الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان-

الملحقة الجامعية -مغنية-

قسم اللّغة العربية وآدابها

مكونات الخطاب السردي في الرواية
(فوضى الحواس أحلام مستغانمي نموذجا)

مذكرة تخرج لنيل شهادة الليسانس في اللّغة العربية وآدابها

إعداد الطالبة:

✓ عـــــــراب مريـــــم

إشراف الدّكتور: بن مالك سيدي محمد

السّنة الجامعية: 2014/2013م

1435/1434هـ

كلمة شكر وعرفان

فالحمد لله كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، حمدا كثيرا طيبا بوافي نعمه ويكافئ مزيده لما وفقني إليه من إتمام هذا العمل وبلوغ هذه الدرجة، فكل من فضله وجوده وكرمه.

ثم أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الفاضل "د. بن مالك سيدي محمد " على إرشاداته وتوجيهاته لي على إنجاز هذا البحث.

وكذا أتوجه بالشكر إلى الأستاذ زياني سمير والأستاذة مليح فايزة والاستاذة زغودي دليلة خالص الشكر والتقدير

ولا يفوتني كذلك أن أتقدم بالشكر الخاص والتقدير إلى كل أساتذة وعمال الملحقة الجامعية بمغنية.

إهداء

إلى منارة العلم والإمام المصطفى إلى الأمي الذي علّم العالمين إلى سيد الخلق إلى رسولنا الكريم
سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.
إلى الينبوع الذي لا يمل العطاء إلى من حلمت أن تبصر نجاحي والتفوق الدائم إلى "أمي العزيزة".
إلى من يتعب ويشقى لأنعم بالراحة والهناء إلى "والدي العزيز".
إلى من حبهم يجري في عروقي إلى أخواتي "فاطمة، عبد الصمد، وعمر".
إلى رفقاء الدرب في الدراسة أخص بالذكر "ياسمينة، رقية، ليلى، سارة، وفاء، سناء، نوال،
حليمة، نصيرة، أمينة، أسماء,
فتحية و ابنتها فاطمة الزهراء "، وإلى كل من وسعهم قلبي ولم تسعهم صفحتي.
إلى كل عائلتي "عراب، عجّاج" وإلى كل من يقربني.
إلى من علموني حروفا من ذهب إلى كل المعلمين والأساتذة التي مررت بهم طيلة مشواري الدراسي.

مريم

مدخـــــــــل

مفهوم الخطاب

- **عند العرب**
- **عند الغرب**
- **الخطاب لسانيا**
- **مفهوم الخطاب السردي وأجناسه الأدبيّة**
- **الدراسات السردية عند العرب**

مفهوم الخطاب:

"إنه يمكن النظر إلى الخطاب بوصفه، "إستراتيجية التلفّظ" أو بوصفه نظامًا مركّبًا من عدد من الأنظمة التوجيهية، والتركيبية، والدلالية، والوظيفية [النفعية]، التي تتوازى وتتقاطع جزئياً أو كلّيًّا فيما بينها"[1]

الخطاب عند العرب والغرب:

يتردّد لفظ الخِطاب كثيرا بالاقتران بوصف أخر، مثل الخطاب الثقافي، والخطاب الصوفي، والخطاب السياسي، والخطاب التاريخي، والخطاب الاجتماعي. ولذلك ورد الخطاب بتعريفات متنوّعة، في هذه الميادين العديدة، بوصفه فعلاً يجمع بين القول والعمل؛ فهذا من سماته الأصليّة، وليس في هذا تشتّت بقدر ما فيه من غنىً وَسِعَةً في التصنيف، وقد ورَدَ لفظ الخطاب عند العرب قديماً كَمَا وَرَدَ عندَ الغَربيين، مَعَ دَرجاتٍ من التّفاوت أو التّقارب في معناه.

أ – عند العرب:

"ورد لفظ الخطاب في الثقافة العربية، في عدّة مواضيع؛ إذ وَرَدَ في القرآن الكريم، بصيغٍ متعدِّدةٍ، منها: صيغة الفعل في قوله تعالى : << وَ إِذَا خَاطَبَهُمُ الجَاهِلُونَ قَالُوا سَلاَمًا >>[2]

---

[1]- عبد الواسع لحميدي، ما الخطاب وكيف نحلله –المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت –لبنان، ط3، 2000.

[2]- القرآن الكريم – سورة الفرقان الآية 25

والمصدر في قوله تعالى: <<رَبُّ السَّمَوَاتِ والأَرضِ لاَ يَملِكُونَ مِنهُ خِطَابًا >>[1] وفي قوله تعالى عن داوود عليه السلام: <<وَشَدَدنَا مُلكَهُ وآتَينَاهُ الحِكمَةَ وَ فَصلَ الخِطَابِ>>[2].

قد عدّ الرّازي صفة فصل الخطاب، من الصّفات التي أعطاها الله تعالى لدا وود؛ معتبراً إياها من علامات حصول قُدْرَةِ الإدراك والشعور التي يمتاز بها الإنسان عن أجسام العالم الأخرى من الجمادَاتِ والنباتات وجملة الحيوانات، لأن فصل الخطاب عبارةٌ عن كونه قادِراً عَلَى التعبير عن كل ما يخطر بالبال، ويحضر في الخيال بحيث لا يختلط شيءٌ بشيءٍ،و لا ينفصل كل مقام عن مقام.

وقد وَردَ كذلك، اسم المفعول [المخَاطَب] عند النحاة، للدَّلاَلَة على طرفِ الخِطاب الآخر، الذي يوجِّهُ المرسل كلاَمَهُ إليه. وذلك عند حديثهم عن المضمرات؛ إذ يقول ابن يعيش في شرحه: "والمضمرات لا لبس فيها، فاستغنت عن الصفات، لأن الأحوال المقترنة بها قد تغنى عن الصّفات، والأحوال المقترنة بها: حُضور المتكلّم والمخاطب، والمشاهدة لهما، وتقدّم ذكر الغائب الذي يصير به بمنزلة الحاضر المشاهد في الحكم، فأعرف مضمرات المتكلم لأنه لا يهمّنَا غيره، ثم المخاطب والمخاطب تلو المتكلّم في الحضور والمشاهدة" وهذا التصنيف يوحي بأنّ مفهوم الخطاب ينحصر في ناحيته الشكلية، بدلالة الاهتمام بتصنيف الأداة اللّغوية المستعملة التي تشير إلى طَرَفِهِ الأخر.

ويؤكّد هذا الحكم، ما يذهب إليه النحاة عند تصنيف الضمائر المتصلة والمنفصلة، بحديثهم عن الكاف التي تلحق اسم الإشارة (ذا) مثل ذلك، ذلكم، ذلكنّ؛ إذ تختلف حركات هذه الكاف، ليكون ذلك أَمارة على اختلاف أَحوال المخاطب من التذكير والتأنيث، وتلحقه علامات تدلّ على عَدَدٍ مِنَ المخاطبينَ[3] ويوضح لك ذلك نعت اسم الإشارَة ونِدَاءَ المخَاطَبِ".

ومن جانب آخر، فلا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن لفظ الخطاب، قد وَرَدَ أكثر ما وَرَدَ، عند الأصوليين انطلاقا من أن الخطاب هو الأرضية التي استقامت أعمالهم عليها، بل كان هو محور

---

[1]- القرآن الكريم – سورة النبأ الآية 78
[2]- القرآن الكريم – سورة ص الآية 38
[3]- عبد الهادي بن ضافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب. مقاربة لغوية تداولية. دار الكتاب الجديد، ليبيا. ط 1 – 2004 ، ص35-36

بحثهم؛ فقد تردّد كثير من اشتقاقات مادّة (خطب) في مواضع متعدّدةٍ عندهم، ومن أبين الأدلّة على ذلك، إيرادهم لاسم الفاعل (مخاطِب) ولاسم المفعول (مخاطَب)، بوصفهما طرفي الخطاب؛ غير أن البعض قد أغفل تعريفه، وقد يكون ذلك لبداهته عندهم وعند غيرهم حينذاك، في حين عرض البعض الآخر له، مثلما فعل الآمدي؛ فقد عرّف الخطاب تعريفا بيّنا، بعد أن وعى بأن التعريف هو المنطلق لمعرفة الأحْكَامِ الشرعيّة، إذ يرى أنه "اللفظ المتواضع عليه المقصود به افَهَامُ مَن هُوَ مُتَهَيِّءٍ لفهمِهِ"، بَيْدَ أنّه يَخْرُجُ في تعريفه هذا، العلامات غير اللّغوية، إذْ لا يعتدّ باستعمالها في الخطاب [1] وقريب منه ما فعل الجوينيّ، أيضا، بقوله: "إن الكَلَام، والخِطَابَ، والتكلّمَ، والتخاطب، والنطق، واحد في حقيقة اللغة، وهو ما به يصير الحيّ متكلِّما" بالرغم من أنَّهُ لَم يَتجَاوَزُ في كلامه تصنيف الخطاب، وتثبيت مفهومه بجانب المفاهيم الأُخْرَى المقارَبة له.

أمّا من ناحية صيغة لفظ الخطاب، فهو، "أَحَدُ مصدرَي فِعل خَاطب يُخاطبُ خطابًا ومُخاطَبة، وهو يدلّ على توجيه الكلام لمن يفهم، نقل من الدّلالة على الحدث المجرّد من الزّمن إلى الدّلالة على الاسمية، فأصبح في عرف الأصوليين يدلّ على ما خوطب به وهو الكَلَامُ"

[1]- عبد الهادي بن ضافر الشهري- المرجع السابق ، ص36-37

عند الغربيين

أمّا في الأدبيات الحديثة فقد ورد مصطلح الخطاب، غالباً، ولأوّل مرّة عند [هايمز].

بَيْدَ أن مفهوم الخطاب، قد نَالَهُ التعدّد والتنوّع وذلك بتأثير الدّراسات التي أجراها عليه الباحثون، حسب اتجاهي الدراسات اللغويّة الشكلية و الدّراسات التواصلية. ولهذا فقد يطلق إجمالا، على أحد المفهومين، يتّفق في إحْدَاهِمَا مَعَ مَا وَرَدَ قَدِيمًا عند العرب، أمّا في المفهوم الأخر، فيتّسم بحدّته في الدّرس اللّغوي الحديث وهذان المفهومان هما :

ـــ الأول : إنه ذلك الملفوظ الموجّه إلى الغير، بإفهامه قصدا معين .

ـــ الآخر: الشكل اللغوي الذي يتجاوز الجملة .

قد تناوله أكثر من باحث وفق المفهوم الأول؛ إذ انطلق (قيوم)، من الثنائية التي أصبحت معهودة منذ [سوسير] ؛ أي اللغة والكلام التي تكون اللّسان، ويفضل [قيوم] استعمال كلمة (Discourse) عوض كلام (Parol)، ذلك ليؤكد على ما يكتسبه الانجاز اللغوي من أوجه ربما لا يحويها لفظ كلام مباشرة. مثل : الوجه الكتابي ، الحركات الجسدية ، السياق ... الخ.

ويرتكز في تصنيفه على نظرته إلى اللغة، بوصفها النظام السابق على الخطاب فهي موجودة بالقوة، في حين أن الخطاب هو ما يوجدها بالفعل وبالتالي يفرق في وضع العلامة اللسانية، بين مستوى اللغة و مستوى الخطاب؛ إذ تكون العلامة اللسانية في اللغة دالا ذا مدلول واحد ، في حين تعدّد مدلولاتها في مستوى الخطاب لأنه ميدان استعمالها .

وهناك من يعرّف الخطاب، بالنظر إلى ما يميزه بالممارسة داخل إطار السياق الاجتماعي بغضّ النظر عن رتبته حسب تصنيف النحويين؛ أي بوصفه جملة أو أكثر أو أقل؛ فلا فرق بين هذه المستويات النحوية في الخطاب، لأنه"الملفوظ" منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل.

وبمعنى أخر، يحدّد [بنفنست] الخطاب بمعناه الأكثر اتّساعًا بأنّه كلّ تلفّظ يفترض متكلّمًا ومستمعًا ، وعند الأوّل هدف التأثير على الثّاني بطريقة ما.

وقد عرضت [ديبورا شيفرن] ثلاثة تعريفات، تمثل في مجم لها هذا التعدّد بل التباين الناجم عن تعدّد مناهج الدراسات اللغوية، مع نسبة كلّ تعريف إلى منهجه، لأن هذه التعاريف، لا تعدو كونها تمثل مناهج معينة؛ فقد ورد مفهوم الخطاب عند الباحثين، بوصفه واحِداً من ثلاثة : بوصفه أكبر من الجملة. أو بوصف استعمال؛ أي وحدة لغوية، أو بوصفها ملفوظا[1]

إذ يتجسّد المنهج الشكلي في تعريف الخطاب الأوّل، وذلك بوصفه الوحدة الأكبر من الجملة، ثم انتقلت إلى عرض التعريف الذي يمثّل الاتجاه الوظيفي وهو تعريف الخطاب بوصف استعمال اللّغة كما هو عند بعض الباحثين.

أمّا تعريف الخطاب بوصفه ملفوظا يمثل نقطة التقاطع بين البنية والوظيفة وقد يتخذ من الجملة أساسا له بوصفها تلك السلسلة من الكلمات؛ فهو مجموعة من وحدات ذات سياقات تلفظية خاصة بها؛ أي إن الخطاب مكوّن من جمل سياقية.

يحيل الخطاب على عناصر السياق الخارجية في إنتاجه وتشكيله اللغوي، وكذلك في تأويله، مما يفترض شروط إنتاجه وظروفه. وبما أنّنا نولي هنا الاهتمام بدراسة الخطاب اللغوي البحث، فإن [1] [حدّ الخطاب، أنّه كلّ منطوق به موجّهٌ إلى الغير بغرض إفهامه مقصودا مخصوصا] مع تحقيق أهداف معيّنة.

ويستوي في ذلك الخطاب بشقيه : المكتوب والشفهي ، كما يستوي المرسل إليه أو المستحضر؛ فلا يقتصر توجيهه إلى المرسل إليه الحاضر عياناً، بل يتجاوز توجيهه إلى المرسل إليه الحاضر في الذهن.

---

[1]- عبد الهادي بن ضافرالشهري – المرجع السابق ص37-38

وهناك عدد من العناصر التي تشترك في بلورة عملية التواصل في الخطاب، ويمكن معرفتها وفحصها من خلال النظر إلى الخطاب ذاته، بوصفه الميدان الذي تتبلور فيه كل هذه العناصر، مما يحيلها إلى عناصر سياقية وعناصر الخطاب السياقية إجمالا هي:

1ــ المرسل .

2ــ المرسل إليه .

3ــ العناصر المشتركة، مثل العلاقة بين طرفي الخطاب والظروف الاجتماعية العامة، وهذا العنصر هو أكثر العناصر المهيمنة في الخطاب لانعكاسه على العناصر الأخرى، وبالتالي على تكوين الخطاب نفسه. ويقوم الخطاب، أيّ خطاب على هذه العناصر الأساسية، وما يحيلها إلى عناصر سياقية هو أن الخطاب ممارسة تجري تَدَاوليًا في السياق

مفهوم الخطاب لسانيا :

يعتبر "هاريس "أوّل لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني يجعله يت عدّى الجملة إلى الخطاب؛ فعرف الخطاب بأنه: "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل، تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظلّ في مجال لساني محض"

وهنا يسعى "هاريس" إلى تطبيق تصوّره التوزيعي على الخطاب، والذي من خلاله تصبح كل العناصر لا تلتقي بعضها ببعض بشكل اعتباطي ، إذ إن التوزيعات التي تلتقي من خلالها هذه العناصر تعبّر عن نظام يكشف عن بنية النص.

إذا كان "هاريس" يقوم بتحديده للخطاب انطلاقا من تعريف "بلومفيلد" للجملة عبر تأكيده على وجود الخطاب رهينا بنظام متتالية من الجمل تقدم بنية للملفوظ، فإن "بنفنست" يرى أن الجملة تخضع إلى مجموعة من الحدود؛ إذ هي أصغر وحدة في الخطاب، على اعتبار أن الجملة

تتضمن علامات وليس علامة واحدة وندخل إلى مجال آخر حيث اللسان أداة للتواصل نعبر عنه بواسطة الخطاب، من هذا المنطلق يحدد "بنفنست" الخطاب باعتباره <<الملفوظ منضورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل>> والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين. وهذا الفعل هو عملية التلفظ، وبمعنى أخر يحدّد "بنفنست" الخطاب بمعناه الأكثر اتساعا بأنه <<كلّ تلفظ يفترض متكلّما ومستمعا وعند الأوّل ه دف التأثير على الثاني بطريقة ما>>[1]

في سنة 1972 نجد أصحاب "معجم اللسانيات" يقدمون لنا ثلاثة تحديدات للخطاب؛ فهو أوّلًا يعني اللّغة في طور العمل، أو اللّسان الذي تتكلّف بانجازه ذات معينة، وهو هنا مرادف للكلمة، بتحديد "دوسوسير" وهو يعني ثانيا، وحدة توازي أو تفوق الجملة، ويتكوّن من متتالية تشكّل مراسلة لها بداية ونهاية وه و هنا مرادف للملفوظ أمّا التحديد الثالث، فيتجلى في استعمال الخطاب لكلّ ملفوظ، يتعدى الجملة منظورًا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل.

يحدّد "مَانكِينُو" الخطاب باعتباره مفهوما يعوّض الكلام عند " دوسوسير" ويعارض اللسان، ويعدّ وقوفه عند تمييز "دوسوسير" بين الكلام واللسان يتبين كون الجملة لا تدخل في إطار اللسان، وهذا التعريف نجده يشاكل تعريف "بنفنست" للجملة حين يعتبرها وحدة خطابية. بينما الخطاب مرادف للكلام عند "دوسوسير" وهو المعنى الجاري في اللسانيات البنيوية، وهو الوحدة اللسانية التي تتعدّى الجملة وتصبح مرسلة كلّية أو ملفوظا.

في المدرسة الفرنسية وخصوصا مع "كيسبن"Guespin الذي يعرف الخطاب بأنّه الملفوظ المعتبر من وجهة نظر حركية خطابية مشروط بها، وهكذا فنظرة تلقى على نصّ من وجهة تَبَنِيُنهِ لُغَوِيًا تجعله ملفوظا وأنّ الدراسة اللسانية لشروط إنتَاج هذا النصّ تجعل منه خطابا.[2]

---

[1]- ينظر، سعيد يقطين- تحليل الخطاب الروائي [الزمن. السرد. التبئير] المركز الثقافي العربي. ط3- الدار البيضاء. المغرب 1997 ص 17.18.19

[2]- ينظر – سعيد يقطين ص 22

وفي سنة 1983 سيلاحظ "جان كارون" حين يسجّل أن مفهوم الخطاب بدأ في السنوات الأخيرة" يستقطب مختلف الأعمال ومن منظورات جدّ مختلفة، تذهب اللسانيات إلى البلاغة، ففلسفة اللغة والسيكو-لسانيات التي من منظورها تعرّف الخطاب بأنه متتالية منسجمة من الملفوظات.

وعلى غرار العمل الذي قام به "كارون" نجد "موشلير" J.Mouschler 1985 يعرّف الخطاب وتحليل ا لخطاب انطلاقا من من ظور خاصّ. يتحكّم في تحديد موضوع تحليل الخطاب. والخطاب في نظره يعني الحوار.

يتبدّى لنا هذا بجلاء في تعامل "موشلر" مع الخطاب وتحليله بانطلاقه من مدرسة برمنغهايم التي تحصر الخطاب في الحوار، وسنلاحظ أن العديد من اللسانيين الذين يكتبون بالانجليزية ينطلقون من هذا التحديد، أو ما يتّصل به، مثال ذلك ما نجده عند "مايكل هوو" في كتابه "حول ظاهر الخطاب"يبرز "هوو" انتماءه إلى مدرسه برمنغهايم التي يتزعمها " أوجين ونيتر " (E.Winter)، ويؤكد أنه سيتعامل مع الخطاب باعتباره "المونولوج" شفويا كان أو كتابيا. وقريبا من هذا التصوّر وبشكل مختلف يناقش "ستابس" [Stubbs] مختلف آراء الباحثين في الخطاب وتحليله، وبصفة خاصة في الأدبيات الأنجلو-ساكسونية من "هاليداي" إلى "فان ديك" و"ويدسان" ويؤكد انحيازه إلى استعماله الخطاب كمقابل للحوار إلا أنه يدرسه من زاوية سوسيو-لسانية.[1] ص25

الخطاب السردي وأجناسه الأدبية:

يهتم التحليل البنيوي بدراسة الخطاب الأدبي الذي يتخذ أشكالاً عدّة؛ فقد يكون (قصّة أو رواية أو خرافة أو شعرا...)وتسمّى هذه الأشكال بالأجناس الأدبية، وسيكون الاهتمام في هذه الدّراسة بالرّواية والتي تنتمي إلى نوع أدبي هو "الخطاب السردي"، إذ أن الخطاب السردي يتحدّد كلما كانت صيغة السّرد هي المهيمنة.

---

[1]- ينظر. المرجع نفسه ص 24-25

ويحاول علم السّرد أن يبحث عن المكوّنات التي تكوّن البنية السردية للخطاب، ولما كانت هذه الأخيرة تنهض من تفاعل مكوّنات: الرّاوي؛ المروي، المروى له أمكن التأكيد على أن السردية هي العلم الّذي يهتمّ بدراسة مظاهر الخطاب السردي أسلوبا؛ وبناءً ودلالة[1] .

كثيرا ما يقع الدارسون في الالتباس أثناء تمييزهم بين الرّواية وأجناس أدبية أخرى من قبيل القصة والحكاية، اعتقادا منهم أنها مرادفات، غير أن الحقيقة خلاف ذلك فلك لّ مصطلح معناه الخاص به؛ وخصائصه الفنّية التي تميّزه عن غيره، وغالبا ما يميّز الدارسون، بين مصطلحي القصة والرواية في إطار نظرية الأنواع الأدبية وبحسب شروط فنية خاصة بكلّ منها.

أمّا فيما يتعلق بمصطلحي الحكاية والقصة، فإن مصطلح "القصّة" هو الأكثر تداولا في الدراسات النقدية الحديثة، ومصطلح الحكاية لا يذكر إلا عرضا، وإن ذكره كمصطلح فإنه يرتبط بالقصص الشعبية.[2]

إن الخطاب مرتبط بالقصّة، ولا يتحقق وجوده إلا من خلال وجود السّارد الذي يقوم بتقديم أحداثها ويقابله المسرود له الذي يتلقّى هذه الأحداث، والمهم في العلاقة الكائنة بين السارد والمسرود له هو الخطاب لا القصّة، أي الطريقة التي يعرفنا السارد بواسطتها على تلك الأحداث.[3]

لا يمكن مناقشة إشكالية السّرد خارج الكلام على مصطلح الحكاية والحكي، وهذا ما يذهب إليه جلّ النقاد الذين تكلّموا على مصطلح السرد، في النصوص الإبداعية الحديثة على الأقل، ومنهم على سبيل المثال، نحصر الناقد "جيرار جنيت" الذي يعرّف السّرد بقوله: [هو فعل واقعي أو خيالي، ينتج عن الخطاب، ويعدّه واقعية روائية بالذّات]،وهذا الرأي لا ينفي إمكان وجود السّرد في الأجناس الأدبية الأخرى.

---

[1]- ينظر . عبد الله إبراهيم – السردية العربية، المركز الثقافي العربي . ط1 1992 . ص09

[2]- ينظر. إبراهيم صحراوي –تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقية [رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا] دار الأفاق. الجزائر ط1. 1999 . ص22

[3]- ينظر. سعيد يقطين – المرجع السابق. ص 30

يقوم كلّ من السّرد والحكي على تحريك فاعلية اللغة وتحويل منتجاتها ومحمولاتها عبر النظم في سياقٍ مخصوصٍ إلى كلام مسرود، ينطوي على فاعلية خاصّة تتميز بتميز أسلوب المنتج، يقول "فريدمان" في هذا السياق: [السرد هو بث الصورة، بواسطة اللغة، وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي...] ولا يهمنا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أو حقيقيا[1]

الدراسات السردية في الوطن العربي :

لم يتهيأ للأرض العربية أن تنتج نظريّة خاصّة بها في تحليل السّرد، و لم يُضف الدّارسون العرب الذين يكتبون العربيّة إلى النظريات العالميّة جديدًا، بل إنّ البيئة العربيّة –كما يقول "صلاح فضل": "بالغة الفقر على مستوى التنظير والتنظيم في مجال السّرديات" رغم غزارة الإنتاج السّردي العربي- وكذلك لأسباب كثيرة – بل استقبل النقد العربي النظريات الرّوسية والفرنسية والأمريكية بنَهم وخاصّة في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، فانكبَّ فريقٌ من النقّاد العرب على نقل النظريات السّردية الغربية وشرحِها ومحاولة تطبيقها على السّرديات العربيّة، بل وعلى التراث العربي أحياناً.

ويرى بعض الباحثين أنّ هذه المحاولات كلّها عمليات اقتباس ونقل وترقيع وتوفيق، وأنّها لم تقدّم أيّ إضاءة للنصّ العربي السّردي، بل أعمت الأعين الناظرة إليه. كما أن هذا الفريق يرى أنّ النقاد العرب بتتلمذهم على النظريات الغربية، قد شغلوا أنفسهم بقضايا لا تهمّ المثقف العربي، ولاَ يقبلُهَا ذوقه. وهم بذلك، يصرفون الأنظار عن الوظيفة الرّئيسية للأدب، وهي المشاركة في قضايا المجتمع، ويتلهون بقشور الشكل، كما يقلّصون التجربة الأدبية ذات الخصوصية ويعمّمونها.

إن ما ينبغي على النّاقد العربي ليس رفض المناهج الغربية، ولا الاستسْلاَمُ الكسول لسطوتها، بل الاستفادة منها، وهضمها واختيار العناصِر النّافِعة فيها، باعتبارها أدوات للبحث، حسب خطّة نابعة من البيئة العربية.

---

[1]- ينظر-عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث إربد –الأردن، ط1 2012 ص5-6

من الحقائق التي لا يمكن إنكارها، أن الدّراسات الغربية قدّمت أدَوَات تحليلية للسرد تعدّ بمثابة الاكتشافات التي لاَ يمكن الإعراض عنها أو تجاهلها، لأنها منجزات حضارية.

لكنّ المشكلة تكمن في أن المتأثرين بهذه المذاهب، اكتفوا بالنقل والشرح حتّى إنّ كتاباتهم تحوّلت إلى مجرّد حواش، وفي بعضِ الأحيان تفسيرات خاطئة للمتون الأصلية التي ترجم أكثرها إلى العربية، وهذا بالظبط ما تنبه له "عبد القادر القط" في قوله: "إن متابعَة نظريات النقد الغربية والانتفاع بها أمر لابدّ منه، لكي ينتفع أدبنا بثمار العصر الحديث، فإن هذا الانتفاع ينبغي أن يتم في إطار الاختيار الواعي والقبول والرّفض والجدل والإضافة". ثمّ يقول: "لكنّ نقّادنا قد أسرَفوا في متابعة تلك المناهج، فجاوزوا حدّ التأثر والانتفاع، وجعلوُا من أنفسهم تلاميذ لرواد تلك المناهج، لا يضيفون، ولا يعترضون، ولا يناقشون ولا يختارون، ويسارعون إلى ترجمة مصطلحات هؤلاء الرُّواد، فَلَا تسلم ترجماتهم أحيانا من خطأ العجلة أو من تجاهل طبيعة اللغة العربية، ودلَالَات ألفاظها وأبنية . أساليبها وطر ق اشتقاقها، وفقد الناقد بكثرة استخدام المصطلحات في صياغتها المصنوعة أسلوب تعبيره الخاصّ وكاد النقّاد جميعاً يصبحون نسخا مكرّرَةً في التفكير والتعبير.[1]

[1]- المرجع نفسه – ص 135

المقدمـــــــة

إن علم الأدب يسعى دائمًا إلى تحديد واستخلاص جملة الخصائص والمقاييس التي تجعل من خطابٍ معيّن خطاباً أدبيًّا.

وكانت الرّواية من أهم الأشكال السردية ؛ فإنها احتلت الصّدارة في تلك الدّراسات ولا تزال محلّ اهتمام النقّاد لكونها تمثل ملحمة العصر الحديث وسجل المجتمع البشري؛ تطرح بطريقتها الفنّية المتميّزة القضايا التي شغلت الإنسان وتشغله، فكما استطاعت أن تعالج الإشكاليات الفكرية والاجتماعية والسياسية والنفسية، استطاعت أن تكون بمثابة سجل تاريخي لحياة الإنسان، يجد فيها القارئ والباحث على السواء ما يبحث عنه.

ومن هذا المنطلق أردت تقديم أهم مكونات الخطاب السردي من خلاله رواية جزائرية "لأحلام مستغانمي" المتمثلة في "فوضى الحواس" فقد حاولت جاهدة في كشف المكوّنات، ولعلّ السؤال الذي يطرحُ نفسه: ما هي مكونات الخطاب السردي؟ وكيف وظفت الروائية هذه المكونات في روايتها؟

ولعلّ من أهم الدوافع التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع هو محاولة التقرب من مطالعة الروايات بالدرجة الأولى، واكتشاف مكونات الخطاب السردي بدرجة أقل، واختياري لهذه الروائية كان نتيجة المكانة التي احتلتها في العالم العربي والعالم الغربي أيضًا.

اعتمدتُ في هذه الدراسة على المنهج الوصفي كما وظفت المنهج البنيوي معتمدة على نظريات "جيرار جنيت" ،فقسمت بحثي إلى فصلين دمجت فيهما بين الجانب النظري والجانب التطبيقي مسبوقين بمدخل كان عبارة عن إجابة لجملة من التساؤلات على رأسها تحديد مفهوم الخطاب.

أمّا الفصل الأوّل فقسمته إلى ثلاث مباحث، تحدثت في المبحث الأوّل عن المكان الروائي والمبحث الثاني خصصته للزمان والمبحث الأخير كان في دراسة الشخصية.

أما الفصل الثاني فانطوى هو كذلك ضمن ثلاث مباحث فكان المبحث الأوّل؛ في دراسة الوصف؛ والمبحث الثاني؛ في دراسة السرد؛ أما المبحث الأخير فكان مهتما بدراسة الرؤية السردية أو ما يعرف بالتبئير؛ وختمت بحثي بخاتمة كانت تجمع أهم النتائج المستخلصة من البحث.

وقد اعتمدت في بحثي على جملة من المصادر والمراجع كان أهمها كتاب "سعيد يقطين": تحليل الخطاب الروائي وكذلك،كتاب بنية النصّ السردي لحميد الحمداني؛ إضافة إلى كتاب عبد المالك مرتاض "في نظرية الرواية". وكتاب جرار جنيت، خطاب الحكاية أما عن الصعوبات التي واجهتها في بحثي قلة المصادر والمراجع المختصة في دراسة الرواية وأيضا وجدت صعوبة في تحديد المنهج المناسب في دراستي للرواية. وختاماً أرفع شكري إلى أستاذي الكريم الدكتور بن مالك سيدي محمد على قبوله لأن يكون مشرفا على هذا البحث . ,وأيضا أشكر الأستاذ المناقش و أرجوا التوفيق إنشاء الله.

وشكرا.

المبحث الأول: البنية المكانية في الروايـــة.

أ - مفهوم المكان:

الفضاء عنصر من جملة عناصر أساسية تقوم عليها بنية الصّنيع الفنّي ودِلَالَاته؛ وهي اللغة والسرد والكتابة، والصوت والشخصية والبنية والتخيل.[1]

تقول الناقدة سيزا قاسم أثناء تحديدها الإطار المكاني للأحداث ثلاثية نجيب محفوظ "إنّ الرواية شبيهة بالفنون التّشكيلية في توظيفها الفضاء المكاني الذي يقوم بدور أساسي في بناء الخطاب الرّوَائي؛ لذا تُعدُّ دراسة المكان كعنصر بنائي يساهم في تشيد الرواية وضرُورة لِكشف ومعرفة خصائص هذا الفنّ وما يميزها من روائي إلى آخر.

والمكان ليس مجرد رقعة جغرافية بل جماليته تكمن في الخبرة الإنسانية وتجاربه للحياة؛ ونجد هذه الصورة واضحة عند "بَاشلار" حينما يتحدّث عن المكان وعلاقته بالإنسان: "إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أَبعَادْ هَنْدَسِيَّة وحسب؛ فهو قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل كل ما في الخيال من تمييز..." ؛ إنه ليس حيَزًا جغرافيا هندسيا فحسب؛ إنما هو حامل تجربة إنسانية تعيش في ذاكرة كل إنسان يتذكرها من حين إلى حين؛ ويجسّدها المبدع في كتاباته في كل أبعادها.

ويؤكّد الناقد ياسين النصر هذا الرّأي فيلخص مفهوم المكان بأنّه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر؛ يحمل جزء من أخلاقية وأفكار وَوَعْي ساكن ه" بمعنى أن المكان يظهر كنشاط إنساني مرتبط بالسلوك البشري يحمل عواطف ومشاعر ومواقف وهموم وانفعالات الذين يسكنونه؛

---

[1]- ينظر- عالية محمود صالح- البناء السردي في روايات إلياس خوري ، دار أزمنة . عمان . ط1- 2005 ، ص73

يتجاوز الدّكتور "عبد الفتاح عثمان" المفهوم الهندسي للمكان باعتباره رقعة جغرافية إلى دلالاته الواسعة التي تشمل البيئة بأرضها وناسها وأحداثها وهمومها وتطلعاتها وتقاليدها وقيمها حيث يصبح المكان كائنا حيّا، يمارسُ حركته في الخطاب يؤثر ويتأثر بباقي المكونات الروائية.[1]

يعرّف "يوري لمتمان " المكان فيقول : " المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر و الحالات والوظائف والأشكال المتغيّرة...) التي تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية (مثل الاتصال؛ المسافة ...) ..."[2]

ب – أنواع الأمكنة:

يبنى المكان على الثنائيات الضدّية (المفتوح/المغلق) والمكان المفتوح هو إطار انتقال الشخصيات والمكان المغلق رُصِدَ حسب هذا الترتيب:

ـــ الأماكن المغلقة : مثل البيت؛ السجن؛ المسجد؛ المستشفى ...

ـــ الأماكن المفتوحة : مثل الطريق والأحياء؛ القرية؛ المدينة...[3]

1 – الأماكن المغلقة: وهو المكان الذي يتصف بالمحدودية بحيث أن الفعل لا يتجاوز الإطار المحدّد كالغرفة؛ ويجسّدُ هذا المكان صوراً مكانية متعدِّدة مألوفة مثل البيت، القرية وتتميّز هذه الصور بمميّزات أهمّها علاقات الألفة والدّفء، والأمان، قد تكون مميّزات سلبية معارضة [4]

2 – الأماكن المفتوحة: تتّخذ الروايات في عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة؛ تؤطر بها للأحداث مكانيا،و تخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرض الزّمن المتحكّم في شكلها الهندسي؛ وفي طبيعتها و في أنواعها إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى، كما أن المكان المفتوح يسمح للبطل بالذهاب والإياب، كما يعتبر فرصة لاجتماع الشخصيات والتقائها[5]

ت – نموذج المكان في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي:

---

[1]- ينظر-الشريف حبيلة- بنية الخطاب الروائي[دراسة في نجيب الكلاني] عالم الكتب الحديث. أربد، الأردن. ط1 2010 ، ص189-190-191

[2]- ينظر-صالح ولعة- المكان ودلالته [في روايات مدن الملح لعبد الرحمن منيف عالم الكتب الحديث.] أربد . الأردن. ط1 2012. ص40

[3]- ينظر-عز الدين مناصرة- شهادة في شعرية الأمكنة. مجلة التبيين الجاحضية، العدد 1 1990 ص 67

[4]- ينظر الشريف حبيلة – بنية الخطاب الروائي- ص 204

[5]- ينظر –المرجع نفسه، ص 244

إن المكان عند أحلام مستغانمي هو مكانُ فريد ومتميّز؛ لأنّهُ مَكان ملتحم التحاماً قويًّا بالشخصية من جهة، وإطارًا خاصًّا لأحداث الرِّواية من جهة أخرى؛ وفي رواية "فوضى الحواس" فإنّها أسبغت على المكان شيئًا من ذاتها ومن شعريتِها اللغوية.

كما ساهمت في خلقِ المعاني حسب المسار المكاني واحتياجاتِهِ الدرامية تقول الكاتبة: "والتقينا في مَقْهَى ارْتَجلَهُ الحُبّ لَنَا..."[1]

- **المكان المغلق في الرواية:**

ويمثل هذا النوع من الأمكنة مدينة قسنطينة الّتي وَرَدَ ذِكْرُهَا في صفحاتٍ مختلفة من الرّواية، فضيق المكان جَعل الكاتبة "حياة" تحلم بآفاقٍ بعيدَة علّها تحقق أحلاَمها فهي ترفض الوَاقِعَ الذي تعيش فيه، وتحلُمُ بتحطيم القيود والحوَاجز التي وضعها المجتمع في طريقها رَغْبَةً في التحرّر.

في الرّواية تصف لنا حياة مدينة قسنطينة عَلَى أنَّها مدينة ترصُدُ دَائِمًا حَرَكات؛ تتربّص بفرحِكِ؛ تؤوّل حزنك تحاسبُك على اختلافِك؛ لِذا يجب عليك أن تراجِعَ خِزانة ثيّابكَ؛ وتسريحة شعركِ وقاموسَ كلماتِك وَتبدوا عاديا وبائِسَ المظهر قدْرَ الإمكان كي تضمن حياتك؛ فهي قد تغفر لك كل شيء عَدَا اختلافك[2]

ومن الأماكن المغلقة نجد :

- **السّينِمَا** : التي تذهب إليها بحجّة مشاهدة الفيلم؛ والحقيقة أنّها كانت تذهب لمشاهدَة كائنها الورقي؛ علّها وَعسَاها تعثر عليه في مدينة قسنطينة التي لاَ ترتاد النساء قاعات السينما وبخاصّة إذا كانت زوجة أحد كبار ضباطِ المدينة.[3]
- **المقهى**: وهو المكان الذي كانت تذهب إليه الساردة كذلك بحجّة ملاقاة ذلك الرّجل، فتذهب إلى مقهى الموعد وهي مُحَمّلَة بالجَرائد والمجلّات لتبرير ذهابها بنية الكتابة.[4]

---

[1]- ينظر،شهرزاد حرز الله- الفن الروائي عند أحلام مستغانمي- دار الغرب- مارفال وهران- الجزائر- دط 2002.2003 ص 92-93
[2]- أحلام مستغانمي-فوضى الحواس- منشوراتANEP – الأبيارالجزائر ط2 -2004.
[3]- الرّواية ص 45
[4]- الرّواية ص 63

- **المخفر**: يتصف بالضيق والمحدودية عكس الأماكن الأخرى كالشوارع؛ تذهب إليه الكاتبة للإدلاء بشهادتها في قضية مقتل عمّي أحمد؛ تقول الساردة: "جاءني أحدهم بعد ذلك طالِبا مني مرافقته إلى المخفر؛ لأقدّم شهادتي عن الحادث بكلّ ملابساته وتفاصيله"[1]

- **المكان المفتوح في الرواية** : تلجأُ الكاتبة إلى تغيير المكان هروبًا من واقعها الأليم فانتقل من قسنطينة إلى العاصمة رغبة في الحرّية والتحرّر، من أجل ممارسة الحياة التي ترغب فيها؛ وتعتبر العاصمة على غرار قسنطينة التي اعتبرتها فضاء ضيق تجعلها تحسّ بالخناق إلى العاصمة باعتبارها فضاءً واسعاً.

ومن الأماكن المفتوحة في الرّواية نجد:

البحر: (شاطئ سيدي فرج): يعد البحر مكانًا مفتوحًا على الأفق اللاّمحدود يؤهل الناس إلى الذهاب إليه للرّاحَة ونسيان لهمومهم وفي "فوضى الحواس" اقترح الضابط على زوجته الذهاب إليه من أجل نسيان مشهد مقتل عمّي أحمد.

تقول السّاردة: "حتى قبل أن يغريني شاطئ [سيدي فرج] بمنشآته السياحية ومركباته التجارية. أذهلتني مصادفة وجودي دَائمًا في الأماكن التي يطوّقها التّاريخ؛..."[2]

المقبرة:حين زيارة الساردة قبر والِدِها تلتقي هناك بأخيها "ناصر" وهي بالنسبة لها مكان مفتوح يلتقي فيه الأحبّة، وهي تعني بذلك أخوها "ناصر"؛ تقول الساردة: "ولكنّ ي هذه المرّة لم أعثر على جواب؛ وإنما عثرت على ناصر وهو يهمّ بمغادرة المقبرة"[3]

---

[1]- الرّواية ص 111
[2]- الرّواية ص 143
[3]- الرواية ص 202

المبحث الثانـــــي: البنية الزمانية في الرّوايـــة

أ - مفهوم الزمن:

إنّ الزّمن في الرّواية يعدّ المِحْوَرَ الأساس في تشكيل النّص الرّوائي، باعتبار السّرد من الفنون الزّمنية؛ وأصبح شكل البنية الرّوائية يتحدّدُ بل ويتبلور معتمِدًا على شكل البنية الزّمنية في النّصّ.

الزمن يحدّد إلى حدّ بعيد طبيعة الرّواية ويشكّلها، بل إن شكل الرّواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزّمن.[1]

[1]- ينظر، سيزا قاسم-بناء الرّواية- الهيئة المثرية العامة للكتاب- القاهرة دط 1984 ص2

تعد الرّواية كفن أدَبي أوّلاً وكنوع من أنواع الحكي ثانيًا؛ الأكثر ارتباطًا بالحياة والواقع البشري عامّة؛ وبالتالي بالزّمن ذلك ما تشهد عليه الروايات التي كتبت إلى يومنا.

لم يشغل الزّمن الرّوائيين وحدهم؛ بل شغل النقادَ أيضًا انطلاقا من إدراكهم أهميته كعنصر أساسي في إعطاء الرواية شكلها النّهائي.[1]

نجد "ألآن روب غرييه" ، أحد أبرَز الرّوَائِيين الجدد يرى أن الوظيفة الجديدة انتقلت من وصف الأشياء إلى التركيز على حركة الوصف نفسه، وبالتالي يكون الزّمن ليس ذلك الذي ينمو، بل هو هذا الحاضر الماثل أمامنا ما دَامت الحركة هي التي تحدّده لكونِهَا جامِدَة، والوصف يعطيها زمنيتها ولَا وُجودَ لها خارج هذا الحضور.

يعتبر "ميشال بوتور" من الروائيين الجدد الذين استطاعوا تقديم طرحٍ جديد للزّمن، فهو عنده ثلاثة مستويات: مستوى الكتابة؛ مستوى المغامرة؛ ومستوى القراءة.[2]

لقد مهّدَ الشكلانيون الرّوس خاصّة "توماشفسكي" لظهور التحليل البنيوي للخطاب الرّوائي الذي كان من عناصره الزّمن، حيث انطلقوا في تصوّرهم على التمييز بين المتن الحكائي والمبني الحكائي الذي استغل من طرف البنيويين في دراستهم للزّمن؛ ونذكر بأن المتن الحكائي هو مجموعة الأحداث تبعًا لتَسلسل زمني منطقي، بينما المبني الحكائي هو الأحداث نفسها؛ لكن ليست بذات الترتيب.[3]

لقد استطاع "ج يرار جنيت" [G.Genette] في كتابه الأشكال الثلاثة أن يطوّر تحليل الخِطاب الرِّوائي عامّة، ويقدّم نظرة شاملة عن كيفية معالجة مقولة الزّمن؛ وينطلق من التمييز بين زمنين زَمن الشيءِ المروي، وزمن الحَكي يقابله عند اللّسانيين زمن الدّال وزمن المدلول [4] وما

---

[1]- الشريف حبيلة- بنية الخطاب الرّوائي، المرجع السابق ص40
[2]- المرجع نفسه ص 42-43
[3]- ينظر المرجع نفسه ص45
[4]- ينظر- سعيد يقطين الرجع السابق ص 70

هما إلّا زمن الحكي وزمن القصّة؛ بهذه الطريقة لا يمكن الحديث عن زمن للحكي إلاّ بالقراء ة التي ترهن المدلول، وتكون شرطاً أساسيا لزمن النص.[1]

يذهب "تودوروف" [T.todorov] مذهب الشكلانيين في تمييزه بين زمن القصّة وزمن الخطاب، فزمن القصّة خَطِّي وزمن القصّة متعدّد الأبعاد يمكنه احتواء عدة أحداث لحظة واحدة؛ الأمر الذي يستعصِي على الخطاب؛ فيرتبها الواحدة تلو الأخرى؛ وقد يقدّم حدَثًا على آخر.[2]

الجذير بالذّكر أن معظم الرّوائيين الّذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرّواية من حيث الشكل والطريقة كانوا مشغولي الذهن بالزمن، طبيعته وقيمته، وعلى الأخص علاقته ببنية الرّواية.[3]

انطلاقاً من هذه المعطيات سنحاول معاينة البعد الزّمني في رواية "فوضى الحواس" ليتضح لنا كيفية اشتغال الخطاب الروائي على الصعيد الزمني.

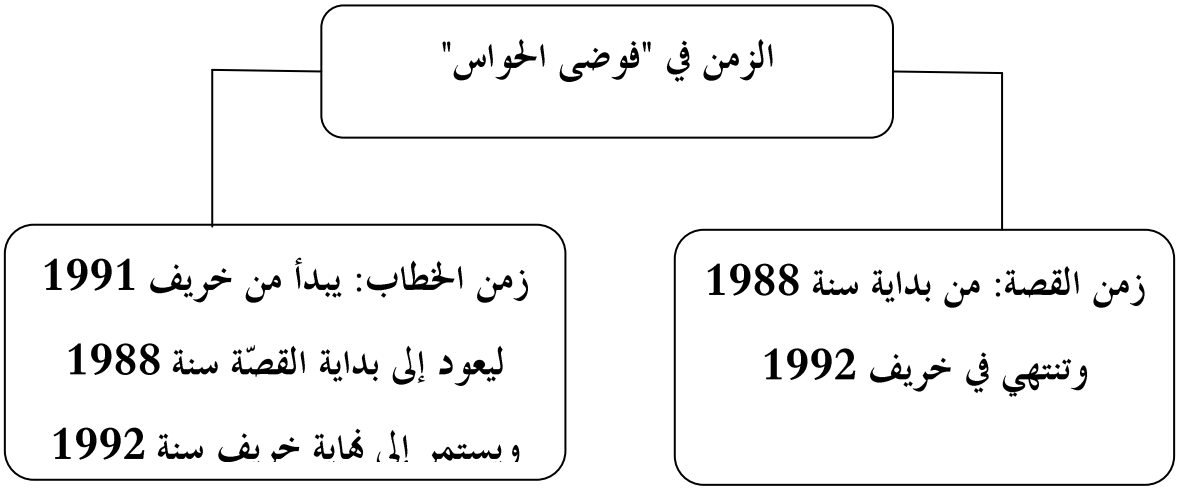
إن زمن القصّة في الرّواية يبدأ من سنة 1988 إلى خريف 1992- لقد تعرّض الرّجل الصحفي (صديق عبد الحق) أثناء أحداث 1988 لقمع العسكر الذين أصابوا ذراعه اليسرى، وقد سبب له هذا الحادث شللًا منع ذراعَهُ من الحركة.[4]

أما زمن الخطاب فيبدأ من خريف 1991 ليعود لبداية القصة سنة 1988 ويستمرّ إلى نهاية خريف 1992. تقول الكاتبة في نهاية الرّواية عندَ ذهابها لمحل القرطاسية بعد مرور سنة "قطعًا"... كانت الحياة تستعدّ لأنها دورة الفصول والبدءِ من جديد، تذكرّت وأن أرى الأطفال يركضون بحقائبهم متوجّهين إلى المدارس؛ إنّ آخر مرة ذهبت فيها إلى هذا المحل كانت منذ سنة تَمامًا لأشترِيَ الأشياءَ نفسها.

---

[1]- حبيلة الشريف –بنية الخطاب الروائي، المرجع السابق ص 46
[2]- أ-أ من لاو، الزمن والرواية- ترجمة بكر عباس وآخران- دار صادر –بيروت- لبنان ط1 1997 ص 22
[3]- الرواية ص 224-225
[4]- الرواية ص 374

هكذا نلاَحِظ أن الأحداث كانت متتابعة في الرّواية، لذلك لمسنا في البداية تطابقا بين زمن الخطاب وزمن القصّة؛ إلاّ أن الكاتبة قطعت السرد عندمَا عادت بوقائع ماضية (1988) في ترتيبها لزمن السرد.[1]



ومن خلال هذا الجدول نرفق بعض الأحداث الزمنية في الرّواية:

الأحداث	السنة	الصفحة
-دخول المستعمر الفرنسي إلى الجزائر.	1830/07/05	143
-استقالة الشادلي.	1992/01/11	236
-تسلم بوضياف السلطة.	1992/01/14	243
-مقتل الصحفي "عبد الحق"	بعد ثلاثة أشهر من مقتل بوضياف	265
-ذهاب البطلة لشراء ظروف وطوابع بريدية.	في خريف 1991	374

ب –

ت – نظام زمن السرد:

[1]- ينظر –حرز الله شهرزاد- المرجع السابق ص185

1 - المفارقة السردية:Anachronies narratives

يعني جرار جنيت G.Genette بالمفارقة مختلف أشكال التنافر والانحراف بين ترتيب أحداث الخطاب السردِي وأحداث الحكاية.[1]

ومن خلاَل المفارقات السردية الناتجة عن توافق تنظيم الأحداث في الحكي مع تسلسلها المنطقي في القصّة نرصد نوعين من المفارقات الاسترجاع والاستباق.[2]

- **الاسترجاع: Analepse**

هو مخالفة لسير السرد، تقوم على عودة الرّاوي إلى حدث سابق، ويعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضوراً وتجلّياً في النصّ الرّوائي. يتحايل الرّوائي من خلاله على تسلسل الزّمن السردي؛ عندما يقطع زمن السرد الحاضر؛ ويستدعِيَ الماضي بجميع مراحِله.

يرى "جرار جنيت" [G.Genette] أن الاسترجاع نشأ من الملاحِم القديمة وتطوّر بتطوّر الفنون السردية فانتقل إلى الرِّواية الحديثة، فصار يمثلُ أهم المصادر الأساسية للكتابة الرّوائية.[3]

–ونجد هذا النوع من الرّواية بكثرة حيث كانت الكاتبة تعود إلى استرجاع أحداث وقَعت وذكرها في الرواية مثل استرجاعها لِما وقع لِجميلة حيث تقول: "...كانت تلك الفكرة تشبه كاتبةً عرَفتها. تشبهها إلى درجةٍ جعلتني أعتقد أنّني أثأر لها من زمن بعيد؛ كانت تتسلى فيه بخلق أبطال من ورق..."[4]

- **الاستباق:Prolepse**

---

[1]- ينظر –جرار جنيث، خطاب الحكاية [بحث في المنهج] ترجمه محمد معتصم وآخران ط2 1997 ص78-79
[2]- حبيلة الشريف- مكونات الخطاب السردي [مفاهيم نظرية] علم الكتب الحديث أربد- الاردن- ط1-2011-ص34
[3]- ينظر جرار جنيت- المرجع السابق ص60
[4]- الرّواية ص 364

هو مخالفة لسير زمن السرد؛ تقوم المخالفة على تجاوز حاضر الحِكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد؛ والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلّم؛ ويتخذ الاستباق أحيانا شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبّؤ؛ أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل.

وهو تقنية جديدة برزت كأسلوب جديد يميّز الرّواية الحديثة؛ لكن هذه التقنية تظل أقل ظهورًا في النص الرّوائي من الاسترجاع؛ ذلك لأن الرّواية تحكي عن شيءٍ مضى وانتهى. ويقوم الرّاوي باستعادته أو سرد ما يحدث في لحظة السّرد الحاضر نفسها.[1]

إن استخدام الاستباق أي "اللاّحقة" من أجل توقع ما سيحدث في المستقبل لَا يهم الكاتب الزّمان في حد ذاته بقدرِ مَا تُهمُّه دَلَالته الذاتية و الاجتماعية التي تخرج بنا من دَائرة التصوّر السُّكوني للزّمان إلى آفاق مستقبلية جديدة؛ وإن كان استخدام أسلوب الاستباق الزّماني؛ يمثل رَغبة الكاتب في تحقيق بعض الغايات الجمالية.[2]

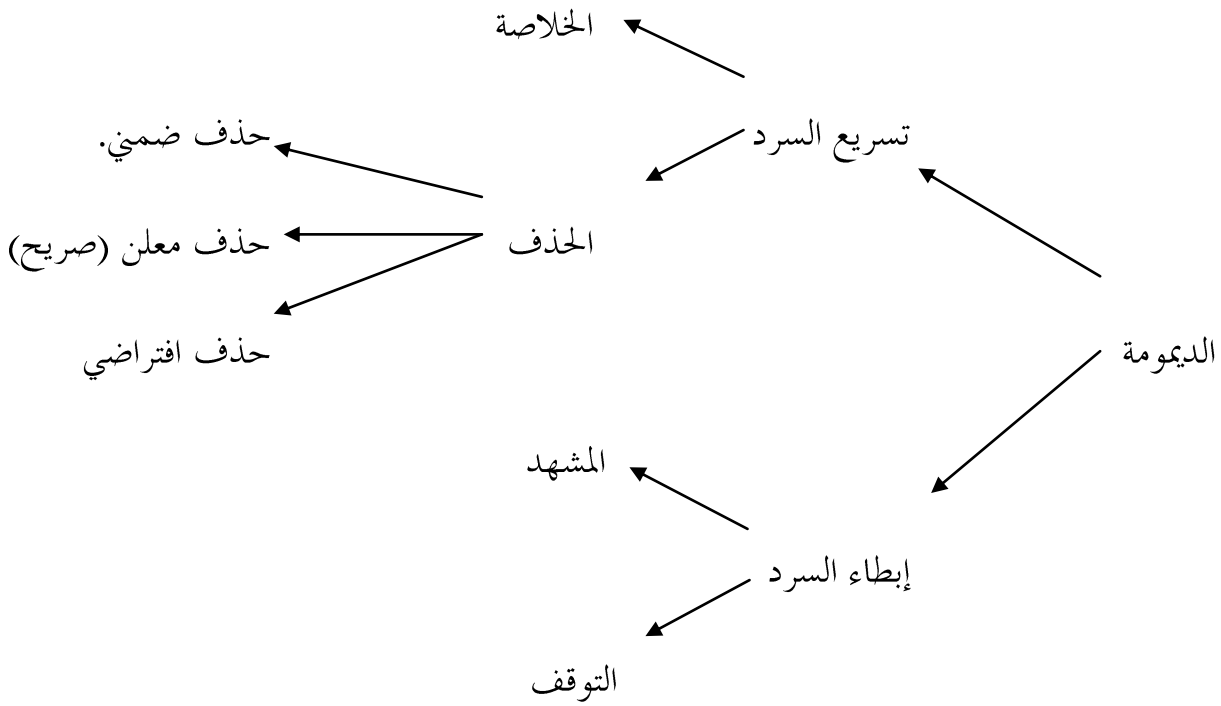
إذا عدنا لرواية "فوضى الحواس" فإنّنا سنجد عدّة استباقات كوصف الكاتبة كلّ ما وقعَ لها في رواياتِها القادمة؛ وممّا يحيلنا إلى ذلك قولها: "بل لم أحاول بَعد ذلك أن ألتفت خلفي لأشاهد لآخر مرّة ذلك المنظر الذي لن يتكرّر بعد ذلك أبدا؛ والذي بإمكاني بعد الآن أن أصفه في روايات قادمة؛ وقعه علي نفسي. لأنّه حدث بالفعل.[3]

وفي موضع آخر تقول الكاتبة: "ووحده التاريخ كان يضحك فهو وحده كان يدري ما لم يكن يتوقّعه أحد"

---

[1]- عالية محمود صالح –المرجع السابق- ص 34-35
[2]- أحمد طالب –مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب- دار الغرب- أنساب وهران دط. 2004 ص 27
[3]- الرّواية ص 363

2 – الدّيمومة:



إن سرعة القصّة تعرف بالديمومة؛ وهيَ دَيمومة الحِكاية المقاسة بالثواني والدَّقائق والسّاعات والأيام والسنوات وبطول هو طول النصّ المقاس بالأسطر والصّفحات.[1]

[1]- ينظر: نبيلة زويتش- تحليل الخطاب السردي. دار الريحانة للكتاب- القبة الجزائر. دط 2007 ص101

أ – تسريع السرد: يلجأ الكاتب إلى التسريع ليتخلّص من تفاصيل زائدة ليس لها أهمية في بنية الرّواية بالأدوات التالية:

1 – الخلاصة: Sommaire

هي تقنية زمنية يكون فيها زمن القصّة أطول من زمن الخطاب يلخّص فيها السرد أحداثا تكون استغرقت سنوات؛ يتخذها الكاتب لتسريع السرد عابرا على أحداث يرى أنّها ليست بذات الأهمية.[1]

ونجد التلخيصَ في رواية فوضى الحواس حين قامت الساردة بتلخيص الأحداث السياسية الكثيرة التي وقعت بعد استقالة الشادلي وتولي بوضياف السلطة فتقول الكاتبة: " لَا توقّعت أن التاريخ سيهدي إلى الجزائر يومَهَا إحدى مفاجآته؛ ولاَ أن الرئيس الشادلي بن جديد؛ سيختار ذلك السبت بالذّات؛ ليعلن في نشرة الثامنة مساءً من ليلة 11 يناير 1992 استقالته وحلّه البرلمان... ومن ثمّة دخول البلادِ في متاهة دستورية.[2]

2 – الحذف (الإخْفاء): Ellips

يعد الحذف تقنية زمنية محضة: "يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السّرد عن طريق إلغاء الزمن الميّت في القصّة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها".[3]

وَأنواع الحذف يحدّدها جرار جنيت بـــ[الحذف الصريح]؛ [الحذف الضمني]؛ [الحذف الافتراضي].

2-1- الحذف الصريح: وهو النوع الذي يصرّح عن وجوده مع تحديد مدّته أو من غير تحديد؛ ويأتي الحذف الصريح على صورة تلخيص سريع جدّا أو على شكل تَوقف يستأنف النص بعده السير بذكر المدّة التي انقضت بين زمني الوقوف والاستئناف.

---

[1]- حبيلة الشريف. بنية الخطاب الرّوائي . المرجع نفسه

[2]- الرواية ص 236.

[3]- حبيلة الشريف –بنية الخطاب الرّوائي المرجع السابق ص167

2-2- الحذف الضمني: هو النوع الذي لاَ يصرّح النّص عن وجودهِ صراحة ولكن القارئ يستدلّ عليه من ثغرة في التسلسل الزمني أو اعتلال للاستمرارية السردية.

2-3- حذف افتراضي: هو أكثر أنواع الحذف غموضًا؛ يعلم به القارئ بعد فوات الأوان حين يسترجع النص ما فاته لتفسير بعض حوادث الحاضر الرّوائي.

- في رواية فوضى الحواس وضّفت الكاتبة مختلف أنواع الحذف نذكر منها؛ حذف معلن صريح الذي وضّفته بكثرة كقولها: "مرّ شهران؛ كنت خلالها أكتفي بوجبات الأحلام؛ ورشقات حبر سريعة وأترك للآخرين ولائِم الضجر...وقهوة النميمة"[1]

كما نجد في الرواية حذفا يقترن بتقنية البياض إمّا باستخدام النجمات الثلاث والتي أكثرت منها الكاتبة في روايتها أو تقنية النقط المتتابعة.

وممّا نستنتجه من الرواية وجود حذف افتراضي فالكاتبة أغفلت الحديث عن حياة شخصية الرجل؛ فليس لديها أي معلومات عنه سوى أنه صحفي وبقيت هي تسعى إلى محاولة كشف حياته.[2]

---

[1]- ينظر –جرار جينيت – المرجع السابق ص118-119

[2]- الرّواية ص 335

ب – تبطِئة السـرد:

وهو الطرف المقابل لتسريع حركة السرد الرّوائي؛ وقد تُوهم تقنياته على تهدئة السرد إلى الحد الّذي يوحي بتوقّفه، أو بتطابق زمن القصّة وزمن السّرد وتتمثل تقنية هذا الإجراء في:

1 – المشهـــد :Sammaire

يرى "تودوروف" T.todorove أن المشهد هو حالة التوافق التام بين الزمنين [زمن الخطاب؛ زمن القصّة] عندما يتدخّل الأسلوب المباشر واقتحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقَةً بذلك مشهدا.[1]

في المشهد يتم الانتقال من العام إلى الخاص وهو محور الأحداث الهامّة لذلك حُضي بعناية المؤلفين كما نرى في المشهد الشخصيات وهي تتحرّك وتتكلّم وتتصارع.[2]

نجد في الرواية مختلف المشاهد التي تسردها البطلة مثل قولها:

- ولكن متى؟ بعد أسابيع؟ بعد أشهر؟ بعد سنوات؟.

ولا أملك إلاّ أن أجيبها.

–عندما تهدأ الأوضاع قليلا...وتتحسن الحالة...

فترد.

- أية أوضاع؟ وأية حالة هذه التي تتحسن؟ ألم تسمعي بما حدث منذ يومين في البليدة...؟[3]

2 – الوقف: Pause

يكون فيها زمن الخطاب أطول من زمن القصة؛ لأن الرّاوي يوقف السرد ويشتغل بوصف مكان ما أو شخصية روائية؛ وقد يقوم هو نفسه بذلك أو يسندها إلى أحد الشخصيات.[1]

---

[1]- تودوروف تزفطان، الشعرية، ترجمة شكري البخوث وأخر دار توبقال للنشر –الدار البيضاء- المغرب. ط1 1987 ص49

[2]- سيزا قاسم، المرجع السابق ص64

[3]الرواية ص55

في رواية فوضى الحواس تتوقف البطلة لتصف لنا البيت فنقول: "...أحببت هذا البيت: هندسته المعمارية تعجبني؛ وحديقته الخلفية حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال واللّيمون، تغريني بالجلوس على مقعد حجري،...."[2]

ت – التواتـــر: Fréquence

نقصد به الحضور المكثّف لظاهرة معيّنة في النصّ حيث تتكرر عدّة مرّ ات فتصبح هذه الظاهرة لافتةً للنظر.[3]

كما نقصد به مجموع عَلاقات التكرار بين النصّ والحكاية ويمكن تصوّر نظام هذه العَلاقات قائما على أربع تقسيمات:

1–أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ← سرد إفرادي.

2–أن يروَى (كذا) مرّة ما حدث (كذا) مرة ← سرد إفرادي.

3–أن يروى مرة واحِدة ما حدث (كذا) مرة ← تكرار الحدث.

4–أن يروى (كذا) مرّة ما حدث مرة واحدة ← تكرار السرد.[4]

وبالتالي نجد عدة أنواع في التواتر نذكر منها:

أ – التواتر المفرد: Fréquence Sinulatif

في التوتر الانفرادي نجد خطابًا وَحيدًا يُروى أو يحكي مرة واحِدة ما جرى مرّة واحدة؛ وَهذا هو العادي.[5]

---

[1]- ينظر: سيزا المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة القصّة . الدار التونسية. تونس. ط1 .د ت ص 92

[2]-الرّواية ص 140-141

[3]- نعمان بوقرة- المصطلحات الاساسية في لسان النص وتحليل الخطاب [دراسة معجمية] عالم الكتب الحديث، جدارا. ط 1 2009. ط2 2010 ص 101

[4]-ينظر: جرار جنيت، المرجع السابق ص 130

[5]-ينظر سعيد يقطين المرجع السابق ص 78

ورد التواتر المفرد في الرواية بنسبة قليلة نظرا لطبيعة الرّواية التي تقوم على حكي الأفكار أكثر من حكي الأحداث.

ونجد في الرواية بعض الأمثلة كطلب الكاتبة من السّائق (عمي أحمد) أن يعود تقول: "...تماماً كما طلبت من السّائق أن يعود قبل انتهاء موعد الفيلم بربع ساعة..."[1]

التواتر التكراري: Fréquence Répétif

في التواتر التكراري نجد خطَابَات عديدة تحكي حدثاً واحدًا؛ وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو عدّة شخصيات.[2]

جاء التواتر المكرّر في الرواية في بعض المواضع الدّالة على تكرّر الحدث كوصف الكاتبة حالتها النفسية عند مقتل بوضياف. تقول:"أسبوعًا بعد آخر، موتاً بعد آخر كنت أعي أنني أعيش عمرًا قيد الإعداد.[3]

---

[1]-الرواية ص 45
[2]-سعيد يقطين المرجع السابق ص78
[3]- الرواية ص339

المبحث الثالث: بنية الشخصية في الرَواية

1. مفهوم الشخصية: Le personage

تحدّد الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال مجموع أفعالها وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النص.

عرّف رولاند بارت الشخصية في الحكاية بأنها "نتاج عَمل تأليفي" وكان يقصد من خلال قوله أن هويّة الشخصية موزّعة في النّص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "علم" يتكرّر ظهوره في الحكي ثم إن الشخصية في الرّواية لابُد أن ينظر إليها على أنها بمثابة دليل [signe] له وجهان أحدهما دال signifiant والآخر مدلول signifié .[1]

تتعدّد الشخصية الرّوائية بتعدّد الأهواء والمذاهب والإديولوجيات والثقافات؛ والحضارات والهواجس والطبائع البشرية بحيث أن الشخصية في الرّواية تمثل كلّ شيء فلاَ يمكن أن نتصوّر رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحِمها الرّاوي فيها؛ إذ لا يضرم الصّراع العنيف إلاّ بوجود شخصية أو عدة شخصيات تتصارع فيما بينها. داخل العمل السردي.[2]

---

[1]- ينظر: حميد الحمداني –بنية النص السردي [من منظور النقد الأدبي] المركز الثقافي العربي-الدر البيضاء- المغرب- لبنان، بيروت، ط3. 2000. ص51

[2]- ينظر: عبد المالك مرتاض [في نظرية الرّواية-بحث في تقنيات السرد] المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت- دط. ديسمبر 1998 ص73-74

يولي النقد الرّوائي الشخصية أهمية خا صةً بوصفها تقنية ضرورية للرّواية والسرد القصصي فالتقليديون يَرون أنّ الشخصية الرّوائية بمثابة كائن حي وهي قريبة من حقيقة المجتمع وواقعه؛ أمّا النّقد الحداثي فيرى أن الخطاب الرّوائي هو الرّحم الذي ينتج الشخصيات وخلاصَة هذا الأمر بالتحديد هو أن التقليديين يرَون في الشخصية الرّوائية كائنًا حيًّا في حين يعتبرها الحداثيون كائن من ورق.

وتظهر الشخصية في روايتنا بشكل واضح حيث وظفت الساردة مجموعة من الشخصيات نذكر منها أهم شخصية وهو "خالد" الذي يشكل بؤرة الحكي في الرّواية. وأيضا شخصية عبد الحق التي تمثل الوسط التخييلي. وهذه الشخصيات تحتل القسم الأكبر من مساحة الرّواية؛ وبدَرَجةٍ أقل نجد شخصية ناصر الذي يمثل أخ الساردة؛ وشخصيات لا تظهر بنفسها، ولكن من خلال تعاليق الساردة مثل الأم؛ الزّوج؛ بوضياف؛ عمّي أحمد...

1. أنواع الشخصيات:

تصنّف الشخصيات في الرّواية إلى عدّة أنواع نذكر منها:

أ – الشخصية الرئيسية:

تقودنا الشخصية الرّئيسية في الرّواية إلى مسألة "البطل في الرّواية" ففي كل رواية شخص أو أشخاص يقومون بدور رئيسي فيها؛ فمن المألوف في القصّة أن يقوم شخص بدور البطولة في أحداثها؛ وينالُ من الكاتب عناية كبرى؛ وقد يعبّر عن طبقة معيّنة أو اتجاه إجابي أو سلبي.[1]

في الرواية يتخذ البطل خالد سمات البطل الرئيسي في الرّواية حيث تحدثت عنه الكاتبة بكثرة فكان حضوره كل مرّةٍ في السرد وبطريقة غير منتظرة رمزت إليه بضمير الغائب: "إنّه رجلٌ جذّاب متميّز المظهر؛ يرتدي قميصًا أسود؛ ونظارات شمسٍ سوداء؛ في العقد الرّبع من عمره؛..."[2]

---

[1]- الموسى خليل- التحولات النفسية والذهنية في الشخصية الروائية- مجلة المعرفة العدد 395 ص7-8

[2]- الرواية ص 68

الشخصية المحورية:

الشخصية المحورية وهي الشخصية التي تفتقد للصّرَاع، ويغيب عنها الحدث وبهذا تفتقد لدور "البطل"، حيث تهيمن هذه الشخصية على الأحداث والأزمنة والأمكنة وتتفاعل معها.

في الرواية جاء عبد الحق ليمثل لنا الشخصية المحورية؛ فهو الرّجل الذي التقت به البطلة في السّنما أوّل مرّة وأعجبت به؛ صاحب البذلة البيضاء، الذي لعب الوسط التخييلي في علاقة البطلة بالرّجل فلم يكن الرّجل المقصود في روايتها.

الشخصية الثانوية:

هذا النوع من الشخصيات كثيراً ما تحمل آراء المؤلّف وهي بمثابة شخصية تؤدّي رسالة مهمّة في الرّواية.[1]

ومن أمثلة الشخصية الثانوية في الرّواية نجد كل من الضابط الذي يمثل [زوج البطلة]، الأم؛ ناصر. السائق, عمّي أحمد...

- **شخصية الضابط** : هو رجل عسكري، قوي وله نفوذ يمثّل السّلطة في البيت وخارج البيت. إنه رجل يحبّ الانتصارات السّريعة.[2]
- **الشخصية النموذجية:**

وهي الشخصية التي يرسمها الرّوائي بوصفها ممثلة لجيل أو طبقة أو فئة أو مجتمع؛ وتمتاز عن الشخصية العادية بأنّها تختزل سجايا الطبقة أو الفئة التي تمثلها؛ ويهدف الرّوَائي منها إلى بيان رؤيته نحو الفئة المستهدفة التي تختزل سماتها في هذه الشخصية.[3]

---

[1]- الموسى خليل المرجع السابق ص7
[2]- الرواية ص94
[3]- الموسى خليل الرجع السابق ص20

نجد في رواية فوضى الحواس نموذج الأصولي يتمثل في شخصية "ناصر"، الذي يمثل النموذج الذي نشأ إثر الظروف السياسية الرّاهنة التي عاشتها الجزائر وكذا النّزاعات القومية العربية التي شهدتها الدّول العربية خاصّة منطقة الخليج.

ناصر عمره سبع وعشرون سنة؛ يصغر الساردة بثلاَث سَنوات؛ لكنّه يكبرها بقضية؛ جاء للحياة محملاً بقضية كما نحمل أسماء لا نختارها؛ وإذا بِنا نشبهها بالنّهاية.[1]

[1]-الروايةص 126

المبحث الأول: بنيـــة الوصـــف في الرّوايـــة.

أ-مفهوم الوصف:

يقول "جيرار جنيت" "G.Genette": كل حكي يتضمن أصنافا من التّشخيص لأعمال أو أحداث تكوّن ما يوصف بالتّحديد سردا Narration هذا من جهة و يتضمن من جهة أخرى تشخيصا للأشياء أو لأشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا .Description

إن هذا التّداخل جعل "جيرار جنيت" يعكف على دراسة طبيعية كل من الوصف والسّرد، فوجد أنّ القانون الذي يخضع له السّرد يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف، فإذا حصلنا على نصوص خالصة في الوصف فمن العسر الحصول عليها في السّرد، ويستخلص "جنيت" نتيجة مهمة تحدد طبيعة كل من السّرد والوصف فيقول: "إن الأمر يرجع دون شك إلى أنّ الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء"[1].

في الّرواية تقتصر الكاتبة علي وصف الأماكن والشّخصيات خاصة, وهذا ما يتّضح من خلال قولها: "أحببت هذا البيت: هندسته المعمارية تعجبني، وحديقته الخلفية حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال واللّيمون، تغريني بالجلوس علي مقعد حجريّ، تظلّله ياسمينة مثقله. فأجلس، وأستسلم للحظة حلم"[2].

ب-وظائف الوصف:

يلاحظ الباحثون وجود وظيفتين أساسيتين للعنصر الوصفي في القصة منذ نشأتها حتى نهاية القرن التاسع عشر، أوّلهما جمالية فكلّما كان الوصف دقيقا ومسهبا كلما عدّ متعة ورواجا في القصة، أما الوظيفة الثانية فهي ذات طبيعة تفسيرية ورمزية معا، فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات وتصف ملا بسهم وأدواتهم وتكشف عن تركيبهم النفسي وتبرره، فهي رمز وسبب كما هي نتيجة كذلك[3].

---

[1]-ينظر: حميد الحمداني، المرجع السابق، ص 78-79.

[2]-الرواية، ص 140.

[3]-ينظر: صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار، القاهرة، د.ط، 1992، ص 441.

1. الوظيفة الجماليـــــة:

يقوم الوصف في هذه الحالة بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي1.

تصف لنا الكاتبة إعجابها بجمال البيت قائلة: "بينما أتأمل أنا تلك الغرفة التي يغطيها أثاث بسيط منتقى بذوق عزوبي لا يتعدى أريكة من المخمل، تشغل وظيفة الصالون، طاولة، ومكتبة تمتد علي طول الجدار المقابل، ولا تترك فيها الكتب المصطفة بنظام، سوى مكان لجهاز التلفزيون، ولجهاز موسيقى، تنبعث منه معزوفة خافتة علي البيانو "لريشار كليدرمان".

أحب تطابق ذوقي مع ذوق هذا الرجل2.

2. الوظيفة التفسيرية (توضيحية):

أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي3.

في أحد مقاطع الرواية تصف لنا الكاتبة السجن وهي ترمز إليه قائلة: "أستنتج أن هذه القاعة العارية الجدران، المتسخة البلاط، البائسة المظهر، تجمع دون تمييز بين المجرم، والطالب المشبوه، والمواطن الذي جاء لسبب ما،و السارق الذي يقبض عليه توّا...وأنا؟"4.

3. أشكال الوصف:

لقد عدّد "جان ريكاردو" أشكالا أربعة للوصف، كلها تتراوح بين الوظيفتين الجمالية والتفسيرية وهي على الشكل التالي:

1-أن يكون المعنى محدّدا للوصف الذي يأتي بعده.

2-أن يأتي الوصف سابقا لمعنى من المعاني يكون ضروريا في سياق الحكي، أي أن يكون الوصف إرهاصا لهذا المعنى، وهو بذلك لا يشكل في نظر "ريكاردو" إلا مرحلة نحو المعنى.

3-أن يكون الوصف نفسه دالاّ على المعنى في ذاته دون حاجة إلى التصريح بذلك المعنى سواء قبله أو بعده، ولكنه يظل خاضعا للتخطيط العام للسرد الحكائي.

---

[1]-حميد الحمداني، المرجع السابق، ص 79.

[2]-الرّواية، ص 173-174.

[3]-حميد الحمداني، المرجع السابق، ص 79.

[4]- الرّواية، ص 113.

4-أن يكون الوصف خلاّقا: وهو وصف يسيطر في بعض الأشكال الروائية المعاصرة على مجموع الحكي، وذلك على حساب السرد، فتصبح الرواية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص، وقد سمي خلاّقا لأنه يشيّد المعنى وحده أو معاني متعددة ذات طبيعة رمزية[1].

[1]- حميد الحمداني، المرجع السابق، ص 79-80.

المبحث الثاني: بنيـــة السّـــرد في الروايـــة:

1) تعريف السرد: La narration

يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين: أولهما أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة، وثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة، ونسمي هذه الطريقة سردا ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي[1].

يمثل السرد أهم عناصر الرواية باعتبارها الوسيلة التي يعتمد عليها الكاتب لنقل الأحداث والوقائع، فالسرد هو العملية التي يقوم بها السرد أو الراوي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ أي الخطاب القصصي والحكاية أي الملفوظ القصصي[2].

إنَ كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له أي وجود تواصل بين طرف أول، يدعى راويا أو ساردا Narrateur، وطرف ثان يدعى مرويا له أو قارئا نستخلص من هذا أن الرواية أو القصة باعتبارها مرويا أو محكيا تمر عبر القناة التالية:

الراوي ←——القصة ←——المروي له.

وإن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات، يتعلق بعضها بالراوي والمروي له، والبعض الآخر يتعلق بالقصة[3].

إن قصة "أحلام مستغانمي" في "فوضى الحواس" محكومة بمنطق خاص حيث اشتغلت على قصص سردية متداخلة (فعل الكتابة، قصة الحوار بينها وبين الكائن الورقي. ذهاب البطلة إلى السينما. وقصة الأستاذ في الفيلم فكان السرد هو الوسيلة لنقل هذه الأحداث[4].

---

[1]- حميد الحمداني، المرجع السابق، ص 45.

[2]-ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، المرجع السابق، ص 77-78.

[3]- حميد الحمداني، المرجع السابق، ص 45.

[4]-شهرزاد حرز الله، المرجع السابق، ص 3.

ب–صيغ السرد:

الصيغة: هي الطريقة التي يقدم بواسطتها الراوي لنا القصة ويفصل جيرار جنيت "G.Genette" مستفيضا موضوع "الصيغة" في كتابه "خطاب السرد" متواصلا إلى تثبيت ثلاثة أنواع من الخطابات هي: الخطاب المسرود، وخطاب الأسلوب غير المباشر، والخطاب المنقول المباشر[1].

أ–صيغة الخطاب المسرود "Narrtivité":

وهو الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله فيتحدث إلى المروي له سواء كان هذا المتلقي مباشرا أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله[2].

يهيمن على الرواية الخطاب المسرود وهو خطاب يتم بالمباشرة حيث تقوم الساردة بسرد قصتها مع تداخلها المباشر في الحكي وهذا ما نجده في حوارها الداخلي مثلا، فنجدها في أحد المقاطع تعبّر عن حالتها النفسية قائلة: "أنت المسافر في كل قطار صوب الإسالة من قال إنك وصلت؟ من قال أنك تدرى أين هي ذاهبة بك الأجوبة؟ فالأجوبة عمياء...وحدها الأسئلة ترى... الوقت سفر...مراكب محملة بالأوهام عادت. وأخرى بحمولة الحلم ذاهبة. ضحك البحر لما رآني أبحر على زورق من ورق وأرفع الكلمات أشرعة في وجه المنطق عساني أعرف...كيف كل هذا قد حصل....الوقت مطر....[3]

ب–صيغة خطاب الأسلوب غير المباشر:

هذه الصيغة هي أكثر محاكاة من الخطاب المسرود، لأنه لا يمكن أن يعطي أي ضمانة، أو أيّ إحساس بالأمانة اللفظية للأقوال الحقيقية المفوّه بها أثناء السرد[4].

برز خطاب الأسلوب غير المباشر في الرواية خاصة عن طريق الاسترجاع، حيث قامت الساردة باسترجاع أقوال شخصيات أخرى أو تلخيصها لما جاء في بعض الحوارات، ونجد من الأمثلة لذلك تلخيصها لمكالمة هاتفية جرت بينها وبين أخوها "ناصر" حيث تقول: "كان ذلك

---

[1]–عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط 1، 1990، ص 164.

[2]–سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 197.

[3]–الرواية، ص 329.

[4]– سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 179.

عندما حدّثني على الهاتف، وكنت أزور أمي مصادفة. سألته إذا كان له عنوان أو رقم هاتف نطلبه عليه فردّ أنه سيتصل بنا كلما استطاع ذلك."[1]

ج–الخطاب المنقول المباشر:

وهو الشكل الأكثر محاكاة يترك فيه الراوي الكلام للشخصية أو الشخصيات، حيث يستحضر فيه السارد كلام الشخصية حرفيا كما هو في عرض حوادث الشخصيات، وهذا الأسلوب الذي اعتبره أرسطو الشكل السردي "المختلط" في الرّواية[2].

عرضت لنا الساردة بعض أحداث قصتها باستخدام الأسلوب المباشر وذلك عن طريق إعطاء الكلمة للشخصيات في الرواية خاصة في المقاطع الحوارية، نذكر منها الحوار الذي دار بينها وبين أمها العائدة من مناسك الحج: "ولذا سعدت بالانفراد بها...وربما الالتصاق بها، وكأنني أسرق منها بعض بركاتها، قبل أن تعود امرأة عادية.

لا تكاد تراني حتى تبادرني بالسؤال:

–هيأتك لا تعجبني.....هل بك شيء؟ أردّ: لا، تواصل:

–لم تستفيد من سفرك إلى العاصمة...لقد عدت أكثر شحوبا...ربما البحر لايناسبك، أردّ:

–بلى هو يناسبني....ولكن هذه المدينة هي التي تتعبني.

فتعود إلى حديثها عن الحج.....أستوقفها:

–"مَّا"....هل رفعت لي دعاء هناك؟ تجيبني متعجبة:

–طبعا يا ابنتي.....إني أفعل هذا دائما[3].

د–صيغة الخطاب المسرود الذاتي:

وتظهر لنا في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم إلا عن ذاته و إليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أنّ هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه، وهي التي تقابل عند جنيت [Transposé]، ويمكن أن ندخل فيها التذكر، وما يتصل بالاسترجاعات الماضية[4].

---

[1]– الرواية، ص 228.

[2]– سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 179.

[3]–الرواية، ص 214–215.

[4]–ينظر: سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 197.

في الرواية تقوم الكاتبة عندما تسرد أحداثها بالتوقف عند الحاضر وتواصل باستحضار الماضي حيث تقول: "كانت تراودني كل هذه الأفكار، بينما كانت يديّ تفكّ إطار صورة وتضع خلفها بطريقة مستترة، صورة أخرى، بعد أن وجدت أنها الطريقة الفضلى للاحتفاظ بها حاضرة وغائبة في الوقت نفسه، كما كان صاحبها، وتفاديا أيضا لما قد يثيره وجودها في مكتبي من أسئلة".

كنت أستعين بأبي، لأخفي وراءه رجلا أحببته، فقد كنت أدري أنه وحده هو سيتفهّم هذا، فطالما جاءني الرجال متنكرين فيه كنت أخبئ موتا...بآخر، وأغطي وطنا بآخر. وأخفي تهمة حبّ خلف حبّ آخر.

وبإمكاني الآن أن أقول وأنا أرى صورة أبي علي مقربة منّي. إنّ رجلا قد يخفي رجلا ثانيا...وربما أيضا رجلا ثالثا....وإنّي وحدي أعرف ذلك[1].

هـ–صيغة الخطاب المعروض:

وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلقّ مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخّل الراوي وهو الذي يسميه "جنيت" Immédiat ويرى أنه تنويع على الخطاب: Rapporté2.

كثيرا ما يترك الراوي الحرّية للشخصيات في الحديث لكنّه سرعان ما يتدخّل ليجسّد ردود أفعال شخصياته، تقول الساردة:

"ثم دق الهاتف أخيرا وجاء صوته:

–كيف أنت–بي شوق إليك. رأيت أن أطلبك وكان خطك مشغولا.

–كنت في حديث مع قسنطينة–أما زال أهلك هناك.

–لا كنت أتحدّث مع صديقي عبد الحق–تتحدّث إلى صديق؟

في هذه الساعة المتأخرة من الليل ! ردّ كمن ينفي شبهة [وهنا يأتي الخطاب على لسان الراوي].

–إنه رجل الوقت ليلا–ماذا تقصد؟

---

[1]–الرواية، ص 354.

[2]– سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 197.

-إنه صحافي يعمل ليلا في الجريدة1.

و-صيغة الخطاب المعروض الذاتي:

وفي هذا الخطاب يقوم الراوي بإدخال عنصر الزمن، فنجده يتحدّث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام[2].

"ورغم أنه كان يوم سبت ممطر، فقد قررّت أن أخالف ذلك المساء نصيحة ساشا غيتري، لكون السبت عندنا ليس نهاية أسبوع بل بدايته. وبالتالي لن يكون زوجي هنا في الغد ليقاسمني ضجري، ولكوني عائدة من حمّام نسائي أشعل شهوتي، وبي رغبة أن أهدي أنوثتي لرجل طبعا.... لم أكن أدري أنه يكفي أن أنوي الحب، كي تتقلب البلاد رأسا علي عقب، ولا توقعت أن التاريخ سيهدي إلى الجزائر يومها إحدى مفاجآته، ولا أن الرئيس الشاذلي بعد جديد: سيختار ذلك السبت-بالذات-ليعلن في نشرة الثامنة مساءا من ليلة 11يناير 1992 استقالته، وحله البرلمان....ومن ثمة دخول البلاد في متاهة دستورية[3].

ج-أشكال السّرد:

تعددت استعمال الضمائر في السرد، فمن الواضح أننا نريد "بالضمائر" ثلاثة منها خصوصا [أنا، أنت، هو]. ولقد كان من العسير التحدث عن استعمال هذه الضمائر بمعزل عن الحديث على التطور المدهش الذي اعتبروه كتّاب الرواية. وهذا ما لمّح إليه الناقد الفرنسي "جيرار جنيت" بالقول: "الروائي لا يختار بين شكلين نحويين، وإنما بين طبعين متباينين يشغل في صلبهما الضمير(...)، إذ لا سرد بدون ضمير"[4].

أ-السرد بضمير الغائب:

يعتبر هذا الضمير سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولا بين السراد، وأيسرها استقبالا لدى المتلقين، وأدناها على الفهم لدى القراء، فهو الأشيع استعمالا فهو وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار، وأيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات، يجنب السقوط في فخّ "الأنا" الذي قد يجرّ إلى سوء فهم العمل الأدبي، كما يعمل على الفصل بين زمني

---

[1]- الرواية، ص 280.

[2]- ينظر: سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 197.

[3]-الرواية، ص236.

[4]-عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص 151.

الحكاية وزمن الحكي إضافة إلى حماية السارد من الكذب ليجعله مجرّد حاك يحكى لا مبدع أو مؤلف، وتتيح للكاتب الروائي أن يعرّف بشخصياته[1].

إن أشكال السرد بضمير الغائب كثيرة في الرواية، برز ذلك في عدة مقاطع نذكر منها حديث الكاتبة عن فريدة حيث تقول: " فبالنسبة إلى فريدة التي قضت عمرها عبدة في بيت الزوجية، و لم تغادره سوى لتعود إلى أخيها مطلقة، لم تكن الحرية سوى إمكانية النظر إلى الآخرين من شرفة بحرية وهم يعيشون...ويسبحون ويتحمصون تحت الشمس نيابة عنها"[2].

ومن هنا يتحول ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم واستخدام الأسلوب المباشر، لتخرج الأصوات كي تعبر عن نفسها، وكأننا نعيش أمام نصّ حقيقي أو رواية حقيقية، حيث تقوم بجمع بطليها في القصة القصيرة، وتجعلهما يتفقان على الذهاب إلى السينما لمشاهدة الفيلم الذي يعرض في قسنطينة والذي كان سبب فراقهما، وفي هذه اللحظة تفضل الروائية الذهاب إلى تلك السينما نيابة عن بطلة قصتها، وهكذا يبدأ فعل الأحداث مع الجزء دوما، ومن هنا تبدأ الرواية باستخدام تقنية الراوي بضمير الـــ "أنا" لتتمكن من توضيح الأحداث بشكل يوهم علي الإقناع.

من خلال دراستي للرواية فإنه يصعب على القارئ التمييز بين صوت الراوي وصوت الشخصيات، فقد عدّت الروائية شخصية "عبد الحق" هي نفسها شخصية "خالد" و لم نتمكن من معرفة ذلك حتى نهاية الرواية حيث اكتشفت أن البطل الحقيقي لروايتها هو الصحفي المناضل "عبد الحق" والذي لم تتعرف إليه إلا بعد موته، أما عن شخصية خالد فكان هو صديق "عبد الحق" الكائن الورقي الذي جرت حوله أحداث القصة مع العلم أن "عبد الحق" كان هو المقصود من خلال الرواية[3].

---

[1]- عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص 153.

[2]-الرواية، ص145.

[3]-ملخَص من الرواية.

ب–السرد بضمير المتكلم: [L e « je »]

يأتي ضمير المتكلم في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية بعد ضمير الغائب فلهذا الضمير القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن، فمن جماليات هذا الضمير أنه يجعل الحكاية المسرودة مندرجة في روح المؤلف، وبالتالي تعلق الملتقى بالعمل السردي.

إن "الأنا" أو ضمير المتكلم يذيب النص السردي في النص، فإذا بالقارئ ينسى المؤلف، ولعل مثل هذا الوضع السردي هو ما جعل ضمير المتكلم مجسّدا لما يطلق عليه "تودوروف" "الرّؤية المصاحبة" [L a vision « avec »].

إن ضمير المتكلم يأتي في الخطاب السردي شكلا دالا على ذوبان السّارد في المسرود، والزمن في الزمن، والشخصية في الشخصية ثم ذوبان الحدث في الحدث، ليغتدي وحدة سردية متلاحمة تجسد في طياتها كل المكونات السردية بمعزل عن أي فرق يبعد هذا عن هذا[1].

تقول الساردة في روايتها: "رُحت أتابع، بين حين وآخر خطاب بوضياف الذي كان التلفزيون ينقله مباشرة، من دار الثقافة في عنابة، ولكن لم يكن يصلني منه الكثير، فاكتفيت بتأمله لأول مرة، دون أن أدري أنني أتأمل ذلك الرجل في حضوره الأخير[2].

ج–الضمير المخاطب:

يأتي هذا الضمير في المرتبة الثالثة من التصنيف باعتباره أقل ورودا في العمل السردي [3]، إن ضمير المخاطبة أو "الأنت" يتيح لنا أن نصنف وضع الشخصية، كما يتيح وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها[4]. فقد جاءت معاينته للمصطلح الأجنبي المقابل له في النقد الفرنسي وهذا ما أوضحه القول: "يطلق عليه منظرو الرواية الفرنسية" ضمير الشخص الثاني " Pronom de la deusième personne"، وكان هذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم[5].

---

[1]– عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص 159–160–161.

[2]–الرواية، ص336.

[3]– عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص 163.

[4]–المرجع نفسه، ص 198.

[5]–المرجع نفسه، ص 163.

يتجسّد هذا الشكل في الرّواية من خلال عدة حوارات والتي نذكر من بينها الحوار الذي دار بين الساردة وأخوها ناصر، حيث تقول: "أقول: لقد استندت إليه دائما.....وإلى هذا القبر. وقدري نتيجة هذا. وكنت أتمنى أن تكون أنت أيضا سندي. إنك كل ما أملك في هذه الدنيا. ولكن ها نحن كالغرباء نلتقي مصادفة في المقابر...لا تطلبني ولا تزورني، وعندما أزورك لا أجدك. يقاطعني بشيء من المرارة:

ذات يوم.....لن تجدي صعوبة في العثور عليّ. سيكون لي أخيرا عنوان ثابت هنا. أصرخ: ما هذا الذي تقوله....أجننت؟

-يقاطعني: الموت أقرب إلينا مما تتوقعين. أتريدين أن أذلك على قبر لصديقي، قتل منذ أيام دون مبرر، سوى لأنهم اشتبهوا في أمره...."[1].

[1]-الرَواية، ص 207.

المبحث الثالث: بنيـــة التّبئيـــر في الروايـــة.

أ-مفهوم الرّؤية السردية:Point de vue

يعرف الرّاوي (Narreteur)، بأنه "الشخص الذي يروي القصة"، وتعرف الرّؤية (Vision)، بأنها الطريقة التي يعبر بها الراوي للأحداث عند تقديمها، ويمكن أن تنضوي تحت كلمة "الأحداث" هنا [كل عناصر بناء القصة]، فالرّؤية تتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة. فلا رؤية بدون راو، ولا راو بدون رؤية، كما أنها تحدد إلى درجة كبرى نوع البناء ونمط العلاقات بين العناصر الفنية.

إن الرّؤية تفسّر الموقف الخاص للراوي إزاء عالم القصة لأن كل فكرة "تتحدد بالنسبة للصّوت الذي يحملها، والأفق الذي تستهدفه[1].

وقد عرف هذا المكون بتسميات عديدة منذ أن تمّ توظيفه نذكر منها: وجهة النظر، الرؤية، البؤرة، حصر المجال، المنظور، التبئير[2].

ب-أشكال الرّؤية السردية أو التّبئير: Focalisation

انطلق "بويون" Pouillon في حديثه عن الرّواية والرّؤيات من علم النفس، ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرّواية وعلم النفس، استنتج ثلاث رؤيات هي: الرّؤية مع، الرّؤية من الخلف، الرّؤية من الخارج.

يعني هنا "بويون

" بالرّؤية "مع" وجود مساواة بين رؤية الشخصية المحورية ورؤية الشخصية المركزية ليس لأنها ترى في المركز ولكن فقط لأننا نرى من خلالها الشخصيات الأخرى ونعيش "مع" ها الأحداث المروية.

أما الرّؤية "من خلف" فالرّاوي ينفصل عن شخصيته ليس من أجل رؤيتها [من الخارج]، رؤية حركاتها، والاستماع إلى أقوالها ولكن من أجل أن نعتبر رؤيته موضوعية ومباشرة لشخصياته، والراوي في هذه الرؤية لا يكون خلف شخصياته ولكنه فوقهم، كأنه إله دائم

---

[1]-ينظر: عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 61-62.

[2]-ينظر: سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 284.

الحضور، وفيما يخص الرؤية من الخارج، فهو يعني بها السلوك كما هو ملحوظ ماديا، وهو أيضا المنظور الفيزيقي للشخصية والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه[1].

يستعيد "تودوروف" تصنيف "بويون" للرّؤيات مع إدخال تعديلات طفيفة ويحافظ على تقسيمها الثلاثي كالآتي:

1_الرّؤية "من الخلف" [الراوي < الشخصية] Vision par derrière حيث يعرف الراوي أكثر من شخصياته2.

إن الكاتبة وظفت راويا محايدا جسد هذه الرؤية الخارجية في استخدامها لضمير الغائب حيث تقول: " تلك اللعبة تناسبها تماما هي المرأة التي تقف على حافة الشك ويحلو لها أن تجيب "ربما"، حتى عندما تعني "نعم" ، و"قد" عندما تقصد "لن"، كانت تحب الصيغ الضبابية، والجمل الواعدة ولو كذبا تلك التي لا تنتهي بنقطة، وإنما بعدة نقاط انقطاع، وكان هو رجل اللغة القاطعة، كانت جمله تقتصر على كلمات قاطعة للشك3.

2_الرّؤية "مع": الراوي=الشخصية:vision avec

الرّاوي هنا يعرف ما تعرف الشّخصيات فهو مثلهم لا يستطيع أن يقدم لنا شرحا لا يعرفونه للأحداث بل يسايرهم دائما4.

نجد في "فوضى الحواس" أن كل من "هو" و "هي" لا يعرفان شيئا عن الثاني إلا ما يقولانه عن ذاتهما حيث تقول في أحد المقاطع: "سألته: لماذا تناديني "سيّدتي".....من أخبرك أنني متزوجة؟ ابتسم وقال: ثمة نساء خلقن هكذا بهذا اللقب، جئن العالم بهذه الرتبة، وأية تسمية أخرى هي إهانة لأنوثتهن5.

---

[1]-المرجع نفسه، ص 288-289-290.

[2]- ينظر: سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 293.

[3]-الرواية، ص 18.

[4]-ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 436.

[5]-الرواية، ص 81-82.

3_الرّؤية "من الخارج" [الراوي<الشخصية]: Vision di dehors

معرفة الراوي هنا تتضائل، فهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي1.

عجزت الرّوائية على معرفة شخصية "هو" كليا حيث كان يدعوها الفضول في كل مرة إلى معرفته وهذا المقطع يوضح لنا ذلك: "ولكنّني لا أعرف عنك شيئا....هذا أجمل....ولا تعرف عني أكثر من وهم الموسلين....لايهم...."2.

ج-أصوات الراوي:

لقد تطور مفهوم الراوي مع تطور الفن الروائي، واتخذ في حضوره داخل النص عدة أشكال حيث أصبحت النظريات الحديثة تميز بينه وبين الكاتب3.

إن الراوي هو "الخالق الوهمي للعالم" الروائي، والراوي هو دور تقمّصه الكاتب، فأصبح أشبه من الممثل المطالب بتأدية دور كتبه بنفسه.

يرفض "جيرار جنيت" وظيفة الكاتب الضمني [الذي لا يروي الأحداث ولا يصف الأوضاع بل ينظم الخطاب]، ويرى أن للحكاية كاتبا حقيقيا يكتبها و راويا وهميا يرويها ولا حاجة لوجود ثالث بينهما4.

إن دراسة مظاهر حضور الراوي تعني اقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكي، ويقتضي الكلام عن ذلك الإجابة عن السؤال: من يتكلم في الحكي؟ ثم الإشارة إلى تدخلات الراوي في الحكي، وأخيرا الحديث عن تناوب عملية السرد في القصة5.

تتكلم الروائية في روايتها "فوضى الحواس" في زمن ماض عن شخصين [هو، هي] حصرتهما في قصة قصيرة، حيث جمعت فيها بين وهم الكتابة والحياة المعيشية،إذ سردت أحداث هذه القصة بضمير الغائب لكن انتهت هذه القصة بالفراق. وبعدها تحولت هذه القصة إلى رواية كانت البطلة فيها هي الروائية، وهكذا نلاحظ أن افتتاحية الرواية اتسمت بالغموض والإبهام، فبعد

---

[1]-ينظر: سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 293.

[2]-الرَواية، ص 89.

[3]-حبيلة الشريف، مكونات الخطاب السردي، المرجع السابق، ص 72.

[4]-عالية محمود صالح، المرجع السابق، ص 171.

[5]-ينظر: حميد الحمداني، المرجع السابق، ص 48.

عرضها للحوار القائم بين [هو، هي]، عادت الكاتبة للحديث عن ظروف كتابتها لهذه القصة القصيرة والتي من خلالها عادت إلى كتابة الرواية منذ أن انقطعت عنها مدة سنتين، لتعود إلى إتمام قصتها وتكون هي بطلة روايتها.

تقول في أحد المقاطع: "ورغم ذلك أمضى...دون أن أدرى أن الكتابة التي هربت منها إلى الحياة تأخذ بي منحا انحرافيا نحوها، وتزجّ بي في قصَة ستصبح صفحة بعد أخرى قصَتي[1].

[1]-الرَواية، ص 39.

قائمـة المصـادر والمراجـع

-القرآن الكريم: روايه ورش.

- **المصـــادر:**

1. بوقرة نعمان، المصطلحات الأساسية [في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية]، عالم الكتب الحديث ، دار الكتاب العالمي، ط1، 2009، ط2، 2010.
2. مستغانمي أحلام، فوضى الحواس، منشورات ANEP، الأبيار، الجزائر، ط2، 2004
3. مندلاو،أ،أ، الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

- **المراجع العربية:**

1. إبراهيم عبد الله، المتخيل السردي، [مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة]، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
2. بن ظافر الشّهري عبد الهادي، إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط1، 2004.
3. حبيلة الشريف، بنية الخطاب الروائي [دراسته في روايات نجيب الكلاني]، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1، 2010.
4. حبيلة الشريف، مكونات الخطاب السردي [مفاهيم نظرية]، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1، 2011.
5. حرز الله شهرزاد، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، دار الغرب مارفال، وهران، الجزائر، د.ط، 2003/2002.
6. الحمداني حميد، بنية النص السردي [من منظور النقد الأدبي]، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، لبنان، بيروت، ط3، 2000.
7. زويتش نبيلة، تحليل الخطاب السردي، دار الريحانة للكتابة، القبة، الجزائر، د.ط، 2007.

8. صحراوي إبراهيم، تحليل الخطاب الأدبي [دراسة تطبيقية، رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا]، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

9.طالب أحمد، مفهوم الزّمان ودلالته في الفلسفة والأدب،دار الغرب ،أنساب ،وهران، دط ، 2004.

10. فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي،مؤسسة مختار، القاهرة،دط،1992.

11.قاسم سيزا،بناء الرواية،الهيئة المصريّة العامة للكتاب،القاهرة،دط،1984.

12.الكردي عبد الرحيم ،السرد ومناهج النقد الأدبي ، مكتبة الآداب ،ميدان الأوبرا،القاهرة ،دط ،2004.

13.الحميري عبد الواسع ،ما الخطاب و كيف نحلله ، المؤسسة الجامعية للدراسات ،بيروت ،لبنان ،ط3 2000.

14. محمود صالح عاليا ،البناء السردي في روايات إلياس خوري،دار أزمنة ،عمان ،ط 1 ،2005.

15.مراشدة عبد الرحيم ، الخطاب السردي و الشعر العربي ،عالم الكتب الحديث أربد ، الأردن ،ط1 ، 2012.

16.مرتاض عبد المالك في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآ داب ، الكويت ، دط ،1998.

17.المرزوقي سمير و جميل شاكر ،مدخل إلى نضرية القصة، الدار التونسية تونس ، ط1 ،دت.

18 .ولعة صالح ، المكان ودلالته (في رواية مدن الملح لعبد الرحمان منيف)،عالم الكتب الحديث آربد ،الأردن ،ط1 ، 2010.

19. يقطين سعيد تحليل الخطاب الروائي (الزمن ،السرد ،البئير) ،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب بيروت لبنان ،ط4 ، 2005.

-المراجع المترجمة:

1. تزفطان تودوروف ،الشعرية ، ترجمة شكري البخوت وآخر ،دار تويفال ،الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 1987.

2 .جينيت جرار ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة محمد معتصم وآخران ،ط2 ،1997.

-المجلّات:

1 .خليل الموسى ، التحولات النفسيّة والذهنية في الشخصيّة الروائية ،مجلة المعرفة ،العدد 395، 2005.

2 . مناصرة عز الدين ، شهادة في شعرية الأمكنة ، مجلة التبيين ،الجاحظية ، العدد1 ،1990.

الفهـــــــرس	الصفحـــــة

-مقدمة.	
-مدخل: مفهوم الخطاب.	
1. عند العرب.	03
2. عند الغرب.	05
3. الخطاب لسانيا.	07
4. الخطاب السردي وأجناسه الأدبية.	09
5. الدراسات السردية عند العرب.	10
الفصـــل الأول: بناء الزمان، المكان، الشخصية في الرواية.	
المبحث الأول: البنية المكانية في الرواية.	
المطلب الأول: مفهوم المكان.	13
المطلب الثاني: أنواع الأمكنة.	14
المبحث الثاني: البنية الزمانية في الرواية.	17
المطلب الأول: مفهوم الزمن.	17
المطلب الثاني: نظام زمن السرد.	19
الفرع الأول: المفارقة السردية.	19
الفرع الثاني: الديمومة.	21
الفرع الثالث: التواتر.	25
المبحث الثالث: بنية الشخصية في الرواية.	
المطلب الأول: مفهوم الشخصية.	27
المطلب الثاني: أنواع الشخصيات.	28
الفرع الأول: الشخصية الرئيسية.	28
الفرع الثاني: الشخصية المحورية	29
الفرع الثالث: الشخصية الثانوية.	29
الفرع الرابع: : الشخصية النموذجية.	29
الفصـــل الثـــاني: بنية الوصف، السرد، التبئير في الرواية.	

المبحث الأول: بنية الوصف في الرواية.	
المطلب الأول: مفهوم الوصف.	31
المطلب الثاني: وظائف الوصف.	31
المطلب الثالث: بنية السرد في الرواية.	32
المطلب الأول: مفهوم السرد.	34
المطلب الثاني: صيغ السرد.	35
المطلب الثالث: أشكال السرد.	38
المبحث الثالث: بنية التبئير في الرواية.	
المطلب الأول: مفهوم الرؤية السردية.	42
المطلب الثاني: أشكال الرؤية السردية.	42
المطلب الثالث: أصوات الراوي.	44
الخاتمة.	47
قائمة المصادر والمراجع.	49

الملخّـــــص:

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن الخطاب السردي من خلال رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، وتحديد مكونات هذا الخطاب المتمثلة في الزمن، المكان، الشخصية، السرد، الوصف، التبئير أو الرؤية السردية.

وخلص البحث إلى أن الكاتبة وفقت إلى حد ما في توظيف هذه التقنيات، وحققت بعض ملامح الحداثة في ذلك.

Résume :

Notre travail dans ce document traité de la représentativité du discours narratif.

La problématique est cernée dans le dévoilement de ce dernier dans le contre de « Chaos sens » d'Ahlam Mostaghanmie de ce fait l'analyse a porté sur la formalisme du discours narratif a partir des éléments : le temps, l'espace, le personnalité, la narration, la description, et le point de vue bien (la focalisation).

La typologie de ces éléments narratifs ont en leur présentatives notionnelle dant l'auteur a mis en exergue leur valeurs.

Abstract :

Our work in document treats the representatives of narrative discourse through « Chaos of the senses" of Ahlam Mostaghanmie.

The problematic of this ingredients on the devoice of the narrative discourse.

The analyse of narrative discourse structuration is based in elements: time, space, personality, narration, description and focalisation.

The typology of these element have nationally represented by the author.