وزارة التعليم العالي والبحث العلمـــي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كليـــــة الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي



الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل ط1: 25085078774

رقم التسجيل ط2: 25085078752

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمـي تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

تمثلات الهوية وتحولات الوعي في رواية سيغون ستارغو لمحمد بن زخروفة

إعداد الطالبتين:

- دخوش جميلة

- تيطوم سماح

أمام لجنة المناقشـــة المكونة من السادة الأساتذة:

عبد الرحمان بن يطو	أستاذ	رئيسا
فتح الله بن عبد الله	أستاذ	مشرفا ومقررا
عمر عليوي	أستاذ محاضر أ	ممتحنا

السنة الجامعية: 2026/2025


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

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

الأستاذ الدكتور: فتح الله بن عبد الله

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

تُعدّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على تمثيل التحولات الفكرية والاجتماعية والنفسية التي يعيشها الإنسان، لأنها لا تكتفي بسرد الأحداث أو تصوير الوقائع، وإنما تسعى

إلى كشف العلاقات المعقدة بين الذات والعالم، وبين الإنسان والسلطة، وبين الواقع والوعي. ولذلك أصبحت الرواية الحديثة فضاء رحبا لطرح الأسئلة الكبرى المرتبطة بالهوية والحرية والانتماء والاغتراب، خاصة في ظل التحولات التاريخية والسياسية التي عرفتها المجتمعات الحديثة، وما خلفته من أزمات فكرية ونفسية عميقة داخل الإنسان.

وقد ارتبطت الرواية العربية الحديثة منذ نشأتها بمحاولة فهم الواقع وتحليل تناقضاته، إذ سعت إلى تصوير التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي عاشتها المجتمعات العربية، خاصة في ظل الاستعمار وما نتج عنه من صدام حضاري وثقافي وفكري. ولهذا لم تعد الرواية مجرد حكاية للتسلية أو المتعة الفنية، بل أصبحت وسيلة للكشف عن أزمة الإنسان العربي وصراعه مع السلطة والهوية والواقع.

وفي هذا السياق تندرج رواية سيغون ستارغو باعتبارها نصا روائيا ينشغل بأسئلة الإنسان داخل عالم مضطرب تحكمه المؤسسة العسكرية والسلطة الدينية والخطاب الاستعماري. فالرواية لا تقدم أحداثا تاريخية أو سياسية بصورة مباشرة فقط، وإنما تتجاوز ذلك إلى مساءلة الوعي الإنساني والكشف عن التحولات النفسية والفكرية التي تعيشها الشخصيات وهي تواجه عالما قائما على الهيمنة والقهر والاغتراب.

وتنبع أهمية هذه الرواية من قدرتها على الجمع بين البعد السردي والبعد الفكري، إذ لا تقتصر على متابعة الأحداث الخارجية، بل تتوغل في أعماق الشخصيات، كاشفة اضطراباتها الداخلية وأسئلتها الوجودية. ولذلك تبدو الرواية قائمة على صراع دائم بين اليقين والشك، وبين الامتثال والرفض، وبين الانتماء والاغتراب، وهو ما يجعلها رواية وعي بامتياز.

ومن هنا جاءت هذه الدراسة الموسومة بـ تمثلات الهوية وتحولات الوعي في رواية سيغون ستارغو، محاولة الكشف عن الكيفية التي اشتغل بها النص الروائي على بناء الهوية

وتفكيكها، وعلى تصوير التحولات الفكرية والنفسية التي عرفتها الشخصيات داخل الواقع الاستعماري. فالهوية في الرواية لا تظهر بوصفها معطى جاهزا وثابتا، وإنما بوصفها بناء متحركا يتشكل عبر الصراع مع السلطة والواقع والذاكرة. كما أن الوعي داخل الرواية لا يبقى مستقرا، بل يتحول تدريجيا نتيجة التجارب والأحداث والصدامات الفكرية التي تعيشها الشخصيات.

وقد فرضت طبيعة الموضوع اعتماد مقاربة سردية تحليلية تهتم بدراسة العناصر الفنية داخل الرواية وربطها بالدلالات الفكرية والنفسية. ولذلك ركزت الدراسة على تحليل الشخصيات الروائية، باعتبارها الحامل الأساسي لأزمة الهوية وتحولات الوعي، حيث كشفت الرواية عن شخصيات مأزومة تعيش حالة من التردد والقلق والاغتراب، خاصة الشخصية الرئيسية التي تنتقل من الامتثال النسبي للسلطة إلى الوعي النقدي القائم على الشك والرفض.

كما اهتمت الدراسة بتحليل الفضاء الروائي، لأن المكان داخل الرواية لم يكن مجرد إطار محايد للأحداث، بل تحول إلى عنصر فاعل في تشكيل المعنى. فالفضاءات المفتوحة، مثل البحر والطريق والساحة العسكرية، حملت دلالات التيه والخوف والانكشاف، بينما جسدت الفضاءات المغلقة، مثل السفينة والثكنة والغرفة والكنيسة، معاني الاختناق والرقابة والعزلة النفسية ومن هنا أسهم المكان في تعميق الإحساس بالاغتراب وفقدان الاستقرار داخل العالم الروائي.

كذلك تناولت الدراسة الزمن السردي بوصفه عنصرا أساسيا في بناء الرواية، حيث اعتمد الكاتب على تقنيات الاسترجاع والاستباق وتفاوت الإيقاع السردي عبر الخلاصة والحذف والمشهد والوقفة والتواتر. وقد أدى هذا البناء الزمني المتشظي إلى خلق رواية تقوم على التداخل بين الأزمنة، مما عكس اضطراب الشخصيات وتشظي وعيها. فالزمن في الرواية لا يتحرك بصورة خطية مستقرة، بل يبدو زمنا نفسيا تتداخل داخله الذاكرة والخوف والتوقع.

أما الحدث الروائي فقد ارتبط بصورة مباشرة بتحولات الوعي داخل النص، إذ لم تكن الأحداث مجرد وقائع لتحريك الحكاية، بل شكلت تجارب وجودية أعادت تشكيل نظرة الشخصيات إلى العالم. فالرحلة العسكرية، والصدام مع المؤسسة الدينية، والاحتكاك بالعنف الاستعماري، كلها أحداث أسهمت في تفكيك القناعات القديمة وبناء وعي جديد قائم على المساءلة والرفض.

وتكمن أهمية هذه الدراسة أيضا في محاولة الربط بين الجانب الفني والجانب الفكري داخل الرواية، لأن النص لا يمكن فهمه عبر تحليل الأحداث أو الشخصيات بمعزل عن البنية السردية التي تشكل داخلها المعنى. ولذلك سعت الدراسة إلى الكشف عن العلاقة بين التقنيات السردية المختلفة وبين تمثلات الهوية وتحولات الوعي داخل النص.

ومن هذا المنطلق يمكن طرح الإشكالية الآتية: كيف تمثلت الهوية داخل رواية سيغون ستارغو؟ وكيف أسهمت البنية السردية، من شخصيات وفضاءات وزمن وأحداث، في الكشف عن تحولات الوعي داخل العالم الروائي؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة الجزئية، منها:

- كيف بُنيت الشخصيات داخل الرواية؟ وما علاقتها بأزمة الهوية؟
- ما الدور الذي أداه الفضاء الروائي في تجسيد القلق والاغتراب؟
- كيف أسهم الزمن السردي في التعبير عن التحولات النفسية والفكرية؟
- ما العلاقة بين الحدث الروائي وبناء الوعي النقدي داخل النص؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدت الدراسة المنهج السردي التحليلي، مع الاستفادة من بعض المفاهيم النفسية والفكرية المرتبطة بالهوية والوعي، وذلك من أجل تفكيك البنية السردية للرواية والكشف عن أبعادها الدلالية والفنية.

وقد توزعت الدراسة على مجموعة من المحاور؛ تناول الفصل الأول الزمن السردي وتقنياته المختلفة وعلاقته بتحولات الوعي،ثم الفضاء الروائي المفتوح والمغلق ودوره في بناء المعنى في حين تناول الفصل الثاني الشخصيات الروائية من حيث أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية وعلاقتها بتشكل الهوية،ثم الحدث الروائي وعلاقته بأزمة الهوية داخل النص.

وفي ختام هذه الدراسة يتبين أن رواية سيغون ستارغو استطاعت أن تقدم رؤية عميقة للإنسان داخل واقع استعماري مأزوم، وأن تجعل من الهوية وتحولات الوعي محورين أساسيين لفهم العالم الروائي وتحليل أبعاده الفكرية والنفسية والجمالية.

الفصل الأول

تمفصلات الهوية وتحولات الوعي في الزمن والفضاء الروائي

المبحث الأول: تمفصلات الهوية وتحولات الوعي في الزمن الروائي

1- مفهوم الزمن:

الزمن عنصر أساسي من العناصر التي يقوم عليها فن القص، لذلك فان تشخيص الزمن هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيء محتمل الوقوع، فقد كان له أهمية فنّية في تشكيل البنية الروائية وتجسيد رؤيتها فهو يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا خلال مفعولها على العناصر الأخرى. [1]

ومما لاشك فيه أن الزمن عنصر أساسي في بناء الرواية، كما أنه لا تصور ملفوظ شفوي أو مكتوب دون نظام زمني، فهو مظهر نفسي لامادي ومجرد لا محسوس يتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، فهو وعي خفي لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة، وبالتالي فهو من العناصر المهمة التي يقوم عليها فن القصة بشكل عام، وفن الرواية بشكل خاص وهو يتجسد بالرواية بواسطة سرد الأحداث [2] يقول ميخائيل باختين في هذا المجال إن الرواية هي الزمن ذاته [3]

2- الزمن و أهمية:

تعتبر الرواية أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن لذلك فان النقاد مؤخرا لم يهتموا سوى بتحليل الزمان وتركيبه في النص الروائي، وهذا ما أشارت إليه سيزا قاسم في كتابهابناء الرواية>> بحيث ترى أن ابتداءنا بدراسة عنصر الزمن راجع إلى عدة أسباب أهمه أن الزمن يحدد طبيعة الرواية وشكلها إذ يرتبط شكل الرواية بمعالجة عنصر الزمن.

تُعدّ البنية الزمنية من أبرز المكونات الفنية التي اعتمد عليها الكاتب في بناء رواية سيغون ستارغو، إذ لم يُقدَّم الزمن بوصفه إطارا تقنيا لترتيب الأحداث فقط، وإنما تحول إلى عنصر أساسي في تشكيل المعنى والكشف عن التحولات النفسية والفكرية التي تعيشها الشخصيات

---

(1) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص42.

(2)إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات طاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، ط1، 2000، ص98-99.

(3) عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، .ص104.

داخل العالم الروائي. ولذلك جاءت الرواية قائمة على زمن متداخل يكسر التسلسل التقليدي للحكاية، ويجعل الماضي والحاضر والمستقبل متداخلة بصورة مستمرة.

فالكاتب لم يعتمد الخطية الزمنية البسيطة التي تتدرج فيها الأحداث من البداية إلى النهاية بصورة مستقرة، بل بنى روايته على التنقل المستمر بين الأزمنة، وهو ما منح النص بعدا نفسيا وتأمليا واضحا. فالماضي داخل الرواية لا يظهر بوصفه زمنا منتهيا، وإنما يظل حاضرا داخل وعي الشخصيات عبر الذكريات والاسترجاع والوصايا القديمة، بينما يتسلل المستقبل إلى الحاضر من خلال الأحلام والهواجس والتوقعات. ومن هنا أصبح الزمن داخل الرواية زمنا نفسيا يعكس اضطراب الشخصيات أكثر مما يعكس الترتيب الواقعي

ومن جهة أخرى، اعتمد الكاتب على التحكم في إيقاع السرد، إذ لم يحافظ على سرعة زمنية واحدة، بل جعل الزمن يتمدد ويتقلص بحسب أهمية الحدث والحالة النفسية للشخصيات. ففي اللحظات التأملية والوصفية يتباطأ السرد بصورة واضحة، حيث يطيل الكاتب الوقوف عند المشاعر والانفعالات والتفاصيل النفسية، مما يمنح الزمن بعدا داخليا عميقا. أما في الفترات الانتقالية والتنقلات العسكرية، فإن السرد يتسارع عبر الاختزال والخلاصة والحذف، وهو ما يمنح الرواية حركة ديناميكية ويجنبها الرتابة.

3-التمفصلات الزمنية في الرواية:

هو مصطلح عام للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين، والتي لها أشكال لا تنحصر في الاستباق والاسترجاع فقط[1]، فالقصة على سبيل المثال قد عرفت ما يسمى بالخروج عن المسلسل الزمني المستقيم الأحادي وخرقت منطقه عن طريق الذاكرة وأحلام اليقظة والتداعي والتأمل، فمستويات الزمن الثلاث (ماضي، حاضر، مستقبل) تتداخل

[1]- جيرار جينيت:خطاب الحكاية" بحث في المنهج"، ترجمة: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، لبنان ،ط3 ، 1977 م ، ص 51.

وتتعايش في الغالب التقدم لنا عالما لمحكي متكسر لولبي ومتعرج[1] ، فنجد في العمل الواحد عدة أبعاد للزمن فنحس بالماضي أثناء الاسترجاع، والمستقبل أثناء الاستباق، وكذلك بالحاضر أثناء الوصف والمشاهد الحوارية، ولهذه الأزمنة أمثلة حية مشابهة في الواقع المعيشي هناك مثلا (الابن) الذي يتهيأ لأن يكون (أبا)، و(الأب) الذي أنجز (أبوته) وينتظر الانفصال، و (الحفيد) الذي سيصبح (آبا) إن أتاح له الزمان ذلك[2] فالملاحظ أن أبعاد الزمن تلعب دورها حتى على البشر.

بالإضافة إلى الأفعال التي لها دور في إيضاح سيرورة الزمن بأبعاده الثلاث وتبرز تعارض وجهات النظر أو المحافل السردية، فهي تحدد الفوارق الزمنية[3]، فالفعل يحمل في طياته طبيعته الزمنية من خلال تصريفه، وهذا ما يؤدي إلى تعدد الأزمنة والأبعاد في الحكاية مما يؤدي بالضرورة إلى عدم تطابق نظام ترتيب الأحداث في الزمنين[4]، أي زمن السرد وزمن الحكاية وتزداد المشاكل تعقيدا حينما يتعلق الأمر بالتخيل أي بالخطاب التمثيلي[5] ، وهذا راجع إلى تعدد الأزمنة وتداخلها في النص الواحد.

إذا فالتمفصلات الزمنية بمعناها المختصر لها أسلوبان: الأول يسير باتجاه خط الزمن فيسبق الأحداث، والثاني يسير في الاتجاه المعاكس؛ أي حالة الرجوع إلى الوراء،

---

[1]– حسن لشكر: الخصائص النوعية للقصة القصيرة القصة التجريبية نموذجا"، الرباط، المغرب، د ط ،2006 م ، ص 20.

[2]– فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ "نظرية الرواية والرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 1 ، 2004 م ، ص168.

[3]– برنار فاليط: النص الروائي "تقنيات ومناهج"، تر: رشيد بنحدوا، المشروع القومي للترجمة ، د ط ، 1992م، ص108.

[4]–عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح "البيئة الزمانية والسكانية في موسم الهجرة إلى الشمال"، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،د ط، 2010م، ص 17 .

[5]– حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص113.

وذلك قياسا بالنقطة التي بلغها السرد، ويصطلح على هذين الأسلوبين (بالاسترجاع والاستذكار)،(الاستباق، الاستشراف)[1].

3-1- الاسترجاع وتمثلات الهوية في الرواية:

يُعدّ الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية حضورا داخل رواية سيغون ستارغو، لأن الكاتب لا يترك الزمن يتحرك بصورة خطية مستقرة، بل يجعله يعود باستمرار إلى الماضي، وكأن الحاضر عاجز عن الانفصال عن الذاكرة. ولذلك لا يأتي الاسترجاع داخل الرواية بوصفه مجرد عودة إلى أحداث سابقة، وإنما يتحول إلى تقنية تكشف اضطراب البناء الزمني نفسه. فالرواية منذ بدايتها تؤسس وعيا زمنيا قائما على التداخل بين ما وقع وما يقع الآن، وهو ما يجعل الماضي قوة فاعلة داخل الحاضر السردي لا زمنا منتهيا.

ويظهر ذلك بوضوح من خلال استعادة توماس المتكررة لعلاقته بجده وبالكنيسة. فعندما يتذكر وصية الجد يقول: ماذا ترك لنا هذا الرجل الصالح غير وصية قيدت حياة ذريته إلى الأبد؟ [2]

إن السارد هنا لا يعود إلى الماضي من أجل الإخبار فقط، بل من أجل تفسير الأزمة الحالية للشخصية. فالحاضر داخل الرواية لا يُفهم إلا عبر العودة إلى الجذور الأولى للأزمة، وكأن الشخصية محكومة بذاكرة لا تستطيع التخلص منها. ولذلك فإن الاسترجاع يؤدي وظيفة تفسيرية، لأنه يكشف أن رفض توماس للكنيسة والسلطة الدينية لم يولد فجأة، وإنما تشكل عبر تراكمات زمنية سابقة.

كما أن الكاتب لا يقدم الاسترجاع بصورة منفصلة عن الحاضر، بل يدمجه داخله، بحيث يصبح الزمنان متداخلين. فالشخصية قد تكون موجودة داخل السفينة أو الثكنة العسكرية،

[1]-عمر عاشور :المرجع نفسه، ص17.

[2]الرواية : 14.

لكن وعيها يعود باستمرار إلى البيت والأم والحياة السابقة. وهذا التداخل الزمني يؤدي إلى تفكيك استقرار الحكاية، لأن الرواية لا تسمح بزمن مستقيم، وإنما تجعل الماضي يتسلل باستمرار إلى الحاضر.

ويظهر هذا بوضوح أثناء الرحلة البحرية حين يقول توماس: لم أستطع أن أبعد صورة أمي عن ذهني.[1]

فاللحظة السردية هنا تنتمي إلى زمن الرحلة، غير أن الوعي يغادر الحاضر ويتجه نحو الماضي. ومن هنا يصبح الاسترجاع حركة مضادة للزمن الحاضر؛ فكلما ازداد ضغط الواقع العسكري، ازداد حضور الذاكرة. ولذلك يبدو الماضي داخل الرواية أشبه بمكان نفسي تحتمي به الشخصية من الحاضر القاسي.

كما أن الاسترجاع في الرواية لا يأتي مطولا في الغالب، بل يظهر عبر مقاطع قصيرة ومتقطعة، وهو ما يعكس طبيعة الذاكرة نفسها. فالذاكرة لا تستعيد الماضي بصورة كاملة ومنظمة، وإنما عبر شذرات وصور متفرقة. ولذلك تبدو الاسترجاعات داخل الرواية مفككة وغير مستقرة، مما ينسجم مع تشظي العالم النفسي للشخصيات.

ومن الناحية الإيقاعية، يؤدي الاسترجاع إلى تعطيل الحركة الزمنية للحكاية، لأن السرد يتوقف عن متابعة الحدث الحاضر من أجل العودة إلى حدث سابق. وهذا التوقف يجعل الزمن الروائي زمنا متقطعا لا متواصلا. كما أن هذا التقطيع الزمني يمنح الرواية بعدا تأمليا، لأن السارد لا يهتم فقط بما يحدث، بل بكيفية تشكل هذا الحدث عبر الزمن.

ويكشف الاسترجاع أيضا أن الرواية تقوم على صراع بين زمنين: زمن قديم مرتبط بالحياة المدنية والبيت والعلاقات الإنسانية، وزمن جديد مرتبط بالعسكر والاستعمار والرقابة. ولذلك

[1] الرواية : 59.

فإن العودة إلى الماضي لا تمثل مجرد حنين، بل تمثل رفضا ضمنيا للحاضر. فكل استرجاع يصبح محاولة لاستعادة زمن أكثر إنسانية في مقابل حاضر قائم على القهر والعنف.

كما أن كثافة الاسترجاعات تجعل الحاضر السردي نفسه هشّا وغير قادر على فرض هيمنته. فالحكاية كلما حاولت التقدم نحو الأمام عادت إلى الخلف من جديد، وكأن الشخصيات عاجزة عن التحرر من تاريخها السابق. ومن هنا يفقد الزمن داخل الرواية طابعه الخطي، ويتحول إلى زمن دائري قائم على العودة المستمرة إلى النقاط نفسها.

3-2- الاستباق الاستباق وصناعة التوتر الزمني في الرواية:

هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام عكس الاسترجاع، فبالسرد نصور حدثا مستقبلا مفصلا فيما بعد، وهذا القاص يقوم بالاستباق للأحداث عن طريق إشارة زمنية أولية، تعلن بصراحة عن حدث سيقع في السرد[1] فسياق الكلام كفيل بتوضيح ذلك، فمن خلال إبراز أحداث لم يبلغها السرد بعد، نكون قد قمنا بقفزة مستقبلية، لها أثر على عملية السرد وتتابع الأحداث والكشف عن الشخصيات[2] ، التي سيكون لها من خلال السرد دور في القصة ، والشكل الروائي الوحيد والأكثر قابلية وملائمة لتوظيف هذه التقنية، هو المحكي بضمير المتكلم، حيث الراوي يحكي قصة حياته حين تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع قبل لحظة بداية السرد وبعدها ، كما يستطيع الإشارة للحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقة النص

[1]–مها حسن القصراوي:المرجع نفسه ، ص 211.

[2]–نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب" دراسة في النقد العربي الحديث "، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ،ط1، 1937م ، ص 67.

ولا كيف يتجه عمله نحو مستقبل قريب أم بعيد، ومن منطقة التسلسل الزمني[1] ، ومن هنا يمكن تقسيم الاستباقات إلى صنفين.

- **الاستباق الخارجي** : هو عبارة عن استباق خارج الحد الزمني للمحكي الأول على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقيا طبعا.

- **الاستباق الداخلي:** هو استباق يقع خلافا لسابقه، داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول دون أن يتجاوزه، مع العلم أنه أكثر استعمالا من الأول [2].

إن الاستباق يفتح باب التكهن لدى المسرود له، بما يمهده من لمحات عن المستقبل، كما يعد منبرا يصرح من خلاله بأحداث المستقبل، وما ستؤول إليه من مصائر بعض الشخصيات، وصبغ القصة بعنصر التشويق والإثارة[3] وهنا يصبح المسرود له في انتظار للأتي.

وإذا كان الاسترجاع يعيد الحكاية إلى الوراء، فإن الاستباق يدفعها نحو المستقبل قبل حدوثه، ولذلك يؤدي دورا أساسيا في بناء التوتر داخل الرواية. فالكاتب لا يترك الأحداث تتكشف بصورة مفاجئة تماما، بل يزرع داخل السرد إشارات وإنذارات تجعل المستقبل حاضرا قبل وقوعه الفعلي.

ويظهر ذلك خاصة عبر الأحلام والهواجس والتوقعات. فإلينا منذ الصفحات الأولى تعيش تحت ضغط حلم متكرر، فتقول: أظنه للمرة الرابعة[(4)]

---

[1]– عبد العالي بو طيب: مستويات دراسة النص الروائي بين النظرية و التطبيق،عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع،جامعة مولاي اسماعيل ، المملكة المغربية، د ط ،2020م ،ص 157.

[2]– عبد العالي بو طيب : مستويات دلااسة النص الروائي ص 157 .

[3]–بان صلاح :البناء الفواعل السردية "دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة"، عالم الكتاب الحديث، ط1، 2009م، ص58.

[(4)]الرواية : 18.

تكشف هذه العبارة أن الرواية تبني جزءا من توترها عبر التكرار الاستباقي. فالحلم لا يفسَّر مباشرة، لكنه يتحول إلى علامة زمنية تشير إلى حدث قادم. ومن هنا يصبح المستقبل حاضرا داخل الحاضر السردي. وهذا ما يمنح الرواية جوا من القلق الدائم، لأن الشخصيات لا تعيش اللحظة الراهنة فقط، بل تعيش أيضا خوف ما سيأتي.

كما أن الاستباق في الرواية لا يأتي في شكل نبوءات واضحة، بل يظهر غالبا عبر الإيحاء. فالسارد يلمّح إلى المصير القادم دون التصريح الكامل به. ولذلك يظل القارئ في حالة انتظار دائم. وهذا الانتظار يبطئ القراءة النفسية للنص، لأن المستقبل يبقى معلقا ومفتوحا على الاحتمال.

ويظهر الاستباق أيضا من خلال الخطابات العسكرية التي تمهد بصورة غير مباشرة للعنف القادم. فعندما يتحدث الضباط عن المهمة الحضارية أو عن الأرض المتوحشة، فإن الرواية تزرع مبكرا الإحساس بأن الشخصيات تتجه نحو عالم قائم على القسوة والصدام.

ومن الناحية التقنية، يؤدي الاستباق إلى خلخلة استقرار الحاضر السردي، لأن الزمن لا يتحرك فقط من الماضي إلى الحاضر، بل يقفز أيضا نحو المستقبل. وهذا التداخل يجعل البنية الزمنية للرواية قائمة على التشظي لا على التعاقب المنتظم.

كما أن الاستباق يؤدي وظيفة إيقاعية مهمة، لأنه يخلق حالة ترقب مستمرة. فالقارئ يصبح منتظرا للحظة تحقق الإشارة الاستباقية، وهو ما يمنح الرواية توترا داخليا متواصلا. ولذلك فإن الزمن داخل الرواية لا يبدو مستقرا أو هادئا، بل زمنا مهددا دائما بما سيحدث لاحقا.

ومن جهة أخرى، يكشف الاستباق أن الشخصيات فقدت علاقتها الطبيعية بالزمن؛ فهي غير قادرة على العيش داخل الحاضر بصورة كاملة، لأن المستقبل يقتحم وعيها باستمرار. ومن هنا يتحول الزمن إلى مصدر للقلق بدل أن يكون إطارا محايدا للأحداث.

4- الديمومة وتمثلات الهوية:

الديمومة بمعناها المختصر الزمن الذي يستغرقه القاص لقول شيء [1] ، متراوحة بين الماضي الحاضر. تتجلى الديمومة في الرواية من خلال الإحساس بأن الاستعمار ليس حدثا عابرا، بل حالة ممتدة بدأت قبل الاحتلال الرسمي واستمرت عبر الزمن.

تظهر الديمومة في رواية سيغون ستارغو من خلال العلاقة غير المتوازنة بين زمن الحكاية وزمن السرد، إذ لا يحافظ الكاتب على سرعة سردية واحدة، بل يجعل الزمن يتمدد أو يتقلص بحسب القيمة النفسية والفكرية للحدث. ولذلك لا يبدو الزمن داخل الرواية زمنا كرونولوجيا مستقرا، وإنما زمنا نفسيا تتحكم فيه حالة الشخصية وطبيعة التجربة التي تعيشها.

ويبرز هذا التمدد الزمني خاصة أثناء الرحلة البحرية، إذ تتحول لحظات قصيرة من الناحية الواقعية إلى مقاطع طويلة مليئة بالوصف والتأمل. يقول توماس: شعرت بثقل ودوار يأخذ برأسي [(2)]

فالحدث في ذاته لا يستغرق زمنا طويلا، لكن السارد يطيل الوقوف عند الإحساس بالدوار والاختناق، مما يجعل زمن السرد أطول من زمن الحكاية. ومن هنا تصبح الديمومة وسيلة فنية لنقل الإحساس النفسي بثقل الزمن. فالشخصية القلقة لا تعيش الزمن بصورة طبيعية، بل تشعر بأن اللحظة الواحدة طويلة ومؤلمة.

---

[1]–شلوميتريمونكنعان: التخييل القصصي الشعرية المعاصرة"، ص135.

[(2)]الرواية : 56.

كما أن الديمومة تظهر في المقاطع التأملية التي يهيمن فيها الوصف على الحركة، خاصة أثناء تأمل البحر أو العاصفة. ففي هذه اللحظات يتوقف الحدث تقريبا، بينما يتمدد السرد عبر التفاصيل الوصفية، وهو ما يمنح الرواية إيقاعا بطيئا ينسجم مع جو القلق والاختناق.

ومن جهة أخرى، يختزل الكاتب أحيانا فترات طويلة داخل عبارات قصيرة، مما يؤدي إلى تقليص المدة الزمنية للحكاية. وهذا التفاوت بين التمدد والاختزال يجعل الديمومة داخل الرواية غير مستقرة، ويمنح النص حركة زمنية متغيرة باستمرار

5-المدة الزمنية وإيقاع السرد وتمثلات الهوية:

5-1- المدة:

تعكس المدة في الرواية طريقة توزيع الزمن الحكائي داخل النص، إذ لا يمنح الكاتب جميع الأحداث الحيز نفسه من السرد. فهناك أحداث قصيرة تستحوذ على صفحات كاملة، في حين تمر فترات طويلة داخل جمل قليلة.

ويظهر ذلك أثناء وصف الحالة النفسية لتوماس فوق السفينة، حيث يطيل السارد الوصف الداخلي للحظة واحدة: أسندت رأسي على الصارية، ورحت أتفقد الفضاء الذي يمتد بي إلى المجهول [1]

فالمدة الزمنية الواقعية لهذا الفعل قصيرة، غير أن السرد يوسعها عبر التأمل والوصف، مما يجعل اللحظة السردية أثقل وأبطأ.

[1] الرواية : 64.

وفي المقابل، تختزل الرواية أحيانا أياما كاملة داخل عبارة مقتضبة: استمرت الرحلة لأيام وسط تعب متواصل [1]

وهنا تصبح مدة الحكاية أطول بكثير من مدة السرد. وهذا الاختلاف في توزيع الزمن يكشف أن الرواية لا تهتم بالزمن الواقعي بقدر اهتمامها بالأثر النفسي والدلالي للأحداث.

كما أن المدة داخل الرواية تسهم في بناء التوتر؛ فكلما أراد الكاتب إبراز القلق أو الصراع الداخلي أطال اللحظة السردية، وكلما أراد تجاوز الأحداث الثانوية اختزل الزمن بسرعة.

5-2- إيقاع السرد:

يقوم إيقاع السرد في الرواية على التناوب بين البطء والسرعة، ولذلك يبدو الزمن متحركا بصورة مستمرة. فالكاتب لا يحافظ على نسق واحد، بل يغيّر الإيقاع تبعا لطبيعة الحدث والحالة الشعورية.

ويتباطأ الإيقاع خاصة في المقاطع الوصفية والتأملية، كما في وصف البحر أو العاصفة أو الساحة العسكرية. يقول السارد: كان الرذاذ الذي ينبعث من السحب الرمادية يتراقص حسب إيقاع الرياح [2]

فالحدث هنا شبه متوقف، بينما يسيطر الوصف، مما يجعل الإيقاع بطيئا وثقيلا.

أما أثناء التنقلات العسكرية أو الانتقالات الزمنية فإن الإيقاع يتسارع بصورة واضحة: استمرت الرحلة لأيام وسط تعب متواصل [3]

---

[1] الرواية : 67.

[2] الرواية : 21.

[3] الرواية : 67.

ومن هنا فإن الرواية تبني إيقاعها عبر التفاوت المستمر بين الاختزال والتفصيل، وهو ما يمنح النص حيوية زمنية ويمنع الرتابة.

كما أن تغير الإيقاع يعكس اضطراب العالم الروائي نفسه؛ فالزمن داخل الرواية لا يتحرك بصورة مستقرة، بل يتأرجح بين التوقف والاندفاع، تماما مثل الشخصيات التي تعيش حالة من القلق وعدم اليقين.

6- تسريع السرد:

يعتمد الكاتب على تسريع السرد حين يريد تجاوز بعض الفترات الزمنية أو الانتقال السريع بين الأحداث. ويظهر ذلك خاصة في الرحلات والتنقلات العسكرية، حيث لا يهتم السارد بتفصيل كل لحظة، بل يختزل الزمن من أجل دفع الحكاية إلى الأمام.

يقول السارد: استمرت الرحلة لأيام وسط تعب متواصل [1]

فهنا تمر عدة أيام داخل جملة واحدة، مما يؤدي إلى تسارع واضح في الإيقاع الزمني.

ويكشف هذا التسريع أن بعض الفترات الزمنية داخل الرواية لا تحمل قيمة دلالية كبيرة، ولذلك يتجاوزها السارد بسرعة. كما أن تسريع السرد يعكس طبيعة الحياة العسكرية القائمة على التكرار والرتابة، بحيث تصبح الأيام متشابهة إلى درجة يمكن اختزالها داخل عبارة قصيرة.

ومن جهة أخرى، يمنح التسريع الرواية حركة ديناميكية، لأنه يمنع السرد من التوقف الطويل عند التفاصيل الثانوية.

---

[1] الرواية : 67.

6-1 . الخلاصة :

تُعدّ الخلاصة من أهم وسائل تسريع السرد داخل الرواية، إذ تُختزل عبرها فترة زمنية طويلة داخل مقطع سردي قصير.

ويظهر ذلك أثناء الحديث عن الرحلات أو الأيام المتشابهة داخل السفينة والثكنة. يقول السارد: استمرت الرحلة لأيام وسط تعب متواصل

فهذه العبارة تلخص فترة زمنية كاملة دون الدخول في تفاصيلها. وتؤدي الخلاصة وظيفة بنيوية مهمة، لأنها تسمح بتركيز السرد على اللحظات الأساسية فقط. فالسارد لا يهتم بتسجيل كل ما يقع، وإنما ينتقي الأحداث التي تمتلك قيمة نفسية أو فكرية.

كما أن الخلاصة تمنح القارئ إحساسا بسرعة مرور الزمن، خاصة داخل العالم العسكري الذي تتحول فيه الأيام إلى وحدات متشابهة خالية من الاختلاف.

6- 2 . الحذف:

وهو تجاوز لبعض مراحل القصة دون الإشارة إليها على حد تعبير حميد الحميداني فلو كان الحدث سيروري دون إسقاط مالا أهمية له سيفقد تقنياته الحكائية في التركيز على الحدث[1] فيدخل القارئ في التشتت والتضليل وقد يكون الحدث منعدمة من قبل الكاتب به يريد إحداث تأثير خاص في الخطاب[2] بمعنى ترك فراغ أو بياض ليساهم القارئ في سده، كون المحذوف يحمل دلالات متعددة لا يحملها المكتوب [3] ،

[1]–حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، ص 77.

[2]–ميساء سليمان الابراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص223-

[3]–زيد خليل القيروان: الشكل اللغوي وأثره في بناء النص دراسة تطبيقية، مجلة الجامعة الإسلامية، ع1،"سلسلة دراسات"، جامعة آل البيت،م17، 2009م، ص234.

يُعد الحذف من التقنيات الزمنية المهمة داخل الرواية، إذ تتجاوز الكاتبة بعض الفترات الزمنية أو الأحداث الثانوية دون ذكر تفاصيلها، تاركة للقارئ مهمة ملء الفراغات السردية. وقد جاء الحذف بأشكال متعددة، منها الحذف الصريح والحذف الضمني.

وينقسم الحذف إلى نوعين:

- . **حذف محدد:** وهو الذي يشير فيه الكاتب بعبارات موجزة جدا لحجم المدة المخصومة على مستوى الحكاية[1] .
- . **حذف غير محدد** : وهنا ينتقل بنا السارد من فترة لأخرى دون أن يكلف نفسه عناء تحديد حجم المدة الزمنية المتخطاة[2]، وغير معروفة بدقة .

أما على المستوى الشكلي فيمكننا أن نميز في الحذف صنفين هما:

- . **الحذف الصريح:** ويعرف بإشارة الكاتب الصريحة إليه[3] . ويظهر عندما يصرح السارد بمرور الزمن دون ذكر ما حدث خلاله، مثل استعمال عبارات دالة على الامتداد الزمني: "بعد سنوات"، "مر وقت طويل"، "مرت الأيام."

ويهدف هذا النوع من الحذف إلى تجاوز الفترات التي لا تحمل قيمة دلالية كبيرة داخل البناء الكولونيالي، والتركيز فقط على اللحظات المفصلية المرتبطة بالتوتر السياسي أو العسكري.

- .**الحذف الضمني** : وهو حذف لا يصرح به الكاتب على عكس السابق، لكن يمكن للقارئ أن يستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال الاستمرارية السردية، وهذه حال الزمن الضمني، كما يندرج ضمن الحذف الضمني، حذف آخر يسمى بالحذف الافتراضي الضمني، والذي تستحيل موقعته بل أحيانا يستحيل وضعه في

[1]–عبد العالي بو طيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص 165.
[2]–عبد العالي بو طيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص 165.
[3]–عبد العالي بو طيب، المرجع نفسه، ص165.

أي موضع كان[1] والذي ينم عنه بعد فوات الأوان وهذه الترجمة العلمية التي وضعها جينيت

الحذف : زمن الخطاب=0

زمن الحكاية = مدة لا متناهية إذن زمن الخطاب < ∞ زمن الحكاية [2] .t

إذن فالزمن ينعدم أثناء الخطاب إلا أنه لا يعرف العدم مع الحكاية.

أما الحذف الضمني فيظهر عندما ينتقل السرد فجأة من حدث إلى آخر دون الإشارة المباشرة إلى الزمن المحذوف، وهو ما يجعل القارئ يستنتج بنفسه أن هناك زمنا قد مرّ.

ويتجلى هذا النوع خاصة حين يتجاوز السارد فترة زمنية كاملة دون الإشارة إلى تفاصيلها، فينتقل مباشرة من حدث إلى آخر. وتستعمل الرواية هذا الأسلوب خاصة بين المقاطع العسكرية والتنقلات، حيث لا يروي السارد كل ما يحدث بين مشهد وآخر.

ويؤدي الحذف إلى خلق فراغات زمنية داخل النص، مما يدفع القارئ إلى تخيل ما وقع خلالها. كما أنه يمنح الرواية إيقاعا سريعا ويمنع التكرار. ومن الناحية الفنية، يكشف الحذف أن الرواية لا تسعى إلى تقديم زمن واقعي كامل، بل إلى بناء زمن انتقائي يركز على اللحظات الدالة فقط.

كما أن الحذف يعكس تشظي التجربة الزمنية للشخصيات؛ فالزمن داخل الرواية يبدو متقطعا وغير مستقر، وكأن الحياة نفسها تمر عبر قفزات مفاجئة.

[1]–جيرار جينيت، بنية الشكل الروائي ، ص 119.

[2]–عبد العالي بو طيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص166

7- تسريع السرد ودوره في تمثلات الهوية وتحولات الوعي:

ي ُعدّ تسريع السرد من التقنيات الزمنية البارزة في الرواية إذ اعتمد الكاتب على الخلاصة والحذف من أجل اختزال فترات زمنية طويلة داخل مقاطع سردية قصيرة، وهو ما منح الرواية حركة سريعة وإيقاعا متغيرا ينسجم مع طبيعة العالم المضطرب الذي تعيشه الشخصيات. غير أن وظيفة تسريع السرد لم تكن تقنية فقط، بل ارتبطت بصورة مباشرة بتمثلات الهوية وتحولات الوعي داخل النص.

فالرواية لا تتوقف طويلا عند جميع الأحداث بالتساوي، وإنما تختزل بعض الفترات الزمنية، خاصة الرحلات والتنقلات العسكرية والأيام المتشابهة، لأن الهدف ليس تسجيل التفاصيل اليومية، بل التركيز على اللحظات التي تُحدث تحولا داخليا في الشخصيات. ومن هنا أصبح التسريع وسيلة لإبراز التحولات النفسية والفكرية الكبرى، إذ يتم تجاوز الزمن العادي والرتيب للوصول إلى لحظات الصدام والوعي والتغيير.

كما يكشف تسريع السرد عن طبيعة الحياة داخل المؤسسة العسكرية والاستعمارية، حيث تبدو الأيام متشابهة وخاضعة لنظام صارم يفقد الإنسان إحساسه الفردي بالزمن. ولذلك يُختزل الزمن داخل الرواية أحيانا في عبارات قصيرة، وكأن الشخصيات تعيش حالة من الضياع والاغتراب تجعل الزمن يمر بصورة ثقيلة ومكررة. وهذا الاختزال الزمني يعكس بصورة غير مباشرة أزمة الهوية، لأن الشخصية تفقد تدريجيا استقرارها الداخلي وشعورها بالانتماء.

ومن جهة أخرى، يسهم تسريع السرد في الكشف عن تحولات الوعي، لأن الرواية تنتقل بسرعة بين المراحل المختلفة التي تمر بها الشخصية الرئيسية، خاصة انتقالها من الامتثال النسبي للسلطة إلى الشك ثم الرفض. فالكاتب لا يركز على التحول بوصفه لحظة

مفاجئة، وإنما يجعله نتيجة لتراكم التجارب والأحداث المختزلة زمنيا، وهو ما يمنح التحول بعدا عميقا ومتدرجا.

وبذلك أسهم تسريع السرد في بناء رواية قائمة على الحركة والتوتر، كما ساعد على إبراز أزمة الهوية وتحولات الوعي داخل عالم روائي تسوده السلطة والاغتراب والقلق.

8-. تعطيل السرد:

نعلم أن الزمن يقاس بالثواني والساعات والأعوام، بينما الطول بالجمل والصفحات بغرض استقصاء التغييرات التي تطرأ على سرعة السرد في تعجيله وتبطيئه[1] وما يهمنا في هذا العنصر هو الصفة الثانية أي الإبطاء الذي هو عبارة عن حركة معارضة للتسريع؛ أي ما يتصل بإبطاء السرد وتعطيل وتيرته عبر التركيز على أبرز تقنيتين تقومان بهذا العمل، وهما التقنية المشهد والوقف[2].

يقوم تعطيل السرد على إبطاء الحركة الزمنية أو إيقافها مؤقتا لصالح الوصف أو التأمل أو الحوار الداخلي.

ويمنح تعطيل السرد الرواية بعدا تأمليا، لأن النص لا يركز فقط على الأحداث، بل على الإحساس الداخلي بها. كما أن هذا الإبطاء يجعل القارئ يعيش ثقل اللحظة النفسية التي تمر بها الشخصيات.

8- 1 . المشهد :

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص165.

[2]- عمر عاشور : البنية السردية عند الطيب صالح ، ص 22 .

وهو المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من القصص والروايات والمشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي فيها يكاد يتطابق زمن المرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق[1]، وعلى العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا وصفه بالبطيء أو السريع أو المتوقف، وهذا يرجع إلى الزمن الحقيقي الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة فنعلم أن الزمن يتوقف في المشهد وفي فقرات التعليق[2]. هنا يكون حسب تودروف تساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي[3] فالمشهد إذا هو من ينقل تداخلات الشخصيات كما هي في النص؛ أي المحافظة على صيفتها الأصلية، فيحقق تقابلا بين وحدة من زمن القصة و وحدة مشابهة من زمن الكتاب.

يظهر المشهد حين تتقارب مدة الحكاية مع مدة السرد، خاصة في الحوارات المباشرة.

ومن أبرز الأمثلة على ذلك حوار توماس مع المطران ميرونيس: مسيحكم الذي لفّقتم حوله الأكاذيب ليس هو المسيح الذي عاش قبل مئات السنين[(4)]. فالحوار هنا يُقدَّم بصورة مباشرة دون اختزال، مما يجعل القارئ يشعر بأنه يشاهد الحدث لحظة وقوعه.

ويمنح المشهد الرواية طابعا دراميا، لأنه يخلق حضورا آنيا للأحداث والشخصيات. كما أن الحوار يبطئ الإيقاع مقارنة بالمقاطع المختزلة، لأنه يسمح بتفصيل الصراع الفكري داخل النص.

ومن جهة أخرى، يكشف المشهد أن الرواية لا تعتمد السرد الخبري فقط، بل توظف المواجهة الكلامية المباشرة من أجل بناء التوتر الدرامي.

---

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص78 .

[2]–ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص164

[3]–سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص78.

[(4)]الرواية : 97.

8-2 الوقفة:

وهنا يرمي القاص إلى وصف الشخصيات والأماكن في القصة بالتفصيل على طول الصفحات، فهي حسب حميد لحمداني استراحة فيها يلجأ البطل إلى التأمل في المحيط

الذي هو موجود فيه، وقد يتحول هذا البطل إلى سارد[1] أما ريكاردو فيعتبر الوقفة ذلك البياض المطبعي الذي يعقب انتهاء الفصول[2] وهو وقف للسرد وأبطالا لحركته بالمرة، والملاحظ فيها أنها تشترك مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمان الذي تستغرقه الأحداث، فتعلق مجريالقصة لفترة ما قد تطول أو تقتصر .

لقد تتحقق الوقفة حين يتوقف الحدث تماما لصالح الوصف، بحيث يصبح زمن الحكاية صفرا بينما يستمر زمن السرد.

ويظهر ذلك أثناء وصف الساحة العسكرية: كانت الساحة تتسع في ناظري والأبراج من حولها تعلو[(3)]. فالحدث هنا متوقف، بينما يركز السرد على التفاصيل المكانية.

كما تظهر الوقفة أثناء وصف العاصفة والبحر والطبيعة، حيث تتحول الرواية إلى مقاطع وصفية خالصة. وتؤدي الوقفة وظيفة رمزية مهمة، لأنها تمنح المكان بعدا دلاليا يتجاوز وظيفته الواقعية. فالساحة العسكرية مثلا لا تُوصف بوصفها فضاء عاديا، بل بوصفها رمزا للرقابة والسلطة.ومن الناحية الزمنية، تؤدي الوقفة إلى إبطاء السرد وتعليق الحركة، مما يمنح الرواية طابعا تأمليا واضحا.

9 التواتر ودوره في تمثلات الهوية وتحولات الوعي:

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

[2]–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص156

[(3)]الرواية : 92.

خصص تودروف جزء لما سماه بالتواتر **frequence** بين الحكي والقصة، وهو مرتبط بما يعرف عند اللسانيين بالجهة [1] و للتكرار له أنواع فهناك ما هو مرتبط بالأفكار، وهنالك ما هو مرتبط بالألفاظ، والذي يقوم على التشابه والتماثل، في استخدام الجمل وترداد بعض العبارات[2] وما يجعل الحدث متواتر هو قابليته للتكرار، أو ربما يكون هذا التكرار مرتبط التكرار مرتبط بالأسلوب إذ يعتمد نظام إحصائي لعدد مرات التكرار، سواء أكان ذلك المنطوقالسردي أم الأحداث، والتكرار يرد بغية الإبلاغ بحسب العناية بالأمر، وهنالك تكرار بلا فائدة وهو من سوء الصناعة[3] ويمكن من خلال هذا ضبط ثلاثة أنواع له:

أ . الانفرادي :

ويحكى خطاب واحد مرة واحدة وهذا هو العادي[4] يطلق عليه اسم السرد الانفرادي singulative .

ب . التكراري :

نجد خطابات عديدة تحكي حدث واحد، وقد يكون من شخصية واحدة أو عدة شخصيات[5]

بحيث توصف الحادثة عدة مرات ويطلق عليه اسم السرد التكراري repetitive[6] .

ج . التكرار المتشابه:

---

[1]–سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، ص 78 .

[2]–ميساء سليمان الابراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص235.

[3]– ينظر : المرجع نفسه ، ص 233، 234.

[4]–سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 78.

[5]سعيد يقطين:المرجع السابق، ص78.

[6]–ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص164.

من خلال الخطاب الواحد، الذي يحكي مرة واحدة أحداث عديدة متشابهة أو متماثلة [1] ، يمكننا تحليل البنية الزمنية النص من خلال رصد للتكرارات المترددة في هذه المجموعة القصصية، التي بين أيدينا سنتعرض لها بالتفصيل، فهذه القصص غنية بالتواترات.

يقوم التواتر على تكرار حدث أو صورة أو عبارة أكثر من مرة داخل النص، وهو من التقنيات الزمنية البارزة في الرواية.

ويظهر ذلك خاصة في الأحلام المتكررة عند إلينا: أظنه للمرة الرابعة[2]

فالحلم هنا لا يقع مرة واحدة، بل يتكرر داخل الحكاية، مما يمنحه حضورا زمنيا قويا.

كما تتكرر صورة الأم داخل وعي توماس: لم أستطع أن أبعد صورة أمي عن ذهني[3]

ويؤدي هذا التكرار إلى خلق بنية زمنية دائرية، لأن الرواية تعود باستمرار إلى الصور والهواجس نفسها.

ومن جهة أخرى، يكشف التواتر أن الشخصيات أسيرة أفكار وذكريات لا تستطيع تجاوزها، ولذلك يصبح الزمن داخل الرواية زمنا قائما على العودة والتكرار بدل التقدم الخطي المستمر.

خلاصة المبحث

تكشف دراسة الزمن السردي في رواية سيغون ستارغو أن الكاتب بنى روايته على نظام زمني متداخل يقوم على الاسترجاع والاستباق وتفاوت الإيقاع السردي. وقد أسهمت تقنيات الخلاصة والحذف في تسريع السرد، بينما عملت الوقفة والمشهد والوصف على تعطيل الحركة الزمنية وإبطائها. كما منح التواتر الرواية بنية دائرية قائمة على تكرار الهواجس

[1]–سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 78.

[2]الرواية : 18.

[3]الرواية : 59.

والصور والأفكار. ومن ثم لم يعد الزمن مجرد إطار للأحداث، بل تحول إلى عنصر فني يشارك في بناء التوتر وتعميق البعد النفسي.

المبحث الثاني: الفضاءات المفتوحة والمغلقة وتمثلات الهوية:

واجهت قضية الفضاء كغيرها من القضايا صعوبات في بدايات ظهورها، مما لم يسمح لها بتشكيل نظرية واضحة في هذا المكون الروائي(الفضاء)، وقد اعترف الكثيرون من نقاد العرب ونقاد الغرب بهذا النقص لما أحيط بهذا النسق الروائي الفضائي من غموض، قال هنري متران: لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة[1].

إن غياب هذه النظرية خلق جدلا نقديا عنيفا بسبب المسمّيات الكثيرة التي أطلقت على هذا المصطلح السردي، فقد تداولت مفاهيمه دراسات مختلفة تأرجح استعمالها للمصطلح ما بين المكان والفراغ والموقع والحيز و(lieu , espace)في اللغة الفرنسية وكذا(location space, place)

في اللغة الإنجليزية[2].

لهذا سنقف عند أهم المسميات استعمالا وهي (المكان، الفضاء، الحيز)، أما الفراغ فتشير الدراسات إلى أنه مصطلح لم يلق الاهتمام ذاته كباقي المصطلحات، وإنما يرجع استعماله للفرنسيين الذين وجدوا في استعمال كلمة (lieu الموقع) تقصيرا فابتدعوا لهذا الأمر مصطلح الفراغ (espace)[3]، الذي رأوا فيه شمولية أكبر.

1- الفضاء والمصطلح والمفهوم:

أ- المكان

[1]-حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص53

[2]- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، مطبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب، دط، 1985، ص75

[3]- المرجع نفسه، ص75 ،ص76.

لم يتعامل النقاد الغربيون مع مصطلح المكان إلا عرضا، وقد ترجم بعض النقاد العرب المصطلح الأجنبي بـ الفضاء وهو يعني في طياته الخواء والفراغ Emptiness،وأيضا يعني الخلاء المكاني، والبعض يترجمه بـ الحيز، ويشمل معطيات المكان: التنبؤ، والوزن والحجم والشكل، وهو الشيء المبني في فضاء مكاني وهو أيضا الإمتداد المتصور، ويمكن أن يدرس من خلال وجهة نظر هندسية[1]، فالفضاء بمثابة الوعاء الضخم الذي يستوعب بداخله الأمكنة المختلفة: الكون بمجراته ونجومه وكواكبه، والأرض بما عليها، وإن كانت دلالة الفضاء تعني في الذهنية العربية: الفراغ والخواء وأيضا العدم. فالمكان مجرد وسيلة لغوية تستعمل للتعبير عن هذه العلاقات، و أن العلاقات المكانية بين الأجسام لا تحتاج إلى وجود شيء ملموس قائم بذاته إسمه المكان، إلا بقدر ما تحتاج العلاقة بين مواطني بلد ما شيئا ملموسًا اسمه المواطنة.

فالمكان هو بهذا مجرد اصطلاح دال على هذا الوجود، وهذا الوجود: بشر، بيوت، مصالح، تشابكات، تعاركات، ومن وراء ذلك هناك أفكار ومشاعر وأحاسيس ورؤى تتوالد، وهذا ما يترسخ في أعماق الأديب لتملأ وجدانه، ويفيض بها مداد قلمه.

لهذا فإن مفهوم المكان في الأدب لا يفهم من خلال الوصف المادي فحسب وإنما العلاقة الجدلية التي بين الإنسان /البطل/ الأديب والمكان. وفي هذه العلاقة الدافئة أو الحادة التي تستشعرها الذات الأدبية في علاقتها بالمكان.

ب/ الحيّز:

يفظل عبد الملك مرتاض مصطلح الحيز على الفضاء حيث رأى في استعمال مصطلح الفضاء مجانية للموضوعية، ويفسر ذلك بأنّ مصطلح الفضاء يوحي بمعاني الخواء والفراغ، فنعته بالقصور أمام الحيز الذي يحمل وفق منظوره معاني الإمتلاء والثقل،

[1]– عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية ، عالم المعرفة، الكويت، 1988، (ب.ط)، ص141، ص142.

فيقول لقد أطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي... (space–Espace)... وأن مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيّز[1].

إنه كنتيجة لتباين وجهات النظر حول هذا المفهوم، فضل أحدهم استعمال مصطلح آخر يعود على الفضاء وهو التضاريس المكانية، إلّا أنهقصر دلالته على التضاريس المكانية المحدودة بحدود معينة في النص الأدبي[2].

ج–الفضاء:

يعد مصطلح الفضاء الأدبي من العبارات التي تداولتها الدّراسات الحديثة حيث يستند في تكوين مفاهيمه إلى الاجتهادات المختلفة، ومن الأسماء التّي اهتمت بالبحث في هذا التّصور؛ حميد لحميداني الّذي خصّص في كتابه (بنية النص السردي) قصلا موسومًا بالفضاء الحكائي تطرق فيه إلى مستويات البحث النظري في موضوع الفضاء[3]، إذ حاول أن يقدم أهم الأشكال التي يمكن إعتمادها في دراسته حيث اقترح لذلك: الفضاء الجغرافي والفضاء الدلالي والفضاء منظورًا أو رؤية.

كذلك نجد الباحث حسن نجمي من الذين تبنوا المصطلح، ويرى أن الفضاء الروائي ليس مجرد تقنية أو تيمة أو إطار للفعل الروائي بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية، ثم يقر بأن أي إلغاء له إنما هو قمع لهوية الخطاب الروائي[4].

---

[1]–عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المرجع السابق، ص 141.

[2]–مراد عبد الرحمن مبروك: جيو بوليتكا النص الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص68.

[3]–حميد لحميداني: بنية النص السردي ، ص53.

[4]–حسن نجمي: شعرية الخطاب، ، ص59.

وهذا ما جعل الناقد سعيد يقطين يهتم بالفوارق التي تتشكل بين المصطلحين المكان والفضاء، فيقول إن الفضاء أعم من المكان لأنه يشير إلى ماهو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي[1].

من خلال هذا العرض البسيط للمفاهيم السابقة يتضح جليا أن الفضاء هو الأقرب إلى الاستعمال في الدّراسات لأن مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعًا من مصطلح المكان[2]، إذ اجتمع لدينا مما سبق أن المكان يتحدد بأبعاد مادية، أما الحيز فيتمظهر من تواجد حدود وفواصل معينة مما اتسعت حدوده، بينما الفضاء هو كل مكان فاض لا تحده حدود ولا تربطه قيود على عكس ما هو عليه الحيز، إذ يرى في شأنه غريماس أنه هو الشيء المبنى المحتوي على عناصر متقطعة انطلاقا من الإمتداد المتصور، هو على أنه بعد كامل ممتلئ[3].

ومن ذلك أيضا تعريف بعضهم للفضاء؛على أنه مصطلح متقلب الإستعمال، ولكنه يجمعه دائما أمر واحد هو عده شيئا مبنيا (يحوي عناصر متقطعة) كما أنه يمكن فحص معمار الشيء (الفضاء) من وجهة نظر هندسية... سيكولوجية أو سوسيوثقافية.

ومنهم من اعتمد على ما تعرضه مختلف الشروح لتلك المفاهيم السابقة لتحديد مصطلح الفضاء مستنتجًا أن الفضاء هو الكلي وأن المكان هو الجزئي وأن الموضع هو أكثر جزئية والأكثر تحديدًا.

وعليه آثرنا استعمال مصطلح الفضاء لأنه المصطلح الأكثر تداولًا وشيوعًا في أغلب الدراسات وذلك بشهادة بعض النقاد، ومن بينهم الناقد عبد الملك مرتاض الذي كان قد فضّل

---

[1]– سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص237.

[2]– سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003، ص71.

[3]–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص142.

استعمال الحيز مفهوما يرى فيه تحقيق معاني الشمولية أكثر مما يحققها الفضاء وذلك من خلال تصريحه: أن هناك قصورًا في الدراسات أو المقاربات المهتمة بمكون الحيز –ثم يقول – أو الفضاء بالمصطلح الشائع[1].

لقد شغل مفهوم الفضاء حيزًا كبيرًا من تفكير بعض الفلاسفة والمفكرين عبر التاريخ فلذلك يرى الباحث أنه من الضروري وقبل التوغل إلى تحديد مصطلح الفضاء لا بد من التمييز بينه وبين المكان والحيز وذلك كون الفضاء والمكان والحيز مفاهيم أساسية ومهمة لعبت دورًا مهمًا في تكوين كيان الفرد وبالتالي الجماعة، لأن الإنسان هو المتحكم الوحيد في نوع وطبيعة الحيز الذي يشغله والذي يتطلب تحديده بعناصر مادة بتركيبها تكون الكتلة وتصوغ الفضاء، ويمكن القول بأن الحيز والمكان والفضاء مفاهيم امتزجت في بعض الأحيان وتعارضت في أحيان أخرى، لذلك كان لا بد من التوقف هنا للإشارة إليهما من خلال ما طرحه الفلاسفة المنظرين وعبر الحقبات التاريخية المختلفة.

2- أنواع الفضاء:

أ- **الفضاء الجغرافي:** يعرفه لحميداني أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة[2]، ويكون بذلك معادلا للمكان، وتقوم دراسة المكان هنا على استخراج هذه المقاطع (مقاطع الوصف) ودراسة طبيعتها وصياغتها[3]، والمكان هنا يبنى وفق حدود طبيعته وفي هذا يقدم لنا باحث آخر مفهوم الجغرافيا في الدراسات الإغريقية القديمة على أنها علم المكان ووصف الأرض التي تعنى بالمكونات والتضاريس المختلفة كالجبال والسهول... ثم يردف أن مفهومه اتسع ليشمل الجغرافية المناخية والبشرية والسياسية والإقتصادية حتى أصبح يطلق على مفهوم الجغرافيا المكانية

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص146.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المرجع السابق، ص53.

[3]- سيزا قاسم: بناء الرواية، المرجع السابق، ص76.

للنص التي نعني بها وجود حدود التضاريس المكانية للنص الحكائي من حيث حيز المكان الجغرافي في النص وحيز التتابع المكاني له[1].

يبدو لنا أن هذا النوع من الفضاء ينطلق مما هو موجود في الواقع أو على الأقل له آثار معروفة في الواقع، يسترجع من خلالها القارئ تلك الأحياز أو الأفضية التاريخية، في هذا نشير الناقدة جوليا كرستيفا إلى أن عبارة الفضاء الجغرافي تطلق على بعض البنيات الخطابية التي تظهر خلال مرحلة تاريخية مرتبطة بأيديولوجيم العصر الذي يميز تلك المرحلة[2]، من هنا تعلن الباحثة تعلق الفضاء الجغرافي بالمضمون لا أن يعزل عنه.

أما عبد الملك مرتاض يعلن عدم ارتياحه لمصطلح المكان الجغرافي لأنه يرى فيه إحالة على أماكن حقيقية كالقاهرة مثلا، وبالتالي يصبح هذا المصطلح في نظره قاصرا أمام مصطلحات كالفضاء والحيز، ومن ثم يرى أن هذا الإختلاف بين المفاهيم كان من أسباب عدم اعتماده مصطلح الحيز للدلالة على هذا النوع من الأماكن في دراسته السابقة (زقاق المدق)، ومنه يتضح أن الناقد يربط الفضاء الجغرافي بكل مكان واقعي، حقيقي فيقول: المكان لدينا هو كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا[3]، ثم يعقب أنه بهذا الصدد استعمل في دراسته لنص زقاق المدق المكان للدلالة على ما هو جغرافي وأما الحيز فيراد به كل ما هو غير ذلك.

أما محمد عزام فنجده يوظف تلك المصطلحات عكس الناقد عبد الملك مرتاض إذ يعرف الحيز بأنه: الذي يتحرك فيه الأبطال كأماكن الانتقال العامة، القرية، المدن، الجبال، السهول[4]، وبالتالي فهو لا يخرج عن المكان الحقيقي المحدود، في حين نجد الناقد سعيد يقطين يقدم مفهوما للفضاء يرى فيه أن الفضاء ليس سوى التمثيل الذهني المتخذ من

---

[1]–مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي، المرجع السابق، ص123.

[2] – texte du roman, p123.kristeva:

[3]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،4 – 1995، ص245.

[4]–محمد عزام: شعرية الخطاب، المرجع السابق، ص74.

الفضاء، أي فضاء دون أن يكون مطابقة للفضاء الجغرافي، مؤكدًا فيه أن اللغة هي أساس العمل الحكائي ومهما بلغ هذا الفضاء من الواقعية فإنه يبقى تمثيلا ذهنيًا للفضاء، وعلى أساسه يرفض استعمال لفظ المكان للدلالة على الفضاء لأن المكان عنده يوحي بالحدودية أو الإطار والديكور[1].

إنّ المكان الهندسي الّذي اعتدّه الباحث هلسا صنفا للمكان ما هو في الحقيقة إلّا صورة أخرى للمكان الجغرافي ويتجلى ذلك من خلال المفهوم الّذي عبر فيه: وأعني بذلك المكان الّذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد[2]، ثم إنّ هذا النّوع من المكان يراد به المكان الفيزيائي الّذي يتحدّد بأبعاد الطول، العرض، العمق، بحيث يكون الصورة الأولية التي يتجلى منها الفضاء وهي لا تنفصل نهائيًا عن الزمان وهي أبعاد ضرورية لتحديد كل ظاهرة طبيعية[3].

ب-الفضاء الدلالي: إنّ الفضاء الدّلالي يتعلّق بالمخيّلة واللّغة الّتي توحي بدلالات تتجاوز فيها واقعية الشيء، إذ تعمل على بناء خلق جديد تضيف فيه وتحذف، تظهر وتخفي، لتضعك أمام توقعات وتمثّلات جديد يتجاذبها القارئ، لأن الدلالة ليست معطى جاهزا، يوجد خارج العلامة وخارج قدرتها في التعريف والتمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء، وليس محايثا له إنه يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل[4].وقد أطلق على إنتاج هذه الدلالة مصطلح السميوز:

فالاتجاه نحو الفضاء الدّلالي هو اتجاه نحو اللا اتجاه، يؤدي فيه القارئ دورًا مهمًا لفك معاني النص وإنتاج دلالات تحقق الفضاء، وعدول الرواية إلى لغة الشعر انزياح فني،

---

[1]-سعيد يقطين، قال الراوي، المرجع السابق، ص24.

[2]- محمد برادة: الرواية العربية، واقع وآفاق، ص22.

[3]-حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية، وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، ط1، 2006، ص21.

[4]- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص171 ـ ص175.

الهدف منه تكثيف الدلالة ومنح الأصوات مساحات ملائمة لكي يعرض كل منها وجهة نظره[1]، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال إفضاء مكان له على الورق يكون أول صورة يستشعرها المتلقي لإنتاج البعد الآخر لهذا المكان الورقي حتى يتمثل أمامه الفضاء الدّلالي فالموقع على بياض الصفحة هو المهيء للفضاء النصي المنسوج من الدول المكتوبة والممحوة في آن واحد[2].

إنّ ظهور الفضاء الدّلالي في الرّواية هو عملية تحول لمسلك البناء اللّغوي من إلقاء المعنى المباشر في ذهن القارئ ليعادل المكان إلى مستوى أكبر تتجاوزه وتشارك فيه مختلف مكونات الرواية من أحداث وشخصيات وزمن إذ الكلمة ليست معان ثابتة.... إنها جوهر دلالي شرطي يتحقق بطريقة مختلفة في كل سياق[3].

إن الفضاء الدلالي ينتج عن طريق الإلتحام بين تصوّرين يجمع بينهما البعدين؛ التقني والدلالي يتعلق الأول بالفضاء المكاني في بعده السكوني، أما الآخر فيتجه إلى البعد الدّلالي المتحرك بالشخصيات والمتفاعل معها حيث تبرز إمكانيات الفضاء المكاني دلاليًا من جمعه بين المتخيل والواقعي[4]، وليس بعيدًا عن هذا المفهوم نجد دعوة أخرى للوظيفة الجمالية التي تكتسبها دلالات (الألفاظ) استعانة بمفاهيم (كالتأمل الخالص)، (البعد الجمالي)، (التشكيل)[5] لتكون وسيلة من وسائل إنتاج الفضاء الدّلالي.

---

[1]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص62.

[2]– فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، المرجع السابق، ص25.

[3]– تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الإختلاف، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005، ص84.

[4]–رينيهالأشلم: الشّخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، مجلس الثقافة العام، د ط، 2006، ص458.

[5]–زينب ويلك، أوستن وارين: نظرية الأدب، المرجع السابق، ص24.

إذن الفضاء الدّلالي يتجاوز الحدود الطبيعية المكانية ليشمل الأبعاد الإيحائية والرمزية والدّلالية فيكون إلى جانب النص، فضاء صوريا لا يخلو من دلالة[1]، وبالتالي تتمثل نقاط البحث في جانبيه الدّلالي والشّكلي، حيث يكون الجانب الشّكلي هو الصّورة الأولى التي يمكن أن يتخذها منطلقا ليحقّق امتدادا في الجانب الدّلالي، فيعكس هذا الالتحام بين وحداته صورا هي نتاج فكر القارئ الّذي تظهر عنده هذه الصور في شكل استعارات فضائية تفتح له مجالات عديدة لاستقراء الفضاء الروائي، بمعنى أن الفضاء الدّلالي موجود على امتداد الخط السردي، إنه لا يغيب مطلقا حتى ولو كانت الروايةبلا أمكنة، الفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات، وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الرّوائي[2].

ج- **الفضاء النصي**: الفضاء النّصي هو الصّورة المرئية للواحق النص المكتوب من تشكيلات الكتابة وطريقة رسم حروفها وتوزيع بياضها وسوادها وغيرها من توابع أخرى...

يرى محمد عزام أنّ هناك فضاء روائيا غير الطباعي وأنّه فضاء يعزى للفكر والاعتناء باللّغة في حين الفضاء النّصي هو الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق[3]، ثم يوضح ما يمكن أن يشغل هذه المساحة الورقية من تصميم الغلاف ووضع المقدمة وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين، وتغّيرات حروف الطباعة، وهو ما ذهب إليه النّاقد المغربي لحميداني مستفيدًا من الدّراسات الغربية.

يولي الباحث ميشال بيتور اهتماما خاصا بهذا الفضاء، ويقدم تعريفا دقيقا للكتاب بعد أن يذكّر بأهميته في خلق مجالات أوسع للقارئ وأمانته في نقل الرسالة وتطوره إن الكتاب كما تعهده اليوم هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس

[1]–محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، كانون الثاني 1991، ص8.

[2]–حسن نجمي: شعرية الفضاء،المرجع السابق، ص65.

[3]– مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي، ، ص177..

مزدوج، طول السطر، علو الصفحة، وهو وضع يتيح للقارئ حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إل تتابع النص ويعطيه قدرة كبيرة على التحرك[1]، ثم يقوم بعرض جزء آخر يمكن أن يكون موازيا لمفهوم الفضاء النّصي لما يشكله من أهمية طباعية للنّص؛ على نحو، الهوامش والعنوان الجار، الصفحات، الرسوم والأشكال، الصفحة، ضمن الصفحة، ألواح الكتابة، الفهارس[2]، بعدها يقدم تعريفا للهامش، العبارة في بشيء يتقدمها أو الجزء من العبارة أو الكلمة لا يتعلق البتة مباشرة بشيء يتقدمها أو يأتي بعدها في مجرى السطر أو الثلم أو الشريط الأولي، بل هي شبيهة بجدوة النار التي نحس بحرارتها كلما كان أقرب إليها وهي تشبه أيضا نقطة حبر تمتد في ورق النشاق[3].

أما لحميداني اهتم بمظاهر الكتابة عند بيتور، حيث أضفى عليها شروحا وتعاريفا موضحا وظائف هذه الأشكال الكتابية ومصنفا لها على نحو: الكتابة الأفقية والعمودية، التأطير، البياض، ألواح الكتابة، التشكيل التيبوغرافي، وأخيرا التشكيل وعلاقته بالنص والذي يريد به غلاف النص الروائي الأمامي والخارجي، (ومنه التشكيل الواقعي والتجريدي) [4].

إن الفضاء النّصي وهو كلّ تشكيل طباعي اختلط فيه البياض والسّواد، هو حالة انفصال واتصال وامتّزاج للسّواد مع البياض وما ينتج عن ذلك من تشكيلات وتنويعات، إنّه يقف على ما يضفيه التشكيل البصري من إيقاعات جديدة، فالفضاء النصي هو الحدود الجغرافية التي تشغلها مستويات الكتابة النصية في الرواية.... ولكنها تعنى بالمكان الذي تشغله مستويات الكتابة في النص الروائي أي جغرافية الكتابة النصية باعتبارها طباعة مجسدة على الورق[5].

---

[1]–ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة،المرجع السابق، ص112.

[2]–المرجع نفسه، ص122 ـ ص130.

[3]–المرجع نفسه، ص124.

[4]–المرجع نفسه، ص58 ـ ص69.

[5]–عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي، ، ص123.

إنّ الكتابة بما تحويه من مفارقات وتطابقات هي التي تصنع هذا الفضاء النّصي، إذ تشكل صورة بصرية ناطقة، يسترجعها القارئ بكيفيات مختلفة فالكتابة هي التجلي الكامل للخطاب[1]،إنها تخلق فضاء نصيًا كتابيا تُبدى من خلاله معان لا يمكن للغة المشافهة أن تكشف عن مكنوناتها على ذلك النّحو، لأنّها تجمع ما بين الصّورة المبصرَة والشكل المكاني وتـزاوج بينهمـا وهي كما يعرفهـا تودوروف نسـق سيميوطيقي مرئي ومكاني... نسق خطي لتدوين اللغة[2].

1-3- دور الفضاء الروائي في تشكيل الهوية في الرواية

لا يظهر الفضاء الروائي في رواية سيغون ستارغو بوصفه إطارا هندسيا تتحرك داخله الشخصيات فقط، بل يتحول إلى عنصر بنائي عميق يسهم في إنتاج المعنى وتوجيه الأحداث وتشكيل الوعي النفسي والفكري للشخصيات. فالمكان في الرواية ليس محايدا، وإنما يمتلك حضورا دلاليا قويا، حتى إن الشخصيات تبدو أحيانا خاضعة لتأثير الفضاء أكثر من خضوعها لإرادتها الخاصة.

ومن خلال تتبع الأمكنة داخل الرواية، يتضح أن الكاتب اعتمد على تقابل واضح بين الفضاءات المفتوحة والفضاءات المغلقة، وجعل هذا التقابل انعكاسا للصراع الداخلي الذي تعيشه الشخصيات. فالفضاء المفتوح يبدو ظاهريا مجالا للحرية، لكنه يتحول في كثير من اللحظات إلى فضاء للتيه والضياع والانكشاف، بينما ترتبط الفضاءات المغلقة بالقهر والعزلة والمراقبة، لكنها تكشف أيضا العمق النفسي للشخصيات.

ولذلك فإن دراسة الفضاء الروائي تكشف بصورة مباشرة طبيعة تشكل الهوية داخل الرواية، خاصة عند توماس الذي ارتبط كل تحول في وعيه بتحول المكان الذي يوجد فيه.

---

[1]-بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص56.

[2]-تزيفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، المرجع السابق، ص11.

أولا: الفضاءات المفتوحة

1. البحر:

يشكل البحر في رواية سيغون ستارغو أحد أكثر الفضاءات الروائية كثافة من الناحية النفسية والرمزية، إذ لا يحضر بوصفه مجرد امتداد مائي تتحرك فوقه السفينة، وإنما يتحول إلى فضاء وجودي يكشف اهتزاز الذات الإنسانية، ويعلن بداية التحول الداخلي للشخصية الرئيسية. فتوماس منذ اللحظة الأولى التي يجد نفسه فيها وسط البحر يشعر بأن العالم القديم الذي كان ينتمي إليه بدأ يتلاشى تدريجيا، وأنه يدخل مرحلة جديدة لا يملك القدرة على فهمها أو السيطرة عليها.

فالكاتب لا يصف البحر بطريقة شاعرية رومانسية كما هو مألوف في كثير من الروايات، بل يجعله فضاء مقلقا يبعث على الاضطراب. ولذلك ارتبط البحر منذ البداية بالتعب الجسدي والانهيار النفسي. يقول توماس: كان العرق ينساب بشدة من أعلى جبهتي[1] ويقول أيضا: شعرت بثقل ودوار يأخذ برأسي[2] إن البحر هنا لا يصيب الجسد فقط، بل يضرب توازن الشخصية الداخلي. فالدوار الذي يشعر به توماس يتحول إلى صورة رمزية لدوار الهوية، وكأن الشخصية فقدت الأرض التي كانت تمنحها الإحساس بالثبات.

كما أن البحر في الرواية فضاء للانفصال التدريجي عن الماضي. فتوماس فوق السفينة يبدو منفصلا عن أمه وخطيبته وبيته وكتبه، لذلك يصبح البحر منطقة فاصلة بين عالمين: عالم الذات القديمة وعالم الذات الجديدة. ولهذا يقول: أسندت رأسي على الصارية، ورحت أتفقد الفضاء الذي يمتد بي إلى المجهول[3]

[1]– الرواية: 56.

[2]– الرواية:56 .

[3]– الرواية:64 .

تكشف لفظة المجهول عن البعد الوجودي للبحر، إذ يتحول إلى رمز للمصير الغامض الذي ينتظر الشخصية.

كما يعكس البحر ضآلة الإنسان أمام القوى الكبرى؛ فالأمواج والتيارات تجعل الجنود عاجزين عن التحكم في حركتهم، تماما كما أن المؤسسة العسكرية تتحكم في مصائرهم.

ومن جهة أخرى، فإن البحر يخلق عزلة نفسية حادة. فالشخصيات داخل السفينة محاطة بالماء من كل الجهات، وكأنها محاصرة داخل قدر لا تستطيع الهروب منه.

ولذلك يصبح البحر فضاء لتفكيك الهوية القديمة، وبداية تشكل وعي جديد قائم على القلق والشك والاغتراب.

2. الميناء:

يحضر الميناء في الرواية بوصفه فضاء انتقاليا بالغ الدلالة، لأنه يمثل النقطة التي تنفصل عندها الشخصيات عن عالمها السابق. فالميناء ليس مجرد مكان للسفن والرحلات، بل فضاء نفسي يختلط فيه الوداع بالخوف والترقب. حين تصل فيكتوريا وإلينا إلى ميناء مرسيليا يبدو المكان مزدحما: كان ميناء مرسيليا يعج بالحركة[1]

غير أن هذا الازدحام لا يعكس الحيوية، بل يعكس الفوضى والقلق. فالناس يتحركون بسرعة، والأوامر العسكرية تملأ المكان، والجنود يختفون داخل السفن، لذلك يبدو الميناء فضاء يبتلع الشخصيات. كما يصف السارد الجناح العسكري للميناء: هدوء تام يبعث على الرهبة[2] إن هذا الهدوء ليس طمأنينة، بل صمت السلطة وهيمنتها.

[1]– الرواية:51 .

[2]– الرواية: 52.

ويزداد حضور القمع من خلال تفاصيل المكان: إضافة إلى البوابة العملاقة والأسلاك الشائكة التي تعلو الأسوار[1]

إن الأسلاك الشائكة والبوابات الضخمة تمنح الميناء طابعا سجنيًا، وكأن الشخصيات منذ دخولها إليه تبدأ بفقدان حريتها الفردية. كما أن الميناء يمثل لحظة الانفصال العاطفي الكبرى في الرواية، ففيه تفشل إلينا في الاحتفاظ بتوماس، وتفشل الأم في حماية ابنها من الرحيل.

ومن ثم فإن الميناء يتحول إلى فضاء لفقدان الأمان الإنساني. كما يكشف هذا المكان بداية خضوع الشخصيات لمنطق المؤسسة العسكرية؛ فبمجرد دخول توماس إلى الميناء يصبح رقما داخل النظام. ولذلك فإن الميناء يرمز إلى القطيعة مع الذات السابقة.

3. الطريق:

يحضر الطريق داخل الرواية باعتباره فضاء للحركة المستمرة، لكنه لا يقود إلى الاستقرار أو اليقين، بل يقود إلى مزيد من الضياع. فالطرق التي يسلكها الجنود طويلة وجافة ومرهقة، وكأنها تعكس طبيعة التجربة الاستعمارية نفسها. يقول السارد: توقفنا مرتين بأماكن بطحاء مرتفعة تفترشها الحصى[2] ويقول: سلك هذه الطريق الترابية نحوه[3] . إن الطريق الترابي هنا ليس مجرد وصف طبيعي، بل يحمل دلالة نفسية قوية، فهو طريق خشن يرهق الجسد ويستنزف الروح.

كما أن الشخصيات لا تسير وفق إرادتها الحرة، بل تتحرك تبعا للأوامر العسكرية وهذا ما يجعل الطريق فضاء لسلب الحرية ومن جهة أخرى، فإن الطريق في الرواية يرمز إلى التيه

[1]– الرواية:52 .
[2]– الرواية:85 .
[3]– الرواية:91 .

الوجودي؛ فالشخصيات تنتقل باستمرار لكنها لا تصل إلى حالة من الاطمئنان ولهذا يبدو الطريق فضاء مفتوحا ظاهريا، لكنه في العمق فضاء للضياع الداخلي.

كما أن الطريق يعكس هشاشة الإنسان أمام السلطة، لأن الجنود يتحولون خلال الرحلة إلى مجرد أجساد تتحرك وفق نظام صارم.

4. الساحة العسكرية:

تمثل الساحة العسكرية من أهم الفضاءات الدلالية في الرواية، لأنها المكان الذي تمارس فيه السلطة العسكرية والدينية عملية إعادة تشكيل وعي الجنود فالساحة فضاء واسع ومفتوح، لكن هذا الانفتاح لا يمنح الحرية، بل يجعل الشخصيات مكشوفة أمام الرقابة والخطاب الإيديولوجي يقول السارد: كانت الساحة تتسع في ناظري والأبراج من حولها تعلو[1] . إن هذا المشهد يقوم على تقابل رمزي واضح: اتساع الساحة يقابله ارتفاع الأبراج فالساحة تجعل الجنود ظاهرين للجميع، بينما الأبراج تمثل عين السلطة التي تراقب كل شيء كما ترتبط الساحة بالخطب العسكرية والدينية التي تهدف إلى غسل عقول الجنود.

ويقول الجنرال دو برومون: تقفون لأجل بعث حضارتها في أرض تشبع أهلها بالجهل والوحشية [2] تكشف هذه العبارة أن الساحة العسكرية ليست مكانا للتدريب فقط، بل فضاء لإنتاج الوعي الاستعماري فالجنود داخل هذا المكان يتلقون خطابا يقوم على فكرة التفوق الحضاري، مما يجعلهم ينظرون إلى الشعوب الأخرى باعتبارها أقل قيمة.

ومن هنا يتحول المكان إلى أداة أيديولوجية خطيرة كما أن الساحة تسهم في إلغاء الفردية، لأن الجميع يقفون بالطريقة نفسها، ويتحركون بالطريقة نفسها، ويستمعون إلى الخطاب نفسه ولذلك فإن الساحة العسكرية تصبح فضاء لصناعة الإنسان المطيع.

---

[1]– الرواية:92 .

[2]– الرواية:94 .

5. المدينة:

تمثل مدينة مرسيليا فضاء حضاريا مهما في الرواية، لكنها لا تقدم بوصفها مدينة مثالية، بل بوصفها مدينة تعيش تناقضا عميقا بين المظاهر المدنية والواقع الأخلاقي والسياسي فالمدينة تضم المقاهي والشوارع والكنائس والكتب والحياة الاجتماعية، لكنها في الوقت نفسه تخفي سلطة قمعية قوية ويظهر ذلك من خلال نظرة توماس إلى المجتمع الفرنسي، خاصة انتقاده للنفاق الديني والسياسي.

فالمدينة إذن ليست فضاء للحرية كما تبدو ظاهريا، بل فضاء لصناعة الأقنعة الاجتماعية.

كما أن المدينة ترتبط بالذاكرة العاطفية لتوماس، لأنها تضم البيت والأم وإلينا ولهذا يشعر تجاهها بحنين دائم رغم رفضه لكثير من قيمها إن المدينة في الرواية فضاء مزدوج؛ فهي تمنح الشخصية شعورا بالانتماء، لكنها تدفعها أيضا إلى التمرد.

6. الطبيعة:

تؤدي الطبيعة في الرواية وظيفة رمزية ونفسية واضحة، إذ تتحول العواصف والأمطار والرياح والسماء إلى انعكاس مباشر للحالة الداخلية للشخصيات فعندما تعود إلينا وسط العاصفة يقول السارد: كانت العاصفة قد احتلت مدينة مرسيليا[1] إن استخدام فعل احتلت يمنح الطبيعة بعدا عدوانيا، وكأنها قوة تهاجم الشخصيات وتكشف اضطرابها الداخلي.

كما يقول: كان الرذاذ الذي ينبعث من السحب الرمادية يتراقص حسب إيقاع الرياح[2]

---

[1]– الرواية:21 .

[2]– الرواية:21 .

إن السحب الرمادية هنا ليست مجرد عنصر وصفي، بل ترمز إلى الحزن والتشاؤم والقلق كما تظهر الطبيعة بوصفها فضاء للحرية المفقودة، خاصة من خلال صورة الطيور:

حولت إلينا بصرها نحو السماء وهي ترمق أسراب طائر الكركي[1] فالطيور ترمز إلى الحرية والهجرة والانفلات من القيود، بينما تبقى الشخصيات عاجزة عن التحرر من واقعها ومن ثم تصبح الطبيعة في الرواية مرآة للذات الإنسانية المأزومة.

ثانيا: الفضاءات المغلقة

1. السفينة:

تبدو السفينة في الرواية فضاء مغلقا شديد الدلالة، لأنها تمثل المرحلة الأولى من عزل الشخصيات عن العالم القديم فالجنود فوق السفينة يعيشون تحت رقابة صارمة ويقول نيلسون: تقارير الأحداث على السفينة تكتب لحظة بلحظة[2] تكشف هذه العبارة أن السفينة ليست مجرد وسيلة نقل، بل مؤسسة مراقبة متنقلة.

كما يشعر توماس داخلها بالاختناق: كأن الغرفة تسكن رأسي ولا أسكنها[3] إن هذا التعبير يكشف انقلاب العلاقة الطبيعية بين الإنسان والمكان. فالمكان لم يعد يمنح الراحة، بل أصبح يضغط على الذات ويحاصرها كما أن السفينة تعزل الجنود عن المجتمع، وتعيد تشكيلهم وفق النظام العسكري ومن ثم فإنها تمثل بداية سلب الحرية الفردية.

2. الغرفة: فضاء العزلة والانهيار الداخلي

[1]– الرواية:22 .

[2]– الرواية:60 .

[3]– الرواية: 56.

تحضر الغرفة في الرواية بوصفها فضاء نفسيا بامتياز فداخل الغرفة يعيش توماس لحظات القلق والهذيان والأسئلة الوجودية يقول: شعرت أن صوتي مسجون عميقا في داخلي[1]

ويقول: كأن الغرفة تسكن رأسي[2]إن الغرفة هنا تتحول إلى امتداد للأزمة النفسية فبدل أن تكون مكانا للراحة، تصبح مكانا للعزلة والخوف كما يعكس انغلاق الغرفة انغلاق الذات على مخاوفها ولذلك فإن هذا الفضاء يعد من أكثر الفضاءات تعبيرا عن اغتراب توماس النفسي.

3. الكنيسة:

تمثل الكنيسة في الرواية فضاء مغلقا يمارس الهيمنة الفكرية فالكاتب لا يقدمها بوصفها مكانا روحيا خالصا، بل يكشف علاقتها بالسلطة السياسية ويقول توماس: كل تلك الاعترافات التي تقع في حضرتهم إنما تقع مباشرة في يد المخابرات[3] تكشف هذه العبارة أن الكنيسة تحولت إلى أداة مراقبة.

كما أن حضور المطران ميرونيس يوضح تحالف الدين مع المشروع الاستعماري ولذلك تصبح الكنيسة فضاء لقمع حرية التفكير ومن هنا يمكن فهم تمرد توماس على المؤسسة الدينية، لأنه يرى فيها سلطة تسرق حرية الإنسان باسم الإيمان.

4. الثكنة العسكرية:

[1]– الرواية: 55.

[2]– الرواية:55 .

[3]– الرواية: 03.

تمثل الثكنة العسكرية أكثر الفضاءات ارتباطا بالقهر داخل الرواية فالإنسان داخلها يفقد خصوصيته ويتحول إلى مجرد عنصر داخل النظام ويصف السارد المكان قائلا:الأبراج من حولها تعلو[1] كما يصف الأسلاك الشائكة والبوابات الضخمة.

إن هذه التفاصيل المعمارية تحمل دلالات رمزية واضحة؛ فالأبراج تعني الرقابة، والأسلاك الشائكة تعني العزل، والبوابات الضخمة تعني سلطة المؤسسة كما أن الجنود داخل الثكنة يتحركون وفق نظام جماعي صارم، مما يؤدي إلى محو الفردية ومن ثم تصبح الثكنة فضاء لصناعة الطاعة.

5. الخيمة:

تحضر الخيمة في مشهد لقاء إلينا بالعرافة مايا ورغم محدودية هذا الفضاء، فإنه يحمل أبعادا رمزية عميقة فالخيمة فضاء معزول يملؤه الغموض كما أنه يكشف خوف الشخصيات من المستقبل ورغبتها في معرفة المصير إن لجوء إلينا إلى هذا المكان يدل على انهيار اليقين داخلها فالإنسان حين يفقد الثقة بالواقع يلجأ إلى الغيب ومن ثم فإن الخيمة تمثل فضاء القلق الوجودي.

6. البيت:

يحضر البيت بوصفه فضاء يرتبط بالأم والذكريات والحياة السابقة لكنه ليس فضاء مستقرا تماما، لأن السياسة والعسكر يتسللان إليه باستمرار فداخل البيت يدور الحديث عن المحكمة العسكرية والتجنيد والسلطة كما يشعر توماس داخله بأنه محاصر بإرث العائلة الديني والعسكري ولذلك فإن البيت يجمع بين الحميمية والاختناق إنه المكان الذي يمنح الشخصية الإحساس بالانتماء، لكنه في الوقت نفسه يذكرها بالقيود التي تحاول الهروب منها.

[1]– الرواية:92 .

العلاقة بين الفضاء الروائي وتشكّل الهوية

تكشف الرواية أن الهوية لا تتشكل بمعزل عن المكان، بل إن الفضاء الروائي يؤدي دورا مركزيا في بناء وعي الشخصيات.

فكل فضاء يترك أثرا نفسيا وفكريا مختلفا: ومن خلال هذه الأمكنة يتضح أن الشخصية الرئيسية لا تتغير عبر الحوار فقط، بل عبر علاقتها بالمكان أيضا. فالفضاء في الرواية يتحول إلى قوة فاعلة تشارك في صناعة الوعي وتفكيك الهوية القديمة وبناء هوية جديدة.

خلاصة المبحث:

نجح محمد بن زخروفة في توظيف الفضاء الروائي توظيفا دلاليا عميقا، حيث تحولت الأمكنة داخل رواية سيغون ستارغو إلى عناصر فاعلة في تشكيل الشخصيات وتوجيه مسارها النفسي والفكري.

فالفضاءات المفتوحة لم تكن رمزا للحرية دائما، بل تحولت أحيانا إلى فضاءات للتيه والضياع، بينما جاءت الفضاءات المغلقة معبرة عن القهر والرقابة والعزلة.

كما أسهمت هذه الأمكنة في تعميق أزمة الهوية التي عاشتها الشخصيات، خاصة توماس الذي انتقل عبر أمكنة متعددة شكلت وعيه الجديد وكشفت له حقيقة العالم الذي يعيش فيه.

وهكذا يتبين أن الرواية لا تكتفي بسرد الأحداث، بل تبني عبر الفضاء الروائي رؤية فكرية تعكس علاقة الإنسان بالسلطة والاستعمار والحرية.

الفصل الثاني

تمفصلات الهوية وتحولات الوعي في شخصيات الرواية وأحداثها

المبحث الأول: الشخصية وتمثلات الهوية وتحولات الوعي:

1- الشخصية ومفاهيمها:

تعد الشخصية إحدى المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي، كونها << تمثل العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال أو يتقبلها وقوعا التي تمتد وتترابط في مسار الحكاية [1].

فهي تعتبر مكون هام من مكونات الرواية إذ أنها المحرك الفعلي للأحداث في المتن النصي[2].

إذ لانكاد نعثر على نص سردي يفتقر إلى شخصيات تدير أحداثه أو تدور الأحداث حولها في الرواية، بأنواعها وإيديولوجياتها، كونها النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية التي يرتكز عليها العمل الروائي فهي تقليد متوارث[3]،

إن الشخصية هي مجموعة من السمات والخصائص والصفات الفكرية والسلوكية والوجدانية التي تخص الفرد بعينه، وتميزه عن غيره [4].

وهذه المعاني تشير إلى الذات وهي الإنسان، وإلى فعل مرتبط بالإنسان نفسه أو غير مرتبط به.

---

[1] د. مرشد أحمد: البنية والدلالة في الروايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص73.

2 عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في التقنيات السرد، عالم المعرفة، (د ط)، 1998، الكويت، ص 73.

3 جميلة قيسمون: الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الأدب واللغات، جامعة منتوري، (قسنطينة)، العدد 13، جوان 2000، ص 195.

[4] عمر حميري: المرجع السابق، ص 31.

كما عرفت الشخصية أيضا بأنها: كل مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث، فهو لا ينتمي إلى الشخصيات، بل يعد جزءا من الوصف [1].

فيما يذهب البعض إلى تعريفها بأنها: الكائن البشري المجسد بمعايير مختلفة، أو أنها الشخص المتخيل الذي يقوم بالدور في تطور الحدث القصصي [2].

ومن هذا كله، فالشخصية إذا هي مجموع الصفات التي تجلتها الذات من خلال عملية الحكي، سواء كانت منظمة في سياقتها أو غير منظما.

كما نجد أيضا من يعرف الشخصية بأنها: مجموعة سمات الفرد التي تبدو في عاداته الفكرية، وتعبيراته واتجاهاته، واهتماماته وأسلوبه في العمل وفلسفته في الحياة [3].

1- النظرة القديمة للشخصية:

لقد كان الروائيون التقليديون يلحقون ملامح الشخصية بملامح الشخص، وذلك من أجل إيهام القراء بأنها ترقى إلى مستوى التمثيل الواقعي بصورة الحياة [4].

فالشخصية بالنسبة لهم صورة مصغرة للعالم الواقعي.

فكلمة شخص وشخصية، تعتبر من أهم المصطلحات التي يجب الوقوف عندها ونظرا لكونهما يتسمان بالغموض، والخلط أحيانا في استعمالهما، فإنه يجب علينا أن نضع الفرق الدقيق بينها، وذلك قصد إزالة الإبهام، وتوضيح الغموض أكثر فأكثر.

---

[1] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الإجتماعية، ط1، 2009، ص 68.

[2] جميلة قيسمون: المرجع السابق، ص 74.

[3] نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2010، ص 04.

[4] عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص 97.

تطلق كلمة شخص على الكائن، والجنس البشري الذي تنتمي إليه [1]، أي على "إنسان حقيقي من لحم ودم يكون ذا هوية فعلية ويعيش في الواقع محدد زمانا ومكانا، فهو إذن من عالم الواقع الحياتي لا من عالم الخيال الأدبي والفني [2].

الشخص هو الكائن الموجود حقيقة في الواقع المعاش، الذي يشكل المحيط الذي نعيش فيه، بينما في الحكاية والرواية والقصة القصيرة والمسرح فهو الكائن البشري، المجسد بمعايير مختلفة في إطار ما، يسمى بالشخصية personnage [3].

كما يمكن تعريفها: بالشخص المتخيل الذي يقوم بدروه في تطور الحدث القصصي [4].

وقد كانت الشخصية تعامل في الرواية التقليدية، على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها، وقامتها وصوتها وملابسها، وشحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وأمالها وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها [5].

ولتمييز شخصية ما، هو إعطاؤها الصفات التي من المفروض أن يكون الشخص الذي تمثله في الواقع، يتصف بهذه الصفات، معنى ذلك أن نمنح للشخصية الصفات المعنوية والجسمية للشخص الذي تجسده [6].

وعادة ما نجد أن الشخصية تملك لقبا، وفي بعض الأحيان اللقب يحمل بمفرده شحنة ودلالة رمزية مكثفة. فكأن الشخصية في الرواية التقليدية، كانت هي كل شيء فيها، بحيث

[1] جميلة قيسمون: المرجع السابق، ص 196.

[2] جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي، مقاربة في السيميائيات، منشورات الأوراس، (د.ط)، (د .ت)، ص 79.

[3] جميلة قيسمون: المرجع نفسه، ص 196.

[4] المرجع نفسه، ص 196.

[5] عبد المالك مرتاض: المرجع نفسه، ص 76.

[6] جميلة قيسمون: المرجع نفسه، ص 196.

لايمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها داخل العمل السردي [1].

2- النظرة الحديثة لمفهوم الشخصية:

لقد ارتكز هذا الاتجاه الجديد على تجاوز الوصف التقليدي لصفات الشخصيات وتحليل سلوكاتها، وعلاقتها الشخصية إلى وصف وظائفها ضمن بنية النص.

وإن فكرة كون الشخصية عنصرا مهما في هذا التلاحم، لم تظهر إلا في بداية القرن العشرين، وذلك مع الشكلانيين الروس الذين أحدثوا التجديد الحقيقي، من حيث دراسة المميزات والملامح الأدبية الخالصة في الإنتاج الأدبي، وذلك انطلاقا من قواعد اللغة [2].

كما أن هذه النهضة الجديدة للشخصية، تعمل على التسوية المطلقة بينها وبين اللغة، والمشكلات السردية الأخرى، ومن أجل ذلك، ربما عدت الشخصية مجرد كائن من ورق، وأنها أولا وقبل كل شيء مشكلة لسانية، بحيث لا ينبغي أن يوجد شيء خارج ألفاظ اللغة [3].

وقد حاول الكثير من الباحثين المحدثين دراستها، وتحليلها كل حسب طريقته، وسنقوم بالتطرق لبعض الباحثين والدارسين الذين تناولوا الشخصية وأرائهم حولها.

3-أصناف الشخصية:

[1] عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص 76.

[2] جميلة قيسمون: الشخصية في القصة، المرجع السابق، ص 98.

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص 82.

مهما اختلفت الآراء حول تحديد ماهية الشخصية، فإنها دائما تبقى عنصرا أساسيا ومكونا من مكونات العمل الروائي.

فهي التي تنهض بالحدث وتجعله ينمو عبر المسار السردي، إلا أن توظيف الروائيون للكثير من الشخصيات جعلها تختلف من حيث درجة تواترها في النص، مما جعل النقاد يختلفون أيضا في تقسيم وتصنيف هذه الشخصيات إلى فئات مختلفة.

ويمكن أن يشير إلى بعض هذه التصنيفات في مايلي:

تصنيفات فيليب هامون:

يقتصر هامون أثناء التصنيف على ثلاثة فئات يرى أنها تغطي مجموع الإنتاج الروائي وهي:

أ- فئة الشخصيات المرجعية personnages référentiels:

وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية كنابليون في رواية دوماس، والشخصيات الأسطورية كفينوس أوزوس، والشخصيات المجازية كالحب والكراهية، والشخصيات الاجتماعية كالعامل أو الفارس أو المحتال.

وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارىء في تلك الثقافة، وعندما تدرج هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي، فإنها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإديولوجيا والثقافة[1].

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت (دار البيضاء)، ط 1، 1990، ص 217.

ب-فئة الشخصيات الواصلة p.embraycurs:

وتكون العلامات على حضور المؤلف والقارىء أو من ينوب عنهما في النص، ويصنف هامون ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقة بإسم المؤلف والمنشدين في التراجيديات القديمة والمحاورين السقراطيين، والشخصيات المرتجلة، والرواة والمؤلفين المتداخليين وشخصيات الرسامين، والكتاب والثرثارين، والفنانين ولكن في بعض الاحيان يكون من الصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات، بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة، أو المقنعة التى تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك .

ج- فئة الشخصيات المتكررة p .anaforikes:

أما هنا فتكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي، حيث تكون هذه الشخصيات ذات وظيفة تنضيمية لاحمة أساسا، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارىء مثل الشخصيات المبشرة بخير، أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل ...إلخ، حيث تظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الإعتراف والبوح، وبواسطة هذه الشخصيات يعود العمل ليستشهد بنفسه[1].

تصنيف بحراوي:

صنف حسن بحراوي الشخصيات ثلاثة أصناف:

[1] حسن بحراوي: المرجع السابق، ص 218.

أ- **نموذج الشخصيات الجاذبة:** ويعني بذلك تلك التي تستأثر الشخصيات الأخرى، وتنال من تعاطفها وذلك بفضل ميزة أو صفة تنفرد بها عن عموم الشخصيات في الرواية، وقد تكون هذه الميزة مزاجية أو طباعية من الشخصية أو تكون ميزة سلوكية أو تكون مجرد صفة مظهرية[1]، ومن هذا نقول بأن حسن بحراوي قد حصر نموذج الشخصية الجذابة في ثلاثة نماذج، نموذج الشيخ، نموذج المناضل، والمرأة.

ب-**نموذج الشخصية المرهوبة الجانب:** ونقصد بالشخصية المرهوبة الجانب ذلك الطرف الفاعل الذي يظهر قوته المعاكسة للشخصية، وذلك بوضع الحواجز والعراقيل لها، حيث تعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم سلطتها [2].

وقد قام حسن بحراوي بتحديد هذه الشخصية المرهوبة الجانب في ثلاثة نماذج وهي: نموذج الأب، نموذج الإقطاعي، نموذج المستعمر.

ج-**نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية:**أما هذه الشخصية فهي التي تعاني من تناقضات من تركيبها النفسي، والذي يؤدي بها إلى الإستسلام للنزوات والإنقياد للرغبات الدفينة وتجعلها نتيجة ذلك تفتقد إلى التناسق الضروري لكل شخصية سوية، والتي تمثلت في ثلاثة نماذج وهي: نموذج اللقيط، نموذج الشاذ جنسيا، نموذج الشخصية المركبة[3].

4-: أنواع الشخصية:

يوجد في الرواية عدة أنواع من الشخصيات، تختلف أدوارها وأفعالها بحسب ما يصنفه الروائي، كما يرجع تقسيمها إلى دورها وموقفها داخل العمل الروائي من الأحداث وقد تنوعت

[1] نفسه، ص 279.

[1] المرجع السابق، ص 300.

[2]- نفسه ، ص300.

وتعددت إلى شخصيات رئيسية ثانوية وغيرها من الشخصيات وبالتالي سنتطرق إلى هذه الانواع ومنها:

1.الشخصية الرئيسية:

تعتبر الشخصيات الرئيسية هي محور الرئيسي الذي تدور حوله أحداث القصة حيث تستند للبطل وظائف وأدوار لا تستند إلى الشخصيات الأخرى وغالبا ما تكون هذه الأدوار مثمنة (مفضلة) داخل الثقافة والمجتمع[1].

وهي الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار أو أحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي، وتكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وارادتها[2].

وقد تغيرت النظرة إلى الشخصية الرئيسية، فالرواية في مراحلها الأولى كان البطل هو المحور وهو الأساس وتأتي بقية الشخصيات عوامل مساعدة له، وهذا ما نجده في القصص القديمة كملاحم والسير والحكايات الخرافية التي نجد فيها بطلا خارقا يتحدى الصعاب ويجتاز جميع المخاطر والأهوال[3].

وتعد الشخصية الرئيسية زعيمة اللغة السردية، وهو أيضا الشخصية التي تعطي للحدث حركية والتي يسميها سوريو بالقوة التيماطيقية[4].

---

[1] محمد بوعزة: تحليل نص سردي تقنيات ومفاهيم، ص 53.

[2] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 32.

[3] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء للنشر، الاسكندرية، 2007، ص 26.

[4] أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، ص 386.

فالشخصية الرئيسية هي التي تتواتر طوال النص وتضطلع دور مركزي، وهي أساسية في البنية السردية تقوم بدور مركزي في الحكي، وهي تختفي في لحظة من لحظات تترك دورها لشخصية أخرى تأخذ مكانها[1].

والشخصية الرئيسية هي البطل وهذا ما ذهبت إليه فاطمة الزهراء محمد سعيد حيث تطلق اسم الأبطال على الشخصيات[2]. تعد هي البطل الذي يقوم عليه الرواية.

يتضح لنا أن الشخصية الرئيسية هي العنصر الهام في الرواية فهي تمثل المركز الذي يدور حوله العمل الفني وهي التي بفضلها تقود بطولة الرواية.

2.الشخصية الثانوية:

إلى جانب الشخصية الرئيسية هناك شخصيات أخرى ذات دور ثانوي، أنها تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية وتكون إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل لسلوكها وما تبع لها، تدور في فلكها وتنطق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها[3]. بمعنى أنها هي من الشخصيات التي تتواجد داخل العمل الروائي فهي التي تكشف الجوانب الخفية لشخصية الرئيسية.

ومنها يصاحب وجود شخصية البطل في الروايات شخصيات ثانوية تساعد على دعم فكرة الرواية ونماء حركتها، وذلك بتلاقي هذه الشخصيات في حركتها نحو مصائرها، وتجاه الموقف العام فيها[4].

[1] سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 197، ص 93.

[2] عبد مالك مرتاض: تحليل خطاب سردي، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، ص 125.

[3] صبيحة عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي عند غسان كنفاني، ط1، دار مجدلاي، عمان، الاردن، 2006، ص 132.

[4] فريال كامل سماحة: رسم شخصيات في روية حنا مينة، ط1، دار الفارس، للنشر والتوزيع، عمان، 1999، ص 26.

كما أنها قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو احدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين الحين والأخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالبا تظهر في سياق أحداث ومشاهد لا أهمية له في الحكي[1].

أي أنها هي المرافقة الدائمة لها فهي التي تكملها في بعض المشاهد التي يبنى عليها الحدث فنجدها في بعض النماذج مساعدة او معيقة لها على حسب الدور التي تؤديه.

فالشخصية الثانوية شخصيات بسيطة للغاية يفهمها القارئ لأول وهلة ومهما تعمق في دراستها وتفسيرها، وفي حبها وبغضها، فإنه لن يضل سبيله وسيجدها دائما بسيطة واضحة[2].

إضافة إلى ذلك تكون الشخصيات الثانوية بصفة عامة أقل تعقيدا وأقل حدة، وترسم على نحو سطحي نسبيا وغالبا ما تقدم جانبا واحد فقط من جوانب التجربة، وانها تبدو محدودة من جهات عديدة إلى جانب ذلك تعد لها دور مهم في هندسة البناء ولها مساحة واسعة في أحداث الرواية[3].

ومن خلال ذلك نجد أن الشخصية الثانوية تساهم في عملية التكامل والانسجام مع الشخصية الرئيسية في العمل الروائي، فهي أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية وكذلك أقل أهمية منها.

3.الشخصية الهامشية:

وهي تلك التي يؤتى بها لسد الفراغ، دون أن تكون حاملة لمواصفات معينة أو مجندة لأداء وظيفة محددة، فيكون مصيرها كمصير فقاقيع المشروبات الغازية، التي ما إن تظهر حتى تختفي[4].

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 57.

[2] محمد يوسف نجم: فن القصة، ص 101.

[3] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي، ص 34.

[4] عمار بن زايد: الرواية العربية الجزائرية عند الإتجاه الواقعي، دط، جامعة الجزائر، 2003، ص 224.

إن هذه الشخصية جانبية فهي التي تملأ الفراغ في الرواية وليست لها أهمية ويمكن الاستغناء عنها في أي لحظة.

4. الشخصية المرجعية:

وضمتها الشخصيات التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية، وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها[1].

ومن هنا نجد أن هذه الشخصية متنوعة فهي قد تكون تاريخية وأسطورية وكيفية القارئ تصنيفها في بناء العمل الروائي.

فالروائي يدرس الشخصية ويحلل سلوكها ويقدمها لنا من جوانبها الداخلية والخارجية وذلك من أجل ايصالها إلى المتلقي بصورة واضحة حول تلك الشخصية.

ثالثا: البناء الداخلي والخارجي للشخصية:

تختلف صفات وسلوكيات وأفعال الشخصية باختلاف ملامحها الداخلية والخارجية والتي تتمثل في:

1.**البناء الداخلي:** يتمثل في الجانب الداخلي للشخصية أي الجانب النفسي الذي يهتم بالحالة النفسية وسلوكياتها وانفعالاتها والمؤثرات التي تصدر عنها والجانب الإجتماعي الذي يهتم بالظروف الاجتماعية والفكرية للشخصية.

أ. الجانب النفسي:

وهنا يهتم القاص بتصوير الشخصية من حيث مشاعرها وعواطفها وطبائعها وسلوكها ومواقفها من القضايا المحيطة بها[2].

[1]محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 13.

كما ينفرد الروائي عن غيره بتصوير أعماق نفس الشخصية، فوسيلته هذه النفس وما يدور فيها وما الذي تخفيه في باطنها ولكي تكون الشخصية الروائية مفعمة بالحياة. لابد من ارتياد مجاهل عالمها الداخلي واستيطانه وإخراج ما فيه من مشاعر وانفعالات وأفكار[1].

ومن هنا يختص الروائي بدارسة شخصية وتحليلها تحليلا دقيقا وما يدور في داخلها وما تخفيه من رغبات ومشاعر وأحاسيس.

كما يتمكن السارد الخارجي من تلمسها بناءا على قدرته على معرفة ما يدور في ذهن الشخصية واعماقها[2].

ومنه نرى أن هذا الجانب يقوم بتصوير الحالة النفسية الإنسانية في بناء الشخصية من أجل التعرف على الشخصية والأوصاف الداخلية لها.

ب. الجانب الاجتماعي :

ويهتم بالظروف الاجتماعية والعلاقات الشخصية بين الاخرين وايضا يهتم بالطبقات الاجتماعية

إن للبيئة تأثير واضح في تحديد سلوك الإنسان، فالبيئة التي تؤمن بالخرافات تجعل أهلها يتمسكون بهذه الخرافات مهما ابتعدوا عنها، أو وصلوا إلى أرفع المراحل التعليمية والاجتماعية ومع ذلك لا يجب أن يعقل الفروق الدقيقة بين من يعيشون في هذه البيئة[3].

ويهتم كذلك بالطبيعة والأشياء في ذاتها، وغالبا ما يعتمد في هذه الحالة على المشاهدة ومعايشة الأحداث[4].

---

[2]شربيط أحمد شربيط" تطوير البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 35.

[1] فريال كامل سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينة، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1999، ص 32.

[2]مرشدأحمد: البنية الدلالة في روايات نصر الله، ص 68.

[3] سناء خاوي: بنية الشخصية في الرواية العربية،د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية ، 2008 ص 27.

[4] محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 63.

هنا يقوم الروائي بوصف معظم نشاط الإنسان المتعلق بالحياة الاجتماعية وبالإضافة إلى الحيز الذي يتأقلم فيه.

وتمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي عمل الشخصية، وفي نوع العمل ولياقتها بطبقتها في الأصل، وكذلك في التعليم، وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية، ثم حياة الأسرة في داخلها الحياة الزوجية والمالية والفكرية، في صلتها الشخصية، ويتبع ذلك الدين والجنسية، والتيارات السياسية والهوايات السائدة في امكان تأثيرها في تكوين الشخصية[1].

ويهتم بتصوير الشخصية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي يتحرك فيه[2].

وقد حاول بالزاك أن يجعل من رواياته مرآة تعكس طبائع الناس الذين يشكلون المجتمع، الذي يكتب له وعنه في الوقت ذاته بما كان فيهم من عيوب وبما كان فيهم من عواطف... وبما كانوا يكابدونه، من ألام وأهوال في حياتهم اليومية. لأن الحياة اليومية صورة مصغرة للعالم الواقعي[3].

وعليه تنطلق أفكار بالزاك في كون أن الروائي وجب عليه أن يتقيد بوصف واقعه المحيط ذلك أن الراوي يؤثر يتأثر بالطبيعة المحيطة به، فيعكس ذلك مباشرة على أعماله الفنية الروائية، كما أن الظروف الخارجية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية هي أساس تكوين العمل الفني.

ويرى بالزاك أن الأدب الحقيقي هو الذي ينطلق من الواقع وينتهي إليه، فيصور الحياة الاجتماعية ويقف مع أفراد المجتمع في السراء والضراء، فيكون مرآة له وبالتالي لن تستطيع الرواية أن تعالج الواقع وتصوره وتغيره.

---

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث،ط6، نهضة مصر،2005، ص 573.

[2] شربيط أحمد شربيط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 35.

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 73.

2.**البناء الخارجي:** وعادة يكون في تحديد بعض الملامح الخارجية التي تكون إلا عن طريق الوصف.

تحتل الملامح الجسمانية حيزا مهما في السمة المعنوية نظرا للخطوط المميزة التي تلمسها في هذا المجال[1].

وفيه يهتم القاص في هذا البعد برسم شخصيته من حيث طولها وقصرها ونحافتها وبدانتها ولون بشرتها والملامح الأخرى المميزة لها[2].

5- تشكّل الهوية وبناء الشخصية الرئيسية في الرواية

تقوم الرواية على بناء شخصياتي كثيف، حيث لا تظهر الشخصيات باعتبارها أدوات لتحريك الحدث فقط، بل باعتبارها حوامل فكرية ونفسية واجتماعية تكشف طبيعة الصراع الحضاري والفكري الذي تؤسسه الرواية. فالرواية منذ صفحاتها الأولى تضع القارئ أمام شخصيات تعيش حالة اغتراب واضطراب داخلي، خاصة في ظل الوجود العسكري الفرنسي، وهيمنة الكنيسة، وتحول الإنسان إلى مجرد أداة داخل آلة استعمارية ضخمة.

ومن خلال تتبع الشخصيات الرئيسية والثانوية والهامشية، يمكن إدراك أن الرواية تهتم أساسا بسؤال الهوية؛ أي كيف تتشكل الذات داخل عالم قائم على القهر والتوجيه الإيديولوجي. لذلك فإن الشخصيات ليست ثابتة، بل تتحول نفسيا وفكريا عبر الأحداث.

[1] ابراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الادبي، ط1، دار الافاق، الجزائر، 1999، ص 174.

[2] شربيط أحمد شربيط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 35.

أولا: الشخصيات الرئيسية

1. شخصية توماس:

تتشكل هوية الشخصية الرئيسية توماس في الرواية عبر مسار معقّد يبدأ من الوعي النقدي وينتهي إلى وعي مأزوم تعاد صياغته تحت ضغط التجربة. ولا تُبنى هذه الهوية دفعة واحدة، بل تتأسس تدريجيًا من خلال سلسلة من المواقف الفكرية والسلوكية التي تكشف عن طبيعة الذات في علاقتها بالسلطة والمجتمع.

توماس يعد الشخصية المحورية و المركزية في الرواية، فهو الشخصية التي تتحرك عبرها الأحداث، كما أن أغلب القضايا الفكرية والنفسية ترتبط به مباشرة، وقد حرص الكاتب على تقديمه بوصفه شخصية متأزمة، تعيش صراعا بين القناعة الذاتية وسلطة المجتمع والدين والعسكر.

- **البعد الجسمي:** لا يقدم الكاتب وصفا خارجيا تفصيليا مطولا لتوماس، لكنه يركز على العلامات الجسدية المرتبطة بالاضطراب النفسي والإنهاك الداخلي، فالجسد عند توماس يتحول إلى مرآة للقلق والتمزق.

فعندما يستيقظ على ظهر السفينة يبدو في حالة انهيار جسدي واضح: كان العرق ينساب بشدة من أعلى جبهتي[1] ويقول أيضا: شعرت بثقل ودوار يأخذ برأسي[2] إن هذا الوصف لا يرتبط فقط بالتعب الجسدي الناتج عن السفر، بل يكشف عن حالة اختناق داخلي يعيشها توماس منذ بداية الرواية. فالجسد هنا يبدو عاجزا عن تحمل ضغط الأفكار والهواجس التي تسكن الشخصية.

[1] الرواية: ص 56.

[2] الرواية: ص

كما يظهر ضعف الشخصية الجسدي في لحظة سقوطه فوق السفينة: هممت بالسقوط على وجهي لولا الذراع التي امتدت وسحبتني من خصري[1] إن الكاتب يجعل الجسد هنا معبرا عن الانهيار النفسي، فكأن الذات فقدت توازنها الداخلي قبل أن تفقد توازنها الجسدي.

البعد النفسي

يعد البعد النفسي أهم الأبعاد في بناء شخصية توماس، إذ يظهر منذ البداية إنسانا قلقا، رافضا، متشككا، يعيش أزمة فكرية عميقة ففي الصفحات الأولى نراه غارقا في قراءة الكتب الفلسفية والفكرية، خاصة تلك التي تنتقد الكنيسة والمجتمع الفرنسي، مثل كتاب الحياة الخفية للقداس وكتاب ما هي الملكية؟. وهذا الاختيار ليس اعتباطيا، بل يدل على شخصية تبحث عن الحقيقة خارج الخطاب الرسمي يقول توماس: الحكومة تريد شعبا جاهلا يبحث عن ملء وعاء بطنه لا وعاء عقله[2] تكشف هذه العبارة عن وعي مبكر لدى الشخصية بطبيعة السلطة التي تخشى الإنسان المفكر. كما تكشف عن شخصية لا تقبل الواقع كما هو، بل تحاول مساءلته وتحليله.

وفي موضع آخر يقول: لماذا نحن البشر لا نصدق أنفسنا؟ ولماذا ظاهرنا مزهر وباطننا مقفر؟[3] هذه العبارة تعكس انقسام الذات داخل توماس؛ فهو يرى أن المجتمع يعيش حالة نفاق جماعي، وأن الإنسان أصبح كائنا مزدوجا يخفي حقيقته خلف الأقنعة الاجتماعية.

ومن أهم مظاهر التوتر النفسي عند توماس رفضه للكنيسة والكهنة، إذ يبدو مقتنعا بأن المؤسسة الدينية تحولت إلى أداة سياسية للسيطرة على البشر. ففي حديثه عن رجال الدين يقول: هم أكثر الأشخاص اعتقادا أن الحياة هي الحياة والموت سرداب مغلق[4] .

[1] الرواية: ص 64.

[2] الرواية: ص15.

[3] الرواية: ص 13..

ويقول أيضا لا أصدق سخافاتهم وأنهم متجردون من شهوة الحياة[1] يتضح هنا أن الشخصية تعيش صداما فكريا مع الخطاب الديني السائد، وهذا الصدام سيكون سببا في تعميق أزمتها لاحقا كما أن تمرد توماس يبلغ ذروته في لقائه بالمطران ميرونيس، حين يفقد السيطرة على نفسه ويقول: مسيحكم الذي لفّقتم حوله الأكاذيب ليس هو المسيح الذي عاش قبل مئات السنين[2] إن هذه اللحظة تمثل نقطة تحول كبرى في الرواية، لأنها تعلن بشكل مباشر تشكل هوية رافضة للسلطة الدينية والاستعمارية معا.

ويبدو توماس أيضا شخصية تعاني اغترابا داخليا عميقا، فهو يشعر أنه لا ينتمي إلى المؤسسة العسكرية، ولا إلى المجتمع الفرنسي، ولا حتى إلى الإرث العائلي الذي فرض عليه لذلك يقول: حياتي من يوم أمضيت مرغما على وثيقة التجنيد لم تعد ملكا لي[3] تعكس هذه العبارة إحساس الشخصية بفقدان الحرية وتحولها إلى أداة داخل سلطة أكبر منها.

البعد الاجتماعي

ينتمي توماس إلى عائلة فرنسية ذات مكانة عسكرية ودينية. فوالده ضابط معروف، وجده شخصية مرتبطة بالكنيسة تقول والدته: جدك كان رجلا صالحا، يقصد مجالس الكهنة حتى أصبح واحدا منهم[4] لكن توماس يرفض هذا الإرث رفضا واضحا: ماذا ترك لنا هذا الرجل الصالح غير وصية قيدت حياة ذريته إلى الأبد؟[5] .

[4] الرواية: ص 02.

[1] الرواية: ص 02.

[2] الرواية: ص 97.

[3] الرواية: ص 98.

[4] الرواية: ص 13.

[5] الرواية: ص 14.

إن هذا الصراع مع الماضي العائلي يكشف أزمة الهوية التي تعيشها الشخصية؛ فهي تشعر بأنها محاصرة بتاريخ لا يشبهها.

كما أن انتماء توماس إلى الطبقة العسكرية الفرنسية يجعله يعيش تناقضا حادا؛ فهو جندي داخل مؤسسة لا يؤمن بها، ويشارك في مشروع استعماري يرفضه أخلاقيا ولهذا يقول: لماذا نخش نحن الفرنسيين أن نقول بأننا نظلم أولئك...[1] إن هذه العبارة تكشف بداية تشكل وعي إنساني مضاد للخطاب الاستعماري. تمثل شخصية توماس التجسيد الأوضح لفكرة تحولات الوعي. فالشخصية تبدأ جنديا فرنسيا يحمل بعض الأفكار الرافضة، لكنها تتحول تدريجيا إلى ذات واعية بحقيقة الاستعمار والدين والسياسة.

كما أن أزمة الهوية عنده تتشكل عبر عدة مستويات: صراع مع العائلة وصراع مع المؤسسة العسكرية أيضا صراع مع الكنيسة وصراع مع الذات. وهذا ما يجعل توماس شخصية إشكالية، تعيش بين الانتماء والرفض، وبين الطاعة والتمرد.

2. شخصية بيل

تعد شخصية بيل من أهم الشخصيات المساندة في الرواية، إذ يؤدي دور الصديق والمرشد والمفسر لما يحدث داخل المؤسسة العسكرية.

البعد الجسمي

[1] الرواية: ص 13.

يصفه السارد بأنه كثير الحركة والالتفات، ويقول عنه: رأسه الضخمة لا تهدأ عن الالتفات ومراقبة ما حوله[1] يكشف هذا الوصف عن شخصية يقظة، حذرة، لا تثق بسهولة فيما يحيط بها.

البعد النفسي

بيل شخصية ذكية وماكرة، تؤمن بأن النجاة داخل المؤسسة العسكرية لا تتحقق بالمواجهة المباشرة، بل بالقدرة على التكيف يقول لتوماس: يجب أن تكون ماكرا لتكسب ود الجميع[2]

ويقول أيضا: كن بعيدا وكن قريبا[3] إن هذه العبارات تكشف فلسفة بيل في الحياة؛ فهو يدرك طبيعة النظام العسكري القائم على المراقبة والخداع، لذلك يختار الحذر بدل المواجهة كما يمتلك بيل وعيا سياسيا واضحا، إذ يكشف لتوماس كيفية استخدام الدين في توجيه الجنود:السلطة الفرنسية تدرك أن الوحشية هي الحل الوحيد[4]

ويقول: هم يعدون لغسل عقول الجند [5] يتضح من ذلك أن بيل أكثر خبرة من توماس، وأكثر قدرة على قراءة الواقع.

البعد الاجتماعي

[1] الرواية: ص 85.

[2] الرواية: ص83.

[3] الرواية: ص 86.

[4] الرواية: ص 86.

[5] الرواية: ص

ينتمي بيل إلى الطبقة العسكرية البسيطة، لكنه يملك خبرة طويلة داخل الجيش، لذلك يبدو أكثر قدرة على التكيف مع الحياة العسكرية كما أن شخصيته تمثل نموذج الإنسان الذي فقد الثقة في الشعارات الكبرى، وأصبح يبحث فقط عن النجاة.

دوره في تشكيل وعي توماس

يسهم بيل بشكل كبير في تعميق وعي توماس، فهو الذي يكشف له ألاعيب المبشرين، ويحذره من خطورة التصرفات المتهورة كما أنه يمثل الجانب الواقعي في الرواية، مقابل النزعة المثالية والفكرية عند توماس.

ثانيا: الشخصيات الثانوية

1. شخصية إلينا

تمثل إلينا البعد العاطفي والإنساني في الرواية، وهي الشخصية المرتبطة بحياة توماس الخاصة.

البعد الجسمي

لا يركز الكاتب كثيرا على وصف إلينا الخارجي، لكنه يقدمها في صورة المرأة الرقيقة القلقة كما ترتبط صورتها دائما بالحزن والخوف، خاصة أثناء حديثها عن توماس.

البعد النفسي

تعيش إلينا حالة قلق دائم بسبب الأحلام والرؤى التي تراودها فعندما تسألها العرافة عن الحلم تقول: أظنه للمرة الرابعة[1] تكشف هذه العبارة عن سيطرة الخوف على الشخصية.

كما أن إلينا تبدو ممزقة بين الحب والخوف من المستقبل، خاصة بعد اقتراب سفر توماس.

وتقول الرواية: كم تكرر معك هذا الحلم؟[2] إن الأحلام هنا ليست مجرد عنصر سردي، بل تعبير عن القلق النفسي الذي يحيط بالشخصيات.

البعد الاجتماعي

تنتمي إلينا إلى المجتمع الفرنسي المدني، وتمثل صورة المرأة التي تحلم بحياة مستقرة، لكن الحرب والاستعمار يدمران هذا الحلم.

علاقتها بالهوية

تمثل إلينا بالنسبة لتوماس صورة الحياة الطبيعية التي حرم منها، لذلك ترتبط بها هويته الإنسانية والعاطفية إنها تمثل الجانب الذي بقي نقيا داخل الشخصية الرئيسية.

2. شخصية فيكتوريا

البعد النفسي تظهر فيكتوريا بوصفها أما خائفة على ابنها، لكنها عاجزة عن حمايته.

تقول: لا تشغل بالك كثيرا يا بني[3] كما تحاول دائما دفعه إلى التصالح مع المؤسسة العسكرية والدينية.

[1] الرواية: ص 18.

[2] الرواية: ص 18.

البعد الاجتماعي

تنتمي إلى عائلة محافظة تؤمن بقيم الجيش والكنيسة لكنها في الوقت نفسه تعيش تناقضا بين خوفها على ابنها وخضوعها للسلطة.

دورها في بناء شخصية توماس

تمثل الأم سلطة العائلة والتقاليد، ولذلك فإن رفض توماس لأفكارها يعكس رغبته في بناء هوية مستقلة.

3. شخصية نيلسون

يؤدي نيلسون دور الصديق الذي يخفف عن توماس وطأة الرحلة والقلق.

البعد النفسي

يتميز بروح ساخرة وقدرة على التكيف كما يحاول باستمرار التخفيف عن توماس: دع عنك هذا الحزن وفكر فيما هو آت يا صديقي[1]

البعد الاجتماعي

هو جندي بسيط، لكنه أكثر قدرة على التعايش مع الحياة العسكرية.أما دوره السردي يمنح الرواية لحظات إنسانية وسط أجواء التوتر والخوف.

4. شخصية المطران ميرونيس

[3] الرواية: ص 14.

[1] الرواية: ص 62.

البعد الجسمي يصفه السارد قائلا: له لحية بيضاء تنتشر على وجهه مثل كومة صوف[1] ويضيف: وفوق رأسه تاج مذهّب[2] إن هذا الوصف يمنحه هيبة رمزية تعكس سلطة الكنيسة.

البعد النفسي والاجتماعي

يمثل المطران السلطة الدينية المرتبطة بالمشروع الاستعماري. فهو يتحدث بلغة دينية ظاهرها الرحمة، لكن باطنها السيطرة والتوجيه أما علاقته بتحولات الوعي فيشكل المطران لحظة انفجار داخل وعي توماس، إذ يدفعه إلى إعلان تمرده الفكري.

ثالثا: الشخصيات الهامشية

1. الجنرال دو برومون

يجسد الجنرال الخطاب الاستعماري الفرنسي يقول: تقفون لأجل بعث حضارتها في أرض تشبع أهلها بالجهل والوحشية[3] تكشف هذه العبارة النظرة الاستعلائية التي يحملها الاستعمار تجاه الشعوب الأخرى كما يظهر الجنرال بوصفه شخصية تؤمن بالعنف باسم الحضارة.

2. الضابط آريو

يمثل السلطة العسكرية الصارمة وهو شخصية تؤدي وظيفة تنظيمية داخل الرواية، كما يعكس طبيعة النظام العسكري القائم على الأوامر والطاعة.

3. الغجرية مايا

[1] الرواية: ص 95.

[2] الرواية: ص 95.

[3] الرواية: ص94.

تمثل عالم الغيب والتنبؤ، كما تعكس حضور الخرافة والخوف داخل المجتمع، وتكشف علاقتها بإلينا حجم القلق الذي يعيشه الجميع.

4. صوفيا وجوني

رغم هامشية حضورهما، فإنهما يسهمان في بناء الفضاء الاجتماعي للرواية، فجوني يمثل الشيخوخة والعجز، بينما تمثل صوفيا صورة الخادمة المطيعة داخل المجتمع الفرنسي.

خلاصة المبحث:

يتضح من خلال دراسة الشخصيات في رواية سيغون ستارغو أن الكاتب لم يعتمد على الشخصيات باعتبارها أدوات حكائية فحسب، بل جعل منها فضاءات فكرية ونفسية تعكس أزمة الإنسان داخل النظام الاستعماري.

وقد جاءت شخصية توماس في قلب هذا البناء بوصفها ذاتا مأزومة تبحث عن هويتها وسط عالم قائم على الخداع والعنف والهيمنة الفكرية.

كما أن الشخصيات الأخرى أسهمت في تشكيل وعيه وتحولاته؛ فبيل كشف له طبيعة السلطة، والمطران جسد التحالف بين الدين والاستعمار، وإلينا مثلت الجانب الإنساني الذي يحاول إنقاذه من السقوط الكامل.

وهكذا تصبح الرواية في عمقها رواية بحث عن الذات، ومحاولة لفهم كيف يتحول الإنسان من مجرد تابع داخل المؤسسة إلى كائن واع بحقيقة العالم الذي يعيش فيه.

المبحث الثاني: الحدث ودوره في تمثيل الهوية وتحول الوعي في الرواية:

يعد الحدث أهم عنصر في الرواية ففيه تنمو المواقف وتتحرك الشخصيات وهو الموضوع الذي تدور الرواية حوله، يعتني الحدث بتصوير الشخصية في أثناء عملها، ولا تتحقق وحدته إلاّ إذا أوفى ببيان كيفية وقوعه والمكان والزمان والسبب الذي قام من أجله كما يتطلب من الكاتب إهتمامًا كبيرًا بالفاعل والفعل لأنّ الحدث هو خلاصة هذين العنصرين[1].

فالحدث هو العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية (الزمن– المكان– الشخصيات– اللغة) والحدث الروائي ليس تمامًا كالحدث الواقعي (في الحياة اليومية)– وإن إنطلق أساسًا الواقع– ذلك لأنّ الروائي حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية وما يراه مناسبا لكتابة روايته، كما أنّه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خلاله الفني ما يجعل من الحدث الروائي شيئًا آخر، لا نجد له، في واقعنا المعيش صورة طبق الأصل[2].

فالحدث هو الموضوع الذي تدور حوله الرواية، وهو العنصر المحرك للشخصيات وينمى المواقف، وهو العنصر الرئيس في الرواية والرابط بين عناصر البنية السردية، كما يجب أن يتوفر الحدث على معنى وإلّا ظل ناقصًا، إلى جانب توفر عنصر التشويق وذلك لإثارة إهتمام المتلقى ولفت إنتباهه من بداية العمل الروائي إلى نهايته.

[1] – شربيط أحمد شربيط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 31

[2] – آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 37

1. طرق بناء الحدث:

يستعمل كتاب الرواية ثلاث طرق لبناء أحداث قصصهم **الطريقة التقليدية والحديثة** وطريقة الإرتجاع الفني:

-**الطريقة التقليدية:** وهي أقدم طريقة، وتمتاز بإتباعها التطور السببي المنطقي، حيث يتدرج القاص بحدثه من المقدمة إلى العقدة فالنهاية [1].

-**لطريقة الحديثة:** يشرع القاص فيها بعرض حدث قصته من لحظة التأزم، أو كما يسميها بعضهم (العقدة) ثم يعود إلى الماضي أو الخلف ليروي بداية حدث قصته، مستعينًا في ذلك ببعض الفنيات والأساليب كتيار اللاشعور والمناجاة والذكريات[2].

-**طريقة الإرتجاع الفني:** يبدأ الكاتب فيها بعرض الحدث في نهايته ثم يرجع إلى الماضي ليسرد الرواية كاملة، وقد إستعملت هذه الطريقة قبل أن تنتقل إلى الأدب القصصي في مجالات تعبيرية أخرى كالسينما وهي اليوم موجودة في الرواية البوليسية>> أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية[3].

2. طرق صوغ الحدث:

للحدث طرائق عديدة يستخدمها كتاب الرواية لعرض الأحداث نكتفي بالحديث عن أهمها :

---

[1] – شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 22

[2] – نفسه، ص 23

[3] – نفسه، ص 23

طريقة الترجمة الذاتية: يلجأ القاص فيها إلى سرد الأحداث بلسان شخصية من شخصيات قصته، مستخدمًا ضمير المتكلم، ويقدم الشخصيات من خلال وجهة نظره الخاصة، فيحللها تحليلًا نفسيًا متقمصًا شخصية البطل[1].

طريقة السرد المباشر: يقدم الأحداث في صيغة ضمير الغائب، وتتيح هذه الطريقة الحرية للكاتب لكي يحلل شخصيات وأفعالها دقيقًا عميقًا ثم أنها لا توهم القارئ بأنّ أحداثها عبارة عن تجارب ذاتية وحياتية وأنّها هي من صميم الإنشاء الفني.

3- الحدث الروائي وتمثلات الهوية وتحولات الوعي في الرواية:

أولا: الحدث الاستهلالي وبداية تشكل الوعي :

تفتتح الرواية أحداثها داخل فضاء مشحون بالتوتر النفسي والاضطراب، حيث لا يبدأ الحدث الروائي من حالة استقرار، بل من لحظة قلق وتصدع داخلي. ولذلك فإن البداية السردية لا تؤدي وظيفة تقديم الشخصيات فقط، وإنما تؤسس منذ الصفحات الأولى لوعي مأزوم يعيش تحت ضغط الخوف والانتظار. ويظهر ذلك من خلال مشهد عودة إلينا وسط العاصفة: كانت العاصفة قد احتلت مدينة مرسيليا [2] إن الحدث هنا يتجاوز وظيفته الوصفية، لأن العاصفة لا تمثل ظاهرة طبيعية فقط، بل تتحول إلى معادل رمزي للاضطراب الداخلي الذي يسيطر على الشخصيات. فالبداية لا تقوم على الطمأنينة، وإنما على الإحساس بوجود خطر قادم. ومن هنا يصبح الحدث الاستهلالي أداة لتأسيس الجو النفسي العام للرواية.

[1] – شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 23

[2] الرواية: ص22.

كما أن الكاتب يربط الحدث منذ البداية بفكرة القلق الوجودي، خاصة عبر حلم إلينا المتكرر: أظنه للمرة الرابعة[1]

فالحلم هنا ليس حدثا ثانويا، بل يشكل بنية استباقية تؤسس لمسار الرواية اللاحق. إذ يشعر القارئ منذ البداية أن الشخصيات تتحرك نحو مصير مجهول. ولذلك فإن الحدث الافتتاحي لا يقدم معلومات فقط، بل يزرع التوتر داخل البنية السردية.

كما تكشف البداية عن حضور المؤسسة الدينية بوصفها قوة ضاغطة داخل العالم الروائي. فعلاقة توماس بالمطران وبوصية الجد تجعل الحدث منذ بدايته مرتبطا بالصراع الفكري والروحي. يقول توماس: ماذا ترك لنا هذا الرجل الصالح غير وصية قيدت حياة ذريته إلى الأبد؟[2] إن هذا الحدث المرتبط بالماضي العائلي يكشف أن أزمة الشخصية ليست طارئة، بل ناتجة عن تراكم سلطات متعددة: سلطة العائلة، وسلطة الكنيسة، وسلطة المجتمع ومن هنا فإن الحدث الاستهلالي يؤدي وظيفة تأسيسية، لأنه يضع الشخصية داخل عالم قائم على القيد والاختناق، ويهيئ لتحول وعيها لاحقا.

كما أن البداية تكشف أن الرواية لا تبني أحداثها على الحركة الخارجية فقط، بل على التوتر الداخلي للشخصيات. فالأحداث الأولى تقوم أساسا على الخوف والانتظار والحدس، وهو ما يجعل الحدث النفسي أكثر حضورا من الحدث الحركي.

ومن جهة أخرى، فإن الحدث الافتتاحي يسهم في بناء صورة العالم الاستعماري بصورة غير مباشرة. فوجود المؤسسة العسكرية والخطاب الديني والقلق الجماعي يوحي منذ البداية بأن الشخصيات تعيش داخل نظام سلطوي يفرض حضوره على الحياة اليومية.

[1] الرواية: ص 18.

[2] الرواية: ص 14.

ولهذا فإن البداية لا تمثل مجرد مدخل للحكاية، بل تمثل اللحظة الأولى لتشكل وعي قلق يبدأ تدريجيا في إدراك تناقضات العالم الذي يعيش فيه.

ثانيا: الحدث التحولي وبناء الوعي:

تمثل الرحلة العسكرية أهم حدث تحولي داخل الرواية، لأنها تشكل النقطة التي يبدأ عندها الوعي في الانفصال عن الأفكار القديمة. فالحدث هنا لا يؤدي وظيفة انتقال الشخصيات من مكان إلى آخر فقط، بل يصبح تجربة وجودية تعيد تشكيل نظرتها إلى العالم.

ويظهر هذا التحول منذ صعود توماس إلى السفينة، حيث يبدأ الإحساس بالاختناق الجسدي والنفسي: شعرت بثقل ودوار يأخذ برأسي [1]. فالحدث الظاهري يتمثل في الرحلة البحرية، غير أن الحدث الحقيقي يكمن في التحول الداخلي الذي تعيشه الشخصية. إذ يتحول البحر إلى فضاء للعزلة والتأمل، ويبدأ توماس في مراجعة أفكاره القديمة.

كما أن الرحلة تكشف هشاشة الخطاب الاستعماري الذي حاولت المؤسسة العسكرية ترسيخه. فالجنود يدخلون الرحلة وهم يحملون صورة مثالية عن المهمة الحضارية، لكن الاحتكاك المباشر بالعنف والخوف يجعل هذه الصورة تتفكك تدريجيا.

ويظهر ذلك أثناء خطاب الجنرال دو برومون: تقفون لأجل بعث حضارتها في أرض تشبع أهلها بالجهل والوحشية [2] إن هذا الحدث الخطابي يكشف البنية الفكرية للاستعمار، لكنه في الوقت نفسه يدفع الشخصية إلى الشك. فتوماس لا يستقبل الخطاب بوصفه حقيقة مطلقة، بل يبدأ في مساءلته داخليا ومن هنا يتحول الحدث العسكري إلى أداة لبناء الوعي الرافض.

[1] الرواية: ص 56.

[2] الرواية: 94.

كما أن الرواية تجعل الحدث مرتبطا دائما بالصراع الفكري. فالحوارات التي تجمع توماس بالمطران أو ببيل لا تؤدي وظيفة تواصلية فقط، بل تمثل لحظات صدام أيديولوجي ويظهر ذلك في قوله: مسيحكم الذي لفّقتم حوله الأكاذيب ليس هو المسيح الذي عاش قبل مئات السنين [1]يمثل هذا الحدث الكلامي لحظة تحول حاسمة، لأن الشخصية تنتقل من مرحلة الصمت والتردد إلى مرحلة المواجهة الفكرية. ومن هنا يصبح الحدث الروائي وسيلة للكشف عن تحول الوعي من الطاعة إلى التمرد كما أن الأحداث العسكرية المتتالية تسهم في تعميق الإحساس بالاغتراب. فالشخصية تفقد تدريجيا علاقتها بالعالم القديم، لكنها في الوقت نفسه لا تنتمي بالكامل إلى العالم الجديد الذي فرضته المؤسسة العسكرية ولهذا فإن الحدث داخل الرواية لا ينتج استقرارا، بل ينتج أزمة هوية دائمة.

ومن الناحية السردية، تعتمد الرواية على التدرج في بناء الحدث التحولي. فالتحول لا يحدث دفعة واحدة، بل عبر سلسلة من التجارب الصغيرة:الرحلة .المرض.العزلة .الخطابات العسكرية .الحوارات الفكرية .المواجهة مع المؤسسة الدينية .

وهذا التراكم الحدثي يجعل التحول النفسي أكثر إقناعا وعمقا. كما أن الكاتب لا يقدم الحدث في صورة بطولية، بل في صورة مأزومة ومليئة بالتردد والقلق. فالشخصية لا تصل بسهولة إلى اليقين، وإنما تمر عبر مسار طويل من الشك والانهيار الداخلي.

ومن هنا يصبح الحدث الروائي أداة أساسية لتفكيك الهوية القديمة وبناء وعي جديد قائم على الرفض والسؤال.

ثالثا: الحدث الختامي وأزمة الهوية:

[1] الرواية: ص 97.

لا تنتهي الرواية بحل نهائي أو استقرار واضح، بل تنتهي بإبقاء الشخصيات داخل حالة من القلق وعدم اليقين. ولذلك فإن الحدث الختامي لا يؤدي وظيفة إغلاق الحكاية بقدر ما يكشف استمرار الأزمة فالكاتب لا يمنح الشخصية يقينا كاملا، وإنما يتركها داخل عالم متشظٍّ فقدت فيه المرجعيات القديمة سلطتها.ويظهر ذلك من خلال استمرار الصراع الفكري والنفسي حتى المراحل الأخيرة من الرواية فتوماس بعد كل ما عاشه لا يعود إلى هويته السابقة، لكنه أيضا لا يصل إلى استقرار نهائي.

ومن هنا يصبح الحدث الختامي حدثا مفتوحا، لأن الرواية لا تقدم خلاصا واضحا، بل تكشف أن التحول نفسه عملية مستمرة كما أن النهاية تعكس انهيار الصورة المثالية للاستعمار والحضارة الغربية. فالأحداث التي مرت بها الشخصيات كشفت زيف الخطاب الحضاري القائم على العنف والإقصاء ولهذا فإن الحدث النهائي لا يمثل انتصارا بقدر ما يمثل وعيا مأزوما بحقيقة العالم.

كما أن الرواية تجعل النهاية مرتبطة بالاغتراب؛ فالشخصيات تبدو وكأنها فقدت قدرتها على العودة إلى الماضي، لكنها في الوقت نفسه عاجزة عن التكيف الكامل مع الحاضر ومن ثم فإن الحدث الختامي يعمق أزمة الهوية بدل حلها.

ومن الناحية الفنية، تعتمد النهاية على الإيحاء أكثر من الحسم، وهو ما يمنح النص بعدا تأمليا مفتوحا. فالقارئ لا يخرج بإجابة نهائية، بل بإحساس بأن الشخصيات ما تزال داخل رحلة البحث عن ذاتها.

كما أن غياب النهاية المغلقة ينسجم مع طبيعة الرواية الفكرية، لأن النص لا يسعى إلى تقديم حلول جاهزة، بل إلى كشف تناقضات الواقع الاستعماري وتحولاته النفسية والفكرية.

ولهذا فإن الحدث الختامي لا يمثل نهاية للحركة السردية فقط، بل يمثل تتويجا لمسار طويل من التحول الداخلي الذي جعل الشخصيات تنتقل من اليقين إلى الشك، ومن الامتثال إلى الوعي النقدي.

ومن هنا يمكن القول إن الحدث في رواية سيغون ستارغو لم يكن مجرد وسيلة لتحريك الحكاية، بل كان بنية أساسية لتشكيل الوعي وكشف أزمة الهوية داخل العالم الروائي.

خلاصة المبحث:

يكشف الحدث الروائي في سيغون ستارغو عن ارتباط وثيق بين تطور الأحداث وتحولات الوعي داخل الرواية، إذ لا تأتي الأحداث بوصفها وقائع معزولة، بل بوصفها تجارب تغيّر رؤية الشخصيات للعالم. وقد أسهمت الرحلة العسكرية والصدام مع المؤسسة الدينية والاستعمارية في تفكيك القناعات القديمة وبناء وعي قائم على الشك والرفض. كما تطور الحدث من التوتر والقلق في البداية إلى الأزمة الفكرية والاغتراب في النهاية. ومن ثم أصبح الحدث الروائي أداة فنية للكشف عن أزمة الهوية والتحول النفسي والفكري داخل النص.

خاتمة

كشفت الرواية عن عالم روائي مضطرب تتداخل داخله الأبعاد النفسية والفكرية والاجتماعية، حيث لم يكتف الكاتب ببناء حكاية تقوم على الأحداث والتحولات الخارجية،

خاتمة:

وإنما سعى إلى تشريح أزمة الإنسان داخل واقع استعماري قائم على القهر والهيمنة والاغتراب. ولذلك جاءت الرواية مشغولة بسؤال الهوية وتحولات الوعي، من خلال تتبع المسار الداخلي للشخصيات وعلاقتها بالمكان والزمن والحدث.

كشفت دراسة الزمن السردي أن الكاتب اعتمد بنية زمنية متشظية تقوم على التداخل بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهو ما منح الرواية بعدا نفسيا وتأمليا واضحا. فالاسترجاع أعاد الماضي إلى قلب الحاضر وكشف هيمنة الذاكرة على الشخصيات، بينما خلق الاستباق حالة من التوتر والترقب عبر الأحلام والإشارات المستقبلية. كذلك أسهم التفاوت بين الإبطاء والتسريع، وبين المشهد والوقفة والخلاصة والحذف، في تشكيل إيقاع سردي متغير يعكس اضطراب العالم الروائي وتوتره الداخلي. ومن ثم لم يعد الزمن مجرد إطار للأحداث، بل تحول إلى أداة فنية للكشف عن القلق والانهيار والتحول النفسي.

أما الفضاء الروائي فقد تجاوز وظيفته الوصفية التقليدية ليصبح عنصرا فاعلا في تشكيل المعنى. فالفضاءات المفتوحة، مثل البحر والطريق والساحة العسكرية، لم تكن فضاءات للحرية بقدر ما كانت فضاءات للتيه والخوف والانكشاف، بينما جسدت الفضاءات المغلقة، مثل السفينة والثكنة والغرفة والكنيسة، حالة الاختناق والرقابة والعزلة النفسية. ومن هنا أصبح المكان داخل الرواية حاملا لرمزية عميقة تكشف علاقة الإنسان بالسلطة وبالعالم المحيط به، كما ساهم في بناء الإحساس الدائم بالاغتراب وفقدان الأمان.

وقد أظهرت دراسة الشخصيات أن الرواية تقوم على بناء نماذج إنسانية مأزومة تعيش صراعا دائما بين الانتماء والرفض، وبين الطاعة والتمرد. فالشخصية الرئيسية لا تقدم باعتبارها بطلا مستقرا يمتلك يقينا واضحا، بل بوصفها ذاتا مترددة تعيش تحت ضغط السلطة الدينية والعسكرية والاجتماعية، وهو ما يجعل هويتها في حالة تشكل دائم. كما أسهمت الشخصيات الثانوية والهامشية في تعميق هذا البعد، إذ تحولت إلى مرايا تكشف تناقضات العالم الروائي وتبرز أزمة الإنسان داخل المنظومة الاستعمارية.

خاتمة:

أما الحدث الروائي فقد ارتبط بصورة مباشرة بمسار تشكل الوعي داخل النص، إذ جاءت الأحداث بوصفها تجارب وجودية تغيّر نظرة الشخصيات إلى نفسها وإلى العالم. فالرحلة العسكرية، والاحتكاك بالمؤسسة الدينية، والخطابات الاستعمارية، والعزلة، والخوف، كلها أحداث أسهمت في تفكيك القناعات القديمة وبناء وعي جديد قائم على الشك والرفض. ولذلك لم يعد الحدث مجرد وسيلة لتحريك الحكاية، بل أصبح أداة فنية للكشف عن أزمة الهوية وتحولات الفكر داخل الرواية.

ومن خلال هذه العناصر جميعها يتضح أن سيغون ستارغو ليست رواية حدث فقط، ولا رواية شخصيات فقط، بل هي رواية وعي بامتياز، تنشغل بأسئلة الإنسان المعاصر داخل عالم فقد استقراره ويقينه فالكاتب يكشف عبر السرد كيف تتحول السلطة ـ سواء كانت دينية أو عسكرية أو استعمارية ـ إلى قوة تسعى إلى إعادة تشكيل الإنسان وسلبه حريته وهويته، غير أن الرواية في المقابل تبرز أيضا قدرة الوعي على المقاومة والرفض وإعادة مساءلة العالم.

وعليه، يمكن القول إن الرواية استطاعت عبر بنائها السردي والفني أن تقدم صورة عميقة لإنسان يعيش أزمة انتماء وقلقا وجوديا داخل واقع مضطرب، وأن تجعل من الهوية وتحولات الوعي محورين أساسيين لفهم العالم الروائي وتحليل أبعاده الفكرية والنفسية والجمالية.

ملخص رواية

ملخص رواية

تدور رواية سيغون ستارغو داخل فضاء تاريخي مضطرب تحكمه السلطة الاستعمارية والهيمنة الدينية والعسكرية، حيث تتابع الرواية مسار مجموعة من الشخصيات التي تجد نفسها في مواجهة عالم مليء بالخوف والتناقض والاغتراب. ومن خلال هذا العالم الروائي

خاتمة:

يسعى الكاتب إلى الكشف عن أزمة الإنسان حين يصبح محاصرا بين السلطة والذاكرة والبحث عن الذات، ولذلك ارتبطت الرواية بصورة عميقة بسؤال الهوية وتحولات الوعي.

تنطلق الرواية من أجواء مشحونة بالتوتر والقلق، خاصة مع شخصية توماس التي تبدو منذ البداية شخصية مأزومة تعيش صراعا داخليا بين ما تربت عليه من أفكار دينية واجتماعية وبين ما تكتشفه تدريجيا من تناقضات الواقع. كما تظهر إلينا بوصفها شخصية يطاردها الخوف والحدس، حيث تتكرر أحلامها المقلقة منذ الصفحات الأولى، مما يهيئ الرواية لمسار قائم على القلق النفسي والترقب.

وتتطور الأحداث مع الرحلة البحرية التي تشكل منعطفا أساسيا داخل الرواية، إذ لا تمثل مجرد انتقال جغرافي، وإنما تتحول إلى بداية لتحول داخلي عميق في وعي الشخصيات، خاصة توماس. فداخل السفينة يبدأ الإحساس بالعزلة والاختناق، ويصبح البحر فضاء للتأمل والخوف والمراجعة الفكرية. كما يكتشف الجنود تدريجيا أن الصورة المثالية التي رُسمت لهم عن المهمة الحضارية ليست سوى خطاب استعماري قائم على التبرير والهيمنة.

ومن خلال الاحتكاك بالمؤسسة العسكرية والكنيسة والخطابات الاستعمارية، يبدأ توماس في إعادة النظر في قناعاته القديمة، خاصة حين يكتشف التناقض بين الشعارات الدينية والإنسانية من جهة، والممارسات القائمة على العنف والإقصاء من جهة أخرى. ولذلك تتحول الرواية تدريجيا من رواية أحداث خارجية إلى رواية صراع فكري ونفسي، حيث تنتقل الشخصية من الطاعة إلى الشك، ومن الامتثال إلى الرفض.

كما تكشف الرواية عن عالم استعماري يقوم على السيطرة والقهر، إذ تظهر المؤسسة العسكرية بوصفها فضاء يفرض الرقابة والطاعة ويعمل على إعادة تشكيل الإنسان وفق منظومة السلطة. أما الكنيسة فتظهر باعتبارها سلطة روحية تبرر الهيمنة وتفرض قيودا

خاتمة:

أخلاقية وفكرية على الأفراد. ومن هنا تعيش الشخصيات حالة اغتراب مستمرة، لأنها تجد نفسها ممزقة بين القيم التي تؤمن بها والواقع الذي تراه أمامها.

ويحتل الفضاء الروائي دورا أساسيا في تعميق هذه الأزمة؛ فالبحر والسفينة والثكنة العسكرية والعاصفة ليست مجرد أمكنة محايدة، بل تتحول إلى فضاءات تعكس القلق والخوف وفقدان الاستقرار. كما أن الرواية تعتمد بصورة واضحة على الوصف والتأمل، مما يمنح الأحداث بعدا نفسيا وفلسفيا يتجاوز الحكاية التقليدية.

ومن جهة أخرى، تقوم الرواية على بنية زمنية متداخلة تعتمد الاسترجاع والاستباق، حيث يعود الماضي باستمرار إلى الحاضر عبر الذكريات والوصايا والأحلام، بينما يظل المستقبل حاضرا من خلال الخوف والتوقع والحدس. وهذا التشظي الزمني يعكس اضطراب الشخصيات نفسها وعدم قدرتها على الوصول إلى يقين ثابت.

ومع تطور الأحداث يزداد وعي توماس بتناقضات العالم الذي يعيش فيه، خاصة بعد الحوارات الفكرية التي تجمعه بالمطران وببعض الشخصيات الأخرى، إذ يتحول من شخصية خاضعة نسبيا إلى شخصية ناقدة تشكك في الخطاب الديني والاستعماري. غير أن الرواية لا تقدم هذا التحول باعتباره انتقالا بسيطا نحو اليقين، بل بوصفه مسارا مليئا بالتردد والألم والضياع.

وفي النهاية لا تصل الشخصيات إلى خلاص نهائي أو استقرار واضح، بل تبقى داخل حالة من القلق والبحث المستمر عن معنى الوجود والهوية. ولذلك تنتهي الرواية بصورة مفتوحة تعكس استمرار الأزمة بدل حلها، وكأن الكاتب يريد التأكيد أن الهوية ليست معطى ثابتا، بل تجربة متحركة تتشكل عبر الصراع مع الواقع والسلطة والذاكرة.

خاتمة:

ومن ثم فإن سيغون ستارغو ليست مجرد رواية تاريخية أو سياسية، بل هي رواية وعي وإنسان، تسعى إلى الكشف عن تحولات الذات داخل عالم استعماري مضطرب، وتطرح أسئلة عميقة حول الحرية والانتماء والسلطة والهوية.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999م .
2. إدريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات طاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، ط1، 2000م .
3. بان صلاح: البناء والفواعل السردية دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتاب الحديث، ط1، 2009م .
4. بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م .
5. برنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، د ط، 1992م .
6. تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005م .
7. جميلة قيسمون: الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد 13، جوان 2000م .
8. جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، لبنان، ط3، 1977م .
9. جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي، مقاربة في السيميائيات، منشورات الأوراس، د ط، د ت .
10. حسان بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م .
11. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1990م .
12. حسن لشكر: الخصائص النوعية للقصة القصيرة القصة التجريبية نموذجا، الرباط، المغرب، د ط، 2006م .
13. حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000م .
14. حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006م .

15. رينيه الأشلم: الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، مجلس الثقافة العام، د ط، 2006م .
16. زيد خليل القيروان: الشكل اللغوي وأثره في بناء النص دراسة تطبيقية، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة دراسات، جامعة آل البيت، مج17، ع1، 2009م .
17. سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م .
18. سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م .
19. سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م .
20. سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003م .
21. سناء خاوي: بنية الشخصية في الرواية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 2008م .
22. سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، مطبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب، د ط، 1985م .
23. سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1984م .
24. الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دار الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م .
25. صبيحة عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي عند غسان كنفاني، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006م .
26. عبد العالي بو طيب: مستويات دراسة النص الروائي بين النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جامعة مولاي إسماعيل، المملكة المغربية، د ط، 2020م .
27. عبد الله بن الصالح المريني: الاتجاه الإسلامي في أعمال نجيب الكيلاني، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، السعودية، ط2، 2005م .

28. عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت .
29. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1988م .
30. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في التقنيات السردية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998م .
31. عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009م .
32. عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيري شلبي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009م .
33. عبد الوهاب الرقيق: في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، ط1، 1998م .
34. عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح البيئة الزمانية والسكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، 2010م .
35. عمار بن زايد: الرواية العربية الجزائرية عند الاتجاه الواقعي، جامعة الجزائر، د ط، 2003م .
36. فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م .
37. فريال كامل سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999م .
38. فريال كامل سماحة: رسم شخصيات في رواية حنا مينة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999م .
39. محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م .
40. محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م .

41. محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، ط1، 2007م .
42. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط6، 2005م .
43. محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1983م .
44. مراد عبد الرحمن مبروك: جيو بوليتكا النص الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002م .
45. مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م .
46. مصطفى عبد السلام أبو شادي: الحذف البلاغي في القرآن الكريم، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، د ط، د ت .
47. نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2010م .
48. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1937م .
49. ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، د ط، 1998م.

فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
شكر وعرفان	/
مقدمة	أ-د

فهرس الموضوعات:

– تمفصلات النسق الكولينيالي في الزمن الروائي	08
– مفهوم الزمن	08
– أهمية الزمن	08
– التمفصلات الزمنية في الرواية	10
– الاسترجاع ودوره في كشف جذور النسق الكولونيالي في الرواية	11
– الاستباق وبناء أفق الاحتلال في الرواية	13
– الاستباق الخارجي	14
– الاستباق الداخلي	15
– المدة الزمنية وإيقاع السرد	16
– تسريع السرد	17
– الخلاصة	17
– الحذف	18
– تسريع السرد ودوره تمثل الهوية وتحول الوعي في الرواية	21
– تعطيل السرد	22
– المشهد	23
– الوقفة	24
– أنواع الزمن	24
– التواتر ودوره تمثل الهوية وتحول الوعي في الرواية	25
– الفضاءات المفتوحة والمغلقة ودوره تمثل الهوية وتحول الوعي في الرواية	28
– الفضاء والمصطلح والمفهوم	28
– المكان	28

فهرس الموضوعات:

– الحيّز	29
– الفضاء	30
– أنواع الفضاء	32
– الفضاءات الدلالية في الرواية ودوره تمثل الهوية وتحول الوعي في الرواية	38
– أولا: الفضاءات المفتوحة	38
– ثانيا: الفضاءات المغلقة	40
– الشخصية ودوره تمثل الهوية وتحول الوعي في الرواية	45
– الشخصية ومفاهيمها	45
– النظرة القديمة للشخصية	46
– النظرة الحديثة لمفهوم الشخصية	48
– أصنـاف الشخصـية	49
– : أنواع الشخصية	52
– الشخصية الرئيسية	52
– الشخصية الثانوية	53
– الشخصية الهامشية	54
– الشخصية المرجعية	55
– ثالثا: البناء الداخلي والخارجي للشخصية	55
– الشخصيات ودورها في تمثل الهوية وتحول الوعي في الرواية	58
– الشخصيات الرئيسية	58
– الشخصيات الثانوية	61
– الشخصيات الهامشية	62
الحدث ودوره في تمثل الهوية وتحول الوعي في الرواية	64

فهرس الموضوعات:

طرق بناء الحدث	65
طرق صوغ الحدث	65
– بناء الأحداث ودورها في تمثل الهوية وتحول الوعي في الرواية	66
– البناء التاريخي للأحداث	66
– الأحداث العسكرية	68
– الأحداث الاجتماعية	69
– تداخل الحدث الواقعي والتخييل الروائي	70
خاتمة	
قائمة المصادر والمراجع	
فهرس الموضوعات	


تم بحمد الله

الملخص:

تناولت الدراسة رواية سيغون ستارغو من خلال بحث تمثلات الهوية وتحولات الوعي داخل العالم الروائي، حيث كشفت الرواية عن شخصيات تعيش صراعا بين السلطة والذات وبين الطاعة والرفض. وقد بينت الدراسة أن الشخصية الرئيسية تتطور تدريجيا نتيجة احتكاكها بالمؤسسة العسكرية والدينية والاستعمارية، مما يؤدي إلى تشكل وعي نقدي قائم على الشك والتمرد. كما أوضحت أن الفضاءات الروائية المفتوحة والمغلقة أسهمت في تجسيد القلق والاغتراب والهيمنة. وكشفت دراسة الزمن السردي اعتماد الرواية على الاسترجاع والاستباق وتفاوت الإيقاع السردي عبر الخلاصة والحذف والمشهد والوقفة والتواتر. أما الحدث الروائي فقد ارتبط بتحولات الوعي، إذ أصبحت التجارب والأحداث وسيلة لتفكيك القناعات القديمة وبناء رؤية جديدة للعالم. ومن ثم خلصت الدراسة إلى أن الرواية جعلت من الهوية وتحولات الوعي محورا أساسيا للكشف عن أزمة الإنسان داخل الواقع الاستعماري.

الكلمات المفتاحية: النسق ، الزمن ، الفضاء ، الشخصية الحدث.

Abstract:

This study examines the novel *Sigon Stargo* through the representations of identity and the transformations of consciousness within the fictional world. The novel reveals characters living in a constant conflict between authority and the self, as well as between obedience and rejection. The study demonstrates that the main character gradually evolves through his interaction with military, religious, and colonial institutions, leading to the formation of a critical consciousness based on doubt and rebellion. It also shows that both open and closed narrative spaces contribute to embodying anxiety, alienation, and domination. Furthermore, the analysis of narrative time reveals the novel's reliance on flashback, foreshadowing, and variations in narrative rhythm through summary, ellipsis, scene, pause, and frequency. As for the narrative event, it is closely connected to transformations of consciousness, as experiences and events become a means of dismantling old convictions and constructing a new vision of the world. Consequently, the study concludes that the novel makes identity and transformations of consciousness a central axis for revealing the human crisis within the colonial reality.

Keywords: system, time, space, character, event.