وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي– تبسة–

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

البنية السردية في رواية "رغوة سوداء لحجي جابر"

مذكّرة مكمّلة لنيل شهادة الماستر "ل.م.د" في اللّغة والأدب العربي

تخصّص : نقد حديث ومعاصر

من إعداد الطالبتين:

- خذيري سامية
- خذيري سعيدة

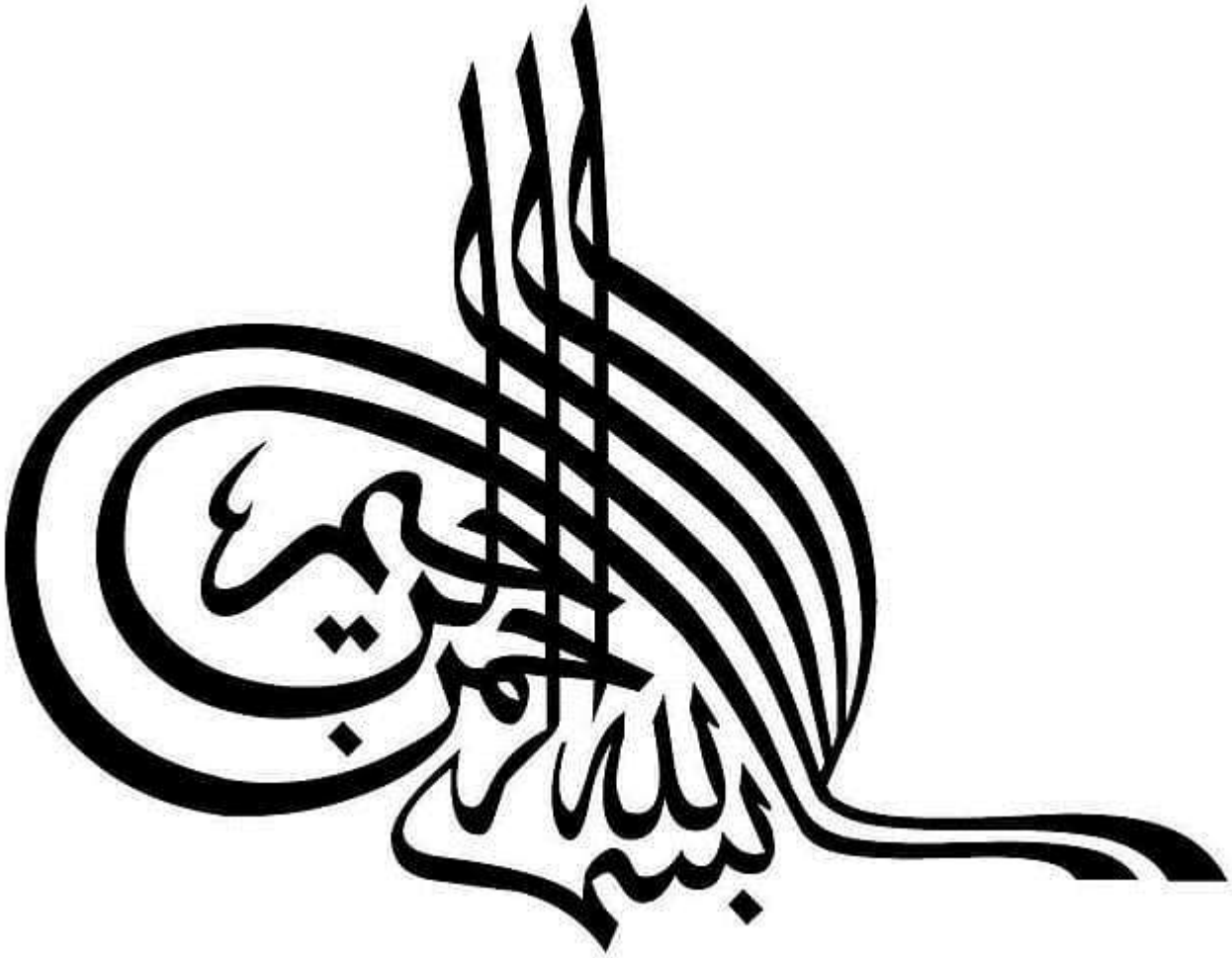
إشراف الأستاذ الدكتور:

- سهلي رشيد

لجنة المناقشة

اللقب والاسم	الدرجة العلمية	الصفة
برهومي منى	أستاذ محاضر –ب–	رئيسا
سهلي رشيد	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقرّرا
عطية يوسف	أستاذ محاضر –ب–	مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019


بسم الله الرحمن الرحيم

شكرا وعرفانا

الحمد لله والشكر أولا وآخرا لرب العالمين

يسرنا أن نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور المشرف الفاضل "سهلي رشيد" الذي قدم لنا الكثير من التوجيهات والارشادات وبذل الكثير في مساعدتنا على تخطي المصاعب العلمية من أجل اتمام هذه الدراسة فإليه منا عظيم الامتنان

والشكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين منحوا من وقتهم لقراءة هذا المجهود العلمي واثرائه بتوجيهاتهم القيمة، وإلى كل من ساهم بشكل مباشر أو غير مباشر في إنجاز هذه الدراسة

إهداء

إلى:

من كان رضاهما أغلى ما أملك....والديا الحبيبين

إخوتي أخواتي...الأعزاء

أصدقائي وزملائي...أعزائي وأحبتي

كل الباحثين عن المعرفة

إليهم جميعا أهدي ثمرة جهدي

سائلة المولى عز وجل أن يجعله في ميزان حسناتي

خذيري سامية

إهداء

والدي:

لا استطيع أن أقول لك شكرا فهي لا تقال إلا في نهاية الأحداث وأنا أرى نفسي دائما في البداية، أنهل من خيرك وعطائك الذي لا ينضب

وأظل في كل لحظة أقضيها معك وأنهل وأتعلم الكثير...فمن غيرك زرع فيّ الميول العلمية وشجعني على ممارسة الأنشطة العلمية المتنوعة منذ ضغري عندما كنت رفيقتك الدائمة في كل الدورات العلمية التي برت في إعدادها والتدريب فيها...أدامك الله ورعاك لتكون منارة دائمة في حياتي

والدتي:

ربما لا تتاح الفرصة دائما لأقول لك شكرا...ربما لا أملك دائما جرأة التعبير عن الامتنان والعرفان ولكن يكفي أن تعرفي يانور العين وبهجة الفؤاد...أن لك ولوالدي ابنة تنتظر فرصة واحداة لتقدم لكما الروح والقلب والعين خدية رخيصة لكل ما قدتماه...

حماك الله وأدامك...عصفورا مغردا يملأ حياتنا بأعذب الألحان.

أخواتي

إلى المحبة التي لا تنضب...والخير بلا حدود...إلى من شاركتهم كل حياتي...انتن زهرات حياتي...تمددنها بعبق أبدي...أنتما جوهرتي الثمينة وكنزي الغالي(عبد الحفيظ، عبد الرحمان، يمينة، سامية)

إلى اساتذتي وأهل الفضل علي الذين غمروني بالحب والتقدير والنصيحة والتوجيه والارشاد أهديهم هذا العمل المتواضع سائلة الله العلي القدير ان ينفعنا به ويمدنا بتوفيقه

خذيري سعيدة

مقدّمة

مقدمة:

يشكل الفن الروائي مكانة معتبرة في حياتنا الواقعية والفنية والجمالية على السواء، وذلك لأسباب عديدة لا يتسع بنا المجال هنا لتتبعها والتوقف عندها بل حتى عند بعضها، ولعل أبرزها كون هذا الفن الجديد على مجتمعاتنا التي كانت مدينة لفنّي الحكاية والشعر، ومرتبطة بهما أشد الارتباط، إذ نعتبرها نحن في تاريخية سردياتنا مجرد حلقة حداثية من ضمن سلسلة طويلة من الأشكال الفنية المتتالية، التي مارسها الأديب العربي، وأبدع فيها إبداعات مميزة خلال مسيرة حياته السردية وعبر تلك القرون المتلاحقة بحيث وصلت ذروتها على وجه التحديد خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، إضافة إلى أننا نعتبر الرواية في معرفتنا الجديدة بها، جنسا أدبيا معاصرا بكل ما لهذا التعبير من معنى، ذلك لأن تلك الإنجازات العظيمة التي حققتها البشرية خلال مسيرتها، وعلى جميع الأصعدة قد تمت إبان هذه الحقب المتزامنة والمتلاحقة ثم لأن هذا الفن الأدبي الجميل الفريد في تناوله لقضايا الإنسان ومصاعبه الحياتية، كونه قد حاول أن يقربنا من تاريخينا الاجتماعي ويجعلنا على مسافة قريبة من خصوصياتنا النفسية، وبذلك نجده قد طفق يلتمس الكثير من مسائلنا الاجتماعية الخاصة بذواتها وبدرجة أخص في هذه المدة المتأخرة، إذ بواسطة هذا الفن الروائي، بدأنا نتعرف على ذلك الرابط الذي يجمعنا بوشائح واقعنا المعاش، ثم لأنه بدأ كذلك يقارب الهوة بيننا وبين همومنا الحياتية اليومية التي نعيشها في كل لحظة من لحظات انكساراتنا وانهزاماتنا المتتالية ضد أنفسنا بكل ما يحمله من صدق وعفوية كما هو في تجلياته المعيشية المختلفة لعل ذلك ما جعلها من الناحيتين الواقعية والفنية تحتل مكانة مرموقة في قلوبنا وعقولنا وهو ما خولها كذلك لأن تكون أقرب الفنون الأدبية إلى معترك همومنا اليومية.

ومن أبرز الروائيين البارزين في هذا المجال(حجي جابر) الذي يعود إلينا حاملا بين يديه "رغوة سوداء"؛ هذه الرواية جاءت مؤلمة، غريبة، صاخبة، تنهش الضمير الإنساني، تحاول أن تصل إلى عمق معاناة الإنسان المشرد اللاجئ، الباحث عن وطن، عن حياة، تحت وطأة حروب لا تهدأ وإنسانية عرجاء لا تعرف الرحمة، تبدأ الرحلة وتنتهي بالخوض في سؤال كبير جدا: متى سيتوقف الإنسان بالعبث بمصير أخيه الإنسان؟!! والى متى سيظل الجنس الأسود منبوذا في مجتمعاتنا؟

قد انصبت الدراسة على جانبها الفني بغية الوقوف على الآليات السردية التي اعتمدها الكاتب في إيصال أفكاره، والبوح بأحاسيسه، من هنا كان موضوع البحث موسوما بـ:(البنية السردية في ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء لحجي جابر)، وللكشف عن المكونات التي تشكل من النص الروائي.

حاولنا من خلاله الإجابة عن بعض التساؤلات التي تشغلنا:

- ماهي آليات البناء السردي؟
- ما مدى ارتباط شخصيات الرواية بالزمان والمكان؟
- إلى أي مدى كانت البنيات موفقة في تقديم الموضوع؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات ارتأينا إعتماد المنهج البنيوي والذي نرى أنه يعد الأنجع كإطار منهجي للدراسة إلا أنه يقف على البنيات السردية وتعالقها، والتي تتحول إلى آليات إنتاجية للدلالة.

لبلوغ المرامي التي سطرناها آنفا حرصنا على تقسيم بحثنا هذا إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

* المدخل تناولنا فيه تعريف البنية والسرد كل على حدى من الناحية اللغوية والاصطلاحية بالإضافة إلى مكونات السرد ومفهوم البنية السردية.

* تعرضنا في الفصل الأول المعنون ببنية الشخصية في رواية "رغوة سوداء"، ضمناه من خلال تقديم نظري لمفهوم الشخصية لغة واصطلاحا إلى جانب مختلف التصنيفات التي قدمت لها من قبل الدارسين بالإضافة إلى أهمية هذا العنصر في العمل الروائي، ثم انتقلنا إلى الجانب التطبيقي أين عملنا على تقسيم شخصيات الرواية إلى فئتين اثنتين (الشخصيات الرئيسية، الشخصيات الثانوية).

* أما في الفصل الثاني المعنون بالبنية المكانية فقد تناولنا مفهوم المكان لغة واصطلاحا بإضافة إلى مفهوم الفضاء وأنواعه وأهمية المكان مع التركيز في التطبيق على كل ما أفرزه نص رواية "رغوة سوداء" مع أنواع الأمكنة (مغلق، مفتوح).

* أما الفصل الثالث فوسمناه ببنية الزمن في رواية "رغوة سوداء" فحاولنا استجلاء مفهوم الزمن في اللغة والاصطلاح ثم تطرقنا إلى تقنيات المفارقة الزمنية المتمثلة في كل من الاسترجاع والاستباق ثم تطرقنا أيضا إلى تقنيات الحركة السردية (الخلاصة، الحذف، المشهد، الوقفة) والتواتر إضافة إلى أهمية الزمن في العمل السردي، وأجرينا دراسة تطبيقية لهذه العناصر في رواية "رغوة سوداء".

* أما في الأخير خاتمة فقد أوردنا فيها جملة النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا للبنية السردية في رواية "رغوة سوداء".

كما اعتمدنا على قائمة المصادر والمراجع نذكر منها بنية النص السردي حميد لحمداني، بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني) الشريف حبيلة، خطاب الحكاية جيرار جينيت، مقولات السرد الأدبي: تزيفان تودروف، تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين، في نظرية الرواية عبد المالك مرتاض...

وتعود أسباب اختيارنا لدراسة الفن الروائي العربي عامة ولرواية "رغوة سوداء" خاصة إلى أسباب ذاتية وأخرى موضوعية.

أما الأسباب الذاتية:

- الاهتمام المتواصل بالرواية قبل أن يتحول هذا الاعجاب إلى قناعة فكرية مدعمة بتشجيع الأستاذ.

أما في ما يخص الأسباب الموضوعية فتتمثل في:

- أن الرواية نمثل مجالا خصبا لقيام الدراسات الأدبية.
- حصول الرواية على الجائزة العالمية للرواية العربية "البوكر".

كما لا يخلو البحث العلمي من الصعوبات التي تعترض طريقه، ولعل أبرز الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجازه:

* تفشي وباء كوفيد 19 في البلاد مما أدى إلى صعوبة التنقل مع تعذر الحصول على مكتبة والبحث، وغلق مكتبة الجامعة
* فوضى المصطلحات التي تعج بها الدراسات النقدية وكثرتها بسبب تعدد الترجمات
* بالإضافة إلى ندرة الدراسات الأدبية حول الروائي والرواية.

ولا يفوتنا في الختام بأن نعترف بمن لهم الفضل في إنجاز هذا البحث المتواضع فنتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الفاضل الدكتور سهلي رشيد نظير كل الملاحظات الدقيقة والتوجيهات السديدة التي قدمها لنا، فله كامل الاحترام والتقدير، كما نتقدم بالشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة بقبولهم عضويتهم لمناقشة المذكرة وتقويمها

ونسأل الله أن يعلمنا ما ينفعنا وينفعنا بما علمنا.

مدخـــل

1- البنية

- لغة

- اصطلاحا

2- السرد

- لغة

- اصطلاحا

3- مكونات السرد

- الراوي

- المروي له

- المروي

4- البنية السردية

للسرد الروائي في مستواه الأعم مظهران: فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه، وهو قصة بمعنى أنه يثير أحداثا وشخصيات تقوم بهذه الأحداث التي يفترض أنها وقعت فعلا، وهو خطاب أي أن يفترض ساردا يحكي القصة لقارئ يتلقاها، وعلى هذا المستوى فليس المهم هو الأحداث المنقولة بل الكيفية التي نقلها بها الينا السارد.

– يحدد الباحث (تزفيتان تودروف) مفهوم القصة بقوله: "يعني عرضا تداوليا لما وقع، فالقصة اذا مواضعة، وهي لا توجد على مستوى الأحداث ذاتها، فتقرير شرطي حول حادث يسير بالتحديد وفق معايير هذه المواضعة... بينما الكاتب الذي يستقي منها عقدة سرده يكتم جزئية بحيث أن التشويه الذي يقوم به الكاتب في عرضه الأحداث يواجه على التحديد هذه المواضعة، ولا يواجه الترتيب الزمني القصة تجريدا اذ أنها تدرك وتحكي دائما من طرف أحد ما وهي لا توجد في ذاتها"[1].

فالقصة اذا هي حد، تجريد، عارض، انها نتيجة عملية طرح يقوم بها المحلل، أنها ما تبقى من حادث نقل الينا بعيدا على أن تكون معطى أنها ببساطة ناتج عملية تشكيل.

وتتكون القصة من مجموعة الأحداث التي تقوم بها شخصيات، تربط فيما بينها علاقات، وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما تقوله وتقوم به.

وهذه الأحداث انما هي أفعال تتوالى في السياق السردي تبعا لمنطق خاص يحكمها، ويجعل وقوع بعضها مترتبا على وقوع البعض الاخر. ولما كانت تتوالى وفق منطق خاص، وكانت الشخصيات القائمة بها مرتبطة بعلاقات فيما بينها تدفعهم لذلك حوافز ما، فان دراسة السرد الروائي من حيث هو قصة تعني في الواقع دراسة:

– ترابط الأحداث وفق منطق خاص بها.

– الحوافز التي تتحكم بالعلاقات بين الشخصيات وبمنطق الترابط بين الأفعال.

– الشخصيات والعلاقات التي تربط فيما بينها.

---

[1]– تزيفان تودروف، مقولات السرد الأدبي، تر، الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب، المغرب، ط1، 1992، ص42.

1-البنية (La structure):

أ- لغة:

ورد لفظ "البنْيَة" في القران الكريم بكثرة، على صورة الفعل بنى والأسماء بناء، بنيان، مبنى، قال الله تعالى:﴿وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ (47)﴾[1]، وقال: ﴿ أَأَنْتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمِ السَّمَاءُ بَنَاهَا (27)﴾[2]، ويقول أيضا: ﴿ وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا (12)﴾[3].

وتورد بعض المصادر اللغوية العربية لفظ البنية بمعاني مختلفة، في لسان العرب "لابن منظور" البِنْيَة والبَنّية: ما بنيته وهو البنى والبنى، ويستشهد ببيت أنشده الفارسي عن أبي الحسن:

قوم قوم ان بنوا أحسنوا البنى وان عاهدوا أوفوا وان عقدوا أشدوا.

كما قيل أن البِنْية هي: "الهيئة التي تبنى عليها مثل المشية والركبة، ويقال بنية وبنى وبنية وبنى بكسر الباء مفهوم مثل جزية وجزى، وفلان صحيح البنية أي الفطرة"[4].

كما جاء في معجم مقاييس اللغة أن (بني) هيئة يبني عليها شيء ما بعد ضم مكوناته بعضها إلى بعض فـ(بني) (الباء والنون، والياء، أصل واحد بناء الشيء، بضم بعضه إلى بعض تقول بنيت البناء أبنية ...[5].

ومن هنا فان كلمة بِنْية وما يتصل بها من مشتقات بنى بجميع مدلولاتها الحسية والمعنوية لا تكاد تخرج عن هياكل الشيء ومكونه أو هيأته، ومن ذلك قول تعالى: "ان الله يحب الذين يقاتلون في سبيله صفا كأنهم بنيان مرصوص" سورة الصافات الآية 04.

ب- اصطلاحا:

يرى رولان بارت: "أن التعامل مع النص من منطلق بنيوي، يعني أنه يشكل نظاما ونسقا قائما بذاته[6].

---

[1]- القران الكريم، سورة الذاريات: الآية (47).

[2]- القران الكريم، سورة النازعات: الآية (27).

[3]- القران الكريم، سورة النبأ: الآية (12).

[4]-ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج18، مادة بنى، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2003م، ص101.

[5]- أبو الحسين أحمد بن فارس زكريا، معاجم مقاييس اللغة، تج، عبد السلام هارون، دار الفكر، ط1، 1979، مادة ب، ن، ي، ص302.

[6]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د، ط، 2008، ص57.

ونجد عند لوسيان غولمان أيضا: "أن البنية هي ذلك الترابط الحاصل بين رؤية العالم الذي يعبر عنها النص في الواقع وعناصره الداخلية تشكيلية كانت أو فكرية والوصول اليها يتطلب بحثا جديا منفصلا ودقيقا للأحداث الواقعية ومعرفة معمقة للقيم الفكرية والنفسية والعاطفية والحياة الاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها المجموعة التي يعبر عنها النص الروائي "ان مشروع البحث عن التصور والمخطط الأساسي للبنية الدالة يتطلب بحثا جديا وكاملا ومفصلا للأفعال والوقائع الفردية التي يتم بعدها صياغتها كقيم مجردة ومطلقة مفهوميا ونظريا"[1].

ويبدو من خلال مفهوم رولان بارت ولوسيان غولدمان أن مفهوم البنية منحصر داخل النص من خلال الروابط سواء كانت فكرية أو اقتصادية أو اجتماعية.

* ولعل أبسط تعريف (البنية)..." انها نظام، أو نسق، من المعقولية فليست (البنية) هي (صورة) الشيء أو (هيكله)، أو (وحدته المادية)، أو (التصميم الكلي) الذي يربط أجزاءه فحسب، وانما هي أيضا (القانون) الذي يفسر تكوين الشيء، معقوليته.

ويعرف الهادي الطرابلسي (البنية)، بوصفها: "مجموعة من العناصر المكونة لجهاز يقوم عليه النص، ولجهاز يكون مع أجهزة أخرى جهاز النص الأكبر، فالعناصر التي نهتم بها في الدرس، هي تلك العناصر المتفاعلة أو المعزولة... ويجوز أن تسمى نظاما"[2]

ويبدو ومن هدا أن النص هو عبارة عن نسيج من الكلمات الذي يشكل نسقا تتفاعل عناصره اللغوية لتكون لنا بنية مترابطة يحكمها نظام معين.

2-السرد (Narration):

لغة:

السّرْدُ في اللغة تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحوه يسرده سردا اذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا اذا كان جيد السياق له. وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه. وسرد القران: تابع قراءته في حدر منه والسرد: المتتابع. وسرد فلان الصوم اذا والاه

[1]- غالب حمزة أبو الفرج، الأدب الهادف، قناديل التكاليف والنشر، ط1، 2004، ص262.

[2]- فيصل صالح القيصري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجد لاوي، عمان، ط1، 2006م، ص13.

وتابعه، ومنه الحديث: كان يسرد الصوم سردا؛ وفي الحديث: أي رجلا قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم: أني أسرد الصيام في السفر، فقال: ان شئت فصم وان شئت فأفطر[1].

والسرد: اسم جامع للدروع وسائر الخلق وما أشبهها من عمل الخلق، وسمي سردا لأنه يسرد فيثقب طرفا كل حلقة بالمسمار فذلك الحلق المسرد. والمسرد: هو المثقب، وهو السراد؛ وقال لبيد:

كما خرج السرد من النقال أراد النعال؛ وقال طرفة: حفا فيه شكا في العسيب بمسرد.

وجاء في معجم اللغة العربية المعاصرة أن سرد، يسرد، فهو سارد، والمفعول مسرود.

* سرد الدرع: نسجها فشك طرفي كل حلقتين وسمرهما (أن اعمل سابغات وقدره في السرد).
* سرد الجلد: خرزه، ثقبه.
* سرد الشيء: تابعه ووالاه "سرد الصوم".
* سرد الحديث: رواه وعرضه، قص دقائقه وحقائقه.
* سرد القصة ونحوها – سرد أخبارا / وقائع /تاريخا.
* سرد الكتاب: قرأه بسرعة.

– وسرد (مفرد) : مصدره سرد، اسم جامع للدروع وسائر الحلق، (دب) حكاية الأحداث بحيث يتصل بعضها ببعض مع مراعاة التسلسل الزمني لحدوثها[2].

– ويقال سرد الحديث: أتى به على ولاء، جيد السياق[3].

* ومن خلال هذه التعاريف نجد أن السرد في اللغة هو التتابع، وفي الحديث هو اجادت السياق.

اصطلاحا:

السرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الانسان أينما وجد وحيثما كان، يصرح رولان بارت قائلا: "يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة،

[1]– ابن منظور، لسان العرب، م، 6، ط1، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1408هـ، 1988م، ص233.

[2]– أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، م، 2، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2008، ص1055.

[3]– ابراهيم مصطفى واخرون، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط، د، س، ص426.

وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، انه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة، والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة، والايماء، واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق، والسينما والأنشوطات، والمنوعات والمحادثات..."[1].

يرتبط السرد بأي نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه.

ويعرف حميد لحميداني السرد أنه: " الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الاخر متعلق بالقصة ذاتها"[2].

" ان الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية".

والشكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية، انه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له"[3]، يعني هذا أن السرد يكون وفق عملية سردية تفترض وجود ثلاثة عناصر: القصة، والسارد (الراوي)، والمسرود له (المروي له) وينتج عن هذه العملية تجسيد أو سرد الحادثة من الوقائع إلى تعبير لغوي.

اذا ما تتبعنا بدايات السرد الأولى، نجد أنه مصطلح نقدي جامع لكل التجليات المتصلة بالعمل الحكائي، فالسرد في تفكير بارت: "منصب على الفنون السردية الغربية غير أنه وفي حقيقة الأمر يمثل أكثر مما ذكره بكثير في مظاهر السرد، مثلا أشكال أخرى، كالأحاديث والمقامات والمسامرات ومغامرات الشطار واللصوص ...الخ، فالسرد بالنسبة اليه لا يكتسب معناه الحقيقي الا من خلال العالم الذي يوظف فيه، ففي ما بعد المستوى السردي يبدأ العالم، أي تبدأ أنساق أخرى كالأنساق الاجتماعية والاقتصادية والايديولوجية"[4]، يتضح

---

[1]– سعيد يقطين، الكلام و الخبر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص19.

[2]– حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص45.

[3]– المرجع نفسه، ص46.

[4]– يوسف الأطرش، الخطاب السردي ومكوناته من منظور رولان بارت، مجلة السرديات، جامعة منتوري ، قسنطينة، جانفي، 2004، ص176.

هنا أن السرد يتضمن الكثير من الأشكال، لأنه فن من فنون السردية، بالإضافة إلى ذلك يشمل مختلف الأنساق.

يتضح من هذا القول أن رؤية "بارت" لمفهوم السرد ترتبط بالحياة التي يستمد منه وجوده، ذلك أنه "بث الصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى انجاز سردي، ولا علينا سوى أن يكون العمل السردي خياليا أو حقيقيا"[1].

فالسرد هو صياغة الكلام وتجسيده في قالب سردي، لا يهم اذا كان هذا القالب حقيقي أو خيالي.

3-مكونات السرد:

للعملية الحكائية السردية مكونات تسهم في بنائها وتتمثل في (الراوي، المروي، المروي له)، ويمكن توضيح كل منهم على النحو التالي:

الراوي:

اهتم النقد الأدبي اهتماما كبيرا بالراوي لكونه يعد من "مكونات الخطاب الروائي الأساسية وتتجه السردية لهذا المكون بوصفه منتجا للراوي، بما فيه من أهداف السرد ومن موقفه منه، وتعود عناية الدراسات السردية به لاعتباره كذلك الواسطة من مادة القاص والمتلقي وله حضور فعال لأنه يقوم بصياغة تلك المادة"[2].

وهذا يعني أن الراوي هو المنتج للخطاب الروائي وهو عنصر فعال وأساسي في الدراسة السردية، باعتباره العنصر الذي يقوم بصياغة المادة الخطابية.

ويمكن اعتبار الراوي "شخصية فني ة خيالية، شأنها في ذلك شأن باقي الشخصيات القصصية التي من خلالها ينطلق مؤلف السرد عالمه الحكائي لتنوب عنه في سرد المحكي وتعبر عن مواقفه في شكل فني يعتمد أساسا على اتباع لعبة المراوغة والايهام بواقعية ما يروي ويقال أنه: "أداة أو تقنية القاص في تقديم العالم المصور فيصبح هذا العالم تجربة انسانية مرسومة على عقل أو ذاكرة أو وعيا انسانيا مدركا ومن ثم يتحول العالم القصصي وبواسطته من كونه حياة إلى كونه خبرة أو تجربة انسانية مسجلة تسجيل يعتمد على اللغة ومعطياتها"[3].

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية وتقنيات السرد، عالم المعرفة الكويت، 1998م، ص256.

[2]- المرجع نفسه، ص182.

[3]- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ط2، دار النشر للجامعات، القاهرة، 1996، ص18.

كما أن الراوي في الروايات العديدة "يشكل كائنا بشريا متنوعا، ينتج خطابه الخاص دون أن يكون بالضرورة طرفا في المسرود، لذلك لا يمكن أن نرصد تطور الرواية العربية الحديثة دون رصد التشكيلات المختلفة والمتنوعة للسارد فيها"[1].

بالإضافة إلى هذا لقد عرف سعيد الوكيل الراوي بقوله: "هو الذات الفاعلة لهذا التلفظ الذي يمثله عمل من الأعمال وهو الذي يرتب عمليات الوصف، فيصنع وصفا قبل اخر على الرغم من تقدم هذا على ذلك في زمن القصة، والسارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الحكائية أو بعينه، هو دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا"[2]. من خلال هذا التعريف فالسارد هو من يتولى نقل الأحداث، وهو من يصف الشخصيات وأنبائها بحركاتها وأفعالها في مختلف المواقف، وقد يكون الراوي أحد هذه الشخصيات الروائية.

ان للراوي عدة وظائف يقوم بها داخل المتن الحكائي "فالمقصود بالوظيفة هنا المهام الملقاة على عاتق الراوي أو الغايات من السرد وليس الوظيفة بمعناها الاصطلاحي، ويمكن استنتاج وظائف الراوي من خلال النموذج التطبيقي لجيرار جينيت، حيث صنفها في خمس وظائف:

1- الوظيفة السردية.

2- وظيفة الادارة.

3- وظيفة الوضع السردي.

4- الوظيفة الانتاجية.

5- الوظيفة الايديولوجية.

ولا ينبغي أن يشمل النص السردي مجمل هذه الوظائف، لأن الوظيفة واحدة يقوم عليها سرد كامل"[3]، لكن "الدور الأساسي الذي يمارسه الراوي يبدو في أدائه الوظيفة السردية لأن الوظيفة المركزية بالراوي سردية"[4]، وعليه فان السارد هو المحور الأساسي الذي تتمركز

---

[1]- محمد الباردي، انشائية الخطاب في الرواية الحديثة، مركز النشر الجامعي، الجمهورية التونسية، 2004، دط، ص03.

[2]- سعيد الوكيل، تحليل النص السردي معارج ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م، ص63.

[3]- التوحيدي أبو حيان الامتاع والمؤانسة، تح: أحمد احمد وأحمد الزين، مكتبة الحياة، د، ت، ص41.

[4]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1993م، ص386.

حوله الاشكاليات المتعلقة بالسرد وخصائصه، ويكون ذلك داخل النص الروائي. فهو بمثابة حجر الأساس الذي تقوم عليه الحكاية.

المروي: هل كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان وتعد الحكاية جوهر المروي والمركز الذي يتفاعل فيه كل العناصر حوله بوصفها مكونات له"[1].

فالمروي هو عبارة عن مجموعة من البنيات السردية تتشكل داخل هذا المروي (الخطاب)، كما أنها تتفاعل مع الراوي بوصفه منتجا من أجل بث الرسالة إلى المروي له بوصفه متلقيا، وبهذا فالمروي هو الحلقة التي تربط بين الراوي والمروي له، ولذلك فحتى الرواية تحتاج إلى راو ومروي له أو مرسل ومرسل اليه.

بالإضافة إلى هذا: "...هناك مستويات في المروي:

المتن(Fabula): وهو المادة الخام في القصة.

المبنى(syurohet): ويمثل العمليات المستخدمة لنقل تلك المواد، فالمواد ثابتة، كما أن الكلمات والوسائل التقنية، فيمكن أن تتنوع فلا يمكن أن نناقش كيفية السرد دون افتراض مادة ثابتة، يمكن تقديمها بطرق متنوعة"[2].

وما يثبت هذا القول الاتي: "...وفي المروي يبرز طرقا ثنائية الخطاب (الحكاية أو السرد)، لدى السرديين اللسانيين (تودروف، جينات، ريكارد...) على أن السرد (المبنى) هو شكل الحكاية (المتن)، وعلى اعتبار أن السرد والحكاية وجها المروي المتلازمان، أو اللذان لا يمكن الحول لوجود أحدهما في بنية رواية، دون الاخر"[3].

وأخيرا يمكننا القول أن المروي (المسرود) هو ما ينتجه السارد ويتلقاه المروي له، فهو يحتل مكانة وسطية بين الاثنين.

---

[1]– ابراهيم عبد الله، السردية العربية، بحث في البنية السردية للمورث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2000م، ص12.

[2]– المرجع نفسه، ص12.

[3]– امنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص29.

المروي له: قد يكون المروي له اسما معينا ضمن البنية السردية، وهو مع ذلك كالراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائنا مجهولا[1] بصفة المروي له أساسا في العملية الحكائية فان:

" وجود راو يروي القصة نظريا ومنطقيا يقتضي وجود طرفا ثان يتلقى الرواية باعتبارها شكلا من أشكال التواصل القائم وجوبا على ثنائية المرسل والمتلقي"[2].

وقد ابتدع جينات هذا المصطلح "للدلالة على صورة القارئ المرتسمة في النص، ويقصد به تحديدا العون السردي الذي يوجه اليه الراوي، مرويه أن بصفة معلنة أو مضمرة، وهو لديه كائن متخيل ينزل في المستوى السردي، الذي ينزل فيه الراوي وهو لذلك مستقل عن القارئ الواقعي استقلال الراوي عن المؤلف الواقعي..."[3].

مما سبق يتضح أن المروي له: هو المتلقي، أو شخص ما، وجه السارد اليه خطابه.

4-البنية السردية:

لقد اختلفت مفاهيمها وتعددت بتعدد الدارسين واختلاف اتجاهاتهم حيث عرفها كل حسب منطقه واتجاهه: "فالبنية السردية عند " فروستر" مرادفة للحبكة، وعند رولان بارت تعني التعاقب والمنطق والتتابع والسببية أو الزمان والمنطق في النص السدي، وعند أودين موير تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمانية أو المكانية على الاخر، وعند "سار البنيوية" تتخذ أشكالا متنوعة، كما أنها عند الشكلانيين تعني التغريب، لكن هناك من يستخدمها، بمفهوم النموذج الشكلي الملازم لصفة السردية، ومن ثمة لا تكون هناك بنية سردية واحدة بل هناك بنية سردية تتعدد بتعدد الأنواع السردية، وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منهما حيث لا تقوم الكلمات والجمل بأداء الدلالة بصورة مباشرة، بل تقوم باستخدام الأشياء والأشخاص والزمان والمكان في تركيب صورة دالة دلالة نوعية مفتوحة"[4].

---

[1]- صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب تونس، 2000م، د، ط، ص137.

[2]- امنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص30.

[3]- عبد الله ابراهيم، السردية العربية، مرجع سابق، ص386.

[4]- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة القاهرة، مصر، مارس 2005، ص17.

هناك تعريف اخر يضيفه سعيد علوش وبالنسبة له البنيات السردية: "شكل سردي ينتج خطابا دالا متمفصلا، وهو دعوى مستقلة، داخل الاقتصاد العام للسيميائيات، والبنيات السردية أشكال هيكلية تجريدية والبنيات السردية هي اما بنيات كبرى أو صغرى"[1].

البنية السردية مرتبطة بالسرد تتناول الطريقة التي اتبعها الكاتب في سرد أحداث قصته أو روايته، فهي تعنى بالمكونات الخاصة بالنص المسرود من حيث الشخصيات والأحداث والحبكة الأساسية في وما شابه ذلك.

[1]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عروض وتقديم وترجمة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص111.

الفصـــل الأول

الشخـصيـــــــــــة

1- الدراسة النظرية

تعريف الشخصية

- لغة
- اصطلاحا

تصنيفات الشخصية

- تصنيف فيليب هامون
- تصنيف فلادمير بروب
- تصنيف غريماس
- تصنيف ألاتيان سوريو
- تصنيف تزقيتان تودروف
- تصنيف ادوين موير
- تصنيف فورستر
- تصنيف هنري جيمس
- تصنيف حسن بحرواي

أهمية الشخصية الروائي

2- الدراسة التطبيقية

أنواع الشخصيات في الرواية "رغوة سوداء" لحجي جابر

- الشخصيات الرئيسية
- الشخصيات الثانوية

الشخصية في الرواية عمودها المتين، وأساسها القويم، بما يتبنى الحدث ويعرف، ومنها يفهم الزمان ويكشف، يرى من وجودها المكان، وعلى أساسها تصطرع الأفكار والايديولوجيات، هي كالهواء للإنسان وكالماء للأسماك، دونها يصبح السرد أجوف أو إلى المقال أقرب، ولذلك كان التشخيص هو محور التجربة الروائية وكانت الغاية الأساسية من ابداع الشخصيات الروائية هي أن تمكننا من فهم البشر ومعايشتهم.

رغم كل المحاولات التي تمت لإقصاء الشخصية عن عرشها، واعلان موتها، فان أيا منها لم يستطع أن يسقطها من على منصتها فالروائي الحقيقي هوم ذلك الذي يخلق الشخصيات.

الشخصية في الرواية هي مرتكزها الأول وبؤرتها التي تتعلق بها كل المكونات الأخرى.

لقد انطلقت – في البداية– الرؤى الفكرية في دراسة الشخصية من مفهوم يستمد وجوده من وجود الشخص الواقعي، ثم تعدل ذلك المفهوم فالشخصية في العالم الروائي، ليست وجودا واقعيا بقدر ماهي مفهوم تخيلي تشير اليه التغيرات المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص ذو الكينونة المحسوسة الفاعلة التي تعاينها كل يوم، هكذا يتجسد على الورق فتتخذ شكل لغة وشكل دوال مرتبة منطقيا أو انزياحيا ينتج عنه انحراف عن القاعدة والمعيار في اتجاه توليد الدلالة في ذهن القارئ بعد فكه شيفرة العلامات الدالة، كما أن الشخصية هي مدلولات هذه العلامات في تراصفها وتناسقها، هنا، ويمكن أن تكون العلامة حرفا أو كلمة أو عبارة أو جملة، ثم ان الأقوال والأفعال والصفات الخارجية والداخلية والأحوال الدالة عليها العلامات، هي ما يحيل إلى مفهوم الشخصية لا الشخص، لأننا في الوقت الذي نحاول فيه فهم حوارية اللغة التي تمنح من جميع مجالات الحياة المعرفية، نستحضر المفاهيم لا الأشخاص كما نستحضر الدلالة لا المرجع.

تعريف الشخصية:

لغة:

* الشخصية: صفات تميز الشخص عن غيره، ويقال: فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات متميزة وارادة وكيان مستقل (محدثة)[1].

[1]– ابراهيم مصطفى واخرون، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص475.

* شخص: الشخص: جماعة شخص الانسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، وقول عمر بن ربيعة:

فكان مجني، دون من كنت أتقي ثلاث شخوص: كاعبان ومعصر.

فانه أثبت الشخص أراد به المرأة.

والشخص: سواد الانسان وهي تراه من بعيد، وتقول ثلاثة أشخص، وكل شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصه[1].

* شخص: الشين والخاء والصاد أصل واحد يدل على ارتفاع في شيء من ذلك، الشخص وهو سواد الانسان اذا سما لك من بعد، ثم يحمل على ذلك فيقال شخص من بلد إلى بلد، وذلك قياسه ومنه أيضا شخوص البصر، ويقال: رجل شخيص وامرأة شخيصة أي جسيمة، ومن الباب: أشخص الرأي اذا جاز سهمه الغرض من أعلاه، وهو سهم شاخص[2].

الشخصية في المعنى اللغوي: هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام في الأعمال الأدبية.

اصطلاحا:

الشخصية هي كل مشارك في أحداث الرواية سلبا أو ايجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يعد جزء من الوصف، ويتم النظر إلى الشخصية من خلال أبعاد ثلاثة:

البعد الجسمي، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي، ولعل تقسيما كهذا لمكونات الشخصية الروائية يواجه بعض النقد، ولاسيما أن العناية توجهت إلى بنية الشخصية من الداخل، والاهتمام بعالمها الداخلي، وبنوازعها وأفكارها، لتتحول إلى شخصية محسوسة، من خلال ردود أفعالها ومواقفها"[3].

يعرفها رولان بارت بأن: شخصية الحكاية هي: نتاج عمل تأليفي، حيث كان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "علم" يتكرر ظهوره في الحكي[4].

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، م، 8، (ش خ ص)، ص36.

[2]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة،مرجع سابق، ص254.

[3]– محمد عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، الكوت، ط1، 2009، ص68.

[4]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص50.

كما عرفها عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية: "عالم معقد، شديد التركيب يتعدد بتعدد الأهواء والمذاهب والايديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية"[1].

ومعنى هذا أنه هناك روايات شخصياتها الروائية حقيقية واقعية، كما توجد روايات شخصياتها الروائية منبثقة من خيال المؤلف.

* مفهوم الشخصية عند العرب ارتبط بالنظرة التقليدية التي تستند على الجانب الاجتماعي للأدب ورسالته.

أما فيما يخص الرؤية الجديدة، فالشخصية في العمل السردي من عناصر اللغة فغريماس ينظر إلى الشخصية كفاعل أو كعامل طبيعته وفق الوظيفة التي يحتلها في الملفوظ السردي... فطبيعة الشخصية عنده غير محددة، سواء كانت ادمية أو حيوانية أو نباتية أو مجردة أو شيئية مفردة أو جماعة، فهو يركز على الدور الذي تؤديه الشخصية كفاعل في انتاج دلالة الملفوظ السردي والاسهام في تشكيل بنيته"[2].

كما يعرف تودروف: "الشخصية على أنها قضية لسانية فالشخصيات لا وجود لعها خارج الكلمات ليست سوى كائنات من ورق ومع ذلك فان رفض وجود أي علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمر لا معنى له: وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلا ولكن وفق صياغات خاصة بالتخيل"[3].

* الشخصية في العمل السردي تتجرد من الحضور البشري، تكتفي بتغيرها إلى كلمات لغوية فهي تركز على العلامة اللسانية.

من زاوية أخرى فليب هامون ينظر إلى الشخصية بمنظور سيمولوجي يرى أنها: "وحدة دلالية" علامة قابلة للوصف والتحليل، ولا تولد إلى من خلال ما تقوله أو ما تفعله أو ما يقال عنها في النص... ان الشخصية بوصفها سيمولوجيا: يمكن أن تحدد كنوع من المورفيم

---

[1]– عبد القادر شرشال، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني دراسة علمية تحليلية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، ص93.

[2]– باية عميش غابرييل غارسيا مركيز، الشخصية الأنتروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة، أنماطها، أبعادها، دار الأمل، ط1، 2012، ص52.

[3]– المرجع نفسه، ص53.

متمفصل بشكل مضاعف: مورفيم غير ثابت يتجلى من خلال دال متقطع (مجموع علامات) يحيل على مدلول متقطع (معنى أو قيمة الشخصية...)[1].

كما ذكرنا سابقا مرتبطة باللغة، أي أنها لا توجد خارج ألفاظ اللغة فهي مستمدة من اللسانيات التي تربط بالميولات النفسية أو البيئية الاجتماعية.

تعد الشخصية عنصرا فاعلا وفعال في الحدث القصصي والروائي، فهي ركيزة العملية السردية التي تؤمن استمرارية وديمومة سير الأحداث، وقد تكون هذه الشخصية متخيلة أو واقعية.

تصنيفات الشخصية:

مهما اختلفت الآراء حول تحديد ماهية الشخصية فإنها تبقى عنصرا أساسيا مميزا للعمل الروائي، فهي التي تنهض بالحدث وتجعله ينمو عبر المسار السردي الا أن توظيف الروائيين لكثير من الشخصيات جعلها تختلف من حيث درجة تواترها في النص، مما جعل النقاد يختلفون أيبضا في تقسيم وتصنيف هذه الشخصيات إلى فئات مختلفة، نجد منها:

* الشخصية السكونية: وهي الشخصية التي نجدها ثابتة ساكنة "لا تتغير طوال السرد"[2].

* الشخصية الدينامية: وهي عكس الشخصية السكونية تتسم بالتغير الدائم داخل النص"[3]، أي أنها حركية في العمل السردي.

* الشخصية المعقدة: وهي شخصية "ذات عمق سيكولوجي"[4].

فتصرفاتها وسلوكاتها تثير الدهشة في نفسية القارئ.

* شخصية متسقة أو غير متسقة: والشخصية المتسقة "عندما لا تتناقض صفاتها مع أفعالها"[5]. حيث تتماشى الأفعال مع الصفات في الشخصية.

– اضافة إلى الشخصية المحوية (أي الرئيسية) التي تدور حولها الأحداث ثم الشخصية الثانوية وهي تعد دعامة للشخصية الرئيسية، وتقوم بدور فردي مساعد.

---

[1]– باية عميش غابرييل غارسيا مركيز، الشخصية الأنتروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة ، مرجع سابق، ص55.

[2]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005، ص13.

[3]– المرجع نفسه، ص13.

[4]– المرجع نفسه، ص13.

[5]– المرجع نفسه، ص13.

- **تصنيف فيليب هامون(Ph.Hamon)** : حيث يصنف الشخصية إلى ثلاث فئات:

*** فئات الشخصيات المرجعية(personnage référentiels):**

يدخل ضمن هذه الفئة "الشخصيات التاريخية (كنابليون في رواية دوماس) والشخصيات الأسطورية (كفينوس أوزرس) والشخصيات المجازية (كالحب والكراهية) والشخصيات الاجتماعية (كالعامل أو الفارس أو المحتال) وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة"[1]، وهذا يعني أن هذه الأنواع من الشخصيات معناها ثابت، يتم تحديده من خلال ثقافة ما بحيث قراءتها ترتبط بمدى استيعاب القارئ لهذه الثقافة والتي "يشارك في تشكيلها"[2].

فالمرجعية تحيل على الواقع الخارجي أو الجانب الاجتماعي والتاريخي مما يدل على ثقافة الابداع.

*** فئة الشخصيات الواصلة (الاشارية)(personnages embrayeurs) :**

وتكون علامات حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص، حيث يمكن أن نمثل لهذه الفئة من الشخصيات بالمنشدين في التراجيديا القديمة، الرواة والمؤلفين المتدخلين، الكتاب والثرثارين والفنانين، حيث يمكن القول عنها أنها شخصيات ناطقة"[3].

*** فئة الشخصيات المتكررة (الاستذكارية)(personnages anaphorique):**

هذه الفئة تكون "الاحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي والشخصيات تنسج داخل هذا الملفوظ شبكة الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طوال متفاوت، وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ من مثل الشخصيات المبشرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل... وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح"[4]. تتعلق الشخصية هنا بالنسق الخاص بالعمل وهو كاف لتحديد هويتها حيث تكون وظيفتها تنظيمية ترابطية فهي اما تبشيرية عندما تبشر بالخير أو انذارية عندما تنذر بوقوع حادث

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص216-217.

[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص13.

[3]- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص217.

[4]- المرجع نفسه، ص217.

كالحلم والاعتراف، تنشط ذاكرة القارئ بما تنسجه ملفوظات متباينة اذ يمكن أن تكون كلمة أو جملة أو فقرة.

- تصنيف فلاديمير بروب(V.prop):

يعد من أهم رواد الشكلانية الروسية نظرة جديدة عن الشخصية في كتابه "مورفولوجيا الحكاية"، حيث قدم نموذجه الوظيفي المقترح الذي فيه يعتبر فيه الوظيفة عنصرا أساسيا في العملية السردية"... ونعني بالوظيفة: عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة"[1]، اذ ركز في دراسته على تحليل الشخصية من خلال وظيفتها.

يلاحظ بروب من خلال هذا النموذج الوظيفي أن الحكاية تحتوي على عناصر متغيرة تتمثل في أسماء الشخصيات وصفاتها، وعناصر ثابتة وتتمثل في أفعالهم أو الوظائف التي يقومون بها وليبين ذلك قدم هذه الأمثلة:

* يعطي الملك نسرا للبطل، النسر يحمل البطل إلى مملكة أخرى.
* يعطي الجد فرنسا ل: (سوتشيكنو)، يحمل الفرس (هذا) إلى مملكة أخرى.
* يعطي ساحر قاربا (لإيفان)، القارب يحمل هذا إلى مملكة أخرى.
* تعطي الملكة خاتما (لإيفان)، يخرج من الخاتم رجال أشداء يحملون (ايفان) إلى مملكة أخرى[2].

الملاحظة في هذه الأمثلة أن الثابت فيها هو الوظائف التي يقوم بها الأبطال، ومن هذا كله يمكن أن نخلص إلى أن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو "التساؤل عما تقوم به الشخصيات أما من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها الا باعتبارها توابع لا غير..."[3]، وهذا ما يدل على أن بروب اهتم بأفعال الشخصيات ووظائفها وأهمل هويتها وأوصافها.

هنا توصل بروب إلى حصر "الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة في واحد وثلاثين وظيفة"[4].

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص24.

[2]- المرجع نفسه، ص23، 24.

[3]- المرجع نفسه، ص24.

[4]- المرجع نفسه، ص25.

ومن جهة أخرى في دراسة الوظائف نجد أن بروب قام بعملية توزيع الوظائف الاحدى والثلاثين على أهم الشخصيات في الحكاية العجيبة والتي حصرها في سبع شخصيات:

1* المعتدي أو الشرير(agresseur ou méchant).

2* الواهب(Donateur).

3* المساعد(auxitiare).

4* الأميرة(princesse).

5* الباعث(mandateur).

6* البطل(héros).

7* البطل الزائف(faux héros)[1].

الملاحظ أن عدد الوظائف محدود (31 وظيفة) بينما تدور أحداث الحكاية مهما كان انتاؤها الجغرافي والحضاري في حدود الوظائف.

وقد ربط بروب الظاهر الوظائفي (الوظائف حسب ورودها في الخطاب القصصي) بمستوى خفي اعتبره البنية الضمنية لكل الحكايات الشعبية، ومن ميزات هذه البنية شكلها البسيط، وعناصرها القارة والمحدودة العدد (أي القارة كما وكيفا).

– امكانية تركيب عدد لا محدود من النصوص القصصية على أساس هذا المثال، وذلك باستعمالات مختلفة للنمط نفسه.

– حصر بروب الشخصيات إلى سبع (الواهب، المساعد، المعتدي، الأميرة، البطل، الباعث، البطل الزائف).

– اقتصرت دراسة بروب على صنف قصصي معين، فلم تتعدى نتائج هذا الكشف حدود هذا الصنف.

*** تصنيف غريماس(Grimas):**

يحد تصنيفه للشخصية انطلاقا من كونه يستعمل مصطلح العامل بدل الشخصية لكونه أعم منها حيث أنه اذا كانت الشخصية تشمل الانسان والحيوان فهو يتعداها ليشمل مختلف

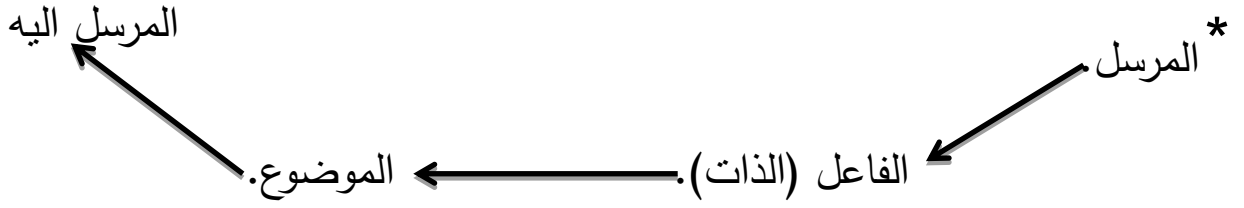
[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص25.

الأشياء والتصورات، وهذه العوامل يسند اليها مهمة القيام بالفعل داخل النص السردي[1]، وقد حدد هذه العوامل إلى ستة وهي:

* العامل الذات.
* العامل الموضوع.
* العامل المرسل.
* العامل المرسل اليه.
* العامل المساعد.
* العامل المعاكس (المعارض)[2].
* هذه العوامل تتألف مع بعضها في ثلاث علاقات هي كالاتي:

1- علاقة الفاعل بالموضوع: وتجمع بين من يرغب (الفاعل) وما هو مرغوب (الموضوع)، ثم العلاقة بين ملفوظ الحالة يسمى فيه الفاعل فاعل حالي، ويكون اما في اتصال أو انفصال عن الموضوع، كمالا تمر عبر ملفوظ الانجاز وهو تطور للأول يسميه غريماس الانجاز المحول، ويسمي الفاعل عندئذ فاعل الانجاز، وقد يكون الفاعل الحالي هو فاعل الانجاز في البرنامج السردي أما اذا تغير يسمي غريماس الفاعلين بالممثلين والتطور الناتج في كلا الحالتين يسميه البرنامج السردي[3].

2- علاقة المرسل بالمرسل اليه: وتربطها علاقة التواصل، لفهمها يرى غريماس أن الفاعل يحتاج إلى دافع كي يحقق تلك الرغبة يسميه المرسل والرغبة ذاتها تكون موجهة إلى عامل اخر هو المرسل اليه ولا تمر العلاقة الا عن طريق علاقة الرغبة التي تربط الفاعل بالموضوع[4]، وفق الترسيمة التالية:



[1]- وردة معلم، الشخصية في السيميائيات السردية، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، كلية الحقوق والآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، ص316.

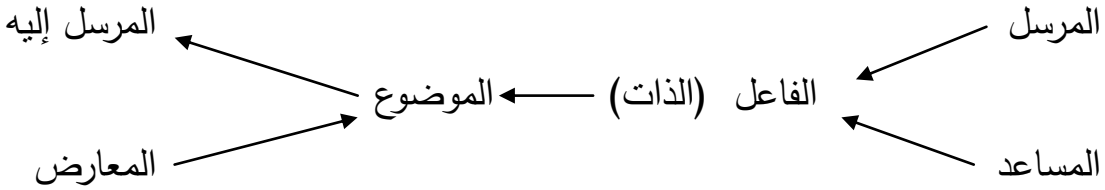
[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص17.

[3]- محمد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص33، 34.

[4]- محمد الناصر العجمي: الخطاب السردي، تر: توفيق الزبدي، الدار العربية للكتاب، 1993، ص40.

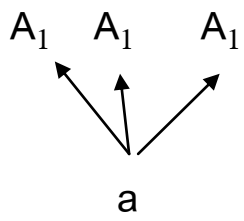
ان المرسل هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما، والمرسل اليه هو الذي يعترف لذات الانجاز بأنها قامت بالمهمة أحسن قيام[1].

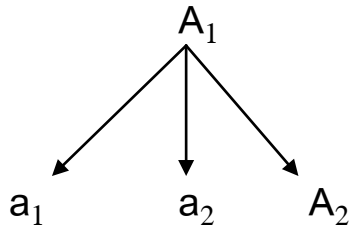
3- علاقة المساعد بالمعارض: (علاقة صراع) ينتج عن هذه العلاقة اما منع حصول العلاقتين السابقين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) واما العمل على تحقيقها، يقف المساعد إلى جانب الفاعل /الذات، والمعارض يعرقله، وبذلك يكتمل النوذجج العالمي المكون من ست عوامل، والتي تشكل البنية الأساسية المجردة في كل حكي[2]:



العوامل والممثلون: يمكن لعامل واحد أن يكون ممثلا في الحكي بممثلين أو أكثر، والممثل الواحد قد يكون بعدة أدوار عالمية، ويرمز للعامل ب

A كبيرة وللممثل بـ:a صغيرة:





هذا التعقيد يجع نموذج غريماس يمكن تطبيقه على الرواية.

تصنيف اتيان سوريو(Etienne souriau):

أما اتيان سوريو فهو يعد من أوائل المهتمين بالمسرح فقد تناول الشخصية المسرحية والتي هي شبيهة عنده بالحكاية الشعبية التي أعدها بروب.

حيث يتكون نموذج هذا الأخير من ستة تصنيفات وهي[3]:

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص36.

* للإشارة أن المرسل اليه هنا لا علاقة له بمتلقي الرسالة أو خطاب ولكنه عامل يدخل في تشكيل بنية الحكي الحديثة ويحدد وظيفة من الوظائف داخل هذه البنية لذلك ينبغي استبعاد اعتبار العامل المرسل اليه هنا مثلا، على أنه القارئ.

[2]- المرجع نفسه، ص36.

[3]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص17.

* البطل.
* البطل المضاد.
* الموضوع.
* المساعد.
* المرسل.
* المرسل اليه".

تصنيف تزفيتان تودروف(Tzvetab Todorove):

يقسم تودروف الشخصيات حسب الوظيفة التي تؤديها كل شخصية، وهي:

* الشخصية العميقة: التي تتوفر على أوصاف متناقضة، وهي شبيهة بالشخصيات الدينامية.

* الشخصية المسطحة: التي تقتصر على سمات محدودة، وتقوم بأدوار حاسمة في بعض الأحيان[1].

الشخصية العميقة متطورة وحركية أما المسطحة فهي ثابتة ولا تتغير.

تصنيف فورستر(Forester):

ويقسمها إلى شخصية معقدة متعددة الأبعاد[2]، وهي الشخصية المدورة باصطلاح عبد المالك مرتاض، فهي لا تستقر على حال لكثرة تغييرها كما تظهر في قدرتها العالية على تقبل العلاقات مع الشخصيات الأخرى والتأثير فيها حيث أنها تملأ الحياة بوجودها موافقها وأطوار حياتها.

أما الصنف الثاني من الشخصية هي المسطحة تلك البسيطة التي تمضي على حال لا تتغير في مواقفها وأطوار حياتها[3].

هذه التصنيفات لا تختلف كثيرا عن تصنيفات تودروف من حيث شخصية متطورة ومتغيرة وثابتة.

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص215.

[2]– المرجع نفسه، ص216.

[3]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص88، 89.

تصنيف هنري جيمس(Henry James):

يصنف الشخصية من حيث علاقتها بالحبكة إلى شكلين:

* الشخصيات الخاضعة للحبكة: يطلق عليها مسمى الحيط الرابط، فلا تظهر الا لتقوم بوظيفة داخل التسلسل السببي للأحداث.

* الشخصيات التي تخضع لها الحبكة: وهي التي تكون بالسرد السيكولوجي، وتكون غاية الحلقات الأساسية في السرد ابراز خصائص الشخصية[1]

تصنيف ادوين موير(Edwin Muir):

يصنف الشخصيات حسب لعلاقتها بالحدث، فرأى أن هناك:

– رواية الحدث التي تكون فيها السيادة على حساب الشخصية ورواية الشخصية حيث تكون كل المواقف مبنية أساسا لا مدادنا بمزيد من المعرفة عن الشخصيات.

– والرواية الدرامية التي تتوازن فيها قيمة الشخصية بقيمة الحدث، فتكون سمة الشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا اياها[2]، وهذا يعني أنه بحسب درجة حضور الشخصية وعلاقتها بالحدث تقسم الرواية.

– كما تصنف الشخصيات حسب الدور الذي تقوم به في السرد، فتكون اما رئيسية محورية، واما شخصية ثانوية مكتفية بوظيفة مرحلية[3].

تكون الشخصية حسب الدور الذي تؤديه في العمل السردي اما رئيسية ذات حضور كثيف داخل النص وتكون بهذا اللامة للأحداث واما ثانوية تكتفي بالظهور للحظات معنية وعند حدث معين.

تصنيف حسن بحراوي(Hassan Bahraoui) :

يصنف الشخصيات حسب ما يلي:

أولا نموذج الشخصية الجاذبة: وجعلها تتمثل في نموذج الشيخ، والمناضل، والمرأة.

ثانيا نموذج الشخصية المرهوبة الجانب: التي تتمثل في نموذج الأدب والاقطاعي والمستعمر.

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص216.

[2]– حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، سرت، د، ط، 2006، ص48.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص215.

ثالثا نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية وقسمها إلى نموذج اللقيط، ونموذج الشاذ جنسيا، ونموذج الشخصية المركبة[1]، كان تقسيمه للشخصية بحسب علاقاتها وتصرفاتها (جاذبة أو مرهوبة الجانب أو خاضعة لعوامل نفسية...).

أهمية الشخصية الروائية:

تحتل الشخصية مكانة مهمة في بنية الشكل الروائي، فهي من الجانب الموضوعي أداة ووسيلة الروائي للتعبير عن رؤيته، وهي من الوجهة الفنية بمثابة الطاقة الدافعة التي تتحلق حولها كل العناصر السردية، على اعتبار أنها تشكل المختبر للقيم الانسانية التي يتم نقلها من الحياة، ومجادلتها أدبيا داخل النص، لدرجة أن بعض المهتمين بالشأن الروائي يميلون إلى القول بأن الرواية شخصية، بمعنى اعتبارها القيمة المهيمنة في الرواية، التي تتكفل بتدبير الأحداث، وتنظيم الأفعال، واعطاء القصة بعدها الحكائي، بل هي المسؤولة عن نمو الخطاب داخل الرواية باختراقاته وتقاطع الزمانية والمكانية.

– الشخصية عنصر من عناصر الحكاية مصنوع من الكلام، الذي يصفها ويصورها وينقل أفعالها، بمعنى أنها تختلف عن الشخص، اذ لا وجود لها خارج كلمات وأفكار ودلالات الرواية، وهي تنتمي إلى الحكاية وليس إلى الخطاب الذي تمثل أثرا من اثاره، ومنذ الجملة الأولى في الرواية يفترض أن تلوح ملامح الشخصية ويتضح وجود الصراع ومساراته، والرواية الناجحة هي التي تعتمد في بعدها البطولي على شخصية تختزن في عقلها ووجدانها بذور الصراع، وتتحرك داخل السرد بموجبه، أي أن تتميز بوجودها وعواطفها وأفكارها، ويكون حضورها معادلا لبؤرة التوتر الدرامي للنص الروائي.

أنواع الشخصية في الرواية:

1– الشخصيات الرئيسية:

لا خلاف حول أهمية الشخصية في بناء الرواية التقليدية، التي تنهض على عدد من العناصر: الحدث، الشخصية، الحبكة، الزمان، والحيز (المكان)، اللغة. وقد تطور بناؤها فمن اعتبارها كائنا حيا له وجود فيزيقي؛ فتوصف ملامحها وقامتها، صوتها، وملابسها، وسحنتها وسنها، وأهواؤها وهواجسها، وامالها وآلامها، وصولا إلى الرواية الجديدة التي نادت بضرورة التضئيل من شأن الشخصية والتقليص من دورها عبر النص الروائي؛ حيث "ألقينا

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق،ص355.

النظرة الجديدة التي تمثل الشخصية في العمل السردي تنحو منحى لغويا، ذلك أن النظرة الجديدة إلى الشخصية أمست تنهض على التسوية المطلقة بينها وبين اللغة والمشكلات السردية الأخرى"[1].

وهي الشخصيات التي يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية وهي شخصية "معقدة، مركبة، متغيرة، دينامية، غامضة، لها القدرة على الادهاش والاقناع، كما تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي، تستأثر الاهتمام- يتوقف عليها فهم العمل الروائي ولا يمكن الاستغناء عنها"[2]يمكننا أن نستخلص من مختلف التعريفات التي تشتمل على الشخصية أن هذه الأخيرة هي العنصر المهيمن والفعال، والمحرك الأساسي للأحداث في العمل الروائي، وتمثل ما أراد الراوي تصويره والتعبير عن أفكاره والشخصيات التي قامت بهذا الدور في هذه الرواية هي:

أ- شخصية البطل:

في رواية "رغوة سوداء" نجد أن الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث الرواية هي "داوود" و" ديفيد" أو "داويت" حيث أننا لم نتمكن من الحصول على المعلومات التي تساعدنا في التعرف على مواصفات شخصية البطل في بدايات الرواية.

فنجد أن الروائي لم يعر أهمية إلى التعريف بالبطل ومواصفاته بشكل صريح فما كان يهمه هو ما ينطوي عليه هذا البطل من خبايا ومشاركته في الحدث الروائي.

فما يوحي لنا أن الكاتب يتحدث عن البطل تكراره لعبارة الرجل الجالس إلى جوار النافذة كما في قوله: "الرحل الجالس إلى جوار النافذة في المقعد سبعة وثلاثين من الحافلة الرابعة، وحده كان خارج هذا الطقس"[3].

كذلك نجد قوله: "كان الرجل في المقعد سبعة وثلاثين من الحافلة الرابعة يراقب الوضع من مكانه"[4].

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص93.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ط1، دار الحرف للنشر والتوزيع، 2007، ص58.

[3]- حجي جابر، رغوة سوداء، ص10.

[4]- ينظر: ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص16.

كما نجد على لسان الراوي: "قبل أن تستدير الرؤوس بيقين إلى الوراء وعين الحاخام تتبعها حتى استقرت عند المقعد سبعة وثلاثين... لكن صاحب المقعد هرب من نظراتهم..."[1].

نجد أن الرواية تحفل بعبارة الرجل الجالس في المقعد سبعة وثلاثين، وهي بالنسبة لنا اشارة إلى بطل الرواية.

داوود: شاب ارتري يلاقي نفسه مجهول الهوية ومرغم أنه يكون في صفوف المجاهلين، هذا ما يوضحه قول الراوي: "خلط ما يكفي من الحقيقة بالضروري من الكذب، أخبرها أن ديفيد هو اسمه الذي تركه خلفه ولا يريد العودة اليه، وأنه ارتري غادر بلده مقهورا"[2].

لينتقل بعد هذا إلى مخيمات المهاجرين في أثيوبيا، وهذا ما ينقله الراوي على لسان البطل: "وأنه ارتري غادر بلده مقهورا إلى مخيم انداغونا اللاجئين تغراي"[3].

لكنه كان عنده هدف محدد أنه ينجو، والطريقة الوحيدة لهذا هي معسكرات يهود الفلاشا* الذين بعد فترة تهجيرهم إلى اسرائيل فكان عليه أن ينتحل شخصية يهودي ويدبر المبلغ اللازم لدخول المعسكر هذا ما نجده في الرواية في قوله: "أنه ارتري غادر بلده مقهورا إلى مخيم انداغونا للاجئين في تغاري بعد أن بلع ما يملك ليدفع ثمن تهريبه"[4].

---

[1]– حجي جابر، رغوة سوداء ، ص17.

[2]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص37.

[3]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص37.

* يهود الفلاشا اسم يطلق على اليهود من أصل اثيوبي، ويعني باللغة الأمهرية المنفيون أو الغرباء، عملت قوات الاحتلال الاسرائيلي على ترحيل عشرات الالاف منهم إلى فلسطين المحتلة لاستغلالهم في الأعمال البسيطة، وقد ثار خلاف كبير بين المؤرخين حول أصلهم وراجت اراء بشأن ذلك من أشهرها: الأولى تقول أن أصلهم يرجع إلى اليهود الذين استوطنوا مصر وهاجروا إلى الحبشة وعاشوا بها، والثانية تشرح أنهم ينتمون إلى مملكة سبأ، وثالثة تتحدث عن أن أصولهم تعود إلى مملكة النبي سليمان عليه وسلم، التي شهدت انتشارا واسعا في المنطقة، ويرى بعض الكتاب أنه لا توجد معطيات عملية ترجح أيا من الآراء الرائجة بشأن أصلهم، مثلما لا توجد تفاصيل وافية عن معتقداتهم الدينية، سوى أنهم يعتقدون بأنهم بني اسرائيل وأنه اختارهم الله دون باقي البشر، وأن غير اليهود نجس ويؤمنون بالبعث والنشور وبالحساب في الاخرة، وهم لا يؤمنون بما جاء في التلمود، عاشوا مجتمعين داخل قرى صغيرة في أثيوبيا، وابتعدوا عن التجارة وفضلوا التركيز على الفلاحة ورعي الأغنام والعمل أجراء في أعمال البناء والنسيج...

[4]– حجي جابر، رغوة سوداء، ص37.

وفي خضم هذا نتعرف على تاريخ البطل وماذا أوصله إلى هذا وماذا جعله يغير ديانته أكثر من مرة، كيف يستطيع داويت أن يتدبر المبلغ ويدخل معسكرات يهود الفلاشا ويهاجر إلى اسرائيل.

فالبطل في رواية "رغوة سوداء" مسلم ومسيحي ويهودي حسب ما تقتضيه هذه الظروف التي كانت محط كل أمالوا بالهجرة إلى اسرائي.

فنعرف عن البطل أنه داويت من خلال ما نجده في الرواية "... جاهد كي يحتفظ بهدوئه وهو يواجه نظرة مشككة من الضابط... (ما اسمك؟).

... حيث استغرق وقتا ليفك طلاسمه، قبل أن يجيب بأحرف جاهد لتخرج مترابطة:

" داويت"[1] .

كما نجده يستعير اسم "ديفيد" من خلال ما نجده على لسان القاص في الرواية: "أخبرها أن ديفيد هو اسمه الذي تركه خلفه"[2].

شخصية البطل في رواية "رغوة سوداء" هي شخصية درامية قوية لأنه يبعث في القراء عنصر التشويق والاثارة من خلال تقمصه لعدة تسميات والعديد من الحكايات تالتي نسبها إلى حياته وهي أغلبها لم تحدث له حقيقة الأمر، فالبطل استنجد بالكذب وتقمصه ورفضه لواقعه كل هذه الحيل اعتمدها للوصول إلى مبتغاه وهو وصوله إلى اسرائيل فنجد أن الراوي يمنح للبطل اسم ديفيد في عدة مرات مثل قوله: "صمت ديفيد قليلا كأنه عاد قليلا في الزمن ليتأمل ما جرى عن قرب"[3].

بالإضافة إلى قوله: "تفاجئ الأوروبي بسؤال ديفيد"[4].

علاوة إلى هذا نجد قوله: "ابتسم ديفيد وهو يرى الأوروبي، يرفع قلمه ..."[5].

هذا على سبيل المثال لا على سبيل الحصر فيما يخص الاسم ديفيد.

---

[1]– حجي جابر، رغوة سوداء، ص20.

[2]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص37.

[3]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء ، ص169.

[4]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص170.

[5]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص171.

كما أننا نجد استخدامه لاسم داويت من خلال قول الراوي في لسان البطل في الرواية: "في طريق العودة التفتت المرشدة إلى داويت ورفيقه وهي تسألهم عن أبرز مكان علق في أذهانهم"[1].

كما نجد قوله: "...في هذه اللحظة بالذات كان داويت يسترجع ورقته الفارغة"[2].

فهذا التعدد في الأسماء هو ما تقتضيه الظروف المحيطة بالبطل لتحقيق مبتغاه.

الشخصيات الثانوية:

رغم ما قيل في شأن الشخصيات الثانوية المحورية، إلا ان هذا لا يعني أن سائر الشخصيات الأخرى لا وجود لها، فالشخصيات الثانوية تلعب هي الأخرى دورا هاما في بعث الحركة والحيوية داخل البناء الروائي، فهي العنصر المساعد للشخصية الرئيسية وهي:" مسطحة، أحادية، ثابتة، ساكنة، واضحة... تقوم بدور تابع عرضي لا يغير مغزى الحكي... تقوم بأدوار محددة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الروائية قد تكون صديق الشخصيات الرئيسية أو احدى الشخصيات الأخرى التي تظهر من حين لآخر وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معين له فتظهر أحداث ومشاهد"[3]

"يضاف إلى ذلك أن ثمة شخصيات يسلط المؤلف عليها بصيصا من الضوء فتتضح رغم هامشيتها في بنية الحكاية، لكن الأمر لا يتجاوز الومضات الساطعة التي تخلو بقدرة فائقة، زاوية من زوايا الحكاية الإطارية باعتبارها هدفا أسمى للمؤلف"[4]

الشخصية الثانوية هي الشخصية الخادمة للشخصية الرئيسية في العمل الروائي كما أنها تشارك في نمو الحدث القصصي وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث.

من الشخصيات الثانوية التي ساهمت في بناء أحداث رواية "رغوة سوداء" والتي ينجذب نحوها القارئ لتساعده على معرفة تاريخ دوايت، نذكر البعض منها :

---

[1]– حجي جابر، رغوة سوداء، ص175.

[2]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء ، ص177.

[3]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي ، مرجع سابق، ص58،59.

[4]– عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، مرجع سابق، ص 81.

أ. الضابط:

لم تكن شخصية الضابط متطورة ومتنامية في أحداث الرواية، لكنها نجحت في أداء وظيفتها في العمل الروائي، فالضابط هو الشخص الذي كان يحقق مع اللاجئين أو يهود الفلاشا، الذين هاجروا من أثيوبيا إلى اسرائيل والذين من بينهم بطل الرواية داويت.

"أمسك ضابط اسرائيلي بالورقة، وهو ينقل بصره بحدة بين الصورة التي تعلوها، وبين ملامح الرجل بعد ان استجاب لطلب الضابط بإزاحة القماشة البيضاء عن رأسه تماما بدت الملامح كاملة، في أواخر الثلاثين، قامته تميل إلى القصر بأكتاف مستقيمة، إلى البشرة، شعره قصير مجعد متباعد، جبهته صغيرة بارزة، وأنفه الأفطس يحتل المساحة الاكبر من وجهه".

""هذا ليس منا... ليس يهوديا"[1]

"الضابط الاسرائيلي هو الذي قام بالتحقيق مع داويت قدم وصفا ماديا لداويت من خلاله أراد أن يبين لنا فكرة الاستعلاء (استعلاء اليهود على بقية الشعوب) وفكرة رفضهم للآخرين من خلال الوصف الذي قدمه بخصوص اللون (داكن البشرة).

بدا كأن الضابط إختار أن يعيد التدقيق من لحظته الأولى... بقدر ما كان سؤاله مباشرا، شعر به الرجل غائما ومعقدا حيث استغرق ليفكك طلاسمه، قبل أن يجيب بأحرف جاهد لتخرج مترابطة:

"داويت"[2]

داويت كان خائفا لأنه كان يضع قطعة قشام على وجهه كما أنه حينما يجيب بأحرف جاهدة . هذا ما يوضخ أن الضابط صارم معه.

هنا شخصية الضابط لا تمثل لنا شخص بعينه، بل عدة ضباط لأن داويت مر على عدة محطات يترأسها ضابط.

"جلس ديفيد قبالة الأوروبي... سأله مسؤول التوثيق عن بياناته فأجاب دون أن يرفع بصره، إلى ان جاء دور الأوروبي اذي قضي بعض الوقت يتفرس في وجه ديفيد قبل أن يلقي سؤاله بصوت أجش تسبب برعدة في جسد ديفيد:

---

[1]– حجي جابر، رغوة سوداء، ص20

[2]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص20

"ما الذي يجعلك تعتقد أنك تستحق التوطين في بلد ثالث"[1]

هنا تبدأ الأسئلة، التي تحرج ديفيد يمثل لحظة رعب بالنسبة إلى داويت فهو كان يخترع حكايات متنوعة وأليمة ليكسب تعاطف الضابط وهذه الحكايات بحبكاتها كانت مختلفة عن سابقيها من القصص التي يسمعها الضابط من غيره من اللاجئين وهذه الحكايات كلها تمتاز بطابعها الحزين والأليم لأنها كانت بمثابة وسيلة لتحقيق مبتغاهم أو سلاح يمكنهم في البداية من الحصول على البطاقة الزرقاء التي يبقها حصولهم على بطاقة صفراء بعد "أمسك بالبطاقة الصفراء، وهو يمني نفسه أن يتمكن من استبدالها بأخرى زرقاء، حيث يحقق له أن يعاد توطينه في أي دولة يختارها من قائمة طويلة، هل يختار أمريكا؟ كندا؟ أستراليا؟ ماذا عن بريطانيا؟ ولا لا ... ربما السويد أو سويسرا، لا يهم ، المهم أن يختار بنجاح مقابلة مكتب مفوضية اللاجئين"[2].

احتلت أدوات الاقناع(حكايات) التي قدمها داويت إلى الضابط مساحة شاسعة من الرواية، في حقيقة الأمر ساعدتنا على معرفة تاريخ داويت وشخصيته لكنه في النهاية في مكتب التسجيل قوبل بالرفض لكنه استمر حتى وصل إلى اسرائيل .

كما كانت مهمتهم مكافحة الشغب والتفقد وحماية البلاد، وكان اللاجئون محط أنظارهم. "بينما كانت بقية الحالات تتعلق بتجنب رجال الأمن الذين لا يكفون يمرون في الشارع جيئة وذهابا، وهم يرمقونه بنظرات مشككة، دون أن يعلم إن كانوا بالفعل يبحثون عنه أم أنهم يتسلون فقط بإخافته"[3]

"... رأى انتشارا كبيرا لقوات الأمن الإسرائيلية، سارع ماريل إلى إغلاق المحل بعد أن عرف أن شابا طعن جنديا اسرائيليا ولاذ بالفرار"[4].

هذه كانت مهمة رجال الأمن الإسرائيليين حماية البلاد من الفتن والاضطرابات وضبط الفوضى ومنع الجريمة، والقبض على اللاجئين لتعيدهم إلى جحيمهم في اريتريا.

---

[1]– حجي جابر، رغوة سوداء، ص79

[2]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء ، ص74

[3]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص246.

[4]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص247.

ب. الجنود:

لم تكن مهمة الجنود تختلف كثيرا عن رجال الأمن فهم كذلك كانت مهمتهم حماية البلاد وضبط الفوضى .

ولم يكن لهم ظهور في الأجزاء الأولى للرواية لكنهم شاركوا بشكل واضح في بناء نهاية الرواية، حيث أننا نجد في الختام أن خذا البطل الذي سعى جاهدا للوصول إلى أرض الميعاد وتحسين ظروف معيشته يلقى حتفه على يد جندي اسرائيلي "وصل سيره ليجد جنديان يركضان صوبه وهما ممسكان بسلاحيهما الرشاش، جد في مكانه... فأكمل طريقه...جاءه الأمر بالتوقف حازما، توقف للحظت دون أن يلتفت ... اخترقت رصاصة صدره، فسقط على ظهره....

اقترب منه الجندي الإثيوبي الذي أطلق عليه النار،... أغمض عينيه، وقد شعر بروحه رغوة تطفو على السطح.

ترك ابتسامة على محياه، وهو لا يعرف على وجه الدقة إن كان سينتبه له أحد"[1]

هكذا كان مصير البطل وفاته على يد جندي إثيوبي.

ج. سابا:

شخصية سابا هي أول شخصية إثيوبية تكررت في جزء من الرواية، فهي شخصية مساعدة في الرواية لأنها كان لها حضور محدود، فهي شاركت في جزء فقط من أحداث الرواية.

سابا يمكننا اعتبارها امرأة أعمال، قدمت مساعدة للبطل داويت من خلال تقديمها له تعليمات "طوال الطريق من الفندق إلى المخيم كانت سابا تعيد على مسامعه تعليمات حرصت على أن يحفظها"[2].

هذه التعليمات التي كانت تقدمها سابا إلى داويت لتساعده في تقديم حكاية مقنعة إلى الضابط ليستميله ويتمكن من الحصول على البطاقة الزرقاء، صفع داويت بالسؤال، التفت

[1]– حجي جابر، رغوة سوداء، ص 248–249.

[2]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص21.

يبحث عن سابا لتنقذه، تعرق وهو يحدث ذهنه يبحث عن مخرج لسؤال.... وحين تأكد أنه لا يملك إجابة طلب م أحد الرجال أن ينادي على سابا."[1]

ساعدت سابا داويت في الحصول على التخييم "فعجلت سابا بتوضيح الأمر... اتفقت مع كبير المجموعة... وكان شرطه الوحيد ألا أخبرك كي يبدو كل شيء طبيعيا، فهو لا يريد أن يشيع أنهم يدخلون الناس إلى المخيم مقابل عشرة آلاف ير"[2].

كما أنها ساعدته في تجميعه لمبلغ من المال، لأنها منحته منصب عمل مؤقت في فندقها، قبل أن يغادر المخيم وتنقله إلى مكان جديد.

د. يعقوب:

هو صديق بطل الرواية داويت، تعرف عليه في اسرائيل وهو أيضا لاجئ مثله، لم تكن العلاقة بين يعقوب وداويت علاقة وطيدة أو صداقة حقيقية لأن يعقوب بالنسبة لداويت صدفة عابرة ، لم تجر بينهم أحداث مثيرة أو تشد انتباه غير، فهما التقا عدة مرات وتسامرا الحديث مع بعضهما، لأن قصصهما تكاد تكون صورة طبق الأصل، لأن كلاهما لاجئ في اسرائيل وكلاهما .

واحد وهو الحصول على بطاقة لاجئ لتطير بهم إلى أوروبا لكن في النهاية لم يحصلا عليها الاثنان.

شخصية يعقوب تظهر في عدد محدد من الصفحات لم تشارك في سيرورة الحدث الروائي بشكل مهم حيث أنه يمكننا الاستغناء عنها في الرواية.

يوهانس: كانت علاقة يوهانس ببطل الرواية علاقة صداقة لكن صداقة سطحية، تعرف عليه داويت أوديفيد في إحدى المخيمات التي كامن من المحطات التي اعترضته في طريق لتحقيق حلمه.

قبل أن يلتقي داويت بيوهانس في المخيم التقاهما في الواد الأزرق "غادر ديفيد الخيمة حيث أعيته محاولة التذكر ...وهو يرى يوهانس يلحق به، ويضحك...ثم أكم وهو يغالب ضحكه:

---

[1]– حجي جابر، رغوة سوداء، ص25

[2]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص29.

" حسنا لقد دخلنا الواد الأزرق في اليوم نفسه، وكنت شاهدا على بعض ما جرى لك هنا، لكن في النهاية سبقتك إلى هنا"[1].

فييوهانس كذلك هو لاجئ، ومن خلال خبرته حاول أن يقدم بعض النصائح لداويت كي يتبعها كما أنه قدم له الحكاية التي سيعرضها بعض على الرجل الأوروبي لتكون خلاصة وحصوله على البطاقة الزرقاء بعد تمكن من اقناع الرجل الأوروبي لكن ديفيد غير في كل تفاصيل الحكاية " سيعود يخبر يوهانس كيف أنه ترك حياته جانبا وأبحر بحكاية جديدة أوصلته إلى مبتغاه"[2].

استفاد ديفيد من حكايات يوهانس ونصائحه، اشتركا يوهانس وديفيد في معظم الأحداث لأنهما يمتلكان نفس الصفة وهي "لاجئ".

محاري وآرون: لا تختلف علاقة محاري وآرون مع ديفيد عن يعقوب ويوهانس و...فهم كذلك صديقات لديفيد أو داويت، تعرف ديفيد على محاري وآرون في اسرائيل لأنهما يعيشان في بيسغات زتيق (مستوطنة اسرائيلية) كانت هناك علاقة بين ديفيد وآرون ومحاري بحكم أنهما يعيشان في غرفة واحدة غلا أنها لم تتميز بالشفافية، كان يشوبها الغموض لأن ديفيد طوال أجزاء الرواية كان يعتمد على المراوغة والتلاعب بعدم الصدق، التحايل وعدم إظهار حقيقته لهم فنجد فالرواية مثلا:" ما إن توقفت الحافلة، حتى نزل فورا وهو يخبر آرون ومحاري أن سيعود سريعا تجاهل أسألتهما وانطلق نحو موقف الحافلات"[3].
كما نجد على لسان الراوي:"...كان محاري وآرون يستمعان باهتمام كبير، يسألان عن التفاصيل، يوقفان سرده المسترسل للاستزادة من تفاصيل هامشية، وكان كل مرة يتورط أكثير في تشييد قصته بكثير من الاضافات غير الضرورية، لا يحب هذه الطريقة عادة، فهي لا تجعله مالك الحكاية وسيدها"[4].

هذا ما يكد لنا أن العلاقة بينهما سطحية لأن ديفيد لم يعلم أحد بحقيقته خوفا من أن يتدخلوا ويفضحوا سره ولا يتمكن من الوصول إلى أرض الميعاد، والتمتع بحقوقه وواجباته أو أن يصبح فردا منهم (ينتمي لهم).

---

[1] – حجي جابر، رغوة سوداء، ص61.

[2] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص103.

[3] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء ، ص217.

[4] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص212.

كان دائما يتهرب من أسئلة محاري وآرون، و يقدم إجابات مختصرة وخاطئة.

هكذا تميزت علاقة البطل ديفيد بجميع أصدقائه الذي سعتهم أحداث الرواية بالغموض والسطخية لأنه لا يعرفهم ولا يعرف حقائقهم، وكان خائف من كشف سره.

ماريل: ماريل رجل مسلم، يظهر في أواخر الرواية فبعد أن غلقت الأبواب في وجه البطل داويت، بعد أن كشف أمر داويت من قبل صديقاه (محاري وآرون) بأنه ليس يهوديا ولا ينتمي إلى بيت إسرائيل وأن الحديث في البناية التي يقطنها في بيسقات زئيف إلا عن قصته جمع أغراضه وغادر البناية متجها إلى البلدة القدين بينما كان يهيم في أحد شوارع القدس حتى مر بخمسيني يغلف أبواب محله حتى شأنه إلى إرتريا، وكذلك سأله العديد من الأسئلة ساعدت ماريل داويت حيث أخذه إلى بيته وأطعمه وكان داويت يذهب لمساعدة ماريل في محله لأن مارسيل كذلك كان لاجئ قديم يعرف البلد جيدا.

حاول أن يقد لداويت العديد من المعلومات التي تفيده وتوضح خلاصة وتساعده في بناء حياة مستقرة استمدت علاقة داويت بماريل لفترة قصيرة تميزت بالود والتلاحم إلى أن تلقى داويت رصاصة في صدره من قبل جندي اثيوبي الذي أصابه خطأ، وكان السبب في أن الشاب طعن جنديا اسرائيليا ولاذ بالفرار، وكان داويت مع ماريل في محله فسارع إلى اغلاق المحل ، اخترق داويت حشدا من الجنود وتجاهلهم واستمر إلى أن جاءه الأمر بالتوقف جازما وفي نهاية الأمر اخترقت رصاصة صدره.

سارة: يخبرنا الرواي بشخصية سارة في الثلث الأخير للرواية عندما كان داويت يتجول في باب العامود، حتى استوقفته أنغام حنونة من محل للآلات الموسيقية لمح في داخله فتاة.

كان يستعرض ملامحها" شعر قصير وقاتم، وجه أبيض يميل إلى الطول، يحيط به شعر متموج، عينان حادتان، تعلوهما حواجب كثيفة، ونظارة طبية دائرية العدسات بدت جزءا أصيلا من الوجه لا يمكن تخيله دونها..."[1].

بدأ داويت يعجب بهذه الفتاة وهي لم تكن تلفت انتباهها إلى أن صحت الفرصة ذات مرة وسألته " هل أنت سوداني؟"، فأجابها أنه من بين إسرائيل.

كانت سارة تبحث عن لاجئين من اريتريا أو السودان لتطبيق بحثها الدراسي.

[1] – حجي جابر، رغوة سوداء، ص173.

أراد ان يقدم لها مساعدة وكان مترددا من أن ينكشف أمرع ووعدته بالسرية التامة.
مرت الأيام والتقت سارة بداويت بعد أن قرر أن يكون هو اللاجئ المناسب الذي ستتعامل معه، حين انتهى شهقت مندهشة:" هذا ما أريد بالضبط"[1].
بدأت جلسات اللقاء بين سارة وداويت لإنجاز البحث واستمرت، كان موضوعها البحث الجنسي الذي تقوم به غريب جدا وغير مبرر دراميا.

ما جعل داويت يخضع للقبول وأن يكون محل دراسة تطبيقية هو اعجابه بهذه الفتاة وولوعه بها، لكنها لم تبادله اي شعور تنتهي العلاقة بين داويت وسارة عندما يكشف أمر داويت في البناية التي كان يقطن بها ببيسغات زنيق وهجرها انتهى كل شيء.

كان داويت يظن أن سارة من كشفت أمره بأنه ليس يهوديا ولا ينتمي إلى يهود الفلاشا، لأنها تعرف بعض أسراره، ولم يكن قادر على استبيان موقفها حتى أخبرها بذلك، فثارت عليه ووصفته بالمجنون وهي تذكره بأنها لا مصلحة لها في ذلك لم تبال بموضوع داويت، ولم يشغل حيز تفكيرها سوى أن قالت له بأنها أنجزت الجانب الأهم من بحثها الدراسي، قالت له بأنها أنجزت الجانب الأهم لبحثها الدراسي وأعطته مبلغا من المال وأمرته بالمغادرة.

عائشة:

مثلما كانت شهرزاد تحكي لشهريار حتى تبقى على قيد الحيات كان داويت أيضا لخلق الحكايات حتى يقنع الرجل الأوروبي فيسمح له باللجوء، كانت عائشة من بين هذه الحكايات التي اعتمدا داويت.

شاءت الصدفة أن يتعرق داويت على عائشة في أسمرا" كانت عائشة تنقل بصدها بيني وبين كمشتاتو*، وكنت مساهما في ملامحها ومتكيفا بها، ثمة تواطئ بيننا ألا نسأل عما يحدث عما يجري في عروقنا في هذه اللحظة بالذات، كما نعيشه فقط نؤدي الدور المنوط بنا لمهمة مقدسة"[2].
من أوائل النظرات بين عائشة وداويت يبدوا أنهما أعجب ببعضهما البعض.

---

[1] حجي جابر، رغوة سوداء ص133.

* كمشتاتو: شارع رئيسي في عاصمة اريتريا أسمرا

[2] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص105.

كانت عائشة شخصية رومانسية في الرواية، حاول البطل تفادي التصريح بحقيقته حتى عائشة.

بعد أن تقع عائشة في حب داوود يضطر داوود لإخلاف الوعد التي يعد بها حبيبته وعدم الايفاء بها، بالرغم من انها كانت مخلصة لحبهما فما دفعه إلى ذلك هو ظروفه القاسية أخبره على ذلك.

تستمر علاقة داوود وعائشة رغم ما يشوبها من عراقيل.

داوود يغيب ثم يعود ليجد عائشة تستقبله وتسامحه على إلى أن يخالف قوانين مدرسة لثورة التي كان بها ويزج به في الواد الأزرق وهو أكثر مسكرات التأديب قسوة فتنتهي العلاقة بينهما ولا نلحظ لظهور لعائشة في الرواية بعد هذا لأن داوود انتقل إلى مكان آخر واستمرت حياته.

الفصـــــــل الثـــاني

المكـــان

1-الدراسة النظرية

المكان: - لغة

- اصطلاحا

مفهوم الفضاء

أنواع الفضاء

- الفضاء الجغرافي
- الفضاء النصي
- الفضاء الدلالي
- الفضاء كمنظور

أهمية المكان

2-الدراسة التطبيقية"

3-أنواع المكان في رواية: رغوة سوداء- حجي جابر-

- الأماكن المغلقة
- الأماكن المفتوحة.

تنبثق رؤية الراوي للمكان من خلال تصور الراوي نفسه لطبيعة البنية السردية الخاصة بالرواية فالرواية لها طبيعتها الخاصة، وبينيتها المتفردة، ولذلك فالتعامل مع المكان فيما يختلف – في جوهره وحساسيته– عن المكان في بقية الأنواع الأخرى (القصة–المسرح–الشعر...)

فالرواية وإن اعتبرت فنا زمنيا يشارك الموسيقى ذلك، فغن هذا الزمن لا يتحقق إلا في إطار مكاني وجبت دراسته، كعنصر بنائي يساهم في تشييد الرواية وضرورة الكشف ومعرفة خصائص هذا الفن وما يميزها من روائي إلى آخر.

1–تعريف المكان:

لغة:

تتعدد مفاهيم المكان في القواميس العربية وتتباين، فالمكان في معناه اللغوي هو:" المنزلة . يقال: هو رفيع المكان والموضع. (ج) أمكنة[1]

- المكان: الموضع وهو مفعل من الكون ج أمكنة وأمكن قليلا وحج المكان وإنما جمع أمكنة مع أنه من مكان معاملة الميم معاملة الأصلية كما في مسيل وأمسلة ويقال: "هذا مكان هذا" أي بدله.[2]
- المكان: الموضع. والجمع أمكنة كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع.

قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقدك، فقد دل على أنه مصدر من كان أو موضع منه. قال: وإنما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية لأن العرب تشبه الحرف بالحرف، كما قالوا منارة ومنائر فشبهوها بفعالة وهي مفعله من النور... وتمكن بالمكان وتمكنه: على خذف الوسيط، وأنشد سيبويه:

اما تكمن دنياهم أطماعهم في أي نخو يميلوا دينه يمل

قال: وقد يكون يمكن دنياهم على أن الفعل للدنيا وحذف التاء لأنه تأنيث غير حقيقي.[3]

- المكان: الموضع وهو موضع كون الشيء وهو حصوله ج أماكن وأمكنة وأمكن قليلا.

---

[1] – إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، مرجع سابق، ص806.

[2] – الشيخ عبد الله البستاني، الوافي معجم وسيط للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، 1990، ص597.

[3]– ابن المنظور، لسان العرب، مج 14، ص113.

- والمكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاه من الجسم المحوي وعند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده. والمكان المبهم عبارة عن مكان له اسم تسميته به بسبب أمر غير داخل في مسماه كالخلف فإن تسمية ذلك المكان بالخلف، إنما هو بسبب كون الخلف في جهة وهو غير داخل في مسماه.
- المكان المعين عبارة عن مكان له اسم تسميته به بسبب أمر داخل في مسماه كالدار فإن تسميته بها بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلها داخلة في مسماه.
- المكان عند الصوفية عبارة عن منازلة في البساط مالا يكون إلا لأهل الكمال الذين تحققوا بالكمالات والأحوال وجازوها إلا المقام الذي فوق الجلال والجمال فلا صفة لهم ولا نعت.[1]

اصطلاحا:

- المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين.
- يعرف الباحث السيميائي "لوتمان" المكان بقوله: "هو مجموعة من الأشياء المتجانسة(من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، او الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية (مثل الاتصال، المسافة...)
- يمثل المكان إلى جانب الزمان: "الاحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها في الزمان.[2]
- يقول محمد مفتاح: "إن الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه ولذلك فإنه لا مناص عنه "[3] فالرواية وإن اعتبرت فنا زمنيا يشارك الموسيقى ذلك، فغن هذا الزمن لا يتحقق إلا في إطار مكاني وجبت داسته وتضيف الناقدة سيزا قاسم خلال تحديد الإطار المكاني لأحداث ثلاثية نجيب محفوظ أن الرواية شبيهة بالفنون التشكيلية في توظيفها الفضاء المكاني الذي يقوم بدور أساسي في بناء الخطاب الروائي.[4]

---

[1] – المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ص799.

[2] – محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي(تقنيات ومناهج)، مرجع سابق، ص79.

[3] – محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، المغرب الدار البيضاء ، ط1، 1987، 96.

[4] – سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط) 1984، ص74.

فمصطلح المكان أكثر استعمالا في الدراسات السردية ذلك لأنه الأقراب لتحديد هوية العمل الأدبي، فهو بمثابة الدعامة التي تمنح النص ترابطه ليظهر كوحدة متماسكة البناء.
حيث نج المكان على علاقة وثيقة بالشخصيات والزمن والحدث لأنه يمثل الأرضية التي تتحرك وتقه فيها تلك العناصر.

يوضح ذلك الناقد حميد لحمداني بقوله: "إن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي تعتبر حديثة العهد، ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي، مما يؤكد أنها أبحاث لا تزال فعلا في بداية الطريق، ثم إن الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اجتهادات متفرقة، لها قيمتها، ويمكنها إذا هي تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول هذا الموضوع."
وقال أيضا هنري متران:" لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة"[1]
هنا تكمن أهمية المكان في الخطاب الروائي كمكون أساسي داخل الرواية حيث أبدع الأدباء في تشكيله وتصويره داخل النص.

ويدل مصطلح المكان على الأمكنة الموظفة في النص الروائي ذات الأبعاد الجغرافية والفيزيائية والهندسية، والتاريخية والنفسية والموضوعية، والفلسفية والجمالية والاجتماعية، أي أننا سنتعامل معه، "كمعطي وجودي، ينضم إلى المعطيات الأكثر سلبا من معطيات الحياة، ولكن الصعود قدمت في سلم التفكير، الذي يتشكل من ماهية مجردة. يخضع المحسوسات ذاتها إلى قدر من التجريد، ولطالما اعتبرت القدرة على الانتقال من المحسوس إلى المجرد إحدى وحدات قياس الرقمي الفكري وتطوره، فضلا عن التفكير بالشيء، أم يختلف عن الشيء موضوع التفكير، وهذا من المصوغات التي تجعل المكان قابلا للصياغة النظرية التجريدية، وقابلا للتمتع بأبعاد ينتمي بعضها إلى عالم التجريد إضافة إلى أبعاده المادية الملموسة."[2]
حيث يحمل الروائي المكان كثيرا من المعاني التي تحدد مدى الارتباط به من خلال ما يجري فيه من أحداث، وما تشعر به الشخصية اتجاهه ومن خلال عيشها فيه.

---

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص53.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص41.

يوضح الفكرة أكثر غاستون باشلار حينما يقول: "إن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال متميز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالجماعة في كمال الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية"[1]

يتم إداك المكان من خلال تحديد المشاعر التي في أعماق النفس البشرية وتنحصر في حدود ما يمنحه لها من حماية فيتحقق بذلك ويتكثف وجودها، الفعلي لا بحدوده الهندسية فقط.

ويؤكد الناقد ياسين النصر هذا الرأي فيخلص مفهوم المكان: "بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي وعلى خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه. لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزء من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنة."[2]

نجد أن المكان كغيره من عناصر البناء يتغير من نص لآخر وتبعا لما يجري فيه من أحداث، حيث يترك أثره في الأعماق لندرك مباشرة مدى تفاعل المكان مع صاحبه.

2-مفهوم الفضاء:

إن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي تعتبر حديثة العهد، ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي. إن الآراء التي نجدها حول الموضوع، هي عبارة عن اجتهادات متفرقة، إذا تراكمت يمكنها أن تساعد على بناء تصور كامل حول الموضوع.

يعد الفضاء من أهم مكونات النص الروائي، فهو الإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتحدث فيه الأحداث، وحتى الرؤى والتصورات مرتبطة بالفضاء، إذ أن لكل فضاء أبعاده النفسية والاجتماعية والتاريخية، وحتى الايديولوجية، ومن هنا جاء الاهتمام بالفضاء باعتباره الحجر الأساس في الرواية، فلا وجود للرواية دون فضاء متخيل، ونظرا

[1] – الشريف جبيلة، مكونات الخطاب السردي (مفاهيم نظرية)، ط1، عالم الكتب الحديث، دار بد، الأردن، 2011، ص43.

[2] – المرجع نفسه، ص43.

لهذه الأهمية سعى بعض الدارسين إلى دراسته بشكل دقيق يكشف عن تمفصلاته داخل المنظومة الروائية.

ولعل أبرز وأول من انبرى لدراسة الفضاء هو غاستون باشلار صاحب كتاب "جماليات المكان"، الذي تناول فيه الفضاء من الجانب الوجداني، حيث ربطه بالوجود الانساني، واعتبر أن لكل مكان فضاءه الخاص، ولكل فضاء رمزيته الخاصة في نفس الإنسان، هذا يعني أن الأفضية عنده مختلفة باختلاف نفسيات الناس ورؤاهم.

كما أن لها دلالات جمالية تبسط من خلالها فعل التذكر والتخيل، ويقوب عن داسته أنها: "بحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به والذي يمكن الدفع عنه، أي المكان الذي نحب، إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى لا مباليا."[1] هذا ما يبرز اتجاهه الوجداني في دراسة أماكن الألفة دون الأماكن التي ينفر منها الإنسان، والتي يرى أنها أفضية غير رغوب فيها كونها تحد من إنسانيته وطموحه.

تذهب "جوليا كريستيفا" في دراستها للفضاء إلى أبعد من ذلك، فهي ترى الفضاء كرؤية شمولية للعالم، حيث أن الفضاء عندها تتحكم التناصات العديدة للنصوص، والتي تتقاطع مع بعضها عبر العصور، وهذا ما أطلقت عليه اسم "ايديولوجيم العصر" [2]، و"الايديولوجيم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور، ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تناصيته..."[3]، وهذا الايديولوجيم هو الذي تبنى وفقه الأفضية الروائية المنتمية إلى مناخ ثقافي واحد.

تنظر كذلك "جوليا كريستيفا" للفضاء بوصفه وجهة نظر أو زاوية رؤية تقدم من خلالها الرواية بكل جزيئاتها، وهذا وفق منظور الروائي الخاص، أي أن " كل الفضاء مجمع ومراقب من وجهة نظر وزاوية رؤية وحيدة هي زاوية رؤي الكتاب الذي يهيمن على الخطاب، فكل الأشكال وكل الخطوط تتجمع عنده وهكذا فإن الفضاء الروائي المؤطر من

---

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987، ص31.

[2] – Julia.Kristiva , le texte du roman, ed: Moulon, paris, page:182.

[3] – حميد لحمداني، بينة النص السردي، مرجع سابق، ص54.

طف الكاتب يشيد منصة عرض يتأملها مثل الجمهور"[1]. وهذا يعني أن رؤية الكاتب تساهم بشكل كبير في تشكيل بنية الفضاء وبعده الدلالي داخل المتن الروائي.

أما الفضاء عند "جيرار جينيت" فيشكل الناموس العام للرواية، فهو "يخلق نظام داخل النص، مهما بدا في الغالب كأنه انعكاس صادق لخارج النص الذي يدعى تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار الشخصية"[2]

و "جينيت" يتفق هنا مع "كريستيفا" في كون الفضاء انعكاس للطابع الثقافي والايديولوجي الذي يصبغ عصر الروائي.

يرى حمدي لحمداني أن : "الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، في سيرورة الحكي سواء كانت تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، ثم إن ادراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة"[3]

يشير هذا إلى أن العلاقة بين الفضاء والمكان هي علاقة العام بالخاص، إذ أن مجموعة من الأمكنة بالإضافة إلى سيرورة الأحداث من طرف الشخصيات ضمن الخط التطوري للزمن، مجتمعين في رؤية فكرية مشحونة بعدة دلالات، جميعها يشكل الفضاء داخل الرواية.

ولكن يحمل رأي لحمداني مفهوما عكسيا للمكان، فالمكان عند عبارة عن مجموعة من النقاط الجغرافية كالبيت والمقهى، والجامعة ...الخ، لا يحتاج وجوده إلى سيرورة الزمن أو الأحداث، فهو قائم بذاته، أما الفضاء فلا يمكن تصوره خارج تلك السيرورة، وهذا ما يؤكده في قوله: "إن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى والمنزل والشارع، أو الساحة كل منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية"[4]

---

[1] – Julia.Kristiva , le texte du roman, ed: Moulon, paris, page:182.

[2] – جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، لبنان، د ط ، 2002، ص20.

[3] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص64.

[4] – المرجع نفسه، ص63.

ويحدد حميد لحميدان أربعة أشكال للفضاء انطلاقا من مفهومه[1]

1. الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويخلق عن طريق السرد، وهو الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتعاقب فيه الأحداث .
2. الفضاء النصي: وهو فضاء مكاني أيضا غير أنه يتعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية، من حيث هي أحرف طباعية متتالية على مساحة الورق.
3. الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تشكلها لغة السرد، وما يترتب عنها من أبعاد مرتبطة بالدلالة المجازية.
4. الفضاء كمنظور: وهو الطريقة التي من خلالها يستطيع الكاتب أن يسيطر على عالمه السردي.

أولا: الفضاء الجغرافيEspace géographique:

يعد الفضاء المكاني الذي تتحرك فيه الشخصيات والحاضنة الاستيعابية للأحداث، وهو يتوزع على طول الرواية.

فالروائي على رأي حميد لحمداني "يقدم دائما حد أدنى من الاشارات الجغرافية" التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن"[2]

هناك من يعتقد أن الفضاء الجغرافي في الرواية يمكن أن يدرس في استقلال كامل من المضمون، هؤلاء لا يهمهم من سيسكن هذه البنايات ، ومن سيسير في هذه الطرق يهمهم فقط دراسة بنية الفضاء الخاص.

لكن "جوليا كريستيفا" لما تحدثت عن الفضاء الجغرافي لم تجعله منفصلا عن دلالته الحضارية، فهو إذ يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور ما تسميه "الايديولوجيم" [3] هذا ما ذكرناه سابقا في المفهوم.

---

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص62..

[2] – المرجع نفسه، ص53.

[3] – المرجع نفسه، ص54.

ثانيا: الفضاء النصي(l'espace textuel):

نعني بالفضاء النصي "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع ، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها"[1]. والفضاء النصي فضاء مكاني لأنه يشغل مساحة من المادة الوقية فيشكل "الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال فهو مكان تتحرك فيه –على الأصح – عين القارئ هو بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[2]

قد تناول ميشال بوتور كذلك الفضاء النصي بالدراسة فهو يرى أن أهمية الفضاء النصي تكمن في استفزاز القارئ نظريا وأيقونيا وذلك بتشكيلات سيمائية القائمة على اللون والفراغ، والاكتمال مع التنويع في استعمال الخطوط والأحرف، والتركيز على الحرف الطباعي، وتكمن أهميته كذلك في "أنه يحدد لنا أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموما، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل"[3] . ولهذا السبب تماما نفسر اختلاف مواجهتنا مثلا لروايتين تختلفان من حيث التخرج المطبعي "فمواجهتنا لرواية لم يضع صاحبها إلا اسمه على غلاف أبيض، إنهما حتما ستختلف عن مواجهتنا للرواية المصدرة بعنوان فخم ورسم راق"[4] وهذا يهني أن الفضاء النصي لرواية ما قد يشي ببعض أسرارها الدلالية للقارئ، وقد يساعده على الغوص والتعمق في الدلالة الايديولوجية للنص السردي.

تقتصر دراسة الفضاء النصي على ثلاث نقاط، وهي:

1-تصميم الغلاف:

لد عنيت الدراسات النقدية الحديثة بدراسة تصميم الغلاف وأثره على فهم القارئ للنص، فهو "لم يعد حيلة شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحيانا يكون هو

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص55.

[2] – المرجع نفسه، ص56.

[3] – المرجع نفسه، ص56.

[4] – علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائية بالسلطة السياسية، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص288.

المؤشر الدال على الايحائية للنص"[1] . ويعد الغلاف كذلك "الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حمل الرواية، إنه العتبة الأولى من عتبات النص، تدخلنا اشاراته إلى اكتشاف النص بغيره من النصوص"[2].

ولذا نجد الروائيين يهتمون بغلاف رواياتهم أيما اهتمام، حتى تنال إعجاب القراء.

يشمل تصميم الغلاف:

- الشكل
- اللون

2-البياض وعلامات الترقيم:

يكون البياض في أغلب الأحيان عبارة عن إعلان لنهاية فصل أو جزء أو قسم في الرواية، والبياض يشبه كثيرا الصمت،[3] الذي يخبئ خلفه عاصفة من الكلام.

أما علامات الترقيم فلها أهمية كبيرة في الأعمال الأدبية وخاصة الرواية، بحيث أنها: "تسهل الفهم على القارئ، وتجود إدراكه للمعاني وتفسر المقاصد، وتوضح التراكيب أثناء القراءة فتجنب القارئ هدر الوقت بين تردد النظر، وبين اشتغال الذهن في تفهم العبارات كان من أيسر الأمور ادراك معنيها، لو كانت تقاسيمها وأجزاؤها مفصولة أو موصولة بعلامة تبين أغراضها، وتوضح مراميها"[4]

إن أهمية علامة الترقيم في الرواية نابعة من ذاتها، فهي تحل محل الإيماءة، وتغير سمات الوجه والنظر بالنسبة للمتكلم، ولأن الروائي لا يستطيع أن يعبر بالكلام، فهو "يعبر بواسطة علامات الترقيم، هذه العلامات التي تعتبر من الوجهة اللسانية... صامتة لكنها ناطقة من جهة الدلالة"[5] فهي "تصور الكاتب، مثل الحركات اليدوية والانفعالات النفسية، والنبرات الصوتية التي يستخدمها المتحدث أثناء كلامه، ليضيف إليه دقة التعبير وصدق

---

[1] – مراد عبد الحمان مبروك، جيبوليتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، ط1، ص142.

[2] – عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، سلسلة المعرفة، ص272.

[3] – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982، ص121.

[4] – الموقع الالكتروني: ديوان العرب، علامات الترقيم في الكتابة العربية ومواضع استعمالها www.diwan alarab.com

[5] – عبد الستار محمد العوفي، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة الفكر المعاصر، مجلد 26، العدد 2 أكتوبر، ديسمبر 1998، ص297.

الدلالة، فهي... توجه دلالة الخطاب الشفوي، كما أنها تنظم الموضوع، وتجمل لغته، وتحسن عرضه، فيظهر في جمالية خاصة تريح القراء وتدفعهم إلى القراءة والاستمتاع بها"[1] ويبقى لكل قارئ طريقته الخاصة في صياغة المعنى، وملئ الفراغات.

3-التشكيل المطبعي:

لقد أشار ميشال بوتور إلى أهم مظاهر هذا الفضاء ، أي الكتابة ضمن الصفحة، فتناول طول السطر، وعلو الصفحة وحجم الكتابة، كما أشار كذلك إلى الكتابة الأفقية في الصفحة، والكتابة العمودية والصفحة داخل الصفحة وألواح الكتابة والفهارس،[2] ولقد لجأ العديد من الروائيين إلى هذه التقنيات الكتابية من أجل إبراز جملة من المعاني والدلالات ، حتى يدركها القارئ بطريقة غير مباشرة كما أن لهذه التقنيات الكتابية وظيفة جمالية إلى جانب الوظيفة الدلالية.

ثالثا: الفضاء الدلالي : Espace sémantique:

يقول جيرار جينيت: "إن لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها، بطريقة بسيطة إلا نادرا، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف، ويتعدد، إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي. هناك إذن فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب، ويعتبر جيرار جينيت أن هذا الفضاء ليس شيئا آخر سوى ما ندعوه عادة صورة...إن الصورة، هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء فهي رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتهما مع المعنى."[3]

ومن هنا فالفضاء الدلالي يتوجه صوب المعاني المجازية التي تنبثق عن المعاني الظاهرة الحقيقية، وإذا كان الشعر يستخدم هذا اللون في بناء صوره الشعرية بواسطة آليات مختلفة فالرواية أيضا تستعين بأساليب فنية في بناء عالمها.

---

[1] – ديوان العرب، موقع سابق.

[2] – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص128، 131.

[3] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص60،61.

الفضاء كمنظور أو كرؤية:

تتحدث عنه جوليا كريستيفا فتقول: "هذا الفضاء محول إلى كل، إنه واحد، واحد فقط، مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون... الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي."[1]
نعتبر الفضاء رؤية سردية أدنى درجة من الفضاء الجغرافي على أنه يكتسب أهمية بالغة في التعبير عن وجهات النظر وكشف الأفكار والرؤى والقناعات.

أهمية المكان:

إن المكان مهما بدا ضعيفا فهو بالضرورة حاضر في السرد حتى عندما يضرب الروائي عن الوصف فإن الفضاء على كل حال، متضمنا في الحكي... كما أن تحديد المكان بداية احكي، وعلى مدى تطوره واستمراره أمر لابد منه لأنه لا يتأتى بث الرسالة بدونه، ودائما ما يلزم المحكى أن يقول (متى) كما يلزمه أن يقول (أين)، ولقد وصل الاعتناء بالمكان وأثره أن اقترح شارل كريفل ما أسماه "بسردانية المكان" شارحا معناها بقوله: إنها "جماع الخصائص والمميزات التي تجعل وصف المكان لازما للإيهام بالواقع، فالمكان هو الذي يؤسس المحكى، لأن الحدث في حاجة إلى المكان بقدر حاجته إلى فاعل وإلى زمن، والمكان هو الذي يضفي على تخيل مظهر الحقيقة.

تكمن أهمية المكان في رمزيته لأن المكان في الرواية يظهر بصورة رمزية في معظم الأحيان، ويقوم المتلقي برسم المكان ودلالته عن طريق التخيل و استكناه الدلالة.

المكان في الرواية:

إن المكان لا يظهر في الرواية ظهورا عشوائيا، إنما يتم اختباره بعناية إذ له دور في إضفاء الصيغة الممتعة على النص.

1. الأمكنة المغلقة :

المكان المغلق هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، كالمكان الذي نعيش ونسكن فيه، ونبقى فترات طويلة من الزمن، "فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، والتي

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص61.

تكشف عن الألفة والأمان أو قد يكون مصدر للخوف والرعب"[1]، وهذا دال على أن الأماكن المغلقة عبارة عن موضع أو موقع له حدود، يمكن أن تكون واسعة أو ضيقة ، كما ان هذه الأماكن تكتسي طابعا خاصا من خلال تفاعل الشخصية معه ومن خلال مقابلته لفضاء أكثر انفتاحا واتساعا.

كما يمكن القول أيضا عن الأماكن المغلقة بأنها "أماكن الإقامة الاختيارية كالمنزل أو الكوخ أو أماكن الإقامة الجبرية كالسجن، وقد تتفرع منها أماكن أخرى، وكونها مغلقة فقد يكون قصرا أو منزلا فاخ أو غرفة صغيرة، فليس لأحداثها علاقة بصغر أو بكبر المكان"[2] وهذا يعني ان الأماكن المغلقة تتنوع وتختلف حسب اختيارات الشخص والاختيارات تختلف من شخص إلى آخر.

كما يعرف الشريف جبيلة الأماكن المغلقة فيقول: "هي التي ينتقل بينها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره، والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره، وينهض المكان المغلق كنقيض للمكان المفتوح، وقد تلقف الروائيون هذه الأمكنة وجعلوا منها إطار لأحداث قصصهم ومتحرك شخصياتهم"[3] أي ان الأماكن تكون حسب رغبة الفرد وميوله، وعلى حسب هذه الرغبات نتقي الروائي الأمكنة التي تساعد الشخصيات وتناسبها ضمن إطار الحدث في الرواية.

2. الفندق:

نجد الفندق حاضرا في رواية "رغوة سوداء" وهو من الأماكن التي يقف عليه البطل داويت أو ديفيد أو داوود، بجكم الحدث الروائي الذي يقوم به بحكم أنه مهاجر ولاجئ، لا يعرف الاستقرار ينتقل من بلد لبلد. هذا ما يضطره للإقامة في الفندق." والفندق رغم تشابهه بالبيت، فهو ليس للإقامة الدائمة إنما مكان انتقال يدل على الحركة وتنقلات الشخصيات."[4]

---

[1] – فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر، البحرين، ط1، 2003م، ص163.

[2] –حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص40.

[3] – الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، دط، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010، ص204.، ص204.

[4] – المرجع نفسه، ص217.

ويعد الفندق من الأماكن المغلقة حيث يستقر فيه الإنسان، فهو مخصص للإقامة مثل البيت، إلا أن إقامته دائمة ذلك لأنه مخصص لقضاء مصالح. كداويت عند انتقاله من بلده (أرتريا) إلى إثيوبيا.

"طول الطريق من الفندق إلى المخيم كانت سابا تعيد على مسامعه تعليمات حرصت على أن يحفظها عن ظهر قلب "[1]

سابا هي صاحبة الفندق وهي شخصية ساهمت في تطور الحدث الروائي باعتبارها ساعدت البطل كثيرا حتى تمكن من الحصول على التخييم "حينها اتجه فورا صوب المخيم، حاول دخوله لكن دون جدوى...وجد نفسه قبالة فندق أباسينيا بملامح كالحة"[2]

هنا داويت يعرفنا على اسم الفندق الذي هو أباسينيا ، فهو كان يتهرب من المخيم ويلجأ إلى الفندق ليصل إلى هدفه ويتخلص من الوراط التي تعرضه "قرر أن يعود إلى المخيم ثانية... لم يكد يقف قبالتها حتى خرج إليه حارس يحمل عصا طويلة يطلب منه المغادرة بغلظة، رجاه ان يسمح له بالدخول... لكن الحارس نهره... وقبل أن يدير ظهره تماما أرشده إلى فندق أباسينيا:

" إذا كنت تبحث عن الطعام...هناك ستجد مبتغاك، ويزاريت سابا لا ترد سائلا"[3] سابا كانت تساعد جميع اللاجئين ولا تبخل عليهم.

نجد القول " خرج من أباسينيا خاليا إلا من وعد أن يجد طعاما كلما عصره الجوع، لم يكن ذلك كافيا"[4]

كان داويت خاليا لأنه كان يأمل في سابا أن توفر له عمل لديها لتمكن من جمع المال الذي يمكنه من تحقيق حلمه ألا وهو الوصول إلى أرض الميعاد، غير أن سابا صدته وخيبت أماله .

كذلك في قوله "خرج يتسكع دون وجهة معلومة، وهو منشغل بكيفية جمع المبلغ المطلوب، لمح لهبا يتعالى من ناحية فندق أباسينيا"[5]

---

[1] –حجي جابر، رغوة سوداء، ص21.

[2] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص23.

[3] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص27.

[4] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص27.

[5] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص33.

هنا يتدخل داويت ليخمد اللهيب والذي في الحقيقة هو من قام به لأنه اعتمده كحيلة تساعده في كسب لين وتعاطف سابا معه لتقبل بتشغيله معها.

"يعد الفندق ملتقى الأجناس والثقافات، تتضارب فيه المصالح، وتختلف فيه الاتجاهات"[1] لأنها تكثر فيه اللقاءات ويعد وجه اجتماعية تشمل مختلف الهويات والثقافات و...

جاء وصف هذا المكان حافلا بالدلالات التي تعبر عن دواخل الشخصية التي يمتلكها الخوف والحزن، فصارت لا تستشعر بما يدور حولها داخل هذا المكان ، بل وأكثر من ذلك فالبطل لم يمعن في وصف الفندق .

كل ما ذكره هو لجوئه إلى هذا الفندق عند الحاجة، وعدم رؤيته للأشياء الأخرى. هذه اللامبالاة بتقديم الوصف الكافي أعطت للمكان امتلاءه الدلالي حيث تجاوزت الحدود الهندسية لتعكس حالة البطل النفسية، وما يشعر به من رجاء وتمني، يناسب صفة المكان الذي ساهم في خلق المعنى عبر المسار الحكائي.

مدرسة الثورة:

هي مدرسة عسكرية "منذ الفجر، انخرطت في مهامي الجديدة بمدرسة الثورة، دروس صباحية، وتأهيل سياسي، وتمارين شاقة..."[2]

كان البطل داويت منتمي إلى مدرسة الثورة في بلده.

"أعاد المشهد إلى الميدان الذي نشأ فيه، إلى كمشتاتو، إلى مدرسة الثورة وإلى الواد الأزرق"[3] كما نجد على لسان السارد "... أوصلها إلى بيتها أولا، ثم أسلك طرقا ملتوية إلى مدرية الثورة"[4]

بينما كان البطل يسرد قصته على الرجل الأوروبي حتى يستحضر مدرسة الثورة لأنها لها تأثير على قصة الحب الذي عاشها مع عائشة لأنه كان يخالف قوانينها للبقاء مع حبيبته وكان يقابل بالعقاب.

على الرغم من أن البطل ولد من غير انتماءات قبلية ولا دينية، انتماؤه الوحيد هو الثورة، باعتباره أحد أفراد ثمار النضال، وهو أولئك الذين أنجبوا على جبهات القتال نتيجة

---

[1] – الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص217.

[2] – حجي جابر، رغوة سوداء، ص130.

[3] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص219.

[4] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص124.

علاقات غير شرعية، لا يعرف أما غير الثورة، عرف عندما رأى عائشة بين المحتشدين خول المقاتلين، وهو محمول على الأكتاف أراد لكل شيء ان يتوقف عندها، ليصحو على فكرة قاتلة مفادها، أنهم في معسكرات التجنيد لا يعدون المقاتلين ليصبحوا جنود، بل لكي يكون عبيدا خانعين، وهي الصفة التي لازمن داوود طوال رحلته. وكانت نهايته الهروب من معسكر التجنيد في إريتريا وتخليه عن حبيبته وهجرته للبحث عن حياة أفضل.

الأمكنة المفتوحة:

تعد الأمكنة المفتوحة أماكن عامة تغيرها الشخصيات وتجري في خضمها، ذلك لأنها "تعد مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثانية، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمقاهي والمحلات"[1]

وهذا دال على أن الأمكنة المفتوحة هي عكس الأمكنة المغلقة، فهي تكون واسعة وغير محدودة تشمل كل ماهو خارجي ومطلق موجود في الأرض.

فالمكان المفتوح هو حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا. فالأماكن المفتوحة تكتسي أهمية بالغة في الرواية، إذ تساعد على "الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها"[2] وهذا يعني أن الأماكن المفتوحة فاعلية التأثير في مجريات الرواية. حيث خلالها يستخلص القارئ جوهر الحكاية، لما يوجد من علاقات ودلالات متصلة بين هذه الأماكن وجوهر الحكاية.

والمكان يحفز القارئ على التعاطي معه بوصفه عالما يتجاوز المادي إلى اللامادي، كما أن المكان يسهم في فهم النص من قبل القارئ بشكل مختلف ويعطي المزيد من الدلالات والتأويلات، وبالتالي فهو ضروري في أي عمل روائي، فلا يمكن الاستغناء عنه.

المدينة:

لم تعد المدينة مجرد مكان للأحداث بل استحالت موضوعا خاصة مع تنامي العوامل الداخلية والخارجية، فمن الناحية الاجتماعية تعد ذات كثافة سكانية كانت بسبب مظاهر كثيرة ومشكلات نفسية واجتماعية استغلها الروائي في تشكيل صورة المدينة في الرواية.

---

[1] – حميد لحمداني، بينة النص السردي، مرجع سابق، ص70.

[2] –حسن بحراوي، بينة الشكل الروائي، مرجع سابق، ص79.

ومن ناحية أخرى أصبحت المدينة ملتقى التيارات الفكرية الوارد إليها من جهات مختلفة من العالم، وقد شكل هذا الاختلاف صراعا فكيا توازى مع الصراع الاجتماعي الذي ساد مجتمع المدينة، ولعل هذا ما عمل على تطوير تصور الكتاب عن المدينة، والانتقال بها من مجرد مكان إلى موضوع خصب يثري الرواية، ويمدها بأحداث وشخصيات تساعد الكاتب على بناء خطابه.

وتبقى "المدينة مجموعة من المسافات"[1] لها أبعادها الاجتماعية والنفسية والفكرية والسياسية.

وقد تناول حجي جابر في روايته رغوة سوداء العديد من المدن وعدم اكتفائه بمدينة واحدة منها: أرتريا، إثيوبيا (غوندار، أديس أبابا...) ، فلسطين(القدس)، اسرائيل (بيسغات زئيف، تل أبيب).

لأن موضوع الرواية فرض عليه ذلك بحكم أنها تتحدث عن هجرة ولجوء.

إرتريا:

تقع أرتريا في شرق افريقيا ويحدها من الشمال والغرب السودان ومن الشرق البحر الأحمر ومن الجنوب جيبوتي وإثيوبيا. تبلغ مساحتها 117.600 كلم^2 عاصمتها أسمرا.

اللغة التيجرية (رسمية)، العربية(رسمية) والانجليزية (رسمية) والعديد من لغات القبائل.

النظام السياسي: جمهوري بنظام حكم الحزب الواحد، تاريخ الاستقلال اليوم الوطني 24 مايو 1993 (الانفصال عن إثيوبيا).

أرتريا هي الوطن الأم لبطل الرواية داويت (إرتري الأصل) لم يكن الوطن حاضر بقوة في وجدان البطل لأنه لمك يكن يملك الاحساس بالانتماء إليه، والذي كان يعلي وضعا متأزما بفعل التسلط والاحتقار والتمييز...

لم يحضر الوطن (أرتريا) في الرواية محددا جغرافيا وإنما حضر بحدثه التاريخي.

تبدأ الأحداث بوصوله إلى انداغابونا في إثيوبيا دون ذكر ما دفعه إلى الهروب من أرتريا ثم يعود ليحكي لنا بعض التفاصيل في أريتريا.

لم يكن البطل داويت يتحدث كثيرا عن بلده الأصلي أرتريا ويكتفي إلى بعض الاشارات، والتفاصيل فقط لأن همه كل هو ترك الوطن والهجرة منه بحثا عن حياة مناسبة

[1] – الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص257.

وردا لاعتبار الذات وتحقيق أماله فهو كان يعيش معاناة في أرتريا "... استغرب كيف أن نهر الحياة يتدفق دون حساب، بينما أوقف خصومهم في أرتريا كل شيء في انتظار الرصاصة الأولى هنا لم يكن ثمة انتظار"[1]

بما أن أرتريا مدينة فهي تشمل عدة مناطق وبما أن داويت مهاجر فهو ينتقل من منطقة إلى اخرى فيحدثنا من أسمرا التي هي عاصمة أرتريا جرت فيه العديد من الأحداث، فيبدوا أن رحلة داويت تبدأ من أسمرا، فنجد: "... بدت أسما مختلفة تماما دون أن يتغير شيء في شوارعها أو مبانيها، التغير كان في نفوس الناس الذين ورغم سهرهم الطويل البارحة عادوا إلى الشوارع مع طلوع الصباح كأنهم يطمئنون على المدينة المحررة، على بقاء كل شيء فيها على حاله الجديد. بدا ان الجميع أصبح شرطيا يحرس ممتلكات تخصه"[2]

فهو هنا يحدثنا عن اليوم الأول من الاستقلال في العاصمة أسمرا، لأنهم كانوا يعانون من وطأة الاستعمار والاستعباد.

تدور أحداث الرواية بطريقة عشوائية بعيدة عن التسلسل والترتيب فنجد البطل يتحدث كذلك عن شارع كمشتاتو "... حين أقبلت عربة الشرطة في شارع كمشتاتو بأسمرا"[3]

كمشتاتو هو شارع رئيسي في العاصمة أسمرا.

كمشتاتو في الرواية حسب آلية الاسترجاع تمثل ذكريات لقصة الحب التي عاشها البطل داويت مع حبيبته عائشة لأنها هي تقطن في ذات المكان.

"مثلهم خرجت إلى كمشتاتو باكرا، لكن لأسباب مختلفة "

"سنلتقي غدا"

أحمل وعد عائشة، الذي ألقت به قبل أن تغادر كتميمة أواجه بها العالم"[4]

في الوقت الذي خرج فيه المواطنون للاحتفال باستقلالهم كان داويت على أتم الاستعداد لموعد لقاءه مع عائشة.

---

[1] – حجي جابر، رغوة سوداء، ص13.

[2] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص116.

[3] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص111.

[4] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص116.

كما نجد " حين غادرت تأكدت من ابتعادها تماما لأسلك طريقا جانبية باتجاه مبنى البريد المركزي ومنه إلى سوق السمك فأخذت دورة كاملة حول كمشتاتو... وأنا ألتفت ورائي باستمرار"[1]

بعدما أنهى موعده مع حبيبته عائشة يتوجه للعودة، فهو لا يقطن كمشتاتو ولم يتمكن من إعطاء الحقيقة لعائشة، وكان خائفا من أن تمسك به متلبسا بكذباته.

فكمشتاتو في الرواية علاوة على أنها شارع في العاصمة وتشتمل على بعض الأحداث إلا أنها تمثل شيء رمزي للبطل داويت لأنها احتضنت قصة حبه لعائشة.

اثيوبيا:

تقع اثيوبيا في شرق القارة الافريقية، تحدها من الشمال أرتريا ومن الشرق أرتريا وجيبوتي والصومال، ومن الجنوب الصومال وكينيا ومن الغرب السودان وجنوب السودان، تبلغ مساحتها 1.104.300كلم^2

عاصمتها: أديس أبابا.

يتكلم الاثيوبيون عدة لغات محلية أبزها الأمهرية والأرومية ، إضافة إلى الانجليزية التي تعتبر اللغة الأجنبية الأساسية في المدارس.

النظام السياسي: جمهورية اتحادية.

28 مايو 1991 نهاية نظام الجنرال منقستو هيلامريام.

"تقوم الأماكن بوظيفة حساسة في بناء الخطاب لا مجرد وسيلة لتزيينه، إنما تنقلها من شيء جامد إلى شيء فكري فاعل يؤثر في ساكنيه"[2]

وتبدو هذه الفضاءات أكثر واقعية مركزة قادرة على إقلاق الفعل الروائي بما تحمله، وما تحفظه به من تاريخ يمنحها وظيفة اجتماعية تساهم في بناء الأحداث وتسعى إلى تكوين نظرة ذات خصائص محلية تميزها. تجمع بين الأزمنة الماضية حاملة تاريخا إنسانيا يشتغل على مستوى دلالي أراده الكاتب أن يصل القارئ، وهي أماكن تكشف طبيعة ساكينيها ورؤاهم الفكرية ومستوياتهم الاجتماعية، كانت مؤهلة لإحداث تغير في مجرى العمل الروائي، كما أنها ستمدنا بإمكانية معرفة رؤية الشخصية عن مكان ذاته وطريقة إدراكها له خلال تعاطيها

[1] – حجي جابر، رغوة سوداء، ص117.

[2] – الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص196.

له وتسبح علاقاتها بمختلف الفضاءات التي تتعامل معها، تنتهي إلى تكوين علاقة بالحضور الانساني الذي يحرها من الجمود الهندسي والجغرافي.

اثيوبيا هذا الحيز المكاني لا يعرضه حجي جابر دفعة واحدة بل كل الأماكن الحاضرة في الرواية. فالكاتب انتهج طريق التجزيئية يربطها بحركة البكل (داويت) من مكان لآخر.

وليس المكان في ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء جغرافيا وأبعاد ومسافات، وإن كانت الأحداث تجري في مدنيه وقراه وأحيائه، هذه البنيات الصغرى التي تنهض ببناء المكان الكلي للنص وتشارك في رسم صورة البلاد وتحديد هويتها.

فالكاتب لم يستعمل الاسم اثيوبيا كثيرا، "... ابتهاج بالاصطفاء يعكر مذاقه شعوره الفقد، النشأ والأصدقاء واثيوبيا الأم. لكنه شعور رقيق"[1] يصف لنا البطل داويت الأجواء في اثيوبيا بعد انتقاله من إرتريا إلى اثيوبيا.(هنا يصف لنا الأجواء في اثيوبيا بعد الاستقلال) لكنه استعمل بعض اللوازم التي تحيلنا إلى أنه يتحدث عن اثيوبيا مثلا نجد أديس أبابا يستفتح الكاتب روائية بـ" كان يمكن لنهار السبت هذا أن يبدو عاديا جدا في أديس أبابا تماما كأي يوم في سبتمبر"[2].

وقوله: "... من نقطة التجمع في ساحة مستقل وسط أديس إلى ضاحية بولي حيث يقع المطار"[3]

بالإضافة إلى قول داويت: "بدت أديس حية على خلاف ماكان يسمع عنها طوال أعوام"[4]

بعد الرحلة التي قام بها داويت من بلده إرتريا إلى اثيوبيا فهو يصف لنا الأجواء التي وجدها في العاصمة أديس أبابا، علما أننا نجهل الأسباب التي دفعته إلى هذه الرحلة في بداية الرواية.

---

[1] – حجي جابر، رغوة سوداء، ص10.

[2] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص9.

[3] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص9.

[4] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص 13.

غوندار:

من أهم الأماكن التي يتحدث عنها الكاتب في وايته، لأنه يكثر ذكرها من الأمكنة العامة التي تمنح الناس "حرية الفعل وامكانية التنقل وسعة الاطلاع والتبادل" لذا فهي أمكنة انفتاح، تنفتح على العالم الخارجي تعيش دوما حركة مستمرة، تؤدي وظيفة مهمة فهي سبيل الناس إلى قضاء حوائجهم.

درسنا هذه الفضاءات من أجل إمساك اللمسات الشكلية والدلالات التي ترمي إليه.

تعتبر غوندار همزة وصل أو من المراحل المهمة التي مر عليها البطل في رحلته، ففي غوندار مجد منطقة انداباغونا التي تشمل مخيم اللاجئين الذي أقام فيه البطل خلال رحلته "...وأنه ارتري غادر بلده مقهورا إلى خيم انداباغونا للاجئين"[1]

كما نجد "...لوهلة شعر أن غوندار بأسرها تعرف سره... ورغم مرور وقت على وجوده في المخيم لا يزال يسرع الخطى إلى وجهته."[2]

"وجدت مهربا إلى غوندار، وهناك سيتم تسجيلي كيهودي مقابل عشرة آلاف بر"[3]

كان البطل همه الوحيد الانتماء إلى يهود الفلاشا لكي يتمكن من تحقيق حلمه وهو وصوله إلى أرض الميعاد. لهذا مر بالعديد من الأماكن التي من بينها غوندار لتحقيق ذلك.

المطار:

من الأماكن المفتوحة، وهو مكان تلتقي في عامة الناس "كان الحشد يسير ويتخبط ببعضه وهو مأخوذ بمتاجر الهدايا و المشروبات الكحولية، قبل ان تسرفه الأعمدة الذهبية الشاهقة تسند سقفا تتناثر عليه كرات بلورية تضيء صالة القدوم في مطار غوريون"[4]

"...كان الحاخام الذي أمره بالنهوض عن أرضية المطار قد استقر في المقعد الخلفي لسيارة سوداء"[5]

تبدأ ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء بالحديث عن رحلة البطل أدال (أو داوود أو ديفيد أو داويت) وهجرته دونما علم للقارئ عن الأسباب التي دفعته لذلك.

---

[1] – حجي جابر ، رغوة سوداء، ص37.

[2] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص43.

[3] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص208.

[4] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص55.

[5] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص42.

فكان المطار كوجهة للقارئ حتى يستطيع الولوج إلى أغوار الرواية وأحداثها وفهم مسار الشخصية البطلة ومبتغاها.

لم يعر الكاتب أي اهتمام للوصف الهندسي أو الجغرافي للمطار. فجاء توظيف المطار وفق ما يتماشى مع وضعية البطل، فهو يحمل الدلالات التي تعبر عن دواخل الشخصية.

بقدر ما أراد داوود الوصول إلى اسرائيل بقدر ما أخافه النزول من الطائرة "فالوصول ضوء الانتهاء"

يسجد في أرض المطار ويستفيد بدايات رحلته التي كانت من اثيوبيا "....من نقطة التجمع في ساحة مسقل وسط أديس إلى ضاحية بولي حيث يقع المطار"[1]

المطار في الرواية يمثل نقطة انطلاق وبداية بالنسبة للبطل لأنها تبدأ رحلته ومغامرته من المطار ليحط رحاله في أرض الميعاد التي طالما حلم بالوصول إليها. لكن في النهاية حدث مالم يكن يتوقع في الحسبان.

المسجد:

المسجد فضاء يساهم في بناء الرواية، ويشكل إلى جانب الأماكن الأخرى بناء المكان العام للخطاب، " يفتح على الناس كمكان للعبادة يتجمعون فيه لأداء الفريضة والتزود ، من أجل مواجهة ظروف الحياة الصعبة، ينتقلون إليه في حركة متكررة خمس مرات في اليوم، يدفعهم إلزام نابع عن إيمانهم وارتباطهم بربهم، يأتونه تقودهم رغبة روحية[2]

أي أن المسجد مكان مفتوح لكل الشعوب للتقرب إلى الله عز وجل.

يعطي حجي جابر المسجد دوره البنائي، فيشارك الأحداث ويؤثر في الشخصيات ايجابيا، لكن التأثير في هذه الرواية هو تأثير زئبقي.

"أعطى الجامع ظهره وتبع لوحة تقود إلى المسجد الأقصى...بناء صخريا أنيقا دون تكلف تعلوه قبة فضية... سار على البساط الأحمر المزين بالأصفر، لم يكن جديد لكنه نظيف ... قبل أن يصل إلى المحراب من سقفه المزخرف بالآيات القرآنية تتدلى الثريات النحاسية... تقدم أكثر فوجد محرابا بنيا مسيجا وعلى واجهته تحذير من اعتلائه... بدا هذا المحراب

[1] – حجي جابر، رغوة سوداء، ص9.

[2] – الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص234

ملائما للمسجد...، قديم لكنه بقف على قدميه، خاشعا دون تصنع"[1] يتضح لنا أن الروائي والبطل مسلمان، لأن البطل يقم وصفا ماديا لمكونات المسجد : البساط الأحمر، المحراب، السقف المزخرف بالآيات القرآنية، بالإضافة إلى وجود قبة تعلوه .

كما أن البطل يصف لنا ما يحتويه المسجد وهو معجب بكل تفاصيله ، فالبساط الأحمر يقول بأنه لم يكن جديد لكنه نظيف، والمحراب رغم أنه قديم يقول لكنه ملائم للمسجد ويقف خاشعا.

كمات نجد "... انتقل الخشوع إلى روحه. كاد يبكي، وقد أحس برغبة في أن يظل هنا إلى الأبد. يحتضن المسجد ويحميه ويحن عليه، وينعم في الحين عينه بحمايته وحنوه أحب هذه العلاقة التبادلية، أحب أن المسجد لم يلغ وجوده. أنه نظر إليه وعرف بوجوده. كان كمن يخبره بصوت عال أن يريده ويحتاج إليه أيضا . خطر له أن يصلي، كانت تلك هي المرة الأولى التي يزوره فيها هذه الخاطر، لكن جهله التام بما ينبغي فعله صرف الفكرة عن ذهنه."[2]

في هذا المقطع يبرز أهمية المسجد بالنسبة للبطل، هو مكان للعبادة ومصدر للقوة الروحية كما أنه رمز للهوية والانتماء.

لكن البطل (داوود) لم يصل لأنه كان مجبورا على ذلك. مجبور على عدم الانتماء لأي ديانة فهو مسلم أو يهودي أو مسيحي حسب ما تقتضيه الحاجة.

الكنيسة:

مكان مفتوح مخصص للنصرانيين لممارسة دياناتهم. فهو مكان مقدس لأداء طقوس دينية.

"داس داويت على قدم مسنة فأخرجه صياحها من خيالاته، ومن الكنيسة كلها."[3]

" لم يحتاج داويت لأكثر من ذلك ليرى كل ما تحويه الكنيسة الاثيوبية."[4]

هذا يوضح لنا أن بطل الرواية زار الكنيسة وحاول التعرف على ما تحويه.

---

[1] – حجي جابر، رغوة سوداء، ص182.

[2] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص182.

[3] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص162.

[4] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص163.

"... تلك المعاني التي بذرتها كنيسة القيامة في روحه. تعجب أن يتعلق بأثر ديني، وهو الذي لم يمارس طقسا دينيا في حياته. لكنه تعجبه عاد ليخف وهو يقول لنفسه إنه أخذ بالمكان، برائحته العتيقة، بالروح التي تسكنه وليس بما يعنيه للآخرين"[1]

البطل لم يزر الكنيسة الاثيوبية فقط بل زار كذلك كنيسة القيامة المتواجدة في أسوار البلدة القديمة في القدس.

السارد يوضح لنا أهمية الجانب الديني بالنسبة للبطل، إلا أنه لم يمارس طقسا دينيا في حياته، كان مجبور أن يبين انتماؤه إلى عدة ديانات لذلك كان يزور الكنيسة والمسجد و... فالكنيسة رمز للهوية والانتماء العقائدي. كذلك المسجد وغيره.

كما أن المكان المخصص للعبادات يبعث الراحة والتمسك والطمأنينة في قلوب المتعبدين.

اسرائيل:

مكان مفتوح، هي مدينة تأوي الناس للعيش فيها كما أنها "مكان للعمل والدراسة واللقاءات والتسوق. وتختلف المدن عن بعضها البعض تبعا للموضوع الجغرافي"[2]

تمثل اسرائيل في ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء من أهم المحطات التي تحرك نمو أحداث الرواية. فهي منعرج حاسم ونقطة انتهاء ووصول بالنسبة للبطل. "أنتم على بعد ساعات من تحقيق حلمكم بالعودة إلى أرض الميعاد، إلى أر اللبن والعسل، إلى اسرائيل الكبرى، حيث تنتهي الآلام بالخضوع لمشيئة الرب"[3]

كذلك "... فأخذ يبشر بالحياة الرغدة التي تنتظرهم في اسرائيل"[4]

يحدثنا البطل عن أرض الميعاد التي يحلم بها وبالوصول إليها وسعى جاهدا لتحقيق هذا الحلم، رغم وما اعترضه من صعوبات ومشاكل إلا أنه لم يستسلم لها، وحقق حلمه بوصوله لإسرائيل . إلا أنه لم يتمكن من تحقيق مبتغاه الحقيقي والمتمثل في الاندماج في الشعب وعيش حياة طبيعية بعيدة عن الاستعباد والاضطهاد والاحتقار والتعذيب... لأنه كان كل ما يحل في منطقة إلا و قوبل بالرفض والتهميش بسبب انتمائه ولون بشرته و...

---

[1] – حجي جابر، رغوة سوداء، ص177.

[2] – حنان موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطى نموذجا عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004، ص50.

[3] – حجي جابر، رغوة سوداء، ص17.

[4] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص18.

هذا بالإضافة إلى أن السارد يحدثنا على بعض الحيثيات التي تقع مع البطل في اسرائيل.

القدس:

كذلك نجد الحديث يكثر على القدس في الرواية.

"... أخذ يردد هذا وهو يهيم على وجهه في شوارع القدس"[1]. القدس من بين الأمكنة التي لا نستطيع المرور عنها دون إبراز أهميتها في مجرى أحداث الرواية، لأن البطل يحدثنا على بعض الأحداث التي جرت معه في القدس لأنه حل بها فترة معينة ثم غادرها.

فهذه الرواية عبارة عن مجموعة رحلات من بلاد إلى بلاد ومن منطقة إلى منطقة ومن قارة إلى قارة، فهي رواية منفتحة.

هذا ولم يكن حديثا يشمل جميع الأمكنة الموجودة في الرواية إلا أننا تحدثنا عن أكثرها أهمية.

فالسارد يحدثنا كذلك عن تل أبيب، أورشاليم، بيسغات زئيف....

[1] – حجي جابر، رغوة سوداء، ص232.

الفصل الثـــــالث

الزمـــــن

1-الدراسة النظرية

الزمن:

- **لغة**
- **اصطلاحا**
- **المفارقات الزمنية**
- **الاسترجاع**
- **الاستباق**

التقنيات السردية (الخلاصة، الحذف، المشهد، الوقفة)

- **التواتر**
- **أهمية الزمن**

2-الدراسة التطبيقية

المفارقات الزمنية

- **الاسترجاع**
- **الاستباق.**

التقنيات السردية (الخلاصة، الحذف، المشهد، الوقفة)

- **التواتر**

الزمن

يمثل الزمن عنصرا أساسا في بناء العمل السردي بعامة، والرواية "هي فن شكل الزمن بامتياز"[1] وقد تغير بناء الزمن في الرواية الحديثة عما كان عليه في الرواية الكلاسيكية أو الواقعية، إذ "دأب الروائيون الواقعيون على اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي في بناء الرواية"[2].

بينما أخذت الرواية الحديثة في اجتراح أشكال جديدة لبناء الزمن الروائي. وقد أفاض السرديّون في الحديث عن الزمن وقضاياه ومسائله.

الزمن اصطلاحا:

تشكل مسألة الزمن محورا جوهريا في العديد من الدراسات، كونه الأشد ارتباطا بالحياة.

"فالزمن مجرد يفعل في الطبيعة ويظل مستقلا عنها، يؤثر في تجارب الانسان الذاتية، وخبراته الموضوعية دون أدنى اكتراث بها. وهو إلى ذلك سيلان لا نهائي، هارب يستحيل القبض عليه أو تمثله تمثلا محسوسا"[3]

كانت للفلاسفة لأسبقية في تناول الزمن، حيث اندفع الفلاسفة إلى التأمل في شتى مجالات الحياة، ومنها الزم، كونه " مادة معنوية مجدة يتشكل منها إطار كل الحياة وحيزه كل فعل وحركة"[4]

هناك من الفلاسفة أمال برغسون(BERGSON) ومن حدد الزمن على أساس ارتباطه بالحياة واستمراره معها أو ما يسميه بالديمومة "والديمومة تعني ببساطة أننا نختبر الزمن كانسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز اختبار الزمن باللحظات المتتابعة والتغيرات المتعددة فحسب بل شيء يدوم عبر التتابع والتغير"[5].

---

[1] – محمد براءة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مجلد 11، ع4، 1993، ص22.

[2] –سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص53

[3] –عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص27.

[4] – الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني، علم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010 ص39.

[5] –نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، الأردن، ط1، 2011، ص37.

يظهر التأكيد على الزمن واستمرارية ديمومته وحركته التي تشهدها الحياة الانسانية بوعيها لما يطرأ عليها من تغيرات تساهم في تحديد صورتها.

والرواية من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالزمن، كما يرتبط بالحياة، ذلك لأن "الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة"[1].

ويلاحظ أن الشكلانيين الروس كانوا من الأوائل الذين اعترفوا بدراسة الزمن في العشرينيات من القرن العشرين، كما أن منطلقها تحديد العلاقات التي تنظم الأحداث وتربط بين أجزائها أثناء تمييزهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فتنبهوا إلى وجود نوعين من الزمن.

أشار توماتشفسكي إلى أهمية الزمن في العمل الروائي وضرورة تحليله انطلاقا من التمييز بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكي.

"ويقصد بالأول افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي أما زمن الحكي فيرى فيه الوقت لقراءة العمل أو مدة عرضه"[2].

فيقوم الأول بدراسة وتحديد الزمن الذي وقعت فيه الأحداث بينما يتعلق الثاني بمدة قراءة النص.

جاء ميشال بوتور (Michel Buttor) أحد رواد الرواية الجديدة في فرنسا 1964 برؤية جديدة لتقسيمات الزمن، حيث قام بإحصاء ثلاثة أنواع من الأزمنة في الخطاب الروائي وهي: "زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب"[3].

فزمن المغامرة يعني الزمن الذي وقعت فيه أحداث معينة، تكون قد استغرقت عدة سنوات، فيختارها الكاتب لينتقل بها إلى العالم المتخيل، ويقدمها بشكل مختصر وهو ما يمثل زمن الكتابة، أما زمن القراءة فيعني المدة التي تستغرقها قراءة هذا العمل.

ورغم ما قدمه الشكلانيون من دراسات حول الزمن، إلا أنها تطورت في الستينيات من القرن العشرين مع البنيويين الذين قدموا دراسات جادة للزمن وخرجوا منها بنتائج قيمة.

---

[1] – الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص40.

[2] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص70.

[3] – مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية ، بيروت، ط1، 2004، ص49.

نبدأ بزعيم الاتجاه رولان بارت، الذي أثار قضية الزمن السردي وأعلن بأن " أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص، وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي... كما أكد على أن المنطق (السياق) السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، أن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي من الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام.[1]

أي أن الزمن الحقيقي لا يوجد إلا في الواقع بنظام مرجعي معين، أما الزمن السردي فيختلف عن الواقعي ولا يظهر إلا من خلال الخطاب، والنص هو الذي يبرزه من خلال دلالاته وسياقه.

وقد ميز تودوروف في (مقولات السرد) عام 1966 بين زمن القصة وزمن الخطاب ورأى أن "زمن القصة متعدد الأبعاد، بينما زمن الخطاب خطي"[2] . أي أن الأحداث في القصة تروى وفقا لزمن الاتجاهات أما في الخطاب فتروى وفقا لزمن خطي يسير تبعا لتسلسل الكلمات في السياق.

توصل تودوروف إلى ان الرواية تحتوي على نوعين من الأزمنة.

1. **أزمنة خارجية:** وهي زمن السرد وهو زمن تاريخي، وزمن الكاتب، وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، وزمن القارئ وهو زمن استقبال المسرود، حيث تعد القراءة بناء النص.
2. **أزمنة داخلية:** وتتمثل في زمن النص، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها الرواية، وزمن الكتابة وزمن القراءة"[3].

فالأزمنة الخارجية تتعلق بالسياق الخارجي المحيط بالنص والتي قد تساهم في بناءه، بينما الأزمنة الداخلية تختص بالعالم التخيلي، أي ما يجري على متن الرواية.

دراسة تودوروف ماهي إلا امتداد لدراسة الشكلانيين غير أنه تجاوز هذه الدراسة بإضافة زمن الكتابة الذي يتجلى في القصة التي يروي بها الراوي، والمدة التي استغرقتها كتابتها، وزمن القراءة الذي يحدد إدراك العمل ككل"[4] .

---

[1] – ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص111.

[2] – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص103.

[3] – المرجع نفسه، ص103.

[4] – ينظر: الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص47.

انطلاقا من هنا أصبحت ثنائية زمن القصة وزمن الخطاب أهم ما يميز السرد الأدبي، وقد اكتسبت بعدا جديدا مع جيرار جينيت الذي قدم نظرة شاملة للزمن. انطلق فيها من التمييز بين زمنين هما: "زمن الشيء المروي وزمن الحكي الذي يقابله عند اللسانيين زمن الدال وزمن المدلول، وماهما ببساطة إلا زمن الحكي وزمن القصة."[1]

واقتضت الضرورة عندها لدراسة النظام الزمني من دراسة العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية(الكاذب) ، وفقا لتحديد ثلاث صلات أساسية هي:

"الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، والصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة لرويتها في الواقع، ويعني صلات السرعة وصلات التواتر... أي العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية"[2]

مما يعني أن دراسة الزمن الروائي يقتضي المقارنة بين ترتيب المقاطع الزمنية في القصة بما يقابله من ترتيب نفس المقاطع في الخطاب حتى يتم اكتشاف زمن الأحداث في العمل الروائي.

ميز بينيفيست(BENVENISTE) بين مفهومين للزمن:

1. **الزمن الفيزيائي للعالم:** وهو خطي ولامتناه.... وهو المدة المتغيرة والتي يقيسها كل فرد حسب هواه وأحاسيسه، وايقاع حياته الداخلية.

2. **الزمن الحدثي:** وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث"[3]

وكان بنفست قد أعطى أيضا بعدا جديدا لما قدمه الشكلانيون الروس من خلال دراسته لنوع آخر من الزمن، وهو الزمن اللساني أثناء بحثه عن الأزمنة في الفعل الفرنسي، وتوصل إلى مستويين مختلفين للتلفظ:

"الحكي الذي يتميز بحكي أحداث الماضي، حيث يتم تقديم أحداث أو أفعال تقع في زمن ما بدون تدخل المتكلم في الحكي، والخطاب الذي يعني كل ملفوظ يشترط باثا

---

[1] – الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص47،48.

[2] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص46،47.

[3] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص64.

ومستقبلا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بأية طريقة"[1]. حيث يتم التمييز بين أزمنة الأفعال انطلاقا من علاقة المتكلم بملفوظه.

وقد قدم الباحثون من أصحاب الرواية الجديدة نزعة تجديدية في اهتمامهم بالزمن الروائي، يمكن بلورتها في قول آلان روب غرييه (ALAN GHAIAH) "بأن الزمن قد أصبح منذ أعمال بروست وكافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة، بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التي لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره"[2]

انفتحت الرواية الحديثة على عدة أشكال زمنية، ذلك لأن الزمن يتسم بالمروتة، والروائي حر في تشكيل زمنه بكسر التسلسل المنطقي، وبناء زمنه الخاص ليخلق منه نصا ابداعيا جديدا ومتميزا ببنيته الزمنية ليتم التأكيد على "أن الرواية هي شكل زمني بامتياز لأنها تستطيع أن تلتقطه في تجلياته المختلفة الميثولوجية والدائرية والبيوغرافية والنفسية"[3]

عموما هذه لمحة عن مفهوم الزمن وتقسيماته، حيث كان محل اهتمام النقاد والباحثين الذين تناولوه بالشرح والتحليل، وهذه الدراسات في مجملها تؤكد على أن هناك أزمنة خارجية تتصل بالسياق الخارجي المحيط بالنص، وأزمنة داخلية تخص السياق اللغوي لعالم النص المتخيل، وعلى القارئ أن يتنبه لهذه التقسيمات أثناء دراسته لبنية الزمن في العمل السردي.

وباختصار لمفهوم الزمن: فهو مقياس حركة الوجود في العمل الحكائي والذي يتضمن المسافات والأحداث والترتيب والسرعة والتباطؤ، والتي من خلالها يتم شعور العناصر الرئيسية بالزمن داخل السرد.

المفارقات الزمنية

إن دراسة الترتيب الزمني تطلعنا على ما قام به الراوي من تدخل في نظام ترتيب أحداث الحكاية حين نقلها إلى عمله الروائي، ويمكننا أن نحدد أهم هذه التدخلات في عمليتين، هما الاسترجاع والاستباق، وقد أطلق عليهما جيرار جينيت مصطلح المفارقات

[1] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص65.

[2] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص112.

[3] – مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص36.

الزمنية: "ونحتفظ بمصطلح المفارقة الزمنية الذي هو مصطلح عام للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين"[1]

أولا: الاسترجاع: (analepsies) :

الاسترجاع تخليد سردي قديم، "نشأ في الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي وتطور بتطويرها ثم انتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي"[2] وقد تعددت المصطلحات التي أطلقها الدارسون على هذا الإجراء السردي مع اتفاقهم على مؤداه ومفهومه، فقال جيرار جينيت "وندل بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[3]

بينما اختار معجم السرديات مصطلح الارتداد، وجاء فيه:

"والارتداد هو سرد لاحق لحدث سابق للحظة التي أدركتها القصة"[4] واختار محمد الخبو مصطلح الاسترجاع، وهو يتمثل عنده في "إيراد حدث سبق النقطة الزمنية للحكاية التي بلغها السرد، أي ما يذكر بعد وقوعه"[5]

يتضح من هنا أن الدارسين اتفقوا على مفهوم هذه الحركة السردية وآلياتها بينما اختلفوا في التسمية أو الاصطلاح.

وعند ملاحظة الترجمات العربية للمصطلح نجد أن الاسترجاع والارتداد أقرب الترجمات دلالة على آلية عمل هذا الإجراء السرد لكن اختيار الاسترجاع دون الارتداد، ذلك لأن مصطلح الاسترجاع أقرب دلالة على الوظيفة التي يؤديها والآلية التي تعمل بها، كما أنه يحيل إلى العملية الذهنية للراوي الذي هو مدار مجمل الاجراءات السردية، فالراوي حين يقدم على الخروج عن التتابعية الزمنية للأحداث باستحضاره حدثا سابقا على النقطة التي توقف عند السرد، فهو إنما يسترجع حدثا ما عند هذه النقطة السردية تحديدا، وذلك لغاية سردية أو دلالية يضمرها، وبالتالي فإن مصطلح الاسترجاع يبدو أكثر ارتباطا بفعل الراوي

---

[1] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص51.

[2] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص121.

[3] – جيار جينيت، مرجع سابق، ص51.

[4] – محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر ، تونس ط1، 2010، ص17.

[5] – محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صامد للنشر والتوزيع، تونس، 2003، ص89.

ومسلكه السردي، في حين إن مصطلح الارتداد لا يحمل هذه الدلالة ولا يتمحض لها بدقة كافية، بل يحيل إلى ارتداد السرد ذاته وليس إلى الراوي الذي هو الفاعل لذلك كله.

ربما أن حركة الاسترجاع واحدة من المفارقات الزمنية فلابد من اتخاذ نقطة زمنية افتراضية يتحد عندها زمن الحكاية وزمن الخطاب، وقد سماها جينيت درجة الصفر "التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة، وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية"[1] تشكل هذه المفارقات "مستوى زمنيا فرعيا بالنسبة إلى السياق الذي تندرج فيه"[2] يسمي جينيت هذا السياق القصة الأولى أو الأولية، كما في الترجمة العربية لكتابه[3]، ويسميها معجم السرديات القصة الابتدائية[4].

يجدر قبل البدء في تفصيل أنواع الاسترجاع أن نوضح مصطلحان سرديان لهما ارتباط وثيق بالمفارقات الزمنية وهما السعة والمدى.

- السعة: هي "المدة التي تستغرقها المفارقة الزمنية من انفتاحها إلى انغلاقها"[5] أي المدة المدة الزمنية التي تغطيها المفارقة وتستغرقها الأحداث المروية فيها، من بدايتها إلى توقفها.
- أما المدى: فهو " المسافة الزمنية التي تفصل الارتداد أو الاستباق عن اللحظة التي توقفت فيها الحكاية، لتفسح في المجال للمفارقة الزمنية"[6] وعلى هذا فالمدى يعني: مقدار المدة الزمنية الواقعة بين لحظة توقف السرد والحدث الذي قفزت إليه المفارقة.

والسعة والمدى مصطلحان من وضع جيرار جينيت الذي وضح مفهوميهما بقوله "يمكن الفارقة الزمنية أن تذهب الماضي بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة، أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية، سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أولا قليلا وهذا ما نسميه سعتها"[7]

---

[1] – جيرار جينيت : خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص47.

[2] – محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص17.

[3] – ينظر جيرار جينيت: مرجع سابق ص60.

[4] – يظر محمد القاضي وآخرون ، مرجع سابق مرجع سابق، ص17.

[5] – المرجع نفسه ، ص255.

[6] – المرجع نفسه، ص379.

[7] – جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص59.

يأتي الاسترجاع على ثلاثة أنواع هي الداخلي والخارجي والمختلط، وتأتي هذه التصنيفات "اعتمادا على موقعه من المجال الزمني للقصة الابتدائية"[1] أي بالنظر إلى وقوع مدى الاسترجاع داخل الإطار الزمني
للقصة الأولية أم خارجه، ولكل نوع من أنواع الاسترجاع حالات وصور.

أولا : الاسترجاع الداخلي:

وهو الاسترجاع الذي تقع سعته من انفتاحه إلى انغلاقه داخل المجال الزمني للقصة الأولية، بمعنى أن مدى الاسترجاع يقع داخل الحدود الزمنية التي تدور في اطارها القصة الأولية وليس خارجها، بأن تكون الأحداث المستعادة سابقا لنقطة توقف السرد دون أن تخرج تماما عن المحيط الزمني للقصة الأولية.

ينقسم الاسترجاع الداخلي إلى:

- **الاسترجاع الداخلي المضمن في الحكاية:** أي عندما يكون مضمون الاسترجاع متصلا بمضمون القصة الأولية، ويصف جينيت هذه الاسترجاعات بأنها "مثلية القصة"[2]. وللاسترجاع المضمن حالتان، الأولى أن يكون تكميليا متمما، ويسمى إحالة أيضا، وهذه الإحالة "تضطلع بسد فجوة سابقة في الحكاية"[3]. والثانية: الاسترجاع التكراري، ويسمى التذكير، وذلك حين يعود السرد إلى رواية حدث سبق ذكره
- **الاسترجاع الداخلي غير المتضمن في الحكاية:** ويختلف مضمونه القصصي عن مضمون القصة الأولية، ويصف جينيت هذه الاسترجاعات بأنها "غيرية القصة"[4].

ثانيا: الاسترجاع الخارجي:

وهو الذي تكون سعته خارج الإطار الزمني للقصة الأولية، وفيه يعود مدى الاسترجاع إلى فترة زمنية تقع خارج زمن القصة الأولية التي توقت حين انفتاح مفارقة للاسترجاع.

ثالثا: الاسترجاع المختلط:

في هذا النوع من الاسترجاع تكون بعض السعة داخلا في المجال الزمني للقصة الأولية وبعضها خارجية

---

[1] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مرجع سابق ص17.

[2] – ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص62.

[3] – محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات ، مرجع سابق، ص18.

[4]– ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق ص31.

- التقسيم السابق للاسترجاع يعتمد في الأساس على المدى، وهناك تقسيم آخر يستند إلى السعة فحسب، عليه يأتي الاسترجاع على ضربين .

الأول: الاسترجاع التام، وذلك حين تنغلق سعته في النقطة نفسها التي توقفت عندها القصة الأولية لتفسح المجال، وهذا في حال كان الاسترجاع داخليا أو مختلطا، أما الاسترجاع الخارجي فإنه يكون كاملا متى انغلقت سعته بالانضمام إلى ذات المنطلق الزمني للقصة الأولية.

الثاني: الاسترجاع الجزئي ، ويكون في عكس الحالات السابقة، أي إذا انغلق الاسترجاع الداخلي أو المختلط ولم ينضم إلى النقطة الزمنية التي توقف عندها القصة الأولية، أن عندما يختتم الاسترجاع الخارجي بإضمار ولا ينضم إلى القصة الأولية.

وللاسترجاع وظائف سردية يصطلح بأدائهاُ ناء النص السردي، من أهمها تكميل ثغرات القصة الأولية وتعزيز بعض تفاصيلها.

ثانيا: الاستباق (Prolepse):

هو الشكل الثاني لعلاقة الترتيب، وهو أقل ورودا في الأشكال السردية من الشكل الأول(الاسترجاع)، ويكثر مجيئه في الحكي بضمير الأنا، حيث "الحكاية بضمير المتكلم ، احسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى"[1] ويدل الاستباق على "كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما"[2] أو كما يعرفه برنار فاليط بأنه "يعني سرد حدث مستقبلي بالتكهن به "[3]

وقد قسم جيرار جينيت الاستباق إلى أقسام تشبه أقسام الاسترجاع وتتنوع تلك الأقسام بالنظر إلى موقع المفارقة الزمنية من الإطار الزمني للقصة الأولية، وهي على النحو الآتي:[4]

أولا : الاستباق الداخلي:

وهو الذي تقع سعته داخل الحدود الزمنية للقصة الأولية ويأتي نوعان:

---

[1] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص76.

[2] – مرجع نفسه، ص51.

[3] – مرجع نفسه، ص84.

[4] – سعيد يقطين، القراء والتجربة ، دار الثقافة، الدار البيضاء ، ط1، 1985، ص50-55.

- استباق داخلي مضمن الحكاية: وذلك إذا روى مضمونا قصصيا متصلا بمضمون القصة الأولية، ويسمي جينيت هذه الاستباقات مثلية القصة.[1]

وللاستباق المضمن في الحكاية صورتان:

الأولى: استباق متمم يسد مقدما ثغرة لاحقة في الحكاية.

الثانية: استباق تكراري تنبؤي يشير إلى حدث سيروى لاحقا.

- استباق داخلي غير مضمن في الحكاية: ويسرد الاستباق في هذا النوع محتوى قصصيا يختلف عن المحتوى القصصي للقصة الأولية. وهذه الاستباقات هي التي سماها جينيت غيرية القصة[2].

ثانيا: الاستباق الخارجي:

وهو الذي تقع خارج المجال الزمني للقصة الأولية

ثالثا: الاستباق المختلط:[3]

ويكون بعض سعته واقعا داخل المجال الزمني للقصة الأولية وبعضها خارجه ويضع جينيت تصنيفا آخر للاستباق حسب السعة، ويأتي على نوعين:

الأول: استباق تام، ويكون الاستباق الداخلي أو المختلط تاما في حال امتدت السعة حتى انغلاق الحكاية في القصة الأولية، كما يكون الاستباق الخارجي تاما إذا ما انغلقت سعته بالانضمام إلى النقطة الزمنية التي توقفت عندها القصة الأولية. وهذا النوع الأخير قليل الحدوث في النصوص القصصية بعامة.

الثاني: استباق جزئي: وذلك إذا انغلق الاستباق الداخلي، أو المختلط قبل أن ينضم النقط الزمنية التي توقفت عندها القصة الأولية، أما الخارجي فيكون جزئيا إذا انغلق بإضمار أو حذف ولم ينضم إلى القصة الأولية.

كما ميز جيرار جينيت بين شكلين رئيسين للاستباق، ويمكن الاختلاف بينهما في الوفاء بما أخب عنه الراوي –صراحة أو ضمنا– من أحداث سوف تقع في مستقل السرد، فإذا أخبر الراوي عما هو متوقع أو محتمل الحدوث ظنا فهذا يسمى (بالتمهيد) .

---

[1] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص79.

[2] – المرجع نفسه، ص79.

[3] – ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص54.

أما إذا أخبر عن وقوعه صراحة وأخذ على عاتقه تحقيق هذا الإعلان الذي صرح به حاضر السرد فإنه يسمى (إعلانا)، ومن ثم "فالطليعة(التمهيد)-خلافا للإعلان- ليست في مكانها من النص، مبدئيا إلا بذرة غير دالة لن نتعرف على قيمتها البذرية إلا فيما بعد، وبكيفية استعادية"[1].

كما أضاف إلى هذين الشكلين (الخداع الاستباقي)، وهو الذي "يستند إليه المؤلف فيخدع قارئه وهو يعرض عليه أحيانا طلائع أو خدعا"[2].

يؤدي الاستباق وظائف متعددة في العمل الروائي، إذ يقوم بالتمهيد لحدث ما أو يشكل توقعا أو نبوءة لحدث لاحق أو يسد فجوة لاحقة في السرد.

ثانيا: التقنيات السردية:

الحركة السردية هي المظهر الأساسي لضبط إيقاع السرد، وقد التفت إليها المنظرون لاستحالة وجود حكاية متواقتة، يتساوى فيها زمن القصة مع زمن الحكاية، إذ ينتج عن حكي قصة حدثت بالفعل مفارقة زمنية بين "الزمن الذي يمكن ان تستغرقه الأحداث في الواقع بالوقت الذي تتطلبه قراءة هذه الأحداث، وهذا العامل يؤثر في سرعة إيقاع السرد، وفي الاحساس الذي يتولد فينا بأن الرواية سريعة الحرة أو بطيئتها"[3].

وقد انقسم المشتغلون بالسرد على تصنيف الحذف مع الوقفة والمشهد مع الاجمال وذلك على حسب معيار السرعة، أو على تصنيف الحذف مع المجمل والمشهد مع الوقفة على حسب المقياس الكمي للنص، ويرى الباحث أن التصنيف الثاني هو الأنسب لأنه يجمع الأشكال المتوافقة بعضها مع بعض، وذلك على عكس التصنيف الأول، والذي يضم الاشكال المتقابلة في سياق واحد.

1. الخلاصة Sommaire:

يعرفها النقاد بأنه: جمع سنوات برمتها في جملة واحدة"[4]، أو "السرد في بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو اقوال"[5].

---

[1] – برنار فاليط: النص الروائي (تقنيات ومناهج)، تر: رشيد بنحدو-المجلس الأعلى للثقافة-، ط1، ص110-111.

[2] – المرجع نفسه، ص84.

[3] – ديفيد لونج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، العدد(288)، ط1، 2002، ص21.

[4] – تزيفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، المغرب، 1990، ص79.

[5] – جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص109.

الخلاصة مع الحذف إذن من أدوات الرقابة العاملة في الجهاز الانتقالي"[1]، يعملان معا على عرض ما هو جدير بالاهتمام القارئ، وظيفته الأولى هي العمل على الوصول مباشرة للب الحدث وبؤر السرد، يشكلان بوجودهما الضامن الحقيقي لعنصر التكثيف والتركيز المطلوبين في الرواية.

2. الحذفL'éllipse / الاضمار:

ويتمثل في "الأحداث التي يتصور وقوعها دون أن يتعرض النص لذكرها، وبذلك فهو السرعة القصوى التي يتخذها السرد"[2]، ويرى عبد الوهاب الرقيق أن:" الحذف تقنية يستخدمها المبدعون على اختلاف انتماءاتهم، فهو السكوت في الموسيقى والتخفيف في السرد السيميائي، ولذلك فهو مفهوم عريق في البلاغة لأنه حدى وسائل تكثيف الخطاب الأدبي شعرا ونثرا.

وفي الشعر التقليدي لأنه يسمح بتجنب تكرار البديهي من المعطيات في الكلام الشفوي، فضلا عن أنه علامة على مظهر سلوكي في شخصية المتكلم وهو الكسل"[3].

يميز جيرار جينيت ثلاث أنواع:

الأول:

الحذف الصريح:" هو الحذف الذي يعلنه النص"[4]، وذلك بإحدى طريقتين:

أ. إشارة صريحة معلنة إلى مقدار الزمن المحذوف" الأمر الذي يماثلها مع مجملات سريعة جدا من نمط: مضت بضع سنين"[5].

ب. حذف مطلق أو خالص، وهو ما وصفه حينيت بأنه درجة الصفر والنص الحذفي"[6]، وتأتي الإشارة غلى النص المحذوف عند استئناف القصة كأن تقول: بعد ذلك بسبع سنوات.

الثاني:

---

[1] – عبد الوهاب الرقيق، في السرد، مرجع سابق، ص55.

[2] – أحمد بكر، السرج في مقامات بديع الزمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، ص97.

[3] – عبد الوهاب الرقيق، مرجع سابق، ص49.

[4] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مرجع سابق، ص30.

[5] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص118.

[6] – المرجع نفسه، ص118.

الحذف الضمني: والمحذوف الضمني "هي تلك التي لا يصرح النص بوجودها بالذات، والتي انما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية"[1].

الثالث:

الحذف الافتراضي:" وهو الذي لا يمكن تعيين موضعه من الحكاية ولكن قد ينبه غليه بعد فوات الأوان"[2]، يشكل هذا النوع من الحذف حالة من حالات الاسترجاع التكميلي الذي يسمى إحالة، ويقوم بسد فجوة سابقة في القصة"[3]، وتأتي الاشارة إلى هذا النوع الافتراضي لغرض استيفاء تقسيمات الحذف فحسب، ولن يشار إليه عند تحليل النماذج.

د. المشهد :Scéne

يحتل المشهد موقعا متميزا بين الحركات السردية الأربع التي تدرس ضمن سرعة السرد، فإذا كان الحذف يشكل الحركة الأسرع بإسقاط جزء من الحكاية، والمجمل يطوي عددا من الأحداث في ملفوظ واحد، والوقف يعطل حركة السرد ويعلق الحكاية، فإن المشهد يقوم في مقابل تلك الحركات الثلاث بضبط تقريبي لسرعة زمن الحكاية وزمن الخطاب، إذ يتطابق فيه الزمنان ويتعادلان "تعادلا حرفيا"[4].

يطلق مصطلح المشهد على "مواضع القص المفضل الذي قد ينطوي على الوصف أو الحوار"[5].

تبعا لهذا التعريف فالمشهد عبارة عن قص أو هو فترة زمنية قصيرة يمثلها الراوي او السارد في مقطع نصي مطول ففيه يذكر الراوي الأحداث ويستقصيها بكل تفاصيلها.

ويقصد بالمشهد:" المقطع الحواي حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام إلى الشخصيات فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة دون تدخل السارد"[6].

---

[1] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص119.

[2] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مرجع سابق، ص30

[3] – ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص119.

[4] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت، 1992، ص218. ص218.

[5] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مرجع سابق، ص394.

[6] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص94.

يكون المجال هنا واسعا أمام الشخصيات للتعبير عن مواقفها وآرائها.

3. الوقفة pause:

في الوقفة يتنامى زمن الحكي على حساب زمن السرد، ولذلك فالوقفة هي نقيض الحذف لأنها:" تقوم خلافا له على الابطاء المفرط في عرض الأحداق، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، فاسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات[1].

وقد عرف النقاد الوقفة بأنها:" التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف أي الذي ينتج عن مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية[2]، إذن في الوقفة "يتعطل السرد ليحل محله مقطع طويل توصف فيه مدينة من أعلى هضبة بانورامية، فيوقف القارئ قرائته ويقفز على هذه الصفحة[3].

وهكذا يجمع المشتغلون في السرد على أن زمن السرد يطول ويمتد على حساب زمن الحدث المتوقف، فالراوي" عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية أو يرى من الصالح قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث[4]، ولذلك يرى د ناصر عبد الرزاق أن الوقفة هي حالة السكون التي "يعلو فيها محور السكون على محور الحركة، وليس غريبا أن يكون هناك تنازع نصي بين هذين المحورين، ما بين هجوم ودفاع طبيعي أن يتغلب محور الحركة في النهاية حين يكون العمل فنيا لأن الحركة هي جوهر السرد"[5].

وللوصف وظيفتان في الرواية "أولاهما تحصيلية، وقد كان النقد القديم يعد الوصف حلية للأسلوب، ولكلما كان هذا الوصف دقيقا ومسهبا كلما عد هدنة في القصة ومتعة ورواحا من الأحداث، أما الوظيفة الثانية للوصف فهي التي يشير إليها النقاد عادة اليوم لأنها فرضت

---

[1] – عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي فصول، ع2، صيف 1993، ص14.

[2] – سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 1986، ص86.

[3] – برنار فاليط، النص الروائي، مرجع سابق، ص112.

[4] – سمير المرزوقي وجميل شاكر، مرجع سابق، ص86.

[5] – ناصر عبد الرزاق الوافي، القصة العربية، عصر الابداع (دراسات للسرد القصصي في القرن الرابع هجري=، دار الوفاء، ط2، 1996، ص159.

نفسها منذ بلزاك تقريبا على أنها من أهم التقاليد القصصية وهي ذات طبيعة تفسيرية ورمزية معا، فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسهم وأدواتهم وأثاث بيوتهم تكشف عن تركيبهم النفسي وتبرره أيضا، أما الوصف فهو على العكس من ذلك يقف عند الأشياء والأشخاص كعناصر متجاورة متعاصرة ويراها كمشاهد فكأنه يلغي الزمن من حسابه ويعتد بالمكان وحسب"[1].

4. التواتر La fréquance:

التواتر أو التكرار هو أحد المظاهر الأساسية لزمنية السرد التي لم يلتفت إليها نقاد ومنظرو السرد كما يذكر جيرار جنيب، وتقوم الفكرة الأساسية لهذه الظاهرة على ملاحظة العلاقة بين الملحوظ السردي والحدث المكاني "فيبين هاتين القدرتين للأحداث المسرودة من القصة والمنطوقات السردية من الحكاية على التكرار يقوم نسق من العلاقات يمكننا رده قبليا إلى اربعة أنماذ تقديرية بمجرد مضاعفة الامكانين المتواترتين من الجهتين ألا وهما: الحدث المكرر أو الحدث غير المكرر والمنطوق المكرر أو غير المكرر"[2].

وتعد د.أمينة رشيد هذه المقولة "من أهم المقولات الثلاث رغم تجاهلها عند مطبقي منهج جينيت ربما لصعوبة التعامل معها على عكس امكانية التقسيم الآلي الذي تسمح به حقولنا النظام والمدى، فينتمي الاستيراد إلى النظام والمدى معا، وتتجاوزها عبر شيوعه وتسلله في شامل النص"[3].

وكما يوضح د. صلاح فضل فإن" الفرق بين هذه الأحوال لا يخضع بمجرد إمكانيات التعميم والتجريد بقدر ما تؤدي وظائف أسلوبية في بنية الزمن ذاتها، فتشير إلى تغير في المنظور أو اختلاف في التفاصيل وإيقاع الأحداث بالنسبة لما يقابلها من مساحات سردية"[4]، ومن خلال فك الاشتباك بين الحدث والقول يمكن الخروج بأربعة أنماط من علاقات التواتر هي:

---

[1] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط2، 1992، ص440-441.

[2] – جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص13.

[3] – أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، ص25.

[4] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص305.

4-أ-التواتر الفردي:

ومعناه أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، وصيغته الرياضية (ح1/ق1)" [1]، وهذا النمط شائع في كل مستويات السرد لأنه من العادة والسواء بما لا يمكن الخروج عليه أو تجاوزه، فالأحداث السردية التي يحكيها الراوي لا يمكن تكرارها جميعا وإلا أصبح الفعل عودا على يده لا نهاية له أو بداية.

4-ب-التواتر التفردي الترجيعي:

"أن يروي مرات لا متناهية وقع مرات لا متناهية، وصيغته الرياضية (ح ن/ق ن) [2]، ويرى جيرار جينيت أن هذا النمط يرتد إلى الشكل السابق "مادامت تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه – حسب تماثل قد يتبع رومان جاكبسن بأنه أيقوني التوافق مع تكرارات القصة، ومن ثم فالترفدي لا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين بل يتساوى هذا العدد"[3].

حيث أن هذا الشكل يلجأ فيه الراوي إلى حكي مرات كثيرة ما حدث مرات كثيرة، فقد يتبع الحدث مرتين او ثلاث أو أربع مرات فيحكيه الراوي بنفس عدد مرات وقوعه أي يحكيه مرتين لأنه حدث مرتين أو يأو يحكيه ثلاث أو أربع مرات.

التواتر الترددي:

ومعناها "أن يروي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية (ح1/ق ن) [4]" أي أن الملفوظ السردي الواحد يحمل دلالة حدوث الفعل المتكرر، ولذلك يرى سمير المرزوقي وجميل شاكر أن في هذا الصنف من النصوص يتحمل مقطع نصي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية"[5]

---

[1] – جيرار جينيت، خطاب الرواية، مرجع سابق، ص13.

[2] – المرجع نفسه، ص13.

[3] – المرجع نفسه، ص13.

[4] – المرجع نفسه، ص131.

[5] – سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص83.

وتختلف الوظائف الفنية في هذا النوع من التواتر عن غيرها من الأشكال السابقة، "إذ يغلب على هذا النوع عدمك الرغبة في التطرق إلى تعدد الرؤى لأن المقصود هو المغزى فقط أو دور الحدث نفسه في تركيب المبنى الحكائي للنص"[1].

ولا غرابة أن يتتبع هذا النوع من التواتر في شتى الأشكال القصصية التي تعتمد على عنصر التكثيف اللغوي والفني في قصص تسقط الكثير من الفترات الزمنية المسكوت عنها أو في التعبير عن لوازم سلوكية وحياتية في تركيب الشخصية ولذلك دائما ما تعتبر الشخصية أو الراوي عن وقوع الكثير من الأحداث المتكررة في ازمان مختلفة في جملة واحدة أو في ملفوظ واحد.

4-ج-التواتر التكراري:

ومعناها:" أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن/ ق 1) [2]، ويرى د. عبد الرحيم الكردي ان هذا التكرار يعد سمة أسلوبية تدل على الانحراف لأن" الأمر السوي أن يذكر الحدث الواحد مرة واحدة في السرد، لكن ذكره مرتين أو ثلاثا أو أكثر يدعوا إلى تقريب الحدث وإلى إثارة قضايا ودلالات زائدة عن مجرد الرغبة في توصيل مضمونه، تخرج من الأخبار عن الفائدة إلى لازم الفائدة"[3].

ويرى د.مراد عبد الرحمن مبروك أن لهذا النوع من التواتر أكثر من اسلوب فهو "رواية حدث واحد بأكثر من اسلوب أو أكثر من وجهة نظر، أو باستبدال الراوي الأول براو آخر، ومن ثم يتكرر الحدث الواحد بأكثر من طريقة وفي أكثر من مستوى زمني، اي تتعدد المستويات الزمنية السردية حول حدث واحد[4].

وذلك حين يروي الحدث من خلال رؤية شخصية مختلفة في كل مرة يتكرر فيها لقضاء جوانب أخرى من الحدث لم تكتشف أثناء رواية الشخصيات الأخرى للحدث ذاته، كما قد

---

[1] – عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1، 1992، ص348.

[2] – جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص131.

[3] – عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص344.

[4] – مراد عبد الرحمن مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرواية النسوية نموذجا)، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية، العدد (100)، ط1، ص3.

تتكرر رواية الحدث من خلال راو واحد لرصد تأثيرات الحدث وانفعالات شخصيات الرواية به.

أهمية الزمن :

الزمان بنية أساسية في العمل الروائي لأنه لا يمكننا تصور قصة أو رواية، أو حكاية خيالية خالية من هذه البنية المحورية في العملية السردية، فكل خطاب روائي يرتبط بالزمن فهو يشمل حياة الكائن الحي بما فيها من حركة مستمرة ونشاط.

فالنص الروائي لا يمكنه أن يقوم إلا عندما ترتبط عناصره بعامل الزمن الذي يشكل البنية الخطية له، والتي تجعل اللاحق يرتبط بالسابق على عكس التصور التقليدي.

الزمن في الرواية يخلق الاستمرارية السردية.

يشكل الزمن في الرواية مركز استقطاب بما له من فاعلية وجمالية فنية من شأنها أن تبلور شعرية النص الأدبي الذي تأسس عبر ما يسمى في النقد المعاصر بالارتياح، وتعود هذه الفاعلية الابداعية التي يكرسها الزمن داخل النص الروائي إلى طبيعة الأدب ذاته هي إعادة تركيب للوجود تريد أن تنفعل بالزمن، والرواية ليست مجرد للواقع بل هي ككل الأعمال الفنية المغالية للزمن.

المفارقات الزمنية:

الاسترجاع: هو عملية سردية تتمثل في إيراد السارد حدثا سابقا على النقطة الزمنية التي بلغها السارد ويتم إما بطريقة السرد التقليدي بأن يعود راوي الأحداث إلى رواية الأحداث الماضية التي وقعت قبل بدء أحداث الرواية، أو قبل بدء الأحداث التي ترويها. وهذا الاسترجاع له وظائف كأن يعطي إطارا مكانيا للحدث، أو يعطي ماضي شخصية ما، أو أنه يعلم المروي له ابتداء السرد وما يؤول إليه حتى يخلق في نفسه تشوقا لمعرفة الأحداث التي ستعود إليه[1].

أي إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية، إطار، عقدة). إذا فالاسترجاع هو العودة بأحداث القصة أو الرؤية إلى الوراء.

إذا رجعنا إلى رواية "رغوة سوداء" نجد أن الروائي قد أكثر من توظيف هذه التقنيات حيث تظهر بشكل بارز، نجد مثلا: "كان والدك لا يزال تحت وطأة فقد والدتك راحيل، حين غفل عنك قليلا فوجد المهربون فرصة لاختطافك، قضيت الفترة كلها مستعبدا لدى رجل اشتراك لرعاية مزرعته"[2] من خلال هذا المثال أراد الروائي أن يسلط الضوء على السبب الذي اتخذته سالبا كحيلة لصالح البطل داوويت ليتمكن من البقاء في مخيم اللاجئين، وذلك بربط الشخصية بين الماضي المؤلم والحاضر، والهدف هو الكشف عن جزء من شخصية داوويت كذلك نجد قول الراوي: "حدثتني عنك..." صمتت قليلا قبل أن تستدرك: "عن قتالك في الجبهة أقصد".

أنقذني استدراكها، فكيف أخبرها ألا حياة لي خارج الجبهة.

---

[1]– ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، (د، ط)، 2009م، ص90.

[2]–حجي جابر: رغوة سوداء، ص22.

لا طفولة في قرية أو مدينة، فتحت عيني في ميادين القتال، وأنا أنتقل من حاضنة إلى أخرى، وكلهن أمي كانت المقاتلات يتناوبن على ربطي بظهورهن، معهن أصعد وأنزل السهل، وأتمدد في الخنادق، أول لعبة كنت أعبث بها هي بندقية كلاشينكوف فارغة"[1].

هنا يخبر البطل عائشة – التي أصبحت حبيبته– عن طفولته وتذكره ماضيه وكيف كانت حياته المأساوية التي حرمته من طفولة عادية تتماشى مع سنه، وهو الشيء الذي فرضه عليه واقعه لأنه كان كما يقول ثمرة نضال، فحرم من العديد من حقوقه.

نجد في رواية "رغوة سوداء" أن حجي جابر يركب روايته من ثمانية وعشرين فصلا مرقمة من دون عناوين، وتجري الأحداث في سواقي هذه الفصول بتداخل لا يخضع للتسلسل الزمني، وبمنظومة سردية بسيطة، يقوم فيها كاتب الرواية الراوي بسرد الأحداث مستخدما الفعل الماضي على الأغلب، مع إدخال فعل الحاضر لخلق مشهدية سنيمائية مع سرده عن شخصيات بطل الرواية وفقا للاسم الذي يتقمصه خلال محاولاته للنجاة بهذا التقمص.

نجد على لسان الراوي: "... رفع داوويت يديه قرب رأسه معتذرا وهو يبتعد مسرعا...، حيث استدار يواصل طريقه ليلحق بالمجموعة وقع بصره على لوحة زرقاء تنير بأحرف عبرية وعربية وإنجليزية بارزة: "مرحبا بكم في إسرائيل"[2].

في الصفحة 56 نجد داوويت يتحدث عن وصوله إلى إسرائيل، وعند بداية مقطع جديد في الصفحة الموالية (57) :" فتح ديفيد عينيه بانزعاج وهو يتفادى بكفه شمس الصباح... لم يفهم سبب صراخ رجل فوق رأسه ومطالبته بالنهوض... كان قد قضى ليلته في العراء مع آخرين، لأن الموظف المنوط به توزيعهم الخيام غادر مع الغروب..."[3].

هنا يعود بنا البطل داوويت ليحدثنا عن مخية اللاجئين في غوندرا وأهم ما اعترضه من مصاعب وإهمال هنا.

الكاتب يدحرجنا بين أحداث متعددة في زمن قصير ومدى أقصر، لأنه يأخذنا إلى إسرائيل ويعود بنا إلى غوندرا في صفحتين متتاليتين، على الرغم من شمول هذه الرحلة على العديد من الأحداث.

---

[1]– حجي جابر: رغوة سوداء، ص106.

[2]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص56.

[3]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص57.

يتخلل هذا سرد بطل الرواية حكايته عن نفسه، في الفصل العاشر ناقلا سرد الرواية إلى تشويق ألف ليلة وليلة، حيث تستمر أنظار مقرر مكتب الموضعية مدهوشة بحكايات "دافيد"، الذي يقرر عند انكشاف استعارته لقصص اللاجئين أمامه أن يرمي نرده بحقيقته.

نجد على لسان البطل: "كنت حينها في السابعة عشرة، رغم أن هيئتي نشي أبي أصغر كثيرا، حشرت مع رفاقي في صندوق شاحنة تسير بنا في رتل طويل من مصوع إلى أسمرا... كنت منتشيا وأنا أتابع ما يجري تمنيت لو أستطيع النزول حتى يختفي بي الناس أيضا، لكن تعليمات القيادة كانت صارمة في ضرورة أن نبقى "نحن" بالذات في الشاحنة حتى الوصول"[1].

هنا خرج البطل عن ماهو مألوف عند اللاجئين، حيث قرر أن يقول للحقيقة في مكتب المفوضية ويسمع الأوروبي شيئا لم يسمعه من قبل.

فاسترجع ماضيه وأخبره عن احتفالات تحرير أسمرا وأنه كان ينتمي إلى صفوف الجيش، لككنه لم يتوج بأن يكون بطل من أبطال هذه الثورة لأنه كان أحد أفراد ثمار النضال.

هذا الاسم في ارتيريا يطلقونه على الأطفال الذين فاجؤوا نتيجة علاقة غير شرعية بين الجنود في جبهات القتال.

حتى في صفوف الجيش لم يكن له الحظ في المشاركة في المعارك، لأن ماضيه لا يسمح بذلك.

نجد الرواية حافلة بالاسترجاع، كان لها الدور المهم في تقديم معلومات عن ماضي شخصية البطل، وبعض الشخصيات الروائية، واعتمد الكاتب هذه التقنية لكي يتحقق التوازي والمسايرة بين الماضي وفهم الحاضر مستندا في ذلك إلى الذاكرة ومخزونها.

الاستباق في الرواية:

الاستباق هو الطرف الثاني من تقنيات المفارقة السردية، والذي يعد إلى جانب الاسترجاع "بمثابة القلب النابض الذي يضمن عملية التواصل بين النص والكاتب"[2]، حيث

---

[1]– حجي جابر: رغوة سوداء، ص84.

[2]– وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل(قراءة في مشروع أمبرتوإيكو النقدي)، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2008م، ص170.

يقوم فيه الكاتب بالاطلاع المستقبل، أي توقع حدوث الشيء قبل وقوعه، فالراوي يعمل على تصوير أحداث قبل وقوعها في زمن السرد وتهيئة القارئ لتقبل الأحداث الآتية ومشاركة في العملية السردية من خلال أفق توقعه.

إذ يأتي الاستباق "بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يرى الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة في حمل القارئ على توقع حدث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات"[1].

يأتي الاستباق في رواية "رغوة سوداء" بشكل لا يقل عن الاسترجاع، وكمثال عن ذلك نذكر الاستباق الذي جاء به الراوي "داري ديفيد ابتسامة زهو لفرط الأثر الذي تركته قصته عند الرجل، تخيل نفسه خارجا عن المكتب وبيده البطاقة الزرقاء، الوقت فقط ما يفصله عن هذه اللحظة"[2]، هذا استباق تمهيدي لوقوع الحدث بطريقة ايحائية وهو من نوع الاستباق المزدوج الذي يجمع بين البنيتين الداخلية والخارجية هذا الاستباق لم يتحقق لأن ديفيد كان يأمر أن تخرج من مكتب المفوضية للاجئين، وهو حامل البطاقة الزرقاء التي تمكنه من النجاة والوصول إلى إسرائيل وممارسة حياته بالشكل الذي لطالما حلم بها، يتمتع بحقوقه كفرد من أفرادها بشكل قانوني يحميه.

لكن حدث ما لم يكن يقع في الحسبان "مد الأوروبي بملف ديفيد إليه بعد أن دمغه بختم الرفض الأحمر وهو يتمنى له التوفيق في حياته وسط إنداغابونا"[3].

كانت خيبة أمل بالنسبة لديفيد لأنه قوبل بالرفض، ولم يتحقق ما استبقه، كمثال آخر: "... هنا بدأ يعصر دماغه؛ من تراه وشى به؟ هل هي جارته في إنداغابونا العجوز صاحبة زوج الأسنان...، وقد رأته هذا الصباح في المقبرة الوطنية؟... أم تراه يكون يعقوب، وقد غلبه الحسد والرغبة في ألا يكون الخاسر الوحيد؟ أم تحدث المفاجأة وتكون سارة هي من أخبرت عنه بعد أن انتهت حاجتها إليها؟"[4].

هذه عبارة عن توقعات ديفيد حول من كشف حقيقته في بيسغات زئيف (إسرائيل) بأنه ليس من يهود الفلاشا.

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص132.

[2]– حجي جابر، رغوة سوداء، ص90.

[3]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص189.

[4]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص229، 230.

كما نجد في قول الراوي: "كانت رحلة يائسة لا تحتمل سوى خاتمتين؛ أما الوصول إلى الوجهة الأخيرة، أو القتل على يد رجال الأمن"[1].

بالإضافة إلى قول السارد: "لم يكن يطلب الكثير، كان يريد أن ينجو فقط، أن يعيش حياة عادية، يصحو وينام، ويحب وينحب ثم يموت في فراشه، لم يكن يطلب أكثر من ذلك"[2].

نلاحظ في المثالين أن الشخصية البطلة طيلة عملية السرد كان يريد النجاة، وهذا ما لم يتحقق في الرواية.

أراد أن يعيش حياة عادية ولم يحالفه الحظ في ذلك، فكانت الحياة قاسية عليه جدا ولم تمنحه معنى الاستقرار.

كان يريد أن يصحو وينام لكنه كان مجبر حتى في أوقات النوم والاستيقاظ سعى وراء الحب لكنها قصة باءت بالفشل بسبب مغادرته وهجرته إلى أرض الميعاد.

في الميعاد الأول يطرح لنا الراوي حجي جابر التوقع الذي دار في مخيلة الشخصية البطلة، إما تحقيق حلمه وهو الوصول إلى أرض الميعاد، ويعيش كما أحب أتمنى أو التوقع الثاني المتمثل في القتل على يد رجال الأمن هناك، وهو ما حدث فعلا يعد جهد جهيد ومعاناة كبيرة، تحقق جزء من حلمه – وهو وصوله إلى إسرائيل– فكان دائما كالرغوة التي كل ما أراد أن يغوص في عمق المجتمعات التي يمر بها سرعان ما يطفو إلى السطح ويصبح كالرغوة (الرفض).

أما الجزء الثاني من توقعه هو ما حدث فعلا وحدد نهاية مسار السرد في الرواية وهي قتله على يد رجل أمن إسرائيلي.

أ– تسريع السرد:

1– الخلاصة: Sommaire

الخلاصة لها عدة مصطلحات، يفضل حميد لحمداني تسميتها "الخلاصة" أما سعيد يقطين وسيزا قاسم فيسميانها "التلخيص"، أما نور الدين السد يطلق عليها مصطلحي "الملخص والإيجاز"، وهي كلها مسميات بمعنى واحد، إذ هي تقنية زمنية يستعملها الروائي

[1]– حجي جابر، رغوة سوداء ، ص52.

[2]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص246.

عندما يريد أن يتناول أحداثا تشمل فترة زمنية طويلة حيث يقوم بإيجازها أو تلخيصها في بضعة أسطر، وقد عبر عنها جيرار جينيت بمعادلة: زمن الحكاية< زمن القصة.
يقصد بها "سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[1].
للخلاصة دور مهم تمثل في تسريع فترات زمنية في الرواية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ.

هذه التقنية لها حضور قوي في رواية "رغوة سوداء" نحاول أن نقف على بعض الأمثلة البارزة فيها فنجد: "ساعات طويلة استغرقتها رحلة المجموعة الأولى من أقصى الشمال إلى العاصمة، طرق معبدة وأخرى ترابية مرت عليها قافلة حافلات (تاتا)"[2].

هنا الراوي استخلص رحلة ساعات طويلة في سطرين ولم يذكر لنا ما حدث في هاته الساعات الطويلة أثناء الرحلة.

كذلك مجد البطل داوويت في حديثه عن "سارة" الفتاة التي التقى بها في إسرائيل وأجرت عليه بحث في تخصصها. يقول: "تحدثت طويلا كيف نشأت في بيت موسيقي وكيف سقاها والدها الموسيقار هذا العشق قبل أن يرحل باكرا، فغدت الموسيقى رابطتها الأبدية به"[3].

حين كانت سارة تقدم نفسها وتعرف بها لداوويت اختصرت طفولتها ونشأتها ومراحل عديدة من حياتها في أسطر معدودة مختصرة ذلك في ولوعها بالموسيقى وأنها ترعرعت في بيت موسيقي وعلى حب الموسيقى.

إلى جانب هذا نجد نموذجا آخر من الإيجاز والمتمثل في: "هذه قصة طويلة ستعرفها مع الأيام، لكن يمكن أن أقول لك إننا أتينا إلى هنا لأسباب مختلفة؛ بعضنا أتى لمجاوزة الأقصى وهؤلاء أطلق عليهم المجاورون، والبعض جاء فقط ليحارب إسرائيل بمجرد أن أعلنت دولتها عام ثمانية وأربعين، هناك أفارقة أقدم جلبهم البريطانيون لبناء سكة القطارات، وحين عادوا إلى بلدانهم سحروا الناس بحكاياتهم عن القدس"[4].

---

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص76.

[2]– حجي جابر، رغوة سوداء، ص11.

[3]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص198.

[4]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء ، ص240.

هذه تعد خلاصة تاريخية لأنها تمثل باختصار أسباب هجرة الأفارقة إلى فلسطين، والتي يقدمها ماريل إلى داوويت (ماريل) هو المسلم الذي اعترضه داوويت في القدس.

2- الحذف:

للحذف عدة تسميات، ترجمته سيزا قاسم بالثغرة، وحميد لحمداني يطلق عليه مصطلح القطع، أما حسن بحراوي يفضل تسميته بالحذف أو الاسقاط.

وإلى جانب هذا يسميه ملاس مختار بالإضمار، وهو "تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[1] يقصد به حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، أو يشير إليها فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف (مرت أسابيع أو مضت سنتين...) وهو نوعان الحذف المعلن: "هو الذي يعلن فيه الكاتب عن الفترة المحذوفة مشيرا إلى المدة الزمنية بالتحديد كأن يقول: مرت ثلاث أسابيع مثلا.

الحذف الضمني: وفيه يسكت الكاتب عن المدة المحذوفة، ويكتفي بالإشارة إليها دون تحديدها كان يقول: مرت عدة شهور"[2].

يغلب على رواية "رغوة سوداء" استعمال الحذف المعلن أكثر من استعمال الحذف الضمني، فنجد في قول الروائي: "وكنا قد دخلنا شهرنا الثالث من الانتظار بلا معنى"[3]، فالحذف هنا جاء محدد بمدة زمنية قدرها 3 أشهر، حيث أن الروائي لم يذكر لنا ما وقع في هذه المدة، وقد يرجع ذلك إلى عدم الاهتمام بعرض التفاصيل الجزئية التي قد تعيق حركة السرد وتسبب الملل للقارئ.

الأمر نفسه بالنسبة للمثال الذي يذكر فيه السارد (فترة من علاقته مع عائشة: "مضى أسبوعان وأنا ألتقي عائشة كل يوم، أتفنن في اختلاق الأعذار كي أتفادى زيارة مطعمهم"[4].

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص156.

[2]- الشريف حبيلة، نبية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص168.

[3]- حجي جابر، رغوة سوداء، ص112.

[4]- ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص122.

كذلك عندما كان داوويت يتحدث عن أيامه في مدرسة الثورة: "حين مد الأسبوع طلبت إذنا للغياب، كان يحق لي يوم واحد فقط في الشهر إلى أن أكمل شهري الثالث لأحصل على عطلة أسبوعية اعتيادية بدت تلك ورطة أخرى"[1].

كما نجد نموذج آخر لهذا النوع من الحذف كالذي جاء على لسان الروائي أثناء حديثه عن البطل داوويت: "مع قرب استقضاء شهره الثالث في تل أبيب"[2].

بالإضافة إلى: "أتم داوود الشهر الأول في ضيافة ماريل"[3].

من طرف آخر نجد حذف يفتقر إلى تحديد صريح للفترة الزمنية التي وقعت فيها مثلا نجد: "كان في نفوس الناس الذين ورغم سهرهم الطويل البارحة عادوا إلى الشوارع"[4].

نجد أن السارد هنا لم يحدد مدة سهرهم واكتفى بوصفه بالطويل وهو ما يسمى حذفا مضمرا.

كما نجد: "فهو عاش أياما كانت فيها هذه الرتابة أقصى أمانيه"[5] هنا أيضا الروائي لم يحدد عدد الأيام.

ويفهم من خلال النقاط المحذوفة، وبعدها تليه المدة التي قدرت ولم يذكر عددها كما في هذا القول: "يا ليقينها... هذا يعني أنها حرمت طوال تلك السنين من اسمها اليهودي... بالمناسبة"[6].

يمكننا القول بأن حجي جابر وظف هذه التقنية لعدم أهمية الأحداث المحذوفة أو لتشويق القارئ، ويترك الحرية له في التخيل، وفتح أبواب التوقع أمامه.

ب- إبطاء السرد:

3- المشهد:" يعني فتة زمنية قصيرة يمثلها الراوي في مقطع نصي طويل"[7].

في المشهد تتحاور الشخصيات فيما بينها معبرة عن رؤيتها أو عن مواقفها تجاه الآخرين.

---

[1]- حجي جابر، رغوة سوداء، ص131.

[2]- ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص135.

[3]- ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص245.

[4]- ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص116.

[5]- ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص246.

[6]- ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص25.

[7]- حسن بحراوي، بنية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص144.

لقد أكثر الروائي من استعمال هذه التقنية، حيث تظهر في رواية "رغوة سوداء" على شكل حوار بين شخصيات الرواية وقد تباينت المشاهد بين الطويلة والقصيرة.

فنجد مثلا على لسان السارد: "داوود... اسمي داوود".

ابتسمت وهي تهمس: "اسم جميل"، فأزاحت عني حرج الكذب وحقنتني بجرأة أكبر، مددت يدي، مدت يدها، وكان لقاء مدويا لكفينا، شعرت أن يدي تشبثت بيدها، ترجوها أن تظل هناك للأبد، يدها السمراء الرقيقة تثير في الحزن لسبب لا أعرفه.

"كفك خشنة".

قالتها وهي تضحك بحياء.

شعرت بوقع كلمتها علي فأعادت احتضان كفي بكفيها، وهي تحاول محو أثر ملاحظتها[1].

عمل السارد إلى إيراد الحوار الذي دار بينه وبين عائشة، فقد ذكر فيه تفاصيل التعارف.

كمثال آخر عن هذه التقنية نجد الحوار الذي دار بين داووي وسارة:

"هل أنت إرتري؟".

هز رأسه إيجابيا قبل أن يعود وينفي بنفس السرعة، علت الحيرة وجهها قبل أن يجيب بنبرة أرادها أن تخرج واثقة:

"أنا من بيتا إسرائيل".

زمت شفتيها وهي تعتذر، وتستدير لتغادر، أحس بالمباغتة، لا يريد لهذا اللقاء أن ينتهي سريعا، لم يشعر بنفسه إلا وقد استوقفها بكذبة مستعجلة حرص أن تكون بالعربية:

"لكني عشت في إرتيريا والسودان، ولي أصدقاء كثر من هناك".

"أمم... لكني أبحث عن لاجئين من إريتريا والسودان لتطبيق بحثي الدراسي، هل يمكنك أن تدلني على أحدهم؟"

خطر أن يتراجع ويخبرها أنه إرتيري، وأنه يصلح تماما لبحثها"[2].

يمكننا القول أن تقنية المشهد الحواري التي اعتمدها الكاتب كانت بارزة في الرواية، وإلى جانب هذه المشاهد التي وظفناها وجدت العديد من المشاهد الأخرى التي جاء لتعطيل السرد

---

[1]– حجي جابر، رغوة سوداء، ص104

[2]– ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص185.

وسير الأحداث، فالغاية من هذه التقنية هو جعل زمن القصة يتطابق مع زمن الحكاية مما يعمل على إبطاء حركة السرد.

4- الوقفة:

هي إحدى عناصر التقنيات السردية، يكون فيها زمن الخطاب أطول من زمن القصة، لأن الراوي يوقف السرد ويشتغل بوصف مكان ما أو الحالة الداخلية والخارجية للشخصيات، بالعودة إلى رواية "رغوة سوداء" نلاحظ توظيف لا بأس به لهذه التقنية، نذكر منها مثلا ما جاء في وصف إحدى الشخصيات "كانت لا تزال تدير ظهرها لي، ويدها اليمنى تمسك بطرف الشال على فمها، خطوت حتى وقفت أمامها تماما، تركت الشال لينزاح ويكشف عن وجهها كاملا، هنا استولت علي ملامحها؛ شعرها القصير الفاحم، سمرة وجهها الشهية النظارة الطبية دائرية العدسات تمنحها شكلا بريئا ومغريا بروز لعظمتي الوجنتين، امتلاء خفيف في شفتها السفلى، أثر جرح صغير في طرف الشفة العليا، حبة خال كبيرة في نقطة التقاء نحرها بأول الصدر. انتبهت لالتهامي تفاصيل وجهها، فعدلت، واستقررت عند عينيها التي أستطيع النظر إليهما كيفما أشاء ودون حرج"[1].

ففي هذا المثال يصف البطل داوويت حبيبته عائشة بجميع مميزاتها الخارجية مثل: الشعر، ملامح وجهها، لون بشرتها، شفتاها، نظارتها وغيرها من الصفات التيس تتميز بها رغبة منه في إظهار ملامح الشخصية للقارئ وأخذ صورة واضحة عنها.

إن الوصف لم يشمل الشخصيات فقط بل امتد لوصف الأمكنة وهذا ما جاء من خلال هذا المثال على لسان الكاتب في وصفه لبيت سارة: "بدا البيت من الداخل مغاير، صالة واسعة بجدران بيضاء سميكة وحواف زرقاء، نوافذ غائرة في الجدار، لوحات وخرائط لفلسطين وصور موزعة بازدحام مقصود. جلس داوويت على أريكة مطرزة بالأحمر والأسود، وأمامه طاولة عتيقة بأرجل على هيئة وجوه شامخة، بينما دخلت سارة إلى المطبخ وهي تسأله عن قهوته، على الأريكة المقابلة كان يتمدد العود مرتديا حلته الجلدية"[2] ففي هذا المثال يصف لنا داوويت الصالة في منزل سارة بصورة مفصلة من أجل تبيان المكان الذي تجري فيه

[1]- حجي جابر، رغوة سوداء، ص102.

[2]- ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص196.

أحداث الرواية للقارئ، وهو بهذا يدمج القارئ في العمل، ويحس كأنه جزء من أحداث الرواية ومشارك فيها.

وبهذا فإن الروائي في هذه التقنية يظهر للقارئ الشخصيات والأمكنة بصورة واضحة ودقيقة، حتى يتسنى له التعرف أكثر على المقومات الأساسية التي يتكون منها العمل الروائي.

5-التواتر:

يحتوي التواتر على اربعة أنواع نذكر منها النوع الأول التفردي فهو أن يروي الراوي مرة أحداث وقعت مرة واحدة ومن الامثلة الموجودة في رواية (رغوة سوداء) نذكر منها:" كان يخبرهم كيف هرع فورا إلى المكان ليجد ألسنة اللهب تنير الباحة الخلفية للفندق"[1].

في هذا المثال ذكر الراوي الحريق الذي وقع في فندق سابا، هذا الحدث وقع مرة واحدة وروي مرة واحدة.

أما النوع الثاني هو التكرري أي أن يروي الراوي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة ومن أمثلة هذا النوع في الرواية نجد حديثه عن مخيم اللاجئين، نجد:" يومه الأول عن المخيم بدأ متقلبا"[2]، "قرّر أن يعود إلى المخيم ثانية"[3]، " كانا يجوبان المخيم بحثا عن مكان ليسكنا فيه"[4] كان داوود يعرف أن إنداغابونا مجرد مخيم استقبال[5].

مخيم اللاجئين بالنسبة داريت هو حدث مرة واحدة لكنه يرويه عدة مرات.

التواتر التفردي الترجيعي: أن يروي مرات لا متناهية ما حدث، هذا يعني تكرار الأحداث اكثر من مرة لأنها وقعت أكثر من مرة ومن أمثلة هذا النوع في الرواية نذكر لقاء داريت مع سارة الذي حدث عدة مرات، نجد على لسان سارة تقول:" لننطلق إلى البيت إذا، نشرب القهوة ونتحدث"[6]، بالاضافة إلى "...وسار عبر البنايات وهو يضع عينهم على اعلى التلة التي يستقر عندها بيت سارة. لم يتأخر كثيرا لمنه كان يخشى أن يفوت دقيقة من موعده"[7]،

---

[1] – حجي جابر، رغو سوداء، ص33

[2] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص 32

[3] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص27

[4] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص28

[5] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص54.

[6] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص194.

[7] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص217.

في هذا الصدد نجد مثالا آخر:" حين انتهى اللقاء أوصلته سارة إلى الباب وهي تشكره بطريقة آلية" [1]، كما نجد هذا القول "...عاد إلى يومه مع سارة، إلى أسئلتهما المصوبة بدقة"[2].

علاوة على هذا نجد على لسان الكاتب:" طرق الباب بقوة. لم ينظر في مرآة الستروين ويعدل ياقته.

فتحت سارة وقد احتد نظرها استغرابا.

دخل دون أن يستأذنها[3].

جميع هذه الأمثلة تتحدث حول لقاءات مع سارة لأن هذا الحدث وقع عدة مرات وروي عدة مرات.

النوع الرابع من التواتر: التواتر الترددي

أن يروي مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية. نجد ما يمثل لهذا النوع في الرواية قول داوويت:" مضى أسبوعان وأنا ألتقي عائشة كل يوم. أتفنن في اختلاق الأعذار كي أتفادى زيارة المطعم مجددا"[4]، هنا لا يفصل في لقاءاته مع عائشة على الرغم من أنها وقع عديدا إلا أنه يروي مرة واحدة عن هذه اللقاءات بالاكتفاء بقوله :" مضى أسبوعان وأنا ألتقي عائشة كل يوم". كما نجد مثالا آخر من هذا النوع:"... فهو عاش أياما كانت فيها هذه الرتابة أقصى أمانيه "[5]، "كان طيلة ايام هجرته وهو يبحث عن الرتابة، فنجد ان هناك أحداث تكررت عدة مرات لكن الراوي ينقلها مرة واحدة لعدم إلقاء القارئ في الملل والضجر من كثرة التكرار.

[1] – حجي جابر، رغو سوداء، ص217.

[2] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص225.

[3] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص230.

[4] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص122.

[5] – ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء، ص246.

خاتمة

بعد الخوض في هذه الدراسة التي تتمحور حول البنيات الثلاثة (الشخصية، المكان والزمان) في ينظر: حجي جابر، رغوة سوداء لحجي جابر، يمكننا الخروج ببعض النتائج المتمثلة فيما يأتي:

– يبدو أن الرواية محملة بشخصية نموذجية جعلها الروائي تنهض بالأحداث وتحدد انتماءاتها، فكان هناك النموذج المثالي في البطل داويت فهو مسلم ومسيحي ويهودي حسب ما تقتضيه الظروف التي تمكنه من الهجرة إلى إسرائيل، فيرمز العنوان في الرواية إلى البطل الذي كل ما أراد أن يغوص في عمق المجتمعات التي يمر بها، سرعان ما يطفو إلى السطح، أي إحدى الأمور التي عان منها خلال تطوافه بعدد من الدول مرورا بالأساس ببلده إريتريا وصولا إلى تل أبيب، كل ما مر بمكان وأراد أن يكون واحد منهم ويغوص في عمقه سرعان ما يطفو إلى السطح ويصبح كالرغوة.

أما بالنسبة إلى سوداء إشارة إلى لونه، لأن إحدى معالجات النص التطرق إلى اللون الأسود في العديد من المناطق.

كما أن الوظائف التي كلف الروائي الشخصيات بأدائها كانت مفسرة للدور الذي تقوم به الشخصية قصد تعرية وكشف الواقع المتأزم.

إن تركيز الروائي لم يكن واضحا في وصف المظهر الخارجي لشخصيات الرواية للحفاظ على وضع يكتشفها، أما الوصف الداخلي فقد كان دقيق ليظهر حقيقة وطبيعة الشخصيات.

قدم الروائي المكان على أساس الحدث المنجز، كما ارتسم من خلال حركة الشخصية، فجاء مفسرا لسلوكها وعاكسا لطبيعتها وحقيقتها الأجواء في الرواية كانت جديدة خاصة بالنسبة لمن لم يقرأ لحجي جابر من قبل، فهو يتحدث عن معسكرات لاجئين في اثيوبيا ويهود الفلاشا وأحداث تدور في إسرائيل وفلسطين والقدس كل هذه أماكن جديدة ممكن لا تكون تملك عنها أي معلومة أو وجدناها في رواية قبل هذه.

أما وصف المكان فقد تخلل لحظات السرد وكل ما جاء من وصف مادي فهو قليل وله وظيفة تفسيرية تحمل كثير من الدلالات.

وقد بني المكان الروائي في النص على ثنائية الانغلاق والانفتاح ليكتشف من خلالها الصراع القائم بين الشخصيتان الروائية.

أما فيما يخص بنية الزمن نجد أن حجي جابر اعتمد على الرجوع إلى الوراء بمعنى الانتقال من الحاضر إلى الماضي، فنلاحظ انتقالا دورانيا للزمن، اعتمد الكاتب في بنائه السردي للرواية على مختلف التقنيات السردية من استرجاع للأحداث، حيث تقوم الشخصية بالرجوع إلى سرد أحداث مضت، وجاء هذا من رغبة الكاتب في توضيح أحداث غامضة ومجهولة بالنسبة للقارئ.

أما فيما يخص وتيرة سرعة الأحداث من حيث درجة سرعتها أو بطئها كان لها دور فعال في بناء الرواية، ففي حالة سرعة السرد استعان الروائي بتقنيتي (الخلاصة والحذف) فجاء في الخطاب اختزالا للأحداث بالاكتفاء بإشارات خاطفة، تتجاوز الفترات الزمنية غير المهمة، لكن في حالة إبطاء السرد فلجأ إلى تقنيتي (المشهد والوقفة)، المشهد جاء على شكل حوار بين الشخصيات كما نجد الروائي يلجأ إلى توقيف السرد ليتجه إلى الوصف.

تحتل الرواية مجالا وحقلا خصبا للأفكار الأدبية والنقدية.

تستحق الرواية دراسات أخرى تميط اللثام عن حقائق لم يتوصل إليها.

وفي الأخير نرجوا أن قد وفقنا في بعث هذا الروائي والتعريف بهذه الرواية للقارئ والباحث والمكتبة العربية ولمكتبة الجامعة خصوصا وبالله التوفيق

قائمة المصادر
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج18، مادة بنى، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2003م
2. ابن منظور، لسان العرب، م، 6، ط1، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1408هـ، 1988م،
3. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، م، 2، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2008
4. بن فارس أبو الحسين أحمد زكريا، معاجم مقاييس اللغة، تج، عبد السلام هارون، دار الفكر، ط1، 1979، مادة ب، ن
5. سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عروض وتقديم وترجمة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985
6. عبد الله البستاني ، الوافي معجم وسيط للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، 1990
7. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر ، تونس ط1، 2010
8. مصطفى ابراهيم واخرون، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط، د، س
9. المعلم بطرس البستاني ، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت

الكتب باللغة العربية

10. أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤانسة، تح: أحمد احمد وأحمد الزين، مكتبة الحياة، د، ت
11. أحمد العزي حسن نفلة ، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، الأردن، ط1، 2011،

12. أحمد بكر ، السرج في مقامات بديع الزمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998
13. الأطرش يوسف ، الخطاب السردي ومكوناته من منظور رولان بارت، مجلة السرديات، جامعة منتوري ، قسنطينة، جانفي، 2004
14. أمينة رشيد ، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998
15. بوطيب عبد العالي ، إشكالية الزمن في النص السردي فصول، ع2، صيف 1999
16. جبيلة الشريف ، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني، علم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010
17. حجي جابر، رغوة سوداء، ط4، دار التنوير للطباعة والنشر، 2010.
18. حسن الأشلم ، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، سرت، د، ط، 2006
19. حسن بحواوي ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990
20. حسين فهد ، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر، البحرين، ط1، 2003م
21. حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000
22. الرقيق عبد الوهاب ، في السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998
23. سعيد الوكيل ، تحليل النص السردي معارج ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م
24. سعيد يقطين ، القراء والتجربة ، دار الثقافة، الدار البيضاء ، ط1، 1985
25. _____ ، الكلام مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 1997
26. _____ ، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1993م

27. سمير المرزوقي و شاكر جميل ، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 1986
28. سيزا قاسم ، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط) 1984
29. الشريف جبيلة ، مكونات الخطاب السردي (مفاهيم نظرية)، عالم الكتب الحديث، دار بد، الأردن، ط1، 2011
30. صادق قسومة ، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب تونس، 2000م، د، ط
31. صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت، 1992
32. _____ ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط2، 1992
33. ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، (د، ط)، 2009م
34. عبد الرحمن مبروك مراد ، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرواية النسوية نموذجا)، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية، العدد (100)، ط1
35. _____ ، جيبوليتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، ط1
36. عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة القاهرة، مصر، مارس 2005
37. _____ ، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996
38. _____ ، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1، 1992
39. عبد الرزاق ناصر الوافي ، القصة العربية، عصر الابداع (دراسات للسرد القصصي في القرن الرابع هجري=، دار الوفاء، ط2، 1996
40. عبد الستار محمد العوفي ، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة الفكر المعاصر، مجلد 26، العدد 2 أكتوبر، ديسمبر 1998

41. عبد القادر ششال ، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني دراسة علمية تحليلية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1
42. عبد الله ابراهيم ، السردية العربية، بحث في البنية السردية للمورث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2000م
43. عبد المالك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، سلسلة المعرفة
44. _____ ، في نظرية الرواية وتقنيات السرد، عالم المعرفة الكويت، 1998م
45. عبد المنعم زكريا محمد القاضي ، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، الكوت، ط1، 2009
46. علال سنقوقة ، المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائية بالسلطة السياسية، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000
47. عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د، ط، 2008
48. غالب حمزة أبو الفرج، الأدب الهادف، قناديل التكاليف والنشر، ط1، 2004
49. فيصل صالح القيصري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجد لاوي، عمان، ط1، 2006م
50. محمد الباردي ، انشائية الخطاب في الرواية الحديثة، مركز النشر الجامعي، الجمهورية التونسية، 2004، دط
51. محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صامد للنشر والتوزيع، تونس، 2003
52. محمد الناصر العجمي ، الخطاب السردي، تر: توفيق الزبدي، الدار العربية للكتاب، 1993
53. محمد براءة ، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مجلد 11، ع4، 1993

54. محمد بوعزة ، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ط1، دار الحرف للنشر والتوزيع، 2007،
55. محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005
56. مفتاح محمد ، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، المغرب الدار البيضاء ، ط1، 1987
57. مها القصراوي ، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية ، بيروت، ط1، 2004
58. موسى حمودة حنان ، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطى نموذجا عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004
59. ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982
60. وحيد بن بوعزيز ، حدود التأويل(قراءة في مشروع أمبرتوإيكو النقدي)، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2008م
61. وردة معلم ، الشخصية في السيميائيات السردية، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، كلية الحقوق والآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة 8 ماي 1945، قالمة
62. يوسف امنة ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997

الكتب المترجمة:

63. برنار فاليط: النص الروائي (تقنيات ومناهج)، تر: رشيد بنحدو–المجلس الأعلى للثقافة–، ط1
64. تزيفان تودروف ، مقولات السرد الأدبي، تر، الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب، المغرب، ط1، 1992
65. _____ ، الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، المغرب، 1990
66. جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، عبد الرحيم حزل، لبنان، د ط ، 2002

67. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003

68. ديفيد لونج ، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، العدد(288)، ط1، 2002

69. عميش باية غابرييل غارسيا مركيز، الشخصية الأنتروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة، أنماطها، أبعادها، دار الأمل، ط1، 2012

الكتب باللغة الأجنبية

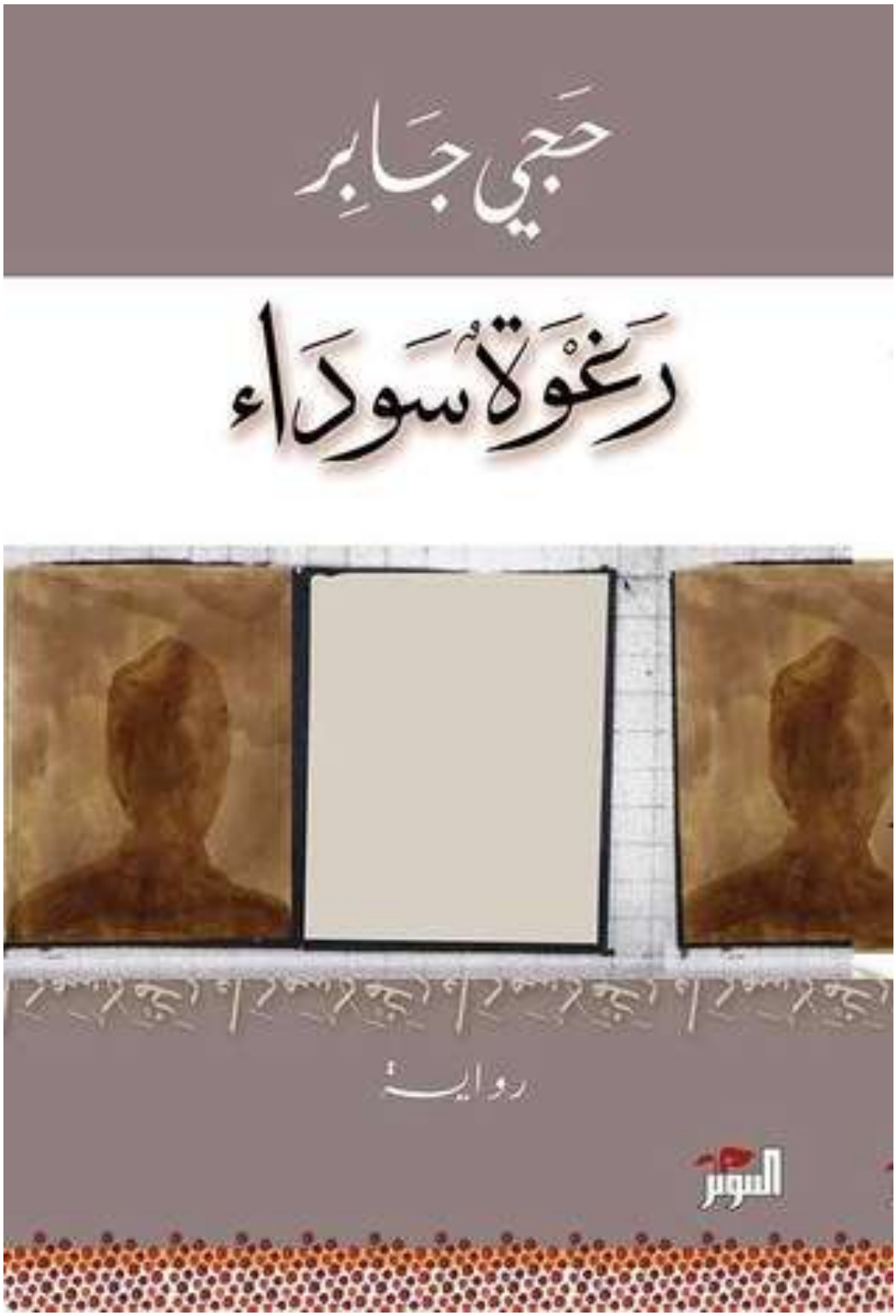
70. Julia.Kristiva , le texte du roman, ed: Moulon, paris

المواقع الالكترونية:

71. الموقع الالكتروني: ديوان العرب، علامات الترقيم في الكتابة العربية ومواضع استعمالها www.diwan alarab.com

الملاحق

الملحق رقم 01: غلاف الرواية



الملحق رقم 02: نبذة عن الراوي

حجي جابر هو روائي ايريتري من مواليد مصوع الساحلية عام 1976م وقد غادر حجي إريتريا إلى مدينة جدة بالسعودية حيث قضى بها أغلب سنوات عمره، حصل على بكالوريوس علوم اتصال، عمل مراسلا للتلفزيون الألماني دويشته فيله وعمل صحفيا في قناة الجزيرة الإخبارية، وخلال عام 2012م صدرت الرواية الأولى لحجي جابر وهي رواية "سمراويت" التي حازت جائزة الشارقة للإبداع الأدبي، وفي عام 2013م صدر للكاتب روايته الثانية "مرسى فاطمة" أما عمله الإبداعي الثالث فهو رواية "لعبة المعزل" التي صدرت عام 2015م والتي بلغت للقائمة الطويلة في جائزة الشيخ زايد للكتاب، أما آخر ما أصدر كانت رواية "رغوة سوداء" 2018م التي حاوت على الجائزة العالمية للرواية العربية البوكر، يعمل حجي جابر ضمن مشروع روائي يهتم بتسليط الضوء على اريتريا الماضي والحاضر، الإنسان والأشجار وحجارة الطريق، يحاول مع بقية أدباء إرتريا إخراج هذا البلد من عزلته الحضارية والثقافية وإعادة الاعتبار له على الخارطة.

يقيم حاليا في دولة قطر.

الملحق رقم 03: ملخص الرواية

يتلخص موضوع رواية "رغوة سوداء" ببساطة خادعة في شاب إريتيري، يولد وينمو في ساحات قتال الإرتيريين من أجل استقلالهم ثمرة للعلاقات العابرة بين الجنود، ويكون بهذا فردا مما عرف بأفراد ثمار النضال، الذين لا يعرفون أبا وأما سوى الثورة التي تشكل حياتهم ومصيرهم، في احتفالات تحرير العاصمة أسمرا يلتقي بفتاة يحبها وتحبه، ويفر من الجيش بسبب هذا الحب؛ فيعرض للخطاب في سجن الوادي الأزرق... يهرب إلى إثيوبيا ليضمه مخيم غوندار الذي تفشل فيه محاولته للتوطين في بلد ثالث عن طريق مكتب مفوضية اللاجئين التابع للأمم المتحدة فيبدأ إلى تزوير نفسه بالرشوة كيهودي من يهود الفلاشا الذي تأخذهم إسرائيل للتوطين فيها، وفي إسرائيل ينكشف أمره فيهرب ليعيش متخفيا بين الإيريتريين الفلسطينيين في القدس القديمة، وتنتهي حياته بطلقة لا تخصه من جندي إسرائيلي عند هربه خلال حصار المكان كي لا ينكشف أمره.

في البنية العميقة لرواية "رغوة سوداء" تتبلور متألقة علاقة نص الرواية بعنوانها الذي يجسد تفاصيلها بنجاح، حيث ترد الرغوة بمعانيها وتجلياتها أربع مرات تبدأ بـ: أتعبه الترقب لما سيأتي من أسمرا إلى إنداغابونا إلى تل أبيب والآن إلى القدس، وكل مكان يلفظه إلى السطح كرغوة، دون أن يمنحه التفاتة تبقيه في العمق يليها تكشف الرغوة عن التمييز العنصري الذي يعانيه الأفارقة بسبب لونهم حتى من أبناء عمومتهم الفلسطينيين: "نعم هناك مشاكل تحيط بنا فالإسرائيليون يعادوننا بسبب موقفنا من الاحتلال، وبعض أهلنا لم يستطيعوا حتى الآن أن يتقبلوا لون بشرتنا، لكن لا يمكن للحياة أن تكون بلا مشاكل...

داوود كان غارقا في المفارقات التي يعيشها الأفارقة الفلسطينيون لا يعرف لماذا رأى نفسه فيهم...إنها الرغوة السوداء مجددا تطفو على السطح رغم كل محاولاتها أن تصح في قلب المكان، ويلي ذلك تطور الرغوة إلى استسلام داوود وتآلفه مع وضعه كرغوة تطفو على السطح ثم الصرخة المدوية المنطلقة من جسد داوود الذي يوشك على التحول إلى جثة، والتي تختم الرواية بإدانة ادارة الإنسانية ظهرها للاجئين.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Democratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministere de l'Enseignement Superieur et de la Recherche Scientifique

جامعة العربي التبسي - تبسة
كلية الآداب و اللغات

UNIVERSITE LARBI TEBESSI - TEBESSA
Faculté des Lettres et des Langues

قسم اللغة والأدب العربي

إذن بالطبع

يشهد الأستاذ (ة) : الدكتور رشيد بوطيب ، المشرف على مذكرة الطالب أو الطالبين :

1- سامية خذري

2- سعيدة خذري

الموسومة بـــــــــــــ:

البنية السردية في رواية "رغوة سوداء" لرجي جابر

المستوى : السنة ثانية ماستر تخصص: نقد حديث ومعاصر

بأنني منحت الممتحن(ة)/الممتحنين الإذن بطبع المذكرة وإيداعها لدى المصالح المعنية .

التاريخ والتوقيع

2020/08/30

الفـــهرس

الفهرس	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ–د
مدخـل	
1– البنية	7
– لغة	7
– اصطلاحا	7
2– السرد	8
– لغة	8
– اصطلاحا	9
3– مكونات السرد	11
– الراوي	12
– المروي له	13
– المروي	14
4– البنية السردية	14
الفصـــل الأول: الشخـصيـــــــــة	
1– الدراسة النظرية	16
تعريف الشخصية	17
– لغة	17
– اصطلاحا	18
تصنيفات الشخصية	20
– تصنيف فيليب هامون	21
– تصنيف فلادمير بروب	22
– تصنيف غريماس	23

– تصنيف ألاتيان سوريو	**25**
– تصنيف تزقيتان تودروف	**26**
– تصنيف فورستر	**26**
– تصنيف هنري جيمس	**27**
– تصنيف ادوين موير	**27**
– تصنيف حسن بحرواي	**27**
أهمية الشخصية الروائي	**28**
2– الدراسة التطبيقية	**28**
أنواع الشخصيات في الرواية "رغوة سوداء" لحجي جابر	**28**
– الشخصيات الرئيسية	**28**
– الشخصيات الثانوية	**32**
الفصـــــــل الثـــاني: المكـــان	
4–الدراسة النظرية	**42**
المكان: – لغة	**42**
– اصطلاحا	**43**
مفهوم الفضاء	**45**
أنواع الفضاء	**47**
– الفضاء الجغرافي	**48**
– الفضاء النصي	**49**
– الفضاء الدلالي	**51**
– الفضاء كمنظور	**52**
أهمية المكان	**52**
5–الدراسة التطبيقية"	**52**
6–أنواع المكان في رواية: رغوة سوداء– حجي جابر–	**52**
– الأماكن المغلقة	**52**
– الأماكن المفتوحة.	**53**

الفصل الثـــــالث: الزمـــــن	
3-الدراسة النظرية	**67**
الزمن:	**67**
- لغة	**67**
- اصطلاحا	**67**
- المفارقات الزمنية	**71**
- الاسترجاع	**72**
- الاستباق	**75**
التقنيات السردية (الخلاصة، الحذف، المشهد، الوقفة)	**77**
- التواتر	**84**
- أهمية الزمن	**84**
4-الدراسة التطبيقية	**85**
المفارقات الزمنية	**85**
- الاسترجاع	**85**
- الاستباق.	**87**
التقنيات السردية (الخلاصة، الحذف، المشهد، الوقفة)	**89**
- التواتر	**95**
الخاتمة	**98**
قائمة المصادر والمراجع	**101**
الملاحق	**108**
الفهرس	**113**