جامعة عبد الرحمان ميرة - بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

الإخبـــار السردي في روايـة "شبح الكليدونـي" لمحمـد مفـلاح - مقاربـة بنيويـــــة-

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص :أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبين:
سعيـدي بوعـلام
زيبشـــة وليـــد

إشراف الأستاذة:
واتيكـي كميلـــة

السنة الجامعية:2018/2017

بسم اللّٰه الرّحمن الرّحيم

كلمة شكر و تقدير

" ربي أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي و على والدي و أن أعمل صالحا ترضاه و أدخلني برحمتك في عبادك الصالحين" سورة النمل الآية 19

نحمد الله حمدا كثيرا على نعمة العلم

وعلى توفيقه لنا لإتمام هذا البحث الذي هو بين أيديكم.

و إقتداء بسنّة نبينا محمد صلي عليه و سلم "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

نشكر أستاذتنا و المشرفة علينا في مذكرتنا السيدة كميلة واتيكي على توجيهها ودعمها لنا طوال فترة البحث.

كما نتوجه بالشكر إلى من قدم لنا يد العون ماديا أو معنويا من قريب أو من بعيد.

شكرا

الإهداء

إلى من قال فيهما الله تعالى " و لا تقل لهما أف و لا تنهرهما و قل لهما قولا كريما"

إلى المنبع الصافي إلى الوفاء الخالص إلى العين التي بها أبصر إليك يا أمي العزيزة حفظك الله.إلى من كان سندا لي في مسيرتي الدراسية،وإلى المرشد أبي نور عيني.

إلى من كانوا يمنحونني الفرح و السرور هديتا لي دوما أخواتي دنيا(ليلى) وسيليا وأسماء وأخي وليد .

إلى من يحزنون لحزني و يفرحون لفرحي إلى الذين تقاسمت معهم الحلو والمر أصدقائي وخيرهم مصطفى ولوصيف .

إلى كل أصدقاء طفولتي زميلاتي و زملائي في الدراسة من الابتدائي إلى الطور الجامعي

أهدي ثمرة جهدي هذه إلى كل من يحترمني و يحبني سواء من بعيد أو من قريب

إلى كل من حملته ذاكرتي و لم يذكره قلمي.

إلى جدي الذي أفتقده كثيراً، كان حكيما دوما بنصائحه القيمة و مربيا لي و دليلي في الحياة، رحمه الله و أسكنه فسيح جنانه.

بوعلام

الإهداء

إلى التي يفترسني الإغتراب إذا ابتعدت عنها...أمّي

إلى مثلي الأعلى...أبي

إلى عمّي عيسى الذي وفّر لي بحرا من الكتب

إلى معلمتي الأولى ...عمتي نوارة

إلى كلّ المنفيين الذين لم يذكرهم التاريخ في كتبه

أهدي هذا العمل المتواضع سائلا الله عز و جل أن ينفع به طلبة العلم.

وليد

مقدّمة

مقدّمة:

أصبحت الرِّوايات عالما يهرع إليه كلّ شخص، قد تكون ملاذًا بالنّسبة للبعض، ووسيلة للمعرفة بالنّسبة للبعض الآخر، راحة لمن لا يجد إلّا في المطالعة ملجأ، وبها نطلّع على التاريخ، و ثقافات مختلفة، و حضارات متعددة، بها نوسّع معلوماتنا، و بها نتعرّف على ثقافات شتّى، ومنها نُثري رصيدنا اللّغوي.

رواية "شبح الكليدوني" من الروايات التي تخوض في التاريخ الجزائري دون أن تنسلخ عن طابعها المعاصر، و هي إحدى آخر المؤلّفات الرّوائية الّتي أضافها الرّوائي الجزائري "محمّد مفلاح" للمكتبة الجزائريّة، والّتي تعود بالقارىء إلى حقبة مغيبة من تاريخ نضال الشّعب الجزائري ضدّ المستعمر الفرنسي وتكشف عن مدى فضاعة الجرائم الّتي ارتكبها الفرنسيّون من نفي وتقتيل وتهجير، كذلك لأنّها رواية تحوي طابعين، الأوّل تاريخي و الثاني اجتماعي، فهي تحمل في طيّاتها تاريخًا تغافل عنه أغلب المؤرّخين الجزائريين، و كذلك هي تبرز معاناة الفرد الجزائري الذي يعايش واقعا مريرا، وقد كان سبب وقوع اختيارنا لهذه الرواية تفردها بموضوع قلما نجد له نظير في الرواية الجزائرية.

السبب الذي جعلنا نختار موضوع البحث "الإخبار السردي"، هو ميولنا لتحليل الأعمال السردية، و رغبتنا في تطبيق خطوات المنهج البنيوي، و هذا الميدان أتاح لنا

فرصة اكتشاف الأبنية الداخلية للرواية من خلال تطبيق إجراءات المنهج البنيوي في التحليل، و وفقا لذلك عنونا مذكرتنا بـ"الإخبار السردي في رواية شبح الكليدوني".

التزمنا في تحليل الرواية بنموذج "جيرار جينيت" البنيوي و عمدنا إلى تحليل مكونات الخطاب السردي الأساسية: الراوي، الزمن، الصيغة و الرؤية.

و للوصول إلى نتائج، كان لابد من صياغة إشكالية ننطلق منها في التحليل، و جاءت الإشكالية كالآتي:

- كيف ورد الإخبار في رواية "شبح الكليدوني" و ماهي آلياته؟

و للإجابة عن هذه الإشكالية قمنا بطرح عدة تساؤلات:

- ما هي أنواع الرّاوي، و ما هي الوظائف التي أدّاها في نص الرواية؟.
- كيف تمحور الزمن في نص الرواية؟.
- ما هي الصيغ السردية التي وردت في نص الرواية؟.
- كيف بأر الراوي للحكاية؟.

أمّا عن تشكيلة البحث، فقد ضمّنّاه مدخلًا، تناولنا فيه نشأة المنهج البنيوي وعرضنا أصوله، ثمّ تطرقنا إلى عرض اِتّجاهاته المختلفة وأبرز أعلامه، اِبتداءً من الشكلانيّين الرّوس، وصولاً

إلى البنيويّين الجُدد، ثمّ اِنتقلنا إلى تقديم مفهوم شامل للرّواية، وحاولنا القيام بالتّأريخ لنشأة الرّواية الجزائريّة.

واِرتأينا تقسيم البحث إلى فصْلين، الأوّل نظري عنونّاه بـ "بنية السّرد"، واِحتوى على تنظير العناصر السّرديّة الّتي أوردناها في مذكرتنا، و هذا الأخير بدوره احتوى على أربع مباحث؛ أولا بنية الراوي ، أنواعه، وظائفه، وعلاقاته مع المروي و المروي له، ثانيا بنية الزمن الروائي، و ثالثا الصيغة السردية مفهومها و أنماطها ثم رابعا الرؤية السردية عند كل من تودوروف و جيرار جينيت.

أمّا الفصل الثّاني، فكان تطبيقيًّا، قسّمناه إلى أربع مباحث و عنونّاه بـ "تشكيل الخطاب السّردي في رواية شبح الكليدوني"، حيث تطرّقنا في المبحث الأوّل إلى أنواع الرّاوي وظائفه، ملتزمين بالوظائف الّتي وضعها "جيرار جينيت" وحاولنا الإلمام بآليّات اِشتغالها في نصّ رواية "شبح الكليدوني"، و تطرّقنا في المبحث الثّاني إلى بنية الزّمن السّردي حيث تناولناه بأهم تفاصيله ألا و هي أنواع الزمن، المفارقات الزمنية ثم المدّة، و تضمّن المبحث الثّالث تحليلًا لصيغ الخطاب السّردي عند كل من "جيرار جينيت" و "سعيد يقطين"، و ختام هذا الفصل كان مبحثا رابعا تضمّن تحليلا لأشكال الرؤى السّردية التي بأّر من خلالها الرّاوي للحكاية اعتمادا على نموذج "جيرار جينيت"، وبعد فراغنا من كلّ العناصر السّابقة الذّكر، قُمنا بتذييل بحثنا بخاتمة كانت نِتاجًا لكلّ ما سبق تحليله و التّعرّض إليه في البحث.

فيما يخصّ الصّعوبات الّتي واجهتنا أثناء إنجازنا لمذكرتنا، فأبرزها هو عدم ممارستنا سابقا للتّحليل البنيوي، و افتقارنا إلى منهجية واضحة في التحليل لهاته الممارسة النقدية في

مشوارنا الجامعي، وكذلك عدم توفّر ترجمات لبعض المصادر الأساسيّة، ممّا اضطرّنا إلى ترجمتها بأنفسنا، ونخصّ بالذّكر كتاب "أشكال 3" "figures 3"، وأيضا تعدّد التّرجمات الّتي تخصّ مصطلحًا واحدًا أدّى إلى تشتيتنا في بعض مراحل البحث.

أما عن أهم المراجع التي أفادتنا في بحثنا نذكر النتاجات النقدية لـ "جيرار جينيت" مثل "خطاب الحكاية" و كتاب "الشعريةّ" لـ"تزفيتان تودوروف" ، ومقالات مجموعة من النقاد البنيويين على رأسهم "رولان بارت" و وردت هذه المقالات في كتاب واحد تحت عنوان " طرائق تحليل السّرد الأدبي"، كما لا ننسى ذكر مؤلفات الكتاب العرب و على سبيل الذكر "تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السّرد، التبئير)" لـ "سعيد يقطين"، و "بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي" لـ" حميد لحميداني" و "بنية الشكل الرّوائي" لـ" حسن بحراوي".

ولا يفوتنا في الختام أن نشكر أستاذتنا المحترمة" كميلة واتيكي" على مجهوداتها ووقوفها الدّائم بجانبنا و نُصحها القيِّم لنا جزاها اللّه كل خير.

مدخل

1. نشأة البنويّة:

عرف ميدان الأدب بروز العديد من المناهج النقدية التي أثرت النقد الأدبي بنظريات وطرائق جديدة في تحليل النصوص، ومن أبرز هذه المناهج نذكر المنهج البنيوي الذي اعتمدناه في التحليل، و يرجع الفضل في وضع أسس هذا المنهج إلى عالم اللّغة السويسري "فرديناند دي سوسير" (Ferdinand de saussure)، فهو قد "استطاع أن يؤسِّسَ مدرسة لغويّة حديثة، أصبحت تُعدُّ نموذجا رائدا للعلوم الانسانيّة، وقدرتها على أن تصبح علوما دقيقة تُضارع العلوم الطّبيعيّة والرّياضيّة في خضوعها للمنهج العلمي المضبوط"[1]، وهذا كان بتقديم دي سوسير لعدّة مفاهيم ومبادئ لغويّة، شكّلت قاعدة التّحليل البنيويّ وأثْرَتْ مجال اللّسانيات.

ومن بين هذه المفاهيم نجد ثنائيّات: " اللّغة والكلام، والدّال والمدلول، والآنيّة والزّمنيّة، والنّظام والنّسق، وقد خرج دي سوسير عن نطاق الدّراسات اللّغويّة الّتي عرفها سابقوه، بتقديمه لهاته المفاهيم وتمييزه بين ثلاث مستويات من النّشاط اللّغويّ: اللّغة واللّسان والكلام"[2].

[1] صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، ط1، دار الشّروق، مصر، 1998، ص19.

[2] روبرت شولز، البنيويّة في الأدب، تر: حنا عبود، ط7، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، 1988، ص26.

إنّ الإبداع الفكري واللّساني الّذي جاءت به "مدرسة جنيف" بقيادة "دي سوسير"، أخرج فكرة الحركة البنيويّة إلى النّور أوّل مرّة، وبعدها " انتقلت هذه الفكرة إلى روسيا لتحتضنها "المدرسة الشّكلانيّة"، والتي غذتها بأفكار جديدة و قامت بتنميتها، و اهتمت بجانب الشّعريّة الأدبيّة، وقد قال "رومان جاكبسون" (Roman Jakobson) بأن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل الأدبية"[1]،و دعا إلى ضرورة دراسة الأدب في ذاته و الابتعاد عن ربط الأعمال الأدبية بالظواهر الخارجية المحيطة بها.

ونشأت الشّكلانيّة من اتّحاد حلقتين اِثنتيْن هما: "حلقة موسكو "النّادي اللّساني" وجماعة الأبوجاز "جمعية دراسة اللّغة الشّعريّة"، وضمّت هذه الحركة المؤسّس رومان جاكبسون وبيوتر بوغاتريف (P.Bogatyrev) و بريك (o.brik) وتوماشيفسكي(tomachevsky) وميخائيل باختين(m.bakhtine) وبروب(v.propp) وإيخنباوم(b.eichenbaum) وجاكوبنسكي(jakubinsky)"[2].

[1] بيتر شتاينر، المدرسة الشكلانية،تر:جابر عصفور،ط1،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،2007،ص37

[2] يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، ط3، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010، ص66.

ارتكز اهتمام الباحثين الشّكلانيين على "البحث في نظريّة الأدب، لأنّ أبرز أعضائها هم مؤرّخو أدب تحوّلوا إلى حقل اللّسانيات"[1]، وأيضا إلى دراسة اللّغة الشّعريّة.

إضافة إلى الحركة الشّكلانيّة الرّوسيّة، ظهرت حلقة لغويّة أخرى عُرفَتْ بـ "حلقة براغ" اللّغويّة، ومن أبرز روّادها "فيليم ماتسيوس"(v.mathesius)، والبنيويّة عند حركة براغ تمثّل "التّيار اللّغوي الّذي يُعْنى بتحليل العلاقات بين العناصر المختلفة في لغة ما، حيث يتِّمُ تصوُّرُها على أنّها كلّ شامل تنتظمه مستويات محدّدة"[2]، إذن فحلقة براغ اعتنت بتطوير الجهود اللّسانيّة الّتي سبق إليها الشّكلانيون.

وظهرت أيضا عدّة حلقات لغويّة أخرى، كحلقة كوبنهاغن (1931)، وحلقة نيويورك (1934)، ثمّ انتقلت الحركة البنيويّة إلى فرنسا بداية من أربعينيّات القرن الماضي، وتجلّت بادئ الأمر في تكييف "ليفي شتراوس"(c.l.strauss) أعمال "جاكبسون"، بحيث تتوافق الأنثروبولوجيا، وربّما مع تكييف "لاكان"(j.lacan) بعض "المصطلحات السّوسوريّة في الخمسينات بحيث تتوافق مع طبعته الخاصّة من التّحليل

[1] يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي ، ص67.

[2] صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، ص76.

النّفسي"[1]،و هذا ما يفيد بأنّ الفرنسيين استلهموا من الدّراسات وطوّروها وكيّفوها مع مجالات دراساتهم، والمرحلة الأخيرة الّتي بلغت فيها البنيويّة شكلها النّهائي كانت مع قلّة البنيويّين الجدد، كـ "رولان بارت"(roland barthes) و"تزفيتان تودوروف" (t.todorov)و"ميشال فوكو"(m.foucault)، الّذين انضووا تحت لواء جماعة (tel quel)، وقد كانت هذه الجماعة هي العنصر الفاعل في نقل النّقد الأدبي إلى مستوى جديد وصناعة مرحلة ما بعد البنيويّة.

2. اتّجاهاتها:

ظهرت العديد من المدارس و الحلقات اللسانية و النقدية التي أثرت النّموذج البنيويّ وطوّرته بدءا بأوّل مبُحِر في هذا المنهج ومؤسِّسُه "فيرديناند دي سوسير"، وفيما يلي سنحاول إبراز أهم الاتّجاهات الّتي ساهمت في تطوير و إثراء هذا المنهج النقدي بمفاهيم و أفكار جديدة.

أ. مدرسة جنيف

تعود الأصول الأولى للبنيويّة إلى مدرسة جنيف بقيادة عالم اللّغة فيرديناند دي سوسير، الّذي على الرّغم من قِصَر الفترة الّتي عاشها فقد قدّم أبحاثا لسانيّة مهمّة،

[1] ليونارد جاكسون، بؤس البنيويّة، تر: ثائر ديب، ط1،المركز القومي للتّرجمة، مصر، 2014، ص135.

مثل "حجر الزّاويّة ونقطة الانطلاق في النظريّة البنائيّة، لا في علم اللّغة فحسب، وإنّما في جميع ميادين الدّراسات الانسانيّة"[1]، ودي سوسير مؤسِّس اللّسانيات الحديثة، أسّس لعلمه عبر "محاضراته الشّهيرة الّتي كانت عُصارَة ثلاث فصول دراسيّة بجامعة جنيف خلال الفترة الممتدّة بين 1906م و1911م، ثمّ نُشِرَتْ عام 1916م، بعد وفاته بثلاث سنوات برعاية تلامذته "شارل بالي(charles bally) وألبرت سيشهاي (albert seshehay)"، تحت عنوان (cours de linguistique générale)"[2].

أعطى دي سوسير بعدا جديدا للدّراسات اللّغويّة إذ "راح يضطلع بالدّراسات الوصفيّة المنكفئة على النّسق اللّغوي الآني، الّتي كان من آلائها أن اعتنى الدّرس اللّغوي الحديث بثنائيات جديدة من طراز (اللّغة والكلام)، و(الدّال والمدلول)، و(الآنيّة والزمانيّة)"[3]، وبهذا يكون دي سوسير قد أضاف طرقا جديدة في تحليل اللغة و أسس لتوجه جديد في تحليل النصوص.

ب. المدرسة الشّكلانيّة: (1915 – 1930)

كانت الشّكلانيّة الرّوسيّة أشبه بالوعاء الّذي احتوى أفكار دي سوسير، إذ أنّها أوّل حركة مُنظّمة تستهدف استثمار الحركة الطّليعيّة الأدبيّة والقضاء على المناهج القديمة

[1] صلاح فضل، نّظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، ، ص19.

[2] يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي ، ص64.

[3] م ن، ص65.

في الدّراسات اللّغويّة والنّقديّة"[1]، تحت مسمّى حلقة موسكو(1915- 1920)، الّتي ما لبَثت أن تقوَّتْ دعائمها بـ "كوكبة أخرى من نقّاد الأدب وعلماء اللّغة، وألّفوا جمعيّة دراسة اللّغة الشّعريّة"[2]، تحت مسمى الأبوباز.

و انطلقت الشكلانية من عدة مباديء رئيسية نذكر منها ما أورده اخنباوم في مقالته المعنونة ب"نظرية المنهج الشكلي ":

*"خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية".[3]

*"رفض المسلمات الفلسفية، و التأويلات السيكولوجية و الجمالية"[4]

*"التفريق بين نظامي اللغة الشعرية و لغة النثر[5]

خاضت الشكلانية الروسية أولى صراعاتها ضدّ المدرسة الرّمزيّة، حيث كانت تهدف إلى "تحرير الكلمة الشّعريّة من الاتّجاهات النّقديّة الفلسفيّة والدّينيّة المتصوّفة، الّتي أثقلها بها هؤلاء الرّمزيّون"[6]. فساهمت الشّكلانيّة في دحر هيمنة المقاربات النّفسيّة

---

[1] صلاح فضل، نّظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، ص33.

[2] م ن، ص33.

[3] بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، تر :إبراهيم الخطيب،ط1،الشركة المغربية للناشرين المتحدين،المغرب،1982،ص31 .

[4] م. ن. ص 34.

[5] م. ن. ص 40.

[6] صلاح فضل، نّظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي ، ص39.

والسّوسيولوجيّة والتّاريخيّة والايديولوجيّة على النّقد الأدبي، وكان تبنّيها لأفكار مدرسة جنيف واضحا، إذ اِستندوا إلى المقاربة البنيويّة اللّسانيّة، حيث أن "اعتماد المدرسة الشكلية على النسق، و دراسة الأدب من الداخل"[1] يظهر مدى تبنيهم لفكر دي سوسير و انطلاقهم في تطويعه و تطبيقه على النصوص الأدبية،وقاموا أيضا بإقصاء المرجع الخارجي، وخلصوا إلى ما مفاده بأنّ "النّاقد الأدبي عليه أن يواجه الآثار نفسها، لا ظروفها الخارجيّة الّتي أدّت إلى إنتاجها"[2]، وهنا تتجلّى أبرز سمات البنيويّة، ألا وهي دعوتهم إلى استبعاد كل شيء خارج عن النّص خلال عملية التحليل.

وفي مطلع الثّلاثينات وكنتيجة للصّراعات الإيديولوجية والسّياسيّة السّائدة في أوروبا آنذاك، أصدر الاتّحاد السّوفياتي مرسوما "يقضي بحلّ كلّ التّجمعات الأدبيّة"[3]، وهو ما ترتّب عنه نهاية المدرسة الشّكلانيّة.

ت. حلقة براغ :(1926-1948)

يُمكن القول بأنّ حلقة براغ كانت امتدادا وتطوّرا للشّكلانيّة أو أشبه بالبعث الجديد، لكن بِنَفَسٍ أطول وشموليّة أوسع، يرجع في الفصل في تأسيس هذه الحلقة إلى

[1] محمد بلعفير،البنيوية النشأة و المفهوم، مجلة الأندلس،العدد،15 ،2017، ص 237.

[2] صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص42.

[3] يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، ص68.

"فيليم ماتيسيوس"، وأبرز من انظمّ إليها نجد مؤسّس الحركة الشّكلانيّة الرّوسيّة "رومان جاكبسون".

لم تهتمّ حلقة براغ بالدّراسات اللّغويّة والأدبيّة فحسب، بل تعدّتها إلى "المجالات الاجتماعيّة والنّفسيّة والفلسفيّة دون أن تغْفَلَ علم اللّغة كنموذج لهذه الدّراسات"[1] ، بمعنى أنّ فِكْر روّادها اِنفتح على كل مجالات العلوم الانسانيّة.

عُرِفَت هذه الحلقة أيضا باِسم المدرسة الوظيفيّة أو المدرسة الفونيميّة، "نظرا لِاعتبارها اللّغة نظامًا وظيفيًّا يهدف إلى تمكين الإِنسان من التّعبير والتّواصل"[2].

ث. جماعة (Tel quel): (1960)

تأسّست هذه الحركة على يد "فيليب صولر"(Phillipe Sollers) سنة 1960م، وهي "تحرص حِرْصًا شديدا على النّظر الآني المحايث للنّصوص... مجرّدة من أصولها التّكوينيّة، وسياقاتها المحيطة بها"[3] أي أنّها تعزل النّص عن سياقاته الخارجيّة، ولا تنظر إلى النّص إلّا في ذاته مفصولا عن أيّ شيء يوجد خارجه.

---

[1] صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، ص87.

[2] ينظر، خولة طالب الابراهيمي، مبادئ في اللّسانيات، ط2، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2010، ص86.

[3] يوسف وغيلسي، مناهج النّقد الأدبي، ص70.

دفعت هذه الحركة النّقد البنيوي إلى الأمام إلى أن تجاوزته إلى ما بعد البنيويّة، وهذا بفضل دعوتها إلى تبنّي نظريات جديدة في النّقد والكتابة، وهذه الحركة ضمّت قلّة من كبار النّقاد ورموز النّقد الفرنسي، على شاكلة "الفرنسيّة ذات الأصل البلغاري جوليا كرستيفا Julia Kristeva (1941)، ورولان بارت Roland Barthes (1915-1980)، وميشال فوكو Michel Foucault (1926- 1984)، وجاك ديريدا Jaques Derrida (1930)"[1].

هذا التّعدّد والتّنوّع في الإتّجاهات النّقديّة البنيويّة خَدَمَ هذه النّظريّة النّقديّة كثيرا، لأنّ هذا الإختلاف في المرجعيّات والتّوجّهات، أدّى إلى إثرائها فكريّا ولم يسمح بوقوعها تحت سيطرة وهيمنة فكر معيّن.

3. أعلام المدرسة البنيويّة:

برز العديد من الرّواد الّذين ساهموا في نشأة وتبلوُر المنهج البنيوي، وكلّ من هؤلاء الرّواد وضع لمسته الخاصّة الّتي ساعدت في تطوّر النّظريّة البنيويّة، و فيما يأتي سنتطرق إلى أبرز الرواد الذين قدموا الإضافة إلى هذا المنهج النقدي، و سيكون انطلاقنا من مدرسة جنيف وصولا إلى المدرسة الفرنسيّة، الّتي صارت في عهدها النّظريّة البنيويّة، نظرية متكاملة وواضحة المعالم.

[1] يوسف وغيلسي، مناهج النّقد الأدبي ، ص69.

كان لعالم اللّغة السويسري فرديناند دي سوسير الفضل في وضع اللّبنات الأولى للفكر البنيوي، فهو قد "هجر الدّراسات اللّغويّة التّاريخيّة في شكلها المعروف بـ (النّحو المقارن)، وراح يضطلع بالدّراسات الوصفيّة المنكفئة على النّسق اللّغوي الآني، الّتي كان من آلائها أن اغتنى الدّرس اللّغوي الحديث، بثنائيات جديدة من طراز (اللّغة والكلام)، و (الدّال والمدلول)"[1] ، وقد تضمّنت محاضراته "دروس في الألسنيّة العامّة" دراسة علميّة بنيويّة فصَل فيها بين اللّغة والكلام"[2]، ودي سوسير بوضعه حجر أساس النّظرية البنيويّة أسهم في ظهور مدارس نقديّة حديثة تأثّرت بفكره، ولعلّ أبرزها هي المدرسة الشّكلانيّة الرّوسيّة.

ومن أبرز أعلام المدرسة البنيويّة نذكر كذلك "رومان جاكبسون" الّذي قال بشأنه "صلاح فضل": "يُلخِّص الباحثين تاريخ نشأة البنائيّة وتشكّلاتها في شخصيته ومغامراته العلميّة"[3]، وقد كان جاكبسون من مؤسّسي المدرسة الشّكلانيّة، ثمّ اِلتحق بعد ذلك بمدرسة (براغ)، والجدير بالذّكر أنّه كان السّباق بإطلاق لفظة (البنية) على هذا

[1] يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي ، ص65.

[2] ينظر، زكريا ابراهيم، مشكلات فلسفيّة (مشكلة البنية)، د ط، مكتبة مصر، د ت، ص43.

[3] صلاح فضل، نظرية البنائيّة في النّقد الأدبي، ص75.

المنهج النّقدي، حيث "استخدمه لأول مرة في البيان الذي اصدره في مؤتمر الشكلانيين الروس الذي انعقد في مدينة "لاهاي" سنة 1929".[1]

وبالانتقال إلى فرنسا نجد "كلود ليفي شتراوس"، الّذي "وجد فيما اِنتهى إليه جاكبسون في علم اللّغة البنيوي نوعا من الكشف الملمّ، وتوقّع أن يُحدث هذا الكشف ثورة تتجاوز علم اللّغة إلى الأنثروبولوجيا، بل وتمتدّ إلى كلّ العلوم الاجتماعيّة"[2]، وقد كان "ليفي شتراوس "أوّل من كيّف لغويّات دي سوسير ليُطبّقها في العلوم الاجتماعيّة"[3]، ثمّ ما لبثت أعماله أن أحدثت قطيعة مع مرحلة ما قبل البنيويّة الّتي كانت موزّعة بين محاولات وضعيّة بدائيّة لِاختزال العلوم الإِنسانيّة إلى فرع من العلوم الطّبيعيّة"[4].

ولا ننسى ذكر إسهامات وجهود " "بنفنست"(É.Benveniste) في علم اللّغة، و"فوكو" في الفلسفة، و"آرون"(R.aron) في علم الاجتماع، و"مارتينيث"، و"جريماس"(a.j.greimas) في علم اللّغة، و"بارت" في الدّراسات النّقديّة والأدبيّة،

---

[1] ينظر،عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، دط، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت،1998،ص 121

[2] إديث كريزويل، عصر البنيويّة، تر جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصّباح، الكويت، 1993، ص39.

[3] م ن ، ص17.

[4] سيمون كلارك، أسس البنيوية، تر: سعيد العليمي، ط1، المركز القومي للتّرجمة، مصر، 2003،ص09.

و"جان لاكان" مؤسّس علم النّفس البنيوي"[1]، وهذا الثّراء والتّنوّع الفكري وسّع مجال الحركة البنيويّة، حيث لم تَعُدْ تقتصر على مجال اللّغة والأدب فقط، بل اتّسعت رُقعتها لتشمل عدّة حقول معرفيّة كعلم النّفس وعلم الاجتماع والتّاريخ.

واهتمّ "جيرار جنيت"(gérard genette) بالنّقد الأدبي ففي مؤلفاته المختلفة أضاف طرقا جديدة في تحليل الخطاب السردي و أضاف رؤى و مصطلحات جديدة مثل "التبئير" (focalisation) .

واهتم الناقد الفرنسي ذو الأصل البلغاري " تزفيتان تودوروف" بأدبيّة الأدب حيث أولى جل اهتمامه لجانب الشعرية .

4.مفهوم الرّواية:

الرّواية نمط أدبي دائم التّحوّل والتّطوّر والتّبدّل، ويحكم التّنوّع الّذي يصل أحيانا إلى درجة الفوضى في الأشكال الأدبيّة الّتي تندرج تحت اِسم الرّواية، "وهي أيضا طاقة تُسعفنا على الإِستمرار في الحياة، لأنّها تضيء مسرح الظّلام المخيف، الّذي نتخبّط داخله"[2]، لذلك تُعدّ من أحسن الفنون الأدبيّة النّثريّة وأجملها لما تحويه من تأثيرات،

[1] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائيّة في النّقد الأدبي، ص142.

[2] محمّد برادة، الرّواية العربيّة ورهان التّجديد، ط1 ،دار الصدى للنشر، الإمارات العربية المتحدة، 2011 ص181.

وعليه فإنّ "المتون الرّوائيّة قدّمت تحليلا وافيا للظّروف الإجتماعيّة والعُقد النّفسيّة الّتي تُرافق الفرد في حياته وتؤثّر على نشأته"[1]، لذلك يكتب الرّوائي العربي داخل مجتمع تتنوّع فيه الآراء والأفكار والأحاسيس والتّصرّفات والعادات والتّقاليد، فالكاتب يكتب ليجد نفسه يحتكّ بأبناء الوطن "ومحاصر بأنظمة لا ديمقراطيّة، ومن ثمّ فإنّ كتاباته تكتسي قوّة رمزيّة، باتّجاه مقاومة شروط اليأس وتُسعِف على صوغ أسئلة جذريّة بحثا عن المستقبل"[2]، لذلك هي وعاء لعديد من القضايا الّتي تواكب العصر، وكما يرى جيمس "أنّ في مستطاع الرّواية خلق الواقع"[3]، لذلك في مستطاع هذه الأخيرة أيضا أن تُعزّز الحدود بين الثّقافات وتحتفظ بدوال الهويّة الثّقافيّة لكلّ بنية اِجتماعيّة، وهي تعول "على التنوّع والكثرة في الشّخصيات فتقترب من الملحمة بدون أن تكون بالفعل، حيث الشّخصيات في الملحمة أبطال وفي الرّواية كائنات عاديّة، وهي إذن تختلف عن الأجناس الأدبيّة الأخرى ولكن دون أن تبتعد عنها كلّ البُعد، حيث تظلّ مضطربة في فلكها وضاربة في مضطرباتها"[4].

---

[1] سعاد عبد اللّه العنزي، صور العنف السّياسي في الرّواية الجزائريّة المعاصرة –دراسة نقديّة–، جامعة الكويت، 2008، ص33.

[2] محمّد برادة، الرّواية العربيّة ورهان التّجديد ، ص41.

[3] جيسي ماتز، تطوّر الرّواية الحديثة، تر لطيفة الدّليمي، ط1، دار المدى، لبنان،2016 ،ص68.

[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص13.

5. نبذة عن تطوّر الرّواية:

أثّرت عوامل كثيرة ومتعدّدة في نشأة هذا الجنس الأدبي "بعضها تاريخي وبعضها حضاري وبعضها ثقافي، لتدفع بعجلة الرّواية إلى مأزق تفجّرت منه الرّواية الجديدة، واتّخذت لنفسها طرقا عريضة تسير فيها، وأنشأت لها عالما رحيبا تطرب مناكبه، وذلك تحدّت ألف لباس"[1]، وعليه فإنّ الرّواية هي "ذلك الحنين النّوستالجي إلى الإكتمال، فهي بمسيرتها وتطوّرها لم تستقرّ فقط عن تشكّل معيّن، بل تظلّ منبعثة من رمادها بِلبوسات وتشكيلات متعدّدة لعلّها ماتت أكثر من مرّة، إلّا أنّها سرعان ما تعاود الانبعاث"[2].

يعتَبر جلّ الرّوائيين الجزائريين قد أخذوا على عاتقهم منذ البداية هموم مجتمعهم ومشاكله وأحزانه وانتصاراته وهزائمه، وعن ظهور الرّواية يرى الركيبي "أنّها ظهرت متأخرّة في السّبعينات بالرّغم من أنّ هناك بذور بذرت بعد الحرب العالميّة الثّانية، يُمكن أن نلحظ فيها بدايات ساذجة للرّواية العربيّة الجزائريّة، سواء في موضوعاتها أو

[1] م ن، ص51.

[2] محمّد برادة، الرّواية العربيّة ورهان التّجديد، ص181.

في أسلوبها وبنائها الفنّي، فهناك قصّة مطوّلة بعض الشّيء كتبها أحمد رضا حوحو واِسمها "غادة أم القرى" وتعالج وضع المرأة"[1].

و"إذا كانت نشأة الرّواية متأخّرة نسبيا في أقطار المغرب العربي، فإنّ تطوّرها كان سريعا، إذ أنّ فترة السّبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكّل التّجربة الرّوائيّة المغاربيّة، الّتي تحطّمت معها مقولة المشرق: بضاعتنا رُدَّتْ إلينا"، بل صِرْنا أمام تطوّر فعلي في مجال السّرديّات إبداعا ونقدا من جهة، وإبداعا وتَلَقِيّا من جهة أخرى"[2].

والظّهور الأوّل للرّواية الجزائريّة كان باللّغة الفرنسيّة في مرحلة الخمسينات والسّتينات، وعلى يدّ كلّ من محمّد ديب ومولود فرعون ومالك حدّاد و"نجحت الرّواية الجزائريّة باللّغة الفرنسيّة، أن تخطو خطوات متقدّمة ومتميّزة"[3]، وكان الكُتّاب الجزائريين في هذه الفترة يعالجون موضوع الثّورة و"الميل الشّديد إلى تصوير الواقع المحلّي في القُرى والأحياء الشّعبيّة من المدن، واِختيار نماذج اِنسانيّة مسحوقة للتّعبير عنها، والّتي

[1] عبد الله أبو هيف، النّقد الأدبي العربي، دط، منشورات اتّحاد كتب العرب، 2000، ص36.

[2] صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر(التأسيس و التأصيل)، مجلة المخبر، منشورات مخبر أبحاث في اللّغو والأدب الجزائري، دار النّشر والتّوزيع، عين مليلة، ص12.

[3] م ن، ص59.

تعيش على هامش المجتمع"[1]، ولذلك فإنّ ما يربط المجتمع الجزائري بالغرب ليس السّياحة والدّراسة فحسب بل "علاقة تتلخّص في وجود إشكاليّة المستعمِر والمستعمَر، ومن ثمّ جاءت خصوصيّة نظرة الانسان الجزائري والكاتب الجزائري إلى الغرب"[2].

ويمكن القول أنّ البذور الأولى للرّواية الجزائريّة كانت بعد الآثار الّتي خلّفتها الحرب العالميّة الثّانيّة، فقد أحدثت نتائج عميقة وأثّرت في مجريات الأحداث من حيث التّسلسل والتّتابع، وهنا ظهرت بعض المحاولات القصصيّة، وكان أوّل عمل تمثّل في النّص الّذي يُعدّ فاتحة التّأريخ لهذا الجنس و"هو غادة أم القرن" "لأحمد رضا حوحو" و"كذلك قصّة كتبها عبد المالك الشّافعي، وأطلق عليها عنوان الطّالب المنكوب، إضافة إلى ذلك أعمال "الحريق" لنور الدّين بوجدرة، و"صوت الغرام" لمحمد منيع، و"الطّريق الدّاميّة" لأحمد الخطيب"[3]، وهناك من يرى أنّ البدايات الأولى تنطلق من "حكاية العشّاق والاشتياق" لمحمد ابراهيم، و"هذه القصّة تلتها محاولات أخرى في شكل

[1] محمد الهادي مرادي وآخرون، لمحة عن ظهور الرّواية العربيّة وتطوّرها، دراسات في الأدب، س4، العدد16، ص16.

[2] مصطفى فاسي، دراسات في الرّواية الجزائريّة، دط، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2000، ص153.

[3] محمد مصايف، النّثر الجزائري الحديث، د ط، المؤسسة الوطنيّة للكتاب الجزائري، الجزائر، 1983، ص138.

رحلات، وتبعتها أعمال بدأت تعانق الفنّ الرّوائي بوعي قصصي"[1]، لكن هذه الأعمال تميّزت بالسّذاجة فلم تتمكّن من الدّخول إلى عالم الرّواية الحقيقي، بما تقتضيه من بناء فنّي ورؤية ناضجة فظلّت خالية من روح الإبداع والإبتكار، ولم تستطع أن تُزيح تلك الغيمة السّوداء والضّبابيّة الّتي خيّمت على السّاحة الأدبيّة في تلك الفترة، وتبقى مجرّد محاولات قصصيّة تندرج ضمن ما يُمكن تسميته بإرهاصات الرّواية الجزائريّة، والسّبب في ذلك يرجع إلى أنّ هذا "الفنّ صعب يحتاج إلى تأمّل طويل، لكن البداية الحقيقيّة للرّواية الجزائريّة ذات النّظرة المتكافئة والمتكاملة، مع عبد الحميد بن هدوقة سنة 1971 بروايته "ريح الجنوب"، الّتي قام محورها الأساسي كما يقول محمّد مصايف على تلك "النّفسيّة المحافظة الّتي حملها ابن القاضي من أول صفحة في الرّواية إلى آخر صفحة منها، وهي نفسية الطّبقة الاقطاعيّة الّتي عاشت الثّورة الجزائريّة دون أن تندمج فيها اندماجا كلّيّا، وكلّ الصّراع إنّما كان بين هذه النّفسيّة وبين المجتمع الرّيفي المتمثّل في المرأة والسّلطة والثّقافة"[2].

[1] أبو القاسم سعد اللّه، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط5، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، 2007، ص57.

[2] محمد مصايف، الرّواية العربيّة الجزائريّة بين الواقعيّة والالتزام ، الدّار العربيّة للكتاب، الجزائر، 1983، ص180- 181 (بتصرّف).

حيث نرى من خلال نماذج روائية جزائريّة "هذا الواقع الّذي هو لا يرى ويلمس ويسمع، وإنّما هو ما وراء ذلك لأنّه التّاريخ الّذي أنتج الأشياء والعلاقات والبشر كذلك"[1]، ويحاول الرّوائي من خلال كتاباته على الإلحاح على فكرة نقد المجتمع وعاداته وتقاليده، ونقد الاستعمار ومخلّفاته، وعلى الرّغم من الانتقادات الّتي وُجِّهت للنّصوص الأولى المُشار إليها إلّا أنّها تبقى اللّبنات الأولى الّتي مهّدت لتكريس الخطاب الرّوائي الجزائري في السّبعينات[2].

6.مفهوم السرد: narration

صار مصطلح السرد من بين المصطلحات التي ركزت عليها الدراسات الحديثة و التي تعددت المفاهيم التي حاولت تحديد ماهية السرد في النقد حيث لكل باحث و دارس وجهة نظره الخاصة التي يبني عليها مفهومه، حيث نجد أن جيرار جينيت يدلي بما مضمونه أن السرد هو"الفعل السردي المنتج، و بالتوسع: على مجموع

[1]– بوزيد نجاة، الكتبة السّرديّة في الرّواية الجزائريّة –رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي نموذجا–، مجلّة مقاليد، عدد8، جوان 2005، ص119.

[2] أحلام معمري، نشأة الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة، مجلّة الأثر، العدد20، جوان 2014، ص61.

الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل"[1]، ففعل السرد ينتج محكيا قد يكون حقيقيا أو تخيّليا، "فالمحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية، و السرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي"[2]، يتضح جليا من خلال هذا التعريف أن السرد هو ذلك القول الشفوي أو النص المكتوب الذي ينتج حكاية.

و قد خلص الباحث عبد الرحيم الكردي إلى أن السرد "يختص فقط بتلخيص السارد لحركة الأحداث و أفعال الشخصيات و أقوالها و أفكارها بلسانه هو"[3]، بمعنى أن عملية السرد تتبني من خلال عرض الراوي لمجموع الأحداث و الوقائع التي تشكل القصة.

أما الناقد "حميد لحميداني" يرى بأن السرد يقوم على دعامتين أساسيتين هما:

1_ "أن يحتوي على قصة ما تضم أحداث معينة.

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية،تر:محمد معتصم و آخرون،ط3،منشورات الاختلاف، الجزائر،2003،ص 39

[2] جيرار جينيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر:ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، المغرب، 1989،ص 97

[3] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)،ط1، مكتبة الآداب، مصر،2006،ص 103

2_ أن يعين الراوي الطريقة التي تحكى بها القصة، و القصة الواحدة تحتمل عدة طرق يمكن أن تحكى بها، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[1].

7.الإخبار:

تناولت المعاجم العربية مصطلح "خبر"، حيث ورد في لسان العرب لابن منظور " الخبر، بالتحريك: واحد من الأخبار، و الخبر: ما أتاك من نبأ عمن تستخبر. والخر هو النبأ، و الجمع أخبار، و أخابير جمع الجمع، و يقال تخبرت الخبرو استخبر: إذا سأل عن الأخبار ليعرفها، و اخبره خبوره: أنبأه ما عنده" [2].

فالخبر بمعناه الأشمل هو "ماجاز عن قائله التصديق و التكذيب، و ذهب ابن فارس إلى أن الخبر ما جاز تصديق قائله أو تكذيبه و هو إفادة المخاطب أمرا في ماض من زمان مستقبل أو دائم، في حين وضع القزويني العلاقة بين الخبر و الواقع بقوله: اختلف الناس في انحصار الخبر في الصادق و الكاذب فذهب الجمهور أنه

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ط3،المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر، المغرب ،2000،ص45

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج 4، ص 226-227

منحصر فيهما، ثم اختلفوا فقال الأكثر منهم صدقه مطابق حكمه للواقع و كذبه عدم مطابق حكمه للواقع"[1].

أشار جيرار جينيت إلى أنّ الحكاية يمكنها أن "تزوّد القاريء بما قلّ أو جلّ من التفاصيل, و بما قلّ أو جلّ من المباشرة"[2]، عن طريق بنية الزّمن و الصيغة السّردية و المنظور، و الهدف الذي يسعى الإخبار لبلوغه هو " الإفضاء بنوع معين من المعلومات مع وضعها بطريقة معينة و تبني أحد انواع الرؤية السردية"[3]، و بمعنى آخر هو نقل الأخبار و الوقائع من طرف الراوي إلى المروي له.

[1] سعيد يقطين، الكلام و الخبر، مقدمة للسرد العربي ،ط1، المركز الثقافي العربي،لبنان،1997،ص 54

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي، ط3، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2003، ص 177.

[3] جيرالد برنس، المصطلح السّردي،تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، ص 148.

الفصل الأوّل

الفصل الأوّل: ***بنية السّرد***

1.الراوي

2.1.أنواع الراوي

3.1.وظائف الراوي

1.3.1.الوظيفة السردية

2.3.1.وظيفة الإدارة

.4.3.1.الوظيفة الاستشهادية

5.3.1.الوظيفة الأيديولوجية

6.3.1.الوظيفة الإنجازية للسرد

4.1.علاقة الراوي بالمروي

5.1.علاقة الراوي بالمروي له

2.الزمن

1.2.أنواع الزمن الروائي

1.1.2.الزمن الخارجي

1.1.1.2.زمن القراءة

2.1.1.2.زمن الكتابة

1.2.2.الزمن الداخلي

1.1.2.2.زمن الحكاية

3.2. المفارقات الزمنية

1.3.2.الإسترجاع

1.1.3.2.الإسترجاع الخارجي

2.1.3.2.الإسترجاع الدّاخلي

3.1.3.2.الإسترجاع المختلط

2.3.2.الإستباق

1.2.3.2.الإستباق كتمهيد

2.2.3.2 الإستباق كإعلان

4.2.المدة

1.4.2.الحذف

1.1.4.2.الحذوف الصريحة

2.1.4.2.الحذوف الضمنية

3.1.4.2.الحذف الإفتراضي

2.4.2.الوقفة

3.4.2.المشهد

4.4.2.الخلاصة

5.2.التواتر السّردي

3.الصيغة السّردية

1.3.أنماط الصيغ السردية

1.1.3.صيغة الخطاب المسرّد

2.1.3.صيغة الخطاب المحوّل

3.1.3.صيغة الخطاب المنقول

4.الرؤية السّردية

1.4.الرؤية عند تودوروف

1.1.4.الرؤية مع

2.1.4.الرؤية من الخارج

3.1.4.الرؤية من الخلف

2.4.الرؤية عند جيرار جينيت

1.2.4.التبئير الصفر

2.2.4.التبئير الخارجي

3.2.4.التبئير الداخلي

1.الرّاوي: (السّارد) Narrateur:

الرّاوي عنصر مهمّ في الأعمال السّرديّة، فهو الصّوت الّذي يقوم بنقل أحداث الحكاية إلى المروي له.

عرّفه "جيرالد برنس" بأنّه "الشّخص الّذي يروي النّصّ، ويتموقع في مستوى الحكي، ويُوجِّه خطابه للمرويّ له"[1]، وهذا التّعريف يكشف عن مكان تموقع الرّاوي، إذ نجده داخل النّصّ السّردي وليس خارجه، لذلك ينبغي عدم الخلط بينه وبين المُؤلِّف.

وورد تعريف آخر مفاده أنّ الرّاوي هو "شخصيّة خياليّة تحوّل إليها المؤلِّف، فكلمة الرّاوي تدلّ في الواقع _كما يُعلِّمنا فقه اللّغة_ على(فاعل)، فهذا الوزن (فاعل)، يدلّنا بالطّبع على شخصيّة وظيفتها (الرّواية)"[2]، وهو ما يفيد بأنّ دور الراوي في الحكاية هو فعل الرواية.

ومن أبرز التّصوُّرات الّتي حاولت تحديد هويّة الرّاوي ومفهومه، هي تلك الّتي وضعها رولان بارت، خلال سعيه للإجابة على التّساؤل التّالي: "من هو المانح للسّرد؟"[3]، أو بتعبير آخر: من هو الشّخص الّذي يقوم بمهمّة السّرد (الحكي) في النّصّ السّردي؟.

---

[1] يُنظر : جيرالد برنس، قاموس السّرديّات، تر: السّيّد إمام، ط1، ميريت للنّشر، مصر، 2003، ص134.

[2] ر. بارت وآخرون، شعريّة المسرود، تر: عدنان محمد، ط1، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، 2010، ص61.

[3] ر. بارت وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبي، ط1، منشورات اِتّحاد كتاب المغرب، الرّباط، 1992، ص26.

- **التّصوّر الأوّل:** "السّرد يبثّه شخص(بالمعنى النّفسي الكامل للكلمة)، وهذا الشّخص يحمل اِسمًا، إنّه المؤلِّف الّذي تتبادل في ذاته بدون اِنقطاع، شخصيّة وفنّ فرد يُمكن التّعرّف عليه بشكل واضح، كما أنّه هو الّذي يُمسك القلم كلّ مرّة ليكتب قصّة"[1]، وهذا التّصوّر إن صحّ التّخمين ينطبق على روايات السّيرة الذّاتيّة.
- **التّصوّر الثّاني:** هذا التّصوّر "يجعل من السّارد ضربًا من ضروب الوعي الكلّي الّذي يبدو في الظّاهر لا شخصيًّا، لكنّه يبثّ القصّة من وجهة نظر أعلى، فالسّارد هو في نفس الآن داخلي بالنّسبة إلى شخصيّاته (لأنّه يعلم كلّ ما يجري داخل أعماقها)، وخارجي (لأنّه لا يتماهى أبدًا مع هذه الشّخصيّة أو تلك)"[2]، وهذا التّصوّر ينطبق على النّصوص السّرديّة الّتي يُهيمن فيها الرّاوي على حساب الشّخصيّات، إذ يكون عليمًا أكثر منها، ويقبع فوقها بعلمه كإله دائم الحضور.
- **التّصوّر الثّالث:** ينصّ هذا التّصوّر الّذي وصفه "بارت" بأنّه الأحدث بـ "أنّ على السّارد ملزم بأن يتوقّف في سرده عند حدود ما تستطيع الشّخصيّات ملاحظته، أو معرفته، فكلّ شيء يجري كما لو أنّ كلّ شخصيّة هي بالتّناوب مرسلة للسّرد"[3].

[1] ر. بارت وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبي، ص26

[2] م ن، ص ن.

[3] م ن، ص27.

وبعد اِستعراض بارت لهذه التّصوّرات، ذهب إلى وصفها مجتمعة "بضيق الأفق"[1]، وعلّل ذلك لكونها: "تنظر إلى السّارد والشّخصيّات كأشخاص حقيقيّين"[2]، وذهب في مجمل مقاله إلى وضع تصوّر بنيوي يُفيد بأنّ "السّارد بشكل جوهري هو كائن من ورق"[3]. وتابع مقاله مُشيرًا إلى نقطة مهمّة وهي أنّ "المؤلِّف (المادّي) لسردٍ ما، لا يُمكن أن يلتبس في أيّ شيء آخر مع سارد هذا السّرد"[4]، أي نادى بضرورة الفصل بين مؤلِّف النّصّ السّردي، وبين الرّاوي أو الصّوت الّذي يكون مُتموقعًا داخل النّصّ السّردي.

فالرّاوي إذن هو "من يحكي الحكاية، وهو مصدر كلّ خبر سردي"[5]، فهو الصّوت الفاعل في الفعل السّردي، وناقل الخبر السّردي إلى المرويّ له.

المناهج النّقديّة الحديثة وبالأخصّ البنيويّة، ذهبت إلى اِعتبار الرّاوي "(ترهينًا سرديًّا) أو (صوتًا سرديًّا) منتجًا من خلال السّرد أو الخطاب"[6].

---

[1] ر. بارت وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبي ، ص27.

[2] م ن، ص ن.

[3] م ن، ص ن.

[4] م ن، ص ن.

[5] جيرار جينيت وآخرون، نظريّة السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، تر: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، 1989، ص113.

[6] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرِّوائي (الزمن، السّرد، التبئير) ، ط3، المركز الثّقافي العربي، المغرب، 1997، ص383.

وهذا التّرهين السّردي لا يحيل إلى أيّ شيء خارج عن النّصّ السّردي الّذي يحتويه، أي أنّ "وجوده مرهن في الفعل الكلامي المنجز فقط"[1]، وهو ما يدلّ على أنّ الرّاوي صوت يختلقه الروائي ليشغل وظيفة محدّدة داخل النّصّ السّردي.

2.1.أنواع الراوي:

الرّاوي هو الفاعل الأساسي في كل عملية سرد لأحداث ما وقعت في الرواية، فلا يُمكن أن يكون للقصّة وجود إلّا به، سواء روى مباشرة بلسانه في نصّ القصّ، أو من خلال لسان شخصيات القصة، وهذا الرّاوي نجده دوما يتحكّم بشكل لافت في تقديم القصّة، ووصف الأماكن، وسرد الأحداث وتقديم الشّخوص ونقل كلامها والتّعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، وعرض وتحليل صراعاتها، ومنه نجد أنّ العديد من الدّارسين يُعطون أنواع متعدّدة للرّواة، مثل":

جان بيون:

أ. "**الرّاوي العالم بكلّ شيء في عالم الرّواية:** وهو يحول بين القرّاء والعالم الرّوائي، فلا يجعلهم يرون إلّا ما يُريهم هو إيّاه، ولا يعلمون إلّا ما يريدهم أن يعلموه"[2]، أمّا الشّخصيّات فلا علم لها بما سوف تعيشه من أحداث ونهاية، لأنّها لا ترى إلّا ما تقع

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص283

[2] محمّد عزام، شعريّة الخطاب السّردي، د ط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب, سوريا، 2005، ص90.

عليه عيونها فقط، "فهي مخلوقات محدودة العلم والخبرة، وأمّا الرّاوي فهو القوّة الخارقة الّتي تتحكّم بزمام الأمور"[1] وتسيير الأحداث.

ب. **الرّاوي الّذي لا يعلم إلّا ما تعلمه الشّخصيّات:** "وهو الرّاوي الّذي لا يتجاوز حدود الشّخصيّات في الرّؤية، فإذا فَعَلَتْ الشّخصيّة فِعْلاً، أو تتّصف بصفة، فإنّ الرّاوي يُقدّم فعلها أو صفتها"[2]، ويُمكن تحديد هذا الرّاوي في شَكْلَيْن:

- " أن يكون الرّاوي مُشاركا في أحداث الرُّواية أو شاهدا عليها.
- والثّاني أن يتّخذ من إحدى الشّخصيّات أو من أكثر من شخصيّة مرايا تعكس الأحداث"[3].

ج. **الرّاوي الّذي يعلم أقلّ ما تعلمه الشّخصيّات:** سواء كان الرّاوي واحدًا من الشّخصيّات الرِّوائيّة، أو من المشاهدين، فهو مُتّخِذ لنفسه مستوى زمنيًّا أو إيديولوجيّا خاصّا به"[4].

كما نجد جيرار جينيت' في كتابه (أشكال 3) حدّد أنواع الرُّواة في ضربين:

- **'راوٍ يُحلِّل الأحداث من الدّاخل:** وهو نوعان:

. بطل يروي قصّته بضمير (الأنا)، فهو راوٍ حاضر.

---

[1] يُنظر، محمّد عزام، شعريّة الخطاب السّردي، ص90

[2] م ن ، ص ن.

[3] يُنظر، م ن، ص ن.

[4] يُنظر، م ن، ص ن.

. وكاتب يعرف كلّ شيء، فهو راوٍ كُلِّي المعرفة على الرّغم من أنّه راوٍ غير حاضر"[1]

- **راوٍ يُراقب الأحداث من الخارج:** وهو أيضا نوعان:

. راوٍ مُشاهد، فهو حاضر لكنّه لا يتدخّل.

. وكاتب يروي ولا يُحلِّل، فهو غير حاضر، ولكنّه لا يُسقِط المسافة بينه، وبين الأحداث"[2].

أمّا (تودوروف)، فقد ميّز ثلاثة أنواع من الرّواة، هي:

1. "راوٍ يعلم أكثر من الشّخصيّة (الرّؤية من خلف).
2. راوٍ يعلم بقدر ما تعلم الشّخصيّة (الرّؤية مع).
3. راوٍ يعلم أقلّ ممّا تعلمه الشّخصيّة (الرّؤية من الخارج)"[3].

ويُمكن التّفصيل في هؤلاء الرّواة على النّحو التّالي:

1.الرّاوي بضمير المتكلِّم: وهو "عادة بطل، يروي قصّته لكن ليس تماما البطل"[4]، وهنا الراوي يجعل الشخصية تتحدث وتسرد الحكاية،"إنه المحكي بضمير المتكلم ،

[1] محمد عزام، شعريّة الخطاب السّردي, ,ص90

[2] يُنظر، م ن، ص91.

[3] يُنظر، م ن، ص ن.

[4] يُنظر، م ن، ص ن.

ويمكن أيضا أن يحكيها على لسان سارد أجنبي عن هذه الحكاية "[1].

2.الكاتب الّذي يعرف كلّ شيئ: " فيظهر هنا بأنّه هو الرّاوي"[2]، فيروي بضمير الشخص الثالث ألا وهو الغائب،(هو)، "وهذا يعني أنّه راوٍ غير حاضر. لكن الرِّوائي يتدخّل في سرده، عن طريق الشّخصيّات الأخرى، لِئلّا يكتشف تدخّله المباشر، وهذه المسافة بين الكاتب وشخصيّاته تُعادل قدرة الكاتب على إبداع شخصيّات حيّة قادرة على النّطق بصوتها لا بصوت الكاتب"[3]، ليتحول بعد ذالك العمل الروائي هنا إلى نقل للأحداث و الأخبار.

3.الرّاوي الشّاهد: وهو" راوٍ حاضر لكنّه لا يتدخّل، إنّه يروي من الخارج، على مسافة بينه وبين من يروي عنه، إنّه بمثابة العين الّتي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النّظر"، وهذا العمل يجعل الراوي يفسر الأحداث سطحيا،"إنه عملية آلية تقوم بتشكيل الصور"[4] ،ومنه يكون "الراوي غائب عن البنية الشكلية للقصة"[5].

4.الكاتب الّذي يروي من خارج: فهو لا يفصل في الأحداث.

---

[1] جيرار جينيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص102.

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص92.

[3] م ن، ص ن.

[4] م ن ، ص ن.

[5] م ن، ص ن.

حيث لا يفصل فيما يحوم في ذهن الشخصية، بل ينقل لنا ما يسترقه سمعه من الآخرين"[1].

3.1. وظائف الراوي:

خلص "جيرار جينيت" إلى أنّ هناك ست وظائف سردية يقوم بها الراوي في النص السردي و هي كالتالي:

1.3.1.الوظيفة السردية: la fonction narrative

هي الوظيفة الأساسية التي يقوم بها الراوي في أي عمل سردي، و "لايمكن لأيّ سارد أن يحيد عنها دون ان يفقد دوره كسارد"[2].

2.3.1.وظيفة الإدارة* (التنظيمية): fonction de régie

تتجلّى هذه الوظيفة حين "يظهر الراوي الصّلات و العلاقات و التنظيم الداخلي للنص"[3]، و قد أشار جينيت إلى أن "جورج بلن"george blin" أطلق عليها اسم "تعليمات الإدارة".

---

[1] ينظر، محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص92.

[2] gérard genette, figures 3, paris, le seuil, 1972, p 261

*_ ورد هذا المصطلح في كتاب "خطاب الحكاية" لـ "جيرار جينيت"، تر:محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، ط3، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2003، ص 264.

[3] Gérard Genette, figures 3 p262

3.3.1.الوظيفة التواصلية: fonction de communication

تتجلى هذه الوظيفة في العمل السردي حين "يتوجه الراوي إلى المروي له محاولا إقامة إتصال، أو حوار"[1]، وقد كان جاكبسون قد اصطلح عليها باسم " الوظيفة الندائية".

4.3.1.الوظيفة الاستشهادية:fonction testimoniale

تظهر هذه الوظيفة في العمل السردي عندما "يشهد السارد بصحة الحكاية"[2]، و كذلك عندما "يصرّح الراوي بالمصدر الذي يأخذ منه معلوماته"[3]، و قد أشار جينيت بأن جاكبسون اصطلح عليها بـ" الوظيفة الانفعالية".

5.3.1. الوظيفة الإيديولوجية: fonction idéologique

"تدخلات الراوي المباشرة أو غير المباشرة في القصة بشكل مبالغ فيه "[4] يعطي السارد دورا تفسيريا و إيديولوجيا و ينفي عنه صفة راوي القصة فقط.

---

[1] Gérard Genette, figures 3 ,p262

[2] جيرار جينيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير،تر:ناجي مصطفى، ط1،منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي،المغرب ،2007، ص 102

[3] Gérard Genette, figures 3, p 262

[4] Ibid, p 263

6.3.1. الوظيفة الإنجازية للسرد: هي أن "يكون السرد من أجل التأثير و الاستقطاب لأننا نادرا ما نحكي لأجل المتعة و لكن لكي نؤثر و نستقطب"[1]، و هذا ما يعني أن السرد يمكن أن يكون وسيلة لجذب المتلقي و استمالته.

4.1. علاقة الرّاوي بالمروي:

لابد للراوي من مادة حكائية يرويها ليكون راويا، و قد ذهب الشكلاني "إيخنباوم" إلى أنّ هذه المادّة هي "الأنساق الأسلوبية المتباينة، التي يقوم الراوي بربطها"[2]، و هذه الأنساق المختلفة هي ما يقوم عليه نص القصة.

و يرى حميد لحميداني بأنّ "الحكي هو قصّة محكيّة يفترض وجود شخص يحكي وشخص يُحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أوّل، يُدعى "راويًا" أو ساردًا NARRATEUR، وطرف ثانٍ يُدعى مرويًا له أو قارئًا NARRATAIRE"[3]، ويفترض كذلك وجود مادّة مرويّة و هذه المادة هي مجموع الأفعال السّرديّة الّتي ينقلها الرّاوي للمروي له، أو بتعبير آخر هي ما يخبر به الرّاوي المروي له.

---

[1] جيرار جينيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص102

[2] ينظر، بوريس إيخنباوم، كيف صيغ معطف غوغول، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982، ص153

[3] يُنظر: حميد الحمداني، بنية النّصّ السّردي، ط3، المركز الثّقافي العربي، ص45.

تكمن العلاقة التي تربط الراوي بالمروي في كون الرّاوي هو الذي يعرض و ينظم المروي، و كذلك لا يتحقق وجود أحد هذين العنصرين إلّا بوجود الآخر.

5.1. علاقة الرّاوي بالمرويّ له: عرّف جيرالد برنس المروي له بأنّه "الشّخص الّذي يسرد له و المتوضّع في السّرد، وهناك على الأقلّ مسرود له واحد لكلّ سرد، يقع في المستوى الحكائي للسّارد نفسه الّذي يوجد الكلام له أو لها، وفي سردٍ ما يُمكن أن يكون هناك عدّة مسرود لهم، كلّ واحد منهم يوجّه له الكلام بالتّناوب، من ساردٍ واحد أو ساردٍ مختلف"[1]، و هو ما معناه أنّ المروي له عنصر يتلقّى خطاب الرّاوي و يكون متموضعا على نفس المستوى الحكائي الذي يكون فيه الرّاوي .

وهذا ما أكّده جينيت في قوله "هو أحد عناصر الوضع السّردي، ويقع بالضّرورة على المستوى القصصي نفسه ، أي أنّه لا يلتبس قبليًّا بالقارئ (ولو الضّمني)"[2].

وكمفهوم عامّ "فالمرويّ له" هو الجهة الّتي تتلقّى خطاب الرّاوي داخل النّصّ السّردي.

يُشكّل المرويّ له الطّرف الثّاني في عمليّة التّواصل السّردي، فالسّرد "ينطوي على وظيفة تبادل كُبرى مُوزّعة بين مانح ومُستفيد، فإنّه بِاعتباره موضوعًا يُراهِن على إقامة تواصل: أي هناك مانح للسّرد، وهناك متقبّل له، فلا يُمكن أن يوجد سرد بدون سارد، وبدون مسرود له"[3]،

[1] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ص143.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص268.

[3] يُنظر: ر. بارت وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبي، ص26.

فالسّرد بنقصان أحد هذين العنصرين لا يمكن أن يسمّى سردا، و يجب أن يحتوي عليهما لتحدث عملية التواصل السّردي.

و "المرويّ له يتوسّط قارئ النّصّ الأدبي والرّاوي"[1]، و هذا ما يمكن اعتباره عاملا مساعدا على فهم العمل الأدبي من طرف القاريء (المتلقيّ).

2. الزّمن: *(Le Temps)*

يسهل دراسة الزّمن من خلال أثاره ومجرياته وطريقة سيره، لكن إذا ذهبنا إلى البحث عن مفهومه نجد صعوبة في تحديد هذا المفهوم، نظرا لعلاقته بالفلسفة بِاعتباره "مرتبط بالحركة"[2] والزّمن له علاقة مباشرة مع الإنسان، لأنّه يُمثّل مراحل حياته من الولادة إلى الطّفولة حتّى الشّيخوخة، وهو يتميّز بالتّكرار والتّواتر لذلك يصعب تحديده والكشف عن ماهيته، بِاعتباره أيضا الحقيقة المجرّدة الّتي لا ندركها في هذا الكون بصورة واضحة وصريحة، ومنه ترى "سيزا قاسم" "أنّه يبقى عنصر محوري وعليه تترتّب عناصر التّشويق والإيقاع والاستمرار، وإلى أنّه يُمثّل إلى حدّ بعيد طبيعة الرّواية وشكلها"[3] فهو كالعصب لا بدّ من حضوره حيث "أنّ ليس للزّمن وجود مستقلّ نستطيع أن نستخرجه من النّصّ،

---

[1] يُنظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص268.

[2] سعيدي عبد الفتاح، مفهوم الزمان بين برغسون و أنشتاين، مذكرة ماجيستير،جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، 2008، ص39.

[3] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرّواية، دراسة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، دط ، مكتبة الأسرة، مصر، 2004، ص26.

كالشّخصيّة والأشياء الموجودة في المكان، فالزّمن يتخلّل الرّواية كلّها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئيّة فهو الهيكل الّذي تُشَيَّد فوقه الرّواية"[1] لأنّه معمار النّصّ وهو خليّة أساسيّة، مكوّن رئيس كالقلب في جسم الإنسان، فهو محرّك كلّ أجزاء الجسم، نفس الشّيء بالعودة إلى الزّمن في الرّواية "ممّا جعل جان بويون يدعو إلى ضرورة اِحترام خاصيّة الزّمن في دراسة العمل الرّوائي، بل إنّه ذهب إلى حدّ أن جعل فهم أيّ عمل أدبي مُتوقّفا على فهم وجوده في الزّمن"[2].

1.2.أنواع الزّمن الرّوائي: فكرة الزّمان فكرة فلسفيّة، لها أصول وجذور تاريخيّة متأصّلة في الإنسان، وقد عُرف على الزّمن أنّه الشّبح الّذي طارد مفكّرين وفلاسفة منذ أزل قديما، وهذا لما يحمله من تشعّبات وتمفصلات تجعله المعادلة الأكثر اِستعصاءً وتطرُّفا، "والزّمن هو تلك المادّة المعنويّة المجرّدة الّتي يتشكّل منها إطار كلّ حياة وخبر كلّ فعل وكلّ حركة"[3]، و عليه تتشكل كل الأحداث من خلال سيرورته.

[1] سيزا قاسم، بناء الرّواية ، ص27.

[2] حسن بحراوي، "بنية الشّكل الرّوائي"، ط1، المركز الثّقافي العربي، المغرب، 1990، ص 109-110

[3] عبد القادر بن سالم، مكوّنات السّرد في النّصّ القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب و عنف الخطاب عند جيل الثمانينيات)، دط، اِتّحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001، ص79.

"ويبدو أنّ أكثر الميادين اِستثمارا لمقولة الزّمن وفق تقسيماتها السّابقة، ميدان الأدب وخاصّة فيما تعلّق بشقّه السّرد، حيث عُدّت الرّواية فنّا زمنيّا خالصا"[1]، هذا وقد وجّه النّقّاد والشّكلانيّون الرّوس منهم خاصّة، منذ عشرينيّات القرن الماضي إلى أهميّة هذا المكوّن في البناء العامّ للرّواية، وعليه ميّز الشّكلانيّون الرّوس بين نوعين من الزّمن "زمن المتن ويمكن أن نُطلق عليه زمن الأحداث، وزمن الرّواية أي زمن البناء"[2] وقد ركّز هؤلاء جلّ اِهتمامهم على زمن الأحداث لأنّ زمن الرّواية هو الوقت الّذي تستغرقه قراءة الكتابة وليس كبير فائدة بالنّسبة إليهم لأنّ "الرّواية تركيبة معقّدة من قيم الزّمن"[3]، وهذا لأنّ الزّمن العمود الّذي ترتكز عليه تلك الرّواية، ولهذا "تمثّل مقولة الزّمن مقولة أساسيّة في عمل الذّهن البشري"[4]، ونجد هذا الزّمن يتباين في النّصوص، بحيث "تختلف درجة حضور الزّمن من نصّ إلى آخر لِاختلاف قيام التّصوّر عليه من مجال إلى آخر"[5]، ويتعدّد الزّمن بتعدّد المجالات "ويُعطيه كلّ مجال دلالة خاصّة من حقل فكري معيّن"[6]، وقد اعتبر الزمن العناصر الأساسية

[1] عبد القادر رحيم، الزّمن ... تركة الشّكلانيّين وغنيمة الفرنسيّين والأنجلوسكسونيّين، ندوة المخبر، جامعة محمد خيضر، ص2.

[2] عامر الحلواني، مناهج تحليل النّصّ السردي، نظام التعليم الالكتروني و التعلم عن بعد، فصل دراسي2 ، 1437/1436 هـ، جامعة فيصل بن فهد، ، ص11.

[3] أ.أمندلاو، الزمن و الرواية، تر: بكر عباس، ط1، دار صادر للطّباعة والنّشر، لبنان، 1997، ص75.

[4] الأزهر الزناد، نسيج النّصّ، ط1، المركز الثّقافي العربي، لبنان، 1993، ص112.

[5] يُنظر، م ن، ص ن.

[6] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص61.

المكوّنة للنّصّ السردي، ومن جميع نواحيه، و تساهم في تشكيل النواحي الجمالية و الفنية داخل النص، و "من الغريب أن نعثر على سرد خالٍ من الزّمن، إذا جاز لنا اِفتراضا أن نُفكّر في زمن خالٍ من السّرد، فلا يمكن أن نلغي الزّمن من السّرد، فالزّمن هو الّذي يوجد في السّرد وليس العكس"[1]، و منه رأي الفلاسفة في الزّمن، حيث يعتبرونه ذلك التّلاحق بين الأحداث و"لدى أفلاطون تحديدا هو كلّ مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق"[2]، أمّا ما توصّل إليه جيرار جينيت في كتابه الموسوم خطاب الحكاية (discour du récit)، والّذي ميّز نوعين من الزّمن "زمن القصّة" و"زمن الحكي"، يقول في هذا الصّدد "الحكاية مقطوعة زمنيّة مرّتين، فهناك زمن الشّيء المروي، وزمن الحكاية"[3]، ومنه يجب التّفريق بين زمنين في أيّ رواية كما أحصاها الدّارسون:

1.1.2.الزّمن الخارجي: (خارج المتن) وهذا الزّمن يتمثّل في:

1.1.1.2. زمن القراءة: "يتعدّد في الفترة الّتي يشرع فيها المرسل إليه بممارسة التّلقّي"[4]، أي تلقّي واِستيعاب ما تمّ كتابته من طرف الكاتب .

[1] يُنظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص117.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص72.

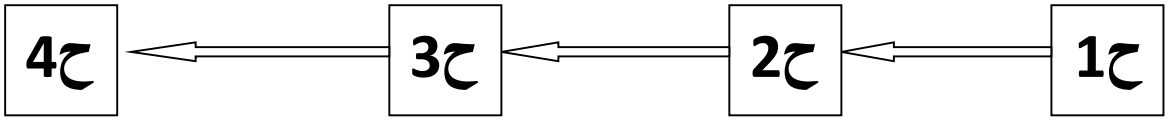
[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص46.

[4] صدوق نور الدّين، البداية في النّصّ الرّوائي، ط1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، 1994، ص38.

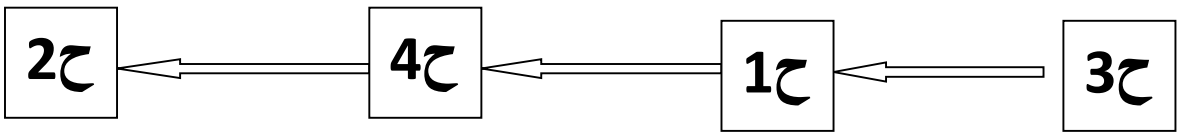
2.1.1.2.زمن الكتابة: وهو زمن متعلّق بالكاتب ذاته، ونقصد المدّة الزّمنيّة الّتي قام من خلالها الكاتب بتأليف أحداث روايته ونصّه، ولنشير إلى نقطة في هذا المحور أنّ الزّمنين لا يتقاطعان، أي لا يلتقيان، فالزّمن الأوّل ألا وهو زمن القراءة قصير نوعا ما، بحيث تدوم قراءة رواية ما حوالي يوم أو أسبوع أو شهر على أكثر تقدير، بينما تستغرق رواية ما عند كتابتها سنين عدّة، وبالتّالي نجد تباين واضح بين زمن القراءة وزمن الكتابة "بحكم أنّ القراءة لا تترتّب إلّا عن الكتابة"[1]، وبالتّالي نجد تباعد واضح وشاسع بين الزّمنين.

1.2.2 .الزّمن الدّاخلي: ويتعلّق هذا الزّمن بالقصّة.

1.1.2.2.زمن الحكاية: وهو الزّمن الّذي يخضع للتّتابع الصّحيح للأحداث، أي أحداثه تكون مُرتّبة تبعا لما يُقابلها من منطق واقعي كرونولوجي. (ويُمكن تمثيل زمن الحكاية كما أورده لحمداني في كتابه" بنية النص السردي"[2]:



فالسّارد ليس مفروضا عليه أن يُقدّم تلك الأحداث كما جاءت، بل يُقدّم حدثا ما ويُؤخّر آخر، أي يكون هناك تلاعب في الزّمن، وتغيير هذا النّظام المنطقي ليتحوّل إلى إبداع من طرف السّارد، ويُمكن تمثيل زمن السّرد كالآتي:"



[1] صدوق نور الدّين، البداية في النّصّ الرّوائي، ص36.

[2] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 74

إذا خالف زمن القصّة زمن السّرد سمّي مفارقة زمن السّرد مع زمن القصّة"[1]

3.2. المفارقات الزّمنيّة:

تستند المفارقة الزّمنيّة على تقنيّتي الإستباق والإسترجاع، وندلّ بمصطلح "إستباق" عن كلّ حركة سرديّة تقوم على أن يروى حدث لاحق، أو يذكّر مقدّما، وندلّ بمصطلح "إسترجاع" "على الرجوع بالذاكرة الى الوراء البعيد "[2]، والسّرد الرّوائي يتطلّب توظيف هاتين التّقنيّتين ليتمكّن من العودة إلى أحداث سابقة، أو لسدّ فراغات حدثت في المتن الحكائي، أو للتّكهّن بما ستؤول إليه أحداث الرّواية مستقبلا.

تتميّز المفارقات الزّمنيّة بالمدى والإتّساع، فالمدى "هو المسافة الزّمنيّة الفاصلة بين اللّحظة الّتي يتوقّف فيها المحكي، واللّحظة الّتي يبدأ منها الإختلال الزّمني"[3].

1.3.2. *الاسترجاع:* (Analepsis) هي تقنيّة سرديّة يستعملها السّارد لإسترجاع وإحياء بعض الأحداث الّتي مرّت، فالإسترجاع يُعدّ محورا هامّا لذلك يرى "جيرار جينيت" في تقنيّة الإسترجاع " أنّه يُشكّل بالقياس للحكاية الّتي يندرج فيها. الّتي يُضاف إليها حكاية ثانية زمنيّا، تابعة للأولى"[4]، وبالتّالي هذه الحكاية الثّانية تُساعد على فهم الشّخصيّة ومعرفة

---

[1] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 74

[2] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2015، ص103.

[3] جيرار جينيت وآخرون، نظريّة السّرد من وجهة النّظر إلى التبئير، ص124.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص60.

أبعادها وأحداثها وتفاصيلها ولذلك الإِسترجاع مهمّ في النّصّ الأدبي. ويكون الاسترجاع في ثلاثة ضروب هي:

1.1.3.2.الاسترجاع الخارجي: يُفسِّره "جينيت" على أنّه مقاطع سرديّة اِسترجاعيّة تعود بذاكرتنا إلى ما قبل بداية الرّواية. ويعني ذكر أحداث ووقائع وحتى شخصيّات لا علاقة لها بالقصّة أو الحكاية و "الّذي يقع قبل بداية الرّواية"[1].

2.1.3.2. الاسترجاع الدّاخلي: وهو خلافا للاِسترجاع الأوّل حيث "يقع في ماض لاحق لبداية الرّواية"[2] ويتمثّل في استعادة ماض مرتبط بالحاضر السّردي.

3.1.3.2. الاسترجاع المختلط: وهو الّذي يجمع بين الاسترجاع الخارجي والدّاخلي، ويُقصد به "مختلف التّمفصلات الزّمنيّة، والّتي يحدث لها خلط زمني فتروي لنا نوعين رئيسيّين من الاِسترجاع"[3] وهما النّوعين السّابقين، ويهدف الاسترجاع إلى إعادة أحداث سابقة وإعطائها في صور أكثر وضوحا، وهذا ما يُعطي الاسترجاع أهميّة في السّرد وهو يُساعد في تنامي الأحداث "وملء الفجوات الّتي يُخلّفها السّرد وراءه، سواء بإعطائنا معلومات حول

[1] آمنه يوسف، تقنيّات السّرد في النّظريّة والتّطبيق، ص104

[2] م ن ، ص ن.

[3] ينظر، تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب،1990، ص48.

سوابق شخصيّة جديدة دخلت عالم القصّة، أو بِإطّلاعنا على حاضر شخصيّة اِختفت عن مسرح الأحداث ثمّ عادت للظّهور مجدّدا".[1]

2.3.2. الاستباق:(Prolepsis) "[2]

فقد ورد مصطلح الاِستباق بتسميات مختلفة في المؤلّفات النّقديّة، حيث نجد مراد مبروك يُعرّفه بأنّه: "تداعي الأحداث المستقبليّة الّتي لم تقع بعد واِستبقها الرّاوي في الزّمن الحاضر (نقطة الصّفر) أو في اللّحظة الآنيّة للسّرد، وغالبا ما يستخدم فيها الرّاوي الصّيغ الدّالة على المستقبل لكونه يسرد أحداثا لم تقع بعد على أنّ هذه الصّيغ تتغيّر وِفقا لطريقة السّارد الرّاوي"[3] الّذي يُوظّف الزّمن بطريقة تصاعديّة من لحظة الحاضر إلى المستقبل و"القفز على فترة ما من زمن القصّة وتجاوز النّقطة الّتي وصل إليها الخطاب لِاستشراق الأحداث"[4] ثمّ التّطلّع إلى ما سوف يطرأ من متغيّرات حدثيّة في مسار الرّواية، فالاِستباق هو عكس الاِسترجاع، فهو إذن تصوير مستقبلي لحدث سردي، وهو تقنيّة تُمكّن السّارد من الاِنتقال من زمن إلى آخر، دون أن يحدث زعزعة لمعماريّة النّصّ، "فالاِستباق

---

[1] آمنة يوسف، تقنيّات السّرد، ص104.

[2] Gerard Genette, figures 3, p 105

[3] مراد مبروك، بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا)، دط، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص66.

[4] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص132.

(Prolepsis) تمهيد أو تهيئة، وهو يُستخدم غالبا في السّرد السّيميائي"[1]، وما يجعل من الإستباق تقنيّة لا تتّصف باليقينيّة، و هي تلك النّظرة البُعديّة للزّمن "وهذا ما يجعل من الإستباق حسب فينريخ شكلا من أشكال الانتظار"[2].

1.2.3.2.الإستباق كتمهيد: يتّضح هنا الاستباق من خلال المقاطع الّتي تكون فيها الحركة السّرديّة مجرّد تسبيق زمني "والغرض منه التّطلّع إلى ما هو متوقّع"[3]، ويأتي هذا الاستباق ضمني على شكل إشارات، فيكون مجرّد تلميحات، وتخلق هذه التّلميحات أو الطّلائع كما يسمّيها "جيرار جينيت" حالة من الإنتظار والتّطلّع لوقوع حدث ما، فقد يحدث هذا الحدث وقد لا يحدث، وبالتّالي السّارد هنا "يعرض خدعا مغلوطة"[4]، بالتّالي نسمّيها اِستباقات مفبركة إن صحّ التّعبير.

2.2.3.2. الإستباق بصفته إعلانا: يُبرز جيرار جينيت لنا الفرق بين تقنيّة الإعلان والتّمهيد بحيث "التّقنيّة الأولى تعلن من خلالها عمّا سيحدث أو سيأتي سرده مفصّلا، بينما الثّاني (التّمهيد) يشكّل بذرة غير دالّة لن تصبح ذات معنى إلّا في وقت لاحق وبطريقة إرجاعيّة"[5]، فالإعلان هنا يكون عن طريق تصريح السّارد بأحداث سيشهدها السّرد في

[1] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ص86.

[2] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص133.

[3] م ن، ص ن.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص84

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص137.

مواضع متقدّمة من الرّواية "لكن الغالب أن يكون الإعلان أطول مدى"[1]، لكن نجد هذا المدى يختلف من رواية إلى أخرى حسب مقتضيات ذلك النّصّ السّردي، فشرط الإعلان أن يكون صريحا ومعلنا أثناء العمليّة السّرديّة.

4.2. المدّة: La Durée

هذا المحور الثّاني الّذي اِقترحه "جيرار جينيت" في علاقة زمن القصّة بزمن الخطاب، و ورد هذا المصطلح بترجمات متعدّدة ومتباينة عند النّقّاد العرب* وقد اِقترح جينيت أربع حركات سرديّة تتحكّم في حركة السّرد تسريعا وتبطيئا: "الخلاصة (sommaire)، الحذف (ellipse)، المشهد (scéne)، الوقفة (Pause)"[2]، ويختلف أثر هذه التّقنيّات السّرديّة على إيقاع السّرد وحركته، حيث " تدرج هذه السّرعة اللّانهائيّة الّتي هي

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص82.

* حميد لحميداني، "بنية النّصّ السّردي"، ط1، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1991، ص73. يُنظر، اِختار حميد الحمداني مصطلح (الاستغراق الزّمني)، يُنظر، "بنية النّصّ السّردي من منظور النّقد الأدبي" ص75، والسّيّد ابراهيم اِقترح مصطلح (المدّة)، يُنظر، في نظريّة الرّواية ص144. والأمر نفسه عند محمّد معتصم/ عبد الجليل الآزدي في ترجمتهم لكتاب "خطاب الحكاية" لجيرار جينيت، يُنظر "خطاب الحكاية" ص101، ونجد د. آمنة يوسف، "تقنيّات السّرد في النّظريّة والتّطبيق" أسمتها بالمدّة أيضا، ص102، في حين نجد مصطلح (الدّيمومة) عند لحسن احمامة في ترجمته لكتاب "التّخييل القصصي" لشلوميت ريمو كنعان، ص80، ومراد عبد الرّحمان مبروك (التّتابع الزّمني)، يُنظر، "بناء الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة"، ص91.

[2] GERARD GENETTE : figure *III. Op. cit. p129.*

سرعة الإضمار (...) حتّى هذا المطلق الّذي هو مهمل الوقفة الوصفيّة"[1]، إذ يرى النّاقد حميد لحيمداني أنّه: "ليس قانون واضح يُمكّن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولّد إقتناع ما لدى القارئ، بأنّ هذا الحدث اِستغرق مدّة زمنيّة تتناسب مع طوله الطّبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغضّ النّظر عن عدد الصّفحات الّتي تمّ عرضه فيها من طرف الكاتب، أي لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الإستغراق الزّمني"[2]، والدّيمومة لها علاقة مباشرة مع إيقاع السّرد، من حيث السّرعة أو البطء، حيث يقول جيرار جينيت "إنّ وقائع التّرتيب أو التّواتر، يسهل نقلها دونما ضرر على الصّعيد الزّمني للقصّة إلى الصّعيد المكاني للنّصّ: فالقول: إنّ حادثة (أ) تأتي بعد حادثة (ب)، وإنّ حدث (ج) يروى فيه (مرّتين) قول بقضيّتين معناهما واضح، ويمكن مقارنتهما مقارنة واضحة بتوكيدات أخرى مثل: إنّ الحدث (أ) سابق الحدث (ب) في زمن القصّة (...)، ومن ثمّ فالمقارنة هنا بين الصّعيدين شرعيّة ملائمة، وبالمقابل مقارنة "مدّة" حكاية ما بمدّة القصّة الّتي ترويها هذه الحكاية رهين بمعرفة المدّة الّتي يقتضيها عبور نصّ القراءة"[3]، ويمكن تلخيص رؤية النّاقد الفرنسي لحركة السّرد بالرّسم التّالي[4]:

---

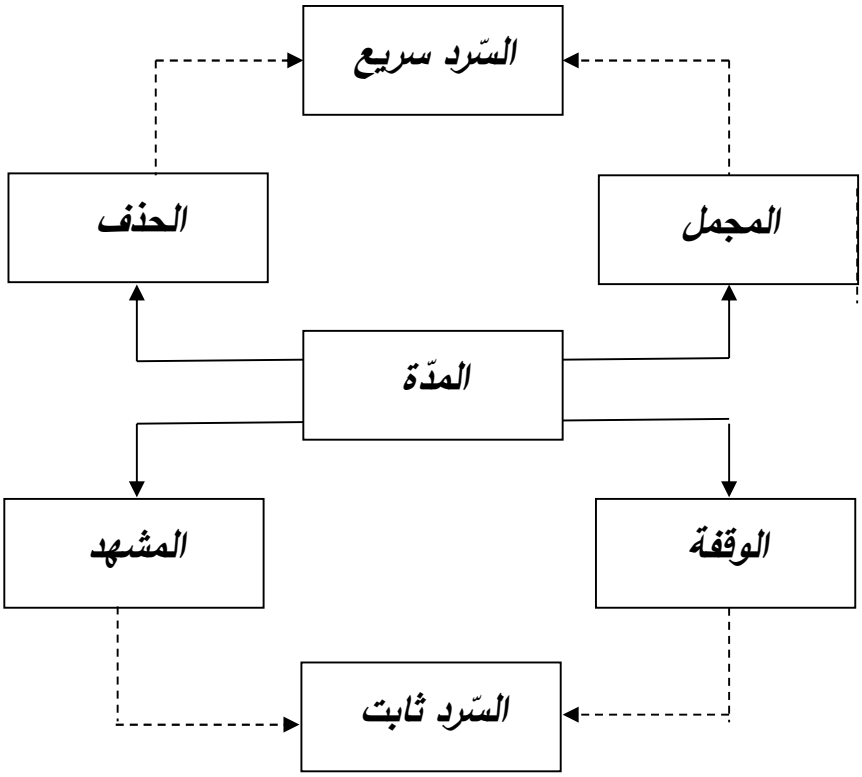
[1] يُنظر: برنار فاليت، الرّواية، تر: حميد بورايو، مدخل إلى المناهج والتّقنيّات المعاصرة، دار الحكمة،الجزائر، 2002، ص100.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص76.

[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص101.

[4] م ن، ص109، 112، 117، 119.

مخطّط اِشتغال الدّيمومة في السّرد



1.4.2 الحذف: (Ellipsis) وظيفته "ز. م = 0 ز. ح = 0"[1].

الحذف يتشابه مع المجمل بما أنّهما حركتان سرديّتان تقومان بتسريع وتيرة السّرد والدفع به إلى مراحل متقدّمة، وهذا الأخير (الحذف) "يتعلّق بمدّة من الحكاية، يُسكت عنها تماما من طرف المحكي"[2]، و نجد أن هذا المصطلح ورد بتسميات مختلفة و متباينة عند

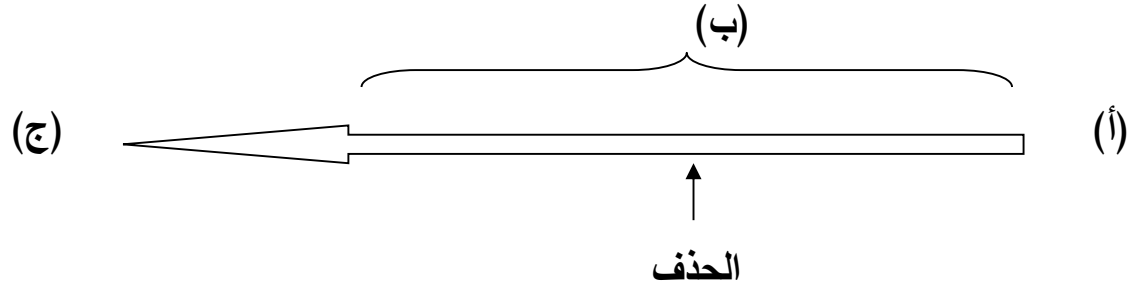
[1] يُنظر، جينيت وآخرون، نظريّة السّرد من وجهة نظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، 1989، ص127.

[2] يُنظر، جينيت وآخرون، نظريّة السّرد من وجهة نظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، 1989، ص127.

النّقّاد العرب* . و "يرتدّ تحليل الحذوف إلى تخصّص زمن القصّة المحذوف"[1]، وعليه فإنّ هذا الحذف يتنوّع "ووسائله الفنيّة"[2]، و جعل جيرار جينيت الحذف في ثلاث أنواع، حيث هذه الضّروب متباينة فيما بينها:

"الحذف الصّريح (L'ellipse explicite)، الحذف الضّمني (L'ellipse Implicite)، والحذف الإفتراضي (L'ellipse hypothéque)"[3].

1.1.4.2.الحذوف الصّريحة: هي تلك الحذوف الّتي تكون معلنة من طرف السّارد، ويذكر فيها المدّة الّتي طرأ عليها الحذف قبيل "مرّت سنين من الألم" (السّارد هنا لم يذكر سنين من الألم وبالتّالي حذف هذه السّنين)، ويمكن أن نُشير إلى هذا المثال بمخطّط بسيط:



* يُنظر البنية السّرديّة في كتاب الإمتاع والمؤانسة لميساء سليمان الإبراهيم والّتي أسمته بالقفز، ص223، نجد حسن بحراوي في كتابه بنية الشّكل الرّوائي أسماه بالإسقاط، ص156، ونجد حميد الحمداني أسماه بالقطع، ص77، (يُنظر: بنية النّصّ السّردي حميد الحمداني ص77).

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص117.

[2] والاس مارتن، نظريّات السّرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمّد، د ط، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص162.

[3] Voir, GERARD GENETTE, figure *III, Op. cit. p139-140.*

ولا بدّ أن نشير إلى أنّ الحذف "يُحقّق كتلة من الوظائف قبيل: كسر التّسلسل الزّمن، كما أنّه يمنح الزّمن السّردي إمكانيّة اِستيعاب الزّمن الحكائي"[1].

2.1.4.2.الحذوف الضّمنيّة: "هو حذف لا يُشار فيه إلى الزّمن المحذوف، لكن القارئ يستطيع الاِستدلال عليه من وجود ثغرة في التّسلسل الزّمني"[2]، حيث يلجأ الكاتب لهذه التّقنيّة ليتجاوز فائض الوقت في السّرد، وفي الوقت ذاته يُساعد على ترتيب أجزاء القصّة، يقول ميشال بوتور "إنّ غاية القصّة اليوميّة تكمن بالتّأكيد في ألّا تحتفظ سوى بالمهمّ، أي ما كان ذا دلالة، وما يمكنه أن يحلّ محلّ الباقي، لأنّه يدلّ عليه، وبالتّالي نستطيع ترك الباقي في طيّ الكتمان"[3]، فيصعب على القارئ تحديد تلك الفترة الزّمنيّة المسكوت عنها، إلّا بِاستحضار وجمع تلك الأحداث وترتيبها ترتيبا "كرونولوجيّا نَصِّيّاً" لتحديد تلك الفترة المسكوت عنها والموضوعة جانبا، أي "السّكوت عن فترة ما من حياة شخصيّة، ووضعها في الظّلّ ريثما يتمّ تقديم شخصيّة أو اِستعراض حدث طارئ"[4].

[1] ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السّرديّة في كتاب الامتناع والمُؤانسة، ط1، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، سوريا، 2011، ص223.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص119.

[3] ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر : فريد أنطونيوس، ط1، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، لبنان، 1971، ص102.

[4] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص162.

3.1.4.2.الحذف الإفتراضي: وهو الّذي" يستحيل تحديد موقعه في النّصّ، وهو أيضا الأكثر ندرة بين أنواع الحذف، ويعرف بوجوده بعد فوات الأوان"[1]، وسُمّي أيضا بحذف غير محدّد، وعليه فإنّ السّارد لا يُشير للفترة الزّمنيّة المحذوفة بطريقة صريحة ومحدّدة (لا يوجد تدقيق)، وهذا النّوع من أصعب الأنواع.

2.4.2. الوقفة: هي من التّقنيّات الّتي يُوظِّفها الحاكي للتّدقيق على أشياء ووصفها، كوصف بطل ما، أو مكان جميل، "في إطار مفهوم النّصّ وأطرافه الدّاخليّة في عمليّات التّوصيل الجمالي"[2]، حيث يُعرّفها حميد الحمداني على أنّها الإِستراحة (pause)، "وهي توقُّفات معيّنة يُحْدِثُها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف"[3] قبيل "في فرجة تحيط بها الأشجار جميلة، كان العديد منها قديماً مثلها، كانت مغروسة على اِنفراد"[4]، وبما أنّ الوقفة تصِف لنا تفاصيل وجُزئيّات كملامح البطل، ولون ثيابه، وربّما في بعض الرّوايات حتّى مشيته، وقامته

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص119.

[2] صلاح فضل، شفرات النّصّ، –دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصد والقصيد، ط 2، عين للدّراسات والبحوث الإِنسانيّة والإِجتماعيّة، مصر، 1990، ص203.

[3] حميد لحميداني، بنية النّصّ السّردي، ص 76.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، 115.

وصوته، فـ "إلى جانب هذا النّظام الهندسي المُحكم في شعريّة اللّغة الوصفيّة"[1] يجعل منها تقنيّة "تشترك مع المشهد في الإِستغلال على حساب الزّمن الّذي تستغرقه الأحداث"[2].

3.4.2. المشهد:

في هذه التّقنيّة السّارد يتوقّف عن السّرد ليفسح الطّريق للشّخصيّات لتتحاور، ويُعرّفه النّاقد حميد الحمداني بأنّه "المقطع الحواري الّذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السّرد، إنّ المشاهد تُمثّل بشكل عامّ اللّحظة الّتي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصّة من حيث مدّة الإِستغراق"[3]، وبفضل هذه التّقنيّة تتاح للشّخصيّة الفرصة للتّعبير وفرض إيديولوجيّتها وأفكارها "على الطّريقة الّتي يبني بمقتضاها الخطاب تصوّره لمقام تلفّظه الشّخصي"[4]، ومن مميّزات المشهد (scéne)، أن يكون زمن الخطاب مُوازياً لزمن القصّة بحيث "يُحقّق نوعا من المعادلة بين زمن السّرد والمدّة الواقعيّة"[5].

---

[1] صلاح فضل، شفرات النص، ص200.

[2] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص175.

[3] حميد لحميداني، بنية النّصّ السّردي، ص78.

[4] دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمّد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص113.

[5] برنار فاليت، الرّواية، ص100.

4.4.2.الخلاصة: (sommaire)

هي تقنيّة يقوم من خلالها السّارد بعرض وقائع جرت في مدّة طويلة، في جملة واحدة بإِختصار و"إِختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التّعرّض للتّفاصيل"[1] بطريقة واضحة "حيث لا يحتاج القارئ إلى تأويل أو تضمين مدى مدّة الفترة المُلخّصة"[2]، وتتميّز الخلاصة بتباين توظيفها في النص السّردي، لذلك قد نجدها متفاوتة حسب سياقها و طبيعة الوظيفة الّتي تؤدّيها و حجم المادّة الّتي وظفت فيها من طرف الرّاوي، بحيث الرّاوي أو "يسرد لنا بضع فقرات، أو بضع صفحات لعدّة أيّام أو شهور، أو سنوات من الوجود دون تفاصيل"[3]، ونجد الخلاصة دوما تكون أصغر زمنا وكمّا من زمن الكتابة وعليه "فوحدة من زمن القصّة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة"[4]، ونجد في بعض الأحيان الكاتب يُلمِّح لنا لشخصيّة قد تكون مغمورة الحضور، ثمّ ليتدرّج إلى الوراء لإعادة تقديم تلك الشّخصيّة بمفهوم

---

[1] حميد لحميداني، بنية النّصّ السّردي، ص144.

[2] عبد القادر سي أحمد، مظاهر التّجديد في البنية الزّمنيّة للرّواية الجزائريّة المعاصرة، رواية دموع وشموع، لعبد الجليل مرتاض–نموذجا–مجلة التعليمية، 10 مارس، جامعة مستغانم، 2017. ص 185.

[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص109.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص145.

أكثر دقّة وشموليّة، لكن بِاستخدام خاصيّة التّلخيص، او كما اوردها حسن بحراوي في كتابه 'بنية الشكل الروائي' بِتسمية "خلاصة اِرجاعية"[1].

5.2. التّواتر السّردي "Frequency[2]"(الحكاية التّردّديّة)

المقصود بالتّواتر، مجموعة علاقات التّكرار القائمة بين الحكاية والخطاب، والّتي سوف نحدّد تفاصيلها في السّطور القادمة، حيث نجد تودروف يُسمّي هذه الأنواع من التّواتر بـ "القصّ المفرد وهو الحكاية التّفريديّة، والقصّ المؤلّف وهو الحكاية التّردّديّة، والقصّ المكرّر وهو الحكاية التّكراريّة"[3]، أمّا جيرار جينيت يُحدّد لنا هذا التّواتر السّردي على أنّه "علاقات التّكرار بين الحكاية والقصّة"[4].

وقد وضّح جينيت هذه التّواترات في أربعة ضروب هي:

أ-"أن يروي ما حدث مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة، ويُعدّ هذا النّوع من السّرد الأكثر اِستعمالا في القصّ، ويكون الزّمن فيه غير متوقّف ولا يتعطّل، لأنّ سيرورته تظلّ متواصلة ولذلك يُسمّيه جينيت بالقصّ المفرد، ومعادلته هي:

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، نقلا عن، ص146: PHIYLLIS BENTLY,CITè par genette p132

[2] شلوميت ريمون، التخييل القصصي "الشعرية المعاصرة"، تر:لحسن حمامة، ط1، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، المغرب ،1995 ، ص217

[3] يُنظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص49.

[4] يُنظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص129.

(ح1/ ق1).

ب- أن يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة وهذا النوع من السرد المفرد يكون فيه تكرار المقاطع في النص مطابقا لتكرار الأحداث في الحكاية.

ج- أن يروى ما وقع مرّات لا متناهية ما وقع مرّة واحدة، وهو يظهر من خلال اِعتماد بعض النّصوص على التّكرار، والزّمن هنا يتوقّف بسبب التّكرار ووُرود حدث واحد لأسباب مختلفة.

د - أن يروى مرّة واحدة ما وقع أكثر من مرّة، بحيث يتكرّر حدث واحد في حكاية ما عدّة مرّات، لكنّه لا يستقطب من النّصّ المكتوب سوى مقطع واحد"[1].

3.الصّيغة السردية:

تُمثّل الصيغة السّرديّة إحدى العناصر المشكّلة للخطاب، وهي "اِسم يُطلَق على أشكال الفعل المختلفة تُستعمل لتأكيد الأمر المقصود وللتّعبير عن وجهات النّظر المختلفة الّتي ينظر منها إلى الوجود أو العمل"[2].

وقد عرّفها ترفيتان تودوروف بأنّها "الكيفيّة الّتي يعرض لنا بها السّارد للقصّة ويقدّمها لنا بها"[3].

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص131_130.

[2] م ن، ص177.

[3] ترفيتان تودوروف، مقولات السّرد الأدبي، ط1، منشورات اِتّحاد كتاب المغرب، الرّباط، 1992، ص61.

ولقد أشار تودوروف إلى أنّ هناك صيغتين رئيسيتين للسّرد وهي:

- التّمثيل أو العرض (représentation).
- الحكي أو السرد(naration).

ولهاتين الصيغتين مصدرين مختلفين وهي: القصّة التّاريخيّة La cronique، والدراما Le drama.

فالقصّة التّاريخيّة هي: حكي خالص يكون فيه المؤلّف مجرّد شاهد ينقل الوقائع ويخبر عنها، والشّخصيّة الرّوائيّة هنا لا تتكلّم وعلى العكس من ذلك، فالقصّة في الدراما لا تنقل خبرا والسّرد فيها مضمنٌ في ردود الشّخصيات الرّوائيّة بعضها على بعض"[1]

وأشار جينيت أنّ الأشكال الّتي يروي بها الرّاوي، سواء كان ما رواه قليلا أو كثيرا، انطلاقا من وجهة نظر محدّدة، وما يترتّب عنها من اختلافات صيغية واستعمالاتها هي "الّتي نقصد عندما نتحدّث عن الصّيغة السّرديّة أي تقديم السّرد أو الإخبار السّردي ودرجاته"[2] وهو ما يترتّب عنه:

[1] ترفيتان تودوروف، مقولات السّرد الأدبي، ص61.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص177.

1) "يمكن للحكاية أن تزوّد القارئ بما قلّ أو جلّ من التّفاصيل"[1]، ويكون هذا التّزويد متفاوت درجة المباشرة، وهذا ما ينتج عنه أنّ "فعل الحكي (récit)، يمكن أن يظلّ على مسافة (distance)، ممّا يقدّمه كحكي عن شيء يحكيه"[2].

2) ويمكن للحكي أن يختار طريقة بضبط الإخبار (information)، الّذي يرسله حسب إمكانات المعرفة لهذا الجزء أو ذاك من أجزاء القصّة (شخصيات، أحداث...)[3].

وهو ما يستلزم تبني الحكاية لـ "وجهة نظر أو رؤية معيّنة"[4]، أي ما يفيد بأنّ الحكي يتّخذ متطورا محدّدا.

وقد قدّم جنيت مفهوم الصّيغة انطلاقا من المعطى الّذي قدّمه أفلاطون في الكتاب الثّالث من الجمهوريّة، حينما أقام تعارضا بين صيغتين سرديتين وهما:

أ. **الحكي التّام:** يكون الشّاعر نفسه هو المتكلم ولم يورد أدنى اشارة لإفهامنا أنّ المتكلم شخصا آخر غيره"[5].

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص177.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص177.

[3] م ن، ص ن.

[4] ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص178.

[5] م ن ، ص ن.

ب.المحاكاة: الصّيغة الشاعر يبذل الجهد ليحملنا على الاعتقاد بأنّه ليس هو المتكلم بل شخصية ما"[1].

وخلص جنيت إلى اعتبار "الحكاية الخالصة أبعد مسافة من المحاكاة، لأن الحكي التّام أقلّ من المحاكاة، وبطريقة أكثر وساطة"[2].

ما مقصوده أنّ الحكي التّام يقول "الأقلّ على مستوى الإخبار"[3]، وحدّد جيرار جنيت "الشّكلين الأساسيين المنظمين للخبر السّردي الّذي هو "الصّيغة"، وهذان الشّكلان هما المسافة والمنظور"[4].

فالمسافة تضمّ حكي الأحداث وحكي الأقوال، أمّا المنظور فيضمّ التبئيرات"[5].

1.3. أنماط الصيغ السّرديّة: المعيار الّذي يقوم عليه التّمييز الّذي أجراه جنيت بين حكي الأحداث وحكي الأقوال هو "كميّة الإخبار وقلّة كميّة المخبر Informateur، وآثاره"[6].

---

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 178

[2] ينظر، م ن، ص ن.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص177.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص178.

[5] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص177.

[6] م ن، ص182.

في حكي الأحداث يحكي الرّاوي ما تقوم به الشّخصيات ويورد أفعالها،أمّا في حكي الأقوال فالرّاوي يروي أقوال الشّخصيات و"نجد أنفسنا أمام محاكاة مطلقة عكس حكي الأحداث"[1].

ضمن "المسافة" ميّز جينيت بين ثلاث أنماط من الصّيغ السّرديّة:

1.1.3.الخطاب المسرَد او المروي Narrativisé، و"هو أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا"[2]، وفي هذا النّمط من الصّيغة يورد الرّاوي أفكار الشّخصيّة.

و قد فصّل فيه سعيد يقطين أكثر و أورد:

أ- **صيغة المسرود الذاتي:** تظهر هذه الصيغة في "الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته و إليها عن أشياء تمت في الماضي"[3]، أي أن الراوي في هاته الصيغة يتجه لإقامة مونولوج داخلي.

2.1.3.الخطاب المحوّل (بالأسلوب غير المباشر): Le discours transposé ou style indirect، في هذا النّمط نجد "السّارد لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة،

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي ، ص183.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص185.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص197

بل يكثّفها ويدمجها في خطابه الخاص، وبالتّالي يُعبِّر عنها بأسلوبه الخاص"[1]، وهو ما ينجرّ عنه "عدم تقديم أي ضمانة للقارئ بالزمانة الحرفية للأقوال المُصرَّحِ بها"[2].

ويضمّ الخطاب المحوّل نمط آخر هو "الأسلوب غير المباشر الحرّ Le style indirect libre، والاختلاف الأساسي الّذي يميّز هذا النّمط هو غياب فعل تصريحي"[3]، وهو ما يمكن أن ينجرّ عنه "خلط بين خطاب الشّخصيّة وخطاب السّارد"[4].

أ- **صيغة المنقول المباشر:** في هذا النمط من الصيغة، "نكون أمام معروض مباشر، لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل، و هو ينقله كما هو"[5].

أ- **صيغة المنقول غير المباشر:** هو " مثل المنقول المباشر مع فارق و هو كون الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل، و لكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود"[6].

---

[1] جيرار جينيت ، خطاب الحكاية، ص 186.

[2] م ن، ص ن.

[3] م ن، ص ن.

[4] م ن، ص ن.

[5] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي ، ص 198

[6] م ن، ص ن.

3.1.3.**الخطاب المنقول** (Le discours rapporté) : "هو أكثر الأشكال محاكاة، ويتظاهر فيه السّارد بإعطاء الكلمة حرفيا للشّخصيّة، وينتمي هذا النّمط إلى المسرحيّة"[1]، وفي هذا النّمط يفسح الرّاوي المجال أمام الشّخصيات لتؤدي أدوارها بصورة مباشرة.

أ- **صيغة الخطاب المعروض:** في هذه الصيغة نجد "المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر، و يتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي"[2]، و هو ما يعني أن الحوار في نص الرواية يتحقق عن طريق هذه الصيغة.

ب- **صيغة المعروض الغير مباشر:** هذه الصيغة" أقل مباشرة من صيغة الخطاب المعروض"[3] لأنّ الراوي تكون له "تدخلات قبل العرض أو خلاله أو بعده"[4].

ت- **صيغة المعروض الذاتي:** تتحقق هذه الصيغة حين "يتحدث المتكلم إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام"[5], أي أن ما "يفصلها عن صيغة الخطاب المسرود هو عامل الزمن لأن صيغة الخطاب المسرود الذاتي تكون في الماضي و صيغة الخطاب المعروض الذاتي تكون وقت إنجاز الكلام"[6].

---

[1] ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص187.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 197

[3] م ن ، ص ن.

[4] ينظر: م ن ، ص ن.

[5] ينظر: م ن ، ص ن.

[6] ينظر: م ن، ص ن.

4.الرّؤية السّرديّة:

هي المنظور الّذي يشغله الرّاوي، وينطلق من خلاله في سرد الأحداث، وقد أشار "سعيد يقطين: إلى أنّ هذا المفهوم هو "حديث النّشأة، اِستحدثه النّقد الأنجلو-أمريكي في بدايات القرن العشرين مع الرّوائي "هنري جيمس" Henery james" الّذي نادى بضرورة "مسرحة" الحدث وعرضه والكفّ عن قوله وسرده، أي أنّ على القصّة أن تحكي ذاتها"[1].

وقد برز عدّة منظرين للرّؤية السّرديّة في الأدب، وألّفوا عدّة كُتب، ككُتُب كلّ من "جان بويون" Jean pouillon، "الزّمن والرّواية"، و"واين بوث" Wayne booth، "بلاغة التّخييل"، وجيرار جينيت Gerard genette، "خطاب الحكاية"[2]، واِختلفت تسميات الرّؤية السّرديّة من ناقد إلى آخر، فـ "تزفيتان تودوروف" Tzvetan todorov سمّاها "الرّؤية"، وجيرار جينيت اِصطلح عليها بـ "التّبئير".

على الرّغم من تعدّد التّسميات الّتي أطلقت على هذا المفهوم، فالاِتّفاق قائم على وجود ثلاثة أشكال من الرّؤية، واِرتأينا أن نعرض أشكال الرّؤية عند "تودوروف" و"جيرار جينيت".

1.4.الرّؤية عند تودوروف: أشكال الرُّؤية السّرديّة عند تودوروف هي كالتّالي:

[1] يُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص285.

[2] تزفيتان تودوروف، الشّعريّة، ص51.

1.1.4.الرّؤية مع: في هذه "الحالة الراوي يعرف بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، و لا يستطيع أن يمدنا بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إلية الشخصية الروائية"[1] أي تساوي معرفة الرّاوي مع معرفة الشّخصيّة، فالرّاوي في هذه الوضعيّة يتمركز جنبًا إلى جنب مع الشّخصيّة، لا يستطيع تجاوزها، أو التّأخُّر عنها.

2.1.4.الرّؤية من الخارج: في هذه الرّؤية يعرف "السارد أقل مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية"[2] أي ما معناه أنه "تتضاءل معرفة الرّاوي، فنجده يُقدِّم الشّخصيّة كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عُمقها الدّاخلي"[3]، فالرّاوي في هذا الشّكل من الرُّؤية يكون ذو معرفة أقلّ من الشّخصيّة، وهذه الرّؤية أيضا "تكتفي بوصف أفعال لنا دون أن يُصاحب ذلك أيّ تأويل وأيّ تدخّل من فكر البطل"[4]، ويلتزم الرّاوي بعرض ما هو ظاهر وجليّ، ولا يستطيع النّفاذ إلى عُمقها الدّاخلي.

3.1.4.الرُّؤية من الخلف: في هذه الحالة يكون الرّاوي أكثر معرفة من الشّخصيّة الروائية،و" قد يتجلي تفوق الراوي علما إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية و إما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، وإما في سرد

[1] تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي ،ص58

[2] م ن، ص59

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص293.

[4] تزفيتان تودوروف، الشّعريّة، ص52.

أحداث لا تدركها شخصية روائية منفردة "[1]وهذا ما مفاده أنّه مُطّلع على كُلّ خبايا الشّخصيّة.

2.4.الرّؤية عند جيرار جينيت: أشكال الرّؤية السّرديّة عند جيرار جينيت هي:

1.2.4.التّبئير الصّفر(اللّاتبئير): هو ما يُقابل الرّؤية من الخلف عند "تودوروف"، ويكون الرّاوي في هذه الرّؤية عالمًا ومُطّلعا على كلّ التّفاصيل والحيثيّات المتعلّقة بالشّخصيّات، وهي "النّمط الّذي تُمثّله الحكاية الكلاسيكيّة عمومًا"[2].

2.2.4.التّبئير الخارجي: في هذا النّمط يتصرّف البطل أمامنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه"[3]، وهذا النّمط يُقابل "الرُّؤية من الخارج" عند "تودوروف"، ويكون الرّاوي ذا معرفة شحيحة بالشّخصيّة، حيث أنّه لا يستطيع معرفة ما تُفكّر فيه، أو ما يجول في خُلْدِها، وهذا ما يُولّد بعض الإبهام والغموض.

3.2.4.التّبئير الدّاخلي: هذا النّمط يُقابل "الرُّؤية مع"، حيث أنّ "مبدأ هذه الصّيغة السّرديّة بالذّات يستتبع استتباعًا صارمًا تمامًا، ألّا يصف السّارد الشّخصيّة البُؤريّة أبدًا، ولا حتّى أن يُشير إليها من الخارج"[4]، أي أنّ السّارد هنا يدع الشّخصيّة تُعبّر وتُعرِّف عن نفسها من خلال أفعالها ودورها في المتن الحكائي.

---

[1] تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي،ص58

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص201.

[3] م ن، ص202.

[4]جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ص203.

الفصل الثاني

الفصل الثّاني: تشكيل الخطاب السّردي في رواية "شبح الكليدوني".

1. أنواع الرّاوي

1.1.راوي يحلل كل شيء- راوي كلّي المعرفة

2.1.راوي مشاهد- حاضر لكنّه لا يتدخّل

3.1.وظائف الرّاوي

1.3.1.الوظيفة السّرديّة

2.3.1.الوظيفة الاستشهادية

3.3.1.الوظيفة التّواصليّة

4.3.1.الوظيفة الأيديولوجية

5.3.1.الوظيفة الإنجازية للسّرد

2.بنية الزمن

1.2.زمن القصة

2.2.زمن السّرد

3.2.ترتيب الأحداث

4.2.المفارقات الزّمنية

1.4.2.الاستباق

2.4.2.الاسترجاع

5.2.المدّة

1.5.2.الخلاصة

2.5.2.الحذف

3.5.2.الوقفة

4.5.2.المشهد

3.الصيغ السردية

1.3.أنماط الصّيغ السّردية

1.1.3.الخطاب المروي

2.1.3.الخطاب المحوّل

3.1.3.الخطاب المعروض

4.الرؤية السّردية

1.4.التبئير الصّفر

2.4.التبئير الخارجي

3.4.التبئير الداخلي

1.أنواع الراوي في رواية "شبح الكليدوني" :

يعتبر الرّاوي المحرّك الأساسي و الدّينامو الذي يقود مجرى الأحداث،" فالراوي هو من يحكي الحكاية و هو مصدر كلّ خبر سردي"[1]، لأنّه هو المخبر في الحكاية.

تنوع حضور الرّاوي في رواية "شبح الكليدوني" حيث نجده قد روى بضمير الغائب في مواضع من نص الرواية، و هذا الضمير يجعل من الرّاوي عليما بكل ما تشعر به الشخصية، "فإن تبني ضمير الغائب لا يعني أنّ السّارد ليس شخصية"[2] بل قد يكون كذلك في بعض الأحيان.

1.1. راوي يحلل كل شيْ فهو راوي كلي المعرفة : هنا الراوي يروي بضمير الغائب (هو)، وبعودتنا لأحداث الرواية نستخلص بعض المقاطع السردية التي ورد فيها هذا النوع من أنواع الرواة حين قال الراوي:" كان امحمد شعبان منذ طفولته يعلم أنه ينتسب إلى منطقة الجبل الأخضر، وقد اطلع على شجرات قبيلته التي استقرت في حوض مينة وجبال الونشريس الغربي وتلول منداس منذ القرن الرابع الهجري ولكنه لم يهتم كثيرا بتاريخ قبيلته ولا القبائل التي استوطنت المنطقة قبل العهد العثماني. قرأ عن قبيلته معلومات شحيحة استقاها من كتب مؤرخين وباحثين في الأنتربولوجيا. يعتقد بعض نسابة القبيلة أن جدهم الأول قدم من الحجاز هربا من اضطهاد العباسيين، وهناك من يرى أنه جاء من الساقية الحمراء رفقة تلاميذه الذين انتشروا في جبال الظهرة و الونشريس وحوض الشلف لنشر العلم و الطريقة"[3]،

[1] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ص 383

[2] جيرار جينيت و آخرون ، نظرية السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص103

[3] الرواية ص 57

في هذا المقطع السردي الراوي كان عليما بشخصية "امحمد شعبان" مذ كان في مرحلة مبكرة من عمره و يخبرنا عن دراية هذا الأخير بنسبه إلى منطقة الجبل الأخضر ، ورغم توظيف الراوي" لضمير الغائب(هو) الدال على غياب الراوي و يعني اصطلاحًا أنَّهُ راوٍ غير حاضر ولكن الراوي على الرغم من اتِّخاذهِ صفة (عدم الحضور) يتدخَّل في سردهِ (يروي من الداخل) لابُدَّ إذن من تسويغٍ فنّي يُخوِّلهُ الظهور أمامنا بمظهر العارف، أو بمظهر الذي يرى ويروي أو يسمع ويرى أو لابُدّ من وسيلةٍ فنّيةٍ تخفيه إذ يسرد خلف الشخصيَّات وإلَّا انكشفَ تدخُّلهُ "[1].

نلتمس من الرواية مقطعا سرديا آخر تجلّى فيه الرّاوي العليم من خلال قوله "تناول امحمد شعبان تمرا قدّمه له الحاج عواد الذي ظل يحدّثه عن لا مبالاة النّاس و الحكومة بتاريخ الأجداد و بعد زيارة آثار الكتاب، استقل سيارته التي تحركت في الطريق المعبد، و غادر المنطقة و هو يشعر برغبة في البكاء، تلبسته حالة غامضة مزّقت قلبه الذي ازداد يأسا"[2]؛ من خلال هذا المقطع السّردي الذي تحدّث الرّاوي فيه عن "امحمد شعبان" و الحال الذي هو عليه من وراء الحوار الذي دار بينه و بين الحاج عوّاد في موضوع الأجداد المنسيين من طرف النّاس و الحكومة حيث صوّر لنا الرّاوي الحزن الذي مزّق قلب هذا الأخير مبرزا للمروي له علمه بذات الشخصية.

[1] http://www.uobabylon.edu.iq

[2] الرواية، ص 100

2.1. راوي مشاهد، حاضر لكنه لا يتدخل : بحيث أنه يخبر فقط بما وقعت عليه عيناه ويتجلى هذا في المقطع السردي الآتي:" مّا العزيزة..لا تتعبي نفسك.لا أحد يستطيع غلق الأفواه النتنة. وتحرك نحو غرفة نومه، التي تحوي سريرا خشبيا على يمينه طاولة بلاستيكية تكدست عليها أقراص مضغوطة لأغاني شيوخ الشعبي والبدوي، وجرائد ومجلات كان يجلبها كل مساء من مكتبة الديوان، وعلى يساره مكتب الحاسوب. وفي الجهة المقابلة للسرير كانت خزانة ذات ثلاث رفوف تزينها مجلدات ضخمة و كتبه الجامعية، وعليها جهاز تلفاز صغير الحجم. وكان كرسيه البلاستيكي الأبيض بجانب النافذة"[1]، في هذا المقطع الراوي ينقل لنا الأخبار من وضعية المشاهد بالعين حيث عدد لنا تلك الأثاث التي في غرفة "امحمد شعبان" و حتى الكتب والمجلدات وحدد لنا بدقة موقع هذه الاخير في الغرفة .

ويتجلى هذا أيضا في مقطع سردي آخر نحو قول الراوي " قفز واقفا ثم فتح نافذة غرفته، وسرح بنظره في الظلمة التي غشيت المقبرة الهادئة. مصابيح الشارع المقفر لا تضيئ إلا بابها الحديدي العريض، وجزءا من سورها الحجري.ثم أغلق باب غرفته وجلس على الكرسي البلاستيكي بعدما أمسك بقلم جاف كان في علبة بلاستيكية زرقاء "[2] في هذا المقطع السردي نجد أن الراوي يقعد مقعد الشاهد حيث أخبرنا بكل تصرفات "امحمد شعبان" وهو يقف عند نافذة غرفته وكان الراوي يرصد كل ما لمحته عينه من تفاصيل .

[1] الرواية ص 35.

[2] الرواية ص 46

3.1.وظائف الراوي:

تختلف الوظائف التي يؤدّيها الرّاوي حسب ما يقتضيه السّرد، "فقد يبدو غريبا، للوهلة الأولى، أن يسند إلى أيّ سارد كان دور آخر غير السّرد بمعناه الحصري"[1]،و قد تعددت و تباينت الوظائف السردية التي أداها الراوي في نص رواية "شبح الكليدوني"، حيث لمحنا تأدية الراوي لبعض الوظائف التي أشار إليها جينيت في كتاب "figures 3".

1.3.1.الوظيفة السردية:

هي الوظيفة الأساسية التي يؤديها الرّاوي في أيّ عمل سردي و"لايمكن لأيّ سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد دوره كسارد"[2]، و الراوي في نص رواية شبح الكليدوني أدّى هذه الوظيفة.

أول مقطع سردي صادفنا في نص رواية "شبح الكليدوني" يدلّنا على الوظيفة السردية فالراوي يقول:"تثاءب ووقف أمام مكتبه الخشبي العريض، ثم وضع قرصا من علبة دواء البراسيتامول على طرف لسانه الأحمر، و ابتلعه مستعينا بجرعة ماء من قارورة"سعيدة"، تذكر أغنية الشيخة الريميتي..."[3]، الراوي هنا يحتل موقعا يمكنه من ممارسة فعل السرد،

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 264

[2] gérard genette, figures 3, paris, le seuil, 1972, p 261

[3] الرواية، ص5

فهو يسرد مجموعة أحداث و يعرض مجموعة من الأفكار تتعلق بشخصية "امحمد شعبان"، لا يمكن لأي صوت آخر غير صوت الراوي الذي يسرد أن يطّلعا عليها و يعرضاها.

و تابع الراوي سرده مؤديا وظيفته السردية، فقال في مقطع آخر:"الحاج عبد القوي روى لولده امحمد شعبان، موظف ديوان الثقافة، قصة عمارات ديار الورد التي أقيمت على أرض بها حفر كانت تحمي فيها العجائز الفقيرات الأواني المنزلية الفخارية لبيعها في ساحة "المرشي نوار"، وسط مقاه شعبية و محال لبيع الخضر و اللحوم..."[1]، الراوي هنا يسترسل في السرد و لا يحيد بتاتا عن أداء وظيفته السردية، فنجد أنه لم يحاول التدخل للتعليق على موقف أو حدث، و اكتفى بنقل الحديث الذي دار بين شخصية امحمد شعبان و والده عبد القوي بعد أن صاغه بأسلوبه الخاص، فحكاية نشأة العمارات و حكاية التاريخ الذي كان قبلها استلزم اختزالا لمضمون ما رواه "الحاج عبد القوي" لولده "امحمد شعبان".

2.3.1.الوظيفة الاستشهادية:

تتحقق تأدية هذه الوظيفة في النّص السّردي حين "يصرّح الراوي بالمصدر الذي يأخذ منه معلوماته"[2]، و قد لاحظنا هذا التصريح بالمصادر في نص رواية شبح الكليدوني في مواضع عديدة.

---

[1] الروايةّ، ص13

[2] Gérard Genette, figures 3, p 262

وردت هذه الوظيفة في نص رواية شبح الكليدوني بكثرة حيث نجد أن الراوي في بعض الأحيان يصرح بالمصادر التي أخذ منها معلوماته حيث وردت" على هامش الرسالة سجل الآتي: سلمتها للشيخ محمد الكبير من عمي موسى الذي يسبق في الهرب في سفينة إسبانية ستخرج من ميناء سيدني و تقصد اليمن السّعيد، أمّا أنا سأنتظر حتى تسافر السّفينة الإنجليزية إلى ميناء جدة"[1]، في هذا المقطع السردي يصرح الراوي بمصدر معلوماته و الذي تمثّل في رسالة الجد " امحمد المنفي" و هذه الرسالة ضمت معلومات حول عزم الجد على التوجّه إلى ميناء جدة و الهرب من جزيرة كاليدونيا التي نفي إليها .

و وردت هذه الوظيفة في مقطع آخر حين يقول الراوي"أخبرهم أن العمارات قادرة على مواجهة هزات أي زلزال و مهما كانت قوتها على سلم ريشتر"[2]، المعلومات الواردة هنا صرّح الرّاوي بمصدرها و هذا المصدر تمثّل في شخصية قاسم المهندس المعماري.

3.3.1.الوظيفة التواصلية:

تؤدّى هذه الوظيفة عندما "يتوجه الراوي إلى المروي له محاولا إقامة إتصال، أو حوار"[3]، و برزت في نص الرّواية عد مقاطع سردية قام الرّاوي فيها بتأدية هذه الوظيفة .

---

[1] الرواية، ص 40

[2] الرواية، ص49

[3] Gérard Genette, figures 3 ,p262

تجلت تأدية هذه الوظيفة حين قال الحاج عبد القوي لزوجته:"يا الحاجة ولدك جنّ، صار محاميا عن سكان الوادي و هو الذي فشل في الحصول على غرفة واحدة في عمارات قرية سيدي الحاج ببلدية بن داود."[1] في هذا المقطع بزر توجه الحاج عبد القوي إلى زوجته لإقامة حوار معها، و أخبرها عن ظهور ابنه على شاشة قناة تلفزيونية و دفاعه عن سكان الوادي الذين يطالبون بمنحهم سكنات، و جاء هذا الحوار مسرودا على لسان الراوي، و حضرت نفس الوظيفة في مقطع آخر حين قال الراوي:"سألته قائلة بصوت رخيم:

_ أنت الأستاذ المنفي؟

_مرحبا بك. أنا امحمد شعبان المنفي. و أنت يا آنسة؟

_أمالت رأسها جهة كتفها اليمنى فتماوج شعرها الأسود على ظهرها النّحيف و أجابت:

_طالبة جامعية...تخصص تاريخ حديث.

ثمّ أردف و هي تلوك العلك:

_سمعت أنّ جدّك كان من قادة مقاومة الأزق بلحاج، هل هذا صحيح؟

ردّ بسرعة: هو جدّ والدي، نفي إلى كاليدونيا الجديدة. عوقب بسبع سنوات أشغال شاقّة."[2]

---

[1] الرواية، ص54

[2] الرواية، ص68

برز هنا توجه الطالبة الجامعية نحو أمحمد شعبان محاولة إقامة حوار معه وفعلا قد أقامت معه حوارا مقتضبا، قدّمت له فيه نفسها و أخبرته بسبب توجهها إليه المتمثّل في طلب مساعدتها و إمدادها ببعض المصادر و المراجع التي تساعدها في إجراء بحث حول ثورة الأزرق بلحاج، و في هذا المقطع أيضا أخبرها "امحمد شعبان" بالمدّة التي عوقب بها جد والده.

4.3.1.الوظيفة الأيديولوجية:

قد يكون للراوي في بعض الأحيان مجال لتفسير بعض الأحداث و الأفكار من خلال " تدخلات مباشرة أو غير مباشرة في القصة "[1]، و قد برزت هذه التّدخلات في بعض المقاطع السرديّة في رواية شبح الكليدوني.

الراوي في رواية شبح الكليدوني أعطى تفسيرات تجاوز بها دوره كراو يسرد القصّة فقط وبرز هذا حين قال:" ما أقسى حياة الغربة. "الخامسة" كما يسميها والده، تثير شفقة كل من يراها و هي تقاوم بؤسها و يأسها. صمدت كثيرا في وجه العواصف الهوجاء. رغم هيئتها المهترئة فهي لازالت ثابتة في صمت جنائزي رهيب."[2] نجد أنّه في هذا المقطع وضّح صعوبة حياة الغربة حين وصفها بالقاسية، ثمّ انتقل مباشرة لتقديم تفسيرات حول حالة العمارة إذ وصفها بالمهترئة، لكن اهترائها لا ينفي ثباتها، و سيادة جو من الكآبة محيط بها.

---

[1] Gérard Genette, figures 3, p 263

[2] الرواية، ص 12

و برزت أيضا في موضع آخر حين قال الراوي:"أراد امحمد شعبان أن يسأل والده إن كان قد قرأ "كتاب العبر" و لكنه لم يفعل فهو نفسه لم يطلع عليه، و لم يهتم يوما بما كتبه المؤرخون الجزائريون، لأنه لا يعتقد أنهم يقولون الحقيقة"[1]، في هذا المقطع السردي تدخل السارد ليفسر سبب عدم قراءة "امحمد شعبان" لكتاب العبر و كذلك عدم اهتمام امحمد شعبان بما كتبه المؤرخون الجزائريون بقوله:" لا يعتقد أنهم يقولون الحقيقة"، وهذا ما يفيد بأنه ليست هناك مصداقية للمؤرخين الجزائريين عند "امحمد شعبان".

5.3.1.الوظيفة الإنجازية للسرد :

السّرد لا يهدف فقط إلى إمتاع المتلقّي بل، "يكون من أجل التأثير و الاستقطاب لأننا نادرا ما نحكي لأجل المتعة و لكن لكي نؤثر و نستقطب"[2]، و هذا ما تؤديه الوظيفة الإنجازية للسّرد التي يمكن تسميتها بالتّأثيرية.

الراوي في هاته الرواية يزيح الستار عن قضية تتعلق بتاريخ أمة، و لحمل المتلقي على التعاطف مع هذه القضية كان لابد له من محاولة التأثير و جذب هذا المتلقي، و قد ظهر ذلك في قوله:" يا لها من أبيات مؤلمة ! مزقت قلبه المرهق. تخيل الجزائريين المنفيين وهم يجرون السلاسل الثقيلة المقيدة لأقدامهم بعدما كانوا أبطالا أحرار يحملون السلاح و هم على

[1] الرواية، ص32

[2] جيرار جينيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص102

خيولهم العربية يقاومون الفرنسيين الغزاة"[1]. في هذا المقطع السردي صور الراوي المجاهدين الجزائريين الأبطال بعد أن وقعوا في الأسر، في صورة أشبه بصورة العبيد و هم يجرّون بالسلاسل في حالة يرثى لها بعد أن كانوا يصولون و يجولون في ميادين القتال و عمد الراوي إلى ابراز صفة "المنفيين" ليخاطب المتلقي و يذكره بغربة و وحشة المنفى.

و تجلت أيضا الوظيفة الإنجازية للسرد حين قال الراوي:" رغب في كتابة مقال عن جرائم الإستعمار لينشره في الجرائد حتى يطلع القراء على محارق الاحتلال الفرنسي في العوفية، و سبيح، و الظهارة، و غار لغوال، و مغارة عرجة الخياطي ببلدية " دار سيدي بن عبد اللّه".

كان يريد أن يلفت الأنظار إلى هذه الجرائم ضد الإنسانية. آه لو يسمح له وقته بمطالعة كتب أخرى عن جرائم" جيش إفريقيا" الذي يفخر به أحفاد السفاحين. لماذا سكت عنها كتّاب و مؤرخو فرنسا؟ و ماذا ينتظر المؤرخون الجزائريون للكتابة عنها؟ و هو كيف اهتم كثيرا بأدباء كبار دون أن يتفطن إلى نفاقهم؟ "فيكتور هيجو" خيب ظنه. اكتشف أنه ساند احتلال الجزائر. أليبر كامو فضل أمه على العدالة. فضحه ذلك العامل الجزائري البسيط الذي كان من بين الصحفيين المهتمين بالكاتب الحائز على جائزة نوبل. خاف الأديب العالمي على أمه و أمهات الأقدام السوداء و لم يفكر في معناة المنفيين إلى المستعمرات الفرنسية ولا في ضحايا محارق عساكر الاحتلال. لماذا لم يكتب عنهم أي تحقيق؟ و هل سمع بقصة سي

[1] الرواية، ص 43

خطاب و زوجته زبيدة و قبيلة أولاد رياح ؟ لم يلتفت ألبير كامو إلى ماضي الجزائر المعطوب. اهتم بأسطورة سيزيف، و أهمل مأساة الشيخ محمد المنفي المجهول القبر"[1] ، في هذا المقطع حاول الراوي استمالة و جعل المتلقي يبحث في تاريخ الجزائر و ذلك بإدراجه لمجموعة من الأحداث و الوقائع الحقيقة التي جسدت بشاعة و وحشية الاستعمار الفرنسي، و أبرز المواقف المختلفة التي تبناها أبرز الأدباء العالميين الذين كانوا يدافعون عن حقوق الإنسان و أظهر حجم نفاقهم حين تعلق الأمر بالجزائر، و بهذا يكون الراوي قد حاول جعل القاريء في موقع يضطره إلى مراجعة معلوماته السابقة حولهم.

2.الزّمن:

توصل جيرار جينيت في كتابه الموسوم "خطاب الحكاية"(discours du récit) إلى تمييز نوعين من الزمن، "زمن القصة "و "زمن الخطاب" حيث يقول في هذا المنوال " الحكاية مقطوعة زمنية مرتين" [2] أي أنها تحتوي زمنين مختلفين ولذلك دعى "جيرار جينيت" إلى التفريق بين هاذين الزمنين المتباينين ، بحيث "ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما[3]".

1 الرواية، ص60

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 46.

[3] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 73.

1.2.زمن القصّة: هذا الزّمن له خاصية التتابع و التسلسل في الأحداث بشكل منطقي لأنه "خاضع للتّرتيب المنطقي للأحداث"،[1] ويتّسم بالموضوعيّة، ويُمكن قياسه بالأيّام والسّاعات.

- في رواية "شبح الكليدوني" نجد أنّ الراوي تلاعب بالنّظام الزّمني، حيث حدث أن قطع سيرورة السّرد في فترة حاضرة من حياة الشّخصيّة "امحمد شعبان"، ليوغل بنا بعيدا في ماضي الشخصية وتحديدا عاد إلى فترة طفولته.
- ومن هذا المنطلق نجد أنّ الرّواية مبنيّة على الأزمنة التّالية:

-**الزّمن الماضي:** هو الزّمن الّذي يعود فيه الرّاوي إلى أحداث سابقة عن طريق الإسترجاع، وفي هذا الزّمن استرجع الرّاوي أحداثا شديدة القدم، حيث قام بسرد وقائع يعود تاريخها للفترة الإستعماريّة، وعرض أيضا أحداثاً جرت خلال مرحلة طفولة امحمد شعبان، وبالتّحديد يوم إلتحاقه بالمدرسة الإبتدائيّة و يظهر ذلك في نص الرواية قوله: "طلب وقتذاك من والده الحاج عبد القوي أن يُغيِّر هذا اللّقب الغريب، فربّت هذا الأخير على كتفه الهزيلة قائلاً له بهدوء الرّجل الجرِّب: إنتظر قليلاً، وستتعرّف على أسرار هذا اللّقب المجيد"[2]، و قال في موضع آخر:"لم يلتفت ألبير كامو إلى ماضي الجزائر المعطوب، إهتمّ بأسطورة سيزيف،

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي ص 73.

[2] الرواية، ص6.

وأهمل مأساة الشّيخ المنفي"[1]، ففي هذا المقطع عاد الراوي الى حقبة الاستعمار الفرنسي حينما علّق على عدم اهتمام البير كامو بالثورة الجزائرية.

-**الزّمن الحاضر:** هو الزّمن الّذي اِبتدأ منه السّرد في رواية "شبح الكليدوني"، وهو زمن الأحداث الّتي واكبت رحلة بحث امحمد شعبان عن قبر والد جدّه، وهو الزّمن الّذي سلّط فيه الرّاوي الضّوء على حياة "امحمّد شعبان" وعلاقته مع الشّخصيّات الأخرى في الرِّواية.

و ظهر هذا الزّمن في قول الرّاوي "تثاؤب ووقف أمام مكتبة الخشبي العريض، ثمّ وضع قُرصا من علبة دواء البراسيتامول على طرف لسانه الأحمر، واِبتلعه مُستعينا بجرعة ماء من قارورة بلاستيكيّة كانت على المكتب"[2]، هذا المقطع هو أوّل استهلّ به الراوي سرد أحداث الرواية، حيث يواكب هذا الزّمن مرحلة حاضرة من حياة امحمد شعبان.

و قال الرّاوي أيضا،" تمتم امحمّد شعبان:

- أصبحنا على هامش التّاريخ.
- ثمّ تابع:

---

[1] الرواية، ص60.

[2] الرواية، ص5.

– دخلنا عصْرًا جديدًا، ولكنّنا لم نفهم روحه، تخلّفنا عن ركب الأمم المُتحضِّرة. أمريكا تُحرِّك العرب كالدُّمى"[1]، برز الزّمن الحاضر من خلال الحوار الذي أقامه مع والده عن ما يحدث في عصرهما من أزمات .

-**الزّمن المستقبل:** هو زمن التّنبُّؤات واِستشراف الأحداث الّتي ستأتي لاحقا، وترتبط جُلّ الاِستشرافات في رواية "شبح الكليدوني" بحالة العمارة الآيلة للاِنهيار، وكذلك حول حلم امحمد شعبان في لقاء حليمة كناك.

و برز توظيف الرّاوي لهذا الزمن حين قال الحاج عبد القوي لابنه، "سأكون سعيدا لو تعثر على قبر جدّي قبل أن يُغيِّبني الموت"[2]، و هو ما تحقق لاحقا.

و قال أيضا، "رأى والدته جالسة على الكنبة البُنّيّة وبين يديها وسادة كانت تحشوها بنتف الصّوف. لم تيأس. إنّها تُحضِّرها ليوم عرسه"[3], الوالدة صفية في هذا المستقبل تحضّر الوسائد آملة أن يتزوج ابنها مستقبلا نزولا عند رغبتها.

2.2.زمن السّرد (le temps de narration) :

[1] الرواية، ص29.

[2] الرواية، ص33.

[3] الرواية، ص72.

يُعدّ الخطاب الرّوائي هو النّصّ الأقرب لدراسة تقنيّات الزّمن، فهو الزّمن الّذي يُقدِّم "من خلاله السّارد القصّة، ولا يكون بالضّرورة مُطابقا لزمن القصّة، ونجد بعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السّرد"[1]، وعليه فإنّ زمن الخطاب أو المبنى، لا يخضع للتّرتيب المنطقي للأحداث، فهو إن صحّ التّعبير زمن أسلوبي يتعلّق بأسلوب الكاتب وتقنيّاته في عرض الأحداث.

3.2.الترتيب الزمني الأحداث:

إذا تتبّعنا الأحداث في زمن الخطاب في الرّواية، لوجدناها مُنافية للتّرتيب الحقيقي للقصّة، فنجد الرّاوي يأخذنا تارة إلى الماضي، وتارة أخرى يعود بنا إلى الحاضر، ونجد أنّ نص رواية شبح الكليدوني تجلى فيه توظيف الضمير الثالث (الغائب)، والذي يعكس صيغة الزّمن الّذي "لا يتطابق نظام السّرد فيه مع نظام القصّة، فإنّنا نقول إنّ الرّاوي يولّد مفارقات سرديّة (Anachronies narratives) "[2]، بحيث نجد عمليّة القصّ تتّخذ موقعين مُتباينين، الأوّل يشغله الرّاوي الشّاهد الّذي يُشارك في القصة ، والثّاني يتّخذه الرّاوي الشّاهد الّذي ينقل إلينا وقائع حدثت، ولا يشترك في صُنعها.ومن هنا يمكن تقسيم زمن السرد الى المقاطع التالية :

---

[1] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ص233.

[2] يُنظر: حميد الحميداني، بنية النّصّ السّردي، ص 74، نقلا عن : domartier et fr. plazanet : pour lire le récit p72

1.امحمد شعبان يزاول وظيفته في ديوان الثقافة.

2.الراوي يعود باحداث القصة الى الماضي من خلال تقنية الاسترجاع التي مست ايام امحمد في الابتدائية ومعاناته من لقب المنفي.

3.تعرّف امحمّد شعبان على فتاة في شبكة التّواصل الاِجتماعي من اقليم كاليدونيا.

4.اِطِّلاعه على الرّسائل الثّلاث الّتي كانت مُخبّأة عند والده منذ سنين واكتشاف ما ورد فيها من وصايا.

5.زيارة امحمّد شعبان للحاج بلقاسم الصم.

6.تعرّفه على الشّيخ امحمّد البودالي الّذي وافاه بمعلومات عن جدّه المنفي.

7.اِكتشافه لقبر جدّه امحمّد المنفي بعد عناء البحث الطويل.

8.هدم العمارة التي كان يقطنها الحاج عبد القوي هو وعائلته و ترحيلهم الى مسكن جديد.

9.تلقّي الحاج عبد القوي خبر عثور اِبنه شعبان على قبر الجدّ امحمّد الكليدوني.

10.إخراج الوصيّة الّتي كتبها قبل المرض، وتقديمها لعائلته.

11.وفاة الحاجّ عبد القويّ.

12.هجرة امحمد الى وجهته التي كان يحلم بها مذ تعلق قلبه بالكليدونية اليمة كناك.

- التّرتيب الحقيقي لأحداث رواية شبح الكليدوني هو كالتّالي:

1.دخول "امحمّد شعبان" المدرسة الاِبتدائيّة: هذه المرحلة من حياته كانت بمثابة بداية لتساؤله حول معنى لقبه "المنفيّ" الّذي ورثه عن جدِّه.

2.مزاولة امحمد شعبان لعمله في ديوان الثقافة.

3.تعرُّف "امحمّد شعبان" على حليمة كناك: هذه الفتاة الكليدونيّة فكّان حافزًا شجّعه على الهجرة إلى البلاد الّتي نفي إليها الثّوار الجزائريّون، ومنهم جدّ والده "امحمّد الكليدوني"

4.اِطِّلاع امحمّد شعبان على الرّسائل: يُمكن اِعتبار الرّسائل الثّلاث الّتي أعطاها له والده وثائق تاريخيّة توثّق جزءًا مهمّا من مسيرة نضال جدِّه.

5.الزيارة التي جمعته ببلقاسم الصم والذي امده بمعلومات حول قبر جده المنفي.

6.تعرّف امحمّد شعبان على الشّيخ البودالي: كان للعلاقة الّتي جمعتهما أثر كبير على "امحمّد شعبان"، لأنّه عثر على القبر بفضل المساعدة الّتي قدّمها له الشّيخ البودالي.

7.العثور على القبر: بالعثور على قبر الجدّ، يكون امحمّد شعبان قد حقّق أمنية والده، وحقّق كذلك أحد أهدافه هو.

8.هدم العمارة: كان لهذا الحدث أثر بالغ في تغيير حياة سكّان العمارة القديمة، إذ تحسّنت حياتهم بِانتقالهم إلى سكنات جديدة.

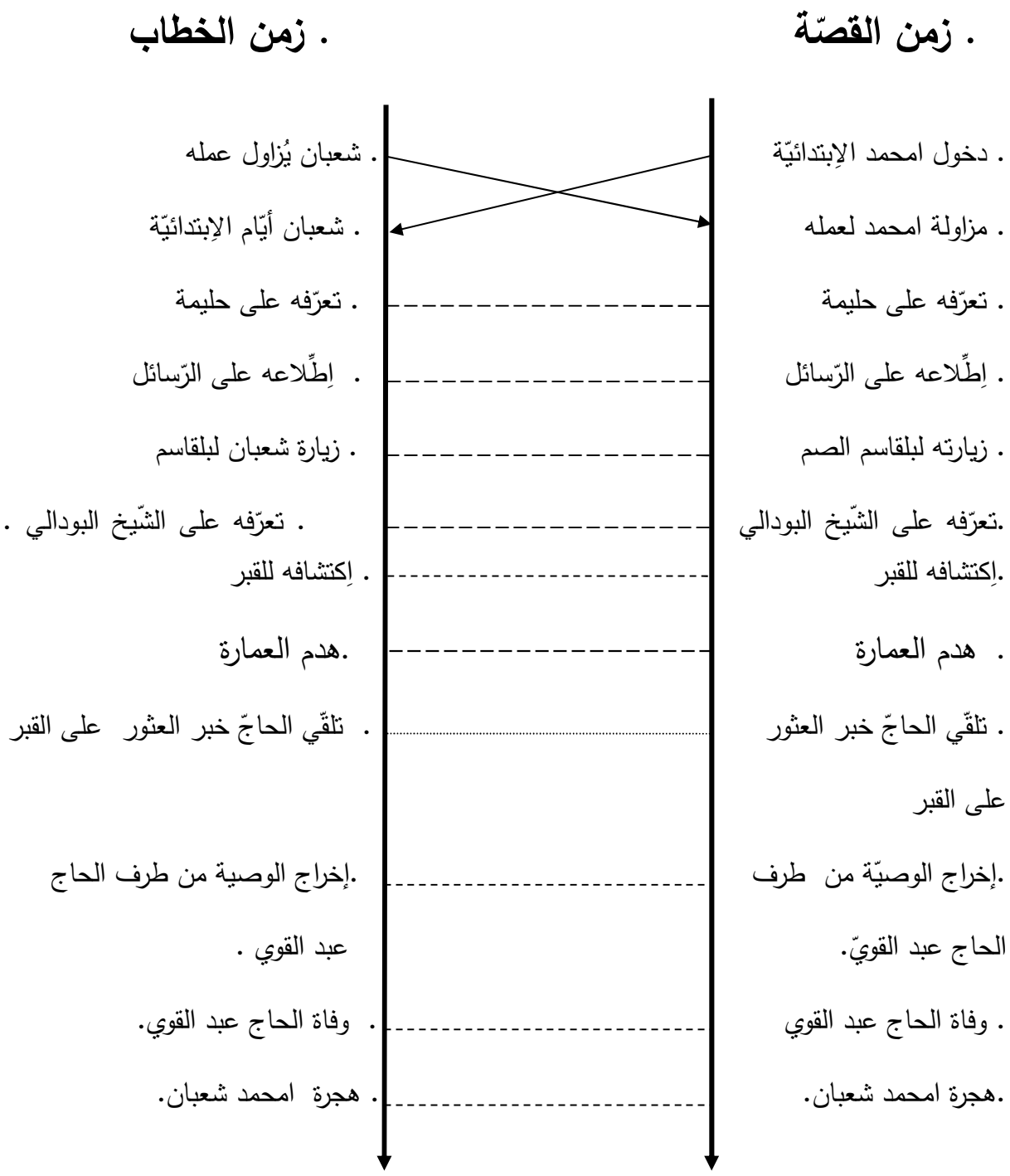
9.تلقي الحاج عبد القوي خبر العثور على القبر من طرف ولده شعبان .

10.اخراج الوصية من طرف الحاج عبد القوي وامعرفة محتواها من طرف العائلة.

11.وفاة الوالد (الشّيخ عبد القويّ): وفاة الشّيخ عبد القويّ، مثّلت اِنقطاع آخر رباط جمع "امحمّد شعبان" مع هذا البلد.

12.هجرة امحمّد شعبان: رحيل امحمّد شعبان وهجرته المفاجئة جاءت كإعلان عن اِنطلاقه في مُطاردة أحلامه الّتي طالما تمنّى أن يُحقّقها.

مخطّط التّقطيع الزّمني لأحداث الرّواية:



4.2.المفارقات الزّمنيّة:

تستند المفارقة الزّمنيّة على تقنيّتي الاِستباق والاِسترجاع، وندلّ بمصطلح "اِستباق" عن كلّ حركة سرديّة تقوم على أن يروى حدث لاحق، أو يذكّر مقدّما، وندلّ بمصطلح "اِسترجاع" "على الرجوع بالذاكرة الى الوراء البعيد "[1]، والسّرد الرّوائي يتطلّب توظيف هاتين التّقنيّتين ليتمكّن من العودة إلى أحداث سابقة، أو لسدّ فراغات حدثت في المتن الحكائي، أو للتّكهّن بما ستؤول إليه أحداث الرّواية مستقبلا.

تتميّز المفارقات الزّمنيّة بالمدى والاِتّساع، فالمدى "هو المسافة الزّمنيّة الفاصلة بين اللّحظة الّتي يتوقّف فيها المحكي، واللّحظة الّتي يبدأ منها الاِختلال الزّمني"[2].

1.4.2.الاِستباق: تقنية يوظّفها الراوي من أجل الإستشراف لبعض الأحداث، "و الغرض من تقنية الإستباق هو التطلع لما هو متوقع" [3]، في نص رواية "شبح الكليدوني" الّتي نحن بصدد تحليلها، رصدنا العديد من المقاطع الاِستباقيّة الّتي وُظِّفت منها مخاطبة الوالد "عبد القوي" "اِبنه" امحمّد شعبان قائلا: "سأكون سعيدا لو تعثر على قبر جدّي قبل أن يُغيِّبني

[1] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، ص103.

[2] جيرار جينيت وآخرون، نظريّة السّرد من وجهة النّظر إلى التبئير، ص124.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 133.

الموت"[1]،هذا المقطع يتضمّن اِستباقا بصفته إعلانا، ففي نهاية الرّواية سيعثر البطل "امحمد شعبان" على قبر الجدّ الّذي سبق وأن أبدى الوالد رغبته في العثور عليه.

و تجلت تقنيّة الإِستباق في هذه الرّواية حينما قال الوالد "عبد القويّ لابنه "امحمد شعبان": سيرحّل سكّان العمارة خلال هذا الصّيف. هذا ما أخبرني به حمّو منجل"[2]، الرّاوي في هذا المقطع يُمهِّد لأحداث ستقع لاحقا، وهي ترحيل السّكّان وهدم العمارة، وهذا النّوع هو من الإِستباق التمهيدي، حيث كثرت المقاطع الّتي ذُكر فيها هدم العمارة وترحيل سكّانها إلى شقق جديدة.

ووردت تقنيّة الإِستباق أيضا حين قال الراوي: "لم يعد مُرتبطا بحاضره الكالح الّذي تحاصره كلّ وساوس العالم، فهو لا يخفي رفضه لهذا الواقع الّذي اِزداد في نظره غموضا مُحيِّرا"[3]، في هذا المقطع إيحاء لما ستؤول إليه سيرورة حياة البطل "امحمد شعبان" لاحقا، حيث سيطرت عليه الرّغبة في ترك عمله ومنزله، والإِنطلاق في رحلة البحث عن ضريح جدّ والده، وأيضا بيّنت حجم اليأس الّذي أصابه في هذا الوطن، وهو ما دفعه لاحقا إلى حزم حقائبه، والإِنطلاق في رحلة البحث عن حياة جديدة في كاليدونيا، و هذا الإستباق من النوع التمهيدي.

---

[1] الرواية، ص33.

2 الرواية، ص34.

[3] الرواية، ص55.

2.4.2.الإسترجاع: من التقنيات التي يدرجها الراوي للعودة إلى أحداث مضت " والإسترجاع في بنية السرد الروائي الحديث، تقنية زمنية تعني:أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعا ذكريات الأحداث و الشخصيات الواقعة قبل أو بعد الرواية"[1].

اِحتوت رواية "شبح الكليدوني" على تقنيّة الإِسترجاع، وقد اِنتقينا عديد المقاطع الّتي تتضمّن هذه التّقنيّة في هاته الرّواية.

وأوّل مقطع صادفنا في هاته الرّواية قول الراوي: "انتظر أن يزايله الدّوار اللّعين الّذي لازمه منذ الصّباح. أحسّ بثقل رأسه بعد اِستيقاضه من نوم مضطرب، وقد أرجع سببه إلى السّهر إذ قضى جلّ اللّيل في حوار مُطوّل، عبر الفايسبوك مع "أليمة كناك"[2].في هذا المقطع اِسترجع الرّاوي أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية، وهو ما ولّد اِسترجاعا داخليّا، و "امحمد شعبان" في هذا الموقف يُعاني من صداع، وهو أرجعه إلى حدث في اللّيلة السّابقة، والّذي يتمثّل في سهرهه على موقع الفايسبوك، وأيضا إلى نومه المُتقطّع في تلك اللّيلة.

ولمحنا توظيف تقنيّة الإِسترجاع في مقطع آخر، حين قال الرّاوي: "هو يتصرّف كذلك الطّفل الخجول التّائه الّذي كانه، إنّه يراه الآن في مُخيّلته يحمل محفظة جلديّة سوداء، تحوي لوحة إردوازيّة وعلبة طباشير، وممسحة وكرّاسة، وهو يدخل قسما نوافذه كبيرة، جدرانه تُزيّنها

[1] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، ص103-104.
[2] الرواية ، ص50.

صور جميلة جُلّها لحيوانات أليفة وبريّة، وكانت طاولاته الخشبيّة عريضة"[1]، في هذا المقطع، عاد بنا الرّاوي إلى الوراء، خارج زمن القصّة، فهو قد اِستذكر مرحلة طفولة "امحمد شعبان"، ورفع النّقاب عن تساؤلات عديدة راودت البطل في تلك المرحلة، وجلّها كانت حول مغزى لقبه (المنفي)، واِستذكر أيضا أوّل يوم في المدرسة من حياة "امحمد شعبان" وهذا النّوع من الاسترجاع هو استرجاع خارجي لأنّه اِستذكر أحداثا وقعت خارج زمن الرّواية.

2.5.المدّة:

- **تسريع الحكي:** ويقتضي تسريع وتيرة الحكي اعتمادا على الخلاصة والحذف.

1.5.2.الخلاصة: (مساحة النّص < زمن الحدث).

الخلاصة أو المجمل هي تقنيّة زمنيّة تُوظَّف للتّسريع من وتيرة السّرد، فهذه الحركة السّرديّة "تُلخِّص أحداثا وقعتْ في عدّة ساعات أو أيّام أو شهور"[2]، حيث يرى "جينيت" أنّ الإجمال ظلّ حتى نهاية القرن التّسع عشر وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر، وبالتّالي النسيج الّذي يُمثّل اللّحمة الأساسيّة للحكاية الرّوائيّة، مُضيفا إلى ذلك أنّ الاسترجاعات مُعظمها تنتمي إلى هذا النّوع السّردي.

---

[1] الرواية ، ص 06.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص109.

نجد هذا النّمط السّردي في رواية "شبح الكليدوني" في السّطور الّتي يتحدّث فيها الراوي "وانتظر في سيّارته لحظات طويلة، امتصّ فيها سيجارة وهي الثّالثة الّتي أخرجها من علبة مالبورو، منذ استيقاظه هذا الصّباح الحار جدّا"[1]، في هذا المقطع السّردي الرّوائي اِختزل مدّة من الزّمن في قوله (لحظات)، والهدف منها "المرور السّريع على فترات زمنيّة طويلة"[2] ، واِجتناب التّكرار والعادة، وهذا المظهر نلمسه من خلال تلك الأفعال الأكثر تعبيرا عن روح الفترات الزّمنيّة المنقضية، "قضى امحمد شعبان أكثر من ثلاث ساعات في بيت عاشور الزّكري، أفاده بمعلومات كثيرة عن المنفيين إلى كاليدونيا الجديدة وكورسيكا، وأمّده بوثائق عن المظاهر الشّعبيّة الّتي قام بها سكّان المنطقة، ضدّ زيارة نابليون الثّالث لمدينة غليزان في صيف 1865"[3]، "ومن الواضح أنّنا لا نستطيع تلخيص الأحداث إلّا عند حصولها بالفعل، أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي، ولكن يجوز افتراضا أن نُلخّص حدثا حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصّة"[4]، ولا شكّ أنّ الأحداث الزّمنيّة هنا تتجاوز الفترات الميّتة من زمن القصّة، ونرصد توازيا بين وحدات السّرد، حيث يعتمد الراوي أيضا على الوقفة والمشهد، ويجمع بينها في إيقاع متسارع، "وبعد سير أكثر من ساعتين كاملتين في قلب الونشريس، اِلتفت امحمد شعبان إلى جهة رفيقه الّذي همس إليه

[1] الرّواية، ص51.

[2] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص51.

[3] الرّواية، ص78.

[4] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص145.

بسرور"[1]، وبعد رحلة "امحمد شعبان" إلى الونشريس في رحلة للبحث عن قبر جدّه الشّيخ محمد الكليدوني، ها هو الرّاوي يختزل فترة السّير الّتي قاربت السّاعتين من الزّمن في جملة، "لتقديم عام للمشاهد والرّبط بينها"[2]، فالراوي في رواية شبح الكليدوني عادة ما يهيّئ القارئ بتقديم مواقف عامّة قبل الإِنتقال لسرد تفاصيل تلك المغامرة.

2.5.2.الحذف: هو فترة زمنيّة يقوم الرّاوي بتجاوزها دون أن يشير إلى ما حدث فيها، وبذلك يعمل على تسريع الحكي حيث "يلجأ االرواة التّقليديون في كثير من الأحيان، إلى تجاوز بعض المراحل من القصّة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا "ومرّت سنتان"، أو "وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته" ...الخ، ويسمّى هذا قطْعا، ويتّضح في هذين المثالين بالذّات أنّ القطع إمّا أن يكون محدّدا أو غير محدّد"[3].

وعليه فالحذف يتكوّن من إشارات محدّدة أو غير محدّدة لفترات زمنيّة، تستغرقها الأحداث في تناميها بإِتّجاه المستقبل أو في تراجعها نحو الماضي، ويشترك الحذف مع المجمل بوصفهما حركتين سرديتين تسرّعان وتيرة السّرد كما أسلفنا.

---

[1] الرّواية، ص104.

[2] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص56.

[3] حميد الحمداني، بنية النّص السّردي، ص77، نقلا عن :

. G . Genette . figures III . p140

"فمن وجهة نظر الزّمنيّة يرتد تحليل الحذوف إلى تفحّص زمن القصّة المحذوف، وأوّل مسألة هنا هي معرفة تلك المدّة مشار إليها (حذف محدّد)، أم غير مشار إليها (حذف غير محدّد) "[1]، فالحذف الصّريح نلتمسه من خلال قول الراوي، "خلال اللّيالي الثّلاث الّتي قضاها محمد شعبان في القيطون الأخضر"[2]، واضح من قول السّارد الّذي أعلن بوضوح هذا الحذف، الّذي تمثّلت عدّته في ثلاثة ليالي الّتي قضاها امحمد شعبان رفقة والده عبد القوي في بيت الفقيد الّذي حظرا لجنازته ودفنه بمقبرة برمادية، وهذه الليالي قضاها "امحمد شعبان" داخل قيطون كما يسمّيها الراوي.

نجد حذف صريح في قول الراوي "وبعد أسبوع من وفاة جدّته"[3]، في هذا المثال الحذف معلن وصريح حيث أنّ اللّجوء لهذه التّقنيّة، يتيح للراوي تجاوز فائض الوقت في السّرد، لذلك الراوي يقضي أسبوعا من الزّمن ليلعب هنا دورا حاسما في اقتصاد السّرد وتسريع وتيرته، للانتقال إلى مراحل متقدّمة من الحكي.

أمّا الحذف غير المحدّد وهو الضّمني يتلخّص في قول الراوي "كان امحمد شعبان منذ طفولته يعلم أنّه ينتسب إلى منطقة الجبل الأخضر"[4]، الراوي هنا وهو يحكي في هذا

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص117.

[2] الرّواية، ص85.

[3] الرّواية، ص59.

[4] الرّواية، ص57.

السّياق عن البطل امحمد شعبان، تجاوز فترة زمنيّة يبدو أنّها طويلة لأنّها لم تُحَدّد بدقّة، وكلّ ما ذكره هو "منذ طفولته"[1]، ففي هذه الفترة الّتي لا نعلم بدايتها أو بكم تُقدَّر، أسقط السّارد الكثير من الأحداث ومساحة نصيّة كبيرة مادامت لا تَمَسُ بمضمون الحكاية، لكن هذه التقنيّة لم تؤثّر على السّياق الحكائي العام، لأنّ الراوي يجعل القارئ دوما في تصوّر وفي اِشتغال على الزّمن المحذوف، كمساهمة منها في بناء معمار النّص واِكتشاف تلك الأسرار الكامنة والمتخفّية خلف ستار النّصّ الرّوائي.

- **تبطيئ الحكي:** ويقتضي تعطيل وتيرة السّرد اِعتمادا على تقنيّتي الوقفة (Pause)، والمشهد (Scéne).

3.5.2.الوقفة (Pause): هي تقنيّة زمنيّة تعمل على الإبطاء المُفرِط لحركة السّرد، فتجعل الزّمن "السّردي يدور حول نفسه، ويظلّ زمن القصّة خلال ذلك يراوح مكانه بِانتظار فراغ الوصف هي مهمتّه"[2]، لذلك فتقنيّة الوقفة عادة ما ترتبط بتقنيّة الوصف، لأنّ الوصف يقتضي عادة "اِنقطاع السّيرورة الزّمنيّة وتعطيل السّرد"[3]، ليتحوّل السّرد بعد ذلك إلى وصف

---

[1] الرواية، ص57.

[2] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص165.

[3] ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 102

الأشياء بإسهاب أو اقتضاب كما يرى الدّكتور عبد الملك مرتاض في قوله "إنّ السّرد كثيرا ما كان يغيب ليحضر مكانه الوصف الاستطرادي المضجر"[1].

سنحاول رصد تجليات هذه الوقفات وطريقة اشتغالها كتقنيّة زمنيّة تعمل على إبطاء وتيرة السّرد من بين الأمثلة الّتي اخترناها من رواية شبح الكليدوني قول الراوي "سلك الرّجلان دربا مُعْشَوْشَبا بين شُجيرات السدر والقنديل والضرو وزقزقة العصافير زادته رغبة في الجري وسط هذا الاخضرار السّاحر الّذي يغطي جبال الونشريس الشّاهقة"[2]، هنا يصف لنا الراوي الشخصيتين أثناء تجوّلهما في الغابة بحيث وضع الراوي نفسه في زاوية لتتّضح الرؤيا له، خاصة عند استعماله للوصف الدّقيق في قوله "بين شجيرات السدر والقنديل والضّرو"[3]، معتمدا هنا على قدرة بصرية جيّدة ساعدته على تقديم تلك الصّورة للقارئ وكأنّها حقيقيّة، ليتوسّع بعد ذلك زمن الخطاب على حساب زمن القصّة المتوقف على الإستمرار.

تبرز تقنية الوقفة في الرواية في عبارة على لسان الراوي "كان الجوّ لطيفا، هبّت نسائمه العليلة تحرّكت السّيارة الكليو الحمراء في طريق غير معبّد بين أشجار البلّوط والسرو، انتعشت روح محمد شعبان مندمجة في سحر الطّبيعة الخلابة، ظلّ يتأملّ الروابي

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص50.

[2] الرّواية، ص104 -105.

[3] الرواية، 104.

الخضراء من نافذة السّيّارة"[1]، حيث لم يقتصر الراوي في روايته على وصف الشّخصيّة فقط، بل أعطى للمكان مقامًا هامًّا ورسم له حيِّزا واسعا من زمن خطابه، و أضفى عليه لمسة فنيّة، وعليه فإنّ توظيف مثل هذه النّعوت في الخطاب الرّوائي مثل "كان الجوّ لطيفًا"[2] و" هبّت نسَماتُه العليلة"[3]، تعطي جمالا للحكي وتدفع القارئ للتخيّل والتّصوّر الذِّهني لبهاء المكان، وما قد نلحظه أنّ هذه الوقفة لم تستطع تعطيل حركة الخطاب، وهذا لمّا وجدت أنّ الزّمن هنا تسارع بعد هذه الوقفة الّتي ساعدت على تسريع الحكي.

نلمس تقنية الوقفة أيضا في قول الراوي "ركن محمد شعبان سيّارته الكليو الحمراء تحت شجرة بلّوط ظليلة لا تبعد كثيرا عن الدّرب المؤدي إلى الدوار المحاذي للوادي الصّغير، ثمّ نزل منها وهو يُلقي نظرات عميقة على الطّبيعة الفاتنة، وكأنّه يكتشف لأوّل مرّة مثل هذا المكان السّاحر الّذي تلُفُّه الأشجار الخضراء من كلّ الجهات"[4].

وصف لنا الراوي هنا الأماكن الّتي تُحيط بـ"امحمد شعبان" وباقي الشّخصيات المشاركة في الأحداث، حيث رسم لنا بدقّة لا متناهية تلك الطّبيعة الّتي زارتها الشخصية، من هنا نستنتج أنّ حركة الوصف تعطي قيمة معتبرة لزمن الحكاية مقارنة بزمن القصّة.

---

[1] الرواية، ص104

[2] الرواية، ص104

[3] الرواية، 104

[4] الرواية، ص89.

4.5.2.المشهد: (Scéne)

يختلف المشهد عن باقي الحركات الإيقاعيّة الأخرى، ولا يقلّ أهميّة عنهم، فحسب جيرار جينيت "المشهد حواري في أغلب الأحيان، و...يُحقّق تساوي الزّمن بين الحكاية والقصّة تحقيقا عرفيّا"[1]، بالإضافة إلى ذلك كلّه يختلف زمن حوار السّرد عن زمن حوار القصّة، لأنّ الرّوائي كان يتصرّف فيه، وهو حرّ في اِختصاره، أو قطع أحد أجزائه، حسب ما يقتضي الحدث القصصي، "فالمشهد في السّرد هو أقرب المقاطع الرّوائيّة إلى التّطابق مع الحوار في القصّة، بحيث يصعب علينا أن نصفه بأنّه بطيئ، أو سريع، أو مُتوقِّف"[2]، حيث نبّه جيرار جينيت في كتابه **figures III**، حيث قال: "ينبغي دائما أن لا نغفل أنّ الحوار الواقعي الّذي يُمكن أن يدور بين أشخاص مُعيّنين، قد يكون بطيئا أو سريعا، كما ينبغي مُراعاة لحظات الصّمت أو التّكرار، ممّا يجعل الاِحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السّرد وزمن حوار القصّة قائما على الدّوام"[3]، نلتمس من قول جينيت أنّ زمن حوار القصّة كما يُفترض أنّها جرت، يتحوّل إلى زمن السّرد، لأنّ السّارد يتصرّف فيه بالزّيادة والنّقصان، حسب طبيعة تلك القصّة ونمطها، وأحداثها.

---

[1] ينظر، جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 119 .

[2] حميد لحميداني، بنية النّصّ السّردي، ص78.

[3] . G . Genette . figures III edition seuil. Paris 1972. P122- 123.

ولتمثيل اللّحظة الّتي يكاد تطابق فيها زمن القصّة بزمن الحكاية، نُركِّز على أحد المشاهد الّتي جرى فيها حوار بين "امحمد شعبان" وحارس الحظيرة "ولد اللبة": "اِقترب منه "غنام ولد اللبة" حارس الحظيرة الّذي كان يحمل هراوة. حيّاه بحرارة فسأله امحمد شعبان عن حاله فردّ الشّابّ بسرعة:

- الحمد للّه، "قهوة وقارو خير من السّلطان في دارو".
- لم تستسلم لهذه الحياة... برافو.
- أنا جزائري حرّ... جامي (jamais) سيدي عقبة طنمب (tombe) (سيدي عقبة لن يسقط أبدا).

ضحك امحمّد شعبان ملء ما فيه، ثمّ أخرج قطعة مئة دينار وسلّمها إلى "الشّابّ الهارب من جحيم ليبيا المُمزّقة، فتمتم غنام ولد اللبة قائلا بسرور:

- شكرا عمو شعبان... حفظك اللّه من بني كلبون.
- عمو؟ هل صِرت عمّك يا ولد اللّبة؟"[1].

في هذا المشهد الحواري، نلمح علاقة "امحمد شعبان" بمن يصغرونه سِنّاً، وأبناء مُحيطه الّذي يعيش فيه، حيث أنّ الراوي هنا فتح المجال للشّخصيّتين لتتحاورا فيما بينهما و تعبرا عن رؤيتهما ومواقفهما اِتجاه الآخرين، و أضاف الراوي بعضا من أساليب الكلام المختلفة

[1] الرّواية، ص50.

الّتي تُراعي الطّبائع النّفسيّة والإِجتماعيّة للشّخصيّات، و تدخّل بالتّعليق على المتحاورين مثل "كان يحمل هراوة" و قوله "ضحك امحمد شعبان ملء فيه"، حيث نجد أنه هنا يقطع الحوار ليصف حالة الشّخصيّة وتصرُّفاتها و ردود فعلها.

نلتمس سمة لعلّها الأبرز في معظم حوارات الشّخصيّات هي سمة "توظيف اللغة العامية" الّتي حطّمت كلّ قوانين الجملة الفصيحة، و المنتقاة من مُعجم شعبي خالص، خاصّة وأنّ الشّخصيّات لها إِنتماء شعبي، ويتّضح هذا في قول "ولد اللبة" لـ "امحمد شعبان" "الحمد للّه قهوّة، وقارو خير من السّلطان في دارو"[1].

ومن أمثلة المشاهد الحواريّة نتوقّف عند الحوار الّذي جرى بين "امحمّد شعبان" مع الحاجّ "بلقاسم الصم" حين زاره امحمد في قريته.

"وقال امحمد شعبان:

- لم أزُركم من أجل الأرض، والدي لم يُفكِّر يوما في هذا الأمر، له رغبة وحيدة يتمنّى تحقيقها قبل وفاته، وهي العثور على قبر جدّه.

ثمّ مُوضِّحا مُهمّته:

- أريد التّعرُّف على الدّار الّتي وُلد فيها الشّيخ. فكّرت أن أجمع عنه بعض المعلومات، قد نحتاجها لكتابة تاريخنا.

[1] الرّواية ص50.

تساءل الحاج بلقاسم الصم كالمتهكّم:

- ما فائدة هذا التّاريخ؟

ردّ امحمد شعبان بحماسة:

- حتّى لا يغيب تاريخ دوارنا. وهو أيضا تاريخ الجزائر. أتمنّى أن نُسلّط عليه الضّوء.

قلب الحاجّ بلقاسم الصم يديه في الهواء، ثمّ قال:

- ألم يُحدِّثْك عنه والدك؟ أعتقد أنّه يعلم كلّ صغيرة وكبيرة عن الشّيخ امحمد، الرّجل الطّيّب الّذي زهد في الحياة ومال إلى عبادة اللّه والسّيحة في أرضه الواسعة.

قال امحمد شعبان بلهجة مُحايدة:

- سمعت عنه بعض المعلومات"[1].

ممّا يُلفت الإِنتباه في هذا المشهد، هي سمة الذّاتيّة. والمقصود بها سمة تسمح للشّخصيّة أن تفرض نفسها مُنتجة كلام يُميِّزها عن غيرها من المتكلّمين.

"تساءل الحاج بلقاسم الصم كالمتهكّم:

- ما فائدة هذا التّاريخ"[2]، هنا في هذا المقطع، الشّخصيّة تطرح تساؤلا الغاية منه إشراك الشّخصيّة المحاورة في الحديث لإثراء المشهد الحواري؛ أين تُجيب الشّخصيّة الثّانية وهي

[1] الرّواية، ص93، 94.

[2] الرّواية، ص93.

شخصيّة "امحمد شعبان" "ردّ امحمد شعبان بحماسة"[1]، هنا تدخّل الراوي ليصف لنا الشّخصيّة، فيقول الراوي على لسان الشّخصيّة "حتّى لا يغيب تاريخ دوارنا، وهو أيضا تاريخ الجزائر أتمنّى أن نُسلِّط عليه الضّوء"[2].

- أسهمت هذه الحوارات في رواية شبح الكليدوني في إعطاء خصوصيّة تناسبيّة لكلّ صوت من أصوات كلّ شخصيّة، حين أطلق السّارد العنان للشّخصيّات، وكأنّه تعب من الحكي.
- وقد نستنبط من هذا المشهد الحواري سمة مهمّة، وهي الحوار المتكافئ، ووظيفة هذا الحوار الأساسيّة إظهار مكنونات أحد طرفي الحوار المتعلّقة بأحداث لا يعرفها القارئ.

نستخلص من بعض المشاهد الحواريّة ما يتّجه في الخطاب إلى دخيلة الشّخصيّة ويعرض أفكارها، ويكشف عن مكنوناتها وإنفعالاتها أثناء سير وجريان الحوار الخارجي، نذكر على سبيل المثال الحوار الّذي جرى بين امحمد شعبان ، والرّاعي عبد اللّه، حين ضيّع "امحمد شعبان" هاتفه:

"إبتسم قائلا للرّاعي عبد اللّه:

- "قد يكون في سيّارتي، وقال له الرّاعي:

[1] الرّواية، ص 94.

[2] الرّواية، ص94.

- تذكّر أين وضعته.

قال امحمد شعبان مُتظاهرا باللّامبالاة:

- لا تهتمّ به.

- شكّ في كلام الرّاعي، ربّما عثر عليه وأخفاه عنه"[1].

هنا نشعر بالشّخصيّة وانفعالها الدّاخلي من خلال هذا المشهد الحواري.

3.الصّيغة السّرديّة:

كل فعل حكي يستلزم استخدام الراوي لصيغ سردية معينة حيث أن "الحكاية يمكنها أن تزوّد القاريء بما قلّ أو جلّ من التفاصيل، و بما قلّ أو جلّ من المباشرة"[2] و تختلف كيفية تقديم الرّاوي للمحكي من صيغة لأخرى، و قد سعينا إلى تحليل الصيغ السردية التي وردت في نص رواية "شبح الكليدوني" طبقا للأنماط التي وضعها جيرار جينيت و إضافة إلى ذلك حاولنا تحليلها طبقا لطريقة سعيد يقطين التي جاءت مفصّلة بعض الشيء.

1.3.أنماط الصيغ السردية: ميّز جينيت بين ثلاثة أنواع من صيغ الخطاب:

1.1.3.صيغة الخطاب المروي:

ورد في خطاب الحكاية لجيرار جينيت أن "الخطاب المروي، هو أبعد الحالات مسافة و أكثرها اختزالا"[3]، ونجد أنّ الصّيغ السردية تعدّدت في نص رواية "شبح الكليدوني"، وأوّل مقطع سردي حلّلناه، ورد في مطلع نصّ الرِّواية، حين قال الرّاوي: "وعاوده الحنين إلى

[1] الرّواية، ص96.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 177

[3] م ن، ص 185

الحوار مع فتاته الخمريّة أليمة كناك، أو حليمة طايب. سيراها مهما تكن الصّعوبات لن يبقى هنا. لا شيء أصبح يربطه بالنّاس، لا أصدقاء له، ولم يعد قادرًا على التّواصل مع أقاربه"[1]؛ يُبرز لنا الراوي هنا كيف أنّ الرّاوي قام بنقل أفكار الشّخصيّة، فأخبرنا بما يشعر به امحمّد شعبان من حنين إلى أليمة كناك، وأخبرنا أيضا بعزمه على الرّحيل إلى كاليدونيا للقائها، وبيّن أيضا كيف كانت العلاقة بين امحمّد شعبان وأقاربه، وكيف أنّ علاقاته الإجتماعيّة ليست بالجيِّدة، فهو بدون أصدقاء، واِستعمل الرّاوي الضّمير"هو"، في عمليّة الإخبار هاته، وهو ما ينضوي تحت خانة الخطاب المروي.

ويتجلّى الخطاب المروي أيضا في قول الرّاوي: "هنا، الغرفة الضيِّقة، يُخفي غُربته القاتلة عن أهله ومعارفه مُحتضنًا مخاوفه ووساوسه، تمنّى مرارًا لو كان نسْيًا منسيًّا، فكّر ذات يوم أن يرمي بنفسه من النّافذة ليتخلّص من هواجسه المرعبة، ورُغم تذمُّره القاتل من واقعه، فقد ظلّ مُتشبِّثًا بالحياة، شيء ما ظلّ يشدّه إليها، والآن وبعد مُعاناة التّفكير في الموت الرّهيب، اِعتاد على جرّ أيّامه الرّتيبة في مجتمع ساكن، لا يُفكِّر أيّ عمل مُبدع، إنّه أعزب، وهذا ما يُقلق والدته"[2]؛ في هذا المقطع الّذي يندرج تحت خانة الخطاب المروي، نجد أنّ الرّاوي قدّم كمًّا كبيرًا من الإخبار السّردي، حيث كان مُطَّلِعًا على ما تُعانيه شخصيّة امحمّد شعبان من صراعات نفسيّة، وكان على دراية أيضًا على الفعل الّذي كانت هذه الشّخصيّة بصدد القيام به ، ألا وهو الاِنتحار، والرّاوي أيضًا تدخّل ليصف بعض الأشياء الّتي تخصّ الشّخصيّة، فالغربة وصفها بالقاتلة، والأيّام المُتكرِّرة أحداثها، وصفها بالرّتيبة، أمّا المجتمع وصفه بالسّاكن، وهو عليم أيضًا بما يجول في نفس شّخصيّة الأمّ القلقة على اِبنها من حياة العزوبيّة.

[1] الرِّواية، ص8.

[2] الرِّواية، ص14.

- صيغة المسرود الذاتي:

تظهر هذه الصيغة في قول الراوي" حفظ الحاج عبد القوي القرآن الكريم منذ طفولته بجامع سي لزرق بلخير، ثم استكمله بمدرسة الشيخ ميلود البوشعيبي بقرية تاوقريت"[1]، الراوي في هذا المقطع يسرد وقائعا حدثت في الماضي أي أنه استرجع الفترة التي كان فيها الحاج عبد القوي تلميذا، و في موضع آخر قال الرّاوي " يالها من أبيات مؤلمة ! مزقت قلبه المرهق. تخيل الجزائريين المنفيين و هم يجرون بالسلاسل الثقيلة المقيدة لأقدامهم"[2]، في هذا المقطع أرسل الراوي الحكي متحدثا عن ما جال في ذهن "امحمد شعبان" من تخيلات حول المقاومين المنفيين إلى كاليدونيا و وصف الحالة البائسة التي كانوا عليها.

2.1.3.الخطاب المحوّل (بالأسلوب غير المباشر):

هذا النّمط من الصّيغة "أكثر محاكاتية من الخطاب المسرّد، لكنّه لا يقدّم أي ضمانة بالأمانة الحرفية للأقوال المصرّح بها"[3].

و برزت هذه الصيغة في قول الرّاوي:"عبّرت له عقيلة الكاف ذات يوم عن اِستياء بعض النّاس من علاقته بهجيرة الشّمعة، فاِبتسم لها بطيبة، ونصحها بأن لا تُصدِّقهم، ثمّ أعلمها بأنّه لن يتزوّج، حتّى ولو عرضوا عليه الفاتنة لونجة بنت السّلطان ضحكت العانس ملء فيها، وحرّكت جسدها البدين متعمّدة إغاضته"[4]؛ الرّاوي هنا نقل لنا حوارًا جرى بين شخصيّتين، أي أنّه نقل أقوالًا، ولكنّه لم يعرض الأقوال كما صدرت عن قائليها مباشرة، بل تصرّف فيها وقدّمها لنا بأسلوبه، حيث نجد أنّ الشّخصيّة الأولى (عقيلة الكاف)، تُخبر الشّخصيّة الثّانيّة (امحمّد شعبان) بمدى اِستياء النّاس من علاقته مع هجيرة الشمعة، وتأتي

[1] الرواية، ص 27

[2] الرواية، ص 43

[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ص 186

[4] الرّواية، ص26.

الإجابة من امحمّد شعبان، مُقتضبة بعض الشّيء، حاملة في ذاتها نوعًا من الصّرامة، ومفادها بأنّه لن يتزوّج حتّى لو عرضوا عليه أميرة فاتنة، وهذا الحوار المنقول ساهم في تنظيم الخبر السّردي داخل نصّ الرِّواية، حيث كشف لنا عن شخصيّة امحمّد شعبان مع سكرتيرته من جهة، وعن العلاقة الّتي كانت بينه وبين عقيلة الشّمعة من جهة ثانية، وأفادتنا كذلك في فهم طريقة تفكير شخصيّة امحمّد شعبان الّذي يأبى الزّواج على الرّغم من ضغط والدته عليه.

"ذكرت له أنّ الشّيخ توّاتي تُوفّي أثناء الحرب العالميّة الثّانية، عام دخول المريكان مدينة غليزان، وأخبرته أيضًا عن بيت بحيّ القرابة، وهو لا يبعد كثيرًا عن مقام سيدي عابد القليل.

ظلّت جدّته تروي له بطولات قبيلتها ومُقاومتها مع الحاج عبد القادر بن محي الدّين وخليفته الشّيخ بصافي.

وحدّثته على المعاناة الّتي عاشتها قبيلة فليته بعد اِستشهاد سيدي الأزرق بلحاج، ونفي رجال المقاومة"

وحدّثته أيضًا عن السّيّدة "حليمة الرياحية"، والدة جدِّه عن جرائم "بليسييه" الّتي اِرتكبها في حقّ أولاد رياح، وكان سي خطاب، والد السّيِّدة حليمة الرّياحيّة، ضمن ضحايا المحرقة البشعة، لم يكن امحمّد شعبان يدري أنّ اِسم "بليس" هو السّفاح "بيليسيه"، الّذي اِرتكب تلك المحرقة الشّنيعة بغار الفراشيح، كانت لاّلّة نية الفلينيّة تحقد أشدّ الحقد على هذا السّفّاح الحضير الّذي يُدعى "بليس"، ولم تنس جرائمه المرعبة الّتي كانت تسمعها من الشّيخ التّواتي"[1]؛ الرّاوي هنا ذكر على لسان الشّخصيّات جميع الأخبار السّرديّة الّتي أوردها في نصّ الرِّواية، وقد اِستغلّ الرّاوي الشّخصيّات في ضبط الإخبار السّردي، فقد عرض كمًّا وافرًا

[1] الرِّواية، ص58.

من الأخبار السّرديّة، فهو نقل الحديث الّذي دار بين "امحمّد شعبان" وجدّته، ونقل فيه أخبارًا حول تاريخ قبائل المنطقة، وأخبرته كذلك عن تاريخ أجداده، وعن الجرائم الّتي اِرتكبها الإِستعمار الفرنسي، وعرّفته على مآسٍ حدثت للشّعب الجزائري.

– **صيغة الخطاب المنقول المباشر**:نقف عند أحد المقاطع في الرواية أين تجلى الخطاب المنقول المباشر عند ما كان الراوي بصدد نقل محتوى الرسائل الثلاث التي كانت مخبأة من طرف الحاج عبد القوي بعدما قدمها لإبنه امحمد شعبان فنقل لنا الراوي محتواها على شكل خطاب منقول بطريقة مباشرة كما يلي: " ثم شرع في قراءة الرسالة الثانية :

"بسم الله الرحمن الرحيم ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم والحمد لله والصلاة والسلام على أشرف خلق الله.

"من العبد الضعيف امحمد بن عدة بن لزرق بن سيدي الراجي يبلغ إخوانه وأبناء عمومته السلام و التحيات الخالصة من أرض القفار."[1]

صادفنا في أحد المقاطع السردية الأخرى أين نقل لنا الراوي تلك الأغنية البدوية التي كان يستمع إليها "امحمد شعبان" بعدما حثه بصافي المايدي على إقتناء قرص أغاني الشيخ عبد القادر بوراس، مثل قوله:"حثه على الإستماع إلى قصيدة "بي ذاق المور"،وكانت المفاجأة.اكتشف ما كان يرغب فيه :

"لو كان بكيت بطال تلقى في صهد الجمهور** بي ذاق المور

هم عز المضيوم يوكدوا في اليوم المعتاد.

[1] الرواية ص 39.

لوكان بكيت بطال نعرة واللي حساد ."[1] في هاذا الشاهد يتجلى الخطاب المنقول المباشر أين الراوي نقل ما كان يسمعه امحمد شعبان من أغاني تراثية بطريقة مباشرة وهذا ما إستخلصناه من هذا المثال الأخير.

3.1.3.الخطاب المعروض: كما ذكرنا سابقًا، ففي هذا النّمط تتمّ مسرحة الأحداث، فالرّاوي ينسحب مُفسحًا المجال أمام الشّخصيّات لتقوم بعرض حوارات مباشرة مع بعضها البعض.

وقد وجدنا بعض المقاطع في رواية "شبح الكليدوني" الّتي تُعلن عن حضور هذا النّمط من الصِّيغة، ومنها حوار "امحمد شعبان" مع والديه:

- "لماذا لم تذكر مُعاناة سُكّان عمارتنا؟ نحن أيضًا ننتظر التّرحيل في أقرب الآجال.
- همس امحمّد شعبان:
- كانت مُفاجأة، لم أُفكِّر يومًا في الظّهور بقنواتهم الفضائيّة. إنّها مُجرّد صدفة يا الحاج.
- تنهّدت والدته وقالت مُخاطبة اِبنها:
- يا كبدي، متى تلتفت إلى نفسك؟
- فهم ما كانت تقصده، فتمتم بضيق:
- كلّ شيء بالمكتوب.
- ثمّ أضاف:
- تناولت العشاء مع ضيوفنا.
- قال له الحاجّ عبد القوي:
- لا تنس الرّسائل. حافظ عليها، إنّها أمانة في عنقك، اِقرأها جيِّدًا، ثمّ فكِّر في نشرها حتّى يعرف النّاس جهاد سيدي امحمّد المنفي"[2]؛ الخطاب المعروض هنا وبالدّقّة في عرض

[1] الرواية ص 42.

[2] الرِّواية، ص55.

أقوال وأفكار الشّخصيّات، تنازل الرّاوي عن الكلام لصالح الشّخصيّات، واِكتفى بالرّبط بينها فقط، وفي هذا الحوار برزت عدّة قضايا ومواضيع عالجتها الرّواية، أوّلها المعاناة الّتي سبّبها ال.....للعائلات المقيمة في العمارة، وكذلك موضوع الزّواج الّذي لا تنفكّ الحاجّة صفيّة أن تذكره لاِبنها، في الأخير يأتي الأهمّ ألا وهو موضوع الرّسائل التّاريخيّة، وقضيّة كفاح الجدّ امحمّد المنفي.

ويظهر العرض بصورة أدقّ في مقطع آخر، حيث سحب الرّاوي تمامًا المشهد السّردي، وتبقى الشّخصيّات فقط:

- "الدّيوان أخذ منّي كلّ الوقت. كلّفت بالسّهر على إعداد برنامج "الخُرطي"، ومتابعته.
- مبارك لك هذا "الخُرطي" الّذي تقبضون عليه الرّواتب الشّهريّة ومنح المهمّات.
- حسود كنود. سأتخلّى لكم عن كلّ شيء، وسأختفي من حياتكم المُملّة.
- لن تفعل شيئًا أنت حالم كسول، تخشى أيّ مغامرة. ستظلّ معنا في وحل هذه الحياة.
- سترى يا لرزق.
- هنيئًا لكم. سترحلون خلال هذا الشّهر. سيُخبركم حمو منجل بالتّاريخ المحدّد لترحيلكم إلى حيّ برمادية. قد يكون قبل بداية جوان.
- مرّت سبع سنوات على وعودكم. صرت لا أثق في أيّ شخص منكم.
- كُن مُتفائلًا يا رجل. ستُودّع قريبًا حياة العزوبيّة.
- شُكرًا يا حسود لا تخف ستكون أوّل المدعوّين.
- تعال إلى المقهى لنقضي وقتًا مُمتعًا مع المُشاغبين. لقد رمّم جلّول المقهى فصار تُحفة.
- هل عاد عمّار الحرّ إلى الجماعة بعد هربه من المقهى؟
- نشر رواية جديدة.
- تمنّيت لو مال إلى الكتابة عن تاريخنا المغيب.

- عن أيِّ تاريخ تتكلّم؟ دعه يكتب كما يحلو له. المهمّ ألّا يتوقّف عن الكتابة بعدما سقط في فخّ الزّواج.
- صحيح.. لقد تورّط. زوجته مُتحرِّرة وهو شخص مُحافظ. سيتوقّف إن آجلًا أو عاجلًا عن التّأليف.
- إنّه من طينة المجانين. يُعجبني إصراره على الكتابة وكأنّها قدره.

أمّا أنت فشخص كسول وتائه. سمعت أنّك أصبحت مُهتمًّا بتاريخ المنفيّين. أنصحك .. دعك من خُرافات الماضي وحكايات الشّيوخ. لقبك كان مجرّد صدفة في زمن الجهل.

- هل قدري أن أحمل لقبًا مثيرًا دون أن أهتمّ بمعناه؟
- اِشتقنا إلى لقائك. سننتظرك. لا تدع الإدارة تبتلعك فتنسيك متاع الحياة البهيجة."[1]؛

في هذا المشهد الحواري، لم نلحظ تدخُّلًا من طرف الرّاوي، وهو ما منح حريّة التّعبير وتوحيد الخطاب نحو بعضها البعض، وتمكّنت من التّعبير عن نفسها بنفسها، وهذا ما ميّز المشهد بالأمانة في نقل وعرض الأقوال والأفكار.

أ-صيغة المعروض الذاتي:

" تعجب من تفكيره المضطرب. أغلق أبواب سيارته، و خطا نحو الرصيف المحفر، ثم عاد سريعا إلى سيارته التي اشتراها منذ شهر بالتقسيط من وكالة حي الحفرة. تفحصها بسرعة. قال في نفسه أنه صار ضحية للوساوس القهرية، و كيف يثق في هذا الزمن الأرعن الذي كثرت فيه كل المصائب؟ كل يوم يسمع عن سرقة المركبات الفخمة حتى من أمام الفيلات و المؤسسات الحكومية"[2]، ظهر في هذا المقطع توجّه شخصية "امحمد شعبان" نحو نفسه لإقامة حوار مع ذاته.

[1] الرّواية، ص74، 75.

[2] الرواية، ص19

و برزت هذه الصيغة في مقطع آخر حين قال الرّاوي " و عمار الحر.. كيف استطاع إنجاز كتبه؟ من أين يستمد القوة على صنع الجمل و الفقرات؟ قال في نفسه: "فشلت. الكتابة صعبة جدا." [1] يظهر حوار امحمد شعبان مع ذاته جليا في هذا المقطع المليء بالتساؤلات.

ب- صيغة المعروض الغير مباشر:

"صاح قادة الشريف كالمستغيث:

- أرجوك يا شعبان لا تتقاعس عن مهمتك. أنا أعرفك جيدا
- أقسم له امحمد شعبان بأنه سيعد البرنامج هدا المساء و يسلمه له قبل خروجه من مكتبه. تنحنح امحمد شعبان و انقطعت المكالمة"[2]، في هذا المقطع يظهر أن الراوي سرد بأسلوبه الخاص ما تبادلته الشخصيتان من حديث.

[1] الرواية، ص 61

[2] الرواية، ص 25

4.الرؤية السردية:

يتّخذ الرّاوي مواقع مختلفة في النصوص السّردية، و هذا الموقع الذي يحتله يمكن من خلاله التبئير للحكاية، كما عرض جيرار جينيت في كتابه الموسوم بـ"خطاب الحكاية" ثلاث أنماط من التبئير ألا و هي التبئير الصّفر(اللاتبئير)، التّبئير الدّاخلي، التبئير الخارجي.

1.4.التّبئير الصّفر: في هذا النّمط من التبئير السّارد يكون أعلم من الشخصية كما رمز له تودوروف "السّارد > الشخصية"[1]، و غالبا ما نجد الراوي يتوغّل في قلب الحدث و يفيدنا بمعلومات عميقة تخص الشّخصية و تصبغ الحكاية هنا بصبغة "الحكاية ذات السّارد العليم"[2].

جاء التّبئير الصّفر في روايةّ شبح الكليدوني"، إذ يسرد فيها الرّاوي العليم بضمير الشّخص الثّالث ألا وهو ضمير الغائب "هو" الّذي له القدرة على الولوج إلى فكر ومشاعر الشّخصيّة، وبثّ ما يكنّها من مشاعر وأفكار، ونجد هذا النّوع من التّبئير في المقطع الآتي: "تنهّد حانقًا على ضُعفه، ثائرًا على نفسه المضطربة، لا شيء تغيّر فيه، لا زال كما كان، أو هكذا صار يعتقد، فهو يتصرّف كذلك الطّفل الخجول التّائه الّذي كانه، إنّه يراه في مُخيِّلته يحمل محفظة جلديّة سوداء"[3]، فالرّاوي هنا عليم بالنّفسيّة المضطربة والمشوّشة " لمحمد شعبان"، ونلحظ هذا من خلال الإخبار الّذي يُقدِّمه لنا الرّاوي العليم بأحوال الشّخصيّة، حيث وظّف

[1] جيرار جينيت و آخرون، نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التبئير، ص 201

[2] م ن، ص ن.

[3] الرّواية، ص5.

تقنيّة الإِسترجاع الّتي ساهمت في بناء تلك الرُّؤية السّرديّة، والّتي من خلالها عمل الرّاوي على إِستذكار ماض بعيد، من خلال ما كان يدور في بال "امحمّد شعبان" من ذكريات ماضيّة، تمثّلت في أيّام دراسته في الإِبتدائيّة، وما كان يحمله من أدوات وحتّى لون محفظته، وما تحويه، نحو قول الرّاوي: "تحوي لوحة إردوازيّة وعلبة طباشير وممسحة وكُرّاسة، وهو يدخل قسما نوافده كبيرة،... منذ الأيام الأولى لدخوله المدرسة الإبتدائية، شعر بثقل لقبه وغرابته"[1]، في هذا المقطع السّردي الرّاوي دقّق في تحديد ما تحمله تلك المحفظة من أدوات، ورِؤيته كانت عميقة تحمل دقّة لا متناهية عمّا يحيط بالشّخصيّة وما تحمله من أغراض، وحتى التفكير الذي كانت تشعر به في تلك اللحظة.

تجلّى التّبئير الصّفر في مقطع سردي آخر، حيث وظّف الرّاوي ضمير الغائب ليشرح لنا مرّة أخرى نفسيّة امحمّد شعبان بقوله: "وإنتقل به التّفكير إلى عمله الإداري الّذي يُقلقه كثيرًا، يشعر الآن أنّ سنوات عمره الكالح مرّت دون أن يستقرّ رأيه على قرار واحد، فهو يرغب بقوّة في الإِستقالة من وظيفته المُملّة، ومغادرة المدينة هربًا من أيّامه الفارغة، لا شيء صار يُثير إِهتمامه، ولكنّه لم يُبادر بأيّ شيئ"[2]، يتلخّص في هذا المقطع السّردي رؤية عميقة للرّاوي، حيث نجده يعلم كلّ تفاصيل وأفكار شخصيّة "امحمّد شعبان"، فأعطى الراوي هنا معلومات عن نفسيّة امحمّد، و رسم لنا تلك الصّورة الّتي هي عليها هذه الشخصية، من

[1] الرّواية، ص5.

[2] الرّواية، ص16.

خلال التفكير في الوظيفة الّتي كان يُزاولها "امحمد شعبان" وقلقه واِضطرابه منها، كان يود لو اِستقال من هذه الوظيفة الّتي أرهقت فكره وجهده، لعلّه يرتاح.

تبرز تقنيّة تبئير الصّفر (الرّؤية من الخلف) في قول السّارد :"أحس ببعض الراحة بعدما أنجز برامج المهرجان الثقافي وأشرف على طبعه وتوزيعه، ولكنه ظل ضحية لوساوس أخرى تنخر روحه بمخالب حادة.في وقت الأرق،يفتح دفتي نافذة غرفته التي فقدت لونها البني، ويطلق العنان لخياله الذي تسكنه ذكريات بعض الموتى من أقاربه ومعارفه"[1] نلحظ من خلال هذا المقطع السّردي أنّ الرّاوي على دراية بما يدور بخلجان شخصية أمحمد شعبان، حيث قدم لنا الراوي صورة داخلية للشخصية التي تنفست الصعداء، وإحساسها بجانب من الراحة بعد إنجاز برنامج المهرجان ومهمة الإشراف على طبعه و توزيعه، لكن في المقابل يعطي لنا الراوي شعور آخر لازم شخصية " امحمد شعبان" الذي لم تفارقه صور أقاربه وخلانه من الموتى حيث نجد الراوي يقدم تلك الرؤية التي تحمل تفاصيل ومكنونات ما تحمله الشخصيات من مشاعر من خلال تقنية التبئير الصفر كما سماها "جيرار جينيت".

2.4.التبئير الخارجي: وكما يُسمِّيه "تزفيتان تودوروف" بـ"الرؤية من الخارج"، حيث نجد الراوي أقلّ معرفة من الشّخصيّة، وهذه التّقنيّة نجدها نادرة في رواية شبح الكليدوني، وتبرز في قول الرّاوي: "البارحة رغب في كتابة مقال عن الجزائريين المنفيّين، ولكنّه عجز عن

[1] الرواية، ص36

ذلك، تمنّى لو يجد الوقت لنقل بعض أفكاره إلى الحاسوب في اِنتظار صوغها في مقالة، ونشرها بجريدة وطنيّة، تنهّد خانقًا على نفسه: الوقت؟ وهل خانه الوقت؟"[1]، السّارد لا يعلم هل الوقت هو السّبب في هذا الكسل، وفقدان العزيمة على أمور الحياة، ولهذا تساءل عن الوقت في موقف يدلّ على قلّة علمه.

تتجلّى الرّؤية من الخارج في مقطع آخر في قول السّارد "واِتّجه نحو سريره ثمّ اِستلقى عليه، وما هذا الشّعور المقيت الّذي اِستولى عليه؟"[2]، الرّاوي هنا في هذا المقطع لا يدري ما الشّعور المضطرب والمُقلق الّذي سيطر على امحمد شعبان بعدما أراد الغوص في التّاريخ والبحث عن جزئيّات تُساعده على الوصول إلى حلّ شفرة القبر الّذي هو محلّ بحثه، ومهمّة أساسيّة تمّ توكيلها إليه من والده الحاج عبد القوي.

3.4.التبئير الدّاخلي:

وهذا النوع من التّبئير نادر في رواية شبح الكليدوني و يتجلّى في أحد المقاطع السّردية أين قال الرّاوي وهو في موضع تساؤل: "وكأنّها شعرت بيُتمها الرّهيب، بعدما هدّمت العمارات الأربع الّتي بُنيت معها في فترة الخمسينيّات من القرن الماضي، وشُيِّدت اليوم على أرضيّتها عمارات شاهقة جديدة ومحلّات تجاريّة، ومقرّ مؤسّسات وطنيّة وهي؟ هل سيكون

[1] الرِّواية، ص67.

[2] الرِّواية، ص82.

مصيرها لقمة سائغة في فم الحاجّ سليمان الغشيّ؟"[1]، هذا التّساؤل الّذي طرحه الرّاوي دليل على أنّ مصير العمارة الّتي يُعاني أهلها في صمت مجهول، وبالتّالي كل من الراوي و الشخصية يمتلكان نفس درجة العلم، ففي هذا المقطع "السارد ما يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات"[2].

[1] الرّواية، ص11-12.

[2] جيرار جينيت و آخرون، نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التبئير، ص 201.

خاتمة

خاتمة:

بعد بحثنا الذي يخص مذكرة التخرج التي تمحورت حول الإخبار السردي في رواية "شبح الكليدوني" حاولنا افتراض بعض النّتائج الممكنة أثناء دراستنا هذه، والّتي حاولنا من خلالها الكشف عن آليّات اِشتغال السّرد، وذلك بالوقوف عند أهمّ العناصر المكوِّنة للخطاب السّردي في رواية شبح الكليدوني .

وكشف البحث جملة من النّتائج العلميّة، جعلناها كحوصلة لكلّ ما سبق، نذكر:

- اِرتبطت الحركات الزّمنيّة الأربع على مستوى الدّيمومة بطبيعة الحدث، ومدى فاعليّته في تغيير سيرورة الأحداث، حيث حضيت هذه التقنيات الأربع بنصيب وافر من خلال توظيفها في نص الرواية ، وعلى سبيل الذِّكر، نجد الوصف الّذي يُعدّ آليّة زمنيّة، تعمل على إبطاء الزّمن وإيقافه، وهذا ما يخلق فسحة زمنيّة تحدث فيها الأحداث، مثل الوصف الذي حظيت به تلك الوقفات التي أدرجت من طرف الراوي لإبطاء الزمن و إيقافه برهة ليخلق من خلال هذه التقنية فسحة زمنية للكشف عن دقائق تحدث فيها الأحداث، كما كان الراوي يصف لنا الدرب الذي سلكه امحمد شعبان و الشيخ البودالي أثناء تجولها في الطريق الجبلي.
- ورود عدة أنماط من الصيغ السردية من خطاب مسرود و معروض و منقول وهذه الصيغ ساهمت في تبليغ الرسالة التي يحملها نص الرواية من خلال نقد الواقع وتعريته، وقد ساهمت الصيغ السردية في الإخبار عن بعض الجوانب الّتي يعيشها

المواطن الجزائري البسيط، والّذي يتخبّط في براثين الهمّ، و المعاناة ضد السّلطات الفاشلة في تسوية بعض المشاكل، كمُشكل السّكن، وهذا ما طُرح في الرِّواية.

- إنّ الرؤية السّرديّة، عنصر أساسي في العمل الحكائي، حيث نجد الرّاوي قد شغل مواقع متباينة قام بالتبئير منها حسب ما تطلّبه الحكي، ليُعطي بعد ذلك للقارئ صورة المشهد برؤية سردية تحقّق لنا اِستيعابا كافِيا للمشهد الرِّوائي، وما يُحيط به من جزئيّات وتفاصيل، و تجلّى ذلك في نص الرواية عندما كان الراوي شاهدا في بعض مراحل الحكي، كما كان يروي بضمير الغائب "هو" حين أخبرنا بالأفكار التي كانت تشغل ذهن امحمد شعبان، مثل قضية جد والده المنفي التي أرّقته منذ الصغر.

- أدّى الحوار في رواية "شبح الكليدوني وظائف مختلفة، فكان يُتمِّم السّرد الّذي كان يغفل عن جوانب مُظلمة في النّصّ، و ذلك من خلال المشهد الحواري الذي فتح المجال للشخصيات كي تتصارع و تتحاور فيما بينها، مثل الحوار الذي جرى بين "امحمد شعبان" و والده حول موضوع الثورة.

- ترتيب زمن الرِّواية كان مُضطربًا نوعًا ما في البداية، ويتجلّى ذلك من خلال الزمن، الحاضر الّذي انطلق منه الراوي في الحكي، ثمّ اِنتقل بعد ذلك لِاسترجاع الأحداث للماضي ليُحدث مفارقة زمنيّة من خلال ما استرجعه من أحداث ماضية، تعود إلى فترة دراسته في المدرسة الإبتدائية.

- ترتيب الأحداث لم يكن خطيًّا، عند المقارنة بين زمن القصّة وزمن الخطاب، حيث ظهر نوع من التّذبذب على مستوى اِفتتاحيّة الرّواية، ليستمرّ سرد الأحداث فيها، مُحدثًا نوعًا من التّوافق والتّوازن في المسار السّردي للرّواية.

في الختام يمكن أن نقول أن الراوي في رواية "شبح الكليدوني" نجح الى حد بعيد في توظيف الإخبار السردي السّردي على مستوى تأديته للوظائف التي تم تناولها فكان يسرد و ينظم النّص السردي و يفسّر أحيانا.

ملحق

- ورقة تعريفية بالروائي محمد مفلاح :

محمد مفلاح روائي وقاص وباحث في التاريخ، "من مواليد 28 ديسمبر 1953 بولاية غليزان، أنجز العديد من الأعمال الإبداعية والأبحاث لمتعلقة بتاريخ وتراث منطقة غليزان. وهو اليوم بعد تقاعده"[1]، متفرغ للكتابة الإبداعية والبحث في تاريخ منطقة غليزان وتراثها الثقافي.

نشر مقالاته الأولى بالملحق الثقافي لجريدة الشعب، الذي كان يشرف عليه الروائي الطاهر وطار (1973-1976)، كما نشر قصصه الأولى في بداية السبعينيات من القرن الماضي بالجرائد والمجلات الوطنية ومنها (الوحدة، آمال، الجزائرية، النادي الأدبي لجريدة الجمهورية)، وطبعها سنة 1983 تحت عنوان "السائق"[2].

أ _ الحركة النقابة: شرع في التدريس منذ سنة 1971 بمدرسة سعيد زموشي (غليزان) ثم بمتوسطة 19 جوان بغليزان، ومارس العمل النقابي منذ 1972 (إذ انتخب أمينا عاما للاتحاد الولائي بغليزان، وعضوا المجلس الوطني (1984- 1990)، ثم انتخب عضوا بالأمانة الوطنية للاتحاد العام للعمال الجزائريين (1990-1994).

ب _ البرلمان: برلماني سابق خلال عهدتين: (عهدة 1997-2002) و(عهدة 2002-2007) وتولى عدة مسؤوليات بالمجلس الشعبي الوطني منها مقرر ثم نائب رئيس

[1] ينظر، الموقع الرّسمي لمحمد مفلاح، Meflahmohammed.blogspot.com

[2] م ن.

المجموعة البرلمانية لحزب جبهة التحرير الوطني، ونائب رئيس لجنة الثقافة والسياحة والاتصال، ونائب رئيس اللجنة القانونية.

ج _ اتحاد الكتاب: انتخب عضوا بالأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين (1998-2001)، وأعيد انتخابه عضوا بالمجلس الوطني للاتحاد عام 2001.

-مؤلفات الأستاذ محمد مفلاح المنشورة إلى حد الآن :وقد بلغت 24 كتابا، وهي كالآتي:

_ أولا: في الرواية: كتب أول رواية له وهي (الانفجار) التي نال عنها الجائزة الثانية في مسابقة نظمتها وزارة الثقافة سنة 1982 بمناسبة الذكرى العشرين للاستقلال.

كما كتب عشر روايات هي:"

2- هموم الزمن الفلاقي التي نال عنها الجائزة الأولى بمناسبة الذكرى الخمسين للثورة (1984)، 3- زمن العشق والأخطار، 4- بيت الحمراء، 5-الانهيار، 6- خيرة والجبال، 7-الكافية والوشام، 8-الوساوس الغريبة، 9-عائلة من فخار، 10-انكسار، 11-شعلة المايدة (وهي رواية تاريخية عن تحرير مدينة وهران في العهد العثماني)"

_ ثانيا: في القصة: ونشر ثلاث مجاميع قصصية هي: (السائق) و(أسرار المدينة)، (الكراسي الشرسة) كما نشر ثلاث قصص للأطفال.

- **ثالثا: في الأبحاث:** وأصدر الأديب والباحث محمد مفلاح سبعة كتب في التاريخ والتراجم وهي:

1- (شهادة نقابي) عن الحركة النقابية الجزائرية من 1988 إلى غاية 1990 م.

2- (سيدي الأزرق بلحاج، رائد ثورة 1864 المندلعة بمنطقة غليزان)، وهو أول بحث عن شخصية المجاهد الصوفي سيدي الأزرق بلحاج الذي قاد ثورة انطلقت من تراب ولاية غليزان وقد عمت عدة ولايات.

3-(أعلام منطقة غليزان)، ويشمل تراجم 160 شخصية أنجبتها منطقة غليزان منذ أقدم العهود إلى غاية نهاية القرن التاسع عشر ميلادي. وهي تراجم لصلحاء، وأدباء وفقهاء، وثوار مقاومين الخ..

4-(شعراء الملحون بمنطقة غليزان) ويشمل تراجم وقصائد شعراء الملحون من العهد العثماني إلى اليوم.

ونشر العديد من المقالات بالصفحة الثقافية لجريدة الجمهورية (1984-1985)، والقسم الثقافي لجريدة صوت الأحرار (1999-2006)، وأسبوعية المحقق (2007-2008).

5- (غليزان: مقاومات وثورات من1500 إلى 1914م)، ويتطرق إلى أهم المقاومات والثورات التي لم يذكرها المؤرخون.

6- مراكز التعليم العربي الحر في مدينة غليزان من بداية الاحتلال إلى غاية 1830.

7- جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في مدينة غليزان من 1931 إلى 1975.

- **رابعا: في التمثيليات الإذاعية** : أنجز أكثر من عشر تمثيليات للإذاعة الوطنية (1973 - 1978) ومنها: شاعر القرابة، فلسطين الجريحة، أبناء الثورة، الأرملة، فتاة الحاج.. كما ألف سيناريو للتلفزة الجزائرية بعنوان (حانت الساعة).

- **خامسا: في الجرائد:** ونشر العديد من المقالات بالصفحة الثقافية لجريدة "الجمهورية" (1984-1985)، والقسم الثقافي لجريدة "صوت الأحرار" (1999-2006)، وأسبوعية "المحقق" (2007-2008).

- **سادسا: في برامج الإذاعة:** أسهم في إعداد حصص تاريخية وثقافية لإذاعة غليزان منذ افتتاحها سنة 2005، منها (أعلام غليزان).

أعمال الأديب والباحث محمد مفلاح المنشورة:

أ _ في الرواية:

1- الانفجار، مجلة (آمال) ط1، سنة 1983، المؤسسة الوطنية للكتاب (م.و.ك) ط2، 1984، نالت الجائزة الثانية في الذكرى العشرين للاستقلال الجزائر(سنة 1982). ترجمت إلى اللغة الفرنسية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،(2002).

2- بيت الحمراء، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

3- زمن العشق والأخطار، المؤسسة الوطنية للكتاب،1986.

4- هموم الزمن الفلاقي، مجلة الوحدة، ط1، 1984. نالت الجائزة الأولى في مسابقة الذكرى الثلاثين لاندلاع الثورة (سنة 1984). وصدرت عن المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2،1986.

5- الانهيار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

6- خيرة والجبال، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988.

7- الكافية والوشام، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، سنة 2002. وعن دار المعرفة، الجزائر، ط2، 2009.

8- الوساوس الغريبة، دار الحكمة، 2005.

- روايات محمد مفلاح: الأعمال غير الكاملة (تضم ست روايات وهي: الانهيار، بيت الحمراء، هموم الزمن الفلاقي، زمن العشق والأخطار، الانفجار، خيرة والجبال)، صدرت عن دار الحكمة في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، سنة 2007.

9- عائلة من فخار، دار الغرب للنشر والتوزيع،ط1، 2008.

10- شعلة المايدة، دار طليطلة، سنة 2010.

11- انكسار، دار طليطلة، سنة 2010.

12- هوامش الرحلة الأخيرة رواية صدرت في جوان سنة 2012 عن منشورات دار الكتب.

13- سفاية الموسم(الدروب المتقاطعة),دار الكتب, ط1.سنة 2013

14- همس الرمادي ,دار الكتب.ط1,سنة 2013.

15- سفر السالكين,دار الكوثر .ط1.سنة 2014.

16-شبح الكليدوني ,دار المنتهى ط1 سنة 2015.

ب _ في القصة:

- مجموعة (السائق)، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1983،

وصدرت عن دار قرطبة ط2، 2009.

- مجموعة (أسرار المدينة) المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1991.

- الكراسي الشرسة (قصص)، منشورات مديرية الثقافة لولاية معسكر، 2009.

قصص للأطفال:

- معطف القط مينوش، المؤسسة الوطنية للكتاب،ط1، سنة 1990، دار قرطبة ط2، 2009.

- مغامرات النملة كليحة، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، سنة 1990، دار قرطبة، ط2، 2009.

وصية الشيخ مسعود، ط1، المؤسسة الوطنية للنشر والصحافة (إناب)، سنة 1992، ط2، دار الساحل، سنة 2009.

- كتب في التاريخ والتراجم:

- شهادة نقابي، دار الحكمة، سنة 2005.

- سيدي الأزرق بلحاج رائد ثورة 1864م المندلعة بغيلزان، سنة 2005.

- أعلام من منطقة غليزان، مطبة هومة، سنة 2006.

– شعراء الملحون بمنطقة غليزان (تراجم ونصوص)، مطبعة هومة، سنة 2008.

– أعلام من منطقة غليزان: ويشمل الكتب الثلاثة الآتية: سيدي الأزرق بلحاج رائد ثورة 1864 ، وأعلام التصوف والثقافة، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، دار المعرفة، جزآن، 2009.

– جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، دار قرطبة، سنة 2011.

– مراكز التعليم العربي الحر في مدينة غليزان، دار قرطبة، سنة 2011"[1].

[1] ينظر، الموقع الرّسمي لمحمد مفلاح، Meflahmohammed.blogspot.com

ملخص الرواية:

"شبح الكليدوني" رواية من تأليف الروائي الجزائري "محمد مفلاح"، تحيي الرواية تاريخ مأساة شعب غيّب في دهاليز الماضي الدفين، فهي تعيد إلى الأذهان ما ارتكبه الإستدمار الفرنسي من نفي و جرائم بشعة في حق الشعب الجزائري.

ينتمي نص رواية "شبح الكليدوني" إلى النوع التاريخي، حيث استرجع الراوي أحداثا من القرن 19 م، و استعرض هذا النص حياة شاب جزائري و هو " امحمد شعبان" الساكن بمدينة غليزان في عمارة هشة آيلة للإنهيار، رفقة والديه، الحاج "عبد القوي" الورع و السيدة "صفية" التي أتعبها التفكير في موضوع الترحيل و أرهقها رفض ابنها الزاوج، و تطرق الراوي كذلك إلى هموم الماضي و الحاضر التي تحاصر هذا الشاب.

انطلق الحكي في رواية "شبح الكليدوني" من لحظة تواجد "امحمد شعبان" في مكتبه بديوان الثقافة حيث يزاول وظيفته الإدارية التي ملّ منها و فكّر في تركها و من ثم عاد الراوي عن طريق تقنية الإسترجاع إلى فترة الطفولة أين كانت بداية التساؤل حول لقب "المنفي" الذي أرّق "امحمد شعبان" و هو يحاول فك لغزه، لكن دون جدوى.

ثم تطرق الراوي إلى العلاقة التي تجمع "امحمّد شعبان" بالفتاة الكليدونية "اليمة كناك" التي تعرف عليها في شبكة التّواصل الإِجتماعي، و هذه العلاقة أثارت في نفسه الرغبة في السفر إلى البلاد التي نفي إليها جدّ والده "امحمد المنفي".

اِطّلع "امحمد شعبان" على الرّسائل الثّلاث الّتي كانت مُخبّأة عند والده منذ سنين واكتشافه لما ورد فيها من أخبار حول معاناة المقاومين المنفيين إلى كاليدونيا الجديدة كان عنصرا محفزا لاكتشاف تاريخ المنفيين و بالأخص تاريخ جد والده المنفي، و نقطة انطلاق حقيقية للبحث عن قبر الجد المنفي.

زيارة "امحمّد شعبان" للحاج "بلقاسم الصم" كانت حدثا جعله يقف على حجم النهب الذي تعرضت له أرض والده و جده، ثم تلى تلك الزيارة تعرّفه على الشّيخ "امحمّد البودالي" الّذي كان بمثابة مرشد ساعده في الوصول و العثور على قبر جده المنفي، و حادثة العثور على القبر غمرت نفس "امحمد شعبان" بسعادة بالغة جعلته يرفع يديه للسماء شاكرا اللّه على تحقيق هذه الغاية التي سعى جاهدا لأجلها لحاجة في نفسه و سعيا لتحقيق أمنية والده التي تمنى أن تتحقق قبل أن يدركه الموت، وفعلا تلقى الحاج "عبد القوي" خبر عثور اِبنه "امحمد شعبان" على قبر الجدّ "امحمّد الكليدوني" وهو على فراش الموت، و أخرج الوصيّة الّتي كان قد كتبها قبل المرض و التي ينصّ محتواها أن يدفن بجانب قبر جده المنفي.

بعد هدم العمارة التي كان يقطنها الحاج "عبد القوي" هو وعائلته و ترحيلهم الى عمارة جديدة وجد "امحمد شعبان" نفسه يتشارك الشقة مع أخته المتزوجه و زوجها المعاق، و أحبطت كل آماله في أن يحصل على الهدوء و الخصوصية اللّذان لطالما تمنى أن يجدهما في المسكن الجديد، فقرّر الهجرة نحو مطاردة حلمه في رؤية "اليمة كناك" على الرّغم من توسّلات أمّه له بالبقاء.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

1.المصادر:

- القرآن الكريم
- محمد مفلاح، "شبح الكليدوني"، ط1، دار المنتهى، الجزائر، 2015

2.المراجع:

1. أمندلاو، الزمن في الرواية، تر: بكر عباس ،ط1، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت ، 1997.
2. الزناد الأزهر، "نسيج النّصّ"، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت 1933.
3. إبراهيم السيد ، نظرية الرواية، دار أنباء للنشر و التوزيع، القاهرة، دط.د س.
4. آمنة يوسف ، "تقنيّات السّرد في النّظريّة والتّطبيق"، ط2، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، لبنان، 2015.
5. الكردي عبد الرّحيم ، "السّرد في الرِّواية المعاصرة" (الرّجل الّذي فقد ظلّه نموذجًا)، ط1، مكتبة الآداب، مصر، 2006.
6. بحراوي حسن، "بنية الشّكل الرِّوائي"، المركز الثّقافي العربي، المغرب، 1990.
7. بارت رولان وآخرون، "طرائق تحليل السّرد الأدبي"، ط1، منشورات اِتّحاد كتاب المغرب، الرِّباط، 1992.

8. برنس جيرالد ، قاموس السّرديّات، تر: السّيِّد إمام، ط1، ميريت للنّشر، مصر، 2003.

9. بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشّكلي، تر:إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتّحدين المغرب، 1982.

10. بوتور ميشال ، بحوث في الرّواية الجديدة، تر : فريد أنطونيوس، ط1، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، لبنان، 1971.

11. برادة محمّد ، الرّواية العربيّة ورهان التّجديد، ط1 ، دار الصدى ، الإمارات العربية المتحدة، 2011.

12. بن سالم عبد القادر ، "مكوّنات السّرد في النّصّ القصصي الجزائري الجديد"، اِتّحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

13. بارت رولان وآخرون، شعريّة المسرود، تر: عدنان محمّد، ط1، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق ، 2010.

14. تودوروف تزفيطان ، الشّعريّة ، تر: شكري الميخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنّشر ، المغرب، 1990.

15. حمودة عبد العزيز ، "المرايا المحدبة من البنيوية إلى التّفكيك"، د ط، المجلس الوطني للثّقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1998.

16. سليمان الإبراهيم ميساء ، البنية السّرديّة في كتاب الامتناع والمُؤانسة، ط1، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، سوريا، 2011.

17. فاليت برنار ، الرّواية، مدخل إلى المناهج والتّقنيّات المعاصرة، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002.

18. قاسم سيزا ، "بناء الرّواية"، د ط، الهيئة المصريّة للكتاب، مصر، 2004.

19. لحميداني حميد، "بنية النّصّ السّردي من منظور النقد الأدبي"، ط3، المركز الثّقافي العربي، المغرب، 2000.

20. نور الدّين صدوق ، "البداية في النّصّ الرّوائي"، ط1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، 1994.

21. فضل صلاح ، شفرات النّصّ، –دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصد والقصيد– ، ط2، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والإجتماعيّة، مصر، 1990.

22. فضل صلاح ، "نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ"، ط1، دار الشّروق، مصر، 1998.

23. مرتاض عبد المالك ، "في نظريّة الرّواية"، د ط، المجلس الوطني للثّقافة، الكويت، 1998.

24. مصايف محمد ، الرّواية العربيّة الجزائريّة بين الواقعيّة والالتزام ، د ط، الدّار العربيّة للكتاب، الجزائر، 1983.

25. مبروك مراد "بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة" رواية تيار الوعي نموذجا، د ط ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د س.

26. وغليسي يوسف ، "مناهج النّقد الأدبي"، ط3، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010.

27. مراد عبد الرحمن مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دس.

28. جينيت جيرار ، خطاب الحكاية، تر: محمّد معتصم- عبد الجليل الأزدي- عمر الحلي، ط3، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2003.

29. جينيت جيرار وآخرون، نظريّة السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، تر: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، 1989.

30. جيسي ماتز، تطوّر الرّواية الحديثة، تر: لطيفة الدّليمي، ط1، دار المدى، لبنان، 2016.

31. مانغونو دومينيك ، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، د ط، تر: محمّد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

32. شولز روبرت ، البنيويّة في الأدب، تر: حن عصفور، ط1، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، 1988.

33. فاسي محمد، دراسات في الرّواية الجزائريّة، د ط، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2000.

34. جاكسون ليونارد ، بؤس البنيويّة، تر: ثائر ديب، ط1، المركز القومي للتّرجمة، مصر، 2014.

35. سعد اللّه أبو القاسم ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط5، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، 2007.

36. مارتن والاس ، نظريّات السّرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمّد، د ط، المجلس الأعلى للثقافة، 1998

37. ريمون شلوميت كنعان، التخييل القصصي تر: حسن حمامة، دار الثقافة للنشر و التوزيع، ط1، الدار البيضاء، 1995.

38. كلارك سيمون ، أسس البنيوية، تر: سعيد العليمي، ط1، المركز القومي للتّرجمة، مصر، 2003.

39. يقطين سعيد ، "تحليل الخطاب الرّوائي"، ط3، المركز الثّقافي العربي للطّباعة، بيروت 1997.

40. يقطين سعيد، الكلام و الخبر، مقدمة للسرد العربي ،ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1997.

41. طالب الابراهيمي خولة ، مبادئ في اللّسانيات، ط2، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2010 .

42. عبد الله أبو هيف، النّقد الأدبي العربي، د ط، منشورات اتّحاد كتب العرب، 2000.

- **المجلّات:**

- بوزيد نجاة، الكتابة السّرديّة في الرّواية الجزائريّة –رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي نموذجا–، مجلّة مقاليد، عدد8، أكتوبر 2015.
- صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر(التأسيس و التأصيل)، مجلة المخبر، منشورات مخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، العدد الثاني، 2005.
- محمد بلعفير، "البنيوية النشأة و المفهوم"، مجلة الأندلس، العدد 15 ،2017.
- أحلام معمري، نشأة الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة، مجلّة الأثر، العدد 20، جوان 2014.

الرّسائل الجامعيّة و البحوث:

. عبد الفتاح سعيدي، مفهوم الزمان بين برغسون و أنشتاين، رسالة ماجيستير، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، 2008.

. الحلواني عامر ، مناهج تحليل النّصّ، فصل دراسي 2، جامعة فيصل بن فهد، 1985.

. غسان مرتضى، البنية السّرديّة في روايات "خيري الذّهبي"، "الزّمان والمكان"، جامعة البعث، الطّالبة صفاء المحمود.

. سعاد عبد اللّه العنزي، صور العنف السّياسي في الرّواية الجزائريّة المعاصرة –دراسة نقديّة–، جامعة الكويت،2008.

. محمد الهادي مرادي وآخرون، لمحة عن ظهور الرّواية العربيّة وتطوّرها، دراسات في الأدب، س4، العدد16.

. سي أحمد عبد القادر، مظاهر التجديد في البنية الزمنية للرواية الجزائرية المعاصرة رواية "دموع و شموع" لـ" عبد الجليل مرتاض" نموذجا، جامعة عبد الحميد بن باديس، المجلد 4، العدد 10، مارس 2017.

- **المراجع الأجنبيّة:**

- Genette Gérard, figures III, edition seuil, Paris, 1972.

.الندوات :

.الزّمن ... تركة الشّكلانيّين وغنيمة الفرنسيّين والأنجلوسكسونيّين". عبد القادر رحيم. ندوة المخبر.جامعة محمد خيضر ص2.

.المواقع الإلكترونية :

(موقع محمد مفلاح) Meflahmohammed.blogspot.com

(جامعة بابل) http://www.uobabylon.edu.iq

.معاجم:

1. إبن منظور، لسان العرب، مج 4.

2. برنس جيرالد ، المصطلح السّردي، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ، 2003.

3. برنس جيرالد ، قاموس السّرديّات، تر: السّيّد إمام، ط1، ميريت للنّشر، مصر، 2003

فهرس الموضوعات

مقدّمة---------- أ

مدخل---------- 12

الفصل الأوّل: *بنية السّرد*

1.الرّاوي---------- 38

2.1.أنواع الراوي---------- 41

3.1.وظائف الراوي---------- 45

1.3.1.الوظيفة السردية---------- 45

2.3.1.وظيفة الإدارة ---------- 45

.4.3.1.الوظيفة الاستشهادية---------- 46

5.3.1.الوظيفة الأيديولوجية ---------- 46

6.3.1.الوظيفة الإنجازية للسرد ---------- 47

4.1.علاقة الراوي بالمروي ---------- 47

5.1.علاقة الراوي بالمروي له---------- 48

2.الزمن ---------- 49

1.2.أنواع الزمن الروائي ---------- 50

1.1.2.الزمن الخارجي ---------- 52

1.1.1.2.زمن القراءة---------- 52

2.1.1.2.زمن الكتابة---------- 53
1.2.2.الزمن الداخلي---------- 53
1.1.2.2.زمن الحكاية ---------- 53
3.2. المفارقات الزمنية ---------- 54
1.3.2.الإسترجاع---------- 54
1.1.3.2.الإسترجاع الخارجي---------- 55
2.1.3.2.الإسترجاع الدّاخلي---------- 55
3.1.3.2.الإسترجاع المختلط ---------- 55
2.3.2.الإستباق ---------- 56
1.2.3.2.الإستباق كتمهيد ---------- 57
2.2.3.2 الإستباق كإعلان---------- 57
4.2.المدة---------- 58
1.4.2.الحذف ---------- 60
1.1.4.2.الحذوف الصريحة---------- 61
2.1.4.2.الحذوف الضمنية ---------- 62
3.1.4.2.الحذف الإفتراضي---------- 63
2.4.2.الوقفة ---------- 63
3.4.2.المشهد ---------- 64

4.4.2.الخلاصة---------- 65
5.2.التواتر السّردي ---------- 66
3.الصيغة السّردية---------- 67
1.3.أنماط الصيغ السردية ---------- 70
1.1.3.صيغة الخطاب المسرّد---------- 71
2.1.3.صيغة الخطاب المحوّل ---------- 71
3.1.3.صيغة الخطاب المنقول ---------- 72
4.الرؤية السّردية---------- 74
1.4.الرؤية عند تودوروف ---------- 75
1.1.4.الرؤية مع ---------- 75
2.1.4.الرؤية من الخارج---------- 75
3.1.4.الرؤية من الخلف---------- 75
2.4.الرؤية عند جيرار جينيت ---------- 76
1.2.4.التبئير الصفر ---------- 76
2.2.4.التبئير الخارجي ---------- 76
3.2.4.التبئير الداخلي---------- 76

الفصل الثّاني: *تشكيل الخطاب السّردي في رواية "شبح الكليدوني".*

1. أنواع الرّاوي---------- 80
1.1.راوي يحلل كل شيء- راوي كلّي المعرفة ---------- 80
2.1.راوي مشاهد- حاضر لكنّه لا يتدخّل ---------- 82
3.1.وظائف الرّاوي---------- 83
1.3.1.الوظيفة السّرديّة---------- 83
2.3.1.الوظيفة الاستشهادية ---------- 84
3.3.1.الوظيفة التّواصليّة---------- 85. ----------
4.3.1.الوظيفة الأيديولوجية ---------- 87
5.3.1.الوظيفة الإنجازية للسّرد ---------- 88
2.بنية الزمن ---------- 90
1.2.زمن القصة---------- 91
2.2.زمن السّرد---------- 93
3.2.ترتيب الأحداث---------- 94
4.2.المفارقات الزّمنية---------- 98
1.4.2.الاستباق ---------- 98
2.4.2.الاسترجاع---------- 100
5.2.المدّة---------- 101

1.5.2.الخلاصة---------- 101

2.5.2.الحذف ---------- 103

3.5.2.الوقفة---------- 105

4.5.2.المشهد ---------- 108

3.الصيغ السردية---------- 113

1.3.أنماط الصّيغ السّردية ---------- 114

1.1.3.الخطاب المروي---------- 114

2.1.3.الخطاب المحوّل---------- 115

3.1.3.الخطاب المعروض---------- 118

4.الرؤية السّردية---------- 122

1.4.التبئير الصّفر---------- 122

2.4.التبئير الخارجي---------- 124

3.4.التبئير الداخلي ---------- 125

خاتمة---------- 128

ملحق

ورقة تعريفية بالروائي محمد مفلاح---------- 132

ملخص الرواية ---------- 139

قائمة المصادر و المراجع---------- 142

فهرس الموضوعات ---------- 151