الجمهورية الجزائرية الدمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم-

كلية أدب عربي والفنون

قسم الدراسات الأدبية والنقدية

جماليات فضاء المدينة في رواية "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في

تخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتان:

- بوبكر مريم
- حساين دواجي إيمان

الأستاذة المشرف:

بولحية صابرينة

الموسم الجامعي: 2021 - 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــداء

الحمد لله الذي وفقنا لهدا ولم نكن لنصل إليه لولا فضل الله علينا أما بعد

أهدي هذا العمل المتواضع إلي:

من نزلت في حقهم الآيتين الشريفتين في قوله تعالى

بسم الله الرحمان الرحيم

[وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا إما يبلغنّ عندك الكبر أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أفّ ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما واخفض لهما جناح الذّل من الرّحمة وقل ربّ ارحمهما كما ربياني صغيرا] "الإسراء 32-33"

إلى أعظم امرأة بين نساء الكون أمي الغالية التي حملتني وهنا على وهن جنينا وسقتني لبن التوحيد مع الأخلاق رضيعا وعلمتني صغيرا ورافقتني بدعائها كبيرا

إلى أبي الفاضل الشامخ المكارم والراسخ الفضائل، الحريص علي، سندي المتين وأنيسي المعين

إلى دفئ البيت وسعادته أختاي وأخي المحبين

إلى براعم العائلة: ساجدة وبلقاسم

إلى كل أفراد عائلتي الكريمة و إلى زميلاتي المقربات وإلى زملائي بالجامعة عبد الحميد ابن باديس قسم أدب عربي وفنون.

إلى أساتذتي الكرام، خاصة أستاذتي بولحية صابرينة ،

إلى من قاسمني أعباء هذا العمل زميلتي وصديقتي حساين دواجي إيمان

إلى من نسيهم قلمي ولم ينساهم قلبي.

وفي الأخير أرجوا من الله تعالى أن يجعل عملنا هذا نفعا يستفيد منه جميع الطلاب.

بوبكر مريم

الإهـــداء

قال تعالى (..... وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ ۚ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ)

فلولا فضل الله لما أدركت هذا المقام، فالحمد لله رب العالمين الذي وفقني لإنجاز وإتمام هذا العمل المتواضع، لأهدي ثمرته إلى:

نزيلتي قلبي إلى جوهرة النساء إلى التي حملتني وهنا على وهن، إلى التي لم ينقشع ضلعها من فوقي والتي لا ترقى قواميس الفكر ولا زخرفة الحروف في وصفها إلى التي غمرتني بحبها وجعلت الأخلاق تاج على رأسي أمي الحبيبة.

إلى من حفر بأظافره الكهوف الظلماء ليخرجني إلى رحاب النمور والذي ينحني قلبي له عظما واحتراما أبي الغالي .

إلى من هم سندا وعونا لي إلى الذين أشعر بالأمان والفخر وأنا بينهم إلى الذين أبقى في أعينهم طفلة صغيرة مهما كبيرة إلى الذين أسعى جاهدة لأكون عند حسن ضنهم إلى رجال بيتنا إلى إخوتي.

إلى رفيقة دربي التي عاشرتها وأحببتها إلى من قاسمتني هذا العمل صديقتي بوبكر مريم.

إلى كل أفراد عائلتي الكريمة و إلى زميلاتي المقربات وإلى زملائي بالجامعة عبد الحميد ابن باديس قسم أدب عربي وفنون.

إلى أساتذتي الكرام، خاصة أستاذتي فاضلة بولحية صابرينة ،

إلى من نسيهم قلمي ولم ينساهم قلبي.

وفي الأخير أرجوا من الله تعالى أن يجعل عملنا هذا نفعا يستفيد منه جميع الطلاب.

حساين دواجي إيمان

شكر وعرفان

قال الله تعالى:

فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ وَاشْكُرُوا لِي وَلَا تَكْفُرُونِ

فالحمد لله الذي وفقنا في إتمام هذا العمل

وعملا بقول الرسول عليه الصلاة والسلام

"" من لم يشكر الناس لم يشكر الله

نتوجه بالشكر الجزيل إلى

الوالدين الكريمين الذي كانا لديهم الفضل الكبير في إنجاز هذا العمل

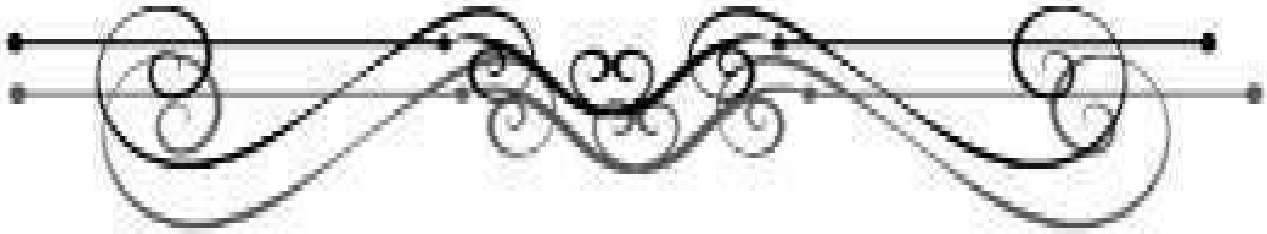
كما نتقدم بالشكر الجزيل لجميع أساتذتنا الكرام من الابتدائية إلى الجامعة

وخاصة الأستاذة المشرفة بولحية صابرينة التي لم تدخر جهدها في مساعدتنا ولم

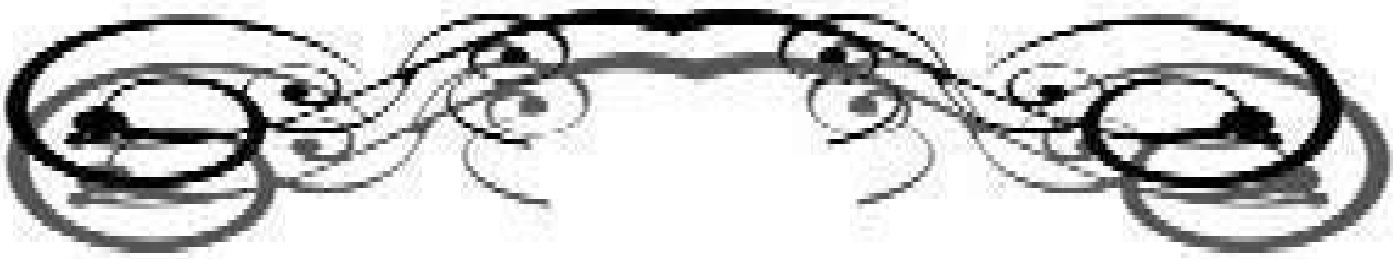
تبخل علينا بالنصائح القيمة وكانت لنا نورا ينير طريقنا.

كما نتقدم لخالص الشكر إلى كل أساتذة كلية الأدب العربي والفنون وإلى كل

عائلتنا وزملائنا ومن ساندانا من قريب أو من بعيد.



المقدمة



المقدمة:

تعد الرواية أحد الأجناس السردية التي استطاعة في وقت وجيز أن تحتل مكانة هامة في الدراسات النقدية والأدبية، وذلك لإسهامها الكبير في معالجة قضايا المجتمعات والشعوب عن طريق طرحها في المنجز الروائي وفق رؤى وتقنيات تصويرية وتعبيرية، وعن طريق بثها في الفضاء الروائي، وهذا ما يميزها كفن أدبي تبوأ مكانة هامة في جميع أنحاء العالم، وباعتبار أن الرواية الجزائرية قد قطعة أشواطا هامة في هذا الصدد وذلك باشتغالها مند بدايتها، على تصوير الحياة الاجتماعية والسياسية والنفسية والفلسفية للمواطن الجزائري، من خلال بصمات عديد الروائيين جزائريين الذين من بينهم "*الروائي وسيني الأعرج*" الذي رسخ نصوصا تستفز القارئ للخوض فيها واستكشاف عوالمها وفضاءاتها، ولعل من أشهر رواياته رواية حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر.

ولكون الفضاء الروائي عنصرا هاما في العمل الروائي، سنخصص بحثنا لهذا العنصر وما يحمله من جماليات، وذلك لما يحمله من مكانة هامة في الخطاب النقدي المعاصر سواء الغربي أو العربي، وبناء على ذلك وسمنا بحثنا بالعنوان الآتي:

جماليات فضاء المدينة في رواية "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج

ولعل ما دفعنا لاختيار هذا الموضوع يتمثل في أسباب موضوعية تخص الدراسات العلمية والأكاديمية، ومنه ما هو ذاتي وشخصي:

- أهمية مصطلح الفضاء في الدراسة النقدية، وما يتميز به هذا المصطلح من خصوصيات.
- الحضور الكبير للفضاء في المدونة المختارة.
- ما تمثله أعمال "واسيني الأعرج" من مكانة هامة في الساحة الأدبية والروائية على الصعيد الجزائري والعربي كان دافعا للخوض في أعمال هذا الروائي.

وذاتي متمثل في:

- أننا نحاول أن نشتم رائحة جمالية الأدب مهما بعدت مسافتها.

- الرغبة الشخصية في البحث ودراسة الأدب الجزائري.

وبناءا على ما سبق فقد طرحنا الإشكالية الآتية:

كيف يساهم الفضاء في نسج الرواية وجمالياتها؟

وبناءا على هذه الإشكالية الرئيسية فقد تولدت أسئلة فرعية نوردها كالآتي: ما هو الفضاء؟، وما علاقة الزمن بالمكان؟، وكيف كان دور الشخصيات في بناء المتن الروائي؟.

وللإجابة على هذه الإشكالية وفروعها يسير هذا العمل وفق خطة ممنهجة، تستهل بمقدمة يليها مدخل وفصلان نظري وآخر تطبيقي وخاتمة وملحق.

المدخل: مدخل مفاهيمي الذي يحتوي على تعاريف كل من الأدب، الخطاب، الجمال، الفضاء، وإبراز الدراسات العربية والغربية لكل مفهوم.

الفصل الأول: الدراسات السردية المعاصرة وقد أوردنا فيه مفهوم المكان والزمان والشخصيات بشقيه اللغوي والاصطلاحي، محاولين إعطاء كل واحد منه حقه في الدراسة بدراسة أنواعهم وأهميتهم في العمل الروائي، وفي النهاية سلطنا الضوء على علاقة الشخصيات بالمكان وأين تكمن هذه العلاقة.

الفصل الثاني: جماليات الفضاء في رواية حارسة ظلال لواسيني الأعرج وقد تناولنا في هذا الفصل دراسة تطبيقية لرواية متطرقين لأهم عناصر ومكنات الفضاء فكان كالآتي: الفضاء النصي في الرواية فقد عالجنا في هذا الفضاء الرواية باعتبارها مكان طباعيا تناولنا فيه العتبات النصية وأهم جمالياتها في العمل الروائي.

الفضاء الجغرافي في الرواية، تناولنا في هذا العنصر الفضاء كمعادل للمكان، وقد كانت الدراسة للمكانة منقسمة لأماكن مفتوحة وأخرى مغلقة، محاولين استجلاء أهم جماليات هذا العنصر، ودوره في بناء الفضاء العام للرواية.

البناء الزمني في الرواية، وقد تطرقنا لأهم العناصر المساهمة في بناء الزمني للرواية كالترتيب وما احتواه من عناصر، والخلاصة التي بدورها احتوت على عناصر عدة.

الشخصيات ودلالتها في الرواية وكيف كان لها دور في تشكيل جمالية النص من أنواع شخصيات.

معرجين على خاتمة أوردنا فيها أهم النتائج المستخلصة من هذا البحث، ثم ملحق يحتوي على نبذة مختصرة عن الكاتب وملخص للرواية.

أما بالنسبة للمنهج فقد اتجهنا للمقاربة الموضوعية من خلال التعامل مع نص الرواية ومقاطعها التي تناولت جماليات الفضاء وعناصره المختلفة.

ولإنجاز هذا البحث فقد إعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع ساهمت في إثرائه نذكر منها:

- واسيني الأعرج، رواية حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية).
- حميد الحمداني، بينية النص السردي.
- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد.
- جرار جيت، خطاب الحكاية.

ومما لا شك فيه أن أي بحث لا يخلو من صعوبات وعوائق نذكر منها: صعوبة تحديد المصطلح وذلك لاختلاف مشارف كل باحث، وكذلك ندرة بعض المراجع وذلك لعدم توفرها في مكتبة الجامعة، وعدم توفر الكثير من الكتب المترجمة في هذا الموضوع.

وفي الأخير نتقدم بالشكل الجزيل لكل من ساهم في إخراج هذا العمل ونخص بالذكر المشرفة الدكتورة بولحية صابرية على مساندتها الدائمة.

المدخل

مدخل مفاهيمي

المبحث الأول: الأدب

المبحث الثاني: الخطاب

المبحث الثالث: الجمال

المبحث الرابع: الفضاء

المبحث الأول: الأدب

1- المفهوم الأدب:

أ- لغة:

جاء في "معجم لسان العرب" الأدب يعني "الأدب الذي بتأدب به الأديب من الناس، يسمى أدبا، لأنه يؤدب الناس إلى المعاهد وينهاهم عن المقابح، وأصل الأدب الدعاء، قيل للصنع يدعي إليه الناس: مدعاة ومأدبة".[1]

أما في "المعجم الوسيط" "الأدب أدبا صنع مأدبة والقول دعاهم إلى مأدبة والقول وعلهم ضع لهم مأدبة وفلانا راضية على محاسن الأخلاق والعبادات ودعاه إلى العاهد والقول على الأمر جمعهم علية وندلهم إلية".[2]

لهذا هو أحد أشكال التعبير الإنساني عن مجمل عواطف الإنسان وأفكاره وخواطره وهو أحسن وأرقى الأساليب الكتابية، التي تتنوع من النثر المنظوم إلى الشعر الموزون.

أ- اصطلاحا:

إن مدلول كلمة (أدب) يتسع ويضيق تبعا لاختلاف الظروف والعصور، وتبعا لمعناها العام والخاص، فقد يشع معناها ليشمل كل ألوان المعروفة، وقد يضيق عند الكلام الجيد من مأثور الشعر والنثر وما يتصل به، وقد لوحظ مثل هذا الاتساع في الأدب العربي أيضا، فإن لكلمة (الأدب) معنيين: معنى عام ومعنى خاص، فالمعنى العام يتمثل في دلالتها على كل ما صنف في أي لغة من الأبحاث العلمية والفنون الأدبية، أما المعنى الخاص فيراد به التغيير عن مكنون الضمائر وخلفيا العواطف بأسلوب إنشائي أنيق مع الإلمام بالقواعد التي تعين على ذلك.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعرف، مصر، القاهرة، جزء 14، د ت، ص207.

[2] أحمد حسن الزيات، المعجم الوسيط، دار الدعوة مؤسسة ثقافية للتأليف والنشر، بيروت، ط2، 1989، ص301.

ويختلف الكتاب الغربيون في تعريف الأدب، فالناقد الأمريكي *"إمرين"* يرى أن الأدب سجل لخير الأفكار، كما يرى *"برك"* أن الأدب أفكار للأذكياء ومشاعرهم مكتوبة بأسلوب الجميل الذي يصور الحقائق الإنسانية.[1]

مما سبق نجد أن لكلمة "الأدب" معنيين: المعنى العام، وهو كل ما اتجه العقل في مجال المعرفة في الطبيعة والنحو، سواء أثار شعورك وأحدث في نفسك لذة فنية، أو لم يثروه لم يحدث، أما المعنى الخاص، فهو الكلام الجيد من الشعر أو النثر الذي يثير شعور القارئ أو السامع ويحدث في نفسه لذة فنية كاللذة التي يحسها عند سماع الأنشودة أو توقيع الموسيقى أو رؤية الجمال، وهو التعبير الجميل عن معاني الحياة وصورها، هو مأثور الشعر الجميل أو النثر البليغ المؤثر في النفس المثير للعواطف.

وهذا الأدب بالمعنى الخاص هو الذي نعني بدراسته، لأنه يتصل بالنفس والمشاعر ويخاطب العاطفة، أما النظريات العلمية فحقائق مجردة لا تستثير عاطفة ولا شعور، لأنها تخاطب العقل لا العاطفة.

2- الدراسات العربية والغربية للأدب:

أ- الدراسات العربية للأدب:

إن لفظة الأدب من الألفاظ القليلة التي كتب الله لها العظمة والشهرة والخلود فهو من أنبه الكلمات ذكرا وأطولها عمرا وأحلفها تاريخا وأشرفها معنا وأوسعها دلالتا، اختلفت عليها التعبيرات وكثرت لها التعريفات وقامت حولها المجالات والمناظرات، ومع ذلك لا تزال في حاجته إلى الدرس والبحث والتحديد لتطور مدلولها بتطور العلم والحضارة.

اختلفت مفاهيم الأدب العربي ومضامينه العامة، والشعر خاصة، وتطورة هذه المعاني بتطور الأمة العربية، واختلاف بيئاتها، سواء أكانت هذه البيئة الزمانية أو مكانية أو اجتماعية ولكن بالرغبة من هذا التطور، وذلك التحول الذي أصال الكلمة، وغير من معانيها إلا أن المفهوم العام الأدب على التهذيب

[1] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د ط، 1942، ص18.

والنظام وهما يحسبان من مكونات الجانب الأخلاقي، ولكن الذين كسب تاريخ الأدب العربي بعيدا عم معنى هذا.[1]

وإذا رجعنا إلى العصر الجاهلي نبحث عن الكلمة فيه لم نجدها تجري على ألسنة الشعراء، إنما نجد لفظة أدب بالمعنى الداعي إلى الطعام، فقد جاء على لسان "طرفة بن العبد" الأدب هو "الداعي إلى الطعام الذي يدعو عامة الناس إلى طعامه في فصل الشتاء حيث يشتد البرد القارص، فتقل الإمكانيات الكرم، والمأوى والاستضافة".[2]

عندما أتى الإسلام بتعاليمه الداعية إلى مكارم الأخلاق شاع استخدام الأدب ليخدم الأخلاق ويهذب النفوس ويرتقي بالأديب إلى مرحلة السهو المعنوي، تزكية النفس، وصفاء العقيدة، مبتعدا عن الماديات، أما عن مفهوم الشعر وغايته في هذه الفترة، فإنه لا ينفصل عن مفهوم الأدب عامة فالإسلام وقف وقفة حسنة في توجيه الشعر إلى أهداف سامية.

إذن فقد كان الشعر من تلك المظاهر التي تأثرت بالإسلام، تأثيرا واضحا من حيث الشكل والمضمون ومن حيث اتجاهاته الشعر وموضوعاته، كيف لا بتأثر الشعر بالإسلام والشعراء أنفسهم تأثروا به.

أصبح مفهوم الأدب في العصر الأموي أكثر تحديدا من ذي قبل، حيث تناول مفهوم التربية والتعليم، ونشأت طبقة خاصة من الأساتذة الممتازين، نهضة بتعليم أبناء الخلفاء والأمراء وكانوا يسهمون بالمؤدبين كأي معهد الجهني، وعامر الشعبي، وكان يعلمان أولاد *"عبد المالك بن مروان"* وهما أقدم المؤدبين فيها وقفنا عليه، وقال *"عبد المالك"* لولده "أدبهم برواية شعر الأعشى فإنه قاتلته الله ما كان أعذب بحره وأصلب صخره".[3]

كانوا يعلمون أولاد الخلفاء ما تطمح إليه نفوس أبائهم فيهم من معرفة الثقافة العربية، فكانوا يلقنونهم الشعر والخطب وأخبار العرب وأنسابهم وأيامهم في الجاهلية والإسلام وأتاح هذا الاستخدام الجديد

[1] نصر الدين إبراهيم أحمد حسن، الأدب الإسلامي، دراسة نظرية وتطبيقية، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، د ط، 2008، ص02.

[2] المرجع نفسه، ص03.

[3] المرجع نفسه، ص05.

لكلمة الأدب أن تصبح مقابلة كلمة العلم الذي يطلق حينئذ على شريعة الإسلامية وما يتصل بها من دراسته الفقه والحديث النبوي، وتفسير القرآن الكريم.

ثم ظلت في القرنين الأول والثاني من الهجرة مقصورة على هذه المعاني، أي العادات العامة وحسن التصرف، ثم ذلت على جهلة الأخلاق الكريم الحاصلة من التربية النفس، ثم على جملة المعارف التي تميز الخواص، إلا أن العلوم الشرعية أطلق عليها، اسم العلم منذ أوسط القرن الأول تميزا لها من المعرف الدنيوية القائمة على المعارف الجاهلية.

وفي نهاية العصر الأموي يرد مصطلح (علم الأدب) في مقابل (علم الدين) كما ترد على لسان "محمد بن علي العباسي" والد "أبي العباس السفاح" في قوله "كفاك من علم الدين أن تعرف مالا يبيع جهلة وكفاك من علم الأدب أن تروي الشاهد والمثل".[1]

لا يرتكز أحد أن الأدب العباسي عامة، كان بمثابة العصر الذهبي للأدب العربي، كان ذو بال أن الإسلام بقيمة ومبادئهن وقد ترك أثرا واضحا على هذا الشعر حيث تبرز الأخلاق الإسلامية في المجتمع العباسي، وتظهر واضحة في كثير من أحداث هذا العصر، فقد كان الخلفاء كما مضى على نصيب من الحفاظ والمروءة والإيمان والدين، و"كان شعر العباسي المعبر الصدق عن هذه الأخلاق، والناطق المبين عن هذه القيم، فنجد ديوان شعر الأخلاق فسيحا واسع الأطراف، يبرز فيه كثير من شعراء العصر، ويردده جلتهم ونرى البعض الأخر ممن اتجهوا إلى العلم والأدب والرواية، بل نجد بعض هذه الأشعار تصدر عن بعض المنحرفين في سلوكهم، حين تصفو نفوسهم وترتفع من انتكاسها إلى طبعتها الأصل"[2].

ومنذ القرن الثالث نجد الكلمة تدل على السنن التي ينبغي أن تراعي عند طبقة خاصة من الناس، وألقت بهذا المعنى كتب كثيرة مثل (أدب الكاتب) *"لإبن قتيبة"* و (أدب الندبم) *"لكشاعم"* وفي القرن الرابع علوم الفقه والبيان والتاريخ والأخبار على علوم السحر والكيمياء والحساب وعلامات التجارة وقال

[1] أحمد حسن الزيات، في أصول الأدب المقالات والمحاضرات في الأدب العربي، طبعة الجامعية الإسلامية، القاهرة، 1973، ص30.

[2] مجاهد مصطفى بهجتّ، التيار الإسلامي في الشعر العصر العباسي الأول، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، سلسلة الكتب الحديثة، العراق، 1972، د ط، ص01.

"خفاجي" "كلمة (الأدب) في القرن الخامس للهجرة لها حدود المعنى الواضحة وهي الشعر والنثر، وقد ضاق معنى العام بعد نشأت المدرسة النظامية في بغداد ويكون الأدب علما تخصصا منفصلا".[1]

أما عن واقع الأدب العربي في العصر الحديث فقد تأثر تأثيرا واضحا بالحضارة الغربية، ونتج هذا التأثير عن الاحتكاك بعده عناصر منها، الاستعمار العربي، حركة الاستشراق، البعثات الدراسية، جماعة المهجر والمذاهب الأدبية.

ب- الدراسات الغربية للأدب:

إننا انطلاقا في هذا البحث، منذ بدايته، مصادرين على أن تاريخ الأدب العربي ما كان له أن يحققه العالم الدراسات الأدبية، بشكل الحالي، لولا المثقفة الأخر الغربي، وقد سلف التأكيد على هذا الملمح النشوئي في المحطات القائمة، ولم يكن الأمر مصطلح القرن العشرين في عقوده الأولى متعلقا بتاريخ الأدب العربي، بل "عندما نعود الآن إلى تلك الاجتهادات التي تشكلت لديها عن الآداب الأجنبية، لنأخذ أي كتاب عن الفنون الأدبية أو عن التيارات والاتجاهات، سنجده بذكر الرومانسية والتراجديا، ويتحدث عن الرومانسية والواقعية، وعن الغنائية والرمزية"[2]، وما ذاك إلا دليل قوي على حضور المؤثر الثقافي الغربي في دراستنا الأدبية.

إذا تفحصنا في النسيج الثقافي العام، الذي صيغ التفكير الإنساني في أوربا القرن التاسع عشر، "ورمنا الوقوف على سماته البارزة، تعين علينا أن ننتبه بفضل ما نحظى به من بعد زمني، إلى أن جل المعارف والعلوم، وقد سادها طيلة القرن التاسع عشر منازعات، بهما تحددت فلسفة المناهج المعرفية قاطعة، فأولهما منزع الوعي يؤثر التاريخ وفعله في صيرورة الإنسان، وتأنيها منزع البحث عن قوانين المحكمة في كل الظواهر، الطبيعية منها والإنسانية".[3]

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، الشعر الجاهلي، دار الكتاب بيروت، د ط، د ت، ص10.

[2] سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2012، ص67.

[3] عبد السلام مسدي، في آليات النقد الأدبي، دار العربية للكتاب، تونس، ط1،1982، ص85.

وبانتشار العديد من الفلسفات والأفكار التي تروم نهضة أوربا اقتصادية، معتبرة نفسها (المركز) وغيرها (الهامش) الذي لا قيمة له مقارنة بها، بل (الهامش) الذي ينبغي أن يكون تابعا بالضرورة لها، لاسيما وأنه لم يمتلك من العلم والتنوير والنهضة ما امتلكته معي، حتى وصلت إلى لحظة الإتباع في التيارات والفلسفات والأفكار، بل اكتسح العلم والتفكير العلمي كل المجالات المعرفية.

"وأصبحت لأوربا فلسفة للحياة تريد تعميمها وتدويلها فاحتاجت صياغتها ومؤسستها إلى تميل فبدأت تصدر قوتها العلمية والنفسية والعسكرية والفكرية إلى العالم، وإلى العالم العربي بخاصة، الذي سيوصف بالشرف مقابل الغرب".[1]، وهذا يعني أن على الصعيد الحضاري، فقد كان الوضع يؤذن بنهاية دورة حضارية منها العرب المسلمون وبداية أخرى.

وفي دراسة وافية عن مسألة نشأت التاريخ الأدبي، يعتبر الباحث "حسن الطالب" "عم مدى صعوبة تجديد البدايات الأولى لتاريخ الأدب، ممارسة وكتابة تحديدا دقيقا، ذلك أن باحثين غربيين كثيرين، أكد وتخدر هذه الممارسة في الآداب القديمة واعتبروا البداية الفعلية لممارسة تاريخ الأدب بالقرنين السادس عشر والسابع عشر"[2]، وهذا يعني أن بالفعل الحركة الفلسفية التنوير الوعي التاريخي التي عاشت آنذاك واكتتب الممارسات الأولى لتاريخ الأدب، الصبغة الموسوعة لتاريخ العلماء الأدبي، الذي كان يستند على تقليد قديم قطباه: (البيوغرافيا، والبيليوغرافيا)، لاسيما وأن مفهوم الأدب لم يكن قد استقل بعد عن قضايا الفلسفية والتاريخ العام ولعل ما يؤكد ذلك، مقولات مغريين أنفسهم.

من ذلك "جيرار ديلفو" و "أن روش": "اللذان اعتبر أن البحث في ظهور التاريخ والنقد الأدبيين وثيق الصلة التجديد مفهوم الأدب نفسه "[3]،فإلى منتصف القرن السابع عشر كانت لفظة الأدب تشمل تاريخ و الفلسفة والبيان والفن الدرامي والرواية .

[1] أحمد بوحسن، انتقال النظريات والمفاهيم، المرجع السابق، ص36.

[2] حسن الطالب، مفهوم التاريخ الأدبي، مجالات التوسع وأفاق التجديد، المرجع السابق، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص22.

وبناء علية لم يكن من الغربيين أن ينجو العمل في التاريخ والفلسفة والبيان والفن الدرامي والشعر والرواية وبناء عليه لم يكن من الغريب أن ينجو العمل في تاريخ الأدب منحنى خاصا، سمته التوثيق والجمع والتبحر والاستقصاء الشامل لجميع العلوم والفنون دون تميز وفي ظل هذا المناخ برزت مؤلفات ذات طابع بيلوغرافي وظيفي، في معظم البلاد الأوروبية البريطانية *"ج.لولان"* و*"ج.بال"* ألمانيا *"كولوس"* و*"فلورنسا"* و*"بوسياتي"*.[1]

وقد كان الغرض العلمي وراء هذه البليوغارفيا الوطنية، هو حفظ الموروث الفكري والأدبي لهذه البلدان الضياع والنسيان.

وفي مقال تأريخي لـ*"روبيرا سكاربيت"* ربط بين ظهور (التاريخ) و (تاريخ الأدب) و (الأدب) وخلص إلى أن لفظة " littérateur" (أدب) اللاتينية لم تكن تدل على وسيلة للمعرفة بل كانت تدل على طريقة للكون، وكانت كذلك تدل على ما يمكن أن نسميه الثقافة الناتجة عن الاحتكاك بالكتب، في حين يراد الحديث عن ظاهرة التاريخية فقد كان تخاطر إلى الذهن الشعر أو الفلسفة أو البيان ويبدو أن هذه اللفظة استعملت أو مرة في ألمانيا حوالي سنة 1760م من لينسخ "Lessing" للدلالة بوضوح الحديث عن الأدب شيئا معروفا يمكن دراسته، وهكذا تحدثت السيدة *"دي ستايل"* سنة 1800م في مؤلفاتها المشهورة في الأدب منظورا إليه من علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية، وبها أن التاريخ كان في ذلك الوقت شكلا من أشكال المعرفة يؤكد نفسه بقوة فمن الطبيعي حينئذ أن يظهر تاريخ الأدب.[2]

فعن البيان أن المسلك التأليفي الذي تحقق في القرن السابع عشر، كان امتدادا لما شاع في القرن السادس عشر من تأليف ما اصطلح على تسميته بـ (خزائن الكتب) (bibliothèques)، وهي مدونات ضخمة اصطبغت لنفسها عملية حشد أكبر قدر ممكن من المعلومات، فسجلت ووثقت كل ما يتعلق بالكتاب،

[1] حسن الطالب، مفهوم التاريخ الأدبي، المرجع السابق، ص21.

[2] روبير اسكاربيت، تاريخ الأدب ضمن كتاب طاهر حجار، الأنواع الأدبية، طلاس للدراسات والنشر، دمشق، د ط، د ت، ص67-68.

ووضعت أعمالها وانجازاتهم على خط التسلسل الزمني، وراحت تنتفي عديد المنتخبات والمقتطفات مت أعمال هؤلاء الكتاب، وهو المسلك الذي تمثلته بعد ذلك كتب تاريخ الأدب.

ففي القرون الموالية للقرن السادس عشر وكنتيجة عن هذه الجهود المتواصلة، ثم اللقاء بين لفظة (أدب) و(التاريخ) على غرار العديد من العلوم الأخرى التي التقى معها علم (التاريخ) منها علم الاجتماع، وعلم النفس وغيرهما، واستوى بذلك تاريخ الأدب "مبحثا معرفيا خاصا بالظاهرة الأدبية وبظروف وسياقات إنتاجاتها وتداولها ولربما كانت الفترة الممتدة بين سنتي 1814-1915 هي التي جددت الصورة النهائية للتاريخ الأدبي، بفضل عدة عوامل..... وتحت التأثير القوي للفلسفة الألمانية في التاريخ الأدبي".[1]

من ثم ما طال العهد في حديث مصاهرة علم التاريخ من الأدب، وكان القران قائما على ميزها للأدب، من فضل في الأثر الأدبي وإرسائه على مسطرة الزمن، بنظرة تعافي سببية.

ولخص القول الباحث "*حسن طالب*" أن التاريخ مر بمرحلتين:[2]

- **المرحلة الأولى:** مطلعها هو منتصف القرن السادس عشر وامتداد إلى غاية الربع الأول من القرن التاسع عشر، وهي المرحلة التي هيمنت فيها المؤلفات ذات الطابع الموسوعي الشمولي، مع تمثيلها للمسك البيلوغرافي و البيوغرافي.
- **المرحلة الثانية:** وهي التي بدأت مع الربع الأول من القرن التاسع عشر حتى الثلث الأول من القرن العشرين وهي المرحلة التي توجت بظهور النظرات المنهجية الرائدة للأنسون وبعدها متلائمة، من العرب والعجم وفيها ثم الانتقال بتاريخ الأدب من (الاهتمام بالأشخاص و الأسماء والكتب والوقائع إلى الاهتمام بمناهج البحث التاريخي في الأدب (دراسة الوثائق الأدبية، دراسة المخطوطات وتحقيقها،

[1] حسن الطالب، مفهمو التاريخ الأدبي، المرجع السابق، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص30.

معرفة ظروفه وسياقات الإنتاج، الجماهير القارئة جمالية الشكل والتذوق)، وهي آليات تعتبر نقله جديدة ونوعية، من عالم الحشد الإجباري إلى عالم البحث الأدبي للمنهج.

المبحث الثاني: الخطاب.

1- مفهوم الخطاب:

أ- لغة:

نقرا مادة (خطب) في لسان العرب: "....الخطب: الأمر الذي تقع فيه الخاطبة وشأن (...) والخطابة والمخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبة الكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان لخطبة اسم للكلام الذي يتكلم به الخطيب (...) الكلام المنثور مسج ونحوه (...) والخطبة مثل الرسالة التي لها أول وأخر (...) والمخاطبة مفاعله من الخطاب والمشاورة".[1]

ويورد صاحب معجم (مقاييس اللغة) ملاحظة هامة تؤكد ما أستخلص من (لسان العرب)، حيث يقول في مادة "خطب": "الخاء والطاء والباء أحدهما الكلام بين الاثنين"[2]، أي أن الخطاب يتبادل بين متخاطبين ومن ثم فهو تفاعل بينهما.

يعد *"ابن منظور"* الخطاب مادة في الكلام، ويجعل له بداية دون أن يغفل خاصية التفاعل فيه، ومن ثم فالخطاب في (لسان العرب) كلام عادي أي مزخرف، له أول وله أخر، وهويتهم بين متخاطبين أو أكثر يدخلان بمثابة كلام.

أما *"التهناوي"* فيعد الخطاب بحسب أصل اللغة: "توجيه الكلام نحو الغير للإفهام"[3]، ثم تطورت الكلمة لتدل على "الكلام الموجه نحو الغير للإفهام"[4] ، أي إنه يتميز في الخطاب بين فعل توجيه الكلام وبين الكلام ذاته، وهذا لحظة إنتاج الذات للكلام الموجه لآخرون حدث الكلام، مع التركيز والتمعن معا على ضرورة وجود طرف أخر يحتاج إلى الفهم، ومنه قد ورد الخطاب هو الإفهام، وبدون وجود شريكين أو أكثر لهما الرغبة في التواصل فلا وجود للخطاب.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المرجع السابق، ص1194-1195.

[2] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، وضع هوامشه إبراهيم شمس الدين، جزء1، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 1999، ص368.

[3] التهناوي، كشاف الاصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق علي دحدوح، مكتبة لبنان ماشيرون، بيروت، ط1، جزء1، 1996، ص749.

[4] المرجع نفسه، ص749.

أما في معجم (الوسيط) فيشير إلى ما أشارة إليه القواميس السابقة لاسيما (لسان العرب) والقاموس (المحيط) مع بعض الإضافات في خطاب الكلام (...) والخطاب المفتوح يوجه إلى بعض أولا الأمر علانية (...) وخطبة الكلام المنثور يخاطب به المتكلم فيصبح جما من الناس لإقناعهم (...) والخطيب المتحدث عن القوم، إذا القاموس يضيف ثلاث أشياء أساسية جديدة: فالخطاب موجه إلى أشخاص محددين ثابتة عن أشخاص آخرين.[1]

ويظهر معنى الخطاب اقتصار لمفهومه على اللغة (المنطوقة في حالة المحاورة، المكتوبة في حالة المراسلة) وكأن هناك شرط وجود "التواصل" ليتحقق معناه بالإضافة إلى أن الخطاب من الألفاظ المتداولة في أصول الفقه ويراد به: توجيه الكلام نحو الغير لإفهام كما تتردد في الكتب أصول الفقه ومصطلحات (دليل الخطاب وفحوى الخطاب) وكل هذا معنى به الخطاب.

ب- اصطلاحا:

الخطاب في التعريف الاصطلاحي تجاذبه اتجاهات متعددة، وقع بعضها في مزلق أدى إلى الخلط بين مفهوم الخطاب كمصطلح نقدي، وبين الكلام بمفهوم *"ديسوسير"* فثمة ضروب متنوعة من الدلالات لهذا المصطلح حتى في نطاق علوم اللغة.

لذا يقول *"جرارد برانس"* في كتابه (المصطلح السردي) إن للخطاب معنيين منفصلين في إطار نظرية السرد: الأول هو المستوى التعبيري للرواية لا مستوى المضمون، أي عملية السرد لا موضوعه، والثاني يتضمن التمييز بين الخطاب والقصة (ونفسه يستخدم الخطاب وكتابة بالفرنسية)، لأن الخطاب كما يرى *"ستابر"* في كتابه (تحليل الخطاب)، "أن بالعلاقة بين الحالة أو الحادثة وبين الموقف الذي يوحي فيه لغويا بهذه الحالة أو الحادثة"[2].

---

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004، ص243.

[2] ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يقوت، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص80.

أي أن التعريف هنا يستند إلى التفرقة بين الخبر والإخبارية، أي بين الواقعية و الإبلاغ عنها، هو يمثل الفرق بنه.

أما *"فوكو"* فيقول إن الخطاب يمثل "مجموعة كبيرة من الأقوال أو العبارات ويعني بها مساحات لغوية تحكمها قواعد"[1]،وفي استعمال اللسانيتين لمصطلح الخطاب نصادف تحديدات مختلفة وعديدة تعدد المدارس والاتجاهات التي تمنح له معنا الاصطلاحي تتماشى واختلاف مقاربتهم.

أجملها في ثلاث أصناف:[2]

- النموذج الصور: الذي يركز على اعتبار الخطاب وحدة متلاحمة تتألف من أكثر من جملة، ويعد *"هاريس"* أول مت اهتم بالخطاب في إطار النموذج الصوري وأول من استخدم مفهوم الخطاب في مقال علمي، حيث عددت توالها من الجمل فهي في تصوره (متوالية خطية تضم أكثر من جملة أولى)، إن *"هاريس"* قد وسع مجال البحث اللغوي بتجاوزه لمستوى الجملة وإدراجه لمستوى الخطاب، حيث تمثل الإشكال الذي ركز علية في تحديد خصائص المتميزة لماهية الخطاب، التي تقود إلى تشخيص المتواليات التي تشكل خطايا وعزلها عن المتواليات التي ليست إلا متواليات اعتباطية.
- النموذج الوظيفي: ركز هذا النموذج على الوظيفة التي يؤديها الخطاب من خلال ربط السياق استعماله وبذلك يتجاوز الأساس البنيوي (الصوري)، ليهتم بكيفية توظيف نماذج التكلم لتحقيق أغراض محددة في سياقات متعددة وهذا التصور هو الذي دافع عنه*"أحمد المتوكل"* وعرف الخطاب بكونه: "هو كل ملفوظ/ مكتوب بشكل وحدة تواصلية تامة".[3]
- النموذج اللفظي: إن هذا التصور يجمع بين الإلحاح الوظيفي على الاستعمال اللغوي والإلحاح الصوري على النماذج الموسعة في دراسة التلفظ تتضمن الأخذ بعين الاعتبار جملة من العوامل

[1] ميشال فوكو، حفريات المعرفة، المرجع سابق، ص81.

[2] ربيع العربي، الحديدين النص والخطاب، مجلة علامات مجلة الثقافية محكمة، تعني بالسميائيات والدراسات الأدبية الحديثة والترجمة، دار البيضاء، المغرب، العدد33، 2010، ص35.

[3] أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية الخطاب من الجملة على النص، دار المعارف، الرباط، المغرب، د ط، د ت، ص21.

المرتبطة بالمقام التواصلي، كالمشتركين والزمن والمكان التلفظ وعموما كل عنصر يمكن عدة ملائمات في أجزاء اللفظ.

في هذا المعنى ركزت المدرسة الفرنسية لتحليل الخطاب على تلفظ كمعطى يحدد الخطاب، معتبرا أن الخطاب هو إنتاج لغوي يشكل مع شروط إنتاجه صيرورة إيديولوجية كلا منهما قابلة للوصف، إنه بتعبير *"شارودو"* بأنه "منتج خاص وبظروفه إنتاج خاصة".[1]

وبهذا يتحدد الخطاب بكونه نتاجا بإدراج النص في سياقه، ذلك لأن مجال الخطاب كما أشير إليه هو مجال تلتقي فيه الدلالة بالإحالة، ومن ثم يتم ربط الخطاب بالتلفظ بالسياق التواصلي.

2- الدراسات العربية والغربية للخطاب:

أ- الدراسات العربية للخطاب:

يعد مصطلح الخطاب من المصطلحات التي ارتبط ظهورها في الثقافة العربية بحقل علم الأصول، هذا الحقل نتيجة التطور الحضري، أصبح بمثابة الدائرة التي تمحورت حولها القراءات الخاصة بالثقافة العربية فكانت المصطلحات التي تركز عليها في دراستها متأثرة به، وما الخطاب إلا أحد أبرز النماذج الدالة على الأثر الذي تركته الأصول في توجيه المصطلح الخطاب في المعاجم العربية والقران الكريم.

"فالخطاب في اللغة من خاطب فلان إلى فلان فخاطبة أو أخطبه، والخطاب في المخاطبة هو مراجعة الكلام وقد خاطبه بكلام المخاطبة، وهما يتخاطبان والخطب أي سبب الأمر"[2]، وجاء فيه أيضا الخطاب مادة لغوية على وزن أفعال مشتقة بالتحويل عن الفعل الثلاثي خطب ومنه جمعه خطوب.

ويقول *"الزمخشري"*: "إن فضل الخطاب في الآية إنما هو يبين من الكلام الملخص، الذي ينتبه من يخاطب به ولا يلتبس عليه".[3]

---

[1] أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، المرجع السابق، ص22.

[2] عبد الله إبراهيم، الثقافات العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهنات العولمة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص98.

[3] الزمخشري، الكشاف عن الحقائق التنزيل وعيون الأقاويل، دار الكتاب العربي، بيروت، 1987، مجموعة 04، ص80.

فإذا ما ولينا وجهه البحث في مفهوم الخطاب في التراث النقدي العربي القديم لا نكاد نضفر بتعريف محدد مباشرة، ذلك لأن النقاد لم يتداولوا بينهم هذا المصطلح، وإنما تحدثوا عن القصيدة، معتمدين في ذلك على معيار إلا أننا نلمح في مؤلفات *"الزمخشري"* و *"الزركيشي"* ربطا للخطاب باللغة الفنية، لغة التعبير الأولى والمواجهة بالكلام، فحصر مفهوم في (الكلام والقول) وعدا كنايا أفرزته العلاقات المعينة، بموجبها التأمل بأجزائه وقد تولد عن ذلك تيار يعرف الملفوظ الأدبي بكونه جهازا خاصا من القيم طالما أنه محيط مستقل بذاته، وهو ما أفنا في القول الأثر الأدبي ببنية الألسنة تتجاوز مع السياق المضمون تجاوزا خاصا.

أما النقد العربي الحديث فوقف على إسهامات أهم النقاد في مجال تحرير الخطاب فيصفه *"عبد المالك مرتاض"* بأنه نسج من الألفاظ ونسج مظهر من النظام الكلام الذي يتخذ له خصائص لسانية تميزه عن سواه، أما يمني العيد فتجعل الخطاب نوعان: الأول يندرج تحث نظام اللغة وقوانينها، وهو النص الأدبي ويخرج الثاني من اللغة ليندرج تحت سياق العلاقات الاجتماعية، ويتضح بمهمة توصيل رسالة جديدة وهو الخطاب[1].

في حين يورد "*محمد مفتاح*" تعريفا للنص أقرب إلى مفهوم الخطاب، فهو يجمع بين عدة تصورات للنظر للوظائف التي يؤديها في النص مدونة حدث كلا هي ذي وظائف متعددة:[2]

- مدونة كلامية: يعني أنه مؤلف من الكلام، وليس صور فوتوغرافية أو رسما أو عمارة أو.... وإن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل.
- حدث: يقع في زمان ومكان معين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة، مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.
- تواصلي: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي.
- تفاعلي: إقامة علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع والمحافظة عليها.

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار العربية للكتاب، تونس ط2، 1982، ص110.

[2] عزيز مفتاح، بنية الخطاب الشعري، دار الحديثة، دار للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1986، ص53.

- مغلق: بانغلاق سماته الأيقونة ليس منبثق من عدم وإنما هو مولود من أحداث تاريخية من أحداث تاريخية ونفسية ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.

ب- الدراسات الغربية للخطاب:

أصبح الخطاب فالعصر الحديث مجال اهتمام الفلاسفة والمفكرين الغربيين من أبرزهم *"ميشال فوكو"*، الذي يرى أن الهدف من الدراسة الخطاب هو إثبات ميزة في محاولة البحث عن مدى إحكام نسيجه المترابط، فلابد من دراسة الخطاب دون تعديته للعناصر الداخلية والخارجية في تشكيله، مما يجعله لا يجيل أي مرجع أو مركز إحالة، بل إن النظام الداخلي لهذا الخطاب هو الذي يقوم بعملية التأطير، فيكون معجم بذاته مكتفيا بصلات التي تربط من غيره من الأنظمة والأنساق، فيكون الخطاب انطلاقا من هذا الأفق ممثلا لغاوي اللبنية التنافسية التي أنتج فيها.

وقد انطلق *"فوكو"* في تعريفه للخطاب من "تحديد جملة شروط إن توفرت سهل إبراز ما يكون منطقيته"[1]، أي ذلك المجموع أو الكل الذي يوجد فيه المنطق، فلا ضمن إطار هذا الكل ليصل الخطاب إلى تشكل انطلاق من انتظام المنطوق داخل ذلك الكل، الذي يعد بمثابة تشكيلية خطابية.

كما استند في دراسته على أساس المقارنة بين المنهجين (تحليل الفكر وتحليل الخطاب) إذ يرى تحليل الفكر يسعى إلى استخراج الدلالة الخلفية المتوازية خلف المعنى المجازي، وبدا فهو يبحث عن ما وراء الخطاب، وهدفه كشف ما كان يقال وراء ما قيل فعلا، أي كشف المسكوت عنه من خلال المقول فعلا، أما تحليل الخطاب فينظر إلى العبارة على أنها غاية في حد ذاتها، مكتفيا بذاتها مستغنية عن غيرها، فالتحليل يركز على العلاقات القائمة بين العبارة ومدى الترابط الموجود بينهما، وصولا إلى تحديد النظام الخطاب ككل فيكون الهدف من تحليل الخطاب إبراز فرضياته، ومدى إحكام نسيجه الذي يعتمد على علاقات الترابط والنظام الداخلي كما سبق ذكره.[2]

---

[1] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المرجع السابق، ص104.

[2] المرجع نفسه، ص106.

هكذا يبدوا *"فوكو"* من مؤسسي البنيوية، إذ تعني حفريات المعرفة عنده بالخطاب بعيدا عن مؤثرات الخارجية، التي ساهمة في تشكيله كما لو تعد مبحثا تأويليا أو مجازيا ما دامت لا تسعى للكشف عن الدلالات المضمرة القابعة خلفه، كما أنها تهتم بضروب الاتصال التي تربط الخطابات بما سبقها أو يحطها من الخطابات الأخرى، بل تسعى إلى إبراز القواعد التي تستند إليها الخطابات، قصد الوقوف عند الفوارق والخلافات الموجودة بين صيغ الخطاب ومظاهره مما يجعلها بعيدة عن الدراسات النفسية والاجتماعية، التي تبدل قصار جهدها في استنكاره ما خفا من الدلالة داخل نص الخطاب.

وبهذا يكون قد وضع اللبنات الأولى التي أسس بها *"ديسوسير"* اللسانيات الحديثة، إذ يقتضي البحث انطلاقا من مؤلفاته، إلى إلغاء تمثيل كلمات الأشياء، وتصبح الكلمات لا تعني شيئا وإنما أصبحت لسان حالها وهي ليست أكثر من ناقل أمين لمختلف ليكون الخطاب عنده "ممارسات تكون وبكيفية منسقة الموضوعات التي تتكلم عنها، وبطبيعة الحال خطابات بدون إشارات".[1]

لقد توصل *"فوكو"* إلى أن الخطاب هو ميدان التحليل وهو ضرب من التضافر تكون اللغة فيه عنصرا تمثيليا بين عناصر إشارة أخرى، كما أن أصل بالنسبة إليه هو الكلام المكتوب لا المنطوق.

يقول: "ما وضعه الله في العالم هو الكلمات المكتوبة عندما فرض أدم على الحيوانات أسماءها أولى، لم يفعل سوى أن قرأ العلامات المرئية الصامتة، وقد عاهدا الشريعة إلى ألواح مكتوبة إلى ذاكرة البشر، والكلمة الحق بجب العثور عليها في الكتاب"[2]، أي حل الكتاب عنده محل الذاكرة، وحل الخطاب محل الأسنان، وسبق المنطق دوما المكتوب.

كذلك استقطب مصطلح الخطاب اهتمام ألسنت الغرب، إلا أنه واجه إشكالات عدة، ومن أهم تلك إشكالات المطروحة إشكالية ضبط حدوده، فقد أصبحت مشكلة الخطاب من خلال علم اللغة مشكلة حقيقية كما يقول *"بور ريكور"* : "فقد وقفت اللسانيات الوضعية، كما هو معلوم عند حدود

[1] ميشال فوكو، حفريات المعرفة، المرجع السابق، ص47.

[2] المرجع نفسه، ص55.

الجملة لا تتعداها، على اعتبار أنها الوحدة الأكبر القابلة للوصف، وقد كانت مصب اهتمام نخبت العرب، كما كانت اهتمام المدارس الوصفية والتحويلية التوليدية في ما يعرف بجو الجملة".[1]

والجملة من منظور اللسانيات ليست مجرد سلسلة من الكلمات تتابع أفقيا فحسب بل هي نظام لذلك فإن الخطاب من وجهة نظر لسانيات لا يتضمن شيئا إلا ما يوجد في الجملة.

يرى *"مارتيني"*: "أنها المقطع الأكثر صغرا وأنها هيا التي تتمثل الخطاب تمثيلا تماما"[2]، ومبررا في ذلك أن ما وراء الجملة ليس سوى جمل أخرى، تنتمي وفق قواعد نفسها التي تقرضها اللغة، ثم ما يستدعي الاشتغال بما ورائها.

[1] بور ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة: سعيد الغالمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 2003، ص24.

[2] رولان بارت، مدخل إلى تحليل البنيوي للقصص، ترجمة: مدر عياشي، مركز الإنماء الحضري، حلب، سوريا، د ط، 1993، ص30.

المبحث الثالث: الجمال.

1- مفهوم الجمال:

أ- لغة

من المهم جدا أن نرجع إلى معاجم اللغة العربية لكي نستقي منها معنى الجمال ومفهومه والألفاظ الدالة عليه حتى نبين من خلاله مفهومه في الإسلام الجمال، هو الحسن الكثير، وهو مصدر الجميل، وهو ما يتجمل به ويتزين وهو ضد القبح، والفعل منه جمل يجمل، يقال: جمل ككرم، فهو جميل وجمالٌ وجمال (بالضم والتشديد على التكثير أجمل من الجميل) وجمله: أي زينه، والتجمل: تكلف الجميل، امرأة جملاء وجميلة، وهي التي تأخذ ببصرك على البعد والتجميل: زيادة الشيء على الأصل.

ويقال: "جاملت فلانا مجاملة: إذا لم تصف له المودة والإيحاء وما سيعته بالجميل والمجاملة (المعاملة بالجميل) ويقال: أجملت في الطلب، رافقه ويقال: للحشم المذاب جميل"[1].

ويجوز أن يكون الجمال إنما سميا بذلك، لأنهم يعيدون ذلك جمالهم الزين خلاف تبيين، "وهو مصدر زان يزين والزينة: اسم جامع لكل شيء يتزين به والتزيين وازداد بمعنى واحد، ويقال للماشطة مزينة، كما يقال للحلاق مزين"[2].

ويفهم من هذا أن الزينة في اللغة تطلق على معنى الزائد على أصل خلقه، أي شيء أضيف على أصل الخلق، دون الجمال، فهو ما كان موجودا في أصل الخلق الوجداني يختلف الأفراد في تقديرهم له، وإما يعرف من خلال الأشياء الجميلة.

ويقال *"الغزالي"* في تعريفه "كل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كما له اللائق به الممكن له، فإذا كان جميع كما لأنه الممكنة الحاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها قل من الحسن والجمال بقدر ما حضر فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيأة وشكل ولون وحس

---

[1] ينظر إبن منظور لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ت، جزء 11، ص126، إبن فارس أبو الحسين أحمد ابن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، بيروت، 1420، جزء 1، ص481.

[2] بنظر الزبيدي محمد مرتضى الحسني، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية د ت، جزء 28، ص236.

عدو وتيسير عليه والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها، وكل شيء كما يليق به، وقد يليق بتغيير ضد فحسن كل شيء في كماله يليق به فلا يحس الإنسان بما يحس به الفرس ولا يحس الخط بما يحس به الصوت ولا تحس الأواني بما تحس به الثياب وكذلك سائر الأشياء"[1].

وقال" *السيوطي*": " هو الهيأة التي لا تنبو الطابع السلمية عن النظر إليها"[2].

إذا جمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجيب له[3]، ويبدو أن تعريف "*الغزالي*" و"*السيوطي*" يفسر تعريف الجمال عند ابن سينا، لأن ما يجب للشيء إما الكلام الملائم أو الخير الملائم، فجمال كل شيء كامن فيه وحسن المال، وكل مبهج مرغوب فيه، يقال حسن حسنا جميلا فهو حسن وهي حسناء جمعه حسان للمذكر والمؤنث، وأحسن: فعل محسن، قال تعالى:"... **وصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ** ... " **{سورة غافر الآية 64} ،وقال تعالى " الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ ..." { سورة الرمز الآية18}.**

ب- اصطلاحا:

اعتمد العلماء في تعريفهم للجمال اصطلاحا على المعنى اللغوي له فعرفوه في الاصطلاح بأنه رقة الحسن، وهو قسمان: جمال مختص بالإنسان في ذاته أو شخصه أو فعله وجمال يصل منه إلى غيره وهو من الأدوات التي تناسب الأعضاء ومن الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف[4].

وذهب البعض إلى أن مفهومه قريب متداول، ويفهمه الجميع ويتعاملون معه، ولكن التعريف به بعيد المنال، فالجمال لا يقبل التعريف لأنه معنى فالخط الجميل هو الذي جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف الحيوان، مما هو من خصوصياته وما يحعل الفن الخط لا يجما فن الأصوات وما يجعل الأواني ويزخرفها غير ما يجمل الثياب، وهكذا في سائر الموجودات.

---

[1] الغزالي أبو حامد محمد ابن محمد، إحياء علوم الدين، بيروت، د ت، جزء 4، ص299.

[2] السيوطي أبو الفضل عبد الرحمان جلال الدين، معجم مقاليب العلوم، مصر، مكتبة الأدب، 1424، ص199.

[3] المرجع السابق، ص339.

[4] محمد عبد الرؤوف، التعارف التوقيف على مهمات التعارف، بيروت، دار الفكر المعاصر، 1410، جزء 1، ص251.

وقد قيل عن الجمال مما ينفق مع هذه المعاني أنه تناسب الخلقة واعتمد لها وستوى لها[1].

يعني أنه هو البهاء وكثرة الحسن، ورقته، ويقع على صور المعاني ويترك في النفس البشرية إحساسا بالبهجة والسرور والدهشة، فالجمال محبوب لذاته لا لشيء آخر، ومنفعة الإنسان منه هي متعة نظره أو سمعه أو شمه أو عقله وفي هذا تلبية حاجات النفس الفطرية.

2- الدراسات العربية والغربية للجمال:

أ- الدراسات العربية للجمال:

لم يكن مفهوم الجمال عند العرب من العمق والاتساع والشمول يمثل مكن عليه عند مفكرين اليونان وإن كان إحساسهم بالجمال لا يقل كثيرا بحال من الأحوال عن أية أمة من الأمم المعمورة البشرية، فالحس الجمالي عند العرب كان مرهفا وواضحا، وإن بدا في أول الأمر حسيا وغالبا مكانة المرأة أوضح صورة ومحاورة، ثم تطور الجمال بعد ذلك بفضل الدعوى الإسلامية ومبادئها الداعية إلى الحق والخير والجمال، انطلاقا من أن الله سبحانه وتعالى جميل يحب الجمال وعليه فإن الإسلام شمل المعنويات مفصل إياها عن الحسنات أو الماديات الزائلة ووصل الأمر عن بعض مفكري المسلمين إلى القول بأن الجمال، أمتع وأبقى من جمال المادة.

إلا أن العرب آراء مبعثرة حول الجمال في كتب النقد فهم يرونا أن الجميل هما ما يرضي حواسهم فالغزالي يرى أن الحواس أداة للإدراك الجمالي، ولكن القلب والعقل أعظم إدراكا فيقول: "إن الجمال ليس مقصورا على مدركات البصر ولا على تناسب خلقه واقترن البياض بالحمرة ... إن القلب أشد إدراكا من العين وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة الظاهرة للأبصار"[2].

لقد وضع *"ابن سلام الجمعي"* معايير جمالية من خلالها الصفات الحسنة والقيم الجمالية للمرأة التي يجب أن تكون "ناصعة اللون، جيدة لشطب، نقية الشعر، فتكون هذه الصفة بمائة دينار وبمائتين

[1] أزهار محمد صابر، أحكام تجميل النساء في الشريعة الإسلامية، السعودية، دار للفضيلة،د ط، 1422، ص56.

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقض العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص115-116.

دينار، وتكون أخرى بألف دينار أو أكثر"[1]، أي لقد كان *"ابن سلام"* يوثق جمال الشعر العربي بوعي وخبرة فهو ذو باع طويل في معرفته ومعرفة قواعده.

ويرى أيضا أن الذي لديه القدرة على معرفة جيد الشعر من زائفة هو ناقض المبصر الذي يعتمد على حكمة الجودة أو الرداءة.

أما *"الجاحظ"* فقد أشار إلى الجمال إشارات عدة في مواضيع مختلفة، إذ جعل الجمال قيمة معنوية من خلال جمال المحاسن وحسن الصورة، ويجعل الحب مرتبطا بالجمال لأنه يجعل المحبوب أكثر جمالا في عين المحب فحاجة الرجل العاطفية إلى المرأة هي التي تجعله متبصرا بجمالها ولذلك فقد ربط الجاحظ بين الحب والجمال وتطرق إلى الجمال الفني في العمل الأدبي، من خلال ما ذكره حول قضية اللفظ والمعنى ولم يفرق *"الجاحظ"* بين لفظتي الحسن والجمال أو ما يتميز بينهما، إذ يقول "وقد عرف الشاعر الواصف أن الجارية فائقة الحسن أحسن من الطبيبة وأحسن من البقرة وكل شيء يتشبه به ولكنهم إذا أرادوا القول شبهوها بأحسن ما يجدون"[2].

أما عن النقاد فهم فئتان منهم من يرى أن الجمال في المعاني والصور والمشاعر ومنهم من يهتم بالشكل الخارجي دون النظر إلى الغاية من الأدب، ومن كل هذا نخلص إلى أن نظرة العرب إلى الجمال كانت موضوعية، حيث أن عناصر الجمال في أدبهم شملت اللفظة والجمل والمعنى وللباحثين في علوم القرآن وجهات النظر مختلفة فقد عانية "*مصطفى صادق الرافعي*" عناية خاصة بالنظم الموسيقية في القرآن الكريم، "أنه مما لا يتعلق به أحد ولا يتفق على ذلك الوجه الذي هو إلا فيه ترتيب حروفه باعتباره من أصواتها ومخارجها ومناسبة بعض ذلك لبعضه مناسبة طبيعية في الهمس الهجر والشدة والرخاوة والتقحيم والترقيق والتفشي والتكرار"[3]، ولكن *"سيد قطب"* كانت له نظرة أعظم وأشمل من كل هذا، فلم

[1] إبن سلام الجمعي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح، محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، د ط، 1974، ص06.

[2] المرجع نفسه، ص172.

[3] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ أداب العرب، المكتبة العصرية، صيادة، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص184.

تكن في نظره مفردات القرآن كما ذهب لها الرافعي، فقد كان نظره مركزا في أذات المفضلة للتعبير في كتاب الله، ولقد وجدها في التصوير الذي هداه بحقه إلى سر جمال القرآن.

من خلال هذا البحث عن الجمال في الواقع والحيات أمر شائع في الإنسان بطبعه ينجذب إلى كل ما هو جميل، فالجمال في حد ذاته قيمة ثابتة معينة يتميز فيها الحسن من القبيح.

"أوجد الله مقدار عظيم من المظاهر الجمالية في كيان الطبيعة من أجل إشاعة الهدوء في النفس الإنسانية واستمرار الحياة، كما أوجد استعداد التجميل لذا الإنسان ليقوم بالصناعة والتحويل ما هو قبيح وبالتالي يجعل من قفص الحيات فضاء رحيب بكم بالفطرة التي فطر بها مستعدا بهذه القيمة"[1]، أي غير أن اختلاف تذوق الجمال بين الأشخاص والبيئات يجعل الإحساس به لا يتوقف عند النظرة الشاملة أو الانطباع الناطق أو الإحياء التلقائي.

فالرؤية لا تعد ميزانا حق للحكم بالقبح، وأيضا الجمال في حد ذاته لا يدرك بالحواس الخمس لوجود مقاييس معنوية وروحية تجعله عقل ووجدانا وروحا ومهما بلغ الإنسان، فإنه أحيانا يعجز عن إدراك كينونته وسري جماله.

ب- دراسات الجمال عند الغرب:

يتجه علم الجمال في الفكر الغربي المعاصر إلى تحديد ميدان الجمال بالأعمال الفنية فمن خلال الأعمال الفنية من موسيقى ونحت وتصوير ونحوها ينظر إحساس الإنسان الجمالي ودوقه لأن هذه الأعمال هي تمرة الابتكار الإبداع الإنساني.

وأما موضوعات الطبيعية الجميلة كالزهور والطيور والبحار، فهي تشير بجهة الإنسان وإعجابه إلا أنه ليس لها قيمة جمالية إلا حين تتجلى من خلال فن من الفنون فالجمال الطبيعي يتحول إلى موضوع التذوق الفني والحكم الجمالي من خلال الرؤية الإنسانية المدربة التي تتذوقه وتبدعه ولا يتخذ علم الجمال

[1] المرجع نفسه، ص02.

– الاستطيقا – الجمال الطبيعي موضوعا له إلا بالقدر ما يكون هذا الجمال الطبيعي مشكل من خلال فن من الفنون وجسدا في التعبير الفني[1].

إلا أن هذا الرأي لم يعد هو الرأي الغالب في العقود الأخيرة، فقد ذهب البعض الباحثين إلى اعتبار الجمال الطبيعي موضوعا للجمال بل كونها هي مصدر الجمال المعتبرة في الحكم الجمالي[2]، وبصرف النظر عن الاختلاف في تحديد ميادين الجمال التي بغيا بها علم الجمال فإن المتتبع لها صدر عن المفكرين الغربيين فهم مختلفين في مقاييس الجمال المعتبرة في حكم الجمال.

ولهذا الاختلاف أثرنا أن يكون الحديث عن معايير الجمال في النظرة الغربية من خلال ما صدر عن أبرز الفلاسفة الغربيين من لهم في كتابات موضوعات الفن والجمال ثم تناول ما انتهوا إليه من دراسة وتقويم:

1) ديكارت:

الجمال عند ديكارت أحد ر رموز المدرسة العقلية هو ما يبحث في النفس اللذة والسرور وهذا الشعور باللذة الجمالية يشترك في أحداثه العقل والحس معا، ويرى ديكارت أن الجمال ليس صفة من صفات الأشياء، بل هو الأثر الذي نشأ فيه في نفس الإنسان مند ذلك الشيء وفي هذا يقول: "لا يدل الجمال والمهج على أكثر من وقوفنا في الحكم على شيء المتكلم عنه"[3]، أي الإحساس بالجمال وتذوقه عند ديكارت وجداني نفسي وهو يرجع إلى المرحلة الوسط من التذوق يشارك فيها العقل والحواس.

هذا فالاتصال بين العقل والإحساس يؤكد:

- ⇦ أهمية الإحساس وبالتالي أهمية العضو الحسي الذي يستقبل المؤثرات السمعية أو البصرية.
- ⇦ التأكيد على وجود ضرب من الاتزان في كل حاسة من الحواس التي تستشعر بجمال الفن بحيث لا تتحقق اللذة ما لم يتحقق الاتزان.

---

[1] روبرت أغرس وجورج ستانيو، العلم في منظوره الجديد، ترجمة كمال خلايلي، الكويت، سلسلة عارم المعرفة، رقم 134، 1990، ص48.

[2] المرجع نفسه، ص49.

[3] المرجع نفسه، ص49

⇦ خضوع الشيء الجميل للقواعد العقلية الخاصة به لا ينفي كون هذه القواعد معايير للجمال حوله مع وجود هذه الشروط تبعا للأذواق.

وبالتالي فالإحساس بالجمال والالتذاذ به وتذوقه عنصر رئيسي في الحكم الجمالي، وهو يتغير بتغير الأفكار والمجتمعات ويعتمد على أهواء الأفراد وتاريخهم الشخصي وحيث لا توجد قاعدة مطلقة كليا شاملة لأحكام الدوق فإنه يمنع وجود مقياس محدد للذة مما ينفي عن الحكم الجمالي الصفة الموضوعية ويؤكد النسبة المطلقة.

2) كانت:

الجمال عنده *"إمانويل كانت"* دو النزعة المثالية هو ما يبحث في نفوسنا السرور والارتياح ونشره الخالصة دون تقيد بتحقيق أي غاية مغايرة لهذا الشعور في إشباع رغبة أو تحقيق منفعة وإدراك الجمال في الأشياء يعتبر إدراكا مباشرا مستقلا عن تصورنا لما هو جميل وكذلك فنحن لا حاجة بنا إلى برهان لتدليل على جمال الأشياء وإنما تتبدى في سيمت الجمال الذي تدركها فيها دون حاجة إلى تصور نموذج أو مثال نقيض بمقتضاه جمال الأشياء والحكم الجمالي عنده يعود لملكة الإحساس والذوق في الإنسان وليس لصفة أو شروط ينبغي أن تتوفر في الأشياء[1].

لهذا يرى *"كانت"* أن ملكة الإحساس الجمالي مشتركة بين الناس ولذا من الممكن أن تتصف أحكام الذوق أو اللذة بالصفة الكلية لأن الشروط الذاتية لملكة الحكم الجمالي لذا كل الناس.

فقد حدد الشروط الشكلية للحكم الجمالي على النحو التالي:[2]

⇦ التحديد من حيث الكيف: وحصيلة أن الذوق هو ملكة الذوق على شيء ما بواسطة الشعور باللذة على نحو خالي من أية منفعة.

[1] جيل دولورز، فلسفة كانت النقدية، ترجمة أسامة الحاج، بيروت، مؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1998، ص41.
[2] المرجع نفسه، ص50.

⇦ التحديد من حيث الكم: ومقتضاه أن الجميل ما يروق للجميع بطريقة كلية بلا تصور عقلي، لأن حكم الذوق لا يرجع إلى قواعد عقلية، ولا يستند إلى براهين استدلالية وإنما يرجع إلى عملية تجري في العقول البشرية تتخلص في الانسجام المخيلة مع الدهن وهذا الانسجام بين ملكات الإنسان الروحية هو أمر مشترك عند البشر جميعا ولهذا يتميز الحكم الجمالي بالكلية.

⇦ التحديد من حيث العلاقة: والحاصلة هو أنه ليس هناك غاية أو فرض خارجي يتعلق به الجميل، وإنما يوحي بالغاية التي تستند إلى ملائمة فكرتنا عن الشيء ووعينا وإدراكنا لهذه الملائمة.

⇦ ويفرق كانت بين نوعين من الجمال: [1]

- الجمال المقيد: الذي يحدد ما ينبغي أن يكون عليه الجميل، أي يفترض مفهومها ويكون كمال الشيء وفقا لهذا المفهوم كجمال الحسد أو الجمال المبني.
- الجمال الحر: وهو الذي لا يفترض مسبقا ما ينبغي أن يكون عليه الجمال بمعنى أنه لا توجد له محددات تحدد شكله إذ كان مناسبا أم غير مناسب كالزخارف والموسيقى.

والذي يمكن استخلاصه من آراء *"كانت"* أنه يتغير الذوق الإنساني المشترك هو في المعنى الفطرة بالجملة معيارا للجمال.

3) هـيـجـل:

الجمال عند *"هيجل"* دو الفلسفة المثالية هو التجلي المحسوس للفكرة إذ إن مضمون الفن الذي هو الميدان الخصب للجمال ليس شيء سوى الأفكار أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات الخيالية ولا بد أن يتحول المضمون إلى موضوع فالكثير من الأفكار لا يمكن أن تتجلى في قوالب فنية فيصبح لكل عامل فني جانبان: المضمون الروحي للفكرة أو المطلق ثم المظهر المادي أو الصورة الظاهرة أو الشكل[2].

[1] جيل دولورز، فلسفة كانت النقدية،المرجع السابق، ص53-54.

[2] أبو ريان ومحمد علي، فلسفة الجمال ونشأت الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، 1993، ص128.

حيث اعبر "*هيجل*" أنه إذا بلغ الفن غايته القصوى ساهم مع الدين والحيات في التفسير المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه وكذلك في إيضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح والأفكار الإنسانية الأشد عمقا.

"وفي مجال الفن تتجلى الحقيقة أي المطلق الجمالي عن طريق الوسيط الحسي وقد يظهر بطريقة مباشرة كما هو الحال في أعمال النحت أو العمارة أو ألحان الموسيقى أو يكون تصورا ذهنيا لموضوع حسي كما هي الحال في الشعر"[1]، ويتفق "*هيجل*" مع "*أرسطو*" في اعتباره بها لمقدمة وظيفة تطهريه أخلاقية فهو ينفي العواطف والانفعالات ويطهرها.

"ويتحدد مفهوم الالتزام الفني الخاص بمقدار ما يكشف لنا الفنان من الحقيقة الجمالية الحسية التي يبدعها والتي تنطوي على قيمة فنية خالصة وتحدا بتقديرنا لجمالها لذاتها فحسب".[2]

وهنا يؤكد "*هيجل*" أهمية الفن في إرضاء حاجة الإنسان الروحية بل عدة لحظات وعي الروح نشأت شأن الدين والفلسفة فهو ينظر إلى أعمال الفني على أنها ذات قيمة نسبية ترجع إلى العصر والحضارة التي أنبتها والذوق هو معيار الجمال الفني لذا "*هيجل*" ، فمن خلال التذوق الجمالي ندرك الأفكار الكامنة في الأعمال الفنية.

المبحث الرابع: الفضاء.

1- مفهوم الفضاء:

[1] المرجع نفسه، ص44.

[2] روبرت أغرس وجورج ستانيو، العلم في منظوره الجديد، المرجع السابق، ص57.

أ- لغة:

جاء في (معجم لسان العرب) الفضاء يعني "المكان الواسع من الأرض والفعل فضا يفضو فهو فاض، وفضا المكان إذا تسع، وأفضى فلان إلى فلان إذ وصل إليه وأصله أن صار في فرجته وفضائه وحيزه والفضاء الخالي الواسع من الأرض"[1]، هذا يعني أن لفظة تحيل إلى ما اتسع من الأرض.

أما في (المعجم الوسيط) الفضاء هو "ما اتسع من الأرض، والخوالي من الأرض الدار، وما اتسع من الأرض أمامها، وما بين الكوكب والنجوم من مسافات لا يعلمها إلا الله وحدته"[2]، هذا يعني أن الفضاءات هي تلك المسافات الواسعة المجهولة المساحات ما بين الأماكن المختلفة.

في حين نجد لدى (المعاجم الغربية) مصطلح الفضاء "يقابله في الفرنسية مصطلح septum، ويعادله في الانجليزية مصطلح space، ويشاكله في اللاتنية مصطلح septum ".[3]

وفي (معجم الرائد) معنى الفضاء "فضا يفضو 'ف ض و' المكان: اتسع... الفضاء جمع أفضيئة فضا ما اتسع من الأرض الخالي من الأرض المدى الواسع المحيط بالأرض"[4]، إن الفضاء هو المكان الخالي المتسع أو هو المساحات الواسعة وغير المحدودة.

ب- اصطلاحا:

يعد عنصر الفضاء « espace » ركنا أساسيا في العمل الروائي فلا وجود لعمل روائي دون الفضاء، فهو أحد زواياه التي لا يمكن الاستغناء عنها، فهو عبارة عن مجموعة من الأماكن الروائية التي تم بناؤها في النص الروائي وهذا يعني أن الفضاء في المتن الروائي هو كل الأمكنة التي تجري داخلها الأحداث.

---

[1] ابن نظور، لسان العرب، المرجع السابق، ص389.

[2] أحمد حسن الزيات، المعجم الوسيط، المرجع السابق، ص301.

[3] جميل صلبيا، المعجم الفلسفي (عربي، فرنسي، الإنجليزي، لاتيني)، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، الجزء2، 1994، ص412.

[4] جبران مسعود، الرائد معجم اللغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1992، ص603.

يتجلى الفضاء عند *"سيزا قاسم"* بأنه "مكان خيالي له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"[1]، أي أنها ربطت الفضاء "بالخيال" إضافة إلى الوصف الذي ربطته به لما في الفضاء نت أحداث خارقة لها مقوماتها وأسسها الخاصة.

في حين عرف *"حسن البحراوي"* الفضاء وقال "الفضاء في الرواية ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزم الحدث"[2]، أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها، فالفضاء هو متكون من مجموع الأمكنة والشخصيات والأحداث والعلاقات فيما بينها.

فالفضاء في (المجال السميائي) هو واسع لا يمكن أن نضبطه في الشكل واحد لكن يمكن أن نختزله فيه، أنه هو يهتم بالبحث في التحولات والتغيرات التي تطرأ على السميائية، وما نفهمه من هذا الكلام هو أن الفضاء في السمياء هو الجانب الذي يدرس ويهتم بالبرامج السردية.

2- الدراسات العربية والغربية للفضاء:

أ- الدراسات العربية للفضاء:

إن الرواية العربية لم تخضع لتطور تدريجي الذي عرفته الرواية الغربية ولا إلى التحولات التي مرت عبر التاريخ إنما كان ظهورها نتيجة تأثر واطلاع على ثقافة الغربية فلاختلاف بين الرواية العربية والرواية الأوربية ليس اختلافا في النظر إلى العالم، بل هو تميز في المواضيع والتجارب والأدوات التقنية، وهذا الاختلاف أدى إلى ذلك التباين في اعتماد المصطلحات اللازمة وكذا في اعتماد المقاربات المناسبة.

[1] أحمد مرشد، البنية والدلالة (في روايات إبراهيم نصر الله)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص130.

[2] حميد الحمداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص63.

ومما لاشك فيه أن التطور يتناول الفضاء في بنية الرواية العربية الجديدة جاء من خلال الأدب العربي بالرواية الفرنسية خاصة، وما عدت إليه المدرسة الرواية الجديدة الممثلة من خلال شهريين أمثال *"كلود سيمون" و"ناطلي ساروت" و"ألان رور قربي" و"ميشال بيتور"* ... .[1]

لقد ظل الفضاء مرادفا للمكان وظل المكان مرادفا للديكور في الدراسات العربية النقدية، مما أضفى سطحية وبلادة على هذا المكون ألحكائي جعلت دوره مهمشا دون استثمار لا من ناحية المنجز الإبداعي ولا من ناحية المنجز النقدي، وعليه كانت الدراسات النقدية العربية للمكان محدودة تجلت في بعض العناوين التي سعت حديثا لوضع نظرية تتبنى البحث في الفضاء الروائي العربي، والتي كما قلنا لا تعدو إلا أن تكون إعادة بناء ما توصل إليه النتاج الأدبي الغربي في مكون الفضاء.

من هذه الدراسات نجد *"سيزام قاسم"* في كتاب (بناء الرواية)، أيضا كتاب (بنية الشكل الروائي) *"لحسن بحراوي"* 1990، وكتاب (الرواية العربية الرؤيا) *"لرولي الفيصل"* 2003، حيث يعد كتاب بنية النص السردي *"للحميداني"* 2003 من الدراسات التي حاولت أن تؤسس منهجا واضحا لدراسة المكون الفضاء.

إن تطور تقنيات الفضاء الروائي أضفى على النص جمالية وخصوصياته، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تمثل الروائيين العرب لشعرية الرواية الغربية مع محاولات لم التماشي مع الواقع الذي ينبت روايتهم ويخلطها بقيم عربية تحليل على هوية الذات العربية.

لقد لاحظنا حقيقة ضعف النقد العربي الروائي في هذا المجال، وما ذلك سوى نتيجة ضعف مقولات الفضاء التي اعترته مجرد إطار خارجي، إلا أنه كنتيجة المتفاعلات الثقافية والتاريخية تمكن الفضاء من ترسيخ علاقات ضمن الخطاب ومكونات البنية الروائية، واستطاع أن ينتج تصورا متقاربا

[1] فيصا دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، بيروت، ط1، 1999، ص05.

نعرفه من خلال مستويات الفضاء على الرغم مما شهده من عثرات وتقلبات، جعلت الناقد "*حسن البحراوي*" يصرح بأنه: "لا يوجد أية نظرية للمكان ولكن يوجد مسار للبحث ذو منع جاني غير واضح".[1] حيث نفى "*حميد حمداني*" وجود مفهوم واضح للفضاء، وكذا الناقد "*عبد المالك مرتاض*" الذي أشار إلى إهمال الدراسات له، ويؤكد هذا الاعتقاد ما صرح به الباحث "*سعيد يقطين*" بأن الفضاء لا زال يعاني من إمكانيات تشكيل نظرية خاصة به، فقد ظل مجالا مفتوحا للاجتهاد والتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حد بلورة نظرية عامه للفضاء.

هذا الأمر استدعى ضرورة البحث في هذه المقولة (الفضاء) للتعرف على أبعادها والنظر من وجهة أخرى تضعها الموضع اللائق بعد أن أغلقها النقد الروائي فترة طويلة متجهين إلى مكونات أخرى على اعتبار أنها العناصر المطلوبة، كالزمن والشخصية، إن عدهما جل النقاد من أركان قيام الرواية وجوده يقول بعضهم في شأها، "إن الرواية فن زمني".[2]

إن تبني الرواية لهذه الأشكال كان نتيجة الظروف التي عرفها الأدب، الذي ارتبط بمبادئ اجتماعية والتزم بها، خاصة تلك التي تتعلق بأفكار البرجوازية إذ اتخذت البرجوازية من الإنسان مرجعا لها، فالرواية تصد بصعود البرجوازية وتتداعي الطبقة التي أعطتها الميلاد متهيئة لدخول طور جديد تكون فيه الرواية أخرى لطبقة أخرى، وما حركه الرواية إلا أثر لصراع طبقات.

ب- الدراسات الغربية للفضاء:

قبل أن نخرج على المكونات الروائي الفضاء لابد أنشير إلى أهم المراحل التي مرت بها الرواية لتنتج هذه الجدلية الجديدة، الفضاء في بناء الرواية إن ذهبت بمختلف الأبحاث للوقوف على مراحل معينة تؤطر للرواية، ألا وهي تلك الأنواع التي عرفها الإنتاج الروائي من الرواية اجتماعية، ونفسية، ورمزية،

[1] حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص25.

[2] محمد البارودي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، د ط، 2004، ص87.

ورومانسية جديدة، وفي بلغنا هذا النوع الجديد الذي يعتبر وليدا عن هذه الأنواع وامتدادا لها، فالرواية تتطور وتتغير، ذلك ما تتميز به من قدرة على استيعاب مختلف الأجناس الأدبية وأنواعها.

إن هذه الرواية الحديثة هي الخلاصة ما سبقها من إبداعها بل هي خلاصة قرون للفكر الذي مكننا من تجاوز كل تلك المفاهيم التي بينة الرواية حسب القيم ذاتية يحددها التمتع ويحولها إلى قيم جديدة هي إشكالية هذا التمتع الحديث، يقول *"ميلان كوتديرا"* "إن الرواية الحديثة والتي شكلها العقل الأوربي منذ أربعة قرون هي رأيه الصيغة الكبرى لفكر عصرنا إن تتجاوز فن السرد وبناء الحبكة وبعت الحياة في الشخصيات"[1]، لهذا ذهب بعضهم إلى اعتبار الرواية النوع الأدبي الذي ارتبط بالمجتمع البرجوازي واكتمل من خلاله، فحمل انحصار لمساحة الواقع أمام مساحة الأشياء في المجتمع البرجوازي مما يجسد مفهوم النشوء.

إن هذا التحول في بنية الرواية الجديدة، جعل مفاهيم بنيتها تتغير إلى درجة حلت فيها الأشياء محل الإنسان، يقول *"ميشال بتور"* "إن وصف الأثاث و الأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه"[2] ، كل ذلك أدى إلى تعقد بنيتها، إلا أن الباحثين ظلوا يجتهدون بدراستهم المختلفة الطريفة المثالي لبناء الرواية.

لعل من أهم الدراسات التي اعتنت بذلك والتي تعد فاتحة للكتابات السردية المعاصرة اهتماما وبحثا عن تجليات جديدة في الرواية، هي الدراسة *"لجيرار جينت"* في كتاب (خطاب الحكاية) وما قام به من إسقاطات على الرواية، إن حاول أن يقيم فيها أنساقا جديدة لبنية الرواية يقول في شأن هذه الدراسة الباحث *"محمد معتصم"* في مقدمة الكتاب المترجم: "وأخيرا هناك القراءة التقنية المسلحة السرديات

[1] بير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الرقاوي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص241.

[2] ميشال بتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عوبدات، بيروت، ط2، 1982، ص53.

الحديثة والتي يمثلها" *جيرار جينت*" في خطاب الحكاية تمثيلا نموذجيا"[1] ، ومما يؤكد هذه الأهمية عودته مرة أخرى للمؤلف منفتحا ومدققا تحت عنوان جديد عودة إلى خطاب الحكاية.

ثم توالت الأبحاث في مكونات الرواية (الزمان، الشخصية، الأحداث....) التي تلقي الضوء على مكون من أكثرها إشكالا ألا وهو الفضاء، فكانت المعانات التي لاقاها مختلف الباحثين في اعتماد المفهوم الناجح وفي البحث عن المصطلح الأكثر مناسبة لتغطية هذه البنية الجديدة للرواية الحديثة، لا تختلف عما وقع فيه الباحثون إثر محاولات تهم لتختار المفهوم الصحيح واعتماده في الدراسة البنية الفضائية للرواية.

لعل من أهم الدراسات التي اعتنت بالفضاء وكشفت عن دلالته، الدراسة التي قام بها "*لوري لوثمان*" في كتابه (بنية النص الفني) 1973م، حيث شكل هذا الكتاب مصدرا في تكوين مفهوم نظام التقاطب عن" *حسن البحراوي*" ، فكان من الأنظمة الأساسية التي اعتمدها الباحثون في دراسة الفضاء، إذ تعوض "*البحراوي*" في كتاب (بنية الشكل الروائي) إلى أهم الدراسات التي تبث بالفضاء أمثال دراسات "جورج بوليه" الذي درس الفضاء الروائي لذاته دون تحليل الروابط التي تجمع بنية وبين الأنساق الأخرى ثم تلته دراسات" *رولان بورنوف*" في (العالم الروائي) حيث تدارك نظرة صاحبه ودرس الفضاء في علاقته بالحدث والشخصيات والزمن. [2]

ومن الباحثين الذين أظهروا اهتماما لهذا المكون الناقدة" *جوليا كرستيفا*" التي ترتب ضمن الأوائل الذين ينظرون للفضاء، إذ تطرقت إلى الفضاء الرؤية في كتابها (نص الرواية)، ضمن مبحث الفضاء النصي.

إلا أن الدراسة التي روجت بشكل كبير لهذا النسق الفضاء، وكان لها الفضل في توجيه الدارسين للاهتمام لهذه البنية الفضائية هي دراسة" *غاستون باشلار*" في كتابه (جماليات المكان) هذا الأخير الذي أبدى عناية واهتمام بالمكان النفسي متجاوزا في ذلك المفهوم العادي للمكان المادي، إذ يرتبط المكان

[1] جيرار جينت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص14.

[2] غاستور باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2006، ص142.

بالزمان ويجعله ملازما له، ويؤكد هذا التلازم في كتابه (جدلية الزمن) حيث يصرح أننا "نفهم التوافق البطء بين الأشياء والأزمان بين فعل المكان في الزمان ورد فعل الزمان على المكان".[1]

لذا يعد كتاب جماليات المكان من الكتب التي ظلت تشكل حتى اليوم الخلفية الضرورية لكل باحث في مجال شعرية الأمكنة.

[1] غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجزائرية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت، ص08.

الفصل الأول

دراسات السردية المعاصرة

المبحث الأول: المكان

المبحث الثاني: الزمان

المبحث الثالث: الشخصيات

المبحث الأول: المكان:

يعد المكان وحدة أساسية من الوحدات العمل الأدبي والفني إلى جانب الشخصية والزمن وقد اختلف الدارسون حول مفهوم هذا المصطلح، وبات كل ما يتعلق به مثار للجدل سواء كان ذلك في نشأته وتطوره أو في شكله ومضمونه.

1) مفهوم المكان:

هو"في الرواية التقليدية يظهر المكان مجرد خلفية، تتحرك أمامها شخصيات أو تقع فيه الحوادث، ولا تلقى من الروائي اهتماما أو عناية فهو إذا مجرد مكان هندسي، أما في الرواية الرمنتيكية يبدو المكان كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر".[1]

أي يكون المكان استنادا إلى ما سبق معبر ا عن نفسية الشخصيات ومنسجما مع رؤيتها للكون والحياة وحاملا لبعض الأفكار.

والمكان بالمفهوم العام هو الحيز والفضاء، وفي هذا الصدد يقول عبد*"المالك مرتاض"* "لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي espace، space ولعل ما يمكن إعادة ذكره هنا أن المصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، وبينما الحيز لدينا ينصرف استعماله في الوزن والثقل، والحجم والشكل .... وعلى حين أن المكان نريد أن ننقله في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده".[2]

---

[1] ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)،المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، ص31.

[2] عبد المالك مرتاض، في النظرية الروائية (بحث في تقنيات السرد)، مجلة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،د ط، العدد 20، 1998 ص121.

وفي نفس السياق نجد "*حميد الحمداني*" يقول " إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقي أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء".[1]

بما أن الأمكنة متعددة في الرواية، فإن فضاء الرواية يلفها جميعا والمكان في هذا الوضع هو بنية منغلقة بمجال جزئي من المجالات الفضاء.

والمكان في الرواية أين كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي ولو أشارة إليه الرواية أو سمته بالاسم، يقول "*سمير فيصل*" "إنه يضل عنصرا من عناصرها الفنية فهو المكان اللفظي المتخيل"[2]، أي المكان الذي صاغته اللغة انصياغا لأغراض التخيل الروائي وحاجته.

كما يرى "*بدر عثمان*" أن "المكان الروائي والطابع اللفظي فيه يجعله يتضمن المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها دلك أن المكان في الرواية ليس المكان الطبيعي أو الموضوعي، وإنما مكان يخلقه المؤلف في النص الروائي عن طريق الكلمات وتجعل منه شيئا خياليا".[3]

وبناءا على ما سبق نستنتج أن المكان يشمل حيزا واسعا في مجال الدراسة، فهو من الحوافز التي تدفع بالمكان في إظهار قدراتهم الإبداعية، ولكل واحد وطريقته في رسم مكان الرواية وتفنن فيه وذلك من أجل إمكانياتهم وإبداعاتهم.

2) أنواع الأمكنة:

تعددت الأمكنة بتعدد استخدامها في النص الروائي والقصصي، وهذه جملة من آراء النقاد حول أنواع المكان.

---

[1] حميد الحمداني، بنية النص السردي،المرجع السابق، ص64.

[2] سمير روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1995، ص251.

[3] بدر عثمان، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1986، ص28.

إذا كانت الدراسات الغربية سباقة لوضع تصور حول أنماط المكان، حيث يمكن التوقف عند ما توصل إليه "*بروب*" من تقسيمه للمكان في الحكاية الخرافية إلى ثلاثة أطر وهي :[1]

1- المكان الأصل : يعتبره عادة مسقط الرأس أو محل العائلة .

2- المكان العرضي أو الوقتي: يحدث فيه اللاإختيار الترشيحي.

3- المكان المركزي : هو الذي يقع فيه الإنجاز.

يشير "*سلمان كاصد*" أيضا لتقسيم "*غريماس*" الذي عدل تلك الأمكنة مستخدما أخرى معبرا عن فهم آخر للمكان، إذ أطلق على المكان الأصل مصطلح مكان الإنس الحاف وتتمثل وظيفته في خلق مبررات الأسفار والأفعال، أما المكان العرضي أو الوقتي فقد عرفه بالمكان المجاور للمكان المركزي الذي أسماه بالإمكان مبينا بذلك أن الفعل المغير للذات والجوهر لا يمكن أن يتجسد في إطار مكان معين.[2]

ونجده أيضا يوضح تقسيما للناقد العربي "*هلسا*" ، فالتقسيم عنده أربعة أنواع: [3]

1- المكان المجازي: هو المكان المفترض الذي يكون إدراكه ذهنيا ولكننا لا نعيشه.

2- المكان الهندسي: تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة وحياد (مكانا خرائطيا وليس مكانا فنيا.

3- المكان المعاش : مكان التجربة المعاشة داخل العمل الروائي والقادر على إثارة ذكرى عند القارئ.

4- المكان المعادي: وهو المكان الذي يأخذ تجسداته في (السجن، مكان الغربة...) وله صفات المجتمع الأبوي.

ويمكن القول أن المكان المعاش هو المكان الذي عاشه مؤلف الرواية حتى لو ابتعد عنه أخذ يعيشه بخياله، وأنه لو عاد إليه حتى في الظلام سوف يعرف الطريق إلى داخله.

---

[1] سلمان كاصد،عامل النص السردي في الأساليب السردية، دار الكندي، بيروت، د ط، 2003، ص 129.

[2] المرجع نفسه، ص 129.

[3] المرجع نفسه، ص 130.

ويبدي *"الناقد محمد برادة"* نقدا لهذا التقسيم، فالمكان المجازي لا يطابق الواقع والمكان داخل أي نص أدبي يصبح في النهاية نوعا من المجازية كما لا يمكن القول مكانا هندسيا ومكانا معاشا لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية.

و يرى *"محمد برادة"* أن المكان نوعان:[1]

- ❖ فضاءات ممكنة : حيث يمكن إرجاعها إلى مرجع معين.
- ❖ فضاءات متخيلة : لا يمكن أن نعود إلى خارج النص أو إلى مرجع.

ويقدم *"ياسين النصير"* تصوره لأبعاد المكان في كتابه " الرواية والمكان " الذي تكلم فيه عن الأماكن المفترضة والأماكن المغلقة والأماكن العامة حيث يقول:"إن ثمة أمكنة مفترضة مبنية من خلال المخيلة فقط ، وحاول الكتاب عبر هذا الافتراض أن يغيروا العالم كما قالوا، في حين أنهم لم يسهموا في تغيير واقعهم ".[2]

ويعني بذلك أن التغيير لم يحدث في الواقع بل ظلوا يعيشون في العالم الافتراضي الذي تم بناءه في الخيال.

ويأتي الباحث "شجاع العاني" ليقدم فهما آخر لطبيعة المكان في النص القصصي وذلك بتقسيم المكان إلى أربعة أنواع :[3]

1- المكان المسرحي: المكان المغلق المتسم بتحديد رؤيتنا له نتيجة صغره وضيقه .

2- المكان التاريخي : تجري فيه تحولات تاريخية هامة ويسمى بالمكان الزمكاني.

3- المكان الأليف : المكان ألحنيني الذي يقودنا إلى زمن آخر عبر اللحظة الآنية (الصبا).

4- المكان المعادي: هو نفسه المكان المعادي عند "غالب هلسا" وهو السجن والمنفى.

---

[1] سلمان كاصد، عامل النص السردي في الأساليب السردية، المرجع السابق، ص 29.

[2] ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1986، ص 19.

[3] سليمان كاصد، عامل النص السردي في الأساليب السردية، المرجع السابق، ص 130-131.

حيث اعتبر أن هذه الأمكنة الأكثر خدمة لنص القصصي بتقديمها بصورة بسيطة وواضحة للمتلقي.

ولا تختلف الباحثة "*صبيحة عودة زعرب*" عن باقي التقسيمات السابقة بحيث ترى أن المكان أربعة أنواع:[1]

1- المكان المجازي: هو المكان الإفتراضي وليس الحقيقي.

2- المكان الهندسي: توصف من خلاله الرواية أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد.

3- المكان تجربة معاشة : هو المكان الذي يشكل دون أي مكان آخر ذاتيته.

4- المكان المعادي: تتمحور حوله الأماكن الآتية "السجن، الطبيعة الخالية من البشر، الغربة".

ويمكن القول فيما سبق أن المكان المجازي قد يكون وصفا تمر به إحدى الشخصيات الروائية مثل (الفقر، الغنى) فهذا المستوى بعيد عن المكان الذي نعيش فيه ويظل خارج تجربتنا الذاتية.

ويعرف "*غاستون باشلار*" مكان التجربة المعاشة بأنه " المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكانا محايدا خاضعا لقياسات... لقد عيش فيه لا بشكل وضعي بل بكل ما للخيال من التحيز".[2]

فالمكان المربوط بالخيال لن يظل مكان خاضع لضوابط وقوانين فقد ابتعد كل البعد عن الواقع.

أما "*عبد الحميد بورايو*" فيرى أن الأمكنة يمكن تقسيمها بحسب وظيفتها داخل النص الروائي إلى قسمين: "هما الأمكنة المنفتحة والأمكنة المنغلقة".[3]

ويقصد هنا بانفتاح الحيز المكاني احتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية، أما الانغلاق فنعني به خصوصية المكان واحتضانه لنوع معين من العلاقات البشرية.

---

[1] صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار النشر والتوزيع، بيروت، ط 4، 1992، ص 08.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 4، 1992،ص 08.

[3] عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994، ص 146.

أخيرا ندرج رأي "*حميد الحمداني*" الذي يرى أن "الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلانها أيضا إلى مقياس أخر مرتبط بالأتساع والضيق ولانغلاق ولانفتاح".[1]

فمن هذا الرأي يمكن القول أن "*حميد الحمداني*" قسم الأمكنة إلى أربعة أنواع فبالإضافة إلى مقياس الاتساع والضيق، يتحدث عن الأماكن المتسعة والأماكن الضيقة، واستنادا إلى مقياس الانفتاح والانغلاق يذكر الأماكن المنفتحة والأماكن المنغلقة.

وتظهر في هذا الصدد تعدد الدراسات والأبحاث حول تقسيمات المكان عند الكثير من النقاد والباحثين سواء تلك المتعلقة بالدراسات العربية أو الغربية، فالرواية يمكن أن تجعل من كل الأماكن الواردة فيها أمكنة أساسية لا على المكان المهيمن فيها.

3) أهمية المكان في العمل الروائي:

يكتب المكان في السرد أهمية كبيرة، لأنه أحد عناصرها البنائية أو الفضاء الذي تتحرك بداخله الأحداث والشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل عناصر الخطاب السردي، باعتباره المساحة التي تجسد وعي الكاتب ووجهة نظره من جهة، ولأنه الإطار الذي تتجسد داخلها الصيغة البنائية التي تأتي وفقها الخطاب في سير أحداثه من جهة أخرى فالمكان "ليس عنصرا زائد في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل لأنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله "[2].

وفي هذا الصدد سوف نعرض بعض الآراء لمجموعة من النقاد التي تناولت أهمية المكان حيث نخلص إلى ما ذهب إليه الناقد "*حميد عبد الوهاب البدراني*" في كتابه "الشخصية الإشكالية" وذلك في قوله " : تعود أهمية المكان في الرواية إلى كونه يضمن التماسك البنيوي للنص الروائي من حيث جملة

[1] حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، د ط، د ت، ص 72.
[2] المرجع نفسه، ص74.

العلائق النصية التي ينسجها مع قوى النص (الزمن، الشخصية، الرؤية) فلا يمكن إدراك الزمن إلا من خلال المكان وحركته وفقا للارتباط الجدلي بينهما فكل منهما يفترض الآخر ويتحدد به".[1]

حيث يرى أن أهمية المكان تكمن في الترابط البنيوي للنص والتي يحققها عنصر المكان بتضافره مع بقية العناصر السردية الأخرى

كذلك عن أهمية المكان يقول *"ياسين النصير"* : "فالمكان يعني بدءا تدوين التأريخ الإنساني والمكان يعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية، للعيش، للوجود، لفهم الحقائق الصغيرة، لبناء الروح، للتراكيب المعقدة والخفية، لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المبهمة، لتنشئة المخيلة وهي تدمج كلية الحياة في صورة مكانية".[2]

ولهذا يصبح المكان منطقا تاريخيا وحلا مسبقا لحقائق الحياة التي يعيشها الإنسان من جوانبها المتعددة، فهو لا يقتصر على كونه أبعادا هندسية و أحجاما ولكنه فضلا عن ذلك نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الأشياء الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني أو الذهني المجرد بل وان إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها وتستخدم المجرد بل التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه من الإفهام.

وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمنية، "بل إن هذا التبادل بين الصور الذهنية والمكانية امتد على التصاق معان أخلاقية بالأحداث المكانية النابعة من حضارة المجتمع وثقافته، ومن هذا المنطلق يحوي التجسيد دلالات

[1] حميد عبد الوهاب البدراني، الشخصية الإشكالية مقاربة سوسيو ثقافية في خطاب أحلام مستغانمي الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،بيروت، د ط، 2013، ص44.

[2] ياسين النصير، إشكالية النص الأدبي، مرجع سابق، ص 44.

اجتماعية ودينية وسياسية ملتصقة بذات الأديب ومعبرة عن مجتمعه وفكره الحضري والثقافي"[1]، ومن هنا تتأتى أهمية المكان في النص الأدبي بهذه الدلالة المختلفة.

كما يعد الإطار الذي تقع فيه أحداث الرواية إذ لا يمكن تصور حدث روائي بعيدا عن المكان وهذا ما ذهب إليه "*حميد لحمداني*" عندما قال: "وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن أي حدث يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني".[2]

يبرز لنا "*حميد لحمداني*" من خلال قوله عن أهمية المكان والدور الذي يلعبه في الرواية، إذ لا يمكن تصور حدث إلا ضمن إطار مكاني داخل العمل الروائي.

من خلال العرض البسيط للمفاهيم السابقة نخلص إلى أن المكان باعتباره مكون فني يعمل على إقامة دعائم الرواية والحفاظ على تماسك عناصرها إذ أنه يؤثر على صيرورة الحكي ويشكل نقطة التقاء عناصر البنية ومجال تحليلها وتفاعلها ومنطلق حركتها.

المبحث الثاني: الزمان.

يعد الزمان عنصرا مهما من عناصر السرد وله أثر كبير في الفنون الأدبية أجمعها وذلك لأن الزمن الأدبي زمن إنساني فهو زمن التجارب والانفعالات، زمن الحالات الشعورية التي تلازم المبدع لأن الرابط الحقيقي للأحداث والشخصيات والأمكنة.

1) مفهوم الزمن:

إن الزمن من المفاهيم الكبرى التي حار المفكرون والباحثون عن تحديده، ولعلى ذلك هو الذي دفع "*عبد المالك*" على الذهاب إلى أنه "من المستحيل ومن الغير المجدي أيضا، تحديد مفهوم الزمن".[3]

---

[1] محمد عويد الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي من العصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، الأردن، د ط، 2012، ص 11.

[2] حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 65.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص203.

فبالرغم من ذلك إلى أن مفهوم الزمن قد اتخذ دلالات متعددة ومختلفة لكل هيئة من العلماء والفلاسفة مفهومها الخاص.

فالزمن لدى *"أفلاطون"* "مرحلة تمضي من حدث سابق إل حدث لاحق"[1]، حيث اعتبره على أنه مجموعة من المراحل فكل مرحلة تأخذ حقها حتى تمضي وتأتي مرحلة أخرى.

بينما لدى *"أندري لالاند"* " هو "متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مريء من ملاحظة هو أبدا في مواجهة الحاضر"[2]، فقد شبهه على شكل خيط تسير عليه الأحداث بتسلسل، بداية من الحاضر الذي يعشيه المرء.

وعرفه الشعراء في الشعر بأنه "متجدد معلوم، يقدر به متجدد آخر موهوم"[3]، فالزمان مدة قابلة للقسمة يطلق على القليل والكثير.

فكأن الزمن عند *"عبد المالك مرتاض"* هو "خيوط ممزقة أو خيوط مطروحة في الطريق غير دالة ولا نافعة ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة، فمقدار ماهية متراكبة بمقدار ما هي غير مجدية".[4]

ويرى *"عبد الصمد زايد"* على أن الزمن "تلك المادة المعنوية المجردة التي يشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة والحق أنها ليست مجرد إطار، بل إنها للبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجود حركتها ومظاهر سلوكها"[5]، فالزمن هو الحياة أي إن الزمن مرتبط بالحياة الزمنية.

والزمن في الاصطلاح السردي "مجموعة العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد .... بين المواقف والمواقع المحكية والعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة".[6]

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ،المرجع السابق ، ص200.

[2] المرجع نفسه، ص 200.

[3] المرجع نفسه، ص 201.

[4] المرجع نفسه، ص207.

[5] سيزام قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيأة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1988، ص243.

[6] عبد الحميد الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، بيروت، د ط، د ت، ص45.

إن وجود الزمن ضروري في السرد، لكن ليس ضروري لوجود السرد في الزمن فمن المعتذر أن نعتر على السرد خالي من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد.

2) مستوى الزمن:

انطلاقا من ماهية الزمان وأهميته في السرد واختلاف الآراء حوله، قسم *"جرار جينت"* الزمن إلى ثلاث مستويات وهي كالآتي:

أولا: مستوى ترتيب الزمني:

"تقوم دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص القصصي وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية"[1].

إن ترتيب الزمني في الرواية أو قصة ما، فليس من الضروري أن تتطابق تتابع الأحداث مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما جرت في الواقع، وهكذا استطعنا التمييز بين زمنين وهما زمن القصة وزمن السرد فالأول يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما الثاني لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي فعندما لا يتطابق هذين الزمنين فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية والتي تكون تارة استرجاع وتارة أخرى استباق.

1- الاسترجاع:

يعتبر الاسترجاع تقنية زمنية، وقد سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين، "يستطيع السارد من خلالها الرجوع بالذاكرة إلى الوراء في الماضي القريب أو الماضي البعيد"[2].

وقد حدد "جيرار جينت" ثلاث أنواع من الاسترجاعات وهي[3]:

---

[1] سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، ص79.

[2] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي لمعالجة تفكيكية سينمائية مركبة الرواية، زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1955، ص217.

[3] جيرار جينت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1977، ص59.

- الاسترجاعات الخارجية.
- الاسترجاعات الداخلية .
- الاسترجاعات المختلطة.

وهذه الاسترجاعات بأنواعها الثلاث ذات وظائف بنيوية متعددة، تخدم السرد وتسهم في نمو أحداثه وتطورها مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه دواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة، دخلة علم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مصرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد.

وهاتان الوظيفتان تعبران برأي "*جينت*" من أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية.

أ- الاسترجاعات الخارجية:

ويعرفه "*جرار جينت*" "ذلك الاسترجاع الذي تظل سمعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[1]، وبعبارة أوضح يمثل الاسترجاع الخارجي استعادة الأحداث، تعود إلى ما قبل بداية الحكي.

ب- الاسترجاعات الداخلية:

هذا النوع من الاسترجاعات حسب "*جرار*" هو أن "حقله الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى".[2] ،بعبارة أوضح هو استعادت أحداث وقعة ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها.

2- الاستباق:

وهو أيضا "تقنية زمنية كما هو معروف، فيعني الإشارة إلى حوادث ستقع في مستقبل السرد، أو في الزمن اللاحق للسرد"[3] ،وقد يأتي على شكل توقع حادث أو التكهن بمستقبل الشخصيات .... كما أنها تأتي على شكل إعلان" annonce" عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات.

أ- الاستباق الخارجي:

[1] جيرار جينت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص60.

[2] المرجع نفسه، ص62.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المرجع السابق، ص132

وهي عند "*جرار جينت*" هي "مجموعة من الحوادث الروائية التي تحكيها السارد بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل وحين يتم اقتحام المحكي لمستبق، يتوقف المحكي الأول فاسحا المجال أما المحكي المستبق، كي يصل إلى نهايته المنطقية، ووظيفته هذا النوع من الاقتباسات الزمنية الختامية"[1] ومن مظاهره العناوين وأبرزها تقديم ملخصات فيما سيحدث في المستقبل.

ب- الاستباق الداخلي:

عرفها" *جرار جينت*" بقوله: "تطرح نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه (الاسترجاعات الداخلية) ألا وهو مشكل التداخل مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتلوها المقطع لاستباقي"[2].

وبعبارة أوضح هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن لإطارها الزمني.

وهكذا فإن المفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو تكون استباقا لأحداث لاحقة "إن مفارقة ما، يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحضت (الحاضرة) أي عن لحضت القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفصح المكان لتلك المفارقة"[3]، إننا نسمي هذه المفارقة بالمسافة الزمنية، ويمكن للمفارقة أن تعطي نفسها من مدة معينة من القصة، وهذه المدة هي ما تسميه (باتساع المفارقة).

ثانيا: المدة:

هي "التفاوت النسبي الذي يمكن قياسه بين زمن القصة وزمن السرد"[4]، فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية

[1] جرار جينت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، المرجع السابق، ص 79.
[2] المرجع نفسه، ص78.
[3] حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط3، 2003، ص74-75.
[4] المرجع نفسه، ص 74.

تتناسب مع طوله الطبيعي أولا تتناسب وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب.

لقد أقر "*جرار جينت*" بأن "المفارقة بين مدة الحكاية بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات، فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون - كما سبق أن قلنا – غير الزمن الضروري لقراءته لكن من الواضح كثيرا لأن أزمنة القراءة تختلف باختلاف حدوتها الفردية".[1]

واقترح "*جرار*" أن ندرس المدة من خلال تقنيات أربع هي: الجمل، الوقفة، الحذف، المشهد وهذا لأن انشغال هذه التقنيات يبرز من خلال تأثيرها في تحديد سرعة السرد وهو مختلف من تقنية إلى أخرى، وسنقوم بدراستها وفق مستويين: تسريع الحكي وتبطئة الحكي.

1- تسريع الحكي:

"إن مقتضيات تقديم المادة الحكاية عبر مسار الحكي تفرض في بعض الأحيان على السارد أن يعتمد إلى تقديم بعض الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة ضمن حيز نصي ضيق من المساحة الحكي"[2]،أي مركزا على موضوع صامتا عن كل ما عداه معتمدا على تقنيتين تمكنانه من طوي مراحل عدة من الزمن يجعل الأحداث الروائية تتوالى تواليا متلاحقا إلى منظومة الحكي، هما الجمل والقطع.

أ- الجمل (الخلاصة):

رمز له "*جرار جينت*" بـ: زمن الحكي < زمن الحكاية.

[1] جرارت جينت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص111.
[2] المرجع نفسه، ص112.

"أي السرد في بعض فقرات أو بعض صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال".[1]

وأن الجمل "يشغل مكان موجود في مجموعة المثل السردي بما فيه الكلاسيكي"[2]، وبالمقابل فمن الواضح أن الجمل ضل في نهاية القرن التاسع عشر ووسيلة انتقال بين الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر.

ب- الحذف:

رمز له "جرار جينت": زح = O ، زق = ن ومنه: زح ‹ زق

زح = زمن الحكي، زق = زمن الحكاية

وهو "تقنية زمنية إلى جانب التلخيص له دور حاسم في تسريع حركة السرد فهي تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[3].

وبعبارة أخرى: تجاوز السارد أحيانا لبعض مراحل من القصة دون الإجارة إليها يقول مثلا "مرة سنتان، أو انقضى زمن فعاد البطل من غيبوبته.

أما من جهة النظرة الزمنية لـ" *جرار جينت*" يرتد تحليل الحذف إلى تفحص زمن القصة المحذوفة.

وعرفة "سعيد يقطين": "حذف فترات زمنية طويلة لكن التكراري المتشابه يلغي هذا الإحساس بالحذف، وإن بدا لنا مباشرة من خلال الحكي ترتيبا بهذا الشكل الذي يظهر فيه الحذف".[4]

وهكذا فإن التلخيص والحذف لهما دور كبير في إنجاز الوظيفة الأساسية وهي تسريع السرد، فهذا النوع من الفن الإيجازي يحفظان للسرد الروائي تماسكه الضروري ويضيفان عليه بعدا جماليا.

2- تبطئة الحكي:

[1] أحمد مرشد، البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 2005، ص284.

[2] المرجع نفسه، ص 288.

[3] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المرجع السابق، ص156.

[4] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافة العربي، دار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، 123.

"إن مقتضيات تقديم المادة الحكاية عبر مسار الحكي تفرض على السارد في بعض الأحيان أن يتمهل في تقديم الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة ضمن حيز نصي واسع من مساحة الحكي، معتمدا على التقنين"[1] .

أي تمكننا من جعل الزمن يتمدد على مساحة الحكي، هما: الوقفة والمشهد.

أ- الوقفة:

رمز "*جرارت جينت*" بـ: "زمن الحكي = ن، زمن الحكاية = 0

إذن زمن الحكي ∞ ، زمن الحكاية "[2]

فتكون في مسار السرد الروائي عبارة عن توقعات معنية يتحدثا الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف فالوصف يقتضي عادت انقطاع الصيرورة الزمنية، ويعطل حركتها.

إن "*جرارت جينت*" وقف ضد (تعطيل الحركة) حيث قدم لدلك دليلا من خلال رواية بحث عن الزمن الضائع "*لمارسي بروست*" ، فرأى "أن أكثر من ثلث مقاطع الوصف في هذه الرواية لا تسبب تعطيلا زمنيا في كسار الأحداث".[3]

إن الوصف في السرد حتمية لا مناص منها إذ يمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد ولكن لبا يمكن أبدا أن نسرد أن نصف كما يذهب إلى "*جرارت جينت*" .

إن هذا سياق الوصفي يعمل على إيقاف التطور الخطي للأحداث الروائية المتتابعة إلى الأمام ويلجأ السارد إلى وصف هذه الشخصيات الروائية بغرض توضيح صورتها للمسرود له.

ب- المشهد:

ورمز له "*جيرارت جينت*" بـ: زمن الحكاية = زمن الحكي

[1] أحمد مرشد، البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر لله، المرجع السابق، ص309.

[2] المرجع نفسه، ص200.

[3] حميد الحمداني، بنية النص السردي،المرجع السابق، ص76.

يحتل المشهد موقفا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية وبين المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في مضامين السرد.

وهو عند "*جيرارت جينت*" حواري في أغلب الأحيان، وهو "يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرقيا"[1]

وهو من حيث الاستغراق الزمني، وبين أن التعارض في الحركة بين مشهد مفصل، ومحكي بجمل في الحكاية الروائية يحيل دوما على تعارض في المضمون بين الدرامي والغير الدرامي، لأن الأزمنة النص الروائي القوية تزامن أكثر لحظات ألحكي حدة، في حين أن الأزمنة الضعيفة تلخص في خطاتها العريضة ميزة بين المشاهد الدرامية والمشاهد النمطية أو التمثيلية، ويندثر فيها النص الروائي كليا لصالح النعت النفسي والمجتمعي.

ثالثا: مستوى التواتر:

إن التواتر في القصة هو مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية وبصفة موجزة ونظرية من الممكن أن نفترض أن النص قصصي يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة أو أكثر من مرة واحدة.

1- أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة:

وهذا النوع من العلاقات التواتر بدون شك الأكثر استعمالا في النصوص القصصية ويسميه "*جيرارت جينت*" "سردا قصصيا مفردا"[2].

حيث يعد العنصر الرئيسي في النص الروائي، فمن خلاله تنتج المؤثرات والدلالات التي تؤدي إلى التخلص من الجمود والصلابة في النص المقدم، خاصة فيما يتعلق بموضوعات الأخرى.

2- أن يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة:

[1] جيرارت جينت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص108.

[2] المرجع نفسه، ص86.

"وهذا في الواقع شكل آخر للسرد المفرد لأن تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في الحكاية"[1]، فالأفراد يعرف إذا بالمساواة بين عدد متواجدات الحدث في النص وعددها في الحكاية سواء كان ذلك العدد فردا أو جمعا.

3- أن يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة:

تعتمد على النصوص القصصية الحديثة على طاقة التكرار هذه أي على من يسمى بردي النص القصي ويمكن "أن يروي الحدث الواحد مرات عديدة بتغيير الأسلوب وغالبا باستعمال وجهات نظر مختلفة أو في استبدال الراوي الأول للحدث بغيره من شخصيات الحكاية"[2]، كما يبدو ذلك في الروايات المعتمدة على تبادل الرسائل وسمية هذا الشكل النص المتكرر.

4- أن يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة:

وفي هذا النص من النصوص يتحمل المقطع نصي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية.

إن ترتيب الزمني والمدة الزمنية تتصف بالتكامل مع بعضها البعض من خلال إتحادها في تشكيل نسبة الزمن وإن هذه التقنية لابد لها من مكان تدور فيه الأحداث فلا يوجد زمان بلا مكان.

3) أهمية الزمان الروائي:

إن الزمن الداخلي أو الزمن التخيلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء، خاصة منذ ظهور نظرية *"هنري جيمس"* في الرواية لاهتمام بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية ف *"موباسان"* يؤكد أن النقلات والتحكم فيها أن يعطي للقارئ التوهم القاطع بالحقيقة.

[1] جيرار جينت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص66.

[2] المرجع نفسه،ص67.

وقد أشار "هنري جيمس" أيضا إلي صعوبة تناول عنصر الزمن وأهميته في البناء الروائي ويرى أن "الجانب الذي يستدعي اكبر قدر من عناية الروائي (الجانب الأكثر صعوبة وخطورة) هو كيفية تجسيد الإحساس بالديمومة وبزوال وتراكم الزمن"[1].

لأن الزمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم انه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث، وأيضا يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل أن شكل ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، ولكل مدرسة أدبية تقنياتها الخالصة في عرضه، ولذلك "فإن الرواية تطورت من المستوى البسيط للتتابع التالي إلى خلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل خالطا تاما، مما أدى في الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاؤم بين المستويات الثلاثة يصعب معها تتبع قراءة النص"[2].

إن للزمن ليس وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان ومظاهر الطبيعة فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة جزيئية فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية.

فبالرغم من اهتمام الروائيين بعصر الزمن، ومواجهتهم لمشكلات بناء الرواية من حيث ترتيب الأحداث والسرعة والبطء في تتابعها، فان النقاد لم يهتموا سوى بتحليل الزمن وتركيبه في النص الروائي، ولم يجدوا في النقد الأدبي مصطلحات تفي بأغراضهم، فلجئوا إلى الاستعمار من لغة السينما مثل كلمة: "فلاش باك، المونتاج، والتقطيع" وهكذا يصبح الزمن بالنسبة للرواية ذا أهمية مزدوجة، "فهو من ناحية ذو أهمية مزدوجة، فهو من ناحية ذو أهمية باللغة بالنسبة لعالمها الداخلي، حركة شخوصها وأحداثها وأسلوبها بنائها ومن ناحية ذو أهمية بالغة بالنسبة لصمودها في الزمن،بقائها واندثارها"[3]، أي فالزمن هو القصة وهي تتشكل على الإيقاع.

---

[1] سيزا احمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، مصر، د ط، 1978، ص 67.
[2] المرجع نفسه، ص69.
[3] المرجع نفسه، ص70.

وتكمن أهمية الزمن عند" *سعيد يقطين*" في نقاط التالية:[1]

- ❖ بنية الزمن لا تقتصر على مستوى تشكيل البنية فحسب وإنما على مستوى الحكاية (المدلول) لأن الزمن يحدد على حد بعيد من طبيعة الرواية وبشكلها.
- ❖ يساهم أيضا في خلق المعنى عندما يصبح محددا أوليات للمادة الحكاية.
- ❖ الراوي قد يحول الزمن إلى أداة للتعبير عن موقف الحياة الشخصية الروائية من العالم فيمكننا من الكشف عن مستوى وعيها بالوجود الذاتي والمجتمعي.

لهذا نستنج أن الزمن يجسد حقيقة أبعد من حقيقته ألا مرئية، وخاصة حين يتجلى في بعض النصوص الروائية، بمعنى أنه ممثل لرؤية الروائي،والرواية العربية شهدت إبداعا ملحوظا تمحور حول بنية الزمن حيث ظهرت نصوص روائية عنونت به.

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المرجع السابق، ص 64.

المبحث الثالث: الشخصيات.

تعتبر الشخصية أبرز وأهم عناصر البنية السردية، فهي بمثابة النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية التي يرتكز عليها العمل السردي وهي عموده الفقري فلا يمكن تصور قصة بلا أعمال كما لا يمكن تصور أعمال بلا شخصيات إذ لا نكاد نعتبر على النص سردي يفتقر إلى شخصيات تدير أحداثه أو تدور الأحداث حولها سواء في السرد القديم أو الحديث فهي (تقليد متوارث) حيث كانت ولا زالت محل اهتمام الدراسات الأدبية.

1) مفهوم الشخصية:

جاء معجم لسان العرب مادة (ش، خ، ص) لفضة الشخصية والتي تعني: "سواد الأسنان وغيره تراه من بعيد، وكل شيء، وكل شيء رأيت جسما له فقد رأيت شخصه والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشخاص وشخص تعني ارتفع والشخوص ضد الهبوط كما يعني السير من بلد إلى بلد وشخص ببصره أي رفعه قلم يطرق عن الموت".[1]

وفي قوله تعالى: "وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا .."[2].

وأيضا "تعني من وراء اصطناع تركيب (ش، خ، ص) من ضمن ما تعنيه التعبير عن قيمة حية عاقلة ناطقة"[3] فكأن المعنى إظهار شيء وإخراجه وتمثيله وعكس قيمته

أما من الناحية الاصطلاحية هي: "كل مشارك في أحداث الرواية سلبا أو ايجابيا أما من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى شخصيات بل يعد جزءا من الوصف".[4]

فيها من يذهب البعض إلى تعريفها بأنها الكائن البشري مجسد بمعايير مختلفة أو أنها الشخص المتخيل الذي يقوم بالدور في التطور الحدث القصصي.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب (مادة الشخص) دار صادر، بيروت، ط1، ص130.

[2] سورة الأنبياء، الآية 96.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية،المرجع السابق، ص83.

[4] عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية،المرجع السابق، ص68.

وبهذا فان الشخصية هي مجموعة الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال الحكي، ويمكن أن يكون هذا المجموع منظم أو غير منظم فبهذا ينتج على كل التعريفات أن تجمع بأن الشخصية كائن، وهناك تعريفات أخرى بداية من النظرة التقليدية إلى أراء معظم المحدثين.

2) أنواع الشخصيات الروائية:

تعتبر الشخصية محور الرواية، بحيث تنبث فيها الروح من خلال الحركة وتجعل القارئ يتعاطف معها، قسمت الشخصية عموما إلى عدة تقسيمات، فهناك من يقول بأنها نوعان (ثابتة ومتحركة)، وهناك من يقسمها إلى (رئيسية، مساعدة، معارضة ثانوية)، وهذه التقسيمات تختلف باختلاف الدارسين والنقاد، يمكن تقسيمها إلى رئيسية وثانوية حسب مشاركتها في الأحداث، ومتحركة وثابتة حسب تطورها.

أ) الشخصيات الرئيسية: personnage principal

هي المركز الذي حوله الأحداث وهي "التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما، ولكنها هي الشخصية المحورية،وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية"[1]، وبمعنى أخر هي التي توجه الأحداث التي تدور حولها الرواية.

وفي تعريف أخر لها "الشخصية الفنية يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بنائها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي".[2]

إذا فهي نموذج يجسده الروائي من خلال الدور الذي تلعبه الشخصية، وتتمتع هذه الأخيرة بصفات مثل الحرية داخل النص والاستقلالية في الرأي، وغالبا ما تكون أدوارها مقتبسة من الواقع "وهي التي تدو حولها الأحداث أو بها الأحداث (...) فلا تطغى أي شخصية عليها، وإنما تهدف جميعا لإبراز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها".[1]

[1] صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، د ط، د ت، ص 131.
[2] شريبط أحمد شريبط، تطورالبنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، د ط، 2009، ص 45.

يمكن أن نطلق عليها اسم "الشخصية البؤرية، لأن بؤرة الإدراك تتجسد فيها، فتتنقل المعلومات السردية من خلال وجهة نظرها الخاصة، وهذه المعلومات على ضربين: ضرب يتعلق بالشخصية نفسها يوصفها مبأرا، أي موضع تبئير، وضرب يتعلق بسائر مكونات العالم المصور، التي تقع تحت طائلة إدراكها"[2]:

إذا فمنها تبدأ الأحداث وبها تحل العقدة ووظيفتها الأساسية هي تجسيد معنى الحديث القصصي لذلك هي صعبة البناء وطرقتها محفوف بالمخاطر وبعبارة أخرى فهي المحرك الذي يحرك الأحداث داخل النص ويعطيه الحيوية.

ب) الشخصية الثانوية: personnage secondaire

المساعد الرئيسي للشخصية الرئيسة، تحمل أدوار اقل فعالية "وهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية تكون إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل لسلوكها وإما تابعة لها، تدور في فلكها وتنطق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها".[3]

يتمثل دور هذه الشخصيات في إبراز الشخصية الرئيسية ومساعدتها، وقد أكد *"عبد المالك مرتاض"* استحالة فصل الشخصيات الرئيسية عن الشخصيات الثانوية في قوله "لا يمكن أن تكون الشخصية المركزية في العمل الروائي إلا بفضل الشخصيات الثانوية التي ما كان لها أن تكون هي أيضا لولا الشخصيات عديمة الاعتبار، فكما أن الفقراء يصنعون مجد الأغنياء فكأن الأمر كذلك هنا"[4].

أي لا يمكن فصل الشخصيات الثانوية عن الساحة القصصية فبروز الشخصية المركزية يعود بفضل الشخصيات العادية.

---

[1] عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، بيروت، ط4، 2008،ص 123.

[2] محمد القاضي، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين الفلسطينيين، ط4، 2008، ص 135.

[3] صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 132.

[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد،المرجع السابق، ص133.

وقول أيضا" *محمد غنيمي هلال*" "إذا كانت الشخصيات ذات الأدوار الثانوية أقل في تفاصيل شؤونها فليست أقل حيوية وعناية من القاص وكثيرا ما تحمل هذه الشخصيات أراء المؤلف"[1].

بهذا نستنتج من القولين السابقين أن وجودها أساسي لتكمل الأحداث، ودورها هو تصعيد الأحداث وصنع الحبكة الروائية، ولا يقل دورها عن الشخصية الرئيسية.

قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين الحين والأخر وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالبا ما تظهر في سياق الأحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي، وبصفة عامة هي أقل عمقا وتعقيدا من الشخصيات الرئيسية ولها دور تابع في مجرى الحكي، أما عن دورها في سير الأحداث فهي لا تقل أهمية عن الشخصية الرئيسية.

ج) الشخصية الهامشية: personnage marginalise

هي شخصيات غير فعالة سواء في العمل الفني أو في المجتمع، تأتي لسد فراغ ما داخل النص، وهي قليلة الظهور سريعة التلاشي، شبيهة بالسراب ما إن يظهر حتى يتلاشى، وهذا ما بينه" *جيرالد برانس*" في قوله "الشخصية الهامشية هي كائن ليس فعالا في المواقف والأحداث والمرويان".[2]

د) الشخصية النامية: round caractère

هي الشخصية التي تتطور مع الأحداث الرواية وتنمو تكتمل معها "وهي الشخصية التي يتم تكوينها بتمام القصة فتتطور من موقف لأخر، ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد منها"[3]،أي أن هذه الشخصية متغيرة حسب المواقف، وهي شخصيات معقدة تنمو داخل النص الروائي.

[1] أحمد شعت، بناء الشخصية في الرواية "الحواف" لعزت العداوي، مجلة الخليل للبحوث، جامعة الأقصى، فلسطين، المجلد 5، العدد 2، 2010، ص 03.

[2] جيرالد برانس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، قصر النيل، مصر، ط1، 2003، ص 151.

[3] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، مصر، ط9، 2013، ص 151.

وهي التي تكشف لنا تدريجيا وتتطور حوادثها ويكون تطورها ظاهرا أو خفيا وقد ينتهي بالغلبة أو بالاختلاف، والمحك الذي نميز به الشخصية النامية هو قدرتها الدائمة على مفاجأتها ولم تقنعها، فمعنى ذلك أنها مسطحة تسعى لأن تكون نامية.

يصفها *"محمد غنيمي هلال"* بأنها "تتطور وتنمو بصراعات مع الأحداث أو المجتمع، فتتكشف للقارئ كلما تقدمت في القصة، وتفاجئه بما تعني به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة، ويقدمها القاص على نحو مقنع فنيا".[1]

فالشخصية النامية وظيفة هامة في الرواية، فهي تتطور من موقف لأخر متغيرة حسب المواقف، كما يمكن القول إنها تعادل مفهوم الشخصية المدورة أو المتحركة أو المطورة.

ت) الشخصية المسطحة: plat caractère

تسمى بالشخصية الجامدة أو النمطية يعرفها "عز الدين إسماعيل" بأنها "الشخصية الجاهزة أو المكتملة التي تظهر في القصة دون أن يحدث في تكوينها أي تغير، وإنما يحدث التغير في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب، أما تصرفاتها فلها دائما طابع واحد فهي تفتقد أزمة صراع داخلي"[2].

نعني بهذا بأنها تتسم هذه الشخصيات بالوضوح، وهي ثابتة طوال مسار ألحكي في الرواية ولا تتغير مهما تغيرت الأحداث.

يعرفها *"عبد الملك مرتاض"* في قوله "هي تلك البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة".[3]

فبرغم من أن هذه الشخصيات تكون في العادة مقيدة وعملها محدد في النص تتميز بالوضوح وعدم التعميق ولكن هذا لا يمنعنا من أن تجسد أدوارا وبارزة أي أكثر جرأة وتهور.

---

[1] ضياء غني لفتة، البنية السردية في الشعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 2010، ص 181.

[2] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، مرجع سابق، ص 117.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 132.

يمكن القول مما سبق أن الشخصية المسطحة لا تتغير ولا تتطور كما أنها لا تساهم في الحبكة كثيرا، كما أنها لا تحمل أبعاد مختلفة أو أفكار متعددة فهي ليست متطورة.

3) علاقة الشخصيات بالمكان:

يعد المكان شرط الوجود الإنساني الذي لا يحدد ذاته إلا وفيه، ويمارس الحضور والغياب في خلاله، فأينما يحل في فضاء، وعندما يغيب، فإنه انتقل إلى الفضاء ومكان أخر، فالمكان أو الفضاء هو البداية والنهاية، إنه عنصر ثابت محسوس، مما يسهل قابلية إدراكه، فلا يتحقق وجود الإنسان إلا في علاقته بالمكان أو الفضاء الذي يحل فيه، "فالمكان يتسم بالثبات رغم حركية الشخصيات فيه، لكنه يتجاوز ثباته وهندسته وجغرافيته حينما تحضنه اللغة، حيث يشكله الكاتب حسب اللغة الموظفة، إذ يكون للعقل دورا مهما في هذه العملية، لأن الدور الإيحائي للغة يحمله دلالات وعوامل أخرى تمنحه أبعاد لغوية، مما يجعله مكانا هلاميا يصعب الإمساك به"[1].

كما أنه لا يستطيع الكاتب أو الروائي أن يبني نصا روائيا، ولا تشكيلة بإبعاد الشخصيات أو عدم ذكرها، كما لا يمكنها التحرك خارجا عنه، فالمكان يمثل البيئة التي تعيش فيه الشخصيات وتترك، "فهو الحيز الذي تحيى فيه"[2]، كما لا يمكن للقارئ أن يدرك البعد الدلالي والجمالي للأمكنة بعيدا عن باقي العناصر المكونة للخطاب الروائي، خاصة الزمن الذي جرت فيه الأحداث، والشخصيات التي تتحرك فيه.

لهذا نجد أن معظم الدراسات النقدية المختصة في الأشكال السردية عموما والرواية على وجه الخصوص، قد أقرت بوجود ترابط وتزامن بين المكان والزمان، فإنها تقر أيضا بأن للمكان ارتباطا وثيقا بالشخصيات الرواية، إذ أن الفضاء الروائي لا يمكن أن ينشأ بمنأى عن الأشخاص، فهو يشكل باختراق الأبطال له، حيث ينتفي المفهوم الهندسي للمكان وتنأى علاقة حميمة بينه وبين الأشخاص الذين يعيشون

[1] الشريف حبيلة، الرواية والعنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن د ط، 2010، ص 22-23.

[2] المرجع نفسه، ص23.

فيه، مما يعكس بناء روائيا منسجما يبرز تأثيرا بين المكان وطبائع الشخصيات التي تعيش فيه ونفسيتهم وحركاتهم ومواقفهم.

لا يمكن للشخصية بأية حال من الأحوال أن تنتقل من قبضة المكان، فهو من يرسم لها صورة مستعارة منها ويجسد ذاتها لتنظر إلى صورتها من خلال صورة المكان.

فالمكان ليس زائدا في الرواية " فهو يتخذ أشكالا ويضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"[1]، وإن تشخيصه في الرواية يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا يحمل الوقوع، أي يوهم بواقعيتها، إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم الديكور والخشبة في المسرح، فالمكان.

كما يرى *"عبد المالك مرتاض"* "خشبة المسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها، وهواجسها وتوزعها وعواطفها وأمالها (....) تحب إن أحبت، فكرة أن كرهت من خلال فلا تستطيع الشخصيات في تعملها مع الأحداث فعلا أو تفاعلا أن نقلت من قبضة الحيز"[2]، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالراوي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني.

للمكان حضور فاعل في حياة كل شخصية فهو الذي يثير فيها إحساسا ما بالموطنة، وإحساس أخر بالزمن وبالمحلية، حتى لتحسبه المكان الذي لا يحدث شيء بدونه، مكان واقعا ورمزا، تاريخا قديما وأخر ومعاصرا، شرائح وقطاعات، مدنا وقرى حقيقية، وأخرى مبنية من الخيال، كيانا تتلمسه وتراه، وكونا مهجورا.

علاقة الإنسان بالمكان علاقة جدلية تتشكل من خلال عملية التأثير والتأثير بينهما، إذ أن الإنسان "لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة فيها

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المرجع السابق، ص158.

[2] المرجع نفسه،ص 158.

(الأنا) صورته، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءا في بناء الشخصية البشرية (قل لي أين تحيى أقل لك من أنت؟) فالذات البشرية لا تكمل داخل حدود ذاتها ولكنها تتبسط خارج هذه لتصبح كل ما حولها بصيغتها، وتسقط على المكان قيمتها الحضارية".[1]

أي يتشكل المكان في النص القصصي الإطار الحركي لأفعال الشخصيات فضلا عن وظيفته في تفسير صفات الشخصيات وطبائعها عندما يعكس مواقفها وسلوكها، ويوضح معالمها الداخلية والخارجية.

لا تقل أهمية وجهة النظر بالنسبة للمكان عن المكونات السردية الأخرى، فلا يمكن للمكان أن يظهر إلا من خلال وجهة نظر بالنسبة للمكان عن المكونات السردية الأخرى، فلا يمكن للمكان أن يظهر إلا من خلال وجهة نظر الإنسان الذي يعيش فيه وهو الذي "يحدد أبعاد المكان ويرسم طبوغرافية ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجية".[2]

"ويعد المنظور الذي يتخذه القاص في تحديد أبعاد المكان ورسم تفاصيله المكانية من أكثر الطرائق ملائمة قي روايات واسيني الأعرج وذلك لأن القاص يعتمد في عملية السرد على وجهه نظر الروائي القائم بالسرد الذي هو المؤلف نفسه فيكون بذلك كلي العلم والحضور، يعايش النص ويروي ما حدث له حياته الحقيقية".[3]

يمكن أن نطلق المكان القصصي لديه المكان المقارب بالواقع أي ذلك المكان الذي له وجود فعلي سواء بقي على ما هو عليه أم ثبتت واقعيته في ذاكرة بعد معايشته على أرض الواقع الذي كان له تأثير كبير في التكوين الشخصي.

---

[1] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف البلاغة، القاهرة، العدد 06، 1986، ص 83.

[2] رينية ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر:محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1980، ص 266.

[3] محبوبة محمدي أبادي، جماليات المكان في القصص سعيد حوارية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 2001، ص 89-90.

الفصل الثاني

جماليات الفضاء في رواية حارسة الظلال

(الجانب التطبيقي)

المبحث الأول: المكان

المبحث الثاني: الزمان

المبحث الثالث: الشخصيات

المبحث الأول: المكان

يعتبر الفضاء المكاني أحد المكونات المهمة في تشكيل الفضاء إذ أن جغرافية الفضاء المكاني في الرواية تشمل كل الأماكن التي تتحرك فيها الشخصيات الرواية على تعدد أرياف، مدن، قرى، بيوت، وسائل نقل.... .

"فكل الأحداث السردية لابد لها أن تحدث في حيز معين وهذا الحيز هو الفضاء الجغرافي"[1] .

انطلاقا من مقولة" *عبد المالك مرتاض*" و مقولة" *محمد عزام*" ".... إذا كان باشلار قد درس جدلية الخارج والداخل وعارض بين القبو والعلية فإن لوتمان أقام نظرية متكاملة للتطابقات المكانية من أن الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المعتادة: القريب والبعيد/ الأعلى والأسفل/ المنفتح والمغلق"[2].

نستنج أن المقولات ستطرق باب جماليات الفضاء المكانية في رواية "حارس الظلال" -المدونة محل الدراسة- من خلال ثنائية الانفتاح والانغلاق على النحو الأتي:

أولا:المكان المفتوح

سبق ومثل" *باشلار*" المكان المفتوح بالغابة إذ يقول: "الغابات خاصة بغموض مساحتها التي تمتد إلى ما لا نهاية متجاوزة قناع جذور الأشجار وأوراقها، الساحة المتحجبة عن أعيننا ولكنها مفتوحة بالفعل"[3]، فأهمية المكان تكن في احتوائه على عدة ثنائيات وعلاقات رئيسية من أهمها العلاقة التي تربط بين المكان المفتوح والمكان المغلق، فهذه الثنائية وغيرها تظهر باجتماعها لتكون بنية من أساسية من بنيات الفضاء وهي بنية المكان.

ورواية "حارسة الظلال" وقد احتوت على تعددها أماكن وفضاءات أساسية ساهمت في تبلور هذه البنية ومن بينها نذكر:

---

[1] عبد المالك مرتاض، في النظرية الرواية، مرجع سابق، ص143.

[2] محمد عزام،شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005، ص68.

[3] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 1986،ص171.

1 - المدينة:

تمثل مجمع حضاري و كثافة سكانية كبيرة وما يميزها من أهمية وأنشطة وظيفية إن المدينة في رواية "حارسة الظلال" تأخذ حيزا واسعا من أحداث تدور داخل مكان واحد وهو المدينة نجد *"واسيني الأعرج"* أعطاها أهمية كبيرة من خلال الوصف ومن خلال مجريات الحكي فهذا المكان ساهم في تشكيل بنية رئيسية من بنيات المكان وهو المدينة ومن أمثلها ما ورد في الرواية "الجزائر مدينة اللمعة معنى العظيمة، الطائر الحر أيتها المومس المعشوقة"[1]، وكذلك في قوله "منذ ساعات قليلة جئت مباشرة من الميناء، بلدكم مدهش يستحق كل الثناء سحرني المكان فبقيت طويلا متكئا على الشرفة المطلة على البحر... معك حق الجزائر جميلة ولكنها كذلك حظيرة على الذي لا يعرفها بشكل عميق"[2].

فمدينة الجزائر على قدر جمالها إلا أنها مليئة بالمخاطر، خاصة كونها عاشت حقبة مريرة مع الإرهاب كذلك من خلال إصرار *"دون كيشوت"* على زيارتها وهو يعلم أن مخاطر الرحلة كثيرة وتحتاج إلى شجاعة كبيرة ليقدم على زيارة الجزائر في هذه الظروف الخطيرة والصعبة "هذه المدينة تستحق أن نغامر من أجلها، مدينة ساحرة"[3]، فقد حملت المدينة مشاعر الإعجاب والخوف ورغم ذلك قام *"دون كيشوت"* بزيارتها بالرغم من ما كانت تعانيه مت إرهاب دام ويظهر ذلك في قوله "مع التمزق الذي كان يدمر الجزائر بعنف الكثير من الأصدقاء نصحوني بالتريث وحتى هناك من طلب مني بكل بساطة إلغاء الرحلة نهائيا.... حتما سأكون حذرا قدر المستطاع وسأتخذ بعض الاحتياطات... الجزائر صارت مرضي ورهاني الكبير"[4].

لعل معاناة المدينة من هول الإرهاب جعلتها تكتسي وتلبس في الوقت ذاته ثوب الإعجاب والخوف من زيارتها فكانت المدينة تحمل بعدا نفسيا نشهده أثره على الشخصيات التي تدور بشوارعها فإن هذا المكان يحمل بكل ما يحمله من وصف لكل الأحداث التي دارت فيه وانفعال الشخصيات مع هذا المكان

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال "دون كيشوت في الجزائر"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2015. ص29.
[2] الرواية، ص30.
[3] الرواية، ص54.
[4] الرواية، ص181.

ساهم المكان في تشكيل جمالية بناءه الأساسي في الرواية إذ ارتبطت بنية المكان بالحالة النفسية من مشاعر تعبر عن الإعجاب والانبهار بالمدينة والخوف من زيارتها فكل هذه الحالات كانت نتيجة لتشكيل بنية مكانية في ذلك الوقت.

2 - البحر:

تطلق تسمية البحر على كل تجمع كبير للمياه أو هو تجمع مائي كبير كما يعد من الأماكن المفتوحة الواسعة المترامية الأطراف التي يقصدها الناس لطب للراحة والاستجمام، أو تستخدم كأمان عبور من ضفة لأخرى.

أما في الرواية فتظهر أهميته من خلال الاختلاف الذي يحمله والذي ينعكس على شخصيات الرواية فتارة يحمل معه الإحساس بالخوف كما نلاحظ في قول السارد "اعترتني أحاسيس غريبة في لحظة من اللحظات خيل لي أنني أسمع صرخات ركاب السفينة اليائسة التي سرعان ما ابتلعتها البحر لأول مرة أدرك أن البحر لا يترك ملامسه أو وجهه يمحو كل أثر حي ولكن أحاسيس التربة التي تمحو كل شيء ولا يحتفظ بأصداء تلاطم الأمواج العتيقة"[1].

وتارة أخرى يحمل معه أحاسيس تبعث على الغموض في قوله "في قمريتي لم استطع القيام بأي شيء إلا التفكير في هذا البحر الذي يعرف كيف يحتفظ بأسراره ولا يحتفظ إلى بالتكسرات العنيفة لأمواج ضائعة غامضة ودون ذاكرة"[2].

وفي الأحيان الكثير يحمل معه إحساسا بالهدوء والسكون الذي يتميز به البحر "كان هادئا وأملسا وأمواجه المتعانقة تكاد لا ترى من كثرة هدوئها وانكماشها ولونها الأزرق غامق قريب من السواد ومرقط البياض الناصع المرتبك"[3].

[1] الرواية، ص35.
[2] الرواية، ص187.
[3] الرواية، ص183.

فمن كل ذلك نلاحظ جليا أن تلك الاختلافات التي ميزت هذا المكان هي ما ساعدت في تشكيل جماليات كبنية وذلك لاجتماعاتها مع الشخصية وزمن وقوع الحدث.

3 - المفرغة:

المفرغة هي المكان الذي يرمى فيه كل ما هو بالي أما في الرواية فتعتبر مفرغة "وادي السمار" مكانا أساسيا لاحتوائها على اللوح التذكارية الذي صنع تخليدا لمرور قرن على صدور كتاب *"دون كيشوت"* وعلى قدر أهميتها إلا أنها رميت في هذه المغرفة المليئة بالدخان والأوساخ يقول السارد: "ما تتشربه الآن ليس ضبابا ولكنه الدخان الذي يأتي من المفرغة لأن اللوحة الرخامية التي تخلد مرور جدك سرفانتيس هناك بعد أن سرقت من المغامرة"[1].

كما انزاح المعنى المتداول الذي يعرفه عامة الناس عن المفرغة لتحمل دلالة أخرى فقد كانت المفرغة بمثابة مصانع احتوت على كل ما يخطر على بال وهذا حير *"دون كيشوت"* يقول: "يتحدثون عن المصانع وعن الباحثين بينما لا أرى إلا مزبلة على مرمى البصر؟ هذه مفرغة يختبئ شيء أخر أكبر مفرغة في البلد تشتغل مثل مصنع أوضح أكثر هذا المكان سوق مفتوح يفتح على مخازن ممتلئة جدا بالسلع قطع غيار أدوية مواد بناء"[2].

ولعل هذا ما جعل *"دون كيشوت"* يدخل في حالة من الهذيان حيث يرى كنزا ثمينا بهذا المكان "لا أدري كيف حدث هذا لكني وجدت نفسي في حالة من الهذيان كبيرة كيف يقبل بلد أن نرمي ذاكرته في مفرغة وددت لو استطعت الصراخ بأقصى ما يمكن"[3].

فقد مثلت هذه المفرغة بنية أساسية دارت فيها أحداث الرواية ومكانا رئيسيا ترك بالغ الأثر في نفسية *"دوم كيشوت"* فقد كانت المفرغة مكانا لا قيمة له ولكن باحتوائه للوح التذكاري أصبحت مكانا أساسيا في تشكيل جماليات البنية المكانية.

---

[1] الرواية، ص65.

[2] الرواية، ص70.

[3] الرواية، ص191.

4 - حديقة المدينة:

وهي مساحة مزروعة بصورة طبيعية على الأرض أومن صنع البشر تحتوي على أنواع من النباتات كما تعد مكانا للراحة و الانسجام وفي رواية "حارسة الظلال" فقد اكتسب الحديقة أهمية بالغة تكمن في حملها للبعد النفسي الذي يتجلى فما تركته من ذكريات لدى شخصية "حنا" فتركت في نفسيتها ذكريات عن أشخاص وأماكن وهذا إما لما لها من أهمية انعكست على مسار الحكي من خلال الوصف الأتي:

"تغطي مدخل الفيلا ظليلة من القرمود الأخضر التي تحمي الضيف القادم من بعيد من لسعة الشمس القاسية في انتظار أن يأذن له سيد البيت بالدخول ليجد نفسه في حديقة جميلة يغمرها النور ويملأ اتساعها أريج النوار الحار يتلاشى الضيف وهو يتقدم في سحر الحديقة"[1]، وأنه من خلال هذا المكان أيضا يتجلى الزمان بالمكان الذي تستذكره من خلال وصفها للحديقة قبل أن تزول هذه الذكريات لما جرى من تخريب لهذا المكان "جنينة المدينة هي اسم الفيلا الأندلسية التي كان والد جدي يقيم بها قضيت نعومة الطفولة محاطة بالنساء الموريسكيات قبل أن يحتاج المدينة سكان الجبال وبنو كلون الذين محو بقسوة كل أثر للحياة"[2].

فقد كانت هذه الجماليات كبنية مساعدة للجدة "حنا" في تأسيس بنية المكان وذلك باجتماعها مع أماكن أخرى سواء كانت مفتوحة أو مغلقة.

ومن ثم فإن كل تلك الأمكنة المفتوحة قد امتازت بالتحرر وعدم الانغلاق على النفس فساعد على تشكيل بنية أساسية هي بنية المكان المفتوح الذي تشكل بفعل اجتماع كل هذه الفضاءات لتشكل جماليات وتماسك بنية المكان المفتوح والتي انعكست على رواية "حارسة الظلال" لتساعد في بنائها السردي.

[1] الرواية، ص57.

[2] الرواية، ص57.

ثانيا: المكان المغلقة

وما قاله *"باشلار"* في هذا الخصوص أن "الوحدة المنغلقة داخل جدران لها أفكار مختلفة"[1]، ومن هذا المنطق أشار إلى أن المكان المنغلق تختلف أفكاره عن الأمكنة الأخرى فعلى عكس المكان المفتوح الذي يمتاز بالتحرر فإن المكان المغلق يمتاز بالغموض والانغلاق كما أنها تختلف باختلاف المكان.

كما يمكن القول أنه وفي المكان الواحد قد تتباين وتختلف المشاعر والأفكار فقد يحمل البيت مشاعر الراحة كما قد يكون حاملا للذكريات السيئة، ومن هنا فقد تنوعت بالفعل الأماكن المغلقة داخل الرواية من بيت ومكتب وسجن وغيرها.

1 - المكتب:

هو مكان العمل وعقد الاجتماعات يدل على وظيفة ذات مهام محددة وبشكل عام هو موقع يؤدي فيه الشخص مهام عمله أما في الرواية فقد كان المكتب المكان الذي تقضي فيه الشخصية *"حسيسن"* معظم وقتها والمكان الذي تعقد فيه الصفقات والاجتماعات يصفه قائلا: "بالرغم من وجود مكتبتي في الطابق العلوي فأنا محظوظ من هذه الناحية المكتب مفتوح على خليج العاصمة نصف دائرة من الماء تحضر صباح قبل أن تتلاشى ألونها مع منتصف النهار عندها تصبح الشمس عمودية حارقة ينفتح كذلك نصب مقام الشهيد الضخم"[2]، كما أن هذا المكان قد انعكس على شخصية *"حسيسن"* فقد اعتاد أن يقوم بطقس تتكرر كثيرا وهو وضع زهرة الكاسي على المكتب: "كنت منهكا في تهيئ وردتي الصباحية على مكتبي وردة كاسي الحمراء هذا المكتب الخرب الذي وعدت مرارا بتغييره ولكن دون جدوى"[3].

وكذلك في قوله: "وعلى عادتي التقليدية بعدما حضرت زهرة الكاسي في إنائها المعتاد تفرغ مباشرة لدراسة ملفاتي المتراكمة"[4].

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص21.

[2] الرواية، ص26.

[3] الرواية، ص21.

[4] الرواية، ص158.

وبعد أن قضى "*حسيسن*" معظم وقته خلف مكتبه القديم المهتري الذي تحصل عليه في إطار إصلاحات، كما قد تنعكس أهمية المكتب بأنها تعطي الشخصيات مكانه.

2 - البيت:

يعد البيت فضاء محوريا وأساسية في حياة كل فرد إذ يقول "*باشلار*" "البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج أساسه هما أحلام اليقظة ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة كثيرا ما تتداخل أو تتعارض وفي أحيان تنشط بعضها بعضا في حياة الإنسان"[1]، فالبيت هو عالم الإنسان الأول وهو المكان الذي تتداخل فيه أفكار الإنسان.

والحال في رواية "حارسة الظلال" أن البيت يعتبر مكان الراحة التي ينشدها "*حسسين*" فكان يتلهف للانتهاء من العمل والعودة إلى المنزل لملاقاة "*حنا*" ومن هنا كان دوره في بروز شخصية جديدة "حنا" يقول: "حنا رأيت الحجاب الرقيق ينسحب بهدوء مثلما يحدث عادة في قاعات السينما في المدينة"[2]، كما أنه قد كانت لبنية البيت أثر في نفسية "دون كيشوت" فقد كان المأوى الذي التجأ إليه بعدما لم يجد مكانا فكان عليه تحمل أسئلة "حنا " وفضولها "في البيت كان على دون كيشوت تحمل أمرين التعب كان يملأ عينيه وحضور حنا القوي وضغط الغد ينتظره في مرتفعات المدينة الذي خططت أن نبدأ من مفرغة وادي السمار"[3].

من ذلك فإن البيت يحمل بعدا يحمل نفسيا تمثل في مكان الراحة والاستكانة كما كان البيت من الأماكن التي شكلت بنية المكان وجمالياتها كما كان أيضا مشحونا بذكريات الماضي.

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، المرجع السابق، ص38.
[2] الرواية، ص49.
[3] الرواية، ص48.

3 - السجن:

هو مكان أقل ما يقال عنه أنه مغلق نفسيا وحركيا منافي للحرية ويكون فيه ركود وانفصال عن الحياة اليومية العادية والانغلاق داخل غرفة أو مكان محدد يكون فيه تقييد للحرية.

وفي الرواية كان السجن سلب الحرية *"دون كيشوت"* وجده كونه تقييدهم وحجزهم فينعكس السجن على نفسية الشخصية بالاحتجاز والانغلاق على النفس "لم استطع تحمل الليلة الأولى من السجن فقد كانت قاسية جدا يقف على رأسي مثل بومة الرجل الضخم الذي لا ينتظر إلا الأوامر"[1]، كما يكون السجن كذلك مكانا منغلقا على العالم الخارجي وعدم انفتاحه للتعامل من أناس آخرين "بدأت حقيقة أحس بأنني سجين داخل هذا الكهف منذ أن قمت من نومي هذا الصباح لم أكلم أحدا، كل ما رأيته هو بعض الناس الذين يسرعون جيئة وذهابا"[2].

كما نجد أن السارد أحيانا قد يغير وصف السجن ليأتي في وصف ما هو كوميدي "ما السجن... نعم... نعم فهو لا يشبه لأي ساحة قصر كبير الأرضية مغطاة بالزرابي الفارسية والتلمسانية الحيطان مغطاة بالأقمشة السمرقندية باقات زهور كبيرة تملأ الزاوية الحميمة للقصر"[3]، فالسجن يعد مكان جد رئيسي في بنية الرواية لأنه انعكس على بنية الشخصيات التي بدورها ساهمت في تشكيل بنية جمالية للمكان المغلق.

4 - الباخرة:

هي وسيلة نقل للبضائع والأمتعة والأشخاص من مكان أخر أما في رواية "حارسة الظلال" فقد كانت السفينة أو الباخرة *"لاسنتاكروث"* كما يسميها *"دون كيشوت"* هي الأداة التي ساعدته في الوصول إلى

[1] الرواية، ص218.
[2] الرواية، ص196.
[3] الرواية، ص202.

الجزائر فلم يتوانى في الوصول في أول فرصة أتيحت له "عندما طلبني صديقي بيدور رودي وأخبرني بالإقلاع القريب لباخرة السكر لاسانتاكروث التي كان قبطانها لم يكن أمامي إلا القبول"[1].

كما كانت المنعرج الذي التقى فيه "*دون كيشوت*" مع جده من خلال ذكريات مروره من المكان الذي اختطف فيه ولم يجد شيئا سوى التفكير في المعاناة التي مر بها جده "في قمرتي الضيقة لم أقم بشيء مهم سوى التمادي في الغرق في التفاصيل هذا المكان المسمى زفرة سرفارنتيس الأخيرة، أحاول أن أجد وجها جدي لجدي الذي لم تبقى سوى صرخاته اليائسة المبحوحة"[2].

فقد أسهب "*دون كيشوت*" في الحديث عن تلك السفينة التي قادته إلى الجزائر إذ يقول "الباخرة لاسانتاكروث كان لها شكل يشبه أي شيئ سوى شكل السفينة عادية من الحديد الصدئ لا تزال تتحرك لا ندري كيف؟ خليط من بقايا السفن التجارية والحربية، وعندما نواجهه إلى باخرة لنقل المسافرين"[3]، إن أهمية هذا المكان وجماليته تظهر من خلال السرد الوصف الذي كان خلال مجريات ألحكي وذلك من أجل الخروج من سلسلة ألحكي، كما أن كان له ارتباط وثيق مع بنية الزمان وذلك باسترجاع الذكريات والمواصفات.

إن اجتماع جل هذه الأماكن دور رئيسي في تشكيل بنية المكان المغلق وجماليته فكل مكان مغلق حمل مجموعة من الخصائص منها ما كان غامضا ومنها ما كان منغلقا يحمل مشاعر الخوف أو الرهبة أو الراحة والاطمئنان ولكن باجتماع هذه الأمكنة تشكلت بنية رئيسية جمالية من بنيات السرد وهي بنية المكان.

[1] الرواية، ص180.
[2] الرواية، ص187.
[3] الرواية، ص182.

المبحث الثاني: الزمان

يمثل الزمن الروائي عنصرا هاما عند دراسة الرواية لما يشكله من عصب رئيسي في تشكيل بناء الرواية، فالرواية تعتبر فنا زمنيا بامتياز فهي تسير وفقه الأحداث بشكل خطي مباشر أو غير مباشر وفي ما يلي سنستعرض جمالية الزمن وطريقة سيره في الرواية.

أولا: الترتيب الزمني:

يأتي من خلال عنصرين هامين هما الاستباق والاسترجاع فهما من أكثر الأشكال السردية حضورا في النص الروائي

أ- الاستباق:

وفيما يخص مدونة عملنا "حارسة الظلال" نجد أن السارد استخدم هذه التقنية بغية القفز بالحركة السردية، بمفهوم الانتقال من النقطة التي وصل إليها الحكي والبحث عن مستجدات داخل الرواية وإعطاء القارئ لمحات تشوقه لكشف ما سيؤول إليه الحكي وأبرز ما ميز جمالية "الاستباق" في روايتنا هو إضفاء عنصر التشويق مما يجعل القارئ متطلعا لمزيد الأحداث.

مثالا على ذلك: "لا علاقة لما سأرويه بما سمعتموه ويثقل رؤوسكم.... سأحدثكم عن دون كيشوت، وهذا معناه بالنسبة لي على الأقل التخلص من هذه الحمم التي تتدفق داخل القلب"[1]، فما نلاحظه هنا أن الروائي لم يجعل السارد يسرد الرواية بل أعطى بعض التلميحات عن موضوعات كذلك من خلال تقديم لمحة عن ما سيأتي من أحداث، " الوزير يحب يشوفك بعد الظهر الساعة الثانية دون شك يكون فرحنا بالعمل الذي قدمته"[2]، كذلك من خلال قوله: "الرجاء أن تقدموا شخصا إلى مصالح

[1] الرواية، ص18.

[2] الرواية، ص171.

المديرية العامة للأمن الوطني الكائنة بباب الوادي الأمر مستعجل يخصكم، وذلك يوم الثلاثاء على الساعة التاسعة صباحا"[1].

فالاستباق عمل على تقديم الزمن المستقبل إلى الحاضر، وهذا ساهم في بناء التسلسل الزمني للخطاب، كما أبرز ما هو ملاحظ في بداية كل فصل من فصول الرواية يعطي السارد لمحات عن ما سيرده في هذا الفصل وهذا ما يشكل جمالية "الاستباق" لما سيرويه من أحداث، إن "الاستباق" هنا كان تقنية أساسية ذات دور رئيسي في تشكيل بنية الزمان، وذلك لعملها على كسر خطية القص وصنع بناء زمني للخطاب ساهم في تشكيل البناء الزمني للرواية بإخراجه من السرد الكلاسيكي إلى تقديم والزمن استشراف أحداث المستقبل.

ب- الاسترجاع:

يعني رجوع الكاتب إلى النقطة السابقة بغية استرجاع حدث سابق مخالفة لسير السرد يقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق وهو عكس الاستباق، فالكاتب يقوم بالتذكر أحداث وقعت في الزمن السابق وينقسم الاسترجاع إلى نوعين:

1) الاسترجاع الخارجي:

الاسترجاع الخارجي يكون باسترجاع أحداث ووقائع حصلت قبل بداية الحكي أما الاسترجاع الخارجي فترجع أهميته في كونه مساعدا على إظهار شخصيات جديدة كقوله مثلا: "علي بلحاج زعيم الحركة الشعبية الجديدة، الممرن في مدرسة ابتدائية صرح في فبراير 1989 لا وجود للدمقراطية"[2].

كذلك تقديم معلومات عن شخصية معينة في ما يخص ماضيها أو حدث مهم متعلق بها مثل: "اللوحة التي سبق أن أهديتها الجالية الإسبانية بسيدي بلعباس وثبتت عند مدخل بتاريخ 1905 من شهر

[1] الرواية، ص257.

[2] الرواية، ص36.

ماي من نفس السنة احتفل بنفس المكان وبرئاسة لويس مارياناس قنصل إسبانيا في الجزائر بمرور المئوية الثالثة على صدور كتاب دون كيشوت"[1].

كما من شأنه أن يساعد في شحن أحداث الرواية بأحداث جديدة وذلك بإعطاء طاقة أكبر لصيرورة الحكي يقول: "كورديلو شتاين... في 1625م كان مسافرا من مرسيليا إلى الاسكندرية وكان عسكريا في العشرين من عمره ذا طباع مرتبكة في عرض البحر"[2]، إنه من خلال كل ذلك يغلب الاسترجاع الداخلي على الخارجي لأن السارد يروي أحداث جولته ومرافقته لـ"*دون كيشوت*"، كما أن الاسترجاع يطغى على الاستباق كون السارد في حالة استرجاع واستذكار لجملة من الأحداث الحاصلة.

2) الاسترجاع الداخلي:

وهو عكس الاسترجاع الخارجي إذ يستعيد أحداث جرت داخل الحكاية على عكس الاسترجاع الداخلي يستعيد أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها.

وما نجده من ذلك في رواية "حارسة الظلال" فهو اختيار السرد للطريق غير التقليدي، أنه في الرواية التقليدية تأخذ (الرواية) شكلا أساسيا في تسلسل الأحداث، أما هنا فالسارد اختار أن يكسر تسلسل الأحداث بإدخال الاسترجاع داخل هذا الترتيب تارة بالاسترجاع الخارجي وطور بالاسترجاع الداخلي.

ولكلا الاسترجاعين أهمية كبيرة في بناء جمالية في الرواية فالاسترجاع الداخلي ورد في الرواية في عدة مواطن منها استذكار لأحداث وقعت ضمن زمن الحكاية كما تجلى في الرواية "أوف يا بني... قصة طويلة، قبل التوشيم كانت الصبايا تصعدن عشقهن العالي برش العطور المهيجة على أجسادهن... في زماننا كانت الواشمات تعد على رؤوس الأصابع"[3].

[1] الرواية، ص77.
[2] الرواية، ص83.
[3] الرواية، ص55.

هناك أيضا استرجاع تفاصيل يكون قد غفل عنها ذكرها سابقا: "تفصيل صغير في الصباح، هذا الأحد عندما فتحت النافذة التي تشرق مباشرة على ساحة قصر الثقافة، رأيت النافورة التي تشرق مباشرة... تسيل بمار الدر"[1].

ثانيا: المدة

تعد المدة إحدى التقنيات التي لا بد لكل عمل روائي أن يرتكز عليها في دراسته وبدورها تشمل تقنيات فرعية على غرار الخلاصة، الاستراحة، القطع، المشهد.

أ- الخلاصة:

الخلاصة هي "السرد في بعض صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل، أعمال أو أقوال"[2]، أي تقنية تعتمد بشكل أساسي على اختزال أحداث جرت في سنوات أو أشهر دون التعرض للتفاصيل بالشرح.

في المدونة محل الدراسة تكمن جمالية تقنية الخلاصة في أنها تلخص سنوات وشهور في أسطر قليلة ومثاله في الرواية: "منذ أربعين سنة وأنا أعيش في هذا البلد ولم اكتشف وجهه إلا الأن"[3].

كذلك في قوله: "كيف استطاع تحمل ألم خمس سنوات من الحجز ومشاق التجربة"[4].كما أنها تلغي كل الأحداث الثانوية والشروح والتفاصيل "منذ الثلاثين سنة الأخيرة كل الأملاك العقارية الجمعية تعرضت لهجوم مجنون"[5]، فهذا النهب الذي حدث منذ ثلاثين سنة أزال كل الأحداث الثانوية وذكر الحدث الرئيسي فقط.

[1] الرواية، ص167.
[2] أحمد مرشد، البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، المرجع السابق، ص 284.
[3] الرواية، ص55.
[4] الرواية، ص138.
[5] الرواية، ص49.

الإيجاز حيث يكون زمن الكتابة أصغر من زمن الحكاية كما تجلى في الرواية "يقولون أنه تغيب سنة وعندما عاد إلى البلد كان حاملا لشهادة"[1]، كذلك نجده في موطن أخر "في يوم ونصف استطعنا شحن السكر في الباخرة"[2]، فزمن الحكاية استغرق أكثر من يوم كامل لكن زمن الكتابة تلخص في أقل من سطر واحد، فهذه التقنية تعد من التقنيات الزمنية التي تكون مع الشخصيات ومكان حدوث الزمن عنصرا رئيسيا لتشكيل بنية الرواية.

ب) الاستراحة:

"فهي تلك الوقفات التي يحدثها السارد وقطع تسلسل الصيرورة الزمنية وهذا بلجوئه إلى الوصف وقد تأتي الاستراحة لعدة أغراض"[3]، إن هذا السياق الوصفي يعمل على:

- أن يلتجئ السارد إلى الاستراحة للخروج من تسلسل الوقائع واللجوء إلى سرد أحداث من خارج الحكي مثال ذلك في الرواية "ذكرني هذا الظلم بقصة لاسونير المجرم الدلوع، هذا الرجل الذي كان يتمنى أن يقتل مثلما يأكل أو يشرب كأس نبيذ في لحظة من اللحظات تمنيت أن أكون في مكانه وأعيد على مسامع الناس كل كلماته في المحكمة وهو يعلن قرفه من المجتمع الفساد"[4].

- كسر الرتابة التي تحصل من جراء الحكي التسلسلي لأحداث وتعويضها بسرد من خارج الحكي بقوله: "هي صالة الاستراحة الكبيرة التي يقيم فيها كبير البحارة، الرايس كلما عاد من عناء البحر، بعض المؤرخون يقولون إن خير الدين هو الذي أسسها... جزيرة البنيون"[5].

ج- القطع:

تقنية زمنية يستعملها الكاتب ليقطع أحداث وردت في الرواية ويعتمد إلى الإشارة إليها فقط بمصطلحات مثل: انقضى الزمن...

---

[1] الرواية، ص159.

[2] الرواية، ص182.

[3] حميد الحمداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص76.

[4] الرواية، ص200.

[5] الرواية، ص124.

ولقد كان للحذف حضور في الرواية فتجلى في عدة مواطن ليحقق أهداف عدة منها إسقاط فترات من الزمن تمتد بين الطول والقصر إذ يقول: منذ أكثر من عشر سنوات وأنا أمارس هذه المهنة التي أحببتها بقوة وارتبطت بها"[1].

كذلك يقول: "منذ ساعات قليلة جئت مباشرة من الميناء"[2]، كما يكون الهدف من القطع إعطاء فرصة للقارئ بتعويض هذا القطع وملأ المدة المحذوفة بمجموعة من التأويلات من قبل القارئ مثل: "بعد انتظار ساعة استطعت أن أتحصل على سيارة أجرة"[3]، ف (منذ ساعة) تركت القارئ يقوم بتأويل بما قام به في مدة الانتظار تلك.

وأيضا في قوله: "يتحدث عن الحمام ببساطة، وهو لا يعرف على الإطلاق أني لم أر قطرة ماء في هذا البيت منذ عشرة أيام"[4]، وأيضا "من أجل ذلك كان علي تحمل سفرة مرسيليا لمدة يومين أو ثلاثة مادامت الباخرة مجبرة على مرور من هناك"[5]، فكان السارد هنا قد قام بقطع الحكي وإسقاط مدة من السرد وتعويضها بعبارات (على شاكلت منذ أيام، مدة يومين... إلخ)،

لأن الغرض من تقنية القطع هو "إسقاط فترات من الزمن وجعل القارئ يملأ هذا الفراغ بما يناسبه"[6]، أي يدفعه إلى التأويلات للمساعدة في حياكة جمالية الزمن كبنية.

د-المشهد:

"يقصد بالمشهد الحواري الذي يأتي في الكثير من الروايات في تضاعيف السرد"[7]، فالمشهد من التقنيات الزمن التي تقوم أساسا على الحوار الموزع على الشخصيات والقائم على مبدأ التناوب كما هو

[1] الرواية، ص156.
[2] الرواية، ص30.
[3] الرواية، ص143.
[4] الرواية، ص150.
[5] الرواية، ص180.
[6] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المرجع السابق، ص122.
[7] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، المرجع السابق، ص220.

معتاد في النصوص من الدرامية أما في الرواية محل الدراسة فنلاحظ تنوع وتعدد المشاهد بين الطول واقصر وقد يأتي المشهد لأغراض عدة منها:

كسر رتابة الموجودة في الحكي بإدخال بين شخصيتين فيكون هنالك ردة فعل مثل:[1]

"- حسيسن ولدي، أنت هنا

- نعم يا حنا مساء الخير

- أشم رائحة غريبة

- حنا مساء الخير معنا ضيف إسبيولي

- مرحبا به".

كذلك الحوار الذي دار بين شخصيتي *"دون كيشوت"* و*"مايا"*:[2]

"- أنا هنا إذا احتجت لأي شيء أطلبني، فهمت؟

- نعم فهمت جيدا وأحتاج إلى شيء

- طيب أنا تحت تصرف حضرتك

- احتياج بسيط، لا يكلف مشقة كبيرة، أريد فقط أن أتكلم"

كما أن المشهد يمكن أن يأتي بغيت إبطاء الحكي كما في المشهد الذي دار بين شخصية *"حسيسن"* وسائق التاكسي:[3]

"- وزارة الداخلية؟ أتمنى ألا يكون الأمر خطيرا

- تعرف أنه في بلادنا لا شيء خطير ولا شيء أقل خطورة

- معك حق الوقت لي رانا فيه بنادم يتخيل كل شيء

- وكيف تعيش الآن؟

---

[1] الرواية، ص50.

[2] الرواية، ص34.

[3] الرواية، ص143.

- الآن أفعل ما يفعل الجميع من أجل غريزة البقاء"

فإن كل الأسباب تساعد في استخدام المشهد بالإضافة إلى أن عنصر المشهد قد يأتي لشحن موضوع الرواية وكسر تعطيل مسار الحكي بإعطاء مشاهد الوصف فالمشهد يعد من التقنيات الأساسية في إضفاء جمالية الزمن.

هـ- التواتر:

"التواتر من المظاهر الزمنية يحتوي على مجموعة من العلاقات التي قد يتكرر بعضها مرات عديدة خاصة والأنواع السردية عامة تقوم على مجموعة من العلاقات"[1].

وفي رواية "حارسة الظلال" ورد التواتر كما يلي:

ما وقع مرة واحدة ورد كالأتي: "اغتيلت ذبحا، السيدة عائشة جليد أمام بناتها الثلاثة في ليلة الأربعاء إلى الخميس اقتحمت مجموعة مسلحة بيت عائشة البالغة من العمر 37 سنة"[2]، فحادثة الاغتيال حدثت مرة واحدة وذكرت مرة واحدة.

كذلك في قوله: "عمي المختار الذي طحنته كل حروب الأزمة الحديثة ولم يتوانى دقيقة واحدة في صيانتها عندما كان شغلها لا يتركها إلا عندما يعصرها كالليمونة"[3]، فهنا القصة العم مختار حصلت مرة واحدة كما أن السارد ذكرها مرة واحدة.

أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية مثلا ذلك "عندما تصادف زكية صديقتها... تتقاسمان الأخبار"[4]، وكذلك: "انزلقت زكية عبر البهو مباشرة باتجاه السكرتيرة الثانية لترشدها بأخر المستجدات"[5]، فهنا حدث التقاء حدث التقاء زكية بالسكرتيرة حدث تكرر كثيرا أما كما أن السارد كرره كثيرا وفي مرات لا متناهية.

[1] سمير الورزقي، مدخل إلى النظرية القصصية، المرجع السابق، 86.
[2] الرواية، ص37.
[3] الرواية، ص14.
[4] الرواية، ص158.
[5] الرواية، ص172.

أن يروي السارد ما وقع مرة واحدة مرات لا متناهية مثلا حادثة سجن *"دون كيشوت"* التي وقعت مرة واحدة لكن السارد ذكرها في مرات لا متناهية.

أما أن يروي مرة واحدة ما حدث مرات لا متناهية فقد ورد من خلال طرد العم "مختار" بعد أن أفنى حياته وهو يشتغل على آلته الكاتبة يقول: "هذه الآلة الكاتبة هي رفيقتي الأوحد معشوقتي الاستثنائية... طقطقاتها وهي تئن تحت أصابعي"[1]، فهذه الحادثة وهي الكاتبة على هذه الآلة الكاتبة مرة واحدة في حين أنها وقعت مرات لا متناهية.

كما يجب ذكره "أن التواتر في القصة هو مجموعة علاقات التكرار بين النص والحكاية وبصفة موجزة ونظرية من الممكن أن نفترض أن النص قصصي يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة أكثر من مرة واحدة"[2]

وهو ملاحظة أن العلاقة الأكثر تكرار مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية وذلك كون السارد في حالة استرجاع واستنكار لأحدث ومواقف جرت معه وهذا التكرار في الأحداث والموافق استدعته مجريات الحكي وذلك لتذكير القارئ وإعادتها بين الحين والأخر.

فإن تلك العلاقات والتقنيات مجتمعة ككل يعد من أبرز الركائز التي تساعد على تأسيس جمالية الزمان، كما أن جميع هذه العلاقات تساعد وتساهم في دراسة العمل السردي الذي لا يقل عنصر الزمن فيه أهمية عن باقي العناصر المشكلة للعمل الروائي فهو مكمل لباقي العناصر الجمالية في الرواية.

[1] الرواية ص14.

[2] سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى النظرية القصصية، المرجع السابق، ص88.

المبحث الثالث: الشخصيات

تعد تصنيفات الشخصية في العمل السردي كما أشرنا إليها في الفصل السابق فقد تطرقنا إلى بعض منها نظرا لأهميتها داخل البناء السردي وإلى الأدوار التي تؤديها لمستويات فمن بينها يوجد:

1- الشخصيات الرئيسية:

أ) شخصية "دون كيشوت":

تحل هذه الشخصية جانب الصدارة من بعد الشخصية السارد، إذ كان أغلب الحكي متعلقا بها حيث نقل لنا الروائي قصة مغامرته إلى الجزائر ومواجهته للواقع المزري التي كان يعيشها المجتمع الجزائري في تلك الفترة (الإرهاب) ويتجسد ذلك في قوله: "أنت تعرف أن الجزائر تعيش تجربة جديدة ونحن مضطرون بعدم التعاون في أي شيء الكثير من البلدان أن تحسدنا بتواطؤات داخلية وينتظرون في أول إنزلاقة ليقضوا علينا..."[1].

ف*"دون كيشوت"* هو صور من المثقف العربي "فهو صحفي ويكتب في أكبر جريدة اسبانية... قدم إلى الجزائر من أجل زيارة الأماكن التي مر بها حده وهو ينحدر من عائلة الكاتب الكبير ميغل دي سرفانتيس جاء في إنجاز مشروع حياته المهم"[2]، ولكن محاولته باءت بالفشل فتم طرده في ذلك يقول الكاتب: "يبدو أنك ستجبر على مغادرة البلاد بشكل استعجالي مثلما يفعل عادة مع الأشخاص الغير المرغوب فيهم، إنه قرار المعلم الكبير..."[3].

كذلك اسم *"دون كيشوت"* يحيل إلى القارئ مباشرة إلى إحدى روائع الأدب العالمي وتتعلق بحكاية شخصية خيالية مستهلة من الكاتب الكبير الاسباني *"ميغل سرفانتيس"* الذي عنون بها مؤلفه خالد الصادر في جزأين سنتي 1605- 1615.

---

[1] الرواية، ص178.

[2] الرواية، ص25.

[3] الرواية، ص194.

ومن هذا المنطق يمثل *"دون كيشوت"* في رواية "حارسة الظلال" رمز المغامرة وحب الاطلاع والاكتشاف وكذلك رمز للرجل المجازف، المضحي بحياته للوصول إلى هذه المنشود ويظهر ذلك في قول الكاتب: "نصحوني بالترتيب وحتى هنالك من طلب مني بكل بساطة إلغاء الرحلة نهائيا فالمخاطر كانت كبيرة والمغامرة غير مأمونة، ولكن بنزعتي الفوضوية والمغامرة فقد احتفظت بحقي في الأنانية"[1].

وهو يمثل كذلك الدور الإيجابي في الرواية ولكنه يصطدم بواقع مزري يجعل نموذج للمعاناة والحزن والأسى والمرارة نتيجة الاختلاف قيمة الاجتماعية المزيفة، التي جعلته منه الرجل الطاهر، النقي ذو نية صافية اتجاه هذا البلد وهذا ما جاء على حد قوله: "هي أخطاء لا أنكرها، أتحمل كل عتباتها ولكن ابعدوا عني تهمة الرغبة في إيذاء هذا البلد العزيز عليا..."[2]، أي إلى الرجل الذي يرمز للخوف والخطر الذي يهدد سلامة الوطن.

إذن فشخصية *"دون كيشوت"* شغلت حيزا كبيرا في الرواية منحها عناية بالغة في عمله السردي لذلك نجدها تظهر بشكل مكثف وجاءت ترمز لمعنيين:

فالأول: يرمز بأنها إنسانية نبيلة طاهرة متفائلة مليئة بالقوة والإرادة نيتها صافية اتجاه هذا البلد.

و الثانية تعني: جاءت متناقضة مع الأولى فهو يرى فيه الإنسان المدمر من الغرب قدم ليزرع بذرة حقده وكراهيته وهو كذلك الجاسوس الذي يخدم المصالح الأجنبية.

وإلى جانب هذا يعتبر المؤلف هذه الشخصية بأنها نامية (محررة) لأن الراوي لم يعرفنا عليها دفعة واحدة بل أظهرها بالتدريج خلال ذكرياتها وأحلامها وآلامها لذلك نجد الكاتب وضحها في نهاية الرواية قائلا: "في حلمي المكسور رأيت مايا كانت تلبس لباساموريسكيا..."[3].

[1] الرواية، ص149.
[2] الرواية، ص180.
[3] الرواية، ص181.

فهذا يدل على الكآبة والمرارة التي كان يشعر بها أثناء وجوده في الدهاليز فوضح ذلك في الجزء الأتي: "انتهى اليوم وأنا في حالة كآبة كبيرة... كنت اشعر من الملل والانزعاج"[1]، فهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن الكاتب يكشف لنا على كينونة شخصياته.

ب) شخصية "حسيسن":

فهي شخصية رئيسية تدور حولها الأحداث لكونها تتمكن من إحداث التحولات وتوجيه المسارات، وهي أكثر الشخصيات حظا في الظهور ذلك عن مدى معاناتها جسديا وروحيا وبالتالي مثلت بؤرة الصراع في الرواية، وإلى جانب ظهورها كشخصية مشاركة ومساهمة داخل المنظومة الحكاية شغلت أيضا صوت السارد الناقل الأدوار و الأحداث، وبناءا على ذلك فهو الفاعل الأساسي له وجود طاغي وكثف في النسق الروائي ومنحه المؤلف اهتماما كبيرا في تحريك الأحداث ابتدئ به روايته وأنهاها به.

وعليه فإن اسم "حسيسن" جاء حاملا دلالات عميقة بداخله، "فالحسن ضد القبح، حسن يحسن: حمل فالحسن هو كل شيء جميل"[2]، وكأن الروائي منحه هذا الاسم لدلالة على أفعاله ونيته الحسنة لما يحمله من مدلولات خيرة وجميلة.

لعل هذا ما يتطابق مع" *حسيسن*" (السارد) الذي خاض مغامرة خطيرة مع" *دون كيشوت*": "كنت مدرك للشوط الذي ينتظرني مع دون كيشوت وطبيعة مهمته في ظروف أمينة أقل ما يقال عنها سوى أنها تسير عكس التيار الذي كنت أصبح فيه"[3].

في الفترة حرجة كان يعيشها وطنه الأم "الجزائر" التي كلفته خسارة كبيرة على كلا الجنبين، فالأول: سقوطه من منصبه كمستشار مكلف بالعلاقات الجزائرية الاسبانية إلى طريد "نحيطكم علما بأنه تم طردكم بسبب عدم الكفاءة في تسيير شؤون الاختصاص والمس بأمن الدولة..."[4].

---

[1] الرواية، ص193.

[2] نور الدين، الأسماء العربية معانيها مدلولاتها، دار الكتب الحديث، ط1، 2002، ص92-93.

[3] الرواية، ص32.

[4] الرواية، ص212.

أما الجانب الثاني مثل: "عملية البتر ألقصري لعضوين زائدين فائضين عن الحواس: العضلة اللسانية والعضو التناسلي"[1].

فهي شخصية ترمز للوطن المجروح والمعطوب الذي سلب منه ذاكرة تاريخية وقيمه المجيدة التي صنعوها أمجاد البلاد.

إذن فشخصية" *حسسين*" نموذج للمعاناة والحزن والأسى والجرح الغامق يتغلغل في أعماقه وهذا ما جاء على حد قوله: "أنا الآن إنسان مجروح بل معطوب في العمق..."[2]، وكذلك يعتبر المواطن الصالح المخلص لوطنه فيقول: "لا شيء الان يزعجني، بعد عملية البتر ألقصري... فقد استؤصل الضرر المركز وأصبحت رجلا صالحا ومواطنا نموذجيا"[3].

بالإضافة إلى ما ذكرناه سابقا يمكن أن نضيف بأنه يرمز للوطن المجروح العاري وعليه فإن المؤلف أراد يربط بين مدى معاناة السارد وجرحه النزيف ويسقط على وطنه الحامل لأصحاب الخبث والخديعة.

وشخصية" *حسيسن*" رمز الإنسانية لقوية الصامدة في مواجهة ألام الحياة الذي يسيطر على روحه وهذا ما جاء على لسانه "... ولكن من الفقدان الفاجع لسعادة اللذة ومتعة القول مازلت أمتلك القدرة على الكتابة..."[4].

إذن هي شخصية يكتنفها الحزن والمعاناة للماضي الدفين والحاضر المرير.

إلى جانب ذلك فهي شخصية مساعدة جاءت قريبة من البطل" *دون كيشوت*" رافقته في مغامراته العجيبة وكانت مساعدة له طوال مسيرته الاستكشافية للمدن التي زارها جده" *ميغل دي سرفانتيس*" ، هذا من جهة ومن جهة أخرى قدم العون له وأبذل كل مجهداته لإثبات براءته من التهمة التي نسبت له

[1] الرواية، ص212.
[2] الرواية، ص213.
[3] الرواية، ص213.
[4] الرواية، ص15.

لإخراجه من تلك الدهاليز ومن هنا نستنتج بأنه اليد المساعد والمساند لـ"*دون كيشوت*" في مغامرته، كان يتقاسم معه أحزانه وآلامه من خيبة أمله اتجاه هذا الوطن.

2- الشخصيات ثانوية:

لقد سبق وذكرناها في الجانب النظري والملاحظ في كل ذلك هي شخصية لعبت أدوار متباينة في الرواية فبعدها كانت مساندة للبطل وقدم العون له في حين وقفت شخصيات أخرى في طريقة وكانت عقبة في تحقيق أهدافه ولعل أبرز الشخصيات الواردة في الرواية والتي تمثل هذا الجانب جاءت مصنفة كالأتي:

1) الشخصيات المساندة:

أ) شخصية "مايا":

شابة في مقتبل العمر مليئة بالنبل والدلالة والعظمة تشتغل في قسم الترجمة، فزيادة على أنها شخصية ثانوية ساهمت في تطوير الأحداث إلا وأنها مثلث الجانب المساعد الذي يقدم العون لشخصية البطل، وذلك على مستوى جانب الأول: تمثل في مساعدته تخطي ألامه أثناء الاستجواب، أما الجانب الثاني: هو تقاسمها معه آلامه وأحزانه أثناء وجوده في الدهاليز إذن وإن شخصية "*مايا*" مثلت دور الونيس والمساعد لـ"*دون كيشوت*" ولم تبخل عليه بالنصح والتوجيه وتزويده بأمان الفرح واليسر بعد العسر.

2) الشخصيات الثابتة:

أ) شخصية "كريم لودوك":

هو سائق الأزمة الذي يحتجزه "*حسيسن*": " كلما أحتاج إليه فهو يمثل العامل المساعد له في نقله إلى الأماكن التي يزورها "*دون كيشوت*" وهو رفيقه وصديقه الوثيق"[1].

وفي جانب أخر نجدها تصف وفق الشخصيات الثابتة غير متطور أي أنها شخصية جامدة لا تثير الدهشة في النفس المتلقي، فهي تبقى على حالتها من بداية الرواية إلى نهايتها وهذا ما لمسناه في شخصية

[1] الرواية، ص24.

"دون كيشوت" أنها ذو شخصية ثابتة ملتصقة به طوال المسار السردي لم تتغير أو تتبذل وهذا ما أشار إليه الكاتب في أخر الرواية "لتلفت لكريم لدرك وطلبت منه أن لا يأتي في سيارته ولكن في سيارة أخيه..."[1].

وبناء على ذلك فإنه لم يغير من أفكار أو مسار داخل الرواية لذلك صنف ضمن الشخصيات الثابتة غير المتطورة.

ب) شخصية "بيدور دي سيفي":

تظهر لنا شخصية صديق "حسيسن" الذي طلب مساعدته ل*"دون كيشوت"* أثناء قدومه إلى الجزائر لزيارته الأماكن التي مر بها جده*" ميغل"* فهي شخصية كان حضورها في الرواية عاديا وقد اقتصر وجودها على المساهمة في تطوير أحداث الرواية فقط.

3) الشخصيات المعارضة:

هي "شخصيات تعمل على إعاقة البطل للوصول إلى هدفه المرغوب فيه ومنعه من تحقيق ما يريده أو ما يسعى إليه"[2]، ولعل رواية "حارسة الظلال" كانت النموذج الحافل يمثل هذه الشخصيات والتي عملت على عرقلة الذات الفاعلة للوصول إلى الموضوع الذي يريد تحقيقه ونجد تمثيل ذلك في الشخصيات الآتية:

أ) شخصية "زاكي":

هي شخصية معارضة للمؤلف الذي كان يريد مساندة *"دون كيشوت"* لتبرئة من التهمة التي نسبت إليه وفي ذلك نلاحظ بأنه لم يكن مقتنع بكلام المؤلف اتجاه صديقه بل جاء معارض له من خلال شرحه لبعض الشكوك والشبهات لاتهامه بالجوسسة وذلك لتبين معارضة قائلا: ... وإذا اسم صاحبك غير موجود على الفيشات الدخول عند أمن المطار هناك حتمت من تقصد تغطيت دخوله؟"[3].

---

[1] الرواية، ص25.

[22] جميلا قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الانسانية، العدد 13، جوان 2000، ص 196.

[3] الرواية، ص112.

وعليه فإن شخصية "*زاكي*" مثلث الجانب المعارض في تحقيقي رغبة الذات للوصول إلى موضوعها (تبرئة "دون كيشوت").

ب) شخصية "المقدم":

هو عضو في المديرية العامة للأمن الوطني كان دوره مقتصر في استقبال "*حسيسن*" الذي يسعى جاهدا لإثبات براءة "*دون كيشوت*" وإخراجه من الكابوس المظلم الذي حوله من زائر عادي للجزائر إلى سجين، من ثم جاءت هذه الشخصية كطرف معارض ومناقض مع السارد في نظرتها الانتقادية لـ"*دون كيشوت*" أثناء دخوله لهذا البلد فهي تشكك براءته ووثق بإجراءات الشرطة وتجسد ذلك في حواره مع "*حسين*" قائلا: "حياة إنسان بريء في خطر ومن يقول أنه بريء؟... إذ كانت الشرطة قد أخذته هذا يعني هنال سبب مقبولا"[1].

ومنه نلاحظ بأن موقفه كان معرضا لـ"*دون كيشوت*" في تحقيق المشروع الذي قدم من أجله كتابة نص عن جده المعروف عالميا.

ث) شخصية "توفيق":

عضو في الوزارة الداخلية وشخصية ثانوية معرضة ساهمت في إعاقة لتحقيق موضوعه المتمثل في مساعدة "*دون كيشوت*" فهي تمثل عنصر التناقض والتشكيك وتحاول أن تزرع في ذهنه أفكار تشويشية للتكذيب بمصداقية دخوله إلى الجزائر وظهر ذلك في قوله: "حذاري من الأفكار التدميرية المستوردة أفكارهم مبينة أساسا على الكراهية ضد حضارتنا"[2].

إذن السارد وحيد لمسعاه الهادف "*دون كيشوت*" لتحقيق الرغبة التي سعى من أجلها.

[1] الرواية، ص17.

[2] الرواية، ص127.

ج) شخصية "صاحب النظارتين سوداوين":

أحد معاوني *"شفيق"* في مفرغة "وادي السمارة"، فهي شخصية ثانوية ساهمت في تشابك بعض الأحداث التي أدت إلى تطور عنصر الحبكة و وقوفها بشكل معرض اتجاه *"دون كيشوت"* واهتمامه بدخوله إلى الجزائر بطريقة غير قانونية، ويوضح هذا التعارض في المحاورة (الاستجواب) التي دارت بينه وبين *"دون كيشوت"* قائلا: "هذا الشخص في وضعية غير قانونية وعليه أن يبرر وضعيته أمام السلطة المختصة"[1].

إذن هذه الوضعية تؤكد موقفه المعارض اتجاه *"دون كيشوت"* في تحقيق مبتغاه المنشود.

خ) شخصية "الشرطي":

هي شخصية ثانوية صديقة المؤلف ظهرت بصفة معارضة لكونها عضو في إطار الدولة (الأمن المركزي) التي تفرض على كل أجنبي الدخول إلى البلاد بالوثائق القانونية وهذا ما غفل عنه *"دون كيشوت"* فجوازه لم يحمل أي علامة ومؤشر لدخوله فيقول: "على كل بحسب ما وصلني صديقك ارتكب مخالفة قانونية... لم تكن في جوازه أية إشارة توحي بأنه دخل إلى البلد بشكل قانوني"[2].

ونجده يؤكد معارضته في عدم تحمله مسؤولية اغتيالهم في القول الأتي: "هؤلاء الأجانب أتعبونا بحضورهم في ظروف سيئة مثل هذه وعندما يغتالون نتحمل نحن التبعة وأننا لم نقم لواجب الحراسة"[3].

إذن نستنتج بأن هذه الشخصية تعارضت مع المؤلف في تحقيق مبتغاه.

3- الشخصيات الاستذكارية:

ولقد سبق وذكرناها بالتفصيل في الفصل النظري وهي تدل على نفسها بنفسها للتذكير بشخصية معينة داخل الرواية.

---

[1] الرواية، ص126.

[2] الرواية، ص163.

[3] الرواية، ص196.

أ) شخصية "زيد الموريسكة":

هي المرأة التي أحبها جده ولكنها فرقت عنه وتعني التسمية في لغتنا العقد الذي يشع من بعيد أو الدرة الألوان المتموجة التي يمكن حصرها والتي تزيد صدر المرأة جمالا.

الشخصية استذكارية لجأ المبدع الاستشهاد بها ففي نظره *"مايا"* لا تختلف عن *"زريد"* ويتجسد ذلك في قوله: "تلقائيا ذكرتني بزريد الموريسكية التي سحرت جدي على سطحية السجن"[1]، ونجده يسترجعها في جزء أخر من الرواية قائلا: "كانت جميلة كلامها المتزن ذكرني بحنا وقصة المرأة التي لا هاجس لها إلا حماية الذاكرة مايا مثل حنا عندما تتكلم"[2].

ومن هنا نستنتج بأنه استخدم تقنية الاسترجاع في تذكره للشخصيات.

ب) شخصية الجد "ميغل سرفانتيس":

هو كاتب الكبير وعظيم قدم إلى الجزائر في مشروع تدوين كتاب عنها ولكنه تلقى الكثير من الاعتراضات والعراقيل، وإذا ما تصفحنا الرواية جيدا نجد المؤلف قد أحالنا على تذكر شخصية الجد فيقول الكاتب: "تذكرت وأنا لأصنع الكورديلو، جدي سرفالتيس عندما أراد يؤلف كتاب الجزائر(le tracte d'Alger) وكذلك البرتغالي ماسكارينهاس (mascarenhas)، الذي أسرقونا بعد جدي"[3].

ويضيف أيضا في جزء أخر من رواية استذكاره قائلا: "مثلا قصة سرفانتيس الجد العجوز الذي مر جانب المدينة بكاملها... المسكين لم يعرف يلامس جوهر زريد"[4].

[1] الرواية، ص176.
[2] الرواية، ص187.
[3] الرواية، ص147.
[4] الرواية، ص189.

ث) شخصية "مريم" الجميلة:

هي شخصية استذكارية كانت غصنا مقطوعا من شجرة يابسة لا أم ولا أحد يضعها في القلب كانت مغرمة بشخص يدعى *"مصطفى"* ولكنها أجبرت على الزواج من شخص أخر، وفي نهاية المطاف قتلا وتم انتشال جثتيهما.

لجأ المؤلف إلى تذكرها في زمنية محددة تمثلت في: "ففي وسط حالة الانتظار... ذكرتني بقربي وبتفاصيلها... مريم الوديعة وهي نفس الصوف وألبسة بعض ناس القرية"[1].

ج) شخصية "لاسرنير":

شخصية استذكارية استحضرها المؤلف في بنائه قائلا: "كنت على يقين أن كل هذه البلاغة الرديئة التي تتخبأ ورائها ثقافة هزلية تقصدني تحديد... ذكرني هذا الظلم لحظة لاسنير المجرم الدلوع، كان يتمنى أن يقتل مثلما يأكل أو يشرب كأس نبيذ"[2].

ه) شخصية "سي وهيب":

استذكر الكاتب هذه الشخصية خلال المحاورة التي دارت بينه وبين *"حسين"* فيقول في ذلك: "السي وهيب لا يتوقف أبدا عن تكرار ذلك... أخر مرة عندما التقينا تحدثنا بعمق عن هذه الإشكالية التي تدفعنا إلى التساؤل الدائم"[3].

4- الشخصيات المرجعية:

صنف واسيني الأعرج هذه الشخصيات وفق مرجعيات مختلفة حسب كل إديولوجية التي يمتلكها كل شخص، وعليه فإن معظم شخصيات هذه الرواية هي شخصيات:

[1] الرواية، ص200.
[2] الرواية، ص209.
[3] الرواية، ص124.

1) الشخصيات المرجعية التاريخية:

أ) شخصية "الداي حسين":

شخصية مرجعية تاريخية "سجل حضوره الدائم في الذاكرة الوطنية إلى يومنا هذا وهو رمز للمقاومة والتضحية والدفاع الوطني ضد القوات الفرنسية وعن شعبة وطنه وأنه رجل مفعم بالإخلاص والاستقامة والحكمة واتصف بالإرادة والعزيمة حيث شهد التاريخ بأعماله الخالدة كذكرى"[1].

وعليه فإن المبدع استخدم هذه الشخصية في الرواية للشهرة بأمجاد التاريخ الجزائر للإشارة إلى الأماكن التي نزل فيها جد" *ميغل*" .

ب) شخصية "الأمير عبد القادر":

هذه الشخصية مرجعية تاريخية راد من خلالها الكاتب التذكير بدون البارز الذي سجله التاريخ في رد الاستعمار الفرنسي، و"هو اسم يدل على القدر و التمكن في الدفاع عن شعبة وطنه ولغته"[2]، فقد دمجه الكاتب لترمز عن التضحية والمقاومة والمكافحة.

ونظرا لكثافة الشخصيات في الرواية النموذجية نستعين بذكر البعض منها فنجد كل من: خير الدين، شطاين، شارل كونت قالوا، وبيدور ماسكاريناس... وغيرهم.

2) الشخصيات المرجعية الاجتماعية:

أ) شخصية "رئيس الجمعية":

مثل العضو المستبدل عوض "*حسيسن*" برز "في تسير مكتب العلاقات الثقافية إسبانية الجزائرية"[3]، وهي شخصية سجلت خضوعا على مستوى النص السردي لا تليق بمنصب الوزارة.

ب) شخصية "رئيس البلدية":

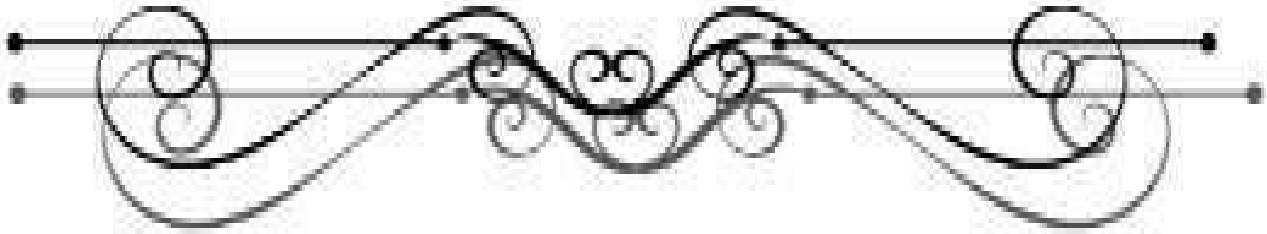
[1] مبارك الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 2009، ص55.
[2] نور الدين، الأسماء العربية معانيها مدلولاتها، المرجع السابق، ص20.
[3] الرواية، ص208.

شخصية مرجعية اجتماعية شغلت منصب رئيس البلدية "عملت على تحطيم كل التماثيل العارية النسائية وغلق كل المناطق الجنسية لأجساد..."[1]، وهي شخصية تفتقد جانب الثقافة والاحتفاظ بالمعالم الأثرية.

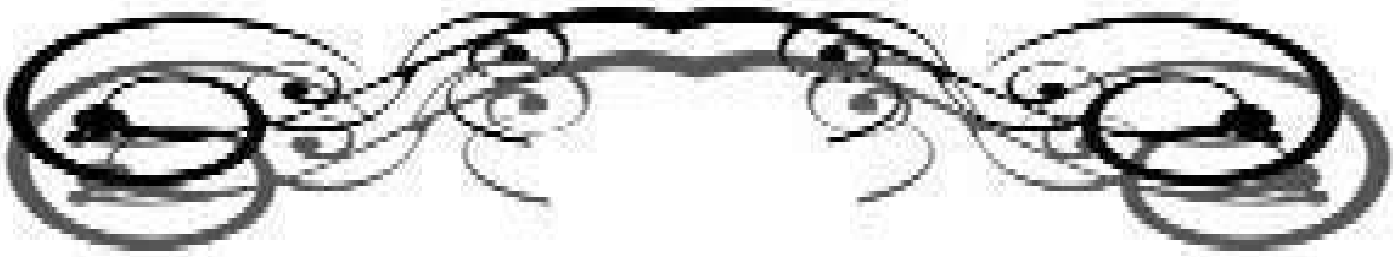
وبالإضافة يمكننا أن نذكر لشخصيات أخرى في بناءه السردي وتمثلت في: زكية، المستشار، القبطان السفينة، سائق السيارة، الشرطي... وغيرهم.

وبهذا فقد احتلت الشخصية مكانا بارزا في الرواية واقترفت بكثير من النظريات والمقاومات للتلميح عن صفاتها وخصائصها لاعتبارها مقياسا ضروريا في اكتمال النص الروائي فقد استطاع "واسيني الأعرج" اختيار أسماء الشخصيات بقصد ودقة ووصفها بشكل واقعي.

[1] الرواية، ص82.



الخاتمة



الخاتمة:

لكل بداية نهاية وها نحن نختم باللمسات الأخيرة للعمل الذي قمنا بإنجازه، ونحن نقف عند أخر محطة في هذا البحث الذي تناولنا فيه فصلين، فصل نظري وأخر تطبيقي وعن النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث كالأتي:

- يشتمل الفضاء على جميع مظاهر الرواية المكتوبة والمرئية الداخلية والخارجية للرواية، فكل تلك المظاهر تساهم في بناء فضاء الرواية.

- العلاقة بين الفضاء والمكان علاقة جزء من الكل فالمكان يعتبر جزء من الفضاء الذي يشمل ويلف باقي عناصر الرواية.

- يتشكل البناء الزمني في الرواية من تعدد زمني وترتيب زمني.

- تعتبر الشخصية من المقومات الرئيسية للعمل الروائي والرواية بدون شخصية تعد عملا ناقصا غير مكتمل الجوانب.

- لعبت الشخصيات دورا هاما في الرواية فقد كانت بمثابة القلب النابض لها بحيث أنها منحت الحيوية للزمان والمكان، وساهمت في تطوير الأحداث وهذا ما نلاحظه في شخصيات "حارسة الظلال".

- استطاع الروائي أن يقدم لنا من خلال روايته شخصيات بأسلوب واقعي أقنعنا بوجودها حقا، حيت عكست الرواية العلاقات التي كانت سائدة أنداك، والتي تميزت بالظلم والقهر والاضطهاد والفساد، فحكت لنا قضيت المجتمع الجزائري خلال فترة "العشرية السوداء".

- عنوان الرواية كان معبرا وذو حمولة دلالية عميقة فعنوان الرواية فيه إحالة إلى البعد التراثي وتاريخي المتمثل في أسطورة حارسة، التي تعبر عن تاريخ المهمل والمدفون في طي النسيان.

- كان تعامل الكاتب مع الفضاء النصي لم يكن تشكيلا اعتباطيا أو عشوائيا بل كان مدروسا من أجل تأدية وظيفة دلالية وجمالية تكمل المتن وتدعمه فقد كان "واسيني الأعرج" موافقا إلى حد بعيد سواء في اختيار نمط الكتابة أو العنوان والغلاف حتى طريقة استغلاله للصفحة، فالكاتب أحسن التعامل مع هذا الفضاء.

- ساهم المكان المغلق في تشكيل جمالية فكل مكان مغلق حمل مجموعة من الخصائص منها ما كان غامضا ومنها مت كان منغلقا يحمل مشاعر الخوف أو الرهبة أو الراحة والاطمئنان ولكن باجتماع هذه الأمكنة تشكلت بنية رئيسية جمالية من بنيات الفضاء.

- امتازت الأماكن المفتوحة بالتحرر وعدم الانغلاق على النفس، فساعد ذلك على تشكيل بنية أساسية هي بنية المكان المفتوح، والذي تشكل بفعل اجتماع كل هذه الفضاءات.

- إن كل تلك التقنيات مجتمعة ككل تعد من أبرز الركائز التي تساعد على تأسيس جمالية الزمان كما أن جميع هذه العلاقات تساعد وتساهم في دراسة العمل السردي الذي لا يقل عنصر الزمن فيه أهمية عن باقي العناصر المشكلة للعمل الروائي فهو أحد العناصر الجمالية في الرواية.

- ويبقى "واسيني الأعرج" أحد كبار الروائيين الذي أبدع في كتابته للرواية وترك بصمته في الأدب.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا ولو بعض الشيء في هذا العمل المتواضع والذي يعود فيه الفضل لله عز وجل وإلى المشرفة التي لم تبخل علينا بالمساعدة والتوجيه.

الملحق

السيرة الذاتية ل"واسيني الأعرج":

"ولد في 8 أغسطس 1954 بقرية "سيدي بوجنان الحدودية" بولاية "تلمسان"، جامعي وروائي جزائري، يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي في جامعة الجزائر المركزية وجامعة السوربون في باريس، يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الطن العربي على خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال واسينس الذي يكتب باللغتين العربية والفرنسية، إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد وثابت، بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية الجديدة والحية بالعمل الجاد على اللغة وهز يقينها، إن اللغة بهذا المعنى ليست معطى جاهزا ومستقرا ولكنها بحث دائم ومستمر".[1]

إن قوة "واسيني" التجريبية التجديدية تجلت بشكل واضح في روايته التي أثارت جدلا نقديا كثيرا، والمبرمجة اليوم في العديد من الجامعات في العالم هي "الليلة السابعة بعد الألف" بجزأيها فقد حاور فيها ألف ليلة وليلة، لا من موقع ترديد التاريخ واستعادة النص، ولكن من هاجس الرغبة في استرداد التقاليد السردية الضائعة وفهم نظمها الداخلية التي صنعت المخيلة العربية في غناها وعظمة انفتاحها.

"في سنة 1997 اخترت روايته "حارسة الظلال" ضمن أفضل خمس روايات صدرت بفرنسا، ونشرت في أكثر من خمسة طبعات متتالية بما فيها طبعة الجيب الشعبية، قبل أن نتشر في الطبعة خاصة ضمت الأعمال الخمسة"[2].

- تحصل في سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله.
- تحصل في سنة 2006 على جائزة المكتبيين الكبرى عن الرواية: كتاب الأمير التي تمنح عادة لأكثر الكتب رواجا واهتماما نقديا في السنة.
- في سنة 2007 تحصل على جائزة الشيخ زايد للكتاب "فئة الآداب".

[1] هيدر محمد، السيرة الذاتية لروائي ل"واسيني الأعرج"، مجلة المرسال، العدد الثاني، 2019، ص13.
[2] المرجع نفسه،ص 14.

- تحصل في سنة 2010 على الدرع الوطني لأفضل شخصية ثقافية من اتحاد الكتاب الجزائريين وكذلك على جائزة أفضل رواية عربية عن روايته البيت الأندلسي.
- تحصل في سنة 2013 على جائزة الإبداع الأدبي التي تمنحها مؤسسة الفكر العربي ببيروت عن روايته "أصابع لوليتا".
- تحصل في سنة 2015 على جائزة كتارا للرواية العربية عن الرواية "مملكة الفراشة"، حيث ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها: الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الدانمركية، العبرية، الإنجليزية والإسبانية.

أعماله الأدبية:

الروايات:[1]

- رواية البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل)، دمشق الجزائر 1980.
- رواية طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة)، بيروت "سلسلة الجيب: الفضاء الحر" 1981.
- رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، بدمشق 1982.
- رواية نوار اللوز، "باريس للترجمة الفرنسية 2001"، بيروت 1983.
- رواية مصرع أحلام مريم الوديعة "سلسلة الجيب: الفضاء الحر 2001"، بيروت 1984.
- رواية ضمير الغائب "سلسلة الجيب: الفضاء الحر 2001"، بيروت 1990.
- رواية الليلة السابعة بعد الألف، الكتاب الأول: رمل الماية، دمشق الجزائر 1993.
- رواية الليلة السابعة بعد الألف، الكتاب الثاني: المخطوطة الشرقية دمشق 2002.
- رواية سيد المقام، دار الجمل، ألمانيا، الجزائر "سلسلة الجيب: الفضاء الحر" 1995.
- رواية حارسة الظلال الطبعة الفرنسية 1996، الطبعة العربية 1999 .
- رواية ذاكرة الماء، ألمانيا، "سلسلة الجيب: الفضاء الحر" 1997.

[1] هيدر محمد، السيرة الذاتية للروائي "واسني الأعرج"، المرجع السابق، ص15.

- رواية شرفات بحر الشمال "دار الأداب"، بيروت 2001، والنسخة الفرنسية 2003.
- رواية سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني، ضمن سلسلة كتاب دبي الثقافة 2014.
- رواية 2084 حكاية العربي الأخير، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعة 2015.

مجموعة القصصية[1]:

- أسماك البر المتوحش " منشورات الجمل" 1986.

[1] هيدر محمد، السيرة الذاتية للروائي "واسيني الأعرج"، المرجع السابق، ص15.

ملخص رواية "حارسة الظلال":

قسم *"واسيني الأعرج"* رواية "حارسة الظلال" إلى ستة فصول معنونة كأتي: عائلة الخضر، خراب الأمكنة، ناس من تين، العودة، كوردلو *"دون كيشوت"* ، رائحة الخوف، والتي انبت على حادثة زيارة *"دون كيشوت"* للجزائر والأحداث التي تعرض لها والتس قسمها كالأتي:

الفصل الأول: عائلة الخضر:

تدور أحداثها حول شخصية "حسيسين" الذي يزاول عمله في وزارة الثقافة مكلفا بالعلاقات الإسبانية الجزائرية، بينما هو يقوم بواجباته اليومية الاعتيادية إذ بضيف إسباني يزوره، فيظهر أنه حفيد الكاتب المشهور *"دون كيشوت"* حيث قرر زيارة الجزائر لرؤية الأماكن التي مر بها جده، على الرغم من أن الجزائر كانت تعيش فترة عصبية من الإرهاب والاغتيال.

كما أنها منعت دخول الأجانب بدون أوراق رسمية، وبعد هذه المقابلة عرض عليه أن المبيت عنده، بعد أن وجد كل الفنادق ممتلئة وبعد ذهابه إلى البيت التقى بجدة "حسيسين" التي لم تبخل عليه بكم هائل من الأسئلة والحكايات القديمة، التي فرح لسماعها بما أنه جاء محاولات كتابة بعض القصص القديمة التي تساعده في رحلته، كما أن "حسيسين" وعده بزيارة المكان الذي يحتوي على اللوح التذكاري المخلد لجده *"دون كيشوت"*[1] .

الفصل الثاني: خراب الأمكنة:

وتدور أحداثها حول القصة الكاملة لزيارة *"دون كيشوت"* و*"حسيسين"* لمكان وجود اللوح التذكاري، حيث أنه فوجئ بهذا المكان الذي يعتبر بمثابة مصنع كبير يحتوي على كل الأشياء من الأدوية والعتاد طبي إلى مواد البناء إلى الألبسة وأشياء أخرى وحتى اللوح التذكاري المخلد لذكرى مرور جده، فاندهش كيف أنه اللوح مهم أن يرمي في مكان مثل هذه المفرغة، كما كان دليلهم في هته الرحلة "السيد

[1] الرواية،ص 11-52.

شفيق" الذي يقرأ الكلمات المحفورة على اللوح التذكاري، حتى أن "*دون كيشوت*" جثى على ركبتيه من شدة الدهشة.

بدأ يقرأ الكلمات المحفورة على اللوح التذكاري، وأخذ شفيق مهمة السرد والتوضيح حول هذا المعلم بعد أن استمتع إلى كل القصص التي كان فرحا بها، وبالالتقاط بعض الصور للأماكن التي مر عليها، قررا مغادرة المكان بعد أن أتما هذه الجولة، بينما هما في طريق العودة اعترضتهما سيارة سوداء وقامت باعتقاله "*دون كيشوت*" بحجة دخوله بدون تأشيرة، حاول "حسيسين" طمأنته ووعد بإيجاد حل وفك سجنه في أقرب وقت ممكن[1].

الفصل الثالث: ناس من تبن:

بعد أن قامت بأخذ "*دون كيشوت*" سجن خمسة أيام، انتقل من أماكن عديدة كما أن "حسيسين" كان ينتقل من مديرية الأمن إلى مركز الشرطة إلى أماكن أخرى محاولا إيجاد حل لفك سجن "*دون كيشوت*" ، كما أنه كان متأكد أن هته القصة مجرد أن يعملوا أن أوراق دخوله إلى الجزائر قانونية، فكان يقوم بتدوين كل ما يحدث له وانتقالاته من مكان إلى أخر في كور دلو صغير قام بصناعته بنفسه.

الفصل الرابع: العودة:

وتناول فيه عودة "حسيسين" إلى عمله، كما ذكر قصة السكرتيرة "زكية" التي كانت تحاول أن تجمع الأخبار بأي طريقة كانت لتقوم بتوصيلها إلى صديقتها سكرتيرة وزير الاتصال، كما تتضارب الأخبار حول قصة اعتقال "*دون كيشوت*" ، وكيف حاولت "زكية" التقاط بعض الأخبار من "*حسيسن*" لتعيد تركيبها وفق منطقها الخاص بزيادة بعض الأخبار وإنقاص بعضها، كما تحصل مكلف من الجالية الاسبانية بإذن لزيادة "*دون كيشوت*" حيث أحضر ظرفا ل "حسيسين" يحتوي على كوردلو يروي فيه "*دون كيشوت*" حكاية رحلته[2].

[1] الرواية، ص53-98.
[2] الرواية، 131-144.

الفصل الخامس: كوردلو دون كيشوت:

وتناول فيها قراءته لكردلو *"دون كيشوت"* وهو يروي قصة رحلته ومغامرته ابتدأ من زيارته للجزائر رغم المخاطر، وزيارته لبيت "حنا" جدة "حسيسين" وجولته داخل مفرغة وادي السمار، كذلك فرحة الكبير باكتشاف اللوح التذكاري المخلد لذكرى جده وذكره لكل التفاصيل.

كما لم يغفل رحلته في السفينة ومروره بالمكان الذي اختطف فيه جده، وبعدها تناول حكاية سجنه ونقله من دهليز إلى أخر واستجوابه، كما تناول قصة التقاءه بالمترجمة الخاصة به *"مايا"* والحديث الذي دار بينهما وكانت نهايته أن الحكومة قررت إرجاعه إلى بلده بشكل استعجالي[1].

الفصل السادس: رائ□ة الخوف:

تناول فيه قصة العاشقين *"مريم"* و*"مصطفى"* اللذين كانا يحبان بعضهما وحتى عندما توفيا دفنا بالقرب من بعضهما.

بعد الانتهاء من قراءة الكوردلو، أبلغت السكرتيرة *"حسيسين"* بموعده مع وزير الثقافة *"السي وهيب"* وعند ذهابه استفسر عن قصته مع "دون كيشوت"، وأبلغه بأنه بمجرد سوء فهم بسيط وبعد أخذ ورد حول موضوعه وسلمت زكية ظرفا كان يحتوي على قرار تعسفي ضد *"حسيسن"* :

"نحيطكم علما بأنه تم طردكم بسبب عدم الكفاءة في تسيير الاختصاص والمس بأمن الدولة".

وكانت هذه الجملة كافية ليلي ذلك ظرف أخر يحتوي على استدعاء للتقدم إلى مصالح المديرية العامة للأمن الوطني[2].

[1] الرواية، ص145-196.
[2] الرواية، ص197-224.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- إبن سلام الجمعي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح، محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، د ط، 1974
- إبن فارس أبو الحسين أحمد ابن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، بيروت، 1420، جزء 1.
- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، وضع هوامشه إبراهيم شمس الدين، جزء1، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 1999.
- إبن منظور لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ت، جزء 11.
- ابن منظور، لسان العرب (مادة الشخص) دار صادر، بيروت، ط1.
- ابن منظور، لسان العرب، دار المعرف، مصر، القاهرة، جزء 14، د ت.
- أبو ريان ومحمد علي، فلسفة الجمال ونشأت الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، 1993.
- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د ط، 1942.
- أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية الخطاب من الجملة على النص، دار المعارف، الرباط، المغرب، د ط، د ت.
- أحمد حسن الزيات، المعجم الوسيط، دار الدعوة مؤسسة ثقافية للتأليف والنشر، بيروت، ط2، 1989.
- أحمد حسن الزيات، في أصول الأدب المقالات والمحاضرات في الأدب العربي، طبعة الجامعية الإسلامية، القاهرة، 1973.
- أحمد شعت، بناء الشخصية في الرواية "الحواف" لعزت العداوي، مجلة الخليل للبحوث، جامعة الأقصى، فلسطين، المجلد 5، العدد 2، 2010.
- أحمد مرشد، البنية والدلالة (في روايات إبراهيم نصر الله)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

- أزهار محمد صابر، أحكام تجميل النساء في الشريعة الإسلامية، السعودية، دار للفضيلة،د ط، 1422.
- بدر عثمان، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1986.
- بور ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة: سعيد الغالمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 2003.
- بير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الرقاوي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
- التهناوي، كشاف الاصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق علي دحدوح، مكتبة لبنان ماشيرون، بيروت، ط1، جزء1، 1996.
- جبران مسعود، الرائد معجم اللغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1992.
- جميل صلبيا، المعجم الفلسفي (عربي، فرنسي، الإنجليزي، لاتيني)، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، الجزء2، 1994.
- جميلا قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الانسانية، العدد 13، جوان 2000.
- جيرار جينت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1977.
- جيرالد برانس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، قصر النيل، مصر، ط1، 2003.
- جيل دولورز، فلسفة كانت النقدية، ترجمة أسامة الحاج، بيروت، مؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1998.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)،المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1.

- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط3، 2003.
- حميد عبد الوهاب البدراني، الشخصية الإشكالية مقاربة سوسيو ثقافية في خطاب أحلام مستغانمي الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،بيروت، د ط، 2013.
- ربيع العربي، الحديدين النص والخطاب، مجلة علامات مجلة الثقافية محكمة، تعني بالسميائيات والدراسات الأدبية الحديثة والترجمة، دار البيضاء، المغرب، العدد33، 2010.
- روبرت أغرس وجورج ستانيو، العلم في منظوره الجديد، ترجمة كمال خلايلي، الكويث، سلسلة عارم المعرفة، رقم 134، 1990.
- روبير اسكاربيت، تاريخ الأدب ضمن كتاب طاهر حجار، الأنواع الأدبية، طلاس للدراسات والنشر، دمشق، د ط، د ت.
- رولان بارت، مدخل إلى تحليل البنيوي للقصص، ترجمة: مدر عياشي، مركز الإنماء الحضري، حلب، سوريا، د ط، 1993.
- رينية ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر:محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1980.
- الزبيدي محمد مرتضى الحسني، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية د ت، جزء 28.
- الزمخشري، الكشاف عن الحقائق التنزيل وعيون الأقاويل، دار الكتاب العربي، بيروت، 1987، مجموعة 04.
- سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2012.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافة العربي، دار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

- سلمان كاصد،عامل النص السردي في الأساليب السردية، دار الكندي، بيروت، د ط، 2003.
- سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت.
- سمير روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1995.
- سيزام أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيأة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1988.
- السيوطي أبو الفضل عبد الرحمان جلال الدين، معجم مقاليب العلوم، مصر، مكتبة الأدب، 1424.
- شربيط أحمد شربيط، تطورالبنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، د ط، 2009.
- الشريف حبيلة، الرواية والعنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن د ط، 2010.
- صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار النشر والتوزيع، بيروت، ط 4، 1992.
- ضياء غني لفتة، البنية السردية في الشعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 2010.
- عبد الحميد الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، بيروت، د ط، د ت.
- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994.
- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار العربية للكتاب، تونس ط2، 1982.
- عبد السلام مسدي، في آليات النقد الأدبي، دار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1982.
- عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، بيروت، ط4، 2008.
- عبد الله إبراهيم، الثقافات العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهنات العولمة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.

- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي لمعالجة تفكيكية سينمائية مركبة الرواية، زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1955.
- عبد المالك مرتاض، في النظرية الروائية (بحث في تقنيات السرد)، مجلة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،د ط، العدد 20، 1998.
- عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية،الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجنماعية، ط1، 2009.
- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، مصر، ط9، 2013.
- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقض العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، د ت.
- عزيز مفتاح، بنية الخطاب الشعري، دار الحديثة، دار للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1986.
- غاستور باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 2006.
- غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجزائرية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.
- الغزالي أبو حامد محمد ابن محمد، إحياء علوم الدين، بيروت، د ت، جزء 4.
- فيصا دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، بيروت، ط1، 1999.
- مبارك الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 2009.
- مجاهد مصطفى بهجتّ، التيار الإسلامي في الشعر العصر العباسي الأول، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، سلسلة الكتب الحديثة، العراق، 1972، د ط.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004.
- محبوبة محمدي أبادي، جماليات المكان في القصص سعيد حوارية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 2001.

- محمد البارودي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، د ط، 2004.
- محمد القاضي، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين الفلسطينيين، ط4، 2008.
- محمد عبد الرؤوف، التعارف التوقيف على مهمات التعارف، بيروت، دار الفكر المعاصر، 1410، جزء 1.
- محمد عبد المنعم خفاجي، الشعر الجاهلي، دار الكتاب بيروت، د ط، د ت.
- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005.
- محمد عويد الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي من العصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، الأردن، د ط، 2012.
- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ أداب العرب، المكتبة العصرية، صيادة، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
- ميشال بتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عوبدات، بيروت، ط2، 1982.
- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يقوت، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
- نصر الدين إبراهيم أحمد حسن، الأدب الإسلامي، دراسة نظرية وتطبيقية، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، د ط، 2008.
- نور الدين، الأسماء العربية معانيها مدلولاتها، دار الكتب الحديث، ط1، 2002.
- هيدر محمد، السيرة الذاتية لروائي ل"واسيني الأعرج"، مجلة المرسال، العدد الثاني، 2019.
- واسيني الأعرج، حارسة الظلال "دون كيشوت في الجزائر"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2015.
- ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1986.
- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف البلاغة، القاهرة، العدد 06، 1986.

الفهرس

الفـــهـــــرس

الإهداء

شكروعرفان

المقدمة: ..... أ

المـــدخـــــــل : 04

المبحث الأول: الأدب 04

1- المفهوم الأدب:..... 04

أ- **لغة:** 04

ب- اصطلاحا: 04

2- الدراسات العربية والغربية للأدب: 05

أ- الدراسات العربية للأدب: 05

ب- الدراسات الغربية للأدب: 08

المبحث الثاني: الخطاب. 13

1- مفهوم الخطاب: 13

أ- **لغة:** 13

ب- اصطلاحا: 14

2- الدراسات العربية والغربية للخطاب: 16

أ- الدراسات العربية للخطاب: 16

ب- الدراسات الغربية للخطاب: 18

المبحث الثالث: الجمال 21

1- مفهوم الجمال: 21

أ- لغة 21

ب- اصطلاحا: 22

2 - الدراسات العربية والغربية للجمال: 23

أ- الدراسات العربية للجمال: 23

ب- دراسات الجمال عند الغرب: 25

المبحث الرابع: الفضاء..... 30

1- مفهوم الفضاء: 30

أ- لغة: 30
ب- اصطلاحا: 30
2 - الدراسات العربية والغربية للفضاء: 31
أ- الدراسات العربية للفضاء: 31
ب- الدراسات الغربية للفضاء: 33
الفصل الأول: دراسات السردية المعاصرة 38
المبحث الأول: المكان: 38
1) مفهوم المكان: 38
2) أنواع الأمكنة: 39
3) أهمية المكان في العمل الروائي: 43
المبحث الثاني: الزمان. 45
1) مفهوم الزمن: 45
2) مستوى الزمن: 47
أولا: مستوى ترتيب الزمني: 47
1- الاسترجاع: 47
2- الاستباق: 48
ثانيا: المدة: 49
1- تسريع الحكي: 50
2- تبطئة الحكي: 51
ثالثا: مستوى التواتر: 53
3) أهمية الزمان الروائي: 54
المبحث الثالث: الشخصيات..... 57
1) مفهوم الشخصية: 57
2) أنواع الشخصيات الروائية: 58
3) علاقة الشخصيات بالمكان:..... 62
الفصل الثاني: جماليات فضاء في رواية حارسة الظلال 66
المبحث الأول: المكان 66
أولا:المكان المفتوح 66
ثانيا: المكان المغلق 71

المبحث الثاني: الزمان 75
أولا: الترتيب الزمني: 75
أ- الاستباق: 75
ب- الاسترجاع: 76
ثانيا: المدة 78
أ- الخلاصة: 78
ب- الاستراحة: 79
ج- القطع: 79
د-المشهد: 80
هـ- التواتر: 82
المبحث الثالث: الشخصيات 84
1- الشخصيات الرئيسية: 84
2- الشخصيات ثانوية: 88
1) الشخصيات المساندة: 88
2) الشخصيات الثابتة: 88
3) الشخصيات المعارضة: 89
3- الشخصيات الاستذكارية: 91
4- الشخصيات المرجعية: 93
1) الشخصيات المرجعية التاريخية: 94
2) الشخصيات المرجعية الاجتماعية: 94
الخاتمة: 97
الملحق: 99
قائمة المراجع:
الفـهـــــرس:
الملخص:

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن الفضاء في الرواية والتطرق إلى بعض دلالاته فمصطلح الفضاء حظي باهتمام كبير في مجال الدراسات النقدية والأدبية سواء من طرف النقاد الغرب أو العرب من خلال عناصره في العمل الروائي، وقد تناولنا من خلال هذه الدراسة تطبيقنا على نموذج روائي يتمثل في "رواية حارسة الظلال" لواسيني الأعرج محاولين استخراج جماليات فضاء المدينة في هذه الرواية.

الكلمات المفتاحية: الفضاء، المكان، الزمان، الشخصيات، المدينة، الجمال، رواية.

Summary:

This study seeks to reveal the space in the novel and address some of its connotations. The term space has received great attention in the field of critical and literary studies, whether by Western or Arab critics through its elements in the fictional work. The Guardian of the Shadows novel by Wassini Al-Araj trying to extract the aesthetics of the city's space in this novel.

Keywords: space, place, time, characters, city, beauty, novel.