الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي – ميلة –

==000==

معهد الآداب واللغات **قسم اللغة والأدب العربي**

مذكرة لنيل شهادة ليسانس ، في اللغة والأدب العربي

تخصص: الأدب العربي

صيغ الخطاب في رواية "الحوات و القصر" " للطاهر وطار"

إعداد الطلبة:

.آمال صدّيقي

.صفاء بلعاتي

تحت إشراف الأستاذ:

. رشيد سلطاني

السنة الجامعية:2012/2011

اللّهم إنّي أسألك علمًا نافعًا وعملاً متقبلاً ورزقًا طيبًا

اللّهم لا تجعلنا نُصاب بالغرور إذا نجحنا وباليأس إذا أخفقنا

اللّهم إذا أعطيتنا نجاحًا فلا تأخذ تواضعنا وإذا أعطيتنا تواضعًا فلا تأخذ

اعتزازنا بكرامتنا

ياربّ

إذا جرّدتنا من المال فاترك لنا التّواضع والأمل

إذا جرّدتنا من النّجاح فاترك لنا قوّة العناد حتّى نتغلّب على الفشل

وفّقنا يا ربّ لما تحبّ وترضى

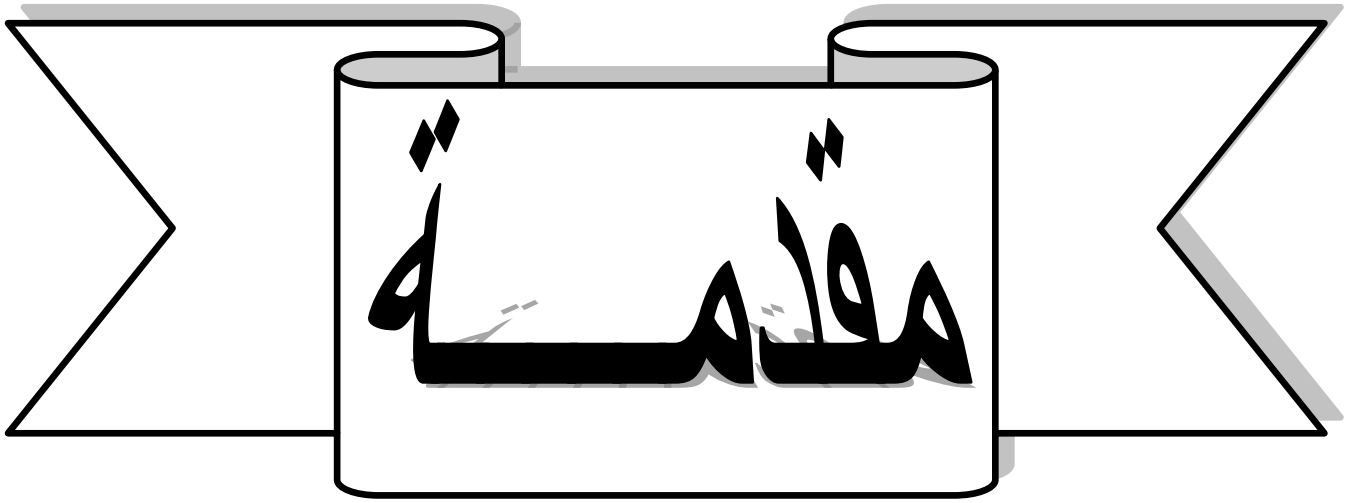
شكر و تقدير

الحمد لله الذي وفقنا و قدرنا على إنجاز هذا البحث المتواضع، و لأن من لا يشكر الناس لا يشكر الله، و اعترافا منا بالجميل نتقدم خافضين الجناح لكل من ساعدنا في هذه المذكرة و أمدنا بالعون بأي شكل كان، معلومة أو مرجعا أو توجيها و إرشادا.

و بادئ ذي بدء نشكر أستاذنا الفاضل "رشيد سلطاني" الذي كان لنا نبراسا نقبس منه النور كلما ضاقت بنا السبل.

دون أن ننسى كل الأساتذة الكرام الذين ساعدونا و يسّروا لنا سبل البحث على رأسهم الأستاذ: "سليم بوعجاجة " ، و "سليمان موذع "، و كل أساتذة المركز الجامعي بميلة ، و حتى لا نكون مجحفين نشكر أساتذتنا القدامى الذين أبوا أن يتركونا في هذه المرحلة المهمة أمثال: الأستاذة "مليكة مرمودة" و الأستاذة "جميلة بطيط".

فشكر للجميع.


مقدمة

مقدمة:

احتلت الرواية كجنس أدبي مكانة مرموقة بين باقي الأجناس الأدبية الأخرى إذ كانت الوعاء الوحيد -إلى حد ما- الذي استطاع احتواء مختلف الجوانب الاجتماعية و الثقافية و السياسية إضافة إلى مشاعر و أفكار الأديب المعاصر ، في خضم واقعه المتضارب من جهة ، و استحسان و قبول القراء للرواية من جهة أخرى ، و لعل أكبر دليل على ما ورد هو ارتفاع نسبة الدراسات النقدية للرواية على حساب باقي الأجناس الأدبية ، و هذا ناتج عن طبيعة الخطاب الروائي ، و ما يمنحه للناقد (أو الدارس) من مجالات الدراسة المتعددة تبعا لتعدد الأبنية السردية في الرواية.

و قد وقع الاختيار على رواية "الحوات و القصر" "للطاهر وطار" كموضوع للدراسة الموسومة بـ "صيغ الخطاب" في الرواية المذكورة ، و مردّ اختيار هذا الموضوع هو الرغبة في معرفة البنيات الداخلية للخطاب الروائي و التعمق فيه للوصول إلى نتائج مرضية و تفيد الدارسين من بعد ، ناهيك عن حيوية الجنس الروائي ، معتمدين في الدراسة على النظرية البنيوية "لجيرار جينيت" لفاعليتها في تحليل الخطاب الروائي.

من هنا كان تركيزنا في الدراسة على "صيغ الخطاب" و كيفية توظيفها في بنية الرواية بغية تنظيم أجزائها و تمفصلاتها من خلال استخراج أنواع الصيغ المستعملة في النص ، و تحديد درجات التبئير الواردة في الرواية.

و للوصول إلى الهدف المنشود ، كان لزاما على البحث اعتماد "المنهج البنيوي" في التحليل لمناسبته لهذا النوع من الدراسات ، و ذلك تبعا لخطة حاول البحث – قدر المستطاع- أن تكون شاملة في فصولها دقيقة في عناوينها ، فبعد الإهداء و الشكر ، أوردنا مقدمة كانت بمثابة تمهيد بسيط لما سيرد في المذكرة التي أوجزت في ثلاث فصول ، فصل أول نظري ثم التطرق فيه إلى بنيتي "الزمن و الصوت" في حين أرجئ الحديث عن "بنية الصيغة" إلى الفصلين الآخرين ؛ حيث تطرق البحث في الفصل الثاني لبعض مفاهيم الصيغة السردية الواردة في مجال تحليل الخطابات الروائية ، و يليها ذكر أنواع الصيغ السبع على نحو يقرّب الفهم للقارئ و يساعده على الإلمام بها ، إذ يرد بعد مفهوم كل صيغة جدولا ضمناه نماذج منه مأخوذة من "رواية الحوات و القصر" يتلوها تعليق على ثلاث مقاطع منتقاة من الجدول ذاته ، و كذا الحال في الفصل الثالث فبعد إيراد بعض المفاهيم و النظريات التي تطرقت "للمنظور"، وذكر أنواعه كل نوع على حدى، في ثلاث

مراحل أيضا مفهوم، فجدول فتعليقات، و في النهاية يختم البحث بتلخيصات عن كل ما سبق ، وورد في خاتمته النتائج التي خرجنا بها.

و قد كان اعتمادنا الأساس ن في هذه الدراسة على رواية "الحوات و القصر" بالدرجة الأولى ، باعتبارها محل الدراسة ، إضافة إلى مؤلّف "خطاب الحكاية" "لجيرار جينيت" على أساس أنه النظرية المعتمدة (المطبق عليها) زد عل ذلك بعض المراجع الأخرى التي كانت ذات أهمية و دور كبير في البحث مثل كتاب "تحليل الخطاب الروائي" "لسعيد يقطين" و ككل الدارسين ، واجهتنا أثناء إنجاز هذا البحث بعض الصعوبات خاصة أثناء محاولة فهم النظرية البنيوية "لجيرار جينيت" لوجود بعض التعقيدات فيها ن لكننا حاولنا تجاوزها و الوصول إلى الهدف المرسوم مند البداية.

الفصل الأول

خطاب الحكاية لجيرار جينيت

الفصل الأول: خطاب الحكاية لجيرار جينيت

- بنية الزمن.
- بنية الصيغة.
- بنية الصوت.

الفصل الأول : خطاب الحكاية لجيرار جينيت

يعتبر كتاب " خطاب الحكاية " من الكتب التي علت شهرتها و داع صيتها ، و كان لها أثرها الجلي في بسط قواعد السرد ؛ إذ يعد هذا الأخير عملا ناجحا و إسهاما حاسما في تاريخ التحليل السردي ، فبالرغم من تنوع الدارسين و الباحثين و نقاد الأدب في تقعيد السرد بتنوع تياراتهم و اتجاهاتهم التي سبقته لتحليل الخطاب السردي مقترحة في كتبها نظريات مختلفة محاولين من خلالها إيجاد منهج مفصل و كامل يعتمد عليه كركيزة في تحليل الخطابات السردية الأدبية ، فنجد من بين هذه الأبحاث " مدخل بارت " ، " تحليل الحكاية تحليلا بنيويا " ، و" تمارين غريماص .... " إلا أن النظرية البنيوية التي أتى بها " جيرار جينيت " في كتابه تختلف عن سابقاتها لاحتوائه على نظرية منظمة في الحكاية ، و هذه النظرية تقوم على معرفة مكوناتها و تقنياتها الأساسية و تسمياتها و توضيحها .

إن الخلفية التي ارتكز عليها " جينيت " من خلال التفريق بين القصة و الحكاية مكنته من أن يقدم لعنصر الزمن الدرجة الأولى و الأهمية الكبرى ، فإن جيرار جينيت – في كلامه على زمن الحكاية – ينطلق من فكرة ألمانية المنشأ مؤادها أن الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر أي جعل الزمن المروي مبطنا في الزمن المحكي بدمج الزمن المدلول في الزمن الدال .[1]

كما تطرق إلى " اللحظات السردية " التي أكد فيها على ضرورة و " أولوية اللحظات الزمانية على اللحظات المكانية " . [2] ذلك أنه يمكنني بكيفية واقعة أن أروي حكاية ما دون أن أحدد المكان التي تجري فيه هذه الأحداث ، أو الفضاء التي تتحرك فيه الشخصيات ، فهنا لا يهم إذا كان المكان قريبا أو بعيدا الذي أروي منه القصة أو حتى منعدما تماما داخل الخطاب السردي ، بينما الحضور الزمني في الحكاية التي تروي الأحداث و الوقائع التي تنقل مهم جدا لأنه " يستحيل عدم تحديد زمانها بالنسبة لفعل (السرد) الذي أقوم به " . [3]

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر الحلي ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط1 ، 1997 ، ص45.

[2] محمد ساري : نظرية السرد الحديثة ، مجلة السرديات ، العدد الأول ، جانفي 2004 ، قسنطينة ، ص24.

[3] المرجع نفسه ، ص24.

لذلك يستلزم بالضرورة عند حكاية القصة أو نقل تلك الأحداث بتحديد هـذه الأزمنة الثلاث الماضي، المضارع، الحاضر و المستقبل عندما أريد أن أروي حكاية ما هذا من جهة . أما من جهة أخرى فهو لما يملكه من قوة تمكنه من التأثير في تجارب الإنسان و خبراته الموضوعية ، فهو يخلط سطوته على الإنسان ، فلا يستطيع هذا الأخير إلا أن يمضي معه إلى الأمام ، في اتجاه خطي يتسم بعدم قابلية الارتداد و الرجوع إلى الوراء باعتباره سيلان نهائي يستحيل القبض عليه ، هذا ما يتفق و رأي سيزا قاسم في قولها : " فهو يتجه إلى الأمام أولا فيمثل خطا أفقيا تنطلق عليه حيوات الشخصيات في اتجاه واحد لا رجعة فيه .... فالزمن يسير نحو المستقبل " [1]

طبق نظريته على نموذج من نماذج الخطابات السردية المتمثلة في رواية " بحثا عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست * ، و يرجع تفضيله لجنس الرواية على باقي الأجناس السردية الأخرى لما لزمن عن علاقات وطيدة و حميمة مع الرواية " و منشأ ذلك أن الرواية تفوق الأخرى بتشابك الحركات الداخلية و بسعة مداها الزمني و بتراكيب الأزمنة على بعضها البعض و بتغير الأنساق السردية " [2] و لعل ذلك يعود إلى تميز الرواية بامتداد طولها و كثرة أحداثها و ترتيبها ترتيبا يخدم السرد زمنيا ، و يكشف عما بين تلك الحوادث من تنافرات زمنية يتداخل فيها الماضي مع المستقبل ، و الحاضر مع الماضي ...

و توضيحا لطبيعة الزمن في الرواية يقف بنا المؤلف إزاء مسائل شائكة كالترتيب الزمني ، و المفارقة الزمنية ، و المدة ، و التواتر ناهيك عن المدى و السعة إلخ ...

أولا : بنية الزمن :

يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين :

أولاهما : أن يحتوي على قصة ما ، تضم أحداثا معينة .

ثانيهما : أن يعين الطريقة التي تحكي بها القصة و ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ....

فإذا كان منطلق الوقائع يفترض حدوثها في سيرورة زمنية خطية وحيدة الاتجاه فإن الخطاب الروائي –أو بالأحرى السردي– يتيح للراوي إمكانية التلاعب بالنظام الزمني ، ذلك أنه قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن

[1] سيزار قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2004 ، ص 70 .

[2] عبد الوهاب الرقيق : في السرد (دراسات تطبيقية) ، دار محمد علي الحامي ، صفاقس ، تونس ، ط 1 ، 1998 ، ص 27 .

* مارسيل بروست : بحثا عن الزمن الضائع ، اعتمدها جينيت في التطبيق (خطاب الحكاية) .

القصة ، لكنه يعمد بعد ذلك ليذهب إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيبها الزمني للسرد متجاوزة النقطة التي وصلها السرد ، و من بعد ذلك تجده يعود إلى نقطة ليسترجع منها أحداثا سبقها السرد

فإذا كانت الوقائع في زمن الحكاية أ ← ب ← ج ← د

فإننا نجذها في زمن القصة أ← ج ← ب ← د

– ذلك أن القاص : " ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني و الحداثي للقصة كما جرت في الوقائع (أو كما يفترض أنها جرت في الواقع) فهو يعمد إلى التأخير و التقديم و التلاعب بالمشاهد ... " [1]

– إن سعي الراوي إلى خلخلة و بعثرة النسيج المنتظم ليُنشأ من هذا النسيج المتميز علاقة تفاعل خطابي من الإثارة و التشويق للمتلقي، فتلك الخلخلة و التنافرات السردية الزمنية تصبغ الخطاب السردي بصبغة فنية و جمالية (ينتج عنها نص متميز جماليا و فنيا) ، و الانحرافات الزمنية هي مجموع ما يختاره الراوي من وسائل و حيل لكي يقدم القصة للمروي له " [2]

– إن معاينة التنافر الزمني القائم بين نظام القصة و نظام الخطاب السردي يستدعي ضمنيا وجود الحكي الأول في الخطاب السردي أو من خلال ما يسميه "جيرار جينيت" بالدرجة الصفر و بهذا يحدد ما هو قبل و ما هو بعد من خلال علاقته بهذا الحدث ، حيث يقول في هذا الصدد : "و يسلم كشف هذه المفارقات الزمنية السردية ... (بين ترتيب القصة و ترتيب الحكاية ، و قياسها يسلمان ضمنيا بوجود نوع من درجة الصفر التي تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية و القصة " [3] فضلا على أن الحكي الأول يعد الخطوة الأولى و الأساس التي يجب المرور عليها لكي يستطيع تحديد و معرفة التنافرات الزمنية المختلفة .

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2000 ، ص 21 .

[2] المرجع نفسه ، ص46 .

[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص47 .

1 – النظام الزمني: l'ordre temporal

ليس من الضروري من وجهة نظر البنيوية [1] أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما – أو في خطاب سردي آخر– مع الترتيب الكرونولوجي لأحداثها التي يفترض أنها حدثت بالفعل ففي الخطاب السردي يسعى السارد من خلالها إلى خلخلة الترتيب التسجيلي المتعلق بتلك القصة ، فذلك التطابق بين القصة و الحكاية نجده في بعض الحكايات الخرافية العجيبة البسيطة و القصيرة التي تخضع لنظام زمني تسلسلي تعاقبي تكون الأحداث فيه مرتبة على النحو الآتي : الحدث الأول يليه الثاني فالثالث و هكذا .

إننا نرى بعض المنظرين يعرفون الرواية – أو بالأحرى الخطاب السردي – بأنه : "فن يقوم على الزمن كالموسيقى مقابل فنون المكان كالرسم و النحت " [2] و لكي نبرر هذه المعطيات المميزة لهذه الخاصية ، سنكتفي بذكر أنواع الأزمنة التي تتقاطع و تتشابك في مجموع فضاء الخطاب و تكمن في زمن القصة ، زمن الكتابة ، (الحكاية) ، و زمن القراءة ، و هنا يمكننا أن نقول "فما الفرق بين هذه الأزمنة و كيف تتقاطع بعضها في بعض داخل النص الحكائي "[3]

إن زمن القصة يخضع بالضرورة لتتابع الأحداث تتابعا منطقيا كرونولوجيا ، فالزمن التي تعتمده كل قصة هو "المحدد و المؤطر تنظم هذا الزمن مجاريات سنة (حول) ، و مع بداية كل سنة يتم تسلسل الأيام و الشهور إلى أن تنتهي السنة لتبدأ سنة جديدة " [4]، أو بمعنى آخر فهي المادة الخام للحكاية و "الأحداث المحكية في سيروتها الدياكرونية من ماض لحاضر فمستقبل إنه باختصار الزمن الخاص و الوقائع المروية ... "[5]

أما زمن الحكاية فيسعى السارد فيه إلى إيجاد طريقة أو وسيلة يتم بها تخطيب القصة ، لأن " زمن الخطاب الروائي لا يقدم الزمن بنفس الترتيب الذي يحتويه زمن القصة و حتى عندما يكون الترتيب مؤطرا ففي داخله نجد هيمنة المفارقات الزمنية بمختلف أنواعها ، سواء كان ارجاعية أو استباقية داخلية أو خارجية " [6] لكننا نجد "توماشفسكي" يقسم النتاج السردي إلى قسمان المتن الحكائي "هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها و التي تكون المادة الأولية للحكاية . أما

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، مرجع سابق ، ص 73 .

[2] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، مقاربة نقدية ، مطبعة الأمنية ، ط1 ، 1999 ، ص 43 .

[3] المرجع نفسه ، ص 43 .

[4] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، 1997 ، ص 144 .

[5] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، ص 43 .

[6] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الرائي ، المرجع السابق ، ص 164 .

المبنى الحكائي فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث هي الحكي ذاته " [1] ؛ أي هو الكيفية التي صبغ بها المتن الأولي ، كما يمكن أن نعبر عن هذا التقسيم بمعادلة بسيطة هو أن الخطاب السردي يحتوي على المتن و نعني به القصة و المضمون و على المبنى الطريقة التي يروي و ينقل فيها هذا المضمون .

– يبقى أن نشير إلى زمن ثالث المسمى بزمن السرد، وهو زمن متعلق بالقراءة و التي نعني به ماهي المادة الزمنية التي يستغرقها المتلقي لقراءة النص الأدبي ؟ .

"و هي مدة قد تقصر أو تطول تبعا لحجم النص المقروء من جهة ، و نوعية القراءة ثانية من جهتي أهي (عالمة أم عادية) و كذا بفعل الظروف النفسية التي يكون عليها القائم بفعل القراءة من جهة ثالثة" [2] فهذا اللون من الزمن يخضع لعوامل ثلاثة :

أولا: حجم النص: و الذي نعني به نوعية النص قصة أم رواية أم غير ذلك ، فهذا التنوع في الأجناس الأدبية و اختلافها يحيلنا إلى عدم القدرة على تحديد المدة الزمنية التي استغرقها المتلقي نظرا لاختلاف الأجناس الأدبية و تمايزها.

ثانيا: نوعية القراءة : قد تكون هذه القراءة عادية (أي سطحية) يعتمد عليها للإطلاع على ذلك الجنس الأدبي ليس إلا ، و إما عالمة يهدف القارئ من خلالها غلى الإطلاع على مكنونات الجنس الأدبي و تشريحه لمعرفة المعالم النصية قصد تحليله و التعمق فيه ، و هذا الاختلاف في نوعية القراءات يجعل الإمساك بالزمن صعبا .

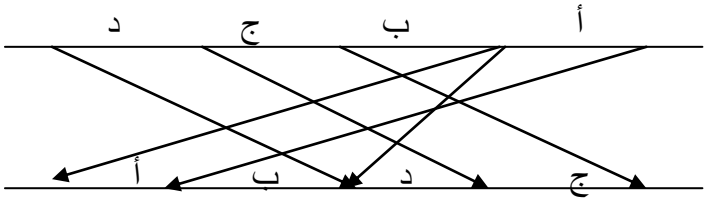
ثالثا : نفسية القارئ : ذلك أنها تختلف من قارئ لآخر ، فمثلا نجد قارئا يعمد إلى قراءة نص أدبي ما على نفس واحد دون انقطاع أو توقف و آخر يعمد لتقسيمها إلى أجزاء مستقلة في حين نجد قارئا ثالث يعمد إلى تكرار جزء من النص قبل إنهائه في هذه الأجزاء .

إذا فتحديد المدة الزمنية التي يستغرقها نص أدبي عند قراءته يكون تحديدا نسبيا غير مطلق نظرا للعوامل – السابقة الذكر– التي تتحكم في زمنية النص و متلقيه . أما حينما نقوم "بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها هي ... فعندما يستهل مقطع سردي بإشارة مثل "قبل ذلك بثلاث أشهر" فعلينا أن نعرف في الوقت هل جاء هذا المشهد بعد في الحكاية و هل كان من المفترض أن

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي ، ص 20 .

[2] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، 44 .

يكون قد جاء قبل القصة " [1] و عدم التطابق بين هذين الترتيبين يصطلح عليه جيرار جينيت اسم "المفارقات الزمنية" و يمكن توضيحها بالرسم البياني التالي :



يرى بعض نقاد الرواية البنائين أنه : "عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية (**Anachroviesnaratives**)" [2] ، و هذه المفارقات هي مجموع الاستباقات و الاسترجاعات بكل أنواعها و هذا ما يؤكده حميد لحميداني بقوله : "إن المفارقة إما أن تكون استرجاعات لأحداث ماضية "**Rétrospection**" أو تكون استباق لأحداث لاحقة "**Anticipation**" و كل مفارقة سردية يكون لها مدى " **Portèe** " و اتساع (**Amplitude**) [3] ، حيث أن مدى المفارقة هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي بلغها السرد و النقطة التي عادت إليها اللاحقة (في حالة الاسترجاع أو النقطة التي ذهب إليها السابقة (يكون في الاستباقات) .

– أما سعة المفارقة فهي الفترة الزمنية التي تغطيها المفارقة أو تسترقها الحادثة المسترجعة أو المستبقة (يوم ، شهر ، أسبوع ، سنة ...) و حول هذه النقطة يقول جينيت "يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل ، بعيدا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة ... لتخلي المكان للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا و هذا ما نسميه سعتها" [4]

1–1 الاسترجاع : **Analepese** :

أ– لغة : من مادة رَجَعَ يرْجِعُ رجْعًا و رجُوعًا و رجْعى و رُجْعَانًا و مرْجِعَةً ، الصرف و في التنزيل : * إنّ إلى رَبِّكَ الرُجْعَى * أي الرجوع و المرجع [5]

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 47 .

2 حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص74 .

3 المرجع نفسه ، ص74 .

4 جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص51 .

5 ابن منظور : لسان العرب ، مادة رجع ، دار الصبح ، وإديسوفت ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1427 ، 2006 ، ص 142 .

ب- اصطلاحا : و يترجمه البعض الآخر باللواحق و هي كلمة " مكونة من عنصرين يونانيين هما (Ana) و نفي الرجوع (**Lepse**) و تعني الممارسة و الاضطلاع بالشيء " [1] و يعرفه جيرار جينيت بأنه "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة " [2] ؛ إذن فاللاحقة عملية سردية تحصل حينما يقوم الراوي بالرجوع إلى نقطة زمنية سابقة تكون منطلقا لامتداد معين قد يطول بحسب جملة الأحداث الماضية التي تم إيرادها ، أو تقصر فتكون مجرد ومضة ثم يواصل الراوي روايته من حيث انفتحت (ثم انغلقت) اللاحقة .

و يطلق عليه البعض مصطلح " اشتغال الذاكرة " [3] فالراوي يقوم بالعودة إلى الأحداث و الوقائع التي جرت في الماضي لكن هذه العودة لا تكون بالارتداد بالزمن إلى الوراء و إنما تكون بتحريك عجلة الذاكرة – أي ذاكرة الراوي- إلى الخلف و نفهم ذلك من خلال العلامات التي يتركها الكاتب – الطاهر وطار- على صفحات بعض من رواياته ، إن لم نقل كلها لتكون نقطة انطلاق المتلقي "فكل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا[4]

كما أن هذا الاسترجاع قد يتوقف فجأة ، دون أن تنضم المادة المستعادة إلى مادة حكاية ، بمعنى أن العودة إلى الوراء واسترجاع بعض الأحداث تبعثها قفزة نحو الأمام أي بحذف أو إسقاط أحداث أخرى تتوسط المادة المستعادة و المادة الحكائية و هذا الاسترجاع يمكن أن يسمى الاسترجاع الجزئي مقابل الاسترجاع التي تنظم فيه المادة المستعادة لمادة الحكاية الرئيسية ، و لهذا الاسترجاع الكامل وظيفة " فهو يزيد في سعة المادة السردية " [5] و المؤشرات اللسانية دالة على على هذا السرد الإستعادي التذكير " [6] هي صيغة الأفعال الدالة على زمن الماضي "كنت ،كان" و أحيانا تكون المؤشرات واضحة أكثر حينما يستعمل السرد أفعال التذكير من قبيل: تذكرت ، استعاد ، اذكر ، مثلما نجد في المقطع التالي ، و تختلف هذه الإسترجاعات باختلاف نقطة الرجوع و مدى امتداد الحدث المسترجع ؛ و " الماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضي بعيد و قريب و من ذلك نشأت أنواع مختلفة من الإسترجاع " [7]

1 الصادق بن الناعس قسومة : علم السرد ، مطابع الجامعة ، ط1 ، 2009 ، ص 219 .

2 جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، المرجع السابق ، ص 51 .

[3] محمد بوعزة : الدليل إلى تحليل النص السردي ، دار الحرف ، ط1 ، 2007 ، ص 70 .

[4] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، ص 121 .

[5] ابراهيم خليل : بنية النص الروائي ، منشورات الإختلاف ، الجزائر العاصمة ، ط1 ، 2010 ، ص 57 .

[6] محمد بوعزة : الدليل إلى تحليل النص السردي ، المرجع السابق ، ص71 .

[7] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 58 .

1-1-1 الاسترجاع الداخلي : Interne L'analepse:

و نعني به اتصال الأحداث اللاحقة بالقصة الأصلية التي انطلقت منها ، فالأحداث المسترجعة التي يقوم السارد بإبرازها تقع ضمن الإطار الزمني للمحكي الأول حيث تعد المادة المستعادة جزءا من الحكاية الأصلية ، فهو يعود بنا " إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص" [1] إذ يستخدم في ترتيب السرد في الرواية و كذا معالجة الراوي الأحداث المتزامنة حيث أن تتابع النص يستلزم ترك الشخصية الأولى و العودة إلى الوراء من أجل الشخصية الثانية.

و في هذا الاسترجاع يتوقف فيه تقدم السرد نحو الحاضر إلى المستقبل بل يعود بنا للتذكير بأحداث ماضية فاتها السرد فهذا النوع من الاسترجاع تنتمي مقاطعه السردية سواء تعلقت بشخصية من الشخصيات أو حادثة من الحوادث ضمن الحقل الزمني للحكاية الأولى ؛ أي هي جزء من القصة الأصلية .

و نأخذ من الاسترجاعات الداخلية المثال الآتي المقتبس من رواية " الشمعة و الدهاليز" للطاهر وطار :

" حلق رأسه بالموسى ، مشى حافيا ... ، يحدث نفسه في الشاعر لاعنا كل كذب على هذه الأرض ... ظل وصيه... يرقبه من بعيد إلى أن خرج إلى الشارع بدون سروال، حينها تدخل الوصي... وأدخله عيادة نفسية " [2]

في هذا المقطع الاسترجاعي الذي استوقفنا الراوي عنده يعود بنا إلى ماض قريب من حاضر الشاعر، يريد من خلاله أن يعلمنا بخبر لم يسبق لنا أن عرفناه من قبل ، و هو ما أصاب الشاعر من جنون أفقده السيطرة على عقله و نفسه فأخذ يحلق شعره نازلا إلى الشارع متعريا من لباسه يحدث كالمعتوه ، مما جعل قريبه يتدخل و يأخذه إلى عيادة نفسية تعالجه من هذه الحالة التي وصل إليها نتيجة الأوضاع التي يعيشها و التي لم يستطع تحليلها و مناقشتها لأنها نتائج غير منطقية خارجة عن إطار توقعاته ، و هذا المقطع ندرجه ضمن الاسترجاعات الداخلية كما له من ارتباطات وثيقة بالحكاية الأصلية التي يسردها لنا الراوي ، التي وردت من أجل سد ثغرة خلت في السرد ذلك أن السارد قبل أن يتكلم عن ماهية مرضه النفسي كان قبل ذلك يريد أن يتأكد من أن المرض النفسي الذي أصابه لن يعود من جديد إلى أن يصل إلى الكشف عنه .

1-1-2 الاسترجاع الخارجي : L'analepse externe :

[1] المرجع نفسه ، ص 58 .

[2] الطاهر وطار : الشمعة و الدهاليز ، رواية ، دار الهلال ، ديسمبر 1995 ، د – ط ، 143 .

و يعرفه "جينيت" على أنه مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ما قبل بداية الرواية ، أو هو التي تكون نقطة الرجوع فيه خارج عن الزمن القصصي ؛ أي التي يكون فيها الارتداد إلى نقطة زمنية تقع قبل النقطة التي انطلقت منها أحداث النقطة ، و بالتالي فهذا النوع من الاسترجاعات لا يعد جزء من الحكاية الرئيسية ، و إنما هو سرد متمم عن طريق تذكير القارئ بتلك الحوادث السوابق " يلجأ إليه الكاتب لملأ فراغات زمنية تساعده على فهم مسار الأحداث " [1] و يتناول حسب تصور "جينيت" "مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى ، إنها تتناول بكيفية كلاسيكية جدا – شخصية – يتم إدخالها حديث و يريد السارد إضاءة سوابقها " [2] أو التعرف على ماضي الشخصية الجديدة و طبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى أو يعود إلى شخصية اختفت فترة ثم ظهرت من جديد على "مسرح الأحداث" فيريد الكاتب أن يعرفنا بما حدث لها أثناء غيابها هن النص القصصي .

– و من المقاطع الاسترجاعية الواردة في الروايات نمثل بالمقطع التي اعتمده محمد عزام في كتابه " الدليل إلى تحليل النص السردي" من رواية (الشراع و العاصفة) "لحنا مينة" بغية التمثيل لهذه التقنية السردية :

" فإذا سألوه: كيف كانت طفولتك ؟ أجاب: لا تسألوا كنت شقيا أكثر من الذين ترونهم على الشاطئ . كنت ابن مينا عن حق ، و قد سببت للوالدين ، يرحمهما الله ، متاعب و مخاوف كثيرة ، كانت أختي فاطمة ، و لي غيرها ، هي التي تستر عليا ، و تفكني حين يربطني والديا على عمود البيت بسبب هربي من المدرسة أو شيطنتي و عراكي مع الأولاد ، و سباحتي في البحر ، و كانت تطعمني و تعطيني من خرجيتها ، و لهذا أحببتها مثل روحي ... ".

في هذا المقطع الحكائي يعود بطل رواية "الشراع و العاصفة" البحار الطروسي إلى الماضي [3] ليسترجع البطل و تعود بنا الشخصية الساردة – بحار الطروسي– إلى طفولته التي عاشها ، فقد كان فيها مشاغبا قويا شقيا يتخاصم مع الأولاد و يهرب من المدرسة ، مما سبب لوالديه و أسرته التي كبر و مخاوف و متاعب جعلت والده يعاقبه على ما يقوم به من أفعال و مشاكل بربطه إلى عمود البيت عقابا له على أفعاله السيئة ، إلا أن أخته –فاطمة– كانت بمثابة الأم الحنون عليه تستر عليه و تساعده و تطعمه من طعامها ،حتى وصل بها الحد إلى إعطائه من خرجيتها . و ما نلاحظ أن هذه المقطوعة تنتمي إلى الاسترجاعات الخارجية فهو يسرد لنا طفولته التي قضاها بين أسرته ، و هي مرحلة لا علاقة لها

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 58 .

[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 61 .

[3] محمد عزام : الدليل على تحليل النص السردي ، ص70 .

بالحكاية الأصلية التي تنبني عليها هذه الرواية ، و إنما هي خارجة عنها ، و لهذا المقطع المسترجع من حياة البطل وظيفة تتمثل في إعطاء معلومات عن ماضي البطل تعزز صورته و مكانته بين الشخصيات الأخرى .

3-1-1 الإسترجاع المختلط: L'analepse mixte :

و هو ما يعرف أيضا بالاسترجاع المزجي الذي يجمع بين النوعين السابقين الداخلي و الخارجي ، وهذا النوع "تمتد عروقه إلى زمن سابق على زمن انطلاق القص ، يروح صاعدا باتجاه الحاضر يتجاوزه و يستغرق فترة منه و ينتهي حيث قطع القصة" [1] إذن فالاسترجاع المختلط يقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنظم إلى منطلق الحكاية الأولى و تتعداه مارة بالاسترجاعات الداخلية [2]

و هذا ما أكده "سعيد يقطين "حينما قال بأن هذا النوع يكون "فيه المدى سابقا و الاتساع لاحقا لنقطة بدأ الحكي الأول" [3] و هو قليل الاستعمال في النصوص الأدبية مقارنة بالنوعين السابقين الأكثر استعمال حيث يمثل " الفئة المختلطة التي يلجا إليها إلا قليلا " [4]

و الاسترجاع بأنواعه الثلاثة يمثل جزءا هاما من النص الروائي و له تقنياته الخاصة و مؤشراته المميزة و وظائفه المختلفة ؛ نذكر منها :

وظيفة إتمام : و يكون الاسترجاع التام **Analepsie complétive** غايته إتمام الفهم أو تدارك نقص أو سداد فجوة في الحكاية أو توضيح غموض و تفسير مضمر ، و ذلك بتقديم معلومات عن ماض عنصر من عناصر الخطاب سواء تعلقت بمجموعة من الأحداث أو بشخصية ما ، فلو لم يكن يعلم القارئ أين أقام البطل في طفولته المبكرة ، ثم جاء ما يدعو لتعريف بطفولته ، فلا بد أن يلجأ الكاتب للاسترجاع ليحدد مكان إقامة البطل و ما دار حوله من وقائع و سد تلك الثغرة ، أو التطرق إلى شخصية ثم " إدخالها حديثا و يريد السارد إضاءة سوابقها " [5] و

[1] عبد الوهاب الرقيق : في السرد (دراسات تطبيقية) ، ص85 .
[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 70 .
[3] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 77 .
[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، المرجع السابق ، ص 70 .
[5] المرجع نفسه ، ص 61 .

ذلك بتعرف على ماضيها و طبيعة علاقاتها مع الشخصيات ، و إما " شخصية غابت عن الأنظار مند بعض الوقت و يجب استعادة ماضيها القريب العهد " [1] .

وظيفة إعادة: Analepse repetitive: و يكون الاسترجاع فيه تكراريا ، أو تنكيريا و من مزايا هذا النوع أن مداه ليس كبيرا ، فهو لا يبتعد بنا كثيرا عن زمن القصة ، و كذلك سعته فهي أيضا ليست كبيرة ، فهو ضرب من العودة إلى الوراء ، و تكرار حدث سابق وأن ذكر في السرد . فمهمة هذه الاسترجاعات " تكثيف الحكاية و التعويض عن ضعف اتساعها السردي بالجمع بين وضعين متشابهين أو متباينين " [2] ؛ أي من خلال إعادة ذكر أحداث ماضية سبق و أن ذكرت في الزمن السردي أو في المادة السردية ، و قد تكون وظيفتها إيراد بعض الأحداث السابقة التي يكون وجودها مهم بالنسبة للقصة ، " و ذلك بأن تعمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالاً ، أو تنفي تأويلا محتملا بتأويل آخر أقرب للواقع "[3]

وظيفة ذاتية: Analepse Sabjective : المتمثلة عادة في ارتداد لا تتطلبه القصة ، و إنما ترغب فيه ذات معينة لحاجة في نفسها ، و هذا النوع غالبا ما يكون مرتبطا بذوات شخصية من الشخصيات ، فوظيفتها تتمثل في تقديم خلفية عن ماضي البطل لتعزز صورته و مكانته لدى الشخصيات الأخرى .

2-1 الاستباق Prolepse

أ- لغة: " من مادة سَبَقَ ، و السَّبْقُ : القَدَمَة من الجري ، و في كل شيء ، يقول : له في كل أمر سُبقَة و سابِقة ، و سَبْقٌ ، و الجمع الأسبق و السوابق ، و السَّبْقُ مصدر سَبَقَ و قد سبقه يسبقهُ ، و يسبقُهُ سبقاً تقدمه "[4]

ب- اصطلاحا :

من المعلوم أن " التنقلات الزمنية في النص الروائي من أهم التقنيات التي يتحكم من خلالها الكاتب بإيهام القارئ بالحقيقة " [5] فأثناء ممارسة الفعل الإبداعي يحاول المؤلف الإمساك بجل أطراف زمن الحكاية ، و رسم الخطوط العريضة

[1] المرجع نفسه ، ص 61 .
[2] ابراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص 57 .
[3] المرجع نفسه ، ص 57 .
[4] إبن منظور، لسان العرب، مادة " سبق".146
[5] مها حسن القصراوي ،الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1 ، 2004 ، ص 40 .

للأحداث حتى يستطيع إدماج الماضي أو المستقبل بالحاضر ، هذا " اللعب الزمني يحقق التشويق و التماسك و الإيهام بالحقيقة من خلال التذكر و التوقع " [1] .

و في تصنيف "جيرار جينيت" لهذه المفارقات ، يُقرن الاسترجاع " بالاستباق" "**Prolepese**" ، إذ يعرف هذا الأخير بأنه : " كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدّما " [2] ؛ أي أنه ذكر حدث آت أو الإشارة إليه قبل زمن وقوعه بالمقارنة مع اللحظة التي بلغها السرد ، و يسمى في النقد التقليدي "سبق الأحداث " "**L'anticipation**" الذي يعرفه عبد الوهاب الرقيق بقوله : " السبق هو استجلاب قبل الأوان لوقائع سابقة عن اللحظة التي بلغها القص الأولي "[3] .

لقد أولى "جيرار جينيت" هذه التقنية باهتمامه على اعتبار أن " الملاحم الثلاث الكبرى القديمة و هو الإلياذة و الأوديسة و الإنيادة ، تبتدئ كلها بنوع من المحمل الإستشرافي 6 . كما ربطهما بما يسميه " تيزفيتان تودوروف" "حبكة القدر" .

و هي تقنية " تتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص السردية الكلاسيكية التي تسعى جادة نحو تفسير اللغز ، و كذا مع مفهوم السارد الذي يعلق فهم القارئ في معرفة مآل الأحداث إلى أن تحين الفرصة المواتية لذلك " [4] .والسائد أن هذا العنصر (التشويق) كان أساسيا في النصوص القصصية التقليدية التي تسير قدما نحو الإجابة على السؤال "ثم ماذا ؟" [5]. خاصة وأن السارد في مثل هذا النوع السردي يحاول الاقتراب تدريجيا نحو "الحدث التالي" ليكون أكثر إيغالا و ابتعادا لخيال القارئ من خلال ابتعاده وتحكمه المتين بالزمن التخيلي وضبط علاقته بالزمن الطبيعي ،وهذا ما جعل الاستشراف لا ينسجم مع "مفهوم الراوي الذي يكتشف أحداث الرواية في نفس الوقت الذي يرويها فيه ،ويفاجئ مع قارئه بالتطورات المنتظرة" [6] .

وفي الحقيقة قام "جيرار جينيت" باستثناء نسبي لجنس أدبي يمكن- إلى حد ما- أن يدرج هذه التقنية في ثناياه ، إذ اعتبر أن "الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى ،وذلك بسبب طابعها الإستعادي

---

[1] المرجع نفسه.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ت: محمد معتصم و آخرون ،ط2 ،1997 ،ص76 .

[3] عبد الوهاب الرقيق : في السرد –دراسة تطبيقية – ص 76

[4] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، مطبعة الأمنية ، زنقة دمشق ، الرباط ، المغرب ، ط1 ،1999 ، ص 156-157 .

[5] سيزا قاسم : بناء الرواية ، مطابع الهيئة العامة للكتاب ، 2004 ، ص65 .

[6] المرجع نفسه ، ص65 .

المصرح به بالذات والذي يرخص للسارد في تلميحات للمستقبل" [1] معنى هذا أن هناك جنس أدبي تكتسب في هذه المفارقة مشروعيتها وهو"السير الذاتية" "حيث أن الراوي يحكي قصة حياته فيما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع قبل وبعد لحظة بداية القص ،ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص و منطقية التسلسل الزمني [2] . هذا النوع من الأدب هو تلك الكتابات التي يتحدث أصحابها من ماضيهم بصفة الحاضر ، و يوردون أحداثا من المستقبل في تلك اللحظة الحاضرة الافتراضية ، في حين أنها أيضا ماض ، فكأنما الكاتب يضع أمامه شريط حياته الماضية ، و ينطلق في سرده من نقاط مختلفة ، و أي نقطة ينطلق منها يعتبر كل ما يورده مما سبقها استرجاعا ، و كل ما يستشرفه مما يتلوها استباقا ، في حين أنها كلها أحداث ماضية إذا ما نظرنا إليها من ناحية الزمن الحقيقي ، و كل تلك المفارقات موجودة (أو مطبقة) في الزمن المتخيل فقط .

"إن السارد المتماثل – حكائيا– حينما يشرع في حكي جزء من حياته الماضية يعرف الآن ما ستؤول إليه هذه الحياة ، لهذا من حقه أن يستبق سير الأحداث" [3] طالما أنه يشاهد من الخارج أحداثا لها بداية و نهاية (و هي الأحداث التي كان يعيشها من الداخل أثناء وقوعها الفعلي) .

إن تقسيم الأدب إلى صنف قابل لتوظيف هذه التقنية فيه و آخر لا يجذبنا بالضرورة إلى السؤال : ما هي الأنواع التي لا يستطيع أصحابها دمج المستقبل في سياق كلامهم ، و لماذا ؟ .

جل ما ذكر سالفا هو معرفة الكاتب لماضيه و حاضره و مستقبله يجعلنا نلتمس العلة في غياب الاستباق عن " المحكيات التي تكتب يوم وقوعها – رواية المذكرات ، رواية المراسلات– و التي تصوغها الشخصية و هي تجهل مستقبلها " [4] ، أي أن انعدام هذه التقنية خارج عن إرادة الكاتب بسبب جهله فعلا بمستقبله ، هذا بالإضافة إلى الأدب الواقعي الواقعي الذي ينعدم فيه الاستباق (انعداما نسبيا إلى حد ما) ، فالروايات الواقعية لا تمس المستقبل أو بالأحرى يتحاشى أصحابها التطلع للأمام أكثر من اللازم ، إذ يحاولون البقاء – قدر الإمكان– من مدى معرفة القارئ الذي لا يجد في هذه الروايات و لوجا للمستقبل ،كل ما قد يصادفه هو بعض التخطيطات ، أو محض توقعات سطحية لا أكثر . و في

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية ، المرجع السابق ص .

[2] سيزا قاسم : بناء الرواية ، مرجع سابق ص

[3] جيرار جينيت و آخرون ، نظرية السرد من وجهة النظر التبئير ، تر : ناجي مصطفى ، إر : الخطاب للطباعة و النشر ، زنقة بروفان ، البيضاء ، ط1 ، 1989 ، ص125 .

[4] المرجع السابق، ص125.

تصنيفه لأنواع الإستباقات يقول "جيرار جينيت": " سنميز من غير مشقة بين استباقات داخلية و أخرى خارجية " [1] أي أن التصنيف الأشهر هو:

1- استباق خارجي: Les prolepses externe : و هي استباقات تتعين فيها نقطة المدى خارج الحقل الزمني للقصة باتجاه المستقبل ، و قد أعطى "جينيت" مثالا عن هذا النوع أخذه من رواية "بحثا عن الزمن الضائع" حيث أكد أن "عددا معينا من حادثات رواية "بحثا ... " تقع في نقطة من القصة لاحقة لهذه الحفلة النهارية" [2] (هذه الأخيرة نقطة زمنية اعتمدها لتحديد نوع مفارقته) .

أي أن الاستباق الخارجي هو "استشراف مستقبلي خارج الحد الزمني للمحكي الأول ، على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقيا طبعا" [3] فأي إيراد لحدث خارج عن الإطار الزمني للقصة و لاحق مقارنة باللحظة التي بلغها السرد هو استباق خارجي فمثلا : لو كان السارد يحكي أحداثا عاشها في المرحلة الثانوية فإن هذه الحقبة تعتبر حاضر الحكاية ، فإذا ما توقف عن سرد هذه المرحلة ليورد حدثا خارجا عن حقلي الزمني (كذكر واقعة تعرض لها بعد تخرجه من الجامعة) فإن هذا يعتبر استباقا خارجيا .

2- استباق داخلي: Les prolepses internes: و هي التي تتعين فيها نقطة المدى داخل الحقل الزمني للقصة باتجاه المستقبل ، و لشرحها أكثر يمكن السير على منوال المثال السابق ، فلو أن السارد توقف عن سرد أحداث عامه الأول من المرحلة الثانوية ليورد حادثا عاشه في عامه الثالث من المرحلة نفسها فهذا استباق داخلي؛ لأنه أورد حدثا يعتبر من المستقبل (السنة الثالثة ثانوي) قياسا مع اللحظة التي بلغها السرد (السنة الأولى ثانوي)

وقعت فيها أمور – كثيرة أو قليلة – لم يذكرها السارد و انتقل مباشرة لما تلاها لكن دون خروج عن الإطار الزمني للقصة ككل ، بل بقي " داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول دون أن يتجاوزه " [4] بالإضافة إلى هذين النوعين أورد "جيرار جينيت" أصنافا أخرى من الاستباق (و هي متباينة لتباين وظائفها) أهمها :

---

[1] جرار جينيت : خطاب الحكاية ، تر : محمد معتصم و آخرون ، ط2 ، 1997 ، ص77 .

[2] المرجع نفسه ، ص77 .

[3] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، مطبعة الأمنية ، زنقة دمشق ، الرباط .، المغرب ، ط1 ، 1999 ، ص 157 .

[4] عبد العالي بوطيب : دراسة مستويات النص الروائي ، مطبعة الأمنية ، زنقة دمشق ، الرباط ، المغرب ، ط1 ، 1999 ، ص 155 .

– **استباقات تكميلية:** و هي تلك الإستباقات التي "تسد مقدما ثغرة لاحقة" [1] و قد مثل لها "جينيت" ب "ذكر السنوات التي يقضيها "مارسيل" في الثانوية مستقبلا ذكرا سريعا" [2] ، و هذا الذكر قد أكمل مسبقا نقصا فيما سيذكر فيما بعد من حياة هذه الشخصية في الثانوية.

– **استباقات تكرارية** : وهي تلك الاستباقات التي"تضاعف– مقدما دائما– مقطعا سرديا آتيا مهما بلغت قلة هذه المضاعفة"[3]،أي أنها ذكر لأمور تسرد فيما بعد مما يشكل تكرارا في ذكرها.

– **استباقات ترددية:** والمقصود بها كل ما يتلي الورود المذكور في السرد قبل أوانه إذ يقوم هذا النوع على"توقع مسبق لسلسلة الورودات كلها التي يدشنها أول ورود" [4].

– **استباقات كاملة:** هي التي" تمتد في زمن القصة حتى حل العقدة (فيما يخص الإستباقات الداخلية) أوحتى اللحظة السردية نفسها (فيما تخص الإستباقات الخارجية)" [5].

– **استباقات جزئية:** وهي أكثر انتشارا من السابقة.

وظائف الاستباقات :

1– التنبؤ و الإستشراق بما سيأتي في المستقبل المجهول .

2– "تؤدي دور إعلان للمتلقي" [6] و هذه " الإعلانات لها دور في التنظيم أو ما يسميه بارط (بضفر) الحكاية ... بسبب التوقع الذي تحدثه في ذهن القارئ " [7] (وهي خاصة بالإستباقات التكرارية) .

[1] جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، تر : محمد معتصم ، و آخرون ، ط2 ، 1997 ، ص 79 .
[2] المرجع نفسه ، ص80 .
[3] المرجع نفسه ، ص80 .
[4] المرجع نفسه ، ص81 .
[5] المرجع نفسه ، ص85 .
[6] جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، تر : محمد معتصم و آخرون ، ط2 ، 1997 ، ص 81 .
[7] المرجع نفسه ، ص 82 .

3- ترد لتسد مسبقا ثغرة في السرد "و تعوض عن حذوفات أو نقاصات مقبلة " [1] (و هي خاصة بالإستباقات التكميلية) .

4- "تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية " [2] ، أي أن لها وظيفة ختامية (و هي وظيفة تتعلق الإستباقات الخارجية) .

2- المدة La durée:

و ليس الاختلاف بين زمن القصة و زمن الحكاية ، هو الشيء الوحيد و العنصر الذي يميز الرواية (الخطاب) عن غيرها من الخطابات السردية ، فثمة فرق بين المدة التي تستغرقها الأحداث في القصة و المدة التي تستغرقها في ظهور هذه الأحداث على صفحات الحكاية المكتوبة ، و يُعنى هذا العنصر بضبط العلاقة التي تربط بين زمن القصة الذي يقاس بالثواني و الدقائق و السنوات و الشهور و طول النص السردي الذي يقاس بالكلمات و الأسطر و الفقرات ، و يصطلح عليها " جيرار جينيت" على هذه العلاقة اسم "سرعة النص" حيث: "أن السرعة هي النسبة بين طول النص و زمن الحدث ، و هكذا يمكن قياس سرعة النص من التناسب بين الديمومة (لديمومة الحدث مقاسة بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو السنوات) و الطول (طول النص مقاس بالكلمات أو الأسطر أو الصفحات) . و النص المتطابق و هو الخالي من حركة الإسراع أو الإبطاء حيث العلاقة بين ديمومة الحدث و طول النص متماثلة ، و التطابق الكامل لا وجود له في الواقع و لا يمكن أن سوى من باب التجريب " [3] ؛ إذ لا يتعذر في رأي جينيت أن تكون ثمة نقطة صفر تتساوى تتساوى فيها مدة القصة مع الحكاية .

- إن زمن الخطاب السردي ينقسم إلى ثلاث زمن القصة ، زمن الحكاية ، و زمن السرد ، هذا الأخير الذي هو تجسيد اسمي لزمن القصة و الحكاية في ترابطهما و تكاملهما ، إلا أن مقارنته مع الزمنين السابقين صعبة و تكاد تكون مستحيلة ، و هذا ما أكده "جيرار جينيت" مدة النص الذي هو مرتبط أصلا بزمن القراءة ، و القراءات تختلف باختلاف الأفراد و إيقاعها و سرعتها متعلق بنمط الشخصية ، و لا يوجد فيه نمط محدد تستطيع أن تضبط به سرعة القراءة . و لقد عبر بعض النقاد على استحالة هذه المقارنة و صعوبتها . ف "إذا كان من السهل أن نقارن النظام الزمني لقصة ما مع النظام الزمني الذي تبناه الراوي لكي يحكي تلك القصة ، فإن الأمم يصبح أكثر صعوبة ، إذ تعلق بمقارنة

[1] المرجع السابق ، ص80.
[2] المرجع نفسه ص77.
[3] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص77.

جادة نريد أن نقيمها بين زمن القصة و زمن السرد . إنه في بعض الحالات يمكننا القول إن هذا الحدث قد دام ساعة واحدة ، و ذلك الحدث الآخر دقيقة واحدة (لأن النص القصصي يقدم لنا إشارة بذلك) ، و لكن كيف نقيس زمن الحكي ؟ هل يمكننا أن نقرنه بزمن القراءة ؟ إنه في هذه الحال ة ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار القراءات السريعة ، و القراءات البطيئة ، هل نلجأ إلى حل وسط ؟ . و الحق أنه يحسن أن نتخلى عن مقارنة من هذا النوع" [1]

– و يذهب بعض النقاد إلى القول بتساوي زمن القصة مع زمن السرد في المشاهد الروائية ؛ أي في صيغة الخطاب المعروض حين يغيب السارد ليفسح المجال لشخصيات بأن تتحاور فيما بينها بحرية تامة دون تدخل منه ف "القطعة السردية يتطابق زمن حكيها مع زمن محكيها (المشهد ...) ، و لذلك يمكن أن يقدم لنا مجالا للمساواة بين المقطع السردي و المقطع المتخيل المحكي ، لأنه خطاب تهيمن فيه الشخصيات المتحاورة على الخطاب دون أن يتدخل السارد ، لكن ما أغفله النقاد هو الإشارة إلى الزمن الميت الذي تخللها –و نعني هذه الحركة السردية– فقد يتوقف المتحدث قليلا في الحكاية أثناء حديثه مع الطرف الآخر ليفكر فيما يقول ، و قد يتباطأ الطرف و الشخصية الأخرى في الرد ، كما يمكن أن يكون رده سريعا جدا ، لذلك حينما نريد أن نقارن بين الزمنين في المشهد يجب ألا نغفل " السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال ، و لا الأوقات الميتة الممكنة في الحديث " [2] ، و هذا ما جعل "جيرار جينيت" يؤكد أنه "لا يوجد في المشهد الحواري إلا نوع من التساوي العرفي بين زمن الحكاية و زمن القصة" [3] .

– و من هنا يمكن القول إذا كانت دراسة المدة الزمنية و قياسها غير ممكن في جميع الحالات بين القصة و الحكاية ، فإن ملاحظة الحركات الأربع التي يلجأ إليها كاتب الرواية للتصرف بمدة القصة ممكن ، لهذا يقترح أن ندرس الإيقاع الزمني ذلك النمط السردي المتمثل في "الثغرة الزمنية عندما يمر الكاتب على مدة دون ذكرها في النص و يصل إلى توقف زمن كامل عندما يسير النص دون أي حركة زمنية و هذا ما يحدث في مقاطع الوصف و نجد بين هذين الطرفين حركتين وسيطتين "التلخيص" و هو ضغط فترة زمنية طويلة في مقطع نصي قصير و "المشهد" هو فرد فترة زمنية قصيرة على مقطع نصي طويل" [4] نستطيع أن نرمز لكل حركة ب

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص76.
[2] جرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص102 .
[3] المرجع نفسه ، ص102.
[4] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص79-80.

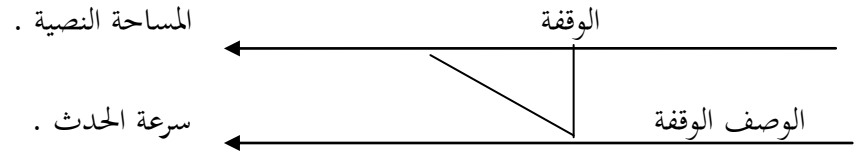
الثغرة: مساحة النص 0 صفر سرعة الحدث لا نهاية .

الوقفة: مساحة النص سرعة الحدث 0 صفر .

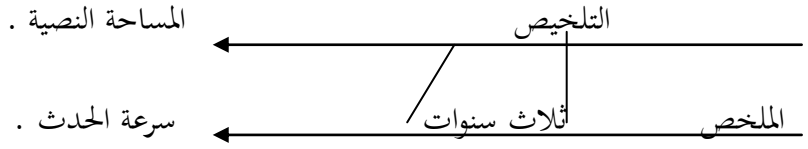
المشهد: مساحة النص ≤ سرعة الحدث .

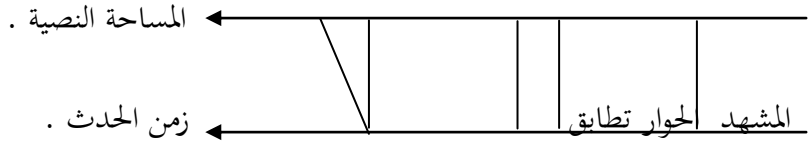
التلخيص: مساحة النص ‹ سرعة الحدث .

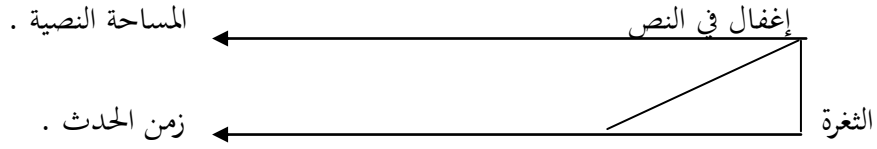
كما يمكننا تمثيل تلك الإيقاعات برسومات بيانية موضحة :



الشيء الوصفة







أحداث مغفلة سنوات أو أسابيع

2-1- الحذف: " L'ellipse "

و يسميه جيرار جينيت ب " L'ellipse " "أما تودوروف" فيطلق عليه " Les camorage " و قد ترجمته سيزا قاسم ب "الثغرة" بينما ترجمه موريس أبو ناضر ب "الحذف" [1] .

فالحذف هو إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة و عدم التطرق لما جرى من أحداث و وقائع فيها فلا نجد لها في الخطاب ذكرا ، و يحدث الحذف حينما يقوم السارد بالسكوت عن جزء أو تغييب قسم من المغامرة فيحدث و ينتج بذلك ما يسمى ب "الثغرة" في السرد كما استعملته "سيزا قاسم" حيث تورد "الثغرة الزمنية تمثل المقاطع الزمنية في القص التي يعالجها الكاتب معالجة نصية" [2] محدثا خلالها فجوة ينتقل فيها الراوي بالقارئ من حدث لآخر متجاوزا ما يتطلبه التسلسل الزمني من تعاقب و ترتيب ، الذي يؤدي إلى ضرب من " تسريع الحوادث و تعجيل الارتقاء لمستوى الأحداث و اقترابا من النهاية المرصودة، و الغاية المنشودة "[3].

و للحذوفات أضرب "فمن وجهة النظر الزمنية ، يرتد تحليل الحذوف إلى تفحص زمن القصة المحذوف و أول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة مشار إليها (حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدد) " [4] ، إذا فمن خلال ما قاله "جيرار جينيت" نستخلص أن هناك نوعين ؛ حذف محدد بمدة معينة يتم الإشارة إليه بعبارات زمنية "حيث تعدد مدة الحكاية المحذوفة أو يسكت عنها" [5] كقول الراوي مثلا: "مضت ثلاث سنوات" أو "انقضى شهر كامل..." كما يوجد نوع ثاني من هذا الحذف يقول الراوي بوجود أو عن وجود حذف على مستوى الخطاب ، إلا أنه لا يقدم لك تحديدا زمنيا معينا بل يترك مهمة معرفة المدة الزمنية التي تم إسقاطها من السرد للقارئ (المتلقي) و بالتالي فإن الحذوف نوعين محدد أو غير محدد حيث نجد "جينيت جرار" أراد أن يفصل في هذه المسألة بقوله : "و أول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة المشار إليها (حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدد) " [6] .

- هذا التقسيم على مستوى النوع أما "من وجهة نظر شكلية" يمكننا أن نميز في الحذف صنفين هما :

---

[1] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، ص166.

[2] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص63.

[3] ابراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص112.

[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص177.

[5] عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، دراسات تطبيقية ، ص50.

[6] جرار جينيت : خطاب الحكاية . المرجع السابق : ص117.

1- الحذف الصريح : و هو الذي ينص عليه السارد ، و ذلك بذكر طول الفترة الزمنية المسقطة و المحذوفة . مثل النوعين اللذين تناولنا بعد حين و هي "التي تصدر إما عن إشارة (محددة أو غير محدد) إلى درج الزمن التي تحذفه ..." [1]

2- الحذف الضمني : و هو الحذف الذي لا يصرح به السارد عكس السابق ، و إنما يترك مهمة استنتاجه من سياق النص ذاته "و التي إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية" [2] .

- نمثل لهذه التقنية بمقطع من رواية "صيف لا يتكرر لمحمد برادة" اعتمده محمد عزام في كتابه "تحليل النص السردي" [3] في قوله:

" بعد ثلاثة أشهر عدت إلى القاهرة و لم تكن هي من رفاق الرحلة . سرعان ما استرجع الفضاء و الناس و الأشياء و الطابع المألوف داخل دائرة مشدودة إلى صور ماضيات و إلى أجواء تلاشت" .

- و يعمد فيه السارد إلى الاعتماد على القفز بسرعة من الزمن حين يقوم بإسقاط مسافة زمنية وقعت فيها أحداث كثيرة من حساب الزمن الروائي ، قام فيها الراوي بحذف أعلنه مع بداية الجملة في قوله "بعد ثلاثة أشهر" هذه الفترة الزمنية التي سبقت عودته إلى القاهرة دون أن يذكر عنها شيئا من الأحداث و الوقائع التي سبقت ذهابه إلى القاهرة .

بحيث لو قام بذكر تفاصيل أحداث هذه الفترة لأستطاع أن يؤلف رواية كاملة ، و لا ريب أن هذه الحركة هي نوع من الإيجاز السريع لزمن السرد لها دلالتها الخاصة ؛ إذ يدرك الروائي أن هذه الأحداث و الوقائع التي حدثت في تلك الفترة الزمنية المحذوفة المصرح بها "ثلاثة أشهر" لا تضيف البتة شيئا جديدا يعمق دلالة الحدث الروائي و تؤكده ،إنما هي مجرد أحداث لا تساهم في تنامي وتطور الأحداث المقدمة المسرودة .

2-2- الإجمال Sommaire: ويسميها "تودوروف "**Résumé**"ويطلق عليها كذلك اسم "التقليص" حيث يلجأ إليه السارد من حين للآخر بغية اختزال الجملة من الأحداث أو الوقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر و أيام في صفحات أو أسطر قليلة أو كلمات.

وهذه الحركة الإيقاعية عبارة عن "قطعة من السرد متفاوتة الحجم يضغط فيها الراوي على ديمومة الحكاية من الشح الكلامي ، مثل اختزال وقائع سنوات في جملة وكذلك سرد أحداث تدور على مدى أيام كثيرة أو أشهر أو سنوات من

[1] المرجع نفسه ، ص117-118

[2] المرجع نفسه ، ص119.

[3] محمد عزام : الدليل إلى تحليل النص السردي ، ص 74.

حياة الشخصيات في بعض الفقر أو بعض الصفحات دون التعرض لجزئيات الفعل ولا لمقول الفواعل" [1] . فهو حي موجز وسريع وعابر للأحداث دون ذكر تفاصيلها الجزئية بالرغم من أن هذه الأحداث كانت حافلة بالأحداث و التطورات يلخصها السارد في بضعة أسطر إما لجزئيتها أو لعدم أهميتها ؛ "إذ إن دور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ" [2] .

– إذن فهي شكل من أشكال السرد تحدث حينما يقوم المؤلف بالعدول عن ذكر الأحداث و الوقائع و الشخصيات و ما قالته في سنوات و أشهر إلى صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيلها ، أو هي كما قال تودوروف: "وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة" [3] ، إذا فالمجمل "يتميز بحساب طول النص بقصر كمي ، و تكون معادلة المجمل النظرية زن‹ زح إذ أن هذا النسق عبارة عن تقلص للحكاية على مستوى النص" [4].

و للتلخيص وظائف عند الواقعيين نجمعها في نقاط: "تقديم عام للمشاهد و الربط بينهما أو للشخصية جديدة كما يقوم بدور عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها" [5] لكن أهمها على الإطلاق وظيفتين "الأولى تنكير القارئ بما مضى . و الثانية تكثيف السرد و تسريع الزمن" [6] يتحقق بضغط الأحداث دون المبالغة ، فالتلخيص نوع من الحذف لأن الراوي يقوم بإسقاط بعض تفاصيل الحدث ، لذلك يجب أن نقيم الحدود التي تفصل الحكاية المجملة عن الحذف المطلق فهو حذف نسبي عبر عنه جينيت بقوله :"لا يوجد هنا بياض ، بياض "هائل" [7]

– و الملاحظ أن التلخيص قد يحدد المدى الزمني الذي يعطيه التلخيص مثل أن يقول ثلاث سنوات ، بحيث لا يحتاج القارئ إلى تأويل مدى مدة الفترة الزمنية الملخصة في السرد ، و قد يكون غير محدد و هو ما يعبر عنها بالتلخيص الضمني الذي لا يحدد المدى الزمني للفترة التي قام السرد بتلخيصها مما يجعل القارئ يلجأ للتخمين من أجل تحديد المدى الزمني للتلخيص بشكل تقريبي لا مطلق .

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص82.
[2] المرجع نفسه : ص81.
[3] عبد العالي الطيب : مستويات دراسة النص الروائي ،ص166.
[4] المرجع نفسه ،ص167.
[5] المرجع نفسه ،ص167.
[6] ابراهيم خليل: بنية النص الروائي ، ص304.
[7] جرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص111.

و من أمثلة الخلاصات التي ظهرت في رواية "أديب لطه حسين" المقطع الذي استدل به محمد عزام في كتابه "الدليل إلى تحليل النص السردي" و المتمثل في:

" وانقضى العام الأول و الثاني و الثالث في حياتنا في الجامعة على هذا النحو ، لم يتقدم هو في درس المنطق و لم أتقدم أنا في درس الفرنسية ، و لكننا تقدمنا في إدارة هذه الأحداث الطويلة المختلفة التي تلم بكل شيء و لا تكاد تتقن شيئا ، و لكنها تفتح القلوب لألوان من العواطف و تهيئ النفوس لضروب من الخواطر ، و تغير الطريق التي كان كل واحد منا قد رسمها لنفسه في الحياة "[1] .

يختزل السارد في هذه الأسطر القليلة المتمثلة في أربعة أسطر –على حد التقريب– فترة طويلة من حياته يحصرها في ثلاث سنوات قضاها في جامعة القاهرة أثناء دراسته فيها ، هذه الفترة الزمنية الحافلة بالأحداث و التفاصيل المختلفة ، اقتصر فيها كلامه على ما عاناه هو وصديقه أيام دراستهم في القاهرة التي تبعد عن قريتهما كثيرا و الغربة التي أحسوا بها من جهة و من جهة أخرى ضعفه الدائم في مادة الفرنسية و صديقه في المنطق . الملاحظة في هذا المقطع أن السارد يحدد فيه الفترة الزمنية التي يغطيها التلخيص بثلاث سنوات عند قوله: "وانقضى العام الأول و الثاني و الثالث" .

أعلن فيه المدة التي تم تلخيصها دون أن يحتاج القارئ إلى تأويل أو تخمين لتحديد المدى الزمني للفترة التي قام السرد بتلخيصها .

3-2 الوقفة: La pause: "يطلق عليها تودوروف "L'analyse" و هي تقنية سردية على النقيض من الحذف" [2] لأنها تقوم ، و يلجأ فيها السارد لإيقاف سرد أعمال و أحداث المغامرة و تحركات الشخصيات و استمرار الخطاب بمادة غير سردية، فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف ، إذ أن الراوي عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية " [3] ليقوم بتقديم معلومات و تفاصيل عن الإطار المكاني التي تجري فيه الأحداث و الوقائع كما يقوم بوصف ملامح و أوصاف شخصية من الشخصيات وصفا فيزيولوجيا .

[1] محمد عزام : الدليل إلى تحليل النص السردي ، ص74.

[2] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، ص170.

[3] جميل شاكر و سمير المرزوقي : مدخل إلى نظرية القصة .

غير أن الاستراحة الوصفية الزمنية قد تفقد صفة توقف الزمن بحيث لا نستطيع أن نفلت من زمنية القصة حينما يلتجأ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في الفضاء الذي توجد فيه و من مناظر طبيعية و ظواهر مختلفة تحيط بها "لأن ذلك الوصف لا يتحتم أبدا وقفة للحكاية أو تعليقا للقصة أو للعمل حسب المصطلح القديم " [1] كما يمكن للراوي المحايد الغير مشارك في القصة أن يوقف الأبطال على بعض المشاهد و يخبرنا عن تأملاتها و أعماقها النفسية دون الحديث عن أفعالها أو استقراء تفاصيلها بوصفه للمظهر الخارجي لبطل ما "ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث ، لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده و لكنه من فعل طبيعة القصة نفسها و حالات أبطالها" [2] .

كما أن هذه التقنية –الوقفة– يلجأ إليها الكاتب عادة – كما هو معروف– لأغراض عدة أهمها كبح جماح الزمن في تدحرجه الموصول باتجاه النهاية لإيجاد المزيد من التشويق [3] ، ناهيك عن وظيفة "تعطيل السرد و إبطال وتيرة السرد " [4] .

لقد قدم "جيرار جينيت" مثالا جيدا من رواية "بحث عن الزمن الضائع" أن أكثر و أغلب مقاطعها وضعية" [5] من مثل: "في قرية تحيط بها أشجار جميلة كان العديد منها قديما مثلها ، كانت مغروسة على انفراد ، فكان المرء يراها من بعيد رشيقة جامدة متصلة ، بما أنه لا تسمح للنسيم بأن يحرك من تثار قنزعتها الراعشة إلى أخفه ...و كانت السحابة الرطبة نفسها التي كانت تتكدس دائما في قمتها ، تحتفظ بطابع العصر كتلك التي تحتشد في السماء ...
فعن قرب كانت قطرات لا قوة لها تسقط من عمود الماء و هي تلتقي أخواتها الصاعدات في الطريق ، و كانت أحيانا تتموج ، ممزوقة محجوزة في دوامة للهواء يربكها هذا التدفق الذي لا ينقطع قبل أن يغرها في الحوض ... التي فوق نفسها سحابة مستطيلة مكونة من ألف قطيرة ، لكنها مصبوغة في الظاهر بلون أسمر مذهب ثابت ، كانت تصعد جامدة مشيقة سريعة غير منكسرة لتضاف إلى سحب السماء" .

– يمثل هذا المقطع الوصفي لوحة طبيعية يصور فيها ما تحويه هذه الطبيعة من أشجار جميلة عالية متصلبة تتباعد عن بعضها البعض في فرجة ساحرة تعلوها سحابة رطبة في السماء تنبئ بنزول بعض من قطرات المطر تكون متَوَحِّدَةٌ غزيرة تارة و متفرقة تارة أخرى لتتحول إلى سحابة مستطيلة الشكل سوداء اللون تحمل بين جعباتها آلاف القطرات من

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص112.
[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص77.
[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، ص113.
[4] محمد بوعزة : الدليل إلى تحليل النص السردي ، ص77.
[5] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، ص115.

الأمطار و لتضاف من بعد ذلك إلى تلك السحب الموجودة في السماء . فتتلاحم فيما بينها ، و الملاحظ أن هذا الوصف ينبني أساسا على الرؤية البصرية من أجل الوصف ، متتبعا خطة محكمة في الوصف تبدأ بالتكلم على الطبيعة ثم تنتقل إلى وصف العناصر و الجزيئات المكونة لهذه الطبيعة من أشجار و سحب ، و أمطار مدققا في وصفه لهذه العناصر فهو يرصد خصائص كل مكون بدقة متناهية (لون الشجرة ، حجمها ، مادتها ، شكلها) ،كما أنه لا يقدم لنا وصفا كاملا في جملة واحدة بل نجده يتدرج في الوصف ، حيث يبدأ بوصف السحاب ثم ينتقل إلى شكله المستطيل و لونه الداكن و حجمه المملوء بآلاف من قطرات المطر ، فهو في هذا المقطع الوصفي –وصف ينامي– لا يكتفي بوصف الشيء في ثباته من حيث الشكل ، الحجم ، اللون ، بل يتجاوزه إلى حركة و عدم ثباته مثل قوله: "كانت تصعد ، لتضاف ، تسقط ، بأن يحرك ... " .

4–2 المشهد Scène : "يسميه تودوروف ب "**Le style direct**" و هو عكس الخلاصة ، فإذا كانت هذه الأخيرة اختصارا لأحداث عدة في أقل عدد من الصفحات" [1] فإن المشهد عبارة عن مقطع حواري ، حيث يتوقف السارد عن السرد ، و يترك المجال للشخصيات للتتحاور مع بعضها البعض دون تدخل السارد أو وساطته ، و هذا الإيقاع يختلف عن الإيقاعات السابقة (الإضمار ، الوقفة ، المجمل) فإذا كان في الإضمار ينعدم من الخطاب ، و في التلخيص يكون زمن الخطاب أقل من زمن الحكاية ، و في الوقفة ينعدم زمن الحكاية ، و في هذه التقنية –المشهد– يكون حيز الزمن الذي استغرقته الأقوال في الحكاية متساوٍ للخبر الذي استغرقه الحوار في الخطاب . و ذلك "أن المشاهد تمثل بشكل عام للخطة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق" [2] ، أي أن زمن الحكاية يساوي بالتقريب زمن القصة ، ذلك أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة مع مراعاة لحظات الصمت مما يجعل تحديد الفرق بين الزمنين غير ممكن على الدوام ، بسبب تلك الفلتات الزمنية التي تتخلل الحوار في صمت و تكرار رد بطيء و سريع ... .

و الهدف منه –المشهد– هو إشراك أكبر عدد من الجمهور في الحدث ، فهذا يلهب مشاعر القارئ ، لأنه "يعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الجادة في الفعل ، إذ أنه يسمع معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط في لحظة وقوعه نفسها" [3] كما أنها – تقنية الحوار– التي يعمد إليها السارد تجعل القارئ يقترب اقترابا مباشرا من الشخصيات حيث

[1] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، ص168.

[2] حميد الحميداني : بنية النص السردي ، ص78.

[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص94.

يرى الشخصيات و هي تتحرك و تمشي و تتكلم و تفكر و تحلم ،كما أن فتح باب الحوار المباشر في التواصل يعد بمثابة اقتصاد و راحة للكاتب أكثر من القارئ [1].

و نعتمد هنا على المثال الذي قدمه محمد عزام في كتابه "الدليل إلى تحليل النص السردي" المتمثل في المشهد بين الأم و الابن حين يقدم لها ابنها "حميد" بطل الرواية "محاولة عيش" لـ "محمد زفزاف" ما كسبه من نقد في اليوم الأول من عمله في بيع الجرائد [2] . "رأت الزوجة ذلك فنقلت بصرها بين حميد و أبيه . قالت: – الله شيء خير من لا شيء.

– في هذا خير و بركة . قال الزوج .

و قالت الأم:

قلها لنفسك . لو أنك مثل أسيادك: تستيقظ مبكرا و تذهب إلى الميناء ، تأخذ مكانك بين الحمالين و تعود في المساء بثروة .

– أنتِ لا تعرفين الميناء ، لا يصلك الدور إلا بالرشوة ، أو إلا إذا كنت قوية كالجمل .

– أنظر إلى كتفيك إنهما مثل كتفي بغل .

– يا بنت الناس ما عندي صحة . ثم إننا لا نريد أن نتشاجر الليلة اهتمي بتهيئة ثيابك".

– إن السارد هنا تنحى عن مكانة السرد ليترك الشخصين يتحاوران فيما بينهما و يتجاذبان أطراف الحديث ، و هذا الحوار قائم بين الزوج و الزوجة والدي "حميد" بطل الرواية ، حيث يعرض كل منهما مواقف و مواضيع تهتم بالأسرة كل حسب رؤيته الخاصة و وجهة نظره في البحث عن لقمة العيش و متطلبات الحياة ، فهو يعكس – أي الحوار– توترا و تباعدا بين موقفيهما ، فموقف الأم الصارم التي تدعو زوجها إلى العمل بجد دون كسل ليضمن حياته و حياة أسرته حين تقول: "تستيقظ مبكرا و تذهب ... " كما لا يخلو خطابها من سخرية و تحقير للأب "لو أنك تفعل مثل أسيادك ..." و موقف الوالد اللا مبالي الذي هو أقرب إلى التهاون و الكسل و عدم تحمل المسؤولية التي فرضتها عليه الحياة و الأسرة اتجاه أبنائه ، فهذا المشهد يعكس لنا جدية الحوار وسخريته و قسوته من جهة و من جهة أخرى يكشف طبيعة العلاقة بين الزوج و الزوجة و طريقة التواصل بينهما و كما توضح ظروف الأسرة التي نشأ فيها البطل

[1] عبد الوهاب الرقيق : في السرد – دراسات تطبيقية – ، ص61.

[2] محمد عزام : الدليل إلى تحليل النص السردي ، ص57.

"حميد" و ما عاناه في طفولته من فقر و مما نلاحظه أن هذا المشهد جاء ممزوجا باللغة العربية الفصحى و اللهجة العامية في قوله: "يا بنت الناس ما عندي صحة ، اهتمي بتهيئة ثيابك" محاولة من التأكيد على واقعية الحوار و حقيقته و ما تمثله اللقطات السريعة أثناء تحدث الشخصية و وقوفها و سيرها .

التواتر: La frequence

يتعلق التواتر " بمسألة تكرار بعض أحداث المتن الحكائي على مستوى السرد " [1] و هي قضية ظل النقاد بمنأى عنها لوقت متأخر مقارنة بباقي عناصر السرد التي عنيت بالدراسة مما فسح المجال أمام "جيرار جينيت" كي يفصل هذا العنصر و يضع تسمية خاصة به وحده يقول في هذا: "لم يدرس نقاد الرواية و منظروها ما أسميه تواترا سرديا ، أي علا قات التواتر (...) بين الحكاية و القصة ، لم يدرسوه إلا قليلا حتى الآن و مع ذلك فهو مظهر من المظاهر الأساسية الزمنية السردية" [2] ؛أي أن قلة و ندرة الاهتمام بـ "التواتر" لا يقلل من أهمية مقارنته بغيره من عناصر السرد ، بل على العكس من ذلك ، "له فائدة عظمى لاسيما في السرد النمطي الذي تمتد فيه الحوادث مسافات كبيرة يخشى فيها ألا يتذكر القارئ في أواخر النص ما سبق ذكره في الأول منه" [3] هذا بالإضافة لكونه ضروريا "لربط البدايات بالآخر، و ربط ما هو عاجل لما ذكر آجلا" [4] ، فتكرار بعض الأحداث مرارا هو الأمر الذي يعطي للقارئ إمكانية الحفاظ على الخلفية التي رسمها في البداية للحكاية ، ففي كل مرة يندمج فيها مع الأحداث التي بلغها بقراءته ، يكون تكرار الكاتب لبعض ما سبق همزة وصل تُبقي ذهن القارئ بالأحداث و تمنحه قدرة على الربط بينها بسهولة .

و مردُّ "جيرار جينيت" في تحديده للتواتر هو "كون الحدث أي حدث ليس له فقط إمكانية أن ينتج ، و لكن أيضا أن يعاد إنتاجه" [5] و قد مثل لهذا التنظير بأن "الشمس تشرق كل يوم و طبعا ، إن تطابق هذه الحدوثات المتعددة مشكوك فيه ... فالشمس التي تشرق كل صباح ليست هي نفسها من يوم لآخر" [6] ، هذه النقطة بالذات – نقطة الشك في تطابق الأحداث المتكررة – بدأ "جيرار جينيت" في رسم معالم عنصره (التواتر) و تحديد تفاصيله انطلاقا

[1] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، ط1 ، مطبعة الأمنية زنقة دمشق ، الرباط ، المغرب ، ص174.
[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، تر : محمد معتصم و آخرون ، ط2 ، ص129.
[3] إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ط1 ، منشورات دار الإختلاف ، الجزائر العاصمة ، الجزائر 2010 ، ص114.
[4] المرجع نفسه ، ص114.
[5] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ط4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب: 2005 ، ص78.
[6] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، المرجع السابق ، ص129.

من البحث عمّا ينتج عن هذا التكرار " للأحداث المسرودة (من القصة) و المنطوقات السردية (من الحكاية) " [1] مما يحيلنا إلى تأسس "نسق العلاقات التي يمكن مسبقا إرجاعها إلى أربعة أصناف محتملة ، بوصفها نتاجا بسيطا للاحتمالين المقدمين من كل جهة من الجهتين : حدث مكرر أم لا " [2] أي أن العلاقات المذكورة تتشكل وفق مردين: كم مرة وقع الحدث في القصة ؟ و كم مرة ورد ذكره في الحكاية ؟ .

3-1- "أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة ... (ح 1 / ق1)" [3] و هو نوع شائع جدا يكثر استعماله خاصة "في النصوص القصصية و يسميه جينيت سردا قصصيا مفردا " [4] (recit singulatif) و ربما يكون انتشار هذا النوع سببا أساسا في "اعتباره خارج المفهوم الذي وضعه ج . جينيت للتواتر ، لأنها لا تشكل أي تكرار لا من طرف النص و لا من طرف الحكاية " [5]

3-2- "أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية (ح ن/ ق ن)" [6] و يمكن اعتباره نوعا من السرد التفردي لأن عدد وقوع الأحداث يطابق عدد ذكرها في الحكاية (كما هو حال النوع الأول) ،كأن يقول السارد مثلا: (انتظر الولد أمه قبل اليوم و لم تأت ، و انتظرها اليوم و لم تأت ، و انتظرها اليوم الموالي و لم تأت...) فعدد القيام بفعل "الانتظار" مطابق لعدد ذكره ، و قد سمى "جيرار جينيت" هذا النوع ب التفردي الترجيعي ، أي أن التفردي لديه "لا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين بل يتساوى هذا العدد" [7] أي أن معيار السرد التفردي هو تطابق عدد تكرار الأحداث لعدد تكرار ورودها في الحكاية ، في حين ليس لهذا العدد أي أهمية سواء كان مرة أو اثنتان أو ثلاث أو عشرة .لكن إذا كان "جيرار جينيت" يبحث عن تطابق عدد التكرارات ، فإن هناك من يرفض هذا التكرار من أصله ، إذ ترى "جوليا كريستيفا" أن اعترافها بعنصر التكرار خاضع لمعيار واحد و هو: نوع اللغة أي هل الحديث هنا عن لغة دارجة أم عن لغة شعرية ، ذلك أنه "إذا كان تكرار وحدة دلالية في اللغة الشعرية الدارجة لا يغير من علاقة الرسالة بل

[1] المرجع السابق ، ص130.
[2] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، ط1 ، مطبعة الأمنية زنقة دمشق ، الرباط ، المغرب ، ص174.
[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، ص130.
[4] سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص86.
[5] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، المرجع السابق ، ص175.
[6] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، ص130.
[7] المرجع نفسه.

ينتج بالأحرى أكثر حشو ..." [1] في حين يختلف الحال مع اللغة الشعرية إذ "تكون الوحدات غير قابلة للتكرار ، أو بصيغة أخرى لا تظل الوحدة المكررة هي هي" . إنما تصير وحدة أخرى ما إن تكرر" [2] و حديث "كريستيفا" لا ينطبق على ذكر الحدث المكرر بتغيير الأسلوب ، بل حتى في الحفاظ عليه كما هو يكون مختلفا ، و الفرق بينها و بين "جينيت" أنه يتحدث عن أعداد في حين تتكلم هي عن أساليب و دلالات شعرية .

3-3- "أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن/ ق 1)" [3] : في هذه الحالة "نجد خطابات عديدة تحكي تحكي حدثا واحدا ، و قد يكون ذلك من شخصية واحدة أو عدة شخصيات" [4] . و قد مثل لهذا النوع بالمثال التالي : **"أمس نمت باكرا ، أمس نمت باكرا ، أمس نمت باكرا "** [5] ، مع إشارته إلى أن هذا الشكل قد لا يقبلانتماؤه للكتابات الأدبية لكنه يعود – ليبرر تصنيفه لهذا النوع– ليقول بأن التكرار قد صار علامة قوة ، أو مرتكزا أساسا في النصوص الحديثة ، و قد سمى هذا النوع من السرد بالتكراري ، **"بحيث لا تتوافق اجترارات المنطوق مع أي اجترار للأحداث"** [6] ، فهذه الأخيرة قد وقعت مرة واحدة (يمكن القول بعدم اجترارها) في حين تردد ذكرها في مراحل – متتابعة أو متقطعة – من السرد.

3-4- "أن يروي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية (ح 1/ ق ن) " [7] و هو ما وُصف ب "التكراري المتشابه" "فنجده من خلال الخطاب الواحد الذي يحكى مرة واحدة أحداثا عديدة متشابهة أو متماثلة" [8] فالسارد لا يكرر ذكر الحدث كلما وقع بل يكتفي بذكر مجموع هذه الأحداث دفعة واحدة (على حد تعبير جينيت) و لكن قد يضيق ما يدل على تكرار وقوعها كأن يقول مثلا: "و ككل مرة أسافر فيها ، حملت حقيبتي السوداء و خرجت بصمت" فهذه العبارة لا تذكر أحداثا عديدة ، فقد استغني عن ذكر كل سفرة على حدى مع ذكر لون الحقيبة و الخروج بصمت بعبارة "في كل مرة" التي عوضت على المتلقي معرفة سفرات عديدة بالتفاصيل المذكورة .

---

[1] جوليا كريستيفا : علم النص ، تر: فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، ساعة محطة القطار بلفدير ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص81.

[2] المرجع نفسه .

[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، تر: محمد معتصم و آخرون ، ط2 ، ص 131.

[4] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ط4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2005 ، ص78.

[5] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، ص131.

[6] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، المرجع السابق ، ص131.

[7] المرجع نفسه ، ص131.

[8] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، ط4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب 2005 ، ص78.

و إذا كان "جينيت" قد أورد أربعة أشكال للتواتر في إطار ارتباطها ، فإن "تودوروف" قد خالفه في العدد في حيت قاربه في أسس التصنيف إذ يرى وجود "ثلاث إمكانيات لحضور التواتر ، فيكون القص المفرد ، حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحدا بعينه ، ثم القص المكرر حيث يستحضر عدة خطابات حدثا واحدا بعينه ، و أخيرا الخطاب المؤلف ، حيث يستحضر خطاب واحد جمعا من الأحداث المتشابهة " [1] أي أن "تودوروف" قد ألغى – حسب تقسيم جينيت– الصنف الثاني (حكى ما وقع مرات عديدة) في خطابات عديدة ، و قد يعود ذلك إلى أن الحدث يحكى إذا وقع ، ثم يحكى مرة ثانية إذا وقع مرة ثانية ، و هكذا ، و هذا يشكل ما لا يخرج عن نطاق خطاب واحد للحدث الواحد .

التحديد و التخصيص و الاستغراق:

إن الحديث عن " التحديد و التخصيص و الاستغراق" يستلزم ذكر التعريف الأساسي الذي وضحه "جينيت" بالمثال التالي: "أيام الأحد من صيف 1890" [2] حيث يمكن شرح كل عنصر على حدى كالتالي:

1[21]/ التحديد: في المثال المذكور يمكن وضع "حدود زمنية (بين آخر يونيو و آخر شتنبر) من سنة 1890" [3]

أي ما يعادل صيف هذه السنة ، و التحديد في الأصل نوعان:

أ– تحديد محدد : يكون من خلال ذكر تاريخ معين (مثل ما ورد في المثال) أو الانطلاق من حدث ما كمرجع زمني .

ب– تحديد غير محدد : حيث لا يورد السارد أي سنة أو شهر أو يوم محدد ، بل يستعمل عبارات تُحيل إلى فترات زمنية غير محددة بالضبط كالقول: "منذ سنة معينة ، مند يوم ما ... ".

2/ التخصيص: حسب المثال المعتمد "أيام الأحد ... " فالتخصيص فيها هو "يوم واحد من أصل سبعة " [4] و هو يوم "الأحد" الذي استعمل بشكل خاص ، خلاف باقي الأيام الذي استغنى السارد عن ذكرها أو ذكر أحداثها .

[1] دلال حيور: بنية النص السردي في معارج ابن العربي ، جامعة منتوري قسنطينة ، قسم اللغة العربية و آدابها ، ص95.
[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية ، تر: محمد معتصم و آخرون ، ط2 ، ص141.
[3] المرجع نفسه : 141.
[4] المرجع نفسه ، ص141.

و قد قسمه جينيت من منطلقين ، الأول من حيث التحديد أو عدمه ، و هو نوعان:

أ– تخصيص محدد: "إما بكيفية مطلقة (و هذا هو التواتر بمعناه الحصري : كل الأيام ،كل أيام الأحد ..إلخ) و إما بكيفية أكثر نسبية و أقل إطرادا " [1] .

ب– تخصيص غير محدد: أي مشار إليه بطرف زمان من نمط : أحيانا ، بعض الأيام ، غالبا ... إلخ".

أما المرتكز الثاني للنوع الأخير من التقسيم هو من حيث البساطة و التعقيد فهناك :

أ– تخصيص بسيط: إذ يشمل تخصيصا واحدا فقط مثل قولنا: كل يوم خميس ، فالتخصيص هنا خاص بيوم الخميس غير باقي الأيام فقط دون أي تعقيد .

ب– تخصيص معقد: و يكون بجمع تخصيصين بسيطين أو أكثر داخل تخصيص واحد معقد مثل: "كل يوم سبت من شهر ماي" فهذا المثال يضم تخصيصين ، الأول هو يوم "السبت" و الثاني هو "شهر ماي" أي أن ذهن القارئ لن يخرج عن إطار هذا اليوم من هذا الشهر بالذات .

3/ الاستغراق: يطلق "اسم "الاستغراق" على السعة التزمنية لكل من الوحدات المكونة و بالتالي للوحدة التركيبية المكونة" ، و بالعودة للمثال الأول "أيام الأحد ... " يكون الاستغراق في كل يوم أحد متأرجحا بين عدد ساعات الأحداث المذكورة ؛ أي ما يستغرقه كل حدث من مدة زمنية في كل يوم أحد من ... (حسب المثال).

ثانيا: بنية الصيغة La mode

تعتبر الصيغة من أهم العناصر السردية المشكلة للحطابات الروائية و أشدها تعقيدا باعتبارها الجزء المنظم لكل بنيات الرواية و هي ، تنقسم إلى شقين:

المسافة: و تنضوي تحتها أنواع الصيغ التي استعملت لتبليغ خطاب.

المنظور: و نتناول فيه التبئير بدرجاته الثلاث.

و هذا ما سنرجؤه للحديث عنه في الفصول التالية و بتفصيل و إسهاب ، باعتباره محل الدراسة في الفصل التطبيقي.

[1] المرجع نفسه ، 142 .

ثالثا :بنية الصوت : La voix

ونأتي في هذا العنصر لنتحدث عن المقولة الأخيرة من مقولات جينيت جيرار التي تندرج تحت مايطلق عليه اسم **voix** ، ويعتمد فيه جينيت على تعريف الصوت حسب فندريس بأنه :"مظهر الفعل اللغوي معتبرا بعلاقته بالفاعل ، على اعتبار أن الفاعل هنا ليس هو الذي يحقق عمل الفعل أو يقع عليه ولكنه أيضا هو الذي ينقله أو يشارك فيه" [1]فالصوت إذن يرتبط بالفاعل الذي يقوم بعملية الكلام المسرود ، التي تعنى هذه المقولة بالشخص السارد أو ما نستطيع أن نطلق عليه " القائل" ؛ لأن الصوت السردي يسهم في التعبير عن الإنفعالات والتعليقات الداخلية على الحدث الخارجي والتعليق أيضا على تصرفات بعض الشخصيات وتحديد مواقعها السردية " [2].

ويذكر جينيت أن كثيرا من الروايات الغربية نقرؤها لاهتمامنا بالقصة نفسها ليس غير دون اهتمامنا بمعرفة من يرويها ويسردها لنا "وبعضها الآخر على العكس من ذلك فلا يمكننا أن نغفل الطرف الذي يرويها لنا هذه الحكاية وكذلك جماعة المستمعين الذي يخاطبهم في الرواية من مثل هذا النوع تقوم فيه الحكاية على مستويين ، أولهما هو السارد ، والثاني هو المروي له أو عليه ... و هذا النوع من الأثر يسميه" [3] جينيت الصوت ، و لتوضيح هذه المسألة نفترض أننا أمام جمليتين مختلفتين كهاتين الجملتين:

- اعتدت فترة طويلة أن اذهب إلى النوم في الصباح الباكر .

- مجموع زوايا مثلث يساوي زاويتين قائمتين .

إن الجملة الثانية لا تحتاج للنظر إلى قائلها أو ناقلها فما يهمنا فيها هو مضمونها و فحواها عكس الجملة الأولى التي لا يمكننا فيها إغفال و تجاهل الناطق بها ؛ أي الشخص -الصوت- التي نقلها لها بضمير المتكلم و ما يحيط بها من ملابسات مرتبطة بها .

و كثيرا ما يقع الخلط بين الصيغة و الصوت من قبل الدارسين ، و ذلك للتداخل الكبير الموجود بينهما و فيه "يحصر الدارسون قضايا النطق السردي في قضايا - و جهة النظر- " [4] و لعل أحسن مثال نقدمه لنستدل

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص .

[2] زهيرة بنيني: بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان -مقاربة بنوية- ، أطروحة ، دكتوراه . جامعة العقيد الحاج لخضر ، باتنة ، نوقشت سنة 2007 - 2008 ، ص267.

[3] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي ، ص66،65.

[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص228.

به على ذلك هو ما ورد في الجملة السابقة (اعتدت فترة طويلة أن أذهب إلى النوم في الصباح الباكر) فإلى جانب البحث عن الشخص الناطق بها و السارد لها و معرفة نوع العلاقة التي تربطه بهذه الجملة التي يسردها ، و هي إلى جانب ذلك تدخل ضمن ما يعرف بالتبئيرات بأنواعها ذلك أن السارد لم يقلها بعفوية بل لها دلالات حاول فيها السارد تمريرها أو كشفها للمسرود له أو مساعدته على دراسة شخص قائلها مع تحديد مستواه من بين مستويات السارد المختلفة ، حيث يقول سعيد يقطين في هذا الصدد و "بسبب الترابط الوثيق بين الرواية و الأصوات دلاليا و التفاعل النصي نحاول الآن الكشف عن نوع العلاقة بينهما" [1] و لعله يعد خلطا مشروعا –حسب رأي جينيت– لكن في حالات محددة و معينة من مثل "حالة حكاية تاريخية أو سيرة ذاتية حقيقية ، و لكنه غير مشروع عندما يتعلق الأمر بحكاية تخييلية يكون فيها السارد نفسه دورا تخييليا " [2] ؛ ذلك أن السيرة الذاتية بالواقع ، فالمؤلف يسرد ما حدث له في حياته و ما تعرض له من أحداث و وقائع و أحاسيس مختلفة و كل ما يتعلق ب "حياته الفردية و على تاريخ شخصيته بصفة خاصة" [3] عن طريق رصد ظروف نشأته متتبعا مراحل تطور حياته و تنقله عبر الزمان من مكان إلى آخر مستعيدا فيها كل ما يتعلق بحياته من الناحية الفكرية و الثقافية و التعليمية و ما لقاه من صعوبات و عراقيل في مسارات تعلمه و تكوينه الذهني و العاطفي ، و من هذا كله نخلص إلى أن موضوع السيرة الذاتية هي الذات حيث تتطابق فيها شخصية الكاتب و السارد تطابقا كليا و ينصهر الكاتب و يتماهى في بوتقة السارد ، من مثل السيرة الذاتية للأديب طه حسين بعنوان "الأيام" التي يسترجع فيها الكاتب كل ما مر عليه في حياته مند طفولته إلى حين كبره و ما توسطهما من سنوات عدة قضاها في التعليم بجامعة مصر بكل تفاصيلها و أجزائها ، فهو هنا أي "طه حسين" يحتل وظيفتين مختلفتين فهو السارد و الكاتب في الوقت نفسه يؤلف سيرته و يكتبها لنا عند سرده لأحداثها و ما جرى فيها و يظهر هذا جليا عند تطابق المؤلف مع السارد "في ضمير المتكلم و يستحضر تجربته الذاتية كالإحالة على طه حسين في الأزهر و الجامعة المصرية ، و الإشارة إلى عمى الكاتب و استعانته بخادمه الأسود الذي يرافقه في الطريق ، و إشارته إلى كثير من معالم قريته في صعيد مصر و هي نفس المعالم التي ذكرها في سيرته الذاتية –الأيام– " [4] ، كما نجد الكثير من القراء و الدارسين يطابقون و لا يفرقون بين "المقام السردي مع مقام الكتابة و السارد مع المؤلف و متلقي الحكاية مع

[1] سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي (النص و السياق) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2006 ، ص146.
[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص228.
[3] محمد بوعزة : الدليل إلى تحليل النص السردي ، ص23.
[4] المرجع نفسه ، ص25.

قارئ العمل الأدبي" فالسارد لا يمكن أن يكون نفسه الكاتب ذلك أنه -أي مؤلف- شخصية حقيقية تقوم بفعل خلق هذا الشخص الرواي داخل الزمن الذي وقعت فيه الأحداث و له معرفة وثيقة "بالبيئة ، و المكان ، و العادات ، و التقاليد و أنماط حياة السكان ... و قد أثر عن كونراد ابتكاره شخصية مارلو **marlow** و هو اسم بحار قديم ظهر في العصور الوسطى لينوب عنه ، و يتحدث للقراء بدلا منه ، و يفضي إليهم بأسراره" [1] و هذا ما تطرق له عبد الوهاب الرقيق للتفريق بين السارد "في النص فهو ذلك الذي يتكفل مهمة رواية القصة ، فقد يكون شخصية من الشخصيات في حين أن الكاتب يكون في خارجه ، أي أنه يكتب فقط الرواية ، و لا يسمع صوته ، فهو الذي يبدع و يخلق هذه الأحداث المختلفة كما أن الراوي يكون عبارة عن كائن ورقي فهو لا وجود له في الواقع و يبقى دائما شخصية وهمية و خيالية تجسد فقط على الورق ، في حين يكون الكاتب مدني ، فهو حقيقي ، و له وجود في عالم الواقع و ليس خياليا أو وهميا ، فهو كأي إنسان بشري ، إن الراوي أو السارد هو الذي ينشئ النص أي الذي يخرجه إلى الحياة عن طريق روايته و حكايته ، بينما الكاتب فهو الذي يأخذ على عاتقه مهمة الكاتب" [2] و نجد الكاتب يلجأ أحيانا للتنويع في الرواة ، و تعدد الساردين للأحداث كل حسب وجهة نظره الخاصة ، و بالتالي تعدد التبئيرات داخل الرواية الواحدة ، و هذا دليل أخير على أن الكاتب ليس هو السارد ، لأنه لا يستطيع أن يستوعب كل أنواع الساردين باختلاف أوصافهم و انتمائهم و عملهم ، كما أن القارئ الذي يقصده السارد ليس هو القارئ الفعلي للكتاب ، لهذا استحدث النقاد مصطلح المسرود له عوض القارئ ، الذي يعد أحد العناصر الرئيسية التي يقوم عليها المقام السردي.

إن دراسة الصوت تنبع من سؤال مركزي من يشاهد الأحداث؟ من يحكيها؟ و من يتكلم؟ في الخطاب الروائي ، ذلك أن "الخطاب الروائي فضاء رحب تتلاقى فيه الأصوات بمختلف أنواعها و تعدد ماهيتها رغم طول المسافات و امتداد الآفاق" [3] فالصوت يرتبط بإطار العلاقات بين الراوي و من يروي لهم و الحكاية التي يرويها و بمقولة زمن السرد و مستوى السرد في الصيغ ، و هذا ما أكده "عبد الوهاب الرقيق" حين حديثه عن العناصر التي يجب أن ندرجها داخل هذه المقولة "لذا تصبح دراسة الأنماط السردية مسألة مركز يتضمن إشكالية الراوي الذي يكون تارة حاضرا في العالم

[1] إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص77 – 78.

[2] عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، دراسات تطبيقية ، ص107.

[3] زهيرة بنيني : بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان ، ص267.

التخييلي و تارة غائبا منها ، ثم هو يسرد انطلاقا من موقعه على مستوى القص الأصلي أو مستوى القص الفرعي ... و في الحالة الأخيرة، أن يسرد حكايته و هو يعيشها في حاضر القصة أم يقصها و قد فلتت و انقضت" [1]

– و من خلال القول السابق سنتطرق في مقولة الصوت بالتفصيل إلى فروع ثلاث:

تتعلق بـ الفرع الأول بأنواع الساردين و علاقتهم بالحكاية.

الفرع الثاني نتناول فيه أنواع السرد باعتبار الزمن.

أما الفرع الثالث فسنخصصه في وظائف السرد .

1– أنواع الساردين:

عندما يستقبل الدارس النص الروائي يهيئ نفسه دائما للالتقاء بأشخاص ثلاث هم: المؤلف author و السارد أو الراوي narrator ، و القارئ reader .

و الراوي إذا أردنا تعريفه بكلمات بسيطة ، و موجزة خالية من التعقيد هو: الشخص الذي يسرد الحكاية و ما تتضمنه من أحداث ، فهو شخصية خيالية يقوم المؤلف باختراعها حسب منظوره و تصوراته الخاصة من خلال وضعه في موقع "يقربه من الحوادث و الشخوص" [2] و المواقف التي تدور في المتن الحكائي و للسارد دورا أساسيا في عملية لا تقل أهمية عن " العناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان و المكان" [3] كما أن السارد لا يمكن أن يغيب على نص الخطاب فلا وجود لخطاب بدون سارد و هذا ما أكده صدوق نور الدين قائلا: "لا وجود لقصة بلا سارد بمعنى آخر لا يوجد سرد لا يملك من يتكفل بملكيته" [4] .

– و قد كان الدارسون –كما ذكرنا سابق– يتجنبون التكلم على هذا الراوي ، ضنا منهم بأنه المؤلف الذي يكتب نص الخطاب ، بيد أن هذا غير صحيح ، فإذا كان الراوي هو الذي يقوم بعملية قص الحكاية ، فإن الراوي هو الذي يقوم بفعل خلق هذا الشخص السارد خلقا خياليا مجسدا تجسيدا ورقيا يستطيع من خلاله أن يقدم نصه دون أن يتدخل فيه ، و التي يكون فيها السارد معايش لها و لأحداثها و شخوصها ، فبهذه التقنيات يستطيع أن يكسب ثقة

[1] عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، دراسات تطبيقية ، ص101.

[2] إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص77.

[3] المرجع نفسه ، ص77.

[4] صدوق نور الدين البداية في النص الروائي ، دار الحوار للنشر و التوزيع اللاذقية ، ط1 ، 1994 ، ص25.

القارئ بما يروي و يقص ، و يرى سيزا قاسم أن الراوي عن أسلوب صياغة ، أو بنية من بنيات النص كالزمن ، و الشخصيات في العمل الروائي ، إذن فالسارد عبارة عن القناع الذي يتستر ورائه الروائي لتقديم عمله ، و الكلام عن الراوي يحيلنا بالضرورة للبحث عن أثر الصوت داخل الحكي من خلال الإجابة عن الأسئلة الآتية: من هو السارد؟ و من الذي يتكلم؟ هل هو شخصية من شخصيات الحكاية تقول بصوتها؟ أم هو غريب عن الحكاية يقول بصوته ما يشاهده؟ و تدور كل هذه الأسئلة في بوتقة مركزية يطرحه جينيت بقوله: من يتكلم؟ في الرواية.

– تطرق الكثير من الدارسين و النقاد في أعمالهم إلى قضية السارد في الحكي و تنوعه حسب مكانه و علاقته من مثل: "عمل تشانزل عن المقامات السردية و نظرية سينسكي حول بويطيقا التوليف و نظرية جينيت السردية و الانتقادات التي وجهت إليها ، ميز ليثفلت بين شكلين سرديين هما يراني الحكي و جوانه" [1]

إلا أن بحث جينيت في شخصية السارد تختلف عن سابقاتها من ناحية المصطلحات المستعملة و تختلف إلى جانب ذلك من ناحية تقسيم أنواع الساردين ، فقد جاء التقسيم تارة بتحديد مدى حضور و غياب الراوي في الحكاية حين قوله: "و السؤال الحقيقي هو هل أتيحت للسارد فرصة استعمال ضمير المتكلم للدلالة على إحدى شخصياته أو لا؟ و من ثم سنميز هنا بين نمطين من الحكايات هما: نمط ذو سارد غائب من القصة التي يرويها ، و آخر ذو سارد حاضر بصفته شخصية في القصة التي يرويها ، و أسمي الأول –لأسباب بديهية– فيرى القصة ، و النمط الثاني مثلي القصة" [2] و تارة أخرى يكون التقسيم يعنى بمنسوبية الراوي و علاقته بما يروي ، هل هو مشارك في أحداث القصة التي يرويها، و إما أن يكون غير مشارك: أي مجرد شاهد و ناقل لها ، حيث يقول جينيت: "إن الغياب يكون مطلقا لكن الحضور درجات و من ثم لا بد على الأقل التمييز داخل النمط مثلي القصة بين صنفين ، صنف يكون فيها السارد بطل حكايته .. صنف لا يؤدي فيه السارد إلا دورا ثانويا يبدو دائما – تقريبيا– دور ملاحظ و مشاهد" [3]

– و هذا سيبين خلال البحث عن ماهية الصوت السردي في الحكي انطلاقا من الحالات الأربع التي ميز جينيت في الحكاية من خلال المكان الذي يقف فيه السارد و علاقته بالحكاية ، و سنتناول هذه الحالات على كل حدى فيما يأتي:

*غيري القصة:

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي –الزمن ، السرد ، التبئير– ، ص300.

[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص225.

[3] المرجع نفسه ، ص225.

- سارد خارج القصة – غيري القصة.

- سارد داخل القصة – غيري القصة.

*مثلي القصة:

- سارد خارج القصة – مثلي القصة.

- سارد داخل القصة – مثلي القصة.

1-1 – غيري القصة: و هو سارد لا علاقة له بالقصة التي ينقلها و إنما يقوم بعملية سرد ما يراه من أحداث دون أن يكون فاعلا فيها أو متضمنا في الحكاية فهو غريب عن الحكاية غائب عنها ، إذن ففي هذا النوع من الساردين يكون فيها السارد خارج عن نطاق الحكي ذلك أن موقع السارد يكون غائبا فيها "عن الحكاية التي يرويها ، و يسمى السرد غير المتجانس مع السارد" [1]، فالسارد يبقى"خارج المسرود ، إنه يغيب ذاته ، و يكتفي بمتابعة ما يقع في الخارج عن حياد ، من ثم لا نلمس أي أثر لذاته أو لشخصيته" [2] .

و تحت هذا النوع من الساردين يوجد صوتين هما:

- صوت سارد خارج القصة –غيري القصة.

- صوت سارد داخل القصة –غيري القصة.

1-1-1- سارد خارج القصة – غيري القصة: و يعرف كذلك بالسارد خارج حكائي – متباين حكائي- و هو سارد من الدرجة الأولى يحكي قصة لا يشارك فيها غائب عنها ، غريب في داخلها غير فاعل فيها يعتبر مجرد ناقل لأحداثها و شخوصها بعيدا عنها كل البعد فهو يقتصر غالبا على سماعها دون مشاهدتها مشاهدة عينية ، حيث يقول عبد الوهاب الرقيق عن "هذا النوع هو مما اقترح أن نسميه بالسارد الأصلي الغيري ، و هو سارد يقص على خط القصة الأصلي حكاية غيره بضمير الغائب" [3] .

[1] صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، ص399.

[2] عبد الوهاب الرقيق : في السرد –دراسات تطبيقية- ، ص114-115.

[3] عبد الوهاب الرقيق : في السرد –دراسات تطبيقية- ، ص114-115.

– و في هذا النوع يكون وضع السارد وراءها ؛ أي يأتي للقصة من الخارج ، و ذلك أن علاقته بالقصة هي علاقة سارد غير مشارك في أعمال و مواقف و الوقائع المروية بل هو مجرد ناقل و حامل لها و لأحداثها و أعمالها ليس إلا ، لكن لا تقتصر مهمته على مجرد النقل بل يتعداها كذلك إلى التقسيم و التعليق على هذه الأحداث و الأماكن بغية إيصالها إلى القارئ.

– كما يرى عمر عيلان أن لهذا السارد قيمة معينة بالنسبة للخطاب السردي الذي يريد أن ينقله "فمثلا ذلك السارد خارج القصة غيري القصة تكون وظيفته التوجيه باعتبار أنه يحكي قصة هو خارج عنها ، فهو يعمل على توجيه المتلقي لهذه القصة" [1] و قد ضرب لنا "جيرار جينيت" في كتابه خطاب الحكاية نموذجا عن هذا النمط من السارد المتمثل في هوميروس الذي يقوم بعملية توجيه المتلقي (القارئ) إلى القصة الذي هو بصدد تقديم دون أن يكون شخصا من شخصيات هذه القصة التي يحكيها.

و نستطيع هنا أن نقدم مثالا توضيحيا يكون فيها السارد منتمي إلى هذا النمط السابق:

"استيقظ الشاعر مرعوبا ، على أصوات تمزق سكون الليل ، المجروح بالأنوار المنبثة في الشوارع متفاوتة القوة و التقارب ، من شارع لآخر ، نتساءل بصوت عالٍ ، رغم وثوقه في أنه لا يوجه سؤاله لأي إنسان آخر غيره ، ذلك أنه و بكل بساطة لا يشاركه أحد في سكنه الكبير هذا ، و ذلك منح له كسكن عمل" [2] .

و في هذا المقطع الآنف الذكر قام فيها السارد بتقديم حالة الشاعر الذي امتلأ رعبا و ذعرا حين سماعه لتلك الأصوات العالية المنبعثة من الخارج من الشوارع و الطرق في سكون الليل ، مع وصف لشخصية الشاعر و حالته و ما انتباهه من تساؤلات كثيرة ارتفع فيها صوته عاليا بمجرد سماعه لها ، و ما نلاحظه من السارد إكثاره من استعمال الكلمات ذات الدلالات السمعية أكثر منها بصرية في مثل: "أصوات تتساءل بصوت عالٍ ..." كل هذه الأصوات تدل على بعده التام عن تلك الأحداث لكننا نجده يجنح في بعض العبارات إلى محاولة تأكيد ما يسرد و ذلك بإشراك المتلقي فيما يقول عن لجوئه لاستعمال بعض العبارات و الحروف و كأنه يريد أن يؤكد صحة قوله .

– كما أن وظيفة السارد في هذا المثال توجيهية قام فيها السارد بتوجيه القارئ إلى الشاعر و ما يدور حوله من أحداث و مواقف .

[1] عمر عيلان : مستويات السرد عند جيرار جينيت ، ص19.

[2] الطاهر وطار : الشمعة و الدهاليز ، ص08.

1-1-2- سارد داخل القصة –غيري القصة: يعرفه جينيت "بداخل القصة –غيري القصة و نموذجه شهرزاد سارد من الدرجة الثانية تروي قصصا هي غائبة عنها عموما" [1] ، إذن فالسارد يكون واقعا على مستوى القص لا على مستوى السرد .

– و في هذه الحالة نجد السارد موجود في القصة ، لكنه غير مشارك فيها ، أي فيما يجري فيها من أحداث كشخصية من الشخصيات الموجودة داخل القصة لكنه لا يتحرك فيها فهو "من داخل الرواية و من خارجها في الوقت نفسه مشارك و غير مشارك " [2] و لهذا النمط تسميات أخرى راوٍ داخلي حكاية ، متباين حكائي ، أما الرقيق فنجذه يقترح "أن نطلق على هذا النوع الثالث اسم السارد الفرعي الغيري ، و هو سارد يسرد على مسار القص الفرعي قصة غيره بضمير الغائب" .

– كما يرى عمر عيلان أن لهذا السارد وظيفة متمثلة في الوظيفة الشعرية "التي تتمثل في الأسلوب و اللغة المستعملة باعتبار يروي قصصا غائبا عنها" [3] و نضرب له مثلا بشخصية "شهرزاد" وصلتها بالحكايات التي كانت ترويها لشهريار في كتاب "ألف ليلة و ليلة" ، فهذه الحكايات لا علاقة لها بها ، بل هي مجرد شخص ناقل لها حاولت فيها أن تنقلها باستعمال لغتها الخاصة بها و بأسلوبها الشعري بغية التأثير في المتلقي المتمثل في شهريار.

و نستعين هنا بمثال توضيحي من كتاب "ألف ليلة و ليلة" نحاول فيه أن نشرح كل ما يتعلق بهذا النمط:

" ... أنهما خرجا من باب سري في القصر و لم يزالا مسافرين أياما و ليالي إلى أن و صلا إلى شجرة في وسط مزح عندها عين ماء بجانب البحر المالح فشربا من تلك العين و جلسا يستريحان فلما كان ساعة مضت من النهار إذ هما بالبحر قد هاج و طلع منه عمود أسود صاعد إلى السماء و هو قاصد تلك المرجة ، قال فلما رأيا ذلك خافا و طلعا إلى أعلى الشجرة و كانت عالية و صارا ينظران ماذا يكون الخبر و إذا بجني طويل القامة ، عريض الهامة واسع الصدر على رأسه صندوق فطلع إلى البر و أتى نحو الشجرة التي فوقها و جلس تحتها و فتح الصندوق و أخرج منه علبة ثم فتحها فخرجت منها صبية غراء بهية كأن الشمس مضيئة كما قال الشاعر:

أشرقت في الدجى فلاح النهار و استنارت بنورها الأسحار .

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص258.

[2] خليل إبراهيم : بنية النص الروائي ، ص85.

[3] عمر عيلان : مستويات السرد عند جيرار جينيت ، ص19.

من سناها الشموس تشرق لما تتبدى و تنجلي الأقمار.
تسجد الكائنات بين يديها حين تبدو و تهتك الأستار .
و إذا أومضت بروق جمالها هطلت بالمدافع الأمطار. " [1]

– في هذا النمط السردي نجد أن السارد شهرزاد متضمنة في الحكاية لكنها لا تشترك فيها بل تقتصر وظيفتها على نقل ما وقع من أحداث باستعمال لغتها الذاتية و أسلوبها الخاص حين قامت بوصف ما حدث بالرجلين اللذان عطشا أثناء رحلتهما فأرادا أن يجلسا بجانب الشجرة يرتوون من بحر يحاذيها و يرتاحان ثم يكملان سيرهما ، لكن حدث لهما ما لم يكن في الحسبان فيما هما نائمان على الشجرة فإذا بجني خرج من وسط البحر و بيده الصندوق يتجه نحو الشجرة فلما وجداه يقبل إليهما صعدا إلى فوق الشجرة و أخذا يرقبانه من الأعلى حتى جلس إلى جذع الشجرة و صندوقه الذي كان بداخله امرأة فاتنة الجمال بهية الطلعة فإذا بها سيدة حسناء تسحر الوجود و يكتب فيها الشعراء قصائد يشيدون بجمالها العذري ، فشهرزاد لم تكن مشاركة بل قامت بوصف هذه الأحداث بلغتها الخاصة مع توظيف الكثير من الأساليب المختلفة من إدخال مجموعة من الأبيات الشعرية من شعرها و الاعتماد على وصفه لحدث و الأماكن و الأشياء المحيط بها من مثل قوله: "بالبحر قد هاج ، على رأسه صندوق" و إلى جانب توظيفه الكثير من الصور البيانية التي تضفي على الحكاية رونقا و تجعلها متصفة بالفنية و الجمالية ينساق وراءها شهريار و ينصت لها و يتأثر بها.

1–2– مثلي القصة: و هو سارد له علاقة بالحكاية التي يسردها ، و يسمى كذلك بجواني الحكي فهو عبارة عن شخصية من الشخصيات الأخرى الحاضرة التي تصنع الحكاية و تساهم في انتماء أحداثها و تشارك فيها ، و هذا ما أكده صلاح فضل حيث يقول: "سرد الراوي الحاضر كشخصية في الحكاية التي يرويها ، و هو السرد المتجانس و ينقسم بدوره إلى نمطين أحدهما: عندما يقوم الراوي بدور بطولة حكايته ، و الثاني عندما يؤدي دورا ثانويا فحسب ، باعتباره ملاحظا و مشاهدا عليها" [2]

و انطلاقا من هذا القول نجد السارد مثلي القصة يضم بدوره نمطين من الساردين و يكون حضورهما حسب نوعية علاقته بالحكاية التي يرويها أو حسب درجة مشاركة السارد في الحكاية التي يرويها فإما أن يكون السارد مجرد شاهد متتبع

[1] ألف ليلة و ليلة : تقديم مزيان فرحاني ، ج.1 ، موفم ، ص06.
[2] صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، ص399.

لمسار الحكي ، و لكنه غير مشارك مع ذلك في الأحداث ، و إما أن يكون شخصية من الشخصيات و هما كالآتي:

سارد خارج القصة – مثلي القصة.

سارد داخل القصة – مثلي القصة.

1-2-1- سارد خارج القصة – مثلي القصة : "و هو أحد أشخاص القصة ... مؤكدا أنه لا يكتفي بسرد الحوادث ، و إنما هو احد المتورطين فيها" [1] تورطا خاصا ذلك أنه يقوم بسرد أحداث خاصة به موجودة في المتن القصصي باعتباره مشاركا و بطلا فيه ، لذلك نجده يحتل الدرجة الأولى من ناحية موقعه في مستوى السارد و هذا ما أقره جينيت في قوله هو "سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة به" [2].

– إن السارد في هذه الحالة يكون ملتحما بالحدث كما يكون الحدث منصبا عليه تابعا له خاصا به حيث يقول عبد الوهاب الرقيق عن هذا النمط من الساردين: "أقترح أن نسمي النوع الثاني بالسارد الأصلي الذاتي و هو سارد على مستوى قصته الخاصة بضمير المتكلم" [3] إذن فالسارد هو بطل الوقائع التي رويها ، و بما أنها حدثت له فهو يسردها بضمير المتكلم ، و ما يجدر بنا أن نشير إليه أن هذا النمط من الساردين فهو عندما يسرد الأحداث تارة يكون فيها سارداً مباشرًا و تارة أخرى مفسرًا و محللًا لها .

– و لهذا النمط من الساردين وظيفة تتمثل في وظيفة الشرح: "فهذا السارد يروي قصته الخاصة به ، و بالتالي فهو يعمد إلى شرح و تفسير بعض الجوانب التي يمكن أن تكون غامضة أو مستعصية للفهم" [4] . فإذا نظرنا في الاقتباس الآتي من رواية بها – طاهر "الحب في المنفى" التي اعتمدها إبراهيم خليل: [5]

"حين دخلت لقاعة الفندق ، لم يكن المؤتمر قد بدأ بعد ... كانوا قد وضعوا منضدتين متجاورتين منصة، و خلفها ثلاث مقاعد... و صفوا في القاعة نحو ثلاثين مقعدا، ... و إن لم يكن ثمة غير ستة أو سبعة من الصحفيين جلسوا متناثرين ... ربما جاءوا مثلي لأنهم لم يجدوا شيئا آخر يفعلونه ... و من كنت تريد أن يأتي".

[1] خليل إبراهيم : بنية النص الروائي ، ص78.

[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص258.

[3] عبد الوهاب الرقيق : في السرد – دراسات تطبيقية – ، ص115.

[4] عمر عيلان : مستويات السرد عند جيرار جينيت ، ص19.

[5] خليل إبراهيم : بنية النص الروائي ، ص79-80.

– في هذا المقطع يعتب السارد بطل الحدث الذي يرويه فهو يحكي لنا قصته الخاصة معتمدا على ضمير المتكلم لكي يؤكد نسبتها له ؛ يريد أن ينقلها إلى المتلقي ، و المتمثل في دخوله إلى قاعة الفندق من أجل حضور مؤتمر سيلقى هناك لكنه لم يبدأ بعد ، فأخذ يصنف لنا ما وجد في تلك القائمة من منصات و مقاعد يقرب عددها الثلاثين مقعدا يجلس فيها ما لا يتعدى السبعة صحفيين كل في جهة أما باقي تلك المقاعد فارغة لا أحد فيها ، كما نجده يحاول أن يفسر سبب مجيئهم لعله يكون نفس الفراغ الذي قتله و لم يجد ما يفعل فيه فتوجه إلى المؤتمر لقضاء وقت فراغه هناك.

1–2–2– سارد داخل القصة – مثلي القصة : هو سارد من الدرجة الثانية يروي حكاية هو خارج عنها لا دخل له فيما يسرد بل هو مجرد مشاهد لما يحدث في الحكاية ، فهو يلعب دورا ثانويا يكون فيه قريبا أشد القرب من تلك الأحداث دون أن يتدخل فيه بل تقتصر مهمته على المشاهدة و الملاحظة .

– و في هذه الحالة يكون السارد مرتبطا بالحوادث و المواقف ارتباطا وثيقا بالأشخاص الذين يتصارعون ، أو يتحاورون في الحكاية و من ذلك نجده واقعا في مستوى القص لا في مستوى السرد ؛ أي في قص من الدرجة الثانية باعتباره ساردا يرى الأحداث و يرقبها عن كثب هذا من جهة ، و من جهة أخرى غير مشارك في الوقائع المروية ، إذن "فنحن أمام راوٍ يرصد عن كثب ما يرويه رصدا محايدا مشاهدا لما تقوم الشخصيات" [1] الأخرى به ، فهو شخصية من شخصيات الرواية تسرد أحداثا خارج عنها وقعت لغيره ، حيث يقول عبد الوهاب الرقيق معلقا على تقسيم جيرار جنيت فيما لخص أنماط الساردين: "فقد ميز الإنشائي الفرنسي في دائرة الحضور بين نمطين أولهما ذلك الذي تكون فيه الشخصية بدور سردي ثانوي فتكون أشبه بالسارد –الشاهد– المشاهد" [2] .

كما يرى عمر عيلان أن لهذا الفرع وظيفة تتمثل في الوظيفة "توثيقية أي أن هذا السارد في هذه الحالة يوثق قصته الخاصة التي يرويها و يثبها بطريقته الخاصة" [3] .

و نموذجه عوليس في إليادة هوميروس فهو مثلا يحكي حكاية العاصفة التي كانت السبب الذي ألقى به إلى الشاطئ التي من خلال رواية أن يثبت صحة ما يقوله و ينقله و ذلك باعتماده على أسلوبه الخاص الذي يستطيع من خلاله أن يؤكد و يبرهن على ما يريد سرده .

[1] إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص82.

[2] عبد الوهاب الرقيق : في السرد –دراسات تطبيقية– ، ص114.

[3] عمر عيلان : مستويات السرد عند جيرار جينيت ، ص19.

– و نقتطف لهذا النوع مثالا من رواية "الشمعة و الدهاليز" للطاهر وطار:

"كان يشبه جدتي في كل شيء ، أما أنا و أخي فنشبه جدي ... ذلك أن جدتي من دوار آخر ، اشتهر ناسه بالمال و قوة البدن ، خطبها جدي ، و توسل بجميع الوسائل و المعارف إلا أن أهلها رفضوا ، و أصروا على الرفض ، بحجة أنها مسماة على ابن عم لها ، انقطعت أخباره مند حرب الشام ... ما كان من جدي ، إلا تنكر في هيئة بياع جائع على حمار ، و طلب المبيت في دار أهلها ، الذين استيقظوا فلم يجدوهما معا" [1]

– بدأ السارد هذا المقطع بالتحدث عن عمه الذي كان يشبه جدته كثيرا ، غير أن الشاعر هو و أبوه كانا يشبهان جده ، فقد كانت تتصف بجمال بهي ارتبط بالمنطقة التي سكنتها ، و من بعد ذلك عرج للتحدث عن ملاقاة جده أثناء طلبه للزواج من جدته من رفض و صد بالرغم من محاولاته المتكررة و المستمرة لإرضائهم و تغيير موقفهم ، إلا أنهم بقوا ثابتين على قرارهم بحجة أنها مسماة على ابن عمها الذي ذهب في حرب الشام و لم يسمع عنه أي خبر ، و من بعد أن مل جده من رفضهم له لم يرى بدا إلا بالفرار معا و كان لهما ذلك بعد أن دخل إلى القرية متقمصا شخصية بائع بطلب المبيت فاستغل الظرف و أخذها و هرب .

فالسارد هنا ينتمي إلى الحكاية لكنه ينقل ما يراه من أحداث دون أن يكون مشاركا فيها، بل تقتصر مهمته على ملاحظة ما يجري أمام عينيه من مواقف و أحداث ليقدمها للمتلقي.

زمن السرد le temps de la narration :

لكل نص سردي مجال متحرك فيه أو بتعبير أدق مجالات يتحرك فيها بيد أن هذه الأخيرة لم تنل القسط نفسه من الأهمية داخل النص ، وفي هذا يقول جيرار جينيت :"يمكنني جدا أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدث فيه ، وهل هذا المكان بعيد كثيرا أو قليلا عن المكان الذي أرويه منه ،في حين يستحيل علي تقريبا ألا أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعلي السردي مادام علي أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل " [2] أي أن أهم مقولة ينادي بضرورتها لموقعة الفعل السردي على الشريط الزمني "فالتحديد الزمني الرئيسي للمقام السردي هو موقعه النسبي من القصة" [3] .

[1] الطاهر وطار : الشمعة و الدهاليز ، ص56.

[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، تر : محمد معتصم و آخرون ، ط2 ، ص229-230.

[3] المرجع نفسه ، ص230.

ويفترض في السرد أن يكون لاحقا لما يروي، لا سابقا ولا مواكبا له، وقد أشار "جينيت" في هذه المسألة إلى بعض ما يتناقض و هذا الافتراض في النصوص القديمة كبعض النصوص التكهنية (قراءة الكف أو الورق ...) [1] .

أما في النصوص السردية الحديثة فهناك حالات لا يكون فيها السارد لاحقا و من منطلق "علاقة الصوت بالزمن" صنف جينيت أربعة أنواع للسرد:

1/ السرد اللاحق أو التابع : **narration ultérieur** : "أي السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد بأن يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها" [2] و هو النمط الأكثر انتشارا في القص القديم بحيث يكون السرد بصيغة الماضي للدلالة على أنه يحكي أحداثا ماضية "و أحسن مثال على ذلك المقدمة التقليدية للقصة العجيبة" كان يا مكان في قديم الزمان ... " [3] فبمجرد قراءة هذه العبارة يتكون لدى القارئ

خلفية مفادها أن كل ما سيروى من الماضي حتى لو استعملت أزمنة أخرى أثناء السرد "فالسرد اللاحق يمكن أن يقع في أزمنة مختلفة و أوقات متباعدة " [4] كورود اليوميات و المراسلات في الرواية .

2/ السرد السابق أو المتقدم Narration antérieur: "وهو القص الذي يقوم على التنبؤ بالمستقبل مع إشارته للحاضر" [5] وهو نوع – كما سبقت الإشارة – نادر ماعدا بعض الحكايات التكهنية ،لكن ماقد يضفي بعض الغموض هو وجود سرد بصيغة المستقبل لكنه ليس سردا متقدما ، ويمكن إدراج مثال للتوضيح أكثر :" يوما ما سأخرجك مني، سأهرب بعيدا، وأترك خلفي سجنا فارغا..."فإذا إفترضنا أن الراوي هو الشخصية نفسها ،فإنى هذه العبارة تعد سردا سابقا أما إذا كانت الشخصية ليست السارد في النص (بأكمله طبعا) فإن هذه العبارة تعتبر سردا عاديا، وبالتالي تدخل صيغة المستقبل ضمن التنويع في استعمال الصيغ بين الحاضر والماضي والمستقبل.

3/السرد المتواقت أوالآني Narration Sumiltanèe : وهو "الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل " [6] بحيث يكون وقوع الأحداث وسردها في الوقت نفسه ، فهو قص "الحاضر المعاصر للفعل والحدث" [7] ففي

---

[1] انظر ؛ المرجع نفسه ، ص230.

[2] سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص101.

[3] المرجع نفسه ، ص101.

[4] إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ط1 ، منشورات دار الإختلاف ، الجزائر العاصمة ، الجزائر ، ص66.

[5] صلاح فضل : بلاغة الخطاب ، ص398.

[6] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، تر . محمد معتصم و آخرون ، ط2 ، ص231.

[7] صلاح فضل : بلاغة الخطاب ، ص398.

العبارة التالية :"...يخرج حافيا ، صوت المطر الهاطل على الأرصفة الملتوية يسكت كل شيء،لا شيئ سوى صوت المطر، ...خيوط طويلة تأتي من العدم تتكسر في شموخ على الأرض، على رأسه..."فالسرد هنا موافق لزمن وقوع الأحداث ومتواقت وإياها.

4/السرد المقحم (المدرج)Narration intercalèe : وهو سرد "يقص الأحداث المتأرجحة بين لحظات مختلفة" [1] وقد عُدّ أصعب الأنواع وأكثرها تعقيدا إذ يمكن "للقصة والسرد أن يتشابكا فيه بحيث يؤثر الأخير في الأول" [2] فهو لايعتمد على مقام سردي واحد إنما "ينبثق من أطراف عديدة" [3] وهو سرد يعيش من مدته ومن العلاقات بين هذه المدة ومدة القصة" [4] .

وظائف السرد Fonctions de Narration :

لقد آثر جينيت في تحديده لهذه الوظائف أن يربط كل واحدة منها بأحد مظاهر الحكاية التي تتوافق و إياها ، فكان تقسيم الوظائف كالتالي:

1– الوظيفة السردية المحضة : ذلك أن أول أسباب تواجد الراوي يسرده للحكاية ، فالوظيفة السردية هي التي تمنح للسارد صفته هذه ، و لولاها لما كان كذلك ، أما المظهر الذي ترتبط به فهو "القصة" .

2– وظيفة تنسيق regie أو وظيفة الإدارة: و هي وظيفة مرتبطة ب "النص السردي" ، فالسارد مسؤول عن تنظيم خطابه ، بإبراز "لمفصلاته و صلاته و تعالقاته ، باختصار تنظيمه الداخلي في "منظمات الخطاب" [5] إذ يجب عليه أن يُبقي القارئ (على طول مدة قراءته للنص) على علم بما يدور في خطابه من أحداث ، من خلال ربطه لها و تذكره بما سبق منها .

3– الوظيفة الانتباهية : Phatique : و هي وظيفة ترتبط ب "الوضع السردي نفسه الذي محركاه هما المسرود له – الحاضر أو الغائب أو الضمني– و السارد نفسه" [6] إذ يكون مركز اهتمام السارد هو إقامة صلة مع المسرود له أو اختبار

[1] صلاح فضل : بلاغة الخطاب ، ص398.
[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، تر . محمد معتصم و آخرون ، ط2 ، ص231.
[3] سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص103.
[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، مرجع سابق . 235.
[5] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، المرجع السابق ، ص264.
[6] المرجع نفسه ، ص264-265.

اختبار مدى وجوب (أو قوة) هذه الصلة –على محتوى النص طبعا– و تبرز هذه الوظيفة في المقاطع التي يتواجد فيها القارئ .

4– وظيفة إبلاغ Communication : و تتجلى في "إبلاغ رسالة للقارئ سواء كانت تلك الرسالة الحكاية نفسها أو مغزى أخلاقيا أو إنسانيا" [1] فما يهمني هنا على السرد هو ضرورة إيصال الرسالة للقارئ بشتى الوسائل.

[1] سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص108.

الفصل الثاني

الصيغة السردية

الفصل الثاني: الصيغة السردية

- ❖ مفهوم الصيغة.
- ❖ أنواع الصيغة.

الفصل الثاني: الصيغة السردية :

مفهوم الصيغة :

أ– لغة: ورد في لسان العرب: "... و في حديث الحجاج: رميت بكذا و كذا صبغة من في عدوك ، يريد منها ما رمى بها فيه ، يقال هذه سهام صيغة أي مستوية من عمل رجل واحد ، و أصلها الواو فانقلبت ياء لكسرة ما قبلها و قيل صيغة الأمر كذا و كذا أي هيئته التي بني عليها" [1] .

و يدل "المعنى اللغوي لكلمة سرد على توالي أشياء كثيرة يصل بعضها ببعض" [2].

ب– اصطلاحا: تعني: "التتابع و إجادة السياق" [3] ، أو هي "المصطلح الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال" [4].

و تسمى أيضا طبيعة السرد أو مجموعة الكيفيات Mood و هي "المسافة أو الطريقة أو المنظور أو وجهة النظر التي تنظم معلومات السرد و طبيعة السرد تتوقف بشكل رئيسي على ما إذا كان الغالب هو الإظهار أو الإخبار ، و كذلك يتوقف على ما إذا كان الغالب هو الإظهار أو الإخبار ، و كذلك يتوقف على ما إذا كان الغالب هو التبئير الخارجي أو الداخلي" [5] .

و قد ورد أيضا في كتاب "المصطلح السردي" لـ "جيرالد برنس" مفهوم الصيغة بأنها المسافة إذ أن "المدى الذي يستغرقه التوسط السردي يحدد طريقة السرد ، فالإظهار و الإخبار طريقتان مختلفتان ، و هي مع المنظور و وجهة النظر يشكلان مجموعة الطبائع Mood المختلفة للسرد" [6] (أي أن الصيغة تضم المسافة و المنظور معا).

---

[1] ابن منظور: لسان العرب . مادة صيغ ، ص19.

[2] شريبط أحمد شريبط : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص41.

[3] المرجع نفسه ، ص41.

[4] المرجع نفسه ، ص41.

[5] جيرالد برنس : المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار ، مراجعة و تقديم : محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، 2003 ، ص137.

[6] المرجع نفسه ، ص135.

و ذكر تعريفها في قاموس "بيتريه" في مادة Mode [الصيغة] بأنها : "اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود و للتعبير عن (...) وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل" [1]

و قد صرح "تودوروف" بالطبيعة المعقدة لمقولة "الصيغة" ، و هي صفة اكتسحتها نتيجة خصوصياتها كمقولة" [2] مع إشارته إلى عدم الوصول إلى مفهوم محدد ، و قد حاول أن يحصر هذه الصيغ بناءا على طريقة تقديم السارد لحكايته منتهيا إلى ثلاثة أنواع من الخطاب هي:

1. خطاب إيجابي (connotatif) ؛ و الذي يستدعي سياقا من الكلمات.
2. خطاب المنقول (Rapporté) ؛ نفهم من السياق أنه سبق أن لفظ به (الشواهد).
3. الخطاب الشخصي (Personnel) ؛ الذي يتضمن المعينات (shiften) ؛ مثل (ضمير المتكلم هنا ، الآن ...) " [3] .

أما "جيرار جينيت" فيرى بأن "المرء يستطيع فعلا أن يروي كثيرا أو قليلا مما يروي ، و أن يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك ، و هذه القدرة و أشكال ممارستها بالضبط هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية" [4] .

أي أنه يضمِّن الصيغة الطريقة التي يعتمدها السارد لإيصال ما يريده إلى المتلقي سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، كما له الحرية في الجهة التي يحتلها (السارد أو الشخصية) لرواية الأحداث ، و هذا ما يتجلى من خلال مدى معرفة السارد (أو الشخصيات) لما يدور من أحداث و أقوال و أفكار ... .

من هنا نجد أن "جيرار جينيت" قد قسم الصيغة السردية إلى جزأين أساسيين هما: "المسافة ، و المنظور و اعتبرهما الشكلان الأساسيان لذلك التنظيم للخبر السردي" [5] مؤكدا وجود علاقة وطيدة بينهما إذ يقول: "إن الرؤية التي أرى بها لوحة تتوقف تدقيقا ، على المسافة التي تفصلني عنها ، و توسيعا على موقعي من

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص177.
[2] انظر: سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص170.
[3] المرجع نفسه ، ص175.
[4] جيرار جينيت: خطاب الحكاية ، ص177.
[5] المرجع نفسه ، ص178.

عائق جزئي يحجبها كثيرا أو قليلا" [1] أي أن الفصل بين المسافة و المنظور (أو وجهة النظر) هو فصل نظري فقط ، فالصيغة السردية تتحكم في هذين العنصرين معا ، فهي تتحكم في درجة التأثير في نقل الأحداث ، و درجة التفاصيل التي يحاول السارد إيصالها للمسرود له ، و سنحاول في هذا الفصل و الفصل الذي يليه أن نبرز مفهوم أو بالأحرى مفاهيم المسافة و المنظور ، و طريقة استغلالهما في الرواية المتناولة بالدراسة .

المسافة: إذا كان مفهوم الصيغة يُردُّ إلى "الطريقة التي ينقل فيها السارد كلام الآخرين ، و تحديد خطابات المتكلم في الرواية سواء تعلق الأمر بكلام السارد أو كلام الشخصيات" [2] فإن مفهوم المسافة يقتصر على الشق الأول من العبارة ، أي "الطريقة التي يعرض بها الراوي القصة ، و تقوم على صيغتي العرض و السرد و يرى "جينيت" أن أول من تحدث عن "المسافة" هو "أفلاطون" الذي اعتبر أن "الحكاية الخالصة" هي تلك الحكاية التي يكون فيها الشاعر هو المتكلم ، و هي الأبعد مسافة ، في حين تناظرها "المحاكاة" و التي تكون أقوالا مباشرة ، من شخصيات دون تكفل السارد بنقلها ، و قد استدل على ذلك بإلياذة هوميروس ، من خلال مقطع "حواري يدور بين الشاعر الكاهن خروسيس و آلهة الإغريق ، فيحوله لسرد بحت على لسان السارد هوميروس ليتمكن محاوره من إدراك الفرق بين الصيغتين إلى المستوى الشكلي الأسلوبي" [3] و يمكن إبراز معنى هتين الصيغتين كالآتي:

– **السرد (الحكي):** "هو سرد خالص ينقل فيه السارد الأحداث و الوقائع و يخبر عنها في صيغة الحكي ، يتكلم السارد و لا تتكلم الشخصية الروائية" [4] .

– **العرض:** نجد أن "القصة في هذه الحالة لا تنقل خبرا (حدثا) ، إنما تجري أمام أعيننا مثلما يحدث في المسرحية ، في صيغة العرض تتكلم الشخصيات و لا يتكلم السارد" [5] .

من هذين التعريفين يميز "جيرار جينيت" بين ثلاثة أنواع من الخطاب السردي هي:

1- الخطاب المسرَّد (أو المسرود).

2- الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر.

---

[1] المرجع نفسه، ص178.

[2] محمد بوعزة : تحليل النص السردي – تقنيات و مفاهيم ، ص109.

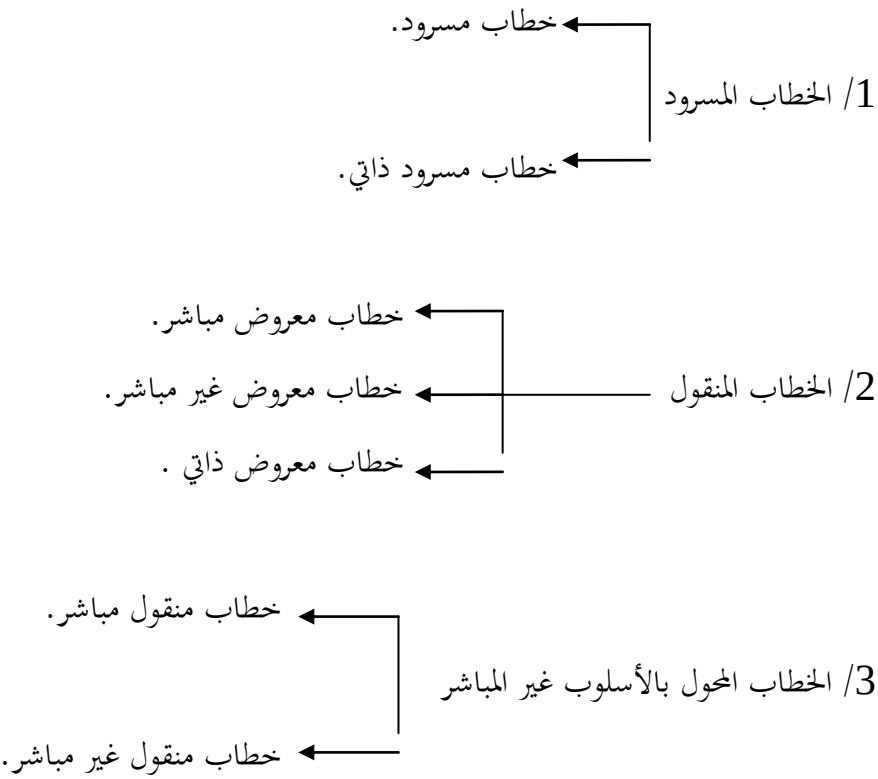
[3] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، ص177.

[4] محمد بوعزة : تحليل النص السردي ، تقنيات و مفاهيم ،مرجع سابق، ص109.

[5] المرجع نفسه ، ص 110.

3- الخطاب المنقول.

و هو تصنيف ارتكز عليه من جاء بعده من النقاد و الدارسين ، الذين ابتكروا تصنيفات أكثر دقة لكنها جميعا تنضوي تحت هذه الأنواع الثلاثة و هي كالآتي:



1- الخطاب المسرود: Narrativisé : "و هو أبعد الأساليب مسافة و أكثر اختزالا لأنه يمثل الدرجة القصوى من تغيير كلام الشخصية إذ يكتفي فيه بتسجيل مضمون عملية الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه" [1] ففي هذا النوع يحول السارد أقوال الشخصيات أفعالا و يسردها كما لو كانت أحداثا "دون تميز بين ما هو كلام ، و ما هو فعل أو حالة نفسية مما مكنه من تقليصه لأصغر حجم ممكن ، بحيث أصبح عبارة عن خلاصة سردية لا عرضا مشهديا" [2] و هو نوعان:

[1] محمد بوعزة : تحليل النص السردي ، تقنيات و مفاهيم ، ص119.

[2] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، ص208.

أ– الخطاب المسرود: و هو خطاب يتحدث فيه السارد عن أفعال الشخصيات الأخرى حيث ترد فيه "ملفوظات و أفكار الشخصيات الأخرى بكلمات السارد كأفعال ضمن أفعال أخرى (...) مثلا حين تقوم إحدى الشخصيات بالتكلم في موقف ما: "حسن ، هذا سيحسم الأمر، سأقابلك إذن في المحطة ، فإن الخطاب السردي يقدم هذا المقطع بالشكل التالي: لقد ضربت معها موعدا ..." [1] .

و يسمى أيضا **السرد المتعلق بالسلوك** و هو ذلك السرد "الذي لا يلتفت لمشاعر الشخصية و أفكارها و إنما يكتفي بأفعالها فهو سرد موضوعي" [2] و في هذا النوع يكون المتكلم على مسافة مما يقوله ، و يتحدث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشرا (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب بكامله" [3] .

و سنتذكر في الجدول التالي بعض المقاطع من رواية "الحوات و القصر" التابعة لهذا النوع من الخطابات مع إتباعه بتعليق عل بعض منها لتقريب الفهم أكثر.

رقم النص	خطاب مسرود	رقم الصفحة
1	"علي الحوات عاد بكيسين كبيرين من السمك ، فتحهما في ساحة القرية و وقف بينهما مزهوا ، و كل ما مر به أحد ، أو اقترب منه ن سأله عن عدد أفراد عائلته ، و أعطاه مقدارا من السمك . حاول أحدهم أن يدفع له نقودا ، فغضب و انتزع منه السمكات."	11
2	" راح الحاضرون جماعات ، و ظل علي الحوات يتبعهم بنظره مندهشا."	26
3	" ظل علي الحوات يستعرض الدوافع التي يمكن أن تدفع الناس إلى الخروج لاستقباله ، و بعد تردد قرر ألا يتوقف في طريقه ، و لا يكشف عن سمكته أو يسأل الناس عما إذا كان لديهم هدايا يرسلونها إلى جلالته."	29
4	"ظل بصر علي الحوات عالقا بها ، و ظل بصر الحاضرين عالقا بعلي الحوات ساد الصمت و تمنى الجميع ألا ينقطع.	40

[1] جيرالد برنس: المصطلح السردي ، ص156.157.
[2] المرجع السابق ، ص 38.
[3] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص197.

	رفعت العذراء بصرها نحو علي الحوات ، فزادت انبهارا به ، شعرت بالتذاوب و تمنت لو أنها نسمة رقيقة ، فتداعب زغب وجهه الأصهب. "	
5	"استوقف غريب علي الحوات في طريق القرية السادسة ، و طلب منه أن يعمل بنصيحته التي هي في نفس الوقت ، نصيحة أصدقاء كثيرين ينتشرون في كامل السلطنة. أوجب علي الحوات على نفسه الانتباه الكامل للرجل ، و التمعن الجيد في كل كلمة يقولها ، إلا أنه مع ذلك لم يفهم الشيء الكثير."	48
6	"وصل صوت من الداخل إلى أذن علي الحوات ، فانطلق إلى الأمام ، ولم يكد يجتاز الباب حتى سمع الحصان يصهل ثلاثا."	67
	"نهض علي الحوات ، و راح يسترق النظر إلى الرجل الملثم ، و إلى الرقعة التي دون فيها إجاباته ، انتظر ، أعاد الرجل قراءة الرقعة ، و تأمله جيدا."	81
7	"كانوا يندبون و ينوحون ، و يطلبون من العذراء ان تذرف من الدموع ، ما يليق بالحزن الكبير ، و بين الحين و الآخر ، تصدر عن أحدهم عبارة مواساة. "	85
8	"اتخذ علي الحوات قرارا فجائيا ، أعلن عنه للعذراء و للصوفية في الساحة سيسرع إلى قريته و يحمل قصبته و ينزل إلى الوادي ، إذا كانت الأقدار تبيت أمرا فستحققه."	114
9	"ما إن يهم بتناول شيئ ، أو يفعل شيء ، أو حتى نهر ذبابة ، حتى يصطدم بالحقيقة."	125
12	"لأول مرة يفتح جراب العدة باليد الحديدة. لأول مرة يخرج بها عدة الصيد. لأول مرة يطعم بها. لأول مرة يرفع بها القصبة ، و يدفعها بالخيط و الصنارة إلى الماء."	125
11	"أعادوا العصابة إلى عينيه ، راحوا يقودونه ، ساروا به ألف خطوة بالعد ، ثم رفعوا العصابة عن عينيه ، كان في قاعة كبيرة بها ملا يحصى من السواطير ..."	128
12	"استيقظ علي الحوات ، على الضجيج ، و على الألم في ذراعه اليسرى ، النساء ينحن ، و يرسلن آهات كأنها فحيح أفاعي ، الرجال يبربرون بأصوات عوالة ، قلبه يعتصر ، و شيء كالحز بالسكين أو الكي بالنار ينبعث من ذراعه اليسرى "	147

و لمعرفة ما يبرر انتماء النصوص السابقة إلى الخطاب المسرود ، سنحلل بعضا منها:

المقطع 1:

" علي الحوات عاد بكيسين كبيرين من السمك ، فتحهما في ساحة القرية و وقف بينهما مزهوا ، و كل ما مر به أحد ، أو اقترب منه ، سأله عن عدد أفراد عائلته ، و أعطاه مقدارا من السمك .

حاول أحدهم أن يدفع له نقودا ، فغضب و انتزع منه السمكات" [1].

يقوم السارد في هذا المقطع بالحديث عن الأفعال التي قام بها "علي الحوات" في ساحة القرية حين وقف فيها يوزع السمك بالمجان على الأهالي.

فالسارد لم يمنح لشخصية "علي الحوات" مجالا لتحدثنا في خطاب مباشر عن ما قامت به من أفعال ، إنما راح يسرد هذه الأخيرة سردا دقيقا –إلى حد ما– من خلال وصف حركات و سكنات الشخصية.

المقطع2:

"كانوا يندبون و ينوحون ، و يطلبون من العذراء أن تذرف من الدموع ، ما يليق بالحزن الكبير ، و بين الحين و الآخر ، تصدر عن أحدهم عبارة مواساة ... " [2]

تردد في هذا المقطع تصرفات شخصيات عديدة (هم المتصوفون) لكن بواسطة السارد و ليس عن طريق الشخصيات نفسها ، فنحن لا نجد في المقطع المذكور الكلام الذي كانت تنتحب به و لا الطلب الذي طلبته من العذراء و لا عبارات المواساة ، إنما انضوى كل هذا تحت خطاب مسرود قدمه لنا السارد على طريقته.

المقطع 3:

" لأول مرة يفتح جراب العدة باليد الحديدة.

لأول مرة يخرج بها عدة الصيد.

لأول مرة يطعم بها.

لأول مرة يرفع بها القصبة ، و يدفعها بالخيط و الصنارة إلى الماء" [3]

---

[1] الطاهر وطار ، الحوات و القصر ، ص11.

[2] المصدر نفسه ، ص85.

[3] المصدر السابق ، ص125.

و هنا يركز السارد على أفعال شخصية واحدة ، هي شخصية "علي الحوات" ، حيث يسرد لنا أول عملية صيد قام بها "علي الحوات" بعد بتر يده ، فيذكر الأعمال التي قام بها عملا تل الآخر ، مشيرا في كل جملة إلى أن ما يقوم به باليد الجديدة ، إنما يقوم به لأول مرة ، و لا نجد أي تصريح من الشخصية و لا تعبير منها عما تحسه أو تعانيه ، أو حتى ما تقوم به في تلك اللحظة ، إنما استفرد السارد لنفسه بذكر كل الوقائع.

ب– الخطاب المسرود الذاتي:

رقم النص	خطاب مسرود ذاتي	رقم الصفحة
1	"... لقد توصلت إلى طريقة عجيبة لإقامة سد عظيم على الوادي."	27
2	" بدا لي أولا استعادة قومي لرجولتهم من أثمن ما يهدى لصاحب الجلالة ، فعكفت على اختراع الدواء تسعة و سبعين شهرا و بعد أن توصلت إليه رفضوه. اتهموني بالمعارضة. كتبوا الرقاع و حرروا العرائض و تدللوا علهم يجدون من يوصلها ، لما لم يجدهم ذلك ، قالوا إن من الطاعة و من الرجولة أن يقاطعوني."	56
3	"بذلت كل ما في وسعي يا علي الحوات للإتصال بالقصر فلم أفلح ، الهدايا التي تمكن اقتحام القصر بها يجب أن تكون هدايا ملموسة منجزة ، أما هديتي فنظرية. "	58
4	" أمنت إكراما لقريتي ، فدخلت قرية الأعداء و لقيت فيها خطابا دعوت الأعداء فيه إلى التوبة و العودة إلى حظيرة الولاء و الطاعة."	81

و يمكن انتقاء بعض المقاطع لتوضيح أسباب تصنيفها ضمن الخطاب المسرود الذاتي :

المقطع1:

"بدا لي أولا استعادة قومي لرجولتهم من أثمن ما يهدى لصاحب الجلالة ، فعكفت على اختراع الدواء تسعة و سبعين شهرا و بعد أن توصلت إليه رفضوه. اتهموني بالمعارضة.

كتبوا الرقاع و حرروا العرائض و تدللوا علهم يجدون من يوصلها ، لما لم يجدهم ذلك ، قالوا إن من الطاعة و من الرجولة أن يقاطعوني" [1]

تتجلى سمات الخطاب المسرود الذاتي في هذا المقطع من حيث أن الشخصية (أي الشاب) تسرد لنا أفعالا قامت بها في الماضي ، فالشاب يشرح كيف اهتدى –في وقت مضى– إلى فكرة اختراع عقار لمعالجة أهل قريته و كيف أنهم رفضوا هذا العلاج ، و عاقبوا الشاب و اتهموه بأمور عدَّة ،كل هذا حدث له في الماضي ، و هو يعيد سردها لـ "علي الحوات".

المقطع2:

"بذلت كل ما في وسعي يا علي الحوات للاتصال بالقصر فلم أفلح ، الهدايا التي تمكن اقتحام القصر بها يجب أن تكون هدايا ملموسة منجزة ، أما هديتي فنظرية." [2]

لا يختلف هذا المقطع عن سابقه كثيرا ، فالشخصية نفسها تسرد لعلي الحوات محاولاتها في الوصول إلى القصر لإيصال رسالتها ، شارحة أسباب عجزها عن ذلك ، دون أدنى تدخل من السارد.

المقطع3:

"أمنت إكراما لقريتي ، فدخلت قرية الأعداء و لقيت فيها خطابا دعوت الأعداء فيه إلى التوبة و العودة إلى حظيرة الولاء و الطاعة"[3]

يحكي "على الحوات" هنا كيفية مروره بقرية الأعداء ، و ما قام به من أفعال داخلها (ألقى خطابا ، و دعا الأعداء إلى العدول ، عن موقفهم من القصر) معتمدا في صياغة أفعاله الزمن الماضي ، لأنه لا يقدم أحداث حاضرة و لا يتكلم لحظة إنجاز تلك الأفعال إنما بعدها بمدة زمنية من وقوعها كما نلاحظ غياب السارد تماما في هذا الخطاب.

2/ **الخطاب المعروض**: (أو كما سماه جينيت المنقول) Rapporte: و هو ذلك النوع الذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفيا للشخصية حيث ينقل السارد الخطاب كما هو إذ **"لا تطرأ على الخطاب الأصلي للشخصيات أي تعديلات ، إنها حالة الحوار أو المونولوج"** [4] فلا نلمح أي حضور أو تدخل للسارد في نقل الأحداث و الأقوال

[1] الطاهر وطار ، الحوات و القصر ، ص56.

[2] المصدر السابق ، ص58.

[3] المصدر نفسه ، ص81

[4] محمد بوعزة: تحليل النص السردي – تقنيات و مفاهيم – ، ص118.

و المشاعر ، بل إنه لا يقوم بأكثر من **"دور قناة تمرر خطاب الشخصية للقارئ بحذر شديد من أن تترك بصماتها عليه"** [1] و هو ثلاثة أنواع:

أ– الخطاب المعروض المباشر: immédiat: في هذا النوع يدور حوار بين الشخصيات على شكل "عرض (دراماتيكي في طبيعته) لتبادل شفهي بين شخصين أو أكثر و في الحوار فإن كلام الشخصيات يقدم كما هو مفترض أن يكون دون لاحقات استفهامية.." [2] أي أنه يمنع في هذا النوع أي تدخل للسارد بأي شكل من الأشكال ذلك أن الشرط الأساسي فيه يكون خطابا معروضا مباشرا . هو أن "المتكلم فيه يتكلم مباشرة إلى متلقٍ مباشر ، و يتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي" [3] .

و من أمثلة هذا النوع في الرواية ما سنورده في الجدول التالي:

رقم النص	الخطاب المعروض المباشر	رقم الصفحة
1	– لعله سيستشيرنا في أمر هذا النذر. – موقف القرية من القصر واضح. – اللهم حوالينا و لا علينا ، إن خيرا و إن شرا. – الولاء للقصر يتمثل في الابتعاد عنه ، و تجنبه سواء بالخير أو بالشر. – التجنب بالشر واجب ، أما التجنب بالخير فعبادة و محبة.	21
2	– ما أجملها. – إنها لا تزال حية. – تتنفس. – تنظر. – فيها الأحمر. – و الأصفر. – و الأخظر.	من21 إلى 22

[1] عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي . ص210.

[2] جيرالد بيرنس: المصطلح السردي ، 59.

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، ص197.

	– و الذهبي. – ما أجملها. – وادينا لم يعرف سمكا من هذا النوع. – بفضل علي الحوات رأينا و ذقنا جميع أصناف السمك. – عاش علي الحوات.	
3	– السمكة لا تزال حية. – إنها تفهم ما يقال. – هذه السمكة مسحورة بالفعل. – علي الحوات نفسه مسحور. – أنا لست مخطئا ، تعلمون أني لا أتصف إلا بما يتوجب علي. – قل الخطأ الذي وقعت فيه يا علي الحوات. – و ما هو ؟. – المسألة فيها شيئ من السياسة ، و إذا كان كل عصر في هذه القرية سمة ، فإن هناك عصرا لم ينته بعد ، سمته اللا سياسة . عليك أن تفهم القرية يا علي الحوات ... ".	من22 إلى 23
4	– تريدون رؤيتها ، هي ذي أمامكم . – لم نر أجمل منها قط. – كيف اصطدتها يا علي الحوات ؟. – هل كانت صنارتك كبيرة ؟. – لا أستطيع أن أقول لكم سوى أنها نذر لجلالته ، و إنني في طريقي بها إلى القصر. – آه يا علي الحوات ، لو تحمل لي رسالة إلى صاحب الجلالة. – اسمعوا أنا مستعد لحمل الهدايا ، ورسائل الابتهاج بالنجاة ، فالرجاء ألا يحرجني أحد بغير ذلك. – و لكن يا علي الحوات.	25

	– اعذروني . لكل مقام مقال ، و جلالته ، لابد أنه لم ينصرف بعد إلى شؤون الرعية ... ".	
5	– أنا يا علي الحوات صاحب هدية لجلالته ، لقد انصرف أصحاب المشاكل و لم يبق إلا أنا ، يكفي أن يكون في كل قرية ، واحد يحب جلالته و يحب رعيته. – و ما هي هديتك ؟. – تخطيط لتحويل السلطنة إلى جنة. – أهاه كيف ذلك ؟. – لقد شرحت لجلالته كل شيء في هاته الرسالة التي أرجو أن تحملها معك. – أحملها بكل سرور . ما هو مخططك أيها السيد الطيب. – واديكم الخير المعطاء ، مياهه تذهب سدى تغور في الرمل و تلتحق بالمحيط و تظل الأراضي المحيطة به قاحلة جرداء ، لقد توصلت إلى طريقة عجيبة ، لإقامة سد عظيم ... ".	27
6	"أيها الناس ، لن أطرح عليكم السؤال الذي طرحته في القرية السابقة ، لقد سألتهم ما إذا كانت لديهم رسائل ولاء ، و هدايا ود ، فرفعوا أيديهم برقاع التظلمات و الشكاوى. باب الخير بيِّن ، و طريق القصر واضح. – و لكن يا علي الحوات. – ماذا ؟. – ألا تخشى عن نفسك . – و ممن أخشى عن نفسي. – أن تتهم بالشعوذة و السحر فتحرق ، أو أن يطلب منك سمكة من هذا النوع كل يوم فتعجز و تقتل . أو أن تحسد عما قد تنال من نعمة فتغتال ، هل فكرت جيدا يا علي الحوات ؟. – إن من يندفع للقيام بالواجب ، بوازع الضمير ينبغي ألا يفكر كثيرا فيما يترتب عن فعله.	من ص 31 إلى32

	– يقال يا علي الحوات إن قريتك غير مطمئنة. – لا قريتي رغم أنها قرية الصراحة و الطباع المكشوفة ، فإنها قرية التحفظ. – التحفظ أيضا صراحة يا علي الحوات ، ليتنا كنا مثلكم. – أيها الناس لا تضيعوا وقت الرجل ، دعوه ينساق في طريق المقادير كما قال لكم. – سمكته حية ، و ستظل على ما يبدو حية ، فلِمَ العجلة ، إنه قبل كل شيء واحد من الرعية. – نعم . شيء واحد من الرعية ، دعونا نشبع حديثا معه ، قبل أن يصير واحد من القصر.	
7	– ما اسمك ؟. – علي الحوات اليتيم ؟. – من أية قرية ؟. – من القرية الأولى. – لما لا تقول من قرية الصراحة و التحفظ ؟. – نعم قرية الصراحة و التحفظ . – ما هو الطريق الذي سلكته ؟. – الطريق العادي. – و كيف سمحت لنفسك بدخول قرية الأعداء ؟. – علي أن أصل بسرعة إلى القصر لأبلغ الأمانة قبل فسادها. أمِنت إكراما لقريتي ، فدخلت قرية الأعداء و ألقيت فيها خطابا دعوت الأعداء فيه إلى التوبة و العودة إلى حظيرة الولاء و الطاعة. – و ما هو هدفك من زيارة القصر ؟. – تبليغ النذر ، بلغتني سلامة جلالته من كيد الأعداء ، فنذرت له أجمل صيد و استجيب لنذري. – تقول ؟.	من ص 80 إل 81

	– نعم. – و ما هي الشكاوى التي حمَّلك إياها بعض الجشعين الذين لا يرضون عن وضع ؟. – لم أقبل أن أحمل أية شكوى. – تقول ؟. – عدا رسالة واحدة من عالم يقول إنه توصل إلى مشروع يحوِّل السلطنة إلى جنة في ظرف قصير. – ارفع رأسك.	
8	– سيرى قومي هذا المنظر بعد أيام. – سيرونه مرة أخرى ، لا شك أنه راسخ في أذهانهم. – نعم. – أنا لم أفهم موقفهم. – بل إنك فهمتهم ، لقد قلت البارحة ، إن هناك قاسما مشتركا بين الحواتين و المتصوفين. – إنهم يعالجون الأمر بالأسى. – هل ترحلين معي إلى قريتي ، أم تبقين هنا حتى أفرغ من مسألة النذر الثاني هذا ؟. – يا علي الحوات ، يا زوجي العزيز ، و يا سيدي و مولاي ، هل لي أن أسألك ، لم لا تترك أمر القصر و السلطان جانبا ، مثلما فعل أهل قريتك و يفعل أهل القرى السبع. – سأصل هذه المرة إلى جلالته ، يا عزيزتي لقد عرفت كيف يختصر الطريق لن أضطر هذه المرة لا إلى انتظار طويل ، و لا إلى استنطاقات مطولة ...".	من ص 109 إلى 103
9	– لكن يا علي الحوات تعلم أننا فقراء. – لكن يا علي الحوات تعلم أننا لم نستجب لطلبك في المرة الأولى. – من لم يهد للسلطان ، كيف يهدي لحراسه ؟.	138

	– يا علي الحوات هذا إحراج كبير. – نحن الآن في حرب مع القصر. – حتى هديتك يجب إعادة النظر فيها. – يا قومي ، الإعانة لي أنا ، أريدكم ان تزودوني ببعض المال ، و هذا كل ما في الأمر ، علي الحوات اليتيم ، الذي لم يدخل قرش جيبه قط ، يطلب منكم بعض نقود ، أعلم أن القرى السبع الأخرى لن تبخل عني بأي مبلغ أطلبه ، و لكن أنتم قومي ، و أهلي ، و عشيرتي. – هذا منطق آخر يا علي الحوات ، أنت شيء ، و القصر شيئ آخر ، انتظر حتى تجمع لك بعض المال.	

و تعليقا على هذا الجدول يمكن إدراج بعض النصوص لتقريب الفهم أكثر:

المقطع1:

" لعله سيستشيرنا في أمر هذا النذر.

– موقف القرية من القصر واضح.

– اللهم حوالينا و لا علينا ، إن خيرا و إن شرا.

– الولاء للقصر يتمثل في الابتعاد عنه ، و تجنبه سواء بالخير أو بالشر.

– التجنب بالشر واجب ، أما التجنب بالخير فعبادة و محبة" [1] .

في هذا المقطع حوار بين شخصيات غير معروفة من قرية التحفظ ، تُبدي رأيها في مبادرة علي الحوات اتجاه القصر ، و هو حوار مباشر لم يتدخل فيه السارد ، أبدا بل ترك المجال فسيحا أمام الشخصيات ، لتبلُغ هي وجهات نظرها في حوار مباشر بينها.

المقطع2:

" – ما أجملها.

– إنها لا تزال حية.

[1] المصدر السابق ن ص 21.

– تتنفس.

– تنظر.

– فيها الأحمر.

– و الأصفر.

– و الأخضر.

– و الذهبي.

– ما اجملها.

– وادينا لم يعرف سمكا من هذا النوع.

– بفضل علي الحوات رأينا و ذقنا جميع أصناف السمك.

– عاش علي الحوات" [1]

يرد في هذا المقطع عبارات متنوعة و مباشرة بين شخصيات مجهولة الاسم ، لخصها السارد في عبارة "المتجمهرين في الساحة" ، و هي في مجملها جمل قصيرة (أغلبها كلمة واحدة) تنم عن دهشة و استغراب من شكل و ألوان السمكة و إقرار بفضل علي الحوات في رؤيتهم لهذه السمكة العجيبة فقد اكتفت معظم هذه الشخصيات بذكر أحد ألوان السمكة أو وصف جمالها ، في حين لا نلحظ أي تدخل للسارد ، أو وصف منه لطريقة الكلام أو قائله.

المقطع3:

" – ما اسمك ؟.

– علي الحوات اليتيم .

– من أية قرية ؟.

– من القرية الأولى.

– لما لا تقول من قرية الصراحة و التحفظ ؟.

[1] المصدر السابق ، ص من21 إلى 22.

– نعم قرية الصراحة و التحفظ

– ما هو الطريق الذي سلكته ؟.

– الطريق العادي.

– و كيف سمحت لنفسك بدخول قرية الأعداء ؟.

– علي أن أصل بسرعة إلى القصر لأبلغ الأمانة قبل فسادها.

أمِنت إكراما لقريتي ، فدخلت قرية الأعداء و ألقيت فيها خطابا دعوت الأعداء فيه إلى التوبة و العودة إلى حظيرة الولاء و الطاعة.

– و ما هو هدفك من زيارة القصر ؟.

– تبليغ النذر ، بلغتني سلامة جلالته من كيد الأعداء ، فنذرت له أجمل صيد و استجيب لنذري.

– تقول ؟.

– نعم.

– و ما هي الشكاوى التي حمَّلك إياها بعض الجشعين الذين لا يرضون عن وضع ؟.

– لم أقبل أن أحمل أية شكوى.

– تقول ؟.

– عدا رسالة واحدة من عالم يقول إنه توصل إلى مشروع يحوِّل السلطنة إلى جنة في ظرف قصير.

– ارفع رأسك" [1].

في هذا المقطع حوار مطول يدور بين شخصية "على الحوات" و شخصية "رئيس المركز" يتضمن أسئلة و أجوبة . مباشرة ، و قد أضْفَى عدم تدخل السارد في هذا الحوار نوعا من التسلسل و السرعة ، حيث يشعر القارئ عند قراءة هذا المقطع بقصر المدة الزمنية بين السؤال و الجواب (بقدر يقارب الانعدام) و هذه طبيعة الخطاب المعروض المباشر.

ب/ الخطاب المعروض غير المباشر:

[1] المصدر السابق ، ص من80 إلى81.

لا يختلف هذا النوع عن سابقه إلا في درجة المباشرة ، فعلى خلاف سابقه ، نجد أن السارد في الخطاب المعروض غير المباشر يتدخل من حين لآخر ، إما واصفا للشخصية أو معلقا على كلامها ... أي أن هذا النوع أقل مباشرة من المعروض المباشر لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض (Para discours) التي تظهر لنا من خلال الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده" [1] و يسمى أيضا "الخطاب الإسباغي" أي "الخطاب المصاحب لخطاب الشخصية المباشر و الذي يحدد فعل المتكلم المفكر معرفا له أولها ، و أحيانا يشير إلى أبعاد و سمات الفعل و الشخصية الذي يظهران فيه" [2] فتدخل السارد لا يكون لإبداء موقف أو الدخول في حوار مع الشخصيات إنما محض إضافات شكلية لا أثر لها فيما تقوله الشخصيات.

و الجدول التالي خاص بهذا النوع من الخطابات.

رقم النص	خطاب معروض غير مباشر	رقم الصفحة

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص197.

[2] جيرالد برنس : المصطلح السردي ، ص31.

1	"–كانت ليلة ليلاء ، على جلالته ، تعرض فيها لأقصى الأهوال التي يمكن أن يتعرض لها سلطان. قال حوات ، يقف على صخرة منبسطة ، مخاطبا بقية الحواتين المنبتين على حافة الوادي ، في صف طويل ، فقاطعه أحدهم. – كان جلالته محظوظا. – لا أحد يعلم . حتى تظهر أولا نتائج الليلة الليلاء. فقاطع حوات آخر زميله بلا مبالاة ، فأضاف الحوات الأول: – بعضهم يقول اللصوص ، و بعضهم يقول الأعداء. – و ما الفرق بين اللصوص و العداء ؟. تساءل أحدهم ، فأضاف آخر: – نعم،لا فرق بين اللصوص و الأعداء،العبرة فيما يريد هؤلاء اللصوص أو العداء ؟. – أهاه ، رجعتم لكلامي ، هنا يكمن الفرق. قال الحوات الأول فتساءل آخر: – نعم اللصوص شيء ، و الأعداء شيء آخر لكن ما علاقة جلالته بهؤلاء.	5
2	– بعد اليوم السابع من رحلته في الغابات ، يواصل قنص الوعول. – لست أدري ما موقف جلالته من اصطياد السمك ، لم نسمع به قط في الوادي. – قاطعه أحدهم ، فانبرى آخر يردد. – موقف الملوك و السلاطين و الأمراء ، و كل العظماء ، واضح من الصيد ، إنهم بطبعهم ميالون إلى الجري وراء الأشياء ، و لا يواجهون الأمور مثلنا ثم يروحون يحاولون التغلب عليها. – هذا التفسير سياسي. قال آخر: – نعم سياسي ، القنص فروسية و رياضة ، بينما الاصطياد صنعة و مهارة يدوية ، هذا من اختصاص الرعية ، هذا كل ما في الأمر ، فلم الجري و المواجهة و غير ذلك من العبارات السياسية.	7

3	– أيها السكان ، يا سكان قريتي العزيزة ، تعالوا ، تعالوا أحدثكم أن ابنكم البار ، علي الحوات اليتيم ، تعالوا جميعا صغارا و كبارا ، نساء و رجالا التف السكان حوله ، فكان أعظم تجمع شهدته ساحة القرية. ساحة الفظائع و الكبائر ، و ساحة الخير و الإحسان و الفضائل ، ساحة الاعتراف العملي بالطبائع ، و كشف سمة العصر. – ماذا تريد يا علي الحوات منا ؟. – علي الحوات يفعل الخير و كفى.	20
4	– هذه البركة أُعِدت خصيصا لسمكتك يا علي الحوات ، فأرحها قليلا. و قبل أن يقرر علي الحوات هل يتمثل للطلب أم لا ، كانت السمكة تثب إلى البركة و تنطلق في سباحة جميلة ، تغوص حتى تلامس القاع البعيد ، ثم تدور عدة دورات في البركة ، ثم تتجه إلى المركز.	70

و لا ضير في تحليل بعض النصوص و تعليل انتمائها للخطاب المعروض غير المباشر:

المقطع1:

"–كانت ليلة ليلاء ، على جلالته ، تعرض فيها لأقصى الأهوال التي يمكن أن يتعرض لها سلطان.

قال حوات ، يقف على صخرة منبسطة ، مخاطبا بقية الحواتين المنبتين على حافة الوادي ، في صف طويل ، فقاطعه أحدهم.

– كان جلالته محضوضا.

– لا أحد يعلم . حتى تظهر أولا نتائج الليلة الليلاء.

فقاطع حوات آخر زميله بلا مبالاة ، فأضاف الحوات الأول:

– بعضهم يقول اللصوص ، و بعضهم يقول الأعداء.

– و ما الفرق بين اللصوص و العداء ؟.

تساءل أحدهم ، فأضاف آخر:

– نعم ، لا فرق بين اللصوص و الأعداء ، العبرة فيما يريد هؤلاء اللصوص أو العداء ؟.

– أهاه ، رجعتم لكلامي ، هنا يكمن الفرق.

قال الحوات الأول فتساءل آخر:

– نعم اللصوص شيء ، و الأعداء شيء آخر لكن ما علاقة جلالته بهؤلاء" [1].

تضمن هذا المقطع حوارا بين شخصيات عديدة (و هم الحواتون) بالإضافة إلى "علي الحوات" ، حول الاعتداء الذي تعرض له سلطانهم و شكوكهم حول الفاعل لكن ليس بطريقة مباشرة ، إذ نلاحظ تدخل السارد من حين لآخر واصفا طريقة الكلام أحيانا ، و وضعيات الحواتين أحيانا أخرى ، و قد بُثَّ تدخله هذا على طول الحوار (تقريبا بين كل عبارتين) .

المقطع2:

"– أيها السكان ، يا سكان قريتي العزيزة ، تعالوا ، تعالوا أحدثكم أن ابنكم البار ، علي الحوات اليتيم ، تعالوا جميعا صغارا و كبارا ، نساء و رجالا التف السكان حوله ، فكان أعظم تجمع شهدته ساحة القرية. ساحة الفظائع و الكبائر ، و ساحة الخير و الإحسان و الفضائل ، ساحة الاعتراف العملي بالطبائع ، و كشف سمة العصر.

[1] المصدر السابق ، ص5.

– ماذا تريد يا علي الحوات منا ؟.

– علي الحوات يفعل الخير و كفى" [1] .

في هذا المقطع يتحدث "علي الحوات" إلى أهل القرية معلنا عن طبعه الخير ن و قد تدخَّل السارد وسط حديث الحوات ليصف تجمهر السكان حول علي الحوات ، مسترسلا في الحديث عن سمات الساحة و ما شهدته عبر التاريخ من اعترافات و طبائع أهلها المختلفة ليعود من جديد خطاب إحدى الشخصيات التي طرحت على علي الحوات مباشرا ليجيب عليه هذا الأخير دون تدخل السارد.

المقطع3:

"– هذه البركة أُعِدت خصيصا لسمكتك يا علي الحوات ، فأرحها قليلا.

و قبل أن يقرر علي الحوات هل يتمثل للطلب أم لا ، كانت السمكة تثب إلى البركة و تنطلق في سباحة جميلة ، تغوص حتى تلامس القاع البعيد ، ثم تدور عدة دورات في البركة ، ثم تتجه إلى المركز" [2]

أما هذا المقطع الأخير ، فيرد فيه خطاب من شخصية لم يُذكر اسمها إلى علي الحوات طالبة منه إراحة السمكة في البركة ، و بدل رد علي الحوات تدخل السارد ليصف سباحة السمكة ، و حركاتها في الماء (ثم ينتقل إلى المقطع الموالي بنوع آخر من الخطاب) .

ج/ الخطاب المعروض الذاتي:

و هو "نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي إلا أن هناك فروقات بينهما تنم على صعيد الزمن ، فإذا كنا في المسرود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي فإننا هنا نجده يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام" [3] أي أن الخطاب المعروض الذاتي هو خطاب يناجي فيه صاحبه ذاته عن فعل يعيشه في تلك اللحظة بالذات ، و يمكن اعتباره مونولوج داخلي و هو ذلك "العرض المستقل الذي لا يتدخل فيه وسيط لأفكار الشخصية و انطباعاتها

[1] المصدر السابق ، ص20.

[2] المصدر نفسه ، ص70.

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، ص197.

و تصوراتها ، نوع من الفكر المباشر و المرسل و الطليق" [1] حيث تفضي الشخصية عما يجول في نفسها (دون كلام طبعا) من غير البوح به لشخصية أخرى أو جعل السارد ينقل هذه الأفكار و المشاعر بطريقته هو.

و من نماذج الخطاب المعروض الذاتي الموجودة في رواية الحوات و القصر يسرد في الجدول .

رقم النص	خطاب معروض ذاتي	رقم الصفحة
1	"هؤلاء الناس متشابهون هنا و هناك ... في كل القرى لهم موقف واحد. إنهم يشعرون بالانفصال التام عن القصر ... ناس قريتي يقولون إن التحفظ نوع من الولاء و الطاعة ، و من واجبات الرعية نحو القصر ، يقين أن هذا إغراق في الكذب و الادعاء ... ".	32
2	"استغفر الله ، أنا لا أطمح إلى الحديث مع جلالته . أوصل السمكة إلى القصر و أعبر للحاجب أو لرئيس الحرس أو لكبير المستشارين ، أو حتى للطباخ ، عن ولائي و إخلاصي ثم أعود".	32
3	"لو أنني أمه. لو أنني الحضن الذي نما فيه. لو أنني الثدي الذي أرضعه. لو أنني اللبن الذي رواه. لو أنني السمكة التي يحملها على كتفيه. آه. لو أنني الأرض التي تطأ قدماه ".	من40 إلى41
4	"تستولي العذراء قيادتهم. عندما أعود أساعدها على ذلك".	47
5	"- مثلما يجري في قريتنا".	59
6	"أمن الولاء لجلالته أن يقتحم شخص أعزل ، محمل بهدية نفيسة قرية أعدائه ، بإذن منها ، و بأمان من أبنائها.	من62

[1] جيرالد برنس : المصطلح السردي ، ص115.

	ماذا سيقول جلالته حين يعلم بمروري قرية الأعداء دون أن يصيبني أي أذى ؟.	إلى69
7	"الخطأ كان من البدء . من لحظة رفعت فيها صوتي بالنذر ليتطاير الخبر في كامل السلطنة ، فلو أنني جعلت المسألة بيني و بين نفسي ، كما هي الحال بالنسبة للأعمال الحسنة ، وقصدت القصر دون أن يعلم أحد من القرى السبع بهدفي أو بمرماي ، لما تعرضت لكل ما تعرضت له ، و لما وقعت في أخطاء كالتي وقعت فيها" .	64
8	"لقد أحبوها ، و لن يؤذوها أو يمسوها بشر إطلاقا".	72
9	"لو أتيح لجلالته ان يدخل مرة قرية الأعداء لغير موقفه منها. فكر علي الحوات ثم استدرك. "على الرعية ، أن تغير موقفها حسب رغبة القصر، و حسب إرادة صاحب الجلالة إنه متبوع ، و ليس تابعا أبدا ، أبدا".	76
10	"أهدي لجلالته السمكة ، و أناوله رسالة السد ، و أستأذنه في الانصراف أحدثه بصفة عامة عما يقول الناس ، و ما يفعلون ، و لا أغرق في التفاصيل".	79
11	"من هذه القرية تتزوج يا علي الحوات ، تتزوج العذراء الوحيدة في القرية. عذراء متصوفة. لم ينب عنها أب أو أخ أو أم ، أو قريب ، كل المتصوفين آباء و إخوة و أقارب ... و أولياء لها. نعم في هذه القرية التي ألقي بك ، مغمى عنك لتستيقظ على نواح الصوفية ، المر. في هذه القرية تشهد معجزة الأعداء و هم يعيدون البصر مجانا لمئات آلاف العمي. في هذه المقبرة الهجير ، تقترح أن يلتقي أعيان القرى السبع للاحتفال بزفافك".	107
12	"لا لم يعلق بالقلب المنكسر شيء ، لا بغض و لا ذل و لا جشع أو طمع. القلب الكبير ازداد كبرا ، النهر الممتلئ ، زادت الروافد في امتلائه. الشقوق التي على الأرض ، ملأها السحساح ، أردت أيها الخيّر أن تبعث السرور في نفس	108

	جلالته ، بعد غم الأعداء ، و مع أنك لم تصل بعد . وهبت الأقدار السرور إلى قلبك ، ستزف لك أجمل عذراء في قرية التصوف و ستحضر السلطنة زفافك ، إن فقدت يدا فإنك اكتسبت خبرة . معدن قلبك من أنقى المعادن فلتهنأ ، لتهنأ ، فما القدر إلا قلبك".	
13	– هذا الحنين حنيني ، هذا الأسى أساي ، هذه الاستغاثة استغاثتي.	119

و من النصوص التي يمكن الاستدلال لتوضيح سمات الخطاب المعروض الذاتي ما يلي:

المقطع1:

"هؤلاء الناس متشابهون هنا و هناك ... في كل القرى لهم موقف واحد. إنهم يشعرون بالانفصال التام عن القصر ... ناس قريتي يقولون إن التحفظ نوع من الولاء و الطاعة ، و من واجبات الرعية نحو القصر ، يقين أن هذا إغراق في الكذب و الادعاء ... " [1] .

في هذا المقطع تُجري شخصية "علي الحوات" خطابا داخليا مع نفسها ، تستعرض فيه استنتاجاتها التي خرجت بها من مرورها على قرى السلطنة ، مع التركيز على قرية التحفظ ، و كل هذا ضمن تفكير لم تطلع عليه باقي الشخصيات و دون وجود أدنى بصمة أو أثر للسارد.

المقطع2:

"أمن الولاء لجلالته أن يقتحم شخص أعزل ، محمل بهدية نفيسة قرية أعدائه ، بإذن منها ، و بأمان من أبنائها".

ماذا سيقول جلالته حين يعلم بمروري قرية الأعداء دون أن يصيبني أي أذى ؟" [2].

في هذا المقطع يتساءل "علي الحوات" –بصمت– عن ردَّة فعل السلطان عندما يعلم بدخوله للقصر محملا بهدية نفيسة من جهة ، و ماراً بقرية الأعداء من جهة أخرى ، فهو يقدم لنا هذه التساؤلات و يشعرنا بحيرته دون البوح لغيره من الشخصيات ، و دون تدخل السارد لإيصالها لنا ، فهو مُغَيَّب تماما في هذا المقطع .

[1] الطاهر وطار: الحوات و القصر ، ص32.

[2] المصدر نفسه : ص من62 إلى63.

المقطع3:

"الخطأ كان من البدء . من لحظة رفعت فيها صوتي بالنذر ليتطاير الخبر في كامل السلطنة ، فلو أنني جعلت المسألة بيني و بين نفسي ، كما هي الحال بالنسبة للأعمال الحسنة ، وقصدت القصر دون أن يعلم أحد من القرى السبع بهدفي أو بمرماي ، لما تعرضت لكل ما تعرضت له ، و لما وقعت في أخطاء كالتي وقعت فيه ... " [1] .

يدخل هذا النص ضمن مونولوج طويل ، يستعرض فيها علي الحوات الأخطاء التي وقع فيها في هذه الرحلة مجهولة النهاية ، محملا نفسه كل ما أصابه من أذى و هذا الخطاب – على طوله النسبي– ورد دون تدخل من السارد أو انقطاع شخصية "علي الحوات" عن حوارها مع نفسها.

3/ الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر: و هو ما سمي فيما بعد بالخطاب المنقول **Le discours transposé :**

و في هذا النوع يتم عرض أقوال الشخصيات بأسلوب غير مباشر من قبل السارد ، و يلاحظ في هذا النوع أن السارد يحاول نقل الأقوال للمتلقي وفق طريقتين جعلتا هذا الخطاب ينقسم إلى نوعين:

أ– الخطاب المنقول المباشر:

"و هو معروض مباشر لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل ، و هو ينقله كما هو" [2] فالسارد في هذا النوع ، ينقل لنا أقوال شخصية ما ، على شكل عرض لهذه الأقوال ، إذ لا نجد أي تدخل منه فيما قالته الشخصية القائلة ،

[1] المصدر السابق ، ص64.

[2] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص198.

من هنا يكون السارد قد اكتسب صفة أخرى ، إضافة إلى كونه مخبرا عن الأحداث و الملفوظات هي أنه صار أيضا ناقلا للملفوظات و الخطابات المباشرة (في هذا النوع بالتحديد) الصادرة عن شخصية أو عدة شخصيات.

و كالأنواع السابقة سنُتلي هذا التعريف بجدول يضم بعض المقاطع المصنفة ضمن الخطاب المنقول المباشر.

رقم النص	خطاب منقول مباشر	رقم الصفحة
1	"يقال أنها عندما وصلت أمامه ، تحدثت إليه. يقال إنها أعطته بعض أوامر قبل أن تغوص في الماء باحثة عن الصنارة يقال أنها لم تلفظ شيئا ، إنما ظلت تذهب و تجيء و كلما كانت أمامه وثبت إلى فوق وحدقت فيه مليا".	17
2	"يقال إنه مرَّ في الليل و لم يتفطن إلى مروره أحد من السكان الشياطين. يقال إنهم ما إن سمعوا بقدومه كباقي أهالي القرى الأخرى حتى تفرقوا على كامل الوهاد و الشعاب و المسالك ن حاملين السهام و الأقواس و النشاشيب ، يكمنون له ، و أن علي الحوات مرَّ مع ذلك".	36
3	"يقال إن "علي الحوات" مر على القرية يركب براقا ، السمكة المسحورة تحولت إلى برق ذي رجل واحدة و ثلاثة أجنحة".	38
4	"يقولون إنه اقتيد إلى القصر هناك أزيحت العصابة عن عينيه ... يقال إنهم أخذوه إلى كهف مظلم في أسفل القصر عند جبل الخداع ، و تركوه هناك ثلاثة أيام دون أكل أو شرب ...".	83
5	"القصر يقول لجميع الخيِّرين في شخص "علي الحوات" ، إذا كنتم حقا تحبون السلطان و تكنون له الولاء التام فما عليكم إلا اتباع أهل قرية التصوف و الانضمام إليهم".	92
6	"نهض ممثل أنصار القرية الأولى ، فقال إن المسألة تاريخية بحق و إن بين ما ينبغي تحقيقه من مكاسب ، جعل أهل قرية التحفظ يخرجون من تحفظهم و جعل هذا التحفظ يتحول إلى موقف عدائي...".	96

و كالأنواع السابقة من الخطابات ، سنركز على بعض المقاطع من الجدول لإبراز ملامح الخطاب المنقول المباشر:

المقطع1:

"يقال أنها عندما وصلت أمامه ، تحدثت إليه.

يقال إنها أعطته بعض أوامر قبل أن تغوص في الماء باحثة عن الصنارة

يقال أنها لم تلفظ شيئا ، إنما ظلت تذهب و تجيء و كلما كانت أمامه وثبت إلى فوق وحدقت فيه مليا"

[1].

في المقطع المذكور ينقل لنا السارد أقوال عديدة و مختلفة شاعت حول سمكة علي الحوات ، و عن أمور عجيبة حدثت بينها و بينه ، بطريقة توحي بأنه لم يغيِّر في الأقوال شيئا ، بل نقلها بالطريقة التي صدرت بها عن قائليها دون أيما تغيير.

المقطع2:

"يقال إنه مرَّ في الليل و لم يتفطن إلى مروره أحد من السكان الشياطين.

يقال إنهم ما إن سمعوا بقدومه كباقي أهالي القرى الأخرى حتى تفرقوا على كامل

الوهاد و الشعاب و المسالك ن حاملين السهام و الأقواس و النشاشيب ، يكمنون له ، و أن علي الحوات مرَّ مع ذلك" [2].

ينقل لنا السارد في هذا المقطع ما شاع عن مرور "علي الحوات" بقرية "بني هرار" من أقاويل ، فهو لم يترك الكلام مباشرا من شخصيات معينة ، و لم يوردها على شكل حوار دار بين هذه الشخصيات القائلة ، بل إنه لم ينسب هذه الخطابات إلى أشخاص محددين ، بل اكتفى بذكرها دون نسبها لأحد.

و استعمل في ذلك الفعل المبني للمجهول "يُقال"

المقطع 3:

[1] المصدر السابق ، ص17.

[2] المصدر نفسه ، ص36.

"نهض ممثل أنصار القرية الأولى ، فقال إن المسألة تاريخية بحق و إن بين ما ينبغي تحقيقه من مكاسب ، جعل أهل قرية التحفظ يخرجون من تحفظهم و جعل هذا التحفظ يتحول إلى موقف عدائي..." [1] .

في هذا النص المقتطع من الرواية المدروسة ، ينقل لنا السارد قول إحدى الشخصيات و هي "ممثل أنصار القرية الأولى عن تاريخ "قرية التحفظ" و يرسم أبعاد خروجها من تحفظها ، لكننا لا نلاحظ أي تصرف للسارد في هذا القول ، لا بالإضافة و لا بالنقصان ، إنما يبدو لنا أنه نقل القول كما ورد في الأصل عن الشخصية القائلة ، و هذه أهم سمة في الخطاب المنقول المباشر.

ب- الخطاب المنقول غير المباشر:

و بينه و بين المنقول المباشر فرق واحد ، هو كون "الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل ، و لكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود" [2] ، إذ يبق للسارد أثناء نقله لكلام شخصية ما أن يغير فيه فيورده بمعناه (الذي تقصده الشخصية) لكن بطريقة السارد ، حيث يصبح مشابها للخطاب المسرود ، لعدم ظهور صوت الشخصية بشكل واضح ، و يستعمل السارد في الخطابات المنقولة غير المباشرة قرائن تبين أن ما يخبرنا به قد عُدِّل و طرأت عليه تغييرات لم تترك القول كما هو فنفهم من قراءة هذه الخطابات أنها لم تصلنا في شكلها الأول بل بشكل اختاره السارد لها ، كأن يورد السارد أفعال توحي بأنه غير في أقوال الشخصيات مثل: "أشار إلى كذا ، و حاول أن يخبره بكذا ... ".

و للتوضيح أكثر سنورد بعض المقاطع الموجودة في الرواية محل الدراسة و التي برزت فيها سمات جعلتها تصنفها ضمن هذا النوع.

رقم النص	خطاب منقول غير مباشر	رقم الصفحة
1	"يشير الغريب إلى مسائل داخلية تجري في القصر و يذكر أنه ليس من صالح الرعية أن يقحموا أنفسهم فيها ، و بما أن صاحب الجلالة عاجز عن التخلص من الأسر ، فإنه يمكن أن تتوحد الرعية بقيادة "علي الحوات".	48

[1] المصدر السابق ، ص96.

[2] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص198.

2	"أشار الغريب بصورة ذكية جدا إلى أنه لا أحد يعلم شيئا عن جلالته بعد الليلة الثامنة في غابة الوعول ، و لا أحد أيضا يعلم شيئا عن الفرسان الثلاثة الذين اقتحموا مقصورته ، و خرجوا يتقلدون المناصب الرئيسية الثلاثة في القصر".	49
3	"أهل القرية السابعة ، حين يتحدثون عن القصر يقولون عنه ، قرية القصر ، يعتبرونه قرية قائمة بذاتها ، مثل باقي القرى السبع ...".	50
4	"أوفدت القرية السابعة مبعوثا إلى "علي الحوات" يعلمه أن القرية رغم عدم ترحيبها به فإنها لا ترى مانعا من مروره بها ، و أن أبناءها يعطونه الأمان و لا بأس إن كشف عن سمكته المسحورة في الساحة ليطلع عليها الصبية و الأطفال".	62
5	"طُلِب منه أن يتقدَّم فامتثل".	70
6	"تساءل "علي الحوات " ، هل طلعت الشمس ، فأُجِيب أن الوقت ليل و إنما هذا النور ينبعث من مرآة أتيحت في منتصف السماء لتظل الشمس مهما بعدت ، تنعكس فيها".	75
7	" ... تقدم باقي العلماء بآرائهم و هي لا تختلف كثيرا عن الآراء المقدمة إلا في الصيغة ، و إن أضافوا شيئا فهو إبراز مسألة هامة بالنسبة للأعداء ... ".	93
8	"قام مندوب القرية الثانية ، فألقى كلمته التي جاء فيها، أن القضية نضجت ، كما ينبغي أن يكون النضج و أنه يجب استغلالها بأسرع ما يمكن ... ".	96
9	"تواصل حديثها في شؤون تبعد عن القصر ثم تقترب منه ، و قد تمكن الرجل من التوصل إلى بعض المعلومات عن الحقيقة ، التي ظلت دفنية في صدر علي الحوات ... ".	116

و سنبرز خصائص الخطابات المنقولة غير المباشرة فيما يلي:

المقطع1:

"يشير الغريب إلى مسائل داخلية تجري في القصر و يذكر أنه ليس من صالح الرعية أن يقحموا أنفسهم فيها ، و بما أن صاحب الجلالة عاجز عن التخلص من الأسر ، فإنه يمكن أن تتوحد الرعية بقيادة "علي الحوات" [11] .

ينقل لنا السارد في هذا المقطع مضمون أقوال صدرت عن شخصية (الغريب) التي التقى بها "علي الحوات" في طريقه ، فالسارد لم يستعمل كلمة "قال" بل استعمل لفظة "يشير" ، و "يذكر" و هذا دليل على تصرُّفه في أقوال الشخصية و أرائها حول التدخل في أمور القصر.

المقطع2:

أهل القرية السابعة ، حين يتحدثون عن القصر يقولون عنه ، قرية القصر ، يعتبرونه قرية قائمة بذاتها ، مثل باقي القرى السبع ..." [2] .

في هذا المقطع ينقل لنا السارد ما يقوله أهل القرية السابعة عن القصر ، و يتضح من خلال قوله: "حين يتحدثون" أنه قد غير في أقوالهم ، سواء بالزيادة أو النقصان و قد أضاف عبارة "يعتبرونه" التي تدل على أنه نقل فكرتهم عن القصر فحسب و لم ينقل أقوالهم.

المقطع3:

"أوفدت القرية السابعة مبعوثا إلى "علي الحوات" يعلمه أن القرية رغم عدم ترحيبها به فإنها لا ترى مانعا من مروره بها ، و أن أبناءها يعطونه الأمان و لا بأس إن كشف عن سمكته المسحورة في الساحة ليطلع عليها الصبية و الأطفال" [3].

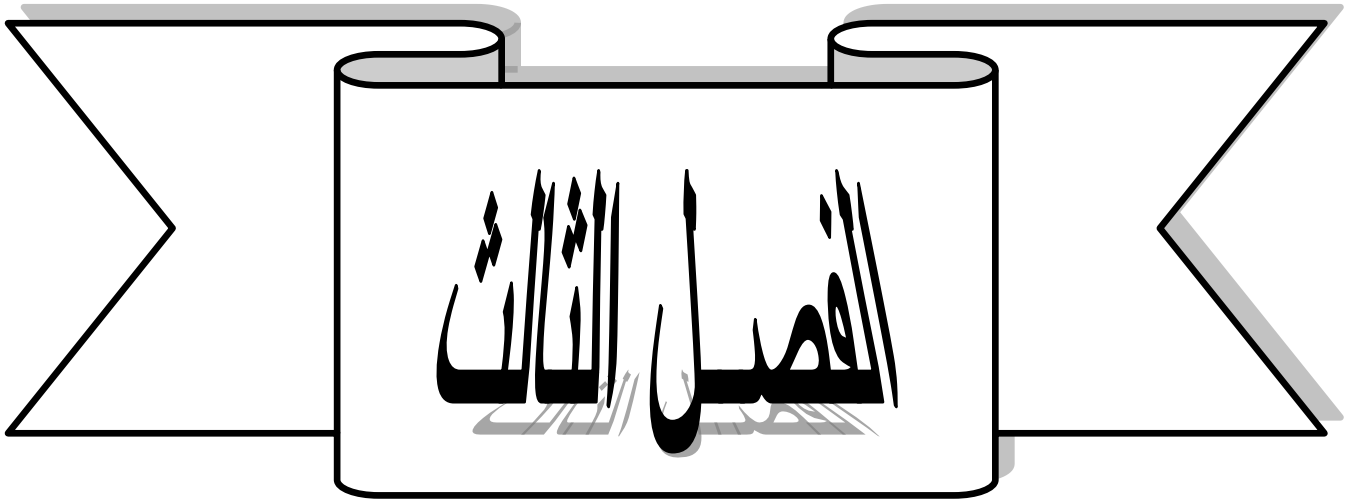
يرد في هذا المقطع خطاب نقله السارد عن شخصية (مبعوث القرية السابعة) الذي وجهه إلى "علي الحوات" فالسارد لم ينقل لنا قول هذه الشخصية كما هو (أي ما أعلم به "علي الحوات") إنما اعتمد كلمة "يعلمه أن ..." ليتصرف بكل

[1] الطاهر وطار : الحوات و القصر ، ص 48

[2] المصدر نفسه ، ص 50

[3] المصدر نفسه ، ص62.

حرية في القول ، فيوصل المضمون بطريقته هو ، فرغم أننا لا نجد خطابا مباشرا من الشخصية إلا أننا نفهم من كلام السارد ما الذي قالته.



المنظـــور

الفصل الثالث: المنظور

- إشكالية المصطلح.
- مجالاته.
- أنواعه عند "جيرار جينيت".

الفصل الثالث: المنظور Perspective .

إن ما يمكننا قوله في هذا الفصل عن تلك التقنية التي تهتم بتقديم الأحداث الروائية أنها لا تقدمها تقديما مباشرا ، و إنما من خلال منظور معين ، و انطلاقا من وجهة نظر محددة ، إذ أنها تنوب عن الإدراك كله ؛ أي إدراك الأحداث المنقولة الكاملة ، و لعل أحدا ما يسألنا عن سبب تفادينا لذكر مصطلح هذا المفهوم ، هو سبب ما قدمته تلك النظريات المختلفة من تعدد التسميات و اهتمامهم الكبير به الذي لم تحظ به مكونات خطابية أخرى للرواية بالرغم من أهميتها في تأسيس الخطاب الروائي ، و من تلك التسميات: الرؤية ، الرؤية السردية ، زاوية النظر ، البؤرة ، التبئير ، وجهة النظر ، المنظور ، حصر المجال ، الموقع ... إلخ ، كما نجد أن مختلف المصطلحات النقدية المتنوعة التي تحيلنا إلى تعريف واحد يجمعها ، تحيلنا بالضرورة إلى نقاد كثرين تناولوا المصطلح بالدرس "و شكلوا اتجاهات مختلفة كل له تصوره: الاتجاه الإنجليزي ، الاتجاه الألماني ، و الاتجاه الروسي ، و الاتجاه الأمريكي ، و ذلك بسبب أهمية الرؤية" [1] ، ذلك أن مجال اهتمامهم ينصب في بوتقة واحدة تجمع المشاكل التي تتحدث جل مادتهم عن مكون خطابي مشترك المتمثل في الراوي و علاقته بما يروي و من يتلقاه، لكنهم لم يكتفوا بهذا الحد -أي في التسمية و المفهوم- بل ذهبوا أبعد من ذلك بكثير ، حيث نجد الباحث يتميز و يتفرد بتصنيف للمنظور حسب ما يراه مطابقا لما توصل إليه سواءً كان من قراءته لأعمال روائية أو نقده لنظريات نقدية سبقته في الظهور من مثل فريدمان ، جان بويون ... إلخ.

- ليس هذا فقط بل نجد لمصطلح "وجهة نظر" شيوعًا كبيرا ، حيث يُستعمل على سبيل المثال في كثير من النظريات المختلفة كالهندسة ، الفلسفة ، علوم السياسة ، الاجتماع ، و الفنون التشكيلية و المجالات العلمية باختلاف توجهاتهم ، فهذا المصطلح لم يكن أبدا الابن الشرعي للنقد الروائي الحديث ، فقد كان قبل ذلك متداولا في اللسانيات اقترحه لأول مرة د.أحمد المتوكل اللساني الوظيفي التداولي في كتبه ، و من بعد ذلك شاع و انتشر في الميدان الروائي ، بل أكثر من هذا حيث نجده ذهب إلى أبعد الحدود حينما استعمل في الحياة اليومية و صار متداولا في الجرائد و الصحف و المجلات ، فكل فكرة أو رأي أو توجه معين يحاول متبنيه التعبير عنه و الدفاع عنه يسمى وجهة نظر.

[1] الشريف جبيلة : بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب محفوظ الكيلاني)، إربد ، ط1 ، 1431-2010 ، ص287.

و من خلال التمهيد –الذي قدمناه– وجب علينا أو بالأحرى توجب علينا . أن نتخذ كل ما تحدثنا عنه بعين الاعتبار و يكون ذلك بتقسيم أفكارها إلى عناصر كل عنصر يُتناول على حد كالآتي:

1– انتشار المصطلح و شيوعه.

2– إشكالية المصطلح.

3– مجالاته المختلفة عند الغرب.

4– أهم نقاده عند العرب.

1) انتشار المصطلح و شيوعه :

لم يكتف مصطلح – وجهة النظر– أن يتداول في الأعمال النقدية بل كان له صداه و وقعه الخاص في جميع الأوساط الاجتماعية و الكتابات النثرية الأدبية و غير الأدبية حتى في الحياة اليومية.

هذه الأخيرة تصطلح و بشكل مطلق على كل تعبير يقدم فيه شخص ما أفكاره سواءً مع نفسه أو مع الآخر أو يقوم بتبني "وجهات نظر مختلف المشاركين في المحكي أو وجهات نظر أشخاص آخرين غرباء عن الأحداث" [1] .

لنأخذ مثالا بسيطا مأخوذا من ممارسة الحوار في الحياة اليومية و نتخيل معا أن الشخص الأول (أ) يتحدث مع طرف الحوار الثاني (ب) مع حضور طرف آخر (ج) كل ينادي حسب لقبه العائلي حيث يحاول (أ) التعبير عن فكرته و تأكيدها لـ (ب) ، لكننا نجد أن هذا النقاش بالرغم من طوله لا يفضي إلى حل فالأول مستمر في تأكيد وجهة نظره و الثاني يرفض ليتدخل الثالث (ج) بغية حسم الأمر فيقول: أن كل واحد منكما ثابت على وجهة نظره لا يريد الخروج عنها ، هذا من جهة ، كما يمكن للمحاور (ب) أن يتبنى وجهة نظر (أ) أثناء غيابه ، ذلك عند التعبير عنها مع الطرف (ج) محاولا إثباتها و تحليلها ، و نستدل بمثال قدمه ناجي في ترجمته "لنفرض أن (س) يتحدث مع (ي) عن شخص آخر (ز) و لنفرض أن الاسم العائلي لـ (ز) هو إفانوف: و يسمى (فلاديمير بيتروفيتش) ، و لكن (س) يسميه عادة "فولودجا" حينما يكون معه على اتصال مباشر ، أما (ي) فيسميه عادة (فلاديمير) ... "فلاديمير"

[1] جيرار جينيت و آخرون : من وجهة النظر إلى التبئير: تر .مصطفى ناجي ، ص81.

و في هذه الحالة يتحدث عن (ز) من وجهة نظر خارجية أجنبية (و هي وجهة نظر (ي) ، إنه يبدو هنا و كأنما تبنى وجهات نظر مخاطبة" [1] .

– "يتضح أن مثل هذه الاستعمالات للاسم العلم يخص أيضا النثر الصحافي" [2] فمن غير المعقول أن نقف في حدود قولنا الصحفي ينقل الأحداث و يراقبها ليس إلا ، بل إلى جانب ملاحظته الشخصية الفاعلة يعطيها اسما يتناسب مع حالها في تلك اللحظة التي تتحرك فيها حسب وجهة نظره ، و ما يحضرني هنا مثال قدمه ناجي مصطفى عن المثال المشهور المرتبط "بالأسماء المعطاة لنابليون بونابرت من طرف الصحافة الباريسية و التي لا تتغير كلما اقترب من باريس ، زمن "المائة يوم" كانت البرقية الأولى تقول: "لقد نزل الوحش بخليج جوان" و تقول الثانية: "الغول يتجه نحو غراس" ، و الثالثة: "الغاصب يدخل إلى غزونوبل" ، و الرابعة: "بونابرت يستولي على ليون" ، الخامس: "نابليون يقترب من فونتينبلو" ، و أخيرا السادسة: "باريس المخلصة تنتظر اليوم جلالة الإمبراطور" [3] من المهم أن نسجل أن تغير الأسماء رهين بمسافة ما ، فكلما اقترب الشيء المسمى من الشخص الذي يسميه يتبدل هذا من جهة ، و من وجهة نظره و فكرته الخاصة و علاقته به –أي بالموضوع– لذلك يقول الصحفي العربي أن فلسطين مظلومة ظلمت من قبل الغاصب اليهودي ، و يقول الصحفي الغربي بأن اليهود تطالب بحقها المشروع في فلسطين الذي يتساوى مع الفلسطينيين .

لننظر كذلك إلى الصيغة المتداولة في الديباجات الطلبات أو بصفة عامة ديباجة الرسائل الموجهة إلى شخصية سامية ، نجد المرسل دائما يحاول أن يكسب المرسل إليه و يقوم بإرضائه بتبني وجهة نظر متلقي الرسالة المتمثل في المملوك و كتابة نص الرسالة من خلالها ؛ التي تكون فيه الرسالة عبارة عن حالة استعطاف يقدمها مرسل لا حول و لا قوة له لمتلقٍ بيده الحكم ، يقوم فيها بتقديم اسم المرسل إليه أما اسم المرسل فلا يقدم إلا من طرف المرسل إليه ، و نمثل بديباجة رسالة موجهة إلى شخصية غالية "إلى السيد النبيل بوريس ايفافونيش، يوجه هذا المتلمس آخر أيتام ضاحية اكشني [الساكن] بأراضيك المولوية أرز ماس ، خديمك القروي تريشكو أوزييوف" [4] .

– و إذا انتقلنا إلى الأعمال الأدبية التي قام بتقديمها ناجي كأمثلة للدراسة في الموضع الذي قال فيه بأن الشخصية الواحدة ، قد تحمل في العموم عدة تسميات لاسم و شخص واحد تكون فيه التسميات متقاربة في المسافة الفاصلة

[1] المرجع السابق ، ص81.
[2] المرجع السابق ، ص81.
[3] المرجع نفسه ، ص82-83.
[4] جيرار جينيت و آخرون : من وجهة النظر إلى التبئير ؛ ص84.

بينهما ؛ "لنعط الأمثلة على ذلك: رغم الثورة الهائلة للكونت بيزوخوف ، و منذ أن ورث منها بيير ، و بدأ يتوصل بمردود سنوي قدره خمس آلاف روبي من المرحوم الكونت" "في نهاية الاجتماع ، علق السيد بسخرية و عدوانية على طريقة بيزوخوف في الانفعال ، و على كونه كان مثارا بسبب ميله إلى الجدل أكثر مما كان مثارا بحبه للفضيلة و لم يجب بيير بشيء ..." [1] .

و ما نلاحظه في جميع الأمثلة السابقة أننا أمام وجهات نظر متعددة ، حيث يتبنى العديد من الوضعيات المختلفة للإشارة على شخصية واحدة ، كما يمكن للشخصيات الأخرى أن تطلق على البطل موضوع الحديث أسماء مختلفة حيث "تسمى بعض الشخصيات ديمتري كارامازوف في الإخوة كارامازوف لدوستوفيسكي مثلا على الشكل التالي: [2]

أ) ديمتري كارامازوف هذا هو الاسم الذي يعطي له بالمحكمة (النيابة العامة) و الذي يستعمله هو أحيانا ليتحدث عن نفسه.

ب) الأخ ديمتري ، أو الأخ ديمتري فيدوروفيتش – و هو الاسم الذي يطلق عليه كل من أليشا و إيفان كارامازوف (حينما يخاطبانه مباشرة ، أو حتى حينما يتحدثان عنه بضمير الغائب) .

ج) ميتجا ، ديمتري . تطلقه نفس هذه الشخصيات بالإضافة إلى ف– ب كارامازوف ، غروشنكا ... إلخ.

د) ميتنكا . كما يسميه الرأي العام (انظر مثلا مناقشات الطالب راكيتان حوله أو حوارات الناس بالمحكمة"

و في هذا الصدد نسجل أن شخصية واحدة تحمل عديد من التسميات المختلفة ، و هذا يحيل إلى اختلاف وجهات النظر بين الأشخاص المتعلقة و التي تعمل على مناداته أو تسميته ، فكل يقدم له اسما حسب وجهة نظره و علاقته بالشخص المسمى.

2) إشكالية المصطلح :

[1] مرجع نفسه ، ص87.
[2] مرجع نفسه ، ص87.

من المسَلّمِ بصحته أن سبب تعدد مسميات هذا المصطلح تعود لسبب واحد هو اهتمام الباحثين الكبير بهذه التقنية والمصطلح في نظرياتهم النقدية و من تلك التسميات: وجهة النظر، البؤرة، حصر المجال، المنظور ...إلخ لكن ما نلاحظه أن مجموع المصطلحات سابقة كلها يعني بها زاوية النظر التي ينظر بها الراوي إلى الشخصيات و المناطق المقدمة من طرفه بغية إيصالها إلى المتلقي يعتبر عنصرًا فعالا يحتاج له العمل الأدبي و ناقله ، الذي يحاول فيها القارئ "إدراك الراوي" ، لكن هذا الإدراك لا يتحقق إلا عند الربط بين القصة و الخطاب ، ليتحدد عبره الموقع المحتل من قبل الراوي و الذي على أساسه يدركه المتلقي . مؤكدا جينيت بأن جميع النظريات التي سبقته في الدراسة لتقنية التبئير "من سنة 1943 كلينيث بروكس و روبر بن وارين مرورا بشتانزل وصولا إلى ترومان ، و فريدمان ، و واين بوث الذي قام بتسمية ما توصل إليه من تصنيفات تخص هذه التقنية بالرؤية مع الرؤية من الخلف ،كما نجد ستنزال اعتمد على مصطلح الرؤيا أو وجهة النظر إلى "العلاقة بين السارد و العالم المشخص ، فهو إذن صنف مرتبط بالفنون التشخيصية (التخييل ، الرسم التصويري (...) ، و صنف يخص أيضا فعل التشخيص في صوغه سواءً في حالة الخطاب التشخيصي أو في فعل التلفظ مع علاقته مع الملفوظ فرؤيا السارد ملازمة لكل خطاب تشخيصي" [1] تبدأ بطرح السؤال من يرى ؟ .

فالدارس فور طرحه لسؤال من يرى يحصر مجال دراسته و مدار رؤيته سواءً كان شخص ، شيء ، أو مكان في الجانب البصري ، الذي يحدد بذلك مجال اهتمامه المتمثل في استعماله صياغة بصرية محضة ينظر من خلالها إلى الداخل (فيرى عناصر داخلية) أو ينظر إلى الخارج (فيبصر ملامحه الخارجية) من خلال منظوره ، باعتباره يمثل "النقطة المحورية التي تدور حولها تدور الأحداث ، إن الكاتب يكتب ليشكل رؤيته تعد الدافع الذي يمده بأسباب الكتابة من أجل يمده بأسباب الكتابة من أجل توصيل تصوراته إلى القراء" [2] ، فلا ريب أن نقدم تعريفا لها من طرف بوث في قوله: "إننا متفقون جميعا على أن الزاوية الرؤية ، هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية و وسيلة من وسائل لبلوغ غايات طموحه" [3] أما إذا تحدثنا عن جينيت نراه يقترح مصطلح "التبئير" و يتحاشى الأخرى فما معنى التبئير و ما السبب في اقتراحه ؟ .

التبئير:

[1] عمر عيلان : مستويات السرد عند جيرار جينيت ، ص

[2] الصادق بن الناعس قسمومة : علم السرد ، ص273

[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 201 .

أ– لغة : كلمة عربية فصيحة و الفعل كالفعل ، و بأر الشيء يَبْأَرُه بأْرًا و ابتَأَرَهُ كلاهما خبأهُ و ادخره . و منه قيل **للحفرة** : البُؤْرَةُ و البِئْرَةُ و البَئِيرَةُ [1] ، و التبئير مصطلح فيزيائي يوناني المصدر [2] (Focus) يُعنى به تعديل مقدار النظر ، كما يُعنى به في الأصل جمع الأشعة و توجيهها متضامة في وجهة معينة ، استعملت خصيصًا في مجال المجهر ، التي يقصد بها تحديد فتحته و ضبط العدسة المناسبة لرؤية حقل معين.

ب– اصطلاحا : من المعلوم أن النص عادة يتم عن طريق وسيط و ضمن منظور معين يقوم الراوي بالتعبير عما يتخلله من أحداث و شخوص ، حيث يقترح "جينيت" تسمية التقنية الوسيطة بمصطلح "التبئير" متحاشيا فيها التركيز على الجانب البصري المعتمد من طرف نقاد استعانوا في نظرياتهم و تصوراتهم على مصطلحات بديلة كالمنظور و الرؤية أو ما شاكلهما من المصطلحات التي تحمل في مفهومها الجانب البصري عموما حيث يقول: "و تحاشيا لما لمصطلحات : رؤية ، و حقل ، و وجهة نظر من مضمون بصري مفرط الخصوصية فإنني سأتبنى هنا مصطلح تبئير الأكثر تجريدا في بعض الكثرة" [3] لكن لا يعني أن جينيت لم يعتمد هذا المصطلح البتة بل نجد له حضوره في كتابه خطاب الحكاية فيقول: "عند التصدي لحدث واحد مرات عدة حسب وجهة نظر شخصيات مترسلة عدة" [4] ، إلا أنه سرعان ما تراجع عنه في كتابه: "عودة إلى خطاب الحكاية" بسبب الانتقادات التي وجهت له من قبل الدارسين في قوله: "إلا لآسف أنني استعملت صياغة بصرية محضا، و بالتالي في غاية الضيق" [5] عكس مصطلح التبئير العام حيث لا يقتصر في مجمله على الجانب الفوتوغرافي البصري فقط بل على العكس من ذلك فهو يخرج من المجال النظري المتخصص الضيق ليشمل التوجه المعرفي و العاطفي...و كل المجالات المدركة المتعددة و الواسعة مقدما في هذا الصدد للتأكيد على صحة ما يقول مثالا عن نهاية "مبأرة فعلا على مارسيل ، و لكن هذا التبئير سمعي" [6] ؛ أي أن بالرغم من وجود ما بُئِر و من يُبئِر، إلا أنه لا يمكن أن يكون التبئير "دائما دلال عيني الراوي، لأنه قد يتخلى في موضع أو مواضع معينة و لدلالات محددة عن وظيفة الرؤية ليعتمد فيها على حاسة السمع" [7] و لهذه الأسباب يعزو استبدال "جينيت" وجهة النظر بالتبئير "و من ثمة لابد طبعا من استبدال السؤال من يرى؟ بالسؤال الأوسع من يدرك؟ .

---

[1] ابن منظور : لسان العرب ، مادة بأر ، ص258.

[2] الصادق بن الناعس قسومة : علم السرد ، ص273.

[3] جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص201 .

[4] مرجع نفسه ، ص202.

[5] جيرار جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية ، تر محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 2000 ، ص83.

[6] جيرار جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية ، تر محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 2000 ، ص83.

[7] الصادق بن الناعس قسومة : علم السرد ، ص273.

و من المهم أن نشير هنا إلى ما قدمته ميك بال عن الفاعل و الموضوع في مختلف هذه العمليات "فأطلقوا على السارد مصطلح "المبئر" الذي يقوم بتبأير الحكي ، كما أطلقوا على ما يسرده مصطلح "المبأر" الذي يقع عليه فعل التبئير" [1] و هي إلى جانب ذلك تفرغ تقنية التبئير من مدلولها البدائي –أي استعمال وجهة النظر– من جهة و من جهة تتقاطع معها في اعتمادها على الجانب البصري مع الجوانب الأخرى الإدراكية المختلفة ، حيث نلاحظ أيضا أن مفهومها له "يرتبط أكثر بفكرة الرؤية أكثر مما يرتبط بفكرة تضييق حقل الرؤية الذي يؤدي إليه تبني وجهة نظر في الحكاية" [2] التي اهتم بها "جينيت" ؛ إذ جعل من المركز البؤري أداة للتبئير ، أي عملية انتقاء العدسة و الفتحة و توجيه الرؤية نحو مدار معين أي نحو موضوع معين قصد إدراكه من زاوية معينة و بقدر محدد ، و هذا ما قصده "جينيت" في قوله: "إن التبئير إنما يعني تضييقا للحقل أي انتقاء المعلومات السردية" [3] الذي يتحقق من طرف المدرك المتحكم في المادة الموجهة للمتلقي .

– و مهما تعددت التسميات التي يقتنع بها مصطلح التبئير في السرديات ، إلا أن ما يهمنا أن تقنية التبئير تنشأ من تلك "العلاقة التي تجمع السارد و العالم ، فهي تتعلق بالجانب البصري و الإدراكي لفعل السرد ، و تظهر من منظور الراوي للمتن الحكائي خاضعة لإرادته و موقفه الفكري و بواسطته يتم وجهة الراوي وضعية" [4] فلا تبئير بلا راوٍ و لا راوٍ بلا تبئير .

3– مجالات:

3–1– المجال الإنجليزي:

3–1–1– السياق التاريخي:

إن كتاب واين بوث يمثل احتجاجا ساخطًا [5] من معظم الأبحاث و التصورات النقدية المتعلقة بوجهات النظر المختلفة في الرواية ، إذ يرى أن تلك التصنيفات السابقة له منذ أربعين سنة من العمل النقدي قد حملت من موضوع "وجهة نظر" ذات الموضوع المهم موضوعيا تبسيطيا اختزلت ما يقارب الخمسة ملايين طريقة ممكنة لحكي حكاية واحدة

[1] محمد أيوب : الزمن و السرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة – بين 1973–1994 – ، دار سندباد ، ط1 ، 2011 ، ص114.
[2] جيرار جينيت و آخرون : من وجهة النظر إلى التبئير: تر مصطفى ناجي ، ص116.
[3] جيرار جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية ، ص97.
[4] زهيرة بنيني : بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان ، ص235.
[5] جيرار جينيت و آخرون : من وجهة النظر إلى التبئير: تر مصطفى ناجي ، ص10 .

إلى ثلاث أو أربع طرق مثل ما فعل هـ.جيمس ، ناهيك عن رأيه في هذه التقنية بأنها غير مجدية حينما يتعلق بتفسير جاد لعمل أدبي خاص من خلال أثر معين موجود فيه ، بيد أن ما يرمي له واين بوث في رأيه الثاني بعدم جدوى هذه التقنية يعتبر لحد ما خاطئا فهو ينقص بشكل مبالغ فيه من أهمية التقنية في الرواية ،كما يحيلنا موقفه المبالغ فيه مباشرة إلى الرأي المتداول في البلدان الأنجلوساكسونية حول ما جاء به بيرسي لوبوك في كتابه "فن الرواية" .

– لقد تطور الهيكل النظري الذي استخدمه معظم النقاد من هـ.جيمس إلى و.بوث في دراسة ما يسميه تودوروف صيغ و مظاهر الحكي [1] بشكل أصبحت معه (هذه الدراسة) موجودة و متوفرة في الكتب المدرسية و الجامعية الاستهلاكية في الأدب مثل النظرة العامة في هذا التقليد الذي تحدث عنها نورمان فريدمان و واين بوث ، تاركين كما هائلا من الإجراءات التعليمية الموجهة إلى الروائيين المبتدئين أو إلى النقاد المبتدئين ، و تلخص جميعها مختلف الأوضاع و التقنيات السردية .

– كما نجد أن الإشكاليات المطروحة كلها تصبو إلى غاية واحدة "إذ يتعلق الأمر بفهم "كيف تصنع" رواية ما لنتمكن من تقويم آثارها ، و هذه الغاية المنشودة هي محور من محاور اهتمامات لوبوك ، "وهي التي لازالت تشكل إلى يومنا هذا أهمية كتابه حول فن الرواية يقول: "لا يمكن أن نقول شيئا مفيدا حول رواية ما لم نهتم بدراسة الطريقة التي صنعت بها ، ففي كل نقاشاتنا حول الرواية ، نعاني من جهلنا بما يمكن أن نسميه تقنية الرواية ، و بالتالي فإن هذه التقنية هي المظهر الذي تجب دراسته، فأن تكون ج.أوستن دقيقة الملاحظة و أن يكون ديكنز ساخرا كبيرا ...لكن كتبهم و كذا مواهبهم و ما أنجزوه فعليا هو ما نطمح إلى رؤيته – كتبهم التي يجب أن نعيد خلقها من جديد لأنفسنا– و لكي نستطيع التحكم فيها و نعيد خلقها ، هناك وسيلة واضحة: "أن ندرس التقنية ، نتبع السيرورة ، و نقرأ بطريقة تأسيسية" [2] فهذه القراءة التأسيسية هي التي يهتم بها لوبوك فبعد تحليله لكثير من الروايات الكبيرة استطاع أن يقترح تمييزاته بين مختلف وجهات النظر التي توصل إليها ، فالراوي –حسب رأيه– فنان يتوجب على الناقد أن ينظر إليه داخل عمله لكي يفهمه و ليس خارجه ، بيد أن أستاذه هـ.جيمس قد سبقه إلى هذا الأمر من خلال عرضه لأدواته التقنية "وفق غايات جمالية خاصة به ، و وفق هذه الغايات فقط" [3] و من أشهر هذه الأدوات تبني وجهة النظر ، و هي من أكثر العناصر التي تعرض إليها جيمس فخلق بها شكلا جديدا للرواية عرف في النقد الأدبي ب "وجهة نظر" مراقبة

[1] المرجع نفسه ، ص10.

[2] من وجهة النظر إلى التبئير : تر . مصطفى ناجي ، ص11.

[3] من وجهة النظر إلى التبئير : تر . مصطفى ناجي ، ص11.

موجودة داخل الرواية متوضعة في ذهن إحدى الشخصيات التي كانت غايته من وراء هذا "العرض الأمين للحياة الذهنية عن طريق إيهام كثيف بالواقع و المحافظة على انسجام العمل الأدبي الذي يجب أن يكون مكتفيا بذاته" [1] هذا ما جعله يأخذ على أن هذا النوع من القص ، الذي نجد التركيز فيه عند درجة الصفر و يمكن تسميته ب "الرؤية من الوراء" يؤدي إلى عدم الترابط و الاتساق ، لانتقاله المفاجئ من شخصية إلى شخصية ثانية أو من فضاء إلى فضاء آخر أو من زمان إلى زمان آخر دون مبرر أو تعليل و دون انطلاقه من بؤرة قصصية محددة تربط بين المقاطع المختلفة ترابطا عضويا.

3-1-2- بيرسي لوبوك:

لقد طبق بيرسي لوبوك الكثير من المبادئ على روايات مختلفة ، هذه المبادئ الأساسية حول فن الرواية التي أخذها من هـ- جيمس ، و هي كالآتي:

1) إن الكتاب المتقن هو الذي يتطابق فيه الشكل مع الموضوع.

2) إن الشكل الأرقى هو الذي يطور بشكل أفضل الدعائم الأساسية للموضوع .

3) يجب على الروائي أن يبقى مخلصا للطريقة التي قرر تبنيها .

4) إن الفن الروائي لا يبدأ إلا حينما يستوعب هذا الأخير محكيه كشيء يجب أن يعرض للقارئ ، و يفرض نفسه بنفسه: "في الرواية ليست هناك سلطة تقع خارج الكتاب نفسه" [2] ، و من خلال هذه المبادئ حلل ب.لوبوك "الحرب و السلام " ، مدام بوفاري ميزبين عرض مشهدي للأحداث ، في بداية الرواية ، يتلوه عرض بانورامي- أو يسجل أيضا داخل نفس الرواية ، عرضا دراميا ... " [3] و لكل طريقة -حسب رأيه- من الطرق لها أدوار تؤديها باستعمال وجهة نظر خاصة بها تختلف عن وجهات النظر الأخرى ؛ ففي العرض البانورامي يفترض أن يكون الراوي عالما بكل شيئ يحيط بالموضوع من كل نواحيه و جهاته ، فهو كتاب مفتوح يقدم للقارئ من أجل إحاطته بما يندرج ضمن هذا الموضوع عكس العرض المسرحي ، و المشهدي الذي يختفي فيه هذا النوع من الرواة العليم بكل شيئ لتوضع الأحداث مباشرة أمام القارئ دون أن يكون بينهما وسيط ما ، فهو الذي يستقبلها محاولا تأويلها و الإحاطة بمكنوناتها الداخلية ، و حيث نجد لوبوك يفضل وجهات نظر على حساب أخرى - و يقصد به الراوي- حين يكون ممسرحًا و مدمجًا في

[1] مرجع نفسه ، ص11.

[2] انظر من وجهة النظر إلى التبئير : تر مصطفى ناجي ، ص12.

[3] مرجع نفسه ، ص13.

الحكاية و بذلك تلتقي الرواية بذاتها بمعنى أن القارئ ليس بحاجة إلى عنصر خارجي يساعده على إدراك الأحداث و إنما يحاول إدراكها و معرفتها من خلال ما هو ممسرح أمامه

3-1-3- فريدمان :

أكثر من ثلاثين سنة بعد لوبوك ، يظهر فريدمان مستفيدا من تصورات لوبوك بعد هـ.جيمس في تأسيس تصوره الذي أقامه على مبدأ التمييز الأساسي بين العرض و السرد ، يصنف وجهات النظر التي كانت أكثر تنظيما هي كالآتي :[1]

"**1- المعرفة الكلية للراوي** : تكون فيه وجهة نظر الكاتب مطلقة ، لا يتحكم فيها و تميزها تدخلات الكاتب التي قد تكون على علاقة بالحكاية أو لا علاقة لها بها .

2- المعرفة الكلية للراوي المحايد : و تختلف عن الأول في كون الثالث لا يتدخل مباشرة ، و يحكي بضمير الغائب الأحداث كما يراها لا كما تراها الشخصيات.

3- الأنا كشاهد : و هي وجهة نظر الروايات بضمير المتكلم حيث يختلف الراوي عن الشخصيات ، و فيها يلتقي القارئ الأحداث من الراوي و لكنه يراها أيضا من جهات مختلفة.

4- الأنا كمشارك : و تكون في الرواية بضمير المتكلم حيث يكون الراوي شخصية رئيسية .

5- المعرفة الكلية المتعدد : و فيها يتعدد الرواة ، و تقدم الحكاية مباشرة كما تحياها الشخصيات .

6- المعرفة الكلية الأحادية : هي عكس الحالة السابقة ، إذ يقتصر الراوي على وعي شخصية واحدة من خلالها يقدم الحكاية.

7- الصيغة الدرامية : هي هذه الوجهة لا تقدم إلا أفعال و أقوال الشخصيات دون أفكارها أو مشاريعها التي يمكن تلمسها من هذه الأفعال و الأقوال .

8- الكاميرا : فيها تنقل فقط عينة من حياة الشخصية بلا انتقاء أو تنظيم".

[1] انظر جيرار جينيت و آخرون : من وجهة النظر إلى التبئير ، ص13.

لقد كانت غاية فريدمان من هذا التصنيف أن ينتج إيهاما تاما بالواقعية في الرواية ، و يجعل القارئ يعيش أحداثا حقيقية. [1]

3 –2– المجال الألماني:

3–2–1: السياق التاريخي:

خلال السنوات 1864–1998 خرجت إلى الوجوه في المجال النقدي أعمال سبيلكهان الذي يدعو فيها إلى ضرورة انصياع الروائيين التام إلى الموضوعية المطلقة ، لكن هذه الحقيقة لم يمكنها أن تتحقق ، إلا إذا تعلقت و ارتبطت ببويطيقا الرواية ، فهذا المصطلح يعني به الغياب المطلق للكاتب عن المادة الحكاية ، و ذلك من خلال عدم ابتداء آرائه الذاتية المتعلقة بتلك الأحداث المتنامية في المتن القصصي ، بل يترك المجال للشخصيات أن تدير أفعالها بنفسها دون تدخله في "المخيلة المبتكرة" التي يبدعها ، ذلك أن وجوده يشكل ضعفا مزدوجا:

1) إنها تبرز الذاتية المحدودة و غير الجوهرية للمبدع ، و التي يجب أن تختفي أمام الخاصية الكونية لعملة .

2) تكسر الإحتمالية Wahrsechein lichkeit : أي انسجام العالم المعروض" [2]

و إن إلحاح سبيلكهان على ضرورة غياب الكتاب ، يحيلنا لتوضيحات المقدمة من طرف هـ.جيمس ، فلوبير الذي يرى بأن السارد لا سلطة له على المادة التي يبدعها فوظيفته تكمن في النقل الحرفي و التقليد دونما تعديل ، و كما ثار فوستر ، و بعده واين بوث في إنجلترا على أسطورة غياب الكاتب يأتي ، يأتي بعدهما أوسكار و الزيل ، و كيث فريدمان في ألمانيا منذ سنوات 1910–1915 على استرداد حقوق الكاتب و امتيازاته ، و محاولة إزالة النزاعات الروائية الحديثة التي قام بها جويس و فرجينيا وولف من قبل كيزر و ما دعا إليه في سنواته الأخيرة على أن اختفاء السارد هو اختفاء للرواية مستوحيا تصور من منظر سبقه ، و هو كيث فريدمان.

أما بخصوص هذه التصورات التي ترتبط كلها بمصير الكاتب هل يحكم عليه بشكل نهائي الحضوري ، أو يفرض عليه الغياب الدائم في المحكي ، أو يتوسط بين هاتين النظريتين فيستطيع الاختفاء و التنكر أحيانا لكنه لا يمكنه الغياب

[1] جيرار جينيت و آخرون : من وجهة النظر إلى التبئير ، تر: مصطفى ناجي ، ص20.
[2] المرجع نفسه ، ص19.

كليا ، هذه الآراء التي طرحت عند الإنجليز ، تعود لتطرح من طرف الألمان التي تصب كلها في بوتقة التمايز بين صيغ العرض ، و وظيفة وجهات النظر المختلفة [1] في التنظيم الداخلي للمحكي ، و كيفية توصيلهما للمتلقي .

و بعد سيلكهان يأتي كيث فريدمان و أوسكار و بيلي و أتباعهم الذين اهتموا بشكل كبير ب "بويطيقا" الرواية و ما تحققه من موضوعية محضة و كيف نظر إليها ك.فريدمان تلك النظرة الخاطئة بسبب تناقضها مع ما يعرف بجوهر الفن الأدبي [2] .

و في سنة 1955سعى ف.ك. ستانزل بدوره إلى إقامة نمذجة لتلك "الأوضاع السردية" و هدفه المركزي من وراء هذه النمذجة الوصول إلى تحديد أشكال بناء الخطاب الروائي ، موضحا بأن هذه الأشكال من صنع الفكر ، و أنها بالرغم من عدم حضورها في تلك الروايات الخاصة [3] ، التي تساعد على فهم الرواية كخطاب أدبي انطلاقا من قوانين كلية استوحاها من النماذج العليا بالعلوم الاجتماعية لماكس فيبر.

3-2-2- ف.ك ستانزل:

كان هدف ستانزل منذ الوهلة الأولى ، حرصه الدائم على التصنيفات و المبادئ من أجل توظيفها لتأسيس نمذجة للرواية [4] ، و بتأثير من النقاد الأنجلوساكسوني قدم تركيبه ، و عديد من المقاييس التصنيفية التي تفيد كثيرًا النقاد المهتمين بدراسة أعمال روائية خاصة .

- إن عمل ستانزل الذي قدمه يختلف اختلافا كبيرا عن مقاييس غيره من النقاد ، بالرغم من قراءته الجادة لأعمال بوث لا يتوانى في تصنيف المحكيات إلى ثلاث أشكال نموذجية ، إن الهدف الذي يسعى وراء تحديد أشكال بناء الخطاب الروائي ، عند بحثه عن قوانين كلية و مقارنته بظواهر خاصة موجودة في كل نموذج روائي ليتمكن من الوصول إلى خصوصية الأعمال المتفردة.

لقد انطلق ستانزل من الدور الذي يتكفل به الراوي في تنظيم القصة ، و اعتماده الدائم على أحد الشكلين الأساسيين للسرد و العرض ، ليصل بنا إلى تمييزه بين ثلاث أوضاع سردية:

[1] جيرار جينيت و آخرون : من وجهة النظر إلى التبئير ، تر مصطفى ناجي ، ص20.
[2] جيرار جينيت و آخرون : من وجهة النظر إلى التبئير ، تر مصطفى ناجي ، ص23.
[3] جيرار جينيت و آخرون : من وجهة النظر إلى التبئير ، تر مصطفى ناجي ، ص23.
[4] المرجع نفسه ، ص23.

1) dieau ktoriale erzahl situation : (و هو تعبير لا يمكن ترجمته ، و لكنه يلائم تقريبا "المعرفة الكلية للكاتب – المؤلف" عند فريدمان) ، و تتميز هذه الوضعية بحضور سارد شخصي يعبر عن وجوده من خلال التدخلات و التعليقات ، و لا يجب أن نخلط بين هذا السارد و بين الكاتب ، "إنه صورة مستقلة يخلقها الكاتب ، بنفس الشكل الذي يخلق به الشخصيات" ، و ما يميز هذه الوضعية هو كون "الوسيط الذي ينقل الحكاية بتموضع على العتبة التي تفصل عالم الرواية المتخيل عن واقع الكاتب و القارئ" ، و الصيغة المهيمنة هنا في السرد الإخباري . و حينما نستعمل (هذه الوضعية) يصبح العرض المشهدي ثانويا ، خاضعا للشكل الآخر (القول Dire).

2) Die erzahle situation : و تختلف هذه الوضعية السردية عن سابقتها بكون السارد هنا في نفس الوقت شخصية من شخصيات الحكاية (و يعترف ستانزل بأن هذا "الشكل النمودجي" يعرف عدة تغييرات شكلية ، و يمكن من جهة أخرى أن نرجع هذه الوضعية اللاحقة).

3) Die personale erzahle situation : حيث يبدو و كأن السارد اختفى نهائيا خلف شخصياته التي تحمل في مثل هذه الحالة قناعه (persona- Rolle mmaske) و يتوهم القارئ هنا أنه يرى ما يعرض من أحداث من خلال وعي شخصية أو عدة شخصيات مساهمة (في الحكاية) ، و الصيغة السردية المهيمنة هذا هو العرض المشهدي" [1]

من خلال هذا النموذج الذي طرحه ستانزل يتوضح لنا مجالات اهتمام الباحثين في أواخر الأربعينيات وأوساط الخمسينيات في طرح تصوراتهم حول "وجهة النظر" ، لذلك نجد تصنيفاته التي توصل إليها تتقاطع و بشكل كبير مع تصنيفات لوبوك ، و تحليلات بوث حينما حاول أن يقيم طرح تصوره حول مسألة الوظائف البلاغية لمختلف نماذج الساردين ، و أن يعاين العلاقات بين الوضعيات السردية و المظاهر الأخرى للبنية الروائية: الزمانية ، المكان ، العلاقات بين الشخصيات و تشابك الأحداث إلا أن هذه البنيات لا تبقى على حال بل تتغير بتغيير الأوضاع السردية ، و لعل هذه المقارنة الشكلية التي اهتم بها هي التي قدمت له و لتصنيفاته القيمة الأساسية في مساهمته.

3-3- المجال الفرنسي:

[1] المرجع السابق ، ص25-26.

3-3-1- السياق التاريخي:

إذا كان الأ لمان قد استلهموا من الباحثين الإنجليز مصطلحاتهم و بعض تصوراتهم و آرائهم المتعلقة بمسألة وجهة النظر فكان لزاما على الفرنسيين أن يتحدثوا عن تلك المشكلات التي أثرناها سابق من نوع الرواة ، و أحقية الكاتب ... و ما إلى ذلك ، أن يهتموا في الوقت نفسه بوجهة النظر ، و يمكن توزيع المراحل التي مثلت تطور اهتماماتهم في هذه المسألة إلى ثلاث: "المرحلة الأولى يمكن تسميتها حسب تعبير ميشيل رايمون m.raimond مرحلة الإهتمام و الحيرة ، أما الثانية فتتميز بتأثير سائر في النقد الأدبي ، و عموما تأثير الفيتومولوجيا في صيغتها الوجودية و أخيرا تتميز الثالثة الأكثر حداثة بتأثير اللسانيات النبوية" [1] .

- و كما أوضح م.رايمون في "أزمة الرواية" أن الكتاب قد اهتموا بموضوع وجهة النظر التي يجب أن يستخدموه في بناء رواياتهم ، بالإضافة إلى اهتمامهم بمقتضيات الواقعية التي تحدث عنها موبان في كتابه بوضوح تام بأنها تعنى بالوصف الدقيق للمكان الذي تنتمي إليه الشخصية ، أو يقتصر على وصف هذا المحيط إلا من جانبه البصري و يكون ذلك من طرف البطل فقط ، أو بحذف الوصف تمامًا .

و بعد النجاح الكبير لتجارب أقامها أكبر الروائيين ، أصبح هذا التصور شائعا و مستعملا إلى حد أن صيرت عقيدة يترك فيها السارد حضوره الكلي و معرفته المطلقة ليعانق أوضاع الشخصيات الشاهدة كشرط للرواية الحديثة.

ولتأكيد هدا التصور ما علينا إلا أن نورد المقال المشهور لسارتر [2] الذي تكلم فيه عن مورياك و اهتماماته مقدمًا إياها المساندة التامة بالبرهنة الفلسفية ، و هذا ما أدى إلى انتقال التصورات الفينومولوجية الوجودية من مجال التجربة المعاشة إلى مجال الفن ، حيث تعد الفينومولوجيا من أولى النظريات التي شكلت الأساس الذي ارتكز عليها جان بويون في دراسته ، لذلك كان من الضروري دراسة الفرضيات الفلسفية المؤسسة لنظرية جان بويون ، فهي التي تسمح بالفعل بتحديد موقع نظريته بالنسبة للنظريات الأخرى.

3-3-2- جان بويون: الزمن و الرواية (temps et raman):

[1] المرجع نفسه ، ص27.

[2] انظر جيرار جينيت و آخرون : من وجهة النظر إلى التبئير ، تر مصطفى ناجي ، ص28.

يعد كتاب جان بويون المعنون ب "الزمن و الرواية" أهم كتاب نظري خصص لوجهة النظر ، فقد تناولها بنوع من التنظيم و التكامل ، حيث لا يكاد يخلو كتاب أو مقال لباحث في التحليل الأدبي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه بطريقة مباشرة مثل ما فعل ستانزل ، أو مع إدخال بعض التعديلات في مصطلحاته أو الزيادة عليها كما حدث مع تودوروف.

– و على عكس المنظرين و النقاد – كما رأينا مع لوبوك و فريدمان– لا يهتم بالحديث عن نوعية الراوي أو زمنية السرد و الحكاية ، بل غايته تحديد مصطلح الرؤية و الأنواع [1] المترتبة عنه هذا من جهة ، أما من جهة أخرى فإن ما يهمه ليست التقنية و إنما السيكولوجية ، إذ يرى ما يوجد من ترابط وثيق بين الرواية و علم النفس السبب الذي جعل أعماله و تصنيفاته تحمل بعدا سيكولوجيا قويا ، إذ يقول في كتابه "الرواية و علم النفس" عن تلك الصلات المتينة الرابطة بين العالم النفساني و الرواية فإذا كان الأول يغزو معرفتنا بأنفسنا ، فإن الثاني يعرفنا بالآخرين.

و لكي نتجنب أن ننساق بعيدا مع تحديداته السيكولوجية ، يجب أن نتعرف على التصنيفات قدمها للرؤية:

1) الرؤية من الخلف : و هذا النوع هو الذي يستعمل في الحكي الكلاسيكي ، إذ يكون السارد في هذه الحالة أكثر معرفة من الشخصية ، "وهو لا ينشغل بان يشرح لنا كيف اكتسب المعرفة و قد يتفوق السارد علما ، إما في معرفته بالرغبات السردية لدى إحدى شخصيات الرواية (التي تكون غير واعية برغباتها) ، و إما في معرفته لأفكار وشخصيات كثيرة في آن واحد (و ذلك ما لم تستطعه أي من هذه الشخصيات) ... و إما في مجرد سرد الأحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها ..." [2] .

2) الرؤية مع : و قد شاعت هذه الصيغة كثيرا في الروايات الحديثة ، إذ نجد السارد تتساوى معرفته مع الشخصية الروائية ، فهو لا يستطيع تقديم أحداث أو تفسير إلا إذا قامت الشخصية نفسها بالتصريح بها ، أو بتقديم مقولة شخصية ترتبط بها و تقوم بتفسيرها و تأويلها انطلاقا من قناعاتها الشخصية.

3) الرؤية من الخارج : و في هذا النوع تكون معرفة الراوي محدودة فهو لا يستطيع أن يقرأ ذهن الشخصية أو ينفد إلى أي ضمير من الضمائر أو ينتظر ما تخبر به الشخصية و تبوح به لكي يفسره ، و إنما يكتفي بوصف ما يراه أو يسمعه من طرف شخصية روائية لا أكثر.

[1] المرجع نفسه ، ص29.

[2] سعيد الوكيل : تحليل النص السردي – معارج ابن عربي نمودجا– الهيئة المصرية العامة ، د–ط ، 1998 ، ص65.

– مع بويون كما لاحظنا من خلال تتبع التصنيفات التي أقامها للمنظور نعاين بجلاء قدرة تنظيمه بين هذه الأنواع المعتمدة من الباحثين في الرواية و التحليل الأدبي ، هذا ما جعل من كتابه عقدا فريدا يعتمد فيه الباحثون على تأسيس تصوراتهم بالسير على منواله في تبني تصنيفه الثلاثي ، كما لا يتوانى المحللون في اعتماد تصنيفاته لدراسة الرواية و تحليلها.

3-3-3- جيرار جينيت"خطاب الحكاية"

و إذا أردنا أن نتحدث عن "خطاب الحكاية" لجيرار جينيت نجد أنفسنا فعلا أمام تقديم عملي لنظرية متكاملة للسرد عامة و للتبئير خاصة ، فهو يبدأ من قراءة التصورات و النظريات السابقة له و نقده إياها ، ليتوصل في الأخير إلى أن هذه التقنية قد حظيت باهتمام كبير من قبل الباحثين ، غير أن معظم الدراسات التي تناولت الموضوع قد وقعت في اضطراب و خلط كبيرين بين ما يسميه الرؤية و الصوت و يكشف عن هذا الخلط في "تصنيف كلينت بروكس و روبرت وارين الذين لا تظهر عندهما "وجهة النظر" التي يسمياها "بؤرة سردية" إلا في خط عمودي حيث تكون إما محللة من الداخل أو مشاهدة من الخارج ، و التي يخلطانها مع "الصوت" (هوية الراوي) في خط أفقي حيث يكون الراوي حاضرًا كشخص في الحدث أو غائبا عنه ، دون أن يضعا أي فرق فعلي بين نقط التقاطع بين وجهة النظر الداخلية عند البطل الذي يحكي القصة في حالة الراوي الحاضر و العارف ، و الذي يحكي القصة كراوٍ غائب ، و بين وجهة النظر الخارجية حيث الراوي الشاهد يحكي قصة البطل في حالة الراوي الحاضر ، و الكاتب الذي يحكي القصة من الخارج في حالة الراوي الغائب" [1] .

و بعد تفصيله فيما قدمه الباحثون بمختلف توجهاتهم يقترح ضرورة التمييز بين الصيغة و الصوت انطلاقا من السؤالين هما: من الذي يرى؟ و من يتكلم؟ ، إذن هناك شيئين مختلفين هما ، الراوي و الرائي حيث يقول: "إن ما نسميه الآن ... منظورا سرديا – أي تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر ، التي تصدر عن اختيار وجهة نظر مقيدة أو عدم اختيارها– هذه المسألة غالبا ما كانت من بين المسائل ... أكثرها خضوعا للدراسة ... و أدت إلى نتائج نقدية محققة ... غير أن معظم الأعمال النظرية التي تتناول هذا الموضوع ... تعاني في رأيي من خلط مزعج بين ... الصيغة ... و الصوت ، أي بين السؤالين: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها ، المنظور السردي و السؤال ... من السارد" [2] ، و من خلال هذا الكشف الذي أقامه جينيت عند تفريقه بين الصيغة و الصوت و القضاء على هذا الخلط يستخلص بأنه يتوجب على الدارس مراعاة معطيات كل واحد منهما عند اعتمادهما كأساسين لتحليل أي نص أدبي.

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص296.

[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص197-198.

بناء على عمل بويون و تقسيم تودوروف الذي يتكون "من تنميط ثلاثي الأطراف و يرمز إليه (تودوروف) بالصيغة الرياضية: سارد › شخصية (حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية ، بل يقول أكثر مما تعلمه أي شخصية من الشخصيات) ، و في الثاني سارد = شخصية (فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات ... وفي الطرف الثالث ، سارد ‹ شخصية (فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية" [1] يقدم تصنيفه الثلاثي للتبئير حيث يقول: "هكذا سنطلق على النمط الأول ... اسما جديدا هو الحكاية غير المبأرة ، أو ذات التبئير الصفر ، و سيكون النمط الثاني هو الحكاية ذات التبئير الداخلي ... و سيكون نمطنا الثالث هو الحكاية ذات التبئير الخارجي" [2] إذن هذه الحالات الثلاث سنتطرق لها بنوع من التفصيل:

3-3-3-1التبئير الصفر:

و يطلق عليه كذلك مصطلح اللاتبئير ، و نجده بكثرة في الحكي التقليدي ذلك أنها لا تقيد الروائي بطريقة محددة يعرض الحوادث بواسطتها [3] ، و يتحقق هذا النوع عندما لا ترتبط الرواية الواردة برؤية أية شخصية من شخصياته ، فيغيب فيها الانتقاء وينعدم تعديل الرؤيا بما يوافق شخصية معينة ؛أي أن المنشئ (الراوي)لا يعمد ههنا إلى تضييق التبئير على نحو مخصوص مع رؤية الشخصية باعتبار أن هذه الرؤية تكون رؤية عالمة بمعنى أن السارد "يعلم أكثر من الشخصية بل يقول أكثر مما تعلمه أي شخصية من الشخصيات" . و قد استعار له جينيت مصطلح "الإله" لأنه مطلع على أسرار الشخصية عارفا بكل انشغالاتها و أسرارها و ما تفكر فيه كما يعلم حتى أوصافها الخارجية ، و تقول "سيزا قاسم" عن هذا النوع: "يقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء ... فكأنه ينتقل في الزمان و المكان دون معاناة و يرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها و ما في خارجها و يشق قلوب الشخصيات و يغوص فيها و يتعرف على أخفى الدوافع و أعمق الخلجات ، و تستوي في ذلك جميع الشخصيات فكأنها كلها ... كتابًا منشورًا أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها" . و بالتالي فغن الراوي مسيطر عليها ، إذن فالتبئير يكون منعدما ، فإن الحكاية تكون معدومة البؤرة .

– جدول التبئير الصفر:

و فيه نماذج من رواية "الحوات و القصر" التي تنتمي إلى النوع الأول من التبئير ألا و هو التبئير الصفر.

---

[1] جيرار جينيت : المرجع السابق ، ص201.

[2] مرجع نفسه ، ص201.

[3] سمر روحي الفيصل : الرواية العربية البناء و الرؤيا – مقارنات نقدية – ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د.ط ، 2003 ، ص12.

رقم النص	النص				رقم الصفحة
		المبئِّر	المبأَر	نوع التبئير	
1	"رفعت العذراء نضرها نحو علي الحوات ، فزادت انبهارا به ،شعرت بالتداوب و تمنت لو أنها نسمة رقيقة، فتداعبت زغب وجهه الأصهب ، النور يشع من وجهه الحنان ينبعث من عينيه البرائة تتراقص على جبينه و وجنتيه . لو أنني أمه .. لو أنني الحضن الذي نما فيه. لو أنني اللبن الذي رواه. لو أنني السمكة التي يحملها على كتفيه. آه ، لو أنني الأرض التي تطأ قدماه".	سارد خارجي	شخصية العذراء	الصفر التبئير	ص.40-41
2	"امتلأت نفس علي الحوات بمشاعر الطيبة و المحبة وشعر بتحول غريب بدأ يعتريه ، فيض كبير من الثقة، ينتقل من الجموع الملتفة به، ويسكن صدره"	سارد	علي الحوات	التبئير الصفر	ص 42
3	"أطرق علي الحوات هنيهة وخيل إليه أنه يسمع هتافا لا يدري من أين يأتيه ، و لما توقف الهاتف. "	سارد	علي الحوات	التبئير الصفر	ص 43
4	" لقد رأوا في مناهم حلما عجيبا ، رأوه كلهم في ليلة واحدة ، و لربما في لحظة واحدة ،لم نستطع أن نصل إلى تفاصيل الحلم ، وكل ما تمكنا من استنتاجه ، هو أنهم ، ربما رأوا رأس علي الحوات تحوم ، و	سارد	قرية التصوف	التبئير الصفر	ص 98

	عليها تاج نوراني عظيم".				
5	"راح الشاهد الأحمر، يتراقص في الماء ، مهتزا بموجاته و راحت صور من تجربة داخل القصر تسترجع نفسها ، ثم تتلاشى... "	سارد	الشاهد الأحمر+ تجربة القصر	التبئير الصفر	ص 128
6	"همَّ علي الحوات أن يسأل ، إلا أنه عدل عن ذلك و تقدم إلى المنصة عند قوس الإستسلام الذي أقيم له مثلما يقام لجميع من يأتي من القصر.	سارد خارجي	علي الحوات	التبئير الصفر	ص53
7	قرر علي الحوات ، أن يدعو الجميع إلى النهوض و أن يأمر النساء بالعودة إلى منازلهم،لارتداء ملابسهم، بيد أنه أحجم".	سارد	علي الحوات	التبئير الصفر	ص53
8	"عطس الرجال دفعة واحدة عطسة ، بدا لعلي الحوت أنها مفتعلة ، شعر في الأول بشيء من الإستياء ، ثم نسي الأمر. "	سارد	علي الحوات	التبئير الصفر	ص53
9	"قرية العداء تختلف عن باقي القرى ، حتى عن قرية التحفظ. بناؤها عجيب ، ديارها في أسفل قرار. رأى علي الحوت نفسه ، في مربع إسمنتي، ينزل به و بسمكته و ينزل ، حاول ان يتبين من الثقوب المثبتة في الأعلى مصدر القوة التي تسير المربع فلم يصل إلى نتيجة، شعر باهتزاز بسيط في قلبه لا غير ففهم أنه بصدد النزول."	سارد	علي الحوات	التبئير الصفر	ص60

10	" همَّ علي الحوات، أن يطلع العمي عن الحقيقة، إلا أنه رأى أن من الخير، ومن الصفات الحسنة، و من الطهارة و النقاوة ألا يمس بأقدس شيء ، نعم أقدس شيء."	سارد	علي الحوات	التبئير الصفر	ص88
11	"ارتفع صوت الناي ، يرسل ح نينا نحو الوديان و الشعاب ، والروابي، وأعلى النخلات اليتيمات و أشعة الشمس من خلف كون الكهوف و الدهاليز و السجون المغمورة. شعر الناس بقلوبهم تعتصر ، اعتراهم ضيق و اختناق ، اعترتهم رقة فحنان طغى شعورهم بالذنب ، طغى إحساسهم بالظلم و الإضطهاد مرت يد حنون على جراحهم تواسيهم.	سارد سارد	صوت الناي الناس	التبئير الصفر التبئير الصفر	ص119 ص119

و سنأخذ من هذا الجدول أمثلة نحاول أن نبرز فيها لماذا صنفت ضمن التبئير في الدرجة الصفر :

المقطع الأول:

"راح الشاهد الحمر ، يتراقص في الماء ، مهتزا بموجاته ، و راحت صور من تجربة داخل القصر تسترجع نفسها و تتلاشى". [1]

– يستعمل السارد في هذا المقطع من رواية " الحوات والقصر" التبئير الصفر ، و أول مؤشر على ذلك استعماله ضمير الغائب في السرد ، و خصائص هذا النوع أن الناظم على معرفة شاملة و كلية بما حدث لشخصية البطل علي

[1] الطاهر وطار: الحوات و القصر ، ص128.

الحوات ، حيث استطاع فيها أن يتغلغل إلى ذاكرته و وعيه الباطني ليكتشف أشياء ظلت خفية عند غيره ؛ أي على الرعية و المتمثلة في ما وقع له داخل القصر وما لاقاه من أناس أشرار ، و أحداث أدلت بالمسكين إلى قطع أعز شيء فيه ، و هو يده اليمنى التي يصطاد بها ، إذن فالسارد هنا له القدرة على الدخول إلى بواطن الشخصية و معرفة ما في دواخلها فهو أعلم من الشخصية.

المقطع الثاني:

"امتلأت نفس علي الحوات بمشاعر الطيبة و المحبة ، و شعر بتحول غريب بدأ يعتريه ، فيض كبير من الثقة ينتقل من الجموع الملتفة به ، و يسكن صدره". [1]

ما نجده في هذا المقطع من الرواية هو أن السارد يمتلك زمام الأمور ، و لديه معرفة شاملة و كلية بشخصية البطل علي الحوات ، و يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية ، إنه يعلم ما يدور في قرارة نفسه و يعرف ما يحس به البطل من مشاعر نفسية داخلية (امتلأت ، مشاعر الطيبة ، الثقة).

– إن السارد أعلم من البطل ، حيث أنه يخبر المروي له عن الثقة الكامنة في دواخل الشخصيات كلها و التي انبعثت منهم إلى صدر علي الحوات ، إذن هو تبئير في الدرجة الصفر.

المقطع الثالث:

"همَّ علي الحوات ، أن يطلع العُمي علي الحقيقة ، إلا أنه رأى أن من الخير، و من الصفات الحسنة ، و من الطهارة و النقاوة ، ألا يمس بأقدس شيء نعم أقدس شيء". [2]

ينتمي السارد في هذا المقطع إلى سارد خارجي عالم بكل شيء ، و القادر على التسلسل إلى دواخل الشخصية حيث استطاع أن يعلم بتردد علي الحوات و عدوله عن قول الحقيقة بعد ما أوشك على إطلاع العمي بها ، عندما رأى أن من الصفات الحسنة و الخيرة أن يظل هذا السر طي الكتام.

[1] المصدر نفسه ، ص42.

3-3-3-2 -التبئير الداخلي :

والتي مادته الروائية كلها تعبير عن رؤية معينة و وفق وجهة نظر شخصية فردية ثابتة أو متحركة ، "و هذا يعني تعديلا لدرجة الإدراك و حقله بما يوافق تلك الشخصية المتحكمة في المادة " [1] ؛ إذن فالسارد في هذه الحالة يعرف بقدر ما تعرف الشخصية الروائية فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات ،إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليه أو باحت به كما أن " الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم" [2] حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية و في هذه الحالة تنعت الشخصية ب "الشخصية – السارد" و قد يستخدم السرد بدل الضمير المتكلم ضمير الغائب بشرط أن تتساوى معرفة السارد و الشخصية ، بمعنى أن ما يهمنا هنا ليس الضمير و إنما المحافظة على المعنى السائد بمعرفة السارد بما تعرفه الشخصية ، و أن عدم جهل الشخصية لما يعلمه السارد.

و هذا النوع يعطيه "جينيت" ثلاث أنواع فرعية و هي كالآتي:

أ– الثابت: و يتحقق حينما يمر كل شيء في الرواية عبر شخصية واحدة ، و مثال ذلك رواية "السفراء" التي تعد "شخصية شريدز" الوحيدة المعبرة عما هو موجود في المادة الروائية.

ب– المتغير: حيث يمر الحكي عبر عدة شخصيات ، و يأخذ رواية "مدام بوفاري" نموذجا لها فالشخصية البؤرية أولاً شارل ، ثم إيما ، ثم شارل مرة ثانية.

ج– متعددا: و نجد لها صدى في القصصية المبنية على الرسائل ، حيث تبرز الحادثة الواحدة مرات عدة حسب وجهات نظر لشخصيات عدة. "و قد ظل النقد الأدبي يستشهد لذلك بقصيدة قصصية كتبها براونج عنوانها " the

1ينظر صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، ص396.

2 الصادق بن الناعس قسومة : علم السرد ، ص282.

3 محمد بوعزة : الدليل إلى تحليل النص السردي ، ص61.

ring on the book " ، و هي تقص قصة تتصل بحادثة قتل من خلال إدراك القاتل و الضحايا و الدفاع و الإدعاء ... إلخ" [1]

ويرى جينيت أن التبئير الداخلي نادرًا ما يمكن تطبيقه بشكل صارم ، لأن الشخصية البؤرية لا توصف أبدا ، و لا يشار إليها حتى من الخارج و لا تحلل أفكارها و ملاحظاتها بموضوعية من طرف الراوي "و من ثمة لا وجود لتبئير داخلي . بالمعنى الحصري ... و لا يحقق التبئير الداخلي تحقيقاً كاملاً إلا في الحكاية ذات المونولوج الداخلي" [2] .

2- جدول التبئير الداخلي:

و قدمنا فيه أمثلة عن هذا اللون.

رقم النص	النص				رقم الصفحة
		المبئر	المبأر	نوع التبئير	

[1] المصدر نفسه ، ص53.

[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص203-204.

1	"اعذروني ، لكل مقام مقال ، و جلالته ، لابد أنه لم ينصرف بعد إلى شؤون الرعية ، أرجو أن ينصرف أصحاب الشكاوى و التظلمات ، و أن لا يبقى سوى أصحاب الهدايا و النذر ، و رسائل الولاء و الإبتهاج. راح الحاضرون ينصرفون جماعات، وظل علي الحوات مندهشا أكل هؤلاء شاكون متظلمون؟ أكل هؤلاء رعايا غير موالين لجلالته؟ هذا عصر سمته الشر ، و إلا ما معنى ألا يعلن الرعايا عن ابتهاجهم بنجاة مولاهم السلطان له ، و سخطهم على أعدائه."	علي الحوات	الرعية	تبئير داخلي	ص 26،25
2	"قريتنا ترحب بك يا علي الحوات ، و تود أن تلقي نظرة على سمكة الأبكار."	القرية الثالثة	علي الحوات	تبئير داخلي	ص 29
3	"اعذروني ، فإنه من حقكم أن تروا السمكة ، إنها نذر وهبة ، لقد ساقتها المقادير لأمر تدبره. "	علي الحوات	القرية	تبئير داخلي	ص 30
4	"لا. قريتي رغم أنها قرية الصراحة و الطباع المكشوفة فإنها قرية التحفظ، التحفظ أيضا صراحة يا علي الحوات ليتنا كنا مثلكم."	علي الحوات	قرية التحفظ	تبئير داخلي	ص32
	"استغرق علي الحوات في التفكير ... "هؤلاء الناس متشابهون ... استغفر الله ، أنا لا أطمح إلى الحديث مع	علي	الناس	تبئير	ص32

5	جلالته ، أوصل السمكة إلى القصر و أعبر للحاجب أو لرئيس الحرس ، أو لكبير المستشارين ، أو حتى للطباخ ، عن ولائي و إخلاصي ، ثم أعود."	الحوات		داخلي	
6	"أنا هنا، أنا هنا، لقد شتمت القصر، ومازلت مستعدًا لشتمه، إنّه ظالم وجائر، وجلالته أسير للأعداء واللصوص، يسقط القصر، يحيي العدل."	شخصية	القصر والمالك	تبئير داخلي	ص34
7	"يا أهل القرية السادسة ، يا أهل الطاعة والولاء، لقد هنّئني خبر نجاة مولانا من كيد الأعداء فنذرت له أجمل سمكة ، وهاهي السمكة الجميلة العظيمة التي وهبني إيّاها وادينا المعطاء."	علي الحوات	القرية السادسة	تبئير داخلي	ص53
8	"سألتنا يا علي الحوات، ماذا سنقدم هدية لجلالته...إنّنا نجيبك. نجيبك بكل صراحة، كل ما في قريتنا من عباد ومتاع، مهدى من أجيال لجلالته."	ناس القرية	علي الحوات	تبئير داخلي	ص54
9	"إنّني باسم ولائي لجلالته، وإخلاصي ومحبّتي له، أطلب منكم، بل أمركم أن تعفوني من هذه المهمة."	علي الحوات	الملك	تبئير داخلي	ص55
10	أنا شاب صغير ، كما ترى، قال لي رأسي إنّ موقف أهل قريتي سلبي، يتميّز بالذل والمهانة، فرحت أبحث عمّا يعوّضه."	شخصية	القرية الساسة	تبئير داخلي	ص56

11	"يبدو أنّ المسألة فيها جانب من السياسة،فأنصار الظّلام، قد يكونون، رغم الاتصال الذي بينهم وبين جلالته يسيطرون على هذه القرية، أو على الأقل، متّفقين مع أهلها، وأنّهم هم الذين أوهموا بمروري من هناك، لمواصلة الحوار معي."	علي الحوات	القرية وأنصار الظلام	تبئير داخلي	ص53
12	"سمحنا لك بالمرور من هنا شفقة بك، فغير هذا الطّريق يقتضيك سبع ليال."	الحارس	علي الحوات	تبئير داخلي	ص67
13	"هذا واجبي، أقوم به لا طامعًا، ولا راغبًا، إنّني عبد، وعلى العبد أن يبرهن باستمرار على ولائه وطاعته لسيده."	علي الحوات	النذر	تبئير داخلي	ص77
14	"بلغني أنك تعرضت لكيد الأعداء، فهزني الفرح، ووددت لو أعبر لجلالتك باسم جميع الحواتين عن مشاعر حبنا، حملت لك أجمل سمكتين."	علي الحوات	الملك	تبئير داخلي	ص167

وسنستدل على التبئير الداخلي بنصوص من الرواية من أجل تعميق الفكرة أكثر توضيحًا:

المقطع الأول

:"أنا هنا لقد شتمت القصر، ومازلت مستعدًا لشتمه، إنّه ظالم وجائر، وجلالته أسير للأعداء واللصوص، يسقط القصر، يحيي العدل" [1].

في هذا المثال السردي إن الشخصية في الرواية هي التي تقوم بتقديم أحداثها باستخدام ضمير المتكلم، إنّه "شخصية-سارد" في الوقت ذاته يسرد بلسانه قصّته مصرّحًا بشتمه المتعمّد للقصر وإصرار على هذا الموقف ودعوته الملّحة إلى ضرورة إنتشار العدل والمساواة (شتمت، مازلت، مستعدًا، يحيى)، وبالتالي فإنّ القارئ يتلقى الأحداث مباشرةً من الشخصية بدون وسيط بينها أي أنّه يصاحبها مني مسار حكيها للواقع.

المقطع الثاني:

" إنّني باسم ولائي لجلالته، وإخلاصي ومحبّتي له، أطلب منكم، بل أمركم أن تعفوني من هذه المهمة" [2]. هذا النّص عبارة عن اغتراف يقدّمه لنا علي الحوات، فقد صرّح بولائه وإخلاصه للملك في حضور الرعية ويأمرهم بإعفائه من مهمة نقله لشكاويها وطلباتها المختلفة عند وصوله إلى القصر وتقديمها للملك.

إذن فالشخصية هي المتحكمة في السرد، والسّارد بحيث لا يعلم شيئًا عن ولاء علي للملك، إلاّ بعدما باحت بها بنفسها، وبالتالي فالتبئير داخلي لأنّه كان من وجهة نظر شخصية البطل علي الحوات.

المقطع الثالث:

" بلغني أنك تعرضت لكيد الأعداء، فهزني الفرح، ووددت لو أعبر لجلالتك باسم جميع الحوا يتن عن مشاعر حبنا، حملت لك أجمل سمكتين" [3].

يستعمل السارد في هذا المقطع السردي التبئير الداخلي، والدليل على ذلك استعماله لضمير المتكلّم، فالسّارد هنا لايستطيع أن يقدم شيئًا، ذلك ان علي الحوات يسرد أحداثًا مرتبطة يصرح فيها عن الفرحة التي غمرته وهزته بعد سماعه بنجاة الملك، و رغبته هو و جميع الصيّادين بالتّعبير عن خالص الامتنان و التقدير له (فهزني ، نحوت، وددت ، مشاعر).

[1] الطاهر وطار: الحوات و القصر، ص34.

[2] المصدر نفسه ، ص55.

[3] المصدر نفسه ، ص 167.

فالشخصية البطلة لم تترك الفرصة للسارد يتلصص على دواخلها، بل نجده يلجأ لصمت ليترك الشخصية تبوح بما تريد.

3-3-3-3 التبئير الخارجي :

"و في هذه الحالة تكون معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصية الروائية" [1] ، و فيه يعبر السارد عما يحدث من وقائع ، و ما يتم من تصورات ، تقع جميعا في نطاق المشاهدة العيانية الخارجية فالسارد يعتمد فيه على وصف "ما هو ظاهري و مرئي من أصوات و حركات و ألوان ، و لا ينفد إلى أعماق و دواخل و نفسيات الشخصيات" [2] فهو بمثابة الكاميرا تقتصر مهمته على التقاط ما هو ظاهري و محسوس لذلك يعتبر من أكثر الأنواع بساطة و من أقل الأنواع حضوراً في الأجناس الأدبية مقارنة بالأنواع الأخرى ، باعتبار أن الأجناس التي أسست على "هذه الرؤية من الخارج لم تظهر إلا في القرن العشرين خاصة في تيار الرواية الجديدة الذي ظهر في فرنسا ، و بسبب الطابع الحسي الخارجي للحكي وُصفت هذه الرواية الجديدة بالرواية الشيئية" [3] لإنعدام المشاعر الإنسانية فيها .

– و يرى جينيت أن موقع التبئير لا يعم عملا أدبيا كاملا ، كما قد يعم جزءا محددا من الرواية فقط و من جهة أخرى يرى أنه ليس من السهل التمييز بين مختلف التبئيرات المتعددة التي يوحي بها التقسيم السالف الذكر ، فالتبئير الخارجي لشخصية يمكن أن يكون تبئيرا داخليا لشخصية أخرى ، و الشيء نفسه في التبئير المتغير و اللاتبئير ، لأن الرواية المنعدمة البؤرة يمكن في الأغلب الأعم أنها رواية ذات بؤرة متعددة .

– جدول التبئير الخارجي:

و يتضمن نصوص منتقاة من الرواية –محل الدراسة– و هي كالآتي:

[1] محمد بوعزة : الدليل إلى تحليل النص السردي ، ص63.
[2] مرجع نفسه ، ص63.
[3] مرجع نفسه ، ص63-64.

رقم النص	النـص				رقم الصفحة
		المبثِّر	المبأر	نوع ا لتبئير	
1	"حورية ساحرة ، طويلة رشيقة ، عنقها يصعد من صدرها عريضا طويلا ، شفتاها قرمزيتان ممتلئتان وجهها مستدير ، عيناها خضراوان ، شعرها أسود فاحم ، مضفور جداول رقيقة ، تتدلى على جبهتها و قفاها و عنقها. "	سارد	العذراء	التبئير الخارجي	ص 39
2	"احمر وجه الحكيم أولا ثم ازرورق ، ثم اصفر ، ثم استعاد لونه الطبيعي ، ابتسم و أحنى رأسه لعلي الحوا ت."	سارد	الحكيم	التبئير الخارجي	ص 55
3	"بناؤها عجيب، و ديارها في أسفل قرار سحيق مبنية بصخور سوداء و مغطاة بقرميد من الحديد المطعم و في الأعلى ، و على القمم السبع المحيط بالقرار أقيمت مظلة من الجرانيت و الإسمنت، تمتد على كامل محيطها ، نوافذ صغيرة يربض فيها رجال مسلحون بالنشاشيب ، و في الوسط تبدو نوافذ كبيرة".	سارد	بناء قرية الأباة	التبئير الخارجي	ص 66
4	"انفتح باب في المدخل من الحديد المطعم، و وقف فيه فارس على أدهم ، أحنى الفارس ، برك الحصان الأدهم ، و صهل ثلاث مرات. "	سارد	مدخل القرية	التبئير الخارجي	ص 67

5	"بدأ العازف يلف حول النغمة ، ثم يخفض الإيقاع و يرقق النغمة ، ثم يخفف من وقعها و بدأت ملامح الصفاء تعود إلى اللحن. "	سارد	العازف	التبئير الخارجي	ص 120
6	"يتلوى و يتلوى ، تحم وجنتاه و تحمر و تنتفخ أوداجه و تنتفخ ، و تنتفخ عيناه ، تنغلق عيناه يلتوي عنقه، ينتفخ صدره و يرق ، ثم يتصبب العرق من كامل جسده و تحظر شفتاه."	سارد	العازف	التبئير الخارجي	ص 150
7	"كانت القاعة جد فسيحة ، تغطي جدرانها ستائر ساحرية هفهافة من كل لون ، تشع فيها أنوار مختلفة الألوان. "	سارد	القاعة	التبئير الخارجي	ص 166
8	كان مرفوع الرأس ، مستقيم الظهر ، يتشبث بذراعيه معا باللجام ، في حين راح الحصان يسير خطوات ثقيلة مطأطئ الرأس".	سارد	علي الحوات	التبئير الخارجي	ص 165
9	"لمحت من برج المراقبة مع الفجر، فرسانا ملثمين ، ينعش على بغلة سوداء ، مربوطة إلى جواد أدهم وضعوا النعش وسط الساحة ، و أوثقوا البغلة و الجواد إلى شجرة و انصرفوا."	سارد	العذراء +الفرسان	التبئير الخارجي	ص 85
10	"كانت السمكة تثب إلى البركة وتنطلق في سباحة جميلة . تغوص حتى تلامس القاع البعيد ، ثم تدور عدة دورات في البركة ، ثم تتجه إلى المركز ، لتصعد أفقيا حتى يبرز أنفها إلى فوق. "	سارد	السمكة	التبئير الخارجي	ص 71
	"فيهتف الأطفال: – هاهي ، هاهي. – و تهتف النساء:		أصوات	التبئير	

11	– ووووه ، ووووه. – و يهتف الشيوخ: – ماشاء الله ، ماشاء الله. – و يهتف الكهول: – رائع ، رائع."	سارد	الناس	الخارجي	ص 71

و سنقدم ثلاث نصوص بغية تحليلها و إثبات انتمائها للتبئير الخارجي

المقطع الأول:

" احمر وجه الحكيم أولا ثم ازرورق ، ثم اصفر ، ثم استعاد لونه الطبيعي ، ابتسم و أحنى رأسه لعلي الحوا ت"[1]

يعتمد السارد في هذا المقطع على التبئير الخارجي (احمر، ازرورق) في وصفه لوجه الحكيم مركزا فيه على أوصافها الخارجية ، فيصور لنا الألوان المختلفة التي مرت على وجهه ، مخفضا رأسه.

إذن فالسارد لا يعرف عن دواخل الشخصيات شيئا ، فهو عبارة عن شاهد ليس إلا ،و معرفة الشخصية أكثر من معرفته ، لذلك يسعى و يلجأ إلى وصف حسي محايد لشخصية داخل الرواية.

المقطع الثاني:

" كانت القاعة جد فسيحة ، تغطي جدرانها ستائر ساحرية مفهافة من كل لون ، تشع فيها أنوار مختلفة الألوان" [2].

يستعمل السارد في هذا المقطع التبئير الخارجي ، و مظاهر هذا النوع هو اعتماده على الوصف الخارجي (القاعة ، الجدران ، الستائر ، كل لون) في وصفه للقاعة مهتما بمحسوسات خارجية واصفا لنا حجمها (جد فسيحة) ، و مكوناتها المختلفة (ستائر ، أنواع ...).

[1] الطاهر وطار: الحوات و القصر، ص55.

[2] المصدر نفسه ، ص166.

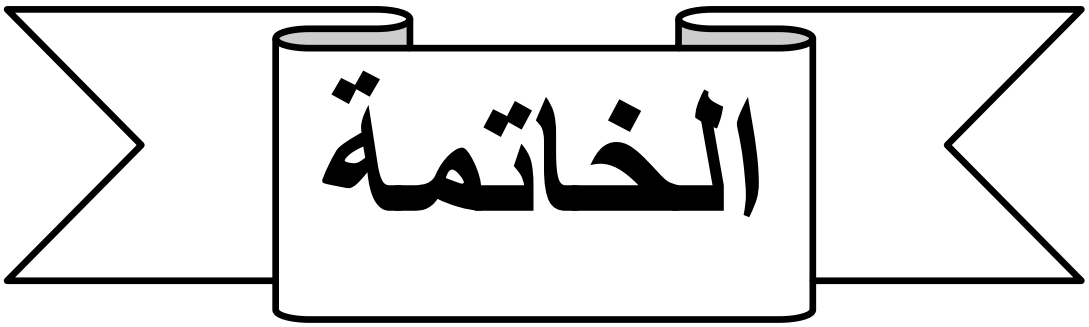
إن وصفه يرتكز على الأشياء و الأوصاف ، و هذا يدل على أن السارد أقل من معرفة الشخصية.

المقطع الثالث:

"حورية ساحرة ، طويلة رشيقة ، عنقها يصعد من صدرها عريضا طويلا ، شفتاها قرمزيتان ممتلئتان وجهها مستدير ، عيناها خضراوان ، شعرها أسود فاحم ، مضفور جداول رقيقة ، تتدلى على جبهتها و قفاها و عنقها " [1].

يصف لنا السارد في هذا المثال المظهر الخارجي للعذراء ، فهي طويلة عريضة، و طويلة العنق ، شفتاها قرمزيتان ، و ما نلحظه على هذا المقطع أن السارد اكتفى بوصف ملامحه الظاهرية ، إذن هو تبئير خارجي.

[1] المصدر نفسه ، ص 39.


الخاتمة

خاتمة:

تعرض هذا البحث إلى دراسة نظرية السرد لـ "جيرار جينيت" في الخطاب الأدبي ، إذ يعد موضوعا مهما و نادرا استطاع أن يقدم فيه أهم ما تبنى عليه الرواية خاصة و الأدب السردي عامة فضلا عن تحديده لمصطلحات كانت مبهمة قدم فيها الزمن الصيغة ، الصيغة ، الصوت ، حيث قمنا بتناول بنيتي الزمن و الصوت نظريا ، أما الصيغة بشقيها قمنا في الغوص في طياتها عند تقديمنا لأمثلتنا التطبيقية.

و في الأخير سنحاول تقديم أهم ما توصلنا إليه من نتائج تتعلق ببحثنا في نظرية "جيرار" و تطبيقها على رواية الطاهر وطار.

أ– الزمن عنصر من العناصر المهيمنة التي اهتم بها "جيرار جينيت"، إذ كان ينوِّع بين أزمنة ثلاث: المغامرة ، الكتابة و القراءة ، مستخدما فيه كل ما يتعلق بطرق السرد المختلفة: الاسترجاع ، الاستباق ، الوقفة ، المشهد ، و أخيرا الإضمار ، و ما يعرف كذلك بالتواتر.

ب– عنصر الصوت أو بنية الصوت لا يخلو خطاب منها ، كما أنها تتعالق مع السارد ، بحيث لا يكون و لا يوجد سرد بدون سارد ، و لا يوجد سارد بدون سرد.

ج– أن الطاهر وطار قد وظف كل أنواع صيغ الخطاب من روايته "الحوات و القصر" ، إلا أن حضورها يكون بدرجات متفاوتة و متباينة ؛ وقد تم تقديمها حسب درجة حضورها ، و ليس وفق ترتيبها المنهجي، و هي على الترتيب و النحو الآتي:

- الخطاب المعروض المباشر هو السائد.
- ثم يليه الخطاب المعارض غير المباشر الذي كان حضوره بكثرة.
- و بعده مباشرة المنقول المباشر المعتمد من قبل السارد في تلك الاحتمالات العديدة لما كان يقال حول "علي الحوات" و مغامراته.
- يأتي بعده المنقول غير المباشر و المعروض الذاتي اللذا ن غلبت عليهما القلة القليلة في الحضور ، ثم المسرود الموجود لكن كتوطئة للخطابات المعروضة أما المسرود فتقريبا لا نجد له أثرا غلا فيما ندر.
- التبئير هو الأساس الذي يقوم عليه عالم الرواية، إذ يقود الروائي إلى انتقاء مادته السردية، و يملي عليه الطريقة التي يشكل بها روايته .

و عند انتهائنا من قراءة الرواية و تصنيفها يكون أول انطباع عنها هو:

أ– ليس هناك راوٍ أساسي عليم بكل شيء على الطريقة الكلاسيكية يفرض منظوره الخاص ، فقد توزعت رواية أحداث الحكاية ، بين عدد كبير من الرواة ، إما من خلال شخصيات يغلب عليها المونولوج و المناجاة الذاتية ؛ إذ تتحاور مع نفسها ، دون أن تفضي للآخرين ما هو مكنون ، و هي في الأغلب شخصية "علي الحوات".

ب– شخصيات أخرى جاهلة تسعى إلى كشف أحداث ما من خلال طرح أسئلة و طلب تفصيلات إضافية.

ج– الراوي المؤلف الذي يعلم بالتأكيد أشياء كثيرة لا تعرفها شخصيات ، فهو يروي نقلا عن شخصية ما أحداث وقعت لها و يقدم معلومات لا تعرفها الشخصيات الأخرى ، و في أكثر من مرة يتسلل إلى نفسيات بعض الشخصيات.

د– سارد جاهل بكل ما يقع داخل الشخصية أو خارجها ، فيلجأ إلى تصوير ما يحيط به من أماكن و شخصيات تصويرا حسيا ماديا.

و في الأخير نستطيع أن نقول أن رواية "الطاهر وطار" قد استوفت حقها من هاتين التقنيتين بحيث لم تترك و لو نوعا منها بالرغم من تفاوت حضورها داخل العمل الروائي ، كما سبق التوضيح.

و من بعد هذه الاستنتاجات يمكننا أن نقول أن هاتين التقنيتين من أهم العناصر التي تبرز وجودها داخل العمل الأدبي عامة و الخطاب الروائي خاصة حتى و لو كان بنسب متفاوتة ؛ إذ أنهما يعدان طريقتين معقدتين متعالقتين في تنظيم ما تُعنى به الرواية و تتضمنه من بنيات مختلفة ... .

المراجع

==0**0**0== قائمة المصادر و المراجع ==0**0**0==

1 – القرآن الكريم.

2 – المصادر.

- وطار الطاهر: الحوات و القصر ، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2004.

3 – المراجع.

- إبراهيم السيد: نظرية الرواية، دار قباء، د.ط، 1998، ص165-166.
- ابن منظور: (لسان العرب، دار الصبح، واديسوفت، بيروت، لبنان، ط1، 1427-2006).
- أيوب محمد: الزمن و السرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة ؛ بين 1973-1994 ، دار سندباد ، ط1 ، 2001.
- بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، (د ت).
- برنس جيرالد: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة و تقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.
- بوطيب عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نقدية، مطبعة الأمنية، ط1، 1999.
- بوعزة محمد: الدليل إلى تحليل النص السردي، دار الحرف، ط1، 2007.
- جبيلة الشريف: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، إربد، ط1، 1431-2010.
- جينيت جيرار: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر محمد معتصم و آخرون، عمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأمريكية، ط1، 1997.
- جينيت جيرار و آخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر، ناجي مصطفى، دار الخطاب للطباعة، و النشر، زنقة بروفان، البيضاء، ط1، 1989.
- جينيت جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي.
- خليل إبراهيم: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.

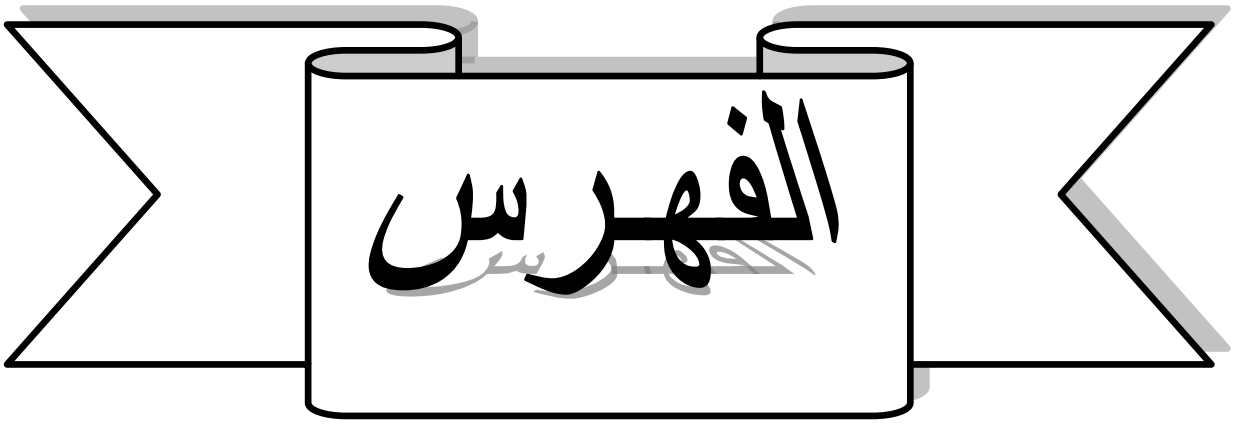
- الرقيق عبد الوهاب: في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط 1، 1998.
- روحي الفيصل سمير: الرواية العربية، البناء و الرؤيا – مقاربات نقدية–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2007.
- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة.
- عيلان عمر: مستويات السرد عند جيرار جينيت.
- فضل صلاح: بلاغ الخطاب و علم النص.
- قاسم سيزا: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.
- قسومة الصادق بن الناعس: علم السرد، مطابع الجامعة، ط1، 2009.
- كريستيفا جوليا: علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ساحة محطة القطار بلفدير، الدار البيضاء، المغرب، (د.ت).
- البنابان: الفواعل السردية –دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديثة، أربد– الأردن، ط1، 2009.
- لحميداني حميد: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.
- القصراوي مها حسن: الزمن في الرواية العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
- المرزوقي سمير و شاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر.
- الوكيل سعيد: تحليل النص السردي – معارج ابن عربي نموذجا– ، الهيئة المصرية العامة، د.ط، 1998.
- ألف ليلة و ليلة: تقديم مزيان فرحاني، ج1، موفم.
- نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، ط1، 1994.
- وطار الطاهر: الشمعة و الدهاليز، رواية دار الهلال، ديسمبر1995، د.ط .
- يقطين السعيد: تحليل الخطاب الروائي؛ (الزمن–السرد–التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997.
- يقطين السعيد: انفتاح النص الروائي (النص و السياق) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 3، 2006

4 – المذكرات

- حيور دلال: بنية النص السردي في معارج ابن العربي، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة منتوري قسنطينة، قسم اللغة العربية و آدابها، ص95.
- بنيني زهيرة: بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان –مقاربة بنيوية– ، أطروحة، دكتوراه (مخطوطة)، جامعة العقيد الحاج لخطر، باتنة، توقشت، سنة2007-2008.

5 – المجلات.

- مجلة السرديات، العدد الأول، جانفي 2004، جامعة منتوري، قسنطينة.


الفهرس

فهرس المذكرة

مقدمة.	الصفحة
الفصل الأول: خطاب الحكاية لجيرار جينيت.....	**03**
أولا: بنية الزمن.....	**04**
1– النظام الزمني. l'ordre temporal.....	**06**
1–1– الاسترجاع . L'analepse.....	**08**
أ– لغة	**08**
ب– اصطلاحا.....	**09**
1-1-1– الاسترجاع الداخلي. L'analepse Interne	**10**
1-1-2– الاسترجاع الخارجي.L'analepse externe	**11**
1-1-3– الاسترجاع المختلط: L'analepse mixte	**12**
2–1 الاستباق Prolepse	**13**
أ– لغة	**13**
ب– اصطلاحا.....	**13**
1-2-1– الاستباق الخارجي: Les prolepses externe	**16**
1-2-2– الاستباق الداخلي: Les prolepses internes	**16**
• استباقات تكميلية.	**17**
• استباقات تكرارية.....	**17**
• استباقات ترددية.....	**17**

• استباقات كاملة.....	17
• استباقات جزئية.....	17
وظائف الاستباق	17
2– المدة La durée	18
2-1- الحذف: " L'ellipse "	21
2-2- الإجمال Sommaire	22
2-3 الوقفة: La pause	24
2-4 المشهد Scène	26
3– التواتر: La frequence	28
3-1- "أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة	29
3-2- "أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية	29
3-3- "أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة	30
3-4- "أن يروي مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية	30
3-5- التحديد و التخصيص و الاستغراق:	31
❖ **ثانيا: بنية الصيغة La mode**	32
❖ **ثالثا :بنية الصوت : La voix**	33
1- أنواع السارديين	36
1-1 - غيري القصة	38
1-1-1- سارد خارج القصة –غيري القصة	39

1-1-2- سارد داخل القصة -غيري القصة	40
1-2- مثلي القصة	42
1-2-1- سارد خارج القصة - مثلي القصة	42
1-2-2- سارد داخل القصة - مثلي القصة	43
2- زمن السرد le temps de la narration	45
2-1- السرد اللاحق أو التابع narration ultérieur.....	45
2-2- السرد السابق أو المتقدم Narration antérieur	46
2-3- السرد المتواقت أوالآني Narration Sumiltanèe	46
2-4- السرد المقحم(المدرج)Narration intercalèe	46
3- وظائف السرد Fonctions de Narration	47
3-1- الوظيفة السردية المحضة	47
3-2- وظيفة تنسيق regie أو وظيفة الإدارة	47
3-3- الوظيفة الانتباهية : Phatique	47
3-4- وظيفة إبلاغ Communication	47
الفصل الثاني: الصيغة السردية.....	50
مفهوم الصيغة	50
أ- لغة	50

.....	
ب- اصطلاحا	**50**
المسافة	**52**
1- الخطاب المسرود	**53**
أ- الخطاب المسرود	**54**
ب- الخطاب المسرود الداتي.	**57**
2- الخطاب المعروض.Rapporte	**59**
أ- الخطاب المعروض المباشر: immédiat	**59**
ب- الخطاب المعروض غير المباشر.....	**67**
ج- الخطاب المعروض الذاتي.....	**72**
3- الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر: Le discours transposé	**76**
أ- الخطاب المنقول المباشر.....	**76**
ب- الخطاب المنقول غير المباشر.....	**79**
الفصل الثالث: المنظور Perspective	**84**
1- انتشار المصطلح و **شيوعه**.....	**85**
2- إشكالية **المصطلح**.....	**87**

3- **مجالات**.....	**90**
3-1- المجال الإنجليزي	**90**
3-2- المجال الألماني	**94**
3-3- المجال الفرنسي	**97**
3-3-1- السياق التاريخي	**97**
3-3-2- جان بويون	**98**
3-3-3- جيرار جينيت	**99**
3-3-3-1-التبئير الصفر.....	**100**
3-3-3-2-التبئير الداخلي.....	**105**
3-3-3-3-التبئير الخارجي.....	**111**
خاتمة.....	**116**
قائمة المصادر والمراجع.....	**118**
الفهرس.....	**120**