة . أية فضيحة كانت عندما دعاني إلى العشاء وما كان في حوزتي ما يليق بالمناسبة .

- كيف تسافرين من دون أن تحسبي حساباً لمناسبة كهذه ؟

- تدرين في أي ظروف سافرت . ما أدراني أنه سيأتي ... كأنني بخرت له، لا أدري من أين يطلع لي هذا الرجل كالجن أينما كنت .

- عليك إذاً أن تكوني في قمة أناقتك بعد الآن وكأنك ستلتقين به أيضا حللت، وأن تكون لك ثياب تليق بمرافقة رجل من مقامه .

- تدرين ... قرأت يوماً قولاً جعلني أحسم أمري في ما يخص موضوع الثياب .

- ها ... هاتِ لنسمع !

- " لا تحاول أن تجعل ملابسك أغلى شيء فيك حتى لا تجد نفسك يوماً أرخص مما ترتديه".

- جميل ... حتما قرأته يوم كنت مدرّسة . لكنكِ الآن يا عزيزتي نجمة، وإن لم تتبرجي وتنفقي كما تنفق النجمات على أزيائهن فستجدين نفسك، على غلاك، أرخص منهن،وأرخص من صوتك .هكذا يقول منطق السوق، ثم بربك، أما آن لك أن تخلعي هذا الأسود ؟

- أتدرين كم من المشاهير ارتدوا الأسود طوال حياتهم وما زادهم إلا تميزاً ؟ " باكو رابان "، " إديث بياف "، " جولييت غريكو " ...

قاطعتها :

- ولكنك لستِ هؤلاء ولا أنتِ في فرنسا ...أنتِ في الزمان والمكان الخطأ .

العصر الآن للبهجة .

قالت كما لتنهيَ الحوار :

- لا تحاولي معي عزيزتي فأنا لن أخلعه"[1].

فمن خلال هذه الملفوظات السردية يظهر أكثر تداخل ضمير المخاطب مع المتكلم والغائب إذ أنه – ضمير المخاطب – يسرد مخالج النفس ويعبر عنها دون اعتراف منها، فالكاتبة استغلت هذا الضمير من أجل تعرية بعض الحقائق التي سكتت عنها الشخصيات كما هو مقصود في الرواية.

1 الرواية : ص 184، 185، 186.

وخلاصة القول نستشف أن "أحلام مستغانمي" قد استفادت كثيراً من هذه الأشكال السردية، فتراوحها ما بين " الأنا – الأنت – الهو" لا يعني تعدد الخطابات التي قد تتلف مفاتيح السرد، وإنما هي لعبة سردية ذات مضمون واحد، فمهما تعددت أشكالها،فالسرد واحد والأشكال شتى، وما هذا التنويع في الضمائر إلا تقنية مساهمة في بناء لبنات النص السردي، وتمكن الكاتبة من إعطاء لكل شكل سردي دوره ومكانه الخاص سواء في إقامة صرح للنص الروائي أو في توصيل ما تريده أن يصل إلى المتلقي، كما يبدو أيضا أن هذه الأشكال لم تؤدِّ وظيفة دلالية، وإنما حققت أيضاً وظيفة جمالية بحكم أن الكاتبة جعلتها تحضر في بعض الأحيان كاملة في قسم واحد في الرواية، وتعددها لا يعني إلا تَمَكُّن "أحلام مستغانمي" من المزج بين هذه الأشكال بكيفية إبداعية، لتكون في نهاية المطاف عبارة عن سمفونية في كل مرة يعزفها ضمير.

ثانيا- خصائص الخطاب السردي:

1- الوصف :

هو أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين، كما يعتبر لوناً من التصوير، لكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال، وقد أقترن الوصف منذ البداية بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما هي في العالم الخارجي وتقديمها في صورة آمنة تعكس المشهد وتحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدق نقل، وارتبط الوصف بمفهوم المحاكاة الحرفي أي التصوير الفوتوغرافي .[1]

1 سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 116.

و يمكن أن نميز بين السرد والوصف،بتشكل أدق، فالسرد يرتبط بالحركة الزمنية والوصف يرتبط بالمكان،فمن المعلوم أن النصوص السردية ناتجة عن تشابك عناصر سردية وعناصر وصفية، كما أن الوصف في الرواية يعتمد على تصوير الجو العام للرواية (وكذلك في تصوير الشخصيات بأبعادها المختلفة مشتركا في ذلك مع الحوار في أداء هذه الوظيفة).[1]

إن الوصف يعمل على اختيار أهم العناصر التي تميز الموصوف ويكون مصدر الجمال والتأثير تاركاً الأشياء أو التفاصيل العلمية الدقيقة، ثم يفسر هذه العناصر تفسيرًا عاطفيا، (فهو يقوم بعمل تزييني، ويشكل استراحة وسط الأحداث السردية، وهذه الوظيفة ليست موجودة إلا في الروايات الكلاسيكية، كما أن له دورًا آخر فهو وسيلة للتوضيح والتفسير) [2]، فالوصف حتمية لا مفر منها .ولقد تمكن الوصف من أخذ مكان مهم من بين تقنيات الخطاب السردي، وأصبح فنا يكتفي بذاته فقد احتل مكانة مرموقة في بناء المشاهد الروائية، فهو حتمية لا مناص منها ولا هو معروف من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف ولكنه من العسير أن نجد سارد ولا يصف .

لا حظ النُّقاد المعاصرون أن الوصف ألزم للسرد من السرد للوصف فكان الوصف صفة لازمة تعتر كل خطاب، وتماشج كل لغة فنية، إذ لا يجوز للأديب أن يتحدث عن الشيء، أو يعالج أمرًا من الأمور في كتابته ثم لا يصف، بينما قد يكتب كثيرًا ولا يسرد، فالسرد مجرد مظهر يعتري

1 عبد الحميد المحادين : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، دار فارس، بيروت، ط 1، 1999، ص 78.

2 عبد العزيز الشريف : كيف تكتب قصة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1 . 2001، ص 57 .

النص حيث نشاء وبشروط معلومة، على حين أن الوصف حالة أسلوبية تكاد تلزمه في إقامة لحمته،وبناء تركيبته، بل ربَّما في تحديد هويته أيضا،كما يلزمه الإعراب في إقامة ألفاظه .[1]

ولقد جاء الوصف في الرواية مساعدًا في بناء ونمو الأحداث بدأ طويلاً نوعًا ما، ولكنه في ثنايا الرواية لم يتعد بضعة أسطر أو فقرات متوسطة تمد بمعلومات تتصل بالشخصيات متمثلة في صفاتها وطبائعها و ما يحيط بها .

فالوصف هو أساس السرد بوظيفتيه الجمالية والتوضيحية وفي هذه الرواية – الأسود يليق بك – وظفت "أحلام مستغانمي" الوصف توظيفًا جيدًا، حيث استطاعت من خلاله أن ترسم لنا صورًا واضحة متكاملة للأماكن والشخصيات والحركات والأفعال التي تتيح لنا التعرف على حقائق الأشياء، وقد اهتمت بوصف المكان اهتمامًا كبير وذلك بإعطائنا أدق التفاصيل عنه.

*** وصف الأمكنة :**

يعدُّ وصف الأمكنة جمالية من جماليات الكتابة الروائية لذلك نجد "أحلام مستغانمي" عند استعمالها لتقنية الوصف، تقف أمام الأمكنة التي تتعامل معها باهتمام كبير، لذلك تجدها تجسِّد لك المكان وتدقق في وصفه، حتى تجعلك تقف مشاهدًا ومتفرجًا على الأحداث التي تجري بداخله، وهذا ما يتجلى في الرواية، من خلال بعض الأمثلة في وصف للأمكنة سيتم ذكرها، مثل وصف الساردة لأول مكان التقت فيه هالة الوافي مع طلال هاشم وهو المطعم :(مذ دلفت باب المطعم، أصبحت داخل القاطرة، ألقت نظرة خجولة على مكان لا يخجل من إشهار فخامته، أعادت النظر

1 عبد المالك مرتاض : ألف ليلة وليلة، ص 195.

في الطاولات الموزعة بطريقة تحفظ حميمية الزبائن، ورقي المكان،بدالها المطعم في تعدد زواياه، متاهة لامرأة مثلها في ارتباكها الأول)[1]، فمن خلال هذه الملفوظات السردية تبين أن المكان الأول الذي كان ملتقى للبطل والبطلة هو المطعم،ويظهر المكان أيضا في الرواية في :(لا يدري في أي عمر ولا متى ولد حلمه،مطعم أقدامه في البحر، وجدرانه أكواريوم تسبح فيها أسماك بلوحات لونية مبهجة، أما الأرضية فيتصورها كثبانًا رملية منخفضة، تتناثر عليها الأصداف مختلفة الأشكال يرتفع فوقها على علو نصف متر زجاج يميل إلى الزرقة يوحي لمن يمشي فوقه أنه يمشي على البحر. والطاولات ستكون بتصاميم عصرية من الزجاج الفاخر، بألوان بحرية متدرِّجة .وستكون قليلة ومتباعدة، الرفاهية والفخامة تقتضيان ذلك !) [2]، فمن خلال هذه العبارات يتبين أن المطعم الذي يخطط له طلاء هاشم مطعم حضاري كبير ذو تشكيلة متعددة ورائعة، كما نلمس إبداع الرواية في وصف هذا المكان وصفًا دقيقًا، كما تظهر بعض من صفات هذا المطعم في :(أثناء انتظارها في السيارة،حجز لهما في مطعم اعتاد أن يرتاده في المناسبات الهامة أو الجميلة، يحب هذا الفندق المطل على حديقة "التويلري " بفخامة القرن التاسع عشر وأبهته، بمراياه ورسوم سقفه ونقوشه الذهبية، بنادله الذي يشبه في بذلته السوداء ذات الذنب، رئيسا ما للجمهورية الفرنسية .....أو قائد أوركسترا سمفونية)[3]، كما نجد "أحلام مستغانمي" قد أظهرت براعتها في وصفها للأمكنة والتدقيق في رسم ملامحها فتقول في أحد المقاطع السردية :(بينما راحت تتأمل الشقة، في أناقة أثاثها القليل

1 الرواية : ص 118.
2 الرواية : ص 146.
3 الرواية : ص 164.

والمنتقى بذوق عصري راقٍ، كل شيء شفاف من الزُّجاج السميك الفاخر، الطاولات كما الرفوف تقف على أعمدة زجاجية بقواعد ذهبية، حتى الكراسي بلون عاجي غير مثقلة بالزخرفات. إنه فن المساحة، لا شيء يثقِّل فضاء الرؤية، والسِّجَاد يبدو لوحة حريرية بألوان ناعمة مُدَّت على الأرض، لا شيء يشبه البيت الذي تركته خلفها في الشام، ولا الأخر الذي عاشت فيه في الجزائر، بصالونه الذهبي وإطار لوحاته الذهنية وطاولاته الذهنية ...)[1]، من خلال هذا المقطع السردي نستطيع ملاحظة قدرة الكاتبة على وصف الأمكنة وتوظيف هذا النوع من الوصف إذ نجدها تسافر بمخيلتنا إلى أن تقف أمام هذا المشهد وكأنه مجسَّد في الواقع .

كما أن المكان في الرواية ليس المكان الطبيعي أو الموضوعي، غير أنه دال على المكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية، وفي هذه الرواية المدروسة تشمل صفحات أو أسطر متفاوتة في طولها ونظراً لطبيعة الرواية وما تخللها من مشاهد حوارية نلاحظ أن تدخل هذه المشاهد الحوارية والوصف في أنماط الحديث جعل كتابة الرواية بذلك الشكل، فالحوار والوصف يستدعيان بالضرورة الجمل القصيرة، وكما هو معروف أن لكل شخصية في القصة مكانا تعيش فيه، معه تبدأ وفيه تتطور وإليه تنتهي وتتأثر بالمكان، ونجد أيضا المقطع الوصفي التالي : (توقف أمام باب كبير مزخرف بالنقوش الذهبية .دخلا إلى قاعة عريقة، تغطي جدرانها المرايا والإطارات الذهبية، يعلوها سقف مزدان بالرسوم الزيتية، تتدلَّى منه ثُريات ضخمة . حال دخولها، راحت فرقة مكونة من ستة موسيقيين تعزف مقطوعات بهيجة الإيقاع لتحيتهما، بينما سبقهما نادلان في كل قيافتهما إلى

1 الرواية : ص 206، 207.

طاولة بيضاوية مجهزة بديكور شبيه بديكور الأفراح، شرشف الأورغانزيا مشكوك بأقواس من ضفائر الورد ... وعلى وسط الطاولة تستلقي ورود أخرى وشمعدان ومقبلات رُفعت على قواعد فضية، انتابها شعور بكونها مدعوة إلى حفل زفافها).[1]

ومنه نستنتج أن أهمية المكان تكمن في تجسيد الأبعاد الإنسانية النفسية . فـ"أحلام مستغانمي" اهتمت بتصوير المكان تصويراً دقيقاً فلقد جمعت بين وصف حقائق الأشياء ووصف حيثيات المكان الذي ضم أحداث القصة، إذا استطاعت أن تسافر بالمتلقي بخياله إلى الأمكنة الموصوفة، لكي تجعل القارئ يحس وكأنه المكان أمامه مجسداً في صورة متحركة تصل إلى وصف أدق تفاصيله وجزئياته.

***وصف الشخصيات:**

برعت أحلام مستغانمي في وصف الشخصيات كما فعلت في وصف الأمكنة واتخذ وصفهم في هذه الرواية صورتين وصف ظاهري ذهبت فيه إلى رسم الصورة الخارجية لشخصيات الرواية، وهذا الوصف نجده عند وصفها لهالة الوافي في :(يذكر طلتها تلك، في جمالها البكر كانت تكمن فتنتها، لم تكن تشبه أحداً في زمن ما عادت فيه النجوم تتكون في السماء، بل في عيادات التجميل، لم تكن نجمة، كانت كائناً ضوئياً، ليست في حاجة إلى التبرج كي تكون أنثى،يكفي أن تتكلم) [2]. كما يظهر هذا الوصف في : (كانت على قرب مقعدين منه، لكن أبعد من يوم شاهدها على شاشة التلفزيون، إنها أبهى من الشاشة، لكنها ليست طويلة كما كانت تبدو، وهذه

1 الرواية : ص 248،249.

2 الرواية : ص 15.

أول مرة يراها داخل معطف أسود، معطف أنيق دون بهرجة، بحزام مربوط على جنب، يزينه شعرها المنسدل على كتفيها.) [1]، ومن خلال هذا التعبير يتبين أن هالة الوافي جميلة ومتأنقة رغم كل العوائق التي مرت بطريقها ويظهر الوصف الخارجي كثيراً في الرواية التي بين أيدينا ومنه أيضا وصف " أحمد " جد " هالة " بالشموخ وطول القامة : (موته كان أول علاقة لها بفاجعة الفقدان، كان كالأوراس المكلَّل أبدا بالثلوج،يبدو بقامته الفارعة وبعمامته البيضاء قريباً من السماء، فلم تكتشف أنه تحت العمامة كان يشيخ ويهرم،حتى شارباه المظفوران إلى أعلى لم يطاولهما الشيب) [2]، كما يظهر المقطع السردي الذي تصف فيه "طلال هاشم" بالغرابة : (أمامها الآن كل الوقت لتتأمله عن قرب، رجل خمسيني بابتسامة على مشارف الصيف، وبكآبة راقية لم تر لها سبباً، وبشعر لم يقربه الشيب بفضل الصبغة، لاحقاً ستعرف أن رجلاً يصبغ شعره يُخفي حتماً أمراً ما، رجل مهذب النظرات، مهذب النوايا ...) [3]، فمن خلال هذا المقطع السردي تبين لنا شكل طلال هاشم الشكلية، كما يظهر الوصف في المقطع الذي يصف هدى حبيبة " علاء " أخ هالة بالكآبة والأناقة : (يوم حضرت هدى تقدم لهم العزاء، كانت منهارة، شاحبة، ذابلة، باكية)، أيضاً : (هاهي ذي اليوم، متفتحة كزهرة مائية، نضرة، مشعة، أنيقة، متبرجة بحياء، لكنها لا تستحي من الرجل الذي أحبها حد الموت، فهو ما عاد هنا ليشاهدها) [4].

1 الرواية : ص 57.
2 الرواية : ص 63.
3 الرواية : ص 119.
4 الرواية : ص 231، 232.

أما بالنسبة للصورة الثانية من الوصف نجد الوصف الداخلي أو الباطني وهو تتبع الراوي للحالات النفسية وما يطرأ عليها بحسب تغير الأوضاع فنجد مثلا وصف الساردة لهالة في كثير من الأحيان من مثل: (لم تكن نجمة، كانت كائناً ضوئيا، ليست في حاجة إلى التبرج كي تكون أنثى)، أيضاً : (تتفتح حيناً كوردة مائية، وقبل أن تمد يدك لقطاف سرها، تُخفي بنصف ضحكة ارتباكها وهي ترد على السؤال، وتعاود الانغلاق، فيباشر حينها رجالها نوبة حراستهم)[1].

نلاحظ تركيز الراوية على وصف شخصية " هالة الوافي " كثيراً في الرواية فنجدها تصفها أيضا بالسرور والفرح في: (كانت مبتهجة كفراشة وسط حقول الزهور، شهية بفرح طازج له عطر شجرة برتقال أزهرت في جنائن الخوف، تمنى لو أنَّها غنت كي يرى دموع روحها تنداح غناءً، فقد أصبح له قرابة بكبرياء دمعها).[2]، ثم : (كانت قبل ذلك اللقاء، كعود غير مشدود الأوتار، لم تُضبط أوزانه .لكأن فراس أعاد دوزنتها عنفواناً، وساعدها على إبقاء رأسها مرفوعاً).[3]

كما استعملت هذا النوع من الوصف في وصف هالة عندما كانت على مرأى من طلال فبقى مدهوشاً: (بدت له فجأة غريبة وشهية في غموضها وارتباكها الأول، كأنه لم يعرف عنها شيئاً، كعذرية كتاب مغلق على سره، لم تُفصل أوراقه عن بعضها البعض بسكين .كتاب من تلك الكتب القديمة، التي ما عاد المرء يتوقع مصادقتها).[4] فمن خلال هذه الأوصاف المختلفة عن هذه الشخصية هالة الوافي أرادت الكاتبة أن توصل لنا أنها شخصية مصيبتها كونها اكتسبت أخلاقاً

1 الرواية : ص 15.
2 الرواية : ص 18.
3 الرواية : ص 156.
4 الرواية : ص 217.

رجالية، وكثيراً ما قست على نفسها كما لو كانت أحداً غيرها .و الآن ما عادت تعرف كيف تعود من جديد أنثى، ولا كيف تستعد لهذه المداهمة العاطفية، ولكن في الأخير تنتصر تلك الأنثى التي في داخلها .

كما يظهر هذا النوع من الوصف عند ذكر شخصية " طلال" في وصفه بالغرابة في: (إنه لا يشبه أحداً ممن التّقَت بهم من الرجال .هذا الرجل شلال حياة، نهر يجرفك يدفعك إلى مجاراته في مسابقة نفسك لبلوغ ما لم تتوقعي بلوغهُ).[1]

*** وصف الطبيعة :**

هناك كثير من الأسئلة (يلقيها المتلقي على الخطاب السردي لو لم يتدخل الوصف لتوضيحها كتقديم الشخصيات ووصف الأماكن والمظاهر وغيرها)،[2] فهو يجيب على تلك الأسئلة ليتوسع الحقل الدلالي وتكسبه طاقة وظيفية دلالية مثل ما نجده في الرواية التي بين أيدينا في وصف للجمال والهدوء في: (يتأمل الأشجار المتعانقة على طريقه بأشكالها المختلفة، والبط متزلجا بأناقة على الضفاف الهادئة لبحيرة بولونيا، كثيراً ما تمنى لو كان شاعراً أو كاتباً ليصف انبهاره بهذا المكان الذي يتردد عليه أكثر من عشرة سنين) [3].

ونجد أيضاً وصفا للطبيعة بسحرها المصنوع في: (كانت ليلة صيفية حالمة، أمر أن تُمدّ الطاولة في الشرفة المطلة على منظر أخّاذ، حدائق بهندسات جميلة، مُبالغ في الاعتناء بتصاميمها،

1 الرواية : ص 185.
2 عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، ص 263 .
3 الرواية : ص 46.

وبتشكيلة ورودها، تتوسطها نوافير يصل خريرها إلى مسامعهم ... استعادت عافيتها وهي ترى، ذلك المنظر المفتوح على شساعة السماء)[1]، تقريبا هذا كان بعض النماذج القليلة من وصف للطبيعة في روايتنا، فالكاتبة لم تهتم بهذا النوع من الوصف الاهتمام الكبير .

2- الحوار:

وهو صفة من الصفات العقلية التي لا تنفصل عن الشخصيات بوجه من الوجوه ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات فضلاً على ذلك فكثيراً ما يكون الحوار السلِس المتقن مصدراً من أهم مصادر المتعة في القمة وبواسطته تتصل شخصيات القصة بعضها بالبعض الآخر اتصالا صريحاً مباشراً، وبهذه الوسيلة تبدو لنا وكأنها تضطلع حقا بتمثيل مسرحية الحياة والحوار المعبر الرشيق سبب من أسباب حيوية السرد وتدفقه .[2]

يكتسب الحوار أهمية كبيرة في العمل الروائي عموما وذلك أن يمثل الملفوظ القصصي الذي تنطق به الشخصيات لتعبر عن نفسها ومستوى تكوينها ومجال فعلها الروائي عامة. وقد دَأَبَ الكتاب المعاصرون على توظيف عنصر الحوار في أعمالهم الروائية من أجل غايات مختلفة كان من أبرزها التعبير عن الواقع النفسي والشعوري للشخصيات، والتعبير عن المستويات الفكرية بأسلوب تمثيلي بدلاً من الاعتماد على السرد أو الوصف وحده .وقد أبرز الحوار وضوح الرأي للشخصية الروائية وتعبيره عن أحوال الشخصيات المختلفة .

1 الرواية : ص 267.

2 محمد يوسف نجم : فن القصة، ص 117، 118.

ظل حوار (الشخصية) الإنسانية في الرواية الواقعية (الحديثة) يُشكل العنصر الأكثر فعالية وتأثيراً في العناصر الأخرى، ذلك أن أهم ما يُميز تلك الشخصية درجة قربها أو صلتها بالقرَّاء سواء أقام ذلك التقارب على الانحياز لها أم ازدرائها .(فإذا ما كانت شخصيات مقنعة فسيكون أمام الرواية فرصة للنجاح، وإلا فسيكون النسيان نصيبها)[1]، إذ على الكاتب أن لا يتحدث بلسانه الشخصي بل بلسان الشخصيات المختلفة التي نصادفها في القصة .[2]

ولاشك في أن هذه الصلة ليس لها أن تتحقق دون روابط فنية تجعل القارئ يتحسس بعمق ويقين طبيعة تكوينها، فيستدل من خلالها على حقيقة البواعث النفسية والعقلية والشعورية التي تحكمت في تحديد مواقفها داخل الحدث، وهذا الإحساس لا يتم من غير أن تسمعنا الشخصية صوتها الحقيقي إذا تحدثت معنا، ومع غيرنا، ومع نفسها [3]، سواء كان حديثها ضمن البنية السردية للعمل الروائي، إثر تعبيرها عن رؤيتها الذاتية من خلال المونولوج الداخلي وتيار الوعي الباطني، أم منقولة من الخارج عبر الروائي الموضوعي (كلي العلم)، أو كانت عبر إيحاءات رمزية أو حركات لا إرادية دالة .

من هنا كانت أهمية الحوار باعتباره عنصراً له خطره في العمل الروائي، إذ يستدل به على وعي الشخصية وتفردها، ويساهم في تطوير الأحداث، فضلاً عن دوره في المساعدة على بعث الحرارة والحيوية في المواقف المتميزة التي تساعد على تشكيل البناء الفني للحدث منطقياً بشكل

1 فرجينيا وولف : إنجيل بطرس سمعان، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، القاهرة،د ط، 1971، ص 56.
2 عز الدين إسماعيل : الأدب ومذاهبه، القاهرة، د ط، 1976، ص 234.
3 ينظر : سهير القلماوي : مختصر محاضرات في نظرية الرواية، القاهرة، د ط، 1975، ص 22.

يحقق معه تصوراً متكاملاً لظواهر الواقع، تصوراً يعتمد على التنوع في الرؤية، والشمول في آفاق التفكير، فهو يعدُّ من أهم عناصر الأسلوب، وأكثر الطرق التي تناسب تدعيم الحدث بالبطاقات الإخبارية والوصفية التي تلزمه ويعد من أدق وسائل الكاتب وأكثرها أهمية.

وللحوار وظيفة أساسية هي أنه يساعد على تصوير الشخصية، فهو يحدد صفاتها التي تميزها عن باقي الشخصيات، فيكشف بذلك عن أبعادها وعواطفها ومواقفها، إضافة إلى ذلك، هناك وظيفة أخرى ملموسة، هي تطوير الشخصية والسير بها حتى النهاية، كما أن الحوار يساعد على تواصل الشخصيات في الرواية، وللحوار ثلاث صيغ:

***الحوار الداخلي (المونولوج):**

ويسمى أيضاً حوار النفس، وهو عبارة عن تقنية تتكفل بتجسيد حركة الزمن لأجل السماح بإلقاء مزيد من الضوء على باطن الشخصية المتحدثة .ومثل هذا الحوار قليل في الرواية وقصير بالمقارنة مع الأنواع الأخرى للحوار ومنه المقطع التالي من: (للحظات بعد انتهاء البرنامج، ظل جالساً مكانه مذهولاً : أية لغة تتكلم هذه الفتاة ؟ كيف تسنى لها الجمع بين الألم والعمق، أن تكون عزلاء وعلى هذا القدر من الكبرياء ؟) [1]، هكذا كان انطباع طلال وهو يتفقد هالة من على شاشة التلفزيون لأول مرة، ومن هذا النوع من الحوار أيضاً وجدنا المقطع التالي: (قلبها يرى في أرقام هاتفه إشارة مشفرة للحب يستعجِل فكَّها .قلبها يخفق، قلبها أحمق يقول: " قومي واطلبيه"، وعقلها أحمق يردد " عيب...انتظري غداً ")[2]، نجد أيضاً: (جلست وهي تفكر في

1 الرواية : ص 18.

2 الرواية : ص 47، 48.

الرجل الآخر . ماذا لو جاء، أو لو كان الآن على طاولة أخرى يراها تجلس إلى غيره ؟ ظلت متوترة تسترق النظر بين الفينة والأخرى لحركة المطعم).[1]

*** الحوار الخارجي (الثنائي):**

ويتم ذلك بين شخصين بهدف توضيح فكرة أو تعميق علاقة ما أو لتأكيد مقولة من المقولات، وهذا النوع الأكثر انتشارًا في الرواية، ومثال ذلك الحوار الذي دار بين هالة ونجلاء أثناء انتهاءها من الحفل الذي قدمته في القاهرة، وهو نموذج حوار ثنائي كالآتي: (طلبت نجلاء من خدمة الغرف إحضار مزهرية ثم سألتها :

- هل أطلب لك شيئا للعشاء ؟

ردت :

- وجبة الإهانة كانت دسمة حدَّ إفقادي الشهية .

- يا الله كم أنت عنيدة ومكابرة، تدرين ما تحتاجينه الأكثر:

إعادة تأهيل نفسي لكي تتأقلمي مع هذا العالم .لأن العالم يا عزيزتي لن يقوم بجهد التأقلم معك ! سأطلب لي شيئا، إني جائعة ... بإمكانك أن تقدمي لي عشاء فاخراً الليلة أليس كذلك؟...ما دمت أنت المشهورة والثرية بيننا !

- أنا دائماً ثرية .أطلبي ما شئت !

- بالمناسبة، هل عرفت كم دفع هذا الرجل ثمن الحفل ؟

1 الرواية : ص 119.

- لا أريد أن أعرف !

كانت نجلاء تهم بوضع الورود في المزهرية عندما عثرت على بطاقة صغيرة ملصقة بالباقة، قرأتها ثم صاحت :

- حسناً فعلت ألاَّ تتعشي الليلة، فأنت مدعوة للعشاء غداً في مطعم على ظهر مركب عائم في النيل .

انتفضت جالسة .أخذت منها البطاقة .

" هل تقبلين دعوتي غداً للعشاء ؟

حتما ستتعرفين عليَّ هذه المرة .

أنتظرك عند الثامنة مساءاً على مركب الباشا ."

أعادت قراءة البطاقة غير مصدِّقة، أيعقل ...

أخفت فرحتها عن نجلاء، قالت :

- كأن مجنونا واحداً لا يكفي، إنه الرجل الذي يطاردني بباقات التوليب .

منذ أشهر لم يُرفق ورده ببطاقة . تدرين ... أول باقة بعث لي بها كتب على بطاقتها " الأسود يليق بك " .

- فهِمتُ إذاً لماذا لم تخلعي الأسود حتى الآن !

- لا، ليس بسببه . الأسود " محرمي " مذ لم يُبق لي الموت محرماً، إنني أُنسَبُ إليه، أشعر أنه يحميني ويميزني عن غيري من المطربات ثم أنا بطبعي أحب الأسود منذ أيام التعليم، أتذكرين ؟

- ومتى توقفت عن أن تكوني معلمة !

- هذه مهنة تطاردك كلغة، حتى عندما تتخلصين من .....

علَّقت نجلاء بتهكم وهي تشرع في الأكل :

- يا سيدة الضوء الداخلي أبشري، ستشقين بضوئك . ما أدراني ربما كان هذا قدرك ما داموا قد سمَّوك هالة ... ثم أنا جائعة، أتودين الانضمام إليَّ أم ستأكلين البطاقة ؟!

ضحكت وانضمَّت إليها :

- لن آكل البطاقة، لكن أتمنى لو استطعت التهام الوقت ... بي فضولٌ جارف لمعرفة من يكون هذا الرجل ... أم لعله يمتحنني هذه المرة أيضاً وقد يتركني في المطعم ؟

- لا أدري أين تعثرين على مجانينك !

- عندما تقرئين البطاقات التي يرسلها مع الورود تجزمين أنه شاعر .

- وربما كان صاحب محل للورود ويعمل شاعراً في أوقات فراغه.

- كُفي عن المزاج إنَّ ما يحيرني حقاً هو كيف يدري بتواريخ حفلاتي ومواعيد ظهوري على التلفزيون، وكيف يتمكن من أن يرسل لي وروداً حيثما أكون...).[1]

*** الحوار الجماعي :**

وهو الذي يشارك فيه أكثر من شخص دون أن يتم تحديد شخصية المتحدث إذ أن المهم في هذه الصيغة الحوارية هو تعميق الموقف القصصي ذاته وليس إبراز الشخصيات وفي " الأسود يليق

1 الرواية : ص 114، 115، 116.

بك " نجد الكاتبة تستعمل هذا النوع من الحوار في مواقف قليلة، كما يتجسد في الملفوظات السردية التالية : (ودَّعته واتجهت صوب الباب تنتظر السائق .حين لمحت الرجل نفسه الذي سلَّم عليها في المطار، يهُم بدخول الفندق برفقة رجل آخر، توجه نحوها مسلِماً بحفاوة .

قال :

- سعيد أن أصادفك مجدداً... أنا كمال ساري، إلتقيتك في المطار ....

تذكرين ؟ انتظرت هاتفاً منك ... خفت أن أفقد الاتصال بك . البارحة جئت على ذكرك مع صديقي، فكرنا في مشروع يمكن أن يهمك . حسنٌ أننا صادفناك هنا .

انتبهت من لهجته كونه جزائرياً . فقد حدثها في المطار بالفرنسية . عرَّفها بصديقه .

- عز الدين ...

مدَّ الرجل يده يصافحها بحرارة . قال بالفرنسية :

- سمعت عنك كثيراً ... يسعدني أن ألتقي بك – واصل بلهجة جزائرية محببة إلى قلبها- يعطيك الصحة يا فحلة متاعنا !

توقعت كل شيء إلا أن تلتقي بجزائريين في ذلك الفندق !

تذكرت نكتة الجزائري الذي تزحلق وهو يمشي على الثلوج في القطب الشمالي، وإذ بأحدهم يصيح على مقربة منه " يا ستار ! "، فانتفض الرجل لسماع لهجة جزائرية وصرخ به " أنا هارب منكم واش هذا حتى هنا لحقتوني ... حاب انكسر واش راحلك فيَّ ! "

لا تدري كم من الأحاسيس عبرتها ...

تنفست الصعداء عندما عرفت أنهما حضرا هذا الفندق لموعد خاص ليس أكثر. قال :

- بالمناسبة، زوجتي تحبك كثيراً .هل يمكن أن تكلميها ؟ سيسعدها هذا كانت مستعدة لأي شيء لإثبات براءتها .طلب رقماً وأمدها بالهاتف تبادلت مع المرأة كلمات مجاملة، وقبل أن يودعاها، أمدها الرجل الآخر ببطاقته، وقال :

- هذه أرقام هواتفي ... أعمل في الأمم المتحدة، تجدين هنا كل الطرق الموصلة إلى أينما كنتُ .ثم أصناف وهو يصافحها مودعاً :

- لن أطلب من هاتفك، أثق أننا سنلتقي !

لم تجد ما تقوله . ردت بجواب ساذج " إن شاء الله ".[1]

3- اللُغة :

تعريفها :

أ- لغة :

"قال الأزهري" : اللُغة من الأسماء الناقصة، وأصلها لُغوة من لغا إذا تكلم .[2]

ب - اصطلاحا :

يقول " عبد الرحمان ياغي ": (الأدب إعادة صياغة للحياة، يحمل خصائص الحياة لكنه يضيف إليها بعداً حياتياً جديداً، وإعادة الصياغة هذه تتطلب تعاملا مع أداة النص التي هي اللغة).[3]

---

1 الرواية : ص 256، 257، 258 .

2 ابن منظور : لسان العرب، ج 15 (فصل الطاء إلى الياء من حرف الواو والياء، وحرف الألف اللينة) . دار صادر، بيروت، ط 1، 2000، ص 250 .

3 عبد الله رضوان : البُنى السردية في نقد الرواية، ج 2، دار اليازوزي، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 9.

قد ترِد اللغة على لسان الراوي أو إحدى الشخصيات حواراً أو تداعيا أو وصفا فهي تظل لصيقة بالشخصيات الروائية، متفقة مع مستوى وعيها العام .

استعملت الكاتبة لغة سردية بسيطة بعيدة عن اللغة الشعرية، قادرة على إيصال مرادها وتحريك مجمل الشخصيات الرئيسية والفرعية، ضمن ديناميكية روائية متماسكة، تعطي مؤشراً طيباً على قدرة الساردة على بناء عمل روائي متماسك، وذلك لأن الكاتبة تصف وتسرد الفئة الراقية والمتوسطة البسيطة في المجتمع طبعاً من جميع النواحي ولأنها تراعي تضارب مستويات المتلقي .

وتعد اللغة حضور تتقدم لتحتل مركزاً أساسياً في النص الروائي، ذاته فهي بؤرة أساسية من بؤر النص،فالروائية تعتني بها، وتتفنن في استخدامها من أجل تسليط الضوء على الأجزاء المتحركة والأشياء المادية .

وما نلاحظه في الرواية التي بين أيدينا ثلاث نماذج للغة تمثلت في لغة فصحى وعامية ولغة أجنبية وسنستشهد ببعض من المقاطع السردية لهذه النماذج الثلاثة :

*** اللغة الفصحى :**

استعملت "أحلام مستغانمي" اللغة الفصحى في كثير من الأحيان في سردها، كما نجد بعض المقاطع السردية التي كانت لغة الحوار فيها تتخللها بعض العامية، وذلك قصد تحقيق الصدق والواقعية وحتى تظهر الشخصية في درجة وعيها وتفكيرها وكلامها بالصورة نفسها التي تظهر عليها في الحياة اليومية، ونمثل لهذا النموذج بالمقطع السردي التالي :

(السؤال أنساه مفاجأة خبر غيابها، لكنه دوماً وجد الحيلة المناسبة في موقف كهذا .

- أنا صحافي من تلفزيون CBS كنت أود الاتصال بها بخصوص لقاء تلفزيوني ...

أعطاها اسم قناة أجنبية تفادياً للأسئلة . ما توقع أن يخدمه هذا الخيار .

- هي في فرنسا منذ ثلاثة أيام . يمكنك معاودة الاتصال بها .

- عذراً . لكنني أحتاج إلى أخذ موافقتها في أقرب وقت لها اللقاء . أتعلمين متى تعود ؟

- ليس قبل عشرة أيام، لقد رافقت خالتها لإجراء عملية في باريس .

رد معجباً .

- باريس ؟

أجابت

- لا أحد كان يستطيع مرافقة خالتها . وحدها تملك تأشيرة سفر إلى فرنسا

- هل ثمة طريقة للاتصال بها ؟

- لا أملك إلا رقم هاتف فندقها ... [1]، أيضاً: (راح يصرخ : من تكونين

أنت لتهينني ؟

- ردت مذعورة تحت هول المفاجأة :

- ما فعلت شيئا يهينك . أنا فقط ...

قاطعها :

- أنت تهينين مالي قصد إهانتي ... من تكونين لتتجرئي على ذلك ؟!)[2]

1 الرواية : ص 157.

2 الرواية :ص285.

*** اللغة العامية :**

استعملت الكاتبة اللغة العامية في سردها، وبقدر نجاحها في التعامل مع اللغة، بقدر قدرتها على فهم شخصياتها ودرجة وعيها وثقافتها، فلو تكلمت بالفصحى . ينقص مقدار الصدق في النقل والتصوير، ويمكننا أن نستشهد بهذا المقطع من الحوار الذي دار بين "هالة" و "أمها" و"عمتها":

(كانت العمة تحمل أخباراً سارة :

- الحمد لله رانا في رحمة ربي ... ارجع لنا الأمان يا هند يا أختي ... يا ريتك صبرتي شوية .

- ما قدرتش انعيش مع اللي قتلوا ولدي وقتلوا راجلي ... لو قعدت هناك كنت مت ولا قتلت حد .

- الناس كلهم صابرين ...واللي ما عندوش وين يروح واش يدير ... نوكلوا عليهم ربي " يا قاتل الروح وين تروح "!

تدخلت لتلطف الأجواء، قالت موجهة الحديث لعمتها :

- إمي حابة تعمل مثل الحاجة زهرة في قسنطينة ... جاوْا إرهابيين في عمر ابنا أخذوا ابنا في الليل وقتلو قداما وهي تبكي وتحاول فيهم ولما عرفتهم راحت جابت رشاش mat 49 تدربت عليه وقتلتهم ... وصارت ما عندا شغله غير ملاحقة الإرهابيين.رفضت تعترف بقانون الرحمة، قالت : " ناخذ حقي بيدي ...اللي ما رحمنيش ما نرحموش ..."

قالت الأم متعجبة :

ما سمعت هالقصة ... إمتى صارت ؟

ردت :

- لما كنا بالجزائر ... سمتها الصحافة " جميلة بوحيرد الثانية " .

شيء ما بيتصدق ... مَرا عمرا ستين سنة قتلت خمسين إرهابي !

واصلت مازحة وهي ترى أمها مأخوذة بالقصة :

- خِفت وقتا بحكيلك عنا تروحي تجيبي رشاش وانصير نص العايلة مقتولة ... ونص قتلة !

ضحكت . لابد من ممازحة الموت أحيانا وإلا قتلك قبل أوانك .

علقت العمة من تحت حجابها :

- أحنا مومنين يا بنتي ... والانتقام صفة من صفات الله وحدو هو " المنتقم " اللي يجيب لك حقك. لو بقينا كل واحد يأخذ ثاروا بيدو عمرها ما تخلاص، اللي ماتوا مش رايحين يرجعوا، لكن البلاد تروح، الحق ... في هذي بوتفليقة يعطيه الصحة ... يرحم والديه عمل شيء ما حد غيروا قدر عليه. ما كانش حاجة في الدنيا أغلى من الأمان، قليل واش فات علينا في عشر سنين)[1].

1 الرواية : ص 195، 196.

*** اللغة الأجنبية:**

في هذه الرواية التي بين أيدينا، نجد بعض النماذج للغة الأجنبية لكنها كانت قليلة التوظيف، حيث يمكننا أن نستشهد ببعض من المقاطع من مثل: (مستشهداً بقصة " سيرج عانسبور " في الثمانينات حين قال لزوجته النجمة "جين بيركين" : (je suis venu te dire que je m' en vais)[1]، نجد أيضاً: (يحب أن يختم مساءه بمقطوعات من العزف على البيانو .بالذات (Ballade pour Adeline)[2]، أيضاً:(إحداهما كُتب عليها بالفرنسية (l'Algérie t'aime)[3]، كما يمكننا أن نستشهد بهذا المقطع السردي: (تمتمت بالفرنسية وهي ترى المنظر في الخارج : mon dieu comme c'est beau) .[4]

ونجد اللغة الأجنبية أيضاً في مثال آخر : (هو لا يحتاج إلا لعبارة فرنسية تقول : (tu me manques).[5]

وخلاصة القول يمكننا أن نقول إن لغة الحياة اليومية تحمل أدق ما تنبض به قلوب الشخصيات من عواطف وانفعالات وتوحي بدلالات هامشية تعجز الفصحى عن تصويرها والتعبير عنها فالكاتبة تهدف إلى تصوير الواقع، فالواقعية المنشودة ليست واقعية اللغة بقدر ما هي واقعية التفكير، مع مراعاة الأداء اللغوي المناسب لمستوى الشخصية .

1 الرواية : ص 28.
2 الرواية : ص 32.
3 الرواية : ص 77.
4 الرواية : ص 207.
5 الرواية : ص 305.

4- التكرار:

من الخصائص اللغوية المحتوم لزومها للأعمال الأدبية، سردية أم غير سردية (فقد ألفينا التكرار سمة من سمات الأعمال الأدبية الخالدة، وذلك لأن المرء حيث يطول حديثه عن شيء أو قصة لحكاية يضطر إلى تكرار بعض الألفاظ أو بعض الأفكار، أو بعض العبارات). [1]

ولقد ورد التكرار في الرواية التي بين أيدينا في مواطن عدة منها :

*** تكرار الألفاظ :**

في هذه الرواية ورد تكرار الألفاظ في معظم صفحاتها وبكثرة، ويمكننا أن نستشهد ببعض الأمثلة لهذا التكرار من مثل : تكرار لفظة : "حمراء" في المقطع التالي: (بدا الجو على البلاتو احتفاليا : قلوب حمراء، وسائد حمراء، ورود حمراء، علب وهدايا بشرائط حمراء . هل أجمل من الأسود لوناً يعقد عليه الأحمر قرانه في عيد الحب !)[2]، ونجد أيضا تكرار كلمة "أحبك " في : (وأي حدث جلل أن يخط المرء " أحبك " بيده، أية سعادة وأية مجازفة أن يحتفظ المرء برسالة حب إلى آخر العمر، اليوم " أحبك " قابلة للمحو بكبسة زر، هي لا تعيش إلا دقيقة ... ولا تكلفك إلا فلساً ! لا رغبة لها أن تحكي كم يُمكن لكلمة "أحبك" أن تكون أحياناً مكلفة ... جُرم كتابة " أحبك " ... أربعين نسخة لكلمة "أحبك" ...).[3]

1 عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، ص 268.

2 الرواية : ص 32.

3 الرواية : ص 34، 35.

وفي مثال آخر: (مذ ذلك الحين، وفي انتظار أن تراه مجدداً، ما عادت شجرة واحدة، بل غابة من النساء، هي شجرة الكرز المزهرة، هي شجرة الصبار والصفصاف الباكي، وشجرة اللوز، وشجرة الأرز، والسنونو والصنوبر) [1].

*** تكرار العبارات :**

ونبدأ بعنوان الرواية " الأسود يليق بك "، التي تكررت في النص أكثر من خمسة مرات : ص 38،49،115، 247 ... الخ .

(أخذ غليونه من على الطاولة وأشعله بتكاسل الأسى)، (وراح يحشو غليونه صبراً) .هاتين العبارتين ذُكرتا في الرواية مراراً وتكراراً بداية من الصفحة 12 مروراً بالصفحة 31 و43 و44، 125، 133، 158، 223، الخ ... وغيرها من المواقع وكلما تكررت كانت من أجل التأكيد على أن طلال إنسان مدخِّن بدرجة أولى .

كما نجد تكرار العبارة : (كانت مبتهجة كفراشة وسط حقول الزهور). [2]، (غادرت الأستوديو مبتهجة كفراشة) [3]، (ذهبت إليه بسيطة كفراشة السواقي ... وكفراشة تأخرت). [4]

وإذا ذهبنا إلى آخر صفحة في الرواية وهي الصفحة 331 لوجدنا أيضاً تكرار للعبارة :

(ارقص كما لو أن لا أحد يراك .

غَنِّ كما لو أن لا أحد يسمعك .

أحِبَّ كما لو أن لا أحد سبق أن جرحك).

---

1 الرواية : ص 186.

2 الرواية : ص 18.

3 الرواية : ص 21.

4 الرواية : ص117.

وفي الأخير نستخلص أن التكرار لا يأتي به الكاتب أو الراوي عن عبث إنما ليؤدي وظيفة بنيوية، حيث تبدو قيمة الألفاظ في علاقتها مع التركيب الكلي داخل النص المروي، بحيث تشكل عناصره الجزئية، فالتكرار يبقى من الأساليب الفنية التي يلجأ إليها الكاتب ليجعل القرّاء يعيشون التجربة الشعورية له، ويوحد إحساساتهم بإحساسه، حيث يجعلهم طرفاً مشاركا في الأحداث حتى وكأنهم يعيشونها على أرض الواقع .

ويظل الهدف من التكرار مهما كان نوعه، وسواء أكان عفوياً أم مقصوداً، هو التأكيد كونه عبارة عن أشياء عالقة بالذاكرة أولاً وبالنفس ثانياً، ولشدة تمكُّنها من نفس الكاتب فإنها تتردد في كتاباته لا شعورياً.

خَاتِمَة

قبل الحديث عما وصلنا إليه نقف برهة ونخبر كل من لديه الحظ في قراءته لهذا العمل سواء القارئ المطلع أو الأستاذ بأننا نخطئ إذا قلنا أن عملنا مكتمل لأن كل ما قدمناه سواء من الجانب النظري أو من الجانب التطبيقي في النص يبقى حاويا لثغرات قد يلاحظها الأستاذ .

- ويمكن أن نقول أن في كل ما تكتبه الروائية أحلام مستغانمي، تؤكد أنها إنسانة مسكونة بالحب والحياة وبالموسيقى وبالإنسان وبالوطن وبالثورة، فبعد رواياتها " ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس " و " عابر سرير "، التي تبنَّت فيهم أحداث الثورة الجزائرية كهم أساسي في الروايات الثلاث، تطل علينا برواية جديدة وهي:

" الأسود يليق بك " الصادرة عن دار نوفل ببيروت 2012، مسكونة بالهم الإنساني العربي في الجزائر وفي لبنان وفي العراق، إلى جانب المشكلة العاطفية الأساسية التي تطرحها من خلال علاقة حب تربط بين فتاة آتية من مروانة من جبال الأوراس وشاب عربي مغترب في البرازيل، ومواقفها الإنسانية المشرفة في الواقع معروفة، فهي من الكُتاب الذين وقفوا مع الشعوب المظلومة المطالبة بكرامتها وحريتها من الطغاة والمستبدين .

- " الأسود يليق بك " نستطيع أن نقول عليها أنها رواية رومانسية من الطراز الرفيع، حيث لم تقل أبداً عن الروايات الرومانسية العالمية، والتي كتبها كبار الروائيون العالميون، بل نستطيع أن نقول أنها فخر لبلد عربي وهو الجزائر، حيث قدمت الكاتبة أحلام مستغانمي الرواية مستخدمة اللغة العربية السليمة والمفردات الرصينة والتي تؤكد

من خلالها، أن الجزائر كبلد احتلها الاستعمار الفرنسي الذي لم يستطيع أن يمحو هويتها العربية الإسلامية وظهر ذلك في طريقة استعمالها للغة العربية بشكل فائق .

- اعتمدت الكاتبة في بنائها السردي للرواية على مختلف التقنيات السردية من استرجاع للأحداث حيث تقوم الشخصية بالرجوع إلى سرد أحداث مضت وجاء هذا رغبة من الكاتبة لتوضيح أحداث قد تكون غامضة أو مجهولة بالنسبة للقارئ .

- تمكنت الكاتبة من سرد أحداث روايتها بعدة شخصيات حكائية ساهمت في تطوير ونقل العمل السردي من خلال الحوارات سواء الداخلية أو الخارجية، وكأننا في عمل تلفزيوني، فالكاتبة تضع القارئ أمام مجموعة من التأويلات .

- استخدمت " أحلام " في روايتها عدة أساليب، لعل أهمها خاصية الإدهاش، فاللغة الرائقة تعلن موت الحقيقة في الكلمة، نعثر عن الشيء ونقيضه، نبادر إلى ردم الهوة في البناء لاكتشاف الحقيقة، فنتفاجأ بتغير سريع يصيب الحدث، سرعان ما تتوافق الرواية في انبنائها معه، فلا تترك للقارئ مساحة للتفكير، وهكذا جاءت البطلة " هالة " .

- تعَارُض وتضاد وتقابُل، الرواية تنبني على فكرة، ثم لا تلبث الفكرة أن تكون منفية، فكرة الأمان والاستقرار تنفيها فكرة الترحال والبحث عن أمسيات غنائية، وفكرة الفقر تنفيها فكرة الثراء، وفكرة الواقع تنفيها فكرة الخيال .

- تنبني الرواية على أربع حركات، تقع في أربعة فصول، كل فصل يمثل حركة في النوتة الموسيقية، إلى أن تكتمل في الأخير جميع الخيوط .

- الرواية في بساطتها وتلقائيتها كأنها عمل اعتيادي، يمارسه الإنسان على الدوام، دون أن يشعر أو يلاحظ وجوده، فثمة أمور نعتادها، ولا نشعر بوجودها، وحاجتنا إليها، إلا إذا فقدناها، وهكذا هي الرواية في بنائيتها التلقائية، لا تحتاج عناءاً لكشف الخيوط المتشابكة، بل إن الكاتبة كثيراً ما تسهل علينا الأمر، فتخبرنا عن النهاية قبل وقوعها، وتأمل فينا الوصول إلى النتيجة ذاتها، التي توصلت إليها .

- تبدأ الرواية في إطار تاريخي، تستوعب الحدث المفجع في نفس " هالة " وفي الوطن الأم " الجزائر " فيلتقي الحدثان ويتقاطعان في أكثر من محور، كمحور البؤس والشقاء، والرغبة في الانسلاخ من الواقع والفرار منه .

- ظهر لنا جليا الحبكة الدرامية والترتيب المنطقي للأحداث حتى وإن قدمت معالجة تاريخية لبعض الأحداث، والتي صاغتها وكأن البطلة في الرواية تتذكر أحداث من ناحيتها تبدو هامة عن تاريخ الجزائر والفوضى السياسية التي مرت بها وعلاقة ذلك اجتماعيا على حياة الناس وعواطفهم التي مزجوها ليبدو الفن وليداً تلك الأحداث متأثرا بأحوال الجزائر السياسية حينذاك .

- وتقديم الكاتبة لنهايتين مختلفتين لقضية واحدة، قضية الفتاة وقضية الوطن،قضية واحدة، والتغير الذي يمس واحدة منها يمس الأخرى بالضرورة إن تعليل هذا يعود إلى

حُب الكاتبة للمفارقة، وبحثها الدائم عن الاختلاف، وهو الواضح جلياً في الرواية بلا مواربة، تضع الشيء ونقيضه، وتعمل على نشر الجمال، الذي من خلاله نكتشف القبح، عملية دائرية تمر بها الرواية في فصولها الأربعة، تسير من فصل إلى آخر، وتستلهم في كل فصل مواقف متناقضة، ومشاعر غير متبادلة، تصل إلى نتيجة غير متوقعة .

أما فيما يخص الأسلوب في الرواية، ففي الرواية عناصر متعددة أهمها :

- الحوار والسرد القصصي، وعنصر ثالث جديد بل متجدد ألا وهو الجملة الشعرية الشديدة التأمل، والتي فيها حكمة، إن هذا العنصر الثالث قد أكسب الرواية تجديداً وجعلها خارجة عن مألوف الرواية التقليدية .

- تكتب " أحلام " روايتها على إيقاع موسيقي وشعري، فعباراتها تبدو كأنها مقاطع شعرية، وموسيقاها حاضرة بكل أشكالها وبتأثير عالِ، الموسيقى مُرشِدها الروحي، ومخلصها وغذاؤها، حتى أنها عنونت أحد مقاطع الرواية بمقولة لنيتشه :" الموسيقى ألغت احتمال أن تكون الحياة غلطة ".

- بتشويق أدبي لافت كانت الكاتبة تنتقل من جزء لآخر، ومن حركة إلى أخرى، فالرواية أربعة أجزاء وحركات، وكأنها نوتات مضبوطة، لكل جزء عنوان لا تترك بينهما فراغات، فهي تريد أن تقول الكثير، وكل ما يدور في عقلها من أفكار حول هذا العالم العربي المتخبط .

- النهاية بالقطيعة، أمر مفهوم منذ البداية، منذ المقدمة التي وضعتها " أحلام " في الإهداء، وأحالتها رسالة إلى القارئ، لكي لا يتفاجأ بما في داخلها، ولكنها أصرت على وضع ذلك في عمق روايتها، فالنهاية جاءت مرضية وانتصار للحرية وحق الإنسان في أن يعيش بعيداً عن القيود التي يضعك فيه شخص تظاهر أنه يحبك أو ربما يحبك بصدق لكنه وقع في خطأ السيطرة، والتملك متناسيا أن الحب لا يشترى بالمال.

- نرجو أننا قد وُفِّقنا، ولو بالشيء القليل في إعطاء لمحة وجيزة عن كيفية تشكل بنيات " الأسود يليق بكِ "، وقد أفدنا كما استفدنا من هذا العمل المتواضع، ونتمنى أن تكون نقطة نهاية بحثنا هي نقطة بداية بحوث أخرى.

وفي الأخير نتمنى النجاح والتوفيق للجميع.

قائمة

المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

أولا: المصادر:

- أحلام مستغانمي، رواية "الأَسْوَدُ يَلِيقُ بِكِ"، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط7، 2013.

- معاجم:

1- إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ج 1 . دار إحياء التراث العربي، القاهرة، ط1، 1973.

2- ابن منظور : لسان العرب، ج 15، (فصل الطاء إلى الياء من حرف الواو والياء، وحرف الألف اللينة) . دار صادر، بيروت، ط 1، 2000 .

3- ابن منظور :لسان العرب، ج 9، دار صادر، بيروت، ط 1، 2000. مادة (بنى).

4- ابن منظور: لسان العرب، ج4، دار صادر، بيروت، ط1، 2000 .

5- ابن منظور:لسان العرب، ج2، دار إحياء للتراث العربي، ط1، 1988.

6- أحمد بن محمد علي الفيومي : المصباح المنير، معجم عربي، دار الحديث، القاهرة، ط1، 2003م .

7- إسماعيل بن عماد الجوهري : الصحاح، ج6، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1399 هـ ـ 1989م.

8- جلال الدين محمد بن أحمد المحلي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي : تفسير الإمامين الجلالين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د ط، د ت .

9- جميل صليبا : المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، 1978.

10- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، ، 1994 .

11- جيرالد برنس : قاموس السرديات، ترجمة : السيد إمام، سيرت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2003م .

12- الرازي محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح، باب السين، المكتبة الأموية، بيروت، دمشق، دط.

13- محمد مرتضي الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، ج 6، تحقيق د : حسين نصار، (مطبعة حكومة الكويت 1394 هـ ـ 1984م)، مادة " بنى ".

ثانيا: المراجع:

1. الكتب باللغة العربية:

1- إبراهيم السعافين : تحولات السرد، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، د ط، د ت .

2- إبراهيم صحراوي :تحليل الخطاب الأدبي، دار الأفاق، بيروت، ط 1، 1999 .

3- إبراهيم عباس : الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيدولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005 .

4- إبراهيم عبد الرحمن : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، د ط، 2000 .

5- إبراهيم عبد الله : السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، تموز، 1992 .

6- أحمد السماوي : فن السرد في قصص طه حسين " كلية الآداب والعلوم الإنسانية "، صفاقس، د ط، دت.

7- أحمد النعيمي : إيقاع في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، بيروت، ط1، 2004 .

8- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005.

9- أمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

10- آمنة يوسف : تقنيات السرد، في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997 .

11- برنار فاليط : النص الروائي تقنيات ومناهج ، ترجمة : رشيد بن جدو، منشورات باريس، د ط، 1992 .

12- برناردي قوتو : عالم القصة، ترجمة : محمد مصطفى هدارة، دار عالم الكتب، القاهرة، دط، 1969 .

13- بشير بويجرة محمد : بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (جماليات وإشكاليات الإبداع) 1970 ــ 1986م، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2002م.

14- بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، ترجمة : سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، د ت، د ط .

15- تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة : شكري و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990 .

16- جاكسون ليونارد : بؤس البنيوية، ترجمة : ثائر ديب، دار الفرق، دمشق، د ط، 2008 .

17- جان بياجيه: البنيوية، ترجمة : عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985م.

18- جدري عثمان : بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1986 .

19- جيرارجينيت: خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، ترجمة : محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1988 .

20- جيرالد برنس : " المصطلح السردي " ترجمة : عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

21- حسام الدين، كريم زكي : الزمان الدلالي، دار غريب، القاهرة، ط 1، 2002 .

22- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1.

23- حسن نجمي : شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2000 .

24- حسين خالد : شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً)، صادر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، بغداد، د ط، 1421 هـــ .

25- حميد لحميداني : بنية النص السردي، من منظور النقد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991 .

26- خليل رزق : تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرواية العربية، دار الإشراق للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط 1، سنة 1998 .

27- الدغموني محمد : الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، دار إفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1991 .

28- روجر هنكل : قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة وتقديم وتعليق : صلاح رنق، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 2005.

29- روز ماري شاهين : قراءات متعددة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د ط، 1995 .

30- رولان بارت : الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغاربية للناشرين، الرباط، ط2، 1982 .

31- زكرياء إبراهيم : مشكلة البنية دار مصر للطباعة، القاهرة، د ط، د ت.

32- سامية حسن الساعاتي : الثقافة والشخصية، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1983 .

33- السعيد بوطاجين : السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005م .

34- سعيد يقطين : الكلام والخبر (مقدمة السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1997 .

35- سعيد يقطين :انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط 2، 2001 .

36- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

37- سهير القلماوي: مختصر محاضرات في نظرية الرواية، القاهرة، د ط، 1975.

38- سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1988 .

39- صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني : جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، ط 1، 2006 .

40- صلاح صالح : سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز العربي، بيروت، ط 1، 2003 .

41- صلاح فضل : النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 3، 1985 .

42- عبد الحميد المحادين : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، دار فارس، بيروت، ط 1، 1999.

43- عبد الرحيم الكردي : البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، الجزائر، ط 3، دت .

44- عبد الرزاق قسوم : مفهوم الزمان في فلسفة بن الوليد بن رشد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت .

45- عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن ودلالته، للدار العربية للكتاب، تونس، د ط، 1988.

46- عبد العزيز الشريف : كيف تكتب قصة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2001.

47- عبد العزيز شبيل : الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف، تونس، ط1، 1987.

48- عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995 .

49- عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي : مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1990 .

50- عبد الله رضوان : البُنى السردية في نقد الرواية، ج 2، دار اليازوري، عمان، الأردن، ط1، 2003 .

51- عبد المالك مرتاض : ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1993 .

52- عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د ط، 2005م.

53- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية، مركبة لرواية زقاق المدن)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، د ط، 1993.

54- عبد المنعم زكريا القاضي : البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، ط 1، 2009 .

55- عبد الوهاب جعفر : البنيوية بين العلم والفلسفة، دار المعارف، مصر، د ط، 1989م.

56- عز الدين إسماعيل : الأدب ومذاهبه، القاهرة، د ط، 1976 .

57- عمر عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003 .

58- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، عمان، ط 1، 2008.

59- فرجينيا وولف : إنجيل بطرس سمعان، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، القاهرة، د ط، 1971 .

60- فضيلة الفاروق :تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2003.

61- محمد السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، دار منشأ المعارف، مصر، دط، د ت .

62- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1922 .

63- محمد يوسف نجم : فن القصة، دار الثقافة، بيروت، د ط، د ت .

64- مصطفى فاسي : بناء الشخصية : مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، الجزائر، دط، 2007 .

65- مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004 .

66- النابلسي شاكر : جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1994 .

67- هنري جيمس وآخرون : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي، تر : إنجيل بطرس سمعان، الهيئة العامة للتأليف والنشر، بيروت، د ط، 1971 .

68- وصلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط 2، 1980م .

69- وعز الدين المناصرة : علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، ط 1، 2008م .

70- وليم فان أوكونو : أشكال الرواية الحديثة، ترجمة : نجيب المانع، دار الرشيد، بغداد، العراق، د ط، 1980 .

71- وينفريد هوبر : مدخل إلى السيكولوجيا، ديوان المطبوعات الجامعية، بيروت، د ط، 1995 .

72- يمنى العيد : " فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب "، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998م.

73- يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الغرابي، بيروت، د ط، 1999 .

74- يمنى العيد : في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط2، 1984، ص 233.

2. المجلات:

1- أحمد شريط : سيميائية الشخصية الروائية، مجلة السيميائية والنص الأدبي، عنابة، د ط، ماي 2002 .

2- آمنة يوسف : نقلا عن عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، عدد خاص عن دراسة الرواية، العدد 19 .

3- عز الدين بوبيش : القصة والبنيوية الشكلانية، مقال ضمن مجلة السرديات، العدد 3.

4- منصوري مصطفى: "زمنية جيرار جينيت في النقد العربي"، مقال ضمن مجلة السرديات، العدد 99 .

5- ينظر جان إنفليت : مستويات النص السردي، تر : رشيد بن جدو، مجلة كتاب العرب، عدد 918، الرباط، 1986 .

3. كتب مترجمة.

1- Benveniste (Emile): la nature des pronoms in Problèmes de linguistique général نقلا عن عبد المجيد النوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع – المدارس –الدار البيضاء، ط1، 2002 .

2- Parain – vial- jeanne، Analyses structura les et idéologues gues structuralistes , Toulouse, trad ,B ,A, 1973 .

3- Pouillon , jean , Problemas– du structuralisme، Paris 1966 , trad , mexico , 1975 .

فهرس

فهرس المحتويات

دعاء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ.هـ
المدخل التمهيدي: البناء السردي	
1- مفهوم البناء	07
أ لغةً	07
ب اصطلاحا	08
2- مفهوم السرد	11
أ لغةً	11
ب اصطلاحا	11
3- تعريف البنية السردية	16
4 - السيرة الذاتية لأحلام مستغانمي	19
5- ملخص الرواية	22
الفصل الأول: بنية الشخصية	
1- مفهوم الشخصية	28
أ - لغة	28
ب - اصطلاحا	28
ج - عند النقاد المعاصرين	30
2 - أنواع الشخصية	32
أ- الشخصية النامية (الدينامية)	33
ب- الشخصية السكونية	38
ج- الشخصية الإشارية	39

د- الشخصية المجازية	40
هـــ- الشخصية الغائبة	40
3 - علاقة السارد بالشخصيات	42
أ- تعريف السارد	42
ب- علاقة السارد بالمتن القصصي (مستوى المتن الحكائي)	42
1 السارد أكبر > من الشخصية	43
2 السارد أصغر > من الشخصية	44
3 السارد يساوي = الشخصية	44
4- الوصف الداخلي والخارجي للشخصيات	45
الفصل الثاني: بنية الزمان والمكان	
أولا- الزمان	50
1- مفهومه	50
أ –لغة	50
ب –اصطلاحا	50
2- النظام الزمني (الترتيب الزمني)	55
أ – الاسترجاع	56
ب – الاستباق	60
3- المدة أو الديمومة	62
أ - سريع السرد	65
1- الحذف	65
2- الخلاصة	67
ب - إبطاء السرد	69
1- الوقفة	69
2- المشهد	71
4- التواتر	72

ثانيا- المكان	73
1- مفهومه	73
أ – لغة	73
ب- اصطلاحا	74
2- جغرافية الرواية	78
الفصل الثالث: الأشكال السردية وخصائص الخطاب السردي	
أولا- الأشكال السردية	83
1- السرد بضمير الغائب	85
2- السرد بضمير المتكلم	90
3- السرد بضمير المخاطب	96
ثانيا- خصائص الخطاب السردي	105
1- الوصف	105
2 - الحوار	114
3 - اللغة	121
4 - التكرار	127
خاتمة	131
قائمة المصادر والمراجع	137
الفهرس	

تم بحمد الله

الأسود يليق بكِ

ما من قصّة حبّ إلّا وتبدأ بحركة موسيقيّة، قائد الأوركسترا فيها ليس قلبك، إنّما القدر الذي يُخفي عنك عصاه. بها يقودك نحو سلّم موسيقيّ لا درج له، ما دمتَ لا تمتلك من سمفونيّة العمر لا «مفتاح صول»... ولا القفلة الموسيقيّة.

الموسيقى لا تُمهلك، إنّها تمضي بك سِراعًا كما الحياة، جدولًا طربًا، أو شلّالًا هادرًا يُلقي بك إلى المصبّ. تدور بك كَفالس محموم، على إيقاعه تبدأ قصص الحبّ... وتنتهي.

حاذر أن تغادر حلبة الرقص كَي لا تغادرك الحياة.

لا تكترث للنغمات التي تتساقط من صولفيج حياتك، فَما هي إلّا نوتات...

أحلام

«إنّ أحلام مستغانمي شمسٌ جزائريّة أضاءت الأدب العربيّ» — أحمد بن بلّة

أحلام مستغانمي — كاتبة جزائريّة حقّقت نجاحًا جماهيريًّا في العالم العربيّ بثلاثيّتها: «ذاكرة الجسد» (1993)، «فوضى الحواس» (1997)، «عابر سرير» (2003)، وكتابها الأخير «نسيان com» (2009). صنّفتها مجلّة فوربس الأميركيّة في العام 2006 الكاتبة العربيّة الأكثر انتشارًا في العالم العربيّ، بتجاوز مبيعات كتبها المليونَي نسخة.

ISBN 978-9953-26-713-5
9 789953 267135

نوفل هي دمغة الناشر
هاشيت أنطوان A.