الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

UNIVERSITE LARBI TEBESSI - TEBESSA
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة العربي التبسي - تبسة
كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

الخطاب السردي في رواية

"خطيئة مريم" "لعلاوة كوسة"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والآداب العربية

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين

- **سهايلية سليمة**
- **سعايد ريان**

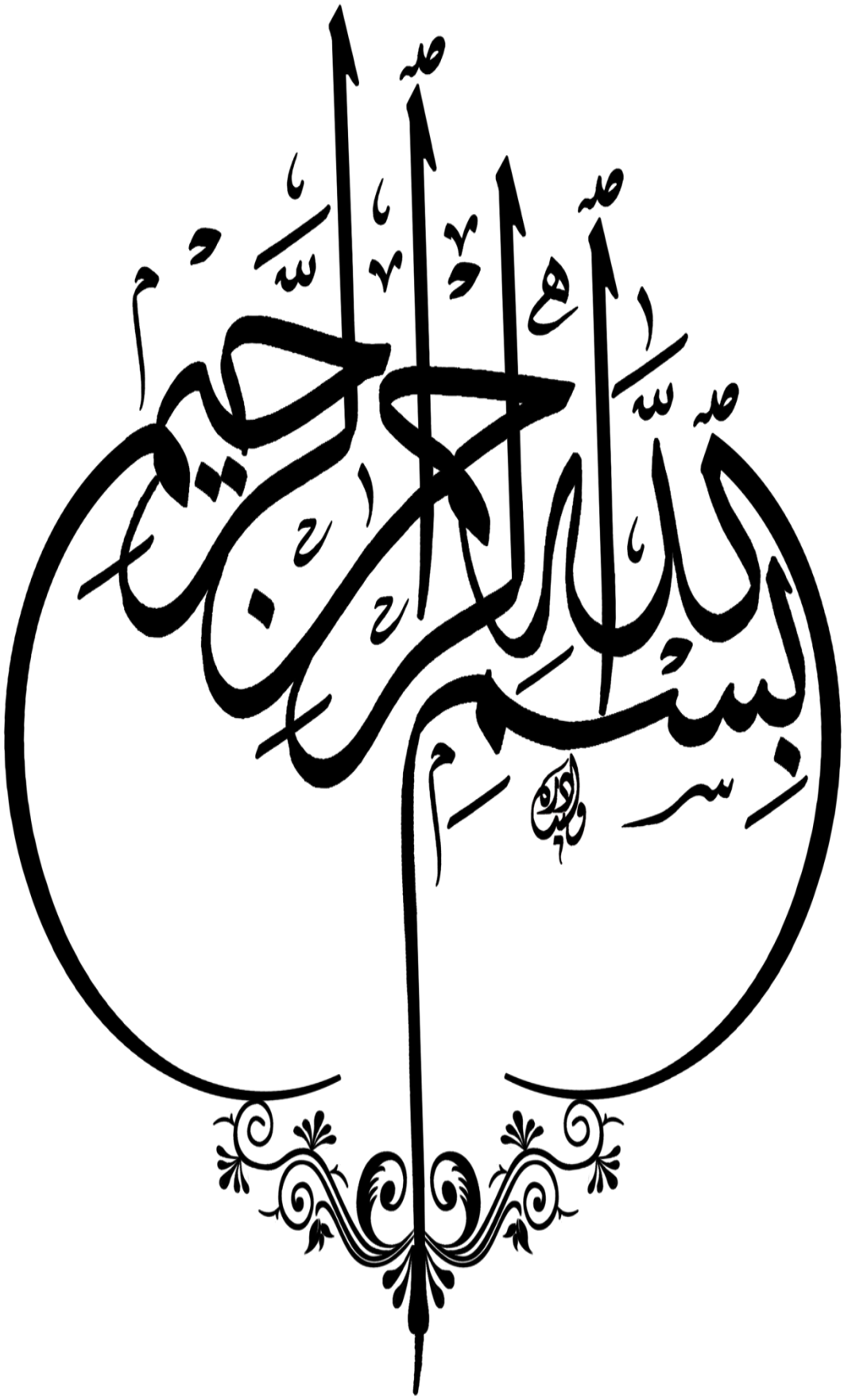
إشراف الدكتورة:

شادية شقروش

لجنة المناقشة:

الأساتذة	الرتبة	الصفة
بوجمعة بوحفص	أستاذ محاضر"أ"	رئيسا
شقروش شادية	أستاذ	مشرفا مقررا
برهومي منى	أستاذ محاضر"ب"	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2022/ 2023


بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجب

ونحن نضع اللمسات الأخيرة لهذا المجهود المتواضع

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذتي الفاضلة المشرفة الدكتورة "شقروش شادية" التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها القيمة والتي كانت عونا لنا في إتمام هذه المذكرة

إلى كل من أعاننا وساندنا على هذا البحث ولو بكلمة طيبة.

مقـــدمـــة

تعد الرواية من أكثر الفنون الإبداعية الممثلة للحياة الاجتماعية إذ تنقل لنا أحداثا ووقائع وصورا تتصل بحياة البشر لتقدم للقارئ وقائع تخييلية مشتقة من الواقع، فيتفاعل مع جماليات خطابها الفني وطريقة سرها المشوق ومع مضامينها، والرواية كجنس أدبي تعطي المبدع حرية التعبير عن معاناته وأموره النفسية. لذلك يكون للناقد المتخصص الحظ الأوفر لفهم شفرات النص الأدبي، فهو يمتلك الأدوات الاجرائية التي تعينه على ذلك

ولا تقوم الرواية إلا بتضافر العديد من التقنيات السردية، التي يختلف توظيفها من روائي إلى آخر، وهذا ما يجعلها تتميز بنوع من الفرادة، فطريقة عرض الحكاية لها أشكال مختلفة حسب التقنيات التي يستخدمها السارد في عرضه للمحتوى وبنائه وإنشائه له.

وقد كان سبب اختيارنا لهذا الموضوع هو :

أولا : شغفنا بالمدونة بالأدب الجزائري بعامة والروائية الجزائرية بخاصة

ثانيا: جدة الموضوع ، فرواية "خطيئة مريم" لعلاوة كوسة ، لم تنل حظها الوافر من الدراسة.

ثالثا: معرفة بنية الخطاب السردي الجزائري المعاصر وتشييده وكيفية تطبيق الروائي لتقنيات السرد.

رابعا :تطبيق تقنيات الخطاب السردي التي طورها جيرار جينيت على رواية جزائرية.

خامسا :الكشف عن شعرية السرد.

لهذه الأسباب وسمنا دراستنا ب ."الخطاب السردي في رواية "خطيئة مريم " للمبدع "علاوة كوسة" وذلك بغية الكشف عن أهم التقنيات التي اعتمدها الروائي.

ويطرح هذا الموضوع جملة من التساؤلات أهمها:

إلى أي مدى تمكن "علاوة كوسة" من استغلال التقنيات المتمثلة في الخطاب السردي، ليشكل شعرية وجمالية لسرده؟ وماهي التقنيات السردية التي وظفها؟ هل تمكن من

استثمار تقنية المفارقات السردية من أجل اضفاء عنصر التشويق ؟ ماهي أنماط الخطاب التي اعتمدها وكيف كانت صيغته السردية؟هل اعتمد على جميع أنواع الرؤية السردية أم بعظها ؟

كل هذه التساؤلات سنحاول الإجابة عنها من خلال تطبيق المنهج البنيوي السردي وسنركز على تحليل الخطاب أي الشكل الروائي أو المبنى الحكائي أو بعبارة أدق طريقة سرد الروائي ولروايته وبنائه لها .

ومن هذا المنطلق توصلنا إلى بناء خطة بحث شاملة على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول و خاتمة، حيث زاوجنا بين الجانب النظري والتطبيقي في الفصول التي درسناها.

تحدثنا في المقدمة عن أهمية الموضوع وأسباب اختياره والمنهج الذي اعتمدناه في بحثنا وأهداف البحث وتساؤلاته وخطة البحث .

الفصل الأول جاء بعنوان: النظام الزمني وقسمناه إلى ثلاثة مباحث ؛ المفهوم تحدثنا في المبحث الأول عن المفارقات الزمنية الذي تجسد فيه الاسترجاع والاستباق، في المبحث الثاني لدراسة الوتيرة السردية عبر تسريع السرد الذي شمل الخلاصة والحذف وإبطاء السرد من خلال المشهد والاستراحة.

أما المبحث الثالث تطرقنا فيه إلى التواتر وأنواعه عرفناهم اصطلاحا وطبقنا من المدونة.

أما الفصل الثاني فوسمناه بـ: الصيغة السردية وتقنياتها عبر ثلاثة مباحث، محكي الأقوال المباشر وغير المباشر والمبحث الثاني بعنوان محكي الأفعال (الأحداث)، والأخير محكي الأفكار والأحوال.

أما الفصل الثالث والأخير فجاء بعنوان: المنظور السردي ويتمحور على مبحثين الأول: الرؤية السردية والمبحث الثاني: مستويات حضور الراوي في السرد، وختمنا بأهم النتائج المتوصل إليها، وذيلنا البحث بتعريف الروائي.

وقد ركزنا في بحثنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: رواية خطيئة مريم كمصدر أساسي بالإضافة للعديد من المراجع منها: تحليل النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد الحميداني، خطاب الحكاية لجيرار جينيات، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) لمحمد بوعزة والكثير من المراجع القيمة التي ساعدتنا في البحث.

وقد واجهتنا صعوبات منها: كثرة المراجع واختلافها ما شكل بذلك صعوبة في التعامل معها، وبفضل الله عز وجل استطعنا تجاوزها.

وفي الأخير نتقدم بأسمى آيات الشكر إلى الأستاذة الفاضلة الدكتورة " شادية شقروش" التي كان لها الفضل الكبير في إتمام هذا العمل بالنصائح والتوجيه فلولاها لما رأى هذا البحث النور، فقد كانت بمثابة المرشد في إزالة اللبس والعقبات فجزاها الله عنا خيرا، كما لا يفوتنا أن نتقدم بعبارات الشكر والامتنان إلى أعضاء لجنة المناقشة .

تمهيـــد

تمهيد

تدور أحداث الرواية حول قصة شاب يدعى "عيسى"، حلمه وجود أمه البيولوجية (الحقيقية)، فهو شاب مجهول النسب، بالإضافة الى شخصيات أخرى في الرواية منها: الأستاذ علاء وابنة خال الطالبة مريم، أصدقائها الأستاذ "علاء" قيس ومروان، المذيعة حياة، سهام طالبة علاء، أم سهام الطبيبة، الأم البيولوجية لعيسى، والدكتور عبد الرحيم الوالد الحقيقي لعيسى، وصديقه إبراهيم مجهول النسب بالإضافة للشخصيات أخرى ثانوي.

بدأت القصة من طالبة تدهى مريم تدرس عند أستاذها المدعو علاء القاطن بقرية "رمادة" ويدرس في جامعة قسنطينة تخصص أدب، فتدور الأحداث في بادئ الأمر مع هاتين الشخصيتين.

في لقاء في الحديقة مع صديقه مروان، فدخل علاء الحديقة فتفاجئ حيث قدم صديقه مروان مع مرافقته المذيعة حياة فهي كانت تدرس مع علاء أيام الجامعة، فكانت صدفة جميلة مع هاته الاعلامية الرائعة في برنامجها "ألو حياة فلتبدأ الحياة" فهي اعلامية مشهورة في هذه الآونة وبالصدفة أيضا كانت مريم مع جدتها في الحديقة، ففي وسط الحديث كانت الجدة لها معرفة مسبقة مع والد علاء المتوفي فتدعوه، لبيتها للتعرف أكثر عليه ففرحت مريم بهذا الخبر الجميل فأستاذها علاء من أعز الأساتذة على قلبها، تمر الأيام فيأتي موعد اللقاء في بيت جدة مريم ومعها ابن عمتها "عيسى" المحب للمطالعة والثقافة والآداب، ففي هذا اللقاء، سلمت مريم لأستاذها سجلا ولم يستل علاء ما الذي كان فيه وغادر المكان مع صديقه قيس، وتسير الأحداث الى أن تتذكر السجل الذي قدمته له مريم ففتحه برهبة وشوق وسؤال ، وراح يقرأ من هذا السجل الرسالة التي تحدثت فيها مريم عن طفولتها مع عيسى ابن عمتها الذي عرف بأنه متبني وليس ابنها الشرعي عن الصدمة التي حلت عليهم وقالت له بأنه ابن مجهول النسب مجهول الهوية، والوالدين، فتعتذر مريم لأستاذها لأنها أخفت عنه هذه الحقيقة، وطلبت منه وترجته بأن يحقق لعيسى هذا الحلم وهو معرفة أمه الحقيقية، وقد اختارت مريم أستاذها تأدية هذه المهمة لأن عيسى يقرأ لكتاباته كثيرا ويحب مطالعة رواياته

المشوقة، فحينها تفاجئ علاء بهذه الحقيقة الحزينة التي أدمعت عيناه حزنا، ففي مشهد آخر يتحدث عيسى عن أيام طفولته الجميلة، أيام أمه التي تبنته قبل أن يعلم بأنه مجهول النسب لحد وفاتها فصارحه بهذه الحقيقة المرة الحزينة وعن تخلي أبيه عنه، فتقلبت حياته رأسا على عقب فأصبحت عبارة عن ظلام، فظل يعاني الشارع والكلام الجارح، ويقاوم هذا المجتمع من أجل كلمة مجهول النسب وألسنة المجتمع حطمته، ففي حين مغادرته من الحديقة يرن الهاتف فقد كان المتصل صديقه إبراهيم الرياضي الرشيق لاعب كرة القدم، يرافق عيسى أحيانا في مدينة قسنطينة تجمعهم الذكريات الجميلة منذ الطفولة وهو أيضا مجهول النسب ويعيش في مركز الطفولة المسعفة، فيلتقيان بعد الاتصال الهاتفي في الشارع يتحاوران في الأخير يبشر عيسى بخبر مفرح وهو الناخب الوطني قام بدعوته الى اللعب ضمن تشكيلة المنتخب الوطني ففرح عيسى كثيرا بصديقه النجم، بعدها يعود الى الصحراء حيث يعمل في شركة بترولية، ففي هذه الغربة وحيدا يعود ذلك السؤال لمراودته عن أهله السؤال الذي جره من أمي؟ من أمي؟ أين هم؟ والكثير من الأسئلة التي تراوده في وحشة الصحراء.

تمر الأيام والأحداث والسارد يروي لكي ينتقل بالحدث مهم، مريم تتلقى اتصالا من زميلتها سهام فتتصل بأستاذها وتخبره بأن زوجة خالد أم سهام تعرف قصة عيسى من آلفها الى يائها... عيسى مازال يخاطب نفسه ويسألها نفس السؤال "من تكون أمي؟".

تسير الأحداث الى أن جاء اتصال سهام من صديقتها وفاء تخبرها بأن والدها عبد الرحيم تم القبض عليه وزج به في السجن فكانت الأم تريد معرفة سبب الاتصال فقالت سهام لأمها هل تعرفين الطبيب عبد الرحيم، أجابت الأم بجواب آخر، يخض عيسى جارهم مجهول النسب فباحت بسر تكتمه لابنتها عن حقيقة هذا الفتى فقد كانت الحقيقة من هذا السر، وحدثتها عن والدة عيسى الحقيقية وعن الحادثة التي جرت بينها وبين الدكتور عبد الرحيم، فقد كان محتالا عليها وصدقته بأنه سيتزوجها، فكانت على علاقة معه فباءت

بعلاقة غير شرعية، حملت مريم بعيسى، ووضعته عند والده في دار الطفولة المسعفة الى أن قررت عمة مريم التبني، فتبنت هذا الفتى المدعو "عيسى"...

أخبرت سهام مريم الحقيقة المدفونة في أعماق والدتها عن حقيقة هذا الشاب المسكين بعد أيام قام قيس بأخذ بعض المعلومات من عيسى وأخبر صديقته المذيعة حياة بأن تعلن عن هاته الحكاية في برنامجها المتخصص في مساعدة المحتاجين، وذوي الاحتياجات الخاصة للوصول لوالدته عبر بعض المعلومات الخاصة بعيسى، تسير الأحداث الى أن يسافر قيس الى جنوب إفريقيا للتعليق في مباراة الناخب الوطني ويكون البطل إبراهيم حاضرا ويسدد أهدافا رائعة مبهرة، تحقق له نجاحا كبيرا وإثباتا لوجوده بالرغم من نظرة المجتمع له بأنه فتى لقيط لكن تحدى المجتمع وعمل على افراح وطن بأكمله وإدخال بهجة وسرور في جميع أنحاء الوطن من خلال نجاحه، والأصدقاء كلهم يستمتعون بهذا النجاح الجبار لإبراهيم صديق عيسى... وفي يوم من الأيام اجتمع الأصدقاء في دار الثقافة، لمفاجئة عيسى بوالداته بعد صوم طويل، وكانت حياة والمدير من ينظمان الحفل الى حين جاءت مريم أم عيسى من بين الحضور مغمورة الشوق والحزن والأسى، تجري متعبة وتسقط وهي تصيح ولدي، ولدي عيسى أنا أمك... ولدي... ولدي...

في الأخير كل شخصية من الرواية اتخذت مسارا في حياتها فسهام صارت زوجة عيسى ترافقهم الأم مريم، وقيس يحاور وفاء ويحدث مروان عبد الكريم صديقه بفرح وتأمل في مصادفات الحياة، لحظتها التحق بهم الأستاذ علاء وإبراهيم بهم، وأحدث إبراهيم ضجة لأنه نجم كروي مشهور ومريم تزوجت فكانت مسافرة الى فرنسا تلوح لأصدقائها تحتويها دروب الغربة والوداع.

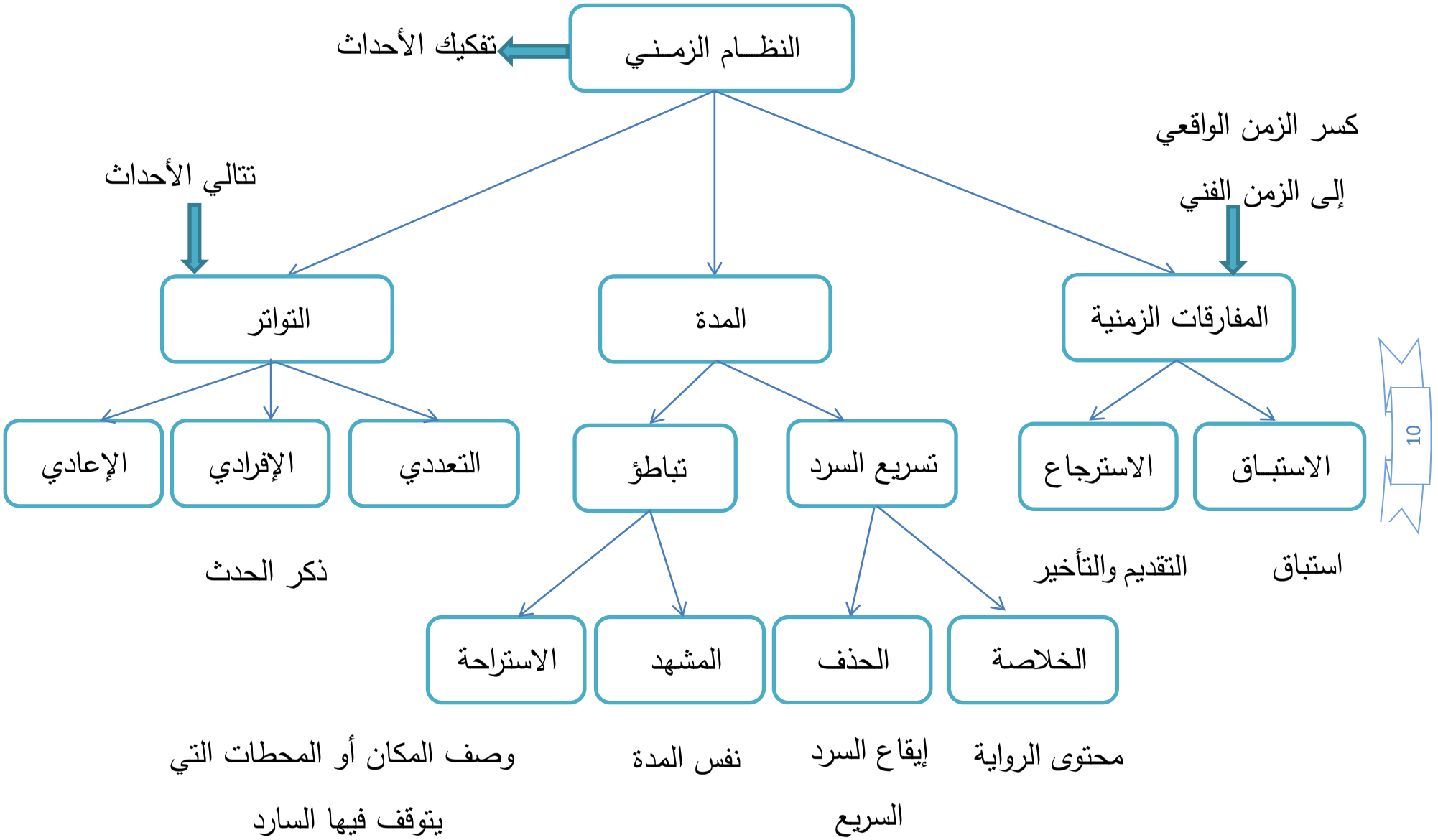
فتعتبر رواية خطيئة مريم قصة من الواقع الجزائري عالجي قضية اجتماعية حساسة للغاية، فهي من القضايا التي لم يتقبلها المجتمع الجزائري فجعل الراوي هذه الرواية فضاء للحديث عن قضية الابن الغير الشرعي والحواجز التي تواجهه شخصية جراء عيسى خطأ

والديه فتحمل وزر هذه الخطيئة، من دون أي ذنب وأيضا معاناة المرأة الفاقدة لشرفها في وسط مجتمع، يحملها الذنب كله، وبغض النظر عن الرجل الآثم وفي ولكن النهاية كانت سعيدة بوجود حلول والتعرف الابن عن والداته ووالداه الحقيقي.

ونحن بهذا الصدد لا نريد أن نتحدث عن بنية المضمون، وإما سنتحدث عن الخطاب الذي هو بنية الشكل أي الكيفية التي يسرد بها الراوي روائية من أجل الكشف عن تقنيات الرواية (شعرية السرد) وهو ما نطلق عليه الخطاب السردي.

الفـــصـــل الأول:

النظام الزمني


النظـام الزمـني
تفكيك الأحداث
كسر الزمن الواقعي
إلى الزمن الفني
تتالي الأحداث
التواتر
المدة
المفارقات الزمنية
الإعادي
الإفرادي
التعددي
تباطؤ
تسريع السرد
الاسترجاع
الاستبـاق
ذكر الحدث
التقديم والتأخير
استباق
الاستراحة
المشهد
الحذف
الخلاصة
وصف المكان أو المحطات التي
يتوقف فيها السارد
نفس المدة
إيقاع السرد
السريع
محتوى الرواية

يحس القارئ بأن الأحداث التي تقع في الرواية متناسبة من حيث الزمن، الذي تقع فيه مع الفترة الطبيعية المفترضة لجريان هذه الأحداث في الواقع.[1] وذلك من خلال النظام الزمني الذي شكله المبدع وهو يبني روايته.

ولذلك يخالف النظام الزمني في العالم المتخيل الزمن في العالم الحقيقي فيكون غير منظم حسب تسلسل زمني طبيعي أو تاريخي ولا تخضع جمل النص الروائي إلى ترتيب زمني مسبق الصنع بل القارئ هو الذي يقوم بإعادة تكوين النظام لحظة التحليل.[2]

"تعتمد دراسة النظام الزمني في النص الروائي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في السرد وترتيب تتابع هذه الأحداث في الزمن الروائي"[3].

[1]– ينظر، حميد لحميداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، الدار البيضاء، ط1، بيروت، 1989، ص 81.

[2]– ينظر، نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، دار هومة للنشر والتوزيع، ج2، الجزائر، ص 187.

[3]– المرجع نفسه، ص 187.

بنية الزمن:

1- مفهوم الزمن في السرديات:

" للزمن أهمية في الحكي فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي، عادة يميز الباحثون السرديات البنيوية في الحكي بين مستويين للزمن"[1].

زمن القصة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة فلكل قصة بداية ونهاية: يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي.

زمن السرد: وهو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة ويكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة[2].

نفترض أن أحداث في قصة ما تروي من البداية إلى النهاية وفق الترتيب:

حدث 1 ← حدث2 ← حدث3

فإن زمن السرد قد يأتي على الترتيب التالي:

حدث 1 ← حدث3 ← حدث2

أو على الترتيب التالي:

حدث 2 ← حدث3 ← حدث1

أو على الترتيب التالي:

حدث 3 ← حدث1 ← حدث2[3]

إذن "خاصية زمن السرد أنه لا يطابق الترتيب الطبيعي للأحداث في القصة وهذا ما يسمى بالمفارقات الزمنية"

---

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الرباط، 2010، ص 87.

[2]- المرجع نفسه، ص 87.

[3]- المرجع نفسه، ص 87، وما بعدها.

المبحث الأول: المفارقات الزمنية

"وهي عدم توافق في الترتيب بين الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث والتتابع الذي تحكي فيه، فبداية تقع في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تشكل نموذجا مثاليا للمفارقة"[1].

"فهي تعطي مدة معينة من زمن القصة"[2]، وكذلك بعدا معينا "فمدة القصة التي تغطيها تشكل مسافة زمنية من اللحظة الراهنة"[3].

كما أن المفارقات الزمنية "تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة سواء بتقديم حدث على آخر أو استرجاع حدث أو استباق حدث قبل وقوعه".[4]

تعني المفارقات الزمنية دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الاحداث او المقاطع الزمنية نفسها في القصة وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه.[5]

فمصطلح المفارقة الزمنية هو مصطلح عام للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين والتي سنرى أنها أشكال تنحصر في الاستباق والاسترجاع.[6]

---

[1]– جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عايد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 24.

[2]– المرجع نفسه، ص 24.

[3]– المرجع نفسه، ص 24.

[4]– محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 88.

[5]– ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص 47.

[6]– ينظر: المرجع نفسه، ص 51.

وتظهر المفارقة حين يتلاعب الروائي بالنظام الزمني "يمكن المفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية"[1].

إذن تسمى هذه المسافة الزمنية "مدى المفارقة الزمنية"[2]، وهي ما يولد شعرية السرد لأنها تشكل إنزياحا وعدولا عن الزمن الحقيقي وذلك الإنزياح هو الذي يولد المفارقة الزمنية أي مفارقة زمن السرد لزمن القصة ،أي خروج الزمن الحقيقي إلى الزمن الفني الخيالي.

أ- الاسترجاع:

"مفارقة تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة الواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع)"[3].

أي أن للاسترجاع فسحة معينة وكذلك بعد معين، فالاسترجاع "يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل"[4].

تظهر المفارقات الزمنية جماليات السرد عند السارد فلكل سارد أسلوبه أو طريقته التي يتخذها ويتفرد بها من خلال سرده وقصه للأحداث والتلاعب بالزمن في السرد القصصي حيث يدخل الزمن الحقيقي إلى الزمن الفني التخييلي فيضفي شعرية على سرده ويتمثل ذلك في الاستباق والاسترجاع.

يمكن أن نمثل للاسترجاع من الرواية بهذه المقاطع السردية المختلفة، يقول السارد في ذلك:

---

[1]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 59.

[2]- المرجع نفسه، ص 59.

[3]- جيرار ديرنس: المصطلح السردي، ترجمة عايد خزندار، ص 25.

[4]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ط1، 2010، ص 82.

"في ذلك الصباح الباكر كان علاء مشدود العينين مشرقا قبل الشمس حاول أن يسير صوب مقهى القرية رغم أنه ليس من رواد المقاهي، وصل هناك ألقى التحية، طلب فنجان قهوة.."[1]

اعتمد السارد على تقنية الاسترجاع حيث نجد شخصية القصة تتذكر تفاصيل حياته وحالته ذلك اليوم، والمؤشرات الدالة على الاسترجاع هي صيغ الأفعال الدالة على زمن الماضي نحو "كان" "وفي ذلك الصباح" وهذا يدل على تحديد مدى المفارقة، حيث كانت مدته طويلة نوعا ما.

اما المثال الاخر فيتجلى فيما يلي

"كانت المقبرة تملؤني حياة وانطلاقا، وكانت تذكرني بمتعة الحياة وأطوارها وألاعيبها وجزئياتها !! وكان السير بينها يذكرني بمدن زرتها في أوطان بعيدة..."[2]

نجد السارد قد استخدم تقنية الاسترجاع وذلك لأنه يتوقف عن متابعة السرد في حاضره ليعود الى الوراء مسترجعا احداثا، ثم يعود من جديد إلى الأحداث الواقعة في حاضره لإتمام مسارها السردي.

فيكون بذلك قد شكل مفارقة سردية وهي استذكار أحداث حدثت في الماضي فيكون قد كسر الزمن الواقعي وقدم وأخر في زمن السرد بطريقة فنية، تضفي عنصر التشويق وتذهب الملل عن القارئ.

كما نذكر أيضا هذا المثال:

تجمعني بعيسى طفولة وذاكرة ولعب وأيام براءة، دخلنا المدرسة الابتدائية معا في يوم واحد وفوج واحد وحجرة واحدة [...].[3]

---

[1]– علاوة كوسة: خطيئة مريم، الراوي للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017، ص73.

[2]– علاوة كوسة: خطيئة مريم، ص 73.

[3]– المصدر نفسه، ص 79.

سنة فسنة ونحن كذلك إلى السنة الرابعة ابتدائي كان المجتهد[1]. الأفضل بين زملائه كان بيننا تنافس شديد، ولكنه المتفوق دائما...

شكل السارد مفارقة بين الزمنيين (زمن القصة/ زمن السرد) حيث كان يتحدث عن أحداث سابقة ثم بدأ يسترجع ماضيه ولا شك في أن هذا الاسترجاع يكشف لنا عن أهداف البطل، حيث استطاع بين فترات متباعدة أن يضيء لنا جانبا من ماضيه.

كما نذكر هذا المثال للتوضيح أكثر:

"هناك في القرية تلقى تعليمه الابتدائي في المدرسة الصغيرة الهادئة وهنالك تعلم الحروف وأشكالها والرسوم وألوانها والحب والخير وذاق شهوة الاكتشاف... لكنه تعلم في المراعي والجبال الرعاية والأمانة والرأفة والسؤال".[2]

يكشف هذا الاسترجاع عن أخلاق البطل ومسيرة دراسته.

"يكبر علاء يوما بعد يوم، ويكبر فيه الحلم ويتسع قلبه أكثر، للأفراح أحيانا والجراح أحيانا أخرى، مازال يذكر أنه غادر القرية ذات سنة وحلم ليواصل تعليمه المتوسط والثانوي بمدينة أخرى ...".[3]

كما نجد في هذا المقطع الاسترجاعي ينقطع فيه زمن السرد الحاضر لصالح الزمن الماضي الذي يصبح جزء لا يتجزأ منه، هنا يتبين أن الراوي يسرد أحداثا من عالم طفولته التي مضت مع مرور الزمن المستمر والذي لا يعرف الرجوع إلى الوراء.

يغادر المكتب إلى جو المرح والبراءة وكانت ليلى ذات الأربع سنوات لا تنام إلا على قصه يحكيها الوالد[4].

---

[1]– علاوة كوسة: خطيئة مريم، ص 80.

[2]– المصدر نفسه، ص 19.

[3]– المصدر نفسه، ص 19.

[4]– المصدر نفسه، ص 21.

رجوع السارد إلى الوراء أي إلى أحداث قديمة عابرة بكل تفاصيل أحداثها.

وفي مثال آخر:

"أذكر الحجرة الأولى والمعلم الأول والسبورة الخضراء والطبشور الملون والمقعد الأول والدفتر المضمخ بالعلامات الممتازة وأذكر تهاني المعلمين وفرحة والدي... والدي... والدي يا علاء !!!".[1]

من خلال هذا المقطع عاد السرد إلى الماضي من أجل ملء ما تم تجاهله من طرف السارد.

حيث أشار إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا ثم اتخذها وسيلة لتدارك الموقف أو تغير دلالة بعض الأحداث السابقة.

ب- الاستباق:

"مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل)"[2].

"أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني ليفسح مكانا للاستباق".[3]

"والاستباق له مدى أو نطاق محدود، فهو يعطي مدة محددة من زمن القصة وله أيضا بعد محدد"[4].

وتتم عملية الاستباق "عندما يعلن السرد مسبقا عما سيحدث قبل حدوثه"[5].

إذن: فالاستباق هو ذكر كل حدث في زمن معين.

---

[1]- علاوة كوسة: خطيئة مريم، ص 89.

[2]- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عايد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 186.

[3]- المرجع نفسه، ص 186.

[4]- المرجع نفسه، ص 186.

[5]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم الدار العربية، ص 90.

أما الاستباق فعلى قلته في الرواية فإننا يمكن أن نمثل له بهذه المقاطع المقتبسة من الرواية يقول السارد.

الاستباق: الماضي ← الحاضر ← المستقبل

"مازال قيس يعلق أمالا كبيرة على يوم الاثنين المقبل، يوم اجتياز مسابقة التعليق الرياضي بمقر التلفزيون بالعاصمة..."[1]

"الآن فقط تذكر أن الأسبوع القادم سيكون الأخير في الجامعة مع المحاضرات يوم الخميس من هذا الأسبوع الأخير موعد لندوة أدبية كلفوه بتنشيطها."[2]

كما نجد السارد مخالف لسير زمن السرد أي تجاوز حاضر الحكاية أو القصة وذكر حدث لم يحن وقته بعد، وهنا فالاستباق يتخذ أحيانا شكل حلم كاشف للغيب أو التنبؤ به، أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل، أو أحداث ستحدث ويخبرنا بها الراوي قبل حدوثها.

وأيضا نذكر هذا المثال:

"يجيء الغد على مهل أحيانا وكأن كثيرا من أشواق البشر لا تعنيه ولا تغنيه... الغد الذي يكون لناظره قريبا أحيانا، قد يكون مقداره ألف عام، مما يعد المنتظرون."[3]

فالاستباق هنا عبارة عن تمهيد الأحداث اللاحقة أو توقعها فغايتها تتمثل في جعل القارئ، يتوقع حدثا ما او التعرف على مستقبل إحدى الشخصيات.

---

[1]– علاوة كوسة: خطيئة مريم، ص 62.

[2]– المصدر نفسه، ص 20.

[3]– المصدر نفسه، ص 61.

يقول السارد:

"اتصلت مريم بقيس لتسأله عن علاء فأخبرها بأنه سيعود صباح الغد إلى الوطن".[1]

فالاستباق يعتبر استحضار أحداث ستقع في المستقبل حيث يقوم السارد بسرد أحداث أولية تمهيدا، للآتي كما في المثال "بأنه سيعود صباح الغد إلى الوطن" فالسارد يفتقر على زمن الحاضر ليصل إلى المستقبل، وهذا بشكل مفارقة تجعل القارئ ينتظر ويترقب حدوث الحدث.

[1]– علاوة كوسة: خطيئة مريم، ص 64.

المبحث الثاني: المدة الزمنية

تتألف المدة الزمنية من أربع تقسيمات:

أ. تسريع الحدث:أ.1 . الخلاصة

أ. 2. الحذف.

ب . تباطؤ السرد : بـ . 1. المشهد

بـ الاستراحة.

المدة الزمنية:

المدة:

"وتعني الحالة التي تمتد من لحظة إلى لحظة أخرى معينة من أجل إنجاز عمل"[1].

فهي العلاقة بين زمن الحكاية وزمن القصة، فهي ذات بعد ذاتي في إدراك قيمة وسعة المستوى الزمني للحكاية والقصة من جهة"[2].

أ- تسريع السرد:

"يحدث تسريع إيقاع السرد حين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع وأحداث فلا يذكر عنها إلا قليل أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد فلا يذكر ما حدث فيها مطلقا"[3].

أ- 1- الخلاصة:

"وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو سطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[4].

فالخلاصة لها علاقة إجمالية بالمستوى الحدثي التخييلي لمدة تطول أو تقصر، فهي تختصر سنوات بأكملها في جملة واحدة.[5]

فالخلاصة: "سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة، إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها يقوم بوظيفة تلخيصها"[6].

---

[1]- د. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 193.

[2]- ينظر: عمر عيلان: في مناهج التحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط2، 2009، ص 135.

[3]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 87.

[4]- د. حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 76.

[5]- ينظر: عمر عيلان: في مناهج التحليل الخطاب السردي، ص 100 وما بعدها.

[6]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية، ص 93.

اذن فهي تلخيص لأحداث كثيرة في فقرة.

كما نجد في مدونة البحث بعض الامثلة :

"يـا عيسـى... ابـن مـريم !! يـا مـن فقدت أمـك فـي المهـد... وكلمتهـا الآن وجهـا إلـى وجه !! افتح أحضانك وقلبك لأمك"[1].

"وحين كبرنا وصرنا بالغين ذقنا طعم الأسى والفجيعة بأثر رجعي"[2].

في تقنية الخلاصة يتخطى السارد فترات زمنية يرى أنها ليست جديرة باهتمام القارئ، لا تشكل الحدث الرئيسي، ولكنها مهمة لملأ تلك الفجوات السردية من أجل انسجام الحكي بصفة عامة.

"لم تكن معي كي تعزيني فيك حين بدأت ظلال نحيب تحجب صبري، ووجدتني أذرف دمعا كان مدخرا من ألف عام"[3].

لخص السارد آلامه وأحزانه التي كانت تحزنه منذ وقت طويل، كأنها من ألف عام لما فيها من تفكير بالماضي والحاضر.

فتقنيـة الخلاصـة تـرتبط بـزمن مـن الحكايـة وزمـن السـرد، فكلمـا ازداد تكثيـف الـزمن السردي ، لجأ الكاتب إلى تلخيص الاسترجاعي لأحداث الحكاية لتغطية حركة الشخصيات والأحداث التي لم يتسن السارد أن يقوم بسردها.

"وانكب عيسى على المطالعة بمكتبته الصغيرة فلا يكاد يغادرها إلا نادرا، ومضت عليه أيام عسيرة زلزلت روحه وعصفت به ذات اليمين وذات القلب وعاش أجيالا تاريخية أياما،

---

[1]– علاوة كوسة: خطيئة مريم، ص 211.

[2]– المصدر نفسه، ص 151.

[3]– المصدر نفسه، ص 80.

وعبر فلسفات إنسانية في تأملات ومصنفات أكبر من عقل صغير كعقله وساح بأوطان الأدباء وعوالمهم وكان من الغاوين كثيرا !!!".[1]

قام السارد بتلخيص الأحداث والفترات الزمنية التي مر عليها عيسى وأياما عديدة حيث لخصت آلامه وأحزانه بأكملها، وهنا يكون زمن السرد أقصر من زمن القصة.

أ-2 الحذف:

"يتجاوز فترة زمنية دون الإشارة إلى الوقائع التي حدثت فيها، ويكون ذلك عادلا باستغلال فضاء النص حيث يترك المبدع بياضا في الصفحة أو ينتقل من صفحة إلى أخرى كما يحدث عادة عند الانتقال من فصل إلى فصل ،وقد يكتفي بوضع نقطة مع الانتقال إلى السطر"[2].

فهو "الحالة العكسية للسابقة حيث إن الزمن السردي لا يتضمن أي جزء من الزمن الحدثي التخييلي إنه إغفال مرحلة زمنية وعدم ذكرها"[3].

كما أن للحذف صفة تختلف عما سبق من حديث عن الملخص أو المجمل، لأن الحذف الزمني يعني القفز عن مراحل زمنية تطول أو تقصر متصلة بالحكاية فيتم الإغفال الكلي والمطلق للأحداث والأقوال خلال فترة زمنية معينة"[4].

إذن الحذف هو أقصى مدة في الزمن أو تسريعه والقفز بالأحداث.

كما نجده" حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جاء فيها من وقائع وأحداث فلا يذكر عنها السرد شيئا"[5].

---

[1]- علاوة كوسة: خطيئة مريم، ص 103.

[2]- د. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 196.

[3]- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، 2008، ص 100.

[4]- المرجع نفسه، ص 137.

[5]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 94.

"عندما يسكت السرد عن جزء من القصة أو يشير إليه فقط بعبارات زمنية ، تدل على موضع الحذف"[1].

فالحذف يكون فيه زمن السرد أقل من زمن القصة كما يفترض أنها جرت بالفعل، فيكون أقصر من الخلاصة وهو تقنية لتسريع السرد أيضا.

فمن الأمثلة نجد:

"منذ أكثر من عشرين عاما جاء إلى هذه الحياة، من أب وأم طبعا، فليس نبيا حتى يكون من دون والد"[2].

حذف المبدع مدة عشرين سنة لم يتحدث عنها بل قفز عليها ليركز على الأحداث المهمة، ويكون بهذه التقنية قد سرع في السرد.

وفي اقتباس أخر:

"ستذكر ريح الجنوب ومواسم الإعصار والهجرة إلى الشمال وألف عام من الحنين !! والعشاء الأخير"[3].

حذف السارد كل ما لا يخدم الرواية لزيادة تمسك السرد، ويكثر استخدام هذه التقنية كلما كانت الرواية تغطي فترة زمنية طويلة إذن:

ففي تقنية الحذف يقفز السارد على بعض الأحداث غير المهمة ،ويشير إليها بكلمة أكثر من عشرين عاما "الألف عام" من أجل ربط الأحداث من ناحية كي لا يحدث خلل، ولا يذكر التفاصيل التي حدثت في تلك الفترة وهي تقنية من تقنيات تسريع إيقاع السرد.

وفي مثال أخر:

---

[1]– محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 94.

[2]– علاوة كوسة: خطيئة مريم، ص 128.

[3]– المصدر نفسه، ص 13.

"تحضـن صـديقك بقـوة، لـم تلتقيـا منـذ أكثـر مـن شـهر، منـذ آخـر نـدوة أدبيـة بكليـة الآداب"[1].

هنا يتبين لنا أن تقنية الحذف تعني القفز فوق فترة زمنية قصيرة ،فالحذف يحدث عندما يتجاوز السارد جزء من القصة "منذ أكثر من شهر" ويعبر عنها السارد عن طريق ألفاظ وعبارات زمنية تشير إلى هذه التقنية و تعد من الحذف الصريح "شهر".

ب- تباطؤ السرد (تعطيل السرد):

"ينتج عن توظيف تقنيات زمنية تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته، أهمها الاستراحة والمشهد"[2].

ب-1- المشهد:

"يقصـد بتقنيـة المشـهد المقطـع الحـواري، حيـث يتوقـف السـرد ويسـند السـارد الكـلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته"[3].

وبالتالي "فالمشهد هو حالة تطابق بين زمن الخطاب وزمن الأحداث".[4]

وهو "أسلوب فني وتقنية من تقنيات السرد يتضمن مواقف حوارية في أغلب الأحيان، وفي أسلوب السرد المشهدي تتحقق المساواة بين زمن السرد وزمن الرواية أي أن مدة المشهد في الرواية تعادل مسافته في الكتابة".

يقصد به "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق وإن كان الناقد البنيوي جيرار جنيت ينبه إلى أنه ينبغي دائما أن لا تغفل أن

---

[1]- علاوة كوسة: خطيئة مريم، ص 17.

[2]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 95.

[3]- المرجع نفسه، ص 96.

[4]- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، من منظور النقد الأدبي، ص 100.

الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة قائما على الدوام"[1].

فنلاحظ أنه في السرد هو أقرب المقاطع الروائية التي تتطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف.

وهو تقنية تسهم في تباطؤ السرد حيث تقارن فيها ضمن زمن السرد وزمن القصة، كما يفترض أنها جرت بالفعل ويكاد يتطابق زمن السرد بزمن القصة في المشهد.

ومن بين المقاطع التي استخرجناها من الرواية :

. "اشتقت إليك حبيبي إبراهيم

. شوق متبادل، كيف أحوالك ياعيسى. أين أنت؟

. نقول إننا بخير والحمد لله، أنا هنا وفقط، من البيت إلى الحديقة وحين تنتهي إجازتي سأعود إلى الصحراء.

. أما زلت في الصحراء وحرها ووحشتها، أتناسبك الظروف هناك؟

. تناسب أو لا تناسب، أمر غير مهم، تلك حتمية يا إبراهيم، حر الصحراء أفضل من لقى العباد ووحشة الصحراء أرحم من وحشة مدينة صرنا فيها غرباء...

. أما زلت مقيما عند جدك؟

. وأين أذهب؟ لم أجد البديل أبدا، ليس لنا حق في السكن ولا في الشغل ولا في الحياة.

يعوضنا الله يا عيسى ... وماذا تقول عن حالتي أنا؟ في عقدي الثالث ولا زلت في (بيت الأيتام)" [2]!!.

---

[1]– حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 78.

[2]– علاوة كوسة: خطيئة مريم، ص 99 وما بعدها.

فتقنية المشهد في هذا المقطع قدمت للمتحاورين مجالا لتعبير عن رؤيتهم خلال الحديث المباشر، وهنا ظهرت وجهات النظر ناصعة دون تدخل الراوي.

وفي مثال آخر نذكر:

"ألو ... مساء الخير أيها الشاعر الجميل.

مساء الورد أستاذ علاء..

آه... عرفتني من أول اتصال؟ !!

نعم ... لقد طلبت رقمك قبل دقائق من مريم، وسجلته على هاتفي.

يا إلهي ... القلوب عند بعضها البعض !!..

أكيد، كيف أحوالك يا أستاذ؟

الحمد لله وأنت؟

أنا أيضا بخير، نشتاق إليكم كثيرا ونشتاق إلى لقائكم بمدينة قسنطينة.

بقسنطينة فقط؟؟؟... ألا تشتاق إلينا بالصحراء؟

أم لا تريدنا أن نزورك هناك...

لا... أبد، أهلا بكم في كل حين، ولكن السفر إلينا متعب جدا.

أبدا... السفر إلى الأحبة مريح دائما ولو كانوا في كوكب آخر..."[1]

في هذا المقطع المشهدي يكشف لنا حالة الأستاذ وحالته التي كان عليها من اشتياق ودهشة والألفة حيث ظهر ذلك من خلال المفردات التي استخدمها كل منهما، كما نلاحظ في هذا المقطع أن زمن السرد قد امتد واتسع عن طريق الحوار ليقارب زمن القصة.

[1]– علاوة كوسة: خطيئة مريم، ص 119.

وفي مثال آخر:

. هل من قصيدة جديدة أيها الشاعر الصامت؟

. يبتسم لها ناظرا إليها ويقول:

شيء ما يشبه الشعر ربما...

. تمنيت أن تقرأ شيئا من قصائدك في حفل اختتام، تمنيت أن أسمعك يوما.

. وأنا أيضا تمنيت ذلك يا مريم...

. آه عيسى... غدا سيزورنا الأستاذ علاء برفقة الشاعر قيس ستكون الزيارة فرصة للأن تقرأ منها شيئا..."[1]

وفي هذا المقطع المشهدي يكشف بشكل واضح عما يدور في فكر البطل من تساؤلات متعددة حول وحدته وحزنه ،وجعل من قراءة الكتب مؤنسه الوحيد أي قام السارد بنقل الأحداث بين الشخصيات كما هي. وما يهمنا هنا هو الكشف عن إيقاع السرد المتباطئ.

ومن أمثلة ذلك نجد :

". كيف حالك يا عمي سليمان؟

. الحمد لله يا ولدي... الحمد لله، الله يسترك يا ولدي...

. هل أجلب لك شيئا تشربه؟

. حفظك الله يا بني... لا تتعب نفسك.."[2].

[1]– علاوة كوسة: خطيئة مريم، ص 60.

[2]– المصدر نفسه، ص 72.

وهذا المقطع المشهدي يبدو قصير في مدته مقارنة بالمشهد السابق والذي ذكرناه سابقا، ومنه تستنتج إيقاع السرد أحيانا يكون بطيء جدا وأحيانا يتباطئ قليل وأحيانا تطول مدته وأحيانا تقتصر.

اذن فالمشهد يكون من خلال حوار ويحقق تساويا بين زمن القصة وزمن الحكاية.

وما نلاحظه في الرواية برمتها أن معظمها مشاهد ، ولذلك يمكن أن نقول أن إيقاع الرواية متباطئ على الرغم من وجود تقنيات إيقاع السرد المتسارع (الخلاصة، الحذف) إلا أن (المشهد، والاستراحة)، نسبتهما أكبر في الرواية .

ب-2- الاستراحة:

"وتكون عندما لا يشتمل زمن الخطاب على أي زمن حدثي، ويكون مجالا للوصف أو التأمل"[1].

فتكون الاستراحة في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها.[2]

"فهي ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد بسبب لجوء السارد، إلى الوصف والخواطر والتأملات"[3].

اذن هي وصف خالص للمكان أو الشخصية أو أي شيء حيث يتوقف السارد عن السرد ليصبح زمن السرد يساوي صفر.

كما نذكر من الراوية بعض الأمثلة:

---

[1]- عمر عيلان: في مناهج التحليل الخطاب السردي، ص 100.

[2]- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، 1991، ص 76.

[3]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 96.

"كانت أمي تسمع كلام المهندس بصمت وجهل لكثير من المصطلحات والمفاهيم، ولكنها تعرف دائما أن هذا المهندس الشاب ذكي ودقيق وكبير..."[1]

كما يقول السارد أيضا:

"كان عيسى شابا وسيما جدا يشبه غيمة عابرة وربما تشبه ابتسامة بريئة في ثغر طفل ضحا فجأة على وجه أمه !!".[2]

"كانت تنظر إلى السماء بعينين مفجوعتين ووجنتين مهدورتين وقلب منفطر..."[3]

"ومر الليل بطيئا عليه، وجاء الصباح بوشاح هادئ على القرية الصغيرة".[4]

نلاحظ هنا في هذه الوقفة الوصفية أن هذه الأوصاف ليست غريبة على ذهن القارئ، حيث استعمل هذه التقنية ليزيد متعة القارئ الفنية، فتسهم تقنية الاستراحة أو الوقفة في تعطيل زمن السرد على حساب زمن القصة، فهي تشكل انقطاعا في السيرورة الزمنية التي يعمل السرد على تسريعها.

"تلك سنة الأمسية المبللة الدافئة، وقد تحاورت لغة المطر برائحة التبن العطرة الغريبة، حيث أنهى الفلاحون حصادهم تاركين سنبلات تتمايل في غنج وبعضها مقصوم الظهر ومتناثر الحبات، هنالك حيث كان قيس يتأمل حواف الطريق تتعرى للمطر، والسهول الصفراء تبنا وقمحا تفتح صدراها لمواسم الفرح وقد مرت عليها مواسم إعصار ورهبة..."[5]

"كانت الموسيقى الهندية الهادئة الرهيبة تتناغم مع مطر مسائي يعانق رائحة التراب"[6].

---

[1]– علاوة كوسة: خطيئة مريم، ص 36.

[2]– المصدر نفسه، ص 45.

[3]– المصدر نفسه، ص 09.

[4]– المصدر نفسه، ص 21.

[5]– المصدر نفسه، ص 62.

[6]– المصدر نفسه، ص62.

هناك استراحات بين كل سرد وسرد حيث يتوقف الراوي عن سرد الأحداث حيث يتوقف الراوي عن سرد الاحداث لكي يصف الأمسية المبللة الدافئة ورائحة التبن العطرة الغريبة، وصفا دقيقا للطبيعة بتفاصيل حزينة رسم من خلالها الملامح العامة لها بغرض إبطاء السرد ففي هذا المقاطع نقول أن الزمن توقف.

أي: زمن السرد =0.

والاستراحة تشكل جمالية للسرد فهي بمثابة الألوان التي يتألق بها السرد.

كما نذكر في هذا المثال:

"وما هي إلا نظرات حتى طلع على الحاضرين رجل شديد سواد الشعر، أسمر عابس متعب قديم."[1]

"تراه هذا الولد البهي الذي تزين به شهر مارس من عام..... تراه هذا العشب الربيعي العطر، يعثر على فصل آخر يتبناه، بعد أن عمر خريفه طويلا، وختام سيظل ينتظر الربيع بعينين مدموعتين وقلب كسير"[2].

السارد يسرد أحداث مدتها قليلة ويتوقف عن كل من هذه الاستراحات من خلال اضفاء سمة تزينية حتى لا يمل القارئ من قراءته وهذا يسهم في شعرية النص.

وهنا حقق الوصف وظيفة التوضيح أي وصفا موضوعيا يذهب فيه السارد الى وصف ملامح الشخصية.

"وفي غمرة حوارهما طرقا على الباب، وقد دخلت فتاة مشمسة الوجه بقد مياس وعينين ملتهبتين حادتين"[3].

---

[1]–علاوة كوسة: خطئية مريم، ص10.

[2]–المصدر نفسه، ص128.

[3]–المصدر نفسه، ص83.

حيث يحيل هذا المقطع الوصفي إلى وصف الشخصية ملامح الوجه وهيئة الجسم بتفاصيل دقيقة، كما جمع السارد بين نوعي الوصف الذاتي من خلال عينيها الحادتين والموضوعي من خلال مظهرها الذي ظهرت به هنا توقفات تتخلل السرد تتراوح بين الإبطاء والتسريع.

ملاحظة

الابطاء :

المشهد: زمن السرد: زمن القصة: طويل.

الاستراحة: زمن السرد: زمن القصة المنطقي.

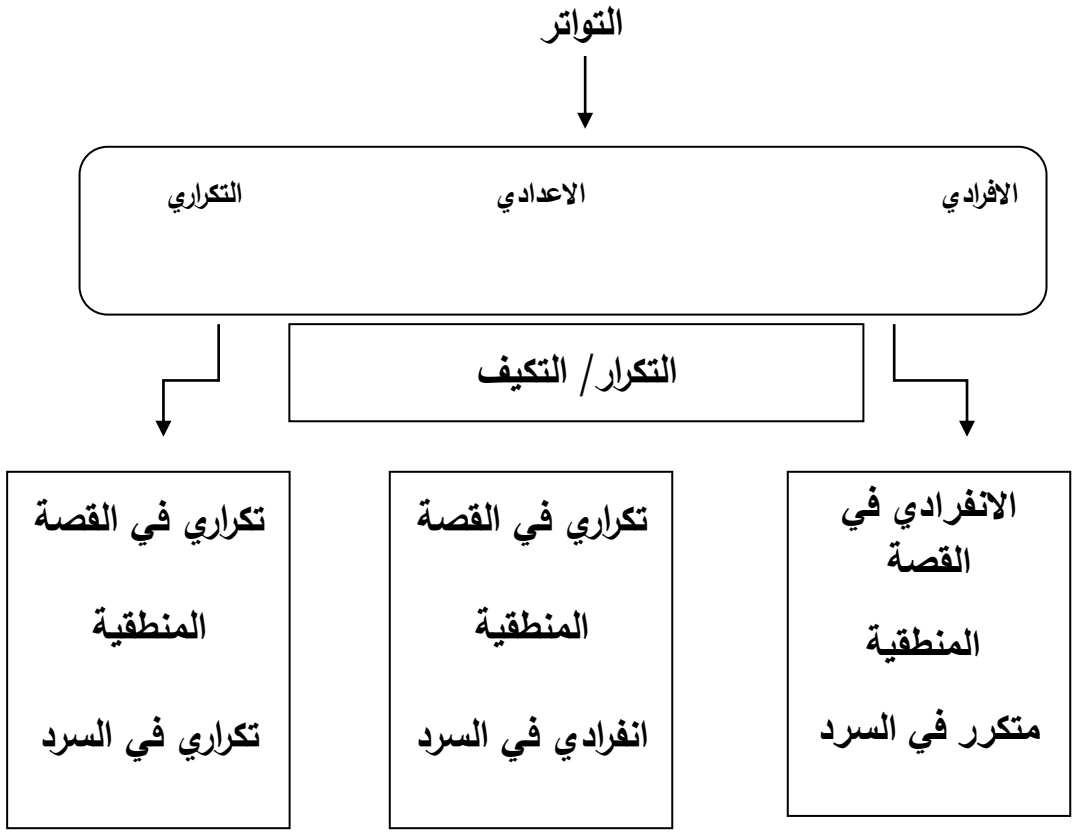
زمن السرد= صفر.

التسريع:

الحذف: زمن السرد أقصر من زمن القصة المنطقي.

الخلاصة: زمن السرد: تقريبا زمن القصة المنطقي: طويل جدا.

المبحث الثالث: التواتر وأنواعه



1-التواتر:

يعرف جينيت التواتر السردي بأنه درجة التواتر والتكرار القائمة بين الحكاية و القصة ويشير إلى أن هذا العنصر الزمني بقي مجالا مهملا من طرف النقاد ومنظري الرواية.

وتبرز قيمة التواتر من خلال تكرار الوحدات السردية في مواقع مختلفة من النص،

فإن التواتر يمكن أن يتمظهر وفق أشكال:

الترددي، التكراري، التفردي.[1]

فالتواتر" هو العلاقة بين عدد المرات التي تحدث فيها واقعة وعدد المرات التي تروى فيها، فعلى سبيل المثال فإنني أستطيع أن أروي ما حدث مرة واحدة فحسب وأروي عدة

[1]-ينظر: عمر عيلان، في مناهج التحليل الخطاب السردي، ص139.

مرات ما حدث عدة مرات السرد التفردي أو أروي عدة مرات ما حدث مرة واحدة السرد التكراري أو أروي مرة واحدة ما حدث عدة مرات السرد الترددي"[1].

إن المقصود بالتواتر السردي علاقات التكرار بين الحكاية والقصة[2]، فهو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية ويرى جينيت أن هناك أربعة أنماط تقديرية من علاقات التواتر وهي:

-أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

-أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية.

-أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة.

-أن يروي مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية[3].

أ-1. التواتر المفرد أو التفردي:

هو أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة حيث أن ما حدث في الحكاية يعاد سرده في القصة، وقد يكون التكرار المفرد في صفة متعددة كأن يروى عدة مرات ما حدث عدة مرات وصيغته ح1/ق1.[4]

ومن الأمثلة نجد:

"قلت لهم ألف مرة أن الوادي خطر على القرية..."

في الرواية نجد هذا التواتر لم يكرر حكيه في وقت لاحق، فهذا السرد يتوخى الاختصار في عرض ما حدث باختصار.

---

[1]-جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص96.

[2]-ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 129.

[3]-المرجع نفسه، ص 130 وما بعدها.

[4]-عمر عيلان: في مناهج التحليل الخطاب السردي، ص139.

أ.2. التواتر التكراري :

فيكون على مظهرين:

"أ- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة أي أن ما وقع مرة واحدة في الحكاية يعاد تكراره في مستوى القصة.

ب- أن يروي مرة ما حدث عدة مرات، بمعنى أن الأحداث التي تكررت في مستوى الحكاية السرد مرة واحدة في القصة[1]."

ومن أ مثلة ذلك من الرواية نجد :

-"أختي حياة... أريد أمي... أريد أمي... أريد أن أراها ولو لمرة في حياتي..."

-لا يهمني الأمس ولا يعنيني ما الذي حدث... يهمني اليوم والغد ... وأن أكمل العمر جوارها...

"أريد أمي يا حياة، ساعدوني لأجد أمي" وغرق في البكاء"[2].

نلاحظ في هذه المقاطع السردية أن أحداثها رويت عدة مرات على مستوى السرد فالسارد هنا يجد ضرورة لتكرار هذه الأحداث وإعادتها لأهميتها وبهذا حدث تكرار على مستوى السرد ولم يحدث على مستوى القصة.

وفي مثال أخر نجد :

" وظل مكانه بين نخلة وبين زيتونة يسأل العابرين عنه وقد ترك بينهما آخر أنفاسه مرددا:

إنها خطيئة ... خطيئة مريم"[3].

هنا نجد أن السارد قام بتكرار الفكرة لتأكيد والتوضيح.

---

[1]- عمر عيلان: في مناهج التحليل الخطاب السردي، ص140.

[2]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص 210.

[3]- المصدر نفسه، ص215.

ونذكر مثال أخر:

"–فعلتها أخيرا... فعلتها، أيها الكبير، أيها العظيم[1].

–انتفضت أم عيسى وانهارت وصعق عيسى وجن لحظتها وقامت وفاء...

–أخته تعانقه وهي تقول بنحيب أخي... يا ابن أبي... عيسى.. عيسى.."[2].

"–كانت بين الصفوف تجري متعبة قياما وسقوطا... وهي تصيح بكل ما أوتيت من حرقة كبد وأعوم شوق:

ولدي... ولدي... عيسى... ولدي... أنا أمك ولدي... ولدي"[3].

نلاحظ في هذه المقاطع السردية أن أحداثه رويت عدة مرات على مستوى السرد، فالسارد هنا يجد ضرورة التكرار، مثال ذلك:

"فعلتها أخيرا... فعلتها".

"عيسى... عيسى... عيسى"

وفي مقطع سردي اخر :

"–وأنا من أنا يا ماما...؟

لا أنت أمي... لا أصدق، أنت أمي... أين أبي... هذه أختي أنا وزليخة والداك..."[4]

"–الحياة كلمة ... وفي البدء كانت الكلمة، والقتل كلمة والموت كلمة... وكلمة واحدة من أربعة حروف بدأت بقلبي ففطرته شظايا، وقتلتني وأقبرتني وحطمتني عن آخرى"[5].

---

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص195.

[2]– المصدر نفسه، ص214

[3]– المصدر نفسه، ص211.

[4]– المصدر نفسه، ص91.

[5]– المصدر نفسه، ص96.

ومن خلال هذا التناوب التكراري بين السرد والوقائع يتم الكشف عن التأكيد والإلحاح في حدث معين.

أ.3. التواتر الاعادي :

"أن يروي مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية"[1].

ومن أمثلة ذلك نجد :

"يعلق قيس ويعلق دائما، لع في العمر آمال معلقة قديمة، ومظاهر كثيرة يعلق عليها.."[2]

"استعادت حياة الكلمة وهي تشعر أن الذي سيحدث كيفما كان وهمست في ثقوب المصداح روحها لتقول شيئا يشبه الصدمة، يشبه الرصاصة، يشبه انفتاح السماء في ليلة القدر."[3]

فهنا رويت الأحداث مرة واحدة على مستوى السرد فالسارد لم يجد ضرورة لتكرار هذه الأحداث إذن حدث تكرار على مستوى القصة ولم يحدث على مستوى السرد.

وفي الأخير وجدنا أن نسبة التواتر التكراري أكثر من التواتر الإفرادي وهذا يكشف عن أن إيقاع السرد متباطئ أيضا، كون أن التواتر عنصر من النظام الزمني فهو تقنية تؤكد المعنى من ناحية ومن ناحية أخرى تجعل السرد متباطئ.

---

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 130.

[2]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص 62.

[3]– المرجع نفسه، ص 208.

الفصل الثاني: الصيغة السردية

<table>
<tr><th colspan="3">الصيغة السردية/ أنماط الخطاب</th></tr>
<tr><th colspan="2">محكي الأقوال</th><th>محكي الأحداث/ الأفعال</th></tr>
<tr><th>مباشرة</th><th>غير مباشرة</th><td rowspan="2">الاحداث الصامتة (حركات الشخصيات):
لسان الراوي/ السارد هو الذي يروي أفعال الشخصية السردية دائما</td></tr>
<tr><td>الشخصية السردية هي التي تتكلم دون تدخل الراوي/ السارد
قياس المسافة
الراوي بعيد
صوت الراوي بعيد</td><td>الراوي/ السارد هو الذي يتكلم نيابة عن الشخصية فيختزل كلامها
قياس المسافة
الراوي قريب
صوت الراوي قريب</td></tr>
</table>

"الصيغة في السرديات البنيوية هي الكيفية التي يعرض بها السارد القصة، ويقدمها لنا، فإذا كان موضوع البحث في الرؤية السردية هو تحديد موقع المتكلم ومنظور كلامه من أين يتكلم المتكلم؟، فإن موضوع الصيغة هو تحديد الطريقة التي ينقل بها السارد كلام الآخرين، وتحديد خطابات المتكلم في الرواية سواء تعلق الأمر بكلام السارد أو كلام الشخصيات[1]. فتنشأ الصيغ السردية الأساسية (الطرق التي يمكن بواسطتها عرض واقعة ما) أساسا من العلاقات بين محور التواتر ومحور الديمومة أو المدة التي عُرِفت"[2].

"فالصيغة مقولة تحدد في مستوى العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب، وذلك من موقع كمية الإخبار المنقولة وفق رؤية معينة، وضمن أشكال مختلفة تتعلق بالسارد أو الراوي وما يرويه، وكيفية روايته، ويُعدّ الموقف الذي يتخذه السّارد من الأحداث، ومن حيث قُربه أو بُعده عنها، وكذلك الموقع الذي يتخذه للتعامل مع الأحداث والشخصيات، الشكلين الأساسيين لتنظيم الخبر السَّردي، ويعرفان على التوالي بالمسافة (Distance)، والمنظور (Perspective)"[3].

فالمسافة والمنظور هما الموجهان الأساسيان لمثل هذا الضبط والتنظيم للإخبار السردي الذي يسمى الصيغة فبتحدثه عن المسافة، تتضمن حكي الأحداث وحكي الأقوال[4].

وفي الأخير الصيغة السَّردية عملها ووظيفتها تكمن في نقل طريقة السارد طريقة الكلام وتحديد حوار كل الشخصيات فهي إذا علاقة بين القصة والسرد والخطاب الموجه، أي أن الصيغة هي نقل السارد لمقول قول الشخصيات إما بطريقة مباشرة فتكون المسافة

---

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص109.

[2]- يان مانفريد، علم السرد-مدخل إلى نظرية السرد-، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، ط 1، سوريا، 2011، ص123.

[3]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص141.

[4]- يُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط3، 1997، ص177.

بعيدة بين السارد والشخصية أو بطريقة غير مباشرة فتكون المسافة قريبة جدا لأن السارد هنا يسرد لنا على لسان الشخصية.

كما تكمن الصيغة أيضا في نقل الأحداث أي أن أفعال الشخصيات وهذه المهمة يصطلح بها السارد أو الشخصية عندما تقوم الشخصية ذاتها بنقل الأحداث، كما تكمن الصيغة في محكي الأفكار أو المونولوج الداخلي أو المحكي النفسي ومحكي الأحوال أو العواطف والحالات الداخلية والخارجية والتي ينقلها السارد، وبالتالي تنقسم الصيغة السردية أو أنماط الخطاب إلى: محكي الأقوال (مباشرة وغير مباشرة)، ومحكي الأفعال، ومحكي الأفكار والأحوال.

المبحث الأول: محكي الأقوال/ محكي أقوال مباشرة/ محكي أقوال غير مباشرة.

أ- محكي الأقوال:

"يمكن للسارد أن يتناول كلام الشخصيات كموضوع لسرده، وقد يختار أن يعيد إنتاجه حرفيا، كما تم التلفظ به واقعيا، حينئذ ينمحي السارد أمام الشخصية، ويصبح السرد شفافا، وعلى العكس من ذلك، إذا حول كلام الشخصيات عن طريق اندماجه في خطابه الخاص، فإن صوت الشخصية سيصبح معتما بدرجة أعلى أو أدنى".[1]

يعني أن كلام الشخصيات، ويمكن للسارد أن يتناوله كموضوع سرده حيث تكون صيغة السرد هي العرض، وتقوم بوظيفة نقل كلام الشخصيات، وتقوم الشخصية بهذه الوظيفة.

وقد ميّز جيرار جينيت بين ثلاث مراحل تنقل بالتدريج من كلام السارد إلى كلام الشخصية، وبالتالي من السرد إلى الحكاية، وهي: (الخطاب المحول والخطاب المستحضر) حيث تقتصر الدراسة على هذين الخطابين أي أن: "**محكي أقوال مباشر ومحكي أقوال غير مباشر**"[2]

ب- محكي أقوال مباشرة: "الخطاب المستحضر"« Rapporté »

"الراوي هنا يُترك، وفي سياق سرد بصوته، الكلام للشخصية أو لصوتها، لا بمعنى أن الشخصية هنا تُمارس دور الراوي، أو أن الراوي هو الشخصية تروي بضمير الـ "أنا"، بل بمعنى أن الراوي الذي يروي بصوته عن هذه الشخصية يتقدم بها، وفي سياق رواية عنها،

---

[1]- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، ط1، البيضاء، 1989، ص106.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص106.

ويدعها تنطق مباشرة بصوتها، فنُطق الشخصية هنا هو الكلام الوحشي أو العامي، أو الشفهي الخاص، أي المميز والمختلف عن سياق القول السردي الذي يصوغه الراوي".[1]

حيث يمثل الدرجة القصوى من المحاكاة، ويتميز بأن السارد ينقل كلام الشخصيات مباشرة نقلا حرفيا بكل خصائصه الأسلوبية والدلالية، بمعنى أن الراوي الذي يروي بصوته عن هذه الشخصية يتقدم بها وفي سياق رواية عنها، ويدعها تنطق مباشرة بصوته[2]،وغالبا ما يضع الراوي هذا الكلام بين مزدوجين، كما أن لهذا الكلام المؤشرات التالية:

- الحوار: فالشخصية تبادر إلى النطق باعتبار أنها تخاطب أو تحاور آخر، يقطع الراوي سرده ليتقدم صوت الشخصية بنطقه الشفهي المباشر محاورا المخاطب.
- استعمال ضمير الأنا للمتكلم: فالشخصية تتكلم بنفسها عن نفسها وهي طبعا، تستخدم هذا الضمير.
- استعمال صيغة الفعل المضارع: وهي صيغة يقتضيها الحوار لأنه كلام في زمن الحاضر.[3]

فيُعتبر الخطاب المستحضر أنه الذكر أو النقل الحرفي لكلام الشخصية بأسلوب مباشر، فهو لا يوحي بالواقعية أكثر من المقاطع التي بالأسلوب الغير المباشر الحرّ.

فالخطاب المباشر أو المستحضر يترك فيه السارد الكلام للشخصية مباشرة وينقله، كما تلفظت به أي بشكل حرفي: "قلت لأمي..."، لا تطرأ على الخطاب الأصلي للشخصية، أي تعديلات إنها حالة الحوار والمونولوج.[4]

مثل هذا الخطاب المستحضر ورد بشكل واضح في رواية "خطيئة مريم"، حيث أن السارد ينقل كلام الشخصيات بشكل مباشر نقلا حرفيا بكل خصائصه الأسلوبية والدلالية ومن أمثلة

---

[1]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط3، بيروت، لبنان، 2010، ص164.

[2]– يُنظر، المرجع نفسه، ص164.

[3]– يُنظر المرجع نفسه، ص165.

[4]– يُنظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص118.

ذلك ما نجده في رواية "خطيئة مريم"، ونذكر منها الحوار الدائر بين الأستاذ علاء والشيخ سليمان:

- "لا يا ولدي...لا...
- ولكنه يهدد المباني والمحلات والمزارع
- ولكنه ليس بهذه القسوة التي تعتقد
- وما الحل يا عمي سليمان."[1]

ويكشف لنا هذا المقطع السردي عن إيديولوجية الشخصية التي تتحدث بين شخصين هما الشيخ سليمان والأستاذ "علاء"، ونلاحظ من الناحية الشكلية احتفاظ المقطع بجميع قرائنه الشكلية كالمطة (–)، وعلامة الاستفهام (؟)، لتعكس الحالة التي وصل إليها بطل القصة من حيرة وتساؤل وخوف على أهل القرية من الخطر الذي يشكله الوادي على أهل القرية، والمهم في هذه التقنية أن السارد يبتعد ابتعادا كليا عن الشخصية، فالمسافة كبيرة في هذا المقطع بين السارد والشخصية.

ويمكن أن نمثل أيضا بمقطع آخر من مقاطع الخطاب المستحضر أو محكي الأقوال التالي، الحوار الذي دار بين "عيسى" البطل ومريم ابنة عمه التي ربته كالآتي:

- "ألو عيسى...ألو...
- نعم مريم أنا أسمعك، كيف هم الأهل بقسنطينة، خالي وخالتي وجدي وكل الذين نعرفهم؟
- بخير... هم يسلمون عليك... وأنت كيفك؟
- الحمد لله دائما"[2]

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص34.

[2]– المصدر نفسه، ص110.

كشف لنا هذا المقطع السردي احتفاظه بجميع القرائن الشكلية التي تدل على المحاكاة، ونقل السارد محكي أقوال الشخصيتان المتحاورتان بكل أمانة كالمطة (–)، وعلامة الاستفهام (؟) والنقطتين (:)، لتعكس الحالة التي وصلت إليها البطلة من سؤال عن عيسى وأهل قسنطينة فهي تطمأن عليهم جميعا عبر السؤال في الهاتف عن أحوالهم.

والرواية فيها الكثير من هذا الخطاب المستحضر أو محكي الأقوال المباشرة حيث نجد أيضا الحوار الذي دار بين مريم والأستاذ علاء في الهاتف كالآتي:

- "جدك مسعود؟!!
- نعم جدي مسعود، كيف اسمه، هل كلّمتك عنه جدتي؟!!
- ربما ولكن حين نلتقي سأشرح لك...
- ومتى نراك بمدينة "قسنطينة" يا أستاذ؟
- قريبًا بعد أن أرجع من سفر قريب
- رافقتك السلامة وعُد إلينا سالما
- شكرا... سلامي إلى عيسى!!"[1]

يكشف لنا هذا المقطع عن الحوار الذي دار بين الأستاذ علاء ومريم في الهاتف عن جدها مسعود وحيرتها وتعجبها لسؤالها عنه من أين يعرفه وتعتقد أن الجدة هي من حكت له عنه، فنلاحظ هذا محكي الأقوال كان مباشرا وابتعاد السارد كليا عن الشخصية واحتفاظ الحوار بجميع القرائن للشكل كالمطة (–) ونقاط الحذف (...)، وعلامة الاستفهام (؟)، وعلامة التعجب (!) ليعكس الحالة للشخصيات، كيف دار الحوار ونُحس بالهيئة التي كانت عليها الشخصية.

بالإضافة إلى المثال الأخير الحوار الذي دار بين "سهام" ووالدتها "الطبيبة":

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص157،158.

- "اتصلت بي مريم وأخبرتني أن والد صديقتنا وفاء الطبيب عبد الرحيم، هل تعرفين هذا الطبيب؟
- ما به تكلمي، ماذا حدث له؟
- لقد تم القبض عليه يا أمي هذا ما في الأمر هل يعمل معكم بالمستشفى الجامعي؟!!

(قامت الأم من مكانها ولم تنطق بشي وبدأت تذهب وتجيء ثم عادت لتجلس مكانها وتسأل ابنتها ثانية):

- كيف حصل هذا ومتى؟ ولماذا تم القبض عليه؟
- لا أدري! صديقتي مريم أخبرتني بهذا.."[1].

يوضح لنا هنا الراوي هذا الحوار من خلال جميع المؤشرات المطة (–)، علامة التعجب(!)، وعلامة الاستفهام(؟) كما هو موضح ،الشخصيات تتحاور بعدها يأتي كلام خاص بالراوي يتكون من جملة أو فقرة قصيرة يكون هذا كلام الراوي نوع آخر من المحكي يُسمى بالمحكي الأقوال غير المباشر كما هو موضح بين قوسين، فنُسمي هذه الحالة محكي أقوال غير مباشرة أو (خطاب مستحضر) غير مباشر فتدخلات السارد يتم من خلاله تعيين المتكلم (قال)، (قالت)، ووصف هيئته وحركته ومشاعره أثناء الحوار (قامت الأم من مكانها ولم تنطق بشيء وبدأت تذهب وتجيء ثم عادت لتجلس مكانها وتسأل ابنتها ثانية): فتكون هذه التدخلات للسارد تدخلات توجيهية، وكذلك ليبين حالة الشخصيات أثناء الحوار والتكلم فالسارد لم يختفي تماما مثلما رأينا في الأنواع الأولى من الخطاب المستحضر كخلاصة.

ومنه نستنتج أن السارد يُحيل دائما الأقوال للشخصيات ولا يتدخل ولذلك فهو من حيث المسافة بعيد وحيادي ولا يتدخل إلا نادرا وهذا ما يسمى السرد الموضوعي.

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص162– 163.

جـ- محكي الأقوال غير مباشرة: "الخطاب المحول"، « Transposé »

وفيه يحول كلام الشخصيات إلى الأسلوب غير المباشر...، ويعتبر جينيت أن الأسلوب الغير المباشر الحر أحد تنويعات الخطبات المحولة ونعرف أن الفعل، في الأسلوب غير المباشر الحر يحافظ على نفس الصيغ الضميرية والزمنية للأسلوب غير المباشر، في حين تختفي الصيغة الإسنادية "قال لي".[1]

أي أن السارد لا يكتفي بنقل أقوال الشخصيات، بل يقوم بتحويلها إلى أسلوب غير مباشر، وإدماجها في خطابه الخاص مع الحفاظ على المضمون وفيه يتحول كلام الشخصيات إلى الأسلوب غير المباشر.

ويعتبر "جينيت" أن الأسلوب غير المباشر الحر أحد تنويعات الخطاب المحول، ونعرف أن الفعل في الأسلوب الغير المباشر الحر يحافظ على نفس الصيغ الضميرية والزمنية للأسلوب الغير مباشر.

"فالأسلوب الغير المباشر هو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود، لأن السارد يحافظ على مضمون الكلام الذي يفترض أن الشخصية تلفظت به، ولكن بإدماجه نحويا في قصة السارد، فغالبا ما تكون التغييرات غير نحوية كأن نختصر أو نحذف الانطباعات العاطفية، ويحتفظ بالمؤشرات التي تدل على أن الكلام لا ينتمي إليه، بل هو كلام منقول مثل أفعال القول (شرح لي، روى لي، حدثني...)."[2]

نجد السارد من خلال الخطاب المحول (غير مباشر)، كلام الشخصيات، ويدمجه في حكيه، ما يولد لُبسا لدى القارئ بسبب عدم وجود فواصل بين كلام السارد والشخصيات،

---

[1]- جيرار جينيت، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، ط1، البيضاء، 1989، ص106،107.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص118.

وبالتالي نجد المسافة قريبة بين السارد والشخصية، ويمكن التمثيل من مدونة البحث نذكر ما يلي:

"(في هذه اللحظات دخل علينا "فاتح"، ابن أخي عائدا من عمله كمهندس معماري في شركة خاصة... سلم علينا وجلس مازحا)".[1]

يكشف لنا هذا المقطع السردي لم يحتفظ بكلام الشخصية بل أخضعه لصياغته وأسلوبه ونلاحظ بأن هذا المقطع السردي قد طغت عليه صيغة الضمير الغائب، حيث اعتمد السارد على سرد الشخصية من الذاكرة.

ويقول في مثال آخر:

" (أمس أخبرته مريم أ، جدتها تعرفت على علاء من صوت أبيه وملامحه... أنها تأكدت من حين عرفت لقبه، وأنّها شُدّت إلى الأستاذ لأن رائحة والده صاحب زوجها)".[2]

يكشف لنا هذا المقطع السردي حيث لم يحتفظ السارد بما قالته وهي غائبة بصورة حرفية بل أخضعه لأسلوبه ولخصه، فالكلام هنا بصوت السارد حيث تحدث بما قالته وهي غائبة، فقد استخدم صيغة الضمير الغائب كي يخبر بما قالته مريم عن جدتها.

ونجد أيضا في اقتباس آخر في مقول قول الشخصيات:

" (حين أنهى العزف خاطبني من علٍ)".[3]

كشف لنا لهذا المقطع السردي أن السارد لم يحتفظ بكلام "فاتح" ابن أخ "علاء"، بل أخضعه لصوته وجاء على لسان السارد، حيث يستطيع إيصال رسالة إلى القارئ بسهولة حيث استعمل صيغة الضمير الغائب.

---

[1]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص36

[2]- المصدر نفسه، ص66

[3]- المصدر نفسه، ص70

وقال أيضا:

".. وبدأت تذهب وتجيء ثم عادت لتجلس مكانها وتسأل ابنتها ثانية ".[1]

بيّن الراوي في هذا المقطع الراوئي فيخبرنا بأن الأم تسأل ابنتها، ولم يخبرنا بما سألت حين استخدم صيغة الضمير الغائب، ونجد كل خطاب غير مباشر يعتمد على الضمير الغائب حيث يلجأ إليه السارد عندما يدمج قول الشخصية في سرده.

نادرا ما نجد محكي الأقوال غير المباشرة في هذه الرواية حيث نجد أن محكي الأقوال المباشرة أكبر من الخطاب غير المباشر كما هو مبين في الجدول التالي بعض الاقتباسات المستخرجة من المدونة:

الخطاب المحول (محكي أقوال غير مباشر)	الخطاب المستحضر (محكي أقوال مباشر)
- سلم علينا وجلس مازحا، ص36. - كانت أمي تسمع كلام المهندس بصمت وجهل لكثير من المصطلحات والمفاهيم، ص36. - لا أعرف يا أولادي سمعت الناس يقولون، فقلت، ص37. - حين أنهى العزف خاطبني من علٍ، ص70. - بدأت تذهب وتجيء ثم عادت لتجلس مكانها وتسأل ابنتها ثانية، ص163.	- أهلا حبيبي مروان، ص17. - أهلا وسهلا بالأستاذ علاء...ص17. - يا إلهي ما ألطفها من صدفة جميلة...ص28. - ربي يسترك يا...ص28. - مريم...مريم، ص28 - الله عاشت الأسماء أيتها اللطيفة، ص28. - لا يا ولدي...لا...ص34. - ولكنه يهدد المباني والمحلات

[1]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص163.

- وكان يريد أن يشرح لجده ما الكلام الجميل، وما الحكمة، ص145.	والمزارع...ص34. - اشتقت إليك حبيبي إبراهيم، ص99. - أما زالت في الصحراء وحرها ووحشتها، أتناسبك الظروف هناك؟ ص99. - يعوضك الله....اصبر واحتسب ولا تيأس ص99. - أم عيسى؟ تعرفين أمه...أين هي؟ من تكون؟ ولماذا تركتم الولد يحترق كل هذه الأعوام...ص165. - وأخيرا يا الشيخ مسعود تعود إلينا مع الجنازة!! ص185.

وهذا يدل على أن السارد يحاول أن يكون حياديا ويترك القارئ يحكم على الأحداث حيث لا تظهر إيديولوجية من خلال سرده بل من خلال شخصياته.

المبحث الثاني: "محكي الأفعال" (محكي الأحداث)

حكاية الأحداث، هي دوما، أي نقل لغير اللفظي (أولها يُفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظيّ، مهما كانت صيغتُها، ومن ثم لن تكون محاكاته أبدا أكثر من إيهام، بمحاكاة يتوقف كأي إيهام على علاقة متقلبة غاية التقلب بين الباث والنتلقي فمن المسلم به مثلا، أن النص الواحد يمكن أن يتلقاه قارئ ما نصا محاكايا كثيرا، وأن يتلقاه قارئ آخر وصفا مُعبّرا قليلا.[1]

أي أن تقديم السّارد للأحداث المعتمدة على حركة الشخصيات الحالية من الكلام واعتبره "جيرار جينيت" نقلا لغير اللفظي أو لما يفترض أنه غير لفظي إلى ما هو لفظي، ومن ثم لم تكن محاكاته أبدا أكثر من إيهام بمحاكاة، وبذلك تكون الصيغة السردية هي الحكي وتقوم بوظيفة الإخبار عن أحداث ووقائع، ويقوم بهذه الوظيفة السارد.

فكل محكي يتكون من طبقيتن: نص السارد ونص الشخصية، ويتناسب الاثنين تناسبا عكسيا فحيث يكثر السرد، تقل الحكاية، ويُمكن تغليب الفعل لاسردي إلى حد يُصبح معه أساس العملية التواصلية، وهذا هو الشأن غالبا في الرواية، حيث يتم إخفاء ابتذال الأحداث وتبريره عن طريق الأهمية التي يُعطيها مدون المذكرات لعملية الكتابة، والأغلب أن يحدث تردد بين السارد والحكاية، فمثلا بالنسبة للسرد نجد: "من الأفضل أن نكتب الوقائع في حينها، أن نسجل مذكرات لنقرأ فيها..."

[1]– جينيت جيرار، خطاب الحكاية، تر : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، المشروع القومي للترجمة، ط2، الإسكندرية، مصر، 1997، ص181.

وبالنسبة للوقائع نجد: "الساعة الآن الواحدة والنصف، أنا الآن بمقهى مابلي، أتناول سندويتشا، كل شيء عادي تقريبا" مثال من رواية الغثيان « La nausée » لسارتر.[1]

أي أن يتم تقديم الأحداث على لسان السارد حيث يحكي ما قامت به الشخصية أو ما وقع لها.

ومن أمثلة في رواية "خطيئة مريم" نذكر:

"ركن مروان سيارته جيدا في موقف الحديقة المحروسة، وفتحت مُرافقته الباب ونزلت بهدوء وثقة، وسارا معا يدخلان الحديقة من بابها الرئيس".[2]

جاءت الأحداث السابقة في المقطع السردي السابق بصيغة الغائب، وهو حكي عن ماضي الشخصية، يحاول السارد تقريبه إلى الحاضر فالسارد هُنا يحكي ما حدث أو ما قامت به الشخصية من أفعال خالية من الأقوال عندما ركن سيارته في موقف الحديقة، وفتحت مُرافقته الباب، وسارا معا يدخلان...

كما نجد محكي الأفعال في هذا المقطع:

"انكبّ عيسى على المطالعة بمكتبة الصغير فلا يكاد يُغادرها إلا نادرا..."[3]

---

[1]- جينيت جيرار وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص106.

[2]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص25.

[3]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص 103.

جاءت هذه الاحداث من هذا المحكي بصيغة الغائب، وكذلك كان حضور الراوي، يظهر بشكل مكثف، فهو سارد غريب عن الأحداث، يحاول تقليص المسافة بينه، وبين الأحداث، وكذلك منذ أن انكب عيسى على المطالعة يكاد أن يغادرها إلا نادرا، وهو ببذلك يلخص أحداث الشخصية وأفعالها.

ومن نماذج الحكي للأفعال نجد أيضا:

"جاء عيسى من أقصى الصحراء يسعى إلى لقاء أصدقائه وأحبته من الشعراء الذين يسمع عنهم..." [1]

تكشف لنا هذه الأحداث في هذا المقطع السردي، بصيغة الغائب، حيث يتولى السارد سرد الأحداث بشكل متوال، دلالة على حضوره، ونلاحظ حكي السارد للأحداث حين جاء عيسى من أقصى الصحراء إلى لقاء أصدقائه وأحبته من الشعراء الذين يسمع عنهم.

بالإضافة إلى محكي أفعال آخر نجد:

... تلقى علاء اتصالا من إمارة الشارقة، حدثته المكلفة بالاتصال لدى أمانة "جائزة الشارقة للإبداع العربي"، وأخبرته أنه تم الحجز على متن الخطوط الجوية الإمارتية.

وأن عليه أن يكون بالمطار الدولي بعد يومين في الرحلة رقم3529، وأن موعد إقلاع الطائرة يكون على الساعة الثالثة مساءً.[1]

[1]– المصدر نفسه، ص 127.

هذه الأحداث تكشف لنا بصيغة الغائب، فالراوي هنا يحكي الأحداث بشكل متواصل وهذه دلالة على حضوره، فالسارد هنا يحاول تقريبا إلى زمن الحاضر فحكى ما حدث لهذه الشخصية عندما تلقى علاء اتصالا من إمارة الشارقة، وحدثته المكلفة بالاتصال، وتقوم بإخباره أنه على الساعة الثالثة مساءًا.

ويقول في مثال آخر: ... وسُرعان ما سمعا صوت أقدام تقترب من غرفتهما ولم يمهلهما القادم لحظات لمسح دموعها الخرساء، ودق الباب ودخل.[2]

نقل لنا لراوي هذه الأحداث على لسانه بصيغة الغائب، فيحكي الأحداث بالتفصيل، وينقلنا بالتفصيل لحظة سماعهما صوت أقدام يقترب من الغرفة ولم يمهلهم الآتي للغرفة مسخ الدموع، فهنا الراوي استعمل التصوير الفوتوغرافي للأحداث هاته ليقرب لنا الصورة عند قرائتنا للرواية.

ونخلص في نهاية دراسة الصيغة السردية من خلال رواية "خطيئة مريم" للراوي "علاوة كوسة" بأنه استطاع استخدام الصيغ المختلفة للمحكي (محكي الأقوال، محكي الأفعال والأحوال) في بناء الرواية بشكل متكامل عن طريق التداخل بيما بينهما، وقد ظهر هذا التعدد في الصيغ السردية في انتاقال السرد ما بين السارد والشخصيات في محكي الأقوال عن طريق الخطاب المحول (الأسلوب الغير المباشر)، وكان ذلك قليلا جدا بالنسبة

---

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص156.

[2] المصدر نفسه، ص165.

إلى الخطاب المستحضر (الأسلوب المباشر)، وظهر جليا في استخدام علاوة للحوار بشكل واضح في أغلب المقاطع السردية للرواية، أما محكي الأفكار فهو يأتي تارة بطريقة مُباشرة على لسان الشخصية التي تحكي ما تفكر به الشخصية، أما محكي الاحوال فهو يدخل ضمن المحكي النفسي، ولكن في هذه الحالة عمد السارد إلى وصف الحالة النفسية الانفعالية للشخصية من فرح وحب، حزن وملامح وجه وما تستنبطه الشخصية، وهذا ما لاحظته في مشاهد هذه المدونة التي اعتمده فيها المزج بين محكي الأقوال ومحكي الأفكار، وهو المحكي الذهني، ومحكي الأحوال وهو المحكي النفسي والحالة الشعورية الداخلية والخارجية، ولكن الميزة الغالبة التي استنتجتها من الصيغة السردية أو أنماط الخطاب أن "علاوة" قد اعتمد على الحوار ومحكي الأقوال المباشر بنسبة كبيرة، مما يجعلنا نستنتج بُعد المسافة بين السارد والشخصية، وأن الصوت البارز هو صوت الشخصية.

المبحث الثالث: محكي الأفكار والأحوال:

<table>
<tr><th colspan="2">محكي الأفكار</th><th colspan="2">محكي الأحوال</th></tr>
<tr><td colspan="2">كل ما تفكر فيه الشخصية ولا تسمعه منها</td><td colspan="2">كل ما تشعر به الشخصية ولا تسمعه منها</td></tr>
<tr><td>الخطاب المستحضر</td><td>الخطاب المسرد</td><td colspan="2">المحكي النفسي</td></tr>
<tr><td>كلام غير ملفوظ الشخصية تفكر في داخلها
يذكره السارد بضمير المتكلم أو الغائب</td><td>كلام غير ملفوظ الشخصية تفكر في داخلها
يذكره السارد بأسلوبه مدعوما فيه:
فتتحول الضمائر والازمنة</td><td>الحالة النفسية الداخلية التي ينقلها لنا الراوي/السارد بأسلوبه ويكشف لنا ما لا تعرفه الشخصية عن نفسها أو ما تخفيه</td><td>الحالة النفسية الخارجية من ملامح الوجه أو حركة تدل على غضب أو حزن...إلخ يسردها الراوي بأسلوبه ويكشفها</td></tr>
</table>

"لحد الآن، لم يتم التمييز بين الكلام والأفكار، واعتقد جينيت أن عملية التفكير ليست سوى "**كلام صامت**" وأن ينطبق على إحداهما ينطبق على الأخرى، وتتميز دراسة دوريت كوهن (1981) "Dourit Cohn"، المخصصة لتمثيل الحياة النفسية في الرواية بقوة عن هذا التصور، إنها تبحث عن وضع خصوصية "للخطاب الداخلي"، من خلال دراسة ثلاث تقنيات إما أن يكون المحكي "بضمير المتكلم" أو بضمير الغائب، فالتقنيات الثلاثة منها: المحكي السيكولوجي، المونولوج المستحضر، المونولوج المسرد."[1]

فنقصد بمحكي الأفكار أو المونولوج الداخلي الكلام النفسي الذي يقترح "جيرار جينيت" إعادة تسميته خطابا فوريا "للشخصية" ،ويُفترض أنه ليس سوى أسلوبا مباشرا غير مستحضر أي أنه يقدم فورا دون مقدمة إسنادية ولا مزدوجتين وهو ما يسميه البعض أسلوبا مباشرا حرا فخصوصية هذا الخطاب الفوري أنه يمحو العلامات الأخيرة السياقية داخل العملية السردية التي تذكره، إن خطاب الشخصية يتحرر حينئذ من أي سلطة سردية.[2]

ونقصد بمحكي الأحوال: الحالة الخارجية التي تظهر على ملامح الوجه، أ, الحالة النفسية الداخلية التي تعتري الشخصية وهي تتكلم.

فمن خلال صوت الشخصية يمكن التعرف على الفكرة المطروحة، إذ يرى جينيت: "أن رنة الصوت والنبرة المتكلفة تشكلان هنا جزءا من التفكير".[3]

ويعتقد أيضا: "أن عملية التفكير ليست سوى "كلام صامت"، أو، ما ينطبق على إحداهما ينطبق على الأخرى.[4]

فنجد بأن الصوت في هذه الحالة من الأمور المهمة لتعرف على الفكرة الموجهة في الخطاب هذا أي ليس محكي الأحوال الصوت خاص بمحكي الأفكار، إلا إذا كانت

---

[1]- جينيت جيرار وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص108.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص108.

[3]- جينيت جيرار، خطاب الحكاية، ص191.

[4]- المرجع نفسه، ص108

الشخصية مرتبكة هنا نقول أننا نتعرف على حالة الشخصية من خلال نبرة الصوت عندما يصرح بها السارد.

من أمثلة محكي الأفكار والأحوال ما جاء في المدونة:

"... ما زال يذكر أنه غادر القرية ذات سنة وحلم ليواصل تعليمه المتوسط والثانوي بمدينة أخرى، ويستعيد فرحة نجاحه في البكالوريا أحيانا ودخوله الحالم الى الجامعة، يذكر سنوات الجمر هنالك في البعد مع أحبة وزملاء مزال يحتفظ في صورهم في قلبه المحب...."[1].

يكشف لنا في هذا المقطع السردي من خلال ما تشعر به الشخصية في أعماقها ويسترجع الذكريات التي كانت تنتابه، حيث يكشف عن ذكريات علاء عادت حين غادر القرية ليواصل تعليمه المتوسط والثانوي بمدينة أخرى، ويستذكر فرحة نجاحه بالبكالوريا ولحظة دخوله، للجامعة ويذكر سنوات الجمر حين ابتعد عن زملائه الذين يحتفظ بصورهم في قلبه، فهذه كلها يحملها في ذاكرته وفكره واسترجاعه لأيام الطفولة.

وجاء أيضا في مقطع آخر من محكي الأفكار في الرواية:

"... مريم تعتقد دائما أن أجمل الأشياء التي نعيشها ونحن نعتقد أنها آخر ما سيكون لنا في هذه الحياة كانت تودع صديقاتها وهي تعتقد أنه آخر لقاء بينهن..."[2].

يبين لنا هذا المقطع السردي حالة مريم الذهنية ،عندما كانت تعتقد دائما أن أجمل الأشياء هي تلك التي نعيشها ونحن نعتقد أنها آخر ما سيكون لنا في هذه الحياة، فهذه الحالة قد كانت حالتها الداخلية ومعتقداتها وأفكارها الذهنية عندما ودعت صديقاتها التي كانت تعتقد أن آخر لقاء بينهما، فهذا الشعور المليء بالحسرة والخوف من الوحدة في الغربة عند مغادرتها لفرنسا وقد وظف السارد زمن المضارع من خلال الفعل (تعتقد) وأيضا زمن الماضي (كانت تودع...).

---

[1]–علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص 19.

[2]–المصدر نفسه، ص 42.

في مثال آخر نجد:

"في آخر القاعة الى جهة اليمين كان مالك ينصت في خضوع، أما يوسف فكان يحدث نفسه بلقاء هؤلاء الشعراء ليشكرهم ويهنئهم"[1].

يكشف لنا هذا المقطع السردي حالة يوسف شخصية ثانوية في القصة حيث كان يحدث نفسه بلقاء هؤلاء الشعراء ليشكرهم ويهنئهم في آخر القاعة مع صديقه مالك، فهنا الراوي يبين لنا حالة يوسف من الداخل في أعماقه، فهي حالة شكر وفرح، للشعراء الموجودين في بالقاعة، فهنا الراوي يحاول بأن يكشف الحالة ويقربن لصورة من خلال وصفه لذات الشخصية.

وفي نموذج آخر من الرواية:

"كان عيسى يسير من شارع إلى آخر وهو يحدث نفسه عن صديقه إبراهيم مجهول النسب الذي يريد أن يصنع هوية وطن بأكمله وعن إنسان عاش المرارة والفقد والوحشة لكنه ملأ قلوب الملايين فرحا... وفخرا..."[2]

يكشف لنا هذا المقطع السردي عن حالة عيسى النفسية حين كان يسير من شارع لآخر ويحدث نفسه عن صديقه المسكين إبراهيم مجهول النسب الذي يريد أن يحقق حلما، ليثبت به نفسه ويضع هوية وطن بأكمله، وعن الإنسان هذا الذي عاش الفقد والمرارة والوحشة من رغم ذلك ملئ قلوب الملايين فرحا وفخرا، فحالته النفسية هنا حاملة للحسرة عن حياة إبراهيم صديقه لكن بالرغم من هذا كله حقق نجاحا باهرا، ولوطنه ولإثبات وجوده في بطولة كرة القدم، فهنا السارد قام بتوصيل الإحساس الداخلي لعيسى عبر التعبير في هاته الفقرة وإيصال شعور الشخصية.

ومن أمثلة محكي الأفكار ما جاء في مدونة البحث:

---

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص 49.

[2]– المصدر السابق، ص190.

"كانت تلك الطالبة التي غادرت قاعة المحاضرات بسمة محزونة، وكلمتك بعينين مدموعتين في موقف السيارات بالكلية..."[1].

يكشف هذا المقطع السردي من خلال كلام السارد حالة الشخصية داخليا مشاعرها التي كانت عليها من حزن وخيبة أمل وما تخبئه في داخلها لكي تبوح به لأستاذها وأورد السارد بأن مريم جاءته مدموعة العينين، عليها بسمة محزونة، ليبين لنا المشهد وكأنه مصور

ويمكن أن نمثل بمقطع آخر من مقاطع محكي الأحوال النموذج التالي:

"ان الحاجة زكية أخبرتني أن جيلي "براو" و "القطار" سيلتقيان قريبا.. وغلبني الضحك وخجلت أمي وطأطأت رأسها، وابتسم فاتح قائلا:"[2]

ويكشف لنا هذا المقطع السردي عن حالة "علاء" حين غلبه الضحك، وحالة أمه بالخجل وطأطأت رأسها، وابتسامة فاتح على وجهه، فهنا نجد بأنه يكشف عن حالتهم الشعورية ووصف حالة كل شخصية على ما تبدوا عليه في وصف ملامح الوجه .

وكما نجد في مثال آخر يقول السارد:

"بللت دموع علاء أوراق السجل، وامتزجت بدموع مريم ودماء قلب عيسى المنفطر... بقي جامدا في مكانه... وهو يشعر أن الزيتونة ببركاتها قد حفظته من صدمة كبيرة "[3].

ويكشف لنا هذا المقطع السردي الحالة التي هي عليها الشخصية حين بللت دموعه الأوراق، وامتزجت بدموع مريم ودماء قلب عيسى وعن جموده في مكانه، وأيضا الحالة الشعورية له فقد شعر بالزيتونة وبركاتها حفظته من صدمة كبيرة، ومن خلال ذلك تم توظيف ضمير الغائب.

---

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص 16.

[2]– المصدر نفسه، ص37.

[3]– المصدر نفسه، ص84.

وجاء أيضا في مثال آخر:

"تدخل عليهما ابنة خالد تلميذة علاء، تسعد بلقاء أستاذها وتحاول أن تعرف سر زيارته لدار الأيتام كم أخبرها أبوها".[1]

يبين السارد لنا الحالة التي كانت عليها حين تدخل عليهما ابنة خالد، فتسعد بلقاء أستاذها وتحاول أن تعرف سر زيارته لدار اليتامى والمشاعر الداخلية للشخصية باستعماله للفعل (تسعد) وقد أورد لنا السارد هذا المقطع بصيغة الفعل المضارع (تدخل، تسعد، تعرف) للدلالة على حاضر الشخصية وحالتها.

ونذكر أيضا مثالا آخر:

"بكى إبراهيم اليوم وهو يتساءل إن بإمكانه أن يهب الفرحة إلى وطن بأكمله وفرحته العظمى لم تتحقق بعد."[2].

ويبين لنا هذا المقطع السردي حالة "إبراهيم" حين بكى اليوم وفي حالة أفكاره أيضا وهو يتساءل أن بإمكانه أن يهب الفرحة إلى وطن بأكمله، بالرغم من فرحته التي لم تتحقق بعد، فالراوي كشف عن حالة أعماقه الداخلية (الفرحة والبكاء) وحالته الفكرية (التساؤل)، فهذه أفكار يحملها ليوضح لنا حالة الشخصية وأفكارها.

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص 125.

[2]–المصدر نفسه، ص190.

الفصل الثالث:

المنظور السردي

إن ما نسميه اليوم، وبشكل مجازي منظورا سرديا، أي هذه الصيغة الثانية لتنظيم المعلومات، والتي تأتي من اختيار (أو عدم اختيار) "وجهة النظر" ـ مضيقة . هذه الدراسة كانت الأكثر تعرضا للدراسة من بين كل المسائل التي تهم التقنية السردية منذ أواخر القرن 19، وأدت إلى نتائج نقدية لا جدال فيها... فنجد أن هناك خلط مزعج بين ما أسميه هنا الصيغة والصوت بمعنى بين السؤال: من هي الشخصية التي تتحكم وجهة نظرها في المنظور السردي؟ وبين السؤال: من هو السارد؟ أو بعبارة أخرى بين: من يرى؟ ومن يتحدث؟ ولكن الأمر مجهول بشكل شبه مطلق: كما هو شأن كلينت بروكس " Cleanth Brooks" و روبير بين وارين « Robert PownWaren»حين اقترحا سنة 1943، تحت اسم البؤرة السردية المقترحة علينا كمعادل لوجهة النظر تصنيفا ذا أربعة حدود يلخصها الجدول التالي:[1]

	وقائع محللة من الداخل	وقائع ملحوظة من الخارج
السارد الحاضر كشخصية في الحدث	1.البطل يحكي حكايته	2.شاهد يحكي حكاية البطل
السارد الغائب كشخصية عن الحدث	4. الكاتب المحلل أو العالم بكل شيء يحكي الحكاية	3. الكاتب يحكي الحكاية من الخارج[2]

فهذا المنظور السردي يعد وجهة نظر أدت إلى جدال فيها من قبل أهل الاختصاص فنجد شأن "كلينيت بروست" و"روبير بين وارين" تحت اسم البؤرة كما وضحنا سابقا في الجدول لوجهة النظر بتصنيف السارد يكون حاضرا كشخصية فيكون البطل يحكي وحين يكون السارد غائبا كشخصية عن الحدث يكون الكاتب يحكي الحكاية أما من الخارج يكون السارد يشاهد ويحكي الحكاية هو الراوي أما حين يكون السارد الغائب رؤيته من الخارج يكون الكاتب يحكي من الخارج أي غائب.

[1]– ينظر جيرار جينيت وآخرون، السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص57.

[2]– المرجع نفسه، ص57.

المبحث الأول: الرؤية السردية.

الرؤية السردية يمكن أن نتحدث عن المتكلم سواء كان راويا أو شخصية، فنحدده كصوت سردي (من يتكلم) وكموقع من خلاله يتم الكلام أو الرؤية أو هما معا... لذلك فإننا حين نستعمل الرؤية السردية كمقولة مركزية، نحملها بما يتصل بوضع الراوي وموقعه في إرسال القصة، وذلك من خلال ربط ما يتعلق بالضمير السردي والمستوى السردي والمستوى السردي كما حددهما جينيت، وما يتعلق بما أسماه في الصيغة بالتبئير من جهة كما هو أيضا من خطاب الحكي سنة 1983.[1]

فبالإمكان التحدث عن المتكلم سواء كان راويا أو شخصية فنحدده كصوت سردي من الذي يتكلم؟ وكموقع من خلاله يتم الكلام أ, الرؤية أو هما معا، لذلك حين نستعمل الرؤية كمقولة مركزية، نحملها بما يتصل بوضع الراوي وموقعه في إرسال القصة.

تتعلق الرؤية السردية بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد ويستخدم النقد الإنجليزي مصطلح وجهة النظر بدل الرؤية السردية، كما نجد مصطلحا ثالثا لها هو المنظور السردي أيضا.[2]

"ورغم الفروق البسيطة للمصطلحات السابقة للرؤية السردية، فالراوي من خلاله تتحدد له الرؤية إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا في علاقته بالمروي له تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها"[3]، فلهذا السبب نستعمل "الرؤية" ونضيف "السردية" لحصر دلالتها في إطار تحليل الخطاب.

ثم خطى الناقد الفرنسي (جون بوين) خطوة في تحديد العلاقة بين الراوي والشخصية مستخدما مصطلح الرؤية ضمن 3 أنماط: الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج

---

[1]– يُنظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص308.

[2]– يُنظر بوعزة محمد، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص76.

[3]– يُنظر المرجع نفسه، ص284.

ثم فسر "تودورف" هذه الأنماط على النحو التالي: السارد أكبر من الشخصية الروائية، السارد يساوي الشخصية الروائية، السارد أصغر من الشخصية الروائية وبعد ذلك ظهور مصطلح التبئير إلى:

1-التبئير من الصفر واللاتبئير: الذي نجده في الحكي التقليدي، وتقابله الرؤية من الخلف أو(السارد > الشخصية).

2-التبئير الداخلي: سواء كان ثابتا أو متحولا، وتقابله الرؤية مع أو (السارد=الشخصية).

3-التبئير الخارجي: الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل شخصية[1]، وتقابله الرؤية من الخارج أو(الراوي < من الشخصية).

جينيت	بويون	تودورف
التبئير من الدرجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر مما تعرف الشخصية **الراوي العليم.**
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية**الراوي المصاحب.**
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف أقل ما تعرفه الشخصية **الراوي الجاهل.**

فهناك نمطان رئيسيان من السرد: "سرد موضوعي، وسرد ذاتي" ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال، أما في

[1]- يُنظر جينيت جيرار وآخرون نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص47.

نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه."[1]

أ- **الحالة الأولى (السرد الموضوعي):** "يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفا مُحايدا كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، ولذلك يُسمى هذا السرد موضوعيا، لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر كما يحكى له ويؤوله، ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الواقعية".[2]

ب . **الحالة الثانية(السرد الذاتي):** "لا تتقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، ويُعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به، ونموذج هذه الروايات الرومانسية، أو الروايات ذات البطل الإشكالي".[3]

1-أقسام الرؤية السردية:

تعددت التصورات حول الرؤية السردية وكلها لا تخرج عن مفهوم الموقع الذي يختاره الراوي عند تقديمه للمادة السردية، ففي بحثنا هذا سنوضح مواطن الرؤية السردية ويقيم هذا البحث حدود واضحة بين أنواع الرؤية السردية وهذا التصور، يتعلق بتصور "تودورف" للرؤية السردية، كالتالي:

أ- السارد أكبر من الشخصية الروائية:

يكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع لأن يصل إلى كل المشاهد عبر جُدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يُدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتكمن سلطة الراوي في أنّه مثلا يستطيع إدراك رغبات الأبطال الخفية، التي لهم بها

[1]- حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص46.

[2]- المرجع نفسه، ص47.

[3]- المرجع نفسه، ص47.

وعي هم أنفسهم[1]. فنجد بأن سلطة الراوي هنا أنه يستطيع مثلا إدراك رغبات الأبطال الخفية.

فالتبئير من درجة الصفر تكون بالشكل التالي: (الراوي>الشخصية) أي الرؤية من الخلف.[2]

فهذا الراوي يكون له علم بكل شيء فهو بمثابة راوي يعرف كل شيء "كلي المعرفة" رغم أنه راوي غير حاضر، مثل هذا الراوي الذي يروي، ويسقط المسافة بينه وبين الأحداث.[3]

وسنرى ذلك عبر أمثلة من رواية "خطيئة مريم" كالتالي:

"... وراحت تستعيد شريط هذا اليوم الرائع، كيف أنّها التقت أستاذها صدفة وقضت رفقته وقتا ممتعا وكيف أنها عرفت عنه أشياء جديدة لأول مرة زادته احتراما في نفسها المتعبة!!

وكيف أنها التقت "حياة"، هذا الصوت الذي عشقته حد الجنون منذ زمن بعيد عبر الإذاعة الوطنية في برنامج (ألو حياة، فلنبدأ الحياة)...؟! وكيف أن هذه المحبوبة هي زميلة لأستاذها علاء؟!! ولماذا كانت صدفة لقائهما أمامي وعشت دهشتهما وسعادتهما لحظة بلحظة؟!!"[4]

استخدم السارد في هذا المقطع ضمير الغائب، حيث لم يقتصر على وصف الملامح العامة، للمكان، وإنما تطرق إلى وصف الذاكرة الخاصة بالشخصية حيث استعادت في ذاكرتها شريط اليوم الرائع وكيف أنها التقت أستاذها وقضت معه وقتا ممتعا وعرفت عنه

---

[1]- يُنظر: حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص47.

[2]- يُنظر: برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بن جدو، المشروع القومي للترجمة، د.ط، القاهرة، 1992، ص103.

[3]- يُنظر: د.يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص138.

[4]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص29.

أشياء جديدة، وكيف التقت حياة عاشت دهشتهما وسعادتهما عند لقائهم بالصدفة، ونلاحظ هنا أن السارد مجهول لا علاقة له بهذه الشخصيات ولا بالحدث ولا الزمن ولا المكان وإنما يكشف عن كل الانفعالات والأحاسيس والمشاعر.

ويقول أيضا:

"...وفي طريقه إلى بيته كان علاء يستعيد صور حفل الاختتام، صور الطلبة والزملاء الأساتذة، وصور مالك الصديق الحزين، ومريم وفرحها القائم، وعيسى السؤال الموقوت!! وصور الشعراء وكل شيء كان في القاعة وبقي فيها بعد خروجهم منها!!!."[1]

استعمل السارد في هذا المقطع الضمير الغائب ووضح لنا الراوي سلطته كراوي عليم، حيث ظل مهيمنا على امتداد المقطع السردي بصورة مطلقة، فنُلاحظ أن الراوي مجهول لا علاقة له بهذه الشخصيات ولا بالأحداث، فتجده يصف الشخصية علاء فقط حين استعاد صور حفل الاختتام وصور الوراد والطلبة... ومريم وفرحها القائم، وعيسى السؤال الموقوت وصور الشعراء وكل شيء في القاعة تذكره علاء في مخيلته.

ومن ذلك أيضا هذا المقطع:

"...يصلان مدينة قسنطينة ثم يقتنيان ما يدخلان به بيتا لأول مرة، تستيقظ كلمات الجدة في ذاكرة "علاء" يوم كان اللقاء بالحديقة ثم كانت ستذكر اسم أبيه".[2]

استطاع السارد في هذا المقطع أن يصل إلى المشهد الذي كان عليه علاء عندما تذكر كلمات الجدة حين قال تستيقظ كلمات الجدة في ذاكرة علاء يوم كان اللقاء بالحديقة، كانت ستذكر اسم أبيه، ونجد أن السارد يقدم أحداث المقطع عن طريق السرد بضمير الغائب لكل التفاصيل الدقيقة التي أوردها مما يدل على أنه كان محيطا ومطلعا على كل ما يدور في ذاكرة البطل رغم أنه غير مشارك في الأحداث.

---

[1]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص58.

[2]- المصدر نفسه، ص62.

مثال آخر في السارد أكبر من الشخصية:

"...ورأوهما تتهامسان بما لا يسمع...وعادت السيدة مريم إلى مكانها تنتظر شيئا ما!! أكثر الأصدقاء من النظر إلى عيسى حتى أنه شعر بشيء ما!!... كان اسم هذه المرأة قد حسسه بأشياء كثيرة!!."[1]

يكشف هذا المقطع بأن السارد له القدرة على إيصال المشهد حين نظرت إليه السيدة مريم فشعر بشيء ما داخله، فاسمها حسّسه بأشياء كثيرة... فهذه هي المشاعر التي كانت تدور في خُلده، ونلاحظ هنا أن السارد يسرد بضمير الغائب الذي يظهر من خلال المؤشرات الدالة على ذلك (تتهامسان بما لا يسمع، عادت السيدة مريم إلى مكانها، تنتظر شيئا ما، حتى أنه شعر بشيء ما، حسّسه بأشياء كثيرة)، وهذا يعني أنه راوي غير حاضر، لكن رغم عدم حضوره فإنه يتدخل في السرد.

ب . السارد يساوي الشخصية الروائية:

حيث تكون معرفة السارد على قدر معرفة الشخصية الروائية (الحكائية)، ولا يستطيع أن يعطينا تفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات، والسارد تبعا لهذه الرؤية يتخذ من الشخصية بؤرة مركزية لإشعاع المادة القصصية، فغالبا ما تكون تلك الشخصية إحدى الشخصيات المحورية في القصة[2].

ففي هذا الشكل يستعمل الراوي ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، لكن بالالتزام مع مظهر الرؤية مع أي السارد يساوي، فإذا بدأنا بضمير المتكلم وانتقلنا إلى ضمير الغائب فمسار السرد يبقى على حاله كالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي ولا الراوي يجهل ما تعرفه الشخصية.[3]

---

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص208.

[2]– يُنظر: حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص47.

[3]– يُنظر: المرجع السابق، ص48.

فالتبئير مع أو مصطلح الرؤية بمعنى السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية، ونرمز لها بالشكل التالي: (الراوي= الشخصية).[1]

ومن الأمثلة التي جاءت في رواية "خطيئة مريم":

"...لماذا دعتني إلى زيارتها وألّحت في الدعوة حتى أكدتُ لها أنني سأزورها نهاية الأسبوع...".[2]

يكشف هذا المقطع اعتماد السارد على الشخصيات واختفاءه هو تماما، حيث بدأ السارد وهو "علاء" بسرد هذا المقطع بضمير المتكلم (أنا) وهو يصف الحالة التي كان عليها حين قال لماذا دعتني إلى زيارتها وألحت في الدعوة حتى أكدت لها أنني سأزورها نهاية الأسبوع، فقام بالحكي عن حالته هو فقد فسح المجال لهاته الشخصية بالتكلم عن نفسها عما تفعله وما يدور ببالها، حيث نلاحظ ضمير المتكلم مؤشرا حاضرا ودالا على الرؤية مع، ومن المؤشرات الدالة على ذلك: (أكدت، أنني، سأزورها)، وبذلك يكون القارئ، وفقا لهذه الرؤية يتلقى المعلومات مباشرة من الشخصية دون وسيط، فقد اختار الراوي سرد أحداث هذه المقطوعة من خلال الشخصية الرئيسية "علاء"، بواسطة الضمير المتكلم أنا، ليحكي البطل قصته ويكشفها لنا.

[1]- يُنظر: فاليط برنار، النص الروائي وتقنيات مناهج، ص103

[2]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص30.

وفي مثال آخر:

"...بعد يوم قضيته متحدثا في مدينة قسنطينة إلى صديقي مروان وإلى حياة، ومريم وجدتها، منذ سنوات لم أشاهد مقدم الوادي، مُنذ أيام الطفولة، حيث كنت ألعب وأمرح مثلما يمرح هؤلاء الصغار."[1]

يكشف المقطع السابق اعتماد السارد على الشخصية في نقل أحداث يومِه الذي قضاه في مدينة قسنطينة، فكانت الشخصية أكثر تحررا، وتستطيع التواصل مع القارئ دون حواجز أو قيود، ونُلاحظ اعتماد شخصية "علاء" على استخدام الضمير المتكلم، حيث لا نعرف الحدث إلا من خلالها، وهو مؤشر حاضر ودال على "الرؤية مع"، ومن المؤشرات الدالة على ذلك: (يوم قضيته متحدثا إلى صديقي مروان، لم أشاهد كنت ألعب)، وبذلك يكون القارئ مرتبطا بالشخصية مباشرة، ورغبة في شده للقصة من خلال الأثر الذي يحدثه ضمير المتكلم.

وفي مثال آخر من المدونة نجد:

"... قبل خطوات من بلوغ مقامه الزكي، سبقتني كلماته الجميلة العطرة القاسية على قلب فتي"[2].

يكشف هذا المقطع اعتماد السارد على شخصية "علاء" في نقل الأحداث التي كان عليها في هذا المقطع حين سبقته كلمات الشيخ سُليمان على قلب فتي قبل خطوات من وصول علاء له، ونلاحظ اعتماد الشخصية على استخدام الضمير المتكلم (أنا)، ومن المؤشرات الدالة على ذلك: (سبقتني كلماتهُ الجليلة)، وبذلك يرتبط الراوي بالقارئ مباشرة، ويكون ذلك وسيلة لجذبه، ودفعه للالتصاق بالقصة، والاقتناع بها.

وجاء الراوي في مثال آخر:

---

[1]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص32.

[2]- المصدر نفسه، ص33.

"أوصلتُ قيسا إلى بيته وقفلتُ عائدًا إلى بيتي أيضا، ودخلتُ قريتي من الجهة الجنوبية ليلًا، وبدت "رمادة" حينها عروسا تناثرت الأضواء على أطرافها، ومازال ذلك الإحساس بالفرح ينتابني كلما عُدت إلى مسقط القلب والرأس معًا، ولما ركنت السيارة في مستودعها نزلت منها متعبًا، فتسلل إلى مسمعي صوتٌ شَجيٌّ ينبعث من قيثارة" ابن أخي "فاتح" تحت جنح الظلام الحالك...ويُدندن أشياء غامضة يفهمها ونحسها نحن، دنوت منه، ورفعت هامتي لأكلمه من تحت، ولم أشأ أن يقطع العزف، ولم تأبه بي أناملـه وهي تداعب الأوتار لكن عينيه الحادتين الفنانتين انتبهتا إليَّ باسمتين!!".[1]

يكشف هذا المقطع اعتماد السارد في سرده على ضمير المتكلم، فالسارد هو شخصية علاء التي لا نرى الأحداث إلا من خلالها، حيث ينقل البطل الأحداث التي وقعت له عندما أوصل قيس وقفل عائدًا إلى بيته، ودخل القرية، وانتيابه الفرح كلما عاد إلى مسقط رأسه، وركن السيارة في مستودعها، نزل منها متعبا، فتسلل مسمعه صوت شجيّ، ونحسها نحن، دنى منهن ورفع هامته لأكلمه، ولم أشأ أن يقطع العزف، لم تأبه به، انتبهتا إلي باسمتين مُحاولا من خلال ذلك الكشف للمتلقي عن حالة علاء حين دخل قريته، ومن المؤشرات الدالة على استخدام ضمير المتكلم: (أوصلتُ، قفلتُ، دخلتُ، كما عدتُ، لما ركنتُ، نزلتُ، متعبًا، تسلل إلى مسمعي، نحسها نحن، دنوتُ منهُ، رفعتُ لأكلمهُ، لم أشأ، لم تأبه، إليَّ)، وبذلك لا يستطيع القارئ أن يرى إلا الصورة التي أراد السارد أي شخصية علاء أن يراها، فكل شيء في القصة يقوم من خلاله، ويمر عبر رؤيته.

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص70.

جـ- السارد أصغر من الشخصية الروائية:

هذا الصنف الأخير من الرؤية نجد بأن الراوي يكون على علم إلا القليل مما تعرفه الشخصيات الحكائية، فيعتمد السارد على الوصف الخارجي بمعنى وصف الحركة والأصوات ولا يعرف أبدا ما يدور بخُلد الأبطال.[1]

إذن فالراوي هنا لا يستطيع أن يصف لنا إلا ما يراه أو يسمعه من أصوات وحركة...

فهذا الصنف من الرؤية لا يستطيع السارد أن يتحدث عن أفكار شخصياته أو نواياهم أو ماضيهم وأسرارهم والخارج هنا ليس إلا سلوكا كما هو ملحوظ ماديا، وهو أيضا المنظور الفيزيقي للشخصية، والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه ثالثا.[2]

ثم قد ظهرت هذه الرؤية بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد، ووصفت الرواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث، هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمشاهد الحسية، مع غياب أي تفسير أو توضيح، والقارئ في مثل هذه الروايات يجد نفسه دائما أمام كثير من المبهمات عليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة.[3]

"ونلاحظ أن "توماتشفسكي" لم يُشر إطلاقا إلى هذا النوع الثالث من زاوية الرؤية السردية."[4]

فيوظف الراوي في هذه الرؤية على التوصيف الخارجي، بحيث يكون الراوي مُجرد شاهد فلا يترك الشخصية تتحدث عن نفسها، فتكون وظيفته الإشارة إليها من الخارج دون الدخول إلى أعماق تفكيرها أو مشاعرها، هذا يكون في حالة القصة مسرودة بضمير الغائب،

---

[1]- يُنظر: حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي)، ص48.

[2]- يُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص29.

[3]- يُنظر: حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي)، ص48.

[4]- المرجع نفسه، ص48.

أما إذا كانت بضمير المتكلم فلا تستطيع الشخصية المركزية للمتلقي بمعرفة أفكارها، وبالتالي تقع على المتلقي بمعرفة أفكارها، فتؤدي للمتلقي عملية التكهن بما يدور في أفكار الشخصية؛ ليحاول بعدها رسم أبعادها، إذن فهذا الصنف من الرؤية يسمى بالتبئير من الخارج أي: "الرؤية من الخارج ونرمز لها بالشكل الآتي: (الراوي<الشخصية).

ونخلص في نهاية دراسة الرؤية السردية في رواية "علاوة كوسة" إلى أنه استخدم الرؤية السردية" الرؤية من الخلف–الرؤية مع) ولم يستخدم (الرؤية من الخارج)، وأخذت "الرؤية من الخلف"، حيث يعرف السارد بمقام ما تعرفه الشخصية نسبة أكبر من "الرؤية مع" ضمير المتكلم.

الرؤية من الخلف (<)أكبر الراوي أكبر من الشخصية	**الرؤية مع (=) الراوي المصاحب**	**الرؤية من الخارج (>) أقل الراوي أقل من الشخصية**
متواجدة بكثرة حيث الراوي يعرف ما تعرفه الشخصية لها نسبة كبيرة في الرواية، فقد كانت غالبة **(الراوي العليم)**.	متواجدة بنسبة أقل بحيث الراوي يكون بمثابة شخصية يتكلم بضمير المتكلم **(الراوي المصاحب)**.	غير موجود في الرواية **(الراوي الجاهل)**.

1–الراوي أكبر من الشخصية= الرؤية من الخلف = التبئير من الدرجة الصفر.

2–الراوي المصاحب = الراوي= الشخصية، الزاوية منه = التبئير الداخلي.

3–الرؤية من الخارج= الراوي الجاهل= التبئير الخارجي.

المبحث الثاني: مستويات حضور الراوي في السرد.

الراوي يُعد من أهم العناصر في البناء الفني للنص القصصي، فقد اهتم به العديد من النقاد في السرد باعتباره أداة نقدم بها المادة الحكائية، "وبدأ هذا الاهتمام مع ظهور النظرية البنيوية وتطبيقها في النصوص القصصية، وهذه النظرية التي ركزت اهتمامها على النصوص وسعت لاستنطاقها بعيدا عن مؤلفيها، فدعت إلى نفي الكاتب والاستعانة بصوت غير شخصي هو هنا صوت الراوي".[1]

ويُعرف الراوي: "بأنه الشخص الذي يروي القصة أو هو الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه، وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلاهما والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، التي كلفه المؤلف بإنجازها تحت رقابته، ورعايته الفائقة، وبذلك يمكن القول إنه الواسطة بين المادة والقصة والمتلقي، وله حضور فاعل، لأنه يقوم بصياغة تلك المادة".[2]

كما عرفه سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة –الراوي– بأنه: "الشخص الذي يروي النص أو يقوم بالسرد، وهو وسيط فني بين الأحداث ومتلقيها، وليس هو المؤلف بالضرورة."[3]

ويُعد السارد في الرواية وسيط فني يلازم ضمير المتكلم، في الغالب... وقد تختلف الأفكار والتوجهات في تعريف الراوي، فالمؤلف في العمل القصصي هو شخصية واقعية، بينما الراوي تقنية يستخدمها المؤلف يقدم بها عمله القصصي، فبالإمكان أن نقول بأن الراوي شخصية تخيلية تتولى رواية القصة.

---

[1]– وسواس نجاة، السارد في السرديات الحديثة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012، تاريخ الإطلاع: 2023/04/30، الساعة:20.00، ص98.

[2]– عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1999، ص61.

[3]– يُنظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتابة اللبناني، ط1، بيروت، 1985، ص111.

1- وضعيات الراوي:

للراوي درجات على مستوى حضوره في القصة، وقد حُددت في حالتين هما: "إما أن يكون الراوي خارجا عن نطاق الحكي، أو أن يكون شخصية حكائية، موجودة داخل الحكي، فهو إذًا راوٍ ممثل داخل الحكي وهذا التمثيل له مستويات، فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، وينتقل أيضا عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث، وإما أن يكون شخصية رئيسية في القصة".[1]

كي ندرس وضعيات الراوي: "نقوم برصد صوت الراوي في الحكي، وللإجابة عن السؤال: ما الموقع الذي يحتله الراوي بالنسبة للأحداث؟ هل يقف خلفها فيدفعها إلى القارئ؟ هل يقودها؟ أم يكون في مركزها؟".[2]

فوضعية الراوي تختلف حسب متخيله، وشكل القصة التي رسمها في مخيلته يكون حاضر، عن طريق الحكي عن نفسه ووجود الضمير المتكلم "أنا"، أم غائبا فيكون هو الذي يحكي لا يكون مشاركا في القصة.

أ- الراوي الداخلي:

إذا اعتمدت القصة على الراوي الداخلي فإن الأشياء المذكورة فيها لا تظهر في وجودها الخراجي الموضوعي فقط، بل تظهر بوصفها ظلالا وأطيافا مرسومة على صفحة العقل الباطن للراوي أو لإحدى الشخصيات، أو لعدد من الشخصيات وعندما يظهر العالم بوصفه جزءا من المحتوى الداخلي للراوي أو للشخصيات، فإن هذا العالم يصبح جزءا من تجربة إنسانية...، ثم الأشياء لا تكون متجردة وعارية جافة كما هو الحال معها في الحياة المعيشية، فتكون ممزوجة بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات.[3]

---

[1]- حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص49.

[2]- يُنظر: إبراهيم عبد الله، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص63.

[3]- ينظر: د. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2006، ص127.

"فعندما يجعل الراوي رواية يستخدم ضمير المتكلم "أنا" في خطابه فإنه يعمد إلى إبراز الذات السارد للراوي"[1]

فتكون القصة التي يكون فيه الراوي من الداخل صورة للراوي الممثل يكون أحد شخصيات القصة ومشارك في أحداثها ويكون له ارتباطا بالضمير المتكلم "أنا"، ويكون أثره يحدث وجودا في الفن القصصي ونجد التعبير يصيب البناء اللغوي، فمع هذا الراوي تصبح اللغة القصصية، لغة واضحة شفافة.

ونجد العديد من الأمثلة الدالة على ذلك في رواية "خطيئة مريم" وجدنا 3 شخصيات من الأبطال هما "علاء" "عيسى" و"مريم" فقد قاموا بعمل الراوي الداخلي في الأمثلة التالية:

قول "علاء" الراوي هنا: "... مازلت أذكر سؤال الجدة عن لقبي!! وكيف أنها قامت من مكانها لما أخبرتها به!؟ وكيف ولماذا تسألني! وهل كانت ستذكر اسم والدي صحيحا لو لم يقاطعها مروان؟؟؟... ولماذا حين هممنا بالعودة وقد أوصلتها وحفيدتها إلى منزلهما لماذا دعتني إلى زيارتها وألحت في الدعوة حتى أكدت لها أنني سأزورها نهاية الأسبوع..."[2]

يكشف هذا المقطع تصور الراوي الداخلي، حيث سُرد المقطع بضمير المتكلم من خلال البطل "علاء" الذي يروي قصته حين سألته الجدة عن لقبه حين التقى بها، ويتساءل في نفسه إن كانت ستسأله عن اسم والده صحيحا، ولماذا حين هممنا بالعودة... لماذا دعتني إلى زيارتها وألحت في الدعوة إلى زيارتها حتى أصر علاء على زيارتها هذا الأسبوع، فنجد هنا أن الراوي الداخلي يقدم رؤيته من خلال إحدى الشخصيات (الشخصية الرئيسة)، ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور، وتسمح له بالتدخل والتحليل بشكل يولد الإقناع، فالراوي هنا هو نفسه شخصية البطل، فهو يلعب دورين في الوقت نفسه: دورا يسرد الأحداث، ودور شخصية من شخصياتها (الأستاذ علاء).

---

[1]- ينظر: عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص133، 134.

[2]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص30.

ويظهر ذلك أيضا من خلال شخصية عيسى مثال آخر:

"...لا أعرف كيف رأيتُ شبح معلمي بين المعزين حينها، وهل تساءلت فعلا إن كان كُلُّ الرجال الواقفين أمام منزلنا يعرفون أمي؟!!... و حين أحسست بأنني أريد أن أنفلق بكاءً، وبحث عن صدر أبي لم أره... ولا سمعت له صوتا كالعادة!! والآن وقد كبرتُ سأسأله بأثر رجعي: لم تركتنا حينها يا أبي؟!! ولمن تكلنا يا أبي ... حين تركتنا ببيت غير ذي أمان...وقد رحلت عنه الأمينة بأجنحة جبريلية بيضاء!!؟... الآن وأنا في هذا المقعد الحجري، وبهذه الحديقة الدافئة سأحكي لك بعضا من تفاصيل قدري بعيدا عن أي كيد سردي يا دكتور علاء الخبير بالسرد وبنياته ومفاهيمه وسحره سأحكي ولا أملك غير ذلك!!".[1]

بدأ الحكي في هذا المقطع باستخدام ضمير المتكلم "أنا"، وذلك من خلال صوت الشخصية بطل ثاني "عيسى"، وهو يذكر ما جرى له في السنوات الماضية حين توفت والدته التي ربته والتي كان يعتقد انها أمه، وهكذا استطاع الراوي الداخلي عيسى أن يسرد هذا المقطع مستخدما ضمير المتكلم، الذي يربط الراوي بالقارئ مباشرة، لشدّ انتباهه، ولإقناعه بقساوة هذا المشهد والسنوات الطويلة التي قضاها يتيم، وحين توفيت أمه، وترك والده لهم، والالم والحزن الذي بداخله والذي عاناه لمدة طويلة والسؤال الذي حير عيسى هل كل الرجال الواقفين أمام منزلنا يعرفون أمي؟ وجلس بالحديقة ليحكي لعلاء بعضا من تفاصيل قَدره المؤلم، فنجد أن الراوي هنا استطاع أن يلبس حُلّة الشخصية، وأن يكون بطلا في الرواية، فقد كان يعلم وحده ما سينقله، فقد عبّر عن كل ما يحسه وما يشعره، وكل ما كان مخزون في عقله، والمواقف التي مر بها، والتي أراد البوح بها.

وفي مثال لآخر لشخصية مريم نجد:

[1]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص92، 93.

"...إن طال العُمر يا أستاذي وغابت عيني ذات قدر فأرجو أن تحقق أمنيته...لأني أعرف أن لك قلبا يفيض محبة وإنسانية ورأفة...وفي هذه الكلمات أو الاعترافات، أرجو أن تعذرني على ما فعلت وعلى ما اعترفت به...لأن لك مقامك ولي مقامي..."[1]

بدى الحكي في هذا المقطع باستخدام الضمير المتكلم "أنا"، وذلك من خلال صوت شخصية البطلة مريم، وهي تتحدث لأستاذها من خلال السجل الذي قدمته له فتحدثت فيه حالة عيسى ابن عمتها وقصته الحزينة التي زعزعت خاطر أستاذها علاء، ففي هذا المقطع قامت بتوصيته على عيسى عندما تسافر مريم لفرنسا.

وهكذا استطاع الراوي الداخلي أن يسرد القصة في هذا المقطع، حيث استخدم ضمير المتكلم الذي يربط الراوي بالقارئ مباشرة، لشد انتباهه وإقناعه بقساوة حياة عيسى ويجد له أمه البيولوجية وكلمات مريم للأستاذ علاء، فقد أوصته بعيسى واضعةً الأمل في أستاذها بأن يرافق عيسى ويجد له أمه البيولوجية، وجدته عندما تهاجر إلى فرنسا، حين قالت له أرجو أن تعذرني على ما فعلت وعلى ما اعترفت به، إن طال العمر يا أستاذي، وغابت عيناي ذات قدر فأرجو أن تحقق أمنيته...

ب-الراوي الخارجي:

"عندما تعتمد القصة على هذا الراوي فإن الأفعال الظاهرة للشخصيات هي التي تكون محط عناية الراوي وموطن اهتمامه، فلا يذكر إلا ما يبدو أمام العينين، أو ما تسمعه الأذان، أو يشمه الأنف، أو يدرك بإحدى الحواس، وفي هذه الحال تقترب القصة في طريقة عرضها من المسرحية، ويتحول الراوي إلى مجرد واصف للأحداث أو معلقة عليها".[2]

فيكون كل شيء في القصة التي تروى من الخارج صورة الفعل أو الصفات، ومن ثم فإن القصة تتحول إلى حركات وصفات وأحاسيس وأحاديث، فالمشاعر التي تحس بها

[1]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص83.

[2]- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص127.

الشخصيات تكون من خلال الأفعال الموجودة في القصة، في الأخير نستنتج أن الراوي يروي قصة لا يكون مشاركا في أحداثها، كما أنه مجهول الهوية، لا اسم ولا ملامح، فيرتبط بضمير الغائب.

ونجد العديد من الأمثلة الدالة على ذلك في مدونة البحث كالتالي:

ففي هذا المثال نجد الراوي الخارجي يقول: "...وصلت الحافلة، نزلت مريم وسافرت في أحلام يقظتها مترجلة إلى بيتها، كانت مدينة قسنطينة مساءها مكتظة بالسيارات والمارة ولغو العابرين، اقتربت من منزلها، وعند باب العمارة صادفت "مروان" مغادرا مكتبه، حيته ببسمة مرتعشة وهي تقول".[1]

يكشف لنا هذا المقطع السردي أن الراوي يبدو غريبا عن الأحداث الواردة فيه، فهو ليس شخصية في القصة فبالتالي فهو رادٍ غير مشارك فيها، لذلك فهو راوي بضمير الغائب عن شخصية مريم، حين وصلت مريم في محطة قسنطينة فقد كانت مكتظة بالسيارات والمارة فيها، فاقتربت من منزلها، وعند باب العمارة صادفت مروان مغادرًا مكتبه، فحيته ببسمة مرتعشة...، فنلاحظ في هذا المقطع أن الراوي كليّ العلم (الراوي العليم)، وهو عليم بكل ما حدث وما يحدث، حيث يقدم من خلال سرده كل ما يتعلق بالقصة والشخصيات وماكنها وزمانها، ويكون راوٍ مجهول لا علاقة له بالشخصيات

وفي مثال آخر الراوي استعمل عناوين في الرواية كعنوان صُور يقوم بالوصف والحكي عن حالة كل شخصية في الرواية ومثال ذلك كالآتي:

1-ضبطت الإعلامية حياة فقرات حصتها القادمة على قصة عيسى، وحلمه وأمله بعد ظروفه وحالته ولكنها اضطرت لتعديل البرنامج والفقرات والطريقة ساعات قبل المباشر لأن اتصالا مفاجئا من علاء غير أمورًا كثيرة ولكن حياة سعدت بالمستجدات رغم تعب البرمجة.

[1]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص43.

2-تلقى مروان مكالمة صباحية من صديقه عبد الكريم يسأله فيه موعدًا معه وأنه سيكون برفقة زميله معه بدار الثقافة وأن الأمر مستعجل جدا جدا

3-يتصل خالد بالأستاذ علاء، يضبطا موعدا فلقاءً، لبّى علاء الدعوة لحاجة في نفسه، يتجه إلى مدينة قسنطينة، يتلقى مضيفه، يدخل بيته، تدخل عليهما ابنة" خالد" تلميذة علاء، تسعد بلقاء أستاذها وتحاول أن تعرف سر زيارته لدار الأيتام كما أخبرها أبوها! الذي لم يخبرها بأنه جاء رفقة محام يسأل عن قضية جارهم عيسى!!؟[1]

نلاحظ في هذه المقاطع أن الرواي كلي (الراوي العليم)، وهو عليم بكل ما حدث وما يحدث حيث يقدم من خلاله كل ما يتعلق بعالم القصة من شخصياتها وأمكنتها وأزمنتها، وهو راوٍ مجهول لا علاقة له بالشخصيات والزمان والمكان والحدث، وإنما يقوم بتقديمها من موقع عالٍ يستطيع من خلاله تحديد الحدث، والزمان المكان، وأوصاف الشخصية، وكشف انفعالاتها وأحاسيسها، ففي هذه المقاطع تظهر سلطة الراوي الخارجي العليا التي يهيمن من خلالها على أجواء القصة، فقد كشفت هاته المقاطع عن موقع الراوي خارج القصة، وسلطته العليا الواضحة من خلال تقديمه كل ما يتعلق بالشخصيات، وقدرته على النفاذ إلى أعماق الشخصية والتعبير عن دواخلا، وحالاتها النفسية والفكرية والعاطفية، وذلك باستخدام الضمير الغائب الذي جعله أسلوبا في سرد هاته الرواية الرواية ومن المؤشرات الدالة على ذلك، (ضبطت الإعلامية حياة فقرات حصتها، اضطرت لتعديل برنامج والفرات ساعات قبل المباشر...)، (تلقى مروان مكالمة صباحية من صديقه عبد الكريم...)، (يتصل خالد بالأستاذ علاء يضبط موعدًا للقاءً، لّي علاء الدعوة لحاجة في نفسه، يتجه إلى مدينة قسنطينة يلتقي مضيفه...)، وهنا يتضح لنا الراوي لا علاقة له بأحداث هذه المشاهد، فهو راوٍ خارجي وسيط بين الأحداث ومتلقيها (المروي له).

[1]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص125.

الراوي الداخلي:

إذا اعتمدت القصة على الراوي الداخلي فإن الأشياء المذكورة فيها لا تظهر في وجودها الخراجي الموضوعي فقط، بل تظهر بوصفها ظلالا وأطيافا مرسومة على صفحة العقل الباطن للراوي أو لإحدى الشخصيات، أو لعدد من الشخصيات وعندما يظهر العالم بوصفه جزءا من المحتوى الداخلي للراوي أو للشخصيات، فإن هذا العالم يصبح جزءا من تجربة إنسانية...، ثم الأشياء لا تكون متجردة وعارية جافة كما هو الحال معها في الحياة المعيشية، فتكون ممزوجة بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات.[1]

"فعندما يجعل الراوي رواية يستخدم ضمير المتكلم "أنا" في خطابه فإنه يعمد إلى إبراز الذات السارد للراوي"[2]

فتكون القصة التي يكون فيه الراوي من الداخل صورة للراوي الممثل يكون أحد شخصيات القصة ومشارك في أحداثها ويكون له ارتباطا بالضمير المتكلم "أنا"، ويكون أثره يحدث وجودا في الفن القصصي ونجد التعبير يصيب البناء اللغوي، فمع هذا الراوي تصبح اللغة القصصية، لغة واضحة شفافة.

ونجد العديد من الأمثلة الدالة على ذلك في رواية "خطيئة مريم" وجدنا 3 شخصيات من الأبطال هما "علاء" "عيسى" و"مريم" فقد قاموا بعمل الراوي الداخلي في الأمثلة التالية:

قول "علاء" الراوي هنا: "... مازلت أذكر سؤال الجدة عن لقبي!! وكيف أنها قامت من مكانها لما أخبرتها به!؟ وكيف ولماذا تسألني! وهل كانت ستذكر اسم والدي صحيحا لو لم يقاطعها مروان؟؟؟... ولماذا حين هممنا بالعودة وقد أوصلتها وحفيدتها إلى منزلهما لماذا دعتني إلى زيارتها وألحت في الدعوة حتى أكدت لها أنني سأزورها نهاية الأسبوع..."[3]

---

[1]- ينظر: عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص127.

[2]- المرجع نفسه، ص133، 134.

[3]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص30.

يكشف هذا المقطع تصور الراوي الداخلي، حيث سُرد المقطع بضمير المتكلم من خلال البطل "علاء" الذي يروي قصته حين سألته الجدة عن لقبه حين التقى بها، ويتساءل في نفسه إن كانت ستسأله عن اسم والده صحيحا، ولماذا حين هممنا بالعودة... لماذا دعتني إلى زيارتها وألحت في الدعوة إلى زيارتها حتى أصر علاء على زيارتها هذا الأسبوع، فنجد هنا أن الراوي الداخلي يقدم رؤيته من خلال إحدى الشخصيات (الشخصية الرئيسة)، ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور، وتسمح له بالتدخل والتحليل بشكل يولد الإقناع، فالراوي هنا هو نفسه شخصية البطل، فهو يلعب دورين في الوقت نفسه: دورا يسرد الأحداث، ودور شخصية من شخصياتها (الأستاذ علاء).

ويظهر ذلك أيضا من خلال شخصية عيسى مثال آخر:

"...لا أعرف كيف رأيتُ شبح معلمي بين المعزين حينها، وهل تساءلت فعلا إن كان كُلُّ الرجال الواقفين أمام منزلنا يعرفون أمي؟!!... و حين أحسست بأنني أريد أن أنفلق بكاءً، وبحث عن صدر أبي لم أره... ولا سمعت له صوتا كالعادة!! والآن وقد كبرتُ سأسأله بأثر رجعي: لم تركتنا حينها يا أبي؟!! ولمن تكلنا يا أبي ... حين تركتنا ببيت غير ذي أمان...وقد رحلت عنه الأمينة بأجنحة جبريلية بيضاء!!؟... الآن وأنا في هذا المقعد الحجري، وبهذه الحديقة الدافئة سأحكي لك بعضا من تفاصيل قدري بعيدا عن أي كيد سردي يا دكتور علاء الخبير بالسرد وبنياته ومفاهيمه وسحره سأحكي ولا أملك غير ذلك!!".[1]

بدأ الحكي في هذا المقطع باستخدام ضمير المتكلم "أنا"، وذلك من خلال صوت الشخصية بطل ثاني "عيسى"، وهو يذكر ما جرى له في السنوات الماضية حين توفت والدته التي ربته والتي كان يعتقد انها أمه، وهكذا استطاع الراوي الداخلي عيسى أن يسرد هذا المقطع مستخدما ضمير المتكلم، الذي يربط الراوي بالقارئ مباشرة، لشدّ انتباهه، ولإقناعه

[1]- علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص92، 93.

بقساوة هذا المشهد والسنوات الطويلة التي قضاها يتيم، وحين توفيت أمه، وترك والده لهم، والالم والحزن الذي بداخله والذي عاناه لمدة طويلة والسؤال الذي حير عيسى هل كل الرجال الواقفين أمام منزلنا يعرفون أمي؟ وجلس بالحديقة ليحكي لعلاء بعضا من تفاصيل قَدره المؤلم، فنجد أن الراوي هنا استطاع أن يلبس حُلّة الشخصية، وأن يكون بطلا في الرواية، فقد كان يعلم وحده ما سينقله، فقد عبّر عن كل ما يحسه وما يشعره، وكل ما كان مخزون في عقله، والمواقف التي مر بها، والتي أراد البوح بها.

وفي مثال لآخر لشخصية مريم نجد:

"...إن طال العُمر يا أستاذي وغابت عيني ذات قدر فأرجو أن تحقق أمنيته...لأني أعرف أن لك قلبا يفيض محبة وإنسانية ورأفة...وفي هذه الكلمات أو الاعترافات، أرجو أن تعذرني على ما فعلت وعلى ما اعترفت به...لأن لك مقامك ولي مقامي..."[1]

بدى الحكي في هذا المقطع باستخدام الضمير المتكلم "أنا"، وذلك من خلال صوت شخصية البطلة مريم، وهي تتحدث لأستاذها من خلال السجل الذي قدمته له فتحدثت فيه حالة عيسى ابن عمتها وقصته الحزينة التي زعزعت خاطر أستاذها علاء، ففي هذا المقطع قامت بتوصيته على عيسى عندما تسافر مريم لفرنسا.

وهكذا استطاع الراوي الداخلي أن يسرد القصة في هذا المقطع، حيث استخدم ضمير المتكلم الذي يربط الراوي بالقارئ مباشرة، لشد انتباهه وإقناعه بقساوة حياة عيسى ويجد له أمه البيولوجية وكلمات مريم للأستاذ علاء، فقد أوصته بعيسى واضعةً الأمل في أستاذها بأن يرافق عيسى ويجد له أمه البيولوجية، وجدته عندما تهاجر إلى فرنسا، حين قالت له أرجو أن تعذرني على ما فعلت وعلى ما اعترفت به، إن طال العمر يا أستاذي، وغابت عيناي ذات قدر فأرجو أن تحقق أمنيته...

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص83.

وفي الأخير أستنتج في نهاية دراسة مستويات حضور الراوي في السرد في رواية خطيئة مريم إلى قدرة الكاتب على استخدام الراوي الخارجي (ضمير الغائب) وهو الراوي الذي يكون مشاركا في القصة وإنما يقدم رؤيتها من خارجها والراوي الداخلي (ضمير المتكلم)، وهو الراوي الذي يقدم القصة من داخلها أي أنه شخصية من شخصياتها، سواء كان مشاركًا في الأحداث أو مجرد شاهد عليها.

وما لاحظته من خلال استحضار الكاتب للراوي الخارجي بشكل أكبر من استخدام الراوي الخارجي حيث اعتمد في أغلب مقاطعه على ضمير الغائب (الراوي الخارجي)، فهو راوٍ خارجي موقعه خارج عالم القصة التي يرويها، ولا يتدخل في احداثها ولا يشارك فيها، فكأن القصة تتقدم بنفسها، ويسرد بضمير الغائب، وأحيانا يُعلق على الاحداث أو الشخصيات التي يتكلم عنها، وهنا الراوي العليم بكل ما يتعلق بالشخصيات: خواطرها وأفكارها ومواقفها وماضيها وحاضرها، ومستقبلها، وبإمكانه أن يرى ويسرد ما يقع في مكانيين في الوقت نفسه، فهو راوٍ كليّ العلم، أما الراوي الداخليّ الذي يعتمد على ضمير المتكلم، فهو راوٍ وثيق الصلة بالرواية التي يرويها ويلع فيها دورا أساسيا أو ثانويا كشخصية علاء وشخصية عيسى وشخصية مريم، ورغم كل ذلك فهو يشكل نسبة أقل مقارنة بالراوي الخارجي.

خاتمـــــــــة

وبعد ذه الرحلة في عالم رواية خطيئة مريم وطرائق تشييدها وصلنا إلى جملة من النتائج لعل أبرزها ما يلي:

– اعتمد الراوي على تقنية المفارقات الزمنية التي كان لها الدور الكبير في تفعيل دينامية الحركة السردية، واضفاء عنصر التشويق حيث زاوج بين الاسترجاع والاستباق ومن هنا نلاحظ أن السارد مارس لعبة التقطيع الزمني من أجل خلخلته، لربط زمن الماضي بالحاضر.

– وظف الروائي الديمومة لتسريع السرد وتبطئته، ففي الأولى اعتمد على الحذف والخلاصة وفي الثانية على الاستراحة والمشهد، كما استخدم التواتر بأنواعه الثلاثة: التواتر: الافرادي والتكراري والاعادي، حسب حاجته لها.بطريقة اسمهت في شعرية السرد

– غلبة الحوار الداخلي والخارجي ولكون الشخصيات متنوعة والأحداث غزيرة.

– كشفت الرواية من خلال طريقة السرد عن حالة اجتماعية وموضوع حساس في المجتمع الجزائري، الأطفال المجهولي النسب، لاشك في أن طريقة السرد وتقنياته هي التي تجعل المتلقي يستوعب الهدف والتوعيةمن خلال توجيه النظر إلى مراعاة هؤلاء الأطفال وعدم إيذائهم ، ومعاملتهم معاملة حسنة، فخطيئة البالغين يدفع ثمنها الصغار.

– استخدام الراوي الداخلي في الرواية حيث تقمص دور بعض الشخصيات فيصبح راوي داخلي وخارجي في الغالب.

– جاء في موقف الراوي متعاطفا مع حالة الفتى عيسى بحيث جميع الشخصيات ساعدته لإيجاد والدته الحقيقية.

قائمة المصادر والمراجع

1-إبراهيم عبد الله، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة).

2-برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بن جدو، المشروع القومي للترجمة، د.ط، القاهرة، 1992.

3-جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

4-جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، ط1، البيضاء، 1989.

5-جيرار جينيت، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، ط1، البيضاء، 1989.

6-جيرار دبرنس: المصطلح السردي، ترجمة عايد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

7- جينيت جيرار، خطاب الحكاية، تر : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، المشروع القومي للترجمة، ط2، الإسكندرية، مصر، 1997.

8-حميد لحميداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، الدار البيضاء، ط1، بيروت، 1989.

9-حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، 1991.

10- د.يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي.

11- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتابة اللبناني، ط1، بيروت، 1985.

12- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط3، 1997.

13- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2006.

14- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1999.

15- علاوة كوسة: خطيئة مريم، الراوي للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017.

16- عمر عيلان: في مناهج التحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط2، 2009.

17- محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2010.

18- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، دار هومة للنشر والتوزيع، ج2، الجزائر.

19- وسواس نجاة، السارد في السرديات الحديثة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012، تاريخ الاطلاع: 2023/04/30، الساعة:20.00.

20- يان مانفريد، علم السرد-مدخل إلى نظرية السرد-، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، ط 1، سوريا، 2011.

21- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط3، بيروت، لبنان، 2010.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ
تمهيد	05
الفصل الأول: النظام الــزمني	
المبحث الأول: المفارقات الزمنية (الاسترجاع، الاستباق).	13
المبحث الثاني: المدة الزمنية	20
تسريع السرد: الخلاصة	21
الحذف	23
تباطؤ السرد	25
المشهد	25
الإستراحة	29
المبحث الثالث: التواتر وأنواعه	33
1-التكراري	35
2-الإعادي	37
الفصل الثاني: الصيغة السردية	
المبحث الأول: محكي الأقوال	42
محكي أقوال مباشرة	42

محكي أقوال غير مباشرة	47
المبحث الثاني: محكي الأفعال (الأحداث)	51
المبحث الثالث: محكي الأفكار والأحوال	56
الفصـل الثـالث: المنظور السردي	
المبحث الأول: الرؤية السردية	64
المبحث الثاني: مستويات حضور الراوي في السرد.	75
خاتمة	87
قائمة المصادر والمراجع	90
فهرس المحتويات	