وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:...../.....

1- رقم التسجيل:

2- رقم التسجيل:

البنية السردية في رواية مقابر الياسمين لطاهر وطار

مقدمة لنيل شهادة الماستر LMD في تخصص:أدب جزائري

إعداد الطالبتين:

- تناني يسمين
- تناني سميرة

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
1	د/ عمر عليوي	الرتبة: أستاذ محاضر ب	جامعة المسيلة	رئيسا
2	د/أحمد أمين بوضياف	الرتبة: أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3	د/ عبد الكريم معمري	الرتبة: أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية : 1442-1443هـ- 2020- 2021 م

بسم الله الرحمن الرحيم

SbC 031 000 865

بسم الله الرحمان الرحيم

﴿يَرفعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُم وَٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلعِلمَ دَرَجَٰت وَٱللَّهُ بِمَا تَعمَلُونَ خَبِير﴾

[المجادلة، 11]

صدق الله العظيم

1985
جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

شكر و عرفان

أول من يُشكَر ويُحمدَ آناء الليل وأطراف النهار، هو العلي القهار

الأول والآخر والظاهر والباطن،

الذي أغرقنا بنعمه التي لا تحصى ورزقه الذي لا يفنى

وأنار دروبنا فله جزيل الحمد والثناء العظيم

هو الذي أنعم علينا إذ أرسل فينا

عبده ورسوله * محمد ابن عبد الله * عليه أزكى الصلوات

و أطهر التسليم، أرسله بقرآنه المبين فعلمنا ما لم نعلم

وحثنا على طلب العلم أينما وجد.

الحمد كله والشكر كله أن وفقنا وألهمنا الصبر

على المشاق التي واجهتنا لإنجاز هذا العمل المتواضع.

والشكر موصول إلى كل معلم أفادنا بعلمه

من أول المراحل الدراسية حتى هذه اللحظة.

كما نرفع كلمة شكر إلى الدكتور "أحمد أمين بوضياف" الذي ساعدنا على إنجاز بحثنا.

كما نشكر كل من مد لنا يد العون من قريب أو بعيد.

و نشكر كل عمال وأساتذة قسم اللغة العربية و آدابها.

و في الأخير لا يسعنا إلى أن ندعو الله عز وجل أن يرزقنا السداد

و الرشاد و العفاف والغنى وأن يجعلنا هداة مهتدين

إهداء

بدأنا بأكثر من يد وقاسينا أكثر من هم و عانينا الكثير من الصعوبات وها نحن اليوم و الحمد الله نطوي سهر الليالي و تعب الأيام و خلاصة مشوارنا بين دفتي هذا العمل المتواضع.

إلى منارة العلم و الإمام المصطفى إلى الأمي الذي علم المتعلمين إلى سيد الخلق إلى رسولنا الكريم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

إلى الينبوع الذي لا يمل من العطاء وإلى من حاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قلبها إلى :

والدتي العزيزة.

إلى من سعى وشقى لأنعم بالراحة والهناء والذي لم يبخل بشئ من أجل دفعي في طريق النجاح والذي علمني أن أرتقي سلم الحياة بحكمة وصبر إلى:

والدي العزيز.

إلى من حبهم يجري في عنوتي ويلهج بذكراه فؤادي إخوتي وأخواتي

إلى كل العائلة الكريمة

مقدمة

مــقدمة:

الرواية الآن هي ديوان الحياة المعاصرة، فهي تستطيع أن تحمل عبر صفحاتها وفصولها كل خصائص الحياة وسماتها ، والرواية الحديثة ابنة مجتمع قد سبقنا في جميع المجالات، فهي ابنة مراحل طويلة من التطور في حين لم يعرف العرب هذا الفن إلا في بدايات القرن العشرين تقريبا إذ تأثرت الرواية العربية بالغربية تأثيرا واعيا متزنا ،ومن ثم بدأت تظهر الدراسات الأدبية وكان من بين هذه الدراسات الأدبية البنيوية التي تعزل النص عن سياقه الخارجي وفي المقابل ظهرت البنيوية التكوينية التي تنظر إلى النص نظرة شاملة، باعتباره نتاجا لمجموعة من الظروف الاجتماعية والتاريخية، ولما كانت هذه الدراسة تركز على بنية الحدث والشخصيات كان التركيز على البنيوية التكوينية وأهميتها في النص الأدبي.

وبما أن الحدث أهم عنصر سردي في بناء الرواية فإن دراسة الحدث وعلاقته بعناصر البناء الأخرى هي الوسيلة الوحيدة للوقوف على أهمية هذا العنصر السردي، فبعض النقاد يعّرفون الحدث ق بولهم الحدث هو صلب المتن الروائي، وهو العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية، كالزمان، والمكان، والشخصيات، فهو عبارة عن سلسلة من الوقائع المتصلة فيما بينها تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية، ووسط، ونهاية، وهو نظام نسقي من الأفعال، و نظرا للأهمية الكبيرة التي يؤديها الحدث في البناء الفني للرواية فقد درسه الباحثون من أمثال عزيزة مريدن في كتابها القصة والرواية وشريبط احمد شريبط في كتابه تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة وشكري عزيز الماضي في كتابه فنون النثر العربي الحديث وغيرهم كثير.

أما عن أهمية الشخصية في الرواية فلها مكانة كبيرة، فبعض النقاد يعرفون الرواية بقولهم " الرواية شخصية " والشخصية هذا العالم الذي تتصور حوله الوظائف السردية وتعد كذلك العمود الفقري في الرواية و السريان الذي ينبض به قلبها وهذا ما جعل العديد من الباحثين يتطرقون لدراستها من أمثال محمد علي سلامة في كتابه الشخصية الثانوية و دورها

ولعل الدافع من وراء اختيار هذا الموضوع هو محاولة التعرف على مضامين الروايات أما رواية " مقابر الياسمين " ل إبراهيم وطار بالذات فقد كانت في البداية إشارة من الأستاذ المشرف : محمد أمين بوضياف ونظرا للعنوان المشوق الذي يستهوي قارئ الرواية والذي يطرح جملة من التساؤلات تدفع القارئ إلى التعرف على مضمون هذه الرواية.

وكما كان علينا من خلال هذه الدراسة أن نبرز أهمية كل من الحدث والشخصيات في رواية " مقابر الياسمين " وأن نسهم في المشاركة بالتعريف بالكاتب إبراهيم وطار وأعماله الأدبية والفنية.

ومن الصعوبات التي واجهتنا في هذه الدراسة هي اختلاف وجهات النظر بين النقاد فيما يخص الشخصيات والحدث، وقلة المصادر و المراجع التي تدرس الحدث الروائي بتفصيل دقيق حتى وإن وجدت فهي توجد بشكل سطحي غير متعمق، وهنا نكون أمام ندرة المصادر و المراجع التي تخص هذا المجال بالضبط.

والإشكالية التي نضعها في هذه الدراسة تتمثل أساسا في:

ما الحدث الروائي ؟ وما أنواعه ؟

ما الشخصية الروائية ؟ وما أبعادها ؟ وما مدى تجلي هذه الأبعاد في رواية مقابر الياسمين

ما العلاقة التي تربط الشخصيات بالزمان و المكان ؟

للإجابة عن هذه الإشكالية قمنا بتقسيم هذا البحث إلى ثلاثة فصول، ومقدمة، وخاتمة، الفصل الأول كان بعنوان البنية السردية المفهوم والمكونات، وقد تطرقنا في هذا الفصل إلى مفهوم البناء، والبنية ومفهوم البنيوية وأصولها، وكذلك مفهوم البنيوية التكوينية لدى لوسيان غولدمان، ثم أسس ومبادئ النظرية التكوينية.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان مكونات البنية السردية في الرواية العربية و في هذا الفصل تحدثنا عن دور السرد في بناء الحدث الروائي و الرواية العربية ، وأهميته وطرق بنائه و تقديمه، ثم تحدثنا عن أنواع الحدث، و علاقة الحدث بالزمان و المكان.

و أما عن الفصل الثالث فكان بعنوان الشخصية و بنية المكان و الزمان في الرواية مزجنا في هذا الفصل بين النظري والتطبيقي وقد تحدثنا في هذا الفصل عن مفهوم الشخصية وأهميتها في الرواية، وعن طرق تقديم وبناء الشخصية وأبعادها، ثم تصنيف الشخصيات وأنواعها، ثم علاقة الشخصية بالحدث، وعلاقة الشخصية بالزمان والمكان وخاتمة تضمنت حوصلة لما تقدم في هذه الدراسة وملخص عام وشامل للرسالة وملحق مختصر خاص بحياة الكاتب، وقائمة مصادر ومراجع .

ولمعالجة هذا الموضوع اعتمدنا على المنهج الوصفي الذي كان غالبا وقد تقاطع مع مناهج أخرى أبرزها المنهج السيميائي.

ومن أهم المصادر و المراجع التي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة هي كتاب تحليل النص السردي لمحمد بوعزة، وشريبط أحمد شريبط من خلال كتابه تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، وشكري عزيز الماضي في كتابه فنون النثر العربي الحديث، وحسن بحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي، وغيرها من الكتب التي كانت بمثابة العون لنا وساعدتنا في هذه الدراسة .

و لا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل لأستاذنا الفاضل أمين بوضياف الذي تحمل عناء الإشراف على هذا العمل المتواضع جزاه الله عنا كل الخير وندعو له بالتوفيق و السداد و الذي سيظل لساني لاهجا بالثناء عليها

وكانت لملاحظاته القيمة الأثر في توسيع مداركنا ودقة وضمن لهذه المادة . اسأل الله التوفيق ودوام التسديد وليس لي في هذا البحث فضيله أمت بها و لا وسيلة اتمسك بها سوى انني حاولت جمع ما قرأته في تلك الكتب ، فأن وفقت فمن الله وان لم اوفق فهو مني والحمد لله رب العالمين.

مدخل

البنية السردية المفهوم والمكونات

1..مفهوم البنية

تعريف البنية لغة و اصطلاحا :

أ–**لغة:** بنية بكسر الباء مقصور مثل جزية وفلان صحيح البنية أي الفطرة

ب– اصطلاحا: ظهر هذا المصطلح لدى جان موكارفوسكي الذي عرف الأثر الفني بأنه بنية أي نظام من العناصر المحققة فنيا و الموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية العناصر [1]

إن الراوي، المروي أو الرواية، المروي له، هي مكونات الكتابة السردية الأساسية، ويقول د . حميد الحمداني، في كتابه بنية النص السردي، إن السرد هو الكيفية أو الطريقة، التي تروى بها الرواية، عن طريق هذه المكونات، وذلك وفق النحو الآتي:

الراوي: هو المرسل، يقوم بنقل الرواية إلى المرسل إليه أو المتلقي، وهذا الراوي ما هو إلا شخصية من ورق على حد تعبير بارت . وهو يختلف تماماً، عن الروائي الكاتب، الذي هو شخصية من لحم ودم، وخالق ذلك العالم التخيّلي، الذي تتكوّن منه روايته، والروائي، بطبيعة الحال، لا يتوجب أن يظهر ظهوراً مباشراً في بنية الرواية، وإنما يستتر خلف قناع الراوي .[2]

المروي: أي الرواية نفسها التي تحتاج إلى راوٍ ومروي له، أو إلى مرسل ومرسل إليه، وأن السرد والحكاية اللذين هما طرفا ثنائية لدى السردانيين اللسانيين، هما وجها المروي المتلازمان اللذان لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر .

المروي له: قد يكون المروي له، كما يقول د . عبدالله إبراهيم، في كتابه السردية، اسماً معيناً ضمن البنية السردية، وقد يكون، كذلك الأمر، شخصية من ورق، كالراوي، وقد يكون كائناً مجهولاً أو متخيّلاً .

ولمّا كانت مكونات الرواية، هي الراوي والمروي والمروي له، أمكن القول إن البنية السردية هي: رسالة لغوية تحمل عالماً متخيلاً من الحوادث التي تشكّل مبنى روائياً يتجاذبه

1 سحر شيّب 2013، مجلة الدراسات في اللغة العربية وآدابها الطبعة 14، صفحة 12. بتصرّف.

2 سلام، محمد زغلول .لاتا .دراسات في القصة العربية الحديث . ة مصر :دار المعارف ص 65

طرفا الإرسالية اللغوية أي الراوي والمروي له، لتنتظم بمنظومة متكاملة من العلاقات والوشائج الداخلية التي تنظم آلية اشتغال المكونات الروائية الثلاثة مع بعضها ابتداء من الرواة وأساليب روايتهم وإجابتهم عن سؤال المروي له: ماذا حدث؟ كيف حدث؟ مروراً بمفاصل المروي أي الحدث وكيفية بنائه والشخصية وعلاقاتها الروائية والزمان وتقنياته والمكان وأنواعه، وانتهاء بتعالقات الراوي والمروي له . نستطيع أن نقول، في ظل الإشارات السابقة، إن السرد، ليس شيئاً محدداً، لذلك، فإننا، كما هو معلوم، نستطيع أن نرى ونُدرج، كم لدينا من شكلٍ واتجاه لهذا السّرد، من دون أن نُغلق الجدول، لأن الحبل متروكٌ على الغارب، ولكل مؤلف بصمته الخاصة من الخيال، وروي الحكايات، وتحويلها إلى الواقع اللغوي .

ولكن، على الأغلب، يوجد نمطان رئيسان للسرد: موضوعي وذاتي، ففي السرد الموضوعي، يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال، أما في السرد الذاتي، فإننا نتتبع ا لحكي من خلال عيني الراوي، وعن هذين الأسلوبين السرديين، تنشأ جملة من التقنيات المختلفة، كتقنية الراوي بضمير الأنا، أو الهو، أو الأنت .[1]

وللرؤية السردية، نواح متعددة، لدى النقاد الروائيين، وذلك بحسب العلاقة بين الراوي والشخصيات الروائية، كما يلي:

– الرؤية من الخلف، حيث تكون معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية .

– الرؤية المتلازمة، وهي الرؤية التي تتصاحب فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية .

– الرؤية من الخارج، وهي الرؤية التي تكون فيها، معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات الروائية .

1 جزء من ورقة مقدمة في ورشة الإبداع المصاحبة ; للدورة الخامسة عشرة من جائزة الشارقة للإبداع العربي ص 65

وظيفة البنية السردية:

يشير السرد عموماً إلى كل ما يمكن أنْ يؤدي قصّاً، سواء كانت الأداة المستخدمة لتمثيله لفظية أم غير لفظية، إنّه نوع من السلوك الإنساني توصل بواسطته الكائنات البشرية ضروباً معينة من الرسائل. وقد تتنوع صيغ السرد على نحو غير عادي، إذ يمكن أن يروى شفاهاً أو مكتوباً، أو دون أداة لفظية، وذلك عبر الإيماء والصور وغيرها. ويشير السرد أيضاً إلى مجمل التقنيات و الأدوات التي تشكل مجتمعه بنية النص السردي.

وكثيرة هي أشكال السرد، إذ كل عمل سردي له الشكل الخاص به، و إذا كان هذا التنوع في استعمال أشكال السرد يفضي إلى صعوبة بالغة فيما يتعلق بالدراسات النظرية. وقد حاول المنظرون حصر جميع الأشكال في نطاق ضيق يمكن من دراستها مجتمعة. ومن أشكال السرد " السرد المفصل للأحداث" وهو أن يتم سرد الأحداث بالتفصيل دون اقتضاب وعلى العكس من الحذف أو المجمل يكون المشهد تركيزاً على بعض الأحداث التي من البديهي ستكون هادفة.[1]

إنّ السرد قائم في الأسطورة والحكاية، كما هو قائم في الكوميديا والتراجيديا، وقائم أيضاً في الرواية والقصة والقصة القصيرة. والسرد هو نقل الحدث أو مجموعة من الأحداث صورتها الواقعية أو المتخيلة إلى صورة لغوية، ويختار كاتب القصة عادة واحد من ثلاث طرق للسرد وهي:- الطريقة المباشرة، وطريقة السرد الذاتي، والوثائق (المذكرات والاعترافات).

2-مفهوم السرد :

السرد هو أسلوب من الأساليب المتّبعة في القصص والروايات وكتابة المسرحيات وهو أسلوب ينسجم مع طبع الكثير من الكتّاب وأفكارهم وذلك لمرونته ، والسرد يعد أداة للتعبير الإنساني ، ويقوم الكاتب بترجمة الأفعال والسلوكات الإنسانية و الأماكن إلى بنى من المعاني بأسلوب السرد وبذلك يكون الكاتب قد قام بتحويل المعلومة إلى حكي مع ترتيب في

1 محمّد بن سعيد، قاموس السرديات المغربية، المرجع السابق ص 60

الأحداث ليس بذاك الحكي غير المنتظم والذي لا يوجد فيه ترتيب للأحداث أو فيه انعدام في الانسجام بين كلماته وجمله ومعانيه .[1]

لقد اختلف النقاد في تحديد مفهوم السرد، كما اختلفوا في ترجمته، فتعددت مصطلحاته فمنها: علم القصة ، الحكي، السرديات، لذلك سنورد أكثر من مفهوم لبعض النقاد والأدباء.

عند جيرالد برنس :السرد " ":

– خطاب يقدم حدثا أو أكثر، ويتم التمييز تقليديا بينه وبين الوصف " والتعليق سوى أنه كثيرا ما يتم دمجها فيه.

السرد هو إنتاج حكاية، سرد مجموعة من المواقف والأحداث، إن السرد اللاحق يتبع المواقف والأحداث المروية زمنيا، ويعد هذا النوع من السرد أحد خصائص السرد الكلاسيكي أو "التقليدي" السرد المتقدم " وهو السرد الذي يحدى (افتراضا) في نفس زمن الأحداث والمواقف المروية

– هو السرد بالنسبة لـ "تودوروف": إن "السرد" بالنسبة لـ "التمثيل" مثل السرد بالنسبة للعرض [2]

– الخطاب " " عند "ريكاردو": إن السرد " " بالنسبة لـ "المتخيّل مثل "الخطاب" بالنسبة لـ "القصة"

• السرد (الحكي)":

1– السرد كمنتج وسيرورة، موضوع وفعل، (بنية وبنينة) المتعلق بحدث حقيقي أو خيالي أو أكثر، يقوم بتوصيله واحد أو اثنين أو عدد من الرواة لواحد أو اثنين أو عدد من المروي لهم (ظاهرين بدرجة أو بأخرى).

1 محمّد بن سعيد، قاموس السرديات المغربية، سلسلة الثقافة المفاهيمية، دط، دت، .ص: 44

2 إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 1، 2003، ص: 149.

2- كما تطرق "موريس إيخنباوم"[1] إلى السرد وقسمه إلى نوعين مباشر وغير مباشر، فأما المباشر فهو الذي يتصدّى فيه الراوي ليروي لنا ما يحدث، والسرد التمثيلي (غير مباشر) أو التشخيصي وهو الذي يغلب فيه تدخل شخصيات الرواية أو القصة فتنبئ عن أفعالها أو أجوائها عن طريق الحوار بعضها مع بعض.

- عند " محمّد بنسعيد "[2]:

السرد هو الخطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم، وهو يسمى أحيانا بالتلفظ،... وقد يعني كذلك الحكي والقصّ من طرف الكاتب أو الشخصية في الإنتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمان، ويعني كذلك برواية أخبار تمت بصلة للواقع أو لا تمت أسلوب في الكتابة تعرفه القصص والروايات والمسرحيات والسير.

والسرد هو الطريقة الخاصة بكل روائي في تقديم أحداث روايته أي مجموع التقنيات والمهارات اللغوية التي تجعل من مجموعة أحداث منتظمة، داخل نسق روائي محدد، وتؤدي وظيفة جمالية أو إقناعية ذات معنى، ونعتقد أن تمييز "جينيت" بين الملفوظ السردي مكتوبا أو شفها، والمضمون السردي والحدث، ما هي إلاّ تقنيات سردية قد يلجأ إليها الروائيون بنسب مختلفة.

- عند حميد لحمداني [3] .

•السرد" ": يقوم الحكي على دعامتين أساسيتين:

أولاهما: أن يحتوي السرد على قصة ما، تضم أحداثا معيّنة.

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

---

1 إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، المرجع السابق، ص: 150

2 محمّد بن سعيد، قاموس السرديات المغربية، سلسلة الثقافة المفاهيمية، دط، دت، ص: 41.

3 حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط: 3، 2000، ص: 45.

وقد أصبح السرد نفسه– عندما يتجلى في عمل ما،مثل (القصة– المسرحية– الرواية) عوضاً أو بديلاً عن المعاني أو عن التجربة. وبخلاف التعبير اللغوي المباشر الذي يشير على التجربة ، ويترجم لها أو يعرف بها، لكنّه لا يكون بديلاً عنها، إلاّ إذا كان فناً يقدم بدائل موسيقية أو تصويرية أو سردية. وليس هناك حاجة في داخل السرد إلى شرح فكرة أو تلخيص مغزى أو توجيه نصيحة أو موعظة، لأنّ التركيب السردي نفسه يقول، والصياغة نفسها هي التي تكشف عن المعنى أو عن التجربة، وأي تدخل مباشر من هذا القبيل داخل النسيج السردي يعدّ شيئاً زائداً عن السرد ومفسداً لبنائه[1] .

نشأة السرد وبنيته:

ظهور العمل السردي:

بداية، قد بدأ المفهوم الشامل للسرد، انطلاقا من المنهج الشكلاني. وقد جعل البعض مصطلح السرد عبارة عن خطاب غير منجز، أو قص أدبي يقوم به السارد، في حين ارتبط هذا المصطلح بالسردية؛ التي تعني الطريقة التي تروى بها الرواية، ومن خلالها جعلت الرواية أدبا سردياً. "وعلم السرد قديم النشأة منذ عام1918 علي يد إيخنباوم ، إلا أنه لم يظهر كمصطلح، إلا سنة 1969 علي يد تودروف". ويعتبر السرد مكونا محايثا للنص الروائي، إذ هو الذي ينظم أحداثه وشخصياته وبالتالي فضاءاته وأزمنته، ومن ثم انتسابه إلى الخطاب أو المبني؛ بما هو صياغة فنية، وفق قواعد القص وأشكاله المتباينة، للحكاية أو للمتن، الذي يحوز المادة السردية في صيغتها الوقائعية الخام. "ومنه ينطلق السرد الروائي من الحكاية، ليعيد تشكيلها عبر منطق داخلي، يتفرد بوظائفه ومكوناته وأزمنته، وبالتالي فإنه يخضع لقواعد الكتابة".[2]

والرواية بدورها ما هي "إلا سرد لمجموعة من الأحداث، ورصد لشخصيات ولعلاقات معينة، تحكمها مجموعة من الروابط السردية، التي تكون عالم الرواية، لذلك لا يمكن الولوج

1 إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك،المرجع السابق ص 152

2 إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، المرجع السابق ص 154

لهذا العالم، إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد، وهكذا يتحول مفهوم السرد، من مجرد عرض للأحداث، إلى نظام من التواصل، وصياغة جديدة للواقع الذي يتكلم عنه، وينطلق منه". كما أن عملية انتقاء الأحداث، تنطلق من إدراك السارد ذاته لتسلسل الأحداث، وزاوية نظره لها، وبذلك يصبح السرد؛ طريقة كلامية لسانية، يمكن لها أن تتجسد في شكل عمل أدبي. وبه تتوسع جغرافية السرد لتشمل كل الأخبار والتراجم والروايات، وغيرها من الأجناس الأدبية ومختلف الخطابات، حيث يمثل السرد الجزء الأساسي في الخطاب؛ الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة والمثيرة للجدل.[1]

تطور السرد قديما وحديثا

لقي "السرد" أو النصوص السردية احتفاءً كبيرًا بالدراسة والتعليل عند النقاد والباحثين، ويجمع أغلبهم إلى أن "المقامة" هي ما مثلته قديما، حيث كانت تدل على المجلس والجماعة من الناس، ثم انتقلت لتدل على الأحاديث التي تدور في المجلس، ثم عادت لتتطور من جديد حيث دخلت دائرة المصطلحات الأدبية لتدل على ضرب من السرد يسند إلى راوٍ، ويحكي عن بطل مكدّ، يتشكل من مجموع أفعاله وأقواله متن الحكاية، التي يحملها خطاب المقامة.

وقد تمثلت المقامة الناضجة في المقامات الخمرية، المكفوفية، الحرزية والأصفهانية، كما أن مقامات "بديع الزمان الهمذاني" اكتفت بحكم ريادتها بتشكيل بنيات سردية قصيرة متجاورة، نصوصا متعددة واحدا متناميا متكاملا [2].

ب- حديثا:

لقد بدأت السرديات الحديثة مخاضها العسير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إثر انهيار النسق التقليدي في الثقافية الموروثة، وتفكك المرويات السردية القديمة وانكسار

1 حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق ص 14

2 عمر عبد الواحد، السرد والشفاهية، دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، ط: 2، 2003 ،ص:17- 18.

الأسلوب المتصنّع في التعبير، وكان هذا التفكك متزامنا مع تشكل بطيء للأنواع الجديدة ليس له نهاية محددة ولا بداية واضحة تكشف حالة تفكك المقامات التي استغرقت زمنا طويلا بدأ طرف منه متزامنا مع لحظة تشكلها الأولى، كما تمثّله بعض مقامات الهمذاني، التي لم تمتثل للبنية التقليدية، وبالمثل انتزعت الرواية وهي لبّ السرديات، شرعية كاملة كنوع أدبي يختل المرتبة الأولى في أدبنا الحديث، إلى درجة اعتبر عصرنا عصر الرواية [1]،وذهب البعض إلى أنها ديوان العرب في القرن العشرين، كما أنها خضعت في تشكّلها للقانون الثقافي الخاص بالتمثيل في مستوياته الواقعية وغير الواعية، كما يكشف المسار الصعب لها أنها مرّت في ظروف استثنائية قبل أن تحوز الاعتراف بها بوصفها نوعًا أدبيًا مقبولاً، فقد بيّن "باختين" كيف أن " النقد في القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يعترف بالرواية بوصفها جنسا مستقلا، بل كان يرجعها إلى الأجناس البلاغية المختلطة، وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهر اهتمام واضح بنظرية الرواية بوصفها جنسا أدبيا أساسيا في الأدب الأوروبي".

ولقد ظهرت عدّة مؤلفات في السرد في الأدب الغربي، حيث ألف " تشاتمان" كتابا جمع فيه نتائج الدراسات البنيوية، وظهر في سنة 1978م كتاب "دوريت كوهن" المعنون بـ: " العقول الشفافة" وهو دراسة كاملة عن تقديم الوعي في السرد، وبعدها ظهرت ترجمات كتاب "جيرام جنييت" المعنون بـ" الخطاب السردي" وكتاب "فرانز ستانزيل" "نظرية السرد [2]

ويعود الفضل إلى "تودوروف" في اشتقاق مصطلح " Narratology " الذي نحته عام 1969م للدلالة على الاتجاه النقدي الجديد المتخصص بالدراسات السردية، بيد أن الباحث الذي استقام على جهوده مبحث السردية، في تيارها الدلالي هو الروسي "فلادمير بروب" وقد بحث في أنظمة التشكل الداخلي للخرافة واستخلص القواعد الأساسية لبنيتها السردية والدلالية، ثم أصبح تحليله مربعا ملهما للسرديين، وراحوا يتوسعون فيه، إلى أن أصدر كتاب

1 عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 1، 2009، ص:297- 298.

2 ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1998، ص: 6.

"خطاب السرد" . كما أسلفنا الذكر. الذي جرف فيه تثبيت مفهوم السرد، وتنظيم حدود السردية[1]

أما بالنسبة للعرب، فقد ظهرت الدراسات السردية المتخصصة في النقد العربي الحديث خلال الربع الأخير من القرن العشرين، وشغل بها كثيرون بين رافض لها وآخذ، ولقد انشطرت المواقف حول الدراسات السردية، فمن جهة سعت تلك الدراسات إلى الانتقال بالنقد الأدبي من الانطباعات الشخصية والتعليقات الخارجية والأحكام الجاهزة إلى قليل الأبنية السردية والأسلوبية والدلالية، ثم تركيب النتائج التي تتواصل إليها في ضوء تصنيف دقيق لمكوّنات النصوص السردية، ومن جهة ثانية حامت الشكوك حول قدرتها على تحقيق وعودها المنهجية والتحليلية، لأن كثيرا منها وقع أسير الإبهام والغموض.

كما ولم يجر اتفاق بين النقاد العرب على نموذج تحليلي سردي شامل يمكن توظيفه في دراسة النصوص السردية العربية القديمة، ولا اتفق على نموذج يصلح لتحليل النصوص الحديثة، ولهذا لم ينتظم أفق مشترك لنظرية سردية عربية تمكن النّقاد العرب من تحليل أدبهم، إذ اختلفوا في كل ماله صلة بذلك، فأخفقوا في الاتفاق على اقتراح نموذج عام يستوعب عملية التحليل السردي للنصوص.

أضف إلى ذلك وقوع الاختلاف في استيعاب المفاهيم السردية الجديدة، والإضراب في ترجمتها إلى العربية، وهذه الفوضى الاصطلاحية فوضى أخرى لدى القرّاء، وكان هذا كله جزءً من الفوضى الاصطلاحية الأدبية الحديثة لم يستقرّ أمرها في الثقافة العربية إلاّ بصورة جزئية، حيث اختلف في ترجمة مصطلح: "Discourse" إلى (الإنشاء) ثم (الخطاب) وكذلك مصطلح: Narratology"" الذي ترجم إلى: علم السرد – علم القص – علم الحكاية – نظرية القصة – السرديات، وهناك من فضّل السردلوجيا – ثم انتهى بأن تكون "السردية" الأكثر شيوعا بين كل هذا.[2]

1 عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص: 300.

2 حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق ص 101

أدوات السرد:

تختلف هندسة المبنى الروائي من رواية إلى أخرى ،ويمكن القول إن أبرز عناصر البناء الروائي هي ما يأتي:

1-الحدث 2- الشخصيات 3- الزمان 4-المكان 5- السرد 6- الحوار 7- اللغة .

أولا : الحدث

إن الحدث الروائي هو العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية السّابقة ، فهو ليس تماما كالحدث الواقعي (في الحياة اليومية) وإن انطلق أساسا من الواقع ، ذلك لأن الكاتب حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية ما يراه مناسبا لكتابة روايته كما أنه ينتقي و يحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني ما يجعل من الحدث الروائي شيئا آخر ، لا نجد له في واقعنا حدثا طبق الأصل ، الأمر الذي ينشأ عنه ظهور عدد من التقنيات السردية المختلفة كالارتداد ، والمونولوج الداخلي ، والمشهد الحواري ، والقفز ، والتلخيص ، والوصف ، وغيرها من التقنيات

ثانيا :الشخصيات

1 – مصادرها :

أ – من الواقع ، لكنها ليست الواقع ولا بد من التدخل في هذه الشخصية .

ب – من التاريخ ، من خلال الأخذ والترك وإسقاط الواقع المعاصر على المعرفة التاريخية .

ج- من الخيال ، وهو الأساس في تشكيل شخصيات البناء الروائي .

2 – أنواعها :

أ – الشخصية المسطحة ، ذات الدور الهامشي المساعد .

ب – الشخصية النامية ، التي تؤثر وتتأثر بالأحداث .

3 – مظاهرها:

أ – البطولة الفردية (فرد محدد تتمحور حوله الأحداث) .

ب – البطولة الجماعية (شعب ، قرية ، مدينة، جماعة) .

ج – البطل الايجابي المنتمي الملتزم بعقيدة أو أيديولوجيا تنظم أفعاله وحركاته.

د – البطل السلبي : الهروبي العاجز ، الذي مرّ بتجربة جعلته يتقوقع حول ذاته.

3-مكونات السرد :

- عناصر السرد

مكوّنات البنية السردية إنّ للبنيّة السردية ثلاثة مكوّنات أساسية وهي [1]

الراوي:

هو الطرف الذي يملك المعلومات الكافية عن المروّي، وبكل عناصره من حدث، وشخصيات، وزمان، ومكان، وهو القادر على إحداث التناسق بينهما ونسجها وتقديمها للقارئ من خلال بناء سرديّ يختاره هو.

الراوي: هو المرسل، يقوم بنقل الرواية إلى المرسل إليه أو المتلقي، وهذا الراوي ما هو إلا شخصية من ورق على حد تعبير بارت . وهو يختلف تماماً، عن الروائي الكاتب، الذي هو شخصية من لحم ودم، وخالق ذلك العالم التخيّلي، الذي تتكوّن منه روايته، والروائي، بطبيعة الحال، لا يتوجب أن يظهر ظهوراً مباشراً في بنية الرواية، وإنما يستتر خلف قناع الراوي .[2] الراوي هو الذي يتولى عملية الحكي أو القص، فهو يعرف الحكاية وينقلها إلى المروي له، وبدونه لن تكون هناك عملية قص. لهذا الراوي مكون أساسي ولا يمكن الاستغناء عنه، فهو المسؤول عن تقديم الكلام مهما حاول أن يقلص حضوره، " فيأخذ مهمة سرد الحوادث، ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها "(بناء الرواية، سيزا قاسم: 158). والراوي هو غير الروائي قد يكون صورة عنه أو ذاتا ثانية له، لكنه ليس هو. الراوي كائن تخييلي يشكل جزءا من بنية النص، أو هو أداة

1 سحر شيّب 2013، مجلة الدراسات في اللغة العربية وآدابها الطبعة 14، صفحة 12. بتصرّف.

2 سلام، محمد زغلول .لاتا .دراسات في القصة العربية الحديث، مصر :دار المعارف

سردية تؤدي وظيفة دالة محددة. أما الروائي فهو الكائن الحقيقي المكون من دم ولحم[1]. والراوي عندما يعيد سرد الحكاية فإنه في الحقيقة سيعيد إنتاج هذه الحكاية، وسيخضعها لرؤيته الخاصة مهما حاول أن يكون حياديا؛ لأنه المتحكم بتقديم المادة والشخصيات والوصف، وهو ما يعرف ببؤرة السرد، أو وجهة النظر، أو التبئير، وهو يعني الموقع الذي يقف فيه الراوي مما يروي، معرفة بالأحداث وقربا منها، فيقسم الراوي بحسب معرفته بالمروي/الحكاية، إلى:

-1الراوي العليم أو كلي العلم: وهو الراوي الذي يعلم بكل شيء متعلق بالمروي/الحكاية، يعلم متى بدأت الحكاية ومتى انتهت وكيف سارت أحداثها، ويعلم بالشخصيات ظواهرها وبواطنها، أي سلوكها وأفعالها وأقوالها، وحالاتها النفسية والفكرية والعاطفية، وما ستؤول إليها مصائرها، والرؤية السردية ستكون من الخلف أي أن الراوي يعلم أكثر من علم الشخصية.

-2الراوي المحدود العلم أو جزئي العلم : وهو راو محدود العلم. يعلم بحدود معرفة الشخصية، ورؤيته السردية تسمى الرؤية مع أو الرؤية المجاورة؛ لأن معرفة الراوي لا تزيد عن معرفة الشخصيات لأنفسها. والراوي جزئي العلم في الغالب هو شخصية من شخصيات الحكاية/ المروي وقد يكون شخصية رئيسة البطل مثلا، أو مجرد شخصية ثانوية: شاهد أو ملاحظ.

يقسم الراوي بحسب قربه من الأحداث، إلى[2]:

1- الراوي الخارجي: وهو الذي يكون خارج المروي/الحكاية، فهو يعرف بالحكاية معرفة كلية لكنه ليس جزءا منها.

2 -الراوي الداخلي: وهو شخصية من شخصيات المروي/ الحكاية، أي أنه مشارك بالأحداث بغض النظر عن حجم المشاركة فقد تكون أساسية أو ثانوية، ولهذا يسمى الراوي المشارك أو الراوي الشخصية.

1 إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك،المرجع السابق ص 85

2 حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق ص 101

أما ضمائر السرد فتتعدد بتعدد أنواع الرواة منها:

1 –ضمير الغائب الـ(هو): او ضمير الشخص الثالث، هذا النوع هو الأكثر انتشارا، وفيه يتحدث الراوي الخارجي العليم عن شخص غائب، (ذهب ، كتب ، سافر .. الخ.(

2 –ضمير المتكلم الـ(أنا): أو ضمير السرد الذاتي، ويظهر هذا النوع عندما يكون السرد ذا طابع سيري والراوي داخليا ويتحدث عن نفسه، (ذهبتُ، كتبتُ، سافرتُ..الخ .

–3ضمير المخاطب الـ(أنت): وهو أقلها استعمالا، ويظهر عندما يتحدث الراوي مع شخصية تقابله.[1]

المروي له:

قد يكون المروي له، كما يقول د . عبدالله إبراهيم، في كتابه السردية، اسماً معيناً ضمن البنية السردية، وقد يكون، كذلك الأمر، شخصية من ورق، كالراوي، وقد يكون كائناً مجهولاً أو متخيّلاً .[2]

ولمّا كانت مكونات الرواية، هي الراوي والمروي والمروي له، أمكن القول إن البنية السردية هي: رسالة لغوية تحمل عالماً متخيلاً من الحوادث التي تشكّل مبنى روائياً يتجاذبه طرفا الإرسالية اللغوية أي الراوي والمروي له، لتنتظم بمنظومة متكاملة من العلاقات والوشائج الداخلية التي تنظم آلية اشتغال المكونات الروائية الثلاثة مع بعضها ابتداء من الرواة وأساليب روايتهم وإجابتهم عن سؤال المروي له: ماذا حدث؟ كيف حدث؟ مروراً بمفاصل المروي أي الحدث وكيفية بنائه والشخصية وعلاقاتها الروائية والزمان وتقنياته والمكان وأنواعه، وانتهاء بتعالقات الراوي والمروي له . نستطيع أن نقول، في ظل الإشارات السابقة، إن السرد، ليس شيئاً محدداً، لذلك، فإننا، كما هو معلوم، نستطيع أن نرى ونُدرج، كم لدينا من شكلٍ واتجاه لهذا السّرد، من دون أن نُغلق الجدول، لأن الحبل متروكٌ على

1 إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك،المرجع السابق ص 98

2 سلام، محمد زغلول .لاتا .دراسات في القصة العربية الحديث . ة مصر :دار المعارف ص 74

الغارب، ولكل مؤلف بصمته الخاصة من الخيال، وروي الحكايات، وتحويلها إلى الواقع اللغوي .

ولكن، على الأغلب، يوجد نمطان رئيسان للسرد: موضوعي وذاتي، ففي السرد الموضوعي، يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال، أما في السرد الذاتي، فإننا نتتبع ا لحكي من خلال عيني الراوي، وعن هذين الأسلوبين السرديين، تنشأ جملة من التقنيات المختلفة، كتقنية الراوي بضمير الأنا، أو الهو، أو الأنت .[1]

المرويّ:

يسمى أيضاً المسرود، ويكون المؤلف على علم مسبق به، فيعمل على إظهاره بأفضل أسلوب. 2

المروي: أي الرواية نفسها التي تحتاج إلى راوٍ ومروي له، أو إلى مرسل ومرسل إليه، وأن السرد والحكاية اللذين هما طرفا ثنائية لدى السردانيين اللسانيين، هما وجها المروي المتلازمان اللذان لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر .

أساليب السرد ومكوناته

أساليب السرد

أ-السرد بضمير الغائب:

يعرف" نورمان فريدمان "هذه الطريقة بأنها" الحكاية التي تسردها شخصية واحدة ويرى أن القارئ يستقبل الفعل مصفى من قبل ضمير إحدى الشخصيات، ولكنه يتلقاه بمباشرة تحرمه من البعد الذي ينشأ بالضرورة عن السرد ذي الطبيعة الارتدادية والذي يكون بطريقة ضمير المتكلم، وهو شكل سردي محمود لأنه يركز النشاط السردي من حول رواية لا يكون إحدى الشخصيات إنما يتبنى وجهة نظرها[3].

1 جزء من ورقة مقدمة في ورشة الإبداع المصاحبة ; للدورة الخامسة عشرة من جائزة الشارقة للإبداع العربي ص 98

2 سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي الزمن – السرد – التميز ، ط 3 ، ت 1997 المركز الثقافي العربي ص 54

3 إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك،المرجع السابق ص87

ب – **السرد بضمير المتكلم:**

وفي هذا النوع من السرد يتحدث الكاتب بضمير المتكلم على لسان البطل أو البطلة أو تسند عملية السرد إلى الراوي ،أو على لسان شخصية ثانوية ،وهي أبسط طريقة لعرض حوادث القصة وتطويرها ويأتي هذا الضمير في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد ضمير الغائب ،ذلك بأنه استعمل في الأشرطة السردية منذ القدم ،فشهرزاد مثلا كانت تفتح حكاياتها في ألف ليلية وليلة بعبارة بلغني وغايته تكمن في وضع بعد زمني بين زمن الحكي وهو زمن الحدث حال كونه واقعا، والزمن الحقيقي للسارد وهي اللحظة التي تسرد فيها الأحداث ، فالسرد ينطلق من الحاضر نحو الماضي ،وكأن الحدث قد وقع بالفعل ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا، ومن جمالياته:

–دمج الحكاية المسرودة في روح المؤلف

يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر

– التوغل إلى أعماق النفس،وتقديمها للقارئ كما هي لا كما يجب أن تكون [1]

ج –السرد بضمير المخاطب:

"ويأتي في المرتبة الثالثة من حيث التصنيف، وهو الأقل ورودا والأحدث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة، واشتهر باستعماله في فرنسا"ميشال بوتور في روايته العدول ويأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم ،فيتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب ،ويتجاذبه الحضور الشهودي المائل في ضمير المتكلم ومقام أنا في الوقت "واصطناع هذا الضمير يقوم مقام هو نفسه ، وهو حسب ميشال بوتور أكمل الأشكال السردية وأحدثها خصوصا حيث يقول فيه: إن ضمير المخاطب ،أو" الأنت"، يتيح لي أن أصف وضع الشخصية ،كما يتيح لي وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها ولهذا الضمير مزايا كثيرة منها:

– يجعل الحدث يندفع دفعة واحدة ،لتجنب انقطاع تيار الوعي.

1 سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي الزمن – السرد – التميز ، ط 3 ، ت 1997 المركز الثقافي العربي ص 65

– يتيح وصف وضع الشخصية ،والكيفية التي تولد اللغة فيها

يجعل السارد مرتبطا أشد الإرتباط بالشخصية الروائية ملازما لها،ملتصقا بها،مزعجا إياها،فلا يذر لها أي حيز من حرية الحركة،وحرية التصرف

علاقة السارد بالحكاية :

يستطيع السارد أن يعرض القصة بضميرين: ضمير المتكلم أو ضمير الغائب،وهذا الاستعمال ما هو إلا هيئة سردية يختارها لجعل الحكاية تروى من قبل الشخصيات أومن قبل سارد غريب عن الحكاية.

وبهذا ميز جنيت Genette بين نوعين من الساردين

1 السارد غريب عن الحكاية :

وهو سارد غريب عن الحكاية ،لاعلاقة له بالحكاية التي يسردها فتكون الحكاية منسوبة إلى ضمير الغائب لكون الراوي له مسيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية التي يسرد أحداثها،كما في روايات" جورج زيدان "التاريخية فيقدم السارد عمله في حياد وكأنه غير معني بأحداث القصة[1].

2 – سارد متضمن في الحكاية :

وهو سارد وشخصية من شخصيات القصة ،فيصبح راو حاضر كشخصية في الحكاية التي يروي أحداثها ،ويتلفظ هذا السرد باستعمال ضمير المتكلم وإذا كان غياب السارد مطلقا في النوع الأول من السرد،فإن حضوره درجات في هذا النوع وهذا قياسا إلى مستوى حضور السارد في الحكاية ، ونميز منها وضعين ممكنين :

أ –وضع أول يكون فيه الراوي بطل سرد

ب– وضع ثان يقوم فيه الراوي بدور ثانوي كملاحظ أو مشاهد

وبإمكاننا التعرف على وضعية السارد من خلال مستواه السردي خارج القصة أو داخلها،وعلاقته بالحكاية: غريب أو متضمن فيها.

1 إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك،المرجع السابق ص 102

سمات السرد عند جوليا كريستيفا

تذهب "جوليا كريستيفا" "J. Krisieva ". إلى أن النص "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان Langue عن طريق ربطه بالكلام Parole راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة

إن الإسهام الأكبر في تعريف النصّ، هو ما قامت به اتجاهات (ما بعد البنيوية)، وعلى الخصوص السيميائية التي عايشت البنيوية، وخلفتها، حيث قرنت مصطلح (النصّ) بمصطلح (التّناصّ) أو تداخل النصوص، فالنصّ مجموعة من النصوص المتداخلة. والنصّ –عند جوليا كريستيفا– هو لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى.

جوليا كريستيفا J. KRISTEVA فترى أن النصّ الأدبي هو أكثر من مجرد قول أو خطاب، وأنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتدّ بها على أساس أنه ظاهرة عبر لسانية (أي مكونة بفضل اللغة)، وأنه يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيراً إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها. والنصّ –نتيجة لذلك– هو عملية إنتاجية تعني أمرين: [1]

1– علاقته باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريق التفكيك وإعادة البناء)، مما يجعله صالحاً لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

2– يمثل النصّ عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية (تناصّ)، ففي فضاء النصّ تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد بعضها الآخر ونقضه.

1 . صلاح فضل . بلاغة الخطاب وعلم النص . عالم المعرفة الكويتية ص 229.

وترتبط بهذا المفهوم –عند كريستيفا– فكرة النصّ باعتباره (وحدة أيديولوجية) تضم الأقوال والمتتاليات التي يشملها النصّ في فضائه، أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها. وهذه الوحدة هي وظيفة (التّناصّ) التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة ملائمة لبنية كل نصّ، وممتدة على مداره، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي.

وهكذا يبدو النصّ –عند كريستيفا– تبادل نصوص، أو تناصّاً في فضاء نصّي تلتقي فيه مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، ويبطل أحدها مفعول الآخر [1]وهي تعتبر النصّ إنتاجية، وممارسة دالة (هي جدال الذات والآخر والسياق الاجتماعي)، وإعادة توزيع اللغة يعارض كل استعمال تواصلي وتمثيلي للغة. كما أنها تعتبر النصّ فضاء متعدد الدلالة، تتقاطع فيه عدة معان ممكنة.

وإذا كان شومسكي قد قال ببنيتين: سطحية وعميقة، فإن كريستيفا تفضل مصطلحين آخرين مقتبسين من المصطلحات الروسية هما: النصّ الظاهر، والنصّ المولّد. فالنصّ الظاهر عندها يجمع البنيتين: السطحية والعميقة. وأما النصّ المولّد فهو ما يتولد عن النصّ الظاهر، وهو خارج الزمانية والشخصية. إنه ليس (بنية)، وإنما (بنينة)، وليس ملفوظاً، وإنما تلفظ، وليس دالاً وإنما جمع الدوال النهائي.

وبهذا النصّ المولّد تعتبر كريستيفا سيميولوجيتها قد وضعت قطيعة مع السيميولوجيا التقليدية التي مجالها النصّ الظاهر لا تتعداه. وهذه القطيعة تدعوها (الإيديولوجيم) وهو مصطلح مستمد من باختين، تعبّر به عن الوظيفة التناصّية التي يمكن أن نقرأها مجسدة في المستويات المختلفة لبنية كل نصّ، والتي تعطيه خيوطاً تاريخية واجتماعية [2]

هكذا يبدو النصّ –عند كريستيفا– "جهازاً عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي، رامياً بذلك إلى الإخبار المباشر، مع أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة المختلفة

1 جوليا كريستيفا . السيميولوجيا . سوي . باريس 1969 ص 52.

2 نفسه ص 53

وللنصّ توجيه مزدوج، يتجلّى الأول في كونه يميل نحو النسق الدال الذي تنتج فيه اللغة في عصر ومجتمع معينين، ويبرز الثاني في ميله نحو المسار الاجتماعي الذي يسهم فيه باعتباره خطاباً.

ولا يمكن الكشف عن خصوصية النصّ سوى بـ (السيميولوجيا)، هذا العلم الجديد الذي هو كفيل بوعي هوية النصّ وتميزه، والذي يتعامل مع النصّ باعتباره أكثر من الخطاب، وهو يندرج ضمن ممارسات سيميولوجية تتقاطع مع المتواليات التي تستوعب في فضائها (الأيديولوجيم) التي تعني –عندها– الوظيفة التناصّية التي تتمظهر مادياً على مستويات بنية النصّ المختلفة.

ولما كانت كريستيفا تعتبر النصّ (إيديولوجيما)، فإنها ترى أن هذا الإيديولوجيم هو الذي يحدد عمل السيميولوجيا في التناص النصي. وهكذا فإن السيميولوجيا عندها تنظر إلى النص كدليل منفتح ومتعدد الدلالات. ولكنها تسمّي تعدد الدلالات (تدليلاً). و (التدليل) عندها يختلف عن الدلالة، باعتباره علمية تتخلص من خلالها (ذات) النصّ من منطق (الأنا) إلى منطق آخر يتم فيه تحاور المعنى وتحطيمه.

وعلى هذا فإن العلم الذي يدرس النصّ وفق هذه المميزات يدعى (التحليل الدلالي). وهو ينطلق من اللسانيات، ثم يتجاوزها، لأن كريستيفا لا تعتبر النصّ مظهراً لسانياً، ودلالته لا تظهر كبنية مسطحة في إطار لساني، وإنما النصّ عندها (توليد) عن (ظاهرة) لسانية.

وبهذا فإن (النصّ الظاهر) المطبوع لا يصبح قابلاً للقراءة إلا إذا استبطنا تكوينه اللساني، أي استولدناه الدلالات، أو قمنا بفعل (توليده) من خلال نسيجه اللغوي. وهذه العملية تسميها كريستيفا (النصّ المكوّن). وهكذا يصبح النصّ –لديها– طبقتين: (النصّ الظاهر) السطحي اللغوي (الدال)، و (النصّ المكوّن) الأعمق (المدلول). وهي تجعل معظم المعارف الإنسانية (السيميوطيقا، والتحليل النفسي، والألسنية... الخ) تشترك في هذا (التحليل الدلالي). ويبدو تأثر كريستيفا بالباحثين السوفييت واضحاً، وعلى الخصوص بباختين،

والشكلانيين الروس.

وأما الباحث السيميولوجي الروسي لوتمان LOTMAN فيرى أن تحديد النصّ يعتمد على مكوناته التعبيرية، والبنيوية، والتحديدية.

ففي التعبير: يتمثل النصّ في علاقات محدودة، تختلف عن الأبنية القائمة خارج النصّ. فإذا كان النصّ أدبياً فإن التعبير يتم فيه أولاً من خلال علاقات اللغة الطبيعية، والتعبير – في مقابل اللا تعبير– يجعلنا نعتبر النصّ تحقيقاً لنظام، وتجسيداً مادياً له.

وفي البنية: لا يمثل النصّ مجرد متوالية من مجموعة علامات تقع بين حدّين فاصلين. فالتنظيم الداخلي الذي يحيله إلى مستوى متراكب أفقياً في كل بنيوي موحد هو لازم للنصّ. وظهور (البنية) شرط أساسي لتكوين النص.

وفي التحديد: يقوم النص مقابل جميع العلامات المتجسدة مادياً، والتي لا تدخل في تكوينه، طبقاً لمبدأ التضمن. و (الحدّ) يثير في وعي القارئ كل أنظمة الشفرات الفنية الملائمة له.[1]

نظرية التّناصّ:

(التّناصّ) INTERTEXTUALITY مصطلح نقدي، يرادفه (التفاعل النصّي)، و (المتعاليات النصّية) TRANSTEXTUALITY وقد ولد مصطلح (التّناصّ) على يد جوليا كريستيفا عام 1969 التي استنبطته من باختين في دراسته لدستويفسكي، حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفونية)، والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح (التّناصّ). ثم احتضنته البنيوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سيميائية، وتفكيكية، في كتابات كريستيفا، ورولان بارت، وتودوروف، وغيرهم من رواد الحداثة النقدية، على الرغم من أن بذوره كانت أقدم من ذلك، إذ ساد، في الماضي، إحساس عام بأن دراسة أعظم الأدباء لا يمكن أن تدور في فلكهم وحدهم، لأن مثل هذه الدراسة لا تكفي وحدها في تحقيق المعرفة

1 جوليا كريستيفا . السيميولوجيا . سوي . باريس 1969 ص 52.

الكاملة، ذلك أن معرفة الخلف ينبغي أن ترتبط بمعرفة السلف، وأكثر المبدعين أصالة هو مَنْ كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة، يقول لانسون LANSON : "ثلاثة أرباع المبدع مكوّن من غير ذاته" [1] ولهذا لا بد من التعرف على الماضي الذي يمتد فيه، وعلى الحاضر الذي يتسرب إليه، وفصل كل منهما عن الآخر. وبهذا يمكن أن نقدّر أصالته الحقيقية، ونتمكن من إعطاء الدراسات الأدبية دفعة جديدة تتجاوز أبحاث الستينات.

والواقع أن جوليا كريستيفا هي أول من طرح مفهوم (التّناصّ) في منتصف الستينات. وعلى الرغم من أنه ورد قبلها لدى باختين الذي كان يسميه (التفاعل السوسيو لفظي) وتمارسه (جماعة تل كل) السيميائية التي تنتمي إليها كريستيفا، إلا أن كريستيفا هي التي أعطته تسميته النهائية: (التّناصّ) INTERTEXTULITE.

ولقد استخدمت جوليا كريستيفا GULIA KRISTEVA مصطلح (التناصّ) في بحوث عديدة كتبتها بين عامي 1966 و 1967، وصدرت في مجلتي (تل كل)، و(نقد)، وأعيد نشرها في كتابيها (السيمياء)، و(نص الرواية) معتمدة على باختين في استبصاراته النقدية في دراساته حول ديستويفسكي ورابليه، حيث يؤكد أن كل خطاب أدبي إنما يكرر خطاباً آخر، وأن كل قراءة تشكل بنفسها خطاباً، ذلك أن الكتابة تعني ثلاثة عناصر هي: النصّ، والكاتب، والمتلقي، بالإضافة إلى عنصر (التناصّ)، الذي يُناقش مع هذه العناصر الثلاثة.

ففي النصّ تناصّ. والكاتب يمارسه واعياً أو غير واع. كما أن القراءة تثير لدى المتلقي خبراته وذكرياته ومعلوماته السابقة.

وهكذا يبدو (التناصّ) حواراً بين النصّ وكاتبه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة. كما أنه حوار بين النصّ ومتلقيه، ومايملكه المتلقي من معلومات سابقة. وهذا الحوار (الديالوج) هو ما تطلق عليه كريستيفا اسم (التّناصّ)، حيث تقول: "يتشكل كل نصّ من قطعة موزاييك من الشواهد. وكل نصّ هو امتداد لنصّ آخر، أو تحويل عنه TRANSTORMATION".

1 لانسون . منهج البحث في تاريخ الأدب . تر:محمد مندور . نهضة مصر 1972 . ص 400.

وبدلاً من استخدام مفهوم (الحوار بين شخصين أو أكثر) يترسخ مفهوم (التناصّية)، وتقرأ اللغة الأدبية بصورة مزدوجة [1].

وقد تسارع الكتّاب إلى تبنّي هذا المصطلح: تودوروف، وريفاتير، وجيرار جينيت، وميشيل آريفي... الخ. وعندما وجدت كريستيفا شيوع مصطلح (التّناصّ)، واستخدامه بالمعنى المبتذل (أي في نقد مصادر نصّ ما)، فضلت عليه مصطلحاً آخر هو (المناقلة) أو (التحويل) TRANSPOSITION[2].

لقد استمدّت كريستيفا من باختين الذي ميّز بين محورين: (الحوار)، و(التضاد)، اللذين ليسا مميزين لديها بدقة وكفاية، على الرغم من أن شلوفيسكي هو أول من أشار إلى هذه الظاهرة، بقوله:"كلما سلطت الضوء على حقبة ما، ازددت اقتناعاً بأن الصور التي نعتبرها من ابتكار شاعر إنما استعارها من شعراء آخرين"، فأصبح (التناصّ)، عند كريستيفا، هو تلاقي نصوص تقرأ نصّاً آخر، وكل نصّ "ينبني مثل فسيفساء من الاستشهادات، وكل نصّ إنما هو امتصاص وتحويل لنصّ آخر" [3].

وتحلل كريستيفا رواية (جيهان دوسانتري) GENAN DE SAINTRE 1456 للكاتب الفرنسي (أنطوان دولا سال) A.DE . LA SALE من وجهة نظر التّناصّ فتراه يتجلّى في مظهرين:

1 . (الأوصاف) التقريظية للأحداث والموضوعات.

2 . (الاستشهادات) المستمدة من الكتب المقدسة والمفكرين السابقين.

ثم تتبعت مصادر هذين المظهرين، فوجدت الأوصاف التقريظية في (المناداة) أو التلفظ الشفوي، الذي كان معروفاً في فرنسا خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، حيث كان الخطاب التواصلي منطوقاً بصوت مرتفع في الساحات العامة، من أجل إخبار الناس عن

1 جوليا كريستيفا . مدخل إلى السيميولوجيا . سوي . باريس 1978 ص 85

2 جوليا كريستيفا . ثورة اللغة الشعرية . سوي . باريس 1985 ص59

3 جوليا كريستيفا . السيميولوجيا . سوي . باريس 1969 ص 84

الحرب، أو عن البضائع والسلع، كما وجدت الاستشهادات التي تنتمي إلى نصّ مكتوب في الكتب التي تعتبر استنساخاً لكلام شفوي.

وإذا كان باختين قد أفاد كريستيفا في دراستها للتناصّ في رواية (دولا سال)، فإن سوسير قد أفادها أيضاً في البحث عن النصّ الغائب في فضاء اللغة الشعرية، وأسماه: (القلب المكاني أو البراغرام)، معتبرة الملفوظ الشعري مجموعة ثانوية من بين مجموعة أكبر هي فضاء النصّ، والمدلول الشعري ليس منحدراً من شفرة أحادية، بل تلتقي فيه أنماط عديدة، وممثلة للتناصّ الشعري بلو تريامون، ومفترضة أن اللغة الشعرية لا نهائية الشفرة، بخلاف الكتاب الذي هو نهائي ومغلق، وأن النصّ الأدبي هو مزدوج (كتابة/قراءة)، حيث يصير المكتوب مقروءاً، ويتحول المقروء إلى مكتوب بإنتاجية جديدة، ومن خلال هذا التحاور النصّي بين المكتوب والمقروء تنتج نصوص جديدة.

ولا يمكن تحديد مفهوم (التناصّ) عند كريستيفا إلا بإدماجه مع كلمة أخرى هي (الإيديولوجيم) IDEOLOGEME وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام النصّ، لتحديد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيل عليه منها. وبذا يكون التّناصّ هو (التقاطع داخل النصّ لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى)، أي أنه عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، فهو . على نحو من الأنحاء . (اقتطاع)، و(تحويل).

وكل هذه الظواهر تنتمي . بداهة . إلى الكلام انتماءً (استطيقيا) تسميه كريستيفا . نقلاً عن باختين . (الحوارية)، أو (الصوت المتعدد) [1].

وبعد عشر سنوات من إطلاق كريستيفا لمصطلح (التناصّ) نشرت مجلة (بويتيك) الفرنسية عدداً خاصاً عن (التناصّ)، تحت إشراف لوران جيني JENNY الذي اقترح إعادة تعريف التّناصّ بقوله: "إنه عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نصّ مركزي يحتفظ بزيادة المعنى".

1 محمد عبد المطلب . قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني . مكتبة لبنان . بيروت 1995 ص 147

ومن الطريف أن كريستيفا تخلّت أخيراً عن مصطلح (التناصّ)، نتيجة انصرافها عن الاهتمام بالواقع التاريخي للخطاب، بينما تمّ تبنّي المصطلح في المنتدى الدولي للبويطيقا، والمنظم على يد ريفاتير في نيويورك عام 1979[1].

وأما الناقد الفرنسي جيرار جينت GERARD GENETTE فقد تحدث في كتابه: (طروس) 1982، عن (التناصّية الجمعية)، التي تعبر عن علاقة النصّ اللاحق بالنصّ السابق له. وعنى بـ(التعالي النصّي) نوعاً من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنصّ معين مع غيره من النصوص. ويتضمن (التعالي النصّي) التداخل النصّي الذي يعني عنده الوجود اللغوي. وربما كانت أوضح صور التداخل الاستشهاد بالنصّ الآخر داخل قوسين بالنصّ الحاضر. كما يتضمن علاقة المحاكاة، وعلاقة التغيير، والمعارضة، والمحاكاة الساخرة.(24).

وتنحصر أشكال (التناصّ) عنده في نمطين، يقوم أحدهما على العفوية وعدم القصد، إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر في غيبة الوعي. ويعتمد الثاني على القصد والوعي، فتشير صياغة الخطاب الحاضر إلى نصّ آخر، وتحدده تحديداً كاملاً يصل إلى درجة التنصيص.

وبذا يكون جينيت قد تطور بالدراسات السابقة التي غطت مرحلة السبعينات إلىموضوع جديد أسماه (التعالي النصّي) Transtextualite الذي يعني عنده: "كل ما يجعل نصّاً يتعالق مع نصوص أخرى. بشكل مباشر، أو ضمني [2]

ويحدد جينيت أنماط (التعالي النصّي) في خمسة أنماط هي:

1 . (التناصّ)، وهو العلاقة بين نصين أو أكثر، كما يتجلى في الاستشهاد، والتلميح، والسرقة...

1 مارك انجينو . في أصول الخطاب النقدي الجديد . تر:أحمد المديني . بغداد 1987 ص 110.

2 جيرار جينيت . مدخل لجامع النص . تر: عبد الرحمن أيوب . دار توبقال . الدار البيضاء 1986 ص 90 ط3

2 . (الميتانصّ) Metatextualite أو (ما وراء النصّ)، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصّاً بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره، ويمثّل له جينيت بكتاب (فينو مينولوجيا الروح) لهيجل الذي يلمّح بطريقة مبهمة إلى كتاب (ابن أخ رامو) لديدرو.

3 . (النصّ الأعلى)، وهو العلاقة التي تجمع بين نصّ أعلى ونصّ أسفل، وهي علاقة تحويل ومحاكاة، ومثالها (أوذيسة) هوميروس التي تحاكيها (اوليس) جويس، وتختلف عنها.

4 . (المناص) Paratextualite ونجده في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والخواتيم، والصور، وكلمات الناشر... الخ. ومثالها رواية (اوليس) لجويس، فقد عنون كل فصل فيها بما يذكر بعلاقة هذا الفصل مع مشهد من (الاوديسة): عرائس البحر.. بنيلوبي... الخ، وعلى الرغم من أن المؤلف حذف هذه العناوين الفرعية من الرواية، في طبعتها التالية، فإنها ظلت في أذهان النقاد كقسم من الرواية.

5 . (جامع النصّ)، أو معمارية النصّ، وهو النمط الأكثر تجريداً وتضمناً، ويتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نصّ على حدة، في تصنيفه كجنس أدبي: رواية، محاولات، شعر،... الخ..

وقد شرح جينيت كل نمط من هذه الأنماط الخمسة في كتاب مستقل، فوضع كتاب (معمارية النص) 1986، للنصّ و(عتبات) 1987 للمناصّة...

أدوات السرد عند جيرار جنيت

لقد حدد جيرار جنيت في المستويات السردية علاقات الحكي بعضه ببعض، بحيث يختلف حكي عن آخر حسب تعدد القائمين بالسرد، وعلاقتهم بالقصة التي يحكونها، والانتقال من مستوى حكائي إلى مستوى آخر لا يمكنه مبدئياً أن يتحقق إلا بالسرد وفي هذا الصدد ميز جنيت بين مستويات سردية أربعة تحدد طبيعة السارد ووضعيته من خلال المستوى السردي وعلاقته بالقصة:

- السارد الخارج حكائي والمتباين حكائياً

- السارد الخارج حكائي والمتماثل حكائياً

وفي هذا المستوى السردي نجد السارد من درجة أولى يحكي قصته التي يكون طرفاً فيها.

3 - السارد الداخلي حكائي والمتباين حكائياً وهو ما نلاحظه عندما تكون شهرزاد شخصية ساردة من درجة ثانية، تحكي حكايات تكون غائبة فيها.

4 - السارد الداخل حكائي والمتماثل حكائياً حيث يكون السارد من درجة ثانية يحكي قصة، وفي هذا النوع نجد سارداً من درجة ثانية يتكلف بحكاية قصته [1].

نلاحظ أن في المستوى الخارج حكائي يقوم السارد برواية القصة والأحداث من الخارج، وهذا السارد سواء كان مجهول الهوية، أو شخصية روائية، فلأنه غالباً ما يلجأ إلى صيغة ضمير الغائب. أما في المستوى الداخل حكائي، فإن السارد/ الشخصية والساردون/ الشخصيات هم الذين يتولون عملية الحكي بأنفسهم من الداخل، حيث يشكلون أبطال القصة. إنهم يحكون عن أنفسهم أو عن غيرهم، وفي المقابل فإن جنيت يفرق بين نوعين من الحكاية: تلك التي يكون السارد فيها غائباً عن القصة التي يحكيها. والثانية التي يكون السارد فيها حاضراً كشخصية في القصة التي يرويها ويسمي جنيت النوع الأول من الحكاية متباين حكائياً. أما النوع الثاني من الحكي فيسميه متماثل حكائياً [2]

ويقسم جيرار جنيت هذا النوع الأخير من الحكي إلى قسمين بحيث يقول: يجب (على الأقل) التمييز داخل المتماثل حكائي نوعين: ذلك يكون السارد فيه بطلاً لحكيه. وذلك الذي يلعب فيه دوراً ثانوياً.. دور الملاحظ والشاهد [3]

1 حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط: 3، 2000، ص56

2 حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق

3 واين بوث: «وجهة النظر من المنظور السردي»،المرجع السابق

ويخلص جنيت إلى أن السارد لا يمكن أن يكون في قصته سوى بطل أو متفرج بسيط [1]وقد أضاف جاب لينتفلت بعض الإضافات فيما أسماه بـ (الشكل السردي) ليرصد فيه العلاقة بين السارد والقصة. فيميز بين شكلين في السرد هما:

- السرد المتماثل حكائياً، ويكون عندما تملأ نفس الشخصية وظيفة مزدوجة: حيث تكون سارداً يتولى عملية الحكي وممثلاً يلعب دوراً في القصة (شخصية – سارد = شخصية – ممثل) [2] وقد بلور لينتفلت أشكالاً ثلاثة من النوع الأخير:

النوع الأول ويسميه لينتفلت بالفاعل الخارجي، لأنه يحكي قصة غير مشارك فيها، حيث يكون الروائي هو الموجه للعملية الحكائية. النوع الثاني ويسميه، الفاعل الداخلي، وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها، ولكن من خلال شخصية تظل بينهما مسافة. والنوع الثالث يسميه لينتفلت بالفاعل «المحايد»، حيث لا السارد ولا الممثل يشتغلان في تأهيل عملية الحكي

4..مفهوم السردية :

يأتي كتاب الدكتور "سعيد يقطين" المعنون "السرد العربي.. مفاهيم وتجليات" ليسير في المجرى الذي اختطه كتابه السابق "الكلام والخبر" من خلال ترهين البحث في بعض المفاهيم الأساسية المتصلة بالسرد العربي (مفهوم السرد العربي وأبعاد الاشتغال به، قضية كتابة التاريخ السردي، مفاهيم التراث وما يتصل بها من مفاهيم، مفهوم المكتبة السردية العربية

أ . المفهوم العام للمصطلح:

يُعرّف الدكتور رشيد بن مالك السردية بقوله:" يطلق مصطلح السردية على تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات، ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية. "

1 جاب لينتفلت: مستويات النص السردي الأدبي المرجع السابق

2 حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع نفسه

وقد لاحظ أن إميل بنفنيست استخدم هذا الطرح للتمييز بين الحكاية التاريخية والخطاب (في معناه الضيق)، معتمداً في ذلك على مقياس مقولة المتكلم؛حيث يميز استخدام الغائب الحكاية، والمتكلم"الأنا" و"الأنت" الخطاب.

يُدعى خطاب . في مفهوم بنفنيست –كلّ تلفظ يتصور متكلما ومتلقيا، تكون فيه نية الأول التأثير على الثاني بطريقة مّا. [1]

أما الحكاية (القصة)، فهي ما جرى فعلا (الطرح الموضوعي التاريخي). فإذا كان الخطاب هو الكيفية التي يقدم بها السارد الأحداث، فإن تحليل الحكاية (القصة) هو تحليل للمضمون، أما تحليل الخطاب فهو تحليل للشكل"كيفية الأداء. . "

وقد أظهرت السرديات في مقارباتها المختلفة وجود تنظيمات مجردة وعميقة، تحتوي على معنى ضمني، منظم لإنتاج هذا النموذج من الخطاب. وعملت السردية بالتدرج كقاعدة لتنظيم كل خطاب سردي وغير سردي باعتباره يمثل إمكانيتين: إما أن يكون الخطاب تسلسلا منطقيا بسيطا للجمل وبالتالي فإن المعنى لا يكون إلاّ نتيجة لاطراد يتجاوز إطار اللسانيات أو السيميائية. وإمّا أن يكون الخطاب دالا، وفعلا لغويا واعيا ومحتويا على تنظيمه الخاص. [2]

ويعني السرد فعل الحكي المنتج للمحكي، أو إذا شئنا التعميم، مجموع الوضع الخيالي الذي يندرج فيه، والذي ينتجه السارد والمسرود له. ونقصد بالمحكي النص السردي الذي لا يتكون فقط من الخطاب السردي الذي ينتجه السارد، بل أيضا من الكلام الذي يلفظه "الممثلون"، ويستشهد به السارد.

فالمحكي إذن يتكون من تتابع وتناوب خطابَيْ السارد والممثلين. وكما أن المحكي يوفق بين خطاب السارد وخطاب الممثلين فإن القصة أيضا تشمل الأحداث التي تكون

1 إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك،المرجع السابق ص 120

2 سعيد يقطين التمييز بين الحكي والسرد ، تحليل الخطاب الروائي ، ط 1 ، 1989 ، المركز الثقافي العربي، ص 04

موضوع خطاب السارد وكذا الأحداث التي يحكيها خطاب الممثلين، ومن ثمّ فهي تتضمن العالم المسرود والعالم المتمثل به في آن واحد.

السردية من منظور تزفيتان تودوروف

يعدّ تزفيتان تودوروف هو مَنْ ابتكر هذا المصطلح عام ،1959 بعد أن شكله من كلمة (narrative logy) أي سرد وعلم ليحصل على مصطلح علم السرد أو السردية، على أنه العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناء ودلالة، ويُحيل السرد بوصفه المادة الأولية لهذا العلم على أنه: نظام لغوي يحمل حادثة أو سلسلة من الحوادث على سبيل التخييل، وهو فن تنظيم هذه المحمولات بوصفها شكلاً فنياً منتظماً بعلاقات وقواعد وأبنية داخلية تنظم عمل السرد، وذلك انطلاقاً من جذره العربي الذي يعني التنظيم وصولاً إلى المفاهيم الحديثة .

وتُعنى السردية باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النُظم التي تحكمها وتوجّه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها، ووُصِفتْ بأنها نظام نظري، غُذّي، وخصّب، بالبحث التجريبي .[1]

وتبحث السردية في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد أن السردية، هي: المبحث النقدي الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبناء ودلالة . والعناية الكلية بأوجه الخطاب السردي، أفضت إلى بروز تيارين رئيسين في السردية، أولهما: السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالسرد الذي يكوّنها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيارَ: بروب، وبريمون، وغريماس . وثانيهما: السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة،

1 إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك،المرجع السابق ص 122

وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي . ويمثل هذا التيار، عدد من الباحثين، من بينهم: بارت، وتودوروف، وجنيت .[1]

وشهد تاريخ السردية محاولة للتوفيق بين منطلقات هذين التيارين، إذ سعى غاتمان وبرنس إلى الإفادة من معطيات السردية في تياريها: الدلالي واللساني، والعمل على دراسة الخطاب السردي بصورته الكلية، في ما اتجه اهتمام برنس إلى مفهوم التلقّي الداخلي في البنية السردية من خلال عنايته بمكون المروي له، اتجه اهتمام غاتمان إلى البنية السردية عامة، فدرس السرد بوصفه وسيلة لإنتاج الأفعال السردية، وبحث في تلك الأفعال بوصفها مكونات متداخلة من الحوادث والوقائع والشخصيات التي تنطوي على معنى . وعدّ السرد نوعاً من وسائل التعبير، في حين عدّ المروي محتوى ذلك التعبير، ودرسهما بوصفهما مظهرين متلازمين من المظاهر التي لا يتكوّن أي خطاب سردي من دونهما .

ويتشكل السرد، تبعاً لمهارة الكاتب، وأسلوبه المتميز، وطريقة معالجته للقضية التي يطرحها، ويمتد ويُمط، لكي يتحوّل في يد المؤلف الفنان، كما لو كان كتلة من طين، لأي شكلٍ من شأنه أن يخدم العمل ككل، ويرتقي به نحو النموذج والشكل الصحيح الملائم .

ونحن لو نظرنا، إلى عملٍ قصصي لا بأس به، وبسطناه أمامنا، ثم التقطنا، بملقطٍ جيد، بعضاً من مكوناته، كالشخصيات مثلاً، والفكرة أو القضية المطروحة وتابوهاتها، والزمان والمكان بعينهما، والتقطنا أيضاً بعض الحشو، الذي لا يخلو منه الأمر، ثم خلطنا ما تبقى ونظرنا إليه بعيننا المجردة، لوجدنا أن ما لدينا هو كتلة جميلة وأنيقة من السّرد، ولو تمحصنا هذه الكتلة، وما بها من أشياء، لوجدنا ما يلي، جُمل قصصية مُحكمة، مبنية بالأساس أيضاً من كلمات منتقاة، من ثم فقرات قصصية جيدة، ولوجدنا الحبكة أيضاً، التي هي عبارة عن غُرز مصنوعة من تلك الجمل القصصية المحكمة، خيطت بأسلوب مميز لصانع هذا السرد، مطعمة بالحوارات بأنواعها، ولوجدنا بعضاً من الرشاقة والتشويق، ضمناً

1 محمّد بن سعيد، قاموس السرديات المغربية، مرجع سابق ص 54

داخل الحبكة، التي هي في خيال المؤلف، وجودتها، من خصوبة هذا الخيال ودهشته، ولوجدنا دراما وصراع فرح أو حزن، أشياء كثيرة ورائعة، تُكوِّن هذه الكتلة من السرد .[1]

ولقد أدرج كريماس، وهو أحد أبرز الذين نظّروا للنماذج السردية الكونية، مفهوم السردية ضمن كل الخطابات، بما فيها الخطابات العلمية، أو تلك التي تختص بوصفات إعداد الحساء، فبالإمكان، في تصوره، استعادة النشاط الإنساني المدرج ضمن وضعيات معينة، من خلال خطط تتضمن كل ممكنات الفعل، كما يمكن تصريفها في وضعيات مألوفة . إن الفعل، استناداً إلى ذلك، ليس فردياً كما يبدو في الظاهر، إنه يعبّر عن حالة تفاعل بين الذات التي تفعل مع المحيط الاجتماعي الذي يستوعب هذا الفعل ويقوّمه ويدفع إليه أو يشجعه أو يعوق تحقيقه، إن الذاكرة الفردية ليست كذلك إلا إذا كانت جزءاً من ذاكرة كلية، ومن دون ذلك لا يمكن الحديث عن قصة، وبعبارة أخرى، يساعدنا السرد على إدراج تجربتنا الفردية المحدودة في الزمان ضمن ذاكرة أوسع وأشمل هي ذاكرة الإنسانية .[2]

مكونات السردية :

إن الراوي، المروي أو الرواية، المروي له، هي مكونات الكتابة السردية الأساسية، ويقول د . حميد الحمداني، في كتابه بنية النص السردي، إن السرد هو الكيفية أو الطريقة، التي تروى بها الرواية، عن طريق هذه المكونات، وذلك وفق النحو الآتي:

الراوي: هو المرسل، يقوم بنقل الرواية إلى المرسل إليه أو المتلقي، وهذا الراوي ما هو إلا شخصية من ورق على حد تعبير بارت . وهو يختلف تماماً، عن الروائي الكاتب، الذي هو شخصية من لحم ودم، وخالق ذلك العالم التخيّلي، الذي تتكوّن منه روايته، والروائي، بطبيعة الحال، لا يتوجب أن يظهر ظهوراً مباشراً في بنية الرواية، وإنما يستتر خلف قناع الراوي .

1 إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك،المرجع السابق ص 101

2 جزء من ورقة مقدمة في ورشة الإبداع المصاحبة ; للدورة الخامسة عشرة من جائزة الشارقة للإبداع العربي

See more at: http://www.alkhaleej.ae/supplements/page/3779fa65-e621-41c4-b943- - f2df82cca587#sthash.BALVroO9.dpuf

المروي: أي الرواية نفسها التي تحتاج إلى راوٍ ومروي له، أو إلى مرسل ومرسل إليه، وأن السرد والحكاية اللذين هما طرفا ثنائية لدى السردانيين اللسانيين، هما وجها المروي المتلازمان اللذان لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر .

المروي له: قد يكون المروي له، كما يقول د . عبدالله إبراهيم، في كتابه السردية، اسماً معيناً ضمن البنية السردية، وقد يكون، كذلك الأمر، شخصية من ورق، كالراوي، وقد يكون كائناً مجهولاً أو متخيّلاً .

ولمّا كانت مكونات الرواية، هي الراوي والمروي والمروي له، أمكن القول إن البنية السردية هي: رسالة لغوية تحمل عالماً متخيلاً من الحوادث التي تشكّل مبنى روائياً يتجاذبه طرفا الإرسالية اللغوية أي الراوي والمروي له، لتنتظم بمنظومة متكاملة من العلاقات والوشائج الداخلية التي تنظم آلية اشتغال المكونات الروائية الثلاثة مع بعضها ابتداء من الرواة وأساليب روايتهم وإجابتهم عن سؤال المروي له: ماذا حدث؟ كيف حدث؟ مروراً بمفاصل المروي أي الحدث وكيفية بنائه والشخصية وعلاقاتها الروائية والزمان وتقنياته والمكان وأنواعه، وانتهاء بتعالقات الراوي والمروي له . نستطيع أن نقول، في ظل الإشارات السابقة، إن السرد، ليس شيئاً محدداً، لذلك، فإننا، كما هو معلوم، نستطيع أن نرى ونُدرج، كم لدينا من شكلٍ واتجاه لهذا السّرد، من دون أن نُغلق الجدول، لأن الحبل متروكٌ على الغارب، ولكل مؤلف بصمته الخاصة من الخيال، وروي الحكايات، وتحويلها إلى الواقع اللغوي .

ولكن، على الأغلب، يوجد نمطان رئيسان للسرد: موضوعي وذاتي، ففي السرد الموضوعي، يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال، أما في السرد الذاتي، فإننا نتتبع ا لحكي من خلال عيني الراوي، وعن هذين الأسلوبين السرديين، تنشأ جملة من التقنيات المختلفة، كتقنية الراوي بضمير الأنا، أو الهو، أو الأنت .[1]

1 جزء من ورقة مقدمة في ورشة الإبداع المصاحبة ; للدورة الخامسة عشرة من جائزة الشارقة للإبداع العربي

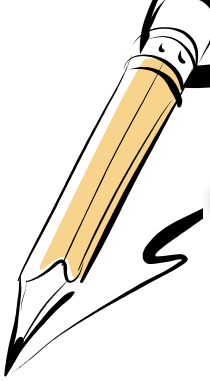
وللرؤية السردية، نواح متعددة، لدى النقاد الروائيين، وذلك بحسب العلاقة بين الراوي والشخصيات الروائية، كما يلي:

– الرؤية من الخلف، حيث تكون معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية .

– الرؤية المتلازمة، وهي الرؤية التي تتصاحب فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية .

– الرؤية من الخارج، وهي الرؤية التي تكون فيها، معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات الروائية ..

الفصل الأول



مكونات البنية السردية في الرواية

1..مفهوم الشخصية :

تعريف الشخصية: لغة:

من الممتع والمفيد أن نستفتح هذا البحث بقراءة لغوية عربية فإنها تساعدنا حقا على الفهم العميق الشامل لمصطلح كلمة " الشخصية"، إنها مشتقة من " شخص" ، وهي ذات دلالات هامة في أمهات المعاجم العربية كما يلي:

أ –**الاسم**" **الشخص** :"هو الإنسان كله حين تراه من بعيد " :جمعه في القلة أشخص."

ب –**الفعل** : شخص : شخص الإنسان م ن بلد إلى آخر إذا ذهب إليه ، وشخص النجم إذا طلع وأصبح مرئيا مشاهدا.

ج –**اسم فاعل**" **شخص شاخص** :" إذا ارتفع وعلا وأصبح ظاهر ا، فيقال شاخص البصر إذا ارتفع بصره عاليا، وشاخص العينين إذا فتح عينيه فلا يطرف وصوت شاخص إذا كان عاليا جهوريا.

د – **الصفة الشخيص** : الجسيم مع بهاء وروعة وكذلك السيد.

هذه المعاني لكلمة شخص ومشتقاتها تتجمع في صفات إنسانية بارز ة :فهي تعني الإنسان كله كما يراه الناس من حولهم ، كما تعني صفة بارزة في العلو والارتفاع في بصره أو عيونه أو صوته، كما تفيد معاني ضخامة الجسم مع بهاء الطلعة وكذلك معاني السيادة. ذلك هو المصدر اللغوي العربي لكلمة الشخصية والشخص.[1]

التعريف الاصطلاحي

ظهرت عدة تعار يف نفسية وكان اختلافها تبعا لتأكيد بعض الجوانب الشخصية على حساب بعضها الآخر . ومن بين التعاريف التي أوردها العلماء في الشخصية ، تعريفان لعالمين أمريكيين هما:[2]

تعريف رالف لنتون :

1 د .عبد الحميد محمد الهاشمي :أصول علم النفس العام، دار الشروق بيروت ص 32

2 د .عدنان السبيعي :الموجز في علم النفس، مطبعة الانشاء، سوريا ص 58

يستعمل اصطلاح الشخصية للدلالة على المجموعة الكاملة من صفات الفرد العقلية والسيكولوجية والاجتماعية، أي مجموع القدرات العقلية للفرد ومعتقداته وعاداته واستجاباته العاطفية.

تعريف كلوكهون :

يعرف الشخصية بأنها ذلك التكامل الوظيفي لكل السلوك الذي يتعلم هـ الفرد أثناء قيامه بأدوار مختلفة، في مجموعات اجتماعية كالأسرة والمدرسة ومكان العمل، والتي تجعل منه شخصا متميزا، وتتكون شخصية الفرد في رأيه من مزيج من أهدافه وتصرفاته وآرائه وعاداته ومقاييسه الخلقية ومدى فهمه لنفسه ومقدار تقييمه لها.

يلاحظ الدكتور مصطفى فهمي[1] علم النفس الإكلينيكي وهو يتحدث عن الشخصية والسلوك، أن مفهوم الشخصية لا يعني كما يعتقد البعض البحث عن إجابة للسؤال التالي : كيف يتصرف الفرد ؟

فإذا قلنا أن فلانا شخص عدواني فإننا نشير إلى ما نلاحظه عليه بأنه يتصرف بطريقة تتسم بالعدوان ، وفي الواقع إن مثل هذا القول إنما يصف أو يفسر فقط السلوك الظاهري دون اعتبار لمحددات الشخصية التي أدت إلى مثل هذا السلوك . ولكن التعرف على هذه المحددات ليس بالأمر السهل ، لأنها تلاحظ بطريقة مباشرة ولذلك فإن سبيلنا إلى الشخصية لدرجة تستحق إيضاحا أكثر .فموضوع اتساق الشخصية من حيث الأفعال تركيب الشخصية في فهم هذا السلوك[2].

ولا يستند مفهوم الشخصية أساسا على الأنماط السلوكية الملاحظة بل إلى التكوينات غير الملاحظة أو كما تسمى " التكوينات الفرضية "وهذه التكوينات نحاول أن نستنتجها أو نستدل عليها من السلوك الذي يخضع للملاحظة والضبط ، ومعنى ذلك أن تحديد طبيعة

1 الدكتور مصطفى فهمي علم النفس الإكلينيكي ص 52

2 د .يوسف مراد :مباديء علم النفس العام، دار المعارف، مصرص 45

الشخص ية ومكوناتها يعتمد على ما يصدر عن الفرد من أنماط سلوكية .ويمكن تقسيم السلوك الملاحظ إلى بعدين متكاملين هما: [1].

التقرير اللفظي للفرد والذي يعكس مشاعره الداخلية بدرجة كبيرة ثم الأشكال الأخرى من السلوك الملاحظ. لذا فإنه من الإيجاز المفيد أن نقدم التعريف الجامع الشامل الحديث للشخصية كما يلي :الشخصية هي التنظيم النفسي الإنساني المحدد الفريد الذي يتضمن مجموعة ما يمتلكه ذلك الإنسان بذاته من استعدادات وقدرات جسمية وانفعالية و إدراكية واجتماعية ، بأسلوب سلوكي في المواقف المختلفة في مجال حياته العملية بحيث نستطيع التنبؤ بأنماط سلوكه الثابتة نسبيا في معالجة المواقف المتشابهة." [2]

تعريف الشخصية في الرواية :

هي التي تتشكل بتفاعلها ملامحُ الرواية، وتتكوَّن بها الأحداثُ، لذا فعلى الروائيّ أن ينتقيَ شخوصَ روايته بحكمة بحيث يجعل الشخصية المناسبة في المكان المناسب.

تنقسم الشخصيات إلى قسمين: إما أن تكون صادقة يمثلها البشر أو كاذبة تتجسد في الحيوانات أو الجمادات، وقد يجمع الروائي بين البشر والحيوانات أو الجمادات في خياله الروائي، وسبق أن قرأت قصة قصيرة دارت أحداثها بين قلم وممحاة.

• ويمكن أن أُقَسِّمَ الشخصيات من حيث الدور الذي تقوم به إلى:

شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية، فالشخصية الرئيسة هي التي تتواجد في المتن الروائي بنسبة تفوق الخمسين بالمائة، وتبرز من مجموع الشخصيات الرئيسة شخصية مركزية تقود بطولة الرواية.[3]

أما الشخصية الثانوية فهي كالعامل المساعد في التفاعل الكيميائي يأتي بها الروائي لربط الأحداث أو إكمالها، وهذا لا يعنى أنها غير مؤثرة، فإن كانت كذلك فما الحاجة إلى

1 د .عدنان السبيعي :الموجز في علم النفس، المرجع السابق ص 102

2 د .عدنان السبيعي :الموجز في علم النفس، المرجع السابق ص65

3 الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، سلسلة مفاتيح،عام2000. ص 35

الاستعانة بها إذًا، بل تكون مؤثرة لكنها غير مصيرية، تحرف مسار الرواية أو تضيف حدثا شائقا.

فلو نظرنا إلى رواية المهلة الأخيرة للكاتب الروسي فالنتين سبوراتين لوجدنا أن روايته بِطُولِها تدور أحداثُها بين شخصيات قليلة – بين الأم وأولادها والجارة – ونجدُ نسبة حضور الأولاد مع الأم متقاربة مما يجعل اعتماد نسبة الحضور لإعطاء صفة الرئاسة لشخصية ما صعبا، أي أن الشخصية الرئيسة قد تكون واضحة يمكن معرفتها بسرعة وقد تكون صعبة التمييز، وفي هذه الحالة يحظى بالمركزية الشخصية المؤثرة على باقي الشخصيات.[1]

• ويمكن تصنيف الشخصيات من حيث الظهور إلى:

شخصيات كروية وشخصيات ثابتة، فالكروية التي تأخذ أكثر من شكل للظهور في الأحداث، أي أنها ذات مظهر متغير فقد يظن القارئ أو يظن شخوص الرواية أنفسهم أن هذه الشخصية شريرة ويتضح في النهاية عكسُ ذلك، أما الثابتة فتأخذ مظهرا واحدا من البداية إلى النهاية في الرواية.

بناء الشخصية

مادام من المتعذر على الإنسان إن لم نقل من المستحيل أن يعيش وحيدا، فعليه أن يفهم من حوله، و كما يدرس ما حوله، من ظواهر الطبيعة ليستطيع فهمها والانتفاع بخيراتها، واتقاء شروها وكوارثها، عليه أن يدرس من حوله لنفس الغاية، وهي الانتفاع بالخير، الموجود في الإنسان، واتقاء الشر الذي يأتي منه، وكل منا بحاجة إلى فهم الآخرين ليستطيع التعامل معهم في حياته ومهنته.[2]

وقد انعكس هذا الاختلاف على كتاب الرواية الذين يركز بعضهم على البعد الجسمي حيث تحدد استعدادات الإنسان الجسمية والفطرية مسيرة حياته، ويعتقد بعضهم أن البعد النفسي هو الأهم حيث أن سلوك الفرد تحدده عوامل نفسية معقدة قد لا يفهمها ولا يعرفها

1 فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد،تقديم عبد الفتاح كيليلطو، دار الكلام، الرباط، 1990 ص 102

2 عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس،عام1998 ص 45

الفرد نفسه. ويركز هؤلاء على الدوافع واللاشعور. كما يركز آخرون على البعد الاجتماعي والبيئة والتربية مؤكدين أن الإنسان نتاج مجتمعه، حيث يوجهون أصابع الاتهام في السلوكات السيئة التي يقوم بها الأفراد إلى المجتمع، فهو في رأيهم، المسؤول الأول والأخير عن فساد الأفراد.

ونحن في دراستنا للشخصية نعتمد على رسم الكاتب لها ولأبعادها ولمميزاتها، ونقيم أفعالها وفقا لرؤيته سواء أكانت نتيجة تأثير الوراثة والفطرة، أو تأثير البيئة الاجتماعية والظروف، ولايحق لنا أن نستنتج مالم يرده الكاتب، أما مناقشته في الشخصية إن كانت مقنعة أم لا فهذا حكم نقدي منفصل يمكن أن نقدمه بعد دراستها أو تحليلها.

ومادامت دراسة الشخصية هي تحليل لعناصرها، فيجب أن نعرف كيف بنى الروائي شخصيته من هذه العناصر.[1]

مقومات الشخصية:

ويهتم الكاتب بإبراز بعض ميزات أو عيوب الشخصية وأبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية ذات العلاقة بالرواية، وهذه أهم العناصر التي يكون الكاتب منها شخصيته:

أ- البعد الجسمي: وهو شكل الإنسان وطوله أو قصره، وحسنه ووسامته أو دمامته، واستدارة وجهه أو استطالته وبروز أنفه أو صغره وطول عنقه أو قصره، وبدانته أو نحافته، ولون بشرته وعينيه وشعره وأسنانه، ونظافته أو قذارته، ورائحته الطيبة أو الكريهة، ونعومة بشرته أو خشونتها، وعذوبة صوته او قبحه ونوع ثيابه وجدتها أو رثاثتها وبين هذا أو ذاك يكون أواسط الناس أجساما.

ب- البعدان النفسي والاجتماعي: ويعني علماء النفس بالبعد النفسي الجانبين العقلي والانفعالي الوجداني، وبالجانب الاجتماعي التربية والبيئة، ولكن هذه الأبعاد متداخلة فيما

1 الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، المرجع السابق ص 38

بينها يؤثر كل منها في الآخر ويتأثر، والثياب تعبر عن ذوق صاحبها وبيئته ومستواه الاجتماعي في الوقت نفسه.[1]

ويعتمد الكاتب في وصف البعدين النفسي والاجتماعي على إبراز بعض هذه المقومات:

1. البيئة الطبيعية والاجتماعية: فهي تؤثر في طباع الفرد وسلوكه وأخلاقه فالبيئة الصحراوية تختلف عن الجبلية، وبيئة المدن غير بيئة الريف، وبيئة الأسرة المتمسكة بالقيم تتميز عن بيئة الأسرة المنحلة وهكذا.

2. الذكاء: هو المظهر العقلي للإنسان، وهو فطري وراثي ولكن له أثرا كبيرا في نجاح الإنسان.

3. الثقافة: نتاج رقي المجتمع وعصارة حضارته، وخلاصة مثله وقيمه ومحك تقدمه وتخلفه، وحظ الناس منها يختلف من شخص إلى آخر، فهناك المفكر والمثقف والمتعلم ونصف المتعلم والأمي والجاهل.

4. المستوى الاجتماعي: من الفقر والغنى وموقع الشخصية في السلم الاجتماعي والوظيفي والطبقي.

5. الجانب الانفعالي الوجداني: هو الجانب الثاني من المظهر النفسي. (الجانب الأول هو الذكاء) وهو أعقد الجوانب وأكثرها غموضا في شخصية الإنسان إذ يشمل سماته الوراثي الأخرى غير العقلية كخفة الروح أو الظل والمزاج والطباع ومايصدر عنها من عواطف وانفعالات ودوافع.[2]

1 عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية المرجع السابق ص 55

2 فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، المرجع السابق ص 100

عناصر أساسية في بناء الشخصية الروائية وتصنيف الشخصيات

عناصر أساسية في بناء الشخصية الروائية:

اختلاف الناس في النشأة والتكوين والثقافة والذكاء والأمزجة والطباع يؤدي إلى اختلافهم في الغايات والدوافع والوسائل، وهي مما يجب إبرازه بوضوح في بناء الرواية.

قد يهمل الكاتب الجانب الجسمي فيصفه وصفا مجملا دون تفصيل، وقد لايذكر من مقومات الشخصية إلا المهم والضروري لفهم أحداث المسرحية أو الرواية، ولكنه لايستطيع أن يهمل العناصر الثلاثة التي تحدثنا عنها لأنها تكشف لنا عن طبيعة الشخصيات الأنانية أو الغيريّة وتظهر لنا مبادئهم وقيمهم الخلفية والروحية، أو المادية والانتهازية.[1]

الغايات:

لكل شخصية واقعية أو روائية غاية تسعى إليها، فهناك من يسعى إلى الجاه والثروة وهناك من يسعى إلى المنصب والسلطة، وهناك من يسعى إلى التفوق في العلم أو الصناعة او التجارة أو الأدب أو الفن، وهناك من يسعى إلى كسب لقمة العيش له ولأسرته، وهناك من يسعى إلى إذلال الغير أو استعباده.

وهناك من يعيش كالحيوان لاغاية له إلا انتهاب اللذات الحسية، أي أنه يعيش ليأكل. وميول الإنسان وطباعه وثقافته هي التي تحدد غايته وأهدافه.

الدوافع:

قد تتفق الغايات وتختلف الدوافع فهناك من يسعى إلى السلطة بدافع خدمة بلده ومجتمعه، وهناك من يسعى إليها بدافع الكسب الشخصي واستغلال النفوذ. هناك من يسعى إلى المال للتمتع به ومساعدة غيره، وهناك من يسعى إليه للتحكم في الآخرين أو لمجرد جمعه، ودافع الأول حب المجتمع، ودافع الثاني حب نفسه أو حب المال. وقد تكون الدوافع

1 عبد المالك مرتاض، نظرية الروايةبحث في تقنية السرد،سلسلة عالم المعرفة، ع.240. ديسمبر1998. الكويت، ص 45

دنيئة كحب الانتقام أو إيذاء الآخرين بدافع عنصري أو طائفي أو حزبي...إلخ. وحتى الغاية النبيلة كعمل الخير تفقد قيمتها إذا كان الدافع إليها أنانيا كحب الظهور.[1]

الوسائل:

هي ما تقوم به الشخصية الواقعية في الحياة لتحقيق غاياتها، وماتقوم به الشخصية الروائية من أفعال خلال أحداث الرواية للتغلب على العقبات التي تحول دون تحقيق مآربها، وقد يتفق الناس في الغايات ويختلفون في الوسائل، فهناك من يسعى إلى السلطة بوسائل شريفة، ويصل إليها عن طريق الانتخاب النزيه، وهناك من يسعى إليها بوسائل دنيئة ويصل إليها بالغش والتزوير، وهناك من يحصل على المال بالكد والتعب، ومن يحصل عليه بالاختلاس والسرقة وهكذا... فالوسائل قد تكون شريفة وقد تكون دنيئة، وقد تكون واضحة وقد تكون مشبوهة. وإذا كانت الميول والطباع والثقافة تحدد الغايات، فأخلاق الإنسان ومبادئه هي التي تتحكم في دوافعه وتحدد وسائله.

واختلاف غايات الناس ودوافعهم ووسائلهم هي التي تسبب الصدام بينهم في الواقع وفي الرواية. والشخصية البنّاءة في الحياة هي التي تكون غاياتها ودوافعها نبيلة ووسائلها شريفة، لأنها تساهم في بناء المجتمع وإعلاء قيمه، والشخصية الهدّامة هي ما كانت إحدى هذه العناصر أو كلها دنيئة لأنها تساهم في هدم المجتمع.[2]

تصنيف الشخصيات:

نصنف الشخصيات الحقيقية تصنيفات كثيرة أولها أخلاقي، فنقول عنها خيرة ومستقيمة وبناءة تبعا لسلوكها، وعملها لصالح المجتمع وأفراده وعلى العكس من ذلك ننعت العاملة ضد المجتمع بالشريرة والهدامة والمنحرفة ممّن يرتكبون جرائم السرقة والغش والاختلاس والتزوير وتهريب المخدرات.

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1 ،1990.الدار البيضاء، ص 66

2 عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية المرجع السابق، ص56

وهناك التصنيف النفسي للشخصية وهو كونها سوية أو غير سوية. فالشخصية غير السوية هي التي تعاني من اضطرابات نفسية وأمراض تؤثر على سلوكها مع من حولها وماحولها، فتتحول إلى شخصية عدوانية أو زاهدة في الحياة، ولكن الشخصية السوية مائة بالمائة نادرة الوجود، ومعظم الناس يتعرضون في حياتهم لمشاكل وأزمات تؤثر على سلوكهم، وإن لم تصل إلى حد المرض.

وهناك التصنيف الذي يعتمد على الأبراج، فيقسم الناس حسب سلوكهم تجاه الحياة إلى إيجابيين وسلبيين، فالسلبي من يترك الأقدار تسير مصيره، والإيجابي من يخطط ويضع كل ثقله لتغيير مجرى الأحداث سواء في العمل أو الحب أو السياسة. وليس معنى ذلك أن السلبي لايعمل، بل إنه يقوم بعمله ويترك الباقي للظروف، أما الإيجابي فيحاول تغيير هذه الظروف لمصلحته. والإنسان نفسه قد يكون إيجابيا أحيانا وسلبيا أحيانا أخرى.

وهناك تصنيف يعتمد على الصفة البارزة عند الإنسان، فقد تكون غالبة على طبعه حيث يكون حليما أو شجاعا أو أنانيا أو مستبدا. وقد تكون هذه الصفة غالبة على مزاجه فيكون انطوائيا أو منبسطا، مرحا أو كئيبا. وقد تكون غالبة على عواطفه فيكون عطوفا أو حقودا. وقد تكون غالبة على تربيته فيكون مائعا أو اتكاليا. وقد تكون غالبة على وسائله في تحقيق غاياته فيكون انتهازيا أو وصوليا.

وسنحاول الجمع بين هذه التصنيفات، وسنعتمد على الصفة او الصفات البارزة في الإنسان لتقييم الشخصية، ونبين إذا كانت سلبية أو إيجابية في تعاملها كما نبين إن كانت مستقيمة أو منحرفة وبناءة أو هدامة فيما يتعلق بغاياتها ودوافعها ووسائلها. فالشخصية المستبدة مثلا هي شخصية منحرفة وهدامة وغير سوية، والشخصية العطوفة هي شخصية خيرة وسوية وإيجابية ومستقيمة في الوقت نفسه وهكذا...[1]

وحين ينتهي الكاتب من خلق الشخصية أو الشخصيات المحورية، يجعلها تتفاعل مع بعضها بعضا من خلال العلاقات الإنسانية والأحداث، ويجب أن تسلك الشخصية وفقا

1 عبد المالك مرتاض، نظرية الروايةبحث في تقنية السرد، المرجع السابق ص 102

لتكوينها وطباعها ومزاجها، فلا يمكن لشخصية شجاعة أن تتصرف تصرفا جبانا إلا في ظروف خاصة يقتنع بها القارئ، ولا يمكن لشخصية عاطفية يتحكم فيها هواها الجامح أن تفكر تفكيرا عقليا منطقيا وهكذا... وتتغير ملامح كثير من الشخصيات في نهاية الرواية نحو الأحسن أو نحو الأسوأ.

ويجب أن يكون ماثلا في أذهاننا أن الشخصية التي يخلقها الكاتب ترتبط ارتباطا عضويا بالموضوع الذي ينوي معالجته، ومنسجمة مع الشخصيات الأخرى في الرواية (ولا نعني هنا الانسجام في العلاقة، بل مع موضوع الرواية) فحين تصور نجيب محفوظ شخصية أحمد عبد الجواد كنموذج للشخصية المتسلطة في المنزل، كان لا بد أن يتصور معه المرأة والأولاد ليظهر تسلطه، وكان لا بد أن يتصور سلوكه خارج المنزل وبالتالي أن يتصور أصدقاءه وجلسات الأنس والطرب ليظهر ازدواجيته.[1]

وهذا يعني أن الشخصية تولد وموضوعها معها، وتولد ضمن بيئة وليس في فراغ، ثم تنمو ضمن علاقتها مع الشخصيات الأخرى. ويجب أن تكون طباعها ومزاجها وتكوينها منسجمة مع غاياتها ووسائلها، فلا يمكن أن ننقل مثلا محجوب عبد الدائم بطل رواية القاهرة الجديدة و نضعه بدلا من السيد أحمد عبد الجواد في رواية بين القصرين والعكس صحيح .فبناء الشخصية هو جزء من البناء القصصي للرواية فيها.[2]

خلق الشخصية :

ترى كيف يخلق الكاتب شخصيته؟ حينما تتولد فكرة الرواية أو المسرحية لدى الكاتب يبدأ بتخيل الشخصيات المناسبة للتعبير عن هذه الفكرة وحبك الأحداث التي تتصل بها. إنه يتخيل أبطاله يحسون ويتكلمون ويتحركون، وتبدأ ملامحهم بالاتضاح له. وكثيرا ما يستعير الكاتب نماذج شخصياته من الواقع، فيأخذ بعض الملامح من الناس الذين يعرفهم حق المعرفة، ويمزجها بملامح أخرى من خياله. واستعمال نماذج من الحياة الواقعية يجعل

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،المرجع السابق ص 89

2 عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية المرجع السابق ص62

الشخصية أكثر إقناعا، لذلك كان من أسرار نجاح الكتاب في البداية أن يكتبوا عن موضوع يحسنونه، وأن يختاروا أشخاصا لهم أساس وجذور في الواقع دون أن ينقلوا السمات كما هي بل يجروا عليها بعض التعديلات، فإذا أراد الكاتب تصوير شخصية الأم أو الأب في الرواية أو المسرحية فليس هناك مانع من أن يأخذ بعض ملامح أمه أو أبيه وبعض سجاياهما ثم يكمل الشخصية بملامح من عنده حتى لا يظهر التشابه.

2..مفهوم الحدث

1-لغة:

أ –ورد مفهوم لحدث في اللسان على أنّه مأخوذ من مصدر حدث يحدث حدوثا وحدثانا ... والحدوث كون شيء لم يكن، وأحدثه الله فحدث، وحدث أمر أي وقع [1].

وهو ما يحقق فعل الكينونة من العدم أو من اللاموجود إلى واقع.

ب – كما جاء في مقاييس اللغة" لابن فارس "أيضا بنفس المعنى فقال : أنّ حدث هو كون الشيء لم يكن، يقال حدث أمر بعد أن لم يكن 2 فتكون بداية انتقال من مرحلة إلى أخرى من السكون إلى الحركة.

2-اصطلاحا:

الحدث هو عبارة عن الحادثة الفعلية أو تيمة الموضوع الأساس الذي تدور حوله القصة ويعد أحد ضروريات الكتابة، وأساس الفعل فيها ومحور العملية الفنية، يتشكل ويتطور بامتداد الوقت إثر سلسلة من أفعال تترجم تحرك الشخصيات إذ : يعتنى 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 اهتماما كبيرا بالفاعل والفعل

1 ابن منظور، لسان العرب، ج3 ، ص73

2 ابن فارس، مقاييس اللغة، ج2 ، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ط2 2002 ص 36

لأن الحدث هو خلاصة هذين العنصرين[1] فينتج بفضل العوامل الداخلية حيث نرصده في إطار علاقته مع الزمن، المكان و الشخصية

وبناء على تعريف" نبيل راغب "فإنه يعد بمثابة سلسلة تخضع لمنطق السبب والنتيجة[2] بحيث يفضي تشكل الأحداث تدريجيا إلى خلق اللذة وبلوغ النشوة فنيا، بطرح القضية وإيراد السبب ثم استخلاص النتيجة. بالإضافة إلى ذلك يعرفه" عبد الكريم جدري " بأّنه مجموعة من المواقف والأوضاع الدرامية التي تشكل الوقائع التأسيسية للحدث المسرحي من خلال ترابطها العضوي بالسببية وتطور الأحداث في المسرحية مقترن بما يصدر من الأفعال وردودها لدى الشخصيات، في تعاملها مع الموضوع بالتصوير الحي للحالات، والأوضاع السيكولوجية وما تكون عليه الشخصيات [3] ومن هنا تتجلى أهمية الحدث وتتحدد معالمه ببثه وقائع تسري ضمن مكان وزمان معينين،لتتشكل بذلك العقدة القصصية التي تحتاج إلى الإنفراج، وفي إبان ذلك يتدخل القاص بطريقته ليضع بصمته الخاصة التي نلتمسها في تطور الأحداث وتصاعدها طبيعيا، بما ينسجم ويتوافق مع طبيعة العقل البشري وواقعه المعيش.

الحدث كتقنية سردية في القصة :

لقد أصبحت القصة والرواية المعاصرة بحاجة ماسة إلى تقنيات فنية متطورة تجعل منها أعمالا مميزة، لها مكانتها في عالم الكتابة، وهو ما جعل الروائيين يبحثون عن سبل تمكنهم من تفعيل أساليب سردية مقننة في بناء وتشييد المؤّلف، من خلال حبك النسيج السردي عبر جموع الأحداث وعلاقاتها إذ تعد جزءا متميزا من الفعل في القصة ...وسرد

1 شريبط أحمد شريبط، تط ور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب سورية، د ط، 1998، ص21

2 نبيل راغب ، فن الرواية عند يوسف السباعي، مكتبة الخارجي ، القاهرة، دط، ص 110

3 عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2 2002 ص42

قصير يتناول موقفا أو جانبا من موقف، فإذا تجمعت هذه الأحداث وتلاحمت أصبحت سلسلة أحداث في الحبكة [1]

لتشكل بنية ووحدة متكاملة بعرض مختلف التفاصيل والجزئيات التي تقوم بعملية الربط البنيوي بين عناصر القص الرئيسية من زمان، مكان وشخصية، وبالتالي إكتمال العلاقة بنائيا بين هذه العناصر من جهة، وبين الحدث باعتباره المنتج الفاعل لعملية القص من جهة أخرى 2والحدث هو الموضوع الذي تدور حوله القصة، ويعد العنصر الرئيس فيها، إذ يعتمد عليه في تنمية المواقف، وتحريك الشخصيات، ولما كان القاص يستمد أحداثه من الحياة المحيطة به، لتكون مشاكله للواقع، كان لا بد له من اختيار هذه الأحداث، وتنسيقها وعرض جزئياتها.

3..مفهوم الزمن :

عنصر الزمن في العمل الروائي

تعريف البعد الزمني في الرواية

كان الزمن ولا يزال نقطةً تثار حولها الكثير من القضايا والإهتمامات، في مختلف المجالات المعرفية.[3]

فلقد تعامل معه الإنسان عبر العصور من زوايا مختلفة، فمنهم من تناوله من زاوية تقديسية (الآلهة) ومنهم من تناوله من زاوية فلسفية أمثال: "غاستون باشلار" و"برجسون"، و"بروست" "Proust" و"هيدجر وكانط"، ومنهم من تناوله من زاوية فنية جمالية أمثال "فوكنر" و"فرجينيا وولف"، و"جوس"، "ولذا تصبح عملية تعريفه وتحديد معالمه عملية لا تخلو

1 وئام ديب، تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام1994 2006 مذكرة لنيل شهادة ماجستير، جامعة غزة، 2010 ، ص38

2 عبد الله رضوان، دهشة التفاصيل الصغيرة بنية القصة القصيرة، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 419 ، آذار، 2006 ، ص2

3- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، د، ط، 1994 م.، ص: 116.

من المبالغة والتهويل."[1] حيث "ظل الفكر يؤصل للزمن مفاهيم مختلفة، سعياً منه إلى أدراك ماهيته، فلعّله أن يفلح يوماً في استكناه حقائق ما فوق العقل، وكانت التصنيفات من قبيل الزمن الميتافيزقي، والواقعي، والوجودي، النفسي، و الذاتي، و الخارجي، تخريجات إجرائية، ما فتئ العقل يستنبطها، محاولةً منه لإستيعاب إشكالية الزمن ببعدها الغيبي."[2]

فلقد أحس الإنسان منذ القديم بهاجس الزمن وكابد معاناة ومآس من أجل الوصول إلى حقيقة ذلك، و لهذا أدرك الروائيون أهميته في الأعمال الروائية، لأنه " يعتبر من أهم التقنيات التي تؤثر في البنية العامة للرواية."[3] فمن خلاله تتحدد السمات الأساسية للرواية، لأن أي عمل سردي لا يستقر على حال، و لا تقوم له قائمة في ظل غياب هذا العنصر، فهو بمثابة الروح للجسد.

إلاّ أنّ الزمن يختلف من بنية سردية إلى أخرى، حيث إن الزمن في الرواية التقليدية خطي لا يعرف التكسر و التجزؤ، فهو يبدأ من البداية ليصل إلى النهاية، ذلك "أنّ البنية السردية التقليدية التي تحترم التسلسل الزمني في صورته الرتبية، و تتقيد به."[(4)] تختلف عن البنية السردية في الرواية الجديدة، حيث إنّ الزمن في الرواية التقليدية يرتبط ارتباطاًوثيقاً بالتاريخ، و في هذا الصدد يرى "طه وادي"، "أن التاريخ حين يصبح مادة للرواية يصير بعثاً كاملاً للماضي يوثق علاقتنا به، و يربط الماضي بالحاضر في رؤية فنية شاملة فيها من الفن روعة الخيال و من التاريخ صدق الحقيقة. "[5] "حيث يعمد الروائي إلى حصر أشكال

1- د- بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ع، س، ص: 4.

2- سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، 1998 م.، ص: 35.

3- عبد الحميد المحادين ، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1999م. ، ص : 61.

4- بشير محمودي ، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث،رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، 2001، 2002 م.رسالة مخطوطة.

5 – طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، القاهرة : دار المعارف، ط 1980،2م.، ص: 169.

الزمن وتمظهراته كلها في الزمن التاريخي الذي تكون فيه الأحداث مرتبة بحسب الزمان حدثاً بعد آخر دونما ارتداد في الزمان وهو أبسط أشكال النثر الحكائي."[1]

فالسارد يلجأ إلى التقيد بالحقب التاريخية الكبرى التي أفرزت أحداثاً تاريخيةَ كبرى في الوقت نفسه كثورة التحرير المباركة، فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد ذلك عند كل من الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" في روايته "ريح الجنوب" ورواية "نهاية الأمس" وكذا الروائي "الطاهر وطار" الذي يراه الدكتور "بشير بويجرة محمد" وفياً للزمن التاريخي أو السياسي "حتى توهم الطاهر وطار نفسه سلطة حاكمة تضاهي السلطة السياسية."[2]وللتدليل على ذلك نأتي ببعض المقاطع السردية من روايات جزائرية كلاسيكية.

"في صيف57 جاء مالك مع بعض رفاقه إلى القرية في مهمة، و إذا به يعلم هناك أن خطيبته قادمة من الجزائر في الغد، و هو اليوم المحدد لتنفيذ المهمة التي جاء من أجلها."[3]

"كان ذلك اليوم من أيام جويلية 1962م ، لم يستطع الرجوع إلى الوطن بمجرد إعلان وقف القتال."[4]

الزمن في الرواية الكلاسيكية

إنّ الزمن في الرواية الكلاسيكية ينطلق من عملية قص للماضي متتبعاً ذلك بأمانة وصدق على سبيل الإرتداد أو التذكر، وفي ذلك يقول" ميشال بوتور" "Michel Bittor" "لست قادراً على رواية قصة بحسب تسلسلها الزمني إن لم تكن قصة من الماضي، و هذه طريقة لا يمكن تطبيقها على حاضر لا يتوقف أبداً."[5]

1- عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، ع ، س ،ص: 98.

2- بشير بويجرة محمد ، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ع، س ، ص :70.

3 – ريح الجنوب، ع ، س ، ص: 52.

4 – نهاية الأمس، ع ، س ، ص: 62.

5 – ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ع، س، ص : 98.

فالروائيون الكلاسكيون إهتموا "إهتماماً خاصاً بالزمن التاريخي الذي يمثل المقابل الخارجي الذي يسقطون عليه عالمهم التخييلي."[1]

فالزمن في الرواية التقليدية "يسير نحو المستقبل مؤكداً حتمية مصير البشرية و هي مآل الإنسان للموت."[2] لأنه يملك خاصية التوازن و السير في اتجاه متواز مع الأحداث، لأنه مرتب ترتيباً زمنياً أصلاً."[3] فهو بمثابة المصير الذي تعبره الأحداث، و على هديه تسجل الوقائع، و لذلك إهتم به العديد من القصّاصين والروائيين و عدّوه عنصراً فاعلاً و محركاً للأحداث، كقصة الحرب و السلام "لتولستوي" الشهيرة، و رواية "البحث عن الزمن الضائع" "à la recherche du temps perdu " "لبروست" "Proust"، و رواية "إستعمال الزمن" "L'emploi du temps"لـ "ميشال بوتور" " Michel ."Bittor

فهو –إذن– بمثابة الهيكل الذي "تشيّد فوقه الرواية."[4] لأنه يعتبر "حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى".[5]

إلاّ أنّ عنصر الزمن يتغير" من رواية إلى أخرى بنوعية الطريقة التي يتّبعها الكاتب."[6] فإذا كان في النصوص الروائية الكلاسيكية بهذه الخصائص، فإنه يختلف في البناء الروائي الجديد، إذ يتسم بالتعقيد و العمق، لأنّه يفاجئنا بانتقاله من زمن لآخر، فقد ينتقل من زمن الحاضر ليعود إلى الماضي ثم المستقبل

و ذلك بتبني تقنيات سردية مدمرة للحركة السردية الخطية.[7] و من ثّم أصبح الزمن في الرواية الجديدة يشكل شبكة من العلاقات "لأنه نسج ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم،

---

1 – سيزا قاسم، بناء الرواية ، ع ، س، ص: 64.

2– م، ن ، ص : 66.

3 – وليد نجار ، قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، بيروت : دار الكتاب اللّبناني، ط1، 1985م.، ص:37 .

4– سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ع ، س ، ص: 34.

5– م ، ن ، ص: ن .

6– محبة حاج معتوق ، أثر الرواية الغربية في الرواية العربية ، ع، س ، ص: 94.

7 – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ع ، س، ص: 199.

ينشأ عنه وجود، ينشأ عن جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لحمة الحدث و ملح السرد،و صنو الحيز و قوام الشخصية."[1]

وهو الزمن الذي يقدم فيه السارد رؤيته في سياق جديد، لأنه يستطيع من خلاله التأثير في خطية الزمن و ارتباطه فيجعله زمناً متجزءاً متكسراً.

وإنّ عملية كسر الزمن ناتجة عن تقنيات يمتلكها الروائي يستطيع من خلالها التلاعب بالأزمنة، وذلك تماشياً مع أهدافه كالتذكر، و المونولوج، والإيجاز و المشهد، و قد يختفي الزمن أحياناً كما في تيار الوعي، حيث "يصبح شيئاً ذاتياً بحتاً، وحيث الكون الأكبر الذي يعيش فيه الإنسان، يصبح عقله ووجوده الداخلي".[2]

ولنأخذ مقطعاً سردياً من رواية جزائرية جديدة لنستدل على ذلك و لتكن رواية "صوت الكهف" للروائي "عبد المالك مرتاض".

"ما هذا الغد الطويل الليل؟"[3]

فالروائي لم يعبر عن الزمن حقيقة، و إنما أسقطه على الذات المتألمة من جرّاء الإستعمار، و التواقة إلى الحرية، و لذا نرى أنّ زمن الحرية بطيء، ليس كالزمن الميقاتي الطبيعي.

الزمن في الرواية الجديدة

إن الزمن في الرواية الجديدة يبتعد عن الطابع التاريخي الذي يلتزم التسلسل الزمني وفي ذلك يقول "عبد المالك مرتاض" "فإذا المسار الزمني لا يمضي في مساره التسلسلي المألوف، بحيث قد يرتدّ إلى الماضي فيديره من الحاضر، وقد ينطلق إلى المستقبل مديراً إياه من الماضي، و قد لا يتجسد الزمن أصلاً إلاّ في السياق ضارباً صفحاً عن إصطناع الأدوات الزمنية المألوفة."[4] كما أنّ أهمية الزمن تتجلى من خلال استحضار زمنين متجادلين

1 – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية،ع، س، ص: 207.

2 – ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ع، س، ص: 11 .

3– عبد المالك مرتاض، صوت الكهف، ع، س، ص: 204 .

4 – عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية، ع، س، ص: 11

في الرواية، هما: زمن القصة و زمن الخطاب، إذ يخضع زمن القصة إلى التتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يخضع زمن السرد لهذا التتابع المنطقي."[1]

زمن القصة: "وهو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث حقيقةً أو تخييلاً، يحدد بنقطة وينتهي بنقطة، له طول محدد فعلياً أو اعتبارياً و قد يرتبط بالواقع، و قد يرتبط بالتخييل، و يظهر هذا الزمن في المادة الحكائية ذات بداية و نهاية إنها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل، كرونولوجياً أو تاريخياً."[2] وهو "سابق على عملية الكتابة".[3]

أما عن الزمن الثاني، وهو زمن الخطاب الذي هو من صنع الراوي، حيث يتصرف في زمن القصة – حسب أهدافه– فيغير و يبدل.

ويقصد به (زمن الخطاب) – أيضاً – "تجليات تزمين زمن القصة و تمفصلاته و فق منظور خطابي متميز يفرضه النوع و دور الكاتب في عملية تخطيب الزمن أي إعطاء زمن القصة بعداً متميزاً و خاصاً".[4]

و مجمل القول: إنّ "الزمن في الخطاب يختلف عنه في القصة، فزمن القصة يكون متوازناً، أي من الممكن أن يقع حادثان في وقت واحد، و لكن حين تحويل هذا إلى خطاب، فإن الخطاب لا يكون إلا متوالياً مهما تجزأ أو تكسر، بينما هو في القص يكون متوازياً إذا كانت الأحداث متزامنةً".[5]

و إنّ محاولتي الكشف عن البنية الزمنية في هذه الرواية " مزاج مراهقة "جعلتني أقف على تلك الثنائية المتمثلة في زمن القصة و زمن الخطاب (السرد).

1 – د، عبد الحميد الحمداني، بنية النص السردي ، بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، ط 1991،1م.، ص: 72.

2 – سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي،ع، س ، ص: 89.

3 – سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي. بيروت، لبنان:المركز الثقافي العربي، ط 2، 2001م.، ص: 22.

4 – عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية، ع، س، ص: 11

5– عبد الحميد المحادين ، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف ، ع، س، ص: 61.

أنواع الزمن السردي

• **الزمن** : حالة قبل كل شيء

يؤكد كانط أن الزمن وجود موضوعي : صحيح هناك تغييرات حقيقية في العالم وهذه التغييرات لا يمكن أن تكون الا في الزمن. الا ان حقيقة التغيير هذه، كما يضيف كانط هي لنا فحسب، للكائنات البشرية التي تدرك ذلك. وخارج نطاق الظرف الخاص لإحساسنا يتلاشى مفهوم الزمن إذ لا يرتبط بالمواد نفسها وإنما بالموضوع الذي يستبعد هذه المواد. وليس بوسعنا معرفة العالم بحد ذاته أو لذاته، فعالمنا الانساني عالم ظاهراتي، عالم تحدده حالتان الزمان والمكان حسب اعتقاد كانط فالزمكنة (الزمان – المكان) هي التي تحدد النطاق الذي يكتنف التجربة البشرية بالضرورة.[1]

• **الزمن الظاهراتي** :

آثار الروائي كلود سيمون أثناء مراسيم منحه جائزة نوبل للآداب المزيج المعقد من العواطف والذكريات والصور. ويشكّل هذا المزيج المعقد مع اللغة الرصيد الوحيد للكاتب ويقول أن ما نكتبه ليس الشيء الذي حدث قبل الشروع بعمل الكتابة وإنما ما يحدث أثناءها. وبالنسبة للكاتب كلود سيمون لا يوجد أي زمن للكتابة فيما عدا الزمن الحاضر. ولكن ليست هي الحالة لكل النشاطات الإنسانية. إذ ان الزمن حسب تعبير كانط، لا ينتظرنا فأن كل شيء منظّم وسابق الترتيب، أنها سريرتنا التي تظهره ابتداءً من وجوده في العالم فهو حاضر المستقبل وحاضر الحاضر وحاضر الماضي. هكذا هو الإحساس بالزمن لعالم الظاهراتية قبل هوسيرل، فنحن ندرك شيئاً أنه الحاضر إلا ان هذا الحاضر موجّه أحياناً نحو الانتظار والترقب والتوقع.[2]

1 إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ع، س، ص:107.

2 بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ع، س ص 87

• **الزمن الانثروبولوجي :**

هنالك بعض الاعتبارات والأفكار التي طرقها أندريه لوروا–غورهان تسمح لنا بالخوض بتفاصيل هذا الموضوع. إذ يعتقد هذا العالم الانثروبولوجي بأن يستمد جذوره من عمق الحياة الحسية. وهكذا يمنح تعاقب النوم واليقظة للوقت جوهره النسقي. أما فيما يتعلق بتعاقب الليل والنهار والفصول الحارة والباردة فإنها تمنح الزمن النسقيّة المعقدة والمرنة. وليتحول إلى الزمن لابد للإنسان من ان يمسك بها ضمن منطوق رمزي. وحسب رأي لوغوا– غورهان فأن الحقيقة الإنسانية بامتياز هي ترويض الزمن والمكان. ويبدو هذا الترويض أكثر تنظيماً في المجتمعات الزراعية حيث يجد فيها العمل والحصاد الذي يجد نظيره في رمزية زمنية تعظّم حركة الشمس والكواكب. وبصورة متوازية ويبدو أن المتخصصين في الزمن. وفي المجتمعات الحديثة المتطورة والمعاصرة يتطلب من كل واحد أن يكون متخصصاً. إذ لا أحد يستطيع أن يفلت من الوقت الذي تنظمه الساعات.

•**الزمن الموضوعي :**

يقوم زمن الساعات على أساس ملاحظة دائمية للقوى الكونية وتعاقب الليل والنهار وحركة الشمس وأوجه القمر والفصول الأربعة. ويعدّ الزمن الموضوعي متوفراً من أجل تنظيم الحياة في المجتمع. ويتخذ على حد قول عالم اللغة شكل تقويم زمني وينظم الزمن التقويمي التكرار الملاحظ للظواهر الفلكية بحيث تم تنظيم هذه الوحدات الزمنية في حلقة دائمة إذ تسير الأحداث وفق نظام تعاقبي وهناك نقاط دالة زمنية قسم منها تم اتخاذه نقطة انطلاق في التاريخ كالعام الهجري والعام الميلادي.[1]

• **الزمن اللغوي :**

يثبّت التقويم الزمن ألدائمي فان هذا الزمن الموضوع يبقى غريباً عن الزمن المعاش مثلما تم وصفه بالفلسفة الظاهراتية. ومن جهته أكد بينفينست (Benveniste) أن التجربة الإنسانية للزمن تتجلى باللغة. ولا يعدّ الزمن اللغوي بأي حال من الأحوال نقل الزمن المعّرف

1 بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ع، س ص 88

خارج نطاق اللغة وإنما يشير إلى اقامة تجربة بحد ذاتها. ويرتبط الزمن اللغوي بصورة عضوية بممارسة الكلام ويعّرف الزمن وينتظم كوظيفة للخطاب. وبهذا الخصوص فأنه يتمحور حول الحاضر المعّرف والمحدّد مثل اللحظة التي يتحدث فيها المتكلم. وعلى سبيل المثال لدينا ظرف الزمان " الآن " لا يستعمل الا في اللحظة التي يقول فيها المتحدث " الآن " أي يتزامن الكلام والفعل. وكما عبّر عن ذلك بنفينست حيث قال ان الحاضر يتجّدد أو يعيد خلق نفسه من جديد في كل مرة يقوم فيها الفرد بفعل الكلام أي يتزامن الحدث والكلام عندئذٍ نستعمل ظرف الزمان " الآن ". ويعدّ الحاضر اللغوي أساس كل التناقضات الزمنية. وفي الحقيقة لا يمكن لأية لغة ان لا تضع الأزمنة غير الحاضرة حسب الموقع الذي يلائمهما ولكننا لا نواجهها إلا مقابل الحاضر. فالحاضر الذي يعتبر معرفاً ومحدداً متزامنا مع لحظة قول الجملة فأنه يقتفي آثار خط التقسيم بين اللحظة التي لم تعد معاصرة له من جهة واللحظة التي ليست له بعد من جهة أخرى. وبهذا.

المعنى يعدّ الماضي سابق للحظة والمستقبل لاحق لها.

الفصل الثاني

الأسس الجمالية في الرواية

الأسس الجمالية في الرواية

1- السرد

ليست هناك طريقة موحدة في كيفية تقديم القصة أو الرواية وباعتبار أن اللغة العربية فنعرف أدبها السردي أشكالا مختلفة من طرائق السرد قديمة وحديثة سنكتفي هنا بالحديث عن الأشكال المستحدثة المتصلة أساسا بالضمائر التي تنقسم تبع المنطق الأشياء إلى ثلاثة أضرب فقط هي : المتكلم – المخاطب والغائب . لذلك "حكم على السارد سلفا بالتأرجح بين هذه الضمائر الثلاثة استعمالا "[1]

السرد بضمير الغائب: ويعد هذا الضمير سيد الضمائر السردية السالفة الذكر و أكثرها تداولا بين الرواة "وأيسرها استقبالا لدى المتلقيين وأدناها للفهم لدى القراء،فهو الأشيع إذن استعمالا"[2] .

واستعمل " إبراهيم وطار " ضمير الغائب بصفة جلية في الرواية،وذلك لما يناسب فكرة الرواية وجريان أحداثها . حيث ظهر هذا الشكل السردي في مقاطع نذكر منها :

1" /كانت كل الأمهات تنهمكن في تحضير طعاما لإفطار والكسرة وتفوح رائحة الأطعمة الشهية الطيبة"[3]

2 " /راح يستلقي على رمال الشاطئ المحاذي لمدينته ويلامس الرمال ... غابت عن أنفه رائحة الخرفان التي كانت تحملها الشاحنة "[4]

السرد بضمير المتكلم (الأنا) : وهو ثاني الضمائر من حيث الأهمية السردية بعد ضمير الغائب وتكون فيه الكلمة للشخصية البطلة التي تروي قصتها وتكمل أهميته لدي القارئ من خلال الشعور بالتصديق بأن الكاتب هو البطل في القصة المروية

وقد ظهر هذا النوع من السرد في مقاطع من الرواية نذكر منها :

---

[1] عبد المالك مرتاض ،تحليل الخطا بالسردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق،ص 194.

[2] عبد المالك مرتاض ،في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد،عالم المعرفة،مطابع الرسالة،،د.ط 1998،ص 177.

[3] ابراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص116.

[4] ابراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص135.

1 " /أحسستني ولدت هنا في هذا البيت،وأن فطيمة أم يو المبرو كأبي أنا مرآة صقيلة لا خدوش فيها أنا صفحة بيضاء ،سأبدأ ابتداء من اليوم،ولن أكتب إلا الأشياء الجميلة، لقد قررت أن أعيش وأن أتحرر وأن أحب الحياة"[1]

2 " /لقد بلعنتي هذه المدينة اللعينة ،منذ جئت إليها طالبا للعلم في جامعة والتكنولوجيا بعد أن تحصلت على بكالوريا"[2]

استعمل الكاتب ضمير (المتكلم) الذي يظهر في هذه المقاطع بشكل جليل يوقف الحديث عن الشخصيات وعن أفعالها ليترك لهم المساحة والفرصة ليعبروا عن أفكارهم وعواطفهم ومستواهم الفكري .

ضمير المخاطب :

يتصف هذا الضمير (المخاطب) بالتعقيد

والطولية إلى حد بعيد،فهو متشعب يتجه تارة نحو الماضي القريب وأخر نحو المستقبل القريب،أي يتقدم ويلتفت إلى الوراء ،لذا تتجاذبه جميعا لأزمنة وكأن هذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم7 فهو يقع بينهما

قد تجلى استعمال هذا الضمير في المقاطع الاتية :

"/1 لقد دق الباب مرة أخرى أنا شبه متأكد من أن هناك دقات على الباب .

- من الطارق؟
- افتح أنا جارتك
- صباح الخير .
- هل ضيفك بخير؟
- اسمعي إنه ليس ضيفي... ولم يترك لي فرصة سؤاله عن صحته ،وعن حالة جرحه... ولقد رحل. رحل ؟ولكن من هو؟"[1]

[1] ابراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص20.

[2] ابراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص26.

...../يكون هو

– ألو نعم...

– ألو ...الأخ حسين ...السلام عليكم...

– نعم هل لي أن ألقاك في الدكان بعد صلاة العصر؟

– هل هناك جديد...

– نعم يجب أن تأتي ...

– طيب بعد العصر مباشرة سأكون هناك..."[2]

فضل الكاتب هنا استعمال هذا الضمير بصفة نادرة مقارنة مع ضمير الغائب وضمير المتكلم وذلك لميزته الصعبة في التحكم في هو قد اكتفى الكاتب بإيراد هذا الضمير داخل الحوار وباتباع حركة الضمائر في السرد يمكننا القول أن:"توظيف الضمائر الثلاثة في العمل السردي هي مسألة فنية جمالية لاعلاقة لها بالجانب الدلالي وهي مجرد جانب شكلي ليس له علاقة بالمحتوى"[3]

فالمؤلف يختار الضمير الذي يراه مناسبا لعمله الروائي ويتماشى مع حركة الشخصيات .

2- الشخصيات

الشخصية هي كل كائن مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا و "الشخصية هي مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي ويمكن أن يكون هذا المجموع منظمأ وغير منظم"[4]

وفي الرواية الواحدة نجد عدة أنواع من الشخصيات التي تختلف أدوارها بحسبما أراده الراوي لها،ومن أهم هذه الشخصيات نجد :

[1] عبد المالك مرتاض ،في نظرية الرواية،ص 184.

[2] ابراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص49

[3] ابراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص78.

[4] عبد المالك مرتاض ،تحليل الخطا بالسردي،ص 197

-أ الشخصيات الرئيسية

يختارها الراوي لتمثل ما أراد التعبير عنه من

أفكار وأحاسيس،و " تمثل الشريان النابض،والعصب الحي الذي ينتظم في داخله يمنته الكمية والنوعية كلا لموجودات الأخرى التي بانتظامها إلى بعضها البعض تحقق الكيان الحيوي للعالم الروائي"[1]

والشخصية الرئيسية تمثل العنصر المهيمن على أجزاء الرواية كلها وفي رواية "مقابر الياسمين" نجد أن الشخصيات الرئيسية هي :

1/جميلة: وهي الفتاة البطلة في الرواية لأنها هي صاحبة المقام الأول في الحضور السردي بالقياس إلى الشخصيات الروائية الأخرى. صورت هذه الشخصية صورة العذاب والطيبة والحب. وذلك بكونها الفتاة الجميلة التي تسكن في القرية التي رحلت منها مجبرة وذلك لان والدها أراد تزويجها لسي المختار الذي كان كبير في السن وقد كانت جميلة في عمر بناته لتلقى المساعدة على يد أحد رجال القرية الطيبين لخضر الميكانيكي الذي أخذها إلى العاصمة لتقطن هناك ولتقع في حب شاب هناك،وقد استطاعت أن تثبت ذاتها وذلك بأن صارت ممرضة في مستشفى بالعاصمة لكن لم يلبث ذلك طويلا إلى أن تدهور حال البلاد لتقرر جميلة أن تحضر والدتها لتمكث معها ولكن القدر أبى دون ذلك ليتم قتل والدها وخطفها هي وأخذها سبية إلى الجبل[2] .

2/حسين: وهو الشخصية المحورية في الرواية إلى جانب الشخصية سابقة الذكر (جميلة)..

وهو مهندس دولة في الإلكترونيك ،أستاذ جامعي ،متخلق ومثلا للأخلاق والمساعدة والهدوء،نشأ وترعرع في القرية جاء إلى العاصمة بعد أن تحصل على شهادة البكالوريا ليدرس ويصبح مهندس وأستاذ جامعي أحب جميلة بعد أن سكن بالقرب من بيتها ولكن يتم

[1] تزفيطانتودوروف،مفاهيم سردية ،تر:عبد الرحمان مزيان،منشورات الاختلاف،،ط1 2005،ص 74.

[2] بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ،دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،1986،ص 234

اختطافه و ذلك لخدمة الإرهاب في الجبل ليصنع لهم الأسلحة ليحس أن حبه الأبدي جميلة قد ضاعت منه وأنه لن يلتقيها أبدا،ولكن القدر يجمعهما في الجبل ليتزوجها ولكن هذه الفرحة لم تدم إلايوم واحد ليُقتل هناك بعدأن قررا الهرب سويا .

-ب الشخصيات الثانوية

هي الشخصيات ذات الدور الثانوي كإظافة وليس لديها ذلك الدور الفعال في تحريك أحداث الرواية وفي رواية "مقابر الياسمين" نجد أن الشخصيات الثانوية هي :

1/أبو قتادة: صحفي في جريدة الحزب الإسلامي واسمه الحقيقي العربي. كان رجلا مسالما طيبا إلى أن ألقي عليه القبض من طرف الشرطة ليفر بعدها ويصبح قائد لجماعة من أصحاب اللحى في الجبل ويصبح شخصا آخر يقتل ويعذب ويغتصب ويدمر بعد أن كان مسالما ولديه زوجة وعائلة ليترك كل هذا ويتوجه إلى الجبل ولكنه يموت في النهاية بضربة سكين إثر اشتباكات في الجبل

2/السي المبروك :ومعنى اسم المبروك هو الذي فيه بركة وفائدة وهذا بالفعل ماجسدته شخصية المبروك فقد مثل الحنان والمحبة والرعاية لجميلة .

3/الحاجة فطيمة: وقد كانت منبع الحب والعطف والأمومة لجميلة بعد أن غادرت القرية لتقطن في منزل الحاجة فطيمة والسي المبروك .

4 /والدة جميلة: وهي العجوز الطيبة التي أحبت ابنتها وحرمت منها عندما أراد والدها تزويجها للمختار،والتي رجعت لها جميلة لتأخذها معها إلى العاصمة لكنها تموت في النهاية من طرف جماعة اللحى أمام ابنتها .

5/سي البشير: إمام وشيخ المسجد هذه الشخصية كانت بمثابة القدرة التي يقتدي بها أهل القرية من خلال النصائح التي يسديها لهم في المحافظة على الأخلاق .

6 /الأفغاني: شخصية همجية ،قاتلة ،مثل كل الجرائم والمنكرات في القرية فقد كان الملتحي الذي يرتكب كل الجرائم .

7/ الطبيب: مثل رمز المساعدة وحب الآخرين وذلك لأنه يداوي الجرحى في الجبل والمخيم والمعسكر .

8/ صاحب اللحية الحمراء: هذا لقبه لكن اسما للشخصية هوصهيب كان من جماعة اللحى الذين يساعدون الرجال في الجبل .

9/الحاج لخضر: شخصية طيبة التي ساعد جميلة وأخذها إلى العاصمة لكي يمنع زواجها من المختار .

10/ والد جميلة: هو الشخصية الغاضبة الصارمة الذي أراد تزويج ابنته للمختار .

11/ سي المختار:وصفاته أو شخصيته عكس اسمه فقد مثل المكر و التزوير والغش بأمواله، وهو العجوز الذي أراد أن يتزوج جميلة .

12/ علية: وهي شخصية الفتاة التي اغتصبت واختطفت مع جميلة إلى الجبل .

13/ المرأة ذات اليدين المضرجتين: وقد مثلت شخصية القسوة والتعذيب فهي التي ذبحت والدة جميلة والتي أخذت جميلة والبنات إلى الجبل بعد أن عذبتهم .

3- المكان

يمكننا تقسيم الأماكن التي دارت فيها أحداث الرواية إلى فرعينهما :

3-أ –الأماكن المغلقة:

وهو الميدان الذي يختاره الروائي لحركة شخصياته ، وقد يكون هذا المكان مغلقا في مكان واحد دون الحركة ، اذ يعبر عن العجز في التواصل اوالتفاعل مع العالم الخارجي ، ويمكن أن نقول عنها "هي أمكنة لها سمة العمومية أي تنتفي عنها سمة الذاتية ك المسرح والمطعم والمصنع كونها مشاعة مفتوحة لعامة الناس"[1] .

إن الفضاء المغلق دلالة على الواقع المرير و الإنغلاق على الذات،والإحباط للإنسان في عدم قدرته على التفاعل مع العالم الخارجي . وهو ما جسدته الأماكن التالية في رواية "مقابر الياسمين"

[1] وليد شاكر نعاس،المكان والزمان في النص الأدبي الجماليات والرؤيا،ص183

- البيت :

الملاحظ في رواية "مقابر الياسمين" أن بيت حسين يحمل ذكريات وأحلاما حيث يقول: «كنت أريد أن أشكو لجميلة ما فعله بي هذان الساديان ... اجتاحني اليأس من وجود جميلة في البيت... وصفقت باب البيت ورائي،ولم أدرك فتوجهت آليا نحو النافذة بمجرد دخولي...»[1].

ولهذا يمثل البيت المخبأ الذي يلجأ إليه الانسان للراحة والأمان الذي لا يجده في الخارج. وهنا الكتابة تعيد اتجاه البيت وفق رؤيا فكرية وجمالية وفق الظروف التي كانت تعاني منها الجزائر آنذاك من العشرية السوداء.

وراحت الرواية الجزائرية تلتقط تفاصيل هذا المكان لتعيد بناءه ،محافظة على صورته الجديدة،المحملة بالخوف والرعب والقتل. ويصبح البيت إذا بالنسبة للشخصية الروائية مكانا معرض العنف،تمارسه ضد هي وحشية؛ إذ تقدمه في مشاهد متعددة،لكسر اطمئن ان الناس واختراق حمايتهم،حيث نجد ذلك واردا في المقطع الأتي:

«عندي !! وا مصيبتاه هذه المشكلة أخرى... لو عاد رجال الأمن وداهموا بيتي لن يقتنعوا أبدا بأنهم عندما سألوني عنه،كنت لم ألتقي به بعد...»[2]

هنا تسقط الحصانة التي منحها البيت للشخصيات ،وقد تعرض الجزائر ي في تلك الفترة للكثير من الممارسات اللا إنسانية داخل بيته، وما صورته الرواية بعضا من هذه المناظر المرعبة خاصة في القرية التي ذهبت إليها جميلة من أجل أخذ أمها معها ،فقد أصبحت جدرانه لا تعني شيئا فالخوف يأتي مع تواجد جميلة وأمها وحدهما في البيت،ونذكر من هذه المشاهد مايأتي: « استسلمت الأم لخواطرها... وبدأت تغو صفيع المال نور... لكنها سمعت أصواتا غريبة... تنطلق من البيوت المجاورة... فإنتهت... وسرعان ما تبينت أنه صراع وعويل... لنساء وأطفال ورجال... كان يقطعه صوت

[1] إبراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص40،41.

[2] إبراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص46

الرصاص بين الفينة والأخرى... هناك صرا خفي بيت من بيوت القرية... لعل أحدهم توفي»[1]

من المقطع السابقة نجد أن البيت احتوى على كل أنواع اللاإستقرار واللاأمان ،حيث نلاحظ أن النوم الذي يلجأ إليها الإنسان لكي يرتاح أصبح منتهكا،فقد اخترق الصمت السائد أثناء الليل من قبل أنفس تخلق الرعب والخوف،من قبل قتلة البيوت و صنعوا مشاهد من رعب وقتل تدمي القلوب مثلا المشهد الآتي: «تقدمت الأم منه،فدفعها إلى الفناء،وتسلمتها أياد مضرجة بالدماء... تبينت جميلة صاحب الأيدي،ففوجئت بامرأة في سن متقدمة ،سرعانما أمسكت الأم،وأعانها أحدهم على طرحها أرضا فذبحتها كالشاه... ونزعت قرطين كانا في أذنيها...»[2]

هذه هي الصورة الجديدة للبيت،إذا أصبح البيت مكان غير آمن،في زمن أحداثه المعاشة لاتخلو من العنف السائد عليها.

--**المستشفى:**

تحتوي المستشفيات على مصادر وخبرات واسعة تمكن الأطباء من تشخيص ومعالجة طيف كبير من الأمراض ،ولكن هذا شيء لايمنع أن تكون المستشفى مكانا مخيفا ،ويسبب الإرتباك وهناك تحدث الرعاية بسرعة غالبا ومن دون تفسير وهذا مانجده في رواية "مقابر الياسمين "حول دور المستشفى وكفاح أطبائها من أجل قيام بواجباتهم المهنية والإنسانية «الوالدة دخلت المستشفى أمس وقد جئت اليوم لزيارتها»

. هناك ان سالم ولد عميل خضر الميكانيكي جار "جميلة" في القرية التي كانت تسكن فيها قبل مجيئها إلى العاصمة،وهي الأن تعمل في المستشفى وقدأصبحت الدكتورة ،في حين جاء سالم لأخذ أمه من المستشفى وراح يسألهاعلى أحوالها واستغرابه أنها أصبحت طبيبة في المستشفى.

[1] إبراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص121.

[2] إبراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص22.

ولقد كانت خصص "جميلة" في المستشفى قابلة «ولبست جميلة مئزرها... وتناولت زوجا من القفازات المعقمة... وطلبت من الممرضة إدخال السيدة إلي غرفة الوالدة...»[1]

هاهي جميلة هنا تدخل في أول عملية في مستشفى و أول حالة لها.

«جرت جميلة باتجاه غرفة العلاج،وطلبت ثلاث حقن لإثارة المخاض... وجهاز لقياس الضغط... واستدارت نحو رئيسة المصلحة وأريد طبيبا ... لا يمكن أن أقوم بالعمل وحدي!!»[2]

لقد كانت أول حالة لجميلة مستعصية جدا ،وقد كانت متوترة وخائفة على المرأة والجنين فنجد بعد مجهودات جبارة استطاعت جميلة إنقاض الطفل والأم.

وبذلك تتخذ المستشفى في الواقع مكان للعلاج يقصده الناس،والمرضى بغية العالج ،أي كان وطنهم و مرضهم،لأنه وجد أساسا لتقديم الراحة والإطمئنان من أجل الشفاء ،ليكون النهاية التي ينتهي إليها كل مر يضل لوصول إلى الأحسن وأفضل .

3 –ب بالأماكن المفتوحة:

لا يمكن فهم هذا النوع إلا من خلال مقابلتة بالمكان المغلق ومميزاته ،فالمكان الذي آلفه الإنسان يرفض أن يبقى مغلقا بشكل دائم ،بل يتفرع إلى أمكنة أخرى.

–"فقد يرتبط المكان المغلق بالآلفة والحماية التي نحسها في البيت أو بالضجر والعدائية التي تفرض بالسجن ،وكذلك شكل المكان المفتوح فمن الممكن أن يشعر الإنسان بالحرية والألفة والراحة وقد يولد شعورا بالسلبية والوحشة أكثر من المكان الضيق"[3]

ولهذا النوع من الأمكنة أهمية كبيرة لما لها من دلالة وأثر في تحديد مصير الشخوص ،والمتمتعة كلها بالجو الطبيعي غير الإصطناعي بحيث يصبح الإنسان كوسيط بين المكان المغلق والمفتوح ،فهو ينتقل بينهما وذلك من خلال دراسة أهمال الاماكن المفتوحة في الرواية وأولما نبدأ به:

[1] إبراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص122

[2] إبراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص23،22

[3] وليد شاكر نعاس،المكان والزمان في النص الأدبي الجماليات والرؤيا،ص183.

-الشارع :

هو فضاء واسع لا محدود ،تتقاطع وتتصادف فيه الناس عامة ،يعني أنه ملك لجميع دون إستثناء ،حيث أن الروائي "إبراهيم وطار" جعل من شوارع المدينة مكانا للمظاهرات واللقاءات والسير والتعارف،حين يقول: «انحدرنا عن الشارع

الرئيس يسير في أحد الشوارع الفرعية... من اليوم هذه قريتك... في هذا الشارع الجميل »[1]

دائما ما تتحول الشوارع من وسيلة للحركة وتنقل لمزاولة الحياة اليومية إلى مكان للقهر و الموت بفعل العنف و الخوف الذي خلفته الجماعات الإرهابية وهذا ما استطاعت الرواية الجزائرية المعاصرة نقله لنا .

فنجد في المقطع الموالي أن الشارع فضاء يحمل المأساة والعنف التام:

«كان الجرح بواقعين على الأرصفة... ولا يكفون عن الصراخ... بمجزرة حقيقية يا إلهي إنها الحرب!! شوارع المدينة تفوح برائحة الدم... فجأة أذلهم الصراع ولم يعد يعني شيئا... إنه الضياع» [2]

يصف لنا هذا المقطع الضياع الذي وصل إليه الشارع الجزائري من رعب

وتخويف،إذ أصبح الشارع مسرح للجريمة بكل مال الكلمة من معنى،والكاتب هنا يستعمل اللغة العنيفة المعبرة مما تحمله من شحنات دلالية تجعلك تنتقل إلى ذلك الفضاء بمخيلتك وتعيش تلك الأحداث،ويصف الروائي الشوارع الضيقة حين يقول:

«الشارع حيث أقطن بشق الأنفس... اضطررت إلى الإنعطاف عبر أزقة ضيقة ملتوية...تزيد منالمسافة الفاصلة بين يوبينه عدة أمتار... لقد كدت أتوه في هذه الأزقة الضيقة»[3]

[1] إبراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص16.

[2] إبراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص38

[3] إبراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص39،38

وهنا نجد أن حسين غير الشارع الذي اعتاد العودة منه اجتناب المشاكل واختار الشوارع الضيقة فالشوارع لم تعد كسابق عهدها،فهي أصبحت غير آمنة فهي تحمل أزمات الموت والدمار والدماء ،وهذا ما أدخل الوطن في دمار شامل .

- القرية

تعد مكان ريفي فيه يقل السكان وكذلك الإكتظاظ وفيه يلقى الإنسان راحته وتنفسه الطبيعي حيث يكون الهواء النقي والصافي، وقد ذكر الروائي القرية في رواية" مقابر الياسمين" في المقطع الآتي: «قبل خمس سنوات كانت جميلة في بيت أهلها في قرية صغيرة يحتضنها الجبل،كان كل شيء عاديا كان الربيع لا يفارق القرية ،إلا عندما يعدها بأنه سيرجع إليها ،وكانت الجداول والأودية تشق القرية قادمة من الجبل،وتمر عبر مروجها، محافظة على الاخضرار طيلة فصول السنة»[1]

وهنا يصف الروائي القرية وجمال الطبيعة فيها ،الذي لا يفارقها،إلا أن الظروف التي عكرت صفو الأجواء هناك،جعلت منها غير صالحة للعيش واستقرار،

«الطريق إلى قريتنا أصبح موحشا،كانت الحافلة الصغيرة تطويمنعرجاته،الخطيرة، ووجوه الركاب باهته،حاولت تفحص الوجوه ،لعلني أتعرفع لاحدهم ولكنني عجزت، كانت الوجوه وكأنها يعلوها الغبار...»[2]

وهاهي جميلة تصف أحوال القرية التي أصبحت مجرد اسم لم يبقى شيء ممكن النظر إليه واستماع بهأ وحتى يذكرها بذكريات طفولتها ،وهي تتأسف على حالها وماذا فعل بها الزمن والأشخاص السيئين مما حولها إلى مجرد دمار. فلقد استولت الجماعات الإرهابية على القرية ،وهنا ندرك أن القرى في الرواية كانت منسية،،وهذا لعدم توفر شروط الحياة من أكل ومشرب وأمن.

- الجبل :

[1] إبراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص11.

[2] إبراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص92.

وقد ظهر في الرواية كم كان للمعاناة ،وفراق الأهل والأحباب ،فهو أصبح وكر يضم ج الدين اختاروه كمفر من المدينة التي تفضح أفعاله أمام السلطة،ففي رواية "مقابر الياسمين" أخذ حيزا كبيرا من أحداث في ذهب إليه كل من أراد بناء مايسمى بالدولة الإسلامية – على حد قولهم– وهذه المقاطع تبين ذلك: « وفي مكان آمن،إنه مع الذين سيحققون علمنا إن شاء الله في قيام دولة الحق والعدل...الدولة الإسلامية... ومن هنا من الجزائر...لا شرقية ولا غربية...»[1]

يعد الجبل مخبأهم الوحيد للنجاة بأفعالهم ولقد كانت الجماعات الإرهابية على استعداد تام فقد عملت على تهيئة الجبل لأماكن قابلة للعيش فيها حيث وضعوا قوانين مختلفة وخاصة بهم وتختلف عن المجتمع

الجزائري،وظهر ذلك في وصف حسين للمكان الذي هو فيه: « كان معسكرا حقيقيا ،فيه النساء والأطفال والسيارات ومخازن السلاح ،ومسارات التدريب ولوازمها ،وكانت الخيام المنصوبة مموهة بشكل جيد بالأحراش وأغصان الأشجار،أما طعام العشاء فقد تم إعداده عصرا،حيث لاترى ناره ليلا،وحتى لا يؤكل باردا،أبقى على الجمر تحت أحد الخيام، وسهرت النساء على تحريك القدر في كل مرة»[2] .....

إذا فالجبل انتقل من متنفس يلجأ إليه الفرد للتخلص من ضجيج المدينة إلى مصيدة ضاقت على أجساد البعض وقبضت على أعناقهم،فتحولت رائحته من صنوبر إلى دماء، و غرس بدل الأشجار جثثا وأشلاء.

- الوطن

إن الرواية نص يرثي الوطن ويبكيه ،ويصور الصراع الذي يعيشه بين سيطرة عسكرية وسياسية وغضب الشعب ولجوئه إلى العنف، هذا ما نجده في الرواية من خلال المقطع

[1] إبراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص72.

[2] إبراهيم وطار،مقابر الياسمين،ص104.

التالي:« وبعد وفاة أبيك بأسبوعين... وجد سي لخضر في مرآبه وقد أغلقه من الداخل... وهو يتدلى من سقف المرآب في سلك كهربائي...»[1]

وهي المعاناة التي تلقاها سي لخضر عندما صدق جماعات إرهابية وتبعهم وذلك حين تقدم أحد من الشباب المتلقي لخطبة ابنته فهيمة فلم ترضى به ،فقام باغتصابها وأخذ شرفها داخل بيتها،هذاماأدى إلى سي لخضر إلى الانتحار،هؤلاء الناس الذين يدعون الإسلام والدولة الإسلامية وهم يتصرفون ضد العقيدة الإسلامية وما حرمه علينا الله عز وجل . هذا الصراع الذي يحول الوطن إلى مقبرة كبرى تسودها رائحة الدماء والخوف والرعب ،لكن يبقى الأمل دائما في إخراجه إلى النور واستبدال الدماء بعبق الياسمين .

الزمن:

وهو عنصر أساسي و مهم في بناء الرواية فأي رواية ترتبط بأحداثها سواء أكانت خيالية أم واقعية و لقد اختلفت مفاهيم الزمن من باحث إلى آخر فلكل وجهة نظره الخاصة المرتبطة بمواقفه في الحياة. لذلك لابد من وضع مفهوم الزمن اللغوي ثم الاصطلاحي .

الزمن لغة :

في " المعجم الوسيط :"" زمن، زمنا، أزمنة و الزمان الوقت قليله و كثيره، و يقال السنة أربعة أزمنة أي أقسام و فصول،جمعه أزمنة"[2]

اصطلاحا:

عرفه" عبد الوهاب توفيق" بقوله:"هو مفهوم مجرد يؤثر في الطبيعة و الإنسان ولا نلمحه واقعيا، كما أننا لا نستطيع إلغائه، و التحكم فيه"[3]

كما ترى" سيزا قاسم" :" أن القص أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن"[4] .

البنية الزمنية للرواية:

[1] إبراهيم وطار ،مقابر الياسمين،ص118.

[2] ابراهيم مصطفى،المعجم الوسيط ص، 401

[3] عبد الوهاب توفيق،في السرد دراسات تطبيقية،دار محمد علالحامي، 1ط ،صفاقس،تونس،1998،ص 27

[4] سيزا قاسم،بناء الروايةدراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،ص .33

طبق الكاتب على الرواية ثلاث تقنيات للزمن و هي :

أ – الحذف:

عرفه "حسن بحراوي" بقوله:"تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة"[1]

و مثال الحذف في الرواية :

1 "/ منذ شهر..."[2]

2"/مرت ثلاث أيام..."[3]

قام الروائي في هذا الأسلوب السردي بتجاوز فترة زمنية دون الاشارة إلى الوقائع التي حدثت و يكون ذلك عادة بترك بياض أو نقاط حذف. و الهدف من الحذف هو تسريع السرد الروائي .

ب– الاستباق:

هو التقنية التي يلجأ إليها لترتيب الأحداث و هو عبارة عن "سرد حدث في نقطة ما قبل أن تتم الإشارة إلى الإحداث السابقة. بحيث يقوم ذلك السرد برحلة في مستقبل الرواية"[4]

نأخذ بعض الأمثلة لتوضيح :

1–"سأهرب من الجبل سأغادر الجزائر، سآخذ معي قتادة و أمه أيضا... سأكتب عن كل هذا ...سأفصح ما حدث سأفضح حتى نفسي... هذا ليس جهادا"[5]

2 – "قبلت جميلة الخالة نفسية و خرجت مسرعة إلى قسم الولادة تتسابق الأفكار في رأسها هل تأتي بأمها لتعيش معها؟... إنها الآن وحيدة، و جميلة كذلك بقيت وحدها"[6]

---

[1] حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي،ص 156 .

[2] الرواية، ص 56 .

[3] الرواية ، ص38

[4] أحمد حمد النعيمي،إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة،المؤسسة العربية للدراسات و النش 1طر، ،بيروت،2004،ص 33 .

[5] الرواية ص ، 136

[6] الرواية ، 21

استعمل الكاتب هذه التقنية للتشويق و لإثارة المتلقي ليعمل عقله و فكره و يشارك بأحداث الرواية و ليخمن فيما سيحدث فيها .

ج –الاسترجاع:

يعرفه نور الدين السد":"إنه شكل من أشكال الرجوع إلى الماضي للتعريف بالشخصية و ما مر من أحداث، أو التعريف بشيء من الأشياء أو سوى ذلك"[1]

و هو كذلك:" كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكار يقوم به لماضيه الخاص و يحملنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"[2]

نأخذ مثال من الرواية :

"/تزاحمت الأفكار في ذهني ذكريات الطفولة، وأنا أمر بمحاذاة سور المدرسة الابتدائية،كانت دافئة، لأول مرة منذ سرت في طريق القرية...تتسابق في ذهني ذكريات جميلة..."[3]

2 "/حتى طفولتي و ذكرياتها أصبحت تشكل جزءا ضئيلا من ذاكرتي، لا أذكر سوى قصتي مع المختار الكلب..."[4]

باستخدام الكاتب لهذه التقنية، إستطاع أن يوضح جانب من حياة الشخصيات بعدما كان غامضا و بفضل هذه التقنية استطاع الكاتب أن يسد الفجوات التي يخلقها السرد .

علاقة الزمان بالمكان

العالقة بين الزمان والمكان عالقة تلاحم فكل واحد منهما يكمل آخر: باعتباره ضرورة قبلية لإدراك العالم. "في النظرية النسبية لأينشتاين التي بنيت مدى ارتباط المكان بالزمان ارتباطا انفصال له (وهكذا يتخذ المكان شخصية زمنية)" أي بارتباط البنية الزمنية والمكانية

[1] نور الدين السد،الأسلوبية و تحليل الخطاب،ص 196

[2] حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي،ص121

[3] الرواية . ص،74 .

[4] الرواية .ص، 96

يعدد لنا المراد الوصول إليه من الإدراك ومعرفة المطلوبة، فالزمان مصدر الحركة في اتصاله بالمكان.

"يصير الزمان، شأنه شأن المكان، مقدار لا متناهيا معينا، و لا يعني لا تناهي الزمان سوى الضرورة في تأمل أي زمان محدد ، و في انقطاع لزمان بوصفه حدا لأي زمان فريدا واحد"

"إن المكان والزمان يحتضنان الأرضية التي يقف عليها الحوار فقط، بل نجد في المسرح كيف يقف الديكور عونا على تمثيل الأدوار وتجلية دلالتها، فقهنا في المكان والزمان وذلك الدور الخطير الذي يرفع طبيعة الحدث إلى التناسب والملائمة، وبهذا الحضر الفاعل، الذي يعطي للمكان والزمان دورا الا يبتعد عن أدوار الشخصيات ذاتها".

وبذلك تكمن أهمية الزمكان، طريقه في الأدب العظيمة، فقل أن تجد عمال يستغني عن تنويع أو آخر على هذا الموضوع، بل إن أعمال كثيرة مبنية مباشرة على زمكان الطريق واللقاءات والمغامرات التي فيه".

المكان والزمان هما شكل من أشكال الحساسية، المكان هو شكل الحد من الخاص بالا أنا (الخبرة الخارجية) أما الزمن فهو شكل الحدس الخاص »الأنا« (الخبرة الداخلية)، وكما كان الحدس الخاص "بالا أنا" يتجسد في "أنا" فإن الزمن يعني أيضا المكان".

–ويعني هنا أن المكان والزمان يتحدان لبناء النص الروائي، باعتبار المكان يتخصص في الخبرة الخارجية، أما الزمان الخبرة الداخلية أي يكملان بعضهما البعض..

.

خاتمة

الخاتمة:

صورت الرواية الأحداث الاجتماعية والاقتصادية لفترة التسعينيات والمعاناة التي عايشها الشعب الجزائري في تلك الفترة و لخصت موضوع الأزمة بطريقة فنية سردية بحتة و هذا ما تجلى بوضوح من أول جملة إلى آخر متن سردي في الرواية .

تمكن الروائي من سرد أحداث روايته بعدة شخصيات سامهت

في تطوير أحداث الرواية.

جسدت "المرأة " في الرواية دور أكثر من مجرد امرأة أو شخصية في رواية فكانت كما أراد لها الكاتب أن تكون رمز للبلد المعذب و تجسيد واضح للمعاناة في تلك الفترة .

ساهمت تقنيات الزمن المتنوعة من حذف و استرجاع و استباق من بناء سردية الرواية بشكل واضح حيث ساعدت هذه التقنيات في استرجاع احداث من الماضي و توقع ما سيحدث و تسريع المدة الزمنية في عدة مراحل زمنية لرواية .

لعب المكان دور اساسي في بناء سردية الرواية الذي انقسم لمكان مغلق و مفتوح حسب ما يتمشى مع تنقل الشخصيات في كل حدث .

لا يمكننا القول آخيرا أن هذه الخاتمة هي الخلاصة النهائية لهذا البحث بقدر ما هي بداية لمشاريع تقودنا الي اكتشاف المزيد و المزيد عن هذا العمل الروائي المميز و الغني راجيين من الله التوفيق و السداد .

.

ملاحق

ملحق الأول

تعريف بالروائي :

ولد "إبراهيم وطار " سنة 1971م بسوق أهراس . صحفي بالإذاعة الجزائرية منذ سنة 1991م بشهادة من معهد العلوم السياسية بالعاصمة، قام بتأليف رواية "مقابر الياسمين" التي نحن بصدد دراستها ، التي إستعان في كتابتها على خبرته الطويلة في مجال الصحافة و إطلاعه على الشؤون السياسية بحكم عمله الإعلامي السياسية، تحصل على جائزة العلامة "ابن باديس " بالمناصفة مع الشاعر الراحل مالك بوذيبة سنة 2008م.

الملحق الثاني

ملخص الرواية :

تنطلق أحداث الرواية من فتاة اسمها "جميلة" في حافلة مليئة بالشباب ، وتنتهي الرواية ب "جميلة" تجري في الجبل في محاولة لنجاة.

.. ذهبت جميلة للعيش في المدينة بعد أن ابتعدت عن عائلتها المتواجدة في القرية

وكان ذلك بمساعدة العم لخضر الميكانيكي الذي وقف في طريق زواجها من "المختار" الذي رآها خلال مرض والدها حيث هربها العم لخضر إلى العاصمة أين تبناها سيد المبروك رفيقه أيام الثورة.

-ابتعدت جميلة عن حياة القرية ومشاكلها وبدأت حياة جديدة في العاصمة

حيث درست قابلة في إحدى المستشفيات لتصبح قابلة لتحقيق حلمها وفي هذا الجو تلتقي بـ "حسين" الأستاذ الجامعي والمهندس في الإلكترونية استأجر الطابق العلوي للبيت الذي تقيم فيه جميلة، وهنا كان لابد أن يولد الحب وقت بدأت فيه الجزائر تنزلق نحو الهاوية وبالصدفة تقوم "جميلة" بتوليد أخت "حسين" التي أنجبت أطفال وسمته "قتادة" وهنا

تلتقي "جميلة" "حسين" عند زيارته أخته حينها تظهر ملامح الحب والإعجاب بينهما "قتادة" هذا المولود الذي ذهب والده إلى الجبل بعد إغلاق الصحيفة التي كان يشتغل فيها من وقت الذي كانت فيه الجزائر ساحة للمظاهرات والاضطرابات. وفجأة تبدأ المشاكل على حياة "حسين" وكانت الفاتحة يوم التقى الجريح من أصحاب اللحية في بيته ثم يكشف أنه تحت الرقابة من قبل الجماعة إرهابية عبر صديقه الدكتور، فيصبح "حسين"ينفذ أوامره خوفا على حياته ليجد نفسه في الجيل مأمورا بتركيب الأسلحة والقنابل وهنا يلعب القدر لعبته حيث يكون مصير "جميلة" مماثلا لمصير حبيبها "حسين" والتي بدأت مأساتها لحظة عودتها إلى القرية التي هربت منها راغبة في إحضار أمها إلى العاصمة لكن وقع ما لم يكن في الحسبان تعرضت جميلة للاغتصاب على يد "أب قتادة"، حيث قتلت والدتها أمام عينيها ثم أرغمها مغتصبها على الصعود معه للجبل وهنا وقعت عدة أحداث أولها مقتل أب قتادة بطعنة خنجر في إحدى معارك، و هنا تلتقي جميلة بـ"حسين" فيتزوجها بموافقة من عند الأمير على شرط أن يصنع لها القنابل والسلاح، وهنا يقرران الحبيبان الهروب من الجبل عبر الوادي حيث يتظاهر حسين بإجراء تجارب لصنع السلاح، هناك في الوقت الذي تقوم فيه جميلة بالغسيل لكن أمل الهروب باءت بالفشل فبعد أن بدأت جميلة بالركض أطلق أحد الإخوان رصاصة نالت من حسين لينفجر قلبه نازفا ويفارق الحياة وتأخذه المنية بينها استمرت بعدها جميلة في الركض إلى أن وصلت إلى مركز الجيش حيث أصبحت بين أيدي أمينة.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المراجع :

1.سلام، محمد زغلول .لاتا .دراسات في القصة العربية الحديث . ة مصر :دار المعارف

2.محمّد بن سعيد، قاموس السرديات المغربية، سلسلة الثقافة المفاهيمية، دط، دت، .

3.إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 1، 2003،

4.محمّد بن سعيد، قاموس السرديات المغربية، سلسلة الثقافة المفاهيمية، دط، دت

5.حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط: 3، 2000،

6.عمر عبد الواحد، السرد والشفاهية، دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، ط: 2، 2003 ،

7.عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 1، 2009.

8.ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1998.

9.سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التميز) ، ط 3 ، ت 1997 المركز الثقافي العربي.

10. صلاح فضل . بلاغة الخطاب وعلم النص . عالم المعرفة الكويتية

11. لانسون . منهج البحث في تاريخ الأدب . تر:محمد مندور . نهضة مصر 1972 .

12. جوليا كريستيفا . ثورة اللغة الشعرية . سوي . باريس 1985 .

13. محمد عبد المطلب . قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني . مكتبة لبنان . بيروت 1995

14. مارك انجينو . في أصول الخطاب النقدي الجديد . تر:أحمد المديني . بغداد 1987 .

15. جيرار جينيت . مدخل لجامع النص . تر: عبد الرحمن أيوب . دار توبقال . الدار البيضاء 1986

16. عبد الحميد محمد الهاشمي :أصول علم النفس العام، دار الشروق بيروت

17. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، سلسلة مفاتيح،عام2000.

18. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد،تقديم عبد الفتاح كيليلطو، دار الكلام، الرباط، 1990

19. عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس،عام1998

20. عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية(بحث في تقنية السرد)،سلسلة عالم المعرفة، ع.240. ديسمبر 1998. الكويت.

21. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1990،1.الدار البيضاء

22. ابن فارس، مقاييس اللغة، ج2 ، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ط2 2002

23. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب سورية، د ط، 1998 .

24. نبيل راغب ، فن الرواية عند يوسف السباعي، مكتبة الخارجي ، القاهرة، دط.

25. عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2 2002

26. عبد الله رضوان، دهشة التفاصيل الصغيرة) بنية القصة القصيرة(، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 419 ، آذار، 2006

27. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، (الجزائر:

28. ديوان المطبوعات الجامعية، د، ط، 1994 م).

29. سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي، (الجزائر:

30. ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، 1998 م.)،

31. عبد الحميد المحادين ، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1999م.)

32. بشير محمودي ، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث،رسالة مقدمة لنيل شهادة

33. الدكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، 2001، 2002 م.(رسالة مخطوطة.)

34. طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، (القاهرة : دار المعارف، ط 2، 1980م.).

35. سحر شيّب (2013)، مجلة الدراسات في اللغة العربية وآدابها (الطبعة 14)،

فهرس
المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداء

مــقدمة:.....أ-ج

مدخل: سرد ومكوناته

1..مفهوم البنية.....5

تعريف البنية لغة و اصطلاحا :.....5

وظيفة البنية السردية:.....7

2-مفهوم السرد :.....7

نشأة السرد وبنيته:.....10

تطور السرد قديما وحديثا.....11

أدوات السرد:.....14

3-مكونات السرد :.....15

أساليب السرد ومكوناته.....18

علاقة السارد بالحكاية : 20

أدوات السرد عند جيرار جنيت.....29

4..مفهوم السردية : 31

السردية من منظور تزفيتان تودوروف.....33

مكونات السردية : 35

الفصل الأول : مكونات البنية السردية في الرواية

1..مفهوم الشخصية : 39

تعريف الشخصية: لغة:.....39

التعريف الاصطلاحي.....39

تعريف كلوكهون : 40

تعريف الشخصية في الرواية : 41

بناء الشخصية.....42
مقومات الشخصية:.....43
عناصر أساسية في بناء الشخصية الروائية وتصنيف الشخصيات 45
عناصر أساسية في بناء الشخصية الروائية:.....45
تصنيف الشخصيات:.....46
خلق الشخصية : 48
2..مفهوم الحدث 49
1-لغة: 49
2-اصطلاحا:.....49
الحدث كتقنية سردية في القصة : 50
3..مفهوم الزمن : 51
عنصر الزمن في العمل الروائي.....51
تعريف البعد الزمني في الرواية.....51
الزمن في الرواية الكلاسيكية 53
الزمن في الرواية الجديدة.....55
أنواع الزمن السردي.....56
الفصل الثاني الأسس الجمالية في الرواية
الأسس الجمالية في الرواية.....61
1- السرد 61
ضمير المخاطب : 62
2- الشخصيات 63
-أ الشخصيات الرئيسية.....64
-ب الشخصيات الثانوية.....65
3- المكان 66
3 -ب بالأماكن المفتوحة:.....69
الزمن: 73
علاقة الزمان بالمكان 75

الخاتمة:..... 78
ملاحق 80
قائمة المراجع :..... 83
فهرس المحتويات **88**
ملخص

ملخص:

تتناول هذه المذكرة دراسة البنية السردية لموضوع الأزمة و تجلياتها في رواية "مقابر الياسمين" للصحفي و الكاتب إبراهيم و طار . هذا النص السردي الذي يعد نموذجا صريحا للمأساة التي عايشتها الجزائر إبان فترة التسعينيات .

والمقصود بالبنية السردية هو العناصر "الحدث ، الشخصيات ، الزمان والمكان " التي تضافرت هنا لتشكيل الهيكل العام للنص السردي و تأسيس خطاب فني جمالي بكل ما يحمله من خصوصيات البناء السردي .

الكلمات المفتاحية : البنية، السرد، الأزمة، الحدث، الشخصيات، الزمان

Abstract :

This note deals with the study of the narrative structure of the issue of the crisis and its manifestations in the novel "The Jasmine Tombs" by the journalist and writer Ibrahim Watar. This narrative text, which is an explicit example of the tragedy experienced by Algeria during the nineties.

What is meant by the narrative structure is the elements "event, characters, time and place" that have combined here to form the general structure of the narrative text and to establish an artistic and aesthetic discourse with all the peculiarities of the narrative construction.

Keywords: structure, narration, crisis, event, characters, time.