الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة –
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

بنية الخطاب السردي لرواية مملكة الفراشة لـ واسيني الأعرج

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر ل.م.د في اللغة والأدب العربي تخصص تحليل الخطاب

إعداد الطالبتان:
سارة سيوان
صورية بوشقرة

إشراف الأستاذة:
كوثر تامن

لجنة المناقشة:		
صبرينة بوقفة	أستاذة. مساعد – أ–	رئيسة اللجنة
نوال مدوري	أستاذة. مساعد – أ–	عضوا مناقشا
كوثر تامن	أستاذة. مساعد – أ–	مشرفا ومقررا

السنة الجامعية: 2015- 2016

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله كثيرا طيبا مباركا فيه عدد خلقه ورضى نفسه، وزنة عرشه،

ومداد كلماته، وجلال فضله، وعظم نعمه، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد صلّ الله عليه وسلم.

شكرا يا رب على اعانتنا في مشوارنا الفكري وسخرت لنا سبيل نعمتك

لأجل اتمام هذه المذكرة كما أتقدم بالشكر الى أستاذتنا المحترمة "تامن كوثر" بأسمى آيات التقدير والاحترام. والتي كان لها الفضل الكبير في اتمام هذا العمل المتواضع كما أخذنا منها من الأخلاق قبل أن نأخذ منها العلم النافع.

الى كل من علمنا حرفا، بدءا من معلمينا في المرحلة الابتدائية.

الى كل الأساتذة الذين تفضلوا بتدريسنا طوال الخمس سنوات، الى كل من له جانب ايجابي في هذا العمل، لكل طاقم الادارة وموظفي المكتبة.

الى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد لكم كل الاحترام.

اهداء

الى من ربياني صغيرة.

الى من أتمنى أن أنال رضاهما و أنا كبيرة.

الى من وقفا بجانبي طيلة حياتي، وأراد تتويجي أميرة، فأنتما من تستحقان التتويج اليوم في مملكتي المتواضعة التي أردتماها قيسا مميزا وشعلة متوهجة في ظلمة الأيام العسرة.

والى أخي و أختي وكل من سطر العلم هدفا واختار

ريشة الدرب العتيق.

صورية

اهداء

الى معلمنا الكبير... وقدوتنا... وهادينا الى طريق النور والهداية

سيدنا محمد صل الله عليه وسلم.

الى من ربياني صغيرا... وساندني كبيرا... فاللهم اجزهما عني خير ما جزيت

أبوين "حميد، صليحة" عن ابنتهما، أسبغ عليهما العافية وارزقهما طمأنينة النفس،

وصلاح البال، وجنة الآخرة، انك ولي ذلك والقادر عليه.

الى غاليتي "هدى" وزوجها "رمزي" وابنهما "زياد حبيب الله".

الى جوهرتي حياتي "عبد الله" و"عبد الرؤوف".

الى أمي الثانية "علياء".

الى أخي الأكبر "فاتح" وزوجته "سهام" وابناءهما.

الى رفيقة عمري "رباب" وصديقاتي "روميساء" "سماح" "نور الهدى" "صنية"

"نيسام" "عزيزة" "صوفيا" "سارة" "زينب" وهم كثر...

الى كل من وقف بجانبي لاتمام هذا المشروع المتواضع.

الى كل من يقدرني وأقدره.

الى الغائب الحاضر.

سارة

مقدمة

عرفت الجزائر في الفترة الممتدة بين عام 1931 . 1954 ، منعرجا حاسما في ميدان الأدب ، و لابد لأي باحث متخصص من الوقوف طويلا عند حدوده ، لأنه يمثل قمة النهضة الثقافية في الجزائر أثناء الوجود الاستعماري ، حيث تضمنت هذه الفترة بالذات عدة محاولات أدبية جادة أخذت فيما بعد بعين الاعتبار و ذلك في مختلف الفنون الأدبية سواء في فن الشعر أو فنون النثر وخاصة الأعمال المتعلقة بالنثر من قصة و مسرحية و خطبة و فن المقالة ، و قد ازداد انتعاش هذه النهضة الأدبية مع ظهور جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، و ظهور الصحافة ، و غيرها من العوامل التي تزامنت و ركب تطور الحركة الثقافية الجزائرية .

تميز الأدب الجزائري الحديث و كذا المعاصر عن بقية آداب اللغة العربية في العالم العربي، بخاصية منفردة قلما نجدها، تجتمع في أدب العروبة قديماً وحديثاً، ويتمثل ذلك التمايز في جملة من الخصائص المركبة المعقدة، أنبتتها صيرورة تاريخية لا مناص منها، تدخلت في تشكيل الأدب الجزائري على مرّ العصور ، من بين أنواعه والذي شكل المفارقة: فن الرواية كعمل سردي متخيل يتضمن مقومات عديدة منها الأحداث والوقائع التي قد تكون مسترسلة في الرواية أو موزعة عبر فصول مستقل بعضها عن بعض نسبيا، وقد تكون تلك الأحداث مرتبطة بشخصيات معينة ومقسمة إلى أحداث رئيسة، وأخرى ثانوية ولكل منها دلالاتها، فالرواية العربية الجزائرية كشكل أدبي متطور لم تظهر في عالمنا العربي إلا مع نهاية الاجتياح الاستعماري للقطر الجزائري، وبالتحديد أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

بدأت تبرز المحاولات الروائية الأولى عند بعض الكتاب الجزائريين، منذ مطلع السبعينيات التي تعد مرحلة هامة في الأدب الجزائري ، كونها شهدت تطورا متنوعا فيما يخص الإنتاج الأدبي ، مما جلب إليها الكثير من الباحثين و النقاد و الدارسين، مهتمين بالنصوص في مجال الرواية الجزائرية ، سواء المكتوبة بالفرنسية أو بالعربية ، فظهر عدد بارز من الكتاب و الروائيين الذين أخذوا على عاتقهم تجسيد آلام الشعب ، و تسليط الضوء على المجتمع الجزائري قبل الاستقلال ضد الاستعمار و الإقطاع ، و بعده مرحلة البناء و التشييد ، و بناء الجزائر في ظل الحرية ، و من بين هؤلاء : الطاهر وطار ، مرزاق بقطاش ، عبد الحميد بن هدوقة ، كأسماء أولى أرست معالم الرواية الجزائرية، وأسماء أخرى واصلت المسار السردي الروائي العربي الجزائري، فسلط البحث اهتمامه على أحدها:

الروائي واسيني الأعرج و نصه الروائي الموسوم بـ : " مملكة الفراشة" فجاء البحث بالتسمية:" بنية الخطاب السردي لرواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج"

يسعى البحث للإجابة عن جملة من التساؤلات على رأسها تحديد مفهوم الخطاب السردي، وبالنظر إلى تعدد أنواع الخطابات فإن البحث يحاول الكشف عن مقصود الخطاب السردي، وعناصره ومكوناته من خلال المدونة الروائية المختارة للدراسة ، ألا وهي رواية مملكة الفراشة للروائي واسيني الأعرج، مقاربة تسعى لتحديد بنية الخطاب الروائي، فكيف وظف الروائي تقنيات السرد في روايته ؟ وما هو الزمان في روايته ؟ وما هي وظيفته داخل الخطاب السردي ؟ وكيف ساهم كبنية في رسم بناء الخطاب الروائي ؟ كيف تعامل الروائي مع المفارقات الزمنية ؟ وما هي وظيفتها داخل الرواية ؟ وما الدلالة التي حملها لها الروائي ؟ وماهي التقنيات التي لجأ إليها الروائي لتسريع أو تباطؤ السرد؟

وقد وقع الاختيار لرواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، لبروز الزمن وتنوعه بين الماضي والحاضر كما سيكشف البحث عن ذلك، واستشرافه لمستقبل الأحداث والكشف عن تأثيره في عملية الحكي بكل عناصرها ، وكذلك من أهم الدوافع لاختيار هذا الموضوع الرغبة في دراسة الأدب الجزائري المعاصر .

ولوصول البحث إلى هدفه المرجو، جاء مبنيا على خطة تشتمل مقدمة وفصلان يجمعان بين النظري والتطبيقي .

الفصل الأول المعنون بـ "مفهوم البنية والسرد والخطاب لغة واصطلاحا"، جاء فيه تفصيل الحديث عن مختلف المصطلحات المساعدة على ضبط المكونات الحكائية.

أما الفصل الثاني فجمع بين الجانبين النظري والتطبيقي و الموسوم بـ" أنطولوجيا الزمن" متناولا مفهوم الزمان لغة واصطلاحا، ليتطرق في ما بعد الى المفارقات الزمنية " الاسترجاع والاستباق" بأنواعهما، وإيقاع الزمن من حيث السرعة والتباطؤ " التلخيص والحذف" باعتبارهما اليتي تسريع، " المشهد والوقفة " باعتبارهما اليتي تبطيئ، والتواتر بأنواعه بالإضافة إلى الصيغة والمسافة والتبئير .

وفي ما يخص الخاتمة فهي عبارة عن مجموع النتائج التي خرجنا بها من هذا البحث، أما الملحق فقد تناولنا فيه ملخصا للرواية والتعريف بصاحب الرواية "واسيني الأعرج".

قد حاولنا إتباع منهج معين في هذا البحث ليخرج على شاكلته المقدمة ، فكان المنهج التحليلي يرصد مسار المباحث ، و يخفف وطأ القضايا المطروحة للنقاش التي توجد بين السطور ، إضافة إلى آليات المنهج البنيوي التي ساعدت في الكشف عن بنية الظاهرة الزمانية في الرواية .

وللخوض في غمار الموضوع اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها: "لسان العرب لابن منظور"، "بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي"، "خطاب الحكاية لجيرار جينت"، بالإضافة إلى "بنية النص السردي لحميد لحميداني" وكتاب "الزمن في الرواية لمها حسن القصراوي" ...

رغم كون الدراسات و الأقلام التي كتبت عن "واسيني الأعرج" كثيرة و متشعبة الاهتمامات ، إلا أن البحث أراد أن يسلط الضوء على قضية لم تشغل باحثين كثر ، و هي قضية البنية الزمنية التي طبق فيها البحث الزمن عند جيرار جنيت ، و لكن هذا المسار البحثي لقي من الصعوبات الشيء الكثير ، حيث أثر عامل الزمن الضيق أيما تأثير على مسار البحث ، كما أن صعوبة الحصول على المراجع جعلت من البحث الشيء العسير على الرغم من أننا نبحث عن علم من أعلام الجزائر وطننا الحبيب ، و مثل هذه الصعوبات لم تثبط الهمم ، بل زادتنا قوة و إصرارا على اكتشاف جزء من تجربة الكاتب ، و عينا من عيون المجتمع الجزائري ، في فترة أقرب إلينا في الروايات من الواقع المعيش.

لا بد من كلمة شكر في آخر هذه الإطلالة على ما يحتويه هذا الجهد المتواضع ، يعود إلى أستاذنا المشرف : " كوثر تامن " ، التي كان لها الفضل الكبير في خروج هذا البحث على هذا الشكل ، احتراما و تقديرا و عرفانا بالجميل ، و إلى كل من كانت له يد مساعدة .

الفصل الأول:

مفهوم البنية والسرد والخطاب.

I- البنية:

مفهوم البنية واسع يرتبط بمختلف العلوم والحقول المعرفية ومن الصعوبة تحديدها تحديدا دقيقا، لأنها ترتبط بمفاهيم أدبية وعلمية شتى وهي في:

1- **اللغة:** ورد لفظ بنية في معجم لسان العرب حيث جاء فيه "البنية والبنية وما بنيته، وهو البنى والبنى .... يقال بنيته وهي مثل رشوة ورشا كان البنية الهيئة التي بني عليها مثل المشية والركبة والبنى بالضم مقصور مثل البنى يقال بنيته وبنى بنيته وبنى بكسر الباء مقصور مثل جرية وجرى وفلان صحيح البنية اي الفطرة وآبنيه الرجل: أعطيته وما يبنى به داره".[1]

وفي قاموس المحيط "البنية لكسر الباء للمسوسات وبضم الباء البنية للمعاني".[2]

وجاء في المعجم الوسيط "بني الشيء بنيا وبناء وبنيان أقام جداره ونحوه يقال بنى السفينة والخباء واستعمل حجازا في معاني كثيرة تدور حول التأسيس والتنمية وبني مجده" وبنى الرجال عقول الشاعر".

بنى الرجال وغيره يبنى القرى شتان قرى وبنى رجال.[3]

والبنية في معجم اللسانيات هي "تركيب ما يقابله وإنما بالفرنسية structure وتقول بنية عميقة structure profonde وبنية روائية harratin structure وبنية سطحية structure de surface structure superficielle

ووردت في معجم المنجد "البنية جمع بنى، ما بني، بناء، هيئة بناء، وشكل بنية، قصيدة ما تكون عليه اجزاء مجموع معنوي من ترتيب يعتبر ميزة هذا المجموع دائما".[4]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة بنية، دار صادر، بيروت، المجلد السابق، ط1، 2000، ص ص: 160-161.

[2]- الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج4، ط1، 1999، ص: 325.

[3]- ابراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر، تركيا، ج1، د.ت، مادة بنى، ص: 72.

[4]- أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، اشراف صبحي محو، دار الشرق، بيوت، لبنان، ط1، 2000، ص: 122.

تصل المفاهيم السابقة التي جاءت –بصدد تعريف لغوي للبنية– متقاربة عند ابن منظور والفيروز وابراهيم مصطفى وآخرون. وأن البناء هو الطريقة التي يتكون منها انشاء من الانشاءات أو جهاز عضوي أو أي شكل كلي.

2– اصطلاحا:

وهذا المفهوم يتوقف على السياق في شكل واضح، ففي النوع الأول تستخدم فيه البنية عن قصد، ولهذا تقوم فيه بوظيفة حيوية مهمة وسياق آخر، تستخدم فيه بطريقة عملية فحسب

والبنية عند "العرب" كما يعرفها جيرالد برنس صاحب قاموس السرديات.

ويوجد مثالا على ذلك: الحكي يتألف من قصة وخطاب، كانت بنيته هي شبكة العلاقات الموجودة بين القصة والخطاب والقصة والسرد، وأيضا الخطاب والسرد.

فإن كلمة بنية "تحمل في أصلها معنى المجموع أو الكل المؤلف من عناصر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه فهي نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء، فالبنية ليست هي صورة الشيء أو هيكله أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب وإنما هي القانون الذي يفسر الشيء ومعقوليته".[1]

فهي بناء نظري للأشياء ويسمح بشرح علاقاتها الداخلية وبتغيير الأثر المتبادل بين هذه العلاقات، أي عنصر من عناصرها، لا يمكن فهمه إلا في إطار علاقته في النسق الكلي الذي يعطيه مكانته في النسق.[2]

[1]– أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص: 19.

[2]– نفس المرجع، ص: 19.

كما تعرف البنية "بأنها كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه ولا يمكن أن يكون ما هو عليه إلا بفضل علاقته بما عداه". وهي نسق من العلاقات الباطنية المدركة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء وله قوانينه الخاصة المحاثية".[1]

وتتألف البنية من ميزات ثلاث وهي الجملة، والتحويلات والضبط الذاتي ولعل أهم دواعي وجود مفهوم البنية هو تجاوز الثنائية القديمة للشكل والمضمون وذلك لاعتبار الأثر الادبي وحدة بنائية.

والبنية مصطلح متعدد الاستعمال، لا يكاد يقر معناها على مدلول واحد لأنها تعني أشياء كثيرة، فيقال مثلا : "بنية الرواية، وبنية الخطاب، وبنية النص على مستوى الأدب، ونقول بنية المادة وبنية الجسم على مستوى العلوم الدقيقة، وقد كان علماء الجبر والهندسة يتداولون هذا المصطلح منذ نهاية القرن التاسع عشر، وكان يعبرون عن هذا المدلول بمفهوم النسق فكانت مصطلحا رياضيا في بداية أمرها، ثم استعاره بعد ذلك علماء اللغة، ومنهم فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussureوالشكلانيون الروس وغيرهم".[2]

وكان أو تعريف لمصطلح البنية جاء عند جماعة بورباكي وهم جماعة من علماء الرياضيات، وظلت تستخدم مصطلحات كثيرة تنتمي الى مفهوم البنية مثل التركيب والبناء وغيرها، وتتصف البنية عموما بالخصائص الآتية:

– **البناء**: فالمجموعة التي تتكون منها بنية أي شيء ليست عناصر متفرقة، ولا هي كل لا يتجزأ أو لا يتفرع، وإنما هي عناصر مبنية بناء منتظما، تقوم بين عناصرها علاقات مختلفة، وقد يتولد بعضها من بعض، فهي خاضعة لمبدأ التحول وليس شيء جامدا.

– **الترتيب**: البنية قائمة على ترتيب عناصرها وتتنافى مع التشويش خصوصا البنية الرياضية.

[1] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص: 176-177.

[2] – طه عبد الرحمان، اللسان والميزان، أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص: 175.

– **التصنيف التشابهي**: وهو أيضا صفة من صفات البنية الرياضية ويقوم على تصنيف العناصر وفق الشبه.

– **التنوع البنيوي**: وكانت جماعة بورباكي الرياضية تصر على تنوع البنية الواحدة الى بنيات مختلفة تتناسل عن البنية الأم مثل البنية الجبرية والبنية الترتيبية وغيرهما. [1]

ويزعم جون بياجيه من جهة أخرى، "أن البنية مادة قابلة للتحول"[2]، وفي هذه الحالة بالذات قد تنتفي عنها صفتي الثبات والترتيب، وتعرف البنية عموما بأنها "امتداد لجملة من المفاهيم الموزعة على حقول معرفية مختلفة لعل أهمها مفهوم المجموعة في الرياضيات، حيث يراها جون بياجيه jean Piaget "أقدم بنية عرفت ودرست".[3]

أما اللسانيون المحدثون والنقاد البنيويون، فقد استفادوا من دي سوسير مما قدمه حول هذا المصطلح من خلال محاضراته "دروس في اللسانيات العامة، حيث أشار فيها الى مصطلحي: البنية structure وكذا البناء construction وهناك من الدارسين من ينفي عن دي سوسير استعمال مصطلح البنية، حيث يرى جون بياجيه ومن دار في فلكه أنه عبر عنها بمصطلح النسق أو النظام، وأن من جاء بعده من اللغويين هم الذين أطلقوا مصطلح البنية".[4]

وظهر اهتمام العلماء العرب بها من خلال معالجتهم للمسائل اللغوية الصوتية والصرفية والنحوية، من خلال "اهتدائهم الى مفهوم بنية الكلام، وقد عبروا عنه بمصطلحات مختلفة في دوالهم، متفقة في مدلولها وأهمها: النظم والتأليف والتركيب، والترتيب والتعليق، والبناء، ولعلها تشير الى انشاء الكلام".[5]

---

[1]– طه عبد الرحمان، المرجع السابق، ص: 175-179.

[2]– جون بياجيه، البنيوية ترجمة: عارف منيمة وبشير أوبيري، منشورات عويدات، بيروت ، ط2 ، 1988ص:08.

[3]– jean Piaget : structuralisme,6éme, p.u.f. paris, 1974, p :17.

[4]– jean Piaget : structuralisme 6ème, p.u.f. paris, 1974, p :05

[5]– محمد كراكبي، البنى اللغوية، مجلة اللغة والأنصار، العدد 05، جامعة وهران، ط5، 2009، ص: 17.

ويلاحظ أن هناك بعض المصطلحات استخدمها العلماء العرب، وهي تقترب كثيرا من مصطلح البنية الحديث وتؤدي معناه، وتفيد في غالبها معنى البناء، ومنها تماسك والابتناء وغيرها.

ونجد أبو هلال العسكري من العلماء العرب الذين تناولوا بعض المفردات التي تقرب من مفهوم البنية، حيث استعمل مصطلحي التأليف والتركيب "أجناس الكلام المنظوم ثلاث: السائل، والخطب، والشعر، وجميعها تحتاج الى حسن التأليف وجودة التركيب"[1]، فالتأليف والتركيب من خصائص البنية لكنه لم يشر اليه إلا ضمنيا.

أما عبد القاهر الجرجاني فاستخدم مصطلحات منها: الترتيب والتعليق والبناء حيث يقول في مسألة الترتيب "وأما نظم الكلام فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس فهو يعتبر فيه حال المنظوم بعض مع بعض"[2]، وهذا يدل على اهتداء العلماء العرب الى المفهوم العام للبنية منذ القديم، ولو عبروا عنه بمصطلحات أخرى مثل مصطلح النظم وغيره، وهو يقترب في معناه منها.

ويقول الجرجاني في موضع آخر "أعلم أنك إذا أرجعت الى نفسك، علمت علما يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم، ولا ترتيب حتى يعلن بعضها ببعض، ويبين بعضها على بعض".[3]

ولا شك أن عبد القاهر الجرجاني قد اقترب من مفهوم البنية الحديث، خصوصا إذا اعتبرنا البناء والبنية مصطلحين مترادفين.

ويعرفها بعض علماء اللغة العرب المحدثين انطلاقا من مفهوم النظام، حيث يقول ميشال زكريا مستفيدا من غيره ان "البنية هي ذلك النظام المتفق الذي تتحدد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك، وتوقف،

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص: 179.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تعليق وشرح محمد عبد المنعم، خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، 1980، ص: 98.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق , ص: 100.

نجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلاقات المنطوقة التي تتفاصل ويحدد بعضها بعض على سبيل التبادل".[1]

يظهر من هذا التعريف أن البنية نظام من الوحدات والعلاقات المنطوقة المتبادلة وأنها مجموعة من العلاقات تربط العناصر ببعضها لتكون كلا متسقا، منسجما متكاملا.

ويبدوا أن دراسة العلاقات بين العناصر اللغوية تؤدي الى فهم البنية اللغوية والبنيوية كمنهج لغوي "نقف لكل شيء عند العلاقات والصلات التي تجعل العناصر ممتلكة لقيمة او لمعنى لا ينبعان من ذاتها بل من موقفها كعناصر مترابطة، ومتعلق بعضها ببعض ضمن كلية ما".[2]

وهذا يدل على أن المعنى يستخرج من مجموعة العلاقات التي تربط عناصر الكل، ولا يجوز حذف بعض هذه العناصر أو تجاهل العلاقات التي تربطها، لأن المعنى متواجد في صلبها هذا، فلو نظرنا الى جملة نجدها تتشكل من مجموعة من الكلمات، تؤدي المعنى مجتمعة في سياق معين.

وتدل البنية على "النسق والذي يتمدد العنصر ضمنه بوضعيات واختلافات فتعد ومنظومة من علاقات وقواعد ترتيب ومبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث تعين هذه العلاقات وهذه القواعد معنى كل عنصر من العناصر".[3]

وفي الأخير نصل الى أن البنية هي المعنى العام للأثر الأدبي وهي الرسالة التي يشغلها هذا الأثر بحذافيرها للقارئ بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى غير التعبير (المستعمل في الأثر) الأدبي المذكور.

[1]- زكريا ابراهيم، مشكلات فلسفية، ممثلة البنية او أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص: 08.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق ، ص: 102.

[3]- روجيه غارودي، البنيوية، فلسفة موت الانسان، ترجمة: جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1985، ص: 17.

II- السرد

يقدم النص السردي للباحث مادة جليلة في تجانسها وشفافيتها وطابعها الكلي العام وتتراءى فيها شروط النص منذ اللحظة التي يتلفظ فيها القارئ خيوط السرد، خاصة في شكلها القصصي والروائي إذن فنحن حيال ظاهرة عالمية باعتبار أن أدبية السرد بنت العصر الحديث وعليه سنحاول تحديد ماهية السرد في المعاجم العربية والغربية والدراسات النقدية الحديثة.

1- لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور السرد هو: "تقدمة شيء الى شيء، تأتي به متسقا بعضه إثر بعض متتابعا، وقيل سرد الحديث ونحوه، يسرده سردا إذا تابعه، وكان جيد السياق له".[1]

أما الزمخشري فعرفه "وعن المجاز نجوم سرد أي متتابعة، وتسرد الدر تتابع في النظام، وماش مسرد يتابع خطاه في مشيه".[2]

السرد "اسم جامع للدروع ونحوها من عمل الخلق، وسمي سرد لأنه يسرد فيثقب طرفا كل حلقة بمسمار فذلك الحلق المسرد، قال الله عز وجل "وقدرني السرد"، أي اجعل المسامير على قدر خروق الحلق، لا تغلظ فتنخرم ولا تدق فتغلق والسراد والزراد والمسردة المثقب".[3]

ويعرفه ابن فارس على أنه "السين والراء والدال أصل مطرد منقاس، وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، من ذلك السرد: اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق".[4]

وورد في معجم الرائد "سرد الحديث، رواه، حكاه، ويسرد اخبار، رواية بحديث أو القصة، أو القراءة، ويسرد شيء متتابع".[1]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة "س ر د".

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب المصرية، ج1، 1922، مادة "سرد".

[3]- الخليل بن احمد الفرهيدي، معجم العين، مادة سرد،تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط.د.ت، ص: 235.

[4]- ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة سرد، دج، عبد السلام محمد هارون، ج3، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، دت، ص: 157.

وفي تعريف آخر هو "سرد او السرد: اسم جامع للدروع وما شبهها من الحلق وسرد الصوم أي تابعه، ويقال هو يسرد الحديث سرداه إذا كان حسنا السياق له".[2]

وبتعريف آخر "سرد وقائع أجاد السياق وتلا بطاقة وسرد خطبا طويلة سرد رواية: سار أخبار".[3]

من هذه التعريفات اللغوية يستنتج للفظة السرد بأنها كلها تندرج تحت مفهوم ومعنى واحد.

2- اصطلاحا: السرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي والذي يقوم على دعامتين أساسيتين:

أولهما: أي يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

ثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

وأن السرد هو "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها".[4]

والسرد مصطلح نقدي حديث، يعني نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية، وهو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص، وهو "على ما يتعلق بالقص".[5]

والسرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية) والرواية هي سرد قبل كل شيء، ذلك "أن الروائي عندما يكتب رواية ما، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان

---

[1]- جبران مسعود، معجم الرائد، معجم لغوي مطول، دار العلم الملايين، بيروت، لبنان، ط3، 2005، ص: 698.

[2]- أبو ابراهيم القربي، ديوان الأدب، تحقيق عادل عبد الجبار الشاطئ، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2003، ص: 187.

[3]- أنطوان نعمة، عصام المدور، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرف، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص: 261

[4]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، ط3، 2003، ص: 45.

[5]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص:28.

أحيانا بالتسلسل الزمني للأحداث التي قد تقع في أزمنة بعيدة قريبة، وإنما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنية فالروائي ينضم المادة الخام التي يتألف منها قصة ليمنحها شكلا فنيا ناجحا ومؤثرا في نفس القارئ".[1]

وكما يعرفه سعيد يقطين بأنه "فعل لا حدود له، يتسع ليشمل بمختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان".[2]

أن أيسر تعريف للسرد هو تعريف رولان بارث بقوله: "أنه مثل الحياة عالم متطور من التاريخ والثقافة".[3]

وبالرغم من بساطة هذا التعريف إلا أنه واسع جدا، فالحياة غنية عن التعريف وهذا راجع لتنوعها وسرعة تقلبها وارتباطها بالإنسان، ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف أو قانون، ومن ثمة كانت الحاجة الماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية.

فالسرد "كناية من مجموعة الكلام والذي يؤلف نصا يتيح للكاتب أن يتصل بالقارئ ويقول تدوروف أن المهم عند مستوى السرد، ليس ما يروى من أحداث بل المهم هو طريقة الراوي في إطلاعنا عليها".[4]

وهو "الوسيلة التي يستعين بها الجميع دون استثناء في التعبير عن أنفسهم وعن غيرهم جملة من قدرة على التورط الجريء في أشد القضايا إثارة وحساسة، وكل ذلك يتم عن خلفية من البراءة الخادعة التي تهمنا أن الموضوع هو مجرد رواية ويكون السرد الروائي شفافا إذ اختفى السرد وتوارى إلى أقصى حد قد صالح

[1] – آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، مرجع سابق، ص: 28.

[2] – نفس المرجع، نفس الصفحة.

[3] – سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص: 19.

[4] – نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، دار جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2009، ص: 117.

الحكاية نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الوسيط السردي ويكون كثيف حيث يشيروا الراوي إلى نفسه بوصفه منتجا للأحداث ومبتكرا للحكاية فإن ثمة مسافة تفصل المتلقي عن العالم الفني الذي يصطنعه السرد فلا يقع اندماج بين المتلقي والأحداث ويتمزق الإبهام بواقعية الحكاية وينشط المتلقي في المشاركة بإنتاج ذلك العالم المتخيل".[1]

فالسرد أو القص هو "فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حسي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويتمثل السرد على سبيل التوسع، مجمل الظروف الحكائية والزمانية الواقعية والخيالية التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي به دور المستهلك والخطاب دور السلطة المنتجة".[2]

ويمكن القول بأن السرد يستعيد تعاقب زمن الأحداث من خلال تعاقب زمن الخطاب وهو تشخيص لوقائع وأفعال وأحداث.

ويوجد تعريف آخر للسرد ويعني ما يلي: "فعل الحكي المنتج المحكي، أو إذا شئنا التعميم مجموع الوضع الخيالي الذي يندرج فيه، والذي ينتجه السارد والمسرود له"[3]، ونعني بذلك أن السرد هو عبارة علاقة متواجدة بين السارد والمسرود له يتصلان عبر قناة الخيال.

إن السرد يشكل مكونا لازما للنص الروائي إذ أنه "هو الذي ينضم أحداثه وشخصياته وبالتالي فضاءاته وأزمنته ومن ثم انتسابه إلى الخطاب أو المبنى بالاصطلاح توماشفسكي من حيث هو صياغة فنية وفق قواعد القص وأشكاله المتباينة للحكاية أو المتن الذي يحوز المادة السردية في صيغتها الوقائعية الخام".[4]

---

[1]- عبد الله إبراهيم، مذكرة السرد، التمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة بحث في تقنيات السرد ووظائفه، د.ط، ص: 17.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، زفاق البلاط، بيروت، ط1، 2002، ص: 105.

[3]- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009، ص: 121.

[4]- أحمد فرشوخ، حياة النص، دراسات في السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص: 77.

- والنتيجة من هذه التعريفات الاصطلاحية لمصطلح السرد أنها لا تختلف عما تناوله الباحثين في ما يخص المعنى اللغوي له، فكل هذه التعريفات تندرج تحت معنى واحد وهو أن السرد فعل أو عملية بنائية من قبل سارد أو أكثر وهذه الأحداث المسرورة أما أن تكون واقعية أو خيالية.

III- الخطاب

ليس من السهل التعريف بالخطاب أو البحث عن مفهوم جامع ومانع له فتحديده يبقى مسألة بينة، هذا ما يجعل كل باحث أو مفكر يعرفه من وجهة نظره الخاصة التي ترتبط بالخصوصة المعرفية، وتؤكد الدراسات علما أن مفهومه غير متفق عليه لتعدد الموضوعات التي يطرحها وما يسعنا إلا محاولة للبحث عن جذور هذا المصطلح سواء في المعاجم العربية أم عن معناه عند الدارسين الغرب والعرب للوصول إلى الخطاب الروائي.

1- لغة: جاءت لفظة الخطاب في القرآن الكريم بلفظ الخطاب كما في قوله تعالى: "ولا تخاطبي في الذين ظلموا إنهم مغرقون".[1]

وهنا يقصد به كيفية توجيه الكلام للأخر قد يكون مهما للمتكلم وحده، وقد يكون مهما لكلا الطرفين.

وفي آية أخرى قوله تعالى: "قال فما خطبكم أيها المرسلون".[2]

كما جاء في لسان العرب في مادة "خ ط ب" قوله: "خطب الخاطب على المنبر، واختطب يخطب، واسم الكلام الخطبة، والخطبة اسم للكلام الذي يتكلم به الخطيب، ومن مشتقاته فعل خاطب وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان، والخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، والمراجعة المجاوبة،

[1]- سورة هود، الآية: 27.

[2]- سورة الذاريات،الآية : 31.

ومما يجري في فلك كلمة الخطاب في اللسان كلمات اللفظ، والحكاية والخبر، فاللفظ من لفظ به، تكلم واللفظ والتلفظ التكلم، والخبر ما أتاك من نبأ عمن تستخبر".[1]

أما في معجم العين في مادة "خطب" "الخطب وهو سبب الأمر وفلان بخطب امرأة، ويختطبها خطبة، ولو قبل خطيبي جاز، والخطيب مرخمة الياء على بناء خلفي، الياء مرخمة، اسم امرأة، والخطاب مراجعة الكلام.

الخطبة مصدر الخطيب وكان الرجل في الجاهلية إذا أرد الخطبة قام في النادي، فقال: خطب ومن أراده قال: "نكح وجمع الخاطب خطاب والاخطب طائر، وهو الشقراق.

والخطب: المرأة وهو الزوج، والمخطبة الخطبة، إن شئت في النكاح وإن شئت في الموعظة".[2]

مما سبق في معجم العين نجد أن الخطب هو مراجعة الكلام.

ويقول الجاحظ في هذا "إنك أوتيت تقرير حجة الله في عقول المكلفين، وتحقيق المؤونة على المستمعين، وترتيب تلك المعاني على الأذهان، رغبة في سرعة استجابتهم ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة، على الكتاب والسنة كنت أوتيت فصل الخطاب".[3]

وفي أساس البلاغة للزمخشري نجد "خطب فلان أحسن الخطاب، والخطاب هو المواجهة بالكلام واختطب القوم فلانا، إذ توجهوا إليه بخطاب يحثونه فيه على تزويج صاحبتهم، وتقول له: "أنت الأخطب: البين الخطبة".[4]

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة، خ ط ب، م5، ص: 98.

[2]- الخليل ابن أحمد الفرهيدي، معجم العين، مادة "خ ط ب"، تح، المرجع السابق، ص: 418.

[3]- الجاحظ، البيان والتبيين، تح حسن السندوبي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ج1، د.ط، دت، ص: 137-138.

[4]- الزمخشري، مرجع سابق، ص: 167-168.

2- اصطلاحا

الخطاب مجموعة من العلامات توصف بأنها عبارات ملفوظة يمكن تعيين أنماط وجودها الخاصة، وبعد المفاهيم اللغوية التي طرحناها يمكن أن نضع مفاهيم لهذا المصطلح من الناحية الاصطلاحية.

يعرف بنفنيست الخطاب يقول: "هو كل مقول يفترض متكلما ومستمعا، تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما أو هو الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات انشغاله في التواصل"[1]، "ان الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ بواسطة متكلم معين في مقام معين وهذا الفعل هو عملية التلفظ، فالخطاب مصطلح مرادف للكلام بحسب رأي سوسير اللساني البنيوي، وهناك خطاب أدبي بحسب رأي موريس".[2]

أما كريستيفا في تعريفها للخطاب بأنه ما "يدل على كل لفظ يحتوي داخل بنياته الباث والمتلقي مع رغبة الأول في التأثير على الآخر"[3]، أما عند اللساني الفرنسي غوشاف غيوم هو"المجموع اللامتناهي للفظيات الممكنة التي يمثل الحديث فرعا منجزا منها، فيكون اللسان إذا النظام الكفيل بتوليد الخطاب"[4]، إذ ربط غيوم الخطاب بما يحدثه اللسان فالخطاب في محصلته اللسانية العامة هو "مفهوم لساني معاصر عن القول الذي يتجاوز الجملة، والذي تدرسه اللسانيات انطلاقا من قواعد تسلسل الجمل"[5]، أي أن الخطاب صفي المفهوم اللساني هو ما تجاوز الجملة.

يعد هاريس هو أول من استعمل مصطلح تحليل الخطاب سنة 1952م متجاوزا به مستوى الجملة الذي ساد الدراسات الإنسانية من قبل إلى الخطاب بكامله لذلك فقد عرف الخطاب، من منظور لساني

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص: 20.

[2]- فرحات بدري الحربي، الأسلوب في النقد العربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب"، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص: 39-40.

[3]- عبد القادر شرشار، مرجع سابق، ص: 67.

[4]- روبير مارتن، مدخل لفهم اللسانيات، تر، عبد القادر المهيري، منظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص: 66.

[5]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2000، ص: 26.

خالص بأنه "ملفوظ طويل أو عبارة عن متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلها تضل في مجال لساني محض".[1] بمعنى أن الخطاب هو ملفوظ طويل يكون فيه توزيع العناصر ليس بشكل اعتباطي، وإنما وفق منهجية تحدد نظام الجمل والعناصر.

أما ميشال فوكو فقد "عمل على تأسيس مفهوم جديد للخطاب لا يقوم على أصول لسانية أو منطقية، بل يشكل أساسا من موحدات سماها بالمنطوقات، هذه المنطوقات تشكل منظومات منطوقية يسميها فوكو بالتشكيلات الخطابية، أي المنظومة المنطقية العامة التي تحكم مجموع الانجازات اللفظية، وهذه التشكيلات الخطابية تكون دائما في حقل خطابي معين وتحكمها مجموعة من القواعد والقوانين كقاعدة الانبثاق، والتعيين والترتيب، والتمييز والفرز، ثم قاعدة التبعثر والتوزيع، التي تنطبق كذلك على المنطوق باعتبار أن الخطاب حسب رأيه هو عبارة عن وحدة أكبر من المنطوقة ولكنه جزء من التشكيلة اللغوية".[2]

والخطاب هو النص المكتوب المنظور إليه داخليا من خلال علاقته بين الراوي والمروي له، وتمثل عملية التخطيط طريقة التشكيل النهائي للحكاية الأولى عبر تغيير زمن الحكاية الأولى الأصلي المتسلسل خطبا، ونتيجة للإمكانيات مفتوحة التخطيب للحكاية الأولى نجد الراوي والمروي له عبر مكونات الخطاب الروائي التالية :

الراوي ←——— الخطاب ———→ المروي له.[3]

ومما جاء به جيرار جينيت فيما يخص الخطاب بأنه "ملفوظ موجه من مرسل إلى متلق، يسعى فيه المرسل إلى التأثير في المتلقي بشكل من الأشكال".[1]

---

[1]- سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص :20.

[2]- عبد الواسع لحميدي، الخطاب والنص، المفهوم العلاقة السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، ص: 104.

[3]- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مرجع سابق، ص: 32.

ومفهوم الخطاب يقابل مفهوم الملفوظ في المدرسة الفرنسية، إذ أنهم يرون أن "النظر إلى النص بوصفه بناءا لغويا يجعل منه ملفوظا، أما البحث في ظروف إنتاجه وشروطه فإنه يجعل منه خطابا، وهو نظير بنيوي لمفهوم الوظيفة في استعمال اللغة، بحسب رأي تودروف".[2]

والخطاب مرادف للكلام عند دو سوسير وهو المعنى الجاري في اللسانيات البنيوية، أو كقول بعض الباحثين بأنه "وحدة لسانية ذات بعد يفوق الجملة فوق جملي".[3]

وقد ارتبط الخطاب ببعض المصطلحات، والمفاهيم كالسرد والخطاب السردي أو الروائي "وهو نص لغوي يتألف من مجموعة من الرموز اللغوية صيغة بطريقة معينة للتناسب مع الرسالة المراد نقلها من المرسل إلى المتلقي بهدف التأثير فيه ".[4]

يهتم التحليل البنيوي بدراسة الخطاب الأدبي الذي يتخذ أشكالا عدة، فقد يكون "قصة أو رواية أو خرافة أو شعرا ..." وتسمى هذه الأشكال "الأجناس الأدبية"، وسيكون الاهتمام في هذه الدراسة بالرواية والتي تنتمي إلى نوع أدبي هو "الخطاب السردي" ويتحدد هذا الأخير كلما كانت صيغة السرد هي المهنية.

قبل الحديث عن الخطاب السردي يجب التطرق الى الخطاب الأدبي حيث هو "الممارسة الأدبية شفوية أو كتابية للغة ممارسة تتقيد بضرورة البحث بقواعد وشروط فنية مختلفة باختلاف الأنواع والفنون الأدبية وتتقيد أيضا بقيم جمالية يتعارض عليها كل أمة تبعا لحضارتها وثقافتها ويكون تحليل الخطاب تبعا

[1]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دط، 2008، ص: 123.

[2]- فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق ص: 60.

[3]- سعيد يقطن، تحليل الخطاب الروائي، الزمن بالسرد، التبئير، مرجع سابق، ص: 22.

[4]- أسماء أحمد هيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، روايات حيدر، نموذجا عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011، ص: 282.

لذلك، هو استخلاص هذه الشروط الفنية أي مكونات الأدبية في خطاب ما عبر مستويات متعددة تندرج كلها ضمن وجهي الأثر الأدبي هما الشكل والمضمون".[1]

إن موضوع الدراسة الحديثة وخاصة البنيوية، هو استخلاص الملامح الأدبية حيث أنها ترى بأنه "ليس الأثر بذاته هو موضوع الفعالية البنيوية أو ما تسأل عنه هذه الفعالية، إنما هو خصائص هذا الخطاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي، وهذا العلم غدا لا يفهم بالأدب المنجز، بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى بهذه الخاصية التجريدية التي تضع تفرد الفعل الأدبي أي الأدبية ...".[2]

أما عبد السلام المسدي فيقدم مباشرة عن الخطاب الأدبي إذ عده "كيانا أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤه، فقد تولد عن ذلك تيار يعرف الملفوظ الأدبي بكونه جهازا خاصا من القيم طالما أنه محيط ألسني مستقل بذاته، وهو ما أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزا خاصا"[3] يلاحظ أن المسدي أضفى على مصطلح الخطاب صفة عدم الاستقرار، فهو مرة خطاب ومرة أخرى كيانا مفرزا، ومرة ثالثة جهازا خاصا، وهو كذلك ألسني ومن ثم أدبي أو بنية ألسنية.

وانطلاقا من طبيعة الخطاب الأدبي، يرى سعيد يقطين أن الخطاب الروائي هو "الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة لكن ما يتغير هو الخطاب، فهي محاولة كتابتها ونظمها فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى وعددنا لها سلفا شخصيتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضائها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم وإن كانت القصة التي يعالجونها واحدة".[4]

---

[1]- ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص: 219.

[2]- كاباتش جون لوي، النقد الأدبي، تر، فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط1، 1988، ص: 160.

[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، دت، ص: 110.

[4]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص: 07.

فالمادة الحكائية حسب يقطين أو نظريات السرد تتمثل في الحدث (الفعل)، الشخصية (الفاعل) الزمن والمكان (الفضاء)، والتي تعد المادة الأصلية التي يتحقق بها العمل الحكائي الروائي والقاعدة الأساسية لها من خلال ترابط تلك الوقائع الداخلية، والإيديولوجية وترابط تلك المكونات بشكل أولي.

لقد عرف الخطاب منذ بداية ظهوره وحتى الآن العديد من التحولات التي صاغتها انجازات فردية والتي كانت نتيجة لطبيعة التغيرات الثقافية المختلفة، وكذلك طبيعة التعاطي من منجز إلى آخر وهذا راجع لمقتضيات واستجابات لدوافع جديدة تستدعيه وتطلبه ليكون مفهوما يحل محل استعمالات متعددة ويستوعب غيرها من المفاهيم ليكسبها دلالات جديدة تتهيأ لها في ضوء السياق الذي تولد فيه المفهوم الجديد، فكان الخطاب الروائي واحدا من القضايا والظواهر التي بدأت تستأثر اهتمام الباحثين، فجعلوه بناء يعتمد على مجموعة من اللبنات كالشخصيات، الزمان والمكان والسرد، وهذا لوعيهم بالظاهرة وامتلاكه القدرة على فهمها وتغيرها من خلال وضعها في نسق ينضم علاقاتها بغيرها ويحدد موقعها منها فكان النص "بنية متلاحمة العناصر، بنية كبيرة تحتوي على بنى متفاوتة من حيث الطول، فهناك وحدات صغرى كالبنية الصوتية والصرفية وهناك وحدات أكبر كالبنية التركيبية ووحدات كبرى مثل البنية السردية أو الوصفية أو الحوارية، والمنهج البنيوي ليس منهجا متعاليا على النص كالمنهج الاجتماعي أو النفسي وإنما هو منهج محايث للنص، يتشكل مع عملية الاكتشاف والتحليل وليس منهجا جاهزا يطبق على جميع النصوص بالتساوي".[1]

فالنص عملية صيرورة يتقاطع مع عدد لا يحصى من النصوص السابقة عليه والتي يستوعبها إراديا أو لا إراديا.

[1]- نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، دط، 1988، ص: 143.

فالخطاب الروائي العربي ببنياته ودلالاته على اعتبار أنه "يتحدد أساسا في لغة الراوي وحواراته ويتعدد في مستويات الحكي، التي تعكس صورة الآنا والآخر، من خلال المعطى الاجتماعي وما يوجد فيه من وقائع وإحداث تصنع شكل الحياة ومضمونها المعايش في الإطار الواقعي العام".[1]

فالراوي عن طريق لغة الآخرين يقول ما يخصه شخصيا ويبنى خطاب عمله الفني داخل الحوار المسكوت بذوات الآخرين تماما مثلما تنبث الإجابات الحيوية بهذا الخطاب، وتتكون داخل فعل حواري في الموضوع ولا يمكن فهم الخطاب الروائي ما لم يتم فهم تطلعاته الخارجية ومراميها وسبل تثبيت المعاش فيها.

وتبدوا عملية رصد الخطاب الروائي العربي عملية جد معقدة الاختصاصات وتتطلب جهود كثيرة لأن الخطاب بحد ذاته ينطوي على معطى نفسي واجتماعي وسياسي في آن وأيا كان الأمر فإنه يمكن ملاحظة عدة نماذج واتجاهات وسمت الخطاب الروائي بكلية وطبيعيته بصيغته المحددة والمتشعبة.

فمنذ البدايات الأولى للرواية العربية كان الحوار هو الذي يستهدف الخطاب المباشر الموجه إلى موضوعه حوار مسطح ، غير قادر على تلمس رؤاه في بنيات السرد التخيلي مكررا مقولات وحكما من الواقع بكل جاهزيتها، لذلك جاء خطاب البدايات مباشرا تحكمه اطر وقوالب جاهزة، وهي تلك القوالب التي كانت ساندة في المجتمع، وهذا الأمر لم يقف عند حد على رغم تطور الرواية العربية، بل انسحب داخل الخطاب ليعكس نفسه في روايات الجيل الأول ولفترة غير بعيدة.

ولقد ساهم الروائيون العرب في تقديم رواية جسدت الواقع وحفرت في مساره ونقلت عبر الحوار فهي ما يحسه أبناء المجتمع من مشاكل وصراعات لأن الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية قدرة، لا على تقديم الملامح الأساسية للحياة المعاصرة، وإنما أيضا عبر محاور هذه الملامح وتشريحها ونقدها في كثير من الأحيان، أي عبر لغة الخطاب الروائي العربي كانت تتمثل في صياغة معادل للوعي في الواقع حيث يلعب المثقف دورا في علاقات اجتماعية محكومة من خارجها.

[1] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

واستطاعت الرواية العربية الجديدة في نهاية الستينات وما بعدها أن تكسر الأطر والقوالب المحددة للشكل الروائي رؤية كلية للعالم بأشكال وأساليب جديدة ونبض جديد يتحسس الواقع ومشاكله للتحول فيه والخروج منه وتحليله وتركيبه.

وفي الكتابة الجديدة يكتشف النثر أبعاده كرؤيا متعددة وكقبول بالتفاصيل ورفض لسحق التجربة أمام الشكل الجاهز، هذا الشكل الجدير للرواية العربية أدخل الفن الروائي العربي عموما في التجريب، وكأنه لم يخضع بعد المرجعية نمذجية يمكن الاستناد إليها.

ومع ظهور هذه التجربة برزت تمددات في مستويات بناء الخطاب السردي وتخلخل الزمان والمكان وأصبح الفضاء الروائي يتسع لكل معطيات النثر وأشكاله ونماذجه، فدرسنا للخطاب السردي تكون خلال بنيات مختلفة الشخصيات والزمان والمكان ولأنها "تشكل وحدة موضوعية بنائية".[1]

بالإضافة إلى ما قيل فالخطاب السردي هو الشكل الأمثل لتجسيد عملية السرد ولابد من التعريف فيه بين الخطاب الحقيقي والخطاب التخيلي، وتحديد مكونات كل منها، مكونات الخطاب الحقيقي:

كاتب ⟵ نص ⟵ قارئ

مكونات الخطب التخيلي: سارد ⟵ مسرود ⟵ مسرود له.[2]

وترتبط مكونات عمل من هذين الخطابين بعلاقات متشابكة يتأمر عليها الكاتب والروائي لتشييد البنية السردية، وصناعة الخطاب السردي المعتمد على منظومة اللغوية كي يجسد عملية السرد في نص روائي هو إنتاج إبداعي فني لحكاية المتن ولذلك كان لابد أن يتميز فعل الكتابة فيه بأسلوب يرتقي بهذا المنتج من مستوى النثر العادي إلى مستوى النثر الأدبي الجمالي، المعبر عن خصوصية بوصفه نصا فنيا، وهذا اصطلح

[1]- نيوتن ، مرجع سابق، ص: 147.

[2]- أدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مصر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ط، 1965، ص: 18-19.

على تسمية الخطاب السرد الذي اكتسب في ما بعد خصوصية أكثر دقة حين أضيف مصطلح شعرية، أو أدبية الخطاب السردي المعينة بجمالية هذا التمظهر اللغوي في النص الروائي.

ولقد استحوذت دراسة الخطاب السردي اهتمام المناهج النقدية، فتناولها التحليل البنيوي على اعتبار أن الخطاب السردي رسالة أو صيغة لغوية تحمل عالما متخيلا بين طرفي إرسالية لغوية:

السارد ⟵ المسرود له

المرسل ⟵ المرسل إليه

فالخطاب السردي يحتاج إلى مرسل ومرسل إليه ومن دونهما يفقد معناه لكن مؤلف العمل الروائي يتوجب عليه الحرص على أن يكون سرده استجابة واعدة لدعوة يفترض أنها صادرة عن المتلقي (المسرود له) على أن يتجنب الظهور أو أن يعرف المتلقي أن المؤلف هو صاحب وجهة النظر في الرواية، فالخطاب السردي ليس أي مقروء، وليس أي رسالة بين طرفين، لذلك لابد من معرفة أسراره ومن إتقان صياغته كما أنه ليس أي صياغة نثرية، إنه فرع أولي قائم بذاته بني على عناصر ومكونات ذات خصائص نوعية تشتغل وفق نظام تضبطه المفاهيم السردية في قواعد ثابتة.

الفصل الثاني:

أنطولوجيا الزمن

I- الزمن

إن الزمن عنصر أساسي في العمل الأدبي وبخاصة الرواية وعلاقتها به علاقة مزدوجة، تتشكل في داخل الزمن، ومن ثم يصاغ الزمن في داخلها ويقدمها عن اللغة المشحونة بإشعاعات فكرية وعاطفية لتعش الشخصية اللحظة تلوى الأخرى بنشاط وحيوية مع حركة الزمن وإحساس الإنسان بتغيير الزمن واختلافه من عنصر إلى آخر.

1-لغة: إذا عدنا للقرآن الكريم فإنه لا يوجد لفظ الزمن بعينه وإنما ما يدل عليه في قوله عز وجل: "وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر، وما لهم بذلك من علم إن هم إلا يظنون".[1]

وقوله أيضا: "هل اتى على الإنسان حينا من الدهر لم يكن شيئا مذكورا".[2]

من هنا كلمة الدهر في الآية الكريمة الأولى جاءت بمعنى القضاء والقدر في قوله عز وجل على لسان الدهر يبين للذين لا يؤمنون بيوم البعث، في حين جاءت اللفظة في الآية الثانية بمعنى الزمن والديمومة.

أما في لسان العرب فيرى ابن منظور "الزمان اسم لقليل من الوقت وكثيره ... الزمان زمان الرطب أو الفاكهة، وزمان الحر والبرد، ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على فصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزمن الشيء، خال عليه الزمن وأزمن بالمكان أقام به زمانا".[3]

ويرى ابن فارس في معجمه مقاييس اللغة باب الزاي والميم، ومن ثلثهما الزاي والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت من ذلك الزمان، "وهو الحين قليلة وكثيرة، يقال زمان وزمن، والجمع أزمان وأزمنة".[4]

أما في معجم الوسيط فلقد ورد مفهوم الزمن كما يلي:

---

[1]- سورة الجاثية، الآية 24.

[2]- سورة الانسان، الآية 01.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ز. م. ن)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص:60.

[4]- ابن فارس، مقياس اللغة، مادة (ز. م. ن)، تج، عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، ج.3، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص: 22.

زمن، زمنا، زمنة، زمانة، مرض، مرضا، طويلا زمانا طويلا، وضعف بكبر السن أو مطاولة عليه فهو زمن زمين.

والزمان: الوقت قليله وكثيره، ومدة الدنيا كلها ويقال السنة أربعة أزمنة أقسام أو فصول.

الزمن: الزمان، (ج) زمان وأزمنة، ويقال زمن زامن، شديد".[1]

أما الزبيدي: "فقد حاول أن يضبط الزمن بميقات محدد يبتدئ من شهرين إلى ستة أشهر، وفي حين كان يرى أن الدهر غير محدد بوقت معين تماما مثلما ذهب إليه ابن منظور وقد ضبط هذا الرأي في قوله "الدهر لا ينقطع أبدا في حين يكون الزمان من شهرين إلى ستة أشهر".[2]

في حين فرق بطرس البستاني بين مدلول الزمن ومدلول الدهر مستفيدا مما أشار إليه صاحب اللسان أن يوضح فيقول: "إذا كان الزمان يطلق على العصر وعلى قليل الوقت وكثيره، فإن الدهر يعبر عن المدة الكثيرة فقط".[3]

وما يلاحظ في هذا الصدد أن الدارسين قد أولوا عناية خاصة بالزمن، والاهتمام بمصطلحاته ما جعل بعضهم يعنونون مؤلفاتهم الألفاظ الدالة عليه كالأيام والليالي والشهور، للقراءات 207هـ، والأزمنة وتلبية الجاهلية لقطرب ت 206هـ، الأيام والليالي لابن السكين ت 224هـ، والأزمنة والأنواء لابن الأخدابي ت47 هـ، وغيرهم.

فالفرق الجوهري بين "معنى الزمن الذي يحيل إلى إمكانية التحديد سواء كان ذلك بمقياس زمني معين كاليوم والأسبوع والشهر، والفصل والسنة، ومعنى الدهر الذي أول له ولا آخر".[4]

انطلاقا مما سبق يجدر القول أن كلمة الزمن في أغلب المعاجم العربية جاءت لتدل على الوقت والدهر والمرض، وهي أهم المدلولات التي اتفق حولها قديما وحديثا.

2-اصطلاحا: الزمن من الناحية الاصطلاحية هو "مجموعة من العلاقات الزمنية السرعة، التتابع، البعد، إلخ ....، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي بهما وبين الزمن والخطاب والمسرود

---

[1]- أحمد حسن الزيات وآخرون، معجم الوسيط، ج1، ط2، ص: 401.

[2]- باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008، ص: 55.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص: 56.

والعملية السردية"[1]، فهو يتألف من "ماضي وحاضر ومستقبل كما يحتوي على أيام وأسابيع وشهور وفصول"[2]، وخلاصة القول أن الزمن هو "الزمن الثابت والمتغير والزمن الظاهر والخفي"[3]، فقد استعمل الزمن قديما على نحو من "المسار الطبيعي (الماضي قبل الحاضر، والحاضر قبل المستقبل) فكان التسلسل الزمني"[4]، ولكن أحداث وقع ما يسمى بالتسلسل الزمني أو التذبذب الزمني لذلك من الصعب وجود مفهوم للزمن يتفق له الدارسين والباحثين، فكل واحد ووجهة نظره الخاصة للزمن، مما جعل علماء النحو يتابعوا "دلالة اللغة على الحدث والفعل والحركة، يلاحظون أن الزمن لا ينبغي له أن يتجاوز ثلاثة امتدادات، الأول ينصرف إلى الماضي والثاني يتمحص للحاضر والثالث يتصل بالمستقبل".[5]

والزمن هو: "ذلك الكيان الهلامي، الانسيابي الذي عرفه الإنسان من خلال توصيفات متعددة متباينة، تحولت وتطورت، عبر تطور الوسائل، والمساعدة للوعي الإنساني ويمكن أن نلاحظ هذا المعنى في تعريف الزمان بأنه شيء أقل جزء منه يحتوي على جميع المدركات".[6]

وسمة الإدراك قريبة الوعي الإنساني وإن كانتا تشير إلى مداخلات هذا الوعي وتفاعلات الذات مع المجال الذي توجد فيه.

أن الزمن يكتسب معاني مختلفة بل متشعبة ومتباينة كذلك ولو أراد الدارس أن يقف على الزمن بمعانيه المتباينة لصعب عليه الأمر حتى لو أنذر حياته للوقوف على هذه المسألة "فالزمن يأخذ أبعاد شتى في الفلسفات المختلفة، كما أن للزمن معاني اجتماعية ونفسية وعلمية ودينية وغيرها".[7]

"إن مقولة الزمن متعددة المجالات ويعطيها عن مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصيغها في حقله الفكري".[1]

---

[1]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، دار المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص: 231.

[2]- صبحية عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، ط1، 2006، ص: 62.

[3]- المرجع نفسه، ص: 63.

[4]- غريد الشيخ، الأدب الهادف في قصص وروايات حمزة أبو الفرج، قناديل للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 2004، ص: 58.

[5]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية، دار النشر، حلب، الجزائر، ص: 58.

[6]- هيثم الحاج علي، الزمن النوعي و إشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص: 18.

[7]- أحمد محمد النعيمي، إيقاع الزمن (الرواية العربية المعاصرة)، دار الفارس للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2004، ص: 21.

إن الزمن هو روح الوجود الحقة ونسيجها الداخلي فهو ماثل فينا بحركته اللامرئية حتى يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا، فهذه أزمنة يعيشها الإنسان وتشكل وجوده بالإضافة إلى أن الزمن الخارجي أزلي لا نهائي يعمل عمله في الكون والمخلوقات ويمارس فعله على من حوله "إن حركة الزمن في تحولها إلى وجود أولا وجود ترتبط بالفعل".[2]

وهو أيضا المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة، بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها".[3]

ويعد "عنصر الزمان أحد أهم عناصر الروايات التي تركز على سرد مغامرات بطل أو مجموعة من الأبطال، في إطار من تسلسل زمني الذي يؤخر بالمصادفات والمفاجآت ولعبة القدر"[4]، فالزمن عنصر مهم في الروايات التي تصور مجازفة شخص أو عدة أشخاص في دائرة زمنية متسلسلة ومرتبة حسب أحداث القصة.

ويعرف النقاد الزمان في المبنى الحكائي بأنه: "يتدخل في ترتيبه الحس الجمالي والفني للسارد نفسه أثناء السرد، أي أن هناك فرقا بين التتابع الزمني داخل الخطاب الحكائي، أي المبنى الحكائي داخل النص المسموع، أو المقروء، فيعمد إلى جعل الزمن متذبذبا فيقدم أحداث النص الحكائي بتسلسل لا يشبه حدوثها في الواقع".[5]

فهذا القول يفرق بين الزمان في القصة الحقيقية والحكائية التي أعاد سردها الكاتب أي النص المكتوب المقروء، فيلجأ الروائي إلى إعادة ترتيب أحداث القصة الأولى حسب نظامه وتسلسله الزمني الجديد، فالزمن في القصة الأولى يختلف عن الزمن في القصة الثانية: "فالزمن هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة لأنه هو القصة وهي تشكل وهو الإيقاع"[6]، الزمن هنا هو "الموسيقى حيث لا تتشكل القصة إلا عبر النغمات فبمواصلة تلك النغمات لإتمام مقطوعة موسيقية تشكل الأحداث إلى أن

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص: 61.

[2]- الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي (مفاهيم نظرية)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011، ص: 22.

[3]- المرجع نفسه، ص: 22.

[4]- حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية اللسانية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، فلسطين، ط1، 2007، ص: 188.

[5]- ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص: 85.

[6]- عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، لبنان، بيروت، ط1، 1986، ص: 156.

تصل إلى قصة مكتملة أو ذلك أن الزمن يحدد طبيعة الرواية، مثلما يحدد شكلها الفني إلى حد بعيد لأن السرد مرتبط ارتباطا وثيقا بطرائق الكتاب في معالجته، توظيفه لعامل الزمن وما ينبغي توكيده هو أن الرواية أكثر التصاقا بالزمن وأن الزمن منه الخارجي (زمن الحوادث والقراءة والكتابة) ومنه الداخلي في ترتيب الحوادث ترتيبا يخدم السرد ويكشف عما بين تلك الحوادث من توافق وتزامن".[1]

وذلك لأن الزمن والرواية وجهان لعملة واحدة، فهو "يكشف عن حقيقة الرواية فالأعمال السردية مرتبطة بالزمن وكيفية توظيفه ويقسم هذا الناقد الزمن إلى نوعان خارجي ونقصد به الزمن المادي أي القراءة والكتابة، وزمن الحوادث، أما الزمن الداخلي فهو معنوي يتجلى في سطور الرواية، فالبنية الزمنية ليست متعلقة، بفعل أو حرف أو كلمة كلا على حدى بل إن البنية الزمنية هي كل الجمل المتراصة والتي يتشكل منها نص من النصوص"[2]، ونستنتج من هذا القول أن "الزمن يتعلق بالجمل الكثيرة والفقرات التي تشكل النص، وتشكل الزمان في الرواية مركز الاستقطاب لما له من فعالية جمالية وفنية، وهو في ذلك يلعب دور يشبه كثيرا ذلك الذي يلعبه اللون في اللوحة فهو يعطي للحدث صيغة خاصة تشير للحين الذي وقع فيه".[3]

وهذا القول يشير إلى "أهمية الزمن في تشكيل رونق النص وذلك مثلما تفعله الألوان في ترتيب اللوحة، فهذه التقنية شغلت فكر الكثير من النقاد وتنازلوه بالدرس محاولين فقه ماهيته إذ أننا لا نقصد به السنوات والشهور والأيام والساعات، والدقائق والفصول والليل والنهار، بل هو هذه المادة المعنوية المجردة التي تشكل منها إطار الحياة وحيز كل فعل وكل حركة بل أنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجود حركتها وسلوكها".[4]

وإن جيرار جينت ، يميز بين زمنين "زمن الشيء المروي، وزمن الحكي (الدال والمدلول) أي زمن الحكي وزمن القصة".[5]

ويرى أن العلاقة التي تربط زمن القصة بزمن الحكي تظهر في:

1) علاقة الترتيب الزمني بين تسلسل الأحداث في القصة وترتيبها في الحكي.

---

[1]– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، دارسة، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010، ص: 97.

[2]– عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، د.ت، ص: 81.

[3]– مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نموذجا، موقع للنشر الجزائر، د.ط، 2007، ص: 21.

[4]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، اربد ،ط1،2009،ص: 39.

[5]– الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مرجع سابق ،ص: 44.

2) علاقة المدة بالمتغير بين أحداث القصة والحكي الخاضعة لعلاقة السرعة.

3) علاقة التواتر بين أنواع التكرار في القصة والحكي، كما يرصد نوعين من المفارقة لاسترجاع والاستباق".[1]

وبما أن الزمن له عدة دلالات ومفاهيم فله أيضا عدة تقنيات أو عدة أقسام تندرج ويبدأ الذكر أول خاصة أو قسم ألا وهي:

3- **الترتيب الزمني "l'ordre temporal"**: "إن أي عمل حكائي مهما كان نوعه ينبني على الزمن باعتباره هيكلا تقوم عليه أجزاء هذا العمل طويلا كان أم قصيرا وهذا البناء سيوجب تواجد زمنين اثنين هما: زمن القصة وزمن الخطاب، بمعنى أن دراسة الترتيب الزمني في القصة يستلزم مراقبة وتنظيم الأحداث وترتيبها زمنيا من أجل المقارنة بين تدرج الأحداث في الزمن الطبيعي (زمن الحكاية الأصلي) وتدرجها الفني (زمن القصة المروية)".[2]

وهو ما أوضحهما جينت بزمن المدلول (الزمن القصصي)، وزمن الدال وهو زمن الحكاية، والعمل السردي كما قال تودوروف "هو قصة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى انه يثير في الذهن واقعا ما، وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الناحية الواجهة بشخصيات الحياة الفعلية غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة أما من يوجد قارئ يدركها".[3]

لذا فالخطاب يعيد صياغة الأحداث لا كما وقعت وإنما كما يريد السارد تركيزا على أحداث وترك الأخرى، أو تقديما لبعضها وتأخيرا لأخرى، تبعا لأهمية بعضها أو عدم أهميته فيختلف أحيانا ترتيب الأحداث في القصة عن ترتيبها زمنيا في الخطاب السردي.

إن استحالة التوازي بين نظام زمن القصة المتعددة الأبعاد ونظام زمن الخطاب أحادي الأبعاد يؤدي كما يرى جنيت إلى خلط أو تشويش زمني يحدث مفارقة زمنية arachronistic "يقول أن الترتيب الزمني لحكاية ما يعني مقارنة نظام ترتيب الأحداث الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع

[1]- الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص: 45.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، 2002، ص: 56.

[3]- عز الدين بوبيش، القصة والبنيوية الشكلانية، مجلة السرديات، جامعة منتوري (قسنطينة)، دار الهدى، الجزائر، العدد، 01 جانفي 2004، ص: 55.

هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لانتظام القصة هذا ما تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك".[1]

وفي هذا الشأن نجد حميد لحمداني، يرى كذلك "انه ليس من الضروري من وجهة نظر البنائي أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما يفترض أنها جرت بالفعل- فحتى بالفعل- بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب، فإن الوقائع الذي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعا لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك ما دام الروائي لا يستطيع ابدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد فالتطابق بين زمن الخطاب وزمن القصة المسرودة"[2]، يرى لحمداني أن لا وجود له إلا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة، على شرط أن تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة ومن هنا يفرق بين زمنين:

- "زمن القصة histoire.
- زمن الخطاب .discours"[3]

الأول يخضع بالضرورة للتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن الخطاب بهذا التتابع المنطقي، ويمكن التمثيل لهما بالشكل التالي:

زمن القصة أ ← ب ← ج ← د

زمن الخطاب ج ← د ← ب ← ج

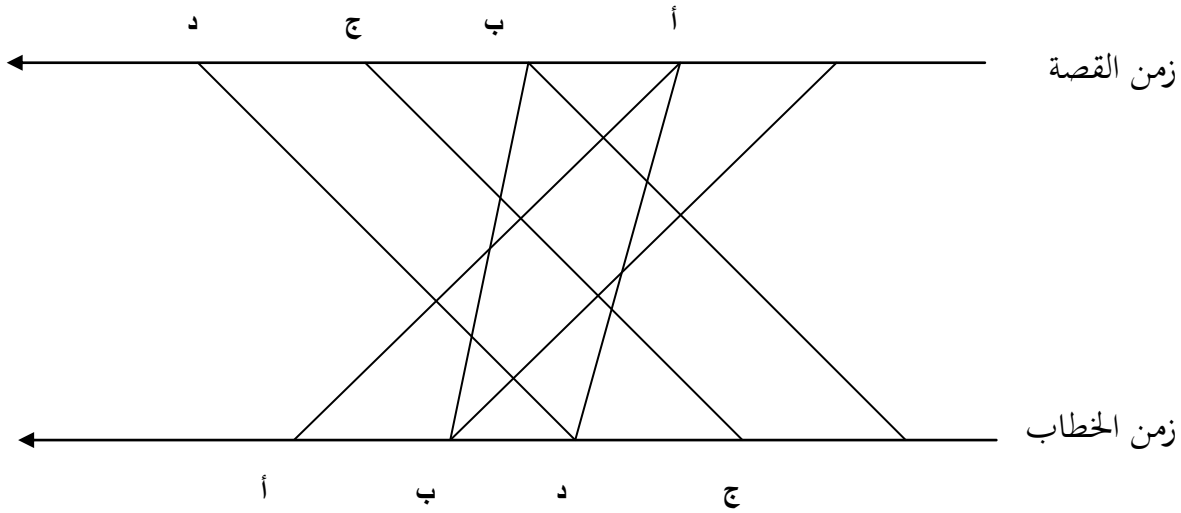
و من هنا يحدث ما يسمى مفارقة زمن الخطاب مع زمن القصة، ويمكن توضيح هذه المفارقة بالرسم البياني.

---

[1] - Gérard genette : figures III, édition du seuil, 1972, Cérès éditions Tunis, 1996, p :112.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991، ص:73

[3]- نفس المرجع، ص ص:73-74.

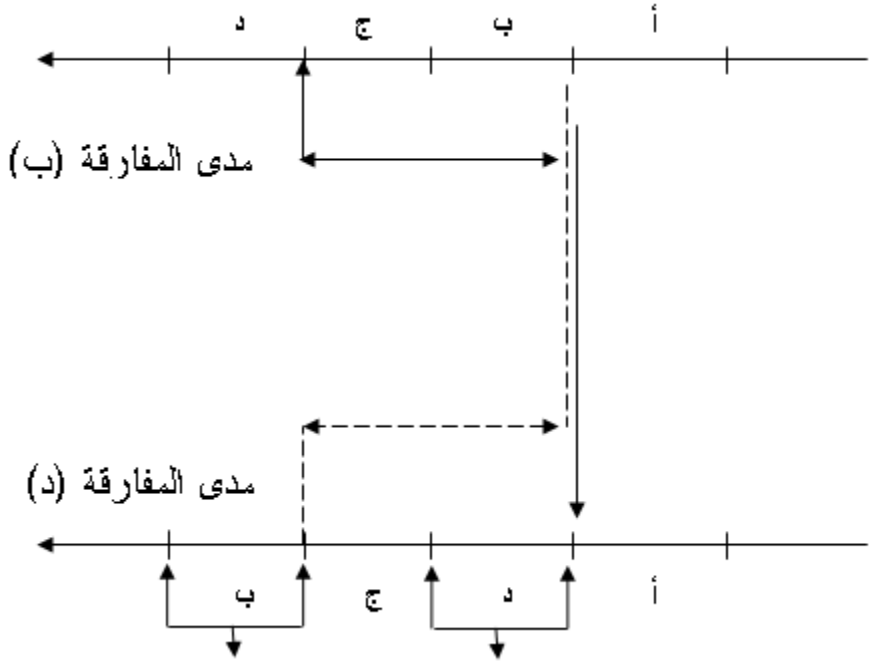


وكل مفارقة زمنية يكون لها مدى وسعة فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المسبقة يقول جنيت حول هذه النقطة "يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة، أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتدع المكان المفارقة الزمنية هذه المسافة تسمى بمدى المفارقة الزمنية وعندما تشتمل المفارقة نفسها على مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا تسمى سعة".[1]

بمعنى أن المدى هو تلك المسافة الزمنية التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي أو الاستباق إلى الأمام أما السعة هي المسافة أو الحيز المكاني الذي تحتله المفارقة على خطية الكتابة.

ويوضح حميد لحمداني المدى والسعة بالشكل الآتي:

[1] -Gérard genette :figures III. P129.



نلاحظ هنا" تساوي سعة المفارقتين معا، لأن اللحظة (د) تحل في زمن الخطاب محل اللحظة (ب) كما أن اللحظة (ب) تحل في زمن الخطاب محل اللحظة (د) ثم إن مدى المفارقة يتحدد بين بداية اللحظة المفارقة في زمن القصة، وبدايتها في زمن الخطاب، سواء كانت استرجاع أو استباق لأحداث لاحقة، فسعة المفارقة في زمن الخطاب يشير في الرسم السابق إلى الاستباق، وسعة المفارقة (ب) في زمن الخطاب يشير إلى استرجاع لحظة ماضية لأن (ب) في زمن القصة تقع في المرتبة الثانية ولكنها في زمن الخطاب تقع في المرتبة الرابعة".[1]

i. المفارقة الزمنية: " anachronisme temporelle"

وينطلق جيرار جنيت في رصد المفارقة الزمنية من افتراض وجود زمن في درجة الصفر يتأسس عليه تطابق أو اختلاف زمن القصة مع زمن الخطاب، كما يرى "أن المفارقة ليست وليدة اليوم، بل هي من المميزات التقليدية في السرد الأدبي، ويمكن ملاحظة ذلك في الإلياذة التي تكمن بدايتها في وسط الحكي، تتلوها عودات تفسيرية إلى مرحلة زمنية سابقة وهذا ما تتسم به أيضا الروايات

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 75.

الحديثة"[1]، والمفارقة الزمنية كما ذكرنا سابقا إما أن تكون استرجاعا أو ارتداد إلى الماضي وإما أن تكون استباقا واستشرافا بالأحداث لاحقة.

يميز جيرار جينت بين نوعين من المفارقات.

1-الاسترجاع " retrieval": وهو "العودة إلى ما قبل نقطة الحكي أي استرجاع حدث كان قد حدث قبل الذي يحكى الآن".[2]

ويشكل الاسترجاع إلى جانب الاستباق "تقنية زمنية لا يستطيع أي عمل قصصي الاستغناء عنها، وتعود نشأة السرد الاستذكاري إلى الملاحم القديمة، وأنماط الحكي الكلاسيكي، وتطور بتطورها ثم انتقل إلى الأعمال الروائية، الحديثة فكل عودة للماضي تشغل بالنسبة للسرد استذكار يقوم به الماضي الخاص، ويحيلنا على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، ونقد الرواية أكثر الأنواع الأدبية احتفالا بالماضي، و لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكار وذلك لتلبية أعراض جمالية وفنية خالصة في النص الروائي".[3]

ويمكن أن "تعتبر استعادة أو لقطة استراتيجية، والاسترجاع له فسحة معينة وكذلك بعد معين، وإكمال الاسترجاع أو العودة تملأ الثغرات السابقة التي نتجت من الحذف أو الاغفال في السرد".[4]

وورد أيضا في المصطلح السردي "أن الكاتب عندما يسترجع أحداث ليس نسيانا بل يريد أن يزيد روايته أو قصته التقنية للتشويق، فهو يعيد سرد أحداث قصته حسب طريقته فيمكن أن يكون أمام موقف ما يتطلب من تجاهل الحدث ثم العودة إليه لاحقا".[5]

ويسمي نور الدين السد "هذه الخاصية بالسرد الاستذكاري الذي هو شكل من أشكال الرجوع إلى الماضي للتشويق بالشخصية من أحداث وللتعريف بشيء من أشياء والاسترجاع هو تقنية

---

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر، محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص ص: 47-48.

[2]- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر، صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص:250.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، بيروت، ط3، 1990، ص: 297.

[4]- جيرالد بيرس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص: 25.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ذكية يستخدمها الكاتب لاسترجاع حادثة وقعت له أو لغيره وهذا ما يحدث في السيرة الذاتية حيث تكثر هذه التقنية".[1]

- **الوظائف الدلالية والجمالية للاسترجاع (الاستذكار).**

1- سد الثغرات التي يخلقها السرد الحاضر، فيساعد الاسترجاع على فهم مسار الأحداث وتغيير دلالاتها.

2- تقديم شخصية جديدة ظهرت في المقاطع السردية، ويريد الراوي إضاءة سوابقها، أو شخصية، اختفت وعادت للظهور من جديد ويجب استعادة ماضيها قريب العهد".[2]

3- إكمال المقاطع السردية من خلال الاندماج فيها، و تنوير القارئ، وإعطاء التفسير الجديد على ضوء المواقف المتغيرة.

4- يخلص الاسترجاع النص الروائي من الرتابة والخطية ويحقق التوازن الزمني في النص.

5- يكشف عن عمق التطور في الحدث، وتحول الشخصية بين ماض وحاضر.[3]

فالاسترجاع يعد التقنية البديعية التي تخلق حكاية جديدة على الحكاية الحاضرة، بل عالما خاضته الحكاية (القصة) ولكن السارد (الروائي) أخره عن زمانه وموضعه. ضمن الترتيب الكرونولوجي للأحداث، فيستحضره من الماضي إلى الحاضر. يفعل ذلك لغرض فني جمالي، فزمن الحكي (القصة) متعدد الأبعاد بأن تروي فيه عدة أحداث في لحظة واحدة على غرار زمن الخطاب أحادي البعد تروي فيه الأحداث على نسق خطي، فيرتبها الروائي بالتقديم والتأخير على حسب الأهمية والتأثير، وبالتالي يقع ما يسمى باللعبة السردية أو المفارقة السردية بين الماضي والحاضر.

وفي رواية "مملكة الفراشة" تشظى الزمان وانكسر، حيث أن الراوي واسيني الأعرج كان يسرد أحداثا ماضية تتعلق بالكثير من الشخصيات، فيدعوا لاستشراف المستقبل والتوقعات التي كانت تتنبأ بها البطلة ياما، ومن هنا فالاسترجاع قد تجسد في هذه الرواية في عدة نقاط من السرد،

---

[1]- نور الدين السد، أسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، دط، دت، ص : 169 .

[2]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004، ص: 193.

[3]- المرجع نفسه، ص: 194.

استدعت الضرورة السردية حضورها للتأكيد على الأحداث، لأن الرواية تسرد المخلفات السلبية على الأفراد التي جاءت نتيجة الحرب يصعب على القارئ تصنيفها، نظرا لما احتوته من بشاعة وقسوة.

وللاسترجاع عدة انواع تلعب دورا فعالا في بناء العمل الروائي لعل أهمها :

أ- الاسترجاع الخارجي:Externat retrieval

يرى جنيت أن "الاسترجاع الخارجي هو ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج الحكاية الأولى، وهذه الاسترجاعات الخارجية- بمجرد أنها خارجية- لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ".[1]

فالاسترجاع الخارجي يمثل "الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي حيث يستدعيها الراوي أثناء السرد، وتعد زمنيا خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية، ويرتبط هذا الاسترجاع بعلاقة عكسية مع الزمن في الرواية الحديثة نتيجة لتكثيف الزمن السردي فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا كبيرا "[2]، في حين يقل في الرواية الواقعية ذات التسلسل الزمني الممتد لفترة طويلة بأحداثها المتتالية من الماضي ثم الحاضر والمستقبل.

ويعد الاسترجاع الخارجي هو "الأكثر شيوعا في الرواية العربية الحديثة، لأن لجوء الراوي إلى تضييق الزمن السردي وحصره، دفعه إلى تجاوز هذا الحصر الزمني بالانفتاح على اتجاهات زمنية حكائية ماضية تلعب دورا أساسيا في استكمال صورة الشخصية والحدث وفهم مسارها".[3]

ويمثل الاسترجاع الخارجي "استعادة أحداث تعود الى ما قبل بداية الحكي".[4]

أما عند سيزا قاسم فهو "يعود الى ما قبل بداية الرواية، ويؤدي وظيفته في الرواية "كل" فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث وتفسيرها تفسيرا جيدا، أما بالعودة الى شخصيات

---

1 -Gérard genette، figures III، p131.

[2]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 195.

[3]- المرجع نفسه، ص: 196.

[4]- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي، تقديم أحمد العمواري، عين الدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، الجيزة، ط1، 2009، ص: 110.

ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها"[1]، بمعنى أن توظيف الاستذكار يكون لملأ الفجوات التي يتركها السرد وراءه، فتعطي معلومات عن الشخصيات الروائية وماضيها.

ومن أمثلة هذا الاسترجاع في رواية مملكة الفراشة :

تعد قصة (حمامة) الطفلة الصغيرة التي قضى على براءتها دون سبب أو أنها دفعت ثمن شيء، لم ترتكبه ولم تنتسب فيه، وجاءت القصة بمثابة استرجاع على لسان والدها الذي فقد كل الأمل في الحياة نتيجة فقدانه لتلك الشعلة (الحمامة) التي كانت سببا لسعادته في الحياة، وفي لحظة من الزمن أصبحت مفقودة قضي عليها ظلما، وكان الاسترجاع في هذه القصة مقصودا لأن والدها الذي ظل واقفا طوال الوقت في المحراب وفي المكان الذي انقضت فيه أنفاس (الحمامة) يدل على علامة معينة سيكشفها القدر لاحقا، واسمها الذي هو اسم الحمام يدل على علامة، ومرور (ياما) من ذلك المكان علامة فهذه النقاط الثلاثة تحمل في طياتها بعدا دلاليا سيكشف الزمن عنه.

وأطلق الرجل الأبيض الملازم لحائط المحراب اسم (حمامة) على ابنته، مما ولد فيها حب الحمام، وفقدانها لحياتها من أجل الحمام، إذن تسميتها تحليل على الأمن والسلام ومقتلها كان من أجل الأمن والسلام كذلك.

إنها العلامة الموجودة من خلال القصة وهي إحلال السلام والأمن من بعد ما عاد الحمام إلى موضعه، بعد أن فرغ المحراب منه عندما قتلت تلك البراءة وعليه فاسترجاع هذه القصة من الماضي إلى الحاضر، يبين أن السلام في البلاد لم يأتي من العدم بل كان ثمنه هدر دماء العديد من الشخصيات.

استرجاع المشهد المسرحي الذي تمثل في حوار جرى بين ثلاثة أشخاص الابن والوالد والإرهابي حول قضية إنسانية في اتخاذ القرارات التي تعود على الفرد نفسه وعلى من حوله بالمنفعة دون التسبب في الضرر، وهو مشهد حدث في الزمن الماضي استدعاه الروائي في الزمن الحاضر ليشير إلى الفرق القائم بين الناس سواء على مستوى التفكير أو الأخلاق والذي تجلى في شخصية السيد زوبير وهو يوصي ابنه، وكذلك ليكشف (المشهد المسرحي) عن السبب الذي دفع بـ(ريان) إلى دخول عالم المخدرات،

[1] – سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية الكاملة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1988، ص: 40.

تقول الساردة: "كان طوال الليل في حالة قصوى من الذعر لم يكن في سبيل لإزالتها إلا المعمدتان التي انتهت به إلى المخدرات التي كان يتناولها ليستطيع مقاومة الخوف".[1]

فمشاهد الحرب الشبعة جعلته يتخذ من المخدرات وسيلة لخلق جوا لراحة.

وبالرغم من الأحداث قصة فرجينيا وولف حدثت في الزمن السابق إلا أن دلالتها ومعانيها كثيرا ما ترتبط بالأحداث التي تقع في الزمن الحاضر فبينما توفيت فرجينيا غرقا في النهر نتيجة الانتحار لسبب لاحظت فيه مأساوية الأوضاع إذ بقيت على قيد الحياة، فهي تتصور أشياء وتسمع أصواتا لا اثر لها على أرض الواقع، نجد (فريجة) انتحرت بسبب الوحدة فهما حالتان متشابهتان، غير أن الأولى وضعت حدا لحياتها قبل الوقوع في شبكة الجنون بخلاف الأخرى التي كانت فريسة الجنون.

إن الرسالة التي كتبتها فرجينا وولف في الزمن الماضي واستحضرتها البطلة في الزمن الحاضر، كان من أجل ملأ الفجوة التي ظلت مفتوحة، وأرادت أن تبين أن الحالتين ينتج عنهما الهرب من الواقع المحتوم يعني الانتحار بطريقة غير واعية وببطء.

"فيرجي التي عاشت بين الوهم والنوم، والتي غيرت اسمها الأصلي الذي بدا لي ثقيلا".[2]

-فهنا تخبرنا عن حالة أمها السيئة والتي أصيبت بالجنون إلى درجة أنها غيرت اسمها الأصلي الذي لم يعد يعجبها، بالإضافة إلى "ديف الذي كان مثل فراشة، عندما احترق لم يخلف وراءه شيئا ومنه الإطلال هاربة".[3]

"لم يكن وراء جنازته سوى مجموعة صغيرة كان على رأسها أمام المنطقة الشمالية الذي حرمني من السير في الركب أنا وأمي بحجة أنه لا يحق للمرأة حضور الدفن"[4]، ويوضح هذا الاسترجاع جنازة الزبير الذي كان معظم الناس أعداءه، ولم يحضر لجنازته إلا القليل، ومن كثرة تأثر الأم والابنة مما حدث، أصروا على تشييع الجنازة مع الفئة القليلة، ولكن منعوهم من ذلك لأنه حرام.

استحضار الروائي للاسترجاعات يحيل على مرحلة زمنية معينة مضت من حياة البطلة ياما، مما يدل على أنها مازالت متأثرة بالماضي الظالم، بالرغم مما حققته من سعادة وفرح في عالمها

[1]- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مجلة دبي الثقافية، تصدر عن دار الصدى، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2013، ص: 314.

[2]- المرجع نفسه، ص: 53.

[3]- المرجع نفسه، ص: 93.

[4]- المرجع نفسه، ص: 149.

الافتراضي فالاستنكارات تستحضر في النص السردي لتحقق أكثر من بعد فهي توظف في معظم الأحيان لتخدم النية الرئيسية، كما تبين لنا أن "تنوع الخطابات المرتبطة بتقنية الاستذكار ساعد على إنتاج عدد غير متناه من الدلالات الناجمة على اقتحام فضاء النص ومحاورته".[1]

فقد جسد الزمن الماضي في الوقفات التي عادت بها الساردة إلى أحداث مختلفة شهدها الشعب والبلاد، كما جسدت وقفات أخرى تميل إلى الأخبار التي ستحدث مستقبلا عن طريق الاستباق.

"لم يمنحه الترام المجنون فرصة العيش أكثر، فقد كان يوم 10 يونيو 1926 يوما بليدا لأنه سرق منه حياته بغباء".[2]

-استرجعت مايا حادثة غاودي مع الترام حيث فقد حياته، ولم يكمل بناء الكنيسة كل هذا استرجعته وهي أمام كاتدرائية أمنا مريم المجدلية، فيعتبر غاودي من الذين ضحوا بحياتهم من أجل الكنائس وديانتهم لكن هذا لم يوقف بناء الكنيسة لأنها اكتملت بفضل الخطاطات التي بقيت للمهندسين اللاحقين .

"ربما منذ أن فقدت ديف الذي كان سيد الهارمونيكا والكلمات الحية، كلمات راقصوا التانغو التي غنتها فرق كثيرة عربية وأجنبية، جلبت لنا مالا وفيرا، من وراء حقوق التأليف، وضعها ديف قبل وفاته وقفا لفرقة ديبو —جاز- لكن الذي يغرقني في السعادة الطفولية الخفية، هي أنها كانت أغنيتنا أنا وديف، مشبعة بالحب، والمطر والضباب والرصاص الذي تفادانا تلك الليلة ".[3]

-لا تستطيع ياما ان تدخل الى ديبو -جاز دون أن تستحضر ذكرياتها مع ديف وكيف لا فهو من تربطها به علاقتها الأولى، وعاشت أيام طفولتها وشبابها على يده كما لا تزال هناك بعض الأحاسيس التي لن تنكرها اتجاه ما سبق في ديبو -جاز .

" في صغري بعض زميلاتي من شدة الغيرة مني، كن يناديني : ياما الشقرة . عينين البقرة ".[4]

---

[1]- لكحل عائشة، البنية والدلالة، دراسة سيمائية في مقامات ناصف البرانجي، رسالة ماجستير، جامعة باجي مختار، عنابة 2012، ص: 107.

[2]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 265.

[3]- المرجع نفسه، ص: 276.

[4]- المرجع نفسه، ص: 322 .

– ترى ياما أنه لا فرق بين جمالها وجمال ماسة الشقراء التي وجدتها على حائطة مملكة فاوست، استرجعت ياما هذه الذكرى من طفولتها لتبين أن عيناها أيضا كبيرتين وساحرتين، فهي تحتاج الى مثل هاته الذكرى في هذا الوقت كي لا تخسر امام الشقراء الأخرى .

"لأني عندما رجعت الى بريد ماسة القديم المنشور على الفيسبوك وفليته نصا نصا ".[1]

– استرجاع خارجي عن الرواية استعانت به ياما للبحث في تفاصيل ماسة كي تكمل حديثها، عما فعلته بها في مديرية الضرائب، هذا الاسترجاع ساعد ياما أن تكتشف قمة خطئها بحق ماسة .

أيضا :"رأيت أمي وهي تستسلم لي كطفلة صغيرة عندما غضبت من تصرفاتها عندما صرخت في وجهها وأنا أقول لها بأنها كانت تعيش حياة موازية، رأيتها وهي تبكي من الحرارة التي اجتاحتني و أنا صغيرة، وهي تدفئني، وتأتيني بالثلج والليمون، بكت الليل كله، حتى رأت عيني ترمشان بسعادة، رأيت حبيبي رايان وهو يستسلم لي في سجنه، في حيرة لم يكن يعرف سرها، لا ادري لماذا ما زلت على يقين من أن رايان لا يزال حيا ".[2]

ب –الاسترجاع الداخلي: Internal retrieval

يمكن النظر الى الاسترجاع الداخلي "بوصفه آلية زمنية تهدف الى اعادة ترتيب أحداث يفترض ترابطها زمنيا داخل نطاق الحكاية الزمني، في صورة تخدم استراتيجية السارد ووجهة النظر التي ينطلق منها"[3]، بمعنى أن يتحكم في أحداث ترتيب جديد للعناصر الحديثة الموجودة افتراضا داخل حيز زمني واحد.

والاسترجاع الداخلي هو عكس الخارجي بحيث يعود فيه المؤلف الضمني الى الأحداث والوقائع، إما لسد ثغرات سردية فيها، أو لتسليط ضوء على شخصية من الشخصيات، أو للتذكير بحدث من الأحداث، وقد يتضمن الاسترجاع الداخلي ما ليس له صلة وثيقة بأحداث الحكاية، أي غير المنتمي إليها، وما له صلة وثيقة بها، أي المنتمي إليها، سعيا منه في الحالتين لتحقيق غاية فنية في بنية الحكاية.

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 338.

[2]– المرجع نفسه، ص: 499 .

[3]– هيثم الحاج علي، الزمن النوعي واشكاليات النوع السردي، مرجع سابق، ص: 73.

وتتجلى وظيفة الاسترجاع الداخلي في "معالجة الكاتب للأحداث المتزامنة، حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود الى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية"[1]، ويسميه جنيت "غيربة القصة"[2]، يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية الرئيسية الأولى، أي بعد بدايتها ومنه يتوقف تنامي السرد صعودا من الحاضر الى المستقبل ليعود بذاكرته الى الماضي، "فالاسترجاع –مثل القصة– يكون حقله الزمني متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى وهذا الاسترجاع الداخلي حسب جنيت فئتان أولها استرجاعات تكميلية أو احالات تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية، أما الفئة الثانية الاسترجاعات التكرارية أو التذكيرات لأن الحكاية تعود في هذا النمط على أعقابها جهارا".[3]

ويضيف جنيت الى الاسترجاعين السابقين نمطا ثالثا هو الاسترجاع الداخلي الكلي الذي لا ينضم الى الحكاية الأولى في بدايتها ولكنه يكتمل بالنقطة نفسها التي كانت قد توقفت فيها الحكاية الأولى لتخلي المكان له.

وهناك من يحدد الاسترجاع الداخلي "نوعان آخران، استرجاع داخلي متباين حكائيا وهو الذي يسير على خط زمن الحكاية لكنه يحمل مضمونا سرديا مخالفا لمضمون السرد الأولي والنوع الثاني استرجاع داخلي متجانس حكائيا وهو الذي يسير تماما على خط السير الأولي".[4]

مثال ذلك :

وجاء المشهد المسرحي ليسد ثغرة الانتقامات والجرائم والبشعة، التي ترتكب في حق الشعب فلو كان الأفراد يفكرون بمنطقية ويؤولون الأمور حسب ما يقتضيه الواقع، لتغيير الوضع فالسيد زوبير مثل حكمة في الأخلاق، وسعة ثقافته وفكره جعلاه يتخذ قرار يعود على الاثنين بالخير، إذن المشهد دليل على ضرورة إعادة النظر في الأمر.

سبق الإشارة إلى أن السيدة فريجة من المولعات بقراءة الكتب والروايات، مما دفعها الى الالتباس بكتاب الرواية، بحيث أثقلت عقلها وقلبها بكل ما يخص بوريس فيان، وأحبته لدرجة الجنون

[1]– جيرار جينت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص: 61.

[2]– غيربة القصة، كما أسماه جيرار جينت، ينظر خطاب الحكاية،ص61، التي تأتي ضمن المسار الزمني للحكاية الأولى وغير القصة هو المقاطع الاسترجاعية التي تحدد زمنا خارج حدود الحكاية الأولى.

[3]– المرجع نفسه، ص: 71.

[4]– عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2000، ص: 18.

لتهرب من الواقع القاسي الذي فرضته الظروف التي ولدتها الحرب، فهي شبيهة بحالة فيرجينا وولف التي ملأت جيوبها بالحجارة وانتحرت خوفا من معاناة زوجها الذي لا يمكنه أن يتحمل مرضها.

وجاءت الأغاني أيضا لتعبر عن مرحلة زمنية عرفت أعباءا وهموما، وتدهورا في أوضاع المدينة، التي مثلت مرحلة زمنية، قادت البطلة إلى تذكر عطر الطفولة الهاربة واللحظات السعيدة التي قضتها مع أمها، التي فقدت حياتها فجأة ما أثر فيها، ومن خلالها أيضا رجعت إلى سنوات المدرسة الابتدائية والى الزمن الذي كانت أمها تعاقبها على الأخطاء اللغوية التي ترتكبها، كما ذكرت وجه أمها البشوش في تلك المرحلة وغياب وجه المرأة القاسية. إنه استرجاع من باب الندم ومعاقبة النفس على التفريط في حق أمها، بحيث نسيت أن الموت عندما يغيب إنسان يأخذه إلى الأبد من دون رجعة، فهي تحاسب نفسها على عدم معرفتها حب أمها، وجاء ذلك عندما دخلت باب استحالة الأشياء، وعدم قدرتها على إرجاع أمها إلى الحياة وتغيير معاملتها معها.

وجاءت الأغنية التي عبرت عن مرحلة سعيدة في حياتها لتملأ الفراغ الذي تعانيه في الوقت الحاضر، حيث غاب والدها وإخوتها ووجدت نفسها في عمق الوحدة، لا سند لها، أملها الوحيد في الرجل الافتراضي الذي تعلقت به.

كما لعبت الأناشيد دورا فعالا في تحريك الزمن أو بواسطتها عادت (ياما) إلى أيام المراهقة، وفق ماضية استرجعها في الزمن الحاضر، سافرت من خلالها إلى المكان الذي عاشت فيه واسترجعت اللحظات السعيدة التي قضتها مع حبيبها على الجسر لتغطي الآلام والمعاناة والكم الهائل من الحزن الذي سكنها نتيجة فقدانها كل المحبين لها في الحياة الواحد تلوى الأخر، ومثلت في الحاضر اللحظة الصعبة في حياتها، وهي فقدان أمها الوحيدة التي بقيت من أفراد العائلة مقربة إليها، فالوحدة التي حست بها جعلتها تتمنى العودة إلى رحم أمها وقلبها وجحرها المكان الذي حلمت به في جو الفقدان لكل شيء في الحياة، كل أحلامها دمرتها الحرب وقضت عليها.

ويوجد مقاطع استذكاريه أيضا، تتمثل فيما يلي:

"كنت متأكدة من أن الاداري الذي صاغ الرسالة، على مهل كان يقف على رأسه أحد أصدقائه"[1]، فهذا الاسترجاع عبارة عن تذكير حيث أن الساردة هنا تخبرنا بصاحب الرسالة، والحالة التي كان عليها وهو يكتب هذا المرسول.

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 14.

وفي النص الروائي ورد استرجاع آخر، يتمثل في "كوزيت غادرت البلاد إلى مونتريال في ظروف قاسية، منذ اصطدامها العنيف مع أخي ريان".[1]

– فالساردة هنا تخبرنا بالأسباب التي جعلت أختها تغادر البلاد، مما انعكس هذا السفر سلبا على أختها وحدوث تشتت في العائلة مما ترتب عنه أيضا الحزن والفراق، وخيبة الأمل، والعداوة والبغضاء بالإضافة إلى وجود مقاطع استذكاريه أخرى كانت الساردة تجبر عن حياة عدت شخصيات تتمثل في أصدقائها أمثال ديف وأبوها زوبير وأمها فرجينيا وحالة البلاد إلى السيئة نتيجة الحرب القائمة آنذاك. ويتجسد هذا كله في المقاطع الآتية.

وتقول أيضا: "كان المخزون ملكا لرجل اسباني هو الجد الأخير لديف فلقد أخبرتنا الساردة بذلك المخزن أنه ملك لجد صديقتها ديف، وهو رجل اسباني، حيث اتخذوا من هذا المخزن، مكان لفرقتهم الغنائية المكونة من سبعة شباب، وتسمى هذه الفرقة بديبو جاز".[2]

وفي ذلك أيضا : "والدي أيضا كان ضحية شيء غامض، حيث طلبوا منه أن يترك المخبر الوطني التابع لشركة حكومية التي التحق بها بعد عودته النهائية إلى أرض الوطن وينظم إلى مخبر السلام الذي كان يديره أحد الخواص وينتج المضادات الحيوية".[3]

فهذا الاسترجاع عبارة عن تذكير بما قضاه أبو ياما من تهديدات من أحد الأطراف والذين هددوه، وفي الأخير مات وبقي موته شيء غامض، والسبب الذي جعل الساردة تذكر لنا موت أبيها هو حين سماعها لصوت الرصاص، ومشاهدتها للحرب، والذي نجم عنه الموت، فقد تأثرت الساردة بهذا الموقف.

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 28.

[2]– المرجع نفسه، ص: 132.

[3]– المرجع نفسه، ص: 140.

ج- الاسترجاع المختلط "Analepsie mixte"

وهو الذي "يجمع بين الاسترجاع الداخلي والخارجي، ويقصد به مختلف التمفصلات الزمنية الحديثة التي تنطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق الحكي الأول، ثم تمتد حركة السرد تنظم الى منطق المحكي الأول وتتعداه".[1]

لكن في آخر حديثنا عن الاسترجاع نخلص الى أنه وبأنواعه المختلفة تقنية زمنية ذات وظائف بنيوية متعددة تخدم السرد وتسهم في نمو أحداثه وتطورها فمهما تنوعت أشكاله تبقى الماهية المشتركة بينها هي فتح اطلالات على الماضي.

" كانت أمي هي المانع الوحيد من الخروج بسبب وضعها الصحي أو حتى توجسها وخوفها".[2]

- دائما ما تستحضر ياما الاسترجاع الداخلي الذي يذكرها بوالدتها حيث كانت تجالسها كثيرا في البيت وهو استرجاع قريب .

أيضا : "لقد رأيته مرتين الأولى عندما وضع السكين في عنقي والثانية عندما قام بالشيء نفسه مع كوزيت ولغته للأبد".[3]

- عادت ياما بماضيها الى الخلف وهي بين جدران بيتها تتذكر ما فعله رايان سابقا بها وبكوزيت من أجل المال لشراء المخدرات تربط ذلك بقضيته عن مقتل مربي الخيول بالرغم من أن رايان أنكر الجريمة المنسوبة اليه الا أنها لا تستبعد ذلك .

"ألم تكن أمي محقة يوم نصحتني بالابتعاد عن وهم فاوست أو رجل الغياب كما أسمته ؟".[4]

"كان بوريس فيان في بدايتها ومنتهاها، لا شيء غيره، حتى قراءاتها الأخرى اصبحت نادرة قبل أن تنتفي نهائيا . كانت تقول لا أريد أن ينافسني أحد في حبيبي من الصعب اقناعها بشيء اخر

[1]- جيرار جنيت، مرجع سابق، ص: 70-71.
[2]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 257.
[3]- المرجع نفسه، ص: 309.
[4]- المرجع نفسه، ص: 490.

غيره، حتى عندما كلمتها عن كاتب اسباني اكتشفته بصدفة القراءة وهي المحبة لتلك الأرض واللغة، مانويل ريفاس اشراق في التيه، لم يعن لها ذلك أي شيء مطلقا، لم تعلق ولا بكلمة واحدة ".[1]

– غادرت ياما بذاكرتها الى الوراء حيث في المشهد السابق ذكرت حديثها مع والدتها – فيرجي – بعد ذلك استرجعت مواقف حدثت معهما بخصوص بوريس فيان هذا كله بعدما فعلته كوزيت فهي السبب الرئيسي في هذا الاسترجاع .

" أصبحت أمي تسمعها بدورها وتبكي رايان ثم أصبحت العدوى معممة في البيت لتصبح ماريا كالاس واحدة من أهل البيت، و أندريا بوتشلي صديقي الذي كثيرا ما كان يؤنسني في خوفي الغامض حتى بابا زوربا، الذي كان لا ينام الا على الموسيقا الكلاسيكية أصبح يحبها ويضحك بمرارة مني".[2]

"ساعدنا عمي جواد الذي كان يعرف مسبقا أن هشاشة رايان ستقوده الى البحث عن وسائل أكثر قوة من المهدئات الطبية، في ايجاد مستشفى طبي يساعده على الاقلاع عن المخدرات بعد مدة قصيرة سعدنا لأن رايان بدأ يسترجع صداقاته القديمة ويعود الى طبيعته، ويفكر في مشاريع حياتية والانخراط في العمل، أي عمل، لنسيان الخوف".[3]

– بالإضافة إلى ما قيل فإن هذه النماذج من الاسترجاع، من حيث المساحة السردية التي تشغلها. نجحت في الاخبار، بالحجم الذي تبلغه ضمن زمن الخطاب وإخبارنا بمعطيات تتعلق بمدى فهمنا للمتن الروائي والتي من شأنها حفظ تماسكها ووجوده على نحو من الوضوح، كما أنه من خلال ما تم طرحه حول هذا الاسترجاع بنوعيه الداخلي والخارجي، نستنتج أيضا أن الاسترجاع رجعية يتوقف فيها تنامي السرد، أما فيما يخص نوعيه الداخلي والخارجي فوظائفهما تتشابه، فكلاهما يضيئان عالم الشخصيات لكن الفرق بينهما يكمن في الزمن، فأحداث الاسترجاع الداخلي تنتمي إلى زمن الحكاية في حين أن أحداث الاسترجاع الخارجي تعود إلى زمن ما قبل الحكاية وإذا كان الاسترجاع يعود إلى الماضي، فإن الاستباق يستبق حاضر السرد ليقترب من السرد.

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 254.

[2]– المرجع نفسه، ص: 269.

[3]– المرجع نفسه، ص: 316.

2- الاستباق "préemption" :

هو الحدث قبل وقوعه، فهو توقع وانتظار لما سيقع لكن ذلك لا يعني ضرورة تحقق ما ينتظره في النهاية، فقد يخيب ويفشل، إنما يتحكم في ذلك اتجاه تطور الأحداث والاستباق نوعان:

ويرى جنيت أن "الاستشراف أو الاستباق الزمني أقل توترا من المحسن والنقيض والاسترجاع".[1]

فهو "نوع من أنواع السرد يستعمله الروائي للأخبار أو التلميح عن حدث لم يقع بعد والاستباق هو عكس الاسترجاع، وهو المرور على زمن معين، ويمكن من هذه الأحداث التي حلم بها الراوي أن تقع ويمكن أن لا تقع وهذا راجع الى بنية النص".[2]

ويعرف هذا الشكل بأنه "مخالفة لسير السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد".[3]

ويعرف أيضا بأنه "القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستباق مستقبل الأحداث والتطلع الى ما سيحصل من مستجدات في الرواية وهو حالة توقع وانتظار يعيشها القارئ أثناء قراءة النص، بما يتوفر له من أحداث وإشارات أولية توحي بالآتي، ولا تكتمل الرؤية الأبعد للانتهاء من القراءة ولعل أبرز خاصة للاستباق هو كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية فما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله وهذا ما يحصل من الاستباق شكلا من أشكال الانتظار ".[4]

وفي حين يرى جيرار جنيت "أن الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملائمة للاستباق من أي حكاية اخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص الراوي في تلميحات الى المستقبل، ولاسيما الى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزء من دوره نوعا ما، كما يرى أن الاستباق كان في النصوص السردية القديمة وخاصة الملاحم الكبرى، كالإلياذة والأوديسة والإلياذة يتم بطريقة واحدة تتمثل في تقديم نوع من المخلص الاستباقي الذي يولد ما

---

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي، مرجع سابق، ص: 116.

[2]- محمد نضال الشمالي، مرجع سابق، ص ص: 165- 166.

[3]- لطيف زيتوني، مرجع سابق، ص: 15.

[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص ص: 132- 133.

يسميه "تودوروف" بحبكة القدر" أما في القصص الحديثة فإنه يتم بأكثر من طريقة سردية، ويضيف بأن الحكاية ذات الشكل السيري الذاتي ميدان مفضل لدراسة هذا النمط من المفارقات الزمنية".[1]

وهناك من يرى أن "تقنية الاستباق تشغل –بشكل عام– بنية ضئيلة من مساحة النص القصصي، وغالبا ما تتم الاشارة إليها بشكل عابر وسريع قد لا يتجاوز أكثر من فقرة أو فقرتين وهي تكشف عن تصورات ومخططات لم تحصل بعد في الواقع، وربما يعود السبب في قلة استخدام تقنية الاستباق الى أن إيراد ما سيقع قبل وقوعه لا ينسجم مع عنصري التشويق والمفاجأة الفنيين الأمر الذي يجعل الكاتب أو الراوي لا يكثر من هذا العرض حرصا منه على ابقاء المتلقي منجذبا لأحداث قصة حتى النهاية".[2]

وللاستباق كذلك وظائف متعددة لها دور في تشكيل العمل الروائي أهمها:

– ملأ الفجوات المكانية التي سيخلقها السرد لاحقا أو الأخبار عن معلومات تفيد موضوع السرد، وهذا ما يخلق حال انتظار لدى القارئ.

– تعمل الاستباقات الأولية في النص بمثابة تمهيد وتوطئة بما سيأتي من أحداث رئيسية وهامة، وبالتالي تخلق لدى القارئ حالة توقع وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية.

وتكون الاستباقات بمثابة إعلان عن حدث ما أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث فيكشفها الراوي للقارئ.

– وتعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق، إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية والحدث من خلال هذا الاستباق، كما يساهم في بناء النص من خلال التأويلات والاجابة عن تساؤلات يطرحها".[3]

[1]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص ص: 76-77.

[2]– حسن بحراوي، مرجع سابق، ص ص: 143- 144.

[3]– المرجع نفسه، 143- 144.

كما أن للاستباق عدة انماط وأنواع حسب الوظيفة التي يؤديها:

أ- **الاستباق التمهيدي "primer"**: "وهو بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة تكون الغاية منها التطلع الى ما هو متوقع أو محتمل في العالم الروائي، ويتخذ الاستباق صفة تطلعات مجردة تقوم بها إحدى الشخصيات الروائية على شكل توقعات واحتمالات مشوقة".[1]

ويتمثل أيضا في "ايحاءات أولية أو اشارات أو أحداث يكشف الراوي عنها ليمهد لحدث سيأتي لاحقا، وبالتالي يعد الحدث أو الإشارة الأولية هي بمثابة استباق تمهيدي للحدث الآتي في السرد، وتعد الرواية بضمير المتكلم هي الأنسب في الاستباقات التمهيدية كونها تتيح للراوي الفرصة بالتلميح الى الآتي، وهو يعلم ما وقع قبل وبعد، وأهم ما يميز الاستباق التمهيدي. هو اللايقينية بمعنى أنه يمكن استعمال الحدث الاول واتمامه أو يضل الحدث الأول مجرد إشارات لم تكتمل زمنيا في النص ونقطة انتظار مجردة من كل التزام اتجاه القارئ كما أن هذا الاستباق يشكله الراوي بصورة تدريجية حيث يبدأ بحدث رئيسي لاحقا، وغالبا ما تأتي الاستباقات في الرواية بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو تكون الغاية منها التطلع الى ما هو متوقع أو محتمل الحدود في العالم الروائي".[2]

كما أن هذا النوع قد يتخذ أحيانا حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل.

تمثل الخطاب الصحفي الزمن الحاضر، عبر عن عودة "فاوست" الكاتب المسرحي الذي غاب عن الوطن طيلة الحرب الأهلية، ووردت الخطابات الصحفية بصيغة الحاضر ومثلت المرحلة التي اندثرت فيها الحرب من أجل اغواء الأفراد بالأمان لأن قدوم أفراد أجنبيين وشخصيات مهمة إلى أرض الوطن، يجسد عمليا الاستقرار الذي تنعم به البلاد، فهي الوسيلة التي اتخذها الاعلاميون لزرع الأمان في قلوب الشعب.

كما جاء الشعر بصيغة الحاضر يحمل معاني انتقادية موجهة للحرب، قال الشاعر "غدا سأغلق بابي/ في وجهة سنوات الموت/ أرفضوا الذهاب إلى الحرب".[3]

---

[1]- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص: 145.

[2]- المرجع نفسه، ص: 137

[3]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص:276.

إنه بمثابة رسالة للحكام والمسؤولين، تحمل في طياتها معاني الرفض للحروب وتوحي بالحزن جرّاء تلك الحروب التي انعكست على الأفراد سلبا.

ومثلت الرسائل أيضا الزمن الحاضر، وجاءت كاعترافات عبرت من خلالها البطلة عن الحب الكبير الذي تكنه للكاتب المسرحي الكبير "فاوست" وغيرتها عليه في حين عادت إلى الزمن الماضي عن طريق الرسائل التي بعثتها ماريا لعائلتها لتعبر عن الأزمة التي تعاني منها.

وإضافة الى "الزمن الواقعي الذي استحضره الروائي في الرواية والذي من خلاله تمكن الروائي من رصد الأحداث التي وقعت في المجتمع وصور المعاناة الاجتماعية الناتجة عن تلك الحرب التي دمرت كل شيء، فإنه استدعى الزمن النفسي، الذي يصور الأجواء الداخلية للشخصية ويربطها بماضيها، أو يقفز بها إلى آفاق الأنى أو الحلم".[1]

وهو نوع من الزمن الذي يركز على تصوير المعاناة والآلام النفسية التي سيطرت على الفرد لذلك فإن الروائي اختار زمن الليل وزمن النهار للتعبير عن شدة الألم الذي سيطر على الأفراد، فمعنى الزمن في الرواية هو معنى الحياة الداخلية معنى الحياة الانسانية العميقة، والخبرة الذاتية للفرد، التي تتمثل في مجموعها الخبرة الجماعية "فالزمن الروائي زمن نفسي، أي أنه يعني الزمن الموضوعي الذي يتم الاهتداء اليه بمعالجة الفلكية، الليل والنهار، السنة والشهر، فالزمن الذاتي يتحقق وعيه بالزمان الخارجي، عندما تلمس الذات هو التغيير، وهي حيث تشعر بنموها الطبيعي، هكذا يغدو الزمان الطبيعي بدورته الفلكية وحركة كواكبه وتحولاته الطبيعية وتغيرات المكان —بنفاذه إلى الذهن- بنية لغوية قد تعبر عن التجربة النفسية بطريقة واعية وغير واعية".[2]

وهذا ما يبرر الاختلاف القائم بين الزمن العادي والنفسي الذي يهتدي إليه الفرد، سواء بطريقة واعية أي أنه عارف بالتصريحات التي هو بصدد ترجمتها أو بطريقة عفوية لا صلة لها بوعيه، لكنه في كلتا الحالتين يمثل تعبيرا عن الاحاسيس والمكبوتات التي تسكن دواخل الأشخاص.

وبالإضافة إلى هذا نذكر أيضا قول الساردة المتمثل فيما يلي:

---

[1]- فوغالي باديس، الزمن ولادته في قصة من البطل، لزليخة المسعودي، مقالة في مجلة العلوم الانسانية، جامعة محمد خيضر، العدد2، بسكرة، 2002، ص:3 .

[2]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 48.

"انتظرنا أن تسحبنا الشرطة أو فرق الدرك الوطني أو جهاز المخابرات السري المطلع حتى على أنفاسنا، لكنهم لم يفعلوا أي شيء".[1]

فالساردة في هذا المقطع الاستباقي تلخص قيام عناصر الشرطة والدرك والمخابرات بعملية التفتيش لياما وأصدقاؤها أثناء اقتحامهم المخزن، وخوفهم من السجن، ولكن توقعهم لم يكن في محله، فهم تفاجؤوا لانهم وجدوا عكس ذلك، حيث أنهم لم يفعلوا لهم شيئا.

ب-**الاستباق الاعلاني "annonce"**: وهو "الاستباق الذي يعلن عن سلسلة الأحداث التي يشهدها السرد في وقت لاحق وإذا كان الاستباق التمهيدي يمهد للحدث اللاحق بطريقة ضمنية، فإن الاستباق الاعلاني يخبر صراحة عن أحداث أو إشارات أو ايحاءات أولية عما سيأتي سرده فيما بعد بصورة تفصيلية ويعد هذا النوع من الاستباق كذلك حتمي الحدوث لاحقا، إذ يعلن الراوي الحدث النهائي بعد اتمامه ويضع القارئ وجها لوجه معه، سيبدأ التساؤل لماذا حدث وكيف حدث؟".[2]

أما جيرار جنيت فنجده "يميز بين نوعين من الاستباقات حيث يقول سنميز من غير مشقة بين استباقات داخلية وأخرى خارجية، فحدود الحقل الزماني للحكاية الأولى ويعينها بوضوح المشهد الأخير غير الاستباقي".[3]

فهو يرى ان هذه الاصناف من الاستباقات "تخضع للتقييم نفسه الخاص بالاسترجاع فهي استباقات داخلية تتصل بالحكاية الأولى، وتكون إما استباقات تكميلية تنبئنا بما سيكون عليه مسار شخصية مستقبلا، أو استباقات تكرارية، تكون وظيفتها عكس وظيفة الاسترجاعات التكرارية، فإذا كانت وظيفة هذه الاخيرة هي تذكير المتلقي بالموقف أو الحادثة فإن وظيفة الاستباق الداخلي التكراري هي الإعلان عن الموقف أو الحادثة التي سيأتي ذكرها بالتفصيل لاحقا، ويتصل الاعلان بإثارة التوقع لدى القارئ والمتلقي ويخضع بدوره لمقولة المدى والسعة حيث أن الاعلان قد تفصله عن

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق ، ص: 14.

[2]- مها حسن القصراوي، مرجع سابق، ص: 218.

[3] -Gérard genette، figures III، p :156.

تحققه مدى قصير أو طويل كأن يكون في نهاية فصل من الرواية ليقدم الأصل الثاني أو يكون الاعلان ذا سعة كبيرة بالمقارنة مع الفرع الأول".[1]

ويشير جنيت الى أن "الاعلان قد يتخذ طابعا ايجابيا غير مصرح به، وهذا ما يدعوه amorce أي بداءة، وهو إعلان نحس به على أنه كذلك لأن السارد يلمح الى شخصية أو موقف أو حادثة دون أن يقول بأنها ستكون مستقبلا ذات أثر أو أنها ستغير مجرى الأحداث فالإعلانات من هذا النوع تتعلق بفن المتهيئ الكلاسيكي غاما، كأن تظهر منذ البداية شخصية لن تتدخل لأبعد ذلك بكثير".[2]

وفي محكي آخر تقول الساردة: "شيء ما سيحدث على هذه الأرض كان سيجاوز ما كنا نفكر فيه، كانت الحياة أعقد مما كنت أتصوره"[3]، فهنا الرواية نجدها تتنبأ من كثرة الحروب والظلم الساعة آنذاك بأن تلك البلاد سيأتي يوم وتستقر فيه الأوضاع، ونجد أن هذه الأوضاع أثرت فيها وفي فكرها، ولكن على الرغم من ذلك فكانت لا تشعر باليأس، ولا خيبة الأمل ولكن كانت ترى مستقبل مشرق واستقلال البلاد.

ونجد استباق آخر في قولها "ولكنه حي وحتما سيخرج يوما من سجنه"[4]، فهنا نجد الساردة متفائلة، وهي تطمئن امها التي كانت متحسرة لدخول ابنها الوحيد إلى السجن، وتتنبأ بأن الوقت سيمنح الحرية يوما ويتحرر من السجن ويعود شمل العائلة كما كان سابقا.

مما تم تقديمه فالاستباق قد تم في مواقع قليلة من الرواية، جسدته المونولوجيات الداخلية للشخصية، ساهم الى حد ما في الكشف عن نفسية الشخصيات، وبعض الأحداث الروائية الاتية :

" وبصورة عامة يتمتع الاستباق بانتشار أدبي أقل من الاسترجاع".[5]

– وهذا يعني ننقص من شأن الاستباق كتقنية زمنية ولكن أسلوب الكاتب وحاجته له هو ما يفرض وجوده في النص الروائي، وعموما أصبح نجاح الرواية يقاس بمدى انزياحها عن نظام قصتها الزمني أو اعتمادها على المفارقات الزمنية وفق اصطلاح جيرار جينت، ووجه التشابه بين هذين المظهرين، أنهما

[1]– عمر عيلان، مرجع سابق، ص: 134.

[2]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص ص: 134– 135.

[3]– المرجع نفسه، ص: 30 .

[4]– المرجع نفسه، ص: 135.

[5]– حفيظة أحمد، مرجع سابق، ص: 242.

تقنيتان فنيتان تشتركان في تلبية حاجة الخطاب الروائي القاضية بخلخلة نظام التتابع السردي، في حين يختلفان من الناحية الوظيفية، فالسرد الاسترجاعي يعبر عن نظرة جمالية الأحداث في الرواية، والسرد الاستباقي يقوم في الغالب بالإعلان عما سيقع لاحقا من الأحداث سواء تقع أم لا تقع .

ii. المدة "durée"

ونعني بالمدة "سرعة القص ونحددها بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياس لعدد أسطرته وصفاحاته"[1]، فقد تكون الاحداث المروية في عدة أسطر هي ملخص لما جرى في سنوات طويلة، وربما يكون على العكس من ذلك، أي قد يتم عرض أحداث قد استغرقت بضع ساعات في صفاحات متعددة وهذا ما يجعل الحركة السردية قد تتسم بالسرعة تارة وبالبطء تارة أخرى.

وبالإضافة الى أن "الديمومة la durée العلاقة التي تربط بين طول الخطاب الذي يقاس بالكلمات والجمل والفقرات، أي المكان أو المساحة النصية وبين زمن القصة الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والشهور والسنوات".[2]

وتسمى أيضا "بالإيقاع والحركة السردية والسرعة ويقصد بها سرعة الايقاع الزمني من حيث السرعة والتباطء، ومن الطبيعي أن الرواية لا تتابع أحداث القصة مثلما حدثت في الواقع الخارجي، فأحيانا تقف وهي تعالج حدث أو شخصية ضمن اطار زمني أمام سنوات وأحداث غير مهمة، وتبين لها علاقة وثيقة بما يتناوله، وعندما تظهر الى تسريع وتيرة الزمن السردي حيث يضمر الخطاب مقابل امتداد القصة وأحيانا أخرى يحدث العكس تماما فتتم عملية تبطئ وتيرة الزمن السردي في لحظات مهمة تحتاج الرواية فيها لهذا الإجراء لتبيين خطوة الأحداث، حيث تظهر القصة ويتسع الخطاب".[3]

وقد اقترح جيرار جنيت في كتاب "خطاب الحكاية" مجموعة من التقنيات الواصفة التي تكشف البعد الايقاعي لزمن الرواية من خلال مقارنته بزمن القصة الحقيقي وهي:

أ- **تسريع السرد:** الخلاصة والحذف.

---

[1]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص: 124.

[2] - Gérrard gentte.p :123.

[3]- حفيظة أحمد، مرجع سابق، ص: 259.

ب-**تعطيل السرد**: المستمد والوقفة الوصفية الاستراحة".[1]

1- تسريع السرد: وهو "اختصار الزمن الحقيقي في عبارة، أو جملة، أو اشارة توحي بأن زمنا ما قد أنجز ثم تجاوزه، لسبب أو لآخر اذ أن غاية القصد هي بالتأكيد أن لا تحتفظ سوى بالمهم في ما كان ذا دلالة وما يمكن أن يحل محل الباقي لأنه يدل عليه، وبالتالي نستطيع ترك الباقي طي الكتمان فيظل الكلام عن الأساسي وتمر مرور الكرام على الثانوي ..."[2]، ويعني هذا القول الاهتمام بالحدث الرئيسي وما يهم الرواية فقط أما الاحداث الجانبية أو بعض الملحقات التي تشترك في تكوين القصة يشار إليها بجملة تدل على أن ذلك الحدث وقع وانتهى في زمنه ويمكن القول أن الهدف هذا استخدمه هو استقرار القارئ لكي يكتشف البياض وينقسم هذا النوع من السرد إلى الحذف بأنواعه الثلاثة.

وتقوم هذه العملية على حركتين للتميز بينهما التلخيص والذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر من زمن القصة والحذف الذي يساوي فيه زمن القصة وزمن الخطاب، ومثل جيرار جنيت بمعادلة رياضية لكل تقنية:

أ- التلخيص: زخ < زق sommaire = tr < th

ب- الحذف: زخ =0، زق= ن. اذا .زخ< ∞ زق2 > :tr ellipse.tr=o.t.h=n donc ∞th

أ- **الخلاصة sommaire**: "وهي تقنية زمنية يكون فيها زمن القصة أطول من زمن الخطاب، حيث تعتمد في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل".[3]

"الخلاصة ذات طابع تكثيفي واختزالي"[4]، حيث "يقوم الراوي بالمرور السريع على الاحداث

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص: 101.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- حميد لحمداني، مرجع سابق، ص:36.

[4]- مها حسن القصراوي، مرجع سابق، ص: 224.

الحكائية أو السردية فتسرد في بضع فقرات أو بضع صفاحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال".[1]

والخلاصة عند حميد لحمداني تعتمد في الحكي "على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو اشهر أو ساعات، واختزالها في صفاحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون الغرض للتفاصيل".[2]

فهي تهدف لاستعراض الأحداث بوتيرة متصارعة ترعى التفاصيل والجزئيات بل تقوم على النظرة العابرة والعرض المختزل".[3]

ولقد لاحظ الشريف حبيلة ذلك وعبر عنها بقوله أنها "تقنية زمنية يكون فيها زمن القصة أقصر من زمن الخطاب، يلخص فيها السرد أحداث تكون استغرقت سنوات يتخذها الكاتب لتسريع السرد عابرا على أحداث يرى أنها ليست بذات الأهمية".[4]

و"الخلاصة تسمى ايضا الايجاز"[5]، ومثل هذا الشكل من العلاقة السردية قليل الحضور في النصوص السردية إجمالا ويمكن أن يتلاءم مع بنية الاسترجاع الزمني في بعض الحالات، فيه "يكون زمن القصة اقصر من زمن الحكاية".[6]

أما عن مكانتها –الخلاصة– فإنها "تحتل مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور السريع على الاحداث وعرضها مركزة بكامل الايجاز والتكثيف"[7]. وتظهر الخلاصة على النحو التالي. زس = زخ.

---

[1]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص: 109.

[2]– حميد لحمداني، مرجع سابق، ص: 76.

[3]– عمر عبد الواحد، شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، المينا، ط1، 2003، ص:57.

[4]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، مرجع سابق، ص: 55.

[5]– يمنى العيد، مرجع سابق، ص: 84.

[6]– عمر عيلان، مرجع سابق، ص:137.

[7]– حسن بحراوي، مرجع سابق، ص: 145.

فهي تجعل زمن السرد أقل من زمن الحكاية، والراوي هنا يعلم بأحداث الحكاية وينقل لنا صورة عنها حسب تصوره الخاص لها "[1]، أو "هي وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة اقل من زمن الكتابة".[2]

ويقصد بها سرد أيام وسنوات طويلة في فقرات قصيرة أو أسطر دون ذكر التفاصيل ودقائق الأمور فعلى سبيل المثال لو أخذنا المقطع التالي من رواية مملكة الفراشة: "وبعد محاولات يائسة قد تجمد فيها دمي"[3]، فهنا استعمل لفظة بعد محاولات يائسة، فالقارئ لا يعلم ماذا حدث في هذه المحاولات، وكم كانت عدد هذه المحاولات التي أتعبت ياما وجعلتها تشعر باليأس فهنا قد لخص لنا الروائي دون ان يعطي لنا التفاصيل، لأنه لم يأخذ من اهتمام المؤلف سوى سطرين فقط طويت خلالها مجموعة من الأحداث تعرضت لها الشخصية فالمهم أن واسيني الأعرج استثمر تقنية الخلاصة لضمان سرعة سردية توازي بين الوحدات السردية، ومن أمثلة ذلك أيضا عن الخلاصة ما يلي: "بقي في مخزنه حتى مرضه وموته"[4]، ففي هذا المقطع نجد أن الساردة لم تقدم لنا بالتفصيل عن أسباب مرض هذا الرجل والشيء الذي جعل صحته تتدهور حتى توفي، فهي تجاوزت عن عدة أحداث، واختصرت الأحداث في هذا القول.

وفي مقطع آخر نذكر:

"تفصيل صغير، طبعا عندما اشتريت بطاقة السفر، لم ألمس المال الخاص الذي تركه لي والدي وأخبرني على أن لا أخبر أمي حتى لا يضيع مني ولا أغرق في كثرة أسئلتها".[5]

– الملاحظ من هذا المقطع تداخل السرد التلخيصي مع السرد الاسترجاعي فهذا المقطع يروي وصية والد الراوية، واشترائها لبطاقة السفر فهذه الأسطر تختزل لنا فترة زمنية هامة من حياة الراوي.

وفي مقطع آخر نذكر:

[1]– يمنى العيد، مرجع سابق، ص: 84.

[2]– عمر عيلان، مرجع سابق، ص: 57.

[3]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 10.

[4]– المرجع نفسه، ص: 14.

[5]– المرجع نفسه، ص: 20.

"وضع سيفا لماعا في يدي، ثم انكفأ على ركبتيه وبدأ يشرح لي انتحار الساموراي ووظيفة السكينة الصغيرة".[1]

يظهر التلخيص هنا من خلال قول الراوية بدأ يشرح لنا انتحار الساموراي، فهنا الرواية اختصرت ولم تقدم لنا التفصيل ما هي وظيفة السكينة وكيفية انتحار الساموراي، فهي اكتفت فقط بذكر لب الحديث.

ونجد في مقطع آخر:

"المعلم عنترة، اشتغل في حظيرته على مدار سنين، في عزّ الحرب الأهلية".[2]

تظهر تقنية التلخيص هنا من خلال السنين التي اشتغل فيها المعلم عنترة، وهو في عز الحرب الأهلية.

وفي مقطع آخر نذكر:

"كبرت سرين بسرعة، وبدأت علامات الحرب الأهلية والصامتة ترسم على محياها في شكل تجاعيد خفيفة".[3]

فالرواية هنا في عرضها للأحداث لم تتعرض للتفاصيل فقد عرضت بشكل مختصر في بضعة أسطر ما حدث لسرين منذ الصغر إلى ان كبرت.

وأيضا تجلت في هذا المقطع "..... راوغت الحرب الأهلية طوال عشر سنوات"[4]، فالرواية هنا قد لخصت فترة زمنية تمتد سنوات بأسطر قليلة تصور معاناتها وتصديها للحروب آنذاك.

وفي مقطع آخر:

"ظل ريان أسبوع كاملا صامت، حاولت أن أعلمه في العديد من المرات، لكن عبثا كان يخرج من حين لأخر نحو أصدقائه، فيعود في بعض المرات منتشيا، وفي بعضها الآخر منكسرا أو حزينا".[5]

تظهر تقنية التلخيص هنا من خلال وصف الرواية لشخصية ابنها ريان، فهذا المقطع بقدر ما يمثل مشهدا سرديا فإنه من جانب آخر يضم تلخيص لمسافة زمنية هامة.

---

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 34.

[2]- المرجع نفسه، ص: 99.

[3]- المرجع نفسه، ص: 113.

[4]- المرجع نفسه، ص: 201.

[5]- المرجع نفسه، ص:241.

وهناك أيضا:

"غاب ميرو مدة طويلة تجاوزت ثلاثة أشهر، يوم عاد كان محملا بالمفاجآت السارة لفيرجي".[1]

فهنا الراوية قامت بتلخيص المدة التي غاب فيها ميرو ولخصها، ومن هنا يظهر التلخيص من خلال الأشهر التي غابها ميرو ومعاناته بمفرده.

"عادت الى مونتريال محملة بنصف ما تركه الوالدان بعد أن أخرجت رايان من القسمة بحكم أنه مسجون وفي السجن المؤبد".[2]

– لخصت ياما مجيئ كوزيت في جفاءها على والدتهما، و كرهها المتواصل لرايان، حيث قامت كوزيت بأخذ كل ما تركه الوالدان من ماديات هذا ما أتت لأجله دون عناء الانتظار بجانب ياما هذا التي عانت الكثير من حياة سببها الخوف من الماضي، يربطه انتظار المستقبل، اختزلت كل تلك الأحداث في رحيل كوزيت .

"فقد أكلت البلد قرابة عشر سنوات، وانتهت الأن او تكاد، وما تبقى من خوف ما هو الا علامات طارئة شبيهة بالطلقات الأخيرة ".[3]

– اختزلت ياما كل ما حدث في تلك العشرية من خوف وعذاب وقتل وخرق ... في أن البلد أكلت عشر سنوات من عمرها، وهي منصاعة تحت لواء الجريمة وما قامت به الجماعات المسلحة في عشرية سميت بالسوداء لسواد ما ال اليه الناس .

"عندما خرجت عند الباب تنفست رائحة البارود و الخشب المحروق و الغموض. للغموض رائحة أيضا في مثل هذه الأمكنة، أو هكذا أحسست سألني الرجل الذي رأيته عند المدخل كازيمود وهذه المرة كان قريبا مني. لم يكن وجهه مريحا، ولم يكن خائفا مني أيضا، يبدو كأنه حارس المكان".[4]

– مزجت ياما منظر الكنيسة وما يحيطها بالرجل الحار فاختزلت كل التفاصيل في بضع جمل فتوضح للقارئ أدق ما يريد أن يعرفه، هي اختارت كلمات تصل دون عناء .

---

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص:249.

[2]– المرجع نفسه، ص: 252.

[3]– المرجع نفسه، ص: 260.

[4]– المرجع نفسه، ص: 271.

"كدت أقول له : حبيبي وأنا التي تنتظرك منذ ثلاث سنوات، وسبعة أشهر وثلاثة ايام وعشر ساعات وسبع دقائق وكم لا يعد من الثواني ما مصيري".[1]

-اختصرت ياما كل تلك المدة التي ذكرتها في كلمة الانتظار فهي تحسب وتعد كل ثانية ضائعة في الاشتياق الى شخص يختبأ وراء المملكة الزرقاء .

"صبرت قرابة ثلاث سنوات ".[2]

يمكن القول أن الخلاصة قد كان ورودها في الرواية كثيرا فهي ذات أهمية كبرى ساعدت الكاتب على تخطي حقب زمنية لم تكن بحاجة إليها لعدم جدوى أحداثها، فتسرع السرد وتربط بين الفصول، محافظة على تماسك البناء الروائي، توزعت في الرواية حسب أهداف الكاتب الفنية، تكمن وظيفتها الدلالية في ربط أجزاء المتن المكاني وتحصين أجزائه من التفكك، كما أن الروائي هنا كان بصدد استرجاع أصول وحوادث ماضية، فعليه أن يلخصها حتى لا يوقع في الأطناب.

ب- **الحذف**: وسمي كذلك القطع، وهو "حذف فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة أي يقفز الروائي على مرحلة أو مراحل زمنية، ويكتفي الى الاشارة الى ذلك بعبارات مثل: بعد مدة زمنية أو مثلا، مرت سنوات عديدة والى ذلك من العبارات التي تدل على الحذف الزمني".[3]

ويتوافق مع هذا المفهوم ما يتم تبيينه في هذا القول: "نعني به حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث فلا يذكر منها السرد شيئا يحدث الحذف عندما يسكت السرد عن شيء في جزء من القصة أو يشير إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف".[4]

ويقصد من هذين الموقفين أن الحذف هو الاستغناء والمرور على مرحلة من مراحل حياة الانسان أو حدث من أحداث دون إعطائه أهمية أو تقديم تفصيل موجز له أو تفسير لما وقع في تلك اللحظة وفي تلك السنوات، ويكتفي الروائي بالإشارة الى ذلك بمقولات زمنية تدل على الحذف، أما

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 297.

[2]- المرجع نفسه، ص: 344 .

[3]- ادريس بودية، الرواية والبنية في روايات الطاهر وطار، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د.ط، 2007 ، ص: 108.

[4]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 94.

جيرار جنيت يقول بأنه "استبعاد بعض الفقرات الزمنية التي يتم اسقاطها من الحكاية وهذه التقنية قد تكون واضحة معلنة".[1]

ويقصد بالحذف هو كل ما تركه الروائي من الحكاية وابتعد عنه ويذكر جيرار جنيت نوعين من الحذف، وهما المضمر والمعلن والقطع في الرواية المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيرا فهو يحقق في الرواية المعاصرة مظهر السرعة في عصر الوقائع"[2]، فهنا الناقد يؤكد على قصر الرواية المعاصرة وتطورها بعدما كانت مملوءة بالاستطرادات.

ويعتبر الحذف ellipsis "تقنية نموذجية لتسريع السرد عن طريق الالغاء الزمن المحمل بالتفاصيل الجزئية والقفز بالأحداث الى الأمام بإشارة أو بدونها كما تعد هذه التقنية أكثر آليات السرد سرعة، ويعرفها غريماس بأنها علاقة بين وحدة من البنية العميقة وأخرى من البنية السطحية غير ظاهرة، ولكننا نكتشفها بفضل شبكة العلاقات التي تنطوي عليها وتشكل سياقاتها، ويشترط غريماس أن لا يضعف الحذف قدرة القارئ على فهم القول (الجملة أو الخطاب) أي أن يكون بالإمكان معرفة الوحدات المحذوفة انطلاقا من الوحدات المذكورة".[3]

كما يعرف الحذف أو الاضمار بأنه "تقنية زمنية تقتضي اسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[4]، ويميز جيرار جنيت بين ثلاثة أنواع من الحذف:

ب- 1- الحذف الصريح (المعلن) ellipsis declared

وهو ما يصرح عن وجود إشارة محددة أو غير محددة تعمل على ردح الزمن الذي تحذفه ويكون الحذف على صورة تلخيص سريع جدا في مقطع لا يساوي الصفر تماما من نمط "مضت بضع سنين، بعد بضع سنوات، أو على صورة توقف بحيث لا يذكر بالحذف في مقطع نفي فهو

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي، مرجع سابق، ص: 136.
[2]- حميد لحمداني، مرجع سابق، ص: 77.
[3]- لطيف زيتوني، مرجع سابق، ص: 74.
[4]- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص: 156.

حذف مطلق (النص الحذفي = الصفر تماما) لكن يستأنف النص بعد هذا التوقيف اليسر بالحكاية بذكر الزمن المنقضي وقد يشعر الشكل النصي هنا بالفراغ السردي أو الثغرة السردية".[1]

ويعرفه الشريف حبيلة بأنه: " هو الذي يعلن فيه الكاتب عن الفترة المحذوفة مشيرا الى المدة الزمنية بالتحديد كأن يقول: مرت ثلاث أسابيع مثلا".[2]

ونقصد بهذا ترك مرحلة من مراحل الرواية والاشارة عنها بمقولة زمنية.

كما قلنا هنا يعلن الكاتب عن الفترة المحذوفة بحيث يشير إلى المدة الزمنية بالتحديد، ومن أمثلة الحذف الصريح نذكر على سبيل المثال المقطع التالي: "وتعقبنا عشر سنوات من الحرب الصامتة نخسر ديف الذي كان أنشطنا والرائع... والنبيل...".[3]

تذكر الراوية "البطلة" المدة المحذوفة والمقدرة بعشر سنوات مشيرة إلى موضوعها القصصي يؤدي دوره البنيوي في السرد.

وفي مقطع آخر نذكر على سبيل التمثيل لهذه التقنية:

"واستمر غيابه ثلاث سنوات وشهرين وخمسة أيام"[4]، فهذا المقطع يتحدث عن الفترة التي غاب فيها فاوست وقد أشارت البطلة إلى الفترة وهي تقدر بـ ثلاث سنوات وشهرين كما يشير السياق وهذا الاعلان من شأنه أن يوفر على القارئ الالتباس في تحديد مقدار المسافة الزمنية المحذوفة، وجعل الزمن يسير وفق وتيرة التتابع ومواكبة الأحداث وتأطيرها.

وفي مقطع آخر تجسد هذا الحذف:

"قبل سنتين تقريبا، فكرت في السفر نحوه عندما أخبرني بعرض مسرحيته الجديدة انتحار حيزية".[5]

وقوله أيضا : "لقد تعلمت رياضة السكاكين منذ شهرين ولم تكن صعبة ولكنها كانت تعتمد على الخفة والرشاقة".[6]

---

[1]- جيرار جنيت، مرجع سابق، ص: 118.

[2]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 168.

[3]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص52.

[4]- المرجع نفسه، ص74.

[5]- المرجع نفسه، ص: 81.

[6]- المرجع نفسه، ص: 120.

فهذا المقطع يعتبر عن اسقاط فترة زمنية معينة هي شهرين، فهذا الحذف يعود إلى الأحداث الروائية فعادة وجود الزمن في الرواية يقتضي بالضرورة وجود أحداث واختزال هذه الأحداث يتبعه اختزال في الزمن فالراوية هنا أرادت أن تتجاوز فترات زمنية مبينة واختزال أحداث لا طائل من ورائها.

وقوله أيضا:

"وبعد أسبوع من مقتل بابا زوربا جاءتنا الشرطة بكل ترسانتها قرأوا علينا تقريرا جديدا حول ملابسات مقتل والدي".[1]

فالبطلة أو الراوية هنا أسقطت فترة زمنية من زمن القصة الحقيقية امتد أسبوع، فالحذف هنا كان معلن عن المدة المسكوت عنها.

وفي مقطع آخر الحذف أيضا في:

"انطفأ ريان فجأة من المدينة، بعد أكثر من ستة أشهر، عادا إلى البيت منهمكا وشكله غير مريح، كأنه كان يبيت في الشوارع"[2]، فهذا المقطع يتحدث عن الفترة التي غاب فيها ريان عن البيت وقد أشارت البطلة إلى الفترة وهي تقدر بـ 06 أشهر.

إن هذا النوع من الحذف الصريح أو المعلن يمكن القارئ من معرفة المدة المحذوفة، ولكنه لا يحظى بمعلومات عن أية وقائع أو أحداث عن تلك المدة، ولعل ذلك يرجع إلى أن هدف السرد هو الكشف عن الشخصية بكل جوانبها وما يحيط بها.

أما عن الحذف غير الصريح ففي هذا النوع تحذف سنوات معاشة دون تحديد للفترة الزمنية ولعل أبرز الأمثلة على ذلك المقطع التالي:

"ظللت زمنا طويلا أحمل غضبا من أستاذ اللغة العربية".[3]

– إن المدة الزمنية التي استغرقها أخو البطلة ريان وهو يحمل الحقد والبغضاء لأستاذه تبلغ فترة زمنية طويلة. هذه الفترة الزمنية قد تكون أسبوع أو شهر أو بضعة أشهر، أو ربما أكثر، فهذا الحذف يتواكب وأحداث الرواية.

ففي مقطع آخر من الرواية:

---

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 188.

[2]– المرجع نفسه، ص: 194.

[3]– المرجع نفسه، ص: 24.

"وفي يوم ن الأيام وجدتها قيد وضع أربكني وأخافني كثيرا "[1]، لا يحدد الراوي في هذا المقطع الفترة الزمنية المحذوفة لأنه بصدد استرجاع فترة سابقة صعب عليه تحديد أوقاتها بدقة، وذلك أن هذه الفترة طالت وعلى هذا فالحذف يكسب دوره الفني في الرواية. ويتخذ دلالات مختلفة تجعل السكوت عنه أفضل من البوح به.

ومواصلة في هذا النوع من الحذف نلاحظ هذا المثال:

"وبعد سنوات قليلة فقط، زارها عمّو جاد بشكل فجائي على أساس أنه كان عابرا وأنه صديق المرحوم، مرّ فقط ليسأل عنها وعن الأولاد"[2]، ففي هذا المقطع الراوي قفز على أحداثه لتسريع السرد حتى يصل إلى النقطة التي يريدها.

"اللحظة مرت ثلاث سنوات".[3]

ب-2- الحذف الضمني: Iimplicit

فيه يسكت الكاتب عن المدن المحذوفة ويكتفي الاشارة إليها دون تحديدها كأن يقول مرت عدة شهور وهو "أكثر اشكال الحذف ضمنية وغيابا ويستحيل كشفه أو تعيين مكانه ولا حتى زمانه إلا بافتراض حصوله بالإسناد الى ما يلاحظ من سكون عن أحداث فترة من المفترض قصها ويعشق بعد استرجاع ما بعد فوات الأوان".[4]

ويعرف عمر عيلان بأنه "هو حذف مسكوت عنه في مستوى النص، وغير مصرح به أو بمدته، فهو حذف معقل تكتشفه وتحس به من خلال القراءة".[5]

ولقد تحدث عنه جيرار جنيت وقال بأنه "لا يظهر في الخطاب رغم وجوده، ولا تنوب عن هذا الحذف أي إشارة زمنية بل يفهمها المسرود له، ويستنتجها من خلال الثغرات الموجودة في التسلسل الزمني للسرد".[6]

---

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 43.

[2]- المرجع نفسه، ص: 75.

[3]- المرجع نفسه، ص: 483 .

[4]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص: 172.

[5] -Gérard genette p :199-140.

[6]- حميد لحمداني، مرجع سابق، ص: 77.

"ومن هذا النمط من القطع يشكل أداة اساسية في الرواية المعاصرة ويحقق فيها مظهر السرعة في عرض الواقع، في الوقت الذي كانت الرواية الواقعية تتصف بالتباطئ".[1]

من أمثلة الحذف الضمني والذي لا يكشف عن نفسه في النص وإنما يستدل على وجوده من الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني للسرد ما يلي:

"بمجرد ما استويت على كرسي بابا زوربا، بعد الحمام، قد رأيت الكلمات الأولى وهي ترتسم كالعادة"[2]، فهذا المقطع يمثل تقنية الحذف الضمني، هنا نفهم من هذا المقطع السردي بأن هناك حذف يظهر من خلال تلفظه لكلمة كالعادة، هنا حذف لنا الأشياء التي ترسم له ولم يصرح بها.

وفي مقطع آخر: "أخيرا بابا زوربا صديقه مدير الأمن المركزي في شرطة المنطقة الشمالية، لكن هذا الأخير قال له جملة ظلت عالقة بدماغه"[3]، فقد حذف اسم هذا الشرطي، حيث أنه لم يخبرنا عن اسمه، وتجاوز عنه، وهنا يصعب عليها معرفته وقوله أيضا: "زارت في وقت سابق، كل أماكن بورسي وتشعبت بها، وزرت مخابئه ولمست آلاته النحاسية".[4]

هنا الرواية لم تحدد لنا الفترة الزمنية التي قامت بها فيرجي، وهي تزور أماكن ومخابئ بوريس، فنفهم بأنه تجاوز وحذف تلك المدة.

" لم تجبني كوزيت، ولكني كنت قد قرأت كل شيء في عينها".[5]

– لم ترد ياما أن تحلل ما أرادت كوزيت قوله فحذفت كل الكلام والاشارات، واكتفت بقولها " قرأت كل شيء في عينيها".

"واش دخلك؟ لا. فشلت حتى في أن أكون مسلمة جيدة. و لكن شيئا ما قادني نحو الصمت. عدلت اجابتي ".[6]

– حذفت ياما كلماتها كي لا تحرج نفسها ولا تحرج ذلك الشخص الذي أسمته بكازامودو. عادت الى رشدها فهي أولا أمام كنيسة السيدة مريم لا تريد أن تشوه المرأة أمامها .

---

[1]– محمد نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص: 174.

[2]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 37.

[3]– المرجع نفسه، ص: 42.

[4]– المرجع نفسه، ص: 51.

[5]– المرجع نفسه، ص: 252 .

[6]– المرجع نفسه، ص: 271 .

"أدفن الرسالة رقم... نسيت العد، في عمق الأوراق، وأغلق الدرج بكل مفاتيح الذاكرة وشططها، حتى لا أصاب بغواية بعثها له، قراري نهائي، جاء عن سبق اصرار . سأسلمها له يوم أراه. ستكون أجمل أنبل هدية، ليعرف فقط م أن المرأة عندما تحب تقبل على الحياة بشهية، ولكنها في اللحظة التي تتخطى فيها عتبات فلب عاشق، تكون قد رسمت خط اللاعودة . لا أدري من أين كان يأتيني كل ذلك الكم من الأحزان".[1]

– نستطيع ان نلمح تلك المشاعر والكلمات التي حذفتها ياما سواء عن قصد أم غير قصد ترتسم كلمات جوهرية بين الأسطر يشعر بها القارئ تعبر عن أحزان والام عايشتها ولازالت تعيشها ياما من وراء غياب فاوست الذي تلتقيه في المملكة الزرقاء دون سواها .

"اندثر الطبيب الذي أكد اجراء العملية الجراحية غير القانونية لاستئصال الكلية والطحال . كان يتعامل مع مستشفى الأمراض العقلية والسجن في حوزته وثائق ورطة للكثيرين . وجد ذات فجر معلقا هو وعشيقته، مساعدته في التمريض أيضا، في حديقة بيته . قيل أنه كان مولعا بكتاب كفاحي لهتلر . فأصيب بعدوى موته، كان أصدقاءه ينادونه الحكيم هتلر لصرامته، وينادون الممرضة باسم ايفا، كانت أنيقة ورشيقة، الذين عرفوها يقولون انها كانت محبة للحياة ومن المستحيل أن تنتحر".[2]

– تحاول ياما أن تلمح الى ما يوجد من اغتيال ليس فقط من جانب العناصر المسلحة، لكن من جانب عناصر من الحكومة الذين يريدون اخفاء حقيقة حريق السجن ومستشفى الأمراض العقلية، بقتل كل من تفطن الى المؤامرة مثلما حدث للطبيب والممرضة .

ب–3– الحذف الافتراضي ellipses hypothétiques

ويأتي في الدرجة الاخيرة بعد الحذف الضمني "ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمن الذي يستغرقه"[3] وهذا النوع من الحذف لم يحدده جيرار جنيت بدقة ويمكن أن نحدده "من خلال غياب الإشارات الزمنية في النص منذ البداية، لكن يتم استحضاره

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 294.

[2]– المرجع نفسه، ص: 308 .

[3]– عمر عيلان، مرجع سابق، ص: 138.

بدقة بل أحيانا يستحيل موضعه في موقع ما"[1]، و"أكثر ما يصادفنا هذا النوع عند انتهاء مقطع ذي رقم أو عنوان مستقل ثم نبدأ بمقطع آخر، فهناك يستقر الحذف".[2]

"وتحدث جيرار جنيت عن الحذف الافتراضي الذي يقترب من الحذف الضمني، لعدم وجود قرائن تحدد مكانه مع المدة التي استغرقها ويفترض حصوله استنادا لما يلحظه المسرود له من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة".[3]

"كالبياض الذي يكون بين فقرتين أو عند انتهاء الفصول، فيتوقف السرد مؤقتا الى حين استئناف القصة في الفصول الموالية"[4]، ولا يعتبر جان ريكاردو "هذا البياض تسريعا للسرد، بل وقفا وابطالا لا لحركته".[5]

ويبدو من اسمه أن تحديده يكون افتراضيا بقدر ما نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة مثل السكوت عن أحداث فترة زمنية من المفترض أن القصة تشملها كاعقال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما.

أما فيما يخص الحذف الافتراضي، لعل ما يسهل لنا معرفة هذا النوع من الحذف، تلك النقاط والبياضات الموجودة في الرواية، ومن أمثلة لذلك ما يلي:

"سأعتمد صورة الشخصية الأكثر دقة ووضوحا، قلت لي أنه عندك ألبوم بكامله، ممكن.... لا هذا الألبوم خاص شخصي جدا".[6]

– الراوية هنا استعملت النقاط، لتحيل الى وجود حلقة ضائعة لا بد من افتراض أو اقتراح أحداث تمكننا من ملأ تلك الفجوات ولقد اعتمدها الروائي بكثرة.

ومن أمثلة أيضا نجد:

"بابا قم... بابا حبيبي، أنا انتظرت...".[7]

---

[1] –محمد نضال الشمالي، مرجع سابق، ص: 175.

[2] –gerrard genette, p :141.

[3] – حسن بحراوي، مرجع سابق، ص: 164.

[4] – المرجع نفسه، ص: 156.

[5] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص: 119.

[6] – واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 55.

[7] – المرجع نفسه، ص: 73.

– في هذا المقطع تمثل الحذف الافتراضي ودل عليه النقاط الثلاثة المتتابعة، وقوله أيضا:

"أكون جدية معك... الحياة الافتراضية، يا بابا، ليست سيئة أما حياة معطرة بالموت والدم والاستلاء ومعطوبة في الصميم".[1]

–كانت ياما تتكلم مع والدها عن الحياة الافتراضية، وهذا المقطع أيضا يمثل الحذف الافتراضي.

وفي سياق آخر:

"تركتها بصحبة أمي حتى أصبحت تحبها، وتشفى بقربها، ولا تناديها إلا ابنتي، بينما تناديني انا وأخي، ماريا.... ياما لم نسمع من أمي كلمة ابنتي الا قليلا".[2]

وكذلك في قوله: "يا ماما... بوريس عنده في حياته قطيع من النساء ؟ أعرفهن كلهن".[3]

وقوله أيضا: "كنت أشتهي أن أنام على صدره ولا أسمع إلا إلى دقات قلبه وبعض الموج في حركته.... وهذه....".

وكذلك في قوله " برافو.... هي بالضبط ما كان ينقصني نحن أيضا نكره الحرب ... ونحب التانغو... وجدتها.... وجدتها... راحت عليك يا عزيزي...".[4]

– وهو حذف افتراضي فالنقاط الثلاثة المستعملة توحي بأن هناك كلام مستقطع لم تذكره الساردة من باب تسريع الحكي بغرض عدم الخروج عن صلب الرواية، وقد كان بإمكانها الاستغناء عن تلك النقاط بعبارات حكايته، لكنها استعانت بها لرغبتها في فتح مجال التأويل أمام القارئ ليشارك في تأويل النص.

" فكرت في...".[5]

– فكرت ياما بالتأثير على أختها ماريا التي جفت وقست على رايان الذي زج به في السجن لكن أرادت أن تقنعها بذلك .

"لكن...".[6]

---

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 160.

[2]– المرجع نفسه، ص: 164.

[3]– المرجع نفسه، ص: 200.

[4]– المرجع نفسه، ص: 250.

[5]– المرجع نفسه، ص: 251.

[6]– المرجع نفسه، ص: 253.

– حذفت ما لم تجده مناسبا أو مهما للموضوع.

"مسيحي ...".[1]

– وذلك لكثرة ما تميز به بوريس فيان من صفات، فتركت المجال لتعدادها من قبل القارئ دون ذكرها كاملة، فهي كثيرة عن فيرجي التي باتت ترى أن حياتها هي عبارة عن بوريس فيان، وقد عددتها فيرجي لياما وهما يتحدثان عن سبب وضعها في البنك خوفا من الضياع .

"... et tout ".[2]

– لم تشأ ياما أن تكتب كل ما ذكر من طرف مارسيل بروست، فحذفت ما لم ترده وأبقت على ما يهمها.

"اللي... الانتقام ".[3]

– على كثرة ما فعلته الحرب الأهلية بالشعب والناس، والدمار والخراب الذي خلفته لم يستطع فاوست أن يعدد كل ما قامت به فقد ذكر ما فعله هؤلاء الارهاب الا أنه لم يكمل كل شيء .

"أرجوك ...".[4]

– قصدت بها ياما "النقاط" مجموع الكلمات التي تدل على التوسل .

"أدفن الرسالة رقم... نسيت العد".[5]

"لكن ...أنا في كل هذا ".[6]

– أرادت ياما أن تستوضح مكانتها لدى فاوست الذي –حسب رأيها– يفكر في كل شيء الا بها.

"ياما أحب ولكن ... يبدو أننا لا نصلح لهذا العالم يا عمري".[7]

---

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 253.

[2]– المرجع نفسه، ص: 255.

[3]– المرجع نفسه، ص: 261 .

[4]– المرجع نفسه، ص: 270.

[5]– المرجع نفسه، ص: 294.

[6]– المرجع نفسه، ص: 301 .

[7]– المرجع نفسه، ص: 501 .

من خلال ما تم ذكره فالخلاصة والحذف تقنيتان زمنيتان ظهرتا بشكل كبير في الرواية حيث أننا لا نلمح اختلاف وظيفيا بين النوعين، وذلك لاتفاقهما من حيث الوظيفة البنيوية عن معالجة عنصر الزمن اذ تكون وظيفة تسريع الوتيرة الزمنية مناصفة بينهما فعلى الرغم من اختلاف درجة التسريع بين الاثنين الا أننا نلمح تسارعا زمنيا في الأحداث أثناء التلخيص، فهذا لا يبدو في الحذف من حيث المرور على الفترات الزمنية وأحداثها من غير التطرق اليها اذ تبقى مجرد اشارات زمنية من خلال تجليات البنية السردية .

2- ابطاء السرد (تعطيله): تعمل آلية ابطاء السرد أو تعطيله بجانب آلية تسريع السرد في كل النصوص الروائية ولكن كل هذه الألية تختلف عن عمل الآلية السابقة من حيث التعامل مع حركة سير الأحداث، ففي الوقت الذي تعمل فيه الأولى على تسريع الحركة او تعجيلها تعمل الثانية على تخفيفها أو ابطائها بواسطة مظهرين أساسين هما: المشهد scène والوقفة pause وقد مثل جيرار جنيت كذلك لهذين الحركتين بمعادلة كالآتي:

المشهد: زخ=زق scène =tr=th

الوقفة: زخ=ن.زق =0. اذا زخ ∞ > زق 1.

Pause: tr=n.th = odanc : tr∞ > th

"فهو الحركة المساعدة لتسريع السرد حيث هو ليس قضية اعتباطية يثير دون نظام إنما هي عملية يفترض فيها أن تكون خاضعة لنظام دقيق وطبيعة النص الروائية هي التي تفرض حدود هذا النظام".[1]

ويقصد بهذا أن العملية منظمة من طرق النص الروائي فهنا تبرز كما قلنا تقنيين زمنيين هما: "المشهد والوقفة وهما تعملان على تهدئة حركة السرد الى الحد الذي يوهم القارئ بتوقف حركة السرد على النمو تماما أو يتطابق الزمنيين زمن السرد وزمن الحكاية".[2]

أ-المشهد: (**scéne**): يقصد بتقنية المشهد "المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة دون تدخل السارد أو وساطته".[3] وهكذا يتعطل السرد الذي يسير الأمام خطيا ويتطابق فيه زمن القصة وزمن الخطاب من حيث مدة الاستغراق وتقوم المشاهد أساسا على الحوار الذي يحقق عملية التواصل، حيث يقول جنيت "إن المشهد حواري في أغلب الأحيان، وهو يحقق تساوي الزمن، بين الحكاية والقصة تحقيقا حرفيا".[4]

---

[1]- حفيظة أحمد، مرجع سابق، ص: 269.

[2]- ضياء غني لفتة، مرجع سابق، ص: 102.

[3]- محمد بوعزة، مرجع سابق، ص: 95.

[4]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص: 108.

وفي الشأن نفسه يرى تودوروف Todorov أن المشهد هو "بمثابة الاعلان عن حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر واقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا".[1]

بمعنى أن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن الخطاب بزمن القصة.

وللمشهد الحواري وظائف يمكن تلخيصها في عدة عناصر:

- العمل على كشف الحدث ونموه وتطوره.
- الكشف عن ذات الشخصية من خلال حوارها مع الآخر، كما أنها تعبر عن وجهة النظر تجاه القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية.
- احتفاظ الشخصية بلغتها ومفرداتها التي تعبر عنها.
- يعمل الحوار على كسر رتابة السرد من خلال بث الحركة والحيوية فيها.
- تقوية ايهام القارئ بالحاضر الروائي، ويعطيه المشهد احساس بالمشاركة في الفعل.

"إن وهم الحضور يتقوى كثيرا بالإكثار من الحوار الذي ينتج أثرا شبيها بما يحدث في المسرح حيث يكون المشهد حاضرا بالفعل".[2]

- احتفاظ الشخصية بلغتها ومفرداتها التي تعبر عنها، إلى جانب هذا تساعد المشاهد السردية على تطوير الأحداث والكشف عن الطابع النفسية والاجتماعية للشخصيات.

ويعد المشهد "مساحة زمنية نصية مناظرة للملخص، فإذا كان الملخص تسريعا للسرد، فإن المشهد هو تفصيل وإبطال له"[3]، "يقوم حسب تصور بحراوي له على الحوار اللغوي الذي يتحلل المقاطع السردية"[4]، وفيه تتطابق مدة زمن الوقائع مع المدة المستغرقة على مستوى القول ويتحلى على النحو التالي:

---

[1]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة، عابر خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص: 49.

[2]- أمندلاو، الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مر: احسان عباس، دار صادر بيروت، ط1، 1997، ص: 133.

[3]- عمر عيلان، مرجع سابق، ص: 136.

[4]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 172.

"المشهد = زمن السرد = زمن الحكاية أي زس = زح"[1]، كما أن الأحداث والوقائع يصاحبها "تضخم نصي فيقترب النص القصصي من زمن الحكاية وبطابقه تماما في الأحيان، فيقع استعمال الحوار وايراد جزئيات الحركة والخطاب".[2]

اضافة الى ما سبق يرى حميد لحمداني أن المشهد يقصد به "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد".[3]

والمشهد من حيث مفهومه الفني "هو التقنية التي يقوم بها الراوي باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا".[4]

فالراوي هنا يوكل عملية السرد للشخصيات فيتركها تتحاور فيما بينها دون اي تدخل منه، بمعنى آخر يعتبر المشهد عنصر فعال في رسم الصور، يطغي فيه الحوار، ويغيب السارد فيه ليأخذ كل من الشخصيات مكانه بلا تدخل منه"[5]، ويتجلى المشهد على النحو التالي:

Scéne : tr = th وترجمتها يمنى العيد الى: زق = زو، فزمن القص يساوي زمن الوقائع"[6]، في حين ترجمها عمر عيلان الى "المشهد زق = زح".[7]

وعلى العموم فإن المشهد في السرد هو "أقرب المقاطع الروائية الى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف".[8]

فالمشهد هو كل كلام الشخصيات وذكر هذا القول اشكال الكلام من الحوار والمناظرة "إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق، وإن كان الناقد البنيوي جيرار جنيت ينبه إلى أنه ينبغي دائما أن لا نعقل الحوار الواقعي

---

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص: 109.

[2]- سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، دط، دت، ص: 65.

[3]- حميد لحمداني، مرجع سابق، ص: 78.

[4]- عمر عبد الواحد، مرجع سابق، ص: 89.

[5]- نور مرعي الهدروسي، السرد في مقامات السرقسطي، بدعم من أمانة عمان، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص: 112.

[6]- يمنى العيد، مرجع سابق، ص: 84.

[7]- عمر عيلان، مرجع سابق، ص: 138.

[8]- حميد لحمداني، مرجع سابق، ص: 78.

الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة، كما أنه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار، مما جعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة قائما على الدوام".[1]

ذلك الذي يعطي للقارئ احساسا بالمشاركة بالفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه، كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهنة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله.

إن الحوار في الرواية من ابداع الراوي حيث يتطابق فيه زمن القصة مع زمن الخطاب، حيث يدعو المشهد إلى ضرورة غياب الراوي وحضور الشخصية مباشرة في حوارها مع نفسها أو مع غيرها، حيث نلحظ أن الراوي يلجأ إلى الحوار بشكل كبير في هذه الرواية "مملكة الفراشة" حتى أنه ملفت للانتباه مهيمن على نصه السردي، مستعينا بالفعل "قال" و "قلت" مع الاشارة إلى القائل ضمن المقطع السردي.

ويخبرنا الناقد جيرار جنيت بأنه لا يمكننا الاستغناء عن الحوار الحقيقي الذي وقع بزمن القصة، ويجب تجسيده في زمن السرد كما هو دون زيادة أو نقصان بذلك يتساوي الزمنين وينقسم المشهد بدوره الى نوعين هما:

أ-1- الحوار الخارجي: لقد اتفق العديد من الناقدين على أن هذه الخاصية هي أسلوب مباشر يتم فيه الكلام مع أكثر من شخصية، وذلك للمحاورة والمنافسة ولكل شخص اسلوبه.

وموضوعه يريد إقناع الآخرين به، وهو يتعدى الشخصية الواحدة، وهذه الآراء تثبت ذلك "ويتطلب أكثر من طرف لإدارة حديث متبادل بينهما يظهر كل واحد موضوعه بجلاء وبلغته الخاصة، وهذا حوار مباشر واضح المعالم"[2]، "ويوافق هذا الرأي القول الآتي "وهو حوار تتناوب فيه شخصيات أو أكثر الحديث في اطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة ويعتمد الحوار المباشر على المشهد الذي يتولى بدوره إظهار الأقوال الشخصية".[3]

---

[1]- حميد لحمداني، مرجع سابق، ص: 78.

[2]- محمد نضال الشمالي، مرجع سابق، ص: 178.

[3]- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، 2004، ص: 214.

ويتمثل الحوار الخارجي في كلام الشخصية مع غيرها ويتطلب أكثر من طرف لتبادل الحديث وهذا يتمثل في الحوار المباشر الواضح الطرح والذي تظهر فيه كل شخصية موضوعها بجلاء وبلغتها الخاصة وبصورة مباشرة واضحة المعالم ".[1]

فالمشهد الحواري يكون بين شخصين أو أكثر ويعمل على ابطاء السرد من خلال الوقوف على حدث مبين وتحليله من خلال شخصيات الرواية فهو يعمل على شرح الأحداث.

ومن أمثلة هذا النوع في رواية مملكة الفراشة الحوار الدائر بين ياما وحبيبها فاوست نذكر:

"سألني فاوست قائلا: تفكرين في ماذا؟ فقلت له في قتلك، فقال: قتلي، ههه، تنقذين العالم من زوائد مؤذية ههه".[2]

-كانت مايا تتحاور مع فاوست عن غيابه وعن خيانته لها.

وقولها أيضا: "ياما أغمضي عينك الآن وحاولي ألا تفكري في أي شيء إلا في حبك، فقلت له "فاوست أنت مهبول، وهل أنا قادرة على التفكير في شيء آخر غيرك" فقال تمددي أكثر في السرير فقلت له: ها أنا ذي قد تمددت".[3]

فالراوي هنا في هذا المشهد قام بإيقاف السرد وفسح المجال أمام شخصيات الرواية لتبادل الحديث وذلك فيه إطالة في عمر القصة وتمديد زمن النص المكاني مما أدى الى تباطؤ وتيرة السرد ونذكر أيضا الحوار الذي دار بين ياما وأخوها ريان في قولها : "ياما تعرفين أني أحبك؟ لماذا تتحدثين بهذا الشكل أريد أن أسمع شيئا عنهما، عزيزي، ظننتك فقط تريد أخبارهما فقال لي ياما لقد ماتت في اللحظة التي غادرت فيها البيت في المرة الأخيرة لم أعد أفكر فيهما، ما تهدريش عليهم أمامي لا أتحمل سماع اسمهما أبدا ".[4]

فهذا الحوار يبين لنا جانبا من شخصية ريان أخو البطلة ياما، وهو الاضطراب الذي صاحبه بعد دخوله السجن، وتقلعه من البيت، سبب ذلك الشجار الذي حصل بينه وبين أمه وأخته.

---

[1]- لطيف زيتوني، مرجع سابق، ص: 163.

[2]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 140.

[3]- المرجع نفسه، ص: 187.

[4]- المرجع نفسه، ص: 214.

ويوجد حوار خارجي أيضا القائم بين ياما وصديقتها سيرين، حول اسم أبيها الذي لا تحبه وهو ظاهر في الآتي:

"سيرين: عيب حرام يا ياما.

ياما : ما فهمت يا سيرين، وقالت لها، هل تعرفين من هو الزبير بن العوام؟ خسارة عليك، من حضك أنك صديقتي الطيبة والمخلصة، وإلا كنت قاطعتك نهائيا، فقلت: لكني لا أريد لوالدي أن يكون الزبير بن العوام، لا أكره هذا الصحابي أبدا ولكني أكره الحروب.

سيرين: لكنه اسم يكرمه ويعليه،

فأجابت ياما: لا أريد إلا أن يكون والدي انسانا بسيطا وجميلا كما كان دائما".[1]

"-رايان لم يظلم يدفع ثمن الجريمة التي ارتكبها، وهو مسؤول عن فعله، لا نقتل الناس كما نشتهي ؟ لا أنسى أبدا عينيه الحمراوين وهو يهم باغتصابي، في دارنا .

- لا حبيبتي، رايان لم يحاول اغتصابك، كان يهددك للحصول على النقود لشراء المخدرات، كما سبق أن فعلها معي و ومع ذلك لم أحقد عليه أبدا .

- مثل بعض، انه في المكان الذي يليق به .

- حرام عليك، انه مظلوم ويبكي كثيرا، أصبح يخاف من أن يصاب بالجنون. أنا أركض مع المحامين والادارة المحلية ربما توصلت للتخفيف عنه .

-كن عليه أن يفكر في هذا قبل الجريمة، على كل حل محامين مش محامين. القسمة تمت ولن أخسر عليه مليما واحدا، بإمكانك ان تفعلي ذلك وحدك وعلى حسابك. هو مجنون ولا يحق له الميراث هذا هو القانون. يعوم بحره .

- ليس هذا ما قصدته. فكرت في... لو تزورينه قبل سفرك مثلا، ربما رفعت من معنوياته قليلا وسيشعر حتما أن له عائلة تفكر فيه، الى اليوم لا يعرف أن والدته ماتت، ولو أنه لم يكن يحبها، ولكنه يسألني دائم عن حالتها الصحية وعنك أيضا ".[2]

- يرى من خلال حديث ياما وماريا ذلك الجفاء والنكران، من جانب هذه الأخيرة التي ابتعدت عن عائلتها ولم يع يهمها الأمر فقد ربطت أحداث ما صار في الماضي بين ماريا ورايان حين فهمت ماريا

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 230.

[2]- المرجع نفسه، ص ص: 251 - 252.

أن رايان أراد اغتصابها، حاولت ياما التأثير على أختها بالحديث عن والدتها لكن دون جدوى بالرغم من أن مكان نقاشهما كان البيت الذي احتواهما منذ الصغر.

"جاءني صوت فيرجي من بعيد هادئا وصافيا

-لا شيء أضمن من البنك في الحفاظ على الأشياء الجميلة والنادرة. كتبه هناك في مأمن مهما تعرض البنك للحرق والنهب والسلب.

- لم يسلم أي شيء من جنونهم يا يما.

-يظل أكثر الأمكنة أمنا.

-لكن ... كتب بوريس غير مفقودة، يمكن الحصول عليها بسهولة . قلت لك من زمان انها طبعت في البلياء. لو ذهبت لباريس قريبا سأشتريها لك.

-لا داعي حبيبتي. تهمني كتبه التي بها رائحته. البنك أضمن مكان حتى اشعار اخر . القادر سيكون مظلما . سيأتي زمن لن تجدي فيه كتابا واحدا في الساحة. نار الجهل والضغينة أكلت كل شيء. أنا احتاط فقط لشيء بدأت أشعر به وأراه. لا أريد أن يسقط بين أيديهم. كل ما فيه يدعوا الى حرقه رجل مجنون بالحياة. عاشق للنسا، موسيقي، جازمن، سينمائي، شاعر، معاد للحروب، وجودي مسيحي ... واحدة من هذه التهم تكفي لحرقه ".[1]

-تذكرت ياما هذا المشهد الذي يجمعها بفيرجي –فريحة والدتها- حين تحدثتا عن كتب أو مجموعة بوريس فيان وحرض فيرجي على تخبأتها في البنك بعيدا عن الأيادي وخوفا من الضياع أين وضعت أيضا مجوهراتها فهذا المشهد الذي الذي استحضرته ياما في هذا الوقت كان متواصلا مع ما حدث بين ياما وكوزيت . فهذا الموقف أثر في ياما .

"قلت للصغير : سلم لي على شارلي. بشير عفوا. وقل له ا هذا الدواء سينفعه كثيرا لتجاوز القنطة وحذره أن ينتبه لقلبه .

-لا طاطا. بشير قال لي أنه يحتاج الى دواء الحمى. هو مزكوم .

-طبعا حبيبي، هذا الدواء سيزيل عنه الزكام والحمى وحتى القنطة، يصلح لكل شيء .

-هاه، هكذا فهمت. المهم يزيل عنه الزكام ...".[2]

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 253.

[2]- المرجع نفسه، ص: 259 .

– مشهد أو حوار قصير دار بين ياما والأخ الأصغر لشارل "بشير" حول الدواء واختلاف أراء كل منهما حول الفياغرا. فالصغير لا يعلم أن هذا الدواء بعيد كل البعد عن الزكام والحمى.

"–قلت له اني سأخرج صباح الغد نحو الكنيسة .

وقال : هل تريدين أن تموتي يا مهبولة .

– لا عزيزي فاوست. أريد فقط أن أشعر بأنني ما زلت على قيد الحياة. أعيش وأحيا وأحس. وأن شيئا في هذه الدنيا يستحق أن تستمر من أجله. لا أطلب أكثر من هذا.

– لكن الوضع قاس يا حبيبتي. رائحة الجثث أصبحت تملأ كل الأمكنة .

– يوجد عفن كبير، ولكنه لا يأتي من جثث الأموات وانما من جثث الأحياء الذين يبيعون ويشترون.

– أنت أعرف. لكن أرجوك لا تستدرج قدرا أعمى .

– أنا على يقين مطلق أن القدر الذي أخطأني بالأمس عندما كان كل شيء مشتعلا، لم يصبني اليوم أبدا، لا تشغل بالك علي، يا فاوست .

– ينشغل بالي اذا على من ؟

– ركز على عودتك. وعد لمحبيك الكثر بكل الخير هذا هو الأهم.

يحاول فاوست أن يظهر خوفه لياما عليها وأن البلد ليست في حالة مستقرة ويجب أن تتوخى الحذر، كما لا يوجد هناك من داع لخروجها من بيتها أو من الصيدلية خاصة وأن خفافيش الظلام لازالت متمسكة بالدم لكن ياما اتخذت قرارها في مواجهة كل ذلك ولا تريد أن تختبئ وراء باب بيتها منتظرة الموت البطيء وهو الخوف من شبح يعيش في مخيلتها قد ورثته عن والدتها في أيضا تريد أن تنطلق وترى ما ينتظرها كل هذا الحوار احتوته المملكة الزرقاء .

"– لالة مريم لم تستطع فعل الشيء الكثير مع القتلة، الاحسن أن تختفي في مكان حيث لا يراها ولا يسمعها أحد، هي أيضا لن يرحموها . طاحونة القتل العمياء التي استقرت في البلاد، لا تفرق بين اللص والامام، وبين المجرم والخوري . وبين النبي والدجال.

– لا تقل مثل هذا الكلام يا بابا ارجوك . أنت تخيفني حرام عليك .

– بركة ما ترعب في البنت ؟".[1]

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 269 .

– تتحاور ياما مع والدها بخصوص ذلك الترتيل ويمتزج حديثها عن لالة مريم التي سيطالها سلاح تلك العناصر المسلحة فحتى أمنا مريم لن ترحم ان سقطت في أيديهم فهم لا يفرقون بين ظالم أو مظلوم، فهم جماعة اختارت الدم يسود في البلاد .

"– أنت من هذه البلاد ؟ عربية؟ قبائلية؟

–كل ذلك مجتمعنا.

ضحكت ظننته يمازحني.

–لازم تعرفي وين تحطي رجليك يا أختي الدنيا صعبة، وكل شيء أصبح ملغما، ويمكن أن تقتلك كلمة واحدة، مسيحية؟

كدت أقول له :

– وش دخلك؟

– مسلمة اذا سمحت سيادتك.

– ليس أنا من يسمح.

– من يسمح اذا؟ ربي سبحانه وتعالى لم يطرح علي هذا السؤال ؟ من اذا؟

– تريد وثائقي لتتأكد من أني مسلمة وفوق هذا سنية، وأكثر من هذا كله أيضا مالكية، مع أني لا أعرف ماذا يعني ذلك بالضبط في عالم يقتل بعضه بعضا بلذة متناهية؟

– عفوا سيدتي. لم أطلب هذا. ولكن لا تعودي الى هذا المكان، اذا أردت أن تعيشي طويلا .أعرف أنه لا يأتي الى هذا المكان الا المحروس من علية القوم، وربما كنت منهم . كلما زار البلاد شخص أوربي جاؤوا به الى الكاتدرائية ليظهروا له مدى متانة الروابط التاريخية والأخوية والدينية بين البلدين، والتسامح الديني والعرقي واللغوي والطائفي، الموجود في هذه البلاد. ولكن حتى المحروس قد يخيب ظنه اذ لا أحد يعلم أسراره الصدف القاتلة التي تنتظره في الزاوية الأكثر ظلاما ؟ الحراسة ليست ضمانة دائمة.

– لماذا ؟ هل سمعت أنهم يقتلون المسحيين واليهود في هذه المدينة؟

– لا ليس بالضرورة.

– من اذا؟

– اللي يحبوا يفهموا ؟ مسلمين كانوا أو يهودا أو مسحيين، وحتى اللي بلا دين.

– لم أفهم جيدا يا كازيمودو... عفوا لم أتعرف عليك؟

– مش مهم. بالعربي الفصيح يقتلون من يعتدي على صمت ليس له.

– أنت اذا تعتدي على صمتي.

– ليس هذا القصد سيدتي. الناس اللي يتكلموا في الوقت الذي يفترض فيه أن يصمتوا. الطاحونة لم تشبع بعد. لا تزال أمامها أيام كثيرة من الاستمتاع بالتقتيل الجماعي والفردي.

– الان فهمت كثر خيرك.

– يكثر خير ربي".[1]

– جرت محاورة بن الرجل الأحدب وياما محاولا أن يقنعها بالابتعاد عن الكنيسة، فشبح الموت يحوم عليها دائما فالقتلة لا يتركون أحدا سواء أكان مسلم أو مسيحي أو يهودي، هم يريدون تطبيق قانونهم أي سيادتهم على الجميع ولا يريدون أن يوجد بين الناس من يقف ضدهم أو تكون لهم سلطة أعلى من سلطة هؤلاء القتلة.

"– هل تعرفين من أين اسمك الجميل يا سيليني ؟

– طبعا يا طاطا، سليني ابنة كليوباترا التي تزوجها ملكنا البربري يوبا الثاني وأسس معها مملكة موريتانيا، المفروض هذا مصدر الاسم، لكن كنت أحب أن أسألك عن شيء اخر.

– تفضلي.

– هل رافقتك في الغرف بشكل جيد؟

–كنت رائعة.

مثل ديف.

–كنت قريبة من ديف؟

–كنت مدهشة يا قلبي، أنت ستكونين عازفة عظيمة في وقت قريب، وسوبرانو كبيرة.

– شكرا ياما على حضورك، سعيد أنك أخيرا أصبت بعدوانا. نحتاج وجودك حقيقة. لقد منحنا حضورك أملا كبيرا في الحياة. أنت لا تعرفين أن سيليني هي أيضا سوبرانو جميل. صوتها مثل ماشاهو. مدهش. تستمعين اليها.

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 273.

– أتمنى من كل قلبي. شكرا دجو. أنا أيضا أشعر بالحاجة اليكم. هالني اليوم ما الت اليه مدينتنا، لكن الحياة تستحق حقيقة أن نتشبث بها كما كنت دائما تقول لدفعنا نحو تخطي شروطنا القاسية.

– وماذا غير الأمل؟ كما تلاحظين اننا نتدرب على الهارب التي غناها مولوحجي، عن قصيدة لبوريس فيان، ضد الحرب، ولكننا نزعنا منها بعض المقاطع الثقيلة والعامة، وغيرناها بتوزيع جديد وجماعي لتتواءم مع صوتي ماشاهو وسيليني وأصوتنا أيضا بالنسبة للمقاطع الكبيرة. فهي تجسد ما نعيشه اليوم. وهي ستجيب لما طلبه منا صديقنا شادي لنتمكن من المشاركة في مهرجان افريقيا الجنوبية، افريكا جاز. أعجبته الفكرة لأنه منا شيئا ضد الحرب الجماعة حفظوها ونحن بصدد تنفيذها ونحتاج حضورك معنا كلما أمكنك ذلك لا نريد أن نثقل عليك.

راقصوا التانغو ستكون أغنيتنا في اختتام برنامجنا، لا تزال الى اليوم محط أنظار الكثيرين ممن يهتمون بالجاز كم هي مدهشة؟ الى اليوم لم يمت ألقها. خففناها قليلا لتنسجم مع مجموع أغاني الألبوم.

تنبه دجو لذلك فسألني بحيرة :

– أتمنى أن لا أكون قد أتعبتك بثرثرتي، تعرفين ماذا يمثل لنا نص ديف راقصو التانغو الكل يحفظه عن ظهر قلب. قدامى وجدد. أعجبنا أيضا نص بوريس فيان كثيرا. مناسب للمهرجان.

– وأنا أيضا أحبه. بالخصوص هذا الهارب. تعبت اليوم من كثرة الحركة في المدينة. المهم أنه لا مشكلة لكم كما عرفت بالنسبة للمقر. كل الأمور استقامت.

– نتحايل لكننا بوثيقة ديف نحن في مأمن مؤقت على الأقل في ظل الأطماع لنهب ممتلكات "البيان فكون" الفارغة، والتابعة للدولة، وهذه لا ينطبق عليها قانون الممتلكات الفارغة التي تركها المعمرون، لأن صاحبها اختيار الجزائر، ولم يكن معمرا، هذا ممسكنا القاتل ضدهم أصبحت البلديات مختصرا للبلادة والنهب والهمجية البلدية تتبعنا ولكننا أصبحنا لا نأبه بها. اعترفت بملكية الجمعية للمكان وهذا مهم لنا لكنها تريد منا أن ندفع ثمن الأرض غير مدرجة في نظام الملكية. ممكن طبعا، لكنهم يريدون رشوة لكن منذ أن رفعنا قضية ضدهم لدى المحكمة، صمتوا المحامي طلب الكثير من المال. لكننا سنحل المشكلة".[1]

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 283.

– في المخزن أين توجد الفرقة وبعد استراحة بدأت ياما في الحديث مع سيليني كي تحدث نوع من الانسجام والتعارف فهي لا تريد أن تكون غريبة في فرقة تكون أحد مؤسسيها ليتحول الحوار بين دجو وياما حيث بين فرحته لياما بعودتها الى الفرقة، أين أثر بكلماته في نفسية ياما كان يذكرها بالفرقة سابقا لكن سريعا ما أدرك الأمر ويحول الحديث عن أوراق الملكية وصعوبة ما واجهه.

"– عزيزي دجو. لا تفكروا في المحامي، سأتكفل بنفقاته. حتى بالنسبة لشراء الأرض يمكنني دفع الجزء الأكبر في اطار القانون، اذا بقي فيه قانون في هذه البلاد.

– شكرا لك ياما. لم نصل بعد الى هذه المرحلة. لكننا سنستنجد بك عندما تنغلق كل الأبواب أمامنا. لدينا من وثائق الاثبات ما يغرقهم، كل الوثائق الأصلية المؤمنة لديك في البنك سنخرجها عند الحاجة اذا شككوا في الصور الموجودة لدينا عنها. حتى لا يعتدوا على حقنا. سنقاومهم بكل الوسائل لن نسهل عليهم مهمة سرقة ديبو –جاز.

– أعرف يا دجو. الوثائق معي في خزانتي في البنك في خزانة فيرجي. متى ما احتجتم لها. أضعها تحت تصرفكم، واذا وقع لي أي حادث اتصلوا بمحامي، كل شيء معه، حتى وصيتي وهي تهم كثيرا ديبو–جاز في جزء منها ربما ليست معكم دائما. لكن قلبي وأملي في هذه الفرقة كبير، كلما أظلمت الدنيا في عيني، وجدتني أركض نحوكم مثل اليتيمة.

–البيت بيتك ياما".[1]

موقف أكثر من رائع تتخذه ياما حين قررت التكفل بمصاريف المحامي وشراء الأرض ما جعل دجو يقوم بالرفض بطريقة لبقة، حين طمأن ياما بأن القضية ستكون من نصيبهم.

"–أنت تلعبين مع الموت، الحياة عزيزة ويجب أن لا نسلم فيها، لماذا غادرت أرضي؟ برضاي؟ لأني ببساطة كنت و ما زلت أرفض الموت العبثي والمجاني.

– أنا لم أسلم في شيء. متشبثة بالحياة بقوة.

– حافظي على نفسك على الأقل. فأنا لم أرك ولم أشبع منك.

– هل تحبني الى هذا الحد؟ سؤال غبي.

– ببساطة محوت كل الوجوه التي صاحبتني في غربتي.

– يااااه أي حظ وسط كل الفيض النسائي الذي يملأ حائطك حبيبي.

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 284.

– تبالغين.

– ألم يمر بذهنك أن ذلك يؤذيني مثلا.

– لا معجبون أكثر.

– معجبات.

– ماشي معجبات. يأتون ويمضون مثل النجوم الهاربة. لا مكان لهم الا في جوف هذا البحر الأزرق الذي اسمه الفيسبوك، الذي يلتهم كل شيء بلا رحمة. هل تتخيلينني في علاقة مع الألاف من النساء؟ خليك عاقلة شوية عمري.

– لست غبية الى هذا الحد طبعا ولكني أتساءل بيني وبين نفسي، ماذا تقول للأخريات؟ هل هو الكلام نفسه الذي أسمعه منك؟ ما تكتبه لهن على حائطك يحسسني بذلك. اللغة نفسها، في كل مرة أقول لك الكلام نفسه، بدأت أشعر بالملل، بملاحظاتي، ربما ستكرهني أنت أيضا حبيبي، متعبة لكني مع ذلك ممتلئة بنور الحياة. القسوة ليست الا الوجه الأصعب والأقوى للحياة نفسها، أنا لا ألومك، أسألك فقط. ألووووو... هربت؟ لماذا لا ترد؟ طيب، كما تريد".[1]

بدأ الحوار بين ياما وفاوست بغضب هذا الأخير من ياما، لأنها خالفت رأيه بالخروج، اذا زارت الولي واتجهت الى الكاتدرائية وختمت ذلك بذهابها الى ديبو –جاز، فهي كما يرى فاوست لا تخاف على حياتها بل لا تبالي بما يدور من حولها. الا أن ياما لا يهمها ذلك بقدر تلك الفتيات اللواتي يظهرن على حائط مملكة فاوست كل هذا الحوار دار بينهما في المملكة الزرقاء، كما تسميها ياما لأنها مملكتها الخاصة التي تجمعها بحبيبها.

"– انتهى الأمر لقد اتخذوا القرار، وصلتنا البطاقات، طبعا لم تعجبني الرتبة السياحية عندما سألت عن السبب، قيل لي ان السبب اداري لا أكثر، في قانون البلاد لا يتمتع بالدرجة الأولى أو رجال الأعمال البزنس كلاس، الا المدراء ووكلاء الوزارات، والوزراء وانزعجت وكدت أصرخ، ولكني تمالكت أعصابي، قلت ان هذا لا يوجد الا في بلادنا وهو شديد الغرابة، لم أره في أي بلد من البلدان هل المثقف خضرة فوق طعام؟ هذا لا أقبل به مطلقا لأنه يحاذى الاهانة. ماذا يكلف دولة أن تكرم ابنها بشيء من التقدير والاحترام؟ لن أتحرك الا بالدرجة الأولى أو البزنس كلاس.

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 290.

– الدرجة الأولى مهمة الى هذا الحد الذي يدفع بك الى الغاء الرحلة؟ أقل من ساعتين حبيبي ؟ ليست رحلة عبر المحيط يا غالي؟ على كل أنت أعرف مني في شؤونك.

– مسألة مبدأ لا أكثر.

– أنا؟ هل تضحي بي بهذه السهولة؟

– لا أبدا. يجب فقط أن يعرفوا أن المثقف ليس رخيصا الى هذه الدرجة، سافرت عبر العالم كله، من افريقيا الى أوربا الى اسيا الى أمريكا. دائما براحة وفي درجة عليا. الا وطنك يصر على أن يذلك.

– أنت وين يا حبيبي؟ الناس هنا يموتون بالعشرات كل يوم. في حرب لا اسم لها. من حقك يا غالي، ولكنه يصعب علي أن أفهم ما تقوله. على كل أنت أعرف بما يشغلك. لكن يبدو لي أن الأمر ليس بكل هذه الأهمية. درجة أولى أو بدرجة عاشرة تستقلون الطائرة نفسها. المهم أن يصل الجميع بسلام.

– يحتاجون الى من يهزهم من حين لآخر، يبدو أنهم استحوا قليلا على عرضهم. وبعثوا البطاقات كما طلبتها. ماذا يكلف ميزانية دولة تنام على جبال من الدولارات؟

– الكثير من الجياع والبطالين وضحايا الحرب الصامتة الذين لا يلتفت لهم أحد؟

– المهم، هل تحتاجين شيئا من اسبانيا؟

– عودتك بالسلامة وأفرح بك حبيبي.

– لا تهتمي فقد رتبت كل شيء، لم أترك شيئا للصدفة.

– ألا يجب أن ننتظر قليلا. الزواج بسرعة ليس جيدا. أنا أيضا مشتاقة لك و أنتظرك بلهفة كبيرة.

– كل شيء في وقته حبيبتي، لم أتحدث عن الزواج ولكن مسرحية لعنة غرناطة، لقد ذهب التقنيون والسينوغراف ورتبوا كل شيء. الأوبرا الوطنية ليست مؤهلة لاحتضان العروض الكبيرة، لكن تقنيينا، بفضل عبقريتهم وجهودهم الكبيرة، جعلوها ممكنة الاستقبال وتتحمل السينوغرافية والديكور الثقيل مع بعض التغييرات الخفيفة في منصتها.

–قرأت هذا في الصحافة الوطنية بكل تفصيلاته".[1]

"– لماذا اصمت كأنك لست سعيدة بعودتي.

– بالعكس أشتعل فرحا يا هبلي وروحي. ولكني أشعر بأنك تبتعد عني في كل مرة بخطوات خبيثة.

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 300.

– لست بعيدة ولكني متعب من شدة العمل المتواصل بلا راحة منذ ثلاثة أشهر مرهق لأني أريد أن تكون هذه العودة كبيرة ومدهشة. مقنعة للمنتظرين. ومقنعة أيضا للذين وضعوا كل ثقتهم في. تعرفين أن القتلة دفعوا بنا نحو الفراغ والموت، فعدنا بقوة الى أرضنا، لا يعترفون بك في وطنك حتى ولو كنت لمعة خارقة، لكنك عندما تأتيهم من الخارج ينحنون لك اعترافا واجلالا. لقد قضيت عشر سنوات من المنافي، وأريد اليوم أن أعود الى وطني كبيرا.

– أفهم انشغالاتك حبيبي، أفهمها جيدا، لكن... أنا في كل هذا ! أريد ان أسمع شيئا خاصا بي. يحسسني بأن مكاني في قلبك لم يتغير أبدا. كل ما تقوله لي قرأته في الحوار المطول الذي أجرته معك جريدة الأمة الرسمية وتناقلته وكالة الأنباء الوطنية.

– أنا سعيد وأعرف أن سعادتي هي سعادتك.

–فاوست حبيبي أريد أن أقول شيئا أرجو أن لا تغضب مني. ممكن؟

– يا روحي أنت جاذبيتي الكبرى نحو بلاد الشوق والحنين. تفضلي.

– لا أدري. طبعا سعيدة بمجيئك، لكني أصبحت أخاف منك؟ انتظرتها ساذجة، فلم تتأخر الضحكة.

– هههههه، مهبولة.

– طيب لماذا تضحك، أنا مستسلمة لك كليا بكل براءتي الطفولية. ثلاث سنوات وسبعة أشهر وأنا أنتظر هذه اللحظة حبيبي. من حقي أن أحس بها.

– أرجوا أن تظلي كما أنت. أحبك. هي اللحظة التي تعيد لي حقوقي من أبناء الكلبة الذين سرقوا حقي في أن أكون كما أنا في وطني وتربتي.

– يجب أن تنسى هذا كله ذا أردت أن تعيش على هذه الأرض . لا يمكن أن تبني حياة أخرى بديلة وأكثر انسانية بالأحقاد التي لا تعمل الا على تدمير ما شيدته بجهودك وتعبك وعرقك. أتفهم حزنك القاسي الذي ينخرك من الداخل لكن... فنحن في النهاية بشر. ربما كان عالمي صغيرا ليس مثل عالمك. امرأة تقوم باكرا لتركض نحو صيدلتها وتقضي اليوم بكامله في حل مشكلات الأدوية النادرة، وعندما تجدها، تمر عبر البيوت لتوزيعها على الذين وعدتهم بتسليمها لهم كساعي بريد مزهو بالأخبار السارة التي تحملها الرسائل، وفي الليل لأعمل لها سوى الانكفاء على مملكة مارك زوكيربيرغ الزرقاء. قبل أت تنام على كتاب من الكتب التي تسيح كل سريرها.

– لن أحقد على أحد ما دمت حاضرة في كياني وقلبي.

– هكذا أشعر بك أكثر حبيبي".[1]

"– قل حبيبي رايان ما بك، احك لي؟

– ياما، متعب جدا، خائف من كل شيء من نفسي من الأشمال التي تحيط بي وتريد خنقي. من الأصوات التي تملأ رأسي ولا سلطان عليها. من الدم الذي يملأ ألبستي. من الموت الذي يكثر في وجهي بأسنان صفراء متهالكة ومسوسة.

أشعر بألم كبير على اسماعيل، صديقي في الخدمة الوطنية. لقد ذبحوه أمامي مباشرة بعد المكالمة التليفونية التي طلب فيها أخوه أن يمزقهم اربا اربا لأنهم قتلة ومجرمون. قطعوا رجليه في البداية. وكلما صرخ قالوا له نحن ننفد ما طلبه أخوك منك فينا. ثم قطعوا يديه. ثم بتروا... وهو يصرخ بأعلى صوته ويستحذيهم أن يرحموه بقتله. ثم فقأوا عينيه. بأصابعهم الغليظة، ثم قطعوا أظافره ونزعوا أسنانه وهم يتلذذون حاولت أن أتفادى مشهد الدم لكنهم ضغطوا على رأسي بقوة ومنعوا عيني من الانغلاق. قال أحدهم وهو يصرخ في وجهي : شوف يا وحد... واش راح يستناك. واسماعيل يردح كالشاة في دمه قبل أن يقطعوا رأسه من القفا بمنشار صدئ. خائف من كل شيء يا ياما. خائف جدا من النوم. من الظلال التي أصبحت أراها في كل مكان. خائف من البيت. من الخارج. خائف منهم لأنهم سكنوا في.

– لازم نشوف محلل نفساني.

– أخاف.

– لن يفعل شيئا معه. سيسألك ليخفف عنك خوفك لا أكثر".[2]

– في ذلك المنزل البسيط الذي ما تسلم ياما من ذكرياته المؤلمة التي أصبحت ترافقها أكثر من ماضيها باتت حياتها عبارة عن اعادة لماضيها تذكرت ذلك المشهد بينها وبين رايان حين رسخت في عقله مواقف الارهابيين ضد صديقه اسماعيل هذا ما ضيع حياته فهي حياة بدأت بخطف وتعذيب وقتل ثم مهدئات ومخدرات لتصل نهايته لسجن رهيب.

"هل من خدمة يا سيدتي؟

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 303.

[2]– المرجع نفسه، ص: 315.

– أنت هي... ماسة؟ يعني المهبولة.

ارتسمت على محياها ابتسامة مشرقة اعادت لها ثقتها في نفسها.

– لا أحد يستطيع اليوم الهرب من النور. أنا مهبولة فقط لفادي هههه. اذا نحن أصدقاء الفيسبوك؟ هل من خدمة سيدتي أنا تحت تصرفك.

– والله وتزيدي دوري به. أقتلك. نقطعك يا وحد السافلة. منحطة القيمة و الأخلاق. هكذا تعرضين عليه لحمك بسهولة وأمام جميع القراء؟ ما تحشميش؟ حتى للمومس قانونها وحياؤها.

– مجنونة، تتكلمين عمن؟ لا أحد في حياتي الا زوجي؟

– فاوست. حبيبي فاوست، يا... الفيسبوك.

شوفي يا مومس الفيسبوك. لو تحومين من ناحيته مرة أخرى. سأحرقك.

– لم أفهم؟ من هذا الفاوست؟

– الكاتب فاوست، فادي. اللي قلتي له أرواح تشوف الصغير، ينتظرك. لا يكفي أن تنامي معهم ولكن تورطينهم في أولاد قبل أن يعرفوا جنونك. خسارة فيك تسمية ماسة؟ وكبيرة على فحشك كلمة المهبولة. الهبل حكمة يا جاهلة.

– ما فهمتش. تتحدثين عن فادي المسرحي؟ خالي الذي يقيم في اشبيلية؟ هل تريدين حرماني من خالي يا مجنونة؟ أنت لست زوجته ؟ واش دخلك في حياته الخاصة.

– تتحايلين، قرأت ما كتبت له عن ابنيكما؟ لن تفلتي مني اليوم.

– قلت لك انه خالي الغالي. خالي يحبني ويحب ابني الذي أسميته باسمه ؟ وأنت ما دخلك في مسألة عائلية؟ من وضعك على رأسه وعلى رأسي؟

أنقذوني من هذه المجنونة. انها تريد قتلي.

– قتلك وأكثر من هذا، ونرميك في الزبالة أيضا، لماذا هرب منقذوك؟".[1]

أ–2– الحوار الداخلي: وهنا يتجلى صوت الشخصية من خلال حديثها مع نفسها، ويعرف دور جاردن أسلوب الحوار الداخلي (المونولوج) بأنه "الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعتريه

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص ص: 337-336.

شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي أنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو حالة بدائية وجملة مباشرة قليلة التقيد بقواعد النحو كأنها أفكار لم تتم صياغتها بعد".[1]

والحوار الداخلي هي "الحالة الروائية التي يتوقف فيها زمن الحكاية ليتسع ويتمدد زمن الخطاب".[2]

أي أن المونولوج هو حوار داخلي بين الشخصية ونفسها ويكون من أجل تحديد الحالة النفسية التي يشعر بها الشخص أو الشخصية الروائية.

فمن الحوارات الداخلية يذكر قائلا: "ماذا لو كان قائل؟ مجنون، معتوه، يتعقبني"[3]، فهنا الراوي في هذه الحالة وضع المشهد الحواري الداخلي ليعبر عن حالة ياما وهي في حوار مع نفسها هي حائرة.

وقوله أيضا: "لا أدري لماذا ضحكت من أعماقي على كلمتي بلا سبب"[4]، فهنا نجد الساردة ياما حائرة، وتسأل نفسها عن السبب الذي جعلها تضحك على الرغم من إساءة الحالة التي تمر بها.

وتقول أيضا: "لا شيء سوى الليل والسكينة وانطفاء أي نجم في السماء، هل هناك سماوات خاصة بالحروب الصامتة ولحظة الموت اليومية؟ أحس بحزن ثقيل فلست وحدي في محنتي"، فياما في هذا المشهد تتحدث عن حزنها والحيرة التي تنتابها، وعن الحروب التي تسببت في ذلك، فساهم هذا المشهد في تخفيض السرد وابطائه.

ومن الحوارات الداخلية أيضا تقول ياما :

"كيف ستكون رعشتي الأولى وأنا أواجه حبي فاوست ؟ هل سأقتله حقا أم أرتمي بجنون نحو صدره؟".[5]

فهذا المشهد الحواري نجد ياما تخاطب نفسها وتساؤل قلبها كيف ستكون ردة فعلها عند ملاقاة حبيبها بعد سنين مضت.

ومن المشاهد الحوارية الداخلية أيضا :

---

[1]- محمد نضال الشمالي، مرجع سابق، ص: 179.

[2]- مها حسن القصراوي، مرجع سابق، ص: 204.

[3]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 12.

[4]- المرجع نفسه، ص: 68.

[5]- المرجع نفسه، ص: 78.

"قلت في نفسي، ماعليش، هو حبيب ومش خسارة فيه بطاقة سفر غالية ثم أن ما حدث هو فوق طاقته، لأن الجهة الداعية فاقت من تحمل مسؤولية رجل مهدد بالاغتيال".[1]

-نجد ياما تحاور نفسها وتقدم مبررات لحبيبها فاوست الذي تراجع عن عرضه للمسرحية، وأيضا من الحوارات الداخلية التي نجد ياما تحاور فيها نفسها ما يلي:

"لم أرد، هو يختبر وجودي، لا يمكنه أن يعرف أني هنا".[2]

"تقولها بيقين، وأقولها بلا قناعة، استرضاء لها".[3]

"وكنت أتساءل في نفسي من أين كانت تأتي بها، تفاصيل حقيقية استقرت بقوة في ذاكرتها، لم تنس أي شيء مهم منها".[4]

ويتضح من خلال تصفح الرواية اعتماد المؤلف على الحوار الداخلي (المونولوج) الطويل أكثر سعيا منه في إظهار الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الروائية.

ان المشاهد السردية تسهم في بناء الرواية من زاوية اتمام ما ينقصها من أفكار وأساليب تعبيرية، فالكاتب غالبا ما ينيب ساردا عنه، يقوم بعرض الأحداث كما يوزع السرد بين الشخصيات المتعددة بواسطة صياغة أفكار ما يود تبليغها وفق المستويات الفكرية للشخصية، فالمشاهد السردية تنبئ بتعطيل الزمن الروائي وتعلن عن ايقافه الى حين انتهاء المشاهد واستعادة السرد لوتيرته فهي تضع القارئ ازاء مشاهد مسرحية أكثر منها روائية تلعب فيها المواقف الدراسية الدور الأساسي معلنة عن شخصيات كعوامل فاعلة في السرد ومؤثرة في الأحداث.

ب-الوقفة pause: "ويعد الوصف تقنية زمنية فاعلة يعول عليها في ابطاء وتيرة السرد أو حتى تعطيله كليا، حيث يكون فيها زمن الخطاب أطول من زمن القصة، لأن الراوي يوقف السرد ويشتغل بوصف مكان ما أو شخصية روائية، وقد يقوم هو نفسه بذلك أو يسند المهمة لإحدى الشخصيات".[5]

---

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 20.

[2]- المرجع نفسه، ص: 91.

[3]- المرجع نفسه، ص: 128.

[4]- المرجع نفسه، ص: 148.

[5]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 117.

يقول جيرار جنيت "إن الوصف لا يحدد أبدا استراحة وانقطاعا في العمل، أن الحكي البروستي بالفعل، لم يحدث فيه أن توقف عند شيء ما أو مشهد ما دون أن يكون هذا التوقف راجعا الى توقف تأملي للبطل نفسه".[1]

فهو يرى أن الوصف ليس وظيفة استراحة أو تزيين بل يرى أن وظيفته تفسيرية تشرح موقف ما دون اغفال دورها الأول وهو تعطيل زمن القصة مقابل تمديد زمن الخطاب.

فالسرد يتوقف ليفسح المجال أمام العملية الوصفية التي تعمل على تقديم أوصاف للشخصيات الروائية.

"فالوصف ملفوظ روائي وأداة تمثل لقارئ القصة سمات وخصائص الأشياء والشخصيات والأمكنة".[2]

ولعل أبلغ تعريف للوصف هو لجيرالد برنس "عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث المجردة من الغاية والقصد في وجودها المكاني عوضا عن الزمني وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزمنية".[3]

وهي تقنية عكس الحذف، إذ يعتبر السرعة الدنيا التي يمكن أن يسير بها السرد ويقتضي الوصف عادة انقطاع السيرورة الزمنية فيعطينا احساس بتوقف الزمن، بينما يستمر السرد في تقديم الكثير من التفاصيل الجزئية حول موضوع ما".[4]

إن "الوصف أشبه بعملية استطراد واسعة يتوسع بها الخطاب الروائي على حساب الزمن الحقيقي للحكاية فيتوقف زمن القصص على زمن الحكاية وقد يكون هذا التعطيل مختصا بالزمن القصصي الحقيقي لخدمة النص وغاية للبناء الفني".[5]

كما ان الوصف عند رولان بارث احكام لغوي مهووس لا يخلو من جنون في الوصف، فيستخدم أفعالا وأسماء ونحوتا لتكوينه.

أما الحديث عن أنواع الوقفة الوصفية فيقودنا الى رصد نوعين:

---

[1]- حميد لحمداني، مرجع سابق، ص: 77.

[2]- صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، د.ط، د.ت، ص: 162.

[3]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مرجع سابق، ص: 58.

[4]- محمد مشرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، دار العواصم، الزاوية الحمراء، ط1، 2004، ص: 96.

[5]- حميد لحمداني، مرجع سابق، ص: 80.

"يتمثل النوع الأول في كون الوصف يرتبط بحركة الشخصية والحدث أي أنها جزء أساسيا من سياق السرد بمعنى آخر أن الوقفة في هذا النوع ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفا أمام شيء أو غرض يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، أما النوع الثاني فهو عكس الأول بمعنى أن الوصف خارج عن زمن القصة فتشبه بذلك محطات استراحة يستعيد فيها السرد انفاسه فالوصف يعد في النوع الأول وسيلة تخدم حبكة النص وعناصر وفي النوع الاخير يتحول ليكون غاية في حد ذاته وهنا تكمن سلبيته وخطورته على النص".[1]

"وتوظيف الوصف كوسيلة تعمل على تأدية وظيفة ترتبط بالنص السردي، دفع الكثير من النقاد الى ترجيح الوصف باعتباره وسيلة تخدم النص يقول بارون baron في ذلك، وهو مؤلفي القرن التاسع عشر "أول ما يجب مراعاته هو عدم الوصف بغاية الوصف، ولكن لإضافة شيء يكون مفيدا للسرد ولتقوية الجانب الشعري، فلا ننسى بأن الوصف وسيلة وليس هدفا، أي أنه جزء من الكل وليس أجزاء مكونة للموضوع".[2]

في هذه التقنية لا تكون أي سرعة في السرد أي "العرض" بحيث يكون الزمن مساويا للصفر، والسرد متوقفا عن التنامي، حيث لا يكون هناك تطور في الأحداث فالوقفة تلائم الأوصاف والتعليقات التي تتخلل الحدث، التي تعطل السرد وتمنع الإحساس بالزمن ومروره.

وتتجلى الوقفة في رواية مملكة الفراشة من خلال وصف الشخصيات تارة، خاصة حالة عائلة ياما، أخوها، أبوها، أمها، ووصف الأمكنة والأشياء المادية (وصف حالة الجو مثلا)، والمعنوية، (الذات، العقل، تارة أخرى).

فبداية الرواية جاءت عبارة عن فاتحة وصفية، حيث أن الروائي هنا قام بوصف حالة ياما، أثناء فتحها الباب، فيقول "بعد محاولات يائسة، قد تجمد فيها دمي، وتحول إلى قطعة ثلج من شدة الخوف الذي يجتاحني كليا".[3]

بالإضافة إلى المقاطع الآتية:

[1]- مها حسن القصراوي، مرجع سابق، ص: 247.

[2]- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص:156.

[3]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 10.

ولقد برزت هذه التقنية في رواية مملكة الفراشة من خلال وصف الشخصيات حيث أن الراوي في هذين المقطعين يصف لنا أحد الشخصيات:

"فاوست مرتاح هناك، معشق جمل، معلق بين حب مدينتين، اشبيلية وغرناطة ومدينة ثالثة حولتها الأيام القاسية إلى مجرد حلم يتأرجح على خيط من نار".[1]

ويقول أيضا: "أمي كانت جميلة وأنيقة، امرأة حقيقية، تشبه نساء القرن التاسع عشر اللوائي صورهن دولا كروا، في بيوتهن، كل المقاييس الجمالية: مدورة جميلة، ملامح طفولية، عينان تبرقان بنشوة الحياة".[2]

فالرواية في هذين المقطعين عملت على تقريب هذه الشخصيات، الحبيب فاوست، و"الأم فيرجي" من الخارج للقارئ، حيث أنها صورتهما لنا بأدق التفاصيل حتى أن القارئ وهو بصدد قراءته لهذين المقطعين يتخيل حقيقة الموقف أو الشخصية الموصوفة وكأنها أمامه، كما أن الوقفة الوصفية. هنا كانت لها دورا هاما في الرواية، فهي رغم أنها توقف مسار الحركة السردية إلا أنها تحاول أن توفر مساحة لاستعادة النفس، أي أنها تعطي للقارئ فترة استراحة تجعله لا يمل من تعاقب الأحداث.

كما أن الراوية تصف لنا حالة البلاد وحالة البحر في قولها:

"بلادنا واسعة مثل سماء ودافئة كشمس".[3]

"موجة تعلو أكثر فأكثر عند اقترابها من الساحل، تتشكل قبل أن تتمرق متلاشية على الرمال ساحله في أثرها مسارا شفافا من الزبد الأبيض".[4]

ففي هذين المقطعين نجد أن البطلة ياما قامت بوصف حالة البلاد بعد الحرب وكذلك حالة البحر وأمواجه الرائعة.

أما في مقطع آخر نجد هناك وصف لحالة البطلة يتمثل فيما يلي:

"يكون قد تجمد فيها دمي، تحول إلى قطعة ثلج من شدة الخوف الذي يجتاحني كليا".[5]

---

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 24.

[2]- المرجع نفسه، ص: 47.

[3]- المرجع نفسه، ص: 84.

[4]- المرجع نفسه، ص: 91.

[5]- المرجع نفسه، ص: 108.

وقولها أيضا "كان رأسي مغلقا في قلمونة الجلابية، وضعت على فمي شالا طوارقيا أزرق".[1]

فالراوية هنا تصف لنا حالتها النفسية والخارجية، فقد عمل هذا الوصف كذلك على توقف وابطاء وتيرة السرد لمدة مؤقتة.

أما في مقطع آخر تقوم الراوية بوصف حالة ميرو فتقول "كان ميرو في لباسه الأبيض ولحيته المقصوصة بنعومة، يبدو كجراح مختص أو طبيب عالمي حضر خصيصا لإجراء عمليات معقدة والعودة إلى مستشفاه".[2]

تقودنا الساردة في هذا المقطع إلى الوقوف عند شخصين ميرو و يعرفنا بالجوانب والملامح الخارجية (اللباس، والوجه، واللحية...).

فالجانب الخارجي يقرب زاوية الرؤيا ويعطي القارئ فكرة يدنو بها من الجانب الداخلي وهذا ما يتبين من خلال وصف الراوية لميرو حيث أن وصفه جعل القارئ يتقرب من الشخصية وكأنه يتعايش معها. نلحظ كذلك الساردة تقف عند الكثير من الشخصيات لوصفها هذه المقاطع.

"فتحت لي فيرجي الباب وقادتني من يدي نحو غرفتها، كانت أمي بشوشة، ومبتسمة وفرحة وسلام يملأ عينها".[3]

"وجدت رجلا يرتدي بياضا ناصعا، طيب الوجه والعطر، متواجد في عمقها، في يده مسبحة ووجهه مضاء كشمس، عليه الكثير من السماحة والألق والنور".[4]

"كان ريان يصرح بقوة حتى جاء شخصان يرتديان لباس أبيض أخذاه بلطف فانصاع لهما دون مقاومة، رأيته وهو يغيب بينهما في البهو الطويل حتى انطفأ نهائيا كان نحيفا ومنكسرا، ومنجيا إلى الأمام ولون وجهه على الرغم من اصفراره والزغب الذي عليه ظلت به بعض الاشراقات الخفيفة".[5]

ان الوقفة الوصفية في هذه المقاطع أخذت مساحة كبيرة من الخطاب، كما أنها جاءت بوصف دقيق للحالة الخارجية للشخصيات، والتي تجعلنا نقف أمام الشخصية الموصوفة ونتخيل

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 112.
[2]- المرجع نفسه، ص: 134.
[3]- المرجع نفسه، ص: 174.
[4]- المرجع نفسه، ص: 189.
[5]- المرجع نفسه، ص: 237.

الصورة التي تحاول الراوية بثها وتقديمها للقارئ في صورة جميلة أو قبيحة بواسطة تلك التفصيلات الدقيقة، ولم يكتفي بتناول الوقفات الوصفية الخاصة بالشخصيات فقط بل أنها قامت بتشكيل لبعض الأمكنة فمثلا هذا المقطع قامت الراوية بوصف دقيق لغرف الانتظار فتقول: "في غرف الانتظار النتنة والمتسخة التي تعبق بروائح هي بقايا الوقفة الجافيل الذي مسحت به العاملة الأرض بممسحة عاملة وقديمة قاسية الرائحة، يصعد ذلك عليه ليمتد في رطوبة الحيطان وتعرق الأجساد".[1]

فالراوية هنا قامت بقطع تسلسل الأحداث وخطية السرد لوصف أو تشخيص المكان لـ "السجن الذي يقيم فيه ريان أخو البطلة ياما" وتعد وظيفة الوقفة في هذا المقطع وظيفة ابهامية.

وهناك مقطع وصفي أخر يتمثل في وصف ياما لحالة أمها تتمثل في: "كانت أمي نصف عارية تدفن رأسها في صدره عميقا وفي عينيها يعقبها دفئ وحنان".[2]

من خلال ما تم ذكره نخلص إلى القول بأن الوقفة كتقنية زمنية قد وردت بصورة كبيرة في الرواية إذ كان لها دور في تحريك أحداث الرواية ووقفاتها كما تمنح من خلال توظيف الرواية للوقفات الوصفية في أن دورها لم يقتصر على تعطيل السرد، بل غالبا ما كانت تقوم بوظيفة تفسيرية من خلال علاقته بالشخصيات والأمكنة.

"…Et tout d'un coup le souvenir n'est apparu ،Ce gout ،c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe) ،quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre ،ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé on de tillent. La vue de la petite madeleine ne n'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goute ; peut-être parce que ،en ayant souvent aperçu depuis ،sons en manger ،sur les tablettes des pâtissiers ،leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents ;peut-être parce que ،de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire ،rien ne survivant ،tout s'était désagrège ; les formes –et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie ،si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot –s'étaient oboles ،ou ، ensommeillés ،avaient perdu ka force d'expansion qui leur eut permis de rejoindre la conscience. Mais ،quand d'un passé ancien rien ne subsiste ، après le mort des êtres ،après la destruction des choses ،seules ،plus frêles mais plus vivaces ،plus immatérielles ،plus persistantes ،plus fidèles ،

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 245.

[2]- المرجع نفسه، ص: 248.

l'odeur et la saveur restent encore longtemps ،comme des âmes ،à se rappeler ،à attendre ،à espérer ،sur la ruine de tout le reste ،à porter sans fléchir ،sur leur gouttelette presque impalpable ،l'édifice immense du souvenir "[1]

توقفت ياما أمام كلمات مارسيل بروست، الذي ذكرت فيها المادلين وكيف تقدم من قبل العمة الأم مريم المجدلية، وكلمات مارسيل تربطها طلمة مادلينا –قطعة الحلوى الصغيرة وهذا كله أمام الجبل–.

"رأيت رجلا معقوف الظهر، مكدود الوجه يقف على الحواف، ليس بعيدا عن المدخل، عندما راني ابتعد قليلا كأنه كن خائفا مني، تسلق الحائط كقط وأخذ ينظر الي".[2]

« Ave Maria … Avec Maria Gratia plena … Maria Gratia plena … Maria Gratia plena… Ave ،are dominus… Dominus tecun… Benedicta tu in mulieribus… Et benedictus… Et benedictus frucrus ventris… ventris tui Jesus… Ave Maria Mater dei… Ora pro nobis pecatosibus… Nunc et in hora mortis nostrae… Ave Maria" [3]

– لالة مريم، يا ملكة السماوات . اليك أرفع صلاتي، أحتاج الى السلام في عيني، أملي فيك، ابني خففي علي، ابني يعاني سكرات الموت، افهميني وابكي معي أنت التي كنت أما، ارجعي لي ابني المسكين، مريم أيتها القديسة، أية سعادة، ابني يولد من جديد مثل زهرة مدهشة من صلاته، أيتها الجميلة الحساسة، هذا السر الغريب، انظر الى وجهي، لا تشبث بالأمل، ابني جبهتك تبتسم، شكرا أيتها الأم القديسة، أنت من ينقذ ابني . لالة مريم.

هي كلمات تضرع بها الكاهن صاحب الرداء الأسود، لأمنا مريم من أجل ابنه الضرير برأيه أنها سو تعالجه فهذا رأي المسحيين.

"شد الرجل الطويل الملفوف في السواد الكنيسي على يدي بنعومة بحيث شعرت بخفة كفه، بعد انتهائه من نشيد افي ماريا، وهمس دون أن يحرك وجهه ولا أي ملمح من ملامحه، وكأنه كان يتكلم من بطنه كما يفعل بعض المهرجين من محركي الدمى".[4]

"… Monsieur le Président
Je viens de recevoir

[1]–واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 255-256.
[2]– المرجع نفسه، ص: 265.
[3]– المرجع نفسه، ص: 267.
[4]– المرجع نفسه، ص: 270.

Mes papiers militaires
Pour partir à la guerre
Avant mercredi soi
Monsieur le Président
Je ne suis pas la faire
Je ne suis pas sur terre
…Pour tuer des pauvres gens
Depuis que je suis né
J'ai vu mourir mon père
J'ai vu partir mes frères
Et pleurer mes enfants
… Ma Mère a tant souffert
Quand j'étais prisonnier
On m'a volé ma femme
On m'a volé mon âme
Et tout mon cher passé
Demain de bon matin
Je fermerai ma porte
…Au nez des années mortes
Et je dirai aux gens :
Refusez de la faire
N'allez pas à la guerre
…Monsieur le Président
Si vous me poursuivez
Prévenez vos gendarmes
Que je n'aurai pas d'armes
Et qu'ils pourront tirer " [1]

– هذه الرسالة توجه بها دجو الى الرئيس ومفادها :

سيدي الرئيس لقد وصلتني وثائقي العسكرية لأذهب الى الحرب قبل الأربعاء مساءا سيدي الرئيس أرفض الحرب لست على هذه الأرض لأقتل الفقراء منذ جئت الى هذه الدنيا رأيت والدي يموت رأيت اخوتي يذهبون وبكيت أولادي كم عانت أمي عندما كنت سجينا سرقوا مني زوجتي وسرقوا مني روحي وكل ماضي الجميل وغدا سأغلق بابي في وجه سنوات الموت سأقول للناس اعصوا

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 287.

الأوامر أرفضوا الذهاب الى الحرب سيدي الرئيس اذا تابعتني قل لدركك اني لا أحمل يلاحا وانه بإمكانكم اطلاق النار علي.

"ثم ماذا حبيبي و حضرت الان ؟ ماذا كان سيحدث؟ شيء سوى أني أستعيد قليلا قلبك الهارب قبل أن أسلمه لك للمرة الأخيرة لست أنانية حبيبي بكل هذا القدر الذي يبعدك عني. لو فقط ان معجزة ما تنفع خرافة ! صدفة ما. وتضعني هذه الليلة بالضبط في مسالكك التي تعودت المرور عبرها ! سأنتظرك في صمت ولن أزعجك الى أن يلوح لي ظلك. سأعد خطواتك وأنت تقترب واحدة، اثنتان، ثلاث، أربع خطوات. لم تبق الا 34675 خطوة فقط لكي تصل. أعدها بشكل تنازلي... 34674... 34673...34672 لن ازعجك. لن أكلمك. لن أقاطع خلوتك، لن أربك خطوك، سأكتفي فقط بالنظر اليك حتى تصل الى حوافي. أنظر الى وجهك المتعب. أتركك تعبر اذا لم تنتبك رغبة التوقف. لن أمسح عرقك بأناملي. لن أحاول أن أزيل رماد صدرك، ولن أعبث، كما تعودت أن أفعل في أحلامي القلقة الهاربة. بشعرك و حواسك. لن أفسد عليك حدادك طقوس صمتك. الصبر فقط هو ما تحتاجه المرأة مثلي، أنت قلبها الحي، وذاكرتها المتعبة، أعرف حبيبي أن غيم حدادك سيمطر يوما مهما طال منفاك. كم يصبح كلامك شهيا عندما تكون في صفائك ما أجمل مطرك وبردك وشمسك. لست مطالبا عمري بردود على رسائل قد لا تصلك أبدا. ان كنت تحب ياماك الحبيبة. فلا تحاول الكتابة لها الا عندما يعود النور ليحتل مكانه في قلبك. عندما تشعر أن لي مساحة صغيرة فيه، حتى ولو بوصة واحدة، لا يدخلها أحد غيري. طلب كبير ليس لي؟ دع الأشياء على جنونها الأول وطفولتها. لا ترغمها على قول ما لا تريده، لأنك وقتها ستقتلها. الكلمات عندما تصاب بالشلل الكلي. تنطفئ بسرعة. لا تستعجل رسالة لإسعادي، فأنت أكثر من يعرف أن الكلمات مخلوقات حرة لا تريد من يرغمها. تأتي طوعا لا كرها، أنا وان كنت طفلتك التي تدللها وتخاف عليها عندما تصفو لقلبك وطفولتك، لكني في ساعات جنوني مراهقة، لا مطلب لها الاك، تريدك بتهور، غير مبالية بعيون الموتى التي تراقب كل أنفاسها، تطير فرحا وهي ترى مجاراتك لها، ورغبتك في اسعادها كطفلة مذللة، مختصرا بحرا بكامله بلمسة قلبك أو بحرفك الهارب نحوها. أنا امرأة تعرف جيدا أن أجمل ما حدث لها في حياتها، أنها أصيب بعدواك. قد لا أكون امرأة بحجمك، ولا بحجم هبلك. لكن كل ما أعرفه هو أني أصبحت لباسك و ظلك. أستطيع على الرغم من كل ارباكاتي أن أحس بك. أن ألمسك وأنت وراء قسوة الماء والزرقة. يكفيني حبيبي أن

أتذكر شعاعا يلمس قلبك كل صباح، فيزيل جراحاتك، ويملأ كهوفك نورا. ويحرق كل الرماد المترسب في الأعماق، ويملأ سريرك دفئا، قبل أن يخلي المكان لحياة هي أكبر من كل شيء فاوست حبيبي، فكر ولو قليل في قلبي، فقد اصبح لغة تحيا بك، وبك أيضا تنطفئ... فلا يتركه يموت".[1]

– اعتادت ياما على كتابة ما يجول بخاطرها في أوراق وردية، ترسم عليها كل أمانيها من فاوست فهي مرة تحلم بلقائه ومرة تريد قتله، وأخرى تنسى كل ما حولها لتعيش من أجل اللحظة التي يدخل فيها الى أرض الوطن لكن هي رسائل محفوظة في درج سري، لا يطلع عليها الا ياما حتى فاوست الذي يهمه الأمر لا يدري عنها شيئا، حين يختلط الحب والاشتياق بالخوف هذا ما ينتج عنه على حد علم ياما.

"كان رايان جميلا ورشيقا وهشا الى أقصى الحدود. حلم كثيرا بأن يكون ممثلا، لكنه ظل مرتبطا بقوة بدراسته. والعائلة كلها تفتخر به. كان يدرس القانون الدولي وله أحلام كثيرة في الدخول الى الأمم المتحدة والدفاع عن حقوق الكيانات الضعيفة. كان على خلاف مع بابا زوربا يقول له دائما ان المال هو كارثة الأمم وخيرها. دخل الخدمة العسكرية الاجبارية لسنة ونصف استمرت سنتين كلها في عز الحرب الأهلية".[2]

"وجه ممتلئ كبرتقالة شهية، منتفخة من كثرة الماء، ابتسامتها في ألبوم صورها تظهر أسنانا صغيرة بيضاء ومسطرة كأسنان فأر. لا يوجد فيه أي خدش. بلوفر أحمر يعطي لوجهها مظهرا جميلا ومشرقا. القاتل فيها عيناها. لا اعتقد أني رأيت ما يشبههما. أي رجل يراها يغرق فيهما. هناك عيون لا تقاوم لا لأنها جميلة فقط مثل لوزة غابية متوحشة، ولكن لأن بها سرا غريبا ومبهما، لا يعرف خفاياه الا من جن بها".[3]

"كل تفاصيل كيرفال كانت نظراته جافة وخالية من أية عاطفة بشبه هيكلا عظميا، كان طويلا وجافا، ونحيفا عيناه فارغتان ومنطفئتان. وفم بلا ملامح، وموبوء، ذقنه مرتفع قليلا، وأنفه

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 294 .
[2]– المرجع نفسه، ص: 310.
[3]– المرجع نفسه، ص: 322.

طويل، مشعر كحيوان خرافي، ظهر مسطح واليتان مرتخيتان تشبهان منشفتين متسختين ترتعشان في أعالي ساقيه".[1]

iii. التواتر FREQUENCE:

يعتبر التواتر محطة مهمة في دراسة الزمن السردي لأي رواية والكاتب يلجأ إليها ليضفي على نصه جمالية معينة ويمنحه رؤية دلالية، ففي الكثير من الاحيان لا يقع الحدث أو الأحداث المتكررة مرة واحدة، بل تتكرر في توترات سردية وزمنية متعددة تتجاوز عشرات المرات وعلى الرغم من أهمية دراسة هذا الجانب في تشكيل وبلورة الزمن السردي لأي نص حكائي فإنه لم يحظى بالاهتمام الكامل وبالعناية اللازمة من طرف الدارسين بل وترجع أغلب البحوث والدراسات بفضل تنازل هذا العنصر الى جيرار جنيت الذي عالج التكرار سرديا واصطلح عليه اسم "التواتر السردي".

فالتواتر هو " العلاقة بين ما يتكرر حدوثه ووقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول (القصة) من جهة ثانية أي باختصار العلاقة بين تكرار الحدث في الواقع وتكراره في الرواية (الخطاب) ".[2]

من خلال هذا يتبين لنا ان "دراسة التواتر الزمني تنطبق من اقتراض أساس هو ان الاحداث ليست قابلة للحدث فحسب وانما قابلة للحدوث مرة اخرى فالخطاب الروائي لا يقدم الحادثة الواحدة مرة واحدة، إنما يعيد تقديم مسار الحدث مرة أو أكثر من مرة داخل النص، وينظر الى التكرار "التواتر" بأنه كالوصف من الخصائص الألسنية المحتوم لزومها للأعمال الادبية التي يقضيها طوال الحديث وقص الحكايات، وينشأ التكرار بالنظر الى طبيعة الموضوع في مواقف سردية معينة".[3]

"وقد ظلت دراسة التواتر في الزمن الروائي تقوم على تقصي تكرار الأحداث من القصة في الخطاب السردي اذ من سمة بعض الاحداث ان يتكرر حدوثها كشروق الشمس والأمر نفسه يمكن أن يجري في الملفوظ السردي الذي باستطاعته نقل الفعل وإعادة نقله الى ما لا نهاية، كما يمكن للراوي أن يروي عدة مرات الأحداث التي تقع مرة واحدة كالميلاد والموت لما لها من تأثير فاعل على

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 329 .

[2]- يمنى العيد، مرجع سابق، ص: 85.

[3]- علي عواد، شعرية التواتر السردي في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني نقلا عن الانترنت، www.ansaq.net

مجرى السرد وتناميه، فضلا عن كونها أحداث تقيم علائق متواشجة مع الأحداث السابقة واللاحقة لها".[1]

يتميز التواتر بأن المتن فيه يعاد روايته، وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمن في الحركات اللاحقة، حيث تعاد الخلفية الزمنية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات وهو بهذا المفهوم تكرار للوقائع والشخصيات.

ولقد تباينت تسميات النقاد للتواتر، فهناك من يطلق عليه التردد ومنهم من يسميه بالتكرار والسرد المتعدد ويرى جيرار جنيت أن " التواتر لم يدرسوه إلا قليلا ومع ذلك هو مظهر من المظاهر الاساسية للأزمنة السردية وهو –من ناحية أخرى– أمر مشهور لدى النحاة على مستوى اللغة الشائعة إذ يحدد أنساق العلاقة التكرارية بأربع أنماط هي:

أ– رواية من واحد ما حدث مرة واحدة (تواتر مفرد).

ب–رواية عدة مرات ما حدث مرة واحدة (تواتر تكراري).

ج– رواية عدة مرات ما حدث عدة مرات (تواتر مفرد مضاعف).

د– رواية مرة واحدة ما حدث عدة مرات (تواتر ترددي) ".[2]

من هنا يمكن اجمال هذه العلاقات التكرارية في ثلاث أنماط رئيسة هي: التواتر المنفرد والتكراري، والتكراري المتشابه (المؤلف).

1– التواتر المنفرد figuratif:

نمط من التواتر الزمني لرواية الحدث يقصد به "سرد مرة واحدة ما وقع مرة واحدة أو عدة مرات ما حدث عدة مرات"[3]، أي رواية الأحداث المشابهة والمتكررة في القصة داخل السرد بعدد يماثل عدد المرات سردها في القصة وهي حوادث مستقلة يفصلها عن بعضها البعض زمان ومكان مختلفان.

وهذا النمط من التواتر يبقى مفردا نظر للتماثل الذي يحققه التوافق بين عدد الحدوثات في القصة ومرات سردها في الخطاب لأن التفردي لا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين بل يتساوى

[1]– علي عواد، شعرية التواتر السردي في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني نقلا عن الانترنت، www.ansaq.net.

[2]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص: 129.

[3]– عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص: 27.

هذا العدد وتكرار وقوع الحدث وتكرار سرده لا يعني ذلك تماثلا كليا فلا يوجد حدث متكرر في كل الأحوال كما أنه ليس هناك تشابه بين القطع المتكررة في النص ما دام تواضعها الجديد يصفها في سياق مختلف

ويتضح أيضا أن هناك "السرد المفرد" والذي كما قلنا هو أم يقوم السارد بسرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، ومثاله في الرواية ما يلي:

"كان المخزن ملكا لرجل اسباني هو الجد الأخير لديف، وبقي مهملا ومخلفا لمدة طويلة، حتى اقتحامنا"[1]، فقد ورد هذا الحدث مرة واحدة، كذلك قولها: "انفصلت نهائيا ولأول مرة عن فرقة ديوجاز وذهب كل واحد منا في اتجاه"[2]، حدث مرة واحدة وذكره الراوي مرة واحدة وكذلك حادثة قتل ديف هذا الحدث الذي يروي مرة واحدة على مستوى السرد وقوله ما يلي: "لكن عندما قتل ديف الذي كنت متعلقة به، تغير كل شيء".[3]

ومن امثلة ذلك عن هذا النوع من التواتر الذي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ما يلي:

"وفي المطار عانقته ثم غادرني دون أن ألتفت نحوه كان يومها حزينا وكنت منكسرة".[4]

-فهناك ياما تسرد لنا ماذا حدث لهما حزينا وكنت منكسرة، فهنا ياما تسرد لنا ماذا حدث لهما في المطار في الأول مرة.

"سافرت من هنا للقاهرة فقط لا سمع للشيخ عايض القرني في معرض الكتاب وهو يمنحنا مالا نعرفه في منجزه الكبير لا تحزن"[5]، تروي لنا سفرها الوحيد إلى القاهرة.

"لقد قتل بابا زوربا أما عيني، أصبحت أفكر في الحياة بشكل آخر"[6]، هنا تروي ياما موت أبيعها أنها بي.

---

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 250.

[2]- المرجع نفسه، ص: 22.

[3]- المرجع نفسه، ص: 34.

[4]- المرجع نفسه، ص: 47.

[5]- المرجع نفسه، ص: 87.

[6]- المرجع نفسه، ص: 112.

"تصرخ أمي من عمق المطبخ، يحك بابا زوربا على رأسه ثم ينسحب نحو مخبره، كما هي عادته لكي يتفادى موجات غضب أمي التي تبدأ بصرخة وكثيرا ما تنتهي بكسر الأواني".[1]

كما هو معتاد أن فيرجي وزوربا لا يتفقان في شيء وأن فيرجي كثيرة العصبية لا تحتمل وجود زوربا الذي تراه خائن فهي تنتقي الأوقات كي تواجهه بشدة لكن زوربا كثيرا لا يريد مناقشتها كي لا تتحول إلى عراك.

"تمت تسوية كل الخلافات مع البلدية".[2]

– كانت هناك خلافات بين عناصر ديبو–جاز والبلدية في منح الأوراق التي تبث ملكية المكان للفرقة فهي خلافات دامت منذ حياة ديف إلى حين عودة ياما للفرقة.

" الأب قتل بشكل مبهم. الأم خرجت من هذه الدنيا مأخوذة بعشيق ظلت ملتصقة به حتى الموت. كالمرض الفتاك والمعدي ".[3]

– موت زوربا بذلك الشكل المخيف والمحزن و وفاة فيرجي ذات الأوهام التي ربطت نفسها بفيان كل ذلك أثر على ياما وتتذكره كل مرة لأنها كانت واقفة حين قتل زوربا أمام البيت وكانت تعاني مع فيرجي في شهورها المخيفة والتزام الزهايمر بها. وخيالها المبهم الذي يأخذها إلى مكان أخر كل ذلك في بيتهم الخاص.

" كنت خائفة من أمي التي تكررت زيارتها الي في كوابيسي الليلية الكثيرة".[4]

" للمرة الأولى أقاطع الفيسبوك صباحا".[5]

"لقد صرّخت بكل ما اوتيت من قوة في انطفا صوتي".[6]

"لبست جلابية رجالية كانت في الخزانة ثم ركضت وراء الجنازة وفقت وراء الموكب، كنت أرى الجميع دون أن يراني أحد".[7]

---

[1] – واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 270.

[2] – المرجع نفسه، ص: 278.

[3] – المرجع نفسه، ص: 295.

[4] – المرجع نفسه، ص: 300.

[5] – المرجع نفسه، ص: 327.

[6] – المرجع نفسه، ص: 152.

[7] – المرجع نفسه، ص: 199.

– تحدث ياما عن جنازة أبيها الذي حظرت به متلثمة في هيئة رجل.

"نزعت أمي كل صور أبي لتحرير البيت من أنفاسه التي ظلت تراقبها في الصغيرة والكبيرة".[1]

– ماتت أمي فيرجي في السكينة التي اشتهتها واحدة، انحرف بمسار الأحداث انحرافا جديدا وحدد مصادر الشخصيات.

2–التواتر التكراري f. répétitif:

وهو الذي يقصد به " سرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة "[2]، وقد جاءت النصوص الروائية الحديثة مرتكزة على قدرة الحكائية على التكرار حيث يمكن للحدث الواحد أن يروي عدة مرات، ليس من متغيرات أسلوبية فقط، بل مع تنويعات في وجهة نظر.

لذلك نجد هذا النمط من التكرار كثيرا ما يلجأ إليه المبدعون المعاصرون وهو لذلك أطلق عليه جيرار جنيت "المحكي التكراري" لما يقدمه للقارئ من معرفة وإلمام بالموضوع المسرود من كل جوانبه المختلفة.

و"ثمة صيغ وطرائق متعددة لعرض النصوص المكررة فقد يقدم التكرار النصوص حرفيا دون تغيير إذ يتم اعادة الحدث كما هو والغاية من ذلك التأكيد على رواية الحدث في السرد الأول وهذا النمط من التكرار لم يلق ترحيبا، وتقبلا من عند نقاد الرواية وكاتبيها لأنه لم يعطي صفة جمالية للنصوص الروائية بل يفضي الى نوع من الحشو ولا يحمل دلالة وظيفية أو فنية الا فيما نذر أما صيغة التكرار الثانية فهي أكثر تطورا إذ يقوم الراوي بتكرار رواية الحدث الأول ولكن يعمد الى أساليب لغوية كالتقديم والتأخير، أما النمط الأخير من التكرار فيأتي جزء منه عن طريق الراوي أو عن طريق الشخصية بعيدا عن تدخل الكاتب الذي يختفي وراء الشخصية من أجل تحقيق تناسب بين السرد والحكاية".[3] فالروائي واسيني الأعراج، يعتمد على تكرار مجموعة بعينها من (السرد التكراري).

---

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 203.

[2]– عمر عاشور، مرجع سابق، ص: 28.

[3]– علي عواد، شعرية التواتر السردي في رباعية الحنوق، لإبراهيم الكوني نقلا عن الانترنت، www.ansoq.net.

الأحداث التكرارية: هي " أنا أخاف على صحتك "[1]، حيث وردت أولا في الربع الأول من الرواية وذلك عندما كان الحوار قائما بين ياما وحبيبها فاوست، ثم وردت هذه الواقعة في منتصف الرواية ثم جاءت في آخر الرواية "أنت متعبة اليوم، فأنا أخاف على صحتك".[2]

كما ان هناك احداثا متكررة في قوله: "قبل أن يقتل داوود ديف كما أسميته"[3]، ذكرت في عدة صفحات من الرواية وقوله أيضا: "داوود أو كما أسميه ديف، على الهارمونيك والقتارة الكهربائية"[4]، وهذا المقطع أيضا متكرر كثيرا وهناك أيضا أحداث متكررة في قوله: "كنا مسلحين بوثائق جددين لأن المخزن كان ملكا له" فلقد ذكرت أكثر من مرتين.

كما يوجد أيضا سرد تكراري في قوله:

"لا تكوني مجنونة الرب خلق وفرّق".[5]

وقوله أيضا: "أمك معها حق حبيبي، الله خلق وفرق".[6]

وقوله في موضع آخر جملة: "لقد تعبت سأعود إلى وطني"، فلقد تكررت هذه العبارة في عدة مواطن من الرواية.

" الرصاص كان يأتي من الجهة الجنوبية للمدينة ".[7]

– هذه الجملة تكررت كثيرا لتذكر ياما أن الجهة الجنوبية من المدينة ليست آمنة بل يزال سراب الموت يخيم فوقها لوجود العناصر المسلحة في اشتباكات دائمة مع الأمن.

"إذ تكرر علي الكلام نفسه خسرت ماريا ورايان ولست مستعدة لخسران ما تبقى لي".[8]

– هو كلام تفوهت به فيرجي حين غاب عنها رايان ورحلت كوزيت بعيدا بعد ذلك الشجار العنيف فذهب كل طرف على مبتغاه فريان أراد النقود لشراء المخدرات وكوزيت ظنت أنه يريد اغتصابها.

---

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص:90 .

[2]– المرجع نفسه، ص: 150.

[3]– المرجع نفسه، ص: 219.

[4]– المرجع نفسه، ص: 224.

[5]– المرجع نفسه، ص: 237.

[6]– المرجع نفسه، ص: 249.

[7]– المرجع نفسه، ص: 257.

[8]– المرجع نفسه، ص: 257.

" انطفأت العلامة الخضراء في الزاوية اليسرى من الحائط، التي تبين حضوره أو غيابه، بينما انسحبت نحو أوراقي الوردية لأكتب شيئا من قلبي أرميه في عمق الدرج الذي بدأ يئنّ من ثقل الرسائل التي لا أغلفة لها ولا طوابع، ولا حتى ساعي بريد يسرقها مني".[1]

– وهذا ما تفعله ياما بعد كل حديث لها مع فاوست حيث تجلس في غرفتها وتكتب وتعبر في رسائل تعد نفسها أنها ستهديها لفاوست حين يضع رجليه في الوطن ولم تشأ أن تخبره بذلك على ما تظن أنها خائفة منه لكثرة النساء على مملكته الزرقاء ترى ياما نفسها أنها واحدة منهن فهي نزوة عابرة.

" ركبني حقيقة خوف غريب عندما رأيت ظلالا أخرى تقفز أعالي الكنيسة مثل طيور الشؤم".[2]

– هي نفسها الظلال التي كانت تراها في منزلها مع والدتها فيرجي قبل مقتل والدها زوربا وبعده هي ظلال الرجال الذين كانوا يترصدون زوربا استحضرتها في هذا الموقف لأنها في مكان يشبه منزلها.

3–التواتر المؤلف filiatif:

ويعني "ما حدث أكثر من مرة واحدة".[3]

"حيث يجسد حالة التكثيف السردي للزمن الممتد الذي تشعر به الذات لكن السارد يختزله في العملية السردية في جمل أو فقرات أو تعبيرات موجزة ويقترن بالأحداث النمطية في الرواية فهي الأحداث المعروفة والمألوفة التي تمر بها الشخصية نتيجة الانفعالات والاحزان والافراح في كل يوم أو كل أسبوع أو كل سنة بيد ان السارد يسردها أو يوضحها للقارئ مرة واحدة في جمل أو فقرات أو تقتضي وفق نوعية الحدث واتجاهاته وأبعاده".[4]

ويقسم "جيرار جنيت" هذا النمط من التواتر الى ثلاثة أقسام: أولهما السرد الترددي الخارجي ويسميه ايضا (السرد المؤلف العام أو غير المحدد)، والثاني يطلق عليه السرد الترددي الداخلي أو المؤلف التركيبي، في حين يدعى القسم الثالث السرد الترددي الزاحف وثمة الكثير من القرائن اللفظية التي تدل على هذا النمط التواتر مثل (أحيانا، غالبا، كل ليلة، يوميا، كالعادة).

---

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 262.

[2]– المرجع نفسه، ص: 274.

[3]– عمر عاشور، مرجع سابق، ص: 28.

[4]– علي عواد، شعرية التواتر السردي، في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني، نقلا عن الانترنت، www.ansoq.net

"ومن خلال هذه القرائن يستطيع القارئ أن يهتدي الى السرد المؤلف الذي يجعل منه مجرد إعادة أفعال الحدث داخل النص وبهذا أصبحت تقنية السرد (التواتر) الترددي معلما ساطعا في بنية الرواية اذ لا يستطيع أي كاتب تجاوزه".[1]

اختصرت ياما الفعال التي تجري كل يوم في قولها هذا لتفادي التكرار

"تمنيت أن يعطيني فاوست مبرر للراحة ولا يطلبني كما تعود أن يفعل، لأني كنت أرغب في النوم باكرا".[2]

"كل يوم توقظني كلماته المرتعشة، كموجات هادئة في مساحة زرقاء تشبه بحر بلا حدوث".[3]

"كنت اتخيل كل ليلة كل واحدة وراء حاسوبها تنتظر كأنها الوحيدة في حياته ولا أدري إذا كان هو الوحيد في حياتها".[4]

"كل ليلة اتحفن في عمق الفيسبوك، بحيث أرى كل شيء وأتابع الجميع ولا يراني أحد".[5]

"كلما سمعت تلاوة القرآن، أشعر بالموت".[6]

- هذا الفعل يتكرر مع ياما، كلما تسمع القرآن، واختصرت ذلك في كلامها هذا.

"كان بابا زوربا كلما يراني قلقة، يترك كل شيء ويجلس على الصوفة الصغيرة،

ويضع رأسي على صدره ويهمس في أذني، أحكي لي حنونتي أعرف أن شيء في قلبك الصغير مكسور".[7]

"عندما حكيت لصديقتي سيرين التي تسألني عنه دائما بالتلفون والفيسبوك".[8]

---

[1]- علي عواد، شعرية التواتر السردي، في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني، نقلا عن الانترنت، www.ansoq.net.

[2]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 19.

[3]- المرجع نفسه، ص: 74.

[4]- المرجع نفسه، ص: 93.

[5]- المرجع نفسه، ص: 117.

[6]- المرجع نفسه، ص: 123.

[7]- المرجع نفسه، ص: 150.

[8]- المرجع نفسه، ص: 154.

"كانت أمي كلما وقفت في الصالة التي توفي فيها أبي وهو يرى الفلم المقتبس من رواية سأذهب لأبصق على قبوركم تصاب بحالة حزن قوية وكآبة".[1]

– فهذه الأحداث حدثت عدة مرات ولكنها رويت مرة واحدة، وذلك لتفادي التكرار.

"بدأت تنتابني بشكل متواتر الوجوه التي أثثت يومي: الرجل الأبيض، الحمامة الصغيرة، راما وهي تغرق بفرح في سرب الحمام والطيور التي غطت جسدها الصغير هي أيضا. رجل الكنيسة الطويل الذي كان يرتدي السواد. كازيمودو ذو العينين الحمراوين ثم وجه ماريا كالاس وهو يتلألأ تحت الأنوار المبعثرة داخل كنيسة شبه مظلمة".[2]

– مع الكلارينات تذهب ياما في خيالها الواسع فهي تتذكر ما حدث لها في ذلك اليوم بكل تفاصيله ومع من اجتمعت لأن الكلازينات هو السبيل الوحيد للولوج في أحاسيس ياما لتطل بها على مواقف لن تنسى.

فيما يخص السرد المتشابه فقد تم توظيف هذا النمط بكثرة في رواية مملكة الفراشة وتدل عليه هذه المقاطع:

"إذ كلما كنت متسرعة في الوصول إلى البيت تثبت المفتاح على وصفة واحدة، ولا يتحرك إلا بصعوبة كبيرة".[3]

فهنا ياما تروي لنا ما يحدث معها عدة مرات، مرة واحد.

– "أنا على يقين من أنه في تلك الثواني السبع مات الكثيرون وولد الكثيرون أيضا، ومرض الكثيرون، واغتصب الكثيرات وانتحر عدد ر يحصى من البشر".[4]

iv. الصيغة

إذا كانت مقولة الزمن النحوية تنطبق بداهة على مدة الخطاب السردي فيمكن مقولة الصيغة النحوية أن تبدوا هنا غير ملائمة قبليا فمادامت وظيفة الحكاية ليست إصدار أمر أو التعبير عن شرط، وإنما فقط قصة، وبالتالي نقل وقائع واقعية أو خيالية فإن صيغتها الوحيدة أو المميزة على

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 184.
[2]– المرجع نفسه، ص: 277.
[3]– المرجع نفسه، ص: 10.
[4]– المرجع نفسه، ص: 12.

الأقل، لا يمكن أن تكون بكل دقة غير الصيغة الدلالية ومن ثم يكون كل شيء قد قيل عن هذا الموضوع إلا إذا وسعت الاستعارة اللغوية أكثر مما ينبغي ومن هنا يحدد معنى الصيغة بأنها "اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر بها الى الوجود أو العمل".[1]

ففي الصيغة نتطرق الى الطريقة التي يتم عبرها استقبال الراوي للحكاية، وابلاغها للمتلقي، ويتم ذلك حسب قول تودروف أنها تتم عبر صيغتان هما السرد والعرض.

فالصيغة لها شكلان أساسيان هما:

1-المسافة.

"أحد عنصرين رئيسين ينظمان المعلومات السردية، وكلما كانت وساطة الراوي متخفية، وتعددت التفاصيل المقدمة حول المواقف والأحداث المروية كلما ضاقت المسافة الحاصلة بينها وبين سردها".[2] يمتلك السارد المعلومات السردية وعليه أن يختار طريقة عرضها فتكون طريقة العرض مرة مباشرة ومرة غير مباشرة وللسارد أيضا أن ينظم المعلومة السردية وفق الامكانيات المعرفية لطرف من الاطراف المتحكمة في القصة.

ينطلق جنيت في حديثه عن المسافة، من القضية التي أثارها أفلاطون في جمهوريته، أثناء حديثه عن الحكي التام والمحاكاة، فالشكل الأول يحصل عندما يتحدث الشاعر أو الراوي نفسه "دون ان يسعى الى اقناعها بأن شخص آخر غيره يتكلم"[3]، أما الشكل الثاني فيحصل عندما يحاول الراوي ايهام المتلقي بأنه ليس هو من يتكلم، وإنما شخصياته، ثم يشير بعد ذلك إلى حكي الأحداث "السرد"، وحكي الأقوال "العرض"، مبينا التدخل الحاصل بين الصيغتين أثناء اشتغالهما وتعالقهما مع صيغ أخرى.

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص: 178.

[2]- المرجع نفسه، ص: 180.

[3]- سعيد يقطين، تاريخ السرد العربي، مجلة علامات في النقد، ع35، ص: 185.

أ-محكي الأحداث: ميز جيرار جنيت بين حكي الأحداث، موضحا أنه "حكي يتم من خلاله نقل ما يفترض أنه غير لفظي -الأحداث والافعال- الى هيئة ما هو لفظي -فعل الحكي- ولا يمكن للمحاكاة حسب رأيه في هذه الحال إلا أن تكون وهمية".[1]

في سرد للقصة دون نقل لكلام الشخصيات، ولعل هذه الرواية التي بين أيدينا، معظمها سرد للأحداث، فهي مبادرة عن رواية، واتخذت الرواية أو بطلة الرواية تسرد لنا أحداث ماضية وحاضرة متعلقة بالعديد من الأشياء، ومن أمثلة لذلك ما يلي:

"راوغت الحرب الأهلية طوال عشر سنوات، وليس الآن أوان الموت بعدما نامت السكاكين قليلا، وهددت البغضاء".[2]

"بعد وفاة والدها لم تستطع كليمونتين مغادرة الجزائر ولا وهران فقد ظلت معلقة بين المدينتين وقبر أهلها، بالخصوص قبر والدها الذي نقلته من العاصمة ليدفن في وهران".[3]

"ولقد بقي المخزن مغلق بعد الاستقلال، حاولت أن تسترجع كليمونتين المخزن ولكنه لم يكن باسمها ولكن باسم والدها وحتى عند ما توفيت هي أيضا، طلبت أن تدفن بجانب والدها وأمها".[4]

"لقد كبرت سيرين بسرعة وبدأت علامات الحرب الأهلية والحرب الصامتة ترسم على محياها في شكل تجاعيد خفيفة ولكنها تتعمق بسرعة كلما كانت متعبة أو لقد كانت مشكلة سيرين هي أن الكثيرين ممن تقدموا لها عادوا خاسرين".[5]

"ولقد تلقى فاوست عرضا من وزارة الثقافة والسياحة التي ستقوم بتكريمه بمناسبة عرضه المسرحي وعودته إلى وطنه نهائيا".[6]

"لقد قضى ميرو مع فيرجي يومين متتاليين يصورها في وضعيات أو رسولا وميشيل وغيرهما من النساء الموجودات في الألبوم".[7]

---

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص: 186.

[2]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 12.

[3]- المرجع نفسه، ص: 24.

[4]- المرجع نفسه، ص:83.

[5]- المرجع نفسه، ص: 194.

[6]- المرجع نفسه، ص: 201.

[7]- المرجع نفسه، ص: 242.

"ولقد بدأت فيرجي تعرق، لكن عرقها كان بارد وعلى الرغم من جسدها المحموم، إلا أنها أصبحت رائقة خليلا عندما تناولت بعض المسكنات".[1]

– فهنا نجد أن كل هذه الأمثلة التي تمثل مقاطع سردية تجسد لنا محكي الأحداث، أي أننا نرى بأن الساردة هنا تسرد لنا أحداث القصة دون تدخل أقوال الشخصيات.

"وصلت الجبل حيث تتربع كاتدرائية أمنا مريم المجدية. الناس ينادونها اختصارا مادلينا، والكثير منهم عندما ينطق بهذا الاسم يظن أنها حلويات مادلين التي يستمتع بها عندما يدخل المقهى. وأول شيء يطلبه بشكل آلي: أعطني قهوة ومادلينا، هههههه أضحك كلما سمعت ذلك. أتذكر بقوة مادلين بروست، فأضحك أكثر وأنا آكل مادلينا وأشرب قهوة بحليب بالمقهى المقابل للصيدلية "أمزمز" وأسترجع كلمات مارسيل بروست بلدة أشعر بها في فمي وفي كل حواسي حفظتها عن ظهر قلب".[2]

– تحدثت ياما عن مريم المجدلية وربطت ذلك المكان بقطعة الحلوى التي تقدم مع القهوة مادلينا وبمادلين بروست. فكل هذا يحوم حول المكان الأول.

"وكأني لم أكن معنية بها أخاف دائما من المهم الذي لا أعرف كيف أتصرف أمامه، في البداية شعرت براحة لأني لم أغادر البيت منذ مدة قضيتها كلها فيه، وراء حاسوب أصبح الآن يلازمني وهو وسيلتي الوحيدة لرؤية الحياة أو في الصيدلية، لم أر الكنيسة منذ أن فجرت بأيد مجهولة، يقال أن القديس أوغستين هو من بناها أو أمر ببنائها في ذلك المكان بالضبط لأنه يحاذي المقبرة المسيحية. وبقدرة قادر لهم تهدم كليا، ربما كان ذلك ببركات أمنا الطيبة السيدة المجدلية، ولكن أمنا الطيبة لم ترجع المصلين أو ما تبقى منهم، فقد هجروا المكان نهائيا".[3]

– سردت ياما في أسطر بعض الأحداث حول الكنيسة ومن قام ببنائها وعلاقتها بما حدث في البلاد حيث هدمها المسلحون باعتبار أنها ليست اسلامية.

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 249.
[2]– المرجع نفسه، ص: 255.
[3]– المرجع نفسه، ص: 257.

" لكن بعد رحيلها، أعدت بسرعة ترتيب حياتي، والغريب أني في هذا الصباح وأنا أستعد للخروج، فوجئت بأن كل مكان البيت خرجوا ولم يعودوا، بابا زوربا، مامي فيرجي، حبيبي الأبله أو شارل بوفاري الذي خطبني من والدي".[1]

– وهنا تروي ياما عن قصة صباحها كيف يبدو وهو خال من كل الذين فارقوها، لكن في حين غفلة تذكرت ذلك الشخص شارل بوفاري الذي أراد خطبها حتى والدها بالرغم من ذلك الفرق بينه وبين ياما.

"حاول أن يخرج الكلمات، لكن ولا كلمة اسعفته، قبل أن يهرب مني ويغير رصيفه كلما لاقتني به صدفة، ارتعشت فرائسه، واحمر وجهه ثم انتفى نهائيا. بيتهم لم يكن بعيدا عن بيتنا سمعت لاحقا أنه تزوج ابنة عمه التي كانت ترفضه بسبب تأتأته، ولكن عندما داهمتها العنوسة والخوف من الوصول إلى سن الجفاف، قبلت به، بعد الزواج بأسبوع، رأيته ينزوي في مقهى الأصدقاء المقابل لصيدليتي ويرسل لي أخاه الصغير ليشتري له دواء. عرفته على الرغم من لحيته التي كانت تغطي بعض وجهه وجلابيته البيضاء ونعله، عندما فتحت الوصفة، لم يكن بها أي دواء مسجل سوى علبة الفياغرا مع التحذير من الأمراض القلبية، ضحكت في أعماقي وقلت للصغير: سلم لي على شارلي، بشير عفوا، وقل له إن هذا الدواء سينفعه كثيرا لتجاوز القنطة. وحذره أن ينتبه تقلبه، التفت الطفل نحوي باندهاش".[2]

– وضحت لنا ياما ما حصل لشارل بعد تلك المواجهة حيث أنه تزوج من أخرى، وحالته التي وصل إليها بعد الزواج، إذ أصبح يحتاج للفياغرا وباعتبارها صيدلانية فقد ضحكت ياما من الموقف، كأنها تقول في نفسها ماذا لو تزوجته أنا ماذا سيحصل؟ فأخذت تنصح آخاه بمخاطر هذا الدواء ليندهش هذا الصغير.

" رأيتهما من وراء النافذة وهما يتحاوران، كان الصغير يحاول أن يشرح لأخيه قيمة الدواء وقوته في اشفاء الحمى القاسية، أو على الأقل هكذا تخليت بينما شارلي يصغي بانتباه.

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 257.

[2]– المرجع نفسه، ص: 259.

لساني الطويل لم يبق لي أصدقاء كثيرين، حقيقي حتى أختي كوزيت لم تعد تسأل عني من كندا، منذ أن سافرت المرة الأخيرة، وبشكل عاجل، لم يعد هناك شيء يربطها بهذه الأرض، قصة كوزيت أعقد، وغيرتها من علاقتي بوالدي ضخمت أناها، ولكني سعيدة أنها بخير، وأنها كما كان يقول والدي الحافظة لسلالة من الانقراض بفضل مشروع زواجها مع توما. أدرك الآن أنه معه كل الحق، السلالة كلها انقرضت ولا أدري ان كانت تحفظ السلالة بعد ان افترقت مع والدها ولعنت كل الرجال.

رشقات الرصاص لم تخفني لأني كنت أتبع حواسي التي تقودني نحو الحياة, أصبحت مؤمنة أو علي فعل ذلك، بأن الحرب الأهلية انتهت".[1]

– من وراء نافذة الصيدلية وبعد حديث ياما مع الأخ الأصغر لشارل بتلك الطريقة أدركت أنها صنعت الكثير من الأصدقاء بلسانها الطويل، الذي أراد أن تقول أنها تجرح بكلماتها من أمامها، تذكرت كوزنيت التي اتبعت هي أيضا واختارت طريقها بعيدا عن وطنها مع رجل آخر.

"أوقفت سيارتي بعيدا، على حافة مفرغة كبيرة تكسوها الأكياس البلاستيكية الملونة، وقطعت المعبر الصغير الخالي من أية حراسة، ومشيت في نحو كاتدرائية أمنا مريم المجدلية، لا أدري ما الذي قادني نحو هذا الحطام، حطام أقدم كنيسة في بلد بغالبية مسلمة، لا شيء يحيل إلى شيء جديد إلا الإعلان الكبير عن مسرحية لعنة غرناطة، ولا اعرف كيف غامر القديس أوغيستن وأمر ببناءها في خلوة هذا المكان؟ ولا أعلم جيدا الفائدة من وراء ذلك. المزية الوحيدة فيها، هي أنها ترى من الطريق المزدوج بالخصوص في الليل فقد تم تحويطها بالأسلاك الشائكة، واللمبات الملونة الكثيرة التي تحيط بإعلان المسرحية، ولا ترى في الليل إلا الصورة الضخمة التي ارتسم فيها وجه غارسيا لوركا الطفولي عرضا كبيرا ووحيدا بحضور الكاتب بدار الأوبرا حيث يوقع مسرحيته التي تحمل العنوان نفسه: لعنة غرناطة".[2]

– تستفسر ياما بينها وبين نفسها عن الكنيسة التي بنيت في أرض يكاد ينقرض فيها المسيحيين، في ارض غالبيتها مسلمة، كما يتبادر إلى ذهنها العديد من التساؤلات من فائدة بناء هذه الكنيسة أنها سردت كيف وجدت اعلان مسرحية حبيبها فاوست.

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 260.

[2]– المرجع نفسه، ص: 263.

" لا أدري ما الذي قذف بي بعيدا نحو برشلونة، ربما أحاسيس أمي العميقة، كل شيء في كاتدرائية أمنا مريم المجدلية يذكرني بكنيسة أنطوني غاودي الذي بدأها قبل أن يتركها معلقة في الهواء في برشلونة، يسميها الكاتالانيون معبد العائلة المقدسة الحامية، منجز ظل معلقا على جنون صاحبه سلسلة من الرموز الغريبة التي حولت المعلم إلى قصيدة صوفية مبهمة، لقد أصبحت الكنيسة مزارا لكل الذين يريدون اكتشاف جنون الانسان لدرجة تتجاوز الحقيقة وتتخطاها. كان غاودي يعرف جيدا أنه لن ينتهي من بنائها في حياته لأن المشروع كان أضخم من عمر واحد. ولهذا فكر بإنجاز مركزها أولا و توسيعها شيئا. منشأة لا وظيفة مباشرة لها إلا شكلها المدهش، وترك أماكن الصلاة الضرورية لزمن آخر، حتى لا تستعل جوانبها الدينية وينسى إنجازه الفني خطاطاته الدقيقة ساعدت المهندسين اللاحقين على محاولة الانتهاء منها، لم يشهد في حياته إلا واجهة المهد وقلعة سانت بارنابي وجزءا من الحائط الخارجي للكنيسة. لم يمنحه الترام المجنون فرصة العيش أكثر. فقد كان يوم 10 يونيو 1926 يوما بليدا لأنه سرق منه حياته بغباء، في الحقيقة كل موت هو لحظة غباء عبثية لا معنى لها، لا أعرف ما الذي قادني إلى كل تلك التفاصيل، كان حائط الكنيسة مبعوجا بقوة وكأن السبب في ذلك ليس تفجيرا، ولكن أنف دبابة عمياء، رأيت رجلا معقوف الظهر، مكدوء الوجه، يقف على الحواف، ليس بعيدا عن المدخل، عندما رآني ابتعد قليلا كأنه كان خائف مني، تسلق الحائط كقط وأخذ ينظر إلي فجأة لمع في ذهني شيء كنت أعرفه، الرجل يشبه أحدب نوتردام، بسرعة ارتسم اسم كازيمودو في مخي، دخلت، نظرت ورائي، كان كازيمودو قد انطفأ نهائيا، توغلت عميقا في الكاتدرائية، ولم يكن بذهني أي شيء أبدا ولا أية نية لأية صلاة، ولا لأية دعوات، لم أدخل للكنائس والمساجد إلا كسائحة عابرة، يحدث ان اتمنى شيئا جميلا لي ولعائلتي لا أكثر، كانت الكاتدرائية خالية من كل الأنفاس، بدا لي عندما دخلت أني رأيت ظلا يركض على السطوح وفي الزوايا المظلمة، ولكني حسمت الأمر أن ذلك لا يتعدى أن يكون من وساوسي المريضة التي رسختها في الحرب الصامتة أكثر من الحرب الأهلية، رأيت الفئران تركض في كل الاتجاهات حتى أني سمعت بعضها يتقاتل في زاوية ما. فجأة رأيت رجلا يخرج من اللامكان، كان يرتدي رداء أسود، كان يلفه حول جسده مثل الكاهن؟ لم يسألني عن ديني كما توقعته أن يفعل، ولا حتى عن اسمي، ولا ما جئت من أجله، لكنه اصطف بجانبي بمحاذاتي تمام حتى كاد أن يلتصق بي، كنت منهمكة، ولأول مرة في حياتي، بدعوة لالة مريم أن تحفظ أخي رايان من أي مكروه. لم أفكر مطلقا في كوزيت. لا

أدري لماذا رايان تحديدا. مع أني عندما تخطيت عتبة الكاتدرائية لم يكن في رأسي أبدا؟ أغمض الرجل الطويل المجلل بالسواد عينيه، ثم فتح كتابا صغيرا. قرأ شيئا بدا لي كأني كنت أعرفه. آفي ماريا. لالة مريم. من خلال نغماته وحنينه، تأكدت أنه هو، شعرت بألم في قلبي، اجتاحني وجه أمي الطيب، شيئا فشيئا اتضحت لي اللغة اللاتينية التي كان ينشد بها تراتيله بكل نبراتها وصعود حروفها ونزولها. وكأن التراتيل حررته من خوف قرأته في عينيه، ظل يلازمه منذ أن وقف بجانبي، أصغيت له طويلا بلا حركة ولا نفس ظاهر، من حين لآخر كنت أتمتم معه بالكلمات نفسها".[1]

– سردت لنا ياما وتكاد تجمل التفاصيل في حديثها عن كاتدرائية أمنا مريم المجدلية، بدأت حديثها عن التفكير بالكنيسة الموجودة ببرشلونة، وغاردي الذي بدأ في بناءها ولم يكمل ذلك بفعل مقتله تحت التزام الذي أودى بحياته ثم عادت لتروي لنا ما وجدت أمام الكنيسة، ذلك الرجل الأحدب الذي ذكرها بكازيمودو واليتيم المعوق المكلف بأجراس نوتردام، تحت ظل سيده جوج فرولو أصدقاءه هم تلك المنحوتات الحيوانية الاسطورية والحجارة المنقوشة وشبابيك الطيور، كما هو الحال الرجل الأحدب الذي رأته حيث رأته حيث كان يعيش بجانب الكنيسة بعد ذلك دخلت إلى الكنيسة لترى ما شبهته بالكاهن عادة ما يوجد مثل ذلك الشخص في أي كنيسة. وصفت ياما كل ما هو حول الكنيسة وما بداخلها إلى أن وصلت لتلك التراتيل التي نطق بها ذلك الشخص صاحب الرداء الأسود.

"عدت نحو سيارتي. عندما التفت باتجاه الكاتدرائية للمرة الأخيرة رأيت كازيمودو يتبعني بعينين قاسيتين، ووراءه الإعلان الضخم لمسرحية لعنة غرناطة التي كانت تجسد شاعرا نحيفا وسط موجة من الدم كانت ترتسم خلفه، هي نفسها التي ظلت مرتسمة في خلفية حائط فاوست منذ أكثر من شهر.

لم أسمع رصاصا هذه المرة ولكني سمعت حشرجة شبيهة باحتضار ميت، ربما كانت تأتي مني. أغمضت عيني، ينتابني أحيانا الإحساس بأنه لا رصاص في المدينة، إلا ما هو موجود في دماغي، أي ما أخزنه من أصداء الحرب الأهلية التي انتهت قبل زمن ليس بالقليل، ولا تزال مستمرة فيّ".[2]

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 264– 266.

[2]– المرجع نفسه، ص: 275.

– سردت لنا ياما كيف عادت وذهبت من تلك الكنيسة، بعد إلقاء النظرة الأخيرة على الإعلان الذي يهم فاوست، لأن مسرحية لعنة غرناطة تعود إليه، ونظرات كازيمودو، كما أطلقت عليه وفي نفس المكان. والأحداث التي لاقتها هناك تذكرت تلك الحرب الأهلية بكل مخاوفها.

" كانوا كلهم هنا أو ما تبقى منهم. شباب يعرفون أن الحرب الصامتة لم تنته لكنهم كانوا مشبعين بالمدينة. أنا ومايا على الكلارينات. جو على الساكسوفون. أنيس على القيثارة الجافة، سمير على الكلافيه بعد أن عوّض شادي الذي غادر البلاد إلى افريقيا الجنوبية وانتمى إلى فرقة كبيرة هناك وايت بلاكرزه، ووجّه دعوة لفرقة ديبو–جاز لتقدم ألبومها الجديد ضد الحرب. ماشاهو الذي عوض راستا على الباس. تعلم في فلورنسا حيث كان يقيم مع والديه، وعاد معهما بعد الحرب الأهلية، بحاسته الطفولية عثر على الفرقة وبين أنه قادر على أن يعطيها من قوته، حميدو أو ميدو على الباتري والطبل الافريقي، سليني عوضت حبيبي ديف على الهارمونيكا، ومن حين لآخر تتحول إلى سوبرافو، ديفا حقيقة تعني وكأنها في أوبرا لا أحد فيها غيرها، فكانت خير خلق لصافو ذات الصوت الحنون التي أكلتها الغربة ومنتحها شهرة لم تحلم بها، والقيثارة الكهربائية تفردت بها بابا عازفة مميزة".[1]

– عددت ياما من ينتمي إلى الفرقة، ومن أخذ مكان السابقين، ومن بقي في مكانه، فهي تحاول ان تجتاز عقبة الاشتياق إلى الماضي، في الدمج إلى الحاضر لأنه برأيها هؤلاء الجدد ينتمون أيضا إلى الأفضل.

" تمددت أكثر على كرسي والدي، تلقائيا رفعت رأسي. شعرت كأن بابا زوربا قد نام كل هذه المدة ولم يكن في نيتي ايقاظه ولا إزعاجه. كان وجهه ساخرا كعادته. على الرغم من ان الصورة كانت بالأبيض والأسود. اخذت صحيفة الأمة الرسمية التي تعودت على قراءتها لمعرفة كيف تفكر الحكومة والمؤسسات. وكيف تواجه أزماتها. وأنا أقنعها من جديد قفزت أمامي صورته بلباسه الذي أشتهيه فيه دائما. كان مثل البرنس أمير من أمراء موناكو. وانغمست في قراءة الحوار، لكن العناوين لم ترحني. و لأول مرة أشعر برغبة مبطنة في الانتقام من شيء غامض كان فيّ عميقا".[2]

– تعود ياما لتنفرد بنفسها بعيدا عن كل ما حولها حتى فاوست حبيبها لتتأهب وتدخل الى عالم جريدتها المفضلة.

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 278.

[2]– المرجع نفسه، ص: 298.

" لا أدري كيف خرجت الكلمة من قلبي. لم تكن لدي أية قوة للتحمل. شعرت بفراغ كبير يملأ داخلي بشيء يشبه الضباب، ولكنه كان يلتصق بكل أطرافي ويمنعني من أية حركة أحب فاوست، ولكني أشعر به قد تغير كثيرا منذ بدأت فكرة العودة إلى الوطن ترتسم في الأفق، فوجئت في النهاية أننا لم نعد نتكلم اللغة نفسها، كانت المسافة قاسية ومخيفة".[1]

– تقف ياما في حيرة بين حبها لفاوست الذي بات مستقرا داخلها، وبين ما يفكر فيه بشأن العودة إلى أرض الوطن، فهي خائفة أن تخسر فاوست خاصة بعد جفاء هذا الأخير على حكومة بلاده، التي قللت من شأنه كمثقف ولم تعطي له أهمية، تبقى ياما هائمة بين انتظار فاوست ومنفاه الذي بات طويلا.

" كنت في قمة شجني عندما هربت نحو مملكتي الزرقاء التي تحولت بسرعة إلى جهنم، لم أجد ولا رسالة من فاوست. ولا ردة فعل من خوفي وأشواقي. لا شيء. قلت ربما يكون مشغولا، لكني عندما دخلت إلى صفحته وحائطه شعرت بأن شيئا قاسيا فيّ استيقظ فجأة وبدأت أعوم في كلماته التي كانت تظهر وتنطفئ عند أخريات غيري. وأتحول شيئا فشيئا إلى حشرة صغيرة سدت أمامها كل منافذ الحياة الممكنة. لمع في اللحظة نفسها غريغوري سامسا. بكل خوفه وشجنه وهو يبحث عن الأماكن الأكثر أمنا من وراء الأبواب، لكي لا تدوسه الأرجل الخشنة التي تذهب وتجيء باستمرار".[2]

" نسيت المطرية بالضبط عند حافة فادي، الرجل الذي وقّع لي كتابه قبل أن ينهمك مع غيري تذكرت قبعتي الحمراء، أخرجتها من حقيبتي اليدوية ووضعتها على رأسي، شعرت فجأة بدفء غريب وظللت أمشي، أمشي، كم كانت قوية رغبتي في المشي، في عمق كل الأشياء الجميلة التي رميتها خطأ ورائي كان المطر يسقط وشيء مثل النور يكبر في داخلي".[3]

ب–محكي الأقوال: فهو "مختلف عن الأول لأن محاكاة تامة لأقوال صادرة عن ذوات، كأنه يتم نسخها للمرة الثانية".[4]

وفي هذه الحالة، نجد أن محكي الأقوال يتضمن ثلاث أنواع للخطابات وهي :

---

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 300.

[2]– المرجع نفسه، ص: 317.

[3]– المرجع نفسه، ص: 498.

[4]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص: 189.

أ- الخطاب المسرود.

ب-الخطاب المنقول.

ج- الخطاب المحول.

ب-1-الخطاب المسرود: "وفيه يتم نقل ما يتضمن محتوى الفعل دون أي تأكيد على أنه فعل منجز أو سيتم إنجازه، فهو حالة ذهنية يمكن ان تتحول الى فعل، ولكنها لم تحول بعد".[1]

يكون فيه مرسل الخطاب ومتلقيه على مسافة من الخطاب المرسل.

ومن أمثلة تبين هذا الخطاب ما يلي:

"قال والدي وهو يمسد على ظهر الحصان الذي يحمل اسمه المستعار هذا الحصان لا بد أن يكون يشبهني كان بالفعل يشبهه أو هكذا بدا لي، في رصانته، وحنانه وقوته".[2]

"ثم هز رأسه بأن لا ثم همهم بكلمات لا تكاد تفهم إلا بصعوبة".[3]

"يهزو ميرو رأسه كطفل ينفذ امر شخص أكبر منه على الرغم من أن الحيرة انتابته وهو يرى القائمة الطويلة المفصلة التي تضم كل منجز بوريس فيان، وكأنها شجرة العائلة، وقال أنه قرأ بعضها، وسيحاول أن يطلع على الباقي لعلهم شخصية بوريس فين".[4]

"كان دائما يقول في كل هذا العالم الحزب ليس لي، الا حبيبتي ياما سر الحياة نفسها، أحب ياما لأنها تشبهني وعندما نتشابه نختلف كثيرا ونتشاجر ونتقاتل أحيانا ونغضب من بعض ولكننا نظل توأمين في المسرات والمضرات".[5]

"مرة أخرى جاءه رجل كان يعمل معه في مخابر صيدال وطال منه أن يلتحق بسرعة بفريق عمل مخابر السلام، الكل في انتظاره بما في ذلك البيغ بوس ".[6]

---

[1]- تودروف، الشعرية، مرجع سابق، ص: 52.

[2]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 224.

[3]- المرجع نفسه، ص: 74.

[4]- المرجع نفسه، ص: 91.

[5]- المرجع نفسه، ص: 108.

[6]- المرجع نفسه، ص: 150.

"لكنه رفض بعد أن كان قد نقل جزء أمهما من وسائل عمله ومخبره الصغير إلى البيت، وأصبح تقريبا إلا بخرج".[1]

"خطبني من والدي وأكد له: سأسترها. أعرف أنها كانت صديقة ديف اليهودي، ولكني أقبل بها كما هي. رد عليه بابا زوربا يومها بجديته المعودة خارجيا والساخرة باطنيا: هي لك. اذهب لها واقترح عليها ما تريد واقنعها وقل لها بأنك تقبل بها كما هي حتى تطمئن لك، لأن النساء يا شارل تحتجن بعض الأمان، رد عليه بسرعة: اس....سسسس....مي ليس شششششش....شارل، بشير، عفوا يا بشير. رد والدي".[2]

– هنا أراد شارل أو بشير التقدم لياما، وهذا ما دار بين بشير و زوربا بخصوص ياما، حيث أراد بشير الزواج بها، وعلى حد قوله التستر عليها، بعد حبها أو علاقتها بديف، فكانت مثل هذه العلاقات جريمة بحق المجتمع لا يمكن الافصاح عنها خاصة في ذلك الوقت المعقد.

قال لي: كل حرب بين اخوة هي اهلية. وهي لا تنتهي. ليست مثل الحروب التقليدية التي عندما تنتهي، نفرح لها، ونرفع الأعلام الوطنية عاليا ونغني. ونخصص لها يوما سنويا نستعيدها فيه بفرح ونحتفل، الحرب الأهلية شيء آخر، عندما تنتهي لا تنتهي، وعندما تتضاءل، تخرج من أعماقها حرب أخرى. فيتوجه كل واحد نحو موتاه ليدفنهم واحدا واحدا ويشحذ سيفه، ويهيء سكاكينه في الخفاء لتبدأ الحرب الصامتة، حرب الانتقامات السرية، جيش من المنتقمين المؤهلين لذلك "اللي اغتصبوا أخته، اللي قتلوا أبوه وأمه، اللي سرقوا أرضه، اللي طردوه من عمله، اللي أهانوه، اللي.... الانتقام هو دائما أعنف من العنف ذاته".[3]

– جاء في هذا الخطاب كلام فاوست لكي يقنع ياما أن البلاد لا تزال في خطر مستمر ومبهم مادامت حرب أهلية فالمستعمر عندما يحتل مكان ويخرج منه لا يعود إليه أبدا، لكن إذا كان الأخ يقتل أخاه.... فكيف ستؤمن هذه البلد وتسلم من شرور أولادها، ففاوست أراد أن يقول لياما أن تهتم بشؤونها ولا تتدخل في أمور لا تهمها.

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 178.

[2]– المرجع نفسه، ص: 258.

[3]– المرجع نفسه، ص: 260.

"جئت من أجلك يا المصيبة. فكرت طويلا ماذا أهدي لياما، أختي المضروبة على لالة مريم، فلم اجد إلا هذا بصوتين مذهلين لآلة ماريا كلاس وسيدي الولي الصالح أندريا بوتشلي هههههه. كانت ضحكة رايان في عز شبابه وعنفوانه، مشرقة، ترسم على خديه غمازتين جميلتين".[1]

– هو خطاب لرايان حيث أتى بالقرص المحمل بتراتيل ماريا كلاس، وأندريا بوتشلي، كهدية عيد ميلاد، تذكرته ياما حين سماعها التراتيل بصوت الرجل صاحب الرداء الأسود كل هذه التفاصيل مرتبطة بزيارتها للكنيسة.

" لا تبقي هنا يا ابنتي. أرجوك... اخرجي بسرعة أرجوووووك. تضعين حياتنا في خطر. لم أفهم جيدا. ثم ختم بصوت مسموع. آمين وكأنه كان يصلي. تمنيت أن أسأله عن مغزى ذلك كله، لكن ما قرأته من خوف على ملامحه لم يشجعني أبدا".[2]

– توجه صاحب الرداء الأسود بتوسله إلى ياما، كي تبتعد من هناك، خوفا من المسلحين، أن يجدوها، فتعم الفوضى على الجميع.

" ليس أنا من يسمح ". شعرت باعتداء في كلامه وبوقاحة كبيرة".[3]

– نقلت ياما ما تفوه به الرجل الأحدب –حارس الكنيسة– لكنها شعرت بالاستياء من طريقة كلامه التي كانت فيها نوع من الإهانة والوقاحة.

"فجأة رن التليفون أخذ بابا زوربا السماعة وهو يرتجف.

– من معي؟

بعد لحظات من الصمت، جاءه صوت يعرفه جيدا، لأول مرة أرى والدي يرتعش بلا حدود، وتتحول كل صلابته إلى حبل ضخم أذابه فجأة بركان مدمر.

– رايان حبيبي، كيفك؟ هولتنا عليك يا وليدي.

صمت قليلا، عرف بحاسة الحيوان الخائف، أن رايان كان في خطر.

– بخير يا بابا. أردت فقط أن أسألك وأرجو أن تجيبني بصراحة.

– طيب حبيبي. تفضل.

---

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 268.

[2]– المرجع نفسه، ص: 270.

[3]– المرجع نفسه، ص: 272.

– بابا أنا الآن في غابة معزولة وبين يدي إرهابيين اثنين، ماذا أفعل بهما؟ أردت أن أستشيرك هل أقتلهما وأخلص البلاد من جرائمهما؟ أم أسلمهما للمعبر القريب وليفعلوا بهم ما يشاؤون، أولا هذا ولا ذاك، أطلق سراحهما؟

– لست أدري ما الذي جعل والدي يشك أن في أن الأمر شيئا غريبا، ربما بحة رايان التي تأتيه في حالات الخوف أو المرض؟ صمته؟ ثم... لم تكن اللغة لغته مطلقا على الرغم من أن بابا زوربا كان متأكدا من أن الصوت هو رايان، ولم يشك أبدا في ذلك لحظة واحدة.

وفجأة تملك بابا زوربا كل حواسه وقوته، وردّ ببرودة دم.

– شوف يا ابني أنت لست مجرما، لست قاتلا، أنت في الخدمة الوطنية بفعل القانون ولم تختر ذلك، الصدفة نفسها هي التي قادتك إلى هذه الوضعية المفروضة علينا جميعا. وربما الصدفة أيضا هي التي وضعت الرجلين اللذين بين يديك في الجهة الأخرى، المعادية. النسيج تمزق يا رايان وهذا أخطر ما يمكن أن يحدث لبلد مثل بلدنا الذي نومت فيه الاحقاد زمنا وها هي ذي تعود. لا سلطان لنا على ذلك خيرا عليكم جميعا، وربما أعاد الله الجميع إلى الطريق الأسلم. لا تقتلها فهما في النهاية أبناء بلدك واخوتك أرجوك. الروح عزيزة يا ابني عند ربي وعند العبد. انصحها بالخير. و اسمع لهما أيضا ربما كانا أعرف منك في قضايا أنت لا تعرفها الآن. حاول أن تفهم مشكلاتهما إن أمكن، ولا ترغمهما، ربما كانا ضحايا مثلها جميعا لحرب صنعها غيرنا نتورط اليوم فيها جميعا. لا تخسر إنسانيتك. انظر إلى قلبك الخيّر وسيقول لك ما قلته اللحظة لك.

– يا بابا علي اتخاذ قرار اللحظة.

– اتخذ أي قرار تشاء، بقلبك وبكل حواسك الانسانية، لكن لا تقتل. من يقتل واحد يتعود على الدم. كنت مندهشة من سكنية والدي وانسانيته التي أعرفها فيه. لكن هذه المرة كانت متمادية.

– لكن يا بابا انهما ارهابيان؟

– الظلم يعمي أحيانا. ومن تكون أنت في نظرهما؟ أنت أيضا في نظرهما خادم للطاغوت على الرغم من أنك لم تختر طريق النار، لكنك تؤدي واجبا وطنيا ربما أداة قبلك من تقبض عليهما الآن؟ اللغة سهلة ولكنها خطيرة أيضا، لا تتركها تقتلك كما أوصيتك دائما.

– سأمتثل أمام المحكمة العسكرية وبحكم علي بالإعدام إذا لم أفعل؟

– ليكن. مت على حق ولا تمت على قتل آخرين لا تعرف عنهم شيئا. ربما كانا بريئين مثلك.

صمت التليفون فجأة. انتظر والدي قليلا. فجاءه صوت آخر أكثر خشونة وأكثر يقينية.

– هل تدري يا سيد زبير ماذا فعلت الآن؟

– لا أدري يا سيدي عما تتحدثون؟ أنا كنت فقط أنصح ابني رايان بالخير لا أكثر.

– قبل قليل ذبحنا العسكري الذي ألقينا عليه القبض مع ابنك لأنه كلم أخاه وسأله السؤال نفسه فأجابه أخوه: أقتل ربهم ولا ترحم أحدا. فكان أن تسبب في مقتل أخيه وطبق عليه قانون طاليون وشرع الله. العين بالعين والسن بالسن والبادئ أظلم أنت بهذا الموقف أنقذت ابنك من حيث لا تدري.

– ثم انقطع الخط نهائيا. وصل أخي بعد يومين من ذلك منهكا متعبا هشا. و خارج العالم كليا. كان طوال الليل في حالة قصوى من الذعر".[1]

– نقلت ياما ما دار بين زوربا والدها وريان أخيها في بادئ الأمر، وهو تحت ضغط الإرهابيين، أين تنبه زوربا لذلك وهو جالس في بيته، أن ريان لا يمكن أن يقول هذا الكلام إلا إذا كان تحت تهديد خارجي فأخذ يحدثه بالنصيحة إلى أن تطمن له الإرهابيون وأعادوا ريان بنفسية مرهقة بعدما اغتالوا صديقه العسكري، تحاول ياما أن تشير إلى أن السبب الأول في تعاطي ريان المخدرات هو اختطافه.

"حبيبتي الهاربة أبدا. كم أصبح ذلك اليوم فيّ. كل شيء بدا فجأة أزرق. طريق البحر قلبك. عينيك. أحلامك. عند الحافة مشينا كطفلين خجولين. لا شيء سوى صرخات القلب عطشا للنور، وتمزقات الموج شوقا للهرب. كانت القبلة الأولى مالحة برذاذ البحر. ضحكت مثل طفلة لم تعرف كيف تخبئ خجلها وسعادتها، قلت: يااااه ... للحرية طعم و رائحة. عندما غطتنا الموجة الأخيرة كنا قد سكنا جنة لم نكن قادرين على تحمل دهشتها وأندائها. تشبثت بي خوفا من أن يسرقك البحر.

قلتي وأنت تضحكين: هههههه لولم تأتي بي نحو جنتك المائية كنت قتلتك. كنت أدخلتك قلبي للمرة الأخيرة وأضرمت النار وليكن ما يكون. فأنا في النهاية لست شيئا في غياب ظلك و حبك.

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 314.

عندما رأيت نصا كتبته له امرأة أخرى تسمي نفسها ماسة، وتسمي فاوست بكلمة يا هبلي الجميل. شقراء و جميلة جدا. تحكي أنه حرك حياتها الميتة، وأنها تفكر باستمرار وتتشوق للقائه القريب على أحلى وأجمل الحواف".[1]

– تحس ياما بخيانة فاوست لها في كل ظهور العلامة الخضراء على المملكة الزرقاء وهو يغري الكثير من الفتيات بل يتمادى ليتحدث معهن جميعا بنفس اللغة لغة الحب لكن وباعتبار ياما عاشقة حد الجنون فهي لا تصدق بل تصيغه على أنه يريد الإطراء فقط.

ب–2–الخطاب المنقول: "هو أحد أنماط الخطاب الذي تقدم فيه أقوال الشخصية أو افكارها بنفس الطريقة التي يفترض أن تكون الشخصية قد صاغتها بها دون أي أثر لوساطة الراوي".[2]

وهو معروض مباشرة، لكن ينقله متكلم غير المتكلم الاصلي لمتلقي مباشر أو غير مباشر.

ويمكن القول على أنه خطاب يصلنا كما تلفظت به الشخصيات وهو محتوى في النمط السردي المختلط كشكل من أشكال الحوار الأحادي أو الثنائي.

"ويتمثل فيما تتلفظ به الشخصيات من اقوال يتم نقلها دون أي تصرف من طرف الراوي في الصياغة اللفظية، وضمنه يمكن ادراج الحوار الذاتي الذي هو في حقيقة الأمر قول جاهز للتلفظ به".[3]

و من الأمثلة التي تبين لنا الخطاب المنقول ما يلي:

"يقول الكلارينات هي التعبير الأرق عن الألم عندما تنبعث منها أنغام الفرح"[4]، هنا الساردة نقلت لنا قول أصدقائها كما تلفظو به.

وقوله أيضا : "قال هذه أرضي، لا أعرف تربة أخرى، هنا مات جدي وأمي وجزءمهم من أهلي وهنا أموت"[5].

وقوله أيضا: "قال لهم حياتي غالية عليا ولست مستعد للانتحار "[6].

---

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 320.

[2]– جيرار برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص: 75.

[3]– تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص: 51.

[4]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص:13.

[5]– المرجع نفسه، ص: 19.

[6]– المرجع نفسه، ص: 23.

"السخرية ليست شيئا صافيا، نحتاج لها لتستمر في الحياة، وسيلتنا الأقل دمار للداخل لمقاومة وباء الجهل".[1]

نقلت لنا الساردة بالحرف قول أبيها قبل موته:

"ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشد قسوة وإن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار وإن منها لما يشقق فيخرج منه الماء ومنها لما يهبط من خشية الله وما الله بغافل عما تعملون".[2]

– فهذا خطاب منقول عبارة عن كلام وقول الله عزّ وجلّ نقلته لنا الساردة كما هو.

"أجاب وهو يضحك من سؤالي قائلا: أنهار الدم التي لم تتوقف الى اليوم ماذا لو حسبناها، معادلة بسيطة، نأخذ عدد الذين ماتوا في الحروب، نعرف جيدا في كل إنسان خمسة لترات دم، نضرب عدد الأموات في خمسة ويعطينا الناتج من الدم الذي ساح هباء، وهو أمر مرعب".[3]

وفي موضع آخر قوله:

"يجب أن تتعلمي كيف تدافعين على نفسكن، نحن في غابة ضربة الساموراي هي أهم من ضربة ليس فقط للحماية ولكن للقتل أيضا".[4]

– هنا نقلت لنا ياما قول بائع السيوف الذي يحدد هنا كيفية الدفاع عن النفس.

ضحك قليلا ثم حك على رأسي وهو يقول : "عندما نحب نفني في الآخر نتباهى فيه نصبح غير موجودين إلا من خلاله".[5]

"عزيزي زبير، أنت تنطح حائطا صلبا، لا تلعب بحياتك، لك من ينتظروا زوجه وأبناء، الزمن الذي نعيشه مجهول وملتبس، لا تعرف أبدا من يفعل ماذا؟ ما تعرف من وين تجيك الضربة".[6]

---

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 54.

[2]– المرجع نفسه، ص: 78.

[3]– المرجع نفسه، ص:94.

[4]– المرجع نفسه، ص: 122.

[5]– المرجع نفسه، ص: 122.

[6]– المرجع نفسه، ص: 151.

سأله والدي قائلا : "هل أنت من قتل المعلم عنترة "[1]، هنا من خلال هذا القول نفهم أن الوالد كان يشك في أن ابنه هو من قتل المعلم.

" قالت جويدة ياما.. اليوم تلفنوا لك من وكالة الأدوية، وقالوا أنهم وجدوا لك بعض الأدوية التي طلبتها، يجب أن تمري لاستلامها في أربع وعشرين ساعة وإلا سيعيدون توزيعها ".[2]

نقلت لنا ياما قول جويدة صديقها التي تعمل معها في بيع الأدوية.

"كانت تقول لا أريد أن ينافسني أحد في حبيبي".[3]

– فهي نقلت ما تلفظت به فيرجي "والدتها" دون زيادة أو نقصان.

" أعطني قهوة ومادلينا".[4]

– وهي الجملة التي يقولها من يدخل للقهوة لاحتساء القهوة مع المادلينا، لذلك استحضرتها ياما في طريقها لكاتدرائية أمنا مريم المجدلية.

" قال لي ديف ان القصة تخص امرأة تستجدي لالة مريم لتنقذ ابنها من موت أكيدّ".[5]

– هنا يشرح ديف لياما تلك التراتيل التي سمعتها في الكنيسة وأتاها بها أخوها رايان في قرص. كانت تستمع إليها حيث أنها لم تكن مدركة للغة اللاتينية إلا أن احساسها فسر لها ما تقول أندريا بوتشلي.

" نتفهم وضعك يا سيدي، فقدان ابن معيل للعائلة، ليس بالأمر الهين ولهذا اتفقنا مع وكيل الدولة بأن لا تمس بأي أذى، وأن يخلى حال سبيلك نهائيا وأن تكف متابعتك من تهمة نبش القبور، نحن لسنا آلات لا رحمة في عملها الشاق، نعرف جيدا عمق الجرح الذي تعاني منه، لكن بالمقابل عليك أن تسحب الدعوى القضائية التي رفعتها ضد بعض أسلاك الدولة، وتفضح، وبشكل معين،

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 178.

[2]– المرجع نفسه، ص: 204.

[3]– المرجع نفسه، ص: 254.

[4]– المرجع نفسه، ص: 254.

[5]– المرجع نفسه، ص: 269.

الذي ورطوك ودفعوا بك نحو المهالك التي لا أحد يتحكم في عواقبها، ومناطحة دولة سخرت نفسها لكل ما فيه خير البلاد. عليك أيضا أن تصمت نهائيا ولا تتهم الناس زورا".[1]

– كلمات تلقاها والد المسكين، الذي حرق في السجن، ولم يتحصل حتى على رماده، كما زاد الطين بلة دخول الوالد السجن بتهمة نبش القبور، ليدخل السجن وهو بريء من ذلك، فيتدخل رئيس لجنة تقصي الحقائق وطبعا كان من ضمن الحكومة الجائرة حيث سيخرجه من حبسه مقابل السكوت عن حق ولده والاطاحة بمن دله على ذلك.

"بابا زوربا. يقول دائما إن المال هو كارثة الأمم و خيرها".[2]

"كان يقول له دائما: داخلك طيب يا ريان، لكنك صلب وتستطيع أن تخرج من هذا كله".[3]

"يا خويا، هبلتنا تقول إن فادي خالها، وهو يقول انه لا يعرفها، تريد أن تدخل بالقوة سيرجع لها عقلها بعد قليل عندما تأكل الزرواطة، وتذوق لسعة برودة الاسمنت ليلة بكاملها صماته".[4]

ب–3–الخطاب المحول أو غير المباشر.

أحد أنماط الخطاب الذي "يمكن به دمج أقوال الشخصية ومنطوقاتها أو أفكارها في أقوال أخرى عادة، وليس دائما من خلال تحويل الازمنة والانتقال من ضمائر المتكلمين الى ضمائر الغائبين".[5]

وهو يشبه المنقول المباشر، إلا ان الناقل هنا يحتفظ بمضمون الكلام لا بشكله، أي أنه يقدمه بشكل خطاب مسرود، وبشكل آخر ينقل فيه السارد مع عدم الامانة أقوال الشخصيات حيث أنه يدمج اقوالها في خطابه الخاص بأسلوبه الخاص.

كما يقول عنه تودوروف في كتابه "الشعرية" "يختلف عن النوع الأول في كون الاقوال التي يتم نقلها هنا تتم بطريقة غير مباشرة، حيث يتصرف الراوي في صياغتها، ولكن دون الاخلال بمضمون

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 306.

[2]– المرجع نفسه، ص: 310.

[3]– المرجع نفسه، ص: 316.

[4]– المرجع نفسه، ص: 480.

[5]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص: 93

ما تحتويه، فتأتي مدمجة في خطابه، وضمنه يدرج الأسلوب غير المباشر الحر، الذي هو عبارة عن متغيرة خطابية وسط بين الأسلوب غير المباشر والأسلوب المباشر".[1]

"ديف ليس مثلي، برغماني إلى أقصى الحدود، يريد أن يعض على الحياة بأسنانه وأظافره لأنها قصيرة ومن العيب تضييعها في الأسئلة الفارغة".[2]

"صديقاتي اللواتي يسألن عني وعنه أحيانا وعن لقائنا المؤجل دوما لأجد لهن اجابات مقنعة، يضحكن طويلا قبل أن يعلن، حب الفيسبوك من الهم للشوك هههههه".[3]

"زادت آلام الرأس أشعر بثقل في كل شيء، بعضهم يسمى هذه الحالة الشقيقة أي انفلاق الدماغ، لكن تسميتها عند طبي أخطر".[4]

"بدأت كلماته ترسم أمامي، تناديني ببدائية غريبة لم أعد قادرة على تفاديها".[5]

"قال فاوست وهو يرد بشكل آلي على أصدقاء عددين في اللحظة نفسها واللغة نفسها تقريبا مع تغيير خفيف في الروابط المنزلقة، هنا وهناك، مشكلة الفيسبوك أنه يفضح كل شيء مهما قاومنا غواياته، كان بيننا بحر وجبال ومع ذلك استطاعت هذه الجنة الغريبة أن تقهر كل المسافات وتسطح كل شيء حتى أصبحت الكرة الأرضية شفافة".[6]

"أتساءل إذا كان بإمكان هذا القلب الصغير أن يستوعب كل من يركضون نحوك".[7]

" قلت له "احكي يا شارلي. مالك صامت مثل المومياء. احك. أنت تسترني ؟ تقبل بي كما أنا؟ هل سألت نفسك إن كنت سأقبل بك كما أنت. تمتم. أأأأأنا اسمي ببببشششششييير. واش بيك تصفر وتخضر وتتأتئ".[8]

---

[1]- تودروف، الشعرية، مرجع سابق، ص: 51-52.

[2]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 74.

[3]- المرجع نفسه، ص: 104.

[4]- المرجع نفسه، ص: 187.

[5]- المرجع نفسه، ص: 203.

[6]- المرجع نفسه، ص: 204.

[7]- المرجع نفسه، ص 233.

[8]- المرجع نفسه، ص 258.

– المسكين شارل حين أتى لياما، وأراد أن يفاتحها في موضوع خطبتها، فوجد أمامه الصدمة حيث ياما كانت على علم بما قاله لوالدها عن التستر فأصبح لا يستطيع مقاومتها والنظر إليها.

" لا تعودي إلى هذا المكان يا ابنتي أرجوك. الوضع في هذا المكان ليس على ما يرام عندما التفت نحوه لأسأله لم اجده. و كأنه كان مجرد وهم ضبابي سكن رأسي للحظة قبل أن ينسحب".[1]

– صاحب الرداء الأسود على قدر تمسكه بالكنيسة، كان يريد من ياما الرحيل كي لا ينزل عليها مكروه فالمكان ليس آمن بالفعل.

"مثل ديف. شعرت بشيء يقف بقوة في حلقي. لم يكن لدي ما أقوله. رأيت ديف بكل حنانة وهو يتمايل مع الهارمونيكا لدرجة أن يغيب عن كل الحضور، وبغيب معه كل الحاضرين، غيرت سيليني سؤالها قليلا؟".[2]

– سؤال سيليني عن ديف في ذلك المكان جعل من ياما تتذكر ديف وكأنه أمامها.

"فجأة تذكرت وجه بابا زوربا، كدت أهمس في أذنه: بابا حبيبي. لا تمانع إذا وضعت بعض المال في خدمة فرقة ديبو–جاز، سمعت ضحكاته الناعمة وهو يعبث بشعري، عادته التي يمارسها مع كل الناس الذين يحبهم، ونهته عنها أمي ولكنه لم ينصع لأنها تعبير مادي عن طيبته: يا مهبولتي الناعمة، المال، مالك. إفعلي به ما تشائين هل هناك أجمل من وضعه في خدمة ديبو–جاز؟".[3]

– أودع زوربا ياما بعض المال، وأوصاها أن تصرفه في اليوم الصعب، وها هي تلتقي هذا اليوم، حين الأمر يخص أوراق ملكية المخزن فالمحامي الذي أمسك هذه القضية طلب الكثير من المال ولا يستطيع عناصر الفرقة أن يجمعوه لوحدهم.

"ماشاهوٍ كاديك. سترافقك سليني.

–حاضر.

قام ماشاهو متبوعا بسليني. وجهان من فرح وغيم في عمق العتمة. كان صوته قويا. أغمضت عيني وتركتني أنساب في عمق توترات صوتيهما. شعرت في لحظة من اللحظات كأني كنت مع تينور عظيم مثل بافاروتي وهو غارق في المائة مليون ألبوم التي باعها وسخرها لفعل الخير، كل شيء في

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص : 270.

[2]– المرجع نفسه، ص: 279.

[3]– المرجع نفسه، ص: 283.

ماشاهو كان يرفعه نحو الأعالي. هيئته. استقامته. جماله. صوته. رهافته. كانت سليني تتصادق معه بأناقة كبيرة".[1]

– تنقل ياما ما قاله دجو ورد عليهما ماشاهو وهي تتمعن في ما يقوله ماشاهو وسليني وكيف كانت ملامحهما إلى أن أحست أنها مع تينور عظيم مثل بافاروتي.

2– التبئير : focalisation

يعبر عن هذا المفهوم باصطلاحات متعددة مثل (الرؤية vision) والمجال Field أو وجهة النظر point of View ولكن جنيت genette يفضل عليها استعمال مصطلح البؤرة أو التبئير، وذلك لأنه يتحاشى ما تنطوي عليه هذه الألفاظ من ايحاءات تتصل بالحاسة البصرية خاصة".[2]

وجنيت يعد "التبئير" "درجة من التجريدية التي تلغي الايحاءات المرئية على وجه التخصيص، ل"وجهة النظر" والتبئير في المصطلحات الفرنسية يعادل الرؤية أو المقل، وهو عند بروكس و وارن "بؤرة السرد".[3]

فالتبئير هو تقيد للعقل، أي في الواقع انتقاء الخبر السردي بالقياس الى ما كانت التقاليد تدعو اليه (علميا كليا)، وهو مصطلح عبثي في التخيل الخالص، فالمؤلف ليس لديه ما يفعله ما دام يخلق كل شيء".[4]

والتبئير في الأعمال القصصية هو تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويا مفترضا، لا علاقة له بالأحداث".[5]

---

[1]– واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 288.

[2]– عمر عبد الواحد، شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص: 31.

[3]– كنعان ريمون شاوميت، التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، ت، حسن حماقة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص: 107.

[4]– جيرار جنيت، عودة الى خطاب الحكاية، مستويات التبئير، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000،ص: 97.

[5]– حميد لحميداني، مرجع سابق، ص: 46.

ويقول عنه جيرالد برنس "أنه المنظور الذي من خلاله يتم عرض جميع الأحداث والمواقف المسرودة في العمل الأدبي، وهو الموقع الادراكي للإحساس". [1]

فقد استعمل في هذا المفهوم مصطلح المنظور الذي "يعود الى الفنون التشكيلية، وبخاصة الرسم فقد استعير منها"[2]، فهو طريقة عرض الأشياء بواسطة الرسم وعلى مخطط كما تبدو منظور إليها عن بعد معين، وفي موقف بعينه". [3]

"وقد انتقل مصطلح المنظور الى ميدان النقد الادبي، وصار دالا على موقف صاحب العمل الأدبي والفلسفي بمعنى آخر انتقل من تقنية فنية في العمل الى موقف فكري". [4]

وأول من أثار هذه القضية –التبئير– الناقد الانجليزي "بير سي لوبوك" وسماه آنذاك "وجهة النظر" وكان فريدرك سيلها عن "وهنري جيمس" من أوائل الكتاب الذين ناقشوا التبئير على نحو مفصل ايضا. [5]

وقد تبنى هذا المصطلح "بيرسي لوبوك" أحد تلاميذ "هنري جيمس" في كتابه (أفق الرواية) وقد فرق بين السرد والعرض". [6]

وتلعب وجهة النظر دورا مهما في العمل الادبي فهي "جوهره ونواته الفكرية التي تصدر أحيانا عن الفنان دون وعي منه من فرط خبراته وعمق نظراته وحرارة احساسه وشفافيته"[7]، كما نجد مصطلحا آخر في نفس الميدان وهو زاوية الرواية عند بوث Wayne g. Booth ويعرفها بقوله "اننا متفقون جميعا على أن زاوية الرواية هي معنى من المعاني "مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات الطموحة"[8]، فهذا التعريف يبين لنا أن زاوية الرواية عند الراوي هي متعلقة بالتقنية المستخدمة

---

[1]– جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص: 42

[2]– سيزا قاسم، مرجع سابق، ص: 177.

[3]– يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004، ص: 05.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، ت، حياة قاسم محمد، المجلس الأعلى الثقافي، د.ط، 1998، ص: 175.

[6]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 286.

[7]– فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2008، ص: 53

[8]– حميد لحميداني، مرجع سابق، ص: 46.

لحكي القصة المتخيلة، في حين نجد أن مصطلح الرواية عند "تزفيطان" تودوروف يستند الى "العلاقة بين السارد والعالم المشخص".[1]

"فالعمل الادبي سواء كان قصة أو رواية يقدم من خلال نفس مدركة ترى الاشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطق رؤيتها الخاص وزاويتها ايديولوجية كانت أو نفسية بالإضافة الى المنطق التعبيري الذي يختاره الكاتب ليقدم بواسطته روايته، وموقفه الذي يختاره أو يقع له من مستوى الزمان والمكان لكل من أحداث الرواية والقارئ".[2]

إضافة الى أن مفهوم وجهة النظر الذي جاء بديلا عن الراوي جاء في سياق بدء مع هنري جيمس نظريا وتطبيقيا حتى وصل الى صيغة تجريدية تقعيديه تحدد انماطه وأشكاله عند نورمان فريدمان، ثم قدم المفهوم بوصفه تقنية فنية خالصة، ثم جاء بعد هنري جيمس أوس بنكي، وحاول أن يحقق مزيدا من التجريدية التقعيدية في كتابة شعرية التأليف".[3]

وهكذا فقد كان مصطلح التبئير محطة اهتمام النقاد ومدار دراستهم فتعددوا وتعددت آرائهم حوله بدا جيرار جنيت مرورا بالناقد الالماني "سناتريل" وصولا الى تودوروف الذي انطلق في دراسة لتقنية التبئير من ارضية بويون وذهب مذهبه طبعا مع بعض التغيرات الطفيفة".[4]

- **أصناف التبئير**: لقد تطور مصطلح وجهة النظر على أيد كثيرين، "فظهر فيما بعد مصطلح الرؤية السردية ليحظى بتداول أكثر بين النقاد من وجهة، ويرتبط بالأسلوب الذي تقدم من خلاله الأحداث من جهة أخرى، ثم ظهرت تقسيمات عديدة"[5]، على أيدي بعض النقاد المنظرين أمثال جيرار جنيت، وجان بويون وتودوروف.

---

[1]- تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ت، عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص: 129.

[2]- سيزا قاسم، مرجع سابق، ص: 177.

[3]- ابراهيم عبد العزيز زيد، السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيان التوحيدي، نموذجا، عين الدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص: 22.

[4]- جمال فوغالي، واسيني الأعرج، شعرية السرد الروائي، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص: 55.

[5]- محمد علي الشوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمان منيف، البنية والدلالة، دائرة المطبوعات والنشر، روزن، 2006، ص: 117.

ولقد اقترح جنيت لمصطلح وجهة النظر مصطلحا بديلا وهو" التبئير، ويرى هذا الاخير كفيل بالرد على السؤال الذي مفاده من يرى ومن يتكلم"[1]، والتمييز عنده يظهر من خلال ثلاث صور هي:

أ- **التبئير الصفري:** أو انعدام التبئير وهو ما تجسمه القصة القديمة غير العبارة ذات الراوي الكلي العام.

أما فيما يتعلق بالتبئير درجة الصفر، أو ما يسميه البعض بالرؤية مع فهناك أمثلة منها:

"إلى اليوم لا يزال أصدقاء ديف يصغون قيثارة ومثاله الهطوار في الأحمر في مكانه المعتاد وكأنه حاضر معهم"[2]، ففي هذا المقطع السردي نجد أن معرفة كل من الساردة والشخصيات متساوية، حيث نجد أن ما تعلم به الساردة تعلمه أيضا الشخصية.

بالإضافة إلى بعض المقاطع السردية الأخرى التي تمثل الرؤية مع وهي:

" أنت شابة جميلة، لكن جسدك مسجون، نعم أعلم ذلك".[3]

هنا معرفة الساردة تتساوى مع معرفة الشخصية.

"يا حبيبي المسافة بيننا كبيرة، وأنت تفكرين بمنطق قاصر ومحدود، الملائكة ليست بشرا حتى في عنفوانها ولذتها، شيء آخر أكبر وأجمل وأبهى وأنقى، أنت تدركين هذا كله".[4]

هنا معرفة ياما التي تمثل الساردة تتساوى مع حبيبها فاوست الذي يمثل الشخصية.

" أعرف أنك خارج هذا العالم، مع انه ينام في عمقك أنت أيضا بعد حالات البهاء التي تعيشها المعشوقة مع ملاكها".[5]

"كانت البهجة مرتسمة على وجهه على الرغم من كل الحزن الذي كان يشعر به"[6]، كانت ياما الرواية تعلم بحالة فاوست الذي كان هو أيضا يعلم بحالته السيئة.

---

[1]- ينظر جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص: 201.

[2]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 34.

[3]- المرجع نفسه، ص: 89.

[4]- المرجع نفسه، ص: 89.

[5]- المرجع نفسه، ص: 174.

[6]- المرجع نفسه، ص: 217.

ب- **التبئير الداخلي**: يرتبط بزاوية النظر التي تنظر منها الشخصية الى الاشياء من مجال حصري، ويكون هذا التبئير ثابتا إذا تعلق شخصيته عبارة واحدة في القصة ويكون متغيرا إذ تعلق بأكثر من شخصية، ويكون متعددا اذا اتصل بحدث واحد نظرت إليه شخصيات مختلفة.

وهي كما قلنا سابق معرفة الساردة أكثر من معرفة الشخصية.

وفي مقطع آخر: "أصبحت سيوف الساموراي تدخل بسهولة إلى البلد من خلال سوق غربية لأحد يعرف مساراتها، ولكن كنت أعلم أن هناك أجد البارونات هوية هذه السلعة الرابعة افلح الصينيون في توفيرها"

ففي هذا المقطع الساردة كانت تعلم ما لا تعلمه الشخصيات فهي تعلم مصدر تلك السيوف في المقابل يجهل الآخرين بمصدرها، ومنه فمعرفة الساردة أكثر من معرفة الشخصيات

ونذكر أيضا: "يقول فاوست أنه ولد تحت نجمة الحظ لأنه تعرف عليا، وأحبني، ولكن غيرتي كانت تحرق في طريقها كل شيء وهو لا يعلم بهذا".[1]

وهناك مثال آخر عن السرد الداخلي هو:

"خرج بابا زوربا من هذه الحياة، بصمت غريب، لم أصدق يرسمها أن الرصاصة التي وجهت لبابا زوربا كانت قاتلة، وحقيقية كنت بالقرب منه أودعه، وكان يريد أن يقول لي شيء لم أستطع أن اعرفه".[2]

ومنه الساردة ياما عند وفاة ابيها زوربا المدعو ب الزوبير كان يريد قول شيء لها ولكن لم تعرفه فهنا كانت الشخصية تعلم ما لا تعرفه وتجهله الساردة، بالإضافة أن الساردة كانت تعلم من هم الذين تسببوا في قتل والدها بينما كان الاب يعلم وكان يريد اخبارها لكن توفي قبل ذلك.

ج- **التبئير الخارجي**: و"يكون في القصص التي يتحرك فيها البطل أمامنا دون معرفة افكاره وأحاسيسه، ومن أمثال ذلك: اقاصيص ؟؟؟ منغواي".[3]

وقد اقترح تصنيفا للرؤية السردية من خلال علاقة السارد بالشخصية وهي كالتالي:

السارد > الشخصية تكون (الرؤية من الخلف)، فالراوي أكثر معرفة من الشخصية.

---

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 114.

[2]- المرجع نفسه، ص: 115.

[3]- جيرار جينت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص ص: 201-204.

السارد = الشخصية تكون (الرواية مع)، معرفة الراوي تساوي معرفة الشخصية.

السارد < الشخصية تكون (الرواية من الخارج) معرفة الراوي أقل من الشخصية.

كما قلنا فالساردة تعلم أقل ما تعرفه الشخصية ومثالها المقطع الآتي: "كوزيت غادرت البلاد إلى مونتريال في ظروف قاسية، منذ اصطدامها العنيف مع أخي ريان"[1]، فهنا نجد أن الساردة تسرد فقط ما تعرفه، ولقد كانت جاهلة لأسباب الخلاف القائم بين كوزيت وريان، أما بالنسبة للشخصيات فهم يدركون ذلك.

و منه معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية.

ونذكر ايضا: "كانت عيناه نصف مفتوحتين، ماذا رأى، وهو مرتشق كان نحوي أعالي البيت، هل كان يريد أن يلعن السماء على خديعتها أو ينتظر منها أن تعيده للحياة"[2]، فهنا أن الساردة تجهل وهي لا تعلم ما يدور في رأس أخيها، في المقابل كان الأخ يعلم ماذا يريد فعله، فهنا نجد أن الساردة تعلم أقل ما يعلم أحد الشخصيات وهو ريان.

وفي موضع آخر يذكر:

"لقد أصبحوا ذئابا واختلطوا مع الضباع، مافيا الأدوية، فأنا أعرف أشياء خطيرة أنت لا تعرفينها يا ياما".[3]

وهنا والد الساردة والذي يمثل أحد شخصيات الرواية كان يعلم أسرار عن هؤلاء المافيا، لا تعلمها الساردة ياما، ومنه فنجد معرفة الساردة أقل بكثير من معرفة الشخصية ألا وهي زوبير المدعو بابا زوربا.

وأيضا المقطع الآتي: "فاوست ألغى عرض المسرحية التراجيدية، انتحار حيزية، ولا أدري ما الذي حدث؟".[4]

---

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 33.

[2]- المرجع نفسه، ص: 54.

[3]- المرجع نفسه، ص: 114.

[4]- المرجع نفسه، ص: 174.

فهنا الساردة لا تعلم الأسباب والدواعي التي جعلت الشخصية (فاوست) تتراجع وتلغي عرض المسرحية، في المقابل كان فاوست يعلم الأسباب، فهنا معرفة الساردة أقل من معرفة الشخصية.

ومنه الساردة ياما عند وفاة أبيها المدعو بزوبير، كان يريد قول شيء لها، ولكن لم تعرفه، فهنا كان الشخصية يعلم ما لا تعرفه وتجهله الساردة، بالإضافة إلى أن الساردة كانت لا تعلم من هم الذين تسببوا في قتل والدها، بينما كان الأب يعلم وكان يريد اخبارها بالشيء الذي تجهله، ولكنه توفي.

ومثال آخر يجسد التعبير الخارجي:

"ذهبنا إلى زيارة أخي ريان، وكان لا يعرف من هم الزوار الذين قدموا لزيارته، وهو في السجن".[1]

فهنا شخصية ريان جاهلة لا تعرف من هم الزوار، الذين قدموا لزيارته، في المقابل الساردة تعلم بأن أخوها لا يعلم قدومهم.

[1]- واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص: 130.

خاتمة

جعلت الرواية الجزائرية لنفسها تمييزا في الساحة الروائية العربية لأن روادها تمكنوا من تحقيق جماليات ومحاولات في الشكل الروائي وخصوصا التشكيل الزمني، وتمظهراته، يعد الزمن السردي من المقولات النقدية المهمة التي أثارت اهتمام الباحثين والدارسين في دراسة الخطاب السردي المعاصر، وبالأخص النموذج الزمني الذي اقترحه جيرار جينت .

– رواية مملكة الفراشة يمكن اختزالها في عبقرية الزمن، اذ أن الزمن الطبيعي لبدء وانتهاء الرواية هو عشر ثواني فقط، فلكي يتخلص الكاتب من الوقت، ولكي يوسع الزمن السردي اعتمد على تقنيات زمنية متعددة منها : الاسترجاعات، الاستباقات، المشاهد الحوارية، الوقفات ...

– طبق واسيني الأعرج في رواية مملكة الفراشة تقنيات التشكيل الزمني مانحا الاسترجاع والمشهد القسط الأكبر من سعة الرواية.

– الاسترجاع الداخلي أكثر من الاسترجاع الخارجي لأن السارد هو بطل الرواية.

–كثرة الاسترجاعات لتزويد القارئ بكم أكثر من المعلومات عن الشخصيات وتبيان تطور الحدث بين الماضي والحاضر .

– حضور الاستباق بأنواعه لإعطاء الرواية لمسة فضولية .

– أما تقنيات السرد فقد لجأ اليها الروائي لإسقاط العديد من الأحداث الميتة التي لا تخدم السرد، حيث نجده يستخدم الحذف والخلاصة كأليتين لتسريع السرد .

– ساعد التلخيص على تخطي حقب زمنية لم تكن الرواية بحاجة اليها لعدم جدوى أحداثها كما ساعد على تسريع السرد، توزع في الرواية حسب أهداف الكاتب الفنية .

– اللجوء الى الحذف قصد استمالة القارئ وشد انتباهه واثارة عنصر التشويق اضافة الى الغاء الأحداث الثانوية .

– للوقفة – وهي ابطأ سرعات السرد– تجليان اثنان في الرواية : الأول تلك الوقفات الاستطرادية التي كان لها طابع التعليق والتأمل، والاخر هو الوقفات الوصفية التي كان الوصف اساسا لها، ولم تستحوذ الوقفات الاستطرادية على سعات نصية كبيرة في الرواية . أما الوصف فقد خرج اغلب الأحيان عن كونه توقفا في السرد، لأنه كان تأملا من قبل الشخصية، من سمات الوصف انه تميز بالتنوع التعبيري سواء أكان ذلك في الحالات أم في الأنواع.

– للتوتر السردي الذي يشير الى علاقات التكرار بين الحكاية والقصة ورأينا ان للتواتر وجهين : وجها زمنيا واخر أسلوبيا و ثم قمنا بدراسة الحكاية التكرارية، ورأينا أن أهم الوظائف التي قامت بها في الرواية هي :

– الاكتفاء بالتذكير بالحدث وجعله حاضرا في ذهن المتلقي.

– ابراز الاحداث التي تسيطر على العالم الداخلي للشخصية وتضخيم اثارها من خلال العودة المتكررة لأقوال بعض الشخصيات .

– التعبير عن وجوه جديدة للشخصية يجلوها الحدث المتكرر.

أما النوع الثاني من التواتر وهو الحكاية الترددية فقد أظهرت أن الحالات التي وظف فيها هذا النوع هي :

– توظيف ترددي يتميز بأنه يقوم بخلق نماذج للشخصيات عبر تكريس سمات ترددية.

– والحالة الثانية هي تلك الحالة التي تهدف الى اختصار فترات من حياة الشخصية وتكثيفها بما فيها من أفعال متشابهة متكررة للمرور الى ما بعدها .

– الحالة الثالثة كانت تهدف الى تكريس أوضاع ترددية مهيمنة تخلق حصارا حول الشخصية لا يمكن كسره الا بعد فترة طويلة نسبيا بحدث مفاجئ، يقطع الحالة الترددية المستقرة، وينتقل بالشخصية الى فعل جديد أو ربما الى حالات ترددية جديدة .

– أما عن الصيغة التي انطوت تحت اليتين هما المسافة والتبئير، فوجدنا في ما يخص المسافة شاملة لكل انواعها، وبالنسبة للتبئير فلقد كانت الساردة نفسها وكان التبئير المهيمن هو التبئير الصفر .

الملحق

التعريف بالكاتب: واسيني الأعراج

ولد في 08 أغسطس 1954م بقرية سيدي بوجنان الحدودية، تلمسان، جامعي وروائي جزائري، يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي في جامعة الجزائر المركزية وجامعة السوربون في باريس، يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي.

على خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال واسيني، الذي يكتب باللغتين العربية والفرنسية، في المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد وثابت، بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية الجديدة والحية العمل الجاد على اللغة وهز يقينياتها، إن اللغة بهذا المعنى، ليست معطى جاهزا ومستقرا ولكنها بحث دائم مستمر.

- في سنة 1997م اختيرت روايته حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر ضمن أفضل خمس روايات صدرت بفرنسا ونشرت في أكثر من خمس طبعات متتالية بما فيها طبعة الجيب الشعبية، قبل أن تنشر طبعة خاصة ضمت الأعمال الخمسة.
- تحصل في سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله.
- تحصل في سنة 2006 على جائزة المكتبيين الكبرى على رواية كتاب الأمير التي تمنح عادة لأكثر الكتب رواجا واهتماما نقديا في السنة.
- تحصل في سنة 2007 على جائزة الشيخ زايد للأدب.
- ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها، الفرنسية، الالمانية، الايطالية، السويدية، الدنماركية، العبرية، الانجليزية، والاسبانية.

أعماله الأدبية:

- رواية البوابة الحمراء، دمشق، الجزائر، 1980.
- رواية طوق الياسمين، بيروت، 1981.
- رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دمشق، 1982.
- رواية نوار اللوز، بيروت، 1983.
- رواية مصرع أحلام مريم الوديعة، بيروت، 1984.
- ضمير الغائب، دمشق، 1990.
- رواية الليلة السابعة بعد الألف، الجزائر، 1993.
- رواية الليلة السابعة الألف، دمشق، 2002.
- رواية مسيدة المقام، الجزائر، 1995.
- رواية حارسة الظلال، ط الفرنسية، 1996.
- ذاكرة الماء، دار الجمل، ألمانيا،1997.
- رواية مرايا الضرير، باريس، الطبعة الفرنسية، 1998.
- رواية شرفات بحر الشمال، دار الأدب، بيروت،2001.
- مضيق المعطوبين، ط الفرنسية، 2005.
- رواية كتاب الأمير، دار الأدب، بيروت، 2005.
- رواية البيت الأندلسي، دار الجمل، 2010.
- جملكية أرابيا، منشورات الجمل، 2011.
- رواية مملكة الفراشة، 2013.

- رواية رماد الشرق، ج 1، خريف نيويورك الأخير، 2013.
- رواية رماد الشرق، ج 2، الذئب الذي نبت في البراري، 2013.
- رواية سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني، نوفمبر 2014.

ملخص الرواية

تطرق واسيني الأعراج في روايته مملكة الفراشة للآثار والمخلفات التي نتجت من الحرب البائسة التي عرفتها الجزائر في مرحلة التسعينات، وأبرز ما نتج عنها العزلة والوحدة التي سلطت على الأفراد بخاصة الفئة الشبابية منها، حيث عمد كل واحد منهم إلى البحث عن وسائل تعويضية تنسيهم هم الحرب والألم الذي تسببت فيه.

اتخذ الروائي عائلة جزائرية مثقفة ذات مستوى عادي للكشف عن تلك الآثار التي ولدتها الفترة الحربية، حيث أبرز فيها الألم النفسي والمعاناة الداخلية بقوة، وتتألف الأسرة من الوالد والأم وابنتيهما التوأم وابنها الوحيد.

الوالد: اسمه الاصلي الزوبير وهي التسمية التي أطلقت على أحد الصحابة، لكن كره البطلة (ياما) للحروب جعلها تغير اسم والدها وتطلق عليه تسمية الزوربا، ورفضت المرجعية التاريخية في شخصية الزوبير بن العوام الذي كان محاربا مقاتلا وشجاعا في حين فضلت تسميته باسم بابا زوربا الذي يغتنم كل فرصة في حياته من اجل العيش سعيدا ولا يكترث للهموم والمشاكل التي تواجهه في الحياة، بل تمثل الصعوبات بالنسبة إليه منفذ لخلق جو السرور نسيان الهموم.

درس السيد زوبير في تخصص الصيدلية، واشتغل في مخابر صيدال العالمية، لكنه قرر المكوث في وطنه رغم ما يعانيه من مشاكل ورفض العمل في البلدان الأخرى، فهو متخلق بمختلف القيم الانسانية البناءة التي أهلته ليتعامل مع شركة صيدال للأدوية، غير أن مافيا الأدوية وعصابات الفساد طلبت منه التنازل عن الفكرة فرفض، فهددوه ثلاث مرات، لكن عناده أدى بالمافيا إلى حرق المخبر ومن ثمة قتله وتصفيته

جسديا، وهذا دليل على إدارة الشر تسعى إلى دحض الأصوات المتعالية ليسود الاصلاح وكذا الحفاظ على القيم الانسانية ولو كان ذلك على حساب فقدان الحياة والذهاب رهينة شيء لم يتسبب فيه ولم يكن السبب في وقوعه، فكل من يحاول السموّ بأخلاقه يجد نفسه في قائمة المعدومين.

فريجة: أم البطلة ياما مدرسة اللغة الفرنسية مولعة بقراءة الكتب، وصل بها الأمر إلى الاطلاع على مختلف أعمال بوريس فيان، لكن الحرب اللعينة خلقت منها شخص آخر خاصة بعد اغتيال زوجها، حيث رفضت الخروج من البيت مما دفعها إلى فتح بوابة الولوج إلى عالم خطير مليء بالهلوسة والجنون، أحبت بوريس فيان والتبست به لحد الجنون، حيث انغمست في عالم الروائي بوريس فيان إلى درجة الفناء والضياع وتذكرها لزوجها الحقيقي الذي تتهمه دائما بالخيانة لأنها لم تدرك الورطة التي وقعت فيها، ومن ثمة موتها بعد عذاب طويل نتج من عدم مبالاة أولادها بما يكتنفها من حزن لأنها فرطت فيهم في وقت مضى.

الابن ريان: حتى هو كان متعلما كان يحلم أن يصبح رجل قانون لكنه لم يتوصل إلى تحقيق ذلك، توجه لتربية الخيول مع مدرب خيول الحرس الجمهوري، لما أحس بقدرته على تربية الخيول فتح حظيرة لوحده وعدم رغبة شريكه في ذلك ورفض ريان العودة للعمل معه دفعه لاحراقها، الشيء الذي سبب صدمة نفسية لدى ريان، وعدم تقبله واقع الخسارة جعله يدمن على المخدرات وأصبح مصيره السجن المؤبد أين افتقد أثره فيما بعد.

الابنة ماريا: احساسها بعدم مبالاة العائلة بها، بخاصة انحياز الوالدين للابن الوحيد رغم ما يبينه من المشاكل وصراعاته مع أخيه هذا ما دفع ماريا لمغادرة الوطن والعيش في بلد آخر بعيدا عن مشاكل العائلة متخلصة من ولائها منذ مدة من تصرفات الأسرة وحاقدة على كل أفرادها ومستاءة منهم، صحيح أنها تعيش حياة زوجية عادية خارج الوطن، لكن أزمتها تتمثل في الانسلاخ العطفي عن الجذور والأخلاق.

الابنة مايا: بطلة الرواية والساردة في نفس الوقت، بنت متعلمة درست تخصص الصيدلية واختارت العيش مع والديها بالرغم من أن وضعا ليس أفضل من وضع الأشخاص الآخرين الذين هلكتهم الحرب،

احساسها بالعزلة والوحدة في ظل المشاكل التي تتخبط فيها البلاد دفع بها إلى البحث عن وسيلة تعويضية تقتل بها الروتين وتجعلها تبتعد عن دخان الرصاص، فوجدتها في مملكة الفراشة مملكتها المفضلة الفيسبوك، التي وفرت لها سبل السعادة والعيش مطمئنة، تعرفت على كاتب مسرحي جزائري اسمه فادي ولقبه فاوست غادر الوطن عندما اندلعت الحرب الأهلية، ولما سمع بتحسن أوضاع الوطن قرر العودة تعرض مسرحيته المعنونة بـ "لعنة غرناطة" التي تستند أحداثها غلى الحرب الأهلية التي حدثت في اسبانيا سنة 1936، لكنها اكتشفت أن السيد فادي منتحل الشخصية فبريده الالكتروني كان تحت تصرف ابن عمه رحيم، ما يعني أن تواصلها في الفيسبوك لم يكن مع السيد فادي، بل كان مع ابن عمه رحين، بالرغم مما حدث لها وما اكتشفته إلا أنها تسلحت بالوعي والشجاعة لتفتح به بابا آخر تلج من خلاله إلى عالم جديد بعيدا عن المعاناة والألم وهي الحقيقة التي بقيت مفتوحة في الرواية ولم يفصح عنها الكاتب.

ترجمت الرواية مختلف المشاكل التي تتخبط فيها فئات المجتمع ورغبة كل واحد في البحث عن وسيلة تنسيه هم الحرب ويعوض بها فراغ الوحدة، لكن كل هذا يتسبب في معاناة الشخصيات أكثر مما سبق، فالوالد يموت مغتالا باحثا عن القيم الانسانية البناءة داخل مجتمع فاسد، والأم تنتهي نهاية مأساوية وهي تدب بخطوات لولبية باتجاه الجنون والأخ في السجن يخسر حياته بالتدريج، والساردة البطلة يعصمها وعيها من السقوط، وكوزيت أعني ماريا تموت انسانيا وجوهريا لأنها تنكرت لتاريخها وجدورها وقيمها.

ان الرواية تناولت مصير أسرة تعيش في وطن لا يعمر على أبنائه ولا يفكر المواطنين بالحرص على قيم البناء والعقل، بل يعتمدون الانتهازية والوصولية والأنانية، ما يعني أنه وطن يخطط لزرع أخلاقيات الفساد والفوضى، وكل القطاعات فيه تعاني من الفساد الكلي.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم، رواية ورش.

I- المصادر:

1-واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مجلة دبي الثقافية، تصدر عن دار الصدى، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2013.

II- المراجع:

أ- الكتب القديمة:

1- أبو ابراهيم القربي، ديوان الأدب، تحقيق عادل عبد الجبار الشاطئ، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2003.

2- أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981،.

ب- الكتب الحديثة:

3- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، دارسة، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010.

4- ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق، الجزائر، ط1، 1999.

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

6- أحمد فرشوخ، حياة النص، دراسات في السرد، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004.

7- أحمد محمد النعيمي، إيقاع الزمن (الرواية العربية المعاصرة)، دار الفارس للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2004.

8- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

9- ادريس بودبية، الرواية والبنية في روايات الطاهر وطار، د.ط، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007.

10- أسماء أحمد هيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، روايات حيدر، نموذجا عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011.

11- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

12- باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008.

13- الجاحظ، البيان والتبيين، تج، حسن السندوبي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ج1، د.ط، دت.

14- جمال فوغالي، واسني الأعرج، شعرية السرد الروائي، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

15- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، بيروت، ط3، 1990.

16- حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية اللسانية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، فلسطين، ط1، 2007.

17- حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991.

18- زكريا ابراهيم، مشكلات فلسفية، ممثلة البنية او أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

19- الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب المصرية، ج1، 1922، مادة "سرد".

20- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

21- سعيد يقطين، تاريخ السرد العربي، مجلة علامات في النقد، ع35.

22- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

23- سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، دط، دت.

24- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية الكاملة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1988.

25- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، اربد ،ط1،2009.

26- الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي (مفاهيم نظرية)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011.

27- صبحية عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، ط1، 2006.

28- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

29- ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

30- طه عبد الرحمان، اللسان والميزان، أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1998 .

31- عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ت.

32- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، دت.

33- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009 .

34- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تعليق وشرح محمد عبد المنعم، خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، 1980.

35- عبد الله إبراهيم، مذكرة السرد، التمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة بحث في تقنيات السرد و وظائفه، د.ط.

36- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي، تقديم أحمد العمواري، عين الدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، الجيزة، ط1، 2009.

37- عبد الواسع لحميدي، الخطاب والنص، مؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ،الحمرا،ط1،2008.

38- عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، لبنان، بيروت، ط1، 1986.

39- عز الدين بوبيش، القصة والبنيوية الشكلانية، مجلة السرديات، جامعة منتوري (قسنطينة)، دار الهدى، الجزائر، العدد، 01 جانفي 2004.

40- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

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

42- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دط، 2008.

43- غريد الشيخ، الأدب الهادف في قصص وروايات حمزة أبو الفرج، قناديل للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 2004.

44- فرحات بدري الحربي، الأسلوب في النقد العربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب"، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

45- فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2008.

46- فوغالي باديس، الزمن ولادته في قصة من البطل، لزليخة المسعودي، مقالة في مجلة العلوم الانسانية، جامعة محمد خيضر، العدد2، بسكرة، 2002.

47- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

48- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية، دار النشر حلب، الجزائر.

49- محمد علي الشوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمان منيف، البنية والدلالة، دائرة المطبوعات والنشر، روزن، 2006.

50- محمد كراكبي، البنى اللغوية، مجلة اللغة والأنصار، العدد 05، جامعة وهران، ط5،2009.

51- محمد مشرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، دار العواصم، الزاوية الحمراء، ط1، 2004.

52- محمد نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2000.

53- مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نموذجا، موقع للنشر الجزائر، د.ط، 2007.

54- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004.

55- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، دار جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2009.

56- نور مرعي الهدروسي، السرد في مقامات السرقسطي، بدعم من أمانة عمان، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

57- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، 2004.

58- هيثم الحاج علي، الزمن النوعي و إشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

59- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

60- يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004.

ج- المراجع المترجمة

61- أدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مصر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ط، 1965.

62- أمندلاو، الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مر: احسان عباس، دار صادر بيروت، ط1، 1997.

63- تزفيطان تودروف، الشعرية، ترجمة، عابر خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

تزقيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ت، عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

64- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر، صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

65- جون بياجيه، البنيوية ترجمة: عارف منيمة وبشير أوبيري، منشورات عويدات، بيروت ، ط2 ، 1988.

66- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر، محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

67-جيرار جنيت، عودة الى خطاب الحكاية، مستويات التبئير، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

68-جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر عابد خزندار، دار المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

69-روبير مارتن، مدخل لفهم اللسانيات، تر، عبد القادر المهيري، منظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

70-روجيه غارودي، البنيوية، فلسفة موت الانسان، ترجمة: جورج طرابشي، ط3، دار الطليعة، بيروت، 1985.

71-كاباتش جون لوي، النقد الأدبي، تر، فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط1، 1988.

72-كنعان ريمون شاوميت، التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر حسن أحماقة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995.

73-مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، تر حياة قاسم محمد، المجلس الأعلى الثقافي، د.ط، 1998.

74-نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، دط، 1988.

المراجع الأجنبية:

75-Gérard genette : figures III, édition du seuil, 1972, Cérès éditions Tunis, 1996.

76-jean Piaget : structuralisme،6éme p.u.f. paris، 1974 .

III- المعاجم :

77- ابراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر، تركيا، ج1، د.ت، مادة بنى.

78-ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة سرد، دج، عبد السلام محمد هارون، ج3، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، دت.

79- ابن منظور، لسان العرب، مادة بنية، دار صادر، بيروت، المجلد السابع، ط1، 2000.

80-ابن منظور، لسان العرب، مادة خ ط ب، دار صادر بيروت ،م5، ط1،2000.

81-أحمد حسن الزيات وآخرون، معجم الوسيط، ط2، ج1.

82- أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، اشراف صبحي محو، دار الشرق، بيوت، لبنان، ط1، 2000.

83-أنطوان نعمة، عصام المدور، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرف، بيروت، لبنان، ط1، 2000 .

84-جبران مسعود، معجم الرائد، معجم لغوي مطول، دار العلم الملايين، بيروت، لبنان، ط3، 2005.

85-الخليل بن احمد الفرهيدي، معجم العين، مادة سرد، عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط.د.ت.

86- الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج4، ط1، 1999.

87-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، زفاق البلاط، بيروت، ط1، 2002.

IV- الرسائل والأطروحات:

88-لكحل عائشة، البنية والدلالة، دراسة سيمائية في مقامات ناصف البرانجي، رسالة ماجستير، جامعة باجي مختار، عنابة.

V- المواقع الالكترونية:

89-علي عواد، شعرية التواتر السردي في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني نقلا عن الانترنت، www.ansaq.net

الفهرس

الفهرس

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	/
الإهداءات	/
الفهرس	/
مقدمة	أ- ج
الفصل الأول:مفهوم البنية والسرد والخطاب	01
I- البنية.	02
1- لغة.	02
2- اصطلاحا.	03
II- السرد.	08
1- لغة.	08
2- اصطلاحا.	09
III- الخطاب	12
1- لغة	12
2-اصطلاحا	14
الفصل الثاني : أنطولوجيا الزمن.	22
I- الزمن	23
1- لغة.	23
2-اصطلاحا.	24
3-الترتيب الزمني	28
i. المفارقة الزمنية	31
1- الاسترجاع	32
أ- الاسترجاع الخارجي	34

ب- الاسترجاع الداخلي	38
ج- الاسترجاع المختلط	42
2- الاستباق	44
أ- الاستباق التمهيدي	46
ب-الاستباق الاعلاني	48
ii. المدة	50
1- تسريع السرد	51
أ- الخلاصة	51
ب- الحذف	56
ب-1- الحذف المعلن	57
ب-2- الحذف الضمني	60
ب-3- الحذف الافتراضي	62
2- ابطاء السرد	67
أ- المشهد	67
أ-1- الحوار الخارجي	70
أ-2- الحوار الداخلي	83
ب- الوقفة	85
iii. التواتر	95
1- التواتر المفرد	96
2- التواتر التكراري	99
3- التواتر المؤلف	101
iv. الصيغة	103
1- المسافة	104

أ- محكي الاحداث	105
ب- محكي الأقوال	112
ب-1- الخطاب المسرود	113
ب-2- الخطاب المنقول	118
ب-3- الخطاب المحول	121
2- التبئير	**124**
أ- التبئير الصفري	127
ب- التبئير الداخلي	128
ج- التبئير الخارجي	128
خاتمة	**د - هـ**
الملحق	**و- ي**
قائمة المراجع والمصادر	**ك - ف**
الفهرس	**III-I**