الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة –
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها

الخطاب السردي
في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق
- مقاربة بنيوية -

مذكرة مكمّلة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

سعاد محي الدين

فيروز جابري

إشراف الدكتور:

* رشيد سلطاني

الأستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصّفة
د/ بلقاسم رحمون	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تبسة	رئيسا
د/رشيد سلطاني	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تبسة	مشرفا ومقرراً
د/ رايس كمال	أستاذ محاضر (ب)	جامعة تبسة	عضو مناقشاً

السنة الجامعية 2018 -2019

اللهم إني أسألك علما نافعا،

وأعوذ بك من علم لا ينفع

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد الأمين، وصحابتهم الراشدين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعد:

فعملا بقول الله عزّ وجل: ﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ﴿٧﴾ ﴾

وقوله عزّ وجل: ﴿ فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ وَاشْكُرُوا لِي وَلَا تَكْفُرُونِ ﴿١٥٢﴾ ﴾

نشكر لربَّنا جل ثناؤه وتقدست أسماؤه أن حبَّبَ إلينا العلم، ويسر لنا سبيله ورزقنا تلقيه على أيدي أهله.

ونسأله سبحانه وتعالى أن يرزقنا مواصلة السير في هذا الدرب الأسمى وأن يثبتنا عليه وأن يرزقنا الإخلاص في القول والعمل إنه ولي ذلك والقادر عليه ومن تمام شكره عزّ وجل أن نشكر لأهل الفضل فضلهم وجهودهم، وأن نعرف لهم حقهم، فقد قال رسول الله صلّى الله عليه وسلم: **﴿لا يشكر الله من لا يشكر الناس﴾**

فالشكر والتقدير لأستاذنا المشرف "**رشيد سلطاني**" لما بذله من جهد في تسديد طريقنا وتحديد منهجنا وما وفره لنا من الأسباب المسيرة لمواصلة طلب العلم، فهو ثمرة طيبة من شجرة مباركة شريفة عرفت بالعلم والجاه والعام الخاص، في منطقتنا يشهد على ذلك فنسأله تعالى أن يجازيه عنَّا خير الجزاء ويلاقيه يوم القيامة لقاء الأحباء والحمد لله حمدًا بلا انتهاء.

فيروز * سعاد

خطة المذكرة

الخطـــــــــة

مقدمـــــــــــة

مدخل: المنظومة المصطلحية للدراسة

1- مفهوم الخطاب.

1-1- في التراث العربي.

1 2 -في الفكر الغربي.

2- مفهوم السرد.

2 1 -في التراث اللغوي العربي.

2 2 -في السرديات.

3- مفهوم الخطاب السردي.

4- المنهج البنيوي.

- **خاتمة للمدخل**
- **ملخص الرواية**

الفصل الأول: بنية الزمن في رواية "تاء الخجل"

1- النظام الزمني والمفارقات السردية.

1 1 - الاسترجاع.

أ - الاسترجاعات الداخلية.

ب -الاسترجاعات الخارجية.

1 2 - الاستباق.

أ -الاستباقات الداخلية.

ب - الاستباقات الخارجية.

1 3 - الإيقاع الزمني.

أ -تسريع السرد (الحذف - الخلاصة / المجمل – التواتر الفردي).

ب -إبطاء السرد (الوقفة الوصفية – المشهد الحواري – التواتر التكراري).

- خلاصة الفصل الأوّل

الفصل الثاني: الصيغة والصوت السردي في رواية "تاء الخجل"

أولا: الصيغـــــة.

1- تعريف الصيغة السردية.

2- مباحث الصيغة السردية.

2-1- المسافـــــة.

أ/ الخطاب المسرود والمروي.

ب/ الخطاب المحول بالأسلوب غير مباشر.

ج/ الخطاب المنقول.

2-2- المنظور (التبئير).

أ/ التبئير الداخلي.

ب/ التبئير الخارجي.

ج/ التبئير الصفر (اللاّ تبئير).

ثانيا: الصـــوت

أ/ تعريف الصوت:

ب/ أنواع الرواة.

ج/ وظائف السارد.

1- وظيفة تنظيم المقاطع السردية (تأليفية).

2- وظيفة إيديولوجية.

- خلاصة الفصل الثاني

الخاتمـــــــــــة

مكتبة البحث

فهرس المحتويات

مقدمة

تعد الرواية من أهم الأجناس السردية التي شهدت تطورا كبيرا منذ ظهورها في العالم العربي الذي يعد الموطن الأصلي لها، إلى أن وصلت إلى الوطن العربي وأخذت تنتشر فيه شيئا فشيئا. وإن كان هذا حال الرواية العربية عموما فإن الرواية الجزائرية لم تكن أقل شأنا منها إذا استطاعت أن تتلألأ في خارطة الإبداع الروائي، حيث نشأت بجذور عربية وإسلامية مشتركة كصيغ القصص القرآني والسيرة النبوية والرسائل والرحلات وقد كان أول عمل أدبي ينحو نحوًا روائيا هو حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمحمد إبراهيم 1849 تلتها نصوص أخرى ذات طابع روائي إلا أن البداية الفنية التي يمكن أن تقول أنه قد سطع ضوء الرواية الجزائرية أُقترح بظهور ريح الجنوب 1971 لعبد الحميد بن هدوقة الذي أنار الدروب أمام مجموعة متميزة من الرواة أمثال: واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، آسيا جبار...

ولقد ارتأينا اختيار **فضيلة الفاروق** على اعتبارها نموذجا ناجحا ومتميزا على الصعيدي الجزائري والعربي.

ومن أهم رواياتها "**تاء الخجل**" والتي نحن بصدد دراستها لفك شفرات نصها السردي من خلال تسليط الضوء على الآليات والإجراءات التي وظفتها **فضيلة الفاروق** في الرواية.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج البنيوي الذي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبًا والتي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصا أدبيا، ولكي يحقق ذلك عليه أن يدرس علاقات الوحدات والبنى الصغيرة بعضها ببعض داخل النص، في محاولة للوصول إلى تحديد للنظام أو البناء الكلي الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدبا، وبعد ذلك يحاول الناقد تطبيق خصائص النظام الكلي العام على النصوص الفردية، معطيا لنفسه حق التعامل بحرية مع بنى النص الصغرى ووحداته.

إن قراءة الرواية قراءة نقدية من جهة وطبيعة البحث في تقنيات الخطاب السردي من جهة ثانية يستدعي بدءًا مجموعة من التساؤلات توجه جهود الباحث إلى محاولة إيجاد إجابات لها ومن أبرز هذه التساؤلات: ما المفهوم اللغوي والاصطلاحي لبنية الخطاب السردي؟ وكيفية اشتغال مكونات الخطاب السردي في رواية تاء الخجل؟ وكيف وظفت الروائية المفارقات الزمنية في البناء السردي؟

وما هي أبرز الصيغ السردية؟

وللإلمام بجوانب البحث تم تقسيمه لفصلين ثم المزج فيهما بين النظري والتطبيقي. وهو ما فرضته نوعية الدراسة مسبوقين بمدخل تناولنا فيه المنظومة المصطلحية للدراسة.

ففي الفصل الأول تناولنا بنية الزمن وما تحمله من مفارقات زمنية والحركات السردية من تسريع وإبطاء السرد وتجلياتها في رواية تاء الخجل.

أما الفصل الثاني فتناولنا فيه الصيغة والصوت السردي في رواية تاء الخجل حيث عرفنا الصيغة وأشرنا إلى أنواعها وتناولنا المنظور السردي وأنواع التبئير، ثم مفهوم الصوت ومستويات السرد وأهم وظائفه وخاتمة حول النتائج المتوصل إليها بعد هذه الدراسة.

أما عن أسباب اختيارنا للموضوع فيرجع لأسباب ذاتية تتمثل في: إعجابنا بأسلوب الكاتبة لبساطة عباراتها وعذوبة مشاعرها ورضوخها التام للواقعية في معالجتها للاضطهاد الذي تتعرض له المرأة عامة وعلى الصعيد الشرقي خاصة.

أما فيما يخص الموضوعية: هو اهتمام النقاد بالرواية من جانب اعتبارها كتابة نسوية وإهمال الجانب السردي كما أهملوا تقنيات الخطاب السردي.

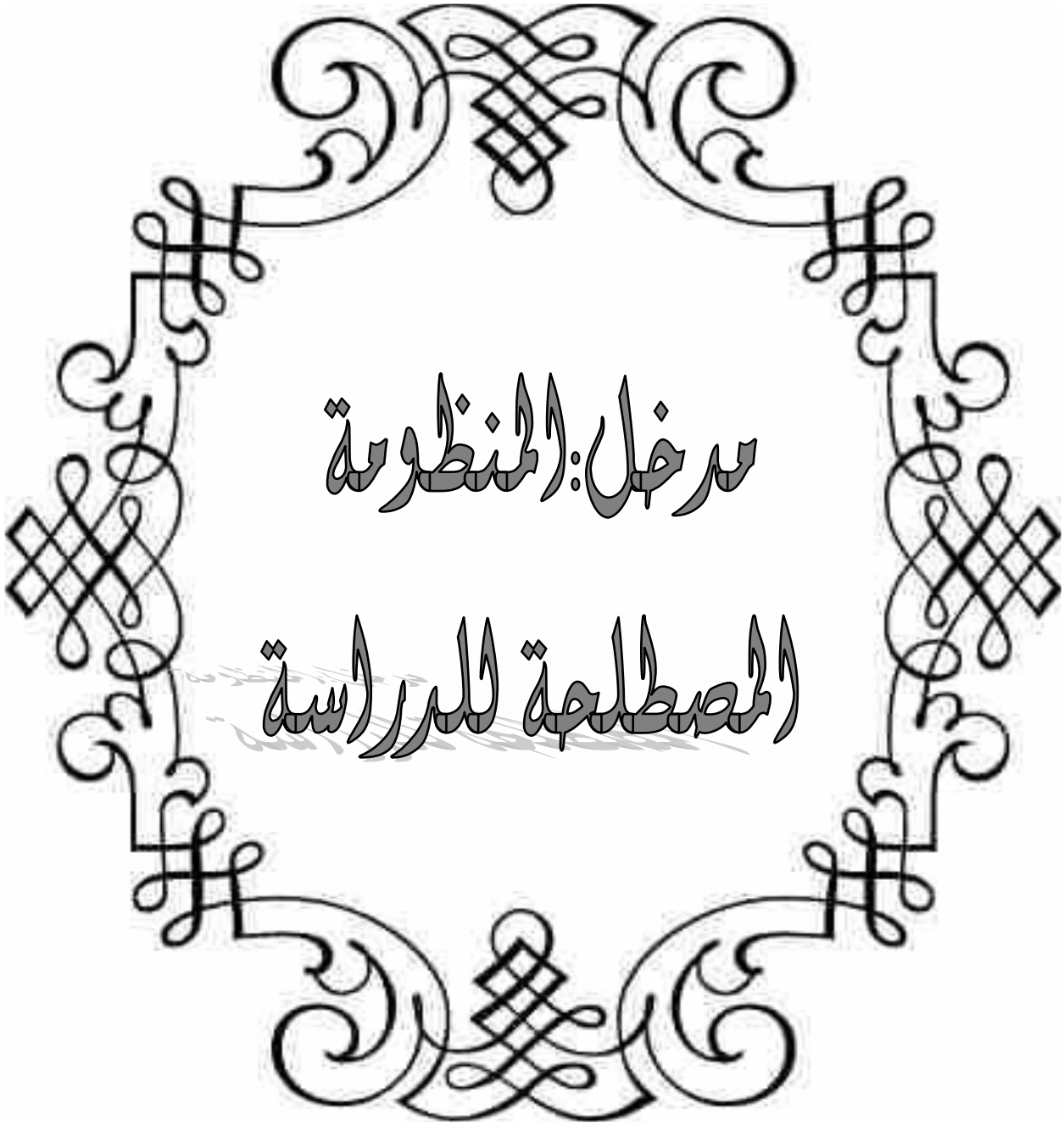
وأهم الكتب المعتمدة في الدراسة:

- جيرار جينيت: خطاب الحكاية.
- جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير.
- جيرالد برنس: المصطلح السردي.
- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي.
- محمد بوعزة: تحليل النص السردي.
- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية.

وقد واجهتنا صعوبات في إعدادنا للبحث:

- إضراب المكاتب والجامعات لظروف سياسية.
- تداخل المصطلحات النقدية.
- صعوبة تطبيق المنهج لعدم دراستنا إياه سابقا.
- ضيق الوقت المخصص لإنجاز مذكرة ذات قيمة معرفية.

وفي الأخير لابدّ من توجيه كلمة شكرا لكل من وقف إلى جانبنا في إنجاز هذا العمل العلمي ونخص بالذكر، الأستاذ المشرف والأساتذة الأفاضل والزملاء وعمال المكتبة دون أن ننسى قسم اللّغة والأدب العربي وكلية الآداب واللّغات، ومن ثم جامعة تبسة.


مدخل: المنظومة
المصطلحة للدراسة

1- مفهوم الخطاب:

1-1- في التراث العربي:

يعد مصطلح الخطاب من المصطلحات النقدية الحديثة التي تحتل موقعا محوريا في جميع الأبحاث والدراسات التي تندرج في مجال تحليل الخطاب فما هو مفهومه؟

أ- لغـــــة:

لقد جاء في لسان العرب «الخطاب هو مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان »[1] وقد ورد أيضا في أساس البلاغة: «خطب خاطبه أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام... وكان يقوم الرجل في النادي في الجاهلية فيقول: خِطْب واختطَب القوم فلانا: دعوه إلى أن يخطب إليهم... ونقول له أنت الأخطب البيني الخطبة، فتخيل له أنه ذو البيان في خطبته».[2]

وورد في المعجم الوسيط بمعنى «الكلام والرسالة »[3] وقد عرف أيضا «الخطاب هو مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المرسل (المتكلم) أن ينقلها إلى المرسل إليه أو السامع أو القارئ ويكتب الأول رسالة يفهمها الآخر بناءً على نظام لغوي مشترك بينهما».[4]

وقد وردت لفظة الخطاب في القرآن الكريم في ثلاث آيات وهي الآتي: قال تعالى: **أَعُوذُ بِٱللَّهِ مِنَ ٱلشَّيۡطَٰنِ ٱلرَّجِيمِ** ﴿ وَشَدَدۡنَا مُلۡكَهُۥ وَءَاتَيۡنَٰهُ ٱلۡحِكۡمَةَ وَفَصۡلَ ٱلۡخِطَابِ ﴾ .[5]

ويقصد بفصل الخطاب «فصل الخصام بالتمييز بين الحق والباطل أو الكلام الفاصل بين الصواب والخطأ».[6]

---

(1) - ابن منظور: لسان العرب، مجلد 2، مطبعة دار الجيل ودار لسان العربي، بيروت، 1988، ص 256.

(2) - الزمخشري: أساس البلاغة، بيروت 1992م، مادة (خطب)، ط1، ص 167-168.

(3) - إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية، دار الدعوة، 1989، ص 243.

(4) - إميل يعقوب: قاموس المصطلحات اللّغوية والأدبية، دار العلم للبلايين، بيروت، 1987، مادة خطب، 2002، ص 454.

(5) - القرآن الكريم: سورة (ص) الآية 20.

(6) - إبراهيم محمد إسماعيل: معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، القاهرة، دار الفكر العربي، مادة(خطب)، ط، ص 167.

وفي الآية الثانية قوله تعالى: ﴿ إِنَّ هَٰذَآ أَخِى لَهُۥ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِىَ نَعْجَةٌ وَٰحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِى فِى ٱلْخِطَابِ ﴾.[1]

ويقصد به وَعَزَّنِي في الخطاب أي غلبني.

أما الآية الثالثة قوله تعالى: ﴿ رَّبِّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا ٱلرَّحْمَٰنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا ﴾.[2]

ويفسر **ابن كثير** هذه الآية «لا يقدر أحدٌ على ابتدَاء مخاطبته إلا بإذنه».[3]

ب- اصطلاحـــــا:

يعرف الآمدي الخطاب بأنه: «اللفظ المتواضع عليه المقصود بها إفهام من هو متهيئ لفهمه»[4] وقد عرف أيضا في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة «مجموعة التعابير الخاصة التي تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الأيديولوجي».[5]

ويذهب الباحث **فاتح زيوان** إلى أن «التلازم الدلالي الواضح بين مفهوم الخطاب والكلام وترادفهما اللّغوي على مستوى اللفظ المعجمي، يشير إلى أصول المصطلح الشفهية، ذلك أن دلالة المصطلح لم تقترن بعلامة مكتوبة بل ارتبطت بالمستوى الشفهي تحديدا».[6]

1-2- في الفكر الغربي.

لقد اختلفت تعاريف مصطلح الخطاب باختلاف المنطلقات الأدبية واللسانية المقاربة للمفهوم ومن بين التعاريف نذكر:

---

(1) - القرآن الكريم: سورة (ص) الآية 23.

(2) - القرآن الكريم: سورة (نبأ) الآية 37.

(3) - إسماعيل بن كثير: تفسير القرآن الكريم، ج4، لبنان، بيروت، شركة دار الأرقام بن أبي الأرقام للطبع والنشر والتوزيع، ص 40.

(4) - بو علي فؤاد: مناهج تحليل الخطاب منتديات جمعية المترجمين واللغويين المصريين، الرابط:
http/egyforune.com/VB/forum display PVP ?f=f5

(5) - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، 1985، (د.ط)، ص 215.

(6) - زيوان فاتح: "نحو خطاب لساني نقدي عربي أصيل"، مجلة العلوم الإنسانية، العدد3، جامعة تبسة، 2006م، (د.ط)، ص 35.

تعريف **جيرار جينيت** : «الخطاب هو الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتخيلية التي أطلق عليها جينيت مصطلح الحكاية »[1] أما **دومينيك مانغونو** يقول: «الخطاب يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل»[2] وإذا كان الخطاب نوعا من التناول اللساني للغة «فإن اللّغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاط لأفراد مندرجين في سياقات معينة...، وبما أنه يفترض تمفصل اللّغة مع معايير غير لغوية، فإن الخطاب لا يمكن أن يكون تناول لساني صرف».[3]

اختلف **جيرار جينيت** مع **دومينيك مانغونو**، حيث ركز **دومينيك** على أن الخطاب لا يمكن أن يكون تناول لساني صرف كما جاء في تعريف جينيت وذلك على افتراض أن اللغة تتمثل مع معايير غير لغوية.

والخطاب أيضا عند **بنيفست** «هو كل تلفظ يفترض متحدثا ومستمعا تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال».[4]

ركز **بنيفست** على الاضطراب بين المتلقي والمتحدث دون أن يهتم **كجيرار جينيت** باللغة أو الوسيط.

أما عند **هاريس** «الخطاب ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض».[5]

نلاحظ أن تعريف **هاريس** للخطاب جاء على أساس الكم اللفظي المتسلسل.

«ويقدم **جيرار جينيت** ثلاث مظاهر مائزة للحكي:».[1]

---

(1) – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرين، منشورات الاختلاف، 2003 الجزائر، ط3، ص 38-39.

(2) – دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحيا، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ط1، ص 35.

(3) – المرجع نفسه، ص 34-35.

(4) – محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص 36.

(5) – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي، بيروت، ط3، 1997، ص 17.

- **القصة (Story)**: وتعني المدلول أو المضمون السردي.
- **السرد (Narration)**: الفعل السردي المنتج، والتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو االتخيلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل.
- **الخطاب (Discos)**: ويقابل الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي نفسه ويرى **جينيت** «الحكي بمعنى الخطاب هو الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلا نصيا، وذلك لسبب بسيط هو أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي وكذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكاية قصة وإلا فليس سرديا، أن الخطاب سردي يسبب علاقته بالقصة التي تُحكى وبسبب علاقته بالسرد الذي يرسله».[2]

السرد قصد بتعريفه آلية التعبير والتوسع على الوضع الحقيقي أو التخيلي أما الخطاب عمد **جيرار جينيت** إلى القول بأن الخطاب يتماثل في الحكي أو بمعنى أصح مضمون المرسل الذي يمكن تحليله.

2- مفهوم السرد:

2 1 -التراث اللغوي العربي.

1- لغـــــة:

جاء في معجم العين «سرد القراءة والحديث يسرده سردًا، أي يتابع بعضه بعضًا».[3] «وأيضًا هو تقدمة شيء إلى شيء ما تأتي به متسقًا بعضه في أثر بعض متتابعًا ويقال سرد الحديث ويسرده سردًا: إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا: إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلّى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه».[4]

---

(1) - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 39.

(2) - جيرار جينيت: المرجع السابق، ص 40.

(3) - الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، جزء2، ص 235.

(4) - ابن منظور: لسان العرب، مادة (سارد)، ص 273.

– وجاء في مقاييس اللّغة «السين والراء والدال، أصل مطرد منقاس: وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، من ذلك السرد: اسم جامع الردع وأشبهها من عمل الحلق. قال الله جل جلاله في شأن داوود عليه السلام "وقد في السرد"، قالوا معناه، ليكن ذلك مقدرًا، ولا يكون الثقب ضيقًا والمسمار غليظًا ولا يكون المسمار دقيقًا والثقب واسعًا، بل يكون على تقدير...»[1]

وكذلك كما ورد في **مختار الصحاح** «إن السرد هو الثقب، والمسرود المثقوب، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد له، و لم يكن يسرد الحديث سردًا أي يتابعه ويستعجل فيه وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، وسرد الحديث والقراءة أي أجاد سياقها والسرد مصدر تتابع».[2] ويمكن لنا رصد ثلاثة أوجه لمعنى كلمة سرد وهي «سرد الشيء ثقبه الصوم تابعه، الحديث، أجاد سياقه، الكتاب قرأه بسرعة، فالسرد هو اسم لكل درع وسائل الحلق والسرد هو التتابع».[3]

2- اصطلاحـــــا:

إن مصطلح السرد يعد بمثابة إضافة جديدة في حقل الدراسات النقدية الحديثة يعمل على إعلائها وإثرائها بوصفة جامعا لمختلف المعرف والثقافات الإنسانية.

وفي ظل هذا الانصهار المتبادل بين السرد وهذه المجالات لا يكون بإمكاننا التخلي عن اعتبار السرد ركنا أساسيا من أركان أية نظرية في المعرفة، فهو إذن مصدر من مصادر معرفة الذات العالم من حولها كما انه مصطلح يستخدمه الناقد ليوضح البناء الأساسي الذي اعتمد المبدع أو الكاتب في تصوير العالم، إذ يأتي كمفهوم وظيفي زمني متميز عن مفهوم العرض حينا والتمثيل حينا آخر.

(1) – أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللّغة، جزء3، ص 157.

(2) – عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مادة سرد، تحقيق إبراهيم زهرة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،2005، ص 120.

(3) – سهير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ص77.

وللسرد مفاهيم مختلفة: «هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها».[1]

ونجد أيضا السرد يعني «نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية».[2]

وهناك بعض التعريفات الاصطلاحية تتفق من التعريفات اللغوية نحو: «هو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقى.

فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي.

وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضًا».[3]

ويقول **سعيد يقطين** تحديد مفهوم السرد «السرد فعل لا حدود له، يتسع لشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية، أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان».[4]

جاء تعريف **سعيد يقطين** لسرد متسع وشامل لكافة الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية وتعد إبداعًا للإنسان حيث وجدة.

ويعطى عبد **المالك مرتاض** مفهومين للسرد وهما:

الأول: «هو انجاز اللّغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمن معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات يعمم هندستها مؤلف أديب».

الثاني: «السرد إن شئت أيضا، هو بث الصوت والصورة بواسطة اللّغة وتحويل ذالك إلى إنجاز سردي، إلى مقطوعة زمنية، ولوحة حَيْزِيةٌ، ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أم حقيقيا...».[5]

---

(1) – حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ط3، ص 45.

(2) – آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،2015، ط2، ص 38.

(3) – آمنة يوسف: المرجع نفسه، ص 38-39.

(4) – سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص19.

(5) – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت،1998، (د.ط)، ص 219.

انقسم مفهوم السرد **لعبد المالك مرتاض** إلى قسمين:

الأول: حصره في شريط حكائي لأحداث خيالية ثم استدركه الأمر في المفهوم **الثاني** فقام بتوسيع النطاق حيث «أورد ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أم حقيقيا».

2-2- في السرديات:

السرد له مجالات عديدة على حد قول **رولان بارت** الذي يقول في السرد: «السرد تحمله اللّغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة والصورة ثابتة أو متحركة والإيماء».[1]

وكما يعطى **جيرار جينيت** مفهوما للسرد إذ يقول: «فالمحكي خطابا شفويا أو مكتوبا يعرض حكاية، والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي، وكذلك يطلق اسم السرد على الفعل السردي، المنتج وبالتوسع: على مجموع الوضع الحقيقي أو التخيلي الذي يحدث فيه ذاك الفعل».[2]

أعطى **جيرار جينيت** مفهومًا اتصاليًا وظيفيًا للسرد، حيث أنه ربطه ربطا آليًا بالخطاب أو المحكى فجعله منتج لهذا الحكي.

وللسرد عدة مجالات حسب **رولان بارت** في قوله: «يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللّغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية وبواسطة الصورة – ثابتة أو متحركة – وبالحركة – وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق، والسينما، والأشرطة والمنوعات والمحادثات... ».[3]وأيسر تعريف للسرد: هو تعريف رولان بارت في قوله: «إنّه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة».[4]

---

(1) – أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافة، دار صفاء، عمان، 2012، (د.ط)، ص 38.

(2) – جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ط1، ص 97.

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

(4) – عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الأدب، القاهرة،2005، ط3، ص 13.

كان تعريف رولان بارت مبسطا وسهلاً حيث أنه شبه السرد بالحياة وما تحمله من ثقافات.

3- مفهوم الخطاب السردي:

عرف **غريماس** (Gremas) الخطاب السردي بقوله «الخطاب السردي ذو طبيعة مجازية تنهض الشخصيات بهمة إنجاز الأفعال أي أن السرد أصبح موضوعًا مداره ما تنجزه الشخصيات من أفعال فهو يعتمد على فعل (المرسل) أي السارد و(المرسل إليه) المسرود إليه والعلامات الشكلية المائزة لكل منها.

نلاحظ أن تعريف **غريماس** كما يقول محمد ناصر لعجمي «مُنْصَبٌّ على العلاقة التواصلية بين (المرسل) السارد (والمرسل إليه) المسرود إليه دون إعطاء أهمية للموضوع الذي يجذب القارئ أو ينفره».[1]

و«يهتم تحليل الخطاب البنيوي بدراسة الخطاب السردي، فقد اعتمد أساسا على مقاربات **جيرار جينيت وتودوروف**، هذا يبرز أن الجانب اللفظي هو المركزي بالنسبة للبويطيق التي يشتغل فيها، فيما يتصل بتحليل الحكي».[2]

وكذلك يهتم تحليل الخطاب السردي حسب **جيرار جينيت** بدراسة: «العلاقات بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد».[3]

وينطلق من مقولات **تودوروف** الثلاثة حيث يقول: «سأنطلق من التقسيم الذي اقترحه تزيفيتان تودوروف عام 1966م».

وكذا هذا التقسيم يصنف مسائل الرواية إلى ثلاثة مقولات هي:

«- مقولة الزمن: التي يعبر فيها العلاقة بين الزمن القصة وزمن الخطاب.

- مقولة الجهة: الكيفية التي يدرك بها السارد القصة.

- مقولة الصيغة: أي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد».[4]

---

(1) - محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، (د.ط)،1993، ص 56.

(2) - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 35.

(3) - المرجع نفسه، ص 40.

(4) – المرجع نفسه، ص 40.

ويستند **جنيت** لهذا التقسيم الذي ميز بين ثلاثة مستويات، وقد جمع بين الصيغة الثانية والثالثة (الجهة والصيغة) في مقولة كبرى «يجب جمع سائر ما كان يوزعه تودوروف بين الجهة والصيغة، في مقولة مدمجة واحدة نسميها مؤقتا مقولة أنماط التمثيل أو درجات المحاكاة».[1]
والمستوى الثالث يدل على «العلاقات بين السرد والحكاية وبين السرد والقصة».
ولذلك أعاد **جيرار جينيت** ترتيب منهجية تحليل الخطاب السردي كما يلي:[2]

1 -**النظام الزمني** حيث درس من خلاله ما يلي:

أ -الترتيب الزمني والمفارقات السردية.

ب -**المدة** ومن خلالها درس سرعة السرد بالمقاربة بسرعة الحدث في القصة (خارج النص).

ج -**التواتر السردي:** أي دراسة درجة التكرار في الحكاية مقارنة بالحدث في القصة.

2 -**الصيغة Le Mode**: وفيها درس جانبين:

أ -المسافـــة.

ب- التبئيـــر.

4- المنهج البنيوي:

1- تعريف البنيوية:

تشتق البنيوية وجودها الفكري والمنهجي من مفهوم (البنية) وقد تعددت تعريفاتها اللّغوية والاصطلاحية.

أ- لغـــــة:

ورد في الكتاب معجم لسان العرب: «البنِي نقيض الهدم ومنه بنى البناء، بنيا وبنى وبنيانا وبِنية، والبناء جمعه أبنية و أبنيات جمع الجمع، والبُنْيَة والبِنية: ما بنيته وهو البُنى، ويقال: البنِي من الكرم لقول الحُطَيْئَة:

---

(1) - جيرار جينيت: خطاب الحكاية،، ص 42.

(2) - ينظر: جيرار جينيت: المرجع نفسه، فهرس الكتاب.

أُولَئِكَ قَوْمٌ إِنْ بَنَوْا أَحْسَنُوا الْبِنى ، وقد تكون البناية في الشرف لقول لبيد:

فبنى لنا بيتاً رفيعاً سمكُهُ فَسَما إليه كَهْلُهَا وَغُلامُها

ويقال فلان صحيح البنية: أي الفطرة، وسمي البناء بناءً من حيث كان البناء لازما موضعا لا يزول من مكان إلى غيره »[1] وجاء أيضا في أساس البلاغة: «بنى: بنى بيتا أحسن بناءً وبنيان، وهذا بناءٌ حسن وبنيان حسن "كأنهم بنيان مرصوص" سمي المبنى بالمصدر، وبناؤك من أحسن الأبنية وبنت وبنية عجيبة، ورأيت البُنى والبِنى فما رأيت أعجب منها وبنى القصور قال «من الوافر».

ألم تر حَوْشيا أمسى يبني قصورًا نَفْعُهَا يَبْنِي بقيلةً

وفلان يباني فلان: يباريه في البناء وأبنى سكناه دار وأبنيت بيتا وفي مثل: المعزي تبهى ولا تبنى: وقال: «من،ب، البسيط»

لوْ وَصَل الغيْث أبنين أمرًا كانت له قبة سحق دجاءً»[2]

إذن فالبناء في المعاجم يتعلق بالتشييد أو بإقامة الشيء بحيث يتميز بالثبات ولا يتحول إلى غيره.

أما في **المعاجم الغربية** فـــ: «تشتق كلمة بنية من اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني (Stuere) الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من جهة وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من الجمال التشكيلي، وتنص المعاجم الأوروبية على أن الفن المعماري يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر»[3] وقد كان «"تنيانوف" أول من استخدم لفظة بنية في السنوات المبكرة من العشرينات وتبعه **رومان جاكبسون** الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة عام 1929، وبالرغم من انتماء **جاكبسون** إلى تيار شكلي لرفض الاتجاه المبكرين الشكلانيين لعزل النص عن البناء الاجتماعي الذي أفرزه».[4]

---

(1) – ابن منظور: لسان العرب، دار صارت، بيروت، ط1، 1997، مادة (ب، ن، ى)، ص 258.

(2) – أبي قاسم جاب الله محمود بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل، ج1، عبون أسود ناشرون، بيروت، (د.ط)، ص 78.

(3) – صلاح فضل: نظر البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، 1419 هـــ، 1998م، ط1، ص 120.

(4) – عبد العزيز حمودة: المرايا المعدية، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، العدد 232، (د.ط)، (د.س)، الكويت،

ب- **اصطلاحـــــا**:

عرفت البنيوية تعريفات عديدة فكلٌّ يعرفها حسب منطلقاته فمنهم من عرفها على أنّها «ظاهرة فكرية حضارية تجمع بين عنصري التحليل القائم على استخراج عناصر مختلفة من مجموعات مختلفة، والتأليف القائم على تكوين مجموعة جديدة من هذه العناصر اللاّ متجانسة، بحيث لا يعود أي من هذه العناصر إلى وظيفته الأصلية »[1]، أما **لوسيان سيف** فقد أشار إلى مفهوم البنيوية على أنه «نظام من العلاقات الداخلية الثابتة، يحدد السمات الجوهرية لأي كيان وبشكل متكاملا لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموعة عناصر وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وبقوانين تطورها».[2]

ونجد **ليونارد جاكبسون** يعرفها على أنها: «القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات، والعقول واللّغات والأساطير، يوصف كل منها نظاما تاما، أو كل مترابط، أي بوصفها بنيات، فتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي »[3] أي أنها مرتبطة بجميع مظاهر الحياة في أنساق كلية مترابطة داخليا مبتعدة عن جميع الوقائع الخارجية (التاريخية النفسية... الخ).

وقد حصر **جان بياجيه** خصائص البنية في ثلاثة عناصر هي:

1 -**الكلية (الشمولية)**: «هي أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل هي تتكون من عناصر خاضعة لقوانين مميزة للنسق من حيث هو نسق.

2 -**التحول**: فهو أن المجاميع "الكلية" تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل "نسق" أو "المنظومة" خاضعة في الوقت نفسه لقوانين "البنية" الداخلية دون التوقف على أية عوامل خارجية.

3 -**التنظيم الذاتي**: فهو أن في وسع "البنيات" تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحداتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضربا من الانغلاق الذاتي»[4] إذن فالكلية تعد

ص 163.

(1) - عناد إسماعيل غزوان: التحليل النقدي والجمالي للأدب، دار دجلة، عمان، ط1، 2011، ص 105.

(2) - عز الدين المناصرة: علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب،مجدلاوي، عمان، ط1، 2006م، ص 542.

(3) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) - إبراهيم زكريا: مشكلة البنية أو أضواء على "البنيوية"، مكتبة مصر، (د.ط)، (د.س)، ص30.

المسؤولة عن تماسك أجزاء البنية وخضوعها للقوانين التي تتحكم في المجموعة ككل ونعطيها خصائصها العامة، أما التحولات فهي كل ما يطرأ على البنية من تغيرات جديدة أما التنظيم الذاتي فيقصد به أن البنية قادرة على ضبط أجزائها وتحولاتها دون الحاجة إلى مؤثر خارجي.

خاتمـــة المدخل:

وفي نهاية هذا المدخل نلخص أهم النتائج التي نتوصل إليها بخصوص المصطلحات السابقة وهي:

1 -**الخطاب**: هو مصطلح نقدي حديث، حيث اتفق العديد من الأدباء على أنه نظام من الألفاظ والتعابير، التي تعمل كوسيط لنقل الأفكار، والوقائع....

2 -**السرد**: هو نسج كلام عن طريق الحكي، وهو عنصر أساسيًا في الرواية، ويشكل نفس الذي يأتي بالرواية للحياة، سوى كان خياليا أو حقيقيًا، أدبيًا أو غير أدبيًا ويربط بين طرفين مروى ومروى له.

3 -**الخطاب السردي** : يكون على العلاقات التواصلية بين (المرسل) السارد و(المرسل إليه) المسرود إليه، وكذلك بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد وبين القصة والسرد.

4 -**المنهج البنيوي**: يبحث في بنيات المشكلة في الخطاب.

ملخص الرواية:

تبوح فضيلة الفاروق بما يدور في أعماق كأنثى شرقية تتوق إلى التحرر من عصر الجواري والحريم وهي في هذه الرواية التي تصور واقع المرأة الجزائرية التي تشكل جزءًا من معاناة المجتمع الجزائري تترع إلى الانعتاق من أسر التقاليد الرثة وتتطلع إلى كسر قضبان الداخل كي تهرب من صمت الوحدة الذي تعانيه وهي امرأة مفخخة بالألم تغطي حياتها بسرية تامة وتدثرها بدثار سميك ولكن الحب الذي تبحث عنه المؤلفة مؤلم وعنيف لكنه ليس أكثر إيلامًا من الانفصال الذي يجعل الدنيا تصبح أكثر وحدة. امرأة هاربة من أنوثتها ومن الآخر – الرجل – لأنه مرادف لتلك الأنوثة المستضعفة والمهمشة في مجتمع لا يقدم أدنى متطلبات الاحترام للمرأة، فهي إذن مشروع أنثى وليست أنثى تاء الخجل رواية من أجل 5000 مغتصبة في الجزائر تلامس قضية طالما عانت منها المرأة في كل مكان وتؤشر الخلل في العلاقة بين الجنسين في المجتمع وهي بحث يلقى الضوء على الواقع السياسي والاجتماعي في الجزائر "الاغتصاب إستراتيجية حربية"، لقد أصبح االخطف ابتداء من عام 1995 إذًا إستراتيجية حربية، تسمي الكاتبة هذه السنة سنة "العار"، حيث 55 حالة اغتصاب لفتيات ونساء تتراوح أعمارهن بين 13 و40 سنة، وقد تلاحقت السنوات حيث ازداد العدد الذي يفوق الخمسة ألاف حالة، وأنها قد وسعت دائرة معركتها للانتصار للشرف بقتل نسائهم ونساء من يحاربوننا أينما كانوا في كل الجهات.

الفصل الأوّل

بنية الزمن في رواية

"قاع الخجل"

1- النظام الزمني والمفارقات السردية: (مستوى الترتيب الزمني)

تقوم الدراسة «في الترتيب الزمني للنص القصصي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص القصصي وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية».[1]

إن «الترتيب الزمني في رواية أو قصة ما، ليس من الضروري أن تتطابق تتابع الإحداث فيه مع الترتيب الطبيعي للأحداث كما جرت في الواقع، وهكذا باستطاعتنا التمييز بين زمنين وهما زمن القصة، زمن ذا التتابع المنطقي، السرد فالأول يخضع بالضرورة للتابع المنطقي للأحداث، بينما الثاني لا يتقيد فعندما لا يتطابق هاذين الزمنين فإننا نقول أن الراوي يولد مفارقات سردية».[2] وهنا تكون تارة استرجاع وتارة استباق.

1-1- الاسترجـــــاع:

وهو العودة إلى الوراء وهو مفارقة زمنية يعود بواسطتها الراوي بقارئ نصه إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، تلك اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليفسح المجال أمام عملية الاسترجاع.

«ويعد الاسترجاع نوعًا من أنواع "الاحتيال الإرادي" وبذل الجهد الفكري لاستعادة ما أندرس من ذكريات فضلا عن كونه يمثل نوعًا من الاتساع النصي الذي يحقق بضرورة غايات جمالية ودلالية فهو عملية لا شعورية تفسيرية تعليلية».[3]

«ولعله يؤخذ على صاحب هذا الرأي عبارته أن الاسترجاع عملية لا شعورية لسببين الأول هو ما ذكرناه قبل قليل من رأي الدكتورة **سيزا قاسم** التي ترى في الاسترجاع أنه "احتيال إرادي" بمعنى أنه يصدر عن وعي وإرادة الراوي، والثاني هو أنه الراوي يعمد بقصديه لتوظيف الاسترجاع نظرا لما يحققه للنص من غايات يذكرها صاحب الرأي نفسه إذ يرى أن الاسترجاع يحقق بالضرورة غايات جمالية ودلالية ... تفسيرية تعليلية».[4]

---

(1) - جيرالد برنس: المصطلح السردي، دار النثر الأعلى للثقافة بالقاهرة،(د.ط)، 2003، ص25.

(2) - سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، دار النشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، (د.س)، ص 243.

(3) - مروان أحمد : السرد عند الجاحظ (البخلاء نموذجا) الونسة جامعة الموصل، كلية الآداب، (د.ط)، 2004، ص 87.

(4) - مروان أحمد : المرجع نفسه، ص 87.

وبالتالي يقصد به توقف الراوي عند حدث ما لينطلق زمنيًا إلى أحداث سابقة محققة بذلك اتساعا في النص يضفي غايات جمالية ودلالية، هذا التوقف لا إراديًا وهذا ما أؤخذ على هذا المفهوم.

«ويمتاز الاسترجاع بتحقيق عددًا من الوظائف والمنافع النصية التي تخدم السرد، فضلا عن وظيفتي التفسير والتعليل فإن له وظائف آخر منها وظيفته التي يسعى من خلالها الراوي إلى ملأ الثغرات الحكائية بواسطة تقديم المعلومات من ماضي الشخصيات أو من خلال الإشارة إلى أحداث سابقة على بداية السرد، وهذه الوظيفة يطلق عليها الوظيفة التوضيحية».[1]

ونتعرف كذلك على الاسترجاع عندما «يترك الراوي مستوى القص ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها».[2]

وأيضا هو «حدث سابق عن الحدث الذي تحكي انطلاقًا من كون السارد يتعهد قصدًا إلى إيقاف مجرى تطور أحداثه ليعود لاستذكار أحداث ماضية».[3]

وما يؤكد **جيرار جينيت** في «الاسترجاع هو كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة».[4]

فضلا عن دوره في تخليص السرد من الرتابة والخطية وأهميته في الكشف عن عمق التصور الحاصل في الحدث والتحول في الشخصية بين الماضي والحاضر وبهذا يستطيع القارئ رؤية الآتي في ظل معطيات الحاضر واسترجاع الماضي كي تكون رؤياه من ثم واضحة وصحيحة.[5]

ومن هذا الاسترجاع بدوره ينقسم إلى قسمين:

---

(1) – حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 130.

(2) – سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 2004، ص 38.

(3) – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، النشر)، المركز الثقافي العربي، ط2، 1993، ص 77.

(4) – جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد المالك الأزدي عهد حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2،1997، ص 51.

(5) – مها حسين القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار الفرس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 194.

أ – الاسترجاعات الداخلية:

يتحدث **جيرالد برنس** عن الاسترجاع الداخلي قائلا:

«يعود فيه السرد إلى ماض لاحق لبداية الرواية، ثم تأخير عرضه في النص، فهو يحدث ضعف الحكاية وداخلها».[1]

تعريف **جيرالد برنس** الاسترجاع الداخلي على عكس غيره فإنه يرى أن تأثير عرضي في النص يحدث ضعف للحكاية لا تجميلاً لها.

وهو «الذي يستعيد أحداث وقعت ضمن الحكاية بمعنى بعد بدايتها »[2]، ويرى **جيرار جينيت** «أن هذا النوع من الاسترجاعات هو أن حقلها الزمني، متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى».[3]

ب – الاسترجاعات الخارجية:

هو «الذي يعود إلى ما قبل بداية الرواية، حيث يعمل فيه السارد على معالجة أحداث تنظم في سلسلة سردية، ويبدو أن هذا الأخير ينطلق وينتهي قبل نقطة البداية المقترحة للحكاية الأولى وقد قام **جينيت** بتحديد وظيفته هذا النوع من الاسترجاع إذ يرى أنها تمثل إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك وما يعني أنه يركز على الملتقى الذي يقوم بتقديم معلومات حول الحكاية الأولى قصد إفهامه وإضافة إلى النوعية السابقين من الاسترجاعات الداخلية والخارجية ونجد أن هناك صنفا ثالثا ألا وهو "**الاسترجاع المزجي**"».[4] وهو الذي يجمع بين الاسترجاعات الداخلية والخارجية معًا.

الاسترجاعات الخارجية عند **جينيت** الهدف منه إكمال الحكاية الأولى وذلك بوضع القارئ لضوء الملابسات الخارجية التي تتعلق بها قبل الحكاية.

---

(1) – جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص 25.

(2) – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، ط، 2000، ص 20.

(3) – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 60.

(4)– المرجع نفسه، ص 61.

ج – الاسترجاعات في رواية "تاء الخجل":

عند دراستنا لرواية (**تاء الخجل**) لا حظنا وجود العديد من الاسترجاعات التي مكنتنا بالرجوع إلى ماضي "خالدة" بين الطفلة وقصة حبها ومن بين الاسترجاعات التي تدل على طفولتها المؤلمة، المقطع الآتي:

«منذ العائلة ... منذ المدرسة ... منذ التقاليد ... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء خجل

كل شيء عنهن تاء خجل

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف.

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة.

منذ أقدم من هذا.

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجًا تمامًا.

منذ كل ما كنت آراه فيها يموت بصمت.

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن.

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينه.

منذ القدم».[1]

لقد استطاعت الرّواية من خلال هذا المثال أن يسلط الضوء على هذه الظروف والأزمات النفسية التي تأثرت بها الشخصية.

وشهدنا أيضا العديد من الاسترجاعات التي تدل على قصة حبها البريء في قولها:

«وأنا على شرفة الرابعة عشرة، حين دغدغت مشاعري بنقائك عشت الحيرة لأول مرة ...»

وأيضا «عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر، ومعك في الغالب كنت أسي قساوة الرجال لكنه بستان الأشواك الذي يحيط بك !»

وما يدل أيضا على استرجاعها لذكرياتها الجميلة: حيث تقول: «أتذكر ذلك الطوفان الذي كان يغمرنا معًا أنا وأنت؟ أتذكر صخب عيوننا؟».[2]

---

(1) – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 12 –13. نسخة إلكترونية محملة في الموقع www.ither.com

(2) – المصدر نفسه، ص 12.

يتضمن هذا الاسترجاع على دلالات الحب الجميلة التي كانت بينها وبين حبيبها، والتي بدأ فيها قلبها ينبض بالحب.

نلمس أيضا استرجاع (**داخلي**) في المقتطف التالي فيقول «كنت تكتب لي عن العاصمة عن جنونها وفوضاها عن الأصدقاء وأجواء الحي الجامعي في (بن عكنون) ثم تحدثني عن البحر، كنت تقول لي أن العاصمة طمعا مالح ورائحتها تشبه رائحة صندوق خشبي مبلل وكنت تكره الخمارات».[1]

شهدنا ما وصف لمدينة الجزائر (بن عكنون) وهو المكان الذي يقطن به حبيب خالدة ومنه ساقتها الذكريات للمكان الذي نشأت فيه تقول «أَرِيسْ بساتينها، وهواها الجبلي النَقِي».

وجدنا في المقتطف التالي:

«كنت ذكية وناجحة في المدرسة مثل ذكور العائلة، أما العمة (كلثوم) والعمة (نونة) فلهما تفسير آخر لهذا النجاح، فقد كانت تقولان إن سيدي إبراهيم كتب (حجابًا) لينجح الذكور، وكتب آخر ليجعل [2] من الإناث ربات بيوت، أما أنا فيسكنني عفريت، لهذا اختلفت عن الأخريات، بل وتجرأنا أن تقولان إن زهية، (والدتي) تريد أن تجعل مني صبيًا أعوج».[3]

ومنه نقول بأن خالدة فتاة متميزة في دراستها، لها الكثير من الشجاعة التي مكنتها من مقارنة نفسها بالذكور.

نستنتج مما لامسناه، أن: فضيلة الفاروق كانت بارعة في طريقة استرجاع ماضي خالدة، حيث سلطت الضوء على الجوانب المهمة في حياتها.

كما قلنا سابقا بأن الاسترجاع له قسمين: داخلي وخارجي هنا تستدل بأمثلة من الرواية، موضح القسم الثاني من الاسترجاع وهو الاسترجاع الخارجي.

«منذ الجواري والحريم

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم

منهن ... إليّ أنا، لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع

---

(1) – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 13.

(2) – المصدر نفسه، ص 21.

(3) – المصدر نفسه، ص 22.

وانتهاك كرمة النساء».[1]

نستنتج من خلال هذا المقطع الروائي: أنها عادت بناء إلي الماضي البعيد لم تعشه لكنها تأثرت به إلا أن أصبح هاجس يهدد حياتها.

وأيضا من نماذج الاسترجاع الخارجي نذكر:

«كل شيء في الجبال تعوَّد الحرب، والقتال،الجزائر منذ اليونان، منذ الرومان، منذ بيزنطا، منذ الوندال، منذ الأتراك، منذ فرنسا، وهي في حالة قتال».[2]

هنا أرجعتنا الرّواية إلى الماضي البعيد إلى زمن الحروب التي توالت على الجزائر.

1-2- الاستبـــــاق:

«هو نسبة زمنية، كما هو معروف، أي الإشارة إلى الحوادث تقع في مستقبل السرد أو في الزمن اللاحق للسرد »[3] تقنية الاستباق أو كما يعبر عنها «بالاستشراف على الضد من تقنية الاسترجاع، ففي الوقت الذي يعود بنا الراوي نحو الماضي في استرجاعه للأحداث، فإنه ينطلق نحو المستقبل في استباقه لما سيأتي».[4]

- وكذلك كما يعتبر «مفارقته تتجه نحو المستقبل بالنسبة للحظة الراهنة، وإلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة».[5]

- «والاستباق عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقًا ».[6] أي الإشارة إلى حوادث مستقبلية تحدث بعد اللحظة الراهنة.

---

(1) – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 12.

(2) - المصدر نفسه، ص 93.

(3) - سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والروايات، مقاربات نقدية، اتجاه الكتب العرب، دمشق، (د.ط)،2003، ص 121.

(4) - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 61.

(5) – جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص 186.

(6) - أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004، ص 34.

«ويمتاز الاستباق بتأثيره الخاص في تركيب الحكاية فما يومئ إليه بإيجاز سيتحول لاحقا، إلى واقعة يسرى الاستباق النص السردي لنوع من التشويق ورغبة في ترقب ما سيحدث من وقائع تندرج في الحكاية مولدًا في القص حالة من الترقب والترصد لما يأتي».[1]

وهنا **جيرار جينيت** يقسم الاستباقات إلى قسمين:

أ – الاستباقات الداخلية:

«هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني، وهي إما مثليه القصة، تقدم أحداثا في مسيرة الحكي سوف تحدث وبالتالي فإنه يتم التأكيد عليها مقدما أو غيرية القصة، تقدم أحداثا لذاتيه تكرارها في الحكاية وسوف يكون معروف أنها وقعت فقط من خلال هذا الاستباق الداخلي الغيري الذي جاء من قبل».[2]

عبر **جيرار جينيت** على مفهومها بطريقة حصرية، حيث جعلها تنحصر في الحكاية ولا تتجاوز نهايتها، إلا أنه قسمها إلى قسمين مثلية القصة وغيرية القصة.

ب – الاستباقات الخارجية:

يعد الاستباق الخارجي حسب **جيرار جينيت** «مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي المستبق يتواقف المحكي الأول فاسحًا، المجال أمام المستبق كي يصل إلى نهاية المنطقة ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزمنية خاتمية ومن مظاهره العناوين وأبرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل.»[3]

عرف **جيرار جينيت** الاستباق الخارجي على أنه إحاطة شاملة للموضوع المحكى إما نجده في العناوين وإما نجده في إفساح المجال أمام المحكى المستبق كي يصل لنهاية ويتميز الاستباق الخارجي بأنه تصوير لخاتمة ما.

---

(1) – تزفيطان تدوروف: ترجمة شكري المبخوث ورجاء سلامة، الشعرية، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 48.

(2) – جيرار جينيت: خطاب الحكاية ، ص 121.

(3) – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 130.

ج – الاستباق في رواية "تاء الخجل":

يأتي الاستباق في رواية (تاء الخجل) بشكل أقل من الاسترجاع الذي جاء بكثرة، ومن أهم نماذجه نذكر:

«الوقت متأخر أعرف ذلك، لكني عرفت من مصادر خاصة أن مجموعة من الفتيات حُرِّرْنَ منذ ساعات من أيدي الإرهاب، بعض في المستشفى الجامعي في جناح خاص، أريد أن تتحدثي معهن باكرًا، وأريد الموضوع جاهزًا بعد الظهر»[1]

جاء الاستباق هنا من خلال حديث رئيس التحرير مع خالدة حيث طلب منها تقرير خاص حول الفتيات اللاتي حُررنَا من الإرهاب في أقرب وقت ممكن.

ونلمح أيضا استباق في الحوار خالدة ويمينة.

«لو عرفت أهلي أني هنا، فهل سيأتي أحدهم لرؤيتي؟ أجبتها من دون تردد:

– طبعًا»[2]

يأتي الاستباق على لسان خالدة في كلام محذوف يعد طبعًا، وهنا عبارة عن توقع خالدة بأن أهلها سيأتون لرؤيتها وأيضًا: «أي شيء سأكتبه عن يمينة؟ هي الممدّدة على فرح اسمه "أنا" هي النائمة على أمل ليس أكثر من راديو، سأحضره لها أنا»[3]

وفي «لن أكتب هذا الموضوع»[4]

وكذلك «سأكتب هذا الدعاء»[5]

وكذا نلمح: «غدا سيقول الأقارب والأهل وكل من يعرف اسمي هذه ابنة عبد الحفيظ مقران تفضح واحدة من».[6]

---

(1) – فضيلة الفاروق: (تاء الخجل)، ص 43.

(2) – المصدر نفسه، ص 49.

(3) – المصدر نفسه، ص 53.

(4) – المصدر نفسه، ص 54.

(5) – المصدر نفسه، ص 59.

(6) – المصدر نفسه، ص 57.

ونجد أيضا استباق »حين تشغبت تمامًا سأمرُّ أنا وأنت على «جسر ملامح سليمان » إنه مخصص للراجلين فقط، وستشعرين بلذة الاهتزاز عليه، وسأريك تمثال «قسنطينة» في شارع محطة السكك الحديدية، منذ عهدة سنة 313 قبل الميلاد والمدينة تحمل اسمه، غدًا سأسرد لك المزيد عنها، الآن يجب أن أعود إلى الحي».[1]

جاء هذا الاستباق كذلك على لسان خالدة متكهنة شيفاء ليمينة، بل تجاوزت حدود التكهن، بشفائها عندما أطلقت العنان لمخيلتها لتصور شكل الجسر وهو يهتز ورؤية تمثال قسنطينة وهما معًا.

ونجد أيضًا «سنجد صيغةً للاتفاق إذ كان كتابُكِ جيدًا »[2]، وكذلك «لن أعود قبل أسبوع، أختي أنجبت طفلاً، وأنا مضطرة للبقاء معها...»[3]

نستنتج: قد سمحت الاستباقات بنوعيها لشخصيات والتطلع إلى مستقبلها الشخصي والإفصاح عن هواجيسها اتجاه ما سيأتي بها المستقبل المجهول، وهي تعيشُ متأزما.

كما أنها لعبت دورًا لتشويق القارئ عبر اطلاعه عن أحداث لاحقة بشكل خاطف، وما يجعل قلبه معلقًا في انتظار الاطلاع عليها، بتفصيلها لاحقًا.

1-3- الإيقاع الزمني:

ينظر **جيرار جينيت** حسب ما تلخصه ميساء سليماني إلى الحركات السردية الأربعة الحذف، الوقفة، المشهد، الخلاصة على «أنها أطراف تحقق تساوي الزمن بين زمن الحكاية وزمن القصة وتمكن من قياس المدة الزمنية التي تعني سرعة القص وتحدد بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه وطول النص قياسا لعدد أسطره وصفحاته »[4] وقد أُشير إلى الإيقاع الزمني للسرد لمصطلح الديمومة وهو مفهوم «يرتبط بإيقاع السرد بما هو لغة، تعرض في عدد محدود

(1) – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 86.

(2) – المصدر نفسه، ص 84.

(3) – المصدر نفسه، ص 87.

(4) – ميساء سليمان الإبراهيمي: السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2012، ص 224.

من السطور أحداثا قد يتناسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها أو لا يتناسب، مما يؤدي في النهاية إلى الشعور بإيقاع السرد يتراوح بين البطء والسرعة».[1]

إذن فتقنيات الإيقاع الزمني هي أربعة يمكن تصنيفها بين تبطيئ وتسريع للسرد حيث وجب ضبط هذه التقنيات الأربعة لضبط **الإيقاع الزمني**.

أ– تسريع السرد: ويعتمد على كل من الحذف والتلخيص أو المحمل والتواتر من النوع الذي يروي فيه مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.

أ–1– الحذف: ويعني حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها السرد شيئا، يحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة، أو يشير إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف من قبيل "ومرت أسابيع".

لا يخرج في مفهومه عن معناه اللغوية.

من الشواهد النصية للحذف ما يلي:

«سنة العار.

سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة، واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم».[2]

وأيضًا:

«ثم ابتداءًا من عام 1995 أصبح الخطف والاغتصاب إستراتيجية حربية، إذ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة "GIA" في بيانها رقم 28 الصادر في 30 نيسان (أفريل) أنها قد وسعت دائرة معركتها».

وأيضًا:

«550 حالة اغتصاب (لفتيات ونساء) تتراوح أعمارهن بين 13 و 40 سنة سجلت تلك السنة».[3]

(1) – إبراهيم سعدي: الأعظم، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، (د.ط)، 2010، ص 105.

(2) – المصدر نفسه، ص 37.

(3) – المصدر نفسه، ص 37.

«تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت 1013 امرأة صحبة الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 و 1997، إضافة إلى ألفي امرأة منذ سنة 1997».[1]

«جاءت هذه السنوات متلاحقة لنصنع سجني الذي لم أتوقعه سجني الانفرادي، داخل وطن مليء بالغضبان».[2]

«حذف الراوي العديد من الأحداث التي وقعت بين سنتي 1994 و 1998 و لم يشر سوى لحصيلة النساء اللاتي تعرضن للخطف والاغتصاب "مضت سنتان" »[3] وقد عرفه حسن بحراوي بـــ«هي تقنية زمنية إلى جانب التلخيص، له دور حاسم في تسريع حركة السرد فهي تقتضي فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لها يجري من وقائع وأحداث».[4]

ومن أنواع الحذف:

«- الحذف المحدد: Ellipse Déterminé

- الحذف الغير محدد: Ellipse Indéterminé»[5]

الحذف المحدد: وهو الذي يصرح فيه الراوي حجم المدة المحذوفة (بعد مرور سنة...)

والحذف الغير محدد: هو الذي لا يصرح الراوي فيه مدة وحجم الفترة المحذوفة، بل تفهمها من سياق الكلام، عن طريق التركيز والتدقيق والربط بين المواقف.

أ-2- الخلاصة / المجمل:

الخلاصة تكون «ضمن الإيقاع المتسارع للسرد ولكنها أقل سرعة من الحذف فهي تلخيص حوادث عدة أيام، أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة

(1) - إبراهيم سعدي: الأعظم، ص 37.

(2) - المصدر نفسه، ص 37.

(3) - محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 94.

(4) - حسن بحراوي: الحكاية في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، ط1، 1997، ص 156.

(5) - عبد العالي: مستويات النص (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، دمشق، الرباط، ط1، 1999، ص 185.

دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء أو الأقوال»[1] وحسب **جيرار جينيت** هي «السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفصيل أعمال أو أقوال».[2]

وعرفه أيضا **محمد بوعزة** في قوله: «هو سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات وأشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها».[3]

تعد أقل سرعة من الحذف لأنها تذكر لنا أحداث على مرّ السنوات في بضع سطور دون التطرق لتفاصيل.

من شواهد المجمل ما يلي:

«منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرّة أو مرتين في الأسبوع وفيما بعد عرفت أنه تزوّج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكورا، مادامت أمي غير قادرة على فعل ذلك».[4]

عبرت في هذه الأسطر القليلة عن ترك أبوها لهم حيث لم تعد تراه مرة أو مرتين في الأسبوع ثم تبين أنه تزوج امرأة بإمكانها أن تنجب له، لم نعلم كم تقدر المدة التي أدركت فيها بأنه تزوج، فقد أشارت لها بـــ «فيما بعد» فيمكن أن تكون أياما أو شهورا أوجزتها في سطور قليلة.

وأيضا نذكر «بعدك حادت قليلا عن مسارها، صارت أكثر جدة.

بعدك صار الرجال أكثر قسوة أيضا،

صارت الأنوثة مدججة بالفجائع،

بعدك بعد الثلاثين، أصبحت الطرق المؤدية إلى الحياة موحلة أصبحت الأيام موجهة».[5]

- ونلمس في آخر الروايات خلاصة تتمثل في: «الوطن كله مقبرة».[6]

---

(1) - حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، 1985، ص 75.

(2) - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 109.

(3) - محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 93.

(4) – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 20.

(5) - المصدر نفسه، ص 14.

(6) - المصدر نفسه، ص 96.

في هذا المثال شبهت الرواية الوطن بالمقبرة حيث أوجزت ما يحدث من قتل ومجازر في كلمتين بجعل الوطن مقبرة.

أ-3- التواتر الفردي أو التفريدي:

«ويسمى هذا النمط بالحكي المفرد ويعني سرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وهذا المستوى شائع، في كل مستويات النّص الروائي... ففيها يسرد الرّوائي حدثًا معينا له دلالة إيجابية، ولا يجد ضرورة فنية لتكراره، وحينئذ لا يتكرر الزّمن إلا مرّة واحدة نتيجة تكرار هذا الحدث مرة واحدة».[1]

نلاحظ أن التواتر الفردي: أنه يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة في الرواية.

وبالعودة إلى رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق نعثر على جملة من المقاطع النصية، التي تسرد فيها مثل هذا النوع من التواتر الذي يعمل على تسريع حركة السرد ونجد في المثال الآتي: «في الصباح التالي كانت أمي قد عادت، وخالي "السبتي" يرافقها شرب القهوة مع سيدي إبراهيم في غرفة الضيوف ثم غادر»[2]

ونلمح مثال آخر «منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرة أو مرتين في الأسبوع وفيها بعد عرفت أنه تزوج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكورًا، مادامت أهي غير قادرة على فعل ذلك»[3]

تبين هذه المقاطع السردية وقع مرة واحدة على مستوى الرواية وورد بصيغة واحدة فاتواترات الخطاب متساوية للقصة بشكل عادي.

ب- إبطاء السرد:

وتعتمد على تقنيات هي: الوقفة الوصفية والمشهد والتواتر من النوع الذي يُروى فيه عدة مرات ما حدث مرة واحدة في الواقع.

---

(1) - مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا (1967-1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 123-124.

(2) - مراد عبد الرحمان مبروك: المصدر السابق، ص 20.

(3) - المصدر نفسه، ص 20.

ب-1- الوقفة الوصفية:

وهي «وقفة يقتضيها الوصف، ولا تعد كل وقفة وصفية أن بعض الوقفات تكون تعليقية، وفضلا عن ذلك فإن كل صف يتطلب بالضرورة توقف السرد، إن ملفوظا مثل "كانت الردهة ضيقة بعض الشيء بالنسبة لطولها، وتنفتح على حجرة انتظار صنعت فيها الموائد" تمثل وقفة وصفية لأنها لا تتضمن أي مرور للزمن في العالم الممثل، وهي جهة أخرى فإن ملفوظا مثل "وبعد السمك قدم طبق من اللحم الممتاز بملحقاته، ثم قدمت بعد ذلك وجبة من الخضروات ثم تلا ما دجاجة مشوية وبودينج ... وأخيرا جبن وفاكهة"، لا يمثل وقفة وصفية (في نفس السرد)».[1] أي أنها تعد محورًا في إبطاء السرد وذلك لما تقتضيه من ذكر تفاصيل المشهد.

وقد جاء في معجم مصطلحات نقد الرواية بأن «الوقف لا يصور حدثا لأن الحدث يرتبط دائما بالزمن بل يرافق التعليقات التي يوجهها المؤلف في السرد، وتتميز هذه التعليقات التي نسميها اليوم مدخل الكاتب بأسلوبها الغير سردي باستقدامها الزمن الحاضر بدل الزمن الماضي المستقدم في السرد إجمالا».[2]

أي أن الغرض من الوقفة هو إبراز انطباعات المؤلف وتعليقاته الذاتية على المشهد.

«تلعب الوقفة دورا مهما في بناء النص الروائي باعتبارها تقنية زمنية قديمة لا تكاد تجد رواية تخلو منها والوقفة تسمى الاستراحة وفيها يكون الزمن معلق ويتحقق ذلك عندما لا يتطابق أي زمن وظيفة مع زمن الخطاب».[3]

بمعنى أن الروائي يلجأ للوصف وذلك ما يحدث في نصه توقفات معينة، حيث ينقل من حدث إلى آخر قصد الإثارة وتسمى بالوقفة أو الاستراحة ويحدث فيها أن «يبطئ السارد دينامية الزمن في النص ليكثف سرده في وصف ما أو تأمل مشهد لدرجة قد يصل معها إلى التوقف التام،

---

(1) - جيرالد برنس: قاموس السرديات، ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، 2(ب) شارع قصر الفيل، القاهرة، ط1، 2003، ص 183.

(2) - لطيف زينوبي: معجم المصطلحات نقد الرواية، ص 175.

(3) - رائد مصباح الداية: البناءات الجمالية في النص الروائي، رسالة ماجستير غير منشورة في الأدب والنقد والمنهج الكامل، الجامعة الإسلامية، غزة، 2011 – 2012، ص 68.

فينطلق الكلام في التنامي وأخذ مساحة كمية على حساب جريان الزمن ويصبح الزمن الذي يستغرقه القص يفوق جمالا يقاس مدّة زمن الوقائع حيث أن هذه المدة تكاد تعادل الصفر».[1]

كما تعود إلى رواية " **تاء الخجل**" وتلمس الوقفة في ما يلي: «وكنت تكتب لي عن العاصمة، عن جنونها وفوضاها عن الأصدقاء وأجواء الحي الجامعي "بن عكنون" ثم تحدثني عن البحر كنت تقول لي أن العاصمة طعمها مالح ورائحتها تشبه رائحة صندوق خشبي مبلل، وكنت تكره الخمارات، حينما تتذكر آريس وبساتينها وهواءها الجبلي النقي، فأحدثك عن قسنطينة وأشجار الصنوبر والمسرح، ودار الإذاعة والتلفزيون وحفلات الجسور، وغبطة الشوارع بالمألوف».[2]

تحدثت الرواية فيما مضى عن كتابات حبيبها الذي كان يدرس في جامعة الجزائر فكان يكتب لها ليصف لها المدينة ويحدّثها عن أجواء الحي الجامعي فترد عليه لتصف له قسنطينة ثم تابعت وصفها لمدينة قسنطينة : « إنها مدينة تشبه الحكايات، تشبه النساء المفخخات بالألم، تشبه الجواري والحريم، وتشبه الكمنجة التي لا تكف عن الأنين».[3]

تظهر الوقفة الوصفية أيضا عندما كانت تصف أمها : «سأحدثك عن والدتي إذا، طويلة وجميلة، و لم تنجب غيري وغير ذلك لم تكن تنتمي إلى بني مقران، إذ جاءت من خارج أسوارهم، وقد تعرف إليها والدي في مدرسة الراميات، أحبها وأحبته فطلق ابنة عمه "جوهرة" وتزوجها».[4]

ثم تقف لتصف بيتها الذي عاشت فيه طفولتها وتشبهه بنفسها: «إنه بيت من طابقين، وست عشرة غرفة، وساحة كبيرة يحيط بها سور عالي تسمى "الحوش"

كنت أشبه البيت بشكل عجيب،

إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل

---

(1) – عروان نمر عروان: تقنيات النص السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية، رسالة مكملة بمتطلبات درجة الماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها في كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين،1421هـ – 200م.

(2) – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 13.

(3) – المصدر نفسه، ص 13.

(4) – المصدر نفسه، ص 16.

وأحيط نفسي بسور عالٍ وبكثير من الأشجار، غرفتي أيضا مثل غرف البيت، كثيرة الأسوار، كثيرة الخبايا، كثيرة المواقع، وفي كل غرفه أنثى لا تشبه الأخريات...

فيَّ شيء من العمّة تونس،

شيء من كلاَّ عيشة

أشياء كثيرة من زهية والدتي.

وأشياء من الأخريات».[1]

الكثير من الوقفات الوصفية في الرواية تذكر من بينها أيضا عندما نتوقف من السرد لنصف السيد إبراهيم.

«سيدي إبراهيم هو الرجل السلطة في ذلك البيت، أمام مسجد رجل دين، وزوج العمة تونس، ...».[2]

ب-2- المشهد الحواري:

الحوار هو « عرض درامي الطابع للتبادل الثقافي يتضمن شخصيتين أو أكثر وفي الحوار نقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي كما يمكن أن تردد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات.

والحوار جزء هام من الأسلوب التغييري في الكتابة وموصفة من الصفات العقلية التي تنفعل عن الشخصية بوجه من الوجوه».[3]

والمشهد هو : «أحد سرعات السرد ويعد المشهد إلى جانب الشغرة Ellipsis والوقفة Pause والتمديد Stretch والتلخيص Summary احد السرعات الرئيسية للسرد وعندما يكون هناك تعادل بين المقطع السردي والمروي Marrated الذي يمثله هذا المقطع (كما في الحوار مثلا) وعندما يكون "زمن الخطاب" Discourse Time" معادلا لزمن القصة " Story Time" تكون أمام "مشهد" أن التعادل التقليدي بين المقطع السردي والحكاية غالبا ما يتميز بالغياب (النسبي) لوساطة الراوي وبالتأكيد على وصف الحدث لحظة بلحظة والتفصيل المتقن لأحداث محددة،

(1) - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 16 – 17.

(2) - المصدر نفسه، ص17.

(3) - رائد مصباح الداية: البناءات الجمالية في النص الروائي، ص68.

واستخدام الفعل الماضي المنتهي Prétérit عوضا عن غير التام Imperfect»[1] ويعدّ «الحوار جزء هام من الأسلوب التعبيري في الحكاية وموصفة من الصفات الفعلية التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه»[2] ويكون المشهد «حواريا لكونه أساسا محكيا يحقق نوعا من المعادلة بين زمن السرد والمدة الواقعة »[3] «ويقصد بتقنية المشهد المقطع الحواري حيث يتوقف السرد ويستند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتحاور فيما بينها مباشرة دون تدخل السارد أو وساطته في الحالة يسمى السرد المشهدي (Récitscemique)»[4] وهو أيضا عند جيرار جينيت «حواري في أغلب الأحيان، وهو يضمن تساوي الزمن بين الحكاية والقصة »[5] وهو «من حيث الاستغراق الزمني وبين أن التعارض في الحركة حيث مشهد مفصل، ومحكي مجمل في الحكاية الروائية، يحيل دوما على تعرض في المضمون بين الدرامي وغير الدرامي، لأن أزمة النص الروائي القوية تزامن أكثر لحظات المحكي عدة، في حين أن الأزمة الضعيفة تلخص في خطواتها العريضة وميز بين مشاهد درامية ومشاهد نمطية ومشاهد أو تمثيلية، يتدبّر فيها النص الروائي كليا لصالح النعت النفسي والمجتمعي».[6]

يفضى المشهد الحواري نوعا من التبطئ إذ أنه ينقل لنا حوارًا بين شخصين أو أكثر نقلا حرفيا محضًا أو ينقل المشهد بتدخل الراوي لبعض الكلمات.

يعد المشهد الحواري آليا لتبطير.

طغى الحوار بشكل كبير في الرواية ومن نماذج ذلك:

الحوار مع خالدة ونصر الدين.

«و لم أتغير إلى يومنا هذا، مازلت أحبك على طريقة البحر، كنت أسألك دائما:

---

(1)- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 183.

(2) - محمد يوسف نجم: فن القصة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 96.

(3) - برنار فاليت: الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، 2002(د.ط)، ص 100.

(4) - محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 85.

(5) - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 108.

(6) - أحمد مرشد: البنية والدلالية في رواية إبراهيم نصر الله، المؤسسة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 317.

-ماذا ستفعل لو حدث وانفصلنا

-لن ننفصل

-أقول لو

-أنت مجنونة

-لماذا لا ندرس كل الاحتمالات؟

-ولماذا يجب أن ندرسها؟

-لأن ذلك يخيفني

-إذن لا تفكري في ما يخيفك

-لكن ماذا لو حدث، هل ستحب غير؟»[1]

أيضا نجد حوارها مع ابن عمها ياسين:

-«لماذا تحبين هذا المكان؟

-التفت، كان ياسين ابن عمي.

-هل تتجسّس عليّ؟

-أجاب وعيناه تشتعلان:

-نعم!

فهمت أنه يريد أن يقول شيء:

-ماذا تريد؟

صدمني:

-أريدك أنت»[2]

وأيضا من بين المشاهد الحوارية المتعددة نذكر حوارها مع يمينة وهي في المستشفى:

-«أنت من ضواحي آريس

-أنا من "طابندوت»

ابتسمت لها واقتربت منها أكثر، وحدثتها بالشاوية

---

(1) – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 23.

(2) - المصدر نفسه، ص 27.

-وأنا أيضا من آريس

قلت لها ذلك، فإذا بها تجهش بالبكاء فسألتها:

-ما بك، لماذا تبكين؟

تمنيت أن أرى أحدا من أهلي قبل أن أموت، فإذا بالله يستجيب لي، جئت أنتِ»[1]

أيضا حوارها مع رئيس التحرير:

-«ما الذي حدث في المستشفى؟

عدت إلى واقعي أكثر وأجبته:

-إنها مأساة!

-اكتبيها إذن

-لا...

-نعم؟

-لا، لن أكتب شيئا عنهن؟

-لست بوعيك على ما يبدو، هل أنت مريضة اليوم؟

ابتسمت:

-لا لست مريضة».[2]

عملت هذه المشاهد الحوارية على إبطاء السرد، حيث عمدت الرواية إلى إثراء الحوار المطول بينهما وبين حبيبها وحوارها مع ابن عمها.

ب-3- التواتر التكراري:

وهو ذكر ما حدث مرة واحدة ما وقع عدة مرات، ويرى عبد الرحيم الكردي «أن هذا التكرار يعد سمة أسلوبية تدل على الانحراف لأن الأمر السوي أن يذكر الحدث الواحد مرة واحدة في السرد لكن ذكره مرتين أو ثلاثة يدعو إلى تغريد الحدث وإلى إثارة قضايا ودلالات زائدة عن مجرد الرغبة في توصيل مضمونه يخرج من الأخبار عن الفائدة إلى لازم الفائدة».[3]

(1) - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 47-48.

(2) - المصدر نفسه، ص 58.

(3) - شلومين ريمونك كنعان: التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن حمامة، دار الثقافة لنشر والتوزيع، دار البيضاء، ط1، سنة 1995، ص 88.

تمركز التواتر التكراري في "تاء الخجل" لدى الرواية حول حبها الغدري الذي لطالما وصفته بكل عناية ودقة ويظهر من خلال قولها:

«وأنا على شرفة الرابعة عشر، حين دغذتَ مشاعري بنقائك عشت الحيرة لأول مرة، أيصف النساء أنا أم يصف الرجال؟

لماذا اختلفت عن كل الرجال؟

أ لأنك ابن امرأة على رأي أهل الحي؟

أم لأنك اختلفت من أجلي».[1]

من هنا صرحت الرواية بحبها الذي تناولته بعد ذلك في العديد من المواضع نذكر منها «عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرجال، لكنه يستأن الأشواك الذي يحيط بك!»[2]

كذلك في قولها: «مازلت أذكركم كنت أحب يديك واستدارة أضافرك والحقول المزهرة في راحتيك».[3]

وحين قولها: «أنكب على أوراقي لأعيش فصول حياة تختلف، أكتب فأتوغل داخل أزقة الذاكرة المعتمة وأستقر عندك، لقد عرفت أنني تجاوزت من نسيانك، وأن الوفاء لك صار التزاما أخلاقيا تخطى حدود القلب، ويزعجني أنك تتواجد في الموقع الخطأ في الاتجاه المعاكس لأحلامي وطموحاتي».[4]

من خلال عرضنا لهذه الصيغ والتعابير التي قدمتها الراوية يظهر لنا حاليا أنها تصب في مصب واحد وحادثة واحدة تتمثل في حبها ففي كل مرة يختلف التعبير لكن المضمون والحادثة واحدة ذكرت العديد من المرات.

---

(1) – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 12.

(2) – المصدر نفسه، ص 12.

(3) – المصدر نفسه، ص 18.

(4) – المصدر نفسه، ص 33-34.

خلاصة الفصل الأول.

تأسيسًا على ما سبق وجدنا أنَّ مصطلح الخطاب من المصطلحات النقدية الحديثة، حيث اتفق العديد من الأدباء على أنه: مجموعة من الألفاظ والتعابير التي تعمل كوسيط لنقل الأفكار والوقائع... في حين أنّ السّرد هو نسج لكلام عن طريق الحكي، حيث اعتمدنا المنهج البنيوي على استخراج عناصر مختلفة من مجموعات مختلفة التي تعمل على تكوين مجموعة جديدة من هذه العناصر اللاّمتجانسة، فوجدنا أن النظام الزَّمني والمفارقات السَّردية قائمة على ترتيب الأحداث والتميز بين زمن الحدث وزمن السَّرد.

إضافة إلى ذلك كان تركيزنا على المفارقات الزمنية في بنيّة السَّرد وهذا ما تطرقنا إليه في الفصل التطبيقي.

الفصل الثاني:

الصيغة والصوت السردي

في رواية "تاء الخجل"

أولا: الصيغـــــة.

1- تعريف الصيغة السردية:

يعرف **تزفيتان تودوروف** "الصيغة السردية" بأنّها:

«الكيفية التي يعرض بها السارد القصة ويقدمها لنا »[1] ومن جهة أخرى «اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل».[2]

انطلق في تعريفه لصيغة من الشكل المستعمل لسرد القصة بمعنى أنه حصرها في العامل الفني الذي يميز كل راوي على حدّى.

والصيغة عند **سعيد يقطين** «أنماط خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة».[3]

لم يخرج سعيد يقطين عن تعريف تودوروف في شرحه لصيغة.

وكما لحظنا هنا تداخل الرؤية السردية مع مفهوم الصيغة في هذا التعريف «أن الرؤية السردية تتعلق بالطريقة التي يدرك بها الراوي الحكاية، أما صيغ السرد فتتعلق بطريقة هذا الراوي في عرض الحكاية».[4]

وأيضاً «فإذا كان موضوع البحث في الرؤية السردية هو تحديد موقع المتكلم ومنظور كلامه فإن موضوع الصيغة هو تحديد طريقة التي ينقل بها السارد كلامه للآخرين وتحديد خطابات المتكلم في الرواية سواء تعلق الأمر بكلام السارد أو كلام الشخصيات».[5]

---

(1) – تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسن سبدان وفؤاد الصفاء ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 61.

(2) – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 177.

(3) – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

(4) – عيسى بلخياط: تقنيات السرد في رواية جد البيت الأندلسي، لواسيني الأعرج، إشراف سليم بتقة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015، (مذكرة ماجستير)، ص 48.

(5) – محمد بوعزة: تحليل الخطاب السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 103.

نلاحظ أن الصيغة السردية تكمن في الكيفية التي يعرض بها السارد في القصة فهي ركيزة من ركائز الخطاب السردي.

وبصدد الحديث عن الصيغة نوضح كونها «تنطبق على الخطاب شأنها في ذلك شأن الزمن، ولأن وظيفة الحكي لا تكمن في إعطاء أمر أو تسجيل تَمن أو إعلان شرط، لأن دورها يكمن فقط في حكي قصة أو نقل أحداث حقيقية أو متخيلة، فإن الأساسي على مستوى الخطاب الحكائي ليست فقط تلك الاختلافات بين الأمر أو النهي أو التمني ولكن في درجة التأكيد على اختلاف هذه الصيغ المعبر عنها عادة بالمتغيرات الصيغية».[1]

وكذلك «تتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة ويعرضها »[2] هنا سأحاول الوقوف على طريقة بناء هذه الصيغة السردية في رواية "**تاء الخجل**".

1- محكي الأحداث والأفعال:

تكون الأحداث على لسان الراوي «حيث يحكي ما قامت به الشخصية أو ما وقع لها»[3] وعرفه جينيت «نقلا لغير اللفظي أو لما يفترض أنه غير لفظي إلى ما هو لفظي، ومن ثم لن تكون محاكاة أبدا أكثر من إيهام محاكاة».[4]

كما يميز جينيت بين «كمية الإخبار السردي (حكاية مطورة أو مفصلة)، وتبعا لذلك فإن كمية الإخبار ودرجة حضور الراوي تتجلى لنا من خلالهما المحاكاة (العرض) محددة في درجة عليا من الإخبار، ودرجة دنيا من حضور الراوي (المخبر) وعلى عكس ذلك الحكي التام (Diégéis) تمامًا».[5]

أي أنها التعبير الأحداث الصماء التي لا تعبر عن نفسها بل تحتاج لتدخل الراوي الذي يقوم بدوره في نقلها.

محكي الأقوال والأحداث في رواية "**تاء الخجل**"

---

(1) - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 176.

(2) - المرجع نفسه، ص 172.

(3) - جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، ص106.

(4) - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 181.

(5) - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 178.

تكشف لنا رواية "**تاء الخجل**" عن حضور الرّواية، بتكثف كبير إذ تسرد لنا الأحداث، قد وقعت لشخصية، وقد تنوعت في سرد الأحداث بين الماضي والحاضر وأيضا قليلاً من المستقبل. ونلمح في مثال ذلك:

«بقيت مذهولة، عاجزة عن التصرف، دخلت ممرضتان طلبتا مني الخروج، لم أخرج، بقيت واقفة قرب الباب، أزاحتا الغطاء فإذا برقعة كبيرة من الدماء تغطي ساقيها، أزالت حفاض القطن المشبع بالدم، واللحاف مع قطعة بلاستيك، كان المنظر مفزعًا، أغمضت عيني وابتعدت».[1]

"الرواية هنا سردت ما حدث وما رأته لشخصية (يمينة)، وماذا فعلوا الممرضتان لها، وتأثر الرّاوية (خالدة) بهذا المشهد المفزع".

وجدنا أيضًا سرد الأحداث حيث تولت الرّواية سردها في المقطع الآتي «سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم».[2]

وإكمال «ثم ابتداءً من عام 1995 أصبح الخطف والاغتصاب إستراتيجية حربية إذْ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة (GIA) في بيانها رقم 28 الصادر في 30 نيسان (أفريل) أنها قد وسّعت دائرة معركتها: للانتصار للشرف بقتل نسائهم، ونساء من يحاربوننا أينما كانوا في كل الجهات التي لم تعترض فيها لشرف سكانها، و لم تحاكم فيها النساء (...) وسنوسع أيضًا دائرة انتصاراتنا بقتل أمهات وأخوات وبنات الزنادقة اللواتي يقطن تحت سقف بيتهن واللواتي يمنحن المأوى لهؤلاء...».[3]

لقد استطاعت الرّاوية أن تسرد لنا الأحداث من خلال هذه المقاطع التي تسلط الضوء على هذه السنوات المتلاحقة، وأن تكشف لنا كم حالة اغتصاب مرت على الفتيات والنساء التي أدت إلى موتهن.

---

(1) – رواية فضيلة الفاروق: "تاء الخجل"، ص 46.

(2) – المصدر نفسه، ص 36.

(3) – المصدر نفسه، ص 36.

2- محكي الأقوال:

كما يمكن لسارد أن يتناول الأحداث «كلام الشخصيات كموضوع لسرده وقد يختار أن يعيد إنتاجه حرفيا، كما تم التلفظ به واقعيا، حينئذ ينحني السارد أمام الشخصية ويصبح السرد شفاف، وعلى العكس من ذلك إذ حور الكلام الشخصيات عن طريق إدماجه في خطابه الخاص فإن صوت الشخصية سيصبح حتما بدرجة أعلى أو أدنى».[1]

وكذلك «تنقل بالتدريج من كلام السارد إلى كلام الشخصية».[2]

هنا سنحاول الوقوف على أنواع الصيغة الثلاثة، ولتكشف عن حضورها في النص.

2- مباحث الصيغة السردية:

2-1- المسافـــــة:

أ/ الخطاب المسرود أو المروى.

ب/ الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر.

ج/ الخطاب المنقول.

أ/ الخطاب المسرود أو المروى:

وهو «النمط الأسلوبي هو الأكثر اعتمادا في السرد الروائي الحديث، وهو نمط يداخل بين الصوت الرّاوي وصوت نطق الشخصية، فيبدو الكلام ملتبسا، فهو بين أن يكون منقولا (بصوت الراوي) وبين أن يكون منطوق (بصوت الشخصية مباشرة) »[3]، هنا الرّاوي يجمع بينهما، تكون صيغة المسرود الذاتي المهيمنة بالاعتماد على الذاكرة.

إذ نقول «تظهر لنا في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء نمت في الماضي أو مناجاة ما يدور في النفس».[4]

---

(1) - جيرار جينيت وآخرون: ص 106.

(2) - المرجع نفسه، ص 106.

(3) - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2010، ط3، ص 166.

(4) - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 177.

وأيضاً «والتي ينجزها السارد باسمه الخاص، يمكن أن تفصل تفصيلاً تحت الشكل الذي يشار إليه تقليديا بمصطلح التحليل والذي يمكن اعتباره حكاية أفكار، أو خطابا داخليا مسردًا».[1]

الخطاب المسرود هو النوع الأكثر انتشارًا والمعتمد في الرواية، إذْ ينقل لنا صوت الراوي وحده أو ينقله ممزوجًا بصوت الشخصية.

تبين **يمنى العيد** الالتباس الذي سبق الحديث بأنه «يكسب الكلام طابع الشفوية ويسمه بحرارته، كما يحفظ له عفويته وبساطته».[2]

أبدت **يمنى العيد** إعجابها بنوع الخطاب المسرود مبررة إعجابها به على أساس العفوية والبساطة.

وكذلك «من حذف الرّاوي للمزدوجين اللذين يوضع بينهما كلام الشخصية، بل أيضا من الصيغة الأسلوبية للتعبير».[3]

هنا نلاحظ:

تكون في هذه الصيغة المرسل مهيمن على متن الرواية، ويتحدث عن إحدى الشخصيات، وكما تبرز لنا أشياء نمت في الماضي أو ما يدور في النفس، حيث أن الخطاب المسرود يشمل الماضي عن طريق الاسترجاع وكذلك الحاضر.

– الخطاب المسرود أو المروى في رواية "تاء الخجل"

ففي خطاب الرّاوية، في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق نجد أن الساردة هي التي توالت مهمة الحكي عن الشخصيات الروائية، حيث أنها المصدر الأساسي لسرد الأحداث.

– تعيين مقتطفات الخطاب المسرود من الرواية.

«قلبت الصفحات بسرعة، وتوقفت عند الرابع عشر من شباط (فيفري)

ثم قرأت بعينين ملأتهما الطفولة:

– عيد العشاق

---

(1) – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 186.

(2) – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 167.

(3) – المرجع نفسه، ص 167.

التقت عيوننا فرحًا، كانت تلك أول مرة تسمع فيها بذلك العيد وقفتُ يومها واحتضنت المطر أما أنت، فقد بقيت تتأملني، وبؤبؤا عينيك يصلّيان، ورموشك تغرق في سجود طويل، اقتربت منك وقلت لك هامسة

- ما بك؟

ولكنك واصلت صلاتك وأنت تمسك بوجهي ثم أجبت:

- إنك هذا ... وهذا كل ما أريده في الحياة».[1]

هنا تخبرنا الساردة في هذا الخطاب الذي أتى بأسلوبها حيث تسرد لنا قصة حبها مع "نصر الدين" وكيف كان يتأملوا في عينها في يوم كان أول مرة سَمِعَا فيها بعيد العشاق.

وكذلك ي مثال آخر «كنت تكتب لي عن العاصمة وفوضها عن الأصدقاء وأجواء الحي الجامعي في (بن عكنون) ثم تحدثني عن البحر، كنت تقول لي أن العاصمة طعمها مالح ورائحتها تشبه رائحة صندوق خشبي مبلل، وكنت تكره الخمّارات حينها تتذكر آريسه وبساتينها وهواءها الجبلي النقي، فأحدثك عن قسنطينة وأشجار الصنوبر والمسرح ودار الإذاعة والتلفزيون وحفلات الصيف وسهرات رمضان وبكاء الشتاء ورقصة الضباب على الجسور، وغبطة الشوارع بالمالوف».[2]

نلاحظ هنا أنها عادت بنا إلى ماضي واسترجاع حياتها ولا زالت توصف لنا عن قصة حبها وقد أتت هذه الصيغة محملة بالوصف، ويحيل هذا الخطاب المسرود إلى أفكار وتأملات بوصف الأماكن المفتوحة والمغلقة من قبل حبيبها.

ونلمح أيضًا المقطع التالي «كانت كمنجة وأمام كمنجة حالمة لا يمكننا سوى أن نحلم سوى أن نكتب، ولهذا كتبت لك الكثير من الوسائل، كنت غزيرة الكتابة، ربما لأنني أيضا كما قال (غي دي كار) امرأة و(المرأة تعشق السرد لأنها تقاوم به صمت الوحدة)
كان صخب الكتابة يكسر قضبان الداخل ويجعلني أمشي في مظاهرة ضخمة تنادي بالحياة».[3]

(1) - رواية فضيلة الفاروق: "تاء الخجل"، ص 19.

(2) – المصدر نفسه، ص 13.

(3) - المصدر نفسه، ص 13.

هذا الخطاب يشمل المسرود الذاتي لساردة فهيا تعشق السرد لأنها تقاوم به صمت الوحدة كما قالت في خطابها.

ب/ الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر:

يبين **جينيت** الخطاب بالأسلوب غير المباشر «أنّه لا يقدم أبدا للقارئ أي ضمانات بالأمانة الحرفية للأقوال المصرح بها في الواقع، فحضور السارد فيه أكثر تجليا في تركيب الجملة بالذات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد».[1]

انتقد **جينيت** الخطاب المحول بالأسلوب غير مباشر مؤسس رأيه على نقطة الأمانة الحرفية للأقوال المصرح بها.

وكذلك «هو كون الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بشكل لخطاب المسرود».[2]

وأيضا: «السارد لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص، وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص».[3]

و«لا يصح ذلك تماما عن المتغير المعروف باسم (الأسلوب غير المباشر الحر) الذي يرخص فيه اقتصاد التبعية توسعًا أكبر للخطاب».[4]

نستنتج أن في هذه الصيغة لا يكتفي السارد بنقل أقوال الشخصيات فقط بل يحولها إلى أسلوبه الخاص وغير مباشر، حيث طغى عليه الاسترجاع إلى الماضي.

– الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر في "تاء الخجل"

يأتي هذا الخطاب على صيغة لا تكتفي بها الساردة بنقل أقوال الشخصيات فقط، بل تحولها إلى أسلوب غير مباشر.

حيث نعين مقتطعات من الرواية:

---

(1) – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 186.

(2) – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 198.

(3) – جيرار جينيت: المرجع السابق، ص 186.

(4) – المرجع نفسه، ص 186.

«في الصباح التالي كانت أمي قد عادت، وخالي السبتي يرافقها شرب القهوة مع سيدي إبراهيم في غرفة الضيوف ثم غادر أمّا أمي فقد ظلت صامتة، وقد شعرت ببكائها يغمرها حتى الذقن، ولكنها صمدت من أجلي».[1]

وأيضًا المثال الآتي «سمعت ذلك من العمّة كلثوم، التي كانت أشد نساء العائلة كرها لوالدتي، وكانت تناديني (بلارج) لأنني نحيفة وساقاي طويلتان مثل أمي».[2]

وكذلك في مثال آخر:

«لمحت رجلاً يستند واقفا قرب درابزين الحديثة خففت نظري واحترق قلبي من الخجل تمنيت لو أني سلكت طريقًا أخرى غير هذه لأصل إلى المستشفى

مال عاشق وسخ على حبيبته وقال لها:

- فكي الخمار

تغنجت، بانت أسنانها التي تراكم عليها الوسخ مرّ رجل عجوز قربهما، وبصق»[3]

نلاحظ أن الخطاب المحول بالأسلوب الغير مباشر طغى عليه صيغة الماضي وكان لساردة حضور مكثف فيه.

ج/ الخطاب المنقول:

هو «أكثر الأشكال (محاكاة)».[4]

حيث يقول **جيرار جينيت** الخطاب المنقول هو «من النمط المسرحي، بصفته شكلاً أساسيًا للحوار و(للمونولوج)»[5]

الخطاب المنقول هو المنقول حرفيًا و لم يتدخل فيه الراوي.

«وفي سياق بصوته، الكلام للشخصية، أو لصوتها، لا بمعنى أن الشخصية هنا تمارس دور الراوي أو أن الراوي هو الشخصية تروي بضمير الأنا، بل بمعنى أن الراوي الذي يروي بصوته عن

(1) – فضيلة الفاروق: "تاء الخجل"، ص 20.

(2) – المصدر نفسه ص 20.

(3) – المصدر نفسه، ص 64.

(4) – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 187.

(5) – المرجع نفسه، ص 187.

هذه الشخصية يتقدم بها، وفي سياق رواية عنها ويدعها تنطق مباشرة بصوتها».[1]

هذا الخطاب المنقول يعطي فيه حرية الشخصية كونه الناقل منا لا يحتفظ بالكلام الأصل، ويقدمه بشكل خطاب مسرود وهو الخطاب المنقول حرفيا و لم يتدخل فيه الراوي.

– الخطاب المنقول في رواية "تاء الخجل"

يشير الخطاب المنقول بأن السارد يصنعه بين علامتين مزدوجتين كـــ الحوار، أو الضمير، الـــ أنا المتكلم ودلالته على أن الخطاب ينتمي إلى الغير.

وذلك مثل قوله في الرواية.

«من ربح اليوم؟

فريقنا طبعًا

ومن سجل أكبر عدد من النقاط؟

رميت الطابة في الهواء، وتلقفتها بحركة جميلة وأنت تبسم ثم قلت:

أنا طبعًا»[2]

هذا الخطاب المنقول عل شكل ضمير أنا وهي أنا طبعًا وكذلك كان على شكل حوار دار بين خالدة (الساردة) ونصر الدين حبيبها.

ويوجد الكلام الفردي من قبل شخصيات مختلفة حاضرة في الرواية تساهم في تشكيل الخطاب المنقول مثل «العمة تونس، العمة كلثوم، العمة نونة، سيدي إبراهيم، العم بوبكر، رواية»[3]

فهي أصوات روائية تحل ضمن الخطابات المنقولة فهذه الشخصيات لها حضور قوي في الرواية.

إلى جانب هذا نجد الحوار متمم للخطاب المنقول، حيث نراه في المقطع التالي الذي دار بين خالدة وراوية.

فتحت الحديث من دون أن أثير انتباهها:

«خالدة ... كيف صارت؟ (وأشرت إلى يمينة) فأجبتني بجمود

---

(1) – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 164.

(2) – فضيلة الفاروق: "تاء الخجل"، ص 41.

(3) – المصدر نفسه، ص 41.

- ستموت
- لم تقولين ذلك؟
- لأنني أعرف
- قال لي الطبيب إنها ستشفى
- هه! وماذا يعرف الطبيب؟
- يعرف حالتها جيدا
- وهل يعرف أنها لم تعد تريد أن تعيش
- وهل هذا سبب كاف لتموت؟
- لو أن الجيش وصل قبل أن تلد لكانت أنقذت ربما
- أنجبت؟
- نعم
- وأين الطفل؟

ابتسمت بشكل جعلني أشك في قواها العقلية ثم قالت:

- قتل
- من قتله؟

غابت ابتسامتها، واكتسح الخوف ملامحها، نظرت يمنه ويسره ثم قالت:

- هم
- من هم
- وحوش الغابة»[1]

نلاحظ أن الحوار بين المريضة (الراوية) وخالدة (الساردة) كان حوار ضمن حكاية يمينة وما سارة لها.

2-2- المنظور (التبئير):

يقول **جيرار جينيت**: «إن ما نسميه الآن، على سبيل الاستعارة، منظورا سرديا – أي تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، التي تصدر عن اختيار (وجهة نظر) مقيدة (أو عدم اختيارها) –

(1) - فضيلة الفاروق: "تاء الخجل"، ص 44-45.

هذه المسألة أكثرها خضوعا للدراسة منذ نهاية القرن التاسع عشر وأدت إلى نتائج نقدية محققة »[1] حيث «تتعلق الرؤية السردية بالكينية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد، يستخدم النقد الإنجليزي مصطلح وجهة النظر Point of Vien بدَل الرؤية السردية كما نجد مصطلحا ثالثا معادلا لها هو المنظور السردي »[2] وقد استعمل مصطلح البؤرة أو التبئير في اللسانيات التداولية قبل أن ينتقل إلى ميدان الرواية والنقد الروائي ومترجمة عربية اقترحها أول مرة " **أحمد المتوكل**" حيث اعتبرها وظيفة تداولية تعرَّ بأنها المكوِّن «الحامل للمعلومة الأكثر أهمية أو بروزًا في الجملة»[3]

وجاء في لسان العرب مفهوم التبئير لغة: «بأرْت أَبْأَرُ حَفَرْتُ حفرة يطبخ فيها والبؤرة موقد النار ومنه البئر مكان تجتمع فيه المياه، وكلها معاني تدل على الجمع والحصر».[4]

وقد عرفه **جيرالد برنس** بأنه: «المنظور الذي من خلال تعرض الوقائع والمواقف المسرودة، الوضع التصوري أو الإدراكي الذي يتم وفقا له التعبير عنها »[5] ويمكن أن نميز ثلاث أنواع من التبئيرات:

- التبئير الداخلي (الرؤية من الداخل)
- التبئير الخارجي (الرؤية من الخارج)
- التبئير الصفر (أو العدوم).

أ/ التبئير الداخلي (الرؤية من الداخل):

يحدث التبئير الداخلي عندما يختبئ الراوي وراء شخصية تشهد الحدث وتعكسه «ويتجسد التبئير الداخلي في الخطاب غير المباشر الحر ويبلغ حدوده القصوى في المونولوج الداخلي حيث تتحول الشخصية إلى مجرد بؤرة، أما حدوده الدنيا فتلك التي رسمها **رولان بارت** (Roland Parthes) أثناء تعريفه صيغة الخطاب الشخصي وهي أن يكون بإمكاننا إعادة كناية مقطع التبئير الداخلي بصيغة المتكلم دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير في النص يتجاوز تبديل

(1) – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 197-198.

(2) – محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 76.

(3) – أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط، 1985، ص 28.

(4) – ابن منظور: لسان العرب، ص 285.

(5) – جيرالد برنس: مرجع سابق، ص 87.

الضمائر»[1] وحسب **جيرار جينيت** نلاحظ أن التبئير الداخلي هو كل ما يمكن التعبير عنه بصيغة المتكلم دن إخلال بالمعنى «لا يتحقق التبئير الداخلي تحقيقا تاما إلا في الحكاية ذات (المونولوج الداخلي) أو في ذلك العمل الأدبي المتطرف الذي هو رواية (الغيرة) لـــ: **ألان روب كرييه**، حيث تحصر الشخصية المركزية تماما في موقعها البؤري وحدهُ »[2] أي أنه حصره في المونولوج.

يعد هذا التعريف الأكثر صرامة للتبئير داخلي كما أشار **جينيت** للمفهوم الأقل صرامة منه «ذلك المصطلح الذي أبرز **رولان بارت** مقياسه الأدنى في تعريفه لما يسميه الصيغة الشخصية للحكاية ويرى **بارت** أن هذا المقياس هو إمكان إعادة كتابة القسم السردي قيد الدرس بضمير المتكلم (إن لم يسبق أن كتب له أن كُتِبَ به) دون أن تتسبب هذه العملية في أي تغيير آخر للخطاب غير تبديل الشخص النحوية – بالذات».[3]

التبئير الداخلي هو التعبير عن وجهة نظر الشخصية، سواء كانت ثابتة أو متحركة وتكون معرفة الراوي بالمستوى نفسه الذي تعرفه الشخصية فتكون العلاقة علاقة تساوٍ فلا يحاول التفسير أو التوضيح أو تقديم معلومات محددة أخرى خارج نطاق ما تقوله الشخصية.

يظهر التبئير الداخلي في مواطن عديدة من رواية "**تاء الخجل**" من بينها حديث خالدة عن نفسها وبضمير المتكلم أنا لتعبر عن حبها وتطرح العديد من التساؤلات: «وأنا على شرفة الرابعة عشر، حين دغدغت مشاعري بنقائك عشت الحيرة لأول مرة، أيصف النساء أنا أم يصف الرجال؟

لماذا اختلفت عن كل الرجال؟

أ لأنك ابن امرأة على رأي أهل الحي؟

أم لأنك اختلفت من أجلي؟».[4]

---

(1) – لطيفة زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 41-42.

(2) – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 204.

(3) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 12.

وتضيف: «عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر، ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرجال، لكنه بستان الأشواك الذي يحيط بك»[1]

كذلك في قولها: «كنت أعود إلى البيت محملة بكلامك فأهي دروسي بسرعة وأتذرَّع بالنعاس لأحلم به مرة أخرى وعيناي مغمضتان».[2]

كما وصل ذروته من خلال حديثها مع نفسها وهي تصف السائق بانعدام الأخلاق «كدتُ أغضب، لكن مشوار حزني كان في أوله، فرمقت السائق بنظرة لا مبالية، واكتفيت بترديد شيء بيني وبين نفسي (مسكين... إنه بلا أخلاق) نحن لا نكون مساكين إلا إذا كنا بلا أخلاق».[3]

كما لم تتوانَ خالدة في وصف مشاعرها المتدفقة والمتأثرة حين قولها:

«أأفضح يمينة؟

أأفضح نفسي؟

غدًا سيقول الأقارب والأهل وكل من يعرف اسمي هذه ابنة عبد الحفيظ مقران تفضح واحدة منا، كيف وصلت بي الأمور إلى هنا، كيف فكرت بهذه الطريقة »[4] واسترسلت قائلة: «انتفضت وكدت أقول له: كيف وصلت إلى هنا؟»[5]

ب/ التبئير الخارجي (الرؤية من الخارج):

عرفه **لطيف زيتوني** هو: «ذاك الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصية المروي عنها، فلا يعرف الراوي إلا ما يمكن للمراقب أن يدركه: الأفعال والأقوال »[6] و«في هذه الحالة تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية الروائية (السارد، الشخصية) إنه يصف ما رآه وما يسمعه لا أكثر بمعنى أنه يروي ما يحدث في الخارج ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات وما تفكر به أو تحسه من مشاعر، إنه يعرف ما هو ظاهر مرئي من أصوات وحركات وألوان ولا ينفذ

(1) – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 12.

(2) – المصدر نفسه، ص 24.

(3) – المصدر نفسه، ص 53.

(4) – المصدر نفسه، ص 57.

(5) – المصدر نفسه، ص 57.

(6) – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الواية، ص 41.

إلى أعماق ودواخل ونفسيات الشخصيات »[1] وفي هذا النمط من التبئير «قد يحدث أن يقتصر العرض على الكلمات والأحداث دون مشاعر (تبئير خارجي) وفي معرض البحث عن ضده المشكلة قرَّرَ جينيت أنّه في حالة التبئير الخارجي فإن المبئر يكون داخل القصة أو العالم المحكي (Diegesis) ولكن خارج أي شخصية».[2]

إذن فالتبئير الخارجي على خلاف الداخلي هو معرفة السارد للشخصية معرفة سطحية حيث يصفه مثلما يراه دون التدخل في مشاعره وأموره النفسية.

من مشاهد التبئير الخارجي حديثها في رواية " **تاء الخجل** "(حديث خالدة) عن أمها:«سأحدثك عن والدتي إذن، طويلة وجميلة و لم تنجب غيري، وغير ذلك لم تكن تنتمي لبني مقران إذ جاءت من خارج أسوارهم»[3]

أيضا وصفها لنظرة حبيبها لها: «أما أنت فقد بقيت تتأملني، وبؤبؤا عينيك يصليان ورموشك تغرق في سجود طويل، اقتربت منك وقلت لك هامسة

-ما بك

ولكنك واصلت صلاتك وأنت تمسك بوجهي ثم أجبت

-إنك ها... وهذا كل ما أريده في الحياة»[4]

وأيضا نذكر وصفها (لِللاَّ عيشة): «كان لها سلطة من نوع آخر فبالإضافة إلى راتبها الشهري الذي كانت تتقاضاه لأنها زوجة شهيد، كانت قد ورثت عن زوجها نخيلا في (مثنوس) وأراضي في ضواحي (آريس) تدرّ عليها كل سنة مبالغ محترمة من المال هذا ما يجعل عائلة بني مقران كلها تحترمها وتأخذ رأيها في كثير من الأمور»[5]

وأيضا وصف الراوية لمغتصب الطفلة التي رماها أبَاها من على الجسر بحجة أنه يخلصها من العار.

---

(1) - محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 82.

(2) - جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص 88.

(3) - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 16.

(4) - المصدر نفسه، ص 19

(5) - المصدر نفسه، ص 22.

«اغتصبها رجل في الأربعين، أحدب وقصير، يقطن بالحي نفسه، وله دكان صغير يبيع فيه الحلوى و(البسكويت) والعلكة».[1]

وأيضا من شواهد التبئير الخارجي وصف خالدة لحبيبها «وجدتك كما أنت، على الطريق المخترقة للحقول أمام متوسطة البشير الإبراهيمي، داكن السمرة فاتح العينين، تحمل طابة (الباسكيت)»[2] ثم وصفها لملامح الناشر الأول الذي زارته لنشر قصصها «سألته ورحت أتأمل فوضى ملامحه، شعره المجعد الكثيف ذو النصف المبيض تقريبا، عينه الأصغر من الأخرى ذقنه المزدوجة، شفتاه الزرقاوان من كثرة التدخين، أظافره الغير نظيفة، خنصره ذات الظفر الطويل، كان يمكن أن يكون أي شيء غير ناشر رغم بدلته المستوردة والأنيقة».[3]

ج/ التبئير الصفر (الرؤية من الخلف):

عرفه **جيرالد برنس:** «نوع من التبئير أو وجهة النظر يعرض فيه المسرود وفقا لوضع غير محدود تصور أو مفهوم يستعصي على التعرف والتبئير من درجة الصفر أو اللاّ تبئير يميز السرد الكلاسيكي التقليدي مثل Vantity fair, Eugénie Grandet، ويرتبط بالساردين المحبطين بكل شيء».[4]

حيث نقول نوع يهز السرد الكلاسيكي التقليدي.

حيث «في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية (السارد، الشخصية)، إنه يرى ما يرى خلف الجدران كما يرى ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه فليس في شخصياته الروائية أسرار، وتتجلى شمولية معرفة السارد إما في معرفته بالرغبات السرية لدى شخصيات الرواية التي قد تكون غير واعية برغباتها — أو في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد وذلك ما لا تستطيع أي من هذه الشخصيات، وإمّا في سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها ... إنه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان».[5]

---

(1) – المصدر نفسه، ص 40.

(2) – المصدر نفسه، ص 41.

(3) – المصدر نفسه، ص 82.

(4) – جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص 247.

(5) – محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 77.

إذن فالتبئير الصفر هو معرفة السارد للشخصية بطريقة عميقة فيحدث عما حدث ويحدث له وما يشعر به وما سيحدث له في المستقبل دون علمه.

مما جاء في لحظة اللاّ تبئير في رواية " **تاء الخجل**" عندما وصفت خالدة حبيبها المسافر: «كنت نستعد للسفر إلى (حاسي مسعود) من أجل العمل، كنت ترغب في شراء هدية فاخرة لي، تليق بيوم مولدي، وقد فاجأتك بما لم تتوقعه: أهديتك انفصالا!».[1]

من شواهد اللا تبئير أيضا: «بدا الخوف على ملامح أمي، وقال عيونها أكثر مما قالته الشهقة، ضاع الكلام منها، وبحثت أصابعها على موضع القلب لتهدئته »[2] وهنا وصفت خالدة حالة الذعر والخوف التي أصابت أمها بعد معرفتها بالحديث الذي دار بين عم خالدة وأبوها وأكثر شواهد اللا تبئير كانت عن وصف يمينة وهي تصارع الموت: «أجابت والحزن لا يفارقها »[3] وأيضا، «ابتسمت ابتسامة الألم تلك »[4]، «صمتت ثم بدأت أنفاسها تسارع، ثم صارت ترتجف».[5]

كما وصفت تقبل يمينة للأوضاع: «كانت سعيدة حين تركتها، وقد استغربت أن انتحار "رزيقة" لم يهزما كأنها كانت تتوقعه، كأنها تقبلته، كأنها تمنته.

خرجت وأنا أحتفظ بابتسامتها وبريق عينيها، وقبلتها الدافئة على خَدَّي، كانت تشبه الأطفال، كانت كلها طفلة»[6]

يختص اللاّ تبئير بأن الراوي يكشف لنا بلغته وما يسرده من جوانب لكل شخصية وذلك بتحوله إليها نزولا وصعودا إلى كل مستوى على حدًا وبذلك يكون قد تخيل واستعار كلمات من شأنها أن تقربنا إلى واقع هذه الشخصيات وكيف تكون ردود فعلها وتأثرها وعباراتها وبذلك يضمن لنا قفزة إلى واقع هذه الشخصيات فنراها بكل شفافية دون أي تباعد كاسرًا كل الأسوار الزمانية والمكانية.

---

(1) – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 14.

(2) – المصدر نفسه، ص 29.

(3) – المصدر نفسه، ص 75.

(4) – المصدر نفسه، ص 75.

(5) – المصدر نفسه، ص 75.

(6) – المصدر نفسه، ص 86.

ثانيا: الصـــوت.

أ/ تعريف الصوت:

«هناك سؤالان تطرحهما الرواية هما: من يرى؟ (بمعنى الرؤية المعنوية أي الإدراك والمعرفة)، ومن يتكلم (بمعنى نقل هذه المعرفة إلى السامع)، فالصوت إذا هو صوت المتكلم بل هو المتكلم عينه»[1] ومفهوم الصوت حسب فندريس: «جهة حدث الفعل المتفحص بالذات والذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب بل هي أيضا من ينقله (وهو قد يكون ذلك الشخص نفسه أو غيره».[2]

واجه علم السرديات مشكلة في التفريق بين المروى له والقارئ وبين الراوي والكاتب إلا أن لطيف زيتوني حاول أن يجد الفروق بين هذه المصطلحات من خلال قوله: «الراوي يختلف عن المؤلف وإن عبر أحيانا عن أفكار هذا الأخير وأحلامه فهو يعرف الأماكن والشخصيات، والأحداث التي تتضمنها الرواية، بينما المؤلف يتخيلها ولا يعرفها، ويمكن أن يستبدل بالراوي راويا آخر فلا يبقى ثابتا بالضرورة، خلال الرواية كلها بينما المؤلف واحد عادة».[3]

إذن فوجه الاختلاف واضح بين الراوي والكاتب، فالكاتب يكون ثابتا في حين أن الراوي متغيّر، فنجد العديد من الرواة في رواية واحدة.

ب/ أنواع الرواة (مستويات السرد):

«يسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم يسرد قصته أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون، وهذا ما يسمى عادة بالحكي داخل االحكي، وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية »[4] فإن «استخدام تقنية الراوي المتعدد ينتج تقديم وجهات النظر المختلفة والمتعرضة تقديما يحاول الكشف عن الحقيقة بكل جوانبها متحريا هيمنة الراوي

---

(1) – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص118.

(2) – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 228.

(3) – لطيف زيتوني: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(4) – حميد الحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، بيروت، ط1، 1991، ص 49.

الواحد الذي ينفرد بتقديم الحدث من زاوية واحدة فقط فأحادية الراوي أصبحت الآن تقنية تعبر عن الذاتية في الرؤية أو تعبر عن اغترابها في عالم اضمحل فيه قدر الإنسان وتلاشى صوته أماا تعدد الرواة في القصة الواحدة فيعمل على إبراز الجوانب المختلفة للحقيقة ويكسر السلطة المطلقة التي يحتكرها الراوي المفرد المهيمن على القص».[1]

وللسرد مستويين: «المستوى الابتدائي، أو الأول وهو الذي تولى فيه الراوي / المؤلف السرد.

- المستوى الثاني، وتضمن سرد حكايات متضمنة داخل الحكاية العامة بشقيها الأساسي والملحق، ومن طرف شخصيات الرواية أنفسهم والأصوات إذن تتعدد بتعدد الساردين».[2]

كما وضع جيرار جينيت تطبيقا نهائيا باعتماد معيارين هما: «وضع الراوي بمستواه السردي داخل القصة أو خارج القصة وبعلاقته بالقصة (غيري القصة أو مثلي القصة)، ليصل بهذين المعيارين إلى أربعة أنماط هي:

- (خارج القصة – غير القصة)، وهو راوٍ من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها.
- (خارج القصة – مثلي القصة)، وهو راوٍ من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة.
- (داخل القصة – غيري القصة)، وهو راوٍ من الدرجة الثانية يروي قصة هو غائب عنها.
- (داخل القصة – مثلي القصة)، وهو راوٍ من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة».[3]

وما لحظناه في رواية "**تاء الخجل**" ظهور مستويين من السرد مستوى ابتدائي من الدرجة الأولى مثلي القصة تمثلة الراوية الأساسية خالدة ومستوى ثاني من الدرجة الثانية مثلي القصة تمثلة الراوية يمينة أما بالنسبة **للمستوى الأول** والمتعلق بخالدة فقد كان مختلا الشطر الأكبر من الرواية فانطلقت واصفة حبها ساردتا تفاصيل قصتها العاطفية «عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرجال، لكنه بستان الأشواك الذي يحيط بك ».[4] منتقلة بعد ذلك إلى حياتها العائلية التي كانت متأثرة بها فاسترسلت في وصفها لسخطها على

---

(1) – حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغارين الثقافي، رام الله، فلسطين، ط1، 2008، ص 91-92.

(2) – إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص 118.

(3) – نجلاء إبراهيم محمد أشنيو: الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت، إشراف الدكتور طاهر محمد بن طاهر، بحث مكمل للحصول على الماجستير، شعبة الأدبيات، جامعة مصراتة، ليبيا، ت.م2013/11/11، ص 35.

(4) – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 12.

تقاليد وعادات هذه العائلة التي من شأنها احتقار المرأة وتصغير مكانتها «كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة، ينتظرون خدمتنا لهم ».[1] كما أن خالدة برزت أمام كل هته الضغوطات بشخصية قوية صامدة حمل كل معاني المثابرة والإسرار على الدراسة والنجاح على خلاف قريناتها في العائلة فنجحت في ذلك بفضل الإسرار وبفضل حب أبيها للعلم ووقوفه معها «كانت في يدي قوة واحدة، لا يمكن أن تقهر: حب والدي للعلم».[2]

أما المستوى الثاني فتأخذ فيه الرواية منحى آخر تعبر عنه شخصية تحمل في طياتها الضعف والانهزام على عكس الراوية خالدة، وهي يمينة حيث حازت على اهتمام كبير من الراوية الأساسية خالدة، ذلك لأنّها عايشت قصة أليمة رَوت لنا أحداثها المفزعة وهي قصة اختطافها من طرف الإرهاب واغتصابها من ثم إنجابها ثم قتل طفلها أمام عيناها.

والجدير بالذكر أن يمينة كانت من نفس مدينة خالدة ممّا جعلها تتقرب أكثر من تفاصيل قصتها.

«ابتسمت لها واقتربت منها أكثر، وحدثتها بالشاوية

-وأنا أيضا من آريس

قلت لها ذلك، فإذا بها تجهش بالبكاء، فسألتها:

-ما بك؟، لماذا تبكين؟

-تمنيت أن أرى أحدا من أهلي قبل أن أموت، فإذا بالله يستجيب لي، جئتِ أنت».[3]

كذلك ذكرها لتفاصيل حياتها العائلية قبل المأساة وحلمها وهي طفلة بأن تصبح صحفية.

-«تألمت بما فيه الكفاية، الآن حان الوقت لأرتاح، هل أنت طبيبة؟

-لقد قلت لك لا، أنا صحافية

-تكتبين مقالات؟

-نعم!

-كثيرا ما حلمت بأن أكون صحافية

---

(1) - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 24.

(2) - المصدر نفسه، ص 29.

(3) - المصدر نفسه، ص 48.

-وماذا حدث؟

-توقفت عن الدراسة حين صار عمري أربع عشرة سنة، لم يقبل والدي أن أدخل ثانوية آريس ذات النظام الداخلي».[1]

رّوَتْ يمينة الكثير من تفاصيل حياتها ليمينة إلى أن توفيت.

ج/ وظائف السارد:

1- وظيفة تنظيم المقاطع السردية (تأليفية).

تعد الوظيفة السردية من الوظائف الأولية التي يقوم بها السارد إذ أن «أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية »[2] والسارد يتصرف بحرية «يقدم ويؤخر، فيذكر أحداثا لاحقة قبل أحداث سابقة، ويذكر الحدث ثم يذكر بعد ذلك حدثا كان معاصرا له، وهذا يكشف عن اليد الخفية للراوي»[3] ولا يكتفي بنقل الأحداث فقط بل يعمد إلى «التعليق عليها وإيضاحها، وبيان عللها ومن ثم فإن التعليل والشرح والتفسير يبرز الخصائص الذاتية لهذا الراوي ويرسم صورته»[4].

ومن أمثلة التقديم والتأخير في الأحداث في الرواية قول الساردة: «وتنطلق ركضا فيما ورق السنوات يتطاير ليتوقف عند الثلاثين»[5] ثم قولها: «كم تأخر الوقت لأفكر فيك اليوم، وأسترجع خطوط قصة صنعتها وأنهيتها بيدي».[6]

بعد أن وصلت الساردة لسن الثلاثين بدأت بسرد أحداث قصة حبها التي مضى عليها وقت طويل.

و لم تتوقف خالدة عن سرد الأحداث فقط بل عمدت التعليق عليها: «انتبهت أن سيارة كادت تدهسني وأنا أحاول قطع الطريق، تراجعت إلى الخلف مذعورة، أما شتيمة السائق فقد اخترقت أذني، حادة مثل السكين.

---

(1) - فضيلة الفاروق: تاء الخجل ، ص 48.

(2) - سمير مرزوق وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط1، بيروت، 1997، ص 156.

(3) - عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة،ط1، 1417هـ - 1996م، ص 62.

(4) - المرجع نفسه، ص 62.

(5) - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 18.

(6) - المصدر نفسه، ص 18.

كدت أغضب، لكن مشوار حزني كان في أوله، فرمقت السائق بنظرة لا مبالية واكتفيت بترديد شيء بيني وبين نفسي (مسكين.... إنه بلا أخلاق) نحن لا نكون مساكين إلا إذا كنا بلا أخلاق».[1]

تكمن أهمية الوظيفة السردية في إبراز ذاتية الراوي التي من خلالها نستطيع التفريق بين الرواة ونستطيع بذلك أن نبني شخصياتهم في مخيلتنا.

2- الوظيفة الإيديولوجية :

وفي هذا يقول: **سمير مرزوقي** وجميل شاكر أنّها «تظهر هذه الوظيفة عندما يشرع السارد في تفسير أمر معين والتعمق فيه وهذا الخطاب التفسيري أو التأويلي يبلغ ذروته في الروايات المعتمدة على التحليل النفسي».[2]

يوضح **سمير مرزوقي** هنا بأن الوظيفة الإيديولوجية أنه يشرع السارد في تفسير وتأويل أمر معين ومعتمد على التحليل النفسي.

وأيضا مفهوم آخر يتعلق «بالخطاب التنويري أو الأخلاقي أو المذهبي الذي يحمله الراوي في عباراته، وفي طريقة سرده للأحداث».[3]

وكذلك «بل هي التي تمنعه وبدونها لا يكون الكلام خطابا سرديا على الإطلاق»[4] أي أنها يكون يكون الخطاب سرديًا.

ونستحضر في هذا المقام هو ما سَرَدَهُ «"مُصطفى لطفي المنفلوطي" في تفريقه بين نفسية الرجل والمرأة واختلافهما تعليقه على هذا الأمر، فهو يرى أن الرجل يتميز بالصبر والأناة وقوة التحمل للصدمات، بينما يرى المرأة ضعيفة».[5]

---

(1) - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 48.

(2) - سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى تحليل القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.س)، ص 109.

(3) - عبد الرحيم الكردي: الرّاوي والنص القصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، 1417هـ - 1996م، ط2، ص 65.

(4) - المرجع نفسه، ص 68.

(5) - مصطفى لطفي المنفلوطي: الأعمال الكاملة، رواية (الفصلية)، الدار النموذجية للمكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د.ط)، 1425هـ - 2005م، ص 515.

نستنتج أنّها وظيفة تتعلق بالاتجاه الفكري الذي ترمي إليه الرواية، وتعطي حكمًا تفسيرًا للوقائع والمواقف، أو تتعلق بالخطاب الأخلاقي أو المذهبي لسرد الأحداث.

وكما نرى ما قاله مصطفى لطفي المنفلوطي بأنه يفرق بين الرجل والمرأة في نفسيتهما واختلافهما في هذا الأمر.

– الوظيفة الإيديولوجية في رواية "تاء الخجل":

تكشف في الرواية المواقف المعارضة والرافضة للإيديولوجية الإسلامية المسلحة، وكذلك الموقف المناوي للعادات والتقاليد في المثال التالي:

«فالبعض يغتصب النساء باسمه

والبعض ينبذهن باسمه

والبعض يمنحهن تعويضا من الولاية يعادل ألفي دينار باسمه

والبعض ينكر أنهن ضحايا باسمه

والجمعيات النسائية تستنكر وتصرخ

وجمعيات ضحايا الإرهاب تستنكر وتصرخ»[1]

وأيضا «ووحدهن المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد، وانتهاك الأنا وحدهن يعرفن وصمة العار، وحدهن يعرفن التشرد والدعارة والانتحار، وحدهن يعرفن الفتاوى التي أباحت "الاغتصاب"

الأمير هو الذي يهديها

لا يقبلها إلاّ من أهديت له، وبإذن الأمير

لا تجرد من الثياب أمام الإخوة

لا يجوز النظر إليها بشهوة

لا تضرب من الأخوة بل من أهديت له، فعليه أن يفعل بها ما يشاء في حدود الشرع».[2]

(1) – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 56.

(2) – المصدر نفسه، ص 56.

إنّ الرّاوية هنا تحدثنا عن اغتصاب النساء والفتيات دون رحمة وانتهاك حرمتهم بلا شفقة، فهو موقف رافض لدين الإسلامي، فهن المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد، وهؤلاء لا يعرفون رحمة الإسلام.

كما يبرز الخطاب الرافض للتطرف المذهبي.... في المقطع التالي:

«إذا كانت سبية وأمها، دخلت على أمها فلا يجوز أن تدخل على ابنتها

إذا وطأها الأول فلا يجوز وطؤها إلاّ بعد أن تستبرئ بحيضة، وتجوز المداعبة (مع الغزل)

إذا كان الأب وابنة فلا يجوز على نفس السبية

إذا كانت سبية وأختها، لا يجوز الجمع بينهما مع مجاهد واحد»[1]

يظهر هذا الموقف في رواية تاء الخجل، موقف رافض لاستبداد حرمة النساء من كرامتهم، وكما يبرز هذا الخطاب الرافض للتطرف المذهبي والأخلاقي، فقد انتهكوا كرامة النساء والفتيات التي كانت زهرات اليوم بين أشواك العار والجنون؟

ونلمح فكرة أخرى رافض للإيديولوجيا الإسلامية المسلحة تتمثل في دعاء الكارثة ...

في قولهم

«كانوا قد أصيبوا بحمّى جبهة الإنقاذ، فغنّوا جميعًا بعيون مغمضة دعاء الكارثة ...

- اللهم زنّ بناتهم
- أمين
- اللهم رمّل نساءهم
- أمين
- اللهم يتم أولادهم
- أمين
- كانت موضة، جبهة الإنقاذ!
- صرعة
- تغيير»[2]

(1) - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 56.

(2) - المصدر نفسه، ص 52.

والرّاوية من خلال هذا القول ترفض التطرف المذهبي، وتوجه للقارئ بطريقة غير مباشرة أن الدين والدعاء لا يكون هكذا...؟

– ونصل في الأخير أن الكاتبة فضيلة الفاروق قد استطاعت وبوعي مثقف أن تكشف لنا انتهاك حرمة النساء دون رحمة واستعانت بتنويع الصيغ السردية التي ساهمت في إضفاء الحيوية على العملية السردية.

خلاصة الفصل الثاني.

تطرقنا في الفصل الثاني إلى الصيغة والصوت السردي، حيث اتفق العديد من الأدباء على تعريف الصيغة السردية بأنّها الكيفية التي يعرض بها السارد في القصة، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة... في حكي الأحداث والأفعال وإلى أنواع الصيغة.

كما توصلنا إلى مفهوم المنظور السردي وهو تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر التي تصدر عن اختيار وجهة نظر مقيدة أو عدم اختيارها، كما فصلنا بين أنواع التبئير، وتناولنا مفهوم الصوت واستخراج مستويات السرد.

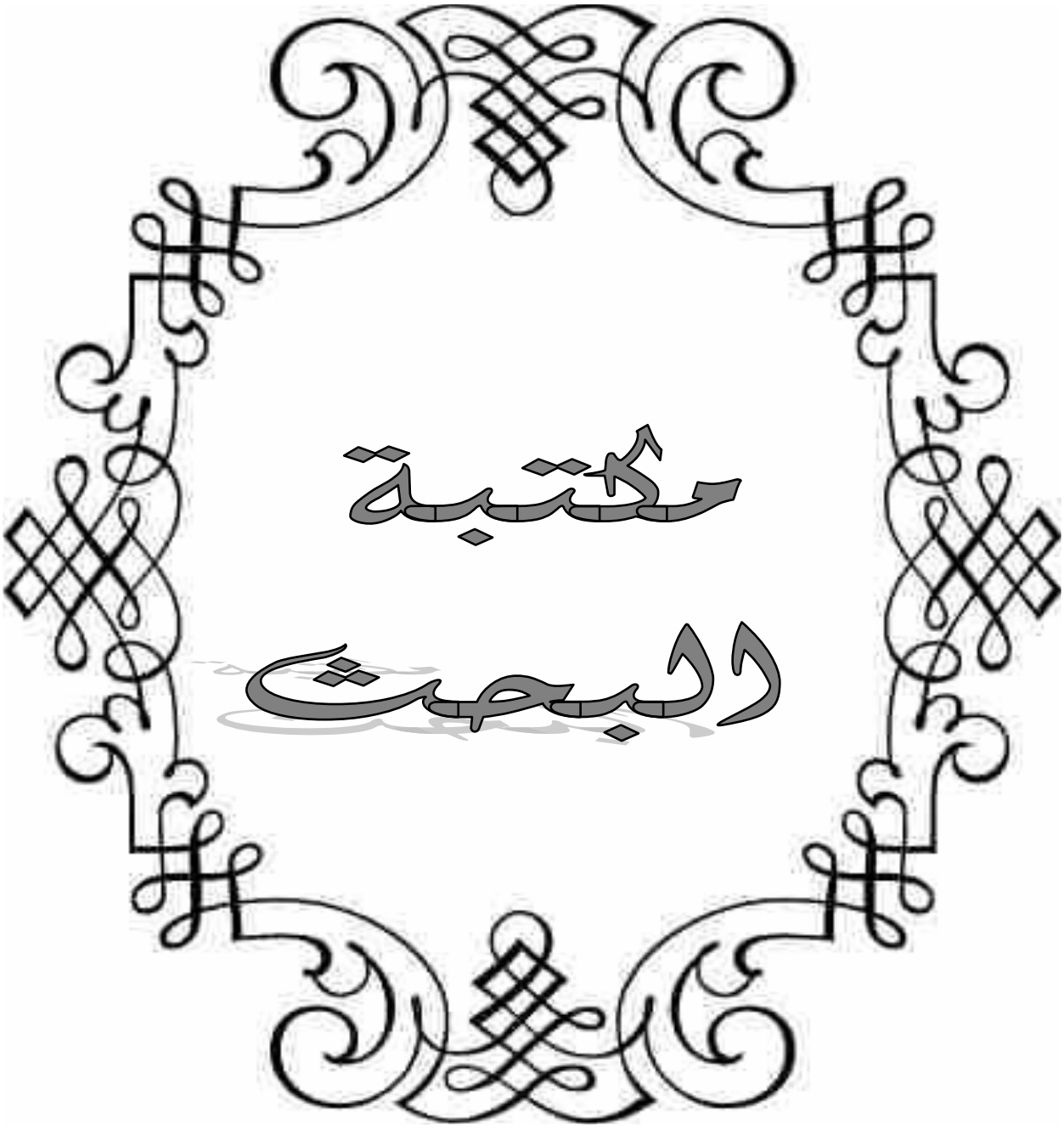
ووجدنا أن الرواية تحتوي على وظيفتي سردية وهي الوظيفة الأساسية التي يقوم بها الراوي، فوجدنا حكي دله على تواجد حاكي ونشأ عن ذلك ما يسمى بالمصطلح الخطاب السردي وكذلك أيضًا الوظيفة الإيديولوجية التي تتضمن الخطاب التفسيري أو التأويلي، وتعلق بالخطاب الأخلاقي والمذهبي.

الخاتمة

في نهاية المطاف نختم مقاربتنا للخطاب السردي في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق بجملة من النتائج العلمية منها:

- ✓ كسر رتابة الزمن وهذا ما توضحه بنية الزمن السردي في الرواية التي هيمن عليها الاسترجاع والاستباق.
- ✓ التلاعب بسرعة السرد من خلال تقنيتي التسريع والتبطيئ.
- ✓ اعتماد الحذف والخلاصة، والتواتر الفردي من أجل إسراع زمن السرد وذلك لتلخيص الأحداث وتفادي الإطالة.
- ✓ اعتماد المشهد والوقفة والتواتر التكرار لإبطاء زمن السرد وذلك بذكر التفاصيل.
- ✓ براعة الكاتبة في توظيف أنواع الصيغ السردية رغم تركيزها على صيغة الخطاب المسرود، تماشيا مع الرؤية من الداخل.
- ✓ يمكن أن تُعدد الشخصيات البؤرية في العمل السردي الواحد ولو كان المتكفل للفعل الرواية واحدة.
- ✓ اعتماد الكاتبة على الأنماط الثلاثة من الرؤية (الرؤية من الداخل، والرؤية من الخارج من الخلف).
- ✓ إن تعدد الأصوات ليس رديف تعدد الرواة ولا مستلزم له، فقد تتعدد الأصوات النص السردي دون أن يتعدد الرواة.
- ✓ تباين وظائف السرد في الرواية، من وظيفة تأليفية دورها التعليق والشرح، وظيفة الإيديولوجية تتعلق بالخطاب الأخلاقي أو المذهبي لسرد الأحداث.
- ✓ الجرأة البالغة لدى الكاتبة في اقتحام الممنوع وكسره من خلال الموضوع المتناول في مجال السياسة والدين والمجتمع.
- ✓ الواقع الأليم الذي عايشته المرأة الجزائرية في فترة العشرية السوداء.

وفي الأخير إن هذا البحث ما هو إلا محاولة في البحث الأدبي وعليه فالخطاب السردي يبقى مجالا مفتوحًا وفضاء خصبًا للدراسات النقدية المتعددة.


مكتبة
ابحث

- **القران الكريم**

أ – المصادر:

1 -فضيلة الفاروق: تاء الخجل. نسخة إلكترونية محملة في الموقع www.ither.com

ب -المراجع :

1 إبراهيم زكريا: مشكلة البنية أو أضواء على "البنيوية"، مكتبة مصر، (د.ط)، (د.س).
2 إبراهيم سعدي: الأعظم، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، (د.ط)، 2010.
3 إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.
4 -إبراهيم محمد إسماعيل: معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، القاهرة، دار الفكر العربي، مادة(خطب)، ط2.
5 -إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية، دار الدعوة، 1989.
6 أبي قاسم جاب الله محمود بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل، ج1، عبون أسود ناشرون، بيروت، (د.ط).
7 أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
8 أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللّغة، جزء 3.
9 أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004.
10 -أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافة، دار صفاء، عمان، 2012، (د.ط).
11 -أحمد مرشد: البنية والدلالية في رواية إبراهيم نصر الله، المؤسسة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

12 -إسماعيل بن كثير: تفسير القرآن الكريم، ج4، لبنان، بيروت، شركة دار الأرقام بن أبي الأرقام للطبع والنشر والتوزيع.

13 -آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2015، ط2.

14 -إميل يعقوب: قاموس المصطلحات اللّغوية والأدبية، دار العلم للبلايين، بيروت، 1987، مادة خطب، 2002.

15 -برنار فاليت: الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، 2002(د.ط).

16 -تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسن سبدان وفؤاد الصفاء ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، الرباط، ط1، 1992.

17 -تزفيطان تدوروف: ترجمة شكري المبخوث ورجاء سلامة، الشعرية، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

18 -جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ط1.

19 -جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد المالك الأزدي عهد حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2،1997.

20 -جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرين، منشورات الاختلاف، 2003 الجزائر، ط3.

21 -جيرالد برنس: المصطلح السردي، دار النثر الأعلى للثقافة بالقاهرة،(د.ط)، 2003.

22 -جيرالد برنس: قاموس السرديات، ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، 2(ب) شارع قصر الفيل، القاهرة، ط1، 2003.

23 -حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

24 -حسن بحراوي: الحكاية في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997.

25 -حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغارين الثقافي، رام الله، فلسطين، ط1، 2008.

26 -حميد الحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، بيروت، ط1، 1991.

27 -حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، 1985.

28 -حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ط3.

29 -الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، جزء 2.

30 -دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحيا، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ط1.

31 -الزمخشري: أساس البلاغة، بيروت 1992م، مادة (خطب)، ط1.

32 -سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، 1985، (د.ط).

33 -سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ط1.

34 -سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي، بيروت، ط3، 1997.

35 -سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، النشر)، المركز الثقافي العربي، ط2، 1993.

36 -سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والروايات، مقاربات نقدية، اتجاه الكتب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003.

37 -سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط1، بيروت، 1997.

38 -سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى تحليل القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.س).

39 -سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 2004.

40 -سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، دار النشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)،(د.س).

41 -شلومين ريمونك كنعان: التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن حمامة، دار الثقافة لنشر والتوزيع، دارالبيضاء، ط1، سنة 1995.

42 -صلاح فضل: نظر البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، 1419 هـ، 1998م، ط1.

43 -عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الأدب، القاهرة، 2005، ط3.

44 -عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة،ط2، 1417هـ - 1996م.

45 -عبد العالي: مستويات النص (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، دمشق، الرباط، ط1، 1999.

46 -عبد العزيز حمودة: المرايا المعدية، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، العدد 232، (د.ط)، (د.س)، الكويت.

47 -عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مادة سرد، تحقيق إبراهيم زهرة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005.

48 -عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1998، (د.ط).

49 -عز الدين المناصرة: علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب،مجدلاوي، عمان، ط1، 2006م.

50 -عناد إسماعيل غزوان: التحليل النقدي والجمالي للأدب، دار دجلة، عمان، ط1، 2011.

51 -لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2000.

52 -محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004.

53 -محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

54 -محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، 1993.

55 -محمد يوسف نجم: فن القصة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

56 -مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا (1967-1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

57 -مروان أحمد : السرد عند الجاحظ (البخلاء نموذجا) الونسة جامعة الموصل، كلية الآداب، (د.ط)، 2004.

58 -مصطفى لطفي المنفلوطي: الأعمال الكاملة، رواية (الفصلية)، الدار النموذجية للمكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د.ط)، 1425هـ - 2005م.

59 -مها حسين القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار الفرس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

60 -ميساء سليمان الإبراهيمي: السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2012.

61 -يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2010، ط3.

ت -المعاجم و القواميس :

1 ابن منظور: لسان العرب، دار صارت، بيروت، ط1، 1997، مادة (ب، ن، ى).

2 ابن منظور: لسان العرب، مجلد 2، مطبعة دار الجيل ودار لسان العربي، بيروت، 1988.

ث -الرسائل الجامعية :

1 رائد مصباح الداية: البناءات الجمالية في النص الروائي، رسالة ماجستير غير منشورة في الأدب والنقد والمنهج الكامل، الجامعة الإسلامية، غزة، 2011 – 2012.

2 عروان نمر عروان: تقنيات النص السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية، رسالة مكملة بمتطلبات درجة الماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها في كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 1421هـ - 200م.

3 عيسى بلخياط: تقنيات السرد في رواية جد البيت الأندلسي، لواسيني الأعرج، إشراف سليم بتقة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015، (مذكرة ماجستير).

4 نجلاء إبراهيم محمد أشنيو: الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت، إشراف الدكتور طاهر محمد بن طاهر، بحث مكمل للحصول على الماجستير، شعبة الأدبيات، جامعة مصراتة، ليبيا، ت.م 2013/11/11.

ج -الأنترنيت :

1 بو علي فؤاد: مناهج تحليل الخطاب منتديات جمعية المترجمين واللغويين المصريين، الرابط: http/egyforune.com/VB/forum display PVP ?f=f5

ح -مجلات

1 زيوان فاتح: "نحو خطاب لساني نقدي عربي أصيل"، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 3، جامعة تبسة، 2006م، (د.ط).

فهرس المحتويات

مقدمـــــــــة أ- ج

مدخل: المنظومة المصطلحية للدراسة

1- مفهوم الخطاب. 12

1-1- في التراث العربي. 12

1 3 في الفكر الغربي. 13

2- مفهوم السرد. 15

2 3 في التراث اللغوي العربي. 15

2 4 في السرديات. 18

3- مفهوم الخطاب السردي. 19

4- المنهج البنيوي. 20

- **خاتمة للمدخل** 24
- **ملخص الرواية** 25

الفصل الأول: بنية الزمن في رواية "تاء الخجل"

1- النظام الزمني والمفارقات السردية. 27

1 4 -الاسترجاع 27

أ -الاسترجاعات الداخلية. 29

ب -الاسترجاعات الخارجية. 29

1 5 - الاستباق. 32

أ -الاستباقات الداخلية. 33

ب- الاستباقات الخارجية. 33

1 6 - الإيقاع الزمني. 35

أ -تسريع السرد 36

أ- 1- الحذف 36

أ- 2- الخلاصة / المجمل 37

أ- 3- التواتر الفردي 38
ب -إبطاء السرد 39
ب- 1- الوقفة الوصفية 40
ب- 2- المشهد الحواري 42
ب- 3- التواتر التكراري 45
- خلاصة الفصل الأوّل 47

الفصل الثاني: الصيغة والصوت السردي في رواية "تاء الخجل"

أولا: الصيغـــــة. 49
1- تعريف الصيغة السردية. 49
2- مباحث الصيغة السردية. 52
2-1- المسافـــــة. 52
أ/ الخطاب المسرود والمروي. 52
ب/ الخطاب المحول بالأسلوب غير مباشر. 55
ج/ الخطاب المنقول. 56
2-2- المنظور (التبئير). 58
أ/ التبئير الداخلي. 59
ب/ التبئير الخارجي. 61
ج/ التبئير الصفر (اللاّ تبئير). 63
ثانيا: الصـــوت 65
أ/ تعريف الصوت: 65
ب/ أنواع الرواة. 65
ج/ وظائف السارد. 68
1- وظيفة تنظيم المقاطع السردية (تأليفية). 69
2- وظيفة إيديولوجية. 70
- خلاصة الفصل الثاني 73
الخاتمـــــــــــة 75

فهرس المحتويات

تم بناء هذا البحث على مدخل وفصلين، حيث يحتوي المدخل على عنوان "المنظومة المصطلحية للدراسة" وكان فيه المصطلحات الآتية:

- ✓ مفهوم الخطاب في التراث العربي والفكر الغربي.
- ✓ مفهوم السرد في التراث اللغوي العربي وفي السرديات.
- ✓ مفهوم آخر الخطاب السردي.
- ✓ المنهج البنيوي

وكذلك في الفصل الأول: جاء بعنوان بنية الزمن في رواية تاء الخجل، حيث تطرقنا على النظام الزمني والمفارقات السردية، بدراسة الاسترجاع والاستباق، والإيقاع الزمني...

وفي الفصل الثاني: الصيغة والصوت السردي في رواية تاء الخجل، تحدثنا عن تعريف الصيغة مباحث الصيغة.

- ✓ تتمحور في المسافة والتبئير.
- ✓ وظائف السارد.

Résumé

Cette recherche est basée sur une introduction et deux chapitres. Le portail contient le titre "Le système de terminologie de l'étude", qui contient les termes suivants:

- ✓ Concept de discours sur l'héritage arabe et la pensée occidentale.
- ✓ Le concept de récit dans l'héritage linguistique arabe et dans les récits.
- ✓ Le concept du dernier discours narratif.
- ✓ approche structurelle

Ainsi que dans le premier chapitre: Le titre de la structure du temps dans le roman "T-timide", où nous avons abordé le système chronologique et les paradoxes, l'étude de la récupération et de l'anticipation, le rythme du temps ...

Dans le deuxième chapitre: la version narrative et la voix dans le roman "T-timide", nous avons parlé de la définition de la formule.

- ✓ Centré sur la distance et l'induction.
- ✓ Les fonctions du narrateur.