الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

المـــــوضـــوع:

بنية الزّمان في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ "جلالته الأب الأعظم" لحبيب مونسي أنموذجا

إعداد الطالبة:
الخنساء بلعروسي

إشـــراف:
د.حرّة طيبي

لجنة المناقشة		
الأستاذ الدكتور	حسين فارسي	رئيسا
الدكتورة	سفير بدرية ساسي	ممتحنة
الدكتورة	حرّة طيبي	مشرفة ومقررة

العام الجامعي : 1439هـــ1440هـــ /2018م-2019م

بسم الله الرّحمن الرّحيم

﴿ قُلۡ هَلۡ يَسۡتَوِي ٱلَّذِينَ يَعۡلَمُونَ وَٱلَّذِينَ لَا يَعۡلَمُونَۗ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُواْ ٱلۡأَلۡبَٰبِ ٩ ﴾

سورة الزّمر الآية 09.

إهداء

★إلى من بلّغ الرّسالة وأدّى الأمانة، نبيّ الرّحمة سيّدنا محمّد صلّى الله عليه وسلّم وعلى آله وصحبه الطّاهرين.

★إلى الذي ربّاني على الصّدق والإيمان، وقادني نحو الاطمئنان، ورعاني حتّى صرت أهلا للإيمان، وحصد الأشواك ليمهّد لنا طريق العلم، ويقدّم لنا لحظة سعادة **"أبي"** يا أغلى إنسان.

★إلى من حملتني بكلّ وفاء، وعلّمتني حروف الهجاء، وسهرت على مرضي حتّى الشّفاء، إلى القلب الحنون **"أمّي"** يا أغلى الأسماء.

★إلى رياحين حياتي اللّواتي تقاسمن معي عبء الحياة أخواتي: آسية وزوجها عبد الرّحمن، إيمان وزوجها خير الدّين، خديجة، وإلى الكتاكيت: مريم، رسيم، بسمة.

★إلى الأخوات التي لم تلدهنّ أمّي، إلى من معهنّ سعدت، إلى من عرفت كيف أجدهنّ، وعلّمنني أن لا أضيّعهنّ، صديقاتي: حنان، عبلة، زينب، إيمان، ابتسام، فاطنة، جسنة.

★إلى من كان لها الفضل في إتمام هذا البحث أستاذتي الغالية الدّكتورة **"حرّة طيبي"**.

★إلى كلّ الأهل والأصدقاء.

★إلى كلّ من كان له الفضل في إنهاء البحث من أساتذة اللّجنة الموقّرة ومرشدين وزملاء.

خنساء

شكر وعرفان

★الحمد لله ربّ العالمين، حمدا يوافي نعمه، يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه، له الشّكر والحمد على توفيقه لنا في كلّ الأمور والصّلاة والسّلام على حبيبنا خير خلق الله، نبيّ الرّحمة محمد صلّى الله عليه وسلّم وعلى آله الطّيبين الطّاهرين.

★ثمّ أتقدّم بالشّكر الجزيل للأستاذة المشرفة الدّكتورة **"حرّة طيبي"** على إرشاداتها القيّمة، وصبرها الجميل وأخلاقها النّبيلة، وتوجيهاتها الهادفة، كما أتقدّم بشكر اللّجنة الموقّرة على تقييمهم للبحث، وإلى كلّ من ساندني في إنجاز هذا البحث من أهل وإخوة وأساتذة وأصدقاء.

خنساء

مقدّمة

لقد شهد الإبداع الفني الجزائريّ تحوّلا كبيرا بعد الاستقلال، فقد ظهرت إبداعات أدبية عديدة، ومن بينها الرّواية التي تعدّ مرآة لواقع المبدع وعلاقته به، ونجد للرّواية الجزائرية مكانة مرموقة تحمل عدّة قضايا مثالية، وتوصل صوت الأديب، وما تعايشه الشّعوب من تحوّلات اقتصادية وسياسية واجتماعية وثقافية.

تدور أحداث رواية "جلالته الأب الأعظم" لحبيب مونسي حول زمن استشرافيّ للمستقبل، وقد استخدمه الكاتب ليظهر الحقيقة المعاشة بين الشّعوب العرب، ومن يتحكّم فيهم، أي السّلطة الفاسدة والنّظام الخبيث من قبل الصّهاينة.

واتّجهت لهذه الدّراسة لاحتكامي إلى رأي الأستاذة المشرفة، التي أشارت إليّ بدراسة رواية "جلالته الأب الأعظم"، وكان موضوع مذكّرتي بعنوان "بنية الزّمان في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ – جلالته الأب الأعظم- لحبيب مونسي أنموذجا"، وقد حاولت في هذا العمل الإجابة عن بعض التّساؤلات:

-ما هو الخطاب الرّوائيّ؟

-ما هو الزّمن وكيف تطوّر داخل الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ؟

-كيف وظّف حبيب مونسي الزّمن في الرّواية؟

-ما الهدف من هذه الرّواية؟

ولاشكّ أنّ أيّ بحث يحتاج إلى خطّة تحدّد مسار الدّراسة لذا جاءت على الشّكل التّالي: مقدّمة ومدخل وفصلين وخاتمة، خطّتي مدعّمة بقائمة المصادر والمراجع، وقد قمت في بحثي هذا بجانبين، جانب نظريّ، وآخر تطبيقيّ حول الرّواية (جلالته الأب الأعظم).

جاء المدخل معنونا بماهية السّرد، والذي تطرّقت فيه إلى مفهوم السّرد ومكوّناته وأشكاله وأساليبه، كما تناولت فيه الرّؤية السّردية لدى القارئ، مع ذكر زمن السّرد، أمّا الفصل الأوّل فكان بعنوان الخطاب الرّوائيّ، تطرّقت فيه إلى مفهوم الخطاب الرّوائيّ وإشكالية النصّ والخطاب، بالإضافة إلى مفهوم الرّواية وتطوّرها بالأخصّ الجزائرية، ونجد الفصل الثّاني تحت عنوان بنية الزّمن في رواية "جلالته الأب الأعظم"، وفيه درست بنية الزّمن وأهمّيته وأنواعه وترتيبه، ومدّته وديمومته داخل رواية "جلالته الأب الأعظم"، فنجد هذا الفصل بمبحثين جانب نظريّ وآخر تطبيقيّ، وأنهيت البحث بخاتمة عرضت فيها أهمّ النّتائج، كما زوّدت بحثي بقائمة المصادر والمراجع.

وفيما يخصّ المنهج المتّبع في هذه الدّراسة فهو المنهج التّكامليّ الذي جمع بين تحليل ووصف وبسط الأفكار حول فهم النصّ الرّوائيّ.

وقد تطلّب هذا الموضوع مصادر ومراجع، واعتمدت بالدّرجة الأولى على رواية "جلالته الأب الأعظم" لحبيب مونسي باعتبارها موضوع الدّراسة، وعدّة مراجع أذكر منها:

1/ في نظرية الرّواية لعبد المالك مرتاض.

2/ بنية الشّكل الرّوائيّ لحسن بحراوي.

3/ بنية النصّ السّرديّ لحميد لحميداني.

4/ تحليل النصّ السّرديّ لمحمد بوعزّة.

وقد واجهتني خلال بحثي هذا بعض الصّعوبات منها قلّة المراجع حول دراسة رواية "جلالته الأب الأعظم"، لأنّها رواية جديدة.

ولا يسعني في الختام إلّا أن أتقدّم بالشّكر الجزيل للأستاذة المشرفة الدّكتورة "حرّة طيبي" على صبرها الجميل، ورعايتها الطّيبة، ونصائحها الكثيرة، ومعاملتها الحسنة، فهي من رعت هذا البحث

وهو في مهده إلى أن أصبح في صورته الحالية، وإلى أعضاء اللّجنة الموقّرة لما بذلوه من جهد القراءة لتقويم البحث وتصويب الأخطاء.

الطّالبة: الخنساء بلعروسي

تلمسان يوم: 10 شوّال 1440هـ

الموافق ل: 13 جوان 2019م

المدخل:

ماهية السّرد

تعدّ الرّواية، من أكثر الأنواع الأدبية انتشارا، لها طابع سرديّ خاصّ، يجذب القارئ لها وهي لا تعتبر فقط قصّة تحكى، أو شخصيات روائية تلبس شخصيات الحياة الواقعية، أو مجموعة أحداث قد وقعت، إنّما العمل الأدبيّ خطاب، نجد فيه راو يقوم بإرسال الرّسالة (القصّة) إلى المتلقي الذي يستقبلها عن طريق السّرد.

لذا نجد لهذا المصطلح تشعّبات عديدة، واختلاف في آراء النّاقدين من وجهات نظرهم، لما له من أهميّة كبيرة فقد وجد منذ ظهور الإنسان كخطاب.

وبذلك فالسّرد "فعل لا حدود له، يتّسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وُجد وحيثما كان".[1]

أي أنّه متواجد في الكلام الأدبيّ والعاديّ، ونجد له تعريفات عديدة سواء في السّاحة النّقدية الغربية أو العربية، ونذكر بعضا منها.

1/ مفهوم السّرد:

أ/ لغة:

جاء في معجم العين، (سرد): "سرد القراءة والحديث يسرُدُهُ سردا، أي يتابع بعضه بعضا، والسّرد اسم جامع للدّروع، ونحوها من عمل الحَلَقِ، وسمّي سرداً لأنّه يسرد، فثقب طرفا كل حلقة بمسمار فذلك الحلق المسرّد".[2]

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1، بيروت، 1997م، ص19.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003م، باب السّين، مادة (سرد)، ص 235.

فالسّرد حكي وإخبار عن شيء ما أو قصّة أو مضمون ما، يضمّ أحداث معيّنة بطريقة خطاب متنوّعة ومتعدّدة، وطريقة حكي معيّنة.

ووردت كذلك هذه اللّفظة في القرآن الكريم، في قوله تعالى: ﴿۞وَلَقَدۡ ءَاتَيۡنَا دَاوُۥدَ مِنَّا فَضۡلٗاۖ يَٰجِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُۥ وَٱلطَّيۡرَۖ وَأَلَنَّا لَهُ ٱلۡحَدِيدَ ١٠ أَنِ ٱعۡمَلۡ سَٰبِغَٰتٖ وَقَدِّرۡ فِي ٱلسَّرۡدِۖ وَٱعۡمَلُواْ صَٰلِحًاۖ إِنِّي بِمَا تَعۡمَلُونَ بَصِيرٞ ١١﴾.[1]

وجاء في تفسير الخليل: "اجعل المسامير على قدر خروق الحلق، لا تُغْلِظْ فَتَنْخَرِمْ وَلاَ تُدِقَّ فَتَقْلَق".[2]

أمّا تعريفه في معجم الوسيط هو: "سَرَدَ الشّيءَ سَرْدًا: ثَقَبَهُ، والجِلْدُ حَرَزَهُ. والدِّرْعَ نَسَجَهَا، فَشَكّ طرفي حلقتين وسمّرها، ويُقال: سَرَدَ الحديث، أَتَى بِهِ عَلَى وَلاء جيّد السّياق".[3]

فمجمل هذه التّعاريف ترى بأنّ السّرد هو الكيفية، والطّريقة التي تروي بها القصّة، أو الأحداث بشكل منظّم وسياق جميل، وبطريقة خطاب وحكي معيّنين.

نجد للسّرد مفاهيم مختلفة ومتنوّعة، تنطلق من الأصل اللّغويّ، فهو يعني كذلك "تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأتي به متّسقا بعضه في آخر بعض متتابعا سردا لحديث ونحوه يسرده سردًا إذا تابعه، وفلان

[1] سورة سبأ، الآيات 10-11.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين ، مصدر سابق ، ص 235.

[3] مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، ط4 ، 2004م ، باب السّين ، ص426.

يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السّياق له، وفي صفة كلامه، صلّى الله عليه وسلّم: لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذَر منه".[1]

فعلى السّارد أن يكون متيّقنا ممّا ينقله للآخر برويّة وتمعّن وإتقان. فالسّرد كلام متّزن يُحكى بتريّث، وبدون استعجال ليُفهم.

ب/ اصطلاحا :

السّرد مصطلح نقديّ حديث، فهو طريقة تُحكى بها قصّة ما، يُشترط فيها شخصيات وأحداث مختلفة، متنوّعة ضمن زمان ومكان معيّنين، يسرد كلّ هذه الوقائع السّارد، وينقلها إلى المروي له أي القارئ.

ويعرّفه حميد لحميداني بأنّه "الطّريقة التي تروي بها القصّة عن طريق قناة الرّاوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلّق بالرّاوي والمروي له، والبعض الآخر متعلّق بالقصّة ذاتها "[2]، السّرد عنده حكي بحدّ ذاته، هو بالضّرورة قصّة محكية تفرض وجود شخص يحكي (الرّاوي)، وشخص يُحكى له (مروي له) ويعرّف السّرد على أنّه حكي، يقوم على دعامتين أساسيتين:

- أوّلهما: أن يحتوي على قصّة ما، تضمّ أحداثا معيّنة.
- وثانيتهما: أن يعيّن الطّريقة التي تُحكى بها تلك القصّة، وتسمّى هذه الطّريقة سردًا.[3]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، نص: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصّادق العبيدي، دار إحياء التّراث العربيّ، مؤسسة التّاريخ العربي، ط3، بيروت، 1999م، باب السّين، مادة (سرد) ص233.

[2] حميد لحميداني، بنية النصّ السّرديّ من منظور النّقد الأدبيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1، بيروت، 1991م، ص 45.

[3] المرجع نفسه، ص 45.

فالحكي (السّرد) عبارة عن طريقة يستخدمها السّارد والمبدع لنقل مجموعة من الأحداث نجدها في المتن الحكائي تتطلّب وجود الشّكل والمضمون داخل هذه القصّة.

ويصرّح رولان بارت قائلا: "يمكن أن يؤدّي الحكي بواسطة اللّغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، بواسطة الصّورة، ثابتة أو متحرّكة، وبالحركة وبواسطة الامتزاج المنظّم لكلّ هذه المواد إنّه حاضر في الأسطورة، والحكاية والقصّة..."[1].

يعتبر السّرد سلسلة من الأحداث والأخبار، قد تكون واقعية أو خيالية، تنقل بواسطة اللّغة سواء شفوية أو كتابية، فهو "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[2]، أي أنّ الرّوائيّ يقوم باختيار الأحداث والوقائع التي يريد سردها، فيحوّلها بقلمه، وسحر إبداعه إلى لغة سردية، تقتضي شكلا فنّيا، يؤثّر في القارئ ويجذبه، فينقل الصّورة الواقعية إلى صورة العالم الرّوائي المتخيّل.

يخدم السّرد جميع الأجناس الأدبية، القصّة، الرّواية...إلخ، وقد أصبحت النّظرة لجنس السّرد على أنّه "من أكثر الأنواع الخبرية، قبولا لتحقيق هذا التّداخل والاختلاط، وباعتبارها (الرّواية) النّوع الأكثر اتّصالا بواقع العصر المعقّد والمتغيّر باستمرار"[3]، فأهميّة السّرد الرّوائيّ من "الحكاية ليعيد تشكيلها عبر آليات داخلية تتفرّد بوظائفها، ومكوّناتها وأزمتها"[4]، فهو آلية ينقل ويسرد أحداث وأزمنة، تتّكأ على مجموعة من الوظائف، من هنا فإنّ علم السّرد علم حديث النّشأة نسبيا فهو "ربيب الفكر البنيويّ، وإذا كان الخطاب النّقديّ قد تركّز في حقبة من الحقب على الأشكال الغربية الحديثة نسبيا (كالرّواية والقصّة)، فإنّ الفضل يعود إلى علم السّرد في التّسوية–من النّاحية التّحليلية–

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 19.

[2] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، المؤسسة العربية للنّشر، ط2 : منقحة، بيروت، 2015م، ص38.

[3] سعيد يقطين، مرجع سابق، ص197.

[4] نورة بنت محمد بن ناصر المري، البنية السّردية في الرّواية السّعودية، إشراف: محمد صالح بن جمال البدري، رسالة علمية للحصول على درجة الدكتوراه، كلّية اللّغة العربية، جامعة أم القرى، 2008م، ص 10

بين أشكال السّرد جميعها، قديمها وحديثها، شرقيها وغربيها، لأنّه علم يسعى إلى استخلاص القوانين العامّة التي تصدق على الظّاهرة السّردية أيّا كانت لغتها"[1]، فعلم السّرد يتشكّل بمهارة الكاتب وأسلوبه، وبطريقة معالجته للأمر الذي يطرحه فهو عبارة عن أسلوب لغويّ، يأتي على شكل نصّ سرديّ، تعرض فيه الأحداث ليتشكّل بعد ذلك الخطاب.

ونجده عند عبد القادر شرشار بأنّه "فعل الحكي المنتج للمحكي، أو إذا شئنا التّعميم مجموع الوضع الخياليّ الذي يندرج فيه، والذي ينتجه السّارد والمسرود له، ونقصد بالمحكي النصّ السّرديّ الذي لا يتكوّن فقط من الخطاب السّرديّ الذي ينتجه السّارد، بل أيضا من الكلام الذي يلفظه الممثّلون، ويستشهد به السّارد، فالمحكي إذن يتكوّن من تتابع وتناوب خطابيّ السّارد وخطاب الممثّلين فإنّ القصّة أيضا تشمل الأحداث التي تكون موضوع خطاب السّارد، وكذا الأحداث التي يحكيها خطاب الممثّلين، ومن ثمّ فهي تتضمّن العالم المسرود، والعالم المتمثّل به في آن واحد".[2]

ويمكن تصوّر هذا القول على الشّكل التّالي:

-المحكي = خطاب السّارد + خطاب الممثّلين

-القصّة أو الحكاية = العالم المسرود + العالم المتمثّل به.[3]

ويقصد شرشار هنا بأنّ السّرد عبارة عن تواصل وترابط بين السّارد والمسرود له، ويتضمّن وقائع وأحداث في تركيبة لغوية لتصبح خطاب السّارد، وكذلك خطاب الممثّلين لتصبح بعد ذلك الحكاية أو القصّة متضمّنة عالمين: العالم المسرود، والعالم المتمثّل به.

[1] نورة بنت محمد بن ناصر المري، مرجع سابق، ص 09.

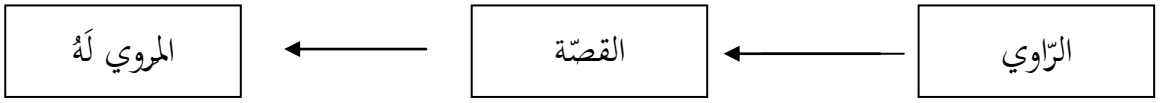
[2] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ، دار القدس العربي، ط1، وهران، 2009م ، ص 121-122

[3] المرجع نفسه ، ص 122.

إنّ السّرد هو الطّريقة التي يختارها المبدع ليقدّم بها أحداث داخل المتن الحكائيّ، قد تكون واقعية أو خيالية بواسطة اللّغة، ويشترط كذلك السّرد وجود أحداث وشخصيات تقع ضمن زمان ومكان لتصل إلى القارئ وهو "الفعل الذي تنطوي فيه السّمة الشّاملة لعملية القصّ، وهو كلّ ما يتعلّق بالقصّ"[1]، أي الطّريقة التي يقدّم بها العمل الرّوائيّ إلى القارئ، فهو مرتبط ومتعلّق بالقصّ ولا يفارقه فهو شكل الحكاية ومضمونها.

2 / مكوّنات السّرد:

إنّ القصّة أو الحكي هي بطبعها محكية ومروية، نجدها تحتاج إلى شخص يحكي، شخص آخر يُحكى له، فنجد طرفين: الأوّل يسمّى راويًا، والطّرف الثّاني مرويا له أي أنّ السّرد يمرّ على هذه القناة لا يستطيع الاستغناء عنها وهي: [2]



يعتبر الرّاوي والمروي له من مكوّنات السّرد الأساسية.

أ/ الرّاوي:

"هو ذلك الشّخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقية أو متخيّلة، ولا يشترط أن يكون اسما متعيّنا فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع".[3]

---

[1] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، ص 38.

[2] حميد لحميداني، بنية النصّ السّردي، ص45.

[3] عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربيّ، ج1، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، ط موسعة بيروت، 2008م ، ص12.

حسب هذا المفهوم نجد الرّاوي يختلف عن الرّوائيّ لأنّ هذا الأخير هو شخصية واقعية، هو الذي استخدم واستعمل تقنية الرّاوي لكي يعبّر عن مواقفه، ورؤياه المختلفة من خلال تخفّيه تحت قناع الرّاوي.

ويُعرّف كذلك على أنّه "المرسل، الذي يقوم بنقل الرّواية إلى المروي له، أو القارئ (المستقبل)، وهو شخصية من ورق على حدّ تعبير بارت. وهو لأنّه كذلك وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الرّوائي (المؤلّف) ليكتشف بها عن عالم روايته".[1]

بمعنى أنّ الرّوائيّ هو الذي خلق هذا العالم التخيّليّ، فقد اختار تقنية الرّاوي مثلما اختار الأحداث والشّخصيات، من أجل أن يعبّر عن مواقفه السّردية.

إنّ السّارد "من خلق الرّوائي دون أن يكونه، على اعتبار المؤلّف شخصية واقعية تتحدّد بهويتها، في حين أنّ السّارد كائن خياليّ من ورق، وما يميز السّارد في الرّواية الحديثة، هو أنّه يتّخذ عدّة وضعيات، ويتقمّص عدّة أدوار، قد يكون مجسّدا عبر شخصية مختفية، ولكنّها على العموم شخصية مميّزة، ومنفصلة عن المؤلّف الحقيقيّ"[2]، لقد جعل الرّوائيّ للسّارد مهمّة كبيرة باعتباره بنية من بنيات القصّ، مثله مثل الزّمان والمكان فشخصية المؤلّف تختلف عن الرّاوي، لأنّ هذا الأخير هو فقط شخصية ورقية على عكس الأوّل من لحم ودم.

يختلف كلام الباحثين كثيرا ويضطرب عندما يتناول مفهوم الرّاوي، "فبينما يذهب فريق إلى اعتبار الرّاوي هو المؤلّف نفسه، يرى فريق آخر أنّه شخصية من شخصيات النصّ السّرديّ، ثمّ يوكّلون إليه وظائف لا تحتملها هذه الشّخصية فيما يعتبره فريق ثالث شخصية من شخصيات النصّ، في حالة كونه يروي بضمير المتكلّم ليس إلّا، إلى أن يعتبره فريق رابع شخصية واقعية في الوسط، بين

[1] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، ص 40.

[2] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ، ص 114، 115.

المؤلّف والشّخصية الفاعلة في النصّ السّرديّ، ثمّ إنّ هناك فريقا خامسا يعتبر الرّاوي قناع من أقنعة المؤلّف، يختفي وراءه، فهو تقنية من تقنيات السّرد أو وسيلة للسّرد والوصف، وصناعة الشّخصيات".[1]

نجد هذا القول يشمل كلّ مواصفات الرّاوي التي توقعها واختارها الباحثون فنجد خمس فرق تختلف عليه، الفريق الأوّل يعتبر الرّاوي هو المؤلّف نفسه، بمعنى استخدام الكاتب لاسمين مختلفين لمسمّى واحد. أمّا الفريق الثّاني بحيث يكون الرّاوي شخصية من شخصيات الرّواية لكن بقيامه بوظائف مختلفة تفوق وظيفته الشّخصية العادية. بل تصبح له سلطة وموقع أكبر من الآخرين أي يعتبر شخصية بمواصفات عديدة، أمّا الفريق الثّالث فيراه شخصية في حالة السّرد بضمير المتكلّم أي نجد حضوره في كلّ المواقف بكونه شخصية رئيسية في النصّ. والفريق الرّابع يعتبر الرّاوي شخصية واقعة في الوسط أي وسط بين المؤلّف والشّخصية الفاعلة وأخيرا الفريق الخامس الذي يعتبره قناع يتخفّى المؤلّف به، فالرّاوي وسيلة وأداة وتقنية سردية يلجأ لها الكاتب من أجل اكتشاف عالم القصّة والولوج فيها. فلكلّ باحث وناقد رأيه ونظريته الخاصّة إلى الرّاوي.

ب/ المروي:

أي الرّواية نفسها، فهي "تحتاج إلى راوٍ ومروي له، أو مرسل ومرسَل إليه، وفي المروي (الرّواية)، يبرز طرفا ثنائية المبنى والمتن الحكائيّ لدى الشّكلانيين الرّوس. كما يبرز طرفا ثنائية الخطاب والحكاية، أو السّرد والحكاية لدى السّردانيين اللّسانيين (تودوروف، جينت، ريكاردو...) على اعتبار أنّ السّرد (المبنى) هو شكل الحكاية (المتن)، وعلى اعتبار أنّ السّرد والحكاية هما وجها المروي، المتلازمان أو اللّذان لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر في بنية الرّواية".[2]

[1] خضر محجز، تقنيات السّرد الرّوائيّ، عطية للنّشر والتّوزيع، ط1، غزة، 2014م، ص 77-78.

[2] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، ص21.

والمروي هنا هو الرّواية، فهي تحتاج إلى راوٍ ومروي له، أي مرسل ومرسل إليه، فهي رسالة يبعثها المؤلّف إلى القارئ وتتكوّن من شخصيات وأحداث وزمكانية، فيولد الخطاب داخل الحكاية لأنّ المروي هو "كلّ ما يصدر عن الرّاوي وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص، ويؤطّره فضاء من الزّمان والمكان، وتعدّ الحكاية جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل فيه كلّ العناصر حوله".[1] فالرّواية لا تتميّز فقط بمادّتها ومضمونها بل بشكلها كذلك. وأن يكون لها بداية ووسط ونهاية، وأن يكون لهذه الرّواية طريقة تقدّم بها القصّة المروية.

ج/ المروي له:

قد يكون المروي له "اسما معيّنا ضمن البنية السّردية، وهو مع ذلك كالرّاوي، شخصية من ورق، وقد يكون كائنا مجهولا، أو متخيّلا، لم يأت بعد، وقد يكون الملتقي (القارئ)، وقد يكون المجتمع بأسره، وقد يكون قضيّة أو فكرة ما، يخاطبها الرّوائيّ على سبيل التخيّل الفنّي".[2]

فنجد المروي له إمّا شخصية من ورق، أو كائن مجهول، أو متخيّل، أو المجتمع بحدّ ذاته، فهو متفرّع لعدّة أشكال، إنّ الرّواية رسالة كلامية (المروي) تحتاج إلى مرسل (الرّاوي)، وإلى مرسل إليه (مروي له) تربطهم علاقة متينة ولا يمكن الاستغناء عن أحدهم، فالسّرد هو الكيفية التي تروى عبد الفتاح كليطو: "فلولا المتلقّي لما كان هناك سرد"[3]، إنّ المبدع (المؤلّف) بالرّغم من أعماله وجمالية كتاباته، لكن النّجاح يكون طرفه القارئ، فلولا وجوده وتقبّله للعمل الرّوائيّ الإبداعيّ، لما ظهر المؤلّف أو نجح في إصداراته، فالمروي له، له مكانة لا يمكن الاستغناء عنها أبدا.

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، ص12.

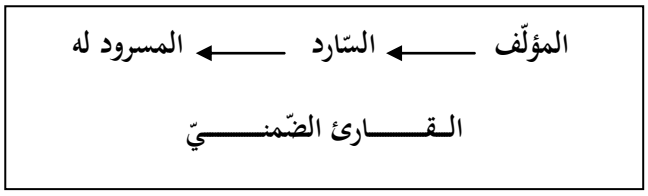
[2] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، ص 41-42.

[3] جمال فوغالي، واسيني الأعرج شعرية السّرد الرّوائيّ (دراسة)، عاصمة الثّقافة العربية الجزائر، 2007م، ص 38.

فهو طرف التقدّم للرّسالة والمرسل نحو الأمام، فهو شخصية خيالية يوجّه ويرسل إليه صورة سردية.

نجد السّرد يقصّ ويسرد لنا مجموعة أحداث قد تكون حقيقية أو من ابتكار خيال المؤلّف، فهو أداة أساسية في بناء النصّ، ووسيلة ربط واتّصال بين العناصر الفنيّة التي تشكّل النصّ الرّوائيّ، وهذا المخطّط يوضّح ذلك:

النـــــــــــصّ الـــــــسّـــــرديّ



العالم المتخيّل

فعلاقة التّرابط بين عناصر عمليّة الإرسال: الرّاوي والمروي[1] والمروي له، تجعل من البنية الرّوائية معقّدة ومترجمة في القصّة.

3/ الرّؤى السّردية:

إنّ سرد الأحداث وترتيبها في الرّواية أو القصّة، ضروريّ يعتمد على مهارة الكاتب، ونجد العلاقة القائمة بين الرّاوي والشّخصية دفعت النّقاد لتحديدها فقسّموها إلى ثلاثة أقسام:

أ/ الرّؤية من الوراء: "يكون الرّاوي عازفا أكثر ممّا تعرفه الشّخصية، إنّه يستطيع أن يصل إلى كلّ المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنّه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتتجلّى سلطة الرّاوي

[1] جمال فوغالي، مرجع سابق، ص 39.

هنا في أنّه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفيّة، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم"[1] بمعنى أنّ الرّؤية من الوراء تكون فيها الأولوية للرّاوي، فهو يعرف أمور لا تعرفه الشّخصية ولا تستطيع الوصول إليها، فهو يستطيع إدراك ما يدور في وعيهم قد لا يتوقعونها هم بأنفسهم.

ب/ الرّؤية مع: "وتكون معروفة الرّاوي هنا على قدر معرفة الشّخصية، فلا يقدّم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلّا بعد أن تكون الشّخصية نفسها قد توصّلت إليها.

ويستخدم في هذا الشّكل ضمير المتكلّم أو ضمير الغائب، ولكن مع الاحتفاظ دائما بهذا المظهر، فإذا ابتدئ بضمير المتكلّم وتمّ الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب فإنّ مجرى السّرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأوّل الذي يقضي بأنّ الشّخصية ليست جاهلة بما يعرفه الرّاوي، ولا الرّاوي جاهل بما تعرفه الشّخصية".[2]

ويقصد بهذه الرّؤية، أنّ الرّاوي يعلم ما تعلمه الشّخصية، يدخل فيها التّساوي في معرفة الأمور، خفي هذا النّوع إمّا أن يكون الرّاوي شخصية تساهم في سير مجرى القصّة، أو يكون شاهدا على تتابع الأحداث وتناميها.

ج/ الرّؤية من الخارج: "ولا يعرف الرّاوي في هذا النّوع الثّالث إلّا القليل ممّا تعرفه إحدى الشّخصيات الحكائية، والرّاوي هنا يعتمد على الوصف الخارجيّ، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخله الأبطال"[3]. وفي هذا النّوع الأخير نجد الرّاوي يخبرنا فقط ما يراه بحواسه، أي خبرته الحسية، يقدّم ما يراه ويسمعه، لا ما يجول في ذهنه.

---

[1] حميد لحميداني، بنية النصّ السّردي، ص 47.

[2] المرجع نفسه، ص 47-48.

[3] المرجع نفسه، ص 48.

إنّ لهذه الرّؤى خواص ووظائف تخصّ كلّ واحدة بنفسها، فمثلا الرّؤية الأولى يضع الرّاوي نفسه قبل الشّخصية أي يتقدّمها، يتدخّل فيها ويعرف تصرفاتها وحياتها أمّا الرّؤية الثّانية فالرّاوي يأخذ منظور الشّخصية نفسها، فهو يرى معها ما تراه أي التّساوي في الرّؤية، وفي الرّؤية الثّالثة ترتكز على خبرة الرّاوي الحسيّة، أي ما يراه بعينه وما يسمعه بأذنه.

4/ المؤلّف الواقعيّ والقارئ الواقعيّ:

إنّ المؤلّف الواقعيّ هو المرسل للرّسالة الأدبية إلى القارئ باعتباره مرسل إليه ومتلقي "فالمؤلّف الواقعيّ والقارئ شخصان حقيقيان، وهما لا ينتميان بهذه الصّفة إلى العمل الأدبيّ، حيث يعيشان بمعزل عن النصّ الأدبيّ عيشة مستقلّة، وإذا كان المؤلّف الواقعيّ يمثّل شخصا ثابتا ومحدّدا في الفترة التّاريخية لإبداعه الأدبيّ. فإنّ قرّاءه يتغيّرون عبر التّاريخ، وتوجد بين المؤلّف والقارئ علاقة جدلية: فعلى القارئ أن يمتلك شفرة المؤلّف الجمالية والأخلاقية والأيديولوجية من أجل فكّ رموز الرّسالة الأدبية.

وهو غير ملزم في تبنّي النّظرة نفسها، لأنّ بإمكان المؤلّف حسب جمالية التّلقي أن يغيّر أفق انتظار القارئ، مثلما يمكن لهذا الأخير، بتلقيه الاستهجانيّ أن يؤثّر في الإنتاج الأدبيّ"[1] ففي بعض الأحيان نجد القارئ يمثّل رأي الكاتب بالمقابل فهو غير ملزم بالاتّفاق معه في نظرته فلكلّ واحد رأيه الشّخصيّ والقارئ الحقيقيّ يمثّل أفق انتظار الكاتب، عكس المسرود له الذي يعتبر شخصية خيالية، فهو يمثّل أفق انتظار السّارد الذي يبعث ويوجّه له الرّسالة.

[1] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ، ص 110-111.

5/ المؤلّف المجرّد والقارئ المجرّد:

إنّ مكانة المؤلّف المجرّد والقارئ المجرّد داخل العمل الأدبيّ هو موضع انتماء "لكن دونما أن يكونا مشخصين فيه مباشرة، لأنّهما لا يعبّران عن نفسيهما أبدا بشكل مباشر أو صريح، ممّا يعطّل إذن أي تواصل لغويّ حقيقيّ بين المؤلّف المجرّد والقارئ المجرّد، فهما صورة أدبية مسقطة عن ذات المؤلّف الواقعيّ، أي أناه الثّانية، أو أنا الرّوائية الثّانية، فالمؤلّف المجرّد هو مؤلّف العالم الرّوائيّ، الذي ينقله إلى المرسل إليه (المتلقّي)، أي القارئ المجرّد، لذلك يمثّل المؤلّف المجرّد المعنى العميق للعمل الأدبيّ أي دلالته في حين يعمل القارئ المجرّد كصورة للمتلقّي المثاليّ القادر على تحقيق المعنى الكلّيّ ضمن قراءة فعلية".[1]

يعدّ المؤلّف المجرّد مؤلّف العالم الرّوائيّ، فهو صورة أدبية عن المؤلّف الواقعيّ يمثّل أناه الثّانية، أمّا القارئ المجرّد فهو صورة للمتلقّي الجدير على تحقيق القراءة الفعّالة، التي يبحث عنها الكاتب داخل كلّ قارئ.

6/ أساليب السّرد:

للسّرد الرّوائي بحسب مفهومه البنيوي-أسلوبان (نمطان) سرديان حيث يميّز الشّكلانيّ الرّوسيّ" توماشفسكي" بين نمطين من السّرد هما: "سرد موضوعيّ Objectif ، وسرد ذاتيّ Subjectif".[2]

أ/ سرد موضوعيّ: Objectif

وفيه "يكون الكاتب مطّلعا على كلّ شيء، حتّى الأفكار السّردية للأبطال، كما أنّه في السّرد الموضوعيّ يكون الكاتب مقابلا للرّاوي المحايد الذي لا يتدخّل ليفسّر الأحداث، وإنّما ليصفها وصفا

[1] عبد القادر شرشار، مرجع سابق، ص 111،112.

[2] حميد لحميداني، بنية النصّ السّردي، ص 46.

محايدا كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال"[1]، فهذا النّوع من السّرد يترك الحرّية للقارئ أي لا يقيّده في تفسير ما يحكى، بل إنّ القارئ له حقّ الوصف وتفسير الأحداث.

ب/ سرد ذاتيّ :Subjectif

أمّا في نظام السّرد الذّاتيّ "فإنّنا نتتبّع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع)، مع توفّر لكلّ خبر: متى وكيف عرفه الرّاوي، أو المستمع نفسه، وفي هذه الحالة لا تقدّم الأحداث إلاّ من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها ويعطيها تأويلا معيّنا يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به".[2]

وفي السّرد نجد الرّاوي يفرض تأويله على القارئ، ويقنعه به من وجهة نظره. إنّ للسّرد نمطان سرديان موضوعيّ وذاتيّ، الأوّل يعرّفه الكاتب ويكون مطّلعا على أفكاره السّردية، أمّا الثّاني فهو شخصيّ تفسيريّ، يخصّ الرّاوي ورأيه الخاصّ الذي يدعو القارئ إلى استقباله وتقبّله والاعتقاد به دون تفكير.

7/ زمن السّرد:

يضع جيرار جينت أربعة أنواع من السّرد وهي:

1-**السّرد اللّاحق** : وهو الموقع الكلاميّ للحكاية بصيغة الماضي.

2- **السّرد السّابق**: وهو الحكاية التّكهّنية بصيغة المستقبل عموما.

3-**السّرد المتواقت**: وهو الحكاية بصيغة الحاضر المتزامن للعمل.

[1] حميد لحميداني، مرجع سابق ، ص 46-47.

[2] المرجع نفسه، ص 47.46.

4-**السّرد المقحم**: تتداخل فيه الحكاية بالسّرد ويؤثّر السّرد على الحكاية ويظهر في الرّواية التّرسلية متعدّدة المتراسلين"[1].

إنّ الوضعية الزّمنية للقصّة على حسب جنيت أربعة أقسام. نجد الأوّل (اللّاحق) ضروريّ وأساسيّ في الحكاية، فعند استعمال الزّمن الماضي يصبح السّرد لاحقا، أمّا النّوع الثّاني (السّابق) نجد في روايات الخيال العلميّ، حكايات الاستشراف للمستقبل وهو سرد نجد تواجده أقلّ حضورا بالقياس إلى النّوع الأوّل الذي يفوقه تواجدا داخل الحكايات، أمّا النّوع الثّالث وهو المتواقت أي سرد بالزّمن الحاضر نجده نوع بسيط في حكاية القصّة بسردها بصيغة الحاضر، أمّا النّوع الأخير فهو موجود في الرّواية التي تقوم على تبادل الرّسائل بين شخصيات متعدّدة ومختلفة، هو النّمط الأكثر تعقيدا على الأنواع الأخرى، نجده غير محدّد تتداخل الحكاية بالسّرد فنجد صعوبة في الفهم.

8/ أشكال السّرد الرّوائيّ:

نجد أشكال السّرد عند عبد المالك مرتاض في تعدديّة استعمال الضمائر في السّرد في قوله: "قد يكون واضحا أنّنا نريه بالضمائر إلى ثلاثة منها خصوصا: أنا، أنت، هو، ويبدو أنّ ضمير الغائب (هو) هو الأكثر استعمالا في السّرد الشفويّ والمكتوب جميعا، ولم يخطر بخلد سارد من القدماء أن يصطنع الأوّل أو الثّاني استعمالا موظفا في الكتابة السّردية الفنيّة، وإنّما نشأ ذلك مع التطوّر المذهل الذي عرفته السّردانية (Narratologie) منذ أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها".[2]

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامّة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م، ص231.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر، 1998م، ص 151، 152

أ/ استعمال ضمير الغائب:

يعتبر هذا الضّمير "سيّد الضمائر السّردية الثّلاثة وأكثرها تداولا بين السّراد، وأسرها استقبالا لدى المتلقّين، وأدناها إلى الفهم لدى القرّاء، فهو الأشيع استعمالا، وقد يكون استعماله شاع بين السّراد الشفويين أوّلا، ثمّ بين السّراد الكتّاب آخرا، إنّه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراء السّارد فيمرر ما يشاء، من أفكار، وتعليمات، وآراء...، دون أن يبدو تدخّله صارخا أو مباشرا، إنّ اصطناع ضمير الغائب في السّرد يحمي السّارد من إثم الكذب. بجعله مجرّد حاك يحكي، لا مؤلّف يؤلّف، ولقد يتولّد عن هذا الاعتبار انفصال النصّ عن ناصّه، بحكم أنّه مجرّد وسيط أدبيّ ينقل للقارئ ما يسمعه، فينقل بهذا السّلوك من وضع السّارد الكاتب إلى وضع السّارد الشفويّ، إنّ ضمير الغائب وباستعمال الماضي البسيط تتوهّج الوظيفة السّردية للفنّ الرّوائيّ هو السّرد الذي من أجله كانت الحكاية ودارت عليه الرّواية هو الذي يجعل من السّرد رواية، ومن الرّواية سردا ومن السّرد حكاية منسوجة من خيوط لغوية، محبوكة طورا، ومهلهلة طورا آخر هي التي تصوّر عالما موازيا للعالم الواقعيّ".[1]

يعتبر ضمير الغائب بصفة عامّة العالم الأدبيّ، فهو صورة خيالية، فنيّة، جمالية، واقعية وخيالية في نفس الوقت، فهو الأقرب للقرّاء والأكثر شيوعا، هو وسيلة يتخفّى من خلالها المؤلّف بشخصية السّارد، كي يعطي آراءه مثلما شاء.

وبفضل هذا الضمير نجد الفنّ الرّوائيّ متوهّج، فهو يربط بين الأفكار ويجعله رونقا خاصّا يخلق جمالية سحرية.

[1] عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص 153، 154 ، 155، 156، 157.

ب/ ضمير المتكلّم:

يأتي ضمير المتكلّم في "المرتبة الثّانية من حيث الأهميّة السّردية بعد ضمير الغائب ذلك بأنّه استعمل في الأشرطة السّردية منذ القدم، ولهذا الضمير القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسّردية بين السّارد والشّخصية والزّمن جميعا، ومن جماليات هذا الضمير أنّه يجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلّف فيذوب ذلك الحاجز الزّمنيّ الذي يفصل بين زمن السّرد وزمن السّارد: ظاهريا على الأقلّ ويجعل ضمير المتكلّم المتلقّي يلتصق بالعمل السّرديّ، ويتعلّق به أكثر متوهّما أنّ المؤلّف فعلا هو إحدى الشّخصيات التي تنهض عليها الرّواية، إنّ الأنا يذيب النص السّرديّ في الناصّ، يأتي في الخطاب السّرديّ شكلا والأعلى ذوبان السّارد في المسرود، وذوبان الزّمن في الزّمن، وذوبان الشّخصية، ثمّ ذوبان الحدث في الحدث ليعتدي وحدة سردية متلاحمة تجسّد في طيّاتها كلّ المكوّنات السّردية بمعزل عن أيّ فرق يبعد هذا عن هذا".[1]

إنّ ضمير المتكلّم قريب من الأنا، فهو يجعل القارئ ينسى المؤلّف ويعتقده مجرّد شخصية من الشّخصيات ويعتبر ناقلا للخطاب، قد ينقل فكر صاحبه فهذا الضّمير يذيب الفروق الزّمنية والسّردية بين عناصر العمل الرّوائيّ وبالرّغم من أنّ ضمير الغائب هو سيّد الضمائر، إلّا أنّ لضمير المتكلّم أهميّة سردية قد يسبقه في أشياء أخرى، فهذا الأخير متّجه ومقبل نحو الحاضر فهو سهل الذّوبان في سائر المكوّنات السّردية بينما الغائب يطلّ بعيدا غائب يتّجه نحو الماضي، لكن لكلّ واحد منهما إيجابيات وجماليات تنسينا السّلبيات فكلّ من الغائب والمتكلّم أهميّته الخاصة به التي تعطيه مرتبته التي يليق بها ويتصدّرها.

[1] عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص 158، 159، 160، 161.

ب/ ضمير المخاطب:

ويأتي هذا الأخير في المرتبة الثّالثة من تصنيف الضّمائر فهو "الأقل ورود أوّلا ثمّ الأحدث نشأة آخرا في الكتابات السّردية المعاصرة، ويأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلّم، فإذا لا هو يُحبل على خارج قطعا، ولا هو يحيل على داخل حتما، ولكنّه يقع بين ما يتنازعه الغياب المجسّد في ضمير الغياب ويتجاذبه الحضور الشّهوديّ الماثل في ضمير المتكلّم، فضمير المخاطب ليس جديدا استعماله في تاريخ السّرد الإنسانيّ، وإنّما المعاصرون هم الذين حاولوا إعطاءه وضعا جديدا ومكانة متميّزة في الكتابة السّردية، فاتّخذ ما اتّخذه من موقع جعله يقتدي شكلا من أشكال السّرد الفنّي الجديد، بكلّ ما في هذا الجديد من طرافة وتفرّد.

إنّ ضمير المخاطب أو الأنت، يتيح وصف وضع الشّخصية، كما يتيح وصف الكيفية التي تولد فيها اللّغة فاستعماله لا يعني بالضّرورة، أنّه وسيط وحتما وعلى الحقيقة واليقين بين ضميري الغائب والمتكلّم، بل إنّ وظيفته سردية أساسا، وهو في كلّ الأطوار والأحوال يوقع حدثا سرديا بعينه".[1]

يعتبر ضمير المخاطب شكل من أشكال السّرد الفنّي الجديد، له مكانته الخاصّة التي تميّزه فهو يصف وضع الشّخصية والكيفية التي تولد بها اللّغة، إنّه ضمير يتوسط الضميرين السّابقين.

نجد استعمال الضّمائر الثّلاثة داخل السّرد الرّوائيّ، فيه نوع من الجمالية في كلّ مرّة يقوم المؤلّف يتبادل أدوارهم، مرة غائب ثمّ متكلّم أو مخاطب فيجعل المراوحة بينهم، فاستعمالهم اختياريّ، لأنّ لكلّ واحد منهم مكانته التي تميّزه عن الآخر داخل العمل السّرديّ، ولكلّ واحد دوره الذي يفرضه داخل الكتابة الرّوائية.

[1] عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص 163،164،166

9/ وضعيات السّارد:

إنّ دراسة وضعيات السّارد تعني "رصد صوت السّارد في الحكي والإجابة عن السّؤال من يتكلّم في الحكي؟، بمعنى تحديد الموقع الذي منه يتكلّم السّارد ويروي القصّة. من خلاله تتحدّد علاقة السّارد بالقصّة التي يرويها، في هذا المستوى يميّز جينت بين شكلين للعلاقة بين السّارد والقصّة، أي بين موضعين:

-السّارد غير مشارك في القصّة التي يحكي، وهو ما يسمّيه جنيت بالسّارد خارج الحكي.

-السّارد مشارك في القصّة التي يحكي، وهو ما يسمّيه جنيت بالسّارد داخل الحكي".[1]

نجد علاقة السّارد بالقصّة تتحدّد في شكلين: الشّكل الأوّل هو أن يكون مشارك في القصّة وتسمّى الوضعية داخل الحكي أمّا الشّكل الثّاني فهو أن يكون غير مشارك في القصّة وهي وضعية خارج الحكي. وصوت السّارد هو الذي يحدّد موقعه داخل الحكاية، فمن خلال كلامه وسرد للقصّة تتحدّد العلاقة بينه وبين القصّة.

إنّ السّرد تقنية فنيّة يعطي للرّواية جمالية خاصّة، فبفضله تترابط العناصر المكوّنة للقصّ، والرّواية ليست مجرّد أحداث تروى أو سرد يقرأ، أو شخصيات لها أدوارها الخاصّة، وإنّما تعطينا قيما وآراء وأفكار بفضل المؤلّف نشرها وإرسالها للقرّاء لوصول الرّسالة.

[1] محمد بوعزة، تحليل النصّ السرّدي، (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010م، ص85.

الفصل الأوّل:

الخطاب الرّوائيّ

المبحث الأوّل: الخطاب الرّوائيّ

إنّ مصطلح الخطاب واسع الأطراف، وهو من الألفاظ الذي شاع ذكرها في الدّراسات ولقي إقبالا واسعا من قبل الباحثين وله عدّة تعريفات الأدبية والنّقدية سواء ما تعلّق بالجانب المعجميّ أو الاصطلاحيّ. وتحديده يبقى مسألة نسبية.

1/ مفهوم الخطاب:

أ/ المفهوم اللّغويّ:

ورد في لسان العرب: "الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان...خطب الخاطب على المنبر واختطب يخطُب خطابَةً، الخُطبةُ: اسم للكلام الذي يتكلّم به الخطيب".[1]

ويقصد هنا بالخطاب بأنّه إخراج للكلام ، بالتّحاور بين المخاطَب والمخاطِب، أي وجود خطاب يلقيه الخاطبُ ويستقبله الآخر.

كما تشير كلمة "خطاب" في قاموس المحيط: "ألقى خِطابًا تحدّث discourse أو كتب رسالة أو بحثا"[2]، أي أنّه عبارة عن رسالة يلقيها المخاطب قصد إيصالها للقارئ تتضمّن فحوى معيّن.

وعرّفه الجوهريّ بأنّه: "الخَطْبُ: سبب الأمر، نقول ما خَطْبُكَ؟ وَخَطَبْتُ على المنبر خُطبَةً- بالضمّ- وخَاطَبَهُ بالكلام مُخاطبَةً وخِطَابًا وَخُطُبَ بالضَّم خَطَابَةً – بالفتح- صار خَطِيبًا".[3]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (خطب) ، ص135.

[2] محمد بدوي ، قاموس أكسفورد المحيط (إنجليزي ، عربي) أكاديميا للنّشر والطّباعة بيروت ، 2003م، ص 300.

[3] الجوهريّ ، تاج اللّغة صحاح العربية، ج5: تح: أحمد عبد الغفور عطار ، ط4، دار العلم للملايين ، بيروت، 1987م، ص 2327.

وفي المعاجم الحديثة نجد شيوعا لمادّة "الخطاب" فيه نوع من الدّقة، ففي المعجم الوجيز وردت بمعنى "الكلام والرّسالة، وخاطبه كالمه وحادثة".[1]

نستنتج من هذه التّعاريف أنّ الخطاب مرتبط بثلاث عناصر هي : مرسل الرّسالة (الكلام)، مرسل إليه، وبأنّ هذه اللّفظة تقتضي الكلام قصد الوضوح فهو مقترن بالنّطق والمحادثة.

والخطاب هو مراجعة الكلام، وهو الكلام والرّسالة ، حيث وردت كلمة خطاب كذلك في معجم "المنجد": "خطاب (ج) خطابات: كلام يوجّه إلى جمهور من المستمعين في مناسبة من المناسبات".[2]

فهو كلام موجّه للمستمع هدفه إيصال فكرة، وهدف ورسالة.

ب/ المفهوم الاصطلاحيّ:

إنّ مصطلح الخطاب استقطب اهتمام الدّارسين الغرب، خاصّة من خلال الأبحاث التي اهتمّت بالموضوعات اللّسانية، إذ يعرّفه هاريس ضمن حدود المجال اللّسانيّ بأنّه: "ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التّوزيعية وبشكل يجعلنا نظلّ في مجال لسانيّ محض".[3]

[1] إبراهيم براهمي، استراتيجيات الخطاب في رواية الثّلاثة للبشير الإبراهيمي، منشورات بونة للبحوث والدّراسات، عنابة، 2013م، ص 09.

[2] المنجد في اللّغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت .2000م، ص 396

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي ، بيروت، 1997م، ص 17.

والخطاب حسب بنفست هو: "الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التّواصل، وبمعنى آخر هو كلّ تلفّظ يفترض متكلّما ومستمعا، وعند الأوّل هدف التّأثير على الثّاني بطريقة ما".[1]

وانطلاقا من هنا فإنّ الخطاب هو فعل النّطق والتّلفّظ بالكلام، وقد عرّفه باختين بأنّه موجود داخل الحوار في قوله: "يولد الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية، ويتكوّن داخل فعل حواريّ متبادل مع كلمة الآخر، بداخل الموضوع، فالخطاب يُمَفْهِمُ موضوعه بفضل الحوار".[2]

الخطاب الذي يمارسه المخاطب يكون بواسطة الحوار الذي يعتبر أساسيا وضروريا داخله، فبدون هذا الحوار لا يولد هذا الخطاب.

كما حدّده موشلر على أنّه "الحوار، ثمّ قام بإجراء تحليلاته للخطاب كانت توحى بتأثّره بآراء مدرسته بيرفكام التي حصرن الخطاب في الحوار والتي أثّرت في تعريفات العديد من اللّسانيين الذين يكتبون بالإنجليزية مثال ما يكل هو في كتابه (حول ظاهرة الخطاب) الذي أكّد بأنّه يتعامل مع الخطاب باعتباره المونولوج شفويا أم كتابيا".[3]

ونشير إلى أنّ موشلر يرى الخطاب على أنّه حوار ، وأثرت دراساته على اللّسانيين، فأكّد البعض بأنّه حوار ومونولوج يكون إمّا كتابيّ أو شفويّ أي اعتباره حوار مع النّفس، قائم بين الشّخصية وذاتها.

تناولت أقلام الدّارسين والباحثين مصطلح الخطاب، واكتشفت وجود اختلافات واضحة في التّعريف من دارس لآخر، وقد ورد الخطاب في القرآن الكريم في ثلاث آيات بمعانٍ مختلفة. أوّلها في

[1] سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 19.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر : محمد برادة، دار الفكر للدراسات ، ط1: القاهرة، 1987م، ص54.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص 25.

سورة (ص)، بعد قوله تعالى: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ ﴿٢٠﴾﴾[1]، ونجد تفسير فصل الخطاب، عند ابن كثير بأنّه "للفصل في الكلام وفي الحكم.»[2] و قوله تعالى: ﴿رَّبِّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا ٱلرَّحْمَٰنِ ۖ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا ﴿٣٧﴾﴾[3]: حيث يرى ابن كثير في تفسيره لهذه الآية: "لا يَقْدِرُ أَحدٌ عَلى ابتداء مُخَاطبته إلاَّ بإذنه"[4]، والآية في قوله تعالى: ﴿ إِنَّ هَٰذَآ أَخِى لَهُۥ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِىَ نَعْجَةٌ وَٰحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِى فِى ٱلْخِطَابِ ﴿٢٣﴾﴾[5]، وتفسيرها هو: "غَلَبَنِي يُقَالُ عَزَّ إِذَا قَهَرَ وَغَلَبَ"[6] أي الغلبة في الحديث والحجّة لأحد الطرفين.

من خلال هذه التّعاريف نرى بأنّ الخطاب عبارة عن وسيلة اتّصال، يهدف لإبلاغ رسالة يكون طرفي هذه العملية الإبلاغية هما المخاطب (المبدع) والمخَاطَبَ (القارئ).

الخطاب مرادف للكلام أي بمعنى "اللّغة في طور العمل أو اللّسان الذي تنجزه ذات معنية كما أنّه يتكوّن من متتالية تشكّل مرسلة لها بداية ونهاية".[7]

---

[1] سورة (ص) ، الآية 20.

[2] اسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3 : دار الكتاب الحديث ، ص 1774.

[3] سورة النّبأ ، الآية 37.

[4] اسماعيل بن كثير، مرجع سابق ، ج3 ، ص 1775.

[5] سورة ص ، الآية 23.

[6] اسماعيل بن كثير، مرجع سابق، ج4 ، ص 2210.

[7] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص21.

الخطاب بكلّ اتّجاهاته هو اللّغة، في حالة فعل، وهي ممارسة تقتضي من يطبّقها (فاعل)، وهو "الوسيط اللّسانيّ في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتّخيلية التي أطلق عليها(جنيت) مصطلح الحكاية".[1]

أي أنّه يأخذ دور الوسيط الذي ينقل الحكاية المتكوّنة من أحداث واقعية وخيالية إلى القارئ، فهو وسيلة إيصال لا يمكن التخلّي عنها، هو أداة اتّصال تحتاج لمرسل ومرسل إليه بناء على لغة مشتركة بينهما.

تعود جذور مصطلح الخطاب إلى "عنصري اللّغة والكلام، فاللّغة عموما نظام من الرّموز يستعملها الفرد للتّعبير عن أغراضه، والكلام إنجاز لغويّ فرديّ يتوجّه به المتكلّم إلى شخص آخر يدعى المخاطب، ومن هنا تولد مصطلح الخطاب بعدّة رسالة لغوية يبثّها المتكلّم إلى المتلقي، فيستقبلها ويفكّ رموزها"[2] أي هو وسيلة ورسالة محكية بواسطة لغة منظّمة وممنهجة ينقلها المتكلّم (المخاطب) إلى القارئ الذي يستقبلها ويتعمّق في معانيها ويفكّ شفراتها، وهو توجيه الكلام للغير قصد الإفهام كما يعتبر "نظام يتجاوز حدود طبيعة المعطى اللّغويّ إلى التّساؤل عن كيفية تشكّل هذا المعطي وأغراضه، ووظائفه التّواصلية، بالوقوف عند مكوّناته وبالأخصّ المخاطِب وَالمخاطَبِ، والسّياق الذي ينتجه فيه"[3]، بمعنى أنّه وسيلة تواصلية تتطلّب مخاطب ومُخاطب، ينتج رسالة في سياق معيّن تحيل عليه، ضمن لغة تجذب القارئ لها.

إنّ مصطلح الخطاب "Discours " المأخوذ عن اللّاتينية Discourser " ومعناه الرّكض هنا وهناك، هو المحادثة والتّواصل، كما دلّ على تشكيل صيغة معنوية سواء أكانت شفهية أم مكتوبة عن

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 38-39.

[2] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ، ص 21.

[3] ابراهيم براهمي، استراتيجيات الخطاب في رواية الثّلاثة للبشير الإبراهيمي، ص10.

فكرة ما"[1]، أي أنّه يستعمل للدّلالة على الكلام، رسالة ومحادثة وقول، وفيه طابع المشافهة والمواجهة في الكلام ويتحقّق بطرفين: المتكلّم والمستمع.

ومجمل القول عند إبراهيم براهمي إنّ الذي "ينتج الخطاب بممارسته في صورة بسيطة أو في شكل إبداعيّ يسعى قدر طاقته في الانتقاء والتّخيير، وتلمس الأصوب والأكثر تأثيرا على المتلقّي، حتى ليبد لنظاره قائدا في ميدانه وهو يستخدم اللّغة ويستعملها".[2]

وعليه نقول بأنّ الخطاب سلسلة الجمل المحكية المنقولة بين طرفين بلغة تأثيرية قصد التّأثير بها على المتلقّي.

وأبرز وظيفتين رئيسيتين تضطلع بهما اللّغة في سياق عملية التّخاطب وإنتاج الخطاب هما:

أ/ **الوظيفة التّعاملية**: متمثّلة في "التّعبير عن المضامين، وينصرف المعنى هنا إلى الاتّصال والإيصال للمعلومات والمشاعر والأمزجة، والمواقف وربط الحقائق بالأقوال"[3] وتعدّ وظيفة تقوم فيها اللّغة بالنّقل الصّحيح للمعلومات من قبل المرسل الذي ينجح في بناء الخطاب ليوصله إلى القارئ بطريقة ناجحة.

ب/ **الوظيفة التّفاعلية**: تستخدم "للتّفاعل مع الآخرين في العالم الاجتماعيّ تتبادل في المناسبات الاجتماعية المختلفة وتستخدم في إظهار الاحترام والتّأدّب مع الآخرين"[4] وهي التي تستخدم لإقامة العلاقات الاجتماعية بين الناس من أجل تحقيق رغباتهم وغاياتهم.

ولم يكن مفهوم الخطاب في منظور البلاغة الكلاسيكية "مجرّد وسيلة يعبّر بها عن الفكرة، ولكن كان ينظر إليه باعتباره كيانا مستقلّا، يحمل خصائصه الذّاتية، ويتجلّى ذلك في المرسلة الصّادرة من

[1] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ، ص14.

[2] ابراهيم براهمي، استراتيجيات الخطاب في رواية الثّلاثة لبشير الإبراهيمي، ص 06.

[3] المرجع نفسه، ص 24.

[4] المرجع نفسه ، ص 24.

الكاتب نحو المتلقّي سواء أكان مشاهدا أم قارئا، بحيث يتوخّى المرسل (الكاتب) في كلّ الحالات التّأثير على المتلقّي (القارئ)".[1]

يتطلّب النصّ الفهم والإثارة في القارئ، ممّا يجعل النصّ وحدة ذات معنى، أي الوصول لموضوع الخطاب، "ففهم القارئ للنصّ يتطلّب معرفة موسوعية متعلّقة بالوضعية الخطابية، أي الوصول إلى بؤرة الخطاب هو ما يجعل نصّا ما منسجما".[2]

وبالتّالي الفهم والوصول للمعنى المنسجم، سيجعل من الخطاب مترابط ومتّسق باكتشاف القارئ للهدف أو المقصد الذي يرمي إليه هذا النصّ.

ويجب أن يكون المتحدّث في عملية الخطاب أثناء إلقاء الحدث مخاطبا، وعلى القارئ أن يكون في عملية تأثير وتأثّر لتصل الفكرة للآخر ويتأثّر بها.

يعدّ الخطاب "رسالة تندرج في العالم الثّقافيّ الذي ينتمي إليه مرسلها. وتحمل كلّ القيم، جمالية كانت أو اقتصادية، أو دينية أو أثرية أو إلى ذلك حماية في تركيبة، عالم ثقافيّ معيّن، فهو كلّ مجموع له معنى لغويّ شفويّ كان أو كتابيّ، تعليميّ، سينمائيّ... تختلف أبعاد هذا المجموع من حالة إلى أخرى، يستلزم التّبليغ، ممّا يلجأ إليه المرسل لتبليغ مقصوده إلى المتلقّي بأكبر قدر ممكن من الوضوح والمفهومية...أي أنّه يعمل على ضمان أقصى حدّ ممكن من المقروئية لخطابه".[3]

يتحدّد مفهومه من خلال هذا التّعريف بأنّه جمل مرسلة من قبل المتكلّم لتصل إلى القارئ عن طريق رسالة تؤثّر في هذا الأخير، تستلزم معنى لغويّ، إمّا شفويّ أو كتابيّ يشترط الإبلاغ.

---

[1] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ ، ص24- 25.

[2] حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الرّوائيّ، من انسجام الملفوظ إلى انسجام التّلفظ دار كنوز المعرفة للنشر والتّوزيع، ط1 ، عمان ، 2015م، ص 109.

[3] إبراهيم صحراوي ، تحليل الخطاب الأدبيّ دراسة تطبيقية ، دار الآفاق ، ط1 ، الجزائر 1999م، ص 10.

وفي المدرسة الفرنسية، وخصوصا مع كيسبن (L.Guespin) "تتمّ المعارضة بين الملفوظ والخطاب فالملفوظ متتالية من الجمل الموضوعية بين بياضين دلاليين، أمّا الخطاب فهو الملفوظ المعتبر من وجهة نظر حركية خطابية مشروط بها، وهكذا فنظرة تلقى على نصّ من وجهة تَبَنْيُنِهِ لغويا تجعل منه ملفوظا، وأنّ دراسة لسانية لشروط إنتاج هذا النصّ، تجعل منه خطابا"[1]، ومن هذا المنطلق نفهم بأنّ الملفوظ هو جزء من الخطاب، أي جزء من الكلّ، فالملفوظ مجموعة من الجمل الدّالة على معنى، أمّا الخطاب هو ذلك الملفوظ الذي يتطلّب شروط لإنتاج النصّ.

وتعريف آخر يعارض بين اللّسان والخطاب "فاللّسان ينظر إليه ككلّ منته وثابت العناصر نسبيا، أمّا الخطاب فهو مفهوم باعتبار المال الذي تمارس فيه الإنتاجية، وهذا المال هو الطابع السّياقيّ (Contextualisation) غير المتوقّع الذي يحدّد قيما جديدة لوحدات اللّسان"[2]، لذلك نقول حسب هذا التّعريف أنّ تعدّد دلالات وحدة معجمية، هو أثر الخطاب الذي يتحوّل باستمرار إلى أثر اللّسان.

ويرى جنيت أنّ الحكي بمعنى الخطاب هو" الذي يمكّننا دراسته وتحليله تحليلا نصيا، وذلك لسبب بسيط، هو أنّ القصّة والسّرد لا يمكن أن يوجد إلّا في علاقة مع الحكي، وكذلك الحكي أو الخطاب السّرديّ لا يمكن أن يتمّ إلّا من خلال حكيه قصّة، وإلّا فليس سردا، إنّ الخطاب سرديّ بسبب علاقته بالقصّة التي يحكي، وبسبب علاقته بالسّرد الذي يرسله"[3]، فجنيت يجعل من الخطاب مراد فاللحكي، وبأنّه لا يعتبر سردا إذ لم يحكي قصّته.

ونجده عند سعد مصلوح عبارة عن" رسالة موجّهة من المنشئ إلى المتلقّي تستخدم فيه الشّفرة اللّغوية المشتركة بينهما، ولا يقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص 22.

[2] المرجع نفسه ، ص 22، 23.

[3] جرار جنيت، خطاب الحكاية، ص38.

الصّوتية، والصّرفية والنّحوية، والدّلالية التي تكوّن نظام اللّغة، أي الشّفرة المشتركة وهذا النّظام يلبّي متطلّبات عملية الاتّصال بين آراء الجماعة اللّغوية"[1]، أي يمكن اعتبار الخطاب وسيلة يعبّر بها عن فكرة تكون بين طرفين المتلقّي والكاتب بطريقة إيصال وتواصل ومحادثة وإقناع.

تتعدّد مفاهيم مصطلح "الخطاب"، لكن الاختلاف بينهما ليس كبيرا، إذ تتّفق كلّها في إطارها العام: الممارسة اللّغوية، شفوية كانت أم كتابية، وبأنّه وسيلة اتّصال يهدف إلى تبليغ رسالة يكون طرفي هذه العملية مرسل ومرسل إليه. هو فعل كلاميّ موجّه للقارئ من أجل التأثير فيه.

اختلط مفهوم الخطاب والتبس بغيره من المصطلحات "خاصّة مصطلح النصّ، لأنّها ظلّت تلازمه في المعنى وترادفه في الاستعمال كما أنّ توظيفه في البحوث النّقدية المعاصرة عرف ارتباكا كبيرا".[2]

هناك من يرى بأنّ مصطلح الخطاب هو نفسه النصّ، وهناك من يجد اختلافا وفرقا بينهما.

2/ إشكالية النصّ والخطاب:

أ/ مفهوم النصّ في المعجم العربيّ:

جاء في القاموس المحيط تعريف لمصطلح نص" النصّ الإسناد إلى الرّئيس الأكبر والنصّ لتوقيف، والنصّ التّعيين على شيء ما "[3]، بمعنى أنّه تحديد لشيء معيّن، قصد البلوغ والوصول لهدف محدّد.

[1] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ، ص84.

[2] المرجع نفسه ، ص 22-23

[3] مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، تح : مكتب تحقيق التّراث مؤسسة الرّسالة، ط8 : فنية منقحة ، 2005، ص 632- 633.

ويقول ابن منظور: "النصّ: رَفْعُكَ الشّيء، نصّ الحديث ينصّه نصًّا رَفَعَهُ وكُلُّ ما أظهر، فقد نُصَّ، يُقال: نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نَصَصْتَهُ إليه، ونصّت الضبية جيدها: رفَعَتْهُ...وأصل النصّ أقصى الشّيء وغايته"[1]، أي بلوغ الغاية وإسناد ذلك الشّيء لقائله.

ب/ مفهوم النصّ في الاصطلاح:

من الدّارسين من يستخلص خصائص النصّ بمعناه الحداثيّ، نجد منذر عياشي يعرّف النصّ استناد إلى قراءاته التّراثية، ويمزج ذلك بما تحقّق له من القراءات الحداثية لتعريف النصّ، فيقول: "النصّ دائم الإنتاج لأنّه مستحدث بشدّة ودائم التخلّق، لأنّه دائما في شأن ظهورا وبيانا. ومستمر في الصّيرورة لأنّه متحرّك، وقابل لكلّ زمان ومكان لأنّ فاعليته متولّدة من ذاتيته النصّية وهو إذا كان كذلك، فإنّ وضع تعريف له يعتبر تحديدا يُلغي الصّيرورة فيه، ويعطّل في النّهاية فاعليته النصّية".[2]

نجد هذه القراءة فيها نوع من الجرأة فقد قام النّاقد بمحاولة تحميل التّفسيرات المعجمية والتّراثية اللّغوية وإبداء رأيه حول مفهوم النصّ الذي يراه بأنّه دائم، ولا يتوقّف بل مستمر.

إنّ التّمييز بن النصّ والخطاب في ضوء المناهج النّقدية الحديثة يطرح إشكالا كبيرا "نظرا لتعدّد الآراء واختلافها، وكثرة التّصوّرات وتضاربها، ممّا يجعل البحث أمام صعوبة تأطيرها وفرزها، وبالتّالي تحليلها ومناقشتها، فالنصّ باعتباره النّتيجة الوحيدة، ولو كانت مؤقّتة للكتابة يمثّل الحقيقة الفريدة التي تتيح إقامة دراسة علمية ترتبط بتصوّر إنتاج هذا النصّ"[3] ومن هذه التصوّرات نجد للنصّ أهميّة كبيرة، فقد بُذل جهد من أجل البحث فيه وتحليله ودراسته للوصول إلى كيفية إنتاجه.

[1] ابن منظور ، لسان العرب، ج14 ، ص 162 - 163.

[2] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ، ص 35.

[3] المرجع نفسه ، ص 36.

والذي يعتبره عبد المالك مرتاض "شبكة من المعطيات اللّسانية والبنيوية والإيديولوجية، تتضافر فيما بينهما لتكون خطابا، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من أجل إنتاج نصوص أخرى، فالنصّ قائم على التّجدمية بحكم مقروئيته، وقائم على التّعدّدية بحكم خصوصية عطائيته، تبعا لكلّ حالة يتعرّض لها في مجهر القراءة: فالنصّ من حيث هو: ذو قابلية للعطاء المتجدّد بتعدّد تعرّضه للقراءة".[1]، الفرق بينهما هو أنّ الخطاب يشترط فيه وجود سامع له، بينما النصّ يشترط القراءة، فهو مدوّنة مكتوبة، أمّا الأوّل نشاط تواصليّ شفويّ، لكن بالرّغم من هذه الفروق البسيطة إلّا أنّهما يتشاركان في العديد من الأمور.

يعطي بعضهم للخطاب معاني أخرى، لما يجعل منه مرادفا للنصّ أو المقول، من هؤلاء قريماس "على أنّ استعمال هذا الأخير للنصّ كمرادف للخطاب، ليس من باب التّبسيط، إنّما يستند إلى اشتراك اللّفظتين في أداء المعنى ذاته(أي ترادفهما)، فبعض اللّغات الأوروبية لا تتوفّر على لفظ يقابل لفظتي: Discours الفرنسية وDiscourse الإنجليزية ويشير إلى أنّ الخطاب والنصّ تستعملان تبعا لذلك، للدّلالة على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام، والطّقوس المختلفة، والقصص المرسومة".[2]

نرى أنّ مدلولات المصطلح تتعدّد، لكن لا تتعارض، قد تتعارض في زاوية النّظر، وقد تتّفق فلكلّ ناقد ودارس رأيه ووجهته الخاصّة.

يظهر الفرق بين النصّ والخطاب في قول الباقلاني واضحا فقد لاحظ أنّ "بين النصّ والخطاب في قول الباقلاني واضحا. فقد لاحظ أنّ "بين النصّ مكتوبا، والخطاب ملفوظا وحدة لغوية يقف فيصلا فيها بين الطّرفين، فالنصّ كلام إلّا أنّه يصدر عن ذاتيته النصّية التي عملت على إنجازه وأدائه، والكلام الآخر غير نصّي ولكنّه كلام أيضا، إلّا أنّه خطاب شفويّ عمل الشّخص على أدائه"[3]، ومنه

[1] عبد القادر شرشار، مرجع سابق ، ص 48-49.

[2] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص 12.

[3] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ، ص 29-30.

نرى أنّ وحدة اللّغة لا تحول دون تعدّدية الأداء والإنجاز، لذا أصبح ينظر للنصّ في ذاتيته النصّية، وأصبحت ممارسة لغة المكتوب جزء من ممارسة النصّ.

من خلال كلّ هذه التّعاريف نجد بأنّ هناك من استبدل مفهوم الخطاب بالنصّ، وهناك من وضعهما في منزلة واحدة.

3/ مكوّنات الخطاب:

يأتي في صدارة هذه المكوّنات:

أ/ **المخاطب**: يعدّ الطّرف الأوّل في الخطاب، "يوصف بحجر الزّاوية في العملية التّواصلية، وهو عبارة عن مبدع يعطي بنية نشيطة من خلال الرّسالة، يتمتّع بالمقدرة على ممارسة سلطة معتبرة على مخاطبيه، والتّأثير عليهم بتميّز، وأمامه جملة من الاختيارات: اختيار الكلمات والتّعابير، الشّكل النّحويّ اختيار الصّورة (الحدث)...، وتحدّد لغته من منزلته، وموقعه الاجتماعيّ، ومرتبته ووظيفته، ودرجة القرابة من المخاطَب"[1]، يعدّ حجر الأساس في الرّسالة له الدور الأوّل والأساسيّ في تكوين الخطاب، له القدرة على ممارسة السّلطة على مخاطبيه، وتتحدّد منزلته ووظيفته في بناء العمليّة التّواصلية من خلال قدرته على التّأثير على الآخر.

ب/ **المخَاطَب**: هو "الطّرف الثّاني في حلقه التّواصل، وهو المقصود بالخطاب والدّائرة التي تمارس إشاعه، وتحقّق انتشاره أو انحصاره، وهو يضطلع بأداء دور مهمّ في توجيه المخاطب، وإرساء الخطاب من خلال الإشارات اللّفظية وغير اللّفظية، ويتحدّد تعامله وتفاعله بحسب درجة العلاقة مع المخاطِب، كذا بموقعه، ومرتبته ووظيفته، وميوله ووجهته الاجتماعية، فهو كلّ أساسا برسم أفق الخطاب ووجهته".[2]

[1] إبراهيم براهمي، استراتيجيات الخطاب في رواية الثّلاثة للبشير الإبراهيمي، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

انطلاقا من هذا التّعريف نرى بأنّ المخاطب يسهم في تطوّر عملة الخطاب والسّير بها نحو الأحاديث الحوارية، دوره المهمّ يجعله يرسم وجهة وأفق الخطاب.

ج/ الرّسالة: Le message تعرف بكونها "مجموعة علامات تركّبت وانتظمت حسب قوانين اللّغة المستعملة، وسنتها بحيث أنّ الرّسالة تشكّل كلاميّ قيل كلّ شيء وما دلالتها المعنوية، سوى اهتداء المستقبل إلى تفكيكها حسب نفس السّنن التي انتظمت بموجبها، ويشير مصطلح الرّسالة message إلى ما يتولّد عنها من وظيفة إنشائية وهي الوظيفة التي تكون فيها الرّسالة غاية في حدّ ذاتها، لا تعبّر إلّا عن نفسها"[1] ، تعتبر الرّسالة الرّابط الواصل بين المخاطِب والمخاطَب، الأوّل يرسل هذه الرّسالة (مرسِل) والآخر يستقبلها ويفكّ رموزها، أي هي المعنية بالدّرس والتّحليل والتّفكيك"، فكلّ رسالة مهما كانت غايتها تتضمّن وظيفة أدبية، بقي أنّ درجة هذه الوظيفة تختلف من نصّ إلى آخر".[2]

لكلّ نصّ غاية وهدف يتضمّن وظيفة تكون أدبية، ونجد أنّ هذه الوظائف تختلف من نصّ لآخر، حسب الهدف الذي يرسمه المبدع.

د/ السّياق: هو "تأطير نظريّ لجوانب متعدّدة تشكّل قاعدة متينة للتخاطب والتّواصل الإيجابيّ، وقد سعت جهدها نظريات الخطاب في تأكيد هذه الضّرورة، والأهميّة له بربط الملفوظات بسياقها وتحديد الخطاب بهذه الخصيصة وأنّه الأساس للولوج إلى الإنسان"[3]، اعتباره قاعدة التّخاطب والتّواصل، لأنّه بناء نصّي يتكوّن من فقرات مترابطة يكسبها معنا خاصّا تقدّم وتطرح للآخر عن طريقة.

[1] إبراهيم براهمي، مرجع سابق، ص 27.

[2] عبد المنعم خفاجي، ومحمد السعدي فرهود ، الأسلوبية والبيان العربيّ، الدّار المصرية اللبنانية، ط1 ، 1992، ص20-21.

[3] إبراهيم براهمي، استراتيجيات الخطاب في رواية الثّلاثة للبشير الإبراهيمي، ص 27 – 28.

إنّ تظافر العناصر: المخاطِب، المخاطَب، الرّسالة، السّياق، في صورة الالتقاء فيما بينها يكون من ثمرته الخطاب.

وخطاطة ياكيسون "لعناصر الواصل اللّغويّ، مرحلة شديدة الأهميّة في ظهور مفهوم الخطاب وتطوّره

السّـــيـــــاق

الرّســـــالـة

مرسل (المتكلّم) ——————— مرسل إليه(سامع)

قـــنـــاة الاتّصال

ســنـــن الشّـفرة"[1]

الخطاب من خلال هذا المخطّط رسالة، يبثّها المبدع إلى المتلقّي عن طريق قناة الاتّصال، وتخضع هذه الرّسالة لشفرة تكون مشتركة بين المبدع والمتلقّي والمرسل هو الذي يركّب الرّسالة، عكس القارئ الذي يفكّ شفراتها.

4/ أبعاد الخطاب:

وللخطاب أربعة أبعاد هي:"

1- عالم اللّغة، الألفاظ المستقلّة عن المعاني أو المرتبطة بها

2- عالم المعاني، المستقلّة عن الألفاظ

3- عالم الأشياء، العالم الخارجيّ المستقلّ عن الألفاظ والمعاني.

[1] رومان ياكبسون ، قضايا شعرية ، تر: محمد الولي ومبارك حنوز ، المعرفة الأدبية ط1 ، المغرب ، 1988 ، ص 27.

4- عالم الأفعال، الأوامر والنّواهي".[1]

لكلّ بعد مكانته الخاصّة داخل الخطاب ، البعد الأوّل (عالم اللّغة) نجد فيه الخطاب ليس مجرّد صياغة لغوية، بل اللّغة أصوات، وحدات كتابية أو شفوية تنتقل ثمّ تدوّن وراء هذا العالم لا يوجد عوالم أخرى، أمّا البعد الثّاني عالم المعاني لغته رموز وإشارات يفهمها إلّا أصحابها، فهي مستقلّة عن الألفاظ، الصّمت لغة قد يكون أبلغ من الكلام، والبعد الثّالث (عالم الأشياء) يمتاز في تحليل الخطاب بإيجاد مرجعية له خارج اللّغة، فهو مستقلّ عن الألفاظ والمعاني، أمّا البعد الأخير نجده بعدا إنسانيا للخطاب، يعدّ نداء لسلوك يمارس، هو عالم الأفعال يدفع للحركة والتّغير.

5/ أنواع الخطاب:

بالرّغم من وجود بنية واحدة للخطاب إلّا أنّه تعدّدت أنواعه منها:

"الخطاب الدّينيّ، الفلسفيّ، الأخلاقيّ، القانونيّ، التّاريخيّ، والاجتماعيّ، السّياسيّ، الإعلاميّ والعلميّ المنطقيّ، وآخرهم الخطاب الأدبيّ الفنّي فهو الخطاب النّقديّ الذي يقوم بتحليل الأعمال الأدبية والفنيّة، لبيان جماليتها صورها وأساليبها، وقدرتها على التّأثير في المتلقّي وإثارة خياله ومقدار ما فيها من إبداع من جانب الأديب والفنّان، وهو خطاب يجمع بين الذّاتية والموضوعية".[2]

إنّ الخطاب الأدبيّ نفسه إبداع، وتحليله نقديا يدخل في إطار الجمالية وقدرتها على التّأثير في المتلقّي الذي يدفع هذا الأخير إلى الغوص بخياله داخل هذا العمل الأدبيّ.

[1] حسن حنفي ، حصار الزمن ، ج1، منشورات الاختلاف ، ط1، الجزائر العاصمة 2007 ، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص 21، 22، 23، 24

6/ مفهوم الخطاب الأدبيّ:

الخطاب الأدبيّ عبارة عن خطاب نقديّ، يعبّر عن جمالية الصّور والأساليب، وله القدرة على إثارة مشاعر القارئ، هو "الممارسة الأدبية، شفوية أو كتابية للّغة، ممارسة تتقيّد بقواعد وشروط فنيّة مختلفة باختلاف الأنواع والفنون الأدبية وتتقيّد أيضا بقيم جمالية يتعارف عليها أفراد كلّ أمّة، تبعا لحضارة هذه الأمّة وثقافتها، ويكون تحليل الخطاب تبعا لذلك هو استخلاص هذه الشّروط الفنيّة أي مكوّنات الأدبية، في خطاب ما، عبر مستويات متعدّدة تندرج كلّها ضمن وجهي الأثر الأدبيّ: الشّكل والمضمون".[1]

يعِدُ الخطاب الأدبيّ خلق لغة من لغة، بواسطة الممارسة الأدبية شفهية كانت أو كتابية، تولد بواسطتها لغة جديدة تدعى لغة الأثر الفنّي.

ويعتبر شرين المعتمر من أقدم النّقاد العرب الذين تناولوا موضوع الأدبية ومن أهمّ ما جاء به أنّ الخطاب الأدبيّ هو "الذي أكرم جوهرا، وأشرف حسبًا، وأحسن في الإجماع وأحلى في الصّدور، وأسلم من فاحش الأخطاء وأجلب لكلّ عين غرّة".[2]

قد تحدّث النّاقد عن الأدبية وخصائصها: الشّرف والحسن والحلاوة. والحلو من فاحش الأخطاء، والخطاب الأدبيّ الذي يكون على هذه الأدبية تستحسنه الأسماع وتنشرح له الصّدور.

إنّ الخطاب الأدبيّ تسمية للتّمييز بين الخطابات فهي تعني: "فصلا لنوع معيّن من الخطاب عن أنواع أخرى، أو تعني على الأقلّ بأنّ وجود خطاب أدبيّ يفترض وجود خطاب غير أدبيّ، لكلّ من الخطابين مقاييس تميّزه، والتعرّف في الخطاب الأدبيّ على هذه المقاييس يعني استخلاص أدبيته وتبيّنها، أي استخلاص جملة الشّروط والخصائص والمقاييس التي تجعل من خطاب معيّن خطابا

[1] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص 219.

[2] الجاحظ ، البيان والتّبيين ج1 ، تح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1998م، ص 135.

أدبيا"[1]، أي أنّ الخطاب الأدبيّ لا يختصّ بمضمون معيّن، بل كلّ المضامين أو الموضوعات التي تشكّل العوالم المعنوية للغة ما بإمكانها أن تشكّل جانبا لمضمونه.

ونجده عند أنطوان مقدسي بأنّه: "جملة علائقية إحالية مكتفية بذاتها، حتى تكاد تكون مغلقة، ومعنى كونها علائقية أنّها مجموعة حدود لا قوام لكلّ منها بذاتها، وهي مكتفية بذاتها، أي أنّها مكانا وزمانا، وجودا ومقاييس لا تحتاج إلى غيرها، فالرّوابط التي تقيمها مع غيرها تؤلّف جملة أخرى، وهكذا بلا نهاية".[2]

أي أنّ الخطاب الأدبيّ يؤخذ في حضوره لذاته وبذاته، ونجده يستوقف القارئ لما فيه من صور وألوان تجذب الأبصار، وتستحسن الأسماع، ممّا يجعله يندمج معه ويتواصل.

7/ مفهوم الخطاب الروائي:

انطلاقا من طبيعة الخطاب الأدبيّ يرى سعيد يقطين أنّ الخطاب الرّوائيّ هو: "الطّريقة التي تقدّم بها المادّة الحكائية في الرّواية، وقد تكون المادّة الحكائية واحدة لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولة كتابتها، ونظمها، فلو أعطينا لمجموعة من الكتّاب الرّوائيين مادّة قابلة لأن تحكي، وحدّدنا لها سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية، وزمانها، وفضائلها، لوجدناهم يقدّمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتّجاهاتهم ، ومواقفهم، وإن كانت القصّة التي يعالجون واحدة".[3]

يعدّ الخطاب الرّوائيّ عند النّاقد طريقة تقدّم بها المادّة الحكائية وتتمثّل هذه الأخيرة في الحدث (الفعل) والشّخصية (فاعل) والزّمان والمكان (الفضاء)، وينتمي الخطاب الرّوائيّ إلى "الظّواهر الجمالية، وعلى هذا الأساس، وكما يؤكّد ألبيرميمي فإنّ جوهره لا يتمثّل في مضمونه الفكريّ أو

[1] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص15.

[2] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ، ص 80-81.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص07.

الدّينيّ، أو الأخلاقيّ، أو في كونه أداة من أدوات تغيير الواقع، كما يرى جان سارتر، أو أتباع الواقعية الاشتراكية أو أفلاطون، فعظمة شكسبير لا تتبدى فيما قدّمه للبشرية من أفكار، لأنّه لو قيس على هذا الصّعيد بما قدّمه، أي فيلسوف، ربّما بدا ضحلا إنّ عظمته تكمن في ما جاء به على صعيد خطاب نوعيّ، هو الخطاب الأدبيّ خطاب له خصوصيته، يحقّق فعاليته وجوهره، من خلال ما ينتجه من انفعالات وأحاسيس وعواطف في نفس المتلقّي بواسطة استخدام جمالي للّغة".[1]

لا يقدّم النصّ الأدبيّ أو الخطاب الأدبيّ للقارئ بصفته ناقل للواقع، إنّما يضفي عليه جانب من الخيال، بلغة ملفتة فهو ينتمي لعالم الجمال، فينطبق عليه معيار التّذوّق، والرّاوي من خلال عمله بتجسيد الواقع الاجتماعيّ ووسيلته الرّواية أو الخطاب الروائيّ الذي "يتفاعل بطريقة جدّ حساسة مع أبسط انحرافات المناخ الاجتماعيّ وتقلّباته، إنّه يقوم بردّ الفعل بكلّيته، وبجميع عناصره"[2] ويمكن تحديد الخطاب الرّوائيّ من خلال لغة الرّاوي الذي تعكس صورته وصورة الآخر، من خلال الواقع الاجتماعيّ.

8/ خصائص الخطاب الروائيّ:

من أهمّ الخصائص التي يتميّز بها الخطاب الرّوائيّ عند سعيد يقطين هي:

1-إنّ زمن الخطاب الرّوائيّ لا يقدّم زمن القصّة بنفس التّرتيب الذي يحتويه الزّمن الثّاني، حتّى عندما يكون التّرتيب مأطّرا، ففي داخله نجد هيمنة المفارقات الزّمنية لمختلف أنواعها

2-تبدأ أغلب الرّوايات باستباق

3-في زمن القصّة نجد ترتيبه يصل إلى نقطة الاستباق الأوّل الذي فتحنا به الخطاب.

4-إنّ انفتاح الدّائرة لا يعني التّحوّل الإيجابيّ. ولكن استمرار الماضي بشكل أكثر سوءا.

[1] إبراهيم سعدي ، دراسات و مقالات في الرواية ، منشورات السهل ، دط ، العاصمة 2009 ، ص11.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 68.

5-هيمنة المفارقات التي تتداخل فيها الأزمنة.

6-لا يقدّم لنا الزّمن فقط لجريان أحداث وتقديمها.[1]

من خلال هذه السّمات نجد أنّ زمن الخطاب يشتغل على زمن القصّة بشكل مختلف، بل نجد مفارقات زمنية تجعلنا أنواعها تجعل من الصّعب تحديد الزّمن أو الإمساك به. فنجد الهيمنة في المفارقات سواء كانت استرجاعية أو استيباقية.

09/ تحليل الخطاب الرّوائيّ:

إنّ التّعرّض لتحليل الخطاب الرّوائيّ، تقتضي بداية، تحديد الفرق بينه وبين الخطاب السّرديّ، فقد قام سعيد يقطين بتوضيحين متلازمين:"

1-الأولى أن يتحدّث هنا عن الخطاب الحكائيّ أو السّرديّ، بدل الحديث عن الخطاب الرّوائيّ، لسبب بسيط، وهو أنّ التّحليلات التي سنقوم بقراءتها أجريت على خطابات تقوم أساس على الحكي(récit)، ومنه تستمدّ طابعها الحكائيّ (قصص قصيرة، روايات، حكايات شعبية...) لذلك حديثنا عن الخطاب الرّوائيّ يأتي انطلاقا من المتن.

2-ثمّ جعل الخطاب الرّوائيّ يندرج ضمن الخطاب الحكائيّ أو السّرديّ، أي كان نوعه وستكون التّسمية نوع الخطاب المشتغل عليه متّصلة بالحكي مرّة، وبإحدى أنواعه مرّة أخرى، الشّيء الذي يبرّر عمق العلاقة بينهما".[2]

يتعرّض النّاقد هنا إلى تحديد الفرق بين الخطاب الرّوائيّ والسّرديّ حيث يرى أنّ الخطاب الرّوائيّ يأتي انطلاقا من المتن، وقد جعل هذين الخطأ بين يندرجان مع بعض لعمق العلاقة بينهما، والخطاب الحكائيّ يقوم أساسا على الحكي، لذا جعل بينهما رابط يزيد من تماسكهما.

[1] بنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص 165-166.

[2] المرجع نفسه، ص27-28.

وسعى هاريس في أشغاله بتحليل الخطاب انطلاقا من مسألتين:

"أوّلهما توسيع حدود الوصف اللّسانيّ إلى ما هو خارج الجملة، هذه مسألة لسانية محضة، أمّا المسألة الثّانية فتتعلّق بالعلاقات الموجودة بين اللّغة والثّقافة والمجتمع، وباعتباره قضية خارج لسانية".[1]

انطلاقا من هذا الرّأي نجد بأنّ تحليل الخطاب ينطلق من مسألتين أوّلهما لسانية محضة، أي التّعمّق في الوصف إلى ما هو خارج الجملة، أمّا المسألة الثّانية فهي العلاقة الموجودة بين المجتمع وثقافته ولغته.

وقد وصل البحث في تحليل الخطاب السّرديّ إلى ما هو عليه "بفضل الجهود التي بذلها الشّكلانيون، ومن سار على هديهم، حيث كان التّفكير منصبا لأعلى البحث عن نظام منهجيّ جديد، ولكن حول اكتشاف حلم مستقلّ مادّته الأدب، باعتباره ظاهرة نوعية تتضمّن أحداثا خاصّة ومميّزة".[2]

نرى من خلال ما تقدّم أنّ تحليل الخطاب السّرديّ سبقته محاولات ركّزت على تصورات نقدية، وبفضل هذه الدّراسات تطوّر الإنتاج الأدبيّ، من خلال النّظر إلى الخطاب الرّوائيّ كمادّة قابلة للتّحليل.

10/ مستويات التحليل:

تختلف مستويات التّحليل باختلاف الباحثين، حيث يراها فرولان بارت ثلاثة وهي:

1-مستوى الوظائف بمعناها لدى فلادمير بروب.

2-مستوى الحركات والأفعال بمعناها لدى قريماس.

3-مستوى السّرد والخطاب حسب تودوروف وجونات.

[1] سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 17.

[2] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ، ص125- 126

ويرى أنّ هذه المستويات يرتبط بعضها ببعض، وتتكامل تدريجيا، فمعنى الأثر لا يكمن في بدايته، ولا يكمن في نهايته، بل يتكوّن شيئا فشيئا مع تدرّج الحكاية أو القصّة[1]، أي أنّ هذه المستويات مرتبطة ببعضها البعض، ونجد الوظائف والحركات والأفعال والسّرد والخطاب، كلّها تتماسك فيما بينها تشرك أثرا بسير الحكاية رويدا رويدا.

أمّا تودوروف يقترح مستويين: "مستوى الحكاية، ومستوى الخطاب ما هو إلّا إجراء تقنيّ هدفه تسهيل الدّراسة، فهو وسيلة أو أداة عمل وليس غاية في حدّ ذاته"[2]، فالمستويين عنده مجرد إجراء تقنيّ بهدف تسهيل الدّراسة أي وسيلة للفهم والتّعمّق والولوج داخل العمل الأدبيّ وفق مؤشّراته.

الهدف إذن من تحليل الخطاب هو ضبط اللّغة من أجل إحكام معاني الألفاظ. ورصد المقاصد في الخطاب لمعرفة مساره وتوجّهاته وبتنوّع طرق تحليله.

المبحث الثّاني : الرّواية العربية

قطع الأدب العربيّ في العصر الحديث أشواط عديدة في التّطوّر حيث ظهرت فنون أدبية جديدة من بينها: المسرحية، القصّة القصيرة، الرّواية، وقد بلغ الأدب العربيّ مستوى العالمية، ومن بين هذه الفنون التي اكتسبت منزلة عالية فنّ الرّواية.

[1] ينظر، إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص 19- 20.

[2] المرجع نفسه ، ص 21.

1/ تعريف الرواية:

أ/ لغة:

الرّواية من مادّة "روى"، جاء في لسان العرب: "روى الحديث والشّعر، يرويه رواية وترواه...ورواية كذلك، إذا كثرت روايته، والهاء للمبالغة في صفته بالرّواية، ويقلّل روى فلان فلاناً شعرا وإذا رواه له، حتّى حفظه للرّواية عنه".[1]

أمّا في معجم الوسيط "الرّاوي جمع روّاة ناقل الحديث، الرّواية من يروي الحديث وينقله".[2]

وفي موضع آخر يقول: "أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقل أروها، إلّا أن تأمره بروايتها، أي باستظهارها".[3]

من خلال هذه التّعاريف، نستنتج بأنّ الرّواية في معناها المعجميّ تدلّ على الاستظهار أي المباشرة، وتعني كذلك عملية الانتقال بهدف معيّن ومنشود.

ب/ اصطلاحا:

يمكن تعريف الرّواية في الاصطلاح بأنّها "نوع أدبيّ جديد في الإبداع الأدبيّ والثّقافيّ العربيين، والرّواية العربية باعتبارها نصّا، شأنها في ذلك شأن أي نصّ كيفما كان جنسه أو نوعه، تتفاعل مع مختلف النّصوص كيفما كانت طبيعتها، انطلاقا من تفاعلها مع واقعها".[4]

الرّواية جنس أدبيّ، وتعتبر أيضا نصّا تتفاعل مع النّصوص الأخرى. كيفما كانت، انطلاقا من التّفاعل مع الواقع.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص 382.

[2] معجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية، ص 384.

[3] ابن منظور، مصدر سابق، ص382.

[4] سعيد يقطين ، الرّواية والتّراث السّردي ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط1، 2006 ، ص10.

تعتبر الرّواية "سرد للأحداث والشّخصيات، وعلاقة معيّنة تحكمها مجموعة من الرّوابط السّردية، وبالتّالي لا يمكن الدّخول إلى عالم الرّواية إلّا انطلاقا من الرّموز التي يشكّلها السّرد، ويشترط في هذه الرّموز أن تكون خاضعة لنظام يكشف عن ايديولوجية النصّ. وكيفية تواصله مع الواقع".[1]

تعدّ الرّواية سردا للحدث والشّخصية، ويصبح السّرد نظام من التّواصل مع الواقع، انطلاقا من الرّموز التي يشكّلها السّرد، والخاضعة له من أجل العبور والولوج داخل النصّ.

ونجدها عند عبد المالك مرتاض "جنس أدبيّ راق، ذات بنية شديدة التّعقيد، متراكبة التّشكيل: تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكّل لدى نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا، يعتزي إلى هذا الجنس الحظّي، والأدب السّريّ، فاللّغة هي مادّته الأولى، كمادّة كلّ جنس أدبيّ آخر، والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي اللّغة، فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب، اللّغة والخيال، لا يكفيان هما عامان في كلّ الكتابات الأدبية، الرّواية هي ذات طبيعة سردية قبل كلّ شيء تنشد عنصرا آخر هو عنصر السّرد".[2]

الرّواية عند النّاقد مرتاض تعتبر جنس أدبيّ ذات مكانة عالية ورفيعة معقّدة، يستلزم فيها اللّغة والخيال، دون نسيان العنصر الثّالث هو السّرد، فهي بطبيعتها سردية.

ويضيف لوكاتش في هذا السّياق أنّ "الشّكل الأدبيّ الرّئيس لعالم لم يعد فيه الإنسان لا في وطنه، ولا مغتربا كلّ الاغتراب، الرّواية شكل ملحميّ، لابدّ من وجود تعارض نهائيّ بين الإنسان والعالم بين الفرد والمجتمع".[3]

الرّواية هنا شكل العزلة في الوحدة، وشكل الأمل من دون مستقبل وهي شكل ملحميّ، وتعدّ من أحسن فنون الأدب النّثريّ وأجملها.

---

[1] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ، ص 122.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص27.

[3] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 07.

ولها تأثير كبير في المجتمع ، فهي تتحدّث عن مواقف وتجّار البشرية.

تتّخذ الرّواية لنفسها "ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكل، ممّا يعسر تعريفا جامعا مانعا، وذلك لأنّ الرّواية تشترك مع الأجناس الأخرى في كثير من الخصائص"[1]، هي سرد للأحداث، تعكس مواقف وتجسّد ما في الواقع، تشترك مع عدّة أجناس ربّما في الشّخصية، الزّمان، المكان، اللّغة، الحدث، وكون الرّواية "متفرّدة بذاتها، فهي طويلة الحجم، ولكن ليس في طول الملحمة غالبا وهي غنيّة بالعمل اللّغويّ، ولكن يمكن لهذه اللّغة أن تكون وسطا بين اللّغة الشّعرية التي هي لغة الملحمة، واللّغة السّوقية التي هي لغة المسرحية المعاصرة، في الرّواية كائنات عادية، وهي تتميّز بالتّعامل اللّطيف مع الزّمان والحيز، والحدث، فهي إذن تختلف عن كلّ الأجناس الأدبية الأخرى، ولكن دون أن تبتعد كلّ البعد، حيث تظلّ مضطربة في فلكها وضاربة في مضطرباتها".[2]

وهكذا فالرّواية تتّخذ لذاتها خصائص فنيّة تميّزها عن الأجناس الأخرى لكن دون الابتعاد عنهم. هي جنس أدبيّ يتميّز عن سائر الأنواع الأخرى "أنّها مزيج من تقنيات أدبية يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط، أي أنّه لا يوجد ما يقيّده بالانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، فالكاتب حرفيّ إدخال ما يريده من عناصر متنوّعة إلى روايته بالطّريقة التي يراها مناسبة".[3]

يجد الكاتب حرّيته في الرّواية، فهي تجعله غير مقيّد يعبّر بالطّريقة التي يختارها ويراها مناسبة وبإدخال ما يريد دون عراقيل.

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

[3] محمد شاهين ، آفاق الرواية (البنية والمؤثّرات) ، اتّحاد الكتّاب العرب دط ، دمشق ، 2001م، ص 09.

ولا يستغني أيّ مقصوص على مرتكزين أساسيين هما:"

أوّلا: أحداث القصّة أو الرّواية، وهو احتواء النصّ الأدبيّ على قصّة تضمّ أحداثا معيّنة.

ثانيا: الطّريقة التي تحكى بها تلك القصّة، وتدعى الطّريقة سردا، لأنّ كلّ قصّة يمكن أن تحكى بطرق كثيرة، ولذلك يعتمد على السّرد في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسيّ، وإذا كانت الرّواية نسيجا متكوّنا من مضمون ويقصد به الأحداث.

ومن شكل يقدّم به هذا المضمون، وهو السّرد فإنّ " كيرز w Kayser "، لا يرى ميزتها في مادّتها، ولكنّها تكمن في هذه الخاصيّة الأساسية المتمثّلة في الشّكل (الشّكل هنا هو الطّريقة التي تقدّم بها القصّة المحكية في الرّواية)، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية"[1]، بمعنى أنّ القصّة أو الرّواية تفترض شخصا يحكي ويسرد الأحداث، وآخر يُحكى له، فيتمّ التّواصل بينهما بوجودهما فيدعى الطّرف الأوّل السّارد، والطّرف الثّاني مسرود له، والرّابط بينهما هو السّرد، وهو الكيفية والطّريقة التي تروى بها أحداث الرّواية.

"يمكن تصوّر طريقة سرد الأحداث عن طريق الشّكل الآتي:

السّارد ⟵ القصّة ⟵ المسرود له "[2]

ويقدّم عبد المالك مرتاض وصفا للرّواية بدلا من تعريفها، إذ يقول: "الرّواية هذه العجائبية، هذا العالم السّحريّ الجميل بلغتها وشخصياتها وأزمانها، وأخيارها وأحداثها، وما يعثر، كلّ ذلك من خصيب الخيال وبديع الجمال"[3]، يصف النّاقد هنا الرّواية، ويظهر جماليتها ورونقها السّحريّ المتكوّن

[1] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ، ص 123.

[2] المرجع نفسه، 124.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص 07.

من اللّغة والشّخصيات والأزمنة والأحداث والأمتنة والتي يظهر من خلال ترابط هذه المكوّنات، وإبداع المؤلّف، خيال وجمال في هذا العالم الرّوائيّ.

ويرى إبراهيم سعدي أنّ الرّواية هي "أقرب فنّ أدبيّ للحياة، ويتجلّى كذلك على الصّعيد اللّغويّ، فعلى الرّغم من تعدّد مستويات اللّغة عند الرّوائيين واختلافها من كاتب إلى آخر، فهي أقرب لغة الحياة اليومية إذا ما قيست بلغة الشّعر".[1]

ومن خلال ما قيل نرى بأنّ الرّواية صعب أو بالأحرى يستحيل تقديم مفهوم دقيق لها، فجلّ النّقاد لم يتمكّنوا من تحديد تعريف لها فهي جامعة وشاملة، موضوعية وذاتية، تتعايش فيها عدّة أنواع وأساليب.

2/ عناصر الرواية:

للرّواية عناصر مختلفة تقوم عليها بنيتها السّردية، ومن أبرز العناصر التي تنطلق منها تقنيات السّرد الرّوائيّ هي: "الزّمن، المكان، الشّخصيات، اللّغة، الحدث".[2]

أ/ **الزّمن**: هو "عنصر مهمّ في الدّراسات النّقدية الحديثة، ومنه تنطلق أبرز التّقنيات السّردية المتعدّدة، وتأتي العناية بهذا العنصر البنيويّ انطلاقا من ثنائية المبنى الحكائيّ، لدى الشّكلانيين الرّوس".[3]

يعدّ هذا العنصر ذا فعالية داخل الرّواية، فهو بنية مهمّة في النصّ وتجلّت العناية به أوّلا، من قبل الشّكلانيين من ثنائية المبنى والمتن.

[1] إبراهيم سعدي ، دراسات ومقالات في الرّواية، منشورات السّهل ، الجزائر ، 2009، ص 89.

[2] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

ب/ المكان: للمكان الرّوائيّ أهميّة كبيرة لا تقلّ عن أهميّة الزّمن "وإذا كانت الرّواية في المقام الأوّل فنّا زمانيا يضاهي الموسيقى، في جانب آخر تشبه الفنون التّشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان".[1]

ونجده يأخذ مكانة وأهميّة كبيرة لا تقلّ كثيرا عن الزّمن، وهو حيّز الرّواية والبؤرة الضّرورية التي تدعم الحكي في العمل.

ج/ الشّخصية: إنّ الشّخصية الرّواية ماهي سوى "كائن من ورق على حدّ تعبير رولان بارت، ذلك لأنّها شخصية تمزج في وصفها بالخيال الفنّي للرّوائيّ (الكاتب) وبمخزونه الثّقافيّ الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخّم في تكوينها وتصويرها".[2]

لا تعتبر كائن حقيقيّ داخل الفنّ القصصيّ، وإنّما ورقية لوصفها بخيال الكاتب، الذي له الحريّة في تكوينها، واختيار أدوارها ومواصفاتها.

د/ اللّغة: هي "الدّليل المحسوس على أنّ ثمّة رواية ما يمكن قراءتها وبدون اللّغة لا توجد رواية أصلا، كما لا يوجد فنّ أدبيّ بدونها على الإطلاق، والرّواية إذا ما اعتنى الرّوائيّ (الكاتب بأسلوب لغتها المكثّفة البلاغية الإيحائية، فإنّها تقترب كثيرا ممّا يسمّى اليوم بالرّواية الشّعرية"[3]، لا يمكن قراءة رواية بدون لغة ، إنّها أساس العمل ، فبدونها لا توجد أيّ رواية، هي الجمال والذّوق والأناقة التي تزيد القصّة رونقا واتّصالا وفهماً.

هـ/ الحدث: نصل للعنصر الأخير من عناصر الرّواية فهو "العمود الفقريّ لجمل العناصر الفنيّة السّابقة (الزّمن، المكان، الشّخصية، اللّغة) والحدث الرّوائيّ ليس تماما كالحدث الواقعيّ (في الحياة

[1] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 99.

[2] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، ص 34.

[3] المرجع نفسه، 35.

اليومية)، وإن انطلق أساسا من الواقع-الكاتب يجعل من الحدث الرّوائيّ شيئا آخر لا نجد له في واقعنا المعيش صورة طبق الأصل"[1]، يعدّ الحدث حجر الأساس والعمود الفقريّ للعناصر الأخرى، وبواسطة خيال الكاتب يجعل من الحدث الرّوائيّ شيئا مغايرا عن الحدث الواقعيّ.

تندمج وترتبط هذه العناصر مع بعضها، وتجتمع في سرد الرّواية والزّيادة في جماليتها والرّواية لا تستطيع الاستغناء عن عناصرها فهي مكمّلة لبعضها البعض.

3/ بداية الرواية:

تتميّز الرّواية عن الأجناس الأدبية الأخرى، باعتبارها سرد يحكيه راوٍ فهي أطول من القصّة، لها فترة زمنية أطول، وشخصيات أكثر، وهي من نسج خيال المؤلّف. تعتبر "فنّ أوروبيّ النّشأة، بدأت ملامحه الأولى في الشّكل من القرن الثّاني عشر، واكتملت في القرن الثّامن عشر، حتّى بلغت الرّواية أوجّ ازدهارها في القرن التّاسع عشر. الذي قدّم أعظم الأعمال الرّوائية العالمية، وجاء القرن العشرين لثرى المعصار الرّوائيّ بأشكال وأساليب جديدة زادت من تعمّقها في الضّمير الإنسانيّ وتوثيقها للمجتمع وتبشيرها المؤثّر في المستقبل الإنسانيّ"[2]، تميّزت الرّواية وازدهرت بمرور القرون، حتّى أصبحت ثريّة بأشكالها وأساليبها وتعمّقها في المجتمع، إلى درجة استشراق المستقبل وقد ربط هيجل "بين ظهور الرّواية وتطوّر المجتمع البورجوازيّ وذلك في إطار بحثه عن الخصائص النّوعية للشّكل الرّوائيّ، وعلاقتها بالشّكل الملحميّ البائد، وبالمجتمع البرجوازيّ الحديث".[3]

[1] آمنة يوسف، مرجع سابق ، ص37.

[2] أحمد محمد عطية، الرّواية السّياسية، مكتبة مذبولي للنّشر، القاهرة، ص 07.

[3] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 05.

ولهذا يمكن القول أنّ الرّواية قد ظهرت كردّة فعل ضدّ الملحمة والخرافات التي عرفتها بعض القرون في أوروبا، والتي كانت تنزع عن الإنسان مقوّماته وقدراته لتنسبها إلى الغير مثلا بطل أسطوريّ خرافيّ.[1]

نشأ هذا الجنس الأدبيّ في "العصر الحديث، هذا العصر الذي انفصل توجّهه الذّهنيّ العامّ، بصورة حاسمة عن موروثه الكلاسيكيّ والقرون الوسطى من خلال رفضه أو على الأقلّ محاولة رفضه للكليّات"[2] ونجد اختلاف العصر الحديث عن العصور الأخرى، ومحاولة رفضه لبعض الأمور وتغييرها أي ظهور الرّواية في عصر التّغيير والتّجديد.

لم تسم الرّواية "التّقافة بأيّ شيء أكثر ممّا وستها بالطّريقة التي عكست من خلالها ، التّوجّه المميّز الذي أضافته الرّواية إلى الانشغال الأدبيّ القديم، برسم الحياة من خلال القيم ، أمّا من منظور شبنغلر فقد نشأت الرّواية من حاجة الإنسان الحديث فوق التّاريخيّ، إلى شكل أدبيّ جديد قادر على التّعامل مع الحياة ككلّ، بينما رأى نوزثروب فراي مِخّرا أنّ اتّحاد الزّمن والإنسان الغربيّ ، هو الميزة المحدّدة للرّواية قياسا بالأجناس الأخرى".[3]

نلاحظ بأنّ للرّواية طابع الحيوية والتّجدّد، تتّصف بالتّفاعل والتّواصل إضافة إلى قدرتها في التّعامل مع الحياة بصفة عامّة والإنسان خصوصا.

4/ ظهور الرّواية:

تعتبر الرّواية العربية فنّ حديث، انضمّ إلى فنون الأدب العربيّ مع بدايات الاتّصال بالحضارة الأوروبية، وانتقل العرب في أواخر القرن التّاسع، على أيدي طلائع المثقّفين العرب، الذين تعرّفوا على

[1] ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، ص 23.

[2] إيّان واط، نشوء الرّواية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، ط2، دمشق، 2008م، ص 14.

[3] المرجع نفسه ، ص 24- 25.

الثّقافة الأوروبية، والرّواية الأوروبية الحديثة، ونقلوا إلى العربية بعض الرّوايات الأوروبية، وصاغوا بعض أعمالهم صياغة روائية مثل: ترجمة رواعة الطّهطاوي لرواية قتلون" مغامرات تلمياك"، وترجمة سليم البستاني لإلياذة هوميروس، وكتب الرّواد، الأوّل تخليص الأبريز في تلخيص باريز للطّهطاوي والهيام في جنوب الشّام للبستاني، السّاق على السّاق لأحمد فارس الشّدياق، وغيرها من أعمال البدايات الرّوائية العربية الأولى التي تعكس آثار الحضارة والثّقافة الأوروبية.[1]

والشّكل الرّوائيّ الحديث هو "النّتاج النّثريّ، الذي تبلورت عناصره الفنيّة، في القرن التّاسع عشر الميلاديّ، حيث كانت الرّواية حسب لوكاتش شكلا أدبيا أكثر دلالة في المجتمع البورجوازيّ، ووصل للعرب عبر الوسائل الثّقافية المختلفة بشكل حديث، وكانت التّرجمة والصّحافة ثمّ تأسيس الجامعات، هي الوسائل التي طوّعت اللّغة العربية، ومهّدت لها طريق ارتياد التّخييل الرّوائيّ، وتأكيد الانتساب لهذا الجنس الجديد الذي استمدّ عناصره الأولى من الرّواية الفرنسية والرّوسية، في القرن التّاسع وهو الفنّ الذي يحدّد النّقاد عمره الزّمنيّ بمائة عام".[2]

وهكذا نشأت الرّواية العربية الحديثة في أحضان الرّواية الغربية، فقد اتّجه الرّوائيون العرب صوب الغرب، وقلّدوا وأبدعوا على منوالها.

وكان "لِلُبنان ومصر فضل السّبق في الاتّصال بأوروبا وزيادة الفنّ الرّوائيّ العربيّ ترجمة واقتباسا وتطوّرا، لذا ظهرت ملامح الفنّ الرّوائيّ العربيّ على أيدي أبناء هذين القطرين العربيين مبكّرة، وسابقة على سواهما من أقطار الوطن العربيّ، غير أنّ الرّواية العربية لم تلبث أن تقدّمت على أيدي الأجيال التّالية من الرّوائيين العرب صوب تعريب موضوعها، فتخلّصت من الأجيال التّالية من الرّوائيين العرب

[1] ينظر: أحمد محمد عطية، الرّواية السّياسية، ص 08.

[2] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، ص 23 – 24.

صوب تعريب موضوعها فتخلّصت من تأثير المضامين الغربية، والقيم الغربية، مع ظهور تحدّيات المقاومة الوطنية وحركات الاستقلال في مواجهة الغزو الاستعماريّ للبلاد".[1]

ونجد فضل الرّيادة في ظهور الرّواية عند العرب كانت لمصر ولُبنان فقد اقتبسوا وترجموا وطوّروا فيها، وتقدّمت شيئا فشيئا نحو الأمام على أيدي الأجيال التّالية من العرب، وتخلّصوا من تأثير الغرب وضعوا جانبا خاصّا بهم.

الرّواية العربية لم تظهر بمفهومها الحديث إلّا في "أوائل القرن التّاسع عشر بمصر، حيث اتّخذت شيء من التّعميم، أحد اتّجاهات ثلاثة: اتّجاه رومانتيكيّ عاطفيّ كما هو الحال في أوّل رواية مصرية وهي زينب 1914 لمحمد حسين هيكل، وفي رواية إبراهيم الكاتب 1931 لإبراهيم عبد القادر المازني، واتّجاه تاريخيّ أمثال جورجي زيدان، واتّجاه واقعيّ وهو الغالب في الرّواية العربية الآن، ويمثّل في يوميات نائب في الأرياف 1937 لتوقيف الحكيم وسارة 1938، لعباس محمود العقاد ، وشجرة البؤس 1944 لطه حسين، وسلوى في مهبّ الرّيح لمحمود تيمور 1944، وثلاثية نجيب محفوظ الشّهيرة: بين القصرين 1956، وقصر الشّوق 1957، والسّكرية 1957".[2]

نلاحظ من خلال هذه التّواريخ أنّ رواية زينب لحسين هيكل هي الانطلاقة الأولى للرّواية العربية، في حين أنّ الشّاميين يخالفون المصريين ويقولون أنّ الأجنحة المنكسرة لجبران خليل جبران، أسبق منها بعامين كاملين، اختلف الشّاميون مع المصريين في الانطلاقة والصّدارة للرّواية، فكلا هتين الرّوايتين ناجحتين وذا شهرة [3] ويبقى الاختلاف في هذا، إلاّ أنّ الأغلبية من العرب يرون أنّ أوّل رواية هي زينب لمحمد حسين هيكل.

[1] أحمد محمد عطية، الرّواية السّياسية، ص 08.

[2] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984م، ص 184.

[3] ينظر: أحمد منور، ملامح أدبية (دراسة في الرّواية الجزائرية) دار الساحل، 2008م، ص01.

5/ نشأة الرّواية الجزائرية وتطوّرها:

تأخّرت النّهضة الأدبية في الجزائر عن شقيقاتها في الأقطار العربية الأخرى، "وتأخّر ظهور الرّواية العربية في الجزائر عن ظهور الفنون الأدبية التّقليدية الأخرى. إنّ ظروف الصّراع السّياسي والحضاريّ التي كان يعيشها الشّعب الجزائريّ، كانت تقتضي الانفعال في النّظرة، والسّرعة في ردّة الفعل، وعدم التّأنّي في التّعبير عن المواقف والمشاعر، وهي شروط جعلت الأديب يميل للقصيدة الشّعرية والأقصوصة"[1]، ومن خلال هذا نرى بأنّ سبب تأثّر ظهور الرّواية في الجزائر هو سبب سياسيّ وحضاريّ مرّت به الجزائر من استعمار وغير ذلك. ممّا جعل الأدباء يميلون إلى الأقصوصة والشّعر.

ويرى أحمد منوّر أنّ بداية الرّواية الجزائرية كانت سنة 1947م بصدور غادة أمّ القرى لأحمد رضا حوحو، وسنة 1957م ظهور الحريق، لنور الدّين بوجدرة وسنة 1972م بصدور رواية ريح الجنوب، واختلاف أيضا عن بداية هذه الرّواية بعد الاستقلال، إمّا أن تكون مع ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، أم اللّاز للطّاهر وطّار أم مع رمانة للمؤلّف نفسه، والخلاف كذلك في بداية الرّواية الفنيّة مثل: رواية حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي في مطلع القرن العشرين، ثمّ نشرت في كتاب سنة 1907م.

وحكاية العشاق في الحبّ والاشتياق التي كتبها محمد بن براهيم سنة 1972م، ومن ثمّة راح التّساؤل عمّا إذا لم يصبح ضروريا بعد اكتشاف هذا النصّ أو إعادة النّظر في مسألة الرّيادة الرّوائية في البلاد العربية.[2]

إنّ مرور حوالي "عقد من الزّمان في عهد الاستقلال، قبل ظهور الرّواية العربية الجزائرية الأولى أمر طبيعيّ اقتضته ضرورة التّمرّس بها، الفنّ المعقّد، ودعت إليه الحاجة إلى دراسة الأوضاع الاجتماعية النّاجمة عن الثّورة الجزائرية واسترجاع الشّعب الجزائريّ لسيادته الوطنية، فالوقوف على

[1] محمد مصايف الرّواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر 1983م، ص 07.

[2] ينظر: أحمد منوّر، ملامح أدبية، ص 09 – 11.

الماضي الثّوريّ وما نجم عنه من أوضاع سياسية واجتماعية خاصّة، هو الذي جعل فنّنا الرّوائيّ يتّجه في بداية الأمر إلى الثّورة، فيستقي منها ومن بطولاتها موضوعاته الأساسية، فنجد أغلب الرّوايات العربية الجزائرية التي تعالج الثورة المسلّحة أو الآثار الاجتماعية والنّفسية المترتبة على هذه الثّورة ، من بين هذه الروايات: أبلاز ، نارونور، الطّموح فهي تهتمّ بالثورة وأحداثها اهتماما أساسيا".[1]

تعتبر الثّورة في آخر الأمر إطار زمنيّ أو اجتماعيّ، يعالج الكاتب من خلاله موقف ايديولوجي، وقد تعالج الوضع النّفسيّ الذي عانى منه الشّعب الجزائريّ خلال هاته الفترة.

أ/ الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية:

لقد أصبح الأدب الجزائريّ النّاطق باللّغة الفرنسية "ذا بعد إنسانيّ عظيم عندما بدأ يعطي الأولوية والصّدارة للمسألة الوطنية التي كانت تعتبر جزءا لا يتجزّأ من كيانه، والقضيّة المحورية لكلّ الكتابات التي أنتجتها تلك الحقبة التّاريخية، فمسألة الكتابة عند الجزائريين أثناء الاستعمار ظرف القضية، فهو ليس مسألة إعجاب، بل مسحة صغيرة لأعمال محمد ديب وكاتب ياسين ومالك حداد وآسيا جبّار وغيرهم، تثبت ذلك القضيّة قضيّة ظرف تّاريخيّ، كان أكبر من مجرّد الكتابة باللّغة العربية".[2]

لقد كانت الوطنية تسبق كلّ شيء، بل كانت محورهم الرّئيسيّ، فقد كان لهم بعد عظيم اتّجاه وطنهم.

[1] محمد مصايف، الرّواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص08 -09.

[2] واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التّاريخية والجمالية للرّواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986م ، ص 69 -70.

إضافة إلى أنّ اللّغة ليست ملك أحد، في قول الأديب الجزائريّ مراد بوربون: "إنّ اللّغة الفرنسية ليست ملكا خاصّا للفرنسيين، وليس سبيلها سبيل الملكية الخاصّة، بل إنّ أيّة لغة إنّما تكون ملكا لمن يسيطر عليها، ويطوعها للخلق الأدبيّ أو يعبّر بها عن حقيقة ذاته القومية".[1]

من خلال هذا القول نرى أنّ اللّغة ليست ملكا خاصّا لأحد، وإنّما هي ملك لمن يعرف التّعبير بها نحو الأفضل والأحسن ويطوّرها وينمّيها باستخدامها بالطّريقة الصّحيحة والمناسبة.

كانت اللّغة وسيلة تساعد الرّوائيين على التّعبير عمّا بداخلهم، أو عمّا يجول بداخلهم وببالهم اتّجاه الوطن، كي تصل كلمتهم للآخرين لو يساعدون ولو بالقليل في قضيتهم اتّجاه العدوّ.

إنّ الظّروف المعاشة في الجزائر أثناء الاحتلال، عاشها أفراد استثنائيون تمكّنوا من ولوج المدرسة الفرنسية، والاحتكاك بثقافتهم وفكرهم أي "الازدواجية الثّقافية، واللّغوية أمثال مولود فرعون ومحمد ديب وغيرهم، في سنة(1952م، 1956م) أي على مستوى الكيف، فهذه المرحلة كانت بعد الحرب العالمية الثّانية، مرحلة كشف وفضع للواقع، المقلق، حيث تعدّ الرّواية المكتوبة بالفرنسية في المغرب العربيّ انتصارا يقينا للاستعمار فعن طريق مواجهته والتصدّي له التمكّن هذا الأدب من الوصول إلى النّضج والعالمية".[2]

هذه اللّغة كانت سلاح الرّوائيين الجزائريين ضدّ المحتلّ ، يحاربه بلغته التي يفهمها، فضحوا وكشفوا عن الظّلم، وواجهوا وتصدّوا حتّى وصلوا للعالمية بأدبهم.

لقد قطعت الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية أشواطا كبيرة، وحقّقت إنجازات فنيّة ضخمة على المستوى المحلّيّ والعالميّ كذلك، فقد ولّدت كبار الرّوائيين "فمحمد ديب هو أديب وثوريّ مبدع، وفنّان يغمس ريشته ريشة الرّسام الصّادق في الدّم والعرق والعذاب، والحكمة والتّناقض والثّورة، فيخرج

[1] واسيني الأعرج اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 70 - 71.

[2] أمّ الخير جبور ، الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ، دار ميم للنشر ، ط1 ، الجزائر ، 2013م، ص 40- 41.

منها ألوانا يصبغ بها لوحته، مثلا الثّلاثية كما سمّاها لويس أراغو: مذكّرات الشّعب الجزائريّ، فاستحق ديب اسم بلزاك الجزائر عن جدارة، وبفضل مجهوداته الإبداعية التي لم تخرج في يوم من الأيّام عن طموحات الشّعب الجزائريّ الكبرى بعمله الضّخم، فقد أرسى ديب ورفاقه لبنات الواقعية في الأدب الجزائريّ، بل وكثيرا ما تجاوزوها ليفتحوا أبوابا أكثر اتّساعا في وجهها، فواصل من بعدهم وفي الطّريق نفسه الطّاهر وطّار ورشيد بوجدرة، عبد الحميد بن هدوقة وموزاق بقطاش، وغيرهم من الرعيل الثّاني الذي بنى أعماله الرّوائية على التّأسيسات التي وضعها ديب وغيره".[1]

تظلّ الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ناتجة عن الوضع والواقع المعاش آنذاك، ونتاج للتّاريخ، بفتح الأبواب في وجه الشّعب ليستعيد حرّيته وكرامته.

ب/ الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية.

ظهرت الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية في زمن التّسعينات، في كلّ قول لواسيني الأعرج: "ليس سرّا إذا أطلقنا على السّبعينات (1970م-1980م) عقد الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية، فقد شهدت هذه الفترة وحدها ما لم تشهد الفترات السّابقة من تاريخ الجزائر، على الإطلاق، من إنجازات سواء أكانت اجتماعية أم سياسية ، أو اقتصادية، أو ثقافية ، فكانت الرّواية تجسيدا لذلك كلّه، وتعداد بسيط للأعمال الرّواية، التي شهدت ميلادها هذه الفترة يبز بشكل واضح هذه الحقيقة، أمثال: نارونور، دماء ودموع، الخنازير لعبد الملك مرتاض، اللّاز، الزّلزال، القصر والحواب، عريس بغل للطّاهر وطّار قبل الزّلزال علاوة بوجادي، طيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش، ريح الجنوب، نهاية الأمس، بان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة، مالأند روه الرياح، الطّموح لمحمد عرعار، جغرافية الأجساد المحروقة، وقائع من أوجال عامر صوب البحر لواسيني الأعرج، وغيرهم".[2]

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 73 – 74.

[2] المرجع نفسه، ص 111.

ومن خلال هذا القول نرى أنّ فترة السّبعينات هي فترة ظهور الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية فقد شهدت هذه الفترة انطلاقة كبيرة للأعمال الرّوائية، وهذا واضح من خلال الأسماء المذكورة، هي فترة ميلاد وانجاز لم تشهده الفترات الأخرى.

إنّ الحديث عن الاتّجاه في الأعمال الأدبية الجزائرية يمكن أن يتناول من زاويتين:

"زاوية الموقف الإيديولوجي، وزاوية الموقف الفنّي، والواقع أنّ الفصل بين الموقفين إنّما يميل إليه من أجل إعطاء نظرة عامّة عن الرّواية أكثر تفصيلا ويتّضح أنّ الموقف الإيديولوجي للرّواية العربية الجزائرية الحديثة موقفان أساسيان: موقف الواقعية الاشتراكية الذي يمثّله الطّاهر وطّار، وموقف الواقعية النّقدية الذي يمثّله معظم الكتّاب الآخرين".[1]

ومن هذا المنطلق نجد زاويتين في اتّجاه الأعمال الأدبية الجزائرية الزّاوية الأولى الموقف الإيديولوجيّ التي يتّضح في موقفان: الأوّل يمثّله وطّار أمّا الثّاني فهو الذي يمثّل معظم الكتّاب، أمّا الزّاوية الثّانية فهي الموقف الفنّي، فهذين الزّاويتين يعطيان نظرة عامّة عن الرّواية.

ويرى عبد الله ركيبي لبدايات الرّواية الجزائرية "بأوائل السّبعينات بالرّغم من ظهور بذور لها قبل هذا التّاريخ، مثل: غادة أمّ القرى لأحمد رضا حوحو التي تعالج وضع المرأة في البيئة الحجازية، ويرى أنّ من أسباب تأخّر ظهور الرّواية إلى هذا التّاريخ، صعوبة تناول هذا الفنّ لاحتياجه أكثر من أيّ فنّ آخر إلى الصّبر والأناة والتأمّل الطّويل، وانعدام تقاليد روائية جزائرية يمكن محاكاتها واحتياج فنّ الرّواية إلى لغة طيّعة، مرنة، قادرة على تصوير بيئة كاملة، وهذا ما كان يفتقده كتابنا قبل التّسعينات"[2]، نجد النّاقد يبيّن لنا أسباب تأخّر ظهور الرّواية حتى فترة السّبعينات التي كانت الانطلاقة لها، وسبب

[1] محمد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، ص 11.

[2] محمد مصايف، النّثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتّاب، الجزائر ، 1983م ، ص 138.

التّأخير هو أنّ هذا الفنّ يحتاج للصّبر والتّأمّل، وعدم القلق في اختيار مواضيعه وأساليبه ولغته التي تستطيع تصوير البيئة. ويرى بأنّ هذا الجانب لم يكن موجود فيما قبل لدى الكتّاب.

لا يمكن بأيّ حال من الأحوال تناول نشأة وتطوّر الرّواية الجزائرية بمعزل عن الوضع الاجتماعي والسّياسي للشعب الجزائريّ ذلك أنّ "هذا الفنّ كغيره من الفنون الأخرى، لا ينبث في الفضاء، فلابدّ له من تربة، وبقدر خصوبة هذه التّربة تكون جودة الإنتاج، وخصوبة التّربة، يعني وجود نضج ووعي".[1]

ومن هذا المنطلق، نجد أنّ الرّواية الجزائرية كغيرها من الفنون الأخرى يلزمها عناية في النّضج والوعي، لابدّ من أصحابها الرّفق بها، وأن يكون إنتاجهم ذا جودة ومكانة كي تسمو بهم نحو الأفضل والتّطوّر.

أمّا عن لغة الرّواية فقال عنها مصايف بأنّ "جميع كتّابنا يأخذون بمبدأ الفصحى في رواياتهم، فليس منهم من جرؤ على استخدام العامّية في الحوار أو غيره، والاختلاف الوحيد بينهم هو أنّ بعضهم يختار من الفصحى ما يناسب من الألفاظ والعبارات، ويستخدمها في أسلوب سهل يقرّبها من أوساط المثقّفين، والبعض لا يحسن الاختيار، فيرتفع بلغته وأسلوبه إلى حدّ الإفراط، وقد يحدث أن يستخدم أحدهم عبارة عامّية أو مثلا شعبيا، فيختار له المكان المناسب، أو يفصحه نوعا ما، فيعود هذا المثل أو العبارة تقنية خاصّة ممتعة"[2]، نجد لغة الرّواية تميل إلى الفصحى بصفة عامّة، البعض يبسطها للقارئ، والبعض الآخر يستخدم الغموض وجانب آخر يكون ذكيا في استعمالها فيستخدم العامّية أو مثلا شعبيا لمن في المكان المناسب أو يفصحه، فيرجعه ذا جمالية وتقنية ممتعة تجذب القارئ لها.

---

[1] صالح مفقودة ، أبحاث في الرّواية العربية(1)، منشورات أبحاث في اللّغة والأدب الجزائريّ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي ، ص12.

[2] محمد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام ، ص 18.

شهد هذا الفنّ في السّبعينات تطوّرا وتنوّعا لم يعرف له مثيل من قبل، ومن أهمّ أقطاب الرّواية الجزائرية في هذه الفترة: الطّاهر وطّار، عبد الحميد بن هدوقة ، محمد عرعار في رواياتهم: اللّاز، ريح الجنوب، مالا تذروه الرّياح إضافة إلى روايات أخرى ذات أهميّة، وهي الزّلزال والشّمس تشرق على الجميع وطيور الظّهيرة أحسن نموذج في البناء الفنّي، والتّطوّر الذي حقّقه محمد عرعار في روايته الطّموح، التي تعتبر أضخم رواية عربية جزائرية حديثة بالرغم من بعض الانتقادات عليها، إلّا أنّ الرّوائيّ انحصر في امتلاكه للأداة اللّغوية وفي نضج تجربته في استخدام الأساليب والتّقنيات المختلفة.[1]

عدد الرّوائيين ازداد بدوره بازدياد عدد الكتّاب، وتلاحق الأجيال المتعاقبة، ففي "عقد السّبعينات الذي بدأ بالطّاهر وطّار وعبد الحميد بن هدوقة وعبد المالك مرتاض، لحقت بهم أسماء أخرى من جيل الاستقلال تمثّلت بالخصوص في محمد العالي عرعار وبقطاش مرزاق، تلتها أسماء في عقد الثّمانيات من أمثال، جيلالي خلاص والأعرج واسيني والهاشمي سعيداني وأحلام مستغانمي وابراهيم سعدي والأمين زاوي ومحمد ساري، الحبيب السايح ، حميدة عياشي ورابح خدوسي والأزهر عطية، وتميّز إلى جانب هؤلاء ظهور روائيين يمثّل كلاهما ظاهرة لوحده، حيث تميّزا بغزارة الإنتاج وقوّة الحضور، وهما الحفناوي زاغز ورشيد بوجدرة، اللّذان ينتميان في الحقيقة إلى رعيل الجيل الرّوائيّ الأوّل، غير أنّه بقدر ما لقي الأوّل من اهتمام بين مؤيّد ورافض لرواياته بقدر ما منوسي الثّاني، وظلّت رواياته بعيدا عن دائرة الضوء".[2]

شهدت فترة السّبعينات نوع من التنوّع، وتمثّلت في ظهور كبار الرّوائيين، أمثال: الطّاهر وطّار، وواسيني الأعرج وعبد الحميد بن هدوقة وغيرهم لكن الرّواية لم تتوقّف، بل استطاعت الشّيوع والتّطوّر، حتى وصلت إلى ما وصلت إليه في زمننا هذا.

[1] ينظر: محمد مصايف، مرجع سابق ، ص 14- 16.

[2] أحمد منور، ملامح أدبية، ص 20 - 21.

ج/ الأسباب التي دفعت إلى تأخّر ظهور الرواية الجزائرية:

إنّ الدّافع الأوّل لتأخّر الرّواية الجزائرية، وعرقلة ظهورها هو الاحتلال، فالظّروف القاسية التي كان يعيشها الجزائريون كانت هي المعرقل للإبداع الفكريّ والأدبيّ، ومن ضمن ذلك تأخّر ظهور الفنون الأدبية، الوضع الثّقافيّ والاجتماعيّ والسّياسيّ للجزائر في عهد الاستعمار لم يكن مواتيا لازدهار الثّقافة والأدب لأنّ حلقة الوصل بين الكاتب والقارئ كانت مفقودة، إذ كان لابدّ لأيّ عمل فكريّ أن يمرّ أوّلا عبر وسيلة الاتّصال التي هي النّشر، وكان لابدّ من وجود قارئ قادر على دفع ثمن الكتاب، في الوقت الذي كانت فيه كلّ وسائل الطّبع في يد المستعمرين، وفي مجتمع كانت الأمّية فيه إلى عهد الاستقلال تزيد عن 90 % وكذلك الفقر المدقع والوضعية الاقتصادية المزرية.[1]

هذا ما يفسّر عدم ظهور الرّواية الجزائرية في الفترة الاستعمارية، وهذا ما جعل الكتاب أمثال محمد بن براهيم وأحمد رضا حوحو من أن يكونوا كتّابا روائيين في الجزائر المحتلّة.

نجد عاملا آخر له الدّور في تأخّر ظهور الرّواية في الجزائر هو "التّقاليد الأدبية، ولم تكن الفنون الأدبية الحديثة تحظى فيها بالأهميّة أو الأولوية التي كان يحظى بها الشّعر والفنون الأدبية التّقليدية، ويضرب عبد الله ركيبي مثلا عن جريدة البصائر في الثّلاثينيات، حيث كانت تخصّص بابا بعنوان الأدب الجزائريّ، (لا تنشر إلّا الشّعر لا غير، ممّا يؤكّد أنّ القصّة لم يكن ينظر إليها على أنّها أدب)، كما أنّ بعض كتّاب القصّة كانوا يوقعون قصصه بأسماء مستعارة دفعا للحرج أمثال محمد بن العابد الجلالي، كان يوقّع صورة القصصية باسم رشيد".[2]

بالرغم من الظّروف القاسية والمانعة والحاجز الذي أوقف المبدعين وعرقلهم في سيرهم نحو الأمام، إلّا أنّ الرّواية الجزائرية تطوّرت وازدهرت بكتّابها وأعمالهم مع مرور الوقت.

[1] ينظر: أحمد منور، مرجع سابق ، ص 13- 14.

[2] المرجع نفسه، ص 15- 16.

ونستطيع القول أنّ الرّواية كنوع أدبيّ هي الأكثر اتّصالا بواقع المجتمع "والأكثر قابلية للتّعبير عنه، وإذا كان تعقّد الظّاهرة الرّوائية يحول دون اعتبار هذه الأخيرة مجرّد انعكاس للواقع، فإنّ الكثير من خصائصها وثيقة الارتباط بهذا الواقع الذي يتميّز بدوره بالتّعقيد والثّراء".[1]

وقد انضمّت كوكبة أخرى إلى الأسماء السّابقة، في عقد التّسعينات وهي في معظمها أسماء نسوية، نذكر منها: "بشير مفتي، ياسمينة صالح، فضيلة الفاروق، وفاطمة العقون، جميلة زنبير، ويصعب حصر كلّ الأسماء التي لحقت بهؤلاء، لكن الشّيء المؤكّد هو أنّ الفنّ الرّوائيّ الجزائريّ قد بلغ اليوم درجة كبيرة من القوّة والنّضج، تشهد عليها التّرجمات العديدة منه إلى اللّغات الأخرى، وأصبح يشكّل النّوع الأدبيّ الأوّل، إن لم يكن في العدد فعلى الأقلّ من حيث استحواذه على اهتمام القرّاء في السّاحة الأدبية".[2]

ظهرت الرّواية الجزائرية متأخّرة مقارنة بالأشكال الأدبية الأخرى ومعظم كتّابها كانوا يكتبون باللّغة الفرنسية في فترة الاستعمار، لأنّ الثّقافة الفرنسية طغت في ذلك الوقت، وبالمقابل كانت سندا لهم ودعمتهم ضدّ المحتلّ، لكن بعد ذلك ترجمت هذه الرّوايات إلى العربية، وازدهرت أعمالهم وتفوّقت.

[1] إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرّواية، ص 58.

[2] أحمد منوّر، ملامح أدبية، ص 21.

الفصل الثاني:

بنية الترس في رواية "جلالة الأب الأعظم"

المبحث الأوّل: بنية الزّمن الرّوائيّ

إنّ الرّواية عبارة عن تركيبة معقّدة من الزّمن، الذي يعدّ محور الحياة ومحور الحياة الإنسانية بشكل خاصّ، وهو كذلك أساس الرّواية، التي تعبّر عن الرّؤى والاتّجاهات، والواقع اتّجاه الكون والحياة.

1/ مفهوم (البنية /الزّمن):

أ/ مفهوم البنية:

–لغة: تشتقّ كلمة بنية من الفعل الثّلاثيّ (بُنَى): "والبُنَى نقيض الهدم، بنية وبناية، وابتناه وبناه، والبناء المبنيّ والجمع أبنية وأبنيات جمع الجمع، والبنّاء مُدبّر لبنيان وصانعه".[1]

من خلال تعريف ابن منظور نجده وظّف مادّة "بنى" للدّلالة على البناء.

والبنية في قاموس المحيط: "البنية جمع (بُنى) والبِنية: هيئة البناء ومنه بنية الكلمة، وبنى الرّجل: اصطنعَهُ، رجل صحيح البنية، أي الجسم".[2]

نجد في تعريف الفيروز أبادي معنيين للبنية، الأوّل دلالة على بنية الكلمة أي شكلها كيف يكون، أمّا المعنى الثّاني، فهو دال على قوّة الجسم.

وفي قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلَّذِينَ يُقَٰتِلُونَ فِي سَبِيلِهِۦ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَٰنٌ مَّرْصُوصٌ ۝٤﴾.[3]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة بنى، ص510.

[2] الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ص1264.

[3] سورة الصّف، الآية 04.

جاء في تفسير ابن كثير لمصطلح بنيان بأنّه "مثبّت لا يزُول ملصق بعضه ببعض، أي ملتصق بعضه في بعض من الصّف في القتال".[1]

أي قوّة وصلابة المجاهدين في القتال، بحيث يصعب تفريقهم.

-اصطلاحا: أمّا في مجال الاصطلاح فهي: "المعنى العامّ للأثر الأدبيّ، هو الرّسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ، بحيث يمكن التّعبير عنها بطرق شتّى عبر التّعبير المستعمل في الأثر الأدبيّ، ونقول بنية عميقة structure profonde وبنية روائية structure narrative، وبنية سطحية structure superficielle ou de surface، ويعني كذلك: تعاقب وحدات لغوية ذات علاقات معيّنة".[2]

ويرى رشيد بن مالك أنّ البنية "كيان مستقل من العلاقات الدّاخلية المتكوّنة على أساس "يعتبر التّدرّج"".[3]

فهي إذن عبارة عن نظام يتكوّن من أجزاء ووحدات متماسكة ومترابطة تولّد قوّة وصلابة.

حظي الزّمن باهتمام الدّارسين والأدباء، لما يتضمّنه من ثنائيات تخصّ الإنسان والكون، فالحضور والغياب، الثّبات والحركة ثنائيات ضدّية تتّصل بالزّمن في علاقته بالإنسان، لأنّ هذا الأخير هو الوجود نفسه، وإثبات لهذا الوجود أوّلا، ثمّ قهره رويدا رويدا بالأبلاء آخرا، إنّ الزّمن هو كلّ الكائنات ومنها الكائن الإنسانيّ، يتقصّى مراحل حياته، ويغوص في تفاصيلها، بحيث لا يفوته شيء،

[1] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص2101.

[2] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ، ص150-151.

[3] المرجع نفسه، ص152.

كما تراه يتحكّم ومكّل بالوجود نفسه، أي يغيّر من وجه الكون، ويبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل، غدا هو نهار، وإذا هو في هذا الفصل شتاء، في ذلك صيف.[1]

ب/ مفهوم الزّمن:

–لغة: جاء في "معجم العين" في مادّة زمن ما يلي: 'الزّمن: من الزَّمَانِ، والزَّمَنُ ذُ الزَّمَانة، والفِعْلُ، زَمَنَ يَزْمُنُ زَمَنًا وَزَمَانَةً، والجميع: الزَّمْنَى فِي الذّكر والأنثى، وَأَزْمَنَ الشّيء: طال عَلَيْهِ الزَّمَانُ".[2]

في هذا الكلام اكتفى فيه بذكر اشتقاقات كلمة زمن، التي تداولها العرب في ذلك العهد.

وفي صحاح الجوهريّ: "الزَّمَنُ وَ الزَّمَانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره، ويُجمع على أزمان، وأزمنة وأزمُن، ولقيته ذات الزّمين تريد بذلك تراضي الوقت، كما يقال: لقيته ذات العُوَيْم، أي بين الأعوام، الكسائيّ: عاملته مزامنة من الزَّمَنِ كما يقال مشاهرة من الشّهر، والزّمانةُ آفة في الحيوانات، ورجل زَمَنٌ، أي مبتلي بين الزّمانة".[3]

وأيّده في هذا أحمد بن فارس (ت395هـ) حينما ذهب إلى أنّ "الزّاء والميم والنّون أصل واحدٌ يدلُّ على وقت من الوقت، من ذلك الزّمان، وهو الحينُ قليله وكثيرُه، يقال زَمَانٌ وَزَمَنٌ، والجَمْعُ أَزْمَانٌ وَأَزْمِنَةٌ".[4]

نجد في هذين التّعريفين للجوهريّ وابن فارس، تحديد الدّلالة اللّغوية للزّمن، الدّالة على فترة من الوقت، تتراوح بين القصر والطّول.

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص171.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ج2، مادّة زمن، ص195.

[3] أبو نصر بن حمّاد الجوهريّ، تاج اللّغة وصحاح العربية، ج5، ص2131.

[4] أحمد بن فارس، مقاييس اللّغة، ج3، ص22.

أمّا لسان العرب لابن منظور (ت711هـ)، فقد جاء فيه مادّة زمن: "الزّمن والزّمان اسم لقليل الوقت وكثيره، الجمع أزمن وأزمان وأزمنة، وأزمن الشّيء أطال عليه الزّمان، وأزمن بالمكان أقام به زمنا... وقال شمر زمان الرّطب والفاكهة، وزمان الحرّ والبرد، ويكون الزّمان شهرين إلى ستّة أشهر والزّمان يقع على فصله من فصول السّنة، وعلة مدة ولاية الرّجل وما أشبه".[1]

حيث تدلّ لفظة "زمن" هنا على قليل الوقت وكثيره.

والفيروز أبادي في القاموس المحيط يوافق ابن منظور في تعريفه للزّمن حيث يقول: "الزّمن اسم لقليل الوقت وكثيره والجمع أزمان وأزمنة وأزمن".[2]

وفي معجم الوسيط: "الزّمان قليل الوقت وكثيره ومدّة الدّنيا كلّها، ويقال السّنة أربعة أزمة: أقسام وفصول".[3]

الزّمن عنده قسمين: الأوّل مطلق، أمّا الثّاني فهو محدّد بفصل من فصول السّنة.

-اصطلاحا: يعتبر الزّمن بنية مهمّة في العمل الرّوائيّ، لأنّه لا يمكن تصوير رواية من دون هذا العنصر الأساس في العملية السّردية، فكلّ خطاب روائيّ يرتبط بالزّمن يطرح بنفست مفهومين مختلفين للزّمن: "من جهة الزّمن الفيزيائيّ للعالم، وهو خطي ولا متناه، وله مطابقته عند الإنسان: هو المدّة المتغيّرة والتي يقيسها كلّ فرد حسب هواه وأحاسيسه وإيقاع حياته الدّاخلية، وهناك من جهة ثانية: الزّمن الحدثيّ temps chronique، وهو زمن الأحداث الذي يعطّي حياتنا كمتتالية من الأحداث، وما نسمّيه عادة بالزّمن هو هذا الأخير والزّمان معا مزدوجان ذاتيّا وموضوعيّا، ويضيف

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج6، ص86.

[2] الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ص1203.

[3] معجم اللّغة العربية، المعجم الوسيط، ص401.

زمنا ثالثا هو الزّمن اللّسانيّ الذي يرتبط بالكلام temps linguistique، يتحدّد وينتظم كوظيفة خطابية، ومركز هذا الزّمن في راهنية إنجاز الكلام أي الجهاز الشّكليّ للتّلفّظ".[1]

ويقصد بنفست من خلال تعريفه بأنّ الزّمن اللّسانيّ هو الزّمن الحاضر يكون من خلاله التقاء بين حدث وخطاب، أمّا الزمنان الآخران فيتحدّدان في علاقتهما بالحاضر.

لقد ذهب بعض الفلاسفة في تتبّعهم لمفهوم الزّمن إلى أنّ "الحدس السّائد عند الإنسان البدائيّ عن الزّمن هو إحساسه بالإيقاع أو التّناغم أكثر ممّا هو تتابع مستمرّ"[2]، أي هو حدس وإحساس بإيقاعه وتناغمه مثلما كان عند البدائيين.

والزّمان كما يعتقده نيوتن هو إذن: "دفق مصطلح قائم بذاته مستقل بطبيعته عام شامل غير مرتبط بالحركة بالإضافة إلى حقيقته التي لا يشكّ فيها"[3]، فالزّمن النّيوتنيّ هو قائم بذاته، مستقل عن الأشياء.

وهو عند أفلاطون: "مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق، بينما هو في تمثّل أندري لالاند متصوّر على أنّه ضرب من الخيط المتحرّك الذي يجرّ الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر.

على حين أنّ غيو Guyau ينظر إلى الزّمن على أنّه لا يتشكّل إلّا حين تكون الأشياء مهيّأة على خطّ بحيث لا يكون، لا بعد واحد هو الطّول".[4]

وفي الأخير نخلص إلى أنّه لا يمكن تحديد مفهوم معيّن للزّمن لأنّه ذو حركة دائمة ومتغيّرة.

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص64-65.

[2] عبد اللّطيف الصديقي، الزّمان أبعاده وبنيته، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص26.

[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص172.

2/ الإنسان والزّمن:

إنّ كلّ من الماضي والحاضر والمستقبل يشكّل بالزّمن داخليّا كان أما خارجي للإنسان "إنّ الزّمن متأهّل في خبرتنا اليومية بل في أعمق أعماقها، لأنّ الزّمن كما يبدو لنا ذو "فعالية" أي بمثابة شعور قويّ يترك دوما أثره، بغضّ النّظر إلى مدى سلبية أو إيجابية هذا الأثر، ففي حياتنا اليومية نكون دوما إزاء نقطتين أساسيتين، الأولى هي "الآن" أو اللّحظة الحالية، وأمّا الأخرى فهي "شعورنا" بجريان الزّمن وتدفقه من الماضي إلى المستقبل".[1]

لقد تحوّل الوجود الإنسانيّ إلى عالم مضطرب فقد معاني الانسجام والوحدة.

لقد عبّر وايتهد عن ذلك بقوله: "في الماضي كانت الفترة الزّمنية التي يستغرقها أيّ تغيير مهمّ أطول كثيرا من عمر الكائن البشريّ، ولذلك ربت الإنسانية نفسها على التّكيّف لأوضاع ثابتة، أمّا اليوم فإنّ هذه الفترة الزّمنية أصبحت أقصر كثيرا من عمر الفرد، فأصبح لزما علينا أن نعد الأفراد لمواجهة أوضاع جديدة"[2]، أي التّطلّع للأحسن ولتحقيق مزيد من الرّغبات التي تيسّر الإنجازات ولتحقيقها بصورة أسرع وتتابع سريع أي بوضع هدف معيّن نصب الأعين.

ويتجلّى الإحساس بحركة الزّمن من خلال "حركة التّغيّر التي أصابت الكون في العصر الحديث، فالحضارة العربية تقيس النّجاح اليوم بالزّيادة في معدّل الحركة للوصول إلى نقطة مكانية ما أو هدف ما نضعه نصب أعيننا، وبقدر الإنجاز بمدلولات الزّمن الذي استغرقناه في الوصول إلى غايتنا، لأنّ الوقت له منه ونحن ليس لدينا وقت للانتظار في عالم متغيّر".[3]

---

[1] عبد اللّطيف الصّديقي، الزّمان أبعاده وبنيته، ص40.

[2] مندلاو، الزّمن والرّواية، تر: بكر عبّاس، ط1، دار صادر، بيروت، 1997م، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص15.

لقد شغل الزّمن الإنسان منذ بدء الوجود، فالوقت كالسّيف إذ لم تقطعه قطعك، فعلى الفرد أن يعرف الطّريقة التي يستغلّ بها وقته ليصل لطريق النّجاح والتّطوّر والتّقدّم نحو الأفضل.

ويرى باختين بأنّ: "الزّمن ليس بعدا للأشياء فحسب بل سلوكا لها، وهذا البعد، وذاك السّلوك يختلف تبعا للحدث المتزمّن فيه، والأشياء التي تأخذ دورها في الحدث، وهنا تكمن نسبته وموضوعيته وذاتيته، ومن ثمّ يستعصي علينا رؤيته أو إبصاره، لأنّ هذا البعد أو ذاك السّلوك ليس إلّا تعبيرا عن طبيعة الحدث وما يترتّب على المدرك من عذاب أو هروب أو بهجة".[1]

الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يحسّ بالزّمن في حركته، ويتأثّر به ويؤثّر فيه، فكلّما زاد وعيه وخبرته في الحياة، زاد إحساسه بالزّمن فيؤثّر على حياته إن كان إنسانا عاديا أم أدبيا.

3/ الزّمن أنواعه وأبعاده:

أ/ أنواع الزّمن الرّوائيّ:

يمكن تحديد نوعين للزّمن لهما دور في تشكيل الزّمن في الأدب:

-الزّمن الطّبيعيّ (الموضوعيّ):

"يتّسم الزّمن الطّبيعيّ بحركته المتقدّمة إلى الأمام باتّجاه الآتي، فهو لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة، إنّما هو مفهوم عام وموضوعيّ، أو يمكن تحديده بواسطة التّركيب الموضوعيّ للعلاقة الزّمنية في الطّبيعة، إنّه مفهوم الزّمن في علم الفيزياء الذي يرمز إليه بحرف "ز" في المعادلات الرّياضية، وهو كذلك زمننا العام والشّائع (الوقت) الذي نستعين به بواسطة السّاعات، والتّقاويم وغيرها، لكي نضبط اتّفاق خبراتنا الخاصّة للزّمن بقصد العمل الاجتماعيّ والتّفاهم وغيرها، وخصائص هذا المفهوم في كونه مستقلّا عن خبرتنا الشّخصية للزّمن، وفي كونه يتجلّى بصفة (صدق) تتعدّى الذّات، وفي

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدّراسات، القاهرة، 1987م، ص54.

اعتباره ذاتية للخبرة الإنسانية"[1]، ونجد هذا النّوع من الزّمن شائع في حياة الإنسان، الذي نضبطه بالسّاعات والتّقاويم وغيرها.

ويتجلّى كذلك في "تعاقب الفصول والنّهار، وبه الحياة من الميلاد إلى الموت، فهذه المظاهر كلّها تبرز في وجود الأرض (المكان)، أي يتحرّك الزّمان ويتعاقب مجدّدا الطّبيعة الأرضية نتيجة الحركة، وهذا التّجدّد يكرّر نفسه، فالفصول الأربعة تبقى أربعة لا تزيد ولا تنقص، وهذا التّكرار صفة ثالثة للزّمن الطّبيعيّ تضاف إلى صفتي الحركة والدّوران، ولكن يتخلّل هذا الدّوران أزمنة طويلة تتّصل بزمن الإنسان، وتاريخه وميلاده وموته".[2]

يطلق على الزّمن الطّبيعيّ، زمن الإنسان، لأنّه يتتبّع تاريخه، ميلاده، وفاته، حياته، حركته، يتعاقب مغيّرا هذه الحركة ومجدّدا لها ضمن الفصول الأربعة التي تتكرّر بصفتي الدّوران والحركة.

-الزّمن النّفسيّ:

يمتلك الإنسان الزّمن النّفسيّ الخاصّ به وبوجدانه وخبرته الذّاتية "والعنصر الذّاتيّ للزّمن أساسيّ في تصوّره، وهذا ما دفع النّظرية النّسبية تتبنّاه وتدخله في إطارها الدّيناميكيّ، كامل لا يستغنى عنه، فوجوده يعني نفي الموضوعية المطلقة المتعلّقة بالأشياء، ومن ثمّ ربطها بحالة الرّاصد أو المشاهد نفسه".[3]

إنّ كلا الزّمنين مهمّان الطّبيعيّ والنّفسيّ لأنّ الأوّل في حدّ ذاته يرتبط بالمحسوسات، أمّا الثّاني مرتبط بإحساسات الإنسان، أي لكلّ منهما مكانته الخاصّة.

---

[1] مها القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، مجلّة الابتسامة، 2002م، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] عبد اللّطيف الصّديقي، الزّمان أبعاده وبنيته، ص119.

وللذّاكرة الفضل الأعظم في امتلاك الإنسان للماضي، فهي تلعب دورا في إدراك الزّمن، وإذا لم يكن للإنسان ذاكرة لاختفى وعيه، ولاختفى معه تدفّق الزّمن.[1]

أمّا من يدفع الزّمن الموضوعيّ إلى الذّات فهو العقل، لأنّه ذاكرة، والذّاكرة زمن، ويمكن لهذا الأخير جرّه إلى الذّاكرة النّفسانية الدّاخلية وذلك عن طريق العقل، لأنّه مقيّد بالزّمن الخطّي من الخارج، ولهذا سيكون الزّمن النّفسانيّ عندئذ داخليا، ونجد تزاوج بين العقل والزّمن، حيث أنّ الأوّل وليد الآخر، يعدّ العقل مؤلّف حركة الصّيرورة وهو حركة في الزّمن.[2]

-الزّمان عند عبد المالك مرتاض:

أوّلها: الزّمن المتواصل: الزّمن المتّصل هو غير المتواصل، لأنّ الأوّل لا يكون له انقطاع، ولا يجوز حدوثه في التّصوّر، في حين أنّ الزّمن المتواصل يبقى متواصلا دون إفلاته أو توقّفه، ويطلق عليه الزّمن الكونيّ لأنّه منصرف إلى تكون العالم وامتداده.

ثانيهما: الزّمن المتعاقب: نجده دائريّ مغلق، يدور من حول نفسه، وهو تعاقبيّ في حركته المتكرّرة، مثل زمن الفصول الأربعة، لأنّه لا يتقدّم ولا يتأخّر، إنّما يدور حول نفسه.

ثالثهما: الزّمن المنقطع أو المتشطّي: وهو الزّمن الذي يتمخّض لحدث معيّن، وإذا انتهى إلى غايته انقطه وتوقّف، لأنّه زمن طوليّ مثل: الزّمن المتمحض لأعمار النّاس.

رابعها: الزّمن الغائب: هو المتّصل بأطوار النّاس حين ينامون، أو حين يقعون في غيبوبة، أو قبل تكوّن الوعي بالزّمن (الجنين، الرّضيع).

---

[1] ينظر: مها القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص19.

[2] ينظر: عبد اللّطيف الصّديقي، الزّمان أبعاده وبنيته، ص147.

خامسها: الزّمن الذّاتيّ: الذي يمكن أن نطلق عليه الزّمن النّفسيّ الذّات هي التي حوّلت العادي إلى غير عادي، والقصير إلى طويل، والذّاتي مناقض للموضوعيّ.[1]

عندما يسرد السّارد حكاية معيّنة، من خلال نصّ روائيّ ما، فهو لن يستخدم زمن معيّن واحد فقط، بل يضطرّ عدّة أزمنة قد تكون مختلفة أو متشابهة، متفرّقة أو متقاربة.

ب/ أبعاد الزّمن الرّوائيّ:

الزّمن بحركته اللّامرئيّة له ثلاثة أبعاد:الماضي والحاضر والمستقبل.

نجد الذي يحكي (المؤلّف) يجسّد الزّمن الحاضر، وما يحكيه يمثّل الماضي وثمرة الزّمنين الاثنين تتّجه نحو المستقبل: فالحاضر وسيط زمنيّ: أحدهما مضى، والآخر لم يأت بعد.[2]

خطّ الزّمن[3]

الإنسان زمن يتشكّل من ثلاثة أبعاد: اللّحظة الآنية، واللّحظة التي سبقتها تكون ماضية فيها ذكريات، حين تدفع الذّاكرة الماضي باتّجاه الحاضر ليستشرق المستقبل.

إذا توقّف الزّمن سنكون في عالم خال من الحياة، فالزّمن "هو ذفق لامتناه من الأحداث، هذا السّيل هو التّعبير الصّادق عن ماهية الوجود بعينه، وحيث ليس ثمّة بداية ولا نهاية للوجود، فأزليّته حتمية، وهذا ما يقصد بأزليّة الوجود ولا نهائية الزّمن".[4]

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص175-176.

[2] المرجع نفسه، ص196.

[3] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص42.

[4] عبد اللّطيف الصّديقي، الزمان أبعاده وبنيته، ص125.

إنّ وجود الإنسان وأحداثه تهب الحياة للزّمن، وتعطيه الحركة، فلا حياة بدون زمن، ويظلّ الزّمن في حالة تدفّق دائم "إذ تمتدّ ديمومته في الخارج والدّاخل الإنساني معا، لتكون موضوعية وذاتية في آن واحد، فالإنسان يسيل مع سيلان الزّمن، ويتحوّل ويتغيّر وتتراكم حبراته حيث الماضي يشكّل الحاضر ويستشرق المستقبل، فالتّتابع والسّيولة والتّغيّر إذن، تنتهي إلى معطيات خبرتنا، الأكثر مباشرة وأولوية، وهي نواح للزّمان، فكأنّ لا خبرة هناك إلّا وهي تتّسم به ليل زمانيّ ملاصق لها".[1]

إنّ الزّمن هو المادّة المعنويّة التي يتشكّل منها إطار كلّ حياة، فهو يشمل حياة الكائن الحي بما فيه من حركة وفعل ونشاط مستمرّ.

إنّ مواجهة الإنسان للحدث "بصورة مباشرة تضعه وجها لوجه مع الزّمن في محاولة لمعايشة اللّحظة الحاضرة، فيبدأ الصّراع معه تبعا لثقل الحدث والحالة النّفسية التي تعيشها الذّات، وحيث يمضي زمن على وقت الحدث في لحظته الحاضرة، نقول إنّ الحدث أصبح في الماضي، فالحدث زمن ومشاهدتنا وإحساسنا له زمن أيضا، لذلك وجود الإنسان وحياته وأحداثه تهب الحياة، وتضفي عليه الحركة في أبعاده المختلفة.[2]

بمعنى أنّ الحدث يعيش مع الزّمن لحظة بلحظة، ولا يستطيع الاستغناء عنه، لأنّ الحدث الذي يكون في لحظته حاضرا، بعدها يصبح ماضي ويتغيّر.

4/ الزّمن عند النّقاد الغرب:

لقد كان فضل الرّيادة في دراسة الزّمن وتحليله للشّكلانيين الرّوس فهم "يمثّلون الانطلاقة الفاعلة الأولى في تحليل زمن الخطاب الرّوائيّ في العشرينات من القرن العشرين، حيث يميّز

[1] مها القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص22.

توماشفسكي بين المتن الحكائيّ والمبنى الحكائيّ: ويقصد بالمتن الحكائيّ مجموعة الأحداث المتّصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل، أمّا المبنى الحكائيّ فنجد الأحداث نفسها، بمراعاة نظام ظهورها في العمل، وقد جعل الشّكلانيون الرّوس نقطة اهتمامهم ترتكز ليست على طبيعة الأحداث في ذاتها وزمنها، وإنّما العلاقات التي تربط أجزائها".[1]

لم يمنح الشّكلانيون الاهتمام الكبير بنظام الأحداث، بل كان اهتمامهم الأكبر بالعلاقات القائمة بين الأحداث.

يرى بوتور في معالجته للزّمن الرّوائيّ "ويشاركه في هذا الموقف موريس نادو القائل بأنّ الزّمن في الرّواية ليس محتوى تتكدّس فيه الأحداث، وإنّما هو زمن يرتبط بنا، وبحركات وجودنا، والآن روب يرى أنّ الزّمن قد أصبح منذ أعمال بروست وكافا هو الشّخصية الرّئيسية في الرّواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي، وقطع التّسلسل الزّمنيّ، وباقي التّقنيات الزّمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السّرد وبناء معماره".[2]

لدى كلّ هؤلاء غاية عي الاتّفاق حول وجود الزّمن في النصّ، ولا سبيل لتجاهل ذلك، وأنّ الزّمن في الرّواية ضروريّ، ولا يمكن الاستغناء عنه مهما جرت الأحداث.

وتعدّ دراسة جيرار جنيت في تحليله للزّمن، من أكثر الدّراسات التي فصّلت فيه، حيث رأى بأنّ هناك علاقة بين زمن القصّة وزمن الخطاب والتي تتمثّل في ثلاثة علاقات هي: التّرتيب الزّمنيّ، الدّيمومة، والتّواتر.[3]

[1] مها القصراوي، مرجع سابق ، ص40.

[2] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ض112.

[3] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص76.

إنّ الزّمن يمسّ جميع نواصي القصّة: "الموضوع والشّكل والواسطة، أي اللّغة، فالرّواية ليست فنّا صرفا، فلابدّ لها من موضوع ذي صلة مهما تكن باهتة بالعالم الذي نعيش فيه ونعرفه بحواسنا، والموضوع لابدّ من أن يعالج سلوك النّاس الذين يتصرّفون ويشعرون، ويفكّرون في الزّمن، ويخضعون لجميع تقلّباته وتنوّعاته وتغيّراته، وكلّ فرد في القصّة كما هو الحال في الحياة، يحمل على عاتقه نظامه الخاصّ بالزّمن".[1]

وقد أشار هنري جيمس إلى صعوبة تناول عنصر الزّمن وأهمّيته في البناء الرّوائيّ، ويرى بأنّ الجانب الذي يتطلّب أكبر قدر من عناية المؤلّف هو كيفية تجسيد الاحساس بالدّيمومة وبالزّوال وبتراكم الزّمن.[2]

اهتمّ هنا النّاقد بمشكلة الدّيمومة، وكيفية تجسيدها في الرّواية، وكذلك خطورة عنصر الزّمن في البناء الرّوائيّ.

سبق القول أنّ الزّمن يتجلّى بأبعاده الثّلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل "في تسلسل يسير عبرة حياة الإنسان التي تتشكّل مع صيرورة الزّمن، وتتغيّر وتتحوّل مع إنسانيته واستمراريته، ويأتي الحاضر نتيجة الماضي حاملا في طيّاته المستقبل".[3]

يعدّ الحاضر خطّ تسير عليه الأحداث، فهو من أهمّ صفات الزّمن، ويتغيّر هذا الأخير بتغيّر الطّريقة التي يتبعها الكتّاب، لأنّ كلّ واحد أسلوبه الخاصّ به.

---

[1] مندلاو، الزّمن والرّواية، ص39.

[2] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص38.

[3] مها القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص36.

إنّ الزّمن الحاضر يعدّ الانطلاقة فمنه نسترجع الذّكريات للّحظة الحاضرة لاستشراق المستقبل، "فالرّؤية الجديدة للزّمن عند غريبه تنكر أيّ تماثل أو انعكاس للزّمن الواقعيّ، وليس هناك أيّ زمن إلّا الحاضر (زمن الخطاب) أمّا اللّاحاضر سواء كان قبل أو بعد فهو غير موجود".[1]

إنّ المؤلّف بدوره يقود القارئ إلى إثارة شعوره بأنّ ما حدث ما يزال يحدث في الحاضر، فيعطيه شعور المشاركة في ذلك الموقف.

ويعدّ الحاضر نقطة ارتكاز وانطلاق يبدأ من خلال الرّاوي عملية السّرد "ولما كان لابدّ للرّواية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فإنّ الرّوائيّ يختار نقطة البداية التي تحدّد حاضره، وتصنع بقية الأحداث على خطّ الزّمن من ماض ومستقبل وبعدها يستطرد النصّ في اتّجاه واحد في الكتابة غير أنّه يذبذب ويتأرجح في الزّمن بين الحاضر والماضي والمستقبل".[2]

ويمكن القول أنّ الحاضر يمثّل زمن الخطاب في الرّواية الحديثة، لكن الزّمن يتمثّل في ثلاث: ماض وحاضر ومستقبل.

وهناك من يخالف هذه الأقوال أمثال ميشال بوتور وجان ريكاردو وتودوروف يعتبر الأوّل "أحد رواد الرواية الجديدة في فرنسا، ويقدّم رؤية جديدة لتقسيمات الزّمن الرّوائيّ، تتجلّى في زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب، أمّا ريكاردو في كتابه "قضايا الرّواية الحديثة"، فيقسّم الزّمن الرّوائيّ إلى قسمين: زمن السّرد الرّوائيّ وزمن القصّة المتخيّلة، ويضعها على محورين متوازيين، أمّا دراسة تودوروف للأزمنة السّردية، فهو يؤكّد على عدم التّشابه بين زمانية القصّة، وزمانية الخطاب، فزمن الخطاب عنده هو بمعنى من المعاني زمن خطّي

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص68.

[2] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص41.

في حين أنّ زمن القصّة هو زمن متعدّد الأبعاد، فهو يقسّم الزّمن إلى: زمن التّخيّل (زمن القصّة) وزمن الخطاب".[1]

إذا نظرنا في تصوّرات النّقاد للزّمن نجد تشابها في تقسيم الزّمن، فقد اتّفقوا على أنّ الزّمن الرّوائيّ ينقسم إلى قسمين: زمن القصّة، وزمن الخطاب.

ويشترك جيرار جنيت مع الرّؤية السّابقة للزّمن، لكن بصورة أعمق أكثر يتبنّى تعريفات تودوروف وملاحظاته عن العلاقات التي تربط زمن القصّة بزمن الخطاب، لكن جنيت يستخدم مصطلح زمن القصّة وزمن الحكي.[2]

أمّا مندلاو فهو يقسّم الزّمن لقسمين:

الزّمن الأوّل: هو زمن "أداة التّوقيت أو الزّمن الاصطلاحيّ، وهو العلاقة الزّمنية بين الأشياء بإدراك المرء الحسّي"[3]، بمعنى أنّه زمن خارجيّ نجده هو نفسه لدى كلّ البشر يدرك بالأدوات الخاصّة بتعيينه.

الزّمن الآخر: هو الزّمن "السّيكولوجيّ أو الحسّي، فهو يرتبط بتجاربنا وأفكارنا وعواطفنا، فيقاس بزمننا الشّخصيّ، لا بوحدة الزّمن الاصطلاحيّ"[4] هو داخليّ بمعنى خاص عكس الأوّل الذي يعتبر عام، لأنّ السّيكولوجيّ مرتبط بالعواطف والأفكار والتّجارب الخاصّة بكلّ واحد.

ويرى كذلك مندلاو أنّ فنّ القصّ يتعلّق بأزمنة داخلية وخارجية "الأزمنة الخارجية تتمثّل في أزمنة خارج النصّ مثل زمن الكتابة وزمن القراءة وعلاقة كلّ من الكاتب والقارئ بالنّسبة للفترة الزّمنية

[1] مها القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص41-42.

[2] المرجع نفسه، ص42-43.

[3] مندلاو، الزّمن والرّواية، ص76.

[4] المرجع نفسه، ص77.

التي يتحدّث عنها الكاتب، أمّا الأزمنة داخل النصّ، فتتجلّى في الفترة التّاريخية التي تجري فيها أحداث الرّواية، والمدّة الزّمنية للرّواية، وترتيب الأحداث زمنيّا بالنّسبة لوقوع الأحداث، ونجده كذلك من أكثر النّقاد تجاوزا للدّراسة الشّكلية لبنية الزّمن الرّوائيّ التي تعتمد على محاور ثلاثة: النّظام والمدّة والتّواتر، مانحا الزّمن بعد سيكولوجيا ودلاليا في النصّ من خلال دراسة الآليات الموظّفة في تشكيل الزّمن السّيكولوجيّ".[1]

يعتمد النّاقد على التّجارب والعواطف، فيقيس زمنه حسّيا، وقد قسّ الزّمن لقسمين خارجيّ نجده في زمن الكتابة والقراءة، وعلاقة الكاتب والقارئ، أمّا الزّمن الدّاخليّ يتجلّى في المدّة الزّمنية التي تجري فيها أحداث ومدّة الرّواية وترتيب أحداثها زمنيّا.

5/ الزّمن الرّوائيّ عند النّقاد العرب وأهمّيته:

إنّ لكلّ رواية زمنها الخاصّ بها، لأنّه يعتبر محور وأساس البنية الرّوائية فكلّ "رواية جيّدة لها نمطها الزّمنيّ، وقيم الزّمن الخاصّة بها، وتستعدّ أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النّمط وتلك القيم وإيصالها إلى القارئ، وجميع طرائق القصّة وأدواتها تنتهي في التّحليل الأخير إلى المعالجة التي توليها لقيم الزّمن وسلاسله، وكيف تضع الواحدة في مواجهة الأخرى".[2]

من خلال هذا القول نرى بأنّ الزّمن هو محور الرّواية وأساسها، له قيمته الخاصّة التي تزيد من جمالية النصّ الرّوائيّ.

[1] مها القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص43-44.

[2] مندلاو، الزّمن والرّواية، ص75.

يمثّل الزّمن العمود الفقريّ الذي يربط ويشيد أجزاء الرّواية "الرّواية فنّ الحياة فالأدب مثل الموسيقى، هو فنّ زمانيّ، لأنّ الزّمان هو وسيط الرّواية، كما هو وسيط الحياة، وعبارة كان يا مكان في قديم الزّمان هو الموضوع الأدبيّ لكلّ قصّة يحكيها الإنسان من حكايات الجنّ".[1]

نجد الزّمن لمس أرجاء الرّواية وأركانها، هو وسيطها ووسيط الحياة بصفة عامّة، أي عمودها الفقريّ الذي لا تستطيع الرّواية التّفكير بالاستغناء عنه.

ويعدّ "بجوهره المختلفة عاملا أساسيا في تقنية الرّواية، لذلك يمكن اعتبار القصّ أكثر الفنون التصاقا بالزّمن، فلو انتقى الزّمان، انتقى الحكي في الرّواية كونها فنّا ومنيّا، فالزّمن الرّوائيّ ليس في التّشكيل فقط وإنّما هو تعبير يختلف من عصر إلى عصر تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها، وذا يقود إلى اختلاف شكل الأعمال الرّوائية من عصر إلى آخر"[2]، هو عامل أساسيّ داخل الرّواية ومن الأشكال الفنّية التي تلتصق بالزّمن هي القصّة، ونجد الزّمن يعبّر عن أشياء عديدة منها إحساس الإنسان، ورأي الرّوائيّ اتّجاه الحياة والإنسان.

أمّا عند حسين بحراوي فهو يعتبره "في الرّواية الدّرامية، هو زمن داخليّ حركته هي حركة الشّخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزّمن وكأنّه توقّف، ويترك مسرح الأحداث حاليا"[3]، بمعنى أنّ الزّمن الرّوائيّ يظلّ عديم الاكتمال لأنّه قد ينفتح على المستقبل في أي لحظة، ونجد حركته هي حركة الأحداث والشّخصيات.

[1] مها القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص28.

[2] المرجع نفسه، ص29-30.

[3] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص108.

يعدّ الزّمن الرّوائيّ "نَسْجٌ، ينشأ عنه سِحْرٌ، ينشأ عنه عالم، وجود، جمالية سحرية، أو سحرية جمالية، فهو لحمة الحدث، وصلبُ السّرد، وصِنْوُ الحيّز، وقِوَامُ الشّخصية"[1]، يمثّل جمالية وسحر للرّواية أو السّرد، هو أساس كلّ العناصر يشملها ويمسّها كلّها.

ويعتقد النّقاد الرّوائيون المعاصرون بوجود ثلاثة أضرب من الزّمن تلازم الحدث السّرديّ وهي:"

1/ زمن الحكاية: أو الزّمن المحكي، وهي زمنية تتمحّض للعالم الرّوائيّ المنشأ.

2/ زمن الكتابة: ويتّصل به زمن السّرد مثل سرد حكاية شعبية ما، ويرى تودوروف بأنّ هذا الزّمن مرتبط بصيرورة التّلفيظ القائم داخل النّص.

3/ زمن القراءة: وهو الزّمن الذي يصاحب القارئ، وهو يقرأ العمل السّرديّ وهناك من يخالف هذا الرّأي ويضيف زمن التّلقّي الذي يتميّز بالطّول والرّاحة والتّجدّد بتجدّد الأحوال والأشخاص، فهو زمن ذو صفة تعدّدية على حين أنّ الأزمنة الثّلاثة الأخرى، ذات صفة أحادية، لأنّ التّخيّل حول موضوع واحد هو عملية لا يجوز أن يشترك فيها اثنان: وإلّا خرج العمل الإبداعيّ عابثا مضطربا إلى حدّ الفساد".[2]

وبالرّغم من اختلاف النّقاد في الآراء يظلّ القارئ أكثر راحة من المبدع الذي يكون في معاناة نفسية، فتلك المراحل تمثّل المعاناة أثناء الكتابة، واختيار الألفاظ إلى أن يصبح العمل أدبيّا جاهزا.

وسعيد يقطين من النّقاد العرب الأوائل الذي تناول الزّمن بالدّراسة والتّحليل داخل البناء الرّوائيّ، وقسّمه إلى ثلاثة أزمنة وهي:

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص178.

[2] المرجع نفسه، ص179-180-182.

أ/ **زمن القصّة**: هو "زمن المادّة الحكائية، فكلّ قصّة لها بداية ونهاية فهي تجري في زمن، سواء كان هذا الزّمن مسجّل أو غير مسجّل كرونولوجيا أو تاريخيا"[1]، بمعنى أنّه زمن حدوث الوقائع والمادّة الحكائية سواء كانت واقعية أم خيالية.

ب/ **زمن الخطاب**: هو "تجلّيات تزمين زمن القصّة وتمفصلاته، وفق منظور خطابيّ متميّز يفرضه النّوع ودور الكاتب في عمليّة تخطيب الزّمن، أي إعطاء زمن القصّة بعدا متميّزا وخاصّا"[2]، فهو يعطي طابعا خاصّا للقصّة يضعها الكاتب، ويحس بها القارئ ويذوقها.

ج/ **زمن النصّ**: هو "التّجسيد الأسمى لزمن القصّة وزمن الخطاب في ترابطهما وتكاملها، أو لنقل باعتباره تزمين القصّة والخطاب في زمنيّة خاصّة سكونية أو تحوّلية، انقطاعية أو استمرارية، فهو مرتبط بزمن القراءة في تزمين الخطاب في النّص، أي إنتاجية النّص في محيط سوسيو لساني معيّن".[3]

إنّ زمن النّص هو التّجسيد الأصليّ لكلّ من زمن القصّة وزمن الخطاب.

6/ أهمّية الزّمن:

للزّمن أهمّية كبرى من خلال مكانته داخل البنى السّردية والأدبية، وقد بدأت سيزا قاسم بتناول عنصر الزّمن لأهمّيته في البناء الرّوائيّ، فهو "محوريّ، وعليه تترتّب عناصر التّشويق والإيقاع والاستمرار، وهو في نفس الوقت يحدّد دوافع أخرى مثل السّببية والتّتابع واختيار الأحداث، وهي ترى أنّه يحدّد إلى حدّ بعيد طبيعة الرّواية ويشكّلها، بل إنّ شكل الرّواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزّمن،

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص89.

[3] المرجع نفسه، ص89.

فهو الهيكل الذي تشيّد فوقه الرّواية، ومن هنا تأتي أهمّيته عنصرا بنائيّا، حيث أنّه يؤثّر في العناصر الأخرى، وينعكس الزّمن هو القصّة وهي تتشكّل، وهو الإيقاع".[1]

ازداد الاهتمام بعنصر الزّمن، فهو من العناصر البنيوية للرّواية، فهو يشمل الماضي والحاضر والمستقبل، لأنّه يمثّل محور الرّواية وعمودها الفقريّ الذي يبني أجزاءها.

يقول محمد بوعزّة في هذا الصّدد: "للزّمن أهمّية في الحكي، فهو يعمّق الإحساس بالحدث والشّخصيات لدى المتلقّي".[2]

نجد النّاقد يبيّن أهمّية الزّمن ويظهرها، لأنّه يزيد من عمق الإحساس بالأحداث والشّخصيات لدى القارئ.

ونجد أهمّيته عند بشير بوجرة محمد بأنّه: "ينخر مصير الإنسان بشقّيه، الكلّي الذي يمثّله الجسم وما يطرأ عليه من تطوّرات، وتغيّرت من الشّباب إلى الشّيخوخة، ثمّ المعنويّ أو الضّمنيّ المرتبط بتقلّبات العقل والعاطفة حسب ما ينتابها من اضطرابات، وما يصادفها من أحداث وتراكمات تتّسم بالمفاجأة، فرضت على الإنسان الاهتمام بالزّمن والخوف منه، حتّى كان العمود الفقريّ للوجود كلّه، وصانع أحداثه ومواقفه".[3]

إنّ الزّمن بكلّ حالاته يشكّل مظهر بناء الرّواية، فهو أساسها ومحورها الذي تؤول إليه البنى الرّوائية.

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص38.

[2] محمد بوعزّة، تحليل النصّ السّردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010م، ص87.

[3] بشير بويجرة محمد، بنية الزّمن في الخطاب الرّوائيّ، الجزائر، ج1، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، ط2001م-2002م، ص03.

7/ الإطار الزّمنيّ الرّوائيّ:

أوّلا/ أنواع الأزمنة:

يتشكّل الخطاب السّرديّ مهما كان نوعه الأدبيّ رواية، مسرحية أو قصّة من الزّمن، فهو يأتي في المراتب الأولى في بناء هذا الفنّ فهو يمثّل "عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها القصّ، فإذا كان الأدب يعتبر فنّا زمنيّا، إذا صنّفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزّمن".[1]

معظم النّقاد المعاصرين اتّفقوا وعملوا على اختزال الأقسام الزّمنية ضمن بنيتين: الزّمن الدّاخليّ الذي يتضمّن زمن القصّة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، أمّا الأزمنة الخارجية فهي: زمن الكاتب، زمن القارئ، والزّمن التّاريخيّ[2]، ومنه الأنواع الزّمنية اثنين خارجيّ وداخليّ، يندرج تحت كلّ واحد منهما أقسام أخرى هي:

أ/ الأزمنة الخارجية:

هي "الظّروف الخارجية المحيطة والمتعلّقة بالمؤلّف والأحداث والقارئ"[3]، وتتمثّل في:

1/ زمن الكاتب: Le temps de l'écrivant

إنّ للمؤلّف حياته الخاصّة به المحيطة بإبداعه الأدبيّ أي: "المرحلة الثّقافية، والأنظمة التّمثيلية التي ينتمي إليها المؤلّف"[4]، لكن صورة الأديب ستختلف وتتغيّر بعد الممارسة الطّويلة والخبرة الإضافية، حيث يقول باختين في هذا السّياق: "عندما يندمج الأديب في عصره بكلّ حرّية،

[1] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص37.

[2] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص79.

[3] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص210.

[4] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص114.

ويستطيع أن يبدأ عمله الرّوائيّ من البداية أو الوسط أو النّهاية مختارا الفترة الزّمنية التي تناسبه، ولكن دون أن يدمّر التّسلسل النّصي لسرد الأحداث، وهنا يبدو الفرق واضحا بين زمن الأديب والزّمن الذي يروم تقديمه".[1]

فاندماج الأديب في عصره والحرّية في حياته تجعله أو تساعده في تشكيل مساره الإبداعيّ والأدبيّ.

2/ زمن القارئ: Le temps du l'écture

وهو "المسؤول عن التّفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي"[2]، أي المسؤول عن تفسير الخطاب الذي يكون بين يديه، على حسب ثقافته الخاصّة، والمؤثّرات التي عاشها أو يعيشها في عصره.

3/ الزّمن التّاريخيّ: Le temps historique

يظهر هذا الزّمن في "علاقة التّخيّل بالواقع"[3]، ويقصد به كذلك "الزّمن الذي يتّخذ التّاريخ موضوعا للحكي"[4]، الحكاية قد تكون قديمة أو متعلّقة بزمن الكاتب أو ربّما في زمن استشرافيّ للمستقبل، كرواية الخيال العلميّ مثل رواية "جلالته الأب الأعظم" لحبيب مونسي، فهي تعتبر استشرافا للمستقبل.

---

[1] جويدة يحياوي، البنية الزّمانية والمكانية في رواية "زقاق المدن"، مذكرة لنيل شهادة ماستر، إشراف: د. عبد المالك ضيف كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2015م، ص09.

[2] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص114.

[3] المرجع نفسه، ص114.

[4] سعيد يقطين، انفتاح النصّ الرّوائي، المركز الثّقافي العربيّ، ط2، الدّار البيضاء، 2001م، ص42.

ب/ الأزمنة الدّاخلية:

الزّمن الدّاخليّ هو "مظهر تداوليّ aspect pramatique يتحدّد في الخطاب باعتباره فعلا تواصليا يقيم علاقة بين الكاتب والقارئ في سياق ما"[1]، ويتضمّن:

1/ زمن القصّة: (الحكاية) Le temps p'histoire

وهو ذلك الزّمن "الافتراضيّ، شفويّا كان أم كتابيّا، لأنّ الزّمن الحقيقيّ هو الذي تستغرقه قراءة القصّة، وهو زمن يصعب قياسه، لأنّه يربط بظروف وعوامل كثيرة ومتعدّدة، منها ما يتّصل بالموضوع، وما يتّصل بالشّخص (القارئ) وما يتّصل بالعصر وبالظّرف المحيط بالقارئ"[2]، إنّه زمن متعلّق بالعالم المتخيّل من اختراع المؤلّف، وهو يخصّ كذلك الأحداث التي تقع داخل القصّة، وكيفية استجابة وتأثّر القارئ بها.

2/ زمن الكتابة: Le temps de l'écriture

زمن الكتابة أو السّرد هو "مرتبط بعملية التّلفّظ"[3]، فهو الزّمن الذي يستغرقه الكاتب في كتابة قصّته أو حكايته، فهو مخالف لزمن الكاتب لأنّه لا توجد له إشارة البداية أو النّهاية، فهو زمن غامض، لا يعرفه إلّا صاحبه (المؤلّف).

3/ زمن القراءة: Le temps de la lecture

أي ذلك الزّمن الذي نحتاجه لقراءة نصّ بمعنى أنّه "الفترة التي تستغرقها هذه القراءة"[4]، فهو المدّة التي يحتاجها القارئ ويستغرقها لقراءة نص حكائيّ معيّن، قد يكون في مدّة طويلة أو قصيرة،

---

[1] إبراهيم براهمي، استراتيجيات الخطاب في رواية الثّلاثة للبشير الإبراهيمي، ص222.

[2] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص210.

[3] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص114.

[4] إبراهيم صحراوي، مرجع سابق، ص213.

على حسب حجم النصّ ونوعية القراءة إن كان صاحبها مثقّفا أم عادي "وإذا كانت العوامل المتحكّمة في فترة القراءة ذاتية فإنّ تلك المتحكّمة في العصر أي زمن القراءة، موضوعية، جماعية، تتجاوز الفرد الواحد إلى المجتمع ككل"[1] المؤلّف فور إنهاءه لعمله الأدبيّ سيخرجه للقارئ وسيصبح بين يديه لكن لن يكون حقّ القراءة لقارئ واحد فقط بل المجتمع بصفة عامّة باختلاف الطّبقات والمستويات.

وهو عند عبد المالك مرتاض: "الزّمن الذي يصاحب القارئ، وهو يقرأ العمل السّرديّ"[2]، إنّ القراءة تختلف حسب الخلفية المعرفية للقرّاء، وكلما طالت مدّة القراءة طال زمنها والعكس صحيح.

نميّز بين نمطين من الأزمنة خارجيّ وداخليّ، يتكوّن الأوّل من زمن الكاتب والقارئ والزّمن التّاريخيّ، أمّا الزّمن الثّاني نجده ضمن زمن القصّة والكتابة والقراءة.

ثانيا/ النّظام الزّمنيّ: التّرتيب الزّمنيّ L'ordore temporel

"ليس من الضّروريّ من وجهة نظر البنائية أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو قصّة، مع التّرتيب الطّبيعيّ لأحداثها، كما يفترض أنّها جرت بالفعل، فحتّى بالنّسبة للرّوايات التي تحترم هذا التّرتيب فإنّ الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابدّ أن ترتّب في البناء الرّوائيّ تتابعيّا، لأنّ طبيعة الكتابة تفرض ذلك، وهكذا فإنّ التّطابق بين زمن السّرد وزمن القصّة لا نجده إلّا في الحكايات العجيبة القصيرة شرط أن تكون أحداثها متتابعة غير متداخلة، وهكذا فبإمكاننا دائما أن نميّز بين زمنيين في كلّ رواية: زمن السّرد، وزمن القصّة".[3]

---

[1] إبراهيم صحراوي، مرجع سابق، ص214.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص180.

[3] حميد لحميداني، بنية النصّ السّردي، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، 1991م، ص73.

نجد زمن القصّة يخضع لتتابع الأحداث، عكس زمن السّرد فهو لا يتقيّد بهذا التّتابع، نجد مثلا قصّة ما تحتوي على مراحل متتابعة منطقيّا:

أ ← ب ← ج ← د

لكن نجد سرد هذه الأحداث يختلف في الرّواية، ويمكن أن يتّخذ هذا الشّكل:

ج ← د ← ب ← أ

وعندما لا يحدث التّطابق بين نظام السّرد ونظام القصّة يولّد مفارقات سردية، فنجد إمكانية استباق الأحداق في السّرد بحيث يتعرّف القارئ، إلى وقائع قبل أوان وقوعها أو حدوثها الطّبيعيّ في زمن القصّة، وهذا فإنّ المفارقة إمّا أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية Rétropection أو تكون استباقا لأحداث لاحقة Anticipation.[1]

8/ بنية الزّمن في النصّ الرّوائيّ الجزائريّ:

إنّ النصّ الرّوائيّ الجزائريّ قد "لعب دورا بارزا في تخزين وتنمية التّجربة الذّاتية، وربطها بالحركة الاجتماعية في محيطها البيئيّ، وذلك بما كان يطرحه من موضوعات متنوّعة ومتداخلة، يصبّ العام منها في الخاصّ، ويؤثّر الخاصّ في العامّ، ممّا يؤكّد على أنّ ذلك النصّ قد أعطى الصّدارة للبعد الزّمانيّ المفروج بالتّجربة، ومن هنا فإنّ التّاريخ كثيرا ما يبدو لنا وكأنّما هو ذكريات البشريّة على نحو ما يفعل الفرد حيث يصنّف ذكريات ماضية بمعيار السّابق، واللّاحق من أجل إعادة استحضار استمرارية وجوده، فالنصّ كان مواكبا للتّغيّرات الاجتماعية العامّة، وكاشفا عن النّتوءات الفردية المتوالدة عن

[1] ينظر: حميد لحميداني، بنية النصّ السّردي، ص73-74.

تراكم الأحداث والهموم التي إذا تضخّمت بشكل مبالغ فيه أضحت يبيا مباشرا في نوع من الارتداد نحو الماضي، والهروب من الزّمن الحاضر".[1]

لقد كان النصّ الرّوائيّ الجزائريّ يحاول في الغالب "التّملّص من الزّمن الحاضر والعودة إلى الزّمن الماضي، كإشارة خفيّة من الذّات الشّعبية على رفضها للزّمنية السّياسية ذات التّوجّه الاشتراكيّ المستورد واعتناقها لبطولات الماضي وأمجاده أو لمآسيه، وآلامه، فإنّ محاولة التّملّص المشار إليها لم يكن في مقدورها أن تضفي على النّص صفة السّلبية أو التّقاعس عن متتابعة الزّمن الحاضر ونتوءاته، بل كان ذلك النصّ يقترب أكثر بين السّنة والأخرى، وبين الحين والآخر من الذّات الوطنية ومن زمنها الحاضر، حتّى باتت الرّواية في الجزائر ذات دور بارز في رصد تجربة الذّات، وفي تتبّع مسيرتها، فمثّل هذا الزّمن وتلك المعايشة لفترات المحن والمآسي، من طرف الأمّة الجزائرية كفيلان بأن يجعلا أمام الرّوائيّ ثقبا خاصّا يرقب من خلاله حركة الوجود، وأن يلبساه منظارا يمكنه سبر أغوار الذّات الوطنيّة في تدحرجها عبر سهول الزّمن وانجرافاته".[2]

إنّ علاقة الرّواية بالزّمن علاقة متينة ومترابطة، لا يستطيع تفريقها، فلا يمكننا تصوّر أحداث خارج الإطار الزّمنيّ، سواء واقعيّة أو خيالية، والزّمن في النصّ الرّوائيّ الجزائريّ ممزوج بالتّجربة، والذّات الوطنية.

يمكن القول بأنّ البنية الزّمنية التي غرستها الأحداث المعاشة داخل الذّات الجزائرية، كانت تتأرجح بين زمنين: الاعتداد بالزّمن الماضي، والاتّكال عليه حينا، أو التّشبّث بالمستقبل والارتماء بين أحضانه حينا آخر، وقد شكّلا طابعا سلبيّا على الزّمن الحاضر فقلّلا من فاعليته.[3]

---

[1] بشير بويجرة محمد، بنية الزّمن في الخطاب الرّوائي الجزائري، ص104-105.

[2] المرجع نفسه، ص109-110.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص20-51.

يعدّ الزّمن الدّاخليّ للنصّ "فعّلا في تنويع الأحداث وتوجيهاتها، وغنيّا في ترصيع جبهة المعمار الفني الرّوائيّ في الجزائر، نتيجة لارتكازه بالأحداث الصّارخة، والملتصقة بالوجدان والذّاكرة مهما طالت الأيام، وتمطّطت السّنين، لأنّ الغربة وحياة المنفى، ومعاشة الجرائم المسلّطة على الذّات، كانت كلّها ذلك النّبع المتدفّق التي استقى منه المبدع أحداث النّصوص، ثمّ فصل على منوالها، تقنيات جمالية ذات مشارب مختلفة، أمّا الأسّ الثّاني فكان نتيجة حتمية للعنصرين الأوّلين، الذين سمحا للمهاجر بتكوين نفسه عن طريق المطالعة والتّكوين، فتنوّعت الاهتمامات واختلفت الاتّجاهات الفكرية والفنّية وحتّى السّياسية".[1]

من هنا نجد سمتا التّغير والتّطوّر بارزتان في الزّمن داخل النصّ الرّوائيّ الجزائريّ، فقد تنوّعت الأحداث بفضل التّجربة الذّاتية المعاشة وتنوّعها، والمطالعة والتّكوين اللّذان تفرّعت من خلالهما الاتّجاهات والأفكار.

[1] بشير بويجرة محمد، مرجع سابق، ص206-207.

المبحث الثّاني: بنية الزّمن في رواية "جلالته الأب الأعظم"

1/ ملخص رواية جلالته الأب الأعظم:

تبدأ الرّواية "برسائل يكتبها أشخاص يائسون من عواصم مختلفة من العالم، قبل أن يلج إلى عالم روايته الخيالية عبر عنوان "ثمّ للرّجل المعجزة ما أراد، وهو العنوان الدّاخليّ الوحيد الذي تضمّه الرّواية ويقدّم الرّوائيّ عالما يستشرفه من المستقبل، حيث تذوب الدّول وتنتهي الحدود، وهو العالم الذي يحكمه الرّجل المسخ أو ما يعرف ب"جلالته الأب الأعظم"، وهو قادر على قراءة أفكار الآخرين وأخضاعهم.

وتحكي الرّواية وضعا متخيّلا لعالم يحكمه "جلالته الأب الأعظم الذي يقيم دستوره وقانونه ويقرّر"إنقاذ العالم" وفق تصوّره، ويبدو أنّ أتباعه جميعا يدينون له بالولاء، ويقدّمون له طقوس العبودية، وتتحوّل التّكنولوجيا في رواية "مونسي" إلى أداة "لإذلال الرّقاب" وبسط سيطرة "الأب الأعظم" ودينه الجديد الذي يبشّر به العالم، حيث لا توجد رحمة في منطقه المسكون برغبات التّسلّط.

ويستعيد "مونسي" قصّة النّبيّ موسى من خلال الصّبي موسى الذي يصادفه الأب الأعظم، ويجد نفسه مصدوما أمامه، ويتساءل "هل هو موسى أخر؟" لكنّه يقرّر أن يجعله "الابن الأعظم" أو "النّبوّة العظمى" وعندما يحتك موسى بالعالم الخارجيّ بعد سنوات من العزلة داخل قصر الأب الأعظم يصاب بصدمة حيث يجد أنّه عالم آليّ بلا مشاعر، بل لا يتوانى بعضهم في اعتبار نفسه آلة.

وفي عالم مونسي المستقبليّ يوجد نوع من النّظام الاجباريّ وتغيب للإنسان، حيث يمكن العثور على مشاهد خيالية عالية ومعهودة في سينما الخيال العلميّ، فإحدى بطلاته تتصلّب عضلاتها، ثمّ تنطلق ذراعها كالسّهم، وتصيب قبضتها أحدهم فترمي به فاقدا الوعي ويبدو أنّ نصّ مونسي يحلم بالعالم المثاليّ والمدينة الفاضلة، حيث يتمكّن الهامشيون والمبتذلون من التّجمّع والاستعداد للبعث بقيادة موسى الذي كان موعود الخلافة الأب الأعظم.

ويستعيد أبطال الرّواية إنسانيتهم تدريجيّا من خلال الحبّ الذي يمنحهم ذلك، على غرار الفتاة "دينا" التي تتحوّل من قاتل آليّ إلى فتاة رقيقة تحبّ موسى، وهي التي سألها أحدهم: لماذا صنعوك على هيئة امرأة جميلة قاسية القلب؟

تنتهي رواية مونسي الخيالية بسقوط الحاكم الشّموليّ الذي استولى على العالم بعد الحركة التي قادها ضدّه الابن المأمول موسى، إثر طلق شعاعيّ من مسدّس كاهنه الذي شكّل ركنا من أركان حكمه والظّاهر أنّ النّهاية التي اختارها الكاتب سحرية، وتميل إلى الكلاسيكية.

نجد في هذا العمل رؤية لمستقبل قريب تمهّد له ثورات الشّام التي نشهدها اليوم، تعكس أحوال عصر من خلال حدقة السّرد، هو رحلة نحو قراءة المستقبل الذي ينتظره العربيّ في هذا العالم الذي يجمع البشرية ككلّ".[1]

2/ تحليل العنوان:

أ/ مفهوم العنوان:

لقد احتلّ العنوان مكانة متميّزة داخل الأعمال الأدبية كونه عتبة للدّخول للنصّ، له جمالية وظيفية لأنّه مدخل أساسيّ لقراءة أيّ عمل أدبيّ، لذا وجب الوقوف عنده وتعريفه.

–لغة: ورد في لسان ابن منظور في مادّة عنن: "عننتُ وأعنتهُ لكذا، أي عرضته له وصرفته إليه، وعنّ الكتاب يعنّه عنّا وعنّنه: كعنونه وعنونته وعلونته بمعنى واحد، ويقال للرّجل الذي يعرّض ولا يصرّح: قد جعل كذا وكذا عنوانا".[2]

[1] www.djazaires.com/aps./405338

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج9، مادة عنن، ص441.

وفي مادّة "عنا" ورد: "عنوان الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعنى وفيه لغات: عنونتُ وعنيْتُ وعنّنتُ، وقال الأخفش: عنوتُ الكتاب واعنُه، وقال ابن سيدة: العنوان والعلوان سمة الكتاب وعنونه عنونة وعنوانا وعنّاه كلاهما: وسمه بالعنوان".[1]

نجد مصطلح العنوان يدلّ على العلانية من مادّة عنن، والأثر والسّمة من مادّة عنا.

–اصطلاحا: يعدّ العنوان لافت وجاذب للقارئ، فبفضله قرأت عدّة كتب ولأنّه يعدّ وسيلة يعرف المؤلّف كيفية التّسلّح به من أجل جلب القارئ، وهو عبارة عن "رسالة لغوية تعرف بتلك الهويّة وتحدّد مضمونها وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها، وهو الظّاهر الذي يدلّ على باطن النّص ومحتواه"[2]، إنّه مفتاح الدّخول للنّص الرّوائيّ، وعتبة نمرّ بها تجذب القارئ لضرورة القراءة والتّمعّن في العمل الأدبيّ، إنّه مدخل أساسيّ لعالم النّص، يفكّ الألغاز لكن قد يلعب دورا تمويهيّا، يجعل القارئ في حيرة وتشوّش، تجعله يهرب إلى النّص ولأنّه يشكّل واجهة النّص وبؤرة فهم أفكاره، لذا سنقوم بتحليل عنوان الرّواية المدروسة.

ب/ تحليل عنوان: "جلالته الأب الأعظم"

–لغة:

–جلالته: جاء في لسان العرب "جلل: الله الجليل سبحانه ذو الجلال والإكرام، جلَّ جَلال الله، وَجَلَالُ الله: عظمتُه، ولا يقال الجَلال إلّا لله، والجليل من صفات الله تقدس وتعالى، وقد يوصف به الأمر العظيم، والرّجل ذو القدر الخطير: وَجَلَّ الشّيء يَجِلُّ جلالًا وَجَلالَةً، وهو جلّ وجليلٌ وَأَجَلَّهُ:

[1] ابن منظور، مصدر سابق، ج9، مادة عنن ، ص447.

[2] لينده جنادي، هبة مفتاحي، سيميائية العنوان في روايات محمد مفلاح (قصص الهواجس وشعبة المايدة أنموذجا)، إشراف: محمد مكاكي، بحث مقدّم لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربيّ، كلّية الآداب واللّغات، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة، 2014م-2015م، ص22-23.

عظَّمَهُ، يقال: جُلَّ فلان في عيني أي عَظُمَ، وَجَلَّ فلان يَجِلُّ بكسر جَلَالَةً أي عَظَمَ قدره، فهو جليل".[1]

يقصد ابن منظور بالجلالة من الجانب الأوّل هو اسم الله جلّ جلاله من صفات الله، العظيم، والجانب الآخر، الرّجل الذي تكون له مكانة عظيمة، فعندما تكون معرّفة تخصّ الله تعالى وحده، لكن جاءت نكرة قصدت العظمة والشّأن والمكانة.

-الأب: جاء في معجم الوسيط: "أَبًا: أَبَوَّةً، وإباوة: صار أَبًا، ويقال: البرُّ، والعقوق مع البُنُوَّةِ، فلانا: صار له أَبًا، وكان له كالأب في التّغذية والتّربية، يقال: إنّه ليَأْبُويتيها: الأب: الوالد الوالد، ويطلق على العمّ وعلى صاحب الشّيء وعلى من كان سببا في إيجاد شيء أو ظهوره أو إصلاحه، وفلان ابن أبيه: أي شابه أباه، ويقال لله أبوك: في معرض المدح والتّعجّب".[2]

وجاء تعريفه في لسان العرب "الأبوان: الأَبُ والأُمُّ، عن ابن سيدة: الأَبُ الوالد، والجمع أبُون وآباءٌ وأَبُوٌّ وَأَبُوَّةٌ، فمن قال هذا أَبُوك أَو أَباك فثنيته أَبوان، ومن قال هذا أَبُكَ فثنيته أَبان على اللّفظ، وَأَبَوان على الأَصل، ويقال: هما أبواه لأبيه وأمّه، هما أَباه وكذلك رأيت أبيه".[3]

مصطلح الأب في التّعريف المعجميّ تعني به المربّي، الموجّه، المصلح المرشد للابن والمسؤول عنه.

-الأعظم: جاء في لسان العرب: "عظم: من صفات الله عزّ وجلّ العليّ العظيم، والتّعظّم في النّفس تعني التّكبّر والزّهو والنّخوة، والعظمة والعظموت: الكبر، وعظُم الأمر: كبَّرَهُ، استعظم: تعظّم وَتَكَبَّرَ، أَعْظَمَ الأمر وَعَظَّمَهُ: فَخَّمَهُ، والتّعظيم: التَّبجيل، والعظيمَة والمعْظَمةُ: النّازلة الشّديدة والملِمَّة إذا أعظمت، والعَظَمَةُ: الكبرياء، وعظَماتُ القوم: سادتهم وذو شرفهم، وعُظْمُ الشّيء ومُعْظَمُهُ: جُلُّهُ

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج، مادة جلل، ص334.

[2] إبراهيم أنيس وآخرون، معجم الوسيط، إشراف: حسن عطية، محمد شوقي، ج1، ص04.

[3] ابن منظور، مصدر سابق، مادة "أبي"، ص57.

وأكثرهُ وعَظُمَ الشّيء: أكبره"[1] أي العظمة والكبر والتّكبّر، إنسان عظيم أي له منزلة كبيرة، والشّيء الأعظم أي أعطاه فخامة خاصّة ومرتبة عظيمة.

أمّا تعريفه في معجم الوسيط هو: "أَعْظَمَ الأَمْرَ: صَارَ عَظيمًا، والقول أو الأمر الرّجل: هالَهُ، والشّيء: فَخَّمَهُ وكبَّره، رآه عظيما، تَعَظَّمَ: تَكَبَّرَ استعْظَمَ فلان: تعَظّم، رآه عظيما"[2] بمعنى الأوّل إذا أعطيت الشّيء عظمة بمعنى أرجعته قيما، أمّا الإنسان فيصبح له منزلة وفخامة وكبرياء بهذه المرتبة.

نستخلص من هذه التّعاريف لعنوان الرّواية جلالته الأب الأعظم لحبيب منسي، بأنّه عنوان مركّب يحتوي على معنى كبير يلفت انتباه القارئ إليه فمثلا جلالة هو اسم الله الكريم، ولا يلقّب به إلّا الله، هذا الإنسان يعطي لنفسه قيمة كبيرة بالإضافة إلى الأب فهو المسؤول عن العائلة الحاكم النّاهي، وصفة الأعظم بأنّ له مرتبة عظيمة لكن قد تجعله يتكبّر جلالته الأب الأعظم يدلّ على إنسان مهيمن يحبّ السّيطرة والحكم يعطي لنفسه قيمة كبيرة ربّما تفوق منزلته وشخصيته، قد لا يستحقّها أخذ كلّ مصطلحات التّبجيل جعل من نفسه سيّدا بأبوّته وعظمته ولقّب نفسه بالجلالة التي هي صفة الله تعالى ولا يستحقّها غير الله سبحانه، هذا الأب الأعظم يفضّل الولاء والهيمنة، يكون أوّلا ملك والأبوّة ثانيا، والولاء والعبودية ثالثا.

3/ الزّمن داخل الرّواية:

إنّ زمن الخطاب يخضع لتسلسل منطقيّ للأحداث ورواية "جلالته الأب الأعظم"، تجري أحداثها الاجتماعية والسّياسية في زمن محصور بين سنة أفين واثني عشر إلى غاية ألفين وتسعة وتسعون سنة.

[1] ابن منظور، مصدر سابق، ج9، مادة عظم، ص278.

[2] معجم الوسيط، ص210.

نجد الرّوائي يستشرق أحداث لا متناهية.

نجد الرّواية بدأت بطلوع الشّمس في قول الرّاوي: "... وكان الرّجل المعجزة يطلع عليهم كلّ صباح مع قرن الشّمس، ويحدّثهم مع هبة كلّ نسيم فيعدهم الوعد الجميل"[1]، لتنتهي الرّواية باليوم والشّهر والسّنة في قول دينا قائلة:

"أسألك عن تاريخ اليوم: اليوم، الشّهر، السّنة...

انعقد لسان الضّابط وتلعثم، ثمّ استطاع أن يقول:

الثّلاثاء 15 ديسمبر 2099م

أطرقت دينا، ثمّ نفضت غدائرها الشّقراء عن وجهها وقالت:

قضينا كلّ هذه المدّة في سفرنا... غريب... غريب حقّا... لقد خيّل إلينا أنّنا مكثنا يوما أو بعض يوم...".[2]

نجد هذا النصّ الرّوائيّ ذا مستوى عالي، فهو يؤرّخ لفترة زمنيّة مستقبلية، ونجد علاقة موجودة بين نصّ القصّة وزمن الخطاب وتتمثّل في ثلاثة علاقات هي:

-التّرتيب الزّمنيّ: هو العلاقة التي "تقوم بين تتابع الأحداث في المادّة الحكائية، وبين ترتيب الزّمن الزّائف وتنظيماتها في الحكي"[3]، أي العلاقة بين الزّمن الحقيقيّ للأحداث داخل القصّة والزّمن

[1] حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، دار ميم للنّشر، ط2، الجزائر، 2014م، ص41.

[2] حبيب مونسي، مصدر سابق ، ص244.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص76.

الزيّف الكاذب الذي ينظّم في الحكاية، نجد في هذين التّرتيبين اختلاف وعدم تطابق، ممّا يؤدّي إلى خلط ومفارقة في الزّمن وهذا ما يسمّى بالمفارقة الزّمنية التي تتجلّى في الاسترجاع والاستباق".[1]

أ/ الاسترجاع (الاستذكار): Amalepsis

فهو يروي الأحداث للقارئ فيما بعد، ما قد وقع مسبّقا[2]، والاسترجاع نوعان: داخليّ وخارجيّ، ويحدّد جيرار جنيت الاسترجاع الدّاخليّ بأنّه "الاسترجاع الذي يكون حقله الزّمنيّ متضمّن في الحقل الزّمنيّ للحكاية الأولى، أمّا الخارجيّ فهو ذلك الذي تظلّ سعته كلّها خارج سعة الحكاية الأولى، والاسترجاعان الأوّل والثّاني يقودان لنوع ثالث هو الاسترجاع المختلط تكون نقطة مداد سابقة لبداية، الحكاية الأولى، ونقطة سعته لاحقة لها".[3]

يستدعي الرّاوي الذّكريات الماضية، أي هو حالة تذكّر، وقد يكون كذلك وسيلة لكشف التّحوّل الذي يصيب الشّخصية مع مرور الزّمن، فهو يخدم السّرد ويسهم في نموّه، ونجده في رواية "جلالته الأب الأعظم" في قول الرّاوي: "وكأنّ الزّمن توقّف... بل وكأنّ الحياة تعطّلت، وشخصت واقفة تنتظر نهاية الحملة التّطهيرية، وقبعت في خليّته، وقد نسيت ذاتها، فأشارت إلى الكون بالتّوقّف"[4]، أو التّحدّث عن الحسناء في قوله: "ورفعت رأسها نحو الوصيفة بابتسامة كأنّها شروق الشّمس على مياه البحر النّاعمة في صبح من أيّام الصّيف الحالمة وقالت: سأقابله كيوم ولدتني أمّي..."[5]، نجد الرّاوي تارة ارتاد إلى الماضي وتذكّر بعض الأحداث، وتارة أخرى يظهر استشرافا.

---

[1] ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص86.

[2] ينظر: محمد بوعزّة، تحليل النصّ السّردي، ص88.

[3] محمد بوعزّة، المرجع نفسه ، ص60-61.

[4] حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص44.

[5] المصدر نفسه، ص63.

ب/ الاستشراف (الاستباق) Prolepsis

يقصد بالسّرد الاستباقيّ أنّه: "عندما يعلن السّرد مسبّقا عمّا سيحدث قبل وقوعه"[1]، نجد الرّاوي يتعجّل رواية الأحداث قبل وقوعها، وهي علامة تدلّ على نفاد صبر السّارد.

وهو نوعين: "الدّاخليّ لا يتجاوز الإطار الزّمنيّ للحكاية الأولى، أمّا الخارجيّ يتجاوز حدود الحكاية الأولى"[2]، ونجد استشرافات أخرى مثلية للقصّة وهي: "تكميلية ويقصد بها الاستشرافات التي تسدّ مسبقا ثغرة لاحقة في السّرد، واستشرافات تكرارية تضاعف مقدّما إلى حدّ ما مقطعا سرديّا آتيا".[3]

الاستشراف هو التّنبّأ والاستباق للمستقبل، أي أن يستبق الحدث قبل وقوعه، ونجده في الرّواية في الصّفحات الأخيرة: "... وانتظر الضّابط شهرا وشهرين... دون أن يشهد ظهور نسي القضيّة كلّية... وهاهي الفرقة تعود... هل يبلغ الكاهن بظهورها؟... ينال الخطوة التي تبعده عن هذا الجحيم الذي يعيش فيه منذ سنين... إنّه يعرف طعم الأمن"[4]، نجد الرّاوي يستشرف الحدث، حيث نجد الضّابط يعلن بوصول الفرقة قبل وصولها من أجل أن يأخذ رضا الكاهن.

–التّواتر: هو عبارة عن "عملية القدرة على التّكرار في القصّة والحكي معا، وهو أنواع: تواتر انفرادي، تكراري، التّكراريّ المتشابه".[5]

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النصّ السّردي، ص89.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص77.

[3] المرجع نفسه، ص79-80.

[4] حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص243.

[5] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص78.

نجده بتكراره داخل القصّة يقلّل من سرعة وحركة السّرد، ونجده داخل الرّواية في العلاقة بين ما يتكرّر حدوثه ووقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع والأقوال والأحداث، منها قوله: "... كان البكاء كذلك في يوم من الأيام، أمّا السّاعة فلا أحد يعرف مدلوله...".[1]

وفي قول الرّاكب: "أقوم بهذا العمل منذ عشرة سنين وأربعة أشهر بمعدّل جولتين في الأسبوع"[2]، ونجد التّكرار كذلك في قول الرّاوي: "ودارت الأشرطة مع دوران الأيام والسّنين وكأنّها كواكب سيّارة تذرع مدارتها في سرعة متصاعدة تزداد كلّ لحظة فتتدفّق منها الأحداث تدفّق الشّلال من رأس الجبل"[3]، وغيرها من الأحداث المتواترة.

-الدّيمومة أو المدّة: وهي "العلاقة المتغيّرة بين الأحداث أو مقاطع حكائية والمدّة الزّائفة، وعلاقتها في الحكي علاقة السّرعة التي هي موضوع مدّة الحكي"[4]، أي المدّة التي تتغيّر بين الأحداث أو المدّة الزّائفة ومدّة الحكي، التي تكون موجودة داخل الحكاية، ونجده في رواية "جلالته الأب الأعظم" في قول الرّاوي: "وربّما عرضنا بين الفينة والفينة صورا على الشّاشات... المستعملة في البيوت والشّركات والورشات، شريطة أن لا يزيد البثّ عن بضعة ثوان كلّ يوم، وكلّ أسبوع حسب التّعامل مع الدّين..."[5] وقوله: "وابعث الصّوت من مكبّره، حادا على وتيرة وحيدة: عند السّاعة الرّابعة وثمانية

[1] حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص168.

[2] المصدر نفسه ، ص136.

[3] المصدر نفسه، ص121.

[4] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص76.

[5] حبيب مونسي، مصدر سابق، ص82-83.

وثلاثين دقيقة"[1] وكذلك في قوله: "ثمّ نسيته فعلا: فلا أدري كم مكثت هناك... شهرا... سنة... لا أدري".[2]

كلّ هذه الأقوال تخصّ ديمومة الأحداث في جلالته الأب الأعظم، وغيرها من المدّة المتواجدة داخل الرّواية.

4/ الزّمن من حيث البطء والسّرعة داخل الرّواية:

يتحدّد إيقاع السّرد "من منظور السّرديات بحسب وتيرة سرد الأحداث من حيث درجة سرعتها وبطئها، في حالة السّرعة يتقلّص زمن القصّة ويختزل، ويتمّ سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة أو بضع كلمات، بتوظيف تقنيات زمنية سردية أهمّها الخلاصة Sommaire، والحذف Ellipse وفي حالة البطء يتمّ تعطيل زمن القصّة وتأخيره ووقف السّرد بتوظيف سردية مثل المشهد Sciène والوقفة Pause ".[3]

نجد الإيقاع مرتبط بالحركة، فعلاقته بالسّرد وطيدة من خلال رصد سرعته سواء في بطئها أو سرعتها.

4-1/ تسريع السّرد:

يحدث تسريع إيقاع السّرد حينما يلجأ السّارد لتلخيص وقائع وأحداث فيوجز فيها ويذكر منها إلّا القليل، أو يقوم بحذف مراحل زمنية فلا يذكرها.

[1] حبيب مونسي، مصدر سابق ، ص135.

[2] المصدر نفسه، ص150.

[3] محمد بوعزة، تحليل النصّ السّردي، ص92.

أ/ تقنية التّلخيص (الخلاصة) Sommaire

وهي أن "يقوم الرّاوي بتلخيص الأحداث الرّوائية الواقعة في عدّة أيّام أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة دون أن يغوص في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال، ويمكن تمثيله بالمعادلة الآتية:

التّلخيص= زمن السرد < زمن الحكاية".[1]

فهي سرد لأحداث ووقائع جرت في مدّة طويلة لكن ذكرها بإيجاز واختصار وبحكي موجز وسريع، ونجد الإيجاز في تلخيص عدّة سنوات في مقاطع داخل الرّواية، مثال ذلك قول الرّاوي: "كانت فتاة... لا تتجاوز الخامسة عشر من عمرها ترفع إليه وجها شرقيّا مدوّرا كالبدر ليلة ثمة... وكأنّها خرجت من خيال رجل شاد تجاوز السّبعين من العمر...".[2]

ونجد الإيجاز كذلك في قول العجوز عبد الجليل: "... إنّها من آثار العمل في المناجم، فقد قضيت فيها ثلاث عشر سنة..."[3]، وقوله أيضا: "هذه أوّل مرة أشعر فيها بلذّة البكاء... لقد نسيت حرارة الدّمع منذ عهد بعيد...".[4]

إنّ الرّوائيّ كان ذكيّا في استخدامه تقنية الإيجاز في التّلخيص لكثرة الأحداث والمدّة الزّمنية، فاعتمد عليه حتّى تكون أفكار النّص مرتّبة، وأحداثه في طابع جميل من أجل استمرار السّرد.

إنّ هذه التّقنية لها أهمّية تكمن في مساهمتها في تسريع وتيرة السّرد وتجاوز الفقرات الغير مرغوب فيها في زمن القصّة.

---

[1] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، ص121.

[2] حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص142.

[3] المصدر نفسه ، ص167.

[4] المصدر نفسه، ص168.

ب/ تقنية الحذف أو الاسقاط: L'ellipse

يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة "دورا حاسما في اقتصاد السّرد، وتسريع وتيرته، فهو من حيث التّعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة، وعدم التّطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فالحذف يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السّرد عن طريق إلغاء الزّمن الميّت في القصّة، والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقلّ إشارة أو بدونها".[1]

يعتبر الحذف وسيلة يلجأ لها الرّوائيّ ليتجاوز بعض المراحل من القصّة دون الإشارة لها وهو قسمين:

-الحذف المحدّد: وهو الحذف الذي "يصبح فيه الرّاوي بحجم المدّة المحذوفة من زمن القصّة بكامل الوضوح في النّص"[2]، ومن بين الإشارات الزّمنية المحدّد منها قول الرّاوي: "كانت أبوابا لبعض الكنائس في البلدة لا تفتح إلّا يوم الأحد في حياء وخجل..."[3]، وقوله أيضا: "وحش واحد فقط يحاول أن يقطف الزّهرة... لقد حل شهر مارس..."[4]، وغيرها من الإشارات المحدّدة في أحداث الرّواية.

نجد المدّة الزّمنية مذكورة ومصرّح بها وبحجمها.

-الحذف غير المحدّد: تكون فيه الفترة "غامضة ومدّتها غير معروفة بدقّة، كون السّرد عاجز عن التزام التّتابع الزّمنيّ الطّبيعيّ للأحداث، ومضطر للقفز بين الحين والآخر"[5]، ونجد في الرّواية

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص156.

[2] المرجع نفسه، ص157.

[3] حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص42.

[4] المصدر نفسه، ص232.

[5] حسن بحراوي، مرجع سابق، ص157.

إشارات زمنية غير محدّدة منها: "معلنين أنّ البشرية عرفت بعد قرون كيف تخلق دينها بنفسها"[1]، وأيضا في قوله: "بل هي تشكّل مهمّته اليومية منذ عهد بعيد..."[2]، وهذا ما نجده داخل الرّواية من حذف.

وهكذا فالتّلخيص والحذف وسيلتان يعملان على تسريع حركة السّرد ويحقّقان الإيجاز الذي يحفظ للسّرد الرّوائيّ تماسكه، ويحصّنه من التّفكّك.

4-2/ إبطاء السّرد (تعطيله):

هو القيام بتوظيف تقنيات زمنية تؤدّي إلى إبطاء إيقاع السّرد وتعطيله هما المشهد والوقفة، فهما تقنيتان تعملان على "تهدئة حركة السّرد إلى الحدّ الذي يوهم القارئ بتوقّف حركة السّرد عن النّموّ تماما، أو بتطابق الزّمنيين: زمن السّرد وزمن الحكاية"[3]، ولتعطيل السّرد وإبطائه نجد تقنيتين هما:

أ/ المشهد: Sciéne

يقصد به "المقطع الحواريّ، حيث يتوقّف السّرد، ويسند السّارد الكلام للشّخصيات، فتتكلّم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخّل السّارد أو وساطته، في هذه الحالة يسمّى بالسّرد المشهديّ Récit scénique ".[4]

نجد المشهد حوار بين الشّخصيات، فهذه الأخيرة ضرورية وملازمة له، لأنّه ينقل لنا تدخّلات الشّخصيات كما هي في النّص، والحوار أساسيّ في المشهد، فعندما تتحاور الشّخصيات بالكلام،

---

[1] حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص83.

[2] المصدر نفسه، ص135.

[3] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، ص132.

[4] محمد بوعزّة، تحليل النصّ السّردي، ص95.

ستنتقل من مشهد لآخر فلا نجد هناك ملل، فالمشهد إذن يتجلّى في الحوار القائم بين الشّخصيات الرّوائية، للتّعبير عن ردود الفعل أو مختلف الآراء، وللمشهد وظيفتان: "وظيفة افتتاحية تختصّ بعرض جانب شخصية ما عندما يشير إلى دخول شخصية إلى الوسط أو مكان جديد، ووظيفة اختتامية وهي القيمة التي ينهي بها الرّاوي الفصل أو الرّواية، حيث يعمل المشهد بمثابة استهلال أو تذييل للنّص الحكائيّ، وتكون مهمّته هي إحداث الأثر الدّراميّ الذي يسهّل علينا فهم التّطوّرات الحاصلة في الأحداث، وفي مصائر الشّخصيات"[1]، فهو يفتتح السّرد وينهيه ويختمه، ويحدث الأثر الذي يسهّل فهم تطوّر الأحداث والشّخصيات ومصيرهم، وفي النّص الرّوائيّ "جلالته الأب الأعظم" تتعدّد المشاهد، ومن أمثلة ذلك نجد المشهد الذي دار بين موسى وأمّه التي لا يعرفها إشتار: "وقد تنهّدت عميقا: موسى

أجابها

أمّاه...

سأطلعك الآن على العلم الذي سألتني عنه وأنت حدث فقد وصلت إلى السّن التي لابدّ لك فيها من معرفته، وإدراك أسراره..."[2].

وكذلك مشهد حوار موسى مع مجموعة من القوم: "وقال موسى:

– أيّها السّادة

[1] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص167.

[2] حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص125.

إنّ فضل هذه المعجزة يرجع كلّه إلى السّيد عبد الجليل فهو الذي دلّني على هذا المكان وتحمّل مشاقّ الطّريق، وهو الذي قادني إليكم عبر المسارب الضّيقة المنتنّة... ونحن الآن نشاهد ثمارها حيّة أمامنا في بعث جديد ومولد أجد للبشريّة...".[1]

نجد المشاهد تعبّر عن حسن الحوار في تسلسل المواقف السّردية ولأنّه يسهّل على القارئ فهم تطوّرات الأحداث ومصائر الشّخصيات.

ب/ الوقفة: La pause

الوقفة عند حميد لحميداني: "استراحة، تكون في مسار السّرد الرّوائيّ توقّفات معيّنة يحدثها الرّوائيّ بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السّيرورة الزّمنية ويعطّل حركتها".[2]

الوقفة تعدّ استراحة من مسار السّرد، وتوقّف وانقطاع الأحداث والحكاية وزمنها، وتستبدل بالوصف لفترة، وهي تثير في القارئ بعض التّشويق، فتجعله يتحمّس لما سيحدث بعد ذلك.

الوقفة الوصفية تشترك مع المشهد في "الاشتغال على حساب الزّمن الذي تستغرقه الأحداث، أي في تعطيل زمنيّة السّرد وتعليق مجرى القصّة لفترة قد تطول أو تقصر".[3]

يشترك المشهد والوقفة في تعطيل زمنيّة السّرد، وإيقاف القصّة لمدّة من الزّمن.

وتحدّد وظائف الوقفة أو الوصف في وظيفتين أساسيتين هما: "الوظيفة الجمالية، والوصف يقوم في الحالة بعمل تزيينيّ وهو يشكّل استراحة في وسط الأحداث السّردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنّسبة لدلالة المحكي، والوظيفة الأخرى التّوضيحية التّفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفة

[1] حبيب مونسي، مصدر سابق ، ص183.

[2] حميد لحميداني، بنية النصّ السّردي، ص76.

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

رمزية دالّة على معنى في إطار سياق الحكي"[1]، أمّا الوقفة في نصّ "جلالته الأب الأعظم" نجدها حينما يقف الرّوائيّ أحيانا ليضيف شخصية، فيقوم بوصفها، كقوله: "كانت دينا في ثيابها المدنية لا تختلف عن أيّة فتاة في ربيع الحياة، ذهبية الشّعر عسلية العينين، دقيقة العرفين ممتلئة الشّفتين، يتفجّر وجهها جمالا، وقد زادها اعتدال الجسد ولين أطرافه فتنة وجاذبية، تلتفت إليها الأعين لتلتمس منها الجمال مسكوبا في أبدع الصّور...".[2]

المشهد والوقفة تقنيتين زمنيتين تؤدّيان إلى إبطاء السّرد وتعطيل وتيرته، الأوّل هدفه الكشف عن الأبعاد النّفسية والاجتماعية الرّوائية، أمّا الوقفة فهدفها تزيينيّ، فهذه الاستراحة وسط الأحداث يعدّ وصفا في إطار الحكي.

أمّا الخلاصة والحذف فهما وسيلتان لتسريع إيقاع السّرد، الزّمن من حيث البطء والسّرعة يتحدّد حسب وتيرة سرد الأحداث.

5/ العلاقة بين الزّمن والمكان السّرديين:

يعدّ المكان وحدة أساسية للعمل الأدبيّ إلى جانب الزّمن والشّخصية والأحداث تتطلّب زمكانية، وتفسير ذلك أنّ "كلّ قصّة تقتضي نقطة انطلاق في الزّمن، ونقطة إدماج في المكان، أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزّمانيّ والمكانيّ معا، فالرّواية القائمة أساسا على المحاكاة لابدّ لها من حدث، وهذا الحدث يتطلّب بالضّرورة زمانا ومكانا، والمكان الرّوائيّ يستقطب اهتمام الكاتب، وذلك لأنّ تعيين المكان في الرّواية هو البؤرة الضّرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كلّ عمل تخيليّ".[3]

---

[1] حميد لحميداني، بنية النصّ السّردي، ص79.

[2] حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص215.

[3] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص29.

نجد بأنّ الرّواية لا تستغني عن زمكانيتها أو شخصياتها، الحدث يتطلّب زمنا ومكانا معيّنين لا يمكن التّخلّي عنهما.

للمكان في العمل الرّوائيّ "حضوره، وللإنسان في المكان حضوره، وللزّمان في المكان حضوره، وللّغة دورها في تجسيد هذا الحضور وربطه بغيره من عناصر الخطاب الرّوائيّ ربطا يجعل منه نسيجا متشابكا، محكم التّلاحم، والتّماسك شديد الاتّساق، والتّرابط، وهذا النّسيج هو الرّواية التي تروي لنا حوادثها بأسلوب خاصّ يتباين من كاتب لآخر".[1]

إنّ عناصر الرّواية من حدث وزمان ومكان ولغة تجعل من العمل الرّوائيّ متماسك ومتلاحم ومترابط تجعله نسيجا متماسكا، والمكان من أهمّ العناصر الرّوائية، فبفضله تسير الأحداث، لأنّه الفضاء الذي تجري فيه هذه الأحداث، وله القدرة على التّأثير في تصوير الأشخاص وحبك الحدث، وللمكان أنواع حيث ميّز حسن بحراوي بين ثنائيتين:

أ/ أماكن الإقامة (مغلقة):

نجد فيها "تقاطب جديد بين أماكن الاختيارية، وأماكن الاقامة الاجبارية (المنزل مقابل السّجن)، وتقاطبات أخرى بين أماكن الاقامة الرّاقية والشّعبية القديمة والجديدة"[2]، ونجد هذا النّوع من المكان داخل رواية "جلالته الأب الأعظم" في قوله: "فعدت إلى مكتبي الذي عبثت به الأيدي، فقلّبت أثاثه، وبعثرت أوراقه ومزّقت حرمته وهجره أهله ورواده... فأضحى شكله شكل مستودع منهوب...".[3]

[1] إبراهيم خليل، بنية النصّ الرّوائي، ص131.

[2] المرجع نفسه، ص131.

[3] حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص45.

إنّ المكتب عبارة عن مكان مغلق اختياريّ، اختاره الكاتب للتّعبير عن أفكاره، وقوله أيضا: "وقعت الورقة على المكتب ترغمني على النّظر إليها، فإذا فيها كلام الرّجل المعجزة حرفا حرفا... كلمة كلمة... وكأنّه هو الكاتب وكأنّي أنا القلم..."[1]، إنّ المكان تقع فيه الأحداث وتتنوّع، فلا نجد حدثا بدون مكان أو العكس ونجد هذا النّوع من المكان ثابت.

ب/ أماكن الانتقال (مفتوحة):

هي عبارة عن "مسرح لحركة الشّخصيات وتنقّلاتها، وتمثّل الفضاءات التي تجد فيها الشّخصيات نفسها كلّما غادرت أماكن إقامتها مثل: الشّوارع والأحياء والمحطّات"[2]، ونجده داخل الرّواية في قوله: "خرجت من مكتبي هائما على وجهي أصادف في الطّريق وجوها رسمت عليها البلهنية آية العجب..."[3]، وقوله أيضا في الأماكن المفتوحة "وأسرعت أتعثّر على بلاط الشّارع، أتحاشى المارّين قدر المستطاع... الحائط بارد برودة الثّلج... بل برودة تلك العيون التي صادفتها منذ حين... وصادفت بابا خشبيّا ضخما..."[4]، وغيرها من الأماكن المغلقة والمفتوحة داخل الرّواية، فالحدث لا يخلو من المكان والعكس.

إنّ للمكان مكانة كبيرة فهو يعتبر عنصرا بنّاء ومتحكّم في الوظيفة الحكائية للسّرد، ودوره الكبير في التّعبير عن هويّة الكاتب الرّوائيّ والشّخوص والزّمن والحدث، اللّغة، كلّهم يرتبطون به، فلا دور للعمل الحكائيّ بدون وجود المكان فيه.

---

[1] حبيب مونسي، مصدر سابق ، ص46.

[2] إبراهيم خليل، بنية النصّ الرّوائي، ص131.

[3] حبيب مونسي، مصدر سابق، ص46.

[4] المصدر نفسه، ص47.

وأنّ الزّمن لا ينفصل عن المكان، لأنّ الزّمن لا يفنى ولا يزول، لأنّ القارئ يستطيع العودة إليه متى شاء ومتجسّدا في نفس الشّخوص والأمكنة والحوادث، وأنّ للمكان دلالته الخاصّة سواء كان واقعيّا أم متخيّلا، فهو يساهم في تشكيل النّسيج الرّوائيّ هو والزّمن والشّخصيات وغيرهم من العناصر (اللّغة، الحدث، الحوار).

وفي الأخير نقول أنّ الرّواية الأكثر قدرة على توظيف الزّمن والتّعبير عنه، فنجد حضوره في الأفعال الماضية والمضارعة، أو علامات لغوية تدلّ على السّياق الزّمنيّ (البارحة، اللّيل، غدا...)، فهو يعدّ من مكوّنات الشّخصية، والمكان أيضا، فصيرورة الأحداث والشّخصيات تتضمّن معنى الزّمن في تعاقبها، ويجعلون من الرّواية فنّ زمنيّ بواسطة اللّغة.

إنّ ظاهرة الزّمن لا يمكن فصلها عن الحياة، فهي مرتبطة بها لا يمكن الاستغناء عنه أو التّخلّي عليه، فإذا توقّف الزّمن توقّف الحياة.

6/ دلالة الزّمن العجائبيّ:

إنّ الرّواية العجائبيّة هي: "نوع من الأدب الميتافزيقيّ الذي ينطوي تحت عنوانه عدد من الأنواع الأدبية الأخرى، مثل: الحكاية، والخرافة، والأسطورة، والعجائب... إلخ، ازدهرت في القرن الثّامن عشر في إنكلترا ومن خصائصها هو أن يتردّد القارئ فيها بين التّصديق والتّكذيب، قبل أن يسلّم بصحّة أحداثها الغريبة، لأنّ الكاتب يتخيّل فيها أحداثا ممكنة ولكنّها بعيدة عن الواقع وخارجه للعادة"[1]، وهذا النّوع نجده في رواية حبيب مونسي جلالته الأب الأعظم في قوله: "انطلق الشّعاع القاتل من كفّ الكاهن وأصاب صدر جلالته، ارتفع الجسد النّحيف في جلبابه الأحمر وكأنّ دمية قش، ثمّ عاد إلى الأرض وقد تحوّل الصّدر إلى كومة من رماد، يتصاعد منها دخان نتن..."[2]، إنّه زمن

[1] محمد عزّام، أدب الخيال العلميّ، منشورات دار علاء الدّين، ط1، دمشق، 2003م، ص21.

[2] حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص279.

غرائبيّ ذهنيّ يتصوّره الكاتب والقارئ من خلال رصديهما المعرفيّ، ونجد هذه الرّواية تميل إلى العجائبية، فيها نوع من الاستشراف للمستقبل قام من خلالها الكاتب إلى التّنبّأ بالمستقبل، استخدم فيها تقنيات مختلفة جديدة منها الزّمن العجائبيّ والذي يوضّح الباحث إبراهيم خليل مفهومه قائلا: "ومثل هذا الجمع بين زمن كتابة الرّواية والأزمنة القديمة على اختلاف ما بينهما من تتابع وافتراق، يمنع القارئ فيما يذهب إليه تودوروف من قبول ما يروى عليه، أو التّردّد على الأقلّ في تصديقه تردّدا كبيرا، وهذا ما يجعلنا نصف هذا النّوع من الزّمن السّرديّ بالزّمن الغرائبيّ أو الزّمن العجائبيّ"[1]، فيه نوع من الحيرة والدّهشة والتّعجّب في تقبّل هذا النّوع من الزّمن، الكاتب يضفي خياله العجيب ليوصّل رسالة معيّنة ويجذب القارئ، ويجعله يستخدم خياله.

إنّ الدّارس المتمعّن لرواية "جلالته الأب الأعظم"، سيجد فيها تصوّرات الكاتب، التي تحيل القارئ إلى مراحل هامّة من التّاريخ العربيّ خاصّة الجزائريّ، كما أنّها تشير إلى عدّة قضايا: الحياة، الذّات، الموت، الوطن، الحرّية، الكتابة، هذه الرّواية ليست مجرّد سرد أحداث تاريخية أو مواضيع أخرى، إنّما هي رؤى الكاتب التي تعرض معاناة العنف، والدّفاع عن أشكال الانتماء، يحاول الكاتب بذاته أن يخرج هذه القوانين الظّالمة التي تقوم بخنق الإنسان وكبت حرّيته، فجاءت هذه الرّواية كمحاولة لإيقاف هذا الظّلم السّرديّ، فهو يعلن عن أفكاره الإصلاحية وتصوّراته الاستشرافية التي تدفع الإنسان إلى التّجديد على مستوى الكتابة المليئة بالرّمز والخيال الذي يسمّى الخيال العلميّ وهو: "لون جديد من الأدب تفتقده المكتبة العربية سبب نشأته المتأخّرة في أدبنا، وهو تعبير أدبيّ يستخدم أسلوبا مشوّقا في السّرد والقصّ في عرض النّبوءات بقدرات العلم على تحقيق ما يصبو إليه من استكشاف المجهول".[2]

[1] إبراهيم خليل، بنية النصّ الرّوائي، ص125.

[2] محمد عزّام، أدب الخيال العلمي، ص05.

رسالة مونسي من أسلوبه هذا هي أن يجعل الشّعوب تعرف حقيقة الحكم الصّهيونيّ الذي يتحكّم في العقول الإنسانية العربية بطريقة وأسلوب فنيّ جماليّ جديد، هو استشرافه للمستقبل بأدب الخيال العلمي العجائبيّ، وهذا بفضل شخصيات وزمن الرّواية ومكانها، فقد أظهروا الصّورة التي أراد مونيس إيصالها للقارئ ومقال ذلك في التّحكّم الصّهيونيّ للعرب في الرّواية، في قول الأب الأعظم: "لم نتورّع من إشعال الفتن والحروب في كلّ مكان، بل جعلنا الأمر التّافه قضيّة ثأر ودم... فأكلت الشّعوب بعضها بعضا في سلاسل من الفتن والحروب، وهي تظنّ أنّها تفعل ذلك من أجل مبادئها... هذه الأزمات الفكرية، النّفسية والمالية والطّائفية هي السّلاح الفعّال الذي ابتكرناه، وأتقنا كيفيات استعماله، كان الإصلاح بالسّيف والشّنق والسّجن، وكان التّطهير بالتّصفية الجماعية خرجت الشّعوب مرهقة، دامية تكره كلّ شيء أتكره السّلطة... تكره النّظام... تكره العلم والثّقافة... تكره العقائد والأديان تكره كلّ رابطة... تتمنّى الموت..."[1]، نجح الحكم الصّهيونيّ بالتّحكّم في الشّعوب العربية، والسّيطرة عليها، دمّرت كلّ شيء، الحرية، الحياة، الذّاتية، الانتماء والقومية، وحتّى الكتابة، فجاء حبيب مونسي بأسلوبه الجديد، سلاحه ضدّ العدوّ بطريقة غير مباشرة استشرافه للمستقبل كي يوصل رسالته للقارئ من أجل إيقاظه من هذا الوهم، ومحاولة تحريره من الحكم المستبدّ الظّالم.

[1] حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص54-55.

الخاتمة

إنّ من أهمّ النّتائج المتوصّل إليها من خلال البحث ما يلي:

– أنّ السّرد تقنية فنّية يعطي للرّواية جمالية خاصّة، وبفضله تترابط عناصر القصّ.

– إنّ الخطاب هو إخراج الكلام، وهو وسيلة اتّصال بالتّحاور بين المخَاطَبِ وَالمخَاطِبِ، أي رسالة يلقيها المخَاطَبُ قصد إيصالها للقارئ تتضمّن فحوى معيّن.

– الخطاب مرتبط بثلاث عناصر: المرسل، الرّسالة، المرسل إليه.

– الفرق بين النصّ والخطاب هو أنّ الأوّل مكتوب والخطاب ملفوظ، ونجد بأنّ هناك من استبدل مفهوم الخطاب بالنصّ، وهناك من وضعها في منزلة واحدة.

– الخطاب الأدبيّ يؤخذ في حُضوره لذاته وبذاته، ونجده يستوقف القارئ لما فيه من صور وألوان تجذبه، ممّا يجعله يندمج ويتواصل معه.

– يمكن تحديد الخطاب الرّوائيّ من خلال لغة الرّاوي، فهي تعكس صورته وصورة الآخر.

– الرّواية جنس أدبيّ، وتعتبر نصّا تتفاعل مع عدّة نصوص أخرى، وهذا لتفاعلها مع الواقع.

– للرّواية عناصر مختلفة تقوم عليها بنيتها السّردية، ومن أبرزها: الزّمن، المكان، الشّخصيات، اللّغة، الحدث.

– تعدّ الرّواية الجزائرية ذات أهمّية في بنية الزّمن مع استمرارية معالجة القضايا السّياسية، الاجتماعية، الثّقافية في النصّ الرّوائيّ.

– إنّ الرّواية الجزائرية هي المجتمع من خلال حدس المؤلّف، وتتحرّك فيه الشّخصيات وفقا لزمكانيته ، ولأنّ النصّ الرّوائيّ هو الوجه الحقيقيّ للمجتمع.

– إنّ صيرورة الأحداث والشّخصيات تتضمّن معنى الزّمن في تعاقبها، لأنّ الرّواية تصبح فنّا زمنيّا بواسطة اللّغة.

– نجد الزّمن داخل الرّواية مهيمن، لأنّ الرّوائيّ يمارس على نصّه جملة من التّقنيات السّردية كالاستباق والاسترجاع.

– يحاول الكاتب في رواية "جلالته الأب الأعظم" معالجة زمن معيّن، وهو يعطي لنفسه إمكانية جديدة تجاوزت الواقع عن طريق الخيال وهو التّنبّؤ.

– إنّ الزّمن هو عنصر فعّال داخل الرّواية، فهو يؤثّر على جميع العناصر من أماكن وشخصيات.

– إنّ لحبيب مونسي جرأة كبيرة في الكتابة، وهذا يبدو في أسلوبه الجديد "التّخييل السّرديّ"، ولغته الفصيحة في عمليّة عرضه للمعاني المراد إيصالها للقارئ والتّمعّن فيها.

– وَضْعُ الكاتب في الرّواية الجزائرية تجديد مغاير مميّز يربطه بين الفنّ الرّوائيّ الجديد ومستجدّات الحركة الموجودة داخل الجزائر بأنواعها.

– إنّ حبيب مونسي في روايته "جلالته الأب الأعظم" قام باستشراف المستقبل والتّنبّؤ بما سيحصل لمحاولة إيصاله الرّسالة للقارئ لتغيير الوضع المستبدّ الظّالم.

– إنّ الزّمن العجائبيّ له سماته الخاصّة به، ومن بينها: تكثيف الدّهشة والتّعجّب.

ومن أهمّ النّقاط المهمّة داخل الرّواية التي أراد إيصالها حبيب مونسي للمتلقّي هي:

– دعوته إلى القضاء على الفساد والجرم الموجود داخل المجتمع بابتعاد الإنسان عمّا يغضب الله، واتّباعه الطّريق الصّحيح.

– بناء عالم جديد مليء بالأمن والاستقرار والحرّية، فلكثرة الظّلم والخراب يحسّ الإنسان بالغربة داخل وطنه.

– نجد أسلوبه ملفت ومميّز وجديد، ولغته الرّمزية التي ترتمي قناع تتخفّى بواسطة لتوصل الرّسالة داخل المجتمع وتغيّره إلى الأفضل.

ولم يتبقّى لنا أن نقول إلّا أنّ هذه الرّواية هي فعلا كاشفة للواقع المعاش، تحكُّم الصّهاينة في العرب كيفما أرادوا بخلق الفتن والعداوة بينهم، ورسالة مونسي هي أن يعرف العرب هذه الحقيقة، ويبني من جديد مجتمعه الآمن، المليء بالحرّية والاستقرار والمحبّة والأخوّة بين العرب، والتّغيير نحو الأحسن.

الملحق

❖ **حياة حبيب مونسي:**

ولد الكاتب حبيب مونسي في "عام 1957م بولاية معسكر، وفيها نشأ وترعرع، عمل سابقا في جامعة سيدي بلعبّاس، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية وآدابها، هو أستاذ وناقد وروائيّ.

ومن كتبه النّقدية:

01/ القراءة والحداثة: مقاربة الكائن الممكن في القراءة العربية.

02/ نظريّة الكتابة في النّقد العربيّ القديم.

03/ فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى.

04/ فعل القراءة النّشأة والتّحوّل.

05/ توتّرات الإبداع الشّعريّ.

06/ شعرية المشهد في الإبداع الأدبيّ.

07/ الواحد المتعدّد والنّص الأدبيّ بين التّرجمة والتّعريب.

08/ نقد النّقد المنجز العربيّ في النّقد المعاصر.

09/ نظريات القراءة في النّقد المعاصر.

10/ الرّواية الجزائرية أمل الانتظار وخيبة التّقلّب.

ومن رواياته المنشورة:

01/ متاهات الدّوائر المغلقة.

02/ جلالته الأب الأعظم.

03/ على الضّفة الأخرى من الوهم.

04/ مقامات الذّاكرة المنسية.

05/ العين الثّالثة.".[1]

[1] Portal.arid.my./ar-ly./Application U.sens/getprofile/0002.1163

قائمة المصادر والمراجع

★القرآن الكريم برواية الإمام حفص عن الإمام عاصم

أوّلا/ المصادر:

01/ حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، دار ميم للنّشر، ط2، الجزائر، 2014م.

ثانيا/ المعاجم:

01/ أحمد بن فارس، مقاييس اللّغة، تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر للطّباعة والنّشر، دت.

02/ الخليل بن أحمد الفراهيديّ، معجم العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003م.

03/ مجدي وهبة كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، منقّحة ومزيدة، بيروت، 1984م.

04/ مجمع اللّغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، ط4، 2004م.

05/ المنجد في اللّغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، 2000م.

06/ ابن منظور، لسان العرب، نص، أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصّادق العبيديّ، دار إحياء التّراث العربيّ، مؤسّسة التّاريخ العربيّ، ط3، بيروت، 1999م.

07/ أبو نصر بن حمّاد الجوهريّ، الصّحاح تاج اللّغة وصحاح العربية، ، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، ط4، بيروت، 1987م.

ثالثا/ القواميس:

01/ مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، تحقيق: مكتب التّراث في مؤسّسة الرّسالة، إشراف: محمد نعيم الغرقسوسي، مؤسّسة الرّسالة، ط8، فنّية، منقّحة، مفهرسة، 2005م.

02/ محمد بدوي، قاموس إكسفورد، المحيط (إنجليزي-عربي)، أكاديميا للنّشر والطّباعة، بيروت، 2003م.

رابعا/ المراجع:

أ/ المراجع العربية:

01/ أحمد محمد عطيّة، الرّواية السّياسية (دراسة نقدية في الرّواية السّياسية العربية)، مكتبة مذبولي للنّشر، القاهرة.

02/ أحمد منور، ملامح أدبية (دراسة في الرّواية الجزائرية)، دار السّاحل، 2008م.

03/ آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، مجلّة الابتسامة، ط2، منقّحة، بيروت، 2015م.

04/ أمّ الخير جبّور، الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دار ميم للنّشر، الجزائر، 2013م.

05/ إبراهيم براهمي، استراتيجيات الخطاب في رواية الثّلاثة للبشير الإبراهيمي، منشورات بونة للبحوث والدّراسات، عنابة، 2013م.

06/ إبراهيم خليل، بنية النصّ الرّوائيّ، دراسة منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010م.

07/ إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرّواية، منشورات السّهل، الجزائر، 2009م.

08/ إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبيّ، دار الآفاق، ط1، الجزائر، 1999م.

09/إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الكتاب الحديث.

10/ بشير بوجدرة محمد، بنية الزّمن في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، 2001م-2002م.

11/ الجاحظ، البيان والتّبيين، تحقيق: عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط7، القاهرة، 1998م.

12/ جمال فوغالي واسيني الأعرج، شعرية السّرد الرّوائيّ (دراسة)، عاصمة الثّقافة العربية، الجزائر، 2007م.

13/ حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، المركز الثّقافيّ العربيّ، ذ1، بيروت، 1990م.

14/ حسن حنفي، حصار الزّمن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007م.

15/ حميد لحميداني، بنية النصّ السّرديّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1، بيروت، 1991م.

16/ حياة مختار، أمّ السّعد، تداولية الخطاب الرّوائيّ من انسجام الملفوظ إلى انسجام التّلفّظ، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان، 2015م.

17/ خضر محجز، تقنيات السّرد الرّوائيّ، عطيّة للنّشر والتّوزيع، ط1، غزّة، 2014م.

18/ راوية يحياوي، البنية والدّلالة في شعر أدونيس، ميم للنّشر، الجزائر، 2008م.

19/ سعيد يقطين، انفتاح النصّ الرّوائيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1، الدّار البيضاء، 2001م.

20/ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ (الزّمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط3، بيروت، 1997م.

21/ سعيد يقطين، الرّواية والتّراث السّرديّ، رؤية للنّشر والتّوزيع، ط1، 2006م.

22/ سعيد يقطين، الكلام والخبز، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1، بيروت، 1997م.

23/ سيزا قاسم، بناء الرّواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، 2004م.

24/ عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّرديّ وقضايا النصّ، منشورات دار القدس العربيّ، ط1، وهران، 2009م.

25/ عبد اللّطيف الصّديقي، الزّمان أبعاده وبنيته، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر، ط1 بيروت، 1995م.

26/ عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربيّ، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط موسّعة، بيروت، 2008م.

27/ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر، 1998م.

28/ عبد المنعم خفاجي ومحمد السّعدي فرهود، الأسلوبية والبيان العربيّ، الدّار المصرية اللّبنانية، ط1، 1992م.

29/ محمد بوعزّة، تحليل النصّ السّرديّ (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010م.

30/ محمد عزّام، أدب الخيال العلميّ، دار علاء الدّين، ط1، دمشق، 2003م.

31/ محمد شاهين، آفاق الرّواية العربية (البنية والمؤثّرات)، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2001م.

32/ محمد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدّار العربية للكتاب، الجزائر، 1983م.

33/ محمد مصايف، النّثر الجزائريّ الحديث، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م.

34/ واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التّاريخية والجمالية للرّواية الجزائرية)، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

ب/ المراجع المترجمة:

01/ إيّان واط، نشوء الرّواية، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد، ط2، دمشق، 2008م.

02/ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1، بيروت، 2000م.

03/ مندلاو، الزّمن والرّواية، ترجمة: بكر عبّاس، دار صادر، ط1، بيروت، 1997م.

04/ ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدّراسات، القاهرة، 1987م.

خامسا/ الدّوريات والأطروحات:

01/ صالح مفقودة، أبحاث في الرّواية العربية، منشورات أبحاث في اللّغة والأدب الجزائريّ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربيّ.

02/ مها القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، مجلّة الابتسامة، 2002م.

سادسا/ المذكّرات:

01/ جويدة يحياوي، البنية الزّمانية والمكانية في رواية "زقاق المدن"، مذكّرة مكمّلة لنسل شهادة ماستر، إشراف: عبد المالك ضيف، كلّية الآداب واللّغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2014م-2015م.

02/ ليندة جنادي، هبة مفتاحي، سيميائية العنوان في روايات محمد مفلاح (قصص الهواجس وشعلة المايدة أنموذجا)، إشراف: محمد مكاكب، بحث مقدّم لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربيّ، كلّية الآداب واللّغات، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة، 2014م-2015م.

سابعا/ المواقع الإلكترونية:

01/ www.djazaires.com/aps./405338.

02/ Portal.arid.my./ar-ly./Application U.sens/getprofile/0002.1163

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصّفحة
بسملة	----------
إهداء	----------
شكر وعرفان	----------
مقدّمة	أ
المدخل: ماهية السّرد	
1/ مفهوم السّرد	02
أ/ لغة	02
ب/ اصطلاحا	04
2/ مكوّنات السّرد	07
أ/ الرّاوي	07
ب/ المروي	09
ج/ المروي له	10
3/ الرّؤى السّردية	11
أ/ الرّؤية من الوراء	11
ب/ الرّؤية مع	12
ج/ الرّؤية من الخارج	12
4/ المؤلّف الواقعيّ والقارئ الواقعيّ	13
5/ المؤلّف المجرّد والقارئ المجرّد	14
6/ أساليب السّرد	14
أ/ سرد موضوعيّ	14
ب/ سرد ذاتيّ	15
7/ زمن السّرد	15
8/ أشكال السّرد الرّوائيّ	16

أ/ استعمال ضمير الغائب	17
ب/ ضمير المتكلّم	18
ج/ ضمير المخاطب	19
9/ وضعيات السّرد	20
الفصل الأوّل: الخطاب الرّوائيّ	
المبحث الأوّل: الخطاب الرّوائيّ	22
1/ مفهوم الخطاب	22
أ/ المفهوم اللّغويّ	22
ب/ المفهوم الاصطلاحيّ	23
2 / إشكالية النصّ والخطاب	30
أ/ مفهوم النصّ في المعجم العربيّ	30
ب/ مفهوم النصّ في الاصطلاح	31
3/ مكوّنات الخطاب	33
أ/ المخاطب	33
ب/ المخَاطَب	33
ج/ الرّسالة	34
د/ السّياق	34
4/ أبعاد الخطاب	35
5/ أنواع الخطاب	36
6/ مفهوم الخطاب الأدبيّ	37
7/ مفهوم الخطاب الرّوائيّ	38
8/ خصائص الخطاب الرّوائيّ	39
9 / تحليل الخطاب الرّوائيّ	40
10 / مستويات التّحليل	41

المبحث الثّاني: الرّواية العربية	42
1/ تعريف الرّواية	43
أ/ لغة	43
ب/ اصطلاحا	43
2/ عناصر الرّواية	47
أ/ الزّمن	47
ب/ المكان	48
ج/ الشّخصية	48
د/ اللّغة	48
هـ/ الحدث	48
3/ بداية الرّواية	49
4/ ظهور الرّواية	50
5/ نشأة الرّواية الجزائرية وتطوّرها	53
أ/ الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية	54
ب/ الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية	56
ج/ الأسباب التي دفعت إلى تأخّر ظهور الرّواية الجزائرية	60
الفصل الثّاني: بنية الزّمن في رواية "جلالته الأب الأعظم"	
المبحث الأوّل: بنية الزّمن الرّوائيّ	63
1/ مفهوم (البنية / الزّمن)	63
أ/ مفهوم البنية	63
ب/ مفهوم الزّمن	65
2/ الإنسان والزّمن	68
3/ الزّمن أنواعه وأبعاده	69
أ/ أنواع الزّمن الرّوائيّ	69

ب/ أبعاد الزّمن الرّوائيّ	72
4/ الزّمن عند النّقاد الغرب	73
5/ الزّمن الرّوائيّ عند النّقاد العرب وأهمّيته	78
6/ أهمّية الزّمن	81
7/ الإطار الزّمنيّ الرّوائيّ	83
أوّلا/ أنواع الأزمنة	83
أ/ الأزمنة الخارجية	83
ب/ الأزمنة الدّاخلية	85
ثانيا/ النّظام الزّمنيّ	86
8/ بنية الزّمن في النصّ الرّوائيّ الجزائريّ	87
المبحث الثّاني: بنية الزّمن في رواية "جلالته الأب الأعظم"	90
1/ ملخص رواية "جلالته الأب الأعظم"	90
2 / تحليل العنوان	91
أ/ مفهوم العنوان	91
ب/ تحليل عنوان: "جلالته الأب الأعظم"	92
3/ الزّمن داخل الرّواية	94
أ/ الاسترجاع (الاستذكار)	96
ب/ الاستشراف (الاستباق)	97
4/ الزّمن من حيث البطء والسّرعة داخل الرّواية	99
4- 1 / تسريع السّرد	99
أ/ تقنية التّلخيص (الخلاصة)	100
ب/ تقنية الحذف أو الاسقاط	101
4- 2 / إبطاء السّرد (تعطيله)	102
أ/ المشهد	102

ب/ الوقفة	104
5/ العلاقة بين الزّمن والمكان السّرديين	105
أ/ أماكن الإقامة (مغلقة)	106
ب/ أماكن الانتقال (مفتوحة)	107
6/ دلالة الزّمن العجائبيّ	108
الخاتمة	112
الملحق	116
قائمة المصادر والمراجع	119
فهرس الموضوعات	126

ملخص:

تمكّن حبيب مونسي من بناء خطاب سرديّ تخيليّ، تناول فيه استشراف المستقبل، حاول من خلاله ذكر الحقيقة التي يعيشها العرب تحت الضّغط الصّهيونيّ، بأسلوبه ولغته وبنية الزّمن التي هيمنت على النصّ وزادته جمالية خاصّة، وهدفه الأساسيّ هو خدمة الإنسان وتوعيته ومساعدته على النّهوض نحو الأفضل بطريقة جديدة.

الكلمات مفتاحية : بنية، زمن، سرد، خطاب، رواية، جلالته الأب الأعظم.

Abstract:

Habib Mounsi was able to construct a fictional narration in which he discussed the future. He tried to mention the reality that the Arabs live under the Zionist pressure, using his own style, language and time structure which dominated the text and its special aesthetic. His main objective is to help the human being strive for the best by the means of new ways and raise their awareness.

Keywords: structure, time, narrative, speech, novel, His Majesty the Great Father

Resumé:

Habib Mounsi a réussi a construire un récit narratif. Dans lequel il a discuté du future ,A travers lequel il a essayé de mentionner le fait que les Arabes vivent sous la pression sioniste .Le style ,la langue et la structure temporelle qui out dominé le texte et son esthétique particulière .Son objectif principal est de servir et d'éduquer l'être humain et de l'aider à progresser pour le meilleur d'une maniéré nouvelle .

Mots clé : Structure , Temps , Liste , Discours , Roman ,Sa majesté le grand père .