وزارة التعليم العالـــــي والبحث العلمـي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

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

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

رقم التسجيل : .....

بنية الخطاب السردي في رواية "همسة في آذان الرجال"

لـــ: لطيفة الرخاء شهام

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب عربي حديث

من اعداد الطالبة:
◘سعدية حاجي

إشراف الأستاذة:
◘أسماء غجاتي

تاريخ: المناقشة:

أمام لجنة المناقشة:

- باية كاهية ..... رئيسا
- سارة زاوي ..... ممتحنا
- أسماء غجاتي ..... مشرفا

السنة الجامعية: 2015- 2016م / 1437- 1438ه

شكر و عرفان

الشكر للّه الذي وفقنا وأعاننا سبحانه نعم المرشد والمعين.

إلى الأستاذة المشرفة **غـــجـاتـي أسمـــاء** جزيل الشكر والامتنان على كل التوجيهات التي قدمتها لي وللمعرفة التي أمدّتني بها ، وكذا المصادر التي جلبتها لي حيث كانت لي خير مرشد في هذا البحث أتمنى أن يجعله الله ذخرا لأهل العلم والمعرفة.

حاجي سعدية

مقدمة

تعتبر الرواية جنسا أدبيا متميزا، تتماسك عناصره الجمالية وتنصهر في بوتقة واحدة لتحاول الالتفاف حول الانسان، بغية احتواء اهتماماته وهمومه. ولقد احتلت الرواية رغم تأخر ظهورها مكانة في عالم الأدب فكانت الوعاء الفني الأكثر استيعابا لقضايا ومشكلات الإنسان عبر الأزمنة. لذا فقد ظهرت دراسات عديدة تبحث في مفاهيم النص الروائي وعلاقاته بمبدعه ومتلقيه، كما راحت تبحث في السياقات الاجتماعية والتاريخية والنفسية، وهذا ما جعل الرواية تعتمد على تقنيات حديثة دعّمت بنيتها وساهمت في تطوّرها وتغلغلها داخل المجال الفني.

وبناءا على ما سبق، جاءت حاجة البحث إلى اختيار رواية تجسد بعض هذه الخصوصية من خلال مدونة تنتمي إلى الأدب المغربي هي رواية "همسة في آذان الرجال" للكاتبة "لطيفة الرخاء شهام"، وهي رواية اجتماعية تسعى من خلالها الكاتبة أن تؤكد ضرورة التفتّح والتأقلم، وتذم فيها حياة الانغلاق الذي يؤدي إلى أبشع الكوارث التي يمكن أن يتصورها المرء. كما سخّرت الروائية طاقاتها الفكرية والمعرفية واختيار قدرات النص الإبداعية التي مكّنته من القابلية للقراءة والتأويل، مما جعلها إضافة نوعية في مسار الخطاب السردي المغربي.

ولعل ذلك الانتماء الطاغي الذي شعرت به وأنا أقرأ الرواية هو الذي أثار فضولي ودفعني إلى البحث في بنيتها. كما أن هناك أسباب أخرى دفعتني لتناول هذا الموضوع منها:

- الميول الشخصي لمعرفة الدور الذي تقدّمه رواية "همسة في آذان الرجال" لـــ "بنية الخطاب السردي". ومن ثمّ احتواء ولو جزئية بسيطة من الكتابة الروائية المغربية.

- الشعور بأهمية مثل هذه المواضيع ـــــ بنية الخطاب السردي ـــــ خاصة مع التطورات الحديثة التي شهدتها المناهج النقدية غربيا وعربيا وغناها.

لذا وضعت عنوانا لمست فيه إمكانية تلبية طموحي المنهجي الذي سوف أحتكم إليه أثناء قراءتي للرواية وتحليلها، وهو الموسوم بـــ (بنية الخطاب السردي في رواية "همسة في آذان الرجال" لـــ "لطيفة الرخاء شهام")، بهدف الكشف عن الطريقة المتبعة في بناء المادة الحكائية لهذا العمل الروائي، من خلال ملامسة عناصر الخطاب السردي (الصيغة، والرؤية، والزمن) في هذه الرواية.

وقد اعتمدت بعض الدراسات التي اهتمت بالخطاب الروائي من خلال تتبع بنياته، ومن بين هذه الدراسات نذكر:

ـــ تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين.

ـــ بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي.

ـــ بنية الخطاب السردي في رواية "شعلة المائدة" لمحمد مفلاح.

وقد تبلورت الدراسة عن الإشكالية التالية:

ـــ كيف تجسدت عناصر الخطاب السردي في رواية "همسة في آذان الرجال"؟

ـــ ما الجديد الذي أضافته لطيفة الرخاء شهام لبنية الخطاب السردي من خلال هذه الرواية؟

وحتى لا أضرب على غير هدي في فضاء الخطاب الروائي الفسيح ارتأيت أن أسلك في تحليلي مسلكا واحدا، أنطلق فيه من السرديات البنيوية، كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي، نظرا لثرائه وقدرته على استنطاق عالم الخطاب الروائي، وكشف أدقّ مكوناته التي حصرتها في ثلاثة هي: الصيغة، والرؤية، والزمن.

وتحقيقا لذلك ضمّ البحث ثلاثة فصول، تتصدّرها مقدمة، ومدخل ضبطت فيه مصطلحات: البنية، والخطاب، والخطاب السردي ومكوناته، ممّا سمح بتشكيل تصوّر عام يمكّن من مسايرة التحليل ومتابعته.

ومن ثمّ خصصت الفصل الأوّل لدراسة الصيغة، وحاولت بداءة تحديد مفهومها، ثم ذكرت أنماطها، للكشف عن طريقة بنائها ورصد خصوصيتها في رواية "همسة في آذان الرجال".

أما الفصل الثاني فخصصته لدراسة الرؤية، فاستهللته بتقديم مفهوم لها، ثم حدّدت أصنافها، للوقوف على طرائق بنائها وخصوصيتها في الرواية.

أما الفصل الثالث فتناولت فيه الزمن، بوصفه المكوّن الثالث للخطاب الروائي، بدءا بتحديد مفهومه، فأنواعه وتقسيماته في الفن الروائي.

وأنهيت بحثي بخاتمة كانت حوصلة لأهمّ النتائج المتحصل عليها في الفصول السابقة.

وأعترف أنّ الانطلاقة كانت صعبة بدأتها بخطى متثاقلة خاصة مع صعوبة الحصول على المراجع والدراسات والبحوث المغربية ــ أو غير المغربية ــ التي تناولت السيرة الذاتية للكاتبة "لطيفة الرخاء شهام" أو أعمالها.

غير أنّ توجيهات أستاذتي المشرفة الأستاذة "غجاتي أسماء" وتشجيعاتها كانت سندا يشدّ أزري، فما لبثت رواية "لطيفة الرخاء شهام" أنيسا ممتعا لي أجالسها وأحاورها لأستخلص مواطن الجمال، دون أن يفسد هذا الأمر للودّ قضية، وإلاّ لما وصل هذا العمل لما هو عليه. والذي يبقى مجرد محاولة تستدعي استكمالا.

مدخـــــل

مفاهيـــــم ومعلومـــات

1- مفهوم البنيـــة.

2- مفهوم الخطاب.

3- الخطاب السردي ومقولاته.

اتساقا مع عنوان البحث واستشرافا لما يلي من فصوله نحاول مقاربة مفهومي البنية والخطاب بما تسنى الإلمام به من معانيها في مجال الأدب القصصي، وتجدر الإشارة هنا إلى أن ضرورة التعريف بها تنبع من كون المصطلحين سيغدوان اللحمة في الفصول التطبيقية من هذه الدراسة.

1ـ مفهوم البنية (La structure):

انتشر مدلول البنية في الدراسات الحديثة انتشارا واسعا تمخض عنه زخما هائلا من التعاريف التي قدمها لها النقاد عربا كانوا أم غربا إذ أدلى كل بدلوه فيها." وكان أول ظهور للاصطلاح البنيوي مع الشكلانيين الروس أثناء بحثهم الذي تقرر عنده تحليل القوانين البنائية للغة والأدب"[1]، أي التوجه نحو العناصر الداخلية البانية والمكونة للعمل الأدبي.

ومع أن مصطلح البنية جاء متقدما فهولا يحمل معنى لوحده، بل يكتسب معناه ضمن البنيوية (Structuralisime) التي ظهرت كمنهج نقدي يسير وفق قوانين وآليات خاصة بتحليل النصوص بالرغم من أن البنيوية جاءت من لفظ البنية على حد تعريف ليفي ستروس (Levi Strauss) للبنيوية: لقد جاء لفظ البنيوية من البنية، وهي كلمة تعني الكيفية التي شيّد عليها بناء ما[2]. فهي تهتم بطريقة بناء ما.

ويعرّف جولدمان (Jauldman) البنية بأنها ذلك:" النظام أو الكل المنظم الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصره، هذه العناصر التي تتحدد طبقا لعلاقاتها داخل الكل الشامل"[3].

---

[1] ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، د ط، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الجزائر، 2002، ص118.

[2] نزيهة زاغز: معمارية البناء بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع، رسالة دكتوراه، جامعة بسكرة، الجزائر 2008/2007، ص63.

[3] علي مراشدة: بنية القصيدة الجاهلية، دراسة تطبيقية في النابغة الذبياني، ط1، عالم الكتب للدراسات والنشر والتوزيع عمان ــ الأردن، 2006، ص11.

أما لالاند (Lalande) فهي عنده ذلك الكل المتكامل المركب من عناصر مختلفة التركيب والخصائص، إذ يعتبر البنية" فهي مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه ولا يمكنه أن يكون ما هو إلّا بفضل علاقته بما عداه[1].

ويعرّفها جان بياجيه بقوله:" البنية مجموعة تحولات تحتوي على قوانين كمجموعة تقابل خصائص العناصر تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدّى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية"[2].

وهذا يعني أن " البنية نظام يمتلك خصائصه وقواعده الذاتية التي تختلف عن خصائص العناصر المكونة له ويمكن المحافظة على هذا النظام من خلال لعبة التحويلات نفسها والتي تتجاوز حدود النظام ولا تلجأ لعناصر أخرى خارج عنه"[3].

وإذا عدنا إلى أصل البنية نجدها مشتقة من الفعل اللاتيني (Struereٍ) الذي يعني حالة تغدو فيها المكونات المختلفة لمجموعة منظمة ومتكاملة فيما بينها، حيث لا يتحدد لها معنى في ذاتها إلا بحسب المجموعة التي تنتظمها[4].

أي المجموعة المنتظمة فيها بينها، هي التي تسمى البنية، ولا يكتسب العنصر معنى في ذاته إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى داخل المجموعة.

كما وصفت بأنها نظام أو نسق من المعقولية، أي هي وضع لنظام رمزي مستقل وخارج عن نظام الواقع ونظام الخيال وأعمق منهما[5]، حيث تحكم تلك المكونات قوانين خاصة بنظام معين يجعلها تأتلف ضمنه في تعايش وتتميز بذلك عن بقية الأنظمة الأخرى.

---

[1] ينظر المرجع السابق: ص11.

[2] جان بياجيه: البنيوية، ترجمة: عارف منيعمة وبشرى وبرى، ط4، منشورات عويدات، بيروت ــ لبنان، 1985، ص08.

[3] علي مراشدة: بنية القصيدة الجاهلية، ص10.

[4] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص119.

[5] ينظر بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2006، ص124.

" فالبنية هي ذلك النظام المتسق الذي تحدد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلاقات، ويحدد بعضها بعضا على سبيل التبادل"[1]، فهي إذن عبارة عن نظام يتكون من أجزاء ووحدات متماسكة، بحيث يتحدد كل جزء بعلاقته مع الأجزاء الأخرى.

مما يعني أن النظام يتميز بخصائص ثلاث حسب جان بياجيه (Jean Piaget) وهي: "الشمولية وتعني التماسك الداخلي للوحدة بحيث تصبح كاملة في ذاتها والتحول الذي يعني أن البنية غير ثابتة، وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التحول. أما الضبط الذاتي فيتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير أو تعليل عملياتها وإجراءاتها التحويلية"[2].

فالجزء لا يكتسب قيمة إلا داخل البنية الكلية، كما تعمل البنية على خلق بنى جديدة لا تخرج عن قواعدها، وهذا ما يكشف مدى قدرتها على التحكم في ذاتها ومن داخلها دون مساعدة العوامل الخارجية، مما يؤكد تميزها عن بقية العناصر الأخرى.

2ـ مفهوم الخطاب (Le Discours):

يمثل الخطاب – ـمنذ بداية تداوله في الستينات من القرن العشرين إلى حد الآن – سؤالا ذا طابع إشكالي في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، حيث تعددت حوله المفاهيم النظرية فتراكمت تبعا لذلك الدلالات التي يفيدها، وخصوصية الحديث التواصلي الذي ينبثق عنه.

بدأ يرتسم الخطاب في منحاه الدلالي بعد ظهور كتاب فردينان دي سوسير (Ferdinand de saussure) "محاضرات في اللسانيات العامة لما فيه من مبادئ

---

[1] جمال شحيد، في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان جولدمان، دط، دار توبقال، المغرب، 1986 ص06.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006، ص34.

أساسية ساهمت في وضوح مفهوم الخطاب الذي يراد به الكلام والذي هو مجموع ما يقوله الناس ويضم:

أ- الفعاليات الفردية التي تعتمد على رغبة المتكلم.

ب- الأفعال الصوتية التي تعتمد أيضا على إرادة المتكلم، وهذه الأفعال لا بد منها لتحقيق الفعاليات المذكورة في (أ)"[1].

وهذا ما ينبهنا حسب هذا الموقف أن الكلام ظاهرة فردية قصيرة الزمن ولا نحصل في الكلام (الخطاب) إلا على مجموعة الأفعال المعينة. وعلى العموم لا يمكن دراسة الكلام لأنه غير متجانس، فالخطاب" ليس تجمعا بسيطا أو مفردا من الكلمات (أو الكلام بالمعنى الذي قصد إليه دي سوسير) ولا ينحصر معناه في قواعد ذات قوة ضابطة للنسق اللغوي فحسب، إنه ينطوي على العلاقة البينية التي تصل بين الذوات، ويكشف عن المجال المعرفي الذي ينتج وعي الأفراد بعالمهم، ويوزع عليهم المعرفة المبنية في منطوقات خطابية سابقة التجهيز"[2].

فالخطاب إذن هو إعادة تشكيل أنساق اللغة، وإخراجها من موضع الثبات المعجمي تبعا لتجدد سياقاتها العامة التي توصف باللاتناهي واللاتجانس ورفض للنمطية في التعبير، وأهم عامل يقوم بهذا التحيين هو تلك القيم المتنوعة التي تفد من خلال تأثر كل من الباث والمتلقي بالظروف التي تتحكم في عملية التخاطب. ومن الذين ربطوا الخطاب بالحيثيات السوسيو ثقافية هو الكاتب الفرنسي " ميشال فوكو" (Michel Foucault) حيث ربطه بالممارسة الوظيفية للغة ضمن شروط تلفظية معينة، يعرف فوكو الخطاب بأنه" شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز

[1] فردينان دي سوسير: علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزير، ومراجعة: مالك يوسف المطلبي، ط3، دار الآفاق العربية، العراق، د ت، ص38.

[2] جابر عصفور: آفاق العصر، ط1، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق ــ سوريا، 1997، ص04.

فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه[1].

وبذلك نستنتج أن الخطاب يشتمل على شروط الإنتاج والتفسير الاجتماعيين والناقد هو من ينظر إلى اللغة بوصفها مجالا للممارسة الاجتماعية، فيقوم بتحليل العلاقة بين النصوص والتفاعلات السياقية.

أما الخطاب عند " إميل بنفست" (Emile Beneveste) هو:" الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل وبمعنى آخر هو كل تلفظ يفرض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثيرعلى الثاني بطريقة ما"[2]، والتلفظ (Enoncition) في نظر بنفست دائما هو" الحدث (Acte)، التكلم نفسه أو النشاط المتحقق بواسطة الكلام أو إنتاج الكلام الملفوظ، أما الملفوظ فهو نتاج التلفظ، أي مجموع الأقوال المنجزة[3]، ذلك أن حيثيات إنتاج الكلام تجعل من أنساق لغوية معينة خطابا، بينما إذا استثنينا تلك الحيثيات كانت تلك الأنساق اللغوية دالة على معان اصطلاحية فقط.

3ـــ الخطاب السردي ومقولاته:

لقد عرف الخطاب منذ بداية ظهوره وحتى الآن العديد من التحولات التي صاغتها إنجازات فردية، تهتدي بقواعد النوع الذي تنتمي إليه، والذي تبلور كذلك عبر الزمن من جملة الخصائص الفنية للنصوص التي تجمعها روابط مشتركة في أساليبها وأبنيتها وموضوعاتها. ولما كانت بداية الصياغة الأدبية مع (الشعر) ديوان العرب بقداسته في تخليد المآثر وحماية العشيرة، سمت فنون القول الأخرى في رحاب (النثر)"

---

[1] مسحان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000 ص59.

[2] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1994، ص10.

[3] بن سعدة هشام: بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المائدة لمحمد مفلاح، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تلمسان، 2013 / 2014، ص39.

بما جد من أغراض الكلام، ومواقف للحوار ومقامات للجدل"[1]، ليشكلان لنا جنسين أدبيين (الشعر/ النثر) لكل منهما خصائصه المميزة.

يقول ابن خلدون ... " اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنين في الشعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفى، ومعناه الذي تتكون أوزانه من روي واحد، وهو القافية، وفي النثر هو الكلام غير الموزون[2]، ولأن الشعر كان أكثر الأجناس الإبداعية التزاما بالتقاليد والقيود فإن مواجهته أولا ثم التمرد عليه ثانيا كان من أبرز ملامح الحداثة، وكانت ذروة هذه المواجهة توليد جنس أدبي جديد يجمع بين الشعر والنثر، ثم الاصطلاح على تسميته " قصيدة النثر". وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي (Poème en Prose)[3] وهذا ما يجعلنا نجزم بعدم وجود قاعدة تقول بمحدودية الأجناس وثبات حدود هذه الأنواع وهذا ما نلمسه كذلك في الأجناس السردية من رواية وقصة.

ولما كان موضوع دراستنا الخطاب الروائي كظاهرة جمالية، فإن جوهره لا يتمثل في مضمونه الفكري أو الديني أو الأخلاقي أو في كونه أداة من أدوات تغيير الواقع، كما يرى "جون بول سارتر"، إن عظمته تكمن فيما جاء به على صعيد خطاب نوعي، هو الخطاب الأدبي، خطاب له خصوصيته، ويحقق فعاليته وجوهره من خلال ما ينتجه من انفعالات وأحاسيس وعواطف في نفس المتلقي، ومهمات الخطاب تختلف باختلاف ماهيتها، وهيئتها، التي تحددها سلوكاتها، وصفاتها الجوهرية، كقول النقاد الخطاب الأدبي، والخطاب الفلسفي.

ولأن الخطاب الفلسفي خطاب فكري يخضع مضمونه لمعيار الصدق والكذب، نجد الخطاب الأدبي يخضع لمعيار الذوق، فالأديب لا يتعامل مع اللغة كأداة تبليغ فقط، بل يستعملها استعمالا نوعيا يجعلها تخفي قيمة أساسية على الخطاب.

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية لرواية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2002، ص20.

[2] عثمان موافى: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، د ط، ج1، دار المعارف الجامعية د ت، ص39.

[3] محمد عبد المطلب: قصيدة النثر، الجسرة الثقافية، العدد 1، قطر، 1999، ص27.

إن الوظيفة المميزة للغة في الخطاب الأدبي عموما تفسر لماذا صنع الأسلوب شهرة بعض النصوص، ولماذا يحرص كل كاتب على إنتاج نص متميز من هذا الجانب وعلى هذا الأساس يرى "ألبير ميمي" (Albert Memmi): " أن كيفية القول قد يكون أهم من القول نفسه في الخطاب الأدبي"[1].

وفي هذا السياق يرى أتباع المدرسة الشكلانية بأن" الفارق بين الأدب وما ليس أدبا لا ينبغي البحث عنه في الشيء أو في دائرة الواقع الذي يعالجه الكاتب، وإنما ينبغي البحث عنه في كيفية التمثيل"[2] ويظهر هذا جليا من خلال استنطاقنا للبنيات السردية الناقلة للخطاب، وكذا الرؤية الكونية التي يسعى المبدع أن يسوقها إلينا، متجاوزا التناقضات القائمة بينه وبين محيطه الاجتماعي.

من خلال هذه العلاقة تنشأ مختلف الأجناس الأدبية وتختلف فيما بينها، من خلال بنيتها المعقدة، والراجع أساسا إلى ما تزخر به من فضاءات زمكانية وشخوص متباينة الوظائف والأمزجة، وهكذا هي الرواية كجنس أدبي منفتح على سائر تشكلات الفعل الإبداعي في شتى صوره التراثية (المحلية / العالمية) والمتفاعل معه عبر أشكال متعددة من التعالق النصي، والاشتغال على اللغة بأفق حداثي، لا كأداة إبداع فحسب وإنما كفضاء إبداعي يسهم في تكثيف دلالاته الفكرية وأبعاده الجمالية.

ولعل تحديد الدكتور عبد المالك مرتاض لهذا الجنس الإبداعي يضعنا في الاتجاه الصحيح لخوض هذه المغامرة إذ يقول" إن الرواية تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص، وذلك من حيث إنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان، وتجسد ما في العالم، أو تجسد شيئا مما فيه على الأقل. ذلك لأن الرواية تتميز

---

[1] إبراهيم سعدي: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، مجلة الخطاب، العدد 1، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة الجزائر، ماي 2006، ص177.

[2] فكتور إيرنيخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، د ط، المركز الثقافي، العربي،2000، ص16.

عن الملحمة بكون الأخير شعرا، وتلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيرا"[1]. ما يجعل الرواية تنفتح على أكثر من احتمال وتوقع ويضفي على لغتها الرمزية بعدا عجائبيا.

في هذا المنحى يرى" سعيد يقطين" أن الخطاب الروائي هو" الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها، فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكي وحددنا لها سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضائها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم. وإن كانت القصة التي يعالجونها واحدة"[2].

إن السعي لامتلاك وإبراز نظام الخطاب في الرواية يفترض الأخذ بكل الروافد التي أسهمت بشكل بارز في إعطاء خصائص مميزة لهذا النظام كون هذا النص" بنية متلاحمة العناصر، بنية كبيرة تحتوي على بنى متفاوتة من حيث الطول، فهناك وحدات صغرى كالبنية الصوتية والصرفية وهناك وحدات أكبر كالبنية التركيبية ووحدات كبرى مثل البنية السردية أو الحوارية، والمنهج البنيوي ليس منهجا متعاليا على النص كالمنهج الاجتماعي أو النفسي وإنما هو منهج محايث للنص، يتشكل مع عملية الاكتشاف والتحليل وليس مهجا جاهزا يطبق على جميع النصوص بالتساوي"[3].

إن تتبع البنية السردية في النص الروائي تشكل مغامرة حقيقية لما يكتنفها من تعقيد وصعوبة البنيات المختلفة في تداخلها وتمازجها حتى يصعب الفصل بينها فصلا تاما، وقد كان من الطبيعي أن يصعب فهم هذا الفن ظهور العديد من المفاهيم والتي كان ما يرتبط بفعل الحكي، ألا وهو مفهوم " السرد" الذي ارتبط ــ أولاــ بالرواية،

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الراية، بحث في تقنيات السرد، ص12.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـــــــ لبنان 1997، ص07.

[3] بن سعدة هشام: بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المائدة لمحمد مفلاح، ص49.

لكنه تجاوزها فيما بعد لكي يلتحق بعالم القصة القصيرة، ثم يصبح فاعلا جماليا في الشعر خاصة مع بروز قصيدة النثر في حركة الشعر الحديث.

وحين نتناول مفهوم "السرد" سنجد أنه يتخذ وجهين، الأول لغوي يقوم بوصفه من الخارج، حيث جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة" سرد" أن السرد هو تقدمة الشيء، تأتي به منسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، مع رعاية جودة السياق الذي يحتويه[1].

ما يهمنا في تحديد هذا المفهوم هو احتواءه على ثلاثة ركائز هي: الاتساق والتتابع وجودة السياق، وكلها عناصر ينبني عليها مفهوم السرد عموما. أما الوجه الثاني من المنظور النقدي، فالسرد هو "المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث الشخوص والزمان والمكان، وهي مكونات انتجتها اللغة بكل طاقاتها الواصفة والمحاورة والشارحة والمعلقة"[2]، ومن خلال هذه المقاربة يمكننا القول إن السرد لا يبحث في تقنيات الكتابة فقط إنما هو الكتابة ذاتها، باعتبارها تشكل لازمة أساسية في فهم الفن الروائي.

ومادام الخطاب هو مرادف لطريقة الحكي، فالعلاقة بين المؤلف والسارد على تعدد الأخير داخل المتن الروائي هي علاقة إشكالية، أو كما يطلق عليها الشكلانيون مفهوم "العنصر المهيمن" داخل الجنس الأدبي، فالسارد إما يسرد قصة من الآخرين مشيرا إلى كل الشخصيات عن طريق الشخص الثالث، أو قصة يشترك هو فيها.

تجدر الإشارة إلى أن مفهوم الخطاب قد يتجاوز القصة إلى العمل الأدبي بشكل عام إلا أنه عندما يرتبط بعلاقة تحاور مع القصة فإنه يتجه إلى مفهوم السرد من خلال تنظيمه للوسائل الفنية داخل القصة، ولقد عرف " ميشيل فوكو" الخطاب ـــــ بشكل

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة سرد، ج4، الدار المصرية للتأليف والترجمة، بيروت، 1994، ص195.

[2] بن سعدة هشام: بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المائدة لمحمد مفلاح، ص49.

عام ـــــــ على أنه "طريقة في الحديث عن شيء ما، ينشأ بفضل هذا الفعل ذاته فكلمة طريقة في حيث لا يتحقق وجوده إلا من خلال خضوعه لفعل الخطاب ذاته"[1].

في هذا السياق ميز البنيويون الفرنسيون ـــ معتمدين على الشكلانية بين القصة Story والخطاب Discours" فالقصة تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها أو في علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك. أما الخطاب (Discour) فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وبحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي. وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية هي التي تهمنا (القصة)، ولكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث (الخطاب)"[2].

[1] عبد العزيز موافى: الخطاب ووجهة النظر مفهومان أساسيان في نظرية السرد، مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديدة، ط8، القاهرة ــ مصر، 2008، ص316.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص30.

الفصـــــــل الأول:

الصيغة السردية

1- مفهوم الصيغة

2- أنماط الصيغة السردية

3- الصيغ السردية في رواية "همسة في آذان الرجال"

4- تنوع الخطابات وتداخلها

5- البناء اللغوي في رواية "همسة في آذان الرجال"

1ـ مفهوم الصيغة: (Le mode)

تشكل الصيغة السردية إحدى الأصناف المشكلة للخطاب الروائي التي تنتظم وفق نمط معين يعطيها تميزها وتفردها عند كل كاتب.

والحديث عن الصيغة السردية أو نمط السرد هو حديث عن" الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة، ويقدمها لنا بها"[1]، كما يذكر تزفطان تودوروف.

وبعبارة أخرى نقول: إن البحث في نمط السرد، هو بحث يتعلق بالتساؤل التالي بخاصة: كيف يروي الراوي ما يرى، أو ما يعرف من أخبار ووقائع؟[2].

ولفظة الصيغة *مأخوذة أساسا من مجال النحو، خاصة نحو الأفعال ومثل هذا التنوع الصيغي للأفعال موجودة في أدبنا العربي، فنجد صيغة الماضي، وصيغة المضارع، وصيغ المبالغة، ونقول" صيغة الأمر كذا وكذا، أي هيئته التي بنى عليها"[3].

فنحو الأفعال هذا هو ما يشير إليه جيرار جنيت، ويعول عليه في دراسة الخطاب السردي،" إذ تستطيع الحكاية أن تزود القارئ بتفصيلات كثيرة أو قليلة، وبطريقة أكثر مباشرة أو أقل، وهي بذلك تضع نفسها على مسافة بعيدة أو قريبة مما تحكيه"[4].

---

[1] رولان بارث: وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص61. نقلا عن تزفتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط2، الدار البيضاء، المغرب، ص47.

[2] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت ــ لبنان، ط1،1990، ص107.

* حدّد قاموس (ليتريه) المعنى النحوي لمادة صيغة (mode) بقوله : اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود.

Gérard Genette ،Figures III ،éditions de Seuil ،Paris ،1972 ،P :183.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة سرد، ج4، الدار المصرية للتأليف والترجمة، بيروت، 1994، ص300.

[4] Gérard Genette: Figuress III, P183.

وتعرض هذه التفصيلات على طريقتين، فهناك ما يقوله السارد أو الراوي، وينقله من أحداث ومعلومات، وما تخبر به الشخصيات ذاتها.

من هنا جاء تقسيم البويطيقي تودوروف لأنماط السرد إلى الحكي، والتمثيل أو العرض ويضرب لذلك مثالين بالقصة التاريخية التي تعتمد على المؤلف فقط في نقل وقائعها والدراما التي تعبر فيها الشخصيات مباشرة عن نفسها، وما يجول بخاطرها دون وساطة المؤلف[1].

وإذا عدنا إلى زمن أفلاطون نجد أن أفلاطون أول من ميز بين صيغتين سرديتين أسمى الأولى حكاية خالصة (Diegesis) وفيها يظهر الشاعر نفسه هو المتكلم، دون أن يشعرنا بوجود شخص آخر يقاسمه الكلام، على خلاف المحاكاة (Mimesis) التي يجهد فيها الشاعر نفسه، ليوهمنا بأنه ليس هو المتكلم بل شخصية ما"[2].

فإذا حاولنا إسقاط ما قلناه سابقا على الخطاب الروائي، تظهر طريقتا العرض والحكي كتشكيل إبداعي، يحاول الراوي المزاوجة بينهما، فقد يتخفى أحيانا وراء شخصياته حتى لا يكاد يظهر، حين يدع المجال لها مباشرة.

من هناك كانت" الصفة الرئيسية في القصصي انفتاحه، فهو يرصد المشاهد بالحوار، الذي يمكن أن يمثل"[3] ، أو يعمد إلى السيطرة على الأحداث ككل.

يتضح لنا من خلال ما سبق ، أن المقصود بالصيغة عامة طريقة محددة يعمد من خلالها الراوي إلى بناء عالم قصة وتقديمه للقارئ في لبوس خاص، يستعين فيه بسبل شتى ومن هذا المنطلق جاء تنوع الصيغ السردية.

---

[1] رولان بارث وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص61.

[2] Gérard Genette: Figures III, P184.

[3] رنيه ويليك وأوستن وأرين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـــــ لبنان ، 1981، ص225.

2 ــ أنماط الصيغ السردية:

تتحدد الصيغة بحسب نوعية العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه ونوعية المتلقي إلى:

1"صيغة الخطاب المسرود: إنه الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله، ويتحدث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشرا (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله. هذا مع اعتبار أن المتلقي عندما يكون مباشرا فإنه يكون على مسافة مما يروى له، لذلك يمكن اعتباره غير مباشر، لكن عندما لا تكون هناك مسافة فإن صيغة الخطاب المسرود تكون صيغة فرعية لصيغ أصل.

2. صيغة المسرود الذاتي: وتظهر لنا في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه، وهي التي تقابل عند جنيت(transpose) ويمكن أن ندخل فيها التذكر، وما يتصل بالاسترجاعات الماضية.

3. صيغة الخطاب المعروض: وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر ويتبدلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي، وهو الذي يسميه جنيت (Immédiat) ويرى أنه تنويع على الخطاب (rapporte).

4. صيغة المعروض غير المباشر: وهو أقل مباشرة من المعروض المباشر لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض (Para ــ discours) التي تظهر لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده، وفيه نجد المتكلم يتحدث إلى آخر، والراوي من خلال تدخلاته يؤشر للمتلقي غير المباشر"[1].

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص197.

5. صيغة المعروض الذاتي: "وهي نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي إلا أن هناك فروقات بينهما تتم على صعيد الزمن، فإذا كنا في المسرود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي، فإننا هنا نجده يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام"[1].

لكن هناك نمطا آخر من الخطاب نجده وسيطا بين المسرود والمعروض، وهو الذي يمكننا تسميته بالمنقول، لأن المتكلم لا يقوم فقط بإخبار متلقيه بشيء عن طريق السرد أو العرض، ولكنه أيضا ينقل كلام غيره سردا أو عرضا. ومن خلال هذا النمط نصبح أمام متكلم ثان ينقل عن متكلم أول، وفي هذا النمط نجدنا أمام نمطين:

أـ " صيغة المنقول المباشر: وفيه نجدنا أمام معروض مباشر، لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل، وهو ينقله كما هو، وقد يقوم بنقله إلى متلق مباشر(مخاطب) أو غير مباشر.

ب ـ المنقول غير المباشر: ومثله مثل المنقول مع فارق وهو كون الناقل هنا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود"[2].

وهكذا نلاحظ أننا في صيغة الخطاب المسرود والمعروض نجد المتلقي مباشرا في العرض وغير مباشر في السرد، وقد نجد خطابا مسرودا لكن متلقيه مباشر، كأن تحكي شخصية معينة في الرواية عن طريق السرد لشخصية مباشرة ومعينة في القصة.

3ـ الصيغ السردية في رواية "همسة في آذان الرجال"

يتسم المتن الروائي لرواية " همسة في آذان الرجال" بتعدد قصصه التي شكلت تعددا في المضامين، حيث تبدأ الحكاية بانتقال فاطنة الابنة الريفية من القرية التي شحذت

[1] المرجع السابق: ص197.

[2] المرجع نفسه: ص198.

حواسها الخمس لتعيش مع والدها في الغرب لتبدأ رحلة دراستها، فتعلمت ونجحت وتألقت. وبدأت تقارن بين ما عاشته من تفتح مبالغ فيه أدى إلى الانفلات الذي أدى بدوره إلى سلسلة من المآسي، وهذا الانفلات مثلته شخصية (نادية) التي انقطعت عن دراستها لتعيش حياتها باسم الفن والحرية، مما أدى بها إلى تناول المخدرات ثم الإصابة بمرض الإيدز بعد أن تعرضت للاغتصاب، لتعيش في النهاية حياة كئيبة بائسة. وتعود بنا إلى حياة القرية أو حياة الانغلاق المبالغ فيه والذي أدى من جهته إلى أبشع كارثة يمكن أن يتصورها المرء, وقد مثل هذا الانغلاق شخصية (يامنة) زوجة " العم أحماد" التي قامت بوأد بناتها وانتحارها في النهاية بسبب تهديد زوجها لها بأن يطلقها أو يتزوج من أخرى إن هي أنجبت طفلة رابعة.

وتتواصل أحداث الرواية وتواصل فاطنة رحلتها الدراسية في الغرب، لتتعرف على "بيير" وتصبح صديقته، وبيير هو إنسان مثقف مجتهد يتحصل على أعلى المراتب، يشاركها أفراحها وأحزانها، ثم يطلب يدها للزواج ولكنها ترفض لاختلاف الأديان كونه مسيحي ولكونها مسلمة، وهذا ما جعله في النهاية يسلم ويفوز بفاطنة (الملقبة بفاتي) زوجة له.

إن ما هيمن على المسار السردي هو التداول على الحكي بين أصوات لشخصيات المندمجة في الرواية بشكل بوليفيني* ، إذ تتيح " لطيفة الرخاء شهام" في روايتها المجال لشخصياتها للتحدث بأصواتها وتتحاور فيما بينها، وتتولى السرد بنفسها، وتتكفل بنقل أحداث مختلفة بعضها قائم في الزمن الآني للسرد، وبعضها يرتد إلى الماضي البعيد، بينما

* الرواية البوليفينية : هي الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية وتحرص على تنويع الخطاب باستعمال أساليب لغوية وبلاغية مختلفة تتراوح بين الحوار الداخلي (المناجاة) والوصف والحوار الخالص والرسالة والسرد بكل أنواعه، واستعمال اللهجات المحلية وسجلات مختلفة الشرائح والفئات الاجتماعية في إطار تواصل تداولي سياقي.

يفتح بعضها الآخر أفق انتظار مستقبلي، وهي لا تكتف بذلك بل تشارك في صنعها وهذا ما يقوي العنصر الدرامي داخل الرواية مما يعطي حيوية مشاهدة هذه الأحداث مباشرة.

وفي مجال صيغ الحكاية داخل العمل الروائي، فتظهر السيادة لصيغتي المسرود والمعروض بشكل متناوب، ثم الخطاب المنقول في مرتبة تالية:

1ـ الخطاب المسرود:

وقد قامت به مختلف الشخصيات ساردة وشاهدة ومتتبعة لمسار الأحداث بأسلوب إخباري تقريري، يرتبط بعض منها بمعلومات وأخبار أو أوصاف*.

1ـ1ـ الإخبار:

يعتبر كلام الراوي من بين أهم مصادر العملية الإخبارية[1]، إذ يعمل على إفادتنا بكل ما يتعلق بنفسه بدءا، وبما حوله من شخوص فاعلة ضمن أطر زمانية ومكانية معينة.

تشكل المادة الإخبارية ضمن صفحات الرواية إرهاصات تنطلق من الزمن الحاضر للغوص في غيابات تجربة ماضية قاسية عاشتها فاطنة في الواحة مع أفراد أسرتها.

"أسمع دبيب أمي في المراح فأعرف أنها تستعد ليوم جديد ... أسمع دبيبها فأدرك أنها تتهيأ لعملها الدؤوب، ذلك العمل اليومي الممل في رتابته، المضني في مشقته، كثيرا ما كنت أتساءل: ألا تمل من تكرار هذه الأشغال؟ ألا تتوق لعمل شيء آخر؟ أنظر إلى عينيها، أستقرئ ما يدور بخلدها، العيون لا تكذب، فلا أستنتج شيئا"[2] .

---

* يلعب الوصف دورا مهما في بناء معمار الرواية، فهو ركيزة مهمة يعتمد عليها الراوي لنقل عالمه التخيلي إلى المتلقي فجيرار جنيت يقول: "يمكن أن يكون الوصف أكثر لزوما للنص السردي، ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي من أن نحكي دون أن نصف". 1 الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، د ط، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص165.

[1] واسيني الأعرج: حارسة الظلال" دون كيشوت في الجزائر"، ط1، منشورات دار الجمل، 2000، ص70.

[2] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، دط، الدار البيضاء، المعرب، 1012، ص07.

وفي مقطع آخر:" كنت أراقبها عن كثب، أقترب منها فترة وأبتعد عنها فترات، لم تكن تشعر بقربي، أو بعدي منها، ولم تكن تعيرني أي اهتمام ... كنت أسمع حركاتها في الصحن، مع صياح الديكة عند طلوع الفجر، فأعلم أن يومها قد بدأ. أشم رائحة الحسوة الصباحية، فأرفع رأسي وأستقصي حركاتها، فأرى يديها المخضبتين بالحناء، تشتغلان بحيوية ونشاط"[1].

1ـ2ـ الوصف:

تشغل الأوصاف حيزا كبيرا ضمن الخطابات المسرودة وتتوزع بين الشخوص والأشياء والأماكن باقتضاب ـ في معظم الأحوال ـ وذلك من خلال الوصف الخارجي لبعض الشخصيات في الرواية مثل: السي الحسين, جاكلين، نادية، هموشة، والجدة "يزة". ويضاف إلى ذلك وصف لبعض الأمكنة التي مرت بها فاطنة أثناء سفرها إلى فرنسا كوصف مدينة طنجة، ووصف الأطيل الذي أقامت فيه مع والدها، ووصف الواحة التي كانت تعيش فيها، وهي على العموم أوصاف مقتضبة، وغير مركزة ودقيقة، إلا في النادر من الأحيان.

وسنحاول رسم جدول يضم هذه الموصوفات:

الواصف	الموصوف	محتوى الوصف	ص
فاطنة	الجدة "يزة"	كانت "يزة" جدتي ... امرأة عظيمة تكاد تتصف بالكمالين الخلقي والخلقي، كانت طويلة القامة، ممشوقة القوام، رغم تقدمها في السن، خمرية اللون، كما توصف السمنة الداكنة، باللغة الشاعرية، ذات تقاطيع متناسقة، عينان عسليتان واسعتان، تطلان	05

[1] المصدر السابق: ص09.

		عليك فتشعر بالطمأنينة والأمان، شفتان ممتلئتان، سريعتا الانفراج عن أسنان بيضاء سليمة من كل الشوائب، كانت وسيمة المظهر، أنيقة رغم بساطة ما تلبسه من ثياب.	
فاطنة	أجواء الواحة	تبدو الحياة رتيبة في واحتنا، تتشابه فيها الأيام، وتتساوى فيها الليالي، أعمال روتينية محدودة، أوقات فراغ مديدة مميتة، وجبات أكل شحيحة مستنسخة، نقوم عند صياح الديكة، وننام حين تبيت.	17
فاطنة	كبش العيد	كنت كباقي أطفال الواحة، أجد فخرا واعتزازا في الحديث عن كبشنا الصردي الكبير، ذي القرون الملتوية، ذي الوجه الجميل، والعينين المكحلتين، والهامة العالية التي تجعله أكثر شبها بالغزلان منه بالأغنام.	24
فاطنة	لباس الحسين	فوجئنا بسيارة كبيرة ... وبرجل غريب ينزل منها، غريب في لباسه، فبدل القشابية أو الجلابة، كان مرتديا بزة غامقة، مكونة من سروال طويل وصدرية من نفس القماش، مع قميص أبيض، وربطة عنق داكنة.	25
فاطنة	أجواء العيد	قضينا الثلاثة أيام الأولى من العيد، أكل وفير، وشرب غزير، وملابس جميلة، وزيارات كثيرة، الفرح يعم الجميع والابتسامة على الوجوه مشرقة مضيئة.	32
		كل شيء جديد علي، لباس الرجال الذي يشبه لباس	

فاطنة	أجواء المدينة	الحسين، لباس النساء كان يشبه لباس الرجال، شعورهن المبعثرة، ووجوههن المصبوغة المزوقة، كثرة السيارات، المساكن العالية التي وضع بعضها فوق بعض، الفضاء الضيق والأفق المنعدم، غياب الأنعام والبهائم والدواجن.	35
فاطنة	الأطيل (Hôtel)	بدى وكأنه قصر منيف ... أبواب عالية وأسقف أعلى، فمن جبس منقوش إلى خشب محفور، إلى ثريات منيرة مبهرة، نثرت الزرابي المزركشة في الممرات، مستقبلة	43
		الوافدين اللامبالين.	
فاطنة	جاكلين	كانت المرأة التي استنتجت أنها جاكلين، امرأة باهتة عيون زرقاء باهتة، وزن خفيف.	53
فاطنة	الحسين	أما الحسين، فكان يظهر أمامها ملونا بألوان غامقة، شعر أسود غامق، بشرة صفراء ... عينان عسليتان، كلهما دفء وحزم، وزن محترم.	53
فاطنة	نادية	بنية في مثل سني تقريبا، في بهوت أمها، نفس الشعر الأصفر، نفس البشرة، نفس العينين، هي صورة مصغرة لأمها، جرادة صغيرة في حضن الجرادة الكبيرة.	54
فاطنة	العم إبراهيم	هو أب القزم المستبد، والبنتين الظريفتين، هو رجل البيت وزوج خالتي زينب. رجل جدي، متزن، منضبط ... كانت ملامح عمي إبراهيم تتسم بالذكاء	60 ـ 61

		والوقار في آن واحد. إلا عندما يتعلق الأمر بابنه، فإن وجهه يكتسي مسحة من الغباء.	
فاطنة	مدام مارتان	كانت معلمة شابة، جميلة الشكل، أنيقة المظهر، وسيمة البساطة، شعر قصير منسق بعناية، مكياج خفيف، عطر خافت، ألوان هادئة متناسقة، أظافر نظيفة، تنورة بيضاء.	67
فاطنة	نادية	بدأت أتحسس حركاتها، وسكناتها، كلما عادت للظهور، أرى سحنتها البائسة، أسنانها التي حفت بالسواد، عينيها الغائبتين في سراب دائم، نظراتها الخالية من كل تعبير، ابتسامتها البلهاء، أسمالها البالية، أطرافها الوسخة، شعرها الأصفر الملتصق في خصلات غليظة، عريضة، تغطي كتفها وبعضا من وجهها.	82
فاطنة	جاكلين	بعد أن علمت بمرض ابنتها تغيرت ملامحها فأصبحت ملامح قاسية، عينان تنظران شزرا، فم مغلق، لا تظهر أسنانها إلا نادرا وللمضغ فقط، أنف شدت عضلاته فبدى أصغر مما هو في الواقع، حركات سريعة مستنفرة.	124
فاطنة	هموشة	ثم ظهرت هموشة تمشي في تثاقل، مرفوعة الرأس، مستوية الظهر، مترامية الكتفين، وعلى محياها ابتسامة عريضة، كشفت أخيرا عن أسنان بيضاء، ومبسم جميل، نظرت إلى عينيها فلم أرفيهما أثرا	160

		لنظرة العقاب المتوجسة، لقد اكتسبتا نظرة كلها ثقة بالنفس في لين.	
فاطنة	مارية	مارية التي أصبحت طفلة جميلة، كلها حيوية ونشاط. كانت ذا شعر أشقر، وعينين زرقاوين، وتقاطيع متناسقة تجعلك تتمنى لو كنت رساما حتى تخلد جمالها ورونقها في لوحة.	235

فالملاحظ أن الأوصاف المتعلقة بالشخصيات تشغل الحيز الأكبر في الخطاب المسرد، وقد جاءت معظمها على لسان السارد، في محاولة رسم الملامح الخارجية لهذه الشخوص، فهذا الوصف الخارجي ذو عناية في البناء السردي يهيئ القارئ لاستقبال ما سيتعلق بهذه الشخصية لاحقا.

كما نلاحظ أن السارد عند ما يصف شخصية ما وكأنه يربط في وصفه بين الجانبين الخلقي والخلقي. فهو عندما يصف مدام مارتان التي كانت أنيقة جميلة وسيمة فلأنها كانت "معلمة في منتهى اللطف، لا تغضب إلا نادرا، رغم ضجيج الأطفال وضوضائهم، فقد كانت مثالا يحتذى يجعل كل تلميذاتها يتمنين أن يصبحن معلمات مثلها"[1].

أما عندما يصف نادية البائسة التي حفت أسنانها بالسواد وعيناها الغائبتين في سراب دائم، ونظراتها الخالية من كل تعبير ... فلأنها انخرطت في كوكبة الضالين المشردين بعد أن انقطعت عن الدراسة، وبدأت في الانحراف خطوة خطوة، فمن التدخين إلى تناول المخدرات، وبعدها إلى الإصابة بمرض الإيدز، ثم حملها لبنت بطريقة غير

[1] المصدر السابق: ص67.

شرعية، وانتقال المرض إلى البنت التي في بطنها، وهذا كله بسبب التفتح المبالغ فيه الذي أدى بها إلى الكآبة والبؤس.

2ـ الخطاب المسرود الذاتي:

يستند الكاتب إلى الخطاب المسرود الذاتي مستنطقا الذات مباشرة في صراعها مع الموضوع عبر استدعاء الذاكرة والأوهام والأحلام، ومن خلال التأمل الذاتي والتعبير عن الشعور واللاشعور.

ويتجلى الخطاب المسرود الذاتي في تبيين فاطنة نظرتها من التحصيل الدراسي التي كانت نظرة معاكسة لنظرة أختها نادية. تقول" كنا مختلفتين كل الاختلاف في نظرتنا إلى التحصيل. فبقدر ما كانت متهاونة في كل ما يتعلق به، كنت جادة ملتزمة، أجعل منه هدفا لحياتي. كنت أحصل على أعلى النقط وأحسن الدرجات، بينما كانت تكتفي بأقلها وأبسطها"[1].

كما يتجلى الخطاب المسرود الذاتي في قولها" كنا نلتقي في الحرم الجامعي فنجلس للحديث والمذاكرة. نتكلم في جميع الموضوعات، فلسفية، اقتصادية، سياسية، علمية، دينية"[2].

فقد كانت فاطنة تلتقي مع بيير فيتحاوران في كل المواضيع فكانت بينهما علاقة صداقة في الوقت الذي كانت المنافسة شرسة في الأقسام التأهيلية لا تسمح بالصداقة، ولا بالزمالة بين طلاب نفس الصف، فقد كان كل واحد مرشح لأخذ مكان الآخر في الترتيب النهائي. فبيير لم يكن في نفس صف فاطنة، بل كان يسبقها بسنة، ما خوله للزمالة معها.

[1] المصدر نفسه: ص79.

[2] المصدر نفسه: ص91.

3ـ الخطاب المعروض غير المباشر:

زواج الكاتب بين الأسلوبين (السرد والعرض)، لما يتيحه العرض المشهدي من تقديم الأحداث وهي تقع، ما يجعل للمتلقي يشاهدها مباشرة دون وسيط، فوظف الكاتب صيغة الخطاب المعروض غير المباشر في شكل مواز للسرد حيث نجده يعرض لنا جميع الحوارات التي تقع بين الشخصيات في مشاهد تامة. فلا نكاد نعثر في الرواية على حوار ثم نقله من قبل الراوي، وقد وردت بعض الحوارات في صورة خطاب معروض غير مباشر يتدخل الراوي ــ وهو شخصية مشاركة في الحوارــ ونذكر على سبيل المثال هذا المقطع الذي تكون فيه فاطنة مشاركة في الحوار الذي دار بينها وبين جدتها "يزة".

"لا أريد أن أبقى بدون عمل، بينما الكل يشتغل. تفكر قليلا ثم تقول بجدية:

ــ نعم يجب أن أجد لك عملا تختصين به ... آه لقد وجدته ... ستقومين بإطعام الدواجن، تعالي معي لأطلعك على الطريقة.

أتبعها، مقتفية خطاها، وأنا أكاد أطير من الفرح، فتناولني قدحا مملوءا بالحبوب تملأ منه يدها، ثم بخفة متناهية، ترمي بما فيها على الأرض بطريقة دائرية، تجعل الدجاج يتحلق حولها لالتقاط ما تناثر من يدها. أصرخ ... أنا ... أنا.

ــ تنحني جانبا، ثم تقول:

ــ جاء دورك، أرني مهارتك"[1].

وفي مقطع آخر نجد السي الحسين ينادي ابنته فاطنة بصوت جوهري مرتفع:

"فاطنة ... تعالي ... اذهبي إلى جدتك لتلبسك، ستنزلين معي إلى المدينة، لأقضي بعض الأشغال.

[1] المصدر السابق: ص13.

وارتبكت وأنا أجيبه:

ــ وماذا أعمل أنا في المدينة؟ هل ستذهب معنا جدتي؟ هل ستذهب لزيارة أقرباء لنا هناك؟

ــ لا تكثري الأسئلة ... البسي ... وتعالي، فليس لدي وقت للتحاور معك. وجريت نحو جدتي، التي كانت قد بدأت في إعداد ملابسي وهي صامتة، وسألتها:

ــ هل ستذهبين معنا إلى المدينة؟ وماذا سنعمل هناك؟ وهل سنعود قريبا؟

لم تكن تجيبني كعادتها، بل كانت تلبسني في صمت وكأنني دمية بين يديها"[1].

لقد كان صمت الجدة يشير إلى أن هناك أمرا خطرا، وأنها وابنها العزيز الحسين، كانا قد دخلا في مواجهة صامتة، وأن النظرات والزفرات والحركات وظفت عوض المشاداة الكلامية التي لن تجدي نفعا بين قوتين عظيمتين، لكل منهما شرعيته التي يمارس من خلالها سلطته.

4ــ الخطاب المعروض الذاتي:

تتوطن في رواية " همسة في آذان الرجال" الصيغة الذاتية بقوة، وهي الصيغة الأكثر تفضيلا لدى" لطيفة الرخاء شهام" في هذه الرواية، فقد استخدمت كثيرا ضمير المتكلم عندما تترك الفرصة لشخصياتها تعبر عن مكنوناتها. ونلاحظ ذلك من خلال المونولوج الداخلي أين يتعرف القارئ على أفكار الشخصية الداخلية وما يراودها، ويقترب أكثر من أحلامها المتداعية وتأملاتها. ويتجلى ذلك من خلال تساؤلات فاطنة لنفسها، وهي تفكر في الطريقة التي يجب أن تستقبل بها "بيير" أثناء مجيئه إلى المغرب:

[1] المصدر نفسه: ص33.

"هل سأستقبل بيير في بيتي متى جاء؟ هل من اللائق أن تستقبل امرأة عازبة رجلا غريبا في بيتها؟

ــ حتما لا. فلكل مجتمع تقاليده التي يجب على الجميع احترامها.

ــ وهل من اللائق أن أقول له: أنت جئت من أجلي، وتحملت المشقة والمصاريف لزيارتك هاته، شكرا جزيلا. لكن اذهب وأقم بالفندق.

أهذا هو حسن الضيافة المغربية؟

ــ لا بديل لديك.

ــ هناك شبه بديل. هو أن أتحمل عنه مصاريف الإقامة أقضي معه ساعات النهار، ونفترق بالليل[1].

كما نلمح مناجاة فاتي، فاطنة التي كانت تزورها كالطيف، وتسألها عن كيفية قضاء وقت فراغها في حين انتظارها ثلاثة أسابيع كاملة ــ كما طلبت السيدة المديرة ــ لكي تشرع في العمل. فتجيبها فاطنة الخفية:

"وبما كنت ستملئينها لو لم تجدي هذا العمل؟ عيشي حياتك كأنك لا تنتظرين هذا الموعد أنجزي كل ما كنت ستنجزينه قبل أن تتصل بك المؤسسة، ليس في الحياة فراغ، كل يوم نعيشه له أهميته، ومهمته، يجب أن تقومي بمهام هذه الأسابيع الثلاثة حتى لا تبقي عالقة[2].

كما نمثل لصيغة الخطاب المعروض الذاتي بالحوار الذي دار بين فاطنة الملقبة بفاتي، وفاطنة اللوامة التي تلوم فاتي بأنها قد نسيت أصلها ونسيت أمها التي أنجبتها من صلبها، تقول:

---

[1] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، ص198.

[2] المصدر السابق: ص182.

" أفيقي من غشاوتك، إنك فاتي مزيفة. أنت فاطنة وأمك هموشة، أيعقل أنك قد نسيت كل هذا. جاكي ليست أمك هي زوجة أبيك.

ــ إن لها على أفضالا كثيرة، فهي بمثابة أمي في كثير من الأشياء، هي تحبني وأنا أبادلها هذا الحب.

ــ إنما أمهاتهن اللاتي ولدناهن، لا تنسي هذا أبدا. أحبيها كما شئت لكن كزوجة أب"[1].

كما نلمح حوار فاطنة مع نفسها حين أخبرها" بيير" بأنه سيأتي لزيارة بلاد المغرب:

" ماذا وراء زيارة بيير للمغرب؟

فأجابت: هو حتما اشتاق إليك وسيزورك لقضاء وقت معك ...

ــ لم يفكر في زيارة المغرب قبل اليوم ... وهب أن بيير يحبني، هل يمكن أن أحبه أنا.

ــ ولم لا ... ليس للحب حدود.

ــ وما مآل هذا الحب؟

ــ هذا في علم الغيب. ابدئي أولا بمبادلته الحب.

ــ الحب في منظورنا لا يمكن أن يتم إلا بالزواج.

ــ ولم لا؟

ــ وهل سيوافق بالحسين؟

ــ ولم لا ... ألم يسبق له أن فعل نفس الشيء؟

---

[1] المصدر نفسه: ص126.

ـــ الأمر مختلف.

ـــ يختلف في كونه رجلا وكونك امرأة.

ـــ وبعد.

ـــ إن ديننا يسمح للرجل أن يتزوج الكتابية، وإن بقيت على دينها بينما يحرم على المسلمة أن تتزوج بغير المسلم إلا بعد إسلامه" [1].

وهكذا فقد تجلى الخطاب المعروض الذاتي من خلال مونولوغات تعبر من خلالها الشخصيات عن ما تنشده وما تحسه وما يجب أن تفعله. فكثيرا ما تصرح الشخصية بأنها تعاني من انغلاق الآفاق أمامها فيكثر حديثها مع ذاتها عن ما تعانيه من ضيق وانسداد.

5ـ الخطاب المعروض المباشر:

نجد في الرواية كذلك توظيفا للخطاب المعروض المباشر، وذلك من خلال الحوارات التي يجعلنا القارئ من خلالها نتقرب أكثر من واقعية الأحداث، ونتعرف على أفكار الشخصيات مباشرة، خاصة تلك الشخصيات التي يود الراوي كشف جوانبها السلبية وتعرية أفكارها أمام القارئ.

ونتمثل لصيغة الخطاب المعروض المباشر بحوار دار بين فاطنة المهذبة وأختها نادية سيئة الأخلاق، التي تدخن أمام والديها دون وجل أو حياء. فها هي فاطنة تكشف أختها وهي تبرم سيجارة حشيش:

" ماذا تفعلين؟ ألا تستحيين؟ أبلغت بك الوقاحة إلى أن تتحششي في بيت الأسرة؟

ـــ هذا كل ما يهمك هو أن لا أفعل هذا في بيت الأسرة. النفاق .. النفاق هو سمتكم.

[1] المصدر السابق: ص197.

ـــ من كم؟ أنا من تتحدث معك ... أنا ... أتسمعين؟

ـــ ليس لي ما أسمعه منك.

ـــ أنظري إلى حالتك في المرأة؟ ألا ترين ما تبوح به لك؟ أنظري إلى عينيك المغروقتين، إلى زرقة أحداقهما، إلى انتفاخ جفنيك ... أين نظارة عمرك؟ أين طراوة صباك؟ ... ألا تأسفي لحالتك؟

ـــ بلا، بلا، بلا. إني آسفة لحالتك أنت التي لم تتذوقي حلاوة الانفلات من الواقع، والتحليق في عالم روحاني أثيري. يجب أن تجربي حتى تعرفي عم تتكلمين. تفضلي إني أهديك هذه السيجارة بدون مقابل. هدية مني ... ثم ماذا تعرفين أنت عن الحياة غير واحتك، وكتبك أخرجي إلى الدنيا لتري ما يجري بها.

ـــ لا أريد أن أرى شيئا من دنياك.

ـــ إذن فاتركيني أعيش في دنياي ... أنا لا أتدخل في طريقة عيشك ... فلم تتدخلين أنت في حياتي"[1].

كما تتجلى صيغة الخطاب المعروض المباشر بالحوار الذي دار بين فاطنة وزوجة عمها يامنة. هذه الأخيرة التي كانت في شدة حيرتها وخوفها، من أن يطلقها زوجها أو يتزوج من أخرى إن كان ما في بطنها أنثى وليس ذكرا.

" ما بك يامنة؟ إني أرى في عينيك خوفا وقلقا ...

ـــ للّا فاطنة أنا حامل.

ـــ شيء طبيعي، أنت شابة، وزوجك في عز فحولته، فما الذي يزعجك إذن؟

[1] المصدر السابق: ص82.

... إن أتاك ولد فستكونين سعيدة به. وإن أتتك بنت فهي لا تغير من الوضع شيئا.

ــ لقد حذرني أحماد من ولادة بنت أخرى، وهددني بأن يتزوج بامرأة ثانية إن أنا أنجبت " درية" بدل" الدري". من أين سيأتي له "بالدري"؟

هل أصنعه؟ أعجين هو أخبزه على هواه؟

ــ لا تحملي نفسك فوق طاقتك. فهذا الأمر لا يتعلق بك بتاتا. فالله تبارك وتعالى هو لذي يهب الإناث وهو الذي يهب الذكور"[1].

هذا الحوار يعكس قمة الجهل الذي وصل إليه العم أحماد، فقد كان دائما ينعت زوجته بالمئناث، وكأنها هي المسؤولة عن إنجاب البنات. وهذا الحوار يعكس أيضا عدم رضوان العم أحماد بقضاء الله، فكان همه الوحيد أن يكون له ولد يحمل اسمه من بعده.

6ــ الخطاب المنقول المباشر:

هو من النمط المسرحي، وأكثر الأشكال محاكاة، ففيه يفسح للسارد المجال للشخصية لتعبر عن نفسها بطريقة مباشرة.

وسنحاول فيما يلي كشف طريقة بناء هذه الصيغ في رواية" همسة في آذان الرجال". تقول فاطنة مخاطبة بيير:

"لا يمكنني أن أترك الدين جانبا. فالإسلام دين دولة، يقنن حياة المسلم العامة والحميمية فلا

يترك صغيرة أو كبيرة إلا وله حق (الفيتو) فيها. في حياته، حتى بعد موته وحتى قبل أن يولد، في تسميته، في ختانه، في زواجه، في موته، في دفنه، في الإرث ..."[1].

[1] المصدر السابق: ص206.

لقد طالت المحاورة التي جمعت بين فاطنة وبيير حول موضوع رجوعها إلى بلاد المغرب، فكان لها فرصة أكبر للحديث بغية تقديم الحجج من أجل إقناعه بأنها يجب أن تعود إلى البلد، لأنها لا يمكن أن تعصي لأبيها أمرا. وأن دين الإسلام يأمر بطاعة الوالدين وخصوصا البنت قبل أن تتزوج.

7ـ صيغة المنقول غير المباشر:

ونورد منه هذا المثال الذي ينقل الحسين لابنته فاطنة كلام العم أحماد، الذي كانت حالته مضطربة بعد سماعه أن في بطن زوجته أنثى وليس ذكرا" قال إن الفقيه أخبره أن الله هو وحده من يعلم جنس المولود قبل ولادته"[2].

كما نجد هذه الصيغة في هذا المقطع" أخبرني بالحسين بأنه ينوي الرجوع إلى البلد في اليوم الموالي. فقررت ساعتها أن أخبره حتى يتولى الأمر بمعرفته"[3].

وفي مقطع آخر" لقد أخبرتني أنها تزورها بانتظام، وتبقى مع حفيدتها حتى تشعر بالإعياء"[4].

وهو قول لبيير ينقل فيه لفاطنة كلام جاكلين وهو يطمئنها عن حالة نادية وابنتها مارية, بعد إخبارها أن جاكلين تزورها بانتظام، وأنه أخذ لهما صورا كثيرة عبّأها في حاسوبه لكي يرسلها لها.

---

[1] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، ص153.

[2] الصدر نفسه: ص218.

[3] المصدر نفسه: ص216.

[4] المصدر نفسه: ص184.

4ـ تنوع الخطابات وتداخلها:

أنتج تنوع الصيغ خطابات متعددة يتقاطع فيها الثقافي والديني بخطاب السلطة، وهي خطابات ساهمت جميعها ـ وبحسب خصوصيتها في إثراء الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته، وتحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب لهذه الرواية.

4ـ1ـ الخطاب الثقافي:

يشغل هذا العنصر الحظ الأوفر من أجزاء" همسة في آذان الرجال" ونلمس الخطاب الثقافي في الرواية من خلال النقاش الذي دار حول الهوية الضائعة لفاطنة، التي كانت في حيرة من أمرها حينما سألها" بيير" عن هوتها أهي مغربية بحكم أنها تربت وترعرعت في المغرب منذ صباها، أم أنها فريسة بحكم أنها عاشت أغلب حياتها في فرنسا لمواصلة دراستها؟. فكانت فاطنة في حيرة من أمرها ووجدت نفسها تبحث عن الإجابة." ولكنها كانت تجيب بأنها فرنسية بشرعية الدم ومغربية في نفس الوقت، وكانت تقول حينما أكون في المغرب فإن الجانب المغربي هو الذي يطغى على شخصيتي"[1].

الهجرة تفكك الهوية، وتهدم الكيان، الازدواجية تخرب الشخصية، التخريب هو الهدم، وأبشع الهدم هدم الكيان، وأعنفه هو الذي يأتي من الداخل، حيما يجند المرء كل مكوناته لتخريب نفسه بنفسه.

لكن يمكن أن تكون ازدواجية الانتماء مبعث إثراء للشخصية، وربما تكون منبع اضطراب وتشتّت في بادئ الأمر، تحدث اهتزاز في الشخصية، وتكسيرا في الهوية، وربما يفضي كل هذا في الأخير، وبعد كثير من التعقل إلى إثراء الشخصية، فتطعيم الشخصية بدم جديد يزيد من قوتها ومقاومتها للأمراض الجينية الفتاكة.

[1] المصدر السابق: ص97.

4ـــ2ـــ الخطاب الديني:

نلتمس الخطاب الديني في رواية" همسة في آذان الرجال" من خلال حوار" فاطنة" الشابة المثقفة المسلمة مع صديقها" بيير" المسيحي الذي كانت له طريقته المقنعة في الدفاع عن آرائه والتواصل مع محدثيه، وكان النقاش الذي يدور بينهما حول عيد الأضحى" حيث يرى بيير أن عيد الأضحى أصبح من مخلفات العصور البائدة، وأنه لم تبق له صلاحية في أيامنا هذه. فلم يلزم المسلم بذبح خروف، وأكله في مدة قصيرة، مستدينا ثمنه، دين يضيق عليه الخناق لسنة بكاملها في انتظار حلول العيد الموالي للسنة الموالية.

أما فاطنة فكانت من خلال كلامها تريد إقناعه بأن ذبح الأضحية ليس فرضا بل هو سنة، فالمسلم غير ملزم بأن يأكل الخروف في مدة معينة. إذ من السنة المؤكدة كذلك أن يأكل ثلثه، ويتصدق بثلثه"[1].

كما أن هناك شرائح وسعة من المجتمع لا تستطيع أكل اللحوم على مدار السنة، فجعل الله هذا الالتزام حتى يتمكن الكل من أكل اللحوم ما بين مضحّ، ومتصدق، ومسترزق.

كما أن عيد الأضحى فيه فائدة كبيرة حيث يعتبر سوق ضخمة للماشية في العالم الإسلامي تنتقل فيه الثروات من المدينة إلى البوادي، وهذا من الناحية الاقتصادية مهم جدا.

"ولكن" بيير" يحاول إقناع فاطنة برأيه فهو يرى أن في سبب نزول هذه السنة شيء من الاستهانة بالعقل البشري. فإبراهيم يرى في المنام أنه يذبح ابنه اسماعيل فيقوم من النوم ليخبر ابنه أنه سيذبحه لأنه رأى ذلك في المنام، فيمتثل اسماعيل لرغبة أبيه, ويمد رقبته للذبح. فبيير يرى أن هذا من ربع المستحيلات. وأن في الحكاية مرتع الخيال.

[1] المصدر السابق: ص93.

ثم يسأل بيير فاطنة ما إن كانت تتصور نفسها تمد رقبتها للذبح على يد أب رأى في المنام أنه يذبحها فيقوم الأب ليطبق ذلك في الواقع.

وتجيب فاطنة على سؤاله بقولها: أولا إبراهيم هذا الذي نتكلم عنه هو أب الأنبياء، وأن رؤيا الأنبياء ليست حلما أو كابوسا، بل تأتي في صحتها كفلق الصبح، وإبراهيم بفعله هذا وباستسلامه لأمر الله، رغم ما في هذا الأمر من شدة على نفسه، أثبت أنه أول المسلمين فعلا. وإسماعيل الذي مد رقبته لأبيه طواعية، هو نبي الله كذلك، ولقد مدّها وكله ثقة بربه أولا، وبأبيه ثانيا، وهذا الموقف أسمى درجات الطاعة والاستسلام"[1].

كما أن الله تبارك وتعالى على علم باستسلام عبديه وطواعيتهما، وكان في سابق علمه فداء إسماعيل بكبش عظيم، جزاءا له ولأبيه على امتثالهما وثقتهما به، فالله أرحم من أن يبتلي البشر بذبح فلذات أكبادهم.

" ثم تذّكر فاطنة بيير بأنّ ما كان يعتقده ليس استخفافا بالعقل البشري، بل هو في الحقيقة درس تطبيقي للطاعة والامتثال للخالق أولا، وللوالدين بعد ذلك. درس في رحمة الله بعباده"[2]. ونحن حينما نذبح الخراف يوم العيد إنّما نتقرّب بهم إلى الله شكرا على نعمه، وامتثالا لأوامره.

3ـ4ـ خطاب السلطة:

ويتمثل خطاب السلطة في شخصية " العم أحماد" التي كانت علاقته مع زوجته "يامنة" مبنية على إصدار الأوامر من جهة، وتلبيتها وتنفيذها من جهة أخرى. فلم تسمع "يامنة" نهائيا كلمة شكر من زوجها عن أي عمل قامت به، ولم تلمح منه أبدا نظرة عطف أو حنان اتجاهها، ولا ابتسامة حميمية. كما كان " العم أحماد" لا يأكل مع زوجته أو بناته

[1] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، ص94.

[2] المصدر نفسه: ص186.

فمن مكتسبات رقيه الاجتماعي أنه لا يأكل مع الحريم " فالسّي السيّد" * يأكل إما وحده أو مع أخيه ممّا لذ وطاب، ممّا هيّأت يامنة، وعلى الحريم بعد ذلك أن يدبرن أحوالهن فيما بقي من الطعام.

"الأسد يتململ من الكسل ويزأر. بينما اللبؤة تتسلل وتصيد، ثم تأتي بغنيمتها لتضعها بين مخالب سيدها، وتنتظر حتى يفرغ وينأى عن بقايا الفريسة فتقترب بتردّد هي وصغارها يقبلون على ما فاض عن حاجة سيدهم قانعين ممتنين، شاكرين"[1].

لكن ما الذي يجعل يامنة تمتثل لزوجها كل هذا الامتثال؟ هل هي الفحولة هي التي تكسب الرجل هذه السلطة؟ أم هي القوامة التي ألزمه الله بها تكسبه الأفضلية، وتجعل منها هي مخلوقا من الدرجة الثانية، بما أنّ للرجال عليهن درجة، أي الدرجة الأولى؟

وإذا كان كل هذا أكسبهم كل هذه الزعامة، فلماذا لا يقتدون بالرسول صلى الله عليه وسلم "سيّد الخلق" الذي كان أحسن الخلق إلى أهله في معاملته، في تواضعه، فالرسول صلى الله عليه وسلم كان يعامل زوجاته أحسن معاملة، وكان يداعب الأطفال ويحن إليهم. فالعم أحماد كان قاسيا ليس في معاملته مع زوجته فحسب، بل حتى مع بناته ينظر إليهن فلا يراهن مجرد أطياف تعبر الفضاء، يتكلمن فلا يسمعهن، لا صدى لأصواتهن، وإن حدثت المعجزة وسمع لصوت إحداهن صدى، ثار بالأحماد وانزعج لما أحدثه ذلك له من قلق، كنّ يتحلقن حول أمهن محتميات بظهرها من ردّات نوبات بالأحماد. فكنّ كالغريق المتمسك بغريق لا تلبث الردة أن تقذف بهن جميعا نحو الصخور.

---

[1] المصدر السابق: ص186.

*السي السيد عند نجيب محفوظ هو ذلك الأب المتسلط الذي يقمع حريات أفراد عائلته (الزوجة والأبناء) وكل الحرية له.

5ـ البناء اللغوي في رواية" همسة في آذان الرجال"

شكّل التّعدد اللّغوي المتكون من أجناس تعبيرية مختلفة، جزءا من بنية الخطاب السردي في رواية" همسة في آذان الرجال" محدثا بذلك علاقات تفاعلية داخل النص الروائي، فالاشتغال باللغة ومستويات التعبير كان حاضرا بقوة في الكتابة لدى" لطيفة الرخاء شهام"، من خلال لغتها البسيطة الموغلة في نثرية الخطاب الأدبي التي تنوّعت بين اللغة الدينية، واللغة العامية، إلى جانب الأشكال التعبيرية التراثية الأخرى. وقد احتلّت لغة الحياة اليومية التي استخدمتها في السرد والحوار مظهرا بارزا في الرواية، وهي لغة تعبر عن الواقع الحياتي المعيش بعيدا عن اللغة المعجمية.

5ـ1ـ اللغة الدينية:

كان للنص الديني الحضور الناصع في بنية النص الروائي، مشكلا بذلك فضاءا لغويّا استثمرته الرواية، لما يزخر به من بلاغة وبيان وقدرة متناهية من التصوير للمواقف، حيث نجد الروائية في أحيان كثيرة تستعمل ويوظف لغة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

ومن بين الصيغ التي اشتملت عليها الرواية على سبيل التمثيل:

المقطع	الصفحة
حتى صار قاب قوسين أو أدنى من رؤوسنا.	19
أرجع الأمور إلى نصابها، وأعطى كل ذي حق حقه.	32
ويشعر أنني قاب قوسين أو أدنى من الإغماء يتوقف مخافة أن أموت بين يديه.	38
ويتكل على نفسه وكأنه على الصراط المستقيم حيث لا ينفع مال ولا بنون.	86
إنّما أمهاتهنّ اللاّتي ولدنهنّ.	126
فلا تدر نفس ما تكسب غدا ولا بأيّ أرض تموت.	131

ولّله في خلقه شؤون.	133
أليس الصبح بقريب.	140
يا أيّها الذين آمنوا لا تسألوا عن أشياء إن تبد لكم تسؤكم.	162
الله تبارك وتعالى هو الذي يهب الإناث وهو الذي يهب الذكور ويزوجهما ذكورا وإناثا لمن يريد، ويجعل من يشاء عقيما.	207
وإذا الموءودة سئلت بأيّ ذنب قتلت.	247
لا تسمن ولا تغني من جوع.	200

فالنصوص السابقة تظهر مدى امتزاج لغتها بلغة القرآن والحديث النبوي، وأنّ قارئ تلك النصوص سيكشف مرجعيتها بسهولة وعناء، وقد وظفت هذه النصوص في ابتكار دلالة جديدة لها ارتباطها بأحداث الرواية وعليها مسحة بيانية خاصة، فمثلا عبارة" الله تبارك وتعالى هو الذي يهب الإناث وهو الذي يهب الذكور". تنقلنا مباشرة إلى الآية الكريمة:" وإذا بشّر أحدهم بالأنثى ظلّ وجهه مسودا وهو كظيم"[1].

فهذه الآية نزلت على القوم الذين لا يرضون بقضاء الله، ويرون أنّ إنجاب البنت عورة، ويتشاءمون من سوء ما بشّروا به. وهذا ما حدث للعم أحماد في الرواية، فقد كان غير راض بأن تخلّف زوجته ابنة رابعة إلى د رجة أنه جهل وأصرّ على أن ما في بطن زوجته ذكرا وليس أنثى لأن الابن في نظره هو سرّ أبيه وحامل الاسم من بعده.

وهناك آيات قرآنية اقتبست ووضعت بين مزدوجتين منها قوله تعالى:" وإذا الموءودة سئلت بأيّ ذنب قتلت"[2]، فاستحضار هذه الآية يبرز مدى استذكار الراوي لمثل هذه الحالات من الجهل التي أدّت بزوجة العم أحماد" يامنة" إلى وأد بناتها الأربعة وذلك

[1] سورة النحل: الآية 58.

[2] سورة التكوير: الآية 09.

بتعريض بناتها للقطار, نتيجة الظروف الصعبة التي كانت تعيشها, لكن ما ذنب هؤلاء البنات ؟ لقد ذهبن ضحية الجهل والتهميش. فأيّ عصر نحن فيه؟ وهل كلّما ضاقت علينا الدنيا وأغلقت السبل في وجوهنا نقدم على هذا الفعل الفضيع؟ ألا توجد طريقة لحلّ أكبر المشاكل وأعقدها؟ فلماذا إذن ميّز اللّه الإنسان بالعقل، أليس من أجل التفكير في حلّ كل المشاكل، وتدبير الأمور بأصحّ الطرق وأسهلها؟

لكن يامنة فقدت عقلها وعاطفتها وإنسانيتها، اعتقادا منها أن بهذا الفعل ستحمي نفسها وبناتها. لكن كيف ستلاقين الله يوم الحساب؟ ومن سيشفع لك بإقدامك على هذا الفعل الشنيع؟

5ـ2ـ اللغة العامية:

نجد في الرواية بعض التعابير العامية المنتشرة في المجتمع المغربي جاءت لتعبّر عن الشخصية الصادرة عنها، وذلك بتكلمها بلغة تتطابق ووعيها وانتمائها الاجتماعي، وكذا مستواها الثقافي والفكري، وهي بذلك تهدف إلى ترسيخ واقعية الفن. ومن أمثلة التعابير العامية الموجودة في الرواية نذكر العبارات التالية:

" فلم تحشرين أنفك فيما لا يعنيك"[1]. وهذا التعبير العامّي أطلقته نادية في نقاشها مع فاطنة بأن تتركها تعيش حياتها كما تريد، وأن لا تتدخّل في شؤونها وفي تصرفاتها، سواء كانت صحيحة أو خاطئة.

كما نجد عبارة" لقد انشقت الأرض وبلعتها"[2]. فخلال رحلة البحث عن نادية المفقودة في كل الأمكنة في المستشفيات، مراكز الشرطة، لم يعثر لها على أثر وكأن الأرض انشقت وبلعتها.

[1] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، ص82.

[2] المصدر نفسه: ص99.

كما نجد لفظة" كلمة الرجال"[1]. فبعد طلب السّي الحسين من ابن عمّه السّي اعلي أن يبحث له عن منزل لابنته فاطنة، تأخر في الاتّصال به ممّا أدّى بفاطنة أن تشك ما إن كان ابن العم متذكرا قول أبيها، أو أنه تناسى ذلك، وهذا ما جعل فاطنة تتساءل ما إذا كانت الرجال قد فقدت مصداقيتها.

كما نجد عبارة" نشم فيها ريحة البلاد"[2]. فهذه العبارة أطلقتها الخالة زينب حين استقبلت فاطنة في بيتها كضيفة لمدة قصيرة. فهي ترى في فاطنة ذكرى للبلد الذي كانت تعيش فيه

ـــ لكونها من نفس البلد ـــ فالشوق والحنين إلى البلد يزداد كلما صادفنا أثرا يذكّرنا به.

"فهذه التراكيب الجاهزة في سياق السرد ليست فقط لاستلهام التراث حصرا، وإنّما يتمّ اللجوء إليها أحيانا لوسم أحداث الرواية بالواقعية، انطلاقا من أن الشخصيات الواقعية في الحياة اليومية تستعمل هذه التراكيب"[3].

5ـــ3ـــ الأمثال الشعبية:

احتوت الرواية على الكثير من الأمثال الدارجة المتداولة في الأوساط الشعبية وبين مختلف طبقات المجتمع، وقد كان لها حضورها الدال في الأحداث ومنها وصف الشهور

مثل:" يناير: خلا زغب المعزة يتطاير. فبراير: كباب الماء بالغراير. مارس: سعد السعود الماء يجري في كل عود"[4].

---

[1] المصدر السابق: ص188.

[2] المصدر نفسه: ص58.

[3] صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، ط3، المجلس الأعلى للثقافة، مصر, 2003، ص272.

[4] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، ص21.

" ومن أعطاك العيد تفرح به. الزواج بالكوريات هذا الشيء اللّي فيه، ما كايشوفو غير مصلاحتهم الراجل بغاوه وأهلوا ما حملوهم"[1].

وهذا المثل في الرواية أطلقته الخالة" اللاّ زينب" في حديثها مع السّي الحسين حينما أخبرها أن زوجته جاكلين ترفض أن تقيم ابنته معها تحت سقف واحد. فجاكلين لا تريد أن تشاركها فاطنة في زوجها الحسين. فالمرأة بطبعها ترى زوجها وكأنه ملكية خاصة بها وحدها، ولا تسمح لأحد أن يشاركها فيه مهما كانت صفته.

"ما قاري ما سامع"[2]. يطلق هذا المثل على الأمّي الذي لا يعرف القراءة ولا الكتابة وهذا المثل أطلق في الرواية على الجدّة "يزّة" التي كانت امرأة أمية لا تقرأ ولا تكتب. لكنها رغم ذلك لم تكن جاهلة، بل كانت عالمة، فقد كانت لها ذاكرة يقظة، حافظة لكل ما يمرّ بها من أحداث ووقائع. فكانت مخزونا حضاريا متنقلا.

"الضربة التي لا تقتل تقوي"[3]. ففي الرواية نجد أن فاطنة قد تلقت العديد من الضربات. فقد عرفت حياة الغربة والإقصاء، عرفت العنصرية والتهميش، عرفت النظرة الفوقية والنظرة الدونية، عرفت ضرورة تغيير اسمها وتهجينه لكي تندمج في محيطها، ليس اندماجا بل ذوبانا، انصهارا يمحو الهوية الأصلية، ويعوضها بالهوية الهجينة، فكل هذا تلقته فاطنة منذ أن كانت طفلة إلى أن صارت شابّة.

وكل هذه الضربات ساعدتها في أن تتجاوز كل مشاكلها وتتغلّب عليها بالعزيمة الصلبة والإرادة القوية.

---

[1] المصدر السابق: ص57.

[2] المصدر نفسه: ص15.

[3] المصدر نفسه: ص144.

وهناك أمثال أخرى مثل:" اللّي تلف يشد الأرض"[1]. "غير بلغته في باب ستره"[2]. " الصبّار تيروث الدار" [3]. " عزّ الراجل ذراعه وعزّ المرأة خيمتها"[4]. " لا زالت دار لقمان حالها"[5] " بلغته في البيت كالقنديل ديّال الزيت"[6]. " كل شيء زاد على حدّه انقلب إلى ضدّه"[7]. ولنا مثل يقال في سرعة حدوث الشيء" كالحليب على النار"[8]. أي يفيض في لمح البصر.

"الراس اللّي ما يدور كدية"[9]. " هذا ما زاد الطين بلّة"[10].

ولقد صدرت هذه الأمثال لتعلّق على سلوك أو موقف أو ظاهرة ما، فتلجأ إلى اختيار المثل الشعبي المناسب، فبدل الإطالة في الكلام والشرح يتم إعطاء مثلا شعبيا يختصر أو يختزل كل الكلام أو الشرح في جملة قصيرة وموحية، ولأن لغة الشخصية لم تكن بعيدة عن لغة المثل، فهي أكثر التصاقا بالواقع ومعرفة به، جاء المثل ليعكس فلسفته تفكيرها حين تلفظته عبر الرواية أو المناسبة التي أثير حولها.

[1] المصدر السابق: ص148.

[2] المصدر نفسه: ص70.

[3] المصدر نفسه: ص162.

[4] المصدر نفسه: ص202.

[5] المصدر نفسه: ص148.

[6] المصدر نفسه: ص70.

[7] المصدر نفسه: ص153.

[8] المصدر نفسه: ص182.

[9] المصدر نفسه: ص123.

[10] المصدر نفسه: ص169.

الفصـــــل الثانـي:

الرؤية السردية

1- مفهوم الرؤية

2- أنواع الرؤية السردية

3- بناء الصيغ السردية في رواية "همسة في آذان الرجال"

1ـ مفهوم الرؤية: (La vision)

تأتي مقولة "الرؤية السردية" كنمط ثان مشكل للخطاب الروائي. وقد استأثرت بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية المخصصة للرواية، إذ تعتبر من أهم المشكلات إثارة للاهتمام من قبل البويطيقيين، أين حظيت بالمكانة العليا خلال القرن العشرين[1].

وإذا كانت الصيغة تعني بالسبيل الذي يعرض لنا الراوي القصة، فإن الرؤية ــ كما يقول تودوروف (Todorov) ــ تتعلق " بالكيفية التي بها إدراك القصة من طرف السارد"[2].

ولزاوية النظر أساسها النظري في حقول الممارسة الفنية وتتضح دلالتها أكثر في الرسم، إذ تختلف هيئات الخيوط والظلال باختلاف الزاوية التي ينظر منها الفنان إلى المشهد الذي تتحدد بدوره أبعاده والمسافات بين مكوناته، وفق النظر إليها من هذه الجهة أو تلك، وحسب مدى انفتاح زاوية النظر هذه.

والرؤية عند تودوروف هي" وجهة النظر التي تلاحظ حسبها الموضوع ونوعية هذه الملاحظة، وإن رؤيتين مختلفتين لنفس الموضوع أو لواقعة واحدة، تجعلان منها واقعتين متمايزتين"[3].

وينظر واين بوث (W.Booth) إلى الرؤية كونها" مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة"[4].

فزاوية الرؤية حسب هذا التعريف الذي يعلق عليه حميد لحميداني، متعلقة بالتقنية المستخدمة للحكي، وترتبط بالغاية التي يهدف إليها الروائي عبر الراوي.

---

[1] تزفتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1990 ص51.

[2] رولان بارث وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص61.

[3] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 115ـــــــــ116.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ط2، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـــــــ لبنان,1991 ص46.

"وجاءت آراء الروائي والناقد الإنجليزي" هنري جيمس" حاسمة مع مطلع القرن العشرين، حين دعا إلى إقصاء السلطة الفوقية للراوي العليم، وإلى ضرورة مسرحة الأحداث، بتحويل الخطاب الروائي إلى خلية بؤر بدل المركزية الواحدة"[1].

لقد تبنى الروائي بيرسي لوبوك (Perce le bouc) أراء هنري جيمس في دراسته لبعض النصوص الروائية، مميزا بين نوعين من الأساليب في كتابة" صنعة الرواية" أطلق على الأول الأسلوب البانورامي (Le style panoramique) الذي يهيمن فيه الراوي على العملية السردية، والأسلوب المشهدي (Le style scénique) الذي ينزاح فيه السارد ويفسح الاستقلالية لشخصياته.

ونلحظ أن لوبك يستخدم مصطلح (الأسلوب) بمعنى يكاد يتطابق مع مفهوم" وجهة النظر"، حيث يقول" إني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر، السؤال عن علاقة رواية القصة بها"[2].

لقد أعقب (صنعة الرواية) دراسات عدّة في مجال البحث عن وجهة النظر كأعمال كلينيث بروكس (Clean Brooks) وروبرت بن وارين (Robert penn Warren) وف. ك ستانشل (F.K.Stanzel) ونورمان فريدمان (N.Friedman)، وبرتيل رومبرك (B.Romberg).

وقد وصلت دراسة وجهة النظر ذروتها في عمل جيرار جنيت الذي استمد مقولة المظهر (Aspect) من تودوروف، وجعلها أحد المنطلقات الثلاثة (الصيغة، الرؤية، والزمن) في دراسة الخطاب الروائي.

---

[1] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت – ـلبنان، 1990، ص166.

[2] بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، ط2، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ــ الأردن، 2000 ص225.

ويذهب جنيت إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فبم يراد الإعلام به من معلومات، وهو ينهض من خلال اختيار وجهة نظر بعينها أو عدم اختيارها، ويقترح في هذا الصدد تسمية أخرى للرؤية السردية هي التبئير[1].

2ـ أنواع الرؤية السردية:

انطلق بويون (Paullion) في تقسيمه لرؤيات من علم النفس ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس. واستنتج ثلاث رؤيات وهي كالآتي:

1. **الرؤية من الخلف:** ويقابلها في تصنيف تودوروف السارد أكثر من الشخصية (La vision par derrière) حيث تهيمن هذه الرؤية على السرود الكلاسيكية ويكون الراوي عالما بكل شيء." وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأطفال الخفية تلك التي ليس لهم بها وعيّ هم أنفسهم"[2].

2. **الرؤية مع:** يوازيها في تصنيف تودوروف السارد = الشخصية (La vision-avec) وهي الرؤية الأكثر انتشارا في السرد الحديث تتساوى فيها معرفة الراوي والشخصيات الحكائية، ولا يستطيع الولوج داخل شخصياته، رغم انتقاله بينهما في السرد" ولا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها"[3]. أي إنّه منشط لعمل السرد" والرؤية هنا تصبح عندنا هي نفس رؤية الشخصية المحورية"[4].

3. **الرؤية من الخارج:** ويوازيها في تصنيف تودوروف الراوي أصغر من الشخصية (La vision du dehors)" حيث اعتمدت السرود المعاصرة على هذه الرؤية أين

---

[1] Gérard Genette, Figures III, p 203-206.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص47.

[3] المرجع نفسه: ص47.

[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص289.

أصبح فيها الراوي ذلك الذي ينقل الأحداث التي يراها أو يسمعها لا يتعدى دوره الوصف ويعطي الحرية للشخصيات في أن تعبّر عن نفسها"[1].

"بناءا على عمل بويون وتودوروف يقدم "جنيت" تصوره وذلك بعد استبعاد مفاهيم مثل" الرؤية" و" وجهة النظر" وتعويضها بالتبئير، الذي هو أكثر تجريدا، وأبعد إيحاء للجانب البصري الذي تتضمنه باقي المصطلحات ويقيم بذلك تقسيما ثلاثيا للتبئير:

1. التبئير الصفر: (اللاّتبئير): الذي نجده في الحكي التقليدي.
2. التبئير الداخلي: سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعدّدا.
3. التبئير الخارجي: الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية.

نلاحظ بجلاء كون "جنيت" يحافظ على نفس التقسيم الثلاثي لكنه يعمق هذا التقسيم وهو يجلي التبئيرات في علاقتها بعضها ببعض والتحوّلات التي تعرفها داخل العمل الروائي"[2].

ويمكن أن يكون التبئير خارجيا أو داخليا بحسب القصة عندما يتم الإحساس باقتراب التبئير الخارجي من الأداة الرواية تسمى أداته آنذاك (الراوي = المبئر) كما يقترح المصطلح، فمحل التبئير الداخلي يكون داخل الأحداث حيث تشكل الشخصية مبئرة[3].

- " التبئير الصفر: (اللاّتبئير) يرى جنيت أن هذا المصطلح لا يعني" عدم وجود التبئير" لكنه يعني "نوع" أو "درجة" حضوره بالقياس إلى التبئير الداخلي أو الخارجي"[4].
- التبئير الداخلي: إن موقع التبئير ليس قادرا بالضرورة طيلة مدة محكي ما، ويجب أن نسجل أيضا أن ما نسميه تبئيرا داخليا، نادرا ما يمكن تطبيقه بشكل صارم وفعلا، فإن مبدأ هذه الصيغة السردية نفسه يعني بدقة أن الشخصية البؤرية لا توصف أبدا،

---

[1] المرجع السابق: ص296.

[2] المرجع نفسه: ص297.

[3] شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ترجمة: حسن أحمامة، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ــ سوريا، 2010، ص112.

[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص309.

ولا يشار إليها حتى من الخارج، وأن أفكارها أو ملاحظاتها لا تحلل أبدا بموضوعية من طرف السارد، ليس هناك تبئير داخلي بالمعنى الدقيق.

➢ التبئير الخارجي: إن التبئير الخارجي بالنسبة لشخصية ما قد يمكن تحديده أحيانا كتبئير داخلي بالنسبة لشخصية أخرى[1].

وهو لا يشغل مقاما طباعيا كبيرا، نظرا لتأطير السارد الدائم، فهو لا يلبث أن يقدم وصفا معينا في يضع أسطر إلا ويعقبه تدخل سافر منه، وتضيق بذلك في حقل الرؤية السردية.

3ـ بناء الرؤية السردية في رواية" همسة في آذان الرجال"

تعتبر الشخصية الساردة في رواية "همسة في آذان الرجال" شخصية مشاركة في خضم الأحداث. فهي تقوم بوظيفتي السارد والبطل في آن واحد، لنكون أمام راو يحكي قصة ماضيه وحاضره وهي تتمازج مع قصص أخرى، تساهم في بناء عالم الحكاية ككل.

ويلتزم الخطاب برؤية داخلية، تعبر عن وجهة نظر الراوي الذي ندرك بواسطته عالم حكيه، حيث لا يخرج عن وضع بصماته وفرض انطباعاته والتعبير عن إحساساته. كما نجد شذرات من التبئير الخارجي حيث يعمد الراوي إلى إظهار نقص معرفي تجاه الشخصية المتحدث إليها، وتشكل بعض الأوصاف إلى جانب ذلك تدعيما لها، أين لا يظهر فيها تدخل من قبله ووشي بإحساسات داخلية تراوده اتجاهها.

3ـ1ـ الرؤية من الخلف:

وفي هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، بحيث أنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه، فليس لشخصياته الرئيسية أسرار." وتتجلى شمولية معرفة السارد إما في معرفة السارد

[1] جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، ط1، مستويات الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب،1989، ص 61 – 62.

إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى الشخصيات التي قد تكون غير واعية برغباتها، أو في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد وذلك ما لا تستطيعه أي من هذه الشخصيات وإما في سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها، إنه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان"[1].

وتتضح زاوية الرؤية من الخلف فيما ورد عن الراوي ويظهر ذلك جليا في قوله:

" ومع تقدمي في السن، وتحليلي للمواقف المعيشية اليومية، اكتشفت أنها كانت تحجب فمها عن الأنظار، حماية لحريتها في الإجابة عما تتلقى من انتقادات من طرف حماتها دون أن يصل صوتها لهذه الأخيرة، حفاظا على توازن الأسرة[2].

" تعود من جولتها هاته وفي نظراتها شيء من النشاط، كنت أستنتجه من استقراء لعيني العقاب"[3].

" حينما كنت أجد جدتي (حنة) تحمل جرّة فوق كتفها، وهي متّجهة نحو الباب، أعرف أنها ذاهبة إلى العين لإحضار الماء"[4].

" كنت أطلع إلى عيونها، فأستنتج أنها حرب طويلة المدى حامية الوطيس، لا مجال فيها للمهادنة. فلا بدّ فيها من غالب ومغلوب"[5].

" كنت أعرف أنه لا يريد أن يلعب معنا وإنما يريد أن يعكّر علينا جوّ خلوتنا ببعضنا"[6].

" وشيئا فشيئا، اكتشفت فيما تلى من الأيام، أن هذه المرأة لم تكن فعلا خبيثة ولا قاسية كانت أنثى تدافع عن عرينها، وعن استقرار بيتها"[7].

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون (منشورات الاختلاف) الجزائر، 2010، ص77.

[2] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، ص08.

[3] المصدر نفسه: ص10.

[4] المصدر نفسه: ص14.

[5] المصدر نفسه: ص56.

[6] المصدر نفسه: ص60.

[7] المصدر نفسه: ص63.

" دخل علينا الحسين ... وأنا أقرأ في وجهه مدى صراعه مع نفسه، حتى يضبط أعصابه بتوجيهات من مدبرة أحاسيسه وتصرفاته"[1].

" فهمت من تصرفات زوجها معها، ومن استكانتها وامتثالها. أن خلفتها للبنات هي التي فرضت عليها هذه الاستهانة"[2].

" فحام حولها بأسئلة أقلّ خصوصية، ظانا أنه سيتوصل إلى أجوبة مقنعة دون أن أشعر بمبتغاه. فكنت أسايره فأجيبه بإجابات مقتضبة على قدر السؤال"[3].

" لكن حينما رآه معي في الواحة، استقبله وفي عينيه نوع من التساؤل وفي استقباله شيء من الفتور"[4].

" كانت يامنة قريبة منّا، تسمع ما نقول، فرفعت نحوي نظرة قلقة حينما سمعت أنني سأرحل في الغد"[5].

" لقد رأيت الرعب في عينيها واليأس مخيم عليها، حينما كلمتني في الواحة، وشعرت بأن يأسها هذا قد يؤدي إلى ما لا تحمد عقباه"[6].

" فتحت عيني، ونظرت إلى بيير، رأيت في عينيه الفرحة وهو ينظر إليّ نظرة الملهوف"[7].

يستعمل السارد في المقاطع السردية من رواية" همسة في آذان الرجال" الرؤية من الخلف، وأول مؤشر على ذلك هو استعماله ضمير الغائب في السرد.

فقد انتقل في الكثير من المقاطع من ضمير السرد" أنا" إلى ضمير الغائب" هو" ولعلّ هذا الضمير يكون سيد السردية وأكثرها تداركا بين الروائيين، وأيسرها استقبالا لدى

---

[1] المصدر نفسه: ص118.

[2] المصدر السابق: ص186.

[3] المصدر نفسه: ص200.

[4] المصدر نفسه: ص201.

[5] المصدر نفسه: ص206.

[6] المصدر نفسه: ص215.

[7] المصدر نفسه: ص291.

المتلقين وأردناها إلى الفهم لدى القراء، فهو الأشيع استعمالا، وقد يكون استعماله شاع بين الرواة الشفويين أولا، ثم بين الروائيين الكتاب." إن استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي كل شيء، وذلك على أساس أنه تلقى هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس فهو هنا يزدجي الأحداث التي سردها"[1].

وبروز الصيغ الماضية كانت ملائمة مع الأحداث الماضية التي يسردها الراوي فهو يرصدها رصد المشاهد ولا يتدخل في سياق الأحداث بل يجعل الشخصيات هي التي تتفاعل مع بعضها البعض دون تدخل منها.

ومظاهر الرؤية من الخلف أن السارد على معرفة شاملة وكلية بشخصية البطلة "فاطنة" بل إنه يملك معرفة أكثر من شخصية البطلة، إنه يعرف ما يدور في نفس البطلة ونواياها الخفية، وعلى دراية لما تحس به من مشاعر داخلية (ما ينطوي على شعورها عندما فقدت هويتها وأصبحت بين حضارتين).

كما إن له علم بما تفكر به البطلة، بل إن السارد يعرف أكثر من البطلة حيث أنه يخبر المروي له بالمشكل الذي يعترض طريق البطلة قبل أن يحدث لها.

ففي الوقت الذي انتقلت فيه فاطنة كان السارد يعلم ما سيحدث لها إثر هذا الانتقال إلى الغرب وما الصعوبات والمشاكل التي ستواجهها. (حيث أن فاطنة ستتوصل إلى النتيجة الحتمية التي تؤكد ضرورة التفتح والتأقلم).

إنه يرى أكثر مما ترى الشخصية، إنه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان.

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص153.

3ـ2ـ الرؤية مع:

وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، فلا يقدم للمروي أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها.

" إن الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية، في هذه الحالة تنعت الشخصية بـــ: (الشخصية ــ السارد)[1].

وقد يستخدم السارد أيضا ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفة السارد مساوية للشخصية الروائية. بمعنى: المحافظة على (الانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية)، وتنتمي ــ الرؤية مع ــ إلى نمط السرد الذاتي، كما أن السرد يكون مصاحبا للشخصية أو الشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بسيرورة الأحداث، ولذلك يسمي البعض الرؤية مع بالرؤية المصاحبة.

ولقد تضمنت زاوية ــ الرؤية مع ــ في رواية" همسة في آذان الرجال" صيغة المتكلم

"أنا" وكان يظهر ذلك في قول الراوي:

" بدأت أباعد بين زياراتي، امتثالا لأوامر الطبيب المعالج، لأن رؤيتي تثير أحاسيسها، وتعود بها إلى أشياء تريد نسيانها وتجاهلها"[2].

"وبقيت أنا مسمّرة في مكاني، أحاول استيعاب ما سمعت، لا البكاء ولا الصراخ ولا العويل قادر على أن يعبّر عمّا أشعر به "[3].

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص80.

[2] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، ص96.

[3] المصدر نفسه: ص108.

" حاولت أن أقلّد بيير في التعامل مع المشاكل، فتت المعضلة حتى يسهل عليّ إيجاد حلول تتلاءم مع جزئياتها، لكنني لم أفلح، فلم تكن لي موهبة في تبسيط الأمور"[1].

" لم أكن الوحيدة التي لم تغادر غرفتها ذلك اليوم، فقد ظلّ كل واحد منّا منزويا في مثواه مستجيرا بمألوفاته من حيطان وأشياء"[2].

" كنت أريد أن أعزي نفسي باسترجاع ذكرياتي في البلد، في الواحة ... فلا أستحضر إلا صورا ضبابية، خاطفة لا تلبث صور بيير أن تغطيها"[3].

"أنا في حيرة من أمري، من ناحية أنا لا أريد الذهاب. فراقك يبعث الوحشة في نفسي ... ومن ناحية أخرى أنا لا أستطيع أن أتخلى عن بالحسين في هذه الظروف"[4].

"أخبرني بالحسين بأننا سنسافر في اليوم الموالي. جمعت حقائبي وهيأت نفسي، وانتظرت الأوامر"[5].

"لم أكن أتكلم لغتكم، فكنت أنكمش وأنكمش حتى لا أرى"[6].

"توصلت بمكالمة من الشركة تستدعيني للحضور ... طرت فرحا واصطحبت بالحسين واتجهنا صوب البيضاء، لحضور اللقاء الموعود"[7].

"استدعاني بيير للعشاء في مطعم فاخر، فكّرت أنه عشاء وداع، وشكر، على ما قدمت له من خدمات خلال مقامه بيننا، فقبلت دعوته شاكرة"[8].

من خلال هذه النماذج يتضح لنا أن الكتابة جاءت روايتها بصيغة المتكلم، فهي تأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية، بعد ضمير الغائب، بحيث أن الراوي

---

[1] المصدر نفسه: ص149.

[2] المصدر نفسه: ص151.

[3] المصدر نفسه: ص152.

[4] المصدر السابق: ص154.

[5] المصدر نفسه: ص157.

[6] المصدر نفسه: ص169.

[7] المصدر نفسه: ص176.

[8] المصدر نفسه: ص209.

كان مشاركا داخل نطاق الحكي، واستطاع أن ينقل لنا الأحداث ويعايشها، وحين قيام البطلة بالسرد يتبين لنا وكأن الأحداث تقع في اللحظة الآنية التي هي لحظة شروعها في سرد الرواية.

يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر، متوهما أن المؤلف فعلا هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية، فكأن السرد لهذا الضمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي لا يحس بوجوده.

وبعض المشاهد تتداعى في ذهنه فيستحضرها عن طريق التذكر لتلك الأحداث التي وقعت له وكأنها حديثة الوقوع ونجدها في مثل قوله:

"لم أعد أعرف من أنا. الهجرة تفكك الهوية، تهدم الكيان، الازدواجية تخرب الشخصية"[1].

"أنا في حيرة من أمري. من ناحية أنا لا أريد الذهاب، فراقك يبعث الوحشة في نفسي ... ومن ناحية أخرى أنا لا أستطيع أن أتخلى عن بالحسين في مثل هذه الظروف"[2].

"وصلتني رسالة من شركة مهمة متعددة الجنسيات، مقرها البيضاء تطلب مني أن أحضر لمقابلة أولية"[3].

فالراوي هنا هو (فاطنة) التي تقوم بالتعبير عما تحس به من فرح وحزن. الفرح لأنها سوف تتحصل على وظيفة تتناسب مع مؤهلاتها، والحزن لأنها سوف تتحصل على هذه الوظيفة في بلاد المغرب بعيدا عن فرنسا التي يقطن فيها صديقها "بيير" وأختها "نادية" وزوجة أبيها "جاكي" فهي لا تقوى على فراقهم. وهذه المشاهد كلها كانت معبرة وجامعة بين آمالها وآلامها في آن واحد.

---

[1] المصدر السابق: ص97.

[2] المصدر نفسه: ص154.

[3] المصدر نفسه: ص172.

إن غاية هذا الضرب من السرد هي وضع بعد زمني بين الحاكي (وهو زمن الحدث حال كونه واقعا) والزمن الحقيقي السارد (وهو يستجدي في اللحظة التي تسرد فيها الأحداث)[1].

كما نجد السارد يستعمل المقاطع السردية في الرؤية مع، بحيث هو الذي يقوم بسرد الأحداث باستخدام ضمير المتكلم "أنا". إنه (شخصية ــ سارد) في الوقت نفسه، يسرد بلسانه روايته وذلك واضح من خلال الألفاظ التالية: (بدأت، أعرف، حاولت، أريد، أتكلم توصلت، فكرت، أستحضر، جمعت، بقيت ...الخ)، وبالتالي فإن القارئ يتلقى الأحداث مباشرة من الشخصية بدون وسيط بينهما، يصاحبها في مسار حكيها للوقائع.

ويمكن أن نجمل هذا في الجدول التالي:

السارد	الرؤية السردية	مؤشراتها ومظاهرها
ــ سارد حاضر مشارك في القصة.	ــ الرؤية مع ــ	**ــ المؤشر اللساني:** استعمال ضمير المتكلم. **ــ مظاهرها:** ــ الشخصية تروي ما تعرف. ــ لأنها شخصية ــ سارد في الوقت نفسه. ــ السارد = الشخصية.

[1] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معلمة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص196.

3ـ3ـ الرؤية من الخارج:

وهي نادرة الاستعمال مقارنة مع الرؤيتين السابقتين. وفيها يكون السارد أقلّ معرفة من أي شخصية من الشخصيات الروائية. وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، مثل الولوج إلى دواخل الشخصيات.

ولقد كان الروائيون التقليديون لا يعرفون من تقنيات السرد الروائي إلا لرؤية من خلف، حيث كان الرواة يتّفقون على أن الشخصيات الروائية بمعرفة بكل شيء، على خلاف الرؤية مع، أو الرؤية المصاحبة والرؤية من الخارج اللتين تشكلان أبرز تقنيات الرواية المعاصرة[1].

وتتضح زاوية الرؤية من الخارج فيما ورد عن الراوي ويظهر ذلك جليا في قوله:

"ثم تضع منديلها الملون القطيب فوق رأسها، وتثبته بكيفية معقدة تجعله راسخا لا يتزحزح عن المكان المخوّل له، وبهذا يصبح مظهرها غاية في الأناقة، لست أدري، أهي عين الرضى التي كانت تظهر لي الجمال الكامن في هذه المرأة، أم هو ضيق الأفق، إذ أنني كنت لا أرى إلا قليلا من النساء ككل"[2].

"أنظر إلى عينيها أستقرئ ما يدور بخلدها ... فلا أستنتج شيئا"[3].

"قضينا ثلاثة أيام في هذا الجو الهادئ، كل طرف يستفز الآخر في صمت وهدوء، حتى كان اليوم الرابع، ففقد أحدهما أعصابه، وعلا صوتهما في مشادة كلامية لم أفهم عباراتها"[4].

"أخبرها بالحسين بأشياء لم أفهمها، فقررت أن تأخذني هي في اليوم الموالي، علّها تستطيع إقناع المدير"[5].

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص56.

[2] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، ص06.

[3] المصدر نفسه: ص08.

[4] المصدر نفسه: ص57.

[5] المصدر نفسه: ص66.

"وفي يوم من الأيام وجودها بيننا ... اقتربت أتفحصها، فتبيّن لي حدوث ما كنت أخافه إنها آثار حقن المخدرات. لست أدري ما نوع المخدرات الذي كانت تعاقره، فأنا لست خبيرة في الميدان"[1].

"همهمت عبارات لم أتبينها ولم تتحرك ... كانت نظراتها ضائعة في الخواء "[2].

"اتجه بأحماد نحو الباب وهو يهمهم عبارات لم أتمكن من سماعها"[3].

"لقد رجع أحماد إلى حجمه الطبيعي ... وفي ذعر، وفي كلامه المتقطع عبارات غير مفهومة"[4].

إن هذه النماذج تعبر عن عدم قدرة من طرف السارد لفهم ما يدور بخلد شخوصه، أو حتى محاولة التنبؤ بها، ففي الأقوال الثلاثة الأخيرة مثلا نجد همهمات لعبارات لا أحد يستطيع فهمها أو تبينها. وهذا ما يعبر عن قلة معرفة الراوي بها. والشيء نفسه في حديثه عن عدم معرفته لنوع المخدر الذي كانت تتناوله نادية، وهذا ما نلحظه في المثال الرابع.

وكذا بالنسبة للمثال الثاني فهو لم يتبين العبارات التي كانت تتناثر بين " جاكي" و" السي الحسين" أثناء الحرب الكلامية التي قامت بينهما، والتي كانت حربا طويلة المدى حامية الوطيس لا مجال فيها للمهادنة.

---

[1] المصدر نفسه: ص83.

[2] المصدر نفسه: ص89.

[3] المصدر نفسه: ص206.

[4] المصدر نفسه: ص242.

الفصـــل الثالث:

الزمـن

1- مفهوم الزمن

2- أنواع الزمن

3- الزمن والرواية

1ـ مفهوم الزمن:

يعتبر الزمن أحد المباحث الأساسية المكوّنة للخطاب السردي إذا لم يكن بؤرته فـــ"الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن"[1].

ويتشكل تحديد مفهومه أحد الإشكاليات المطروحة، فما المقصود بالزمن إذن لم يكن مصطلح" الزمن" بالأمر الهين في الفكر الإنساني بعامة، إذ تناثرت حول مفهومه الرؤى وتباينت المواقف في مختلف الميادين العلمية، ممّا أضحى تحديد معناه بدقة[2].

ولعل سبب ذلك يرجع إلى هلامية الزمن وزئبقيته، فالقديس أغسطس (Augustin) عجز عن تحديد مفهومه، فقال" إن لم يسألني أحد عنه أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع"[3].

وذهب الفيلسوف برتراند راسل (B.Russell) إلى حد نكران وجوده بقوله:

"هل الماضي موجود؟ كلا. هل المستقبل موجود؟ كلا. إذن الحاضر وحده هو الموجود نعم، لكنه ضمن لا يوجد فوات زمني، تماما إذن، فالزمن غير موجود"[4].

وإذا عبّر "راسل" عن أفكاره وبطريقة تجريدية، فإن الفيلسوف الألماني إمانويل كانط (Immanuel Kant) نظر إلى الزمن نظرتين مختلفتين، أحدهما ميتافيزيقية والأخرى مرتبطة بالإنسان ... كما اعتبر" هيدغر" دراسة الزمن بعيدا عن الإنسان عملية ساذجة[5].

---

[1] صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، ج3، مجلة عالم الفكر، العدد 1-2، الكويت، 1994، ص445.

[2] بشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970ــ 1986)، ج1، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع الجزائر، 2010ــ 2002، ص04.

[3] مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعى أنموذجا، د ط، الهيئة العامة للكتاب مصر، 1998، ص06.

[4] المرجع نفسه: ص06.

[5] بشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص17.

أما الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (Henri Bergson) فيعتبر الحياة الحقيقية* وهي تتطوّر من خلال الزمن لا بدّ أن تخضع لشروط ثلاثة هي" الفردية التامة المتمكنة من حريتها الكاملة، والتقدم المستمر عبر الوجود المكتسب، ثم عدم التراجع الزمني، أي عدم العودة إلى تكرار أحداث مضت بعينها وعلى شكل واحد"[1].

فالزمن عند برجسون ــ إذن ــ هو الزمن النفسي إذ يرتبط بإحساس صاحبه، وشعوره وخبراته، أي إنه بعبارة أدق كما يقول" معطى مباشرة في وجداننا"[2].

وهنا يقترب المفهوم النفسي للزمن من المفهوم الأدبي للزمن، لاعتماد كليهما على الحالات الشعورية والنفسية، والتي تقترن بمفهوم آخر هو الديمومة وتعني" أنّنا نختبر الزمن كانسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز اختيار الزمن باللحظات المتتابعة والتغيرات المتعددة فحسب، بل بشيء يدوم عبر التتابع والتغير"[3].

ويرى إميل بنفست (Benveniste) أن الزمن الحاضر هو منبع الزمن، أما جون لاينز(J.Lyons) ولعله أول من حاول تقويض رؤية النحو التقليدي الذي توقف عند مستويات ثلاثة للزمن هي الماضي والحاضر والمستقبل[4].

يقرر لا جدوى هذا التجريد الذي سببه الاعتقاد الخاطئ، بالتقسيم الطبيعي للزمن الواقعي على اللغة والنحو تحديدا. ويحاول بذلك ربط لحظة الحدث في الجملة بحاضر التلفظ الذي تتفرع عنه دلالات الزمن الأخرى، وبهذا ينتفي الزمنان الماضي والمستقبل[5].

---

* يرى برجسون أن الانسان يعيش حياتين: حياة مزيفة، وهي الحياة التي تحكم فيها الذاكرة الجسدية وفق ما تمليها عليها الأحداث والظروف الخارجية، ثم حياة حقيقية، وهي التي تسيطر فيها الذاكرة الروحية الصافية التي هي نموذج الانسان. المرجع السابق: ص18.

[1] المرجع نفسه: ص18.

[2] المرجع نفسه: ص5 ــــــــ 6.

[3] المرجع نفسه: ص07.

[4] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص157.

[5] مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص17.

ويقف أوتويسبرسن (O.Tespersen) ضد تقسيم سابقه، إذ يمتد الزمن عنده وفق خط أفقي، يمثل الحاضر منتصفه وجانباه الماضي والمستقبل[1].

وانطلاقا من تصور بنفست، تطرح جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) تصورها حول الزمن الروائي مميزة بين زمنية الملفوظية السردية وزمنية الملفوظ.

فالأول زمن القصة التي تتسلسل فيها الأحداث وتتوالى، قبل تحويلها إلى خطاب، والراوي فيها ينفصل عن خطابه، أي إنه لا يتصل بشكل مباشر بسرد الوقائع. وتطلق عليه كريستيفا اسم ما وراء الفاعل (Meta sujet) أما الثاني فهو الخطاب الذي يسرد الزمن الماضي المتميز بثبات، ويمتلك كاتبا منسقا وضابطا وهنا يتحدد الخلاف بين الزمنين

فزمن القصة ماضي غير محدد، أما زمن الخطاب فتاريخي موثق بمراحل محددة بالأيام والسنوات[2]. وإذا كانت جوليا كرستيفا متأثرة بالتوجه البنفستي، فإن النقد البنيوي كامتداد للجهود اللسانية، تأثر بجهود الشكلانيين، وحاول من خلالها بناء تصور نظري للزمن الروائي.

إن حياة الإنسان في حقيقة الأمر لها نقطة تقاطع دقيقة جدا مع صيرورة الزمن غير أن الإنسان يبقى عاجزا عن فهم هذه الحقيقة، لأنها حقيقة يعيشها ليمثل بعد ذلك جزءا صغيرا جدا منها.

إن كل ما سبق يدل على أن البحث في مسألة الزمن ليس بالأمر الهين ولا اليسير وهذا ما نلمسه في آراء وأقوال العديد من الباحثين في هذا المجال" الزمان إذن حركة خروج من الوجود دخول في العدم، دخول في الوجود خروج من العدم. تنبثق من السكون وتفضي إليه. أي أنها منفية عنه من الجهتين، لأنها غادرته ولم تصل إليه بعد.

---

[1] المرجع السابق: ص18.

[2] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص213.

أي أنها خارج نفسها أبدا، خارج بدايتها: فلكي تبدأ يجب أن تكون قد حققت نفسها وانتهت، وخارج نهايتها: فلكي تنتهي يجب أن تكون قد بدأت"[1].

أما عن الفريق الثاني فيحاول أن يقسم الزمن بمعزل عن ذاتية الإنسان، وذلك يرصد تحركات الأرض والشمس وهذا القياس ينفرد من الموضوعية لأنّ" الزمن الذي نشاهده في الطبيعة لا وجود له في ذاته إنه فقط طريقة وجود الأشياء، أما الزمن الرياضي فإننا نخلقه بأنفسنا (...) إنه تجريد لا غنى عنه في بناء العالم"[2].

أما الفريق الثالث فإنه يختلف عن سابقيه اختلافا كبيرا من خلال التأكيد على وجود الزمن لكنه يربطه بالذات لأنه لا يمكن قياسه إلا عند إلحاقه بالنفس التي تحسه وتعيشه أي إنه يبقى أكثر ما يكون متعلقا بالنفس والذهن، ومن ثمة استحالة قياسه قياسا موضوعيا، فهو بهذا يبعد عن الموضوعية.

إن اختلاف مفهوم الزمن عند هذه الفرق الثلاثة يرجع إلى اختلاف زوايا نظرتهم إليه فهو عند بعضهم غير موجود ــ وهمي ــ وعند بعضهم الآخر ظاهرة مجردة لا بد من قياسها موضوعيا للتحكم في الحياة الخارجية للإنسان، أما عند الآخرين فهو حقيقة نفسية يصعب فهمها فهما دقيقا كما يصعب قياسها.

أما عن الفيلسوف برترأندرس (Barterindris) فقد اعتبر الزمن قضية وهمية إذ يقول" هل الماضي موجود؟ كلا، هل المستقبل موجود؟ كلا، الحاضر ــ إذن ــ وحده موجود"[3]، أي إنه وبدوره ينفي وجود الزمن بكل أبعاده.

يرى إخوان الصفا" أن الزمان عند جمهور الناس هو مرور السنين والشهور والأيام والساعات (...) وقد يظن كثير من الناس أن الزمان ليس بموجود أصلا إذا

---

[1] سمير الحاج شاهين: اللحظة الأبدية، د ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص06.

[2] إلهام علول: بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال رواياته الأخيرة (ضمير الغائب، سيدة المقام، وذاكرة الماء)، رسالة ماجستير، قسنطينة، 2000، ص84.

[3] هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزق، دط، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ــ مصر، 1972، ص12.

اعتبر بهذا الوجه، وذلك أن طول أجزاء الزمان السنون، والسنون منها ما قد مضى ومنها من لم يجيء بعد، وليس الوجود منها إلا سنة واحدة، وهذه السنة أيضا شهور منها ما قد مضى ومنها ما لم يجيء بعد (...) وليس الوجود منها إلا ساعة واحدة وهذه الساعة أجزاء منها قد مضى وآخر ما جاء. فبهذا الاعتبار ليس للزمن وجود أصلا[1].

إن هذه الرؤية تعكس عدم تجلي الزمن وبروزه، إذ نجد أنفسنا أمام زمنين مختلفين وهما الماضي والمستقبل, ويقف بينهما الحاضر في لحظة غير مدونة، وومضة تمحي في ذاتها لا تتكون إلا عن طريق تبلورها في الماضي بصورة ملموسة تجسدها الأفعال والسلوكيات فتظهر للحساب، ولعل ذلك ما ذهب إليه بول ريكور (Paul Ricoeur) في قوله" الزمان غير موجود لأن المستقبل لم يحن بعد ولأن الماضي فات والآن الحاضر لا بدّ من ماض، ولكن مع ذلك نحن نتحدث عنه ككينونة فنقول الأشياء الآتية ستكون والأشياء الماضية كانت والأشياء الحاضرة كائنة وستمضي[2]. فالزمن إذن ملغى إلى حد ما.

وما يمكن قوله أن الوجود الإنساني مرتبط بوعي الإنسان بالزمن فوجودنا كله مبني عليه، ولقد أدى هذا الوعي بالزمن لديه إلى أن أصبح هاجسا يشغل تفكيره ويعكسه عبر نتاجه الفكري والفني.

3. أنـــــواع الزمـــن:

1ــ الزمن الطبيعي:

الزمن الطبيعي هو زمن مستقل عن ذواتنا، مما يجعله موضوعيا بعيدا عن الذاتية لذلك تستطيع تحديده بواسطة" التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة"[3].

---

[1] إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، المجلد الثاني، تقديم بطرس البستاني، دط، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1983، ص17.

[2] Paul Ricœur :temps et récit L'intrigue et le récit historique ,edition du seuil, 1983, P25.

[3] عبد اللطيف الصديقي: الزمان، أبعاده وبنيته، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1995 ص74.

إضافة إلى أنه زمننا العام والشائع الذي نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم وخصائص هذا المفهوم في كونه مستقلا عن خبراتنا الشخصية للزمن، وباعتباره مطابقا لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة، وليس نابعة من خلفية ذاتية"[1].

فنحن نستدل عليه من خلال الظواهر الطبيعية، كتعاقب الليل والنهار والفصول الأربعة، وهو بذلك زمن متكرر، إضافة إلى صفة الحركة والدوران، والزمن الطبيعي زمن طولي متواصل، أبدي وحركته لها بداية ونهاية.

والزمن الطبيعي أنواع حسب تقسيم الدكتور عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية.

أ- **الزمن المتواصل:** ويطلق عليه أيضا "الزمن الحركي"، وهو "زمن سرمدي وزمن طولي متواصل أبدي"[2].

ب-**الزمن المتعاقب:** وهو زمن دائري متكرر، وهو تعاقبي في حركته المتكررة مثل حركة الفصول الأربعة، وتعاقب الليل والنهار، ويعبر الزمن الدائري عن استمرارية الماضي في الحاضر وتكرارية الحديث عبر التاريخ[3].

ج- **الزمن المنقطع:** ويطلق عليه أيضا "الزمن المتشظي"، وهو زمن طولي إلا أنه يتصف بالانقطاعية والتوقف،" مثل الزمن المتمخض لأعمار الناس، ومدد الدول الحاكمة، وفترات الفتن المضطرمة"[4]، وهذا الزمن لا يتكرر إلا نادرا.

وقد جاء معنى الزمن المتشظي عند "مها حسن القصراوي" في كتابها" الزمن في الرواية العربية"، يحمل دلالة التوتر والاضطراب، وهو زمن يعكس واقع الشخصية، في تحليلها لجملة من الروايات، فيعكس التشظي الزمني، حالة التشظي والاضطراب التي تعيشها الشخصيات في النص"[5].

---

[1] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص17.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص176.

[3] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص77.

[4] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص175.

[5] مها حسن القصراي: الزمن في الرواية العربية، ص115.

د- **الزمن الغائب:** وهو زمن يحدث خارج الإدراك والوعي الإنساني، وهو الزمن "المتصل بأطوار الناس حين ينامون وحين يقعون في عيوبه وقبل تكوّن الوعي بالزمن"[1].

خاصة عند الأطفال، لعدم تمييزهم وإدراكهم للزمن، وهذه الأزمنة الأربعة، تدخل ضمن أطار الزمن الطبيعي أي أنها أزمنة خارجية.

2ـ الزمن النفسي:

الزمن النفسي هو "زمن باطني أو داخلي يخص ذات الإنسان، وعلى علاقة مباشرة به وهذا الزمن هو زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار"[2].

وبالتالي لا يمكن تقويمه أو قياسه، لأنه "زمن فقد معناه الموضوعي، وأصبح منسوجا في خيوط الحياة النفسية"[3]. خاضع لمعطيات نفسية خاصة بالشخصية "فتمتد جذور هذا الزمن في الذكريات والآمال المنهمرة، عبر التشققات العاطفية، والمتداولة بين الحدة والفتور"[4].

كما أن الزمن النفسي "زمن مطاطي، يخضع في تمدده وتقلصه للانفعال والحالات النفسية والشعورية"[5]. لذلك فالزمن النفسي زمن غير عادي، لأننا نحس بطول الزمن وصعوبة انتهائه، في لحظات الحزن والضيق، بينما لا نكاد نحس به، وتقصر مدته في لحظات الفرح والسعادة باعتبار "أن كل إنسان يحمل في أعماقه زمنه الخاص الذي يحدد به الوقت بصورة ذاتية"[6].

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص175.

[2] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص25.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص77.

[4] بشير بويجرة محمد: بنية الخطاب الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص176.

[5] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص150.

[6] المرجع نفسه: ص150.

ومما سبق نجد بأن الإنسان يعيش ضمن زمنين، الأول خارجي وهو الزمن الطبيعي يشترك فيه الجميع، وزمن ثاني داخلي، نفسي خاص بذات الإنسان، وكلاهما يكمّلان بعضهما، فلا يمكن العيش في زمن دون الآخر.

2. الزمن والرواية:

يعتبر الأدب أحد أرقى الأجناس الأدبية وأكثرها صلة بحياة الإنسان ونفاذا داخل كيانه واستجلاء لخبايا نفسه ومشاعره، وكشفا لرؤى وأحاسيس طالما عجز الإنسان العادي عن البوح بها" فالفن هو اختراق ونفاذ داخل النفس البشرية"[1].

فكان الأدب فن متميز، بسط نفوذه وسطوته على مختلف الفنون الأخرى، فحاول كغيره من الفنون، الولوج في الزمن واستجلاء ماهيته، وأنواعه وأشكاله، ونقل تصوره ورؤيته لهذا الأخير (الزمن)، عبر أشكاله التعبيرية المختلفة فكان للشعر نظرة ورؤيا كشف فيها عن تسليمه لهذا الناموس الكوني والقانون الخارج عن سيطرته.

ولعل أكثر الأجناس الأدبية التصاقا بالزمن وأوسعها انفتاحا عليه الرواية، والتي اعتبرها الروائي بيرسيل وبوك (perse le bouc)" شريحة من الحياة"[2]، وهي من أشكال الحكي والسرد المعقد، والنص الروائي هو نص مفتوح وحر، ومتغير ودائم الحركة وهذا الشيء ينطبق على الزمن لذلك كانت الرواية" البنية الأدبية الزمنية الخاصة المعبرة بلغتها السردية"[3].

فالرواية إذن، لا يمكن نسج خيوطها، وبناء معمارها خارج فضاء الزمن، إذ" لا يمكن تصور الفضاء الروائي دون تصور الحركة التي تجري فيه"[4]، ونعني بالحركة

---

[1] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ـــــــ الأردن، 2002 ص34.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص14.

[3] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن ص17.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص63.

هنا الزمن. فالعنصر الزمني غالب في الرواية، وهي خاضعة لنظامه، " فالزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها"[1]. كما أن" شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن"[2].

والرواية تشتمل على مساحة كبيرة ومطولة تحتاج فيها إلى عناصر تكون هذا البناء الشامخ، وترسي دعائمه، وهذه العناصر تتمثل أساسا في الأحداث، الأزمنة، الشخوص الأمكنة،" فالمتن الروائي إنما هو خلاصة تماهي العناصر الفنية الأساسية، وهي الحدث والشخصية والخلقية الزمانية"[3].

وقد مثّل الدكتور" عبد المالك مرتاض" الزمن كأنه" خيوط ممزقة غير دالة ولا نافعة والحدث السردي الفعل السردي والأحدوثة هي التي تبعث فيها الحياة والزينة واليقظة والدلالة"[4]، فالزمن يستقي مكانته ويعلن سطوته من خلال الفن الروائي.

وقد تطورت الرواية، وأصبحت الرواية الحديثة تستخدم تقنيات سردية مختلفة، ونظم زمنية متنوعة" فبعدما كان النظام الزمني المعتمد نظاما سرديا تتابعيا، أصبحت هناك نظم متنوعة ومتعددة"[5]. فظهرت عدة صياغات زمنية منها: التداخل، التوازي، والتكرار، وقد يحدث أن تشتمل رواية واحدة على جميع هذه الصيغ.

فالرواية إذن "تتيح للراوي التلاعب بالنظام الزمني"[6].

فالزمن في الرواية الحديثة ظهر بأشكال مختلفة، تبرز أهميته، وكذا مرونته، وسهولة تشكيله، وحيويته داخل بناء روائي لا يقل مرونة وانفتاحا.

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في" ثلاثية نجيب محفوظ"، دط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2004، ص38.

[2] المرجع نفسه: ص38.

[3] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص105.

[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، د ط، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص 177 ـــــــ 178.

[5] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص107.

[6] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص107.

فالزمن إذن "لم يعد مجرد خيط وهمي، يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، ويظاهر اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرورة، ولكنه اغتدى أعظم شأنا، وأخطر"[1].

ومما سبق يمكن القول أنه لا توجد رواية، أو أي عمل فني آخر يبنى خارج معيار الزمن، لذلك اعتبر الزمن "الشخصية الرئيسية في الرواية"[2]، وبذلك فالرواية الحديثة تحاول الخروج عن الزمن الطبيعي الذي كان في الروايات التقليدية التزاما لا يمكن الخروج عن خطيته، فجاءت الرواية الحديثة" لتكسير الزمن الخارجي"[3]، لتقدم لنا زمنا داخليا يغوص في أعماق النفس، ويكشف عن خباياها، وهي بهذا التكسير تسعى إلى شد انتباه القارئ واستفزازه، ومحاولة إعطاء نفس جديد ومتميز للنص الروائي الحديث.

وفي الأخير فالرواية تبنى على الزمن، والزمن محور الرواية والمجال الذي تنشط فيه.

4. أبعاد الزمن:

يسير الزمن عبر ثلاثة أبعاد وهي:

أ- **الحاضر:** وهو الفترة التي يعيشها الإنسان ويمارس فيها نشاطاته وأعماله وهو "اللحظة الآنية المائلة التي تتحرك في الزمن"[4]، والحاضر هو لحظة الحياة والوجود، وهو يقع بين زمنين أو مرحلتين، هما الماضي والمستقبل "وربما كان الحاضر أضيق الامتدادات وأشدّها انحصارا بحكم قوة الأشياء إذا كان هذا الحاضر مجرد فترة انتقالية، تربط بين مرحلتين ... هما الماضي والمستقبل"[5].

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص193.

[2] ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، د ط، دار المعارف، مصر، ص134.

[3] سعيد يقطين: القراءة والتجربة: ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص294.

[4] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص202.

[5] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص27.

والحاضر لحظة تبرز فيها خبرة الإنسان، وتطفو على السطح تجاربه الذاتية، عبر الذاكرة التي يستند عليها "حيث تتراكم على الماضي وتستشرف المستقبل الذي لا حدود له"[1]، من خلال خاصية التوقع واستشراف الآني، فهو زمن منفتح على الماضي والمستقبل.

ب- **الماضي:** وهو عبارة عن مجموعة من الأحداث والأفعال التي انتهى زمنها "الماضي هو ذكريات تقبع في مناطق مظلمة في الذاكرة، تضاء بصورة متقطعة حين الحاجة إليها"[2].

ورغم انتهاء زمنه، وتوقف حركته إلا أن "أثره يظل ماثلا ومؤثرا باعتبار أن حاضر الإنسان لا يأتي من العدم أو من فراغ، فلا بد من الاستناد على الماضي، عبر استثارات وتحفيز الذكريات، وإبرازها على السطح، فهو يثبت سطوته على الأحداث الحاضرة ويتغلغل ويمتد فيها، والزمن الماضي هو حاضر في لحظة قبل أن ينتهي زمنه وتتوقف

حركته لأن وجود الإنسان يهب الحياة للزمن، والحياة تضفي عليه حركية، لأن وجود الإنسان يهب الحياة للزمن، والحياة تضفي عليه حركية وحيوية، تمنحه هي الأخرى الاستمرارية والديمومة.

ت- **المستقبل:** هو زمن لم يأت بعد، ولم نعش أحداثه، ولا نعلم كيف سيكون، لذلك فنحن نتوقع حدوثه ونرسم وجوده بواسطة الخيال والتوقع.

والمستقبل زمن لا حدود له، لأننا لا نعلم له نهاية محددة، على عكس الماضي الذي تكون أحداثه مخزنة في الذاكرة، وهي تطفو على السطح باستمرار وتؤثر في حاضرنا.

---

[1] المرجع السابق: ص27.

[2] المرجع نفسه: ص27.

والحاضر زمن نعيشه، ونحسه وهو ماثل أمامنا، في حين أن المستقبل عالم مفترض

وهمي لا حقيقة له، نتخيله ونبنيه من خلال الحلم، ونستشرف معالمه بالتوقع.

ومما سبق فإنه لا يمكن أن يكمل الوعي بالزمن، ومعرفته إلا بإدراك هذه الأبعاد الثلاث، ومدى ترابطها ببعضها وتداخلها "حيث تدفع الذاكرة باستمرار الماضي باتجاه الحاضر، لاستشراف المستقبل الآتي"[1].

فالأبعاد الثلاثة تمثل الزمن، الذي هو "دفق لا متناه من الأحداث، هذا السيل هو التعبير الصادق عن ماهية الوجود"[2].

ويبقى الزمن في حالة الديمومة والاستمرارية باعتبار أنه سيلان دائم. **2. الزمن والرواية:**

يعتبر الأدب أحد أرقى الأجناس الأدبية وأكثرها صلة بحياة الإنسان ونفاذا داخل كيانه واستجلاء لخبايا نفسه ومشاعره، وكشفا لرؤى وأحاسيس طالما عجز الإنسان العادي عن البوح بها" فالفن هو اختراق ونفاذ داخل النفس البشرية"[3].

فكان الأدب فن متميز، بسط نفوذه وسطوته على مختلف الفنون الأخرى، فحاول كغيره من الفنون، الولوج في الزمن واستجلاء ماهيته، وأنواعه وأشكاله، ونقل تصوره ورؤيته لهذا الأخير (الزمن)، عبر أشكاله التعبيرية المختلفة فكان للشعر نظرة ورؤيا كشف فيها عن تسليمه لهذا الناموس الكوني والقانون الخارج عن سيطرته.

ولعل أكثر الأجناس الأدبية التصاقا بالزمن وأوسعها انفتاحا عليه الرواية، والتي اعتبرها الروائي بيرسيل وبوك (perse le bouc)" شريحة من الحياة"[4]، وهي من

---

[1] المرجع السابق: ص26.

[2] عبد اللطيف الصديقي: الزمان، أبعاده وبنيته، ص125.

[3] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ـــــــ الأردن، 2002 ص34.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص14.

أشكال الحكي والسرد المعقد، والنص الروائي هو نص مفتوح وحر، ومتغير ودائم الحركة وهذا الشيء ينطبق على الزمن لذلك كانت الرواية" البنية الأدبية الزمنية الخاصة المعبرة بلغتها السردية"[1].

فالرواية إذن، لا يمكن نسج خيوطها، وبناء معمارها خارج فضاء الزمن، إذ" لا يمكن تصور الفضاء الروائي دون تصور الحركة التي تجري فيه"[2]، ونعني بالحركة هنا الزمن. فالعنصر الزمني غالب في الرواية، وهي خاضعة لنظامه، " فالزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها"[3]. كما أن" شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن"[4].

والرواية تشتمل على مساحة كبيرة ومطولة تحتاج فيها إلى عناصر تكون هذا البناء الشامخ، وترسي دعائمه، وهذه العناصر تتمثل أساسا في الأحداث، الأزمنة، الشخوص الأمكنة،" فالمتن الروائي إنما هو خلاصة تماهي العناصر الفنية الأساسية، وهي الحدث والشخصية والخلقية الزمانية"[5].

وقد مثّل الدكتور" عبد المالك مرتاض" الزمن كأنه" خيوط ممزقة غير دالة ولا نافعة والحدث السردي الفعل السردي والأحدوثة هي التي تبعث فيها الحياة والزينة واليقظة والدلالة"[6]، فالزمن يستقي مكانته ويعلن سطوته من خلال الفن الروائي.

---

[1] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن ص17.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص63.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في" ثلاثية نجيب محفوظ"، دط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2004، ص38.

[4] المرجع نفسه: ص38.

[5] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص105.

[6] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دط، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص 177 ـــــــ 178.

وقد تطورت الرواية، وأصبحت الرواية الحديثة تستخدم تقنيات سردية مختلفة، ونظم زمنية متنوعة" فبعدما كان النظام الزمني المعتمد نظاما سرديا تتابعيا، أصبحت هناك نظم متنوعة ومتعددة"[1]. فظهرت عدة صياغات زمنية منها: التداخل، التوازي، والتكرار، وقد يحدث أن تشتمل رواية واحدة على جميع هذه الصيغ.

فالرواية إذن "تتيح للراوي التلاعب بالنظام الزمني"[2].

فالزمن في الرواية الحديثة ظهر بأشكال مختلفة، تبرز أهميته، وكذا مرونته، وسهولة تشكيله، وحيويته داخل بناء روائي لا يقل مرونة وانفتاحا.

فالزمن إذن "لم يعد مجرد خيط وهمي، يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، ويظاهر اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرورة، ولكنه اغتدى أعظم شأنا، وأخطر"[3].

ومما سبق يمكن القول أنه لا توجد رواية، أو أي عمل فني آخر يبنى خارج معيار الزمن، لذلك اعتبر الزمن "الشخصية الرئيسية في الرواية"[4]، وبذلك فالرواية الحديثة تحاول الخروج عن الزمن الطبيعي الذي كان في الروايات التقليدية التزاما لا يمكن الخروج عن خطيته، فجاءت الرواية الحديثة" لتكسير الزمن الخارجي"[5]، لتقدم لنا زمنا داخليا يغوص في أعماق النفس، ويكشف عن خباياها، وهي بهذا التكسير تسعى إلى شد انتباه القارئ واستفزازه، ومحاولة إعطاء نفس جديد ومتميز للنص الروائي الحديث.

وفي الأخير فالرواية تبنى على الزمن، والزمن محور الرواية والمجال الذي تنشط فيه.

---

[1] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص107.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص107.

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص193.

[4] ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دط، دار المعارف، مصر، ص134.

[5] سعيد يقطين: القراءة والتجربة: ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص294.

5ـ تقنيات الزمن وبناؤه في رواية "همسة في آذان الرجال"

بناء الزمن قائم على ثلاثة:

5ـ1ـ الاسترجاع: Analepse

يعد الاسترجاع خاصية حكائية في المقام الأول، منذ نشأتها مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي، وقد اهتم النقد الحديث كاهم الحركات الزمنية التي شغلت الخطاب الروائي المحتفل بالتاريخ وشخصياته فهو ذاكرة النص وشكل من أشكال الرجوع إلى الماضي، فمن خلاله يتم قطع التسلسل الزمني لأحداث القصة "لملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد"[1].

ويعتبر "جيرار جنيت" الاسترجاع "بالقياس إلى الحكاية التي يدرج فيها حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى (...) ونطلق من الآن تسمية (الحكاية الأولى)، على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك"[2]. وهذا الاسترجاع يكون على أنواع ثلاثة: خارجي، داخلي، مختلط.

أ- الاسترجاع الخارجي: يفسره "جنيت" على أنه مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ما قبل بداية الرواية.

ب-الاسترجاع الداخلي: وهو خلافا للاسترجاع الأول، حيث تقع الأحداث ضمن الإطار الزمني للمحكي الأول (Le récit premier).

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص139.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط1، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1927، ص60.

ج- الاسترجاع المختلط: وهو الذي يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي، ويقصد به مختلف التمفصلات الزمنية الحدثية التي تنطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول ثم تمتد حركة السرد حتى تنضم إلى المحكي الأول وتتعداه[1].

ويعد الاسترجاع من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية، لذلك نجد "لطيفة الرخاء شهام" لجات إليه في أغلب فصول الرواية، وما يسهل استخراج المقاطع الاستذكارية الاسترجاعية من الرواية في غالب الأمر هو وجود عبارات من قبيل (تذكرت، اتذكر يذكرني، أسترجع ذكرياتي)، ومن أمثلة ذلك في الرواية:

"لكنني عدت وتذكرت أن نادية تقضي أيامها ولياليها هناك"[2].

"لكنني عدت إلى رشدي، وتذكرت وعدي للحسين بأن لا أتكلم أبدا عن هموشة"[3].

"وأعود فأتذكر أنه ذو سوابق في الموضوع، فله من التجربة الميدانية ما يخوله للتشطيب على كل من لا يعجبه، أو يقف في منعرجات حياته الملتوية، ذات المدخرات الفجائية الخطيرة"[4].

"لكنه أخرج لعبة صغيرة من حقيبته، تذكرت أنه اشتراها من المعروضات في المطار وقدمها لها كهذية من البلاد"[5].

"كثيرا ما كنت أسترجع ذكرياتي، أستحضر الأيام الجميلة التي عشتها في ربوع الوطن ... في راحة واطمئنان في تناغم مع الطبيعة، وما فيها من نبات وحيوان"[6].

لم يكن الاسترجاع هنا مجرد عملية زمنية يتم فيها فتح نوافذ الماضي واستدعائه عبر الحاضر، بل كان أيضا تعبيرا صارخا عن وعي الذات الساردة بزمنها في ظل

---

[1] المرجع السابق: ص70.

[2] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، ص102.

[3] المصدر نفسه: ص70.

[4] المصدر نفسه: ص141.

[5] المصدر نفسه: ص79.

[6] المصدر نفسه: ص127.

التجربة الجديدة التي تعيشها. ففي المقطع الأخير نلحظ أن ذاكرة فاطنة قد عادت إلى الوراء بعدما أحسّت بالتغير الكلي الذي طرأ على شخصيتها حين أقامت بفرنسا، فقد كان لها فضول في رؤية أمّها هموشة وفضول في رؤية ردّ فعلها حين تراها، فأخذت تسترجع ذكرياتها، وتستحضر الأيام الجميلة التي عاشتها في ربوع وطنها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد أحست بفقد هويتها فهي ترى أن فاطنة ابنة البلد قد اختفت، أمّا الآن فهي لم تعد فاطنة، إنها فاتي صنيعة جاكي زوجة أبيها.

5ـ1ـ1 الاسترجاع الخارجي:

يتم من خلال استعادة الوقائع الماضية التي كان حدوثها قبل المحكي الأول، وهي بذلك تكون خارج الحقل الزمني للأحداث السردية، بمعنى أن سعتها تكون خارج الحقل الزمني للمحكي الأول الذي يتم تقديمه، وهذا ما يجعلها ذات طابع حيادي كونها لا ترتبط بالمحكي الأول على اعتبار أنها واقعة قبله وهي بذلك تعمل على "إكمال المحكي الأول عن طريق تنوير المتلقي بخصوص هذه السابقة أو تلك"[1].

فها هي ذاكرة الحسين تعود إلى الماضي لتسرد بحسرة وألم ماضيه حين كان صغيرا وكان أبوه يرغمه على الذهاب إلى الكتاب "كان والدي ــ الله يرحمه ــ حريصا على أن أكون فقيها فكان يأخذني إلى الكتاب كلما هربت منه، ويطلب من الفقيه أن يربيني، إذا لم أقم بحفظ لوحتي، وكان يختم استمارته بقوله: أنت أقتل، وأنا أدفن. فكان الفقيه لا يتأخر في تلبية طلب الوالد فينقض عليّ، ويأمر زبانيته، اثنين من أقوى طلابه جسدا، فيقيدا رجلي بالفلقة، ويبدأ هو بممارسة هوايته المفضلة. الضرب على الأرجل الطريقة اليافعة. مظهرا بذلك سطوته وحينما يتمكن الإعياء من يده من كثرة الضرب، ويشعر أنّني قاب قوسين أو أدنى من الإغماء يتوقف مخافة أن أموت بين يديه، فيضيع الأجر الذي يتقاضاه كل أربعاء"[2].

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص60.

[2] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، ص37.

فقد قام هذا الاسترجاع بتقديم معلومات متعلقة بماضي الشخصية، هذا الماضي الذي اتسم بعمق المدى الذي تجاوز السنوات العديدة، والذي يكشف عن ذلك التوغل الذي قام به السارد في رحاب الزمن البعيد من أجل نبش الذاكرة، واستخراج مخزونها إلى السطح قصد إعطاء الحكاية تشكيلا زمنيا جديدا بكسر الحدود بين أبعاد الزمن وتهشيم قوقعة الماضي المنكفئ على نفسه بإخراجه إلى فضاءات أوسع.

5ـ1ـ2ـ الاسترجاع الداخلي:

فهو نوع يختص باسترجاع واستعادة أحداث ماضيه حقلها الزمني متضمن في فضاءات الحقل الزمني للمحكي الأول، إلّا أنّ الإشارة إليه تأتي متأخرة عن بداية الحكي فهي استرجاعات "تحتوي مضمونا حكائيا يختلف عن مضمون المحكي الأول"[1]، مما يعطيه صفة الاستقلالية التي تمنعه من الاختلاط بالمحكي الأول".

ونسوق كمثال عنه قول هموشة في سياق تقديمها لشخصية يامنة "إنها يامنة زوجة أحماد فقبل أن تعتل "حنة" كثيرا وتصبح طريحة الفراش أصرّت على أن تزوج أحماد حتى تطمئن عليه، وتعمّر له خيمته"[2].

لقد قام الاسترجاع بوظيفة مهمة تمثلت في إنارة شخصية ماضية ألا وهي شخصية العم أحماد (يامنة)، بعد إقحامها في سياق الحكي كشخصية جديدة، ونلاحظ بأن هذه الأخيرة انبثقت من رحم المحكي الأول.

وهناك من الاسترجاعات الداخلية ما تأتي دائما بمضمون يقوم بسدّ ثغرات أو فجوات يتركها محكي سابق، وبذلك فهي تعوض تلك النقائص التي تكون غالبا حذوفا حقيقية أي "نقائص في الاستمرار الزمني"[3].

---

[1] أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2005 ص244.

[2] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، ص76.

[3] أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات نصر الله، ص248.

فهناك مثال من هذا النوع في الرواية، استرجاع غطىّ بمعلوماته وأخباره المتلاحقة معظم الفراغات، وقد تمثل في استعادة فاطنة بينها وبين نفسها الحوار الذي دار بين أبيها الحسين وزوجة أبيها جاكي، حيث اكتشفت من خلاله سرّ عدم أبوة بالحسين لنادية (صفحة 147ــ 148 من الرواية)، وهذا الاسترجاع ساعدنا على معرفة وتفسير أشياء ذكرها السارد قبلا دون إعلان تفاصيلها منها: معرفة فاطنة السبب في جعل بالحسين يقنع جاكي بأن تغير رأيها وتتقبّل وفادتها، فقد كانت بندا من بنود الصفقة الابنة فاطنة (ابنة الحسين) مقابل الابنة نادية (ابنة جاكي).

5ــ2ــ الاستباقات (الاستشراف): Prolepses

وهي أن يشار إلى أحداث قبل حدوثها، ويرى جنيت أنها أقلّ تواترا من الاسترجاعات في التقاليد الغربية على الأقلّ، مع أن الملامح الكبرى "الإلياذة" و"الأديسا" و"الإنياذة" تفتح بنوع من المجمل الاستشرافي، وتعدّ الرواية بضمير المتكلم أحسن ملائمة لهذا النوع[1].

وتظهر الاستباقات في الرواية، كتلميحات عامّة لمقاطع حكائية تثير أحداثا سابقة لأوانها أو تتوقع حدوثها. أو هو التنبؤ بأحداث لم تقع، أما أنواع الاستباق ووظائفها، فتتمثل في ثلاثة هي:

5ــ2ــ1ــ الاستباقات التكميلية:

"وهو استباق متمم ويرد مسابقا لسدّ ثغرة لاحقة"[2]. أي إنّها تطلّعات يتّكئ عليها السارد لبيان مستقبل الشخصية وهي تقوم بالعمل مسبقا على سدّ ثغرة في الحكي سترد لاحقا، وهذا النوع من الاستباق يعفي السارد من إعادة حكيه ثانية في موقع آخر لاحق.

---

[1] Gérard Genette : Figures, P105-106.

[2] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص25.

5ـ2ـ2ـ الاستباقات التكرارية:

هي عبارة عن استباقات تتضمّن أحداثا بشرح مقتضب سيتطرّق إليها السارد لاحقا بتفصيل أعمق، أي إنّها تحيل مسبقا على حدث سيحكى في حينه بتطويل، ممّا يؤدّي إلى تضاعف متقدّم لسياق حكائي آت ولاحق وهي بذلك تقوم بدور الإعلان عن شيء قد يتحقق على الفور إذا كان المدى قصيرا أو قد يؤجّل تحققه إذا كان المدى بعيدا بعض الشيء.

5ـ2ـ3ـ الفواتح (الاستباقات الخارجية):

وهي معطيات ترتبط بفتى التمهيد القصصي، ولا يفهم معناها إلا في مرحلة لاحقة. وتأتي هذه الاستباقات لتقدّم لنا ملخصات حول ما سيحدث في المستقبل، وهي بذلك تحاول أن تضعنا على عتبة النهاية بطرقها الخفيف لبوّابة الأحداث التي ستفتح بعد ذلك لتدلي بكلّ التفاصيل الصغيرة والكبيرة ضمن سياق حكائي يخرج عند اختتام أحداثه ليرتمي في فضاءات الحدود التي رسمها مسبقا بالاستباق.

وتظهر الاستباقات في "همسة في آذان الرجال" كإشارات عامة عن حوادث ماضي الروائي التي يثيرها قبل أوانها، وتحاول توضيحها في هذه الأمثلة:

"عقبى لك يا فاتي ... حتى تلتحقي بي فنعمل معا في نفس الشركة"[1].

"وأنا أيضا سأذهب إلى زيارتك، كلما هزّني الشوق إلى رؤيتك يا صديقي"[2].

"قرّرنا أن نقضي شهر العسل في زيارة إلى فرنسا"[3].

"وجاءني الاتّصال المنتظر، ليخبرني أنّه سيصل بعد يومين، يوم الجمعة على الساعة الثامنة مساءا"[4].

"في طريقنا إلى الفندق، أخبرني بالحسين بأننا سنرجع في الغد إلى البلد"[1].

---

[1] لطيفة الرخاء شهام، همسة في آذان الرجال، ص142.

[2] المصدر نفسه: ص143.

[3] المصدر نفسه: ص234.

[4] المصدر نفسه: ص198.

"إذن ستباشرين عملك إن شاء الله يوم الاثنين المقبل على الساعة الثامنة في مكتبي"[2].

"بعد ثلاثة أيام قضاها بيير في السياحة، أخبرني أنه ينوي العودة إلى فرنسا بعد يومين"[3].

نلاحظ اللعب بالزمن من خلال هذه الاستباقات التي لا تشغل حيزا كبيرا ضمن الخطاب، ويكون ذلك خلّة إيجابية، حيث إن الإكثار منها قد يحوّل "النص الأدبي إلى وثيقة بوليسية يتمّ فيها بدءا الإعلان عن سرّ القصة كما تفعل أغاتا كريستي (AgathaChristie)* مثلا ثم ينتقل النّاص إلى تفصيل الأحداث وتزمينها حسب مقتضيات الخطاب"[4].

5ـ3ـ إبطاء السرد:

5ـ3ـ1ـ الوقفة: Pause

الوقفة هي أبطأ سرعات السرد وتتمثل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء من زمن الحكاية[5]، وبعض الوقفات تكون "وقفات استطرادية، بل خارج القصة، ولها طابع التعليق

والتأمل أكثر ممّا لها طابع السرد"[6].

---

[1] المصدر السابق: ص182.

[2] المصدر نفسه: ص191.

[3] المصدر نفسه: ص212.

*أجاتا كريستي: كاتبة إنجليزية اشتهرت بكتابة روايات الجرائم لكنها أيضا كتبت روايات رومانسية باسم مستعار هو "ماري ويستماكوت " بالإنجليزية (Mary Westmacott)، تعد أعظم مؤلفة روايات جرائم في التاريخ حيث بيعت أكثر من مليار نسخة من رواياتها التي ترجمت لأكثر من 103 لغات. وأوّل رواياتها هي رواية "ثلوج على الصحراء" التي لم يقبلها أي من الناشرين. ألّفت بعدها رواية أخرى وهي قضية "ستايلز" الغامضة وقد أدخلتها هذه القصة عالم الكتابة عندما قبلها أحد الناشرين بعد أن رفض ستة من الناشرين طباعة وتوزيع رواياتها.

[4] نسيمة علوي: شعرية الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني ــ رواية التبر نموذجاــ رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة ــ الجزائر،2001ــ 2002، ص169.

[5] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، منشورات دار النهار للنشر، بيروت ـــــــ لبنان، 2002، ص175.

[6] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص42 ـــــــ 43.

وتأتي الوقفة في المرتبة الثانية من حيث الأهمية في "همسة في آذان الرجال" حيث تضم أوصافا مختلفة للأشخاص والأماكن والأشياء. فوظيفتها جمالية في غالب الأحيان، حين تتبع جزئيات الشيء الموصوف بإسهاب واقتضاب.

ويكون أدقّ تفصيل يتتبع جماليات الشيء الموصوف، كالوصف الذي قدمته فاطنة لجدّتها (يزّة)، جدّتي ... امرأة عظيمة تكاد تتميز بالكمالين الخلقي والخلقي، كانت طويلة القامة، ممشوقة القوام، رغم تقدمها في السّن، خمرية اللون، كما توصف الداكنة باللغة الشاعرية ذات تقاطيع متناسقة، عينان عسليتان واسعتان، تطلان عليك فتشعر بالطمأنينة والأمان، شفتان ممتلئتان سريعتا الانفراج عن أسنان بيضاء، سليمة من كل الشوائب، كانت وسيمة المظهر، أنيقة رغم بساطة ما تلبسه من ثياب"[1].

إنها وقفة وصفية مدققة تتواصل لتأخذ أكثر من نصف صفحة من الخطاب تجعلنا نقف أمام الشيء الموصوف، فتتخيل الصورة التي يحاول الروائي بثّها وتقديمها للقارئ في لبوس حسن، بواسطة تلك الاستقراءات الدقيقة.

وهناك بعض الوقفات التي حاولت من خلالها فاطنة أن تقدم لنا بها شخصيات أخرى كزوجة أبيها جاكي وأبيها الحسين وأختها نادية، والتي تمثل لها بقول السارد: "كانت المرأة التي استنتجت أنها جاكلين، امرأة باهتة، عيون زرقاء باهتة، وزن خفيف ... أما الحسين، فكان يظهر أمامها ملوّنا بألوان غامقة، شعر أسود غامق، بشرة صفراء ... عينان عسليتان كلهما دفء وحزم، وزن محترم"[2].

"نادية بنيّة في مثل سنّي تقريبا، في بهوت أمّها، نفس الشعر الأصفر، نفس البشرة، نفس العينين، هي صورة مصغّرة لأمها، جرادة صغيرة في حضن الجرادة الكبيرة"[3].

---

[1] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، ص05.

[2] المصدر نفسه: ص53.

[3] المصدر نفسه: ص54.

لقد استطاع السارد بهذه الأوصاف المنتقاة أن يشكل لنا صورة عن هذه الشخصيات الثلاث ويرسّخها بشكل دقيق. وبنفس الريشة يحاول أن يقدم لنا صورة ــ مدام مارتان ــ وهي المعلمة التي التحقت فاطنة بقسمها: "مدام مارتان كانت معلّمة شابّة جميلة الشكل، أنيقة المظهر وسيمة البساطة، شعر قصير منسّق بعناية، مكياج خفيف، عطر خافت، ألوان هادئة متناسقة، أظافر نظيفة، تنّورة بيضاء"[1].

أما عن الوقفات التي استغلّها السارد في وصف الأمكنة فلم تأخذ حيّزا كبيرا من الرواية، ونذكر من ذلك الوقفة الاستطرادية لفاطنة وهي تصف الفندق الذي أقامت فيه مع والدها أثناء سفرها إلى فرنسا: "شعرت بصغر جسمي، وضآلة حجمي وأنا أدخل ردهة الأطيل، الذي بدى وكأنه قصر منيف ... أبواب عالية، وأسقف أعلى فمن جبس منقوش إلى خشب محفور، إلى ثريات منيرة مبهرة، نثرت الزرابي المزركشة في الممرات، مستقبلة الوافدين اللاّمبالين"[2].

وفي مقطع آخر نجد السارد يصف مدينة طنجة على لسان فاطنة أثناء اتّجاهها إلى فرنسا "بعد غروب ... وصلنا إلى مدينة كبيرة، بها الكثير من السيارات، والمباني الشاهقة، والأنوار المضيئة، تعجّ بالراجلين بهندامهم المنمّق، وثيابهم الأنيقة، وأزيائهم الغريبة يمشون في الشوارع جيئة وذهابا كمن يمشي بدون هدف مسبق"[3].

5ــ3ــ2ــ المشهد: Scéne

"المشهد هو نوع من التساوي بين زمن الحكاية وزمن القصة، لكن هذه المساواة ما هي إلا مساواة عرفية اصطلاحية، لأن المشهد إن استطاع نقل كل ما قيل حرفيا

---

[1] المصدر السابق: ص67.

[2] المصدر نفسه: ص43.

[3] المصدر نفسه: ص42.

ودون إضافات، فإنه لا يعيد السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال ولا الأوقات الميّتة الممكنة في الحديث. ومن هنا جاءت المساواة اصطلاحية[1]".

والمشهد حواري في أغلب الأحيان، ويشار إليه على أنه "موضع تركيز درامي متحرر تماما من العوائق الوصفية والخطابية، وأكثر تحررا من التداخلات المفارقة زمنيا"[2].

ويجسد الحوار اللحظة الجوهرية، التي يتم عن طريقها تمظهر تلك المشاهد ليحقق حسب مصطلحات "جان ريكارد" نوع من التساوي "بين المقطع السردي والمقطع المتخيل مما يخلق حالة من التوازن بينهما"[3].

ولتمثيل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن القصة بزمن الحكاية نتوقف عند أحد المشاهد التي يدور فيها الحديث بين فاطنة وأبيها الحسين:

"تتبعت الأثر الذي تتركه وراءها، فرأيت أشياء تخرج من البحر، تقفز في الهواء، ثم تعود لتغطس في الماء، وسألت أبي فأخبرني بأنها الدلافين.

ــ وما الدلافين؟

ــ الدلافين أسماك كبيرة أليفة، صديقة الانسان تحب القرب منه، فتحوم حوله، دون أن تخيفه أو يخيفها.

ــ ولماذا تتبع السفينة؟

ــ تتبعها لأنها تشعر بقرب الانسان، وكثيرا ما يرمي الركاب بشيء من الطعام فتلتقطه الدلافين ما يجعلها تستأنس بقرب المركبة"[4].

فتكمن أهمية المشهد هنا في امتلاك تلك الوظيفة الدرامية التي يعمل بها على كسر رتابة السرد من خلال قيامه بالعرض التفصيلي في تقديم معلومات عن هذا

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص101 ـــــــ 102.

[2] المرجع نفسه: ص121.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص166.

[4] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، ص47.

الحيوان الأليف فترى الشخصيات لها المجال الفسيح للتعبير عن رؤيتها وبلورة أفكارها من خلال بنائها للغتها المباشرة التي تشتغل كمرآة عاكسة تعكس لنا الأحداث.

وتتكثّف المشاهد في رواية "همسة في آذان الرجال" في الفصول الأخيرة من الرواية حيث نجد الكثير من المشاهد التي تجعل من اللقاء بين الشخصيات إطارا مرجعيا لإنجاز الحدث الذي تجتمع عليه كل الأطراف الفاعلة في الحوار.

ونسوق لذلك المثال التالي:

"سألني السي اعلي:

ــ هل أعجبتك الشقة يالّلا فاطنة؟

فأجبته بسؤال آخر:

ــ وكم ثمنها؟

ــ هذا بيني وبين ابن عمّي. أنت ما عليك إلاّ أن تقرّري إن هي أعجبتك ونحن نمتثل.

ــ أظن أنها في المستوى المطلوب. تتوفر فيها الشروط المهمة بالنسبة لي.

ــ على بركة الله ... مبروك عليك"[1].

فالحوار في هذه الرواية يسهم في جعل شخصياتها واقعية لها طريقتها في الكلام. وعلى الرغم من احتلال بعض الشخصيات لمساحة ضيّقة في الرواية أحيانا إلا أنها قد تشكلت بملامح جعلتها تتميز دون غيرها، وتمتلك من الميزات الخطابية ما يجعلها تتفرّد وهذا ما نلاحظه في الحوار السابق والمتمثل في شخصية السّي اعلي.

5ــ4ــ تسريع السرد:

إن التنويع الزمني الذي تجلى على مساحة "همسة في آذان الرجال" لم يكن أن يستغني عن أشكال التسريع الزمني وهذا ما يؤكد حضور كل من:

[1] المصدر السابق: ص189.

5ـ4ـ1ـ الخلاصة: La sommaire

هي سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (أيام، شهور، أو سنوات)، بشكل موجز ومركّز ممّا يعني "اختزالها في صفحات أو أشطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[1]. غير المهمة، أما التفصيل فيكون فقط فيما هو هام بالنسبة للقارئ ويتضح ذلك من خلال المشهد.

يرد التلخيص بشكل واضح عند استرجاع الأحداث الماضية، حيث يعتبر الروائي "بيرسيل وبوك" (Perce le bouc) أوّل من أشار إلى العلاقة التي تجمع بين الخلاصة واستذكار الماضي "فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية، أي خلاصة إرجاعية"[2].

ولقد كان للخلاصة حضور لا يمكن تجاهله في فرض التنويع داخل رواية "همسة في آذان الرجال"، لإسهام هذه الأخيرة في المرور السريع على العديد من الفترات الزمنية الطويلة الي لم يكن بالوسع تغطية فضاءاتها دون الإخلال بالبناء العام للنص وإثقال هيكله بمساحات نصية هو في غنى عنها، ومن أمثلة ذلك:

"فبعد ستة أشهر ... توصلت برسالة الترسيم، وأصبحت منظمة رسميا إلى موظفي الشركة"[3].

"بعد شهر من ترسيمي، قرّر بالحسين أن يرجع إلى البلد"[4].

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، ط3, المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص76.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص146.

[3] لطيفة الرخاء شهام: همسة في لآذان الرجال، ص192.

[4] المصدر نفسه: ص192.

"وبعد ثلاثة أشهر، وبعد مجهود جاكلين في البيت، والعناية المركزة من طرف "مدام مارتان" في المدرسة، استطاعت قريحتي أن تثبت للسيّد المدير أنّني كفيئة لكل المجازفات"[1].

"وهذا قضيت ثلاث سنوات من المواطنة المستعارة، بدأت خلالها بالانبهار بكل مظاهر التباين مع كل ما كان يكوّن شخصيتي القديمة"[2].

"فبعد مرور سنة، أصبحت حياتنا شبه عادية، رغم جرحنا النازف المستنزف"[3].

"مرّت سنة لم تتحسس فيها علاقة الحسين بزوجته بل العكس ازدادت سوءا"[4].

"ومرّت السنة من دراستي، وبدأت مرحلة الامتحانات ... وأعلنت النتائج نجحت بامتياز"[5].

وترد تقنية التلخيص بشكل لافت أمام تنامي أحداث الرواية، فلقد أدت الخلاصة هنا الدور المنوط بها في عملية تسريع السرد، واستطاعت الكاتبة أن تختزل في أسطر، أهم الظروف التي مرّت بها شخصية البطلة "فاطنة" منذ التحاقها بالمدرسة ومواجهتها للكثير من الصعوبات إلى غاية نجاحها في مشوارها الدراسي وحصولها على وظيفة في أكثر الشركات.

5ـ4ـ2ـ الحذف: Ellipse

يعد الحذف وسيلة أخرى لتسريع عملية السرد حيث يلجأ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا (ومرّت سنتان) أو (انقضى زمن طويل) إلخ، ويسمى هذا قطعا، غير أن الحذف أو القطع في الروايات التقليدية يأتي مصرحا به وبارزا.

---

[1] المصدر السابق: ص67.

[2] المصدر نفسه: ص70.

[3] المصدر نفسه: ص102.

[4] المصدر نفسه: ص106.

[5] المصدر نفسه: ص142.

أما عند الروائيين الجدد فقد "استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرّح به الراوي وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه"[1].

والواقع أن القطع في الرواية المعاصرة "يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتم به كثيرا ولذلك فهو يحقق في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عرض الوقائع، في الوقت الذي كانت الرواية الواقعية تتّصف بالتباطؤ"[2].

ــ حذف صريح: ويعبّر عنه بإشارات محدّدة "مرّت سنتان" مثلا أو غير محدّدة "مرّت سنوات طويلة".

ــ حذف ضمني: وهي ما لا يصرح النص بوجوها بالذات، وإنما يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني.

ــ حذف افتراضي: وهو أكثر أشكال الحذف ضمنية والذي تستحيل موقعه، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان.

تتوزّع المحذوفات في "همسة في آذان الرجال" بين الصريحة والضمنية ونمثل لذلك فيما يلي:

"قضيت الشهور الأولى في لذّة عارمة، كانت طريقة عيشي هاته تملأني متعة وانتشاء"[3].

"مرّ شهران، وأنا في هذه الدوّامة من التساؤلات"[4].

"ومر الأسبوعان، وجاء والدي وجلس مع عمي إبراهيم، وخالتي زينب، واستغرقا في حديث طويل، تعلو أصواتهم حينا، وتخف أحيانا أخرى"[5].

"ومضى أسبوع، ثم أسبوعان، وبدأت أفقد الأمل في أن تتصل بي نادية"[6].

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص77.

[2] المرجع نفسه: ص77.

[3] لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، ص106.

[4] المصدر نفسه: ص213.

[5] المصدر نفسه: ص57.

[6] المصدر نفسه: ص61.

"مع مرور الأيام، بدأت نادية تندمج في محيطها وانصاعت للأمر الواقع"[1].

"بعد أسبوع، أتت يامنة مع بالحسين مفتعلة المرض بإتقان"[2].

"وبعد أيام، قررنا أن نقوم بالزيارة التي كثيرا ما أخّرناها"[3].

"بعد أسبوعين، وصلتني رسالة من نادية"[4].

نشهد من خلال هذه الأمثلة التنوّع الذي تأخذه المحذوفات الصريحة، فهي إما أن تقضي حوادث يشار إلى مدّتها صراحة (مثال: 7،4،3،2) تحرّيا للدّقة، أو الإشارة إلى مدّة غير دقيقة (مثال: 6،4،1) وقد تستعيض بمؤشرات أخرى تترك الباب مفتوحا لتخيلات القارئ.

[1] المصدر السابق: ص134.

[2] المصدر نفسه: ص214.

[3] المصدر نفسه: ص239.

[4] المصدر نفسه: ص166.

خـــاتـــمـــة

خاتمـــة

لقد كان هدف هذا البحث تبيّن طريقة بناء الخطاب الروائي في "همسة في آذان الرجال" بالبحث في مكوناته الرئيسية: الصيغة، والرؤية، والزمن. وقد توصلت إلى النتائج التالية:

1. الصيغة السردية: نهج خطاب الرواية سبيل التنويع في بناء أساليب التقديم، بالاعتماد على المنقول والمسرود وكان اشتغالهما بطريقة متناوبة، تضمن دون شك ديناميكية تختصان بها، وهذا ما يميّز الرواية الحديثة التي تعتمد في تقديم الحدث بالانتقال السريع بين الصيغ المختلفة التي تظهر مجتمعة في مقطع سردي قصير.

2. فطريقة البناء هذه تضمن خصوصية خطاب الرواية لينضاف إلى ذلك تنوّع مستويات اللغة الروائية بما يعود إلى سياقات مرجعية متباينة، مع تداخل خطابات الرواية ذاتها بشكل يلفت الانتباه، مما يمنحها تنوّعا داخليا وحركية، تضفيان على بنيتها تجانسا وائتلافا.

3. تتعالق الصيغة مع مكوّن ثان هو الرؤية السردية والتي تمّ تقسيمها إلى ثلاثة زوايا:

أ- ففي الرؤية من الخلف: يظهر تفوّق راوي الأحداث على الشخصيات الروائية بمعرفة كل شيء. على أنّ "همسة في آذان الرجال" تعمل على تكسير هذا النمط باعتماد الرؤية مع أو الرؤية المصاحبة التي تشكّل أبرز تقنيات الرواية الحديثة.

ب- يظهر الراوي في "همسة في آذان الرجال" شخصية مشاركة في خضم أحداث القصة، وهذا ما يجعل إدراكنا محصورا في إطار ثابت لوعي الراوي الذي يحدّد ما يراه وفق ما يجول بداخله ويخالج صدره، مع تأويل من قبله لملامح شخوصه، وإضفاء إحساساته على كل ما تراه عيناه، لنبقى بذلك خاضعين لقناعته ورؤاه، دون ولوج حقيقي لمشاعر الآخر.

ج- جاء بناء التواترات في خطاب الرواية "همسة في آذان الرجال" معمّقا للرؤية الداخلية التي تخرج عنها في بعض الأحيان شذرات من التبئير الخارجي تحاول إظهار الراوي بمعرفة أقلّ من معرفة شخوصها أو محاولة تقديم بعض الأوصاف بصورة شفّافة ودون تدخّلات سافرة منه.

4. ويأتي عنصر الزمن كمكوّن ثالث حيث كانت الرواية التقليدية تعتمد في بناء وقائعها على ترتيب زمني موضوعي، بالتطور التدريجي للأحداث، في حين اختفى هذا التسلسل في الرواية الحديثة، إذ لم يخضع لخطية الزمن ومنطقيته.

ونجد رواية "همسة في آذان الرجال" تخضع لطريقة الترتيب الطبيعي للأحداث منذ البدء حين ينطلق القص من الزمن الحاضر وتتوالى حوادث القصة الرئيسية في تسلسل طبيعي محاولة تتبّع الوقائع كما يفترض أنها تقع، على أنّ هذا لا ينفي تداخل أزمنة أخرى تكسر نمطيتها لخلخلة هذه الرتابة وإحداث مفارقات زمنية تعود بنا إلى زمن ماض قريب أو بعيد.

5. لقد شهد الترتيب الزمني في هذه الرواية تنوّعات عدّة على مستوى طريقه ويرجع الفضل في حدوث ذلك إلى الحضور المتميز للمفارقات الزمنية سواء كان استباقا أو استرجاعا.

إنّ وتيرة سرعة الأحداث من حيث درجة سرعتها أو بطئها كان لها دور فعّال في بناء الرواية، ففي حالة تسريع السرد استعانت الكاتبة بتقنيتي (الخلاصة والحذف)، حيث جاء الخطاب اختزالا للأحداث عبر إشارات خاطفة، تتجاوز الفترات الميتة من زمن القصة، مع قلّة المحذوفات المستخدمة. وقد كان توظيف هاتين التقنيتين في مفاصل محدّدة من الرواية، حيث ظهرا في أغلب الأحيان في شكل التنويه إلى أهمية الحدث بوصفه محطة مهمة في حياة الشخصية.

أما في حالة تعطيل السرد وإبطائه، فلجأت إلى تقنيتي (المشهد والوقفة الوصفية) فأكثرت من توظيف المشاهد الحوارية لكي تفسح المجال لشخصياتها أن تعبّر عن نفسها وآرائها، أما الوقفات الوصفية فقد كانت في أغلب الأحيان وصف للشخصيات الحوارية.

لقد سجّل الاسترجاع أعلى مستويات الحضور في مساحة الرواية للحنين الذي كان يغلب على شخصية البطلة إلى الأيام الجميلة التي عاشتها في ربوع وطنها، وحنينها إلى (فاطنة) الابنة الريفية التي فقدت هويتها واختفت لتحلّ محلّها (فاتي) الابنة الغربية.

إضافة إلى دافع تفسير الأحداث وتعليلها للقارئ الأمر الذي جعلها تظهر بشكل لافت داخل البناء الروائي.

فهكذا جاء إيقاع رواية "همسة في آذان الرجال" حاملا في طيّاته تنوّعات وتداخلات كثيرة غلب فيها نوع على حساب الآخر لترسم لنا في الأخير لوحة تنقل لنا فيها حياة البطلة في صراعها بين الثقافتين أو بين الحضارتين الشرقية والغربية، لتصل في النهاية إلى النتيجة الحتمية التي تؤكد ضرورة الانفتاح والتأقلم.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

أولا: المصادر:

1. لطيفة الرخاء شهام: همسة في آذان الرجال، د ط، الدار البيضاء، المغرب،2012، ص07.

ثانيا: المراجع:

أ- العربية:

2. إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1988.
3. أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004.
4. أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2005.
5. إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، المجلد الثاني، تقديم بطرس البستاني، د ط، دار بيروت للطباعة والنشر_ لبنان، 1983.
6. بسام قطوس: النقد الجزائري المعاصر، ط1، دار الوفا، الإسكندرية ــ مصر، 2006.
7. بشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970 ــ 1986)، ج1، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر،2001 ــ 2002.
8. جابر عصفور: آفاق العصر، ط1، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق ــ سوريا، 1997.

9. جمال شحيد: في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان جولدمان، د ط، دار توبقال، المغرب، 1986، .

10. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

11. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.

12. بنية النص السردي من منظور النقد العربي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، 2000.

13. رولان بارث وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

14. سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

15. تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ــ لبنان، 1997.

16. سمير الحاج شاهين: اللحظة الأبدية، د ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

17. سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د ط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2004.

18. الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، د ط، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.

19. صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، ط3، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003.

20. عبد العزيز موافى: الخطاب ووجهة النظر مفهومان أساسيان في نظرية السرد، مؤتمر أدباء مصر (أسئلة السرد الجديدة)، ط8، القاهرة ــ مصر، 2008.
21. عبد اللطيف الصديقي: الزمان، أبعاده وبنيته، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1995.
22. عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ لبنان، 1990.
23. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006.
24. عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معلمة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
25. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د ط، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998.
26. في نظرية الرواية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، 2002.
27. محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون (منشورات الاختلاف)، الجزائر، 2010.
28. مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعى أنموذجا، د ط، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998.
29. مسحان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000.
30. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان ــ الأردن، 2002.
31. واسيني الأعرج: حارسة الظلال" دون كشوت في الجزائر، ط1، منشورات دار الجمل، ط1، 2000.

32. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت ــ لبنان، ط1، 1990.
33. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، د ط، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002.

ب- المترجمة:

34. آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، د ط، دار المعارف، د ت.
35. بيرسيل وبوك: صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، ط2، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان ــ الأردن، 2000.
36. تزفتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1990.
37. جان بياجيه: البنيوية، ط4، ترجمة: عارف منيعة وبشرى وبرى، دط، منشورات عويدات، بيروت ــ لبنان، 1985.
38. جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط1، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة ــ مصر، 1997.
39. رينيه ويليك وأوستن وأرين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ــ لبنان، 1981.
40. شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ترجمة: حسن أحمامة، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ــ سوريا، 2010.
41. فردينان دي سوسير: علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزير، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، ط3، دار الآفاق العربية، العراق، د ت.
42. فكتور إيرنيخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، د ط، المركز الثقافي العربي، 2000.

43. هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزق، د ط، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ــ مصر، 1972.

ج- الأجنبية:

44. Gérard Genette: Figuress III, édition, Paris, 1972.

45. Paul Ricoeur: etrécitet temps et le récit historique, édition du seuil L'intrigue, 1983.

د- المعاجم

46. ابن منظور: لسان العرب، مادة سرد، ج4، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دت.

ه- الرسائل الجامعية:

47. إلهام علول: بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال رواياته الأخيرة (ضمير الغائب، سيّدة المقام، وذاكرة الماء)، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2000.

48. بن سعدة هشام: بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المائدة لمحمد مفلاح، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تلمسان، 2014/2013

49. نزيهة زاغز: معمارية البناء بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع، أطروحة دكتوراه، جامعة بسكرة، الجزائر، 2008/2007.

50. نسيمة علوي: شعرية الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني، رواية التبر نموذجا رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2001ــ 2002.

و- المجلات:

51. مجلة الخطاب، ع1، جامعة الجزائر، ماي 2006.

52. مجلة عالم الفكر، ج3، الكويت،1994.

53. مجلة قصيدة النثر، ع1، قطر، 1999.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكـــــــــر وعرفـــــــان

مقدمـــــــــــــــة ..... أ

مدخل: مفاهيم ومعلومات

1ــ مفهوم البنية..... **05**

2ــ مفهوم الخطاب **07**

3ــ الخطاب السردي ومقولاته **09**

الفصل الأول: الصيغة السردية

1ــ مفهوم الصيغة..... **16**

2ــ أنماط الصيغ السردية..... **18**

2ــ1ــ صيغة الخطاب المسرود..... **18**

2ــ2ــ صيغة المسرود الذاتي..... **18**

2ــ3ــ صيغة الخطاب المعروض..... **18**

2ــ4ــ صيغة المعروض غير المباشر..... **18**

2ــ5ــ صيغة المعروض الذاتي..... **18**

3ــ الصيغ السردية في رواية "همسة في آذان الرجال"..... **19**

3ــ1ــ الخطاب المسرود..... **21**

3ــ2ــ الخطاب المسرود الذاتي..... **26**

3ــ3ــ الخطاب المعروض غير المباشر..... **27**

3ــ4ــ الخطاب المعروض الذاتي..... **29**

3ــ5ــ الخطاب المعروض المباشر..... **31**

3ــ6ــ الخطاب المنقول المباشر..... **33**

3ــ7ــ صيغة المنقول غير المباشر..... **34**

4ــ تنوع الخطابات وتداخلها..... **35**

4ــ1ــ الخطاب الثقافي..... **35**

4ــ2ــ الخطاب الديني..... **36**

4ـ3ـ خطاب السلطة..... 37
5ـ البناء اللغوي في رواية "همسة في آذان الرجال"..... 39
5ـ1ـ اللغة الدينية..... 39
5ـ2ـ اللغة العامية..... 41
5ـ3ـ الأمثال الشعبية..... 42
الفصل الثاني: الرؤية السردية
1ـ مفهوم الرؤية..... 46
2ـ أنواع الرؤية السردية..... 48
2ـ1ـ الرؤية من الخلف..... 48
2ـ2ـ الرؤية مع 48
2ـ3ـ الرؤية من الخارج..... 48
3ـ بناء الرؤية في رواية "همسة في آذان الرجال"..... 50
3ـ1ـ الرؤية من الخلف في الرواية..... 50
3ـ2ـ الرؤية مع في الرواية..... 53
3ـ3ـ الرؤية من الخارج في الرواية..... 57
الفصل الثالث: الزمـــن
1ـ مفهوم الزمن..... 61
2ـ الزمن والرواية..... 65
3ـ أنواع الزمن..... 68
3ـ1ـ الزمن الطبيعي..... 68
3ـ2ـ الزمن النفسي..... 69
4ـ أبعاد الزمن..... 70
أ ـ الحاضر..... 70
ب. الماضي..... 71
ت ـ المستقبل..... 71

5ــ تقنيات الزمن وبناؤه في رواية "همسة في آذان الرجال"..... 72
5ــ1ــ الاسترجاع (الاستذكار) **72**
5ــ2ــ الاستباقات (الاستشراف) **76**
5ــ3ــ إبطاء السرد..... **79**
5ــ4ــ تسريع السرد..... **83**
خاتمة..... **88**
قائمة المصادر والمراجع..... **92**
فهرس المحتويات..... **98**

الملخّــص

تمثّل هذه الدراسة محاولة للكشف عن الطريقة المتبعة في بناء المادة الحكائية لرواية "همسة في آذان الرجال" لـــ: لطيفة الرخاء شهام، من خلال ملامسة عناصر الخطاب السردي والمتمثلة في: الصيغة والرؤية، والزمن.

فتناولت في الفصل الأول الصيغة السردية، حيث نهج خطاب الرواية سبيل التنويع في بناء أساليب التقديم، بالاعتماد على المنقول والمسرود. بالإضافة إلى تنوّع مستويات اللغة الروائية مع تداخل في خطابات الرواية.

أما الفصل الثاني فخصّصته للرؤية السردية حيث اعتمدت الرواية على الرؤية مع أو الرؤية المصاحبة، التي تجعل الشخصية طرفا مشاركا في خضم أحداث القصة، ليجعل إدراكنا محصورا في إطار ثابت لوعي الراوي ورؤاه.

ثم تطرقت في الفصل الثالث لدراسة الزمن، حيث سجّل الاسترجاع أعلى مستويات الحضور في الرواية، للحنين الذي كان يغلب على شخصية البطلة إلى وطنها وإلى هويتها المفقودة.

Summary

This study represents an attempt to reveal the way in building art storytelling sentence, the novel "a whisper in the ears of men": nice prosperity gentlemen, by touching the elements of narrative discourse In: formula, vision, and time.

Addressed in chapter one narrative formula, where diversification novel speech approach building methods of submission, Depending on the movable and listed. In addition to the diversity of levels of language feature with overlapping letters novel.

The second chapter of the narrative vision where they adopted the novel vision with or accompanying vision, that makes the character involved in the midst of the events of the story to make our limited under a constant awareness of the narrator and his visions.

In the third quarter, then turned to the study of time, with the highest attendance in the retrieval of novel For nostalgia, which was predominantly on the heroine's personality and identity lost.