الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة بجاية –عبد الرحمان ميرة–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تحليل البنية الخطابية السردية لرواية " حمائم الشفق " لـ: جيلالي خلاص.

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالب:

حماد بليط.

إشراف الأستاذ:

حكيم أومقرات.

السنة الجامعية: 2015/2014

بسم الله الرحمان الرحيم

بسم الله الرحمان الرحيم

" رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه وأصلح لي في ذريتي إني تبت إليك وإني من المسلمين"

الأحقاف :الآية 15

ما كتب أحد في يومه كتابا إلا قال في غده و الله لو أني فعلت كذا كان أحسن، ولو غير كذا لكان يستحسن، ولو أضيف هذا لكان أفضل، وهو من أعظم العبر، وهو دليل استيلاء النقص على سائر البشر

"الأصفهاني"

شكر و إهداء

أولا: خضوع مني للرب ثم إهداءُ للأحبة

إلى ثمرة جهدي و عملي إلى من كان سندا و دعما لي

إلى العزيز أطال الله في عمره و أتمنى له الشفاء يا رب

إلى أكثر الناس حنانا علي من غمرتني بعطفها الى امي

أدامها الله لي منبعا للحنان

إلى أختي الوحيدة الحنونة و الوفية

إلى أخي عبد الرحيم

إلى كل الأحباء و الأصدقاء الأوفياء الذين أحبوني و أحببتهم

إلى المشرف و المؤطر الذي أمدني بالرعاية و حرية التصرف بعيدا عن الضغط

إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية و كل الأساتذة الذين تعاقبوا على تدريسي منذ أول يوم لي في المدرسة

إلى كل الأساتذة الذين تعاقبوا على تدريسي

حماد

المقدمة:

سعى النقد منذ القديم و مازال يسعى إلى مقاربة النص الأدبي بطريقة علمية بعدما تفاعل مع مختلف الإنجازات التي تم تحقيقها على صعيد العلوم الطبيعية و الاجتماعية و الإنسانية.

استفاد النقد العلمي من الحركة الشكلانية الروسية التي نادت إلى ضرورة ميلاد علم جديد للنص سمي بـ: البويطيقا، و موضوع هذا العلم البحث عن أدبية الأدب، ليغدو موضوع الأدبية هو الخطاب الأدبي، بحبث تسعى الأدبية إلى استخلاص جملة المقاييس و الخصائص التي تجعل من خطاب معين خطابا أدبيا.

ومن هنا يأتي هذا البحث للكشف عن مفهوم الخطاب السردي بالنظر إلى تعدد أنواع الخطابات، مما يتيح لنا فرصة توضيح مفهوم الخطاب الروائي و عناصره و خصائصه و مكوناته من خلال مدونة روائية جزائرية للروائي " جيلالي خلاص " المعنونة بـ: " حمائم الشفق"، و لأجل هذا سأحاول مقاربة هذا النص من خلال بناؤه، و كذا كيفية توظيف الروائي لعناصر الزمن و الشخصيات و المكان، وأضف إلى ذلك كيف جاءت صيغ السرد في هذه الرواية و هل وفق الروائي في توظيف التقنيات السردية الحديثة؟

إن من بين الأسباب التي دفعتني إلى إنجاز هذا البحث: رغبتي في دراسة الأدب الجزائري و تبيين ما له من قيمة أدبية و علمية، وكذا الفضول العلمي الذي يتملّكني للاستزادة و التطبيق في ميدان تحليل الخطاب عامة، زيادة على هذا غيرتي الشديدة علميا بسبب تناول الباحثين الجامعيين في دراساتهم للمدونات المشرقية، مع الإشارة أنه هناك مدونات جزائرية لا تقل أهمية عن نظيراتها المشرقية، ولعل إعجابي الشديد برؤيا الكاتب

حفّزني إلى إنجاز دراسة حول أحد أعماله الروائية التي في جوهرها قضايا مرّ بها الشعب الجزائري و العربي و مازال يمر بها، معبرا عنها بلغة راقية ذات شاعرية إبداعية في قالب سحري وهذا ما أكسبها مكانة عالية خاصة بحيازتها على جائزة بن هدوقة للرواية.

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن بنية الخطاب السردي في هذه الرواية، خاصة في ضل الدراسات الحديثة التي تتجه إلى الخطاب السردي و البحث عن كيفية إشتغال مكوناته، وطرائق تركيبها.

اعترضتني أثناء إنجاز هذا البحث مجموعة من الصعوبات ولعل أبرزها: صعوبة ترجمة الفقرات و المصطلحات الغربية و كذا تنوع ترجمات المصطلحات، قلة المراجع التطبيقية التي تناولت الرواية بالدراسة و التحليل، قصر المدة الزمنية المقدّمة لنا لإنجاز هذا البحث.

وقد قسمنا البحث إلى فصلين: أوّلهما نظري ومباشرةً نقوم بتطبيقه في الفصل الثاني، و هما مسبوقين بمقدّمة و مدخل نعرّف فيه الخطاب و مكوناته و نحدّد إشكالية المصطلح، دون أن ننسى التعريف بالنص مع التركيز على الخطاب السردي و أجناسه الأدبية.

يضمُّ الفصل الأول أربعة مباحث، في المبحث الأول عن تقنيات السرد الروائي المتعلقة بالزمن من حيث علاقة ترتيب الأحداث في القصة و الخطاب، ومن حيث سرعة السرد و ما يتخلّلها من حذف و إيجاز(خلاصة) و مشهد و توقف، و أخيرا من ناحية التواتر بأنواعه: المفرد و المكرر و المطرد.

وفي المبحث الثاني حديث عن المكان كونه العنصر الفعّال الذي يؤطر الأحداث

بفضل العلاقة التي يقيمها مع الشخصيات، و دلالته التي تظهر أثناء عملية الانتقال التي تصاحبها تحوّلات على مستوى الشخوص.

أم المبحث الثالث فهو مخصص للشخصية كونها العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده و تجتمع العناصر الأخرى بما فيها البناء الزمني و المكاني لتأسيس الخطاب الروائي، لأستعرض بعد ذلك أنواع الشخصيات حسب "**فيليب هامون**" مع التوقف عند الوصف الفيزيولوجي مع الوقوف عند بعض الطبائع و الأمزجة.

و آخر المباحث فيه نجد كلام حول كيفية العرض السردي و كذا وظائف السرد.

في حين أن الفصل الثاني فهو تطبيق للمشروع و الشق النظري، بالكشف عن آليات اشتغال الرواية و الإجراءات التي انبنت عليها، و ذيّلت البحث بخاتمة أجمل فيها خصوصيات الخطاب الروائي الذي تميّزت به المدوّنة هذه التي نشتغل عليها.

واعتمدنا في هذا البحث على مجموعة من المراجع منها: صور ثلاث لـ: "**جيرار جينيت**" و بنية الشكل الروائي لـ: "**حسن بحراوي**" و تحليل الخطاب الروائي لـ: **سعيد يقطين**"، مخل إلى نظرية القصة لـ: " **سمير المرزوقي و جميل شاكر**".

وفي الأخير أتمنى من الله عزوجل أن يكون هذا البحث موفّقا من أجل تحقيق إضافة في حقل الدراسات الأدبية ليكون واحدا من بين الدعامات التي يرتكز عليها أي باحث يريد مقاربة نص ما بتحليل بنيته الخطابية.

كما لا يفوتني أن أشكر كثيرا أستاذي المشرف " **حكيم أومقران**" الذي كان حقا متفهما لي و مساعدا و مساندا لي طوال مساري الجامعي و ليس فقط أثناء إعدادي للمذكّرة.

و أشكر كل من علّمني حرفا به استعنت وبه كوّنت و عليه عبّرت و بفضله سأبدع، كما لا أنسى أن أقدّم شكرا خاص إلى زميلي " **كمال لاشي**" من قسم اللغة الإنجليزية على تقديمه ليد المساعدة أثناء مروري بمصطلحات بالإنجليزية وتوضيحها لي و كذا مساعدتي في إيجاد معلومات خصوصا عبر الانترنت، شكرا لكم كلكم و بارك الله لكم و لي إنشاء الله.

وبالله أسأل التوفيق و السداد.

المدخل:

❖ إشكالية المصطلح و تحديداته:

ولّد الانفجار النقدي الحديث في العالم منذ الستينيات و إلى غاية الوقت الراهن إشكالية في ضبط و تحديد و إشاعة المصطلح النقدي، و استطاع علم السرد الحديث خلق شبكة من المصطلحات السردية الجديدة و التي استفادت من المعطيات اللسانية و السيميائية المختلفة (1).

و للشكلانيون الروس دور هام في وضع أسس تلك النظريات السردية، من خلال محاولة دراسة العمل الأدبي بعيدا عن صاحبه، وكذا ظروفه التاريخية التي نشأ فيها، فأتوا بمفهوم "**البويطيقا**" أو الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا على حد تعبير "**جاكوبسون**".

ولقد حددت البويطيقا الجديدة مع الشكلانيون الروس موضوع الأدبية بشكل أدق ليصبح هو "الخطاب الأدبي" و ليس الأدب بوجه عام، و يعرف "**جيرار جينيت**" البويطيقا بأنها: النظرية العامة للأشكال الأدبية، وما الشكل الأدبي إلا الخصائص النوعية للأدب و التي لا يمكن البحث عنها إلا من خلال الخطاب (2).

ولقد استفاد البنائيون المعاصرون كثيرا من أبحاث الشكلانيون الروس مستعينين بذلك بالمبادئ اللسانية السوسيرية التي تميّز بين الكلام و اللغة/ بمبدأ الدراسة التزامنية للنص الأدبي، أي تحليله في سكونية بغض النظر عن صاحبه أو بالوسيط الذي يبرز فيه (3).

---

(1) ينظر: فاضل تامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، (ص 184).

(2) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (السرد، الزمن، التبئير)، المركز الثقافي العربي، (ص 14).

(3) ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، (ص 12).

وحققت هذه الأبحاث نتائج في غاية الأهمية في مجال فهم بنية النص الأدبي، وبيان طبيعة تركيبه الداخلي.

❖ مفهوم الخطاب:

يعتبر مصطلح "**خطاب**" من بين المصطلحات التي أفرزتها الدراسات اللسانية الحديثة، حيث شهد تداولا في مجالات مختلفة، نظرا لتقارب دلالته مع عدد من المصطلحات القريبة منه كالنص و الأثر و العمل.

وقد ظهر في حقل الدراسات اللغوية في الغرب خصوصا بعد ظهور كتاب محاضرات في اللسانيات العامة لـ: **فرديناند دي سوسير**" ، ونظرا لتعدد اتجاهات البحث اللساني، فقد تعددت مفاهيم هذا المصطلح تبعا لذلك و تداخلت، فمنهم من يساويه بالنص أو بالملفوظ، ومنهم من يوجد نقاط اختلاف بينهما، ومردّ هذا التداخل أن ضبط المصطلحات لخاصة بالعلوم الإنسانية ومنها العلوم اللغوية و الأدبية، تعد أمرا في غاية الصعوبة، فهي منتقاة في غالبها من مفردات اللغة الطبيعية، وهو ما يجعلها مشحونة بالكثير من الدلالات.

إضافة إلى أن كل توجه يعطي الكلمة ذاتها دلالة لا تتطابق مع استعمالها في توجه منهجي آخر، مع الأخذ بعين الاعتبار أن كثيرا من المصطلحات مترجمة عن لغات أخرى ومن ثم صعب الإلمام بالتصور الأصلي الذي كانت ضمنه الكلمة، و صعب أيضا تبني المصطلح المترجم لأن دلالته لا تتطابق دوما مع الكلمة الأصلية (1).

يحدد أصحاب "معجم اللسانيات" و على رأسهم "**جان ديبوا**" ماهية الخطاب من وجهة نظر اللسانيات في ثلاثة تحديدات:

---

(1) ينظر: جمال كاديك، مفاهيم الخطاب، مداخلة في الملتقى الدولي حول تحليل الخطاب، جامعة ورقلة، 2003، (ص 01).

-الكلام بمفهوم دي سوسير.

-وحدة توازي أو تفرق الجملة، و يتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية و نهاية، وهو بهذا مرادف للملفوظ.

-التلفظ حيث يفترض باثا و مستقبلا، حيث يسعى الباث إلى التأثير في المتلقي المستقبل حسب "**إيميل بنفينيست**" (1).

و إضافة إلى هذه المفاهيم يعرض "**منغينو**" ثلاثة مفاهيم أخرى و هي:

-ملفوظ طويل أو متتالية منغلقة حسب مفهوم "**هاريس**".

-النص من خلال دراستنا لشروط إنتاجه.

-مفهوم باعتبار المآل الذي تُمارس فيه الإنتاجية و هذا المآل هو الطابع السياقي غير المتوقع الذي يحدد قيما جديدة لوحدات اللسان (2).

في نفس السيق نجد اللساني الفرنسي "**إيميل بنفينيست**" يقدم تعريفا للخطاب من خلال رفضه لثنائية سوسير لسان و كلام، وما ترتب عنها من إقصاء لدراسة الكلام التي عدّها سوسير ثانوية و فردية في في مجال اللسانيات (3).

هذه الثنائيات التي حصرت موضوع اللسانيات في الجملة، الأمر الذي أدى به و ببعض اللسانيين إلى قلب هذا التصور بقوله: " إن الجملة لا تشكل في صلب ملفوظ أكبر، سوى وحدة صغرى للخطاب "، كما يضيف قائلا: " ونخلص إلى القول بأننا مع الجملة نبرح ميدان اللغة بوصفها نظام من الأدلة، و نلج عالم آخر هو عالم اللغة بوصفها أداة للتخاطب التي تتجلى في الخطاب...".

---

(1) ينظر: Jean du bois(et autres)Dictionnaire de linguistique: librairie ,Larousse, Canada 1989,(p 156.158)

(2) ينظر: سعد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (ص 23).

(3) Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale Edition Gallimard, 1966, paris.

بينما يرى "**جيرار جينيت**" أن الخطاب هو مجموع العناصر اللغوية التي يستعملها السارد مورّدا أحداث قصتها في صلبها (1).

فالخطاب حسبه هو مرتبط بالقصة، ولا يتحقق وجوده إلا من خلال وجود السارد الذي يسرد أحداثها، ويقابله السرد و المسرود له، الذي يتلقى هذه الأحداث، وما يهم في العلاقة القائمة بين السارد و المسرود له الخطاب لا القصة، أي الطريقة التي نتعرّف بواسطتها على سرد الأحداث (2).

و ما هو مشترك بين هذه التعاريف أنها تحدد الخطاب على أنه ظاهرة لغوية تواصلية، وله مظهر نحوي به تم عملية الإرسال، فالخطاب إذا رسالة لغوية.

❖ بين الخطاب و النص:

يعرّف "**جان ديبوا**" النص على أنه: " مجموع الملفوظات اللسانية الخاضعة للتحليل، فالنص إذا عيّنة للسلوك لساني قادر على ان يكون مكتوبا او شفويا...إن كل مادة لسانية مدروسة تشكل نصا " (3).

-الخطاب و النص كمفهومين متباينين:

يتم التميّز بين "النص" و "الخطاب" على أساس القناة الموصلة، فالنص كمكتوب يعتمد على التلقي البصري، في حين أن الخطاب الذي هو شفوي يعتمد على التلقي السمعي، ومن الذين تبنوا هذا التميّز **روبير** اسكاربيت" الذي كثيرا ما اعتمد في دراسته على الملاحظة التاريخية و الاجتماعية للاتصال، إذ يرى أنه: كي نتجنّب كل خطأ في المصطلح، فإننا نقول فورا إنه بالنسبة لنا، فإن اللغة الشفوية تنتج نصوصا، ليست لها علاقة

---

(1) ينظر: سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (ص 78).

(2) ينظر: سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي، (ص 30).

(3) ينظر: J-Duboi et autres Dictionnaire de linguistique, (p 486)

تنافرية مع الخطاب، وكلاهما يُعرف بالرجوع إلى القناة التي يستعملها (1).

وعليه فالنص هو ما يتجلّى على الورق من خلال بعده الغرافي (أي ما نقرؤه).

-الخطاب كمرادف للنص:

هناك توجه منهجي يرى فيهما الترادف، فكل منهما يعد تجليا للمعنى مهما كانت طبيعة الحامل لسانيا، مكتوبا أو منطوقا أو أيقونيا أو غير ذلك، فالنص أو الخطاب السردي قد يكون مكتوبا كالرواية، منطوقا كالحكاية، جامعا لعدة شفرات مثل الفيلم..(2).

ومن بين الباحثين و الدارسين الذين تبنوا هذه النظرة نجد: " **غريماس**" **و** " **كورتاس**"، حيث استعمل هذا الأخير النص كمرادف للخطاب ليس من باب التبسيط كما يرى البعض، لأن " **غريماس**" يفعل ذلك استنادا منه إلى اشتراك اللفظين في أداء المعنى ذاته، فبعض اللغات الأوروبية لا تتوفر على لفظ يقابل لفظتي: Discours بالفرنسية و Discours بالإنجليزية، و يشير إلى أن كلا من لفظتي "خطاب" و "نص" تستعملان للدلالة على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام و الطقوس المختلفة، و القصص المرسومة (3).

-الخطاب كمصطلح شامل للنص:

في تصور جديد " للنص" و " الخطاب" يرى بعض الدارسين أن مفهوم الخطاب يحتوي مفهوم النص، بل و يتجاوزه، فالخطاب يجذر النص في السياق سواء أكان لهذا التجذير علاقات بنصوص أخرى، أو خطابات أخرى مهما كانت أدبية أو غير أدبية.

---

(1) ينظر: جمال كاديك، مفاهيم الخطاب، مداخلة في الملتقى الدولي حول تحليل الخطاب، جامعة ورقلة، 2003، (ص 02).

(2) جمال كاديك، مفاهيم الخطاب، مداخلة في الملتقى الدولي حول تحليل الخطاب، جامعة ورقلة، 2003، ، (ص 03).

(3) ينظر: ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان)، الجزائر، 1999، (ص 12).

إن النصوص تتجلي خطابات سواء أكانت هذه الخطابات أدبية أو سياسية أو إشهارية...إلخ، وكل خطاب له أنواع تنتمي إليها النصوص، أما النص فهو مجموعة من ملفوظات تستجيب إضافة للمعاير النحوية لمعاير نصية من ضمنها "الاتساق" و "الانسجام"و على النص ان يستجيب لمبدأين هما: التكرار– الاستمرارية (أي قول الشيء نفسه) و التطوّر (إضافة معلومات جديدة) (1).

إن تعدد الآراء حول مفهوم الخطاب لا يعني أنها متعارضة في تعاريفها له بأنه ممارسة لملة اللغة، و يكمن الاختلاف في زاوية النظر إلى هذه الممارسة، بمعنى أن الاختلاف لا يمس مضمون اللفظة بل شكل المضمون الذي تؤديه.

مما سبق تتضح لنا صعوبة ضبط مصطلح النص و تميّزه عن الخطاب، ولعل هذا راجع لاختلاف الاتجاهات التي لم تتمكن من صياغة نظرية شاملة للنص، وهذه الاختلافات في وجهات النظر هي التي حددت هذه الأبعاد.

وما الخطاب إلا صياغة لغوية يتوجّه بها مخاطب إلى مخاطب لا للطلب او الرفض، بل ليحول اللغة و يمارسها فتتجدد حتى تصير كلاما يريد أن يقول الجديد الذي هو " الخطاب".

❖ الخطاب السردي و أجناسه الأدبية:

يهتم التحليل البنيوي بدراسة الخطاب الأدبي الذي يتخذ أشكالا عدة، فقد يكون (قصة أو رواية أو خرافة أو شعرا...)، و تسمى هذه الأشكال " الأجناس الأدبية"، و اهتمامنا في هذه الدراسة سيكون حول الرواية التي تنتمي إلى حقل " الخطاب السردي" مع إدراجنا للقصة و الحكاية الشعبية و السيرة و كل ما له علاقة بالسرد، لأن الخطاب السردي يتحدد كلما كانت صيغة السرد هي المهيمنة.

---

(1) جمال كاديك، مفاهيم الخطاب، مداخلة في الملتقى الدولي حول تحليل الخطاب، جامعة ورقلة، 2003، (ص3–4)

و يأتي علم السرد للبحث عن مكونات بنية الخطاب، فالسردية هي العلم الذي يهتم بدراسة مظاهر الخطاب السردي أسلوبا و بناءا و دلالة.

تعددت مفاهيم الرواية كباقي الأجناس الأدبية، حيث أورد الناقد الفرنسي " **شفالي**" تعريفا لها، تبناه الروائي و الناقد الإنجليزي " **فورستر**"، إذ يقول: " سرد نثري تخيّلي ذو طول معيّن" (1)، وهذا ما يبين وجود القصة و كذا الذي يقدجّمها، و ذلك بالاعتماد على الخيال.

و أثناء تميّز الدارسين بين الرواية و الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة و الحكاية يقعون في الالتباس بسبب اعتقادهم بأنها عبارة عن مرادفات، غير أن لكل منها معناه الخاص و خصائصه الفنية المميّزة، وغالبا ما يميّز الدارسون بين مصطلحي القصة و الرواية في إطار نظرية الأنواع الأدبية و بحسب شروط فنية خاصة بكل منها.

أما بالنسبة لمصطلحي القصة و الحكاية، فإن مصطلح القصة هو الأكثر تداولا في الدراسات النقدية الحديثة، و الحكاية كمصطلح لا يذكر إلا عرضا أو مرتبطا بالقصص الشعبي (2).

يعني مصطلح الحكاية جملة الأحداث التي تدور في إطار زمني و مكاني معينين، و تتعلق هذه الأحداث بشخصيات معينة (3).

ولعل مصطلح القصة يعني الأحداث في ترابطها و تسلسلها، وفي علاقتها غي فعلها و تفاعلها، وقد تُقدم القصة مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك، و يتولى الخطاب تقديم هذه الأحداث وفق نظام خاص (4).

---

(1) خليل رزق، تحولات الحبكة، مقدمة لدراسة الرواية العربية نقلا عن بركات نورة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2000-2001، (ص 05).

(2) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، (ص 22).

(3) ينظر: سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (ص 77).

(4) ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، داار الجنوب، تونس، 2000، من (ص 24 إلى 26)

ويقدم "**جيرار جينيت**" ثلاثة مفاهيم للقصة وهي:

- **المفهوم الأول: وهو الأكثر تداولا، و يرى أن القصة تعني الخطاب السردي (الشفوي او الكتابي) الذي يروي حدثا أو مجموعة أحداث.**
- **المفهوم الثاني:** وهو الأكثر شيوعا لدى منظّري و محللي المضمون السردي، يرى أن القصة تعني: تتابع الأحداث الحقيقية أو الخيالية التي هي موضوع هذا الخطاب، وكذا مختلف العلاقات المتسلسلة و المتضادة و المتكررة القائمة بين الأحداث.
- **المفهوم الثالث:** وهو الأكثر قدما، يرى أن القصة حدث يتطلّب ساردا، ففعل السرد مأخوذ لذاته، و الدراسة تنصب على الخطاب السردي (1).

وانطلاقا من هذا فإن الخطاب مرتبط بالقصة، و لا يتحقق وجوده إلا من خلال وجود السارد الذي يقوم بتقديم أحداثها، و يقابله المسرود له الذي يتلقى هذه الأحداث، و المهم في العلاقة الكائنة بين السارد و المسرود له هو الخطاب لا القصة، أي الطريقة التي يُعرّفنا السارد بواسطتها على تلك الأحداث (2).

و يؤكّد " **جينيت**" على أن الخطاب لا يتحدد إلا من خلال علاقته بالقصة و السرد، لذا فالخطاب يهتم بدراسة العلاقة الموجودة بين القصة و و الخطاب من جهة، و الخطاب و السرد من جهة ثانية، و القصة و السرد من جهة ثالثة (3).

و لعل الفرق بين دلالة المصطلحين يكمن في غياب البعد التداولي في النص من حيث هو مصطلح يتعلق بالملفوظ، أما الخطاب فيتعلق بالتلفظ.

ومن خلال دراستنا لهذه المدوّنة الروائية سنشتغل على استخراج أهم المكونات الأدبية لها بالتركيز على وتيرة السرد و القصة داخل الخطاب.

---

(1) Gérard Genette, figure 3, (p 71).

(2) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (ص 30).

(3) ينظر: /Gérard Genette, Figure 3, (p 74)

"الفصل الأول النظري"

المبحث الأول:

تقنيات السرد من حيث الزمن:

- البنية الزمنية.
- ترتيب الأحداث.
- سرعة السرد.
- التواتر بأنواعه.

البنية الزمنية:

الزمن! هل هناك من يستطيع أن ينكر حقيقة الزمن؟ كل شيء يُقدم عليه الإنسان لفعله إلا وتجده يدخل عامل الزمن الذي به و عليه يتوقف فعل الإنجاز، كثيرا ما تردد هذه الكلمة (الزمن) على الألسن و تلتقطها المسامع، وقد قيلت في حق هذه الكلمة حكم و أمثال نظرا لأهميتها، فهل فعلا أدرك الإنسان حقيقةً ما هو الزمن؟

فالزمن عند الدارسين مقولة تحولت إلى إشكالية شغلت الفلاسفة و العلماء في شتى المجالات، كونه يلمس جميع مظاهر الكون و الوجود، لهذا صعُب ضبط هذا المصطلح نظرا لتنوع اختصاصات تناوله، من الأنطولوجيا إلى تحليل اللغة مرورا بالفيزياء و الفلك و غيرها من العلوم (1).

كثيرا ما وصف الزمن بأنه محيير، مثل ما ذهب إليه "**أغسطين**" القديس الذي يرى بأن الزمن معروف، أما إذا سألنا ما الزمن؟ فإننا لا نعرف ما معنى الزمن، و يستحيل صياغة إجابة ما، كما ذهب الفيلسوف المصري "**أفلوطين**" إلى أننا نحس بخبرة ما يحدث في نفوسنا عن الزمن، لكننا حين نفكر فيه نحتار (2).

وفي جهة أخى نجد عبد المالك مرتاض يرى في الزمن بأنه مظهرا وهميا يزمن الأحياء و الأشياء، فتأثر بماضيه الوهمي الغير المولّي، الغير المحسوس، و الزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، و في كل مكان من حركاتنا، غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نتلمسه و لا أن نراه (3).

---

(1) ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي،(ص 46).

(2) الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد،رسالة دكتراه دولة مخطوطة بجامعة الجزائر،(1999-2000)،(ص 344).

(3) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت،(1987)، (ص 201).

أما عبد الصمد زايد فقد عبر عن الزمن بأنه: المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيّز كل فعل و كل حركة، و الحق أنها ليست مجرد إطار، بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهر سلوكها (1).

فقد استطاع الزمن أن يلفت نظر الباحثين و يجذب اهتمامهم في مجال الرواية، باعتبار أن الزمن أهم مكون لها، لذا أولوه عناية خاصة.

و لعل الفضل كل الفضل يرجع للشكلانيين الروس الذين أدرجوا مبحثا خصصوه لدراسة الزمن في نظرية الأدب، من خلال التركيز على العلاقة التي تربط بين أجزاء الأحداث، فيتم عرض الأحداث في الخطاب الأدبي بطريقتين:

إما أن يخضع السرد لمبدأ السببية، أي تأتي الوقائع متتابعة منطقيا، وهذا ما أسموه بالمتن، و إما أن تأتي هذه الأحداث خاضعة لهذا التتابع دون أي منطق داخلي، دون الاعتبارات الزمنية، و هو ما سموه بالمبنى (2).

ويعتبر هذا التقسيم الذي جاء به الشكلانيون الروس للزمن هو الذي يعتمد من طرف النقاد، خاصة بعد تعدد مظاهر الزمن في الخطاب الواحد.

لو نتأمل في تصور الشكلانيون الروس للزمن، سيتبين لنا في ضرورة التمييز بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي، ولعل جوهر الاختلاف بين العنصرين هو ذلك القائم في الترتيب الزمني للأحداث، و ترجع هذه التسمية إلى "**توماشفسكي**" الذي يقصد بالمتن الحكائي مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، و التي يقع إخبارنا بها من خلال العمل، و أن المبنى الحكائي يتكون من الأحداث نفسها، لكنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا (3).

---

(1) عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن و دلالته في الرواية العربية المعاصرة،الدار العربية للكتاب، تونس، (1988)، (ص 7).

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، (107).

(3) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (السرد–الزمن–التبئير)، (ص 70).

هذا هو المنطلق الذي سلكه أصحاب تقسيم الزمن إلى ثنائيتين، و قد جاء نقاد آخرون بعد ذلك محاولين إعطاء الزمن أبعادا جديدة، ومنهم اللسانيون و النقاد البنيويون وعلى رأسهم **إميل بنفنيست**" الذي قدّم مفهومين للزمن هما: (الزمن الفيزيائي/الزمن الحدثي)،مستدلا من منطلق أن الأزمنة في الفعل الفرنسي تنقسم من خلال مستويين مختلفين للتلفظ هما: القصة و الخطاب، وهذا التقسيم نتيجة لتأثره بالثنائية الشكلانية، و (المتن الحكائي/المبنى الحكائي) (1).

فالقصة إذا تركز على تقديم الأحداث دون الإشارة إلى الحقبة المرسلة، فتبدو الأحداث و كأنها تحكي نفسها، أما الخطاب فيحمل شحنة ذاتية للمرسل.

ومن جهته "**هارالد فاينريش**" الذي قام بدراسة حول الزمن، أعلن أنه انطلق من منطلق اللسانيات مستغلا ما توصّل إليه "**بنفنيست**" لصياغة ثنائية(زمن النص/زمن الحدث) .(2)

فزمن النص نتعرف عليه من خلال العلامات الدالة على النسق الزمني الذي ينظم النص وفقا له، أما زمن الحدث يعتبر بمثابة المقطع الزمني الذي يرتبط بمضمون التواصل.

لحد الآن مازلنا في دائرة من قسّموا الزمن إلى ثنائيتين وفق ما ذهبت إليه الشكلانية الروسية، فقد عاود هذا التقسيم الثنائي الظهور على يد "**تزفتان تودوروف**" في محاولة منه مقاربة الزمن السردي، مستغلا ما توصلت إليه الشكلانية الروسية، فقد بلور مفهومه الخاص للزمن من خلال مقالته الشهيرة (مقولات السرد الأدبي)، مييز من خلالها مظهرين للسرد هما: القصة و الخطاب،فهو طرح قضية الزمن من خلال التفاوت بين زمن القصة و زمن الخطاب، موضّحا بأن زمن القصة يكون متعددا، لأن عدة أحداث تقع في وقت واحد، أما زمن الخطاب.

---

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،(ص 64-65).

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(ص 114).

فيكون خطيا يضطر إلى عرض تلك الأحداث الواحدة تلوى الأخرى، لذا فالكاتب يتخلى عن التتابع و يعتمد التحريف الزمني للأحداث حتى يحقق أهدافا جمالية، كما يرى بأن الزمن هو الذي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التحليل (1).

فبعدما فصل بين زمن القصة أو الحكاية كما وقعت، و الزمن الذي تنظم خلاله هذه الحكاية التي تُقدم الأحداث فنيا، انتقل إلى البحث في علاقة زمن القصة بزمن الخطاب وجد بأنها تتبلور في ثلاثة أشكال وهي: **(التضمين/التسلسل/التناوب)**، كما أشار إلى بنيتين زمنيتين، أولهما داخلية و الأخرى خارجية (2).

الأزمنة الداخلية تتفرع إلى ثلاثة أنواع أشار إليها كما يلي:

-**زمن القصة:** وهو زمن المدة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي.

-**زمن الكتابة:** يصبح هذا الزمن زمنا أدبيا عندما يتم الحديث عنه داخل القصة المسرودة، أي أنه مرتبط بعملية التلفظ.

-**زمن القراءة:** يقصد به المدة الكافية لقراءة النص (3).

و في مقابل هذه الأزمنة الداخلية نجد أزمنة خارجية غير واردة في النص وهي:

-**زمن الكاتب،** أي كل ما يرتبط بعصر الكاتب و حياته، لتشكل رؤيته/ **زمن القارئ**،أي هو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي ستصحب العمل المنتج في الماضي/ **الزمن التاريخي**،أي منه يستمد السرد موضوعه و علاقته بالواقع.

وفي غضون البحث غن العلاقة بين زمن القصة و زمن الخطاب توصّل إلى أنها تتفرع إلى ثلاثة محاور وهي:

---

(1) تزفتان تودوروف، الشعرية، (ص 47).

(2) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (ص 79).

(3) نفسه، (ن ص).

ـ **محور النظام:** من خلاله تتحدد استحالة التوازي بين الزمنين مما يولد الانحراف و المفارقة الزمنية.

-**محور المدة:** فهي تتقلص و قد تتسع عن طريق تقنيات مختلفة.

-**محور التواتر:** وهنا يتعلق الأمر بالطريقة التي يستخدمها المؤلف لسرد قصته (1).

ونفس المحاور التي وجدها "**تودوروف**" وجدها "**جيرار جينيت**" من خلال كتابه صور ثلاث، إرساء قراءة جديدة لزمن السرد عند تحليله للخطاب الروائي، وفي كتابه "**خطاب الحداثة**" خصص "**جينيت**" أكثر من ثلثي الكتاب لدراسة العلاقة بين زمن القصة و زمن الحكاية -الخطاب-، فوجد فيه ثلاث محاور و هي:

-العلاقة بين الترتيب الزمني للأحداث في القصة، و النظام الزمني لترتيبها في الخطاب.

-العلاقة بين الديمومة النسقية للأحداث في القصة، و ديمومة الحكي أي طول الخطاب.

-العلاقة بين تواتر الحدث الواحد في الحكاية و تواتره في القصة (2).

وجدير بالذكر أن "**ميشال بوتور**" هو السباق إلى التقسيم الثلاثي للزمن، معتمدا في ذلك على تجربته كروائي، إذ قسم زمن الرواية إلى: **زمن الكتابة/زمن المغامرة/زمن القراءة**،معنى هذا أن الكاتب بإمكانه أن يُقدّم لنا خلاصة قصة نقرؤها في دقيقتين أو ساعة وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنين (3).

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(ص 115).

(2) . Gérard Genette, figure 3,(p 78)

(3) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،(ص 69).

واعتمادا على هذه الأفكار التي صاغها "ميشال بوتور" في كتابه "**بحوث في الرواية**"توصّل كل من "**رولان بارث**" و "ريال **ولات**" صاحبة كتاب "**عالم الرواية**" إلى أن توظيف الزمن في النص الروائي يجب أن يُحدث قيمة جمالية في النص، و أن يساهم بقدر كبير في إضافة دلالة للعمل الأدبي، لأنه ليس مجرد مكون من مكونات النص، و مستوى من مستويات بنائه، بل تحول الزمن إلى بطل للرواية (1).

فحسب دراستهما قسما الزمن إلى: **زمن المغامرة/زمن الكتابة/زمن القراءة** ، فهما يريان أن فترة الإطلاع على القصة غالبا ما تختلف عن الفترة التي وقعت فيها المغامرة و يمر الزمن، ولكن الفرق بين زمن المغامرة و زمن الكتابة يبقى ثابت، في حين أن زمن الكتابة و زمن القراءة يتغير من جيل إلى جيل آخر (2).

كل هذا من وجهة نظر النقاد البنيويين الذين أزاحوا من تفكيرهم التجربة الزمنية الإنسانية، ومن جهة أخرى نجد آخرين معارضين لهذا الاتجاه، ويتقدمهم "**بول ريكور**" في كتابه "**الزمن و الحكاية**" حاول التعامل مع الزمن من منطلق فلسفي مركزا على ما يعرف بالزمن الإنساني الذي يتشكل في العمل الروائي، من خلال تضافر عنصرين هما الحداثة التاريخية و التخيل الفني، الذي به يتم إعادة تشكيل الزمن، اعتمادا على التاريخ الذي يُأخذ منه الفعل الإنساني و التجربة الزمنية للأفراد (3)

في حين أننا نجد "**جون بويون**" في كتابه"**الزمن و الرواية**" قد ذهب إلى أن فهم أي عمل أدبي متوقف على فهم وجوده في الزمن، فقد ربط إشكالية الزمن بالمنظورات

---

(1) Roland Bourneuf et Real Ouelet, lunivers du roman presse universitaires de France, 1ere édition paris, 1972,(p 128) .

(2) Ibid, (p 144)/

(3) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (ص 82).

النفسية الشخصيات و أبعادها السيكولوجية و ارتباطاتها بماضيها، في نفس الوقت يهمل التتابع الخارجي للأحداث، بل ويحرص على إدراك تسلسلها داخل نفسية الشخصية الروائية، إنه بذلك يتعامل مع الزمن الروائي من خلال الزمن الشخصي (1).

كان هذا باختصار كل ما تعلق بمقولة الزمن عند النقاد الغربيين، وفيما يلي سننتقل إلى النقاد العرب لنتعرف على وجهات نظرهم حول نفس القضية، أي قضية الزمن، و البداية مع الناقدة "**يمنى العيد**" التي استفادت من دراسات "**جيرار جينيت**" و آراء "**تودوروف**"، إذ تقول: الشيء الذي نقص عنه زمنية، لكن لفعل القص نفسه زمنية، لذا يطرح القص مسألة ازدواجية الزمن (2).

وفي ضوء دراستها لزمن السرد الروائي و إنتاجه، ودلالات التملك للوطن في رواية "**موسم الهجرة إلى الشمال**" لطيب صالح، نجدها تنطلق من كون الزمن الروائي متخيّل، وتقسمه إلى قسمين هما: عالم الرواية و له زمنه الذي هو زمن متخيّل، وهو زمن يختلف عن زمن الواقع الاجتماعي الذي تحكى عنه الرواية، أو الذي تتناول عناصر منه كشخصيات أو الأحداث (3).

و الزمن المتخيّل حسبها ينقسم إلى:

-**زمن القص:** وهو زمن الحاضر الروائي، أو زمن نهوض السرد.

-**زمن الوقائع:** وهو الزمن الذي تحكى عنه الرواية، يتفتح باتجاه الماضي فيروي أحداث تاريخية أو أحداث ذاتية للشخصية الروائية، وبهذا صفة الموضوعية، وله قدرة الإيهام بالحقيقة (4).

---

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(ص 116).

(2) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي بيروت، 1990،(ص 72).

(3) يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، (ص 227).

(4) نفسه، (ن ص).

بدورها نجد " **سيزا أحمد قاسم**" في دراستها المقارنة لثلاثيات نجيب محفوظ و مجموعة من الأعمال العربية، قسمت الزمن إلى قسمين على حد قولها...و في دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية الزمن...فنسمي الزمن الأول الزمن النفسي أو الزمن الداخلي، و الثاني الزمن الطبيعي او الزمن الخارجي (1).

فالزمن الذاتي تراه منحصر و مجسد عبر الذكريات و الأحلام، و بالتالي منحصر في الأعمال، أما الثاني فيتجسد عبر المجال التاريخي و الكوني، فهو خاصية موضوعية من خواص الطبيعة، و لهذه الخاصية جانبان هما: الزمن التاريخي و الزمن الكوني (2).

فها هو من جهته "**حسن بحراوي**" قد تعامل مع قضية الزمن في العمل الروائي على أساس دراسة الزمن وفقا لتقنيتين زمنيتين متقاطعتين وهما:

- **البعد الأفقي:** تمثله جملة التغيّرات الزمنية المعارضة التي تلحق القصة دون الخطاب، و يؤدي إلى إحدى المفارقتين: الاستذكار بالرجوع إلى الوراء لاستذكار فترة زمنية ماضية، أو الاستشراف.
- **البعد العمودي:** متعلق بوتيرة سرد الأحداث، من حيث سرعتها أو بطئها (3).

أما "**سعيد يقطين**" انطلق في دراسته للزمن عبر امتداد كتابين "**تحليل الخطاب الروائي (السرد-الزمن- التبئير)**" و "**انفتاح النص الروائي (النص و السياق)**" مقسما إياه إلى ثلاثة أقسام هي: (زمن القصة/زمن الخطاب/زمن النص) (4).

حيث أنه حددها كالتالي:

---

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية،(ص 45).

(2) نفسه، (ن ص).

(3) نفسه، (ص 196).

(4) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،(ص 89).

- **زمن القصة:** هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات و الفواعل (الزمن الصرفي).

- **زمن الخطاب:** فيه تعطى القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب، في إطار العلاقة بين الراوي و المروي له (الزمن النحوي).

- **زمن النص:** متجسد من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة و الخطاب...إننا من خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة نجد أمامنا ما نسميه بزمن النص، كما يتجسد من خلال العلاقة بين الكاتب و القارئ على المستوى الدلالي (1).

ويؤكد "**يقطين**" على أنه في هذا المستوى سنجد أنفسنا نتجاوز ثنائية زمن القصة و الخطاب و نظيراتها إلى التقسيم الثلاثي، نهتم هنا بما نسميه (زمن النص) من خلال قطبية الأساسين: زمن الكتابة و زمن القراءة (2).

كان هذا باختصار شديد تسليط ضوء على قضية الزمن في العمل الروائي من منظور بعض النقاد الغربيين و العرب، وفيما سيالي سنتطرق إلى مختلف التقنيات السردية المتعلقة بالزمن في العمل الروائي.

---

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (ص 51).

(2) نفسه، (ن ص).

❖ ترتيب الأحداث:

1 – مفهوم المفارقات السردية:

المفارقات عند "**جيرار جينيت**" هي مختلف أشكال التنافر و الانحراف بين ترتيب أحداث الخطاب السردي و أحداث الحكاية، و هو ما يفترض ضمنيا وجود نوع من الدرجة الصفر، تلتقي عندها كل من القصة و الخطاب (1)، وهذه المفارقات حسبه تتمثل في الاستباقات و الاسترجاعات.

2 – أنواع المفارقات السردية:

ميّز "**جيرار جينيت**" بين نوعين من المفارقات السردية و هي:

الاسترجاع:

هو العودة إلى نقطة ما قبل الحكي، معناه استرجاع حدث قد وقع قبل الذي يحكى الآن (2)، و نجده ينقسم إلى قسمين هما:

1 – استرجاعات داخلية:تتصل مباشرة بالشخصيات و أحداث القصة، فتسير معها في خط زمني واحد بالنسبة لزمننا الروائي، وهي بدورها قسمين هما:

1 – أ استرجاعات داخلية قريبة من القصة:تسير في خط القصة من خلال مضمون حدثي مغاير للحكي الأول، كتقديم شخصية و استحضار ماضيها (3).

---

(1) Gerard Genette, Figure 3, (p 78–79)

(2) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ت ر صياح الجهيم، دمشق 1977،(ص 250).

(3) Gerard Genette, Figure 3,(p 91)

1 – ب استرجاعات متضمنة في القصة: تسير في خط الحدث نفسه، الذي يجري فيه الحكي الأول (1)، و هذا النوع بدوره ينقسم إلى قسمين هما:

1 – ب – 1 استرجاعات متممة: ترد لملء ثغرات تم المرور بجانبها دون أن يشكل ذلك حذفا زمنيا أو سبق القفز عليها زمنيا، وهو ما يسميه "جينيت" بالحذف المؤجل (2).

1 – ب – 2 استرجاعات مكررة: و تسمى أيضا بالتذكير، ترد لتذكير بأحداث ما ضية سبق ذكرها (3).

2 – استرجاعات خارجية: فهي تخرج عن خط زمن القصة، لتسير وفق خط زمني خاص بها لا علاقة له بسير الأحداث، كما أنها تقف إلى جانب الأحداث و الشخصيات لتزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة، و إعطاء معلومات إضافية تمكن القارئ من فهم هذه الأخبار (4)، وبدورها تنقسم إلى قسمين هما:

2 – أ استرجاعات جزئية: وظيفتها تقديم معلومة ضرورية لعنصر محدد في حركة، حيث أنها تنتمي إلى حذف دون أن يصل إلى الحكي الأول.

2 – ب استرجاعات كلية: تمتد لتغطي مدّة طويلة في الماضي إلى الحكي الأول (5).

الإستباق: هو الحذف قبل وقوعه، فهو توقع و انتضار لما سيحدث، لكن لا يعني هذا ضرورة تحقق ما ينتظر وقوعه في النهاية، فقد يخيب و يفشل حيث

---

(1) Gerard Genette, figure 3,(p 92)

(2) نفسه، (ص 84).

(3) نفسه، (ص 95).

(4) وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني،1985،(ص 96).

(5) Gerard Genette, figure 3 , (p 101)

حيث يتحكم في ذلك اتجاه تطور الأحداث، و هو بهذا نوعين:

1 – سوابق داخلية: و هي تنبأت لا يخرج مداها عن الحكي الأول.

2 –سوابق خارجية: عكس السوابق الداخلية تماما، حيث يخرج مداها عن هذا الحكي الأول (1)، حيث ميّز في السوابق الداخلية ما يلي:

- **سوابق متممة:** ترد مسبقا لتسد ثغرة لاحقة.
- **سوابق مكررة:** تكرر مسبقا مقطعا سرديا لاحقا (2)، وتتمثل وظيفتها في تهيئة المسرود له لما سيحدث، كظهور شخصية في الحدث، لا تتدخل في مجريات السرد إلا فيما بعد (3).

و المفارقات الزمنية يمكن أن تأتي مركبة لا بسيطة، حيث تظهر مفارقات جزئية في المفارقات الأساسية، سواء كانت سابقة أو لاحقة، كورود السابقة ضمن اللاحقة أو العكس (4).

لا وجود لمفارقة دون مدى و اتساعا، و مدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد و بداية الأحداث المسترجعة، أو تلك المتوقعة، و يمكن للمفارقة أن تغطي مدة معينة من القصة، قد تطول أو تقصر، و هذه المدة هي ما يسميها "جينيت" اتساع المفارقة، و يقاس مدى المفارقة بالسنوات و الشهور و الأيام، و يبرز هذا الاتساع في الخطاب من خلال المساحة التي يحتلها ضمن زمن السرد، و التي تقاس بالسطور و

---

(1) Gérard Genette, Figure 3, (p 107)

(2) نفسه، (ص 109).

(3) نفسه، (ص 111).

(4) نفسه، (ص 91).

الفقرات و الصفحات (1)، و فيما يلي سنحاول التطرق إلى سرعة السرد و ما فيها من آليات و تقنيات.

❖ سرعة السرد:

الديمومة:

عبارة عن العلاقة التي تربط بين طول الخطاب الذي يقاس بالكلمات و الجمل و السطور و الفقرات، أي المكان و المساحة النصية، و بين زمن القصة الذي يقاس بالثواني و الدقائق و الساعات و الشهور و السنوات (2).

و للإطلاع على حيثيات هذا النسق، لا بد من الوقوف عند حركة السرد من خلال تسريع السرد عن طريق الخلاصة و الحذف، و كذا إبطاء السرد من خلال المشهد و التوقف.

1 – تسريع السرد:

1 – أ الخلاصة: حيث زمن الخطاب أقل من زمن القصة، و معناه أن السارد يلخص أحداث جرت في أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل الأفعال و الأقوال ذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة (3).

إذ نجدها تأخذ معنى الإيجاز في السرد القصصي، لأنه وسيلة التنقل بسرعة عبر الزمن، و نعني بالتنقل: سرد الأحداث بسرعة كلامية، لأن من غير المعقول أن يتساوى

---

(1) Gerard Genette, Figure 3, (p 89-90)

(2) نفسه، (ص 123).

(3) نفسه، (ص 130).

الكلام و الحدث في صفحات القصة كلها (1)، حيث تستخدم هذه التقنية في أغلب الأوقات عند تقديم المشاهد و الربط بينها، و عند تقديم الشخصية في قالب اللاحقة، أو شخصية ثانوية لا يتسع للخطاب معالجة مفصلة، و كذلك عند الإشارة إلى الثغرات الزمنية و ما وقع فيها من أحداث (2)، و الخلاصة بهذا على الأقل نوعان:

1 – محددة تشتمل على قرينة مساعدة مثل: (بضع سنوات أو أشهر قليلة...).

2 – غير محددة تغيب فيها القرينة، و يصعب من ثم تخمين المدة التي استغرقتها (3).

1 – ب الحذف: و يسمى أيضا القطع أو الإضمار، إذ يمثل السرد في أقصى سرعته، فهذا دليل على أن السارد يقفز على الأحداث دون ذكرها، فالحذف هو الجزء المسقط من الحكاية، أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية (4).

يمكن ان يكون الحذف محدد مثل (مرت سنة، أو مر عشرة أشهر،...)، كما يمكن أن يكون غير محدد مثل: (مرت سنوات، أو مرت شهور،...)، فقد ميّز "جينيت" بين الحذف المصرّح، و يكون مصحوبا بإشارة زمنية محددة أو غير محددة، و بين الحذف الضمني الذي لا يظهر في الخطاب رغم وجوده، ولا تنوب عن هذا الحذف أية إشارة زمنية، بل يفهمها المسرود له، و يستنتجها من خلال الثغرات الموجودة في التسلسل الزمني للسرد (5)،

---

(1) وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، (ص 47).

(2) خليل رزق، تحولات الحبكة، نقلا عن بركات نورة، البنية الزمنية في رواية الزينى بركات، لجمال الغيطاني، رسالة ماجستير 2000–2001، (ص 100).

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (ص 149–150).

(4) سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (ص 93).

(5) Gérard Genette , Figure 3, (p 139–140)

كما تحدث عن الحذف الافتراضي، و هو يقترب من الحذف الضمني، لغياب قرائن تحدد مكانه مع المدة التي استغرقها، و يُفترض حدوثه استنادا لما يلحظه المسرود له من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة (1)، كالبياض الذي يكون بين فقرتين أو عند انتهاء الفصول، و يتوقف السرد إلى حين استئناف القصة في الفصل الموالي (2)، ولا يعتبر "**جان ريكاردو**" هذا البياض تسريعا للسرد، بل بل وقفا و إبطالا لحركته (3).

2 – إبطاء السرد:

2 – أ المشهد: يمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة، من حيث مدة الاستغراق، ويأتي حواريا في غالب الأحيان (4)، و في المشهد يتم الانتقال من العام إلى الخاص، و يقع في فترات زمنية محددة كثيفة و مشحونة، و هو محور الأحداث الهامة، لذلك حضي بعناية المؤلفين، و في المشهد نرى الشخصيات و هي تتحرك و تتكلم و تتصارع (5)، ويمكننا التميّز بين نوعين من الحوار:

–الحوار مع الغير، أي قائم بين طرفين أو أكثر، فاسحا المجال للشخصية لإبداء الآراء و التصورات ليتلقاه الطرف الآخر.

–الحوار الداخلي، أداة فنية يستخدمها السارد للكشف عن دواخل الشخصيات و ما يعتريها من أفكار و مشاعر (6)، و للحوار الداخلي وظيفتان هما:

---

(1) Gérard Genette, Figure 3, (p 141)

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (ص 164).

(3) نفس المرجع،(ص 156).

(4) حميد لحميداني، بنية النص السردي، (ص 78).

(5) سيزا قاسم، بناء الرواية، (ص 64).

(6) هيام اسماعيل، البنية السردية في رواية أبي ذر الدهاس: لعمرين سالم، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر 1998–1999، (ص 24).

1 – مرجعية: تخبرنا الشخصية عن ذاتها و مواقفها إزاء الآخرين.

2 –انفعالية تعبيرية: تعبر الشخصية عن دواخلها و أفكارها وما يدور في ذهنها (1).

ويمكن للسارد ان يسرد جزئيات الحدث الواحد نقطة بنقطة، و لحظة بلحظة دون أن يعتمد على الحوار، وهذا ما يسمى بالمشهد الحدثي (2).

3 – التوقف: عبارة عن تقنية يستخدمها السارد عندما يوقف تطور الزمن، أي لا يكون هناك تطابق بين الزمن الوظيفي و زمن الخطاب، و هذه عبارة عن وقفات زمنية تحدث أثناء الوصف أو الخواطر، ويسميها "جينيت" الوقفات الوصفية، و يمكننا التميّز بين نوعين من الوصف:

– الوصف الذي يشكل مقطع وصفي مستقلا، فيه يشرع الراوي في وصف إطار مكاني او شخصية أو الطبيعة، معلقا لفترة زمنية معينة لتسلسل الأحداث، ووظيفتها تمثيل الأشياء ففي حدود كينونتها الفضائية.

– الوصف الذي لا ينجرُّ عنه أي توقف للمسار الحكائي، فيكون الوصف عبارة عن وقفة تأمل لدى شخصية يكشف لنا عن مشارعها و انطباعاتها أمام مشهد ما (3).

و إذا ما توقفنا عند وظيفة التوقف سوف نجد وظيفتين هما: الوظيفة التزينية أو الجمالية، و الوظيفة التفسيرية أو التوضيحية (4)، على أن التوقف وسيلة وليس هدفا، فيما يجب مراعاته هو عدم الوصف من أجل الوصف، بل إضافة شيء جديد يفيد السرد و يخدمه (5).

---

(1) نوال لخلف، تقنيات السرد الروائي عند حنا مينة، رسالة ماجستير جامعة الجزائر 1997–1998، (ص 93).

(2) Gérard Genette, Figure 3, (p 142)

(3) سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة،(ص 90).

(4) حميد لحميداني، بنية النص السردي، (ص 78).

(5) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (ص 176).

❖ **التواتر :**

ويقصد به في القصة، مجموع علاقات التكرار بين النص و القصة، يقول عن هذا "جيرار جينيت": محكيا ما يمكن أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، و أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، و مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة (1)، وعلاقات التواتر عند "جيرار جينيت" ثلاثة و هي كالتالي:

- **التواتر المفرد:** وهو أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، ولكنه يُدرج ضمن المحكي الإفرادي، كل محكي يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، بإعتبار أن التواتر المفرد يعرف بالتعادل و التساوي بين عدد مرات الحكي، و عدد مرات القصة، سواء كان العدد مفردا أو جمعا، و يكثر هذا النوع من التكرار في البنية السردية، و بخاصة عند السرد الخطي لأحداث القصة، ليس فقط لحدث أو ملفوظ سردي أن ينتج، بل و يمكن إعادة إنتاجه و أن يتكرر ذلك أكثر من مرة، بل عديد المرات داخل النص نفسه (2).

- **التواتر المكرر:** وهو أن يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، فقد يتكرر سرد الحدث الواحد في الخطاب، و قد يكون التواتر المكرر بتنويع الصيغ الأسلوبية **(3)**، لذا فنحن نجد يمنى العيد تكمل هذه الفكرة قائلةً: فالسارد يكرر كلامه عن فعل واحد بأكثر من عبارة و بأكثر من صياغة، وهو ما جعل النقاد يُدخلون التواتر في مجال الأسلوبيات لا الزمن (4).

و في التواتر المكرر يمكن الاعتماد على تنويع وجهات النظر أو بالاعتماد على

---

(1) Gérard Genette, Figure 3, (p 146)

(2) الطاهر روابنية، سرديات الخطاب المغاربي الجديد، رسالة دكتراه، جامعة الجزائر، (ص 355).

(3) Gérard Genette, Figure 3, (p 147)

(4) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي بيروت، لبنان، 1999، (ص 87).

المفارقات الزمنية التكرارية، فيقع الحدث في السرد الأول حاضرا، ليعاد بعدها المكرر مسترجعا، فاتجاه القص في المفرد خطي، واتجاهه في القص المتكرر متعرج، كما يمكن أن يجتمع تغير الأسلوب بتغيّر وجهات النظر، و بالمفارقات الزمنية في القص المكرر، و هو يدل على أن هذه التقنيات تعمل بشكل متكامل و متجانس (1).

- **القص المؤلف:** وهو أن يروي السارد مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة واحدة، وهو شكل تقليدي عرفت به الملحمة و الرواية الكلاسيكية و الحديثة (2)، إذ يرتبط القص المؤلف غالبا بالإيجاز و التعجيل.

وهو حسب هذا سرد تركيبي لأحداث وقعت و تكرر وقوعها مرة أو عدة مرات، غير أن السارد لا يسردها بعدد المرات التي حدثت فيها، و إنما يستعين ببعض الصيغ مثل صيغة الفعل الناقص كان، أو بعض العبارات مثل: عدة مرات، مئات المرات...، أو الظروف الزمنية و الأسماء التي تحمل معنى الظروف كـ: أيام الأسبوع، كل يوم... (3).

وكما استعرضنا، فإن التواتر بمختلف أنواعه و أشكاله يشتغل على مستوى الأحداث خاصة للبنية السردية في الخطاب الروائي، و تأتي هذه التكرارات للتأكيد على فعل معيين، أو إبراز وجهات نظر الشخصيات المختلفة، أو للكشف عن سيكولوجية معينة، وذلك بأن يكرر السارد فعلا معينا عدة مرات، و قد يشكل هذا الفعل يؤرة محورية في بنية الخطاب الروائي (4).

---

(1) نوال لخلف، تقنيات السرد الروائي عند حنا مينة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1997-1998، (ص 112-113).

(2) Gérard Genette, Figure 3, (p147-148)

(3) تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1973، (ص 27).

(4) قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دمشق ، 1984، (ص 87).

المبحث الثاني

البنية المكانية:

- المكان في الخطاب السردي
- علاقة الوصف بالمكان
- علاقة الشخصية بالمكان
- كيفية تحديد الأمكنة

❖ المكان في الخطاب السردي:

لا نطق لكلمة زمان دون إلحاقها بكلمة مكان، فهما متلازمتان كتلازم الإنسان مع ضله، فالمكان يحوي الإنسان بحكم الزمن، كيف لا وهو يحيط به منذ ولادته، بل وقبلها، إنه يشمل حتى أول إنسان خلق للوجود، لذا نشأت علاقة وطيدة بين الإنسان و المكان، باعتبار هذا الأخير يؤويه، يؤثر كل منهما على الآخر، فالمكان استطاع أن يخترق الإنسان في جميع مجالات حياته، فلم يكتفي بالتأثير على واقعه فحسب، بل ولحق به إلى منطقه و فكره و حتى خياله، لذا فلا عجب من أن نجده يشكل أحد العناصر الأساسية في البناء الروائي، كون هذا الأخير من نسج الخيال و الفكر الإنساني، فهو الذي يؤطّر الأحداث، وفيه تتحرك الشخصيات و تجسد ما فيها من رغبات، فهو يسم الأشخاص و الأحداث الروائية في العمق (1).

فالمكان حسب "حسن بحراوي" يتربع على مكانة هامة و مميّزة، فإذا كانت الشخصيات هي التي تصنع الأحداث و تنشئها، فإن المكان هو المجال الطبيعي الذي يحتضنها، و يعطيها أبعادها و يمنحها دلالتها، إنه ينطوي على أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية، و تنظيم الأحداث و الحوار، و كذلك بفضل بنيته الخاصة و العلائق التي يقيمها مع الشخصيات و الأزمنة و الرؤيات (2).

و يضيف في قضية هذا العنصر الأساسي في العمل الروائي بأنه ينظّم بنفس الكيفية و الدقّة التي تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية، لذا فهو يؤثر فيها و يقوي نفوذها و بنيتها العامة، إضافة إلى أن المكان يعبر عن مقاصد المؤلف، و تغيير الأمكنة

---

(1) غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن رشد للطباعة و النشر، بيروت لبنان، (ص 111).

(2) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (ص 20).

الروائية سيؤدي بالضرورة إلى تغييرات على مجرى الحكي و المنحى الدراسي الذي يتخذه (1).

فمن الضروري أن نشير إلى أن المكان دون سواه يثير إحساسا بالمواطنة، و إحساس آخر بالزمن، و بالمحليّة حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، قد حمّله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، و مطامح شخوصهم، فكان واقعا و رمزا، شرائح و قطاعات، مدن و قرى، كيان نتلمسه ونراه، أو كيانا مبنيا في المخيّلة (2).

❖ علاقة الوصف بالمكان:

مما لا شك فيه أن الوصف أهم عامل موضّح و محدد للمكان، لأن ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطّعة أيضا، تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار (3).

بما أن السرد يشكل أداة الحركة الزمنية فى الحكي، فإن الوصف هو أداة تشكل صورة المكان، ولهذا يكون للرواية بعدان: أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية، و الآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، و عن طريق التحام السرد و الوصف ينشأ فضاء الرواية (4).

استطاع الوصف أن يأخذ أدوارا شتى داخل فضاءات الخطاب الروائي الجديد، أسهمت كلها في جعل النص الروائي يُنتج بنفسه، وانطلاقا من نصّيته نفسها وما يحدده، ومن بين هذه الأدوار:

---

(1) ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (ص 20).

(2) ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، (ص 5).

(3) حميد لحميداني، بنية الشكل الروائي، (ص 63).

(4) نفسه، (ص 80).

فسح المجال لتدخل اللغات الواصفة، وهذا بتعقيد البناء الدلالي للنص في ذهن القارئ، أو اللجوء إلى خرق كل إبهام مرجعي، فيصبح للنص مرجعيته الخاصة التي لا تعطى سلفا، بل تنتج عن القراءة ذاتها، و تبنى عبر العلاقات الحوارية المتبادلة بين النص و القارئ (1).

❖ علاقة الشخصية بالمكان:

يعد المكان أكثر اتصافا بحياة البشر، فإدراك الإنسان للمكان يختلف من حيث إدراكه للزمن، ففي الوقت الذي يدرك فيه الزمن من خلال تأثيره في الأشياء إدراكا غير مباشر يدرك المكان بطريقة مباشرة إدراكا ماديا حسيا، و الشخصية مهما انتقلت إلى أمكنة أخرى، تضل مرتبطة بالمكان المحوري و المركزي، وهذا الإنتقال له دوافعه، لأن الإنسان لا يحتاج إلى مجرد رقعة جغرافية يعيش فيها بقدر حاجته إلى رقعة يضرب فيها بجذوره باحثا عن هويته و كيانه.

هناك أماكن مرفوضة و أخرى مرغوب فيها، حيث إختيار المكان و تهيئته، يمثلان جزءا من بناء الشخصية البشرية، فالمكان بذلك إما موحش أو أليف، مكان للسعادة أو الشقاء، الواقع المر أو الحلم الدافئ، الضياع أو المصالحة مع النفس و مع الجماعة (2).

فالانتماء للمكان هو الذي يحدد طبيعة العلاقة به من ناحية الغربة و الألفة، فالمكان الأصلي هو نفسه المحوري بالنسبة للشخصية فإذا تحققت فيه مطالبها ورغباتها، ووجدت فيه الجانب الحيوي، و في حالة افتقار هذا الجانب فإن الشخصية تحاول البحث عنه في مكان آخر، ومن ثم يحصل الانفصال عن المكان المركزي الاتصال بالمكان المحيط، لذا

---

(1) الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، رسالة دكتراه، جامعة الجزائر، (ص 243).

(2) أنطوان طعمة، السميولوجيا و الأدب، نقلا عن عيسى طيبي، مكونات الخطاب السردي لرواية قبور في الماء لزقزاق نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر 2000-2001، (ص 107).

هناك من يقسم المكان المحيط إلى قسمين هما:

- المحيط القريب: هو المكان الذي تكون فيه العلاقة بينه و بين المكان البئرة علاقة دائمة و متواصلة،.
- المحيط البعيد: وتكون علاقته بالمكان البؤرة علاقة طارئة و محدودة (1).

ويمكن القول أن عملية الانتقال من مكان إلى آخر سيتبعه تحول في الشخصية، فالانغلاق في المكان محدد يعبر عن الجمود و العجز وفقدان القدرة على الفعل و الإنسجام، وقد يزداد المكان ضيقا و انغلاقا لنجد الشخصية حبيسة غرفة، لكن رغم هذا الإنتقال فإن المكان المركزي و المحوري يبقى هو نواة الأمكنة في العالم، سواءا في تصورنا الذهني او ممارساتنا اليومية، هذا من جهة (2).

ومن جهة أخرى حيث أن العلاقة بين الشخصية و البيئة المكانية تقوم على علاقة تفاعل مستمرة، فلم يعد المكان إيطار هندسي يتواجد فيه البطل و الشخصيات، بل أصبح يأثر في الشخصيات وحركاتها من ناحية الأحداث و يدفعها للفعل، بهذا وصف المكان وصف لمستقبل المكان (3).

فمن خلال هذا تتضح لنا ملامح العلاقة القوية بين هذين العنصرين(المكان/الشخصية)، فمجرد الإشارة إلى المكان إشارة إلى الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، لذا فالمكان ليس إيطار فحسب بل هو عنصر أساسي في المادة الحكائية، لما

---

(1) سعيد يقطين،قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، (ص 92).

(2) عز الدين المناصرة، شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة التبيين الجاحظية، ع 1، 1990، (ص 25).

(3) Philipe Hamann, introduction a l'analyse du descriptif, hachette université de paris 1981,(p 131)

له من أهمية بالغة في تأطير البنية العامة للنص الروائي و تنظيم أحداثه و بحكم العلاقة التي تربط الشخصيات و الزمن فهذا ما يجعله يتحول إلى مكون روائي جوهري، محدثا قطيعة مع مفهومه كديكور (1).

لذا يقول في هذا الصدد "**ميشيل بوتور**": لكل غرض وضيفته المباشرة الواضحة، ولكننا حين ننضر إليه من الناحية الفنية فإن هذا الغرض يتعدى وضيفته الأولى و يكتسب وضيفة أخرى غير التي صنع لها (2)

❖ كيفية تحديد الامكنة:

اهتم الروائيون اهتماما بالغا بمفهوم المكان، كونه حسي تعيش فيه الشخصيات، وقاموا بتجسيده تجسيدا دقيقا و مفصلا ' بداعي أن المكان الذي تسلكه الشخصية مرآة لطابعها' فالمكان عاكس لطبيعة الشخصية' و حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي ترتبط به (3).

ووصف المكان مساعد للكاتب من أجل فهم طباع الشخصية، ومدى تفاعلها و كذا علاقاتها بهذا المكان إذ بقول "**بوتور**": وبحسب معرفتي لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، و أذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد، خلقنا لها أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى، وهذا الحال في كتاب: "**رحلة في جوانب غرفتي**" **لـ كزافيه دومستر**، إن الحوادث الروائية تجري كلها مبدئيا في غرفة واحدة، غير أن القارئ يتنقل إلى

---

(1) هيام إسماعيل، البنية السردية في رواية أبي جهل الدهاس لعمرين سالم، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر 1998-1999، (ص 41).

(2) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، (ص 50).

(3) Jean Paul Goldenstein, pour lire le roman, paris Gembloux, 1985, (p 94)

أماكن أخرى من خلال وصف أثاث الغرفة و تاريخها (1).

وهناك من يعمد إلى وصف المكان بأدق حيثياته، وهو ما يسميه "**غالب هلسا**" بالمكان الهندسي، بحيث تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية حادة، يُحول إثرها المكان إلى مجموعة من السطوح و الألوان و التفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة،ولا يحاول أن يقيم منها مشهدا كليا، فالراوي يتخذ حياد المهندس، أو سمسار الأثاث، إذ يحذف كل الصفات ذات الطابع التقييمي، و يكثر من المعلومات التفصيلية (2)، ولعل الغاية من كل هذا التدقيق و التفصيل لمحاولة الاقتراب من الواقع، لذا حاول الروائيون جعل المكان مجموعة من الأبعاد الهندسية، كما يمكن أن تنسجم هذه الرؤية على الشخصية من خلال التركيز على المظهر الفزيولوجي للبطل، غير أن هذه الطريقة في الوصف تجعل القارئ أمام جزئيات منفصلة تعتمد على النظرة التجزيئية، و التي تقف عائق أمام الفهم الشامل لوظيفة المكان و دلالته، باعتباره مصدرا لمجموعة من القيم و المعاني، لذا يعجز القارئ عن ربط هذه الأشياء بتجاربه الخاصة، فالمكان الهندسي يقتل تقنية الخيال، فيصبح حاجزا فاصلا بين المكان الفني و المكان الواقعي الحقيقي، لذا من الصعب تخيّل عمل أدبي يقوم على الوصف دون أحداث تدور حول الرواية، لكن رغم ذلك فلكل مكان أبعاده الهندسية و المعمارية، قد يصفها الكاتب في الرواية و يصفها وصفا آنيا آخذا بعين الإعتبار بيئته الجغرافية و الاستراتيجية، و هو ما يساعد الكاتب على دراسة نفسية الشخصية و مدى تفاعلها مع هذا المكان، من خلال تصور حياتها في الوسط العائلي الذي تعيش فيه، فالمكان يرمز و يشير إلى روح و فكر الشخصية، و يساعد على تفسير سماتها و أفكارها (3).

---

(1) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، (ص 61).

(2) محمد برادة، الرواية العربية واقع و آفاق، دار ابن رشد للنشر و الطباعة، 1981، (ص 220).

(3) هيام إسماعيل، البنية السردية في رواية أبي جهل الدهاس لعمرين سالم، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1998-1999، (ص 44).

فالمكان ليس مجرد ديكور و مسرح تجسد من خلاله أدوار الشخصيات ووقائع الأحداث، بل هو نظام في حد ذاته داخل النص، يجسد درجات من الانفتاح على عالم الرواية، وعليه يمكن أن نصنّف المكان في العمل الروائي كما يلي:

- المكان المغلق: حيّز محدود، لا تتجاوز حدود الفعل فيه الإطار المحدد له كالغرفة، ولهذا المكان تجسيد لصور مكانية متعددة ألوفة مثل البيت، القرية، و تتميّز هذه الصور بمميّزات أهمها: علاقة الألفة، الدفء، الأمان، وفي مقابل هذا المكان نجد: المكان المفتوح الذي لا يمكن فهمه إلا من خلال مقابلته بالمكان الأول بمميّزاته كالغربة و العدوانية، لذلك فالمكان الذي ألفه الإنسان يرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم، بل و يتفرع إلى أمكنة أخرى، و يتحرك نحو أزمنة أخرى (1)، مع الإشارة إلى أن أغلب الروايات تستعمل المكان المفتوح للسماح للشخصية بالذهاب و الإياب، كما يعتبر المكان فرصة لاجتماع و إلتقاء الشخصيات (2).

ولنوضّح ما سبق بالاستعانة بالتقسيمات التي حددها "**غريماس**" للمكان، إذ ميّز بين:

- **المكان الأصل:** منه ينتقل البطل لإنجاز مهمته، وانتقاله كثيرا ما يرد في شكل دائري ليعود إلى المكان المحوري المركزي، و يعدّ هذا المكان محل الأنس و العائلة، ينتقل منه البطل ليحقق هذف معيّن (3).

---

(1) عز الدين المناصرة، شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة التبيين الجاحظية، ع1، 1990، (ص 38).

(2) Jean paul Goldenstein, pour lire le roman, paris, Gembloux 1985, (p 94)

(3) A J, Greimas : Maupassant : la sémiotique du texte, exercices pratiques au édition seuil, paris, (p 99)

- **المكان المجاور**: وهو عبارة عن المكان المحاذي للمكان المركزي، الذي يقع فيه الإنجاز وتحقيق الفعل، لذلك يسميه "**غريماس**" اللامكان (1)، و انطلاقا من هنا، فالمكان الأول باعتباره أصليا يتموضع فيه الفاعل القصصي، و يتعلق الأمر في هذه الحالة بفضاء الـ (هنا)، وتبدأ الحكاية بتنقل البطل إلى فضاء ألهناك (الفضاء الأجنبي) (2).

---

(1) Anne henault, les enjeux de la sémiotique, نقلا عن هيام إسماعيل، (ص 46).

(2) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، (ص 76).

المبحث الثالث:

الشخصية:

أنواع الشخصيات و تقسيمها حسب "فيليب هامون".

(الوصف الفيزيولوجي– الطبائع و الأمزجة).

اهتمت الدراسات الأدبية بدراسة الشخصيات في العمل الروائي لما لها من أهمية في الخطاب السردي، كونها العمود الفقري الذي ترتكز عليه (1)، فقد أصبحت دراسة الشخصية هاجسا بالنسبة لكل المشتغلين في حقل الدراسات السردية، وهذا إعتمادا على أسس نظرية و منهجية مختلفة، تنبعث من خلفيات فكرية و إيديولوجية محددة، ونشير إلى أن الشخصية ماهي إلا إنتاج متخيّل يبدعه المبدع بناءا على إختيارات جمالية خاصة، و كما يقول "**تودوروف**": أنّ قضية الشخصية هي قبل كل شيء هي قضية لسانية، فالشخصيات لاوجود لها خارج الكلمات، لأنها ليست سوى كائنات من ورق (2).

لم يعد التركيز من طرف الاتجاه الجديد لتحليل للشخصيات على أن هذه الأخيرة كائنات من لحم و دم، فبطاقة المعلومات " الاسم و اللقب و الكنية و السن و الهيئة..."، عدّت مسألة ثانوية مرتبطة بعمل الشخصيات و بحركيتها داخل الخطاب الروائي.

انصبّ اهتمام النقد الجديد على وصف وظائف الشخصيات ضمن بنية النص، هذا التلاحم في بناء الشخصية لم يظهر إلا بداية القرن العشرين على يد الشكلانيين الروس، الذين أحدثوا التجديد الحقيقي من حيث دراسة المميّزات و الملامح الأدبية الخاصة في الإنتاج الأدبي (3).

تصنّف الشخصيات داخل السرد وفق تحديدات دقيقة مرتبطة بكيفية بنائها و كذا

---

(1) جميلة قيسمون، الشخصية في الصة، مجلة العلوم الإنسانية، ع 13، 2003، جامعة منتوري قسنطينة، (ص 195).

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (ص 213).

(3) جميلة قيسمون، الشخصية في الصة، مجلة العلوم الإنسانية، ع 13، 2003، جامعة منتوري قسنطينة، (ص 198).

وظيفتها، ومن ضمنها: الثبات و التغيّر التي تتميّز بها الشخصيات، إذ تسمح لنا بتوزيع الشخصيات كما يلي:

- **الشخصيات السكونية:** تضل ثابتة لا تتغيّر طوال السرد.
- **الشخصيات الديناميكية:** وهي التي تتميّز بالتحولات المفاجئة التي تطرئ عليها داخل البنية المكانية الواحدة،، كما يأخذ بعين الاعتبار أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد، وهو الشيء الذي يجعلها شخصية رئيسية – محورية – أو شخصية ثانوية مكتفية بوظيفة مرحلية (1).

❖ أنواع الشخصيات حسب تقسيم "فيليب هامون":

من بين المنظرين السيميائيين الذين أولوا اهتماما بالغا لهذا المكون الأساسي في عالم الكتابة الروائية، نجد: "**فيليب هامون**" ، حيث كانت مقاربته خلاصة لجميع البحوث البنيوية و السيميائية التي تطرّقت إلى هذا العنصر بالدرس و التحليل، ولما وفرته من وسائل إجرائية وخطوات منهجية دقيقة.

فالشخصية حسبه ليست مقولة أدبية أو معطى جمالي مؤسس سلفا، بل حددها وفق منطلقات لسانية بحة، إذ يعتبرها علامة تتقاطع في أمور كثيرة مع العلاقات اللسانية، لكونها دال و مدلولا، ومن ثمة ينطبق عليها ما ينطبق على هذه الأخيرة، و سعى إلى إبراز وظيفتها و كيفية بنائها و رصد العلاقات التي تعمل على تجليات مدلولها (2).

وها هو يصنف الشخصيات إلى ثلاث فئات وهي:

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (ص 215).

(2) بشير عبد العالي، تحليلا الخطاب السردي و الشعري، منشورات مخبر عادات و أشكال التعبير الشعبي، الجزائر، دار العرب للنشر و التوزيع، (ص 53).

- **الشخصية المرجعية:** تدل على معنى جاهز و ثابت تفرضه ثقافة ما، مقروئيتها رهينة لدرجة مشاركة القارئ فيها، و تدخل ضمنها الشخصيات التاريخية مثل: – نابوليون – و الشخصيات الأسطورية مثل: – فينوس –، و الشخصيات المجازية مثل: – الحب و الكراهية –، كما نجد الشخصيات الاجتماعية ك: – العامل و الدارس –.

- **الشخصيات الواصلة:** و تكون علامات على حضور المؤلف و القارئ ومن ينوب عنهما في النص، و هي ناطقة باسم المؤلف.

- **الشخصيات المتكررة:** تنسُج الشخصيات داخل الملفوظ شبكة من الإستدعاءات و الإستذكارات لمقاطع من الملفوظ منفصلة و ذات طول متفاوت، فهي ذات وظيفة لاحمة أساسا، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ، و تظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث، أو في مشاهد البوح و الاعتراف، و التنبؤ و الذكرى و الارتداد و ذكر الأسلاف ووضوح الرؤية و المشروع، و تثّبت البرامج، إنها جميعا صفات و صور و مميّزات لهذا النمط من الشخصيات، و بواسطتها يعود العمل ليستشهد بنفسه و يُنشئ طوطولوجيته الخاصة (1).

ومن الملاحظ أن تقسيمات "فيليب هامون" لأصناف الشخصية جاءت وفق الدور النصي الذي تقوم به باعتبارها عنصرا دلاليا قابلا للتحليل و الوصف، و الشخصية الروائية في حدّ ذاتها تُولد من وحدات المعنى و الجمل التي تتلفظ بها، أو من خلال جمل يتلفظها غيرها من شخصيات النص الروائي (2).

ومن الممكن أن تُقدم الشخصية كعلامة بيضاء، لا تملك أية بطاقة دلالية، فالتكرار و التواتر السردي يساعداننا على سدّ هذه الثغرات، ومن ثم ملئها تدريجيا بالصفات

---

(1) Philippe Hamon, pour un statut, sémiologique, poétique du récit, paris seuil (colle .)points), 1977, (p 122-123

(2) Le même ouvrage, (p 124).

و المؤهلات، وهذا بتجميع العلاقات المفرّقة في النص لتكوين البطاقة الدلالية، لان صفات الشخصيات عبارة عن مواصفات و لمحلت موجودة داخل العمل الروائي، ولا يمكن إكمال هذه الصفات إلا بانتهاء الرواية (1).

فالبطاقة الدلالية ليست معلومة مقدمة مسبقا و ثابتة، ولكنها بناء يتم بتدريج زمن القراءة، كما أنها نتاج لمشاركة الأثر السياقي، (التركيز على العلاقات الداخلية داخل النص) و النشاط الاستذكاري و إعادة البناء الذي يقوم به القارئ (2).

الاسم يعتبر أول أوجه هذه العلامات و تسمية الشخصية تخضع لمجموعة من العلامات منها: الاسم، اللقب، العنوان، و البورتريه عبارة عن تلميحات وصفية متنوعة، و مجموعة هذه العلامات تكون ما يعرف بالبطاقة الشخصية التي تكونها و تمنحها نظامها في الكون الروائي المتخيل (3).

وما هو أكيد أن الأسماء تتغيّر في داخل مؤلف واحد، وهذا ما يعني صعوبة التحكم فيها، وهو أمر ليس بهيّن على الروائي كما يتصوّره البعض من الدارسين، و في الاسم تميّز بين:

- **الجانب الفونيتيكي/الصوتي للاسم.**
- **الجانب الدلالي/المنطقي.**

ومعنى هذا أنه كل إسم يوحي بمدلوله على مجموعة من المعاني، لكن بعض

---

(1) هيام إسماعيل، البنية السردية في رواية أبي جهل الدهاس: لعمرين سالم، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة الجزائر،1998-1999، (ص 50).

(2) Philippe Hamon, pour un statut, sémiologique du personnage, (p 126)

(3) Philippe Hamon, le personnel du roman, le système de personnage dans les regou demile zolla, نقلا عن هيام إسماعيل، (ص 51).

الأسماء قد تكون ملائمة أو متنافرة مع مدلول الشخصية، ’ذ هناك تآلف بين ألوان الشخصية و المدلول من جهة أخرى، و قد يكون هذا المدلول مغير تماما لهذا الدال (1).

فالخلاصة من هذا أنه: قد يتوافق الاسم مع الشخصية على الصعيدين الداخلي و الخارجي، كما يمكن أن يتعارض ايجابيا أو سلبيا، وهذا حسب سلوكات الشخصية و علاقتها بالشخصيات الأخرى، و أضف إلى ذلك مختلف الطبائع و الأمزجة التي تنعكس عليها، و هذه النتائج توصّل إليها بطرق عديدة:

- عن طريق السارد نفسه.
- ذكرها من طرف شخصية في معرض حوارها.
- استنتاجها من خلال الأوصاف و التعاليق التي يقدّمها السارد.

ووضع الاسم يمرّ عبر مختلف الأركان و من خلال معطيات سردية مختلفة التسمية الذاتية:

- تسمية من طرف السارد.
- تسمية من طرف شخصية أخرى.

ومن أهم التحديدات التي ننطلق منها لدراسة الشخصية:

- وصف الشخصية دون تسميتها.
- تسميتها دون تصنيفها.
- وصف الشخصية أثناء حضورها.

---

(1) Philippe Hamon, le personnel du roman, نقلا عن هيام إسماعيل، (ص 52).

- وصف الشخصية أثناء غيابها.
- ذكر الشخصية الحاضرة دون تسميتها (1).

(1) Philippe Hamon, le personnel du roman, le système du personnage dans les regou demile zola, نقلا عن هيام إسماعيل، (ص 53).

المبحث الرابع:

كيفية العرض السردي:

- مفهوم السرد
- صيغ السرد.
- الأشكالالسردية.
- علاقة السارد بمسروده.
- مختلف الوظائف السردية.
- زمن السرد.

يعتبر السرد واحد من بين الآليات المتاحة للكاتب من أجل تتحيف كتاباته خلال مساره الأدبي، فما هو السرد و كيف يا ترى يُعمل به؟

❖ مفهوم السرد:

هو العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي، و ينتُج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ أي الخطاب القصصي، و الحكاية أي الملفوظ القصصي (1).

أما "**شيلوميث ريمون كينان**" يعتبر السرد عبارة عن التواصل المستمر الذي من خلاله الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، و السرد ذو طبيعة لفضية لنقل المرسلة به كشكل لفظي يتميّز عن باقي الأشكال اللحكائية: الفيلم، الرقص...(2).

أما "**جيرار جينيت**" يرى في السرد أنه الفعل السردي المُنتج، و توسيعا لمعناه: الفعل السردي متخذا مكان له ضمن الوضعية، سواء أكانت حقيقية أم خيالية (3).

و انطلاقا من هذا فإن جوهر الكشف عن العملية السردية مرتبط بعلاقة الراوي بما يروي، فهو أسلوب صياغة بنية من بنيات النص، شأنه شأن الشخصية و الزمان و المكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية (4).

إن دراسة أسلوب السرد تعني دراسة الرؤى السردية التي تترشح من خلالها مكونات عالم الرواية و بتعددها تتعدد أساليب السرد، فهي التي تساعد الراوي على الابتكار و التنوع، الرؤية تقنية سرد، وهي على هذا الأساس تقنية من تقنيات أو حيلة من الحيل

---

(1) سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (ص 77-78).

(2) R-Kkenan, narrative fiction, نقلا عن سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (ص 41).

(3) G- Genete, figure 3, نقلا عن سعيد يقطين، المرجع السابق، (ن ص).

(4) سيزا قاسم، بناء الرواية، (ص 166).

السردية التي يتوسل بها الراوي إلى تقديم عالمه الراوئي...وبذلك فإن دلالات الرؤية تتكشف في النص ذاته من خلال الوظائف التي يؤديها داخله، و المشاكل الفنية التي تحلها، وهنا تبرز قدرة الراوي على التحكم في هذه التقنية (1).

لهذا بات من الضروري علينا البحث و التمكن من الإجراءات و الأدوات التحليلية التي تمكننا من الولوج إلى عالم السرد، و الوقوف عند أهم التقنيات و المكونات التي تتبني عليها العملية السردية.

❖ صيغ السرد:

تعد الصيغة أحد أعقد مكونات الخطاب، متميّزةٌ بتنوعها، إذ تعددت حولها الأبحاث و اختلفت، فكانت في بادئة الأمر تميّزٌ تقليديٌ بين المحاكاة و الحكي التام إلى تقسيم النقد الجديد الأنجلو أمريكي الحكي إلى عرض و سرد (2).

وما خلّفته هذه الدراسة كمله "**جينيت**" من خلال تميّزه بين "**الصيغة**" **و** "**الصوت**" ، حيث فرّق بين من يرى و الذي تجيب عنه الصيغة، وبين من يتكلم.

الصيغة عبارة عن الطريقة التي يقدم بها السارد مادته الحكائية، وهل يقدّمها بتفاصيل كاملة؟ أم بتفاصيل أقل؟ كيف يتموضع لتقديم تلك التفاصيل؟ لأن الحكي يتم وفق درجة إخبار معيّنة و حسب وجهة نظر معيّنة (3).

وبتميّز "**جينيت**" بين خطاب هوميروس المنقول و خطاب أفلاطون المسرود، يحدد ثلاثة أنماط من الخطابات و هي:

---

(1) محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، (ص 341).

(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (ص 193).

(3) G– Genete, Figure 3, (p 183).

- **الخطاب المسرود:** يعتبر من أكثر الإنجازات بين أنواع الكلام الأخرى، لأن المونولوج يختصر أحداثا أو يساعد على إبراز حقائق نفسية دقيقة، من شأنها دفع حركة العمل القصصي إلى الأمام (1).

- **خطاب الأسلوب الغير المباشر:** و هو ما اصطلح عليه وليد نجار بـ: "الكلام البديل": إذ يرى أنه ما اختصر كلاما أتى في الحقيقة بلسان غير من يتفوّه به في السرد (2).

وتجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الخطاب يقف بين الخطاب المباشر و السرد، فهو ليس نقلا وثائقيا أمينا لأقوال الشخصيات، فالراوي ينقل أقوال الشخصيات بأسلوبه الخاص، فيُلخّص و يُخضع الكلام للغته ووجهة نظره، فالمقدّمة موجودة و لكن دون النقطتين و المزدوجتين، و الضمير الغائب هو، الغائب الممثل لحضور الراوي (3).

- **الخطاب المنقول المباشر:** فيه استحضار لكلام الشخصية حرفيا من طرف الكاتب، في أثناء عرض حوادث الشخصية، وهذا الأسلوب اعتبره "أرسطو" الشكل السردي المختلط، نجده في الملحمة و بعد ذلك في الرواية (4)، وهذا ما يسميه وليد نجار بـ: الكلام المنقول، ويطرح الكاتب بواسطته الكلام حرفيا بلسان الشخصية (5).

---

(1) G– Genete, Figure 3,(p 191).

(2) وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني بيروت، (ص 158).

(3) أنطوان نعمة: السيميولوجيا و الأدبمقاربة سيميولوجية تطبيقيةللقصة الحديثة و المعاصرة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنونو الآداب، الكويت، ع3، 1996م.

(4) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (ص 189).

(5) وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، (ص 158).

❖ الأشكال السردية:

- **السرد بضمير الغائب:** حسب " **نورمان فريدمان**" هذه الطريقة تعني الحكاية التي تسردها شخصية واحدة (1)، و ينبغي التنويه إلى أنه شاع استخدامه لدى السرّاد الشفويين أولا، ثم بين السرّاد الكتاب آخرا، لجملة من الأسباب منها (2) :

- وسيلة فعّالة يختبئ من خلالها السارد من أجل تمرير إيديولوجياته المختلفة.
- الإبتعاد عن فخ الأنا الذي يؤدي إلى سوء فهم العمل الأدبي، وكأنه ملصق بالسيرة الذاتية و ليس بالرواية.
- يساعد كثيرا على فصل زمن الحكاية و زمن الحكي.
- يصون السارد من الكدب و يجعله مجرد حاكي لا مؤلف.
- بفضله يُعرّف الراوي بشخصياته و أحداث عمله السردي.
- يفصل النص السردي عن ناصه الذي ينصه، و يجعل المتلقي واقعا و متأثرا من أثر اللعبة الفنية التي تؤديها اللغة و تجسّدها الشخصيات.

- **السرد بضمير المتكلم:** في هذا النوع، السارد يتحدث بلسان البطل او البطلة، أو تُسند عملية السرد إلى الراوي، أو على لسان شخصية ثانوية، وهي أبسط طريقة لعرض حوادث القصة و تطويرها (3).

إذ أن ضمير المتكلم هذا يأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد ضمير الغائب، ذلك أنه أُستُعمل في الأشرطة السردية منذ القدم، مثلا كانت تفتح حكاياتها في "ألف ليلة و ليلة"

---

(1) عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، (ص 195).

(2) ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، (ص 177-178-179).

(3) غيفلين فريد جورج بارد، نجيب محفوظ و القصة القصيرة، دار الشروق للنشر و التوزيع، الأردن، (ص 161).

بعبارة " بلغني" (1)، ولعل الغاية من السرد بضمير المتكلم، هي وضع بعد زمني بين زمن الحكي (وهو زمن الحدث حال كونه واقعا) و بين الزمن الحقيقي للسارد (وهي اللحظة التي تُسرد فيها الأحداث)، فالسرد ينطلق من الحاضر نحو الماضي، و كأن الحدث قد وقع بالفعل (2).

و لهذا الضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذاعة الفروق الزمنية و السردية بين السارد و الشخصية و الزمن جميعا، ومن بين جمالياته نذكر:

- دمج الحكاية المسرودة في روح المؤلف.
- يجعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي و يتعلق به أكثر.
- التوغل إلى أعماق النفس، وتقديمها للقفارئ كما هي لا كما يجب أن تكون (3).

- **السرد بضمير المخاطب:** ياتي هذا النوع من حيث الرتبة ثالثا، وهو أقل ورودا، و الأحداث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة، و اشتهر باستعماله في فرنسا "**ميشال بوتور**"في روايته " العدول"، و يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب و المتكلم، فيتنازعه الغياب المجسّد في ضمير الغياب، و يتجاذبه الحضور الشهودي المائل في ضمير المتكلم (4).

وعليه يتبين لنا بأن اصطناع هذا الضمير يقوم مقام " الهو" و مقام " الأنا"في الوقت نفسه، وهو حسب "ميشال بوتور" أكمل الأشكال السردية و أحدثها خصوصا (5).

ويقول "بوتور" في هذا الصدد: أن ضمير المخاطب أو "الأنت" يتيح لي أن أصف

---

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، (ص 164).

(2) نفسه، (ص 196).

(3) نفسه، (ص 185).

(4) نفسه، (ص 189).

(5) عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، (ص 192).

وضع الشخصية، كما يتيح لي وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها (1)، ومن مزايا هذا الضمير:

- يجعل الحدث يندفع دفعة واحدة، لتجنب انقطاع تيار الوعي، و يصف وضع الشخصية و الكيفية التي تولد اللغة فيها (2).
- يجعل السارد أشدّ ارتباطا بالشخصية الروائية ملازما لها، ملتصقا بها، مزعجا إياها، فلا يذر لها أي حيّز من حرية الحركة و حرية التصرف (3).

❖ علاقة السارد بمسروده:

يستطيع السارد أن يعرض القصة بضمير المتكلم او ضمير الغائب، هذا الاستعمال ما هو إلا هيئة سردية يختارها لجعل الحكاية تروى من طرف الشخصيات أو من طرف سارد غريب عن الحكاية، فنجد "**جيرار جينيت**" يميّز بين نوعين من السارد وهما (4):

- **سارد غريب عن الحكاية: أي هو ذلك السارد الذي لا علاقة له بما يُسرد، فتكون الحكاية منسوبة إلى ضمير الغائب لكون الراوي له مسيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية التي يسرد أحداثها، كما يحدث الأمر في روايات "جرجي زيدان" التاريخية (5)، أي يقدم السارد عمله في حياد تامو كأنه غير معني بالأمر تماما.**
- **سارد متضمن في الحكاية:** عبارة عن سارد و شخصية من شخصيات القصة، يصبح راو حاضر كشخصية في الحكاية التي يروي أحداثها، و يتلفظ هذا السرد بواسطة

---

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، (ص 198).

(2) نفسه، (ص 192).

(3) نفسه، (ص 194).

(4) Gérard Genette, Figure 3, (p 152).

(5) سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (ص 106).

ضمير المتكلم، و إذا كان غياب السارد مطلقا في النوع الأول من السرد، فإن حضوره درجات في هذا النوع، وهذا قياسا إلى مستوى حضور السارد في الحكاية، و نميّز منها وضعين ممكنين هما:

- وضع أول يكون فيه الراوي بطل السرد.
- وضع ثاني يقوم فيه الراوي بدور ثانوي (كملاحظ أو مشاهد).

وبإمكاننا التعرف عل وضعية السارد من خلال مستواه السردي خارج القصة أو داخلها، وعلاقته بالحكاية: غريب أو متضمن فيها، حيث يميّز "جينيت" بين أربعة نماذج أساسية للسارد وهي:

- خارج حكائي – متباين حكائي، "هوميروس" سارد من الدرجة الأولى، يروي حكاية غائب عنها.
- خارج حكائي – متماثل حكائي، سارد من الدرجة الاولى يحكي حكايته الخاصة (1).
- داخل حكائي – متباين حكائي، "شهرزاد" ساردة من الدرجة الثانية، تحكي غالبا حكايات غائبة عنها.
- داخل حكائي – متماثل حكائي، "أوليس" سارد من الدرجة الثانية، يحكي حكايته الخاصة (2).

❖ **<u>الوظائف السردية:</u>** لا سرد بلا سارد يكون وساطة بين المؤلف من جهة، و القارئ من جهة أخرى، لذا فمن الضروري أن نحدد وظائف السرد، وما هو واضح و ظاهر لا نقاش فيه أن أول وظيفة للسرد هي:

---

(1) Gérard Genette, Figure 3, (p55).

(2) نفسه، (ص 156).

- **الوظيفة السردية:** (السرد في حدّ ذاته)، وهي اول الوظائف التي يقوم بها السارد، لأن أول أسباب تواجد الراوي هو سرد الحكاية (1).

- **الوظيفة التنسيقية:** يتحرر الزمن من الخطية، فلا تتوالى الأحداث كما وقعت، بل قد تقدم و تأخر، أو تتوقف، إذ أن السارد يأخذ على عاتقه التنظيم الداخلي للخطلب (تذكير بالأحداث أو سبق لها ربط لها، أو تأليف بينها ...)، وقد ينص على هذه الوظيفة حين يبرمج السارد عمله مسبقا كما في الجملة التالية:

(سوف أقص عليكم الأحداث التي وقعت في مكان كذا...و سترى فيما بعد كيف تعقّدت الأمور بحيث...)، وتظهر هذه الوظيفة نصيا في كتاب " كليلة و ذمنة " لعبد الله بن المقفع (2).

- **الوظيفة التواصلية أو الإبلاغية:** متمثلة في إبلاغ الراوي رسالة إلى القارئ، سواء ذات مغزى أخلاقي أو حتى إنساني (3).

- **الوظيفة الأنتباهية:** موجودة في خطابات و غائبة في أخرى، يستخدمها السارد لمراقبة مدى الاتصال بينه و بين المرسل إليه، وتبرز في المقاطع التي يتواجد فيها القارئ على نطاق النص حين يخاطبه السارد مباشرة، كأن يقول الراوي في الحكاية الشعبية العجيبة: " قلنا يا سادة يا كرام" (4).

- **الوظيفة الاستشهادية:** من خلالها يقوم الراوي بإثبات صدق وقائع الحكاية، وهذا من خلال خطابه المصدر الذي استمدّ منه خطابه و معلوماته أو درجة دقة ذكرياته، كأن يقول: " وقعت هذه الحادثة إن كنت على ذاكرة قوية عام 1956م" (5).

---

(1) سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (ص 108).

(2) نفسه، (ن ص).

(3) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، (ص 89).

(4) سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (ص 109).

(5) نفسه، (ن ص).

- **الوظيفة التعليقية الإيديولوجية:** يتكفل الراوي بالتعليق على الأحداث منذ البداية إلى النهاية (بداية الرواية إلى نهايتها)، كما يمكن للراوي أن يتنازل عنها لأحد شخصياته خصوصا إذا تعلق الأمر بالحوار، فتتحول بذلك إلى الوعظ المباشر، وتظهر من خلال الأوصاف الحسنة أو السيئة التي يسندها الراوي إلى شخصياته (1).

- **الوظيفة الإفهامية و التأثيرية:** تتمثل في إدماج القارئ في الحكاية و محاولة إقناعه و تحسيسه، بارزة بشكل واضح في الأدب الملتزم و الروايات العاطفية (2).

- **الوظيفة الانطباعية و التعبيرية:** من خلالها يتبوأ السارد مكانة مركزية داخل النص، فيعبر عن أفكاره و مشاعره الخاصة، وتبرز بشكل جلي في أدب السيرة الذاتية و شعر الغزل (3).

❖ زمن السرد:

هنا سنشير إلى انواع السرد القصصي من خلال وضعه الزمني بالنسبة لزمن الحكاية، وبالتالي نميّز بين أربعة أصناف من السرد القصصي وهي على النحو التالي:

- **السرد التابع:** بعد غتمام القصة يقوم الراوي بتقديمها من خلال ذكر احداث قد حصلت قبل زمن السرد الذي يحكي أحداثا ماضية قبل وقوعها، وهذا النمط التقليدي يعتبر الأكثر انتشارا، وهو ما نجده من خلال المقدّمة التقليدية العجيبة: " كان يا مكان في قديم الزمان وسالف العصر العصر و الألوان..."، أو السرد الوارد في محاضر الجلسات او نشرات الأنباء: " اجتمعت اللجنة الفلانية يوم كذا و قررت كذا و كذا..." (4).

---

(1) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، (ص 119).

(2) سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (ص 110).

(3) نفسه، (ن ص).

(4) نفسه، (ص 101).

- **السرد المتقدم:** وهو شبه ما يعرف بالاستطلاع لأحداث ستقع مستقبلا، كما هو الشأن في روايات الخيال العلمي، إلا أنه واجب علينا مراعات صيغة الأفعال، لأن ورود أفعال بصيغة الماضي في الافتتاحية يفرض أن يكون السرد حقا، فعصر كتابة النص القصصي لا يهمفي تحديد زمن السرد، بل صيغ الأفعال و سياقها هو الذي يهم (1).

- **السرد الآني:** وهو أبسط نوع تلغى فيه المصادقة بين السرد و الحكاية (2)، وهو سرد يرد في صيغة الحاضر متزامن مع الحكاية، إذ أن الأحداث الحكائية و العلمية السردية يحدثان في ذات الوقت (3).

و هذا التطابق بين الحكاية و السرد، يمكن أن يرد باتجاهين مختلفين هما:

1 -سرد حوادث لا غير، يمحو كل أثر للفظ و يغلب كفّة الحكاية على كفّة السرد.

2 -السرد المتمثل في مخاطبة الشخصية لنفسها، و يقع بإلقاء الأضواء على السرد نفسه، يأخذ الحدث في الزوال حتى لا يبقى إلا القليل من الحكاية (4).

- **السرد المندرج:** تتداخل في الحكاية مع السرد وهذا ما يجعله معقّدا، إلا أن السرد مُأثر على الحكاية (5)، وهذا واضح من خلال الرواية القائمة على تبادل الرسائل بين الشخصيات المختلفة، حيث تكون الرسالة وسيطا للسرد و عنصرا في العقدة، أي لها قيمة إنجازية كوسيلة و أداة تأثير في المرسل إليه (6).

وفيما سيلي سنحاول مقاربة رواية "حمائم الشفق" لـ: "جيلالي خلاص" وفق ما استعرضناه في هذا الجانب النظري و تجسيده تطبيقيا على الرواية.

---

(1) سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (ص 102).

(2) Gérard Genette, Figure 3,(p 230).

(3) نفسه، (ص 231).

(4) سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (ص 103).

(5) Gérard Genette, Figure 3,(p 129).

(6) سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (ص 103-104).

"الجانب التطبيقي"

المبحث الأول:

تقنيات السرد من حيث الزمن:

- البنية الزمنية.
- ترتيب الأحداث.
- سرعة السرد.
- التواتر بأنواعه.

❖ البنية الزمنية:

وبعد القراءة الأولية للرواية، لفت انتباهنا التقسيم الذي اعتمده الراوي في روايته، إذ كل فصل معنون بضمير من ضمائر اللغة العربية، فجاءت الرواية متضمنة ثلاث عشرة فصل، وبالنضر إلى كوننا باحثين أكاديميين يغمرنا الفضول العلمي وجدنا أنفسنا أمام سؤال وجيه مفاده: هل سنعتمد على هذا التقسيم الذي جاء في الرواية أم نعتمد تقسيما آخر مخالف كون التقسيم أهم خطوة يقوم بها الباحث المحلل لمثل هذه الأعمال (الأعمال الروائية)؟ فالتحليل يستلزم ضرورة تقسيم المادة العلمية إلى وحدات و أجزاء صغيرة لمعرفة التمفصلات الماقولاتية التي تتبني عليها هذه المادة، ولمعرفتها و فك شفراتها لابد من معرفة الإنفصالات المكانية: هنا / هناك، و كذا الزمنية: قبل / بعد (1).

تقع رواية **(حمائم الشفق)** لجيلالي خلاص في 211 صفحة، ذات ثلاث عشرة فصل كما سبق لنا ذكره، معنونة كالتالي حسب الصفحات:

- من 09 إلى 22 معنونة بـ: **أنا.**,
- من 25 إلى 38 معنونة بـ: **أنتَ.**
- من 41 إلى 54 معنونة بـ:**أنت.**
- من 57 إلى 70 معنونة **هو.**
- من 73 إلى 86 معنونة بـ: **هي.**
- من89 إلى 102 معنونة بـ:**نحن.**
- من 105 إلى 117 معنونة بـ: **أنتما/أنتما.**
- من 121 إلى 133 معنونة بـ: **هما.**
- من 137 إلى 149 معنونة بـ: **هما.**

---

(1) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة ،فيفري 2000،(ص 128).

- من 153 إلى 164 معنونة بـ: **أنتم**.
- من 167 إلى 179 معنونة بـ: **أنتن**.
- من 183 إلى 196 معنونة بـ: **هم**.
- من 199 إلى 211 معنونة بـ: **هن**.

و لإيجاد تقطيع آخر للنص الروائي هذا، قررنا الاعتماد على عنصرين مهمين هما: الأحداث و الزمن، وهما في الأساس و الجوهر مرتبطين بعنصر ثالث و هو المكان.

تجري وقائع و أحداث القصة في رواية "**حمائم الشفق**" خلال خمسة قرون من الزمان و بالتحديد من نهاية القرن السادس عشر إلى القرن العشرين، تعرض فيها الجزائريون إلى " مجازر حرب الخمسة قرون... للتحرر من آخر الغزاة البحريين" (1)، لتتميز الجزائر بالصمود "خلال تلك الحملات الشمالية المتوالية بلا طائل من عصر إلى عصر" (2)، وعليه فزمن القصة امتدّ من الماضي ليصل إلى فترة ما بعد الاستقلال و سيطرة الحزب الواحد بحجة تحرير البلاد و نشوء حرب مصرا نية من وراء سياسة الحزب الحاكم "حيث منح الشيخ الأكبر ضمن سياسته الطبقية حق التوسع لفئة الأثرياء الوصوليين، على حساب الحضر الفقراء،فتشوه عمران المدينة وطغت القصور المترهلة على الأنهج غازية كافة الساحات و الفسحات التي كان الأطفال يمرحون فيها سابقا" (3)،

فشرعت سلطة الشيخ الأكبر في سياستها أمام الفئة السكانية الهشة التي "راحت تنظر إلى الجرافات و الرافعات الغولية تداهم أحيائها التاريخية، مغرقة عماراتها و أزقتها و حاراتها و حدائقها في غبار الدمار"(4)، مودعين جمال المدينة الأسطوري، لتأتي ردة فعلهم كالبركان

---

(1) جيلالي خلاص،رواية حمائم الشفق،ط2،المؤسسة الوطنية للاتصال،النشر و التوزيع بالجزائر،ص2001،(ص 75).

(2) نفسه، (ص 81).

(3) نفسه، (ص 77).

(4) نفسه، (ص 82).

"ارتج من أصله دافعا بحمم الغضب إلى قعر المدينة...لإنقاذ آخر الأحلام المجهضة" (1)، أما الراهن الذي انطلق منه الراوي لعرض منطق الرواية فبدأ حسب مطلع الرواية من فترة ما بعد الاستقلال الأخير للجزائر بعد مسيرة خمسة قرون من الزمن و التعرض للاستعمار و الغزو الأجنبي، وهذا ما لم ينساه " **بوجبل**" القائل على لسانه" (الدهريبة)، آه (الدهريبة)..حلم سحريا كانت،قرون خمسة قد تصرّمت بحذافيرها، منذ أن سقطت أول قذفة مدفعية على السور البحري للمدينة"(2)، فهو لا يكف عن تذكر الماضي الذي يلاحقه، وعليه فنهاية كتابة النص كانت في عام 1986م كما جاء في صفحة ما صدر للمؤلف من مؤلفات.

وبهذا تكون المعطيات الزمنية الأولية للخطاب كالتالي:

- زمن القصة من القرن السادسة عشر إلى غاية القرن العشرين و بالضبط عام 1985م و هو العام الذي حصل فيه تدمير بنايات الفقراء و ترحيلهم لبناء فيلات للأصوليين في الجزائر.
- زمن السرد من فترة ما بعد الحرب مع فرنسا إلى غاية عام 1985م.
- زمن نهاية الكتابة عام 1986م كما جاء في صفحة ما صدر للمؤلف.
- يركز الخطاب على فترة من القصة ألا وهي فترة عام 1985م المصادفة لعملية تهديم البيوت القصديرية في العاصمة و تهجير قاطنيها إلى مناطقهم الأصلية وكل ما صاحب هذه العملية من ردود فعل مختلفة أسفرت عن نتائج و خيمة، و أغلب أحداث القصة تجري في هذه السنة و خلال سنوات قبلها و تنبئٌ طريف لما سيحدث مستقبلا.

---

(1) جيلالي خلاص، رواية حمائم الشفق، (ص 83).

(2) نفسه، (ص 14).

تحتوي فصول الرواية على زمن راهن ينطلق فيه الفاعلون لاستحضار الماضي، وهذا الزمن نسميه راهن السرد، يُقدم للمتلقي على أنه يحدث الآن أثناء سرد القصة، و يمكن أن نحدد مجاله خارج زمن القصة أو على الأقل عند نهايتها، ومن خلال المؤشرات التي تحتوي عليها هذه الفصول و التي يمكن توثيقها و ضبطها بالرجوع إلى معطيات من خارج النص مثل: الغزوات التي تعرضت لها الجزائر خلال خمسة قرون و آخرها الاحتلال الفرنسي و كذا ما حدث في عام 1985م كمجال لأحداث يشملها الخطاب.

و من خلال هذه المعطيات كلها يتّضح لنا جليا أن هذا النص لا يعتمد البنية الزمنية الخطية لتسلسل للأحداث، بل يعتمد على السوابق و اللواحق، ففي أغلب المقاطع يرد المقطع في حد ذاته في صورة سوابق أو لواحق كما يحتوي عليها أحيانا في داخلها.

و لإعادة بناء البنية الزمنية في هذا الخطاب يستلزم أن نقف على مسلّمة تقول بأن"لقراءة الخطاب من وجهة نظر البنية الزمنية تفترض أنه يحتوي على قصة واحدة لها بداية واحدة و نهاية واحدة واضحتين إلى حد قابل للتحديد" (1)، و لكن في النص الذي نحن بصدد دراسته نجد أكثر من قصة لها بداية و نهاية كما سنلاحظه كالتالي:

- القصة الأولى تمثل في ذكريات بوجبل و ماضيه الثوري ونضاله النقابي، تبدأ القصة أثناء التحاق بوجبل بالثورة ثم الانخراط في نقابة العمال دفاعا عن حقوقهم ورافضا أثناء الاستقلال لمخططات الشيخ الأكبر الحاكم، لينتهي المطاف به كصيد في أيدي الشيخ الأكبر و جلاوزته ليفسح لهم المجال لتنفيذ مخططاتهم.

---

(1) جمال بلعربي،تحليل الخطاب السردي لروايتي "ريح الجنوب،غدا يوم جديد"لعبد الحميد بن هدوقة، مذكرة ماجستير،جامعة الجزائر،2005-2006، (ص 146).

- القصة الثانية هي لبرهان، فالبداية منذ طفولته وولعه بالرسم الذي جعله يبدع في لوحاته شكلا و معنا بداية بلوحة "بياض" و صولا إلى لوحة "مصارين" التي عبرت بشكل دقيق عن مشروعه للمدينة، لتخلص عند قتله من طرف نفس الجلاوزة الذين تخلصوا من بوجبل وهو مع حبيبته جميلة.

- ثالثا قصة جميلة و معاناتها، فهي البنت البكر لبوجبل وسط أربعة إخوة،تعلمت و أصبحت مهندسة وارثة مبدأ والدها الرافض لمخططات المشيخة مصممة تخطيطا جديدا للمدينة في نشوة حب قد عثرت عليه رفقة الرسام برهان لتفاجأ بما حدث لوالدها، ثم تلاه زوجها، ليُختم بها الأمر كمجنونة بإثبات الأطباء بالوثائق، لتموت بآلام المخاض عند الولادة.

- رابعا قصة ابن برهان و جميلة، هذه الأخيرة التي تخلت عنه بعد آلام الولادة العسيرة لتتولى جدته رعايته، هذه الأخيرة فرت به إلى قرية أخرى خوفا عليه من الجلاوزة الذين سيخشون منه كونه خلف لأسرة قادرة على خلق مشاكل لهم، و حين بلوغه تركته جدته لوحده، ليقرر فيما بعد العودة إلى مدينته لاكتشاف سرها الكبير.

- قصة المدينة الأسطورية، حيث يصفها الراوي بصريا مشيدا بماضيها الثوري عبر الأزمنة الغابرة وبالضبط طوال خمسة قرون من الزمن.

- قصة الأبناء الأربعة لبوجبل الذين اتهموا بمقتل الرسام برهان و أدخلوا السجن بأمر من الشيخ الأكبر و جلاوزته.

- لنجد قصة عاطفية غرامية بين جميلة و برهان منذ اللحظات الأولى لميلاد حبّهما، حيث صوّر لنا الراوي بعض من اللحظات الجنونية للعشيقين، و هو أمر طبيعي يحدث بين اثنين متحابين.

- أما قصة بوجبل و برهان فهي تكاد تكون نفسها من حيث المبدأ الطموح و المصير الذي آلا إليه، و زد على ذلك اشتراكهما في شخص يعد قاسم مشترك بينهما و يتعلق الأمر هنا بـ: جميلة التي هي ابنة بوجبل و حبيبة برهان.

- لتتواصل القصص في هذه المدونة، فهذه قصة معانات و سعادة تجمع بين جميلة و والدتها الجوهر، فهما تشتركان أيضا في شخص ويتعلق الأمر ببوجبل الذي هو والد جميلة وزوج الجوهر، فهما تتشابهان إلى حد كبير فما مرتا به في الحياة، لكن الفارق الوحيد بينهما هو أن الجوهر الوالدة لم تكن متعلمة، أما جميلة فهي متعلمة و مثقفة.

- ليقص لنا الراوي قصة صمود سكان مدينة الجزائر في وجه الغزوات الأجنبية و الحملات العسكرية عليها عبر القرون الخمسة الماضية.

- أما النسوة فقد صنعن قصة من نوع خاص بفضل صمودهن في وجه كل من سوّلت له نفسه بالتعدي على المدينة و تاريخها العريق متصفات بمبدأ بوجبل و أنصاره الطموح اتجاه مدينتهم.

- ومن جهتها صنعت المشيخة قصتها الخاصة بفضل المحاولات الجهنمية للسيطرة على مقاليد الحكم في المدينة ولو كلّفها ذلك التخلص من بني مدينتهم.

- لتكون خاتمة القصص قصة النسوة الحفيدات اللائي قمن بمواصلة ما بدأته والداتهن من قبل متمسكات بمنهج برهان و بوجبل لتحرير المدينة من وطأة المشيخة و جلاوزتها.

لو نتأمل جيدا سنلاحظ أن الخطاب لا يقدم لنا القصة متسلسلة زمنيا، و لا كما حدثت أو يُتصوّر أن تحدث، بل يقدمها من خلال مقاطع سردية متداخلة، حيث يسبق بعضها بعض و يلحق بعضها الآخر، وهي في الجوهر مقاطع خاصة بتفاصيل القصة، كما أن الخطاب يدعمها بفقرات و جمل تعديلا و تكملة و تقييما و تكرارا، وهذا إجراءٌ عادي ومنطقي منسجم مع طبيعة الخطاب عامة، لأن موضوع قصة من هذه القصص يعد أرضية و منطلق لموضوع القصة الأخرى.

ولنلخص مسار النص زمنيا في المخطط التالي:

البداية من القرن السادس عشر ← النص ← النهاية صيف 1985م

من خلال هذا الرسم نلمس التلميحات المتكررة لفترة خمسة قرون من الزمن، مرورا بمقتل رسام المدينة الشهير، وصولا إلى ما شهدته المدينة من أحداث دامية بسبب سياسة المشيخة التي دمرت منازل الفقراء لبناء مساكن و فيلات لفائدة الأصوليين.

بعد هذه المحاولة للوقوف عند أهم المعطيات الزمنية في هذا الخطاب ننتقل إلى دراسة هذه البنية الزمنية من حيث: ترتيب الأحداث–سرعة السرد–التواتر بأنواعه.

❖ **ترتيب الأحداث:** هنا سنقف عند ما سماه "**جيرار جينيت**" بـ: **المفارقات السردية،** للكشف عن أشكال التنافر و الانحراف بين ترتيب أحداث الخطاب السردي و أحداث الحكاية، وهذا لا يتأتى لنا إلا من خلال الإسترجاعات بأنواعها و الإستباقات بأنواعها.

- **1 – الإسترجاعات:** و قبل الكشف عن بعض الإسترجاعات، من الضروري أن نشير إلى أن الإسترجاعات نوعان: **إسترجاعات داخلية** و أخرى **خارجية،** لكن قبل الخوض في النوعين سنستدل بشكل عام للإسترجاعات من خلال نماذج من المدونة التي نشتغل عليها، و البداية من افتتاحية النص، و التي فيها نلمس أولى وجوه الإسترجاعات من خلال شخصية بوجبل التي في كل مرة تتذكر ماضيها الثوري "((الدهريبة)) أه ((الدهريبة))..لن أنساها أبدا.حلما سحريا كانت، قرون خمسة تصرمت بحذافيرها، منذ أن سقطت أول قذفة مدفعية على السور البحري للمدينة" (1)، فهو في كل مرة يتذكر الحرب التي قام بها ضد المستعمر الذي غزى مدينته، فقد سعى بوجبل و جماعته لرد الاعتبار لمدينته، محاولا رسم صورة راهنة لما حدث في السابق، حيث يقول:"...ونحن مقبلون على آخر هجوم، سميناه الدهريبة، إذ أننا صممنا أن ((نتدهرب)) على الغزاة كالصواعق من ذرى الجبل العالي، قصد سحقهم كحشرات دحستها جلاميد((حطها السيل من عل)) فرميهم إلى لجج البحر

(1) جيلالي خلاص، رواية حمائم الشفق،(ص 14).

لتبتلعهم إلى الأبد" (1)، فمن خلال هذا المقطع، يعود بنا بوجبل إلى فترة الحرب الطاحنة التي خاضها هو و أصحابه ضد المستعمر الغاشم.

ها هو يُفصّل في تصوير وقائع المعركة،"...و الحال أني كنت و الرفاق ننقض عليهم كالصقور الضاربة، فإذا جندهم يتساقطون كالزبيب الجاف أو أوراق الخريف المصفرة" (2)، و قد أثمرت هجمتهم على بث "...الرعب فيهم، حيث لم يعودوا يفرقون بين بعضهم البعض و بين أعدائهم...يقتتلون بلا روية" (3)، فقد تذكر تلك المشاهد التي مازلت متعلقة في ذهنه قائلا بأن:" بعض جنودي يبقرون بطون غزاة عزل رموا بأسلحتهم النافذة الذخيرة، لكن نبال أتباعي لم ترحمهم رغم توسلاتهم، إنها الحرب التي لا ترحم" (4)، ليتابع تصريحه عن ذكرياته بنتائج تلك المعركة" مات الكثير منا و جرح الكثير" (5)، ليتحول الإنسان في مثل هذه المواقف إلى "وحش أسطوري أو إلى آلة جهنمية لا تبقي على شيء"(6).

وفي مقطع آخر نجد الجدة "**الجوهر**" التي تذكرت و ذكّرت حفيدها من بنتها "**جميلة**" عن مصير والدته قبل و بعد ميلاده، حيث قالت:" ...ما علق في ذاكرتها من حياة أمه المجنونة(المحكوم عليها بالجنون القسري بشهادة جميع أطباء الشيخ الأكبر) التي رحلت بعسر الولادة في تلك الليلة المرعبة التي أنارها"(7).

---

(1) جيلاص، رواية " حمائم الشفق"، ،(ص 14-15).

(2) نفسه، (ص 15).

(3) نفسه، (ن ص).

(4) نفسه، (ن ص).

(5) نفسه، (ن ص).

(6) نفسه، (ن ص).

(7) نفسه، (ص 57).

وكما سبق لنا ذكره فالإسترجاعات نوعان:

-**إسترجاعات داخلية:** فكل عودة إلى ماضي لاحق لبداية الرواية، وفيه ميّز "**جينيت**"نوعين هما:

1 – إسترجاعات داخلية قريبة من القصة، ففي مثل هذا النوع سنتوقف عند تقديم الشخصيات و استحضار ماضيها، و نجد ذلك في هذه المدونة من خلال:"

جميلة...جميـ...له...أين أنت...حبيبتي أمل حياتي، الوحيدة التي لم تخيّب ظني بعد أمها ! ...هي تنوي أن تصير مهندسة معمارية،...أكيد، الثقافة و النضال، ستحصل على الاثنين في عينيها الخضراوين..." (1)، ففي هذا المقطع تقديم لشخصية جميلة التي سيعود إليها باستفاضة فيما بعد من خلال " وإذ تذكرين، فأنت مازلت واعية وعي أبيك الحاد حين رفض أن ينضم إلى ((المشيخة))مفاجئا المشايخ الذين ...تخوّل لهم احتكار الرعية،...أنت تذكرين كل شيء، إذ كنت ابنته البكر، بل أنثاه الوحيدة بين أربعة ذكور وهم ناعمو الأظافر، حين داهموه هو الآخر – تماما مثلما داهموا رسام المدينة الذي عشقته– قبل عشر سنوات خلت، فأسدلوه من حضن أمك الدافئ..." (2)، و هنا عودة إلى ماضي جميلة من خلال ما حدث لوالدها وزوجها في محاولة لتوضيح حقائق عن جميلة.

2 – إسترجاعات داخلية متضمنة في القصة: فنحن نلمس في هذا النوع العودة إلى الماضي، حيث أن الحدث نفسه يسير في خط واحد مع الذي يجري في الحكي الأول، وعليه يتّضح ذلك في قول الراوي على لسان بوجبل –والد جميلة–:" جميلة...حبيبتي أمل

---

(1) جيلالي خلاص، رواية حمائم الشفق، (ص 19–20).

(2) نفسه، (ص 44–45).

حياتي، الوحيدة التي لم تخيّب ظني بعد أمها" (1)، ليعود فيما بعد ليستكمل "أنت تذكرين إذن فشل الإخوة الأربعة، فضاع التوفيق و تخدّش الجمال و انسلخ عز الدين و تعربد الحميد لا توفيق ولا جمال ولا عز الدين ولا حميد، لا أحد وقف جنبك يا جميلة" (2)، ففي هذا الكلام نلمح بشكل واضح كيفية العودة إلى الفشل الذي أصاب إخوة جميلة و أبناء بوجبل، ففي المقطع الأول تلميح بسيط ليتم العودة بعد ذلك بتفصيل حول وقائع الفشل الذي تعرض له أبناء بوجبل باستثناء جميلة التي عوّضت لأبيها فشل الإخوة الأربعة ليتملّكه السرور.

و هذا النوع بدوره قسمين هما:

1 – أ إسترجاعات متممة: غرضها ملء الثغرات دون أن يشكل ذلك حذفا زمنيا، مثلما استعرضناه فيما قبل، مع فشل أبناء بوجبل باستثناء جميلة ابنته البكر الوحيدة بين أربعة ذكور.

2 – ب إسترجاعات مكررة: هنا مجرّد تذكير بما حدث و سبق ذكره من قبل مثل: " نقابيا كنت قبل اللجوء إلى الجبل رفقة الجوهر، فلأبقى نقابيا، رجل عدل يكافح في سبيل الحق حتى آخر رمق" (3)، وهذا ما يوضّح نزعة بوجبل الوطنية و مبدأه في الحياة، وقد كان هذا قبل الحرب، ليعود لمزاولة عمله بعد الجلاء الأكبر، "بدأ حياته نقابيا في إحدى شركات الغزاة قبل أن يصعد إلى الجبل ملتحقا بالثورة، في نقابة العمال كأي حضري في المدينة..." (4)، ومن خلال هذين المقطعين تكرار لذكر مهنة بوجبل و مبدئه في الحياة.

وكذا تكرار مقطع شعري في العديد من المرات وهو شاهد على تلك الليلة الغرامية الدافئة بين

---

(1) جيلالي خلاص، رواية حمائم الشفق، (ص 19).

(2) نفسه، (ص 46).

(3) نفسه، (ص 17).

(4) نفسه، (ص 183).

جميلة و حبّها برهان،

" لنمارس الحب، مرة أخرى، كما في المرة الأولى، لنمارس الحب لآخر مرة، كما في أول مرة" (1)، ليصادفنا المقطع نفسه في الصفحة (43) و كذا الصفحة (105-107-117)، وكلها تذكّرنا بليلة غرامية و هي آخر ليلة قضاها الحبيبين جميلة و برهان.

بينما نجد الإسترجاعات الخارجية تتفرّع إلى فرعين هما:

1 - **إسترجاعات جزئية:** فهذا النوع من الإسترجاعات وظيفته تقديم معلومة حول عنصر من العناصر المحددة في حركة، حيث أنها تنتمي إلى حذف دون أن يصل إلى الحكي الأول، وهذا ما حدث بالضبط مع فضاء المدينة الذي ارتقى ليكون واحدة من بين الشخصيات الفاعلة في الرواية، حيث قدّم لنا الراوي ما حدث للمدينة عبر التاريخ في إشارة خاطفة و ما آلت إليه حين قال: " وكعادة المدينة عند شعورها بالخطر المحدق راحت تتحسس أسس أسوارها...إذ كثيرا ما تعرّضت المدينة للقنبلة تحت ستار الليل أو في غبش الفجر" (2)، و يواصل قائلا: " كانت تقاوم التجلط المثلج لأقدامها بتلك الروح العنيدة الجموح التي عُرفت بها على مر العصور العسيرة...لكن الداء الذي تسلل هذه المرة إلى عمقها ...لم يكن يشبه البتة ذلك الذي عانت منه في السابق وقهرته بمناعتها..."، لكن هنا حدث شيء غريب و غير مألوف، " لكن الداء استفحل هذه المرة في قلبها الهش كالشوكة السامة إذ تتسلل تحت الأظفر...فأين المفر إذ كانت الشوكة هي وخزة أظفره ذاته" (3).

2 - **إسترجاعات كلية:** فيه تغطية لأكبر مدة زمنية في الماضي تمتد إلى غاية الحكي الأول، وهذا ما تجسّده العودة إلى الماضي التاريخي لبلادنا من خلال هذه الرواية التي بين

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 38).

(2) نفسه، (ص 75).

(3) نفسه، (ص 81-82).

أيدينا، إذ أن التاريخ وسيلة لعلاج الراهن، ومن بين المقاطع التي تحيلنا على الماضي التاريخي عبرة فترة زمنية طويلة قول الراوي: " تاريخ مدينة لحقبة تتجاوز خمسة قرون، الحروب البرية و البحرية، الجلاء فالغزو من جديد، فالجلاء مرة أخرى، تطاحنات مصرانية، ثورات، آمال فخيبات فآمال جديدة " (1)، فهذا تقريبا هو المسار التاريخي الذي عرفته الجزائر خلال فترة زمنية طويلة من تاريخها العظيم.

فها هو يعود إلى تفاصيل تاريخية تتعلق بالاستعمار أثناء نزوله على ميناء سيدي فرج،" ...مدينتكم...حاصرها ذات فجر مكفهر إمبراطور زمانه...وقد رست بعرض الميناء... خمسة و سبعون قادسا و أربعمائة و واحد وخمسون سفينة..." (2)، ثم يواصل كلامه قائلا: " نزل الغزاة غربي المدينة في تلك الفجوة التي طالما حذّرتم الشيخ و عسكره من مغبة إهمالها كذلك من دون تحصين...بأعين دامعة يائسة رأيتم جيش الغزاة يعبث في أزقة المدينة و منازلها و صوامعها و حامياتها تخريبا و تدميرا..." (3)، فقد عاد إلى فترة تفوق القرن و نصف ليخبرنا عن تلك الوقائع التي لا يمكن نسيانها عبر التاريخ.

وقد استعمل الروائي في روايته هذه ما يساعدنا على معرفة المسار الاستذكاري من خلال كلمات و عبارات، كل هذا من أجل أن يشعر القارئ من خلال سياحته عبر الزمن من ماضي و حاضر بطبيعة هذه الحركة، وهذه بعض منها في الرواية:

"صور غريبة تلح علي، ذكريات خاطفة" (4)، كذلك نجد: "قبل أن تموت الجدة...كانت قد حكت له عن آخر ما علق في ذاكرتها من حياة أمه المجنونة...التي رحلت في تلك الليلة

---

(1) جيلالي خلاص، الغلاف الخلفي من رواية "حمائم الشفق".

(2) جيلالي خلاص، نفس الرواية، (ص 153).

(3) نفسه، (ص 160).

(4) نفسه، (ص 16).

المرعبة التي أنارها هو بصرخته المدوية" (1)، أيضا حينما قال: "الآن وقد انقضى كل شيء فانك لتذكرين الحادثة بكل تفاصيلها...وإذ تتذكرين فأنت مازلت واعية وعي أبيك الحاد حين رفض أن ينضم إلى المشيخة" (2).

كما نجد أيضا:" و اليوم إ نذكر ذلك فإننا لنتأكد أن تلك الاستجوابات كانت أولى الدروس السياسية التي لقنها لنا الجلاوزة الأغبياء" (3).

- **2 – الإستباقات:** مع هذا النوع من الزمن نكون أمام مظهر الماضي و العودة إليه لأنه و بكل بساطة يتعلق بالمستقبل و التطلع إليه من خلال الإشارة مسبقا إلى ما سيحدث لاحقا، فالاستباق هو: تقديم معلومات سابقة لأوانها، فإن أبرز ما يمكن التوصل إليه هو كون هذه المعلومات بعيدة كل البعد عن اليقين، قد تتأكد بطريقة فعلية و قد لا يحدث ذلك.

فالإستباقات حسب "**جيرار جينيت**" نوعين هما:

- **سوابق داخلية:** عبارة عن تنبؤات لا يخرج مداها عن الحكي الأول، ونجد هذا في العديد من المواطن، ومثل ذلك ما حدث مع "بوجبل" ضمن الافتتاحية، أين طرح مجموعة من التساؤلات محاولا التنبؤ بما سيحدث له بعد اختطافه من طرف الجلاوزة الذين تركوه مجردا من ملابسه كما يقول: " لكن كانوا قد تركوني الآن بعد أن دلوا جسدي المرضوض العاري تماما...من على الجلمود المحدب المدبب باتجاه الماء...لاعتقادهم...بأن المد البحري سيواصل مهمتهم الشنعاء..." (4)، وهنا ستبدأ تلك الاحتمالات التي تراوده حول مصيره المتوقع: "...و هل سيعثر عليها أحد و قد رماها الموج الأهوج أم سأغرق حتى قاع

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 57).

(2) نفسه، (ص 44).

(3) نفسه، (ص 91).

(4) نفسه، (ص 09).

البحر...لكن أباستطاعتي حقا أن أنهض...ساورتني كل الاحتمالات، قد يضربونني حتى الموت ثم يرمونني إلى البحر الهائج الأجاج ليبتلعني ثم ليلفظني فيما بعد كأي غريق عادي جاء يستحم و أكله البحر...قد يطلقون في صدغي رصاصة حامية...وقد يكبلونني بحبالهم الخشنة، احتمالات، توقعات، غير أن ما ليس في الحسبان هو الذي يحصل فعلا..."(1).

ف "بوجبل" يتساءل عن طبيعة المصير الذي ينتظره وهو يتملّكه الخوف و القلق، وهو في نفس الوقت راغبا في التعرف على ما قد يحصل مستقبلا، و بالطبع فيما سيلي سنعثر على ما حدث له لإشباع فضول القارئ الذي رافقه طوال مدّة حيرته، و الإجابة كما يلي من خلال مقطع يقول فيه: "...وشوشة البحر تدغدغني، أنا أشمع قليلا الآن، الأكيد أنهم يبحرون بي بعيدا عن الشاطئ، ذاكرتي تعود للعم من جديد، ضننت أنهم تركوني على حافة البحر وذهبوا إلى غير رجعة...الآن تعيد لي النسائم الباردة بعض رجاحة عقلي هم هنا إذن، الطرق تختلف ولكن الموت واحد...آه...إني أختنق...أشعر ببرودة ماء أجاج ...البحر بلا شك ! إني أختنق، أختنـ..."(2).

فهذا المقطع يجيب عن كل تلك التساؤلات و يجعل الشخصية تتأكد من صحّة تخميناتها حول كون نهايتها هي الموت لا محاله، ولكن ما لم تكن متيقّنة منه الكيفية و الطريقة، فبالرغم من تعدد الطرق التي فكّرت فيها إلا أن البحر كان طرفا مهما في تنفيذ عملية القتل، و بالفعل هذا ما حدث.

- **سوابق خارجية:** وهي تلك السوابق التي يخرج مداها عن هذا الحكي الأول، ومثل هذا في الرواية مثلما كانت جميلة دائما تتمنى أن يكون لها ولد مستقبلا يواصل ما بدءه والده و

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 11).

(2) نفسه، (ص 22).

أمه و قبلهما جده حين قال الراوي: " قمت متثاقلة وقد ترسب ماء الفحل متحلبا عبر صلبك نازلا بكل ثقله، كلا بل صاعدا إلى حيث كنت تتمنين أن يترسب دائما أي إلى الرحم الرؤوم لتفتيق تلك البويضة الأولى عن جنين يزلزل فيما بعد أسوار المعسكرات الرادعة للقلوب الطرية..."(1)، فهل ما تتمناه "جميلة" سيحدث؟ وهل تفتقت إحدى البويضات عن جنين يرى ضوء الدنيا ليواصل مسيرة والده و أمه و قبلهما جده؟ فالمقطع السابق يمهد القارئ لتقبل لحظة حصوله، لأننا فيما بعد سنتعرف على أن جميلة حبلى، حسب ما يبينه قول الراوي: " أنت حبلى بحلمه الذي طالما رافق رحلتكما رغم قصرها...أنت حبلى هذا هو الجنون الذي تمنيت بلوغه..." (2).

هذا كان باختصار شديد بعض من مظاهر المفارقات السردية الواردة في هذه الرواية، وها نحن سننتقل إلى عنصر آخر ألا وهو:

❖ سرعة السرد:

هنا لا يمكن أن نمرّ مرور الكرام أمام ما يعرف بـ: الديمومة، التي هي في الأصل عبارة عن تلك العلاقة التي تجمع بين طول الخطاب و بين زمن القصة، و للإطلاع على حيثياتها لابد من دراسة حركة السرد من خلال:

أ – تسريع السرد: و لدراسة هذا النسق لا بد من الوقوف عند أربعة محطّات وهي:

أ – 1 الخلاصة: عبارة عن تلخيص أحداث جرت في عدة أيام أو شهور أو سنوات دون تفصيل للأحداث، و يكتفي بإيجازها في فقرات قليلة أو بضع صفحات، و يظهر لنا ذلك من

---

(1) جيلالي خلاص، رواية حمائم الشفق، (ص 43).

(2) نفسه، (ص 47).

خلال استعراض الصمود الذي صمدته المدينة طوال قرون، و لم تستسلم في وجه الغزاة المتعددين و المتعاقبين عليها، ولكي يلخص لنا كل هذا عبر عنه الراوي في قولنه: "... كانت تقاوم التجلط المثلج لأقدامها، بتلك الروح العنيدة الجموح التي عُرفت بها على مرّ العصور العسيرة هي التي خلقت بصمودها الدهري أسطورة المناعة فلم تثنها القذائف المتساقطة عليها من عرض البحر، خلال تلك الحملات الشمالية المتوالية بلا طائل من عصر إلى عصر" (1)، وهنا لخّص لنا فترة تاريخية طويلة في فقرة لا تتعدى خمسة أسطر دون لف و دورا، محتفظا بلب الفكرة و جوهر المعنى.

أ – **2 الحذف:** عبارة عن قفز عن الأحداث دون ذكرها، وهذا يمثل السرد في أقصى سرعته، و يتجسد ذلك في الفترة الزمنية الطويلة نسبيا والتي تعود إلى إغتيال " برهان" كما يشير إليها الراوي في المقطع التالي متحدّثا عن ابن برهان: " عرف أن أمه كانت وحيدة جدّته بين أخواله الأربعة المسجونين في معتقل المدينةبتهمة (تؤكّدها كل محاضر الجلاوزة) قتل الرسام الكبير، أبيه، و سرقة ثروته و لوحاته منذ ثماني عشرة سنة خلت..." (2)، فقد قفز فترة 18 سنة متجنبا الدخول في تفاصيل و حيثيات مقتل الرسام "برهان".

كما نجد في موضع آخر قول الراوي عن ما عاشته المدينة " لحد اليوم مازالت المدينة تتذكر ((عام الجراد))برهبة تقشعر لها أبدان حضرها وهم يروون تلك الأحداث الغريبة التي عاشوها طيلة سبعة أيام بنهارها ولياليها، لدرجة أن الوقائع أنستهم ببشاعتها مجازر حرب خمسة قرون التي خاضتها المدينة للتحرر من آخر الغزاة البحريين" (3)، فهو لخّص لنا المعانات التي عانتها المدينة طيلة خمسة قرون من الزمن، مع العلم أنه تحاشى التفصيل

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 81).

(2) نفسه، (ص 57–58).

(3) نفسه، (ص 74–75).

في فضاعة ماعاشه حضر المدينة من ويلات جراء الغزو و الصراعات المصرانية.

ب- إبطاء السرد: وهو عكس التسريع تماما، وها نحن نستعرض محطّاته، و البداية بـ:

ب – 1 المشهد: وهو ما يتعارض مع التلخيص لأنه يحاول أن يقدّم أمام أعيننا تدفّق الوقائع على نحو ما يحدث، فإن كانت الخلاصة هي اختصار لعدّة أحداث في أقل عدد ممكن من الصفحات، فإن المشهد يعمل على تفصيل الأحداث و تناولها بكل دقائقها، و يتحقق لنا هذا حسب ما ذهب إليه "تودوروف": " إذا ما وحدة من زمن الحكاية قابلت وحدة مماثلة من زمن الكتابة" (1)، ففيه يكاد يتطابق زمن السرد مع زمن القصة، و يأتي في الغالب حواريا، و مثل هذا في الرواية اللقاء الأول بين "جميلة" المهندسة المعمارية و "برهان" الرسام، وجاءت هذه اللقطة على شاكلة و صورة رائعة بسبب مزج الروائي للوصف مع الحوار في نفس الوقت، مما عمّق السرد و جعل تلك اللحظات تطول، تبدو و كأنها استغرقت فترة طويلة جدا، " جئت مبكرة اليوم...ما جاش حد؟ تعالي اتريحي في مكتبي حتى ايجو..."

وقبل أن تردي قد دار موليا شطر باب مشغله المقابل فأدار المفتاح في القفل.

" تشربي قهوة و إلا شاي...؟

قهوة إذا كاين...

نعم؟ قهوة شكرا

آه قهوة..." (2)

---

(1) عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، (ص 169).

(2) جيلالي خلاص، رواية حمائم الشفق، (ص 50-51).

كما يمكن للمشهد أن يأتي عي شاكلة حوار داخلي **(مونولوج)**الذي هو نوع من الأساليب الفنية، يساعد على كشف خفايا الإنسان الدرامية التي تعتمل داخل وعيه وهدفه سبر غور الطبيعة البشرية و كنهه (1).

ف "بوجبل" ضمن الافتتاحية يضل متنقلا و تائها بين إغفاءه و صحوته من جهة، و بين واقعه المؤلم و حالته الصعبة التي تنذر بموته الوشيك، " ...لئن كانوا قد تركوني الآن بعد أن دلّوا جسدي المرضوض العاري تماما (كانوا قد جردوني من ملابسي حال إيصالي الشاطئ المرجاني الأمغر الصخور)...لم أصدق أنهم تخلوا عني نهائيا لذلك حاولت ما استطعت لزوم مكاني متماوتا أطول مدة ممكنة..." (2)، ثم يواصل قائلا: "أين أنا؟ يبدو أنني غفوت قليلا، البرد يلسعني أين الجوهر" (3)، و يغوص في بحر ذكرياته مستحضرا فشل أبنائه و عمله كنقابي قبل لجوئه إلى الجبل، و حبه للجوهر وتعلقه بها و حبه لمدينته. " مرة أخرى أضن أني غفوت، الجو بارد جدا...ترى أين الجوهر؟ لماذا لا تغطيني..." (4)، ثم يتذكر ابنته "جميلة" و حلمه في رؤيتها مهندسة معمارية.

وهذا التكرار يعبر عن حالة لا استقرار و اضطراب شديد، فالمونولوج يكشف بشكل واضح عن اضطراب داخلي نفسي و بركان من المواجد النفسية.

ب – 2 التوقف: عبارة عن وقفات وصفية، يعمل في غالب الأحيان على تأطير الأحداث من جهة المكان، و الزمان و التعريف بأهم القائمين بها (5)، فمن مظاهر الوصف التي توقف المسار الحكائي، ذلك الوصف الدقيق الذي قدّمه لنا "بوجبل" عن "الجوهر" حبيبته،

---

(1) أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، (ص 215).

(2) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 09).

(3) نفسه، (ص 16).

(4) نفسه، (ص 19).

(5) محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية و النص السردي، (ص 61).

من خلال لون الشعر و شكل الجسد و لون البشرة، " ها هو مياها ينحبس من تحت الماء بارق الثغر إثر غطسة مازال ماؤها يتقاطر من بين ثنايا خصلاتها الفحمية، بينما أنا منبطح فوق الرمل الذهبي أتأمل جسدها الأهيف يقبل نحوي متجاوزا آخر المويجات الناعمة، المداعبة للبشرة القمحية الضاربة إلى السمرة... حيث طفقت (القطرات) تنحدر في تؤدة على وجهي موخزة ببرودتها بشرتي الساخنة المحمية بالشمس الوهاجة التي كنت أقابلها و أنا منطرح على قفاي " (1).

كما نجد وصف للطبيعة مع ابن "برهان" و "جميلة" حين اكتشف البحر للمرة الأولى في حياته، " لم يكن يصدق أن ذلك الماء المترامي بلا أطراف هو البحر سيما وقد كانت ترتسم في ذاكرته المشحونة تلك الصورة النيلية المضاءة بمسلاط كاميرا السينما ليل نهار و صيف شتاء، الأفق وحده هو الذي كان يتسربل بذلك التحلب المرمّد بخانات السفن القرصانية وقد راحت تتأى مخلفة الشاطئ الصخري وراء زبدها الأبيض المرقط بذلك الاخضرار المزرق الذي ما ينفك يتزايد و يتزايد إلى أن يعيد للبحر وجهه اللازوردي الباهي" (2).

❖ التواتر :

سنحاول بناءا على الاستعراض النظري المختصر معاينة أنواع التواتر التي وظّفها الروائي في روايته هذه، و البداية بـ:

- **التواتر المفرد:** من بين ما هو موجود في الرواية: ذكر السارد لصمود المدينة على مرّ العصور في وجه الغزاة، "...كانت المدينة ...تقاوم ...بتلك الروح العنيدة الجموح التي

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 12).

(2) نفسه، (ص 68).

عرفت بها على مرّ العصور..." (1)،/ " وأي مدينة أخرى صمدت صمود مدينتكم لاسيما حين حاصرها ذات فجر مكفهر أمبراطور زمانه، ذلك الذي لم تكن الشمس لتغيب عن أراضيه أبدا..." (2)،/ " المدينة الأخطبوطية الممتنعة التي أعوجّت أذرعتكم في تحصين أسوارها و تمتين دعاماتها لم تكن لترحمكم حتى أنتم" (3).

- **التواتر المكرر:** يرد مثل هذا التواتر عند تكرار الحدث، كذكر "بوجبل" لحالته الإغمائية " مرة أخرى، أضن أنني غفوت " (4)،/ وكذلك تعود المدينة على الاستعداد للخطر في كل مرة " وكعادة المدينة، عند شعورها بالخطر المحدق، راحت تتحسس أسس أسوارها" (5)،/ وأيضا عند وصف فصل الصيف، وكأنه استمرار لصيف عام الجراد منذ ثمانية عشر سنة، " كصيف الجراد منذ ثماني عشرة سنة خلت، كان خريف هذا العام ينخر الأسوار بغبار رماله المتساقطة..." (6)، كما نجد أيضا تحدي الليل من طرف "برهان" و "جميلة" من خلال قول الراوي: " لم تناما ولن تناما و أي روعة تفوق روعة تحدي الليل اذا جن؟" (7).

- **القص المؤلّف:** ورد التواتر المؤلف في بعض المواضع كاعتماده على صيغ فعلية، أو ظروف زمانية، أو عبارات تمنع التكرار.

ومن الصيغ الفعلية، صيغة الفعل الناقص: كان كما في المثال التالي:

" ...في حين كانت النوارس الحليبية تحوم ناسجةبأشعة الشمس بوادر ((البقلة)) التي ستسهد

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 81).

(2) نفسه، (ص 153).

(3) نفسه، (ص 158).

(4) نفسه، (ص 19).

(5) نفسه، (ص 75).

(6) نفسه، (ص 77).

(7) نفسه، (ص 116).

الحضر حتى قدوم العصر و ان كان هذا قد نشر صفرته يومها قبل الأوان..." (1)،/ وكذلك: " ...اذ كان البحر الؤوم الذي روّضته بأسوارها يبرد كل الجمرات الموقدة بوقاره و نيليته" (2)،/ " اذ كان يبدو ساهما دائما..." (3).

وفي عبارة: " اليوم غذ نذكر تلك الأحداث التي تلت سجننا مباشرة" (4)،/ " بل إن هذا هو عنصر السحر في كل الآمال التي تراود البشر " (5).

- **تواتر الكلمات و التراكيب:**

إضافة إلى تواتر الأحداث المسرودة في الرواية، هناك تواتر كلمات بعينها، أو تواتر تراكيب و عبارات معينة، ولعل تكرار كلمات هناك غاية من وراءها لتحسيس القارئ بهويتها، وتكرار الجمل و التراكيب تأكيد دلالي قد يخفي من وراءه الفلسفة التي تقوم عليها أحداث القصة (6).

وكلمات ك: " الغزاة، الموت، التنكيل، العدو، الحرب، الأشرار، الثورة، الجلاوزة، النضال، قتل،..."، وهي كلمات توحي بالحرب و إشتداد الصراع و كثرة القتل.

أما بالنسبة لكلمات: " المشيّخة، الشيخ الأكبر، الأصوليين"، إحالة إلى السلطة الحاكمة المتسلّطة و المتجبّرة.

لتحتل كلمة " المدينة" حيّزا كبيرا في هذا النص الروائي، في إشارة إلى الوطن الذي يسع كل من عليه من سكان و مواطنين.

أما فيما يتعلق بالوقت، فنجد فترة الليل من خلال تكرار كلمة " الليل" بشكل لافت للنظر

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 73).

(2) نفسه، (ص 81).

(3) نفسه، (ص 90).

(4) نفسه، (ص 99).

(5) نفسه، (ص 125).

(6) نوال لخلف، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة الجزائر، (ص 116).

ربما هي فترة حساسة تقع فيها كثيرٌ من الأحداث مثل: الاغتيالات و الاعتداءات، مما يساعد على ذلك دكنة سواد الليل الذي يتستر من خلاله مرتكبي هذه الجرائم و مختطيها.

و " للحمرة و الاحمرار و الحمراء.." دليل و مؤشّر قوي على كثرة الدماء التي سفكت جرّاء الغزو الأجنبي و كذا الصراعات المصرانية بين أبناء الوطن الواحد.

لنجد عبارات تدل على عظمة تاريخ المدينة و الغزوات التي تعرضت لها طوال هذه المدّة الزمنية الطويلة ، "قرون خمسة تصرمت بحذافيرها، تعرضت المدينة لأبشع غزو عرفته في تاريخها الطويل الدامي، حرب الخمسة قرون التي خاضتها المدينة للتحرر من آخر الغزاة البحريين، اذ كانت احدى أساطير تاريخها العسير المتقلب، كانت المدينة تقاوم على مرّ العصور".

أمّ بالنسبة لتعدد الضمائر المستخدمة في الرواية فمردها إلى أن الجميع معني بما حدث من أحداث ووقائع في الرواية دون تميّز بين ذكر و أنثى أو مفرد أو جمع و مثنى، وحتى متكلم و مخاطب و غائب، فهم كلهم سواء.

المبحث الثاني:

البنية المكانية:

- وصف الأمكنة.
- وظائف الأمكنة و أنواعها.

❖ وصف الأمكنة:

ما من تقنية أحسن من الوصف لنقل ديكور الأحداث و الإطار الذي تعيش فيه الشخصيات، وقد استخدم الراوي الوصف ليكشف لنا عن المحيط الذي تقيم فيه الشخصية، وكذا تعريفنا بالمكانة التاريخية و الحضارية للمدينة (الجزائر) ومختف ما ألمّ بها.

ومن بين الصور الوصفية التي تصور لنا جمال المدينة التي سحرت الرسام "برهان" منذ طفولته " سحرتك المدينة... بعد أن انفصلت قدماك الناعمتان عن أسفلت الحي الشعبي المتقوقعة بيوته هناك في أعالي الرابية المحدبة حيث بدت لك العمارات الحمراء السقوف هنا و البيضاؤها أو الرماديتها هناك بنوافذها، تلك الثقوب المتفتحة على البحر الأزرق المجلو كبساط نيلي موشي بندف الرغوة المتبايضة تارة و المترمدة تارة أخرى، بدت (العمارات) لك تماما كمربعات قوقعة السلحفاة الصغيرة... محاولا اقتناص رأسها الذي كان يختفي فجأة تحت صومعتها" (1)، وقد شبه في هذه الصورة الوصفية المدينة بالسلحفاة المطلة على البحر.

كما نجد وصف آخر للصراع التاريخي الدائم الذي عاشته المدينة بسبب الغزو الخارجي لها، و الصراعات المصرانية التي كادت تعصف بها غداة الجلاء الأكبر جرّاء تقاتل أبنائها.

و لتكن البداية من الصراع مع الغزاة المحتلين طوال قرون ماضية، و يظهر لنا ذلك عندما يصفه الروائي قائلا: " ...حاصرها ذات فجر مكفهر أمبراطور زمانه، ذاك الذي لم تكن الشمس لتغيب عن أراضيه أبدا، وقد رست، بعرض الميناء مخفية رأسي الخليج شرقا و غربا، خمسة و سبعون قادسا و أربعمائة وواحد وخمسون سفينة تقل خمسة و ثلاثون ألف

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 25).

غازي يشهرون سيوفهم و بنادقهم و مسدساتهم و يسددون إلى الساحل الصخري مدافع قواديسهم و سفنهم المرمدة لضباب الأفق؟..." (1)، ولعل أي قارئ لهذا المقطع سوف يتبادر إلى مخيلته ديكور هذه الحادثة متخيّلا المكان و الوضع الذي كان سائدا خلال تلك اللحظة.

أما بالنسبة للصراع الذي عانته المدينة جراء تقاتل أبنائها و الذي كانت تغذيه فأتان هما: فئة تحاول الإبقاء على الأوضاع كما هي، و الغاية من هذا الحفاظ على مصالحها الخاصة، فهم " يهمهم أيما أهمية أن تستمر الأوضاع على الحال التي وجدوها من عهود الاستعباد رغم عسر المخاضات الإعصارية التي أنجبت الجلاء الأخير فمكنتهم من الاستيلاء على مقاليد المشيخة..."(2).

أما الفئة الأخرى فهي ترفض الوضع المزري الذي تعيشه، تشعر بالظلم المسلط عليها و ترغب في التخلص منه، و يحدث الصدام خصوصا و أن الفئة الأولى مستعدة للقيام بأي شيء من أجل الحفاظ على عرش المدينة، و لو كان ذلك على حساب بني مدينتهم، لقد أصيبوا بحمى التناحرات الأحشائية للاستيلاء على عرش المدينة المرمّد لطول ما تأكل بلهيب حرب ضروس... لم يكن يشغلهم شيء كإشعال فتيل التصفية الجهنمية لبعضهم البعض..."(3).

القتل و سفك الدّم هو الحل الوحيد في نظر الفئة المتسلطة، أرجعوه حلا لكل مشاكلهم مما زاد من عدد ضحاياهم، و لأن " أيدي الجلاوزة المسمومة لن تترك من تلامسه قادرا على العودة إلى المدينة ولو لمجرّد تقبيل حجارتها و اسفلتها و حصاها قبل الرحيل

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 153).

(2) نفسه، (ص 177).

(3) نفسه، (ص 191).

النهائي إلى عالم المتاهة البالغة بلا رحمة ..." (1).

كما نجد وصف البحر الذي يقبل المدينة دون توقف بفعل المد و الجز البحريان، خصوصا بعد اكتشاف ابن "برهان" و "جميلة" للمدينة و البحر اللذان أبعد عنهما من طرف جدّته خوفا على حياته من الجلاوزة، و قد تأتى له ذلك بعد أن بلغ أشدّه و بعد رحلة دامت نهارا كاملا،" ...أقبل البحر من بعيد، لا كما كان يتوقع، و إنما مرهبا مرعبا، بدكنته المضببة و المجعدة الأديم و المنكسرة الازرقاق ببياض ارتطام الأمواج بأقدام تلك المدينة... وهذه هي البيوت الأولى بسقوفها الحمراء كحبات ((اللنج)) (التوت البري) التي رآها توشي أحراش الجبل المتراجع الساعة مفسحا لبياض المدينة الأسطوري مجال تحليب خضرته الدكناء، فاذا المدينة تلوح بجلال برنوسها القطني المسربل لسفح الجبل حتى شاطئ البحر" (2).

هذه المقاطع الوصفية تمثل توقفا زمنيا على مستوى زمن القصة، لكن على مستوى البنية المكانية تمثل جانبا من جوانب المحيط الذي تعيش فيه الشخصية، فوصف المكان يسمح لنا بقراءة المجتمع الذي تعيش فيه الشخصية بصفته جزءا من حياتهم.

❖ وظائف الأمكنة:

تتحرك شخوص الرواية في مكان واحد وهو (المدينة)، فجل حركات الشخصيات لا تخرج عن هذا الفضاء المكاني، و سنتتبع تحركات الشخصيات داخل هذا الفضاء الذي كان نتيجته صراعات و صدامات و خوف و رهبة، عانت منها الشخصيات.

ومن هنا يمكننا التميّز بين نوعين من الأمكنة، و التي تتدرج تحت فضاء المدينة وهي:

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 171).

(2) نفسه، (ص 69-70).

1 – مكان الإقامة: من بين الأماكن التي يتخذها الإنسان مسكنا له و مكان يعيش فيه و يكون خاص به نجد:

– **البيت:** حظي بعناية كبير في معظم النصوص السردية لما يحتله من مكانة مرموقة في حياة الإنسان الذي يتدخل وبشكل كبير في تشكيله، و لأنه هو المهندس المعماري الخارجي و الداخلي للبيت الذي يتلاءم و شخصيته و ثقافته و مركزه الاجتماعي، فبيوت الأثرياء تختلف عن بيوت الفقراء من حيث فخامتها و طبيعة الأثاث الذي تحتويه، و إن كانت هذه المظاهر ليست بالضرورة دليلا على الجمال الذي قد يمكن تحقيقه في غياب الرخام و البلاط و السيراميك، و الأثاث الفخم (1).

لذا فقد وصفها الراوي وصفا دقيقا في صورة رائعة أضفت بعدا جماليا للنص، فهي بيوت ذات " طابقين و سطح أفقي بحيث تعتبر أرضيتها طابقا سفليا تكثر بداخله السواري الأسطوانية المنحوتة من الرخام أو الحجر الجيري، دون أن تفتح لساكنيها سوى باب متين مقوّس الجزء العلوي، و مستطيل الجزء السفلي مثبّت في رف من رخام يرصع الجدار الذي يعلوه إفريز أو طنف من القرميد يكون في غالب الأحيان أخضر داكنا (طحلبي) بينما تتوسط الباب فتحة مسيّجة بالحديد تساعد على الرؤية إلى الخارج و يترصّع مصرعه بالمسامير الدّاعمة لمتانته، و تتدلى بقلبه (المصراع) حلقة معدنية لدق الباب من قبل الضيوف" (2)، وهذا المقطع يصف لنا وبشكل دقيق القصر الفاخر الذي يعكس جانب من جوانب عمران المدينة في فترة من الفترات الماضية، ثم يضيف في وصف غرفه التي " تتفتح كلها نحو وسط الدار وقد خلت من الشبابيك الواسعة، بل لم يكن بها سوى كوّات صغيرة نادرا ما تفتح للأنهج" (3).

---

(1) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، (ص 19).

(2) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 111–112).

(3) نفسه، (ص 112).

اعتمد الرّاوي على حاسة البصر لتصوير جوانب هذا المنزل الفخ من حيث المواد المستخدمة في بناءه و كذا الثراء الذي يتعمق عند وصف الطابق الثاني الذي " ترصّعت جدرانه هو الآخر بالفسيفساء، وطوت في بعض زواياها خزائن الألبسة، الطنافس، و الستائر الحريرية الثمينة" (1)، و بالإضافة إلى التزاوج الموفق بين مواد البناء و الأشكال الهندسية المستخدمة الذي منح لنا جمالا رائعا، زاد من روعة الجمال عنصر المرأة الأصيلة التي تملؤه بتنقلاتها من أجل إعداد وجبات تقليدية (الكسكسيّة) بتلك " الأيدي الناعمة كأنها الزبد المدملج و المحلى بتلك الأساور الفضّية المعقّدة النقوش كتعقّد الألوان التي توشي الملابس الأنثوية، مخفية في غيرة قاتلة الأجسام الممشوقة البضّة وهي تتمايل في رواحها، و مجيئها لترتيب الأطعمة على الموائد القصيرة المزركشة بألوان لا تقل بهاء عن ألوان تلك الملابس، كما لا تعدم لمعانا قد يتجاوز لجينيّة الفضة البرّاقة في تدويرات الأساور، و تثلثات الأقراط و تكعّبات فصوص الخواتم و تقوسات الخلاخل " (2).

إن كل هذا يعكس جانبا من جوانب الأصالة المعمارية و الحضارية للجزائر، ولعل في هذا محاولة لبعث ما هو في طي النسيان و الزوال حفاظا عليه من ذلك، و الأكيد أن هناك ردود فعل في شأن هذا العمران التقليدي خصوصا من "برهان" و "جميلة" اللذان أرادا استحداث عمران جديد يتماشى و مستجدّات الحضارة مع ضرورة المحافظة على الأصالة دون تشويهها و دون المساس " بروعتها التاريخية و إنما يرصّعها ببهاء جديد يضيف إلى طوابقها الأولى حيث كان يستقبلون الضيوف، شققا عديدة بدلا من تلك الغرف الضيقة التي تتفتح كلّها نحو وسط الدار وقد خلت من الشبابيك الواسعة...يضيف إليها شققا عديدة تدعم دفئا يروح يلف الأجساد المصفرّة النحيلة في حرارته إلى أن تتورّد بشراتها احتفاء بميلاد

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 113).

(2) نفسه، (ص 112).

مدينة جديدة جميلة لم يتصوّر الحضر أنها ممكنة البناء" (1).

وجدير بالذكر أن البيت يخضع في بناءه إلى نوع من التراتبية، لأن الكاتب في بعض الأحيان لا يكتفي بالإشارة إلى مظهره العام، بل نجده في أحيان أخرى يدعونا للدخول معه داخل البيت، بالتحديد إلى الغرفة التي هي جزء أساسي في بناء البيت، للكشف عن العلاقة التي تجمع بين الشخصيات داخل هذا الفضاء، وهذا ما سنقوم بتوضيحه الآن.

- **الغرفة:** حظيت هي الأخرى بعناية كبيرة لما لها من خصوصية، فلإنسان إذا ما دخل البيت راغبا في الراحة يتجه صوب غرفته و يغلب الباب بحثا عن تلك الراحة.

ولقد سجلت المرأة حضورها داخل هذا الفضاء من خلال جسدها الذي يعد من أبدع ما خلق الله من هندسة جسدية تتجلى فيها معمارية جسدية مذهلة الروعة (2).

ولا يمكن أن ننظر إلى الجنس على أنه فضاء لإشباع الرغبات و الشهوات فقط، بل هو عبارة عن السبيل الذي به تتفتق أجيال جديدة تحمل المشعل، و تواصل التحدي، خاصة وفي نصنا هذا عندما يدرك كل من "برهان" و "جميلة" المصير المحتوم الذي ينتظرهما ألا وهو الموت لا محاله، فهما اللذان كانا يحلمان بمدينة جديدة لا مجال فيها للظلم و التسلط، وما داما أنّهما سيموتان فهما يأملان بخلف بعدهما يواصل ما بدآه هما الإثنين، ومن أجل ذلك " ومرة أخرى كالمرة الأولى رحتما تتضامان في عناق لم يزده تبرنس الليل الحالك سوى حرارة ما فتئت تنمل عبر شرايينكما مصعدة جزئيات الرغبة الشبقية حتى المنتهى حيث الانصهار في بوثقة ماء الحياة... صابة رحيقها المزيد في نهر ذلك الأمل المرسوم في عيونكما، أن تنجبا خلفا يستطيع أن يواصل رحلتكما، أنتما المزمعان على السفر

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 112).

(2) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، (ص 53).

المجهول إلى السكة الأخرى حيث قد تعثران على ما لم تعثرا عليه ههنا" (1).

وحسب هذا تصبح الغرفة و بالرغم من محدودية مساحتها الفضاء النابض بالحياة و المعمق لأواصر الصلة بين الشخصيات، و التعلق بهذا الفضاء لا يتم على مستوى الجمال المحسوس له الذي تدركه الأعين، بل على مستوى الإحساس المرهف و المشاعر الفيّاضة، ولعل الشيء الذي جذب هذه الشخصيات إلى هذا المكان المحدود المساحة بين أربعة جدران هو الحرية و الهدوء و الأمن الذي شعرت به داخله، و أضف إلى ذلك كله بعد الشخصيات عن رقابة الناس الذين يسعون إلى كبلهم و التحديد من قواهم ومنعهم عن كل ما تهواه أنفسهم.

و يقى أن نشير إلى أن هذا الفضاء الجذاب الذي استهوى الشخصيات في هذه الرواية قد يتحول إلى فضاء غير مرغوب فيه، خصوصا إذا انعدمت فيه أدنى شروط الأمن و الراحة، وهذا ما سوف نتعرف عليه من خلال فضاء مكاني آخر.

- **السجن:** فضاء مكروه و غير مرغوب فيه من طرف الجميع، وكل من يقطنه إما مظلوم أو ظالم، و لا ثالث لهما، فهو يتميّز بالانغلاق وتحديد حرية الحركة و خضوع المقيمين به للقانون الصارم، و انغلاقه هو مصدر المرارة و الألم الذي تنضح به مشاعر الشخصيات التي توجد داخله... (2)، لهذا يصبح شبح السجن و العقاب مثيرا للرعب و الفزع ليس ليس في نفس المحبوس فحسب، بل في نفس كل من يتوهمه، لطالما كان بقيوده و عذابه مصدر فزع و ألم و معاناة، فهو ينمي السخط و الكراهية، و التمرد.

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 117).

(2) عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، (ص 123).

و السجن كفضاء لديه حدود ومن ثم دلالات يخفيها خلفه و يحمل رمزيتها، ومن بين الرموز التي يحملها السجن:

أ – السجن فضاء انقطاع:

يمثل السجن انتقال من الخارج المطلق الحر إلى الداخل المقيد، ومن ثمة انفصال عن عالم الحرية، وهو مكان أعد خصيصا للشخصيات لكي تعيش فيه مدة زمنية محددة تحت ضغوطات إلزامية و ليست اختيارية، فهو بهذا فضاء انغلاق وخضوع مقيميه للقوانين الصارمة كما يعتبر الفضاء الأمثل لقهر إرادة التغيّر و قمع السجناء، فانتشرت السجون و تكاثرت في أرجاء البلاد "ففر عساه ينجو بجلده من قسوة السجون الباردة المنتشرة أكثر من المدارس في هذه البلاد الغريبة المتقلبة عبر العصور" (1).

ففئة الشباب من خلال هذا النص ذاقت مرارة السجن بسبب تهمة قتل الرسام الكبير "برهان" و تجنين "جميلة" حبيبته، وسرقة لوحاته و بيعها مما كلّفهم ذلك إيداعهم السجن ظلما مدة ثمانية عشر عاما، أُذيقوا خلالها شتى أنواع العذاب و المعاناة.

ففي كل مرة يتم توقيفهم في بادئ الأمر، كانوا يجبرونهم باسم العدالة على توقيع محاضر أعدّت مسبقا ضد مرتكبي الجرائم المجهولين، ثم يطلقون صراحهم بعد ذلك، وبهذا تحوّل للعدالة القانونية من أداة لتنظيم الدولة إلى أداة تعسفية في يد جلاوزة الشيخ الأكبر لخدمة مصالحهم الخاصة، هذا من جهة و من جهة أخرى إخماد صوت كل من خوّلت له نفسه أن يتمرّد على المشيّخة، لتطول مدة الحبس هذه المرة كما سبق لنا ذكره إلى ثمانية عشرة سنة كاملة، لأنهم " عصابة متورطة في مؤامرات إمبريالية بالتنسيق مع عصابة دولية تهدف إلى النيل من سياسة المشيّخة في مرحلة أولى و تطمح إلى اغتيال الشيخ الأكبر في

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 66).

مرحلة ثانية" (1)، هذا هو مشروعهم وتهمتهم حسب المشيّخة، فقد أُجبروا على توقيع المحاضر دون أي فرصة للدفاع على أنفسهم " نحن مجرمون إذا و لا مفر من التوقيع على محاضر اتهامنا بقتل الرسام الكبير، و سرقة لوحاته الشهيرة قصد تهريبها إلى الخارج لبيعها... فتوظيف الأموال المجناة في مشاريع مشتركة مع تلك العصابة التي... ترمي إلى اغتيال الشيخ الأكبر و تغيّر نظام المشيّخة" (2)، وحينها فقط أدركوا أن ما كان يقوم به الجلاوزة ليس عبثا و لا مزاحا، بل هو ربما محاولة منهم لتمويه الحقائق التي ارتكبها الجلاوزة أنفسهم، و إلصاقها بهم في ضل بطالتهم و خروجهم ليلا.

فالسجن كمكان منغلق و معزول عن العالم الخارجي تنعدم فيه الحرية، خصوصا إذا كان السجين متورط في قضية وطنية فحينها يتحوّل السجن من فضاء انقطاع إلى فضاء اتصال، بسبب التشبّع بأفكار جديدة، وهذا ما حدث مع الشباب المسجونين، " و اليوم إذ نذكر ذلك فإننا لنتأكد أن تلك الاستجوابات كانت أولى الدروس السياسية التي لقنها لنا الجلاوزة الأغبياء لو لم يكونوا كذلك لتفطنوا إلى سذاجتنا المراهقية فتركونا لحالنا مما كان يفيد مشيّختهم بالتأكيد" (3)، فكانت هذه الفترة التي حبسوا فيها كفيلة بتعليمهم الصبر، و أكسبتهم تجربة في النضال و الوطنية " كيف لا ندفأ نحن الذين تعلّمنا السياسة في السجن فعرفنا أن الوطن هو ذلك الهواء العليل الذي ينعش الرئات حتى إذا عكر صفوه غبار ما ملوحا بالاختناق في الأفق، قامت الرئات مثلما قامت المدينة بأسرها، للذود عن الوجود و حق البقاء في الحياة مهما تكاثفت الأتربة محاولة عبثا سد حواس التنفس" (4).

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 92).

(2) نفسه، (ص 94).

(3) نفسه، (ص 92).

(4) نفسه، (ص 90).

فما هو ملاحظ أن السجن في مثل هذا الوضع لم ينجح في تدمير الشخصيات بل زادها مرونة و صلابة، مما علّمهم دروس في الحياة بشكل عام، و الاستفادة من ذلك إيجابيا " اليوم وقد انقضت ثماني عشرة سنة على سجننا، لا يسعنا إلا أن نغطس في النهر، لكن بدل أن ننصاع للتيار يجرفنا إلى الضفة كما كنا نفعل من قبل مازحين، نروح مصارعين تياره صاعدين مجراه في محاولة قد تكلفنا الكثير، غير أننا مصممون على بلوغ ينابيعه..." (1)، وعليه فإن هذا السجن أيضا لم يكن بفضاء منعزل تماما بدليل أن الأخبار تصل إلى الشباب المسجونين داخل، " كنا فما واحدا و أذنا واحدة، نستقصي الخبر حتى إذا حام مع نسمات الليل الباردة، تناقلناه عبر الجدران الخراسانة بتلك الضربات التي شققت أكفنا و حرّشتها بطبقة جديدة من جلد خشن متصلّب" (2).

أخيرا نصل إلى أن السجن يتحول إلى فضاء لبناء الإنسان و توعيته، فسمتي الانغلاق و الانفتاح إذن لا تتحققان إلا نسبيا، لأننا قد نجد الحرية في المكان الذي يُفترض أنها تموت، و السجن الحقيقي هو: سجن في الذات و الفكر و الوجدان، و ليس على مستوى الفضاء.

ب2 – السجن فضاء للقمع:

فالسجن هو المكان الأمثل لممارسة الأعمال القمعية بشتى أنواعها، فقد عانى الشباب أثناء قيادتهم إلى مركز الجلاوزة من الضرب و سوء المعاملة، لأنها جماعة إرهابية تحاول الإطاحة بأمين البلاد: " وتقدّمنا إلى بيوتنا في صمت مرعب سرعان ما قطعه صليل الأكبال و هي تقفل مدمية أيدينا الغضة، ثم تلتها الركلات الخشنة و هي ترفع بجزماتها

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 95).

(2) نفسه، (ص 89).

دوابرنا النحيلة إلى داخل السيارات المحصنة، نحن مجرمون" (1).

وما صاحب عملية توقيع المحاضر، إجبارهم بطريقة قلما يتغلب عليها جسم الإنسان، و ليس بمقدورهم فعل شيء، " وهل بمقدورنا ألا نوقع سلبت إرادة أيدينا لدى إيصالنا بتلك النشائب من عيار مائتين و عشرين فولت" (2)، فبالرغم من العذاب و القمع و الظلم الذي مورس عليهم إلا أنهم بفضل هذا كله أدركوا فعلا حقيقة الحياة، " غير أنه إن كانت أجسادنا قد تهاوت يومها، فإن عقولنا قد ازدادت منذئذ قوة و استنارة إلى درجة أن صدقنا المثبت لبراءتنا يومها لم يتزعزع البتة و إنما تدعّم بدروس جديدة" (3)، وهذا ما زاد عقولهم استنارة.

فمهما يكن من أمر فإن الإنسان السجين بعد خروجه منه إما أن يكون تأثيره إيجابي، و إما العكس من ذلك تماما، و يبقي أن أختم بها المثل: " مايحس بالجمرة غير ألي كواتو".

وفيما يلي سننتقل إلى فضاء آخر أكثر حركية و ديناميكية، ذو كثرة التنقلات من طرف الشخصيات.

2 – مكان الانتقال: في هذا الحيّز المكاني سنتسع قليلا من حيث المساحة لنخرج من الضيق الذي مثّله البيت و الغرفة و السجن، إلى:

أ – الشوارع و الأزقة و الساحات:

تعدّ مثل هذه الأمكنة بمثابة الفضاءات العامة التي يشترك فيها العام و الخاص

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 93).

(2) نفسه، (ص 94).

(3) نفسه، (ص 95).

من البشر عموما، وهي تتسم بالحيوية و النشاط، لذا لا يمكن تجاهلها و إهمالها خاصة مع النصوص التي اتخذت من المدينة موضوعا لها.

فكلٌ كيف وصف الشوارع، ومن بين الذين و صفوا الشوارع التي تعتبر جزءا لا يتجزأ من المدينة، "جيلالي خلاص" في روايته "حمائم الشفق"، أين شكّلها تشكيلا حيوانيا، فتارة متسلحفة و تارة أخرى متثعبنة، و لربما أحيانا متحلزنة، مما جعل هذه الشوارع نابضة بالحياة، أين أحبّها الراوي إلى درجة غير مألوفة، " أعتقد أنني لا أعشق شيئا في الحياة، كعشقي إياها بأزقتها المتثعبنة ز شوارعها المتحلزنة" (1)،

وحينما سألت "جميلة" عن مكان أبيها المختطف الذي كان يتوقع أن يكون "أبيك المفقود في مكان ما لا يكون بعيدا عن أحد تلك الشوارع و الأزقة الملتوية و المتحلزنة صاعدة أو نازلة" (2).

وتعبر أشكال التثعبن و التحلزن و التمصرن هذه عن الزيادة الكبيرة للسكان في المدينة (الجزائر)، وهذا ما أدى إلى أزمة السكن، فرفعت بذلك المنازل حتى في بطون الشعاب " وكذلك الأنهج أخذت تلتوي بلتواء الشعاب وهذا ما يفسر لنا كثرة الدروب و الأنهج الملتوية لمدينة الجزائر" (3)، فسمة الضيق على هذه الشوارع ظاهرة و بشكل لافت، " أزقتها الضيقة المتحلزنة حتى قمة الجبل" (4)، وهذا الضيق هو الذي يولد الرغبة العارمة في التغيّر الذي تمناه كلٌ من "برهان" و "جميلة"، " لم يكونا يريدان غير شوارع واسعة ذات إسفلت

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 18).

(2) نفسه، (ص 53).

(3) عبد الرحمان الجيلالي، تاريخ المدن الثلاث، (ص 79).

(4) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 157).

مخملي يدغدغ أقدام المتجولين" (1)، أليس هذا بحق مشروع؟ أليس " من حقنا أن نحلم بالتسابق من جديد في الأزقة الضيّقة لتفتيقها إلى شوارع واسعة بل إلى ملاعب تتقاذف على أرضيتها المعشوشبة كرة الدنيا" (2).

وعن التحلزن و التسلحف الشكلي للمدينة، هذه الأخيرة بنيت على جبل مما جعل شكل بيوتها يكون من الأسفل نحوى الأعلى "فبدأت المساكن تتراحم، و أخذت الديار ترفع في كل شبر ممكن من المدينة... ثم تسلقت المباني فوق بعضها البعض مثل حبات عنقود العنب" (3)، فالسلحفاة قائمة على شكل محدّب انعكس على المدينة لأنها قائمة من أسفل الجبل نحو الأعلى لتنزل إلى نقطة أخرى أسفل الجبل، فتكتسب بذلك شكل القوس.

ويمكن أن نتطرّق إلى جملة من الوظائف التي تتميّز بها الشوارع، و من خلال ما ورد في النص نجد:

قد تكون هذه الشوارع أنسب الأماكن للعاطلين عن العمل أو أولائك المغضوب عليهم و المطرودين من المدرسة، فهم هائمون بلا هدف منشود، " حتى إذا جاء الصبح تنخمنا خيبة الأحلام الموؤودة و خرجنا نذرع الأزقة بلا هدف اللهم إلا استراق النظر إلى قدود الفتيات..." (4)، و على حد تعبير الراوي عنهم " أنهم شباب يمكن أن نطلق عليهم مصطلح "المصغر" كما نسمي في حومتنا كل الشباب المتجول عبر الأزقة بلا هدف" (5).

---

(1) السابق نفسه، (ص 127).

(2) نفسه، (ص 101).

(3) عبد الرحمان الجيلاني، تاريخ المدن الثلاث، (ص 82).

(4) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 100).

(5) نفسه، (ص 97).

وعن طردهم من المدارس "حتى...المدارس...تلفظنا على حين غرة عراة حفاة إلى الشوارع الباردة بإسفلتها الأحرش المدمي لأقدامنا و نحن نتسابق في الحارات بلا أفكار..." (1).

وقد يحمل الشارع أحيانا مفهوم الغضب حين انتفضت النسوة و خرجن للشوارع معبرات عن الرفض و الرغبة في التغيّر، " كن يمضين غازيات الشوارع و الأزقة كالسيل الجرار لنهر فاض بعنف مدمّر بعد أن فجّرته أمطار ظلت تتساقط بلا انقطاع دهرا كاملا" (2).

هذا فيما يتعلق عن الشوارع و الأزقة و الساحات التي تميّزت بحضورها في الرواية لتشهد معاناة و صراعات في عمق المجتمع.

ب – الحي:

من الحياة و الحيوية، وهو أفضل مكان للشخصيات للرواح و المجيء، فهو بدوره و إضافة إلى أنه جزء لا يتجزأ من المدينة، ساهم بإثراء هذا النص ببعض من الدلالات و الأبعاد.

في هذا النص الروائي هناك تدخّل واضح للإيديولوجية في بناء هذا الفضاء الانتقالي الذي تحكمه ثنائية واضحة جعلته ينقسم إلى:

– **الحي الشعبي:** فمدينة الجزائر أخذت حيّزا كبيرا في الرواية، إذ كل أحداث الرواية مرتبطة بها أيّما ارتباط، و عليه لا يمكن أن نتحدث عن مدينة الجزائر دون ذكر واحد من أعرق أحيائها على مرّ الأزمنة و العصور، و يتعلق الأمر بحي القصبة الشعبي الذي في كل مرة يحاول الروائي تفسير تسميته بالقصبة: " جلست على أحد تلال حي القصبة أصل المدينة الأولى، حيث لم يفتك أن تتذكر أن تجمعات بيوت الحي ذاته تبدو للرائي من عرض البحر و كأنها قصبة جافة منبتها يصعد من صخور شاطئ البحر متسلقا سفح الجبل حتى

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 90).

(2) نفسه، (ص 203–204).

ليكاد يبلغ قمته الغارقة في الضباب دوما" (1)، و يضيف عنه قائلا: " الحي الشعبي المتقصب هناك كقصبة الراعي" (2).

ها هو ذا الراوي يقدم لنا صورة طوبوغرافية عن هذا الحي الشعبي العتيق ذو " المسالك الوعرة الصاعدة حتى قلب الشعبي العتيق المتقصب بعيد الميناء و قد تراست منازله، و أضيقّت أزقته حتى كانت سطوحه تتلاقى أو قد تتلاقى فعلا باحات صغيرة يلعب فيها الأطفال كرة القدم" (3).

إن حي القصبة العتيق هو الأصل الذي بنيت عليه المدينة بعماراتها فيما بعد، إذ "أنت تقصد الوهم المجهول المستحيل، القعر المتربع في حضن المدينة و قد تكدّست عليه آلاف العمارات البيضاء بسقوفها الحمراء تارة و الرمادية تارة أخرى" (4).

و النموذج الثاني للأحياء الشعبية، هو الحي الشعبي البسيط الذي تأوي إليه الشخصيات الرافضة للإغراءات و كل أشكال الظلم و التعسّف، مثل ذلك "بوجبل" الذي رفض كل أشكال الإغراءات و بالخصوص بعد حرب الجبل و فضّل الاستقرار في "حي الجبل" (5)، و هو متمسّك بفكرة أن لا حق لأحد امتلاك المدينة بحجة تحرير البلاد من الغزاة(أنظر ص 183-184)، و ما جعله يتعلق بهذا الحي اسمه، فكلمة "جبل" لها وقع كبير على نفسيته، من خلاله أثبت حبّه لوطنه و الإستعداد للتضحية في سبيله.

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 36).

(2) نفسه، (ص 154).

(3) نفسه، (ص 106).

(4) نفسه، (ص 37).

(5) نفسه، (ص 183).

أما النموذج الثاني للحي الشعبي، فهو الحي الذي يقطنه "برهان" فهو " حي لا يختلف كثيرا عن حي الجبل الذي كان يقطنه "بوجبل" أما شقة الثاني فقد كانت بحي شعبي لا يختلف عن الأول سوى بالاسم" (1)،

إن هذه الفئة الرافضة لسياسة المشيّخة اختارت هذه الأحياء الشعبية للاستقرار هذا ما يؤدي بنا إلى الحديث عن الطرف الثاني من الأحياء، و يتعلق الأمر بـ:

- **االحي االراقي:** وهو حي المشايخة و الضباط و الجلاوزة، الذين تمادوا إلى درجة تقسيمهم المدينة إلى قسمين، حيث لجؤا " إلى بناء حصن عتيد قدمه غارقة في البحر... بينما رأسه المدبب المتعدد الصوامع يضرب في الأعالي... بحيث صار ذلك البناء المرصوص يحتل كل الواجهة البحرية فاصلا الحي البحري حيث يقيم كبار ضباط الجلاوزة المشييخين عن الأحياء الأخرى" (2).

و ماذا عن تركيبة هذا الحي؟ " أما داخله فكان يتكون من مساكن فخمة للضباط و شيخهم فضلا عن مستشفى عسكري كبير مجهّز بأدق الضروريات العلاجية، و أما خارجه أي محيط أسواره، فقد كان خنادق محفورة في الصخر مباشرة فوق سطح البحر الذي يحوط بالبناء شمالا" (3).

و أمام هذا التباين في الأحياء بين الفئتين، نخلص إلى مجموعة من الثنائيات: (الفقر/غنى)، (منخفض/عالي)، (حاكم/محكوم)، وهذه هي الصورة الحقيقية السائدة في المجتمع طبقيا انعكست في النمط المعيشي.

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 122).

(2) نفسه، (ص 185).

(3) نفسه، (ص 186).

ج – البحر:

فضاء واسع و فسيح، يستهوي الكتاب و الروائيون، وفي نصنا هذا لا يمكن للراوي أن يتكلم عن المدينة التي شغلت مساحة كبيرة من الرواية دون ذكر البحر الذي تطلّ عليه المدينة التي " تشبه السفينة الأسطورية التي يغسل البحر مرساها بأمواجه النيلية المزبدة بصابون الارتطام على الصخور" (1).

فالبحر لعب دورا كبيرا في نص "حمائم الشفق" الذي بين أيدينا في بناء بنيته الدلالية، فعدّه جزأ لا يتجزأ من المدينة، لدرجة أنه تحول إلى رمز لها، كما أنه يعتبر رمز للخلاص و تحقيق الأحلام، خصوصا مع ابن "برهان" و "جميلة" الذي حلم برؤية البحر، " المتابعة، المواصلة، ذلك ما يجب أن يقتنع به إذا أراد أن يرى البحر يوما" (2).

خصوصا و أن جدته دائما تمنعه من الذهاب إلى البحر و هذا بعد أن هرّبته منه خوفا عليه من تلك المدينة و أطوارها الغريبة، مما جعل البحر في داخله أشبه بحلم يرجى تحقيقه، و لأن " البحر كان يرتسم في عينيه حين كبح عجلتي دراجته النارية..." (3)، ليرتسم البحر كصورة جميلة و حلم في ذهن من لم يستمتع بمشاهدته قبلا، فـ " البحر ذاك السحر المعجج في مخيّلته مالئا خياشيمه برائحته المفعمة بملوحة عذبة المذاق" (4).

و يضل البحر يجتذبه إلى غاية أن يشاهده و يلمحه، و تصيبه الدهشة من شساعته و امتداده اللامتناهي " ساعة إلا دقيقتان و رأى الحلم... و كأن هاتفا مغناطيسيا كان يربطه بالبحر الذي أطل من هناك كانسا الأحراش و الصخور من أمام نظراته المتعطشة... لم يصدّق أن ذلك الماء المترامي الأطراف هو البحر..." (5).

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 73).

(2) نفسه، (ص 62).

(3) نفسه، (ص 59).

(4) نفسه، (ص 68).

(5) نفسه، (ص 26).

كما أن البحر مكان للعشق و الحب، كما حدث مع "بوجبل و الجوهر" و "برهان و جميلة" بعيدا عن الأنظار، " هو ذا رشاش الموج المتلاطم يوقظكما من اضطجاعكما تحت أشعة الشمس الوهّاجة بالأصياف الحارة...خدش أناملكما لجسديكما المرملين إيذانا بانتهاء نهار قضيتماه في الغطس تارة و في التمرغ على الرمال المخملية تارة أخرى" (1)، و في أول رحلة إلى البحر للعشيقين، راحا يمارسان طقوس الحب بعيدا عن عيون الناس و نظراتهم.

مما سبق ذكره عن البحر و رومانسيته، لا أحد بإمكانه أن يكرهه، و لكن من جهة أخرى فالبحر منبع للخوف و الرهبة، بدليل أن جل الحملات العسكرية الغازية للمدينة جاءت من عرض البحر، " رست بعرض الميناء مخفية رأسي الخليج شرقا و غربا، خمسة و سبعون قادسا، و أربعمائة وواحد و خمسون سفينة تقل خمسة و ثلاثين ألف غاز يشهرون سيوفهم و بنادقهم و مسدساتهم و يسددون إلى الساحل الصخري مدافع قوادسهم" (2)، وهذا أمر يبعث بالخوف و الكثير من القلق فعلا، " هالكم منظر الأشرعة المنفوخة و هي تكسر البحر الهادئ صباحا برمادية مرقطة بالرصاص و البياض، غير أنكم سرعان ما استرجعتم جأشكم فتحصنتم خلف الأسوار استعدادا لأولى قذائف الأسطول " (3).

كما نجده وحش كاسر يلتهم البشر ثم يلقي بجثثهم إلى الشاطئ، وهذا ما خاف منه "بوجبل" عندما راودته تلك الاحتمالات عندما أخذه الجلاوزة.

و بعد استعراض أهم دلالات هذا الفضاء باختصار، جدير بنا أن نقول بأن هذا البحر أحيانا كان بمثابة كل الأشياء الجميلة للمدينة، و أحيانا أخرى يعتبرا خلافا لذلك تماما، لذا فلا عجب من ذلك لأنه حقيقة استطاعت أن تكسب النص جمالية خاصة.

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 105).

(2) نفسه، (ص 153).

(3) نفسه، (ص 154).

د – الجبل:

بالإضافة إلى أنه مظهر و منظر من مناظر الطبيعة، فهو الذي احتضن بيوت المدينة إلى غاية قمته، و هو الذي استقبل الثورة، و كان بمثابة مسرح لها، رغبة من المُستعمر التخلص من كل القيود التي تكبّله، " فإلى الجبل لجأتم إذن، عصافير نشوى احتفت بكم في تغريدات حلوة شنقت آذانكم الحزينة، مبلسمة طبلاتها المثقوبة من جرّاء دوي المدافع و انفجاررات القذائف المفرقعة" (1).

وقد أكسب الجبل القوة و المناعة للثوار الباحثين عن العدالة في ضل التعسف و الظلم، و دفعوا مقابل ذلك جهودا كبيرة و تحمّلوا معانات شاقة، " بيد أن تلك المعاناة لم تكن سوى امتحانات قاسية ما فتئت أن أكسبتكم مناعة جديدة راحت تعاند ذرى الجبل العتيد... وحوشا ضاربة تشبّعت بصفاء هواء الجبل، نزلتم على حميات الأعداء، و ذخائرهم، فأشعلتموها جهنم صلت بشراتكم و فتتت مدافعهم، و كبّلت بنادقهم و أصمت عقولهم..." (2).

واستطاع الجبل ان يوحّد الثوار لمهمة واحدة، وهي تحرير كل من الذات و الجسد و الأرض من هيمنة المحتل "ثم التأم الشمل فكانت حرب الجبل الكبرى، فإن سقطت المدينة و أخليت من حضرها فليس سوى لتعمير الجبل" (3).

ومع المخاض العسير الذي عاشه الثوار، ولدت الحرية، لكن هناك من ضن بأن مجرد الدفاع عن المدينة كفيل بجعلها ملكا له، يستولي على خيراتها كما يحلو له، فما أن انتهت الثورة حتى ظهرت النوايا الخفية لكل واحد فبدوا و كأنهم " أكباش متناطحة على شات هرمة"" (4).

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 60).

(2) نفسه، (ص 61).

(3) نفسه، (ص 188).

(4) نفسه، (ص 191).

و ما هو لافت للنظر حسب الراوي أنه " كان المشايخ العائدون من حرب الجبل يصفون بعضهم بعضا، لا يرحم قويهم ضعيفهم، و لا يهمّهم عدا التشييخ على عرش المدينة" (1).

ليبقى "بوجبل" ذلك النموذج الحقيقي للثوري المناضل من أجل الحرية و رفع راية الحق و العدالة فقط، دون الطمع في أشياء مادية أخرى بدليل رفضه لإغراءات المشيّخة، مما كلّفه ذلك حياته.

وفي الختام أخلص إلى القول بأن المكان الروائي ليس الإطار الذي تجري فيه الأحداث فقط، بل هو أيضا أحد العناصر الفاعلة و الفعّالة في تلك الأحداث ذاتها.

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 192).

المبحث الثالث:

الشخصيات:

– تقديم الشخوص.

– المظهر الفيزيولوجي.

– أصناف الشخصيات.

❖ تقديم الشخوص:

تحتوي رواية "حمائم الشفق" على شخوص عدة، و سنحاول تقسيمها كالتالي:

- شخصيات تحتل مساحة كبيرة داخل هذا العمل الروائي:

(بوجبل) ←——— (رجل ثوري و النقابي).

(برهان) ←——— (رسام تشكيلي لقّب بـ: الساهي).

(جميلة) ←——— (مهندسة معمارية).

- شخصيات تحتل مساحة أقل لكنها مؤثرة:

(الجوهر) ←——— (زوجة بوجبل، و والدة جميلة، و نسيبة برهان).

(الشيخ الأكبر و جلاوزته) ←——— (هو من أصحاب حرب الجبل و رجال أمنه).

- شخصيات لا تظهر إلا من خلال تعاليق السارد:

(الأبناء الأربعة لبوجبل) ←——— (الحميد/جمال/عز الدين/توفيق).

(ابن برهان و جميلة) ←——— (حفيد الجوهر و بوجبل).

(عم عمر) ←——— (صاحب حانوت في الحي).

(العجوز) ←——— (مواطن بسيط).

(النسوة) ←——— (الأمهات و الحفيدات الكائنات في المدينة).

(السكان) ←——— (قاطنو المدينة، شباب و شيوخ، إناث و ذكور).

فهذه الشخصيات كلها ساهمت في إعطاء هذا النص الروائي بعده الجمالي من خلال الأدوار التي أسندت إليها، هذا من جهة، و من جهة أخرى من خلال تلك الأبعاد الدلالية التي توحي إليها الأحداث التي هي بطلتها.

فشخصية كـ "بوجبل" استطاعت أن أن تحافظ على مبدئها في الحياة، فلم يتغيّر أثناء و بعد حرب الجبل، فهو دائم الرفض للظلم و التسلّط بداية بالمستعمرين الأجانب و صولا إلى أصحاب المشيّخة من بني وطنه، فدافع كنقابيا و كثوريا عن مدينته و أبنائها، ففداها بروحه التي أخذها الشيخ الأكبر و جلاوزته الذين قتلوه و رموه في البحر " ...إني أختنق...أشعر ببرودة ماء أجاج...البحر بلا شك ! إني أختنق أختنـ .." (1).

فكما أراد "بوجبل" تغيّر الأوضاع السيئة التي تعاني منها المدينة بالنظال النقابي و الكفاح الثوري، سلك صهره "برهان" الرسام التشكيلي مسلك "بوجبل" و لكن على طريقته الخاصة، راغبا تغيّر وجه المدينة من خلال لوحاته العديدة التي تحمل أفكاره و مبادؤه اتجاه مدينته، ليلقى المصير ذاته (القتل) للتخلص منه لفسح المجال للمشيّخة لبسط السيطرة " ساعدوك على عبور ذلك الجسر، الذي طالما أرهبك، للوصول إلى الضفة الأخرى حيث قد تجد ضالتك فتتمكن من تجسيد اللون الطحلبية" (2).

و سارت على درب والدها و زوجها "جميلة" تلك المهندسة المعمارية التي هي الأخرى أرادت على طريقتها تغيّر وضع المدينة من خلال ابتكار تخطيط هندسي جديد للمدينة، وهذا ما لم يُقبل من طرف المشيّخة، كل تغيّر للوضع مرفوض، فحوّلوها إلى مجنونة بالدليل القاطع، لتموت بعد مخاض الولادة العسير، حسب ما قالته والدة "جميلة" لابن هذه الأخيرة، هذا ما " علق في ذاكرتها عن أمه المجنونة المحكوم عليها بالجنون القسري بشهادة جميع أطباء الشيخ الأكبر) التي رحلت بعسر الولادة..."(3).

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 22).

(2) نفسه، (ص 32).

(3) نفسه، (ص 57).

أما عن الجوهر فقد كانت سندا لـ "بوجبل"صاعدة معه إلى حرب الجبل، فكانت معه (أنظر ص 17)، لتتولّى بعد فقدان الزوج و البنت و الصهر و الأبناء المسجونين رعية ابن "جميلة" حتى آخر أيام حياتها.

وعن الشيخ الأكبر و جلاوزته فقد خانوا الأمانة، و أخلفوا العهد، و أدخلوا المدينة في ظلام و صراعات مصرانية و الغاية منها تحقيق مصالح شخصية "...و الحال أن نفر من ثوار الجبل (ظهروا فيما بعد بوضوح) كانوا يعدّون لما بعد الجلاء، فلم يفتهم أن يصفّوا مياه النهر الحامل على الغزاة من كل الشوائب التي قد تعرقل ((تشيّخهم))في حالة انتصار الجبل على محتلي المدينة" (1)، وهذا ما حدث بالفعل مع سياسة المشيّخة " الطبقية الرامية لمنح حق لفئة الأثرياء الوصوليين على حساب الحضر الفقراء.." (2)، وهذا ما أدخلها في صراعات مصرانية كادت تعصف بالمدينة إلى الزوال.

وعن ابن "جميلة و برهان" الذي ربته جدّته "الجوهر" بعيدان عن المدينة خوفا على حياته من الجلاوزة، كان حلمه رؤية البحر، و كان له ذلك بعد وفاة جدّته التي كانت تمنعه، ليلتقي في الطريق بعجوز و يقوم بسؤاله عن البحر ليصل إليه.

و لأخواله حضّهم في التعاسة و الشقاء، بالخصوص حينما أتهموا بقتل "برهان" و سرقة ثروته ليتم حبسهم لمدة ثماني عشرة سنة كاملة، أكسبتهم القوة و الصلابة، و الخبرة السياسية و حب الوطن.

وكان مرور "عم عمر" مرورا شبه خفي لم يكن له أي تأثير على مستوى مجرى الأحداث، لنشهد بعد ذلك التمرّد الكاسح الذي أعلنته نساء المدينة في محاولة منهن لرفض

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 189).

(2) نفسه، (ص 77).

التعسّف و الظلم، و في ذلك وقوف إلى صف "بوجبل– برهان –جميلة" الرافضين لما يحدث، فخرجن في مظاهرات عارمة "...كن يمضين غازيات الشوارع كالسيل الجرار لنهر هرار فاض بعنف مدمّر..." (1).

أما بالنسبة لسكان المدينة فقد تميّزوا بصمودهم على مرّ العصور و الأزمنة، مستميتين في الدفاع عنها " ...قد ورثتم عن حيتان البحر روح الأخطبوط الذي لا يقهر" (2).

❖ الوصف الفيزيولوجي:

يعتبر الوصف التقنية المثلى للفصل بين الشخصيات وكذا التميّز فيما بينها، وهذا ظاهر في عدة ملفوظات سردية، فجثة بوجبل حسب وصفه لها وقت اختطفه الجلاوزة كانت كالتالي: "...لئن كانوا قد تركوني الآن بعد أن دلوا جسدي المرضوض العاري تماما، ... يبدوا أن عقلي وحده هو الذي ما يزال حيا، فحتى عيناي لا تطاوعاني لفتحها و لو نصف فتحة... كما أن أعضائي المتخاذلة تشعرني بأني صرت مجرّد خرقة قطنية ..." (3)، كما أن لديه مهارة عندما كان صغيرا فهو يقوم بـ " دور المتماوت مخذلا جسده و قالبا بؤبؤي عينيه حتى البياض التام..." (4)، و هو الشيء الذي برع فيه.

وعن وصف "برهان" المحب لمدينته منذ أن كان " صبيا ناعم الأظافر..."، فهو ذو نظر ثاقب " عيناك الثاقبتا النظر تمعنان التحديق..."، فهو ذو ابهم مسنن " أنت الذي

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 203–204).

(2) نفسه، (ص 153).

(3) نفسه، (ص 09–10).

(4) نفسه، (ص 12).

خدشت بأظفر سبابتك المسنن.." (1)، و عن ملامحه يوم اللقاء الأول بجميلة التي عرفته " وقد عرفت فيه الوجه الصبوح ذا العينين السوداوين المكحلتي الأهداب بذلك اللون التوتي الخلاب المنعكس في ذات الوقت على الحاجبين المقوسين كأن... بريق عينيه المتقدتين في محجريهما كجوهرتين سوداوين خياليين.." (2).

وعن جميلة فهي بـ "... عينيها الخضراوين... قادرة أن تلوي خصياتهم – الجلاوزة – و تصهرها و ترميها في قاع اليم..." (3)، وهذا لشدة جمالها و قوة شخصيتها، وشعرها " ... التوتي المتقطر بالزيت الزيتون الحر...في خضم... حدقتيك الطحلبيتين...بشرتك الغضة حاقنة جسدك المشتعل بملايين الحريرات الحياتية" (4).

وعن وصف "الجوهر" حبّ "بوجبل" فكانت " منقطة الاحمرار الشفقي كالنمش اذ يعلو وجنتي الجوهر المتوردتين تحت ضغط كفي و قد راحت عيناي الولهيان ترتشفان من رحيق توت مقلتيها.." (5)، و يعلق عليها "بوجبل" قائلا: "... محياها ينبجس من تحت الماء بارق الثغر أثر غطسة مازال ماؤها يتقاطر من بين ثنايا خصلاتها الفحمية... أتأمل جسدها الأهيف يقبل نحوي متجاوزا آخر المويجات الناعمة المداعبة للبشرة الفحمية الضاربة إلى السمرة..." (6).

و الشباب المسجون ظلما هناك صفات تدلّ على نحافة الجسم، وهذا حسب حديثهم ووصفهم لأنفسهم "... سيقاننا النحيلة الخادشة..." (7)، و بعد مرور الوقت وهم في

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 25-26).

(2) نفسه، (ص 41).

(3) نفسه، (ص 20).

(4) نفسه، (ص 46).

(5) نفسه، (ص 10).

(6) نفسه، (ص 12).

(7) نفسه، (ص 100).

السجن، هذا الأخير أكسبهم صلابة حسب قولهم: "... تلك الضربات التي شققت أكفّنا و حرشتها بطبقة جديدة من جلد خشن متصلب، الشيء الذي أكسبنا على مر الأيام تلك المناعة القابرة لآلام التثلج في الليالي العارية الدافئة بأصقاعها إلى عظامنا النافرة من تحت بشرات لم تعد تحمل إلا أشباه هياكل عظمية لأناس لم يتجاوزوا عقدهم الرابع بعد" (1).

وعن النسوة اللائي " بقدودهن المياسة و وجوههن الوضاءة و شعورهن المسترسلة زيتا زيتونيا مغموسا في التوت الأسود المحلب للأشداق" (2) رغبنا في التغيّر و الثورة على المشيّخة، فقد خرجن " سرابات أنثوية العري" (3) من أجل تحقيق هذا الحلم الذي طال انتظاره.

هذا كل ما يتعلق بالوصف البصري الفيزيولوجي للشخصيات الواردة في الرواية باختصار شديد، و فيما سيلي سنقوم بتصنيف هذه الشخصيات.

❖ تصنيف الشخصيات:

في هذا الشق من البحث الذي نحن في صدد إنجازه، و بعد مجموعة من المعطيات، قررنا أن نصنّف الشخصيات كما يلي: **شخصيات متجبّرة و أخرى ثائرة.**

1 – شخصيات متجبّرة: فكما هو معروف و معهود أن الشخصيات في صراع دائم من أجل التحكم في شخصيات أخرى، و هذا ما لاحظناه من خلال هذه الرواية، مما دفع بنا إلى التميّز بين نوعين من الشخصيات المتجبّرة و هي:

1 – أ **الشخصية المستعمر:** كثيرا ما كانت نوايا المستعمر نشر السلم و الأمن في الدول التي تدخلها، بداعي التحضّر و نشر العلم و القيم الإنسانية، و سرعان ما يتحول هذا كله إلى زعم مكذوب تحت وقع الدمار و التدمير الناتج عن القصف المدفعي الذي لا يبقي على

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 89).

(2) نفسه، (ص 200).

(3) نفسه، (ص 205).

شيء، و هذا ما جعل من هذه الشخصية، شخصية تُرهب المجتمعات، فتصبح بذلك شخصية غير مرغوب فيها، و هذا ما نلتمسه في النص الذي بين أيدينا، أين تعرّضت المدينة لعدة حملات عسكرية طيلة فترة تزيد عن خمسة قرون، أعدّت من خلالها أضخم الأساطيل العسكرية و أقواها عدّةً و تعدادًا، " قرون خمسة تصرمت بحذافيرها، منذ أن سقطت أول قذفة مدفعية على السور البحري للمدينة" (1)، و قد كان تعداد جيش الغزاة " حين حاصر المدينة ذات صباح مكفهر أمبراطور زمانه، ذاك الذي لم تكن الشمس لتغيب عن أراضيه أبدا، و قد رست بعرض الميناء مخفية رأسي الخليج شرقا و غربا، خمسة و سبعون قادسا و أربعمائة وواحد وخمسون سفينة تقل خمسة و ثلاثين ألف غازيشهرون سيوفهم و بنادقهم و مسدساتهم و يسددون إلى الساحل الصخري مدافع قواديسهم و سفنهم المرمدة لضباب الأفق؟" (2)، أليس هذا من شأنه أن يبثّ الرعب في النفوس؟

و الأمر لم يتوقف عند هذا الحد فحسب، بل " لم تمضي إلا سنوات قلائل حتى دوى أفق الخليج ذات فجر بطلقات مدافع قوية لا تحصى... نزل الغزاة غربي المدينة في تلك الفجوة التي طالما حذرتم الشيخ و عسكره..." (3)، أليس بهذا الرعب مستمرٌ؟

و بعد هذا الاستعراض المتواضع لشخصية المستعمر التي في كل مرة تحاول السيطرة على المدينة لكن دون جدوى، ففي كل مرة تفشل أمام أهل المدينة، وهذا ما فسح المجال لقوة مسيطرة من نوع آخر و يتعلق الأمر بـ:

1 – ب شخصية السلطة الحاكمة: هذه الشخصية هي الطرف الثاني من معادلة الرغبة في السيطرة و إخضاع الغير، لكن الفرق كون الشخصية الأولى خارجية عن المدينة، بينما هذه الشخصية تكوينها محلي، راجع إلى أبناء المدينة ذاتها الذين خرجوا من الحرب الأولى، و

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 14).

(2) نفسه، (ص 153).

(3) نفسه، (ص 159–160).

ظفروا بالجلاء الأكبر لكي يعدوا لأنفسهم مكانة للسيطرة باسم ذلك المجهود الذي قاموا به مناصفة مع آخرون من بني مدينتهم البسطاء المكتفين بالأمن و الإستقرار بعيدا عن الرغبات الشخصية مثلهم، فهم الذين " ظهروا فيما بعد بوضوح، كانوا يعدّون لما بعد الجلاء، فلم يفتهم أن يصفّوا مياه النهر الحامل على الغزاة من كل الشوائب التي قد تعرقل تشيخهم.." (1)

فقد باعوا المدينة للعدو مقابل الحفاظ على مصالحهم الشخصية، و لم تكن النهاية هنا بل " كأكباش متناطحة على شات هرمة، كان المشايخ قد أصيبوا بحمى التناحرات الأحشائية للاستيلاء على عرش المدينة المربد..." (2)، ولو كان ذلك على حساب بني وطنهم دون الاكتراث لأي شيء.

ولم يكتفوا بتوالي القيادة فقط، بل منع كل شيء يؤدي إلى فقدان المشيّخة، حتى حرية الرأي و التعبير و الرغبة في التغيّر، فأخذوا يقتلون و يخفون و يسكتون إلى الأبد كل من طاوعته نفسه على قول لفظة (لا لما يحدث)، إذ شهدنا المصير الذي آل إليه كل من "بوجبل" و "برهان" الرسام و "جميلة"، فكلهم سعوا لتغيّر وجه المدينة برغم من طرقة كل واحد منهم، فكلهم منعوا و أسكتوا، وهذا ما سمح لطغيان " الرداءة على كل شيء بسبب تولي الجلاوزة الرديئين مقاليد التسلط و الاستبداد فإذا الرعية يعانون من العمى المفروض عليهم" (3)، ليبقى هذا المسلسل مستمرا مع من يقول لا.

كان هذا باختصار شديد عرض للشخصيات المتجبّرة، و ها نحن ننتقل إلى الشخصيات التي أظهرت ردة فعلها لهذه الشخصيات من خلال:

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 189).

(2) نفسه، (ص 191).

(3) نفسه، (ص 123).

2 – الشخصيات الثائرة: كل فعل إلا وله ردّة فعل، فلتجبّر ردة فعل حتى و إذا دام سيأتي عدم الرضا و الثورة عليه، فمن خلال هذه الشخصيات التي ثارت على المستعمر و السلطة الحاكمة، و هذه الشخصيات نضعها تحت راية و تسمية واحدة تتمثل في:

– **الشخصية النضالية الثورية:** و البداية من "بوجبل"، ذلك الرجل النقابي الذي خاض حرب الجبل ليقول لا للمستعمر الأجنبي أولا و للشيخ الأكبر و جلاوزته ثانيا، فهو رافض للظلم " نقابيا كنت قبل اللجوء إلى الجبل رفقة الجوهر، فلأبقى نقابيا، رجل عدل يكافح في سبيل الحق حتى آخر رمق من حياته، الكفاح، الكفاح، وهل هناك أسمى من الكفاح لاجتثاث برائن الظلم، لا سيما إذا كان يعشش (الظلم) في زوايا مدينة كمدينتنا الأسطورية؟" (1)، ولم تسمح له نفسه حتى في خيانة مدينته برغم من سماح الفرصة له "في سبيل مدينتي رفضت كل شيء، إلا أن أبقى وفيا لها، خادما في بلاطها، الأغبياء، لم يفهموا موقفي طبعا وهل فهموا شيئا في هذه الحياة...عاشقا المدينة حتى الموت (وهل يوقفني الموت عن عشقها؟)..." (2)، وهل بالفعل هناك تضحية أكبر من هذه؟.

و الشخصية الثانية التي ناضلت هي الأخرى في سبيل المدينة دفاعا عنها ووقوفا في وجه المتجبّرين الطغاة: "برهان"، ذلك الفتى الموهوب و مغروم بفن الرسم منذ نعومة أظافره، عاشق لمدينته و راغبٌ في تغيّرها لتكون مدينة خيالية لا مثيل لها " فأنت ترسم مدينة خيالية لا صلة لها بمدينتك عشيقة عمرك" (3)، فأبدعت أنامله في صنع لوحات فنية تحمل فكرة التغيّر التي كانت تسري في عروقه راغبا في غد مشرق للمدينة، فكانت لوحة " الحدب " بمثابة صورة فوطوغرافية للمدينة " أنت الفنان لم تخطأ عينك ذلك من أول نظرة من بعيد إذا ما اقترب من المجموعات السكنية البيضاء آتيا من عرض البحر، يظهر (المنظر)

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 17).

(2) نفسه، (ص 18).

(3) نفسه، (ص 28).

و كأنه عملاقا غوليا مرهبا مرعبا يجثم على شاطئ البحر متدثرا ببرنوس أبيض أسطوري" (1)، فتحدب المدينة و تقوّسها " في رأيك هو أيضا روح الاستعداد و الاستنفار الدائم..." (2)، لتتوالى اللوحات الإبداعية إلى غاية أن تتفتق أناملك بلوحة "مصارين"، تلك اللوحة " بتشعباتها و تعرجاتها و تلافيفها المتداورة المتحلزنة إلى ما لا نهاية حيث العدم الضارب أطنابه و الغارس شوكته في حضن القعر المتوسط لبطن ((البيضاء))" (2)، هذه اللوحة أبانت على نضج وعيك لما يحدث في المدينة " ((مصارين)) لوحة العمر بلا شك إذ مذ رسمتها رسخت في ذهنك فكرة أن أنك توصلت فعلا إلى فهم المدينة" (3)، فكانت هي آخر عمل تقوم به "...ما أن فسرتها حتى داهموك في تلك الليلة ..." (4)، ليتوالى مسلسل الاغتيالات، اغتيال كل من يقف في وجه سلطة الظلم.

وها هي المهندسة المعمارية بذكائها ورصيدها العلمي تحذوا حذو أبيها "بوجبل" و زوجها "برهان"، و يتعلق الأمر بـ: "جميلة"، استطاعت أن تبتكر للمدينة تخطيطا جديدا لم يعجب المشيّخة، فهو لا يخدم مصالحهم الشخصية " جميلة كالمدينة، بل أجمل منها لأنها قادرة على خلق هذه الأخيرة" (5)، فكانت مصممة على بلوغ هدفها و هدف والدها " وحدك كالنسيج المنفرد تقاومين رياح الحياة العاتية محاولة عبثا إخماد الزوابع الآتية، وحدك، لاغير، رحت تحلمين بالوصول إلى أمنية الأب، أي أن تكوني صورة المدينة الجميلة الصامدة على مدى العصور، بصلبها المعطاء المولاد لمليون جنين يفتقون الحزام الرادع لقوات دعاة تحرير العبيد و يخترقون الصمت المغروس في أطناب البيوت المرعوبة (فإذا الدنيا ضياء)، أنت صورة عن الأب الذي اعتبر أن الحرب لم تنته، بل أن الحياة ليست إلا

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 32).

(2) نفسه، (ص 36).

(3) نفسه، (ص 37).

(4) نفسه، (ص 38).

حربا دائمة و صراعا دؤوبا بين قوى الخير و قوى الشر و إلا ما كانت" (1)، فهي بهذا لم تبخل على مدينتها حتى وضع لها الجلاوزة بقيادة شيخهم حدّا لها من خلال " أنت مجنونة قسرا فكل الأطباء النفسانيين يؤكّدون بالوثائق الرسمية و غير الرسمية انك مجنونة مصابة بازدواجية الشخصية الحاد" (2)، كيف لا ووراء هذا المشيّخة "...محكوم عليها بالجنون القسري بشهادة جميع أطباء الشيخ الأكبر" (3)، لتموت بعد ذلك بعسر الولادة تاركةً الدنيا لتلتحق بزوجها ووالدها فاسحين المجال لشباب المدينة ذكورا و إناثا لإكمال المهمة و الصمود في و جه كل من يؤدي بالمدينة إلى الدمار، وهل هناك صمود مثل صمودكم؟ " كيف لا و أنتم تقفون متقوسي الظهور جاحظي العيون، لكأنكم أسود تستقصي خشخشة الخطر الدائم" (4)، فكان منظر النسوة معبرا عن الرفض القاطع و الغضب الشديد جرّاء ما يحدث، " كن يمضين غازيات الشوارع و الأزقة.." (5)، داعيات إلى انبلاج صبح الخلاص.

فكلٌ كيف وقف رافضا للظلم و التجبر، فمهما يكن فالهدف واحد و الغاية المنشودة واحدة ألا وهي نبذ الشر و بناء غد مشرق.

كان هذا عرض مبسّط لتصنيف الشخصيات حسب الرغبة المتملّكة لها، لنكون بهذا قد اختتمنا المبحث الثالث المتعلق بالشخصيات.

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 46).

(2) نفسه، (ص 44).

(3) نفسه، (ص 57).

(4) نفسه، (ص 156).

(5) نفسه، (ص 203).

المبحث الرابع:

كيفية العرض السردي:

- صيغ السرد.
- الأشكال السردية.
- علاقة السارد بالحكاية.
- وظائف السرد.

❖ صيغ السرد:

تعدّدت أوجه السرد في الرواية، فهو يأتي خطابا مسرودا أو خطابا منقولا مباشرا على لسان الشخصية، كما أنه يأتي خطابا منقولا غير مباشر على لسان السار، وعليه سنبدأ من:

1 – الخطاب المسرود: هذا النوع من الخطابات يجسّده المونولوج للإفصاح عن نفسية الشخصية الروائية كما سنوضّحه من خلال الوضع المضطرب و القلق الذي مرّ به "بوجبل" حينما اختطف و ألقي به على شاطئ البحر، "...أين أنا؟ ماذا وقع لي؟ و الجوهر و الأولاد أهم نيام قربي أم...لماذا سحبت الجوهر الغطاء عن جسدي تاركة البرد يلدغني حتى النخاع" (1).

و بعد أن يسترجع أمجاده الماضية، هاهو يعود ثانية إلى آلامه محتارا ومتسائلا: " حي؟ ترى أمازلت حيا أم أنني عبرت إلى الساحل الآخر، و أنا أعيش الآن الذكريات من وراء الغيب؟ لا أدري، لم أعد أشعر بشيء...لأحاول النهوض، لكن رباه لا أستطيع...لم أنا متعب، لم أتوقع غلى غفوة مريحة تسدّ منافذ التخمين، مجنبة عقلي هذا العذاب...لأحاول النهوض أين أنا حتى تراودني فكرة القيام و الارتحال؟ الجوهر أين هي يا ترى؟" (2).

ومع هذا المقطع يبرز لنا نجاح المونولوج في عرض الحالة الداخلية الدفينة لـ "بوجبل" التي سادها الخوف و القلق لما يصيبه، عاش لحظات من الاضطراب و اللاإستقرار.

---

(1) جيلالي خلاص، رواية "حمائم الشفق"، (ص 13).

(2) نفسه، (ص 16).

2 – خطاب الأسلوب المباشر: وفي هذا النوع من الخطابات يتم إعطاء الكلمة للشخصيات من خلال مقاطع حوارية، ومثل هذا في الرواية الحوار الذي دار بين ابن "برهان و جميلة" و "العجوز" في الغابة:

- قال الشاب: " مساء الخير، أشحال أبقى للبحر؟"
- رد العجوز: " البحر؟..ما ابقالوش بزاف..طريق ساعة و توصلو.."
- ثم أضاف قائلا: " روح بالعقل، اوليدي احرز روحك من اشنابطية" (1).
- ثم رد عليه قائلا: " شكرا..صح..ايكثر خيرك" (2).

3 – الخطاب المنقول الغير المباشر: ولعل المقطع الذي يمثل هذا النوع من الخطابات ذلك الذي ينقل لنا الراوي من خلاله تلك المشاريع المختلقة و الكاذبة من طرف الشيخ الأكبر لتمويه ما يحدث " فأخذوا يختلقون المشاريع العمرانية الكبيرة الملفوفة في أغشية كواعب ما وراء البحر، واعدين الحضر بمساكين فسيحة و مراكب واسعة و أعراس مبهجة و أكلات متخمة و أواني للطبخ و الترفيه مسحرة، فضلا عن دفن أزمات تنقلاتهم السطحية في نفق ((القطار أللي يمشي تحت لرض)) حيث سيطمرون همومهم اليومية في متاهاته المتشعبة اللامنتهية" (3)، من خلال هذا المقطع نقل لنا الراوي جانبا من مختطات سلطة المشيّخة، وهذا بأسلوبه الخاص.

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 67).

(2) نفسه، (ص 68).

(3) نفسه، (ص 196).

❖ الأشكال السردية:

تنوعت الأشكال السردية و تعددت÷ فهناك ما يسرد عن طريق الضمير المتكلم او الغائب أو المخاطب، و جدير بالذكر أن هذه الرواية التي بين أيدينا تنوّعت فيا الضمائر، إذ كل ضمائر اللغة العربية مستخدمة فيها، وكل ضمير يمثّل عنوانا لفصل، و عليه فالبداية ستكون من:

-**السرد بضمير المتكلم:** أين تفسح الشخصية المجال للحديث عن نفسها كما فعل "بوجبل" في الفصل الأول المعنون بـ: "أنا" فهو يخبرنا عن حالته المزرية التي يعاني منها بعد اختطافه و إلقائه في الشاطئ "... كانوا قد جرّدوني من ملابسي، حال إيصالي الشاطئ المرجاني الأمغر الصخور..." (1)، فقد شعر بدنو ساعة موته "و الحال أن هاجسا أوحى أن قد ((دنت ساعتك يا بوجبل)) على أيدي الرجال الأربعة" (2)، يواصل فيما بعد استرجاع ذكرياته و أمجاده الخالدة و ما كان يعمل قبل الالتحاق بحرب الجبل رفقت زوجته " نقابيا كنت قبل اللجوء إلى الجبل رفقة الجوهر، فلأبقى رجل عدل يكافح في سبيل الحق حتى آخر رمق من حياته..."(3)، فمن خلال هذا المقطع الأخير يتّضح لنا أن بوجيل لخّص لنا مبدأه في الحياة قبل و بعد حرب الجبل التي خاضها، فقد قال عبارة قلّما نجد مجسّدها فعلا " ... كما يقال في مدينتنا، إنما المجد هو الصعب" (4)، لأنه لا وجود لمجد دون مبادئ ترتكز على الحق و العدل و التي للأسف فقدها الشيخ الأكبر و جلاوزته.

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 09).

(2) نفسه، (ص 10).

(3) نفسه، (ص 17).

(4) نفسه، (ص 18).

و إذا كان ما قدّمناه يعتبر سردا بضمير المتكلم "أنا"، ها نحن نجد سرد آخر بضمير المتكلم "نحن" أين أخذ الراوي على عاتقه سرد وقائع و ما آل إليه شباب المدينة واصفا الحالة التي ألوا إليها جرّاء التهمة التي ألصقت لهم، و المتمثلة في قتل الرسام الكبير "برهان" "...كانوا يداهمون حلقاتنا بدورياتهم الليلية فيقودوننا إلى حامياتهم لبحثنا فتحرير محاضر يجبروننا على توقيعها بتهم لم نكن ندري من ارتكبها ثم يحبسوننا أسبوعا أو أسبوعين أو ثلاثة ثم يطلقون سراحنا..." (1)، فكانت تلك هي الخطوة الأولى التي من شأنها أن تكسبهم الصلابة و حب المواطنة و الخبرة السياسية " و اليوم، إذ نذكر ذلك، فإننا لنتأكد أن تلك الاستجوابات كانت أولى الدروس السياسية التي لقنها لنا الجلاوزة الأغبياء" (2)، فرغم كل تلك المعاناة إلا أن الشباب زادوا وعيا و نضجا فكريا "... اعتقدوا أنهم قضوا علينا بينما الحقيقة، التي اكتشفناها فيما بعد، بينت لنا أنهم أحيونا، بل أننا لم نكن أحياء قبل أن يدخلونا السجن" (3).

-**السرد بضمير المخاطب:** نظرا لتعدد استخدام الضمائر السردية من طرف السارد، فهو في كل مرة يرتدي ثوب ذلك الضمير ليسرد لنا وقائع خاصة بشخصياته، فنجد الضمائر: " أنتَ و أنت و أنتما و أنتما و أنتم و في الأخير أنتن"، و لتكن البداية بالضمير " أنتَ"، فيه حاول السارد الإفصاح عن ماهية "برهان" منذ نعومة أظافره إلى غاية وفاته، وخلال سرد مساره الفني و الاجتماعي حاول السارد الاستعانة بهذا الضمير "أنتَ" لينقل لنا و بدقّة حيثيات حياته و مبدؤه في العيش، منذ أن كان صغير أحب مدينته و حاول تغيّرها لتصبح مدينة أحلام و لا أجمل منها متمرّدا بذلك على المشيّخة، فتوالت لوحاته المعبرة " سحرتك

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 90-91).

(2) نفسه، (ص 91).

(3) نفسه، (ص 95).

المدينة و أنت لم تزل صبيا ناعم الأظافر...حين رسمت لوحتك الشهيرة "بياض" التي أبدعت المدينة خالفة أسطورتها ذات التحلب العاكس لأشعة شمس لن تغيب عنها منذئذ" (1)، فتوالت اللوحات حتى وصلت لوحة "مصارين" التي أبانت نضجك الفكري و رغبتك في التمرد " مصارين المدينة أحشاؤها ((ثرثها)) هي لوحة ((مصارين)) بتشعّباتها و تعرجاتها المتداورة المتحلزنة إلى ما لا نهاية حيث العدم الضارب أطنابه و الغارس شوكته في حضن القعر المتوسط لبطن البيضاء" (2)، فكانت هي آخر عمل تحاول من خلاله دفع وتيرة التغيّر و ايقاض النفوس لتحقيق ذلك " ((مصارين)) ما أن فسرتها حتى داهموك في تلك الليلة.." (3).

أما عن الضمير "أنت" فبه أوصل إلينا كل ما يخصُّ "جميلة"، فخاطبها مذكّرا إياها بأجمل أيام عشقها ل"لبرهان" " عشقته من أول نظرة..." (4)، ثم يخاطبها لتذكيرها و إيانا بوعيها الذي ورثته عن أبيها للإنتقال بالمدينة إلى برّ الأمان " واذ تتذكرين، فأنت مازلت واعية وعي أبيك الحاد حين رفض أن ينظمّ إلى المشيّخة... أنت تتذكرين كيف فاجأهم بقوله، ((لولا الرعية ما كنا لنقاوم الغزاة))..." (5)، فورثت عنه ذلك و رحت تبدعين تصميما معماريا جديدا وهذا ما كلّفكي " ... الجنون الذي يوصمونك به، (أنت مجنونة قسرا، فكل الأطباء النفسانيين يؤكدون بالوثائق الرسمية و غير رسمية أنك مجنونة مصابة بازدواج الشخصية الحاد).." (6)، لتموت فيما بعد بعسر مخاض الولادة.

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 25-26).

(2) نفسه، (ص 36).

(3) نفسه، (ص 38).

(4) نفسه، (ص 41).

(5) نفسه، (ص 44).

(6) نفسه، (ص 44).

و بالنسبة لضميري " أنتما" للمذكر و الآخر للمؤنث، فإننا نجد الراوي قد جمعهما في عنوان لفصل من فصول روايته، وقد خصّصه لوصف مغامرات العشيقين "برهان و جميلة"،، فلم يجد الراوي حرجا من مخاطبتهما و الإفصاح عن أدقّ حيثيات ما قاما به من مغامرات غرامية، فهاهو يكلّمهما قائلا: " وعلى الفور تروحان تتلويان ماصين بشفاهكما الظمأى أكتافكما و صدوركما إلى أن تتحلى تلك الملوحة في أشداقكما رحيقا لن يتأخر عن النزول منملا إلى صلبيكما لتفجير اللوعة و تفتيقها في ألف لوحة تتراقص ألوانها زاهية باهية بين تلافيف مخيكما ساعة تمسكان الريشة معا كما كنتما تفعلان المرات و المرات لرسم صورتكما وقد بدت جسدين عاريين ملتحمين في ضجعة حالمة..." (1)، و في هذا المقطع تعبير عن أحلى اللحظات التي قضاها معا.

أما عن" أنتم" و " أنتن" فبالرغم من أنّهما عنوانين لفصلين مختلفين إلا أنّهما يتشابهان إلى حد كبير من حيث المظمون، فالراوي يخاطب كل من سكان المدينة عامة في الفصل المعنون بـ "أنتم" و كذا نسوة المدينة في الفصل المعنون بـ "أنتن" حيث يصف لنا القوة و التحدي و الصمود الذي عرفوا به عبر الأزمنة و العصور" ... لم تشفوا غليلكم إلا حين نشرتم أجساد الغزاة غسيلا مهلهلا..." (2)، فلم يعرفوا الاستسلام في وجه الغزاة على مرّ العصور الغابرة، و الأمر نفسه لدى النسوة اللائي حذونا حذو "بوجبل و جميلة و برهان"، فهن " قد صبرن طيلة الحقب السوداء المحشوة بالآلام المثكلة،... انكن وريثات أغوار خليج المدينة.." (3).

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 107).

(2) نفسه، (ص 162).

(3) نفسه، (ص 178).

-**السرد بضمير الغائب:** ففي هذه الرواية استند الراوي إلى ضمائر الماضي لإكمال عمله الفني الإبداعي، فستعان بالضمير "هو" الذي يعتبر عنوان للفصل الذي يتحدث فيه الراوي عن عودة ابن " برهان و جميلة" إلى المدينة الأم التي هرّبته منها جدّته بعد وفات والدته خوفا عليه من الجلاوزة باعتباره ابن لأشخاص حاولوا اسقاط نظام المشيخة، فكان حلمه رؤية " البحر، ذلك السحر المعجج في مخيلته..." (1)، فذهب على متن دراجته النارية راجعا للمدينة التي ولد فيها، وقد طالت به الرحلة حتى " كاد ييأس لشدة ما طالت به الطريق و رغم الدلائل التي تشير إلى أن رحلته دامت نهارا كاملا..." (2)، حتىالتقى بعجوز وسط الغابة وقام بمسائلته ليتعرّف على المدّة الباقية لبلوغ البحر و التي قدّرها العجوز " بطريق ساعة و توصلو.." (3)، إذ سرعان ما مرّت حوالي ساعة " تماما كما توقع العجوز و كأن هاتفا مغناطيسيا كان يربطه بالبحر سيما وقد كانت ترتسم في ذاكرته المشحونة تلك الصورة النيلية المضاءة بمسلاط كاميرا السينما ليل نهار و صيف شتاء..." (4)، و أخيرا وصل إلى المدينة المطلّة على البحر.

"هي" ضمير عنون للفصل الذي يتحدّث عن المدينة الأسطورية الصامدة منذ عصور غابرة، كما وصف لنا الراوي بهذا الضمير المدينة أثناء الفصول الأربعة و ما آلت إليه " وإذا كانت المدينة تنتحب تحت السيول الجارفة، من جهة، فانها من الجهة الأخرى كانت تقاوم التجلط المثلج لأقدامها بتلك الروح العنيدة الجموح التي عرفت بها على مرّ العصور العسيرة هي التي خلقت بصمودها الدهري أسطورة المناعة..."(5).

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 59).

(2) نفسه، (ص 69).

(3) نفسه، (ص 67).

(4) نفسه، (ص 68).

(5) نفسه، (ص 81).

"هما" للمذكر، عنوانا للشبه في المبدأ الطموح لتغيّر الأوضاع المزرية للمدينة من جهة، ومن جهة أخرى المصير الذي آلا إليه جرّاء ذلك، و يتعلق الأمر بكل من " بوجبل و برهان"، اللذان يعتبران مثالا للقائمين على كلمة الحق، و الرافضين للظلم " في نفس الساعة من الهزيع الأخير من الليل، خلخلوا بابيهما، الأول داهموه هذه تسعا وعشرين سنة خلت، أما الثاني فقد وصل دوره بناءا على دفاتر تحرياتهم بعد عشر سنوات تامة من واقعة الأول... بنفس الطريقة اقتحموا بيتيهما مما طبع قضيتهما بمأسات فريدة تتطابق دفتاها، كلاهما يحب تلك المدينة، بل كلاهما ولع بعشقها، اذن هما صورتان لعشق واحد..." (1).

كما نجد "هما" للمؤنث، فهو عنوان لمعانات و سعادة "جميلة" و "أمها الجوهر"، فهما أيضا تتشابهان من حيث المغامرات التي مرتا بها هما الإثنتان، فذاقتا طعم العشق و السعادة حتى صارتا و كأنهما واحدة "ولعت المرأتان بالرجلين كما ولع هذان الأخيران بهما ولعا شديدا حتى انصهر أربعتهم في رجل و امرأة لاغير، وككل الثوار الأسخياء البررة، كانوا يعشقون بعضهم بعطاء غير محدود..." (2)، لتذوقا طعم المعاناة و الحزن بعد فراقهما لأحبائهما اللذان نجح المشايخة في التخلص منهم

وعن سرده لمشاريع المشيّخة، لجأ إلى الضمير "هم" ليمرّر من خلاله قوله، فهم مستعدين على الدوام للتخلص من أي شيء و من أي أحد يقف في وجههم " مرة أخرى، كانت الخدعة في الميعاد، فكأكباش متناطحة على شات هرمة، كان ((المشايخ)) قد أصيبوا بحمى التناحرات الأحشائيةللإستيلاء على عرش المدينة المرمد لطول ما تأكل بلهيب حرب ضروس..." (3)، وهذا المقطع يوضّح بشكل واضح نوايا المشيّخة للاحتفاظ بعرشها.

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 121).

(2) نفسه، (ص 142).

(3) نفسه، (ص 191).

لنختتم بضمير " هن" الذي استخدمه الراوي للتعبير و سرد حيثيات تمرّد النسوة الحفيدات، فكن بمثابة "... السيل الجرار ... تلك كانت لوحة الفيضان المعطاء و أولئك الفتيات المتظاهرات كاسحات المدينة، ... إذ شعارهن لا شيء يستحق الكسب في هذه الحياة عدا ذرة ولو متناهية الصغر من الثورة على الجلاوزة..." (1)، و في هذا دليل قاطع على التمرّد المعلن على نظام المشيّخة مثلهن مثل "بوجبل، جميلة، برهان".

هذا كان عرض مبسّط لكل ما يتعلق بالأشكال السردية، لننتقل إلى محور آخر يتعلق بـ:

❖ علاقة السارد بالحكاية:

-خرج حكائي/ متباين حكائي:

يتحقق هذا عندما يكون السرد بضمير الغائب، لا تنازل للسارد عن مهمة السرد الخاصة بشخصية من شخصيات الرواية، حيث يكون خارجا عن الأحداث و هو عارف بكل الحيثيات و الجزئيات و تفاصيل وقوعها.

ونجد هذا مثلا، عندما يتحدث عن تمرّد النسوة على المشيّخة قائلا: " بيد أن المأسات التي لم تتوقعنها فعلا هي إقدام الجلاوزة على بقر بطونكن لتتر أجنتكن ..." (2).

كما نجد أيضا حديثه عن فشل الإخوة الأربعة قال: "... فضاع التوفيق و تخدّش الجمال و انسلخ عز الدين و تعربد الحميد، لا توفيق و لا جمال و لا عز الدين و لا حميد، لا أحد وقف جنبك يا جميلة" (3).

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 204).

(2) نفسه، (ص 171).

(3) نفسه، (ص 46).

-داخل حكائي/ متباين حكائي:

ينتقل السرد من مستوى إلى آخر، فيتغيّر السارد من وضعية في المستوى الابتدائي إلى وضعية في المستوى الثانوي.

ونجد هذا حين استحضاره لتاريخ المدينة القديم "... أن شعوبا كثيرة رست بسواحل المدينة مهجنة عرقها الطاهر، إذ كيف يمكن نكران نزول الجيوش الفينيقية و الرومانية و العربية و القطلانية و البيزنطية و الوندالية و الجنوية و الأسبانية و التركية و خلال حقب التاريخ المتقلب للمدينة كيف يمكن نكران تأثيرها في العمران و التضاريس، فضلا عن تهيجها للأجنة عبر العصور، الشيء الذي أنتج حتما أجيالا لقيطة لا تمت بصلة لجنس هذه الأرض الطاهرة ذات الأصل النقي المصفى من تبر الصخور الجبلية ؟" (2).

-خارج حكائي/ متماثل حكائي:

ويظهر في القصة المؤطرة التي يكون فيها زمن السرد حاضر و في القصة المؤطرة التي تنتمي إلى المستوى الثاني عند الاسترجاع، يغيب عن القصة المؤطرة التي تنتمي إلى المستوى الثالث.

كاسترجاع "بوجبل" لما كان يفعله في صغره " بينما تلك الحاسة المنجدة المنبعثة من حيث لا أدري تجعلني أتذكر قضيتي بكل مآسيها فأروح أمثل دور المتماوت مخذلا جسدي كله و قالبا بؤبؤي عيني حتى البياض التام..." (2).

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 186).

(2) نفسه، (ص 12).

-داخل حكائي/ متماثل حكائي:

يتم السرد بواسطة ضمير المتكلم، فيمنح السارد الكلمة للشخصية لتصبح هي الساردة و المنظمة للحكي و المشاركة في الأحداث.

نجده خصوصا حين يتدخل الراوي عند منح الكلمة للشخصيات "...كما لم نعلم أن حرفته كانت الرسم و أن هذه الحرفة مربحة جدا (كيف يمكن للتصاوير أن تدر ربحا كبيرا؟) كما قيل لنا فيما بعد في مراكز الجلاوزة..." (1).

" جريمتنا مثبتة أولا ببطالتنا عن العمل...وثانيا بسوابقنا العدلية...وثالثا باتصالاتنا المشبوهة (بأية طريقة؟) ببعض الأشخاص المتورطين مع عصابة دولية تخطط لانقلاب أمبريالي يودي بحياة الشيخ الأكبر " (2)، وفي كل مقطع تكثر فيه موقفات السرد و توظيف السرد الذاتي.

❖ وظائف السرد:

يتميّز السرد في هذه الرواية " **حمائم الشفق**" بوظائف عديدة سواء كان متباينا حكائيا أو متمثلا حكائيا، والبداية بـ :

- **الوظيفة السردية:** يُعبر عنها بأنا أسرد، لذلك يظهر السارد أكثر اختفاء في الرواية التي تسرد بضمير الغائب، فيكون بذلك دور السارد مثل دور الكاميرا بين المتفرج و الفيلم، و لا يعني ذلك أنه يمكن إخفاء العملية السردية.

فنجد السارد ينقل لنا حالة المدينة " هذا العام، استقبلت المدينة الخريف، على غير

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 91).

(2) نفسه، (ص 94).

عادتها، بضمة مباغته مثيرة لعجاج دائرية سرعان ما تعالت ناسجة في الأجواء رداء رمليا لكأن عواصف الصحراء الرابضة هناك وراء الجبال، قد اقتحمت مشارف المدينة... و الواقع أن المدينة ما تزال تذكر ذلك العام الأصفر الذي فاجأها صيفه الحار بعجاج الجراد تلك..." (1)، ليواصل سرد أحداث و مواقف مرّت بها المدينة خلال قرون، و مصوّرا المدينة طيلة الفصول الأربعة.

- **الوظيفة التنسيقية:** يعمل الراوي على تنظيم معيّن للخطاب، فيقدّم و يؤخّر، وهذا ما لاحظناه في الرواية، من خلال الانتقال من الحاضر إلى الماضي، أو من المستقبل باتجاه الماضي، ونجد ذلك عند حديثه عن "بوجبل و برهان"، " في نفس الساعة من الهزيع الأخير من الليل، خلخلوا بابيهما، هذه تسعا و عشرين سنة خلت، أما الثاني فقد وصل دوره بناء على دفاتر تحرياتهم بعد عشرة سنوات تامة من واقعة الأول" (2).

كما نجد التنسيق أثناء الانتقال من مكان إلى مكان أو شخصية إلى أخرى وهذا بشكل فني يشعر القارئ بتلاحم البناء الفني.

- **الوظيفة الإبلاغية:** يهدف السارد من خلال هذا العمل الروائي إلى الإبلاغ (إبلاغ المتلقي) عن مغزى إيديولوجي أو إنساني، وهذا من خلال السرد و تطوّر الأحداث، وزيادة على هذا تدخّل السارد علنا أو حتى ضمنيا.

مثلما يُقدّم السارد معلومات عن الغزوات التي تعرضت إليها المدينة "... أن شعوبا كثيرة رست بسواحل المدينة مهجنة عرقها الطاهر، إذ كيف يمكن نكران نزول الجيوش الفينيقية و الرومانية و العربية و القطلانية و البيزنطية و الوندالية و الجنوية و الأسبانية و

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 73).

(2) نفسه، (ص 121).

التركية و خلال حقب التاريخ المتقلب للمدينة كيف يمكن نكران تأثيرها في العمران و التضاريس، فضلا عن تهيجها للأجنة عبر العصور، الشيء الذي أنتج حتما أجيالا لقيطة لا تمت بصلة لجنس هذه الأرض الطاهرة ذات الأصل النقي المصفى من تبر الصخور الجبلية ؟" (1).

و في سبيل الإلاغ عن حقائق تاريخية ووطنية، حاول الروائي ان ينقل لنا سياسة الشيخ الأكبر من خلال قوله: "... منح الشيخ الأكبر ضمن سياسته الطبقية الجديدة حق التوسع لفئة الأثرياء و الوصوليين، على حساب الحضر الفقراء..." (2)، و لعل الغاية وراء هذا غيرة السارد على وطنه، فهذا سبب من أسباب اشتعال نيران الفتنة بين سكان المدينة التي دخلت في صراعات داخلية كادت تعصف بالمدينة إلى الأبد، كما نسجّل مشاهد إبلاغية عن ترحيل سكان المدينة و تهديم بيوتهم، و كذا قتل كل من يقف في وجه نظام الحكم و في ذلك كبحٌ لحرية الرأي و التعبير...، كل هذا من وراءه رغبة في التغيّر و تدارك الأوضاع.

- **الوظيفة الإنتباهية:** كل سارد يحاول لفت انتباه القارئ الذي يوجه له رسالة، فالسارد في هذه الرواية يحاول لفت انتباه القرّاء (الجزائريين خصوصا) إلى أنه في سبيل الوطن تضحى الأنفس و يُترك كل غال و نفيس من أجله " في سبيل مدينتي رفضت كل شيء إلا أن أبقى وفيا لها، خادما في بلاطها... عاشقا للمدينة حتى الموت..." (3)، ففي كل مرة يحاول التذكير بالماضي الجميل و ضرورة إعلاء راية الحق و العدل "... فلأبقى نقابيا، رجل عدل يكافح في سبيل الحق حتى آخر رمق من حياته، الكفاح، الكفاح، وهل هناك

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 186).

(2) نفسه، (ص 77).

(3) نفسه، (ص 18).

أسمى من الكفاح لاجتثاث برائن الظلم، لا سيما إذا كان يعشش (الظلم) في زوايا مدينة كمدينتنا الأسطورية" (1).

– **الوظيفة التأثيرية:** يهدف و يرغب السارد كسب المشاركة الوجدانية للقارئ، ومن ثمّة إدماجه في عالم القصة و إقناعه بصدق عواطف و معانات الشخصيات، فيلجأ إلى أساليب عديدة كالوصف، مثل الوضع الذي آل إليه حضر المدينة بعد تهجيرهم إلى الصحراء، فبدت المدينة "كالأم الثكلى، راحت المدينة، تقف صاغرة في غمرة الأمطار الهاطلة و هي تشاهد بعينيها الدامعتين دما قانيا، فئة متسلّطة من أبنائها العصاة تهدم على رؤوس أبنائها البررة عماراتهم و محلاتهم و منازلهم جارفة حطامها المجبول بالدماء السخية إلى مشارف الضواحي لبناء سور جديد يقف سدا منيعا في وجه الحجيج إلى قلبها من حضرها المنفيين إلى الصحاري الجرداء القاحلة..." (2)، وهذا المنظر الحزين الدامي يسعى من خلاله السارد إثارة مشاعر القارئ للتعاطف مع المواقف، و إدراك ما يحدث حقيقةً.

– **وظيفة إثبات و شهادة:** يحاول السارد الإقناع بما يرويه وهذا من خلال الإستشهاد لذلك بما يقنع القارئ، ويكفي أن نلاحظ في الراهن لنرى و نبصر ما ينقله في الرواية، فلا نزال في إطار سياسة الحب الواحد، حزب الجبل هو المسيّر بحجة تلك الأيام التي حاربوا فيها الغزاة، و لا داعي للقول أكثر في ضل الطبقية الممارسة لحد اليوم بشكل أكثر تنظيما، و الواقع أكثر و أقوى الإثباتات على فحو الرواية.

– **الوظيفة الإيديولوجية أو التعليقية:** إن القارئ لهذه الرواية منذ البداية سيلحظ أن السارد يحاول أن يقدّم لنا رؤيته النقدية لما حدث و يحدث في المدينة (التي هي في حقيقة الأمر الجزائر)، فبعدما كانت مدينة أسطورية قوية صامدة في وجه الغزاة الكثر نظرا للتضحية و

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 17).

(2) نفسه، (ص 82).

الفداء تحوّلت فيما بعد إلى مسرح للتناحرات الأحشائية بين بنيها بسبب تضارب المصالح بين الخونة و الوفيين لمدينتهم، فأشعلت " فتائل النيران التبنية التي قد تعمي أدخنتها العكرة العيون البصيرة أو تضبب نظراتها على الأقل..." (1)، وهذا ما أدى إلى صراعات " كأكباش متناطحة على شاة هرمة، كان ((المشايخ)) قد أصيبوا بحمى التناحرات الأحشائية للاستيلاء على عرش المدينة..."(2)، وجاءت الرواية في غالبها حول الوضع الذي كانت عليه الجزائر قبل خمسة قرون إلى غاية الفترة الحالية التي نعيشها، فلا جديد يذكر، صراعات و انفراجات و صراعات و انفراجات...

في الرواية العديد من الوظائف السردية التي كل واحدة تتفاعل و تكمّل الأخرى لخدمة البنية الفنية و الدلالية للرواية.

---

(1) جيلالي خلاص، رواية " حمائم الشفق"، (ص 196).

(2) نفسه، (ص 191).

الخاتمة:

كان الهدف من هذه المقاربة محاولة الكشف عن بعض الخصائص التي يتّسم بها الخطاب السردي في هذه الرواية، و اتضحت لنا بعض الخصائص التالية:

- طبع على هذه الرواية السرد البطيء من خلال الإكثار من المقاطع الوصفية، و هذا ما أحدث تضخّم نصي على مستوى حكي الكلام و حكي الأفكار على حساب حكي الأحداث.

- تفجير الذاكرةو استعمال اللغة الشاعرية و التدفّق الشعوري، للتوّج بذلك اللغة الشعرية و النثرية.

- الاعتماد على " المونولوج" لإبراز الحالة النفسية للبطل.

- الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل، و الغاية من هذا نقد الواقع و كشفه أمام القارئ لتعريفه عليه.

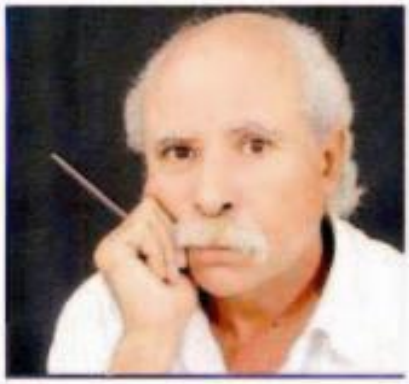
فقد عبّر الروائي عن التاريخ الثوري للمدينة (الجزائر) و ما آلت إليه بعد الانتصار على آخر الغزاة من تناحرات و صراعات حول الحكم..

- ارتقاء المكان الروائي (المدينة) ليكون أحد الشخصيات الفاعلة و المأثرة في هذه الرواية.

- التركيز على الشخصيات النضالية الثورية، وهي الملائمة لخلق التغيّر و التجديد على مستويات عدة.

- تجسيد الصراع من خلال ثنائية الحاكم و المحكوم، لنجد بذلك أنفسنا أمام قضية وطنية مغلّفة بطابع فني، أسقط من خلاله الروائي رؤيته الثقافية على وطن يتمزّق و بلاد تحترق، حيث جعل قلمه كوسيلة لمكافحة ذلك مستعينا بذاكرة الماضي التاريخي الطاهر للوطن، وهذا لبثّ الحب في النفوس لتنتصر بهذا الحياة على حساب الموت، و في هذا استمرار للحياة في ضل الأمن و الاستقرار في ضل المبادئ و القيم العادلة.

الملاحق:



❖ بطاقة فنية لجيلالي خّلاص:

خلاّص من مواليد 20 أفريل1952 م بمدين

التي تلقّى دروسه الأولى بها،

تخرج من معهد المعلمين بخميس مليانة عام 1970م،

دخل إلى سلك التعليم و بقي فيه إلى عام1980 م

حيث التحق بالشركة الوطنية للنشر والتوزيع فشغل منصب مسؤول للنشر فيها.

بدأ حياته الأدبية كقصاص، كتب أول قصة قصيرة عام 1969 ونشرها في الصحافة، كما أذيعت بعض قصصه منذ السبعينات في برنامج " هواة الأدب " بإذاعة المغرب، وبرنامج " أدب الناشئين " .تحول فيما بعد إلى كتابة الرواية التي جذبت أنظار النقاد إليه ،له عدة مؤلفات في مجالي القصة و الرواية.

- **المجموعات القصصية:**

أصداء : وزارة الثقافة– الجزائر 1976

خريف رجل المدينة : المؤسسة الجزائرية للطباعة – الجزائر ، 1979

نهاية المطاف بيديك : المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر ، 1981

-**الروايات:**

رائحة الكلب : المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1985

حمائم الشفق : المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1985

عواصف جزيرة الطيور : منشورات مارينور ، 1998

زهور الأزمنة المتوحشة : دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر، 1998

بحر بلانوارس : دحلب الجزائر 1998

الحب في المناطق المحرمة : منشورات مارينور ، 1998

- **قصص للأطفال:**

سر المشجب : المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1983

مرارة الرهان : المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1982

الديك المغرور : المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1984

السفر إلى الحب :الحضارة 1997 :

السلحفاة والنهر

-البحوث و الدراسات:

الكتاب والخبز والاسمنت : المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1982

-الترجمات:

الإراثة : رواية لرشيد بوجدرة : المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1983

البحث عن العظام : رواية للطاهر جاووت المؤسسة الجزائرية للطباعة ، 1992

-الأعمال الصحفية:

تعامل " جيلالي خلاّص " مع يوميات ودوريات جزائرية ،وأجنبية كثيرة وكتب في الفكر، والأدب والسياسة، وقد كان صاحب فكرة إنشاء الملتقى الدولي في الفكر و الأدب والسياسة، وقد كان صاحب فكرة إنشاء الملتقى الدولي " عبد الحميد بن هدوقة " المنظم سنويا في مدينة برج بوعريرج، وهو يعمل على تأسيس رابطة الروائيين الجزائريين التي تضم نخبة من الفنانين والأكاديميين، شارك في عدة ملتقيات ككاتب، و محاضر، ومنظّم.

ترجمت قصص " جيلالي خلاّص " إلى العديد من اللغات العالمية، نذكر منها الفرنسية – الألمانية – الصينية – الروسية – الانجليزية – الايطالية.

❖ حمائم الشفق:

نلتقي في " **حمائم الشفق** " بجملة من الشخصيات التي تضحي بحياتها في سبيل تحقيق مبادئها، وأفكارها و أحلامها بالعيش في ظلّ أجواء تسودها الحرية، الأمن، والاستقرار، وتمكنت عن طريق نضالها من نشر الوعي القومي والفكر التحرري القاضي بتحطيم كل قيود الاستغلال والاستبداد، ونشر العدالة الاجتماعية بين بقية الشخصيات.

يصور هذا النص صراعا تاريخيا دائما ومستمرا بين قوى ذات مصالح متضاربة، في الماضي كان بين قوى غازية خارجية، قدمت من وراء البحار طمعا في الاستيلاء على المدينة، لكن أبناءها دافعوا عنها بكل شجاعة واستماتة، لتتحول النزاعات فيما بعد إلى تناحرات مصرانية أو أحشائية، تغذيها، فئتان واحدة تحاول الحفاظ على الأوضاع كما هي لأن الاضطراب يخدم مصالحها، أما الثانية فترفض الواقع المزري الذي تعيش به، تشعر بالظلم المسلط عليها، وترغب في التخلص منه ويحدث الصدام لأن الفئة الأولى التي يمثلها الشيخ الأكبر بجلاوزته على استعداد لفعل أي شيء من أجل حماية مصالحها، إنهم يتفننون في ممارسة جبروتهم، مداهمات، اختطافات اعتقالات ومحاكمات جاهزة، تعذيب وقتل، نعم قتل أبناء المدينة البررة أمثال " بوجبل "الذي رفض الانضمام إليهم، والانصياع لإغراءاتهم وتهديداتهم فيما بعد، لقد تم اختطافه واستلاله من حضن زوجته، وتواجده في تلك الوضعية المزرية في افتتاحية النص كان كفيلا بجعله يعود بذاكرته إلى الوراء، ويتوقف عند مختلف المحطات في حياته لقد تم الرحيل إلى الماضي لاستنطاق الذاكرة، حتى يكون التاريخ شاهدا على انحراف الحاضر، لقد رفض " بوجبل " التراجع عن مبادئه وقيمه التي تعلمها من الثورة، رفض ومنذ البداية خيانة وطنه، تحركه قناعة ثابتة وراسخة، وهي أنه لا يحق لأي أحد امتلاك وطن بأكمله بحجة أنه شارك في تحريره من الاستعمار، والوفاء للوطن أهم بكثير من الاستيلاء على خيراته، ونهب أمواله.

تحدى " بوجبل " الشيخ الأكبر و جلاوزته، ونصب نفسه وصيا على الرعية المقهورة التي لطالما عانت، و تعاني الفقر، والتعذيب والقمع وتشبعت بهذه الأفكار النضالية عدة شخصيات ك" برهان "الرسام عاشق المدينة حتى الهوس، الذي قرر بناءها من جديد في أبهى صورة من خلال لوحاته التي كانت في حد ذاتها تحد للجلاوزة وشيخهم، والملفت للانتباه أن مصيره كان شبيها بنهاية" بوجبل " لأنهم قتلوه بعد اختطافه و اعتبروا لوحاته معبرة عن الغد الكاسح لكلّ الأسوار والحاميات، فهي تصور الغد الأفضل الذي يطمح إليه أبناء المدينة البررة الذين تحزنهم الحالة التي آلت إليها، إنه يناضل من خلال تلك اللوحات التي كان يرسمها، فالمعانات هي التي فجّرت قريحته و جعلتها تجود بتلك اللوحات الرائعة.

لقد حلما معا " بوجبل ، برهان" ببناء مدينة جديدة، واسعة الأحياء والشوارع، تزول معها معاناة المواصلات، الأمر الذي جعل الشيخ الأكبر يأمر على الفور بإخماد الرجلين بدفنهما، لقد تم استلالهما من زوجتيهما واقتحام منزليهما بنفس الطريقة.

أما " جميلة " ابنة الأول وحبيبة الثاني، أحبت وعشقت بدورها المدينة فوضعت تصميما وتخطيطا مثيرا للغرابة من أجل تغيير وجهها المنكمش لقد تم التخلص منها بوصمها بالجنون، وأثبتوا ذلك بالوثائق لتلازمها الصفة إلى أن توفيت بآلام المخاض العسير، كانت حياتها نموذج للمعاناة والمآسي، إذ لم تذق طعم السعادة، قتل والدها، ولقي حبيبها نفس المصير واتهمت بالجنون، كل ذلك في محاولة لإخماد أفكارها التحررية التي ورثتها عن والدها، وعمقتها فيما بعد قناعتها الشخصية فهذه الشخصيات جمعت بينها حلقة وصل تمثلت في فكرة النضال والتمسك بالمبادئ والأفكار من أجل تشييد مدينة جديدة فالكل متشبع بفكر ثوري، ومؤمن بأفكار

يسعى جاهدا لتحقيقها حسب مجال اختصاصه " بوجبل " من خلال عمله النقابي وثوريته، " جميلة " من خلال مخططاتها الهندسية المجنونة، " برهان " من خلال لوحاته الفنية التي عكست ولعه وعشقه للمدينة، ابنهما من خلال مواصلة المسيرة بعدهما و "الجوهر "من خلال احتوائها ودعمها لهؤلاء. وهذه الشخصيات كانت مؤمنة كل الإيمان بأن موتها سيكون حتما وقودا لإشعال فتيل التحدي الذي سيستمر لأن هناك حتما من سيواصل المسيرة بعدها، فالطريق صعبة ومحفوفة بالمخاطر، لكن النتيجة التي كانوا يحلمون بها أسمى وهي تخليص المدينة من الظلم و المأساة، محاربة الرداءة لتبقى مدينتهم مضاءة بأحلامهم.

❖ قائمة المصطلحات الأجنبية و ترجمتها بالعربية:

اسم المصطلح باللغة الأجنبية	ترجمة المصطلح بالعربية
Figure	الصورة
Analepsies internes hétéro diégétiques	استرجاعات داخلية متضمنة في القصة
Analepsies complétives	استرجاعات متممة
Analepsies répétitives	استرجاعات متممة
Paralipse	الحذف المؤجل
Analepsies partielles	استرجاعات جزئية
Analepsies complètes	استرجاعات كلية
Prolepses	الاستباق
Prolepses internes	سوابق داخلية
Prolepses extérieures	سوابق خارجية
Prolepses complétives	سوابق متممة
Prolepses répétitives	سوابق مكررة
Partielles	مفارقات جزئية
Portée	مدى
Amplitude	اتساع
Amplitude d'anachronique	اتساع المفارقة
La durée	الديمومة
L’ellipse	الحذف
L’ellipse explicite	الحذف المصرّح
L’ellipse implicite	الحذف الضمني
Ellipse hypothétique	الحذف الافتراضي
Scène	المشهد
Dialogue	الحوار
Monologue	الحوار الداخلي
Scène détaillée	المشهد الحدثي
Pause	التوقف
Pause descriptives	الوقفات الوصفية
Singulatif	التواتر المفرد
Répétitif	التواتر المكرر
Les variations stylistiques	تنويع الصيغ الأسلوبية

Variation de point de vue	تنوع وجهات النظر
Les achronies répétitives	المفارقات الزمنية التكرارية
Le récit itératif	القص المرلّف
Espace fermé	المكان المغلق
Espace hétérotopique	المكان الأصل
Espace utopique	المكان المجاور
Des personnages statiques	الشخصيات السكونية
Des personnages dynamiques	الشخصيات الديناميكية
Fonction épisodique	وظيفة مرحلية
Personnages référentiels	الشخصيات المرجعية
Personnages embrayeurs	الشخصيات الواصلة
Personnages anaphorique	الشخصيات المتكررة
Etiquette sémantique	البطاقة الدلالية
Effet de contexte	الأثر السياقي
Mimesis	المحاكاة
Diegesis	الحكي التام
Showing	عرض
Telling	سرد
Mode	الصيغة
Point de vue	وجهة نظر
Discours Narrativisé	الخطاب المسرود
Discours Transposé	خطاب الأسلوب غير المباشر
Discours Rapporté	الخطاب المنقول المباشر
Narrateur hétéro diégétique	سارد غريب عن الحكاية
Narrateur homo diégétique	سارد متضمّن في الحكاية
Narrateur Auto diégétique	الراوي بطل السرد
Narrateur Observateur Témoin	راوي ملاحظ أو مشاهد
Extra diégétique Hétéro diégétique	خارج حكائي/ متباين حكائي
Extra diégétique homo diégétique	خارج حكائي/ متماثل حكائي
Intra diégétique hétéro diégétique	داخل حكائي/ متباين حكائي
Intra diégétique homo diégétique	داخل حكائي/ متماثل حكائي

قائمة المصادر و المراجع:

❖ قائمة المصادر و المراجع:

المرجع:

1 – جيلالي خلاص :حمائم الشفق : المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985 م.

المصادر باللغة العربية:

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (السرد/ الزمن/ التبئير).

2 – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (دراسة في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، 1987/.

3- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن و دلالاته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988).

4- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

5- تزفيتان تودوروف، الشعرية.

6- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، 1990م.

7- يمنى العيد، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي).

8- وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ.

9- سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة.

10- حميد لحميداني، بنية النص السردي.

11 – قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي (جلجامش أنموذجا)، دمشق، 1984.

12– غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن رشد للطباعة و النشر، بيروت.

13– ياسير النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي (دراسة نقدية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

14– سعيد يقطين، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية.

15– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة.

16– محمد برادة، الرواية العربية واقع و آفاق، 1981.

17– بشير عبد العالي، تحليل الخطاب السردي و الشعري، دار العرب للنشر و التوزيع.

18– سيزا قاسم، بناء الرواية.

19– عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي.

20– إيفلين فريد حورج، نجيب محفوظ و القصة القصيرة، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن.

21– ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي.

22– عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي.

23 – شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية.

24– عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

25- عبد الرحمان الجيلالي، تاريخ المدن الثلاث.

26 - فاضل تامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، 1994م.

27 - جمال كاديك، مفاهيم الخطاب، مداخلة في الملتقى الدولي لتحليل الخطاب، ورقلة، 203م.

الرسائل الجامعية:

1 - الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائيالمغاربي الجديد، رسالة دكتراه دولة مخطوطة بجامعة الجزائر، 1999-2000.

2 - هيام اسماعيل، البنية السردية في رواية "أبي جهل الدهاس" لعمرين سالم، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة الجزائر، 1998-1999.

3 - خليل رزق، تحولات الحبكة، نقلا عن بركات نورة، البنية الزمنية في "الزينى بركات" لجمال العيطاني، رسالة ماجستير، 2000-2001.

4 - نوال لخلف، تقنيات السرد الروائي عند حنا مينة، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة الجزائر، 1997-1998.

المصادر باللغة الأجنبية:

1 - Gérard Genette, Figure 03

2 - Roland Bourneuf et Real Ouelet, lunivére du roman, pesses universitaire de France, 1ére édi paris, 1972.

3 - Ibide.

4 - Jean Paul Goldenstein, pour lire le roman, paris Gembloux.

5 - Philipe Hamon introduction a lanalyse du discriptif,hachette université de paris,1981.

6 - A j – Greimas, la sémiotique du texte exercices pratiques au édition seuil, paris.

7 - Anne henault, les enjeux de la sémiotique, نقلا عن هيام اسماعيل.

8 - Philipe Hamon, pour un statut sémiologique du personnage.

9 - Philipe Hamon, le personnel du roman le système de personnage dans les regou نقلا عن هيام اسماعيل.

10 - Philipe Hamon , le personnel du roman, نقلا عن هيام اسماعيل.

11 - R Kenan, narrative fiction, نقلا عن سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي.

12 - Jean du bois (et autres) Dictionnaire de linguistique:librairie ,Larousse, Canada, 1989.

13 - Emile Benveniste ,Problèmes de linguistique générale Edition Gallimard, 1966, paris.

المجلاّت:

1 - أنطوان نعمة، السيميولوجيا و الأدب، (مقارنة سيميولوجية تطبيقية للقصة الحديثة و المعاصرة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، ع 3، مارس 1996م.

2 - جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، ع 13 جوان 2003م.

4 – عز الدين المناصرة، شهادة في شعرية الأمكنة، مجلّة التبيّن الجاحظية، ع 1، 1990م.

المعاجم:

1 – رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص.

الفهرس

I. **مقدمة..... (4-1)**

II. **مدخل..... (12-5)**

III. **الفصل الأول: الجانب النظري.**

1 – المبحث الأول: تقنيات السرد من حيث الزمن.

- البنية الزمنية..... **(15)**
- ترتيب الأحداث:..... **(24)**

أ – مفهوم المفارقات السردية و أنواعها:.....

أ - 1 الاسترجاع و أنواعه..... **(25-24)**

ب - 2 الاستباق و أنواعه..... **(26-25)**

- سرعة السرد:..... **(27)**

أ – الديمومة.....

ب – تسريع السرد..... **(29-27)**

جـ - إبطاء السرد..... **(30-29)**

- التواتر بأنواعه :..... **(32-31)**

2 – المبحث الثاني: البنية المكانية .....

- المكان في الخطاب الروائي..... **(35-34)**
- علاقة الوصف بالمكان..... **(36-35)**
- علاقة الشخصية بالمكان..... **(38-36)**
- كيفية تحديد الأمكنة..... **(41-38)**

3 – المبحث الثالث: الشخصية..... (44-43)
- أنواع الشخصيات حسب "فيليب هامون"..... **(48-44)**

4 – المبحث الرابع: كيفية العرض السردي.....
- مفهوم السرد ..... **(51-50)**
- صيغ العرض السردي..... **(52-51)**
- الأشكال السردية..... **(54-53)**
- علاقة السارد بمسروده..... **(56-55)**
- الوظائف السردية..... **(58-56)**
- زمن السرد..... **(59-58)**

IV. الفصل الثاني: الجانب التطبيقي.
1 – المبحث الأول: البنية الزمنية في رواية " حمائم الشفق".. (67-62)
- ترتيب الأحداث.....

أ - الاسترجاعات ..... **(74-68)**

ب - الاستباقات ..... **(76-74)**

- سرعة السرد:.....

أ - تسريع السرد:..... **(76)**

أ - 1 الخلاصة..... **(77-76)**

أ - 2 الحذف..... **(77)**

ب - إبطاء السرد.....

ب - 1 المشهد..... **(79-78)**

ب - 2 التوقف..... **(80-79)**

- التواتر بأنواعه..... **(83-80)**

2 – المبحث الثاني: البنية المكانية.....

- وصف الأمكنة..... **(87-85)**
- وظائف الأمكنة و أنواعها..... **(104-87)**

3 - المبحث الثالث: الشخصيات.....

- تقديم الشخوص..... **(109-106)**
- الوصف الفيزيولوجي..... **(111-109)**
- تصنيف الشخصيات: ..... **(111)**

أ - شخصيات متجبّرة.....

أ - 1 شخصية المستعمر..... **(112-111)**

أ - 2 شخصية السلطة الحاكمة..... **(113-112)**

ب - الشخصيات الثائرة.....

ب - 1 الشخصية النضالية الثورية..... **(116-114)**

4 – المبحث الرابع: كيفية العرض السردي.....

- صيغ السرد**:** ..... **(118)**

أ - الخطاب المسرود..... **(118)**

ب - خطاب الأسلوب المباشر..... **(119)**

جـ - الخطاب المنقول الغير المباشر..... **(119)**

- الأشكال السردية.....

أ - السرد بضمير المتكلم..... **(121-120)**

ب - السرد بضمير المخاطب..... **(123-121)**

جـ - السرد بضمير الغائب..... **(126-124)**

- علاقة السارد بالحكاية..... (126)
أ - خارج حكائي/ متباين حكائي..... (126)
ب - داخل حكائي/ متباين حكائي..... (127)
جـ - خارج حكائي/ متماثل حكائي..... (127)
د - داخل حكائي/ متماثل حكائي..... (128)
- وظائف السرد:.....
أ - الوظيفة السردية..... (129-128)
ب - الوظيفة التنسيقية..... (129)
جـ - الوظيفة الإبلاغية..... (129)
د - الوظيفة الإنتباهية..... (130)
ه - الوظيفة التأثيرية..... (131)
و - وظيفة إثبات و شهادة.....
ز - الوظيفة الإيديولوجية أو التعليقية..... (132-131)
V. خاتمة..... (134)
VI. الملاحق..... (142-136)
VII. قائمة المصادر والمراجع..... (148-144)
VIII. الفهرس..... (152-149)