جامعة عبد الرّحمن ميرة بجاية

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

عنوان المذكّرة

الإخبار السّردي في رواية "في رواية أخرى" للرّوائي "محمّد علاوة حاجي" –مقاربة بنيويّة–

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر (2) في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتان:

تلاوانو زاهية

ميلان كاهينة

إشراف الأستاذ:

واتيكي كاميلة

السنة الجامعية: 2016/2015

بسم اللّه الرّحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم.

قال اللّه تعالى:

«وَقُلِ اعْمَلُوْا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَلِمِ الغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُّونَ.»

سورة التّوبة: آية (104- 105)

إهداء

إلى منبع العطف والحنان، إلى ثغرة الرّاحة والاسترخاء، إلى التّي لم تبخل عنّي بالدّعاء ولم تملّ النّصح والإرشاد، إلى التّي جعل اللّه الجنّة تحت أقدامها وأبرز قيمتها في صورة النّساء، إلى من أسميتها نور حيّاتي لها أهدي ثمرة نجاحي.

إلى الذّي ساندني وقابلني بالابتسامة طيلة مشواري الدّراسي، إلى الذّي لم يسأم تلبيّة حاجياتي إلى ذراعي الأيمن في كلّ تكاليف دراستي ومواجهة الصّعاب.

ما أعظم اجر العالم إن تعلّم وعلّم، إلى التّي أنارت دربي، ووجّهت أفكاري وصحّحت أخطائي، إلى التّي اهتمّت بنفسّيتي وصهرت على رفع معنوياتي لكم منّي آلاف التّقدير والاحترام، إليكم أستاذتي أهدي بذرة مجهوداتي.

إلى كنف العائلة وحرارة الإحساس، إلى مثلي الأعلى، إلى عشّي المساندة والتّشجيع، إلى من تسهّل عليّا العمل وتذّلل لي الصّعوبات، إليكما أختاي أهدي مذكّرة تخرّجي، وإلى زوجيكما.و إلى خالاتي،وابن خالتي مسعود.

إلى الذّين ساندوني بالدّعاء، وأوصوني بذكر اللّه، وخفّفوا عنّي عبئ العناء، وأوصوني بالصّبر والصّلاة، إلى إخواني وزوجاتهم.

الصّغار هيبة إلى اللّه عزّ وجلّ وعليه فأثرهم بالغ الأهمّية، إذ نجد: "صالح" و"نعيمة"، "أسماء" "لينا"، "إيمان"، "ميرة"، "زينة"، "مراد".

وإلى زميلتي الأستاذة "كنزة" التّي لم تقصّر في مساعداتها ومساندتها لي طيلة بحثي، ولها أهدي شكري دون أن أنسى رفيقاتي من المستوى الابتدائي إلى مستوى الجامعي.

زاهية

إهداء

إلى أول شخص كان السبب وراء نجاحي، إلى روح أمي الحبيبة و العزيزة على قلبي، راجية من المولى أن يتغمدها بنوره و رحمته ،و يسكنها فسيح جنانه .

إلى أبي الذي طالما دعمني. إلى اخوتي حكيم و عمر وزوجته نبيلة و ابنهما أمين حفظه الله.

إلى عمي كمال و زوجته و بناته و ابنه.

إلى صديقاتي بدون استثناء.

كمينة

مقدمة :

تعتبر الرواية من أهم و ابرز الفنون النثرية في الساحة الأدبية ، وذلك لاتصالها بالواقع المعيش و يرصد الأدباء من خلالها جميع قضايا المجتمع السياسية و الاجتماعية و الثقافية منها، فهي تمثل كذلك المرآة العاكسة لكل تطلعاتها و أماله. و نجد هذا الشكل السردي قد احتل المقام الاول في مجال الدراسات الأدبية، نظرا للعناية التي اولاها الدارسون لهذا الجنس الأدبي، و ذلك من خلال تطبيق العديد من المناهج النقدية كالبنيوية و السيميائية و غيرهما.

لقد شهدت الرواية العربية تطورا لا مثيل له على جميع الأصعدة سواء من حيث المواضيع المتناولة أو الأساليب المتميزة التي استعملها الروائيون العرب. و بهذا قد فتحت أبواب التجربة الإبداعية لهؤلاء الأدباء خاصة الفئة الشابة التي خاضت مجال الكتاب الأدبية.

و الرواية الجزائرية الحديثة كغيرها من الروايات العربية ، قد شهدت تطورات عدة خاصة من حيث المضامين ، اذ نجدها تواكب روح العصر و ترصد لنا حياة الفرد الجزائري فنلمح الكثير من المبدعين الجزائريين قد تفننوا في نقل واقع مجتمعهم و ذالك باستعمال تقنيات سردية حديثة و أساليب متنوعة.

و من بين أولئك الكتاب الذين برزوا في الساحة الأدبية،نجد الروائي الشاب" محمد علاوة حاجي" الذي ألف روايتها الأولى المعنونة في رواية أخرى" إن هذا المبدع قد كسر كل ماهو مألوف وكلاسيكي بداية من العنوان الذي يثير العديد من التساؤلات التي تشد القارئ و تثير فضوله للاطلاع على مضمون النص.

ومن الأسباب التي دفعتنا لدراسة رواية" محمد علاوة حاجي" قلة الدراسات التي أنحزت حول الرواية كونها حديثة النشأة، وكذلك العنوان الذي أثار فضولنا لمعرفة فحوى النص. فاخترنا دراسة هذه الرواية و تطبيق آليات المنهج البنيوي عليها و ركزنا خاصة على الاخبار السردي، الذي من خلاله تعرفنا على الكيفية التي قدم بها الروائي مادته الحكاية ، لأن عنوان بحثنا موسوم

"**بالاخبار السردي في رواية**" **في رواية أخرى** " **لمحمد علاوة حاجي**". فحاولنا الكشف عن المكونات التي تشكل منها هذا النص الروائي.

وقد قسمنا بحثنا إلى مدخل و فصلين،وهدا الاخير ينقسم بدوره الى مباحث .

الفصل الأول خاص بالجانب النظري المعنوي البنية السردية، وتتفرع منه أربعة مباحث، فالمبحث الأول عنوناه ماهية السرد الذي يضم التعريف اللغوي و الاصطلاحي ، وهذا الأخير نجد فيه السرد و السردية و البنية اصطلاحا.

والمبحث الثاني سميناه مكونات الخطاب السردي الذي أدرجنا فيه السارد وأشكال السرد، مكونات المروي (القصة)الذي يتفرع منه الشخصية مفهومها لغويا و اصطلاحيا، أنماط الشخصيات و الشخصيات عند فيليب هامون المكان تعريفه لغة و اصطلاحا و كذا التشكيلات المكانية، الزمن مفهومه لغة، اصطلاحا، المفارقات الزمنية ، النسق الزمني والتواترات الزمنية، الحدث مفهومه و أنواعه. و يندرج ضمن هذا المبحث أيضا المروي له.

أما بالنسبة للمبحث الثالث فعنون بنية المروي الذي قسمناه الى ثلاثة عناصر، ويتمثل العنصر الأول في الصيغة السردية التي تضم الخطابات السردية (الخطاب المسرود المباشر والذاتي،الخطاب المنقول بنوعيه المباشر و غير المباشر ، و أخيرا الخطاب المعروض المباشر و الذاتي)، و لكن قبل عرض هذه الخطابات قمنا بتعريف الصيغة السردية استنادا إلى تعريفي " تود وروف" و"جيرارجينت".

ويتمثل العنصر الثاني في الرؤية السردية، حيث قدمنا مفهوم الرؤية عند "جنيت" و "تودوروق"، أما العنصر الثالث فيتجلى في الزمن السردي.

والمبحث الرابع أبرزنا فيه العتبات النصية التي ركزنا في دراستها على العناوين الداخلية فقدمنا مفهوم هذه العناوين ووظائفها .

وعنون الفصل التطبيقي " الاخبار السردي"، درسنا في هذا الفصل أشكال السرد (السرد بضمير المتكلم ،السرد بضمير المخاطب و السرد بضمير الغائب) و كذا درجن ا هذه العناصر في مبحث سميناه مكونات الخطاب السردي ، كما حللنا مقولةالصيغة السردية و ذلك باستخراج أنواع الخطابات التي تشمل عليها الرواية، و أيضا درسنا الرؤية السردية بصيغها الثلاثة (الرؤية من الخلف،الرؤية مع و الرؤية من الخارج) و عنوننا هذا المبحث ببنية المروي . أما في نهاية تطبيقنا قمنا بدراسة العتبان النصية كما أسفلنا الذكر ركزنا على العناوين الداخلية.

وذيل المبحث بخاتمه ضمت النتائج التي توصلت إليها الدراسة. و اعتمدنا كما ذكرنا سابقا على المنهج البنيوي باعتباره مساعدا على تحديد البنيات، وأثناء انجازنا للبحث، اعتمدنا على جملة من المراجع التي تقدم موضوع بحثنا و نذكر منها : في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض و أبحاث في الرواية العربية لمفقودة صالح، و البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر لعمر مهيبل و نظرية البنائية في النقد الأدبي ، في الأدب الجزائري لعمر بن قيفة، و هذه المراجع التي ذكرناها تخدم المدخل ، أما بالنسبة للمراجع التي اعتمدناها في المتن ، فتتمثل في : خطاب الحكاية لجيرارجيت، بنية الشكل الروائي لحسن بجرواي ،تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية لإبراهيم عباس بنية النص السردي لحميد الحمداني ، قاموس السر ديات لجيرالد برنس ، تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطن ،بناء الرواية لقاسم سيزا،و عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص لعبد الحق بلعابد ، وكانت هذه القائمة أبرز المراجع التي اعتمدنا عليها في بحثنا.لا يخلو البحث العلمي من الصعوبات التي تعترض طريقه ، ومن بين العراقيل التي واجهتنا الخلط الكبير الذي لامسناه على مستوى المفاهيم اذ تختلف ترجماتها من باحث لاخر، لذا صعب علينا فرزها و فهمها بشكل دقيق. كما استعصى علينا فهم مضمون الرواية ،لأنها تعالج العديد من المواضيع الاجتماعية ، و استعمال الروائي" محمد علاوة حجي "تقنيات سردية حديثة منها كسر الخطية الزمنية و توظيف الصيغ السردية المختلفة ،كما نجده يلبس شخصياته عدة أدوار.

ولا يفوتني في الختام أن اعترف لمن لهم الفضل في انجاز هذا البحث فأتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة الفاضلة واتيكي كميلة التي أمدتنا بتوجيهاتها السديدة.

1- النشأة البنيوية:

تعتبر البنيوية من أهم النظريات الحديثة التي ألهمت عقول العديد من الأدباء و النقاد، و ذلك لما تركته من أثر بليغ في علم الأدب و العلوم الإنسانية و علم اللغة، و هذه النظرية لم تأت من عدم بل تأسست على أرضية متينة و التي مهدت لها مدرسة جنيف بريادة العالم اللغوي السويسري الشهير" **فردنان دي سوسور"** الذي يمثل أب اللسانيات الحديثة و تتجلى ريادته في **"المحاضرات التي ألقاها في جنيف والتي قام طلبته بجمعها و ضمها في كتاب سمي (cours de linguistique générale)، فوضع سوسور الكثير من المفاهيم و الأفكار منها فكرة النظام و النسق و ثنائيات اللغة و الكلام و الدال و المدلول و الآنية و الزمنية التي شكلت الجوهر البنيوي"[1]. فردنان دي سوسور** هو الأول الذي وضع حجر أساس المدرسة البنيوية لتقديمه حفنة من المفاهيم و الأفكار التي أعتبرت من أهم مبادئ البنيوية، و تعتبر مدرسة جنيف الرافد الأول للنظرية البنيوية ،ثمَّ بعد ذلك ظهرت مدرسة أخرى قد حضنت هذه النظرية و استكملت مسيرة سوسير، و هذه المدرسة تتمثل في الشكلانية الروسية التي من خلالها تغيَّرت النظرة نحو الأدب **"حيث نادى مؤسسيها إلى ضرورة ميلاد علم جديد للأدب هو البويطيقا كمقابل لبويطيقا أرسطو، و موضوع هذا العلم الأدبي ليس الأدب بل الأدبية."[2]**، فعندما كان الأدب وسيلة يخدم العلوم الاجتماعية و الإنسانية و النفسية في ظل الدراسات النقدية القديمة أصبح في القرن التاسع عشر علم مستقل بذاته، و ذلك بظهور الشكلانية الروسية.

---

[1]: يوسف وغليسي: النقد الجديد المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، د.ط، الجزائر، 2002، ص:117.

[2]: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط4 ، الدار البيضاء- المغرب،2005 ، ص13.

و هذه الأخيرة نشأت من جهود تجمعين و هما: **"حلقة موسكو اللسانية (1915-1920) التي تهتم بالشعرية و اللسانيات و من مؤسسيها رومان جاكسون و بوغاتريف و بيرك وبروب وتوماشيفسكي وباختين وانضمت إليها جماعة الأبوياز وتهتم بدراسة اللغة الشعرية ومن أعضائها تشكلوفسكي وايخنباوم وجاكوبنسكي."**[1].

ارتكز اهتمام هؤلاء الباحثين على دراسة اللغة الشعرية و البحث في نظرية الأدب، و نجد اختلاف في مفهوم الشعرية و الدراسات التي أقامها كل واحد من هؤلاء الدارسين **"فيتمثل العمل الأدبي عند اخنباوم، كما جاء في دراسته لمعطف غوغول ليس إلا تأليفا و لعبا، و اهتم تشكلوفسكي و تيتانوف بالتطور الأدبي في حين اهتم بروب بالقوانين التي تتحكم في بنية الخرافة الشعبية."**[2].

وعليه تعد الشكلانية الروسية القاعدة الأساس التي انبثقت منها المدرسة الشعرية البنيوية التي سعت في تطويرها حلقة لغوية جديدة تتجلى في أكاديميو دائرة براغ اللغوية الذين بلوروا هذه الشعرية البنيوية **" حتى صارت نسقا أوليا للبنيوية الأدبية في القرن العشرين ومن مؤسسيها (فيليم ماتزيوس) سنة 1926م، ومن أعضائها التشيكوسلوفاكيين (هافرانيك، تروكا، فاشيك، موكاروفسكي) فضلا عن رونيه ويليك و جاكسون و تروبتسكوي من روسيا."**[3]، و بالتالي فباحثي حلقة براغ اللغوية حاولوا تطوير أبحاث و جهود علماء حلقتي موسكو اللسانية و الأبوياز.

---

[1]: يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر و التوزيع، ط3، المحمدية–الجزائر، 1431 هـ– 2010 م ، ص:66.

[2]: عثماني الميلود: شعرية تودوروف، دار العيون، ط 1 ، الدار البيضاء ، 1990 ، ص:12.

[3]: مجموعة من الكتاب: البنيوية و التفكيك (مداخل نقدية)، تر: حسام نايل، أزمنة للنشر و التوزيع، ط العربية1، بيروت،2007،ص:13.

وكانت حلقة براغ باعثا على نشوء حلقات لغوية أخرى **" قدمت ميراثا بنيويا معتبرا مثل : حلقة كوبنهاغن (يا مسليف وبروندال...) سنة 1931، و حلقة نيويورك (سابير، بلومفيد،تشومسكي،....) سنة 1934"**[1]، تعدٌ جلً هذه الحلقات اللغوية ميراثا للشكلانية الروسية، و هذه الأخيرة لم تنته بل نجدها قد تناسلت في فضاءات أخرى**" في ألمانيا التي نشطت فيها المدرسة المورفولوجية (1925–1955)، و في انجلترا و أمريكا حيث نشأ فيها تيار النقد الجديد، و أخيرا في فرنسا التي ظهر فيها التحليل البنيوي (1960)."** [2] ضف إلى ذلك فالنظرية البنيوية اجتاحت العديد من مراكز الدراسة حيث نلاحظ أن موجتها قد انتقلت إلى فرنسا **"بدأت في الأربعينيات مع تكييف (ليفي شتراوس) أعمال (جاكسون) بحيث تتوافق مع الأنتروبولوجيا، و ربما مع تكييف (لا كان) بعض المصطلحات السويسرية في الخمسينيات بحيث تتطابق مع طبيعته الخاصة من التحليل النفسي."**[3]، وعليه فالباحثين الفرنسيين لم ينطلقوا من العدم بل استلهموا من أبحاث سابقيهم كجاكسون و سوسور، فكلٌ واحد استقى العناصر التي تتوافق مع مجال دراسته و مركز اهتمامه.

و قد بلغت البنيوية في فرنسا ذروتها في أوائل الستينات مع **"جماعة (tel quel) و التي أسسها الناقد الروائي فيليب سولرس في 1960، و كان من أبرز فرسانها (رولان بارث، ميشال فوكو، جاك دريدا، جوليا كريستيفا...)، الذين دعوا إلى نظرية جديدة في الكتابة، هي ليست انعكاسا للواقع و لكنها انتاج له."**[4]، تأسست هذه الجماعة بعد أن تطورت البنيوية و بلغت أبحاثها درجة كبيرة من النضج و دعوا إلى وضع نظام جديد للكتابة، فبعد أن كانت نقلا للواقع بحذافيره غيروا المفهوم.

---

[1]: يوسف وغليسي : النقد الجزائري المعاصر من الانسونية إلى الألسنية، ص: 118.

[2]: عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ص: 13.

[3]: عمر كوش: الاتجاهات النقدية الحديثة، دار كنعان للدراسات و النشر و الخدمات الإعلامية، ط1 ، دمشق 2000/2003 ، ص20

[4]: يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الالسنية ص: 119.

2- مبادئ البنيوية:

تفرّعت البنيوية من المدرسة الشكلانية الروسية، فحملت بعض مبادئها حيث أحدثت قطيعة بكل ما هو خارج نصي من فلسفة و حياة المؤلف و كذا التاريخ و المجتمع و غيرها من السياقات الخارجية، و اكتفت بدراسة النص كبنية مغلقة **"فالبنيويين ينطلقون من ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص لأنَّ له وجود ومنطق و نظام خاص به، و بنية مستقلة، فهو عبارة عن مجموعة من العلاقات الدقيقة."**[1] ، إنَّ أساس البنيوية هو تحليل المكونات الداخلية للنص بكل دقائقها و تفاصيلها الصغيرة، و ذلك بتفكيك الوحدات التي يحويها النص، و هذا الأخير يتكون من بنيتين أساسيتين و هما البنية السطحية و العميقة التي هي **" عبارة عن شبكة من العلاقات المعقدة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا، و هذه البنية العميقة يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي المنظم"**[2] ، باعتبار أن النص يتكون من بنيتين سطحية و عميقة، و هذه الأخيرة الهدف الذي يسعى البنيويين إلى فك شفراتها و تحليل مكوناتها تحليلا دقيقا و منظما " **فالبنيوية تنظر إلى النص على أنَّه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية أشمل يعالجها معالجة شمولية تحوِّل النص إلى جملة طويلة، ثم تجزئها إلى وحدات دالة كبرى فصغرى، و تتقصى مدلولاتها.**"[3] ، إنَّ هذه المقولة نفت النظريات السابقة التي تحلل النصوص بالاستعانة بالعوامل الخارجية ،بما في ذلك المؤلف، و أصبحت تركز على النص كبنية مغلقة بمنأى عن الظروف الخارجية، بالإضافة إلى هذا نجد مبدأ آخر سارع رواد البنيوية لإعلانه يتمثل في **"انفكاك النص عن صاحبه و التأكيد على انقطاع صلة الرحم بين الأدب و واضعه و هذا ما أطلق عليه بموت**

[1]: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط 3 ، بيروت، 1405 هـ- 1975 م، ص314.

[2]: المرجع نفسه ص: 314.

[3]: يوسف وغليسي: النقد الجديد المعاصر من الانسونية إلى الألسنية، ص: 119.

المؤلف"[1]. من بين المقولات التي أشتهرت بها البنيوية موت المؤلف، و التي تبناها رولان بارث حيث استقاها من فكرة موت الإله عند نيتشه.

و على العموم، **"فإن البنيوية منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة، تتعامل مع النص كبنية لغوية متعالقة ووجودا كليًا قائما بذاته، مستقلا عن غيره."**[2]، هذه المقولة تجسد أهم مبادئ البنيوية و هو التحليل المحايث، أي أن الناقد يعالج النصوص بعيدا عن الدوافع النفسية أو الاجتماعية أو السياسية التي كانت السبب وراء إنتاج ذلك النص.

بل يكتفي بدراسة العناصر المشكِّلة للنَّص في تفكيك الشخصيات و الأحداث و الأماكن و الزمن.

3- أبرز أعلام المدرسة البنيوية:

تضمُّ المدرسة البنيوية الكثير من الأعلام الذين ساهموا في نشأتها و تطويرها حتى بلغت ذروتها بوصولها إلى آخر محطة في مسيرتها و ذلك عند المدرسة الفرنسية. و كلٌّ واحد من هؤلاء الباحثين قد ترك بصمته الخاصة في هذه النظرية الحديثة .

ونشرع في الحديث عن المؤسس الأول للحركة البنيوية و هو العالم اللغوي السويسري الكبير **"فردنان دي سوسور"** و ذلك من خلال كتابه" إلهام" **""دروس في الألسنية العامة الذي صدر سنة 1916م و الذي ضمنَّه دراسة علمية بنيوية مستفيضة فصل فيها بين اللغة و الكلام، بحيث تصبح اللغة بحسبه نسقا من العلامات منظما و تتكوَّن هذه العلامة من صورة صوتية (الدال) و تصور ذهني (المدلول)."**[3] تعتبر أعمال ديسوسور اللبنَة الأساس

[1]: شكري الماضي: في نظرية الأدب ، دار الحداثة، ط1، بيروت، 1986 م ، ص 182.

[2]: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 71.

[3]: زكريا إبراهيم : مشكلات فلسفية (مشكلة البنية)، مكتبة مصر، د.ط ، مصر، د.ت، ص43

لبروز المدارس النقدية الحديثة بما فيها المدرسة الشكلانية الروسية التي أسهم علمائها في تطوير الدراسات اللغوية.

ومن بين مؤسسيها **" جاكسون الذي اهتمَّ بشعرية الأدب، و تروبتسكوى، و كارشينسكي، و كذلك إسهام الفرنسي إميل بينفيست و الأمريكي بلوميفلد، إضافة إلى علماء آخرين مشهورين مثل تشومسكي و هلمسالف، فهؤلاء و غيرهم قد أضافوا مفاهيم و عناصر كثيرة في مجال البنيوية من بينها التحليل التزامني البنيوي للظواهر المهمة"**[1]. نلاحظ أنَّ العديد من الباحثين اهتموا ببلورة النظرية البنيوية حيث نجد أنَ هذه المدرسة قد أفرزت الكثير من العلماء في مناطق مختلفة ومن أبرز روادها الفرنسيين نجد : **" شيخ البنيويين "كلود ليفي شتراوس" في علم الأنتروبولوجيا، و "ميشال فوكو" و "جاك ديريد" في مجال الفلسفة، و "جريماس" و "بينفيست""في علم اللغة، و "رولان بارث" في حقل الدراسات الأدبية و النقدية، أمَا "لا كان" فنجده في التحليل النفسي.**"[2] ، إلى جانب هؤلاء المفكرين البنيويين نجد أيضا **"تودورف" الذي صبَ جلَ اهتمامه بأدبية الأدب، و"جيرارجنيت" الذي ركز على النقد الأدبي "و جوليا كريستيفا" التي اهتمت بالنص."**[3]

و نستخلص أن الحركة البنيوية شملت عدة حقول تخصصية و معرفية و اتسعت في جميع المجالات الأدبية و حتى الإنسانية حيث كثرت ميادين اشتغالها، فنجدها في علم النفس و في علم الاجتماع و التاريخ و علم اللغة و الأدب و الفلسفة.

4- مفهوم الرواية عند الغرب:

[1]: عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط ، بن عكنون- الجزائر، 06-2010 ، ص: 26.

[2]: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي،ص: 142.

[3]: يوسف حامد جابر: النص الأدبي بين البنيوية و اللسانيات، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، نيسان 1995، ع 288 ، ص:07.

لقد عرفت الساحة الغربية العديد من الفنون النثرية منها: القصة، الأسطورة– الملحمة و الرواية و نجد هذه الأخيرة **"تتخذ لنفسها ألف وجه و تتشكَل أمام القارئ تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا"**[1].

و بالتالي من الفلاسفة الذين حاولوا تسليط الضوء على هذا الشكل الأدبي **"فريديرك هيقل"** حيث ركزً في بحثه **" على الخصائص النوعية للشكل الروائي في علاقته بالشكل الملحمي البائد و بالمجتمع البرجوازي الحديث... و لذلك نراه يعود الى التاريخ عند ما يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي"**[2]، لقد حاول **"هيقل"** رصد العلاقة القائمة بين الرواية و الملحمة و المجتمع البرجوازي، إذ يعتبر هذا الأخير السبب الرئيس لظهور الرواية باعتبارها فنًا يعبر عن العلاقات الإنسانية **" ويرى ميخائيل باختين أنً تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد بسبب تطورها الدائم"**[3].

و بطبيعة الحال فباعتبار الأدب ظاهرة حيوية تواكب روح العصر بكل تطوراته و تغيرًاته، فإن الرواية كما يرى **"باختين"** هي بدورها تتطوًر عبر العصور لذا يصعب وضع مفهوما محددا لها.

نجد جورج لوكاتش **"يشاطر أستاذه هيقل في نظرته نحو العلاقة التي تربط الملحمة و الرواية و تمثل هذه الأخيرة القطيعة بين الذات و الموضوع وبين الأنا و العالم و تبرز هذه القطيعة خاصة في الطابع الإشكالي للبطل و في الطابع المنحط للبحث عن القيم الأصيلة و هذا ما جعل الرواية شكلا دياليكتيكيا للملحمة."**[4]

---

[1]: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998، ص11

[2]: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت–لبنان، 2009، ص05

[3]: صالح مفقوده: نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس و التأصيل، مخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائر،ط1،عين أمليلة–الجزائر، 2008 ،ص 07.

[4]: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 06.

لقد حاول " **لوكاتش**" أن يرسم معالم الرواية مقارنة بالملحمة باعتبارها هي الأصل، أمّا الرواية فتعتبر الفرع و كأنها تمثل الشباب أمّا الملحمة فهي الطفولة، لأنّ الملحمة هي الأسبق من الرواية. **" أمّا لوسيان غولدمان فيعيد النظر في كلّ الأشكال التي استقر فيها هذا اللون من الأدب."[1].**

و حاول "**غولدمان**" أن يصيغ مفهوم جديد فيما يتعلق بالأشكال الأدبية التي تجتمع في مزاياها مع الرواية، و تنطلق "مارت **روبير**" في تعريفها للرواية **"من أصول نفسية و وجودية و ذلك انطلاقا من أبحاث فرويد، و الرواية هي تعبير عن جنين طفولي منسي."[2]** ، فالرواية إذن تجسيد لرغبات سابقة لم يتمكن من تحقيقها في الواقع، فينفّس عنها من خلال الكتابات الروائية.

5- مفهوم الرواية عند العرب:

عرفت الرواية كلفظة العديد من المفاهيم اللغوية و منها التعريف الذي جاء في معجم " **لسان العرب" لابن منظور**" إنها مشتقة من الفعل "**روى**" ، **قال "ابن السكيت": يقال رويت القوم أرويهم، إذا استقيت لهم، و يقال من أين ريتكم؟ أي من أين تروون الماء؟ و يقال روى فلانا شعرا، إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه و قال "الجوهري": رويت الحديث و الشعر، فأنا راو في الماء و الشعر و رويته الشعر ترويه أي حملته على روايته."[3].**

و نجد في نفس السياق تعريف "**عبد الملك مرتاض**": **"إنّ الأصل في مادة روى في اللغة العربية هو جريان الماء أو ظهوره تحت أيّ شكل من الأشكال، فنجدهم يطلقون**

[1]: صالح مفقوده: نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، ص:07.

[2]: جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي،ط1، 2011 ، ص 18 نقلا عن مارت روبير: رواية الأصول و أصول الرواية، تر: وجيه أسعد ص:20.

[3]: ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، دار صادر، ط1 ، بيروت، 1997 ، ص: 280.

على المزادة، و على البعير لأنه كان ينقل الماء، كما أطلقوا على الشخص الذي يسقي الماء هو أيضا الرواية و بعد ذلك أطلقت هذه التسمية على ناقل الشعر"[1].

و ما نستشفه من خلال التعريفين السابقين في الذكر هو أن مدلول كلمة "روى" تعني عملية انتقال الماء و جريانه و الارتواء منه.

مثلما تعرف لفظة الرواية لغة معاني متعددة، نجد الشيء نفسه اصطلاحا، بالرغم من صعوبة تعريفها، إلاّ أنّنا سنتوقف عند بعض المفاهيم التي رصدها الدارسون العرب في مجال الأدب و اللغة.

و في أبسط تعريف لها مثلما ورد في معجم المصطلحات الأدبية **"لفتحي إبراهيم"،"الرواية سرد قصصي نثري يصوّر شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث و الأفعال و المشاهد، و الرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية و الوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، و ما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية"[2].**

إذن الرواية هي قصة و تعتبر نوع نثري من فنون التعبير النثرية و تستعين بالسرد و الوصف في تقديم الشخصيات و الأحداث و قد عرفها "**إدوار الخراط**"بقوله: **"الرواية في ضني هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر و الموسيقى، و على اللمحات التشكيلية، الرواية في ضني عملا حرًا، و الحرية هي من التيمات و الموضوعات الأساسية و من الصوًان المحرِّفة اللاّذعة التي تنسل دائما إلى كل ما كتب."[3].**

بمعنى أنَّ الرواية هي الشكل الجامع الذي يمتص أشكالا نثرية أخرى و شعرية أيضا.

---

[1]: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 22.

[2]: فتحي ابراهيم: معجم المصطلحات الادبية، المؤسسة العربية للنشر المتحدين، تونس، 1988، ص 60، نقلا عن : صالح مفقودة: نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس و التأصيل، ص: 60.

[3]: عبد الرحمان إبراهيم: الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1،القاهرة– مصر،2000 ، ص: 69.

6- نشأة الرواية عند الغرب:

عُرفت الرواية الأوروبية منذ القرون الوسطى، و جذورها كانت ضاربة في أعماق المجتمع الأوروبي، و لم تكن أدبا ذا قيمة إذا ما قارنناها بالأجناس الأدبية التي عاصرتها، و هذا لا لسبب إلاّ لأنّها لم تستوف الشروط التي تجعل منها أدبا راقيا يسعى إلى بث الفضيلة و تأصيل القيم الأخلاقية.

إن الرواية **"فن عريق تمتّد جذوره إلى الأدبين الإغريقي و الروماني القديمين، و كانت أغلب الأنماط الأدبية السردية في القديم تكتب شعرا و خير من مثّلها الملحمة كالإلياذة و الأوديسا لهومير"**[1]،

إذن فالرواية شكل أدبي نظمت شعرا لتسهيل حفظها و ترسيخها في الأذهان، فالشعراء القدامى لم يعتمدوا على التدوين بل استعانوا بالارتجال في الإلقاء **" و فيما يتعلق بالأعمال السردية الأوروبية، صنف النقاد رواية "دونكيشوت" "لسرفانتيس" كأوَل رواية ظهرت في القرن الثامن عشر، و وظّف فيها شخصية خيالية و هي الميزة التي طبعت أغلب الأعمال الأوروبية و ساعدت كثيرا في تطوير هذا الفن الأدبي."**[2]

يكمن نجاح الأعمال الأدبية في الخيال الذي يضيفه الكاتب، فإذا جُردت من هذه الميزة، فتصبح مجرد نقل أجوف للواقع خال من روح الإبداع.

بظهور الصراع الطبقي في القرن التاسع عشر **"اتخذت الرواية مسارا آخر سواءا من حيث المواضيع المتناولة أو الشكل، و كانت الرواية بمثابة ملحمة برجوازية و وسيلة**

[1]: عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938)، دار المعارف، ط4 ، د.ت ، ص:193.

[2]: جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص: 11.

لتحقيق العدالة الاجتماعية، فظهرت كوكبة من الروائيين الكبار كبلزاك، زولا، فلوبير وتولتسوي"[1].

هذا يعني أنَّ بداية القرن التاسع عشر كان لها أثر ايجابي في مسار الرواية، في الوقت الذي كانت تركز على الطبقة البرجوازية، و تواكب كلَّ مستجداتها أصبحت تولي اعتبارا للطبقات الاجتماعية الأخرى **"و في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهر الاتجاه الماركسي على يد جورج لوكاتش الذي خدم مساعي الرواية و ناد بالملكية الجماعية لوسائل الإنتاج و ندد بالظلم و الاستبداد و هذا ما ساعد في ظهور الرواية ذات الطابع الاجتماعي."**[2].

مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر انقلبت الموازين و رجحت الكفة لصالح العامل الذي أصبح يملك نفس الحقوق التي يتمتَّع بها المالك حيث كان قبل ذلك ينظر إليه على أنَّه مجرد آلة للإنتاج.

لقد ظهرت الرواية الاجتماعية **"في القرن التاسع عشر كما نجد كذلك الرواية التاريخية التي حمل لواءها العديد من الأدباء الأوروبيين و أشهرهم: بلزاك، فيني، قويتي فرانس، و فيكتور هيجو و حملت الرواية التاريخية على كاهلها رسالة تصوير الواقع الذي عاشته مستعينة بشخصيات تاريخية."**[3]. و نجحت الرواية التاريخية في مواكبة مستجدات العصر و متطلباته، فاستعان كتابها بالرمز الذي أضفى جمالية فنية لتلك الأعمال التي قدمّوها.

---

[1]: جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص: 11.

[2]: إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الاشهار ANEP ، رويبة–الجزائر، 2002 ، ص: 14.

[3]: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 31.

والملاحظ أنً في فترة القرن التاسع عشر خاصة في منتصفها، اتصًفت الرواية بسمة الواقعية، إذ تميزت بدايتها بالرومانسية لإفراطها في الخيال.

و في بداية القرن العشرين عرفت الرواية" **أكبر أزماتها التي أثرت أساسا في مظهرها البيوغرافي، و يميٌز "غولدمان" بين مرحلتين في هذه الأزمة، حيث تكون المرحلة الأولى موسومة بمحاولات تستهدف إعادة تماسك للفرد"**[1].

اتسمت الرواية في هذه الفترة باضطرابات و كذا اختلافات مست شكلها البيوغرافي، و يكمن سبب هذه الأزمة في التشتت الذي يعيشه الفرد.

أمًا المرحلة الثانية **"التي دشنتها أعمال جويس و كافكا، فهي مرحلة الإندثار التدريجي للشخصية الروائية التي فقدت بالتوالي اسمها مختزلا إلى حرفه الأوًل، كما فقدت هويتها و وحدتها،بل و تأكدها من وجودها"**[2].

فالحربان العلميتان الأولى و الثانية جعلتا الفرد يفقد توازنه، ويعيش حالة من اضطراب في التفكير و حيرة في الوضع الذي أل إلية، فيشعر الشخص بفقدان الهوية، و كلٌ هذا قد أثًر في الذات المبدعة، حيث لا تمتلك الأدوات المناسبة للتعبير عن مشاكل المجتمع، بحيث يصعب عليها فهم الحالات الشعورية الزئبقية التي يمٌر بها الفرد.**"و هذا ما تؤكٌده الفلسفة الوجودية على أنً الحياة مشوشة و على الإنسان أن يختار طريقه على مسؤوليته الخاصة و قد أسفرت هذه الحركة على روايات من أشهرها الغثيان(1938) لجون بول سارتر و الغريب (1942) لألبيركامو"**[3].

---

[1]: لوسيان غولدمان و آخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2 ، 1986، ص: 108.

[2]: المرجع نفسه: ص: 109.

[3]: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 64

وبعد الفلسفة الوجودية ظهرت حركة الوعي الجديد في القرن العشرين **"و الرواية في هذه الفترة ثارت على كلٌ ما هو قديم و كان هدفها الرئيس، لأنَ الأعمال القديمة كانت قد اكتفت بوصف الأشياء سطحيا فقط، أما الرواية الحديثة، فاعتبرت أنَ الأدب الحقيقي هو الذي يغوص في كنه الشخصيات و يصف حالتها الشعورية"**[1].

الأدب الحديث صبَ جلَ اهتماماته في الغوص في أعماق الظواهر و خباياها على عكس الأدب القديم الذي اكتفى بما هو خارجي.

7- نشأة الرواية عند العرب:

إنَ الرواية ظاهرة أدبية ليست وليدة الحاضر، و الباحث في أصولها يرى أنَ جذورها ممتدة عبر التاريخ، و الشكل الذي وصلت إليه اليوم ليس محضى صدفة، بل مرَت على أطوار مختلفة، و في كلٌ طور لها سيماتها التي تميٌزها عن سواها.و لقد عرفت الساحة العربية منذ الأزل ثراء ليس له نظير و الجميع يشهد بهذا الزخم المعرفي، سواء في مجال الشعر أو النثر.

و العمل الروائي"ليس سوى إبداع فني تخييلي يمزج فيه صاحبه بين الواقع و الخيال، و هذا التفاعل لا يعني بأنَ الروائي يعمل على تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا"[(2)]، هذا الأمر بديهي، فلو جرٌدت الأعمال الأدبية من طابع الخيال لأصبحت مادة جافة، فعوض أن تجذب القارئ و تثير فيه رغبة المطالعة، فنجدها تنفره عنها لغياب عنصر التشويق فيها.

[1]: سليمة خليل: تيار الوعي –الارهاصات الأولى للرواية الجديدة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة، و الأدب الجزائري ،جامعة محمد خيضر، بسكرة– الجزائر، ع 7 ، ص 186.

[2]: حسين سليمان: مضمرات النص و الخطاب، دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي، منشورات– اتحاد كتاب العرب، دمشق– سوريا، 1999، ص 05

والمتتبع لمسار الرواية العربية يلاحظ، أنَّ نشأة هذا النوع السردي ليس من إبداع العرب، بل هو نقل عن إبداعات الغرب. فالعرب عرفت أشكالا أدبية أخرى مثل: القصص و الرسائل و الحكايات و المقامات كمقامات الهمذاني و الحريري.

و يتمثَّل الإقتباس من الأعمال الغربية في الترجمات التي كانت بمثابة تمهيد لمرحلة التأليف و الكتابة عند الأدباء العرب.**" نجد الدارسون قد اختلفوا في تحديد البداية الفعلية للرواية، فهناك من يرجعها إلى ترجمة رفاعة الطهطاوي لرواية بنيلوب(1867م)، و هناك من يعيدها إلى رواية سليم البستاني في جنان الشام"**[1].

إذن فنشأة الرواية العربية لم تكن بمبادرة ذاتية ، فهذه التجربة الروائية ظهرت بواسطة الترجمة و ذلك من خلال اطلاع الروائيون العرب على انجازات الأدباء الغربيين.

أمَّا في مرحلة الإبداع الذاتي **"نجد رواية زينب لمحمد حسين هيكل (1914م) إلى جانب روايات لكتَّاب آخرين أمثال: محمود تيمور، عيسى عبيد و طاهر لاشين... و تميزت هذه المرحلة بالبحث الحثيث عن الشكل الفني الأمثل لكتابة الرواية."**[(2)].

و بالتالي فالرواية العربية لم تصل إلى مرحلة النضج الفني إلاَّ بعد أن خضعت لمرحلة التجريب، علما أنَّ رواية زينب لمحمد حسين هيكل تمَثِّل البداية الأولى لظهور الرواية العربية، كونها حملت في طياتها أساسيات الإبداع و البناء الروائي، و اتسمَت بالنضج الفني و هذا ما أقَّره الدارسون العرب.

نقلت روايات الاربعينات و الخمسينات **"الإبداع الروائي في الأدب العربي نقلة جديدة، و من أبرز كتَّاب هذه الفترة عبد الحميد جودة السحار و يوسف السباعي إلاَّ أنَّ الروائي المصري نجيب محفوظ يعدٌ سيِّد الميدان بدون منازع."**[(3)] ، فبحلول الستينات نشأت

[1]: حسين هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، ط6، القاهرة، 1994، ص 04

[2]: ابراهيم عبد الرحمان: الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، ص79.

[3]: فاطمة موسى: الأعمال الكاملة في الرواية العربية، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، القاهرة، 1997، ص39

الرواية العربية الجديدة و شرعت ملامحها في الظهور **" أطلق مصطلح الجديدة على إبداع المجموعة من الروائيين، حيث تميّزت إبداعاتهم بتجاوز التقنيات السردية للرواية ذات الطابع الكلاسيكي من حيث التصميم الفني و الأداء الروائي"**[1].

لقد ثار هؤلاء الكتّاب على الرواية القديمة بما فيها الرومانسية و الواقعية، فحاولوا فرض وجهة نظر جديدة فيما يتعلق بالمبادئ المتعارف عليها **"فتضافرت عوامل كثيرة منها ما هو تاريخي و منها ما هو حضاري و الآخر ثقافي ما أدّى إلى تفجير الرواية الجديدة (...) التي تشكل صورة معقدّة و مرآة الفكر الإنساني الذي يعبّر في قلقه عن تمزقه."**[2].

وبما أنّ كلّ حقبة من الزمن لها مميزاتها و خصائصها، و بطبيعة الحال حتّى الأدب هو الآخر ينبغي له أن يتطوّر مراعيًا بذلك أوضاع المجتمع و مقتضياته **"لذا ظهر في هذه الفترة من الكتّاب من يبرع في كتابة الرواية و إعطائها البعد العربي وخير من مثل هذا الاتجاه "نجيب محفوظ" الذي أشتهر بثلاثياته أو روايته "أولاد حارتنا" "**[3].

إلى جانب كتّاب آخرين استطاعوا إرساء معالم الكتابة الروائية الجديدة و بالتالي **"نجيب محفوظ كان أبرز الروائيين العرب، فأعماله الروائية، نموذج يتمثّل فيه هذه المعايير الفنية من حيث البناء و رسم معالم الشخصيات و تأطير الزمان و المكان"**[4]. تعدّ محاولات نجيب محفوظ هي الأولى من نوعها التي أرست معالم الكتابة الفنية لأنّه وظّف شروطها.

8- نشأة الرواية الجزائرية:

[1]: عبد الحكيم محمد شعبان: الرواية العربية الجديدة، – دراسات في أليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر و التوزيع، ط1 ، عمان– الأردن، 2013، ص17.

[2]: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 51.

[3]: عبد الحكيم محمد شعبان: الرواية العربية الجديدة، ص: 18.

[4]: شريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديثة، الاردن، 2009، ص01.

لقد جاءت الرواية الجزائرية نتيجة الاحتكاك و التَّأثر بالأدب الأوروبي، وهذا لا ينفي أنَّها لم تستمد شيئا من الأدب العربي، بل كان له عظيم الأثر في تحديد إرهاصاتها الأولى.

ظهرت الرواية بالعربية **"متأخرة في الجزائر، بينما تطوَّرت الأجناس الأدبية الأخرى الحديثة، ولاسيما المقالة و القصة القصيرة و المسرحية، أمَّا الرواية فاتسعت كتابتها باللغة الفرنسية."**[1].

نجد الكثير من الأدباء الجزائريين قد خاضوا تجربة الكتابة باللغة الفرنسية، و من أبرزهم: مالك حداد، كاتب ياسين، آسيا جبَّار، و تقُّر الدراسات أنَّ أوَّل رواية جزائرية كُتبت باللغة الفرنسية تعود **" إلى سنة 1920 بعنوان " أحمد بن مصطفى القومي" لصاحبها القايد بن شريف ثمَّ تلتها العديد من المحاولات."**[2].

فالكتابة باللُّغة الفرنسية كانت وليدة ثقافة المستعمر التي أثَّرت في مسار أدبنا الجزائري، وبطبيعة الحال هذا ما أدى إلى ندرة الروايات المكتوبة باللغة العربية **"والنموذج الذي يمكن اعتباره الانطلاقة الأولى لترسيخ معالم هذا الشكل الأدبي في الجزائر هي رواية "ريح الجنوب" للكاتب "عبد الحميد بن هدوقة" هي السبَّاقة في مجال الكتابة الروائية الجزائرية"**[3].إلا أنَّ هناك من يعارض هذا الرأي و يقر بوجود **"محاولات قصصية مطولة لا يمكن التغاضي عنها متخذة عدَّة أشكال كالحكايات والرحلات أو القصص تنحو نحوا روائيا طولا وفنا."**[4].

---

[1]: عبد الله أبو هيف: الإبداع السردي الجزائري، دراسة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007 ، ص:05.

[2]: أحمد منور:الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته و تطوره و قضاياه، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013، ص:74.

[3]: ينظر:عمر بن قينه:في الادب الجزائري الحديث، ص: 196.

[4]: المرجع نفسه: ص: 196.

وتدعيما لهذا الرأي هناك محاولة في هذا النوع من الكتابة وهي **"حكاية العشاق في الحب و الاشتياق المؤلفَة سنة 1849 م، "للسيد محمد بن إبراهيم."**[1].

كونها حملت في ثناياها بعض بذور الكتابة الروائية و معالمها و باعتبار السنة التي كتب فيها النص الروائي، فيعدُّ الانطلاقة الأولى في مسار الرواية الجزائرية **" ظلَّت الروايات المكتوبة باللغة العربية في حالة ندرة و جمود حتَّى نهاية الستينات، فقد نشر "أحمد رضا حوحو"روايته "غادة أم القرى" عام 1947 م"، و ألَّف عبد المجيد الشافعي روايته الطالب المنكوب."**[2].

وبالرغم من كثرة المحاولات الروائية و تعددها، و التي استطاعت أن تستوفي شروط الرواية غير أنَّ " **النشأة الجادة لرواية فنية ناضجة ارتبطت برواية " ريح الجنوب" " لعبد الحميد بن هدوقة" سنة 1971م، ثمَّ تلتها رواية " اللاز" لطاهر والطار سنة 1974م."**[3].

وعليه لا يمكننا الاستهانة بأيَّة محاولة من المحاولات السابقة، و لا نستطيع تحديد البداية الحقيقية للرواية الجزائرية، فكلٌّ محاولة لها بصمتها الخاصة في وضع أسس الكتابة الروائية الخالصة **"و في فترة الثمانينات حاول الروائيون في أعمالهم أن يعكسوا الواقع المعاش، لكنَّهم لم يوفقوا في فهم التحولات الجذرية التي مسَّت المجتمع بعد الاستقلال، و هذا بسبب نقص الوعي النظري للممارسة الروائية"**[4]، ولكنَّ هذا لم يمنع من ظهور بعض النماذج التي حاولت نوعا ما، أن تعبِّر عن مقتضيات تلك المرحلة منها **"رواية واسيني الأعرج "وقع الأحذية الخشنة "1981 م" بالإضافة إلى رواية "لحبيب السايح" بعنوان "زمن التمرد" في 1985م، كما كتب "مرزاق بقطاش" روايته "عزوز الكبران"**[5].

---

[1]: احمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، مطبعة اتحاد كتاب العرب،ط1، دمشق–سوريا،1997، ص: 25.

[2]: عبد الله ابو هيف: الإبداع السردي، ص05

[3]: عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ص: 05.

[4]: بن جمعة بوشوشة: التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، ط1، تونس، 2005، ص 09.

[5]–بن جمعة بوشوشة: التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 09.

أمّا الرواية في فترة التسعينات، فكانت مختلفة عن سابقتها **" حيث رصدت العشرية السوداء بحذافيرها، كما سجّلت انطباعات الروائيين تجاه ما يقع في الجزائر، فأفرزت هذه الأزمة عدّة أعمال أدبية منها " المواسم و الجنائز" لبشير مفتي سنة 1988م ، و"تيميمون" لرشيد بوجدرة في 1994م"**[1].

صوّرت هذه الروايات مظاهر العنف والاضطهاد، التي عاشتها جميع شرائح المجتمع الجزائري، و نستنتج أنّ الساحة الأدبية الجزائرية أثّرت فيها الكثير من المعطيات المختلفة سياسيا، اقتصاديا، اجتماعيا ممّا أدّى إلى القول بأنّ الأدب يخدم متطلبات المرحلة التي يمثّلها.

ورغم انتهاء فترة العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر، و عانت كثيرا من ويلاتها إلاّ أنّ الأزمات لا تفارق هذا الوطن، فمازالت حتى اليوم تعيش مرحلة من الانحطاط و التخلف في جميع مستويات الحياة، و لهذا نجد الأدباء الجزائريين كلٌ في مجاله يحاول أن يرصد هذه الاضطرابات التي تعيشها بلادهم، و من بين الروائيين الشباب الذين بزغت شمسهم في الأفق ، نجد الكاتب الصحفي **"محمد علاوة حاجي"**الذي ألّف روايته الأولى سنة 2013 المعنونَة **" في رواية أخرى"** الذي حاول التماس و كشف كلّ المشاكل و الخبايا التي يعيشها المجتمع الجزائري.

و المطّلع على رواية "علاوة حاجي" يلمس نمط جديد في الكتابة الروائية، فيه خروج عن الكتابة الكلاسكية المألوفة. و قد رصد الروائي تناقضات المجتمع الجزائري محلّلا واقعه اليومي، فتحدّث عن الطفولة مبينًا سبل التربية بطريقة فكاهية من جهة ومن جهة أخرى يصوّر العنف الذي كان يمارس ضدّ الأطفال، و حلّل كذلك واقع التعليم في الجزائر، باستخدام أسلوب التهكم و السخرية، و هو عنصر مهمٌ لتشويق القارئ للاطلاع على مجريات

[1]: امنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل الى المختلف، دار الامل و النشر و التوزيع، د.ط، د ت، ص: 77.

الأحداث اللاحقة، كما رصد محاولاته للإصلاح، و تعرَّض كذلك لبعض الآفات الاجتماعية كالتَّشرد و الانتحار و الفساد الذي عمَّ البلاد، و غاص كذلك في نفسية الفرد و صراعاته الداخلية مستخدما تقنيات سردية معاصرة كالرؤية من الخلف و غيرها من التقنيات. ولا يمكن للقارئ أن يفهم مغزى الرواية منذ القراءة الأولى، بحيث يُلبس المؤلف شخصياته عدة أدوار شكَّلت تناقضات، بحيث نجد شخصية معينَّة تلعب دور الفقير و الغني في الوقت نفسه. أراد الكاتب في روايته كسر كل ماهو كلاسيكي و الخروج عنه. وعنوان الرواية في حدِّ ذاته بمثابة لغز يحاول القارئ أن يفكَّ شفراته، و ذلك لكي يثير فضول القارئ للاطلاع على مضمون الرواية.

1- مفهوم السّرد:

1-1- السّرد لغة:

تنوّعت المفاهيم اللّغويّة التّي أطلقت على مصطلح السّرد، فورد تعريف هذه الكلمة في معجم "لسان العرب" لـ "ابن منظور" على أنّه: «**تقدِمةُ شيء إلى شيء تأتي به متّسقا متتابعا بعضّه في أثر بعض، وسرّد الحديث ونحوه ويسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في قدر منه**»[1]؛ السّرد إذن هو تنظيم الشّيء ووضعه في نسق مرتّب، أي متابعته للنّهاية.

كما جاءت لفظة السّرد في "قاموس المحيط" بمعنى النّسج والسّبك «**فهو الخرز في الأديم بالكسر والتفت كالتّسريد فيهما ونسج الدّرع، اسم جامع للدّروع وسائر الخلق، وجودة سيّاق الحديث، ومتابعة الصّوم، وتسرد كفَرِحَ: صار يسرد صومه**»[2]؛ السّرد يحمل عدّة معاني ويفهم معناه حسب السّياق الذّي وضع فيه.

1-2- السّرد اصطلاحا:

بما أنّ السّرد له أهمّية بالغة في الأعمال الأدبيّة، نجده يشمل على الكثير من التّعاريف من النّاحيّة الاصطلاحيّة، ونجد التّعريف الذّي أورده "سعيد يقطين" في كتابه "الكلام والخبر" هو أنّ السّرد: «**فعل لا حدود له يتّسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء كانت أدبيّة أو غير أدبيّة يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان**»[3]؛ إنّ السّرد فضاء لا محدود، وهو في متناول جميع الخطابات دون تميّيز، سواء كانت هذه الخطابات التّي تنتج في الحيّاة

[1]: ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، دار صادر، المجلّد السّابع، ط4، بيروت، 2005م، ص: 165.

[2]: الفيروز آبادي: قاموس المحيط، دار الكتب العلميّة، ج1، دط، بيروت، 1999م، ص:417.

[3]: سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدّمة للسّرد العربي)، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، الدّار البيضاء، المغرب، 1997م، ص:19.

اليوميّة من خلال المحاورات المتبادلة بين الأشخاص أو تلك التّي نلمسها في الأعمال الأدبيّة بصفة عامة.

والسّرد «**هو العمليّة التّي يقوم بها السّارد أو الرّاوي وينتج عنها النّص القصّصي المشتمل على اللّفظ أي الخطاب القصّصي والحكايّة؛ أي الملفوظ القصّصي**»[1]؛ إنّ العمليّة السّرديّة هي أساس قيّام العمل الرّوائي؛ أي أنّ الملفوظ الرّوائي لا يتشكّل إلاّ بوظيفة السّرد.

يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين: أولهما: «**أن يحتوي على قصّة ما، تضمّ أحداثا معيّنة، وثانيهما: أن يعيّن الطّريقة التّي تحكّي بها تلك القصّة وتسمّى هذه الطّريقة سردا، ويعتبر هذا الأخير السّبب الذّي يعتمد عليه في تميّيز أنماط الحكي**»[2]؛ يعتمد الرّاوي أثناء سرده على عنصرين متلازمين أل وهما مجموعة من الأحداث وكيفيّة سرد ونقل هذه الأحداث.

ويعرّف "جيرار جنيت" السّرد: «**على أنّه هو الخطاب الشّفهي أو المكتوب الذّي يتعهّد بالإخبار عن واقعة أو سلسلة من الوقائع**»[3]؛ فالسّرد هو وسيلة يتمّ من خلالها نقل مجريّات الأحداث، ويحمل في طياته الخطاب، ويكون هذا الأخير إمّا مكتوبا أو شفهيّا.

---

[1]: سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظريّة القصّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة الدّار التّونسيّة للنّشر، د ط، 1985م، ص: 77.

[2]: حميد الحمداني: بنيّة النّص السّردي، المركز الثّقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 2009م، ص: 45.

[3]: جيرار جنيت وآخرون: بنيّة النّص السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنّشر، ط1، الدّار البيضاء، 1989م، ص: 97.

2- مفهوم البنية

2-1- البنيّة لغة:

يعرفّ "ابن منظور " البنية في معجمه "لسان العرب" في قوله: «**البنيّة وما بنيته، وهو البنى [...]، ويقال بنيته وهي مثل رشوة ورشا، كأنّ البنية الهيئة التّي بنى عليها مثل المشيّة والرّكبة، والبنى، بضمّ مقصور مثل البنى، يقال بنيته وبنى وبنيته وبنى بكسر الباء مقصور، مثل جرية وجرى، وفلان صحيح البنيّة أي الفطرة، وأبنيّة الرّجل أعطيته بناء وما يبني به داره**»[1]؛ البنيّة هي الهيئة التّي تؤسّس عليها الأشياء، كقولك هيئة البيت أي الشّكل الذّي بني عليه، وتقول بنية الرّجل والمقصود به بنيته أو شكله المرفولوجي.

2-2- البنيّة اصطلاحا

للبنيّة عدّة تعريفات اصطلاحيّة، من بينها تعريف "جيرالد برنس" في كتابه "قاموس السّرديّات": «**البنيّة هي شبكة العلاقات الحاصلة بين المكوّنات العديدة للكلّ وبين كلّ مكوّن على حدّة**»[2]؛ وتعني كلمة بنيّة مجموع من عناصر متماسكة وتتحدّد هذه الأخيرة بعلاقاتها مع سابقتها ولاحقتها.

ويعرّف "جان بياجيه" البنيّة على أنّها: «**حسب تقدير أوّلي مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر)، تبقى وتعتني بلعبة التّحويلات نفسها دون أن تتعدّى حدودها وأن تستعين بعناصر خارجيّة**»[3]؛ يعني أنّ النّاقد أثناء دراسته لبنيّة العمل الرّوائي، يعتمد على البنية في حدّ ذاتها في فكّ غموضها وتفكيك أجزائها وعناصرها الدّاخليّة دون الاستعانة بالسّياقات الخارجيّة.

---

[1]: ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، دار صادر، المجلّد1، ط1، بيروت، لبنان، 1989م، ص: 510.

[2]: جيرالد برنس: قاموس السّرديّات، تر: السّيد إمام، مختارات مريث، ط1، القاهرة، مصر، 2003م، ص:191.

[3]: جان بياجيه، البنيويّة، تر: منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1985م، ص:08.

3- مفهوم السّرديّة:

وتسمّى السّرديّة أيضا بعلم السّرد، وتبحث السّرديّة «**في مكوّنات البنيّة السّرديّة للخطاب من راو ومروي ومروي له، وتعنًى بظواهر الخطاب السّردي أسلوبا وبناءا ودلالة**»[1]؛ إنّ العمل السّردي يتكوّن من جملة من العناصر وهي الكلام المسرود، والسّارد والمتلقّي، فإذن السّرديّة تهتمّ بتحلّيل كلّ جوانب الخطاب، سواء من ناحيّة الأسلوب أو الدّلالة أو البناء، والسّرد هو العلم الذّي يتمحور موضوعه حول البنى السّرديّة.

ويعرف "جيرالد برنس" السّرديّة بأنّها: «**النّظريّة التّي تدرس الطّريقة التّي يؤدّي به السّرد وظيفته، وتحاول أن تصف خصائص الكفاءة السّرديّة ودراسة السّرد كصيغة لفظيّة لتمثّيل مواقف وأحداث منظّمة تنظيما زمنيّا (جيرار جنيت)**»[2]؛ يرى "جيرالد برنس" أنّ السّرديّة وظيفتها دراسة الطّريقة التّي يرّد بها السّرد، وتقوم باستنباطها.

4) البنيّة السّرديّة في مفهومها العام:

البنيّة السّرديّة هي حصيلة تكامل وتضافر مجموعة من العناصر الأخرى، كلّ واحدة منها تكمّل الأخرى، منها فعل السّرد، السّارد، والمسرود له، والشّخصيّات والزّمن والمكان، وفي المفهوم العام للبنيّة السّرديّة، نجد عدّة مفاهيم وضعها الباحثّون في مجال السّرديّة، سنستعرض بعض منها: «**البنيّة السّرديّة عند "فوستر" مراد للحبكة، وعند "رولان بارث" تعني التّعاقب والمنطق والسّببية والزّمان والمنطق في النّص السّردي، وعند "أدين موير" تعني الخروج عن التّسجيلة إلى تغليب أحد العناصر الزّمانيّة أو المكانيّة على الآخر،**

[1]: أنظر: إبراهيم عبد اللّه: السّرديّة العربيّة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، تموز، 1992م، ص: 09.

[2]: جيرالد برنس: قاموس السّرديّات، تر: إمام السّيد، ص:133.

وعند الشكلانيّين الرّوس تعني التّغريب، وعند سائر البنويّين تتّخذ أشكالا متنوّعة»[1]؛ اختلفت التّعاريف التّي قدّمها هؤلاء البّاحثّين، فكلّ واحد يصوّر البنيّة السّرديّة بمنظوره الخاص، فعند الشّكلانيّين مثلا تعني التّغريب؛ أي نقل الأحداث الواقعيّة للمتلقّي بطريقة غريبة وغامضة، وهنا يبرز دور السّارد الذّي يتفنّن في نقل هذه الصّور بإضفاء لمسته الخاصة. وتأسّست السّرديّة على يد "أرسطو" «**هو أول من أوقد جذوة تأسيس السّرديّة تأسّيسا منهجيّا من خلال اجتراحه الدّراسة النّظاميّة للسّرد، شهد تحلّيل الحكي منعطفا جديدا مع الشّكلانيّين الرّوس، خاصة بعد تميّيز توما تشفسكي ضمن العمل الحكائي بين المتن والمبنى الحكائيّين»**[2]؛ يعتبر "أرسطو" أوّل من وضع وحدّد خطوات العمليّة السّرديّة في إطار منظّم ومنهجي مدروس بعد أن كانت مجرّد خطوات عشوائيّة لا تستوفي الشّروط العلميّة، ثمّ تلتها الجهود الشّكلانيّين عندما فصّل "توما تشفسكي" بين المبنى الحكائي الذّي يعني التّقنيّات التّي يعتمدها الكاتب لنقل أحداث معيّنة، وأمّا المتن الحكائي فهي حصيلة الأحداث المنقولة التّي تصيغ تقدّم عملا في النّهاية.

إلى جانب هذه الجهود نجد أيضا: «**البحوث التّي قدّمتها جماعة براغ وأقطاب البنيويّة والنّقد الجديد التّي شكّلت قسمات السّرديّة المعاصرة، فوضع تودوروف مصطلح السّرديّة بالمفهوم الذّي استعمله فلاديمير بروب في مورفولوجيّة الخرافة سنة 1928م، الكتاب المقعّد للسّرديّة السّيميائيّة»**[3]؛ "فتودوروف" أوّل من وضع مصطلح السّرديّة، لكن استقّى

---

[1]: عبد الرّحيم الكردي: البنيّة السّرديّة للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، القاهرة، مصر، 1426هـ/ مارس2005م، ص:18.

[2]: عبد اللّه إبراهيم: المتخيّل السّردي (مقاربات نقديّة في التّناص والرّؤى والدّلالة)، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، الدّار البيضاء، حزيران 1990م، ص:149.

[3]: المرجع نسه، ص: 150.

هذه الفكرة من عمل "فلاديمير بروب" عند دراسته لمورفولوجيّة الحكايّة عندما قام باستنباط الوظائف التّي تقوم بها شخصيّات الحكايّة.

فكانت الحكايّات الشّعبيّة «**المنطلق الرّئيسي في مسيرة غريماس، حيث قام هذا الأخير باختزال الوظائف التّي توصّل إليها بروب، وتشكّل من خلالها نموذجه العاملي في ستّة فواعل**»[1]؛ إذن "غريماس" انطلق من أبحاث "بروب" المتمثّلة في واحد وثلاثّون وظيفة، فقام باختزالها إلى ستّة فواعل، شكّل من خلالها نموذجه العاملي.

[1]: سعيد بن كراد: السّيميائيّات السّرديّة (مدخل نظري)، منشورات الزّمن، د ط، الرّباط، المغرب، 2001م، ص: 10.

مكّونات الخطاب السّردي.

يعدّ السّرد اللّبنة الأساس في الأعمال الأدبية الشّعريّة منها والرّوائيّة، والسّرد هو طريقة لنقل الأحداث والوقائع، وهذه التّقنيّة يوظّفها الكتاب بكثرة: «**يعتبر السّرد من أهمّ انجازات البحث في العلوم الإنسانيّة في القرن العشرين، كما يعدّ موضوعا هاما للدّراسة لاحتوائه على مناهج خاصّة مكّنت من دراسة السّرد في النّصوص الرّوائيّة**»[1]؛ إنّ السّرد يعدّ عماد العمل الرّوائي، وتكمن أهمّيته لوجود مناهج تهتمّ بدراسته.

1- مستوى السّرد:

لقد تعدّدت الدّراسات في مجال السّرديّات، فأفرزت عدّة اتّجاهات والبحوث المتعلّقة بهذا المجال تفرّعت إلى تيارين هما: «**التّيار الأول: يتمثّل في جهود جيرار جنيت، تودوروف يهتمان بدراسة العلاقة التّي تربط الرّاوي بالمتن الحكائي، والتّيار الثّاني: يمثّله بروب وغريماس، يتولّى هذا الاتجاه دراسة البنى العميقة التّي تتحكّم بمظاهر الخطاب**»[2]؛ نركّز هنا على ما أقرّت به جهود "جيرار جنيت" و "تودوروف" اللّذان منحا الأولوية للصّلة التّي تربط بين الرّاوي والمتن الحكائي، فلا يمكننا التّطرّق إلى عمليّة السّرد دون تحديد الشّخص الذّي يقوم بهذه العمليّة، «**يعرّف السّارد بأنّه ذلك الشّخص الذّي يروي الحكايّة أو يخبر عنها سواء كانت حقيقيّة أو متخيّلة ولا يشترط في الرّاوي أن يكون اسما متعيّنا، فقد**

[1]: ينظر: عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2006م،ص:46.

[2]: ينظر: رولان بارت وآخرون: طرائق تحلّيل السّرد الأدبي، تر: عبد الحميد عقار، منشورات اتّحاد كتاب المغرب، ط1، الرّباط- المغرب، 1992م، ص:06.

يكتفي بأن يتقنّع بصوت»[1]؛ وعليه يمثّل الصّوت السّردي الواسطة بين المؤلّف والمتلقّي، وهذه الإستراتيجية هي من صنع المبدع، فمن خلالها يتمّ نقل الأحداث.

فعند دراستنا للصّوت السّردي نحدّد من يتكلّم وما علاقة هذا الشّخص بأحداث القصّة ويحدّد "جيرار جنيت" أربع حالات لنظام السّارد، وهي: «**1) غيري القصّة– خارج القصّة: سارد من الدّرجة الأولى يروي قصّة هو غائب عنها يستعمل ضمير الغائب– وظيفة التّوجيه، 2) سارد خارج القصّة– مثلي القصّة: سارد من الدّرجة الأولى يروي قصّته الخاصة ويستعمل ضمير المتكلّم– وظيفة الشّرح، 3) سارد داخل القصّة (غير القصّة): هو سارد من الدّرجة الثّانيّة، يروي قصّص وهو غائب عنها عموما– وظيفة شعريّة، 4) داخل قصة (مثلي القصّة): سارد من الدّرجة الثّانيّة، يروي قصّته الخاصة– وظيفة توثّيقيّة»**[2]؛ وبالتّالي نميّز الرّواة من خلال الدّور الذّي يلعبونه في السّرد، فنجد راو غائب عن القصّة وهو ما يسمّى بخارج حكائي، ويقابله راو داخل القصّة، وهو داخل حكائي (متضمّن حكائي).

2– أشكال النّص السّردي:

يقوم السّرد عادة على ثلاثة أنماط من الحكي، وهي: السّرد بضمير المتكلّم، السّرد بضمير المخاطب، والنّمط الثّالث هو السّرد بضمير الغائب، وهذا الأخير هو الأكثر شيوعا في الأعمال الحكائيّة: «**يسمي تودوروف هذه الأنماط السّرديّة بالنّعوت الذّي يتحدّث عنه**

[1]: ميساء سليمان الإبراهيم: البنيّة السّرديّة في كتاب الامتناع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، 2011م، ص:41.

[2]: جيرار جنيت: خطاب الحكاية – بحث في المنهج، تر: محمّد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمرحلي، المجلس الأعلى للثّقافة، ط2، 1997م، ص: 258.

والذّي يتحدّث والذّي يتحدّث إليه»[1]؛ فالذّي يتحدّث هو السّرد بضمير المتكلّم، والذّي يتحدّث عنه هو السّرد بضمير الغائب، أمّا الذّي يتحدّث إليه فهو السّرد بضمير المخاطب.

1/ السّرد بضمير المتكلّم:

يكون السّارد متطلّع على جميع خلفيّات ومجريّات الأحداث بكلّ تفاصيلها «**يكون السّارد إحدى الشّخصيّات، ويبدو السّارد وكأنّه المؤلّف أو الرّوائي ويسمّى بالسّرد الذّاتي»**[2]؛ يذوب السّارد في الشّخصيّة ويشبه هذا النّوع إلى حدّ كبير ما يسمّى بالسّيرة الذّاتيّة، وهذا النّوع من السّارد يسمّى بالسّارد الشّخصيّة.

2/ السّرد بضمير المخاطب:

وهو ما يسمّى أيضا بالسّارد الشّاهد والذّي يكون قد حضر الأحداث دون المشاركة فيها «**ويوصف في الرّواية بأنّه الشّخص الذّي تروى له قصّته الخاصة به»**[3]؛ إذن السّارد بضمير المخاطب يلعب دور المروي له الذّي تُلقّى عليه قصّته.

3/ السّرد بضمير الغائب:

في هذا الشّكل يكون السّارد أكثر حرّية في نسج أحداث قصّته ممّا يتيح له فضاء أرحب للتّوسّع في الأحداث «**ويعدّ هذا الشّكل أحسن وسيلة للتّخلّص من الوقوع في فخّ السّيرة الذّاتيّة (الأنا)، لأنّ الكاتب المحترف هو الذّي يفصّل بين الأنا السّردي والأنا الكاتب»**[4]؛ باعتبار أنّ هذا الشّكل يمنح تحرّرا أكبر للسّارد يلجأ أغلبية الرّواة لاستعماله، والسّارد في هذه

[1]: عثماني الميلود: شعريّة تودوروف، عيّون المقالات، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 1990م، ص: 42.

[2]: عبد الحكيم محمّد شعبان: الرّواية العربيّة الجديدة، دراسة في آليّات السّرد، الوراق للنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان الأردن، 2013م، ص:46.

[3]: ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيّوس، منشورات عويدات، ط2، بيروت، باريس، 1982م، ص:68.

[4]: عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، عالم المعرفة، د ط، الكوّيت، 1998م، ص:153.

الحالة يسمّى السّارد بضمير الغائب، لكنّه على دراية بكلّ مجريّات الأحداث، ولو أنّه غريب عنها.

3- مكوّنات المروي (القصّة):

3-1- الشخصية الروائية:

تمثل الشخصية العنصر الحيوي و الفعال الذي يرتكز عليه بناء الأعمال السردية، فلا يمكن بناء أحداث و نقل صور و مظاهر الحياة اليومية، كالعلاقات الإنسانية و أنماط التفكير وسبل العيش، سواء كانت حقيقية لصورة طبق الأصل للواقع، أو خيالية (من وحي إبداع الكاتب)، دون ذكر محرك تلك الأحداث أل وهي الشخصيات، و تحمل هذه الشخصيات، و تحمل هذه الأخيرة مفاهيم عديدة منها.

3-1-1- مفهوم الشخصية:

لغة:

جاء في معجم **"لسان العرب"** مادة (ش، خ ،ص)، لفظه الشخصية و التي تعني **"سواد الإنسان و غيره تراه من بعيد، و كلّ شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصا و الشخص كل جسم له ارتفاع و ظهور، و جمعه أشخاص و شخوص و شخص، تعني ارتفع، و الشخوص ضد الهبوط، كما يعني السير من بلد و شخص ببصره أي رفعه فلم يطرق عند الموت"**[1]، تعني كلمة الشخصية في معجم **"لسان العرب"** الجانب الفيزيولوجي للإنسان، و تمثل كذلك الانتقال من مكان لآخر، و تعني أيضا التأمل في مكامن الأشياء.

و يقصد بها أيضا: **" من وراء اصطناع تركيب (ش، خ،ص) من ضمن ما يعنيه التعبير عن قيمة حية عاقلة ناطقة، فكان المعنى إظهار الشيء و إخراجه و تمثيله و**

[1]: ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، دار صادر، المجلد السابع، ط1، بيروت، 1989، ص: 36.

عكس قيمته "[1]، المقصود في هذه العبارة أن كلمة شخص معناها إظهار الإنسان ككيان حي ناطق و عاقل، يتميّز عن غيره من الكائنات الحية و المغزى هو الإفصاح عن جوهر الإنسان.

ووردت لفظة الشخصية في **"قاموس المحيط"ارتفع عن الهدف شخص بصوته، فلا يقدر على خفضه و شخص به، كمعنى آتاه أمرا أقلقه و أزعجه."**[2].

الشخصية كمفهوم لها عدة تعريفات منها عدم التحكم في موضوع ما، و كذلك مواجهة مشكلة تؤدي إلى التوتر والقلق.

اصطلاحا:

تعرف الشخصية من الناحية الاصطلاحية على أنّها **"كل مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا ، أمّا من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل يعدّ جزءا من الوصف."**[3]، الشخصية هي تلك التي تمثل فعالية على مستوى سيرورة القصة، و تكون ديناميكية تنتج أحداثا، أمّا من لا يشارك في الأحداث يعتبر وصفا، ونقصد هنا المظاهر الجامدة كالعمران و أيضا المظاهر الطبيعية، فهي لا تمثل وصفا لعدم مشاركتها في الأحداث، **" ولا يرتبط مفهوم الشخصية بالأفعال التي تقوم بها، بل مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال الحكي، و يمكن أن يكون هذا المجموع منظم أو غير منظم."**[4]، نستخلص بأنّ الشخصية هي حصيلة جمع الصفات الفيزيولوجية، و لها عدّة تعريفات،لكن كلها تقر بأنّ الشخصية كائن ورقي، تمثل بنية ديناميكية في القصة، لأنّها غير منفصلة عن الشخصيات الأخرى.

---

[1]: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 75.

[2]: الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ج2 ،بيروت، لبنان، 1999، ص: 469.

[3]: عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية حيزي شلبي، عين للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية، ط1، 7 شارع اسماعيل رمضان، 2009، ص: 8، 6.

[4]: تفيزطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1 ، 2005 ، ص: 74.

نجد الروائيين التقليديين قد حاولوا **" إلحاق ملامح الشخصية بملامح الشخص، و يستريحون لإيهام القراء، بأنّها ترقى إلى مستوى التمثيل الواقعي"**[1]، إذن فالروائيون القدامى سعوا إلى تضليل المتلقي من خلال جعله يتلقى الصور الخيالية على أنّها حقيقية واقعية، فيحدث الإلتباس عند القارئ في التمييز بين مفهوم الشخصية و الشخص و هذا الأخير **"هو الإنسان الحقيقي المركب من لحم و دم وعظام"**[4]، فالشخص إذن هو كائن موجود حقيقة في الواقع المعاش، و هو المسجّل في الحالة المدنية، أمّا الشخصية فهي **"محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنيّة محددّة يسعى إليها، فهي خديعة أدبية"**[2].

الشخصية من إنتاج المؤلف بل مخيلته و يضفي عليها من الصفات و الأفعال ما يجعلها تتجاوز الشخصية العادية (الواقعية).

ولقد تغيّرت النظرة نحو الشخصية عند الروائيين الجدد، فأصبحت كما يقول **"رولان بارث (كائن من ورق)، لذا لا وجود لها خارج الكلمات، و قضية الشخصية، كما يرى تودوروف قضية لسانية"**[3]، فالشخصية هي من إبداع و تصوير المؤلف، وهي عبارة عن دال و مدلول.

ونجد محاولات **"غريماس"** و **"فلاديميريروب"**، **"حول تحديد هوية الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال مجموع أفعالها، دون صرف النظر عن العلاقة بينها و بين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحويها النص"**[4]، هناك عنصران يشكلاّن صورة الشخصية في العملية السردية و هما حصيلة الأفعال التي تقوم بها، بالإضافة إلى علاقاتها بالشخصيات الأخرى. وينظر إلى الشخصية في النقد البنائي **"على أنّها بمثابة دليل (signe) له وجهان أحدهما دال، تتّخذ الشخصية في هذه الحالة عدة أسماء أو صفات**

---

[1]: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 85.

[2]: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص: 213.

[3]: محمد عزام: شعرية الخطاب السردي– دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، د. ط، دمشق، 2008، ص 11.

[4]: حميد الحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 50.

تلخص هويتها، أمّا الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة، تكتمل صورتها حينما يبلغ النص الحكائي نهايته"[1]، الشخصية في العمل الروائي لها وجهان أحدهما دال يتمثّل في أسماء و أوصاف تلك الشخصية التي يميزها عن غيرها، أمّا الشخصية كمدلول تتمثّل على أنّها ليست ساكنة و معطاة بشكل قبلي، يتعيّن علينا كقراء التعرف عليها، بالتالي فإنّها إذن وعاء فارغ تقوم الأفعال و الصفات بملئها.

3-1-2- أنماط الشخصيات:

فبتنوع الأحداث والأدوار التي يتشكّل منها نسيج العمل الروائي، هذا يؤدي بالضرورة إلى تعدد الشخوص، فلكل رواية شخوص خاصة تبرز طبيعتها و تصرفاتها، و تحدد أغراضها في الحياة و طريقة تفكيرها. فنجد أغلب الدراسين اتفقوا على تقسيم الشخصيات **"من حيث الحجم كما يلي (المركزية- الثانوية)، من حيث الثراء الفني (مسطحة و أخرى متحركة) و المقصود بها (نامية أو دينامية)، أما المسطحة (ثابتة أو سكونية أي الشخصيات الجاهزة"**[2]، تقسم الشخصيات حسب حركتها و الأدوار التي تلعبها في العمل السردي، فتستشف هذه الأنواع من الشخوص فيما يلي:

1) الشخصيات المركزية (الرئيسية):

تعتبر الشخصية الرئيسية الأكثر ديناميكية و حيوية مقارنة بالشخصيات الأخرى، و تتماشى مع سيرورة الأحداث منذ البداية حتى النهاية **"و يمثل البطل أو البطلة الشخصية الرئيسية، ويقدمّان في الغالب قيّما ايجابية. والبطل عند بروب يمثل الذات عند جريماس، أو الأسد عند سوريو"**[3]، فالبطل يكون دائما الشخصية الخيرة التي تبذل مجهودات كبيرة

[1]: حميد الحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: ص: 51.

[2]: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 87.

[3]: جيرالد برنس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 86

من أجل مساعدة الآخرين. وتوّكل للشخصية المركزية مهمّة تأدية الوظائف و الأعمال الأساسية.

2) الشخصيات الثانوية:

الشخصية الفرعية أو الثانوية أقلّ أهمية مقارنة بالسابقة، فهي قليلة الحركة و تكون مشاركتها في الأحداث نسبية **"و تضيء الشخصيات الثانوية الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، و تكون إمّا عوامل كشف عن الشخصية المركزية و تعديل لسولكها وإمّا تبعا لها، تدور في فلكها و تنطق باسمها علاوة على ذلك، إنّها تلقي الضوء عليها و تكشف عن أبعادها."**[1]، بالرغم من أنّها شخصية ثانوية، إلاّ أنّ الاستغناء عنها غير ممكن، لأنّ الشخصية الرئيسية، لا يمكن أن تحقق وجودها و كيانها لوحدها، فهي تحتاج دائما المساعدة من الآخرين.

3) الشخصيات االنامية:

و تسمّى هذه الشخصيات أيضا بالمتحركة، و يمكن القول عنها أنّها مبهمة أو غامضة إلى حدٌ ما، لكن بتصاعد الأحداث تدريجيا تنجلي الصورة أي عندما تحلّ الأزمة بعد بلوغ الأحداث ذروتها، فيفهم القارئ بعدها كينونة تلك الشخصية. **"و الشخصية النامية تكون مركبّة و معقدّة لا تستقر على حال، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنّها متغيرة الأحوال ومتبدلة الأطوار"**[2]، و الشخصيات النامية كثيرة الحركة، و تكون نشيطة دائما و متقلبّة المزاج، ولا يمكن للقارئ أن يتكهن بما يجول في داخلها بسهولة، بل تستدعي تركيز عميق من طرف المتلقي.

---

[1]: صبيحة عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي– غسان كنفاني، دار مجدوي للنشر و التوزيع، ط1، الاردن، 1426 هـ– 2006، ص 132، نقلا عن ابراهيم السعافين: تطور الرواية العربية، ص: 463.

[2]: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 89.

4) الشخصيات المسطحة:

تسمّى أيضا بالشخصيات الثابتة أو الساكنَة، فليست متغيرة في مجرى الأحداث **"الشخصية المسطحة لا تتطور و تفتقد الترتيب، ولا تُدهش القارئ أبدا بما تقوله أو تفعله، و يمكن الاشارة إليها بنمط ثابت"**[1]، فهذه الشخصية لا تحمل في طياتها أيَ جديد يشوّق القارئ، فوجودها أو عدم وجودها في العمل الحكائي يمثّل الشيء ذاته، يمكن القول على أنَها زيادة في الرواية، فالكاتب لا يحملها فوق طاقتها و تكون بسيطة و واضحة المعالم.

فنستنتج من خلال هذه الأنماط أنَ النوعين الأولين من الشخصيات تتماثل مع النوعين الأخيرين، (فالشخصيات الرئيسية تماثلها الشخصيات النامية، أمَا الشخصيات الثانوية تماثلها الشخصيات المسطحة).

و نجد تقسيم آخر لأنواع الشخصيات، و يتمثَّل في الذي وضعه **"فيليب هامون"**، و يعدُّ الأهم من بين التفريعات التي قدمها غيره من الباحثين في مجال السردية، و نستشف هذه الشخصيات في ثلاثة أنواع:

1) فئة الشخصيات المرجعية:

و تدخل ضمنها الشخصيات التاريخية **(كانبليون في رواية دوماس)**، الشخصيات الأسطورية (**كفينوس و زوس)**، و الشخصيات المجازية (**كالحب و الكراهية)**، و الشخصيات الاجتماعية **(كالعامل أو الفارس)**.

و كل هذه الأنواع تحيل على ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار و برامج و استعمالات ثابتة. أنَ قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة و باندماج

[1]: صبيحة عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي– غسان كنفاني، مرجع سابق، ص 127، نقلا عن فتحي ابراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، ص: 212.

الشخصيات داخل ملفوف معين، فإنَّها ستشتغل أساسا بإرساء مرجعي يحيل إلى النص الكبير[1].

ينبغي على القارئ أن يكون ذا ثقافة، و على اطلاع بمواضيع عامة تمكنُّه و تسمح له خلال قراءته للعمل السردي من خلال الغوص في جوهر الشخصيات و ربطها بمرجعيتها الأصلية.

2) فئة الشخصيات الاشارية:

إنَّها دليل حضور المؤلف، أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص، و من الضروري أن نكون على علم بمفترضات السياق.**"الكاتب قد يكون حاضرا بشكل قبلي بنفس الدرجة وراء (هو) و (أنا) وراء شخصيته أقلَّ تميزا أو وراء شخصية متميزة بشكل كبير"[2].**

إنَّ هذه الفئة لا يمكن التعرف عليها من خلال فهم المعنى العام للعمل السردي، و السارد يمكن أن يحتل دور رئيسي أو ثانوي حسب المقام الذي يتواجد فيه.

3) فئة الشخصيات الاستذكارية:

عبارة عن شخصيات تحاول ربط العمل السردي بالسارد، كما أنَّها علامات تذكير القارئ. شخصيات لها ذاكرة إنَّها تقوم بتأويل الإمارات كمشهد الاعتراف، التمني، الذكرى، الاسترجاع، كلَّ هذه الإماءات تعدُّ أفضل الصفات و أفضل الصور لهذا النوع من

[1]: رولان بارث، و كايسر، و–ك– بوث و فيليب هامون: شعرية المسرود، تر عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 2010، ص: 102.

[2]: ينظر: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، محفوظة لدار الكلام، الرباط 1990، ص:24.

الشخصيات.[1]. إن هذا النوع من الشخصيات، له دور أساسي في استحضار القارئ بالأفكار التي قد يتناساها في معظم الأحيان و ترسخها في ذهنه.

3-2- الحدث الروائي:

الحدث كغيره من عناصر العمل السردي يعتبر العمود الفقري الذّي تتشكّل من خلاله الرّواية إلى جانب الزّمن و الشخصيات و المكان.

وتكون الأحداث إمّا خيالية، إمّا واقعية. إنّ الأحداث هي التّي تحرّك مسار العمل الروائي، و هي تلك الأفعال والوقائع التّي تقوم بها الشخصيات. و الحدث هو الموضوع الذي تدور حوله القصة. **" يعتني الحدث بتصوير الشخصية أثناء عملها، و لا تتحقق وحدته إلاّ إذا أوفى بيان كيفية وقوعه و المكان و الزمان و السبب الذي قام من أجله، كما يتطلب من الكاتب اهتماما كبيرا بالفاعل و الفعل، لأنّ الحدث هو خلاصة هذين العنصرين"**[2].

الحدث هو تجسيد لأفعال الشخصية و رصد لحركاتها، و الأحداث هي محور العمل السردي و هو لا يأتي إلاّ إذا كان هناك فاعل و فعل، فالفاعل هو الذي يقوم بالفعل و بالتالي هنا نصل الى نتيجة و هي الحدث.

عندما يحسن الكاتب ترتيب أحداث قصته ينجح بالتأكيد في ايصال الرسالة للمتلقي، و هذا ما يؤكده " عبد الله ابراهيم" في قوله : **" كلمًا أجاد الروائي ترتيب حدث**

[1]: ينظر: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:25.

[2]: شريبط احمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، د.ط، 1947-1985، ص:31.

روايته، كان أكثر قدرة على ابلاغ المتلقي رسالته الفنية، فالترتيب الجيّد يضفي على النص قوة و يكسبه ميزة خاصة به."[1] .

يختار المؤلف الكثير من الطرق التي يقدم بها أحداث حكايته، و تختلف هذه السبل من كاتب لآخر، و ذلك باختلاف زوايا النظر وتباين مستوى الكاتب الثقافي **"فقد يبدأ قصته من أول أحداثها ثمّ يتطوّر في أحداثه و شخوصه تطورا أماميا متّبعا المنهج الزمني...الطريقة التقليدية، و قد تبدأ القصة بنهايتها، فيصوّر الحادثة ثمّ يعود بنا إلى الخلف كي نكتشف الأسباب و الأشخاص...الفلاش باك.و قد يتبع أسلوب اللاوعي و التداعي، فيبدأ من نقطة معينة و يتّقدم و يتّأخر حسب قانون التداعي ... الطريقة الحديثة."[2].**

المبدع يتّخذ العديد من الأساليب التي يبني بها أحداثه الروائية، فنجده يستخدم الطريقة القديمة و هو بلورة الأحداث وفق الخطية الزمنية.

وقد يستعين الكاتب بإستراتيجية كسر الكرونولوجية الزمنية، فيبدأ بسرد أحداث حاضرة ثمّ يعود إلى تلك الأحداث الماضية و يأخذنا بعدها إلى المستقبل دون إنذار. هذه التقنية هي التي تشوّق القارئ.

ويصادف هذا الأخير أثناء قراءته أحداث رئيسية و أخرى ثانوية. **"الأحداث لا تأتي على القدر نفسه من الأهمية، فهناك أحداث حاسمة تسمّى " نوى" و أخرى "توابع" ليس لها بقدر الأحداث الأساسية، و أمّا النّوى فهي تشكّل لحظات سردية ترفع الحكاية إلى نقاط حاسمة و أساسية في الخط الذي تتبعه."[3]**

---

[1]: صبيحة عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي– غسان كنفاني، ص 134، نقلا عن عبد الله ابراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، ص: 55.

[2]: صبيحة عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص: 135.

[3]: عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، مرجع سابق، ص: 28.

فالأحداث الثانوية يمكن حذفها و الاستغناء عنها، فهي لا تؤثر في بنية القصة، لأنّها فرعية، لكن في كثير الأحيان للأحداث الثانوية أهمية في بناء القصة حيث تضفي عليها جمالية فنية، فعندما يذكر السارد الأحداث الثانوية يقحّم المروي له في جوّ من التفاصيل، ويجعله أكثر اطلاعا على حيثيات العمل الروائي، كما أنّها تعتبر مكمّلات للأحداث الرئيسية.

3-2-1- الأحداث الرئيسية:

هي الأحداث التّي ترقى بالحكاية إلى مستوى أعلى و إلى نقاط حاسمة في الخط الذي تسير عليه الأحداث.

3-2-2- الأحداث الثانوية:

هي بمثابة محفزات تساعد الأحداث الرئيسية لتحقيق أهدافها المنشودة، فتمّثل الأحداث الثانوية توابع و مكمّلات للأحداث النّواة، و شرح و تفسير لها.

نجد النقاد يميّزون بين الحبكة فهي تعتمد على منطقية تتابع الأحداث بمعنى أن السؤال في الحدث يكون ماذا بعد ذلك؟

أمّا الحبكة، فالسؤال هو لما حدث ذلك[1]، فإذن الحدث هدفه الوصول إلى النتيجة، أمّا الحبكة فتنشد إلى تحقيق الدوافع و الأسباب التّي كانت وراء تلك النتيجة التّي توّصل إليها الحدث.

ونجد أن ّالقصة تتفرّع من حيث تركيب الحبكة إلى قسمين:

القصة ذات الحبكة المتماسكة: و فيها تكون الأحداث مترابطة متفاعلة، و كلّ حدث يؤدي إلى الحدث التالي حتّى تبلغ القصة نهايتها.

[1]: عبد القادر ابو شريفة: مدخل الى تحليل الخطاب الأدبي، دار الفكر للطباعة، ط4، 1428 هـ، 2008 م، ص:127.

القصة ذات الحبكة المفككة: وهي التّي تبني على سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التّي لا يربط بينها رابط سوى الشخصية، أو البيئة الزمانية أو المكانية. و تكون وحدة العمل فيها متعمّدة على البيئة التّي تتّحرك فيها الشخوص،أوعلى النتيجة التي ستنجلي عليها الأحداث.[1]

نلاحظ أنّ لا وجد لأحداث دون حبكة، فتمثّل هذه الأخيرة فن تنظيم الأحداث، و هي تساهم في ضبطها و تنقيحها.

3-3- مفهوم الزّمن:

3-3-1- الزّمن لغة:

ورد تعريف الزّمن من النّاحيّة اللّغويّة في معظم المعاجم اللّغويّة العربيّة، ومن أهمّها: ما جاء في "لسان العرب" لـ"ابن منظور" «**الزّمن والزّمان اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة، وأزمن الشّيء طال عليه الزّمان، وأزمن بالمكان أقام به زمانا**»[2].

وقد ورد مفهوم الزّمن في "قاموس المحيط" على أنّه «**اسمان لقليل الوقت وكثيره والجمع أزمانٌ وأزمنة وأزمن، ولقيته ذات الزّمين، كزبير: تريد بذلك تراخي الوقت**»[3].

نستخلص من خلال هذين التّعريفين أنّ الزّمن يدلّ على الوقت، سواء بقلّة أو بكثرة، وهذا التّعريف نجده في جميع المعاجم اللّغويّة.

---

[1]: عبد القادر أبو شريفة: مدخل الى تحليل الخطاب الأدبي، مرجع سابق، ص: 127.

[2]: ابن منظور الإفريقي: لسن العرب، دار صادر المجلّد7، ط4، بيروت، 2005م، ص:60.

[3]: الفيروز أبادي: قاموس المحيط (مادة زمن)، دار الكتب العلميّة، ج4، ط1، بيروت – لبنان، 1999م، ص:25.

3-3-2-الزّمن اصطلاحا:

للزّمن عدّة مفاهيم اصطلاحيّة، وهذا دّال على ما يحويه من أهمّية بالغة في الأعمال السّرديّة، وحتّى في الحيّاة الواقعيّة، فهو كنز لا يمكن استدراكه إذا ضاع منّا، ومن بين التّعريفات التّي وضعها الباحثّين السّرديّين، تعريف "أفلاطون" الذّي قال عن الزّمن «**على أنّه مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق**»[1]؛ معناه التتابع الزّمني للأحداث وفق خطّية زمنيّة كرونولوجيّة من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل.

والزّمن في الاصطلاح السّردي «**مجموعة العلاقات الزّمانيّة السّرعة، التتابع، البعد...، بين المواقف والمواقع المحكيّة وعمليّة الحكي الخاصة بهما، وبين الزّمان والخطاب المسرود والعمليّة المسرودة**»[2]؛ الزّمن هو القلب النّابض للعمل الأدبي، ولا يمكن أن يتواجد السّرد بدون الزّمن، وهذا ما تؤكّده "سيزا قاسم" ففي قولها «**يعدّ الزّمن بحركته وانسيابه وسرعته وبطئه هو الإيقاع النّابض في الرّواية، فالسّرد زمن، والوصف في بعض حالاته زمن، وتشكّل الشّخصيّة يتمّ عبر الزّمن، والحوار زمن**»[3]؛ أي كلّ ما يحدث في الرّواية من داخلها وخارجها يتمّ عبر الزّمن، بمعنى أنّ عنصر الزّمن يتدخّل في كلّ عناصر الرّواية، وهو يؤثّر فيها كثيرا، وذلك حسب سيرورته.

3-4- المكان في النص الروائي:

اهتمت الدراسات الحديثة بعنصر المكان لما له من أهمية بالغة . يمّثل المكان الحيّز الذي تجري فيه الأحداث و تتّحرك في فضائه الرحب الشخصيات بكلّ أريحيّة فلا مناص

---

[1]: عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، ص:172.

[2]: عبد المنعم زكريّا القاضي: البنيّة السّرديّة في الرّواية، ص:103.

[3]: ينظر: سيزا قاسم: بناء روايّة (دراسة مقارنة لثلاثيّة نجيب محفوظ)، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، دط، 1984م، ص:36، 37.

منه، إذ يستحيل وجود سلسلة من الوقائع و مجموعة من الشخصيات دون إطار يضمّها، و يعدّ المكان المكوّن الأساس في بناء الرواية.

و المكان عنصر **"حكائي كغيره من مكوّنات السرد، ولا يوجد إلاّ من خلال اللغة و الكلمات المطبوعة، فهو فضاء لفظي يشكّل كموضوع للفكر الذّي يخلقه الروائي بجمع أجزائه"**[1]، فالمكان هو القالب الذّي يحوّي عناصر البنيّة السردية من شخصيات و أفعال، و يكون المكان افتراضيا، لأنّه ثمرة نسج خيال المؤلف شأنه في الرواية شأن الشخصيات و الزمن و الأحداث.

وللمكان عدة تعريفات لغوية و اصطلاحية.

3-4-1-تعريف المكان لغة:

ومن بين التعريفات اللغوية التّي يمكن ذكرها تعريف **"ابن منظور"** في معجمه **"لسان العرب" "المكان- الموضع- و الجمع أمكنة، و أماكن جمع الجمع، و العرب تقول كن مكانك و اقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنّه مصدر مكان أو موضع منه و جمعه أمكنة"**[2].

وفي "القاموس المحيط" وردت الكلمة تحت مادة (ك-و-ن) و يعني **"المكان- الموضع، كالمكانة: أمكنة و أماكن: وتحت مادة (م-ك-ن). يقول المكانة، المنزلة، التكون و تقول للبغيض لا كان و لا تكن."**[3]. و نستنتج من هذين التعريفين أنّ كلمة مكان تدّل على الموضع و جمعه هو أمكنّة.

والمكان يعني أيضا:**" الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك الحاوي للشيء المستقر، وهو متنوع شكلا و حجما و مساحة، إنّ الأمكنة شكل من أشكال الواقع و**

[1]: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 27.

[2]: ابن منظور الافريقي: لسان العرب، دار صادر، م 14، ط4، بيروت، 2005، ص: 113.

[3]: الفيروز ابادي : القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، مادة (كون) ج 4، بيروت- لبنان، 1999، ص: 267.

انتقلت إلى الرواية وأصبحت مكوّنا من مكوّناته"[1]، تدّل لفظة المكان في هذا التعريف على الموضع لكن المجرّد المحسوس الذي لا ندركه بالعين المجردة، و الأمكنة هي صورة للأمكنة الموجودة في الواقع داخل الأعمال الروائية.

3-4-2- تعريف المكان اصطلاحا:

يقدّم "أرسطو" تعريفا للمكان و يقول **"أنّه الحدّ اللاّمتحرك المباشر الحاوي أو السطح الحاوي من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي"**[2]، **أمّا "أفلاطون"**فيقول بأنّ المكان **" هو الخلاء المطلق."**[3]

فهذا هو مفهوم أرسطو للمكان، بأنّه السطح الحاوي للأشياء، أمّا أفلاطون يرى المكان على أنّه الفراغ اللامتناهي.

ويعرّف "**بشلار**" المكان: **"هو المكان الأليف و هو ذلك البيت الذّي ولدنا فيه، إنّه المكان الذّي مارسنا أحلام اليقظة و تشكّل فيه خيالنا،فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية الّتي تذكرنا و مكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور."**[4]

من خلال تعريف "**بشلار**" نفهم بأنّ المكان يقصد به البيت الّذي نقضي فيه طفولتنا، و المكان يمّثل أحد الدعائم الأساسية الّتي يبنى عليه العمل الأدبي. ويرى " **حسن البحراوي**" أنّ المكان **" عبارة عن شبكة من العلاقات و وجهات النظر الّتي تنسجم و ترتبط فيما بينها لتشيّد الفضاء الروائي الّذي ستجرى فيه الأحداث و المكان يعبّر عن**

---

[1]: مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنامنيه، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص:27.

[2]: محمد عبد الرحمان مرحبا: من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1987، ص 171.

[3]: عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج1، ط1، بيروت، 1984، ص 169

[4]: غاستون بشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط 3، بيروت، 1987، ص:06.

مقاصد المؤلف."[1]، إنّ المكان حسب رأيّ "حسن البحراوي" هو الفضاء الّذي يحتضن الشخصيات و الأحداث الّتي تجري في الزمن، فنجدها تتعدد وتتغيّر حسب الأمكنة.

وعند دراستنا لعنصر المكان تستوقفنا نقطة مهمّة أل وهي المزج الّذي نلمسه بين مصطلحي المكان و الفضاء، وهذا الإلتباس الّذي يحصل بين هذين العنصرين يصعب على القارئ فهمه و استعابه بسهولة، و لذا سنحاول رصد الفرق بين مصطلحي الفضاء و المكان و يقول **"حميد الحمداني" : "إنّ الفضاء في الرّواية أوسع وأشمل من المكان لأنّه مجموع الأمكنة الّتي تقوم عليها الحركة الرّوائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواءا تلك الّتي تمّ تصويرها بشكل مباشر أو تلك الّتي تدرك بطريقة ضمنيّة مع كلّ حركة حكائية."**[2]، و بالتّالي المكان هو مكوّن الفضاء،فعندما تجتمع عدّة أمكنة في الرّواية تشكّل فضاءا لها.

ولو كان الفضاء أوسع وأشمل من المكان هذا لا ينف أهمية هذا الأخير، وهذا ما يؤكّده " هنري متران" في قوله: **"المكان هو الحيّز الّذي يؤسس الحكي، لأنّه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"**[3]، فبحدّ تعبير" هنري متران" المكان يعدّ الدعامة الأساسية الّتي يقوم عليها الحكي، فبفضله يحصل توافق بين القصة الحقيقية و الخيالية، فتمّثل هذه الأخيرة المرآة العاكسة للقصة الواقعية في العمل الأدبي.

وفي نفس المضمار نجد " جرار جنيت" يؤكد على أهمية المكان " **فيشير إلى الانطباع الّذي كوّنة مرسيل بروست عن الأدب الروائي، إذ يتمكن القارئ من ارتياد أماكن مجهولة متوهمذا على أنّه قادر على أن يسكنها أو يستقّر فيها كما شاء."**[4]. من هنا

---

[1]: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 32.

[2]: حميد الحمداني : بنية النص السردي، ص: 63.

[3]: حميد الحمداني : بنية النص السردي، ص: 65.

[4]: المرجع نفسه ص ن

تبرز أهمية المكان إذ في فضاءه الواسع تتحرك الشخصيات و تتبلور الأحداث فيه بسلاسة تامة.

3-4-3- أنواع المكان

يختار المبدع المكان بعناية قصوى في عمله السردي، و هذا لما يحمله من دور فعال داخل الحكي و لما يضفيه من جمالية فنية.

و القارئ عند اطلاعه على أيّ نص أدبي يلتقي في رحلته العديد من الأماكن و تكون إمّا مفتوحة أو مغلوقة، وهذين النّوعين يندرجان ضمن أماكن الإقامة أو أماكن الانتقال، و مثل هذه التصنيفات نلمحها عند " **حسن بحراوي**"، فهذا الناقد قد قسمّ الأماكن إلى نوعين:

أماكن الإقامة: و تتفرع إلى:

أ) أماكن الإقامة الاختيارية، و تتضمن البيوت تكون إمّا راقية أو شعبية، مظلمة أو مضيئة.

ب) أماكن انتقال عامة، مثل المقهى و الملاهي.[1]

و الآن سنحاول التفصيل في هذين النوعين من الأمكنة.

1- الأماكن المغلقة:

تعني ذلك الفضاء المحدود، و كما أسلفنا الذكر تضمّ كلّ من البيوت و السجن و المقهى و الملاهي. و المكان المغلق يحمل دلالات عديدة في ثناياه و تمّثل الأماكن المغلقة " **مكان العيش و السكن الذي يؤوي إليه الإنسان و يبقى فيه فترات طويلة من الزّمن**

[1]: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 41.

سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية و الجغرافية و يبرز الصراع القائم بين المكان كعنصر فنّي و بين الإنسان الساكن فيه"[1].

والمقصود بهذه المقولة أنّ الإنسان عندما يقطن مكانا جديدا، يحدث هناك نوع من التنافر وعدم الانسجام بينهما، ولكن مع مرور الوقت يتعوّد الإنسان على ذلك المكان، فتتحقق الألفّة بينهما ويشعر ذلك الشخص بالرّاحة.

2- الأماكن المفتوحة:

هي تلك الأماكن الواسعة التّي لا تؤطّر مساحتها، فيمّكن للشخص ارتيادها في أيّة لحظة، و تحوي الأماكن المفتوحة في طياتها طاقات ايجابية عديدة قد **"تحقق هذه الأماكن للإنسان الموّدة و الحب كالحيّ الشعبي و منها ما يحمّله الحياة و الموت و الإرادة و الفشل و رغم ذلك فهو مكان ايجابي للإنسان كالبحر. و منها ما يكوّن بفضائه اغترابا و ضياعا للانسان كالمدينة"**[2]، و المكان المفتوح يفسح المجال للشخصيات لتحرّك بأريحيّة، و لكنّ في غالب الأحيان يحثّها على حبّ العزلة و عدم الاندماج مع الغير، و ذلك حسب طبيعة المكان و الأشخاص المتواجدين فيه. و تفرض الأماكن المفتوحة نوعا من السلطة، بحيث لا يستطيع الفرد التصّرف على هواه، لأنّ المكان الخارجي ملكية عامة و ليست خاصة به لوجوده مثل البيت، إذ يمكن الانتقال فيه بحرية دون خوف أو إزعاج من طرف الآخرين.

4- المروي له :

بعد تحديد الصّوت السّردي وموقعه في القصّة، و إبراز مكوّنات المروي(القصة)، ننتقل إلى تحديد الطّرف الثّاني من عمليّة السّرد، والمتمثّل في المروي له، وهو الشّخص الذّي تروى له الأحداث ويتواجد داخل القصّة.

---

[1]: مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنامنية، حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد، ص: 44.

[2]: مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنامنية، ص: 95.

فنجد المروي له «**يتموقع في نفس المستوى الحكائي الذّي يوجد فيه الرّاوي الذّي يخاطبه، يمكن أن يقدّم كشخصيّة شأنه في ذلك شأن الرّاوي، وقد يَعثُر علينا التّمييّز بين المروي له والقارئ الضّمني**»[1]؛ ويفرّق "جيرار جنيت" بين المروي له والقارئ الضّمني، ويقول: «**المروي له يمثّل جمهور الرّاوي، ويوجد في النّص، أمّا القارئ الضّمني يمثّل جمهور المؤلّف الضّمني، ويتمّ استنباطه من النّص ككلّ**»[2]؛ وعليه المروي له ليس هو القارئ مثلما يعتقد الكثير من القراء، فهناك اختلاف بينهما، فالمروي له يتواجد داخل القصّة أو النّص، أمّا القارئ هو الذّي يقوم بقراءة العمل الرّوائي، ويتواجد خارج النّص.

[1]: جيرالد برانس: قاموس السّرديّات، تر: السّيد إمام، ص: 120.

[2]:المرجع نفسه، ص ن.

1- الصّيغة السّرديّة:

تعدّ الصّيغة السّرديّة تقنيّة من تقنيّات الخطاب السّردي، وهي وسيلة يعتمدها الرّاوي لإيصال الأحداث للمتلقّي أو المروي له «**إنّ موضوع الصّيغة هو تحديد الطّريقة التّي ينقل بها السّارد كلام الآخرين، وتحديد خطابات المتكلّم في الرّواية، سواء تعلّق الأمر بكلام السّارد أو كلام الشّخصيّات**»[1]؛ تعتبر الصّيغة السّرديّة الرّابط الذّي يحدّد العلاقة بين الرّاوي والمروي له.

ويقترح "تودوروف" تعريفا لها: «**إنّ العمل التّخييّلي يجري الانتقال من متتاليّة من الجمل الملموسة إلى عالم خيّالي، بحيث تفقد تلك الجمل صلتها بمرجعها، ولا يبقى بين أيدينا إلاّ خطاب سردي يوحي بعالمه الخاص**»[2]؛ بما أنّ الخطاب ينفصل عن واقعه، فهو إذن يحمل قيمته في ذاته.

ونجد "جيرار جنيت" يعرّف الصّيغة بقوله: «**إنّها تنطبق على الخطاب شأنها شأن الزّمن، ولأنّ وظيفة الحكي لا تكمن في إعطاء أمر... لأنّ دورها يكمن فقط في حكي قصّة أو نقل أحداث حقيقيّة أو متخيّلة، والأساسي في الاختلافات الصيغيّة هي تقديم الإخبار السّردي ودرجاته**»[3]؛ وعليه الزّمن والصّيغة يندرجان ضمن حقل الخطاب، وتشترك الصّيغة مع الخطاب في كون كليهما حكي للقصّة ونقل لأحداث حقيقيّة أو متخيّلة، وتمثّل المسافة حجم الوساطة التّي يقوم بها الرّاوي، والتّي تميّز صيغة السّرد عن صيغة العرض، ويميّز "جيرار جنيت" بين مظهرين للسّرد، هما: "**سرد الأفعال**" و "**سرد الأقوال**".

---

[1]: محمّد بوعزّة: تحليل النّص السّردي، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، الرّباط، 2010م، ص:109.

[2]: الميلود عثماني: شعريّة تودوروف، عيون المقالات، ط1، الدّار البيضاء، 1990م، ص:44.

[3]: جيرار جنيت، خطاب الحكايّة، ص: 177.

أ) **سرد الأفعال والأحداث:** تتضافر عناصر السّارد مع طريقة سرده، وفق علاقة كمّية بين المشهد الحدثي والفعلي، بما تحدّده سرعة النّص السّردي، وهو ما يجعل المقام السّردي أو الصّيغة مرتبطة بقضايا بعيدة عنها.[1]

ب)سرد الأقوال: في هذا المستوى من العلاقة بين القصّة والسّرد أو الخطاب، فيبدو المظهر الأساسي لكلّ فعل سردي هو التّعامل مع أقوال وخطابات الشّخصيّات، وهذه الخطابات يتمّ التّعامل معها من قبل السّارد، بحسب مسافته من هذه الشّخصيّات.[2]

يميّز "جيرار جنيت" ثلاثة أنماط من صيغ الخطاب، ويحدّدها كمايلي:

1- الخطاب المسرود أو المروي: هو كلام يصدر عن المتكلّم ويكون دائما هناك طرف متلقّ «**وهو خطاب يقوله السّارد، وينقل فيه كلام الشّخصيّات ويحلّلها**»[3]، إذن يمثّل الخطاب المسرود كلام الشّخصيّات ويعبّر عنها السّارد في خطاب، وينقسم الخطاب المسرود إلى نوعين:

✓**الخطاب المسرود الذّاتي:** هو ما سميّ بالمنولوج الدّاخلي، يحكي السّارد أحداثا وقعت في الماضي دون أن تمتزج بها الذّات، لا تتوحّد بالحدث.

✓**الخطاب المسرود غير المباشر:** في بعض الحالات يقوم السّادر بتناول الأحداث، ولا يكتفي بنقلها كما هي، بل يتصرّف فيها ويدخل عليها تعديلات «**يعدّ هذا الشّكل أكثّر محاكاة من الخطاب المسرود، لأنّه لا يمكن أن يعطي أيّ ضمان، أو أيّ إحساس بالأمانة اللّفظيّة**

[1]: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السّردي، اتّحاد كتّاب العرب، ط2، دمشق، 2008م، ص:142.

[2]: المرجع نفسه، ص:143.

[3]: المرجع نفسه، ص ن.

لأقوال "الحقيقة المفوّه بها"»[1]؛ نلمس هنا أنّ السّارد غيُر وفيّ للخطاب الأصلي، لأنّه يضيف أشيّاء ويستغني عن أخرى.

2- الخطاب المنقول: في الخطاب المنقول تكون الشّخصيّة في الواجهة، ويتراجع دور السّارد «**أي أنّ السّارد يفسح المجال لأقوال الشّخصيّة للبروز بكلّ خصائصه الأسلوبيّة، والدّلاليّة، فيتّخذ طابعا ممسوحا يتّسم بالمباشرة في الظّهور**»[2]؛ إنّ هذا النّوع من الخطاب يفعّل دور الشّخصيّة أكثر بعكس الخطابات الأخرى، بحيث يجعلها أكثر حيويّة، ويرد الخطاب المنقول المباشر في صيغتين **"مباشرة"** و **"غير مباشرة"**، ويتمثّل الخطاب المنقول المباشر «**في اقتباس أقوال الشّخصيّات وأفكارها وتقدّم بالطّريقة التّي يفترض نطقهم بها**»[3]؛ وفي مقابله نجد الخطاب المنقول غير المباشر «**الذّي يمكن به دمج أقوال الشّخصيّة (ومنطوقاتها) أو أفكارها في أقوال أخرى من خلال تحليل الأزمنة والانتقال من ضمائر المتكلّمين إلى ضمائر الغائبين**»[4]؛ ويتميّز هذا النّوع من الخطاب بالتّقيّد بالأقوال الأصليّة دون إضافة وتدرّج أقوال الشّخصيّات في أقوال أخرى.

3- الخطاب المعروض: ينسحب السّارد ليترك المجال أمام الشّخصيّات لعرض أفكارها، وهو نوعان، وهما:

- ✓ **الخطاب المعروض الذّاتي:** هي الحالة التّي يتحدّث فيها السّارد مباشرة إلى نفسه عن حدث يجري في لحظة إنجاز الكلام، «**ويدعى هذا الخطاب بالمنولوج الدّاخلي، تقدّم به**

[1]: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، ط4، المغرب، بيروت – لبنان، 2005م، ص:179.

[2]: عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السّردي، اتّحاد كتّاب العرب، ط2، دمشق، 2008م، ص:143.

[3]: جيرالد برنس: قاموس السّرديّات، تر: السّيد إمام، ميريث للنّشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2003م،ص47.

[4]: المرجع نفسه، ص: 92.

أفكار الشّخصيّة مقابل أقوالها»[1]؛ وهذا النّوع من الخطاب مرتبط بالحوار الدّاخلي، والسّارد في هذه الوضعيّة يغيّب، ونجد الشّخصيّة تتحاور مع نفسها.

✓ **الخطاب المعروض المباشر**: الرّاوي في هذا الخطاب يتدخّل بتعليقات توجّه السّرد في اتّجاه معيّن «**يمحى الرّاوي تماما وتعوّضه الشّخصيّة**»[2].

إنّ هذه الخطابات تجعل من العمل الرّوائي عملا مشتركا يتبادل فيه الرّاوي الدّور سوءا بالحوار مع نفسه أو بترك الشّخصيّة تقوم مقامه.

2- الرّؤية السّرديّة:

هو الموقع الذّي يحتلّه السّارد، أو بالأحرى هي الزّاويّة التّي يعالج من خلالها الرّاوي الأحداث «**ولقد اتّفق معظم الباحثّين على أنّ هذا المفهوم هو وليد النشأة، استحدثه النّقد الأنجلو-الأمريكي في بداية هذا القرن مع الرّوائي هنري جيمس، وعمّقه أتباعه خاصّة بيرسي لوبوك في كتابه "صنعة الرّواية"**»[3]؛ لا تختلف تقسيمات الرّؤيّة من باحث لآخر، لكن الاختلاف يكمن فقط في التّسميّات، فنجد "جون بويون" إلى جانب "تودوروف" يسميها الرّؤية، أمّا "جيرار جنيت" فيفضّل تسميّتها بالتّبئير، لكنّهما يتّفقان في وجود ثلاثة أصناف من الرّؤيّة.

---

[1]: جيرالد برنس: قاموس السّرديّات، ص:75.

[2]: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، ط4، المغرب، بيروت، 2005م، ص:179.

[3]: المرجع نفسه، ص:285.

2-1- الرّؤية عند تودوروف:

قسّم "تودوروف" الرّؤيّة إلى ثلاثة أنواع، وهي:

أ) الرّؤيّة مع: السّارد يعرف قدر ما تعرفه الشّخصيّة الرّوائيّة، ففي هذه الوضعيّة يكون السّارد والشّخصيّة في المرتبة نفسها «**السّارد= الشّخصيّة الرّوائيّة، وهذه الرّؤيّة سائدة**»[1]؛ وعليه يذوب الرّاوي في الشّخصيّة، فيصبح مرآة لها.

ب)الرّؤيّة من الخارج: يكون للسّارد معرفة سطحيّة للشّخصيّة دون الولوج في كنهها «**الرّاوي < الشّخصيّة الحكائيّة، فجهل الرّاوي شبه تّام هنا، ليس إلاّ أمرا اتّفاقيّا، وإلاّ فإن حكيا من هذا النّوع لا يمكن فهمه**»[2]؛ نلمس في الرّؤيّة من الخارج أنّ معرفة الشّخصيّة أكبر من تلك التّي يحملها الرّاوي، فهذا الأخير يكتفي بالتّعليق عمّا تدركه حواسه.

ت)الرّؤيّة من الخلف: السّارد يرى خلف الجدران ويبصر كلّ الخبايا، ويطلع على جميع أسرار الشّخصيّة «**السّارد > الشّخصيّة، ولكن تسميّة هذه الرّؤية لا تعني أنّ الرّاوي حقّا خلف شخصيّاته، ولكنّه فوقه كإله دائم الحضّور، وسيّر بمشيئته قصّة حيّاتهم**»[3]؛ وهذه الرّؤية هي الأكثر استعمالا في الأعمال السّرديّة، فالرّاوي أكثر معرفة من الشّخصيّة.

---

[1]: عبد الحكيم شعبان: الرّواية العربيّة الجديدة، ص:45.

[2]: حميد الحمداني: بنيّة الخطاب السّردي، المركز الثّقافي العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، د ب، 1991م، ص:48.

[3]: ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، ط4، المغرب، بيروت- لبنان، 2005م، ص:289.

2-2- الرؤية عند جيرار جنيت:

أ) **التّبئير الصّفر واللاّتبئير:** هو ما أطلق عليه "بويون" و"تودوروف" بالرّؤيّة من الخلف «**وهذا النّمط تمثّله الحكاية الكلاسيكيّة عموما، ويهيمن فيه الرّاوي العليم**»[1]؛ إذن فالرّاوي هنا يتابع مسار الحكاية بكلّ حيثيّاتها.

ب)**التّبئير الدّاخلي:** يوافق هذا المصطلح الرّؤية عند "بويون" «**والتّبئير الدّاخلي هو تبئير تتّضح فيه وجهّات نظر الشّخصيّات إزاء موقف واحد، كما أنّ السّارد لا يصف الشّخصيّة البؤريّة ولا يشير إليها من الخارج**»[2]؛ يتّخذ السّارد موقفا مماثلا لموقف الشّخصيّة.

ت)**التّبئير الخارجي:** تمثّل حسب "بويون" الرّؤيّة من الخارج «**وهذا النّوع من التّبئير نجد فيه البطل يتصرّف أمامنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه، وهو تبئير يقوم به شاهد خارج الأحداث**»[3]؛ في التّبئير الخارجي الشخصيّة فيه مبهمة وغامضة بالنّسبة للسّارد، بحيث يدرك ما تفكّر فيه أو ترغب في القيّام به.

3- الزمن السّردي:

3-1- زمن القصّة/ زمن الخطاب:

يعدّ الزمن من بين أولويّات العمل الأدبي، بما فيها الرّواية التّي تعتبر فحوى دراستنا، فلا يمكن بناء أحداث وبلورت شخصيّات دون وضعها في إيطار زمني معيّن، وهنا تبرز براعة الكاتب –فهناك من يراعي الخطّية الزّمنيّة وتسلسل الأحداث، في حين نجد البعض يتجاوزون كلّ ماهو مألوف وعادي، ويكسرون كرونولوجيّة الزّمن، وهنا يكمن الإبداع–

[1]: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج: تر: محمّد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثّقافة، ط2، 1997م، ص:201.

[2]: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج: تر: محمّد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي، ص 201.

[3]: المرجع نفسه، ص: 202.

«**ومن السّباقين الذّين اعتنوا بدراسة الزّمن وإدراجه، كمبحث في نظريّة الأدب هم الشّكلانيّين الرّوس، مدعمين رأيهم بتطبيقات على الأعمال السّرديّة، حيث ركّزوا على القاسم المشترك بين الأحداث، وليس على طبيعتها**»[1]؛ لم يحكم الشّكلانيّين الرّوس على الأحداث في حدّ ذاتها أي سيرورتها أو كيفيّة حدوثها أو الأهداف التّي ترمي إليها، يرون أنّ هذه الأمور بديهيّة، فهم عالجوا الأمر من زاويّة مختلفة تماما، حيث بحثّوا عن العلاقة بين الأحداث، لكن يبقى اهتمامهم الوحيد «**التّمييّز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي في دراستهم للزمن، فالمتن الحكائي هو مجموعة الأحداث تبعا لتسلسل زمني منطقي، أمّا المبنى الحكائي هو الأحداث نفسها، لكنّها ليست بذات التّرتيب**»[2]؛ وعليه يكون زمن القصّة بالشّكل التّالي: أ ← ب ← ج ← د ←

أمّا زمن الخطاب فيكون كالآتي: أ ← ج ← ب ← د

وعندما لا يتطابق زمن الخطاب مع زمن القصّة، يسمّى هذا بالمفارقات الزّمنيّة

تعالج جميع المناهج مقولة الزّمن من نفس المنظور، يكمن الاختلاف في التّسميّات التّي أطلقت عليه «**فنجد البنيويّون يميّزون بين زمن القصة وزمن الخطاب، فهذا الأخير متعدّد الأبعاد يمكنه احتواء عدّة أحداث لحظة واحدة أمّا زمن القصّة فهو خطي**»[3]؛ وعليه فزمن الخطاب هو الزّمن الوهمي، ويمثّل الطّاقة الإبداعيّة للكاتب، أمّا زمن القصة يمثّل الزّمن الحقيقي الوّاقعي والمتواجد على مستوى الذّهن.

---

[1]: حسن بحراوي: بنيّة الشّكل الرّوائي –الفضاء– الزّمن– الشّخصيّة، المركز الثّقافي العربي، ط2، بيروت – لبنان، 2009م، ص:107.

[2]: شريف حبيلة: بنيّة الخطاب الرّوائي، دراسة في روّايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009م، ص:45.

[3]: المرجع نفسه، ص:46.

ونجد "جيرار جنيت" يميّز أربعة حالات من زمن السّرد (الخطاب):

1- السّرد المتقدّم (السّابق): سرد يسبق المواقف والأحداث المرويّة زمنيّا، ويعدّ السّرد المتقدّم أحد خصائص السّرد التّنبئي[1]؛ في هذه الحالة نكون أمام سرد لأحداث لم تقع بعد، بل تمثّل فقط رؤى مستقبليّة، فإذن السّارد يقوم باستباق الأحداث.

2- السّرد اللاّحق: وهو سرد يعقب زمنيّا المواقف والأحداث المرويّة "سرد تابع"، ويعدّ السّرد اللاّحق من الخصائص المميّزة للسّرد التّقليدي أو الكلاسيكي[2]؛ السّرد اللاّحق هو سرد لأحداث ماضيّة، فيعيدنا السّارد إلى مواقف وأحداث وقعت في الماضي.

3- السّرد المتواقت: ومثله الرّواية المبنيّة على الزّمن المضارع، كما في حالات البثّ المباشر عبر الرّاديو أو التّلفزيون[3]؛ ويسمّى أيضا بالسّرد المتزامن، فعمليّة السّرد في هذه الوضعيّة تحدث في زمن وقوع الأحداث نفسها.

4- السّرد المتعدد المقامات: ومثله الرّواية الرسائليّة، حيث يتمّ الجمع بين القص والحوار الدّاخلي والتذكّر والرّؤيّة الحاضرة والمستقبليّة[4]؛ هذا النّوع من السّرد الأصعب من الأنواع الأخرى، لأنّه تتدّخل فيه عدّة أزمنة وعدّة أحداث.

3-2- تقنيّات المفارقات الزّمنيّة

إنّ الرّوائي عند تأليفه لأيّ عمل أدبي يجعل من أولويّاته كسر الخطية الزّمنيّة وعدم مراعاة التّسلسل المنطقي للأحداث، لذا يلجأ إلى استخدام تقنيّات تمكّنه من تحقيق ذلك «**ولقد ميّز جيرار جنيت بين زمن القصّة، وزمن الخطاب، وبحث في ضروب التّطابق**

---

[1]: جيرالد برنس: قاموس السّرديّات، تر: السّيد إمام، ص:17.

[2]: المرجع نفسه، ص:155.

[3]: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السّردي، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمّشق، 2008م، ص:146.

[4]: المرجع نفسه، ص:147.

والاختلاف بينهما من خلال مقولتي النّظام والدّيمومة»[1]؛ وبهذا نجد "ولاس مارتن" يعرض للتّصوّر الذّي قدّمه "جيرار جنيت" للزّمن فيقول: «**النّظام (order) يحوي كلّ من الاسترجاع والاستباق، أمّا الدّيمومة (Duration) فينصّب فيها المشهد والوصف والخلاصة وكذلك الحذف**»[2]؛ فسنستعرض للحديث عن هذه التّقنيّات فيما يأتي بالتّفصيل:

السّوابق: أو الاستباق هو سرد للحدث قبل وقوعه، وتمثّل السّوابق «**مفارقات زمنيّة سرديّة تتّجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي، سيأتي مفصّلا فيما بعد، إذ يقوم الرّاوي باستباق الحدث الرّئيسي في السّرد بأحداث تمّهد للآتي**»[3]؛ يستعمل الرّاوي تقنيّة الاستباق لكي يشدّ انتباه القارئ ويثير فضوله لمواصلة قراءة القصّة.

اللّواحق: هي الاستذكار وتمثّل العودة إلى أحداث سابقة، فاللّواحق «**سرد يعقب زمنيّا المواقف والأحداث المرويّة "سرد تابع" ويعدّ السّرد اللاّحق من الخصائص المميّزة للسّرد الكلاسيكي**»[4]، فالاستذكارات عبارة عن سدّ للثّغرات، فالسّارد عندما يحكي ينسى أحداثا ماضيّة، فمن خلال تقنيّة اللّواحق يعود إليها لكي يسدّ تلك الثّغرة دون أن يشعر القارئ بها.

يفرق "جيرار جنيت" بين نوعين من اللّواحق:

- **لواحق داخليّة:** يعود إلى الماضي، ويكون هذا الأخير لاحقا لبداية الرّواية.
- **لواحق خارجيّة:** ويعود السّارد إلى ما قبل بداية الرّواية.

---

[1]: ينظر: ولاس مارتن: نظريّات السّرد الحديثة، تر: حيّاة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثّقافة، دط، 1990م، ص:164.

[2]: المرجع نفسه، ص:167.

[3]: مها حسن القصراوي: الزّمن في الرّوايّة العربيّة، المؤسّسة العربيّة للنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت، 2004م، ص:11.

[4]: جيرالد برنس: قاموس السّرديّات، تر: السّيد إمام، ص:155.

3-3- النّسق الزّمني:

إنّ الهيكل الأساسي للرّواية هو الزّمن السّردي الذّي يعتبر المحركّ الأساسي لهذه الأخيرة، والذّي يتفرّع إلى جزئين: التّرتيب والدّيمومة، فبعد أن تطرّقنا إلى عنصر الدّيمومة، الذّي يُقصد «**بها المقارنة بين الفترة التّي تستغرقها القصّة وأسلوب تمثّلها في الخطاب الرّوائي**»[1]؛ إنّ "جيرار جنيت" يقترح أن ندرس الإيقاع الزّمني في الدّيمومة، من خلال التّقسيمات الحكائيّة التّاليّة: «**الخلاصة، الاستراحة، الوقفة الوصفيّة، المشهد، القطع**»[2]؛ وبالتّالي يمكن تقسيم هذه التّقنيّات الحكائيّة إلى فرعين من حيث وتيرة الأحداث:

الفرع الأول: يضمّ تقنيتي الحذف والخلاصة، ويتمّ فيهما تسريع السّرد.

الفرع الثّاني: يحوي تقنيّتي المشهد والاستراحة، ويتمّ من خلالها تبطئ السّرد.

3-3-1- الحذف:

ونسمّيه أيضا بالقطع «**يعتبر وسيلة نموذجيّة لتسريع السّرد عن طريق إلغاء الزّمن الميّت في القصّة أو القفز بالأحداث إلى الأمام بأقلّ إشارة أو بدونها**»[3]؛ يوظّف الكاتب تقنيّة الحذف لاستحالة سرد جميع الأحداث الحقيقيّة «**ويرد الحذف في نوعين حسب جيرار جنيت في دراسته لرواية "بروست" البحث عن الزّمن الضّائع وهما: الحذف المعلن، والحذف الضّمني، وهذا الأخير هو الأكثر شيوعا**»[4]، ويتمّ بواسطة تقنيّة الحذف تقليص الأحداث وإيرادها في زمن محدّد.

---

[1]: إبراهيم عباس: تقنيّات البنيّة السّرديّة في الرّواية المغاربيّة، منشورات المؤسّسة الوطنيّة للاتصال والنّشر والإشهار ، رويبة- الجزائر، ص:105.

[2]: المرجع نفسه، ص ن.

[3]: حسن بحراوي: بنيّة الشّكل الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، ط2، بيروت-لبنان، 2009م، ص:159.

[4]: المرجع نفسه، ص: 158.

3-3-2- الخلاصة:

ويمكن تسميتها الملخّص أو القصّة الموجزة «**يختزل فيها الرّاوي أحداثا ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو ساعات أو أشهر في صفحات أو أسطر قليلة، دون التّعرّض إلى التّفاصيل، وتكون معادلة المجمل حسب "جنيت" زق < زح**»[1]؛ إذن فالخلاصة والحذف هما عبارة عن تقليص للحكاية على مستوى النّص، ممّا يسهل علينا الانتقال من مشهد لآخر.

بعدما تناولنا تقنيتي تسريع السّرد سنتحدّث الآن عن تقنيتي تبطيء السّرد المتمثّلة في:

3-3-3- المشهد:

يطلق عليه بالحوار، ويعرفه لطيف الزّيتوني بأنّه «**تمثّيل للتّبادل الشّفهي وهذا التّمثّيل يفترض عرض كلام الشّخصيّات بحرفيته، سواء كان (موضوعا أو غير موضوع).**»[2]، وفيه أي المشهد يكون زمن الخطاب مطابقّا لزمن القصّة من حيث الاستغراق، والسّارد في هذه المرحلة يتوقّف عن السّرد ليفسح المجال للشّخصيّات لتتحاور فيما بينها.

-3-4- الوقفة الوصفيّة :وتسمّى بالاستراحة «**ولا يقتضي فيها انقطاع السّيرورة الزّمنيّة وتعطيل حركتها، فعندما يشرع الرّاوي في الوصف يعلّق بصفة وقتيّة تسلسل أحداث**

[1]: حميد الحمداني: بنيّة النّص السّردي، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1،1991م، ص:75.

[2]: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، دار النّهار للنّشر، ط1، بيروت – لبنان، 2003م، ص:75.

الحكايّة»[1]؛ يوقف الرّاوي الزّمن ليشرع بعد ذلك في وصف مناظر أو أشياء لاحظها فأثارت انتباهه.

كلتا التّقنيتين (المشهد والاستراحة) تعدّ وسيلة لإراحة الرّاوي والقارئ معا بعد تكثّيف الأحداث وتوتّرها.

3-4- التّوترات الزّمنيّة

نقصد بها التّكرار، ويعمد إليها السّارد من أجل تأكيد فكرة أو حدث معيّن يرى بأنّه ضروري من أجل ترسيخه في ذهن القارئ، ونقصد بالتّواتر «**مجموع العلاقات بين النّص والحكاية**»[2]؛ وتمثّل التّكرارات عدد المرّات التّي أعاد الرّاوي فيها سرد الأحداث.

وقد حدّد "جيرار جنيت" التّواتر في ثلاث أوجه:(3)

1-الحكي المفرد: أيّ أن نسرد مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة، أو نسرد عدّة مرات ما حدث عدّة مرات.

2- الحكي المكرّر: ونقصد به سرد حدث واحد عدّة مرّات مع تنوّع الأسلوب وبنوع وجّهات النّظر والتّبئير والرّواة.

3- **الحكي المؤلّف:** فالسّارد في هذه المرحلة يسرد مرّة واحدة ما حدث عدّة مرات.

---

[1]: جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظريّة القصّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الدّار التونسيّة للنّشر، ط1، 2010م، ص:80.

[2]: المرجع نفسه، ص:86.

3- ينظر : عبد الحكيم شعبان :الرواية العربية الجديدة، ص 114، نقلا عن :جان ريكاردو : قضايا الرواية الجديدة، ص 54-ص55.

يعدّ الزّمن عنصر مهمّ في بناء الرّواية، والتّوترات التّي يحويها الزّمن تفيد الرّاوي كثيرا، بحيث يؤكّد في كثير من الأحيّان بعض الأمور التّي يراها مهمّة، ويترسّخها في ذهن المتلقّي.

العتبات النصية:

تمّثل العتبات في النص مجموع المكملات أو اللواحق، و تتجّلى في العناوين سواءا الخارجية منها، المتمّثلة في العنوان الرئيسي او العنوان الفرعي، و العناوين الداخلية التّي تحثّ بها النصوص، ضف إلى ذلك المدخل و الملحق و الهوامش أسفل الصفحة و بيانات النشر. وهذه الملحقات النصية تحث القارئ للاطلاع على متن النص، و هذا لما تحمله من أبعاد، فالعنوان يتيح لنا فهما مسبقا للرواية حيث يمّثل الفكرة العامة للنص.

ومن جهة أخرى يثير العنوان تساؤلات وكذا تأويلات لدى القارئ وذلك من خلال الإشكاليّة التّي يحملها العنوان في طياته.

بدأ الإهتمام بدراسة العتبات النصية مع الباحث الفرنسي "جيرار جنيت" **"و شكّلت دراسة العتبات النصية مرحلة أخرى في النقد البنيوي لأنّ "جنيت" انتقل إلى دراسة ما يسميه "عتبات النص"، و هي لا تدخل مباشرة في النص و لكنّها تؤطره من الخارج، و قد ضمّن دراسته هذه في كتاب سماه "عتبات" سنة 1987"**[1].

وعليه فيعدّ "جيرار جنيت"الرائد الأوّل لدراسة العتبات النصية وذلك لما تحويه من أهمية بالغة، فكلّ ما يؤطر النص من الخارج يحمل دلالة و يضفي معنى للنص.
قبل بروز العتبات النصية في الساحة النقدية، ظهر مصطلح "معمار النص" عند "جنيت" **"الذّي اعتبره موضوع البويطيقا، و لكنّ في سنة 1982م، عدّل هذا الموضوع و لم يبق هو "معمار النص"، بل أصبح " المتعاليات النصية" و معناها كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني، وبهذا تتجاوز معمار النص و هناك خمسة**

[1]: عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، سلسلة الدراسات (2)، 2008، دمشق، ص:117.

أنواع من المتعاليات النصية: التناص و المناص و الميتناص، و النص اللاحق و معمارية النص"[1].

فالملاحظ أنّ معمار النص أصبح نمطا من بين أنماط التعاليات النصية و هذه الأخيرة تمثّل موضوعا للشعرية.

كما أسلفنا الذّكر تمثّل العتبات جلّ العناصر المحيطة بالنّص كالعناوين و المقدمة و دور النشر و الملاحق، و سنركز في دراستنا للعتبات النصية على العناوين التي يمكن تعريفها كالآتي"**يعدّ العنوان من بين أهم عناصر المناص، فجهاز العنونّة كما عُرف في العصر الكلاسيكي يمّثل عنصرا مهمّا كونه مجموع معقد أحيانا و مربك"**[2]، إنّ العنوان هو العنصر الرئيس في الأعمال الأدبية بحيث يمثّل عماد الكتب، و في بعض الأحيان يكون سهلا حيث لا يفرض على المتلقي تعدد القراءات، و لكن في أحيان أخرى يمتاز بسمة الغموض، و هنا يستدعي القارئ إلى تفعيل ملكة التأويل و التفكير لديه.

يحدّد "جرارجنيت" ثلاثة وظائف للعنوان هي: **"الوظيفة التعيينية والوظيفة الوصفية التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص، و أخيرا الوظيفة الإغرائية"**[3]، فالوظيفة التعيينية يراد بها تحديد أو تعيين اسم الكتاب، و تُطلع القارئ عليه بكيفية دقيقة، و تمثّل الوظيفة الأساسية للعنوان، أمّا الوظيفة الوصفية فهي إخبارية، لأنّها تقدّم فكرة عامة للنّص، والوظيفة الاغرائية تثير فضول القارئ، فتشده للنص كما أنّها تشوّقه للاطلاع عليه.

---

[1]: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي– النص و السياق، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان، ص 96 –97.

[2]: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص الى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 1429 هـ– 2008م، ص 65.

[3]: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص الى المناص)، ص: 78، 80.

تتجلى العناوين الداخلية في عناوين الفصول و المباحث و أقسام الرواية أو القصة **"فالعناوين الداخلية هي كالعناوين الأصلية غير أنّ هذه الأخيرة توّجه للجمهور عامة، أمّا العناوين الداخلية، فنجدها أقلّ منها مقروئية، تتحدّد بمدى اطلاع الجمهور فعلا على النص/الكتاب"**[1].

إنّ العناوين أمر مهمّ، فوجودها يساعد القارئ و يفيده خلال قراءته. يعدّ العنوان الرئيسي أساسيا وإلزاميا لا يمكن الاستغناء عنه، في حين نجد العناوين الداخلية يمكن التنازل عنها، لأنّها ثانوية و غيابها لا يخلّ بمعنى النص، كما أنّ وجودها يستدعي من القارئ تصفّح الكتّاب لكي يستطيع استكشافها.

والعناوين الداخلية يضعها الكاتب من أجل الإيضاح فقط و لكي يضفي على نصه جمالية، وتثير هي الأخرى فضول و تأويلات القارئ.

تأتي العناوين الداخلية في رأس كلّ فصل أو مبحث **" و تكون مستقلّة عن العنوان الأصلي، و إمّا مقابلة له، فيكون العنوان الأصلي كما يمكنها أن تكون في الفهرس أو قائمة المواضيع و هذا مكانها المعتاد، لأنّ الفهرس يعدّ عند "جنيت" كأداة تذكيرية و تنبيهية في جهاز العنونة."**[2].

و عليه تعدّ قائمة المواضيع و الفهرس أمكنة ورود العناوين الداخلية و التّي نجدها غير ضرورية في بعض الأعمال، أمّا عن وقت ورود مثل هذه العناوين في النص، فهي عامة تظهر **" في الطبعة الأصلية، أي في الطبعة الأولى للكتاب، غير أنّها تختفي في طبعات لاحقة، و لكن بإرادة الكاتب نفسه."**[3]، إنّ العناوين الداخلية تبرز في الطبعة

[1]: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرارجنيت من النص الى المناص)، ص: 125.

[2]: المرجع نفسه، ص: 126.

[3]: المرجع نفسه، ص ن.

الأولى، لأنّ القارئ يطّلع على النص لأوّل مرّة، أمّا ورود العناوين الداخلية في الطبعات اللاحقة ليس ضروريا، كونها تمثّل تكملة للطبعة الأولى.

أمّا بالنسبة لوظائف العناوين الرئيسية و العناوين الداخلية فهي متماثلة، و التباين الوحيد بينهما هي الوظيفة الوصفية للعناوين الداخلية، إذ تعدّ هذه الأخيرة أساسية كونها تعبّر عن جوهر النص.

1- أشكال السرد:

1-1-السرد بضمير المتكلم:

و يسمّى السارد بضمير المتكلم، بالسارد الشخصية **"لأنّه يحكي عن نفسه وعن علاقاته بالشخصيات الأخرى"**[1]، و هذا النوع من السرّاد نجده حاضرا بكثرة في رواية السيرة الذاتية.

يغلب هذا الصنف من السرد على رواية "محمد علاوة حاجي"، و يتضّح ذلك في المقاطع التّي سنذكرها الآن:

قال السارد **"و أنا نصف ممدّد في كرسيّ على سطح هذه العمارة الآيلة للسقوط، واضعا رجلا على رجل أرتشف قهوتي و ألتهم ما تبقّى من سيجارتّي"**[2]، إذن السارد هو الذي يحكي في هذا المقطع و الدليل ضمير المتكلم (أنا)، فهو يحكي ما به ، إذ نجده ممدّدا على كرسي و هو يرتشف قهوته.

كما نلمح هذا الشكل من السرد في هذا الجزء **"و لكنّني سأقطع الطريق السيّار، لا يدور في راسي غير أمر واحد: أن أعبر، بأقصى سرعتي، بين السيّارات المّارة بأقصى سرعتها، جيئة و ذهابا. أعبر كأنّ شيئا لم يكن. كأنّ شيئا لم يمّر بينها. لا يفصلني عن كلّ واحدة منها نصف مليمتر و نصف جزء من الثانية، و حينها سأجدّني هناك في الجهة المقابلة أكثر قربا من خالتي مبروكة"**[3].السارد يرغب في زيارة خالته التي لم يراها منذ مدّة طويلة ولكي يصل إليها يتوّجب عليه عبور الطريق بسرعة لكي، لا تصدمه السيارات المّارة بأقصى سرعتها، فالسارد يخبرنا بقصته لذا نجده يستخدم ضمير المتكّلم.

---

[1]: يمنى العيد: في معرفة النص،ص:233.

[2]: محمد علاوة حاجي : في رواية أخرى ،ص: 05.

[3]: المرجع نفسه،ص: 35.

يقول السارد في هذا المقطع **"قبل ستّة أشهر بالضبط، كنت أجلس في هذا المكان، أستنجد بك لتمنحني منصب عمل. ترددتُ في البداية لاشكّ أنّك قلت في نفسك إنّ هذا الصعلوك لا يليق أن يكون معلمّا"**[1]، السارد يطلعنا بما وقع له قبل ستّة أشهر حينما توّسل لمفتش التربية ليوظّفه كأستاذ في إحدى المدارس، لكن بعد هذه الفترة تعيّن كمعلم في مدرسة ابتدائية لكنّه سرعان ما قدّم استقالته، لأنّه تلقّى العديد من الشكاوي بسبب سوء تدريسه، فالسارد، إذن يحكي روايته الخاصّة لهذا نلمس ضمير المتكّلم في هذا الجزء.

ورد السرد بضمير المتكّلم في هذه الفقرة **"الحقيقة أنّ الملح كان السبب الرئيس الذّي أحال حياتنا إلى جحيم، كنت أحبّ الطعام مالحا....مالحا جدّا، و كانت تتفنّن في طبخه مسّوسا. حتّى إنني صرت أجزم أنّها تفعل ذلك لإغاضتي، قالت لي مرّة و أنا أمسكها من شعرها، و أنهال عليها بالصفع و الركل : " يمكنك أن تضيف له الملح"**[2]، السارد استعمل ضمير الأنا، لأنّه يحكي لنا ما فعله بزوجته لمّا حضرّت له طبقا ناقص الملح، علما أنّه يفضّل الطعام المالح، فنقل لنا هذه الحكاية التّي تخصّه هو.

1-2- السرد بضمير المخاطب :

ويسمّى أيضا هذا النوع من السرد، بالسارد الشاهد و يكون هذا الأخير **"شخصية ثانوية في المواقف والأحداث المقدمة و التّي يُنظر إليها من المحيط عوضا عن المركز"**[3]، فالسارد نجده يحضر الأحداث، لكنّه لا يشارك فيها مثل: الصحفي.

يتضّح السرد بضمير الأنت في هذا المقطع **"اتجهت رأسا إلى مقهى س، حيث إعتدت تناول فطورك، و أنت ناو ألاّ يتّجاوز المبلغ الذّي ستتركه هناك نصف ما لديك، فوجئت بموحوش صديقك الذّي لم تلتق به منذ أيام الخدمة العسكرية، قابعا في زاوية**

---

[1]: محمد علاوة حاجي : في رواية أخرى ،ص:75.

[2]: المجع نفسه ، ص 134.

[3]: جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر:السيد إمام، ميريث للنشر و المعلومات،ط1،القاهرة،2003، ص: 153.

يحتسي قهوة و يّدخن"[1]، ذهب المروي إليه إلى المقهى حيث اعتاد تناول فطوره ، فالتقى هناك بصديقه أيّام الخدمة العسكرية، فراح يعبّر له عن مدى اشتياقه و كذا بادله الصديق نفس الشعور، فالسارد قد استعمل ضمير الأنت، لأنّه يخاطب المسرود له.

و كذلك نجد السرد بضمير المخاطّب في هذه الفقرة **"سألتك إن كنت تمزح، وأعلمتك أنّها ترفض الهدية جملة وتفصيلا، لعدّة أسباب، منها أنّها عارية، فجّة، دون ذوق أو حسّ فنّي، دون غلاف يضفّي عليها ميزّة ما"**[2]، السارد في هذا المشهد يخاطب المسرود له، بحيث نقل ما قلتّه سمّونة لهذا الأخير، بمناسبة عيد ميلادها لكنّ الفتاة رفضت الهدية لكونها رخيصة.

و في هذا الموجز ورد السرد بضمير الأنت في قول الموري له: **"و مجدّدا تقابلك المرأة الشاردة ذات الشعر الأحمر القاني، و خيط القهوة المتدفقّة من فنجانها، تدقّق في صورته و اسمه الذّين على ظهر الغلاف. الآن لم يعد يخامرك أدنى شكّ في أنّه هو"**[3]، في هذا المقطع نجد السارد يتحدّث مع المروي له، عن ذلك الكتاب الذّي قدمّه له موحوش ، لما التقّى به، في الحانة و لمّا تصفح المروي له ذلك الكتاب تأكدّ من أنّ موحوش هو أخوه الذّي انفصل عنه في صغره و ما جعله يتأكّد من الأمر هو اسمه و صورته المدونين على غلاف الكتاب.

1-3-السرد بضمير الغائب:

السارد في هذا المقام يحكي أحداثا تخص الشخصيات الموجودة في المتن الحكائي، لذا يستعمل ضمير الغائب "هو" و في رواية "محمد علاوة حاجي" لم نلتق بهذا النوع من السرد بكثرة، فهو قليل الورود.

---

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى،ص:06.

[2]: المرجع نفسه، ص:12.

[3]: المرجع نفسه، ص: 15.

نلمس السرد بضمير الغائب في قول السارد: **"ها هو ينهض بصعوبة و يقف مترنحّا يلوح بكأسه، و هو يتمايل يمينا و شمالا يرغو و يزيد يطلق وابلا من العبارات النابّية"**[1]، هنا نلتقي السرد بضمير الغائب لأنّ السارد يحكي عن (هو) الذّي يمثّل أخاه المسمّى بموحوش الذّي شرب كثيرا حتّى الثملة، فلم يستطع الحراك لذا استعمل السارد ضمير الغائب (هو).

2- مفهوم الشخصية:

باعتبار الشخصية المحرّك الأساسي في العمل الروائي، و هذا بالطبع إلى جانب عناصر أخرى لا تقّل أهمية في إتمام بناء العمل السردي، إذ نجد الشخصية **"تلعب دورا رئيسيا ومهمّا في تجسيد فكرّة الروائي، و هي من غيّر شكّ عنصر مؤثر في تسيير أحداث العمل الروائي"**[2].

والشخصيات في روايتنا "في رواية اخرى" تنقسم إلى فرعين:الأوّل: هو الشخصيات الرئيسية، أمّا الثاني فهو الشخصيات الثانوية.

2-1- تعريف الشخصية الرئيسية:

هي تلك الشخصية التّي تُسند إليها المهام الرئيسية أو البطولية، تلعب دورا فعالّا في تحديد مسار البنية السردية، وعليه فالشخصية الرئيسيّة **"هي تلك التّي يصطفيها القاص، لتمثّل ما أراد تصويره، و ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، و تتمتّع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النّص القصصي"**[3].

---

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص:14.

[2]: نصر الدين محمد: الشخصية في العمل الروائي، مجلة فيصل، دار فيصل الثقافية للطباعة العربية، السعودية، 31 جوان 1980، ص: 20.

[3]: شريبط احمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009، ص:45.

- **شخصية البطل:**

هي الشخصية المحورية التّي تتطلّق كلّ الأحداث من خلالها، فهو الذّي يروي لنا الأحداث التّي صادفها في حياته المليئة بالتنّاقضات، و لم يراع خلال ذلك الخطيّة الزمنية و تسلسل الأحداث، فكثيرا ما ينتقل من المراهقة إلى الطفولة، من الشيخوخة إلى مرحلة الشباب و هكذا، و لقد تقمصّ عدّة أدوار، من شخص مفلس لا يملك حتّى ثمن سيجارة ليدخنّها أو ثمن وجبة طعام، و على كاهله ديون كثيرة، إلى شخصية أخرى، و هي شخصية السكّير الذّي يرتاد الحانات.

و يقوم بتصرفات تتنافى تماما مع القيم الأخلاقية إلى شخصية أخرى معاكسة تماما لما ذكرناه آنفا، و هي شخصية المعلم المثقف الذّي يحاول جاهدا الحصول على وظيفة، و لكن عندما يقابله الواقع الأليم، أل و هو تدنّي التعليم والاستهتار الكبير ولا مبالاة المدرسّين، يحاول و بجدية إصلاح الأوضاع، لكن كما يقال **"لاحياة لمن تنادي"** فيستسلم للأمر الواقع و يرضخ له، فيقدّم استقالة، و لعب كذلك دور الإنسان الأمّي الذّي لا يعرف لا القراءة ولا الكتابة، كما أبرز لنا جانبا من طفولته التّي كانت قاسية جدّا، نتيجة معاملة الجد العنيفة مع الضرب الذّي كان يتّعرض له هو و أخوه الذّي لم يتقبّل ذلك الوضع، ففّر من البيت، كما مثل ذلك دور الإنسان المريض الذّي لا يملك حتّى أجرة الطبيب الذّي يعدّ أخوه في الرضاعة،و هذا الأخير لم يتساهل معه في الدفع رغم رابط الدّم الذّي يجمعها، بالإضافة إلى تقمصّه كذلك شخصية الزوج المجرم الذّي يقتل زوجته لسبب تافه، فيُعتّقل و يدخل السجن بسبب جريمته، كما كان له دور الجار السيّئ الذّي لا يقدّر العلاقات الإنسانية، و لكن في نهاية المطاف يبتسم له الحظ فيصبح ثريّا و مسيور الحال.

- **شخصية موحوش:**

تعتبر هذه الشخصية رئيسية نظرا لتعدّد الأدوار التّي قامت بها، حيث كان صديقا للبطل أيّام الخدمة العسكرية، هو أخوه كذلك الذّي هرب من البيت أيّام الطفولة، كما

كان كذلك زميله في الدراسة، وعُرف بتفوّقه في اللغة العربية، و كان له كذلك دور المخرج السينيمائى الذّي ذاع صيته في مجال الإعلام والسينيما، ومن زاوية أخرى كان ضحية الإجرام، و أتُّهم زورا على أنّه عضو في تنظيم إرهابي .

وهو كذلك شخص متعلّم ومثقّف و وسيم، أضطّر للزواج من إمرأة لا يحبّها، حوّل حياتها إلى جحيم لا يطاق.

شغل كذلك شخصية الطبيب الذّي يفصل بحزم بين العلاقات الشخصية و ميدان العمل، إذ لا يولي أيّ اعتبار للروابط العائلية، فهو إنسان مادي بالدرجة الأولى،كان كذلك الابن الوحيد لمبروكة جارة البطل الذّي يكره هذا الطفل و يضربه، لأنّه كان لا يعتنّي بالنّظافة و الهندام و يحبّ اللعب في الأماكن القذرة، تقمّص كذلك دور الشخص الذّي يكره البطل كثيرا، لأنّه تزوّج بفتاة أحلامه سمونّة.

شخصية سمونّة:

هي المرأة الأكثر حضورا في روايتنا "في رواية أخرى"، كما نجدها تتقمّص عدّة أدوار:

و أوّل دور مهمّ أُسند إليها خطيبة البطل، إمرأة تتمتّع بمواصفات الجمال والرشاقة و ما جعلها تتربّع على قلب البطل.

من منظور آخر: هي إمرأة فاسدة عاهرة، مجنونة، منحطّة أخلاقيا، و بعد أن كانت جميلة هي كذلك فتاة بدينة بملابس مرقعّة، لا تهتّم بمظهرها.

من جهة هي إمرأة مثقفّة متفتحّة، ومن جهة أخرى هي غير ذلك تماما، طُردت من المدرسة مبكّرا، و هي كذلك إمرأة متشردة و متسولّة، تزوجت رغما من موحوش الذّي لا تكن له مشاعر الحبّ، و هو كذلك.

هي الشاهدة الأساسية و الوحيدة في قضية مقتل موحوش، استدعيت للتحقيق من طرف الشرطة.

- **شخصية مقران:**

كان له دور كبير ومهمّ في تحديد مسار ومجرى أحداث الرواية، وهو شخصية كذلك أسند إليها نسبة كبيرة من الأدوار المتنّوعة و المتباينة منها:

هو سائق التّاكسي الذّي يقلّ السارد يوميا، و هو في الآن ذاته بائع في المكتبة.

في جانب آخر هو إنسان مثقف على درجة كبيرة من الوعي، شغل مناصب سامية كمنصب أستاذ العلوم الشرعية، معلم، طبيب نفساني، مقدّم النشرة.و في صورة أخرى هو موظّف بسيط تارة،و يعمل في شركة تنظيف، و تارة أخرى قابض حافلة، موزع بريد، عجوز يعمل بوابا.و بطبيعة الحال كغيره من الشخصيات لها جانب سلبي لا أخلاقي، و هو انخراطه كعضو في منظمّة إرهابية، و استسلامه في نهاية المطاف.شخص فقير معدم، متشّرد، يتوّسل قوت يومه.

- **شخصية الجد:**

هو يدعّي صفات ليست موجودة فيه أصلا، و هو الذّي تكفلّ بتربية البطل و أخيه موحوش، لكنّه كان شخصا قاسيّا شريرا، مستبدّا، تسليط على الطفلبين أشدّ العقوبات لأتفه الأسباب، ضربا بالعصا.

في دور آخر للجدّ، هو إنسان شجاع مقدام، خاض مغامرات كثيرة، كان يرويها لأحفاده، و التّي تتسمّ بالإعجاز و البعد عن الواقعية.

في صورة أخرى مخالفة تماما للمذكورة سابقا، فيها نوع من الهزلية هو إنسان جبّان، لدرجة أنّه يخاف حتّى من الصراصير.

كما قام كذلك بالزواج للمرة الثانية، لكنّ زواجه حكم عليه بالفشل، بسبب الصراصير التّي لم تتحملّها الزوجة، ففرّت من المنزل.

لقد لعب الجدّ كذلك دور الشهيد (س) الذّي ظهر في المنام للسارد، وبلغه برسالته في الوفاء والإخلاص لمهنة التدريس، والعمل على تربية الشيء بأمانة وإخلاص.

- **شخصية مبروكة:**

هي والدة سمونّة، و التّي ترفض أساسا فكرة ارتباط ابنتها بشخص غير مثقّف، لأنّها امرأة مثقفة منضبطة، تقدّس العلم و المعرفة، تعمل أستاذة في الجامعة.

في دور آخر لها هي معلمّة في القسم الخامس، و التّي تتكّفل بتعليم إبنتها في البيت، لأنّ في المدرسة لا تتلقّى التعليم الجيّد، و تعاقب تلاميذها بحمل إبنتها السمينة و التجوّال بها عبر الصفوف.

بعد ذلك ينقلنا الى وجهة مغايرة تماما في شخصية متسوّلة فقيرة و أميّة.

-شخصية مبروكة كذلك هي زوجة الجدّ، التّي كانت تعامل موحوش و أخاه بحيادية بلا محبّة و بلا قسوة، و هربت من البيت بسبب الصراصير.

-شقيقة زوجة مقران التّي تعرضت للقتل من طرفه.

تعريف الشخصية الثّانويّة:

و تدعى كذلك بالشخصية المساعدة، هي تلك التّي أسند إليها الأحداث الفرعية، و لكنّ هذا لا يعني أنّها أقلّ شأنا، لأنّها تساهم و بشكل كبير في بلورة الأحداث و تغيّر مسارها و عليه فالشخصية الثانوية **"تشارك في نمو (الأحداث) الحدث القصصي و بلورة**

معناه و الإسهام في تصوير الحدث، إذ يلاحظ أنّ وظيفتها أقّل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية"[1].

من بين أهم الشخصيات الثانوية التّي وضفّت في روايتنا "في رواية أخرى" نجد

- **شخصية (س):**

هي موظفّة تعمل مع البطل، و يلجأ إليها في كثير من الأحيان، لإستدانة الأموال منها وقت الحاجة.

وهي تشتغّل كذلك وظيفة الصحفية التّي تنقل أخبار، دون التأكّد من صحة مصدرها، فقدمّت إفادة لدى الشرطة زورا في قضية مقتل موحوش.

- **مدير الشركة:**

شخص ضخم، مستبّد، شرير، على قدر من الأناقة، غير متسامح مع العمّال.

- **شخصية الفتاة الأوروبية:**

هي إمرأة أجنبية، يتواصل معها البطل عبر الأنترنيت، عمرها 26 سنة، هي شقراء، نحيفة، طويلة، و هي المرأة التّي أراد أن يتزوج بها.

- **صاحب الحانة:**

هو صاحب الحانّة التّي يرتادها البطل، و هو كهل، يصفه البطل بصاحب الكرش الناتئة.

إنّ الميزة التّي نلاحظها في روايتنا "في رواية اخرى" هي ازدواجية الأدوار، فالسارد لا يلجأ الى إبتكار الشخصيات جديدة لتجسيد الأدوار اللاحقة، بل يقوم باستغلال

[1]: شريبط احمد شريبط: تصور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009، ص:45.

الشخصيات السابقة، بمنحها أكثر من دور واحد، و الملاحظ كذلك في أغلب الشخصيات إنّها مرجعية أي اجتماعية بالدرجة الأولى و مستوحاة من الواقع اليومي.

3- مفهوم الحدث:

يعدّ الحدث من أهم عناصر البناء الروائي، فهو الذّي يحدد مسار الحبكة الفنيّة للرواية و يقصد به: **"مجموعة من الأفعال و الوقائع مرتبة ترتيبا سببيا، تدور حوله موضوع عام، و تصوير الشخصية و تكشف عن أبعادها، و هي تعمل عملا لا معنى له، كما نكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى، و هي المحور الأساسي الذّي ترتبط به باقي عناصر القصة- ارتباطا وثيقا"**[1].

وتنقسم الأحداث في هذه الرواية إلى قسمين:

3-1-الأحداث الرئيسية:

هي تلك الأحداث التّي شكّلت المنعرجات الحاسمة في مسار الرواية و من أبرزها:

-التقاء السارد بصديق له أيام الخدمة العسكرية، و دعوته إيّاه للغذاء.

-حضور عيد ميلاد خطيبته سمونة، و رفضها الهدية المتمثّلة في كتاب.

- ذهابه لزيارة خالته، التّي لم يرها منذ زمن طويل.

- بحثه عن وظيفة كأستاذ في الطور الابتدائي، ومحاولة إصلاح وضعية التعليم المتدهوّرة في القرية.

[1]: صبيحة عودة زعرب :غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجلاوي، الاردن،ط1، 1996، ص: 135.

– ظهور الشهيد (س) و هو الجدّ في المنام، و تقديمه وصيّة للمعلم مفادها ضرورة تقديس مهنّة التعليم، و عدم التهاون في أداء هذه المهنّة النبيلة.

– فشل المعلم في إصلاح أوضاع المدرسة و رضوخه للأمر الواقع، بتقديمه إستقالاة من المنصب الذي تقلّدّه.

– هروب أخ موحوش من البيت و كذلك زوجة الجدّ، و موت الجدّ، و بقاء السارد لوحده في البيت مع الصرصور، الذّي كبر و أصبح بحجم فيل.

– تسريح السارد من العمل، بسبب تأخرّه الدائم عن الدوام.

– الفقر الشديد الذّي عانى منه السارد، و بقاؤه لأيام بلا وجبة طعام.

– قتل السارد لزوجته لسبب تافه، و اعتقاله من طرف الشرطة.

– تحوّل السارد من شخص فقير، إلى شخص ميسور الحال.

3–2–الأحداث الثانوية:

هي الأفعال الثانوية التّي تكمّل الأحداث الرئيسية، و تدّخل المروي له، في جوّ من التفاصيل.

– استدانة السارد الكثير من المال من زميله في العمل.

– رغبة السارد في إستدانة المال من صديقه موحوش، لكنّه لم يتمكن من ذلك.

– دخول موحوش إلى الحانّة، و صبّ غضبه على الحاضرين لعدم إكتراثهم بكتاباته.

– تسلل موحوش إلى حساب السارد، دون علم هذا الأخير.

– زواج موحوش من سمونّة.

- انتقال موحوش إلى الثانوية، رغم إتقانّه للغة العربية فقط دون المواد الأخرى.

- استدعاء سمونّة كشاهدة في قضية مقتل موحوش.

- زواج الجدّ للمرّة الثّانية و فرار زوجته من البيت.

- تعرف السارد على امرأة أوروبية عبر الإنترنيت، و تكوين علاقة صداقة معها.

- الذهاب إلى الطبيب، دون الإصابة بمرض معيّن.

- التقاط أعقاب السجائر من الشوارع، نتيجة الفقر الشديد.

- إنتحار أغلبية الاشخاص فقرا من أسطح البيانات، و نتيجة شيوع هذا الأمر أصبح عاديا.

4- مفهوم المكان:

هو ذلك الحيّز اللاّمحدود الذّي تدور فيه مجريّات الأحداث و هو موجود فقط في المخيّلة.

فمكان الرواية **"ليس هو المكان الطبيعي، فالنّص يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليّا له مقوّماته الخاصة و أبعاده المميّزة"**[1]، فمكان الرواية ليس المكان المتوّاجد في الواقع، بل هو ذلك المكان الذّي تنتّجه مخيّلة المؤلف.

إنّ الأماكن المستخدمّة في الرواية نوعان: -الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.

4-1- الأماكن المفتوحة:

هي تلك الفضاءات اللامحدودة جغرافيا، أي تلك الواسعة النطاق نجد منها في الرواية:

[1]: سيرا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لتلاتنية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص: 75.

***المدينة:**

هو ذلك المكان الجغرافي، الذّي يقطنّه تجمّع بشري، يحتوي على عدّة مباني ومرافق أخرى عديدة وضرورية، من تعليم وعلاج وعمل... تلبّي احتياجات الأفراد اليومية.

***الشوارع:**

هي جزء لا يتجّزأ من عمران المدينة، و هي التّي تسهّل المواصلات، و كذلك الخدمات للمواطنين.

4-2- الأماكن المغلقة:

***المدرسة:**

هي مؤسسة حكومية، وظيفتها تلقين العلوم وتربية الأجيال الصاعدة من أجل حمل المشعل، والقضاء على الأميّة و الجهل.

***العيادة:**

هي مقرّ عمل الطبيب، الذّي يقوم بمهام إنسانية ونبيلة، هدفه معالجة المرضى، والتخفيف من معاناتهم.

***المقهى:**

هي تلك الأماكن التّي يرتادها النّاس من أجل شرب القهوة، و مكان للاجتماع بالأصحاب، و لعب الديمنو و الشطرنج...

***المكتبة:**

وظيفتها توفير الكتب للمواطنين، و يتّم بيعها من أجل نشر العلم و محاربة التخلّف و تنوير العقول.

***المحلات:**

توفير خدمات و تلبّي حاجيّات الأفراد المختلّفة من مواد استهلاكية كالأغذية...

***العمارة:**

هي مظهر من مظاهر العمران، و هي عبارة عن بناية تتكوّن من عدّة طوابق، و كلّ طابق يضمّ مجموعة من الشقق، تغطي احتياجات السكن للمواطنين.

***الكافيتيريا:**

هي فضاء يلتقي فيه الأفراد مع الأصدقاء، لتبادل أطراف الحديث، و توفير خدمات معينّة كبيع المشروبات أو القهوة.

***الحانة:**

هو مكان لبيع الخمور، يرتاده النّاس الذّين لا يتمتّعون بالقيّم الأخلاقية، لأنّ الذّين نهى عن التجارة بها أو شربها أو التّعامل معها سواءا من قريب أو من بعيد.

والملاحظ في هذه الرواية أنّ الراوي استخدم كثيرا الأماكن المغلقة مقارنة بالأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة لديها تأثير على نفسية الشخصية إذ تشعر هذه الأخيرة بالحزن و الإكتئاب، على عكس المفتوحة التّي بالبهجة و التفاؤل و الراحة النفسية.

1- الصيغة السردية:

تمثّل الصيغة السردية الطريقة التّي يعتمدها الكاتب لنقل أحداث القصة، وهي تقنية من تقنيات الخطاب السردي.

هناك نمطان من الصيغة وهما: القول والعرض، ومن هذين النوعين تتفّرع أنواع عديدة من الخطابات.

ونجد " سعيد يقطين" قد صنف الخطابات إلى نوعين:[1]

1) صيغ كبرى:

أ- **صيغة الخطاب المسرود:** وهي صيغة الخطاب الذي يهيمّن فيه السرد.

ب- **صيغة الخطاب المعروض:** وهي صيغة الخطاب الذي يهيمّن فيه العرض.

2) **صيغ صغرى:** وهي مجموع الصيّغ التّي تتضمّنها الصيغة الكبرى:

أ- **الخطاب المسرود:** يضمّ كّل من:

1-المسرود الذاتي

2-الخطاب المنقول المباشر وغير المباشر

3-الخطاب المعروض غير المباشر

4-الخطاب المسرود

ب- الخطاب المعروض: ويمكن أن يتضمّن:

1-الخطاب المنقول المباشر

2-الخطاب المعروض المباشر وغير المباشر

3-الخطاب المعروض الذاتي.

[1]: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،مرجعسابق، ص:259 .

وخلال دراستنا لرواية "محمد علاوة حاجي" نستنتج أنّه قد وظف جميع الخطابات التّي ذكرناها وسنرصدها بالتفصيل وذلك من خلال الاستشهاد بمقاطع من الرواية.

1-1- الخطاب المسرود:

في هذا النوع من الخطاب لا ينقل الراوي كلام وأفكار الشخصيات بطريقة مباشرة، بل يكتفي بتقديم الفكرة العامّة لأفكارها.

نلاحظ هذا النوع من الخطاب في الرواية التّي نقوم بتحليلها لذا سنرصد بعضا من المقاطع التّي تضمّنت الخطاب المسرود غير المباشر.

- **الخطاب المسرود غير المباشر:**

إنّ المسرود غير المباشر هو ذلك الخطاب **"الذي يرسله المتكّلم و هو على مسافة ممّا يقوله و يتحدّث إلى مروي له، سواءا كان هذا الملتقي مباشرا أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله"**[1] وعليه فالمسرود غير المباشر هو الخطاب الذّي يتحدّث فيه السارد إلى المسرود له، و يكون هذا الأخير إمّا شخصية متواجدة على مستوى النص أو إلى متلق خارج النص.

يتجّلى الخطاب المسرود غير المباشر في هذه الفقرة **"في نهاية جلستكما التّي طالت بعض الشيء، تظاهرت بأنّك تهمّ بدفع ثمن ما تناولتماه لم يكن الأمر غير تمثيليّة سخيفة لأنّ السعر يتجاوز بكثير قيمة الورقة التعيسة الممزقة طولا و عرضا، التّي تختبئ في جيبك في تلك اللّحظات التّي كنت تقلب فيها جيوب سترتك و سروالك كان موحوش قد دفع الحساب"**[2].

[1]: سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص: 197.

[2]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص 07

السارد يروي ما قام به المروي له لما التقّى بصديقه موحوش في الكافيتريا، حينما همّ بدفع ما تناولاه علما أنّه لا يمتلك ذلك المبلغ في تلك اللّحظات دفع موحوش ذلك الحساب. أدرجنا هذه الفقرة ضمن الخطاب المسرود غير المباشر لأنّ السارد يحكي قصة المروي له، و كذلك لأنّه يتحدّث إلى المروي له و هذا الأخير موجود على مستوى النص، لكنّه مجهول و الشاهد في هذا المقطع قول السارد "في نهاية جلستكما" تظاهرت فالسارد يتحدّث إلى شخص لا نعرف من هو فقط ميّزنا أنّه يوجد طرف ثان، الدليل ضمير المخاطب (أنت).

كما نلاحظ الخطاب المسرود غير المباشر في هذا السياق **"كان صباحًا شتويًا مثلجا. وكنّا ذاهبين إلى مدرسة الشهيد س، حيث رأينا أربعة رؤوس مفصولة عن أجسادها. عدنا الى بيوتنا من شدّة الرعب، تساءل المعلمون عن سبب تغيّبنا عن الدرّاسة، فأخبرهم زملاؤنا الذين كانو أكثر حظا، ولم يروا المشهد"**[1]، يحكي الراوي في هدا المشهد عن ذلك اليوم الذي شاهد فيه هو و زملائه جريمة قتل مرعبة دفعتهم للتغيّب عن الدرّاسة. فهو يتحدّث في هذا المقطع إلى المتلقي .

نلمس صيغة المسرود غير المباشر في هذا المقطع **"في الأيّام الأولى، كنّا نكتفّي بالقفز في أرجاء القسم وتحويله إلى مكان يعجّ بالفوضى، بعضنا يقفزّ من الكراسي أو الطاولات، والبعض الآخر يخربّش على السبورة، ويختفي آخرون داخل الخزانّة"**[2]، السارد يرصد كلامه إلى المتّلقي، فهو يسرد تلك اللّحظات التّي عاشها مع زملائه في أيّامه الأولى من الدراسة ،إذ يكتفّون باللّعب و تحويل القسم إلى مكان يعجّ بالفوضى .

ويتّضح الخطاب المسرود غير المباشر في هذا الجزء **"يخرج الصرصور البشع من ثقب ما، يصول و يجول في ردهة الغرفة مثل عنتر زمانه، و لا أحد يستطيع الإقتراب منه، أو حتّى التفكير في إلحاق الأذى به. لا الأمر لم يبلغ هذا الحدّ، فطالما فكرّت في**

2: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 63 .

[1]: المرجع نفسه، ص: 82.

سحقه، لكنّ الأمر لم يتعدّى مجردّ التفكير، لم أجرؤ على فعل ذلك لسبب وجيه خشيّة أن يقتّص له جدّي"[1]، السارد يتحدّث مع المتلقي، يروي في هذه الفقرة قصة الصرصور الذّي يجول في أرجاء المنزل، ولم يستطع أحدّا منهم قتلّه، ولو أنّ السارد قد فكّر في فعل ذلّك، خاف من ردة فعل جدّه، لأنّ هذا الأخير يعتبر سحق الصرصور جريمة.

ورد هذا النوع من الخطاب في هذه الفقرة **"ثمّة طنجرة مرّق تفوح منه رائحة لذيذة وصحن كسكسي يغطّيه فخذّ دجاج سمين، لم أكن إلاّ لأسبح في الرائحة التّي لم تدغدغ أنفي مند ردح طويل، و أغرق في المشهد الذّي لم أره في بيتي منذ سنوات، حتّى أنني كّدت لا أنتبه إلى أنّ مبروكة هي من يحمل الصحن و الطنجرة"**، السارد يحكي عن حبه الشدّيد للكسكسي، فطالما لمّ يذقّه منذ وقت طويل، فلمّا شمّ رائحة المرّق الزكيّة وشاهد صحن الكسكسي يغطيه فخذ دجاج رغب في التهامه وعدم ترك أيّ شيء منه ،حتّى أنّه لم ينتبّه أن مبروكة هي التّي تحمل الصحن، وهذا دليل على مدّى اشتياقه للكسكسي، السارد يتوجّه بكلامه هذا إلى المتّلقي.[2]

1-2- الخطاب المنقول:

أحد أنماط الخطاب الذّي **"تقدّم أو تقتبس فيه أقوال الشّخصيّات وأفكارها بالطّريقة التّي يفترض نطقهم بها"**[3]، السّارد في هذا النّوع من الخطاب ينقل أقوال الشّخصيّات وكلّ ما يجول في ذهنها من أفكار، ويحوي الخطاب المنقول نوعين من الخطابات، هما المنقول المباشر، والمنقول الغير المباشر.

1-2-1- الخطاب المنقول المباشر:

[2]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 93 .

[1]: المرجع نفسه، ص: 133.

[3]: جيرالد برانس، قاموس السّرديّات، ص:47.

السارد في هذه الحالة ينقل كلام الشخصيات وأفكارها، دون أن يضفيّ عليهّا لمسته الخاصة، بمعنّى أنّ السارد ينقل كلام الشخصيات بجزئياته دون أن يضيف أو ينقص فيه.

وفي الرواية التّي نقّوم بتحليلها وردّ هذا الشكل من الخطاب بكثرّة سنذكر بعضا من المقاطع التّي ضمّت هذا الشكل الخطابي.

نلاحظ الخطاب المنقول المباشر في هذا المقطع **"بإمكانك أن تهديّه لأمي ،فعيد ميلادها، هي الأخرى،سيكون بعد أقلّ من شهر"**[1]، السارد قد نقل ما قالته سمونّة للمروي له،حيث نجده لم يغيّر، في ذلك القول و لهذا ندرجه ضمن الخطاب المنقول المباشر.

كما ورد هذا النوع من الخطاب في هذه العبارة **"الحقّ أنّ الأستاّذ كان لطيفا ومنفتحا أكثر ممّا توقعت، دسّ الورقة في جيبي و هو يهمس: "يبدو أن شيطان شعرك يزورك يوم الجمعة"**[2]، في هذا المقطع نلاحظ أنّ الراوي قد أطلعنا عمّا قاله لأستاذه، عندما ضبط هذا الأخير قصيدة حب كتبّها لحبيبته سمّونة. فالراوي هنّا لم يحدث أيّ تغيير على مستوى القول بل نقله بتفاصيله.

نلمس الخطاب المنقول المباشر في هذه الفقرة: **"بالنسبة للمعلومة الأولى، لا شكّ أنّكم تأكدتم، من التقارير، من أنّه قضى داخل المنزل، فكلّ القرائن تؤكّد ذلك.و بالنسبة للثانية،فها أنا ذا أمامكم بشحمي و لحمي أقسم بكلّ مقدس بأنّ القتيل لم يكن يأكل التين الشوكي إطلاقا بل كان يمقتّه كان التفاح والإجاص هما فاكهته المفضّلة"**[3]، في هذا الجزء نقل السارد جميع حيثيات جريمة اغتيال الصحفي و كذا كلّ ما يحب المغتال تناوله في حياته من فواكه بالتفصيل.

---

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى ، ص: 12.

[2]: المرجع نفسه، ص: 26.

[3]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 62.

ويبرز الخطاب المنقول المباشر في هذا المقطع: **"ابتداءا من السبت المقبّل عليك بتغيير هيئتك هذه، لأنّها لا تليق بالوظيفة و المسؤولية التّي ستحملها على عاتقك على المعلم أن يكون قدوة حسنة لتلاميذه"**[1].

السارد نقل ما قاله مفتش التربية للمروي له، إذ طلب منه تغييّر هيئته لتليق بوظيفته كأستاذ و الاعتناء بهندامه لأنّه يمّثل القدوة لتلاميذه،لهذا أدرجنا هذه الفقرة ضمن الخطاب المنقول المباشر.

ويتّجلى الخطاب المنقول المباشر كذلك في هذه الفقرة **"لقد دفعنا حياتنا من أجل أن يحظى أبناؤنا وأحفادنا بحياة أفضل، و أن يكونوا متعلمّين هل فهمتّ"**[2]، نقلّ السارد ما قالّه الجدّ للمروي له،إذ نجده يتحدّث عن التضحيات التّي قدمّها الأجداد من أجل أن يحيا أحفاده بحياة هنيئة، لهذا السبب أدرجنا هذه العبارة ضمن الخطاب المنقول المباشر.

1-2-2- الخطاب المنقول غير المباشر:

في الخطاب المنقول غير المباشر السارد لا ينقل كلام الشخصيات كمّا تفوّهت به، بل يضيف لتّلك الأقوّال أفكاره الخاصة، فالخطاب المنقول غير المباشر عكس المنقول المباشر.

وردت خطابات المنقول غير المباشر بكثرة في رواية " محمد علاوة حاجي" و سنرصد بعضا من المقاطع التّي تضمنتّها.

[1]: المرجع نفسه، ص: 76.

[2]: المرجع نفسه، ص: 80.

نلاحظ في هذه الفقرة ورود الخطاب المنقول غير المباشر :**"أنا أخوك الذّي هرب من البيت عندما كان في عامه ال..."**[1]، الراوي في هذا الموقف نقلّ ما قالّه أخوه عند لقائهما بعد غياب طويل، لكنّ ما يجعلنا ندرج هذا القول ضمن الخطاب المنقول غير المباشر هو ذلك الحذف الذي نلمسه في نهاية المقطع (ال...)، لم يخبّرنا في أيّ سنّ ترك منزله العائلي.

ويبرز الخطاب المنقول غير المباشر في هذا المقطع **"تقف عندّ شرفتّها محاولة الطيّران أشجعها بحماس:"خالتي مبروكة...خالتي مبروكة.... أنت تستّطيعين ستنجحين"**[2]، نلمس في هذا الجزء نوع من الحذف، الراوي لم يرصد لنا قوله بكلّ دقائقه، لأنّه حذف أمور، وفضّل عدم إدراجها و الدليل تلك النقاط التّي وضعهّا (...) في نهاية القول.

كما تتجلّى صيغة المنقول غير المباشر في هذه الفقرة " تخرج سيدّة بشعة من الجدار وتعلن عن الفقرة المقبلّة **"سيداتّي سادتّي، نترككم الآن مع النسخة المشوّهة لمقطوعة بحيرة البجع... السمفونيّة الخارقة... الأسطورة ... رائعة تشايكوفسكي الموسيقية التّي ألفّها عام ..."**[3]، السارد لم ينقل تلكّ الفقرة التّي قدمّتها السيّدة بكلّ تفاصيلها، فنجده حذف أمور لا ربما يراها غيّر مهمّة، يكمن الحذف في قوله "التّي ألّفها عام" وضع نقاط و لم يحدّد في أيّ عام قام تشايفسكي بتأليف مقطوعته الموسيقية.

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 17.

[2]: المرجع نفسه، ص: 37.

[3]: المرجع نفسه، ص: 54.

ونجد أيضا الخطاب المنقول غير المباشر في هذا الجزء **"و الله ما حقّ عليك ياسي مقران تضرب مرتك على جال الملح....كي تلقّاه مسوس زيدلو ما تخسر والو"**[1]، الراوي يرصد لنا ما قالته أخت مبروكة لمقران لأنّ هذا الأخير ضرب زوجته، لأنّها لم تضف الملح للطعام، لكنّ الراوي لم ينقل كلمّا تفوّهت به أخت مبروكة لأنّنا نلمس نوع من الحذف في هذا المقطع و الشاهد ثلاث النقاط التي وضعها الراوي وسط العبارة، و نلمح هذا النوع منّ الخطاب في هذا المقطع دائما تقول **"سمونّة لموحوش و موحوش لسمونّة ....عينها على البنت،تريد أن تزوجها له"**[2].

السارد نقل ما قالته مبروكة لأختّها،حيث طلبّت منها أن تزوّج ابنتها سمونّة لإبنها موحوش، السارد في هذه العبارة لم يرصد ما قالته مبروكة بتفاصيله فاكتفى بوضع نقاط.

1-3- الخطاب المعروض:

ويسمّى كذلك بخطاب العرض، ويمّثل الحوار سواء خارجيا (دار بين الشخصيات)، أو حوارا داخليا المونولوج الداخلي،ويعرف على أنّه **"عرض للظروف والملابسات السابقة على بداية الفعل"**[3]، فالسارد يمهّد للأحدّاث قبل وقوعها قصد تهيّأت الملتقى للحوار الذّي سيعرض ونجد ثلاثة أنواع من الخطابات المعروضة مباشر وذاتي وغير مباشر.

1-3-1- الخطاب المعروض المباشر:

نلمس في هذا النوع من الخطاب غياب تداخلات السارد، سواءا قبل أو أثناء تقديم العرض يترّك الشخصيات تتّحاور دون التّدخل فيما بينها.

---

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 134.

[2]: المرجع نفسه، ص: 140.

[1]: جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر:السيد أمام، ص:63.

وفي رواية "محمد علاوة حاجي" هناك العديد من الخطابات المعروضة المباشرة، من بينها المقاطع التالية:

في هذا المقطع ورد الخطاب المعروض المباشر،عندما تحاور السارد مع حبيبته **"لا أرغب في رؤيتك وقد أصبحت بدينة وتجرّين خلفك دزينة أطفال بأحجام مختلفة. أفضّل أن تبقي هكذا، طفلة بملامح بريئة وضفيرتين طويلتين وإبتسامة حلوة، رؤيتذك تقلبّ مواجعي، فقد كان بالإمكان أن تكونّي زوجتّي لو أنّ شيئّا ما حدّث غيّر أحداث الرواية"**[1]، السارد يتحدّث مع حبيبته، فهو لا يرغب رؤيتها وأصبحت بدينة، يريد أن يحتفظ بصورتها وهي طفلة ذو ملامح بريئة.

السارد في هذه الفقرة يبّرز الخطاب المعروض المباشر **"في طفولتك أصّبت بشّلل في ذراعك اليسرى بسبب صعقة كهربائية وقبل أيّام فقدت موحوش أخاك الأصغر، بصعقة كهربائية"**[2]، السارد أبلغنا بالمحادثة التّي دارت بين سمونة والمروي له، علما أنّ هذا الأخير قد أصيب بصعقة كهربائية كما أنّه قد فقد أخاه، أدرجنا هذه العبارة ضمن هذا النوع من الخطاب لأننّا لا نلمس تداخلات السارد فيه.

يظهر الخطاب المعروض المباشر في هذا الجزء **"إنّها الإستقالة التّي أقدّمها في غضون ستّة أشهر، وأؤكد لكم أنّها ستكون الأخيرة، لأننّي لن أعود إلى العمل حتّى وإن رفضتمّوها.... في المرّة الأولى عدت مكرها كي أستكمّل فترة الثلاثة أشهر وأتمكّن من تقاضي راتبي"**،[3]في هذا الجزء من الخطاب أخبرنا الراوي بالحوار الذّي جرى بين المروي له ومديره في العمل، كما أشار للاستقالة التي قدمها المروي له لمديره، ورفض هذا الأخير الإمضاء عليها.

---

[1]: جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر:السيد أمام، ص:63.

[2]: المرجع نفسه، ص:64.

[3]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص:74.

وفي هذه الفقرة أيضا نجد هذا النوع من الخطاب **"تعتقد أنّني مجنون؟ لا ألومك.الحقيقة أنّني لم أقتّع نفسي بالمجيء إليك، إلاّ بعد أن أقنعتها بأنّني مجنون حقيقي أو أكاد أكون، في العادة لا يأتي إلّيك غيّر المجانين"**[1]، اطلّعنا السارد في هذا المقطع بالمقابلة التّي دارت بينه وطبيب الأعصاب كونه أصيب بنوبّة جنون، فحاول الطبيب تشخيص حالته من خلال مسائلته.

كما يظهر هذا النوع من الصيغة في هذا المشهد **"حتّى أنتّ ياس كم يوما مضى دون أن أجدّك على الأنترنيت؟**

أتساءل إن أبرمت إتّفاقا مع ذينك الخبيث على عزلي؟

عودي أرجوك ألا تعلمين أنّ "السكايب" صحراء واقعية دونك؟" [2]

رصد السارد الدردشة التّي حصلت بين المسرود له، وصديقته في ""لسكايب"، المسرود له يتسائل لماذا لمّ تتصل به صديقتّه منذ خمسة أيّام، هل عزلته من قائمة أصدقائها أم لا، لكنّ الفتاة لم تزّد عليه بعد.

1-3-2- الخطاب المعروض الذاتي:

لا نجدّ في هذا النّوع من الخطاب تداخلات السارد كونّه ينقل لنا الحوار الداخلي للشخصية أي تحاور الشخصية مع ذاتّها.

ورد الخطاب المعروض الذاتّي في هذا الجزء **"لكنّ، عليّ أن أفهم أمرا هامّا، وهو أنّ موحوش غيّر موجود إلاّ في رأسي، سمونّة أيضا ومبروكة، وجدّي والصرصور الكبير الذّي أصبح بحجم كبش، ثم بحجم فيل، ومقران ومفتّش التربيّة والطبيب النفسي، إذن**

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص:92.

[2]: المرجع نفسه، ص:112.

عليّ أن لا أنزع ملابسي"[1]، يعدّ هذا الحوار داخليا، لأنّ السارد قد رصد لنا محادثته مع ذاتّه، ونلاحظ أن الشخصيات التّي قام بذكرها ليسّت موجودة في الواقع، بل أنتجتّها مخيّلته والسارد هنا ذاتي.

وكذلك تبرّز صيغة المعروض الذاتي في قول السارد **"ولكنّني سأقطع الطريق السيّار، لا يدور في رأسي غيّر أمر واحد:أن أعبّر كأنّ شيئّا لم يكن، وحين سأجدنّي هنّاك، في الجهّة المقابلّة أكثّر قربا منّ خالتّي مبروكة"**،[2]الراوي يخبرنا بحديثه مع نفسه، فهو يرغب في عبور الطريق والذهّاب لزيارة خالتّه مبروكة لكنّه في الوقت نفسه يخاف من أن تصدمّه السيّارات المّارة بأقصى سرعتها.

وأيضا نجد الخطاب المعروض الذاتي في قوله (السارد): **"كنت أمام المكتب أم خلفه؟ هل أنّا من أعدّ القهوة أم من همّ بإرتشافها، أأنّا من أطلّق سلسلة الشتّائم المتّلاحقة أم من استقبلها؟ لم أعد متأكّدا من شيء حتّى أننّي لا أذكر جيّدا ما حدّث بعد ذلك..."**[3]، السارد في حيرة من أمره، إذ كان هو الذّي أعدّ القهوة أم ليس هو، هل أطلّق تلكّ الشتّائم أم تلقّاها، طرح الكثير من التساؤلات التّي لم يلق لها إيجابات، فالسارد نقّل مجادلته مع ذاته.

كما تتضّح صيغة المعروض الذّاتي في هذا السناريو: **"فأبقى على حالي أتذكّر فجأة أنّ لديّ موعدا مع الطبيب على الساعة التّاسعة والنصف دون مزيد من التفاصيل، موعد مع الطبيب؟**

و لكن لم؟

---

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص:28.

[2]: المرجع نفسه، ص: 35.

[3]: المرجع نفسه، ص: 48.

لا أعاني من أيّ مرض، بل بإمكاني القفز مثل حصان أحيان نلتزم بمواعيد عبثية"[1]، في هذا السيناريو نلمح حوارا داخليا، إذ أنّ السارد يتجادل مع نفسه، حيث كثرّت تساؤلاته التّي لم يتوّصل إلى الإجابة عنها.

و الشاهد من النّص على أنّه حوار داخلي، عندما قال " إبقى على حالتي أتذكّر"، السارد إذن رصد لنا المونولوج الدّاخلي الذّي دار بين البطل وذاتّه.

و يتجلّى الخطاب المعروض الذاتي في هذا المقطع أيضا: **"على الأرجح بل منّ المؤكّد، إنّ الشخص الذّي يهمّ بالقفز من على سطح العمارة المهترئّة المؤلفّة من ستّة طوابق، هو أنا شيء واحد يجعلنّي متأكدّا من ذلك: هذه الملابس التّي أعرفها جيّدا هذا القميص الأسود الشاحب لي....**

وسروال الجينز الأزرق المغبّر لي.."[2].

السارد في هذا المشهد نقل حديث البطل مع ذاته و يدور موضوع المحادثة حول حقيقة إذا كان هو الشخص الذي همّ بالانتحار أو ليس هو، والدليل الوحيد الذّي جعله يتّأكد من أنّه نفس الشخص هي الملابس التّي كان يرتديها.

2- أشكال التّبئير:

تمّثل الرؤية السردية الموقع الذّي، يتخّذه الرّاوي لسرّد الأحداث، فنحن كقرّاء نبحث عن الشخص الذّي يحكي على مستوى النص، و من أيّ موقع ،فالأحداث تصلنا بواسطة السارد الذّي نقوم بإتباع حراكاته وكذا إدراكه للأحداث، فإذن نحن كقرّاء نرى الأمور بعيّن السارد.

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى ، ص: 69.

[2]: المرجع نفسه، ص: 105.

لقد أطلق على مصطلح الرؤية السردية العديد من التسميّات من بينها: وجهة النّظر،المنظور،التبئير، والبؤرة أو الرؤية المبأرّة.

رغم اختلاف هذه التسميّات لكنّها تحمل المعنى ذاته، فنجّد معظمّ الدارسين الذّين أطلقوا هذه المصطلحّات يحددّون ثلاثّة أشكال لهذه الرؤيّة السردية، والمتمثّلة في : الرؤية من الخلف والرؤية مع، الرؤية من الخارج، وفي دراستنا لرواية "محمد علاوة حاجي"المعنونّة "في رواية أخرى"، نلاحظ أنّ هذه الأنواع الثلاثة حاضرة لكن بشكلّ متفاوّت.

2-1- الرؤية من الخلف:

وهي مااصطلّح عليه "جيرارجنيت"، بالتبئير الصفر أو اللتبئير **"وهو النمط الذّي تمّثله الحكاية الكلاسيكية عموما، ويكون السارد أكثر معرفة من الشخصيّة"**[1]، في الرؤية من الخلف يذكر السارد التفاصيل، فنجده يجري خلف الجدران، يقول أكثر ممّا تعرفّه الشخصية.

وفي هذا المقطع تبرزّ "الرؤية من الخلف"، عندما قال السارد للمروي له **"لعلّك لا تعلم أنّ ديونك من الآنسة س تساوي مرتب شهرين كاملين، فأنت تأخذ المال عادة دون أن تعدّه، وهذا ما سيجعلك تصدم عندما تواجه الحقيقة"**[2]، نلاحظ أنّ السارد في هذا المقطع على دراية، بكّل حيثيات القصة وهو أكثر معرفة من المسرود له، فالسارد يعلم أنّ ديون المسرود له من زميلته في العمل تساوي مرتب شهرين، أمّا المروي له لا يدري كم بلغت ديونه، والشاهد في هذا المقطع "لاعلّك لا تعلم".

ووردت هذه الرؤية في هذا الجزء **"تطوّر الموقف أكثر التصق بك كقملة وراح يبكي أنا أخوك الذي هرب من البيت، عندما كان في عامه ال..، من الواضح أنّك مازلت تحت تأثير المشروب، ليس أمامك إلاّ أن تهرب،تنصلّت منه، وأخذت تركض بأقصى سرعتك،**

[1]: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص:201.

[2]: محمّد علاوة حاجي، في رواية أخرى، ص:06.

وهو يركض خلفك"[1]، إذن السارد يعرف أكثر ممّا يعرفه المروي له، لأنّ السارد هو الذّي اقترح عليه الهروب و التنصلّ من أخيه، الذّي التّقّى به في الحانة، فالمروي له لا يعرّف كيف يتصرّف، لهذا قام السارد بمساعدته، وذلك من خلال تقديم اقتراح له، والسارد يحكي أمورا لم تقع بعد، لأنّ المروي له لم يهرب بعدُ، فهو إذن مجرّد اقتراح كونّه لم يتحقّق على أرض الواقع.

السارد في هذا المقطع يُكلّمّ المروي له، ويقول له **"يجلس أمامك شخص الآن شخص مختلف عن الذي رأيته في المرّة الأولى، شخص غير اعتيادي، بثقب على جبينه، وذراعين طويلتين، يمكنهمّا أن تلمس السقف إذا رفعهما"**[(2)]، السارد يُحدّثّ المروي له عن شخص سيأتيه ويجلس أمامه، ويكون مختلّفا عن الذّي إلتقاه المرّة الأولى، فالسارد أكثر معرفة من المروي له، لأنّ هذا الأخير لم يلتق بهذا الشخص الذّي وصفّه السارد.

ونلمس الرؤية من الخلف في هذه الفقرة **"يُفترض أن تكون في هذه الساعة مستلقيّا في فراشك متوسّلا النعّاس أن يحاول فقط الاقتراب منك، لتختطفه وترحل إلى نوم عميق. لكنّك تتسكّع في الشارع س كمجنون. أعرف أنّك تبدو كذلك،فهذا الشارع الذي تغزوه أمواج بشرية طيلة النّهار يتّصحّر ليلا، ويستحيل خواء ليس فيه إلاّ قليل منّ المارّة"**[(3)]، الراوي هو الذّي يسرد في هذه الفقرة، دائما نجدّه يتكلّم مع المروي له، لكنّه هو الأكثر دراية بما يتوّجب على المروي له القيام به، إذ عليّه أن يخلد إلى النوم بدلا من التسكع في الشوارع، فهو يعرف تفاصيل ما سيحدث مع المروي له، قبل أن يصل هذا الأخير إلى تلك المرحلة.

[1]: محمّد علاوة حاجي، في رواية أخرى، ص 17.

[2]: المرجع نفسه، ص: 73.

[3]: محمّد علاوة حاجي، في رواية أخرى، ص:129.

2-2- الرؤية مع:

ويسمّيها "جنيت"بالتبئير الداخلي، السارد يعلم قدر ما تعرفه الشخصية "فالسارد لا يقول إلاّ ما تعلمه إحدى الشخصيات"، إذ هناك تساوي في درجة المعرفة لدى السارد والشخصية.

لم يرد هذا النوع من الرؤية في رواية "محمد علاوة حاجي" بكثرة.

ويظهر التبئير الداخلي في هذه العبارات، حينما قال الراوي للمروي له **"هكذا اختف موحوش دون أن تأخذ بعض الوراقات من حزمته العملاقة لم تحزن على الأقّل كتب لورقتك عمر جديد وظلّت في جيبك فترة إضافيّة"**[1]، السّارد يعلم أنّ المسرود له لم يأخذ المال من صديقه، والورقة النّقديّة التّي كانت في جيبه لا زال يحتفظ بها، فالسّارد والمسرود له هما في نفس درجة المعرفة والدّليل: أنّ كليهما يعلمان بأنّ "موحوش" هرب ولم يسلب المسرود له بعض الورقات النّقديّة منه.

وكذلك نجد "الرّؤية مع" في هذا المقطع **"أنت الآن في شقّتك مستلقٍ على الكنبة أمام ضوء خافت. رغم أنّك تشكّ في أن يفعل ذلك المعتوه شيئا جيّدا، وفّرت جوا جميلا لتستمتع بقراءة كتابه، لكنك تذكّرت أمرا هاما أنت لا تحسن القراءة"**[2]، الرّاوي يعرف أنّ المروي له مستلقٍ على الكنبة، كما يدري أنّه لا يعرف القراءة، أدرجنا هذا المقطع ضمن الرّؤية مع، لأنّ السّارد يعرف قدر ما يعرفه المروي له.

كما وردت الرؤية "مع" في هذه الفقرة :"**ارتدى ملابسه و اتسل خارجا، و هو يحذرك من الخروج او الاقتراب من النافذة**"[3] .السارد و المروي له (سمونة) يعلمان بان موحوش قد ارتدى ملابسه و خرج من المنزل، كما يعلم السارد ما طلبه موحوش منها،فالسارد نجد يعرف قدر ما تعرفه سمونة، لذا ادرجنا هذا المقطع ضمن الرؤيو "مع".

---

[1] محمّد علاوة حاجي، في رواية أخرى، ص:08.

[2]: المرجع نفسه، ص:18.

[3]: محمّد علاوة، هي رواية أخرى، ص: 68.

2-3- الرؤية من الخارج:

وتسمى عند "جنيت" بالتبئير الخارجي، فالسارد اقل معرفة من الشخصية "**السارد يقول اقل ما تعلمه الشخصية و هو ما يسمى بالسرد الموضوعي أو السلوكي**"[1]، فالسارد في هذه الوضعيّة يقدم الشخصية كما يراها دون أن يغوص في كنفها و أن يبحث في عمقها نجد أن "محمد علاوة حاجي" لم يوظف بكثرة الرؤية من الخارج في روايته.

تبرز الرؤية من الخارج في هذا المقطع "**حملت هذا الشيء و مضيت إلى حال سبيلك. لا اعرف أن أهديت سمونة شيئا آخر لا اعرف حتى إن عادت علاقتكما إلى سابق عهدها أم أنّها انتهت في تلك الجلسة لا اعرف ما تعتزم فعله الآن**"[2]، نلاحظ أن السارد في هذا المقطع ليس دراية بأحداث القصة، إذ قدم المروي له الهدية لحبيبته أو لم يقدم لها شيئا فالمروي له وحده يعلم ما قام به إذن السارد في هذه الحالة خارج حكائي (غريب عن القصة).

نجد التبئير الخارجي في قول السارد "**لا اعرف ما اعرف موحوش و هو في رواية أخرى مخرج سينمائي معروف،في هذه الحكاية التعيسة والمملة، فاراد تحويلها الى فيلم سينمائي**"[3]، السارد لا يعلم لماذا أراد موحوش تحويل تلك الحكاية التعيسة الى فيلم سينمائي موحوش وحده يعلم غايته من ذلك .لهذا السبب ادرجنا هذا المقطع ضمن الرؤية من الخارج، لان موحوش يعرف اكثر مما يعرفه السارد.

[1]: جيرارجينت: خطاب الحكاية، ص: 201.

[2]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 12.

[3]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 57.

كما نلاحظ الرؤية من الخارج في هذه الفقرة "**لا شك انك تعرفه جيدا،فهو يزورك كثيرا في مكتبك و يدعي انكما صديقان لا اعرف ان كنتما حقا كذلك ، لأني اشك في ان يكون لذلك الرجل القصير أصدقاء**"[1].

السارد يسال السرود له كان مقران صديقه حقا أم أنّ هذا الأخير يدعي ذلك فقط السارد لا يعرف إذا كان مقران صديق المروي له و الدليل في هذه الفقرة لا اعرف أن كنتما حقا..." فلهذا صنفنا هذا المقطع في الرؤية من الخارج.

3-الزّمن السّردي:

3-1-أنواع المفارقات الزمنية:

تعتبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق أساس المفارقة الزمنية، وكلّ مفارقة "**تتسّم بالمدى والاتّساع، حيث أنّ المدى هو المسافة الزمنية التّي تفصل بين لحظة توقّف الحكي ولحظة بدأ المفارقة، أمّا الإتّساع فهو المسافة الزمنية التّي تستغرقها المفارقة**"[2]، إنّ لكلّ تقنية سردية ركيزة، أساسيّة تقوم عليها،وإذا كان الاسترجاع والاستباق جزء لا يتجزأ من المفارقة الزمنية، فإنهمّا تتميّزان بخاصيتين هما المدى والاتّساع،ويقصد بالمدى الفاصل الذّي يكون عنصر الحكي ولحظة المفارقة، أمّا الإتّساع فهي المدّة التّي تستغرقها تلكّ المفارقة.

3-1-1- السوابق:

وتسمّى كذلك بالإستشرافات وهي سرد لوقائع قبل حدوثها، ويعرفّها "حسن بحراوي" بأنّها "**لقفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التّي وصل إليها الخطاب، لإستشراف مستقبل الأحداث والتطلّع إلى ما سيحصل من مستجدّات في**

---

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 82.

[2]: جيرارجينت واخرون: نظرية السرد-من وجهة النظر الى التيئتربتر: ناجي مصطفى،دار الخطابي للطباعة و النشر ،ط 1، الدار البيضاء،1989، ص: 124.

الرواية"[1]، من خلال تقنية الإستباق يتجاوز السارد لحظة الحاضر التوجّه نحو المستقبل، فنجّده يسرد أحداثا لم تقع بعد يوّظف هذه التقنية لشدّ القارئ وإثارة فضوله للاطلاع والتركيز أكثر على حيثيات القصة.

وفي الرواية التّي نحن بصدد دراستها المعنونّة " في رواية أخرى" للروائي " محمد علاوة حاجي"، نجده قد وظّف فيها العديد من السوابق،وسنرصد بعضا من المقاطع التّي تضمنّت هذه التقنية.

وتظهر تقنية الإستشراف في هذه الرواية عندما قال السارد للمروي له **"ستضطّر لقرض مبلغ مماثل من الآنسة س، زميلتك في العمل التّي سيكون عليك تسديد كلّ ديونها قبل نهاية الشهر.... لعلّك لا تعلّم أنّ ديونك من الآنسة س تساوي مرتب شهرين كاملين، فأنت تأخذ المال عادّة دون أن تعدّه هذا ما سيجعلك تصدم عندما تواجه الحقيقة"**[2]

الراوي يتحدث في هذا المقطع مع المروي له، وهذا الأخير يقرض المال بشكل مستمّر من زميلته في العمل، ولكنّ دون أن يعدّه، فهو لا يدري كم بلّغت ديونه،وعندما سيعرف الحقيقة يمكن أن يصاب بسكتّة قلبية لأنّ ديونه كثيرة.

السارد استبق أحداث القصة، لأنّ المروي له لا يعلم كم هي ديونّه ولم يصدّم بالحقيقة، ولم يصل بعدُ إلى هذه المرحلة.

[1]: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي–الفضاء–الزمن–الشخصية، المركز الثقافي العربي ط2، بيروت–لبنان، 2009، ص: 132.

[2]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص:06.

ونجد أيضا تقنية الاستباق في هذا المقطع **"يمكننّي أن أضبط برنامج اليوم بدقّة، باعتبار أنّني أعرف تقريبا، ما سيحدث خلال الساعات الأربع والعشرون القادمة. أكون في الشارع س، أدخل إلى المقهى، حيث إعتدت تناول الفطور"**[1].

السارد هو الذي يتحدّث في هذا المقطع، فهو يخمّن ما سيحدث خلال الساعات الأربع والعشرون القادمة، فالسارد إذن قد إستبق أحداث قصته قبل أن تقع، فهو لا يدري هل سيكون في شارع س أو لن يتواجد في ذلك المكان. وردت هذه التقنيّة في هذه العبارة **"سأخبركم بكلّ شيء، سأكتّشف لكم تفاصيل تسمعها لأوّل مرّة حول القضية سيّدي المحقّق وحينها ستشكرني على الخدمات التّي قدمتّها للتحقيق"**[2]، البطل في هذه العبارة يتحاوّر مع محقق الشرطة حول جريمة قتّل أحد الصحفيين، ويقول بأنّه سيطلعه على حقائق الجريمة ولكنّه لم يقدّم تلك التفاصيل.

كما تظهر مرّة أخرى من خلال الحوار الذّي دار بين السارد والطبيب عندما قال له: **"لن أدفع لك ثمن الفحص، ليس معي سنتيم واحد. حتّى الدخّان إشتريه بالإقتراض من س ....سأذهب لآن، ولن أعود أبدّا ... ، سأفاجئّك بنطحة تسقطّك على مكتبك المرتّب، وحينها سألّف السمّاعة على رقبتك... ستتوسلني"**[3]، فالسارد لم يسقط ذلك الطبيب،و لم يتوّسل إليه، فكلّ هذه الاحداث هي مجرد تخيّل السارد قد إستبق مجريات الأحداث، وهو ليس متأكدّ من وقوعها.

3-1-2- اللواحق:

تمثّل الإستذكارات سرد أحداث ماضية، ويستعملها الكاتب لسدّ الثغّرات كما يلجأ إليها **"لتقديم معلومات عن ماضي الشخصيات أو ليستدّرك حوادث ماضيه أو ليتذّكر**

---

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 21.

[2]: المرجع نفسه، ص:58.

[3]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 118.

بحوادث مرّت ليكررها أو ليغيّر دلالة بعضها أو ليطرح تفسيرا جديدا له"[1]. إذن الاسترجاعات هي عبارة عن عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق.

وظّف الروائي "محمد علاوة حاجي" في رواياته المسمّاة " في رواية أخرى" تقنية الاستذكار بكثرة، فسنستعرض بعضا منها.

نلتمّس في هذا الجزء تقنية الاستذكار، عندما قال السارد للمروي له **"كنت مارّا بشارع س في ظهيرة يوم قائظ، وكنت تحمل بقايا سيجارة في يدك وورقة نقدية رخيصة في جيبك، ورقة واحدة لا أكثر ولا أقلّ هذا ما تحمله وأنت تخرج من البيت"**[2]، السارد عاد للماضي لكي يسرد الوقائع التّي جرّت في تلك الفترة، فنجده يحدّث المروي له عمّا قام به في الزمن السابق.

تبرز اللواحق في هذه العبارة **"كنت أقول إنّني أحببتها... أحببتها بجنون وطيش، في السنة الثالثة في الإكمالية، ضبط مقران، أستاذ العلوم الشرعية، قصيدة حب كتبتها لسمونّة لدى أحدهم"**[3]، نلاحظ أنّ السارد في هذا المقطع عاد بنا إلى الماضي البعيد، والدليل في السنّة الثالثّة في الإكمالية لينقل قصة حب عاشها في فترة مراهقته.

كما نجد هذه التقنيّة في حوار السارد مع صديقته **"في طفولتك أصبت بشللّ في ذراعك اليسرى بسبب صعقة كهربائية، وقبل أيّام فقدت موحوش، أخاك الأصغر بصعقة كهربائية، تشبثت أمك، أو زوجة أبيك بيديه وهي تبكي بحرقة"**[4]، عاد السارد في هذا

---

[1]: سمر روجي الفيصل: الرواية العربية البناء و الرؤية (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق-سوريا،2003، ص:16.

[2]: محمد علاوة حاجي،في رواية أخرى، ص: 05.

[3]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 41.

[4]: المرجع نفسه، ص 64.

الجزء إلى مرحلة الطفولة ليسرد ما حدّث له حيث أصيب بصدمة كهربائية وكذلك فقدانه لأخيه.

يحكي السارد ما يرغب القيام به، ويتّضح ذّلك في قوله **"كنت أفضّل العيش في شقّة متداعية مع س 1، في غرفة فوق سطح عمارة آيلة للسقوط مع سمونّة. تلك بعض أحلامي المتبخّرة. فالأولى تزوّجت وسافرت بعد قصة حب بيننا إستمرّت عاما كاملا"**[1]، سرد الراوي وقائع ماضية تخصه بحيث رغب في العيش في شقة مع حبيبته، وكانت تلك أحلامه ولكنّ يا للأسف لم تتحقّق أمنيته.

3-2- الديمومة:

ويطلّق عليها أيضا تسميّة المدّة التّي تعني وتيرة سرد الأحداث في الرواية أو في القصة ويحددها "جيرارجنيت" من خلال العلاقة القائمة بين "مدّة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين وطول النص المقيس بالسطور، والصفحات"[2]، ويمكن دراسة المدّة من خلال مستويين وهما: تسريع الحكي وتبطيء الحكي.

3-2-1- تسريع الحكي:

تقوم هذه العملية بالإعتماد على تقنيتي الخلاصة (المجمل)، والحذف(القطع).

3-2-1-1- الخلاصة:

ونسميها أيضا المجمّل أو الملخص أو القصة الموجزة وهي سرد **"أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة الشخصية، دون تفصيل للأفعال أو الأقوال وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة"**[3]، فالملخّص إذن هو عبارة عن اختزال لأحداث جرّت في سنوات أو

---

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 23.

[2]: جيرارجينت خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الازيعا وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2،1997، ص:102.

[3]: المرجع نفسه، ص ن.

أشهر وإيرادها في بضع صفحات أو أسطر هناك العديد من تقنيّات الخلاصة في رواية "محمد علاوة حاجي"، لكن لا يمكن إيرادها كلّها، لذا انتقينا القليل منها.

جاءت تقنية المجمل في هذه العبارة "**في الاجتماع الأخير لإطارات الشركة مع نظرائنا في شركة أجنبية، كنّا فيه على وشك توقيع إتفاقية شراكة، فوجدته جالسا بيننا، قدّم نفسه على أنّه مسؤول ملفات الشراكة والتعاون في الشركة، لم يسبق أن رأيته هناك من قبل، سألت الموظفين ... أخبروني بأنّه يعمل معنا منذ ستّ سنوات**"[1]

الراوي هو الذّي يتحدّث في هذه العبارة عن زميله في العمل، الذّي لم ينتبه لتواجده في الشركة إلّا بعد ست سنوات، فنجده قد لخصّ الكثير من الأحداث التّي جرّت في ستّ سنوات في بضعة أسطر.

نلمس أيضا في هذا المقطع تقنية المجمل "**إنّها الإستقالة الثالثة التّي أقدمها في غضون ستّة أشهر، وأؤكد لكم أنّها ستكون الأخيرة، لأنني لن أعود إلى العمل حتّى وإن رفضتموها**"[2]، نلاحظ أنّ السارد قد حكى عن الإستقالة التّي قدمّها ثلاثة مرّات والتّي لخصهّا في ستّة أشهر، وقائع عديدة طرأت في هذه الفترة أوردها في أربعة أسطر فقط.

ونجد أيضا الخلاصة في هذا الجزء "**أين يمكن أن تكوني في هذه اللّحظة أيتّها الكسولة الرائعة؟ من عادتك أن تقبعي قبالة الكمبيوتر ساعات طويلة وأنت تلتهمّين سندويشات الهمبرغر الضخمة، وتثرثرين على المسنجر**"[3]، الراوي لخّص فترة جلوس صديقته أمام الكمبيوتر في عبارة " في هذه اللّحظة" وأيضا بساعات طويلة دون تحديد كميّة الساعات هل مدّة خمس ساعات أو ستّة ساعات أو أكثر.

---

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 23.

[2]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 74.

[3]: المرجع نفسه، ص: 127.

وفي هذا المقطع يبرز الملخّص **"أكره هذا اليوم التعيس الذّي تتوّقف فيه الحياة... حياتي توقّفت فيه أربعة وعشرين عاما. أكره الكسكسي ورائحته اللذيذن يذكراننني بذلك اليوم الذي توقّفت فيه حياتي"**[1]، قال الراوي بأنه يكره هذا اليوم ولم يحدّد أيّ يوم بالضبط هل هو سبت أم أحد أم غيرهما من الأيام وقال أيضا حياتي توقّفت فيه أربعة وعشرين عاما، ولم يذكرهما توقّفت حياته وفي أي وقت بالتحديد توقفت، لمحّ فقط بقوله أربعة وعشرين عاما.

3-2-1-2- الحذف:

يطلق على تقنية " الحذف" تسميات عديدة منها: الإضمار، القطع، يلجأ الروائيون التقليديون **"تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، ويكتفّي عادة بالقول مثلا: ومرّت سنتان أو انقضى زمن طويل"**[2]، يراد بتقنيذة الحذف تقليص الأحداث وإدراجها في زمن محددّ ومختّزل.

نجد رواية "محمد علاوة حاجي" قد ضمّت العديد من تقنيات الحذف، يمكن استنباط بعضا منها.

جاءت تقنية الإضمار في هذه العبارة **"سأختصّر أكثر مرّت السنوات، كبرت، لم أعد سمينة كما كنت. عاد مقران من الجبل، وقرّر تسليم نفسه بعد صدور قانون الوئام المدني الذّي عفاعن المسلحين"**[3]، حذفت سمونّة مرحلة زمنية من حياتها وإكتفت بالإشارة إليها بعبارة "مرّت سنوات"، علما أنّ في هذه المدّة الزمنية المحذوفة قد طرأت العديد من الوقائع.

---

[1]: المرجع نفسه، ص:135.

[2]: حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، اب1991، ص:77.

[3]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى،ص 70.

ونجدها أيضا في هذا الجزء: **"وحين إنقضى الفصل الأوّل من الموسم الدراسي، لم نكن قد تعلمنّا حرفا واحدا، ولكننّا بالمقابل تعلمنّا كثيرا من الفنون والمهارات التّي يفتقدّها أقراننا في أماكن أخرى"**[1]، أضمر السارد حقبة زمنية وحددّها في عبارة انقضى الفصل الأوّل، ففي هذه الفترة قد طرأت العديد من الأحداث والتفاصيل التّي يمكن ذكرها لكنّ السارد فضلّ حذفها.

3-2-2- تبطيء الحكي:

يعتمّد تبطيء الحكي على تقنيتي المشهد والوصف.

3-2-2-1- المشهد:

وتسمّى هذه التقنية أيضا بالحوار، ويعرفّها " حسن بحراوي" بأنّه المقطع الحواري الذّي **"يأتّي في كثير من الروايات في تضعيف السرد، فالمشهد بشكّل عام يمثّل اللّحظة التّي يكاد يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة، من حيث مدّة الإستغراق"**[2]، يمثّل المشهد المرحلة التّي يتوّقف فيها الراوي عن سرد الأحداث، ليفسح المجال للشخصيات لتتحاور فيما بينها المشهد نوعان: حوار داخلي وآخر خارجي.

ويكمن الحوار الداخلي في تحاور الشخصية مع ذاتها، أو ما يسمّى بالمونولوج، أمّا الحوار الخارجي فُيقصد به تحاور الشخصيات مع غيرها.

تضمنّت الرواية التّي نحن بصدد دراستها العديد من المقاطع الحوارية ويمكن إبراز البعض منها.

---

[1]: المرجع نفسه، ص: 83.

[2]: حسن بحراوي : بنية الشكل الروائ، ص: 166.

يظهر الحوار في هذا المقطع "**ينتفض مذعورا، كما أنّه يسمعها منك للمرّة الأولى:**

- **أخوك؟**
- **نعم أنت ... أنت موحوش، أخي وأنا س. أخوك.**

هل نسيتني؟ أنظر إليّ جيّدا مّر زمن طويل!

- **ليس لي أخ.**
- **لكنّك موحوش**
- **أليس كذلك؟**
- **بلى لكنّي لا أعرف**

- **أنظر إليّ جيدا، حاول أن تتذكرنّي، هربت من البيت عندما كنت في عامك ال..."**[1]

- السارد في هذا الجزء قد مهدّ للحوار، عندما قال وينتفض مذعورا، كمّا أنّه يسمعها منك للمرّة الأولى، ثمّ انسحب بعدها ليترك الشخصيات للتحاور، دار هذا الحوار بين سارد القصة و أخوه الذي افترق عنه، وكان سبب الفراق هروب البطل من المنزل، فالأخ يحاول أن يذكّره به، لكنّ دون جدوى، فالسارد قد نسي كلّ ما حدث، وهذا الحوار خارجي لأنّه دار بين شخصيتين مختلفتين.

- كما نلمح تقنية الحوار في هذا المقطع :

- **قد أعود إليها في وقت لاحق،**

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 16.

- **وقد لا أعود.**
- **الأمر ذاته ينطبق على الرسائل الست المتبقية.**

هذا الفيسبوك خطير فعلا.من حسن الحظ لم أفتح حسابا فيه. و هذا يجنبني صداع ما كان يحتمل أن يحدث فعلا."[1]، نقل لنا السارد حوار الشخصية مع نفسه وصراعه الداخلي، إذ يعود إلى الرسائل السابقة التّي كتبها أو لا يعود إليها.

3-2-2-2- الوصف:

ويسميها الدّارسون في مجال الأدب بالوقفة الوصفية أو الإستراحة، إنّها " **عملية تطويل مدّة زمن الكتابة لإلتقاط السريع والمهمّ في الزمن المتخيّل الذّي هو زمن قصير أو عابر"**[2]، يوقف السارد الأحداث ليلجأ إلى وصف مناظر و أشياء تقع عليها عيناه.

يظهر الوصف في هذه الرواية من خلال هذا المقطع **"لم أرها منذ سنة، في المرّة الأخيرة لم أستوعب أنّ تلك العجوز النحيلة التّي لم تبق في رأسها شعرة سوداء واحدة، ولم يبق في فمها ضرس واحدة هي خالتي مبروكة. تركتها أصغر بكثير تطفح بالقوة و الحيوية"**[3]، شرع السارد في وصف خالته مبروكة، وكيف تحوّلت إلى عجوز مهترئّة، علما أنّها كانت إمرأة يافعة، تتمتّع بالقوّة والنّشاط.

---

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 26.

[2]: يمنى العيد: في معرفة النص-الدراسات في النقد الادبي، دار الاداب، ط4،بيروت1999،ص: 88.

[3]: محمّد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 38.

فالروائي قام بإدراج تقنية الوصف في روايته، ويبرز في هذه العبارة **"أتصورني في هذه الحالة كهلا غريب الأطوار، على عتبة السادسة و الخمسين، يعاني حالة متأزمة من إنفصام الشخصية ...بالنسبة للجسد، و كما هو واضح ثمّة بريق في أعلى الرأس، و هو ما نصطلح تسميته بصلعة"**[1]، وصف السارد في هذا المقطع بنيته المورفولوجية، فنجده يرسم صورة بشعة عن شكله الخارجي.

تتجّلى تقنية الاستراحة في هذا الجزء **"تتملكّك رغبة في إحراق هذه الصورة البائسة، فتاة بدينة بملابس مرقعة ونظارات رؤية."**[2]، نجد السارد يصوّر شكل سمونّة، حيث أنّها فتاة بدينة تحمل نظارات و ترتدي ملابس بالية، وهذا الوصف خارجي، يصوّر الشكل الخارجي لسمونّة.

نلمح الوصف في هذا المقطع **"كدت أسئلها إن كان بيتها كبيرا، ببهو واسع و غرف كثيرة وشرف تطلّ على شوارع راقية، أم أنّه محض شقة من غرفتين و نافذة واحدة، كهذه الغرف التعيسة، لكننّي عدلت عن فكرتي السخيفة"**[3]، صوّر السارد في هذه العبارة المنزل الذّي تسكنّه الفتاة التّي سيتزوّجها. وهو وصف للعمران، الذي يندرج ضمن الوصف الخارجي.

---

[1]: محمّد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص:45.

[2]: محمّد علاوة حاجي: في رواية أخرى ، ص:68.

[3]: المرجع نفسه، ص: 116.

3-3- التواتر :

التواتر في القصة هو **"مجموع علاقات التكرار بين النّص و الحكاية و بصفة موجزة"**[1] فالسارد يفضّل في بعض الأحيان تكرار الوقائع للتأكيد على أهميتها.

و نستشّف ثلاثة أنواع من التكرارات حسب التّصنيف الذّي قدّمه "جيرا رجيت" وهي:

3-3-1- الحكي المفرد:

أن نسرد مرّة واحدّة ما حّدث مرّة واحدة، أو أن نسرد عدّة مرّات ما حدّث عدّة مرّات، نجد أنّ الروائي "محمد علاوة حاجي" قد وظّف في روايته كلا النوعين من التوّاتر.

3-3-1-1- يروي مرّة واحدّة ما حدّث مرّة واحدّة:

نلمس هذا النوع من التوّاتر في هذا المقطع **"يتوّقف أحدهم أخيرا يسألني عن وجهتي، أقفز إلى الدّاخل دون أن أجيب. لا وقت أضيّعه في الإجابة. أقصد أنّ ثمّة متسّعا من الوقت في الطريق لأجيب عن كلّ الأسئلة"**[2]،نلاحظ في هذا الخطاب إنّ ما حدّث مرّة واحدة سرد مرّة واحدة، فالسارد تحدّث عن دخوله في سيّارة التاكسي مرّة واحدة فلم يكرّر هذه الحادثة في الصفحات الأخرى.

و نجد التواتر في هذه العبارة أيضا **"تخرج سيّدة بشعة من الجدار . بشعة جدّا، ولن أتوّرط في وصفها، حتذى لا أضيّع مزيدا من الوقت"**[3]، إنّ حدث خروج هذه السيّدة البشعة وقع مرّة واحدة فلهذا السارد قام بذكره مرّة واحدة، دليل على قلّة أهمية هذا الحدث.

---

[1]: سمير المرزوقي و جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص: 83.

[2]: محمد علاوة حاجي، في رواية أخرى ، ص:32.

[3]: المرجع نفسه، ص:54.

3-3-1-2- يروي عدّة مرّات ما حدث عدّة مرّات:

يبرز هذا الصنف من التواتر في قوله: **"أعدتها مرّات عدّة ...ذهبت ثم عدت ،ثم ذهبت ثم عدت، أكثر من عشر مرات على ما أعتقد صدّقوا أو لا تصدّقوا، لم يحدّث شيء لم تلمسني أيّة سيّارة"**،[1] السارد أعاد صيّاغة الحدّث الذّي وقع عدّة مرّات و المتمّثل في ذهابي و رجوع الشخصيّة، في مرات متعددة، و نلتّمس هذا التكرار في قوله أعدتّها مرّات عدّة.

الحكي المكرّر:

يُقصد به سرد حدث واحد عدّة مرّات و ذلك حسب إختلاف وجهات النظر.

نلاحظ هذا النوع منّ التكّرار في هذا المقطع **"تصدمني السيّارة الأولى ، فينسحق جسدي تحت عجلاتها الدائرة بسرعة مائة و ستين كيلومتر في الساعة تصدمني السيّارة الأولى، وتقذف بي إلى مكان غير بعيد، عند حافة الطريق الذّي يصل الشرق بالغرب"**[2]، نلاحظ أنّ في كلّ مرّة يعيد حادثة اصطدامه بالسيّارة حتّى في الصفحات الموالية من الرواية والغاية من هذا التكرار هو التّأكيد على الفكرة وتثبيتها لدّى المتلقي. ويتجّلى الحكّي المكرّر في قوله: **"سأعزف على البيانو، سأعزف على البيانو ما تبقّى منّ الليل .سأعزف على البيانو ما تبقّى منّ الليل روائع موسيقية تنسيني كلّ ذلك الإزعاج"**،[3] صاغ السارد حدث العزف على البيانو بخطابات متنوعة و متمايّزة، و كلّما كرّر فعل العزف و انتقل إلى السطر الموالي، يضيف على الجملة التّي قبلها ألفاظا أخرى كتكملّة و تحديد للمعنى الذّي يرغب في تأكيده؛ أي العزف على البيانو.

---

[1]: محمّد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص::43.

[2]: المرجع نفسه، ص: 35.

[3]: المرجع نفسه، ص:55.

3-3-2- الحكي المؤّلف:

فالسارد هنا يسرد مرّة واحدّة ما حدّث عدّة مرّات .

يبرز الحكي المؤّلف في هذا السيناريو **"سأزورها و لايّهم كيف، عبر تاكسي أو حافلة أو طائرة .**

يمرّ تاكسي

يمّر تاكسي ثان

يمّر ثالث

ألوّح بيد" [1].

السارد في هذا المقطع كرّر حدث مرور التاكسي ثلاثة مرّات، و هنا يؤكّد أنّه يؤكّد أنّه لم يتمكّن بعدُ من إستقالة التاكسي للذهاب إلى خالته التّي رغب في زيارتها.

كما نلمح في هذا المقطع الحكي المؤلف : **"لسبب ما أضغط على الخيار الثاني، فيحيلني على القائمة التّالية:**

الكابوس الأوّل

الكابوس الثّاني

الكابوس الثّالث

الكابوس الرابع

الكابوس الخامس

[1]: محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص: 31.

الكابوس السادس"[1]، نلاحظ أنّ السارد في هذا المقطع قد أعاد الكابوس الذّي حدّث مرّة واحدّة ستّة مرّات، فالسارد إذن رأى كوابيس مختلّفة أثنّاء نومه.

[1]: محمّد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص:51.

العتبات النّصيّة:

في دراستنا للعتبات النّصيّة "في رواية أخرى" للرّوائي الجزائري "محمّد علاوة حاجي" ركّزنا على العناوين الدّاخليّة خاصة، لأنّ هذه الرّواية تحمل في طياتها الكثير منها، أمّا بالنّسبة للعنوان الرّئيسي المتمثّل "في رواية أخرى"' من خلال تأويلنا لهذا العنوان، فالكاتب "محمّد علاوة حاجي" يريد أن يقول بأنّ روايته هذه لا تشبه غيرها، فهي مغايرة ومتنافيّة مع الرّوايات التّي ألفنا قراءتها، وحرف الجّر في بداية العنوان يؤكّد قوله هذا، وكذا من خلال تحليلنا لمضمون الرّواية لاحظنا أنّ هذا الكاتب منح شخصيّاته عدّة أدوار، إذ نجد شخصيّة واحدة تتقمّص العديد من الأدوار، لكن ما يدعوا للحيرة هو أنّ لا يمكن لشخصيّة واحدة أن تعيش عدّة حيوات، لأنّ هذا مناف لما هو مألوف، إذ أنّ الشّخص يعيش حياة واحدة مقدّرة له لا غير.

وبالطّبع مثلما هو معروف فالعنوان يمثّل الواجهة التّي من ضمنها نفهم محتوى النّص، لذا فعنوان "في رواية أخرى" يدلّ على أنّ الشّخص يمكنه أن يلعب عدّة أدوار، ولا يكتف بشخصيّة واحدة فقط.

كما أسلفنا الذّكر نجد أنّ رواية "محمّد علاوة حاجي" تحوي العديد من العناوين الدّاخليّة التّي سنحاول تحليلها، وكذا تصنيفها ضمن الوظائف التّي تميّزها، وأول عنوان يستوقفنا عند تصفّحنا للرّواية هو:

الفصل الصّفر: الذّي يقصد به أنّ الإنسان يولد من العدم ويعود بعدها إلى نفس النّقطة التّي انطلق منها، الإنسان يولد ورقة بيضاء ثمّ تملئ هذه الأخيرة من خلال تجاربه في الحيّاة وعلاقاته بالمجتمع المحيط به، فيعيش ذلك الشّخص حتّى يصل إلى مرحلة معيّنة حسب تقدير اللّه عزّوجلّ ويموت، فبذلك يعود إلى المكان الذّي خلق منه وهو التّراب.

وتمثّل وظيفة "الفصل الصّفر" **(الإغراء)**، لأنّ هذا العنوان يجعل القارئ في جوّ من الحيرة والشّك، ممّا يثير فضوله لاكتشاف مضمون النّص.

ويضمّ "الفصل الصّفر" أربعة عناوين فرعيّة أخرى، والمتمثّلة في:

الاحتمالات (احتمال أوّل وثاني): هي عبارة عن توقّعات وتنبّؤات لأمور يتوقّعها السّارد في مختلف المواقف، وهي أيضا أحد الخيارات المتاحة أمام تجربة أو حادثة غير محسومة النّتيجة؛ بمعنى أنّ هذه الحاديّة يمكن أن تقع وتجسد على أرض الواقع، كما يمكنها أن لا تحدث، ووظيفتها **"إغرائيّة"** لأنّها تحمل في طياتها العديد من المدلولات، كما أنّها تحثّ القارئ على تقديم الكثير من التّأويلات والقراءات، وبذلك تثير فيه رغبة الإطّلاع على مضمون النّص.

الحقائق (حقيقة أولى وحقيقة ثانيّة): هي تلك الأحداث التّي لا يمكن وضعها في جوّ الاحتمالات؛ أي تستدعي حالة واحدة دون غيرها، فهي أحداث واقعيّة منافيّة تماما للوهم، ووظيفتها **"تعيّينيّة"** لا تشرك مجال للشّك، فهي يقينيّة.

فكرة منطقيّة: هي تلك الأفكار المرتبطة بالواقع، وتكون معقولة، وهي عبارة عن مسلّمات، لا يمكن مناقشتها، وظيفتها **"تعيّينيّة"** كونها تبعد القارئ عن دائرة اللّبس والاحتمالات.

مجرّد اقتراح: هي عبارات عن خيّارات يمكن للشّخص قبولها، كما يمكن رفضها، وذلك حسب الاقتراح الذّي عرض عليه، إذ يناسبه أم لا، وظيفته **"تعيّينيّة"** كونها واضحة المعالم.

ونجد أيضا عنوان **"تنميّة الفصل الصّفر"** الذّي يدلّ على تكملة للفصل الصّفر، إذ نجد في هذه التّكملة الرّاوي يسرد بالتّفصيل ما سيحدث معه خلال السّاعات الأربع والعشّرين

القادمة، ووظيفة تنميّة الفصل الصّفر **"إغرائيّة"** بحيث أنّها تجذب القارئ وتدخله في متاهة الشّك.

كذلك "تنميّة الفصل الصّفر" تحوي عناوين فرعيّة، وهي:

في تمام الثّامنة: هي إشارة للوقت، وظيفتها **"تعيّينيّة"** فالرّاوي بذكره للسّاعة فهو يقدّم الحدث بالتّفصيل، وكذلك بالتّحديد، لكي يدرك المتلقّي في أيّ لحظة وقع الحدث.

والشّيء نفسه في قوله: في منتصف النّهار، في تمام الرّابعة بعد الظّهر، وعند الثّامنة والرّبع مساءا.

ونلمح كذلك عنوان "في رواية": الذّي يعني أنّ هناك قصّة تروي على لسان السّارد، وفي هذه الرّواية التّي نقوم بتحليلها يتحدّث السّارد عن صديقه الذّي اخترق حسابه الإليكتروني، وسرق من الرّسائل التّي كتبها لحبيبته، يتّصل به عبر رقم مجهول يهدّده بنشرها، وظيفتها "إغرائيّة" لأنّها تثير فضوله لا أكثر وتغريه لمتابعة الأحداث، فالقارئ عندما يلمح هذا العنوان يطرح الكثير من التسّاؤلات، منها ماذا يريد أن يبوح السّارد من خلال هذا العنوان؟ كما أنّها تحوي الوظيفة "الوصفية" كونها تخبر عن مضمون النّص "في رواية" بمعنى هناك قصّة حدثت.

وفي رواية أخرى: هي القصّة ذاتها التّي تحدّث عنها في الرّواية الأولى، لكن الاختلاف يكمن فقط في صياغة الحدث، إذ نجده في الرّواية الأولى قد وقّع على وثيقة اعتراف بأنّ صديقه المدعو "بموحوشن" هو الذّي كتب تلك الرّسائل بعد تهديده المستمرّ، وفي هذه الرّواية أي "وفي رواية أخرى" لم ويوقّع على وثيقة اعتراف رغم التّهديدات التّي

تلقّاها، فقام "موحشن" بتسريب الرّسائل، وظيفة هذا العنوان "وصفيّة" لأنّها تخبر عن مضمون النّص، وكذا "اغرائيّة" لأنّها تثير فضول القارئ.

الرّسائل: هي مجموعة من المعلومات التّي يتمّ الإبلاغ عنها، وذلك من خلال رصدها إلى متلق، وفي هذه الرّواية التّي نحن بصدد دراستها تكمن الرّسائل في تلك التّي كتبها بطل القصّة لحبيبته، ووظيفتها "وصفيّة" لأنّها تخبرنا عمّا يريد السّارد إيصاله لنا، كقراء، وكذلك "**إغرائيّة**" كونها تشوّق القارئ وتثير فضوله للاطّلاع على مضمون النّص ومعرفة كنهه.

والعنوان الأخير الذّي يحويه "**تتمّة الفصل الصّفر**" هو "الحالات" هي الوضعيّة التّي يكون عليها، فقد يكون في حالة يرثى لها، فالحالات مرتبطة بسيكولوجيّة الشّخص (نفسيّته أو حالته الشّعوريّة)، وظيفتها "**وصفيّة**" تخبر القارئ بمحتوى النّص.

نلمس كذلك في هذه الرّواية عنوان يسمّيه الكاتب بـ "**الفصل الأول**"، ويقصد به بداية تتطوّر الأحداث، فالسّارد في هذا الفصل يتحدّث عن رغبته الشّديدة في زيارة خالته مبروكة، وذلك من خلال استقالة سيارة تاكسي، وهو يتخيّل بأنّ السّيارات المارة تصدمه واحدة تلوى الأخرى، ووظيفة هذا العنوان "**اغرائيّة**" لأنّنا لا نفهم ما يرغب السّارد قوله من خلال هذا العنوان المبهم، فهو يثير فضولنا للاطّلاع على فحوى النّص.

ويندرج ضمن هذا الفصل عنوان "**تاكسي أصمّ**" و "**تاكسي كاذب**" هو الشّخص الذّي يمتلك سيارة أجرة يقلّ بها الأشخاص، وهذا التّاكسي أصمّ؛ بمعنى أنّه فقد حاسّة السّمع، أمّا تاكسي كاذب فصولا يقول الصّدق، إذن يمتاز بأخلاق بذيئة ومنحطّة، وظيفة هذا العنوان "**اغرائيّة**" لأنّ السّارد استعمل كلمة "أصمّ" فكيف له أن يعرف الوجهة التّي يتّخذها أو

المكان الذّي يرغب الزّبون الذّهاب إليه، فهذا الأمر يدعوا للحيرة، وفي الوقت نفسه يثير الفضول.

كما أنّه يضمّ وظيفة أخرى وهي: **"الوظيفة الوصفيّة"** فالعنوان يجبلنا إلى أنّ السّارد يرغب في استقالة سيارة أجرة.

يصادفنا عند تصفّحنا للرّواية عنوان **"تتمّة الفصل الأول"** الذّي يعني متابعة أحداث الفصل الأوّل التّي لم تنته بعْدُ وظيفته **"وصفيّة"** لأنّه يخبرنا بأنّ الفصل الأول لم ينته، وأنّ هناك أحداث لاحقة تليه بالتّفصيل، ويضمّ هذا الفصل عنوان **"الاحتمالات"** وهي تأخذ التّعريف نفسه الذّي قدمناه سابقا، وموضوع هذا الفصل هو الحديث عن مرحلة الشّباب.

ونلتقي من خلال قراءتنا للرّواية بعنوان يسمّى **"الفصل الثّاني"**؛ أي أنّ قصّة حياته قسّمها إلى فصول، ففي الفصل الثّاني نجد السّارد يتحدّث عن مرحلة الكهولة عندما كان موظّفا في شركة الوطن، وظيفة الفصل الثّاني **"وصفيّة"** لأنّ السّارد يخبرنا أنّ هناك أحداث آتيّة لا زالت مستمرّة، ولم تصل بعد إلى ذروتها.

والفصل الثّاني تندرج ضمنه خمسة عناوّين فرعيّة المتمثّلة في: على اليمين، على اليسار: تحديد الجهة التّي يتّخذها السّارد، وفي هذه الرّواية يتحدّث عن بطاقة التّعريف الوطنيّة، ويقول بأنّ صورته تكون على اليسار أمّا ما يتعلّق بالمعلومات الأخرى فنجدها في الجهة اليمنى، وظيفتها **"تعيّينيّة"** لأنّ السّارد قام بذكر التّفاصيل.

النّسخ (الأولى- الثّانيّة): هي عبارة عن تكرارات أو صور طبق الأصل، إذ كان السّارد في النّسخة الأصليّة مجرّد عامل بسيط في شركة الوطن، أصبح في النّسخة الثّانيّة

مديرا لشركة الوطن، وظيفة النّسخ **"اغرائيّة"**، هذا العنوان يدعو للحيرة، ماذا يريد السّارد أن يقول من خلال هذه النّسخ التّي ذكرها.

الاحتمالات لتتمة النّسخة الثّانيّة: حتى تكرار السّارد للأحداث بخطابات مختلفة قدّم لها احتمالات وظيفيّة **"اغرائيّة"**.

ما يحدث بالتّصوير البطيء: الدّقيق في مجريّات الأحداث، السّارد في هذا المقام يحكي عن مديره في الشّركة لمّا بصق القهوة في وجهه وأتبعها بسلسلة من الشّتائم، فهذه الحادثة ذكرها بالتّفصيل، قال: سيفتح فمّه، سيهم بقول شيء ما ستنسل هذه العبارة من فمه **"احترم نفسك يا جحش"** ستتبعها سلسلة شتائم أخرى، وظيفة هذا العنوان **"تعيّينيّة"** لأنّه قدم تفاصيل الحادثة.

قائمة الخيارات: فتظهر عبرها ثلاثة اقتراحات: قائمة الأحلام السّعيدة- الكواليس- الحياديّة، يقول السّارد بأنّه عندما يخلد إلى النّوم تظهر أمامه هذه القائمة، فيقوم بالضّغط على اقتراح الكوابيس، فتحيله إلى القائمة التّاليّة: الكابوس الأول- الثّاني- الثّالث، فالكوابيس هي تلك الصّور التّي تراود الشّخص أثناء نومه وتؤرقه، فينهض مفزوعا، وظيفتها **"اغرائيّة"** كونها تثير الفضول وتشدّ القارئ لقراءة محتوى النّص.

السّيناريوهات: هي تلك الأحداث ذات الطّابع القصصي التّي تكتب على شكل حوار، أو هي عبارة عن قصّة مكتوبة وفي نهاية تقدّم على شكل فيلم أو مسرحيّة، وظيفتها **"وصفيّة"** تخبر عن فحوى النّص.

ونلاحظ فصل آخر في هذه الرّواية المتمثّل في **"الفصل الثّالث"**، فالأحداث تأخذ مجرى آخر مغاير لسابقه، فموضوع هذا الفصل هو الحديث عن الإخراج السّينمائيّة بصفة عامة،

لكنّ عند الولوج في مضمون النّصي نلاحظ أنّ السّارد يتحدّث عن ظاهرة الإرهاب، التّي زلزلت حياة المجتمع الجزائري، وأصبحت هاجسا لا يمكن التّخلّص منه بسهولة، لكن الصّحفيّين كانوا أكثر عرضة من غيرهم لهذه الظّاهرة المخيفة والبشيعة، وظيفة هذا العنوان **"وصفيّة"** لأنّه يحيلنا إلى أحداث مغايرة ومنافيّة تماما للّتي تعرّفنا عليها في الفصول السّابقة، وهذا الفصل يضمّ **"السّيناريوهات"** التّي ذكرناها آنفا.

ونجد كذلك عنوان **"الفصل الرّابع"** بدأت الأحداث في هذا الفصل تأخذ منعرجا آخر مع أحداث مغايرة، والمتمثّلة في تدهور مستوى التّعليم واستهتار الهيئة التّربويّة، فكلّ موظّف في المؤسّسة التّربويّة بدءا بالمفتّش وصولا إلى الأستاذ لا يؤدّون واجبهم على أكمل وجه، لهذا نلاحظ أنّ مستوى التّعليم في الجزائر أصبح متدهورا ومنحطّا إلى أقصى الدّراجات، وظيفة هذا العنوان **"وصفيّة"** لأنّه يخبرنا بالحالة المأساويّة التّي يشهدها التّعليم في الجزائر.

كما يتفرّغ من هذا الفصل ثلاثة عناوين وهي: الحالات، يحدث أو لا يحدث، هو الشّك وعدم التّأكّد من حدوث أمر معيّن.

ويتحدّث السّارد عن إمكانيّة توظيفه كأستاذ في المدرسة الابتدائيّة، فهو ليس متأكّدا إن سيوظّف أم لا، فهو يبقى مجرّد احتمال، وظيفته **"وصفيّة"** لأنّه يحيلنا إلى إمكانيّة حدوث الأمر الذّي يرغب في تحقيقه.

المفاجآت: يمكن أن تكون سارة أو مزعجة، وهي حدوث أمور لم تكن في الحسبان على حين غفلة، وظيفة المفاجآت **"اغرائيّة"** لأنّها تشوّق القارئ وتجذبه، فبذلك تحفّزه على قراءة محتوى النّص.

ومن خلال قراءتنا لمضمون الرّواية يستوقفنا عنوان يسمّيه المؤلف **"بالفصل الخامس"** ويتجلّى موضوعه في السّلطة الأبويّة (سلطة الجدّ) لكن الكاتب يقصد في هذه الرّواية سلطة الرّئيس (الحكومة)، وظيفة هذا العنوان **"وصفيّة"** كونه ينبّهنا إلى هذه السّلطة الأبويّة التّي تخضع من حولها لأوامرها، ولا يمكن لأيّ شخص الوقوف في وجهها، ويضمّ الفصل الخامس عنوان **"في حكاية"** السّارد يروي بطولات جدّه الذّي كان يحكيها له، لكن هذه البطولات أسطوريّة، مجازيّة، لأنّه لا يمكن لأيّ شخص مهما كان قويّا أن يصارع ثورا هائجا، ويقضي عليه بضربة واحدة بيدّه، وظيفة عنوان "في حكاية" **"وصفيّة"** لأنّه يخبرنا عن قصّة خياليّة، وفي الوقت نفسه وظيفته **"اغرائيّة"**، فحينما نسمع بكلمة حكاية تتشوّق لسماعها ومعرفة مجريّات أحداثها.

ونجد أيضا عنوان **"تتمة"** الذّي يعني متابعة الأحداث، وظيفته "وصفيّة" لأنّه يلمّح إلى مضمون النّص.

والعنوان الأخير الذّي تحمله الرّواية في طياتها هو **"الفصل السّادس"** الذّي يدور موضوعه حول ظاهرة الانتحار التّي شاعت بكثرة في المجتمع الجزائري بوجه خاص، فأصبحت أمرا عاديّا، وظيفة العنوان **"وصفيّة"** لأنّ السّارد من خلال هذا العنوان يخبرنا بمضمون النّص، كما أنّه ينبّهنا إلى مدى خطورة هذه الظّاهرة المنتشرة بكثرة في مجتمعنا، كما يتفرّع من الفصل السّادس احتمالات.

وعند تصفّحنا الرّواية نلاحظ عنوان **"فاصل"** يمكن اعتبارها فترة استراحة، ففي هذا الفاصل استطاع الكاتب دمج العديد من المواضيع، فنجده يعبّر عن حبّه للتّدخين، وكذا

عشقه لفتاة أوروبيّة يعرفها عبر الدّردشة في الانترنيت، وظيفة هذا العنوان **"اغرائيّة"** فهو يثير فضول القارئ، فيحثّه للاطّلاع على فحوى النّص.

ونلمح كذلك عنوان **"فاصل ثان"** وموضوعه يدور حول الفقر وكذا التّشرّد، لأنّ السّارد يقول بأنّه لا يملك نقودا لشراء حتّى وجبة رخيصة يسدّ بها جوعه، وظيفته **"وصفيّة"** يخبر عن مضمون النّص.

ويستوقفنا عنوان **"تتمة الفصل السّادس"** في هذا الفصل السّارد يعيد سرد حادثة الانتحار وكذا حبّه للتّدخين، ولكنّه أصبح ثريّا نوعا ما على خلاف ما كان عليه، وظيفة هذا الفصل**"وصفيّة"** لأنّه يخبر عن محتوى النّص، كما نجده يفصّل في الأحداث التّي ذكرها في الفصل السّابق.

يعرف "محمدعلاوة حاجي" بكونه صحفي و قاص وناقد سينمائي ومدون شاب، وتعد مدونته أنلان واحدة من أشهر المدونات الالكترونية في الجزائر، وصنفتها دراسة "لموقع غوغل" في المرتبة الأولى على مستوى المغرب العربي، وكان حاجي رئيسا للقسم الثقافي بجريدة "الفجر" قبل أن يعمل بعدد من الصحف آخرها "وقت الجزائر" التي يرأس قسمها الثقافي حاليا، وتحصل في عام 2008 على جائزة الفنك الذهبي لأحسن مقال في النقد السينيمائي، وصدرت له عام 2009 مجموعة قصصية بعنوان" ست عيون في العتمة" ،عن منشورات جمعية البيت للثقافة والفنون، كما له تجارب كتابية في المسرح و قصص الطفل،كما خاض تجربة الكتابة الروائية،"في رواية أخرى"، هو عنوان الرواية الأولى لهذا الكاتب، التي صدرت شهر أكتوبر 2013 عن منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال،النشر والاشهار. فاز بجائزة رئيس الجمهورية علي معاشي التي قدم فيها هذه الرواية. كما فاز بجائزة البيبي سي العربية للقصة القصيرة.[1]

لم نتحصل على معلومات شخصية حول الروائي" محمد علاوة حاجي"، رغم محاولتنا، وجدنا معلومات فقط حول الأعمال و الجوائز التي حاز عليها.

[1]: نوارة لحرش، الكاتب "محمد علاوة حاجي""في حوار حول روايته "في رواية أخرى"، جريدة النصر، 10-03-2014.

يتحدث الراوي في هذه الرواية عن صراعات الإنسان مع ذاته، إنَّه يمتلك مخيلة واسعة،إذ يطرح عدة تأويلات لموضوع واحد، وموضوع هذه الرواية يدور حول الحياة اليومية لشخص يعاني عدة مشاكل على أصعدة مختلفة سواء كانت المادية أو المعنوية،فكانت ثروته لا تتعدى ورقة نقدية، فكان كثير الإستدانة، وفي احدى المرات حضر عيد ميلاد خطيبته سمونة، فأراد أن يقدم لها هدية،فقرر في النهاية أن يهدي لها كتابا، خاصة وأنه لم يتقاضى راتبه منذ أشهر ولنيل رضى أمها مبروكة من جهة أخرى، فقابلت سمونة الهدية بالرفض القاطع، لأنها رخيصة.ويسرد لنا كذلك الأوقات التي يمضيها في الحانة، هربا من مشاكله اليومية، وفي احدى المرات إلتقى بأخيه موحوش الذي افترق عنه منذ الصغر، ولكنه أنكر وجود أخ له، وكل هذه الأحداث تبقى مجرد احتمالات، يمكن أن تحدث كما يمكن أن لا تقع. وفي بعض الحالات يقوم الراوي بتوقع ما سيجري مسبقا خلال الأربع و عشرين ساعة القادمة،فيتنبأ بما سيحدث طيلة اليوم، و الأشخاص الذين يمكن أن يلتقي بهم، وكان بامكانه أن يتجنب ذلك لو لم يغادر البيت.

يعود بنا السارد إلى مرحلة المراهقة و بالضبط إلى مستوى المتوسط، فيحكي عن حبه لسمونة.

والميزة التي نلمسها في هذه الرواية هو تقمص شخصية واحدة عدة أدوار، كشخصية موحوش، كان يتقمص دور شقيق الراوي ثم زميله في العمل، الطبيب الذي يعالجه،وعدة أدوار أخرى، وهذا ينطبق على أغلب شخصيات الرواية، وكان موحوش كذلك شخصا انتهازيا ومتطفلا، يتدخل في خصوصيات غيره. وفي مقام اخر يحدثنا عن شخصية مقران وهو جاره في السكن،سائق التاكسي الذي يقله إلى العمل، إلى غير ذلك من الأدوار التي أسندت إليه، ومن الملاحظ في نص الرواية أن السارد يدور في حلقة مفرغة، وحتى الآن لم نبلغ الفصل الأول، وكل الأحداث التي يصادفها الراوي في حياته اليومية، يرشح لها العديد من الاحتمالات حتى في رغبته قطع الطريق للذهاب إلى خالته التي لم يراها منذ فترة

طويلة، ولما زراها حدثته عن حبيبته سمونة التي تزوجت بصديقه موحوش،فطالما حلم الزواج بها. وهناك مشكلة لطالما أتعبت وأثقلت كاهل الراوي وهي الكوابيس التي تتمثل له على هيئة مسلسلات لامتناهية،التي تؤرقه و تقلب مضاجعه.

ومرة أخرى تظهر شخصية موحوش التي أسلفنا الذكر على أنها تقمصت عدة أدوار، يلعب دور مخرج سينيمائي معروف، الذي تم التحقيق في قضية مقتله، علما أنه أتهم زورا على أنه عضو في شبكة إرهابية، و الشاهدة الأساسية في هذه القضية سمونة التي نفت بشكل قطعي هذا الاتهام الذي وجّه لموحوش، باعتبارها الوحيدة التي كانت متواجدة في مسرح الجريمة.

تطرق السارد للحديث عن التعليم، حيث تقلد منصب أستاذ في احدى المدارس الابتدائية التي تفاجأ من تدهور المستوى التعليمي و كذا الانحلال الأخلاقي للتلاميذ، وتقاعس الأساتذة في أداء واجباتهم، فمقران مثلا كان يترك تلاميذه لوحدهم و ينصرف لقضاء شؤونه. فحاول تغيير الوضع، بدءا بالمعلمين حيث طلب منهم عدم التهاون في تعليم التلاميذ،لكن لم يجدي ذلك نفعا ، فلجأ إلى أوليائهم لكن دون جدوى لأنهم يعتبرون مدير المدرسة المثال الأعلى لهم.فقرر تقديم استقالته مرات عديدة وذلك في غضون ستة أشهر، لأنه عجز على التأقلم مع هذا الوضع المزري، لكن في إحدى المرات رأى في منامه شيخ باسم الشهيد س وهو في الحقيقة جده الذي طلب منه الاعتناء بالتلاميذ و تقديم العلم النافع لهم، فكانت هذه أمنية الشهداء، هذه الوصية التي تركها له جده كانت السبب لتحمله لذلك الوضع مدة ستة أشهر.

وفي فصل آخر يسرد لنا الراوي مغامرات جده التي كانت خارقة للعادة، حيث كان يأكل مائة بيضة نيئة ويشرب خمسين قارورة جعة، ومقاتلة خمسة رجال مسلحين، والقضاء على ثور بضربة واحدة بيده، ولكن الأدهى في الأمر عندما يطلب مني اعادة سردها، فأخطئ

فيعاقبني بشدة، وما يثير الضحك كيف لعجوز يخاف من الصراصير خوض هذه المغامرات الصعبة.

ويعود بنا إلى فترة الشباب، حيث تعرف على فتاة أوروبية عبر الانترنيت، كانت شقراء و نحيفة وكذا طويلة ، رغب الزواج بها، لكن سرعان ما غير رأيه،لأنها لا تتطابق مع المواصفات التي كان يتصورها، وكذلك لأن حب حياته، هي سمونة التي لم يستطع نسيانها.

كما نجده يتحدث عن فقره المتقع، ففي بعض الأحيان لا يمتلك شراء سيجارة واحدة، فيضطر به الأمر لالتقاط أعقاب السجائر في الشارع وتدخينها، وتمر عليه أيام لا يلقى ولو قطعة خبز يابس يسد بها جوعه.

وفي سياق آخر يسرد حادثة قبض الشرطة عليه،لقتله زوجته، لسبب سخيف يتمثل في عدم اضافة زوجته الملح للأكل، ولكنه كان مجرد حادث لا غير، فهو لم يقصد ذلك.

وفي النهاية أصبح ثريا، فدوام الحال من المحال، وفي الفصل ذاته يتحدث السارد عن ظاهرة الانتحار التي أصبحت شائعة في أيامنا هذه، فأي شخص يواجه مشكلة ولو كانت بسيطة يهرع للانتحار، لأنه يعتبرها طريقة سهلة وبسيطة، لكنه يجهل عواقبها، إذ تعتبر شرك بالله لعدم ايمانه بقضائه وقدره.

حاول "محمد علاوة حاجي"" في روايته رصد أبرز الآفات الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع الجزائري، بمختلف شرائحه منها الفقر والتشرد الانتحار والإرهاب، سوء التعليم، السلطة الأبوية.

خاتمة:

نستخلص بعد تحليلنا لرواية "محمد علاوة حاجي " في رواية أخرى، و الذي اتبعنا فيه المنهج البنيوي. قد استخدم الروائي تقنيات سردية جديدة، لم نعتدها من قبل في الكتابة الروائية، فخرج بدلك عن معايير الكتابة الروائية الشائعة والمستهلكة، فهدم بدلك جدار الروتين.

✓ لقد حاول الكاتب في روايته تسليط الضوء على واقع المجتمع الجزائري، وقام بتحليله، ودلك بالتعرض لمختلف الظواهر والآفات الاجتماعية منها التشرد، الفقر الانتحار، تدهور التعليم والانحلال الأخلاقي ،كما تطرق إلى صراعات الفرد الجزائري مع ذاته وتقلبات المزاج التي يعرف بها.

✓ منح الكاتب لشخصياته أكثر من دور واحد، فالشخصية في متن الرواية تتقمص عدة أدوار فمثلا شخصية موحوش تمثل أخ البطل،الطبيب،الصديق،زميل في الدراسة وكدا في العمل. وظف الكاتب تقنية المفارقات الزمنية هدا ما أضفى على الرواية بعدا فنيا و جماليا، و ساهم في تنسيق الأحداث و بنائها بشكل متكامل ،لم يراعي الكاتب الخطية الزمنية خلال سرده للأحداث، فيسرد أحداثا انية ليعود بنا إلى الماضي،فينتقل من مرحلة الشباب للعودة إلى مرحلة الطفولة مثلا في قوله "التقيت بصديقي أيام الخدمة العسكرية " يتحدث في هدا المقطع عن فترة الشباب ،ثم انتقل مباشرة إلى مرحلة الطفولة في المقطع الموالي في قوله "أحبك بجنون و طيش في السنة الثالثة في الإكمالية، هدا دليل على أن السارد لم يراع التسلسل الزمني. كما أنه وظف تقنيات النسق الزمني لإغراء القارئ.

✓ نلاحظ في الرواية التجديد على مستوى صياغة العناوين، فمثلا استخدام المؤلف الفصل الصفر، وهو أمر لم نألفه، فبعض الروايات تفتتح بالفصل الأول وليس بالفصل الصفر ويقصد بهذا الأخير إن الإنسان ينطلق من العدم ليعود إليه في الأخير.

✓ إن استخدام الكاتب للاحتمالات أعطى بعدا جديدا لرؤيته، فيعطي الكاتب للحدث الواحد عدة أبعاد ،و يعالج موضوعا واحدا من زوايا مختلفة، فالاحتمالات يتنبأ ما سيحدث ،فيفترض وقوع هده الأحداث . لقد اعتمد الروائي على هده الاحتمالات لجدب القارئ و إثارة فضوله للإطلاع على محتوى النص ومحاولة منه للخروج من تقاليد الكتابة الروائية الكلاسيكية.

✓ استعمل محمد علاوة حاجي في روايته بعض العبارات العامية ،نلمس دلك في قوله "لا يا حبيبي ،عندما أكون في مكتبي بابا و مانعرفوش".

✓ إن الخطاب السردي في الرواية ثري و متنوع ، استخدم الكاتب الخطاب المسرود الذاتي في قوله"قلت في نفسي بقيت خطوة واحدة وعلي أن لا أكون عنيدا" ،و الخطاب المسرود غير المباشر" كان صباحا شتويا مثلجا و كنا ذاهبين الى المدرسة" بالإضافة الى الخطاب المنقول المباشر "همس في أدني يبدو أن شيطان شعرك يزورك يوم الجمعة" و المنقول غير المباشر"أنا أخوك الذي هرب من البيت في عامه ال...." ،كما نلاحظ الخطاب المعروض بنوعيه الذاتي في قول السارد "لا أرغب في رؤيتك أصبحت بدينة "،و المعروض الذاتي"لا يدور إلا أمر واحد في رأسي سأقطع الطريق لأذهب لزيارتها".نلاحظ أن حاجي قد استعمل كل أنواع الخطاب.

✓ كما تبرز الرؤية السردية في الرواية التي قمنا بدراستها ،لكن نلمح الروائي قد وظف بكثرة الرؤية من الخلف التي تدل على أن السارد أكثر دراية من الشخصيات فهو يختبئ

ورائها مثلا"لعلك لا تعلم أن ديونك من الآنسة س تساوي مرتب شهرين كاملين " السارد يعلم أكثر مم يعرفه المروي له.

✓ نلمس في هده الرواية مبالغة في بعض القصص التي يسردها الراوي منها بطولات الجد حكاية التمساح وكدا الصرصور الذي أصبح بحجم فيل، وهدا مناف للعقل و المنطق.

✓ تغليب الأماكن المغلقة على الأماكن المفتوحة، وللأولى تأثير سلبي على نفسية الشخصية حيث تشعر بالضيق و القلق و الحزن أما بالنسبة للنوع الثاني فعكس الأول إذ تشعر الشخصية بالراحة و الفرح. إن هده الرواية صورة حية و مرآة عاكسة لما يعانيه الفرد الجزائري من صراعات مع ذاته و مع غيره،و ما يحيط به من أفات تعكر صفو حياته .فالروائي محمد علاوة حاجي قد رصد بعض هده الافات التي هزت كيان المجتمع الجزائري و كانت السبب وراء تخلفه و اضطرابه.

قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر:

محمد علاوة حاجي، في رواية أخرى، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار،منشورات anep ،وحدة الطباعة، رويبة، 2013.

2-المراجع :

1) إبراهيم زكريّا، مشكلات فلسفيّة لمشكلة البنيّة، مكتبة مصر، دط.

2) إبراهيم عبد الرّحمن، الأدب المقارن بين النّظريّة والتّطبيق، الشّرعة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، ط1، القاهرة، 2000م.

3) إبراهيم عبد اللّه، السّرديّة العربيّة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، تموز، 1992م.

4) إبراهيم عبد اللّه، المتخيّل السّردي، مقاربات نقديّة في التّناظر الرّوائي والدّلالة، المركز الثّقافي العربي، ط1، حزيران، 1990م.

5) إبراهيم مسّاء سليمان، البنيّة السّرديّة في كتاب الإمتاع والمؤانسة.

6) أبو شريفة عبد القادر، مدخل إلى التّحليل الخطاب الأدبي، دار الفكر للطّباعة، ط4، دم، 1428هـ/ 2008م.

7) أبو هيف عبد اللّه، الإبداع السّردي الجزائري، دراسة وزارة الثّقافة، الجزائر، 2007م.

8) الحمداني حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1،1991م.

9) الخراط ادوار، الرواية العربية واقع آفاق، ط1، دار ابن رشد، 1991م.

10) السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر.

11) الدبرس جير، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميرث، ط1، 2003م.

12) الحبد يمني، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999م.

13) الفيصل صمروحي، الرواية العربية البناء والرؤية (مقاربة نقدية)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا.

14) القاضي عبد المنعم زكريا، 2003، السردية في الرواية.

15) القصراوي مها حسن، الزمن في الرواية العربية المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004م.

16) الكردي عبد الرحيم، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب. ط3، القاهرة،1426هـ، مارس 2005م.

17) الماضي شكري، في نظرية الأدب، دار الحداثة، ط1، الدار البيضاء. بيروت، 1986م.

18) الميلود عثماني، شعرية تودوروف، عيون المقالات، ط1، الدار البيضاء، 1990م.

19) بارث رولان وآخرون، طرائق تخليل السرد الأدبي، تر: عبد الحميد عفار، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، المغرب،1992م.

20) بارث رولان، وكاسبر. وك، بوث، وفلبي هامون شعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد. منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 2010م.

21) بحرواي حسن، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت لبنان، 2009م.

22) بدوي عبد الرحمان، موسوعة الفلسفة، المؤسسات العربية للدراسات والنشر، ج1، ط1، بيروت، 1984م.

23) برش جيرالد:قاموس السرديات، تر: السيد إمام ميرث للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2003م.

24) بشلار غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هالسها، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1987م.

25) ينكارد سميد، السميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، 2001م.

26) بن قينة عمر، في الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 2009م.

27) بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، بيروت، باريس، 1982م.

28) بوشوشة بن جمعة، التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، ط1، تونس، 2005م.

29) بوعزة محمد، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1 الرباط، 2010م.

30) بلحاد عبد الحق، عتبات جيرار حنين من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008م.

31) بلحلي آمنة، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل.

32) بياجيه حان، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1985م.

33) تودوروف ترفيطان، مفاهيم سردية، تر: عبد رحمان مزيان منشورات الاختلاف، ط1، 2005م–2000م.

34) جنيت جيرار، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلي. المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

35) جنيت جيرار وآخرون، نظريّة السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي، ط1، الدّار البيضاء، 1999م.

36) حبيلة شريف، بنيّة الخطاب الرّوائي، دراسة في روايتان نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009م.

37) حسن سليمان، مضمرات النّص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم، جبر الرّوائي، اتّحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 1999م.

38) حمداوي جميل، مستجدّات النّقد الرّوائي، ع م، ط1، 2011م.

39) دوغان أحمد، في الأدب الجزائري الحديث، مطبعة اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق، سوريّا، 1997م.

40) زعرب عودة صبيحة، جمليّات السّرد في الخطاب الرّوائي، عسّان كنفاني، دار مجدوي، ط1، الأردن، 2006م.

41) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، دار تونسيّة، ط1، 2010م.

42) شوشار عبد القادر، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2006م.

43) شريط أحمد شريط، تطوّرات البنيّة الفنّية في القصّة الجزائريّة المعاصرة، اتّحاد كتاب العرب، د ط، 1947–1985م.

44) شعبان عبد الحكيم، الرّواية العربيّة الجديدة، دراسة في آليّات السّرد وقراءات نصيّة، الوراق للنّشر والتّوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2013م.

45) طه بدر عبد المحسن، تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في مصر (1870م . 1932م)، دار المعارف، ط4، دت.

46) عباس إبراهيم، تقنيّات البنيّة السّرديّة في الرّواية المغاربيّة، منشورات المؤسّسة الوطنيّة للاتّصال والنّشر والأسعار (ANEP)، رويبة، الجزائر.

47) عبيدي مهدي، جماليّات المكان في ثلاثيّة حنامينة، دمشق،2011م.

48) عيلان عمر، في مناهج تحليل تحليل الخطاب السّردي، دراسة منشورات اتّحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 2008م.

49) غولدمان لوسيان وآخرون، البنيويّة التّكوينيّة والنّقد الأدبي، تر: محمّد سبيلا، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ط2، 1986م.

50) فضل صلاح، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، دار الشّروق، ط1، القاهرة، 1998م.

51) قاسم سيزا، بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثيّة نجيب محفوظ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، دط، 1984م.

52) كوش عمر، الاتّجاهات النّقديّة الحديثة، دار كعنان للدّراسات والنّشر والخدمات الإعلاميّة، ط1، دمشق، 2003م/ 2004م.

53) مارتن ولاس، نظريّة السّرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثّقافة، دط، 1998م.

54) مجموعة من الكتاب، البنيويّة والتّفكيك، مداخل نقديّة، تر: حسام نايل، الدّار البيضاء، مغرب، 2001م.

55) مرتاض عبد المالك، في نظريّة الرّواية، عالم المعرفة، دط، الكويت، 1998م.

56) مرحبا محمّد عبد الرّحمان، من الفلسفة اليونانيّة إلى الفلسفة الاجتماعيّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط1، الجزائر، 1987م.

57) مفقودة صالح، أبحاث في الرّواية العربيّة، ج1، مخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، ط1، عين أمليلة، الجزائر، 2008م.

58) مهبل عمر، البنيويّة في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط1، دمشق، سوريّا، 1997م.

59) منور أحمد، الأدب الجزائري باللّسان الفرنسي، نشأته وتطوّره وقضاياه، دار التّنوير، ط1، الجزائر، 2013م.

60) موسى فاطمة، الأعمال الكاملة في الرّواية العربيّة، ج1، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ط3، القاهرة، 1997م.

61) هامون فيليب، سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، تر: سعيد بنكراد، محفوظة لدار الكلام، الرّباط، 1990م.

62) هيكل حسين، تطوّر الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1994م.

63) وغليسي يوسف، النّقد الجديد المعاصر من اللاّنسويّة إلى الألسنة، رابطة، إبداع الثّقافيّة، دط، الجزائر، 2002م.

64) وغليسي يوسف، مناهج النّقد الأدبي، جسور لنشر والتّوزيع، ط3، المحمّديّة، الجزائر، 2010م.

65) يقطين سعيد، انفتاح النّص الرّوائي والسّياق، المركز الثّقافي العربي، ط2، الدّار البيضاء، المغرب، 2001م.

66) يقطين سعيد، الكلام والخبر، مقدّمة (سرد العربي)،المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، 1997م.

67) يقطين سعيد، تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، ط4، المغرب، 2005م.

3- المجلاّت:

1) جابر حامد يوسف، النّص الأدبي بين البنيويّة واللّسانيّات، مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، نيسان 1995م.

2)خليل سليمة، تيّار الوعي، الإرهاصات الأولى للرّواية الجديدة، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011م.

4- المعاجم:

1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، المجلّد 7، ط4، بيروت، لبنان، 2005م.

2) الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلميّة، ج1، د ط، بيروت، 1992م.

3) ديتويتي لطفي، معجم مصطلحات نقد الرّواية، دار النّهار، ط1، بيروت، لبنان، 2003م.

الموضوعات : **الصفحة :**

كلمة شكر

إهداء

مقدّمة.....أ

مدخل

1- نشأة البنيويّة.....11

2- مبادئ البنيوية.....14

3- ابرز أعلام المدرسة البنيوية.....15

4- مفهوم الرواية عند الغرب.....17

5- مفهوم الرواية عند العرب.....18

6- نشأة الرواية عند الغرب.....20

7- نشأة الرواية العرب.....23

8- نشأة الرواية الجزائرية.....26

الفصل الأول: الجانب النّظري (البنيّة السّرديّة).

المبحث الأول: ماهيّة السّرد.

1- مفهوم السّرد.....32

1-1- السّرد لغة.....32

1-2- السّرد اصطلاحا.....32

2- مفهوم البنيّة.....34

2-1- البنيّة لغة.....34

2-2- البنيّة اصطلاحا.....34
3- مفهوم السّرديّة.....35
4- مفهوم العام للبنيّة السّرديّة.....35

المبحث الثّاني: مكوّنات الخطاب السّردي

1- مستوى السّرد.....39
2-أشكال النّص السّردي.....40
3- مكوّنات المروي (القصّة).....42
3-1- الشخصية الروائية.....42
3-1-1- مفهوم الشخصية (لغة واصطلاحا).....43/42
3-1-2- أنماط الشخصيات.....45
3-2- الحدث الرّوائي.....49
3-2-1- الأحداث الرئيسية.....51
3-2-2- الأحداث الثانوية.....51
3-3- مفهوم الزّمن.....52
3-3-1- الزّمن لغة.....52
3-3-2- الزمن اصطلاحا.....53
3-4- المكان في النص الروائي.....54
3-4-1- تعريف المكان لغة.....54
3-4-2- تعريف المكان اصطلاحا.....55
3-4-3- أنواع المكان.....57

4- المروي له.....59

المبحث الثّالث: بنيّة المروي

1- الصّيغة السّرديّد.....61

2- الرّؤية السّرديّة.....64

2-1- الرّؤية عند تودوروف.....65

2-2- الرّؤيّة عند جيرار جنيت.....66

3- الزمن السّردي.....66

3-1- زمن القصّة/ زمن الخطاب.....66

3-2- تقنيّات المفارقات الزّمنيّة.....68

3-3- النّسق الزّمني.....70

3-3-1- الحذف.....71

3-3-2- الخلاصة.....71

3-3-3- المشهد.....72

3-3-4- الوقفة الوصفيّة.....72

3-4- التّوتّرات الزّمنيّة.....72

المبحث الرّابع: العتبات النّصيّة

العتبات النّصيّة.....75

الفصل الثّاني: الجانب التّطبيقي

المبحث الأول: مكوّنات الخطاب السّردي

1- أشكال السرد.....81
1-1- السرد بضمير المتكلم.....81
1-2- السرد بضمير المخاطب.....82
1-3- السرد بضمير الغائب.....83
2- مفهوم الشخصية 84
2-1- تعريف الشخصية الرئيسية.....84
2-2- تعريف الشخصية الثّانويّة.....89
3- مفهوم الحدث.....90
3-1- الأحداث الرئيسية.....91
3-2- الأحداث الثّانويّة.....92
4- مفهوم المكان.....93
4-1- الأماكن المفتوحة.....93
4-2- الأماكن المغلقة.....94

المبحث الثّاني: بنيّة المروي

1- الصيغة السردية.....97
1-1- الخطاب المسرود.....98
1-2- الخطاب المنقول.....100
1-3- الخطاب المعروض.....104
2- أشكال التّبئير.....108

2-1- الرؤية من الخلف.....109
2-2- الرؤية مع.....111
2-3- الرؤية من الخارج.....112
3- الزّمن السّردي.....113
3-1- أنواع المفارقات الزمنية.....113
3-2- الديمومة.....117
3-3- التواتر.....124

المبحث الثّالث: العتبات النّصيّة.

العتبات النّصيّة.....129

ملاحق

نبذة عن حياة الكاتب.....139
ملخّص البحث.....140

خاتمة.....144

قائمة المصادر والمراجع.....147

فهرس الموضوعات.....156

مقدمة

خاتمة

فهرس
الموضوعات

الفصل الثّاني:

الجانب التّطبيقي:

قائمة المصادر

والمراجع

الفصل الأول:

الجانب النّظري:

البنية السّرديّة

المبحث الأول:
ماهيّة السّرد

المبحث الثّاني:
مكوّنات الخطاب السّردي.

المبحث الثّالث:

بنيّة المروي

المبحث الرّابع
العتبات النّصيّة

المبحث الأول
من الجانب
التّطبيقي

المبحث الثّاني
من الجانب
التّطبيقي

المبحث الثّالث
من الجانب
التّطبيقي

ملاحق