الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف . المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: ط1: M20054094957

رقم التسجيل: ط2: M20095061769

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

التخييل السردي في رواية " كولاج" لـ "أحمد عبد الكريم"

إعداد الطالبتين:

- **هناء دحية**
- **فاطنة بن لشهب**

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. بوديسة بولنوار	أستاذ محاضر ب	جامعة المسيلة	رئيسا
د. عبد القادر العربي	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. جلول دقي	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1440 -1441 هـ / 2019-2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الشكر لله عز وجل صاحب الفضل المعين على كل عسير

ثم خالص الشكر والتقدير للأستاذ المشرف "العربي عبد القادر" الذي تفضل بقبول الاشراف على هذا البحث واحاطته بالعناية والاهتمام، لتخرج هذه الثمرة إلى النور، وأسال الله عز وجل أن يجازيه أجود الجزاء.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ "**أحمد عبد الكريم**" الذي لم يبخل بوقته الثمين ولا بنصائحه القيمة والمركزة التي عملت على بلورة أفكار الدراسة وتوجيهها بدقة إلى أن اخذت شكلها النهائي.

كما لا ننسى جزيل الشكر والامتنان إلى كافة الهيئة التدريسية بقسم اللغة والأدب العربي.

مقدمة

مقدمة:

تعد الرواية من بين أهم الأجناس الأدبية التي طغت على الساحة الثقافية، محتلة المركز الأول في مجال الأدب، بفضل مواكبتها لمجريات الواقع، وتنوع آلياتها السردية واختلاف موضوعاتها وذلك لارتباطها بالواقع المعاش كسجل يحمل ويعالج مشاكل المجتمع في مختلف مجالاته، بحيث هيمنت على مساحة القراءة في عمليات التلقي، لتتمكن شيئا فشيئا من تحصيل نصيب كبير من النقد الإنساني والدراسة.

كما فتحت المجال للتجارب الأدبية فكانت الكتابة فيها أرقى مما دفعها للتطور أكثر فأكثر، ومن بين هذه الروايات الرواية الجزائرية كرواية عربية، إذ جنح الخيال بالأدب إلى أبعد آفاقه بالولوج إلى مختلف النصوص الأدبية، وخاصة الدخول إلى عالم السرد، نستشفه من خلال واقع جديد، فهو مخلوق أكبر من محيطه وواقعه، والتخييل جزء من الحلم الخالد الذي تتحقق منه أشياء وتتجدد فيه أشياء على مر العصور، فالتخييل هو نزيف الذات المهمشة، هو صوتها وصراخها المدوي، الذي يصل إلى أبعد ما يكون.

والمحفز الرئيس لإختيار هذه المادة الروائية كونها تمثل خطوة خاصة في الرواية العربية . وقد هدانا الله إلى الاستعانة بالأستاذ الفاضل . العربي عبد القادر . الذي أشار علينا ان نبحث في موضوع يتعلق بالتخييل السردي، وعلى وجه الخصوص رواية " كولاج " للروائي "**أحمد عبد الكريم**" لندرس بنيتها ولنكشف استراتيجيات الذات التي تقف وراء البناء التخييلي، هروبا من اكراهات الواقع ومسلماته والذهاب لعالم آخر أكثر جمالا وابداعا، وذلك بتسليط عدسة مقاربتنا على العناصر والمكونات المشيدة لهذه العوالم المتخيلة.

وللكشف عن مدلولات هذا البحث وأبعاده تبلورت عدة إشكاليات من بينها:

- كيف تحقق عنصر التخييل في هذا المتن الروائي؟ - وإلى أي مدى استطاع الروائي ان يتجاوز المألوف لتحقيق عالم من التصورات الخيالية باستفزاز القارئ وفتح باب التأويل؟

ولمعالجة هذه الإشكاليات سار البحث وفق خطة توزعت على ثلاثة فصول، مقدمة، خاتمة، وملحق.

المقدمة: عبارة عن بوابة البحث.

الفصل الأول: رصدناه لقراءة في المفهوم والمصطلح محاولين تفصيل الحديث قدر الإمكان عن مختلف المصطلحات المساعدة في ضبط مفاهيم (التخييل / السرد)، آخذين بعين الاعتبار القبض على العناصر الأولية للمصطلحات، فقد تم التطرق في القسم الأول منه إلى الخيال والتخييل السرديين (مفهوم الخيال والتخييل، مفهوم التخيّل والمتخيل، الخيال والتخييل في النقد الغربي، الخيال والتخييل في النقد العربي)، أما القسم الثاني فخصصناه لدراسة ماهية السرد والسردية (تعريف السرد، تعريف السردية، أنماط السرد، عناصر السرد).

الفصل الثاني: بنية الخطاب التخييلي في رواية " كولاج "، حيث خصص القسم الأول منه لدراسة بنية العتبات النصية في رواية كولاج (عتبة العنوان، عتبة الغلاف)، كما تعرضنا في القسم الثاني لأهم تصانيف الشخصيات والأنواع حسب الباحثين ودراساتهم مع التطبيق والاستشهاد من الرواية، والوقوف عند زاوية رؤية الراوي، وكذا التخييل التراثي، والذي تناولنا فيه (التوظيف التراثي التاريخي، وتوظيف النص الديني).

الفصل الثالث: بنية الفضاء الروائي في رواية " كولاج"، هو أيضا مزاوجة بين الدراسة النظرية والتطبيقية لنص الرواية، فقد خصص القسم الأول لدراسة مصطلحي الفضاء والمكان وكذا العلاقة بينهما، ثم انتقلنا لمعالجة إشكالية الأماكن المغلقة والمفتوحة، والقسم الثاني خصص للحديث عن الزمن وأهم المفارقات الزمنية (الاسترجاع، الاستباق، تسريع وتعطيل لوتيرة السرد)، اما القسم الثالث فهو يتناول بنية فضاء اللغة في الرواية.

الخاتمة فكانت ملخصا لأهم ما توصلنا إليه من النتائج.

الملحق: وفيه التعريف بالروائي " **أحمد عبد الكريم**"، وملخص الرواية.

معتمدين في ذلك على المنهج البنيوي القائم على التحليل والوصف؛ ويهدف إلى تفسير وتوضيح بنية أهم المظاهر الفنية التي شمل عليها النص الإبداعي.

ليس من السهل بناء البحث دون ترسانة من المصادر والمراجع، فقد اعتمدنا فيه جملة منها: يوسف الإدريسي: الخيال والتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، حميد لحميداني: بنية النص السردي، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ورواية كولاج "**لأحمد عبد الكريم**".

ففي أي بحث توجد صعوبات، ولعل أهم الصعوبات عدم توفر المراجع وكذا الوضع الذي آلت إليه الجامعة والعالم ككل بسبب جائحة كوورنا –كوفيد19– .

أما فيما يخص الدراسات الأكاديمية السابقة لم أجد أي بحث خصص في دراسة هذا المتن الروائي، وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذ "العربي عبد القادر" الذي تفضل بقبول الإشراف على هذا البحث وإحاطته بالعناية والإهتمام، كما لا ننس الأستاذين: " **بوديسة بولنوار** " الذي لم يبخل في تقديم المساعدة و" **أحمد عبد الكريم**" صاحب المتن الروائي على صبره وتوجيهه لنا من خلال مدار البحث، جزاكم الله خيرا.

الفصل الأول
قراءة في المفاهيم والمصطلحات

أولا: الخيال والتخييل السردين

1-مفهوم الخيال والتخييل

2-مفهوم التخيّل والمتخيّل

3-الخيال والتخييل في النقد الغربي / الخلفية الفلسفية والمعرفية

4-الخيال والتخييل في النقد العربي / الخلفية الفلسفية والمعرفية

ثانيا: ماهية السرد والسردية

1-مفهوم السرد

2-تعريف السردية

3-أنماط السرد

4-عناصر السرد

أولا: الخيال والتخييل السردين:

إن لملكة الخيال والتخييل أثر هام في عملية الخلق الأدبي وفي عملية تشكله فكل التفاعلات من الواقع الاجتماعي أو الأخلاقي أو المعرفي، هي تعبير عن متخيل معين يختلف باختلاف الواقع والمضامين، فعملية الإبداع والخلق وطيدة الصلة بالمتخيل الذي تصدر عنه، ولهذا الأخير دور كبير في إدراك المعرفة الجمالية للنصوص ومن ثم تأويلها وفتح مغاليقها وفهم أسرارها وتذوق جمالها.

1-مفهوم الخيال والتخييل:

1-1-تعريف الخيال:

أ-**لغة:** جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة(خيل) أنه: "خيال الطائر يرتفع في السماء فينظر إلى ظل نفسه فيراه صيد فينقض عليه ولا يجد شيئا، وهو خاطف ظله، الخيال هو الطيف والشخص" الخيال لكل شيء تراه كالظل وكذلك خيال الإنسان في المرآة.

وأيضا ما جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس في مادة (خيل) تدل على الحركة والتلوين: "الخيال هو الشخص وأصله وما يتخيله الإنسان في منامه، لأنه يتشبه به ويتلون في حركته ألوانا ويقال تخيلت إذا تهيأت للمطر[1].

ب-**اصطلاحا:** يعرف عند العرب القدامى بـ: قوة النفس تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات.[2]

الخيال ملكة نفسية وقوة باطنية تعيد إنتاج المعطيات الإدراكية السابقة، ونسهر على تشكيل تمثيلات ذهنية متشابهة لظواهر العلم الموضوعي أو مغايرة لها في بنياتها وطرق اشتغالها[3]. وأيضا يعتبر وسيلة من وسائل الإبداع، التي يرقى لها الفنان إلى عوالم تجاربه

---

[1] أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسن: معجم مقاييس اللغة، بيروت، ط1، 1979، ص235.

[2] يوسف الادريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والفكر، النجاح الجديدة، 2005، ص07.

[3] المرجع نفسه، ص08.

الفنيـة وذلـك بواسـطة الخيـال فهـو بمثابـة القـوة السـحرية والقـدرة العجيبـة علـى التـأليف بـين المتناقضات[1].

1-2-تعريف التخييل:

تتحد هويـة هذا المصـطلح من كونـه "كـلام مخيـل يجعـل الـنفس تنفعـل انفعـالا نفسـانيا غير فكري سواء أكان المقول مصدقا به أو غير مصدق"[2] فمصطلح التخييل هنا يشير إلـى الأثـر الـذي يتركـه العمـل الفنـي فـي نفـس المتلقـي ذلـك أن الـنفس عـادة مـا تسـتجيب لتـأثير التخييـل لأنـه يخاطـب فيهـا العاطفـة والوجـدان، ويتحـدث إليهـا مـن زاويـة هـي أدعـى للقبـول والتـأثير ومـن ثمـة فهـو انتـاج تفاعـل جمـالي بـين المنـتج والمتلقـي يتمخض عنـه وعـي جديـد بالعـالم والأشـياء مغـاير فـي الطبيعـة الادراكيـة للـوعيين الحسـي والعقلـي[3]، أي أن التخييـل هـو العميلة التي يحدث بها العمل الفني أثره في المتلقي.

2-مفهوم التخيّل والمتخيّل

2-1-تعريف التخيّل:

التخيّل هو القوة التي بها تستعيد النفس الأشياء الغائبة، وتبتكر أشياء لم توجد من قبل فعمل التخيّل ليس منحصرا فـي اسـتعادة الصـورة ولكنـه يقـوم أيضـا بالتـأليف والابتكـار يعرفـه "وارن" (H.C.Warren) إنـه عمليـة عقليـة عليـا يقـوم في جوهرها علـى إنشـاء علاقـات جديـدة بين الخبرات السابقة، بحيث تنظمها في صورة وأشكال لا خبرة للفرد بها".[4]

[1] عبد الحميد هيمة: الصور الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2006، ص59.

[2] سعيد أحمـد حمـدان: مفهـوم الخيـال ووظيفتـه فـي النقـد القـديم والبلاغـة، اطروحـة دكتـوراه، جامعـة أم القرى، كليـة اللغـة العربية، السعودية، 1989، ص249.

[3] يوسف الادريسي: التخييل والشعر: حفريات في الفلسفة العربية الاسلامية، دار النشر مقاربات، ط1، 2008، ص58.

[4] عبد السلام بن قيس: الخيال ودورة في تقديم المعرفة العلمية، مطبعة النجاح، الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص59.

والتخيّل بهذا المعنى عملية عقلية تستعين بالتذكر في استرجاع الصور العقلية المختلفة ثم تمضي بعد ذلك لتؤلف منها تنظيمات جديدة تصل الفرد بماضيه وتمتد به إلى حاضره ومستقبله، فتبني من ذلك كله دعائم قوية للإبداع الفني.

يكمن الفرق بين التخيّل والتخييل في أن التخيّل يحدد طبيعة المحاكاة الشعرية من زاوية المبدع والتخييل يحددها من زاوية المتلقي[1]، يعني ذلك أن التخيّل هو فعل المحاكاة في تشكله أما التخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكله.

2-2-تعريف المتخيّل:

يعد ظاهرة من ظواهر تجلي الخيال في المحكي الإبداعي بعبارة أخرى "هو صورة الخيال وقد تحولت من مستواها الذهني المجرد والباطني، فتشكلت في قالب تمثيلي ومظهر ايحائي ملموس"[2]، فالمخيلة قوة باطنية تستمد مادة عملها مما هو محفوظ في الصورة (الخيال)، ورغم أنها تنطلق في عملها من الحس الا أنها تخالف تلك المعطيات بأن تزيد أو تنقص وتعيد تركيبها من جديد على نحو مخالف لما هي عليه في الحس.

يرى الفلاسفة أن: "من بين القوى النفسية قوة تتصرف في صور المعلومات بالترتيب تارة والتفصيل مرة أخرى، فإذا لم تخرج هذه القوة عن دائرة التعقل سميت مفكرة، أما إذا تصرفت بوجه لا يطابق النظر الصحيح سموها مخيّلة "[3]، يفهم من هذا القول أن المفكرة والمخيّلة اسمان لقوة واحدة، وهي التي تتصرف في المعلومات بالتفصيل والتركيب، فعندما يكون زمامها بيد العقل يسمونها مفكرة وعندما تفلت منه يسمونها مخيّلة.

مما تقدم يتبين لنا أن كل مصطلح من هذه المصطلحات: (الخيال، التخيّل، التّخييل والمتخيّل) يشير إلى لحظة نفسية إدراكية في العملية التخيّلية. "فالتخيّل يعني التمثيل الذهني للموضوع المخيّل والمخيّل هو الفاعل للتخييل والباث للموضوع الخيالي/ أما التخيّل هو

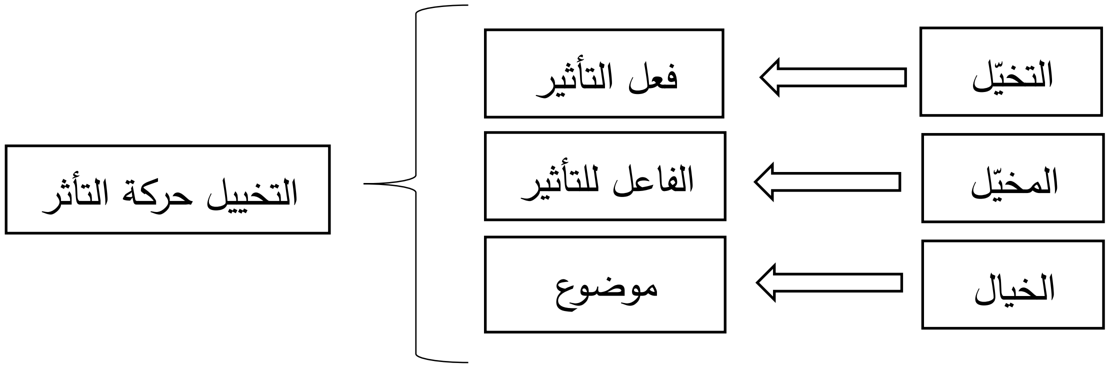
[1] جابر العصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1978، ص190.

[2] يوسف الادريسي: الخيال والتخييل في الفلسفة والنقد الحديث، ص87.

[3] محمد مضر حسين التونسي: الخيال في الشعر العربي، المكتبة العربية، دمشق، سوريا، ط1، 1966، ص108.

الانفعال النفسي بالموضوع المخيل والاتساق الذهني والعاطفي لمقتضاه التأثيري"[1]، يستدعي فعل التخيّل فاعلا مخيلا وموضوعا مخيلا أو خياليا، وتستهدف هذه العملية تحقيق غاية خاصة وهي التخييل.

والعلاقة بين التخييل والمصطلحات الأخرى بمثابة العلاقة بين وسائل الإثارة وأسبابها وفعل التأثير والاستجابة النفسية الدالة عليه، وهذا ما يتضح من خلال المخطط التالي: [2]



3-الخيال والتخييل في النقد الغربي / الخلفية الفلسفية والمعرفية:

اختلفت الآراء والنظريات التي تناولت الخيال الإبداعي في الحركة الكلاسيكية بطابع تقليدي محافظ وجد مثاله المحتذى في الآداب اليونانية اللاتينية نبدؤها بنظرية سقراط Socrate للخيال فقد اعتقد ان خيال الشاعر نوع من الجنون العلوي[3]، وظل هذا الاعتقاد عند أفلاطون Platon الذي كان يؤمن بان الإلهام ضرب من الجنون تولدت ربات الشعر أو آلهته في نفس الشاعر[4]. فالشعراء في نظره تابعين لآلهة الشعر التي تقوم بإلهامهم وانهم ليسوا احرارا في قول الشعر.

من هذا المنطلق كان الخيال عند افلاطون نابعا من هذا المفهوم، "فهو نوع من الجنون العلوي تولده ربة الشعر في نفس الشاعر فقد شك في قيمة الخيال والمخيلة عند

[1] يوسف الادريسي: الخيال والتخييل في الفلسفة والنقد الحديث، ص59.

[2] المرجع نفسه، ص59.

[3] إحسان عباس: فن الشعر، دار صدر، بيروت، ط1، 1996، ص120.

[4] محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الدبي المعاصر، در المعرفة الجامعية، ط1، 2000، ص145.

المبدع بوصفها وظيفة النفس غير السامية وأنها مصدر الخطأ والوهم، أي أنه نظر إلى الخيال على أنه الجزء الوضيع من النفس (جزء دنيء وخسيس) وتتعود حسة هذا الخيال إلى كون مواضيعه تنبني على الظنون والاعتقادات الباطلة"[1].

والحق أن موقف أفلاطون من الخيال فيه تأرجح واضح فبعد أن شك في قيمة الخيال إلا أنه ما لبث أن اعترف بدوره في استحضار الرؤية الصوفية وان ظلت سلطة العقل هي الطاغية ذهب إلى أن التخيّل والتذكر وادراك المحسوسات المشتركة وظائف العقل لا الحس وأن أعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس وإنما يدرك ذلك العقل والتخيّل عنده يرسم في موضوعاته التي تصبح مادة التفكير وبهذا يؤدي التخييل وظيفتين في استعادة صور المحسوسات واستخدام الصور الحسية في التفكير[2].

فلما كان العقل هو المسيطر على الفكر الأفلاطوني، فقد جعل الخيال مصدرا للوهم ودافعا للخطأ لاعتماده على ما تقدمه الحواس من مدركاته فهي تحاكي الواقع الذي هو أيضا غير حقيقي لذلك كان ما يقدمه الخيال ما هو إلا أوهام وتضليل المتلقي.

ينظر أرسطو Aristote إلى الخيال على أنه نوع من الحركة الحاصلة في الذهن والناتجة عن المدركات الحسية يقول " التخيّل الحركة المتولدة عند الإحساس بالفعل ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخيّل من فنتازيا PHANTASIA اسمه من النور PHAOS إذ بدون النور لا يمكن أن نرى"[3].

يركز أرسطو على حاسة البصر في إدراك المحسوسات أكثر من غيرها واعتماد الخيال عليها بصورة كبيرة لهذا كانت الحركة الذهنية المعتمدة على المحسوسات تشبه الحركة الموجودة في العالم الخارجي فالمخيلة عبارة عن الآثار التي يدركها الحس أي: أن الخيال هو الحركة الناشئة عن الإحساسات في الذهن[4].

---

[1] يوسف الادريسي: التخيل والشعر، ص24.

[2] علي محمد هدي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار صفاء، عمن، ط1، 2011، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص21.

[4] المرجع نفسه، ص22.

فقد جعل أرسطو التخيّل وسيطا بين الإحساس والعقل، وذلك من خلال ربطه للتخيّل بالتفكير مؤكدا على ضرورة تقيّده بالعقل، لأن العقل هو الوسيلة المثلى للمعرفة اليقينية ولا يختلف ارسطو عن أستاذه أفلاطون في اعطاء السلطة للعقل وفرض وصايته على الخيال الذي يبقى قاصرا عن الوصول إلى المعرفة رغم اعترافه بأهميته.

يعتبر مفهوم الخيال عند امانويل كانط :فلم يعد ضربا بسيطا من اللعب أو بمجرد إحساس، كما ذهب الفلاسفة الذين سبقوه لذلك فقد أصبح عنصرا فاعلا في العملية الإبداعية فهور الذي ينقل ما في الذهن إلى الواقع ويجعله ممكنا، إذ يرى أن" الإدراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل ويبدو ربطها على نحو يخالف وجودها في الحس مطلبا ضروريا ومن ثم ينبغي أن توجد فينا قدرة فعالة تركب الكثرة التي يبديها المظهر وليس هذه القدرة شيئا آخر سوى الخيال"[1].

يعتبر كانط :أن ملكة الخيال ضرورة هامة وأساسية في جميع االعمليات المعرفية ولا يمكن تجاهل دورها، فهي التي تقوم بوظيفة تركيب ما بالذهن من صور منفصلة وتقديمها في صورة متكاملة الأجزاء لم يكن من الممكن تحصيلها في غياب الخيال إذ يقول: الخيال أجلّ قوى الإنسان وأنه لا غنى لأية قوة أخرق من قوى الإنسان عن الخيال وقلما وعي الناس قدر الخيال وخطره"[2].

انطلق ويليام وردزورث في تحديد مفهوم الخيال من الدور الذي يؤديه في العملية الإبداعية فهو "تلك القدرة الكيميائية التي بها تمتزج معا العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعا متآلفا منسجما[3] فالخيال عنده ملكة منتجة لها القدرة على الإبداع والخلق والجمع والتركيب انطلاقا مما يخزنه الذهن من صور منفصلة ومن هذا المنطلق ميّز وردوزرث بين الخيال والوهم من حيث أن الخيال يرجع إلى تأثيرات

[1] علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص29.

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مطبعة نهضة، القاهرة، مصر، ط5، 1971، ص413.

انطباعية تنجم عن عناصر بسيطة أما الوهم فيؤول إلى ما تثيره التخيّلات المتراكمة وما في الموقف من تنوعات مباغتة[1].

من خلال هذا التميز يتضح أن الخيال هو مزج لعناصر ذهنية ينتج عنه حالات ذهنية خاصة ذوات قيمة بينما الوهم هو مجرد تلاعب تام لهذه العناصر.

أما صامويل كولريدج Samuel T.Coleridge فقد حاول أن يقدم تصورا نظريا للخيال الإبداعي في سياق النظرة النابعة من النظرة الرومانتيكية أين يظهر تأثره الكبير بنظريات الخيال التي عاصرها فتمكن بفضل ملكته النقدية أن يقدم تصورا للخيال مفاده أن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو احساس واحد أن يهيمن على عدة صور وأحاسيس فيحقق الوحدة فيما بينها [2]، فعملية الخلق الأدبي يربطها كولريدج بالخيال المبدع الذي هو صفة الإبداع الخلاقة .

يميّز كوريدج بين نوعين من الخيال: "إنني انظر إلى الخيال اذن اما باعتباره أوليا أو ثانويا وأنا اعتبر الخيال الأولي الطاقة الحية والعامل الرئيس في كل إدراك انساني.

واعتبر الخيال الثانوي الصدى الأول يوجد مع الإرادة الوجدانية ومع ذلك لا يزال متحققا مع الأول من حيث نوع عمله ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وفي طريقة عمله[3].

إن الخيال وفق تصور كولريدج فعل ادراكي ذو مستويين أول وثان، فالخيال الأول نشاط عادي يوجد عند جميع الناس وملكة ذهنية يفهم بها الإنسان ذاته والعالم أما الخيال الثاني فهو أداة الإبداع والكشف لكونه يتجاوز مظاهر الأشياء وعلاقاتها السطحية لينفذ إلى جوهرها.

---

[1] عمار حازم محمد لعبيدي: الخيال الشعري في القصائد العشر لطوال، عالم الكتب الحديث، اربد، العراق، ط1، 2009، ص20.

[2] لؤي صيهوب فواز: الخيال الشعري عند حازم القارطجني، مجلة كلية الآداب، االعدد104، جامعة بالي كلية التربية الرياضية، ص179.

[3] عمار حازم محمد العبيدي: المرجع السابق، ص21.

4-الخيال والتخييل في النقد العربي / الخلفية الفلسفية والمعرفية:

دخلت مصطلحات الخيال والتخييل والتخيّل بأبعادها السيكولوجية دائرة البحث الفلسفي عند العرب، وارتبطت على وجه التحديد بالدراسات النفسية التي ارتبطت بترجمة الفكر الأرسطي، وتجددت دلالاتها الاصطلاحية الفلسفية في تلك الدائرة.

يعدّ الفيلسوف العربي الكندي أحد الفلاسفة الأولين الذين ادخلوا هذه المصطلحات دائرة البحث الفلسفي، فقد ذكر التخيّل وجعله مرادفا "للتوهم" وهو ما يقابل الكلمة PHANTASIA في اللغة اليونانية وتعني النور إذ يقول: التوهم هو الفنتازيا وهو قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها"[1].

سار الكندي على نهج سابقيه فقد جعل الخيال مرادفا للوهم ولم ينظر إليه كقوة فعالة تتجاوز حفظ صور الأشياء الغائبة عن الحس إلى التصرف في هذه الصور بالفك والتركيب لتكوين صور جديدة، ومن هنا أهمل الحديث عن الجانب الجمالي للخيال ودوره في العملية الإبداعية.

أما الفارابي كغيره من الفلاسفة أعطى السلطة للعقل واعتبر التخيّل عملية ايهام يعكف من خلالها الشاعر على خداع المتلقي والتأثير فيه من خلال أقاويل مخيّلة: فالتخييل لديه يمثل وسيلة للمحاكاة لتحقيق غايتها في التأثير في المتلقي ودفعه للاستجابة...التخييل الشعري عملية إيهام ترمي إلى إثارة مخيلة المتلقي لتحقيق غاية مقصودة [2].

فالفارابي لم يحدد معنى التخييل وطبيعته ولكنه تحدث عن الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس المتلقي وهنا يظهر أثر أرسطو على الفارابي.

تجاوز ابن سينا رأي أرسطو حول التخيّل بأنه إحساس ضعيف جاعلا منه ثاني قوى الحس الباطني ومكانها مقدم الدماغ ويسميها المصورة، إذ يقول: " قد تخزن القوة المصورة أيضا أشياء ليست من مأخوذات الحس فان القوة المفكرة قد تتصرف على الصور التي في

[1] عمار حازم محمد لعبيدي: الخيال الشعري في القصائد العشر لطوال، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص12.

القوة المصورة بالتركيب والتحليل لأنها موضوعات لها فإذا ركبت الصورة منها أو فصلتها أمكن ان تستحفظ بها [1].

وبذلك فإن قوة الخيال هذه تتجاوز المحسوسات إلى المدركات العقلية.

عرّف ابن سينا التخييل الشعري مستصحبا معه الأثر النفسي الذي يتركه الشعر في المتلقي بالإعجاب أو النفور: "ان الشعر يتركب من كلام مخيل تذعن له النفس فتنبسط عند أمور وتنقبض عند أمور من غير رؤية وفكر واختيار"[2]، وبذلك يكون الشعر كلاما أساسه التخييل، غرضه إثارة المتلقي وتحريك انفعالاته.

يعتبر ابن عربي أبرز من تحدث عن الخيال ومستوياته وآفاقه المعرفية معتبرا الخيال أعظم قوة خلقها الله تعالى في الإنسان إذ يقول: "ليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودا من الخيال، فيه ظهرت القدرة الالهية والاقتدار الإلهي"[3].

ميّز ابن عربي بين جانبين من الخيال خيال متصل وخيال منفصل، وميز العلاقة بين الاثنين علاقة الجزء المتصل بالكل المنفصل وفي ذلك يقول: "إن المتصل يذهب بذهاب المتخيل والمنفصل حضرة ذاتية قابلة دائما للمعاني والرواج فتجسدها بخاصيتها ومن هذا الخيال المنفصل يكون للخيال المتصل"[4].

يولي ابن العربي أهمية كبيرة للخيال إذ جعله أكمل الموجودات وأداة معرفية لا تقل عن أداة العقل بذلك يكون الخيال عنده علما وركنا من أركان المعرفة ولا يمكن التخلي عنه أو إسقاط أهميته.

كان انعكاس آراء الفلاسفة المسلمين في مجالي البلاغة والنقد واضحا، فقد اعتبروا الشعر كلاما مخيلا يسند إلى مقدمات مخيلة لا اعتبارا للصدق والكذب فيها ومن هذا

---

[1] علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص69-70.

[2] عمار حازم محمد العبيدي: الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال، 13.

[3] علي محمد هادي الربيعي: المرجع السابق، ص77.

[4] عمار حازم محمد العبيدي: المرجع السابق، ص78.

المنطلق عرف عبد القاهر الجرجاني التخييل بأنه: " هو ما ينبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدعى دعوة لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا فيه نفس ويريها مالا ترى "[1].

فالشاعر من خلال التخييل يقوم بخداع نفسه وإيهامها بما هو ليس حاصلا فهو الذي لا يمكن الحكم فيه على الشاعر يقول الصدق أو الكذب وهنا يظهر تأثر عبد القاهر الجرجاني بما ذهب إليه الفلاسفة في حديثهم عن الصدق والكذب.

أما الزمخشري فقد نظر إلى التخييل بوصفه طريقة للتجسيم المعنوي وإعطائه صور حسية فكان مفهومه للتخيّل من وجهة فنية بحتة حيث تحدث عن التشبيه التخيّلي والاستعارة التخيّلية ويكون بذلك قد خالف الجرجاني الذي اعتبر التخييل شكلا مجازيا بأن جعل التخييل مرتبة بين الحقيقة والمجاز.

لقد استبعد كل دلالات المخادعة، ولم ينظر إليه من زاوية منطقية أو كلامية أو توازن بين الصدق والكذب، كما فعل عبد القاهر وإنما ينظر إلى التخييل على أساس أنه تمثيل للمعاني المجردة وطريقة من طرائق التجسيم المعنوي وتصويره الحسن فحسب [2].

أما حازم القرطاجي فقد عرّف التخييل مع تعريف الشعر موضحا أثره في النفس مبعدا عنه الصدق والكذب، إذ يقول "إذ تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه وأسلوبه ونظامه وتقوم خياله صورة من الصور ينفعل لتخيلها وتصورها وتصور أي شيء آخر جاء انفعالا من غير رؤية إلى جهة الانبساط والانقباض"[3].

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة تحقيق محمد الناضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1999، ص204-205.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص77-78.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص89.

أوضح حازم القرطاجي كيف تتم عملية التخييل وحدد طرقها إذ يقول: إما أن تكون بأن يتصور شيء من طريق الفكرة وخطرات البال أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا أو بأن يحاكي لهذا الشيء بتصوير تحتي أو ما يجرى به مجرى ذلك[1]

هكذا انطلق مصطلح التخييل من بحوث الفلسفة، ودخل في الأبحاث البلاغية والنقدية العربية وحمل معاني المخادعة والتأثير وايهام المتلقي وخداعه.

من خلال هذه الإحالة لأهم مفاهيم الخيال والتخييل نجد أن الآراء قد تفاوتت في تحديد ماهيتها كل يعرفه حسب منهجه، فالخيال عند سقراط وأفلاطون نوع من الجنون العلوي ووظيفة للنفس غير سامية فقد اعتبرا الخيال وسيلة للتضليل لا اعتماده على الحواس، هذه الأخيرة لا تقدم معارف حقيقية بل يقدمها العقل لكن أرسطو حاول رد الاعتبار للخيال فنظر إليه على أنه حركة ذهنية ناشئة عن الحس غير أنه نادى بضرورة وصاية العقل عليه، إلا أن هذه النظرة ما لبثت أن تغيرت مع كانط، ووردرورث وكولريدج وغيرهم.

فقد رفعوا من شأن الخيال وأشادوا بفعاليته في العملية الإبداعية إذ أصبح قدرة ايجابية تقوم بالجمع والتركيب فيما يخطونه من صور الإبداع صور جديدة مبتكرة فلم يعد الخيال عندهم مصدرا للوهم والعبث بل مقدرة تعبر عن صاحبها.

دخلت مصطلحات الخيال والتخييل في دائرة البحث الفلسفي والنقدي عند العرب متأثرة بالنظريات اليونانية إذ جعلوا الخيال وسيلة مصطنعة من طرف الشاعر لخداع المتلقي وتضليله معتبرين التخييل جوهرا للعملية الإبداعية والمميز للشعر عن غيره من ضروب القول مركزين على سيكولوجية التلقي على حساب سيكولوجية المبدع.

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

ثانيا: ماهية السرد والسردية:

اقتحم السرد حياتنا الثقافية اقتحاما له دلالته وبواعثه، حيث إن مصطلح السرد لم يعد حبيس المفاهيم الكلاسيكية التي تجعله لا يبرح حقل القصة أو الحكاية، إذ أصبح "مجالا تتمظهر من خلاله كيفيات انتظام الكلام وتلاحقه المتتالي والبحث في معماريته الممتدة في مجموع مقولاته العامة"[1].

1-مفهوم السرد:

1-1-لغة: فمصطلح السرد شهد العديد من الدلالات المنقول: فقد ورد في لسان العرب مادة (سرد) بمعنى: " تقدمة شيء إلى شيء تأتي متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا .سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، نقول: فلان يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، ويسرد القرآن أي تابع قراءته في حذر منه "[2]

ورد في القاموس المحيط في مادة (س.ر.د) بمعنى السرد" هو الخرز في الأديم كالسراد بالكسرة، والثقب كالتسريد فيهما: نسج الدرع، واسم جامع للدروع وسائر الحلق وجودة سياق الحديث وموضع ببلاد أزد ومتابعة الصوم، وسرد كفرح صار يسرد صومه"[3]، ولقد جاءت كلمة السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**أَنْ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ**﴾[4]

فسرها الزمخشري بنسج الدروع وهو تداخل الحلق بعضها في بعض[5]

وهكذا نجد السرد في معناه اللغوي ينطوي على ثلاثة ركائز هي: الاتساق والتتابع وجودة السياق، وهذه الركائز هي الركائز التي ينبني عليها مفهوم السرد.

1-2-اصطلاحا: نجد أن السرد يحمل عدة تعريفات ومفاهيم نذكر منها:

---

[1] عبد القادر عميش: شعرية الخطب السردي، سردية الخبر، دار الألمعية، الجزائر، ط1، 2011، ص13.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (سرد)، مج7، ص165.

[3] الفيروزأبادي: القاموس المحيط، برقيابيو، بيروت، لبنن، ط6، 1991، ص288.

[4] سورة سبأ: الآية 11.

[5] الزمخشري: تفسير الكشاف، دار الكتب لعلمية، بيروت، مج5، ط1، 1995، ص554.

السرد أو القص فعل يقوم به الراوي، الذي ينتج القصة وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك والخطاب هو دور السلعة المنتجة [1] .

ويقول جيرار جنيت: "السرد هو النشاط السردي الذي يضطلع به الراوي وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها، حيث سماه فعل السرد معتبرا في ذاته ويتميز هذا المنظر بين فعل الكتابة الذي تشنه الكاتب، وهو فعل حقيقي من السرد الذي ينجزه الراوي وهو فعل متخيل"[2].

أما من منظور تزفيتان تودوروف مصطلح السرد (narration) بمعنى الحكاية ويستعمل مصطلح السرد أيضا على أنه العمل التواصلي الذي به وفيه ينقل المرسل رسالة ذات مضمون قصي إلى مرسل إليه رديف الكلام باعتباره وسيطا يحمل الرسالة المذكورة وهذا الكلام القصصي الموسوم بالسرد هو الذي يتميز به التخييل[3].

وأيضا عرّف جيرالد برنس السرد أنه ذلك الحديث أو الإخبار " كمنتج وكعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية"، لواحد أو أكثر عن واقعة حقيقية أو خيالية (روائي) من واحد أو اثنين أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهرا) من الساردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرتين غالبا) من المسرود لهم[4]، فقد ربط جيرالد السرد بعملية القص قد يؤدي بينا إلى الخلط بينه وبين الرواية في حين أن هذه الأخيرة تمثل جنسا من أجناس السرد [5].

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الراوي، ط1، دار النهار للنشر، 2002، ص105.

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2007 ص243.

[3] المرجع نفسه: ص244.

[4] جيرالد برنس: المصطلح السردي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2000، ص146.

[5] مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية رجل الشمس نموذجا، ط، موفم للنشر، لجزائر، 2007، ص34.

2-تعريف السردية:

تعد السردية علم فرعي يهدف إلى دراسة القوانين والأسس التي ينتظم إليها النص الروائي وتعرف "بسرديات الخطاب أو السرديات البنوية التي تدرس العمل السردي من حيث هو خطاب على حد تعبير يوسف وغليسي[1] .

يرى غريماس "أن السردية مصطلح يستخدم للدلالة على ما يكون به الخطاب سردا، وهي ظاهرة تتابع الحالات والتحولات المائلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى وعلى هذا النحو فإن كل نص يمكن أن يخضع للتحليل السردي"[2].

إذا كانت السرديات أو علم السرد هي دراسة السرد، أي البنى السردية، فإن السردية ترد في قاموس غريماس بهذا التعريف الفضفاض: " خاصية معطاة، تشخص نمطا خطابيا معينا ومنها يمكننا تمييز الخطابات السردية من الخطابات غير السردية"[3].

وبعد التعرض لشتى المفاهيم والرؤى المتعلقة بمصطلح السرديات نخلص إلى أنها مساهمة بحد كبير في تشكيل رؤى نقدية واعية بخصوصية كل تجربة أدبية وما ينتظم جمالياتها الفنية، وبذلك" تطمح السرديات أن تكن مندرجة في نظام تعاني من تورم في التنظيم مع ذلك فإن الجهود المنهجية التي حققتها سمحت للنقد الأدبي بأن يكتسب من حيث الدقة، من حيث المصداقية وهو مالا يستهان به"[4].

---

[1] يوسف وغليسي: الشعريات السردية، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات الاختلاف، مخبر السرد االعربي، د.ط، 2007، ص215.

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص115.

[3] يوسف وغليسي: الشعريات والدراسات، ص30.

[4] برنار فاليت: الرواية مدخل الى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، 2002، ص90.

3-أنماط السرد:

إذا كان السرد فعلا لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، فلأن "للقص طرق يستخدمها الكاتب لإيصال الفكرة لقرائه بحيث يتلقونها دونما إجهاد أو صعوبة[1] .

ومن هناك يميز الشكلاني الروسي توماتشفسكي بين نمطين من السرد: سرد موضوعي objectif وسرد ذاتيsubjectif ، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو طرق المستمع، متوفرين على تفسير لكل خبر متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه[2] .

- **السرد الموضوعي:** يصبح هنا الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها، أو كما يستنبطها في الأبطال، ولذلك يسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الواقعية.
- **السرد الذاتي:** حيث لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي فهو يخبر بها ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد به، ونموذج هذا الأسلوب الرواية الرومانسية ونجد من هذا النمط نوعين من السرد هما: الذاتي الخارجي والذاتي الداخلي: فالأول هو الوصول إلى الأعماق وعواطف الشخصيات من خلال حركات الشخصيات[3].

---

[1] غريب الشيح: الأدب الهاتف في قصص وروايات غالب حمزة بو الفرج، ط1، قناديل 2004، ص335.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص46.

[3] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الاسلامي المعاصر، ط1، دار الكتاب العالمي، الاردن، 2007، ص152.

أما الثاني فهو اختيار الكاتب ما يناسب روايته من خلال أخذ ورسم كل ما هو مهم في حياة الشخصية[1].

كما يوجد أنماط من السرد، بحسب العلاقة بين زمن الراوي وزمن الحدث[2] .

- **السرد اللاحق للحدث:** فيه إشارة إلى أحداث وقعت في ماض بعيد أو قريب وذلك من طرف الراوي.
- **السرد السابق للحدث:** هنا التنبؤ بأحداث المستقبل وغالبا ما نجد مقاطعا وأجزاء محدودة من النص تروي الأحلام والتنبؤات وتسبق الأحداث.
- **السرد المزامن للحدث:** وهو الزمن الحي الذي يتطابق فيه كلام الراوي مع جريان الحدث، وقد حاول بعض الكتاب خلق شيء من التماسك في هذا السرد من خلال رواية حكاية كاتب يشرع في كتابة روايته.
- **السرد المتداخل:** وهو الأكثر تقيدا، لأنه سرد متعدد الوجهات حيث تترابط الحكاية والقصة بحيث تصبح القصة تمثيلا لردود فعل الأولى، كما يحدث مثلا في روايات الرسائل ذات الشخصيات المتعددة حيث تصبح الرسالة وسيلة للقص وهي في الآن ذاته عنصر في الحبكة [3].

4-عناصر السرد:

يقوم السرد على دعامتين:

"**أولهما** أن يحتوي على قصة، و**ثانيهما** أن يتم بطريقة تحكي تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا"[4]، ذلك أن كل اجراء سردي يفترض وجود شخص يحكي وشخص يُحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى راويا أو ساردا (narrateur) وطرف ثان يدعى

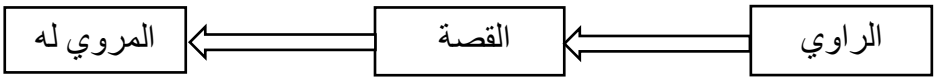
[1] محمد يوسف نجم: فن القصة، د.ط، دار لثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1982، ص77.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الراوي، ص105-106.

[3] صلاح فضل: بلاغة لخطاب وعلم لنص، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، 1996، ص398.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص45.

مرويا له وقارئا (narrataire) "فهناك مانحا للسرد وهناك مستقبل له[1]، وهو ما يعني تماثل ما في الشكل مع أطراف العملية الإبداعية التي ألح عليها النقاد والتي صاغها حميد لحميداني في المخطط التي:



4-1-الراوي: هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقة أو متخيلة وهذا ما يجعله مسؤولا عن سرد حكاية ما وبناء عالمها" فهو الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه"[2]، وبذلك يمكن القول أنه الواسطة بين مادة القصة والمتلقي وله حضور فاعل، لأنه يقوم بصياغة تلك المادة.

استأثر الراوي بعناية كبيرة في الدراسات السردية وذلك لأهميته في الخطاب الروائي فبموقعه يتحدد شكل الرواية، حيث سعى هنري جيمس (Henry James) منذ مطلع القرن الماضي إلى إخفاء الروائي وإظهار الراوي على أنه المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي[3].

فالروائي يختار شخصية الراوي المفوضة بالسرد ثم يعتقها ويبتعد عنها محملا إياها المسؤولية، باتخاذ الزاوية التي تنظر منها إلى المشهد الروائي وأن ترسم علاقاتها مع شخصيات الرواية.

لاشك في أن للناقد بوريس توماشفسكي Bourris Tomashevsky فضلا كبيرا في دراسة هذه العلاقات حيث ميز بين نمطين ،في السرد الأول:

---

[1] ابراهيم عبد العزيز زيد: السرد في التراث العربي: كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجا، عين الدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، لهرم، ط1، 2009، ص19

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص45

[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص85.

- سرد موضوعي Narration Objectif ليكون فيها السارد عليما بكل شيء ويكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتحل في سيرورة السرد ولا يفسد على القارئ متعة التحليل والتفسير، أما الثاني:
- سرد ذاتي Narration Subjectif وفيه يتتبع الراوي الحكاية فلا يقدم الكاتب الأحداث إلا من وجهة نظر الراوي الذي يقوم بتحليلها وتفسير مواقف الشخصيات ويعرض على القارئ تأويلها[1].

4-2-المروي: يعد المروي جسدا نصيا منتجا للحكاية، يقوم على تفاعل الراوي وما أنتجه من أقوال وما قدمه من تقنيات ومن وظائف يتسنى له تبيين الرسالة إلى المروي له ويتشكل المروي من:

أ-المتن: وهو المادة الخام في القصة.

ب-المبنى: وتمثل العمليات المستخدمة لنقل المواد، فالمواد ثابتة مجردة في صنع التخيّل أما الكلمات والوسائل التقنية فيمكن أن تتنوع[2].

4-3-المروي له: يعتبر المروي له أصل كل سرد، فهو عون سردي لا غنى عنه مثل الراوي، وهذا ما أشار له "جيرالد برنس" بقوله: "إن كل سرد شفوي كان أو مكتوب وسواء تضمن أحداثا حقيقية أو أسطورية فإنه لا يفترض راويا واحدا على الأقل وإنما يفترض مرويا له أي شخص من يتوجه إليه الراوي"[3].

---

[1] سحر شبيب: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة الدراسات في اللغة العربية ودابها، فصيلة محكمة، العدد14، 2013، ص111.

[2] عبد لله إبراهيم: السردية العربية، بحث في لبنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص252.

[3] علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، دار محمد للنشر، تونس، ط1، 2003، ص24.

يحدد "برنس" وظائف المروي له داخل البنية السردية في أنه يتوسط الراوي والقارئ ويسهم في تأسيس هيكل السرد ويساعد في تحليل سمات الراوي ويجلو المغزى ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي، كما أنه يشير إلى المقصد الذي ينطوي عليه الأثر[1].

ثمّن تودروف صورة الراوي له مثبتا تلازمها وصورة الراوي "إن صورة الراوي ليست صورة فردية فحالما تظهر منذ الصفحة الأولى تكون مصحوبة بماذا يمكن تسميتها (صورة القارئ) فكلتاهما توجد في تلازم مع الأخرى[2]، فبمجرد ما تبدأ صورة الراوي بالظهور بوضوح يتبدى القارئ أو المروي له هو الآخر مرتسما بدقة تامة.

مما تقدم نستنتج ان كل عنصر سردي من هذه العناصر لا تتحدد قيمته بذاته وإنما بصلته العضوية بالعنصرين الآخرين، وكل تغييب لعنصر أو ضموره لا يخل بأمر الإرسال والتلقي وحسب، وإنما يفرض البنية السردية ولذلك فالتظافر بين هذه العناصر ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي.

[1] ميساء سليمان الابراهيمي: البنية لسردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011، ص26.

[2] علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، ص24.

الفصل الثاني

بنية الخطاب التخييلي في رواية " كولاج "

أولا: بنية العتبات النصية في رواية "كولاج"

1-عتبة العنوان

2-عتبة الغلاف

ثانيا: بنية الشخصية في رواية " كولاج "

1-مفهوم الشخصية

2-وصف الشخصية

3-أنواع الشخصيات

4-نمذجة الشخصيات في رواية "كولاج"

5-أشكال التبئير (زاوية رؤية الراوي)

ثالثا: التخييل التراثي في رواية "كولاج"

1-جماليات التناص

2-توظيف النص التراثي

3-توظيف النص الديني

أولا: بنية العتبات النصية في رواية "كولاج"

1-عتبة العنوان:

1-1-تعريف العتبة: نعني بها بداية النص وعتبته القرائية التي تمارس تأثيرا خاصا على القارئ والملتقي وانتهت إلى اعداد قائمة تتعلق بالبدايات الحسنة، والبدايات السيئة والبداية تفتح النص على مرجعية الجنس الأدبي مخزون الفكر والقواعد المتحكمة فيه، والتي تستمد شرعيتها من النموذج النصي والمهيمن كما أن البداية تغلق على ذاته وتعطيه طابع الاستقلالية عن غيره من النصوص الأخرى[1].

ويعتبر كتاب جيرار جنيت "عتبات " كمحطة رئيسية لكل عمل يسعى العينات إلى فك شفرات خطاب عينات النص[2].

ومن بين العتبات المدروسة العرض التقديمي والمقدمة، الإهداء، اسم المؤلف، كلمة الناشر، العنوان، الملاحظات المثبتة، الحوارات، اللقاءات...[3].

وتكمن أهميته في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح [4].

فالعتبة بمثابة عينة أو أيقونة مبدئية تفتح للقارئ قراءات متعددة للولوج إلى أغوار النص مما تحيله إلى بناء أفق انتظار قد يتحقق وقد لا يتحقق.

1-2-مفهوم العنوان:

أ-لغة: جاء في لسان العرب مادة (ع.ن.ن): عن لشيء يَعُنُ ويَعُنُ عَنَنًا وعُنونا: ظهر أمامك وعَنَ يَعِنُ عَنًا وعُنْونًا، واعْتَنَ: اعترض وعرض

---

[1] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى السيميائية الدال، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص117.

[2] عبد الرزاق بلال: مدخل الى عتبات النص-دراسة في مقدمات النقد العربي القديم-، د.ط، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2000، ص23.

[3] عمر عيلان: في منهج تحليل الخطاب السردي: د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص117.

[4] عبد الرزاق بلال: المرجع السابق، ص24.

والاسم العنن والعنان وعننت الكتاب وأعنته لكذا أي عرضته له، قل الليحياني: عننت الكتاب وعننته إذ عنونته[1].

ب-اصطلاحا: يعتبر العنوان في نظرية النص الحديثة عتبة قرائية وعنصر من العناصر الموازية التي تساهم في تلقي النصوص وفهمها وتأويلها داخل فعل قرائي شمولي يفعل العلاقات الكائنة والممكنة بينهما[2] ، فالعنوان سؤال اشكالي والنص هو إجابة عن هذا السؤال فالعنوان يعلن عن طبيعة النص ومن ثمة يعلن على نوع القراءة التي يتطلبها هذا النص[3].

حيث يمكن اعتباره ممثل لسلطة النص ووجهته العالمية التي تمارس على المتلقي إكراها أدبيا كما أنه الجزء الدال من النص الذي يؤشر على معنى مفضل عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص ومساهمته في فك غموضه[4].

اذن فالعنوان أكثر من علاقة بالنص، فهو العتبة التي لا يمكن أن نلج إليه إلا عبرها وهو الجسر الممتد بين الصمت والكلام، المؤسس لنقطة الانطلاق فيه[5]، فالعنوان يعتبر بوابة أو علامة جوهرية للنص من خلاله يقوم المتلقي والقارئ بمد جسوره إلى هذا العالم المليء بالدلالات، الشفرات، الغموض، التي تثير فكر المتلقي.

ج-وظائف العنوان: يقدم لنا جيرار جنت الوظائف حسب الفاعلية انطلاقا من المتن الروائي الحديث كالتالي:

- **الوظيفة التعيينية:** تقوم بإبراز هوية النص وانتمائه وذلك ما يحققه عنوان الرواية بامتياز[6].

---

[1] ابن منظور: لسن العرب، مادة(ع.ن.ن)، ص301.

[2] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية-التشكيل ومسالك التأويل -، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2012، ص15.

[3] نعيمة سعدية: فضاء المناصة في رواية الولي الطاهر يعود على مقامه الزكي" عتبات النص بين القراءة والتأويل مجلة التبيين، العدد31، 2008، ص119.

[4] شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2005، ص11.

[5] يوسف الادريسي: عتبات النص -بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر-، ط1، مقاربات، المغرب، 2008، ص46.

[6] شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص36.

- **الوظيفة الوصفية:** وفيها يقول العنوان عن طريقها شيئا من النص وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان وهي نفسها الوظيفة الخبرية المختلطة، وهي تتعلق بمحتوى الكتاب وبنوعه أو بهما معا، وترتبط بالمضمون ارتباطا غامضا[1].
- **الوظيفة الإيحائية:** هي مرتبطة بالوظيفة الوصفية، "ترتهن بالطريقة والأسلوب الذي يعين العنوان به هذا الكتاب"[2].
- **الوظيفة الإغرائية:** يكون العنوان مناسبا لما يغزي جاذبا قارئه المفترض، وينجح نصه ويرى جنيت أن هذه الوظيفة مشكوك فيها عن باقي الوظائف وهي في حضورها وغيابها تستقل بأفضليتها عن الوظيفة الثالثة دون الثانية ففي حضورها يمكنها أن تظهر إيجابياتها وسلبياتها أو حتى عدميتها بحسب مستقبليها الذين لا تتطابق قناعاتهم وأفكارهم دائما مع أفكار المرسل/المعنون الذي يريد المرسل إليه عملهم عليه[3].

أول ما يلفت انتباه القارئ العنوان الرئيس الموجود في صفحة الغلاف فهو بمثابة لغز يمهد في الدخول للمتن الروائي الذي بصدد دراسته فهو يعطي له تأويلات عديدة ومتباينة قبل الغوص في غمار المتن، لأن العنوان هو المفتاح الأساسي لأي متن من المتون الروائية فهو اسم يعبر عما يختزله من دلالات وايحاءات فهو الكلمة أو الجملة المفخخة الذي يفسر من خلاله المتن وقد يبلي العنوان أفق انتظار القارئ أو يخيب.

من هنا لا نستطيع الاستغناء عن العنوان لأنه اللبنة الجوهرية لتشكيل الخطابات الروائية ولا نستطيع إدراك معانيه الا بالعودة للنص ومكنونه، فالعنوان يعتبر كحقل دلالي يجب دراسته من خلال البنيات الثلاث التي سنختارها والتي تتمثل في:

1-3-البنية المعجمية والتركيبية: لكي نقرأ عنوان رواية "كولاج" نعود أولا إلى بنيته المعجمية، إذ نجد أن كولاج كلمة لاتينية Collage ففي معجم LA ROUSSE جاءت:

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الراوي، ص126.

[2] عبد الملك شهبون: العنوان في الرواية العربية، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2011، ص19.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص الى المناص، تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر، 2008، ص89.

Collage: (n.m)

1. action de coller

2. composition artistique faite de diverses matières, et principalement de papier collé[1].

والتي تعني باللغة العربية: لصق، فقد جاء في لسان العرب: أن اللصق هو: لصق به يلصق لصوقا، وهي لغة تميم، والتصق وألصق غيره وفي لصقه ولصيقه، واللصوق: دواء يلصق بالجرح[2] .

1-4-البنيـة الدلاليـة: للعنوان دلالات تضارع النص إذ له بنيته الإنتاجية فالمبدع يضع العنوان في الغالب بعد الانتهاء من مغامرة الكتابة، فهو إذا حاصل تفاعل العناصر الإعلامية الشعرية والمكونات الدلالية.

وهذا موجود في رواية **كولاج** لاكتنازها على مكونات إيحائية ودلالية كثيفة إذ أول ما يتبادر إلى الذهن من خلال العنوان **كولاج** أنها مجموعة من الاقتباسات والتي توحي لك بعض الشيء عن مضمونها، لكن عند قراءة المتن الروائي نفهم أن القاص يريد شيئا آخر فلفظة **كولاج** هو الاسم الثاني للوحة تأبينيه ابن مقلة التي رسمها علي الجنوي وأعطاها لصديقه عابد الجيلالي ولكنه أعادها إليه مرة أخرى في معرض جزائري دولي.

ومن خلال العنوان أيضا نجد أنها رواية عن الفن وتاريخه وبعض المصائر التراجيدية لعدد من الفنانين جمعت بينهم المعاناة والمحنة التي عاشها جراء الفن وكذا محاولة للاحتفاء بالخط العربي الذي يكاد ينقرض من حياتنا الراهنة برغم الدور التاريخي الذي لعبه في الحضارة والثقافة العربية.

فالراوي هنا يريد في معناه الخفي أن تكون روايته **كولاج** شهادة على الخط العربي وهو يحتضر بفعل انحسار دوره وموته الرمزي بفعل التكنولوجيات الجديدة التي تهدد وجوده وتريد أن ترمي به إلى مزبلة التاريخ، وإيصال رسالة عبر تلك التخيّلات، بالكشف عن حقيقة العمل الفني المسروق والذي تدور حوله أحداث الرواية " **كتاب الهدنة** " وهو عبارة عن

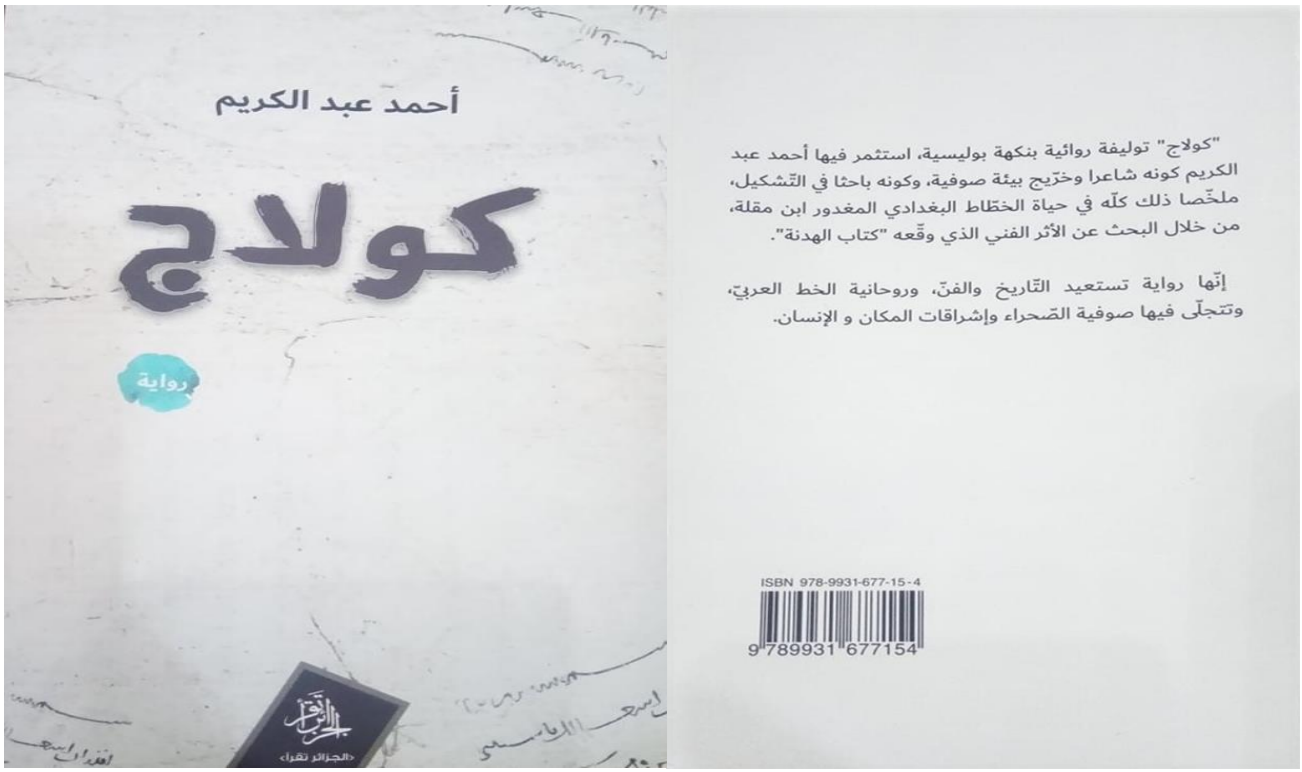
---

[1]: la rousse, 2008,p78.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة(ل.ص.ق)، ص275.

معاهدة بين الروم والمسلمين أنجزه مؤسس الخط العربي الليّن الوزير الخطاط **أبو علي بن مقلة**، كما يذكر المؤرخون: كتب ابن مقلة كتاب هدنة بين المسلمين والروم بخطه وهو إلى اليوم –أي زمن الثعالبي 429 هـ–عند الروم في كنيسة قسطنطينية يبرزونه في الأعياد ويعلقونه في أخص بيوت العبادات، ويعجبون من فرط حسنه وكونه غاية في فنه[1].

2–عتبة الغلاف:



2–1–مفهوم الغلاف: هو أول ما نقف عنده وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد رؤيتنا للرواية، لأنه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة تدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص[2]، فالغلاف يحوي أربع وحدات رئيسية تكمن في (اسم المؤلف العنوان، الأيقونة، المؤشر الجنسي).

أ–اسم المؤلف: كل إنتاج أدبي ينسب إلى مبدعه.

[1] أحمد عبد الكريم: رواية كولاج، الجزائر تقرأ، الجزائر، 2018، ص06.

[2] نعيمة سعدية: فضاء المناصة في رواية الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص117.

وقد تتبع جيرار جنت صيغ ورود اسم المؤلف، فوجد أنها تتخذ أربعة أشكال [1]:

-أن يوقع المؤلف كتابه باسمه الحقيقي، وهو الشكل الأكثر شيوعا .

-أن يوقع كتابه باسم مستعار مثل: في معرفة النص ليمنى عيد، زمن الشعر لأدونيس.

-أن يوقع كتابه بهما معا.

-أن يحتجب اسم المؤلف فلا يذكر وهي صيغة نادرة جدا .

حيث جاء اسم **أحمد عبد الكريم** في أعلى صفحة الغلاف مكتوب بخط طباعي سميك بلون أسود يدل على القوة، وكل هذا دلالة على قيمته وتقديمه لذاته على تقديم العمل الأدبي.

كتب الاسم الشخصي على الرواية ولم يلجأ إلى اسم آخر لربط اسمه بالراوي الذي استثمر توليفة روائية بنكهة بوليسية يلخص حينها حياة الخطاط البغدادي المغدور ابن مقلة والبحث عن الأثر الفني الذي وقعه كتاب الهدنة.

ب-العنوان: يظهر عنوان الرواية "**كولاج** " تحت اسم المؤلف مباشرة بالخط الكوفي للإشارة إلى الخط الذي سبق اكتشاف الخطوط اللينة من طرف ابن مقلة وبلون أسود والذي يرمز للقوة ولفت الانتباه السريع فهو يؤسس للمفارقة والدهشة والتعجب المجسد في ثنايا الرواية.

ج-الأيقونة: الأيقونة صورة فوتوغرافية أو رسوم تجسيدية أو تجريدية تكون الغاية منها ترجمة عنوان الكاتب إلى تشكيلات لونية وخطية وتلخيص بالقصدية منه واختزال فكرته العامة[2].

جاء غلاف رواية **كولاج** كمساحة بلون رمادي به بعض الجزئيات والكتابات بلون أسود ومن هذا المنطلق: عد اللون موضوعا معقدا وهو جزء من خبرتنا الإدراكية الطبيعية للعائد المرئي يساهم في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النفس البشرية[3].

---

[1] يوسف الادريسي: عتبات النص-بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر-، ص45.

[2] يوسف الادريسي: عتبات النص-بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر-، ص73.

[3] ينظر: أحمد عمر مختار: اللغة واللون، كلية دار العلوم جامعة القاهرة، ط2-1998، ص45.

إن أهم ما يميز غلاف الرواية طغيان اللون الرمادي وهو لون بين أسود وأبيض يشير إلى لون الصمغ العربي.

هذا الاختيار يقودنا منذ البداية إلى الحالة التي عاشها الراوي حين أشار في روايته **كولاج** إلى بعض مخلفات محنة التطرف الديني والمخاوف التي ظلت عالقة بالوجدان الجزائري وأيضا معاناة الفنانين خلال تلك الحقبة المؤلمة.

فاللون الرمادي في الغلاف يرمز إلى ما بين الأمل والتشاؤم أما الجزئيات والكتابات بلون أسود فترمز إلى الخط العربي.

يعد الغلاف الخلفي العتبة الخلفية للكتاب الذي تقوم بوظيفة عملية هي إغلاق الفضاء الورقي وقد ساد نمطان إخراجيان للصفحة الخارجية للغلاف الخلفي:

- **نمط الشهادات:** يقوم الكاتب في هذا النمط باختيار مقتطفات دالة على الدراسات النقدية أجريت على نصوص عمله ووضعها على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي، وتؤدي هذه التقنية دورا مهما في توجيه المتلقي نحو سير دلالات المتن[1].
- **نمط النص:** يقوم فيه الكاتب بوضع جزء من دال نص من نصوصه –مختار بعناية– على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي.

وظف الروائي **أحمد عبد الكريم** في الغلاف الخلفي لروايته تقنية (نمط النص) وهذا يعني أنه اختار نصا يصور البنية الدلالية الكلية لروايته ووضعه في واجهة الغلاف الخلفية إذ يمثل لمحة تعريفية موجزة عن الرواية.

كتب هذا النص بخط صغير في الجانب العلوي للرواية وبلون أسود.

د–المؤشر الجنسي: هو أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية فالمسرحية مثلا جنس أدبي، وكذا القصة...ومن عهد النهضة بأوروبا حتى أواخر القرن الثامن عشر، كان الاعتقاد شائعا بأن كل جنس يتميز تمييزا واضحا عن غيره من الأجناس الأدبية كما أنه يخضع

[1] ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950–2000م، المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص137–138.

لقواعد خاصة به لابد للأديب أن يتقيد بها وكثيرا ما كانت المقالات النقدية في ذلك الوقت تتناول الموازنة بين جنس وآخر، غير أن الاتجاه الحديث يرمي إلى عدم التمسك بهذه التفرقة الشكلية لفنون الأدب، ويدعو إلى الاهتمام بتمييز أغراض الأدب في أجناسه المختلفة[1].

وقد أشير إلى هذا العمل أنه من جنس الرواية، وذلك في الغلاف بالجانب الأيسر تحت العنوان باللون الأبيض وبخط صغير تحيط به دائرة غير منتظمة بلون أزرق.

هـ –اسم دار النشر: يسهم اسم دار النشر في تكوين الانطباع الأولي عن الرواية لدى المتلقي، فدور النشر التي لها اسمها البارز وتاريخها العريق في طباعة الأعمال الروائية لكبار الروائيين يفترض أنها لا تنشر من الأعمال إلا ما يكون على مستوى فني رفيع.

تبرز دار النشر –الجزائر تقرأ– في رواية كولاج كعتبة نصية أثبتها المؤلف أسفل الغلاف مكتوبة باللون الأبيض وبحجم صغير محاطة بمجسم أسود اللون.

2-2-علامات الناشر: تعد من بين عناصر مناص الناشر، خصوبة وحيوية لعلاقتها المباشرة بمناص المؤلف كصفحة تعريفية به وبكتابه لذا فهي تعرف بكونها: "مطبوع يحتوي على مؤشرات متعلقة بالعمل/الكتاب...قد تكون في نص قصير مختصر في صفحة أو نصف صفحة قصد تلخيص الكتاب والتعريف به"[2].

فالعمل الأدبي قبل أن يقدم للقارئ لابد أن يسند مهمة اخراجه إلى دار النشر، التي تتولى إعداده واخراجه بشكل مقبول وقانوني.

ومن بين علامات النشر الأدبية في رواية كولاج نجد:

أ-العبارة القانونية: يدل حضور العبارة القانونية الدالة على حق الملكية الفكرية للكاتب على وعيه بهذا الجانب القانوني.

ب-رقم الإيداع في المكتبات الوطنية: إن رقم الايداع في

جميع الحقوق محفوظة ©

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د.ط، الهيئة العامة للكتاب، 1998، ص64.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص الى المناص، ص91.

المكتبة الوطنية يعطي مؤشرا على مدى انسجام العمل الروائي مع توجهات السلطات الوطنية في بلد المؤلف ويدل غيابه على عدم الانسجام أو المعارضة "مما يعني حضور وغياب رقم الايداع يؤدي دورا مهما في توجيه المتلقي إلى المغزى البعيد لبعض الدلالات" [1].

فحضور رقم الايداع القانوني، السداسي الثاني 2018، يدل على مدى انسجام الرواية مع توجهات السلطات الوطنية في بلد الجزائري " **أحمد عبد الكريم**".

ج –اسم دار النشر: تعتبر مؤسسة –الجزائر تقرأ– للنشر والتوزيع والترجمة دار نشر لها اسمها البارز لتصدرها دور النشر الجزائرية واكتساحها مواقع التواصل الاجتماعي Facebook / Instagram ومشاركاتها الفعالة في معرض الكتاب سيلا 2017–2018–2019 بطباعتها لمختلف الأعمال الروائية.

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950–2000، ص 143

ثانيا: بنية الشخصية في رواية " كولاج ":

تمثل الشخصية مكونا مهما من المكونات الفنية للرواية وهي عنصر فاعل في تطور الحكي، إذ يؤدي عنصر الشخصية أدوارا عدة في بناء الرواية وتكاملها وطريقة عرضها للأحداث ومن خلال مواقفها يمكن تبين المضمون الأخلاقي أو الفلسفي للرواية فالكثير من أفكار الكاتب ومقاصده ومواقفه من القضايا المتعددة تصورها الشخصيات فهي المسؤولة بدرجة أكبر من بقية المكونات الأخرى عن طريق عرض الأفكار والتحكم بخط سير الأحداث أو مواجهتها.

1-مفهوم الشخصية:

1-1-لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (ش.خ.ص) الدلالات الآتية: الشخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر الجمع أشخاص وشخوص وشخاص وقول ابن أبي ربيعة:

فَكانَ مِحبنّي دونَ مَن كُنتُ أَتَّقي ثَلاثُ شُخوصٍ كاعِبانِ وَمُعصِرُ

فإنه ثبت الشخص فأراد به المرآة والشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد تقول ثلاثة شخص وكل شيء رأيت جثمانه فقد رأيت شخصه الشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص [1].

1-2-اصطلاحا: ما إن نذكر الرواية حتى نذكر شخوص إذ لا رواية بلا أشخاص فهم ركيزة الرواية الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا فالشخصية هي من مقومات الرواية[2].

فهنا لا يمكن تصور قصة بلا أعمال كما لا يمكن تصور أعمال بلا شخصيات[3].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة شخص، مج8، ص36.

[2] ابرهيم خليل: بنية النص الروائي، ص173.

[3] جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والحبل لمصطفى فاسي مقاربة في السرديات ص 56.

ويعبر رولان بارت عن أهمية الشخصية في عالم القصة بقوله ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات[1]؛ فالشخصية تعد عنصرا أساسيا في الرواية حيث ذهب بعض النقاد إلى أنها فن الشخصية فهي مدار الحدث سواء في الرواية أو في الواقع أو التاريخ نفسه وحتى في صورها الأولى المتمثلة في الحكاية الخرافية والملحمة والسيرة فأنها تلعب الدور الرئيسي فيها لأنها هي التي تنتج الأحداث بتفاعلها مع الواقع أو الطبيعة أو تصارعها معها [2].

فهي تمثل مع الحدث عمود الحكاية الفقري لذلك تدرس في اظهار الحكاية[3].

واذ تتلاقى عندها تحليلات الدارس البنيوي وكذا مقاربات الباحث النفسي والإجتماعي [4].

أما في القرن التاسع عشر اتخذت الشخصية الروائية مكانا هاما في الفن الروائي وجودها المستقل عن الحدث بل بنيت أحداث الرواية لتقديم شخصيات جديدة ولإمداد القارئ بمعرفة أكبر من الشخصيات.

حيث قال "آلان روب غريبه": لم تستطع أية قوة أن تسقط الشخصية من أعلى المنصة التي وضعها القرن التاسع عشر عليها إنها الآمومياء[5].

وفي القرن العشرين انصرف الكاتب إلى نوعية الرواية الرمزية فجاء كمال الشخصية وتركيبها ومدى تعقيدها في مرتبة أقل من اهتمامهم فكانت هذه المسألة تكامل الشخصية وتركيبها وتعقيدها هي الحالة المهيمنة على الرواية ما نعرفه أو نحتاج إلى معرفته عن الشخصيات الثانوية، وفي أحيان كثيرة عن الشخصيات الرئيسية فهو الجانب الذي تجسده لشخصية من جوانب الوجود الماثلة وفي كثير من الأمثلة لا يعنى الكاتب بأعداد

---

[1] عمر عبد الواحد: تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، ط1، دار الهدى للنشر والتوزيع، 2003، ص121.

[2] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في معمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، 2007، ص11.

[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص270.

[4] أحمد فرشوخ: جماليات النص الروائي–مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان–، ط1، دار الآمال للنشر والتوزيع، الرباط، 1996، ص65.

[5] كوثر محمد علي جبارة: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، ط1، دار الحوار لنشر والتوزيع، سوريا، 2012، ص32.

الشخصيات الثانوية أعدادا يجعل منها أحياء بالمرة فقط مجرد رمز أو تجسيد للمزاج أو الحالة العقلية التي تتخلل العمل[1]، مهما اختلفت الآراء حول مفهوم الشخصية قديما وحديثا إنها تبقى النواة وبؤرة العمل الروائي، التي تعطي من خلال ملامحها وشخوصها وأفعالها وأقوالها ومشاعرها جوا روائيا متميزا.

2-وصف الشخصية:

يعد الوصف عنصرا مهما في الخطاب الروائي لاتصاله بالسرد، حيث يقوم على نوع من التنازع النصي... فالوصف لا ينهض إلا على أنقاض السرد الذي يستقبله وينجم عن ذلك صراع بين الاثنين يبدأ بهجوم الوصف واحتلاله للنص يتلوه الرد فعل السرد الذي يأخذ في استعادة مواقعه وتكيد مكانته في الميدان [2].

فالعلاقة بين السرد والوصف علاقة تلاحميه لا ينفكان عن بعضهما، لأن السرد والوصف عمليتان متمثلتان بمعنى أنهما يظهران بواسطة مقطع من الكلمات لكن موضوعهما مختلف فالسرد يعيد التتبع الزمني للحوادث بينما الوصف يمثل موضوعات متزامنة ومتجاورة في المكان[3].

إن الشخصية في العمل الروائي تثير اهتمام القارئ وذلك لما تحتله من مكانة داخل مجتمع الرواية لذلك يوقف الروائي سرده بين الحين والآخر لكي يقدم لنا من خلال الوصف معلومات عن الشخصية في رسم أبعادها جاعلا من الوصف جزءا لا ينفصل على نسيج الرواية.

غالبا ما يتم وصف الشخصية بصورة مركزة ينتقي فيها الراوي الواصف أشد الصفات قوة وتأثيرا في حساسية الشخصية وطبيعتها وكيفيتها الخارجية والداخلية وأحيانا يظهر وصف الشخصية في العمل الروائي على شكل مقاطع متناثرة وتارة ترى بعض الكتاب يقدمون هذا

[1] كوثر محمد علي جبارة: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، ص33.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص178.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص80.

الوصف دفعة واحدة في بداية القصة، وهذا يعد أحد الأركان الأساسية للتشخيص وهو تقديم صورة استهلالية كاملة للشخصية ثم تقديم أحداث تعززها[1].

لهذا ترى اهتمام الكتاب في إعطاء معلومات عن الشخصيات بتقديمهم صورا منفصلة عن المظاهر الخارجية لشخصياتهم وكذلك التركيز على الجانب النفسي وما يحتويه من مشاعر وأحاسيس واتجاهات تفكيرية.

اهتم الكاتب " **أحمد عبد الكريم** " اهتماما بالغا في وصف شخصياته كاشفا عن الأبعاد الخارجية والداخلية متخذا أحيانا مساحات واسعة وأحيانا مقتصرة على القليل من المشاهد الوصفية.

ومن خلال ذلك سوف نقف على بعض النماذج التي قدمها المؤلف عن هذه الأوصاف:

2-1-الوصف الخارجي: هو ما يقدم لنا الملامح الخارجية للشخصيات والتي تميزها عن بعضها البعض:

وصف الكاتب " **أحمد عبد الكريم** " شخصية "**عابد الجيلاني**" حين قال: "الصلع بدأه من مقدمة رأسه بينما انسدل شعره الأسود على رقبته كان يرتدي سترة جلدية وسروال جينز ومن على كتفه الأيسر تتدلى الكاميرا..."[2].

يحدد هذا الوصف المظهر الخارجي للشخصية من خلال تلك الأوصاف التي لازمته دائما، ووصف أيضا شخصية "**سعد السماوي**" حين قال: ما زال بسمرته وبنيته النحيلة وقامته الفارهة غزا الشيب شاربه المتوحش "[3].

حدد السارد في هذا السياق الوصفي أهم الأوصاف الخارجية التي تتصف فيه الشخصية لون البشرة وحجم وشكل الجسم.

---

[1] عبد الله ابراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2000، ص87.

[2] احمد عبد الكريم: كولاج، ص32.

[3] المصدر نفسه، ص61.

كما نجد أيضا وصفا خارجيا لشخصية "**زينب**" يقول: "رائعة الجمال خمرية الوجه بعينين واسعتين سوداوين تنفلت بين الحين والآخر خصلات من شعرها الأسود على جبينها..."[1]

وعموما يمكن القول أن الوصف الخارجي لهاته الشخصيات وصفا اعتمد فيه السرد على الشكل واللون والمميزات المختلفة لكل شخصية والتي منحتهم صفات الآدمية.

2-2-الوصف الداخلي: هو البحث عن أهم الملامح الداخلية للشخصية حيث يبحث السارد عم يدور في أعماقها وعما تفكر فيه من خلال رؤيته الثابتة وهذا ما نجده في المقطع السردي، إذ يقول: "...أسير الوساوس والقلق والأسئلة المتدافعة أحس لأول مرة برائحة الأصباغ والبنزين القوية في مرسمه، وشعر بأنفاسه تضيق عليه(...) سار على غير هدى كان ذاهلا عن السيارات وهي تمرق بسرعة وعن حركة المارة وهم يسرعون في العودة إلى بيوتهم..."[2]

وأيضا قوله: "ها هو يغلق على نفسه باب شقته مرعوبا وحده الآن في مواجهة أسئلته ووساوسه..."[3]

حدد لنا السارد واحدة من الملامح الداخلية لشخصية **علي الجنوي** وهو الحيرة والتساؤل على إثر ما سمعه من السيد **نافري** وما جرى بينهما من حديث.

كذلك نجد وصف شخصية **عابد الجيلالي**، يقول: "جئتها منذ عشرين عاما هاربا من الفقر والبطالة بعدما ضاقت عليّ بلادي حالما بالشهرة والمال وبأن أصبح سينمائيا كبيرا، لكنني لم أحقق فيها شيئا ويوما بعد يوم أزداد إفلاسا وبأسا"[4]

فالسارد يصور لنا في هذا المقطع خيبة وحسرة **عابد الجيلالي** اتجاه حلمه الوحيد بإنجاز شريط وثائقي عن الخطاط الوزير ابن مقلة.

---

[1] أحمد عبد الكريم: رواية كولاج، ص81.

[2] المصدر نفسه، ص09.

[3] المصدر نفسه، ص11-12.

[4] المصدر نفسه، ص35.

إن الوصف الداخلي للشخصيات تجاوز كل الملامح الخارجية المرئية إلى الملامح الداخلية اللامرئية، فقام السارد بسبر أغوار الشخصيات والكشف عن خباياها ومشاعرها وعواطفها.

3-أنواع الشخصيات:

يمكن تصنيف الشخصيات انطلاقا من مقاييس ومعايير مختلفة، وذلك من خلال ظهورها في ساحة العمل الأدبي، وأيضا الدور الذي تؤديه في مسرح الأحداث مما ينتج هنا تغير في الواقع قربا أو بعدا من سيادة عالم النص الأدبي.

ومن المعروف في الدراسات النقدية أن الموجود في الأعمال الروائية نوعان من الشخصيات وهي:

-الشخصيات الرئيسية Protagoniste

-الشخصيات الثانوية Minor character

3-1-االشخصيات الرئيسية (المدورة): تتمتع هذه الشخصيات بالمساحة الأكبر على مستوى العمل الأدبي، محتلة مركز الصدارة ليتمركز حولها اهتمام القارئ كليا بحضورها السردي الطويل وأهم ما توصف به هذه الشخصية هو أنها "التي تقود العمل وتدفعه إلى الأمام في الدراما والرواية"[1].

وتبرز لنا موقف القاص أو الروائي في: لحظة تعامله الإبداعي وتعطينا نحن كقراء صورة عن هذا العالم الإبداعي الذي يطرحه أمام القارئ[2]، "إنها الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة بكل الدلالات التي يوحي بها لفظ العقدة والتي تكره وتحب وتصعد وتهبط...تؤثر في سواها تأثيرا واسعا"[3].

---

[1] كوثر محمد علي جبارة: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، ص40.

[2] عبد الله رضوان: البنى السردية (دراسة تطبيقية في القصة القصيرة)، د.ط، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص386.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د.ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص89.

يزعم "ميشال زيرافا" بأن "فوستر" يتميز تميزا بين النوعين حيث قال عن المدورة تشكل عالما كليا ومعقدا، في الحيز الذي تضطرب فيه الحكاية المتراكبة وتشع بمظاهر كثيرة تتسم بالتناقض[1].

تتشكل الشخصية الرئيسية من خلال عوامل عديدة توجز بثلاث عوامل هي[2]:

أ-التعقيد: يصرف بقوة إلى الاهتمام بالشخصيات الرئيسية من طرف القارئ حيث الأفراد المعقدين الذين ترتد تصرفاتهم إلى مجموعة متداخلة ومركبة من الدوافع والعواطف هم مظنة التعرض للتغيرات.

ب-الاهتمام: الشخصية الرئيسية هي التي تستحوذ على اهتمام قارئها تماما، فلو فهمها حقا يكون بذلك توصل إلى الجوهر الحقيقي المطروح في التجربة الروائية.

ج-القوة والعمق الشخصي: تظهر هذه الصفة في قدر من الغموض أو تواري الروح خلف دوافع مبهمة بين حين وآخر، ولكن هذا القدر يكفي كي ينصب اهتمامنا عليها فلا يحيد عنها باعتبارها شخصية رئيسية في القصة.

مما تحدثنا سابقا فإننا نجد في رواية **كولاج** ثلاث **شخصيات محورية** تتمثل في:

"**علي الجنوي**" وهو بطل هذه الرواية رجل مثير للاهتمام فنان جزائري حالم، يعيش حياة هادئة في مدينة داخلية وبشكل هامشي سرعان ما يجد نفسه منخرطا في قضية كبيرة تتعلق بضياع كتاب الهدنة والذي لا دخل له بها سوى رباط صداقة قديم جمعه **بعابد الجيلالي**، فقد كانت هذه الشخصية المحرك الرئيسي والقلب النابض لباقي الشخصيات.

"**عابد الجيلالي**" صديقه المصور الذي يعيش في باريس والمتهم بسرقة كتاب الهدنة وهو عمل فني ومخطوط ثمين كان محفوظا بأحد متاحف آيا صوفيا بإسطنبول، كتبه الخطاط العربي ابن مقلة في العصر العباسي، فـ "**عابد الجيلالي**" يعتبر البطل الثاني للرواية من

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص88.

[2] كوثر محمد علي جبارة: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، ص41.

خلال مذكرة كان قد منحها لصديقه علي الجنوي في وقت سابق والتي لجأ إليها هذا الأخير لحل هذه المشكلة واللغز المحير.

السيد "نافري" ابن من الأقدام السوداء، صحفي ومحقق فرنسي في قضية سرقة كتاب الهدنة والذي هو حقيقة تاريخية في الماضي، ولكن لا أحد يعلم ما حدث بعد ذلك وما آل إليه الكتاب إلا أن لوحة تأبينيه أبي علي بن مقلة حقيقة في الحاضر فكتاب الهدنة معاهدة صلح بين المسلمين والمسيحيين، إذ يشير في بعده الرمزي إلى حالة الحرب والصراع المستمر بين الاسلام والمسيحية وما يترتب عن ذلك من مشاكل، إضافة إلى قضية الاعتذار للعارم التي اغتصبها والده خلال الفترة الاستعمارية ترمز بشكل ما إلى حالة التأنيب والندم التي يعيشها الضمير الكولونيالي، وأن الاعتذار على كل الجرائم التي ارتكبتها فرنسا بحق الجزائريين أمر ضروري.

3-2-الشخصيات الثانوية: (المسطحة) الشخصية المسطحة تفتقر إلى الكثافة السيكولوجية والتعقيد، الذي يميز الطبيعة الإنسانية، "لأنها ذات طابع أحادي ثابت، غير متغير"[1].

كما يكون حضورها في الرواية حضورا محددا مقتصرا على بعض الأسطر أو الصفحات، "إذ تقدم بسرد مختصر يصنع دورها البسيط فهي لا تكاد ترسم حتى تنتقل إلى مركز ثانوي"[2]

فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها عامة[3]، لأن الكاتب يرسمها لنا من البداية وقد اكتملت وأصبحت غير قابلة للتطور، لذلك تكون ردود فعلها بالنسبة للحوادث معروفة سلفا[4].

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الرباط، 2010. ص57.

[2] كوثر محمد علي جبارة: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، ص42.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص89.

[4] داود غطاشة، حسن راضي: قضايا النقد العربي، ط2، مكتبة دار الثقافة للسرد والتوزيع، عمان، 1999، ص125.

كما للشخصية دور كبير في العمل السردي حيث تقوم بجذبه إلى الأمام وتتطور كلما تقدمت بخطوات في الأحداث حتى تصل إلى النهاية ومن بين الشخوص التي أبانت دورها في الرواية نجد:

شخصية "**سعد السماوي**" أي صديق البطلين علي الجنوي و**عابد الجيلالي**، فهذه الشخصية حركت البناء السردي من البداية حتى النهاية حيث كان "**سعد السماوي**" في البداية منافسا **لعابد الجيلالي** في حب زنايدا الأوكرانية، إلا أنه في الأخير صار شاهدا على زواجه بها ورفيقا وفيا **لعلي الجنوي** و**عابد الجيلالي** معا فهو من قام بطمس توقيع علي الجنوي واسمه من على اللوحة لئلا يكتشف أمر اللوحة أثناء نقلها من بغداد إلى الجزائر بعد الحاح كبير من صديقه **عابد الجيلالي** وإيصالها كهدية **لعلي الجنوي**.

كما نجد شخصية "**زنايدا**" زوجة المصور **عابد الجيلالي** الأوكرانية والتي كانت حاضرة بكل قوة في حياة البطل الثاني للرواية فهي السند له في حياته البائسة والتي لم يحقق فيها شيئا مما كان يحلم به.

نجد أيضا شخصية "**زينب**" الفتاة القوية التي عانت الأمرّين في خيباتها ومعاناتها اليومية مع مجتمع لم يرحم أنوثتها ولم يتقبل وضعها كأستاذة جامعية تحاضر وتسافر وتتكلم الفرنسية.

كما توجد شخصيات أخرى قامت بتحريك المتن الروائي إلى الأمام مثل: الضابط **محمود مدير المتحف، السائق عثمان، محمد سعيد**، والدة زينب **(العارم)**، والد **عابد الجيلاني (البشير التيجاني)**، أخ زينب **(النذير)**...

4-نمذجة الشخصيات في رواية "كولاج":

يعمل الروائي على تصنيع شخصيات تتماشى مع عمله الروائي هذه الشخصيات يضعها كنموذج تحمل أفكاره للتعبير عن الزوايا المختلفة فتاريخ الرواية يؤكد أن الشخصية عنصر يتصل بقاؤه ببقاء الجنس الروائي نفسه، ونظرا للاهتمام الكبير الذي يوليه الكتاب الروائيين للشخصية النموذجية فإن الدراسة تعدها العنصر الأول في العمل الروائي وبهذا تحاول شرح أبعادها وتنوعها وتفردها وتعقدها[1].

[1] هيام شعبان: السرد الروائي في اعمال ابراهيم نصر الله، د.ط، دار الكندي، الأردن، 2004، ص130.

وفي رواية "**كولاج**" نجد الروائي وظف شخصيات اتخذت أشكالا ونماذج مختلفة:

4-1-نموذج الصداقة: من أهم الشخصيات لهذا النموذج هي شخصية "**علي الجنوي**" والتي صورها الراوي بشخصية الفنان الحالم والمنطوي على نفسه، وشخصية "**عابد الجيلالي**" والتي صورها بالشخص العدمي اللامبالي فقد جسد الروائي **أحمد عبد الكريم** الصداقة التي جمعتهما حين التقيا بعد عشرين عاما في باريس والتي كانت لحظة تاريخية أعادت للجيلالي حبه وشغفه بالحياة يقول الراوي " يبدو أنك نسيت صديقك...يا علي"[1] وحين أهدى **علي الجنوي** صديقه عابد أقرب لوحة لقلبه تأبينية "أبي علي بن مقلة" لقول الراوي: "قال **الجيلالي** ثم أشار بسبابته إلى لوحة وقال لعلي: لوحة البرذون أريدها بأي ثمن(...)عدني يا علي بحق الملح والصداقة التي بيننا (...)هي لك أيها البرذون حالما ينتهي المعرض"[2] .

4-2-نموذج الأخوة: نجد هذا النموذج في شخصية "**نافري**" والتي صورها الراوي بشخصية مزدوجة ففي الظاهر هو صحفي إلا أنه في الحقيقة يمثل الذاكرة التاريخية والأقدام السوداء، والذي خاطر بحياته من أجل أن يلتقي بأخته زينب من جديد، يقول الراوي: "أخرج هاتفه المحمول شكل رقما وبعد هنيهة قال مرحبا زينب بعد حوالي ساعة سأكون في الأغواط..."[3]

وقوله أيضا: " بمجرد دخولهم...سرعان ما انهارت على صدر السيد نافري باكية"[4]

4-3-نموذج المرأة الضحية: ويظهر هذا النموذج في شخصية "**زينب**" أخت السيد "**نافري**" والتي صورها الراوي بشخصية المرأة المتحررة المتمردة المدخنة رغم أنها فتاة من مجتمعات المدن المحافظة يقول الراوي: "كانت أول سيجارة دخنتها زينب وهكذا قد تمكنت منها عادة التدخين(...) كان علي يتأمل زينب وهي تدخن بشغف كبير"[5].

---

[1] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص33.

[3] المصدر نفسه، ص72.

[4] المصدر نفسه، ص101.

[5] المصدر نفسه، ص83-84.

5-أشكال التبئير (زاوية رؤية الراوي):

يعبر عن هذا المفهوم بمصطلحات متعددة مثل الرؤية Vision والمجال Filed أو وجهة النظر Point de vue ولكن جيرار جينيت " يفضل مصطلح البؤرة أو التبئير ليتحاشى ما تنطوي عليه هذه الألفاظ من إيحاءات تتصل بالحاسة البصرية خاصة[1] .

فمصطلح التبئير هو المفضل لأنه مصطلح تقني يقصي كل الدلالات النفسية والإيدولوجية التي قد توحي بها المصطلحات الأخرى.

مفاهيم هذه المصطلحات تجد أصلها من وجهة النظر الشكلية عند الكاتب الأمريكي "واني كلود بوط" والذي عبر عنها بوجهة النظر أو زاوية الرؤية في مقاله الشهير: المسافة ووجهة النظر، إذ يقول: إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة[2]، والمقصود من هذا الكلام أن زاوية الرؤية هي التقنية المستخدمة لحكي القصة التي يقصد من ورائها التأثير على المروي له أو على القارئ بصورة عامة.

يتبين لنا مما سبق أن التبئير وإن اختلفت تسمياته ومصطلحاته من التبئير وزاوية الرؤية أو المجال أو وجهة النظر، إلا أنها تبقى مصطلحات تعكس وجهة نظر الراوي

ظهرت تصنيفات عدة للرواية من خلال طرائق وضعية السارد فقد قسم جييرار جينيت عملية التبئير إلى ثلاثة أصناف تتحصل على مقارنة معلومات الراوي بمعلومات الشخصية التي يتناولها التبئير: التبئير الصفر أو اللاتبئير، التبئير الداخلي، التبئير الخارجي[3].

هذه الأصناف يقابلها عند "جون بويون" ثلاث رؤى هي: الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرؤية من الخارج[4].

أما تودروف فإنه يحافظ على تصنيف جون بويون ويدخل عليه تعديلات طفيفة[5].

---

[1] عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى، ط، 2003، ص31.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص46.

[3] المرجع نفسه، ص15.

[4] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص95.

[5] تزفيتان تودروف: مقولات السرد الأدبي ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: حسين سحبان وفؤاد صفا، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص58.

5-1-الرؤيـة من الخلـف: يشيع هذا النوع في القصص الكلاسيكية القديمة، يكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الروائية أنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، تظهر الرؤية من الخلف على أشكال مختلفة قد تتجلى في معرفة الراوي بالرغبات السرية لدى حديث شخصيات الرواية (التي قد تكون غير واعية برغباتها)، وأما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، كما قد تأتي على شكل سرد مجموعة من الأحداث لا تستطيع إدراكها شخصية روائية بمفردها.

وفي هذه الرؤية يتميز السارد بمعرفة تفوق الشخصية ومن الأمثلة على ذلك ما يلي:

-دق عليه باب المرسم بواب مدرسة الفنون الجميلة، ودون أن ينتظر الإذن بالدخول دخل برفقة شاب طويل يرتدي بذلة أنيقة ذات لون كاكي غامق..[1]

-ويقول أيضا: "كان الأستوديو غاية في الأناقة والجمال رغم صغره فليس به سوى مطبخ صغير وغرفة للنوم وبهو للاستقبال"[2] .

5-2-الرؤية مع: لقي هذا الشأن من الرؤى اهتماما كبيرا في العصر الحديث تعرف بالرؤية المصاحبة، حيث أن الراوي يعرف ما تعرفه الشخصيات، فالراوي هنا لا يقدم أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، تطرح من خلال هذا الشكل من الرؤية إشكالية استعمال الضمير سواء المتكلم والمفرد أو الغائب، فإذا ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية[3].

---

[1] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص38.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص47-48.

وتتميز هذه الرؤية أن السارد يعرف ما تعرفه الشخصية يقول: "كانت الساعة تشير إلى الثامنة تقريبا حين تجاوز علي بوابة مدرسة الفنون الجميلة مغادرا، اكتفى بتلويحة متعبة إلى البواب الذي راح يغلق البوابة خلفه بأحكام..."[1]

5-3-الرؤية من الخارج: هذه الرؤية نادرة جدا في السرد القديم والحديث، فمعرفة الراوي هنا أقل من معرفة الشخصية الروائية، ويضطلع هو بمهمة الوصف والتعليق دون التفات إلى ضمائر الشخصيات[2] بمعنى أنه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر به أو تحسه من مشاعر، أنه يعرف ما هو ظاهر ومرئي فقط. وفي هذه الرؤية السارد يقوم بسرد ما يشاهده فقط من الخارج.

والأمثلة التالية توضح ذلك يقول: "أراد السيد نافري أن يغير مجرى الحديث ويخرجها من كآبتها فقال لها في حركة مسرحية جعلت أساريرها تنبسط وتبتسم: أنا لك أيتها الأميرة الهلالية"[3] .

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص09.

[2] تزفيتان تودروف: مقولات السرد الأدبي، ص58.

[3] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص86.

ثالثا: التخييل التراثي في رواية "كولاج":

1-جماليات التناص:

مصطلح التناص في النقد الحديث يعني تفاعل النصوص فيما بينها، أو بعبارة أخرى: توظيف النصوص اللاحقة لبنيات نصوص أصلية سابقة [1].

وأول من أشار إلى هذا المصطلح هو "ميخائيل باختين" في كتابه فلسفة اللغة على أنه الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع بين النصوص في استعادتها أو محاكاته لنصوص أو لإجراءه من نصوص سابقة[2]، مما يعني هنا أن الكاتب لا يستطيع كتابة وإنشاء نص إلا بالعودة إلى النصوص القديمة لأن كل نص له جذور تعود إلى الماضي، إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة مما يحدث تفاعل ورد فعل بينهما.

وأيضا يعد جيرار جنت خير من أسهموا في دراسة علاقات النصوص والبحث في أشكالها وأنماطها في كتاب التعالي حيث يقول: بفضل استخدام هذا المصطلح عند البحث عن علاقة التقاطع ببين النصوص وتداخلها فيما بينها، ويقصد بالتعالي التجاوز والتخطي وعن طريقة تجاوز معمار النص أو البحث في معناه هو كل ما يجعل نصنا يتعلق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"[3].

ومما نخلص أن التناص بالمفهوم الحديث: مجرد اجترار للنصوص المقتبسة وامتداد أفقي له وإنما يقوم أصلا على فتح حوار مع النص المقتبس بقصد توظيفه وإعادة إنتاجه ربما برؤية مختلفة[4].

---

[1] سعيد سلام: التناص التراثي في الرواية الجزائرية-أنموذجا-، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، بيروت، 2010، ص43.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث-بنياته وابدلاته-، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1989، ص175.

[3] سعيد سلام: التناص التراثي في الرواية الجزائرية أنموذجا، ص47.

[4] حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، ط1، دار كنوز للمعرفة، عمان، 2007، ص30.

2-توظيف النص التراثي: جل الآثار الإبداعية لها أصول تسقى منها وتستند إليها أو توظفها فنيا ومتى كانت تلك الأصول حية: عقيدة وتاريخا وفلسفة، فالآثار الإبداعية اتكأت عليها ستقرب من دائرة البقاء إنسانيا ومتى كانت مفتعلة وقد تعالت أكثر من صيحة تدعو للدعوة إلى الجذور التراثية التي تعد إرثا مجيدا علينا ان نحافظ عليه، وذلك باستقاء الموضوعات ذات الوهج بدءا من الأساطير وانتهاء بما سطره التاريخ[1].

لأن الإبداع يكون بالتواصل مع الماضي والحاضر بما تحوي من قيم ونظرة تحاول أن توحد بين الأمة الواحدة قديما وحديثا.

حيث أننا نجد **أحمد عبد الكريم** وظف التراث في روايته "**كولاج**" بشكل رائع ومميز باستحضاره لنصوص تلائم جوه الروائي، وهذا راجع إلى أن القاص له معرفة خيالية واسعة بالنصوص التراثية ونجد هذا في:

- **توظيف التاريخ الواقعي:** قد استطاع **أحمد عبد الكريم** في روايته "**كولاج**" ، اقتباس وتوظيف التاريخ ليدعم نظرته الحادة إزاء الفن، وأيضا ليعطي لنا الأدلة والوقائع في تاريخ الخط العربي وضياع الأعمال الفنية وسرقتها، وكل ما يتعلق بالمعاناة والمحنة التي عاشها بعض الفنانين جراء الفن ودليل هذا قوله: " وأما تأبينيه "أبي علي بن مقلة" فقد كانت مساحة من تدريجات الأحمر الذاهب نحو الأرجواني الرامز إلى ذلك المصير التراجيدي الذي واجهه الخطاط العربي الشهير ابو علي بن مقلة...الخطاط..."[2]، وقوله: "في أسفل اللوحة كان هناك رسم غامض لشبح حصان لون بلون قريب من لون المداد وفي ذلك اشارة إلى أن قياس أقلام الخط المتنوعة كان يعتمد على شعرة البرذون...أيضا"[3] .

[1] سعيد سلام: التناص التراثي في الرواية الجزائرية أنموذجا، ص37.

[2] احمد عبد الكريم: كولاج، ص30.

[3] المصدر نفسه، ص31.

وقولـه أيضـا: "لقد قمـت بتحقيقـات كثيـرة عـن الآثـار المسـروقة مـن المتـاحف لفنـانين مشهورين مثل: بيكاسو(...)وكان الدافع المادي هو السبب الظاهر لهذه السرقات (...) أكيد أن الهدف ليس ماديا لأن أثر ابن مقلة كتاب الهدنة الذي سرق من متحف آيا صوفيا بإسطنبول ليس بذي أهمية مادية كبيرة مثل اللوحات الفنية الموجودة في متاحف أوروبا..."[1]

يقول أبو الحسن ثابت بن سنان بن ثابت بن قرة: " ثم ناح على نفسه وبكى على يده وقال: يد خدمت بها الخلافة ثلاث دفعات لثلاث خلفاء وكتبت بها القرآن دفعتين تقطع كما تقطع أيدي اللصوص..."[2]

فهذا دليل قاطع على أن القاص قام بتوظيف هذا المثال لا لنقرأه بل ليشرح ويفسر لنا محاولة الاحتفاء بالفن والخط العربي الذي يكاد ينقرض من حياتنا الراهنة برغم الدور التاريخي الذي لعبه في الحضارة والثقافة العربية، إضافة إلى المصير المأساوي الذي لقيه ابن مقلة مؤسس الخط العربي والخطاط الذي دفع حياته ثمنا لطموحه السياسي.

كما وظف أسماء شخصيات تاريخية ليدعم بها روايته ويضفي عليها طابع جديد مثل: "عبد الحفيظ قادري، بيكاسو، مونيه، خون خوف، نيكولاي ساركوزي، نصرالدين دينيه، كمال اتاتورك، محمد الهاشم البغدادي، حامد الآدمي، شاكر حسن آل سعيد، أحلام مستغانمي، محمد ايسياخم"[3] .

3-توظيف النص الديني: نظرا لما يتميز به القرآن الكريم من دلالات ومعان قوية وثاقبة وكثافة عالية لألفاظه وظف الروائي بعض الكلمات الموجودة في القرآن الكريم وأيضا بعض الكلمات التي تحيل عن أصلها في القرآن وهذا من أجل معالجة روايته بشكل مميز حيث نجد في قوله:

"ربما يحيل الاسم على العاديات أي الجياد "[4].

---

[1] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص45.

[2] المصدر نفسه، ص5.

[3] المصدر نفسه، ص 25-48-54-98-107-133.

[4] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 146.

"على سنة الله.[1]

"بحرف النون والقلم"[2]

"أهديه إلى جنات النعيم"[3]

"فبدا أن الخيط الأبيض للفجر"[4]

هذا يعتبر اقتباس من القرآن الكريم؛ من المعنى الأصلي الموجود في القرآن الكريم، في قوله عزّ وجلّ:

﴿ وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا ﴾[5]

﴿ وَلَن تَجِدَ لِسُنَّةِ اللَّهِ تَبْدِيلًا ﴾[6]

﴿ ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ﴾[7]

﴿ إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَهُمْ جَنَّاتُ النَّعِيمِ ﴾[8]

﴿ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ ﴾[9]

كما نجده أيضا وظف بعض الكلمات الموجودة في القرآن مثل:

الله، حي، رسوله..

كل هذا يدل على أن الروائي متمكن من اللغة مما أثرى عمله السردي وشحنه بدلالات كثيفة وعميقة من أجل بناء عالمه التخييلي السردي.

---

[1] المصدر نفسه، ص 69

[2] المصدر نفسه، ص 97

[3] المصدر نفسه، ص 108

[4] المصدر نفسه، ص 109

[5] سورة العاديات، الآية 1.

[6] سورة الفتح، الآية 25

[7] سورة القلم، الآية 01

[8] سورة لقمان، الآية 08

[9] سورة البقرة، الآية 187

الفصل الثالث

بنية الفضاء الروائي في رواية "كولاج"

أولا: الفضاء المكاني

1-مفهوم الفضاء

2-مفهوم المكان

3-العلاقة بين الفضاء والمكان

4-التشكيلات المكانية

ثانيا: الفضاء الزمني في رواية " كولاج"

1-مفهوم الزمن

2-المفارقة الزمنية في رواية "كولاج"

ثالثا: بنية اللغة في رواية " كولاج"

1-اللغة الفصحى

2- اللغة العامية

3- اللغة التاريخية

4- اللغة الفرنسية

5- لغة القرآن الكريم

6- لغة التهجين

7- لغة الحوار

أولا: الفضاء المكاني في رواية "كولاج":

يعد المكان العنصر الرئيس المشكل لبنية الفضاء الروائي، باعتباره بنية معمارية متجسدة بوساطة اللغة التي تتفنن في رسم عوالم مكانية متنوعة أي: أننا نشير بهذا المصطلح إلى مجموع العناصر المكانية بما هي أشكال طوبوغرافية وأعلام جغرافية مرجعية أو تخيلية تدور فيها أحداث الرواية المتخيلة، وتضطرب داخلها الشخصيات وتتفاعل فيما بينها.

1-مفهوم الفضاء:

مصطلح الفضاء من المصطلحات الجديدة الشائكة لتداخل معناه مع معان أخرى كالحيز والمكان غير أن غالبية الخطابات النقدية العربية تعتمد مصطلح الفضاء.

1-1-لغة: جاء في لسان العرب فضا: أن الفضاء هو المكان الواسع من الأرض... وقد فضا المكان وأفضى ذا اتسع...وأفضى فلان إلى فلان أي أوصل إليه وأوصله أنه صار في خرجته وفضائه وحيزه[1]

كما نجده في معجم مقاييس اللغة لابن فارس، قوله: فضي والضاد والحرف المعتل أصل صحيح يدل على انفتاح في شيء واتساع، ومن ذلك: الفضاء والمكان الواسع [2] بمعنى أن الفضاء يتميز بالاتساع والانفتاح.

1-2-اصطلاحا: المقصود بالفضاء في القصص، هو الفضاء التخييلي والمعطيات التي لها بالأعمال المتخيلة صلة، فلقد اقترح "باشلار" عليه باسم انشائية الفضاء أو علم النفس النسقي لمواقع حياتنا الحميمة[3].

والفضاء في الرواية: ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسا، ومن خلال اللغة التي

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة فضا، ص195.

[2] ابن فارس: مقاييس اللغة، ص508.

[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، 306.

يستعملها، فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج دوره وجهة نظر غاية في الدقة[1]

اما عند "حميد لحمداني" يرى أن مفهوم الفضاء يتخذ أربعة أشكال[2]:

- **الفضاء الجغرافي:** وهو مقابل لمفهوم المكان ويتولد الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك في الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه.
- **فضاء النص:** وهو فضاء مكاني أيضا غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.
- **الفضاء الدلالي:** ويشير إلى الصورة التي تخلفها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.
- **الفضاء كمنظور:** ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي (الكاتب)، بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال، يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.

حيث يرى: أن المفهومين الأخيرين لهما علاقة بمباحث أخرى، واتخذ هنا تسمية الفضاء دون أن يدلا على مساحة مكانية محددة على خلاف المفهومين الأولين: اللذين نعتبرهما مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي، بينما يمكن ارجاع الفضاء الدلالي إلى موضوع الصورة في الحكي، والمبحث الرابع إلى زاوية النظر عند الراوي [3].

وفي الأخير نصل إلى أن الفضاء هو دائرة تتسع إلى أكثر من مكون، تشمل فضاء المكان وفضاء الزمان، فضاء الشخصيات التي تتمثل من مكونات السرد الحكائي.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص32.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص62.

[3] المرجع نفسه، ص62.

2-مفهوم المكان:

حظي المكان في الرواية باهتمام كثير من الدارسين، لأن المكان في النص الروائي يتجاوز كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع عليها أحداث الرواية، فهو عنصر غالب في الرواية حامل لدلالة، ويمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها عناصر الرواية.

2-1-لغة: يعد لسان العرب لابن منظور أكثر المعاجم عرضا وتفصيلا لهذه الصيغة، حيث إن المكان الموضع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع[1].

وفي التنزيل الحكيم وردت لفظة مكان بمعنى المستقر ومنها قوله تعالى: ﴿**وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا**﴾[2] أي: اتخذت لها مكانا نحو الشرق وقال تعالى: ﴿**وَاسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِ الْمُنَادِ مِنْ مَكَانٍ قَرِيبٍ**﴾[3]

ووردت بمعنى المنزلة الرفيعة في آيات عديدة منها قوله تعالى: ﴿**وَرَفَعْنَاهُ مَكَانًا عَلِيًّا**﴾[4].

تجمع الدلالة اللغوية للفظة " **مكان** " من المعاني المذكورة آنفا على الدلالات التالية: الموضع، المحل، الاتجاه، المكانة الرفيعة.

2-2-اصطلاحا: لم يبق المكان مجرد رقعة جغرافية، بل تمكن جماليته الكامنة في الخبرة الإنسانية وتجاربه، مما نجد هذه الصورة واضحة لدى "باشلار" حينما يتحدث عن المكان وعلاقته بالإنسان يقول: إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل في كل ما في الخيال من تميز، أننا ننجذب لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالجمالية في كامل الصور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة المتوازية[5].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة مكن، مج12، ص157.

[2] سورة مريم، ال آية16.

[3] سورة ق، الآية 41.

[4] سورة مريم، الآية 57.

[5] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع بيروت، 1987، ص31.

مما يعني أنه ليس حيزا هندسيا فقط، إنما هو حامل لتجربة الإنسان تعيش في ذاكرته أينما حل، حيث يجسدها الكاتب بكل أبعادها.

حيث يعد المكان عنصرا أساسيا للعمل الروائي يتخذ أشكالا، ويحيل على دلالات مختلفة يكشفها بالتحليل والدراسة وفق تصورها، يخضع مبدأ القطبية القائمة على ثنائيات التضاد بين الأمكنة، تتقابل معبرة عن العلاقات التي تربط الشخصيات بمكان تحركها أو عيشها تبعا للثقافة والعادات والأفكار والسلوكيات السائدة فيه[1].

مما يعني أن المكان يعبر عن نفسه للشخصيات وينسجم مع رؤيتها للكون والحياة ويحمل أفكارها وفي هذه الحال يبدو المكان كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر[2].

فالمكان في كليهما يغدو عنصرا فاعلا في تطورهما وبنائهما، وفي طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه وفي علاقاتها به.

كما أن المكان رغم سيمتهن الفنية والجمالية فهو يوقظ في أعماقنا حنينا للمكان بالأول الذي وطئناه، فنعاود تذكره وهذا ما أشار إليه "غاستون باشلار" يقول: حين نقرأ مثلا وصفا لحجرة نتوقف عن القراءة لنتذكر حجرتنا أي أن قراءة المكان في الأدب تجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة[3].

مما يعني أن المكان في الأدب، هو الصورة الفنية التي تبعث فينا الذكريات.

وما نخلص إليه أن المكان له صورتان: تخييلي وواقعي، فهو جزء لا يتجزأ من العمل السردي.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص31.

[3] غاصون باشلار: جماليات المكان، ص07.

3-العلاقة بين الفضاء والمكان:

يفهم الفضاء في هذا التصور على: أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي، فالروائي مثلا في نظر البعض –يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية، التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، ومن استكشافات منهجية للأماكن[1].

فالعلاقة بين الفضاء والمكان هي: علاقة الكل بالجزء ذلك أن الفضاء لما قلت سابقا أعم وأوسع من المكان، فنحن في البيت نعيش في فضاء متسع به الأثاث المنزلي والمقتنيات والتي تأخذ حيزا مكانينا في هذا الفضاء الواسع، وبالتالي فالأماكن هي التي تظهر بحكم أنها جزئيات داخله، وأن فرق الهواء بين الفضاء والمكان هو فرق جوهري، بحكم أن المكان يجتمع مع أمكنة أخرى في فضاء واسع[2].

حيث إن الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان: إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في صيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أو تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائيه[3].

فالفضاء المتسع ما هو: إلا صحراء مترامية الأطراف تفجع من ينظر إليها وهو ما عبر عنه "أدونيس" بالجدل الفاجع لتلك الصحراء أو لهذا الفضاء، سواء أكان في الحقيقة الموجودة المجردة أو في التخيّل، فالجدل قائم بين الحس والوعي بالفضاء، بعيدا عن الجغرافيا والتاريخ، وهنا تجدر الإشارة إلى أنه لا يوجد فرق جوهري بين الفضاء الأدبي السردي المكتوب، وبين الفضاء العام الذي نعيشه في الحقيقة المجردة، بل هو فضاء واحد مع الاختلاف البسيط بين الواقع والخيال[4].

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص53.

[2] عزوز علي إسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، الإسكندرية، 2010، ص48.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص62.

[4] عزوز علي إسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ص49.

بما أن الفضاء أوسع وأشمل، ويحوي على مكونات السرد فالمكان هنا جزء منه باعتباره مكون من مكونات السرد الحكائي.

4-التشكيلات المكانية:

تتفاعل الأمكنة المغلقة مع الأمكنة المفتوحة، بإيجابياتها وسلبياتها وتجلياتها. وتؤدي دورا محوريا في الرواية "فقد تغدو هذه الأمكنة المغلقة مليئة بالأفكار والذكريات والآمال والترقب حتى الخوف والتوجس، فالأماكن المغلقة مادية واجتماعية تولد المشاعر المتناقضة المتضاربة في النفس، وتخلق لدى الإنسان صراعا داخليا بين الرغبات والواقع وتوحي بالراحة والأماكن[1].

4-1-الأماكن المغلقة:

أ-**البيت:** كما يقول" باشلار": هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هو أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل، البيت دينامية مختلفة كثيرا مما تتداخل أو تتعارض وفي أحيان أخرى تنشط بعضها في حياة الإنسان من عواصف الأرض والسماء[2].

يقول الراوي: "شقة من ثلاث غرف.. مقابلها دم القلب"[3]، وفي موضع آخر يقول: ها هو يغلق على نفسه باب شقته مرعوبا وحده الآن في مواجهة أسئلته ووساوسه"[4].

هنا الراوي يتحدث عن البيت الذي يسكنه "**علي الجنوي**" هو وزوجته قبل أن تتغير الأحداث ويتخذ البيت منحا آخر إذ يتحول من مكان للأمان والراحة إلى مكان يسكنه الرعب والخوف ويتجلى ذلك في مواجهة أسئلته ووساوسه.

---

[1] حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية،بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ط1، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، فلسطين، 2008، ص38.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص38.

[3] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص10

[4] المصدر نفسه، ص12.

ب-السيارة: فهذا الفضاء المغلق المتحرك في رواية "كولاج" يذكر "**علي**" أين رأى " الضابط محمود " يقول الراوي: "رأى الضابط يمتطي سيارة رمادية"[1].

وقوله: "كانت السيارة الرمادية الرباعية في انتظارهما استقلاها ركب علي في المقعد الخلفي بينما ركب الضابط بجانب السائق وقال له قبل أن تقلع السيارة فندق ألف ليلة وليلة"[2].

وقوله أيضا: كانت السيارة رباعية الدفع تندفع باتجاه الصحراء...تقل السرعة"[3].

كانت السيارة موضع حديث بين "**علي**" بطل الرواية و"**الضابط محمود** " وأيضا موضع حديث بين "**علي االجنوي**" ونفسه.

4-2-الأماكن المفتوحة:

أما المكان المفتوح فهو يوحي إلى الاتساع والتحرر حيث المكان المفتوح يرتبط بالمكان المغلق ارتباطا وثيقا، ولعل حلقة الوصل بينهما هو الإنسان ومن الأماكن المفتوحة الأكثر حضورا في الرواية هي:

أ-الشارع: هو من الأماكن المفتوحة ويعتبر مكان انتقال ومرور نموذجي، فهو الذي يستشهد حركة الشخصيات، وشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن أقامتها وعملها.

فالرواية تحوي جزءا من الأحداث وقعت في الشارع حيث يقول الراوي: «متجهين إلى بوابة الفندق...ويأخذ الشارع الرئيسي باتجاه وسط المدينة..."[4].

وقوله: فكرت في حالة الرعب والرهاب التي تخيم على شوارع بغداد رغم اصرار العراقيين على التشبث بالحياة والفرح"[5].

---

[1] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص9.

[2] المصدر نفسه ، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص 73.

[4] المصدر نفسه، ص44.

[5] المصدر نفسه، ص57.

وقوله أيضا: واشتعلت أضواء الشارع الطويل فضل أن لا يستقيل...وهو ينحدر مترجلا باتجاه وسط المدينة[1].

فهنا اتحذ الراوي الشارع مكانا للأحداث والحوار والمناقشة لبطل الرواية "**علي الجنوي** " وهو يحدث نفسه.

ب-المقهى: هو فضاء مفتوح مكان لتجمع الناس، مكان لتفريغ الهموم والهروب من الواقع هو ذلك المكان الذي يأوي إليه كل من أراد أن يطلق العنان لتخيلاته، سواء أكان مع شيشته أو مع صحبه فهو مكان للبعد عن الحياة الخاصة أو عن المكان المغلق[2].

والمقهى في رواية "**كولاج**" هي متنفس الراوي حيث يقول: " دلف إلى أحد المقاهي وفي نيته أن يجلس بعض الوقت"[3].

وقوله: فضل المغادرة وتمضية الوقت في الكافيتيريا القريبة طلب قهوة ثقيلة...[4]

وقوله: ثم صحبني إلى مقهى االشابندر حيث ضرب لي موعدا مع مؤلف الكتاب هلال ناجي الذي كان يجلس في زاوية المقهى برفقة صديق له[5].

وقوله: كان المقهى القديم غاصا بالمثقفين الكتاب ونخبة المجتمع العراقي من الذين حولوه إلى فضاء يلتقون فيه[6].

وقوله: جلس في مقهى مالا كوف شرب القهوة وهو يستمع إلى أغنية الشيخ محمد العنقاء[7].

فهذا المكان هو عبارة عن فضاء يطلق فيه الراوي كل أفكاره عن الحياة عن أهلها عن أشياء كثيرة فهو مقر الحديث والأخبار المتنوعة.

---

[1] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص09.

[2] عزوز علي إسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ص 119.

[3] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 11.

[4] المصدر نفسه، ص13.

[5] المصدر نفسه، ص63.

[6] المصدر نفسه، ص 63.

[7] المصدر نفسه، ص138.

ج-الجامعة: هي ملتقى لمختلف الأجناس والأعراف هي مشيج العلاقات بين الناس وهي مركز إشعاعي ومصدر للوعي الثقافي والعلمي، إذ يكمن هدفها في اكتساب المعرفة والتعليم العالي، ومنه فالجامعة تعني مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي، إذ تعطي شهادات التخرج وتوفر دراسة من المستوى الثالث والرابع كاستكمال للمستوى الثانوي وكمسلك أخير له.

أما الجامعة في رواية " **كولاج** " فهي تمثل المكان الأول لالتقاء الصديقين وتشكل روابط الحب والصداقة بينهما، يقول الراوي: "...فهو الوحيد من بين زملائه في المعهد العالي للفنون بموسكو الذي عاد دون أن يسلم له ديبلوم الدراسات العليا في الإخراج السنيمائي"[1]، وقوله أيضا: راحا يستعدان ذكرياتهما عندما كانا يدرسان بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة [2]، وقوله: "الكاميرا التي لا تفارقه منذ كان يدرس بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر"[3].

كما نلحظ حضورا كبيرا ومتفردا للمدينة ومن نماذج المدن في رواية " **كولاج** " نذكر:

د-مدينة سطيف: والتي مثلت لبطل الرواية **علي الجنوي** الأرض التي ترعرع فيها لتبدأ علاقته بالحروف وبالفن فقد كان طالبا في الزاوية أو الكتاب ليظهر شغفه بزخرفة الألواح ويتطور اهتمامه ليصل إلى مرحلة دراسة الفنون الجميلة في المعهد العالي بموسكو، والتدريس بمدرسة الفنون بالجزائر العاصمة، يقول الراوي: "حين لجا إلى سطيف..." وبدأ أصدقاؤه من الفنانين يسقطون تباعا في أزقة العاصمة"[4].

وقوله: هذه هي بالتأكيد عين الفوارة لقد قرأت عنها [5].

وقوله أيضا "...عن تاريخ سيتيفس وآثارها الرومانية والعربية الإسلامية"[6].

---

[1] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 32.

[2] المصدر نفسه، ص 33.

[3] المصدر نفسه، ص 33.

[4] المصدر نفسه، ص 10.

[5] المصدر نفسه، ص 46.

[6] المصدر نفسه، ص 48.

هـ-**باريس:** اتخذ هذا المكان في الرواية دلالتين رئيسيتين هما:

- كونه مكان التقاء الصديقين "**علي الجنوي**" و"**عابد الجيلالي**" بعد عشرين سنة، وبمثابة الحلم الذي كانا يراودهما.

- هو الأثر السلبي الذي تركه هذ المكان في نفسية **عابد الجيلالي** في تحقيق حلمه.

يقول الراوي: "ها هي باريس التي كنا نحلم بها من زمان...أنا لم تعطن شيئا بل لقد قضت على كل احلامي"[1]

ويقول أيضا: كانت باريس فرصة للصديقين كي يجددا عمر الصداقة"[2].

وقوله: أنا هنا في باريس من عشرين عاما[3].

وقوله: ها هي باريس التي كنت تحلم بها يا علي أما أنا فقد شبعت منها[4].

وقوله: باريس ضاقت عليّ يا علي خوي"[5].

و-**اسطنبول:** لقد ذكر الروائي "**أحمد عبد الكريم**" اسطنبول كمكان في الرواية لأن موضوعها الأساسي والمتمثل في سرقة أثر فني بمتحف آيا صوفيا بمدينة إسطنبول.

يقول الروائي: أثر ابن مقلة "كتاب الهدنة" الذي سرق من متحف آيا صوفيا بإسطنبول[6].

وقوله: نسخة أصلية بين البيزنطيين والعرب المسلمين في العصر العباسي وقد كتبها خطاط مشهور سمي "ابن مقلة"[7].

فالروائي هنا يشير إلى حالة الحرب والصراع المستمر بين الإسلام والمسيحية وما يترتب عن ذلك من مشاكل.

---

[1] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 34.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

[3] المصدر نفسه، ص 32.

[4] المصدر نفسه، ص 33.

[5] المصدر نفسه، ص 35.

[6] المصدر نفسه، ص 45.

[7] المصدر نفسه، ص 18.

ز-**الصحراء الجزائرية:** ويعتبر هذا المكان مكان ولادة بطل الرواية **علي الجنوي** واعتماده كبيئة خلفية بادعائه لمعرفة هذا المكان واعطائها هوية سردية، إذ قال الروائي في كثير من جزئياتها بأن هناك صحراء أخرى مختلفة عما ورثناه عن النظرة الأكزوتيكية الاستشرافية للصحراء مكانا وانسانا تختبئ خلف الصورة السياحية والرومانسية التي تروج لها الخطابات المختلفة، ولحاجات كثيرة في نفسها فهناك معاناة إنسانية مفتوحة يجب أن ننتبه لها.

أما تسيير الشأن لهذا الفضاء لا سيما في شقه الثقافي والأدبي مثلا، فقد جنى على أبنائها رمزيا ومعنويا وكان عائقا كبيرا أمام تحقيق أحلام الكثير منهم وتأكيد حضورهم بنفس الفرص في أمكنة أخرى، كما ولم ينج منهم إلا من حرقوا أو زحفوا باتجاه الشمال وعواصم العالم فالذين تشبثوا برملهم وصحرائهم ضلوا عرضة للغبن والتهميش وما أكثر الملكات والمواهب التي تموت في صمت دون أن ينتبه لها أحد ولحسن الحظ أن ظهور الوسائل الجديدة للاتصال في الفترة الأخيرة قد قلل من سطوة هذا البؤس والتصحر...إذ يقول الراوي: " لو يدرك المفتونون بالصحراء من السياح حقيقتها ما افتتنوا بها ولا قطعوا...يومياتها"[1].

وقوله: ولد **علي الجنوي** في واحة صحراوية، كانت قبلة للسياح"، وقوله: "...رسمها الاستشراق عن الصحراء الجزائرية والبطاقات البريدية...جنة"[2].

وقوله: "في قرارة نفسه تمنى لو أنه ولد في قصبة الجزائر[3].

وقوله: الغريب أن الصحراوي مغتبط بحياته تلك رغم الحرارة التي لا تطاق فيها...لكنه لن يرض بغير الحياة في قصره أو واحته"[4].

فالروائي **أحمد عبد الكريم** ينبه في روايته إلى أحد عناصر الهوية، وهي الارتباط بالأرض التي ولد أوترعرع فيها الإنسان، كما هو الحال أيضا للسيد **نافري** أو ما يسمونهم بالأقدام السوداء في الجزائر أين تخلق زيارتهم للأماكن التي ولدوا فيها غضبا عارما لدى

[1] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 74.

[2] المصدر نفسه، ص 74.

[3] المصدر نفسه، ص 74.

[4] المصدر نفسه، ص 75.

الجزائريين فكان سبيلهم الاختفاء وراء أقنعة مثل السيد **نافري** لرؤية مسقط رأسه وقتل الحنين الذي سكن قلبه للأغواط يقول الراوي: "...رحلة السيد نافري في الصحراء الجزائرية يقتضي أن تتم مرافقته في سرية تامة دون إثارة الانتباه"[1].

وقوله: "وفد من الأقدام السوداء في رحلة سرية إلى الأغواط"[2].

وقوله: "...قام بزيارة إلى مدينة الأغواط وتمكن من زيارة البيت القديم الذي يسكنه مع عائلته قبل الاستقلال[3].

الروائي **أحمد عبد الكريم** سلط الضوء على الجنوب بصحرائه الساحرة وأشار إلى ما يعانيه سكان هذا القطر من إقصاء وإهمال رغم وقوفهم فوق القلب النابض لإقتصاد البلاد حين سرح بنا في رحلة بين دهاليز التاريخ من سطيف إلى باريس ثم تقرت مرورا بالأغواط ثم العاصمة.

ح-**الجزائر العاصمة:** حيث اتخذ هذا المكان في بدايته دلالة الخوف والاضطهاد وأصبحت مكانا غير آمن ومركزا للجماعة الإرهابية ويتجلى ذلك عندما لجأ " **علي الجنوي** " إلى سطيف مع مطلع التسعينيات يقول الراوي: "انتشر سعير الارهاب وبدأ أصدقاؤه من الفنانين يسقطون تباعا في أزقة العاصمة مغدورين برصاص الإرهاب"[4]

ومن ثم أصبح أستاذا بمدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة أين توجد لوحات فنية للفنان التشكيلي والخطاط "عبد الحفيظ قادري" وهي الحقيقة الوحيدة التي انبثقت منها فكرة الرواية جراء المجازر والمشاهد الدموية التي عاشوها خلال عشرية التسعينات الدموية بمعاناة الفنانين خلال تلك الحقبة المؤلمة وربطها بالمصير الذي آل إليه الفنان "ابن مقلة" من أجل طموحه السياسي.

---

[1] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 120.

[2] المصدر نفسه، ص 120.

[3] المصدر نفسه، ص 120.

[4] المصدر نفسه، ص 115.

ثانيا: الفضاء الزمني في رواية " كولاج":

أخذ الزمن بعدا جماليا تجلى ذلك مع ظهور الرواية الجديدة التي قدمت تصورا لبنية النص الروائي، ومن ثمة تطورت وظيفته بحسب تطور نظرة المجتمع إليه، مما دعا إلى ضرورة الوقوف عنده بالدراسة والتحليل والقراءة، من خلال عرضنا لبعض تعريفات الزمن فيما يلي:

1-مفهوم الزمن:

1-1-لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة "زمن": الزمن والزمان اسم قليل من الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزمن والزمان والعصر، والجمع أزمنة وأزمان، وأزمن الشيء، طال عليه الزمن، والاسم من ذلك الذهن والأزمنة وأزمن بالمكان أقام به زمانا[1].

1-2-اصطلاحا: الزمن هذه الكلمة التي شغلت فكر الإنسان وجذبته إليها، فراح يتناولها بالدرس محاولا فقه ماهيتها، وقد وردت في مفاهيم عدة منها:

"يشكل الزمان في الرواية مركز الاستقطاب، بما له فاعلية جمالية من شأنها أن تبلور شعرية النص الأدبي، الذي تأسس عبر ما يسمى في النقد المعاصر (بالانزياح).

وهو في ذلك يلعب دورا يشبه كثيرا ذلك الذي يلعبه اللون في اللوحة الزيتية، فهو يعطي للحدث صيغة خاصة تشير للحين الذي وقع فيه وتضفي على الجو العام له ظلاله توحي بأبعاد دلالية، تسمح لها حدود التأويل.

حيث ورد الزمن في رسائل إخوان الصفاء بأنه: عند جمهور الناس هو مرور السنين والشهور والأيام والساعات، وقد قيل أنه مدة يعدها حركات الفلك[2]

كما أنه يشكل الزمن الروائي: بوصفه مكونا بنائيا يلتحم بصورة عضوية مع بقية مكونات الخطاب الروائي مجالا خصبا للدراسات النقدية الروائية، لأن الزمان كان منذ نشأة

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة زمن، مج7، ص60.

[2] نبيلة زويتش: تحليل الخطاب السردي، د ط، دار ريحانة للنشر، بيروت، لبنان، 2009، ص71.

الرواية، عنصرًا هاما في الرواية ولا يزال كذلك حتى اليوم، بل أصبح نتيجة للتغيير الواضح في التعامل مع آليات النص الروائي؛ الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة[1].

فالزمن أعطى تغيرا واضحا في الخطاب الروائي، خاصة ما يتعلق بالشخصية الرئيسية كما يحدد طبيعة الرواية، مثلما يجدد شكلها الفني إلى حد بعيد: "ذلك أن السرد مرتبط ارتباطا وثيقا بطرائق الكاتب في معالجته وتوظيفه لعامل الزمن[2].

مما يعني الزمن هنا ركن مهم في السرد.

ويعرّفه الصادق قسومة قائلا: أنه في ذاته فضاء أو امتداد أو صيرورة خطية دائمة لكنه، لا يصير ذا معنى ووجود ذهني إلا من خلال ارتباطه بالإنسان وأعماله وتاريخه وحياته وفكره، أو قل أنه ما به ينشأ وعي الإنسان بها هو كائن في العالم "هايدجر" أي أن فكرة الكون ذاتها لا تقوم إلا من خلال علاقة الإنسان بالزمان، وعلى أساس المعنى الذي يروم أنشاءه تأليفا"[3]

فهنا الصادق قسومة ربط الزمان بالإنسان، أي وعي الإنسان، وقد تجلى ذلك من خلال أعماله وتاريخه وحياته وفكره.

2-المفارقة الزمنية في رواية "كولاج":

تحدث عندما يخالف متن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه.

2-1-الاسترجاع: يعرّفه جيرالد برنس بأنه: مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمسافات الأحداث، ليدع النطاق لعملية الاسترجاع، واكمال الاسترجاع أو العودة يملأ الثغرات السابقة التي نتجت من الحذف أو الإغفال في السرد والاسترجاعات المتكررة والعودة تعيد تكرار ذاكرة ذكر وقائع ماضية[4].

---

[1] حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص187.

[2] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص97.

[3] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، د ط ، دار الجنوب، تونس، 1994، ص37.

[4] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص25.

ويقول عنه حسن بحراوي: أنه تقنية زمنية يستطيع السارد من خلالها العودة إلى زمن سابق مرت به ذاكرته وهو مخالفة ليسر السرد تقوم على عودة السارد إلى حدث سابق وهو عكس الاستباق[1].

فهذه التقنية لها حضور قوي وكبير في المتن الروائي حيث لجأ السارد لها لإستدعاء ما حدث في الماضي.

ومن الاسترجاعات المتواجدة في الرواية نذكر هذه المقاطع الدالة عليها:

يقول:...فقد كان في العهد الاستعماري حانة يجتمع فيها الفرنسيون كل مساء لاحتساء النبيذ الجزائري...ودمائهم[2].

وقوله في مقطع آخر:... زنايدا كانت ترافقه، وهي التي التقطت لهما الصورة، في معرضه برواق معهد العالم العربي في ربيع العام الماضي[3].

ويقول أيضا:.... تمثل اللوحة باقة من أزهار الخشخاش ببتلاتها الصفراء، ولم تكن زهرة وحيدة كما يوحي...[4]

الروائي في هذه المقاطع كسر زمن الحاضر وعاد للوراء، ليحكي لنا عن الحانة التي كان يجتمع بها الفرنسيون، وعن الأوكرانية زنايدا وكيف التقطت لهما الصورة، وعن وصف الزهرة المتواجدة باللوحة.

2-2-الاستباق: يعرفه حسن بحراوي بأنه هو دلالة على كل مقطع حكائي، يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، وبهذا يقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائيه محل أخرى، سابقة عليها في الحديث أي القفز على فترة ما

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص110.

[2] المرجع نفسه، ص 145.

[3] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 29.

[4] المصدر نفسه، ص135.

من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية[1]

ويقول عنه شريف حبيله: " أنه تقديرات نسبية ليس هناك ما يؤكد حصولها، يظهر الكتاب بواسطتها تطلعات وأحلام الشخصيات، ويحصر القارئ لأحداث آتية[2]

وهو أيضا يعتبر نمط من أنماط السرد: يلجأ إليه السارد في محالة لكسر الترتيب الخطي للزمن، فيقدم وقائع على أخرى أو يشير إلى حدوثها سلفا، مخالفا بذلك ترتيب حدوثها في الحكاية[3].

وبهذا فالاستباق هو عبارة عن حركة سردية، تتجه إلى إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا، حيث يخلق هنا حالة توقع وترقب وانتظار لدى القارئ، يصاحبها أثناء تناوله النص الروائي لما يتوفر من إشارات وأحداث أولية توحي بما سيأتي.

ومن الاستباقات نذكر:

يقول الراوي:... فكر بينه وبين نفسه، لو أن السيارة تتعطل بهم في هذا الخلاء الأجرد فماذا سيكون مصيرهم، هل يمكن أن تقاوم شراسة الصحراء...[4]

في هذا المقطع يستبق الراوي الأحداث، ويخبرنا كيف سيكون مصيرهم لو تعطلت بهم السيارة في الصحراء.

وفي مقطع آخر يقول:... هل يكون **عابد الجيلالي** فكر في أن يفاجئه بهدية ما في عيد ميلاده الخمسين؟...بات يقلب الأمر على كل وجوهه، ويطرح كل الأسئلة الممكنة التي زادها الليل والأرق....[5]

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص132.

[2] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ص143.

[3] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، 2009، ص117.

[4] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 73.

[5] المصدر نفسه، ص135-136.

في هذا المقطع الروائي يتساءل ويتمنى في نفس الوقت عن أشياء في راسه، هل بالفعل ستكون أم أنها لن تكون، كل هذا سنعرفه في مجريات الأحداث، هل كل هذا سيتحقق في الأخير أم لا؟

2-3-الديمومة: هي التي يطلق عليها مصطلحات متعددة مثل: السرعة، الديمومة والإيقاع والحركة السردية.

وتعني: سرعة القص ويتم تحديدها بالنظر إلى العلاقة القائمة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه وطول النص قياسا بعدد أسطره أو صفحاته[1]

وأيضا تعني وتيرة السرد: أي استمراريته (الديمومة)، وحسب "جيرار جنيت" هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتباعد هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في الحكاية، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستبدال عليه، من هذه القرنية غير المباشرة أو تلك[2].

حيث اقترح جنيت مجموعة من التقنيات الواضحة، التي تكتشف البعد الإيقاعي لزمن الرواية، من خلال مقارنته بزمن القصة الحقيقي وهي: [3]

تسريع السرد: وفيه التخليص والحذف (القطع).

تعطيل السرد: وفيه المشهد والوقفة الوصفية (الاستراحة).

ورواية " **كولاج** " تستثمر هذين الإجراءين (السرعة، البطء) تبعا لغايات فنية ودلالية كما سيتضح فيما يلي:

أ-تسريع السرد: يتم تسريع السرد من خلال تقنيتين وهما:

---

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ط2، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1999، ص82.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص136.

[3] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، د ط، جدار للكتاب العلمي، ص70.

●**الخلاصة:** تعتمد على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، ويتم اختزالها في صفحات أو أسطر وكلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل، لذلك فتقنية التلخيص:

تعني أن يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام وشهور أو سنوات في نقاط محدودة أو في صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال[1].

وقد تعددت المصطلحات حول هذه التقنية إذ يسميها بعضهم التلخيص أو الإيجاز أو المجمل تقوم بدور هام يتجلى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ فهو نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها، حيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي أو المستقبل، فالوقائع التي يفترض أنها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات دون التعرض للتفاصيل[2].

وقد وظف الروائي هذه التقنية بقوله:

-كان **علي الجنوي** منهمكا أمام الشوفالي، يضع اللمسات الأخيرة على لوحته التي بدأها منذ أيام كي يضيفها إلى المجموعة التي سيضمها معرضه القادم، يضرب على القماش ضربات سريعة....أخرى[3].

-راودته فكرة ان يرتاد الحانة التي كان يتردد عليها منذ سنوات خلت، لكنه قمع الحاح الفكرة.... أن يقلع عن الخمر منذ أنجبت زوجته ابنتهما شهد...الظروف[4].

فقد اختزل الروائي مجموعة من الأحداث في بضعة أسطر.

---

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط، 1997، ص82.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص109.

[3] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 07

[4] المصدر نفسه، ص10.

الحذف (القطع): يعتبر الحذف من الحالات السردية التي يلجأ إليها الكاتب غالبا وهو تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فالقطع يختصر كثيرا من المسافات بكلمات بسيطة[1]

يعرفه حسن بحراوي: بأنه تقنية زمنية تقتضي بأسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث[2].

بمعنى اختزال أحداث الرواية في مقطع سردي قصير.

أما "سيزا قاسم" فيصطلح على هذا النوع من التقنية بالثغرة ويعرّفه بقوله: الثغرة الزمنية تمثل المقاطع الزمنية في القص التي يعالجها الكاتب معالجة نصية[3]، فالحذف هو تقنية من تقنيات تسريع السرد، لا يمكن الاستغناء عنه في أي متن من المتون الروائية.

ومن المقاطع التي جاءت عن الحذف نجد:

-أنا هنا في باريس من عشرين عاما..[4]، فهو لم يخبرنا عم جرى من أحداث خلال هذه السنوات التي مضت.

ب-ابطاء السرد: يتم إبطاء السرد وإيقافه من خلال عنصرين هامين وهما:

- **المشـــهد:** المشهد هو تفصيل وإبطاء السرد، وهو مساحة زمنية نصية مناظرة للملخص[5].

ويحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي.

ومن المقاطع التي تشهد عن المشهد الحواري نذكر:

---

[1] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص171.

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

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة الصرية العامة للكتاب، ط1، 1984، ص90.

[4] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 32.

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

-قام المحقق إلى الطاولة، وعاد بعلبة المارلبورو ومطفأة السجائر، وضعها على الطاولة، ثم مد علبة السجائر إلى علي عارضا عليه التدخين، غير أنه اعتذر قائلا:

-شكرا لدي نوعي الخاص...

-هذه فرصة كي أجرب نوعك...ما اسمه؟

-ريم.. قال علي، وهو يمد له بعلبة سجائره، التي سحب منها المحقق سيجارة، ومد بقداحته المشتعلة إلى علي، فاشتعل له، ثم اشعل سيجارته هو أيضا..

-شكرا.. قال علي.

-العفو ماذا يعني ريم ؟ سأل المحقق وهو يأخذ نفسا عميقا من السيجارة، ويتذوقه.

-ريم.. ريم عندنا هو الغزال.

-آه.. الغزال[1].

في هذا المشهد يتوقف السرد، لصالح الحوار، فيفتح الحوار مجاله في المتن بين الشخصيات، حيث أن أطراف المشهد هم: **علي الجنوي**، المحقق السيد **نافري**، الرواي، أما عن موضوع المشهد فهو معرفة نوع السجائر وما دلالة اسمائها، ومن مؤشراته: قال، سأل.

- **الوقفة:** الوقفة الوصفية تعد احدى التقنيات التي تعمل على إبطاء الزمن السردي، بسبب لجوء الراوي إلى عملية الوصف، لذلك تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرة القصة لفترة قد تطول أو تقصر[2].

في حين نجد "حميد لحميداني" يصطلح عليها باسم الاستراحة فيعرفها بقوله: " أما الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي، توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع الصيرورة الزمنية ويعطل حركتها[3].

[1] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 17.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص175.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص76.

تعمل الوقفة الوصفية على تبطيء حركة السرد، مما يساعد في تعطيل حركة الزمن وايقافه لفترة مؤقتة ليتكلم الراوي من أداء الوصف المقصود، وهذا يؤكد أن الوصف "توقف السرد" أو على الأقل ابطاء لوتيرته، مما يترتب عنه خلل في الإيقاع الزمني للسرد، ويحمله على مراوحة مكانه، وانتظار أن يفرغ الوصف من مهمته لكي يستأنف مساره المعتاد[1].

ومن الأمثلة التي وردت على الوقفة الوصفية نجد:

-كان السيد نافري في كل مرة ينتهز فرصة لالتقاط صورة للبيوت والأزقة الطينية أو للباعة والعابرين بسحناتهم السمراء، وألبستهم البسيطة، أو للأشياء التي تشد انتباهه.. وكأنه يريد أن يخلد كل لحظة بعدسته[2].

وفي هذا المقطع يصف لنا الراوي حالة الأزقة والبيوت التي وصلوا إليها.

-...وسط الطريق الذي تغمره الرمال من الجانبين، حتى ينحسر إلى أقل من ممر ضيق لا يكاد يسمح بمرور سيارة واحدة، كلما توغلت أكثر تزداد كثافة الرمال المتطايرة، وقوة الزوابع الرملية، ومعها تقل سرعة السيارة [3].

ويتضمن هذا المقطع وقفة وصفية، حيث يصف الراوي الطريق الذي هم فيه، حين انطلقوا إلى الصحراء الجزائرية.

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص289.

[2] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص94-95.

[3] المصدر نفسه، ص73.

ثالثا: بنية اللغة في رواية " كولاج":

اللغة هي أداة التعبير الوحيدة في الأعمال الأدبية، فالرواية باعتبارها شكلا فنيا متميزا، فهي أميل إلى تفضيل لغة التواصل التلقائي، فاللغة هي القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، بتوصيل التجربة الإبداعية إلى الملتقي وذلك باختيار الكاتب الكلمات، التي تنهض بنقل المعلومات والمواقف والانفعالات، بغية تحقيق المشاركة في بنية القارئ وبين التجربة.
فاللغة عند ابن جني: هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، على حد ما ذكره "حنا غالب" في كتابه كنز اللغة العربية، والجمع لغي ولغات، ومن أنواعها: الأصلية، والمعجمية، والمختلفة، ويقال: اللسان واللسن واللحن ومنه لحن بلحن فلان واللهجة، والحرف جمع أحرف، ومنه: نزل القرآن على سبعة أحرف، ويقال: اللغة العربية واللسان العربي، ويقال: اللغة الدارجة والعامية، ويقال الوضع في اللغة ومواد اللغة، ومتن اللغة[1].
مما يعني أن اللغة أنواع وأشكال.

غلب استعمال اللغة الفصحى بالدرجة الأولى في رواية "**كولاج**" . "**لأحمد عبد الكريم**" حيث تكاد تغطي جل أوراق الرواية، إضافة إلى حضور بعض اللغات الأخرى مثل:
اللغة العامية، اللغة التاريخية، اللغة الفرنسية، لغة القرآن الكريم، لغة التهجين، لغة الحوار.

1-اللغة الفصحى:

يبرز هذا المستوى اللغوي في السرد . الحكي . خاصة لأن طبيعة النص تقتضي ذلك، وقد يستعمل هذا المستوى اللغوي الفصيح في الحوار خاصة اذا كانت الشخصية التي تؤدي الحوار ذات مستوى ثقافي عالي وحاملة لأفكار ورسالة معينة، وهنا تكمن "الخصوصية الاستثنائية لأهمية الجنس الروائي، وهي أن الانسان في الرواية هو جوهريا إنسان متكلم فالرواية تحتاج إلى أناس متكلمين يحملون كلمتهم الإيديولوجية المتميزة، يحملون لغتهم

[1] حنا غالب: كنز اللغة العربية موسوعة في المترادفات والأضداد والتعابير، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، 2003 ص390.

الخاصة"[1]، وهذا هو الحاصل مع شخصية **علي الجنوي** بطل الرواية، إذ يقول الراوي في المقطع التالي:

-... هل تقصد صديقك البرذون؟

-نعم هو ذاك..هو المتهم بسرقة العمل، ويبدو أنه محل بحث من طرف البوليس الدولي .

-تقصد كتاب الهدنة الذي كتبه ابن مقلة مستحيل الأمر يحتاج إلى توضيح هناك التباس في القضية ..

-حين اقترب منهما السيد نافري، غمز له بأن يسكت، فغير مجرى الحديث تماما[2].

إن اللغة في هذا النص استطاعت أن تنقل لنا طبيعة الموضوع التي يتحاور فيه بطل الرواية **علي الجنوي** مع محمد سعيد.

2-اللغة العامية:

اللغة العامية هي حاجة فنية لخلق الواقع الموازي الذي يسعى الأديب دائما لتشييده، فهي لغة تجري في حديثنا اليومي في الصورة التي اصطلحنا على تسميتها بلغة لهجات المحادثة وهي لا تخضع لقوانين تضبطها وتحكم بعبارتها لأنها تلقائية متغيرة بتغير الأجيال والظروف المحيطة بهم وتتصل نشأتها بتاريخ اللغة العربية، ويعتبر وجودها بجانب اللغة الفصحى ظاهرة طبيعية في كل اللغات[3].

ومن العبارات العامية الموجودة في رواية " **كولاج**" نذكر المقاطع التالية[4]:

-ربي يتقبل الزيارة تصبحوا بخير.

-للويحة والمسيحة والسبيحة.

---

[1] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1988،1، ص 109

[2] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 100

[3] محمد عبد الله عطوات: اللغة الفصحى والعامية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2003، ص65.

[4] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 111-112-124-134-146.

-عندي نيف جزائري.

-تعشى وتمشى ولو أربعين خطوة.

-تقهوى.

-قهوة وقارو خير من السلطان في دارو

فخلو النص الروائي إلى حد ما من اللغة العامية يعود إلى قوة التراكيب وحصانة الألفاظ التي وقف الروائي إلى حد بعيد في انتقائها لروايته "**كولاج**".

3-اللغة التاريخية:

ترتبط الرواية باعتبارها بنية رمزية لغوية متخيلة تقدم رؤية خاصة للعالم بالتاريخ، بوصفه علما يمتاز بموضوعية واعتماده على مناهج مضبوطة، وما يؤكد هذا الارتباط واندراج أي نص أدبي ضمن سياق مجتمعي تاريخي، يشترط ويحضر ظهوره، فعناصره ما قبل النص: الأدبية والاجتماعية و.. تحدد تراث ومادة المؤلف التي يتشكل من انسجامها، فاعل تاريخي ومجتمعي ملموس هو الكتاب[1].

ومن العبارات التاريخية نذكر قوله[2]:

- "بنيت آيا صوفيا عام 532 م حين أمر الإمبراطور... ببناء كنيسة في مكان كان يوجد به هيكل يوناني قديم تم تدميره في احدى الثورات.
- بدخول العثمانيين صارت القسطنطينية تحمل اسم الاستانة عاصمة الإمبراطورية.
- كان أبو مدين ممن خاضوا معركة حطين كجندي في جيش صلاح الدين الايوبي ضد الصليبيين عام 538 هـ الموافق لـ 4 جويلية 1187 م.
- الإنفجار الذي تعرض له ضريح الجيلاني عن طريق سيارة مفخخة عام 2007.
- ربما ما مر به العراق منذ بداية التسعينيات.

[1] إبراهيم الفيومي: الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، الأردن، 2001، ص19

[2] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص24-48-53-54-58-65-132.

- ثم راح يستفيض في الحديث عن حياته ومنه واشعاره ومحنته بقطع يده اليمنى فكان أن برع بالخط بيده اليسرى، ثم قطع لسانه ومات في السجن.
- عند وصول مصطفى كمال أتاتورك إلى الحكم عام 1934 فضل تحويلها إلى متحف تركي
- (...) من عين الفوارة كانوا يقصدون العين للوضوء... أراد تخليد صورة حبيبته... عندما قامت جماعة من الإرهابيين بتفجير التمثال خلال فترة التسعينيات.
- وسرقة لوحة زهرة الخشخاش في نفس الفترة من متحف محمود خليل بالقاهرة يوم 21/اوت/2010.
- في 27 جولية 1943 وكان حينها عمر ايسياخم خمسة عشر سنة قام هو ومجموعة من أترابه بسرقة مجموعة من القنابل.

اشتملت الرواية على الكثير من الأحداث، مما جعل لغة التاريخ تكتسح وبقوة ملفوظ شخوص الرواية وحواراتها الداخلية والخارجية وتلقي بظلالها على أفعالها ووجهات نظرها منذ أسطرها الأولى، إلا أن كاتبها استطاع أن يتحرر من أسره ويستقل بشخصيته كروائي، بعيدا عن تقمص دور المؤرخ وأن يمنح أحداث الرواية دلالة جديدة وليدة العصر.

4-اللغة الفرنسية:

وما يمكن أن نلاحظه في الرواية أن اللغة الفرنسية لم تكن حاضرة بشكل وافر، من خلال المقاطع التالية:

- قرأ العنوان بصوت عال:

Djebel Ameur. Ça l'air très jolie. Merci infiniment Zineb pour tous ces moments très agréables..[1]

[1] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 89.

-كانت عملية Le diamant noir الاسم الذي أعطي لمهمة تأمين رحلة السيد نافري في الصحراء الجزائرية[1].

-أنريكو ما سياس: J'ai quitté mon pays [2]

5-لغة القرآن الكريم:

استثمرت الرواية عبر مجموعة من الأقوال السردية للنص القرآني الذي أسهم بوصفه عنصرا رافدا في تشكيل الفضاء اللغوي للرواية، نظرا لما تتوفر عليه لغته من فصاحة وبلاغة وقدرة على التخييل[3].

6-لغة التهجين:

يعرّف باختين التهجين بقوله: هو لحن نصف بالبناء الهجين ملفوظا، ينتمي حسب مؤشراته النحوية (التركيبية والتوليفية)، إلى متكلم واحد لكن يمتزج فيه عمليا، ملفوظان وطريقتان في الكلام، وأسلوبان ولغتان، ومنظوران دلاليان واجتماعيان[4].

وهو: مزج قصدي للغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، أو التقاء وعيين لسانيين ينتمي كل منهما، إلى حقبة زمنية أو فئة اجتماعية مختلفة، مما يعني حضور نمطين من الوعي المشخص وصورة اللغة باعتبارها هجنة قصدية هي أولا وقبل كل شيء، هجنة واعية، أي أنها بمعنى من المعاني، لغة مؤدلجة خاضعة لتبئير معين، ولتشديدات دقيقة لها ايقاعها وموقفها الخاصان تجاه اللغة الأولى، موضع التشخيص الشيء الذي يجعل الوعي المشخص وعيا مختلفا له بنيته اللسانية المغايرة[5].

ومن المقاطع التي جاءت في الرواية فيها ألفاظ هجينة نذكر[6]:

---

[1] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص120

[2] المصدر نفسه، ص 127.

[3] ينظر توظيف النص الديني، الفصل الثاني، ص49-50.

[4] أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، ص103.

[5] إدريس قصوري: أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق نجيب محفوظ، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص410.

[6] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص8-13-25-31-38-100-108.

- يبدو أن لديه مشكلة مع الأنتربول.

-.. وتمضية الوقت في الكافيتيريا القريبة.

-كما يشير كاتب الربورتاج اللي عملية الترميم.

-كانوا يحملون كتالوجات وينتقلون.

-.. مسكن الجيلاني بالأوستوديو الذي يشغله.

-ويبدو أنه محل بحث من طرف البوليس الدولي.

-يكتب بيد مرتعشة أمام الكاميرا.

فألفاظ (الأنتربول، الكافتيريا، الربورتاج، كتالوجات، الأوستوديو، البوليس، الكاميرا)، هي ألفاظ هجينة يستخدمها الفرد الجزائري في تعاملاته اليومية، فالإنتربول تعني منظمة الشرطة الدولية لملاحقة المجرمين، الكافيتريا تعني مكان عام تقدم فيه الأطعمة والمشروبات، الربورتاج تعني تقرير يعده أحد الصحفيين عن حدث ما، كتالوجات تعني كتاب أو منشور مصور يحتوي على قائمة أو عرض المنتج، الأستوديو تعني مكتب الرسام والنحات أو المصور، البوليس يعني الشرطة، الكاميرا تعني آلة التصوير.

كل هذه الألفاظ هي نتيجة ما خلفته فرنسا في الجزائر أثناء الاحتلال وتأثيرها على اللغة العربية.

7-لغة الحوار:

يعرّف الحوار بأنه أقوال متبادلة بين شخصين أو أكثر: الحوار قول أو أقوال، نضع له صفة واجبة له، وملازمة له وهي النطق، أي كونه كلاما ملفوظا، أما الاشتراط فيه أن يكون بين شخصين أو أكثر فهذا لا يعد شرطا لازما إلا في الحوار الخارجي، الذي يتطلب طرفين مختلفين عن بعضهما، يرسل الحوار أحدهما ويتلقاه الآخر، أما الحوار الداخلي فالمحاورة

يكون شخص واحد فقط يمثل في ذاته المرسل كما يمثل المتلقي كذلك وهو ما عرفته الدراسات الحديثة باسم المونولوج[1].

ومن الحوارات نذكر:

كان **علي** قد فرغ من حوار مع إحدى المذيعات، حين أحس بيد تمسك ذراعه، فاستدار برفق غير ان الزائر أزاح عن عينيه نظارته السوداء وبادره بالقول:

-يبدو أنك نسيت صديقك البرذون... يا علي.

-مستحيل... من الجيلالي عابد...يا لها من مصادفة، أين أنت يا رجل؟

-أنا هنا في باريس من عشرين عاما...

ثم التفت إلى مرافقته وقال لها:

-زنايدا... أكيد تتذكرين علي الجنوي.

-أنا سعيد بلقائك...

-قالت زنايدا بحياء وخجل.[2]

تتميز لغة هذا المقطع بلغة واضحة سلسة بسيطة قريبة من اللغة اليومية لا ابتذال فيها، وهذا ما نجده في أغلب الحوارات الموجودة في الرواية، ومن بين الذين شاركوا في الحديث: (الراوي، علي الجنوي، **عابد الجيلالي**، زنايدا).

ومن خلال ما تقدم نجد أن اللغة التاريخية استخدمت بشكل كبير من طرف الروائي، أما بالنسبة للغة الرواية فهي تتميز بأشكال من اللغات تتراوح بين التاريخية، العامية، لغة التهجين، لغة الحوار، لغة القرآن، واللغة الفرنسية، وكل هذا يعتبر من ميزات الرواية الحديثة والمعاصرة.

[1] كوثر محمد علي جبارة: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، ص252.

[2] أحمد عبد الكريم: كولاج، ص 32.

خاتمة

خاتمة:

بعد هذه الرحلة في عالم التخييل السردي، الذي كان عالما غريبا، وكل ما يلج عتبته لا يجد مخرجا بل يبقى أسير سحره الخلاب، نختم بحثنا هذا بأهم النتائج التي توصلنا إليها في النقاط التالية:

- للتخييل حضور قوي داخل نسيج النتاجات الأدبية مما يساعد في إثرائها وتثمين حبكتها بالصور الخيالية المشيدة لعوالم فريدة.
- توظيف لبعض أسماء الشخصيات التاريخية داخل المتن الروائي متأثرا بالتاريخ العربي الاسلامي والغربي.
- عند المقارنة بين زمن الرواية وزمن الخطاب، نجد أن سير الأحداث لم يكن خطيا حيث ظهر تنافر كبير بينهما، وذلك لكثرة الاسترجاع مما أدى إلى عدم التوافق بينهما.
- أسس الروائي منظوره السردي انطلاقا من الرؤية من الخلف، حيث نجد الراوي عليم بكل شيء عن شخصيات عالمه الروائي.
- توظيف التراث وذلك من خلال التوظيف التاريخي وتوظيف النص الديني الدال على ثقافة الراوي.
- المكان في الرواية تحدد بشكل واضح بحيث جرت أحداثها في الكثير من الأماكن متضمنة على مدن وفضاءات أخرى، وما يميز فضاء الرواية عند "**أحمد عبد الكريم**" هو تركيزه على فضاء المدينة، والتي هي الصحراء الجزائرية، باريس...فهي تعكس الأحداث التي تدور فيها.
- استخدام الكاتب عملية الوصف بنوعيه للشخصية، والتوغل في أعماق النفس والغور فيها، حتى كشف تفاعلها مع الواقع الذي تعيش فيه.

- اعتماد الروائي أمورا واقعية وحقيقية واستغلالها استغلالا تخييليا لتصبح جزءا من الخيال، وذلك لإضفاء صفة اللاواقع على الواقع من أجل إنتاج دلالات جديدة تميز نصه الروائي.
- يعد الراوي بطل الرواية الخفي، وهو المكلف بعملية السرد والناطق والعارض لوجهة نظره، فلا تظهر الشخصيات إلا من خلاله.
- استخدام الروائي للغات مختلفة، وذلك من خلال التعدد البنيوي للغة بين العامية والتاريخية، المهجنة، لغة الحوار، الفرنسية ولغة القرآن الكريم.
- احتواء الرواية على شخصيات نموذجية جعلها الراوي تنهض بالأحداث، وتساهم في سيرها وأهم ما يميزها أنها شخصيات مثقفة.

وفي الأخير نرجوا أن نكون قد وفقنا ولو بالجزء القليل، تاركين الفرصة لمن بعدنا أن يكملوا نقائصها، ولأنه لا يوجد بحث كامل، فكل نتيجة يمكن أن تتحول إلى إشكالية جديدة.

ملحق

1-التعريف بالروائي: [1]

ولد الروائي الجزائري " **أحمد عبد الكريم** ". بالهامل (ولاية المسيلة) عام 1965م، متحصل على شهادة الباكالوريا عام 1986 م، و2006 م، عمل أستاذا للتربية التشكيلية منذ 1987 م وتحصل على شهادة ليسانس علوم الإعلام والاتصال من جامعة المسيلة 2010 م، ثم شهادة الماستر علوم الإعلام والاتصال سمعي بصري من جامعة الجلفة 2014، بدأ كشاعر وروائي وكاتب مهتم بالنقد التشكيلي شغل عضوا للمجلس الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين من 2000/1997، وكصحافي متعاون مع إذاعة المسيلة الجهوية في البرامج الفنية والثقافية، وكصحافي متعاون أيضا مع القسم الثقافي لجريدة الفجر.

شارك في الكثير من الملتقيات الوطنية والعربية بالجزائر، مثل:

-عكاظية الشعر العربي في الجزائر لمرتين.

-تمثيل الجزائر في الأيام الجزائرية بسوريا عام 2001 م.

-نشط ندوات وأمسيات شعرية بمكتبة الأسد بدمشق وحلب وجنوب لبنان.

-تمثيل الجزائر في الأسبوع الثقافي الجزائري بالدوحة عاصمة الثقافة العربية عام 2010.

-معرض باريس للكتاب فيفري 2016.

•أهم أعماله: [2]

-عتبات المتاهة (رواية) عن منشورات رابطة كتاب الاختلاف 2008.

- كتاب الأعسر(سيرة) عن منشورات الجاحظية عام 1995.

-تغريبة النخلة الهاشمية (شعر)عن منشورات الجاحظية عام 1997.

[1] مقدمة من طرف الكاتب أحمد عبد الكريم

[2] مقدمة من طرف الكاتب أحمد عبد الكريم

-معـراج السنونو(شـعر) عـن منشـورات رابطـة كتـاب الاخـتلاف عـام2002. وصـدرت ترجمتها إلى الفرنسية في إطار سنة الجزائر بفرنسا منجزة من طرف الشاعر عاشور فني بعنوانascension de l\'hirondelle

-موعظة الجندب (شعر) منشورات دار أسامة 2008.

-اللون في القرآن والشعر(دراسة)، منشورات البيت 2010.

●جوائز وتقديرات:

متحصل على العديد من الجوائز مثل:

-جائزة محمد العيد آل خليفة عامي 1986و1999م.

- جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر لعامي 1995و2000م.

-جائزة أول نوفمبر عن وزارة المجاهدين عامي 2000و2001م.

-جائزة مؤسسة فنون وثقافة.

-جائزة عبدالحميد بن هدوقة.

-جائزة الإبداع الروائي 2018.

●نقد ودراسات عن الروائي:

-مقالات ورسائل جامعية حول النتاج الشعري في عدد من جامعات الجزائر.

-لـه ترجمـة لنمـاذج مـن شـعره فـي معجـم البـابطين للشـعراء العـرب والمعاصـرين، وديـوان الحداثة، وموسوعة أدباء الجزائر المعاصرين[1].

[1] مقدمة من طرف الكاتب أحمد عبد الكريم

2-ملخص رواية " كولاج ":

رواية " كولاج" **لأحمد عبد الكريم** الصادرة عن دار النشر . الجزائر تقرأ . والتي صدرت بطبعتها الأولى سنة 2018، تحتوي على 154 صفحة من الحجم المتوسط، إذ تعد فترة التسعينيات المرحلة الحساسة والمنعرج الخطير الذي مرت به الجزائر في تاريخها المعاصر حيث أنها أوشكت عن الانقلاب عن مدارها لتضيع في فراغ رهيب، تسببت فيه تراكمات نفسية، اجتماعية، اقتصادية، سياسية، ثقافية...، فقد ظهرت هناك كتابة أدبية جديدة لجيل من الشباب الجزائري، لم يكن معروفا من قبل وانحصرت في النص الروائي، والذي يرجع في حقيقة الأمر إلى المعاناة الجزائرية وانعكاس للوضع القائم.

فالكاتب " **أحمد عبد الكريم**" يحدثنا في روايته عن بطل الرواية "**علي الجنوي**" الفنان الذي يعيش بمدينة سطيف حياة هادئة كأستاذ للفنون الجميلة، لتطلب منه السلطات الأمنية التعاون مع المحقق والصحافي الفرنسي السيد " **نافري** " ومرافقته في رحلة إلى الصحراء من أجل التحقيق ورسم ملامح صديقه المصور " **عابد الجيلالي** " الذي يعيش في باريس واتهامه من طرف الأمن الدولي بسرقة عمل فني كان محفوظا بأحد متاحف آيا صوفيا بإسطنبول، والذي هو عبارة عن " كتاب هدنة " بين الروم والعرب كتبه الخطاط الشهير والوزير " علي بن مقلة " في العصر العباسي.

وفي هذه الرحلة يعيد "**علي الجنوي**" اكتشاف نفسه، محاولة منه باستعادة علاقته بالحياة والآخرين الذي نسيهم في غمرة انطوائه على نفسه، ورصد تطور تجربته في الحياة والفن، إلى أن تكتشف حقيقة السيد " **نافري** " وبأنه على علاقة متلبسة بإحدى نساء الجنوب الجزائري، وأنه من أبناء الأقدام السوداء الذين ولدوا على أرض الجزائر ثم غادروها مكرهين مباشرة بعد الاستقلال، جاء بهدف تنفيذ وصية والده الذي طلب منه البحث عن العارم والاعتذار لها، لأنه اغتصبها خلال الفترة الاستعمارية وتركها حاملا بابنتها " زينب " التي توقظ فيه حنين الماضي وجراح الحاضر، لتتوقف رحلة السيد " **نافري** " ويصر " **علي**

الجنوي" على مواصلة رحلة البحث عن ماضي صديقه " **عابد الجيلالي** " الذي اختفى في ظروف غامضة، ويقف على حقيقته من خلال زيارة عائلته وأماكن طفولته، ويتقصى حقيقة تورطه في قضية سرقة " كتاب الهدنة "، فقد كان هذا الأخير "**عابد الجيلالي**" يحلم بإنجاز شريط وثائقي عن الخطاط المغدور "ابن مقلة" الذي بلغ في خطه شأنا عظيما ودرجة عالية في نفوس الناس، حتى وصفوه بأنه أجمل خطوط الدنيا، بانتشاره في مشارق الأرض ومغاربها وعلى طريقته سار الخطاطون من بعده، إلا أنه كان أكثر عرضة للمحن والفتن فقد قطعت يده اليمنى وألقيت في نهر دجلة، ومن ثم قطع لسانه وادخل السجن، هذه الحياة القاسية والبشعة " لابن مقلة " هي من هوس بها " **عابد الجيلالي** " ليجد نفسه متورطا مع الجماعات الإسلامية.

تبقى نهاية الرواية مفتوحة جراء الانتقال وتحول فنان حداثي مرتبط بالتراث إلى تابع من أتباع المغالاة أو التطرف الديني، والذي أدى إلى سقوط الكثير من الضحايا بسبب استعمالها العنف الدموي للوصول إلى أهدافها، وتنفيذ أجندتها المقيتة، مثلما ذكر آنفا للخطاط " ابن مقلة "، وكما هو الحال لمعاناة الفنانين خلال تلك الفترة.

فالروائي " **أحمد عبد الكريم** " ينوه إلى الخطر الذي يحدق بالخط العربي والمحنة التي أصبح يواجهها، ويدعو إلى العلو والارتقاء به، حتى لا يسحق تحت عجلات الخطوط الحديثة التي تنتجها الآلة وبشكل خاص الحاسوب.

قائمة
المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

المصادر:

1.أحمد عبد الكريم: رواية كولاج، الجزائر تقرأ، الجزائر، 2018.

المراجع:

-المراجع العربية:

2.ابراهيم الفيومي: الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، الأردن، 2001.

3.ابراهيم عبد العزيز زيد: السرد في التراث العربي: كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجا، عين الدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، الهرم، ط1، 2009.

4.إحسان عباس: فن لشعر، دار صدر، بيروت، ط1، 1996.

5.أحمد عمر مختار: اللغة واللون، كلية دار العلوم جامعة القاهرة، ط2-1998.

6.أحمد فرشوخ: جماليات النص الروائي-مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان-، ط1، دار الآمال للنشر والتوزيع، الرباط، 1996.

7.إدريس قصوري: أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق نجيب محفوظ، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.

8.آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط، 1997.

9.جابر العصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1978.

10.جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص77-78.

11.جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والحبل لمصطفى فاسي مقاربة في السرديات.

12.جيرالد برنس: المصطلح السردي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2000.

13.حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.

14.حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى السيميائية الدال، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

15.حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، ط1، دار كنوز للمعرفة، عمان، 2007.

16.حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ط1، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، فلسطين، 2008.

17.حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

18.داود غطاشة، حسن راضي: قضايا النقد العربي، ط2، مكتبة در الثقافة للسرد والتوزيع، عمان، 1999.

19.سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، اطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، السعودية، 1989.

20.سعيد سلام: التناص التراثي في الرواية الجزائرية-أنموذجا-، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، بيروت، 2010.

21.سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة الصرية العامة للكتاب، ط1، 1984.

22.شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2005.

23.الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، د ط ، دار الجنوب، تونس، 1994.

24.صلاح فضل: بلاغة لخطاب وعلم لنص، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، 1996.

25.عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص الى المناص، تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر، 2008.

26.عبد الحميد هيمة: الصور الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2006.

27.عبد الرزاق بلال: مدخل الى عتبات النص–دراسة في مقدمات النقد العربي القديم–، د.ط، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2000.

28.عبد السلام بن قيس: الخيال ودورة في تقديم المعرفة العلمية، مطبعة النجاح، الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2000.

29.عبد القادر عميش: شعرية الخطب السردي، سردية الخبر، دار الألمعية، الجزائر، ط1، 2011.

30.عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة تحقيق محمد الناضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1999.

31.عبد الله ابراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2000.

32.عبد الله رضوان: البنى السردية (دراسة تطبيقية في القصة القصيرة)، د.ط، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.

33.عبد الملك شهبون: العنوان في الرواية العربية، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2011.

34.عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د.ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

35.عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، 2009.

36.عبد لله إبراهيم: السردية العربية، بحث في لبنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت، ط2، 2000.

37.عزوز علي إسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، الإسكندرية، 2010.

38.علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، دار محمد للنشر، تونس، ط1، 2003.

39.علي محمد هدي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار صفاء، عمن، ط1، 2011.

40.عمار حازم محمد لعبيدي: الخيال الشعري في القصائد العشر لطوال، عالم الكتب الحديث، اربد، العراق، ط1، 2009.

41.عمر عبد الواحد: تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، ط1، دار الهدى للنشر والتوزيع، 2003.

42.عمر عيلان: في منهج تحليل الخطاب السردي: د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

43.عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى، ط، 2003.

44.غريب الشيح: الأدب الهاتف في قصص وروايات غالب حمزة بو الفرج، ط1، قناديل 2004.

45.كوثر محمد علي جبارة: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، ط1، دار الحوار لنشر والتوزيع، سوريا، 2012.

46.لـؤي صـيهوب فـواز: الخيـال الشـعري عنـد حـازم القـارطجني، مجلـة كليـة الآداب، االعدد104، جامعة بالي كلية التربية الرياضية.

47.محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950–2000م، المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.

48.محمد بـازي: العنـوان فـي الثقافـة العربيـة–التشكيل ومسـالك التأويـل –، ط1، منشـورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2012.

49.محمد بنيس: الشعر العربـي الحـديث–بنياتـه وابدلاتـه–، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1989.

50.محمـد بـوعزة: تحليـل الـنص السـردي تقنيـات ومفـاهيم، الـدار العربيـة للعلـوم ناشـرون، منشورات الاختلاف، الرباط، 2010.

51.محمد زكـي العشماوي: دراسات في النقد الدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2000.

52.محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الاسلامي المعاصر، ط1، دار الكتاب العالمي، الاردن، 2007.

53.محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

54.محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في معمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، 2007.

55.محمـد غنيمـي هـلال: النقـد الأدبـي الحـديث، مطبعـة نهضـة، القـاهرة، مصـر، ط5، 1971.

56.محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د.ط، الهيئة العامة للكتاب، 1998.

57.محمد مضر حسين التونسي: الخيال في الشعر العربي، المكتبة العربية، دمشق، سوريا، ط1، 1966.

58.محمد يوسف نجم: فن القصة، د.ط، دار لثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، ، لبنان، 1982.

59.مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية رجل الشمس نموذجا، ط، موفم للنشر، لجزائر، 2007.

60.ميساء سليمان الابراهيمي: البنية لسردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011.

61.نبيلة زويتش: تحليل الخطاب السردي، د ط، دار ريحانة للنشر، بيروت، لبنان، 2009.

62.هيام شعبان: السرد الروائي في اعمال ابراهيم نصر الله، د.ط، دار الكندي، الأردن، 2004.

63.يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ط2، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1999.

64.يوسف الادريسي: التخييل والشعر: حفريات في الفلسفة العربية الاسلامية، دار النشر مقاربات، ط1، 2008.

65.يوسف الادريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والفكر، النجاح الجديدة، 2005.

66.يوسف الادريسي: عتبات النص –بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ط1، مقاربات، المغرب، 2008.

67.يوسف وغليسي: الشعريات السردية، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات الاختلاف، مخبر السرد االعربي، د.ط، 2007.

-المراجع المترجمة:

68.برنار فاليت: الرواية مدخل الى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، 2002.

69.تزفيتان تودروف: مقولات السرد الأدبي ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: حسين سحبان وفؤاد صفا، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

70.غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع بيروت، 1987.

71.ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1 ،1988 .

72.la rousse, 2008.

-المجلات:

73.سحر شبيب: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة الدراسات في اللغة العربية ودابها، فصيلة محكمة، العدد14، 2013.

74.نعيمة سعدية: فضاء المناصة في رواية الولي الطاهر يعود على مقامه الزكي –عتبات النص بين القراءة والتأويل –، مجلة التبيين، العدد31، 2008.

75.المعاجم والقواميس:

76.ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت.

77.أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسن: معجم مقاييس اللغة، بيروت، ط1، 1979.

78.حنا غالب: كنز اللغة العربية موسوعة في المترادفات والأضداد والتعابير، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، 2003.

79.الزمخشري: تفسير الكشاف، در لكتب لعلمية، بيروت، مج5، ط1، 1995.

80.الفيروزأبادي: القاموس المحيط، برقيابيو، بيروت، لبنن، ط6، 1991.

81.لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الراوي، ط1، دار النهار للنشر، 2002.

82.محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2007.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة أ

الفصل الأول

قراءة في المفاهيم والمصطلحات

أولا: الخيال والتخييل السردين 5

1-مفهوم الخيال والتخييل 5

1-1-تعريف الخيال 5

1-2-تعريف التخييل 6

2-مفهوم التخيّل والمتخيّل 6

2-1-تعريف التخيّل 6

2-2-تعريف المتخيّل 7

3-الخيال والتخييل في النقد الغربي / الخلفية الفلسفية والمعرفية 8

4-الخيال والتخييل في النقد العربي / الخلفية الفلسفية والمعرفية 12

ثانيا: ماهية السرد والسردية 16

1-مفهوم السرد 16

1-1-لغة 16

1-2-اصطلاحا 16

2-تعريف السردية 18

3-أنماط السرد 19

4-عناصر السرد 20

4-1-الراوي 21

4-2-المروي 22

4-3-المروي له 22

الفصل الثاني

بنية الخطاب التخييلي في رواية "كولاج"

أولا: بنية العتبات النصية في رواية "كولاج" 25

1-عتبة العنوان 25

1-1-تعريف العتبة 25

1-2-مفهوم العنوان 25

1-3-البنية المعجمية والتركيبية 27

1-4-البنية الدلالية 28

2-عتبة الغلاف 29

2-1-مفهوم الغلاف 29

2-2-علامات الناشر 32

ثانيا: بنية الشخصية في رواية " كولاج " 34

1-مفهوم الشخصية 34

1-1-لغة 34

1-2-اصطلاحا 34

2-وصف الشخصية 36

2-1-الوصف الخارجي 37

2-2-الوصف الداخلي 38

3-أنواع الشخصيات 39

3-1-االشخصيات الرئيسية (المدورة) 39

3-2-الشخصيات الثانوية (المسطحة) 41

4-نمذجة الشخصيات في رواية "كولاج" 42

4-1-نموذج الصداقة 43

4-2-نموذج الأخوة 43

4-3-نموذج المرأة الضحية 43

5-أشكال التبئير (زاوية رؤية الراوي) 44

5-1-الرؤية من الخلف	45
5-2-الرؤية مع	45
5-3-الرؤية من الخارج	46
ثالثا: التخييل التراثي في رواية "كولاج"	47
1-جماليات التناص	47
2-توظيف النص التراثي	48
3-توظيف النص الديني	49
الفصل الثالث	
بنية الفضاء الروائي في رواية "كولاج"	
أولا: الفضاء المكاني في رواية "كولاج"	52
1-مفهوم الفضاء	52
1-1-لغة	52
1-2-اصطلاحا	52
2-مفهوم المكان	54
2-1-لغة	54
2-2-اصطلاحا	54
3-العلاقة بين الفضاء والمكان	55
4-التشكيلات المكانية	57
4-1-الأماكن المغلقة	57
4-2-الأماكن المفتوحة	58
ثانيا: الفضاء الزمني في رواية " كولاج"	64
1-مفهوم الزمن	64
1-1-لغة	64
1-2-اصطلاحا	64
2-المفارقة الزمنية في رواية "كولاج"	65
2-1-الاسترجاع	65

2-2-الاستباق 66
2-3-الديمومة 68
ثالثا: بنية اللغة في رواية " كولاج" 73
1-اللغة الفصحى 73
2- اللغة العامية 74
3- اللغة التاريخية 75
4- اللغة الفرنسية 76
5- لغة القرآن الكريم 77
6- لغة التهجين 78
7- لغة الحوار 79
خاتمة 81
ملحق 84
قائمة المصادر والمراجع 89
فهرس الموضوعات 97

ملخص:

كشفت هذه الرواية عن تجربة روائية جديدة للروائي أحمد عبد الكريم، تمثلت في رواية كولاج فقد خصّت بالتخييل السردي من خلال توظيف أمور حقيقية واستغلالها استغلالا تخييليا لتصبح جزء من الخيال، فالشخصيات، المكان، والزمن، تعد عناصر مهمة في رواية كولاج، إذ تتجسد الشخصيات وتتحرك وتبني أحداثا في إطار مكاني يشكل الواقع الذي يمثل الفضاء.

كما أثبتت حركة الزمن المرنة فاعليتها في تفسير الأحداث من خلال مستويات المفارقات الزمنية: الاسترجاعية، الاستباقية، التسريع السردي والوقفات السردية واختزالها للأحداث.

الكلمات المفتاحية: التخييل – الشخصيات – المكان – الزمن – السرد.

Abstract :

This novel pointed out a new fictional experience for the novelist Ahmed Abdel Karim, in the form of the novel "collage", which was devoted to narrative fiction by employing real things and was used in an imaginative way, to become part of the imagination. Characters, place and time are considered as the most important elements in "collage" novel. The characters build and move the events in a spatial framework that forms reality, which represents space. In other hand, the movement of flexible time has proven its effectiveness in interpreting events through levels of temporal paradoxes: retrospective, anticipatory, narrative acceleration, narrative stances and their reduction of events.

Finally, we hope that this study will open the horizons of research on the works of the novelist Ahmed Abdel Karim.

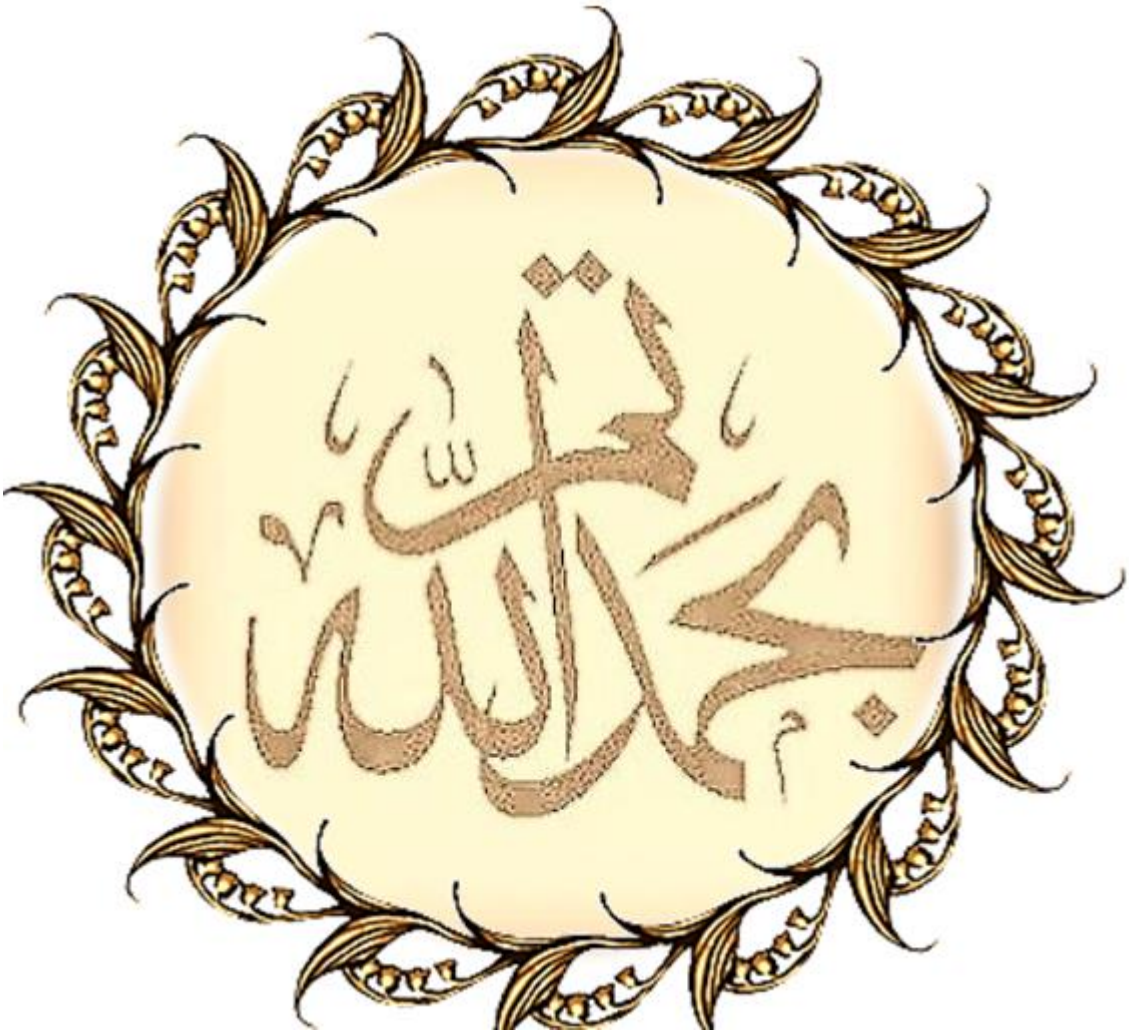
Key words: fiction, characters, place, time, narration.

Résumé :

Ce roman a révélé une nouvelle expérience fictive du romancier Ahmed Abdel Karim, représentée dans le roman de Collage, car il était dédié à la fiction narrative en employant des choses réelles et en les exploitants de manière imaginative, pour faire partie de l'imaginaire.

Il déplace et construit des événements dans un cadre spatial sous forme de réalité qui représente l'espace, et le mouvement flexible du temps a prouvé son efficacité dans l'interprétation des événements à travers des niveaux de paradoxes temporels : rétrospective, anticipation, accélération narrative et postures narratives et leur réduction des événements.

Mots clés : fiction, personnages, lieu, temps, narration.


الحمد لله