

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة -

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية



المتخيل السردى

في رواية "همس الرمادي"

"لمحمد مفلح"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إشراف الأستاذة:

غنية بوضياف

إعداد الطالبة:

أسماء سعادي

السنة الجامعية:

1436/1435 هـ

2015/2014 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قال تعالى:

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ﴿١﴾ خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ
عَلَقٍ ﴿٢﴾ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ﴿٣﴾ الَّذِي عَلَّمَ
بِالْقَلَمِ ﴿٤﴾ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴿٥﴾

﴿العلق﴾

شكر وتقدير

- الحمد لله الذي أنار لنا دروب العلم والعرفة
- إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله ورعاهما.
- إلى الأستاذة الفاضلة: بوضياف غنية، والتي كانت المرشد والموجه الأساسي في سير هذا العمل.
- إلى الأستاذ: تومي لخضر، الذي قدّم لي كل المساعدة.
- إلى جميع أساتذة كلية الآداب واللغات بجامعة محمد خيضر عامة، وإلى أساتذة قسم الأدب العربي خاصة .
- إلى كل من مدّ لي يد العون من قريب أو بعيد.

مقدمة

تعد الرواية جنسا أدبيا متميزا، حاول الالتفاف حول الإنسان بغية احتوائه ، لذلك كانت محل اهتمام من قبل الروائيين المبدعين عموما ، والجزائريين خصوصا.

فالرواية الجزائرية تحتل مكانة مرموقة بين الأجناس الأدبية الأخرى ، لإمامها بكل تفاصيل الحياة السياسية والاجتماعية و الثقافية و الدينية ، وحتى الأدبية و الفنية ، إذ تعبر عن صوت الشعب وتتحدث عن مشاكله وآلامه .

ويرجع الفضل في تطوير الرواية الجزائرية وإيصالها إلى ما هي عليه اليوم من مكانة مرموقة، لجهود الروائيين الكبار الذين تمكنوا من الإصغاء لصوت الشارع و الإحساس بمعاناته ، فأحسنوا التعبير وأجادوا التصوير .

ومن أدباء الجزائر الذين وجدوا في الرواية متنفسا لهم ، الأديب الجزائري "محمد مفلح" الذي عكست كتاباته ما عاناه من ويلات الاستعمار وآهات العشرية السوداء.

ولقد كانت روايته "همس الرمادي" أكبر دليل على ذلك، فقد تحدّث بإسهاب عن الأوضاع التي آلت إليها الجزائر، وما يهمنها في هذا البحث هو دراستنا للمتلخيل السردى في رواية "همس الرمادي" لـ "محمد مفلح" الذي كان عنصرا جوهريا ربط أجزاء الرواية وساعد على تلاحمها.

ومن خلال هذا نطرح التساؤل القائل :

- ماهو المتخيل السردى؟
- كيف يتجلى المتخيل السردى في رواية "همس الرمادي"؟ وكيف وظفه "محمد مفلح"؟

وقد حاولنا الإجابة عن هذه التساؤلات في هذا البحث الذي وسمناه بـ: المتخيل السردى في رواية "همس الرمادي" لـ: "محمد مفلح".

كما أن اختيارنا للموضوع جاء كونه أقرب للواقع غير بعيد عنه، ورغبة في معرفة ما فيه من خبايا وأمور، وإدراك لبعض المصطلحات الغامضة فيه.

ولقد اعتمدنا على خطة تستهل بمقدمة و مدخل معنون بـ: المتخيل وتشاكل المفاهيم، دارسين فيه تعريف المتخيل والتخييل ومن ثم الخيال والسرد، أما الفصل الأول ف جاء معنوناً بـ : المجالات النظرية للمتخيل السردي، ويضم أربعة مباحث ، أولها الشخصية الروائية وتصنيفها ، ثم الرؤية السردية وأشكالها ، وبعد هذين المبحثين تطرقنا إلى الزمان وتقنياته السردية ، لنعرج بعدها على البنية المكانية وأنواعها ، وبعد هذا نتوقف عند الفصل التطبيقي الموسوم بـ : تجليات المتخيل السردي في رواية همس الرمادي ، دارسين فيه هو الآخر أربعة عناصر وهي : الشخصيات المتخيلة ودلالاتها عند "محمد مفلح" ، ثم المنظور الروائي وتخليه ، وبعدهما البنية الزمانية المتخيلة ودلالاتها ، ثم الفضاء المكاني ومرجعياته ، لنطوي بحثنا بخاتمة كانت عبارة عن استنتاج لأهم ما ورد في المتن، إضافة إلى فهرس و قائمة للمصادر والمراجع المعتمدة .

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج البنيوي كونه الأنسب لدراسة مجريات موضوعنا.

معتمدين على مصدر وعدة مراجع أهمها: همس الرمادي لـ "محمد مفلح"، وبنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية) لـ "حسن بحراوي"، كذلك بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) لـ "حميد لحمداني"، والسرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي لـ: "يمنى العيد"، وسيميولوجية الشخصيات السردية لـ: "سعيد بنكراد".

إلا أنه وكغيرنا من الدارسين واجهتنا عدة صعوبات منها: زخم المعلومات، تعدد المراجع وكثرة الأفكار، بالإضافة إلى الخلط وصعوبة التقريق بين الشخصيات الروائية.

إلا أننا استطعنا بفضل الله أن نتجاوز كل هذه الصعوبات لنخرج بحثنا على الشاكلة التي هو عليها.

وهنا لا يسعني سوى أن أعبر عن امتناني وبالغ شكري لفضل الأستاذة (بوضياف غنية) على توجيهاتها القيمة ، ونصائحها السديدة ، ودفء تشجيعاتها السخية، وصبرها علي، فلها مني عظيم التقدير و الاحترام .

وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب ، والحمد لله فاتحة كل خير وتمام كل
نعمة.

مدخل

المتخيل وتشاكل المفاهيم

1/ تعريف المتخيل

2/ تعريف التخيل

3/ تعريف الخيال

4/ تعريف السرد

كثيرا ما نجد أنفسنا عاجزين عن الوصول وإيجاد ما ضاع منا، عندها لا نجد مفرا سوى التحليق في عالم خيالي، تاركين بذلك كل القيود والحدود بغية الوصول إلى الحقيقة الضائعة، لذلك نعتمد على كل ما هو عجيب غريب، ليأخذنا إلى عالم سحري حتى نجد فيه ضاللتنا، وذلك ما يسمى بالمتخيل أو الخيال أو التخيل.

ومن خلال ما تقدم نلمح ذلك التشابك والتداخل العفوي بين هذه المصطلحات، التي اختلف فيها النقاد وفي ربطها بالسرد الأدبي، لذا رأيت أنه من الضروري الوقوف عند تحديد مفهوم أهم هذه المصطلحات، مبرزين بذلك ما يحدث بينها من تشاكل وتداخل. لذا سنتطرق أولا إلى تحديد مفهوم المتخيل قبل تعريف التخيل والخيال.

1/ مفهوم المتخيل :

تستلزم طبيعة دراستنا حتمية الوقوف عند مفهوم المتخيل (Imaginaire) كونه يتموضع في مكان يتقاطع فيه مع مفاهيم أخرى، من نفس الجذر اللغوي "خيل" ، من مثل (الخيال والتخيل والمخيال)، لذا كان لزاما علينا الوقوف على تعريف (المتخيل) من الجانبين اللغوي والاصطلاحي. حيث بدأت دراسة هذا المصطلح في الثمانينات، إلا أنه لا يختلف كثيرا عن عالمنا الفعلي.

1-1. من الجانب اللغوي:

جاء في لسان العرب «تخيله: ظنه وتفرسه، وخيل عليه: شبّه لشيء إشتبه هذا الأمر، لا يخيل على أحد أي لا يشكل، وفلان يمضي على المخيل أي على ما خيلت أي ما شبهت، والمخيلة: موضع الخيل وهو الظن: كالمظنة: وهي السحابة الخليفة بالمطر»¹.

1-2. من الجانب الاصطلاحي :

تعددت الآراء والأفكار حول دراسة المتخيل، نجد منها من يعرفه بقوله: « لقد بدأت

1- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور : لسان العرب، مج 3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، مادة (تخيل)، ص 387، 388.

الدراسات العربية تستخدم هذا المصطلح منذ الثمانينات، وهذا المفهوم يحاول اختزال العالم الممكن الذي تقترحه النصوص الأدبية، وهو عالم لا يختلف كثيرا عن العالم الذي يعتقد أنه عالم فعلي، الشيء الذي يفيد أن مفهوم المتخيل قد استعمل بوصفه تصورا ذهنيا يحدد شبكة من العلاقات التي تناقض ما يتصور كونه قابلا لأن يحدث فعلا في الواقع»¹.

وقد عرف العربي الذهبي المتخيل بأنه :

«تقديم أو عرض خيالي ليشمل الكيانات والأحداث، وحالات الواقع، أي مجموع الأفعال والأشياء التي يركز حولها انتباهنا أثناء العملية الخيالية في إطار زمني ومكاني (إطار العالم المتخيل)»².

هذا يعني أن المتخيل في نظر "العربي الذهبي" عبارة عن عرض يكون من نسيج الخيال، يضم فيه كل الأحداث والأفعال... الخ التي تسيطر على انتباهنا خلال زمان ومكان محددين.

«ولقد شكل المتخيل لدى "نجيب محفوظ" قاعدة ثورية، واستعمارية رمزية وتخيلية، حيث ضمت بين صفوفها معان عدة تؤمن بالتأويل، والتحويل، منحنت للمتخيل تماسكه الداخلي الذي أهله للسيطرة والتوظيف والتوليد»³.

بما يعني أن المتخيل عند "نجيب محفوظ"، له أهمية كبيرة لاحتوائه على عناصر مهمة تخدم العمل الإبداعي.

وعكس ما تقره الفلاسفات العقلية، فإن المتخيل يخترق كل المجالات: لذلك فيدل تهميشه وإقصائه فمن الأحسن إعادة اكتشاف حقيقته، حيث نجد "إيفلين بتلجيون" (Evelyne Patalgean) يعرفه بقوله :

1- سهيلة زرزار : "شعرية المتخيل عند أحمد الغوامي"، مخطوط مقدمة لنيل شهادة الماجستير، شعبة البلاغة وشعرية الخطاب، إ.د عزيز لعكايشي، جامعة محمد منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص 19.

2- العربي الذهبي : شعرية المتخيل (اقتراب ظاهراتي)، شركة النشر والتوزيع (المدارس)، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2000، ص 159.

3- بوعلي الغزيوي : "مفهوم المتخيل عند نجيب محفوظ"، مجلة فكرة ونقد، (د.ع)، المغرب، (د.ت)، ص 1.

« مجال المتخيل يتكون من جملة التمثيلات التي تتجاوز الحدود المرسومة لشروط التجربة وللتسلسل الإستنتاجي الذي تستوجبه »¹.

هذا يعني أن المتخيل هو ما يقع خارج الواقع الحسي، وهو كل ما ليس حقيقة تدرك إما مباشرة، وإما عن طريق الاستنتاج المنطقي، أو عن طريق التجربة العلمية. وحسب "جون جاك وينبورغر" (Jean-Jacques wuneburger) تعني :

« كلمة مخيلة في اللغة الفرنسية الإنتاج الذهني للتمثيلات المحسوسة، التي تختلف عن الإدراك الحسي للحقائق المتعينة من جهة، وعن مفهومة الأفكار المجردة من جهة أخرى »².

مما يدل على أن اللغة الفرنسية تستعمل هذا المصطلح للدلالة على إنتاج ذهني، أي أنها عملية تنتج في الذهن، وهي عكس الإدراك ونقيض المعرفة والأفكار المجردة. أما "جابر عصفور" فقد اعتبره : « عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفاً، والعملية تبدأ بالصورة المخيلة التي تتطوي عليها القصصية، والتي تتطوي في ذاتها مع معطيات بينهما، وبين الإشارة الموجزة علاقة الإثارة الموحية، وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصورة المخيلة، فيتم الربط على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة والصورة المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي إلى عالم الإبهام المرجو فيستجيب لغاية مقصودة سلفاً، وذلك أمر طبيعي ما دام التخيل ينتج انفعالات تقضي إلى إذعان النفس، فتتسبط لأمر من الأمور أو تنقبض عنه »³.

إذن فالمتخيل هو إثارة قصصية للمتلقي تستدعي منه استحضار جميع خبراته المختزنة لكي تتجانس وتتماثل مع ملامح الصورة المخيلة، وبهذا يتم الربط بين الخبرات

1- محمد كيجل : "الفلسفة والمتخيل"، الملتقى الوطني للأساتذة، (د.ع)، المدرسة العليا، جامعة منتوري، قسنطينة،

الجزائر، الواقع والآفاق، (د.ت)، ص 3، 4.

2- المرجع نفسه، ص نفسها

3 - آمنة بلعلي : المتخيل في الرواية الجزائرية (من التماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،

تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011، ص 58.

والصورة ليشكلا لنا في النهاية المتخيل الذي يتكون من خلال طبيعة النفس سواء أكانت منبسطة أم منقبضة على حد قول "جابر عصفور".

«وبذلك يكون المتخيل صفة الفن التي تعطيه قيمة يدركها المتلقي، لأنه نتاج عمليات عقلية بإمكانها أن تنتج ما لا يوجد في الواقع وما لا يستصيغه أحيانا، ويتجلى ذلك من خلال صدم أفق الانتظار، ومع ذلك تبقى هذه المعرفة التخيلية، مهما بعدت، لا تتناقض مع المعرفة العقلية إنما تنهض عليها من خلال إدراك الصورة الحسية»¹.

هكذا أصبح المتخيل عابرا كل الحدود الواقعية ومتجاوزا إياها، للوصول إلى عدد غير متناهي من الإيحاءات التي تسعى إلى زعزعة الواقعية بصفة عامة.

ومن خلال ما سبق يترجم المتخيل كمنتوج للمخيلة والخيال رغبة دفينة في الانفعالات من إكراهات الواقع وترميم انكساراته وسد ثقبه اللامتناهية. وهو بذلك يؤسس واقعه الخاص على انتهاك الوقائع المتكررة والأحداث المعتادة.

وهناك من يقول: «فالمتخيل له قدرة هائلة على استدعاء المكبوت والمعطل، وتعرية

رصانة الواقع المزعومة»². مما يدل على أن المتخيل بإمكانه استحضار ما يوجد في خبايا النفس متجاوزا بذلك حدود الواقع.

« وهكذا يبقى المتخيل الأدبي نتاجا لواقعية خاصة، تختلف عن أي واقعية أخرى، كما يبقى مصطلح المتخيل مفتوحا على مفاهيم متجددة، ومرتبطة أيضا بمجموعة النظريات التي تتطور وتتغير باستمرار»³. وبذلك يكون المتخيل قابلا لاحتضان مفاهيم جديدة، كما أنه على استعداد للتواصل مع النظريات المتجددة والمتغيرة.

1 - العلمي مسعودي : "الفضاء المتخيل والتاريخ في رواية كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد)، واسيني الأعرج نموذجا "دراسة بنبوية سيميائية"، مخطوط مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، إ.د. العيد جلولي، جامعة قاصدي مرباح، 2009، 2010، ص 22.

2- محمد رمصيص : "المتخيل العجائبي والغريبة"، (قراء في التجربة القصصية لأحمد بوزفور)، مجلة الكلمة، ع8، (د.ب)، ديسمبر 2012، ص 1.

3 - سهيلة زرزار : "شعرية المتخيل عند أحمد الغوالمي"، ص 20.

2/ مفهوم التخيل :

2-1. لغة :

لقد عرفت المعاجم العربية " التخيل " بإسهاب عظيم فاستفاضت في شرحه وتفسيره إلا أننا سنكتفي بذكر ما هو موجود في قاموس المحيط الذي يعرف "التخيل" ب: «خال الشيء يخال خيلا وخيله ويكسران (..) ومخيلة ومخاله ومخيلولة ظنه(..) والظن والتوهم .. والرجل الحسن المخيلة بما يتخيل فيه .. وتخيل الشيء له : تشبه .. والخيال والخيالة ما تشبه لك في اليقظة والحلم في صورة أخيله .. يضرب لمن تظن به ظنا فتجده على ما ظننت..»¹.

2-2. اصطلاحا :

إن الأسس التحليلية للتعبير الاصطلاحي في "التخيل" هي عبارة عن مجموعة الظواهر التي اهتمت اهتماما كبيرا بالمشاعر والأحاسيس، وذلك كونه له وحدة دلالية مستقلة بذاتها، ومع هذا فقد اختلفت الآراء منذ القدم حول مفهوم التخيل مما أدى إلى ظهور نقاشات أدبية وفلسفية متعددة، ولكننا سنكتفي بذكر المشهور منها.

قيل إن أول من استعمل لفظة التخيل من (خيل) هو "الفرايبي" (399 هـ) ثم تبعه في هذا "ابن سينا" الذي يرى أن التخيل هو: «تحريف القول الصادق عن العادة، أو إلحاقه بشيء تستأنس النفس به، فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخيل عن الالتفات به»².

ومنه يتضح أن التخيل ليس ذلك القول الصادق، وإنما هو تحريف له، وإلحاقه بشيء من لوازمه، حتى ترتاح له النفس.

ويقول "شلوميت ريمون كنعان" « أعني "بالتخيل القصصي" السرد المترابط

1- فيروز أبادي : قاموس المحيط، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، مادة (خ.ي.ل)، 1999، ص372،373.

2- عثمان موافي : في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، ج1، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2005، ص 135.

للأحداث التخيلية»¹. كما يقترح تعريفه ب: «الكيفية التي يختلف فيها التخيل عن النصوص الأدبية الأخرى كالشعر الغنائي أو النثر التفسيري، وعكس هذا الأخير يمثل التخيل القصصي تعاقب الأحداث»².

هذا يعني أن التخيل عبارة عن سرد الأحداث بشكل مترابط دون التقديم أو التأخير في حادثة من الأحداث الواقعة، كما يتضح أيضا أنه عنصر الاختلاف والتمييز في النصوص الأدبية الأخرى سواء أكانت شعرا أم نثرا.

إلا أن هناك البعض من النقاد يعتبرون استعمال التخيل في الأدب خرقا للقوانين المعتادة، أو استخدام اللغة بطريقة متطفلة على استخدامها الطبيعي، ومنهم "ريتشارد أوهمان" (R.ohman) حيث يقول:

«إن الأعمال الأدبية خطابات عطلت فيها القوانين الإنشائية الاعتيادية، وهي أفعال دون مترتبات من النوع المعتاد...»³.

غير أن هناك قسم آخر من النقاد عرّفوا التخيل انطلاقا من الكذب فمثلا "والاس مارتين" (M.Walas) يعرفه بأنه:

«تظاهر دون نية الخداع، وهو ابن الكذب لا أبو الأكاذيب كما قال أفلاطون»⁴.

ومن خلال تعريف "ريتشارد أوهمان" (R.ohman)، نرى أنه مجموع الأعمال الأدبية بكل أنواعها، هي عبارة عن جملة خطابات تم فيها تعطيل وإيقاف القوانين الإنشائية المتداولة والمألوفة، كما أنها عبارة عن أفعال لا تقتضي أي مترتبات من الأنواع المعتادة.

كما نستنتج من مقولة "والاس مارتين" (M. Walas)، أن التخيل عبارة عن تظاهر دون قصدية الخديعة والمكر، وهو ليس أبا للأكاذيب، وإنما هو ابن بار للكذب.

1- شلوميت ريمون كنعان : التخيل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص 10.

2- المرجع نفسه ، ص 11

3-والاس مارتين : نظرية السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، الاسكندرية، مصر، (د.ط)، 1998، ص 242.

4- المرجع نفسه، ص 247.

كما نجد نفرا آخر من النقاد من ينظرون للتخييل ويعرفونه بقولهم : « وأما التخييل فيعني القيم التي تطابق الحياة والتي تستخدم للدلالة على ما هو عظيم الأهمية، ولا غناء عنه من خلال الحياة والطبيعة حولنا، وهو ما يطلق عليه علماء الغرب (بالمجال الفلسفي)»¹.

هذا يدل على أن التخييل شيء ذا قيمة يتماشى مع طبيعة الحياة المعاشة للدلالة على كل ما هو بالغ الأهمية والعظمة، ولا يسعنا الاستغناء عنه في هذه الحياة والطبيعة التي نعيش فيها.

أما "صلاح فضل" فيقول: « إن التخييل هو أجمل مظهر في إنسانيتنا، فإن تحريره وتنشيطه لا يزال من أهم وظائف الفنون القولية والبصرية، خاصة بعد أن صارت الحرية بؤرة منظومة القيم التي تحكم مسيرة الإنسان الحضارية وتحدد إستراتيجية في الوجود. فبقدر ما ينعقد من ضرورات المادة ويتخفف مما تهدد في وجوده وأثقل وعيه وكسر بصره وكأن في بنياته نوعا من الخيال المتجمد، ينطلق مرة أخرى إلى فضاء الحرية الإبداعية ليصبح أشد قدرة على إعادة تشكيل حياته وصياغة فضاءاتها»².

مما يدل أن التخييل موجود في إنسانيتنا، وكلما انعتق من الماديات، جال بذلك في فضاء مليء بالحرية والانفلات من القيود التي كبلته، ليصبح طليقا في عالم فسيح. ومما قيل يتضح لنا أن الله سبحانه وتعالى قد خيل لمشاعرنا وحواسنا دلالاته العظمى في جملة من الشواهد والرؤى والمحسوسات والصور والأخلاق والخصال التي جسدها في مخلوقاته الصغرى عن سبيل التخييل، لنستشهد من القليل الصغير على الكبير العظيم .

وهكذا يكون قد ورد هذا المصطلح والسياق، من أجل كشف الغيبيات ومن ثم تقريب

1- سليمان عبد الله موسى أبو عزب: التخييل بين القرآن الكريم والعهد القديم (موازنة نقدية بلاغية)، مج 2، ع 1، كلية

الآداب، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، 2005، ص 63

2 - صلاح فضل : إشكالية التخييل (من فئات الأدب والنقد)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ط1، 1996، ص 2.

الحقائق المستترة والمعاني الدائمة.

لذا نقول، إن التخيل لا يخلو في أغلب حالاته من صياغة الدلالات في صورتها لتشكل بذلك معرفة شاملة للمتلقي، حيث تكون هذه المعرفة أقوى وأعمق، والفهم أسرع، مما يجعل أنس النفس ترتاح له.

3/ مفهوم الخيال :

يخلق عالم الخيال مجموعة من العناصر الطبيعية وال فوق طبيعية تتشابه مع بعضها البعض، محدثة بذلك ذبذبة مشتركة ومنسجمة بين النص والقارئ، وهذا بالتحديد ما يجعل الخيال العنصر الأساسي والفعال في الحكى العجائبي، الذي يحتم على القارئ أو المتلقي فهم عالمه عن طريق التفسير والشرح بين الطبيعي وغير الطبيعي.

ومن خلال ما تقدم يستوجب علينا تقديم مفهوم للخيال من الجانبين اللغوي والنقدي لذا سنتطرق أولاً لتعريفه من المنظور اللغوي.

3-1. من المنظور اللغوي :

لقد ورد في الذكر الحكيم لفظة "يخيل" في محل "خيال" ونجد ذلك في قوله تعالى :

﴿يُخِيلُ إِلَيْهِمْ مِنْ سِعْرِهِمْ إِنَّهَا تَسْعَى﴾¹، كما تم ذكر أو شرح كلمة "خيال" في مجموع المعاجم العربية حيث نجد : « "خيل" : خيال الشيء يخال خيلا وخیلة وخالاً وخیلانا ومخاله ومخیلة ومخیولة : ظنّه، وفي المثل : من يسمع يخل أي يظن وهو من باب ظننت وأخواتها، التي تدخل على الابتداء والخبر، فإن ابتدأت بها عملت وإن وسطتها أو أخرت فأنت بالخيار بين الإعمال والإلغاء»².

وأما في معجم الوسيط، فقد وردت «خيل الرجل (بالبناء للمجهول) كثرت خيلان جسده، فهو مخيل ومخول ومخيول : خيل إليه أنه كذا : لبس وشبه ووجه إليهم الوهم»³.

1- سورة طه/ الآية: 66.

2 -ابن منظور : لسان العرب، مادة (خيل)، ص 193.

3 -إبراهيم مصطفى وآخرون : معجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، أنقرا، تركيا، (د.ط)، (د.ت)، ص 266.

كما ورد في تاج العروس : « تخيل، وتخيل : إذا تكبر، وخيل فيه الخير : تفرسه كتحيلة وتحوله بالياء والواو، يقال : تخيله فتخيل، كما يقال، تصوره فتصور وتحققه فتحقق»¹.

3-2. من المنظور النقدي :

يعد الخيال عنصرا إبداعيا مهما في الإنتاج الأدبي، لذا نجده فكرة وموضوعا هاما، لم يخل منه لا ذهن ولا قلم المفكرين والأدباء، لهذا نجد له تعريفات عديدة ومفاهيم مختلفة، تتغير بتغير آراء النقاد والمفكرين، ويمكننا أن نعتبره (الخيال) جزء لا يتجزأ ولا ينفك عن الأدب، فنجد حاضرا في جميع الأعمال الأدبية، لهذا أعطى له الفلاسفة قدرا كبيرا من الاهتمام، ومن بينهم المفكر "سقراط" الذي يرى بأن الخيال نوع من «الجنون العلوي»²، مما يعني أن الخيال عبارة عن قدرة كامنة تختلج النفس وتسيطر على العقل حتى تبلغ بذلك قمة الجنون، الذي لا يمكن لأحد إيقافه متجاوزا بذلك كل المسافات والحدود.

كما أننا لا نلمح من يتعمق في الخيال لدى الإغريق أكثر من "أرسطو" و "أفلاطون" إذ يرى كل منهما « أن العبقرى ليس من يطلق العنان لخياله وإنما هو الذي يستكشف الكليات، والكليات لا تدفع الخيال للنشاط فحسب بل تحد أيضا من الانطلاق»³.

وذلك دلالة على أن الخيال ليس خاضعا لقدرات بشرية، بل هو حر في حد ذاته وإنما الإنسان هو الذي يصنع القيود ليعقل بها حرية الخيال.

«فاليونان تعد من الأمم التي سادت فيها الفلسفة، أرجعت الإبداع عند شعرائها إلى الآلهة وربات الشعر اللاتي لن يعملن وسطاء، فالشاعر اليوناني لا يستطيع أن يبديع أو يقول شعرا ذا بال إلا إذا ألهمته ربة الشعر»¹. كما أن أفلاطون أكد على أن الشاعر يفقد ذاته حين

1- محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيتري، ج14، دار

الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، مادة (خَيْل)، 1994، ص 218.

2- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 142.

3- المصدر نفسه، ص نفسها.

يبدع، لأن مرحلة الإبداع كما يصفها « إلهام من ربة الشعر».²

أما "نور ثروب فراي" فنجدته يقول: « إن الخيال لا يعرف حدودا في هذا العالم البشري».³

أي أن الخيال غير مقيد وغير خاضع لقوانين تحكمه فهو حر طليق العنان لا يتسلطه أي حكم ولا مبادئ تسيطر عليه في هذا الكون.

وقد حدد "ديكارت" الخيال بأنه : « حركات الأرواح الحيوانية لمكان الأثر الخارجي الذي يثيرها»⁴. وهكذا يقصد ديكارت أن الخيال روح حرة للوسط الخارجي الذي يحفز ويبعث فيه الإثارة.

كما نجد أيضا أن كلام "كولريديج" (Coleridge) عن الفنان « لا يكتفي بالخيال الأولي، بل إنه يتجاوزه ليخلق عالما جديدا أفضل وأرقى من الأول».⁵

هذا يستدعي أن الفنان عند "كولريديج" (Coleridge) لا يقتنع ويرضى بالخيال الأولي، بل يسعى إلى تخطيه ليخلق عالما أجمل وأسمى من الخيال الأولي، وذلك بغية الوصول إلى الجنون العلوي حسب قول أرسطو.

خلاصة لما سبق نقول، إنه لا يمكن نجاح عملية الإبداع بعيدا عن مظلة الخيال، فجميع النظريات الأدبية تتفق على حتمية وجود الخيال في النص الأدبي. كما نستنتج أيضا أن التخيل أجمل شيء في طبيعتنا، لذا وجب علينا تنشيطه وإطلاق حريته، خاصة بعد أن صارت هذه الأخيرة محور القيم التي تسيّر الإنسان وتحدد طريقة حياته، فبقدر ما ينعنق من

1- فاطمة سعيد أحمد حمدان : "مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة"، مخطوط رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، إ.د. عبد الحكيم حسان عمر، جامعة أم القرى، قسم الدراسات العليا العربية، المملكة العربية السعودية، 1989، ص 38.

2 - فاطمة سعيد أحمد حمدان : "مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة"، ص 38.

3- نور ثروب فراي : الخيال الأدبي، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1995، ص 18.

4- جان بول سارتر: "التخيل"، تر: لطفي خير الله، المكتبة الإلكترونية المجانية WWW.FISEB.COM، ص 18_21، 2014، 11، 21، الساعة 16:40

5- آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل الى المختلف) ، ص 20.

ضروريات المادة التي أثقلت كاهله وقيدت حركته، ينطلق مرة جديدة في نطاق الحرية ليصير أشد قدرة وأكثر إمكانية على إعادة بناء حياته.

وأما التخيل السردي، فقد يتجلى في مظهر واقعي يوهمنا بمجريات واقعية، فتكون

بذلك رمزية التخيل السردي. فالمتخيل يخترق هذه العلاقة ليكون أكثر تحرراً.

أما الخيال فيشار له على أنه « طاقة كامنة تؤدي إلى الاكتشاف والمعرفة، وهو

عملية تتبع من الذات، تقوم بتمثيل وتجسيد الصورة حسب نفسية المبدع ».¹

إلا أن الإهتمام بالسرد بصورة بالغة جعله من أكثر المصطلحات الأدبية غموضاً

وإثارة للجدل سواء كان ذلك في الساحة الأدبية الغربية أو حتى الساحة العربية.

لذا نجده قد لقي حظاً وافراً في دراسات النقاد والفلاسفة بغية إزالة الغموض عنه، وكشف

أسراره وخباياه. فمن خلاله يتم استعراض كل النظريات وتجسيد كل الأفكار.

4/ مفهوم السرد :

يعتبر السرد وسيلة جبارة في نسيج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية والمتخيلة،

وتوزيعها في ثنايا النص الروائي لذا « أضحى لزاماً على الباحث في شأن المصطلح

السردي أن يسايره ويتابعه باستمرار ليرى خلقتة واكتماله من رحم تكونه عند أهله، والنظر

في تقلباته للخلوص إلى الدقة المصطلحية التي يتوق إليها كل دارس يطوف داخل النظرية

السرديّة ».²

كما أن المتتبعين لنظرية السرد، يرون أن مصطلح السرديات أو علم السرد

(Narratology) يعد من أبرز المفاهيم التي دخلت في النطاق النقدي متأثرة بالبنويّة، لذا

رأينا أنه من الضروري أن نعرض أولاً على تحديد مفهوم السرد.

4-1. من المنظور اللغوي:

1- أمنة بلعلی: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل الى المختلف) ، ص21.

2- مصطفى بوجملين : ثنائية (السارد/المسرود له) في كتاب (في نظرية الرواية) ل : عبد الملك مرتاض، قراءة مصطلحية مفهومية"، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع10، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014، ص 257.

لقد حظي هذا المصطلح من قبل النقاد والدراسيين باهتمام كبير، إذ حددوا مفاهيمه انطلاقاً من أصله اللغوي. وقد وردت كلمة "سرد" في القرآن الكريم، حيث جاء في قوله تعالى في شأن داوود عليه السلام قوله :

﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا * يَا جِبَالُ أَوِيبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلْنَا لَهُ الْحَدِيدَ أَنْ أَعْمَلَ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ¹ .

أما في لسان العرب فجاء « السرد في اللغة مقدمة شيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعة وسرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له² .

وقد ورد عن النبي عليه الصلاة والسلام « أنه لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، بمعنى الحديث يأتي منسقا ومنتاليا من طرف صاحبه³ .

وجاء في أساس البلاغة للزمخشري: « تسرد معه كما يتسرد اللؤلؤ، وتسرد الحديث والقراءة : جاء بهما على ولاء، وفلان يخرق الأعراض بمسرده أي بلسانه⁴ .

4-2. من المنظور الاصطلاحي :

عني السرد بدراسات العديد من النقاد، لذا يصعب تحديد مفهوم له لاختلاف المرجعيات الفكرية والمعرفية لكل ناقد، ويكفي أن نقول عنه (علم السرد) أنه: « تأسس في سياق التطور الكبير الذي عرفه النقد الأدبي المعاصر بداية من القرن العشرين. وكان الاتجاه الجديد يقضي بالمقاربة الموضوعية والعلمية للنص الأدبي، فكانت جهود الشكلانيين الروس رائدة في هذا المجال، تبعثها جهود البنيويين. إلا أن الإهتمام بالسرد كموضوع مستقل

1- سورة سبأ/ الآية: 10، 11.

2- ابن منظور : لسان العرب، مادة (سرد)، ص 211.

3- المرجع نفسه، ص نفسها.

4- جار الله أبي القاسم محمد بن عمر الزمخشري : أساس البلاغة، دار الهدى للطباعة والنشر، (د.ط)، الجزائر، مادة (س.ر.د)، ص 309.

لم يتم التنظير له إلا مع بداية الستينيات، ليعرف تطوراً أكبر في المراحل التالية، وذلك بفضل مجهودات زمرة من الباحثين الفرنسيين وعلى رأسهم "جيرار جنيت"¹.

دون أن ننسى جهود الباحث "تريفيتان تودوروف" (Tzveten Todorov) الذي يرى أن مصطلح « Narratology المنحوت من سرد Narrative علم Logy»²، بالإضافة إلى: "فلاديمير بروب" (Fladimir brob) الذي يرى أن علم السرد أو السرديات يتمحور « حول دراسة البنيات السردية ونظم الخطاب في النصوص السردية عموماً والقصة على وجه الخصوص»³. مما يدل على أن هذا العلم يهتم بالقصة على نحو خاص.

- وهناك من يرى أن السرد هو:

« نسيج الكلام ولكن في صورة حكي، بحيث يقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن واحد. وللوصف علاقة حميمة بالسرد حيث يظاها على النمو والتطور»⁴.

من خلال هذا القول يتضح لنا، أن الكلام عبارة عن مجموعة من الأنظمة تحقق نسيجاً على شكل صورة حكي، شرط أن يكون هذا النسيج بين الجمود والحركة والاستقرار والتحول في زمن واحد، أما الوصف فهو على علاقة وطيدة بالسرد إذ يعمل على تطويره ونموه.

أما "رولان بارت" (Roland Barthes) يرى أن « السرد مثل الحياة نفسها عvisة عن التعريف لغموضها وتنوعها وسرعة تقبلها ولارتباط تعريفها بتعريف الإنسان نفسه»⁵.

1- بوعلي كحال : معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الرويبة، الجزائر، ط1، 2002، ص 67.

2 - ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: لبنان، ط2، 2000، ص 18.

3 - المرجع نفسه، ص نفسها.

4- عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردى (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1995، ص 264.

5- سعيد يقطين : الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص 19.

مما يعني أن "رولان بارت" قد اعتبر السرد والحياة كيانا واحدا يشتركان في نفس الجوهر، وذلك لصعوبتهما وغموضهما في التعريف، وبذلك نجده يربط تعريف السرد بتعريف الإنسان نفسه.

أما "سعيد يقطين" فنجده قد فرق بين السرد والحكي، إذ جعل عنصر الحكي مستوعبا للسرد يقول :

« في الرواية والمسرحية نجد حكيا (..) لكن الحكي في الرواية يقدم لنا من خلال السرد Narration ، أما في المسرحية، فالحكي يقدم لنا من خلال العرض أو التشخيص أو التمثيل Représentation».¹

وما نخرج به من هذا القول أن: الحكي سمة تميز الرواية والمسرحية، إلا أن الحكي في الرواية يكون غير مباشر، أما في المسرح فيكون مباشرا.

إلى جانب هذا يعرف "سعيد يقطين" السرد بقوله هو: « تلخيص الأحداث والأوصاف والأقوال والأفكار على لسان سارد، أما العرض فيقصد به تقديم الشخصيات أنفسها مباشرة دون وساطة السارد عن طريق المشاهد الحوارية ».²

"فسعيد يقطين" هنا يؤكد قولنا السابق حول الفرق بين الحكي في المسرحية والرواية. أما "عبد الملك مرتاض" فيعرفه :

« بأنه الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص وحتى المبدع الشعبي / الحاكي ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن نسيج الكلام ولكن في صورة حكي، وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسيج أيضا».³

1- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 47.

2- عبد الرحيم الكردي : السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظلّه نموذجاً)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص 109.

3 - يمنى العيد: الرواية العربية(المتخيل وبنيتّه الفنية) ، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 10.

مما يدل على أن السرد عبارة عن طريقة يتم تنقيتها من قبل الروائي إلى المتلقي لينقل له الحدث، إذن فكأن السرد هو ترابط وتلاحم في الكلام لكن في شكل حكي، وهكذا يرجع السرد إلى المعنى القديم الموجود في المعاجم العربية والمتضمن معنى النسيج .

لنجد "بوشوشة بن جمعة" يعرف السرد بقوله :

« ... فالسرد أفق كتابة يسكنه هاجس الترحال إلى آفاق من التشكل لا تحدّ، من خلال لغة تتجاوز الكائن من الصيغ والأساليب والدلالات إلى الممكن في توقعها إلى اختراق طاقات الكامن فيها »¹.

أي أن السرد يتجاوز حدود الواقع محلقا في فضاءات غير مكبلة بأية قيود إجتماعية، سياسية، تاريخية... إلخ .

كما يرد السرد أيضا على شكل حكي الأحداث في تسلسل زمني، دون أي تقديم أو تأخير في حدث ما، وبهذا يكون نصا سرديا أو قصة أو مذكرات... إلخ².

كما نجد هناك من أطلق مصطلح "القص" على كل قول « يستحضر إلى الذهن عالما مأخوذا على محمل حقيقي في بعده المادي والمعنوي، ويقع في زمان ومكان محددين، ويقدم في أغلب الأحيان معكوسا من خلال منظور شخصية أو أكثر، بالإضافة إلى منظور الراوي »³.

هذا يستلزم أن القص هو كل حديث وكلام يحضر في العقل ويكون واقعا حقيقيا في بعده المادي والمعنوي، شريطة زمان ومكان معلومين. كما يكون في أغلب الأحيان معكوسا من خلال رأي الشخصية.

« ولقد عرف السرد Narrative بالحديث أو الإخبار كمنتج وهدف وفعل وبنية

1 - بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع والإشهار، (د ب)، ط1، 2003، ص 18.

2 - ينظر: بو علي كحال: معجم مصطلحات السرد، ص 62.

3- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للطباعة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1984، ص 21.

وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو أكثر من المسرود»¹.

ونفهم من هذا أن السرد يكون بالإخبار عن الأحداث واقعية كانت أو خيالية، سواء كان ذلك من طرف شخص واحد أم أكثر .

كما يتضح لنا أن السرد ما هو إلا إعادة لأحداث الحياة ووقائعها المتعددة ، المرتبطة بزمان ومكان معينين.

1-جير الدبرنس : المصطلح السردى، تر : عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1987، ص 15.

الفصل الأول

المجالات النظرية للمتخيل السردى

I / الشخصية الروائية وكيفية تصنيفها

II / الرؤية السردية وأشكالها

III / الزمان وتقنياته السردية

IV / البنية المكانية وأنواعها

تعتبر دراسة "المتخيل" من أهم الدراسات التي تقوم عليها السرديات، فهو كما يقال عنه، بأنه تصور ذهني مناقض للعالم الواقعي أحيانا، ومؤيد له أحيانا أخرى، أي أنه قابل لأن يحدث فعلا في الواقع.¹

وهناك من يرى : « أن اللغة الأدبية لا تستعير مكونات الواقع الخارجي، إنها تعبر عن وعي ومعان ومدلولات ونظم فكرية شاملة تقوم بخلق عوالم جديدة من تعالق الدالات اللغوية بعضها ببعض، ويقوم القارئ أو الناقد بكشف تلك العوالم الجديدة حال الانتهاء من قراءة النص، أو أثناء عملية القراءة، وعليه فإن تلك العوالم غير موجودة، إلا في ذهن القارئ وما بين يديه ما هو إلا سيل من الدالات المنضودة على الورق، وقد قام الكاتب بتنظيمها على نحو خاص، يوحي أو يقرب، أو يسهل ولادة العالم المتخيل في ذهن القارئ، فالألفاظ مفاتيح يستعين بها القارئ لإنشاء مدينة التخيل العجيبة، وعليه فإن ما يحتاجه الناقد، ليس استعارة نظم عالما، بل استنباط نظم تلك المدينة العجيبة، فما تواضعنا عليه في هذا العالم عبر العصور، لا ينطبق على عالم آخر رهين بقراءتنا.²

هذا يدل على أن اللغة الأدبية لا تحتاج إلى الواقع الخارجي، وهي عبارة عن أفكار خلاقة تنتج في الذهن، يكتشف القارئ دالاتها عند القراءة، وعليه فهي عوالم غير حقيقية واقعية ومتخيلة تسكن ذهن القارئ.

كما تقتضي دراسة "المتخيل" الوقوف عند بعض المحيطات، لعل أهمها دراسة الشخصية الروائية، بما فيها الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية، وهذا ما سنحاول توضيحه الآن.

1-ينظر: عبد اللطيف محفوظ : "عن حدود الواقعي والمتخيل"، www.aljabriabed.net، الخميس :

2014/12/25، على الساعة : 18:42، ص 1.

2- عبد الله إبراهيم : المتخيل السردى (مقاربات نقدية في التناص الرؤى والدلالة) المركز الثقافي العربي، بيروت،

لبنان، ط1، 1990، ص 9.

I / الشخصية الروائية وكيفية تصنيفها :

تلعب الشخصية دوراً هاماً وأساسياً في بناء الرواية، إذ أنها مركز الأفكار، ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث من خلال حركتها وعلاقتها مع بعضها البعض.

ومما لا شك فيه أن للشخصية مكاناً مهماً في بنية العمل القصصي، فهي مرآة عاكسة لما وجدته الروائي في الواقع.

كما نجد أن بعضاً من المناهج عُيّنت واهتمت بالشخصية وذلك من خلال وظيفتها وشكلها، وبوصفها جزءاً لا يتجزأ من العملية السردية، فمن خلالها يحظى العمل الأدبي بمكانة مرموقة، لذا فهي عنصر مهم جداً يستدعي الوقوف عنده.

1 / مفهوم الشخصية :

1-1. لغة :

يركز المعجم العربي إلى القول: «إن الشخص سوا الإنسان وغيره والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات»¹.

وأورد الفراهيدي: «والشخوص السير من بلد إلى بلد، وشخص الجرح : ورم، وشخص ببصره إلى السماء : ارتفع، وشخصت الكلمة في الفم إذا لم يقدر على خفض صوته لها»².

وفي معجم الوسيط هي : «الصفات التي تميز الشخص عن غيره ويقال : فلان

1- ابن منظور : لسان العرب، مادة (شخص)، ص 280.

2- الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2005، مادة (شخص) ص 468.

ذو شخصية قوية وذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل».¹

1-2. اصطلاحاً :

لقد اختلفت وتعددت المفاهيم حول "الشخصية"، وذلك بسبب حركة التطور التي شهدتها الأعمال الإبداعية والساحة النقدية، فمن أهم الآراء والمفاهيم ما أورده "توماس ستيرنز أليوت" (*Thoma Stearns*) الذي قال : « إن الشخصية هي التنظيم الديناميكي في داخل الفرد لتلك التكوينات أو الأجهزة النفسية الجسمية التي تحدد طريقته لتتكيف مع البيئة ».²

يعني أن الشخصية هي تنظيم آلي يكون في كل فرد ويكون خاصاً به، وهو الذي يحدد طريقة الشخصية في التعايش مع البيئة.

وقد قدم "كريماس" (*Algirdas Julien Gramas*) « فهما جديدا للشخصية في الحكي، هو ما يمكن تسميته بالشخصية المجردة ».³

وذهب "حميد لحمداني" إلى أن مفهوم الشخصية « يأخذ مستويين : أحدهما مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شمولياً مجرداً يهتم بالأدوار، والآخر مستوى ممثلي تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي ما أو عدة أدوار ».⁴

هذا يدل على أن "كريماس" أعطى للشخصية مفهوماً مجرداً، أما "حميد لحمداني" فقسمها إلى قسمين أو مستويين، ففي الأول تكون الشخصية مفهوماً عاماً ومجرداً ويتجلى

1- إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط، مادة (ش.خ.ص)، ص 475

2- سامية حسن الساعتي : الثقافة والشخصية (بحث في علم الاجتماع الثقافي)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 127.

3- محمد فليح الجبوري : الاتجاه السيميائي (في نقد السرد العربي الحديث)، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2013، ص 302.

4- المرجع نفسه، ص نفسها.

دوره في الاهتمام بالأدوار فقط، أما في المستوى الثاني فهو عبارة عن ممثل يجسد شخصية فرد عن طريق دور ما من خلال الحكى.

أما "لوبوك" (*Percy Lubbock*) فيرى أن الشخصية « يجب أن تكون مرتبطة بالحياة، لكنها ليست صورة عنها بل انطباع أو تعبير عما يجري فيها من تحولات ».¹

ما يمكن استخلاصه من هذا المفهوم : أن الشخصية لا بد عليها أن تكون في حالة ارتباط تام بالحياة من جهة، ومن جهة أخرى لا تكون صورة عنها وتتقمصها لتلبس ثوبها، بل يجب عليها أن تكون انطباعا عما يحدث فيها من تغيرات وتحولات.

وأما "فورستر" (*E.m.Forsters*) في كتابه "أركان الرواية"، فيضع تقسيما للشخصيات الروائية يعتمد على وظيفتها في النص، وذلك على أساس أنها إما أن تكون مسطحة، وإما مغلقة فيعرف الشخصية المسطحة بأنها : « تُرسم في أنقى صيغها وتدور حول فكرة أو خاصة واحدة، عندما لا يتوافر فيها أكثر من عامل. كما أنها تبدأ تتحني نحو الكرة منذ البداية ».²

هذا يدل على أن الشخصية المسطحة يجب أن ترسم في أبهى صورها، وهي تدور حول فكرة وحيدة أو خاصة واحدة، وذلك عندما لا تحتوي أكثر من عامل.

أما الشخصية - المغلقة - فيعرفها بقوله : « إن اختبار شخصية مغلقة يكمن في اختبار قدرتها على الإدهاش والإقناع فإن لم تدهش بتاتا فهي مسطحة، وإن لم تقنع فهي مسطحة تتظاهر بأنها مغلقة ».³

من خلال ما قيل نرى بأن الشخصية المغلقة يمكن اختبارها من خلال قدرتها

1- حسن الأشلم : الشخصية الروائية (عند خليفة حسن مصطفى)، مجلس الثقافة العام، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.س)، ص 44.

2- المرجع نفسه، ص نفسها.

3- المرجع نفسه، ص 46.

على الإدهاش والإقناع، فإن حدثا هذان العنصران فهي شخصية مغلقة، وإن لم تدهش ولم يحصل إقناع فهي مسطحة غير مغلقة.

كما توصف الشخصية عادة بأنها: "كائن من ورق" أو "كائن ورقي"، غير أن هذا لا يعني، عدم وجود علاقة خارج الورق بين الشخصية والواقع الفعلي، يقول "تودوروف" (*Tzvetan Todorov*): « الشخصيات تمثل أساسا أشخاصا ولكن ذلك يتم طبقا لصياغات خاصة بالتخييل ».¹

ونستنتج من هذا أن الشخصية هي "كائن ورقي" حسب "رولان بارث" (*Roland Barthes*) هذا لا يعني عدم وجود تكامل بين الورق والشخصية والواقع، وإنما هناك علاقة تجمع بينهم. أما من خلال تعريف "تودوروف" فنجد أن الشخصيات هي عبارة عن أشخاص، وذلك لا يتم إلا وفقا لخاصيات وصياغات تختص بالتخييل.

و« لقد حاولت الأبحاث الشكلانية والدلالية تحديد هوية الشخصية في الحكى بشكل عام من خلال مجموعة الأفعال التي تقوم بها داخل النص السردي، دون صرف النظر عن العلاقة بينها وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النص، فإن هذه الشخصية قابلة لأن تحدد من خلال سماتها ومظهرها الخارجي ».²

يعني أن الشكلانيين يحددون الهوية الشخصية من المنطق العام، وذلك من خلال الأفعال والحركات التي تقوم بها، دون غض النظر عن علاقتها مع الشخصيات الأخرى التي توجد في النص، والتي تحدد بمظهرها وسماتها.

كما أن هناك من يرى: « بأن الشخصية لا تشكل داخل النص السردي سوى

1- محمد غرناط: "الشخصية النسوية في ثلاثية أحلام مستغانمي"، الهوية والتخييل في الرواية، منشورات مديرية الثقافة، سطيف، الجزائر، ط1، 2008، ص 125.

2- جويده حماش: بناء الشخصية (في حكاية عبدو والجمامج والجبل لمصطفى فاسي)، منشورات الأوراس، الجزائر، ط1، 2007، ص 23، 24.

عنصر من العناصر التي يعجّ بها الكون النصي، فإن إدراكها لا يمكن أن يتم بشكل منعزل عن باقي العناصر الأخرى.¹

وهذا يحيلنا إلى القول إن الشخصية هي عنصر يكون داخل النص، وإدراكها لا يتم بشكل منعزل عن باقي العناصر الأخرى.

وعلى الرغم من اختلاف تعريفات الشخصية، فإن هناك شبه إجماع - من الوجهة النفسية - يشير إلى أن « الشخصية : هي بناء فرضي، بمعنى أنها تجريد يشير إلى الحالة الداخلية أو النفسية للفرد ».²

فمن خلال هذا القول نفهم أن الشخصية عبارة عن إشارة للحالة الداخلية، بمعنى أنها تتشكل من خلال سلوكات وأهواء وميولات الشخص، أو البيئة التي يعيش فيها.

وهناك من يرى أن : « الشخصية ما هي إلا مفهوما سيميولوجيا، يمكن أن تحدد في مقارنة أولى كمورفيم ممفصل بشكل مضاعف : إنها مورفيم ثابت ومتجل من خلال دال منفصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل (معنى أو قيمة الشخصية) ».³

يعني أن الشخصية عبارة عن مورفيم ثابت ودائم وليس متغيّرا وزائلا، يتكون من لفظ منفصل يحيل إلى معنى أو قيمة الشخص.

وتعرف "آمنة يوسف" الشخصية ب : « أنها إنسان من لحم ودم له وجوده الخاص

1- سعيد بنكراد : سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة أنموذجا)، دار مجدلوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 37.

2- حميد عبد الوهاب البدراني : الشخصية الإشكالية (مقاربة سوسيو ثقافية في خطاب أحلام مستغانمي)، دار مجدلوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 17.

3- فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص 33.

وحياته المستقلة»¹.

فهنا نجد "آمنة يوسف" تزيد في تقريب الشخصية إذ ترى أنها الإنسان نفسه الذي له وجوده وحياة مستقلة، لا يفرق بينهما، فهما كيانا واحدا.

ويعد "فيليب هامون" (*Philippe Hamon*) من أهم المنظرين السيميائيين الذين أولوا اهتماما خاصا للشخصية، فكانت خلاصته محصلة لجميع البحوث التي اعتمدت عليها مناهج البنيوية والسيميائية.

« والشخصية في نظره ليست مقولة أدبية، ولا معطى جماليا مؤسس سلفا، بل حددها وفق منطلقات لسانية بحتة، إذ يعتبرها علامة تتقاطع في أمور كثيرة مع العلامة اللسانية كونها دالاً مدلولاً »².

وهنا ينظر "فيليب هامون" إلى الشخصية باعتبارها علامة، تشترك في مجموعة من العناصر المكونة للعلامة اللسانية والمشكلة من دال (اللفظ) ومدلول (معنى).

2 / تصنيف الشخصية عند "فيليب هامون":

1-2. فئة الشخصيات المرجعية : (*Personnages Refrentiels*)

« وهي نوع من الشخصيات التاريخية والميثولوجية والاجتماعية والمجازية، تحيل إلى معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة مقروئيتها وتظل رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، وعندما تتدرج هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي، فإنها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الأيديولوجية والمستنسخات

1- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص 24.

2- أحلام معمري : "بنية الخطاب السردى في رواية (فوضى الحواس) ل: أحلام مستغانمي"، مخطوط مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص الأدب العربي ونقده، أ.د. عبد القاهر هني، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003، 2004، ص 48.

والثقافة»¹.

وبذلك تكون الشخصيات المرجعية عبارة عن شخصيات تركت أثرا بارزا في التاريخ لم يتغير وبقي ثابتا، وعندما تجسد هذه الشخصيات في العمل الأدبي يكون دورها ترسيخ المرجعيات وإعادتها إلى النص الأصلي.

2-2. فئة الشخصيات الواصلة : (Personnages Embrayeurs)

« وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنها في النص، ويصنف "هامون" ضمن هذه الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديا القديمة والمحاورين السقراطيين، والشخصيات المرتجلة والرواة والمؤلفين المتدخلين وشخصيات الرسامين والكتاب والثرثارين والفنانين، وفي بعض الأحيان يكون من الصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة أو المقنعة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك»².

يعني أن الشخصيات الواصلة تكون في شكل علامات توضح وجود الكاتب والقارئ في العمل الفني، فقد توحى إليه بإشارات أو رموز، ويدرج "هامون" في هذه الفئة المحاورين السقراطيين والشخصيات المرتجلة والرواة والرسامين ... وفي بعض الأحيان يصعب علينا اكتشاف هذه الشخصيات، وذلك بسبب وجود بعض العناصر التي ترسل التشويش لتربك هذه الشخصية

2-3. فئة الشخصيات المتكررة: (Personnages Anaphoriques)

« وهنا تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تتسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة

1- جريدة حماش : بناء الشخصية (في حكاية عبود والجمام لمصطفى فاسي)، ص 64.

2 - حسن بحرأوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط9، 2009، ص 217.

و ذات طول متفاوت، وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ من مثل الشخصيات المبشرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل... الخ، وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح، وبواسطة هذه الشخصيات يعود العمل ليستشهد بنفسه وينشئ طوطولوجيته الخاصة»¹.

3 /أنواع الشخصيات :

نميّز نوعين للشخصية، فهناك الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية :

3-1. الشخصية الرئيسية :

« هي الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار أو أحاسيس، وتكون هذه الشخصية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية وجعلها تتحرك وتتمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيدا يراقب صراعها وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه»².

نستخلص من هذا التعريف أن الشخصية الرئيسية شخصية فنية تمثل ما أراد القاص تصويره والتعبير عنه، وتكون فعالة كلما منحها القاص الحرية والحركة لتسبح بذلك حسب قدراتها وإرادتها، بينما هو يقف بعيدا ليراقبها في الوسط الذي ألقى بها فيه. وهناك من يرى بأن الشخصية الرئيسية « هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما، ولكنها هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية»³.

1-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص 217.

2- شربيط أحمد شربيط : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947، 1985)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1998، ص 32.

3- صبيحة عودة زعرب : غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 131، 132.

أما "يوري لوتمان" (*Yori Lotman*) فيعرفها على أنها « تلك الشخصية التي تملك حلولاً لفعل الشيء المحظور عن الشخصيات الأخرى ».¹

هذا يدل على أن الشخصية الرئيسية عنده هي التي تمتلك الحلول لكل مشكلة وتمنع إصابة الشخصيات الأخرى بها.

3-2. الشخصية الثانوية :

أما الشخصية الثانوية هي « التي تضي على عالم الرواية حيويته وعمرانه، وبما أن الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية، فالشخصيات الثانوية هي التي تقيم هذه البيئات ».²

هذا يعني أن الشخصية الثانوية هي التي تمنح الرواية الحيوية والمتعة، وتزودها بالعمران والشخص، وهي التي تقيم البيئات التي يعيش فيها المجتمع.

أما الشخصية الثانوية عند "عبد الملك مرتاض" « هي المساعدة على اكتمال البناء ».³ فمن خلالها يتم تشكل القصة أو الرواية (العمل الأدبي)، فهي تساعد على نضج العمل وبعث التشويق فيه.

وهناك من يعرفها بأنها تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية وتكون :

« إمّا عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل لسلوكها وإمّا تبع لها، تدور في فلكها وتتطرق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها ».⁴ مما يعني أنها تكشف الجانب الخفي والغامض للشخصية الأساسية.

مما سبق نقول : إن الشخصية من غير شك تعد عنصراً مؤثراً في سير أحداث

1- سعيد بنكراد : سيميولوجية الشخصية السردية، ص 49.

2- محمد يوسف نجم : فن القصة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 84.

3- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردية، ص 144.

4- صبيحة عودة زعرب : غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، ص 132.

العمل الأدبي (الروائي)، فمن خلال الشخصيات نضمن جمال الرواية وامتعتها، و من دونها لا يكتمل العمل الروائي ولا يصبح له قيمة، لذا تلعب الشخصيات دورا مهما في تجسيد فكرة الروائي أو القاص، لهذا كان اهتمام الأديب بالشخصية شغله الشاغل، فعند حبه لها جيدا منذ البداية يصل إلى لحظات التتوير في عمله، وهذا لا يكون إلا من خلال الرسم الجيد والمتقن للشخصيات سواء أكانت شخصية رئيسية أم ثانوية، وتبين أبعادها وإيضاح جزئياتها الداخلية منها والخارجية، الظاهرة والمستترة.

II / الرؤية السردية و أشكالها:

تمثل فكرة الرؤية السردية (*La Vision Narrative*) مكانة مرموقة في الدراسات الأدبية.

ف « حين نعم النظر في الأدبيات العربية الخاصة بحقل الرؤيا التي يراها الإنسان في منامه، نكتشف بسهولة إخلاص العاملين في هذا الحقل لما ندبوا أنفسهم له، سواء أكانوا قدامى ك: "ابن سيرين" في كتابه (تفسير الأحلام الكبير)، و "ابن شاهين" في كتابه (الإشارات في علم العبارات)، و "عبد الغني النابلسي" في كتابه (تعطير الأنام في تعبير المنام)، أم محدثين ك "محمود سليمان ياقوت" في كتابه (اللغة والرؤيا والحلم)، و "سميرة قمر" في كتابها (الحلم والرؤيا في الفلسفة والعلم والدين)، فهؤلاء جميعا انطلقوا من الأساس الديني في تفسير (الرؤيا والحلم) اللذين يراها الإنسان في منامه». ¹

والى جانب هذا تعرف "سمر روجي الفيصل" الرؤية بقولها « ليست القضية التي اهتموا بها هنا هي الإيمان بالمعايير التي وضعها العاملون في حقل تأويل المنامات وتفسيرها، بل القضية في التنبه على أن إخلاص هؤلاء العاملين في حقل المنامات في عملهم جعلهم ينجحون في ابتداء إجراءات تفصيلية محددة لتفسير المنامات وتأويلها، وقد

1- سمر روجي الفيصل : الرواية العربية لبناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا (د.ط)، 2003، ص 195.

اكتفى النقاد بالتمييز الإملائي بين (الرؤية) بناء التأنيث المربوطة، و(الرؤيا) بالألف اللينة الممدودة، وقالوا إنه يحسن استعمال الأولى في ما يراه الإنسان في منامه، واستعمال الثانية في ما يطوق إليه الأديب والفيلسوف والمبدع عموماً.¹

وهكذا فإن الرؤية السردية كانت منذ القدم، وقد درسها الكتاب والنقاد في كتاباتهم وإبداعاتهم وتوالت هذه الدراسات حتى مع المحدثين.

1/ مفهوم الرؤية السردية :

تُعنى الرؤية السردية حسب "تريفان تودوروف" (*Tzvetan Todorov*) «بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد».² فالرؤية السردية في نظره عبارة عن طريقة يتبعها السارد أو الراوي لفهم القصة أو الرواية.

كما ينظر للرؤية على أنها « الأساس النظري في عديد من حقول الممارسة الفنية، ولربما تتضح دلالاته أكثر في الرسم، بواسطة اختلاف هيئات الخيوط والظلال، باختلاف زاوية النظر التي ينظر منها الفنان إلى المشهد، الذي تتحدد بدوره أبعاده والمسافات بين مكونات وفق النظر إليها من هذه الجهة أو تلك، وحسب مدى انفتاح زاوية النظر هذه».³

في حين تعنى الرؤية ب : « الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها (..)، فتتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري، وهو يحدد بواسطتها أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها».⁴

1- سمر روجي الفيصل : الرواية العربية لبناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، ص 195.

2- نصيرة زوزو : "الرؤية السردية (مفهومها وأنواعها)"، منابر ثقافية، 2009، .www.mnaabr.com يوم:

2015/01/09، على الساعة : 13:23، ص 1

3- المرجع نفسه، ص نفسها.

4- المرجع نفسه، ص نفسها.

هذا يعني أن الرؤية ما هي إلا السبيل الذي يعتمده الراوي لسرد أحداث قصته، حيث تكون هذه الرؤية مسيرة من قبل إرادته وأفكاره.

2/ أنواع الرؤية السردية :

ترتبط الرؤية السردية بمجموعة عناصر، متلاحمة بعضها ببعض، لذا نجد "محمد بوعزة" يقول: « تتعلق الرؤية السردية بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد، يستخدم النقد الانجليزي مصطلح وجهة النظر "Point of View" بدل الرؤية السردية، كما نجد مصطلحا ثالثا معادلا لها هو المنظور السردية».¹

وما يقصده "بو عزة" بقوله هذا، أن الرؤية السردية تساوي وجهة النظر، والمنظور السردية، فكلاهما يصب في بوتقة واحدة وهي الرؤية السردية. كما تختلف الأبحاث وتتعدد التصورات حول مفهوم الرؤية السردية، كما أنها تتطور سواء بتوسيع المفهوم أو تعديله، و يميّز "تودوروف" (Todorov Tzvetan) بين ثلاثة أنواع من الرؤية السردية».² هي:

2-1. الرّاي < الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف) (Vision par derrière) :

« ويستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة، ويكون الرّاي عارف أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، أنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال. وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي أنفسهم، يتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية، هي ما أشار إليه

1 - محمد بوعزة : تحليل النص السردية (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010، ص 76.

2 - نصيرة زوزو : "الرؤية السردية (مفهومها وأنواعها)"، ص1.

"توماتشفسكي" بالسرد الموضوعي «¹.

في هذه الرؤية يكون الراوي عالما بالأحداث والوقائع، وما يجري في جوهر الشخصيات، أكثر مما تعلم الشخصية في حد ذاتها، فهو عالم بكل التفاصيل، ولملم بكل الجزئيات، وهناك من يعرفه أيضا بـ:

« إنه سارد وعالم بكل شيء وحاضر في كل مكان »².

يعني أن الرؤية من الخلف يكون فيها السارد أكثر علما وإحاطة بالأحداث الروائية من الشخصية، والسارد في الرؤية من الخلف يكون حاضرا دائما في كل وقت ومكان.

2-2. الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية (الرؤية مع *Vision avec*) :

« وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومة أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. ويُستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع، فإذا ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية، والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهدا

على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة »³.

ويقول "حسن بحراوي" في موضع آخر: « إن الرؤية مع، أو العلاقة المتساوية بين الراوي، والشخصية هي التي جعلها "توماتشفسكي" تحت عنوان: "السرد الذاتي" والواقع أن

1- حميد لحداني : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 47.

2- محمد بوعزة : تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 77.

3- حميد لحداني : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 47، 48.

الراوي يكون هنا، مصاحب لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الواقع، وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث، ويتجلى هذا بشكل واضح في روايات الشخصية، سواء في الاتجاه الرومانسي أو في اتجاهات ذات البطل الإشكالي¹.

وفي هذه الرؤية تكون معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية في كل شيء، فهو لا يبوح لنا بأي شيء حتى تكون الشخصية على علم به، حيث يتم استخدام ضمير المتكلم أو الغائب، وهكذا يكون الراوي يساوي الشخصية.

2-3. الراوي > الشخصية (الرؤية من الخارج) (*Vision de Dehors*) :

« في هذه الحالة تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية الروائية (السارد > الشخصية)، إنه يصف ما يراه ويسمعه لا أكثر، بمعنى أنه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقاً ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر به أو تحسه من مشاعر. إنه يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان، ولا ينفذ إلى أعماق ودواخل ونفسيات الشخصيات، ويعتقد "تودوروف" (*Todorove*) بأن هذا الطابع الحسي الخارجي هو نسبي، ولا يعدو أن يكون مواضعة. وأنواع السرد المنتمية إلى هذا الشكل قليلة مقارنة مع الأنواع الأخرى»².

يعني أن الشخصية تكون أكثر علماً من السارد وعارفة بالأحداث أكثر، فالراوي في هذه الرؤية لا يقوم إلا بالتعبير عما يراه أو يسمعه في العالم الخارجي، فهو لا يعرف مطلقاً ما يجري في ذهن الشخصيات، إلا ما يكون ظاهراً.

وبذلك تكون جميع الرؤى (الرؤية من الخلف، الرؤية مع، والرؤية من الخارج) هي التي من خلالها نتمكن من إدراك الرواية وفهم أحداثها، وبفضلها يعرف المتلقي (القارئ) حياة الشخصيات الحكائية، وهذه الأخيرة هي التي تتكفل بسرد الأحداث وترتيبها وفق سير

1- حميد لحمداني : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 47، 48.

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

الرواية.

III / الزمان وتقنياته السردية :

لقد شكلت قضية الزمن بؤرة التفكير العميق المحاطة بالضبابية والملغزة بالحيرة حول ماهية هذا المجهول والمحسوس في الوقت ذاته، فالإنسان يعيش مدة من الزمن يعيد فيها أيام عمره ودقائق حياته، لكنه لم يستطع طول عمره القبض على هذا العنصر الذي أقلق كيانه، وجعله في حيرة من أمره، وهذه الجدلية الزمنية، هي ما استدعى انتباه وفضول الفلاسفة والمفكرين أمثال "يمنى العيد" التي تعرفه بقولها: « زمن القص وزمن الشيء الذي يقص عنه القص تبدو حادة في العمل القصصي، وتصل في نظر بعض الباحثين حد التناص خاصة في القص الأدبي (القصص المكتوبة)، والقص السينمائي (من حيث هو قص مصورّ مقدم بواسطة شريط سينمائي)، والقص الشفهي، وتبقى هذه الازدواجية أقل حدة في أشكال تعبيرية أخرى (كالقصة المقدمة في صورة واحدة، أو كالشريط المرسوم *La Bande Dessinée*».¹

ومن خلال هذه اللمحة البسيطة سنتطرق لمفهوم الزمن لغة واصطلاحاً.

1. الزمن في اللغة :

لقد ورد للزمن جملة من التعاريف في قواميس كثيرة نذكر منها تعريف الفيروز أبادي حين يقول :

«الزمن: محرك وكسحاب، العَصْرُ، اسمان لقليل الوقت وكثيره. ج : أزمان وأزمنة وأزمنٌ : ولقيته ذات الزّمين. كزبير تريد بذلك تراخي الوقت»².

أما في لسان العرب فنجد «الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمُنٌ

1- يمنى العيد : السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، ص 109.

2- فيروز أبادي : قاموس المحيط، مادة (ز.م.ن)، ص 225.

وَأَزْمَانٌ وَأَزْمِنَةٌ، وَأَزْمَنَ الشَّيْءُ : طال عليه الزمن وأزمن بالمكان : أقام به زَمَنًا¹.

أما "الزبيدي" فقد كان يرى أن الدهر غير محدد بوقت معين تماما مثلما ذهب إليه "ابن منظور"، وقد ضبط هذا الرأي في قوله : « الدهر لا ينقطع أبدا، في حين يكون الزمان في شهرين إلى ستة أشهر². ».

2. الزمن في الاصطلاح : لقد عرف الزمن بأنه الزمان أو الأزمنة التي تحدث في أثناءها المواقف والوقائع المقدمة «زمن القصة وزمن المسرود وزمن الحكى (ErzahlteZeit) وتمثيلها زمن الخطاب وزمن السرد والزمن الروائي *Erählzeit*»³.

- كما نجد تعريفا آخر للزمن يتمثل في كونه :

« مجموعة العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد... الخ، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكى الخاصة بهما، وبين الزمن والخطاب والمسرود والعملية السردية⁴. ».

هذا يعني أن الزمن أو الزمان تحدث خلاله مجموعة من الأحداث والمواقف تكون مرتبطة به إما ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا، وهو أيضا عبارة عن مجموعة من العلاقات الزمنية المتمثلة في السرعة والتتابع والبعد وغيرها، وهذه العلاقات تكون بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكى وبين الزمن والخطاب والمسرود والعملية السردية.

- وهناك من يرى أن:

«الزمن أو الزمان في اللغة العربية كلمتان مترادفتان من حيث المعنى والدلالة، فالزمن أو الزمان اسم لقليل الوقت وكثيره، وإن رجح المنجد أن الزمان مأخوذ من الزمن.

1- ابن منظور : لسان العرب، مادة (زمن)، ص 119.

2- محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ص 263.

3- جيرالد البرنس : المصطلح السردى (معجم المصطلحات)، ص 234.

4- المرجع نفسه، ص نفسها.

والزمن اللغوي صيغ تدل على وقوع أحداث في مجالات زمنية مختلفة من حيث كونها صيغا ذوات دلالات زمنية¹.

أما الزمن اللغوي فنستنتج أنه عبارة عن صيغ تدل على وقوع أحداث في أزمنة مختلفة. وقد عرّف "بول ريكور" الزمن:

« بوصفه تتابعا للأفعال السردية وتنظيما لها²، وهذا ما يشكل قوام مفهوم الزمان عنده، ومن ناحية أخرى اعتبر "هيدغر" الزمان « أفقا لإدراك الوجود في العالم. وما دامت الأنية (الوجود هناك) لا تدرك ذاتها إلا بوصفها مقذوفة في العالم، وبين الآخرين، فهي مقذوفة للوجود في الزمان، لا باعتبارها ظاهرة طبيعية تحددها حركة الأفلاك، بل باعتبارها منزعا إنسانيا لاستشراف المستقبل الذي يتربص به الموت، وبالتالي فالزمان هو أفق هذا الوجود في العالم مفهوما بوصفه اشتراعا للإمكانيات البشرية التي تحاصرهما المحدودية والنهائية³».

ويعد الزمن أكثر هواجس القرن العشرين وقضاياها بروزا في الدراسات الأدبية والنقدية، إذ شغل معظم الكتاب والنقاد أنفسهم بمفهوم الزمن الروائي وقيّمته ومستوياته وتجلياته، وقد اعتبره أحد النقاد « الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة⁴».

ومن خلال هذا التعريف يتبين أن الزمان عند بعض النقاد يعد العمود الفقري

الذي يشد أجزاء الرواية المعاصرة وهو العنصر الفعال فيها ومن دونه لا تكتمل الرواية.

1- علي شاكور الفتلاوي : سيكولوجية الزمن، دار الزمان أبيل وخرات كوم، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 16.

2 - بول ريكور : الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ج1، طرابلس، الجماهيرية الليبية، ط1، 2006، ص 10.

3 - المرجع نفسه، ص نفسها.

4- مها حسن القصرابي : الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 36.

كما يعرف "أرسطو" الزمان بقوله : « الزمان نفسه نفكر فيه على أنه دائرة ».¹

هذا يعني أن الأشياء جميعا تتربط في شكل دائرة ومثل ذلك تعاقب الليل والنهار، وعلى هذا يحدث الزمن في حين أن الزمن في تمثيل "أندي لالاند" (A.Lalande) هو : « مصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر ».²

في حين أن "قيو" (Guyau) كان ينظر إلى الزمن على أنه : « يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خط، بحيث لا يكون إلا بعدا واحدا : هو الطول ».³

نستخلص أن "أندي لالاند" يشبه الزمن بالخيط المتحرك، وكأنه يتحرك كما يتحرك هذا الأخير، ومن خلال هذه الحركة يتم سحب الأحداث والوقائع معه.

أما "قيو" فإنه يرى أن الزمن لا يتحقق، إلا حينما تكون كل الأشياء قد هيئت وأصبحت على خط واحد يفصل بينها بعد فقط، وذلك البعد هو الطول.

3- الزمن عند الفلاسفة والعلماء :

لقد حظي الزمن بالعديد من الدراسات من قبل مجموعة من الفلاسفة والعلماء نذكر بعضا منهم:

3-1. الزمن عند أفلاطون :

ينظر "أفلاطون" للزمن على أنه:

« مخلوق مع خلق الأجسام السماوية وحركاتها، وهو يرى أن العالم المتحرك له

1- كولن ولسن : فكرة الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1990، ص 14.

2- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2004، ص 261.

3- المرجع نفسه، ص نفسها.

زمن، فيه ماض وحاضر ومستقبل¹.

هذا يحيلنا إلى القول إن الزمن ليس شيئاً مادياً أو ملموساً، وهو مرتبط بالماضي والحاضر والمستقبل.

3-2. الزمن عند أرسطو :

عرف أرسطو الزمان بقوله:

« وليس للزمان بداية ولا نهاية، لأن الزمان يرتد إلى الآن، والآن زمن مضى وبداية زمن مستقبل، فقبله زمان وبعده زمان². »

ومن خلال هذا التعريف يتضح أن الزمان ليس له بداية ولا نهاية، وهو باق إلى الآن، والحدث الذي ينتهي هو بداية لحدث جديد، ومن هذا يكون لكل حدث زمن قبله وآخر بعده.

3-3. الزمن عند العرب القدماء :

إذا ما انتقلنا إلى العرب قبل الإسلام وبعده، نجد أنهم خلعوا عن الزمن (الدهر) من الصفات ما لم يقع لغيرهم من الأمم، فأخبارهم، وأشعارهم، وأمثالهم، ومؤلفاتهم، ومعجماتهم، امتلأت بلغة موحية مثيرة عن الزمان³.

4- تقنيات المفارقات السردية : " *An achronie Narrative* "

تعتبر تقنية المفارقات السردية من أهم التقنيات المعتمدة في كل عمل أدبي :

1 - محمد يوسف عبد القادر عوض : "أسماء الزمن في القرآن الكريم (دراسة دلالية)"، مخطوط مذكرة لنيل شهادة الماجستير، أ.د. يحيى عبد الرؤوف جبر، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2009، ص16، 17.

2- المرجع نفسه، ص 9.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 16، 17.

« فمهمة الكاتب في القصة هي تنظيم الأحداث طبيعياً في الخطاب السردى، محاولاً الحفاظ على ترتيبها وتسلسلها الموجود في واقع القصة، لكن مثل هذا الأمر لا يتأتى له في كل الحالات، إذ يرغم على التقديم والتأخير في الأحداث وتقديمها الواحد تلو الآخر، بعد أن كانت تجري في وقت واحد في القصة، فيحدث تذبذباً في ترتيب الأحداث وخلخلة في وتيرة الزمن وهو ما يسمى بالمفارقة السردية *An achronie Narrative* مفارقة زمن السرد مع زمن القصة».¹

ومعنى هذا أن الزمن يأتي مرتباً ترتيباً منطقياً وقد يأتي عكس ذلك، وهنا إشارة إلى أهم عنصرين في الزمن وهما الاسترجاع والاستباق حيث نعني بـ:

4-1. الاسترجاع (الاستنكار) "*Analepsies*"

يمثل الاسترجاع تقنية زمنية يستطيع السارد من خلالها العودة إلى زمن سابق، مرت به ذاكرته، وهو « مخالفة لسير السرد تقوم على عودة السارد إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق».² ويسمى البعض الاسترجاع بالسرد اللاحق أو البعدي، ويعتبرونه سيد أنماط السرد جميعاً، ومن ثم « يشكل كل استرجاع، بالقياس بالحكاية التي ينتمي إليها، حكاية ثانية زمنياً، تابعة للأولى».³

ويقسم "جيرار جينيت" الاسترجاع إلى نوعين هما: الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي، ويحدد الاسترجاع الداخلي بأنه الاسترجاع الذي يكون « حقله الزمني متضمناً في الحقل الزمني للحكاية الأولى، والاسترجاع الخارجي هو ذلك الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى».⁴

1- سهام سديرة: "بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف"، ص 28.

2- المرجع نفسه، ص نفسها.

3- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، المعادي، مصر، (د.ط.)، 2007، ص 110.

4 - صفاء المحمود: "البنية السردية في روايات خيرى الذهبي (الزمان والمكان)"، مخطوط رسالة لنيل شهادة الماجستير، أ.د. غسان مرتضى، قسم اللغة العربية، جامعة البعث، (د.ب.)، 2009 / 2010، ص 120.

أ- الاسترجاع الخارجي :

ويكون هذا الاسترجاع « تاما أو كاملا بمعنى أنه متصل بالحكاية الأولى دون أي حذف، وقد يكون جزئيا أي لا يتم وصل حكايته باللحظة الأخيرة ويقطع بينهما ضرب من الحذف»¹.

كما يمثل الاسترجاع الخارجي استعادة أحداث "تعود إلى ما قبل بداية الحكى" ويمثل ذلك في (ثلاثية الأمالي) ما قام به المخاطب السردى، الذي عني بتدوين السيرة الذاتية، حيث بدأ بتقديم مضادات كاشفة حول السارد، تعرّف به، وتلخص حياته، وتمهد بذلك لدخوله في بنية الحكاية. واستطاع المخاطب السردى بذلك أن يعبد أرضية الحكاية الموائمة للراوي ليمسك بزمام السرد، حيث تكونت لدى القارئ فكرة مبكرة عنه، وعن تكوينه الخارجى، والنفسي، والسلوكي. هذا الاسترجاع (الفاش باك *Flash Back*) يرسم الإطار العام للحكاية، ويحدد المدة الزمنية التي استغرقتها الكتابة.²

ب- الاسترجاع الداخلى :

يرى "جينيت" أن الاسترجاع قد يكون مثل القصة حين يتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، وإما أن يكون غير القصة حين يتناول مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى³، وهو على عكس الاسترجاع الخارجى، فإن الاسترجاع الداخلى (يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها)، حيث يعود المؤلف الضمنى إلى الأحداث والوقائع، إما لسد ثغرات سردية فيها، أو لتسليط ضوء على شخصية من الشخصيات، أو للتذكير بحدث من الأحداث، وقد يتضمن الاسترجاع الداخلى، ما ليس له صلة وثيقة بأحداث الحكاية، أي غير المنتمى إليها، وما له صلة

1- عبد المنعم زكرياء القاضى : البنية السردية في الرواية، ص 111.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

3- صفاء المحمود : "البنية السردية في روايات خيرى الذهبى (زمان والمكان)"، ص 120.

وثيقة بها، أي المنتمي إليها، سعيًا منه في الحالين لتحقيق غاية فنية في بنية الحكاية»¹.

وهذا الاسترجاع بدوره ينقسم إلى قسمين:

أولاً: الاسترجاع الداخلي غير المنتمي إلى الحكاية :

حيث استطاع المؤلف الضمني أن يضمن هذه السيرة استرجاعات لا علاقة لها بسيرة السارد نفسه، ولكنها تقترب من الهدف سبق أن أشار إليه الكاتب، وهو العناية بالسيرة الشعبية، ومن هنا لَقَّح السارد السرد باسترجاع داخلي: « يسميه البعض براني الحكوي»²، وهو ذلك الذي لا يشكل موضوعه جزءاً من موضوع الحكاية.

ثانياً: الاسترجاع الداخلي المنتمي إلى الحكاية :

يهدف المؤلف الضمني من خلال ذلك النوع من الاسترجاع إلى تغطية حدث ما، مرتبط بإحدى الشخصيات الروائية لم يتم استكمالها من قبل، أودعت الحاجة إلى تغطيته من جديد « وهو الذي يجانس موضوعه موضوع الحكاية (..) وهو نوعان تكميلي ومكرّر»³. فمن الاسترجاع الداخلي التكميلي عودة السارد لاستكمال ما فاتته من سيرة والده، مخلفاً وراءه إشارات زمنية تشير إلى بداية الحكاية.

وبذلك يكون : الاستذكار (الاسترجاع) تقنية زمنية مادام يهدف إلى قياس زمني متعلق بنظام الأحداث في القصة، لننتقل إلى معالجة مظهر آخر من مظاهر الحركة الزمنية وهو الاستشراف.

4-2. الاستشراف (الاستباق) "Prolepses" :

يعد الاستباق تقنية من تقنيات المفارقة السردية، وفيها يقوم الكاتب بالقفز إلى

1- عبد المنعم زكرياء القاضي : البنية السردية في الرواية، ص 112.

2 - المرجع نفسه ، ص 113، 114.

3- المرجع نفسه، ص نفسها.

المستقبل وبالتالي « التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي »¹، إنه كما يرى "ديفيد لودج" «الرؤية المتوقعة لما سيحدث في المستقبل، بحيث يتوقع الراوي وقوع أحداث قبل تحققها في زمن السرد ونصطدم أمام ترتيب زمني غير طبيعي.»² فهو العالم الذي يصنعه الروائي من خلال تتبئه بأحداث ووقائع قبل وجودها في الواقع.

كما يجسد الاستباق ارتباط أحداث القصة ببعضها البعض، حتى وإن كانت منفصلة ومتباعدة وتتطلب راوٍ يعرف القصة بأكملها لأنه من غير المعقول أن يستشرق وقوع أحداث لا علم له بها، فينتقل الراوي بسرعة إلى الأمام في نفس الإطار الزمني للحدث مصورا الأحداث قبل تحققها في زمن السرد، ومن جهة فإن الراوي يعد القارئ لتقبل الأحداث التي ستأتي، وبالتالي اهتمامه في العملية السردية وإسهامه في إنتاج النص إلى جانبه³، وعليه يمكن القول أن الاستباق نوعان، أحدهما داخلي/ ذاتي والآخر خارجي موضوعي.

أ- الاستباق الخارجي :

يتخذ الاستباق الخارجي موضعه في لحظتين مهمتين من لحظات السرد، اللحظة الأولى قبل البدء في الحكاية، حيث يخلف المخاطب السردى استباقا مفتوحا على المستقبل (مشكلا حضورا بارزا للمؤلف الضمني)، أملا منه فيمن سيأتون بعده لعلمهم يفتحون أعينهم ذات يوم لمعرفة الحقيقة، واللحظة الثانية هي لحظة النهاية، حيث يفتح

السارد الباب على مصراعيه للتأويلات المستقبلية.⁴

ب- الاستباق الداخلي :

1 - سهام سديرة : "بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف"، ص 31.

2 - عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 117.

3 - ينظر: سهام سديرة : "بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف"، ص 31.

4- ينظر: عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 117.

يحدث الاستباق الداخلي في بنية الحكاية من الداخل، وهو « الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني»¹. وتتعدد أشكال الاستباق الداخلي استجابة لاستدعاء السارد مجمل الأحداث من الماضي، ثم ينطلق باتجاه المستقبل. ويتشابه الاستباق الداخلي مع الاسترجاع في أن منه ما هو غير منتم إلى الحكاية، ومنه ما هو منتم إليها². وهذا ما يجعل الاستباق الداخلي بدوره مقسما إلى قسمين:

أولاً: الاستباق الداخلي غير المنتمي إلى الحكاية:

يروى هذا النوع «جزءاً من السرد المستقبلي، ولكنه غير داخل في مضمون الحكاية "براني السرد" ونظراً إلى ثراء الثلاثية بالتجارب والحكايات التضمينية، غير المنتمية إلى مضمون الحكاية الإطارية، فقد كثرت الاستباقات فيها»³.

ثانياً: الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية :

وهذا النوع من الاستباق، يتشابه مع الاسترجاع بأن له نوعين : أحدهما يسدُّ نقصاً مسبقاً سيحصل في السرد الأولي، «إنه تعويض عن حذف لاحق، فوجوده يكمل السرد» والنوع الثاني، هو الذي يكرر مسبقاً مقطعاً سردياً لاحقاً، ويأتي هذا الاستباق عموماً في صورة إشارات قصيرة تنبّه إلى حدث سيتناوله السرد»⁴.

وهنا نقول : إن الاستباق يسعى إلى ربط الأحداث حتى وإن كانت هذه الأخيرة

منفصلة وينقسم إلى خارجي وداخلي، فالأول له لحظتين أو حالتين مهمتين من لحظات السرد، في حين الثاني لا يخرج عن حالته المعتادة التي لا يتجاوز بها خاتمة الحكاية.

5- تقنيات الحركة السردية :

1- عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 117.

2- ينظر: المرجع نفسه، ، ص 118.

3- المرجع نفسه، ص 119، 120.

4- المرجع نفسه، ص نفسها.

ترتبط تقنيات الحركة السردية بقياس سرعة الزمن في النص السردى من خلال مظهرين للحركة الزمنية هما تسريع السرد وإبطائه.

5-1. تسريع السرد : ومن أهم عناصره نجد:

أ. الخلاصة " *Le Sommaire* " :

ويقصد بها اختصار الزمن بأيامه أو شهوره أو سنواته في بعض الفقرات أو الصفحات دون الخوض في التفاصيل، لذا « تحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي المائل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعاً على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف».¹

وبهذا تعد الخلاصة جراً تلخيصها للمشاهد أو الأحداث نوعاً من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، وفي هذا الصدد يمكن أن نميز بين ثلاثة أنواع من الخلاصات يمثل كل واحد منها سمة مميزة في حد ذاتها.

أولاً: التقديم الملخص " *Présentation Résumée* " :

وفيه تقتصر الخلاصة على تقديم موجز سريع للأحداث والكلمات، بحيث « لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة " *Le Bilan* "، أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها تطورات الأحداث في الرواية».²

ثانياً: خلاصة الأحداث غير اللفظية " *Non Verbaux* " :

تقتصر على تلخيص الأحداث غير اللفظية في الرواية، وتتشكل أساساً « من سرد تلخيصي يتناول أجزاء من القصة يقوم الراوي باختيارها وصياغتها من وجهة نظره

1 - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 145.

2 - المرجع نفسه، ص 153.

الخاصة»¹. أي أن الراوي يبث فكرته الخاصة ليتمرر رسالته المراد إيصالها للقارئ.

ثالثاً: خلاصة خطاب الشخصيات :

وتتميز باستعمال نفس كلمات الشخصيات، أي « كما صدرت عنها وعبرت بها لفظياً، فالأمر يتعلق إذن بخطاب تلفظه الشخصيات في الأصل، ثم جرى تلخيصه وتقطيعه من طرف الراوي بأكثر ما يكون من الإيجاز والاقتضاب»².

ورغم اختلاف الأشكال التي نلمحها في الرواية فلا داعي لتكرار الخلاصة، وبالخصوص عند سرد أحداث زمن القصة، فالخلاصة تحمي السرد الروائي من التفكك وتحصنه من الانقطاع.

ب. الحذف (القطع) "L'ellipse" :

ويعد أكثر حالات السرد سرعة وهو :

« تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فالقطع يختصر كثيراً من المسافات بكلمات بسيطة، كأن يقول السارد "ومرت سنتان" أو "وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته"، وهذا القطع قد يغطي فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة الحقيقي»³ ونميز ثلاثة أنواع من الحذف.

أولاً: الحذف المعلن :

والمقصود به إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء جاء ذلك في بداية السرد كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى

1- حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 154.

2- المرجع نفسه، ص نفسها.

3- نضال الشمالي : الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص 171.

حين استئناف السرد لمساره.¹

ثانياً: الحذف الضمني :

يوجد الحذف الضمني الذي لا تكاد تخلو منه رواية، وذلك لسبب بسيط، هو « كون السرد عاجزاً عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث، ومضطرباً، ومن ثم القفز، بين الحين والآخر، على الفترات الميتة في القصة. ويعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تتوب عنه أية إشارات زمنية أو مضمونية. وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات الحاصلة»²، فهنا يكون الحذف مخفياً، يجب على القارئ الإهتمام إليه، وذلك من خلال مكانه في القصة .

ثالثاً: الحذف الافتراضي :

وهو « يأتي في الدرجة الأخيرة، وبعد الحذف الضمني، ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه، وكما يفهم في التسمية التي يطلقها عليه "جينيت"، فليس هناك طريقة مؤكدة لمعرفة سوى افتراض حصوله بالإسناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة، مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها (..) أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما... الخ»³.

وهكذا نميز ثلاثة أنواع من الحذف، فالحذف المعلن يكشف لنا عن زمن الفترة المحذوفة، أما الحذف الضمني والافتراضي فهما يحبذان طريق الإخفاء، حيث لا يمكن للقارئ معرفة مكانهما إلا باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة.

1 - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 159.

2 - المرجع نفسه، ص 162.

3 - المرجع نفسه، ص 163.

لذا نقول إن الحذف بمختلف أنواعه يبقى من أهم التقنيات المستعملة في الرواية، ولقد شهد تطورا ملموسا في مظهره، حتى أصبح عنصرا بنائيا لا يمكن الاستغناء عنه في كل عمل روائي.

5-2. تعطيل السرد :

وهو المصطلح المقابل لتسريع السرد، ويعني «الإبطاء والتمديد في وتيرة السرد».¹ مما يعني أنه العنصر الذي يعمل على مد وإطالة العمل الأدبي، كما يعمل أيضا على الإبطاء في سير الأحداث وتقليصها، إضافة إلى هذا فهو يساهم في اختزال أطوار كبيرة من القصة. ومن عناصره نذكر:

أ. المشهد "Scène" :

يحتل المشهد موقعا متميِّزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك «بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكى بضمير الغائب الذي ظلّ يهيمن، ولا يزال، على أساليب الكتابة الروائية».² نجد أن المشهد هو الذي يحقق تقابلا بين وحدة من زمن القصة ووحدة مشابهة من زمن الكتابة، وبذلك يكون نوعا من التساوي بين المقطع السردى والمقطع التخيلي، مما يخلق حالة من التوازن بينهما³.

ب. الوقفة "Pause" :

تتشارك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر، ولكنهما يفتقران، بعد ذلك في استقلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة⁴.

1- سهام سديرة : "بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف"، ص 32.

2- حسن بحرأوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 166.

3- ينظر : المرجع نفسه، ص نفسها.

4- ينظر : حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 177.

ويمكن التمييز منذ البداية بين نوعين من الوقفات الوصفية :

«الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفاً أمام شيء أو عرض "Spéctacle" يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجية عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه»¹.

وبذلك يكون المشهد والوقفة الوصفية، هدفهما في: بيان أوجه التشابه والاشتراك فيما يتعلق بزمن القصة، بعيداً عن الاختلافات والفوارق الخفية الموجودة بينهما، كما أنهما يساعدان في تعطيل وإبطاء زمن الخطاب على حساب زمن القصة.

6- الترتيب :

إن أي عمل إبداعي يقوم وفق ترتيب زمني معين يتوافق مع الاتجاه الذي تسير فيه الحكاية، من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى المستقبل وقد تختلفان، فيسير القول في اتجاه وتسير القصة في اتجاه آخر، كأن يكون في القول إشارات تسترجع أحداث ماضية، وهذه الأحداث تحتوي أقوالاً تشير بدورها إلى أحداث أكثر مضياً، وهكذا يندفع القول إلى الأمام في اتجاه مطرد².

ويمكننا التمييز بسهولة أكثر بين ترتيبين لتوالي الأحداث :

6-1. الترتيب الأول - وهو الذي ينهض على مستوى الوقائع :

وكأن لما يجري قصته واقعا زمنيا تاريخيا توالى وفقه الأحداث، ثم جاء الراوي فقص هذه الأحداث وفق ترتيب آخر³.

1- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 177.

2- ينظر: عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله أنموذجاً)، ص 86.

3- ينظر: يمني العيد: السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص 114.

6-2. الترتيب الثاني: الفني الذي ارتآه الراوي : وكأن هذا الراوي « ومن خلفه المؤلف الضمني خربط توالي الأحداث الوقائعي التاريخي وأبدع لها، في قوله الذي بناه بالكتابة، تواليا مختلفا»¹. بهذا نكون قد انتهينا من الترتيب، لنشرع في آخر عنصر في "تسريع السرد" والمتمثل في "التواتر".

7- التواتر :

ويتحدث فيه عن العلاقة بين القول في النص الروائي وبين القصة، من حيث «تكرار الوقوع وتكرار الذكر»².

في حين أن بعض النقاد الباحثين لم يتوقف عند هذه النقطة، واكتفوا في كلامهم عن مقولة زمن القص بالتوقف عند : الترتيب والمدة، غير أن "جيرار جينيت" أثار هذه النقطة، وأولها اهتمامه معتبرا أن التواتر في القص يتعلق بمقولة الزمن. ويتحدد التواتر بالنظر في العلاقة بين ما يتكرر حدوثه، أو وقوعه، من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة ثانية.³

ولقد أمكن تحديد أربع حالات للتواتر كالتالي:⁴

1. «الراوي يقص مرة واحدة على مستوى القول ما وقع مثل : "أمس نمت باكرا".
2. «الراوي يقص عدة مرات ما جرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات مثل : "الاثنين نمت باكرا الثلاثاء نمت باكرا الأربعاء نمت باكرا...الخ".
3. «الراوي يقص عدة مرات ما جرى حدوثه أو وقوعه مرة واحدة مثل : "أمس نمت باكرا".
4. «الراوي يقص في مرة واحدة ما جرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات مثل : "كنت كل مساء

1 - يمنى العيد : السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص 114.

2 - عبد الرحيم الكردي : السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله أنموذجا)، ص 86.

3 - ينظر: يمنى العيد : السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص 129.

4 - المرجع نفسه، ص 130، 131.

أنام باكرا».

فالروائيون يعتمدون على عنصر الزمن لأهميته في سرد الأحداث وبالخصوص التاريخية منها، التي تتطلب ذكر الوقائع بالترتيب الزمني دون تقديم أو تأخير لحادثة تكون وقعت في حقبة زمنية معينة. فالزمن الفاعلية الكبرى في تحضير الجو النفسي لأجل استيعاب أحداث القصة وشخصياتها وظروفها.

ولهذا فالزمن مهم في العمل الأدبي، ومن دونه لا يمكننا ترتيب الأحداث أو معرفة الحقبة التي تمت فيها الواقعة. كما تقتضي بنا الحاجة للوقوف على دراسة المكان وأهميته في العمل الأدبي .

IV / البنية المكانية وأنواعها :

أثبت المكان منذ القديم دوره القوي في تكوين حياة البشر، وترسيخ وجودهم، وتحديد هويتهم، ومعرفة تصرفاتهم وتحديد أفعالهم، وذلك كونه شديد الارتباط بهم ودائم الاتصال معهم. فهم يعيشون فيه ويتعايشون معه.

وبذلك يكون « للمكان في العمل الروائي حضوره، وللإنسان في المكان حضوره، وللزمان في المكان حضوره، وللغة دورها في تجسيد هذا الحضور، وإذا تأملنا المكان الروائي وجدنا أنه هو الذي يمثل البعد المادي الواقعي للنص، وهو الفضاء الذي تجري فيه، لا عليه الحوادث. ولا نبالغ إذا قلنا : إن المكان يعد في مقدمة العناصر والأركان الأولية، التي يقوم عليها البناء السردى، سواء أكان هذا السرد قصة قصيرة، أم قصة طويلة، أم رواية»¹.

ولقد أثبتت الدراسات أهمية المكان في العمل الأدبي، لما له من أثر في مساعدة القارئ على فهم موضوع القصة، فنجد القاص أو الروائي يصف المكان بكل دقة ليوصل

1- إبراهيم خليل : بنية النص الروائي (دراسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 131.

بذلك المشهد المرغوب به، سواء أكان هذا الأخير مشهدا جميلا أم عكس ذلك.

1/ المكان لغة :

يقول "ابن منظور" : « والمكان - الموضع - والجمع أمكنة - وأماكن جمع - والعرب تقول : كن مكانك، واقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنه مصدر من مكان أو موضع منه، وإنما جمع أمكنة فعاملو الميم الزائدة معاملة الأصلية ».¹

أما "الخليل بن أحمد الفراهيدي" (ت. 175 هـ)، فقد ذكر أن :

« في أصل تقدير الفعل مَفْعَلٌ لأنه موضع للكينونة ».² إلا أن "الزبيدي" جاء بمفهوم أوسع للفظة معتمدا على آراء المتكلمين مفاده أن « المكان الموضع الحاوي للشيء، وعند بعض المتكلمين أنه عرض، وهو اجتماع جسمين حاو ومحوي، وذلك ككون الجسم الحاوي محيطا بالمحوي. فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين، وليس هذا بالمعروف في اللغة ».³

وفي القرآن الكريم وردت هذه اللفظة في مواضع عديدة منها ما ورد في معنى (الموضع) و (المحل) نذكر قوله تعالى :

﴿وَأَذْكُرُ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ اتَّيَبَّتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا﴾.⁴ « أي حين تتحت واعتزلت أهلها في مكان شرقي بيت المقدس لتتفرغ لعبادة الله ».⁵

- وقال أيضا :

1 - ابن منظور : لسان العرب، مادة (مكان)، ص 414.
2 - الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين، مادة (كمن)، ص 507.
3 - مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (مكن)، ص 402.
4 - سورة مريم/ الآية: 16.
5 - محمد علي الصابوني : صفوة التفاسير، ج2، قصر الكتاب، البلدة، الجزائر، ط5، 1990، ص 213.

﴿قَالُوا أَيُّهَا الْعَزِيزُ إِنَّ لَهُ أَبًا شَيْخًا كَبِيرًا فَخُذْ أَحَدَنَا مَكَانَهُ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴾.¹ فهو يشير إلى مكانة سيدنا يوسف ومحبته في قلب أبيه، وما نخرج به من هذا، أن المكان لديه معنيان: معنوي وآخر حسي (مادي).

2/ المكان اصطلاحاً :

إن لفظة المكان لديها كثير من الإيحاءات والدلالات، فنجد عديداً من النقاد والفلاسفة يعرفونه كل حسب رأيه، ولهذا أصبح المكان موضوع جدل لدى جميع المفكرين.

وبالتالي حظي "المكان" بمكانة مرموقة في الدراسات الأدبية فمن دونه لا يستقيم العمل الأدبي، وقد أكد عديد من النقاد على أهمية المكان في العمل السردى، فمثلاً "يوري لوتمان" (*Youri Lotman*) يعرف المكان فيقول: « المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات والوظائف أو الأشكال المتغيرة... الخ) التي تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية (مثل الاتصال، المسافة... الخ) ويجب أن نضيف إلى هذا التعريف ملحوظة عامة، وهي أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المعطاة على أنها مكان يجب أن تجرد هذه الأشياء من جميع خصائصها ما عدا تلك التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكاني التي تدخل في الحساب».²

يعني أن المكان يتكون من مجموعة أشياء تجمعها علاقة تجانس كالاتصال والمسافة مثلاً، كما يمكننا فهم أن هذه الأشياء المعطاة يجب أن نجردها من خصائصها حتى تصبح طابعاً مكانياً.

و يرى "باشلار" (*Gaston Bachelard*) « أن المكان الذي يجذب نحو الخيال

1 - سورة يوسف/ الآية: 78.

2 - صالح ولعة : المكان ودلالاته (في رواية مدن الملح لعبد الرحمان منيف)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 40.

لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيّر»¹.

نستخلص من قول "باشلار" أن المكان ليس عبارة عن مكان هندسي يحمل أبعادا ومقاييساً، وإنما هو عبارة عن مكان عاش فيه بشر يخبئ في أحضانه ذكرياتهم وحركاتهم وأحزانهم وأفراحهم.

كما نجد « أن المكان الروائي هو المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائي وحاجاته »².

وهذا يعني أن المكان مرتبط بالتعبير عن المشاعر والتصورات المكانية، وهو يجمع بين المحسوس والملموس، وهو مكون أساسي في الرواية لا يمكن تجاهله والاستغناء عنه لأنه يؤثر فيها ويتأثر بها.

«وقد استعمل الفرنسيون كلمة (فراغ) "Espace" بدلا من (موقع) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث. و(المكان) يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية والمكان يرتبط بالإدراك الحسي»³.

يعني هذا أن المكان في نظر الفرنسيين يمثل الأبعاد التي تدور فيها أحداث الرواية، ويرتبط بالعواطف والأحاسيس التي يخلفها بنو البشر في ذلك المكان، وهناك من « يشبه المكان والزمان (العنصران اللذان يشكلان مناخ) »⁴.

يعني أن هذان العنصران (المكان والزمان) هما الأساس في القصة لأنهما يساعدان القارئ على إدراك الأحداث.

1 - صالح ولعة : المكان ودلالته (في رواية مدن الملح لعبد الرحمان منيف)، ص41.

2 - سمر روجي الفيصل : الرواية العربية البناء والرؤيا، مقارنة نقدية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003، ص 72.

3 - محمد عزام : شعرية الخطاب السردى (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005، ص 68.

4 - المرجع نفسه، ص نفسها.

3/ بناء الفضاء الروائي :

يعد «الفضاء الروائي والمكان الروائي مصطلحان بينهما صلة وثيقة وإن كان مفهومهما مختلفا. فالمكان الروائي حين يُطلق من أي قيد يدل على المكان داخل الرواية، سواء أكان مكانا واحدا أم أمكنة عدّة. ولكننا حين نضع مصطلح المكان مقابل مصطلح الفضاء بغية التمييز بين مفهوميهما فإننا نقصد بالمكان الروائي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها. بيد أن دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية، بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة، ولوجهات نظر الشخصيات فيها، ومن ثم يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولاً واتساعاً من مصطلح المكان»¹.

هنا نقول إن كلا من الفضاء والمكان الروائي بينهما صلة وثيقة على الرغم من اختلافها، فالمكان الروائي يدل على مكان في وسط الرواية، أي أنه لا يخرج عن حدود العمل الأدبي سواء كان هذا المكان واحداً أو أمكنة عدة. أما الفضاء الروائي فهو لا يقتصر على الأمكنة الموجودة في الرواية أو القصة، بل يتسع ليضم الإيقاعات التي ساعدت في بناء الحوادث التي تكون في هذه الأمكنة.

وبهذا يكون مصطلح الفضاء مظلة يندرج تحتها مصطلح المكان. ولعل دراسة "غالب هلسا" في الرواية العربية من أهم الدراسات التي تناولت المكان باعتباره عنصراً حكاياً مهماً في الرواية. وقد تطرّق الباحث إلى علاقة التأثير المتبادل بين المكان والسكان، وبين أن المكان ليس ساكناً، بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان. وقد صنّف المكان في ثلاثة أنواع :

3-1. المكان المجازي : وهو «المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث

نجد المكان ساحة للأحداث، ومكملاً لها. وليس عنصراً مهماً في العمل الروائي، إنه

1 - سمر روجي الفيصل : الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، ص 71.

سلبى، مستسلم، يخضع لأفعال الأشخاص».¹

3-2. **المكان الهندسي** : وهو المكان الذي «تعرضه الرواية بدقة وحياد، من خلال أبعاده الخارجية.»² ففي هذا يتطرق الروائي إلى وصف المكان بكل تفاصيله البسيطة الظاهرة على الطبيعة

3-3. **المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي** : وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي.³

كما يرى "حميد لحمداني" أن مصطلح الفضاء أوسع من المكان وأن «مجموع هذه الأمكنة (الواردة في الرواية)، هو ما يبدو منطقياً أن نطلق عليه اسم : فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكان الفضاء».⁴

ف "حميد لحمداني" يصرح بأن الفضاء أعم من المكان وأن كل الأمكنة التي يتم ذكرها في الرواية هي التي نطلق عليها اسم الفضاء الروائي، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، وهكذا يكون المكان جزءاً لا يتجزأ عن الفضاء.

4/ أنواع الأمكنة :

4-1. **المكان المفتوح** :

«يشتمل التشخيص المكاني على أنظمة جمالية دقيقة وهي ألفة المتناهي في الكبر والعمق، والفخامة الهائلة، ويواجه انفتاحية المكان بحركة التقابلات التي تنتهي بعكس السمات الشعورية على النسق المكاني، معنى ذلك أن الشاعر يستوقفه المكان المفتوح المتسع مثل الغابة أو البحر أو الصحراء فيضيف عليه بعداً نفسياً يتداخل وأشياء

1 - محمد عزام : فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996، ص 111.

2 - المرجع نفسه، ص نفسها.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 112.

4 - حميد لحمداني : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 61.

العالم الواسع، فيبثه الروح المتمردة على الضيق في ذرات المكان الساكنة، ويحاول اشتقاق العمق والفخامة المتخفية في حدود المكان الكبير ليعيش لحظة نفسية مغروسة بالزوايا التي لا تعرف النهائية والانغلاق. إنها لحظة تبادل بين نمطين من العوالم : العالم الكبير الموضوعي، وعالم الانفعالات¹.

ومنه يتّضح أن المكان المفتوح متمثل في الغابة أو البحر أو الصحراء...الخ، وهو الذي يتميز بالاتساع والشساعة، حيث لا يتقيد فيه الشخص ولا يشعر بالضيق فيحسّ بأنه حر طليق يسبح في فضاء لا حدود فيه.

ف « المكان المفتوح حيّز مكاني خارجي لا تحدّه حدود ضيقة، يُشكل فضاء رحبا،

وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق².

يعني أن المكان المفتوح هو مكان خارج المدينة أو القرية يكون بعيدا عنها، حيث يشكل مساحة شاسعة ويكون على اتصال بالهواء والطبيعة.

هذا يعني أن هذه الأمكنة باستطاعة الجميع الالتحاق بها، فهي مكان عام يسمح للناس بالالتقاء فيه والتواصل، وهو يساعد الشخصيات في مساندة الحدث والتحرك بطلاقة وحرية.

4-2. المكان المغلق :

هو الذي يمثل في أغلب الأحيان تلك المساحة المحدودة والضيقة، وهو المعزول

عن العالم الخارجي، كما أن محيطه أضيق بكثير مقارنة بالمكان المفتوح .

1 - سحر هادي شير : الصورة في شعر نزار قباني (دراسة جمالية)، دار المنهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 140.

2 - أوريدة عبود : "المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس تائرة لعبد الله ركيبي"، www.uqu.edu.sa ، يوم 20-11-2014 على الساعة 20:14 ، ص 40.

« قد يكون للمكان المغلق جمالية حلمية تستشري في دقائق الذكريات القافية على الأركان والخزائن والصناديق والمقاهي والأكواخ... وغيرها ».¹

هذا يدل على أن المكان المغلق ما هو إلا عبارة عن مكان ضيق يقتصر على الأركان والصناديق والأشياء الضيقة التي لها حدود.

وهناك من يقول إنه : « يمكن أن نفسر أكثر المكان المغلق بالنقيد إلى درجة قد يحمل معها خاصية أساسية تتمثل في صعوبة أو استحالة اختراقه، وهذا النوع من المكان نجده بشكل متنوع وبصورة جالية في قصة لم تتم ».²

هذا يحيلنا إلى القول إن المكان المغلق يتميز بالنقيد وعدم الحركية، فهو يكتلنا إلى درجة أننا لا يمكننا خرقه أو تجاوزه، حيث لا يوجد هذا المكان بصورة واضحة في القصص غير المكتملة.

وهناك من يعرفه أنه : « المكان الذي يكتسي طابعا خاصا من خلال تفاعل الشخصية معه ومن خلال مقابلته بفضاء أكثر انفتاحا واتساعا، فالمكان له علاقة مباشرة بال فقدان والانفصال والتوازن، فهو مرجع علامي ممتلئ دلاليا ».³

مما يعني أن المكان المغلق لديه طابع يميّزه عن باقي الأمكنة، وهو يتميز بعدم الانفتاح والاتساع، وله علاقة مباشرة ووطيدة بعدم الاتصال والتوازن كما تربطه علاقة مباشرة بال فقدان.

ومما سبق نقول: إن المكان المغلق هو الذي يتميز بالضيق وتكون حدوده معلومة غير قابلة للتوسع، وهو المكان الذي يرتاده الإنسان ليبقى فيه سواء أكان ذلك بإرادته أم

1 - سحر هادي شبر : الصورة في شعر نزار قباني (دراسة جمالية)، ص 141.

2 - أوريدة عبود : "المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنوية لنفوس تائرة لعبد الله ركيبي"، ص 40.

3 - أحلام معمري : بنية الخطاب السردية في رواية (فوضى الحواس) ل: أحلام مستغانمي، ص 86.

بإرادة غيره، لهذا فهو عبارة عن شكل هندسي يقيد حياة الأشخاص وتصرفاتهم ضمنه.

الفصل الثاني

تجليات المتخيل السردي في رواية "همس الرمادي"

I / الشخصيات المتخيلة ودلالاتها

II / المنظور الروائي المتخيل

III / البنية الزمانية المتخيلة

IV / الفضاء الجغرافي ودلالاته

I / الشخصيات المتخيلة ودلالاتها:

تعد الشخصية عنصرا هاما في البناء الروائي، فهي المحرك لجميع الأحداث والوقائع، ونظرا لأهميتها لا يمكن الاستغناء عنها في الروايات الأدبية.

وبالرغم من مكانتها (الشخصية) لا يمكن فصلها عن باقي العناصر المكونة للرواية، فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالأحداث التي تجعلها تسبح في فضاءها بغية نموها وتطورها.

والشخصية « ليست مجرد صورة لشخص مرجعي وإن كانت بتكوينها تحيل عليه. وهي بهذا المعنى ليست إعادة تركيب نسخي لما هو في الواقع المرجعي، كما أنها ليست تسخييرا لموقف جاهز يعينه المؤلف، بل هي عملية بناء وتكوين بوسائط تقنية تقوم في الرواية بمهمة الإحالة عند القراءة على عالم الواقع المرجعي»¹.

يعني أنها ليست تمثيلا لشخص حقيقي، على الرغم من أنها تشير عنه، وتحيل إليه، وذلك عن طريق خاصية يعتمدها السارد في بناء روايته.

فالدارس لرواية "همس الرمادي" يجدها تعج بكم هائل من الشخصيات مختلفة الأدوار، برع "محمد مفلح" بتوظيفها في سياق شيق، فنجد استحضار شخصيات رئيسية تارة وثانوية تارة أخرى.

1 / الشخصيات الرئيسية:

تختلف الأدوار والمعايير بين الشخصيات الرئيسية والثانوية، فالشخصيات الرئيسية تكون غامضة ومعقدة مما يؤدي بالقارئ إلى التمسك بالرواية وإنهاؤها لفهم هذه الشخصيات، وأهمية دورها في العمل الأدبي.

1 - يمنى العيد: الرواية العربية (المتخيل وبنيتها الفنية)، ص 44.

أما الدور الأساسي والهام في رواية "همس الرمادي"، فهو منصب على مجموعة من الشخصيات التي منحت هذا العمل متعة وإثارة، كما تحتل الشخصيات الرئيسية مكانا كبيرا لا يستهان به في روايتنا "همس الرمادي" ومن بين هذه الشخصيات نذكر:

1-1. عيسى الجبي:

يعد من أهم الشخصيات التي وظفها الروائي "محمد مفلح" في نصه، كونه الشخصية الرئيسية المحركة للأحداث.

إذ نجد "مفلح" استهل روايته بهذه الشخصية وعنون فصله الأول بها، فجاء العنوان «الجبي الذي فاته القطار». وكما نلاحظ بأن أسلوب العنوان جاء مستهزئا من "الجبي" لذلك نجد هذه الشخصية في المتن محل سخرية من قبل الجميع وحتى الأطفال ونلمس ذلك في:

« لم يكن مزاج عيسى الجبي رائقا. عندما سمع عبارة "الرجل الذي فاته القطار". وهو عائد من دكان عمر الرمسي، نطق بها أحد الأطفال في اللحظة التي دخل فيها الشارع المشقق البائس. وكان أطفال الحي خلفه».¹

ففي هذا المقطع نلمس تلك النبوة الحادة التي ألحقت الضرر الكبير بنفسية "الجبي"، مما جعل أصحاب الحي يطلقون عليه هذا الاسم المزعج بغرض المزاح، وهذا يتجلى في:

«تذكر ثابت اللحام لم يشفق عليه. اقترب الرجل يوما من نافذة الصالة المطلة على الشارع، وصاح بوقاحة "يا من فاته القطار". لأمه "عيسى الجبي" على تطفله فأقسم له ثابت اللحام بأنه يحبه وهو يريد أن يمازحه».²

1- محمد مفلح: همس الرمادي، دار الكتاب، غيليزان، الجزائر، (د ط) ، 2013، ص 04.

2- المصدر نفسه، ص 05.

فالراوي عند توظيفه "للجبي" الذي فاته القطار، لم يقصد به القطار الحقيقي، وإنما أراد إخبارنا بأنه فاته قطار الحياة، لكنه لم يصرح بهذا البتة في عمله، إلا أنه وبمخيلتنا تقتضي بنا الحاجة لفهم هذه الميزة التي جعلت من "الجبي" محل سخرية حتى أصبح الجميع يلقبونه بهذا الاسم الساخر، دلالة على تأخره و اللحاق بالحياة، وخاصة بعدما فصل من وظيفته، وطلق زوجته، ونكرته ابنته "سهام".

وبهذا فتح لنا الروائي باب التّخيل والتّوقّع لنتمكّن من معرفة مصير "عيسى الجبي" من خلال اللفظة التي أطلقها عليه.

1-2. الرمسي كثير المصائب:

تعد هذه الشّخصية من الشّخصيات الأساسية التي وظفها الروائي "محمد مفلح" في روايته "همس الرمادي"، فمنحه دور بقال الحي، كما نلاحظ أنه تم وصفه بكثير المصائب، وذلك كناية على محاصرة وإحاطة المصائب والهموم به من كل النواحي والجهات، فلا يكاد يستوعب المصيبة الأولى إلا وسقطت عليه الثانية لتقسم ظهره وتهدم كيانه. فالمؤلف تخيل تلك الواقعة التي حطت على رأس "الرمسي" وعائلته، والتي أقدمت عليها ابنته "سعيدة" عندما هربت مع "يزيد المرمي" لتكسر بفعلتها هذه مشاعر والدها وجميع أسرته.

إذ نجد الروائي يقول:

« لم يتوقع البقال عمر الرمسي هرب ابنته الطالبة بثانوية حي الربوة. كانت الصدمة قوية دوخته أياما طويلة. ولم يستطع التغلب عليها إلى حد الآن. مازال يشعر بأنه ضائع ومنبوذ هاجر دكانه مدة شهر». ¹

ففي هذا المقطع نجد "محمد مفلح" استطاع بواسطة خياله أن يتمكن من معرفة

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 17.

حالة البقال "عمر الرمسي" وما آل إليه من تدهور وضياع، كما تمكن أيضا من تصوير عالم أبداع تخيّلِه وذلك من خلال كل التفاصيل والجزئيات التي أشار إليها عندما فرت ابنته، ومرضت زوجته وذلك في:

«دمّرت المصيبة بيته الذي كان ينعم بالهدوء. زوجته حلّيمة التي نقلت إلى مستشفى المدينة، وظلّت فيه مدة أسبوع، ثم خرجت منه منهارة القوى».¹

فهنا يتضح جليا أن الأديب أبداع بخياله في وصف أحداث هاته الحادثة.

كما نلاحظه في موقع جديد أحسن توظيف خياله وذلك عندما انطوى وانعزل البقال "عمر الرمسي" عن مخالطة جيرانه، خشية سماعه لكلامهم الجارح، ونظراتهم القاتلة، وهذا يتجلى في:

«وحين تنأهى إلى سمعه صوت المؤذن لصلاة المغرب، فكّر في أداء صلاته في ركن الحجرة. نظرات جيرانه المرعبة حرمته من صلاة الجماعة في المسجد الأبيض، ونفرته من الجلوس في حديقة الدامة».²

جال الروائي بخياله إلى فكر الشخصيات وما يجري فيها من حوارات ومناقشات ليوصل لنا كل ما يحدث مع شخصياته المتخيلة في عالمه الخيالي.

وهكذا يتضح بأن "سعيدة" زعزعت استقرار أسرة بكاملها نتيجة فعلتها المشينة، التي ألحقتها لوالديها، مما أدى بهما إلى الإحراج والخجل من جيرانهم والبقاء في مسكنهما تفاديا لتلك التعليقات الساخرة.

1-3. عكاشة الكواس:

تبدو لنا شخصية الأستاذ عكاشة في القصة الخامسة من الفصل الأول، والتي

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 17.

2- المصدر نفسه، ص 21، 22.

وردت بعنوان " الكواس مكتشف البؤس"، أنها شخصية عملية محبة لمهنتها، إذ أن الأستاذ "عكاشة" كان يؤمن برسالته ومدى أهميتها في تطوير الشعوب، فقد وضع نصب عينيه مبدأ " كاد المعلم أن يكون رسولا". فعمل بجد واجتهاد لتعليم الصغار، إلا أنه اكتشف أن تلك الجهود المبذولة لم تؤت ثمارها، عندما لاحظ تدهور مستوى التلاميذ وانشغالهم بوسائط التكنولوجيا الحديثة. التي كانت العامل الرئيسي في ضياعهم، علما بقناعته بالحدثة وأهمية التكنولوجيا في الحياة. ومن خلال مساره التعليمي، لاحظ أيضا انحلال الأخلاق وفسادها، فعمل على نصح وإرشاد هذا الجيل الفتى، بالابتعاد عن الفيسبوك، والتويتر، واليوتوب، يقول:

« أصبح ينصح طلبته بالمطالعة، ويحذّره بصدق من الفيسبوك، والتويتر، واليوتوب، ولكن لمن تقرأ زبورك يا داود؟»¹

ففي هذا خروج الروائي من عالمه الذي كان يعيشه تحت شعاره (كاد المعلم أن يكون رسولا) والذي كان سائدا في وقته ومع جيله، ليقف بخياله عند هذا الوضع المزري والمتمثل في عدم مبالاة التلاميذ للتعليم والقراءة، وعدم الخجل والحياء من المعلمين وذلك في:

« وإلى حد الآن فهو لا يدخن أمام معلميه القدامى (..)، هذا الجيل تمرد على كل شيء. عثر مرارا على أعقاب السجائر في ساحة المدرسة (..)، ووجد ذات يوم لفائف سجائر في جيب معطف طالبة ابنة تاجر ثري»².

ففي هذا الموضع أراد الأديب أن يوصل لنا ومن خلال تخيله كيف صارت حالة التعليم ؟ ومدى الخزي الذي لحق بالأساتذة من جراء تصرفات التلاميذ الطائشة، كما نلاحظ بأنه تمكن من وصف الأوضاع المتدهورة والأخلاق المنحطة وصفا صائبا

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 27.

2- المصدر نفسه، ص نفسها .

مستعينا بخياله الذي ساند مخيلته في إبراز الأوضاع ووصف الأحوال والأهوال.

1-4. الكاتبة نجاة

شخصية الكاتبة شخصية هامة في السمو بأحداث الرواية، أحسن الكاتب توظيفها في روايته، إذ قدمها كنموذج للشخصية المتحدية والواعية والقاهرة لكل الصعاب، لا ترضى سوى "بالإيمان والعمل" ويبرز هذا في:

« الإيمان والعمل هو الشعار الذي آمنت به نجاة الملفي، وتحدثت به كل الصعاب. وبالرغم من انتمائها إلى أسرة متواضعة كانت تسكن في شقة طينية ضيقة بحي البحيرة، إلا أنها قهرت الظروف الصعبة، وحققت أعلى درجة علمية. تحصلت على شهادة دكتوراه في الأدب العربي»¹.

فالروائي أراد الإشارة إلى إعتلاء النساء أسمى المراتب، وتحقيقهن لأعظم الانتصارات، فهو بهذا يسبح في فضاءات خيالية تتيح للمرأة منافسة الرجل في جميع المجالات والميادين، لينتج بذلك عالماً مثالياً في خياله يعطي الحق للنساء في الخوض في سباق الحياة العملية مع الرجال.

وما أن انتهينا من ذكر أهم الشخصيات الرئيسية التي بنى على إثرها الأديب "محمد مفلح" روايته هذه، والتي نسجها بدقة محكمة، فأبدع تركيبها، وأحسن توظيفها، نتطرق الآن للحديث عن الشخصيات الثانوية أو الفرعية، التي ساهمت في إنجاز هذا العمل، لتمنحه طابع التكامل.

2/ الشخصيات الثانوية

بالإضافة إلى الشخصيات الرئيسية في القصة، نجد هناك شخصيات ثانوية لها

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 44.

دور أقل شأنًا من سابقتها، ومع ذلك فلا يمكن الاستغناء عنها في بناء الرواية، إذ أن دورها تكميلي يساهم في إبراز الشخصيات الرئيسية، وكذلك توضيح مشاهدتها السردية. وهناك من يعرفها بقوله:

« تقوم هذه الشخصيات بدور تكميلي وهامشي، حيث يستدعيها الكاتب كعوامل مساعدة أو عوامل معيقة».¹

يعني أن هذا النوع من الشخصيات تنحصر مهمته في تقديم المساعدة للشخصيات الأساسية لتتجز دورها، أو أنه يقوم بعرقلتها حتى لا تتمكن من الاستمرارية، وغالبا ما تكون هذه الشخصية مهددة بالاضمحلال فور نهاية كل قصة.

وفي رواية " همس الرمادي " نجد شخصيات ثانوية عدة منها:

2-1. المهندس عبد الحفيظ:

وظفت هذه الشخصية في القصة الأولى من الفصل الثالث، فالمهندس "عبد الحفيظ" هو من صمم حي الفرسان الذي تجري فيه أحداث روايتنا، فهو المنجز لمساكنه ودكاكينه وحديقته، إلا أن الروائي "محمد مفلح" صنفه من الشخصيات الثانوية ولم يتعرض لذكره سوى مرتين فقط في روايته، وما يدل على كونه مصمم هذا الحي قوله في قصة "حي 32 مسكنا".

«وقد اختير موقع الحي من طرف لجنة البناء، وكان يعرف حين تدشينه باسم مشروع "23 مسكنا". صممه المهندس الخبير عبد الحفيظ العاصمي».²

فلا خير من هذا الشاهد الذي ينفي كل محاولة للتشكيك في حقيقة تصميم حي الفرسان من قبل المهندس عبد الحفيظ العاصمي.

1- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 26.

2- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 62.

فمن خلال هذا نلمس جمالية الإبداع لدى "محمد مفلح" وذلك لبلوغه أعماق القصة حتى توصل إلى مصمم الحي وذكر كل الوقائع التي أدت به لإنشاء هذا الحي وتصميمه. ففي هذا إبحار لمخيلة المبدع، بغية تحقيق غاية سامية، تستدعي منا الإدراك لقدرة المؤلف على الإبداع وخلق عالم جديد شبيه بالعالم الواقعي.

2-2. العربي النجار:

أراد الكاتب أن يضرب مثلاً للعامل النشط المتفاني في رواية هذه، فكان ذلك من خلال النجار الذي قدم أعمالاً فنية رائعة الجمال، وخير دليل على ذلك، الخزانة التي أشار إليها الكاتب والتي صنعها النجار على هيئة "الربوة"، فقد أشاد بها الوالي وأعجب بها، إذ يرى فيها أكثر من خزانة، فهي بمثابة رمز للمنطقة، وقد أوضح الكاتب هذا الإعجاب من خلال قوله:

« ومن إبداعاته الشهيرة في المدينة إنجاز خزانة لها شكل الربوة التي ترض على قمتها بناية عصرية تشرق على سهل مينة الخصيب. وقد أثارت تلك الخزانة العجيبة المعروضة في يوم الفنان، إعجاب والي الولاية والوفد الموافق له»¹.

أجاد "محمد مفلح" من خلال هذه القصة إظهار موهبته الخيالية وذلك لتطرقه إلى أبعد النقاط التي لا تخطر على البال، وهذا عندما وصل به تخيله إلى الوقوف عند جمالية التحفة الفنية التي أبدعها "العربي النجار" والتي حازت على الإعجاب وحظيت بالقبول.

2-3. الرياضي محمد العسكري:

هو شخصية ثانوية في هاته الرواية إلى جانب شخصيتي المهندس و النجار، فلقد

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 34

كان محمد العسكري رياضيا موهوبا، علق عليه سكان الحي آمالهم وطموحاتهم العديدة، لتطوير الحي وازدهاره وهذا يتضح في:

« ولما زار محمد العسكري نادي حديقة الدامة، اعتقد جعفر النوري أن حي

الفرسان سيستفيد من علاقات اللاعب بمسؤولي الولاية وأعضاء الحكومة، وستدفعه غيرته على الحي للاتصال بالمسؤولين من أجل تزفيت شوارعه، وتهيئة ملعبه، ودراسة ملف مشروع المكتبة الذي لم تنطلق أشغاله».¹

ففي هذا الموضع نرى رغبة سكان الحي في الاستفادة من علاقات اللاعب لتطوير حيهم. إلا أن آمالهم و طموحاتهم تحطمت وانكسرت بانكسار ساق "محمد العسكري"، فحالته هذه أدت إلى ضياع ازدهار الحي، ولذلك نبذوه وهذا يبرز في:

« أصيب بكسر في رجله اليمنى فتوقّف مساره الرياضي (..) شعر أنصاره أنه خيب أملم بل خانهم، كيف تخلى عنهم قبل أن تتحقق أمنياتهم (..) انتقدوه، كرهوه، ثم تنمو تدميره. لم يعد الرجل قادرا على المشي دون عكاز. فلم كل هذا الحقد عليه».²

فالسارد هنا أحاط بكل الجزئيات وأعم لكل التفاصيل بفكره، لينتج لنا بذلك عملا متخيلا شاملا، شبيها للواقع غير بعيد عنه، وكل ذلك من خياله الخلاب وبراعة مخيلته، وكفاءة تخييله.

وهكذا تمثل الشخصية مكانا هاما في بنية الشكل الروائي، فهي العمود الفقري الذي يصور حياة المجتمع في الرواية، وإن كانت الأحداث تقوم ببعث الحياة في جسد الرواية، فإن الشخصيات هي روح هذا الجسد.

أما عن موقع الشخصيات، فبالرغم من أنها تمثل القلب النابض للرواية، ودونها لا

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 37.

2 - المصدر نفسه، ص 38.

يكتمل العمل الأدبي، إلا أننا نجدنا منسجمة متلاحمة مع باقي العناصر والأحداث، لأنهم جميعاً بدورهم يشكلون وحدة لا تتجزأ عن بناء النص.

وأما عن تصنيف الشخصيات فهي تصنف حسب أهمية الدور الذي تلعبه، لذا لا تخلو أي رواية أو قصة من شخصياتها الأساسية التي تكون ذات الدور الأهم، فهي تقوم بتحريك معظم أحداث القصة في سلسلة مترابطة و منظمة، بالإضافة إلى هذه الأخيرة نرى الشخصيات الثانوية التي لها دور أقل أهمية من سابقتها، وذلك لحضورها القليل ووظيفتها المرتبطة بتوضيح وكشف الغموض الذي يعتري الشخصيات المحورية.

وبهذا لا يمكن لأي عمل روائي أن يتخلى عن محرك أحداثه، وسير حركته المتمثلة في كلتا الشخصيتين (الرئيسية والثانوية).

وما إن انهينا دراسة العنصر الأول في بحثنا هذا، والمتمثل في دراسة الشخصية الروائية، نعبّر للعنصر الموالي الذي يقتضي تحليل الرؤية السردية التي سار عليها الروائي "محمد مفلح"، وكيف كانت رؤيته الذاتية في سرد أحداث هذه الرواية.

II/ المنظور الروائي وتخيله:

يسيطر على النص الروائي بعد سردي، فهو يهيمن عليه ويحكمه، إنه المنظور الروائي، أو بعبارة أخرى، هو (الرؤية السردية). يتمثل في وجهة نظر الراوي الذي يقود النص كيف ما شاء، ويحركه مثلما يريد.

كما تختلف "الرؤية" حسب أنواعها، وذلك راجع لطبيعة الوصف أو الحكى الذي يكون بصده الأديب.

وروايتنا هذه "همس الرمادي"، تجمع بين كل الرؤى وتضم جميع أنواعها، إلا أن "الرؤية من الخلف" هي التي طغت على جل أحداث الرواية وذلك راجع لإدراك الراوي بكل ما يجري من أحداث وجزئيات خفية ومضمرة.

1/ الرؤية من الخلف: الراوي < الشخصية.

تجسد هذه الرؤية معرفة الراوي بكل الأحداث والتفاصيل، فهي توضح علم السارد بالأفكار التي تدور في الذهن، والمشاعر التي تختلج القلب، وعلى ما هو ظاهر للعيان، وباطن في النفوس، كما يتم في هذه الرؤية، المعرفة الجيدة للشخصيات وحالتهم النفسية والاجتماعية، وكذا الاقتصادية ويظهر هذا في رواية "همس الرمادي" في:

«لم يكن مزاج عيسى الجبي رائقاً».¹

يبدو من خلال هذا المقطع الذي ورد في بداية الرواية، علم الراوي بمزاج عيسى الجبي، وإدراكه التام لسبب غضبه وتقلب مزاجه، فهو مطلع على كل التفاصيل التي مرّ بها، دون أن يخبرنا من أين؟ وكيف؟ ومتى علم بها؟.

فالسارد هنا مطلع وعالم بكل ما يدور من صراع وتقلبات في كيان "الجبي"، أكثر مما يعلم "الجبي" عن نفسه.

ومن مقطع آخر نذكر:

«مزقت الوسواس قلبه الذي كان حقلاً للأحلام الصبانية».²

من خلال هذا المثال نجد أن الراوي على دراية تامة بتلك الوسواس التي حطمت قلب "الجبي" وقتلت أحلامه، فهو يعلم علم اليقين بما تشعر به نفسية "الجبي" من اضطراب وضياح، وكأنه يسكن جوارحه، ويقطن فؤاده، ليدرك حقيقة عذابه ومعاناته.

لنستشهد بمقطع آخر يقول فيه:

«شعر بأنهم يحسدونه(..)، أحس بأنه منبوذ في العاصمة فعاد إلى مدينته التي لم

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص04.

2- المصدر نفسه، ص07.

يجد فيها ما يربطه بحياتها الصاخبة».¹

فالسارد في هذا الموضع يعرف ما يشعر به "الجبي" من حقد خصومه عليه، على الرغم من كون "الجبي" لم يفصح عن مشاعره، إلا أن السارد هنا على دراية تامة بشعوره وحالته، كما نرى أيضا أن الراوي مدرك لحقيقة ما يجول في داخل "الجبي" وما يحس به، فعرف بأنه وحيد وغريب تخلى عنه سكان حيه.

أما في القصة الخامسة "عائشة الجريحة" والتي وردت في الفصل الثاني نذكر: «وتوجهت نحو الصالة، ثم استلقت على السدرية المغطاة بفراش قطني. رغبت في مشاهدة القنوات الفضائية، فهي تحب مشاهدة مسلسلات الدراما السورية حتى تخفف عن نفسها بعض الأحزان، ولكنها ظلت ممددة على السدرية دون أن تلتقط الآمرة عن بعد،

ثم تفحصت صورة زوجها المغتال وهي تفكر في مصير ابنها».²

فالراوي هنا قام بوصف حالة "عائشة" وصفا دقيقا، دون أن ينسى أي حركة قامت بها وكأنه واقف أمامها يسجل تحركاتها لحظة بلحظة، كما يخبرنا بأنها من هواة الدراما السورية، على العلم بأنه لم يتم الإشارة إلى هذه المعلومة سابقا ولم تذكر في الرواية وذلك ليثبت لنا بأنه مدرك لكل صغيرة وكبيرة تختلج نفسية الشخصية .

ليقول في موضع آخر:

«المكالمة الهاتفية التي تلقتها منذ دقائق لم تكن كاذبة، صاحبها أخبرها عن الأرنب الرمادي الذي أهدته فتيحة الوشام إلى المحامي العاشق».³

فالراوي هنا يقوم بسرد حادثة وقعت بين "راضية" زوجة المحامي والطرف الآخر

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 09.

2- المصدر نفسه، ص 55.

3- المصدر نفسه، ص 113.

الذي كان يحدثها في الهاتف ويخبرها عن حقيقة الأرنب الرمادي.

ففي مثل هذه المواقف لا يجب على الراوي أن يكون طرفا في النقاش أو شاهدا عليه، ونظرا لما يمتلكه من قدرة على معرفة أسرار الشخصيات، واكتشاف ما يجول في داخلها، تمكن من سرد الحادثة بكل جزئياتها، كما لو أنه كان حاضرا فيها وهذا يطابق الرؤية من الخلف المتمثلة في كون الراوي أكبر علما وإحاطة من الشخصيات.

لنجد في موضع آخر يقول:

«لم تفكر يوما في العودة إلى قريتها الجبلية النائبة التي غادرتها عائلة لكحل البناء»¹. ففي هذا المشهد يذهب الراوي إلى أبعد الحدود إذ يتمكن من الغوص في أفكار ميمونة ومعرفة ما يجول في عقلها الباطن، حيث يدرك أنها لم تصب يوما للعودة إلى قريتها الجبلية، بل إنها لم تفكر حتى في ذلك.

بعد أن أكملنا مناقشة بعض المشاهد التي استخدم فيها الراوي الرؤية من الخلف، ننتقل إلى مناقشة مشاهد أخرى، استخدم فيها نمطا مغايرا يختلف عن الرؤية من الخلف والمتمثل في الرؤية مع .

2/ الرؤية مع: الراوي = الشخصية.

في هذا النوع من الرؤية يتساوى الراوي والشخصيات من حيث المعرفة، فيعجز عن معرفة خباياها ولا يدرك ما تعلمه إلا من خلال نقاش وحوار الشخصيات مع بعضها البعض، ويستخدم الراوي في هذا النوع من الرؤية ضمير المتكلم .

ويظهر هذا النوع من الرؤية في رواية "همس في الرمادي" من خلال العديد من الأمثلة والحوارات التي دارت في ثناياها الرواية، ومن أمثلة ذلك نذكر:

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 116.

«لن أغانر الحي مهما يكن الأمر».¹ يستعين السارد بضمير المتكلم "أنا"، وذلك لتساوي معرفته مع معرفة الشخصية، فهو لا يعرف أكثر مما تعرف، ولا يجهل أقل مما تجهل فمعرفته هنا محدودة في نطاق ما أخبرته به الشخصية عن نفسها، دون زيادة أو نقصان، لذا فالراوي هنا إدراكه للحدث يساوي قيمة إدراك الشخصية ذاتها لنفس الحدث وفي مثال آخر نذكر:

«ازداد اهتمام عمر الرمسي بحديث جاره فسأله بلهفة:

- كيف عرفت ذلك؟

ابتسم ثابت اللحم ثم قال له بهدوء: سمعت أن يزيد المرمي تزوجها في الجزائر العاصمة وقد اخبر والدته الأرملة بهذا الزواج».²
فهنا قام "ثابت اللحم" بإخبار "عمر الرمسي" شيئاً لم يكن يعلم به، فقد أخبره بعودة ابنته سعيدة الفارة عن قريب، وهذا لم يكن يتوقعه، فهو كان يعتقد بأن "سعيدة" هربت لغير رجعة. وهكذا فإن الراوي لم يكن يعلم أكثر مما أعلمنا به الجار "ثابت" لتكون الرؤية هنا متساوية بين الراوي وثابت اللحم وعمر الرمسي.

وفي مثال آخر عن الرؤية المصاحبة نذكر:

«أنا أحمل شهادة مهندس ميكانيكي ولكنني أحب المبدعين».³

فهنا يتجلى توظيف ضمير المتكلم أنا الذي عرّف عن نفسه وعن شهادته، وأن السارد لم يكن يعلم بهذا الحدث إلا عندما تم الإفصاح عنها من قبل الوزير نفسه (الشخصية في حد ذاتها)، وهكذا فإن الراوي يساوي الشخصية في معرفة الحدث ويجهل ما تجهل.

1- محمد مفلح : همس الرمادي، ص 09.

2- المصدر نفسه، ص 18.

3- المصدر نفسه ، ص 35.

وفي حوار جديد من القصة الأولى للفصل السابع والمعنونة بـ "الديك الأحمر" يرد

الحوار كالتالي:

« فقالت فريحه وهي تبتسم لزوجها:

- سيوقظنا لصلاة الفجر .

- حدّج ثابت اللحم زوجته بنظرة حادة، وقال لها:

أعلم أنني مقصّر في أداء صلاة الفجر، ولكنني سأستيقظ قبلك وأصليها جماعة بالمسجد».¹ من خلال هذا الحوار الذي دار بين "فريحه" و زوجها "اللحم" حول الديك الأحمر الذي عاد به "ثابت" من بلدة الجبل الأخضر، نعي جيدا بأن لغة الحوار توحى بالإفصاح عن تراخي "ثابت" في أداء صلاة الفجر، فالراوي لم يكن يعلم بهذه الحقيقة قبل الآن، وذلك لأن "ثابت" بدأ الحديث عنه منذ مطلع الرواية، إلا أنه لم ينوّه إلى خصاله، ولم يذكر لحادثة إهماله لصلاة الفجر سابقا، مما يعني أنه علم بها فقط حين لمحت إليها "فريحه" وباح بها "ثابت اللحم"، مما يثبت تساوي المعرفة والإدراك بين الشخصيات.

ويقول الراوي في موضع آخر على لسان "ثابت اللحم": «سمعت البارحة أن

عصابة أشرار حاولت دخول بيتك».²

من خلال هذا المنطوق السردى، يتضح لنا أن الراوي يصاحب هذه الشخصية في سرد الأحداث، ومجموع المعرفة لما وقع، فهو متساوي معها في نسبة الإلمام والإحاطة بالحادثة. فالراوي لم يكن سامعا بحكاية الأشرار الذين أرادوا الاستيلاء على الشقة، وكيف جرت تفاصيل مباغته منزل "غنام المقاول"، إلا عندما سمعها على لسان "ثابت اللحم"، وهكذا فقد تساوت الشخصيتان في قيمة المعرفة للحدث.

كما لم يكتف الروائي باستخدام أسلوبى "الرؤية من الخلف" و"الرؤية مع"،

1- محمد مفلح : همس الرمادي ، ص 105.

2- المصدر نفسه، ص 111.

فأستخدم أيضا أسلوبا مغايرا لسابقه والمتمثل في "الرؤية من الخارج".

3/ الرؤية من الخارج: الراوي > الشخصية.

وتكون معرفة الراوي في هذا النوع معرفة ضئيلة للشخصيات والأحداث، بحيث لا يتمكن من الغوص في أعماق الشخصية وإدراك ما يجول في داخلها من أفكار وأحاسيس، وإنما يكتفي بوصفها كما يراها ويسمعها ليكون بذلك «مجرد شاهد»¹ على الأحداث.

ويظهر هذا النوع في روايتنا "همس الرمادي" في بعض الأمكنة، بالرغم من ندرته وذلك في:

«أصبح جعفر النوري يتجنب الحديث معه. كما ساءت علاقته بأحمد المشاي».²

من خلال هذا المثال يتضح لنا أن الراوي شاهد على ما حدث من قطعة بين الجار "جعفر" و "عيسى الجبي"، كما أنه شاهد أيضا على تراجع العلاقة الودية وتدهورها بين هذا الأخير و "أحمد المشاي"، كما نلاحظ بأنه أقل علما بما جرى بين هذه الشخصيات وما هو سبب هذا الجفاء؟ إذ أنه لم يتمكن من سرد تفاصيل الخلاف واكتفى بالإشارة له، إذ يمكن لأي شخص من سكان الحي أن يعرف ما حصل وما السبب وراء ذلك، وبهذا يظهر أقل علما من الشخصية في معرفة تفاصيل الحدث.

كما يظهر في موضع آخر:

«ازدادت خلافاته مع حسبية وسهام وسرحان المرسي».³

فالراوي هنا يروي عن كثرة الخلافات والنزاعات بين "الجبي" وزوجته وابنته وحماه، فهو هنا محل الشاهد على تفاقم المشاكل بين هذه الشخصيات، إلا أننا نجده لم يفصح

1- يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص 153.

2- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 06.

3- المصدر نفسه، ص 08.

عن طبيعة هذه النزعات، وما هي الأسباب المؤدية إليها؟ ليكون بذلك أقل إحاطة بمعرفة الحدث من الشخصيات المعنية.

وفي مقطع سردي جديد نذكر:

«ثم روى بعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية عن الرفق بالحيوان».¹

فالسارد في هذا المقطع نراه قليل المعرفة ضئيل الإدراك بتلك الآيات والأحاديث التي ذكرها "الشيخ رضا"، فهو لم يفصح عن هذه الآيات وما هي؟ وأين وردت؟ ولم يشر حتى للسور التي تحدث عنها خطيب المسجد، كما لم يبيح أيضا ويعرف بتلك الأحاديث ومن هم رواتها، بل اكتفى بالإشارة لها ليكون شاهدا على الحدث مراقبا له من بعيد، دون ذكر الجزئيات والتعمق في التفاصيل، وهذا ما يثبت بأن الراوي أقل معرفة من الشخصية. ونشير أيضا لحدث آخر والمتمثل في:

«حامت شكوك سرقة القرد حول عزيز العفريت الذي عثر على فروة الحيوان في الوادي الجاف».²

فالراوي في هذا المثال لم يأت بالجديد، بل سرد لنا ما يعرفه الجميع، كما أنه لم يتطرق لتفاصيل السرقة، وكيف حدثت؟ وذلك برهان على محدودية علمه بأحداث الجريمة التي لم يعلم بحدوثها إلا من خلال الشخصية.

وهنا نقول أن الأديب "محمد مفلح" استخدم في روايته هذه، جميع أنواع الرؤية، وقد كان ذلك بنسب متفاوتة، فحصلت الرؤية من الخلف على نصيب الأسد إذ طغت على أغلبية الرواية، وهذا ليظهر لنا أن عينه على الحدث مطلعة بكل التفاصيل، وملمة بكافة الجزئيات، أما الرؤية مع، فقد اقتصرت تقريبا على مشاهد الحوار، حتى تمكن

1- محمد مفلح : همس الرمادي، ص 107.

2- المصدر نفسه، ص 112.

القارئ من عيش الحوار والتلذذ به، وأما الرؤية من الخارج فقد غابت تقريبا، فلم تبرز إلا نادرا، وذلك ليجوب القارئ بخياله، ويتصور ما تؤول إليه القصة.

وبما أن المتخيل السردي، يقتضي دراسة الشخصية الروائية، وكذا الرؤية السردية، فهو أيضا يستدعي دراسة البنية الزمنية.

III/ البنية الزمانية المتخيلة ودلالاتها

أصبحت الرواية العربية معلما (نموذجا) يمثل الزمن أحسن تمثيل في النص الأدبي، حيث يمثل الزمن معيارا مميزا لجميع الأعمال الأدبية، وذلك لأن السرد يعتمد عليه (الزمن) اعتمادا كلياً، كما يشكل الزمن في الرواية عنصر التشويق وترتيب الأحداث وتواترها. ولقد جاء الزمن عند "ريكور" بمعنىين: «الأول: أنه زمن التفاعل بين مختلف الشخصيات والظروف، والثاني: أنه زمن جمهور القصة ومستمعها، أو بعبارة وجيزة الزمن السردي في النص وخارجه أيضا، هو زمن الوجود مع الآخرين»¹.

أي أن الزمن عنده عبارة عن انسجام جميع الشخصيات سواء كانت رئيسية أم ثانوية مع مجموعة الأحداث المفتعلة في القصة أو خارجها، فهو عنصر أساسي ومحوري في الوجود.

1/ مستويات الزمن السردي:

1-1. مستوى الترتيب الزمني:

يعد الترتيب من أهم العناصر التي تتدرج تحت عنصر الزمن، والمقصود به هو ترتيب وتتابع الأحداث في القصة، على عكس ما هي محكية بعشوائية ومروية دون انتظام. والترتيب حسب "حميد لحميداني" هو: «أن لا يتقيد بهذا التتابع، فعندما لا يتطابق

1- بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999، ص 29، 30.

هذين الزمنين، فإن الراوي سيحدث مفارقات سردية¹. مما يعني أن القاص لا يتقيد بترتيب الأحداث وذكر الوقائع في روايته حسب وقوعها، وإنما يعتمد على المفارقات الزمنية.

ففي رواية "همس الرمادي" نجد الروائي قام بذكر الأحداث دون ترتيبها معتمداً على التقديم والتأخير، فمثلاً بدأ بذكر الأحداث كالاتي:

- 1- أطلقوا عليه الرجل الذي فاته القطار.
- 2- أصبح منبوذاً بعد أن ترك منصبه.
- 3- ذكر مناصبه ومراتبه.
- 4- زواجه من حسبية.
- 5- إجابته : سهام.
- 6- اتهموه بالتحرش والاختلاس.
- 7- حسبية رفضت مرافقته للسكن بمدينةته.
- 8- الطلاق.
- 9- قتل رضوان في ظروف غامضة.
- 10- ذكر حياة رضوان وكيف كان يقضي وقته بين بستان الجسر وحافة الوادي.
- 11- اقتلاع العواصف كل الهوائيات.
- 12- توقف العواصف والأمطار الهوجاء.
- 13- بدأ سكان الحي بتنظيف الشارع.

هكذا تم ذكر الأحداث من قبل الراوي، أما الجدير بترتيبها أن يكون:

- 4- زواجه من حسبية.

1- حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 78.

5-إنجابه: سهام.

7- حسيية رفضت مرافقته للسكن بمدينته.

8- الطلاق.

3- ذكر مناصبه ومراتبه.

6- اتهموه بالتحرش والاختلاس.

2- أصبح منبوذا بعد أن ترك منصبه.

1- أطلقوا عليه الرجل الذي فاته القطار.

10- ذكر حياة رضوان وكيف كان يقضي وقته بين بستان الجسر وحافة الوادي.

9- قتل رضوان في ظروف غامضة.

11- اقتلاع العواصف كل الهوائيات.

12- توقف العواصف والأمطار الهوجاء.

13-بدأ سكان الحي بتنظيف الشارع.

فمن خلال عدم ترتيب الوقائع وذكر الأحداث حسب وقوعها تم إحداث المفارقات السردية والتي تكون بالاسترجاعات تارة، وبالاستباقات تارة أخرى.

1-2. الاسترجاع (الاستنكار):

يعتبر الاسترجاع من أهم عناصر المفارقة السردية حضورا في العمل الأدبي، ومن خلاله يحاول الراوي الرجوع للماضي الذي مرت به ذاكرته.

وينقسم الاسترجاع إلى قسمين:

أ- الاسترجاع الخارجي (Analépsesescterne):

والمقصود به استرجاع ذكريات الماضي، حيث يعرفه "جيرار جينيت" بقوله:

«ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى».¹

بمعنى آخر: الاسترجاع الخارجي هو ذكر أحداث ووقائع وحتى شخصيات لا علاقة لها بالقصة أو الحكاية لسد الثغرات التي يخلقها السرد.

ففي روايتنا "همس الرمادي" نجد مجموعة من الأمثلة التي تشير إلى عملية الاسترجاع الخارجي، ومن ذلك قوله:

«ولم ينس تضحيات والده عبد الرحمان البقال الذي سهر على تربيته...».²

وفي هذا المقطع يتضح لنا أن الروائي استحضر شخصية لا تمد للرواية بأي صلة، موظفا إياها ضمن قصته حتى يتفادى الوقوع في أخطاء تجعل من عمله مملا وركيكا. فنجد "مفلاح" يقول:

«- لماذا حاولت فائزة الاتصال بك في الهاتف الثابت

- ربما احتاجتني خالتي بختة في أمر هام».³

وفي هذا: نجد الراوي قام باستدعاء شخصيتين - فائزة والخالة بختة - لا تقدمان ولا تؤخران في الرواية، فقد وظفهما حتى يسد ثغرة من الثغرات السردية.

ويقول في موضع آخر:

«ولم يكن أستاذ التاريخ يخفي مشاعر كراهيته للقبائل والعشائر الثائرة على الحكام الأتراك».⁴ فهنا نجد أن الروائي استرجع شخصية أخرى غير مؤثرة في الرواية كما عاد بنا إلى زمن بعيد عن زمننا، وذلك حين استعمل لفظة القبائل والعشائر، ففي زمننا الحالي

1- جبرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص 60.

2- محمد مفلاح: همس الرمادي، ص 07.

3- المصدر نفسه، ص 32.

4- المصدر نفسه، ص 55.

لا نستعمل هذه العبارات لأننا أصبحنا نرى بأننا جميعا كيان واحد ننتمي لبلد واحد لا نفرقنا القبائل والعشائر، وهنا يستدعي "مفلاح" التاريخ وخاصة عندما استعمل عبارة "الحكام الأتراك" ففي هذا عودة للوراء واستحضار للحكم العثماني السائد حين ذاك.

ب- الاسترجاع الداخلي (Analépsesenterte) :

ويعرفه "جيرار جينيت" بأنه: «حقلا زمنيا متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى»¹.

أي استرجاع الذكريات التي وقعت بعد بداية سرد الحكاية أو القصة ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي في الرواية نذكر:

«فهو لازال يتذكر طفولته التي قضاها بين حي البحيرة، ومدرسة حي القلعة، وساحة السوق السوداء، وغابة الصنوبر البري والكاليتوس والفلفل، وحوض ساقية

البساتين، وملعب سباق الخيول، وبساتين البرتقال، وحي الجسر الحديدي»².

ففي هذا استرجاع لذكريات الطفولة بكل تفاصيلها، كما استرجع أماكن اللهو والمرح التي كان يقضي فيها "عيسى الجبي" وقته دون أن ينسى ذكر أي مكان من الأمكنة التي ارتادها، فلقد ذكر السوق والغابة والساقية... الخ.

وفي مقطع آخر استرجع "الجبي" الذكريات الخصوصية مع جارتة "نعيمة" التي كان يستمع لأجلها جميع الأغاني الرومانسية وهذا في:

«لم ينس عيسى الجبي أبدا أيام شبابه التي كان يستمع فيها إلى أغاني فريد الأطرش، ومحمد عبد الوهاب(..) وقلبه يخفق بحب جارتة نعيمة "زلاميت"»³.

1- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 61.

2 - محمد مفلاح : همس الرمادي، ص 07.

3 - المصدر نفسه، ص 12.

فهنا وبعد مرور السنين، تذكر "الجبى" صباحه وحبه الأول على الرغم من مغادرته المدينة وإنجابه لـ"سهام"، إلا أن الروائي أراد بنا العودة إلى الوراء ليبين لنا مدى قدرته وإمكانيته في سرد كل التفاصيل والجزئيات وفي موضع آخر:

«وهذا الصباح تذكر ابنه علال فانقبض قلبه، ولكنه تماسك ولم يسمح للدموع أن تبلل عينيه». ¹ ففي هذا استرجاع لذكريات جعفر النوري مع ابنه الذي خلف وراءه فراغا كبيرا عند مغادرته للبيت.

ومما سبق نستخلص أن الاسترجاع بنوعيه (الخارجي والداخلي) يعد محورا هاما في النص الأدبي، فهو يقوم بمساعدة القارئ على فهم الشخصية ومعرفة أبعادها، وذلك من خلال سرده لبعض المعلومات والحقائق التي تخص ماضي الشخصية، أثناء حكي الأحداث الروائية.

وبعد أن طويينا صفحة الاسترجاع، نفتح صفحة أخرى لنشير من خلالها إلى أهمية الاستباق، وكيف تجلى في روايتنا؟ مدعما إياها بمجموعة من الشواهد الدالة عليه.

1-3. الاستباق (الاستشراف):

يعد الاستباق تقنية زمنية هامة في النصوص الأدبية، شأنه شأن الاسترجاع إلا أنه يختلف عنه في كونه يرتبط بالمستقبل، أما الاسترجاع فيرتبط بالماضي.

ولقد عرفه "حسن بحراوي" بقوله: «هو الإشارة على حوادث ستقع في مستقبل السرد، أو في الزمن اللاحق للسرد. وقد يأتي على شكل توقع حادث أو التكهن بمستقبل الشخصيات». ²

مما يعني أن الاستباق هو التكهن والتنبؤ بمستقبل حدث ما، كما يمكن أن يكون

1 - محمد مفلح : همس الرمادي، ص 13.

2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 132.

الاستباق معرفة الرؤية الغيبية لحياة الأشخاص في العمل الأدبي.

فهو تتبأ بما سيصير ويقع للشخصيات والأحداث. وينقسم إلى خارجي وداخلي.

أ- الاستباق الخارجي:

تتخر رواية "همس الرمادي" بمجموعة من الاستباقات الخارجية نذكر منها:

«سيصبح محمد العسكري لاعبا شهيرا في العالم كله، سيخلف زيدان».¹ فنجد "ثابت اللحام" يتتبأ بمستقبل ابن أخيه، ويتكهن بأنه سيصبح لاعبا مشهورا يدوي اسمه على أرض الملاعب، ليحقق الانتصار لشعبه ويجلب لهم فرحة التأهل في المونديالات، حتى صار يشبهه بزیدان اللاعب العالمي الشهير، ويؤول إلى معرفة مصير اللاعب محمد العسكري.

ليقول في موضع آخر: «بعد زواج طارق، لن أسمح لك بالموث هنا».²

هنا نجد العمة شريفة تخاطب ابنتها، وتنبهها إلى عدم البقاء في الشقة، وذلك بعد زواج طارق الذي لم يخطب ولم يقدم على الزواج في الأصل.

ففي هذا تنبؤ من العمة شريفة إلى زواج ابنها واستباق الأحداث التي لا وجود لها أصلا.

كما نجد الاستباق متجليا في قوله: «لماذا القانون يا فيروز؟» (..) سأحمي به

المساكين والمستضعفين في الأرض، وسأحارب به الطغاة»³، ففي هذا الموضع، نجد فيروز تحلم بدراسة القانون، رغبة في حماية المساكين ونصرة المستضعفين، فهي هنا تتنبأ بحياتها المستقبلية التي لم تصر حتى هذه اللحظة، كما أنها تدعي حماية الضعفاء بعد

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 37.

2- المصدر نفسه، ص 53.

3- المصدر نفسه، ص 94.

زمن لاحق، فمن يعلم إن لم تتغير آراؤها ومبادئها ورغبتها بعد ذلك لتمتحن وظيفة أخرى تبعدها عن سلك الحقوق، وهكذا فإن فيروز تتكهن بما سيصير في المستقبل.

وفي موضع آخر نذكر:

«سيأتي اليوم الذي تعود فيه إلى مقاعد الدراسة».¹

في هذا تكهن بالعودة إلى صفوف الدراسة بعد انقطاعها عنها وتركها، و "زهية" تقول هذه العبارة حتى تواسي نفسها بأن العودة إلى مدرستها أمر غير مستحيل، لكن في الواقع نجد عبارتها توحى بمعرفة الغد وبقينها من عودتها إلى المدرسة.

وهكذا تصبح هذه العبارة توحى بالمستقبل، ولتكون عنصرا من مجموعة العناصر السابق ذكرها تحت مظلة الاستباق الخارجي.

وبعد ذكرنا لهذا الأخير، نفتح بابا آخر يتمثل في معرفة الاستباق الداخلي وكيف تبدو أمثله في روايتنا "همس الرمادي"؟.

ب- الاستباق الداخلي:

وهو ذلك الذي لا يخرج عن حدود الرواية، ويكون ذا نظرة مستقبلية، لكنها مع المرور الزمني أو في نهاية القصة تراها حقيقة واقعة.

ومن أمثلة الاستباق الداخلي نذكر: «امتعت زوجته عن الإنجاب مرة ثانية فلم يحتج على قرارها».²

والمقصودة هنا هي "حسية زوجة الجبي"، التي قررت عدم الإنجاب مجددا فكان لها ذلك، وكأن الروائي كان عالما بالغيب مدركا للمستقبل الذي ينتظر كليهما، فحتى بعد

1- محمد مفلح : همس الرمادي، ص 103.

2- المصدر نفسه، ص 07.

انفصالهما، لم يتمكن أي منهما الإنجاب، وهكذا تحققت رغبتهما: حتى وإن كانت مؤلمة.

وفي موضع آخر نجد الاستباق الداخلي في قول الكاتب:

«قضى عكاشة الكواس أسبوعاً كاملاً وهو يتحدث في حيرة عن هذا الطالب الذي بدأ سنته الدراسية مجتهداً أو سينهياً مفصلاً من المتوسطة»¹. ففي هذا تتبؤ بما سيحدث، فنجد "عكاشة" كان على يقين بأن هذا الطالب من الأوائل والناجحين، لكن من خلال تدهوره لاحظ بأنه سيتم طرده من المتوسطة، وفي الأخير نجد بأن هذا الاحتمال أصبح واقعا وتم طرد الطالب ومنع من متابعة دراسته. وكأن عكاشة تكهن بالحقيقة الغيبية لتتحقق وجهة نظره.

لنجد "مفلاح" يقول في موضع آخر:

«ولم تحصل العائلة على شقة في حي الفرسان(..) ثم هددت بالانتحار في ساحة الوثام(..)، وكان لها ما تمنته لعائلتها. سكنت شقة في الشارع "ب"»².

فهنا يتضح جلياً بأن المفتشة "سمشية المسار" كانت على يقين بأنها سوف تتحصل على شقة، خاصة بعد أن أصبح المسؤول عن تقديم السكنات من أبناء حياها، إلا أن الحقيقة مخالفة لهذا الواقع فهي قد أقدمت على فكرة الانتحار رغبة في الحصول على منزل، فنجد وكأنها كانت مدركة لحصولها على شقة خاصة بها من قبل هذه اللجنة، وبهذا يريدنا الكاتب أن نعي جيداً بأن "سمشية المسار" كانت عالمة بما سيجري وستتحقق كل أمانيتها.

1- محمد مفلاح: همس الرمادي، ص 27.

2- المصدر نفسه، ص 41.

ومما سبق نستنتج أن: الرواية تعج بالمفارقات السردية. وكانت هذه الأخيرة إما استرجاعاً لأحداث ماضية أو استباقاً لأحداث لاحقة وهذا بغرض فهم الرواية ومعرفة إمكانية الكاتب في السرد، وإدراكنا بأن لكل عمل أدبي ركيزة يستند عليها لترابط أحداثه شخصياته، فهو يقوم تارة بسرد واسترجاع الماضي، وتارة أخرى يقوم باستباق الأحداث لينبئنا بما ستجري عليه .

وهكذا ننتقل من ذكر أمثلة المفارقة الزمنية، لننتقل أو لنفتح شرع تقنيات الحركة السردية من تسريع وتبطئة السرد.

2/ تقنيات الحركة السردية:

2-1. تسريع السرد

كثير ما يلجأ الكاتب إلى استعمال بعض الإيقاعات السردية، المجل (الخلاصة) والحذف، وذلك تفادياً للتكرار الذي يوقع النص في الرتابة والملل كما تكون هذه الحركة بهدف اختصار مجموعة من الأحداث دون التطرق إلى ذكر تفاصيلها، حيث يكتفي الكاتب بذكرها جملة واحدة، فيكون مركزاً على الموضوع صامتاً على كل ما عداه، معتمداً بذلك على تقنيتين هامتين هما: الخلاصة والحذف.

أ- الخلاصة: (المجل أو الإيجاز)

لقد تعددت مصطلحاتها، فمنهم من يقول بأنها "الخلاصة" وهناك من يطلق عليها "المجل"، كما نجد فريقاً آخر يشير إليها بمصطلح آخر. إلا أن جميعها يؤدي نفس المعنى¹. ولقد حظيت هذه الأخيرة بكم هائل من التعاريف نذكر منها:

1- ينظر: حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 151.

«وهي عملية سردية يمكن تسميتها بالملخص "Résumé" وهو سرد أيام عديدة، أو شهور أو سنوات من حياة الشخصية، بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة».¹

أي أن الخلاصة تقتضي سرد مجموعة من الوقائع دون ذكر التفاصيل والجزئيات، كما أنها تختصر فترة طويلة من حياة الشخصيات في عدد محدود من السطور.

ومن أمثلة الخلاصة في الرواية نجد:

«كان موظفا ساميا في مؤسسات ووزارات. قضى ثلاثين سنة في العاصمة».²

وما نلاحظه هنا أن الروائي لم يعرض كل التفاصيل التي جرت في الثلاثين سنة التي عاشها "الجبني" في العاصمة، وإنما اكتفى بالإشارة إليها في عبارة موجزة، وذلك ليوضح لنا طول المدة التي قضاها بعيدا عن مدينته.

كما يقول في موضع آخر: «أما المحن التي عرفتها البلاد فقد عاشها هو أكثر من منور الكريدي وأصحابه».³ ففي هذا إشارة من الكاتب لملخص المحن والمصائب التي عرفتها الجزائر إبان العشرية السوداء، وما عاشته من تدهور في الأوضاع، لكنه لخص جميع تلك الأحداث في عبارة واحدة وهي "المحن" متفاديا ذكرها جميعا، ولعله إذا فصل فيها يصبح قد وقع في الركاكة أو تكرر لأحداث تم التحدث عنها سابقا.

ومن أمثلة ذلك أيضا قوله: «وبعد وفاة الجد القايد الذي خلف سبعة عشر ولدا

1- عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي (دراسات أنجزت في متجر سوسيوولوجية الأدب)، ديوان

المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، 1993، ص 60.

2- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 07.

3- المصدر نفسه، ص 11.

وبنتا واحدة هي والدة أحمد المشاي». ¹ فهنا يبدو جليا بأن الروائي "محمد مفلح" لخص أبناء "الجد" دون الشروع في ذكر أسمائهم، وقد اكتفى بعدهم دون التعرض إلى حياتهم، وهذا ربما جاء معتمدا حتى يجنبنا الخلط في الشخصيات.

فمن خلال النماذج السابقة، نلاحظ أن الروائي اعتمد على الخلاصة وذلك ليختصر مجموعة من الأحداث والتفاصيل تقاديا للإطناب.

وبعد غلق باب الخلاصة، وجب علينا التمهيد للحذف وتبيان كيفية استعماله

وتوظيفه في هذا العمل الأدبي.

ب- الحذف (القطع):

يعد تقنية زمنية، وهو أكثر حالات السرد سرعة، يتقاطع مع الخلاصة في تسريع أحداث القصة، متجاوزا كل تلك الجزئيات، وقاطعا لجميع المسافات والعلاقات الثانوية التي لا تقدم ولا تؤخر في حساب الزمن الروائي.

هناك من يرى أن « الحذف أو الإسقاط يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن

طريق إلغاء الزمن الميت في القصة، والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها» ²،

وفي رواية "همس الرمادي" نجد الحذف يتجلى في مواطن شتى حيث اعتمد عليه

الكاتب بدرجة كبيرة ومن نماذجه قوله:

«كانت ضحية علاقاتها بفتيات الأثرياء. رتبية هي السبب. هي من عرفتها

عليه» ³.

1- محمد مفلح: همس الرمادي ، ص 24.

2 - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 156.

3 - محمد مفلح: همس الرمادي ، ص 19.

كان الحديث في هذا المقطع عن رتيبة التي كانت العامل الرئيسي في انحلال

أخلاق سعيدة وهروبها إلا أن المؤلف لم يذكر كل هذه الأشياء وكيف كانت رتيبة تبتث سمها في دماغ سعيدة، حتى غيرت لها أفكارها ومبادئها وأقنعتها بالهروب مع يزيد المرمي، ففي هذا حذف واضح لتفاصيل جمة لم يشر إليها الكاتب، كما نجد أيضا في هذا المقطع نقاط الحذف، وذلك تصريح معلن من الروائي إلى اعتماده على هذه الخاصية من تقنيات تسريع السرد.

وفي موضع آخر يقول:

«بن علي هرب.. مبارك في السجن.. والقذافي يصرخ "زنقة زنقة.. دار.. دار..»
وصالح يحذر الغرب من عناصر القاعدة»¹.

إن كل أحداث الربيع العربي التي جرت في بضع سنوات، لم يتم ذكرها، بل على العكس فقد تم حذفها واستئصالها، واكتفى الروائي فقط بالإشارة إلى مصير زعماء الدول العربية الذين دهوروا الأوضاع وأدوا لزعزعة الاستقرار.

كما نشير إلى حذف آخر في: «ظهر غنام المقاول عند باب مسكنه وهو يصرخ

بفزع:

- الطوفان.. الطوفان يا جماعة»².

فمن فزع غنام المقاول لم يدرك ما هي العبارات الواجب ذكرها فأصبح يردد الطوفان.. الطوفان دليل على السرعة في الأحداث وخطورة الموقف، كما نجد الكلام تم حذفه، لأن "غنام" ليس بصدد التفكير لتركيب جملة مفيدة، وكان الجدير بالذكر قول:

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 20.

2- المصدر نفسه، ص 165.

ها هو الطوفان قادم يا جماعة، ولكن لتوالي الأحداث وسرعتها لخصها في: الطوفان .. الطوفان.

وهكذا فإن الخلاصة والحذف، لهما الدور الجليل في حركة تسريع السرد، فبواسطتهما يحتفظ العمل الأدبي بمميزاته، كما أنهما يساعده في ترابط أحداثه وتماسكها، فهما يضيفان إليه بعدا جماليا، يزيد النص رونقا وإيضاحا.

والآن وبعد أن انهينا بحثنا في تقنيات الحركة السردية، نمر إلى الجزء الموالي والمتمثل في تعطيل (تبطئة) السرد.

2-2. تعطيل السرد:

تعتبر هذه التقنية مغايرة لتسريع السرد، ففي هذه الأخيرة يسرع في سرد الأحداث ليخلص إلى النهاية، أما تعطيل السرد، فهو الإتيان بكل شاردة وواردة دون كلل أو ملل. آخذاً بنقطة المشهد والوقف.

أ- المشهد (الحوار):

إذا كانت الخلاصة هي القفز إلى النتيجة، فالمشهد هو ركوب الإطناب، والزيادة في الشرح، والتفصيل في الحركات، والتدقيق في الأحداث.

«فالمشهد في أسلوب السرد يتحقق بالمساواة بين زمن السرد وزمن الرواية».¹

أي أن القاص أثناء سرده للرواية، يضع نفسه في زمن وقوع الرواية، فيصف مشاهدتها (الرواية) كأنه يعيشها مباشرة في زمن وقوعها.

ومن أمثلة ذلك في الرواية نجد:

1- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة- الجزائر، ط1، 2010، ص 97.

«خرجت نوال من البيت، واقتربت منه، ثم جذبتة من ذراعه اليمنى، وقالت له برجاء: كن عاقلا يا برهوم.

- هل ارتكبت جريمة يا "موناليزتي"؟
 - دعنا الآن من الموناليزا والكلام الفارغ.
 - التفت نحوها وكأنه يراها لأول مرة، وتمتم وهو يشير إلى أذنه اليمنى:
 - لم أقطع أذني أنظري إليها جيدا. لم أقطعها. مازالت في مكانها».¹
- فالحوار جرى بين "إبراهيم الصيدلي" وزوجته "نوال" المساعدة التربوية، محاولة تهدئته وإدخاله للمسكن، بعد الضجة والإحراج الذين سببهما لكل جيرانه، وذلك راجع لسكره وفقدانه الوعي.

وفي موضع ثان نذكر:

«وقال: الحمد لله على هذه الخيرات، انظروا كيف تفتحت أزهار الحديقة. المطر رحمة. سيسعد به الفلاحون كثيرا.

- ابتسم أحمد المشاي، وخاطب جاره قائلا بتهكم:
- هل جادت عليك خالتك ببعض الهكترات؟
- هتف ثابت اللحام:
- الحسود لا يسود».²

فالمشهد هنا قائم بين "ثابت اللحام" و "أحمد المشاي"، وذلك ناتج عن حصول الغيث، وارتواء الأراضي، وفرحة الفلاحين، كما نلمس في هذا الحوار حسدا واضحا على "ثابت اللحام" من قبل جاره "أحمد المشاي".

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 145، 146.

2- المصدر نفسه، ص 162.

ولا يسعنا هنا سوى القول إن الرواية تزخر بكثير من الحوار، و يتجلى ذلك من بدايتها إلى آخرها، وبعد أن وقفنا على العنصر الأول من تعطيل السرد، وجب علينا الإشارة إلى عنصر آخر ألا وهو الوقفة.

ب- الوقفة :

تعتبر الوقفة كيانا مهما في عملية تعطيل الحكى، حيث يلجأ إليها الأديب في كثير من الأحيان بغية التشويق في نفوس القراء، وإطلاعهم على كل صغيرة في القصة، فيعتمد فيها على وصف الشخصيات وصفا دقيقا، ويقصد بها:

«تلك الوقفات التي يحدثها الراوي في مساره السردى، فيلجأ إلى الوصف لغرض

هو انقطاع الصيرورة الزمنية، وتعطيل حركتها».¹

أي أن الراوي أثناء سرده للأحداث، يتوقف قليلا ليستجمع قواه في مواصلة العملية السردية، وذلك من خلال وصف كل الأحداث أو الشخصيات أو حتى الأمكنة، وذلك بغية تبطئة السرد.

وفي هذه الرواية عمد "محمد مفلح" على هذه الخاصية بكثرة، فمنها على سبيل المثال: «ضرب عيسى الجبي كفا بكف، ليصبر قليلا. الوقت سيكون في صالحه. تحرك في الأريكة البنية، ثم انتعل حذاءه ونهض بهدوء. وقف أمام المرأة العريضة، وألقى نظرة متفحصة على بدلتها».²

فهنا يصف الروائي هيئة "الجبي"، وكيفية تحركه، كما وصف أيضا حاله بكل جزئياتها حتى آخر نظرة أمام المرأة التي وصفها بالعريضة، وذلك لإيضاحه مدى دقة تركيزه في كل التفاصيل.

1- حميد الحمداني: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، ص 309.

2- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 11.

لنجده يقول في موضع آخر:

«كان الجو رائعاً. الشمس في كبد السماء الصافية ترسل أشعتها اللطيفة، والنسيم

العليل يغري كل شخص بالتسكع في شارع المدينة أو بالجلوس على مقاعد ساحاتها الفسيحة».¹ فالسارد هنا يصف لنا وبدقة حالة الطقس، ومنظر الشمس، وذلك النسيم الذي يرغب به الجميع، فيشعرهم بالراحة وحب التنزه في الحدائق والساحات الشاسعة.

وفي موقع آخر نذكر: «يقع حي الفرسان على الضفة اليمنى من الوادي الجاف الذي يشق الجهة الغربية من المدينة إلى غاية مناكب السلسلة الجبلية للبحر الأبيض المتوسط».²

فهنا يصور لنا الكاتب وبالذقة أين يتموقع حي الفرسان، وماذا يحده من جميع جهاته، إلى أن يصل إلى غاية البحر الأبيض، وكأن الحي يشرف على هذا الأخير. وهكذا نقول إن : الحوار والوقفة عنصران مهمان في حركة تعطيل السرد، وقد اعتمدا عليهما الكاتب كثيرا في عمله، من أجل تعزيز نصه، وإقناع القارئ حين سماعه لكل تلك التفاصيل، بأن الحادثة المروي عنها حقيقية واقعة.

وهكذا نكون قد قلبنا ورقة تبطئة السرد، لنجد أنفسنا أمام قضية جديدة ومتداولة في الدراسات العربية الحديثة، وهي التواتر، الذي سنحاول فهم خباياه ومعرفة أسراره في روايتنا "همس الرمادي".

2-3. التواتر:

هو تلك العلاقات المكررة بين النص والقصة، وهو ينقسم إلى أربع حالات، كلها

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 13.

2- المصدر نفسه، ص 62.

تقوم على ما هو مروي ومكرر ضمن متن الرواية، ومن بين أنواع التواتر.¹

أ- أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة:

وهذا النوع هو الأكثر استعمالاً في روايتنا "همس الرمادي"، ويعرفه البعض بقولهم:

«وهذا النوع من علاقات التواتر هو دون شك الأكثر استعمالاً في النصوص

القصصية، ويسميه جيرار جينيت سرداً قصصياً مفرداً».²

ومثال هذا في الرواية: «أخرجت سمشية المسار سطوراً كانت تحتفظ به في

المطبخ. وجرت خلف الفتى».³ فالكاتب هنا تحدث عن إخراج سمشية المسار للسطور،

وكانت هذه الحادثة الأولى والأخيرة التي روي عنها في هذه الرواية.

وفي شاهد آخر نذكر: «قبل هذه الليلة رأى حلماً غريباً أخافه عن جيرانه. لم يروه

إلا لزوجته».⁴

فجعفر النوري هنا تحدث عن الحلم مرة واحدة، وذلك لأنه يرفض الحديث عنه

والخوض في سرده.

ب- أن يروي مرات متكررة ما حدث مرات عدة:

وهذا النوع من التكرار لا نكاد نلمحه في روايتنا، ولعل الأمر راجع لرغبة الكاتب

في عدم الاعتماد على التكرار الممل لحدث واحد أكثر من مرة.

1 - سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط 1)، (د ت)، ص 86.

2- المرجع نفسه، ص 86.

3- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 88.

4- المصدر نفسه، ص 168.

ج- أن يروي أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة:

وهذا التكرار نلمسه في قول:

«لم يتوقع البقال عمر الرمسي هرب ابنته الطالبة بثانوية حي الربوة».¹

فهنا إشارة من الروائي إلى هروب سعيدة بنت عمر الرمسي مع عشيقها إلى العاصمة وقد تكررت هذه الحادثة في عدة صفحات.

د- أن يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة:

فهنا يقوم الروائي بسرد ما حدث مرتين أو أكثر بالبوح به مرة واحدة وذلك في جملة تشير له، وعبرة تدل عنه، ومن أمثله الدالة عليه في عملنا الأدبي:

«لم يكن المشري راضيا عن لقاءاتهما في حديقة التسلية».²

فهذا الحدث تم ذكر مرة واحدة، إلا أنه حدث أكثر من مرة، بمعنى آخر أن المشري كان دائما يتواعد مع حبيبته في حديقة التسلية، إلا أن المؤلف تجاوزه بالإشارة الواحدة فقط .

وهكذا نكون قد تطرقنا للتواتر وكيف تجلت أنواعه في "همس الرمادي" .

وخلاصة لما قيل عن تقنيات الحركة السردية، نرى بأنها متكاملة منسجمة مع بعضها البعض، مشكلة مستوى زمنيا بديعا في رواية "همس الرمادي".

كما يمكننا القول إن "محمد مفلح" لم يكن قليل الشأن في استحضار التاريخ، فلقد أحسن التلاعب به، كما أحسن توظيفه، إلا أن هذا لا يعني عبث الروائي بالأحداث التاريخية، وإنما هي خبرة منه لتبيان مدى تمكنه من فهم جميع الأحداث وتوظيفها في

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 17.

2- المصدر نفسه ، ص 97.

سياق ممتع يثبت قدرته على التحكم في الكتابة المعاصرة التي تتضح فيها براعته في مجال الكتابة الروائية.

هنا ننتقل إلى معرفة كيفية توظيف المكان الروائي في روايتنا "همس الرمادي".

IV/ الفضاء المكاني ومرجعته:

يعد المكان أحد أهم عناصر القصة (الرواية)، فمن دونه لا يكتمل العمل الأدبي، وذلك لأنه حجر أساس في الحدث الروائي وينقسم إلى مكان مفتوح وآخر مغلق.

1/ الأمكنة المفتوحة:

تحتوي الرواية على مجموعة من الأمكنة المفتوحة، وقد أفردناها في عنصر مستقل، وذلك لاختلافها عن الأمكنة الجغرافية المغلقة، وعادة ما تكون هذه الأمكنة للقراءات وتبادل الحوارات، كما تكون متنزها أو دكانا لقضاء حاجات وشؤون السكان، ويعرفها "حسن بحراوي" بقوله:

هي أمكنة عامة يمتلك كل واحد حق ارتيادها، وتعد فسحة هامة، تسنح للناس بالاتقاء والتواصل، كما تسمح بالحركة والتفاعل والنمو داخل النص الروائي.¹

وقد تم ذكر مجموعة من الأماكن المفتوحة في هذا العمل الأدبي نذكر منها:

1-1. الشوارع والأحياء: تعد الشوارع والأحياء «أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي تستشهد حركة الشخصيات، وتشكل مسرحا لغدوها ورواجها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها».²

1- ينظر، فهد حسين هيكل: المكان في الرواية البحرينية (دراسة نقدية)، فرانسيس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003، ص80.

2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص76.

أما في روايتنا "همس الرمادي" فنجد "الحي" هو الأكثر حضوراً، وهو من «أمكنة المجمعات السكنية».¹ هذا يعني أن "الحي" ينتمي إلى المجمعات كما يقول شاعر النابلسي:

«ولعل الحي من أكثر أسماء الأمكنة العربية التي تشير إلى معنى الحياة وحركتها

الدائبة».²

ومن أمثلة "الحي" في عملنا هذا نذكر قول الروائي:

«كثر الكلام عن السيارة البيضاء التي ظهر بها ثابت اللحم في حي الفرسان. في البداية، اعتقد الجيران أن السيارة ملك لعثمان المبردي، وفي اليوم نفسه اكتشف (..) أن ثابت اللحم هو صاحب السيارة الجديدة، وقد أسر الخبر إلى جعفر النوري، ثم قال له ساخرا: مبارك على الحي».³

وعلى وجه العموم، فإن الأمكنة تكتسي طابع البيئة المتواجدة فيها، فإن كانت البيئة أو المنطقة متطورة، وجب على أمكنتها الازدهار والرقى.

وهذا ما أراد أن يشير إليه "محمد مفلح" في عمله هذا، بغية توضيح حالة التخلف والتراجع التي مازالت تعاني منها بعض الأحياء الجزائرية، ومثل لذلك بحي الفرسان، الذي لا عمل لأهله وسكانه سوى مراقبة بعضهم وملاحقتهم لتفاصيل الآخرين، والتدخل في حياة الجيران، حتى أنه لم يسلم منهم لا الكبير ولا الصغير، لا الرجل ولا المرأة، لذلك نجده استشهد بالمثل السابق، ليوضح مدى ملاحقة الناس لبعضهم، وعدم راحتهم وطمأنينتهم حتى يعرفوا كل ماله صلة بالموضوع. وحتى عند علمهم وإدراكهم

1- شاعر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص51.

2- المرجع نفسه، ص51.

3- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 79.

للحقيقة (السيارة ملك لثابت اللحم)، لم يهنأ لهم بال. حتى أصبحوا يقدمون له التهانى بسخرية وازدراء، وهذا هو حال الأحياء الشعبية المتواجدة في مناطقنا النائية.

نمثل بشاهد آخر :

«سمعوا أنك بعت شقتك لجيلالي العيار، وستعود إلى مسكنك بحي الحديرة».¹

ففي هذا أيضا، تدخل من العامة وإقحام أنفسهم فيما لا يعينهم، رغبة في الاطلاع على كل شارد ووارد، ففي المدن الكبرى لا حاجة لشخص في معرفة حياة غيره، فهم مهتمون بأنفسهم وأعمالهم، دون النظر إلى حياة غيرهم، و النبش في تفاصيلهم وأخبارهم. أما الأديب هنا، فكأنه أراد أن يهمس في أذاننا ويطلعنا عن الحياة النائية التي يعيشها سكان حي الفرسان، ومدى حشر أنفسهم (سكان الحي) لمعرفة كل الخبايا والأسرار المتعلقة بالجيران، فكل واحد منهم يرغب في الوصول لحياة الآخرين. ومعرفة كل الأحداث والوقائع المتعلقة بهم.

1-2. السوق: لعل ذكر كلمة "السوق" تؤول إلى الضجة والازدحام والفوضى،

لكن في هذه الرواية لم يتم ذكر السوق المعروف، وإنما تمت الإشارة إلى السوق السوداء، التي كانت تحمل في طياتها ذكريات "عيسى الجبي" وطفولته التي قضاها بين أحضانها، كما لا نجد ذكر لهذه اللفظة بكثرة في روايتنا، ولعل ذلك راجع إلى طبيعة المحيط الضيقة، وهذا ما نجده في: «... ومدرسة حي القلعة، وساحة السوق السوداء».²

ففي المناطق أو الدول المواكبة للحضارة والرقى، لا نلمح أو لا نكاد نسمع حتى بمكان يعرف "بالسوق السوداء". وذلك لممارسة السلطات دورها والقضاء عليها، من أجل إنشاء مجتمع مثقف حضاري متطور، يجذب المشروع، وينبذ المكروه، ويسعى دائما

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 11.

2- المصدر نفسه، ص 07.

للأحسن، أما في هذا العمل "همس الرمادي" فالروائي لم يتطرق لذكر الأسواق العادية، أو اكتفى بلفظة السوق فقط، بل اعتمد على الإيضاح والبيان في نوع السوق للأخبار بأنها سوق سوداء، وذلك لأجل إيصال المعلومة أو المكان الذي يريد وصفه، ليتبادر بذلك في ذهن القارئ المحيط الذي تجري فيه أحداث الرواية ووقائعها، وأن هذا المحيط أو الحي هو مكان متدهور يخلو من كل أشكال التقدم والتطور.

فإن لم يرغب المؤلف بمعرفتنا لهذا المجتمع و أوضاعه، لما أوحى إلينا بلفظة

(السوداء)، لتقطع بذلك كل شك يجري في مخيلة القراء، فهو لم يتحدث في كامل الرواية بأن هذا الحي متدهور أو رجعي أو فقير، وإنما اكتفى ببعض التلميحات والإشارات الدالة على ذلك منها : (رغبة الجيران في التدخل في كل الجزئيات، و التحقق من الإشاعات، وذكره للسوق السوداء)، فهذه جميعها تحيلنا للتأكد من طبيعة المكان المتخلف، والحي المتدهور، وتهاون الأمن في أداء واجبه، لذلك وظف "محمد مفلح" لفظة السوق السوداء تعبيراً منه على ما هو واقع في هذه المناطق النائية في بلادنا. و أشار لها جميعاً من خلال حي الفرسان الذي يحتوي هذه (السوق).

1-3. الحديقة : تعد فضاء مفتوحاً، يندرج ضمن أمكنة العمل الأدبي (همس رمادي)، ويمكن القول إن الحديقة في هذه الرواية كانت ذات حضور قوي، ولقد كانت حديقة الدامة مكاناً للتنزه وطلباً لبعض الراحة والهدوء ، فكان يرتادها جميع سكان الحي. وعلى الرغم من كونها (الحديقة) مكاناً للاستجمام والسكينة، إلا أنها في هاته الرواية كانت مكاناً للتجمعات الساخرة، والتحدث عن مشاكل الناس وأعراضهم والسخرية منهم، والنفور عنهم، فبذلك انحرفت عن الطبيعة العامة للحدائق وانزاحت عن مسارها، لتكون مكاناً يجلب الضجر والملل، ويلحق الأذى بباقي السكان .

وخير دليل على هذا :

«... ونفرته من الجلوس في حديقة الدامة»¹.

وفي هذا القول نفور البقال "عمر الرمسي" من الحديقة، وذلك لأن الخجل طوقه عند فرار ابنته "سعيدة"، فهو على يقين بما يجري في تجمعات الحديقة، لذلك تفادها حتى لا يرى نظرات جيرانه وتعليقاتهم الفظة الموحشة، لذلك قرر الفرار منها مرغما حتى لا يسمع تلك التعليقات الجارحة. وهكذا تحولت الحديقة بمفهومها العام المتضمن الراحة والهدوء والسكينة، إلى مفهوم آخر في هذه الرواية، أو بالأحرى في هذا الحي، لتتحو منحي التعب والشقاء والنفور والهروب، خجلا من التعليقات الساخرة .

كما نذكر إشارة أخرى لهذه الحديقة التي يكثر فيها اللغو وذلك في: « وحين نذكر اسم الأستاذة نجاه الملفي في أحد مجالس حديقة الدامة»².

وهنا ندرك أن الحديقة كانت مكانا لتبادل الأخبار والأحاديث، كما كانت مكانا

للنميمة، لأننا نجدهم في هذا الموقع كانوا يتحدثون عن الأستاذ نجاه ويقولون ما ليس فيها.

بذلك خرجت الحديقة عن كونها مكانا للتسلية، لتدخل في دائرة أماكن الكد والضجر، لما تخلقه من أضرار في حياة الفرد.

1-4. المقهى : تذكر المقاهي و أماكن التسلية في الأعمال الأدبية بشكل دائم،

ما يجعلها مكانا حيا مفتوحا يستدعي استقطاب العامة، فهو «الفضاء العام الذي يحتوي مجمل الكائنات الحية وغير الحية، فهو المكان الاجتماعي وملتقى لقطاع واسع من الناس

بمختلف الشرائح والطبقات»³.

1- محمد مفلح : همس الرمادي، ص 22.

2- المصدر نفسه، ص 45.

3- شاعر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص 194.

وهكذا يتضح بأن "المقهى" مكان مفتوح جغرافياً يرتاده جميع الناس، وفي "همس الرمادي" تم ذكره بصور عديدة منها :

« وقف أمام المرأة العريضة، وألقى نظرة متفحصة على بدلته، سيقضي بعض الوقت في مقهى "ميسي" الذي يرتاده الشبان فقط ». ¹

فعلى الرغم من أن المقاهي أماكن للتسلية، إلا أنها وفي نفس الوقت مكان لإبرام

الصفقات، وعقد الأعمال والاتفاقات، وهذا دائماً ما ينشأ بين رجال الأعمال والشخصيات المرموقة في المجتمعات الراقية، إلا أن الكاتب "محمد مفلح" لم يشر إلى المقهى كونه مكاناً للعمل ولما فيه صالح للفرد والمجتمع، وإنما أشار إليه للسخرية والاستهزاء لما آلت إليه أحوال الناس، فلم يجد أحسن ما يمثل هذه السخرية إلا الجبي الذي فاته قطار الحياة حين جعله يرتاد أمكنة لا تليق بمقامه ولا سنه.

1-5. المقبرة : تعتبر المقبرة النهاية الحتمية التي علينا جميعاً الوصول إليها،

وذلك بعد فترة يعيشها الإنسان على هذه الدنيا، لينتهي به الحال في الحياة الآخرة .

مما يعني بأن المقبرة نهاية حياة دنيوية، وبداية حياة أخروية، يجد فيها المرء ما عمل في حياته دون أن يشاركه غيره، لذا فهي خزانة حافظة لكل الأعمال بجيدها وورديتها، بحسنها وقبيحها .

ويمكننا القول إن حضور المقبرة، لم يكن قويا في "همس الرمادي"، إذ تم الإشارة إليها إشارة عابرة وذلك في :

« ... ومقبرة بني ميزاب ». ² كما تم ذكر المقبرة أيضا في: «... ومقبرة النصارى». ³

1 - محمد مفلح : همس الرمادي، ص 11.

2- المصدر نفسه، ص 23

3- المصدر نفسه، ص نفسها.

وبالرغم من تعدد المقابر وتنوعها، إلا أنها تبقى النهاية الحتمية لحياة الإنسان، فمهما اختلفت وتنوعت وتغيرت حسب الدين والعقيدة، وحسب شكل القبور، ومنظر المقبرة ومكانها، فالمضمون والمعنى يبقى واحداً، دائماً، ثابتاً، غير قابل للتغيير، لتكون المقبرة مكاناً لبدء الحساب ونيل الجزاء على ما اقترفه البشر في حياتهم من أعمال.

وهكذا كانت المقبرة عنصراً ثانوياً أراد به الكاتب تنويع الأماكن في روايته .

1-6. الغابات والسهول : تظهر أشكال الطبيعة في هذا الكون وذلك من خلال

السهول - الجبال - الغابات - الأودية- الشواطئ ... الخ، ولقد كانت الغابة في رواية "همس الرمادي" مكان استرجاع الذكريات الجميلة، وتذكر الطفولة وأيامها البريئة، فقد أشار الروائي إلى الصبي و الأيام الخوالي بعبارة:

« فهو لا يزال يتذكر طفولته التي قضاها بين حي البحيرة، ومدرسة حي القلعة، وساحة السوق السوداء، وغابة الصنوبر البري والكاليتوس والفلفل، وحض ساقية البساتين».¹

ليزيد استحضر الأماكن المفتوحة بقوله :

«... وشجعها على حفر حيوانات تعيش في غابات الجبل الأخضر والونشريس والظهرة. ثم اقترح عليها تنظيم معرض لأعمالها الفنية».²

ف "يونس الوراق" هنا يقترح على "سعاد" تنويع نشاطها، وأن لا تقتصر فقط على رسم الحيتان على الخشب ونقشها على الزجاجات، بل يجب عليها معرفة أشكال ومظاهر طبيعية أخرى تساعدنا للسمو بفنها، لذلك زودها بمجلات الفن التشكيلي والنحت، وشجعها على حفر الحيوانات البرية التي تعيش في الغابات .

1- محمد مفلح: همس الرمادي ، ص 07.

2- المصدر نفسه، ص 59.

وبذلك كان "يونس" بمثابة الدليل والمرشد لـ: "سعاد" لينور فكرها بأشياء كانت تجهلها، وزودها بعلوم لم تكن تعرفها واقتراحات كانت تائهة عنها، وكل تلك الأفكار والتوجيهات المقدمة، كانت بغية في الرقي بفنها وتحفيزها على المضي قدما. إذ التنويع في نشاطها يساعدها للوصول إلى الرقي ومخالطة الفنانين والنحاتين.

تتبدى السهول بكونها مظهرا طبيعيا مفتوحا لأنها غير خاضعة لمحدودية المكان، وضيق المساحة، لذا يرغب الكثير في إنشاء أماكن عامة، وأماكن للتسلية بها. وهذا ما يطابق سهل مينة المذكور في هذه الرواية، والذي كان مقترحا لإنجاز أكبر حديقة تسلية به، وذلك من خلال قول الروائي:

«كان المهندس عبد الحفيظ العاصمي يطمح في تهيئة أكبر حديقة للتسلية في سهل مينة»¹.

فمن خلال الفعلين (كان، يطمح) نلاحظ بأنه لم يتم إنشاء هذه الحديقة، وبقيت أمنية من أماني المهندس، وذلك لأن فكرته قوبلت بالرفض من قبل ممثلي المشروع بحجة لا مركزية التسلية في مجتمعنا الحديث.

وهذا ما يخالف بطبيعة الحال المجتمعات الحديثة، التي دائما تسعى لبناء أو تعمير أماكن للتسلية حتى تهدأ النفوس من ضجر الحياة وملل العمل، لكن "محمد مفلح" وظف هذه العبارة رغبة منه في توضيح كيفية غلق الأبواب أمام المبدعين المفكرين وقتل طموحاتهم ودفن أحلامهم من أجل غاية خفية تعود بالفائدة لأصحاب المعارف والضرر للعامة.

1-7. الشواطئ: أما عن الشواطئ، فتم ذكرها في الرواية تحفيزا للنجاح،

وتشجيعا لطلب العلم، كما تعتبر الشواطئ مكانا مفتوحا يندرج ضمن الأمكنة السابق

1- محمد مفلح: همس الرمادي ، ص 65.

ذكرها في هذه الرواية، حيث يقول الكاتب:

«... فتقاطعته لهذا الموسم كانت مشجعة للغاية، ووالده غنام المقاول وعده بقضاء العطلة الصيفية القادمة في مخيم أحد شواطئ تيبازة».¹

فمن خلال هذا نلاحظ أن الشواطئ ذكرت كدافع للمزيد من للدراسة، والتشجيع عليها، فكانت متخيلا في ذهن التلميذ يصبو إلي الوصول له، ليكون بذلك تحفيزا لحقيق أفضل النتائج.

هكذا وبعد أن وقفنا على طبيعة بعض الأمكنة المفتوحة، تستدعي بنا الحاجة للوقوف مرة أخرى على بعض الأمكنة الجغرافية المغلقة في روايتنا "همس الرمادي".

2/ الأمكنة المغلقة :

تختلف الأفضية الجغرافية المغلقة عن الأفضية المفتوحة، وذلك من خلال مساحتها المحدودة، ومحيطها المحصور والضيق، وتعدد الأمكنة المغلقة في الرواية حسب الحاجة والأدوار فيها فنجد "فهد حسين" يعرفه ب: «مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية».²

2-1. المستشفى: يعتبر هذا الفضاء الجغرافي المغلق مكانا للتداوي والعلاج

من الأسقام التي تصيب الإنسان، فقد يقصر هذا العلاج وقد يطول، ففي روايتنا نجد:

«زوجته حليلة نقلت إلى مستشفى المدينة، وظلت فيه أسبوع، ثم خرجت منه

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص76.

2- فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، ص 163.

منهارة القوى».¹

فعلى الرغم من أن حليلة مريضة وأدخلت إلى المستشفى وبقيت مدة أسبوع وذلك بسبب هروب ابنتها، إلا أنها لم تستعد عافيتها.

وقد يكون المستشفى جسر عبور إلى الحياة الآخرة لينتقل المريض إلى القبر الذي يصير مثواه الأخير في بعض الحالات، كما يتجلى في قول "محمد مفلح":

«الصورة الأولى لزوجها غلام الله المتوفى في بداية السبعينات بمستشفى المدينة».²

وبهذا يكون المستشفى أحيانا للتداوي والعلاج، وأحيانا أخرى مكانا أو محطة لينتقل العليل فيها إلى المأوى الأخير.

2-2. المساجد: تتدرج المساجد وأماكن العبادة ضمن الأفضية المغلقة في

روايتنا همس الرمادي"، ويظهر المسجد لتأدية العبادة والصلاة.

ولهذا فالمسجد تكمن وظيفته في إقامة العبادة وطلب الهدوء والسكينة. فسكان الحي نجدهم يتركون كل مشاغلهم عند سماع الأذان ويبرز هذا في:

«ثم غرق فجأة في عالم الأنترنت. أصبح لا يغادر الحاسوب إلا في أوقات الصلاة التي كان يؤديها في المسجد الأبيض».³

فمن هذا نلمس النزعة الإسلامية عند سكان حي الفرسان، فنجدهم على الرغم من انشغالاتهم وانغماسهم في أعمالهم وكثرة مشاكلهم، إلا أنهم لا يستأخرون قضاء صلاتهم في المسجد.

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص42.

2- المصدر نفسه، ص 51.

3- المصدر نفسه ، ص 46.

كما توجد إشارة ثانية لهذا الفضاء الجغرافي المغلق في:

«... فاللاعب الشهير كان يصلي ويصوم شهر رمضان، ويساهم في بناء المساجد وفي تقديم المساعدات المالية لجمعيات مرضى السكري».¹

تعتبر حياة المشاهير مليئة بالضغوطات، حتى لا يكاد المرء يلتفت إلى عبادته، إلا أننا هنا نلمس حب التعاون الذي أمرنا الإسلام به، فنجد أن "اللاعب محمد العسكري" في هذه الرواية على الرغم من ضيق وقته وكثافة عمله وتدريباته الدائمة، إلا أنه لم يتفان عن تقديم يد العون في بناء بيت الله، وهذا ما وضعنا عليه يدنا في هذا القول.

2-3. السجن: يصنف هذا الآخر ضمن الأفضية الجغرافية المغلقة، فقال عنه

"حسن البحراوي":

«هو المكان الذي تحبس فيه حرية السجناء، بغض النظر عن أصنافهم وأسباب

حبس حرياتهم، فهو مكان له حدود وحواجز لا يستطيع من بداخله الخروج منه إلا بتحطيم الحدود والحواجز».²

من البديهي أن السجن مكان جغرافي مغلق، لا يستدعي تعريفه الرجوع إلى القواميس والبحث في المعاجم، ففيه يحبس المرء عن عالمه الخارجي وعن أهله، بل الأمر يتعدى ذلك إلى تكبيل الأيدي، فهو يرصد على المحكوم عليهم بعقوبة الحبس، جل حركاتهم وسكناتهم، وبهذا يتقاطع السجن مع الأفضية الجغرافية المغلقة المذكورة سالفًا:

(المستشفى - المسجد)، ومن أمثلة هذا المكان المغلق في عملنا الأدبي "همس الرمادي" نذكر: «وقال أحمد المشاي: ها هي تدخل السجن».³

1- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 37.

2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 55.

3- محمد مفلح: همس الرمادي، ص 49.

فهنا نجد أن السجن عقوبة لـ "سميرة الحجلي" التي اختلست مبلغا من المال لسد حاجياتها، إذ توصيت الشرطة بعد التحقيق إلى جريمته، وقاموا بسجنها نكالا لما اقترفته.

وهكذا يكون السجن مكانا للجاني، يعاقب فيه على ما سولت له نفسه، وعلى ما جنت يده، ليكون بذلك تحذيرا وترهيبا للنفوس لتقادي الأعمال غير الموجبة والشرعية.

2-4. المكتبة : تشكل المكاتب أمكنة للمطالعة والثقافة، فهي تفتح أبوابها أمام المهتمين بالثقافة وحب العمل والتزود بالمعارف، وقد تكون المتطلبات في المساجد وفي أمكنة أخرى مثل:

«وقام بهدوء نحو المكتبة، وأخرج سجادة خضراء من أحد أدراجها، ثم وضعها في اتجاه القبلة، ورفع يديه مكبرا».¹

فهنا تعد المكتبة مكانا لحفظ الأشياء والمحتويات، في حين أن المكتبة لديها دلالات أخرى نذكر منها ما هو مذكور في الرواية: «وزارات ذات يوم مكتبة (الثقافة للجميع) لشراء مجلة فنية».²

كما وظف "مفلاح" المكتبة في موضع آخر:

يقول «ثم خرجت سعاد القمحية من البيت دون أن تلتفت إلى والدتها التي ظلت

تراقب حركاتها في حيرة، وسارت بهدوء صوب المكتبة. كم تحب يوم الخميس؟».³

وهكذا تعتبر المكتبة مكان التقاء العاشقان "سعاد القمحية ويونس الوراق"، حيث كانا ينتظران يوم الخميس بفارغ الصبر ليلتقيا المتحابان مع بعضهما، ويتبادلان أطراف الكلام. وبذلك تخرج المكتبة من صبغتها لتؤدي وظيفة أخرى نتجها الكاتب.

1- محمد مفلاح: همس الرمادي، ص 22.

2- المصدر نفسه، ص 59.

3- المصدر نفسه، ص 61.

ولا تقتصر الأفضية الجغرافية المغلقة في روايتنا "همس الرمادي" على ما ذكرناه فقط، بل تتعدى ذلك إلى مجموعة غير محدودة منها:

(البيوت - المساكن - القبو - المرآب - الفندق - الملاهي - الفيلا....)

وهكذا يتضح لنا أن "محمد مفلح" زواج في عمله بين الأفضية الجغرافية

المفتوحة، والأفضية الجغرافية المغلقة، ليشبع روايته همس الرمادي بعدد غير متناهي منها .

فنجده وظف الأمكنة المفتوحة توظيفاً رائعاً، برع في تصويرها وأحسن دسها، كما أجاد ضخ عمله بأفضية مغلقة ساهمت بالرقي في العمل الأدبي والسمو به .

وبهذا تلاحم المكانان معاً مشكلين فضاء متكاملًا منح الرواية رونقاً جمالياً،

أضفى عليها طابع الانسجام والكمال.

خاتمة

بفضل البارئ ونعمة منه وفضل ورحمة، نقف بعد رحلة عبر ميناءين بين تفكر وتخيل، لتتجلى لنا بعض النتائج التي ستزيد توضيح عملنا، وما توصلنا إليه في هذه الدراسة.

وهكذا فلكل بداية نهاية، وخير العمل ما حسن آخره، وخير الكلام ما قل ودل، فمن خلال ما سبق وما ذكرنا استخلصنا أن:

- موضوع المتخيل يستلزم الانتقال من العوالم الواقعية نحو العوالم الخيالية.
- المتخيل نتاج الخيال، وعليه فالخيال هو الذي يحول الفكر إلى متخيل.
- لا يمكن الوصول إلى المتخيل، إلا عند فهم الخيال والعودة إلى مفهومه.
- سير أحداث الرواية ووقائعها يرجع لشخصية واحدة ألا وهي المؤلف.
- مساهمة الشخصيات في بلورة أحداث العمل الأدبي وتطويره ورقبه.
- الشخصية هي العنصر الوحيد في العمل الروائي الذي تتشارك وتتقاطع معه جميع الأحداث والبيئات.
- الشخصية وسيلة الكاتب لتجسيد رؤيته والتعبير عن أحاسيسه.
- الميزة البارزة في شخصيات الرواية أنها شخصيات اجتماعية.
- الشخصية هي التي تشكل ملامح الرواية، لأنها تتكون بها الأحداث.
- وفيما يخص الرؤية السردية، فقد كانت الرؤية من الخلف هي المسيطرة في كل أحداث العمل الروائي، وذلك إثباتاً من المؤلف على قدرته وحسن إمساكه لزام الأمور.
- تمثل الرواية المرآة العاكسة لحقيقة الواقع المعاش بكل جزئياته وتفصيله.
- الزمن الروائي يتجلى في عناصر الرواية كافة، وذلك من خلال مفارقات زمن السرد ودلالاتها في النص (استرجاع واستباق).
- البنية الزمنية في الرواية تستدعي تحليل إيقاع زمن السرد من خلال تقنيات تعمل على إبطاء الحركة وتسريعها.

- يمثل المكان الحقل الذي تجري فيه وقائع وأحداث الرواية .
- التنوع في طبيعة الأفضية بين المفتوحة كالحى، السوق، الحديقة، المقهى، المقبرة، والمغلقة كالمستشفى، المساجد، السجن، المكتبة.....
- لا يمكن الفصل بين المكان والزمان كونهما يشكلان ثنائية واحدة في بناء العمل الروائي.

ولا يسعنا في هذا المقال سوى القول: إن الرحلة كانت شاقة وجاهدة للارتقاء بدرجات العقل ومعارج الأفكار، فما كان إنهاء هذا العمل و إيصاله إلى النور بالأمر اليسير، فقد أخذ من الجهد والوقت الكثير، إلا أننا لا ندعي فيه الكمال، ولكن عذرنا أنا بذلنا فيه قصارى جهدنا، فإن أصبنا فذلك مرادنا، وإن أخطأنا فلنا شرف المحاولة والتعلم.

- وأخيرا وبعد أن تقدمنا باليسير القليل في هذا المجال الريحب، نأمل أن ينال جهدنا القبول ويلقى الاستحسان.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أ/ المصادر

2. محمد مفلح: همس الرمادي، دار الكتب، غيليزان، الجزائر، (د.ط)، 2013.

ب/ المراجع بالعربية:

3. إبراهيم خليل: بنية النص الروائي (دراسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

4. إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، ج 1، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر، أنقرا، تركيا، (د.ط)، (د.ت).

5. إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1996.

6. أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في فترة ما بين 1931 - 1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

7. آمنة بلعلی: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل الى المختلف)، دار الامل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011.

8. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

9. بوشوشة بن جمعة: التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر و التوزيع والاشهار، (د.ب)، ط1، 2003.

10. بول ريكور: الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر، سعيد الغانمي و فلاح رحيم، ج1، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، الجماهيرية العظمى، ط1، 2006.

11. بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999.

12. جار الله أبي القاسم محمد بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، دار الهدى للطباعة والنشر، (د.ط)، الجزائر، (د.ت).
13. عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي (دراسات أنجزت في مخبر سوسيوولوجية الأدب)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1993.
14. جويذة حماش: بناء الشخصية (في حكاية عبدو و الجماجم والجبل لمصطفى فاسي)، منشورات الاوراس، الجزائر، ط1، 2007.
15. جير الدبرنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الاعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2003.
16. جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.
17. حسن الأشلم: الشخصية الروائية (عند خليفة حسن مصطفى)، مجلس الثقافة العام، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).
18. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الضخمية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.
19. حميد الحمداني: بنية النص السردي (منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.
20. حميد عبد الوهاب البدراني: الشخصية الاشكالية (مقاربة سوسيوثقافية في خطاب احلام مستغانمي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2013.
21. الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
22. عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992.

23. سامية حسن الساعتي: الثقافة والشخصية (بحث علم الاجتماع الثقافي)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
24. سحر هادي شبر: الصورة في شعر نزار قباني (دراسة جمالية)، دار المنهج للنشر والتوزيع. عمان، الاردن، ط1، 2011.
25. سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع و العاصفة لحنا مينه نموذجاً)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2013.
26. سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997.
27. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
28. سمر روجي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003.
29. سمير المرزوقي وجميل شاکر: مدخل الى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
30. سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1984.
31. شاکر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1990.
32. شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947 - 1985)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1998.
33. صالح ولعة: المكان ودلالته (في رواية مدن الملح ل عبد الرحمن منيف)، عالم الكتب الحديث، إربد، الاردن، ط1، 2010.

34. صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2006.
35. صلاح فضل: إشكالية التخيل (من فئات الأدب والنقد)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ط1، 1996.
36. عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، ج1، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2005.
37. العربي الذهبي: شعريات المتخيل (اقترب ظاهراتي)، شركة النشر والتوزيع (المدارس)، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
38. علي شاكر الفتلاوي: سيكيولوجية الزمن، دار الزمان، سورية، دمشق، ط1، 2010.
39. أبو علي كحال: معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الرويبة، الجزائر، ط1، 2002.
40. فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية (دراسة نقدية)، فرانس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1. 2003.
41. فيروز أبادي: قاموس المحيط، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
42. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
43. كولن ولسن: فكرة الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1990.
44. عبد الله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000.

45. عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص و الرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
46. محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيتري، ج14، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، (د.ط)، 1994.
47. محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الامان، الرباط، ط1، 2010.
48. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005.
49. محمد عزام: فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996.
50. محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، مج2، قصر الكتاب، البليدة، الجزائر، ط5، 1990.
51. محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي (في نقد السرد العربي الحديث)، دار الامان، الرباط، المغرب، ط1، 2013.
52. محمد يوسف نجم: فن القصة، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
53. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2004.
54. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1995.
55. ابن منظور: لسان العرب، مج3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994.

56. عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، المعادي، مصر، (د.ط)، 2007.
57. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
58. نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006.
59. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2010.
60. نورثروب فراي: الخيال الأدبي، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، (د.ط)، 1995.
61. يمنى العيد: الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
62. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

ج/ الرسائل الجامعية

63. أحلام معمري: بنية الخطاب السردية في رواية (فوضى الحواس) لـ أحلام مستغانمي، مخطوط، شهادة الماجستير، إ.د عبد القادر هني، تخصص الأدب العربي ونقده، جامعة ورقلة، الجزائر، 2004/2003.
64. سهام سديرة: بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، مخطوط: شهادة الماجستير، إ.د رابح دوب، قسم اللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006/2005.

65. سهيلة زرزار: شعرية المتخيل عند أحمد الغوالمي، مخطوط: شهادة الماجستير، إ.د عزيز لعكايشي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007.
66. صفاء المحمود: البنية السردية في روايات خيرى الذهبي (الزمان والمكان)، مخطوط، شهادة الماجستير، إ.د غسان مرتضى، قسم لالغة العربية جامعة البعث، (د.ب)، 2010/2009.
67. العلمي مسعودي: الفضاء المتخيل في رواية كتاب الامير (مسالك ابواب الحديد) لـ واسيني الاعرج نموذجاً، دراسة بنيوية سيميائية مخطوط: شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، إ.د العيد جلول، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2010/2009.
68. فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال و وظيفته في النقد القديم والبلاغة، مخطوط: شهادة الدكتوراه، إ.د عبد الحكيم حسان عمر، جامعة أم القرى، قسم الدراسات العليا العربية، المملكة العربية السعودية، 1989.
69. محمد يوسف عبد القادر عوض: أسماء الزمن في القرآن الكريم (دراسة دلالية)، مخطوط: شهادة الماجستير، إ.د يحيى عبد الرؤوف جبر، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2009.
- د/ المجالات الأدبية:
70. التخييل بين القرآن الكريم و العهد القديم (موازنة نقدية بلاغية) ،مج2 ، ع1 ،كلية الآداب واللغات ، جامعة الأزهر ،غزة ،فلسطين ، 2005.
71. مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج11 ،ع2 ،2011.
72. مجلة الكلمة ،(د.ب)، ع 08 ، 2012.
73. مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ،ع6 ،جامعة محمد خيضر ، بسكرة ،الجزائر ،2010.

74. مجلة فكرة ونقد، دع، المغرب، (د.ت).

75. الهوية والتخييل في الرواية، منشورات مديرية الثقافة، سطيف، الجزائر، ط 1،
2008.

هـ/ المواقع الإلكترونية

76. أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية "دراسة بنيوية لنفوس
ثائرة لعبد الله ركيبي، www.uqu.edu.sa.

77. جان بول سارتر :التخييل، تر: لطفي خير الله، المكتبة الإلكترونية المجانية،
www.fiseb.com، 2004-11-21.

78. زوزو نصيرة :الرؤية السردية (مفهومها وأنواعها)، منابر ثقافية،
www.mnaabr.com، 2009.

فهرس

الموضوعات

الصفحة	المحتوى
	مقدمة
05	مدخل: المتخيل وتشاكل المفاهيم
06	1/ مفهوم المتخيل :
10	2/ مفهوم التخيل :
13	3/ مفهوم الخيال :
16	4/ مفهوم السرد :
22	الفصل الأول: المجالات النظرية للمتخيل السردي
24	I / الشخصية الروائية وكيفية تصنيفها :
24	1/ مفهوم الشخصية :
24	1-1. لغة :
25	2-1. اصطلاحا
29	2/ تصنيف الشخصية عند "فيليب هامون" :
29	1-2. فئة الشخصيات المرجعية : (Personnages Refrentiels)
30	2-2. فئة الشخصيات الواصلة : (Personnages Embrayeurs)
30	3-2. فئة الشخصيات المتكررة : (Personnages Anaphoriques)
31	3/ أنواع الشخصيات :
31	1-3. الشخصية الرئيسية :
32	2-3. الشخصية الثانوية :
33	II / الرؤية السردية و أشكالها:
34	1/ مفهوم الرؤية السردية :
35	2/ أنواع الرؤية السردية :
35	1-2. الراوي < الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف)
36	2-2. الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية (الرؤية مع) :
37	3-2. الراوي > الشخصية (الرؤية من الخارج):
38	III / الزمان وتقنياته السردية :
38	1/ الزمن في اللغة :
39	2/ الزمن في الاصطلاح :

الصفحة	المحتوى
41	3/ الزمن عند الفلاسفة والعلماء :
41	3-1. الزمن عند أفلاطون :
42	3-2. الزمن عند أرسطو :
42	3-3. الزمن عند العرب القدماء :
42	4/ تقنيات المفارقات السردية : "An achronic Narrative"
43	4-1. الاسترجاع (الاستذكار) "Analepsies"
44	أ- الاسترجاع الخارجي :
44	ب- الاسترجاع الداخلي :
45	4/2. الاستشراف (الاستباق) "Prolepses" :
46	أ- الاستباق الخارجي :
46	ب- الاستباق الداخلي :
47	5/ تقنيات الحركة السردية
48	5-1. تسريع السرد :
48	أ- الخلاصة "Le Sommaire" :
49	ب- الحذف (القطع) "L'ellipse" :
51	5-2. تعطيل السرد :
51	أ- المشهد "Scène" :
51	ب- الوقفة "Pause" :
52	6/ الترتيب :
52	6-1. الترتيب الأول – وهو الذي ينهض على مستوى الوقائع :
53	6-2. الترتيب الثاني: الفني الذي ارتآه الراوي :
53	7/ التواتر :
54	IV/ البنية المكانية وأنواعها :
55	1/ المكان لغة :
56	2/ المكان اصطلاحا :
58	3/ بناء الفضاء الروائي :
58	3-1. المكان المجازي :
59	3-2. المكان الهندسي :
59	3-3. المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي :

الصفحة	المحتوى
59	4 / أنواع الأمكنة:
59	4-1. المكان المفتوح:
60	4-2. المكان المغلق:
63	الفصل الثاني: تجليات المتخيل السردى فى رواية "همس الرمادى".....
64	I / الشخصيات المتخيلة ودلالاتها:
64	1 / الشخصيات الرئيسية:
65	1-1. عيسى الجبى:
66	2-1. الرمسى كثر المصائب:
67	3-1. عكاشة الكواس:
69	4-1. الكاتبة نجاه:
69	2 / الشخصيات الثانوية:
70	1-2. المهندس عبد الحفيظ:
71	2-2. العربى النجار:
71	3-2. الرياضى محمد العسكرى:
73	II / المنظور الروائى وتخيله:
74	1 / الرؤية من الخلف: الراوى < الشخصية:
76	2 / الرؤية مع: الراوى = الشخصية:
79	3 / الرؤية من الخارج: الراوى > الشخصية:
81	III / البنية الزمانية المتخيلة ودلالاتها:
81	1 / مستويات الزمن السردى:
81	1-1. مستوى الترتيب الزمنى:
83	2-1. الاسترجاع (الاستذكار):
83	أ- الاسترجاع الخارجى (Analépseseexterne):
85	ب- الاسترجاع الداخلى (Analépsesenterne):
86	3-1. الاستباق (الاستشراف):
87	أ- الاستباق الخارجى:
88	ب- الاستباق الداخلى:
90	2 / تقنيات الحركة السردية:
90	1-2. تسريع السرد:

الصفحة	المحتوى
90	أ- الخلاصة: (المجمل أو الإيجاز).....
92	ب- الحذف (القطع):.....
94	2-2. تعطيل السرد:.....
94	أ- المشهد (الحوار):.....
96	ب- الوقفة :.....
97	3-2. التواتر:.....
100	IV / الفضاء المكاني ومرجعته:.....
100	1 / الأمكنة المفتوحة:.....
100	1-1. الشوارع والأحياء.....
102	2-1. السوق.....
103	3-1. الحديقة.....
104	4-1. المقهى.....
105	5-1. المقبرة.....
106	6-1. الغابات و السهول.....
107	7-1. الشواطئ.....
108	2 / الأمكنة المغلقة :.....
108	1-2. المستشفى.....
109	2-2. المساجد.....
110	3-2. السجن.....
111	4-2. المكتبة.....
113	خاتمة.....
116	قائمة المصادر والمراجع.....
125	فهرس الموضوعات.....

الملخص:

بدأت الدراسة للمتخيل حديثاً، وهي تقوم على مستويات أربعة، نذكرها كالتالي:

1 – مستوى الشخصيات: وهي تلك الشخصيات التي وظفها الكاتب في روايته بما فيها من شخصيات رئيسية وثنائية.

2 – مستوى الرؤية: ويتمثل في الطريقة التي يعتمدها الروائي في سرده للتفاصيل و الأحداث، وينقسم إلى ثلاثة أشكال ألا وهي:

- الرؤية من الخلف: الراوي < الشخصية.

- الرؤية مع: الراوي = الشخصية:

- الراوي من الخلف: الراوي > الشخصية.

3 – مستوى الزمن: ويقصد به إسترجاع لأحداث سابقة، أو استباق لأحداث لاحقة، وذلك من خلال تقنيات الحركة السردية المتمثلة في الاسترجاع و الاستباق.

4 – مستوى المكان: وهو ذلك الفضاء الجغرافي الذي يوظفه الكاتب في عمله من حيث الاتساع (مكان مفتوح) والضيق (مكان مغلق).

Résumé:

L'étude a débuté récemment imaginé, et est basé sur quatre niveaux, de leur rappeler ce qui suit:

1-personnages de niveau: les personnages sont ceux qui sont employés par l'auteur dans son roman, y compris les figures majeures et mineures.

2-visibilité: Le de la manière adoptée par le romancier dans son récit des événements et des détails, et est divisé en trois formes, à savoir:

-Vision de derrière: le narrateur > caractère.

-Vision avec: le narrateur = personnelle:

-De derrière le narrateur: le narrateur < caractère.

3- Niveau Temps : Cela signifie que la récupération des événements passés ou à anticiper les événements ultérieurs , et à travers le mouvement narratif de techniques de préemption et de récupération .

4-le niveau de la place: un espace géographique dans lequel l'auteur employé par lui dans son travail en termes d'élargissement (lieu ouvert) et étroit (espace clos).