

هندسة السرد وفضاء الحكى في رواية "الظلياني" لشكري المبخوت

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: تحليل الخطاب

إشراف الأستاذ:
محي الدين بلال

إعداد الطالبتين:
حنان أميرة
رمضاني أسماء

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الجامعة الأصلية	الرتبة	الصفة
بلقاسم رحمون	العربي التبسي - تبسة -	أستاذ مساعد - أ -	رئيسا
بلال محي الدين	العربي التبسي - تبسة -	أستاذ مساعد - أ -	مشرفا ومقررا
رشيد منصر	العربي التبسي - تبسة -	أستاذ مساعد - أ -	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2015/2016

الله أكبر
الله أكبر
الله أكبر
الله أكبر
الله أكبر

شكر وتقدير

الحمد لله الذي لا إله إلا هو ، والصلاة والسلام على أشرف الخلق ، محمد بن عبد الله ، وعلى من تبعه ووالاه .

الشكر الجزيل موصول إلى الأستاذ المشرف 'بلال محي الدين' الذي كان سندا لنا في إنجاز هذه المذكرة، فجزاه الله أحسن الجزاء ، مع تمنياتنا له بالتوفيق و السداد في حياته العلمية و العملية.

وكذلك الشكر الخالص للجنة المناقشة : الأستاذ 'بلقاسم رحمون' رئيسا و الأستاذ 'رشيد منصر' عضوا مناقشا على قراءتهم لهذا البحث و إثرائه.

الشكر أيضا موصول إلى الدكتور 'جويني عسال' الذي لم ييخل علينا بنصائحه و إرشاداته و توجيهاته .

مفاتيح

لما كانت الرواية وعلى غرار بقية الأجناس الأدبية ، شكلا من أشكال الوعي الإنساني، ووعاء تصب فيه أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان ، في صراعه مع واقعه و محيطه ، كان لابد أن يتأسس وعي نقدي بضرورة فهم طبيعة الأبنية السردية وعلاقتها بالفعل الإبداعي، وحركية التحول الثقافي والاجتماعي.

ولهذا ارتأينا أن نبحت في منظومة المفاهيم السردية ،من خلال تفكيك شبكة العلاقات التي تحكم الخطاب الروائي ضمن التصورات الراهنة.

إن الفعل الثقافي العربي تشكل على مستوى العمل الإبداعي ،رؤية حضارية لها أبعادها ودلالاتها،وقد تجسد على المستوى الاستيطيقي في بنية الخطاب الروائي.

وتمثل الثقافة المغاربية وعيا خاصا ،تشكل داخل حلقة من الممارسات الإبداعية ،ولعل الخطاب الروائي الشكل الثقافي الأكثر حضورا في الراهن المعرفي العربي والعالمي ،ولهذا كانت رغبتنا قوية في التعاطي مع هذا الشكل الإبداعي وفهم آليات اشتغاله،من خلال قراءة نقدية لعمل إبداعي،يتمثل في رواية مغربية (تونسية) حازت على جائزة البوكر للرواية العربية،عام 2015 وهي رواية "الطلياني" لشكري المبخوت،وعلى هذا الأساس كان عنوان بحثنا: "هندسة السرد وفضاء الحكى في رواية الطلياني لشكري المبخوت".

إذ بنينا وفق هذا الموضوع مخططا عمليا،تشكل في مدخل ،تتبعنا فيه حركية الرواية المغاربية والقيم الجمالية التي تظهرت من خلالها وتجددت في أبنيتها السردية،حيث ألقينا الضوء على أهم مراحل تطورها ،واستثمارها للآليات التشكيلية الحديثة،باعتبارها فعلا ثقافيا له حضوره وتمظهراته الفكرية والفنية.

وقد قدمنا في الفصل الأول مفاهيم الشبكة السردية التي يقوم عليها الفعل الحكائي،وحددنا أهم المصطلحات التي يتغذى منها الخطاب الروائي،ويتمظهر في شكل علاقات بنائية متميزة،مما شكل لدينا جهازا مفاهيميا ،ساعدنا في تحليل العمل الروائي.

أما الفصل الثاني ،فقد كان قراءة جمالية ومعرفية للعمل الروائي الذي اخترناه كمدونة في هذا البحث،حيث حاولنا أن نفكك بنيته الفكرية والفنية ،مستعينين في ذلك بالمنهج الوصفي لملاءمته لطبيعة الموضوع ،القائم على التحليل الجمالي والعملي للعمل الروائي.

وقد استعنا في هذا البحث الأكاديمي بمجموعة من المراجع ذات الارتباط المباشر ببنية الموضوع، أهمها:

- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي

- بنية النص السردي، حميد حميداني.

- مكونات الخطاب السردي، الشريف حبيلة.

- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يعني العيد.

وكأي عمل بحثي، واجهتنا صعوبات، فيما يخص الجانب القرائي للرواية، نظرا لطبيعة بنائها وتشكلها الثقافي والجمالي، وكيفية التعامل مع شبكة المفاهيم السردية .

ولا يسعنا في هذا المقام إلا أن نقدم جزيل الشكر للأستاذ المشرف بلال محي الدين الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته العلمية. كما نتوجه بالشكر الجزيل للدكتور جويني عسال الذي كان لنا العون المعرفي في هذا البحث. ولا ننسى أن نشكر الأستاذ الدكتور الشريف حبيلة الذي أعاننا ببعض المراجع الهامة في هذا الموضوع.

ولا ننسى أن نشكر كل المشتغلين في قسم اللغة والأدب العربي بجامعة تبسة.

مضلل

لقد تعرف القاريء المغربي على هذا الجنس الأدبي الجديد من خلال تأثره بالثقافة الأوروبية واهتمامه بكتابات المشاركة على مستوى التقنيات والرؤية الفنية، إلا أن البنية العامة لهذا الجنس السردي تلاحمت مع البنى الثقافية لواقع المجتمعات المغربية مما شكل فضاء إبداعيا حديثا كان نتيجة صيرورة هذه المجتمعات وتحولاتها ضمن حدودها الجغرافية واصصطدامها بالآخر الغربي (المستعمر). (ومع هذا يمكن القول إن الرواية المغربية تتميز دون شك بمنزلة تعلق بمنزلة الشعر والقصة القصيرة وهي منزلة لا تعود إلى بنية روائية بقدر ما تعود إلى فاعليتها في مجتمع متغير دائما⁽¹⁾، ويمكن رصد تغيرات هذا المجتمع خاصة منذ منتصف الستينيات على وجه التقريب (حين كانت البلاد تجاوز مرحلة تجليات الكفاح الوطني وتبدأ بعد مرحلة الاستقلال مرحلة جديدة، وهي مرحلة بدأت في الستينيات مثقلة بالمشاكل التي عانى منها الجيل الجديد في المغرب)⁽²⁾.

فبعد الاستقلال بدأت التغيرات الجديدة تفرض درجة من القلق، فمع دخول أعداد كبيرة في مراحل التعليم المختلفة وخروجهم منها تضخمت المشاكل واستفحلت أزمة البطالة وعدم تحديد الهوية وازدياد درجة الحرمان المعيشي وتضييق دائرة الطابو في المجتمع، فيما مثلته التقاليد وتضييق حيز الحرية الفردية.

وقبل هذا كله كان ظل التطور العربي وحضارته - بعد استعمارها - يمتد إلى مساحات شاسعة في العقل العربي في هذه المنطقة، (حيث الجيل الجديد وإن انتمى إلى جيل الاستقلال فقد ارتبط ببعض مظاهر التحول الاجتماعي والسياسي للبلاد، ومن خلال نماذج اجتماعية تعبر عن أزمة المثقف داخل مجتمع متخلف، أو أخرى شعبية مقهورة ومحكومة بسلطة السياسة وسلطة التقاليد الاجتماعية، فلم يكن المغربي ليستطيع - المثقف خاصة - أن يفلت من أسر التجربة الغربية، وهو دائب البحث عن الهوية العربية وسط قضايا لا تنتهي)⁽³⁾.

¹ - مصطفى عبد الغني، قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص83.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد قدم رضا حوحو عمله الفني هذا كهديه للمرأة الجزائرية و صور فيه معاناتها (إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب من نعمة العلم من نعمة الحرية إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية و سلوى) (1).

وعلى الرغم من هذا فقد اختلفت الآراء حول تحديد البداية الحقيقية للرواية الجزائرية (تختلف الآراء في تحديد البداية الفعلية لظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ، ففي حين يذهب أبو القاسم سعد الله ، وعبد المالك مرتاض إلى اعتبار أن غادة أم القرى هي أول عمل روائي جزائري تذهب عائدة بامية إلى اعتبار الرائد الحقيقي هو عبد المجيد الشافعي بروايته الطالب المنكوب ، بينما ينفي عبد الكبير الخطيبي ظهور الرواية في الجزائر قبل الاستقلال) (2).

في حين يذهب مصطفى فاسي إلى القول بأن (الرواية الجزائرية حديثة العهد بالظهور ، والمكتوبة منها باللغة العربية أكثرها حداثة ، إلا أننا نستطيع القول أنها منذ ظهورها الأول قد اقتحمت الساحة الأدبية بشكل قوي ، فإذا ما استثنينا المحاولات الأولى البسيطة و المتمثلة في غادة أم القرى ، الطالب المنكوب ، الحريق ، فإن ربح الجنوب تبقى تلك الرواية الناضجة التي أعلنت البداية الحقيقية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية) (3).

(وقد ساعد الأدباء الجزائريين الذين يكتبون باللغة العربية ظرف خاص ، زيادة على الأجواء الثورية التي فرضها عليهم الواقع كذات مستقلة عن وعيهم ، استفادة بعضهم من الكتابات الفرنسية التقدمية بكل انجازاتها الفنية ، خصوصا و أن معظم كتابنا كانوا مطلعين بشكل جيد على اللغة الفرنسية) (4).

ذلك أن الأديب الجزائري قد حمل في داخله كل تناقضات الحركة الوطنية ، الأمر الذي شعب إلتجاهاته الفكرية و الايديولوجية و أدواته التعبيرية ، بحيث اشتغلت اللغة الفرنسية إلى الى جانب اللغة العربية كسلاح وجهه كتاب مناظرون إلى المستعمر ، وهذه حالة (ربما

1- أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988، ص2.

2- إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، منشورات جامعة منتوري قسنطينة ، ط1، 2000 ، ص38.

3- مصطفى فاسي، دراسات في الروايات الجزائرية ، دار القصبة للنشر، حيدرة ، الجزائر، دط، 2000، ص3.

4- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص63 .

انفردت بها الجزائر عن غيرها من الأقطار العربية و هذا ما يعرف بظاهرة الازدواجية في الأدب الجزائري ، فلم تعرف الأقطار العربية الأخرى هذا الوضع⁽¹⁾.

ذلك أن الأدباء في البلدان العربية الأخرى بالانفصام الذي أحس به أدباء الجزائر و هذا الأخير راجع إلى أنهم كلما تعمقوا في الثقافة الأجنبية نسوا ما لقنوهم في صغرهم من لغة قومية _فصحى كانت أو دارجة _، (فاللغة إلى جانب أنها مادة و وسيلة للتعبير، فهي تعكس روح الشعب و روح الحضارة التي ينتمي إليها الفرد و الأمة وهي بهذا تمثل جزء من التفكير لا وسيلة للتعبير عنه فحسب).⁽²⁾.

(ولعل هناك ظروفًا كثيرة أسهمت في جعل من يكتب باللغة القومية مجهولًا إلى حد ما ، في حين أنها أسهمت في التعريف بمن يكتب باللغة الأجنبية في الجزائر ،حتى إن بعض الدارسين للأدب الجزائري الحديث في البلاد العربية حين عرضوا لهذا الأدب درسوا الآثار المكتوبة باللغة الأجنبية ، ولم يشيروا من قريب أو بعيد إلى من يكتب باللغة القومية⁽³⁾).

ففي ظل الظروف الإقتصادية المزرية التي عاشتها الجزائر بكل تناقضاتها، كان طبعًا أن ينشأ وضع ثقافي مهزوز إلى حد بعيد و يفتقد الكثير من مقوماته الأساسية،(فالفن القصصي الذي ورثه رصيذا ثوريا جادا و مشرقا ، كان عليه أن يحقق قفزة كمية ونوعية ، الشيء الذي لم يتم ، وحتى المجموعات القصصية و الكتابات الأخرى التي وجدت في هذه الحقبة التاريخية لم تضيف شيئا جديدا، بقدر ما حاولت إجتراح الماضي برؤى جد متخلفة وهناك إستثناءات بكل تأكيد ، وحتى الذين تصدوا لمشاكل ما بعد الإستقلال بشتى ظروفها لم يضيفوا الكثير إلى الرصيد القصصي في الجزائر)⁽⁴⁾.

1 - عبد الله الركبي، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر، دط، 1967، ص 240 .

2 - المرجع نفسه ، ص 241 .

3 - عبد الله الركبي ، تطور النشر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب ، تونس ، دط، 1974، ص 235 .

4 - واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية في الجزائر .ص84

ذلك أن (كتاب الرواية في الجزائر لم يجدوا أمامهم نماذج جزائرية يقلدونها، أو ينسجون على منوالها كما كان الأمر بالنسبة للكاتب باللغة بالغة الفرنسية الذين وجدوا تراثا غنيا و نماذج جيدة في الأدب الفرنسي)⁽¹⁾.

هذا في وقت كانت فيه الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية قد قطعت أشواطاً كبيرة ، وحققت إنجازات فنية ضخمة ، لا على المستوى المحلي وحده ولكن على المستوى العالمي كذلك ، (ساعدتها في ذلك ظروف خاصة افتقدتها الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي من بينها ثقافة الروائيين أنفسهم الذين كانوا متفتحين على آخر الإنجازات الروائية العالمية ، إضافة إلى الرصيد الروائي الجيد الذي خلفه كتاب متجزئون كتاب فرنسيون أقاموا مدة طويلة بالجزائر، بالرغم من أن كتاباتهم و أعمالهم الأدبية في معظمها كانت ذات اتجاه كولونيالي ، على أنها أسهمت في بلورة الفن الروائي شكلياً بالجزائر وقد استفاد الكتاب الجزائريون من ذلك كثيراً و صاغوها في قوالب و مضامين جديدة ، و قد صاحب هذا ظهور مهام جديدة قديمة وأساسية ، وهي القضاء على النظام الرأسمالي الاستعماري عن طريق الثورة وقيام النظام الإشتراكي محله _ في الوقت الذي بدأت الرأسمالية _ باعتبارها تشكيلة اقتصادية و اجتماعية _ تفقد أهميتها التقدمية و أصبحت تعيق التطور الاجتماعي الإمبريالية ، إلا أن الأمر تطلب عشرات السنوات ، فبقي الفن يسير على وتيرته الثقيلة (...).⁽²⁾.

أما في فترة السبعينيات ، فقد شهدت الجزائر عدة أحداث و تطورات في المجال السياسي الاجتماعي ، و الاقتصادي و الثقافي ، كان لها الأثر البالغ في ميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ، هذه الفترة وإن غلب فيها التوجه المضموني في الكتابات الأدبية ، إلا أنها الفترة التي تكثف فيها الإنتاج باللغة العربية ، وكذلك تأسيساً سمح بظهور و تكوين كوكبة من الأدباء أصبحت لهم مكانة مرموقة ، (حيث شهدت هذه الفترة وحدها ما لم تشهده الفترات السابقة من تاريخ الجزائر على الإطلاق ، فبالرغم من تناولها لموضوع واحد الثورة إلا أنها تمكنت من شغل مكان مرموق في المجال الفني و أصبحت أكثر تعبيراً

1 - عبد الله خليفة الركبي ، تطور النشر الجزائري الحديث ، ص 238 .

2 - واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية في الجزائر ، ص 86_89_90 . (بتصرف)

عن الواقع السياسي و الثقافي و الاجتماعي)،⁽¹⁾. (حيث تعد رواية ربح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة باكورة الروايات الجزائرية ، و جاءت بعدها رواية ما لاتذروه الرياح لمحمد عرعار ، لتأتي بعدها رواية اللاز للطاهر و طار و التي تعد إنجازا فنيا ضخما ، يطرح فيها بكل واقعية قضية الثورة الوطنية، بعيدا عن الشعارات التي تحتمي ورائها المواهب الهزيلة)⁽²⁾.

حيث تبدأ الإشكالية في أعمال الطاهر و طار من الواقع اليومي بالنسبة للطبقة الكادحة (و المتمثلة في الطبقة العمالية المقهورة ، هذه الطبقة بشرائعها المختلفة ، و كذا البرجوازية الصغيرة ، هذا الواقع الذي يجسد خيبتها الكبرى في ذلك الحلم الرائع الذي عاشت به و من أجله خلال أيام الثورة، ليصدمها الواقع بفضاعة تلك الخيبة)⁽³⁾.

حيث حاول الطاهر و طار بإبداعاته إخراج الفن القصصي بما فيه الرواية من التابوت اللغوي و المضامين المستهلكة ، فلم يركز في أعماله على الطبقة الكادحة في المراحل الأولى من الاستقلال فقط بل (ما تلا تلك المرحلة من إنجازات ضخمة على مستوى النشيد والبناء و دور هذه الطبقة إبان الثورة و نصيبها من الاستقلال)⁽⁴⁾.

فمنذ أن ظهرت أعمال الطاهر و طار (بدأ النقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجدية إلى عناصر التفوق و التفرد التي طبعت أعمال هذا الروائي الجديد، و منذئذ لم يعد الحديث عن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية ، ينطلق من موقف الشفقة أو الدعم العاطفي ، ولكنها أصبحت تنتزع الإعجاب و التقدير ، و غطت بهيمنتها على باقي الأجناس الأدبية الأخرى في الجزائر ، و انتزعت بذلك الصدارة في مجال البحوث النقدية و التغطيات الصحفية والإعلامية)⁽⁵⁾.

1 - حاج محجوب عرايبي ، دراسات القصة الجزائرية المعاصرة ، منشورات الإبداع ، الجزائر ، ط1 ، 1993 ، ص 59.

2 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

3 - إبراهيم عباس ، الرواية المغربية الجدلية التاريخية و الواقع المعيش ، دراسة في بنية المضمون ، المؤسسة الوطنية للإتصال ، الجزائر ، 2002 ، ص ، 14 .

4 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

5 - إدريس بوديبة ، الرؤية و البنية في روايات الطاهر و طار، ص 40 .

وهذه بعض الكتابات التي ظهرت في فترة السبعينيات :⁽¹⁾.

__ (اللاز) ، (الحوات و القصر) ، (عرس بغل) ، (العشق و الموت في الزمن الحراشي) للظاهر وطار .

__ (نار ونور) ، "دماء و دموع" "الخنازير" لعبد الملك مرتاض

__ "قبل الزلزال " لعلاوة بوجادي

__ "ريح الجنوب " "نهاية الأمس " "بان الصبح" لعبد الحميد هذوقة

__ "طيور في الظهيرة " لمزاق بقطاش وغيرها

ورغم أن الأدب الروائي الجزائري حاول مواكبة الأحداث ، وقد استطاع في الكثير من نماذجة تغطية منجزات الثورة الوطنية حتى و لو جاء ذلك متأخرا ، ورغم تنوع نماذجه و كثرة كتابه بالقياس إلى الماضي ، فإنه بحاجة إلا خطوة جديدة نحو النضج في شكله وعمق في تحليل ظروفه المعاشة المليئة بالصراع و بالتفاؤل في آن واحد.

II - الرواية المغربية :

نشأت الرواية المغربية مرتبطة بالتطور الذي حصل في حقول الثقافة والأدب المغربي ، وبالشروط التاريخية ، وقد حققت تراكما نسبيا و بخاصة منذ الثمانينات من القرن الماضي ، حيث تركزت الرواية في قلب الانشغالات الأدبية المغربية سواء على مستوى إبداع النصوص ، أو على مستوى الاهتمام بنظرية الرواية ، وقد استطاعت أن تتأسس و تنتشر ، و تتحول و تغير من مفهوميها و أدواتها و تقنياتها تماشيا مع التحولات التي عرفها الأدب المغربي ، و استثمارا للانفتاح على تجارب روائية جديدة ، و نظريات لغوية وفكرية متقدمة ظهرت في أرجاء مختلفة من العالم ، (حيث أرجع بعض الدارسين نشوء الرواية المغربية إلى الثلث الأول من القرن العشرين ، حيث ظهرت رواية "الرحلة المراكشية" عام 1924 ، للأديب عبد الله الموقت ، و اختلف البعض الآخر حول نشوء هذه الأخيرة حيث يرى بعضهم أن الرواية المغربية بدأت مع "الزاوية " "للتوهامي الوزاني" أواخر الأربعينيات في القرن الماضي ، في حين

¹ - مخلوف عامر ، الرواية والتحويلات في الجزائر ، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 92.

ذهب بعضهم إلى أن "في الطفولة" ل"عبد المجيد بن جلون" في الخمسينيات وهي سيرة ذاتية الانطلاقة الحقيقية للرواية المغربية ، و هناك من اعتبر أن فترة الستينيات هي البداية الحقيقية للرواية بالمغرب مع "عبد الكريم غلاب"، لكن الوتيرة ستتحرك فعلا في السبعينيات مع رواية "الغربة" لعبد الله العروي لتشق آفاقا جديدة للرواية المغربية بتكسيورها لنظام الحظي للسرد و اعتمادها الاسترجاع و الاستبطاء ، و تقاطع الأزمنة و تبئر روافد الحكيم (1).

ففي عقد الستينيات والذي عرف تطورا في الكم والكيف ، نجد الأعمال التالية : (2)

سنة الصدور	المؤلف	عنوان الرواية
1963	محمد بن التهامي	ضحايا الحب
1965	عبد الله المريني	أمطار الرحمة
1966	أحمد البكري السباعي	بوتقة الحياة
1967	فاطمة الراوي	غدا تتبدل الأرض
1965	عبد الكريم غلاب	سبعة أبواب
1966	عبد الكريم غلاب	دفنا الماضي
1967	محمد عبد العزيز الجباني	جيل الظمأ

ومن الحقائق المسلم بها في الأدب المغربي (أن فن الرواية في المغرب لم تنبت خارج مدار الصراع الاجتماعي الذي عرفته مرحلة ما بعد الاستقلال ، في ظل مجموعة متغيرات واکبت

1 - بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، ص 31.

2 - المرجع نفسه ، ص 33.

هذه المرحلة ، و الظروف الاجتماعية التي أفرزتها ، و الأحداث التاريخية التي شهدتها (1) ومما يلاحظ على الرواية المغربية في مرحلة النشأة أنها انطلقت من تناول موضوعين أساسيين هما : السيرة الذاتية ، والرجوع إلى التاريخ ، (ولقد كان من المنتظر استنادا إلى التقييم الموضوعي للواقع المغربي ، و اعتمادا على فهم القوى الاجتماعية الموجودة فيه ، أن تظهر الرواية بالمفهوم و الشكل الذي عرفت بهما في المغرب) (2).

لقد عايش فن الرواية المغربية جميع المراحل التي شكلت بنية وثقافة المجتمع المغربي والتغيرات التي أفرزها التطور الحاصل على جميع المستويات (لقد واكبت فن الرواية تلك التغيرات التي عرفها المغرب ، و تلك الحركات الثورية ساهمت من منظورها الخاص في إثراء الحركة الأدبية ، و فرضت نموذجها الفني ، وهو النموذج الذي لم يكتف برصد الهزائم التي ألحقت بهذه الطبقة ، و استثمارها كخلفية فكرية و إيديولوجية....) (3).

إن البرجوازية التي قادت معركة الاستقلال ، تمكنت من الاستمرار في بسط نفوذها وهيمنتها على الصعيدين المادي و الفكري ، وعملها على استقطاب أكبر عدد من رجال الفكر و العلم ، (فانصب اهتمام مثقفي البرجوازية الصغيرة على الواقع المعيش ، الذي أخذوا ينقدونه و يعرفون مظاهره الشائعة ، محاولين بذلك رفع الستار عن جدلية الواقع المغربي بعد الاستقلال ، وخلفية ذلك كله و مرجعيته التاريخية بكل ما كانت تعجب به من صراعات) (4).

فالتبقة البرجوازية تستثمر تاريخ المغرب ماضيا و حاضرا ، و تركز بصفة أساسية على الماضي باعتباره نبع تاريخيا حافلا بالتضحيات و المكاسب ...

إن الخاصية الأم للأدب المغربي تكمن بلا ريب في انسياقه تيمات و أنماط تعبير شعرية و نثرية لما كان موجودا في الديار المشرقية ، وهنا يقدم عبد الله كنون الرصد التالي ".... لم تكن حالة المغرب أثناء النصف الثاني من القرن الماضي وأوائل القرن الحالي لتخلق جوا أدبيا يختلف عما عهده الناس ، و لا لتحدث تحولا فكريا يصب في غير المجرى المألوف ، ومن ثم فإن الحياة الفكرية و الأدبية بقيت على حالها من تمثل للماضي ، و احتذاء حذوه سواء في المادة

1 - ابراهيم عباس ، الرواية المغربية، ص63

2 - المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

3 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

4 - المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

أو القالب ، في المعنى أو في الأسلوب ، المؤلفون يضعون تأليفهم على غرار الذين من قبلهم ، والأدباء يصوغون أدبهم نفس الصياغة التي توارثوها عن تقدمهم (1).

فهو يربط الكتابة المغربية بالموروث الثقافي ، و يرى أن الكتاب و المؤلفين لم يخرجوا عن هذا القالب و ظلوا يسبحون فيه .

ومن نافل القول التصريح بان البحث في الرؤية الواقعية للأدب السردى بالمغرب لا يمكن إلا أن يرتبط بأوثق الصلات بالهيئة العامة للأدب المغربي ، و كذا بالعناصر الرئيسة المكونة لمساره و لاختياراته الثقافية و الجمالية ، (و إذا كان السياق السوسيوثقافي يلي أحد أكبر الأدوار في عملية التشكيل و التأثير في تبلور الإنتاج الأدبي ، وخاصة من حيث الجانبين المضموني و الدلالي العامين ، فإنه لا يعد كافيا أو مشبعا لتعليق كل الاهتمام عليه باعتبار الظاهرة الإبداعية متوفرة على مرتكزات و عوامل خصوصية و بالغة الأهمية بدورها) (2).

يمكن إجمال القول في محاولة تتبع و استقصاء حضور البعد الواقعي في المتن المدروس من أجل الاستدلال على هيمنة الرؤية الواقعية التي تحضر في نصوص السرد العربي بصورة لافتة ، (حيث يكشف النظر إلى نصوص السرد المغربي منذ فترات التشكل إلى مرحلة التبلور ، أن الواقعية مثلت نمطا مهيمنا إلى درجة تدفع إلى التساؤل عن نصيب التخيل مهما تجدر في الواقع و مهما أعلن انتسابه إليه) (3).

إن النص الروائي المغربي شرع في التحرر من الشروط الجمالية ، التي ظلت تتحكم في الكتابة الروائية بالمغرب في الفترات السابقة ، وخاصة التحرر من أسر المبنى الروائي التقليدي فلم يعد النص الروائي في الكثير من النماذج يخضع لعوامل كانت جوهرية في الكتابة الروائية كالانسجام و التناسق ، و التطابق، و أصبح النص ينجز إلى وحدات متعددة و متنافرة ، تتعدد سطوحه و مستوياته ، و يبطن التعدد و التناقض ، و يؤلف بنية من الشبكات الدالة التي تجعل المعنى الأبدى متعدد التحديد (في إطار علاقة الرواية المغربية بالتاريخ و المجتمع و الواقع ، و اللغة باعتبارها عناصر مؤثرة في رصد تحولات النثر السردى بالمغرب عموما ، بدأ

1 - عبد الله كنون ، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث ، دار الرائد للطباعة ، مصر ، القاهرة ، 1964 ، ص 17.

2 - ابراهيم عباس ، الرواية المغربية ، ص 60.

3 - المرجع نفسه ، ص 63 .

من لحظة الاقتباس و التأصل والإقدام على التحريب ، حتى ظهور الرواية الجديدة في المغرب و
المشرق على السواء (1)

إن روافد الرواية المغربية اليوم متعددة في عموم منجزاتها ، فيها إمكانيات التنوع التعبيري
بمختلف الرؤى و التجارب و الأصوات، ولم تعد بنيتها السردية محكمة بالمنطق السببي و
التتابع المنطقي ، بل أصبح الشكل الفني في الواجهة ، وليس كمجرد تقنية في سير الحكاية

III - الرواية التونسية :

يمثل الخطاب السردى التونسي رؤية إبداعية رسمت ملامح الكتابة الأدبية منذ الأربعينيات
من القرن الماضي ، و تأسست تصورا جماليا قائما على توظيف الأشكال الجمالية للرواية
الحديثة، مع مرحلة الفعل التجريبي الذي بدأ مع فترة الثمانينيات من خلال رفض الأشكال
السائدة و المعيارية التي تحكمت في إنجاز هذا التوجه الإبداعي المتميز ، حيث يذهب الدكتور
بن جمعة بوشوشة ، إلى أن للرواية التونسية بدايتين : (الأولى تتحدد زمنيا مع موفى
الثلاثينيات و مطلع الأربعينيات من القرن العشرين ، و تمثل هذه البداية أعمال محمود
المسعودي ، و الحقيقة أن " أحاديث أبي هريرة " قد ظهرت فعلا في هذه الفترة ، ولكنها لم
تنتشر كاملة في شكل رواية إلا في عام 1973 ، و كذلك كتابه "مولد النسيان " نشر بدوره
في فصول ، من أفريل إلى جويلية 1945 لكنه لم ينشر في كتاب إلا في عام 1974 ، أما
البداية الثانية للرواية التونسية فهي في الستينيات و تجسدها رواية "الدقلة في عراجينها "
للشهير خريف الذي يعد أب الرواية التونسية الحديثة والمعاصرة (2).

فاتسمت الرواية التونسية (بالواقعية الثورية بعيدة عن الأطر الفلسفية ، وعن مناهج الفكر
الصورية الشكلية ، أو التجربة العلمية الخالصة أو الجدلية الفلسفية ، لذلك عبرت عن تيار
فكري ملتحم بحركة الجماهير 'الكادحة' ، و متفتح غير مغلق و غير مكبل بقيود نظرية من
شأنها أن تحول دون تفاعله و تطوره مع حركة الواقع (3).

1 - بشير القمري ، نموذج الرواية المغربية ،مدخل نظري تصنيفي ، مجلة آفاق ، المغرب ، ع 2 ، 1989 ، 82 .

2 - بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، ص 29.

3 - إلياس فرح ، تطور الإيديولوجيا الثورية العربية ، دار الشروق الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1986 ، ط2 ، ص 177.

حيث اهتمت هذه الرواية زمانيا بالأحداث التي توالى بعد الحرب العالمية الأولى ، لتأجج قبيل الحرب العالمية الثانية و بعدها مباشرة ، حيث عرفت تونس أحداثا سياسية خطيرة في هذه المرحلة كان لها أثر شديد على الواقع الاجتماعي، يقول أبو زيان السعدي (عرف مجتمعنا كما لم يعرف من قبل ، وربما لأول مرة ، معنى الفوضى الاجتماعية ، و ما تسببه من قهر ومظالم بكثير من التونسيين و الذين غادروا أريافهم النائبة الحزينة ، و تدفقوا على المدن يبحثون عن الخبز والدواء ، ولكنهم لم يجدوا إلا العذاب و البؤس والبطالة..... و الحق أن هذه الأمور مكنت الإنسان التونسي من أن يعي حقيقة الاستعمار ، كأبشع ما تكون) (1).

اهتمت الرواية التونسية مع بداية الستينيات بالواقع التونسي المزري ، (محاولة تعليق تلك الأوضاع الحاضرة على ماضي البلاد متهمة في ذلك زمن الاستعمار ، و أسباب الانهيار الاجتماعي التي سببها و خلفها وراءه معبرة عن مصالح الطبقة الشعبية الفقيرة ، والمفكرة من طرف الاستعمار ، وهي التي كانت وقود الثورة و نارها التي أحرقت العدو). (2).

كما أنها في ضوء التوجه الأيديولوجي الذي كان يؤطرها لم تنس (دور البرجوازية الوطنية الجشعة المنطلقة إلى السلطة و النفوذ) (3).

وعليه فإن الرواية التونسية لن تشذ عن شقيقتها بالمغرب و الجزائر ، (في كونها رواية البرجوازية الصغيرة المثقفة ، كما أنها لم تخرج عن جدلية التاريخ و الواقع المعيش ، والمكتوب في الرواية ، هو المثقف المأزوم بإشكالية الواقع ، و أزمة التاريخ الذي يشكل معضلة فكرية ، في ضوء هيمنة الآخر الأجنبي 'الاستعمار' من جهة ، و تبعية الرجعية المحلية ، و غياب البديل من جهة أخرى) (4).

إن الرواية التونسية الصادرة خلال ثمانيات و تسعينيات القرن العشرين، (تؤكد تجذر الأدب التونسي في بيئته الاجتماعية و الحضارية ، و انفتاحه على تقنيات القص الحديث ، وهي و إن اتخذت المنحى الوصفي التحليلي ، إلا أنها لا تغامر كثيرا في اتجاه الاستنتاج

1 - أبو زيان السعدي ، في الأدب التونسي المعاصر ، دار المعارف للطباعة و النشر ، سوسة ، تونس ، 1989 ، ص 145.

2 - إبراهيم عباس ، الرواية المغاربية ، ص 105 .

3 - أبو زيان السعدي ، في الأدب التونسي المعاصر ، ص ، 148.

4 - إبراهيم عباس ، الرواية المغاربية ، ص 104-105 .

والتعليل ، و تبقى في النهاية مقارنة جدية للنقاد إلى احد توجهات الرواية التونسية ، و تبين تطورها خلال فترة كانت فيها سياسة البلاد قائمة على تهميش الصوت المخالف للسلطة⁽¹⁾.

حيث شهدت الرواية التونسية _منذ تسعينيات القرن الماضي _تطورا لافتا إن كان على مستوى التراكم الكمي أو التنوع الفني (حتى أصبح المشهد الروائي جزرا بعضها للرواية الواقعية التسجيلية و بعضها لروايات الخيال العلمي، و بعضها للرواية التاريخية ، و لكن جزيرة الرواية التجريبية بدأت أكثر حضورا و تألقا في تونس)⁽²⁾

أما بخصوص الرواية السياسية في تونس فإنها كشفت عن خفايا هامة من حياة المجتمع التونسي ، رغم ما اقترن بتلك المواقف من محظور و منع و رقابة ،وهو ما تطلب من كتاب هذه الرواية مهارات فنية لفضح المستور و التشهير به ،دون استفزاز السلطة السياسية والدينية ، وهو ما يمكن فهمه على أنه رد فعل عما تعرض له المبدع من تهميش و حصار للكلمة الحرة الجريئة

يرى الهادي غابري (أن أصحاب هذه الروايات لهم مواقف سياسية مختلفة عكستها كتاباتهم في شكل تعبير عن الرفض المتوتر حيناً ، و الهادئ حيناً آخر ، كما يبدو أحيانا احتجاجا مهادئا ، يكشف عن جوانب من الواقع المعيش ، وهو في النهاية تشخيص لفساد السلطة السياسية ، و تشهير بأجهزة القمع و الحد من الحريات الفردية و العامة ، و ذلك من خلال إبراز ازدواجية الخطاب السياسي و مواقف النماذج الاجتماعية المختلفة منه).⁽³⁾

إذ أن هذه الروايات تعكس رؤية جيل اكتوى بنار المحظورات الزجرية ، فأينما اتجه فثمة نهي و كبح ، و ممنوعات و خطوط حمراء تحدد حرية الفكر و مجالاته ، فكانت هذه الروايات إنتاجا لشكل في مادته الصراع بين القهر و الحرية .

هكذا إذن برزت الرواية التونسية في مناخ اجتماعي متميز ، ووسط ظروف ثقافية واجتماعية ثائرة ، فحاولت التعبير عن كل ذلك و محتوائه ، (و لما كانت الرواية شكلا من أشكال الوعي عند الأديب تحمل همومه وتوفر له المجال لتحليل و مناقشة ذلك الوعي في ضوء

1-الهادي الغابري ، الرواية السياسية في تونس ، دار إشراق للنشر ، تونس ، 2012، ص 10.

2-بوشوشة بن جمعة :اتجاهات الرواية في المغرب العربي،ص34.

3-الهادي الغابري ، الرواية السياسية في تونس ، ص15.

الفصل الأول

السرد: قراءة في المصطلح ومحمولاته المعرفية:

شكل مصطلح السرد في الدراسات النقدية المعاصرة حلقة بحث و دراسة لدى الكثير من الباحثين و المشتغلين في ميدان السرديات ، و قد ورد هذا المصطلح في ثنايا المؤلفات المهمة بالعمل السردية ، و تم وضع معجمات متخصصة في هذا المجال على أساسها سنحدد أهم المفاهيم التي تغذى بها السرد.

أولاً: السرد لغة واصطلاحاً:

1- السرد لغة:

في مختار الصحاح ورد ("س،ر،د" درعٌ مُسَدَّةٌ ، و مُسَدَّةٌ ، بالتشديد فقييل سردها ، نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض ، وقيل "السرد" الثقب و المسرودة المثقوبة ، و فلان يسرد الحديث : إذا كان جيد السياق له ، و سرد الصوم : تابعه ، و قولهم فب الأشهر الحرم ثلاثة سرد : أي متتابعة ، وهي ذو القعدة ، ذو الحجة ، و الحرم ، و واحد فرد : وهو رجب)⁽¹⁾.

كما ورد مصطلح السرد في لسان العرب لابن منظور على أنه (تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً ، و سرد الحديث إذا تابعه ، و كان جيد السبك له ، و سرد الحديث و نحوه يسردهُ سرّاً ، إذا تابعه و فلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له)⁽²⁾.

في معجم المنجد في اللغة و الأعلام نجد مصطلح السرد على أنه من الفعل (سرد ، سردا ، و سرادا : الحديث و القراءة أي : أجاد سياقهما ، و الصوم تابعه ، و الكتاب قرأه بسرعة ، و سرد سردا ، صار يسرد صومه ، و السرد مصدر تتابع)⁽³⁾.

(إن كلمة سرد تدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، من ذلك السرد اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الخلق . قال الله تعالى في شأن داود عليه السلام "وقدر

¹ -الرازي ، مختار الصحاح ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1987، ص195، 194.

² -ابن منظور، لسان العرب ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1988، ص130.

³ -أحمد ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، دار الجيل ، بيروت ، م 1، ط1، 1991، 157 .

في السرد "قالوا معناه: ليكن ذلك مقدار ، لا يكون الثقب ضيقا و المسمار غليظا ولا يكون المسمار دقيقا و الثقب واسعا ، بل يكون على التقدير (1).

2_ اصطلاح: _____ :

هو مصطلح نقدي حديث يعني (نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية)⁽²⁾.

وهو (الخطوات التي يقوم بها الحاكي و ينتج عنها النص القصصي)⁽³⁾.

وقد ورد مصطلح السرد في معجم المصطلح السردى تحت ترجمة Narratif .

ويعني (الحديث أو الإخبار كمنتج و عملية و هدف ، وبنية و عملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية 'روائية' ، من قبل واحد أو إثنان أو أكثر غالبا ما يكون ظاهرا من الساردين ، و ذلك لواحد أو اثنان أو أكثر ظاهرين غالبا من المسرود لهم)⁽⁴⁾.

وقد تنوع مفهوم هذا المصطلح عند النقاد والمهتمين بمجال السرديات ، وقدما تعريفات له ، حسب زوايا النظر وطرائق الاشتغال.

يرى حميد الحميداني أن السرد (هو الكيفية التي تروى بها القصة ، عن طريق قناة الراوي و المروي له ، وما يخضع له من مؤثرات ، بعضها متعلقة بالراوي و المروي له ، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها).⁽⁵⁾

أما عبد المالك مرتاض فيعرف السرد (بأنه الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص ، وحتى المبدع الشعبي /الحاكي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي ، فكأن السرد إذن هو نسيج الكلام ، ولكن في صورة حكي ، و بهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم ، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسيج أيضا)⁽⁶⁾.

1 -المنجد في اللغة و الأعلام ، منشورات دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط 1، 1991، ص31، ص330.

2 - سمير المرزوقي وجميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 1، 1958، ص77.

3 -آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا ، ط 1 ، 1997، ص28.

4 -جيرالد برنس ، قاموس السرديات ، تر عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط 1، 2003، ص145.

5 - حميد حميداني ، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ط 3، 2000 ، ص 45.

6 -عبد المالك مرتاض ، ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط، 1993، ص25.

في معجم السرديات نجد مصطلح السرد تحت باب narrating متعدد المدلولات فهو⁽¹⁾:

أ_سرد أو رواية حدث أو أكثر .

ب_الخطاب discoure (في مقابل القصة story).

ج_العلامات الموجودة في السرد التي تقدم النشاط السردى و أصله و وجهته بسياقه في مقابل الحكى . ويميز الشكلاني الروسي توماشفسكي بين نمطين من السرد :⁽²⁾

سرد موضوعي "objectif" ، و سرد ذاتي "subjectif" ، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شئ ، حتى الأفكار السرية للابطل ، أما في نظام السرد الذاتي ، فإننا نتبع الحكى من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر : متى و كيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه .

فالسرد يهتم بشؤون الحكى و كل ما يمت إليه بصلة (الراوي ، المروي له ، التقنيات السردية) فهو موجود في كل ما يقرؤه الإنسان او يسمعه ، أو يشاهده ، أو يحكيه ، موجود في اللغة المكتوبة ، كما يتواجد في اللغة الشفهية و هذا ما عبر عنه رولان بارت (ويمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصليّة ، شفوية أو مكتوبة ، و يمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة ثابتة أو متحركة ، و كما يمكنها أن تعتمد على الحركة و على الاختلاط المنظم لكل المواد)⁽³⁾

كما يقول في موضع آخر عن السرد : (فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية ، يبدعه الإنسان أينما وجد ، و حيثما كان)⁽⁴⁾.

يقول محمد ساري عن السرد و مقوماته (فهو يتطلب عقد يتجمع فيه أربعة أقطاب : الكاتب ، القارئ ، الشخصية ، اللغة ، وكلما اختفى واحد من هذه الأقطاب ، إلا وانتفى العقد و بطل السرد)⁽¹⁾.

1 -جيرالد برنس ، قاموس السرديات ، منشورات دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط 1، 1991، ص31، ص330.

2 - حميد الحميداني ، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي ، ص 46.

3 -رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، ترجمة منذر العياشي، مركز الإيماء الحضاري ، ط 1، 1993، ص25.

4 -سعيد يقطين ، الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، ط 1، 1997، ص19.

فالسرد إذن بشكل عام قص أحداث أو أخبار ، سواء تعلق الأمر بالأحداث التي وقعت فعلا ، أو بتلك التي ابتكرها الخيال بوسائل تعبيرية متعددة " اللغة ، الصورة ، الحركات ، الإيماءات " ، بشكل يجسد تتابعها وواقعيتها ، أو بعدها عن الخيال ، و هو المفهوم الأدبي المتصل بالثر و الثمرة التي نتجت لعناية الكاتب لفكرته ، وكل سرد يشترط حدث وشخصيات تنشط ضمن زمان و مكان معينين ، و بواسطة سارد ينقل كل ذلك إلى السامع.

¹ -محمد ساري ، نظرية السرد الحديثة ، مجلة السرديات ، جامعة منتوري قسنطينة ، ع1، 2004، ص 17.

ثانياً: البنية السردية للخطاب الروائي:

حضيت دراسة البنية السردية خلال القرن العشرين خلال باهتمام الباحثين و النقاد من بينهم: غريماس ، تودوروف ، بارت ، جينيت ، وبريموند و غيرهم ممن عملوا على تطوير النظرية النقدية حول بنية السرد ، مستفيدين من تطور المنهجين البنيوي و اللساني والمناهج النقدية الأخرى ، حيث تعد البنى السردية نوعاً من وسائل التعبير على اعتبار أن هذه الأخيرة وسيلة لإنتاج الأفعال السردية المنطوية على معنا ، نتيجة التفاعل الذي يحصل بين الوقائع و الشخصيات ، و يكون المسرود أو المروي مسؤولاً عن احتواء هذا التفاعل والتعبير عنه ، وهذه البنى السردية تديرها آلية اشتغال من خلال مكونات رئيسية ثابتة وهي : الراوي و المروي له و المروي .

1-2 الـراوي :

لقد تطور مفهوم الراوي مع تطور الفن الروائي ، و اتخذ في حضوره داخل النص عدة أشكال ، حيث أصبحت النظريات الحديثة تميز بينه و بين الكاتب ذلك أن (السارد ليس أبداً الكاتب لكنه دور مخلوق و متبنى من طرف الكاتب)⁽¹⁾، كما يتميز عن الشخصيات (فهي تعمل و تتحدث و تفكر ، والراوي يعي و يرصد ما تفعله الشخصيات وما تقوله وما تفكر فيه وما تتناجى به ثم يعرضه)⁽²⁾، فالراوي هو الشخصية الرئيسية في المبنى الحكائي لأنه (لاحكاية دون راوي، ففي كل حكاية مهما قصرت ، متكلم يروي الحكاية ، و يدعو المروي له إلى سماعها بالشكل الذي يرويها به)⁽³⁾. وهو من يقوم بنقل الرواية إلى المرسل إليه أو المتلقي .

(وقد تمكنت الرواية من تطوير تقنية الراوي ، فاتخذ مفهوماً جديداً له علاقة بالراوي الذي صار دلالة عن الرؤية المتحكمة في عالم القصة المروية ، لذا كان تنوع الراوي مرتبطاً بنمط السرد ، فنجد تارة راوياً يحكي بضمير المتكلم ، وتارة أخرى نقف أمام راوٍ شاهد ، ومرة

¹ -عبد العال بوطيب ، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف و الإختلاف ،مجلة فصول ،م11، ع 4، 1993، ص 68.

² -عبد الرحيم الكردي ،الراوي والنص القصصي ،مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ،2006،ص 17.

³ -لطيف زينوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية دار النهار للنشر ، بيروت ، لبنان ،ط1، 2002، ص 176.

نتلقى من راو عالم بكل شي ، وأخرى نسمع من راو هو مجرد شاهد يقص ما شاهده فقط⁽¹⁾.

ولقد أمكن لكتاب الرواية أن يتفننوا في استخدام مفهوم الراوي ، وقد ارتبط هذا التفنن بعلاقتهم بما يروون (فجاءت كيفية ما يروون ، أو شكل ما يروون ، دلالة على رؤيتهم لما يروون)⁽²⁾.

ويمكن تلخيص أنواع الرواة فيما يلي:⁽³⁾.

— بطل يروي قصته "ضمير الأنا" حاضر .

— كاتب يعرف كل شيء "كلي المعرفة" غير حاضر .

أو بتعبير يعني العيد:⁽⁴⁾.

— راو يحلل الأحداث من الداخل .

— راو يراقب الأحداث من الخارج .

على أن الراوي الذي يحلل الأحداث من الداخل هو واحد من اثنين:⁽⁵⁾.

— بطل يروي قصته بضمير الأنا ، وهو بهذا المعنى راو حاضر .

— كاتب يعرف كل شيء ، انه راو كلي المعرفة رغم أنه راو غير حاضر و هو هنا يسقط

المسافة بينه وبين الأحداث .

أما الراوي الذي يراقب الأحداث من الخارج واحد من اثنين:⁽⁶⁾.

— راو شاهد وهو بهذا المعنى حاضر لكنه لا يتدخل .

1 -الشريف حبيلة ، مكونات الخطاب السردية . مفاهيم نظرية ، عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ، 2010، ص72.

2 -بمعى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي . دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، الأردن ، 2010 ط1، 1990 ، ص90.

3 -الشريف حبيلة ، مكونات الخطاب السردية ، ص72.

4 -بمعى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص91.

5 -المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

6 -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

— كاتب يروي ولا يجلل إنه "ينقل" لكن بواسطة ، وهو بهذا المعنى غير حاضر لكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث .

2-1-1 موقع الراوي :

تختلف مواقع الراوي في النص لاختلاف مستويات السرد ، و اختلاف علاقات الراوي بالحكاية التي يرويها و اختلاف التبئير (فيمكن لموقع الراوي أن يتحدد من خلال مستوى ، فيكون الراوي خارج الحكاية الرئيسية التي يرويها extradiégétique أو داخل هذه الحكاية intradiégétique ، كما يمكن لموقعه أن يتحدد من خلال علاقته بالحكاية التي يرويها ، فهو إما أن ينتمي إليها باعتباره واحد من شخصياتها homodiégétique أو لا ينتمي إليها (hétérodiégétique)⁽¹⁾ .

و هذه المواقع تتداخل فيما بينها فيتولد من تداخلها أربعة أشكال أساسية :

أ- الراوي بضمير الأنا :

هو عادة بطل يروي قصته ، لكن هذا الراوي ليس مع مسافة الزمن هو تماما البطل (ذلك أن الراوي هو من يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الراوي ، و قد وقعت أفعاله في زمن مضى)⁽²⁾، وهنا تشير مارجوري بولتون في كتابها تشريح الرواية عند تعرضها لاهم المفاهيم النقدية المؤسسة لنظرية الرواية إلى أن الراوي لا بد أن يكون موجودا في مكان ما سواء داخل المشهد او خارجه ، (فإن القصص لا تحكي نفسها بنفسها ، وأيا كان من يحكيها فحتما ولا بد أن يكون في مكان ما وعلى علاقة بما يحكيه حتى يحكيه ، فلقد أصبحنا نمتلك درجة من التمييز ، -تعلمناها منذ الطفولة - بين القصة الحقيقية والقصة المتخيلة و الاكذوبة)⁽³⁾ .

ب- الراوي الذي يعرف كل شي او كلي المعرفة :

هنا الراوي يروي بضمير الغائب 'هو' وهذا يعني اصطلاحا أنه راوي غير حاضر (لكن الراوي ، و بالرغم من اتخاذه هذه الصفة عدم الحضور ، يدخل في سرده ليروي من الداخل ،

¹ -لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 95,96 .

² -بيني العيد ، تقنيات السرد الروائي، ص95.

³-Boulton, Marjorie; The Anatomy of the Novel, Routledge & Kegan Paul, London, Boston, Melbourne and Henley, (1975).p 29

وهو أمر يحملنا نحن القراء على التساؤل كيف يمكن لراو غير حاضر أن يروي من الداخل⁽¹⁾.

يرى عبد المالك مرتاض أن الضمائر "أنا، أنت، هو" و استعمالاتها لا تؤثر في قيمة العمل الأدبي ، لأنها بالنسبة إليه مسألة جمالية و شكلية و لا تمس جوهر العمل الأدبي (فليستعمل ما يشاء منها ما شاء ، متى شاء فلن يرفع ذلك من شأن الكتابة السردية إذا كانت تلامس الإسفاف ، كما لن يستطيع الغض من تلك الكتابة إذا كانت تشرئب نحو الآفاق العليا)⁽²⁾.

ج- الراوي الشاهد :

الراوي الشاهد هو راوي حاضر لكنه لا يتدخل لا يحلل (إنه يروي من خارج ، عن مسافة بينه و بين ما أو من يروي عنه)⁽³⁾. ووظيفة هذا الراوي هي التسجيل ، أي أنه يحيل إلى أن تكون وظيفته أقرب إلى وظيفة الآلة ، إنه تقنية آليه وهو (بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر ، و بمثابة الأذن التي تكتفي أيضا بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع)⁽⁴⁾.

إن استخدام مفهوم الراوي الشاهد يتطلب مهارة عالية من الروائي ، ذلك أن أهمية هذا الأخير يكمن في جعل حركة البنية حركة دالة ، و أهميته هذه لا تظهر في المقطع السردى ، بل هي قائمة في البنية الكلية للعمل .

د- كاتب يروي من خارج غير حاضر ولا كلي المعرفة :

ولهذا نراه يبحث عن وسائل تخوله لرواية ما يروي ، وودون تدخل منه وهو يروي هنا من على مسافة بما يروي ، فيبقى خارج ما يروي ، ذلك أن ما يروييه من أحداث لم يقع في

1 -يعني العيد: تقنيات السرد الروائي ،ص100.

2 -عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ،1998،ص197.

3 -يعني العيد ، تقنيات السرد الروائي ،بحث ، 100.

4 -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

حضوره ، فهو ليس شاهداً على ما يروي ، (ليس عيناً تشهد و تروى ، وما يرويها هو أحياناً من رواه آخرون أو ما يسمعه من آخريين) (1).

يلجأ الراوي هذا إلى ترك الخبر غير مؤكد ، يتركه غير محسوم ، و يتحاشى تحليل ظاهرات التي تبديها الشخصيات ، أو ترسم على وجهها أو تظهر في سلوكها ، بل يلجأ أحياناً إلى تأويل هذه الظواهر ، وهو غن يفعل يعدد التأويل ، أو كأنه يضع القارئ مكانه فلا يريه أكثر مما يرى يقول بيرس لوبوك (إذا أراد المؤلف أن تبدو روايته صادقة ، فعليه ان يحقق ذلك ليس عن طريق القول ، لأن الصدق الفني يستوجب ايهاً بالواقع ، فالمؤلف الذي يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات و مصائرهم إنما يضع عقبة إضافية بين القارئ و الخيال بمجرد وجوده ، ولكي يتخطى هذه العقبة فعليه أن يجد من وجود صوته بشكل أو بآخر) (2).

2-1-2 وظائف الراوي:

يحدد جيرار جينيت وظائف الراوي انطلاقاً من وظائف اللغة التي حددها ياكسون ، ولا يفترض وجود هذه الوظائف جميعاً ، فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردى لحكاية ما ، و لكن التنوع دليل حرية الراوي في تأدية مهمات متعددة ترتفع بمستوى النص السردى إلى مستوى النص المفتوح الذي يقبل التأويلات المتعددة :

أ- الوظيفة السردية : وهي وظيفة تختص بالجانب الحكائي، إذ يقدم الراوي حكايته و يرويها بشكل يعتمد فيه التقنية السردية .

ب- الوظيفة التنظيمية : وهي وظيفة تختص بالنص ،(حيث يبين الراوي من خلال تعليقاته على نص حكايته ما في هذا النص من علاقات و مفاصل و ارتباطات ، أي تنظيمه الداخلى) (3).

ج- وظيفة التحقق : هذه الوظيفة تختص بالحالة السردية ، فيتم من خلالها التحقق من الاتصال و خلق التأثير في المروي له (الراوي يجتهد في التوجه إلى المروي له و محاورته ، والحرص على إبقاء الاتصال به) (4).

1 -بيني العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص105.

2 -بيرسي لوبوك ، صنعة الرواية ، تر عبد الستار جواد ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن ، ط2، ص250.

3 -لطيف زيتوني ، معجم نقد مصطلحات نقد الرواية ، ص97.

4 -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

يطلق رودجرز على هؤلاء الرواة الذين يديمون التوجه إلى الجمهور اسم الحكائيين ، ويقترح جينيت تسمية هذه الوظيفة باسم وظيفة الاتصال .

د-وظيفة الشهادة أو الإقرار: هذه الوظيفة تختص بموقف الراوي من النص الذي يرويّه ، حيث نجد هذا الأخير في النصوص المروية يعبر عن موقف فكري أو أخلاقي أو انفعالي بضمير المتكلم (عندما يكون الراوي ممثلاً في الحكى ، أي مشارك في الأحداث يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعليقات أو التأمّلات تكون ظاهرة و ملموسة)⁽¹⁾.

هـ-الوظيفة الإيديولوجية أو التأويلية : وهي وظيفة تختص بموقف الراوي من الحكاية ، (حيث أن هذا الأخير يتدخل بصورة مباشرة أو غير مباشرة للتعليق على مضمون الحكاية بأسلوب تعليمي) .⁽²⁾

إذن فالراوي واحد من أهم عناصر العمل السردى ، فهو خالق العمل السردى ، و هو المتحكم في العلاقات التي تربط بين مكوناته كلها ، فلا رواية دون راو ، إذ أن المادة الحكائية لا تقدم بشكل محايد بل تقدم عبر منظور ما ، هو منظور الراوي ، مما يعني أن إدراكنا للمادة الحكائية هو إدراك غير مباشر يقدمه كائن وسيط هو الراوي بين المتلقي والعالم الحكائي .

2-2 المـــــــــــــروي له :

إذا كان الراوي أو السارد قد حظي بمساحة واسعة من الاهتمام في إطار الدراسات النقدية الحديثة وغيرها ، فإن المروي له قد حظي في المقابل بتجاهل واسع مقارنة بغيره من تقنيات السرد الأخرى ، وهذا التجاهل جعله يقبح في دائرة الظل طويلاً إلى أن نفى عنه الغبار جيران جينيت عبر إشارة سريعة في دراسته خطاب الحكاية ، ليتلقفها الكاتب والناقد الأمريكي جيرالد برنس في دراسة له بعنوان (مقدمة لدراسة المروي له في السرد 1973)، وقد ابتدع جينيت هذا المصطلح للدلالة على صورة القارئ المرتسمة في النص و يقصد به تحديداً (العون السردى الذي يوجه إليه الراوي مرويّه ، إن بصفة معلنة أو مضمرّة ، وهو لديه كائن متخيّل يتنزل في المستوى السردى الذي يتنزل فيه الراوي)⁽³⁾.

1 -حميد الحميداني ، بنية النص السردى ، ص49.

2 -لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص97.

3 -معجم السرديات ، مجموعة من المؤلفين ،دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط1. 2010 . ص386.

وإذا كان الراوي أو السارد هو قناة الاتصال أو المتبني للعمل السردية ، فإن المروي له هو قناه الاستقبال ، و هو الذي يوجه إليه السرد داخل النص القصصي ذاته (المروي له هو أحد عناصر الوضعية السردية شأنه في ذلك شأن الراوي)⁽¹⁾. وهو الذي يتلقى خطاب الراوي أو خطابات الأصوات موازيا مع ما يسمى زمن الخطاب (وبدونه يفقد السرد معناه ويتحول إلى هذيان لا مبرر له)⁽²⁾، لكن كثيرا ما يحدث اللبس من خلال الخلط بين شخصية المروي له من جهة و شخصية القارئ الحقيقي أو القارئ الضمني من جهة أخرى ولم توضع الحدود الفاصلة بين هذه المفاهيم ، ذلك أن معظم النقاد المحدثين ومنهم: رولان بارت و تودوروف وغريغاس و جيرار جينيت يخلطون بين مصطلح المروي له والقارئ بمختلف مستوياته و تصنيفاته ، أو يدمجون بين المصطلحين.

فرولان بارت يرى أنه (لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد وبدون مستمع أو قارئ)⁽³⁾، وهو هنا يضع القارئ بدلا من المروي له في مستوى السرد ذلك أن (علامات القارئ في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السارد)⁽⁴⁾.

والشئ نفسه فعله تودوروف عندما اكتفى بالحديث عن الراوي والقارئ فقط وأهمل موقع المروي له فهو يقول (إن العمل الأدبي هو خطاب في الآن نفسه إذ يوجد سارد يروي القصة ، وهناك في مواجهته قارئ يتقبلها و يهتدي إليها)⁽⁵⁾.

فالمسرود له بناء سردي محض - يجب ألا يخلط مع المتلقي أو القارئ الحقيقي (ففي النهاية فإن القارئ الحقيقي يمكن أن يقرأ العديد من السرديات كل منها يحتوي على مسرود له مختلف ، أو السرد نفسه الذي يحتوي دائما على نفسها المجموعة من المسرود لهم ، والذي يمكن أن تقرأه مجموعة مختلفة من القراء الحقيقيين)⁽⁶⁾.

1- Gérard Genette , Figures III ,édition de seuil, paris, p406.

2- عبد العال بوطيب ، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الاختلاف و الإتلاف، ص 89.

3- رولان بارت ، التحليل البنيوي للسرد ، تر: حسين بحراوي و آخرون ، مجلة آفاق ، اتحاد كتاب المغرب ، ع9/8 ، المغرب ، 1988 ، ص21.

4- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

5- فاضل ثامر ، الصوت الآخر ، الجوهر الحوارى للخطاب الشعري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1992 ، ص 130.

6- جيرالد برنس ، المصطلح السردية ، ترجمة عابد خزندار ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ط 1، 2003 ، ص143.

والمروي له يجب ان يميز عن القارئ الضمني او المضمّر ، (فالأول يشكل جمهور النص ومنطبع كذلك فيه ، أما الأخير فيشكل جمهور المؤلف الضمني ، وهو مستنتج من السرد بأسره ، ولو أن هذا التمييز يمكن أن يكون إشكاليا مثلا في حالة السارد الخفي تماما ، ولكنه أحيانا واضح جدا مثلا في حالة سرد يكون المسرود له واحد من الشخصيات).⁽¹⁾.

2-2-2 أنواع المروي له :

أ_ المروي له الظاهري (الممسرح):

و يتجلى في أحد شخصيات العمل القصصي ،(وقد تلعب هذه الشخصية دورا أقل أو أكثر أهمية في الوقائع المروية)⁽²⁾، قد تكون شخصية رئيسية أو ثانوية أو مجرد مستمع (تتكون صورته تدريجيا ، يكون مثله مثل الراوي والشخصيات ، أي أنه يخضع لهيكل الشخصية التخيلية)⁽³⁾.

ب- المروي له غير الظاهري (غير المسرح):

هو كائن متخيل ليس له وجود فعلي و لا ملامح محددة وهو المروي له الرئيسي الغائب عن الرواية و يدمج لطيف زيتوني هذا النوع من المروي له بالقارئ المحتمل (إذا لم يتعين المروي له الرئيسي في نص الرواية ، أي لم يشير إليه بأي علامة ، فالأفضل اعتباره مندجما بالقارئ المحتمل)⁽⁴⁾. (وهذا المروي له غير المسرح يقع خارج الحكاية ، وترتسم صورته مع الملفوظ و تتماهى مع صورة القارئ المجرد الضمني)⁽⁵⁾.

2-2-3 المروي له :علاماته و أصنافه و وظائفه :

فعلاماته: (منها ما يحيل عليه مباشرة من قبيل صيغ المخاطب و الصيغ الدالة على مروي له خصوصي و غيرها ، ومنها ما يحيل إليه بصفة غير مباشرة مثل ضميري المتكلم والغائب والمشيرات ، وصيغ النداء و الاستفهام و التعجب و النفي و الإثبات)⁽⁶⁾.

1 - جيرالد برنس ، المصطلح السردى ، ص143.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 -علي عبّيد ، المروي له في الروايات العربية ، دار محمد علي للنشر ، صفاقس ، تونس ، ط1، 2004.ص172.

4 -لطيف زيتوني ، معجم نقد مصطلحات الرواية ، ص151 .

5 - معجم السرديات ، محمد القاضي و آخرون ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط1 ، 2010 ، ص386.

6 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

و أصنافه: فتتبعين حسب جنسيت من جهة بالمستوى الذي يحتله (فإما أن يكون له مرويا له من خارج الحكاية بإمكانه التماهي و القارئ المفترض ، وإما أن يكون مرويا له مضمنا في الحكاية ، وتتبعين أصنافه من جهة أخرى بعلاقته بالحكاية كأن يكون مشاركا فيها أو يكون غير مشارك ، و يكون قارا على امتداد النص السردى ، وقد يتغير من فصل إلى آخر وقد يكون فردا أو جماعة)⁽¹⁾.

ج- وأما وظائفه: (فيضطلع بوظيفة الوساطة التي يكون فيها همزة وصل بين الراوي والقارئ، ويؤدي أيضا وظائف أخرى من قبيل وظيفة التمييز او وظيفة السرد كأن ينقلب راويا أو شخصية مثلما هي الحال في القص التراسلي ، وأن يساعد كذلك على تدقيق أطار السرد و تطوير الحكبة ، هذا فضلا عن وظيفة رابعة تناط بعهدته عادة . وهي أن يكون الناطق بالعبارة من العمل)⁽²⁾.

2-3 المروي :

يتمثل في الرواية نفسها التي تحتاج إلى راو ومروي له، أو إلى مرسل و مرسل إليه ، وهو كل ما يصدر من الراوي من أحداث مقترنة بأشخاص يؤطرها فضاء من المكان والزمان حيث يمثل السرد و الحكاية وجهها المروي المتلازمان اللذان لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر وهو (مجموعة المواقف و الوقائع المروية في سرد ما) .⁽³⁾

من هنا فإن البنية السردية هي رسالة لغوية تحمل عالما متخيلا من الحوادث التي تشكل مبنى روائيا يتجاذبه طرفا الإرسالية اللغوية أي الراوي و المروي له لتتنظم بمنظومة متكاملة من العلاقات و الوشائج الداخلية ، التي تنظم آلية اشتغال المكونات الروائية الثلاثة مع بعضها ابتداء من الرواة وأساليب رواياتهم ، وأجابتهم عن أسئلة المروي له ؟ ماذا حدث ؟ كيف حدث ؟ مرورا بمفاصل المروي أي الحدث و كيفية بنائه ، والشخصية و علاقاتها الروائية ، والزمان و تقنياته ، و المكان و أنواعه ، انتهاء بتعالقات الراوي و المروي له.

1 - معجم السرديات ، محمد القاضي و آخرون، ص 386.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 - جيرالد برنس ، المصطلح السردى ، ص 142.

3- الرؤية السردية :

لقد نشأ مصطلح الرؤية انطلاقاً من العلاقة التي تجمع السارد والعالم الممثل ، فهي تتعلق بالجانب البصري و الإدراكي لفاعل السرد ، و تظهر من منظور الراوي للمتن الحكائي ، خاضعة لإرادته ، وموقفه الفكري ، وبواسطتها يتم تحديد وجهة الراوي و صيغته ، فلا رؤية بلا راو ولا راو بلا رؤية ، فهي التي (تنبع من مفهوم القول و قول القائل ، وترتبط مباشرة بالبناء الداخلي للحكاية الذي يتمحور حول العلاقات التي يقيمها الراوي مع أشخاص قصته من حيث العرض و التمثيل)⁽¹⁾.

وقد ظهرت تصنيفات عدة للرؤية من خلال طرائق وضعية السارد وجاءت وفقاً لما قدمه تودوروف⁽²⁾ :

أ- الرؤية من الخلف :

والتي تمثل السارد أكبر من الشخصية الروائية ، يشيع استخدام هذه الطريقة في السرد الكلاسيكي ، وهي مرحلة الراوي العليم المطلع على كل شئ ، حيث نجد يتموقع خلف شخصياته ، يعرف عنها أكثر مما تعرف هي عن نفسها ، مختزلاً كل الحواجز التي تعترضها ، و المطبات التي قد تقع فيها ، يحوم حولها ، يغوص في أعماقها ، ويستخرج مكنوناتها ، ويفرد أمام القراء أوراقها السرية ليضطلع بجدارة تحليل و تفسير مختلف تصرفاتها (فهو لا ينقل لنا القصة بصيغة هو يقول ، أو هو يفعل وإنما بصيغة هو يفكر في)⁽³⁾

ب- الرؤية مع :

هنا الراوي بتطابق مع الشخصية الروائية ، حيث يعرف بقدر ما تعرفه هذه الأخيرة ، وهو غير ملزم بتفسير الأحداث أو تقديمها قبل ان تتوصل إليها الشخصيات الروائية ، و يستخدم السرد في هذه الرؤية ضميري المتكلم و الغائب مع المحافظة على تساوي الراوي و الشخصية .

ج- الرؤية من الخارج :

- 1 - موريس أبو ناظر ، الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة ، دار النهار للنشر ، بيروت ، لبنان .1979، ص 109.
- 2 - تزيفتيان تودوروف ، مقولات السرد الأدبي ، تر الحسين سحبان و فؤاد صفا ، منشورات إتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، المغرب ، ص 56، 59.
- 3 - مصطفى التواتي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1 ، 1986، ص 126.

هنا السارد أصغر من الشخصية الروائية ، يكون فيها الراوي اقل معرفة من أي شخصية في الرواية ويعجز عن نقل أو وصف إلا ما يرى و يسمع ، دون محاولة للتدخل أو تقديم تفسير .مكتفيا بالوصف الخارجي وصفا محايدا للأحداث أو الأصوات أو الحركات ، تاركا القارئ أما كثير من الألغاز ، وهي رؤية أقل استعمالا من سابقتها .

4-التبئير:

اقترح هذا المصطلح الناقد جينيت بدلا من مصطلحي 'وجهة النظر' و 'زوايا الرؤيا' وجاء تصنيفه على النحو التالي : (1)

التبئير الصفر أو اللاتبئير :الذي نجده في الحكى التقليدي

التبئير الداخلي :سواء كان متعددًا أو ثابتًا أو متحولاً

التبئير الخارجي :الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية

1_التبئير الصفر :يقابل هذا المصطلح (الرؤية من الخلف) أو الراوي خلف الشخصية ، حيث يختص السارد هنا بمهمة التأطير الخارجي للأحداث المتوقعة ، فيظهر حضوره قبل دخول أصوات الشخصيات .

2_التبئير الخارجي : يقابله مصطلح الرؤية من الخارج ويعتمد أسلوب السرد فيه على تكتم الشخصية ، وعدم إفصاحها عما لديها من عواطف أو مشاعر أو أفكار ، وغالبا ما تتميز بالغموض و الإبهام .ويظهر السارد كناظم داخلي يحاول أن يقترب من الشخصية ، ويقدم الأحداث حسب منظوره الخاص .

3_ التبئير الداخلي : إن التبئير الداخلي لا يتحقق تحقيقا تاما إلا في حكاية المونولوج الداخلي ، ويرى رولان بارت أن هذا المقياس هم (إمكان إعادة كتابة القسم السردى ، قيد الدرس بضمير المتكلم ، دون ان تتسبب هذه العملية في أي تغيير آخر للخطاب غير تبديل ضمائر الشخص النحوية بالذات)(2).

1 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، الزمن ، السرد ، التبئير ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط3، 1977، ص 297.

2 -جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ،بحث في المنهج ، تر محمد المعتمصم، منشور الإختلاف ، الجزائر ، ط3، 2003 ، ص 204.

5- تقنيات السرد من منظور جيرار جينيت :

سنعتمد في هذه الدراسة على تبني النموذج الذي اقترحه جيرار جينيت في تحليله للخطاب السردى ، و الذي يكاد يكون النموذج الأكثر نضجا و تطبيقا على النصوص الروائية ، من خلال كتابه صور 'figuresIII' (1972_1983).

1- الإستباق :

هو(مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية ،وذكر حدث لم يحن زمنه بعد ، وهو شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلم ، لاسيما فس كتب السير و الرحلات حيث الكاتب و الراوي و البطل أدوار ثلاثة يمثلها فرد واحد ، وهذا الإختلاط في الأدوار يؤدي إلى تداخلها ، وبالتالي إلى تداخل أزمانها)⁽¹⁾.

أنواع الإستباقات :

أ-إستباق تام : (هو الذي يمتد داخل زمن السرد إلى الخاتمة بالنسبة إلى الإستباق الداخلي ، ومن نهاية زمن السرد إلى زمن الكتابة بالنسبة إلى الإستباق الخارجي ، ومن داخل زمن السرد إلى زمن الكتابة بالنسبة إلى الإستباق المختلط)⁽²⁾.

ب- استباق جزئي : هو الذي يتناول حدثا محددًا في الزمن واقعا داخل السرد الأولي 'إستباق جزئي داخلي' أو خارج هذا السرد 'استباق جزئي خارجي' أو يكون قسم منه داخل السرد الأولي و الباقي خارجه 'استباق جزئي مختلط' (وهذا الإستباق الجزئي هو الغالب في الأستباق ، وهو يبدأ و ينتهي بعبارات صريحة تعلن بدايته كما تعلن نهايته)⁽³⁾.

ج- إستباق خارجي : هو الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية ، (يبدأ يعد الخاتمة ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف و الأحداث المهمة والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهاياتها 'استباق خارجي جزئي' ، وقد يمتد إلى حاضر الكاتب أي إلى زمن كتابة الرواية 'استباق خارجي تام' فيكون عندئذ شهادة على عمق الذكرى ، تؤكد صحة الأحداث المروية

1 -لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ،ص15.

2 -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

3 -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

وترتبط الماضي بالحاضر ، والبطل بالكاتب ، ويكون ذات طبيعتين :زمنية متعلقة بالأحداث وصوتية متعلقة بالشخصيات (1).

د-استباق داخلي : هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني ، وظيفته تختلف باختلاف أنواعه ، وهو نوعان : (2)

1_الاستباق الداخلي غير المنتمي إلى الحكاية :

يسميه البعض براني الحكوي وهو الإستباق الذي يروي حدثا واقعا ضمن السرد الأولي ، ولكنه خارج عن موضوع الحكاية .

2_الإستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية :

يسميه البعض جواني الحكوي وهو الإستباق الذي يتناول حدثا واقعا ضمن زمن السرد الأولي ، وضمن موضوع الحكاية .

هـ_ الإستباق مختلط:هو ذاك الذي يتصل فيه الأستباق الداخلي بالخارجي ، فيكون قسم منه داخليا و القسم الاخر خارجيا . أي يتجاوز خاتمة الرواية ويتعدى الحدث الرئيسي الذي تتكون منه الحكاية ،ويمكن أن يكون جزئيا أو تاما .

2- الإسترجاع :

هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا، وهذا الحكوي المسبق للأحداث ، عبارة عن توقع وتنبؤ مستقبلي ، ولا يعني بالضرورة تحقق ذلك في النهاية ،(يقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق ، وظيفته فهي غالبا تفسيرية تسليط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي ، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السرد)(3).

أنواع الإسترجاع : (4)

أ-إسترجاع تام :

1 -لطيف زيتوني ، معجم نقد مصطلحات الرواية ، ص 17.

2 -المرجع نفسه ، ص 17.18 .

3 -المرجع نفسه ، ص 18 .

4 -لطيف زيتوني ، معجم نقد مصطلحات الرواية ، ص 19_20_21 .

هو ذلك الذي يتصل آخره ببداية الحكاية من دون تقطع ، وهذا النوع الذي ارتبط بتقنية كتابة الرواية بدءاً من وسطها ، يرمي إلى استعادة الجزء الساقط من الحكاية ، الذي يشكل عموماً جزءاً مهماً منها ، أو الجزء الأساسي منها .

ب- إسترجاع جزئي :

هو ذلك الذي ينتهي بالحذف فلا يلتحم بالسرد الأولي ، وهذا الإسترجاع يغطي جزءاً محدوداً من الماضي معزولاً ومنقطعاً عما حوله ، أما وظيفته فهي تقديم معلومات محددة ضرورية لفهم الأحداث .

ج- إسترجاع خارجي :

هو ذلك الذي يستعيد أحداثاً تعود إلى ما قبل بداية الحكاية .

د- إسترجاع داخلي :

هو الذي يستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها . وهو الصيغة المضادة للإسترجاع الخارجي .

د- إسترجاع مختلط :

هو ذلك الذي يسترجع حدثاً بدأ قبل بداية الحكاية واستمر ليصبح جزءاً منها ، فيكون جزءاً منه خارجياً ، والجزء الباقي داخلياً .

3- المدة :

وهو (مدة استغراق الحدث في القصة ومدى تناسب ذلك مع طوله الطبيعي في الحكاية) ⁽¹⁾، ويؤكد جينيت على صعوبة معاينة علاقة المدة بين زمن الحكاية وزمن القصة ، فإذا كان من السهل إدراك العلاقة بين النظام الزمني في الحكاية و مقارنتها مع ترتيبها الزمني في القصة ، فإن دراسة إشكالية المدة لا تخلو من صعوبة تذكر ، وذلك (لمتغيرات عديدة تطرأ على هذا المستوى بين القصة و الحكوي) ⁽²⁾.

1- ابراهيم عباس : تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل) ، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال النشر والإشهار ، الجزائر ، دط ، 2002، ص128.
2- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 78.

إن الربط بين زمن القصة و طول النص القصصي ،(يتم بقياس سرعة التي تعني قياس زمن القصة الذي يقاس بالثواني و الدقائق و الساعات و الأيام و الشهور والسنوات ، وطول النص القصصي الذي يقاس بالسطور و الصفحات)⁽¹⁾ .

ويقترح جينيت لدراسة سرعة السرد أربع حركات سردية : التلخيص ، الوقف ، الحذف ، المشهد .

4- التلخيص (sommaire):

وهو (سرد وقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات ، وإختزالها في صفحات أو أسطر أو عبارات دون التعرض للتفاصيل وفيه يكون زمن القصة أكبر من زمن الحكاية)⁽²⁾ .

5-الوقف (pause):

تتحقق هذه الصيغة عادة بتوقيفات معينة تؤدي إلى إبطاء السرد بسبب لجوء السارد إلى الوصف ، ويميز جينيت بين نوعين من التوقيفات الوصفية : (وصف الشخصيات أو الأمكنة دون أن يؤدي ذلك إلى تقدم في سيرورة الأحداث و الوقائع،وهو مايسمى بالوصف الموضوعي، ثانيا وصف يساهم في تسلسل الأحداث، كأن يكون عبارة عن وقفة تأمل لدى شخصية يكشف لنا عن مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما ويسمى الوصف الذاتي)⁽³⁾ .

6- الحذف (ellipse) :يعني القفز على مراحل زمنية متصلة بالقصة ،سواء أطالت هذه المدة أو قصرت ، وهي إما أن يصرح بها السارد في صيغ زمنية مثل في السنة التالية (وتلك هي الحالة القصوى في تسريع الحكاية)⁽⁴⁾ .ولا يكون الحذف الزمني لعدم أهمية الأحداث (بل يمكن الإشارة إلى أهمية أمر ما بعد الكلام مباشرة)⁽⁵⁾ ، وقد يكون الحذف في

¹- Gérard Genette , Figures III , p123.

2- سيزا قاسم : بناء الرواية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر 1978،ص55.

3- سمير المرزوقي ، جميل شاكر ،مدخل إلى نظرية القصة ،ص92.

4-جان ريكاردو ، ،قضايا الرواية الحديثة ، تر صياح الجهيم ،وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا ، 1977 ص 256.

5-ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، تر فريد أنطونيوس ،منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ط2، 1982،ص، 102.

فقرة واحدة ، أو بين الفقرات ، كما قد يوجد بين فصل و فصل آخر ، وذلك ما يسميه ريكاردو بالإنقطاعات ، (ذلك أن للفصول دورا في إنشاء القطيعة ، أي في إنشاء التشويق ، وهذه هي تقنية المسلسلات)⁽¹⁾.

7- المشهد (scène):

يقصد به المشاهد الحوارية التي تأتي في الكثير من الخطابات السردية (فمع الحوار ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردى و الجزء القصصي حالة من التوازن)⁽²⁾. أي ان المشهد يوشك أن يتطابق فيه زمن الحكى بزمن القصة من حيث مدة الإستغراق الزمنى ، وفي حالة الحكى بأسلوب مباشر ، يكون التطابق تاما بين الزمنين (ويكون ذلك في المروييات والمحكيات الشفوية كما هو الامر في الحدث المسرحي)⁽³⁾. فكأن القص مشهد نضغي إليه وهو يجري في حوار بين شخصين يتخاطبان)⁽⁴⁾.

8- التواتر (fréquence):

يعرف جيزار التواترالسردى (بأنه علاقات التواتر و التكرار بين الحكاية والقصة)⁽⁵⁾. وتظهر قيمة التواتر في كيفية وقدرة السارد على تكرار الاحداث السردية في الحكاية و القصة ، فأى حدث من الاحداث ليس له أن يقع فقط، ولكن يمكنه أيضا أن يتكرر مرة أخرى (وهي ظاهرة شبيهة بالتي يفرضها الوصف)⁽⁶⁾.

وذلك وفق ثلاثة أشكال من التواتر :⁽⁷⁾

"التواتر الإفرادى (singulatif) ، التكرارى (répératif) ، التكرارى المتشابه

(étératif)"

1- رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات ، تر غسان السيد، ص 8 .

2- جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ص 253 .

3- عثمان الميلود ، شعرية تودوروف ، دار قرطبة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1990 ، ص 46.

4- بمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ص 83.

5- Gérard Genette , Figures III , p145.

6- جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، ص 260.

7- جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، ص 260.

أ- التواتر الإنفرادي: هو أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ، حيث نجد نصا واحدا يروي في الحكاية مرة واحدة ما حدث في القصة مرة واحدة ، او أن يروي عدة مرات ما وقع أكثر من مرة ، أي أن هناك عدة نصوص تروي في الحكاية عدة مرات ما حدث في القصة أكثر من مرة . ب- التواتر التكراري: هو أن يروي مرات عديدة ما حدث مرة واحدة ، أي أن نصوصا عديدة في الحكاية تكرر ما وقع مرة واحدة في القصة ، ويستعمل السارد للعملية التكرارية ما يعرف بالإسترجاع التكراري ، أي العودة إلى الوراء لإعادة ذكر ما سبق سرده عن طريق التذكر ، أو يعيد ذكر الحدث من وجهات نظر مختلفة و بأسلوب مغاير .

ج- التواتر التكراري المتشابه: هو أن يروي مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة ، أي أن السارد يروي مرة واحدة ومن خلال نص واحد في الحكاية ما حدث مرات عديدة في القصة .

9- الصيغة :

ينطلق جينيت في تحديده لمفهوم الصيغة السردية من أنها إحدى مكونات الخطاب ، وفي هذا المستوى تتم دراسة العلاقة بين القصة والخطاب ، فالصيغة هي الكيفية التي يتبناها السارد في تقديم مادته الحكائية ، وللكشف عن هذه الكيفية يجب الإجابة عن سؤالين هما:

أولا : ماهو موقف السارد من الأحداث ، وكمية الأخبار التي يقدمها وفق رؤيته الخاصة ؟

ثانيا : ماهو الموقع الذي يختاره السارد لتقديم هذه الأحداث ؟.

الخارجي، وقبل أن يمتد التحليل العلمي إلى أعماق اللاشعور.. وهكذا نرى أن هذه الناقدة تدخل المدلول الثقافي ضمن تصور المكان.

- الفضاء النصي (L'espace Textuele) :

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها على مساحة الورق، ويشمل ذلك كل من تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وشكل العنوان. إلا أننا ههنا إذا ما عدنا إلى رأي واهتمام "ميشال بوتور" الذي سعى جاهدا لتكوين نظرة شمولية، وكان اهتمامه كبيرا بهذا الجانب، ولم يحصر اهتمامه في الرواية وحدها، وإنما نظر إلى فضاء النص بالنسبة لأي مؤلف كان.

والملفت للانتباه هنا هو التعريف الهندسي الخالص الذي قدمه للكتاب، حيث إن (الكتاب كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج هو طول السطر وعلو والصفحة)⁽¹⁾، فالفضاء النصي هو أيضا فضاء مكاني، لأنه لا يشكل إلا عبر المساحة ومساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه عين القارئ.

هو إذاً بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة، وقد أشار بوتور إلى مجموعة من مظاهر تشكل فضاء النص لا تهم الرواية فقط، بل يمكن مصادقتها في جميع الكتب أهمها: (الكتابة الأفقية، الكتابة العمودية، الهوامش، الرسوم والأشكال، الصفحة ضمن الصفحة، ألواح الكتابة، الفهارس...)⁽²⁾.

- الفضاء الدلالي :

بعد أن تحدث "جيرار جينيت" عن الفضاء الجغرافي الذي يتولد عن القصة في الحكيم، نراه يشير إلى فضاء من نوع آخر، له صلة بالصورة المجازية، وما لها من أبعاد دلالية، ويشرح طبيعة هذا الفضاء الذي ليس شيئا آخر سوى ما ندعوه عادة صورة.

و(إن الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها من فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى)⁽³⁾ مع أنه ليس من

1- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص112.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- حميد حمداني، بنية النص السردي، ص61.

الضروري أن تكون جميع الروايات خالية من الصور، فإننا نشعر أن مفهومها مثل هذا الفضاء بعيد عن ميدان الرواية، وأن له علاقة وطيدة بالشعر.

6- الفضاء الزماني في الخطاب الروائي :

1- مفهوم الزمن:

هذه الكلمة التي شغلت فكر الإنسان، وجذبته إليها، فراح يتناولها بالدرس، محاولاً فقه ماهيتها .

وخلال رحلة الدرس وجدنا أنها متشعبة الدلالات، لا يخلو منها مجال من مجالات المعرفة، وكانت للفلسفة الأولوية في تناول مقولة الزمن ضمن انشغالاتها، فاندفع الفلاسفة بقيادة عقولهم إلى التأمل في شتى تجلياتها اليومية والكونية والمنطقية وغيرها من التحليلات المختلفة.

إن الزمن ههنا يقصد به (هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيث كل فعل وكل حركة، بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها)⁽¹⁾، وليس المقصود بالزمن هذه السنوات والشهور والأيام والساعات والدقائق أو الفصول والليل والنهار، وهذا ما جعل الزمن يحمل خاصية الزبئية، لا يمكن القبض على دلالاته الواحدة أو مفهومه المسطر الواضح .

ولذلك لم يصل الفلاسفة إلى حصر مفهوم دقيق للزمن على الرغم من الحضور الذي يمارسه في جميع دقائق الحياة (إن زبئية الزمن التي حالت دون تحديد مفهومه جعلت الفكر في محاولته إمساك خيوطه المتشابكة، يكشف كل مرة مظاهر جديدة كان الزمن يلبسها، ليضيفها إلى لبوساته المتعددة)⁽²⁾، هذا التعدد لمقولة الزمن فرض تعدد وجهات النظر إليه، مما يساعد على ظهور دلالات مختلفة باختلاف الميدان المعرفي الذي تناولها بأدوات تحليلية تتناسب وطبيعتها .

وقد يستفيد ميدان ما من ميدان آخر، لكن خلال ممارسته التحليلية تتشكل لديه تراكمات تسمح له بصياغة تصور خاص للزمن فيصير لكل ميدان زمنه الذي يتخذه موضع

¹ -عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالاته، الدار العربية للكتاب، الجماهيرية الليبية، ط1، 1988، ص7.

² -الشريف حبيبة، مكونات الخطاب السردى، ص21.

دراسته (وتعد اللغة الأم من أهم المجالات التي يظهر فيها الزمن بصفة جلية ،غير أن الفهم التقليدي اختزلها في أقسام الفعل المطابقة للزمن الفيزيائي ،وهي: الماضي-الحاضر-المستقبل)⁽¹⁾، لكن الأدب الذي وسيلته اللغة وموضوعه التجربة الإنسانية ،استطاع أن يعطي للزمن إمكانات الظهور في صور مختلفة ليصير عنصرا فعالا في بناء أشكال الأدب الفنية.

وبالتالي(فهو الصورة المميزة لخبرتنا ،إنه أعلم وأشمل من المسافة"المكان"لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن نظفي عليها نظاما مكانيا ،والزمن كذلك معطى بصورة أكثر حوارا من المكان)⁽²⁾، وهكذا يكون الأدب من الميادين الأشد ارتباطا بالزمن ،بل (إن الزمن هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة)⁽³⁾، وإذا كان المكان مادة تخيلية فإن الزمن عمدة القص وعصب نظمه .

ولا خلاف بين النقاد في أن القصة فن زمني أساسا ونصل هنا إلى (أن التصوير الروائي ذو مكونين ،مكون سردي عماده الزمن، ومكون وصفي عماده المكان)⁽⁴⁾، والزمن في مفهومه العام هو المادة المعنوية المجردة ،التي تتشكل منها الحياة ،فالزمن هو حيز كل فعل ،ومجال كل تغيير وحركة ،وهو بالنسبة للإبداع الأدبي عامة والقصصي خاصة تحضير للجو النفسي والاجتماعي والتاريخي والإيديولوجي .

ومفهوم الزمن فلسفي بالدرجة الأولى وقبل كل شيء ،فكيف لا وهو من أهم المفاهيم وأكثرها إشكالاً وأدعائها إلى الاحتياط والاحتراز، وهذا ما جعل من المفهوم يؤصل له منذ القدم ،في محاولة من القدامى لإدراك ماهيته واستكناه حقيقته ،غير أنه ظل عاجزا عن وضع مفهوم محدد له،(إنه عنصر تجريدي مقرون بعوالم الميتافيزيقا ..فقضايا مثل القدم والحدوث ومآل الوجود والصورورة والأزلية ،وغيرها من القضايا الفلسفية هي في حقيقة أمرها تحاول أن تخوض في الظاهرة الزمنية ،بوصفها ظاهرة من أكبر الظواهر الوجودية)⁽⁵⁾، وإذا عدنا إلى الرواية كفن أدبي أولا وكنوع من أنواع الحكيم ثانيا ،والأكثر ارتباطا بالحياة والواقع البشري عامة

1 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 61.

2 - عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، ص 14.

3 - هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزق، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 1972، ص 7.

4 - المرجع نفسه، ص 9.

5 - ماس مختار، النسيج الزمني في رواية "رجال في الشمس لغسان كنفاني"، مجلة النص والتناس، جامعة جيغل، ع 4-5،

2005، ص 245.

وبالتالي فالزمن هو ما شهدت عليه الروايات منذ زمن.. إن الرواية يريد بها أصحابها بالضرورة دراسة الزمن، وأن تكون هذه الأخيرة أمل النقاد، ليصل عن طريقها إلى ماهية الزمان والمكان معا، وأن يفكوا شفرة الغموض المستتر وراء الزمن بالخصوص، لأنه يحمل داخل الرواية واقعا بشريا معاشا، وحياة فعلية وقعت في زمن ما.

وبالخوض في أعماق الرواية و(بمعرفة كيفية تعامل الرواية مع الخبرة الإنسانية وكيفية تعاملها مع الزمن ودورها في التصميم لشخصياتها، وبناء هيكلها وتشكيل مادتها وأحداثها)⁽¹⁾، ولعل أول فكرة ظهرت حول مفهوم الزمن، هي مبدأ الحركة والتغير والتطور لدى الفلاسفة الطبيعيين أمثال "هيرقليطس" و"برمنيدس"، وغيرهما من الذين ربطوا الوجود بالزمان، بعد أن كان الوجود في فكرهم مرتبطا بالمكان فقط.

والتغير في نظرهم يشمل الوجود ومواده التي تدركها الحواس، وهو الجانب الطبيعي الذي انتقل منه أفلاطون إلى الجانب الميتافيزيقي تبعا لعالم المثل الذي يعتبره كنه الوجود الحقيقي وجوهره الأزلي الثابت الذي ليس له ماض ولا مستقبل، لأنه أبدي حاضر، لا يمكن حصره، لأن الكون في نظره ما هو إلا صورة من المثل باعتبار أنه (إذا كان العقل هو المسير، فإنه يسير بكل شيء إلى الصورة المثلى، ويضع كل شيء أحسن موضع، وزعمت أن من الناس من يرغب في استكشاف علة تولد أي شيء وزواله أو وجوده، فعليه أن يرى كيف تكون الصورة المثلى لذلك الشيء من حيث وجوده وسعيه وعمله، لذلك كان لزاما على المرء ألا يضع نصب عينيه إلا الحالة المثلى بالنسبة إلى نفسه وإلى الناس)⁽²⁾.

من هنا اكتسب الزمن مكانا مهما في الدراسات النقدية والسردية (نظرا لكونه بنية خطيرة في تأسيس العمل الروائي، وبات بمثابة الروح للجسد نشعر بها ولا نراها)⁽³⁾، السبب الذي جعل الناقدة "سيزا قاسم" تصنفه كأول عنصر يستحق الاهتمام، لأن طبيعته هي الأكثر فعالية في تشكيل الرواية وبنائها، والزمن ليس نفسه في جميع الروايات، بل يختلف استعماله من مبدع إلى آخر، إنه الأكثر صعوبة ويحاول الروائي تجاوزه بتشكيله في صورة تستعمل ضبط مظاهره

1 - عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، ص 10.

2 - أفلاطون، محاورات أفلاطون، تر: زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 1966، ص 23.

3 - عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، ص 10.

المتنوعة وفق ما يقتضيه البناء العام للرواية، لأن طبيعته المرنة تمنحه القدرة على التشكل داخل الخطاب الروائي بأنواع مختلفة وحيز تعريف للزمن الروائي .

إن الزمن الروائي (باعتباره عملاً أدبياً أدواته الوحيدة هي اللغة يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة، وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي، أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية، فليس للزمن الروائي وجود)⁽¹⁾ لذلك كان لدراسة الزمن في الرواية عدة جوانب، فأحد هذه الجوانب يتمثل في أن الرواية فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن .

إذ إن استيعاب عمل أدبي لا يكون لحظياً أو آنياً مثل تأثير العمل التشكيلي (وإذا بحثنا عن السبب في ذلك الامتداد الذي يستغرقه الإعجاب بالعمل الأدبي، فسنجده في طبيعة الأداة التي يستخدمها الروائي ذاتها ألا وهي اللغة، إذ أن رص الكلمات بعضها إلى جوار بعض يتضمن فكرة الحركة والتتابع والصيورة)⁽²⁾، لقد سيطرت على الرواية التقليدية خطية الزمن، وإن مثل هذه النظرة للزمن هي التي حررت الرواية الحديثة من هذه القيود، وأصبح الروائي يوظف الزمن توظيفاً جمالياً (فقد يعود بنا إلى الماضي ليختار منه لحظة تملأ الحافز، فتعيش الماضي في الحاضر، ويجعل فيها الكاتب وهو يصور لنا روايته الزمن كينونة هلامية غير صلبة الوجود الذي يعتمد إلى ملء الحاضر، وحتى حيزه المكاني بأحداث مضت لسد الثغرات التي يخلفها السرد)⁽³⁾ فيملاً الحاضر بالماضي بمئات التفاصيل، فترى بذلك أن الراوي يستغل هذا الزمن الماضي، ليوسع في محتوى اللحظة الآنية، ويعتمد إلى استرجاع هذا الزمن وتجسيده في صورة فنية تعكس تزاوج الزمن الخارجي مع الشعور الإنساني.

والملاحظ أن الكتاب الذين ساهموا في تطوير الرواية، شكل الزمن لديهم هاجساً كبيراً، فقد ظنوا أن مواجهته تمكنهم من فهم الحياة، وتمنحهم رؤية سليمة عن الواقع، كما تساعدهم على حل الإشكالات الفنية، بما أن الزمن له علاقة ببنية الرواية (فالرواية ليست فناً صرفاً، فلا بد لها من موضوع ذي صلة، مهما تكن باهتة بالعالم الذي تعيش فيه ونعرفه بحواسنا، والموضوع لا بد من أن يعالج سلوك الناس الذين يتعرفون ويشعرون ويفكرون في الزمن

1 - الشريف حبيبة، بنية الخطاب الروائي عند نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، 2009، ص 41.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 - نعيم عطية، دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المحلة، عدد 170، 1971، ص 19.

ويخضعون لجميع تقلباته وتنوعاته وتغيراته، وكل فرد في القصة كما هي الحال في الحياة، يجمل على عاتقه نظامه الخاص للزمن⁽¹⁾.

وخلاصة القول إن أهمية البحث في عامل آلية الزمن هي الفكرة المميزة لهذا العصر، فأهم الحركات العلمية والفكرية والفلسفية وحتى الثقافية والفنية، اتخذت من هذه الفكرة محورا لها، إذ أصبح الزمان هو موضوع نظريات وبحوث كثيرة والقاسم المشترك الذي يجمع بين ممثلي حضارة هذا القرن...

ولم يشغل الزمن الروائيين وحدهم، بل شغل النقاد أيضا، انطلاقا من إدراكهم أهميته كعنصر أساس في إعطاء الرواية شكلها النهائي، فظهرت مجموعة من الدارسين يضعون الزمن في مقدمة أبحاثهم (وتشكلت اتجاهات كان الزمن موضوعها الأساسي، كالشكلائية والبنوية مرورا بأصحاب الرواية الجديدة الذين اتخذوا الخطاب الروائي إطارا أمثل لاحتواء مظهرات جديدة للزمن، توافق طبيعة الرواية الجديدة)⁽²⁾، تطرح مشكلة الزمن في الأجناس السردية للتناقض القائم بين زمنية الحكاية "الجنس السردية" وزمنية الوحدة الكلامية، وسنعرض آراء بعض النقاد والمدارس النقدية، التي تعرضت لمفهوم الزمن وعالجته من زاوية مختلفة، انطلاقا من كونه عنصرا أو بنية تساهم بقوة في تشكيل وبناء هيكل الرواية العام، وستكون هذه الآراء بمثابة آليات في التحليل التطبيقي.

2- مفهوم الزمن عند أصحاب الرواية الجديدة:

إن هذا التوظيف للزمن، تغير مع أصحاب الرواية الجديدة، فليس الراوي صورة مطابقة للزمن الواقعي، فالروائيون الجدد يمارسون نوعا من التجارب حطمت قداسة تسلسل الأحداث التي عمرت طويلا في النصوص الروائية التقليدية، فلم يعد الراوي مكبلا بالزمن، بل أصبح طليقا به، كيف لا وهو يمارس تجربته الفنية في حاضرها وهو يدمج فيها ماضيها دون أن يفرض عليه قيد التسلسل الزمني.

فهذا "آلان روب غرييه" أحد أبرز الروائيين الجدد يرى أن (الوظيفة في الرواية الجديدة، انتقلت من وصف الأشياء إلى التركيز على حركة الوصف نفسه، وبالتالي يكون الزمن ليس ذلك الذي ينمو، بل هو هذا الحاضر المائل أمامنا، ما دامت الحركة هي التي تحدده لكونها

¹ - الشريف حبيبة، مكونات الخطاب السردية، ص 25.

² - أحمد طالب، مفهوم الزمن ودلالته في الفلسفة والأدب، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2004، ص 28.

جامدة ،والوصف يعطيها زمنيته ،ولا وجود لها خارج هذا الحضور⁽¹⁾، إن الوصف هو الذي يعطي للحركة ديناميكيته ،وبالتالي يكون الزمن في الحركة واقعا أمامنا نستطيع إثباته أو إنكاره أو استغرابه ،بينما داخل الحدث الروائي لا يمكن ذلك ،إذ إن هناك فارقا بين زمن القصة الإبداعي والزمن الواقعي (فلا مطابقة بين مدة الفيلم ومدة القصة الواقعية ،الأول مدته هي مدة المشاهدة ساعة ونصف وقصة الحب التي حكاها الفيلم ،ما هي إلا تلك التي حدثت ،أما المشاهدة في اللحظة الحاضرة فزمنها يبدأ بأول حركة وينتهي بآخر حركة ،هكذا يصير الزمن في الرواية الجديدة مقطوعا عن زمنيته⁽²⁾، إنه لا يوجد تشابه بين الزمن الواقعي والزمن الروائي ،ذلك أن الأحداث التي مرت طيلة سنة كاملة يستطيع الروائي اختزالها في فقرة ،وقد يحذف أخرى ،ويستبعد منها القليل أو الكثير ،على حسب المعطيات السردية ،لأنه مقيد ببنية سردية معينة لا يمكن له تجاوزها .

وبالتالي فهو مجبر على التخلي عن حلقة زمنية أحيانا أو زيادة أخرى أو إخفائها ،أو ذكرها مجملة دون تفصيل ،وذلك حسب الطريقة التي يصوغ بها الراوي خطابه القصصي .

ويعلق الناقد سعيد يقطين بأن الرواية الجديدة حسب ما قدمه "غرييه" ،تقوم على إنكار التماثل بين الزمن الروائي والزمن الواقعي ،فلا زمن إلا الحاضر زمن الخطاب الروائي(بهذه الطريقة يحطم التصور الذي ساد في الرواية حتى القرن التاسع عشر ،فلم يعد التسلسل الزمني ذا أهمية في البناء الروائي ،وأصبح حاضرا مرتبطا بحركة الأشياء)⁽³⁾ .

وإذا كان "آلا نروب غرييه" قد انطلق في دراسته للزمن من تطور التصور التقليدي للزمن الواقعي والزمن اللغوي فإن("جان ريكاردو" ينطلق من النص ذاته مميزا بين مستويين للزمن في الرواية ،ومن تعامل الروائي معها ،يتشكل الزمن ويظهر في عدة صور. هذان المستويان هما زمن السرد وزمن الحكيم)⁽⁴⁾ ،ففي حديثه عن زمن السرد يقوم بدراسة المدة وخصائصها الزمنية الناتجة عن العلاقة بين زمن السرد وزمن القصة. ففي الحوار يتساوى زمن السرد وزمن القصة .

وأثناء عرض الأحداث بأسلوب غير مباشر ،تزيد سرعة السرد وتباطأ ،حين يلج الكاتب إلى الشخصية نفسها ويسبر أغوارها ،ويلاحظ أن الشكل الذي يختاره الراوي إطار القصة

1 - الشريف حبيبة ، مكونات الخطاب السرد ، ص 28 .

2 - نعيم عطية ، دلالة الزمن في الرواية الحديثة ، ص 24 .

3 - سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 66 .

4 - الشريف حبيبة ، مكونات الخطاب السرد ، ص 29 .

يلزمه ممارسات زمنية، وتظهرت هذا الزمن داخل الحكى من حذف وإيقاف واسترجاع، هي التي تظهر لنا جليا هذا الاختلاف الواقع والحقيقي بين الزمن الروائي والزمن الواقعي (إن جان ريكاردو لم يخرج عن ثنائية الزمن الواقعي والزمن الروائي، بل نقل زمن الواقع إلى النص ذاته، ثم حاول دراسته خلال المفارقات التي تتركها العلاقة بينها أثناء عملية البناء، إضافة إلى تظاهرات البناء الأخرى)⁽¹⁾، ويعتبر "ميشال بوتور" من الروائيين الجدد الذين استطاعوا تقديم طرح جديد للزمن الروائي، فهو عنده ثلاثة مستويات (مستوى الكتابة، مستوى المغامرة، ومستوى القراءة)، وذلك في سياق حديثه عن السرعة .

و يلاحظ أن زمن الكتابة قد ينعكس على زمن المغامرة بواسطة الكاتب، كما يفترض وجود اختلاف بين سرعة هذه الأزمنة (فالكاتب يقدم لنا خلاصة أحداث نقرأها في دقيقتين، وقد استغرقت كتابتها ساعتين، بينما يكون البطل قد أمضى يومين أو أسبوعين أو شهرين أو سنتين في القيام بها)⁽²⁾، ومن تجليات الزمن أيضا، الطباق ويتمثل في عودة الكاتب إلى الوراء لحظة الكتابة عن الحاضر، ويظهر حتى اللمحات المشيرة على المستقبل (أو ما سماه بالمشاريع وعالم الإمكانيات، إنه يطرح تصوره عن تجليات الزمن داخل الخطاب بادئا بالتسلسل الزمني بمختلف أنواع التعاقب والتتابع وغيرها من تظاهرات الزمن داخل الحكى)⁽³⁾

3- الشكلايون الروس والزمن:

سننطلق في تناولنا لعنصر الزمن من إسهامات الشكلايين الروس، معتمدين على ما قدمه كل من تودوروف وجينيت وتوماشفسكي، وكذلك ما قدمه ميشال بوتور حول الزمن في العمل الروائي .

فلقد مهد الشكلايون الروس لظهور التحليل البنيوي للخطاب الروائي الذي كان من عناصره الزمن، إذ انطلقوا في بناء تصوراتهم من التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، علما (أن المتن الحكائي هو مجموعة الأحداث تبعا لتسلسل زمن منطقي، بينما المبنى الحكائي هو الأحداث نفسها، لكن ليست بذات الترتيب، بل بتتبع نظام العمل الأدبي، وما تمليه عملية البناء الروائي)⁽⁴⁾، فقد انطلق الشكلايون الروس في أعمالهم حول العمل الحكائي من جهود

1- المرجع نفسه، ص 29.

2- المرجع نفسه، ص 30.

3- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986.

4- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 70.

توماشفسكي الذي ميز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، ويرى أن العلاقة بينهما جدلية، في إشارة منه إلى مسؤولية الزمن في تحديد ذلك، حيث نتج من جراء هذه الجدلية مفارقات زمنية، تمكن الكاتب من عرض أشكال مختلفة للزمن.

كما أشار إلى أهمية تحليل الزمن وإبراز الأدوار التي يقوم بها في العمل الحكائي، مميزا هنا بين المتن الحكائي، وزمن الحكائي (فالأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه)⁽¹⁾، فهو الزمن الطبيعي الذي جرت فيه الأحداث، أما زمن الحكائي (فهو الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدة عرضه)⁽²⁾، وهذا الأخير هو الذي يتحكم فيه السارد من أجل وصف مجموع الأحداث وفق نظام معين، وفيه يتحدد مدى تمكن الكاتب فنيا من صقل نصه السردية.

إن الكاتب إذا بدأ روايته بعرض الشخصيات التي تحرك الأحداث، فإنه يضعنا أمام عرض مباشر، ونحن أمام عرض مؤجل إن كان الكاتب قدم الأحداث وجعلها تنمو مبرزة في كل مرة مراحل تطورها شخصية من الشخصيات الروائية (وقد يوظف شكلا ثالثا يكون سابقة تحكي لنا بعض ما سيحدث لاحقا)⁽³⁾، وما يمكن أن ننوه إليه أن المتن الحكائي والمبنى الحكائي هما من المصطلحات النقدية التي اقترنت بأعمال الشكلايين الروس وتحليلاتهم للبنية السردية والحكاية خلال الربع الأول من هذا القرن.

أما تودوروف فيرى أن زمن الحكائي يتضمن نوعين من الزمن: زمن القصة وزمن الخطاب، (يكون الأول متعدد الأبعاد، إذ يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن زمن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا، يأتي الواحد منها بعد الآخر لأغراض جمالية يراها الكاتب، فالأول زمن واقعي، وأما الثاني فهو زمن فني، وهذا التدخل الذي يقوم به الكاتب على مستوى النص السردية من تحريف في زمن القصة، هو الذي يستدعي إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث في القصة)⁽⁴⁾.

1 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 - نعيم عطية، دلالة الزمن في الرواية الحديثة، ص 26.

4 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص 115.

إن تودوروف يقصد بكلامه هنا أن الكاتب يملك إمكانية التحريف الزمني، وأنه يتصرف في ترتيب الأحداث وفق ما تمليه الغايات الفنية للعمل الروائي، ليس بناء على ما تمليه عليه مقاصد القصة.

كما يمكن الإشارة أيضا إلى جهود جيرار جينيت في تمييزه هو الآخر بين نمطين من الزمن، سمي الأول زمن القصة، الذي يمثل زمن الأحداث، ويعتبره كزمن الكتابة الحكائية، وزمن المروي له إذا وجد في النص، وزمن الخطاب الذي يمثل بنية تلك الأخيرة في العمل الأدبي، أو ما أطلق عليه (زمن المدلولات النصية التي تتتابع خطيا في الخطاب)⁽¹⁾، ويقر جينيت دائما في مقولاته وكتبه (أن لا سرد بدون زمن، ومن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن)⁽²⁾، فيمكننا ببسر أن نروي قصة دون أن نحدد المكان الذي تدور فيه الأحداث، بينما من النادر إن لم نقل من المستحيل إهمال العنصر الزمني الذي ينظم عملية السرد.

ومن خلال ما تقدم ذكره عن مختلف تقسيمات الزمن عند كل من توماشفسكي وتودوروف وجينيت، الذين تبنا التقسيم الثنائي، ونجد من قسم الزمن تقسيما ثلاثيا، كما حدد ذلك ميشال بوتور، حين ميز بين (زمن المغامرة وهو زمن القصة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة)⁽³⁾.

هكذا يكون الشكلاينيون الروس قطار التحليل البنيوي على السكة، ليأتي فيما بعد ثلة من الباحثين يوسعون من تصوراتهم خاصة المتعلقة بالزمن، ونقطة اهتمامهم الزمن الروائي، ومنهم تودوروف.

4- البنيويون والزمن:

يذهب تودوروف مذهب الشكلاينيين في تمييزه بين زمن القصة وزمن الخطاب (فرمن الخطاب خطي وزمن القصة متعددة الأبعاد يمكنه احتواء عدة أحداث لحظة واحدة، الأمر الذي يستعصي على الخطاب فيرتبها الواحدة تلو الأخرى وقد يقدم حدثا على آخر أو من

1- أحمد طالب، مفهوم الزمن ودلالته في الفلسفة والأدب، ص31.

2- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص45.

3- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، 101.

هذا ذالي⁽¹⁾، هكذا يقوم الكاتب بتحريف زمن القصة ويظهر أشكالاً مختلفة لزمن الخطاب حصراً في التسلسل والتناوب والتداخل وهاهو تودوروف يعرف التسلسل بأنه (تتابع قصص عديدة تبدأ فيه الثانية بعد انتهاء الأولى أما التداخل فهو دمج القصة داخل أخرى مثل حكاية ألف ليلة وليلة أما الثالث الذي سماه التناوب فهو يمثل حكي قصتين معا يتوقف الحكي عند الأولى ثم ينتقل بها إلى الثانية أو العكس وهكذا إلى أن تتم القصتان)⁽²⁾

أضاف تودوروف على ما قدمه التصور الشكلاني ما عرفه بزمن الكتابة وزمن القراءة (حيث يكون الأول عنصراً أدبياً بمجرد دخوله القصة وهذا عندما يحدثنا الراوي عن القصة التي يرويها والمدة التي استغرقتها كتابتها أما زمن القراءة فهو الذي يحدد إدراكنا للعمل ككل متكامل)⁽³⁾ غير أنه يصير نصراً أدبياً إن شاء ذلك الكاتب بإدراجه ضمن القصة مخاطباً القارئ مباشرة كان يقول "إنها الآن السابعة ونصف...."

وفي كتابة الشعرية يطرح تودوروف الزمن كمظهر الاختيار يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى القصة هذا الانتقال ينتج علاقات معينة بين زمن الحكي والزمن الفعلي "هذه العلاقات هي علاقة النظام وفيها ما يعرف بالمفارقات الزمنية الاسترجاع، الاستباق، وعلاقة المدة وفيها عدة حالات: الوقفة والحذف، والمشهد والتلخيص، وعلاقة التواتر ويذكر فيها أنواع السرد: السرد المفرد، السرد المكرر، السرد المؤلف.."⁽⁴⁾

وعودة على بدء فلقد استطاع جيرار جينات "في كتابة الأشكال الثلاثة أن يطور تحليل الخطاب الروائي عامة ويعالج مقولة الزمن انطلاقاً من تمييزه بين زمنين: فالأول هو زمن الشيء المروي وزمن الحكي هو الثاني، إن زمنية النص عند جينات مرتبطة بالمؤلف لأن زمن الحكي مرتبطة بالقراءة فمن دون هذه القراءة لا وجود لهذا الزمن لأنها هي التي تحقق للزمن وجوده الفعلي والحقيقي ومن دونها هو زمن المؤلف كما سماه "جينات".

1 - تريفيطان تودوروف مقولات الحكاية الأدبية، ترجمة، عبد العزيز شبيل، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 10، 1990، ص 109.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

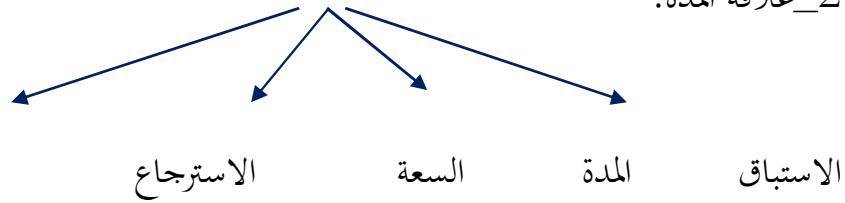
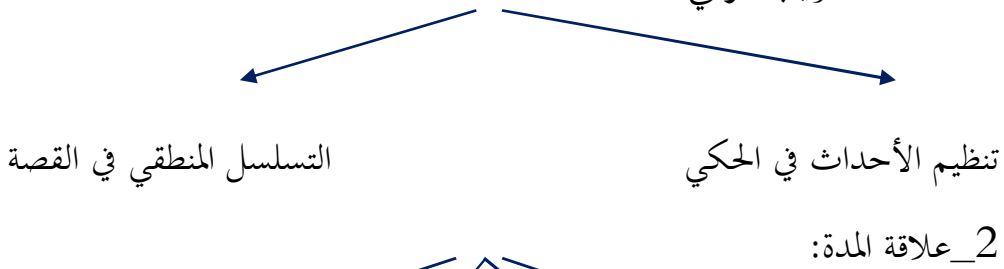
3 - الشريف حبيبة، مكونات الخطاب السردى، ص 33

4 - تريفيطان تودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990، ص 33

فها هو جنيات يقدم لنا العلاقة التي تربط زمن القصة وزمن الحكى فيجدها تظهر في ثلاثة أنواع:

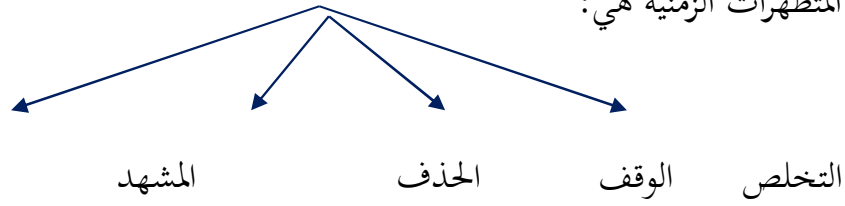
- 1- علاقة الترتيب الزمني بين تسلسل الأحداث في القصة وبين ترتيبها في الحكى.
 - 2- علاقة المدة بالمتغير بين أحداث القصة ومدة الحكى الخاضعة لعلاقة السرعة.
 - 3- علاقات التواتر بين أنواع التكرار في القصة والحكى على السواء⁽¹⁾
- وهذا المخطط يوضح عمل جنيات.

1 - علاقة الترتيب الزمني:

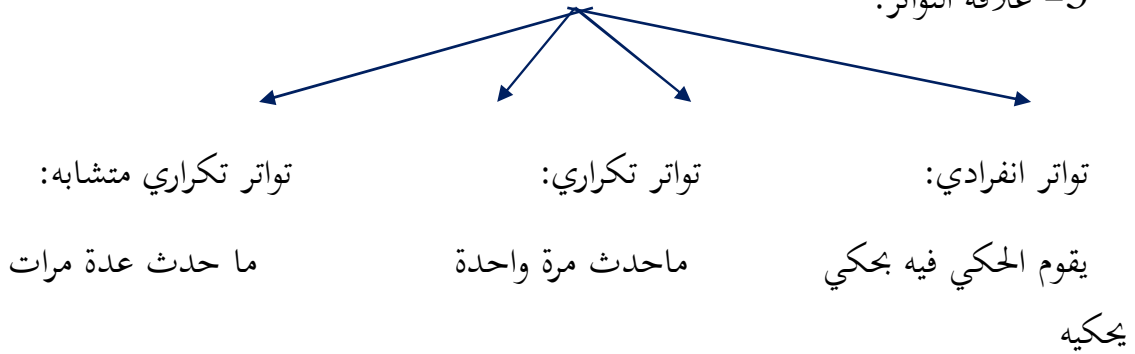


*علاقة القصة والحكى تنتج مجموعة من

المتظاهرات الزمنية هي:



3- علاقة التواتر:



مرة واحدة ما حدث مرة يحكيه الحكيم عدة مرات

واحدة

لعل إشكالية الإبداع القصصي -عامة- هي إشكالية زمنية في الجوهر، (فالزمن هو الشريان النابض في شرايين القصة، فهو الذي يضفي على السرد صفة القصة) ⁽¹⁾، إن البنية الزمانية داخل الخطاب الروائي هي التي تحدد ظواهر وحدود الحكيم وتظهراته وأشكاله، إن الهيكل الزمني للقصة يقوم على نظام دقيق يومي بالتتابع الزمني للوحدات الحكائية، إن السند الزمني يتمتع بأهمية كبيرة في تحضير الجو النفسي العام لاستيعاب ظروف القصة وأبعاد شخصياتها .

إن عنصر الزمان فاقد لقيمه الجمالية طالما لم يمارسه الفنان أي حتى يدخله حيز التطبيق إن الأديب يعبر عن الزمن حينما يواجهه، أو حينما يعمد إلى التعبير عن الأشياء التي هي جزء منه، فهو عموماً حامل للتجربة الإنسانية المصاغة في الخطاب الروائي فهو الأكثر موضوعية لارتباطه بالطبيعة، لانتابه تقف على ما تتمحوره الرواية وما تحويه، (ولهذا يعد الزمن المصر الرئيس للروائي يغرف ما يحتاجه من خبرات نصه الروائي يعود إليه كلما ألت عليه عملية الكتابة فينسج من إحدائه خطاباً) ⁽²⁾

7: الفضاء المكاني في الخطاب الروائي :

1- مفهوم المكان: يقول محمد مفتاح: (إن الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه، ولذلك فانه لا مناص عنه) ⁽³⁾.

فالرواية وان اعتبرت فنا زمنيا فان هذا الزمن لا يتحقق إلا في إطار مكاني وحي دراسته لذا عدت دراسة المكان كعنصر بنائي يساهم في تشييد الرواية ضرورة لكشف ومعرفة خصائص هذا الفن وما يميزها من روائي إلى آخر وفي سياق بحثنا المنهجي وجدنا أن ما قدمته الدراسات والأبحاث المختصة -بعد أن اطلعنا على البعض منها- إن عنصر المكان لم يفرد بدراسة خاصة به، تنظراً له إنما هنالك دراسات متفرقة تشغل كل منها بمصطلحات خاصة

1 - مصطفى ناصف : اللغة والتواصل و التفسير ، مجلة عالم المعرفة ، الكويت ، ع193 ، 1995 ، ص78.

2 - هانز ميرووف، الزمن في الأدب ، ترأسعد رزوق . مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، مصر ، ص15.

3 - محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1987، ص96.

فقد أكدت الدراسات التي تناولت الفضاء في الحكوي وهي حديثة العهد أنها ليس بمقدورها تكوين نظرية كاملة لأنها بقيت مجرد جهود وأبحاث مشتتة غير موحدة حتى تكون نظرية لكنها بفعل التراكم يمكنها التأسيس لتسوء رؤية واحدة تقود إلى تشكيل نظرية في الفضاء .

ويؤكد ذلك الناقد حميد حميداني:(إن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكوي تعتبر حديثة العهد ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة في الفضاء المكاني

مما يؤكد لأنها أبحاث لا تزال فعلا في بداية الطريق ثم إن الآراء التي نجدتها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اتجاهات متفرقة لها قيمتها ويمكنها اذا وهي تتراكم أن تساعد على بناء تصور متكامل حول هذا الموضوع)⁽¹⁾ ، وقد أسس رأيه على ما ذهب اليه هنري متران:(لا وجود لنظرية مشكلة عن فضائية حكائية ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة كما توجد مسارات على هيئة نقطة متقطعة)⁽²⁾

(كما أن بعض الدراسات الشعرية أو السيميائية الحديثة لم تجر مقاربات وافية عن الفضاء الروائي كملفوظ حكائي يعد عنصر قائما بذاته الى جانب عناصر النص الأخرى)⁽³⁾ ومعظم الدراسات التي اطلعنا عليها تشير إلى هذا النقص النقدي الخاص بالفضاء.

لكن هذا الوضع تغير بعدما تطور الخطاب الروائي لما أعطى أهمية كبيرة للمكان كمكان أساسي في الرواية أبداع الأدباء في تشكيله وتصويره داخل النص فللمكان الروائي أهمية كبيرة لا تقل كثيرا عن أهمية الفضاء الزماني، وذلك أن (الفضاء يمثل عنصرا محتايا تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، وأعتبر معيارا لقياس الوعي والعلاقات والترتيبات الوجودية والاجتماعية والثقافية)⁽⁴⁾

ويعد الفضاء المكاني شرط الوجود الإنساني الذي لا يحدد ذاته إلا به وفيه، ويمارس الحضور والغياب في خلاله، فالشخص حينما يحضر إنما يحل في قضاء، وعندما يغيب فهو ينتقل إلى فضاء آخر، فهو بهذا المعنى البداية والنهاية، أنه عنصر محسوس ولا يمكن تجاوزه لأنه هو الذي

1 - حميد حميداني ، بنية النص السردى ، ص53.

2 - المرجع نفسه ، ص53

3 - حسين بحرواي ، بنية الشكل الروائي ، ص25.

4 - حسن نجمي ، شعرية الفضاء المتخيل و الهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 2000، ص5.

يؤطر الوجود البشري والفعلي للشخصيات داخل الحكيم، فهذا الحيز الفضائي هو الذي يحقق الوجود الفعلي والحقيقي للغة، فتضافر عنصري الزمان والمكان يسيغ الحكيم بطريقة معينة ينحج عن طريقها المؤلف في إلباس سرده للحكايته وتصبح هنا الرواية حاضرة امام المتلقي، إذا لا يتحقق وجود الإنسان إلا في علاقته بالفضاء، تدفع هذه العلاقة إلى أنواع من المعرفة لا يقف عند حدودها بل يتجاوزها إلى إمتلاك فضاء أرضي يمارس وسطه الحياة يتوطن فيه ويتجذر ويكون من نفسه هوية تمثل كيانه الذي لا يتجز منه الفضاء، (ومن هنا كان ارتباط البحث عن الهوية بالبحث عن المكان، والذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها بل تبسط خارج هذه الحدود حيث المكان الذي يمكنها أن تتفاعل معه)⁽¹⁾.

وإذا كانت العناصر البنائية المشكلة للعمل الروائي كالزمن مثلا ليس إلا ابداع لغوي، فالمكان كذلك لا يوجد إلا من خلال اللغة يعطيه النص مميزاته الخاصة وأبعاده التي تحدده، لذلك فهو(يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الراوي، يجمع أجزائه طبعا مطلقا لطبيعة الفنون الجميلة لمبدأ المكان نفسه)⁽²⁾

ولم يبق المكان في نظر الدارسين مجرد رقعة جغرافية ، فقد أكتشفوا جماليته الكاملة في الخبرة الإنسانية وتجاربه الحياتية التي يتضمنها، نجد هذه الصورة واضحة عند باشلار حينما يتحدث عن المكان وعلاقته بالإنسان: (إن المكان الذذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن ان يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو قد عاش فيه بشر ليس شكل موضوعي فقط بل كل ما في الخيال من تميز إنما ننجذب لأنه يكتف الوجود في حدود تكتسب بالجمالية في كامل الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية)⁽³⁾.

ويؤكد الناقد ياسين النص هذا الرأي فيلخص مفهوم المكان:(إن الكيان الإجتماعي الذي يحتوى على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، لذا فشأنه شأن أي نتاج إجتماعي آخر يحمل جزء من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنه)⁽⁴⁾.

1 - نبيلة إبراهيم ، فن القصة في النظرية و التطبيق ، مكتبة غريب ، دار قباء ، مصر ، دط، ص140.

2 - حسن مجراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص30.

3 - غاشتون باشلار ، جماليات المكان ، تر غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية لدار النشر و التوزيع ، بيروت ، ط3، 1987.

4 - ياسين نصر، الرواية والمكان ، دار الشؤون العامة ، بغداد ، العراق، 1986، ص16.

ومن هنا وجدنا أن ما قدمه الدكتور عثمان عبد الفتاح أنه تجاوز المفهوم الهندسي للمكان باعتباره رقعة جغرافية إلى دلالاته الواسعة التي تشمل البيئة بأرضها وناسها وأحداثها وهمومها وتقاليدها وتطلعاتها وقيمها، حيث يصبح المكان كائن حي يمارس حركته في الخطاب ويؤثر ويتأثر بباقي المكونات الروائية خاصة الشخصيات، وانطلاقاً من هنا تظهر العلاقة الوطيدة بين المكان والشخصيات الروائية، فهذه الشخصية لا تستطيع التشكل خارج إطارها المكاني، فلا يمكنها انطلاقاً من هذا المفهوم أن تعيش أو تنجز أحداثاً خارجية، بما أن المكان هذا هو البيئة التي تتحرك فيها، فتمارس دوره من خلاله لأن هذا المكان هو الذي يشكل شخصيات الخطاب الروائي ولولا هذا الحيز لاما أمكن لنا تقبل السرد لأن خارج المكان سيكون الفضاء الروائي فارغاً فتصبح الشخصية نادرة في حلقة فارغة لا قيمة لها.

يعمل الكاتب استناداً على هذا أن يوفق بينهما، وبنفس الدرجة يعمل المكان على التأثير في الشخصية وتحضيرها إلى إتخاذ موقف ما أو القيام بحدث ما دون آخر يحددها الخط الذي تسير فيه من خلال اختيار الروائي الاوصاف التي سوف يلصقها به، من هنا يمكن: (إعتبار الفضاء الروائي بمثابة بناء يتم انشاؤه اعتماداً على المميزات والتحديات التي تطبع الشخصيات، بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط الخطوط ، المكان الهندسية، بل أيضاً لصفاته الدلالية، وذلك لكي لا يأتي منسجماً مع التطور الحكائي العام)⁽¹⁾.

هكذا يشار إلى المكان في توليد معنى النص الروائي، فقد يكون النص الذي تعبر به الشخصية على وجهة نظرها حيال موقف ما، فيتجاوز من ذلك كونه ديكور مكاني متحولاً بناء على قضية فكرية أو نفسية أو إجتماعية أو سياسية، (يلبسها بفعل الحركة التي تمارس داخله والشخصية التي تسكنه، والزمن الذي يمر به، إنه واحد من أهم مكونات المضمون الروائي)⁽²⁾.

لذا نجد الكاتب يضع في إعتباره وهو يشكل الخطاب الروائي علاقة المكان بالشخصية، بحيث يعمل على أن يجعل بناء فضائه موافقاً لطابع الشخصيات-حتى لا يقع في مفارقات تربك البناء العام للرواية- كيف لا وبإمكان المكان الكشف عن نفسية البطل والمساهمة في نموه وتطوره وقد يكون سبباً في تغير حياته أو وجهات نظره واستناداً على ذلك نستطيع فهم

1 - حسن بجراوي ، بنية الشكل الروائي ،ص30.

2 - الشريف حبيبة ، مكونات الخطاب السردى ، ص45.

تصرفات الأبطال وقراءة نفسياتهم وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع بيئتهم وواقعهم وهذه الأحداث المتوالية عندهم...

قد تكون فكرة المكان الروائي ماهو إلاصورة طبق الأصل للمكان الواقعي-صحيحة إلى حد ما- لكن قد يحدث وأن يختلف ذلك خاصة إذا ما انفصل عن جغرافيته وهندسيته، وهو يتموقع ضمن عناصر الحكى الأخرى في النص، يشكله الكاتب انطلاقا من تصوره، ويحدد نظرة الشخصيات ووصفها له وفق هذا التصور، (ونسمة ذلك في النقد وجهة النظر التي تسيطر على العمل الروائي كله وتضعه في الاطار الذي تريده لذلك يختلف من كاتب الى آخر رغم أنه قد يكون ذات المكان لكنه يبقى أسير المنظور والشخصية، يعطيه صفاته ويحدد أبعاده ويضفي عليه الدلالات التي تخدم فكرته⁽¹⁾ .

ولما كانت الشخصيات تختلف في وجهات النظر ومستوياتها الثقافية والفكرية، فانها تنظر إلى المكان نظرة مختلفة نشخصه بلغتها التي تعبر عن تصوراتها إلى جانب لغة الراوي التي تقدم كل عناصر الرواية بما فيها من الأمكنة (وتأسيا على ذلك يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن معى بعضها لتشييد الفضاء الذي ستجرى فيه الأحداث)⁽²⁾ .

إن ما نريد إضهاره هنا أن الشخصية الروائية غائصة بشكل أو بآخر داخل العمل الروائي، لأن الراوي يمزج ماتقول الشخصية مع ما تفعل وإن هذه الحركة أو الفعل لا بد له من مكان يبرز فيه ويظهر به للنور، ودون هذا الحيز لاتستطيع الشخصية قول ما تريد ومن هنا تنصهر ديناميكية الحدث والفعل الكلامي يضمحل طالما لا يوجد مكان يبرز فيه.

فالكاتب يشيد روايته عن وعي يمنح القارئ امكانية التعرف على المكان الذي يخضع إلى: (مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضييق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان والزنازة ليست هي الغرفة، لأن الزنازة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي بخلاف الغرفة فهي مفتوحة على المنزل، والمنزل على الشارع)⁽³⁾ .

1 - حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص32.

2 - المرجع نفسه ، ص33.

3 - حميد حميداني ، بنية النص السردى ، ص70.

إن الراوي إنطلاقاً من هذا المفهوم يشكل من هذه الفضاءات المختلفة مادة حكاية، يعيد تشكيلها في خطابه رفقة العناصر الحكائية الأخرى، يصهر أفكاره داخل هذه الفضاءات حتى يكون لنا لحمة واحدة هي الخطاب الروائي، إنه يساعد القارئ على فك شفرات الغموض ويصبح المكان عنده رمز الحضارة مجتمع أو ثقافة أو ديانة أو سياسة وحتى منظومتها الاجتماعية.

ونفهم إن ما حدثنا أو منعنا في التفحص أن المكان لم يعد عنصراً ثانوياً في الرواية، فقد صار عنصراً أساسياً للعمل الروائي يتخذ أشكالاً ويجل دلالات مختلفة تكشفها التحليل والدراسات المضمونية.

إن هذا الوصف المكاني (لا يخضع للمعنى إنما يمضي مع المعنى في سياق واحد، إنه ناتج حتماً عن تغير موقف الإنسان مع الواقع، غير أنه على مستوى النص لا يظهر تابعا لأي مضمون أو موقف سابق عليه لأنه هو نفسه يصبح مصدر المعنى أو على الأصح مصدر المعاني المتعددة الالمحدودة).⁽¹⁾

إن الأمكنة تتضافر مع الأجساد والأرواح حتى تؤدي هذه الأخيرة دورها المسند إليها وتساهم في تكوين المعنى العام للرواية، فهذا المحيط المكاني هو الذي ويمكن الشخصية من إثبات وجودها وحتى لا تصبح الشخصية مجرد ديكور أو إطار يصوغ الأحداث المتسلسلة تابعا فقط

والذي يهمننا هنا في موضوعنا هذا هو الفضاء المادي لأبعاده الهندسية ، تحده اللغة بما تتضمنه من علامات جغرافية (إنه المكان الروائي الذي تقدمه حكاية في إطار لها، أي الفضاء الجغرافي لأنه يعد العنصر الأكثر ارتباطاً بالشخصيات من خلاله يتجلى البعد السوسولوجي في مستواه اللساني، وهو الفضاء الروائي الذي تجرى فيه الأحداث، وتتحرك فيه أيضا الشخصيات)⁽²⁾.

1 - ألبريس ، الإتجاهات الأدبية في القرن العشرين ، ترجمة جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1965، ص17.

2 - كيسنر ، جوزيف إ، شعرية الفضاء الروائي ، تر لحسن أحمامة ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2003، ص51.

وبالعودة إلى ما أنف ذكره نجد أن المكان إن لم يكن عنصرا أساسيا في بناء العمل الروائي لأصبحت الشخصية فارغة تدور داخل هيكل لا بداية فيه ولا نهاية وتصبح مفرغة من فحواها.

ونظرا لارتباط المكان بتقنية الوصف المكانية ، كما سلف الذاكر ، يمكن أن يجيء المكان عنصرا للزمان الروائي على أن ذلك لا يقلل من أهميته في شئى خاصة إذا ما توطدت العلاقة بينه وبين عنصر الزمان) إلى الحد الذي سيحيل فيه تناول المكان بمعزل عن تخمين الزمان، لما سيتخيل تناول الزمان في دراسة تنصب على سردي، دون أن ينشأ عن ذلك مفهوم المكان، في أي مظهر من مظاهره⁽¹⁾.

غير أن عملية الوصف تتنامى وتتطور حين تغدو عناصر الفضاء واضحة المعالم للعين الواصفة حيث يرى "بورنوف": (إن تنقلات البصر تدخل في الوصف عنصر حركيا، بتمكينها من التنقل خلال الفضاء و استكشافه في اتجاهات كثيرة ، هذه التنقلات في فن الرسم ، ينجزها الملاحظة بنفسه ، إن تقدم له اللوحة واحدة ، أما في الرواية ، حيث لا يكون الوصف إلا تعاقبيا فيوجه الكاتب نظرا للملاحظة على امتداد السبل التي قام برسمها داخل الفضاء)⁽²⁾.

و لان العين الباصرة هي التي تستطيع المعاينة و المحادثة ذلك أنها تترجم للعقل ما وصلها و اعتمادا على هذا الأسس ينهج الكاتب منهج الوصف لاعتبار محركة بذاته ، تمكن المتلقي من التجوال و السرحان داخل هذا الفضاء حتى و إن كان بعيد عنه ، فهو يملك عن طواعية لترى و تشاهد هذا الوصف ، و بالرجوع إلى هذا المبدأ نجد أن السند الروائي يرتكز على تعاقبية و مرحلية الوصف فيرسم لنا الفضاء داخل عقولنا و من ثم نستمتع بهذه الصيرورة الوصفية عند الكاتب ، لأنه يعلم يقينا أن العين الباصرة هي أول ما يجز لي الفضول البشري فيعمل على إسقاط هذه النفس وفق ما يجذبها و يستقطبها و يملئها إليه.

1 - عبد الملك مرناض، تحليل الخطاب السردي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1991، ص227.

2 - رولان بورنوف وريال أوليلي ، معضلات الفضاء الروائي ، تر عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق للطباعة و النشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2002 ص100.

و في تقنية الوصف و بالضبط (وصف المكان أو الفضاء الجغرافي) ، يبرر ما يسمى بالفضاء الروائي (الذي يعني في مفهومه الفني : مجموعة الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة - بذلك - فضاءها الواسع ، الشامل) (1).

إن الأمكنة الظاهرة في الرواية هي تعبير جمالي فني ينحت لنا داخلها الكاتب رؤى و أفكار و قد تكون حتى أحلام و كوابيس و وقائع ، إن للمكان أو الفضاء الجغرافي أهمية كبيرة في صياغة المتن الحكائي.

و الفضاء هو أيضا (مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر و الحالات ، و الوظائف و الصور و الدلالات المتغيرة ، التي تقوم بينها علاقات تشبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة كالاتداد و المسافة) (2).

بهذا التصور يتراءى لنا أن الفضاء عكس الزمان ، فإذا كانت دراسة الزمان في القصة عموما قد تطورت و حاولت ضبط مفهومه و تحديد الخطوات و الإجراءات المتبعة لمقارنته و قراءته ، رغم ما سيجلبه الدرس النقدي حول هذه القضية من اختلاف في وجهات نظر النقاد إليه ، (فإن مساهمة النقد في تحديد دراسة الفضاء فهمه لم تتمكن من تشكيل نظرية واضحة يستند إليها الدارس في دراسته للفضاء داخل سرد ما ذلك أن كل إسهامات النقاد لا تتعدى أن تكون مجرد آراء متفرقة تفتقد إلى الموضوعية و الشمولية في الطرح ، و يعود ذلك إلى اشتغالها على نصوص بيعها و لا تتناول الفضاء كبنية ثابتة من بنية النص) (3).

إن الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع ، هي عبارة عن اجتهادات متفرقة لها قيمتها ، و لا يمكن إخفاء ذلك ، و يمكنها إذا تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول هذا الموضوع ، حيث نجد هنري ميتران ، يلغي وجود نظرية في الفضاء السردي مشيرا بذلك إلى صعوبة تحليل الفضاء الروائي كما ينوه إلى الاقتضاب الشديد الموجود في الدراسات التي تهتم

1 - حميد حميداني ، بنية النص السردي ، ص 63.

2 - حسن مجراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 34.

3 - سعيد يقطين ، قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقلي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1، 1997، ص 237.

به ، حيث يقول : (لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكاية ، و لكن هنا لي فقط مسار للبحث مرسوم بدقة ، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعية)⁽¹⁾ .

إن الدراسات المتعلقة بالفضاء لا تقدم مفهوما واحد له ، فمنها ما يقدم تصورين أو ثلاثة و منها ما يقتصر على تصور واحد ، و لكن نحن هنا بصدد البحث عن الفضاء المكاني و الفضاء الزماني ، محاولين بذلك فك بعض الغموض و اللبس الذي يعتري هذا الموضوع ، رغم كون الفضاء المكاني لم يحظى باهتمام التقادم و لم تؤسس نظرية خاصة ، لكن بعد كل ذلك يبقى له ما يميزه كونه الأداة السحرية التي بواسطتها يعكس لنا الكاتب ظروف و ملابسات قضايا الروائية دون أن ننسى الفضاء الزماني الذي هو الآخر يُوَطر العملية الإبداعية وفق ما يقتضيه السرد الروائي و ما يحيط بالبنية الداخلية و الخارجية للرواية.

فهم الفضاء دائما من تصور واحد هو أنه حيز مكاني ، يطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي ، و هو (يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن)⁽²⁾ .

فطبيعي جدا أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين ، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأخي المكاني ، و لعل هذا ما يجعل هنري متران : يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكيم لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة ، فلا يعتبر المكان من هذه الرؤية أبدا عنصرا زائدا في الرواية (و هو يتخذ أشكالا ، و يتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان ، هو الهدف من وجود العمل كله)⁽³⁾ فعلى مستوى السرد فلا نجد أن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي و يرسم مستوياته و يجعله يحقق دلالاته الخاصة.

إن ظهور الشخصيات وفق تسلسل معين و بصفة معينة و أفعال يعينها هو الذي يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص ، فالمكان لا يتشكل إلا باحتراق الأبطال له ، وعموما و كحوصلة لما توصلنا إليه من خلال البحث و التدقيق ، فإن أي مكان باعتبار خشبة فارغة يستدعي شخصية لتحتله ، و يصبح اعتمادا على هذا الطرفين وجهان لعملة واحد زد

1 - حميد حميداني ، بنية النص السردى ، ص53.

2 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

3 - حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص35.

إلى ذلك الفضاء الزماني الذي يعتبر اليد المبسوطة التي تسيّر حلبة العمل السردى ، و إن مقولات الزمان و المكان و الفاعل لا يظهر قيمة البناء السردى إلا باتخاذ هذه العناصر و إلا فهذا العمل هو مجوف ، إن أعطى أهمية لأحد العناصر على حساب آخر.

8- الشخصية الحكائية:

1- الشخصية في القرن التاسع عشر:

تعد الشخصية الروائية من العناصر الأساسية في بناء الرواية إذ لا يمكن للكاتب أن يستغنى عنها ، لأنه لا يمكن أن يصور حياة دون أشخاص يتحدثون ، و يفعلون ، و تتعدد شخوص العالم الروائي بقدر تعدد تشابك الأفعال و الأفكار فالكاتب يحتاج إلى خلق شخوص يمثلون العالم الروائي بتمفصلاته و أشكاله و تجلياته المتنوعة ، فمنذ فجر الدراسات الأدبية ، خضعت التقاليد الأدبية المرتبطة بالشخصية إلى تحولات عميقة على يد أرسطو ، بحيث أصبح من الصعب التعرف على مفهوم الشخصية في إطاره الزمني .

و المتصفح لما كتب حول قضية الشخصية في الرواية ، يجد كثيرا من الأحكام التاريخية تصل إلى حد التناقض ، فالباحث في هذا الموضوع يجد أنه في القرن التاسع عشر شكل هذا الموضوع جزءا كبيرا من اهتمام النقاد فأصبح حديث كل المهتمين و قد انحصرت وظيفة الشخصية الروائية لدى نقاد هذا القرن في اختزال مميزات الطبقة الاجتماعية ، و تصاعد قيمة الفرد في هذه الحقبة التاريخية ، و دوره الفاعل في حركة المجتمع.

و هو أطلق عليه " ألان روب غريبييه " ب " العبادة المفرطة للإنساني (أي أنه ركز على قيمة الشخصية في الأعمال الروائية عكس ما كانت عليه متفجر التاريخ الأدبي) (1).

(و مما سبق نستنتج أن الرواية باعتبارها تعبير فنيا و تجسيد للحياة الإنسانية ، و من ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية ، و الغاية من إبداع الشخصيات الروائية هو فهمنا للبشر و معاشتهم) (2).

و انتقل دور الشخصية من الاهتمام بقضايا حياة مجتمع قد انتهى و ذلك ما نجده في الملحمة ، إلى الاهتمام بقضايا و مميزات مجتمع في طريق التشكيل و النهوض ، و هو ما نجده في الرواية ، و بذلك تخطت الشخصية الروائية كل المقاييس و الحدود ، التي وضعت منذ أرسطو إلى عصر النهضة " ، و هذه التعبيرات الطارئة على مجتمع بداية النهضة جعلت

1 - ابراهيم عباس ، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال ، دط، 2002، ص149.

2 -صلاح رزق، قراءة الرواية ، دار الريشة ، بيروت ، لبنان ، ط2، 1992، ص177.

لوكاتش (يجدد صفة و وظيفة هذه الشخصية في العمل الروائي ، فيما سيميه " البطل الإشكالي)⁽¹⁾

2- الشخصية بين المفهوم و المصطلح :

تعريف الشخصية :

أ - لغة :

(شخص الشخص جماعة شخص الإنسان ، مذكور في الجمع أشخاص و شخوص و شخص و رجل شخص إذا كان سيدا و قيل شخص إذا كان ذا شخص و خلق عظيم بين الشخصية و شخص الرجل بالصم فهو شخص أي جسيم ، و شخص بالفتح ، خصوصا ، إرتفع عين سيدة و شخص الشيء ، يشخص شخصا ، و شخص الجرح قيم و الشخص ضد الهبوط ، و شخص السهم يشخص شخصا فهو شاخص و أشخاص الرامي إذا جاز سهمه من أعلاه ، و هو سهم شاخص ، و الشخص السير من بلد أي ذهب .

و شخص الرجل يعبره عند الموت شيخا شخصا رفعة فلم يطرق مشتق من ذلك يقال شخص الرجل بصره فشخص البصر نفسه ، و شخص كل ذلك مثل الشخص ، و شخص بصر فلان ، فهو شاخص إذا فتح عينيه ، و جعل لا يطرف و الشخص كل جسم له إرتفاع و ظهور و غلب في الإنسان و الشخصية : صفات تميز الشخص عن غيره ، و المعنى المراد هو الصفات التي تميز إنسان عن غيره)⁽²⁾

فمصطلح شخصية Porasonalite في اللغات الأوروبية يرجع أصلا إلى الكلمة اللاتينية التي كانت متداولة من العصور الوسطى و هي Persona التي كانت تستخدم لتشير إلى القناع الذي كان يلبسه الممثلون على المسرح و يتحدثون من خلاله ...

ب - اصطلاحا :

تعتبر الشخصية ميزة الإنسان النفسية ، و هي في الوقت نفسه مجموعة تصرفاته ، و طريقة عيشه و تفكيره و مزاجه ، إنها تشكل كلا متكاملا ، و لكن ليست كل عناصرها فطرية وراثية ، إنما هي تتكون شيئا فشيئا ، من سنوات الإنسان الأولى ، تطبع بالأحداث و

1 - ابراهيم عباس ، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، ص150 .

2 - ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر بيروت ، لبنان ، م4 ، ط1 ، 1997 ، ص217 .

السمات و الحنيات و النجاحات التي يتعرض لها الفرد و تغير منه تدريجيا للأحسن أو للأسوء.

3- الشخصية عند الغـرب :

تشكل الشخصية الدعامة الأساسية في كل كتابة روائية و هذا منذ أن ظهرت رواية " دون كيشوت دي لامنشا " حديث بعد الخطاب الروائي خطابا مزدوجا فهو في الوقت نفسه خطاب الشخصيات و خطاب المؤلف ، إذن دون شخصية قد يتحول الخطاب الروائي إلى مجرد ضرب من الهذيان اللغوي ، ومن هنا جاء الاهتمام بالشخصية في الرواية كونها دليلا يستمد قيمته من تقاليد التخييل الأدبي و من هذا المنطلق ورد تعريف الشخصية في الدراسات النقدية القديمة خاصة عند أرسطو الذي عرفها خلال تحديد ثلاثة مطالب هي⁽¹⁾:

الملائمة: و هي ملائمة الشخصية و المنوط بها.

التشابه: أن يكون لها ما يشابهها في الحياة ، أي ما يجعلها مقنعة.

التناسق: أن تكون الشخصية متناسقة في أفعالها و تصوراتها

أما عند المحدثين فقد اختلفت عن مفهومها في الروايات الكلاسيكية القديمة حيث نظر المحدثون إلى الشخصية على أساس أنها تحت رحمة الكاتب فهو يحددها و يرسم صفاتها ، و يملؤها كالوعاء الفارغ ، (فعرفها رولا تبايث بأنها نتاج عمل تلقائي ، أي أن الشخصية من نسيج و تأليف المبدع الذي يرسمها بمجموع خصائص و صفات هذه الأخيرة ، تشكل مظهراتها و إسهاماتها داخل حلقة من الأفعال)⁽²⁾

4- مفهوم الشخصية عند غريماس:

لا يخفى على مطلع أن غريماس حينما ميز بين العامل والممثل قدم في الواقع فهما جديدا للشخصية في الحكي، هو ما يمكن تسميته بالشخصية المجردة وهي قريبة من مدلول "الشخصية المعنوية" في عالم الاقتصاد فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد ذلك أن العامل شخصا في تصور "غريماس" ويمكن أن يكون ممثلا بممثلين متعددين كما أنه ليس

1 - عبد الرحمان محمد عيسوي ، سيكولوجية الشخصية ، منشأة المعارف ، دط ، الإسكندرية ، مصر 2002، ص90.

2 - سامية حسن الساعاتي ، الثقافة و الشخصية ، بحث في علم الاجتماع الثقافي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1983، ص100.

من الضروري أن يكون العامل شخصا ممثلا فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة الدهر أو التاريخ أو جماد أو حيوان.....إلخ.

(هكذا تصبح الشخصية مجرد دورا يؤدي في الحكوي بغض النظر عنم يؤديه)⁽¹⁾.

(إما دراسة الشخصية كوحدة ومعنى يؤدي بنا إلى الاهتمام بإبراز ما بين عناصرها من إمتزاج وتداخل وتفاعل مستمر، إذ أن كل ناحية من نواحي الشخصية تؤثر في باقي النواحي الأخرى كما تتأثر بها، وفي الحقيقة أن أثر الناحية الجسمية في الشخصية لا يقتصر من الناحية العقلية فقط وإنما يمتد ليصل إلى جميع عناصرها)⁽²⁾.

(كذلك مختلف العاهات والأمراض خاصة المزمنة منها تحمل أثر بعيد في النواحي العقلية والمزاجية والخلقية، فبعض العاهات لها أثر تعويضي والذي يظهر كثيرا شحن قدرات الشخص الجسمية والعقلية كما يظهر بشكل أوضح في صفاته وإتجاهاته الخلقية وتعامله مع الناس)⁽³⁾.

وهذا ما يوضحه المثال القائل "كل ذي عاهة جبار" وهناك عاهات أخرى يحدث عنها شذوذ بالغ في الشخصية كالعاهات الناتجة من حوادث الاصابات في المخ، أما الأمراض فلا يقل أثرها عن أثر العاهات فهي تؤثر على الجسم كله وتحد من قدرة الشخص على إستغلال طاقاته العقلية كما تؤثر في الناحية المزاجية، والإجتماعية إن تجعله خاملا في تفكيره مثلا، أو سريع التهيج والغضب في تصرفاته، أو تجعله ساخطا متجرما بالنظر إلى الدنيا بمنظار أسود، ومن هنا يمكن القول أن الصحة الجسمية هي بلاشك أساس الصحة النفسية.

أما بالرجوع إلى الناحية العقلية المعرفية فهي تؤثر بدورها في نواحي أخرى من الشخصية فمثلا شخصية ضعيف العقل يبرز فيها الشذوذ الجسيمي والإنفعالي والخلقي على عكس شخصية الذكي التي غالبا ماتكون متكاملة، وذلك لإن ذكائه يسهل عليه استغلال قدراته وتكييف نفسه للبيئة التي يعيش فيها، إذ لا يتحتم أن يكون الذكي متكامل الشخصية حسن الأخلاق.

1 - المرجع نفسه ، ص51-52.

2 - عبد الرحمان محمد عيسوي ، سيكولوجية الشخصية ، ص121.

3 - عبد الرحمان محمد عيسوي ، نظريات الشخصية ، دار قباء، القاهرة ، مصر ، 1998، ص115.

وخلاصة القول أن الشخص بالوسائل لا بالدوافع أي انه لا يدفع ويجفز بل يوجه ويرشد ولكي ندرس سلوك الفرد وشخصيته لا بد أن نعمل حسابا كبيرا للدوافع المختلفة من جهة وللقدره على ضبط النفس من جهة أخرى.

5 - الشخصية عند العـرب :

الشخص : سواء الإنسان و غيره ، تراه من بعيد تقول ثلاثة أشخاص و كل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه و في الحديث لا شخص أغير من الله فعند المحدثين استحوذت الشخصية على اهتمام الروائيين و النقاد العرب منذ بداية المسيرة الروائية منذ بداية المسيرة الروائية التي أزخ لها مع رواية زينب محمد حسين هيكل (1914) سنة ألف و تسعمائة و أربعة عشر ميلادية ، و نتيجة لاختلاف وجهات النظر لدى النقاد تعددت التعريفات (فجنها عند محمد رمضان الجريبي بأنها : ما يميز الفرد على سواه أو هي مجموعة من الصفات الجسدية و الخلقية ...)⁽¹⁾.

6- العناصر الأولية للشخصية :

حاول كثير من العلماء تقسيم الشخصية و تحليلها إلى وحدات أولية رئيسية ، ثم تحليل منه الوحدات بدورها إلى فروع و عوامل مفصلة ، إلى أن وصلوا إلى قوائم طويلة للصفات التي يصيح دراستها من أجل الحكم على الشخصية حكما شاملا من جميع النواحي ، كالجسمية ، و العقلية المعرفية ، و المزاجية و الخلقية.

و من الضروري طبعا أن تنظر إلى هذه العناصر الأربعة في ضوء البيئة الاجتماعية و الوسط الثقافي العام الذي تتكون فيه الشخصية و تنمو.

أ-الناحية الجسمية :

و المقصود بها شكل الإنسان من حيث طوله ، أو قصره ، و حسنه ، و وسامته ، أو دمامته ، و استدارة وجهه ، أو استطالته ، و بروز أنفه ، و أصغره ، و طول قامته أو قصرها ، و بدائته ، أو نحافته و لون بشرته ، و عينيه ، و شعره و أسنانه و نظافته ، و قدراته ، و رائحته الطيبة أو الكريهة ، و نعومة بشرته ، أو خشونتها ، و عذوبة صوته ، أو قبحه ، و

نوع ثيابه وحدتها ، أ، رثائها ، و سرعة الحركات ، أو بطئها ، و بين هذا أو ذاك يكون أواسط الناس أجساما.

ب-الناحية العقلية المعرفية :

فهي إما فطرية كالذكاء و القدرات التحصيلية و المواهب الخاصة ، و إما مكتسبة كآلات أو الأفكار و المتعقدات و المعلومات المختلفة.⁽¹⁾

ج-الناحية المزاجية:

(فهي مجموع الصفات الانفعالية المميزة للفرد ، و تتضمن تلك الإستعدادات الثابتة نسبيا المبينة على ما عند الشخص من الطاقة الانفعالية و الدوافع الغريزية التي يزود بها و التي تعتبر وراثية في أساسها و هي تعتمد على التكوين الكيميائي و الدموي ، و تتصل اتصالا وثيقا بالنواحي الفينولوجية و العصبية و تظهر الحالات الوجدانية الأكثر غموضا في شخصية الإنسان و الطباع و المشاعر و خفة الروح و الانفعالات من حيث قوتها ، أو ضعفها ، ثباتها ، أو تقبلها ، و مدى المثيرات التي تثيرها)⁽²⁾.

د-الناحية الخلقية:

(و التي تشمل الصفات الخلقية المختلفة كالأمانة، و الخيانة، و التعاون، و الأنانية و الصدق و الكذب و الإقدام، و التهيب، و الرحمة، و الغلظة، و العدل، و الظلم، و التسامح، و التعصب، و المسألة، و العدوان، و الكرم و البخل، إلى غير ذلك مما يدخل في نطاق الاتجاهات النفسية المختلفة)⁽³⁾.

فإذا كان النقد الشكلاني ، ممثلا في أبحاث " فلاديمير بروب " على الخصوص ، و إذا كان نقد علم الدلالة المعاصر ممثلا في أبحاث " غريماس " ، فتحاولا معا تحديد هوية الشخصية في الحكى بشكل عام من خلال مجموع أفعالها ، دون حرف النظر عن العلاقة بينها ، و بين

1 -عبد الرحمان محمد عيسوي ، سيكولوجية الشخصية ، ص120.

2 -عبد الله حمار، تقنيات الدراسة في الرواية الشخصية ، دار الكتاب العربي ، دط، الجزائر، 1990، ص23-24.

3 -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

مجموع الشخصيات الأخرى التي تحتوي عليها النص ، فإن هذه الشخصية قابلة لأن تحده من خلال سماتها و مظهرها الخارجي .

و لقد كان التصور التقليدي للشخصية يعتمد أساسا على الصفات مما جعله يخلط كثيرا بين الشخصية الحكائية (Personnage) و الشخصية في الواقع العياني الحقيقي (Personne) (إن بطل الرواية هو شخص (Personne) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص)⁽¹⁾.

دون أن ننسى بعد كل هذا وذاك إن هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها، أيانها في الحقيقة لا تتمتع باستقلالها التام داخل النص الحكائي هذا أولا لان بعض الضمائر التي تحيل عليها إنما تحيل في الحقيقة كما يؤكد "بنفنست" على ما هو ضد الشخصية، أي على ما هو ليس بشخصية محددة مثال ذلك: ضمير الغائب فهذا الضمير في نظر "بنفنست" ليس إلا شكلا لفظيا وظيفته أن يعبر عن اللاشخصية لان القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليتقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية.....

(إن هذا ما عبر عنه فليب هامون عندما رأى بان الشخصية في الحكائي هي تركيب يقوم به النص)⁽²⁾.

إن نظرة البنائية المعاصرة للشخصية مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات ذلك أن الكلمة في الجملة لم ينظر إليها على أنها تحمل دلالة ما خرج سياقها بل إنها لا تأخذ دلالتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة حتى لقد وضفت الكلمات بأنها بمثابة أعضاء يقدم كل منها مساهمته الخاصة من اجل تحقيق مهمة جماعية.....

الشخص بالوسائل لا بالدوافع اي انه لا يدفع ويجفز بل يوجه ويرشد ولكي ندرس سلوك الفرد وشخصيته لا بد أن نعمل حسابا كبيرا للدوافع المختلفة من جهة وللقدرة على ضبط النفس من جهة أخرى فالشخص الذكي يستطيع بلا شك ان يميز بين الصواب والخطا وبين

1 -حميد حميداني ، بنية النص السردي ، ص50.

2 -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الخير والشر ورغم ذلك إلا انه قد يسلك سلوكا خاطئا او منحرفا لانه يعجز عن ضبط اندفاعاته وبالتالي يعجز عن تكييف نفس المواقف التي تقابله.

(أما فيما يخص تأثير الناحية المزاجية من نواحي الشخصية يتضح أن مختلف الانفعالات هي حالة نفسية جسمية ناتجة تتميز من الناحية الجسمية بتغيرات واضطرابات شتى في التنفس والدورة الدموية والجهاز الهضمي، وإفرازات الغدد وغير ذلك من تغيرات الأحشاء.)⁽¹⁾

التي تهيئ الشخص للهروب أو الصياح في حالة الخوف أو الدفاع في حالة الغضب، أو غير ذلك من أنواع السلوك التي تتعرف بها تلك الطاقة الانفعالية المتراكمة في جسم وأجهزته المختلفة

فإذا أعيقت هذه الطاقة الانفعالية عن الطاقة في سلوك خارجي مناسب كأن امتنع الهرب أو الدفاع، مثلا زاد تراكمها واشتدت وطائتها، وتضخمت اضطرابات الأجهزة الجسمية والأحشاء، وقد يحدث للفرد أعراضا من عسر الهضم أو الصداع أو القيء أو الإمساك أو الإسهال.....

ومعنى هذا أن كبت الانفعالات لأي سبب من الأسباب يؤدي إلى اضطرابات عضوية خطيرة.

(إذ أن هناك بعض الأمراض الجسمية ترجع في المقام الأول إلى عوامل نفسية سببها مواقف انفعالية ترجع إلى ظروف اجتماعية، كما تؤثر الانفعالات في الناحية الجسمية فإنها تؤثر أيضا في الناحية العقلية)⁽²⁾، لأنها تحول بين الفرد وبين التفكير المنطقي وتجعله متهورا، وقد تدفعه أن يتصرف تصرفا قد يضر بنفسه، أو بغيره كما أن الانفعال إذا اشتد فرما يشل صاحبه كلية عن التفكير.

كما أن الأخلاق تعد من أبرز عناصر التراث الاجتماعي التي يتركها السلف إلى الخلف، تلك العناصر التي يتغير بعضها ليساير روح العصر، فيصبح الناتج النهائي ثقافة المجتمع التي يتطبع النشئ بها.

1 - المرجع نفسه ، ص116.

2 - سامية محمد الساعاتي، الثقافة والشخصية ، ص135.

الفصل الثاني

إن رواية "الطلياني" هي أول عمل سردي يكتبه شكري المبخوت الصادرة عن دار التنوير للطباعة و النشر ببلبنان ،بعد أن عرفه الوسط الجامعي و الأدبي باحثا في قضايا الأدب و اللغة.

رواية كان لها نصيب الأسد من الجائزة العالمية للرواية العربية "بوكر" في دورتها الثامنة في أبو ظبي و من قبلها جائزة الكومار الذهبي، و لعل الكلمات التي ذكرها مريد البرغوثي رئيس لجنة تحكيم الجائزة خلال الإعلان عن الفائز في حفل في أبو ظبي ،خير دليل على مدى ثراء هذه الرواية خاصة تاريخيا، إذ يقول "بداية شكري المبخوت كصاحب رواية أولى مدهشة كبداية روايته ذاتها مشهد افتتاحي يثير الحيرة و الفضول يسلمك عبر إضاءة تدريجية مآكرة و ممتعة إلى كشف التاريخ المضطرب لإبطاله و لحقبة من تاريخ تونس."

تدور أحداث الرواية المتكونة من 12 فصلا و 233 صفحة حول عبد الناصر المكنى بالطلياني ، شاب ذو ملامح جمعت بين الأندلسية والتركية وهي شخصية وظفها المبخوت كنموذج للشباب التونسي في عهد بورقيبة ، كما أنه يقدم لنا من خلال هذه الأخيرة المجتمع التونسي في سنوات حكم بورقيبة ،وحتى إنقلاب بن علي وحكمه عبر عدة شخصيات أخرى غلى جانب عبد الناصر ، كزينة تلك الفتاة المناضلة العنيدة ، العاشقة للتحدي والمغامرة ، تجيد الجدل والخطابة ، تعجب بوسامة الطلياني ،ليتطور الإعجاب إلى حب ومن ثم إلى زواج سري .

وهذه العلاقة تمثل المحور الرئيسي للرواية ويطرح من خلالها عدة قضايا سياسية وأخرى إجتماعية ، يصورحلام جيل إتسم بطموحات و إنتكاسات وخيبات وسط صراع اليساريين ، هذا إلى جانب حضور شخصيات أخرى تفاعلت مع محيطها لتصنع لنا رؤية واضحة للمجتمع التونسي آنذاك ؛ كسي عبد الحميد ،سي محمود صلاح الدين ،للاًجنينة و نجلاء؛ شخصيات تمثل أنماطا؛ تمثل جيلا كاملا ألا وهو جيل شكري المبخوت.

يستهل المبخوت روايته بمشهد غير مبرر من طرف "الطلياني" الذي قام بضرب الامام علالة يوم جنازة والده الحاج محمود؛ و هي حيلة فنية لشدّ القارئ لكنها ليست مجرد حيلة و أن هناك بعدا رمزيا في شخصية كل من علالة و الطلياني و هو أسلوب لحمل القارئ لمتابعة الرواية للنهاية.

لينتقل أثر ذلك إلى استعراض حياته منذ الصغر ؛ مارا بالحديث عن علاقته بإخوته و صولا إلى تعداد فترات دراسته مصورا الأنشطة الطلابية في الجامعة و صداماتهم مع أجهزة الأمن ؛ دون تقديم إجابة للمشهد الأول الذي استهلت به الرواية.

تواصل سرد الأحداث إلى حين بروز شخصية زينة ابنة الريف التونسي التي التقى بها الطلياني لمحاولة ضمها إلى تياره اليساري بتعليمات من مديره.

يقدم لنا المبخوت شخصية شاب متمرد ارتأى من خلالها تصوير الصراع بين شباب يتطلع لتغيير القيم الاجتماعية و القوانين السياسية آنذاك، هذا إضافة إلى تصوير واقع العلاقة بين عالم الصحافة و عالم السياسة من خلال شخصية "الطلياني الصحفي" و المراد هو الوصول إلى القول بأن هنالك أناسا يتعذبون من أجل تحقيق و لو ذرة من حريتهم.

عبر تتالي الفصول يواصل الكاتب محاولته تصوير جزء من تاريخ البلاد و النظر إليه برؤية الحنية حسب تعبير المبخوت في إحدى تصريحاته و هو ما اتسمت به شخصيات رواية "الطلياني" التي تترك في نفس القارئ و في عقله أثرا ؛ طارحة عليه أسئلة الحب والخيانة و الغدر.

هكذا صوّر لنا شكري المبخوت بطله "الطلياني" طارحا قضايا كانت و لاتزال تطفو على طح مجتمعاتنا ؛ لعل أبرزها الصراعات السياسية ؛ القيم الإنسانية والاجتماعية وإشكاليات الدين و السلطة و المثقف و الجسد، وكما قال شكري المبخوت في إحدى حواراته: "الرواية هي أرشيف الوجع و الألم والحلم الإنساني".

1- البنية السردية في رواية الطلياني:

1-1 الراوي:

نجد الراوي في رواية الطلياني ينقل الحكاية بضمير الغائب ، فهو خارج الحكاية ولا ينتمي إليها ، براني الحكوي . أو بتعبير جينيت "خارج القصة -غيري القصة" ⁽¹⁾. وهو راوي غير مسرح ، نشعر بوجوده المستمر ، فهو الذي يسرد الحكاية ويصور الاحداث و يصف الشخصيات ، وهو راوي عليم بأفعال الشخصيات و أفكارها و أحاسيسها ، وبمسك بزمام

1-جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص258.

السرد ولا يتركه إلا ليسمح للشخصيات أن تعبر عن نفسها دون وساطة وهو ما يسمونه بأسلوب العرض، (فحتى وسامة الفتى التي جمعت جمال الأصول الأندلسية لأمه و جدته و مخايل الوسامة التركية لأبيه وجده ، تلاشت في تلك الهيئية التي جعلته أقرب ما يكون إلى هبابة الميناء و باندية الحي الذين لم ينالوا و لو حظا يسيرا من التعليم) ⁽¹⁾

وفي موضع آخر يقول (تعرف الطلياني على زينة س. في سنواته الاخيرة بالجامعة . تزوجها في ظروف خاصة جدا ليتطلقا بعد سنتين تقريبا . كانت زينة منعرجا حاسما في حياته في نواح كثيرة . فلولاها مثلا ، لواصل رسوبه المتعمد ، حتى يشارك في المؤتمر 18 الإستثنائي للإتحاد العام لطلبة تونس في ماي 1988) ⁽²⁾

نجد أن الراوي في كلا المقطعين عليم بأحوال الشخصيات وصفاتها بشكل دقيق فهو راو محيط بشخصيات روايته بجوانبها المختلفة .

2 المـــــــــــــــــــــروي له :

اتخذ المروي له في رواية الطلياني شكلين حسب الموقع الذي يحتله ، فعندما كان المروي له خارج الحكاية ، وهو المروي له الرئيسي كان مرويا له غير ممسرح ، وعندما إحتل موقعا داخليا وأصبح شخصية من شخصيات الحكاية أصبح مرويا له ممسرحا .

1-2 المروي له غير الممسرح :

إستخدم الراوي ضمير الغائب وهو يقع خارج الحكاية ، لذلك نرى المروي له الذي يقع في مستوى الراوي خارجيا وغائبا عن عالم السرد ، فهو غير ظاهر وليس له وجود ملموس في النص إلا من خلال إشارات الراوي إليه وتكمن وظيفته في تلقي السرد من الراوي (يتجه نحو القاص ويصغي إليه تارة ، وتارة أخرى يلتفت إلى القصة نفسها و يأخذ بمراقبتها) ⁽³⁾.

ففي رواية الطلياني يسرد الراوي علاقة بطله عبد الناصر بأخيه صلاح الدين قائلا : (ففي أوائل الثمانينات ، ولما يزل عبد الناصر طالبا وإن طالت به فترة طلب العلم أو قل طلب السياسة في الجامعة ، كانت تدور بينهما نقاشات حادة في البيت أثناء الزيارات القليلة التي

1-شكري المبخوت ، الطلياني ، دار التنوير للطباعة والنشر ،تونس ، ط3 ، 2015، ص5.

2-المرجع نفسه ، ص 49.

3-بيرسي لوبوك ، صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الرشيد ، 1981، ص108.

كان يؤديها صلاح الدين إلى تونس وإلى العائلة ، كانت نقاشات تنتهي بتوتر سرعان ما يقطعه صلاح الدين لأنه قد يجبر إلى ما لا يحمد عقباه . فالأخ الأصغر كان معارضا شرسا لسياسة الدوائر المالية العالمية وعلى رأسها البنك العالمي وصندوق النقد الدولي . ويعتبر سياسة التكييف الهيكلي للإقتصاد التونسي الذي شارف على الإفلاس ، على حد تعبيره تدخلا إمبرياليا في القرار السيادي يمنع بناء إقتصادي وطني يكرس نهج التبعية و الإستعمار الجديد والعمالة والسياسة الليبرالية المتوحشة (1).

(أما صلاح الدين فكان يرى، بمنطق رجل الإقتصاد والخبير المطلع على الإقتصاد العالمي وتوجهاته أن المسألة ترتبط باختيارات محددة للتموقع في الفضاءات الإقتصادية وبالخصوص في علاقة الإقتصاد التونسي بالإقتصادات الأوروبية و على رأسها فرنسا و ألمانيا . ويركز على أن السياسة الإجتماعية في التعامل مع الملف الإقتصادي مجرد شعبية أدت إلى أزمة مع الإتحاد العام التونسي للشغل سنة 1978 وإلى أحداث الحبز 1984 (2).

(كانت نقاشات بيزنطية لن يتمكن فيها طالب الحقوق من إقناع الخبير الإقتصادي . وبالمقابل عجز الجامعي المدافع عن اقتصاد السوق عن الحد من فورة الشاب المفعم بقيم الثورات الإشتراكية وبما التهمة من الكتب الحمراء . وعادة ما تنتهي المناقشة باتهام الطالب بالتطرف اليساري القائم على الجهل بقوانين الإقتصاد واتهام رجل الإقتصاد بأنه لا يعرف رأس المال لكارل ماركس ولا يفهم التناقض الجذري بين قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج ، وأنه يسير ، عن وعي أو عن غير وعي ، في ركاب مصاصي دماء الشعب (3).

(كانت زينة في جميع التحركات التلمذية في المعهد الصغير . تخطب في التلاميذ فتسحرهم وتبين لهم ما ينبغي فعله ومتى يبدأ التحرك ومتى يجب إيقافه . طردت من المعهد على خلفية بعض نشاطاتها في مطلع الثمانينات للمطالبة بنقابه لأبناء المعاهد ولكن نجابتها وحب الأساتذة جميعا لها و تميزها عن بقية التلاميذ كان دائما ينقذها من الطرد . كانت معروفة كذلك بمشاكستها وعدم سكوتها عن الحق وحمایتها للتلاميذ الجدد في المبيت (4).

1-الرواية ، ص14

2-المرجع نفسه ،ص15

3-المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

4-المرجع نفسه ، ص44.

في هذه المقاطع يتوجه الراوي إلى مروى له غير ممسرح يخبره بحالة العلاقة بين عبد الناصر وأخيه صلاح الدين ، وكيف يسير النقاش بينهما وكيف ينتهي ، كما يخبره بنشاطات و مبادئ و مطالب زينة أيام الدراسة .

وقد نجد علامات نصية تشير إلى المروي له صراحةً وتمثل في أسلوب التعجب ، أو السؤال الذي يتوجه به الراوي إلى المروي له مباشرة ، ففي رواية الطلياني عند حديث الراوي عن تصرف عبد الناصر الغير مفهوم في المقبرة يتوجه بالسؤال مباشرة إلى المروي له ليثير اهتمامه و يجذب انتباهه قائلاً (فأين وقار الحاج محمود وأناقته في جبهته السكرودة التونسية وشاشيته الإسطنبولي أو في بدلته الإفريقية و قيعته المستديرة ، على حد سواء ، من طيش ابنه بسرّوال 'الدجينز' و سترو 'الدنقري' والشعر الأشعث و اللحية المعفاة؟) ⁽¹⁾.

وفي مقطع آخر يقول (فماذا تفعل هذه الطامحة إلى سحر الشاشة أمام من سيفتح لها أبواب النجومية) ⁽²⁾. كما نجده متسائلاً: (لم يغلقون الغرفة إذن؟ ربما السبب الوحيد الذي يمكن أن يفسر هذه الهالة التي تحيط بالقلعة هو مجموعة أسطوانات الموسيقى ذات الحجمين الصغير و الكبير وآلة قراءة هذه الصحون ، كما تحب العائلة أن تسميها ، وضعت بمهابة و فخامة لا تخطئهما العين على طاولة متوسطة الحجم في ركن من أركان الغرفة قريب من شباك البرمقلي بجوار كرسي هزاز) ⁽³⁾. ثم نجده متعجباً في قوله: (ولكنه كان يجبر نفسه على أن يسمعها جالسا على الكرسي الهزاز ، فأية متعة يشعر بها في تلك الجلسة حين يكون متلبسا شخصية أخيه الغائب ، حالما بأن يكون مثله) ⁽⁴⁾.

كما ونصادف في رواية 'الطلياني' المروية بضمير الغائب مقطعا سرديا بضمير المتكلم الجمعي الذي يستدعي (إحساسا ماثلا بشخص المروي له الغائب عن جماعة الراوي والمنفصل عنها في

1-الرواية ،ص5.

2-المرجع نفسه ،ص 313.

3-المرجع نفسه ،ص32.

4-المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

آن (1).

يقول الراوي (كنا أربعة أنفار نستمتع ، أول الأمر بقراءة الشعر باللغتين العربية والفرنسية بأداء تمثيلي .ويختار كل واحد منا مقاطع من رواية أعجبتنا نتناقش في شأنها) (2).

يواصل القول (اقترح علينا الطلياني ، يوما أن نصبح فلاسفة فتحول نادي الفن و المطالعة إلى حلقة الفلاسفة المبتدئين . كنا نقرأ جماعيا ويوميا طيلة تلك الصائفة كتابا ضخما ، أو كنا نراه ضخما ، لجورج بوليتزر . وكان علينا أن نلخص في كراس أهم ما فيه بعد بعد ما أصبحنا نجلس من عبد الناصر مجلس التلاميذ . لقد كان أدقنا فهما وأكثرنا حماسا) (3).

الراوي كان دائما يستخدم ضمير الغائب ، أما هنا فهو يستخدم ضمير المتكلم الجمعي (علينا، كنا ، نتناقش ، نقرأ ، أصبحنا ، نجلس) يخبر الراوي المروي له أنهما سينتقلان إلى حكاية أخرى ، وهي حكاية المنعرج ، فالمروي له ملازم للراوي أينما حل فإذا انتقل من حكاية إلى أخرى انتقل معه ليسمعه وينصت إلى كل ما يقال ، وهكذا نرى إشارات نصية إلى المروي له غير المسرح مثل : السؤال ، وضمير المتكلم الجمعي ، والتعجب

ويتساءل المروي له في حوار ضمني بينه وبين الراوي (ماذا لو كان كابوسا؟ولكن الدماء على فخذيها وذاك السائل المصفر . من قال إنه أخوها ؟ من قال هو ابوها ؟ لا يمكن أن يفعل ذلك لعله غريب . من يكون ؟ و تلك الرائحة التي تعرفها جيدا . ليست دليلا . فالغريب قد يكون كذلك فلاحا يحمل رائحة الحقول . لم تره .. لم ترا أحدا . أغمي عليها) (4).

هنا يتساءل الراوي عن هوية مغتصب زينة ، ويساعد المروي له على تخمين الإجابة . هكذا نرى أن المروي له غير المسرح في الروايات أخذ موقعا خارجيا ، مع وجود إشارات نصية مباشرة دالة على وجوده داخل الرواية مستمع ومراقب ومستفهم في بعض

1-شحات محمد عبد المجيد ، بلاغة الراوي ، الهيئة العامة لتصور الثقافة ،سلسلة كتابات نقدية ، القاهرة ، مصر ، 2000، ص159.

2-الرواية ،ص41.

3-المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

4-المرجع نفسه ، ص110.

الاحيان ، كما توجد إشارات نصية ضمنية تدل على وجود المروي له متمثلة في الإسترجاعات .

2-2 المروي له المسرح :

يحضر المروي له مسرحا في رواية شكري المبخوت ، عندما تتحول شخصية من شخصيات الرواية إلى مروي له ، نتيجة طول حوار بين شخصيتين ، أو نتيجة رسالة تقوم شخصية بإرسالها إلى شخصية أخرى ، أو نتيجة خطبة رسالة تقوم شخصية بإرسالها إلى شخصية أخرى أو نتيجة خطبة لإحدى الشخصيات في جماعة من الناس .

وفي رواية الطلياني تتحول نجلاء إلى مروي له مسرحا في الحوار الذي دار بينها وبين الطلياني الذي يتحول إلى راوي ، (روى الطلياني الأسطورة التي لا يذكر أين قرأها . تقول الخرافة إن 'الرنكة' من الأسماك الضخمة جدا في أصلها . كانت ترعى من عشب بحر الشمال مع الفيلة و الأكباش البحرية . غير انها حين يكتمل البدر تكون ناصعة البياض وفي غير ذلك الوقت تصبح سوداء قائمة السواد حتى أنها لا ترى في ظلمات بحر الشمال . ولكن في اللحظة الفاصلة بين اكتمال البدر و بداية تقلصه ، إذا اصطاد المرء واحدة من سمك 'الرنكة' وجد في رأسها من الجانب الأيسر حجرة صغيرة في حجم حبة الملح تسمى 'كلوياس ' وهناك من يسميها 'سكولوبيدان ' تمنح الرجل إذا امتصها طاقة جنسية لا تزول أبدا حتى وهو شيخ وتمنع كذلك جسد المرأة من أن يتبدل ويشيخ فتظل على الهيئة نفسها لحظة امتصاص حجرة الرنكة ، وقد تجعل جسمها صافيا من الأمراض والعلل جميعا . ولكن إذا اكتمل نمو السمكة دون أن يصطادها أحد فسدت من تلقاء نفسها وهلكت بأشواكها و حسكتها)⁽¹⁾.

وفي مقطع آخر تحولت فيه إحدى شخصيات الرواية إلى مروي له مسرحا ويتحول الطلياني إلى راو (لخص لها السيناريو قائلا :حكاية زينة هي حكاية فتاة من الساحل أبوها شخصية إجتماعية مرموقة وأمها أجنبية . كانت ضحية ثقافتين إحداهما منفتحة ، متحررة تلقته من أمها و الأخرى شرقية محافظة منغلقة تلقته من أبيها . عاشت زينة صدمة الجامعة حيث وجدت العالم أوسع من عالمها الصغير الذي سجنها فيه الأب . ولكنه قريب من عالم

الروايات التي كانت تقرؤها والأفلام التي كانت تشاهدها . عاشت تمزقا بين الثقافتين من جهة وبين ما أراده لها أبوها وما وجدته في واقعها الجديد من جهة أخرى . تتزوج وهي طالبة رجلا لم يرض الأب عن زواجها منه ، تتزوجه رغما عن عائلتها (1).

فالمروي له في هذه الرواية اتخذ شكلا واحدا :

مروي له واحد و راوي واحد .

وهكذا نرى أن المروي له في رواية الطلياني نوعان : مروي له غير ممسرح ، وهو المروي الرئيسي الذي يحتل نفس مستوى موقع الراوي ، وهو خارجي غائب عن الحكاية مع وجود إشارات نصية تدل على وجوده داخل الحكاية مستمع ومراقب ، ومحاور في بعض الأحيان مثلما رأينا تساؤلاته أحيانا ، وتعجبه و إندهاشه مما يرويها الراوي أحيانا أخرى ، أما النوع الثاني فهو 'المروي له الممسرح' فهو أحد شخصيات الحكاية تحول إلى مروي له مستمع

ثانيا : الرؤبة السردية في رواية الطلياني :

1-الرؤبة مع أو التبئير الداخلي:

هنا الراوي يتوحد مع الشخصيات لينقل ما تشعر به ، وتفكر فيه وهذا ما سطلق عليه الرؤبة مع ، أو وجهة النظر الداخلية ، فالراوي يستسلم للدوبان في الشخصية ، وهذا ما يسميه دوريت كوهن 'المحكي السيكولوجي' .

يعرض راوي 'الطلياني' على لسانه حادثة إغتصاب زينة ، (فكل المعلومات تنتهي إلى القارئ عن طريق الراوي سواء كان هو المبرر أو كانت الشخصية) (2). فيسرد الراوي خطاب زينة الداخلي مذابا في خطابه قائلا : (ماذا لو كان كابوسا ؟ ولكن الدماء على فخذيها وذاك السائل الأصفر ؟ من قال إنه أخوها ؟ من قال هو أبوها ؟ لايمكن أن يفعل ذلك . لعله غريب من يكون ؟ وتلك الرائحة التي تعرفها جيدا . ليست دليلا . فالغريب قد يكون كذلك فلاحا يحمل رائحة الحقول . لم تره .. لم ترا أحدا . أغمي عليها . ماذا ستقول لأمها ؟ من سيصدقها ؟ لعلها تعرت وهي نائمة ؟ أهي أول تتعري فيها دون أن تشعر ؟ هل كان وجود أمها يحميها ؟

1-الرواية ، ص 314.

2-محمد نجيب العمامي ، الذاتية في الخطاب السردية ، دار محمد علي ، صفاقس ، تونس ، ط1 ، 2011 ص 20.

ولكن مَن؟ مَن أبيها؟ مَن أخيها؟⁽¹⁾. وزينب هنا هي الشخصية العاكسة التي نرى من خلال وعيها ، أو من خلال وجهة نظرها لكن على لسان الراوي وهنا نجد التمييز بين من يرى؟ زينب ومن يتكلم الراوي فقد إستخدم الراوي الأسلوب غير المباشر الحر لعرض وجهة النظر الداخلية لزينب . مما يجعل الراوي يتطابق مع الشخصية وتلغى المسافة الفاصلة بينهما .

2- الرؤية من الخلف أو التبئير في درجة الصفر :

يستخدم الراوي اللاتبئير عندما يكون عليما بكل شيء قادر على التغلغل في نفوس الشخصيات كما يعرف مظهرها الخارجي و أمثلة هذا النوع من التبئير ، التبئير على أنجليكا وعبد الناصر (غادر الجميع قاعة الجلوس إلا أنجليكا و عبد الناصر ، كانا على أرسكتين متقابلتين ، غيرت مكانها . التحقت بالأريكة التي يجلس عليها فرفصت واضعة ذقنها على رجلها اللذين ألصقتهما بصدرها . نظرت في عينيه و سألته إن كان يريد جعة أو كأس شثمانيا آخر أو نبيذا ، تردد بعض التردد ثم استسلم ، كانت لطيفة جدا معه ، ألطف من العادة .أصبح صوتها وهي تنطق ببطى ، بفعل السكر كما قدر ، ملونا بألوان من الدلال و الغنج)⁽²⁾.

فالراوي هنا راو عليم يتمتع بوجهة النظر المحيطة بكل شئ ونجد ذلك من خلال تعليقاته فهو على علم بتحركات أنجليكا .

3- وجهة النظر الخارجية أو التبئير الخارجي:

و يستخدم الراوي وجهة النظر الخارجية عندما يصف الشخصية من الخارج ويسرد مظاهر سلوكها أو ينقل أقوالها ، مثلما نرى التبئير على شخصية عبد الناصر (كان الطلياني يعول كثيرا على مغامراته الجديدة ، ترك كل شئ تقريبا من أجل الإيقاع بريم حتى أضحت تحديا بالنسبة إليه :هذه الغادة لي أو أعلق الحذاء كما يفعل لاعبو كرة القدم قال لنفسه.تاب عن البحث عن امرأة ينسى بها زينة .ماذا ينتظر بعد طلاق مهين وفرار زوجة راهن عليها؟أصبح

1-الرواية ،ص110.

2-المرجع نفسه ،ص138.

يؤمن بالحكمة التي سمعها من أحد العملة في مطبعة الجريدة حين دار الحديث عن حمادي المصمم . لقد بدأ يشيخ ولا بد له من امرأة تعني به في أخريات أيامه⁽¹⁾.

ثالثا : تقنيات السرد في رواية الطلياني:

1- الإستباق:

قل ورود الإستباقات في رواية الطلياني عكس الإسترجاعات ، لأن من تقنيات الراوي الحديثة إثارة عنصر التشويق السردى لدى القارئ ، أي أن نتائج الأحداث تأتي بالتدرج وكل حسب مقام سرده ، لكن مع الإستباقات لا يمكن للسارد الإحتفاظ بها بل يقدمها قبل ان يحين زمن سردها ، بالإضافة إلى أن زمن الرواية مرتبط بالحاضر والرجوع إلى الوراء .

وما نجده من إستباقات في رواية الطلياني يندرج ضمن الإستباقات الداخلية ، التي أدت وظائف نذكر منها :

_منها ما جاء قبل زمن الحكى الأول ، بمعنى أنها وردت أثناء سرد أحداث الماضي في شكل تنبؤات مثلما نجده من إستباقات 'الحاجة زينب' و' للاجنينة' في الصفحتين 8، و 9 حيث تقول الحاجة زينب: ولد الحرام لا يُنتظر منه غير العجب⁽²⁾، وتقول للاجنينة (عبد الناصر على حق ولو كنت مكانه لفعلت أكثر مما فعل)⁽³⁾. وفي موضع آخر نجد عبد الناصر في تنبؤ لأخته يسر فيقول لها مازحا: (أريدك أن تشتري لجهازك أفضل ما يوجد . بعد أسبوع سيأتي الخطاب)⁽⁴⁾. في موضع آخر في الحوار الذي دار بين سي عبد الحميد وعبد الناصر حول العمل في الصحيفة نجد استباقا حيث يقول الراوي: (ولكن أي حركة تصدر منه اليوم ستسجل على أنها خيانة وطنية وتخل عن شرف قلده إياه الزعيم وارتماء في أحضان الأجنبي)⁽⁵⁾.

1-الرواية ،ص302.

2-المرجع نفسه، ص8.

3-المرجع نفسه، ص9.

4-المرجع نفسه ،ص 11.

5-المرجع نفسه ،ص175.

نجد استباقا آخر يتعلق بزينة التي تعمد الا يشتري مكتبا فطلت زينة تشتغل كالعادة على طاولة المطبخ فيقول هنا (والأرجح أنها لن تشتري مكتبا) كما نجد في الحوار الذي دار بين عبد الناصر و نجلاء استباقا حين قال لها (..إلا إذا كنت تريدين التخلص مني بأسرع ما يكون؟)⁽¹⁾. تكلم نبيل فاعتبر أن زينة ليست عدوا و ما يطلبه الرفيق المحامي بمثابة الهجوم على ذبابة بدبابة .وحذر يوسف من الوقوع في وحل الفوضوية المقيتة (⁽²⁾).

كما أدت بعض الإستباقات ووظيفة إعلانية تلميحية مثل ذلك استشراف سي عبد الحميد لعبد الناصر بمستقبله فقال له : (أنا على ثقة من أنك ستصبح صحفيا كبيرا)⁽³⁾. وقد تحقق لعبد الناصر ذلك .

-نجد من الإستباقات الومضية ما ورد في الصفحة 206 حين سكت سي عثمان متفكرا ثم قال : (الآن،وقعت الفأس على الرأس . يتطلب ذلك توضيح أشياء كثيرة لا يبدو أنها ستوضح قريبا .نحتاج إلى بضعة سنوات من الصراع و الدماء المهدورة حتى يعرف الإسلاميون ما معنى الدولة وما معنى الصراع ... سيذهب كثيرين بين الأرجل في لعبة السلطة بقدراتها .. لعبة لا قلب فيها ولا عواطف ...الدولة أقوى من العقائد ، والحزب الإشتراكي الدستوري ، محرر البلاد ، منغرس في كل قرية و دشرة ...وفي عقل كل تونسي .. نحتاج إلى وقت لتنضج الثمرة أو تتعفن فتسقط من تلقاء نفسها ولكن الدولة ستستمر وكازال في عمر الحزب على الأقل خمسون سنة أخرى)⁽⁴⁾.

نشير في الأخير إلى أن سرد كل الإستباقات كانت من طرف السارد تارة ، ومن طرف الشخصيات تارة أخرى .

1-الرواية ، ص 180.

2-المرجع نفسه ،ص 43.

3-المرجع نفسه ،ص 156.

4-المرجع نفسه ،ص 206 .

2- الإسترجاعات:

1-2 الإسترجاعات الخارجية :

تعددت في الرواية أصوات الشخصيات الساردة ، ولذلك لتعدد أبطال الرواية ، لذلك جاءت الإسترجاعات الخارجية في شكل تعريفات بشخصيات جديدة ، وإطلاع القارئ على ماضيها . من بين هذه الإسترجاعات الخارجية (كانت مقبرة الزلاج في حالة خشوغ ، لا تسمع في أرجائها إلا التكيير و أصوات القراء يرتلون ما تيسر من آي القرآن الكريم . وكان موكب الدفن كبيرا على قدر ما يكنه أهل الحي للحاج محمود وللعائلة كلها من تقدير)⁽¹⁾. وفي تعريف لجنينية نجد صلاح الدين يقول لعبد الناصر (كانت جنينة تبدو أكبر من عمرها الحقيقي . امرأة كاملة مثيرة مغرية)⁽²⁾. ويقول أيضا (كان عبد الناصر في السادسة من العمر ، صبي لا أحد يراقبه ، لا يتذكرونه إلا قليلا ليقتضي لهم شأنا من شؤونهم الصغيرة حين يغيب 'بوك علي ' . و 'بوك علي ' هذا شخصية غامضة . كان يقطن في إحدى الغرف الصغيرة وهو مكلف بخدمة العائلة : يرافق عبد الناصر في طريق المدرسة عند الذهاب والعودة منذ أن بلغ السادسة . وعلاوة على هذه المهمة كان 'بوك علي ' يشتري من السوق ما تحتاجه سيدة البيت وما تطلبه العائلة ، كان يأكل وحده في غرفته . لم يره اجتمع ولو مرة واحدة كع بقية أفراد العائلة . كان دائم التردد على المقهى بعد فراغه من شؤون البيت)⁽³⁾. (تحدث زينة و اسمها الحقيقي (أنروز) من إحدى القرى البربرية بالشمال الغربي)⁽⁴⁾. كانت 'أنروز' ممشوقة القوام كالرمح . وجه قمحي وضاح ، شعر قصير سبط أملس بتسريحة مميزة لم تكن تستعمل المساحيق إلا نادرا . تلبس الدجينز دائما وحذاء رياضيا كالمستعدة أبدا للتسلق أو الجري)⁽⁵⁾. (كانت نجلاء تكبر عبد الناصر بسنة أو سنتين)⁽⁶⁾.

1- الرواية ، ص 5 .

2- المرجع نفسه ، ص 21 .

3- المرجع نفسه ، ص 27 ، 28 .

4- المرجع نفسه ، ص 49 .

5- المرجع نفسه ، ص 186 .

6- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(حكاية زينة هي حكاية فتاة من الساحل أبوها شخصية إجتماعية مرموقة وأمها أجنبية كانت ضحية ثقافتين إحداهما منفتحة ، متحررة تلقتها من أمها و الأخرى شرقية محافظة منغلقة تلقتها من أبيها . عاشت زينة صدمة الجامعة حيث وجدت العالم أوسع من علمها الصغير الذي سجنها فيه الأب . ولكنه قريب من عالم الروايات التي كانت تقرؤها والأفلام التي كانت تشاهدها .عاشت تمزقا بين الثقافتين من جهة وبين ما أراده لها أبوها وما وجدته في واقعها الجديد من جهة أخرى . تتزوج وهي طالبة رجلا لم يرض الأب عن زواجها منه ، تتزوجه رغما عن عائلتها)⁽¹⁾.

فعبّر الإسترجاعات الخارجية يتلقى القارئ ماضي الشخصيات على فترات زمنية مفككة و متباعدة .

2-2 الإسترجاعات الداخلية :

ومثل ذلك قول السارد(كان سي عبد الحميد يسر له بأن تلك الزيارات الفجئية خطة للتسويق السياسي ذكيه في البداية لكن تكرارها سيكشف طابعها الشعبي الفلكلوري فلا دلالات ولا إشارات ولا هم يحزنون . لا شئ تغير في العمق . والخطابات التي تعلم بن علي قراءتها ، بعد أن كان يهجيها كلمة كلمة ولا يتمها إلا بشق الأنفس ، لا تعدو أن تكون صياغات لمحتوى التقارير و سياسات التكنوقراطيين في الوزارات)⁽²⁾.

(كان ينبه دائما إلى أن بورقوية ترك إدارة قوية ونخبة إدارية ممتازة لولاها لانهارت البلاد منذ مدة و لسقطت الدولة في أيدي أي طامع شقي أو مغامر مغرور مثل الإسلاميين)⁽³⁾.

2-3 إسترجاعات تكرارية :

وظيفة هذا النوع من الإسترجاعات تكرار سرد بعض المقاطع السردية أو الأحداث المسترجعة ، وذلك من أجل تذكير القارئ بوقائع فعالة ومهمة ، لها علاقة بما سيأتي من أحداث أخرى ، وأمثلة ذلك في الرواية تكرار لقصة زينة في الصفحة 49 و44 و314 ففي المقطع ص 44 (كانت زينة ، في جميع التحركات التلمذية في المعهد الصغير.....) وفي

1-الرواية ، ص 314.

2-المرجع نفسه ، ص252.

3-المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

المقطع ص 49 (تنحدر زينة و اسمها الحقيقي أنزوز من احدى القرى البربرية بالشمال الغربي)
وفي المقطع ص 314

(حكاية زينة هي حكاية فتاة من الساحل)⁽¹⁾.

3-التلخيص:

هو عملية سرد مدة طويلة من الزمن في بضعة أسطر أو فقرات ، وقد كثرت التلخيصات في المقاطع السردية التي تضمنت ماضي الشخصيات مثل :عبد الناصر ، عائلته زينة للاجينية، ويعود ذلك لكثرة الإسترجاعات الخارجية التي جاءت كتعريف بهذه الشخصيات عند ظهورها للمرة الأولى في الرواية ، حيث أن السارد يقدم هذه الشخصيات على فترات متقطعة من الرواية . واستعمال تقنية التلخيص تسمح للسارد بعدم الوقوع في سرد كل الأحداث الماضية، وخاصة تلك التي ليس لها أي تأثير في تطور الأحداث .

-نجد قصة عبد الناصر ' الطلياني ' طفولته ،منذ وفاة أبيه و الأحداث التي وقعت في ذلك اليوم (واقعة الإعتداء على الشيخ علالة إمام المسجد) ، وردود الأفعال حول ذلك ، قناعاته و توجهاته ، و خلافاته مع أخيه صلاح الدين و سفر هذا الأخير ، و حياة كل فرد من أفراد عائلته . أمه ، أبوه ، إخوته ، وخلافاته معهم عدا أخته يسر وقصته مع لالة جنينة ، ثم دراسته وهذا كله تم في مساحة نصية قدرت ب 19 صفحة ، ووظيفة هذا التلخيص توضيح التمرد الذي يصدر عن الطلياني ضد أسرته و المجتمع مما أثر على توجهه و تكوينه السياسي و الثقافي .

-ورد سرد لماضي زينة في مساحة نصية وسعتها نصف صفحة ، وقد تمثلت وظيفة هذا التلخيص في تقديم ماضي زينة وتعريفها ...

-ورد سرد لواقعة التحرش بالطلياني من طرف الشيخ علالة التي تكررت أكثر من مرة في نصف صفحة .

لم يلعب التلخيص دورا بارزا في رواية الطلياني ، ذلك لأن السارد يقدم الأحداث ممسحة ، فنجد الشخصيات تحكي عن ماضيها وعن حياتها .

4- الوقف :

يتمثل الوقف في عملية الوصف دون انقطاع لعملية السرد ، ووراء كل وقفة في الرواية هناك وصف إما لشخصية أو طبيعة أو شئ معين ، وهذا ما يجعل من الوظيفة مشتركة بين عملية الوصف و الوقفة في العمل السردى ينشئ منه ما يسمى السرد الوصفي .

بالنسبة لرواية الطلياني نجد وقفات وصفية كثيرة ، كأن يقف السارد واصفا شخصية من الشخصيات أو مكان من الممكنة . ففي حالة وصف الشخصيات :

(فأين وقار الحاج محمود و أناقته في جبهته السكرودة التونسية و شاشيته الإسطنبولي أو في بدلته الإفرنجية و قبعته المستديرة ، على حد سواء ، من طيش ابنه بسروال الدجينز و سترة الدنقري

والشعر الأشعث واللحية المعفاة؟) (1).

(فقد بلغه أن التلاميذ في قاعة الطعام رفضوا الأكل و طفقوا يضربون الملاعق و الشوكات بعضها ببعض و يحدثون بقرقتها على الأطباق ضحيجا مصما) (2).

(إمرأة كاملة مثيرة مغرية) (3).

(ارتبك و أخذته الرعشة فنهض من كرسية وراء مكتبه و اتجه نحوها ليضع يديه الإثنين) (4).

(كان الأب فلاحا يعمل في بعض المواسم ، و يقضي بقية وقته في دكان القرية يتسلى بلعب الورق و شرب الشاي) (5).

(كانت زينة متوترة وكان عبد الناصر هادئا أو يتصنع الهدوء. عمت الفوضى في المشرب تدافع الطلبة للخروج إلا عبد الناصر. أمسك زينة من يديها، انزويا في الركن الأيسر من

1-الرواية ، ص 5.

2-المرجع نفسه ، ص 45.

3-المرجع نفسه ، ص 21.

4-المرجع نفسه ، ص 45

5-المرجع نفسه ، ص 47 .

المشرب .وضعها ورائه و فتح يديه يرسم بهما في الركن مثلثا .وضعت زينة يديها على كتفيه (1).

(وضع السمكتين في المقلاة . شرع ينقل الطعام الذي سخنه تباعا من المطبخ إلى طاولة قاعة الجلوس) (2).

(تعالت قرعة أدباش تصطدم بالأرضية المرصعة بالرخام و سُمع انكسار كؤؤس و شقشقة مواعين من النحاس و ارتظام كراسٍ صغيرة من الخشب جعلت للجلوس على المائدة) (3).
نلاحظ أن الوصف قد تعدى الملامح الجسمانية إلى وصف الأمكنه و وصف الشخصيات من الداخل ووظيفته تقرب صور الشخصيات إلى ذهن القارئ .

5- الحذف :

يمثل الحذف أقصى سرعة للسرد ، ولا نعني بذلك السرعة في عرض الأحداث ، وإنما القفز على بعض الوقائع ، صراحة أو ضمنا ، وقد يكون السبب في الإعراض عن تقديم الأحداث ، عدم أهميتها وتأثيرها على سيرورة المسار السردى .

-ظهر الحذف الصريح في الرواية بكثرة ، وذلك نظرا لإنتقال السارد بين زمني الحاضر والماضي، فنجده يصرح عن الزمن المقتطع من القصة .
(استمر الأمر على تلك الحال سنوات عديدة) (4).

(يذكر عبد الناصر أن تلك السنوات كانت أحلى سنوات عمره) (5).

(وقد أسر لي الطلياني ، بعد زمن) (6).

(في مدة وجيزة) (7).

1-الرواية ، ص 83 .

2-المرجع نفسه ، ص222.

3- المرجع نفسه ، ص335 .

4-المرجع نفسه ، ص35.

5-المرجع نفسه ، ص38.

6-المرجع نفسه ، ص42.

7-المرجع نفسه ، 165.

كما توجد أمثلة عن الحذف الصريح المحدد تحديدا مطلقا :

(...أو بالأحرى درس سنتين في المعهد) ⁽¹⁾.

(بعد أسبوعين تقريبا من الإجتماع في شقة نجم الدين....) ⁽²⁾.

(وإن هي إلا ساعة من الزمن....) ⁽³⁾.

(مر صيف تلك السنة متوترا) ⁽⁴⁾.

(صار لزينة عادات جديدة بعد مضي شهرين أو ثلاثة من السنة الجديدة....) ⁽⁵⁾.

6 - المشهد:

في المشهد يتوافق زمن القصة مع زمن الحكيم ، ويلجأ فيه السارد إلى التوسع في تقديم الأحداث عكس التلخيص ، وورود المشهد في الرواية ممثلا بالحوار وقد يكون بين شخصين أو جماعة ، وذلك من أجل توضيح فكرة أو تأكيد شيء.

خصص السارد مقاطع سردية غلب عليها المشهد الحوارية من الصفحة 70-78 وهذا الأخير دارين عبد الناصر و زينة بعد إنتهاء النقاش حول الشريط الوثائقي عن فكر عالم الإجتماع الفرنسي بيار بورديو

أيضا نجد مشهدا حواريا من الصفحة 96-97-98 بين عبد الناصر و سي عثمان

كما في الصفحات 124-127 بين عبد الناصر و زينة حول نجاح هذا الأخير.

وفي الصفحات 129-130-131 نجد مشهدا حواريا جرى بين زينة وعبد الناصر حول محتتهم المادية .

1-الرواية ، ص164.

2- المرجع نفسه ، ص65.

3-المرجع نفسه ، ص66.

4-المرجع نفسه ، ص115 .

5-المرجع نفسه ، ص274 .

7- التواتر: ر:

7-1 التواتر الإفرادي :

وهو أن يروي فيه السارد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ومثالا على ذلك حادثة المقبرة في الصفحة 6-7 (حين وصلنا إلى مكان الدفن علت أصوات المكبرين من كل جانب ،¹ وضع التابوت قرب حفرة القبر.....)⁽¹⁾.

حيث سرد الراوي حادثة المقبرة وتفصيلها مرة واحدة .

7-2 التواتر التكراري :

هو أن يروي الراوي عدة مرات ما حدث مرة واحدة . ومثال ذلك حياة زينه والتعريف بها وذلك في الصفحة 49-314 (تنحدر زينة واسمها الحقيقي أنزور من إحدى القرى البربرية بالشمال الغربي.....)⁽²⁾.

(حكاية زينة هي حكاية فتاة من الساحل أبوها شخصية إجتماعية مرموقة و أمها أجنبية...)⁽³⁾.

7-3 التواتر التكراري المتشابه :

هو أن يروي الراوي مرة واحدة ما حدث عدة مرات ومثال هذا حادثة التحرش بالطلياني من طرف الشيخ علالة وبالرغم من أنها تكررت إلا أنه رواها مرة واحدة في | آخر الرواية (تذكر الصبي أن بعد حادثة السقيفة ، سقيفة دار سي الشاذلي ، باغته الشيخ علالة بعد حوالي أسبوعين)⁽⁴⁾.

1-الرواية ،ص6.

2-المرجع نفسه ،ص49 .

3-المرجع نفسه ،ص314 .

4-المرجع نفسه ،ص321.

8- الصيغة :

بالنسبة للصيغة السردية التي تشمل مختلف طرائق تنظيم الإخبار السردية ، فإن العرض و السرد في رواية الطلياني وظفا بنفس المستوى وقد تقاربا . فجاءت أنواع الحكى بالتناوب وساهمت في بناء الرواية بشكل متكامل عن طريق التداخل فيما بينها ، وقد ظهر ذلك في انتقال السارد و الشخصيات .

9- المدة :

بالنسبة للمدة في رواية الطلياني فإن كل حدث فيها قد أخذ طوله الطبيعي في الرواية ، ذلك أن الراوي خصص لكل حدث مساحة أو فضاء سردي تناسب و طبيعة الرواية وطولها وهذا ما لاحظناه عند تطبيقنا لتقنيات السرد الأخرى في هذه الرواية.

4: بناء الشخصيات الحكائية في رواية الطلياني :

تتجلى رؤية الكاتب هاهنا بوضوح اتجاه الوضع الإجتماعي من خلال الشخصوخ الروائية ، بناء على وظيفة كل شخصية ، إذ تنقسم إلى عميقة ، سطحية ، هامشية ، حسب ما جاء في تعريف الشخصية لتودوروف (الشخصيات العميقة هي التي تؤدي وظيفة فكرية ، وتسعى لتثبيت أفكارها ، أما ما تبقى من الشخصيات فهي إما سطحية أو هامشية و كليهما يساهمان في إضافة الشيء القليل في بناء حبكة الرواية)⁽¹⁾.

1-الشخصيات العميقة (الرئيسية):

شخصية البطل عبد الناصر :

- البعد الجسمي :

كان عبد الناصر وسيما جدا ، وشديد الجمال وبتبين لنا ذلك من خلال ما جاء في الرواية من مواصفاته ، فقد كني بالطلياني. استنادا إلى قوة جماله الآخاذ الذي كان ينصاع أمامه كل من يراه خصوصا النساء ، (وسامة الفتى)⁽²⁾. (جماله الذي جمع بين جمال الأصول

1-إدريس بودية ، الرؤية والبنية في رواية الطاهر وطار ، ص35.

2-الرواية ، ص5.

الأندلسية لأمه وجدته ومخايل الوسامة التركية لأبيه وجده (1). كان يرتدي لباسا رياضيا (حذاء البرودكان... و سترته الدنقري) (2).

أما عن عمره فهو بين السابعة والعشرين و الثلاثين ، ذلك أن الراوي سرد لنا هذه الفترة من عمره بالمرحلة فهو ابن العشرينات وهاهو يشارف على الثلاثين أين كان طالبا جامعيا وهذا ما يظهر جليا في قول الراوي (لم يزل عبد الناصر طالبا) (3). وبعدها (أصبح صحفيا مترسما في الجريدة الناطقة باسم الحكومة) (4). فالراوي يقص علينا وقائع مرت منذ أن كان عبد الناصر طالبا جامعيا أي في ريعان شبابه منتقلا بنا إلى سن الثلاثين أين نجده تزوج وترسم في عمله.

ب- البعد الإجتماعي و النفسي :

1- البعد الإجتماعي :

نشأ عبد الناصر في أحضان عائلة ثرية (ابن العائلة ذات الأصول التركية) (5)، كان أبوه موظفا كبيرا ذا شأن (الموظف الكبير بوزارة المالية) (6)، يظهر ذلك أيضا في البذخ الذي عاشته عائلته (فالحاج محمود من الأوائل الذين أدخلوا جهاز التلفزيون إلى البيت) (7)، كذلك كان أصدقاؤهم من عائلات مرموقة -وقد أثرت بشكل كبير في حياة الطلياني فيما بعد- نظرا لكون عبد الناصر و أخوه صلاح الدين من النخبة المثقفة، فحتى في وفاة الوالد الحاج محمود حضر في جنازته الأعيان و المثقفون (أصدقاء إبن المغفور له من الفنانين و المثقفين و الجامعين ورجال الإعلام و حتى رجال السياسة وبعض الوزراء) (8).

1-الرواية ، ص6.

2-المرجع نفسه ،ص5.

3-المرجع نفسه ،ص14.

4-المرجع نفسه ،ص11.

5-المرجع نفسه ،ص24.

6-المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

7-المرجع نفسه ،ص7.

8-المرجع نفسه ،ص6.

2- البعد النفسي:

كان عبد الناصر من أصحاب المزاج المزدوج ففي الكثير من الأحيان نجده منفعلًا شديد الغضب (يلعن دين والديك يا منافق يا نذل يا ساقط) ⁽¹⁾ فقد ضرب الشيخ علاله أثناء جنازة والده (الطلياني يضرب و يسب الإمام ، لقد جن ابن الحاج محمود مسكين) ⁽²⁾ أما من ناحية أخرى فهو طيب حنون ، رقيق خاصة مع الجنس الآخر ، فهو يجذبهن و يأسرهن بجماله الآخاذ وهذا ما جعل علاقاته النسائية والغرامية كثيرة ، فلم يكتف بحبيبته وزوجته زينة فقد تعرف على صديقتها نجلاء ودخل معها في علاقة وبالتالي خيانة زوجته زينة (نحن نلعب بالنار ، لا أريد منك ، إذا إخترت أن تسير معي ، التوقف في منتصف الطريق) ⁽³⁾

(إذن أنت منزعج لأنك ستخون زوجتك مع صديقتها لأول مرة في داركم) ⁽⁴⁾

ج- عواطفه :

رجل عاطفي حنون ، ورقيق المشاعر ، لا يملك ذرة من الحقد في قلبه ، مرهف الحس (إشتقت لك) ⁽⁵⁾

وبالعودة إلى بادئ حياته فقد كانت له علاقة بلالة جنينة بنت الحسب و النسب ، البنت الوحيدة لشيخ الحارة وأغنى أغنياء المدينة فهي كانت تستلطفه وتجه أو قد تكون رأت فيه صورة أخيه صلاح الدين ، فحتى بعد أن تزوج زينة بقيت علاقاته بقيت علاقاته المتعددة بالنساء ، بل عله زاد في ذلك إلى أن أصبح زير نساء وقد علمت زينة زوجته و حبيبته بذلك (مع كثرة علاقاتك لذا فالرجاء إحترامي أنا على الأقل والحرص على صحتي و صحتك أيضا ، فهي تهمني) ⁽⁶⁾.

1-الرواية ،ص7.

2-المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

3-المرجع نفسه ،ص180.

4- المرجع نفسه ،ص220.

5-المرجع نفسه ،ص100.

6-المرجع نفسه ،ص274..

حبه لزينة في بادئ الأمر كثيرا ومتبادلا (أنا الآن منتش بجنتك أنت ببذح روحك و سحر عينيك و نعيم جسدك) (1).

والظاهر أيضا أنها بادلتها نفس الإحساس ، ونفس المشاعر الجياشة (شرحت له أن إعجابها به كان فكريا رغم ما بينهما من إختلافات فكرية) (2).

(لقد تأكدت شعرت معك أنني في حماية أسد لا يريد بي سوءاً و لا ضرراً) (3).

وقد تأكد لنا جليا أن ما بينهما فعلا حب حقيقي فلو لم يكن كذلك لما تقدم عبد الناصر لزينة و طلبها للزواج بعدما حكته و قصته له في تلك الليلة عن كونها أغتصبت لا تدري ممن ؟ إنها حقا أثرت فيه بشكل واضح و ذلك يكمن فيما يلي :

(أنا أحبك و الحب سخاء و عطاء....أنا أحبك ، وبلغت المصلحة ستدخلين البهجة على هذا البيت الرتيب ، ستكونين زهرة في هذه الحديقة) (4).

وبالرغم من كل هذا الحب إلا أن الطلياني وزينة ما فتت هذا الحب بعد قرارهما بالزواج أن ينصهر و يذوب رويدا ، رويدا ، حتى أصبح البيت و الحياة بين الزوجين يسودهما فتور حتى في اللقاءات عدا تلك التي تفرض عليهما آخر الأسبوع ، نظرا لإنشغالهما ، أو أن نار الحب في التي كانت بينهما قد غطت عليها روتينية الأيام ، وبحث كليهما عن إثبات ذاته وهكذا حتى آل الوضع إلى ما آل إليه الآن .(لقد غرقت في بحثها و انشغلت عن الطلياني) (5).

1-الرواية ،ص102.

2-المرجع نفسه ،ص104.

3-المرجع نفسه ،ص103.

4- المرجع نفسه ، ص113.

5-المرجع نفسه ، ص 136 .

د- طموحه:

كان طموحا ، يدفعه طموحه دائما نحو الأفضل (اجتزت امتحان الشهادة التكميلية و نج.....نجحت) (1).

(بسرعة كبيرة إشتهر عبد الناصر في الصحافة بأنه أكثر المصححين ثباتا و اتقانا) (2).

كان واثقا من نفسه كثيرا وهذا ما يجعله يكتسب مكانة مهمة عند الجميعلا خاصة أخاه صلاح الدين (إنه متحمس في الدفاع عن نفسه) (3).

هـ- غايته:

تتمثل غايته في بادئ الأمر في الخروج بالبلاد من دائرة التسلط الديكتاتورية أثناء عهد بورقية من خلال كونه عضوا نشطا في حزب معارض للفكر البورقيي (جمع عبد الناصر ، إثر لقائه بالرفيق الأستاذ المحامي ، قلب التنظيم للتباحث في المسألة) (4).

كان يكره الفكر البرجوازية ، لا بل يمقته (هذه النكت البذيئة لا تليق بالمناضلين إنها أخلاق البرجوازية الصغيرة المتعفنة) (5).

ثم بدأ ينسحب فكريا بالدرجة لأنه وجد نفسه في غار يشده نحو المجهول ، وأنه يغوص في اللانهاية ، فبدأ يفكر في العمل على أخذ أستاذية في الحقوق ومن ثم البحث عن عمل مثله مثل كل رفاق الجامعة الذين أصبحوا إما محامين أو موظفين في السفارات و القنصليات أو أنه بقي وحده داخل هذا الرواق (فكر في أن ينقطع صلته بالهيكل النقابية) (6).

1-المرجع نفسه ،ص 136 .

2-المرجع نفسه ، ص 149 .

3-المرجع نفسه ،ص16.

4-المرجع نفسه ،ص43.

5-المرجع نفسه ، ص30.

6-المرجع نفسه ،ص92.

و- ثقافته : _____

إن عبد الناصر (طالب الحقوق) ⁽¹⁾ هو ذلك الشاب المثقف الذي قرأ كثيرا و إطلع أكثر (شاب مفعم بقيم الثورات الاشتراكية) ⁽²⁾ وكلما زدنا توغلا في الرواية وجدنا ما يدل على أنه في تطور علمي مستمر (إجراء إمتحان شهادة الإختيارية) ⁽³⁾ كذلك هو في سعي لنيل درجات أعلى في مجال دراسته (ينال الأستاذية في الحقوق) ⁽⁴⁾ وما يدل على أنه مثقفا اشتراكه في التنظيمات الطلابية وكان أحد الأعمدة الأساسية في جامعته ممن سعوا إلى إثبات ذاتهم وتغيير واقعهم فهو منظم للهياكل الثقافية كما يشهد له جميع من عرفه بالثقافة و الحنكة وحبه للعلم (كان يحب الكتب و المطالعة يطالع الروايات و الأشعار و كتب الفلسفة والتاريخ) فهو ذكيا نبيا منذ صغر سنه وبشهادة الجميع (أعترف له بذكاءه و نباهته) ⁽⁵⁾

2- شخصية زينة :

أ- البعد الجسمي :

كانت أنزور جميلة وأنزور هو الإسم الحقيقي لزينة ، ويكفي أنها من أصول أمازيغية بربرية ليدرك القارئ أنها جميلة ، بل فاتنة الجمال ، عيناها الخضروان وجسمها الممشوق الذي يسر الناظرين ، بوجه قمحي زادها تألقا (ممشوقة القوام كالرمح ، وجه قمحي وضاح ، شعر قصير بسيط أملس بتسريحة مميزة) ⁽⁶⁾

1-المرجع نفسه ،ص15.

2-المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

3-المرجع نفسه ، ص92.

4-المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

5-المرجع نفسه ،ص154.

6- المرجع نفسه ، ص 49.

لم تكن أنوثتها متصنعة بالمساحيق و المكياج ، بل كان جمالها رباني سبحان من أبدع في تصويرها (لاهي متأنقة من أثر الحلاقات ولا هي مهملة محجل المناضلات) (1) (لم تكن تستعمل المساحيق إلا نادرا) (2).

تملك زينة عيونا حلوة ساحرة تجذب غليها كل من يراها ببيرقهما (عينها الخضروان خضرة أخاذة غامقة يزيدا جحوظ لطيف في محجربها بروزا و إشعاعا، كل ما حاول المرء أن يتأمل تينك العينين و التركيز عليهما وجد فيهما غموضا غريبا كانت بعينها تينك ، تجعل مخاطبها أو الناظر إليها حتى عن بعد مأخوذا بسحرها الغامض لقد كانت جمالا باذخا ويقسم جل الخبيرين بالنساء من أصدقائنا أنها لو لبست لباسا عاديا ... ولو إستعملت مكياجا خفيفا أوليا....، أي لو إعنتت بإبراز الحد الأدنى من أنوثتها ، لقلبت الدنيا رأسا على عقب) (3).

كانت ثيابها تدل على انها مناضلة ثورية ، تسعى لإثبات ذاتها و افكارها ، إلا أنها لم تكن تُعنى بهذه الأمور أي اللباس و الثياب و المكياج (تلبس الدجينز دائما ، وحذاء رياضيا كالمستعدة أبدا للتسلق أو الجري) (4).

ب- البعد النفسي و الإجتماعي :

1- البعد الإجتماعي :

نشأت زينة في قرية ريفية ، كانت امها تخدم في بيوت أحد كبار الفلاحين ، تعتبرها أرجل من أبوها و أكثر تحملا منه للمسؤولية وكانت هي الأقرب إلى قلبها والأحب لها ترعرعت وسط اسرة فقيرة ، أبوها سكير و متخلف ، أخوها فلاح ، لم تغادر قريتها قط (كان الأب فلاحا يعمل في بغض المواسموالولي الحقيقي هو أمها التي تشتغل خادمة في بيوت أحد

1- المرجع نفسه ،ص49 .

2-المرجع نفسه ،ص49.

3-المرجع نفسه ،ص50.

4-المرجع نفسه ،ص49.

كبار الفلاحين) (1). (لم تعد تكلمه منذ سنوات ، لا تعتبره ابا لها أقسمت أمام العائلة أن الأم أكثر رجولة منه... كانت تنعته بالحقير السكير المتخلف) (2).

2- البعد النفسي:

كانت زينة هادئة لا تخالف الرأي إلا في أحيانا نادرة ، طموحة دائما تسعى إلى الأفضل يقودها فكرها الفلسفي الرائد على التطلع بغية الوصول إلى الأحسن و الأفضل (حلمها ان تصبح استاذة جامعية في الفلسفة) (3). (كانت تتحدث بشغف عن آمالها و طموحاتها) (4)، كانت ذكية وجريئة ، والدليل على ذلك أنها غستطاعت فرض هيبتها داخل المبيت بعد محاولة القائم العام التحرش بها (يضع يدها الإثنيين وهو واقف وراءها على صدرها.....صفعته على خده ثم طفقت تصرخ و تتهمه بالتحرش بها و هي في حالة هسترية) (5)، وصار المدير و القيمون بعد هذه الحالة يهابون ولا يستطيعون حتى التكلم معها أو إيقافها ، بل إنها كانت تجاهر بالتدخين ولا تدخل على غرار بقية التلاميذ المدخنين والمدخنات إلى المراحيض ، بل كانت تفعل ذلك في وسط الساحة ، جرأتها غير محدودة حيث لا تخاف أحدا ولا تهاب بشرا (أنت وقحة ، سأطردك من المبيت و المعهد) (6).

ج- عواطفها :

ما إن نقرأ عن زينة في أول الأمر نجدها انبهرت بعبد الناصر من أول لقاء وفتحت له قلبها و اسرت له بكل ما يجول في خاطرها ، ارتاحت له ، وجدت فيه رجلا تعول عليه (أول رجل أدخل بيته دون ان يحرك الحيوان الذي بداخله) ، توطدت علاقتها به كانت تجبه كثيرا ، تحمل مسؤوليتها رفع عنها غبنها و شقاؤها الذي دام لسنوات من أب مستنكر للمسؤولية و أخ يبندها و يعاملها كخادمة ، رأت في عبد الناصر بطلا مغوارا ، عكس لها صورة الحبيب و الصديق الذي يستعد للموت من أجلها ، حسسها بأنه في سبيل عشقها حتى الموت

1- الرواية، ص46.

2-المرجع نفسه ، ص 47.

3- المرجع نفسه،ص80.

4-المرجع نفسه ،ص72.

5-المرجع نفسه ،ص45.

6-المرجع نفسه ،ص46.

والهلاك يهونان : (إلتصقت محتمية به من خطر محقق دفنت رأسها بين كتفيه لحظة إنتشاء يجتمع فيها ناناتوس و ابروس)⁽¹⁾.

(تدبر الأمر و أعد لها غلافا من الورق المقوى لم تكن تحلم به)⁽²⁾.

(أنا مسؤول عنك)⁽³⁾.

د- ثقافتها:

زينة فتاة مثقفة ، والدليل على ذلك أنها منذ صغر سنها كانت تحب طلب العلم ولا تحب أن يعطلها على ذلك شئ (بجابتها و حب الأساتذة جميعا لها)⁽⁴⁾. (من أين أتت هذه الثقافة زينة)⁽⁵⁾.

كان كل من يجادل زينة أو يخالطها يعرف نهم ثقافتها و شراسة علمها الغزير الذي كان متأصلا فيه (أقرأ حتى ورق الجرائد الذي يلف فيه العطار المشتريات)⁽⁶⁾.

حبها للمطالعة لم يكن محدودا ، ولا تكتفي منه أبدا ، هذا ما جعل أساتذتها يشهدون لها بالتميز والفرادة عن بقية التلاميذ (وجدت نفسها فيلسوفة رغم أنها في مرحلة التعليم الثانوي ليقدم لهم نابغة المدرسة و أقسم لهم أنه سيكون لها شأن عظيم)⁽⁷⁾.

1-الرواية،ص83.

2-المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

3-المرجع نفسه ،ص153.

4-المرجع نفسه ،ص44.

5-المرجع نفسه ،ص72.

6-المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

7-المرجع نفسه ،ص74.

5- الشخصيات الثانوية: (السطحية)

من الشخصيات الثانوية في رواية الطلياني نجد صلاح الدين أخو الطلياني ، ونجلاء صديقة زينة ، كذلك نجد سي عبد الحميد رئيس التحرير.

صلاح الدين أخو عبد الناصر وهو خبير اقتصادي (بمنطق رجل الإقتصاد والخبير المطلع على الإقتصاد العالمي و توجهاته)⁽¹⁾. المثقف الأول داخل بيت 'الحاج محمود' كان يعيش خارج البلاد (يعيش في سويسرا)⁽²⁾. لا يأتي لبلاده أو وطنه الأصلي نادرا و قد لا يزور عائلته ، لأنه يأتي للإصطياف في شواطئ بلاده لا غير : (كان صلاح الدين خلال بعض عطل الصيف ، يأتي إلى تونس يصطاف في شواطئ جربة أو طبرقة أو سوسة أو الحمامات دون ان يعلم العائلة ودون ان يرى اي واحد م نهم)⁽³⁾.

كان عبد الناصر يجب أخاه صلاح الدين كثيرا و يكن له كل الإحترام و الإجلال إعترافا منه له بالفضل الدائم عليه ، وكذلك إفتخارا و اعتزازا به و بإنجازاته العلمية الكبيرة و التي أثبت فيها ذاته خارج البلاد وهذا دليل كبير على أن صلاح الدين يملك إمكانيات كبيرة (خصاله العلمية و تواضعه و خبرته و نزاهته ...للوصول إلى أعلى المراتب)⁽⁴⁾. فهما تربطهما علاقة طيبة و متينة يكنها كل منهما للآخر ، فرغم إعتراض على نمط حياة أخيه الطلياني غلا أنهما ظلا متحابان يشد كل منهما عضد ه بالآخر (انا فخور بأخي الأصغر الذي مزال طفلا يجب الحياة)⁽⁵⁾.

صلاح الدين أبدا لم تتغير علاقته بأخيه ، من جهته أيضا عبد الناصر كان دائم التودد له و الإعتزاز بأعماله (كان حين يسأله أصدقاؤه أو من يلتقي بهمعن صلاح الدين وما قد يكون من قرابة بينهما كان يجيب هو أخي الأكبر وكان يسميه الباشا و يسترسل في ذكر

1- الرواية ، ص15.

2- المرجع نفسه ، ص17

3- المرجع نفسه ، ص13.

4- المرجع نفسه ، ص14.

5- المرجع نفسه ، ص 23.

خصاله العلمية و تواضعه و خبرته و نزاهته و تعويله على نفسه للوصول غلى أعلى المراتب⁽¹⁾.

كان إنسانا مثقفا ، بعيدا عن حوارات العائلة و مشاكلها ، رغم هذا كان صاحب الفضل على عبد الناصر (فلولا بقية إحترام يكنه لأخيه و اعتزازه به لنجاحه العلمي و المهني الدولي و أياديه البيضاء عليه في أوقات تحصيله الجامعي و بعيد تخرجه سنة 1986 لرفض زيارته)⁽²⁾.

كانت غاية صلاح الدين هي التطور العلمي و الذاتي و الخروج بنفسه من التأزم العائلي و الفكري فشاء أن يبني حياته في سويسرا أين ذهب إلى فرنسا بعد نجاحه في شهادة البكالوريا ، رأى ان يبقى هناك لان الحياة أفضل و أحسن خارج وطنه ففر بنفسه خارجا كي لا يصبح مثله مثل الطلياني (فلو لم يعيش في سويسرا لكان ربما مثل عبد الناصر)⁽³⁾.

(إنه إنسان حر له أسلوب تفكير شخصي ربما كان نمط عيشه لا يناسب مجتمعا محافظا مثل المجتمع التونسي الذي لا يعترف بالحرية الشخصية ولا يحترم إختيارات الفرد)⁽⁴⁾.

دافعه من وراء ذلك دافع نبيل هو الإرتقاء بنفسه غلى الأحسن ، والبحث عن ذاته خارج الوطن ، لم تكن الغربة عند صلاح الدين حاجزا ، بل إنه دفع بنفسه و لانه مزود بثقافة كبيرة و نباهة و ذكاء مميز لأن يبني طموحه بذاته ، بعيدا عن ثقافة الأسرة المسيطرة و الأم السليطة ، فتزوج هناك و بمى أسرته ووظيفته متخليا عن كل ما يشده نحو وطنه الأم حتى و إن كانت أسرته ، شذ عن هذا الرجيل علاقته بالطلياني ، التي بقيت دائما مرتبطة و موصولة لانقطاع فيها .

يمكننا القول عن شخصية صلاح الدين أنها شخصية مثقفة ، براغماتية ، عطوفة ، وبنائة سواءا بالمعنى الأخلاقي أو الذاتي أو الإجتماعي ، شخصية عصامية ، فريدة من نوعها ، تسعى لإثبات وجودها ، نظرا لثقافتها ، و إكتنازها المعرفي و الفكري الكبيرين .

1- الرواية ، ص14.

2-المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

3-المرجع نفسه ،ص14.

4-المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

من الشخصيات أيضا نجد شخصية 'بجلاء' الفتاة المثقفة المطلقة ، صديقة زينة زوجة الطلياني ، تعرفت عليه في بيت صديقتها ، هذه الجميلة ، الرياضية ، المشبعة بالأنوثة ، تبهر كل من يراها (حاجبين المهللين ... طول شعر الهدبين و إسترخاؤهما حاجبين و اهداب من سواد مبهج على عينيّين عسلتين براقتين ، جبين واضح و خد اسيل)⁽¹⁾.

جمالها الساحر لا يقاوم ، خصوصا رجل زير نساء مثل الطلياني ، قوامها رشيق كأنه تحفة وجوهرة فنية ، تحب الرياضة و تمارسها كثيرا إلا أن تمرست في هوايتها و أصبحت أستاذة تربية بدنية (قائمة ممتدة وقوام نحتته رياضة كرة الطائرة التي مارستها في نادي الزيتونة ، الرياضةواصلت هوايتها بعد دخول المعهد العالي للرياضة والتربية البدنية لتصبح أستاذة رياضة)⁽²⁾.

شعرها مسترسل لامع يظهر شدة اعتناءها به (شعرها طويل مسترسل بلميع من اثر الزيوت لها رائحة مميزةوجھها منمّص بعناية عليه ألق مراهم و دهون لا يشك الناظر للحظة في أثرها على نضارة تلك الالماسة المنحوتة وبريقها)⁽³⁾.

حكايته غريبة نوع ما ، مختلفة بشدة عن بنات جنسها ، عاشت تجربة سيئة مع زوجها دامت ثلاثة أشهر (فتجربتها المريرة لن تدم إلا ثلاثة اشهر تقريبا قبل أن تصبح في عرف القانون ناشزا بفرارها إلى بيت أبيها)⁽⁴⁾.

كان زوجها يرتعب من أمه و يطيعها حد التقديس ،(كان لايدخل خيطا في سم إبرة إلا بعد إستشاراتها)⁽⁵⁾

فقد كانت تتدخل في أمور و شؤون حياتهما ، وهو الأمر الذي أكرهها فيه ، فقد كان يجبرها بكل صغيرة و كبيرة دون أن تترك لهما مساحة لعيش حياتهما كما أرادا،وهذا ما راته

1- الرواية ، ص178.

2-المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

3-المرجع نفسه ، ص 178.

4-المرجع نفسه ، ص187.

5-المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

نجلاء أمرا مشينا برجل في هيبة ووقار زوجها ، (ماذا تريدني أن افعل ؟ هي امي فاعتبريها أمك ايضا)⁽¹⁾.

أخيرا وليس آخرا نصل إلى شخصية 'عبد الحميرئيس التحرير في صحيفة حكومية يُعرف بأنه أجمل قلم في تونس ، تعرف على عبد الناصر إثر صدفة غريبة جمعت بينهما إذ يومها صحح عبد الناصر الإفتتاحية التي كتبها سي عبد الحميد -رغم أنه لم يكن يعلم أنها له- كان واثقا في نفسه يمشي ملكا (أنت تصحح لي مطابقة الأزمنة في هذه الجملة ؟.... الخطأ هو الخطأ إسأل من تريد ممن يتقن الفرنسية ؟... إذا إتفقتم فالنص نصك ...أنا أديت واجبي ولك سديد النظر ولا أحد منا موليار)⁽²⁾.

أعجب رئيس التحرير بجرأة و ذكاء و فطنة هذا المرء ، كيف لهذا الرجل أن يتحداه بعدما سمع منه ، بل إنه طلب منه أن يراهنه فما إن فان عبد الناصر و ظهر كلامه صحيحا أعطاه رقية و سكرتير التحرير أجرهما -دون رئيس التحرير فهو إستثناه كما قال له لأن أمواله كثيرة- أو إذا ظهر إن عبد الناصر على خطأ منحهم أجره الشهري ، وأخيرا ظهر عبد الناصر على قدر كبير من الصحة ،من يومها أصبح عبد الناصر ذراعه الأيمن ، وكانت هذه الأعمال عند عبد الناصر تمرينا سهلا أما عند رئيسه في العمل فإنها خدمة كبيرة يقدمها له الطلياني .

إعترف له سي عبد الحميد بمهاراته العالية ، ذكاؤه ونباهته ، وقدراته التحريرية و أسلوبه المتميز ، توطدت صلته به كثيرا، كان سي عبد الحميد كما بدا لعبد الناصر ذات مكاشفة أنه لم يكن دستوريا مخلصا بل هو ديمقراطي فقط (كان قريبا من الديمقراطيين داخل حزب الدستورأعترف له أيضا في لحظة صراحة نادرة ، أنه لم يختار حزب الدستور بل فرض عليه ، وإلا ترك المكان و المكانة لمن هم دونه)⁽³⁾.

1-الرواية ،ص 187.

2-المرجع نفسه، ص151.

3-المرجع نفسه ، ص 154 .

زادت عشرة الطلياني و سي عبد الحميد ، عرفا بعضهما أكثر ، اقتنع عبد الناصر بما في داخل رئيسه في العمل ، وأعجب رئيس التحرير بكفاءة و جرأة عبد الناصر (إستحال الإستلطف والتقدير و الإحترام بينهما إلى محبة لم تزدها المصادقة و المعاشرة إلا قوة)⁽¹⁾.
اصبح يحدثه عن خبايا و أسرار القصر و صراعاته و مواقف الأحزاب و انقساماتهم (حدثه حديثا دقيقا مفصلا عن الحزب و دواليبه و عن أسرار كل شخص من الوزراء و المسؤولين ومن يقف وراءهم و يسندهم و الخلافات بينهم ومن يخرج مع زوجة من ؟ ومن يتبع أسرار من ؟)⁽²⁾.

6- الشخصيات الهامشية :

من الشخصيات الهامشية التي وردت في رواية الطلياني نجد كلا من عمر حسن وبوك علي ، لالة جنينية وحمادي كل هذه الشخصيات كان لها دور و لو كان ضئيل في صياغة حبكة الرواية و سيأتي ذكرها تباعا كالاتي :

في بادئ الأمر سنتحدث عن 'لالة جنينة' جارة عبد الناصر وزوجة الإمام علالة ، هي واحدة من بنات الدار ، لالة جنينة هي من كانت تعني بالطلياني حتى في إغتساله ، تساعده وتشاركه مغامراته الصبانية (جنينة هي التي أصبحت تعني به حتى في إغتساله و تدللّه و تشبعه قبلات حارة و تضعه بين يديها و في حجرها وتلاعبه)⁽³⁾. (إلتجأ إلى حاميته و راعيته الجديدة جنينة لتدافع عنه)⁽⁴⁾.

إن جنينة كانت شريكة الطلياني أيام صباه وهي التي شاركته أحلى سنوات عمره (كانت تجلس قربه تتأمله وهو يراجع دروسه ...تنظر إليه بعينين ساهمتين أحيانا ، حاملتين أحيانا أخرى)⁽⁵⁾. زادت درجة قربه من لالا جنينة وأصبحت تمتع نفسها بهذا الصبي الصغير الذي لم يكن يفهم ما كانت تقوم به (ثم ما عادت تكتفي بالتقبيل البارد ، بل تمتص رقبتة برقة أحيانا

1-الرواية ، ص154.

2-المرجع نفسه ، ص156.

3-المرجع نفسه ، ص37.

4-المرجع نفسه ، ص38.

5-المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

وبعنف أحيانا أخرى⁽¹⁾. وحتى بعد أن كبر عبد الناصر، وأصبح شابا في ريعان شبابه ذهبت به جنينة أشواطا أخرى لم يكن يعلمها وفعلت معه أمورا مريبة وعجيبية. فهذه السيدة المتزوجة علمت الطلياني ألوانا من فنون الجسد (كانت معلمة ماهرة لم تخفي عليه أي شيء ولم تبخل عليه)⁽²⁾. كانت ترى فيه صورة أخيه صلاح الدين، هذه الأميرة اليتيمة أصبحت تطلبه بكثرة، وأصبحت مدمنة على جسد عبد الناصر، ولم تعد ترضى بالقليل منه، فارتأى عبد الناصر أن يقطع علاقته بجنينة التي أصبحت تخالط كل صبي يقع في عينها، ولا تستثني أحدا من صغار الحي (لم تعد ترضى بالدقائق التي يتطلبها الوصال وإطفاء النيران الملتهبة)⁽³⁾.

أما بوك علي الشخصية الغامضة، فقد كان في بيت الحاج محمود، وكان يقوم بشراء لوازم البيت أو اصطحاب عبد الناصر إلى مدرسته ذهابا وعودة، إنه كما حدثنا عبد الناصر أنه أحد النازحين نحو قرى الساحل لاستقبال بورقيبة عام 1955 (بوك علي هذا شخصية غامضة كان يقطن في إحدى الغرف الصغيرة، وهو مكلف بخدمة العائلة يرافق عبد الناصر في طريق المدرسة ذهابا وعودة... كان بوك علي يشتري من السوق ما تحتاجه سيدة البيت وما تطلبه بقية العائلة)⁽⁴⁾.

لا تعرف عنه أخبار كثيرة، والمعلومات قليلة في ذهن عبد الناصر (إنه من النازحين الذين جاؤوا من إحدى قرى الساحل لاستقبال الزعيم بورقيبة في جوان 1955 في ميناء حلق الوادي)⁽⁵⁾. كان ممن يحشدون لملء اجتماعات الرئيس والوزراء ورؤساء الأحزاب للتصفيق والتهليل وإكثار الجماهير (إنه من الفلاحين الفقراء الذين كان الدستوريون الميسورون يحشدونهم لملء الاجتماعات بالحضور، وربما للحماية أو التصفيق، وللقيان بالمهام الصغيرة التي يحتاج إليها الحزب)⁽⁶⁾. كان من المشردين بعد ذلك في العاصمة، ولم أكثر طلبا من غيره فهو لم يطمع إلا في لقمة عيش قليلة ومأوى يقيه حر الصيف وقر الشتاء فهو شيخ كبير أكبر من

1- الرواية ، ص 39.

2- المرجع نفسه ، ص 40.

3- المرجع نفسه ، ص 340.

4- المرجع نفسه ، ص 27.

5- المرجع نفسه ، ص 28.

6- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الحاج محمود آن ذاك،(ولم يكن أمثاله يطمعون من الحياة في أكثر مما يسد الرمق ويضمن السيجارة والقهوة وقبل إسداء الخدمات التي يستنكف منها الأسياد الميسورون) ⁽¹⁾. كان شخصا بدويا يضرب به المثل في اتساع الثياب والجسم(حين يذهب الطلياني لينام دون أن يغسل رجله أو يتكاسل لغسل يديه بعد الطعام أو يعود إلى البيت متسخ الثياب أو حين تحك له أخته جويدة جسمه في الحمام... كانت تردد على مسامعه: ما أكثر وسخك كأنك بوك علي) ⁽²⁾.

بالنسبة إلى شخصية 'عم حسن' فقد تعرف عليه الطلياني في 'مقهى الحاج' حيث رآه متبرما باحثا عن مناظرة قد تفتح ، كانت صدفة سعيدة (حيث اعتاد أن يجلس ليطالع الجرائد بحثا ، بالخصوص عن مناظرة قد تفتح وتتبع للأخبار تعرف صدفة على عم حسن ، كانت صدفة سعيدة) ⁽³⁾، عرض عليه 'عم حسن' أن يشتغل مصححا في الجريدة التي يشتغل فيها لأنه لحسن حظه الجريدة تبحث عن متقنين للغة الفرنسية وهذا بعد ان اطمئن عبد الناصر من عدم كونه من البوليس السري او الأمن ، وخاصة بعد أن أخبره عن تبرمه وانزعاجه من تخلف المطابع التونسية ، مقارنة بما شاهده في المانيا من تطور، (أعلمه بأن الجريدة التي يشتغل في مطبعتها تبحث عن مصححين أكفاء يشتغلون ،...أكد له أن حظوظه كبيرة بما أن عدد الذين يتقنون الفرنسية في تناقص سواء من المحررين أو الصحفيين أو المصححين) ⁽⁴⁾.

فكان عم حسن هو الوجه الحسن فعلا على عبد الناصر والطلالع البهي الذي حمل له كثيرا من الراحة والطمأنينة وأولى خطوات نجاحه المهني .

أما 'حمادي' فهم مصمم الجريدة وهو الشخص الذي نصح به عم حسن عبد الناصر بأن يصاحبه كونه اليد اليد الأولى التي ستساعده إن رغب ولوج عالم الصحافة (عم حسن نصح عبد الناصر بأن يصاحب حمادي مصمم الجريدة حين رغب في أن يعرف الجانب الأهم في صناعة الصحف) ⁽⁵⁾.

1-الرواية ، ص28.

2-المرجع نفسه ، ص29.

3-المرجع نفسه ، ص148.

4-المرجع نفسه ، ص149.

5-الرواية ، ص163.

حمادي كان فنانا بمعنى الكلمة ، رجل يعيش لوحده ، سكير حتى في أوقات العمل لم يتخلى عن عن زجاجة الكحول (كان حمادي فنانا ، سكييرا ، يعيش وحيدا بعد أن هربت منه زوجته..... يحمل معه دائما قارورة مشروب روحي من صنف البوخه يمز منها مزات وهو يشتغل) (1).

خريج مدرسة الفنون الجميلة ، صاحب براعة واحترافية فنية عالية ، يهابه كل من يعمل معه ، ويشفقون على حاله و يحبونه ،رجل ساحر يستطيع أن يصور الجريدة في أحلى حلة لها ، أو أبشع صورة لها ، تعلم عبد الناصر منه الكثير ، أخذ من حرافيته و لم ييخل عليه حمادي بشيء ، بل إنه أراد له الفرادة والتميز، أعطاه سر المهنة وأسرار و خبايا فنه (بدأ معه خطوة بخطوة نبهه إلى تتبع المراحل دون أن يسعى إلى حرقها) (2).

(أصبح يتقاسم معه الصفحات) (3).

(ذكر له أنه سيعلمه قواعد تصميم هذه الجريدةسيعلمه أيضا إمكانات بصرية لا تستعمل في صحفنا التونسية) (4).

7-:الفضاء المكاني في رواية الطلياني :

بما أن للمكان الروائي أهمية كبيرة لا تقل عن أهمية الزمان (فإذا كانت الرواية في المقام الأول فنا زمنيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ، ويخضع لمقاييس الإيقاع ودرجة السرعة ، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم و نحت في تشكيلها للمكان) (5).

إننا وفي وصفنا للمكان أو الفضاء الجغرافي يبرز ما يسمى بالفضاء الروائي والذي هو (مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة -بذلك- فضاءها الواسع الشامل) (6).

1-المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

2-المرجع نفسه ، ص 165.

3-المرجع نفسه ، ص 166

4-المرجع نفسه ، ص 165.

5-سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 93.

6-حميد حميداني ، بنية النص السردى ، ص 63.

لقد اقتضت الحاجة الحكائية في رواية الطلياني إلى تنوع فضاءاتها المكانية وإعطائها سمات تتميز بالتعدد و الاختلاف و الانتظام من بين هذه الفضاءات نجد :

1- المقبرة :

(لم يفهم أحد الحاضرين في المقبرة كانت مقبرة الزلاج في حالة خشوع ، لا تسمع في أرجائها إلا التكبير و أصوات القراء)⁽¹⁾.

(أقيمت صلاة الجنازة في الباحة الكبرى للمقبرة)⁽²⁾.

2- البيت :

(لكن أمه تمكن يامينة الخادمة من المفتاح أحيانا لتهوية الغرفة)⁽³⁾.

(فتح الدولاب و نظر في كل الأماكن التي يمكن أن تخفي فيها الأشياء ، تحت السرير ، وراء الخزانة ، فوقها في أدراج المكتب)⁽⁴⁾.

(قررت زينب أن يستقل الفتى في غرفة أخيه في الطابق العلوي ، لتبقى الدجاجات الأربعة في الغرفتين الأخرين في الطابق السفلي)⁽⁵⁾.

القارئ لرواية الطلياني يلحظ كما لاحظنا أن أحداثا كثيرة وقعت في المنزل على هذا التموقع أو هذا الفضاء الجغرافي كانت وراءه أسرار يعلمها الكاتب ، وقد نستشفها نحن من خلال سرده ، فإن التركيز على الأحداث داخل المنزل له مبرراته ، أولها أن البيت مأوى لكل إنسان فيه تقريبا أهم صور حياته منذ نعومة أظافره وهذا ما جعل الراوي يركز على الأحداث داخل البيت :

(نام الجميع في شقة نجم الدين و رضا ، إلا عبد الناصر الذي قرر العودة إلى بيته في ضاحية باردو)⁽⁶⁾.

1-الرواية ، ص5.

2-المرجع نفسه ، ص6.

3-المرجع نفسه ، ص30.

4- المرجع نفسه، ص31.

5-المرجع نفسه ، ص33.

6-الرواية ، ص49.

(طوت سيارة الأجرة الطريق طيا إلى باردو حيث بيت عبد الناصر الذي يقطنه مع رفيق له
...تفضلي البيت ليس من مقامك) (1).

3-الجامعة :

هناك أحداث كثيرة وقعت في الجامعة ذلك أن بطلي الرواية طالبان جامعيان ، فلا بد من
ذكر الحي الجامعي و الحرم الجامعي داخل مجرى الرواية:

(كان الإحتقان قد بلغ أشده حالة من الفوضى عمت الجامعة) (2).

(أصبحت الجامعة محاصرة بقوات الأمن ، إعتقالات و تجنيد و مصادمات ومحاصرة لبعض
الأحياء الجامعية.....صادف ان كان عبد الناصر وزينة في المركب الجامعي بمنوبة) (3).

(حشود من الطلبة يتدافعون في اتجاه باب المبيت الجامعي) (4).

(أفاض في الحديث عن التيار ومن سيقوده في الجامعة) (5).

8- الفضاء الزماني في رواية الطلياني:

في باديء الأمر وعند حديثنا عن الزمن الروائي، يجب علينا أن ندرك أن الراوي وهو بصدد
سرده لأحداث الرواية ،حاول المزاوجة بين ماضي الشخصيات وحاضرها وحتى مستقبلها
،ونحن ارتأينا أن نبدأ حديثنا بالزمن الماضي وهو ما يذكره الكاتب في أكثر من مرة ،(لم يفهم
أحد من الحاضرين يومها في المقبرة لما تعرف عبد الناصر بذلك الشكل العنيف) (6)،ويورد
أيضا كلاما يحمل هذه الدلالة الماضوية (حضر يومها إضافة إلى العائلة الموسعة ،الجيران وأبناء
الحي والأحياء المجاورة) (7)،أما فيما يخص الزمن الحاضر،فقد شكل بارز في الرواية ،ويكاد
يسيطر على معظم المشاهد، ذلك أن الراوي أثناء سرده لأحداث الرواية فصل كثيرا فيما

1- المرجع نفسه ، ص77.

2-المرجع نفسه ، ص79.

3-المرجع نفسه ، ص80.

4-المرجع نفسه ، ص83.

5-المرجع نفسه ، ص125.

6- الرواية، ص5.

7-المرجع نفسه ،ص6.

يحدث في الزمن الحاضر والآني، لأن الأحداث وضرورتها السردية تستوجب ذلك مثلما ورد في قول الكاتب (أقسم لكم بالرفيق ستالين أن هذا الفتى يعشق زينة مذ كان تلميذا)⁽¹⁾.

ويتبنى هذا الزمن في أكثر من موقف ومشهد سردي (بلغت أصداء هذه المناوشات الفكرية أسماع أحد قادة التيار السياسي الذي ينتمي إليه عبد الناصر)⁽²⁾، أما فيما يخص الزمن المستقبلي، فإن الكاتب لم يوظف كثيرا هذا الزمن، نظرا لأن أحداث الرواية تنزل ضمن الزمنين الماضي والحاضر.

ويورد الكاتب كلاما يحمل طبيعة الزمن المستقبلي (تعرف الطلياني على زينة س في سنواته الأخيرة بالجامعة، تزوجها في ظروف خاصة جدا ليتطلقا بعد سنتين تقريبا، كانت زينة منعرجا حاسما في حياته من نواح كثيرة)⁽³⁾، ويورد أيضا (بسرعة كبيرة اشتهر عبد الناصر في الصحيفة بأنه أكثر المصححين ثباتا وإتقانا، غربال دقيق ينخل الأخطاء تنجيلا)⁽⁴⁾.

هكذا يتشكل العمل الروائي ومتكئا على بني زمانية مختلفة تتوزع حسب طبيعة المشاهد والموضوعات، مما جعل السرد يتمظهر بحركية زمنية متميزة من حيث البناء واللغة.

1- المرجع نفسه، ص44.

2- المرجع نفسه، ص58.

3- المرجع نفسه، ص49.

4- المرجع نفسه، ص149.

الختامة

في تمام هذا العمل الأكاديمي ،وما يحمله من مفاهيم نظرية خاصة بالخطاب السردية، وآليات الاشتغال المنهجي على العمل الروائي الذي اخترناه كمدونة لهذا البحث، توصلنا إلى مجموعة من النتائج ،استخلصناها من خلال فهمنا لطبيعة الأبنية السردية وتشكلاتها المفاهيمية، نذكرها في النقاط الآتية:

أولاً: إن الخطاب الروائي المغاربي ،فعل إبداعي له خصوصيته الفكرية، وحضوره في الراهن الثقافي العربي والعالمي، لما يشكله من رؤية متميزة فنيا ومعرفيا ، وما يتأسس عليه من وعي حضاري ، ينشغل بفحص العلاقة الصريحة أو الضمنية التي يمكن تصل بين المتون السردية من جهة وبين الواقع الاجتماعي والثقافي الذي تحاوره وتتجادل معه. حيث كان للسياق السوسيوثقافي دور في عملية التشكيل وبلورة الإنتاج الأدبي، وبخاصة من حيث الجانبين الدلالي والفني. وقد حققت تطورا كيفيا ملحوظا في الشكل والأسلوب والقالب الجمالي.

ثانياً: لقد أصبح النتاج الفني و السردية من خلال تعدد التجارب والموضوعات المتناولة من بلورة وتشكيل وعي إبداعي وحضاري كان له الفضل في تجاوز الكتابة الأدبية الكلاسيكية المحكومة بالشروط الاجتماعية إلى كتابة قائمة على التجاوز وتحقيق ميكانزمات الحداثة الأدبية. ولهذا صار العمل الإبداعي يتخطى الحدث والرؤية الواقعية والمرجعية إلى توظيف جمالي للعناصر السردية والتقنية في العمل الروائي.

ثالثاً: لقد بدأت مرحلة التجنيس الروائي قائمة على استحضار الأبنية السردية الكلاسيكية ،ثم ما لبثت أن تخطت هذه المرحلة ،إذ نلاحظ في الخطابات السردية التجريبية الحديثة تداخل الضمائر، وتعدد السراد، وشعرنة الخطاب السردية، وتداخل الأزمنة والإيجاز في الوصف، وتراكم السياقات الثقافية ضمن سيرورة الأحداث الروائية.

رابعاً: يمثل السرد شبكة من المفاهيم الثقافية والجمالية المتداخلة، حيث لا يمكن فهم طبيعة بنائها إلا من خلال تحليل مكوناتها المفاهيمية، وضبط المقولات النقدية التي تتحكم في إنجاز أشكال الفعل السردية.

رابعاً: إن رواية "الطلياني" لشكري المبخوت عمل إبداعي ،على الرغم من انبثاقه على عناصر السرد الكلاسيكي ،فيما يخص البنية الحكائية وتداعيات الزمن، إلا أنه يقوم على خلخلة الخط السردية المتعارف عليه في الرواية ،مع استناده إلى الرؤية الفكرية والاجتماعية والإيديولوجية.

خامسا: تمثل هذه الرواية حدثا إبداعيا متشابكا، من حيث جوانبه الشكلانية، أي علاقاته السردية، وقدرة الكاتب على توظيف المفاهيم والتقنيات البنائية من تداخل الأزمنة وتشابك البنى الحكائية، وقدرتها التعبيرية وطاقتها الإبداعية إلى تشكيل الفضاءات الفكرية الملائمة للأحداث الروائية .

قائمة المصادر والمراجع

- أولاً: المصادر:

1- شكري المبخوت، رواية الطلياني، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ط3، 2015.

- ثانياً: المراجع:

- المراجع باللغة العربية:

2- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية الجدلية التاريخية و الواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون، المؤسسة الوطنية للإتصال، الجزائر، 2002، ص، 14.

3- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال للنشر و الإشهار، دط، 2002، ص128.

4- أبو زيان السعدي، في الأدب التونسي المعاصر، دار المعارف للطباعة و النشر، سوسة، تونس، 1989.

5- أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988.

6- أحمد طالب، مفهوم الزمن ودلالته في الفلسفة والأدب، دار العرب للنشر والتوزيع، قطر، دط، 2004.

7- إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2000.

8- إلياس فرح، تطور الإيديولوجيا الثورية العربية، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986، ط2.

9- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط1، 1997.

10- بشير القمري، نمذجة الرواية المغربية، مدخل تنظيري تصنيفي، مجلة آفاق، المغرب، ع2، 1989.

- 11- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999.
- 12- حاج محجوب عرايبي، دراسات القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات الإبداع، الجزائر، ط1، 1993.
- 13- حسن بجاوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2009.
- 14- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1.
- 15- حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان ط3، 2000.
- 16- سامية حسن الساعاتي، الثقافة و الشخصية، بحث في علم الاجتماع الثقافي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
- 17- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التعبير، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1977.
- 18- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1997.
- 19- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقلفي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
- 20- سمير المرزوقي وجميل شاكور، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1958.
- 21- سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1978.
- 22- شحات محمد عبد المجيد، بلاغة الراوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، مصر، 2000.

- 23- الشريف حبيلة ، مكونات الخطاب السردي. مفاهيم نظرية ،عالم الكتب الحديث ، اريد ، الأردن .
- 24- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي عند نجيب الكيلاني،عالم الكتب الحديث، أريد ،الأردن ،2009 .
- 25- صلاح رزق، قراءة الرواية ، دار الريشة ، بيروت ، لبنان ، ط2، 1992.
- 26- عبد الرحمان محمد عيسوي ، سيكولوجية الشخصية ، منشأة المعارف ، دط ، الإسكندرية ، مصر 2002.
- 27- عبد الرحمان محمد عيسوي ، نظريات الشخصية ، دار قباء، القاهرة ، مصر ، 1998.
- 28- عبد الرحيم الكردي ،الراوي والنص القصصي ،مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ،2006.
- 29- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته،الدار العربية للكتاب،الجمهورية الليبية،ط1، 1988.
- 30- عبد الله الركيبي ،تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب ،تونس ، دط،1974 .
- 31- عبد لله الركيبي،القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ،القاهرة ، مصر،دط، 1967،ص 240 .
- 32- عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية الشخصية ، دار الكتاب العربي ، دط، الجزائر ،1990.
- 33- عبد الله كنون ، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث ، دار الرائد للطباعة ، مصر ، القاهرة ،1964 .
- 34- عبد المالك مرتاض ، ألف ليلة وليلة ،تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،دط،1993.

- 35- عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، 1998.
- 36- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردى ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1991 .
- 37- عثمان الميلود ، شعرية تودوروف ، دار قرطبة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1990.
- 38- علي عبيد ، المروي له في الروايات العربية ، دار محمد علي للنشر ، صفاقس ، تونس . ط1، 2004.
- 39- فاضل ثامر ، الصوت الآخر ، الجوهر الحواري للخطاب الشعري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1992.
- 40- محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1987.
- 41- محمد نجيب العمامي ، الذاتية في الخطاب السردى ، دار محمد علي ، صفاقس ، تونس ، ط1، 2011 .
- 42- مخلوف عامر ، الرواية والتحويلات في الجزائر ، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000.
- 43- مصطفى التواتي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1، 1986.
- 44- مصطفى عبد الغني ، قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، مصر ، ط1، 1999.
- 45- مصطفى فاسي ، دراسات في الروايات الجزائرية ، دار القصة للنشر، حيدرة ، الجزائر ، ط1، 2000 .
- 46- موريس أبو ناظر ، الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة ، دار النهار للنشر ، بيروت ، لبنان . 1979.

- 47- نبيلة إبراهيم ، فن القصة في النظرية و التطبيق ، مكتبة غريب ، دار قباء ، مصر ، دط.
- 48- نعيم عطية، دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة، عدد170، 1971، ص 19.
- 49- الهادي الغابري ، الرواية السياسية في تونس ، دار إشراق للنشر ، تونس ، 2012.
- 50- واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986.
- 51- ياسين نصر، الرواية والمكان ، دار الشؤون العامة ، بغداد ، العراق ،1986.
- 52- يمني العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي . دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، الأردن ، 2010 ط1، 1990 .

– المراجع المترجمة :

- 53- جيارر جينيت ، خطاب الحكاية، بحث في المنهج ، تر محمد المعتصم، منشور الاختلاف ، الجزائر ، ط3، 2003 ، ص 204.
- 54- ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، تر فريد أنطونيوس ، منشورات أفلاطون ، ط3، 1966.
- 55- أفلاطون ، محاورات أفلاطون، تر: زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، دط، 1966.
- 56- ألبيريس ، الإتجاهات الأدبية في القرن العشرين ، ترجمة جورج طرايشي ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط 1، 1965.
- 57- بيرسي لوبوك ، صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الرشيد ، 1981.
- 58- تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

- 59- ترفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي ، ضمن كتاب طرائق التحليل السردية ، تر فؤاد صفا ، اتحاد الكتاب المغاربة، الرباط، المغرب، ط1، 1992 .
- 60- جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، تر صياح الجهيم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا ، 1977.
- 61- جوليا كريستيفا، علم النص، ترفيد الزاهي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 1997.
- 62- جيرالد برنس ، المصطلح السردية ، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ط1، 2003.
- 63- رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري ، حلب، سوريا، ط1، 1993.
- 64- رولان بورنوف وريال أويلي ، معضلات الفضاء الروائي ، تر عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق للطباعة و النشر ، الدار البيضاء ، المغرب .
- 65- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، تر غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية لدار النشر و التوزيع ، بيروت ، ط3، 1987.
- 66- كيسنر ، جوزيف إ، شعرية الفضاء الروائي ، تر لحسن أحمامة ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، المغرب ، ط2003.
- 67- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات ، بيروت، باريس، ط3، 1986.
- 68- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب ، ترأسعد رزوق . مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، مصر .
- 69- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية ، دار مجدلاوي للنشر ، عمان ، الأردن ، 2000م.
- 70- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب ، تر: أسعد رزق، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 1972.

- المراجع باللغة الأجنبية:

- 71- Boulton, Marjorie; The Anatomy of the Novel , Routledge & Kegan Paul,
72- Gérard Genette , Figures III ,édition de seuil

- المجلات والدوريات:

- 73- ترفيضان تودوروف مقولات الحكاية الأدبية، ترجمة، عبد العزيز شبيل، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 10، 1990.
- 74- رولان بارت ، التحليل البنيوي للسرد ، تر: حسين بجاوي و آخرون ،مجلة آفاق ، اتحاد كتاب المغرب ، ع9/8 ، المغرب، 1988.
- 75- عبد الحميد عقار، تحولات الرواية المغاربية،مداخل مجملة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مصر ،العدد 4، 1997.
- 76- عبد العال بوطيب ، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف ،مجلة فصول ،م11، ع4، 1993.
- 77- محمد ساري ، نظرية السرد الحديثة ، مجلة السرديات ، جامعة منتوري قسنطينة ، ع1، 2004.
- 78- مصطفى ناصف : اللغة والتواصل و التفسير ، مجلة عالم المعرفة ، الكويت ، ع193 ، 1995.
- 79- -ملاس مختار، النسيج الزمني في رواية "رجال في الشمس لغسان كنفاني"،مجلة النص والتناص،جامعة جيجل ،ع4-5، 2005.

– المعاجم والموسوعات:

- 80- ابن منظور ، لسان العرب ، لسان العرب ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1988.
- 81- أحمد ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، دار الجيل ، بيروت ، م 1، ط1، 1991.
- 82- جيرالد برنس ، قاموس السرديات ، تر عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط1، 2003.
- 83- الرازي ، مختار الصحاح ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1987.
- 84- محمد القاضي و آخرون ، معجم السرديات ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط1 ، 2010 .
- 85- المنجد في اللغة و الأعلام ، منشورات دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط، 1991.
- 86- لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار للنشر ، لبنان ، ط1، 2002.

فهرس الموضوعات

- 38..... التواتر -
- 39..... الصيغة -
- 40..... 6- الفضاء الحكائي
- 42..... الفضاء الزماني في الخطاب الروائي -
- 42..... مفهوم الزمن -
- 46..... مفهوم الزمن عند أصحاب الرواية الجديدة -
- 48..... الشكلاونيون الروس و الزمن -
- 50..... البنيويون و الزمن -
- 53..... الفضاء المكاني في الخطاب الروائي -
- 53..... مفهوم المكان -
- 63..... 7- الشخصية الحكائية
- 63..... الشخصية في القرن التاسع عشر -
- 64..... الشخصية بين المفهوم و المصطلح -
- 64..... تعريف الشخصية -
- 65..... الشخصية عند الغرب -
- 65..... مفهوم الشخصية عند غريغاس -
- 67..... مفهوم الشخصية عند العرب -
- 67..... العناصر الأولية للشخصية -
- الفصل الثاني : البنية السردية في رواية الطلياني
- 73..... 1- الراوي
- 74..... 2- المروري له
- 74..... المروري له غير المسرح

- 78..... المروي له المسرح -
- 79..... 3- الرؤية السردية.....
- 79..... الرؤية مع أو التبئير الداخلي -
- 80..... الرؤية من الخلف أو التبئير في درجة الصفر -
- 80..... الرؤية من الخارج أو التبئير الخارجي -
- 81..... 4- تقنيات السرد في رواية الطلياني -
- 81..... الاستباق -
- 83..... الاسترجاع.....
- 83..... الاسترجاعات الخارجية -
- 84..... الاسترجاعات الداخلية -
- 85..... التلخيص.....
- 86..... الوقف.....
- 87..... الحذف.....
- 88..... المشهد.....
- 89..... التواتر.....
- 90..... الصيغة.....
- 90..... المدة.....
- 90..... 5- بناء الشخصيات في رواية الطلياني -
- 90..... الشخصيات العميقة.....
- 90..... شخصية عبد الناصر.....
- 90..... البعد الجسمي.....
- 91..... البعد الاجتماعي و النفسي.....

91.....	- البعد الاجتماعي
92.....	- البعد النفسي
92.....	- عواطفه
94.....	- طباعه
94.....	- غايته
95.....	- ثقافته
95.....	- شخصية زينة
95.....	- البعد الجسمي
96.....	- البعد النفسي و الاجتماعي
97.....	- عواطفها
98.....	- ثقافتها
99.....	-5- الشخصيات الثانوية
103.....	-6- الشخصيات الهامشية
106.....	-7- الفضاء المكاني في رواية الطلياني
108.....	-8- الفضاء الزماني في رواية الطلياني
111.....	- خاتمة
114.....	- قائمة المصادر و المراجع
123.....	- فهرس الموضوعات