وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الميدان: لغة وأدب عربي

فرع أدب عربي

الرقم: .....

رقم ط1: 2302486044

رقم ط2: 23054096193

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري بعنوان:

شعرية الزمكان في رواية "اختلاط المواسم" لبشير مفتي

إعداد الطالبتين:

- سلماني يمينة.

- قلمين مسعودة.

تاريخ المناقشة:

لجنة المناقشة:

الرقم	اسم ولقب الأستاذ	الرتبة العلمية	الصفة
1	علي حويش	أ.م.أ	رئيسا
2	عمر عليوي	أ.م.أ	مشرفا ومقررا
3	معمري عبد الكريم	أ.م.أ	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024/2023م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي
(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): قلمين مسعودة الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 124695 والصادرة بتاريخ 2019/12/25 عن مصالح الولاية

المسجل(ة) بكلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث: مذكرة ماستر . عنوانها:

مذكرة ماستر - شعرية الزمان والمكان في رواية اختلاط الحابل لبشير مفتي

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في 26/06/2024

إمضاء المعني

ملاحظة: أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28- 07- 2016 ، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي
(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لانجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): بعلياني نبيحة الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم 02284950 والصادرة بتاريخ: 07/2011 بدائرة وزعة

المسجل(ة) بكلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر، عنوانها:

تشكيل الزمان والمكان في رواية إخلاعة
الهوا بسم المشير مضوح

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في: 26/05/2021

إمضاء المعني

الملاحظة: أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم 933 المؤرخ في 28-07-2016، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها

شكر وعرفان

نحمد المولى العلي القدير على توفيقه وعونه لنا في إتمام هذا العمل المتواضع

وإنه لشرف لي أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير للأستاذ الفاضل

عمر عليوي

الذي تفضل بالإشراف على هذه المذكرة،

وقدم لي يد العون والمساندة، ولم يبخل علي بوقته وجهده، فكان لإرشاداته الأثر الكبير في انجاز هذا العمل.

مقدمة

مقدمة:

يعد عنصرا الزمان والمكان من أهم تقنيات السرد التي تشكل فضاء الرواية، فعلى نبضات الزمن تسجل الأحداث وقائعها وفي حيز المكان تتحرك الشخوص، وفي إطار اللغة ببعديها الزماني والمكاني يتألف النص السردي فالرواية في الأساس فن زماني مكاني لذلك فإن الحديث عن احد هذين العنصرين يصبح بالضرورة حديثا عن الآخر فهما يرتبطان ارتباطا كليا في النص الروائي فالحدث لا بد أن يقع في مكان معين وزمان بعينه، فالرواية تحتاج نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في المكان.

كما أن تحقيق الشعرية في هاذين المكونين لا يكون إلا بذلك الانسجام بين شكل العمل الفني وجمال الفكرة، والجمال الأصيل يعود إلى الفكرة الجميلة ، كما أن الإيقاع والإنسجام والتنظيم وما في حكمها أشياء تنتمي إلى الجمال وتقترن بالجميل في مفهومه ، وهي كلها سبل يتوسط بها الناص والنص لتحقيق الغاية من كل عمل أدبي ليتم الحكم على نجاحه فنيا وجماليا، إذ أن الحكم الجمالي مرهون بوجود رغبة لا شعورية مستترة وراء أحداث وتطورات العمل الفني الذي يقوم باستخدام كل الوسائط الممكنة.

وقد وقع اختيارنا على إحدى روايات بشير مفتي"اختلاط المواسم" أو وليمة القتل الكبرى" أنموذجا كمجال للتطبيق ومن هنا كان موضوع البحث موسوما ب :شعرية الزمكان في رواية اختلاط المواسم ويسعى هذا البحث الى الاجابة عن جملة من تساؤلات الاتية :

ماهي شعرية الزمان المكان، وكيف تشكلت العمل الروائي؟

وعليه قسمنا بحثنا إلى مقدمة ومدخل تضمن مفاهيم وتعريفات حول الشعرية وبعد ذلك قمنا برسم خطوات الفصول إذ مزجنا فيها بين التطبيقي والنظري.

أما الفصل الأول المعنون شعرية الزمن في الرواية : مفهوم الشخصية، أنواع الشخصيات وعلاقتها بالزمان والمكان، أبعاد الشخصية.

أما الفصل الثاني المعنون بنية الفضاء الزماني في رواية اختلاط المواسم تناولنا فيه مفهوم الزمن، النظام الزمني في الرواية، الاسترجاعات، الديمومة، المشهد، التواتر.

أما الفصل الثالث المعنون ببنية الفضاء المكاني تطرقنا فيه إلى، مفهوم المكان وبنيته من حيث الانفتاح والانغلاق.

وأنهينا بحثنا بجملة من النتائج أوجزناها في الخاتمة.

و اعتمدنا على المنهج البنيوي لتحليل بنية هذه الرواية والعناصر المكونة لها.

كما اعتمدنا على جملة من المراجع أهمها:

في كتابه البنية الشكل الروائي، حسن بحراوي وكتاب بنية النص السردي لسعيد يقطين ، وكتاب في نظرية الرواية، لعبد المالك مرتاض.

وفي الأخير نحمد الله على اتمام هذا العمل المتواضع ونشكر كل من ساعدنا على انجازه ونخص بالذكر الأستاذ المشرف "عمر عليوي" ونحسب له صبره علينا وما قدمه لنا من نصائح وتوجيهات سهلت لنا الطريق ورسمت لنا الخطى.

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الكرام على تفضلهم بقراءة البحث وإثراء ملاحظاتهم وانتقاداتهم بما يخدم هذا العمل.

مـــــدخل

حول مفاهيم الشعرية

مفهوم الشعرية عند العرب القدامى:

الفارابي: حيث يقول: (والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطيئة أولا ثم الشعرية قليلا قليلا)[1].

ابن سينا: حيث يقول: (إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة... والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع، وأكثر تولدها عند المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصيته وبحسب خلقه وعاداته)[2].

ابن رشد: حيث يقول: (وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن كأقاويل سقراط الموزونة، وأقاويل أنباد قليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أمير وش)[3].

والملاحظ للفظ الشعرية من خلال الأقوال السابقة يدرك بحق أنها (لا تمتلك مقومات الاصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معين)[4].

---

[1] الفارابي أبو نصر، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، (دط)، 1969، ص141.

[2] ابن سينا، فن الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (دط)، 1973، ص172.

[3] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو فن الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تح: د. محمد سليم سالم، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، (دط)، 1970، ص62.

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص12.

ب- في الدراسات الحديثة:

أما مصطلح الشعرية في الدراسات الحديثة، فإن طبيعة البحث تفرض تناول زوايا متباينة لمعالجته،ومن الضروري البدء بترجمة poetics إلى العربية وقد اجترح النقاد والمترجمون بعض المقابلات المختلفة أعراضها فيما يلي[1]:

الشاعرية: ذهب إلى هذه الترجمة عبد الله الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير فهو يتوجه نحو الشعر بحركة زئبقية نافرة[2].

وتبنى هذه الترجمة كذلك الدكتور سعيد علوش، ونجد أنه يترجم poetics إلى الشاعرية وأعطاها المدلولات التالية:

- مصطلح استعمله تودوروف كشبه مرادف (علم/ نظرية الأدب)
- والشاعرية درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية (عند مشونيك)[3].

الإنشائية: ويذهب إلى هذه الترجمة كل من توفيق حسن بكار في مقدمته لكتاب حسين الواد "البنية القصصية في رسالة الغفران، وعبد السلام لمسدي في كتابه الأسلوبية والأسلوب" وفهد عكام في ترجمته لكتاب خان لوي كابانس "النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، والطيب البكوش في ترجمته لكتاب "مفاتيح الألسنية" لجورج مونان، وكذلك وحمادي صمود في كتابه "التفكير البلاغي عند العرب"[4].

---

[1] نفسه،ص15.

[2] الغذامى: محمد عبد الله،الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص21.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص127.

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص15.

الأدبية: تبنى هذه الترجمة توفيق الزيدي[1].

بويطيقا: يعرب الدكتور خلدون الشمعة poetics إلى بويطيقا في كتابه الشمعة والعنقاء.

بيوتيك: تبنى هذا التعريب حسين الواد في كتابه البنية القصصية، في رسالة الغفران.

نظرية الشعر:تبنى هذه الترجمة علي الشرع في ترجمته لمقدمة كتاب نورثروب فراي "تشريح النقد"

فن الشعر:تبناها يوئيل يوسف عزيز في ترجمته لدراسة إدوارد ستاكيفينغ "في الشعر البنيوي وعلم اللغة، في اتجاهات النقد الحديث" وعلية عزت عياد في معجم المصطلحات اللغوية والأدبية.

فن النظم: تبنى هذه الترجمة فالح صدام الإمارة، وعبد الجبار محمد علي، في ترجمتهما لكتاب "أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب" لرومان جاكبسون.

الفن الإبداعي:تبنى هذه الترجمة جميل نصيف في ترجمته لكتاب شعرية ديستويفسكي "لميخائيل باختين"، ومحمد خير البقاعي في ترجمته لمقال رولان بارت" نظرية القراءة".

علم الأدب: وتبنى هذه الترجمة جابر عصفور في ترجمته لكتاب "عصر البنيوية" لإيديث كروزيل، ومجيد الماشطة في ترجمته لكتاب ترنس هوكز البنيوية وعلم الإشارة[2].

الشعرية: وهذه الترجمة تم اعتمادها من قبل العديد من الباحثين والنقاد، منهم محمد الولي، ومحمد المعمري في ترجمتهما كتاب جان كوهين "بنية اللغة الشعرية"وشكري المبخوت، ورجاء بن سلامة في ترجمتهما كتاب تودوروف "الشعرية" وعبد السلام

---

[1] محمود الدرابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص15.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، ص 16.

المسدي في كتابه الأسلوبية والأسلوب" وسامي سويدان في ترجمته كتاب تودوروف"نقد النقد" وأحمد مطلوب في كتابه "الشعرية"[1].

إن تعدد الترجمات واختلافها يسهم- لا محالة-(في تصعيد أزمة المصطلح التي يعاني منها النقد العربي الحديث، إذ لا مسوغ لا جتراح ترجمات عديدة لمصطلح عربي واحد، في الوقت الذي يدعو فيه كل أولئك المجترحون إلى ضرورة حل أزمة المصطلح في نقدنا العربي، وذلك عن طريق المناقشة الشاملة واتفاق من دون أي محاكمة،وتحذلق يحلو لبعض النقاد ممارستها)[2].

ثانيا: الشعرية عند النقاد الغربيين حديثا.

1- عند تزفيتانتودوروف:

تودوروف من بين النقاد الذين يتميزون بالدقة في اللغة والأسلوب وقد اكتست دراساته للشعرية قيمة كبيرة لكونه نظر بتفحص وشمولية ودقة للدراسات الأدبية بشكل عام،ويرى أن الشعرية لا تزال في خطوتها الأولى: (إن الشعرية لا تزال لحد الآن في بدايتها، وما يزال تقطيع الحدث الذي نجده فيها إلى الآن غير متقن وغير ملائم فالأمر يتعلق بالتقريبات الأولية وتبسيطات مفرطة، ولكنها رغم ذلك ضرورية)[3]. ونجد أن تودوروف لا ينكر هذا الاتجاه أو يحكم عليه بالفشل إذ يقول: (وأتمنى أن ألا يعتبر تعثر الخطوات الأولى في اتجاه جديد حجة على أنه اتجاه خاطئ)[4].كما يرى تودوروف أن الشعرية أقرب إلى النثر بقوله: (يبدو أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حتى تكون اللغة في آن

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج و المفاهيم، ص16.

[2] نفسه ، ص17.

[3] تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص29.

[4] تزفتان تودوروف، الشعرية ،ص29

واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر)[1].

ويوضح تودوروف كيف جاءت الشعرية بقوله: (جاءت الشعرية فوضعت حد للتوازي القائم أي بين المعنى الذي يعبر عنه العمل الأدبي والقانون الشعري أو النفساني أو الاجتماعي الذي تسعى الدراسة العلمية إلى المعنى عبره)[2].

كما عد تزفيتان تودوروف الشعرية بأنها مجموعة الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي جماليا، وتعطيه الفرادة والتميز وذلك من خلال قوله: (ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية،فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العلم إلا انجازا من انجازاتها الممكنة ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية)[3].

ويعرف تودوروف الشعرية بقوله:(فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه)[4].

ولقد ألح على تجاوز الشعرية مهمة الوصف والشرح،إذ مهمتها أكبر من ذلك حيث نجدها تمثل دراسة الشروط واستنباط القوانين التي جعلت من العمل الفني أدبيا: (فليست

---

[1] نفسه، ص23-24.

[2] حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص43.

[3] محمودالدراسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص26-27.

[4] حسن البنا عز الدين، الشعرية و الثقافة،ص44

مهمة الشعرية إذن الوصف أو التفسير الصائب للأعمال الأدبية الماضية، لكن مهمتها دراسة الشروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكنا)[1].

(وأعطى تودوروف مدلولات متنوعة لمصطلح الشعرية ومثلت تلك المدلولات حصرا مفهوميا مكثفا لكل المحاولات التي هدفت إلى بناء نظرية أدبية، ويتمثل في أن مصطلح الشعرية Poetics يدل:

أولا: أي نظرية داخلية للأدب

ثانيا: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية،أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما

ثالثا: تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذ مدرسة أدبية ما مذهبا لها، أي مجموعة القوانين العلمية التي تستخدم إلزاميا)[2].

تودوروف بعد إلمامه بدراسات الباحثين المتعلقة بالشعرية بدأ أكثر انفتاحا من غيره من المنظرين للشعرية (فيدرج الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات أي مجموع ما يكتب عن الفلسفة والدين والمنطوق اليومي، إضافة إلى السينما، مؤكدا صلة الأدب من حيث هو خطاب متميز بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى)[3].

وعلى الرغم من ذلك الانفتاح الذي يتصف به إلا أنه يؤكد فكرة اتخاذ المنهج الواحد في أي موضوع ويرى أن الانتقائيون"رجال الأدب"–كما أسماهم– يقبلون التحليل المبني على اتجاهات مختلفة، (فهم على أتم الاستعداد لقبول تحليل أدبي مستلهم من اللسانيات وآخر من التحليل النفسي وثالث ما قام على علم الاجتماع مع تحليل رابع مبني على تاريخ الأفكار بنفس رحابة الصدر، وتقوم هذه المساعي كما– يقولون – على وحدة موضوعها أي الأدب، ولكن مثل هذا التوكيد يتناقض مع المبادئ الأولية للبحث العلمي

---

[1] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس ، دار الأمل للطباعة والنشر،(د ط)، 2008 ، ص 18.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص19.

[3] عبد العزيز إبراهيم،شعرية الحداثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (دط)، 2005، ص 10.

فوحدة العلم لا تتكون من وحدانية موضوعه، فلا وجود"لعلم الأجسام" رغم أن الأجسام موضوع واحد بل توجد فيزياء وكيمياء وهندسة ولا أحد يطالب بمنح حقوق متساوية في "علم الأجسام" للتحليل الكيميائي والتحليل الفيزيائي والتحليل الهندسي)[1].ونلاحظ من خلال هذا القول أن وسائل المنهج الواحد لا تمكن من الإلمام بالشعرية التي تتداخل في تشكيلها عوامل كثيرة متباينة.

ونرى أن شعرية تودوروف بنيوية تهتم بالبنيات المحددة للأدب: (إن الشعرية تستطيع أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا لها مادامت تتقاطع معها في الكلام)[2]. ونلاحظ من خلال هذا القول أن تودوروف بعد تردده في تسليط المناهج العلمية على الشعرية تطرق للبحث في العلاقات بين الشعرية والبنيوية والشعرية واللسانيات.

2-عند رومان جاكبسون:

كان منحنى جاكبسون الأول أدبيا فوضح ذلك من خلال قوله: (أن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا)[3].ورؤيته للشعرية جاءت متأثرة بالمبادئ اللسانية فانطلق في تحديد موضوع الشعرية من سؤاله الشهير إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: (ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثر فنيا)[4].

وقد عد جاكسون الشعرية فرعا من فروع اللسانيات، ونجد ذلك من خلال قوله: (إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية،تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية،وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية،فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من

---

[1] تزفيتان تودوروف ، الشعرية، ص25

[2] نفسه، ص 27- 28.

[3] حسن ناظم،مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ص79.

[4] رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص24.

اللسانيات)[1].ونلاحظ من خلال هذا القول أن جاكسون ربط الشعرية بعلم اللسانيات لأن مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للغة.

ولقد قادت الشعرية جاكبسون إلى اللسانيات فوضع نظرية التواصل التي أزالت الحدود بين الأدب الذي كان غارقا في الذاتية والأحكام التأثيرية وبين اللسانيات التي كانت غارقة في دراسة الحقول الأربعة "التراكيب،الصرف،الأصوات،الدلالة" وبذلك يصبح اللساني يحمل شعار: (أنا لساني ولا وجود لأية مسالة لسانية غريبة عني)[2].

يعرف جاكبسون الشعرية التي هي في نظره علم قائم بذاته في حقل اللسانيات (بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسالة اللفظية عموما،وفي الشعر على وجه الخصوص)[3].

إن جاكبسون هو الذي حاول إخراج اللسانيات من ورطة التقوقع على الرموز اللغوية وما تؤديه من علامات وإشارات محدودة بين المرسل والمرسل إليه، فحاول أن يضع منهجا لدراسة شعرية اللغة،ولم ينطلق جاكسون من فراغ، بل كان متأثرا بشكل مباشر بأعمال فرديناند دي سوسير وكارل بوهلر في دراستهما المتعلقة بوظائف اللغة التواصلية،(لقد قامت مبادئ الشعرية عند جاكبسون للباحثين أداة تحليلية تقرب نظرية الوظيفة الشعرية من استراتيجيات الخطاب الخاصة بالأدب، فالوظيفة الشعرية تتميز كما هو متداول بكثرة عن طريق العلاقة التي تقوم بين محورين أساسيين في الخطاب وهما محورا الاختيار والتركيب syntagme paradigme ...إن عملية اللغة تتمثل في التداخل بين هذين المحورين، فعلى المحور الأول التركيبي تقوم علاقات التجاوز، وبالتالي

---

[1] رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص24.

[2] نفسه، ص60.

[3] نفسه، ص78.

تلك العمليات ذات الطابع التأليفي، على المحور الثاني وهو استبدالي تنمو العمليات ذات الأساس التشبهي)[1].

وقد حدد جاكبسون ست نقاط محورية للرسالة حتى يكون الخطاب تاما ولا يستغنى عن واحدة منها (هذه النقاط تشكل في مجملها دارة التواصل ولا يمكن استبعاد نقطة منها لأنها تشبه الدارة الكهربائية تماما والخطاب فيها هو التيار فلو أسقطنا عنصرا في الدارة انقطع التيار أو على الأقل تختل الدارة ويتشوه مخططها البياني وكذلك الأمر بالنسبة للدارة التواصلية الكلامية، فغياب عنصر منها يعرقل السير العادي للرسالة أو يحدث على الأقل خللا في المخطط النموذجي)[2]. وهذا المخطط لدارة التواصلية أسماه جاكبسون الوظائف اللغوية.

أن جوهر الشعرية عند جاكبسون هو خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر،وهي اتحاد بين عناصر التواصل والغموض واللغة،ووجهت إليه عدة انتقادات فيما يخص عناصر التواصل لكنه يبقى من أهرامات النقاد المحترفين لتأسيس الشعرية.

الشعرية عند النقاد القدماء

عند عبد القاهر الجرجاني:

يعد عبد القاهر الجرجاني من أكثر البلاغيين والنقاد العرب اهتماما وإدراكا للشعرية من حيث إبداعه، وهو الرائد الأكبر للنقد العربي من خلال كتابه أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، بل هو مؤسس علم البلاغة بفروعها الثلاثة: المعاني، البيان، البديع ومؤسس نظرية النظم يعرفها بقوله: (وأعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص،المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، ط1، 1992، ص52.

[2] الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون،منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم،الناشرون،الجزائر، ط1، 2007، ص14-15.

تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تحل بشيء منها(...) فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده أو وصف بمزية وفضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد، وتلك المزية وذلك الفضل، إلى معاني النحو وأحكامه)[1].

وعمل الجرجاني على تحرير الشعر من القواعد الملزمة للشاعر،كما حاول ايجاد حل للجدل القائم حول قضية اللفظ والمعنى يرى (أن الميزة ليست في اللفظ بذاته، ولا المعنى بذاته، وإذا كان الكلام بمثابة التصور والصياغة كان المعنى بمثابة شيء الذي يقع التصور والصوغ فيه،وينتج عن هذا أمران الأول هو أن الشعرية هي طريقة إثبات المعنى،والثاني هو اكتشاف الشعرية لا يتم بالسماع وحده)[2].

ويرى حسن ناظم في نظرية النظم الجرجانية أعلى أسس التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع عامة والإعجاز خاصة، من خلال تجاوز إشكالية اللفظ والمعنى (لقد كان النظم نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عموما وإعجاز القرآن خصوصا)[3].

ولقد تناول عبد القاهر الجرجاني الدور الباهر للاستعارة والكناية في لغة الإبداع الفني وبشكل خاص في الشعر، لأن ضروب البلاغة من مجاز وتلميح وإشارة وكناية وتورية وإيحاء وتعريض تشكل منبعا رئيسيا للشعرية،وهي التي تجعل من الشعر شعرا له خصوصيته وطبيعته الفنية،وهذه الضروب البلاغية تجسد نظريته المسماة بالمعنى ومعنى المعنى، وتحدث عن الكلام يقول الجرجاني:(الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى

---

[1] الجرجاني :عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرحه وعلق عليه ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت،(د ط)،(د ت)، ص28.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص45-46.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسات مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص26.

دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل)[1]. ونرى أن الجرجاني يؤكد أن شعرية الكلام تقوم على المجاز والاستعارة والكناية والتمثيل.

ويعرف الاستعارة بقوله: (هي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل)[2]. وبتعبير أخر: (الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا،وتدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية)[3].

ويشير حسن ناظم (إلى نظرية النظم – بشموليتها وإشارتها – كانت مركز إلهام وتطور للكثير من الأفكار اللاحقة،ومن بين تلك الأفكار المحاولة التصريحية لأدونيس للتعرف على شعرية النص الأدبي من خلال تفتيق نواة النظرية الجرجانية في النظم، وتعتمد محاولته على التمييز بين وظائف الكلام)[4]. وما نخلص إليه أن النظرة النقدية المتفحصة لعبد القاهر الجرجاني تعد ثريا للنقاد المعاصرين.

عند حازم القرطاجني:

إن الفهم الأرسطي لأهمية التخييل المرتكز على ضروب البلاغة من مجاز واستعارة وتشبيه قد شكل الأساس النظري عند النقاد العرب القدماء في بحثهم لموضوع الشعرية وبخاصة عند حازم القرطاجني[5].وهو من بين النقاد الذين اقتربوا من المعنى العام للشعرية في استعماله للفظ، فحازم كان المرجعية الأكيدة للشعريات الحديثة[1].

---

[1] محمود الدرابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص20.

[2] الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص25.

[3] الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ص31.

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 29.

[5] محمود الدرابسة ، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص20.

ويعرف الشعر بقوله:(كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك و التئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، ولا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل)[2].

فالتخييل هو أساس الشعر،(وهو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها و تصورهاأو تصور شيء آخر بها، انفعال من غير روية إلى جهة استنباط أو الانقباض)[3].

والشعر عند القرطاجني لا يتحقق بمجرد اختلاف اللفظ والوزن القافية (فأخساء العالم قد تحرفوا بإعتفاء الناس واسترفاد سواسية السوق بكلام صوره في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة، من غير أن يكون فيه أمرا آخر من الأمور التي بها يتقوم الشعر، وكأن منزلة الكلام الذي ليس فيه إلا الوزن خاصة من الشعر الحقيقي، منزلة الحصير المنسوج من البردي وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحرير لم يشتركا إلا في النسيج كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن)[4].

وأكد على أهمية التمثيل والتشبيه والاستعارة في الفعل الشعري وهي أسس التخييل والمحاكاة إذ يقول:(وإنما ينبغي أن يمثل حسن المحاكاة في القول بأحسن ما يمكن أن يوجد من ضروب تصاوير الأشياء وتماثلها)[5].

ويجد حسن ناظم أربعة من عناصر جاكبسون لدى القرطاجني يحددها كالتالي:

(ما يرجع إلى القول نفسه: الرسالة

---

[1]حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص13.

[2]حازم القرطاجني:منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح:محمد الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس،ط3، 2008، ص79.

[3]حازم القرطاجني :منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،ص79.

[4]نفسه،ص 109-110.

[5]نفسه، ص112.

ما يرجع إلى القائل: المرسل

ما يرجع إلى المقول فيه: السياق

ما يرجع إلى المقول له: المرسل إليه)[1].

ويرى حسن ناظم (أن حازم القرطاجني يركز على الوظيفة الأدبية "الرسالة" وتوحدها مع السياق حيث اعتبرهما عمود الوظيفة واعتبر "المرسل" و"المرسل إليه" دعامات تساعد على تحقيق هذه الوظائف)[2].

1- الشعرية عند النقاد العرب الحداثيين:

2-1عند عز الدين إسماعيل.

عز الدين إسماعيل يعد من النقاد الذين لهم رؤية خاصة للشعرية تنطلق من مفاهيم المدرسة النفسية المعاصرة التي تدرس الشعر بأبعاده ومفاهيمه الفنية ونادى بتطور ونظر إلى التراث برؤية حداثية، وهذا الناقد التراث لا يلغيه ولا يتصور أن يكون الشاعر إلا من العصر في نظره ولا بد أن يبقى الشاعر مشدودا إلى العصور السابقة (فالشاعر قد يعيش حقا في عصرنا ومع ذلك قد يكون مشدودا بحبال غبرت)[3].

وتعد شعرية عز الدين إسماعيل المعاصرة ما هي إلا امتزاج بين العصرنة والتراث، (فالشاعر المعاصر يضع لنفسه جمالياته الخاصة سواء ما يتعلق بالشكل أو بالمضمون)[4].

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم،ص 30-31.

[2] حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ص31.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، ص10.

[4] نفسه،ص13.

ويرى عز الدين إسماعيل أن القصيدة تصبح بنية متكاملة يلتحم فيها الشكل مع المضمون فيخترق أحدهما الآخر إلى درجة لا يمكن الفصل بينهما ويعرف يوسف الخال القصيدة بقوله:(القصيدة خليقة فنية،جمالية لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير، فما هي معنى محصن وما هي مبنى محصن، بل معنى ومبنى معا)[1].

(فالشعر في تصور الناقد عز الدين إسماعيل هو الواقع والتجربة،فكلما تغيرت الظروف الحياتية كتغير النظرة إلى العالم، يصاب الشعر بعدوى التغيير، فتتجسد الحداثة من خلال حركة الإبداع ووتيرة التجديد،إلا أن عز الدين إسماعيل ينحو منحى الفكرة القائلة بضرورة الربط بين التراث وجديد الحداثة، فلا ينادي بالقطيعة بينهما لأن الشاعر: قد يكون مجددا حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمل، فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر ولكن المهم هو فهم روح العصر،هذا هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه الدعوة)[2].

(وعالج أيضا قضية تشكيل الموسيقى ورأى بأن الشاعر الحداثي لم يبلغ ظاهرة الوزن، بل أضاف عليها بعض التعديلات الطفيفة فقط، وسماها بالجوهرية لأنها ضرورة فموسيقى القصيدة الشعرية اليوم أصبحت تعبر عن نفسية الشاعر عن كيانه ووجدانه، فهي إذا مرتبطة ارتباطا وثيقا بحركة النفس،وغايته من ذلك هو إحداث توافق نفسي بينه وبين العالم الخارجي،فبهذه الرؤية التي تبناها هو يقترب أكثر من الرمزين،الذين بدورهم يعبرون عن تصوراتهم بموسيقى الكلامات مع إهمالهم المضمون وتحدث عن الصورة الشعرية وكيفما أن النفس هي التي تتحكم بعروضها وأنغامها)[3].

---

[1] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص19.

[2] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص28.

[3] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، 2010، ص383.

(ومصطلح الشعرية في قراءة عز الدين إسماعيل يقود إلى القول أنها شعرية التحاما الشكل والمضمون، وتوافق الحركة النفسية للعالم الخارجي،فهي شعرية تتشكل بالصورة واللغة والإيقاع خلافا لسلطان الإطار الذي كثيرا ما اتخذ الخطاب الشعري أداة للإبانة عن القصد وبالشكل الذي يطيب له، في حين أن الانشغال بلغة النص يفرض تصورا آخر ووظيفةأخرى)[1]. و عز الدين إسماعيل لم يخرج في تفسيره للشعرية إلى فضاء النقاد الغرب تودوروف أو كوهين أو جاكبسون بل ظل يستلهم التراث.

2-2عند كمال أبو ديب:

(ارتبط مصطلح الشعرية عند كمال أبو ديب بمفهوم الفجوة /مسافة التوتر،الذي يذكر القارئ بمفهوم الانزياح عند كوهين،إلا إن أبو ديب يعترف بمبدأ المفاضلة الذي اعتمده كوهين في دراسته للخطاب الشعري، وجعله انحراف عن الأصل الذي هو النثر، حيث رأى أنهما "الشعر والنثر" متوازيان من حيث القيمة، وقد أكد من خلال مفهوم الفجوة / مسافة التوتر مبدأ التنظيم الذي يمنح لغة الشعر تميزا معينا: فالفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم)[2].

والشعرية عنده وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة –مسافة التوتر– (وهو مفهوم لا يقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه المفهوم الأساسي للتجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا مميزا عن –وقد يكون نقيضا ل– التجربة أو الرؤية العادية اليومية)[3].ويعرف الدكتور عبد القادر عمش الفجوة بقوله: (هي تلك القدرات البلاغية و

---

[1] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص28.

[2] نفسه، ص28.

[3] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص20.

الأدبية القائمة بين اللغة السوائية (STANDAR) وبين الانحراف عن هذه اللغة والاتجاه إلى خلق تركيبي نظمي مغاير يخالف البنية التركيبية لها)[1].

واستخدم كمال أبو ديب مصطلح الشعرية عنوانا لكتابه الموسوم في الشعرية واستند إلى مفهومين نظريين يتمثلان في العلائقية والكلية إذ يصف الشعرية (بأنها خصيصة علائقية،أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق الأخر دون أن يكون شعريا، لكنه في سياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواجشة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فعالية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها)[2].

وجاء هذا لمفهوم إثر اقتناعه بأن تحديد الشعرية لا يكون على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري أو العقائدي، لأن أيا من هذه العناصر في وجودها النظري المجرد عاجزة عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يؤدي مثل هذا لدور إلا حين يندرج ضمن شبكة العلاقات المتشكلة في بنية كلية[3].

ويبدو لحسن ناظم أن أبو ديب استحدث مفهوم الفجوة: مسافة التوتر من خلال اطلاعه على التصورات التي سبقته في الشعرية كنظرية النظم الجرجاني، مبادئ النقد الجديد، الشعرية لتودوروف، بنية النص الفني ليوريلوتمان، سميوطيقا الشعر لريفاتير، مفهوم الوظيفة الشعرية لجاكبسون[4]. هذه المنابع استقى منها عدة أفكار وظفها في مفهوم الفجوة /مسافة التوتر.

---

[1] عبد القادر عمش، شعرية الخطاب السردي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص54.

[2] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص23-24.

[3] رابح بحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار (دط)، عنابة، 2006، ص60.

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص126-127.

وتقوم دراسات كمال أبوديب حسب عبد العزيز حمودة على منهج بنيوي شكلاني داعيا إلى إثراء الفكر النقدي العالمي عن طريق المنهج البنيوي والقارئ المتتبع لتحليلاته البنيوية يجدها عبارة عن أعمال مجهدة تقوم على الإحصاء والرموز الكثيرة ويعلق عبد العزيز حمودة على تحليله لقصيدة امرئ القيس بنيويا بقوله: (إن القارئ يجهد نفسه كثيرا في متابعة جداول إحصائية لكن ذلك الإجهاد لا يقام بالحيرة الكاملة والمحاولات المستميتة التي يجب عليه أن يبذلها عندما يواجه بالرسوم التي يفترض أنها توضيحية لبنية النص الشعري، وهي رسوم دوائر ومتوازيات وأشياء أخرى كثيرة لا تحددها المعلومات الهندسية تدخل القارئ في متاهة إثر متاهة ليخرج منها في نهاية الأمر مجهدا مرهق الفكر، وقد فقد توازنه تماما، بعد أن ابتعد أميالا عن النص الشعر بدلا من الاقتراب منه)[1].

ويبدو لحسن ناظم أن كمال أبو ديب قد أقام دراسته للشعرية على أسس (إن البحث في الشعرية حسب أبوديب هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستويات الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية)[2].وبهذا تكون دراسة كمال أبو ديب ممنهجة أي تغليب المنهج على النص، لكن على الرغم من ذلك أضاف أو بالأحرى أجلى مفهوما قويا في الشعرية وهو الفجوة /مسافة التوتر.

2-3 عند عبد الله محمد الغذامي:

ينبغي الإشارة إلى أن محمد الغذامي قد أخذ بمصطلح "الشاعرية" بدلا عن " الشعرية" باعتبار الشعرية مقتصرة على الشعر فقط بينما مصطلح الشاعرية مصطلح جامع يصف اللغة الأدبية في الشعر والنثر معا، وعرف الشاعرية بأنها: الكليات النظرية

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص44.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص132.

عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له، فهو يشمل مصطلح الأدبية[1].

نجد أن محمد الغذامي يتبنى آراء غربية منتقاة كالتركيز على قدرة القارئ على التلقي، ويرى بأن الشاعرية لا تقتصر على النص الأدبي وإنما قد توجد في نصوص غير أدبية (يعتمد النص الأدبي – في وجوده كالنص الأدبي – على شاعريته على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى ولكن الشاعرية هي أبرز سماته وأخطرها وقد توجد الشاعرية في النصوص غير الأدبية "أو نصوص لم يقصد منشئوها أن تكون أدبا" فهي ليست حكرا على النص الأدبي لكنها تستأثر به ويستأثر بها، لأنها سبب تلقيه كنص أدبي وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية)[2].

ونقد محمد الغذامي يتمحور على نظرية القراءة وتقرير مصير النص يتوقف على القارئ (فالأدب إذا هو نص وقارئ ولكن النص وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومنه تأتي أهمية القارئ، وتبرز خطورة القراءة، كفاعلية أساسية لوجود أدب ما، والقراءة منذ وجدت هي عملية تقرير المصير بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له)[3].

وتحدث عن عملية الحضور والغياب ويتضح أن الحضور يقوم على عاملين أساسيين هما القارئ والنص حيث يقوم القارئ بإحضار الغائب من النص ليبرهن على وجود النص (ومن هنا يأتي تفسير النص كوصف نقدي لا للنص كجوهر ولكن لفهمنا النص أي أنه وصف للعلاقة بينه وبين النص وهذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارئ بالنص، ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص و ستضل

---

[1] بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، ص148.

[2] الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص24.

[3] نفسه، ص77.

القراءة تجربة شخصية كما أنه لا يوجد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءاته)[1].

[1] نفسه ،ص85.

الفصل الأول

شعرية الزمن في الرواية

1- الزمن (الماهية والمصطلح):

1. عند اللغويين:

إن الحديث عن أي مفهوم يقتضي بنا مباشرة الوقوف عند تعريفه اللغوي وهذه الكلمة قد وَردت مرتين في القرآن الكريم، مرة بمعنى الدَيمومَة في قوله تعالى:"**هَلْ أَتَى عَلَى الإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا**﴿1﴾"[1]، وأخرى بمعنى القضاء والقدر في قوله تعالى على لسان الدهريين الذين لا يؤمنون بيوم البعث:" **وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ وَمَا لَهُم بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّون**(24)[2]".

فأما ما وَردَ في السنة، فعن النبي الله عليه أفضل الصلاة والسلام قال:"**لاَ تَسُبُوا الدَّهْرَ فَإِنَ الله هو الدَّهْرُ**"، فقال:أبو عبيد معناه:أن العرب كانوا إذا أصابتهم المصائب قالوا:"**أبادَنَا الدَّهرُ، وأتَى علينَا الدَّهرَ**".وقد ذكروا ذلك في أشعارهم. قال عمرو الضُّبَعي:

رَمَتْنِي بَنَاتُ الدَّهْرِ من حيثُ لا أَرَى فكيفَ بمن يُرمَى وليس بِرامِ
فلو أَنَّني أُرمَــى بِنُبْلٍ تَقَيْتُــهَا ولكنني أرمـــــــى بغير سهـــــام

فأعلم رسول الله صلى الله عليه وسلم أن الذي يفعل ذلك بهم هو الله جل ثناؤه وأن الدهر لا فعل له وأن من سب فاعل ذلك فكأنه قد سب ربه تباركوتعالى عما يقول الظالمـــــــون علوا كبيرا.

وقد يحتمل قياسا أن يكون الدهر اسما مأخوذا من الفعل وهو الغلبة كما يقال: رجل صومٌ وفِطْرٌ، فمعنى لا تسبوا الدهر أي الغالب الذي يقهركم ويغلبكم على أموركم. ويقال دَهْر دَهيرٌ، كما يقال أَبدٌ أَبيدٌ[3].

---

[1] القرآن الكريم، سورة الإنسان، ص 578.

[2] القرآن الكريم، سورة الجاثية، ص 501.

[3] معجم مقاييس اللغة : لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا،تحقيق و ضبط :عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ،1399هـ ـ 1979م،ص 306.

إضافة إلى ذلك نجد مفهوم الزمن في المعاجم العربية جاء في معجم " العين" لـــ الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت 174ه)، في مادة الزمن ما يلي:" **الزَّمنُ: من الزَّمان.والزَّمن: ذو الزمانة، والفعل زَمِنَ يزمنُ زمنًا، وزمانهُ، والجميع: الزَّمني في الذكر و الأنثى، و أزمَن الشيء: طال عليه الزمانُ.**"[1]فهذا الكلام يخلو من الدلالة لافتة للنظر لمصطلح الزمن لاكتفائه بالإشارة إلى الاشتقاقات التي طالت كلمة الزمن، والتي تداولها العرب في ذلك العهد.

وفي" صحاح الجوهري": الزّمنُ والزّمانُ:اسم لقليل الوقت وكثيره، ويجمع على أزمانٍ وأَزْمِنَةٍ وأزمُنٍ.(ولقيته ذات الزُّمَيْنِ)، تريد بذلك تراخي الوقت، كما يقال:(لقيته ذات العُوَيْمِ)، أي بين الأعوام.الكسائي:عاملته مُزامنةٌ من الزمَنِ،كما يقال مشاهرة من الشهر، والزمانة: آفة في الحيوانات.ورجل زَمِنٌ، أي مبتلى بين الزمانة".[2]

في هذا التعريف نجد دلالة لغوية واضحة للزمن، باعتباره اسما دالا على فترة من الوقت تتراوح بين الطول والقصر.

والنتيجة التي نخرج بها، بعد هذا الجرد و العرض لما جاء في أمّهات المعاجم العربية، أن الزمن أو الزمان لغة: فترة من الوقت تتراوح بين الطول والقصر ويمكن تقسيمها إلى فترات تتناهى إلى العدم، مع إثبات صفة الاستمرارية إلى المستقبل دون الارتداد إلى الماضي.

---

[1]الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح:مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي،ج 7، دار ومكتبة الهلال، د ط،دت ،ص 375.

[2]أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري :الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: دكتور محمد محمد ثامر،دار الحديث القاهرة،عدد المجلد 1،سنة الطبع 2009، ص499.

أما مفهوم الزمن في المعاجم الأجنبية:وردت في قاموس (اللسانيات وعلوم اللغة)، الذي ألفه جون ديبوا(Jean Dubois) وآخرون ، المفاهيم الآتية للزمن:[1]

- مصطلح الزمن يعني المجموعة التي تنبثق عن تلاحق وتعاقب موجودات وحالات وأحداث، إنه الزمن الواقعي الذي يعبر عنه بالزمن النحوي، وإذا اعتمدنا المثالالخطي والمتصل للزمن الواقعي، كضرب لمجموعة غير معرفة من اللحظات، سنقيم علاقات ترتيب بين ما قبل لحظة، وما بعدها.
- المحور الزمني يقسم إلى ثلاث أفضية: حاضر، ماض، ومستقبل أو ما يسمى الزمن المطلق.
- نعني بالزمن مقولة نحوية عامة مشتركة بين الفعل وما يترجم مقولات متفرقة للزمن الواقعي أو الطبيعي، والمقولة الأكثر تواترا هي الحاضر أو"الآن" أي لحظة إنتاج الملفوظ واللاحاضر، هذا الأخير الذي هو الماضي قبل لحظة إنتاج الملفوظ "قبل الآن"،والمستقبل بعد لحظة إنتاج الملفوظ، أي "بعد الآن" الذي يمثل الزمن المطلق، لكن الحاضر هو أيضا لا حاضر ولا مستقبل باعتباره دائرة حقيقية لترجمة الحقيقة اللازمنية.
- مقولة الزمن تخضع لقانون التواصل، هذا يعني التعارض بين التلفظ والحكي.

نصل من خلال ما سبق إلى أن الزمن الحقيقي هو الزمن الطبيعي المتسلسل تسلسلا خطيا، الناشئ بفعل الحركة، حيث يمثل الحاضر النقطة المرجعية التي تحدد بواسطتها مكونات الزمن الطبيعي الفلكي، وذلك على النحو الآتي :

ما قبل الحاضر ←الحاضر " الآن " →ما بعد الحاضر

[1] الطالب سلطاني رشيد،الزمن في الرواية الجزائرية، دراسة البنية والدلالية من خلال نماذج، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي تخصص الأدب العربي الحديث، جامعة العربي بن مهيدي ـــــ أم البواقي ـــــــ 2014/2013 ،ص 13.

أما موسوعة روبار الكبرى، فقد جاءت فيها، سياق الحديث عن مصطلح الزمن، بأنه "وسط هلامي، تمضي فيه الموجودات والحوادث والظواهر، في تغيّرها وتسلسلها، إلى الأمام دون ارتداد" وكذلك هو كلمة "مشتقة من الكلمة اللاتينيةtemp، أي تقسيم المدة (الديمومة)، والزمن يطلق في عمومه على: حقبة، مناسبة، ظرف، حال، مقياس عروضي، أزمنة الفعل"[1].

"والزمن ـــــ كموضوع للتجربة و التفكيرـــــ وسط متجانس هلامي، محمول ككل متصل، متجل بسبب جريان الأفعال و الظواهر والأحداث المتعاقبة، بشكل تسلسلي غير منعكس إلى الوراء، والمعتبر كمالك لقوة مؤثرة في الكائنات والأشياء".

وما نستنتجه من هذه التعريفات التي جاءت في كل من "روبار الكبير"،" ولاروس" للزمن، أن هذا الأخير له استعمالات متعددة، حيث يطلق على مناسبة أو ظرف ما، كما تنعت به المقاييس العروضية(الصورة الزمنية للإيقاع الشعري)، وكذلك يوظف في علم النحو، للتمييز بين الأفعال من حيث زمن حدوثها. أما إذا نظر إليه كموضوع للتفكير، فهو وسط هلامي مجرد، غير قابل للتقطيع، يدرك من خلال تجليه في الأفعال و الأحداث و الظواهر، أحادي الاتجاه يمضي إلى الأمام دون قابلية العودة إلى الوراء.[2]

2. الزمن في الفلسفة:

شكل الزمن منذ القدم هاجسا خيرا وإشكالا فلسفيا وحضاريا لدى الإنسانية عامة والأدباء خاصة، فالزمن في مفهومه الفلسفي بالغ التعقيد وتعريفه محفوف بالخطر، وليس من السهل تعريف هذا المفهوم الميتافيزيقي الذي يتدفق بكل أشكال التعقيد[3]. فالزمن يأخذ

---

[1] إعداد الطالب سلطاني رشيد، الزمن في الرواية الجزائرية ،دراسة البنية و دلالته كم خلال نماذج،مذكرة مقدمة لنيل الدكتوراه العلوم في الآداب العربي و تخصص الأدب العربي الحديث ،جامعة العربي بن مهيدي ــ أم البواقي ــ 2014/2013م، ص 14.

[2] المرجع السابق،ص 14.

[3] د. أسعد وظفة، مجلة التقدم العلمي، الأبعاد الفلسفية في مفهوم الزمن، العدد 71، ديسمبر 2010/10، ص14.

أبعادا شتى في الفلسفات المختلفة كما أن له معان اجتماعية، نفسية، علمية، ودينية، وغيرها،وإذ بالباحث" أ.مندلاو" في كتابه(الزمن والرواية) يؤكد مثل هذا الرأي فيذهب إلى أكثر من مفكر وناقد ورجل قد تباروا في وصف صعوبة القبض على المعنى محدد للزمن، ثم نجده يدعم رأيه بمقولتين الأولى للقديس أوغسطين الذي قال:" لا أعرف الزمن حينما أسأل عنه، و عندما يتعلق الأمر بتفسيره فإنني لا أعرفه أبدا"[1] فقد كانت الإجابة معقولة في التجسيد الحي للغموض الذي يلف الزمن وماهيته أما الثانية فهي لوليام شكسبير الذي يقول:" نحن نلعب دور المهرج مع الزمن وأرواح العقلاء تجلس فوق السحاب وتسخر منا"[2].

وكذلك من بين الفلاسفة الذين كانت لهم مبادرة معرفية في هذا السياق الفلسفي اليوناني "أفلاطون" الذي عرف الزمن بأنه الصورة المتحركة لما هو أزلي في اتجاه الأبدية، حيث يكون الزمن حركة متواصلة تبدأ من الأزل لتصب في نهايات الأبد الذي لا نهاية بعده. ونجد صدى هذا التعريف في قاموس أكسفورد الذي عرف الزمن بأنه" الفراغ المُكوّن من الوجود المستمر".

ولا يختلف تعريف أكسفورد عن القاموس الإنجليزي المتقدم (**Advanced English Dictionary**) إذ يعرفه بأنه: المسار المستمر من التجارب التي تمر فيها الأحداث من المستقبل إلى الحاضر الماضي". وفي الفلسفة الحديثة يكتسب " كتاب (جدلية الزمن) لغاستونباشلار " أهمية استثنائية فهو الكتابة الذي حاول أن يؤسس فيه باشلار لما سماه [علم نفس الزمان] حيث ذهب إلى أن تلك الفلسفة النفسية لم تعد سوى فلسفة زمنية[3].

---

[1] ينظر :أ.أمندلاو، الزمن و الرواية،ت:بكر عباس و مرجعة إحسان عباس، دار الصادر بيروت ، ط1 ،1997،ص182 ــ183.

[2] المرجع السابق .ص 183.

[3] د .أسعد وظفة، مجلة التقدم العلمي، الأبعاد الفلسفية في مفهوم الزمن، العدد 71، ديسمبر 2010/10، ص14.

أما فيما يتعلق بمفهوم الزمن عند الفلاسفة المسلمين، فقد جمع في تصورهم بين البعد الميتافيزيقي المجرد والبعد العلمي للحياة اليومية في تعاملها مع الزمن مستمدين هذا القرار من تفهم، وتمثل تلك المعاني الخاصة بالزمن المحتواة في القرآن الكريم، وكذا الحديث الشريف ومن بينهم " ابن الكندي" (250هـ)،" الفخر الرازي"(256ه ـــــ 313 ه) و"ابن رشد" الذي أفاد أن الزمن والحركة متلازمان ويؤكد استحالة الفصل بينهما فيقول:" إن تلازم الحركة والزمن صحيح، وإن الزمان هو شيء يفعله الذهن في الحركة لأنه لا يمنع وجود الزمان إلا مع الموجودات التي لا تقبل الحركة ".[1]

ومن أجمل التعاريف لمفهوم الزمن وأعقدها وأكثرها براعة وعبقرية ما ذكره أبو العلاء المعري(449ه) في كتابه(رسالة الغفران) إذ يقول:" المكان هو شيء أقل جزء فيه لا يحتوي على شيء، والزمان هو شيء أقل جزء فيه يحتوي على كل المدركات، والكون هو ما قل وما كثر."[2]

ويقول أبو البركات البغدادي في كتابه(المعتبر في الحكمة) إنّ وجود الأشياء مقيد بمقدار وجودها بحيث لا يمكن تصور موجود ما من غير تصور مقدار مدته حيث يكون الزمن "مقدار الوجود"[3].

وبهذا تكون هذه آراء الفلسفية التي عرضت حول تصور الزمن في سياق واحد مع تباين في التعليل والشرح، فالزمن يكتسب معاني مختلفة بل متشبعة ومتباينة كذلك، فهو كظاهرة وجودية يكتسب صفة الزمنية الحقيقية عندما يقترن بالحركة والأفعال، سواء أكانت حركة مادية خارجية في أبعادها الفيزيائية أو حركة نسبية في أبعادها الإيقاعية المتعددة.

---

[1] أبو الوليد بن رشد،تهافت تهافت، ت، محمد عريبي ، دار الفكر اللبناني، بيروت،ط1، ص 63.

[2] د. أسعد وظفة، مجلة التقدم العلمي، الأبعاد الفلسفية في مفهوم الزمن، العدد 71، ديسمبر/2010/10،ص 14.

[3] المرجع نفسه ،ص14.

3. الزمن في الأدب:

شكل هذا المجال منالا صعبا يمتنع عن الباحثين المحدثين، ذلك أن فعل الكتابة وفعل القراءة من الميادين التي تعددت أزمنتها وتشكلاتها، فحين تبحث موضوعاتها يغيب التجسم في فهم الزمن، ويذوب في الزمن الاجتماعي والنفسي وغيرها من الشعب، خاصة و أن السرديات يعدها الباحثون ميدان للفعلين معا[1].

إن مناقشة مفهوم الزمن، من الناحية الفلسفية والفكرية، لا يقودنا بالضرورة إلى معالجة البحث الجمالي في الفن الروائي، من منظور فلسفي، ولكن هذا لا يمنعنا من الاتكاء على هذا المفهوم كلما اقتضت الضرورة ذلك، لأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يحس بالزمن في حركته الذاهبة والآيبة، يتأثر بهذه الحركة، ويؤثر فيها سلبا وإيجابا، إذ كلما ازدادت خبرة الإنسان _ الكاتب_ في الحياة ازداد إحساسه ووعيه بالزمن، ويؤثر ذلك في حياته الأدبية والفكرية.

فالزمن كامن في وعي كل إنسان، غير أن كمونه في وعي المبدع أشد إيلاما، وأعمق مدى وهو _الزمن_ في جانبه النفسي بمفهوم "برغسون" «معطى مباشر في وجداننا».

إن هذا المعطى المباشر، المتجذر في نفسية الإنسان المبدع بخاصة، شكل في الفكر الإنساني علامة متميزة، مما جعله يشغل حيزا خاصا في الثقافة الإنسانية (فلسفة، تاريخيا، عقيدة، وفنا). ولعل الحقل المعرفي الأخير _ الفن _ نال حظا وافرا في تعامله مع هذه الظاهرة. والاستفادة منها في رسم كثير من البنى المعرفية والجمالية المتعلقة بالنص الإبداعي المتمثل في النص.[2]

---

[1] الطالب بلغربي، البنية الزمنية في رواية بوح الرجل القادم من الظلال، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة – جامعة الجزائر – 2006/2005 ،ص 13.

[2] أ.رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية – جامعة فرحات عباس – سطيف– مارس 2006،ص 7.

إن التعامل مع الزمن فنيا، كمن يقوم بتهشيم إناء بلوري، وعلى القارئ محاولة خلق انسجام، بين القطع المتناثرة هنا وهناك، مهما كان حجم هذه القطع.

وليس معنى هذا أن إستراتيجية الكتابة، أيسر من إستراتيجية القراءة، فالبناءات الزمنية في رأي ميشال بوتور(Michel Butour) «هي في الواقع من التعقيد المضنى، بحيث إن أمهر المخططات سواء كانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي، أو في نقده، لا يمكن إلا مخططات تقريبية، عديمة الإتقان، غير أنها تلقي شيئا من الأضواء المزيلة للغموض.»ومع ذلك يبقى هناك فرق شاسع بين التهشيم والترميم، ولذلك نلاحظ سهولة ويسرا _ ولونسبيا_ بالنسبة للروائي في بنيته للزمن، وتشكيله جماليا، بالطريقة أو بالطرق التي يراها مناسبة لنصه، فهو_ الروائي _ يتحرك بحرية على مستويات زمنية، ونحوية، وصرفية، متباينة، يتخذ من الضمائر ما يشاء(متكلم غائب، مخاطب) إفرادا، أو جمعا، تذكيرا أو تأنيثا، ومن الجزيئات، والآنات الزمنية ما شاء أيضا[1].

كان الأدب الحديث مهووسا بمشكلة الزمن. فالكّتابُ الذين يختلفون في كل شيء آخر يشتركون في هذا التشاغل. وأقلهم اهتماما بالسياسة أو الفلسفة، حتى أولئك الذين ينكرون أي اهتمام بالأفكار، يهتمون بالزمن بصورة غريبة. أو كما قال ناقد آخر أكثر تحفظا: إن الجدل بين التقليديين والتجريبيين في الرواية الحديثة هو إلى حد ما جدل حول الزمن.

ويظهر التركيز الجديد على أهمية الزمن إما بالتعبير الصريح المباشر عنه، أو بتجريب أساليب وأعراف جديدة.[2]

---

[1] أستاذ رابح الأطرش، مفهوم الزمن والأدب ، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة فرحات عباس – سطيف– مارس 2006، ص 8.

[2] ينظر:أ.امندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس ومراجعة: إحسان عباس،دار الصادر، بيروت،ط1997،1،ص 20.

والزمن يمس فن الروائي كما يمس حياته في نقاط عديدة، حتى إن قليلا فقط من الكتاب المهتمين بالجانب النظري لحرفتهم استطاعوا أن يصرفوا المشكلة برمتها من حيث علاقتها بالتعبير الفني دون اكتراث كما فعل لام (Lamb) الذي كتب في إحدى رسائله:" لاشيء يحيرني أكثر من الزمان والمكان، ومع ذلك لا شيء يحيرني أقل منهما لأني قلما أفكر فيهما."[1]

نستخلص مما سبق أن الزمن الأدبي يختلف كليا عن الزمن الحقيقي، حيث أن هذا الأخير يخضع للتسلسل الزمني (chronologie)، ويختلف عن الزمن الفيزيائي والفلسفي لأنه زمن تخييلي يمزج بين الواقع والأحلام، يوظفه الروائي توظيفا جماليا.

ـــــ الزمن الروائي:

إن أهم نقطة مشتركة بين لوبوك وموير هي التأكد على أهمية الزمن، والتشديد على خطوة المنوط به، فلوبوك مثلا يفترض أنه ليس ثمة شيء أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من غرض الزمن في صيغة تصحح تعيين مداه، وتحديد الوتيرة التي يقضيها والرجوع بها إلى صلب موضوع القصة، فهذا الأخير يقول فيه لوبوك لا يمكن طرحه إطلاقا ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن. ويضيف موير إلى ذلك عجلة الزمن تلك المتغيرة غير ثابتة، في علاقاتها بالموضوع الروائي، ففي رواية الشخصية مثلا يكون الزمن عديم الأهمية سبب لأنه لا يتبع إلا ضرورة واحدة، وهي ازدياد أعمار الشخصيات ازديادا حسابيا والمضي في تغييرهم بدرجة واحدة ودون نظر إلى رغباتهم وخططهم، والزمن هنا لا يأبه إلا بسيرة وحدة.

[1] المرجع السابق، ص 21 – 22.

وفي الرواية التسجيلية لا يقاس الزمن بالأحداث الإنسانية مهما تكن أهميتها، لأنه يكون زمنا خارجيا ويظل محافظا على انتظام حركته وخصوبة أحداثه وتعدد شخصياته التي يكتشفها.[1]

أما الزمن في الرواية الدرامية فهو زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خاليا. وهكذا ينتج عن تعدد موضوعات الرواية، حسب موير، تعدد مواكب في مظاهر اشتغال الزمن واختلاف في الأدوار البنيوية التي ينهض بها في السرد.[2]

كما يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القصص. فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا ـــــــ إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية ـــــــ فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن.[3]

وهناك عدة أزمنة تتعلق لفن القص: أزمنة خارجية(خارج النص): زمن الكتابة، زمن القراءة ـــــــــ وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يكتب عنهاـــــــــ وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها[4].حيث يرى " أ.أمندلاو " أن الزمن الخارجي يتمثل في الأزمنة التالية وهي:[5]

- **زمن القارئ:** فهو يحتل موقعا ممتدا في الزمن يتضمن التاريخ الذي قرأ فيه الرواية. وهذا التاريخ قد يقترب كثيرا من تاريخ الوقائع التي يقرأ عنها. ولكن إذا كان الفرق بين التاريخين كبيراً، كان يكون ما يقرؤه رواية تاريخية، فقد يتعين عليه أن يجهد

---

[1] حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء،الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1990،ص 108.

[2] المرجع نفسه، ص 108.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكاتب ،القاهرة،دط،1984،ص 37.

[4] سيزا قاسم،بناء الرواية، ص37.

[5] أ.أمندلاو، الزمن و الرواية،ت: بكر عباس، دار صادر، بيروت، دط، 1997، ص 101 ــ 113.

خياله ليضع نفسه في نطاق الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية، ويندمج في روح تلك الأزمنة البعيدة.

- **زمن الكاتب:** إذا كاتب العادي مقيدا بالحدود التي يفرضها عصره، وعليه أن يعكس وجهات نظره، فإن الكاتب العظيم يقف فوق عصره ويراه من عليائه، ذلك الكاتب العظيم يكتب دائما أصدق مما يعرف، ومن خلال قيود واسطته ومعالجته تتوهج إنسانية شاملة تتلاشى في ضوئها الطرز السائدة ويبقى العنصر الثابت الدائم."فتيار الزمن، الذي لا ينفك يغسل النسيج القابل للذوبان الذي يحيكه صغار الكّتاب، يمر مرّ الكرام بصخور عظماء الكتّاب"، ومع ذلك فإن أعظم الكتّاب يظل موصولا بعصره،وتظل وجهات نظره، حتى في تعامله مع الوقائع التاريخية، ملونة بنظرة معاصريه. مع أن الرواية التاريخية تتناول أشخاصا ينتمون إلى حقبة أخرى، وربما تناولت أيضا حقائق من تلك الحقبة، فإن كل ما تصفه هو فضائل العصر الراهن ورذائله.

- **زمن الكاتب الوهمي:** هذا وجه للزمن خاص بالروايات التي تكتب بضمير المتكلم، سواء أكانت في شكل رسائل أو يوميات أو مذكرات أو سيرة ذاتية، ونعني به زمن الكتابة للكاتب الفرضي بالنسبة إلى الزمن الذي يفترض أن الحوادث المسجلة وقعت فيه.

- **الزمن لموضوع الرواية:** لموضوع الرواية تاريخ وإطار زمني يخصانه. فالموضوع قد يكون معاصرا للكاتب وقد يصبح تاريخيا مع الزمن ويغيب مع الماضي بعد أن كتبه الكاتب عن أحداث معاصرة له. والروايات العادية أيضا تتضمن درجات مختلفة من مضي الزمن.[1]

ويشترك " تودوروف" مع الرؤية السابقة للأزمنة الخارجية، وهي على التوالي: زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وأخيرا الزمن التاريخي ويظهر في علاقة التخيل بالواقع.[2]

---

[1] المرجع السابق،ص 113.

[2] حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1990،ص 114.

أما عن الزمن الداخلي، أو الزمن التخييلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على سواء، خاصة منذ ظهور نظرية هنري جيمس في الرواية، لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية. ولكن هذا لا يعني أن الواقعيين لم يفطنوا إلى خطورة عنصر الزمن في البناء الروائي[1].

وكما يرى "مندلاو" أن التمييز بين المدة الكرونولوجية للقراءة، هذه المدة هي مقدار الزمن محدداً بالساعة الذي يستغرقه القارئ في قراءة الرواية، والمدة الكرونولوجية للكتابة هذه المدة هي عدد الساعات التي يستغرقها المؤلف في كتابة روايته، وتأثيرها المباشر على القصة يخرج أساسا عن نطاق المشكلات الفنية البحتة، وأهميتها على الأكثر تجارية، والمدة الوهمية لموضوع الرواية الزمن القصصي، كزمن الساعة للقارئ والكاتب. يعني مدة زمنية، أي ما مر من الزمن الذي وقعت خلاله أحداث القصة.[2]

ومعلوم أن هذا التوزيع الثلاثي لأزمنة الرواية ليس جديداً تمام فقد سبق لبوتور، سنة 1964، أن أقام تصنيفا مشابها انطلاقا من تجربته كروائي فأحصى ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي هي زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة، وافترض أن مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجيا بين الواحد والآخر، فالكاتب مثلا يقدم خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين (زمن المغامرة) وربما يكون قد استغرق في كتابتها ساعتين (زمن الكتابة) بينما نستطيع قراءتها في دقيقتين (زمن القراءة).[3]

وقد تنبهت"سيزا قاسم إلى أهمية الزمنين: الزمن المعيش والزمن التاريخي باعتبارهما يحققان للرواية مرجعيتها الواقعية ويوهمان أنهما يوحيان بواقعية الأحداث في الروايات وأطلقت على الأول الزمن النفسي أو الداخلي للشخصيات والثاني الزمن الطبيعي أو

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 37 ـــ 38 .

[2] أ . أمندلاو : زمن الرواية،ص 77 ـــ 84.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1990،ص 114.

الخارجي، ورأت أنهما يمثلان " بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني، أما الأول فيمثل الخيوط العريضة " السقالات" التي تتبني عليها".[1]

أولا مفهوم الزمن:

يعتبر الزمن واحد من أهم عناصر النص السردي، ذلك أنه يربط بين الأحداث والشخصيات والأمكنة، فهو محور أساسي لا غنى عنه في العمل الأدبي، إذ أنه لا يمكننا تصور أحداث أي روائي خارج إطار الزمن.

فالحركة زمن والسكون زمن أيضا، اللاحركة واللاسكون أيضا زمن وعليه لا يمكن لأي عمل روائي أن يكتمل بدونه.

أ. لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور مادة (ز، م، ن):

"الزمن و الزمان اسم لقليل الوقت أو كثيره، الزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، وأزمن بالمكان أي أقام به زمانا، و أزمن الشيء طال عليه الزمان".[2]

فالزمن في اللغة يعبر عن الوقت كثيرة أو قليلة.

في معجم "مقاييس اللغة" عند "أحمد بن فارس" يعرفه بقوله "الزاي والميم والنون" أصل واحد يدل على الوقت من ذلك الزمان، وهو الحين قليله وكثيره، يقال زمن والجمع أزمنة".[3]

---

[1] د. حفيظة أحمد،بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية،منشورات مركز أوغريت الثقافي،رام الله فلسطين،ط1، 2007، ص195.

[2]– ابن منظور، لسان العرب مادة (ز، م، ن)، ص 61.

[3]– أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، ص 22.

ب.اصطلاحا:

اتخذ مفهوم الزمن دلالات متعددة ومعاني مختلفة انطلاقا من مفهومه اللغوي وصولا إلى مفهومه الاصطلاحي، أين تعددت و تنوعت آراء المفكرين و الباحثين حول تحديد مفهوم

خاص بالزمن.

يقول "باسكال": من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن.1 فهو بحسب رأيه يرى أنه من غير الممكن تحديد مفهوم معين للزمن.

ويعرف "عبد الصمد زايد" الزمن على أنه: "تلك المادة المعنوية المجردة التي يشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة...".2

أما "أحمد النعيمي" فيقول: "الزمن يكتسب معاني مختلفة بل مشبعة ومتباينة كذلك ولو أراد الدارس أن يقف على الزمن بمعانيه المتباينة لصعب عليه الأمر حتى لو نذر حياته للوقوف على هذه المسألة، فالزمن يأخذ أبعادا شتى في الفلسفات المختلفة، كما أن للزمن معاني اجتماعية ونفسية ودينية وغيرها...".3

ومعنى هذا أن للزمن معاني مختلفة ومتعددة مما يصعب على الدارسين تحديد مفهوم معين له.

ثانيا: النظام الزمني في رواية اختلاط المواسم:

---

[1]– ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 173.

[2]– عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، (د ط)، 1988، ص 17.

[3]– أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 2004 ص 16.

أولا:الترتيب

يمكن تعريفه لأحداث كما جرت في المواقع وقد" تقوم دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي وترتيب تتباع هذه الأحداث في الحكاية".1

كما يطلق هذا المصطلح عموما على نظام الزمن، ومنه تقوم عملية البناء الروائي حيث يقول "سمير مرزوقي" أنه: "من الممكن تمييز نوعين من التنافر الزمني، فقد يتابع الراوي تسلسل الأحداث طبق ترتيبها في الحكاية ثم يتوقف راجع إلى الماضي، يذكر أحداثا سابقة للنقطة التي بلغها في سرده، كما يمكن كذلك أن يطابق هذا التوقف نظرة مستقبلية ترد فيها أحداثا مستقبلية لم يبلغها السرد بعد".2

أ. تقنية الاسترجاع «Analepsies»:

يعد الاسترجاع أحد الخاصيات التي تميز الزمن السردي، فهو مفارقة زمانية يستعين بها السارد لاستحضار حدث ماضي واستذكاره.

ويعرف "جيرالد برنس" الاسترجاع بأنه: "مفارقة زمانية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة".3

فالاسترجاع إذا هو عودة إلى الماضي بالنسبة للحظة التي نكون فيها، إذ نقوم بسرد أحداث وقعت أي مر عليها زمن بالسبة إلى اللحظة التي نكون فيها.

وقد حدد جنيت ثلاثة أنواع من الاسترجاعات هي:

ب.الاسترجاعات الداخلية «Internal Analepsis»:

---

[1] – سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون، (د ط) ، العراق ، ص79.

[2] – سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ، ص 76.

[3] – جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط 01، 2003، ص 25.

أي الاسترجاعات التي تتناول خطا قصصيا وبالتالي مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى (أو مضامينها)، إنها تتناول بكيفية كلاسيكية جدا إما شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة سوابقها.1

ومن الاسترجاعات الداخلية في رواية اختلاط المواسم نجد قول القاتل: "تركت الجامعة و التحقت بسلك الأمن و تم قبولي نظرا لمؤهلاتي العلمية سنة ثانية جامعي، بنية جسدية متينة...".2

وهنا يحاول السارد ذكر أهم مرحلة بالنسبة للشخصية المحورية، والتي ساهمت فيما بعد في تغيير مجرى حياته، ثم ينتقل بنا إلى مرحلة جديدة أخرى يستحضر فيها ذكرياته وحياته العلمية.

ثم يصل بنا إلى نهاية العشرية السوداء وتركه لسلك الأمن الذي كان سببا في تغيير مسار حياته، يقول:

"عندما تركت الجهاز وجدت نفسي وحيدا بالفعل، نمط حياتي تغير من دون ممارسة القتل".3

كما نجد عدة استرجاعات تساعد على فهم مسار السرد، استرجاع "سميرة قطاش" لملامح "صادق السعيد": "أستاذي في مادة الرواية، كلامه ساحر، نظراته مثيرة، شخصيته قوية...".4

حيث حاولت سميرة قطاش بهذا الاسترجاع أن ترسم لنا صورة صادق سعيد لدينا وتظهر لنا ميولاتها العاطفية تجاهه.

---

[1]– ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 61.

[2]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 29.

[3]– الرواية، ص 50.

[4]– المصدر نفسه، ص 217.

والرسائل التي أرسلتها لـــ"فاروق طيبي" و"صادق السعيد" فهي رسائل حاصلة لأحداث وقعت قبل لحظة السرد لكنها تساعد على فهم مسار الحدث مع عملية تنامي الأحداث.

كفكرة أولى يمكن بلوغها حول النظام الزمني في الرواية هي: التوظيف الغالب لتقنية الاسترجاع كتقنية يتم فيها إعادة بناء الماضي لفهم الحاضر واكتساب رغبة تسويقية لدى المتلقي.

ونجده في مقطع سردي آخر يعود بنا إلى نفس الفترة، يقدم اعترافا عن تلك القوة الروحية الكامنة داخلة، يقول: "كنت واثقا بقوة مبهمة في روحي"1

"لقد شعرت بهذه القوة دائما".2

"وهي التي قلت لكم أن مصدرها سري للغاية".3

ثم ينتقل بنا السارد إلى مقطع آخر محاولا فيه إظهار حقيقة شخصية القاتل ومكنوناتها الخفية رغبة في التعرف عليه أكثر وتوضيح أفكاره.

نجد قوله: "كان لها قطة مدللة ومزعجة، كانت أمي عادة تحتضنها وتغني لها وتطردها مرات كثيرة عندما تجدها تدس لسانها في قدر الأكل... غير أني مرة وأنا أشاهد أمي تطردها خارج البيت حتى خرجت وراءها، لقد استفزتني بدوري وقررت قتلها ولم أكن أعلم ما هو قتل حينذاك".4

---

[1]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 11.

[2]– الرواية، ص 17.

[3]– المصدر نفسه، ص18.

[4]– المصدر نفسه، ص 19.

ساهمت هذه المقاطع الاسترجاعية في التعرف أكثر على الشخصية المحورية ألا وهي القاتل في مرحلة الطفولة، وهي إحدى المراحل الهامة التي تساهم في تكوين وبناء الشخصيات.

يتضح من خلال الأمثلة المعروضة بروز تقنية السرد بشكل لافت في الرواية، فقد عمد الكاتب توظيفها حتى يظهر جوانب سابقة لحاضر السرد، لكنها في الوقت ذاته مهمة في فهم المحتوى العام ومسار السرد اللاحق.

ج. الاسترجاعات الخارجية «External Analopsis»:

يفسره "جنيت" أنه "مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ما قبل بداية الرواية الحكاية وتلك المقاطع حسب تصوره تبين "مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى إنها تتناول شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة سوابقها"[1]، فهو تقنية تضمن للكاتب ملأ فراغات زمنية تساعده على فهم مسار الأحداث أو لإعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيرا جديدا في ضوء المواقف المتحيزة أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات أو يستخدمها عندما يعود إلى شخصيات ظهرت بإيجاز، في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها.

ومن الاسترجاعات الخارجية الواردة في الرواية استرجاعات القاتل حول طفولته وعائلته:

"لقد كنت متفوقا في الدراسة، لكن لم أكن أشارك في الحصص، أميل إلى الصمت حتى يظن المعلمون أني جاهل وأحمق فيريدون السخرية مني ويطلبون مني إجابات عن

[1]– ينظر: مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 06، 2019، ص 398.

أسئلة يطرحونها حتى يخلقوا مشهدا هزليا أما تلاميذهم فأرد عليهم بكل ثقة... فكلن ذلك يدفعهم لتركي لحالي".1

نجد في هذا المقطع أن السارد يستحضر مرحلة الدراسة لدى القاتل ليمنح للمتلقي نظرة عامة حول الشخصية المحورية، وكذا إبراز الجانب المختلف فيها.

ثم يواصل السارد منح معلومات أكثر حول ماضي القاتل وطفولته، يظهر الجانب الإجرامي الذي سكنه منذ الطفولة، يقول:"رغم أني كنت في السنة الحادية عشر وهم في نفس سني تقريبا، لسوء حظهم كنت جاهزا للمعركة، لقد أحضرت معي سكينا من المطبخ وعندما أخرجته أمامهم شاهدت فيهم ذلك الفزع الذي سيطر عليهم".2

د. الاسترجاعات المختلطة:

هي الاسترجاعات التي "تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعتها اللاحقة لها وهي الفئة التي يلجأ لها إلا قليلا، وعلاوة على ذلك تتحدد بخاصية من خاصيات السعة، مادامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه".3

ومن الاسترجاعات المختلطة الواردة في الرواية قول فاروق طيبي "شعرت أن الصادق وهو يخرج من سيارته يستحضر تلك السنين التي قضاها هنا بيأس وفرح".4

ثانيا: تقنية الاستباق «Proleplsis»:

أطلق عليه جينيت مصطلح الاستشراف "وهو أقل تواترا من الاسترجاعات مع أن الملاحم الثلاث الكبرى (الإلياذة، الأودية، الإيناذة) تبتدئ كلها بنوع الاستباق الزمني،

---

[1]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 15.

[2]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 16.

[3]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 60–70.

[4]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 143.

ويظهر هذا النوع خاصة في الحكاية بضمير المتكلم لتلاؤمها معه، نظرا لما تحمله من طابع استعدادي يمكن السارد من التلميح إلى المستقبل".1

وبين كذلك "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية".2

فهو إعلان يخبرنا عن مجموعة الأحداث التي سيشهدها السرد في ومن لاحق.

تظهر الاستباقات على شكل افتراضات قد تحدث أو لا تحدث في المستقبل، فهو يتميز ببعده عن التقنية، فالقارئ لا يستطيع تحديد موقعه إلا بعد الانتهاء من القراءة الكاملة للعمل الروائي ويمكن تحديد نوعين من الاستباق من حيث الدور والوظيفة هما:

أ. الاستباق كتمهيد:

يتمثل في استباقات أولية تقدم تمهيدا لها وما هو آت من أحداث رئيسية تتميز باللايقينية حيث تبقى الأحداث الأولى مجرد إشارات لم تكتمل زمنيا في النص، ونقطة انتصاره مجردة من كل التزام تجاه القارئ.3

فالاستباق التمهيدي تنبأ لما سيحدث في مستقبل اللاحق للسرد. ومن الاستباقات التمهيدية في رواية اختلاط المواسم نجد:

الاستباق التمهيدي الأول في قول القاتل: "تلك التجربة لن أنساها أبدا، لقد أسست بالقوة قبل التنفيذ وباللذة الغريبة، كانت تجربة نادرة ومحددة لطريقي لكي أصبح قاتلا فيما بعد".1

---

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 76.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 137.

وفي هذا المقطع السردي إشارة لنا بأن الشخصية المحورية في الرواية ستصبح ما هي عليه في المستقبل، أي أنه يصبح قاتلا.

كما نلاحظ أيضا أن شخصيات الرواية الرئيسية الثلاثة (سميرة قطاش، فاروق طيبي وصادق السعيد) قد مهدوا لما أشاروا للقارئ بأن نهايتهم ستكون بين حتمية الاستسلام والموت. وهذا ما تؤكده المقاطع السردية الآتية:

يقول صادق السعيد: "خالطني شعور غريب وسوداوي أنني لن أعود إلى هذه الحياة

التي عرفتها... أنني من الآن سأغيب... دون أن أعرف إلى أين سأغيب".2

وفي هذا اعتراف جلي وواضح من صادق السعيد أن حياته ستتغير إلى الأبد وأن نهايته ستكون مجهولة الأسباب والغياب، وفي هذا نوع من الاستسلام والتردد والحيرة.

ويقول فاروق طيبي في مقطع آخر: "أحسست بإحباط شديد، بقيت أترقب نهاية المساء وغروب الشمس، وبقيت أنتظر نهايتي".3 ويظهر من خلال هذا المقطع يأس واستسلام فاروق طيبي للموت.

أما سميرة قطاش فوضحت من خلال قولها أنها محطمة ويائسة واستسلمت للحياة تقول: "تريد أن ترمي بنفسك من أعلى جسر تراه أمامك، أو تلقي بنفسك فوق سكة حديدية ليدهسك أول قطار يمر صدفة".4

---

[1]– المصدر نفسه، ص 19.

[2]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 173.

[3]– الرواية، ص 88.

[4]– المصدر نفسه، ص 86.

كل هذه الاستباقات التمهيدية تحققت في زمن لاحق من السرد وجعلت القارئ يرسم في مخيلته عدة تأويلات وتوقعات لما سيحدث للشخصيات.

ب.الاستباق كإعلان:

يأتي على عكس الاستباق التمهيدي، فالاستباق الإعلاني يخبر بصراحة عن أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية عما سيأتي سرده فيما بعد بصورة تفصيلية.1

فهو إعلان صريح ومباشر عن الحدث النهائي، ومن الاستباقات التي تحققت داخل المتن الحكائي نذكر تحقق قول القاتل: "حققت لنفسي ما كنت أتمناه في الصغر وتحولت دون أن أنتبه إلى قاتل محترف بالفعل".2 أين أعلن القاتل عن تحقق أمنيته "حيث أنه أصبح قاتلا كما تمنى".3

أما الشخصيات الثلاثة فتحققت إيحاءاتهم وتوقعاتهم، فورد في الرواية أن صادق السعيد تغيرت حياته وانهارت وانتهى به الأمر في أحد المستشفيات العصبية أين أصيب بمرض عصبي شديد وساءت حالته النفسية ومات "كان في حالة يرثى لها، تخيل جسم وشبه مخدر من كمية الأدوية التي تعطى له يوميا... ومع ذلك قلت له سميرة قطاش تعتذر منك وتطلب منك أن تسامحها وتخبرك أنها انتحرت لتكفر عن ذنوبها نحوك... عندما قلت ذلك كله شاهدته يرفع عينيه الشاحبتين نحوي ويطيل النظر إلي... وانكمش داخل الإزار الأبيض الذي كان يغطيه... ثم غاب في نوم عميق...".4

كذلك شخصية فاروق طيبي انتهت باستسلامه وموته، أين انتحر بسبب حبه الشديد لسميرة قطاش التي رفضت أن تبادله نفس الحب.

---

[1]– مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية، ص62.

[2]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 47.

[3] – الرواية، ص47.

[4]– المصدر نفسه، 245–246.

وهذا ما أخبرتنا سميرة قطاش به من خلال قولها: "الشيء المؤسف في هذه القصة هو انتحار صديقي فاروق طيبي، آه كم تألمت عندما علمت أنه لا يستطيع النوم... أنه من دوني لن يقدر على العيش".1

والاستباق الإعلاني الأخير هو مساعدة القاتل لسميرة قطاش على إنهاء حياتها التعيسة وهذا ما أعلن عنه من خلال المقطع السردي التالي "أن ننتقل للفصل الأخير من الحكاية أن تشرب السم فأحضرت لها كوب الماء ووضعت فيه ما يجعلها تغيب عن الحياة إلى الأبد...".2

نستنتج من خلال المقاطع الاستباقية السابق ذكرها أنها تحققت وخلص القارئ أو المتلقي من الحيرة والانتظار المستمر ورسمت أحداث كل شخصية وتحددت نهايتها.

ثالثا:الديمومة، المدة «Duration»:

ويعني بها "جينيت": "مقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية، وهي عملية أكثر صعوبة، ذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات، وما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته".3

فالمدة أو الاستغراق الزمني يقارن بين زمن القصة وزمن السرد من حيث تسارع الأحداث أو تباطؤها، يتم اكتشاف المدة الزمنية التي استغرقتها الأحداث متناسبة مع الطول الطبيعي أم غير متناسبة.4

---

[1]– المصدر نفسه، ص 238.

[2]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 243.

[3]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 101.

[4]– ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 169.

وإذا "كانت دراسة مدة الاستغراق الزمني وقياسها غير ممكنة، فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى مقاطع الحكي وتباينها، وهذا الاختلاف يخلق لدى القارئ دائما انطباعا تقريبيا عن السرعة الزمانية أو التباطؤ".1

ولهذا اقترح جينيت لدراسة الديمومة أربع تقنيات حكائية لمعرفة كيفية اشتغال الحكي من خلال مستويين هما: تسريع السرد الذي تندرج ضمنه الخلاصة والحذف، وتبطئة السرد الذي يضم الوقفة والمشهد.

أ. تسريع السرد:

ويقوم على إهمال الأحداث التي لا أهمية لها وتقديم السارد خلاصة لفترة زمنية في أسطر قليلة دون الإشارة إلى ما حدث فيها.2

و من الأمثلة الواردة في الرواية نجد قول القاتل "في تلك السنة قتلت ما يقرب عشرة

أشخاص كل واحد بطريقة مختلفة".3

ب. تقنية الخلاصة:

وتتمثل في اختزال وقائع طويلة في كلمات أو أسطر قليلة عما نجد لها تسمية إيجاز.4

ونجد هذه التقنية في الرواية أين يختزل السارد وقائع زمنية طويلة في مقاطع سردية موجزة. يقول فاروق طيبي: "ولدت أنا في بلدية فقيرة في ولاية المدية اسمها

---

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

[2]– ينظر:علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، ص 54.

[3]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 69.

[4]– ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 77.

"السواقي" قبل أن نرحل عنها إلى مدينة أكبر اسمها "بني سليمان"، حيث قضيت فترة طفولتي الكاملة وبداية مراهقتي، ودرست بها كل مراحلي التعليمية، الابتدائي، المتوسط، الثانوي".1

أين لخص السارد على لسان فاروق طيبي حياة بأكملها في أسطر.

ج.الحذف أو القطع «Ellipses»:

ويرمز له بزمن الحكي،وهو "تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن

القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث".2

مما يعني أن "السرد يعقل لحظة من الحدث".3 ويقسم الحذف لنوعين: ضمني وصريح.

❖ الحذف الصريح:

وهو إعلان الفترة الزمانية المحذوفة على نحو صريح سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف

السرد لمساره".4

---

[1]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 139.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 156.

[3]– علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، ص 55.

[4]– حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 159.

ومن نماذج الحذف الصريح في الرواية قول القاتل: "مرت سنوات التسعينات سوداء علي بهذا الشكل تقريبا، كانت تأتيني مكالمات ليلية تطلب مني أن أنفذ مهمة فأنفذها دون نقاش".1 وهنا جاء الحذف لمرحلة طويلة زمنيا.

سنوات التسعينات هي مدة طويلة صرح بها السارد حيث تعمد حذفها كونه لا يمكن حصر أحداثها ووقائعها، كما أنها لا تخدم موضوع الرواية، لهذا تطرق إليها فقط ليظهر الوتيرة الروتينية التي عاش فيها القاتل طوال هذه المدة.

❖ الحذف الضمني «Ellipses L'implicites»:

هو"الحذف الذي لا يعلن فيه الروائي صراحة عن حجم الفترة الزمانية المحذوفة نفهمه ضمنا ونستنتجه استنتاجا يقوم على التدقيق والتركيز والربط بين الواقف السابقة واللاحقة. أي

أن الكاتب لا يصرح بحجم المدة بل يفهمها القارئ من سياق النص".2

ومن الأمثلة الدالة على الحذف الضمني في الرواية قول القاتل: "قررت أن أنتقل إلى الفعل في تلك الأجواء التي كانت مساعدة بالفعل على ذلك، تركت الجامعة و تم قبولي نظرا

لمؤهلاتي العلمية".3

ومن الملاحظ هنا أن القاتل قد حذف بعض الأحداث غير الهامة.

❖ الحذف الافتراضي:

---

[1]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 47.

[2]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 126.

[3]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 29.

ويأتي بعد الحذف الضمني ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي تستغرقه، فليس هناك طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ملاحظة الانقطاع الزمني للقصة.

و من أمثلته في الرواية قول فاروق طيبي: "أظن أنها مجنونة، سألته بغرابة: عمل تتحدث؟

قال لي: سميرة، سميرة قطاش".1

ب. إبطاء السرد:

تعتبر من الآليات التي يلجأ إليها الروائي من أجل تعطيل وتيرة السرد، حيث ينتج عن توظيف تقنيات الزمانية تؤدي إلى إبطاء إيقاع سرد وتيرته. وتتمثل هذه التقنيات في الوقفة والمشهد.

وظف السارد تقنية الخلاصة بشكل سريع حتى تكون على شكل معلومات إضافية تساعد المتلقي في التعرف على جوانب من حياة الأشخاص، أين يقضي فيها القارئ بضعة دقائق ويتجاوزها حتى لا يمل القارئ من العمل.

أ.تقنية الاستراحة:

تتمثل في توقف سيرورة الزمانية ليقدم الراوي مقطعا وصفيا، تسمى كذلك الوقفة وهي

من تقنيات تعطيل زمن الحكاية أو الحاضر السردي.2 وظفها الكاتب بشكل موسع في مقاطع عديدة.

---

[1]– المصدر نفسه ، ص 101.

[2]– ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 77.

نجد قول القاتل في وصف الحب:"إنه حب من نوع خاص حب ليس فيه مشروع ولا مستقبل، ولا مشروع لحظة تجمع ثم تعبر حبا شبيه بمشاعر القرابة الروحية عندما تجد شغفا تشترك معها في شيء ما وتشعر أنه الوحيد، حب يجذبك نحوه وتريد أن تفصح عنه".1

حيث قدم السارد هنا سردا وصفيا توقفت فيه السيرورة السردية، أين غاص في مخيلته وعواطفه عبر تقنية الوصف.

وفي موقع آخر تقول سميرة قطاش: "عملية التفكير مؤلمة وليست بالأمر السهل، كل من يفكر يتعذب، كل من يستعمل عقله يصاب بألم شرس، الحياة العقلية ليست ملكا للجميع هي ملك لأفراد قلائل، بقية البشر يحبون العيش في مناطق آمنة ويزعجهم أن تقول لهم تشبهون قطاع الغنم، فهم بالفعل يفضلون العيش كقطعان على قلق الشاة التي تتمرد ويكون مصيرهم جوف الذئب".2

ونلاحظ من خلال هذا أن سميرة قطاش، وهي في حوار مع ذاتها تحدث نفسها حول قضية التفكير، ولا نجد حدثا سرديا يقع، فسلسلة السرد تتوقف لقرابة خمسة أسطر.

- المشهد «Seen»:

هو إحدى تقنيات إبطاء السرد، وسميت هذه الحركة المشهد لأنها تخص الحوار حيث يغيب الراوي ويقدم الكلام كحوار بين صورتين، وفي مثل هذا الحال تعادل مدة الزمن على مستوى القول، فسرعة الكلام هنا تطابق زمنها أو مدتها. فرواية "اختلاط المواسم" وردت فيها العديد من المشاهد.3

الحوار الذي دار بين الضابط الأمني والقاتل:

---

[1]- بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 80.

[2] - المصدر نفسه ، ص82.

[3]- ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط1، 1990 ،ص 127.

- سمعت أنك من تطلب هذا؟
- نعم سيدي.
- ولماذا؟
- لأنني لا أحب العمل في الجماعة.
- وأيضا؟
- أشعر بفعالية أكبر لو نفذت العمليات بمفردي.
- هل أنت متزوج؟
- لا سيدي.
- هل لك عشيقة؟
- لا سيدي.
- كيف لا تكون متزوج ولا تملك عشيقة وأنت في مثل هذا السن؟
- لم أفهم سيدي؟
- كل الشباب يحبون الاستمتاع بالنساء.
- نعم سيدي.
- وأنت... لا تفكر مثلهم !
- لست مثلهم سيدي... [1]!

أين يواصل ضابط الأمن حواره مع القاتل في محاولة منه للكشف عن ميولاته ورفع الحجاب عن شخصيته، ويمتد الحوار بين صفحتين اثنتين.

كما نجد مشاهد حوارية أخرى احتلت مساحة كبيرة في الرواية. نذكر من بينها الحوار الذي دار بين سميرة قطاش والقاتل في أول لقاء لهما:

- أنا ناصر سليمان.

[1]– بشير مفتي، الرواية، ص 36–37.

- وماذا تعمل في الحياة سيد سليمان؟
- كاتب رواية.
- حقا ! هذا رائع هل نشرت شيئا؟
- لا للأسف ليس بعد، جئت لتيزي وزو لكتابة هذه الرواية.
- هل يمكنني أن أعرف ما هو موضوعها؟
- هي مجرد فكرة مشوشة في رأسي الآن... وأفكر في خطة للكتابة1.

أين حاول القاتل في هذا الحوار إنكار شخصيته وإخفاء الجانب المظلم.

تظهر في الرواية عدة مشاهد حوارية متنوعة من بينها الحوار الداخلي الذي كان يقيمه القاتل مع نفسه، فيمثل بهذا سيل الأفكار التي راودته بعد انضمامه لفرقة الموت وخوفه من اكتشاف أمره، حيث يقول: "سيصدقونني بالتأكيد فهم يملكون مؤهلات عظيمة وخبرة كبيرة في معرفة من يكذب ومن يتكلم بصدق، لكن بلا شك سيجدون صعوبة في حالتي... لأنني كنت أملك هذه المؤهلات الطبيعية".2

من خلال كل هذه المشاهد الحوارية يتضح أن هدف من توظيف الحوار جاء لإبطاء حركة السرد وامتداد واتساع زمن الخطاب.

كما أن المشهد يترك المتسع للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية وتأملاتها.

خامسا: التواتر

التواتر في القصة هو" مجموع العلاقات التكرار بين النص والحكاية، وبصفو موجزة ونظرية، ومن الممكن أن نفترض أن النص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث،

---

[1]– المصدر نفسه، ص 83.

[2]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 95–96.

مرة واحدة وأكثر من مرة ما حدث وأكثر من مرة وأكثر من مرة ما حدث مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة".1

وتتحدد صيغ التواتر في ثلاثة أنواع: السرد المفرد، السرد التكراري والسرد المتشابه أو المؤلف.

أ. السرد المفرد:

أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وهذا النوع من علاقات التواتر هو بدون شك الأكثر استعمالا في النصوص القصصية، ويسميه جينيت سردا قصصيا مفردا «Récit singulira Tif»2

ومن أمثلة هذا النوع من التواتر في الرواية ما يذكره القاتل في قوله: "أذكر أني يوما قرأت أول رواية كبيرة في حياتي وأنا في الثالثة عشر من عمري".3

فهو يذكر هذا الحدث مرة واحدة، أين مثل حدثا جزئيا انتقل من خلاله إلى سرد أحداث أخرى.

ب.السرد التكراري:

وهو أن يروى أكثر من مرة ما حدث، ونحكي فيه أكثر من مرة واحدة ما حدث، وهو إجراء شائع في الرواية بالمراسلات، حيث يمكن أن يسرد حدثا واحدا من طرف المرسلين.4

---

[1]– سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 86.

[2]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 86.

[3]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 21.

[4]– ينظر: جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، ص 218.

ومن نماذجه في الرواية قول القاتل: "لقد استفزتني بدوري وقررت قتلها، لم أكن أدري ما هو القتل حينذاك، كانت فقط قوة خفية بداخلي؛ خذها إلى مكان خفي واخنق رقبتها بيدك حتى تلفظ أنفاسها الأخيرة".1 أين مثلت هذه المرحلة مرحلة هامة في حياة القاتل ونقطة تحول بالنسبة له.

ج.السرد المتشابه:

ويعني أن يروى ما وقع مرة واحدة ما حدث ما وقع أكثر من مرة. وهذا في الواقع شكل آخر للسرد المفرد، لأن تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في الحكاية فالإفراد يعرف إذن بالمساواة بين عدد تواجدات الحدث في النص وعددها في الحكايات سواء كان ذلك العدد فردا أو جمعا.2

ومن أمثلته في الرواية ما ذكره القاتل في حديثه عن حالته النفسية: "لقد شعرت بهذه القوة دائما، وهي كما قلت لكم إن مصدرها سري للغاية، ربما هي قوة غيبية أو روحية أو شيطانية".3 أين تكررت العبارة في صفحة أخرى.

ومن خلال دراسة هذه التقنية نستنتج أن السرد مرتبط بالزمن والأحداث.

و كفكرة أخيرة يمكن استنتاجها حول النظام الزمني في رواية اختلاط المواسم بروز تقنية الاسترجاع في الرواية بشكل لافت كتقنية يتم فيها إعادة بناء الماضي لفهم الحاضر ،وهنا تكمن براعة الكاتب في تلاعب بسيرورة الزمن في الرواية أين حاول إضفاء لمسة فنية قصد خلق حالة تشويقية لدى المتلقي وقد جاء هذا الأخير من خلال توظيفي تقنية الإستباق التي أدت نسقا وظيفيا في زمن الرواية ككل مما أكسب العمل جمالية وفنية في التقديم، إضافة إلى عنصر المدة الزمنية وماتحتويه من عناصر عملت

---

[1]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 19.

[2]– ينظر: سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 86.

[3]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 17.

على تسريع الحكي بتوظيف الخلاصة وللحذف في بعض المراحل التي فرضت ذلك، كما عملت على تبطئيه بتوظيف المشهد والاستراحة مما شكل نمطا حركيا بطيئا مع كل الفصول الرواية من بدايتها إلى نهايتها

إذا نجح الكاتب في مزج الفضاءات الزمانية المتفاوته، حيث ساهمت في تشكيل بنية الزمن الروائي للرواية.

الفصل الثاني

المكان جماليته ودلالته في الرواية

1-تحديد المفهوم بين الفضاء والمكان:

1-1 مفهوم الفضاء:

أ- لغة:

جاء في باب الواو، فصل الفاء، مادة (فضا): والفعل فضا يفضو فضوا فهو فاض، وقد فضا المكان وأفضى إذ اتسع وأفضى فلان أي وصل إليه وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه،والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض. يقال:أفضيت إذ خرجت إلى الفضاء.

قال: أفضى بلغ بهم مكانا واسعا أفض بهم إليه حتى انقطع ذلك الطريق إلى شيء يعرفونه، ويقال: قد أفضينا إلى الفضاء، وجمعه أفضية[1].

أما معجم مقاييس اللغة فيتجه إلى المعنى نفسه من الاتساع فضى الفاء والضاد والحرف المعتل أصل صحيح يدل على انفساح في الشيء واتساع، من ذلك الفضاء: المكان الواسع ويقولون: أفضى الرجل إلى امرأته: باشرها والمعنى فيه عندنا أنه شُبّه مقدَّمُ جسمه بفَضاء ، ومقدَّمُ جسمها بفضاء ، فكأنه لاقَى فضاءَها بفضائه[2].

والملاحظ أن جل القواميس اللغوية تجمع على أن الفضاء في معناه هو الاتساع والفساحة والمباعدة ضد الضيق، تعددت أوجه النظر إلى الفضاء "المكان" في المعاجم الفلسفية بحيث ورد في موسوعة لالاند الفلسفية بأن: مكان، مجال، فضاء، مدى،espace،وسط مثالي، متميز بظاهرية أجزائه تتمركز فيه مداركنا[3].

نجد أن هذا التعريف قد سوى بين مصطلحات عديدة وهي: المكان، المجال، والفضاء والمدى، وأن معناه قد ارتبط بصفة الاحاطة، فالفضاء يحيط بنا وبكل مداركنا.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، د ط، مج 15، دار صادر بيروت، لبنان، د ت، ص 157.

[2]- ابن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد بن هارون، ج4، د.ط دار الفكر، د.ت، ص 85.

[3]- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط2، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 2001.

ب- اصطلاحا:

الفضاء هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية، إذ يعتبر الاطار الذي تنتظم فيه الأحداث بصفته عنصرا متحكما فيها، وعرفه أحمد مرشد بقوله : "هو مجموع الأماكن الروائية التي تمبناؤها في النص الروائي والتي يطلق عليها اسم فضاء الرواية".

في سياق المعنى ذاته يقول حميد الحميداني: "إن مجموع هذه الأمكنة، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، ومادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية"[1].

ومن هذا نستشف أن هذه الأقوال تتقاطع عند نقطة واحدة وهي أن الفضاء أعم وأوسع من المكان، فهذا الأخير يمثل الجزء، والفضاء يمثل الكل، إذ أن مفهوم المكان في النص الأدبي ينحصر في مكان مفرد، مثل ساحة أو بيت بينما الفضاء يدل على مجموعة هذه الأمكنة كلها لهذا يتصف بالشمول والاتساع[2].

- الفضاء الروائي:

لقد تباينت التعاريف والمفاهيم حول مصطلح الفضاء من ناقد إلى آخر ومن باحث إلى آخر، ويعود هذا التباين والاختلاف إلى اختلاف وجوه نظر هؤلاء، فقد برز الاهتمام به "مصطلح الفضاء" في الدراسات النقدية الأدبية التي ظهرت الحرب كونية ثانية، فكانت في بدايته مصطلحا أدبيا غير واضح، يفتقر إلى معرفة نظرية عميقة فمفهوم الفضاء يعد حديثا في مجال الدراسات النقدية الغربية، إذ بم يتسع الاهتمام به إلا في الربع الأخير من

---

[1]- الحميداني حميد، بينة النص السردي، من منظور النقد المادي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص 63.

2- المرجع السابق.

القرن العشرون عبر الدراسات التي قام بها كل من "جوليا كريستيفا" و"جيـرار جينيـت" و"رولان برونوف" وغيرهم، وكذلك الكتابات النظرية التـي قـام بهـا النقـاد الألمـان وخصوصا الناقد "ماير" بالإضافة إلى كتابات "هنري مسران" التي أسهمت بشكل كبير في تقريب الأسس الجمالية لهذا المصطلح[1].

أما عربيا لم يحظ الفضاء بالاهتمام إلا في السنوات الأخيرة من نفس القرن، وذلك من دراسات متفرقة منها: دراسات حميد الحميداني، حسن البحراوي، عبد الملك مرتاض، حسن النجمي، عبد الرحيم مواشدة ومحمد منيب البرسي...الخ.

عند الغربيين حدد "غريماس" مفهوم الفضاء فقال عنه: هو "الحيـز والحيـز هـو الشيء المبني المحتوى من عناصر متقطعة انطلاقا من الامتداد المتصور"[2]، أي أن هذا الحيز هو قبل كل شيء عبارة عن حيز ينطلق من امتداد متصور، ومعنى التصـور هـو اللامحدود.

إن الفضاء هنا يعتبر هو الأساس في أي عمل أدبي كان، خاصة الكتابة الروائيـة فالفضاء هو المجال الفسيح الذي تصبح فيه مختلف التصورات الروائية جـوا أو بـرا أو بحرا وبمدى شساعة هذا الكون، والفضاء هو أول ما يتصوره أي فنان أو كاتب فهو يأخذ جزءا من هذا الفضاء، فيؤطره ثم يبدأ عمله فيه هذا فهو أساس وجوهر عمل كل كاتـب روائي.

- **الفضاء كمصطلح نقدي:**

تناول الفكر النقدي العربي الفضاء في أثرين أساسين: الأثر الأول تمثل في الجهـد الذي بلوره "يوري ازنزفيغ" (U.EIZENZWZEI) من خلال دراسته: الفضاء فـي الـنص

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص 27.

[2]– حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت الحمراء، شارجان، الدار البيضاء، 42 الشارع الملكي الأحباس، ط2، سنة 19، ص 63.

والايديولوجيا (اقتراحات نظرية) مع "جوزيف فرانك" (J.Frank) من خلال دراسة: الشكل الفضائي في الأدب الحديث، الأول أفاد في تموضع الفضاء المتخيل للنص الأدبي داخل سياق أيديولوجي.

أما "سمير روحي الفيصل" فيرى أن الفضاء أكثر اتساعا من المكان، فهو يشمل أمكنة الرواية كلها إضافة إلى علاقتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات، ولاحظ أن تحليل المكان في الرواية يقود إلى تحديد طبقة الفضاء الروائي فيها، هناك روايات حتى وإن كان الروائي يقصر حديثه على مكان واحد، فظاهرها يدل على أنها تطرح فضاءات فرعية تشكل شبكة علاقات متداخلة معقدة[1]، أخذ الفضاء كمصطلح نقدي أبعاد جديدة في النقد المعاصر، بحكم أننا نصادف في دراستنا التحليلية عبارات عديدة نذكر منها: الفضاء النصي، الفضاء المكاني، الفضاء الزماني والروائي، فهو يمثل الأرض التي نشأت عليها الشخصيات، والبيت أو المأوى الذي ولدت وتربت فيه، والشارع الذي ألفته ومارست فيه أحلام اليقظة وشكلت فيه خيالها، فأثرت وتأثرت به، أما المكان فهو "مساحة ذات أبعاد هندسية أو طوبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم"[2]، وهو يرتبط بالإدراك الحسي، وأسلوب تقديمه هو الوصف لهذه المساحة الهندسية من خلال أبعادها الخارجية، إلا أنه يصادفنا مصطلح المكان (Lieu) وجهات نظر مختلفة ترجع استعمال مصطلح الفضاء (espace) تبعا لاختلاف الرؤى حول طبيعة العمل الأدبي.

1-2 مفهوم المكان:

---

[1]- عبد الله أبو هين، جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، مجلة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسة الآداب والعلوم الإنسانية، مج، 27، سنة 2005، ص 124، وينظر سمير روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، سنة 1995، ص 255.

[2]- اعتدال عثمان، اضاءات النص، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، سنة 1988، ص 5.

إن أهمية المكان لا تخفى على أحد، لما يقوم له هذا المكون من دور رئيس في حياة الانسان، فمنه ينطلق وإليه يعود، أوليست حياتنا ككل رحلة مكانية، تبدأ برحم الأم وتنتهي بالقبر.

إن الاهتمام الكبير بالمكان يعود لحضوره الكثيف في كل مناحي حياتنا ولعظم قدره في الحياة الإنسانية بعامة ولعله ما من قرين للترجمة البشرية مثله، فهو عمادها ومصطلحها وهو مغذيها وهو منطلقها ومصبها وهو ترجمتها أيضا[1].

أ- لغة:

ورد في لسان العرب أن المكان: هو الموضع، والجمع أمكنة، كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه، وإنما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية لأن العرب تشبه الحرف بالحرف[2].

وفي القاموس الجديد للطلاب نجد لفظة المكان: "وهو الموضع كون الشيء وحصوله"[3].

وفي المعجم الفلسفي "المكان": "هو الموضع جمع أمكنة وهو المحدد فنقول: مكان فسيح ومكان ضيق وهو مرادف للامتداد"[4].

ب- اصطلاحا:

---

[1]- ينظر، نصيرة زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 06، جانفي 2010، ص 06.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج 3، مادة مكن، ص 112.

[3]- ينظر، علي بن هادية بلحسن بشير وآخرون، القاموس الجديد للطلاب، عربي ألفبائي، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، ط1، 1979، ص 1128.

[4]- ينظر جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 412.

عرف يوري لوتمان (Yuri Lutman) المكان: "بأنه مجموعة الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات والوظائف والأشكال المتغيرة...تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الامتداد و المسافة"[1].

وعرفه أيضا غاستون باشلار (Gaston Bacleer): "على أنه المكان الأليف، وذلك البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدول حول هذا المحور"(2).

أما مولاي علي بوخاتم قال: "المكان ثبات خلاف الزمان المتحرك وهو في ثبوته واحتوائه الأشياء الحسية إنه المجال الذي تخرج منه الشخصيات الروائية أو تزحف إليه وهو الحيز الذي يكشف عن نظام الأخلاقيات وهو كالفضاء الفارغ أو الخيال"(3).

وهنا تعريف آخر للمكان وهو: مساحة ذات أبعاد هندسية او طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم وهو يرتبط بالإدراك الحسي، وأسلوب تقديمه هو الوصف لهذه المساحة الهندسية من خلال أبعادها الخارجية(4).

وبعد تحديدنا لتلك المفاهيم نقف على أن المكان هو المأوى الحسي الذي تبنى فيه طفولتنا وأحلامنا ويقظتنا بمعنى (أنه مكان الألفة).

2 تسمية المكان:

---

[1]– فاطمة الزهراء عجوج، المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، رسالة دكتوراه، اشراف عفاف فادن، جامعة جيلالي الياس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية، 2017–2018، ص 06.

[2]– ينظر غاستون باشلار، جماليات المكان، تر غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط2، 1984، ص 06.

[3]– ينظر مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السينمائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (ح ط)، 2005، ص 276.

[4]– ينظر عبد الله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم سينمائية ،رواية "الآن... هنا أو شرق المتوسط مرةً أُخرى" لعبد الرحمن منيف نموذجا، رسالة دكتوراه (اشراف هواري بلقاسم)، جامعة أحمد بن بلة، وهران كلية الآداب والفنون، 2016.

يوحي اسم المكان بحقيقة التحليل الذي يرد فيه، إذ يؤكد ضمنيا صحته، والاسم يوهمبالحقيقة وعنه كذلك تنتج التشخيصية (Representativité) النصية، وهي نفسها التي تؤكد حقيقة الشيء موضوع الوصف، شريطة أن يكون الوسم في الرواية مماثلا في شكلهاللساني الاسم المستعمل في الواقع، وأما أن يكون الوسم قريبا في شكله، من الاسم المستعمل في الواقع فإن ذلك يعيده إلى وظيفته التخيلية، ويشترط في الوسم الذي يرد في الرواية أنيكون ملائما للنعوت التي تحف به، فالسمات المموضعة تلعب دورا حاسما في إضفاء طابع الصدق على النص، أما إذا كان المكان في الرواية مكانا تخيليا وقادرا على جعل هذا التخيل يبدو كأنه الواقع، وكانت سمة المواضعة لا تحاكي الجغرافيا ولا الطوبوغرافيا ولاأسماء العلم الواقعية، إلا بقدر ما تغترف من الحوض الدلالي للنص الذي في داخلة فيه،ولذلك نسمي بالواقعية تلك الطريقة التي تقوم على اختيار حقيقة الأشياء التي تشتمل عليها الرواية، ولا تقتصر على الإيهام بحقيقة تلك الأشياء[1]، أما الحدث الروائي في رواية الآن...، فإنه يقدم لنا في هيئة كأنه وقع في الماضي، أي خارج عن الهنا، بعيد عن الآن، فتنحفر هوة تفصل الحاضر عن الماضي، أي نقطة القراءة عن زمن القصة ومكانها، مثلما تدل عليه الملفوظات الآتية: " الصور تتوالى كالأمطار التي تعقب العاصفة: سريعة، مزدحمة، ينتهي على أمل أن يكون الغد أحسن من يوم العذاب الذي نعيشه الآن، لكن ما أن يجيء الغد حتى يخلف حسرة كاوية على الأيام التي مضت[2].

فبعد أن ينتهي وصف المكان في الرواية، تأتي الحركة السردية لتؤكد حضور الزمان في المكان غير أن هذا المجال الأخير ليس هو المكان الذي انتهى وصفه، إنه على الأصح الامتداد المفترض له، وهو بالتحديد ما نسميه الفضاء، وهكذا فلا يمكن تصور الفضاء الروائي دون تصور الحركة التي تجري فيه، في حين أنه يمكن تصور المكان الموصوف دون سيرورة زمنية حكائية.

---

[1]– ينظر جيرار وآخرون، الفضاء الروائي، م، س، ص 77–78.

[2]– عبد الرحمان منيف، رواية الآن هنا أو شرق الوسط مرة أخرى، ط7، 2013، دار التنوير، بيروت، لبنان، ص 101.

3 أنواع المكان:

دراسة المكان تتطلب منا تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان، الذي يمكننا الدفاع عنه ضد القوى المعادية، وهو يرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها، والتي يمكن أن تكون قيمةإيجابية وقيما متخيلة سريعا ما تصبح هي القيم المسيطرة[1]، هذا ما سنسعى إليه من خلالقراءتنا السينمائية للأمكنة في رواية الآن هنا لعبد الرحمن منيف.

- **المكان المجازي أو التخيلي:** وهو المكان المعنوي (اللامادي)، نستشفه من الرواية من خلال الأحداث المتتالية فيها، إذ نجد المكان ساحة للأحداث ومكملا لها، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي، يخضع لأفعال الشخصيات، حيث يمثل خلاصة تجاربهم وسلوكاتهم، فهو ليس رقعة جغرافية محددة.

- **المكان الهندسي:** المكان الجغرافي الذي تعرضه الرواية بدقة بصرية وحياد، منخلال أبعاده الخارجية، ويحرم فيه القارئ من استعمال خياله(2)، ومن هذه العوالم نذكر على سبيل المثال: الصحراء، المستشفى، السجن، المقهى، الباخرة، الطائرة...

- **المكان المعادي:**المكان الهندسي المعبر عن الهزيمة واليأس كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر ومكان الغربة، ويتخذ هذا المكان صفة المجتمع الأبوي.

- **المكان كتجربة معاشة في الرواية:** هذا المكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تحترفه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه، وعلى مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي.

1- ينظر غاستون باشلار، جماليات المكان م، س، ص 31.

2- ينظر عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، م،س، ص 126.

والمكان في الرواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاىش على عدةمستويات من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا، ومن خلال اللغة التي يستعملها، فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد.

- **المكان المعيش:** ونقصد به كل مكان رصدنا فيه بعضا من تصوراتنا ومشاعرنا الذاتية الشخصية وتعلقنا به حبا فيه، وارتبط ارتباطا وثيقا ببعض التجارب العميقة أو بالجانب الحميم من ذواتنا، ومن أحسن ممثليه المنزل الذي نشأنا فيه والمدارس التي ترددنا عليها والحي والقرية[1].

- **المكان الرحمي (الأمومي):**ويحسن الاعتراف بأنه قيمة أو إحساس أكثر مما هو فضاء فعليا، وغالبا ما يكون مغلقا حميميا معروفا في كل مناحيه ضامنا الأسباب الأمن والدعة ممكنا للشعور بالحياة من الكثافة والعمق، وهو الذي يلد الحياة ويمنحها، ويقابله الفضاء الأبوي الذي يمتاز بلا محدوديته وانطوائه على التحديات والمخاطر وتعويده على الفعل والحركة والجرأة والجدارة، وقيامه على معنى الصراع والمغامرة وارتباطه بالحاضر والمستقبل.

- **المكان مسقط الرأس:**الإنسان منذ الخليقة تعلق بالمكان الذي يأويه أو الذي فتح عينيه عليه ، فهو منطلقه إلى الحياة وفق زمن محدد، حيث يصبح أسيره، يعيش فيه فيستمد منه وحيه وإلهامه، فهو المحرك الفعال لبؤرة شعوره، ومن ثم يظل مسقط الرأس هو الموضع الذي يعيش معه الإنسان أينما رحل وحيثما حل.

وهذا التحديد الجديد الذي جاءت به الدراسات الجديدة للمكان الروائي، بوصفه بالطابع اللفظي الخالص وتميزه عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية مثل:رموز الرياضيات والفيزياء الحديثة أو تلك التي تعبر عنها الصور المحسوسة

---

[1]– ينظر عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ط1، 2010، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ص 38.

والمدركةمباشرة مثل الفنون التشكيلية والسينما و المسرح[1]، أخذ نصيبه من الدلالة والتأويل خاصة مع المناهج النقدية الحداثية أوالنسقية.

4 هندسة الفضاء المكاني:

لقد ذهب معظم الباحثين في دراستهم لهندسة المكاني الروائي بتركيزهم على المكان الجغرافي أما يسمى بالمكان الهندسي، من خلال وصفهم لأماكن وقوع الحدث وتحرك الشخصيات، فالمكان يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، أما هندسة الفضاء الروائي في رواية الآن هنا، فيقوم كما أشار غالب هلسا، على المكان المادي أو الهندسي المرهون بالإدراك البصري الذييقوم على التقاط العين له، لتحديد أبعاده، فالأشياء في المكان الروائي "تلعب دورا إيحائيا، لأن هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقر ونعترف عادة، إن وصف الأثاث والاغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه: فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ أويحسها، إلا إذا وضعنا أمام نظرية الديكور وتوابع العملولواحقه"[2].

وهذا ما سنقف عنده في دراسته في هذه الرواية محاولين الكشف عن بناءها الجمالي والدلالي.

يعد المكان الهندسي من المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي، ويسمى بالمكان الحسي أو المادي، فهو العنصر الأولي الذي يتطلبه الحدث الروائي حتى تتحقق مصداقيته، إضافة إلى ما يضفيه التخييل من انطباعات تحت وقع الظروف الاجتماعية والنفسية والسياسية والدينية، أما رواية "الآنهنا" فهي مليئة بالأماكن المادية، والتي سنحاول تقصيها، محددين أنواعها، لأن تحديد الأمكنة يعد من أهم اللبنات التي توجه البناء السردي وتوضح معالمه وأبعاده ودلالاته، فالمكان هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض

---

[1]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م، س، ص 27.

[2]– ميشال بورت، بحوث في الرواية الجديدة تر: فريد أنطونيوس، ط3، 1982، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ص 53.

بما في كل عمل تخيلي، فهو عنصر جمالي في المبدعات الأدبية، وعنصر تشكيلي يعين على تكوين الهوية الجماعية[1].

5 المكان في الأدب:

لم يحظ المكان في الأدب العربي بما حظيت به عناصر الأعمال الإبداعية الكتابية الأخرى من دراسات ورؤى نقدية، لقد ظل المكان، معتما على الرغم من أنه يكاد يكون قاسما مشتركا أعظم في كل عمل ابدائي.

ورغم أن المكان قد يكون البطل المطلق في بعض الروايات والقصص، وتبرز خصوصيته وعبقريته في أعمال روائية كثيرة، فالمكان هو بطل على جواد أدهم في روايات: زقاق المدق، خان الخليلي عند نجيب محفوظ، وفي البلدة الأخرى لإبراهيم عبدالحميد، وثلة الملائكة لسعيد الكفراوي، وقهوة المواردي لمحمد جلال.

في بعض الأحيان قد يكون المكان الإبداعي مجرد عامل مساعد، لكنه يحتفظ بأهميته وجوهريته في جعل العمل الإبداعي يأخذ أبعاده كاملة، فلا إبداع خارج المكان، فماذا قال المبدعون والنقاد عن الأمكنة في إبداعاتهم؟

نقيض المكان: هناك نظرة نقدية تقول إن الرواية العربية قامت على شقي الحدث والفاعل، وهناك دائماً شخص يفعل حدث يقع، لذا جاءت تسميات المكان مواكبة لهذه النظرة النقدية مثلما هو الحال في بين القصرين أو زقاق المدق، ما يعني أن المكان حضور رغم أنف هذه النظرة النقدية.

والأحداث التي تقع على مسرح مكان بين القصرين لو أنها نقلت إلى مكان آخر فلن تصبح هي ذاتها، وقد يتغير سلوك فاعليها ولو كانوا الشخوص ذاتهم، سيظل السيدوالزوجة هما ذاتهما، لكن ردود أفعالهما ستختلف تبعاً لاختلاف المسرح، ليمكن القول إن المكان هو ذلك العنوان المشار اليه.

---

[1]– نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ط1، 1994، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ص 287.

بتطور فن القص احتل المكان مكانه في نسيج العمل الإبداعي، ودخل بعنف في تكوين السياق العام للنص، فحينما تشرق الشمس يجب أن تشرق –بشكل خاص– على هذا المكان، نحن لم نخترعه، لكن هناك من وصل إليه قبلنا وصلوا في جسر على نهر درينا للروائي اليوغوسلافي آيفو أندريتش، وأمسيات قرب قرية ديكانكا لنيكولاي غوغول.

أما في الأدب العربي الحديث، فقد كان المكان بطلاً، ولكنك لا تستطيع فصله نقديا عن الأحداث وهي في سريانها، وتأكد دوره من خلال تضافره مع الحدث والمشاركة في صياغته، فسيدنا نوح من دون السفينة لن تكتمل العبرة من قصته، وسيفقدمعجزته، لكن نار سيدنا إبراهيم يمكن أن تضرم عليه في أي مكان آخر لأن طبيعة معجزة سيدنا إبراهيم أنها تكتمل بدون مكان وبدون تحديده لكنها لن تكتمل بلا نار، يعني أن هناك أماكن تكتسب خصوصيتها من خصوصيات الحدث فرواية فساد الأمكنة لصبري موسى بطلها المكان، حيث انك لو خلعت الحدث من هذا المكان لفقد فاعليته، وهي عمل جيد يطرح خصوصية المكان وكذلك رواية محمد مستجاب ديروط الشريف.

مفهوم المكان:

يعد المكان أحد أهم العناصر الأساسية في الحياة الإنسانية، فعن طريقه تتوثق صلة الإنسان بالعالم الخارجي، فهو عامل مؤثر في حياة البشر ومرآة عاكسة لسلوكاتهم وطبائعهم وطريقة تفكيرهم، ذلك أن إدراك الإنسان للمكان حسي ينتمي إليه.

كما أنه يحظى بأهمية بالغة في تشكيل العالم الروائي ورسم أبعاده، حيث يعتبر عنصرا حكائيا مهم لا يمكن الاستغناء عنه داخل أي عمل روائي، فلا يمكن تخيل وجود أي عمل روائي دون مكان، سواء كان مكانا حقيقيا أو من خيال مؤلف.

أ. لغة:

وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم في قوله تعالى: [وَاذْكُرْ فِي الكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا].[1]

وردت لفظة مكان في المعاجم اللغوية بمعاني كثيرة ودلالات متنوعة.

ورد في لسان العرب في مادة (م، ك، ن) " المكان الموضع والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب يبطل أن يكون مكانا فعالا لأن العرب تقول كن مكانك وقم مكانك واقعد مكانك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه".[2]

ب. اصطلاحا:

مما لا شك فيه أن للمكان دور هام في تشيل العمل الروائي، فهو عنصر أساسي في سرد أحداث الحكاية وتصورها، لذلك فقد تعددت واختلفت آراء النقاد والباحثين حول وقع مفهوم محددا للمكان.

حيث عرفه "غاستون باشلار" على أنه: "هو المكان الأليف وذلك البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وشكل فيه خيالنا".[3]

فهو يرى أن حيز المكان وصورته يبدأ من مكان نشأة الفرد وذكريات بيت طفولته، انطلاقا من تذكر بيت الطفولة، تتضمن صفات وملامح المكان طابعا ذاتيا وينتي بعدها الهندسي.[4]

يقول "حميد الحمداني" أن: "الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليه الحركة الروائية المتمثل في سيرورة الحكي وعلى هذا

---

[1]– سورة مريم، الآية 16.

[2]– ابن منظور، لسان العرب مادة (م، ك، ن)، ص 113.

[3]– غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط 02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، 1984، ص 06.

[4]– المصدر نفسه، ص 09.

فالمكان الروائي هو الحيز الذي تجري فيه أحداث الرواية التي يلفها الفضاء جميعا غدا هو الأفق الرحب الأشمل".[1]

حيث يرى "حميد الحمداني" أن الفضاء أوسع من المكان، أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين.

2. بنية المكان بين الانغلاق والانفتاح في الرواية:

مما لا شك فيه أن للمكان دورا هاما وأساسيا في تشكيل وبناء العمل الروائي، بحيث لا يمكننا تصور وجود حكاية خارج إطار المكان، ذلك لاعتباره محورا أساسيا لا غنى عنه في البنية السردية.

تختلف الأماكن وتتنوع باختلاف وجهات نظر الكاتب إليها، فالمؤلف يسعى إلى توظيف أمكنة متنوعة ومختلفة في النص حتى يضفي على العمل سمة جمالية و فنية ومنه فإن طريقة تقسيم المكان تختلف من رواية إلى أخرى ومن باحث إلى آخر.

وفي ذلك يقول "حميد الحمداني": "إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكيلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق والانفتاح والانغلاق".[2] ومن هذا القول يمكننا تمييز نوعين للمكان هما:

أ. الأماكن المغلقة:

عرفتها "أوريدة عبود" في كتابها "المكان في القصة القصيرة": "أما المكان المغلق فهو يمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح".[1]

---

[1]– حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 64.

[2]– حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 72.

ومن نماذج الأماكن المغلقة التي وردت في الرواية:

- البيت:

وهو أحد الأماكن المغلقة التي تشغل حيزا كبيرا في حياة الإنسان، فهو المكان الأول الذي تتجسد فيه ذكريات الطفولة وأحلام الشباب وملجأ الإنسان الأول والأخير، إذ يعد مصدرا للراحة ومنبعا للطمأنينة والأمان، ذلك أنه يوفر الحماية الضرورية للإنسان من أي ضرر قد يصيبه في الخارج.

"فالبيت جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول قبل أن يقذف الإنسان في العالم".[2]

- بيت القاتل:

هو المكان الذي ولد فيه القاتل وعاش فيه طفولته وشبابه، إلا أنه لم يكن بالنسبة له مكانا للألفة والراحة، فهو على حد قوله يسكنه صمت موحش، يقول: "ولدت في بيت عجائز مسكون بالصمت والوحشة".[3]

لم يذكر لنا الروائي على لسان القاتل وصفا دقيقا للبيت ولا عما يحتويه من أشياءبل اكتفى بوصفه في لحظات خاطفة ممزوجة بلحظات سرد، إلا أنه وص ف نفسه كغريب في بيته، وهذا دليل على انعدام الروابط والأجواء العائلية التي تساهم في تنشئة الأطفال، مما ساعده للولوج في عالم الإجرام والمجرمين.

كذلك لاحظنا ونحن بصدد قراءتنا للرواية تكرار لفظة "بيت" في أكثر من مقطع سردي، يقول: "عدت إلى بيتي في حي العناصر وأغلقت على نفسي الباب وتفقدت غرفه واحدة وراء الأخرى، بدا لي واسعا وكبيرا".[1]

---

[1]– أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية ،دراسة بنيوية للنفوس الثائرة لعبد الله الركيبي، ص 47.

[2]– غاستون باشتلار، جماليات المكان، ص 37.

[3]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 13.

وفي مقطع سردي آخر ذكره قائلا: "انطويت فترة من الزمن على نفسي، تقوقعت بداخلي وسجنتني في البيت لا أبرحه إلا للحاجيات الضرورية".[2]

وهذا يدل على أن البيت هو المكان الوحيد الذي يهرب إليه عن كل ما يزعجه ويقضي فيه معظم أوقاته.

- الغرفة:

هي حيز مكاني يحوي الإنسان وخصوصياته وأشيائه الخاصة، إذ تعد المكان الأكثر أمانا له

ليتعرى فكريا ،وصف لنا القاتل، وهو الشخصية المحورية في هذه الرواية، غرفته قائلا: "كانت لي غرفتي الكبيرة المجهزة بكل ما أحتاج إليه، غير أني لم أكن أحتاج إلى أشياء كثيرة، كان يكفي السرير الذي أنام فوقه، المكتب الصغير الذي أدرس عليه، بعض الآلات الرياضية... بعض الكتب... بعض القصص المصورة... ومصحف صغير".[3]

كما ورد هذا المسمى في مقطع آخر يقول "كنت أكره النوم في تلك الغرفة الجماعية الكبيرة، كان ذلك يضايق شخصا تعود على غرفة نومه الخاصة".[4]

نلاحظ من خلال المقطع الأول أن الراوي وعلى لسان القاتل لم يصف لنا تفاصيل غرفته بالكامل، بل اكتفى بوصفها وصفا سطحيا، حيث أنه وصفها بأنها كبيرة وتحوي كل ما يحتاجه من أشياء تهويه وتجذبه، أين ركز على ذكر أهم الأشياء التي تستهويه، وكأنه أراد أن يخبرنا أنها المكان الوحيد الذي يشعر فيه بالراحة والأمان بعيدا عن الآخرين.

---

[1]- الرواية، ص 40.

[2]- المصدر نفسه، ص 51.

[3]- بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 17.

[4]- المصدر نفسه، ص 29.

أما عن المقطع الثاني فقد كانت صورة الغرفة عكس ما يحب وعكس ما اعتاد، إذ أنه شخص انعزالي يكره الاختلاط مع الآخرين ولا يحب أن يتقاسم مكانه مع أحد.

- **المدرسة:**

هي مؤسسة رسمية تعليمية تؤسسها الحكومة من أجل إعداد أفراد الجيل، أين يتعلم التلاميذ مختلف العلوم والفنون ويكتسبون فيها أسس التعلم والكتابة.

وقد شكلت لنا المدرسة مكانا محوريا في حياة البطل في الرواية، فمن خلالها اكتشف مدى ذكائه وفطنته واختلافه عن زملائه الذين يدرسون معه، يقول: "لقد كنت متفوقا في الدراسة، لكن لم أكن أشارك في الحصص، أميل إلى الصمت حتى يظن المعلمون أني جاهل وأحمق، فيريدون السخرية مني ويطلبون إجابات عن أسئلة يطرحونها حتى يخلقوا مشهدا مسرحيا هزليا أمام تلاميذهم، فأرد عليهم بثقة فتتول سخريتهم إلى استغراب... فكان ذلك يدفعهم لتركي لحالي"[1]. ويضيف قائلا: ""أنا لا أرغب في المشاركة داخل الحصص ولا اللعب مع الأطفال".[2]

ومن خلال هذا المقطع تتضح الصورة القاتل المختلفة عن بقية أقرانه ويتضح الجانب المظلم من شخصيته رغم صغر سنه، إلا أنه أدرك أمورا أكبر منه.

- **الجامعة:**

هي مؤسسة للتعليم العالي والأبحاث، تمنح شهادات أو إجازات أكاديمية لخريجيها، وهي أعلى مؤسسة في التعليم.

كانت الجامعة بالنسبة للقاتل الأمر المساعد لقبوله بسلك الأمر، أين تم قبوله نظرا لمؤهلاته العلمية.

---

[1] – بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص14.

[2] – الرواية، ص 15.

يقول: "تركت الجامعة والتحقت بسلك الأمن وتم قبولي نظرا لمؤهلاتي العلمية، سنة ثانية حقوق، بنية جسدية متينة".[1]

وكأنه أراد أن يخبرنا أنه لم يحلم يوما بارتياد الجامعة بقدر حلمه بالدخول إلى عالم الإجرام والمجرمين، وكذا نلاحظ أيضا في هذا المقطع أنه يريد أن يذكرنا باختلافه وذكائه وقوته البدنية التي صاحبته منذ الصغر.

- **الحانة:**

هي مكان مخصص لبيع واستهلاك المشروبات الكحولية وغير الكحولية والنبيذ بجميع أنواعه، تنتشر في الأغلب في الدول الغربية، وهي قليلة في الدول العربية والإسلامية بسبب حرمة شرب الخمر عند المسلمين.

وقد تكررت هذه اللفظة أو بما معناها في أكثر من مقطع سردي في الرواية، يقول: "ذهبت إلى ملهى ليلي برياض الفتح ووصلت في العاشرة ليلا، تجولت بناظري في النساء الجالسات على الأرائك، كن كثيرات من كل الأعمار... والأشكال...".[2]

أين راح القاتل يصف لنا لحظة ولوجه إلى هذا العالم الجديد عنه وعن طريقة تفحصه للمكان ومن يقيم فيه وعن طريقة انتقائه للعشيقة التي يود مصاحبتها، يقول: "أخذت مكانا لي بالقرب من واحدة تضع باروكة على رأسها تكبرني حسب هيئتها الشكلية بعقد بأكمله".[3]

أين اختار امرأة عجوز تكبره سنا لمصاحبتها وقضاء الليلة معها، في حين أنه كما سبق وأخبرنا في مقاطع سردية سابقة أنه شاب يافع قوي البنية.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 28.

[2]- بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 40.

[3]- الرواية ، ص 41.

ربما حاول إخبارنا أن سبب اختياره سمسم راجع إلى نشأته الأولى، أين اعتاد على مصاحبة الكتب ومن هم أكبر سنا منه.

يقول: "خرجنا من الملهى وسط صخب السكارى وأغاني الراي الماجنة التي لم تكن تطرب أذني حينها".[1]

وقد ذكرت الحانة في قول شخصية الصادق: "مرة في حانة شارع محمد الخامس، كانت حانتي الأخيرة بعد غلق عدد كبير من الحانات، تم منع الخمر والشرب تماما على المواطنين...".[2]

أين مثلت الحانة بالنسبة لشخصية الصادق المتنفس الأول والأخير له من حالاته النفسية المعقدة.

- **الفيلا:**

هو بيت كبير نسبيا تقطنه في الثقافة العامة الطبقة الراقية من السكان.وصف لنا القاتل الفيلا التي استأجرها بقوله: " استأجرت فيلا صغيرة من طابق واحد مع حديقة صغيرة

صاحبتها امرأة تعيش بفرنسا".[3]

أين كانت هذه الفيلا ملاذا للقاتل بعد هروبه من العاصمة، أين أصبحت المتنفس الأول له بعيدا عن حياة الظلام التي عاشها في منزله الأول.

حيث أعاد القاتل اكتشاف ميولاته وهوايته من جديد، بما في ذلك حبه للقراءة الذي كان له دور كبير في تغيير حياته السابقة.

---

[1]– المصدر نفسه، ص 43.

[2]– بشير مفتي، ص 133.

[3]– المصدر نفسه، ص 75.

- **المستشفى:**

هو مكان لعلاج المرضى وتأهيلهم، يتجلى لنا فضاء المستشفى في الرواية حيث نقلت إليه ليندة صديقة سميرة قطاش بعد مرضها الشديد بسبب اغتصابها من طرف عشيقها، أين انهارت حالتها النفسية وتدهورت صحتها.

"ذهبت مباشرة إلى المستشفى حيث أخبروني أنها تعالج هنالك، وصلت في المساء على

الرابعة تقريبا، وجدتها في سرير المرضى مخدرة من الأدوية التي قدمت لها".[1]

ويظهر مقطع آخر هذا المصطلح "ركبت سيارتي وتوجهت بها إلى مستشفى الأمراض العصبية بالبليدة".[2]

نلاحظ من خلال المقطعين الأول والثاني دخول شخصيات الرواية في صراع نفسي مع الحياة ومجرياتها، مما يؤدي إلى هلاك الصحة النفسية لهم.

- **المكتبة:**

هي مؤسسة علمية وثقافية تهدف إلى جمع مصادر المعلومات والبيانات المختلفة تنمية القدرات الفكرية.

وقد وظف مصطلح المكتبة في الرواية في أكثر من مقطع، يقول: "كانت عندي مكتبة كبيرة بالبيت، كنت أحب منذ صغري القراءة...".[3]

فالمكتبة بالنسبة للقاتل مكان يعبر فيه عن رغبته في التميز وحب الاطلاع، يقول: "شاهدت

---

[1]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 211.

[2]– الرواية، ص 245.

[3]– المصدر نفسه، ص 54.

المكتبة الكبيرة للمطالعة الداخلية فتقدمت نحوها بخطى بطيئة، وجدت مكتبة شبه فارغة".[1]

فالمكتبة هي مكان للمطالعة والمعرفة، كما أنها مكان مغلق يعبر عن رغبة التواجد بين الكتب والاطلاع.

ب.الأماكن المفتوحة:

هي تلك الأماكن المنفتحة على الطبيعة وتوحي في معناها إلى التحرر والاتساع. أو كما عرفتها "اوريدة عبود" في كتابها "المكان في القصة الجزائرية الثورية": "المكان المفتوح حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق".[2]

ومن الأمكنة المفتوحة المذكورة في الرواية:

- المدينة:

تمتلك المدن حضورا فعالا ومتميزا في الروايات، فهي لم تعد مجرد مكان مفتوح تدور فيه الأحداث اليومية للشخصيات، بل أصبحت بمعالمها وأشكالها الهندسية المتنوعة تمثل ذاكرة وتاريخ المجتمعات.

- تيزي وزو:

هي المدينة التي كانت ملاذ القاتل بعد استقرار الوضع في البلاد، أين وقع اختياره عليها وقرر السفر إليها والإقامة فيها بعد توقفه عن العمل، يقول: "بما أن مهمتي ستتوقف وقتا طويلا بعض الشيء.. أن أحقق أمنية السفر وترك مدينة العاصمة إلى مدينة قريبة، ووقع اختياري على تيزي وزو فلقد زرتها مرتين".[3]

---

[1]- المصدر نفسه، ص 81.

[2]- أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله الركيبي، ص 40.

[3]- بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 75.

إعجاب القاتل الشديد بالمدينة جعلها ملاذا له للهروب والارتياح رغم إحساسه الغريب بالغربة والغرابة عن أهلها إلا أنها خلفت له شعورا من المتعة، يقول: "وفي كل مرة أزورها كنت أعجب بها كمدينة أشعر فيها أني غريب عن أهلها ولا يربطني بهم أي رابط... وهذه الغربة أو الغرابة كانت ممتعة لي أكثر مما تتصورون...".[1]

دخل القاتل إلى هذه المدينة مرتديا قناع الكاتب الذي يبحث عن الراحة والعزلة، فلقد كان من أشد المعجبين بعوالم الروائيين، فقد كان يرى بأنهم هم الوحيدون من يستطيعون فهم عالمه الحقيقي وتفسير طبيعة البشر السيئة، حيث قام بعد ترتيب أمور إقامته بالمدينة بالتوجه إلى زيارة المكتبات التي استطاع العثور عليها ، أين كان سعيدا جدا بقضاء معظم هذا الوقت في بيته مع عالم القراءة والكتب.

يقول: "قضيت أوقاتا مريحة مع كل ذلك العالم الورقي الذي أعدت اكتشافه في بيتي الجديد بتيزي وزو".[2]

بالإضافة إلى ذلك كانت هذه المدينة نقطة تحول جذري في حياة القاتل، أين التقى فيها بسميرة قطاش، يقول: "في تلك اللحظة دخلت امرأة في العقد الثالث بمعطف قطني أسود اللون... وعندما شاهدتني سلمت علي بصوت خافت فرديت عليها التحية".[3]

أين تعرف عليها وتبين أن بينهما العديد من الأشياء المشتركة، يقول: "إن هذه الأمور لا تغيب عن خاطر القاتل عندما يحس بها تصله من روح تجلس غير بعيد عنه... أول ما يستشعره هو روح الشخص قبل حتى إدراك شكله الخارجي كاملا.

- العاصمة:

---

[1]- بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 75.

[2]- الرواية، ص 79.

[3]- المصدر نفسه، ص 82.

هي المكان الفعلي الذي دارت فيه أحداث الرواية، وهي نقطة اللقاء التي جمعت الشخصيات الأربعة، أين سافر إليها البعض بغرض الدراسة كالشاب البسيط "فاروق طيبي"، وكذا "سميرة قطاش" التي تركت مدينتها وسافرت إليها طمعا في مستقبل واعد، تقول: "قلت لأمي أريد أن أسافر وأدرس بالجزائر العاصمة... وهكذا خرجت من منطقة الشرق التي لم أكن أعرفها جيدا إلى مدينة كبيرة كالجزائر العاصمة".[1]

- **البحر:**

هو ذلك المكان الأزرق الشاسع بامتداده العميق، بأسراره، والفاتن بغموضه. وفي هذا يصف صادق السعيد البحر بقوله: "عندما أنظر إلى تلك الزرقة الشاسعة ينتابني إحساس عميق بالصفاء كما لو أن ذلك المنظر هو مفتاح سعادتي".[2] حيث اعتبر صادق السعيد البحر مكانا للراحة النفسية والسعادة المطلقة.

كانت هذه أهم الأماكن المفتوحة التي ذكرت في الرواية.

نستنتج مما سبق ومن خلال دراستنا لأنواع ودلالات المكان الواردة في الرواية غلبة الأماكن المغلقة على الأماكن المفتوحة.

وفي هذا دلالة موحية وصريحة من الروائي على أن شخصيات الرواية تعاني من الرهاب الاجتماعي وتكره فكرة الاحتكاك بالآخر، وترى في العزلة والابتعاد عن العالم الخارجي هو أكثر أمانا.

ونستخلص مما سبق أن بشير مفتي قد شحن الأمكنة في هذه الرواية ، بدلالات رمزية عميقة ومتنوعة، فكان كل مكان مذكور فيها يدل على شيء،ما بالنسبة لشخصية أين حرص المؤلف على اختيار أماكن الرواية بدقة متناهية تتناسب و طبائع شخصياته

---

[1]– بشير مفتي، اختلاط المواسم، ص 190.

[2]– المصدر نفسه، ص 145.

وملامحها وكذالك الأمر بالنسبة للأحداث فلا يعقل أن تجرى في الفراغ كما ان المؤلف لم يهتم بذكر مواصفات المكان وتفاصيله ليترك المساحة للقارئ في حرية تصور ذالك المكان وتأثيثه حسب ذوقه فجاءت معظم تفاصيل الأمكنة المذكورة مبهمة او شبه مجهولة لتدفع بالمتلقي إلى الغوص في دلالاتها الفنية والجمالية وأبعادها

وعليه تنوعت الأماكن في رواية اختلاط المواسم مابين المغلقة والمفتوحة زاد النص الروائي جمالية وفنية.

الخاتمة

الخاتمة:

وأخيرا ونهاية لهذا البحث توصلنا إلى جملة من النتائج والنقاط أهمها:

- وفيما يخص الزمن فقد قام الروائي بشير مفتي باستعمال تقنية الاسترجاع أين كانت أغلب الاسترجاعات التي وظفها تتمحور حول استحضار مواقف واستحضار معلومات عن الماضي بعرض الشخصيات وذالك لتوضيح جوانب قد تكون مبهمة لدى القارئ

- جاء الاستباق في الرواية على شكل توقعات وتنبؤات لما ستؤول اليه الاحداث المستقبلية لشخصيات

- وظف الروائي تقنية الخلاصة لاختزال فترة زمانية طويلة في حياة الشخصيات.

- أسهم ظهور تقنية الحذف في الرواية في اقتصاد الاحداث وتسريع السرد.

- امتازت رواية اختلاط المواسم بحركة زمنية بطيئة حيث أن المشهد والاستراحة كانتا التقنيتين الغالبتين مما شكل نمطا حركيا بطيئا مع كل فصول الرواية .

- تنوعت الأماكن في هذه الرواية ما بين المفتوحة والمغلقة ولكل منهما أبعادها الدلالية الخاصة والجمالية.

- فمثلت الأماكن المفتوحة في الرواية كالبحر والمدينة...

الراحة و المتنفس الأول للشخصيات حيث مثلت جانبا من الحرية من خلال انفتاحها على العالم الخارجي.

بينما عبرت الأماكن المغلقة (كالفيلا، بيت القاتل، الغرفة...) عن الحزن والضيق والخوف وحب العزلة والانفراد.

- طرح الروائي في طيات الرواية نوعا من التعبير الفلسفي حول مسألة: الحياة والموت، الحرية والتحرر، الحب والخيانة، الخير والشر...

- وأخيرا نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف على ما قدمه لنا من مساعدات كما نشكر كل من ساهم في إنجاز هذا البحث.

قائمة المصادر

والمراجع

- **أولا: القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.**
- **ثانيا: المصادر والمراجع.**

1. أحمد أبو سعد: فن القصة، ج 1، منشورات دار الشرق الجديدة، د.ط، 1959.
2. أحمد قاسم سيزا، بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، د.ط، 2004.
3. أحمد محمد عطية، الرواية السياسية، مكتبة مدبولي (دراسة نقدية في الرواية العربية السياسية)، القاهرة، د.ط، د.ت.
4. بشير مفتي ، المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1998.
5. بن قينة عمر، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995.
6. جلال الدين محمد احمد المحيي، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، تفسير الجلالين، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
7. ابن جني، الخصائص، دار الهدى، بيروت، لبنان، ط2، د، ت.
8. ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، د.ط، 2005.
9. رابح بوحوش، الأسلوب وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، د.ط، د.ت.
10. سمير سعدي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2005.
11. طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 2003. عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
12. عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

13. عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999.

14. عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، تر: محمد لعيتاني، دار الحقيقة، بيروت، د.ط، 1970.

15. عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1971.

16. الغزالي، المستصفى في علم الأصول، ج1، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط1، 1997.

17. أبو الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ج3، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط، 2006.

18.أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

19. الكفوي، الكليات، القسم الثاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1982.

20. محمد خضر سعاد، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1967.

21. محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، (دراسة تحليلية نقدية)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، 1994.

22. محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999.

23. محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1983.

24. محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983.

25. مصطفى الصاوي الجويني، في الأدب العالمي القصة، الرواية والسيرة، منشأة المعارف الإسكندرية، د.ط، 2002.

26. مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2009.

❖ **ثالثا: المعاجم**

1. إبراهيم مصطفى وأخرون، المعجم الوسيط، ج 1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، د.ط، د.ت.

2. سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

3. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للنشر المتحدين، تونس، د.ط، 1988.

4. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور، لسان العرب، مج 2، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، مادة، خ_ ط_ب.

5. محمد بن أبو بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، إخراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، لبنان، د.ط، 1986، مادة خ.ط.ب.

❖ **المراجع الأجنبية المترجمة:**

1. جاك راسينبر، سياسة الأدب، تر: سهيل أبو فخر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، د.ط، دمشق، 2011.

2. دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد لحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.

3. ساراميليز، مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة، تر: عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر والتوزيع، السودان، د.ط، 2003.

4. فان ديك، النص والسياق، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د.ط، 2000م.

❖ **خامسا: المجلات والدوريات.**

1. حفناوي بعلي، جامعة عنابة، هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، أعمال الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2004.

2. نوال بن صالح، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير صراع اللغة والهوية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 7، 2011.

❖ **سادسا: الرسائل الجامعية.**

1. زهرة خفيف، الخطاب السياسي في الرواية الجزائرية غدا يوم جديد أنموذجا لعبد الحميد بن هدوقة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2009/2008.

2. سعاد حمدون، صورة المثقف في روايات بشير مفتي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: د. لبوخ بوجملين، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009/2008.

3. هدى عبد الغني ابراهيم باز، تحليل الخطاب السياسي عند مصطفى كامل، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الألسن، قسم اللغة العربية، جامعة عين الشمس، 2014.

فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
شكر وعرفان	/
مقدمة	أ-د
مدخل: حول الشعرية	
1- مفاهيم الشعرية	8
الفصل الأول: شعرية الزمن في الرواية	
الزمن (الماهية والمصطلح):	28
عند اللغويين:	28
الزمن في الفلسفة:	31
الزمن في الأدب:	34
الزمن الروائي:	35
مفهوم الزمن:	40
النظام الزمني في رواية اختلاط المواسم:	43
الترتيب	42
تقنية الاسترجاع:	42
الاسترجاعات الخارجية:	45
تقنية الاستباق	46
الاستباق كتمهيد:	47

الاستباق كإعلان:	49
تسريع السرد:	51
تقنية الخلاصة:	51
إبطاء السرد:	54
المشهد:	55
التواتر	57
الفصل الثاني: شعرية المكان في الرواية	
تحديد المفهوم بين الفضاء والمكان:	62
مفهوم الفضاء:	62
الفضاء الروائي:	63
الفضاء كمصطلح نقدي:	65
مفهوم المكان:	66
تسمية المكان:	68
أنواع المكان:	69
هندسة الفضاء المكاني:	71
المكان في الأدب:	72
بنية المكان بين الانغلاق والانفتاح في الرواية	73
الأماكن المغلقة:	74

البيت:	74
بيت القاتل:	74
الغرفة:	75
الجامعة:	77
- الحانة:	77
- الفيلا:	79
- المستشفى:	79
- المكتبة:	80
الأماكن المفتوحة	80
- المدينة:	81
- تيزي وزو	81
- العاصمة	82
- البحر	82
خاتمة	85
قائمة المصادر والمراجع	/
فهرس الموضوعات	/

تم بحمد الله

الملخص:

تتناول المذكرة موضوع شعرية الزمان والمكان في الرواية ولا لا يكون إلا بذلك الانسجام بين شكل العمل الفني وجمال الفكرة، والجمال الأصيل يعود إلى الفكرة الجميلة ، كما أن الإيقاع والإنسجام والتنظيم وما في حكمها أشياء تنتمي إلى الجمال وتقترن بالجميل في مفهومه ، وهي كلها سبل يتوسط بها الناص والنص لتحقيق الغاية من كل عمل أدبي ليتم الحكم على نجاحه فنيا وجماليا.

الكلمات المفتاحية: الزمن – المكان – الشعرية –السرد –