الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر –2– "أبو قاسم سعد الله"

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

وجهة النظر الأنثوية في الرواية العربية المعاصرة من خلال نماذج دراسة بنيوية دلالية

رسالة لنيل شهادة دكتوراه تخصص تحليل الخطاب

إعداد الطالبة:

– سمية قندوزي

إشراف الأستاذ الدكتور

– علي ملاحي

2015/2014

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر –2– "أبو قاسم سعد الله"

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

وجهة النظر الأنثوية في الرواية العربية المعاصرة من خلال نماذج دراسة بنيوية دلالية

رسالة لنيل شهادة دكتوراه تخصص تحليل الخطاب

إعداد الطالبة:

– سمية قندوزي

إشراف الأستاذ الدكتور

– علي ملاحي

أعضاء لجنة المناقشة:

أ/د مشري بن خليفة..... رئيسا

أ/د علي ملاحي.....مقررا

د/مليكة بن بوزة..... عضوا

د/ رشيد كوراد..... عضوا

أ/د/بوجمعة الوالي..... عضوا – جامعة البليدة –2–

د/فضالة إبراهيم..... عضوا – جامعة البليدة –2–

2015/2014

- كـلمـة شـكـر -

أتقدم بالشّكر الخالص إلى أستاذي

الفاضل الأستاذ الدكتور "علي ملاحي "

على اهتمامه بالموضوع، و كذلك لما بذله من جهد

وما قدّمه لي من توجيهات ونصائح

مقدمة

تحول الإبداع الروائي الأنثوي إلى ظاهرة أدبية، ما فتئت تجتذب إليها إهتمام القراء، والنقاد بالأساس، لما تمتلكه من إشكالية جدلية في الأوساط الثقافية والأدبية العربية.

ولم تكن إبداعاتهن الروائية بعيدة عن التحولات التي عرفتها الرواية العربية في الآونة الأخيرة، فقد خطت الخطوات ذاتها محاولة تجريب مختلف أشكال المحكى الحداثي، وهذا ما ترك أثرا في إنتاجاتها الأدبية، ومتخيلها السردي، وقد حققت تراكما يفرض مساءلة متخيلها وقضاياها، ضمن إختلاف منتج ومستمر.

فقد تعددت أسئلة المتن الحكائي في الرواية الأنثوية العربية فتراوحت بين الذاتي والجمعي، بين الخاص والعام، فتنوعت الوضوعات وتعددت القضايا، فجاءت المدونة الروائية الأنثوية فسيفساء، تقدم كل قطعة منها قضية من قضايا ذواتهن، ومجتمعاتهن، لتشكل لوحة للمجتمع العربي بخصوصياته التي ترسم معالم الإلتقاء ونقاط الإختلاف بين أقطاره.

فالحديث عن التجربة الإبداعية الأنثوية، حديث يشوبه الإرتباك لأنه مرتبط بحقيقة المجتمع قبل كل شيء، فالإبداع فن، ومن أهم قوائم الفن بعد الموهبة: الحرية، وعنصر الحرية يبدو عنصر غير واضح الملامح في الأجواء العربية خاصة، ولأن الكتابة قبل أن تكون تركيبا لغويا، فهي تعبير وبوح، وهنا تتعقد المسألة أكثر، حين تأخذ الكتابة منحى البحث عن الخلاص، من الوضع الإجتماعي الذي تعاني منه المرأة، وهو ما يؤكد تلك الحقيقة، التي تخفي وراء كل كتابة قضية، وحين نقول قضية، فحتما نقصد ذلك الوجع الحقيقي الذي يشعر كاتبه في نفسه، ويراه في غيره، وبالنسبة للمرأة، فإن وجعها الأول، هو البحث عن إرساء قواعد فكرها بشكل مستقل.

وقد أضاءت التجارب الإبداعية الأنثوية (السردية)، تساؤلات مازالت معقدة، متقدة، تتحرك بين شرعية، الهوية والتهميش، ومازال عدد من النقاد يعلن تبرمه من هذا الأدب، وتحت مظلات ملونة، إلا أن موكب الأدب الأنثوي، ظل يحث الخطى ويواصل السير في بحثه عن تقنيات مدهشة، تمكنه من إثبات جدارة حضوره في المشهد الثقافي، وهو

سير متأني، ينظر بكثير من الحذر لحركة النقد، وبكثير من الإعتزاز للذاكرة الإبداعية العربية، وللحركات التجديدية (الحداثية) غير منفصل بشكل من الأشكال عن الراهن الثقافي والسياسي والإقتصادي والإجتماعي، وهو مندغم في الوقت نفسه بالوجع الأنثوي، وهو قادر على التعبير عن مباهج الأنوثة ومخاوفها، خالقا خصوصية ذات صلة مباشرة بطبيعة الأنثى البيولوجية والنفسية وظرفها الإجتماعي الخاص.

وقد شاعت في الأوساط الثقافية في السنوات القليلة الماضية أبحاث ودراسات نقدية، تنظر إلى الأدب الذي تنتجه المرأة بإعتباره أدبا مختلفا، عن الأدب الذي ينتجه الرجل، وقد استندت تلك البحوث والدراسات في نظرتها هاته على ملاحظة وجود خصائص نوعية تميز كتابات المرأة عن كتابات الرجل.

فقد أصبحت الرواية الأنثوية في الوطن العربي، عالما صاخبا مفتوحا على أسئلة كثيرة، مليئا بالإشكاليات التقنية والفنية والإنسانية، والتيماتية، ناهيك عن جرأتها وتحدياتها للواقع، وللقارئ من حيث مناقشة جملة من الإشكاليات الشائكة، وخوضها في إشكاليات ظلت حكرا على الكتاب الرجال، وإخراج المسكوت عنه، من حيز الهامش إلى فضاءات المتن، فدافعت عن قضاياها المغيبة، وعرفت الكثير من الممارسات السلطوية، بكل مفاهيمها، وشكلت بذلك ظاهرة لافتة، جديرة بالدرس والتحليل، وأصبحت نقطة تحول ثقافي، فكري وإجتماعي، في الساحة الأدبية المعاصرة، بخصوصيته التعبيرية، وتعامله مع الراوي الذكر، ناهيك عن إعتماده فكرة التمرد الجمالي والفكري والإنساني، بما تحمله من رؤية وسرد ودلالة.

وما قربني أكثر من إشكالية البحث هو الإشتغال على المنظور الأنثوي في الراوية العربية المعاصرة، والذي يتمثل في موقف الكاتبة (مؤلفة النص)، فالكاتبة السردية الأنثوية بوصفها إنصاتا للمكبوت، تحافظ على تماهي الذات مع أشياء الوجود، وبالتالي فإن خصوصية النص الأنثوي الذي يشكل استراتيجية خاصة بالنظر الى لغته، وإيديولوجيته، وبنيته السردية كمجال إبداعي أنتجته ذات مختلفة، وهذا الإختلاف لا

يعزو إلى نقص ذاتوي، بل إلى رؤية ووعي مختلفين، ومكملين في ذات الوقت لرؤية الآخر.

وقد اهتمت الدراسة بعينة من المتن الروائي العربي، الذي تشكل فيه هذه الظاهرة سمة بارزة، في بناءه وتفرده عن غيره من المتون، بغية الوصول إلى معرفة العلائق الرابطة بين فكر كل من الروائيات العربية، وتواشجها، أو إنفصالها، عن مسارات التعبير، عن القضايا. وكيف تلتقي وأين تفترق؟ وهل القضية واحدة أم متباينة؟

ومن هذه الزاوية تأسست إستراتجيتي للبحث في غمار سجلات حول الكتابة الروائية الأنثوية، من خلال عدة أسماء روائية عربية، خاضت في مجال التجريب، وابتعدت عن الأشكال النمطية والتقليدية في كتابة الرواية من هذه الأسماء: "سحر خليفة"، "رضوى عاشور"، "فاتحة مرشيد"، "ربيعة جلطي"، "أحلام مستغانمي" .

وبعد إطلاعي على النماذج الرواية الأنثوية التي ذكرناها سابقا، شدني التشكيل السردي الفني لها، المبني على عناصر متباينة من بناء لغوي وزمني ومكاني ورؤيوي بالإضافة إلى الشخصيات. و كيف استطاعت الروائية العربية التحكم في نسجها حتى صارت عملا كاملا.

وعليه حاولت دراسة الموضوع التالي:

وجهة النظر الأنثوية في الرواية العربية المعاصرة من خلال نماذج "دراسة بنيوية دلالية"

على هذا الأساس، دخلت في تساؤلات نقدية إزاء عدد من النصوص الروائية الأنثوية العربية، بغية إكتشاف آلياتها وأدواتها المثيرة، وماهي وجهات نظرها؟ وهل هي متعددة أم أحادية. وماهي منابعها ومواقفها ؟

ومن يروي؟ و من يرى؟ و هل للراوي وجهة نظر فيما يروي ؟ وهل للرأي كذلك وجهة نظر فيما يرى، وهل لكل منهما أدواته الإجرائية؟

في ضوء هذا التصور نطرح الإشكالية، التي تقوم على التساؤلات التالية:

- فيم تتمثل وجهة نظر الراوي في الرواية الأنثوية المعاصرة وهل لها خصوصيات معينة؟ وماهو المنطق الجمالي أو الدلالي أو السردي الذي يحكمها؟
- وماهي طبيعة الرؤية التي يشكلها منطق السرد الأنثوي في الرواية المعاصرة؟ وهل هناك قاسم مشترك من حيث وجهة نظر كل منهما؟، وماهي الأدوات المستعملة في الخطاب الأنثوي؟، وما أثر ذلك كله على بنية الخطاب الروائي؟

ونظرا لقيمة الموضوع العلمية والمعرفية، خاصة في إضاءة بعض الخصوصيات والخلفيات النظرية والمعرفية في حقل الدراسات النقدية، إضافة إلى النظر في الرصيد المعرفي والثقافي الذي قدمه الخطاب الروائي الأنثوي المعاصر، حاولت الوقوف على جمالية بناء هذه الروايات وإمكاناتها الإبداعية وآفاقها المستقبلية، التي تضمن مقروئيتها وتخلق متعة جماليتها.

وينطلق البحث من الأدوات الإجرائية والمفاهيم المعرفية للمنهج البنيوي الدلالي من خلال التركيز على التصور الذي دعا إليه كل من جيرار جينات، ورولان بارث، في محاولة للتوفق في طريقة التحليل.

وللإجابة عن الإشكالية المطروحة ، إعتمدت خطة بحث مؤطرة بمقدمة، ومدخل وأربعة فصول وخاتمة .

خصصت المدخل للحديث عن مصطلح الكتابة الأنثوية/النسوية (المفهوم والخصوصية) وقد تضمن المدخل عنصرين هامين: العنصر الأول هو:

1- مفهوم الكتابة "النسوية /الأنثوية "وإشكالية المصطلح عند كل من "النقاد العرب" و"الكاتبات العربيات" و"النقاد الغربيين"

أما العنصر الثاني فهو:

2- خصوصية الكتابة النسوية

وتناولت في الفصل الأول "وجهة النظرمن الراوي إلى الرؤية السردية": وقد ضم هذا الفصل العناصر التالية:

1-مفهوم الراوي و طبيعته البنيوية السردية

2-الوظائف البنيوية للراوي ووجهة النظر السردية .

أ- وظائف الراوي البنيوية السردية

ب-الشكل البنيوي للراوي و صلته بالشخصيات

ج-وجهة نظر الراوي السردية

3-المفهوم السردي لوجهة النظر في المنظور البنيوي

أ-وجهة النظر في المنظور البنيوي الغربي

ب-وجهة النظر في المنظور البنيوي العربي

وفي الفصل الثاني تطرق البحث إلى دراسة "الرؤية وبنية الراوي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة "من خلال تطبيقها على مدونة البحث ، و كذلك يتناول "وجهة نظر الشخصية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة "معتمدين في ذلك على شواهد و أمثلة من فصول المدونة حتى تضيء لنا الطريق للوصول إلى تجلي الحس الرؤيوي السردي عند الروائية الأنثوية .

- وتناولت الدراسة في الفصل الثالث" أدوات وجهة النظر السردية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة " و ركزت في دراستي على "بنية الزمن و أنماط المكان " وتطبيقها على مدونة البحث .

- أما في الفصل الرابع من البحث فقد تناول "مستويات وجهة النظر في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة ". و ذلك بدراسة المستوى الإيديولوجي و " المستوى التعبيري "، مرتكزة في ذلك على أمثلة و شواهد من فصول المدونة .

ضمت الخاتمة أهم النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث.

اعتمدت في دراستي على مجموعة من المصادر والمراجع التي تصب في صميم البحث وتخدم وتساهم في حل الإشكالية المطروحة وقد تنوعت المراجع وتعددت من جهة الموضوعات من جهة اللغة ولكنها لا تبتعد عن الإطار العام للموضوع وتساعد في فهم وشرح ودراسة البنية النصية.

ومن بين المراجع التي استند عليها بحثي أذكر على سبيل المثال وليس الحصر.

(بوشوشة بن جمعة -الرواية النسائية المغربية)، و(عبد الله الغدامي-المرأة واللغة)، (سيزا قاسم-في بناء الرواية)، و(الزهور عرام-السرد النسائي العربي) و(محمد طرشونة –الرواية النسائية في تونس)، (نازك الأعرجي- صوت الأنثى)....إلخ

ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر والتقدير إلى أستاذي المشرف "الأستاذ الدكتور علي ملاحي" الذي تكفل بمتابعة بحثي رعاية وتوجيها ونصحا.

- كما أتوجه بالشكر أيضا إلى رئيس قسم اللغة العربية وعميد كلية الأدب العربي.
- إن بحثي هذا هو سعي للوصول إلى الحقيقة، وأسأل الله عز وجل أن أكون قد وفقت في أملي هذا.

مدخل

مصطلح الكتابة الأنثوية/ النسوية المفهوم والخصوصية

1-مفهوم الكتابة النسوية/الأنثوية

أ-إشكالية المصطلح عند النقاد العرب

ب-إشكالية المصطلح عند الكاتبات العربيات

ج-إشكالية المصطلح عند النقاد الغربيين

2-خصوصية الكتابة النسوية

مصطلح الكتابة الأنثوية/ النسوية المفهوم والخصوصية

إن الحديث عن التجربة الإبداعية النسائية، حديث يشوبه الارتباك، لأنه مرتبط بحقيقة المجتمع قبل كل شيء، فالإبداع فن، ومن أهم قوائم الفن بعد الموهبة: الحرية، وعنصر الحرية يبدو عنصرًا غير واضح الملامح في الأجواء العربية خاصة.

ولأن الكتابة قبل ان تكون تركيبا لغويا، فهي تعبير وبوح، ومن ثم فإن المسألة تتعقد أكثر حين تأخذ الكتابة منحى البحث عن الخلاص من الوضع الاجتماعي الذي تعاني منه المرأة، وهو ما يؤكد تلك الحقيقة التي تخفي وراء كل كتابة قضية، وحين نقول قضية، فحتما نقصد ذلك الوجع الحقيقي الذي يشعر به كاتبه في نفسه ويراه في غيره، و بالنسبة للمرأة، فان وجعها الأول هو البحث عن إرساء قواعد فكرها بشكل مستقل[1].

لقد أضاءت التجارب الإبداعية النسائية شعرا و سردا، تساؤلات مازالت معقدة ومتقدة تتحرك بين شرعية الهوية والتهميش، ومازال عدد من النقاد يعلن تبرمه من هذا الأدب وتحت مظلات ملونة، إلا أن موكب الأدب الأنثوي، ظل يحث الخطى، ويواصل السير في بحثه عن تقنيات مدهشة تمكنه من إثبات جدارة حضوره في المشهد الثقافي، وهو سير متأن ينظر بكثير من الحذر لحركة النقد، وبكثير من الاعتزاز للذاكرة الإبداعية العربية، وللحركات التجديدية (الحداثية) غير منفصل بشكل من الأشكال عن الراهن الثقافي والسياسي، والاقتصادي والاجتماعي، وهو في الوقت نفسه مندغم بالوجع الأنثوي، وقادر على التعبير على مباهج الأنوثة ومخاوفها خالقا خصوصية ذات صلة مباشرة بطبيعة الأنثى البيولوجية والنفسية وظرفها الاجتماعي الخاص ....[2]

---

1. خالدة سعيد، المرأة التحرر والإبداع، سلسلة نساء مغربيات، بإشراف فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، 1991، ص85.

2. وجدان الصائغ، القصيدة الأنثوية العربية (قراءة في الانساق) إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004 ص08.

أ-إشكالية المصطلح عند النقاد العرب:

شاعت في الأوساط الثقافية في السنوات القليلة الماضية أبحاث ودراسات نقدية تنظر إلى الأدب الذي تنتجه المرأة باعتباره أدبا مختلفا عن الأدب الذي ينتجه الرجل، وقد استندت تلك البحوث والدراسات في نظرتها هذه إلى ملاحظة وجود خصائص نوعية تميز كتابات المرأة عن كتابات الرجل. وقد صاحب هذه الظاهرة مجموعة من المصطلحات الواصفة لهذه الظاهرة، (كالكتابة الأنثوية) مقابل (الكتابة الذكورية)، و(الكتابة النسائية أو النسوية) في مقابل (الكتابة الرجالية).

إن الدراسات التي اطلعنا عليها في هذا الموضوع، لا تكاد تجمع على مفهوم واحد، بل إن غياب التحديد الدقيق للمصطلح، ساهم في شيوع مفاهيم مختلفة، فمنهم من قال بالنسوية، ومنهم من وصف كتابة المرأة بكتابة الأنثى، ومنهم من قال بالكتابة النسائية، فأي المصطلحات يمكن اعتماده؟

تعترف معظم الدراسات التي تبحث في تحديد مفهوم الكتابة الإبداعية للمرأة، أنه أمر يصعب التنظير له، فهناك صعوبة كبيرة في تصور الكتابة النسائية ولذلك يستعمل مصطلح عدم القابلية للتحديد (Undesirability) [1] أثناء تصور الكتابة النسائية، فما يقع وما لا يقع تحت عنوان الكتابة النسائية، يخلف تعقيدا تجد له "لوسي ايجارا" تفسيرا في هوية المرأة نفسها بوصفها هوية واسعة جدا، بخلاف هوية الرجل، فإذا كانت الكتابة النسائية مصرة على تمثيل هذه السعة والاختلاف، فانه من غير المفيد أن نحبس المرأة في تعريف دقيق معين[2] على اعتبار أن الهوية النسوية تشوبها الريبة والتعقيد، وهذا راجع إلى التصورات التي تحاط بها المرأة.

تُرْجِعُ "زهور كرام" صعوبة القبض على مفهوم محدد لكتابة المرأة الى غياب تحديد مرجعيته النظرية، و ذلك نظرا لاختلاف منطلقات النقاد في تحديد إطار استغلال

---

1. يان مانفريد، علم السرد (مدخل الى نظرية السرد)، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوي للدراسات و النشر، سوريا، دمشق 2011 ص131.

2. ينظر: ستيوران سيم، بورين فان لوون، النظرية النقدية، ترجمة جمال الجزيري، المجلس الاعلى للثقافة ط1 2005 ص 162-163.

المصطلح، فهل نعتبر الإبداع النسائي، كل ما تكتبه المرأة أم تلك الكتابات التي تعني بموضوعات المرأة؟ بمعنى الحساسيات الأنثوية من حيث التيمات المميزة لها؟ أم أن الأمر متعلق بخصوصية فنية- أدبية، قد يتوفر عليها الرجل كما المرأة[1].

هذه التساؤلات تؤرق الباحث، ويرجع ذلك إلى غياب أرضية نقدية محددة، تحدد إطار البحث في المسألة.

تنظر المراجع الأجنبية إلى أدب المرأة من خلال مداخل ثلاثة:

- الأدب الذي تكتبه المرأة
- الأدب الذي يكتب عن المرأة.
- الأدب الذي تقرأه المرأة.

ولكن النظرية النسائية تؤكد محدودية كل منظور من المنظورات الثلاثة، ولا يكفي أحدها لاستيعاب كل ما يستطيع أدب المرأة أن يقدمه من تصورات مختلفة، وتشير الباحثة "فاطمة كدو" إلى أن "ماري ايجلتون"، تؤكد خطأ تصنيف العمل الأدبي على أنه نسائي لمجرد أن المرأة تقبل على قراءته، ودليلها في ذلك مجموعة الكتب التي تصاغ ضد المرأة، ومع ذلك فان هذه الأخيرة، تقبل على قراءتها، كما أنها ترفض اعتبار رواية ما نسوية لمجرد أن المرأة تكتبها، فهناك مجموعة كبيرة من الروايات الرومانسية التي تكتبها المرأة، إلا أنها بعيدة كل البعد عن ملامح الأدب النسائي[2]. مما يعني أن "ماري ايجلتون"، تحصر مصطلح الكتابة النسائية في الأدب الذي يشتغل بقضايا نسوية، ويعالج اهتماماتها بغض النظر عن كاتبه أو قارئه.

في هذا الشأن تحصر الباحثة الوظائف الرئيسية للأدب النسوي حسب ما تدعو إليه "ايجلتون" و "جوليا كريسيفا" و غيرهما في النقاط التالية:

- زيادة وعي المرأة بالمسائل التي تخدم قضيتها، ومحاولة إيجاد حلول ممكنة لمشاكلها، انطلاقا من تجربة الأخريات.

---

1. زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم و الخطاب، شركة النشر و التوزيع– المدراس– ط1 الدار البيضاء 2004 ص 65.

2. المرجع نفسه، ص 66.

- خلق نوع من الأخوة في المجتمع النسائي، ليشكل ملمحا من ملامح النظرية الأدبية النسوية، وذلك بخلق رابطة قوية تجمع القارئة مع المؤلفة، ومع بقية القارئات من خلال إحساسهن بتقارب تجاربهن مع ما تقدمه صاحبة العمل الأدبي، مما قد يولد لديهن ردود فعل مشتركة اتجاه العمل الذي تلقينه.

- تحميل الأعمال الأدبية ولاء لحركة تحرير المرأة.

- إبراز الصراع أو الصدام مع الوسط أو المحيط، فالعمل الأدبي يبرز بشكل واضح تجربة اضطهاد المرأة، في محاولة جادة لخلق نساء تبشر تصرفاتهن بنظام اجتماعي جديد يحقق ذات المرأة غير المعتمدة على الرجل.

لقد ميّز الباحث "رضا الظاهر" بين مفهوم "الكتابة النسائية" ومفهوم "الكتابة النسوية"، فاعتبر أن الأول يعني ما تكتبه النساء، من وجهة نظر النساء، سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال، أو عن أي موضوع أخر. أما المفهوم الثاني فيعني حسب- رضا الظاهر- الكتابة التي تعالج قضايا نسوية، سواء كانت هذه الكتابة من إبداع امرأة، وهو الاحتمال الغالب لأسباب معروفة ومبررة، أو من إبداع رجل وهي نادرة[1]. و قد نبهنا "رضا الظاهر" إلى عدم الخلط بين المفهومين، من حيث أن الأول ليس مرادفا للثاني، ذلك أن النسوية- حسب الباحث- "هي بالأساس، اصطفاف مصالح سياسية، يمكن أن تتبناها بعض النساء ولا يتبناها البعض الأخر منهن، بمعنى أنها ليست تجربة مشتركة بين جميع النساء على أننا لا نستطيع أن نفصل، فصلا كاملا، بين النسوية كمشروع سياسي وبين تجربة النساء، دون أن يعني هذا، بالضرورة أن التأكيد على التجربة النسائية، يجعل من العمل "الأدبي نسويا"[2]. فالباحث يعطي لمفهوم النسوية بعدًا أيديولوجيا يجعله يرتقي من مجرد مصطلح أدبي، إلى مفهوم يعرض المذاهب المختلفة للنساء.

تعتبر الباحثة "زهور كرام" أن "الإبداع النسائي" انشغال نقدي في الساحة الأدبية العربية، قد بدأ الاهتمام به- تقريبا- منذ الخمسينيات من القرن الماضي. ومعظم

1. رضا الظاهر، غرفة فرجينيا ووولف، دراسة في الكتابة النسائية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، 2001 ص 10.

2. المرجع نفسه، ص10-11

الدراسات تعتبر أن رواية "ليلة بعلبكي" (أنا أحيا) الصادرة سنة 1958، " الانطلاقة الأولى للكتابة النسائية، بفعل العنوان الذي جاء مثيرا لاستخدام ضمير المتكلم (أنا)، و منذ منتصف الثمانينات، أعيد طرح المصطلح من جديد، وبشكل مكثف مع تصاعد الفعاليات الأدبية المختلفة، من دراسات ولقاءات وندوات ثقافية في مختلف البلاد العربية، خاصة في سنوات التسعينيات، وتم التركيز فيها على خصوصية هذا المصطلح، بالنسبة للكتابة بشكل عام، وعلى علاقته بالمرأة بشكل خاص[1].

وترجع "زهور كرام"، إعادة هذا المصطلح إلى مجموعة من العوامل التي تتداخل فيها بينها، يمكن أن نوجز فيما يلي: [2]

1- الواجهة الاجتماعية: تتمثل في تحسن ظروف المرأة الاجتماعية، وذلك نتيجة لتعليمها وولوجها مناصب مهمة في المجتمع، مما ساهم في استقلالها المادي والمعنوي.

2- الواجهة النسوية: نمو الحركات النسائية في الوطن العربي، والتي ساهمت بشكل كبير، في تحرير العقليات من التصورات السائدة حول المرأة، كالدونية والنقص، وضعف العقل وغيرها.

3- الواجهة السياسية: فسح المجال أمام المشاركة السياسية للمرأة، مما أكسبها مشروعية التأثير في القرارات ومشاريع التنمية.

4- الواجهة الثقافية: تنظيم الحركات النسائية لبعض الملتقيات والبرامج الثقافية والفكرية، التي تخدم المسألة النسائية من منظور ثقافي، بالإضافة إلى تشديدها على محور الإبداع النسائي.

ناقشت "زهور كرام" مصطلح الكتابة النسائية من خلال الأسباب التي تقف وراء ظهوره على الساحة الثقافية العربية المعاصرة، وقد خلصت إلى أن الكتابة عند المرأة تعتبر واجهة تحررية من التصورات السائدة فأبانت الناقدة أن الإبداع الفني من شأنه أن

---

1. ينظر:زهور كرام، السرد النسائي العربي، مرجع سابق، ص 22- 23.
2. المرجع نفسه، ص 23-31.

يقلص من حدة الصراع بين الرجل والمرأة، وأن يضع حدا أيضا لتصنيف خطاب المرأة الإبداعي على أساس التصنيف الجنسي، وفي ذلك تقول: "لاشك أن التفكير في هذا الموضوع، تعتريه صعوبة كبيرة، لاعتبار ارتباطه من جهة بالمرأة، والمرأة مشبعة بالأحكام المسبقة، والانطباعات الجاهزة، ومن جهة ثانية، لكون ساحة الجدال حول الموضوع تعرف نوعا من اللبس، حين يختلط موضوع المرأة كإشكالية تاريخية، بالنص الأدبي كإشكالية فنية، يتزامن هذا الموضوع مع شبه غياب تحديد نقدي لمصطلح الكتابة النسائية"[1].

الفكرة نفسها تحفز الناقدة إلى القول أن مصطلح "الكتابة النسائية" يحيل مباشرة إلى الكتابة الإبداعية، بينما يغيب هذا التصنيف عندما يتعلق الأمر، بالكتابة الموضوعية أو العلمية.

إن هذه المصطلحات (نسائي، نسوي، أنثوي) معبأة أيديولوجيا وتحيل إلى معاني (من مثل الهامشية وما كان في معانيها)، وهي باختصار إحالة إلى الهوية. [2]

على أن هناك من يقبل مصطلحا دون آخر من هذه المصطلحات فيرفض مثلا مصطلح "أدب نسائي" باعتباره إحالة مباشرة إلى جنس مبدعه (امرأة)؟ وهذا يخل بفنية العمل الأدبي ويقبل مصطلح "الأدب النسوي" باعتبار أن "نسوي" لفظة تحمل خطابا إيديولوجيا[3]، يسعى إلى خلخلة المفاهيم السائدة حول المرأة في الخطاب الذكوري المهيمن، ويلتبس إبداع المرأة إضافة إلى ما سبق بمصطلح "النص المؤنث" والذي ليس بالضرورة أن يكون مبدعه (امرأة/ أنثى)، إذ بإمكان الرجل أن يكتب نصا مؤنثا وهكذا تفهم الأنوثة كصيغة فنية وطريقة في الكتابة[4].

إن في هذا الطرح التباسا أيضا، باعتبار أن الأنوثة قبل كل شيء هي هوية جنسية، تحدد نوع الجنس الذي تنطوي عليه، وهو (الأنثى/ المرأة).

---

1. زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص07.
2. سارة جاميل، النسوية و ما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة2002 ص94.
3. علي عبود المحمداوي، الفلسفة والنسوية، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، ط1، 2013، ص 28.
4. المرجع نفسه، ص 95-96.

هذه المقاربات النقدية بخصوص المصطلح "الأدب النسائي" سواء من طرف الناقد أو الكاتبات أنفسهن والتي تكاد تجمع على تفريغ هذا المصطلح من معناه الهوياتي، وتحديد الهوية الجنسية، في الحقيقة هو نوع من الرغبة في إثبات الهوية (المختلفة)، فسؤال الهوية[1] أو الطرح الهوياتي يفرض نفسه بشكل مباشر أو غير مباشر، فبينما كثر الجدل في الساحة الأدبية والنقدية حول الأدب النسائي/ النسوي/ الأنثوي، بخصوص كتابات المرأة التي تبحث عن هويتها، وإثبات اختلافها، فإننا في المقابل لا نجد هذه الإشكالية مطروحة بخصوص كتابات الرجل، التي لا تطرح مسألة الانتماء. فيكفي أن نقول: الأدب كي نفهم أنه إحالة إلى ما يكتبه الرجل، دون حاجة إلى إضافة كلمة "الرجالي" في مقابل النسائي/ النسوي للدلالة على جنس المبدع (الرجل).

وهكذا وبهذا التوظيف الشائع لمصطلح الأدب، يكتسي هذا الأخير معنى الشمولية القائمة على إلغاء الآخر/ المختلف (جنسيا) عبر فعل الاحتواء من خلال عمومية مصطلح الأدب وكليته.

إن الأدب النسائي أو الكتابة النسائية أو الأنثوية مصطلحات تتأرجح، بين القبول والرفض أو القبول المشروط. وإلى اليوم لم تجد لها مكانا شرعيا في الساحة النقدية العربية التي لا هي تبنته ولا هي أنكرته. فمعظم الآراء تجمع على رفض التسمية أو المصطلح بحجة أن لا جنس للكتابة، فالكتابة واحدة سواء أكان المبدع رجلا أم امرأة. لذا لا يجب أن تصنف تصنيفا بيولوجيا، ... فالفكر الإنساني ينتج عن وحدة حية هي مخ الإنسان وهذه الوحدة لا تختلف في طرائق التفكير إلا لبيان الفروق الفردية"[2].

إن كلا من المرأة و الرجل يعيشان في البيئة نفسها والظروف ذاتها، و عليه فان التمايز في الإبداع إنما تمليه الفروق الفردية لا نوع الجنس (Genre)*.

---

1. محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف (في المرأة الكتابة والهامش)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص 47.

2. طيبة احمد إبراهيم، تطابق الصور في متوازي الاعمال الروائية للمرأة و الرجل، مجلة عالم الفكر، ع2، مجلد 32، 2003، ص 227.

*. (Genre) يعني الانحياز لأحد الجنسين، ينظر: محمد غناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1996 ص 182.

في هذا السياق فإن الناقدة "خالدة سعيد" من خلال مؤلفها (المرأة، التحرر، والإبداع) ترى أن إطلاق مصطلح الأدب النسائي أو الكتابة النسائية على ما تبدعه المرأة ينوء عن الدقة والموضوعية، وعلتها في ذلك أن ما تبدعه المرأة لا يملك تلك الخصوصية التي تميزه، وبالتالي تؤهله لأن يكون أدبا متميزا، يحمل هويته الخاصة "فالقول بكتابة إبداعية نسائية" تملك هويتها وملامحها الخاصة يضفي إلى واحد من الحكمين: إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية ومثل هذه الخصوصية، وهو ما يردها بدورها الى الفئوية الجنسية، فلا تعود صالحة كمقياس ومركز، وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية، أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوية، مما يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي[1]، فالناقدة ترفض المصطلح لأنه سيحصر الأدب في الفئوية.

وبدوره، ومن خلال مؤلفه حول "الرواية النسائية في سوريا" يرى "حسام الدين الخطيب" أن مصطلح "الكتابة النسائية" تم إطلاقه على أساس تصنيف بيولوجي فهو مبدئيا لم يرفض المصطلح وإنما رفض نوع التصنيف، فحسب رأيه التصنيف الأصح يكون لا على أساس جنسي وإنما على أساس الموضوعات المطروقة وطرق المعالجة، أي أن المصطلح لا يكون صالحا ومشروعا- نقديا- إلا إذا كان الأدب ينقل قضايا المرأة، ومشكلاتها الخاصة، وعليه "تكون الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جدا، اللهم إلا إذا انطوى مفهومه على اعتقاد بأن الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة وهذا هو المسوغ الوحيد الذي يمكن أن يكسب مصطلح الأدب النسائي مشروعيته النقدية" [2]. نفهم، بناء على هذا التصور أن الأدب النسائي لا يأخذ مشروعيته النقدية إلا إذا كان ما تكتبه المرأة يعبر عن قضاياها الخاصة.

غير أن موقفه من المصطلح يبقى قلقا، فهو بعد أن قبله بالشرط السالف الذكر، فان قبوله هذا يتلاشى ليتحول إلى رفض بحجة أن هناك من الرجال من يكتب عن المرأة

---

1. خالدة سعيد، المرأة، التحرر والابداع، مرجع سابق، ص 86.

2. رشيدة بن مسعود، المرأة و الكتابة (الاختلاف و بلاغة الخصوصية) افريقيا الشرق، المغرب، بيروت/ ط2، 2002 ص 78.

ومشكلاتها الخاصة، كإحسان عبد القدوس، وبالتالي لا يمكن أن نقبل بمصطلح الأدب النسائي مادام هذا الأدب يفتقد إلى تمييزه[1].

وتتخذ الناقدة "يمنى العيد" الموقف ذاته، أي رفض المصطلح، (الأدب النسائي)، باعتبار أن خصوصية هذا الأدب ليست ثابتة، فهي رهينة الظروف، فمتى زالت أشكال القهر الاجتماعي الممارس على المرأة، ستختفي هذه الخصوصية، وعليه فالكتابة بالنسبة للمرأة ليست إلا وسيلة تحتمي وراءها إزاء وضع متردي، يهدد وجودها وكيانها ناشدة من خلالها التحرر والخروج من الفئوية التي حصرت فيها من قبل الثقافة الذكورية المهيمنة.

وتختم الناقدة طرحها برفضها تصنيف الأدب إلى أدب كمفهوم عام، وأدب نسائي كمفهوم خاص، فهي لا تعترف إلا بوجود "... نتاج ثوري يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي كما يلغي الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهماتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي و التي منها الأدب"[2].

الناقدة تربط خصوصية الكتابة النسائية بالوضع الاجتماعي للمرأة، فتغيب تماما الذات المبدعة، ورغم أننا نقر بأهمية الواقع الاجتماعي كأحد العناصر الفاعلة في تشكيل العملية الإبداعية، إلا أن هذا لا يعني ربط الأدب النسائي بالوضع الاجتماعي وإغفال الجوانب الأخرى المهمة التي تتصل بالتمييز الفيزيولوجي للمرأة وبواقع أدوارها وأوضاعها في المجتمعات العربية والإسلامية[3].

أما (الباحث عبد العاطي كيوان) ومن خلال ما كتبه حول أدب المرأة في مؤلفه (أدب الجسد بين الفن والإسفاف- دراسة في السرد النسائي) فيرى أنه "ليس ثمة فرق ما – من جهة نظرنا- من حيث الإبداع بين سرد نسائي وآخر رجالي، إذ هو شكل أدبي واحد بصرف النظر عن نوع مبدعه، لا يعرف التذكير أو التأنيث، إذ هي مسميات لم تتبلور بعد، وأظن أنها لم تتبلور أو يتضح منهجها أو تستقل بذاتها وإنما هي مسميات- كما هي العادة- تطالعنا بها الثقافات الحديثة من آن إلى آن.

---

1. المرجع نفسه، ص 79.
2. رشيدة بن مسعود، المرأة و الكتابة (الاختلاف و بلاغة الخصوصية)، مرجع سابق، ص 77.
3. المرجع نفسه، ص 77.

وإذا كان من شيمة العلم عدم التحيز والعنصرية، فهنا ينقشع الخلط وتتفتح الرؤية"[1]، فهو الأخر يرفض مصطلح الأدب النسائي لأنه في نظره لا يملك الخصوصية التي تميزه عما يكتبه الرجل، فالمرأة والرجل سيان في الكتابة الإبداعية، ويرى أن هذا المصطلح قائم على أساس تصنيف عنصري (ذكر/ أنثى) وفي كل الأحوال لا يعدو أن يكون مسمى من المسميات التي تنقلها الثقافة العربية من الثقافة الغربية.

وتعلن الباحثة "هيام خلوصي" في كتابها (الرواية النسوية في سوريا) أنه " لا يمكن اعتبار كل ما تكتبه المرأة أدبا نسائيا لمجرد كون منتجه أنثى، ولا يعني كثرة الأسماء النسائية في أي إنتاج أدبي بالضرورة ازدهار للأدب النسائي"[2].

فهي تنفي أن يكون الأدب النسائي بالضرورة من إنتاج أنثى وهنا نطرح السؤال: هل يمكن للرجل أن ينتج أدبا نسائيا؟ بمعنى آخر هل: يمكن أن ندرج ما يكتبه بعض الكتاب الرجال ضمن الأدب النسائي؟ علما أن لفظة (نساء) تحيل إلى معناها البيولوجي (نوع الجنس) مباشرة.

في الحقيقة قدمت الباحثة طرحا ولكنها لم تحسن استخدام المصطلح مما أوقعها في الخلط، والأصح أنه ليست الكتابة الأنثوية بالضرورة من إنتاج المرأة وهنا تطرح إشكالية أخرى تتجلى في ماهية الفرق بين كتابة أنثوية وكتابة نسائية "أن مظاهر التشابك والالتباس بين النص المؤنث والكتابة النسائية، ويعزي ذلك إلى صعوبة تمثل المؤنث منفصلا عن النساء، رغم أن المؤنث يبدو أقرب للبيولوجي، بينما يبقى مصطلح نسائي منفصلا عن النساء، رهين صفة التخصيص، وتعيين مبدأ ارتباط النص، بجنس كاتبه أي من الخارج"[3].

تقف زهور جلاصي في مؤلفها (النص المؤنث) هي الأخرى أمام هذه الإشكالية، الكتابة النسائية والكتابة الأنثوية أو النص المؤنث، وهي تقر بالصعوبة التي تواجه الدارس أمام هذا التداخل بين المصطلحين، والغموض الذي يلفهما، إلا أنها تقدم تحليلات

---

1. عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسعاف (دراسة في السرد النسائي) مركز الحضارة العربية القاهرة، دون طبعة، ص13.

2. أشرف توفيق، اعترافات نساء أدبيات، دار الأمين للنشر، الجيزة مصر، ط1 1989، ص 03.

3. زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سيراس للنشر، تونس، 2000، ص13.

حاولت من خلالها بيان الفرق بين المصطلحين، فهي ترى أن لفظة (نساء) في مصطلح الكتابة النسائية، يحيل مباشرة إلى جنس كاتبته، أي من الخارج فهي (لفظة نساء)، تشتغل على مستوى واحد فقط وهو نوع الجنس، (المستوى الخارجي). بينما "حقل المؤنث لا يقف عند حد أوحد، أي كصفة مميزة لجنس النساء، فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات، فالي جانب المؤنث اللفظي والمجازي إضافة إلى ما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستويي الرمز والعلامة[1].

بناء على هذا التصور، فان المؤنث أوسع وأشمل باعتبار اشتغاله على أكثر من مستوى، الخارجي والداخلي مقارنة ب (نساء) "فالنص المؤنث لا يأبه بالحدود والتعريفات ولا يعترف إلا بصنف واحد من الكتابة، وهي الكتابة من الداخل، كل هذه الخصائص المذكورة تسم اقتصاد المؤنث كما يمكن أن يتوزع في فضاء هذا النص، لكنه لن ينقطع مع ثنائيته الجنسية بما في ذلك النصوص التي توافقت مع جنس مبدعتها"[2].

وهذا ما يفيد أن المؤنث لا يمثل بالضرورة نوع الجنس، (المرأة) فيها يتعلق بمصطلح الكتابة الأنثوية (النص المؤنث)، مع العلم أنه لا ينفي توافقه مع جنس مبدعته، "فما يستعصي على الفهم في الحقيقة هو ما هو أنثوي، أي ما يشكل العملية الأنثوية، وليست الأنوثة لأن العملية الأنثوية عملية كاتبة أو توحي بشكل أو أسلوب الكاتبة وهكذا فإليها يرجع الأسلوب وفيها ترتسم الكتابة"[3].

عملية الإبداع الأنثوية هي أسلوب كتابة ومن ثم فان "النص المؤنث هو ممارسة وطريقة تعبير وكتابة، ومن هذا المنظور قد تتاح للمرأة فرصة الامتياز بمعنى الاختلاف لا معنى المفاظلة"[4].

وحسب الناقد "ادوارد سعيد" فإن الأدب الذي تكتبه امرأة يسميه ببساطة: كتابة المرأة أو الأدب النسوي، أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي، ينبع مما يعتقد به صاحبه أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقعها فيه، فانه

---

1. المرجع نفسه، ص 13.
2. المرجع نفسه، ص 24.
3. محمد نور الدين أفاية، الهوية و الاختلاف (في المرأة "الكتابة و الهامش")، مرجع سابق، ص48.
4. زهرة الجلاصي، المرجع السابق، ص27.

يسميه أدبا أنثويا موازيا. وهكذا يتحدث عن "النقد الأنثوي" وعن الحركات الأنثوية، وما يعنيه هذا التميز، هو أن النقد الأنثوي قد يكتبه رجل لا أنثى. أما الأدب النسوي فهو من إنتاج امرأة/ أنثى تحديدا، موازيا للأدب الذي يكتبه الرجل[1].

مقابل ذلك نجد الناقدة العراقية "نازك الاعرجي" ترفض مصطلح الكتابة الأنثوية نظرا لما يوحي إليه لفظ أنثى من دلالات الضعف والدونية فهو في نظرها لفظ "يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية"[2] ومعناه ربط الكتابة الأنثوية بجنس مبدعتها (أنثى/امرأة) وهي ترفضه كمصطلح كما أسلفنا، وتدعوا إلى استخدام مصطلح بديل مفرغ من الدلالات السابقة (الضعف، الاستسلام، السلبية)، وهو مصطلح "الكتابة النسوية"، لأن هذا الأخير "يقدم المرأة والإطار- المحيط بها- المادي والبشري والمعرفي والاعتباري ... الخ في حالة حركة وجدل"[3].

نلاحظ أن الناقدة لم تستطع هي الأخرى في إطار تحديدها للمصطلح، تجنب الوقوع في الخلط والالتباس بين المصطلحات، والدليل على ذلك عنوان مؤلفها (صوت الأنثى" دراسة في الكتابة النسوية العربية)، فهي من جهة ترفض مصطلح الكتابة الأنثوية للدلالة على كتابات المرأة ومن جهة أخرى تعنون كتابها بصوت الأنثى الذي يحيل مباشرة إلى الكتابة الأنثوية.

من زاوية أخرى يرى الناقد "سعيد يقطين" أن نصا تكتبه امرأة ليس بالضرورة حاملا لمواصفات الأنوثة، إذ "بات اعتبار إنتاج أية امرأة ينظر إليه بصفته حاملا لمواصفات الأنوثة، وما على المرأة الكاتبة إلا أن تنافح عنها، وتمثلها في إبداعها، وتنتج بمقتضاها، وإذا زعمت كاتبة بأن لا علاقة لها بما يذهبن إليه، أتهمت بخضوعها لسلطة الرجل[4].

---

1. ادوارد سعيد، الثقافة و الامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الأدب بيروت، ط2، 1998 ص52-53.
2. نازك الاعرجي، صوت الأنثى (دراسات في الكتابة النسوية العربية) دار الأهالي دمشق، 1997 ص 31-14.
3. المرجع نفسه، ص35.
4. سعيد يقطين، الأدب و المؤسسة و السلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2002 ص 58.

إن النص المؤنث ليس حكرا على المرأة، إذ بإمكان الرجل أن يكتب نصا مؤنثا، وهذا مخول بممارسة فعل الكتابة أو بكيفية تمثله للقضايا النسوية الحميمة الصلة بعالم المرأة: أوضاعا وأدوارا و ما يتوفر عليه النص من علامات المؤنث التي تتراوح بين الاستعاري والجمالي والرمز وحتى الحقيقي. إلا أن "سعيد يقطين" يرفض مصطلح الأدب النسوي، ضمن رفضه للتصنيفات الأخرى التي تطالعنا بها الساحة الأدبية من حين لآخر، فهو يرى أن هذه التصنيفات والتنويعات لا تخدم الأدب بقدر ما تضره "فكل تاريخنا الأدبي الحديث يركز بالدرجة الأولى والأخيرة على محتوى الإبداع وعلى منتجه، ومن هو، أما الجوهري في الإبداع الفني والأدبي وهو طابعه الجمالي، فإننا لم نعره كبير الاهتمام، لذلك لم ينضج النقاش الجمالي في فكرنا الأدبي، والفن أيضا لم يتطور ... وعند تحديد الخصوصيات الفنية والجمالية لدى كتابنا، نلقى أنفسنا ننطلق من الحكم والتمييز، والدفاع على الكتاب بحسب قربهم منا ليس فنيا، ولكن إيديولوجيا، (ثوري، غير ثوري)، أو عمريا (شاب، ليس شاب) أو جنسا (ذكر/ أنثى) أو دينيا (إسلامي، غير إسلامي) أو لغويا (أمازيغي، غير أمازيغي) [1].

فكل هذه الاعتبارات – حسب الناقد- لا تساهم في تقييم العملية الإبداعية، ولا تدخل في طبيعتها، بل الأكثر من ذلك أنها تساهم سلبا في إرساء قيم لا تمت للإبداع الفني بصلة.

وإذا كان هناك التباس بين "الكتابة النسائية" والكتابة الأنثوية كما رأينا فان هناك من يفرق بين الكتابة النسوية والنسائية.

تقول الناقدة "يسرى مقدم" في هذا الشأن: "بأن الرواية النسائية لا تتمذهب أو تتأدلج أو تنتج قولا، فهي لا تملك القدرة على الفعل على غرار ما تفعله قرينتها الرواية النسوية، كما ليس لها ما لهذه الأخيرة من مقاصد وتوجهات فكرية ومعرفية، تتقولب داخل الخطاب الإيديولوجي النسوي الذي يقحم في الرواية، حيث تعلو نبرة القول ويطغى الهاجس الفكري. على حساب هواجس البناء والفنية في قصدية واعية، تتوسل الفن الروائي وسيلة لا غاية بذاتها بوصفه معبرا يتيح للمرأة فسحة التعبير عن اختلافها

1. سعيد يقطين، الأدب و المؤسسة و السلطة، مرجع سابق ص 58.

وخصوصيتها نفسيا وجسديا وفكريا وثقافيا لتباشر من خلاله نهجا مغايرا في الكتابة الروائية[1].

الموقف ذاته نجده عند الناقد "محدود طرشونة" في كتابه (الرواية النسائية في تونس) حيث ميز بين الرواية النسوية والرواية النسائية " الرواية النسوية وهي رواية ملتزمة تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة، إلى إثبات التفوق والامتياز وفيها لهجة نضالية في أسلوب خطابي في أغلب الأحيان ... ثم هناك الرواية النسائية وهي بكل بساطة الرواية التي تكتبها المرأة وهذا ليس مصطلحا فنيا ولا يدل على اتجاه أو على مدرسة أو على إيديولوجيا ما..." [2].

كما أشار إلى وجود ما سمّاه " بالحساسية الأنثوية" وقد حددها بقوله: "... ثم هناك الحساسية الأنثوية وليست الرواية الأنثوية، لأنه يصعب تمييز اتجاه بتمييز بالأنوثة. وهي ليست نظرة أو موقفا بقدر ما هي نكهة خاصة نجدها في روايات جميع النساء تقريبا، نحس فيها أن ما تقرأه صادر عن معاناة امرأة عاشت حالة ما وعبرت عنها بطريقة فنية مثل عاطفة الأمومة أو العشق أو الخوف، وكلها غير خاصة بالمرأة- بما في ذلك الأمومة- ولكن التعبير عنها نحس فيه ببعد خاص قد لا يتوفر إلا في كتابات الأنثى ..." [3].

بناء على الطروحات السابقة التي قاربت مفهوم مصطلح الكتابة التي تكتبها المرأة، نلاحظ أن النقاد والدارسين يكادوا يجمعون على رأي واحد، وهو رفض المصطلح، إما لأن التصنيف قائم على أساس الجنسي (ذكر/ أنثى) وفي هذا انتقاص من قيمة الأدب الذي تكتبه المرأة باعتبار ثقافة المجتمع التي ينتمي إليه كل من المبدع والملتقي، الذي تكون فيه الذكورة أفضل من الأنوثة، وإما لغياب خصوصية تميز كتابة المرأة عن مثيلتها عند الرجل مما يؤهلها لتبني مصطلح يحدد هويتها.

---

1. يسرى مقدم، النقد النسوي العربي (أنوثة لفظية و خصوصية موهومة) مهرجان القرين الثقافي الثالث عشر، ندوة الخطاب النقد العربي، (الانجازات و الأسئلة) الكويت 21 ديسمبر 2006، ص 23.

2. محمود طرشونة، الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس ط1، 2003، ص 05-06

3. المرجع نفسه، ص06.

ولئن كانت هذه أهم الطروحات التي قدمتها الساحة النقدية العربية بخصوص المصطلح الكتابة النسائية/ النسوية/ الأنثوية أو أدب المرأة، فماذا كان موقف المرأة الكاتبة من المصطلح؟ وهي المعنية الأولى بهذه القضية الجدلية.

- مصطلح النسائي/ النسوي/ الأنثوي عند الكاتبة العربية:

لم يكن موقف الكاتبات إزاء مصطلح الكتابة النسائية/ النسوية/ الأنثوية مختلفا كثيرا عن موقف النقاد العرب، فقد تراوحت مواقفهن بين القبول والرفض والتحفظ، رغم إقرارهن في كثير من المناسبات، أن كتابة المرأة تملك تميزها وبالتالي هويتها، ومرد هذا الخوف والتردد في اعتراف المرأة الكاتبة لمشروعية المصطلح هو طبيعة الثقافة السائدة وهي الثقافة الذكورية الأحادية. أو الخطاب الذكوري الذي أسس لنسق ثقافي قائم على فكرة دونية المرأة وهامشيتها.

أمام هذا الخطاب الأحادي السائد أحست الأديبات بهامشية ما يكتبن أمام ما يكتبه الرجال، ضف إلى ذلك غياب نقدي يتسم بالدقة والموضوعية والمنهجية السليمة في مقاربته للإبداع الأدبي النسائي، وتقييم تجاربه ونصوصه بمنأى عن كاتباته، كما أن الأديبات العربيات لم يتمكن إلى اليوم من تكوين رؤية فكرية واضحة حول الأدب الأنثوي، وطرح مسألة الخصوصية والاختلاف، ومشروعية المصطلح ضمن تيار نقدي نسوي واضح المعالم.

إن مواقف الكاتبات العربيات من مصطلح الكتابة النسوية/ النسائية/ الأنثوية، مواقف متعددة فهذه الأديبة اللبنانية "غادة السمان" ترفض مصطلح (الكتابة النسائية) إذ ترى أن الأدب واحد، ولا يمكن تقسيمه إلى أدب رجالي وآخر نسائي، رغم إقرارها

بوجود خصوصية تميز أدب المرأة فالتسمية حسبها " ... نابعة من أسلوبنا الشرقي في التفكير، وقياسا على المبدأ القائل: الرجال قوامون على النساء، فخرج نقادنا بقاعدة.

- على طريقة المنطق الصوري- تقول: (الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي) وإما أن تكون التسمية، الأدب النسائي انعكاس لواقع يتجسد في كون أكثر نتاج الأدبيات قبل أعوام كان لا يدور إلا حول المرأة وحريتها وتمردها و قلقها ... "[1].

فغادة السمان ترفض مصطلح الكتابة النسائية لأنه في نظرها نتاج التفكير الشرقي بمعنى آخر الثقافة الذكورية المهيمنة، فترى أن التسمية تحمل بذور دونيتها وهامشيتها على أساس القياس الذي افترضته والذي يتأسس على قاعدة مفادها إن الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي.

وهذا شأن "لطيفة الزيات" التي ترفض بدورها أن يصنف الأدب تحت ما يسمى أدب نسائي لأنها ترى فيه انتقاصا من قيمتها الفنية " ... رفضت في إصرار أن تبوب كتاباتي الإبداعية في الأدب النسائي، وكان هذا القول دفاعا عن النفس في وجه محاولة مستمرة في أمتنا العربية لتبويب الأدب الذي تكتبه المرأة في مكانة أدبية وفنية أقل من ذلك الذي يكتبه الرجل، وفي استخدام وصف الأدب النسائي كوصف يتضمن تحقيرا لهذا الأدب ... وكان مثل هذا التوصيف للأدب النسائي مرفوضا من معظم الكاتبات العربيات ... "[2].

ترفض الكاتبة المغربية "خناثة بنونة" بدورها مصطلح الكتابة النسائية بحجة أنه تصنيف من صنع الرجل ليضفيه إلى رصيد الثقافة الذكورية، التي يهيمن فيها الرجل على كل شيء بما فيه الأدب، وهي هيمنة تشمل المرأة في حد ذاتها "... اعتبر التصنيف" رجاليا" من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي، وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع، ... مع العلم أنني ارفض بشكل

---

1. رشيدة بن مسعود، المرأة والكاتبة، مرجع سابق، ص 80.

2. سيد محمد، السيد قطب و آخرون : في أدب المرأة، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان مصر، ط1، 2000، ص28.

مسبق هذا التصنيف على أساس أن الإنتاج يعطي نفسه، ويملك الحكم عليه في ما يقدمه دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليا أو نسائيا ... "[1]

وتقول بخصوص مبررات وجود مصطلح الأدب النسائي في الوضع الراهن " ... إذا أخذنا وجهة النظر هذه يكون التصنيف مبررا، لكن عند الجيل الجديد الذي يحمل أفكارا متطورة، ويقوم الوضع ضمن متطورات واقعية وحديثة، يصبح إبقاءها على هذه التصنيفات نوعا من الظلم للمرأة وإدانة لها. كما تمثل تناقضا بين القناعات النظرية والتطبيقية الواقعية، لكني أعتبر حتما أنها ستبطل هذه التصنيفات بشكل سلمي أو غير سلمي ..." [2]. وحتى الجيل من الكاتبات العربيات لا تختلف مواقفهن كثيرا عمن سبقهن وكمثال، الكاتبة الروائية المصرية "مي التلمساني" التي ترفض أن تدرج كتاباتها في أدب المرأة أو الأدب النسائي" .... لا يعجبني أن يندرج عملي في سياق كتابات المرأة لأن الساحة الأدبية في مصر الآن، لا تحتفي بأية كتابة لمجرد أن صاحبتها امرأة وفي هذا تكريس للفصل بين الرجل والمرأة، وإنقاص من قيمة الإبداع نفسه"[3] .

إلا أن الكاتبة الروائية "نور أمين" تقر بمشروعية مصطلح الأدب النسائي وتقول في هذا الشأن " ... نعم هناك أدب نسائي ونقد نسائي ومسرح نسائي، اعتراضي هو أننا نتعامل مع هذه المصطلحات كترجمة. هذه المصطلحات لم تولد في الغرب من فراغ بل كان لها تاريخ وتراث وجهود كثيرة، لها مسار بمعنى أدق، ونحن لا ننتمي لنفس التيار ولا أقول أننا حتى فرع لهذا التيار ..." [4]

ان رأي الكاتبات العربيات من مصطلح (الكتابة النسائية) اثر سلبا على تحديد المصطلح، فكساه الغموض والالتباس، وفي هذا تقول رشيدة بن مسعود: "... في رأيي أن الغموض الذي ينسحب على وجهات النظر المقدمة لمفهوم مصطلح "الأدب النسائي" آت من عدم تحديد وتعريف كلمة (نسائي) التي تحمل دلالات مشحونة، بالمفهوم

---

1. رشيدة بنمسعود، المرأة و الكاتبة، مرجع سابق ص 81.

2. المرجع نفسه، ص81.

3. شيرين ابو النجا، عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص13.

4. المرجع نفسه، ص 43.

الحريمي الاحتقاري، و هذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه، على حساب هويتين، فيسقطن بسب ذلك في استلاب الفهم الذكوري"[1] فرغم إقرار العديد من الكاتبات بوجود خصوصية تميز كتابات المرأة، إلا أنهن يرفضن التمييز، ولو كان على حساب الهوية الأنثوية،" ... وهذا ما يوقعها في تناقض بين ما تأمن به وتطمح إلى تحقيقه من إثبات هوية وتأكيد كيان متميز ومستقل وبينما تمارسه من مسعى لانتحال موقع الرجل بنفي الخصوصية وإثبات المساواة في حقل الكتابة الأدبية ..." [2].

في الحقيقة إن هذا الالتباس في تحديد مفهوم المصطلح (الكتابة النسائية/ النسوية/ الأنثوية)، وهذا الفقر النقدي والنظري الذي تعاني منه الساحة النقدية العربية بخصوص القضية، ليس وليد الصدفة، بل إن هذه الطروحات والمقاربات النقدية المقدمة تتكئ على خافيات ومرجعيات غربية، ولعل أبرز هذه المرجعيات هي النقد النسوي الغربي وما أفرزه هذا الأخير من أسماء وطروحات بخصوص المرأة وكتاباتها، ولهذا كان لزاما علينا أن نلقي نظرة على المذهب النسوي الغربي، باعتبار أن النقد النسوي الغربي هو احد أهم منجزاته، محاولة منا لفهم إشكالية المصطلح التي لا تزال مطروحة في الساحة النقدية العربية.

وقد نشرت إحدى الكاتبات الكويتيات[3] مقالا تستهجن فيه استخدام مصطلحات تصف كتابة المرأة الكاتبة تمييزا لها عن كتابة الرجال على أساس جنس الكاتب، وحاولت أن تبرهن على تداعي هذا التمييز بتقديم دراسة تطبيقية لمجموعة من الأعمال الروائية لكتاب وكاتبات عرب.

تبدأ الكاتبة مقالها باستعراض بعض المواقف لأدباء كبار على حد قولها يقللون من قيمة المرأة، ويذكرون ضعفها وسلبيتها، وترى أن هذه المواقف والأحكام قد أثرت على المرأة المثقفة، بحيث أصبحت هي نفسها تستعير صورتها من ملف الرجل، وتلقي بمقولات تدين بها نفسها. وتنتهي الى حكم عام فتقول "إن الكثير من أدبائنا العرب

---

1. رشيدة بن مسعود، المرأة و الكتابة، مرجع سابق، ص 82.

2. بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر، تونس، ط1، ص23.

3. طيبة احمد إبراهيم، مقال تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية للمرأة و الرجل، في مجلة عالم الفكر، المجلد 32، أكتوبر– ديسمبر 2003، المجلس الوطني للثقافة و الأدب الكويت، ص 225..

ورجالنا العرب وبنسبة 99٪ يقولون عن أي منتج فني أدبي للمرأة بما يبخس الحقيقة ثمنها"[1].

وبغض النظر عن النسبة المئوية المبالغ فيها، ألا يستدعي هذا الموقف مشروعية تمييز الأدب الأنثوي الذي يحاول مواجهة هذا الأدب الفحولي المتعالي، والتأسيس لكتابة موازية تعبر عن حقيقة المرأة و نظرتها للحياة والإنسان والكون، وتعبر فيه عن قدرتها على استرجاع صفة التأنيث للغة بعد أن سيطر الذكور على مقاليدها ردحا من الزمن. ألم تعترف هي نفسها بأن بعض المثقفات يرددن مقولات الذكور التي تدينهن، ألا يستدعي هذا ضرورة كتابة أنثوية متحررة من تسلط الرجال وهيمنتهم من جهة، ومناهضة للاسترجال من جهة أخرى.

وتحتج صاحبة المقال لموقفها الرافض كتابات المرأة بأن أهم ما يميز الإبداع الأدبي أنه إنساني بغض النظر عن جنس مبدعه كان ذكرا أم أنثى، وإذا ما كان ثمة خلاف فإنما يعود إلى اختلاف كل فرد عن أخر بغض النظر عن جنسه[2].

نرى أن الاعتراف بالفروقات الفردية التي تأتي بمعطيات وتجارب تمايز بين الأفراد، فالأولى الاعتراف بوجود فروقات أعمق بين الذكر والأنثى، فالتفرد والتميز سمة من سمات عبقرية الإبداع، ولا تمييز في هذا بين رجل وامرأة، وهذا ما نريد من المرأة الكاتبة أن تجسده في فعل الكتابة من خلال امتلاك اللغة و تأنيثها لأنه- كما يقال- من يمتلك اللغة يمتلك السلطة، وقد سيطر الرجل على اللغة وطوعها بما يخدم مصلحته وهيمنته، وبالتالي "فهل تستطيع المرأة الكاتبة أن تسجل من خلال إبداعها اختلافا أنثويا ايجابيا يضيف إلى اللغة والثقافة بعدا إنسانيا جديدا، ويجعل من التعبير اللغوي تعبيرا ذا جسد طبيعي يجعل من الأنوثة معادلا إبداعيا يوازي الفحولة ولا يقل بكون فحولة ناقصة"[3].

---

1. المرجع نفسه، ص 226.
2. طيبة احمد إبراهيم، تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية، مرجع سابق ص 228.
3. عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، مرجع سابق، ص10

أما الاحتجاج بأن الأدب نتاج إنساني بالدرجة الأولى، فإنني أكرر ما قاله عبد الله الغذامي من أن "ثقافة المجتمع تطرح مصطلح (إنساني) و(إنسانية) على أنها ذات دلالة شمولية يتساوى فيها المذكر والمؤنث غير أن الفحص التشريحي لدلالة (إنساني) يكشف عن أن كل ما هو إنساني في الثقافة هو في حقيقته ذكوري. وكيف يكون هناك دلالة متساوية بين التأنيث والتذكير في مصطلح (إنساني) مع أن الرجل هو الذي سيطر تاريخيا على اللغة كتابة وقراءة، وصاغ الثقافة على مثاله وبناها على نموذجه"[1].

وتقدم الكاتبة الكويتية دراسة تطبيقية سريعة ومختصرة على عشر روايات لخمسة روائيين وروائيات عرب بغرض الكشف عن صورة نموذجية للرجل تتكرر في كل الأعمال، وهي صورة الرجل المتجبر المتعنت المخدوم والمتودد إليه من قبل المرأة، في مقابل صورة الأنثى الضعيفة المذعنة لنزوات الذكر ورغباته. وتخلص إلى هذه الصورة "لا تعبر عن واقع موضوعي، إنها صورة مرسومة سلفا في وجدان الإنسان العربي صيغت نقاطها بإصرار شديد من خلال رجولية سيدت القوة العضلية منذ بدأ نشأتها في سالف العصور القديمة، ومازالت أثار كبيرة منها تسيطر على ذهن المرأة العربية على الرغم من قطعها شأوا بعيدا في مضمار التقدم الحضاري"[2].

- مصطلح الأدب النسوي/ النسائي/ الأنثوي في النقد النسوي الغربي:

إن مصطلح الكتابة النسائية/ النسوية/ الأنثوية دخيل على الثقافة والنقد العربيين، كغيره من المصطلحات النقدية الكثيرة، والمتداولة في لغة النقد العربي اليوم التي تم نقلها من لغتها الأم ذات الأصل الغربي إلى اللغة العربية عن طريق الترجمة. ولما كانت الترجمة غير وافية بالقدر الكافي للنص الأصلي، كانت الهوة واسعة بين المصطلح المترجم، ومفهومه، وهذا ما حدث مع مصطلح الكتابة النسائية والنسوية والأنثوية في الساحة النقدية العربية، ومحاولة منا لفهم سبب الإشكال لابد من البحث عن أصول التسمية في وطنها الأم (الغرب)، والفلسفة التي انبثقت عنها.

---

1. المرجع نفسه، ص 50.

2. طيبة، احمد إبراهيم، تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية، ص226.

إن مصطلح الكتابة النسائية (Ecriture femenine) هو حصيلة نشاط مستميت نسوي غربي طويل أفرز نقده الخاص به، فالمذهب النسوي الغربي أو (feminism) مصطلح أطلق على الفكر الداعي إلى تحرير النساء من القمع الذي طالهن لقرون من الزمن، من طرف السلطة الذكورية، وقد ظهر هذا المذهب بداية في أوروبا في أواسط القرن التاسع عشر كجزء متضمن في الخطاب التنويري[1]، وبعدها انتقل إلى أمريكا، ومضمون هذا الاصطلاح، تقديم النساء وتعريفهن بأنهن مقموعات وأن علاقات الجنوسة ليست ثابتة، وقد مر المذهب النسوي من خلال الكتابات النسائية بثلاثة أطوار[2].

- الطور الأول: وهو "الطور المؤنث feminine (1840- 1880)، وأبرز رائداته "اليزابيث غاسكل"، و"جورج ايليوت" وما يميز الكتابات النسوية في هذه المرحلة هو طابع التقليد، حيث كانت الكاتبات يتقيدن بالمعايير الجمالية الذكورية، زيادة على التزامهن، آداب الاحتشام، و نبذ المجون في كتاباتهن.

- الطور الثاني: و هو الطور النسوي (feminist).(1880- 1920) وأشهر كاتبات هذه المرحلة "اليزابيت روبنز) و"اوليف شراينر" في هذا الطور طالبت النساء الراديكاليات بحريتهن.

- الطور الثالث: الطور الأنثوي (female) (1920 فصاعدا) وأبرز الكاتبات في هذا الطور، الروائية "ذوروتي ريتشاردسن" و"كاترين مانسفيلد"، ويحمل هذا الطور خصائص الطورين السابقين[3].

---

1. خديجة العزيزي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، بيان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت ط1، 2005، ص 21-29.

2. المرجع نفسه، ص 22.

3. رامان سلدن، النظرة النسوية النفسانية في الأدب، ترجمة: سعيد غنمي، مجلة كتابات معاصرة، بيروت- أيار- حزيران 1994، المجلد 6، ع 21، ص 106-107.

إن النظرية النسوية الغربية متغيرة، ومتنوعة المشارب والمناهج تأخذ من كل نظرية ما يأخذ أهدافها (التحليل النفسي- البنيوية- ما بعد البنيوية- التفكيكية...) فسمتها العامة التحول والتنوع، بمعنى آخر[1].

من هنا يمكننا القول إن اللبس الحاصل في مصطلح الأدب الذي تكتبه المرأة، ما هو إلا نتيجة للخلط المنهجي الحاصل بين صيغة (الأنثى والكتابة) وعليه فقد أثرت استخدام مصطلح (الكتابة الأنثوية) لكونه المصطلح الأقرب للواقع والدال إلى حد كبير على خصوصية ما تكتبه المرأة، فكل كتابة متميزة قدر من الخصوصية والاختلاف ومثلها لكل إبداع خصوصية، لكل كاتبة خصوصية وخصوصية كل كاتبة تكمن في خلفيتها واتجاهاتها الفكرية، فهي تنظر إلى العالم وترصده من منظورات مختلفة، كما أن طريقة التعبير لديها تمنحها خصوصية ومع ذلك فإننا لا نذهب إلى القول بأن الإنتاج الأدبي للمرأة هو في نهاية الأمر إبداع قائم بذاته من خلال أهدافه ومضامينه[2]. مثلما أكد البعض لأن الأمر يتعلق في النهاية بإبداع إنساني واحد.

ب-خصوصية الكتابة الأنثوية:

فخصوصية الكتابة الأنثوية، لابد أن تكون حاضرة في أعمال المرأة/ الكتابة وذلك نظرا لاختلاف تجربتها الحياتية، وتركيبتها النفسية والبيويلوجية أيضا، وعلى هذا الأساس يأتي التحليل النفسي والرومانطيقي، ليميز بين الرجل/ الكاتب و المرأة/ الكاتبة. ف "ألين مور" على سبيل المثال تنسب للمرأة ميلا غريزيا فطريا لصور معينة أو أشكال لغوية محددة وإن كانت في بعض الأحيان تربط ما بين الاستعارات التي تستعين بها الأدبية، والوضع الاجتماعي لها، وما تعرفه من أساليب حياتية، خاصة بمجتمع النساء، فنجد مثلا، صورة الطائر المتكررة في كتابات المرأة، أو صورة العصفور في القفص التي ترد كثيرا في روايات المرأة[3].

1. المرجع نفسه، ص 108.
2. عبد الله غذامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1996، ص 172.
3. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص123.

إن مسألة الخصوصية في الكتابة الأنثوية تبقى حتمية تثبتها نصوص المرأة ذاتها، وهو ما يؤكد عليه الباحث "بوشوشة بن جمعة" بعد اطلاعه على مجموعة من الروايات لكاتبات تونسيات، عبر مختلف مراحل سيرورتها التاريخية، فهو يقر بوجود علامات دالة على خصوصية هذا الإبداع الروائي النسائي، سواء على صعيد المتن الحكائي أو الجمالي (البنيوية والأسلوبية) وجميعها تتناسق وتتفاعل لتؤكد على وجود مثل هذه الخصوصية في كتابة المرأة الروائية[1].

لقد طالبت فرجينيا وولف Virginia Woolf (إحدى رائدات الأدب النسائي) بضرورة أن تعبر المرأة الكاتبة عن كل ما لديها وما تشعر به، وأكدت على أن ما تكتبه، هو دائما نسائي، ولا يمكنه إلا أن يكون نسائيا، وفي أحسن حالاته يكون نسائيا على أكمل وجه، ولكن الصعوبة الوحيدة تكمن في تعريف ما نعنيه بكلمة نسائي[2]، فهي تسلم بأن كتابة المرأة الكاتبة تحمل بصمات هويتها النوعية، غير أنها مترددة في تعريف المصطلح الدال على هذه الكتابة المتميزة.

وينطبق الأمر نفسه على الناقدة النسوية الفرنسية هيلين سيكسوس Hélène Cixous التي تؤكد على استحالت تعريف الممارسة النسائية للكاتبة، وفي هذه الاستحالة ستبقى لأنها ممارسة لن تنظر وتحصر وتوضح لها رموز الخاصة، ولكن هذا لا يعني ان هذه الممارسة غير موجودة [3].

---

1. المرجع نفسه، ص 124.

2. مفيد نجم، الكتابة النسوية، مجلة نزوى، ع42، نسيان 2005، نقلا عن فرجينيا وولف، الثقافة العالمية، ع7، السنة 2، مجلد 2، نوفمبر 1982، المجلس الأعلى للفنون و الأدب، الكويت، ص50.

3. تراجع سارة جمبل، النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى الثقافة القاهرة، 2002، ص 60

ويتطابق موقف الناقدة النسوية الفرنسية جوليا كريستيفا Jolia Cristiva مع موقف هيلين في تحديد مجال اشتغال الأدب النسوي، بأنه يشتغل على الفجوات والمسكوت عنه، واللاممثل في الخطاب الذكوري باعتباره النسوي[1].

وتذهب الناقدة البريطانية الين شولتر Ilène Scholter المذهب نفسه، حيث تؤكد على خصوصية الكتابة النسوية، وتربط هذه الخصوصية باختلاف الحياة التي تحياها المرأة، حيث ينتج عن ذلك مضمون مختلف في أعمالها الأدبية، وأن هناك من الملامح المشتركة بين هؤلاء المؤلفات ما يكفي لرسم تقاليد أدبية نسائية واضحة ومحددة" [2].

وعلى الرغم من الضبابية التي تلف مصطلح الكتابة النسوية في المواقف السابقة إلا أن هذا الغموض تبدد في السنوات الأخيرة و بخاصة ابتداء من أواخر السبعينيات من القرن الماضي إذ حاول النقد النسوي أن يحدد المصطلحات ومجال اشتغالها، فهذه توريل موي Torel Moi تميز بين ثلاثة مصطلحات هي: (النسوية) و(الأنثى) و(المؤنث)، إذ ترى أن (النسوية) ما هي إلا قضية سياسية، و(الأنثى) مسألة بيولوجية محض، و(الأنوثة) على أنها مجموعة خواص محددة ثقافيا"[3].

يواجهنا هذا النص بثلاثة مصطلحات محددة الدلالة تصف كلها كتابة المرأة الكاتبة أولها مصطلح "المؤنث"، ويطلق عادة على كتابة المرأة الكاتبة التي اتسم أدبها بمحاكاة الأشكال الأدبية السائدة وتقاليدها المهيمنة، وهي الكتابات التي ظهرت في المراحل الأولى لظهور الكتابة النسائية، والتي كانت فيها المرأة لا تجرؤ على إظهار صوتها كامرأة متميزة عن الرجل واكتفت مستسلمة لإرادته بالاسترجال على نحو ما.

لم تكن أغلب الكاتبات- ولا يزال البعض منهن- يجرؤن على التعريف بذواتهن الأنثوية في كتاباتهن، وكن تتماهين بما يكتبه الرجال، فالكاتبات العربيات الرائدات مثلا كن جميعا يكتبن "بقلم الرجل وبلغته وبعقليته، وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة.

---

1. شيرين أبو النجا، نسائي أو نسوي، منشورات مكتبة الاسرة القاهرة، 2002، ص09.

2. نازك الاعرجي، صوت الانثى، مرجع سابق، ص198.

3. توريل موي، النسوية و الانثى و الانثوية، ترجمة كورنيليا خالد، مجلة الآداب الاجنبية، عدد 79، اتحاد الكتاب العرب، 1993، ص47.

إنهن نساء استرجلن، وبذلك كان دورهن دورا عكسيا، اذ عززن قيم الفحولة في اللغة، وهذا هو عين ما حدث مع الشاعرات النساء في العصور الأولى منذ الخنساء حتى عائشة التيمورية[1].

ولعل السبب الذي زاد من تضخم الفحولة لدى هؤلاء الكاتبات، الاعتقاد السائد في المجتمع الأبوي بأن الأنوثة هي جوهر المرأة، ثم راح هذا المجتمع يقولب هذا الجوهر من جهة نظره ووفق مصلحته، بطريقة تجعله يحافظ على سلطته القيادية، فأضحت الأنوثة رديف الحياء والخضوع، والسلبية والدونية، وهكذا وضعت المرأة الكاتبة أمام خيارين أحلاهما مر، إما أن تكون سلبية أو لا تكون. وقد اختارت الكثير منهن الاسترجال حتى يحققن وجودهن. حيث ابتعدن عن ذواتهن الأنثوية المختلفة، وعمدت الكثير منهن إلى التمثل بالرجال والكتابة على طريقتهم واعتماد أسلوبهم، فكان إبداعهن مشوها، ويفتقد إلى الصدق في التعبير عن حقيقتهن. وبذلك وقعن في السلبية عينها.

فهذه هي زيادة تخاطب باحثة البادية مسلمة للرجال بفحولتهم التي استحقوها منذ الجاهلية، فتقول: "نحن في حاجة إلى نساء تتجلى فيهن عبقرية الرجال"[2]. ويزيد هذا التماهي وضوحا ما أسرت به الكاتبة الجزائرية المعاصرة أحلام مستغانمي، من أنها وجدت التحدث بلسان الرجال يسهل عليها الكتابة ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى. وخلاصة للقول نري ان مصطلح (كتابة الأنثى) يشير إلى ما تكتبه الأنثى من وجهة نظرها، من دون أن يدل هذا المصطلح على طبيعة الكتابة.

أما "النسائية" فهو مصطلح يشير الى حركة اجتماعية ثقافية، حاولت أن تعرف بنفسها على أساس إنها تمثل وعي المرأة لاضطهادها كأنثى ضعيفة و تابعة، مجسدة ثورة على اضطهادها كجنس ثان متدن تجاه الجنس الأول الذي هو الذكر.

ويطلق مصطلح "النسوية" على الأدب المتمرد على التقاليد والقيم الثقافية والاجتماعية التي كانت تقمع المرأة[3]، وتسلب إرادتها وحقوقها، وقد ارتبط هذا المصطلح بظهور الحركات النسوية الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تطالب بالمساواة مع

1. عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص182.
2. المرجع نفسه، ص47.
3. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، مرجع سابق، ص 122.

الرجل، والتحرر من سلطته مما جعل تمظهرات التعبير عنها تدور حول مناهضة الذكور المهيمنة على الأنوثة.

والنسوية بهذا المعنى خطاب تمردي يقوم على خلخلة الخطاب الذكوري، ويشكل خطرا على بنية المجتمع الأبوي، ويهدد سلطته بما يحدث فيه من فجوات، وبما يثيره من شك حول القيم الاجتماعية السائدة، ومنظوماته الفكرية والأدبية المتوارثة، وهذا ما نجده في روايات فصيلة الفاروق مثلا. والأدب النسوي بهذا المعنى أيضا لا يشترط في الخطاب أن يكون صاحبه امرأة، فقد "ينخرط الرجل في مشروع النسوية ويسهم في وضع لبنة من لبناته[1].

مصطلح "الأدب النسوي" –إذن- يتصف بالعمومية، فهو حقل واسع يشمل ما تكتبه المرأة والرجل عن المرأة بوجه خاص، ويهتم- بوصفه خطابا مؤذلجا- بتصوير المرأة في حياتها اليومية والتعبير عن مطالبها ووعيها الفكري، ويصف معاناتها في المجتمع الأبوي، ومشاكلها النفسية الناتجة عن صراعاتها مع الأخر والمجتمع من اجل تحقيق ذاتها. انه الأدب الذي يعكس نظرة المرأة لذاتها ولذات الرجل ولعلاقتهما معا، ويكشف عن الآلية التي يعمل بها المجتمع على ترسيخ الاضطهاد الجنسي، وازدواجية المعايير الحاكمة لحياة الجنسين.

وخلاصة القول أن الأدب النسوي لا يأخذ موقفا من النظام الأبوي[2] وضد التمييز الجنسي فحسب، وإنما هي فكر تعمد إلى إبراز صوت المرأة وإلى تأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي وضعت فيها، وتنخرط في الحركة النسائية الهادفة إلى النضال من اجل تحسين وضع المرأة في المجتمع، ولا يشترط فيه أن يكون كاتبه امرأة.

الظاهر أن كل ما يتصل بالأنثى في الثقافة العربية يواجه بحساسية مفرطة، ويظهر ذلك في الجدل الذي دار حول هذا المصطلح حيث نجد من بين الكاتبات العربيات من حاولت التمييز الدلالي بين المصطلحين (النسوي)، و(النسائي)، ومن ثم فقد أثارت

---

1. عبد الله إبراهيم، السرد (الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 101.

2. نبال زيتون، الخطاب النسوي، الموقف الادبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، ع 365، ايلول، 2001، ص161.

الكاتبة الناقدة "شيرين أبو النجا" هذا الإشكال بين المصطلحين في كتابها "نسوي أو نسائي" منذ العنوان، تطالب فيه بضرورة التمييز بين المصطلحين من منطلق رفضها تصنيف الإبداع الأدبي على أساس الهوية الجنسانية لمبدعه، وعليه فهي تميز بين (النسوي) الذي يشير إلى وعي فكري معرفي وبين (نسائي) الذي يشير إلى الجانب البيولوجي للمرأة، وعلى أساس هذا التحديد تفضل الكاتبة استخدام مصطلح "النص النسوي" الذي يعني عندها "النص القادر على تحويل الرؤية المعرفية والانطولوجية للمرأة إلى علاقات نصية، وهو النص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه، الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات هذه الثقافة، وأخيرا هو الأنثوي الذي يشغل الهامش"[1].

وهي بهذا التحديد إنما تلتقي مع مفهوم مصطلح آخر أكثر حداثة هو "الأدب الأنثوي"، الذي يشير إلى مرحلة اكتشاف الذات على حد تعبير توريل موي، بمعنى أن هذا المفهوم يطلق على الأدب الذي تكتبه المرأة، ولكن ليس كل امرأة، بل يطلق على الأدب الأنثوي الذي يدور حول اكتشاف الذات الأنثوية المتميز بيولوجيا ونفسيا وفكريا.

هذا التحديد أساسي ومركزي لأنه الفيصل بين ما هو نسائي وما هو أنثوي، فالنسائي ليس بالضرورة أن يصدر عن المرأة، فكم من أديب كتب أدبا نسويا، في حين أن المقصود بالأدب الأنثوي أن الذهنية التي تشتغل على هذا الأدب ذهنية أنثوية.

وقد برز هذا المصطلح في كتابات الناقدات الفرنسيات المعاصرات أمثال "لوسي لريجاري" و"هيلين سيكسوس" و"جوليا كريستيفا"[2]، وهو ما يعكس موقفا أنثويا راديكاليا بالمقارنة مع موقف الحركة النسوية الحقوقية، اذ يفترض هذا الاتجاه وجود أنوثة جوهرية يمكن استحضارها والتمركز حولها باعتبارها قيمة للأنثى في مقابل الفحولة التي تشكل قيمة للذكور.

تتميز هذه الكتابات بالاحتفاء بالأنثى، والإعلام من شأنها، ردا على خطاب ذكوري مهيمن على الوعي الجمعي لمجتمعات احترفت إقصاء المرأة وإلغاءها،

1. شيرين ابو النجا، نسوي ام نسائي، ص 09

2. سارة جمبل، النسوية و ما بعد النسوية، ص323.

وتسييجها بسياج الرغبة. نذكر في هذا الإطار إسهامات الناقدة الفرنسية هيلين سيكسوس في كتاباتها المثيرة للجدل مثل "ضحكة الميدوزا" الذي تدعو فيه الكاتبات أن يصدرن في إبداعهن عن عقل نسوي شامل في فهم جسد المرأة، وذهنيتها في آن[1].

والمثير في موقف هذه الناقدة ليس دعوتها كما سنبين لاحقا، وإنما المثير هو عنوان كتابها، ذلك أن "ميوزا" يشير في الأساطير اليونانية، الى امرأة كانت في البدء بنتا جميلة ولأنها مارست الحب مع (بوسيدون) في معبد أثينا ما جعل أثينا تغضب، فحولتها إلى امرأة بشعة المظهر، كما حولت شعرها إلى ثعابين، فكان كل من وقعت عينه عليها من الرجل حولته إلى جماد، مما يعكس موقفا راديكاليا يعمل على إلغاء الأخر الذكر، ومجاوزة للنظام الاجتماعي المتمركز حول الذكورة.

ويتخذ مصطلح "الأنوثة" وفق هذا المفهوم معنى عنصريا، يرسخ ثنائية ضدية (ذكر/ أنثى)، غايته تغذية العداوة بين الرجل والمرأة، إذ ترى هذه الكاتبة النسوية أن الكتابة الأنثوية لا تطلق على كل ما تكتبه المرأة، وإنما تطلق على أسلوب معين من أساليب الكتابة النسوية هو الأسلوب الذي يمكن به التحرر من طغيان المنطق الذكوري السائد، والقائم على الازدواجيات المتضادة، الذي يمثل الرجل فيها العناصر الايجابية كلها (الفعالية، المنطق، الفعل، الحضارة ... الخ)، بينما تمثل المرأة ضدها (السلبية، اللامنطقية، القلب، الطبيعة... الخ) [2].

والواضح من نص الناقدة "هيلين" أن الأنثوية تشير إلى الكتابة التي تتخذ من جسد المرأة منهلا ثريا تنهل منه، وتجد في مكانها في الغائب والناقص والمقموع، ويشكل مع إيقاعات جسد الذي ينتفض ضد كل محاولات قمعه وتهميشه.

ويشير مصطلح "الأنثوية" إلى مفهوم شائع في النقد النسوي الغربي، هو تمركز الكتابة الأنثوية[3]. حول جسد الأنثى ومحاولة اكتشافه في ردة فعل لرؤية ذكورية متسلطة ومهيمنة لا ترى في المرأة إلا جسدا يشتهى، أو أنه كائن رديف للنقص والخطيئة، وقد

---

1. كورنيليا خالد، المرأة العربية، الابداع النسوي، النظريات النسوية، المركز الثقافي الملكي عمان، 23-26- اب، 1967، ص07.

2. المرجع نفسه، ص 07.

3. ياسر ثابت، كتاب الرغبة، الدار العربية علوم ناشرون، ط1، 2010، ص 203.

تجلت هذه الصورة في النصوص الأدبية الذكورية المتوارثة موضوعا للكتابة ومفعولا به وليس ذاتا فاعلا.

والغريب إننا نجد مثل هذا الموقف الصادم للإناث والذكور معا في كتابات المرأة العربية المسلمة، فقد قرأت موقفا شبيها لموقف سيكسوس للروائية الجزائرية فضيلة الفاروق حيث جاء في أحد المقابلات الصحفية قولها "ربما كتبت بعض الكتابات ليثبتن أنهن جريئات ولكنني كتبت وأنا ناقمة على الرجل لأقول له بكل صراحة: أيها الحقير أنت لا شيء ... أريد أن أرى جيلا من الرجال مذلولين مثلنا يطالبون بحقوقهم "[1]. اعتقد جازما أن المرأة تمتلك القدرة على إيذاء الرجل وإذلاله سواء كان أبا أو ابنا أو زوجا، وهنيئا لهذه الأنثى فقد تحقق رجاؤها في عصرنا هذا بفعل سلوكات بعض الإناث فانعكس ذلك ذلا وخزيا على ذويهم من الرجال.

وقد نتج عن هذا النوع من الكتابة المتمركزة حول الجسد ما يسمى ب "كتابة الجسد" الذي أطلقته الناقدات النسويات الفرنسيات وبخاصة "جوليا كريستيفا" في كتابها "ثورة اللغة في الشعر أصدرته عام 1974، ومن ثم تحول الجسد في الثقافة الأنثوية الغربية إلى رمز للتعبير عن وعي المرأة بذاتها ورغبتها في الاستقلال ومقاومة سلطات القهر الذكوري عبر التاريخ[2].

وعليه فإن الفرق الجوهري بين مصطلح الكتابة النسوية و مصطلح الكتابة الأنثوية أن المصطلح الأول يشير إلى خطاب مؤدلج، وإلى موقف رافض لأبوية الرجل ووصايته على المرأة، كما يشير إلى رفض التمييز الجنسي، والنظرة الدونية للمرأة، في حين أن المصطلح الثاني "الكتابة الأنثوية" هو الخطاب الذي تكتبه المرأة، وتتخذ من أنوثتها مركز كتاباتها باعتبارها المميز الأساس لهويتها.

لقد أزالت الرواية الأنثوية الهيمنة الذكورية، وخرجت عن دائرة الشيئية والاستهلاكية لتفرض كيانها ووجودها ككائن مستقل بمنظورها ورؤيتها وزاوية التقاطها واهتمامها كلها عناصر حاضرة في السرد الأنثوي.

---

1. حبيب بوهرور، تثوير المحضور في الرواية العربية المعاصرة، مجلة عمان، ع 154، نسيان 2008 ص74.
2. المرجع نفسه، ص 73.

هذا الصوت الذي كسر زمن الصمت واندمج في عالم الكتابة، مفجرا تلك المناطق المطمورة في الذاكرة لما يحمله من رؤية خاصة جعل إبداعها متميزا، منفتحا على استعمالات فنية جديدة.

ومن هنا كان بحثي قائما على المرتكزات التالية: آليات البناء في الرواية الأنثوية، والبحث عن تلك التقنيات التشكيلية التي تستعملها المرأة في بناء الرواية، وطبيعة موقع الذات في الحكاية، وبؤرة تفجير الأسئلة المضمرة ثم البحث عن التنوع والخصوصية، التي نلمسها في النص ولا شيء غير النص، كتجسيدها للعوالم التخييلية، وموقعها كذات فاعلة ومنتجة للخطاب تكتب جسدها قبل أن تكتب ذاتها، ويبقى البحث حفرًا ونبشًا في تلك الأسئلة الممكنة التي تستفز النص وتجعله حيز تفجرات وملتقى مسارات، وأنهار، جوفية من الدلالات، وتبقى حركية المعرفة تساؤلا وتجاوزا و كشفا... [1].

وتبقى فكرة البحث في سؤال الكتابة عند المرأة من خلال الرواية كعمل تطبيقي بحكم النصوص ويصغي لأدق جزئياتها، وقد شجعنا في ذلك وفرة إنتاج المرأة العربية الروائي، فكان لزاما أن نتوقف عند مسار السرد النسائي العربي بغية الإجابة عن أسئلة يفرضها السؤال الإبداعي، الذي تشغل عليها الدراسة "في الكتابة الأنثوية والنص الإبداعي" من خلال الإصغاء لصوت المرأة و آليات بنائها للرواية إقرارا بالاختلاف والخصوصية، الذي لا نجده إلا في عالم المرأة يلمس سراديب النص الأنثوي ووعيها الخاص في مواجهة الآخر انطلاقا من عالمها الداخلي القريب منها[2].

ولا يخفى على أحد أن الإبداع والكتابة، تولدان الحياة من ظلمة الفقد والغياب، والرواية تحقق للمرأة المبدعة شيئا من تشكيل ذاتها، الحقيقية داخل فعل الكتابة، بينما الرجل لا يرى المرأة فكرا واعيا بل يراها جسدا ناميا، وهذا ما تؤكده جل الأعمال الإبداعية الذكورية[3].

---

1. كرام زهور، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم و الخطاب، الدار البيضاء، ط1، 1424- 2004، ص180.

2. مناصرة حسين، المرأة و علاقتها بالأخر في الرواية العربية الفلسطينية المؤسسة العربية، ط1، 2002 ص 17.

3. ياسر ثابت، كتاب الرغبة، مرجع سابق، ص 204.

أما في أغلب المتون السردية الأنثوية، فإننا نجد المرأة تشغل موقع الفاعل لا موقع المفعول، هذه الذات الفاعلة التي نلمس فيها الخلاص والانطلاق والتحرر، من الكبت وسجن الظل والظلام[1]، وتنطلق المبدعة كمارد خرج للتو من قمقمه لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها، مهما كانت تفاهتها من خلال اللغة التي تبلغ درجة عالية من البوح الذاتي متحدية تقاليد المجتمع من خلال تمردها على تقاليد الكتابة، حيث يتداخل ويظهر دور المبدعة في متنها الحكائي[2] الذي يبدأ من أدق الانشطارات الذاتية في علاقة الذات بالذات، وصولا إلى الآخر المختلف، حيث يلعب التخييل فيها عامل القوة والثقل عن طريق الرمز والإيحاء، (البؤرة المركزية في الرواية) من حيث التنوع والإثارة[3].

فالكتابة عند المرأة هي استجابة لنداء الحضور الذي يشخص بين الجسد وظله عبر النص، الذي يبقى شغله الشاغل وصورته النموذجية المفضلة رفع الجسد من الحس إلى التجريد والانتقال به من عالم الأسرار الى عالم الأنوار، وقد أدرك الوعي النسائي في الرواية الأنثوية العربية أن فلسفة الحياة لا تنبثق إلا من خلال الحب والعشق، والموت لتبدأ الحياة، وإذا كانت المرأة المبدعة قد أحسنت في وعيها الكتابي بين (الحياة والموت) و(الحضور والغياب)، فقد أحسنت أيضا في ثنائية (الجسد والروح) [4] فيرسمها للجسد، وتحميله بتلك العلامات، والإشارات المضيئة التي تسمح بالنفاذ الى الروح الداخلية، تجعل نص المرأة مزودا بالإضاءة الكاشفة للنفاذ إلى دواخل الشخصيات، هذا ما يعرف عند النقاد باسم التداعي الذي يغلب على دلالة الخطاب الأنثوي وسياقه، فيجعل حركة السرد ضمن الحركة الدائرية من الذات إلى الذات، ومن الخارج إلى حميمية الداخل، هذه الحركة الدائرية تلغي الزمان والمكان فتبدو حركة الرواية ضمن زمن سيكولوجي خاص، يعطي للغة قوة تعبيرية ومضامين مشحونة، كما أن الاتصال

---

1. معتصم، محمد، المرأة و السرد، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء 2004، ص131.

2. حفناوي بعلي، تمثلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة، دار اليازورتي العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 422.

3. المرجع نفسه، ص 132.

4. الاخضرين السائح، الرواية النسائية المغاربية، و الكتابة شروط الجسد، مجلة الخطاب، دورة أكاديمية محكمة، جامعة تيزي وزو، ع4 جانفي 2009 ص 71-72

والانفصال بين الواقعي والمتخيل يدفع بحركية السرد على ممارسة بسطوتها وقوتها. كما هو الحال بالنسبة لرواية زهور كرام/ قرادة قرنفل ورواية أحلام مستغانمي/ ذاكرة الجسد[1].

وتقدم المرأة أعضاء الجسد بطريقة أكثر سحرا وترميزا ودلالة[2] لملاحقة الدلالات الهاربة أو المغيبة بشيء من التلميح و التصريح، مشكلة دلالات نصية تحمل امتدادات نورانية، لدفع السرد وتجديد قوته الدافعة بشيء من الإغراء والإثارة، ولا عجب في ذلك، فالمرأة بفطرتها وسجيتها، تحسن سحر الهروب والملاحقة، الظهور والتخفي، مستخدمة أقنعة شفافة، هذه الأقنعة تساعد في تعددية لغة النسيج السردي الذي يلمح أكثر مما يصرح بشيء من المراوغة تحسنها المرأة المبدعة.

وتبقى المرأة على حد قول الأخضر بن السايح أهم حافز للكتابة السردية المتولدة من جسدها على وجه الخصوص، وما يضفي إليه الجسد من شيق، وجمال وشر، ورمز، وتأملنا بعض الروايات الأنثوية العربية المعاصرة نذكر على سبيل المثال: تاء الخجل لفضيلة الفاروق، فهي تعبر منذ بداية متنها بقولها: " منذ العائلة .... منذ المدرسة....منذ التقاليد .... منذ الإرهاب.... كل شيء عنهن تاء الخجل" فالخطاب الأنثوي ساهم بدون شك في إثراء عالم الرواية، بشيء من الخصوصية، والتمييز الذي جعلنا نقف عند الكثير من الأشياء التقنية في بناء هيكل الرواية ونواتها الحكائية كالعين القصصية، زاوية الرؤية، المنظور، اختيار المشهد السردي، كيفية تكسير خطية السرد هذه العلامات تأسر وتحرك شجون الرغبة، في تلك العلاقة القائمة على التجاذب بين ما يبثه النص من مفردات وبين ما يفتش عنه المتلقي[3].

لقد بات التوقف أما الرواية النسائية و محاولة استقراء خطابها أمرا ملحا تدعو له أهمية هذه الكتابات، في ظل التزايد المستمر لها والحضور القوي، إذ تكتسب قيمتها من

---

1. نص المرأة و عنفوان الكتابة، الأخضر بن السائح، ملتقى دولي، "الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب و التمثلات، 18و 19 نوفمبر 2006 بمساهمة فريق البحث فرنسا– المغرب العربي. المدرسة العليا للأدب و العلوم الإنسانية– مدينة ليون سنة 2010 ص 23.

2. يسرى مقدم، النقد النسوي العربي (أنوثة لفظية وخصوصية موهمة)، مرجع سابق، ص 26.

3. المرجع نفسه، ص 25.

منطق الوعي بالتجربة وارتباطها والتزامها بالتعبير عن قضايا معينة، تمس الذات الأنثوية، بدرجة كبيرة ... لم تكن علاقة المرأة بالقص وليدة القرن العشرين، بل أبعد من ذلك، ربما يوم ما نصبت شهرزاد نفسها راوية، عن بنات جنسها، وهي تدافع عن ذاتها ضد شهريار، كل ليلة تتفنن في نسخ قصص تحبكها بفنية عالية لتضمن المتعة للملك، حتى تنجو بحياتها وتنجي بذلك بنات جنسها، كانت تنقله فيها الى عالم ملئ بالدهشة والغرابة ينفتح على سرد سحري غرائبي، فيه من الواقع شيء ومن الخرافة والأسطورة أشياء، حكايات، ممزوجة بأفكار مختلفة، إيديولوجية، أخلاقية، اجتماعية، سياسية ونفسية ... تحكي فيها عن الراعي والرعية، عن فساد السلطة وجبروتها وغبن المجتمع وشقائه، عن الحق والصدق، عن البذخ والترف عن اللهو والمجون والجنس، هي حكايات أفرزها الخيال النسائي مبدأها الأول والأخير يرتبط بالرغبة في الحياة والحرية والانتصار[1].

وإلى اليوم، ما تزال حفيدات شهرزاد تقتفين أثرها وتأخذن الحكي وسيلة لتمرير مآسيهن بغية التحرر منها[2]. فمنذ عقدين تواترت مساهمة الكاتبة في الرواية العربية، على نحو غير مسبوق، ليس فقط من حيث عدد الإصدارات الذي يكاد يتضاعف سنة بعد سنة بل أيضا- وأولا- بما قدم هذا (الكم) من (النوع)، فبعدما طال العهد بالزيادة الروائية المتواضعة التي كانت للكاتبة منذ مطلع القرن العشرين حتى ستينياته، أخذ الصوت الشهرزادي، وبالتالي أخذت مساهمته في تطور الرواية العربية تكبر وتتميز، وهذا لا يخفي، بطبيعة الحال، ما يرافق الفوران من أوشال، سواء فيما كتبت الكاتبة أم فيما كتب الكاتب[3].

فقد أسهمت المرأة عموما في بلورة الفكر الإنساني بطرحها موضوعات جديدة على الإنسان، سواء في مجال الفكر السياسي أو القضايا الحقوقية أو القضايا الاجتماعية وخصوصا التفكير والإبداع الأدبي والنقدي كما في روايات "نوال السعداوي"، ويحضر أيضا الاشتباك بين السياسي، والديني في روايات "ميرال الطحاوي" من خلال

1. أنظر توفيق أشرف، اعترافات نساء أديبات، دار الامين للنشر، الجيزة، مصر، ط1، 1998، ص 76.

2. المرجع نفسه، ص 77.

3. أنظر بن جمعة بوشوشة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003، ص86.

(الباذنجانة الزرقاء)، وعلى نحو مماثل ولكن بحضور أقل، يتجلى الاجتماعي والديني في رواية (صاحب البيت) للطيفة الزيات "الذي تعبر عنه صرخة (سامية) بطلة الرواية، وتبرز هنا كذلك رواية "هيفاء البيطار" (امرأة من طابقين المتمردة، وامرأة الطابق السفلي الخانعة والمتواطئة، وهذا شأن الكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي" في (ذاكرة الجسد)، و"زهرة ديك" في (بين فكي وطن) [1]، مثلا اعتمدت الرواية العربية الأنثوية ظاهرة الحفر في التاريخ ومن ذلك (ثلاثية غرناطة) " لرضوى عاشور"، التي حفرت في البناء الاجتماعي الأندلسي معرية الحاضر، لا الماضي، ومجذرة للسؤال النقدي الذي يضيء المستقبل[2]، كما كانت " لناديا خوست" ثنائيتها (حب في بلاد الشام) و(أعاصير في بلاد الشام) والتي ترامي فضاؤها بين فلسطين والأردن وسورية، بيد أن اتكاء هذه الرواية على المراجع التاريخية أبهظها بخلاف ما بدا في روايات "سميحة خريس" و"رضوى عاشور" من امتصاص وتحويل المادة المرجعية[3].

لقد بلغت المراوحة الروائية من السعة والتفاوت مبلغا كبيرا، فتدافعت الروايات وتعددت التجارب الروائية فيما كتبت كل من "هدى بركات" و"إيمان حميدان يونس"، و"ليلى عسيران"، و"رجاء نعمة" و"حنان الشيخ"، كما تفردت "سحر خليفة" ببلاغة اليومي والعوام[4] في روايتها (الصبار- عباد الشمس- باب الساحة- الميراث ....) وقد حققت هذه التجارب الروائية اختلافها وخصوصيتها على مستوى اللغة والبناء والمنظور[5]، كما في رواية "أمال مختار" (نخب الحياة) حيث الإيقاع السريع والتوليف السينمائي واللغة القاصة، أو في تجريبية "رجاء عالم" وبناؤها للعوالم الفانتازية واستثمار التراث الديني والأسطوري ولعل مثل هذه المغامرات الفنية تضع الإبداع

1. أنظر المرجع نفسه، ص 88.
2. أنظر نبيل سليمان، المساهمة الروائية للكتابة العربية، مرجع سابق، ص41.
3. أنظر المرجع نفسه، ص 41.
4. أنظر وائل علي فالح الصمادي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 28.
5. أنظر شعبان بثينة، 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت ط1، 1999، ص32.

الروائي للمرأة في مستهل قرن جديد على عتبة حاسمة لتشكيل خاص لجماليات التحرر والحرية[1].

وعلى الرغم من أن العشرية الأولى من القرن الحادي والعشرين لم تنقض بعد، فان ما ظهر فيها من الأصوات الروائية العربية يعد بالمئات، وفي هذا الغمر حضرت بقوة الأصوات الأنثوية[2]، التي تناولت عدة أبعاد مختلفة: نفسية وفكرية وسياسية واجتماعية بطرق فنية تتباين وطبيعة الموقف فهي "تتأسس على أشكال من المكاشفة والاعترافات الصامتة، التي يتداخل فيها الواقعي والمتخيل، الحقيقي والحلمي .... [3]، إذ تلجأ الروائيات العربيات إلى التصريح تارة والتلميح تارة أخرى عن طريق فنون البلاغة كالمجاز والاستعارة كما احتلت المسألة السياسية مساحة هامة في الروايات الأنثوية سواء كسؤال مركزي أو كإشارات تتوزع في متونها الحكائية، ويرجع سبب اهتمام المرأة بالسياسة كون وضعها الاجتماعي لا ينفصل عن الوضع السياسي العام، باعتبار ان السياسة هي التي تفرز نوع، و إشكال الأنظمة الأخرى: الاجتماعي، الثقافي والاقتصادي، والمتحكمة فيها آليا، رغم ان السياسة في حقيقة "الأمر ليست هي السلطة، ولكنها تخفي مع ذلك الوجه الظاهر لها "[4] ومن ضمن القضايا التي تطرقت لها الروائيات العربيات ضمن محور السياسة، كان موضوع الاستقلال، فلسطين، اضطهاد الشعوب... وعادة ما تكون الشخوص الروائية المنتقدة للسلطة السياسية من الطبقة المثقفة كما هو الحال بالنسبة ل "أنطوان سعادة" في رواية " أرض وسماء" للكاتبة (سحر خليفة)، فالها جس السياسي عند الروائيات العربيات غالبا ما يمتزج بالهاجس الوطني، فكل حديث عن السياسة، السلطة ونظام الحكم تحضر صورة الوطن الذي تقدمه الروائيات في صورة الحبيبة، فيأخذ الوطن ملامح الحبيبة كما في رواية "الأسود يليق

1. أنظر طرشونة محمد، الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس ط1، 2003، ص76.

2. المرجع نفسه، ص 80.

3. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب و حداثة السرد في الرواية العربية المعاصرة، المغاربية للطباعة و النشر، تونس، ط1، 2005، ص75.

4. عمر أو كان، مدخل لدراسة النص و السلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص120.

بك" للكاتبة الجزائرية (أحلام مستغانمي) وحين تحضر صورة الوطن[1] تتضارب مشاعر الحب والكره، الإحباط والأمل، فلا تعلم هؤلاء الكاتبات كما لا يعلم الكل، هل لهم أن يحبوا هذا الوطن لمجرد الانتماء إليه أو أن يكرهوه، لأنه الوطن الذي يتنكر لهم وهم أحياء، كما وهم أموات على حد سواء أم أن الوطن هو ذاته ضحية، وهكذا يشترك الجميع: الوطن والمواطن في الفجيعة كما هو الحال بالنسبة لرواية (عرش معشف) "لربيعة جلطي".

فالروائيات العربيات وهن يتناولن القضايا السياسية لبلدانهن، أو للوطن العربي في بعده القومي، ماضيا وراهنا، لم تكن نصوصهن "سجلا تاريخيا أو اجتماعيا، فنصوصهن عبارة عن بناء فني تطرح أسئلة صعبة يخرق بها ما يبدو عاديا ومألوفا، يقوم على خلخلة المفاهيم الاجتماعية والسياسية التي أضحت بمثابة المقدس/ المحرم (الطابو) في مجتمعات يخشى سياسيوها وإعادة بناء المفاهيم لأن في ذلك تهديد لسلطاتهم "فخطاب السلطة شامل و نهائي لا يحتاج إلى تعليق "[2] .

فحين يعجز الوطن عن ربط علاقة مع أبنائه، يكون الرحيل إلى الآخر/ الغرب، لتبحث الذات عما افتقدته في الوطن الأم، الذي يصنع من أبنائه ذواتا مهدورة، فقد طرحت الروائيات مسألة الأخر/ الغرب، في نصوصها كناظر ومنظور إليه وعلاقة المرأة بهذا الآخر[3].

ورغم التراكم الذي حققته الرواية العربية المعاصرة مؤخرا، خصوصا في الفترة الأخيرة، إلا أنه أي التراكم، لم يحقق ثراء على مستوى الكيف فإذا "استحضرنا المعيار الكيفي والنوعي أي معيار الجودة الروائية والايهام بالواقع على حد تعبير (رولان

1. عقار عبد الحميد، (تحولات اللغة و الخطاب) شركة النشر و التوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص77.

2. عمر أوكان، مدخل لدراسة النص و السلطة، مرجع سابق ص17.

3. أبو النجا شيرين، مفهوم الوطن في فكر الكتابة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2013، ص76.

بارت)، فقد أثريت الساحة الروائية على صعيد المتن الحكائي خاصة فيما يتعلق بالأعمال الروائية الجديدة التي تطرق باب الحداثة[1]، وتخوض مجال التجريب مبتعدة عن الإشكال النمطية والتقليدية في كتابة الرواية[2]. فتميزت شكلا وموضوعا، مثل: سحر خليفة من خلال روايتها (ارض وسماء) [3]، ورضوى عاشور من خلال روايتها (الطنطورية) [4]، وفاتحة مرشيد من خلال (الحق في الرحيل) [5]، وأحلام مستغانمي في (الأسود يليق بك) [6]، وربيعة جلطي في عرش معشق) [7].

ولم تكن إبداعاتهن الروائية بعيدة عن التحولات التي عرفتها الرواية العربية في الآونة الأخيرة، فقد خطت الخطوات ذاتها محاولة تجريب مختلف أشكال المحكي الحداثي، وهذا ما ترك أثرا في انتاجاتها الأدبية ومتخيلها السردي، الذي أضحى فضاء خصبا لكثير من الدراسات النقدية، وهو ما أسعى إلى رصده في ثنايا هذا البحث.

---

1. المديني أحمد، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2000، ص86.

2. نجيب العوفي، هل ثمة رواية مغاربية؟ جماعة من المؤلفين: الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، مختبر السرديات، دار الثقافة للنشر و التوزيع، الدار البيضاء ط1، 1996، ص 182.

3. سحر خليفة، أرض و سماء، رواية صادرة عن دار الأدب، بيروت ط1، 2013 من الحجم المتوسط، و تحوي ما يقارب 500 صفحة.

4. رضوى عاشور، الطنطورية، رواية صادرة عن دار الشروق، القاهرة ط1، 2010، من الحجم المتوسط، و تحتوي 466 صفحة.

5. فاتحة مرشيد الحق في الرحيل رواية صادرة عن المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013، تحوي 200 صفحة.

6. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، رواية صادرة عن دار نوفل، ط1، 2012، من الحجم المتوسط، تحوي 331 صفحة.

7. ربيعة جلطي، عرش معشق، رواية صادرة عن منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، ط1، 2013، تحوي 189 صفحة.

الفصل الأول

وجهة النظر من الراوي إلى الرؤية السردية

1) مفهوم الراوي وطبيعته البنيوية السردية
2) الوظائف لبنيوية للراوي ووجهة النظر السردية
   أ. وظائف البنيوية السردية
   ب. الشكل البنيوي للراوي وصلته بالشخصيات

ج. وجهة نظر الراوي السردية

3) المفهوم السردي لوجهة النظر في المنظور البنيوي

أ. وجهة النظر في المنظور البنيوي الغربي

ب.وجهة النظر في المنظور البنيوي العربي

1/ مفهوم الراوي وطبيعته البنيوية السردية:

إن هناك عالما فنيا يقوم الروائي بتخييليه، ثم بتكوينه في أثناء تسطيره صفحات كتابه، وينبني هذا العالم بناء على وجهة نظر بصرية وفكرية وجمالية وبتعبير أخر يمكن القول: أن هناك واقعا له مكونات ثقافية، واقتصادية واجتماعية وسياسية تسهم في بناء رؤية سردية ثقافية لدى الروائي، وهذه الرؤية تنمو وتتطور وفق مؤثرات متعددة.

إن عالم الرواية منزاح عن العالم الحقيقي الموضوعي، يستند إليه ويفترق عنه، خالقا ما يمكن تسميته "مسافة توتر" تشع بدلالات رؤية الكاتب الى ما حوله، ولدى التعمق نجد أنفسنا أمام واقع فني مغاير، "ومن هنا نميز الروائي من الراوي على أساس

أن الأخير يشكل أداة البث التي يطلقها الأول ويستعين لها لأداء عملية القص من غير أن يمتزج بها"[1].

الراوي هو الشخص الذي يسرد الحكاية وهو من اختراع المؤلف، وتصوراته الخاصة، وهذا الأخير يختار له موقعا يقربه من الحوادث والشخوص، والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان والمكان ... الخ[2].

وقد كان الدارسون في السابق يتجنبون الكلام على هذا الراوي، ظنا منهم أن المؤلف هو من يروي الحكاية، بيد أن هذا غير صحيح، إذ لو كانت الرواية تدور حول قصة تاريخية- مثلا- وافترضنا أن من يروي لنا أجزاء القصة عاش في مصر القديمة زمن الفراعنة، أو في الأندلس أيام ملوك الطوائف، لوجب أن يكون المؤلف، شاهدا على هاتيك الحوادث التي يروي، وبما أننا نعرف عنه معاصرته لنا، وأنه يكتب قصصا أخرى تقع أحداثها في غير ذلك الزمان، وغير تلك البيئة، وذلك المكان، وجب أن نستنتج قيام المؤلف باختراع هذا الراوي الذي يحسن رواية تلك الحوادث، وترتيبها، وتفسيرها، كما لو أنه أحد شهودها بلا ريب[3].

إنه من المؤكد، والحال هذه، أن المؤلف يخترع شخصا عاش في ذلك الزمان، ولديه معرفة بالبيئة، والمكان، والعادات، والتقاليد، وأنماط حياة السكان، والعلاقات السائدة بين إنسان وإنسان، وإلا لما استطاع أن يكسب ثقة القارئ بما يروي ويقص، وإذا لم يثق القارئ بما يروى له ويسرد عليه، ظن ذلك كله مفتعلا، غير حقيقي، وزائفا، غير واقعي، وثمة دليل آخر يبرهن على صحة هذا التوجه، وهو لجوء الكاتب أحيانا لتنويع الراوي، وتعدد من يسردون الحوادث، في الرواية الواحدة، فلو أن المؤلف هو الراوي لما كان بالإمكان أن يتعدد الرواة والمؤلف واحد[4].

1.kaysar, qui raconte le roman ? Inpoétique du récit.

يراجع عن ناصر نصر محي الدين، بناء العالم الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ط1، 2012 ص 23.

2. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، ديسمبر ، كانون الأول، 1998، ص 179.

3. أنظر ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010.، ص 77.

4. المرجع نفسه، ص 136.

وقد فصل في إشكالية المزج بين "الراوي" و"الكاتب" حيث بين الباحث وكايزر: "أن الراوي غير الكاتب، لأن الأول ينتمي إلى العالم الأدبي أو المتخيل الذي أنشأه الثاني إنشاء، فهو من صنعه أو خلقه أو اختلاقه[1].

ويرى الباحث ف.ك ستنزال (Franz.k.Stanzel): "أن الراوي من إنشاء الكاتب، شأنه شأن الشخصيات الحكائية"[2]. وفي نفس الاتجاه نظر رولان بارت Roland (Barthes) إلى الراوي:- شأنه شأن شخصيات القصة، على أنه كائن ورقي، ولا يجوز الخلط بين منشئ القصة وراويها"[3].

ويعرف الصادق قسومة الراوي فيقول عنه: "الراوي في النهاية "كائن" متصور يحصل من جميع الملاحظات والإشارات والضمائر الواردة في النص، وليس له أي وجود خارجي"[4].

إن الراوي (السارد) [5] هو الشخصية التي تروي القصة، فمن المستحيل، في أي عمل سردي، غياب راو، فهو قد يكون شخصية ذات هوية حقيقية أي أنه ينتمي إلى العالم الحقيقي، وهذا ما نجده في القصة التي يرويها شخص حقيقي، أو ذات هوية متخيلة عندما يحمل اسمها لكنه لا يحيل على مسمى حقيقي، وإنما يكون منشأ إنشاء، أي من إبداع خيال الكاتب، وقد يكون الراوي بلا هوية ولا اسم فيكون خفيا، ويستنتج من بعض الإشارات أو الضمائر الواردة في الخطاب السردي، أو "هو الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظة"[6] .

فالراوي بنية ساردة، يتموقع في مستوى حكائي أعلى يجعله بالضرورة مختلفا عن المؤلف، ومغايرا له لأنه ينتمي إلى العالم المتخيل وإلى مستوى من التلفظ محدد في

---

1. نقلا عن كتاب: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر تونس، 2000 ص 135.
2. المرجع نفسه.
3 .Roland barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, inpoétique récit (ouvrage collectif) edition seuil paris, 1977 p 40.
4. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 135.
5. عبد الرحيم العلام، من يحكي الرواية؟ السارد في لعبة النسيان، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2013، ص13.
6. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، 1990، ص62

إطار داخل نصي (Intra-textuel)، وتقول مايك بال (Mike-Bal) في هذا الشأن: " من المستحيل تحديد لحظة السرد بالنسبة للحظة المروية "le moment marre" إلا من خلال الوضعية التي يظهر فيها الراوي[1].

ويقوم الراوي بصياغة مادة الرواية وتقديمها للمتلقي لأنه الوحيد الذي يملك قدرة منح الشخصيات أوصافها وسماتها وملامحها ومشاعرها كما يقوم الراوي بإبراز الوقائع: متعاقبة أو متداخلة أو متوازية، هذا بالاضلافة الى تقديمه الخلفيتين الزمانية والمكانية، لأحداث وشخصيات الرواية، وهذا ما يؤكده "عبد الله إبراهيم" في قوله أن الراوي: "هو الواسطة بين مادة القصة والمتلقي وله حضور فاعل لأنه يقوم بصياغة تلك المادة"[2].

قد نجد الراوي يمثل إحدى شخصيات الرواية فيقدم ما يشاهد من أحداث وما يشارك في صنعها، وقد يكون صوتا خفيا غير موصوف، ولا مجسد ماديا في عالم الرواية، لكنه يقدم الأحداث دون أن تعرف علاقاته بها بيد أنه ومهما كانت أحواله وصفاته، لابد أن ينطوي على رؤية خاصة، وتعرف "سيزا قاسم" الراوي فتقول عنه: "يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلاهما والتعبير عن أفكاره أو مشاعرها وأحاسيسها"[3].

فالراوي هو الذي يجسد المبادئ التي تقوم عليها الأحكام التقييمية، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره الخاص (النفسية)، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي، ويختار النظام التسلسلي أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا راو، إلا أن درجات حضور الراوي يمكن أن تكون شديدة التنوع، لا لأن تدخلاته يمكن أن تتفاوت في درجة الكتمان، بل كذلك لأن القصة وسيلة إضافية لجعل الراوي، حاضرا، وتتمثل في إبرازه ماثلا داخل العالم المتخيل[4].

---

1 .Micke Bal, narratologie, h.e.s publishers, utrecht, 1984, p 04.

2. عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، مرجع سابق، ص 62.

3. سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص158.

4. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي عربي- فرنسي انجليزي، دار الحكمة، 2000، ص119.

وهذه التعريفات تسوقنا الى إدراك علاقة الراوي بالأحداث والشخصيات فالأحداث تروى عن طريق الراوي والأحداث لا تروي نفسها بنفسها فعملية التعبير باللفظ لا يمكن اختزالها، وإلا خلطنا بين "الأنا" والذات المتلفظة الحقيقية التي تروي (الكاتب) وما أن تصبح الذات المتلفظة ذاتا للملفوظ حتى تصير الذات التي تتلفظ ذاتا أخرى[1].

وينقل إلينا عبد الله إبراهيم طبيعة علاقات الراوي بالأحداث كما حددها "نورمان فريدمان" (NORMAN FRIDMAN) والتي حصرها في أربع علاقات أساسية لخصها في مجموعة من الأسئلة:

1- من يتحدث إلى القارئ؟ هل هو المؤلف وقد استعان بضمير الغائب أو ضمير المتكلم؟

2- ما الموقع الذي يحتله الراوي بالنسبة للأحداث؟ هل يقف خلفها، فيدفعها إلى القارئ؟ هل يقودها؟ أم يكون في مركزها؟

3- ما الوسائل التي يستعين بها الراوي لإيصال المعلومات إلى القارئ؟ هل يستعين بكلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره؟ أم يستخدم كلمات الشخصية وأفكارها ومشاعرها؟

4- ما المسافة التي يضعها الراوي بين القارئ وأحداث القصة؟ هل يكونان متقاربين؟ أم يكون القارئ بعيدا عن تلك الأحداث؟ "[2].

ونستنتج من هذه التعاريف، أن الراوي هو الذي يقرر في تحديد عدد السمات ونوعها والخلال التي سيطبع بها شخصيته ومادته المروية (أي في المستوى الكمي)، وهو الذي يتحكم في طريقة تقديم الأحداث، وذلك أن الراوي قد يمضي في عرض القصة قدما، وقد يكسر الخطية بالارتداد والاستباق، كما يحدد النظام ويضبط كل القوانين

1. المرجع نفسه، ص 120.
2. أنظر عبد الله ابراهيم، المرجع نفسه، ص 63.

والمقاييس المستعملة في بناء متنه القصصي كي يقدمها للمتلقي (أي في المستوى الكيفي).

تنبني نظريات السرد الحديثة على منظومة من الإجراءات لتغيير التقنيات المتوارثة في النقد الكلاسيكي التي تعالج الرواية بوصفها مركبا من الشخصيات والعقدة والفكرة وغيرها، مما يشير إلى استقرار الأعراف التقليدية على مزاحمة التخييل في الرواية، بهدف إعطاء فرصة لصوت المؤلف للاستطالة والتنامي داخل النص الروائي، ولكن الاتجاه السائد في العصر الحديث يناقض ذلك تماما، ويلغي دور المؤلف أو يعلن عن موته، ولا يقبل أن يكون جزءا من الأجزاء المكونة لعمله[1]. وهذا الفصل بين المؤلف والنص تكمن قيمته في إهمال النقد الأدبي البحث عن حياة المؤلف في نصه، والانشغال بمستوى آخر من البحث عن الكيفية التي يحقق بها النص جمالياته.

وإن لم يغب الاهتمام بمجال القيم في النص، وهو مجال يسيطر عليه المؤلف ويقوم على تنسيقه داخل عمله[2]. غير أن المجال الأرحب لهذا النقد فيما يخص الرواية، يقوم على استبدال الإجراءات التقليدية بأخرى، ترى أن الرواية صورة للحياة، ميزتها الكبيرة، في تحقيق المؤلف مبدأ الإيهام بالواقع، ومحاولته تصوير الأشياء والإمساك بالمشهد الإنساني.

لقد أصبح مقررا في ميدان النقد الحديث، أن إحدى الطرق التي تحرز الرواية تقديرا مثل الأنواع الأدبية الأخرى، هي الكشف عن تقنيات، المسرحية والشعر في براعتها وتعقيدها. وبدا واضحا أن الحديث عن المحتوى في حد ذاته ليس حديثا عن الفن، لكنه حديث عن التجربة" .... إننا لا نتحدث بوصفنا بوصفنا نقادا إلا حينما نتحدث عن المحتوى المنجز أي الشكل، والفرق بين المحتوى أو التجربة، والمحتوى المنجز هو التقنية، فحينها نتحدث عن التقنية، فإننا نتحدث عن كل شيء تقريبا... "[3]

---

1. جان ايف تاديه، الرواية في القرن العشرين، ترجمة و تقديم د.محمد ضيري البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص09.

2. أحمد صبرة، جوانب من شعرية الرواية، دراسة منشورة في مجلة فصول الهيئة المصرية العامة، المجلد الخامس عشر، ع4، شتاء 1997 ص47.

3. ولاس مارتن، نظيات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص16.

ومن هذا المنطلق يرى أحد النقاد المعاصرين، أن أهم خصائص التحليل البنيوي لجماليات السرد، تقوم بصفة أساسية على دراسة تقنية الراوي وطبيعته الدرامية، ووظيفته في تحديد نمط السرد وهو ما عالجته يمنى العيد في كتابها المعروف تقنيات السرد.

وهذا لا يتم بلوغه بمجرد تحديد الراوي والتمييز بين المتكلم والغائب، بل علينا أن نخلص من ذلك إلى وصف الخواص المميزة لأنواع الرواة وعلاقاتها بتأثيراتهم المختلفة[1]. ويؤكد "جان تاديه" أهمية هذا الاتجاه في دراسة الرواية، عندما يجعل مهمة الناقد تتمثل في دراسة شعرية الأداء في الرواية من خلال دراسة تقنيات الراوي[2]. فمن أهم مستويات نقد الرواية القيام بتوصيف هذه التقنية وتحديدها. متضمنة علاقة المؤلف بالراوي والطرق التي بواسطتها يتم توافر مدخل إلى عقول شخصيات الرواية، وأمور أخرى تخص وجهة النظر أو بؤرة السرد كما أطلق عليها بعض النقاد[3].

ولا تخفى أهمية هذا التكتيك الروائي وتأثيره البالغ في قراءة الرواية ومقاربتها نقديا، حتى غدا عند النقاد، وفي مختلف النظريات الحديثة "أكثر المظاهر في طريقة السرد إثارة للمناقشة والاهتمام"[4].

ويبدو أن نطاق التنظير اتسع وتشعب حول ضرورة تخلي الروائيين عن نمط الراوي العليم بكل شيء، لأن ظهوره في الرواية يرتبط بتدخل المؤلف وحرصه على إقحام نفسه في العمل، واستبدال هذا الراوي التقليدي بأنجع الطرق في السرد وهي طريقة العرض المسرحية التصويرية التي تعني (مسرحة الحدث) أو عرضه، بالاعتماد على الحدث الدرامي والصورة أكثر من الاعتماد على الوصف، دون أن يغيب عن أذهننا التمييز بين هذه الفنون، التي استفادت منها الرواية الحديثة مثل المسرح، والتصوير، وعدم إغفال التمييز بين الأجناس الأدبية، كما في حال الوقوف على شعرية

1. صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، آب 1992، ص 286.
2. جان ايف تاديه، الرواية في القرن العشرين، مرجع سابق ص308.
3. صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، مرجع سابق ص308.
4. مارتن ولاس، نظريات السرد الحديثة، ص176

القصيد، وشعرية، القص، التي تكمن على وجه التحديد، في العلاقة بين التعبير بالصورة في الشعر، والتعبير بالحدث في القص بوجه عام[1].

ان هجران الروائي للراوي العليم، واتخاذه منظور شخصيات محددة يرى معه الأحداث والأشياء، وحركة المجتمع، يؤدي بعلمه لأن يكون أكثر نضجا وحداثة، حتى تصبح الكلمة لديه هي الواقع، كما يقول زعماء الرواية الجديدة[2]. وعندما يستقيل المؤلف من وظيفة الراوي التقليدي، فان معنى هذا أنه لا يقول بل يجعل شخصياته في السرد والحوار معا هي التي تقول، وهذا ليس بالأمر الهين، وتضاؤل دور هذا الراوي واختفاؤه تقريبا من الراوية، مرهونان بامتلاك المؤلف أدواته الفنية، بما يمكنه من اتخاذ تقنياتها وسيلة لأداء دلالات المتغيرات الاجتماعية، ويمثلها في الشكل الروائي ذاته. وعلى المستوى نفسه يقوم الروائي على ما يسمى الادارك أو الوعي الذي يخص واحدا أو أكثر من الشخصيات لكي ترى من خلاله أحداث الرواية وتحدد مواقفها الإنسانية، فطريقة العرض أو طريقة التلخيص التي تناقض السرد التقريري هي طريقة تؤدي إلى تحديد أداة السرد المركزية بحيث تضع الحدث داخل إطار من وعي الشخصيات يجعل الرواية تزداد قوة وترابطا، وإذا كان القص التقليدي يطلق العنان، للراوي العليم للتسلط على الرواية والمتلقين في كثير من الأحيان، فان قضية ارتباط المؤلف بالراوي أمر تم حسمه وتجاوزه إلى البحث عن دور الراوي وطبيعته من خلال الشخصيات والسرد والأحداث جميعا.

ويمكن أن يكون الراوي شخصية من الشخصيات، إلا أنه ينتمي إلى عالم أشمل من عالم الشخصيات، ويقوم بوظائف تختلف عن وظائفها، بحيث نجد دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم من زاوية معينة، ووضعه في إطار خاص، فهو يدور في عالمين مختلفين عن عالم الأفعال التي تشكل الحياة المتخلية. وهذان العالمان هما عالم الأقوال وعالم الرؤية الخيالية التي ترصد منها الحياة[3].

---

1. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت ط1، 1992، ص135.
2. المرجع نفسه، ص 23.
3. عبد الرحيم الكردي، الراوي و النص القصصي، دار النشر للجامعات القاهرة 1996، ص17.

وهذا لا يعني أن الراوي لا يشترك في أحداث الرواية، وأن الشخصيات محجوبة عنه أو عن وعيه. فقد يكون الراوي واحدا من الشخصيات المشتركة في صنع العالم الروائي.

والراوي ليس هو المؤلف ولا صورة عنه، بل هو موقع خيالي، وأداة للقول من خلق داخل روايته. والعالم التخييلي للرواية بلا شك من إبداع المؤلف الذي يبدع كل ما يتعلق بالرواية. ويقوم أيضا بتعويض راو تخييلي يتمتع بعملية القص، ويتوجه إلى مستمع تخييلي أيضا يقابله في هذا العالم. وقد يكون هذا الراوي غير ظاهر في القص، كما يكون إحدى الشخصيات نفسها[1].

والراوي هو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص شأنه في ذلك شأن الشخصيات والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة وما الراوي سوى قناع للمؤلف[2] يعرف المؤلف كل شيء عن عالم قصته، ولكنه عندما يكتب الرواية، لابد له أن يتمثل شخصية راو قادر على التشخيص أو على صياغة عالمه المروي. وهو عندما يمارس وظيفته الفنية التي تشبه الوسيط، إنما يوهم الآخرين أنه وسيط يبدع وسيلة نقله هذا العالم إليهم، ومن أجل ذلك يتوسل بتقنيات أسلوبية تخفيه وراء وظيفة الراوي.

وتأتي الشخصيات، فيفسح لها مجال الكلام عن ذواتها، وممارسة أفعالها في نطاق زمن هو زمنها الذي تصنعه. وقد يتدخل الراوي فتحدد نسبة تدخله هويته الفنية. وحينها تكبر هذه النسبة تصل إلى حدود تجعله كلي المعرفة. ويكشف دوره صراحة ليبدو كاتبا لا يحسن التعامل مع العالم المروي، أي لا يحسن الرواية بما يوهمنا باستقلال العالم وقدرة شخصياته على نسج علاقاته، وإقامة شكله الفني[3].

من هنا لا يمكننا النظر إلى المستوى الفني للرواية، على أنه لا يخلو من الآثار الناتجة عن معالجة المؤلف لهذه التقنية التي تتراآى للباحث على أنها ثمرة التخطيط الدقيق، وإن صعب الفصل بين تقنيات العمل الروائي.

---

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص131.
2. المرجع نفسه ص 131.
3. أنظر يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، دار الغارابي بيروت، ط3، 1984، ص92.

يقف الراوي في المسافة الفاصلة بين المؤلف والشخصيات، وبين القارئ والنص، كما يقف في المسافة الواقعة بين العالم الأدبي المسجل في النص، والصورة الخيالية للعالم نفسه.

عندما ينبعث القص، في نفس القارئ، ويتشكل وفق إمكانات هذا القارئ، وخبرته من جديد على صفحة عقله وثنايا ذهنه[1].

فعندما يستقبل الباحث أو الدارس نصا روائيا جديد يجد نفسه وجها لوجه أمام ثلاثة أشخاص هم : (المؤلف l'auteur) (والسارد أو الراوي le Narrateur) و(القارئ le lecteur) [2]. ولعل هذا ما جعل جل الباحثين يجتهدون، كل من جهته، للفصل بين هذه العناصر، وإقامة حدود واضحة المعالم، والخلاصة إن للقصة منشؤها هو الكاتب، يقابله القارئ، ولها راو يضطلع بقصها، يقابله مروي له[3]. على الشكل الذي يظهر في المثال السردي التالي: " ... اشتد العطش بمدينتنا وبتنا نتزاحم ونتدافع على قارورة ماء. نسمع من الناس أن هناك بئرا أو نبعا يبيع الماء، فنركض إلى ذلك المكان، ونجد أفواجا وطوابير، يحيط برجل فوق صهريج، وجهه احمر من حم الشمس وازدحام الناس وتدافعها فيصرخ فيهم كل ما حشروه واشتد الضغط، ثم يرفع رأسه وبيده الخرطوم، ونرى الماء العزيز الغالي، يرتفع في الفضاء كحبل من نور، أو بلور، ثم ينتشر بقطرات تلمع في الشمس كما الألماس فنفتح أفواهنا، لا إراديا ثم نصرخ بقلب مفجوع، فيصيح الرجل بوجه احمر ..."[4]

من خلال هذا المقطع السردي ندرك أن سارد الرواية ليس هو المؤلف، وإنما هو شخصية خيالية يتحول المؤلف من خلالها[5]، "فالكتابة التي يكتبها ليست الرواية التي يرويها الراوي، إن الكاتب معطى تاريخي، والرواية معطى نصي، الأول حقيقي،

1. أنظر عبد الرحيم الكردي، الراوي و النص القصصي، مرجع سابق ص18.
2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق ص77.
3. الصادق قسومة، عالم السرد، مرجع سابق، ص240
4. ارض و سماء، ص77.
5. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق ص240

والثاني خيالي، بل إن الثاني غالبا من إنشاء الأول، ينشئه مثلما ينشئ شخصياته القصصية"[1]. وهذا يعني أن الراوي غير الكاتب لأن الأول ينتمي إلى عالم أدبي (متخيل) أنشأه الثاني، فهو من صنعه، وهو كائن ورقي، متصور يحصل من جميع الإشارات والقرائن والضمائر الواردة في النص، وليس له أي وجود خارجي[2].

فلو أن المؤلف هو الراوي، لما كان بالإمكان أن يتعدد الرواة والمؤلف واحد، وقد تميز الكتاب المحدثون عمن سبقوهم بالاعتماد على الراوي، لتأكيد تغيبهم عن الرواية[3].

إن الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائي، والمتمثلة في نقل وقائع متنه، وتقديمها في قالب لغوي، شفاهي أو كتابي، من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات، محددة بعينها، يستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها من جهة، وتشبع بالتالي نهم المتلقي كطرف ضروري للفعل السردي في الاطلاع عليها من جهة أخرى، إن شخصية السارد (الراوي)، هذا الكائن الذي يمثل صوته محور الرواية، إذ يمكن أن لا نسمع صوت المؤلف إطلاقا، ولا صوت الشخصيات، ولكن بدون سارد لا وجود للرواية إنها الشخصية الروائية التي بدونها سيبقى الخطاب السردي في حالة احتمال، ولن يتحول إلى حقيقة ما دمنا لا نستطيع أن نتصور حكاية بدون سارد[4].

إن الراوي هو الشخص الذي يسرد الرواية، وهو من اخترع المؤلف وتصوراته الخاصة، وهو أي المؤلف، الذي يختار له موقعا يقربه من الحوادث والشخوص والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية، كالزمان والمكان[5]. ويرى الدكتور/ "رشاد رشدي": "أن كل عمل فني بمعنى الكلمة، يؤدي خدمة للمجتمع ... وأن الخلق الفني. إنما ينشأ أصلا عن رغبة الفنان في مصالحة المجتمع عن طريق إصلاحه، فهو يكتب أساس

---

1. الصادق قسومة، علم السرد، مرجع سابق ص240
2. المرجع نفسه، ص 247.
3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص78.
4. بوطيب عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة عالم الفكر، العدد04، المجلد 22، الكويت 1993 ص35.
5. إبراهيم خليل، بينة النص الروائي، ص77

لأن له رؤيا معينة تختلف عن تلك التي تسود مجتمعه، وهو يريد لأكثر عدد ممكن من الناس أن يقتنع بهذه الرؤية، وحين يتم الاقتناع يزول الانفصام الذي يعذب الكاتب"[1].

إن الكاتب مواطن، وله رأي في المسائل ذات الأهمية الاجتماعية والسياسية، كما انه له دورا في قضايا عصره[2]. يؤديه فنيا من خلال راو تقتضي وظيفته أن يحتل ضمن غيره من مكونات السرد الأخرى موقعا متميزا، كونه محورا كل قصة، ولا يمكن تغييبه أو تجاهله أيا كان، فهو يبدو للقارئ الحديث الواعي أشبه بمصمم معماري، ينشئ من المكان علامة حضارية أو كالنحات ينطق الحجارة، وبمقتضى الحال انه في محيطه القصصي ممسك بخيوط اللعبة السردية، يلعب مع الشخصيات والقراء، فيخدعهم جميعا، ينظم الذرات الزمنية ثم يبعثرها، يرتب الأوراق حسب منطق معين، لا يلبث أن يبطله في غفلة من الشخصيات ومنا، انه أدهى من أن يكون متخلقا"[3]

إن الراوي كائن تخييلي، يعمد المؤلف إلى خلقه، حتى يدعم سلطة السرد، انطلاقا من وضعيته التي هي وضعية إنتاج كلام، وسط تعددية أصوات تشكل النسيج الحكي للرواية[4]. فقص الراوي هو ثمرة اختيار جمالي[5]، في عملية بناء النص السردي.

وتتعدد صور الراوي حسب حميد لحميداني من حيث البنية السردية تبعا لوجودها في الرواية إلى: راو عليم محايد وراو علي العلم وراو مشارك وراو متعدد الأصوات.

---

1. رشاد رشدي، مقالات في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو مصرية، ط1 1962، ص96.

2. أوستن وارين، رينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، ط1، 1972، ص123.

3. عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، مرجع سابق ص100

4. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية. الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف ط1، 2009، ص154.

5. عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، مرجع سابق ص101.

2-الوظائف البنيوية للراوي ووجهة النظر السردية:

يرى الدارسون أن المتن الحكائي أي المادة المروية، تمثل درجة ثانية من القص. فما كان منتسبا إلى هذا المتن عد داخليا، أما ما هو غير منتسب إليه عد خارجيا. ويمثل درجة أولى من القص، يقول جيرار جيتان: " ... كل حدث يقص، إنما يقع في مستوى آخر غير مستوى عملية السرد الذي هو نتاجها"[1].

إن وظيفة الراوي الأصلية هي الرواية. والرواية واقعة في المستوى السردي الأول. فمن هذه الجهة خارجة عن المتن الحكائي. أي عن عالم المغامرة، أو المحتوى، ولكنه قد يكون الراوي من جهة أخرى متصلا بالمغامرة. مثله ما هو الشأن في القصص المتصلة بالسيرة الذاتية. وهذا ما أكده جينات في قوله: "... تتحدد منزلة الراوي في جميع القصص بتحديد موقعه في المستوى السردي- وفي الآن ذاته- موقعه في صلته بالمغامرة"[2].

ففي المستوى الأول تطرح فيه علاقة الراوي بالمستويات السردية، وأما المستوى الثاني فتطرح فيه علاقة الراوي بالمحتوى أو المغامرة.

ولابد هنا من التمييز بين الراوي الداخلي و الراوي المشارك.

فعندما نجد في إحدى القصص- شخصية تروي قصة متصلة بالمغامرة ومتنزلة في مستوى المتن الحكائي، لا يعني بالضرورة مشاركتها في الوقائع المروية.

كانت طرفا في الأعمال المروية فهي مشاركة في المغامرة. إضافة إلى كونها في هذه الحالة داخلية من ناحية المستويات السردية[3].

---

1. جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، مرجع سابق ص187.
2. المرجع نفسه ص188.
3. الصادق بن ناعس قسومة، عالم السرد. (المحتوى الخطاب و الدلالة) الرياض، ط1، 2009 ص260.

وفي مستوى علاقة الراوي بالمغامرة نجد حالتين ممكنتين تتفرع إحداهما إلى فرعين[1]:

1- راو مشارك في المغامرة (Narateur Homodiégétique) في هذه الحالة قد يكون مشاركته أساسية أو ثانوية، وقد يكون محور القصة كلها. وعندئذ يسمى (راوي حكاية ذاتية) مثل "مرسال" في رواية بروس (بحثا عن الزمن الضائع) [2]. وكمثال على ذلك قول الراوي: "... حيث يخبو يبدأ يتذكر ويتحسر ويذكرني كيف بدأنا، والحب الجميل، وصبانا، وما مر بنا قبل النكبة وبعد النكبة، ثم تتبعثر ذاكرته وتدخل تعاريج ومنحنيات تدهشني، تتداخل قصص كالشبكة وخيوط متناثرة رخوة تبدأ بالقوس والقسطل ثم لبنان وسعادة وقصص الثوار، أسمعه يخوض تلك المتاهات فأتسائل هل كان مرضه جسديا أو نفسيا أو أن الكبر وحصار الشؤم شوشا عقله، ثم انتبه لما قاله وأجمع أجزاء وأربطها أقارن بعضها ببعض، فأجد الموضوع أبعد ما يكون عن التشويش...." [3]

2- راو غير مشارك في المغامرة (Narateur Hétérodiégitique) وعدم مشاركة الراوي في القصة أمر هام في مستوى طبيعة علاقته بالمحكي وهو ضروري في بعض الحالات مثل حالات الإغماء والموت ومشاكلها. مثل قول الراوي: ".... تأملها وهي تطالع الصحف، وهي لا تأكل إلا قليلا مما قدم لها من مأكولات، كأنها ولدت أميرة، لا أشهر من إمرأة تجلس في الدرجة الأولى، وتتفرع عن الإنهماك في الأكل، الناس يفعلون ذلك عادة. لقتل الوقت ولإبعاد التفكير وهم في الجو في احتمال الموت .... إنه استخفاف المكان بالزمان، هي تستعجل الوصول بعد أربع ساعات إلى رجل يجلس بمحاذاتها ولا تراه ! أضحكه فشلها في معرفة طريقة استعمال سماعات الموسيقى، أو طريقة تغير الشاشة المقابلة لها ... ".

ذلك أن وعي الشخصية ينتفي وتستحيل الرؤية والرواية معا.

---

1. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار، بيروت، ط1، 2002 ص96.
2. الصادق بن ناعس قسومة، علم السرد، مرجع سابق ص260.
3. سحر خليفة، أرض وسماء، مصدر سابق، ص 26.

و لما كانت صلة الراوي بالمستوى السردي غير صلته بالعالم المحكي، رأينا انتهاج التقسيم التالي:

- راو داخلي (Narateur intradiégitique) واقع داخل مستوى المحكي

- راو خارجي (Narateur extradiégitique) واقع خارج مستوى المحكي.

أما عن صلة الراوي بالمتن القصصي:

- راو مشارك

- راو غير مشارك

- راو داخلي مشارك (متماثل): في هذه الحالة يكون الراوي واقعا في مستوى المروي، أي في قص من الدرجة الثانية، وفي مستوى علاقته بالمتن القصصي، مشارك في الوقائع التي يرويها من الداخل.

- راو داخلي غير مشارك (متباين):يكون الراوي في مثل هذه الحالات واقعا في مستوى المروي (مستوى القصة) لا في مستوى السرد. أي في قص من الدرجة الثانية لا من الدرجة الأولى وهو من جهة أخرى غير مشارك في الوقائع المروية.

- راو خارجي مشارك:في هذه الحالة يكون الراوي واقعا في مستوى السرد- في قص من الدرجة الأولى أو (السرد من الدرجة الأولى)، ويكون في مستوى المتن القصصي مشاركا كليا أو جزئيا. وأكثر ما نجد هذا في النصوص القصصية المتصلة بحياة رواتها[1].

- راو خارجي غير مشارك:في هذه الحالة يكون الراوي واقعا في مستوى الرواية (مستوى السرد)، لا في مستوى المتن الحكائي (مستوى القصة) أي في المستوى القصصي الأول لا في المستوى القصصي الثاني. ويكون في الوقت ذاته. غير مشارك في أعمال القصة.

1. أنظر الصادق بن ناعس قسومة، علم السرد، مرجع سابق ص 264-265.

ويمكن أن نجد متنا قصصيا يقصه أكثر من راو، فقد يضطلع راو أول بسرد قصة معينة، متصلة بشخصية معينة. ثم نجد خلال هذا القص أو بعده. هذه الشخصية ذاتها مضطلعة برواية القصة ذاتها من زاوية مختلفة غالبا.

أما بالنسبة لحضور الراوي أو غيابه عن المتن القصصي فان جيرار جينات يرى أنه حينما يكون سرد تكون هناك ذات ساردة تقدر بضمير "أنا" لحظة أن يعين نفسه بواسطة الضمير المذكور.

ولذلك فان التمييز بين المحكي بضمير المتكلم والمحكي بضمير الغائب. لابد أن يتم داخل هذه الخاصية الذاتية لكل خطاب، وحسب علاقة الحضور أو الغياب في القصة التي يحتلها الراوي، حيث يشير ضمير المتكلم إلى حضور الراوي كشخصية، أما ضمير الغائب فانه يشير إلى كونه غائبا أو غير مرئي فيما أو عما يحكي ولذلك يسميه جيرار جينات: الراوي الحاضر فيما يحكي، راويا متماثلا حكائيا (Homodiégitique)، والغائب عما يحكي أي غير مرئي. والذي يحكي من مستوى أعلى من الحكي (مستوى السرد) هو بدوره غائب فيه فيسميه المتباين حكائيا (Hétérodiégitique). [1]

وبالنسبة للراوي غير المرئي، فانه بنية ساردة، يستطيع أن يختفي أو يحمي ما أمكن ذلك من القصة، بحيث ينسى القارئ وجود الراوي ويشعر أنه إزاء سرد شفاف، ينقله مباشرة الى داخل الأحداث المستحضرة، وهو شبيه بتجاهلنا التوسط للكاميرا بيننا وبين الروبرتاج التلفيزيوني[2].

أ/وظائف الراوي السردية:

---

1 .G.Genette : « « nouveau discours du récit » op.cit p.65-66

2 .Ghristian Angelet et jean, hermen (naratologie)

نقلا عن جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو و الجماجم و الجبل، لمصطفى فاسي، منشورات الاوراس، ط1، 2007 ص36.

يقوم الراوي بجملة من الوظائف أهمها[1]:

1- **الوظيفة السردية**: وهي وظيفة القص أو الرواية (Narrative Fonction). وهي كبرى وظائف الراوي وتتمثل في نقل عالم القصة لسرد الأعمال أي العرض بالنسبة لأحداث الرواية، مثل قول الراوي: "... هكذا بدأ الأمر وجئت ... غصبا عني أتدري أنهم سلوني من قوقعتي مرغمة، كما يفعل الطائر بحلزون يزحف هادئا متنسكا داخل قوقعته، يواصل رحلته الأبدية لا يسبب ضررا لأحد، مسالما باحثا عن قوت يومه مثل بقية الخلق، تبرق عين الطائر تراقبه من علياء شجرة أو من فوق سور ما أو من تحليق منخفض مهددن الطائر فيزيائي ورياضي وكيميائي كبيرا لا يخطئ حساب المسافة ولا قوة دفع الجناح.

يهوي عليه، يلتقطه من طرف شفة القوقعة، يضرب سقفها الهش بأديم الأرض ضربات عدة...." [2] أو بتمثيل المشاهد ولا يخلو أي عمل قصصي من هذه الوظيفية. لذلك فهي وظيفة أساسية إجبارية. وهي سبب وجود الراوي، وتقترن بسلطة ثابتة له. تتجلى في انتقاء ما يقدم وما لا يقدم معلومات، وفي طريقة التقديم وفي نسق السرد وسرعته ماسكا زمام القصة:

أما الوظائف الاختيارية فيمكن حصرها فيما يلي:

2- **وظيفة التواصل**: وهي تتعلق بالتواصل بين الراوي والمروي له. وربط الصلة بينهما من خلال استعمال الراوي لضمائر المخاطب ومشاكلها. يقول جيرار جينات: "... إن الراوي يتوجه إلى المروي له (القارئ) ليحقق أو يحافظ على التواصل"[3]. مثل قول الراوي: "... أنا عاشق للكتابة ولكن هناك شيء غامض كان يحول بيني وبين العلاقة المباشرة معها، كانت تلزمني دوما ستارة أتوارى خلفها حتى أرى وأكتب ما يوجد وراء النافذ، مثل ذلك الرناء استمتع بالنظر، كتابة إلى ديوات أخرى بكثير من الحياد تلزمني موتا فقط، لأننا مثل الجوزة لابد من كسرها لتكشف على حد قول جبران خليل جبران.

---

1 .G.Genette, figures 3 , op : cit à paritir be la page 265.

2. ربيعة جلطي، عرش معشق، مصدر سابق، ص 3.

3. المرجع نفسه، ص266.

أهو موتها ما حرر الكلمات بداخلي؟ أم هو حولي بدهليز الموت؟....."[1]

3- **وظيفة الشهادة أو الإثبات**: وفيها يثبت الراوي حقيقة القصة بإعطاء مصادرها وإيراد الحج والقرائن المدعمة لما ذكر.

مثل قول الراوي: ".... في المساء سيتأكد الخبز، لم يعد الأمر هواجس أو توقعات بل بيان مكتوب وقعه رعماء اليهود وأعلنه بن جوريون في تمام الرابعة مساء وسطحفل في تل أبيب صوره المصورون وإذاعته إذاعة الهاجاناه واستقبله المستوطنون بالرقص في الشوارع، قبل أن البيان يكون نافذا بدا من الدقيقة الأولى بعد منتصف الليل حيث ينتهي الانتداب البريطاني فيحلون محله في حكم فلسطين، يغدو البلد دولة لليهود ويصير اسمها إسرائيل...." [2]

وقد تظهر هذه الوظيفة في إصدار بعض الأحكام والمواقف.

4- **الوظيفة الأيديولوجية**: يفسر الراوي ضمنها الحدث انطلاقا من معرفة عامة مركزة غالبا في شكل حكم، محيلا على ثقافة معينة أو عقيدة محددة أو موقف فكري أو إيديولوجي وهذه الوظيفة غالبا تكون ذات صلة واهية مع متنه المروي. وقد تغيب الصلة تماما.

ومثال ذلك قول الراوي: ".... لم يكن يزيد يتحمل هؤلاء القادمين يعتبر أنهم خانوا الأمانة التي ضحى من أجلها الشهداء، وكيف لهم وهم أقلية يتمتعون بالخيرات والممتلكات والامتيازات على حساب بقية الشعب الفقير، ويشكك في بطولاتهم التي يدعونها ويذكرهم أنهم يتبجحون كثيرا متناسين البطولة الحقيقة وهي بطولة الشعب ولولا احتضان البسطاء الفقراء للثورة كما كان الخلاص والنصر ... يزيد يعتبر أن الثورة لن تكتمل حتى يتحقق حلم هؤلاء الأبطال الكرماء الذين استشهدوا في سبيل الحرية والعدالة...." [3]

---

1. فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، مصدر سابق، ص 10.
2. رضوى عاشور، الطنطورية، مصدر سابق، ص 48.
3. ربيعة جلطي، عرش معشق، ص 133.

5- **وظيفة التوجيه**: سردية واصفة أو ما وراء سردية، وهي ذات علاقة باقتصاد النص وتنظيمه داخل السرد ذاته. إن الراوي يعلق على تنظيم وتحديد اقتصاد محكيه.

6- **وظيفة تفسيرية**: تتمثل فيما يقدمه الراوي من تفسيرات خلال قصه لمتنه الحكائي مثل تفسير جهاز معين ويمكن لهذه الوظائف أن تتداخل.

ويمكن أن نضيف وظيفة أخرى إلى بقية وظائف الراوي و هي:

7- **الوظيفة الانجازية للسرد**: وتقوم هذه الوظيفة على علاقات الإغراء والإغواء التي قد يسهم السرد في إنتاجها كونها لا نحكي من أجل متعة الحكي وإنما لكي نؤثر ونستقطب.

ويبدو من خلال هذه المفاهيم والرؤى مدى أهمية الراوي في فن القص، فهو وحده الذي يتحكم، في نسيج، وبناء عالمه القصصي. وبالتالي فهو الواسطة بين مادة القصة والمتلقى.

ويتناول الدارسون في دراسة وضعيات الراوي عدة مصطلحات، ما ينجم عنه اختلاف في الآراء والتصورات، من بين تلك المصطلحات الشائعة: (الرؤية، وجهة النظر، التبئير، المنظور ....) وإن كان مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ذيوعا[1]. يضاف إلى ذلك مصطلح (التبئير) في السرديات الفرنسية والذي استحدثه جيرار جينات كبديل عن المصطلحات الأخرى دون أن يقدم له أي تعريف[2].

ويعد كتاب (جان بويون) "الزمن والرواية"[3] من أهم الدراسات التي تناولت موضوع الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل، فلا يكاد باحث مشتغل بالتحليل الروائي يغفل الإشارة إليه أو يستغني عنه.

بالإضافة إلى الإشكالات التي تطرحها "هيئة القص"، ثمة إشكالات من طبيعة أخرى تتعلق (بنمط القص) أو (الصيغة) أي بالكيفية التي ينقل بها الراوي ما يفترض أنه رآه. وما سمعه من أقوال. وكذلك ما يكون تلفظ به هو نفسه، إذا كان راويا يؤطر حكيه

---

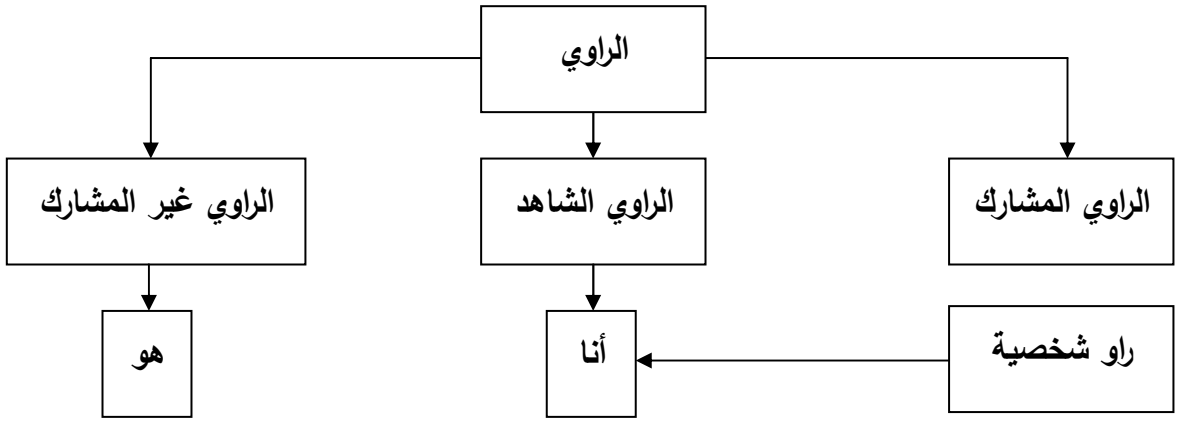
1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص284.
2. المرجع نفسه، ص 284-285.
3 .Jean/pouillon « temps et roman » édition gallimard, paris, 1946.

من داخل من داخل عالم التخييل الذي يرويه. وتتحدد ذلك الكيفية على مستوى الصياغة كأسلوب[1].

إن البحث في نمط القص حسب يمنى العيد هو بحث يتناول الأسئلة التالية: كيف يروي الراوي ما رآه وما يعرفه؟ هل يروي التفاصيل كلها؟ هل يختصر؟ أم يتصرف؟ هل يدع الشخصيات تقول بصوتها مباشرة؟ أم يروي بصوته عنها؟ أم أنه يداخل بين صوتها وصوته؟وكيف؟[2].

ومن هنا وجب التمييز بين صوت الراوي وأصوات الشخصيات الأخرى في خطاب الرواية الواحدة. وحتى لو كان الراوي نفسه شخصية- من بين الشخصيات- تتكلم بضمير المتكلم (أنا).

كما أن ظهور ضمير المتكلم (أنا) كاف للفصل بين الراوي والشخصية، والراوي الضمني، فبوسع الراوي أن يقول (أنا) دون أن يتدخل في العالم المتخيل، وذلك بأن لا يقدم نفسه شخصية من الشخصيات، بل مؤلفا يكتب الكتاب[3]. ويمكننا عموما التمثيل لهوية الراوي السردية في الأعمال الروائية- بواسطة المخطط التالي:



1. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق ص108.
2. المرجع نفسه ص108.
3. تزفتان تودوروف، الشعرية، مرجع سابق ص90- 91.

ومع هذا تبدو وضعيات الراوي في النصوص الروائية شديدة التنوع إذ كثيرا ما يلجأ الروائيون إلى جعل الراوي متعددا في رواية واحدة.

وهذا وفق ما يقتضيه السرد، كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير الأنا موضعه. في مفصل من مفاصل العمل الروائي- إلى الراوي الشاهد، أو كأن يتحول الراوي المشارك من راو حاضر يحيط بأمور كثيرة- لأنه معني بها، إلى مجرد شاهد ينقل فقط ما يقع عليه نظره على مسافة مما يحدث[1].

ب/التشكيل البنيوي للراوي وصلته السردية بالشخصيات:

تتجلى العلاقة بين الراوي والشخصيات في التداخل والامتزاج من خلال وجهة النظر التي تتراوح بينهما، وهو ما تطمح إليه رواية تيار الوعي دوما، حيث يكون تقديم الوعي مباشرة. وقد يتحقق ذلك مباشرة بمشاركة راو تفرض عليه الحيادية. ولهذا يمكن القول بالرغم من طغيان وعي الشخصية على الرواية، ان الراوي لا يلغى تماما ولكن يتقلص دوره وربما يشارك في تقديم الأحداث والصور، ويتدرج بذلك الراوي والشخصية على سلم ذي قطبين يقتربان حينا، ويبتعدان حينا آخر. وغالبا ما يمتزجان في أسلوب تيار الوعي الذي يتمثل في تقديم كل شخصية ملاحظات حرة عن الشخصيات الأخرى في الرواية، والبوح بملاحظات عن تركيبها النفسي الخاص بالقدرة نفسها[2].

وبمعنى آخر أكثر وصفا لهذا التيار الحديث في الرواية، أنه يقوم على تسجيل الفيضان الحر لوعي الشخصية، وما يتساقط على صفحة الذهن بالترتيب الذي يتركه أي منظر وأية حادثة على الوعي مهما كان هذا النظام غير متصل، وغير مترابط من حيث الظاهر[3].

وهو لا يتأتى من خلال الوصف ولكنه يكون متاحا عندما تعتمد الرواية على منظور الشخصيات في تقديمها لذاتها ولعالمها الداخلي: وهذه تقنية تسمح بتعدد المستويات وتجسيد المواقف من جوانب متقابلة.

---

1. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص90.

2. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، 1974، ص33/32.

3. المرجع نفسه، ص33.

ويرى بعض النقاد أن تيار الوعي يمثل أقرب نقطة يمتزج فيها الراوي بالشخصية، وتطمح فيها اللغة أن تكون ترجمة مباشرة للشعور[1].

وهو ما يفسر هذا الامتزاج الذي لا يحدث الا في قمة تيار الوعي، إذ أن الترجمة المباشرة للشعور، غير متوفرة دائما إلا في رواية التيار.

ولكن المهم هو وضع الفواصل التي يغفلها المؤلفون عمدا بين الحديث، النفسي الداخلي المنهمر والوصف الخارجي المفارق وتحليل مستويات الأسلوب[2]. وهذا يعني أن الرواية الحديثة قد تتضمن أسلوبين من القص (الحديث النفسي والوصف الخارجي) ولعله يشير إلى أن الشخصية لا تسيطر دائما. بل إن ثمة تناوبا وامتزاجا في الأدوار، فحين تسيطر الشخصية على الرواية وتقدم الأحداث والمواقف الداخلية والخارجية من خلال سير عالمها، وحينا أخر يفرض الراوي سيطرته، فيقدم الأحداث من منظوره، وأحيانا يمتزج وعي الشخصية بسرد الراوي.

ج/وجهة نظر الراوي السردية:

يعرف هذا الجانب بوجهة النظر أو بؤرة السرد[3]. وتعني فلسفة المؤلف أو موقفه من نواحي الحياة المختلفة.

وقد تعني في مجال نقد الرواية: العلاقة بين المؤلف والراوي، وموضوع الرواية، ويكون تحديد معالم الرواية عن طريق ثلاثة عوامل:

1- الموقع الذي يقبع فيه الراوي

2- الجهة

3- المسافة التي تفصل بينه وبين عالم الشخصيات من ناحية، وبين المؤلف من ناحية أخرى.

---

1. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الادبي، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة ط2، 1980- ص443.
2. المرجع نفسه، ص 443.
3. أنجيل بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، مج2، العدد 2 (يناير- فبراير- مارس) 1982- ص103.

هذه العوامل الثلاثة مستمدة من عالم الفن التشكيلي، وفن التصوير إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين، والصورة التي تتلقاها على الوضع الذي ينظر منه الروائي. والموقع الذي يرصد منه العالم المصور من نقطة معينة، وهي النقطة التي توضع فيها الكاميرا في مجال التصوير، وبناء على موقع هذه النقطة ووجهتها والمسافة التي تفصلنا عن العالم المصور، يتشكل المنظر الخيالي المعبر عن هذا العالم. ويتحدد نوع التأثير الذي تصنعه، ويحدث مثل ذلك في السرد أيضا[1].

ولا جدال أن المشهد الواحد يختلف كثيرا باختلاف موقع الراوي في رواية متعددة الرواة أو الساردين.

أما الجهة التي يرصد منها العالم المتخيل فيتوقف أثرها بإثبات جوانب من هذا العالم، وإهمال أخرى، وتضخيم بعضها، وتصغير البعض الأخر.

وفي مجال الرواية فان الجهات التي يمكن للراوي أن يستقر بها متعددة بالإضافة إلى الجهات المكانية المعروفة التي تتاح للراوي لكي يستخدمها في وصفة للأماكن والشخصيات.

أو مشاركة في الأحداث، فتأتي الرواية بصيغة الحاضر، وقد يجعله سابقا على الأحداث ليروي بصيغة المستقبل كما في قصص النبوءات والأحلام[2].

وكما أن مواقع العين الراصدة للأحداث والأشياء والجهات التي ترصد منها مؤثرة على تشكيل الصورة، فان المسافة التي تفصل بينها وبين العالم المصور لها أثرا كبير. مثلما نرى في بعض المشاهد التي يصورها الكاتب ويضع أحد الرواة في موقع خيالي. ليتمكن من رصد الأحداث المتخيلة وهذه المسافة هي التي أرادها المؤلف للراوي لتكون الأحداث أكثر عمقا ونجد أيضا تحديد المسافة بين الراوي والأحداث والوقائع ذات تأثير في طبيعة السرد، وما ينتج عنه من استجابة لدى المتلقي.

3- المفهوم السردي لوجهة النظر في المنظور البنيوي:

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص130.
2. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص21.

تعد وجهة النظر(Point de vue) مكونا سرديا هاما في تشكيل أنساق الخطاب السردي وبلورة جماليات بنيته، وقد مثلت- ولا تزال – إحدى القضايا الأساسية، التي شغلت كتاب الرواية ونقادها على حد سواء، مما يعلل كثرة الجدل حولها*، ومن ثم تعدد والمقاربات المفهومية لها، وتشعبها، بسبب اختلاف المرجعيات المعرفية التي يشكل في ضوئها هؤلاء تصوراتهم النظرية لها، على الصعيدين الإبداعي، والنقدي في أن واحد.

فقد اكتنف هذا المصطلح نوع من الغموض والالتباس، باعتبار تعدد الدلالات المتصلة به، إلا أن ذلك لا يحول دون التأكيد على أن مدار "وجهة النظر" في مجال النقد الروائي، يتمثل في تلك العلاقة بين المؤلف و الراوي و موضوع الرواية، ولذا يجب أن لا نخلط بين وجهة النظر بمفهومها في هذا الغرض، وبين مفهومها كتقنية سردية خاصة ومحددة تاريخيا.

فقد كتب "ميشال ريمون" في كتابه (أزمة الرواية) منذ ما بعد الطبيعية إلى العشرينات فقال: "... حسب تقنية وجهة النظر، يتموضع الروائي بشكل ما، في وعي إحدى الشخصيات ليكشف لنا الواقع، الذي لا ينظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة"[1].

إن مهمة هذا المصطلح الأساسية تحديد منظور معين، يتكون في إطار توجهاته، ورؤيته الفكرية للبناء السردي، وفي هذا يقول أحد الباحثين: "بواسطة السرد، نتعلم كيفية تكوين وجهات نظر مستقرة وغير مستقرة، ووجهات النظر هذه تكون حاسمة في تنمية حدة الشعور بالذات وبالآخرين، وتكون ضرورية- أيضا- لبناء الإطار الأخلاقي[2].

---

*. هناك مصطلحات عديدة قدمت في هذا المجال منها: زاوية الرؤية، التبئير، حصر المجال، التحفيز، وهي كلها مصطلحات قد يكون بينها اختلافات، ولكن يظل هناك نواة دلالية تجمعها، وهي الاهتمام بالرؤى الفكرية ودورها في تشكيل العمل الروائي.

1. جيرار جينات، واين بوث، بوريس اوسبنسكي، فرانسوازف، روسوم غيون و اخرون نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار/ ط1، 1989 ص07.

2.أنظر David Middelton نقلا عن: عادل ضرغام، في السرد الروائي، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010 ص99.

وفي إطار الفهم السابق يتجلى لنا أن الرواية تعد إطارا مهما، لعرض وجهات النظر، ولعرض الأصوات الاجتماعية أو السياسية العديدة في شكل يتم عن التوافق أو التباين.

إننا حين نروي، فنحن نتبنى وجهة نظر نفسية وإدراكية حسية، في عرضنا للمروي، فقد نصف الشخصية المقدمة من الخارج كشهود عيان بدون تحيز، أو قد نصف الشخصية نفسها كما هي، أو قد نصف الشخصية ليس فقط من الخارج، لكن من الداخل أيضا. بوصفنا كلي العلم، وهكذا[1].

إن نظريات البنيوية لوجهة النظر، قد تتابعت، وتجددت منذ بداية هذا القرن خاصة في انجلترا، والولايات المتحدة وألمانيا، ومن ثم فإن الإشكالية المعاصرة مرتبطة جدا بهذا التأسيس النظري والنقدي، ولا يمكن ضبط الموضوع دون الرجوع إلى جذور المفهوم، وعرض تحولاته، وتطوره، وخاصة مع المشاكل المتعلقة بالمنظور السردي، والتي كانت أكثر إثارة لاهتمام البويطقيين، ونقاد الرواية منذ بداية القرن، فالبحوث التي أجريت في هذا الميدان، قد تمت لسوء الحظ متوازية في بلدان مختلفة، وفي نفس البلد، وفق أهداف مختلفة وأن إحدى النتائج المترتبة عن هذه الحالة هي تعويم المعجم المستعمل، وهذا التعويم يمكن ان يؤدي إلى سوء الفهم.

أ/وجهة النظر في المنظور البنيوي الغربي:

- "وجهة النظر" في المجال الانجليزي:

لقد تطورت منذ "هنري جيمس" إلى "و.بوث" وغيرهما الأبحاث بوجهة النظر في الرواية، وفي هذا الشأن يعتبر "فريدمان" أن وجهة النظر هي إحدى التصورات النقدية الأكثر أهمية لدراسة الرواية، إذ يقول : "... لا يمكن أن نقول شيئا مفيدا حول رواية ما، نعاني من جهلنا بما يمكن أن نسميه تقنية الرواية، وبالتالي فان هذه التقنية هي المظهر الذي يجب دراسته. فأن تكون ج. أوستن دقيقة الملاحظة، وأن يكون ديكنز ساخرا كبيرا وأن يبرهن ج. إليوت عن معرفة عميقة بمزاج القروي، وأن يتميز

1.أنظر جير الدبرنس، علم السرد، (الشكل و الوظيفة في السرد) ترجمة باسم صالح دار الكتب العلمية، بيروت ط1 2012 ص70.

روائيون معاصرون بالحيوية ... كل هذا نعرفه، وقد كررناه وقلناه لبعضنا آلاف المرات ...ولكن كتبهم و كذا مواهبهم وما أنجزوه فعليا هو ما نطمح إلى رؤيته، كتبهم التي يجب أن نعيد خلقها من جديد لأنفسنا ولكي نستطيع التحكم فيها ونعيد خلقها، هناك وسيلة واضحة: أن ندرس التقنية، نتتبع السيرورة، ونقرأ بطريقة تأسيسية"[1].

إن هذه القراءة التأسيسية المرتكزة على تحليل التقنية، والتي يدعو إليها "لوبوك"، والذي لا يقترح فيها تمييزاته بين مختلف وجهات النظر الممكنة ومختلف صيغ السرد إلا انطلاقا من تحليل بعض الروايات الكبرى. فالروائي فنان، وعلى الناقد أن يفهمه داخل عمله.

ومن جهة أخرى، كان 'هنري جيمس" قد بلور وعرض أدواته التقنية وفق غايات جماليات خاصة به[2]، ووفق هذه الغايات فقط. ومن أشهر هذه الأدوات، تبني وجهة نظر مراقبة (بفتح القاف) توجد داخل الرواية، متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات، ونذكر أن الغاية من ذلك بالنسبة له كانت هي العرض الأمين للحياة الذهنية، عن طريق إيهام كثيف بالواقع والمحافظة على انسجام العمل الأدبي، الذي يجب أن يكون مكتفيا بذاته، وبإعطاء هذا العمل صلابة وسمك حقيقيان[3].

وهكذا فقد حاول هنري "جيمس"، تحليل التقنيات الروائية، وخاصة مختلف الأوضاع السردية، من منظور نقدي وتحليلها وفق الآثار التي يبحث عنها الفنان[*].

ومن بين هؤلاء المنظرين المتعددين للرواية سنحتفظ بثلاثة بيرسي لوبوك الذي افتتح التقليد وطرح المشكل، وفريدمان الذي لخص النظريات التقليدية واقترح تصنيفا

1 .p- lubbock. The graft of fiction, london 1921, the viking press, new york 1957, le chapitre 5, qui porte sur le poin de vue narratif chez flaubert, a été traduit et présentés par – r- debray- gennette, didier 1970 p : 272-273.

2. مجموعة من المؤلفينن نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئيرن مرجع سابق، ص 10.

3. مجموعة مؤلفين، فطرية السرد، مرجع سابق، ص10.

*. انطلق (هنري جيمس) من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر الى عالمه الحكائي من عل، معيبا عليه لعبه دور محرك الدمى، داعيا الى ضرورة (مسرحة الحدث و عرضه) لا الى قوله وسرده، بمعنى على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف، لكن هذا الاتفاق حول دور جيمس في استحداث هذا المفهوم يخرج عنه صاحبا كتاب –عالم الرواية) بذهابهما أبعد من ذلك، معتبرين (جيمس) غير مستحدث شيئا، كون هذا التمييز قد سبق ارسطوا الى استعماله كما سبق فلوبير الى توظيفه.

واضحا ومنسجما لمختلف وجهات النظر وأخيرا واين بوث الذي جدد الموضوع بشكل ملحوظ.

وقد أخذ لوبوك عن "جيمس" بعض المبادئ الأساسية حول فن الرواية ليطبقها على روائيين آخرين و هذه المبادئ هي[1]:

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

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

3- يجب على الروائي أن يخلص للطريقة التي قرر تبنيها

4- ان الفن الروائي لا يبدأ إلا حينما يستوعب هذا الأخير محكيه كشيء يجب أن يعرض، أن يقدم للقارئ و يفرض نفسه بنفسه.

وأخيرا وكنتيجة لهذه المبادئ الأربعة يجب على وجهة النظر "أي علاقة الراوي بالحكاية التي يحكيها أن تهيمن على مجموع مشكل للطريقة في الرواية"[2].

ويتبع "لوبوك" منهجا صارما، حيث ينطلق من قراءة أعمال أدبية، ليسجل سماتها المميزة. ثم انه يصادف أولا صيغ العرض، ويهتم بتمييز بعضها عن الآخر بواسطة تعابير محددة، وهكذا يميز- بخصوص مدام بوفاري- بين عرض مشهدي للأحداث في بداية الرواية، يتلوه عرض بانورامي. أو يسجل أيضا داخل نفس الرواية عرضا دراميا، ويرى مثالا له في مشهد (جمعيات المزارعين)، ويقابل بينه وبين العرض التشكيلي، ويجد له مثالا في القسم المتعلق بحفلة الرقص (فوكروسون). وكل صيغة من هذه الصيغ (ويسميها طرقا)، تؤدي بدورها الى استعمال وجهة نظر خاصة. فبينما يفترض العرض البانورامي كاتبا عالما بكل شيء، يحلق فوق موضوعه ويخلص للقارئ، يصبح هذا الكاتب غائبا في العرض المشهدي، كما في العرض المسرحي. وتوضع الأحداث مباشرة أمام القارئ.

---

1. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق، ص12.

2 .Le point de vue narratif chez laubert. P :251.

أما مع الرسم أو اللوحات فتنعكس الأحداث إما في وعي الراوي (العالم بكل شيء) و إما في وعي إحدى الشخصيات[1].

وكل صيغة من هذه الصيغ تمثل بعض الايجابيات وبعض السلبيات، ورغم اعترافه بايجابيات وجهة النظر العالمة بكل شيء، وبانجازات الناجحة (لتاكري) مثلا فان "لوبوك" يفضل دون شك النماذج الأخرى لوجهة النظر، حيث يكون الراوي (ممسرحا) ومدمجا في الحكاية[2].

وبهذا الشكل، تكتفي الرواية بذاتها، بمعنى أن القارئ لا يحتاج إلى الاستعانة بسلطة خارجية، وكمثال على الروايات ذات وجهة النظر المدمجة، يذكر "لوبوك" الروايات بضمير المتكلم، ولكنه يلح على الايجابيات الأكبر التي يقدمها التحويل الإضافي لوجهة النظر، الذي يحدث حينها يرى المحكي من خلال وعي إحدى الشخصيات (الممسرحة) بضمير الغائب. في هذه الحالة لا يجد القارئ نفسه داخل الكتاب فقط، ولكنه يرى الأحداث من خلال وعي إحدى الشخصيات في اللحظة نفسها، التي تحدث فيها بالنسبة لهذه الروايات بضمير المتكلم. فحتى ذلك الخلل الزمني، بين حاضر الراوي وماضي الأحداث الذي يقع في الروايات بضمير المتكلم ينعدم، بالإضافة إلى ذلك لا يصبح كل شيء ممسرحا (معروضا) فحسب، بل إن الوعي نفسه يصبح ممسرحا، كل شيء يصبح موضوعيا دون أن يفقد مع ذلك خصائص كثافته الروحية[3].

"وفي مجال حرفة الرواية، فإني أرى أن وجهة النظر هي التي تحكم مسألة المنهج الدقيقة، مسألة وضع الراوي من القصة، انه يرويها كما يراها (هو) في المقام الأول، ويجلس القارئ في مواجهة الراوي يستمع، وقد تروى القصة بحيوية ينسى معها وجود الراوي، ويتجسد المشهد حيا بشخصيات الرواية[4].

---

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط4، 2005 ص285.

2. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 2004، ص181.

3. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق ص13.

4. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع ص182.

وبعد أكثر من ثلاثين سنة منوجهة نظر (لوبوك)، لم يجد (فريدمان) بدا من ملاحظة النجاح الذي حققه تصور وجهة النظر الذي بلوره (لوبوك) بعد (جيمس)، ومن (جوزيف وارين باخ) إلى (مارك شورير)، ولم يزدد هذا المفهوم إلا تحديدا، ولم يزدد على الخصوص إلا تأسيسا [1].

ولم يجدد مقال (فريدمان) في المسألة، ولكن قيمته تكمن في طابعه التلخيص وكذا في طابعه التنظيمي، فيأتي مقترحا تصوره، على أساس التمييز بين (العرض والسرد) أو (القول والعرض) بناء على درجة موضوعية إرسال القصة، وهي كالأتي[2]:

1- **المعرفة المطلقة للراوي**: (المرسل) وهنا نجد أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة، وهو يتخيل سواء اتصلت تدخلاته بالقصة وأحداثها أو لم تتصل.

2- **المعرفة المكايدة**: وهذه الوجهة تختلف نسبيا عن الأولى، فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب ولا يتدخل ضمنا، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.

3- **الأنا الشاهد**: نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم حيث الراوي مختلف عن الشخص، وتصل الأحداث إلى المتلقي هنا عبر الراوي لكنه أيضا من محيط متنوع.

4- **(أنا) المشارك**: تختلف هذه الوجهة عن سابقتها، لأن الراوي المتكلم هنا، شخصية محورية.

5- **المعرفة المتعددة**: هنا نجد أمام أكثر من راو، والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات.

---

1. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق، ص 12.

نقلا عن جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو و الجماجم و الجبل، لمصطفى فاسي، منشورات الاوراس، ط1، 2007 ص36.

2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص286-287.

6- **المعرفة الأحادية**: عكس الوجهة الخامسة، نجد هنا حضور للراوي لكنه يركز على شخصية مركزية وثابتة نرى القصة من خلالها.

7- **النمط الدرامي**: هنا لا تقدم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، أما أفكارها وعواطفها، فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال*.

إذ كان مبدأ التصنيف مؤسسا على التعارض بين (القول) و(العرض) وعلى الدرجات التي تقود من أحدهما إلى الأخر، ففريدمان يرى أن الغاية الأولى للتخييل هي أن ينتج إيهاما تاما بالواقعية. هذا لا يعني أن فريدمان يرى أن وجهة النظر هاته أو تلك أحسن بالضرورة من غيرها، فلكل منها ايجابياتها وسلبياتها وكل منها تسمح أولا تسمح بتحقيق اثر معين، إن السؤال المتعلق باختيار وجهة النظر مرتبط بالسؤال المتعلق بالموضوع المتناول وبنوع الإيهام المرغوب في تحقيقه وهكذا.

في خضم هذه الأفكار ومع بداية 1977 ظهرت دراسة هامة حول النقد الروائي من وجهة بلاغية هي (بلاغة الرواية)، قام بها "واين بوث" وحاول من خلالها تجاوز عمل كل من "بيرسي لوبوك" و"فريدمان" من خلال نقده لبعض الأسس النظرية التي تنظر إلى القصة من خلال الضمير الذي تروى به (متكلم/ غائب)، وانطلاقا من هذا التمييز تحدد نوعية وجهة النظر[1].

فقد حلل (بوث) مختلف أصوات الكاتب التي تسمع نفسها، من خلال مختلف التقنيات. هذه الأصوات هي التي يجب أن تهم الباحث بالدرجة الأولى.

فيعارض (بوث) على الخصوص أسطورة اختفاء الكاتب، ويرى أن الكاتب يمكن الى حد ما أن يختار التنكر، ولكنه لا يمكن أن يختار الاختفاء أبدا، وفيما يلي أصوات الكاتب التي يجب إلغاؤها إذا أردنا أن نطرده من العالم المتخيل[2].

---

*. وتضيف (وسم كيون) شكلا ثامنا تسميه (الكاميرا) و تتميز بنقل شريحة من حياة الشخصيات دون اختيار أو تنظيم.

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص291.

2. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق ص16.

التوجيهات المباشرة للقارئ/ تعليقات وأحكام حول الشخصيات/ تغييرات وجهات النظر داخل العمل الأدبي/كلام السارد (الشخصية) الذي نعطيه ثقتنا/ الاختزالات الزمنية أو بصفة عامة كل الإجراءات المنظمة للمحكي/ وكما نلاحظ فهذا يعني إلغاء كل ما يجعل القارئ يعرف بأن ما يقرأه رواية.

وقد قسم (بوث) أنواع الرواة من ناحية علاقتهم الترابطية مع القصة إلى[1]:

1- **الكاتب الضمني "الذات الثانية للكاتب"**: أو تلك الشخصية المستعارة التي تختلف عن شخصية الكاتب نفسه، ويوجد في كل رواية، حتى لو كانت سيرة ذاتية، والكاتب الضمني مختف. وهو ليس الكاتب الإنسان.

2- **الراوي غير المعروض**: "غير الممسرح" وهو الراوي الذي يشتبه علينا.

3- **الراوي المعروض**: "الممسرح" وهو كل شخصية مهما بدت، مختفية وتتداول الحكي وتعرض نفسها، وضمن هذا النوع نجد أنواع أخرى من الرواة هي:

أ- **الراصد**: كما يسميه (جيمس) وهو المرآة التي تعمل على عكس الأحداث بوضوح.

ب- **الراوي الملاحظ**: (الشاهد) وهو الذي يسرد عن طريق المشهد أو التخليص.

ج- **الراوي المشارك**: وهو الذي ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات.

وقد تميزت دراسة (بوث) بالدقة في تمييز الرواة وأهم ما جاء به، استعماله لمصطلح (الكاتب الضمني) تفريقا له عن (الراوي)، والتمييز بين الساردين المؤهلين للثقة (Reliable) و الذين ليسوا كذلك (Unreliable) [2].

فمع (بوث) حلت مسألة أصوات الكاتب محل مسألة الرؤى/ الرؤية في المحكي، أو مسألة وجهات النظر التي تتعلق بالدرجة الأولى بالتنظيم الداخلي للعمل، وخصوصا علاقات السارد بالشخصية وعلاقات الشخصيات فيما بينها، إن أصوات الكاتب هاته التي

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص291

2. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، ص17.

تعبر عن نفسها بالصيغ السردية والتشخصيته المختلفة، هي قبل كل شيء وسائل يحقق بواسطتها الكاتب التواصل، وهكذا فان التعليقات تسمح للكاتب بأن يوضح الوقائع، يلخص الأخبار، يؤكد على دلالة الأحداث، يتحكم في التشويق، يعمم، يؤثر في اعتقادات القارئ، يدعم أو ينفي معاييره، يكسب صداقته.

ومع ما قدمته المدرسة البنيوية الإنجليزية فقد كان للمدرسة البنيوية الألمانية وجهة نظرها النقدية هي الأخرى، فقد ارتبطت كتابات "فريديريك" مع بداية 1864-1898 ببويطيقا الرواية على الوجه الدقيق، حيث طرح بإلحاح مثالا للموضوعية المطلقة، فالرواية البيوطقية هي التي يختفي فيها الروائي تماما لصالح شخصياته وأفعالها، ولا يسمح بتسرب أي رأي ذاتي. إن تدخلات السارد يجب أن تلغى بشكل راديكالي من صورة العالم هاته التي تبدعها المخيلة المبتكرة للكاتب، ففي حالات وجودها، تشكل ضعفا مزدوجا[1]:

1- إنها تبرز الذاتية المحدودة وغير الجوهرية للمبدع، والتي يجب أن تختفي أمام الخاصية الكونية لعمله.

2- تكسر الاحتمالية أي انسجام العالم المعروض.

إن "سبيلهاكن" حين يقترح تصوره حول مثال الرواية، يعود إلى (غوته) فيقول: 'إن الروائي المحترف لا يجب أن يظهر بنفسه في عمل، ككائن علوي، والأفضل أن يقرأ من وراء ستار، بشكل يجعله مجرد شخصية ويجعلنا، نعتقد أننا نسمع آلهة الفن نفسها"[2].

المؤكد أن "سبيلهاكن" يعتبر "الملحمة الهوميرية" نموذجا للموضوعية، لأن ذاتية الشاعر في عمل كهذا تتطابق مع الروح الشعرية للشعب، وتختفي بالتالي نهائيا، فشعر الشعب نفسه هو الذي يتحدث من خلال صوت الشاعر، ولكنه يعترف عن صواب ان موضوعية كهذه قد أصبحت مستحيلة في العصر الحديث (أي في المجتمع البرجوازي)،

1. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، ص19.
2. المرجع نفسه، ص22.

لأن الفرد المبدع، قد انفصل ليس فقط عن شعبه بل انفصل أيضا عن كل القيم المعترف بها كونيا.

وقد طالبت (كيت فريدمان) ، مستعملة مصطلحات عصرية، بعدم الخلط بين الفروق المبدئية (بين الملحمة والرواية)، وبين الفروق التاريخية[1]، فعلى المستوى المبدئي، تشترك الملحمة والرواية، وتتعارضان مع المسرح في العناصر التالية:

1- إن السارد يتحدث فيها عن وقائع ماضيه. أما الممثل فينجز الأحداث كحاضر.

2- إن الوقائع الماضية تنقل من طرف وسيط يوجد في الحاضر.

إن هذه الاعترافات، ذات الطابع غير المباشر للسرد الملحمي، قد شكل الأساس الذي ستتبلور عليه النظريات المتعلقة بالأوضاع السردية المختلفة.

ونلاحظ أيضا أن المسألة المتعلقة بوضعية السارد بالنسبة لما يحكيه، ترتبط بشكل وثيق بمسألة الازدواجية الزمنية للمحكي- فمسألة قيمة الماضي بالنسبة للماضي الملحمي قد أنجبت بشكل خاص كما أدبيا ضخما[2].

إن ما تطرحه (كيت فريدمان) هو أن السارد يشكل بنيويا (مبدئيا) جزءا من المحكي، ويتعلق الأمر بمعاينة الأشكال التي يمكن أن يأخذها ليتنكر، ومعاينة النتائج المترتبة عن ذلك.

حول هذه النقطة الأكثر تقنية والتي تقربنا من الإشكالية، الانجلو سكسونية، تمت صياغة الأسئلة عند الكتاب القدماء، وبمصطلحات شبه مماثلة لتلك التي صادفناها في النقد البنيوي.

فحين أدخلت (ك. هامبورغر) السارد داخل المحكي من جديد، أثارت أيضا مسألة وجهة النظر، ووجهة النظر هاته، التي يتموضع فيها السارد تتجلى كما تقول (ك. هامبورغر)، في الدور الذي يلعبه الوسيط، داخل السرد نفسه، وفي المكان الذي ينظر منه إلى شخصياته وعلى عكس ما حدث في انجلترا، فان منظري ونقاد الرواية الألمان

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص286.
2. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، ص23.

لم يستعملوا مصطلح (وجهة النظر) وإنما تحدثوا عن المواقع، وعن (المنظور) أو عن (الوضعية) السردية[1].

إن هذا المظهر من نظرية (فريدمان) يقربنا من نظرية (الرؤى) التي بلورها (جون بويون)، ونظرية الأوضاع السردية التي بلورها (ستانزل)، إلا أن (سبرانجر) قد حرص ابتداء من 1830 على فحص أعمال (غوته) من هذا المنظور، وسبقت دراسته دراسة (ستتنزل) و(بويون)، وقد ألح (سبرانجر) على أحد أهم مظاهر هذا الشكل: علاقة السارد بشخصياته، وكما فعل بويون بعد عدة سنوات، قارن (سبرانجر) بين الرؤية إلي قد يكونها القارئ عن شخصيات الرواية، وبين الرؤية التي يمكن أن نكونها عن الشخصيات الأخرى في الحياة الواقعية[2].

وفي سنة 1955 سعى (ف.ك. ستانزيل) إلى إقامة نمذجة سردية انطلاقا من حديثه عن المنظور والصوت، وكان الهدف المركزي تحديد أشكال بناء الخطاب الروائي، من خلال محاولته البحث عن قوانين كلية، إن عمله يختلف اختلافا كبيرا عن غيره من النقاد، وقد انطلق (ستانزيل) من الدور الذي يتكلف به الراوي في إرسال القصة من خلال هيمنة أحد الشكلين الأساسين (السرد أو العرض) أو ما أسماه ب (الطبيعة الوسيطة) التي من خلالها يتواصل الراوي مع المروي له، وهذا الوسيط يعطيه مصطلح "المقام السردي" ويوضح أننا أمام ثلاثة مقامات سردية[3].

أ- الوسيط الأول يتجلى من خلال الراوي الذي يفرض منظوره من عالٍ، يسمى ستانزل هذا الشكل الأول ب (الراوي الناظم)

ب- الوسيط الثاني يبرز من خلال ما يسميه (هنري جيمي) بالراصد (Reflection) وهو شخص يفكر، ويحس ويدرك، لكنه لا يتكلم مثل الراوي، انه واحد من الشخصيات،

1. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق، ص 24.
2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص286.
3. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص290.

لكن القارئ يرى الشخصيات الأخرى من خلال عيونه، إننا أمام الراوي الفاعل[1](Personale)

ج- في الوسيط الأخير، يتوحد الراوي بواحد من الشخصيات، ويتكلم بضمير المتكلم، وهو واحد من شخصيات القصة: الراوي المتكلم.

من خلال هذا النموذج الذي قيمه (ستانزل) يتضح لنا بجلاء طموح الباحثين منذ أواخر أربعينات وأواسط الخمسينات إلى طرح تصورات أكثر تجريدا وعمقا، لكن هذا الطموح سوف لن يتبلور إلا لاحقا في قراءات تسعى لتجاوز العوائق البنيوية التي تحول دون انجاز تصور أكثر انسجاما ووضوحا[2].

امتد إذا بما سبق فقد كان للنقد السردي البنيوي لوجهة نظره ويعتبر كتاب (ج.بويون) "الزمن الرواية" بحق من أهم الدراسات التي حققت نوعا من الانسجام والتكامل، ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال لباحث منشغل بالتحليل الروائي من الإشارة أليه أو الاستفادة منه عن طريق مباشرة، أو مع إدخال بعض التعديلات على بعض مصطلحاته[3].

لكي نفهم طبيعة الرؤية في الرواية، يكفي أن نلاحظ الرؤية الحقيقة، عن هذه الفكرة، تستند كل دراسات الرؤى في المحكي عند (جون بويون) أو على عكس المنظرين والنقاد، الذين تحدثنا عنهم إلى الآن، فإن ما يهم (بويون) ليس التقنية وإنما السيكولوجية، أنه يرى على غرار (سارتر) الذي يستوحيه مباشرة. "فالأسلوب، والشكل عموما هما مظهران ثانويان في الظاهرة الأدبية وبالتالي يمكن إهمالهما في مجال الفهم الذي يكونه ويقترحه الروائي حول شخصياته وحول الأوضاع، يعتبر كل ما يتعلق بالتقنية الروائية المحضة، ثانوية في العمق، بالنسبة لدلالات الرواية نفسها، وبالتالي لن

1. الصادق قسومة، طرائف تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000 ص156.
2. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق، ص 25.
3. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص287.

تهتم بها بتاتا. إن ما يهمنا هو الانتروبولوجيا التي تكشفها أو تقترحها أو تثيرها الرواية، حسب الحالات في ذهن القارئ"[1].

انطلق (بويون) في حديثه عن الرواية والرؤيات من علم النفس ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس، استنتج ثلاث رؤيات هي[2]:

1- الرؤية مع (Vision avec)

2- الرؤية من الخلف (Vision pardhièrre)

3- الرؤية من الخارج (Vision du dehors)

في الفصل الأول من الكتاب الذي يعنونه (بالرواية وعلم النفس)، ويتحدث (بويون) عن العلاقات القوية التي تربط بينهما، فإذا كان العالم النفساني يعرفنا بأنفسنا فان الروائي يعرفنا بالآخرين يتجلى هذا الأخر، في الرواية حين يبدو لي بطلا، وأبدو أنا كقارئ ذاتا، عندما يكون البطل يحكي عن نفسه، تكون الذات تحلل نفسها، ومن خلال هذه الصلة تبدو العلاقة بين الرواية وعلم النفس[3].

وهناك مظهر آخر من أهم مظاهر نظريته التي ألح (ستانزل) من جهته على تطويرها، وهو الذي يربط من خلاله بويون بين وجهة النظر والزمن، وهكذا ففي حالة المنولوج، كحالة قصوى، للرؤية مع، أوضح (بويون) أن زمنية كلام الشخصيات، ومشاعرها التي تعادل هنا الأحداث في الروايات الأخرى، تكون مماثلة- كما يصفها – للمدة المعاشة. وذلك باستعمالها للماضي والمستقبل من طرف الفاعل/ المتكلم، انطلاقا من حاضر محتمل[4]، إلا أن ملاءمة هذه التحليلات لا تشمل مستوى السرد، أو الكتابة، فالقوانين المتحكمة في السرد ليست فقط مختلفة عن تلك التي تشكل العالم الذي نحكيه، بل يحدث غالبا أن تكون وظيفة القوانين الأولى هي تحطيم القوانين الثانية وينتج عن

1. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق ص29.
2. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص184.
3. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 288.
4. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق 30.

ذلك، على عكس ما يقول (بويون) وآخرون قبله أن وجهة نظر القارئ ليست مرتبطة بدقة مع وجهة نظر السارد، سواء كان هذا الأخير عالما بكل شيء أو مدمجا في الحكاية، إن ما تعيشه مثلا الشخصية- السارد- الذي توجد معه في نفس الوضعية كانفصال أو فشل، يمكن للقارئ باعتباره يمتلك كل العلامات التي يتكون منها النص، أن يراه كنظام، هذه أيضا حالة رواية (Modification) التعديلات، حيث السارد غائب ووجهة النظر متموضعة في وعي إحدى الشخصيات. كما هي حال رواية (الأوهام الضائعة) [1].

مع (بويون) كما لاحظنا بجلاء تمييزا و تعمقا في تحليل الرؤيات من المنظور الذي ينطلق منه الباحث، كما نلاحظ انسجاما كليا بين مقدماته السيكولوجية وتصنيفاته وطرائق الكشف عنها. ولعل هذا ما أغرى العديد من الباحثين بالسير على منواله في تبني التصنيف الثلاثي وتوزيعه للرؤيات وإن كانوا يفرغونها من أبعادها السيكولوجية المحملة بها[2]. محاولا الإجابة على هاجسين أساسيين هما[3]:

1- تحديد موضع الرائي أو الذات المدركة (La position du siyet de la perception) هذه الذات يمكن أن تكون:

أ- شخصية من شخصيات القصة: وفي حالة يكون الراوي مصاحبا لها، أي يرى ما تراه وما يحصل له من المعرفة، القدر الذي يحصل لها، بلا زيادة ولا نقصان، ولهذا سمي هذا النوع بالرؤية المصاحبة (مع)، (Vision avec) فتكزن رؤيته مطابقة لرؤية الشخصية.

1. المرجع نفسه، ص 30.

2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص290

3 .jean pouillon « temps et roman » édition gallimard paris, 1946.

ب- الراوي ذاته: و من الطبيعي أن تكون رؤية الراوي أوسع مجالا وأشد عمقا مما تراه الشخصية الوحيدة، لأن الراوي عليم محيط بالشخصيات وغيرها. ولهذا سمي هذا النوع من الرؤية (بالرؤية الخلف) (Vision pardierrere)

2- تحديد موضوع الرؤية أو مدارها: (l'objet de la preception)

وتتلخص وجهة نظر بويون هنا أن مدار الرؤية يمكن أن ينظر إليه من الداخل أو الخارج، فترى عناصره الداخلية أو ملامحه الخارجية.

إن وجهة النظر حيلة (truc) تقنية، وسيلة للوصول إلى أهداف أكثر طموحا، توجد في يد المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة، أو هي الوسيلة التي يتوفر عليها للتأثير في الجمهور حسب رغباته[1].

نجد الباحث السوفياتي (بوريس أو سبنسكي) يطرح (وجهة النظر) بطرق جديدة وطموح كبير، منذ بداية السبعينات. حيث يرى أن وجهة النظر، تتصل اتصالا وثيقا (بتوليف) العمل الفني، بصفة عامة، ولما كان هدفه صياغة مشروع نظري مرتبط بنمذجة الممكنات التوليفية، من خلال ما يسميه (بويطقا التوليف)، فانه انطلق من أجل ذلك من "وجهة النظر" ما دامت تتيح للفنان فرصة توظيف وجهات النظر، وتنويعها داخل العمل الذي يتجسد، على مستوى بنائه، من خلالها[2].

فوجهة النظر حسب أوسبنسكي، تتعلق بالمواقف التي يحتلها المؤلف والتي انطلاقا منها ينتج خطابه السردي، فانه يسعى في مشروعه النظري الى معاينة هذه المواقع من خلال أربعة مستويات[3]:

1- المستوى الإيديولوجي (Ideologique):

يمثل هذا المنظور بناء القيم التحتي الشامل للعمل الأدبي، الذي يبرز من خلال مستويات القيم المختلفة، التي تطرح فيه، ويعرف "أوسبنسكي" هذه الإيديولوجية العامة

1. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق ص38.
2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص294.
3. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص188.

أو وجهة النظر الأساسية التقيمية التي تحكم العمل الأدبي بأنها "منظومة القيم العامة للرؤية العالم ذهنيا"[1]

وهذا المستوى لا يظهر منفصلا في بناء النص الحديث، بل انه يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي، وقد كان "الكورس" يلتزم هذه المنظومة الأساسية في الدراما القديمة الكلاسيكية، معلقا على الأحداث والشخصيات، مقيما لها طبقا للايديولوجيا الحاكمة، وقد قام الراوي بنفس الدور في الرواية الكلاسيكية وفي الرواية الواقعية، وظل يعلق على الأحداث ويعلو صوته مقيما لها، وعندما خفت صوت الراوي دعا الروائيون المحدثون إلى انتقاء شخصية الكاتب، أصبحت هذه الايديولوجيا لا تظهر بشكل مباشرة بل لجأ الكاتب إلى أساليب أكثر مهارة و خفية ليوحي للقارئ بهذه القيم العامة. بل ذهب البعض إلى أبعد من ذلك إلى الامتناع عن اتخاذ موقف عام مطلق وترك القيم النسبية الذاتية للشخصيات، والقارئ تتفاعل وتتعامل حرة بعضها مع بعض، وقد ترتب على ذلك أن أصبح هذا المنظور الإيديولوجي العام (الذي يحكم العمل الأدبي) أبعد ما يكون عن التحديد القاطع نظرا إلى أن تحليله يعتمد إلى حد ما على الفهم الغريزي للقارئ، واحتماله أكثر من تأويله[2].

وفي حالات أخرى قد نلمس تغييرات واضحة في المنظور الإيديولوجي الحاكم للعمل الأدبي، وقد تذهب بعض الأعمال إلى إقامة أكثر من منظومة للقيم العامة، وفي مثل هذه الأعمال، تستقل هذه المنظومات المختلفة وتتفاضل، ويمتنع المؤلف عن إخضاعها لمنظومة قيم حاكمة تاركا- لكل قارئ- حق التقييم الذاتي والتوصل إلى أحكامه الخاصة، وفي مثل هذه الحالة، عندما تقدم مختلف المنظومات على قدم المساواة، فإننا نكون أمام رواية متعددة الأصوات، وقد ذهب "أوسبنسكي" إلى أن (البوليفونية) أو تعدد الأصوات، تتحقق في المنظور الإيديولوجي[3] للرواية عند توفر الشروط التالية:

أ- عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل الأدبي.

---

1. بوريس أوسبنسكي ، شعرية التأليف (بينة النص الفني و أنماط الشكل التأليفي) ترجمة سعيد الغانمي، و ناصر الحلاوي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999 ص22.

2. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 189 ص190

3. سيزا قاسم، بناء الرواية ، مرجع سابق ص190

ب- يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما، من الشخصيات المشتركة في الحدث، أي بعبارة أخرى ألا يكون موقفا إيديولوجيا، محددا من خارج كيان الشخصية النفسي.

ج- يتضح التعدد المبرز على المستوى الإيديولوجي فقط ويبرز ذلك الطريقة التي تقيم بها الشخصيات (وهي الوسائط الممثلة للإيديولوجيات المختلفة) العالم المحيط بها.

وعندما نتحدث عن المنظور الإيديولوجي هنا، فإننا نفرق بين الكاتب والعمل الأدبي، إذ أننا ننظر إلى العمل الأدبي ككائن له استقلاله عن مؤلفه، ونحرص على عدم الخلط بينهما، ويجب أن ينسب المنظور الإيديولوجي إلى العمل نفسه لا إلى المؤلف سواء وافقه في الواقع أو خالفه. وفي هذا يقول أوسبنسكي[1]:

" ... عندما نتحدث عن المنظور الإيديولوجي لا نعني منظور الكاتب، بصفة عامة، منفصلا عن عمله ولكن نعني المنظور الذي بيناه في صياغة عمل محدد، وبالإضافة إلى هذه الحقيقة يجب أن نذكر أن الكاتب قد يختار أن يتحدث بصوت مخالف لصوته، وقد يثير منظوره- في عمل واحد- أكثر من مرة، وقد يقيم أكثر من منظور".

وبالتالي فان المستوى الأول "لأوسبنسكي" يظهر من خلال موقع المؤلف، الذي يتبنى وجهة نظر ما لتنظيم السرد في عمل معين، هذه الوجهة قد تتغير عدة مرات داخل العمل الواحد، إذ قد يتبنى المؤلف مواقع متعددة أي أنه ينظر، ويقوم ما يراه من خلال وجهات نظر كثيرة في وقت واحد[2].

2- المستوى التعبيري (Pharsiologique):

إذا كان المنظور الإيديولوجي هو منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها، فالمنظور التعبيري هو الأسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله[3].

---

1. المرجع نفسه ص 191
2. بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، مرجع سابق ص23.
3. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص222.

ويقوم القص، على راو يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، وفي هذه الحالة توجد علاقة دينامية، بين كلام الشخصية المنقول وكلام الراوي الناقل، وهذه العلاقة، علاقة معقدة، متداخلة، حيث أن الراوي قد ينقل كلام الشخصية بحذافيره، أو قد بصبغه بصبغة الخاصة، ومن هنا تأتي المستويات المختلفة في المنظور التعبيري، فقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية وقد يبتعد عنه، فالحوار مثلا، يعتبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية، والسرد أبعد الصيغ عنه، فالحوار يقدم بلا وساطة كصيغة مستقلة قائلها معروف، ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة، أما إذا أدخل قول الشخصية في سياق القص وتولى الراوي نقله، فيحدث تداخل بين القولين، ويصبح الصوت مزدوجا، فأيهما يطغى على المستوى الآخر؟ وأيهما يسمع وأيهما يتلاشى؟ كيف ينسج الراوي كلام الشخصية داخل المستوى كلامه هو؟ وما هي التقنيات المستخدمة في هذه العملية؟[1]

إن النحو التقليدي يفرق بين أسلوبين في نقل كلام الغير: الأول هو ما يعرف بالأسلوب المباشر والثاني بالأسلوب غير المباشر، وكان الراوي إذا نقل كلام غيره لجأ إلى الأسلوب الأول أما إذا أدخله في صيغ كلامه لجأ إلى الثاني، فعرف الأول بكلام الشخصية وعرف الثاني بكلام الراوي، وكان القص الكلاسيكي يقوم على توالي هذين الأسلوبين[2].

ويظهر من تطور الرواية ومع ظهور الرواية الحديثة خصوصا، أن صوت الراوي أخذ يخفت، وصوت الشخصية يعلو، وذلك نتيجة لظهور تقنية "البوليفونية" في البناء الروائي، واتجاه الرواية نحو المنظور النفسي ذاته وقد ترتب على ذلك ظهور بعض الأساليب التعبيرية الجديدة أهمها ظهور المنولوج (Monologue)[3].

وقد لاحظ اللغوي الفرنسي "بيير جيرو" أن الأسلوب غير المباشر، في القص، يفقد الجملة المحكية نبرتها الخاصة التعبيرية والتأثيرية ذلك أن الرسالة اللغوية تحمل في

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص223.
2. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، ص 40.
3. المرجع نفسه، ص222.

طياتها أغراضا مختلفة، منها ما يترتب على المتكلم أو المتلقي أو الرسالة نفسها، ونقل الرسالة من تركيب إلى تركيب يفقدها إلى حد بعيد الأبعاد النفسية التي تربطها بقائلها الأصلي ويضفي عليها ظلال من أسلوب الناقل[1]. فإذا أخذنا على سبيل المثال الجملة التالية " قال: ما أسعدني"، وحولناها إلى أسلوب غير مباشر تصبح: "قال: أنه جد سعيد"، فتفقد الجملة التعجبية، بنيتها الإنشائية، وتتحول إلى جملة خبرية- وعلى هذا فإن بعض التراكيب الاتباعية المستعملة في أسلوب القول أو بعض أفعال القول تأتي عادة في أسلوب خبري، وليس في أسلوب إنشائي، هذا فيما يتعلق بالبناء النحوي، ومن جانب آخر هذا التحويل ينعكس على أبعاد الجملة الأخرى من معان دلالية أو أسلوبية أو تعبيرية[2].

فالمستوى الثاني عند "أوسبنسكي" يرتبط بالطريقة التي يقدم بها السرد لغويا، من خلال بعض المحددات: كصيغ الخطاب المباشر، أو غير المباشر أو شبه المباشر، وكمظاهر تدخل و اقتحام المؤلف- بلغته- خطاب الشخصيات، وكذلك طرق التعبير اللغوي عن ظاهرة صوتية كالنبر والتنغيم[3].

ويبحث "اوسبنسكي" في هذا المستوى عن تحولات "وجهة النظر" والانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، كما يبحث في العلاقات التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات، ويحددها في وجهتي نظر[4].

- في الأولى يأخذ الراوي دور الملاحظ الموضوعي: فينقل خطاب شخصياته بكل جزئياته حتى الصوتية منها، في هذا الوضع نحن أمام وجهة نظر خارجية.

- في الثانية يأخذ الراوي دور المقرر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية لأن الراوي هنا لا يركز على جزئيات الخطاب ولكنه يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح.

3- المستوى المكاني- الزماني (Spatiotemporéle):

1. المرجع نفسه ص 224.
2. المرجع نفسه ص 223.
3. يوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، مرجع سابق ص29.
4. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص294.

يعاين هذا المستوى موقع الراوي مكانيا وزمانيا من القصة، وشخصياتها، ويحدده بدوره بناء على تقسيمه إلى داخلي وخارجي، لكنه فيما يتصل بالمستوى السيكولوجي، فيحدده من خلال أربعة أنماط سردية[1] تقوم على أساس مقولتين سرديتين:

أ/وجهة نظر ثابتة أو متحولة

ب/ وجهة نظر داخلية أو خارجية.

تكون وجهة نظر الراوي في هذا المستوى، وفي بعض الحالات، أكثر أو أقل تحددا، من الناحية الزمنية أو المكانية، فنكون قادرين على معرفة موقعه من خلال الإحداثيات المكانية أو الزمانية، التي يدار من خلالها السرد، من ذلك مثلا: أن موقع الراوي في العالم الأدبي قد يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات، كأنه هو الذي يقوم بالسرد من النقطة التي تقف فيها الشخصية، حيث يبدو الراوي كأنه ملازم للشخصية، إما بصورة مؤقتة أو على طول السرد وبذلك يحتل الموقع المكاني نفسه الذي تحتله الشخصية على سبيل المثال: حين تدخل احدي الشخصيات (غرفة ما)، يصف الراوي (الغرفة) وحين تخرج الشخصية (الشارع) يصنف (الشارع)، فضلا عن ذلك قد يمتزج المؤلف بالشخصية، فيتبنى بصورة مؤقتة أنظمتها الإيديولوجية والتعبيرية والنفسية وبالتالي تكشف وجهة النظر التي يتبناها المؤلف عن نفسها على جميع المستويات المقابلة لها لدى الشخصية[2].

وفي حالات أخرى، يرافق المؤلف الشخصية، لكنه لا يمتزج بها، وبالتالي يكون وصف المؤلف غير محدد بالنظرة الذاتية لدى الشخصية، بل بنظرة تتجاوز الشخصية إلى الشخصيات، وفي مثل هذه الحالات يتطابق موقع المؤلف والشخصية على المستوى المكاني، لكنهما يختلفان على المستويات الإيديولوجية أو التعبيرية أو غير ذلك، وبقدر ما يلازم المؤلف الشخصية، ولا يتجسد فيها، يمكنه أن يرسمها، ويصورها، ولا يستطيع أن يفعل ذلك إذا كانا يشتركان في نظام اداركي واحد، وحالات ملازمة المؤلف لأحدى الشخصيات في العمل الأدبي شائعة بكثرة، وأحيانا لا يتحدد موقع الراوي إلا تحددا

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص295

2. بوريس أوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية على مستوى الزمان و المكان، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة فصول، مجلة النقد الادبي، الهيئة المصرية العامة للكاتب، المجلد 15، العدد 04، شتاء 1997، ص 256 ص257.

تقريبيا فقط، فربما لا يلازم شخصية معينة واحدة، بل مجموعة من الشخصيات مع ذلك نستطيع أن نحدد موضعه المكاني بدقة[1].

وهناك حالات أخرى لا يتطابق فيها الموقع المكاني والشخصية، فقد تتحول وجهة نظر الراوي، على نحو تتابعي من شخصية الى أخرى من تفصيل إلى آخر، فتستند إلى القارئ مهمة تجميع أوصال الوصف المنفصلة في صورة متماسكة، وحركة وجهة النظر للمؤلف هنا مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا في الفيلم التي تقدم، مسحا تتابعيا لمشهد معين[2].

وعلى هذا النحو نفسه الذي يمكن فيه تثبيت موقع المراقب (الراوي) في مكان ثلاثي الأبعاد، يمكن أيضا تحديد الموقع الزماني للمراقب في عدد من الحالات، إذ يستطيع المؤلف أن يحسب الزمن وينظم تتابع الأحداث الزمانية، من خلال موقع إحدى الشخصيات (وبذلك يتطابق زمن المؤلف مع التوقيت الذاتي للإحداث بالنسبة إلى شخصية معينة)، أو يستخدم ترسيمته الزمنية الخاصة به، ويمكن الكشف عن تعدد المواقع الزمنية في العمل بوسائل كثيرة مختلفة، فمن ناحية يستطيع الراوي أن يغير موقعه على التوالي، فيصف الأحداث من وجهة نظر واحدة في البداية. ثم ينتقل إلى أخرى. وقد تنتمي وجهتا النظر هاتان إلى شخصيتين مختلفتين، أو تنتميان إليه وحده[3].

ترتبط وجهة النظر على مستوى الزمان والمكان ارتباطا وثيقا بخصائص الفضاء الفني في عمل معين، وفي الحقيقة يجب أن نفكر في أن الخصائص المكانية والزمانية للعالم الذي يتم تمثيله، ربما لا تتطابق بالضرورة في أعمال مختلفة وفي اللحظة الحاضرة، لا ينصب اهتمامنا بنسبة المكان والزمان ممثلين، بقدر ما ينصب على درجة تجسيد التمثيل المكاني والزماني للعالم[4].

---

1. بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، مرجع سابق ص29.
2. المرجع نفسه ص 266.
3. بوريس أوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية، مرجع سابق ص 261.
4. المرجع نفسه ص 224.

يتحدد تجسيد صياغة الخصائص المكانية والزمانية للعمل الأدبي قبل كل شيء بخصائص الأدب بوصفه شكلا فنيا، ومن المرجح أن المستويين المكاني والزماني، يوفران أوجه المماثلة بين التنظيم البنيوي للنص في الأدب وبين أشكال التمثيل الفني الأخرى. ذلك أن المستويات الأخرى التي تتضح فيها وجهة النظر، تتأصل بدرجة أقل أو أكثر في الفن اللفظي، أي أن المستويين الزماني والمكاني موجودان في الأدب، مثلما هما موجودان في الفنون التصويرية[1].

4- المستوى النفسي (Psychologique):

يرتبط هذا المستوى من الصياغة بالواسطة التي تقدم من خلالها المادة القصصية، الأحداث والشخصيات والمكان، ويقسم "أوسبنسكي"، المنظور النفسي إلى قسمين:

1- المنظور الموضوعي

2- المنظور الذاتي.

يقول: "... عندما يصوغ الكاتب بناءه القصصي، يختار بين الطريقتين فهو يستطيع أن يبني أحداثه وشخصياته من منظور ذاتي، من خلال وعي شخص ما (أو عدة أشخاص) أو أن يعرض الأحداث والشخصيات من منظور موضوعي، أو بمعنى أخر يستطيع أن يستخدم معطيات ادارك وعي (أو أكثر) أو يستطيع أن يستخدم الوقائع كما هي معروفة له هو، وقد يذهب إلى استخدام الطريقتين في توافق أو توالي ... "[2]

ومن خلال هذا التعريف يتضح لنا أن الأحداث والشخصيات، يمكن أن تقدم، من منظور ذاتي (أي من خلال إدراك شخصية من الشخصيات) المشتركة في الحدث، أو من منظور موضوعي، أي من منظور الراوي، ويقسم "أوسبنسكي" هذا التقسيم إلى فرعين، فهو يرى أن المنظور سواء كان موضوعيا أو ذاتيا، فقد يكون خارجيا أو داخليا[3].

---

1. بوريس أوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية، مرجع سابق ص 266.
2. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص198.
3. المرجع نفسه، ص199.

فالسلوك يمكن أن يراقب من الخارج من منظور شاهد عيان، خارجي أو يمكن أن يقدم من خلال الشخص نفسه، أو من منظور شخص عالم ببواطن الأمور يعرف ما خفي وما ظهر في السلوك، ويستطيع أن يحيط علما بالعمليات الذهنية والنفسية الداخلية (الأفكار- التأملات- المشاعر- الانطباعات- الأحاسيس- العواطف ...) التي لا سبيل لشاهد عيان أن يتعرف عليها، فلا وسيلة له للتوصل إليها سوى عن طريق التخمين أو الافتراض سواء عن طريق الإشارات أو عن طريق إسقاط خبرته الخاصة على ما يرى. ومن هنا يأتي التقسيم الرباعي[1]:

1- المنظور الموضوعي الخارجي (رؤية من الخارج)

2- المنظور الموضوعي الداخلي (رؤية من الوراء)

3- المنظور الذاتي الخارجي (الرؤية مع)

4- المنظور الذاتي الداخلي (الرؤية مع)

فمن خلال هذا العرض، نلاحظ أن (أوسبنسكي) حاول تقديم رؤية متكاملة، حول (وجهة النظر)، لكن أهم ملاحظة يمكن استنتاجها هي ما انتبه إليه "لينتفلت" وهو كون "أوسبنسكي" أهتم أكثر بالتحليل العملي لوجهات النظر، أكثر من اهتمامه بإقامة نظرية نموذجية، وإذا كان هذا طموح "لنتفلت" فان "أوسبنسكي" قدم فعلا مشروعا قابلا، لأن يغتني ويطور، كما حاول ذلك "لينتفلت نفسه، انطلاقا من الباحث نفسه[2].

ويعرض "جيرار جينات" في كتابه "خطاب الحكاية تقويم عملي تقديم عملي، لنظرية متكاملة للسرد، فهو ينطلق من قراءة كل التصورات السابقة، ونقدها ليقدم مشروعا منسجما مع ما سبق.

يلاحظ (جنيت) طابع الخلط والإبهام الذي هيمن في أعمال كل من سبقه من الباحثين السابقين، بين الصيغة والصوت، أي بين من يرى؟ ومن يتكلم؟

---

1. أنظر المرجع نفسه، ص 199.

2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص296.

فيكشف "جيرار جينات" عن هذا الخلط في أعمال وتصنيفات كل من "كلينت" و"بروكس"، و"روربرت و راين"، فلا تظهر عندهم "وجهة النظر" التي يطلق عليها "بؤرة السرد" إلا في خط عمودي حيث يكون إما محللة من الداخل أو مشاهدة من الخارج، والتي يخلطونها مع (الصوت) [1] أي (هوية الراوي) في خط أفقي حيث يكون الراوي حاضرا كشخص في الحدث أو غائبا عنه، دون أن يضعا أي فرق فعلي بين نقطة التقاطع بين وجهة النظر الداخلية عند البطل الذي يحكي القصة في حالة الراوي الحاضر والعارف، والذي يحكي القصة كراوي غائب، وبين وجهة النظر الخارجية، حيث الراوي الشاهد يحكي قصة البطل في حالة الراوي الحاضر، والكاتب الذي يحكي القصة من الخارج في حالة راو الغائب.

ويتضح الخلط نفسه لدى ستانزل من خلال الروايات التي دلل من خلالها على أن المقام السردي، الفعلي والمتكلم، لا علاقة لهما بوجهة النظر باعتبار بطلي النموذجين المقدمين يحتلان نفس موقع الرؤية، لكن الفرق بينهما يكمن في أن أحدهما راو حاضر، والأخر غائب عن القصة[2].

ويلخص الجدول التالي التنميط الرباعي لكل من بروكس و وراين:

وضعية الراوي	أحداث محللة من الداخل	أحداث ملاحظة من الخارج
- راو حاضر بصفته شخصية في العمل - راو غائب بصفته شخصية في العمل	1- البطل يحكي قصته 2- المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة	2- شاهد يحكي قصة البطل 3- المؤلف يحكي القصة من الخارج

1. جيرار جينات، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ترجمة محمد المعتصم و عبد الجليل الازدي، الدر البيضاء، ط1، 1996، ص227.

2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص296.

الحد الرأسي يتصل بوجهة النظر (تحليل، وملاحظة) بينما ينصب الحد الأفقي على الصوت، أي على هوية الراوي، دون اختلاف حقيقي في وجهة النظر بين (1-4) ولا بين (2-3) والخلط ذاته وجده جنيت في تصنيف ستانزل وفريدمان[1] كما رأينا.

إذ الاختلاف بين الحالة الثانية والثالثة في تصنيف (ستانزل)، في حين تتحدد الحالة -حيث الراوي المؤلف الكلي العلم-، أما في حالة "نورمان فريدمان"، فنرى جنيت يختزل تصنيفه في أربعة أطراف يحوي كل طرف نمطين:

- نمطان من السرد العليم
- نمطان من السرد بضمير الانتقائي
- نمطان من السرد الموضوعي تماما

استنتج "جنيت" أن النمطين الثالث والرابع لا يختلفان عن بقية الأنماط إلا بكونها مصاغين بضمير المتكلم، كما أن النمطين الأول والثاني (تدخل المؤلف) أو عدمهما، فيرتبط فعلهما بالصوت لا بوجهة النظر[2].

ولا يلبث (جنيت) أن ينتقل إلى "واين بوث" إذ رأى أن هذه الأخير ينطلق من التأكيد على قضايا الصوت، وذلك في تمييزه بين المؤلف الضمني والراوي الذي هو ممسرح أو غير ممسرح[3].

ويذهب (جنيت) إلى إقامة نمذجة ذات ثلاث عناصر، يطابق أولها ما يسميه النقد الانجلو سكسوني، المحكي ذا السارد الكلي المعرفة، أو يسميه (بويون) الرؤية من الخلف ويرمز إليه (تودوروف) بصيغة السارد›الشخصية، (حيث يعرف السارد أكثر مما تعرفه الشخصية) أو بتعبير أدق (يقول أكثر مما تعرفه جميع الشخصيات، وفي النموذج الثاني: السارد = الشخصية، (حيث لا يقول السارد إلا ما تعرفه إحدى الشخصيات): وهو المحكي ذو وجهة النظر حسب (لوبوك)، ذو الحق المضيف حسب (بيلين) أو (الرؤية مع) حسب (بويون) وفي النموذج الثالث: (السارد أصغر من الشخصية) حيث يقول

1. جيرار جينات، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) مرجع سابق ص 199.
2. المرجع نفسه ص 199-200.
3. أنظر سعيد يقطين، تحليل الخضاب الروائي (الزمن – السرد – التبشير)، مرجع سابق، ص 296.

السارد (أقل مما تعرفه الشخصية)، انه المحكي (الموضوعي أو التجريبي)، يسميه (بويون) الرؤية الخارج[1].

ويتبنى (جنيت) مصطلحا أخر، أكثر تجريدا، والذي يستجيب لتعبير (بروكس) و(وراين): بؤرة السرد، فيستعمل مصطلح التبئيير (Focalisation) [2].

ويقول في كتابه (خطاب الحكاية): " ... وتحاشيا لما لمصطلحات رؤية وحقل ووجهة نظر من مضمون بصري مفرط الخصوصية، فاني سأتبنى هنا مصطلح التبئير الأكثر تجريدا.... "[3] وقد اهتم جينات وهو يدخل تصور التبئيره أن ستفادى الخلط المزعج بين المنظور ووجهة النظر والرؤية .. ويرى أن مصطلح التبئير محدد أكثر وأنه أكثر تجريدا.

والتبئير هو التركيز على وجهة معينة في السرد أو هو المنظور الذي من خلاله تعرض الوقائع و المواقف المسرودة[4] وكما رأينا سابقا فان "جنيت" قد استعار هذا المصطلح (التبئير) من مصطلح (بؤرة السرد) لبروكس ووارين، كما استدعى مخطط "تودوروف" الثلاثي، اعتمادا على (بويون) مستبدلا بعلاقته الرياضية (›، =، ‹) درجات التبئير وأشكاله.

1- اللاتبئير أو السرد اللامبأر أو الحكاية غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر (Le récit non focalisé oû focalisation zéro) [5]: وهو النمط الذي نجده عند (بويون) تحت مصطلح (الرؤية من الخلف)، وأشار إليه (تودوروف) ب (الراوي › الشخصية) حيث

1. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق ص59.
2. جيرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص 201.
3. المرجع نفسه ص 201.
4. جير الدبرنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط1 2003 ص87.
5. المرجع نفسه، ص 201.

الراوي العليم الذي يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية. ونجد هذا النوع في الحكي التقليدي خاصة[1].

مثل قول الراوي: "... ظلال إسم رجل يقيم في سماعتها، لكن كلماته تنتشر في حياتنا مع الهواء.

وجل لا تعرفه إلا قليلا ... ويعرفها كثيرا، أدخلها في حالة دوار عشقي يصعب الخروج منها، أسكنها في مساحة وسطية بين باقتين وهاتفين على حافة حرائق الانتظار.

مكاملة بعد أخرى، كان يراها تزداد تعلق بما ترك لهامن إضاءات وسط أسرار عتمية، وها هي ذي تترقب صوته، تلومه على انقطاعه، تختفي بعودته، تلاحق هواثمه مدًا وجزرًا..." [2].

2-التبئير الداخلي أو الحكاية ذات التبئير الداخلي: (Le récit focalisation interne): وقد يكون ثابتا أو متغيرا أو متعددا، وهذا النمط هو الذي أسماه (بويون) بالرؤية المصاحبة وأشار إليه (تودوروف) ب (الراوي = الشخصية) وفيه يخترق الراوي وعي الشخصية ومعه تختفي المسافة الفاصلة بينهما. ومثال ذلك الشاهد التالي: ".... جاء رجال الدين هؤلاء معا إلى بيت الأميرن ليمثلوا المسلمين والمسيحيين على السواء قصد تقديم الشكر له والعرفان على مبادرته التاريخية لحقن الدماء، يحملون بعضالهدايا الرمزية من بينها هيكل مبهج براف، من الخشب الأحمر المتين المنحوت، تتوسطه مرآة صغيرة محفورة فيه زجاج معشق مدهش، أخذ الكلمة إثنان من الزوار الوافدين من مسلمين ومسيحين، وشرعا وسد الحضور المهيب يشرحان تباعا للأمير وجلسائه ما يريد القادمون تحميل الهيكل ذي الزجاج المعشق من معاني ومن مشاعر الامتنان والشكر..." [3]:

وينقسم التبئير الداخلي إلى ثلاثة أنواع[4] هي كالآتي:

---

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص295.
2. ربيعة جلطي، عرش معشق، مصدر سابق، ص 34.
3. جيرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص201.
4. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص295.

أ- الحكاية ذات التبئير الداخلي الثابت (Récit à focalisation interne fixe)

ونموذج ذلك رواية (السفراء) "Les ambassadeurs" التي يقول عنها (لوبوك): " ... إن جيمس في السفراء لا يخبرنا بقصة عقل ستيرثر، انه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، انه يمسرحه ..." [1]

فالروائي يمنح فعل السرد لشخصية واحدة تحكي الأحداث من وجهة نظرها، ولا تقدم إلا المعلومات التي تعرفها، تاركة بقية المعلومات سواء للكاتب الذي يتدخل في الوقت المناسب لينير الطريق، أو لمخيال القارئ، وقد لا يصنف الشخصيات الأخرى إلا من جانبها الظاهري فقط، ومن خلال أفعالها يمكن للقارئ أن يتخيل الأفكار والأحاسيس[2].

ب- حكاية ذات تبئير داخلي متغير "Récit à focalisation variable"

ومثال هذا النوع رواية (مدام بوفاري) لفلوبير[3]، أين ينطلق السرد مبأرا على (شارل) ثم إلى (ايما) ثم يعود إلى (شارل) مرة ثانية.

فالراوي يمنح فعل السرد لشخصية محددة، ثم ينقل الفعل نفسه إلى شخصية أخرى، وأخيرا يتدخل صاحب المعرفة المطلقة في آخر المطاف[4].

ج- حكاية ذات تبئير داخلي متعدد "Récit à focalisation interne multiple"

ونموذج ذلك روايات المراسلة، التي يعرض فيها الحدث مرات عديدة، وفق وجهات نظر شخصيات مختلفة، وقد يكون قصيدة (روبرت براونينك)

---

1. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص 53.
2. محمد ساري، في معرفة النص الروائي، تحديدات نظرية و تطبيقات، دار أسامة للطباعة و النشر، الجزائر ط1، 2009 ص86
3. جيرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص202
4. محمد ساري، في معرفة النص الروائي، مرجع سابق ص86

"R.Brouwing"، السردية (الخاتمة و الكتاب) التي تحكي قضية جنائية، ينظر إليها القاتل، ثم الضحايا، ثم الدفاع، مثالا لا بأس به على النمط من الحكاية[1].

3- التبئير الخارجي أو الحكاية ذات التبئير الخارجي: "Récit à focalisation externe"

يمثل الرؤية من الخارج عند (بويون) و(الراوي < من الشخصية) عند (تودوروف) وهنا يكون الراوي أشبه بالكاميرا، التي تلتقط تفاصيل المرئي في ظل مسافة مناسبة فاصلة بينهما[2]. وتتضح أكثر في أعمال ما بين الحربين العالميتين- كروايات (داشيل هاميت) " Dadhiel Hammette"، التي يتصرف فيها البطل دون أن يسمح لنا بمعرفة عواطفه وأفكاره، ومثال ذلك بعض قصص "ارنست همنغواي" (I.Hemengway) كأقصوصة (القتلة) و (تلال كفيلة بيضاء) و التي يصل فيها التكتم حد الإلغاء. و في هذا النوع يصعب علينا التعرف على دواخل الشخصية.

ومثال ذلك قول الراوي ".... طرقنا الباب مفتح لنا، كان وحيدا يلبس شورت وقميصا بكمين قصيرين من الكائن، أديت التحية الحزبية وهمست ليزا بصوت واهن: تحيا سورية رد التحية باقتضاب ولم يبد عليه الاستغراب والتأثر من مجيء ليزا إليه، بلا ربما كان يرحب بقدومها لأنه سألها وهو يشير بيده للمقاعد: كيف حال العم؟ ما أخباره؟ وقبل أن يسمع جوابها مشى خطوات نحو الراديو وأخذ يقلب محطاته بحثا عن شيء يسمعه وسألها على اعتبار أنها تعرف الأجواء في سورية أكثر منا: ألا توجد محطة تذيع موسيقى كلاسيكية؟..."[3].

1. جيرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص203
2. المرجع نفسه، ص201
3. سحر خليف، أرض وسماء، مصدر سابق، ص271.

ويمتاز مصطلح "التبئير" الذي صاغه "جيرار جينات" بخصوصية عن غيره لأنه أكثر المصطلحات تجريدا، وأبعد إيحاء للجانب البصري، والذي تتضمنه مصطلحات مثل: رؤية، أو وجهة نظر، منظور ... كما يمتز بمرونته التي يمكننا من اشتقاق بعض المصطلحات منه: مثل المبئر- ذات التبئير- المبأر- موضوع التبئير، الأمر الذي يسهل معه التبئير.

وقد تعرض مشروع "جيرار جنيت" النظري بصفة عامة، ونمذجته عن التبئيرات بصفة خاصة لكثير من القراءات، ولعل أهم هذه القراءات وأدقها، قراءة "ميك بال" (1977)، وذلك في مقالتها عن (السرد والتبئير) فقد رأت في البداية الفصل المعنون بالصيغة عند "جنيت" مقسم قسمين غير متجانسين، قسم المنظور يتعلق (بمن يرى؟)، أما المسافة، فيتم التمييز من خلالها بين المحاكاة، والحكي التام، في المسافة لا نجد حضورًا للصوت السردي، ورأت أن عدم التجانس يكمن في اتخاذ (جنيت) تعريف (ليتري) للصيغة الذي يتضمن نقطتين:

- مختلف أشكال الفعل المستعملة لتأكيد الشيء قوة وضعفا.
- مختلف أشكال النظر التي نعتبر من خلالها وجود الشيء أو الحدث[1].

إذ يجعل جنيت البعد الأول موازيا لما يسميه المسافة والثاني مقابلا للمنظور الذي يبحث من خلاله عن التبئيرات.

ثم ذهبت "ميك بال" إلى التمييز بين ذات التبئير وموضوعه مقدمة بذلك ترهينها السردي على النحو التالي[2]:

1- ذات السرد: الراوي

2- موضوع السرد: المروي (المسرود)

3- ذات التبئير: المبئر

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص288.
2. المرجع نفسه، ص 300.

4- موضوع التبئير: المبأر

والمبئر هو فاعل التبئير، المتحكم في وجهة النظر، وهو النقطة المركزية التي تمنح التبئير، أما المبأر فهو مفعول التبئير أو موضوعه وهو "كائن أو حدث يتم تقديمه من منظور المبئر"[1]. وفي موضوع التبئير تميز (بال) بين المبأر أي المدرك وهو المبأر من الخارج، والمبأر غير المدرك الذي يدرك من الداخل، أما التبئير بواسطة الذات فيتجلى من خلال التبئير الداخلي انطلاقا من وجهة نظر شخصية ما، ويقابله التبئير الصفر عند "جنيت" حيث لا يقدم أي تحديد للمنظور، وفي هذه الحالة فإن سلطة التبئير يعوضها الترهين السردي الذي يظهر فيه أثر الراوي، أو وجهة نظره[2].

ومن هنا نخلص إلى أن التبئير عند (ميك بال) هو تصنيف في قول الرؤية، إذ يرتبط بمن يرى؟ تمييزا له عمن يتكلم؟ وميك بال هنا تستبدل سؤال "جنيت" (التبئير على من؟) بسؤال آخر ذي طرفين: تبئير ماذا؟ ومن طرف من؟

وتجدر الإشارة إلى أننا نلاحظ تطابقا بين الطرفين التبئير : المئبر، والمبأر عند "بال"، وطرفي الوصف: الواصف والموصوف عند "بوريس أوسبنسكي" وذلك في طرحه لوجهات النظر على المستوى النفسي.

ب/وجهة النظر في المنظور البنيوي العربي:

منذ بداية الستينات من القرن العشرين إلى اليوم، عرف مسار النقد البنيوي للرواية في العالم العربي تحولات كثيرة، ومتعددة، تختلف في منطلقاتها وفي مناهجها وفي رؤيتها، وفي إجراءها النقدي، وإذا كانت ساحة النقد الروائي اليوم تعرف توجها كبيرا فذلك لاعتمادها المنهجيات الجديدة في مقاربة النصوص الإبداعية عموما والسردية على وجه الخصوص.

---

1 .Gerald prince, a. dectionary of natologiy, unviversity of nebrasks, press lin goln 1990 p :32.

2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص300.

كما إن التوجه للاطلاع على الخطاب النقدي الجديد في طبعته الفرنسية بالخصوص كان أكبر رافد للاتجاهات الحداثية في النقد العربي المعاصر. ونحن اليوم نجد أنفسنا أمام عدد هائل من الدراسات والبحوث والمقدمات المنهجية وعدد أكبر من الدراسات التطبيقية التي تناولت عملا واحد لروائي واحد أو مجموعة من الأعمال، فإن هذا التحول يخلق تراكما في مستوى المعرفة والتجربة[1]، ولذلك فقد تم اختيارنا الكتابات النقدية، والتي تناولت "وجهة النظر" لكل من : سيزا قاسم، ويمنى العيد، وسعيد يقطين.

يعد كتاب "بناء الرواية "[2] لسيزا قاسم، من أولى المحاولات الجادة في النقد العربي المعاصر، التي سعت للاستفادة من اجرائيات المنهج البنيوي ونظرية السرد، حيث اعتمدت الناقدة في المدخل والمقدمة على المنهج البنائي في دراستها المقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، حيث أكدت على استفادتها من الدراسات التي تناولت السرد، والنظرية السردية في القرن العشرين، والأصول الأولى لهذا النقد الذي تأثر إلى حد ما، بأطروحات النقد الجديد في أمريكا، ومدرسة الشكلانيين الروس.

أقرت "سيزا قاسم" باعتمادها بالدرجة الأولى في هذا البحث على أعمال الناقد الفرنسي (جيرار جينات) "Jenette" في كتبه (أشكال I، II، III) مما يحيلنا بشكل أساسي إلى أن مرجعية الناقدة ستتمحور حول مكونات الخطاب السردي وتقسيماته المعتمدة من طرف جنيت. كما اعتمدت على بعض كتابات "بوريس اوسبنسكي"، وهذا في إطار مسعاها الهادف إلى دراسة ثلاثية "نجيب محفوظ". إذ تطرقت إلى ثلاثة مفاهيم أساسية:

1- الرؤية السردية.

2- الصيغة السردية.

3- الصوت السردي.

---

1. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق، ص 62.
2. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 133.

إن هذه المفاهيم الثلاثة تردد صداها عند "تودوروف" و"جنيت"، فقد عمدت "سيزا قاسم" إلى توظيفها ضمن مقاربات مثيلة من خلال ما قدمه الناقد الفرنسي (جون بويون J.Pouillion) في كتابه "الزمن و الرواية". أو ما تناولته الناقدة البلجيكية "فرانسواز فان رسوم غيون" في كتابها (نقد الرواية) "La critique du roman"، و إن كانت تطبيقاتها الأساسية، في دراسة المنظور الروائي قد استندت من حيث التقسيم المنهجي إلى مقترحات الناقد الروسي (بوريس اوسبنسكي) في كتابه (شعرية التأليف)، الذي يقسم دراسة المنظور في الرواية إلى أربعة مستويات سبق ذكرها ، وهذا ما أكدته من خلال تقسيماتها. وتؤكد الباحثة هذا الالتزام المنهجي حيث تقول: "... اعتمدنا في هذا الفصل على تقسيم الناقد الروسي بوريس اوسبنسكي الذي ميز بين مستويات المنظور في البناء القصصي وقدم لكل مستوى في فصل مستقل من الكتاب ... ويقسم مستويات المنظور إلى أربعة: المستوى الإيديولوجي، المستوى النفسي، المستوى الزماني المكاني والمستوى التعبيري، وسنتتبع هذه المستويات الأربعة في الثلاثية ... [1]

لقد أفادت الناقدة من جهود (جون بويون) في تحديد أنواع الرؤية "الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج"، واعتمدت الصيغة الترميزية التي اقترحها تودوروف في إقامة العلاقة بين الراوي والشخصية، (الراوي › من الشخصية، الروي= الشخصية، الراوي ‹ من الشخصية). واستندت في شرحها للموقع الذي يتخذه الراوي وعلاقته بالشخصيات إلى تحديدات (جنيت) حول التبئير وعلاقة الرؤية السردية بالصوت السردي، غير أن استفادة الناقدة من الأطروحات البنيوية لم تدفعها لتفصيلها كما قدمها منظورها، بل سعت إلى تركيبها ضمن مباحث دراسة المنظور لدى "اوسبسنكي"[2]. وهذا التركيب المنهجي على ما فيه من تباين إجرائي، عملت الناقدة على تفسير بنية المنظور من خلاله. خاصة في مبحثي المنظور النفسي والمنظور التعبيري.

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 134.

2. المرجع نفسه، ص 162.

وقد توصلت "سيزا قاسم" إلى نتيجة هامة تتعلق بقضايا الخطاب السردي ومفاهيمه في أعمال نجيب محفوظ. تمثلت صيغة جديدة رابعة، لم تعرفها الكتابة الواقعية وتتمثل في الأسلوب المباشر الحر* الذي يتداخل فيه سرد الراوي مع الشخصية وتتميز بإسقاط علامات التنصيص، والقول والوقوف، وهذا التركيب الأسلوبي يسمح بحد تواصل وتوارد، بين الراوي والشخصية، في مستويات التأمل والمناجاة.

لذلك يمكن القول أن الفصل الثالث من كتاب (بناء الرواية) لسيزا قاسم والمتعلق بالمنظور الروائي عند نجيب محفوظ من خلال الثلاثية، يعد من التجارب التطبيقية المبكرة، والناجحة للمنهج البنائي في تحليل النص الروائي العربي[1].

وتطرح يمنى العيد وجهة نظرها السردية البنيوية في كتابها (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي)* وكانت المرة الأولى التي يحمل كتاب نقدي عربي هذا العنوان صراحة زيلتزم بالتنظير للسرد الروائي[2].

يتضح من خلالها إصرار الناقدة على الطرح البنيوي بطريقة مفصلة على هذا النحو:

" ... نحن في كلامنا عن بنية العمل السردي الروائي... نفضل أن لا نقتصر البحث، على عمل سردي روائي أو قصصي، واحد نتخذه مثلا، لإيضاح مختلف نقاط البحث، ونرى أن نعدد الأمثلة ونتناول الواحد وفق ما نراه مناسبا لإيضاح كل نقطة من النقاط المذكورة، فغايتنا ليست دراسة العمل السردي الروائي، غايتنا تقديم خطوات منهجية لدراسة عمل سردي روائي، لذا فما نختاره من أعمال سردية سيكون في خدمة الدراسة المنهجية ...." [3]

---

*. سماه الناقد التشيكي "لوبومير دولوزيل": السرد الذاتي، أي الأسلوب الذي يقف بين سرد الراوي و الأسلوب غير المباشر الحر.

1. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة و النشر، ط1، القاهرة 1991 ص77.

*. صدر هذا الكتاب عام 1988.

2. عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ط1، دمشق 2000 ص 364.

3. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، 1999، ص 32.

وانسجاما مع التوجه العام للدراسة، فان الناقدة بنت بحثها أساسا على مقترحات "تودوروف"، التي قدمها في مقالته التي تحمل عنوان "مقولات السرد الأدبي (Les catégories litéraires)[1]

ونسخت مراحل الدراسة، لتتطابق مع فصول أساسية لكتابها الذي توزعت الفصول المحورية فيه كما يأتي:

1- العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية.

2- العمل السردي الروائي من حيث هو قول.

3- زاوية الرؤية و الموقع

4- مثال تحليلي لرواية "ارابيسك"

إن أهمية البحث تتجلى في الجانب المتعلق "بالرؤية السردية" أو "وجهة النظر" التي أطلقت عليها يمنى العيد مصطلح "هيئة القص" وهو قسم نظري مهم، من حيث الطرح، مرتبط بالسؤال المتعلق بالتمييز بين الكاتب والراوي، والوظيفة التي يؤديها الراوي في النص وعلاقته بالشخصيات الروائية المختلفة، ومن خلال هذا المحور تأتي إجابتها على السؤال: " ... إن البحث في مقولة هيئة القص، يتجاوز موقفا كان يرى أن القصة التي كتبها هي تعبير عنه أو عن شخصه، وبذلك تتحول القصة إلى دراسة عن الكتاب"[2]

فالاهتمام بالراوي هو تجاوز للنظرة الكلاسيكية في مقاربة النصوص السردية، ومتابعة لمسار التطور الذي عرفه الفن الروائي منذ "فلوبير، إلى سارتر، وجويس وبروست". وقد اعتمدت يمنى العيد في عرضها لمفهوم الرؤية السردية على دمج التصور المنهجي لكل من "تودوروف" و"جنيت" حيث قامت بصياغة جدول يشمل أربع

---

1 .T.Todorov, les catégories du Récit littéraire, in communication, n° 08, 1996 p : 131.

2. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص 88.

وضعيات للراوي في علاقته بما يروي، وهذه الوضعية تعود في أصلها إلى حالتين أساسيتين:

الأولى: تخص الراوي المشارك في الأحداث أو الداخلي.

الثانية: تتعلق بالراوي الذي يقارب الأحداث أو الراوي الخارجي، وقد قدمت يمنى العيد تصورها ضمن التقسيم الأتي:

ا- راو يحلل الأحداث من الداخل.

1- بطل يروي قصته (بضمير الأنا) حاضر.

2- راو يعرف كل شيء (كلي المعرفة). غير حاضر

ب- راو يراقب الأحداث من الخارج

1- شاهد، حاضر

2- راو لا يحلل، ينقل بواسطة، غير حاضر

إذا تأملنا التقسيم الذي تقترحه الناقدة، نجد أنه هو نفسه التقسيم الذي طرحه (جنيت) في مبحث (الصوت السردي)، حيث يشير إلى المتكلم في القصة، ليس من منظور الرؤية أو المسافة التي تفصله عن الأحداث والشخصيات، بل من خلال وضعه كسارد، داخل القصة أو خارجها، وكذلك طبيعة مستواه السردي، فالسارد الذي يكون داخل القصة، إما أن يكون غيري القصة أي انه يروي قصة هو غائب عنها، غير أن وظيفته تكون شعرية، ومثال ذلك (شهرزاد) في قصص ألف ليلة و ليلة، وان يكون السارد داخل القصة ويروي قصته الخاصة، فتكون بذلك وظيفته توثيقية ومثال ذلك (عوليس) في إلياذة هوميروس.

أما السارد الخارج عن القصة فيتخذ وضعين، إما أن يكون غيري القصة وفي هذه الحال يقوم بنقلها دون تحليل، وتكون وظيفته التوجيه، أو أن يكون مثلي القصة ويكون في هذه الحالة ساردا من الدرجة الأولى يقوم بوظيفة الشرح[1].

1. جيرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص152

وإذا كان في هذا التصنيف في اجتهاد لتكييف وضعية الراوي وفق علاقته الداخلية، فان الناقدة قدمت الأمثلة التوضيحية من نصوص روائية متعددة، حيث قدمت تمثيلا للنموذج الأول، بالمقطع الأول، من الرواية: (موسم الهجرة إلى الشمال) "للطيب صالح"، أما النموذج الثاني فيه، فإنه مأخوذ من نص (حكايات الاحتلال والمقاومة) "لمحمد عبده"، أما النموذج الثالث فهو مأخوذ من رواية (تحت شرفة انجي) "لحسن داوود" والنموذج الأخير من ثلاثية (مدن الملح) "لعبد الرحمن منيف" من رواية (التيه)[1].

وقد تناولت يمنى العيد الحديث عن "صيغ الخطاب" ضمن مقولة (نمط القص) من خلال طرحها للأسئلة الأساسية المتعلقة بأسلوبية الخطاب الروائي: كيف يروي الراوي ما يرى؟ هل يروي لنا التفاصيل كلها؟ هل يختصر؟ هل يتعرف؟ وهو إذ يفعل ذلك هل يدع الشخصيات تقول بصوتها مباشرة، أم يروي بصوته عنها، أم أنه يداخل بين صوتها وصوته؟ وكيف؟. [2]

وتصرح الناقدة بأن مقولة (نمط القص) التي تعني أساسا مسألة الأسلوب لا تبدو في نظرها مفصولة عن (هيئة القص)، فالمقولتان تتقاطعان في المسافة التي تنهض بين الراوي وما يروي" ... أي أن كيفية رواية الراوي لما يرى ليست مستقلة تماما عن كيف يروي الراوي ما يروي ويسمع. وهو ما يعني إن صيغة الخطاب وأسلوبيته لا يمكن فصلها عن موقع الراوي والمسافة التي تنهض بينه وبين ما يرويه وينقله من كلام الشخصيات[3].

وتنتقل يمنى العيد في ختام مسار البحث في مكونات الخطاب السردي، إلى دراسة زاوية الرؤية والموقع من منظور اتخذ مسارا للبحث في المصطلح وتنويعاته، والاختلافات القائمة بين كل من هيئة القص وزاوية الرؤية، وبين زاوية الرؤية وزاوية النظر. وأخيرا بين زاوية الرؤية والموقع، ثم علاقة الموقع بالصوت السردي، لتخلص إلى أن مصطلح (الموقع) يتخذ أبعادا تجعل من الراوي لا يتساوى مع باقي مكونات

1. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص 94-104.
2. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص 105.
3. ينظر المرجع نفسه، ص 106-118.

النص السردي، لأنه الصوت الذي يختبئ خلفه الكاتب، وهو المنطلق الواقعي في تثبيت العلاقة بين الأدب والمرجع.

وتكمن وجهة النظر السردية عند السعيد يقطين في صيغ جديدة لقراءة النصوص السردية عموما والروائية على وجه الخصوص. وإذا كانت تصورات الرؤية السردية قد تناولها النقاد من منظورات متعددة، فان الأساس الذي استند إليه "يقطين" في دراسته للخطابات الروائية العربية هو تنويعات "تودوروف" للصيغة في مظهريها، العرض والسرد، كما استفاد بدرجة كبيرة من تقسيمات (جنيت) المستندة إلى التمييز بين حكي الأقوال، وحكي الأفعال، وتعامل مع المقترحات التي قدمتها الباحثة "ميك بال"، بصدد نموذج "جيرار جينات" والذي تم بموجبه إقامة نمذجة للخطاب الروائي، في مستوى سرد الأقوال والأفعال تنقسم إلى: خطاب مسرود، خطاب معروض وخطاب بأسلوب غير مباشر.

والمتأمل لهذا المقترح، يجده يستجيب للتنويع الأساسي في الخطاب الروائي، فالنص يقدم الأحداث بأسلوب العرض أو يسردها، ويتم الإخبار بها أسلوب مباشر أو غير مباشر، أو منقول مباشر وغير مباشر، وهذا تبعا لوضعية الراوي، السارد والمسافة القائمة بينه وبين ما يروي، وانطلاقا من هذا كله يقدم (سعيد يقطين) مقترحا يتناول تنويعات إجرائية لدراسة الصيغ السردية الممكنة، وهذا اعتمادا على الصيغتين الأساسيتين: السرد والعرض، وتحدد هذه الصيغ كما يأتي [1]:

- صيغة الخطاب المسرود: يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله.
- صيغة المسرود الذاتي: وتظهر في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن إلى ذاته، عن أشياء وقعت في الماضي.
- صيغة الخطاب المعروض: يتكلم فيها المتكلم مباشرة إلى متلق مباشر.
- صيغة المعروض غير المباشر: ويتحدث فيه المتكلم إلى أخر، ولكن تدخلات الراوي، تؤطر الخطاب

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 183.

- صيغة المعروض الذاتي: وهو نظير المسرود الذاتي، حيث يتم الكلام إلى الذات عن أحداث تقع في الحاضر.

- صيغة المنقول المباشر: وفيه نجد أنفسنا أمام معروض مباشر، ينقله متكلم غير المتكلم الأصل.

- صيغة المنقول غير المباشر: وهو كلام ينقله عن المتكلم الأصل ناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل في صيغته الحرفية، وقد اقترح يقطين لهذا الإجراء التحكم بصورة أدق في هذه الصيغ، دراستها أفقيا لمعرفة نوع الصيغة المهيمنة[1].

وينطلق سعيد يقطين، في الحديث عن الرؤية السردية من خلال عرضه، لمجمل التصورات والاقتراحات التي سعت للامساك بمفهوم الرؤية، ويتم هذا عبر تتبع المصطلح (الرؤية) ومقابلاته لدى النقاد الجدد في أمريكا من أمثال: "هنري جيمس" وأتباعه أو "بيرسي لوبوك" أو "نورمان فريدمان" ووصولا إلى تصنيفات (حون بويون) الشهيرة، والتي يميز فيها ثلاثة أشكال من الرؤية كما رأينا، وتستند هذه المعطيات إلى الموقع الذي يختاره الراوي من الأحداث والمسافة، التي تفصله عنها، ويتطرق الباحث إلى مقترحات (اوسبسنكي) بشأن المنظور الروائي، والذي يقسمه إلى أربعة مستويات، دون أن يهمل مقترحات (جنيت) البديلة لمصطلح الرؤية، وهي مصطلح التبئير الذي يوزعه وفق ثلاث حالات، وهذه الحالات هي تفترض علاقة السارد وموقعه من الحكاية، فإما أن يكون داخليا أو خارجيا.

ويقترح سعيد يقطين بعد هذه الدراسة منهجية تتعامل مع الأصول المعرفية للرؤية السردية، في خصائصها العامة، والمؤسسة على علاقة الراوي بما يروي، فيقيم التحاما بين مستويين منفصلين في الخطاب النقدي السردي، هما الصبغة والرؤية، وهذا الاقتراح المنهجي يقسمه إجرائيا إلى: رؤية سردية كبرى تحدد المنطلق التأطريري العام للنص الروائي، إما الرؤية السردية الصغرى، فتختص بملاحقة التلوينات الصيغية، في مستوى السرود الصغرى التي يتألف منها الحكي.

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 183.

الفصل الثاني

الرؤية السردية وبنية الراوي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

1-بنية الراوي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

أ-أنموذج الراوي محدود العلم من منظور سردي بنيوي

ب-أنموذج الراوي كلي العلم من منظور سردي بنيوي

ج-أنموذج الراوي المشارك من منظور سردي بنيوي

د-أنموذج تعدد الرواةمن منظور سردي بنيوي

2-الرؤية السردية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

أ-الرؤية من الخلف في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

ب-الرؤية مع في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

ج-الرؤية من الخارج في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

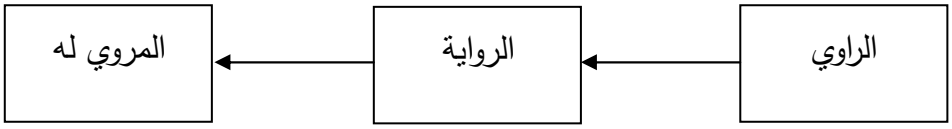
3-وجهة نظر الشخصية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

1-بنية الراوي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

إن الرواية فن يشبه اللوحة. تتوافر على سر جمالها، ولا تفرط به بسهولة، بل إنها لا تفرط به أبدا، والقارئ المتذوق، يقف عند آخر كلمة في هذا النموذج، محاولا اكتشاف سر جمالها، ليتذوقه، ويشرك غيره في تذوقه فيرتد إليه رأيه، مبديا أسفه، ذلك أنه لم يجد هذا الأمر ميسورا[1].

1. عبد الرحيم العلام، من يحكي الرواية (السارد في رواية لعبة النسيان) دار العين للنشر، قصر النيل، القاهرة، ط1، 2013، ص18.

فالرواية لا تتحدد فقط بمضمونها، بل بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك، كما لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكنها أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، يمكن أن يكون لها بداية، ووسط ونهاية أثناء روايتها من قبل الراوي[1]. ومن يحدد ذلك هو المروي له. قارئا أو سامعا، وعليه قامت مظاهر الخطاب السردي، والتي نجدها موضوع السردية كلها:



ففي كل عملية سردية راو عليم بكل شيء، يتحكم بشكل أساسي في تقديم القصة، وصف الأماكن- تقديم الشخوص- نقل كلامها- التعبير عن أفكارها ومشاعرها- وعرض صراعاتها والعمل على مزج كل هذا برؤية لا تتجسد إلا من خلاله. فلا وجود لأحدهما دون الآخر.

وعليه، فقد توقفت قضية الرؤى عند الراوي، على وجه الخصوص، وطبيعة العلاقات المتشابكة والمتداخلة بينه وبين الرؤية[2].

بدأ الاهتمام بالسارد (الراوي) في العصر الحديث، بين النقاد والروائيين، باعتباره تقنية تقدم من خلالها المادة الحكائية، نظرا لأهميته في الخطاب، إذ بطبيعته وموقعه تتحدد طبيعة النص السردي، وقد سعى معظم المبدعين إلى إخفاء صورهم، ووضع سارد يسرد الأحداث وفق رؤية معينة.

ومفهوم السارد ينطلق من كونه شخصية تخييلية، أو كائنا و رقيا حسب "بارت" ولهذا فهو يختلف عن المؤلف الحقيقي للعمل الأدبي، فهو شخصية واقعية، والسارد تقنية يستخدمها هذا المؤلف ليقدم بها عالما تخييليا. وهو حسب البعض، قناع تبناه ليعبر به عن رؤياه الخاصة[3].

---

1. حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق ص46.
2. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مرجع سابق ص61.
3 .wolfgang kayser, qui raconte le roman, in poétique du récit, T1 seul paris 1977, p 72.

سواء تجلى هذا الآخر نصيا أم لا، انه كذلك، ذلك الصوت الذي يغدو خفيا أحيانا. والذي "يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها"[1].

قد تختلف الرؤى والتوجهات في تعريف السارد، ولكنها تخلص في الآخر إلى أنه شخصية تخييلية، فهو حسب تودوروف "الذات الفاعلة لعملية التلفظ التي يمثلها الكاتب ... مانح السرد وهو الذي يرسله إلى الطرف الآخر[2]، الذي ينظم عملية الوصف أمام الآخرين، وهو الذي يجعلنا نرى الأحداث بعيني الشخصيات أو بعينيه هو، دون أن يكون من الضروري ظهوره أمامنا، إنه هو أخيرا الذي ينقل لنا المواقف من خلال الحوار بين شخصيتين أو من خلال الوصف الموضوعي"[3]

ومن مهامه، أن ينقل لنا كلام الشخصيات بطريقته هو، وينقلها في شكلها الحواري، ليصل "تودروف" إلى وجوب وجوده، إذ لا للسرد دونه[4].

ويصر "كايزر" على ذلك التباين الموجود بين السارد والمؤلف، بل وجعل له بعدا أسطوريا، كتلك الرؤية المماثلة للآلهة، إن السارد "ليس هو المؤلف، إن السارد شخصية" تقمصها المؤلف وحتى الكلمة نفسها تؤكد ذلك، فكلمة (Narrateur) تعني الممثل، واللاحقة (Eur) تومئ إلى أن الأمر يتعلق بالشخصية التي لها وظيفة السرد[5].

أ/ نموذج الراوي محدود العلم من منظور سردي بنيوي:

أ-1-أنموذج الراوي محدود العلم في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

هو مجرد سارد للحوادث التي يرويها وقد يلقي عليها بعض الضوء مفسرا، دون تدخل مباشر منه، فمهمته تقتصر على رصده الأحداث والأشخاص، والمكان، وتتبع ما

---

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 158.

2 .R-barthes , introduction à l'analyse structurale du récit, inpoétique du récit, 1977 pm :38.

3 .T.todorov catégories du récit, incommuniction 08, seuil, paris T-1, 1981 p :152.

4. تزفتان تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص56.

5 .w-kauser, qui raconte le roman, p : 71/72.

يجري، كما هو الحال بالنسبة للنموذج السردي التالي: " ... إذ يتبين للقارئ أن الراوي فيه كان حاضرا، أو يبدو على الأقل وكأنه كان كذلك . جاءت ياسمين كانت منشرحة وتتوهج، وجهها مشرق، شعرها ملفوف في حلزونات، وتحت الجاكيت تلبس فستانا احمر مكشوف الصدر والذراعين، ويبرز تفاصيل وركيها، وأعلى الساقين كانت تحمل بطاقات الدعوة لحفل العرس، سألتها لارا عن سبب الحفل بما أنها استوفت ما جاء في عقد النكاح. قالت إن الإشهار واجب ومفيد لأنه يقطع ألسنة السوء. هي لم تتزوج زواجا عرفيا، كما تفعل الصغيرات القليلات العقل، زواجها رسمي أمام شهود، وأهم الشهود العم ربيع، الذي وفر لها ولعريسها كل التفاصيل، كتبوا الكتاب في مزرعته قبل أن يعودوا لدار أبو يحي في القرية ..." [1]

يظهر الراوي من خلال هذا النموذج محايد إذ ليس ثمة ما يدل على اشتراكه في حدوث هذا الحدث وإنما يترك الحرية للقارئ في تفسير ما يحكى له ويؤوله ومن أمثلة هذا النوع من الرواة ما نقرأه في المثال السردي التالي: "... خوري الكنيسة الرومية رجل قصير، ضئيل الحجم، بلحية بيضاء وشعر طويل، وقلوسة كان يقف خلف طاولة ملأى بالصور، والمسابح، والشموع والأيقونات، أي ما يباع للسياح من رموز دينية وتذكارات منظره يوحي بأنه يقوم بعمل تجاري محض، فهو أشبه بباعة السنتواري في حواري القدس، رجل حصيف ابن الدنيا كان الخوري يقف على مسافة مترين من البئر المقدس، بئر السامرية، في قبو معتم، نزلنا إليه بعشر درجات أو أكثر، وإحدى الدرجات مكسورة، بل مبقورة، كتب إلى جانبها بعدة لغات: "احذر الدرجة المعطوبة ..." [2]

إن الراوي في هذا المثال مجرد سارد للحوادث، يرويها، وقد يلقي عليها بعض الضوء، مفسرا دون تدخل مباشر، شأنه في ذلك شأن آلة التصوير المثبتة على حامل تلتقط صورا للمشهد من زاوية معينة، من غير أن يكون لها أثر في ذلك المشهد الذي تصوره[3].

---

1. أرض و سماء، ص218.
2. أرض و سماء، ص 323.
3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص131.

أ/2-أنموذج الراوي محدود العلم في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

يلاحق السارد العليم الشخصية، ويتابعها من الخلف، ويسجل تصرفاتها في عملية تصوير حيادية، يقول: " ... يفترش العرس شاطئ البحر. يتوسع. تنوره الزغاريد والأهازيج وحلقات الدبكة ورائحة الخراف المشوية والمشاعل. تنفلت ردات "العتابا" و"أوف" من صدور الرجال، أي والله تنفلت انفلاتا وتحلق، كأنها تصل إلى رب العرش فوق، أو تطير متجاوزة الجيران في القرى القريبة لتؤنس سكان الساحل كله، من رأس الناقورة إلى رفح. ثم يقبل الفرسان يتبارون في الركب والرقص، كل على ظهر أصيلته، ترجم رمل الشاطئ رجما بحوافيرها..." [1]

يستخدم الراوي تقنية التخفي، التي تستعمل للوصف، ويلاحظ أن هذا الوصف ينتقل من شيء لأخر، فالسارد يقدم ما يستطيع أن يراه بعينه، كما في المقطع السردي الذي رأيناه، يلاحق الأحداث من الخارج بشكل موضوعي، ناقلا ما تسمعه الأذن، وما تراه العين، وما يشمه الأنف، مثل الكاميرا خارج الشخصيات، قد تنفتح العدسة، فنرى المنظر الكلي وتظهر لنا، بانوراما عامة أو منظر شامل مفتوح أو قد تضيق، فتركز على جانب من الصورة أو تضيق أكثر، فترى صورة عن قرب، نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاساتها[2].

فالراوي متحكم في صياغة السرد فله الهيمنة المطلقة على عالم الرواية، مدرك لتفاصيلها، حريص على أن يقدمها للقارئ بكل موضوعية وحيادية[3]. على نحو المثال التالي: "... يسمى العشب في البلد "ربيع" لأن الربيع حين يدور العام ويحل موعده، يكسو به التلال والوديان، طبقات وصنف وطوائف من اللون الكثيف أو الخشن أو العميق أو الهش أو الناعم أو الحيي الخفيف، وكلها أحضر يجمح بلا قيد عليه، ولا يحزنون. تنبت في رحابه زهور البر، تتناثر على هواها في المكان، ولا تملك رغم

1. رضوى عاشور، الطنطورية، مصدر سابق، ص11.
2. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص151.
3. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، مرجع سابق ص49.

أحمرها وأصفرها ودرجات البنفسج إلا أن تبقى منمنمة غارقة في بحره ..." الراوي[1] في هذا المثال مشاهد للأحداث، متتبع لها، يعرضها ويعرض حركة الشخصيات وأفعالها مستخدما ضمير الغائب، فهو يمتلك قدرة غير محدودة لكسب الأبعاد الخارجية[2]، بوضعية حيادية وصفية، تجعل رؤيته خارج إطار الذات المتأثرة.

أ/3- أنموذج الراوي محدود العلم في رواية الحق في الرحيل" لـ فاتحة مرشيد:

يستخدم عادة ضمير الغائب في السرد، وقد يتحدث هذا الراوي بضمير الغائب عن نفسه وعن الآخرين، وقد تبدو صورته مسيطرة بوصفها راوية، "لكن صوته لا يظهر بالمظهر الغنائي، بل يتوارى خلف ضمير الغائب"[3].

ويجمع كثير من النقاد على أن الراوي من الخلف هو الراوي من الخارج أو الراوي بضمير الغائب، وهو يساوي ذات السارد العليم[4].

وقد نجحت الروائية (فاتحة مرشيد) في تبني الراوي محدود العلم أو المحايد، ليقوم بسرد الحوادث في روايتها (الحق في الرحيل)، بالرغم من الانتقادات الموجهة إلى هذا النوع من الرواة، في الاعتقاد انه يشتت القارئ، في انتقاله من شخصية إلى أخرى[5]. فالراوي محدود العلم لا يروي إلا ما يراه ظاهرا، أو من خلال زاوية واحدة أو انعكاسا لمرآة واحدة تكون في الأغلب مرآة لشخصية محورية أو بطل واحد، يتولى فؤاد سرد الأحداث، دون تدخل مباشر منه فيقول: " ... حتى الكلاب فيه لا تنبح وذاك لأن لا أحد يطاردها بحجارة ولا أحد ينهرها، فتجدها ممدة على الأرصفة بكل أمان. وحده الفريق القادم من المغرب، كان يشكل الضجيج الذي يعلن عن حضارة مختلفة: حضارة الكلام بصوت عال والضحك بصوت عال، والنقاش الذي يحتد وكأنه مشاجرة، وكانت للتيلانديين سكينة آسيا وانضباطها، فحتى جزيرة (باطايا) التي تعتبر عاصمة الدعارة في

---

1. الطنطوري، ص23.
2. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مرجع سابق ص119.
3. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، ص101.
4. عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات الياس خوري، دار الازمنة، عمان، ط1، 2005، ص175.
5. السيد محمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة و التطور، المكتبة الازهرية للتراث، ط2، 1995، ص59.

العالم، الدعارة فيها صامتة، هادئة، لا يمكن للزائر أن يحدد لنسائها سنا. كلهن صغيرات، قصيرات ونحيفات ... "[1]

يضطلع الراوي محدود العلم من خلال هذا المقطع السردي، يسرد حياة المغاربة في تايلاندا، من خلال تكرار بعض الأحداث حينا، وإضاءة بعض التفاصيل الجديدة المرتبطة بالأشخاص حينا آخر. هذا السرد الشفاف المتموضع في الماضي، يهيمن عليه الرؤية من الخلف (السارد ‹ الشخصية) بحيث يتعذر تمييز المأوى البؤري، وما يمكن التعرف عليه هو وجود سارد من الدرجة الأولى، يقوم مقام المشاهد الحيادي الذي يصور الحيز الحداثي[2] لا أكثر، وماعدا وظيفة الحكي، فانه لا يؤدي أي وظيفة الحكي، فنه لا يؤدي أي وظيفة أخرى.

وعندما يستخدم الراوي السرد التصويري، فهو لا يصور إلا مكان تواجد البطل، يكتفي برصد المشاهد من زاوية معينة يقول الراوي: " ... هيروكي كان يسافر بأمتعة قليلة جدا، ولا يحتفظ إلا بالأساس، كان بيته بمدينة أوكاز الحي التي تقع وسط محافظة ايتشي، بيته المطل على نهر سوغو يوجد على بعد أمتار من حديقة مشهورة، تضم مجسم توكوغاوا وايانسو زعيم الحرب الذي وحد اليابان، وقصر أوكازاغي ومتحف ومطعم صغير يعد طبقا من اختصاص أهل المنطقة وهو طبق الباذنجان بالميسوهاتشو وهو عجين مستخلص من فول الصويا المعروف بخصائصه الطبية، حيث كان يعتمد في علاج ضحايا ياتشرنوبيل ... "[3]

استفاد الراوي محدود العلم، من موقعه من خلال منظور محايد، لا يتدخل بإصدار الأحكام أو الآراء، فهو مجرد راصد يسجل الحركة، ويصور الأماكن والأشياء وينقل أصوات الشخصية[4].

أ/4-أنموذج الراوي محدود العلم في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

---

1. الحق في الرحيل، ص144-145
2. نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي، دار الريحانة للكتاب الجزائر، ط1، ص43.
3. الحق في الرحيل، ص52-53
4. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص180

يلاحق السارد الشخصية ويتابعها من الخلف، ويسجل تصرفاتها في عملية تصوير حيادية، يقول:" ... لعلها كانت التاسعة مساء، حين رآها لأول مرة، كان في مكتبه، قد انتهى يومها من متابعة نشرة الأخبار، منهمكا في جمع أوراقه استعداد للسفر صباحا، حين تناهى إلى سمعه صوتها، في برنامج حواري ليس من عادته متابعته كانت شظا يا جمل تصله من كلامها، ثم راحت لهجتها المختلفة، تستوقف انتباهه، لهجة غريبة، منحدرة من أزمنة الفلامنكو توقعك في شراك إيقاعها، وجد نفسه في النهاية يجلس لمتابعتها راح يشاهد بفضول تلك الفتاة ... لفرط انخطافه بها، ما سمع نبضات قلبه الثلاث ... "[1]

يستخدم الراوي تقنية التخفي، التي تستعمل للوصف، ويلاحظ أن هذا الوصف ينتقل من شيء إلى آخر، فالسارد يقدم ما يستطيع أن يراه بعينه، كما في المقطع السردي الذي رأيناه، يلاحق الأحداث من الخارج بشكل موضوعي، ناقلا ما تسمعه الأذن وما تراه العين، مثل "الكاميرا خارج الشخصيات، قد تنفتح العدسة، فنرى المظهر الكلي وتظهر لنا بانوراما عامة أو منظر شامل مفتوح أو قد تضيف فتركز على جانب من الصورة أو تضيق أكثر، فنرى صورة عن قرب، نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية و انعكاساتها[2].

فالراوي متحكم في صياغة السرد، له الهيمنة المطلقة على عالم الرواية، مدرك لتفاصيلها، حريص على أن يقدمها للقارئ بكل موضوعية وحيادية[3]. على نحو ما سنقرأه في المثال السردي التالي: "... عند باب البناية الفخمة، ذات الطراز المعماري القديم دقت شيفرة الباب، أربعة أرقام وانفتح الباب الزجاجي ، كان باب الشقة مفتوحا، راحت تتأملها في أناقة أثاثها القليل والمنتقى بذوق عصري راق، كل شيء شفاف من الزجاج السميك الفاخر الطاولات كما الرفوف تقف على أعمدة زجاجية بقواعد ذهبية حتى الكراسي بلون عاجي غير مثقلة بالزخرفات، لا يشغل بثقل فضاء الرؤية، والسجاد يبدو لوحة حريرية بألوان ناعمة مدت على الأرض، في الشرفة فتحت ستارة النافذة،

1. الأسود يليق بك، ص14.
2. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص151.
3. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، ص49.

كان المنظر يطل على "جادة" تعبرها بعض السيارات، وعلى طرفها الأخر تمتد غابة تتوسطها بحيرة ... "[1]

الراوي مشاهد للأحداث، متتبع لها، يعرضها ويعرض حركة الشخصيات وأفعالها، مستخدما ضمير الغائب، فهو يمتلك قدرة غير محدودة لكسب الأبعاد الخارجية للشخصيات[2]. بوضعية حيادية و صفية تجعل رؤيته خارج إطار الذات المتأثرة.

أ/5-أنموذج الراوي محدود العلم في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

يكثر الراوي العليم المحايد من الحديث عن الأشخاص لا يتحدث أبدا عن نفسه، فكأنه موجود وغير موجود في الوقت ذاته، وما يرويه هو الدليل على وجوده، لكنه أيضا يحاذر أن يتكلم بضمير المتكلم، فالضمائر الشائعة المتداولة في سرده للحوادث هي ضمير الغائب والغائبين، والمخاطب والمخاطبين، عندما يتحاور الأشخاص[3]. على نحو ما سنقرأه في هذا النموذج السردي، الذي يقول فيه الراوي: " ... شقة عبدقا صغيرة، مقابلة لنا في الطابق الثاني، من عمارتنا الفخمة ذات الطراز الأوروبي، شرفتها داخلية تفتح على جدران البهو الخلفي الذي يتسلل منه روائح الأكل الصاعدة من الشقق الأخرى، وتسمع منه أصوات الساكنين تنبعث من المطابخ المفتوحة، شرفاتها المغلقة، فتختلط بهديل الحمام الممتزج برفرفة أجنحته وهو ينتقل بين أعلى الشبابيك حيث أعشاشه. أما شقة خالتي فتتربع على مساحة أربع شقق كبيرة وسقيفة مفتوحة على السماء، تطل بعض شرفاتها على البحر، يتلألأ من بعيد وأخرى على أكبر شارع في المدينة، تحتل كل الجهة الغربية، لذلك فهي تطل على الشارع العام من جهة ومن جهة الشمال تظهر مياه البحر في عناقها المشبوب مع الأفق ..." [4] يتضح لنا من هذا الاقتباس عزوف السارد عن التدخل فيما يسرده، وهو يرصد ما يرويه رصدا محايدا، فهو خارج عن الأحداث، عليم بكل تفاصيلها، يضطلع بتقديم ما يرويه بضمير الغائب (هو)، "الذي

1. الأسود يليق بك، ص206.
2. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مرجع سابق، ص119.
3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق ص82.
4. عرش معشق، ص131.

يمثل حالة ميكانيكية أو حالة اغتدت كالميكانيكية، في العمل السردي، ومن دونه، لا يمكن أن ينهض شريط السرد ولا يقوم بنيانه ولا تستقر أركانه"[1].

ب/أنموذج الراوي كلي العلم من منظور سردي بنيوي:

ب/1-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

إن هذا الراوي العليم هو الراوي الذي يمتلك القدرة غير المحدودة على الوقوف على الأبعاد الداخلية، والخارجية، للأشخاص، فيكشف لنا عن العوالم السرية للأبطال دون أن تقف في طريقه سقوف أو حواجز، لذا كان الأجدر بلقب الكاتب الضمني من الراوي المشارك.

وفيه يعرف الراوي كل تفاصيل الأفكار الخفية لبطل الرواية، يعرف أحاسيسه، ونواياه، وشجونه وأحزانه[2].

يقول الراوي: "... سمح لسعادة أن يدلي بدفاعه، عن نفسه فبدا هادئا، متأملا، يجيل النظرات في الحاضرين، كما لو كان يتأهب للخطابة فيهم، ولا أثر في قسماته وكلماته لاستفزازات النائب العام، وترهات الملازم المسخرة، وكيل الدفاع، وللغرابة، بدا واثقا باهتمام مستمعيه بما سيقول، إذ أخذ يقص عليهم تجربته، كما لو كان يخصهم على

1 .R.Barthes « les degrés zéro à l'écritures » Edition seuil coll, points, paris, 1972 p : 25.

2. جيرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص262.

النظر إلى المسألة من وجهة نظره والاقتداء بأفكاره وبدأ بأسلوب حميم، شبيه بالبوح، كما لو كانوا مجموعة من مريديه وتلاميذه[1].

ويعد هذا الراوي، الذي هو قناع من أقنعة المؤلف، من أكثر النماذج شيوعا، وأقدمها. فهو يكثر من التدخل مؤكدا صحة الحدث، أو مؤكدا صحة تفسير، مقيما علاقة مباشرة بالقارئ. كما هو الحال بالنسبة للنموذج السردي الأتي " ... يبدأ الكتابة من أول سطر، ولا يتوقف إلا حين يضع آخر نقطة على آخر سطر، تنزلق الكلمات من قلمه، كما كانت تخرج و تتسابق وأفكار تخرج مكتملة، كما لو كان روضها أو جزلها بمخيلته والغريب أن المواضيع مهما كانت. سياسية، اقتصادية، مجتمعا، أدبا، وفنا وموسيقى، تخرج جاهزة، مطبوخة، وذات حواش وعمق وضفاف ومرتفعات. حين كتب عن فلسطين في سان باولو، سبق من كانوا في قلب القدس، وحين كتب عن المرأة قلب الدنيا، جذب المرأة واستقطبها لكنه فتح نيران الكنسية والجامع. وحين كتب عن جنون الفن علمنا ..." [2]

بنيويا فإن الراوي من خلال هذا المثال، يعرف كل شيء عن الشخصية، التي يحكي عنها، لذا فهو لا يستخدم غالبا وسائط ليسوغ معرفته.

فالراوي العليم، يتولى عادة ومبدئيا، بحسب عقد القراءة السائد عملية إخبار موضوعي إجمالا، ويرتكز خطابه على مرجعية دلالية ثابتة، تنتج للقارئ معرفة يقينية بما يروي[3].

ب/2-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

يعلم هذا الراوي كل شيء عن عالمه المحكي، يقدم الشخصيات بكل مالها من سمات، وملامح فكرية، وبكل علاقاتها مع الشخصيات الأخرى، وبما قد تحمله من متناقضات، "فهو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي، وربما يكون الشخص الموصوف مظهر مخبرا داخل النص، ممن يتولى مهمة الإدلاء

1. أرض و سماء، ص 354.
2. أرض و سماء، ص116.
3. سامي سويدان، المتاهة و التمويه في الرواية العربية، دار الآداب بيروت، ط1، 2006، ص53.

بكامل تفاصيل عالم الرواية[1]. وقد قامت الروايات التقليدية على هذا النوع من الرواة، الذين ليس لمعارفهم حدود، فالراوي كلي العلم "يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال"[2]. كما هو الحال بالنسبة لهذا المقطع السردي أين يقول الراوي: "في انتظار يوم الخميس كتمت أمي مخاوفها في صدرها، خوفا من خرق اتفاق ضمني بينها وبين العلي القدير، كأن ما قالته لها بشأن الفال لم يكن من عقل، بل إلهاما منه ينقل لها مشيئته وشروطه. التزمت المسكينة بالشرط وسارت على صراط من الحرص لا تبكي ولا تشتكي ولا تشير للموضوع، فقط تزداد شحوبا يوما بعد يوم، فلما عاد باص أبو عصام من حيفا، راحت دموعها تنسال من عينيها بصمت[3].

إن الراوي ليس شخصية، لأنه يقع خارج الأحداث، ومع ذلك فهو لا يكتفي بدور الشاهد وإنما يتعداه إلى التحليل، كأن يعلق على الشخصية. وهذا يجعلنا لا نستشعر أي فارق بين الشخصية الروائية/ أم رقية والراوي، فيبدو الثاني وكأنه يقوم مع الأول، ليس فقط في بيته، بل في دماغه أيضا، وبين حناياه، يعرف ما يحس به ويفكر فيه[4]. ووجهة سيره، وطريقة تحركه، وتغير موجات تفكيره. باختصار يمكننا القول أننا لا نحس بوجود شخصيتين، إحداهما تتحرك والأخرى تصف وتسرد، وإنما يبدو أن (أم رقية/ الراوي) وكأنها شخصية واحدة، وذلك لكثرة التفاصيل التي يعرفها الثاني عن الأول. ودقة هذه التفاصيل وحساسيتها[5]. مثلما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: " ... دخلت بنت الصفورية البيت وأقامت فيه وتوسعت، فوجدت خالتي المسكينة نفسها تنكمش في حيز يزداد ضيقا، و"الغريبة كما تشير إليها في غيابها، تشاركها نظام البيت، وما نطبخه اليوم وكيف نطبخه هذه الكنباية هنا أفضل ... "[6]

---

1. المرجع نفسه، ص 117.
2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص25.
3. الطنطورية ص27.
4. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائيته، ص244.
5. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
6. الطنطورية، ص111.

إن هذا النوع من الرواة هو "الراوي الصانع أو المغفل" الذي يعرف أكثر من الشخصية، لذا هو لا يستخدم وسائط ليسوغ معرفته[1]. لأنه مهيمن على عالمه الروائي بكل جزئياته.

ب/3-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

يعد هذا الراوي أحد أهم الأنماط السردية التي تجعل السارد مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، والتحكم الكامل في إيراد الوقائع السردية وترتيبها[2]. فقد تتضخم شخصية الراوي إلى درجة لا تتيح لنا فرصة إلا لسماع صوته فحسب[3].

ولا يختلف الراوي محدود العلم[4] عن الراوي كلي العلم، إلا في التوغل في نفس الشخصية. داخل الأحداث نفسها، بل أكثر مما تعلمه هي عن نفسها.

يختار الكاتب راويا يطل على الأحداث من موقع الراوي العليم بكل شيء، يدفعنا إلى داخل الأحداث مباشرة، يقول الراوي: "... تستغني يامنة عن تافورت بكل سعادة، كيف لا ؟ والزحام الذي ترعرعت بأحضانه لم يخلق دفئا، والمعاناة المشتركة لم تخلق تواطئا ... لكن يكون فراق مدينتها بالأمر العسير، فقد سقتها اليتم وهي في الرابعة من عمرها لتبدأ مبكرا في التعثر بين زوجات أبيها الثلاث وأبنائهن من جهة، ستتخفف قريبا من ثقل انتماء لم تنل منه سوى القسوة"[5]

---

1. عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، مرجع سابق ص 519- 520.

2. هيثم على الحاج، الزمن النوعي و إشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص104.

3. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص 150.

4. زهرة طويل، البنية السردية في رواية العاشقان المنفصلان، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2006-2007، ص 78.

5. الحق في الرحيل، ص37.

يطل الراوي على عالم الرواية، بسلطته المطلقة، ويتضح من قوله أنه استطاع دخول أعماق نفسية الشخصية (يامنة) حتى تحول السرد من السرد الإخباري إلى السرد التصويري من وجهة نظر (الراوي/ إسلان)، فيقدم لنا السارد سردا يتمتع فيه بالثقة الكاملة والتامة، إذ يفترض أنه يعرف عن الحوادث والأشخاص، ما لا يعرفه غيره، لذا يمنحه القارئ هذه الثقة من بدء القراءة[1].

ب/4-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

يعلم هذا الراوي كل شيء عن عالمه المحكي، يقدم الشخصيات بكل مالها من سمات، وملامح فكرية، وبكل علاقاتها مع الشخصيات الأخرى، وبما قد تحمله من متناقضات "فهو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي وربما يكون الشخص الموصوف مظهرا مخبرا داخل النص، ممن يتولى مهمة الإدلاء بكامل تفاصيل عالم الرواية"[2].

وقد قامت الروايات التقليدية على هذا النوع من الرواة، الذين ليس لمعارفهم حدود، فالراوي كلي العلم، "يستطيع أن يصل كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال" كما هو الحال بالنسبة لهذا المقطع السردي، أين يقول الراوي: " ... لم تنم تلك الليلة إلا في ساعة متأخرة من الفجر ورأسها تحت الوسادة. ما توقعت أن بابا سيمنعها من النوم، ولا أن الفخامة ستؤذيها وتجردها من روحها إلى هذا الحد[3]. كيف ما تقلبت كانت تطوقها الجدران المذهبة، ورأس السرير في ضخامته والسقف والثريات والستائر، وحتى الرجل الذي ينام في الجناح المجاور ما عادت تعرف من تكون بالنسبة إليه ... وهل تراه يفكر بها؟ خلف ذلك الباب وما دام الباب يفتح من الجهتين لماذا ترك لها وحدها حق المبادرة بفتحه؟ خلف الباب كان ينام فارس من الزمن المعاصر يحب تدليل فريسته لأنه في كل ما يفعل يدلل نفسه أولا، وفي

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص85.
2. المرجع نفسه، ص117.
3. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص25.

كل قانون يضعه يتضمن البند الأول أن يكون هو السيد الأحد، انه سيد الباب وسواء أغلقته أو تركته مفتوحا، فهو من أوجده ... "[1]

الراوي ليس شخصية، لأنه يقع خارج الأحداث، ومع ذلك فهو لا يكتفي بدور الشاهد وإنما يتعداه إلى التحليل، كأن يعلق على الشخصية الروائية/ هالة وطلال، والراوي، فيبدو الثاني وكأنه يقيم مع الأول، ليس فقط في بيته، بل في دماغه أيضا وبين حناياه يعرف ما يحس به وما يفكر به[2]، ووجهة سيره وطريقة تحركه وتغير موجات تفكيره، باختصار يمكننا القول إننا لا نحس بوجود شخصيتين، إحداهما تتحرك والأخرى تصف وتسرد، وإنما يبدوان (هالة/ والراوي، طلال / والراوي) وكأنهما شخصية واحدة. وذلك لكثرة التفاصيل التي يعرفها الثاني عن الأول ودقة هذه التفاصيل وحساسيتها[3]. مثلما هو الحال بالنسبة للمقبوسة التالي: " ... توقعت كل شيء إلا أن تلتقي بجزائريين في ذلك الفندق، تذكرت نكتة الجزائري الذي تزحلق وهو يمشي على الثلج في القطب الشمالي، وإذا بأحدهم يصيح على مقربة منه، "ياستار"! ، فانتفض الرجل لسماع لهجة جزائرية وصرخ به، " انأ هارب منكم ... واش هذا حتى هنا لحقتوني، حاب نتكسر واش رحالك فيا !"، لا تدري كم من الأحاسيس عبرتها في لحظة واحدة، خليط من مشاعر، تتجاوز قدرة القلب على فرزها ..." [4]

إن هذا النوع من الرواة هو الراوي الصانع، أو المغفل، الذي يعرف أكثر من الشخصية، لذا فهو لا يستخدم- غالبا- وسائل ليصوغ معرفته[5]. لأنه يهيمن على العالم الروائي بكل جزئياته الدقيقة.

ب/5-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

1. الأسود يليق بك، ص 255.
2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائيته، ص244.
3. المرجع نفسه، ص نفسها.
4. الأسود يليق بك، ص 257.
5. عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، منشورات الجامعة اللبناينة ج2، 1999، ص 519- 520

يتخذ الراوي وضعية السارد العالم بكل شيء، وهذا السارد هو صاحب الرؤية من الخلف، فحسب مصطلح (بويون) والرؤية غير المبأرة، أو التبئير في درجة الصفر، بحسب مصطلح (جنيت) [1]

فهذا السارد يعلم أكثر من الشخصية الروائية، بل انه يقول أكثر مما تعلمه هي، فهو السارد المراوغ، لا يخلص لطبيعته وحدها، بل يتلون أحيانا فيبدو ساردا مساويا في عمله لما تعلمه الشخصية، فهو مشرف مسيطر على تنظيم الحوادث، وتقديمها للقارئ، يحجب منها ما يرغب في تأخيره وإخفائه، ويقدم منها ما يرى وجوب تقديمه، كما هو الحال بالنسبة للنموذج السردي التالي المتمثل في قول الراوي:" ... يزيد يعتبر أن الثورة لتكتمل حتى يتحقق حلم هؤلاء الأبطال الكرماء الذين استشهدوا في سبيل الحرية والعدالة ... كان يزيد واضحا وجسورا في أفكاره، بحيث كان يقول انه يرفض أن يأخذ مكان المعمرين القدماء، معمرون جدد. يؤمن يزيد بالعدالة ولا يجد للعدالة وجودا. أصبحت النقاشات الحادة بينه وبين ضيوف زوجته القادمين من العاصمة، تبلغ أشدها فيصفونه بالشيوعي ويصفهم بالمعمرين الجدد. ثم لم يعد يطيق تكرار الحفلات التي يشعر فيها وكأنه "خضرة فوق الطعام". أو كأنه المغضوب عليه. فلا مكان له من الأعراب والوجود. فظل بعيدا عن الهرج والمرج وكثيرا ما كان يلتجئ إلى مرسمه، يلون لوحاته، ويفضي لها بحنقه وغضبه المكتوم منتقدا الوضع القائم ..." [2] إن سيطرة السارد على السرود في رواية (عرش معشق) تعدت إلى معرفة دواخل الشخصيات وأحلامها وتداعيات أفكارها، فيخترق الحجب والجدران، والأبواب الموصدة، كما يتغلغل إلى أعماق النفس لتقديم رؤيته للمتلقي[3].

ومما لا شك فيه أن سيطرة السارد على المسرود، يعبر عن شكل من أشكال الرواية العربية التقليدية، مازل سائدا ورائجا، تبعا لإيمائه بأن الرواية ليست شيئا غير الحكاية التي تروي خبرا مفصلا عن شيء محدد. وإن الشخصيات التي تنهض بهذه الحكاية، تتمايز بصفاتها وأنواعها ليس غير. ويخضع فيما عدا ذلك لهدف الرواية

1. جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحيث في المنهج، مرجع سابق ص201
2. عرش معشق، ص133.
3. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص29.

ومغزاها، وتتحرك داخل الحكاية بإرادة السارد فتبدو دمى أو أشبه بالدمى بيني يدي سارد صارم[1].

ويبدو المسرود في هيئته العامة، حكاية أفكار وليس حكاية أفعال، لأن الشخصيات تتكلم ولا تفعل، وحين ينتهي كلامها ينتقل السارد بها إلى موقف أخر، لتتكلم من جديد أو يهملها لينتقل إلى شخصية أخرى كان أهملها، فيجعلها تنطق، وتحاور الآخرين.

ج/أنموذج الراوي المشارك من منظور سردي بنيوي:

ج/1-أنموذج الراوي المشارك في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

فإن مزية هذا النوع من الرواة داخل التشكيل السردي البنيوي، هي قربه الوثيق من الحوادث التي يرويها، كونه أحد الأشخاص الذين جرت وقائعها لهم واكتووا بنارها، وهو شديد الإلتصاق أيضا بالأشخاص الذين يتصارعون، أو يتحاورون في الحكاية[2]. وهذا السارد يتحمل في الحقيقة تبعات ما يروي، فنحن عندما نقرأ رواية كتبت بهذه الطريقة، نكاد ننسى المؤلف تماما، فان أقنعنا بصحة ما يروي عزونا هذه الثقة له لا للمؤلف. ولف. وإذا شككنا ببعض ما يذكره، أو ما يمكن احتسابه ضمن التحليل الباطني للشخوص، فإن تبعه هذا الشك تقع عليه لا على المؤلف[3].

فهو سارد يسهم في اللعبة، والنوايا التي يضمرها هي التي تكشف عن صحة مواقفه إذا كان صادقا فيما يقصه، أو غير صادق، وإذا تأملنا المثال السردي التالي، نجد أن هذا النوع من الرواة ينشئ علاقة مع القارئ، فيلتقي الوسيط ويغدو القارئ على تماس بإحدى الشخصيات، أي أن المسافة بين القارئ والقصة تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة[4].

يقول الراوي: " ... ليزا حبي الأزلي الذي سبب لي كل ذلك العذاب والغيرة، باتت ذكرى قريبة بعيدة لا أذكرها إلا في الليل و خلواتي. كنت أتعمد ألا أظل وحيدا

---

1. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء و الرؤيا) ص36
2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص79.
3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
4. جيرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص 183.

حتى لا تعود إلي بملامحها، وذكريات القدس والحسيني ... انسحبت من الجو فتضايقت وحزنت في البداية ثم استمرأت الأمر، وأقنعت نفسي أن ذلك هو الأفضل، فما الفائدة من حب بلا هدف، أو بصيص أمل؟ إن كانت لا تريدني ولا ترغب في فلماذا أصر على ملاحقتها والافتتان بها؟ هل تظل ليزا في نظري نجما علويا يسحبني ويحذرني ويملأ رأسي بالتهويمات؟ هذا هو الحب الأفلاطوني، وهم خادع، ولو فيض لي أن أمسك بها ..."[1]

في هذا المثال يغيب ضمير الغائب، ليحل محله ضمير المتكلم، وبذلك اكتسب الراوي قدرة أكبر على التحرك، وبطاقة تسهيل مرور إلى دواخل الشخصيات من دون التعرض للمساءلة، حول درجة صلته به. فتقمص الشخصية حل فني يتخفى من خلاله الراوي خلف الكواليس مرسلا القول المباشر، عبر الشخصية، لأن تدخله بشكل دائم سيؤدي إلى تشويش السرد، ويضر بمتعة القراءة[2].

إن هذا الراوي- يصنف عادة باعتباره ساردا من داخل الرواية، أي الحكاية التي يحكيها، وهو أحد الأبطال، وهو السارد الممسرح أي أنه راو له دوره في التمثيلية، إذا ساغ التعبير[3]. كما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: "... مشيت على الرصيف بضع دقائق، ثم انتقلت إلى الأخر، حيث أشجار اللوز والرمان وخرير الماء، رائحة الماء والطحلب ونثيث الأوراق الخضراء ونسمات باردة عذبة تلفح وجهي، جعلت أنفاسي تتباطأ ونفسي تهدأ. طوال المساء كنت مشدودا كوتر على قوس، لكن المساء والبرودة وخرير الماء أعادت الهدوء إلى نفسي وأخذت أسير وأستنشق عبير الخضرة وأتبرد بنسيم اللوز. اقتربت من القصر حيث كنا في ذلك الصبح، فتألمته وعادت إلي أفكاري ووساوسي عما رأيته وسمعته. وأخذت أفكر في طريقة ناجحة للوصل بأفكاري ومعلوماتي لسعادة ..."[4] نرى في الاقتباس التالي استخدام الكاتب التاء في "مشيت،

---

1. أرض و سماء، ص193.
2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، ص245.
3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص79.
4. أرض و سماء، ص263/262.

انتقلت- جعلت- أخذت- اقتربت- رأيت- تأملت ...) والياء في (أنفاسي – نفسي- أفكاري –وساوسي- معلوماتي ...) أي أن الراوي ينسب الرواية لنفسه لا لأحد غيره[1].

ج/2-أنموذج الراوي المشارك في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

يظهر السارد ضمن الصيغ السردية في مظهر أول في سياق الحدث ولكن أيضا في مواجهة الشخصية أو الشخوص، لكن هذه الثنائية لا تنسينا أيضا أن السارد لا يمثل إلا صوتا حكائيا واحدا وسط أصوات.

وبالرجوع إلى النص، يتضح أن هناك ساردا فعليا، يطرح نفسه هذه المرة كمؤلف حقيقي للرواية، ويفعل ذلك في صياغة الحدث والتعامل مع الشخصية، في نفس المستوى، والنص حافل بهذه اثنائية: "... لم يترك لي فرصة تأمله، لم يتح لي التوقف لأربط بين الصغير الذي ودعته قبل خمس وعشرين سنة في المسكوبية بالخليل، والرجل الذي يقف أمامي. فتح ذراعيه واسعا وضمني وسط دهشة الأولاد وارتباك أبيهم أبعدني قليلا ليتأملني، قال وهو يضحك ضحكة حرة عالية "عيناك لم تتغير والوشم طبعا" قلبت عليك البلد ... سألني عن أمي، قلت رحلت، لحظات صمت، ثم يعود للحديث، تركته مع أمين ورحت أعد العشاء. أصبح عبد أطول مني، كيف؟ حملته إلى البحر وهو يرتعش ويقول لا أريد، أكرر، سنسبح سويا، كيف أربط بين الصغير الخائف وهذا الشاب النحيل الوسيم؟ ... "[2] في هذا المقطع السردي ، نحن أمام راو داخل الحكي، لأن (رقية) هي من تقوم بالسرد وهي شخصية في الحكاية التي ترويها، والراوي يتابع سرده منوعا في استعماله بين ضمير المتكلم، وضمير المخاطب، فالراوي شخصية تتحدث عن نفسها إلى نفسها وإلى (عبد الرحمن) الشخصية الروائية، فالسارد يسهم في اللعبة، والنوايا التي يضمرها هي التي تكشف عن صحة مواقفه، إن كان صادقا فيها يقصه أو غير صادق[3].

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص80
2. الطنطورية، ص 123- 124.
3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق ص 79.

ج/3-أنموذج الراوي المشارك في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

الراوي المشارك شخصية من شخصيات الرواية، يحكي عن نفسه وعن علاقاته بالشخصيات الأخرى، وهو في سرده يعتمد ضمير المتكلم (أنا)، ويسمى الدكتور/ يوسف نجم طريقة هذا الراوي المشارك في رسم الشخصيات والأحداث من الداخل "بالطريقة التمثيلية"، لأن الكاتب ينحني بنفسه جانبا ليتيح للشخصية التعبير عن نفسها، أما الراوي من الخلف فهو يرسم الشخصيات والأحداث من الخارج لذلك يستخدم الطريقة التحليلة[1].

ويرى "حميد لحميداني" أن هذا الراوي شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، وهو راو ممثل داخل الحكي، ولكن هذا التمثيل له مستويات "فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، ينتقل أيضا عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث، وإما يكون شخصية رئيسية في القصة"[2]

وقد أشار (وين بوث) إلى هذا التفاوت من خلال وجهات النظر الداخلية في قوله: "... إن الرواة يختلفون في مدى تورطهم في الحدث، فقد يستطيع الكاتب تقديم وجهة نظر داخلية، غير أنها سطحية، ويمكن أن تتعمق من الناحية الأخلاقية نسبيا ولكنها نادرا ما تتجاوز السطح من ناحية نفسية، فيبقى بعضهم على السطح في الأبعاد الأخلاقية، واستخدام السرد بصيغة المتكلم، يحل جزءا من هذه المشكلة ولكن إلى أي حد يكون الراوي واعيا لذاته." [3]

يستخدم السارد ضمير المتكلم[4]، ويتحدث عن نفسه وعن الأحداث التي تقع له، أو التي يدركها بعقله أو يقال له، أو تفيض بها مشاعره الداخلية بوصفه صاحب تجربة، وفي هذا النوع، تلتبس شخصية السارد، بشخصية الراوي، بل يكون له صوت شاعر

---

1. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط 10، 1989، ص230

2. حميد لحميداني، بنية النص السردي، 49.

3. واين بوث، بلاغة الفن القصصي، ترجمة أحمد خليل و علي احمد مطابع جامعة الملك سعود، الرياض/ ط2، 1994، ص191.

4. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص101.

غنائي[1]. يقول الراوي: "... دخلت حياتي كإصرار من القدر. كضفة بزغت من حلم. ولم أكن شابا بما يكفي لكي أحرق السفن خلفي. كنت أقرب ما أكون إلى خط الوصول، وظننت أن السنين التي راكمت كفيلة بأن تحصنني من انزلاق القلب، كان ذلك في إحدى الليالي الكئيبة من ليالي لندن... لم أستطع كبح نفسي من تتبع تنقلاتها طوال السهرة وقد شدتني إليها تفاصيل رهيفة هشاشتها وسط جموع الراقصين، تعاسة تنبعث من حركاتها البطيئة، وجسدها الذي يضحك ويبكي وهو يتلوى على إيقاع موسيقى شرقية ... رويدك يا فؤاد لم يعد عصفور فؤادك يستحمل الطيران، لست شابا بما يكفي لتربطك ضفيرتها السوداء إلى غد يركض بك نحو حتفك ... "[2]

أن الراوي من خلال هذا المقطع السردي ومن خلال صيغة الخطاب المسرود الذاتي، وعبر استرجاعه للماضي يحكي جانبا من سيرته الذاتية موردا أحداثا في شكل تيمات أساسية[3].

ج/4-أنموذج الراوي المشارك في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

يظهر السارد ضمن الصيغ السردية في مظهر أول، في سياق الحدث، ولكن أيضا في مواجهة الشخصية أو الشخوص لكن هذه الثنائية لا تنسينا أيضا أن السارد لا يمثل إلا صوتا حكائيا واحدا وسط أصوات.

و بالرجوع إلى النص، يتضح أن هناك، ساردا فعليا، يطرح نفسه هذه المرة، كمؤلف حقيقي للرواية، ويفعل ذلك في صياغة الحدث والتعامل مع الشخصية في نفس المستوى، والنص متضمن لهذه الثنائيات ومثال ذلك: "... آخر خلاف بينهما كان قبل شهر في باريس، كانا يسيران قرب محلات فاخرة للمجوهرات.

قال: كنت أنوي أن أهديك ساعة ... إنها فرصة، تعالي و اختريها بنفسك.

---

1. كريمة رقاب، بنية الخطاب السردي في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2007-2008، ص 103.

2. الحق في الرحيل، ص14/13

3. نجيب أنزار، السرد ضد التاريخ، منشورات البيت للثقافة و الفنون، 2008، ص106

سبقها مدير المحل إلى الداخل، ووقف الحارس بقبعته وبدلته المميزة ممسكا بالباب. لكنها أجابته بعصبية فاجأته:

- لن أغير الساعة التي في معصمي !

- لكنني لا أحبها.

- اشتري إذن معصما آخر لساعتك!

كاد ليخرج عن طوره، بينما مضت وتركته واقفا، قال لها بعد ذلك غاضبا كيف تهينيني هكذا أمام الرجل؟ ..." [1]

في هذا المقطع السردي، نحن أمام راو داخل الحكي، مثلي الحكاية، مشارك في القصة التي يرويها بضمير الغائب. فالسارد يسهم في اللعبة الروائية، والنوايا التي يضمرها تكشف عن صحة مواقفه ان كان صادقا فيما يقصه أم غير صادق[2]. إما مزية هذا النوع من الرواة، فهي قربه الوثيق من الحوادث إلي يرويها، كونه احد الشخوص الشاهدين لها.

ج/5-أنموذج الراوي المشارك في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

يكون هذا الراوي قرينا لأحد أشخاص الرواية، فكأنه ضميره الذي يحاوره على الدوام، ويذكره فيها فعله في الماضي أو بما يفعله الآن، أو بما عليه أن يفعله، وفي هذا النوع من الرواة يلتحم الراوي بالشخصية وتكون صلته بالمؤلف أكثر قربا، ولصوقا، حتى لكأنه يعبر بصوته أي صوت المؤلف لا عن صوت الشخصية[3]، كما هو الحال في المثال التالي: "... نعم إنها تثير اهتمامي وكم يحلو لي أن أغذي رغبتها في انتظاري. أن تترقب خروجي ودخولي. أن أملك عليها بكل أنانية وقتها، وانتباهها، ذلك يغمر رجولتي بماء سحري عجيب ينعشني، ليشعرني حرارتها من خلف الباب بنشوة غريبة لم أعهدها من قبل، تدفعني أن أفكر فيها، آن أتمنى أن أجسالها وأحادثها واخبرها أن جدتي كثيرا ما

1. الأسود يليق بك، ص236.

2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق ص79

3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص85

كانت تتحدث بخير عن خالتها، لن أنسى هذا أبدا ربما أيقض شعورا متميزا في داخلي اتجاههم، جميع جيران جدتي طيبون ولم أرمنهم سوى الاحترام ..." [1]

الراوي يخاطب البطل، وفي الوقت ذاته يروي لنا ما يجري، ويقع ملقيا الضوء على الحدث الذي يسرده، مفسرا بعض ما يدور في خياله، وهذا القرين السارد يلتبس بما هو معروف باسم المنولوغ (Monologue) فالبطل يصغي لصوت ضميره وهو يحاوره[2].

د-نموذج تعدد الرواة من منظور سردي بنيوي:

د/1-أنموذج تعدد الرواة في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

قد يجمع الكاتب في روايته بين رواة كثر وفق صيغة بنيوية محددة، وقد يكون عددهم بعدد الشخصيات الرئيسية في الحكاية. وهذا شيء يشيع بصورة واسعة في الروايات المعروفة باسم روايات وجهة النظر. التي تتعدد فيها الأصوات[3]. ويتناوب الشخوص على سر الحكاية الواحدة مرارا.

لقد ألغت رواية (أرض وسماء) فكرة البطولة المركزية لأنها انفتحت على مجموعة من الرواة ولم تحجم برؤية أحادية مغلقة مهما كانت أهميتها، ولأنها رواية تأبى الرؤية الأحادية فكان من الطبيعي أن لا نقع على نهاية تتوج الأحداث بمنظور أحادي، كما هو الحال بالنسبة للنموذج السردي التالي:

" ... أطلت ياسمين من الشباك وصاحت من أعلى تناديني:

- يا جارتنا، جاييك ضيوف

أشرت بيدي بعلامة سؤال فقالت: بيروت

قال ربيع بصوت مبحوح:

- جارتك ياسمين المجنونة سمعتنا نحكي عن بيروت، ركبها الوسواس.

---

1. عرش معشق، ص111.

2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق ص 86.

3. محمد نجيب التلاوي، وجهات النظر في رواية الأصوات العربية اتحاد الكتاب العرب، دمشق ط1، 2000 ص74.

تلاه أبو يحي وهو يدعك عضام كتفه:

- يمكن صحيح يا مولانا، يمكن مضبوط

التفت إليه وأمسك بيديه وقال ملغزا:

- يمكن مضبوط؟ عيني بعينك يا أبو يحي.

قهقه الاثنان كصبيين فرحين يتبادلان الأسرار والألغاز فشعرت بغيض، فرغم أن الاثنين في بيتي وتحت سقفي فهما يؤلفان جبهة موحدة ذكورية ..." [1]

تعدد الرواة يظهر بشكل دينامي ناجع، في هذا المقطع السردي السابق، بين (نضال) و(ربيع) و(ياسمين) و(أبو يحي) أن نجاح تقنية الراوي عائد إلى أن قارئ الرواية التي تعتمد نمطا واحد للراوي، يصل إلى الملل في كثير من الأحيان، أما اعتماد تقنية تعدد الرواة فيعني الرواية ويشد القارئ الذي لا يلحظ في الوقت عينه هذه اللعبة، وهذا التكتيك في تغيير الراوي بين مشهد وآخر[2]، نظرا للسلاسة، والدينامية الواضحتين في هذا التغيير.

يسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة، عندما يتناوب الأبطال بينهم على رواية الوقائع واحد تلو الأخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصته مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون وهذا ما يسمى عادة بالحكي داخل الحكي، وعلى مستوى الفن الروائي ويؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية[3].

1. ارض و سماء، ص29

2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، ص253.

3. حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق ص49.

د/2-أنموذج تعدد الرواة في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

إن إستراتيجية النص تقوم عادة على جملة من التقنيات الاجرائية يمارس الخطاب من خلالها آلياته في الحجب، والتبديل والنسخ وهنا مكمن السر في النص، أي أنه يخفي استرايجية، ولا يفضي بكل مدلولاته[1].

من هنا يقوم التعامل مع النص على كشف المحجوب أي على كشف الأوراق المستورة أو المستندات السرية، إذ كلما ازداد الحجب، ازداد مكان الكشف، وتنوعت احتمالات القراءة.

إن رواية (الطنطورية) رواية مموهة لسيرة ذاتية، وتعددية فعلية واقعية حقيقية، هي سيرة تصدر عن ذاكرة متروكة لمخزونتها " ... شأن السير التي تتحكم في سردها الذاكرة، التي تحبكها"[2]. ومخزون الذاكرة هنا متشعب متداخل، ولئن كان المخزون الذي ترويه الذاكرة هو المرئي المعيش والمسموع، أي هو ما يشكل بمجموعه السيرة بالنسبة لهذه الذاكرة، ومن خلال التداخل القائم على مستوى المروي نفسه.

في (الطنطورية) بحكم هذا المروي سيرة، فهذا يعني أن صدور السرد عن الذاكرة على هذا النحو، إنما هو صدور مدفوع بدلالات مروية.

فرواية (طنطوري) تضم مجموعة من الشخصيات المحورية (رقية) والرئيسية (يحي – أمين- أبو أمين- حسن – عبد الرحمان - عز- مريم- وصال- أبو احمد ...) والهامشية (أم أمين- هدى – بنت الصفوري- أبو ياسر ...)

لكل شخصية في (الطنطورية) صوتها الخاص، تعبر من خلاله عن مواقفها، وتسهم بواسطته في رؤية الرواية للعالم.

فقد بني الصوت الروائي في (الطنطورية) على أسس مغايرة للسائد في رسم الشخصية التقليدية، ومن أبرز هذه الأسس أساسان: الأول في اعتماد الصوت على

1. علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص18.
2. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص128.

الخبرة، طوال السياق الروائي، وخلوه من الطباع الفردية المميزة له عن غيره انه صوت من الذاكرة، يستمد حاضره من ماضيه[1].

د/3-أنموذج تعدد الرواة في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

يعدد وستوويفسكي أول من استعمل الراوي متعدد الأصوات، ولهذا السبب فان أعماله الإبداعية لا تذعن لأي قالب من القوالب الأدبية. التي وجدت عبر التاريخ[2]. ثم إن "سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء، أصبحت غير محتملة في العصر الحديث، ومع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشبعة في النص القصصي أكثر ملاءمة"[3].

ويرفض الناقد سمر روحي الفيصل، طريقة السرد التي يهيمن فيها الراوي العالم بكل شيء، ويدعو إلى طريقة الأصوات ووظائفها التعبيرية، فتقنية الشكل مقصورة على الأصوات، فلكل شخصية صوتها الخاص المعبر عن أجزاء من الحدث الرئيسي، ومن مجموع هذه الأصوات، يتعرف المتلقي على تطور الحدث حتى يصل إلى خاتمة الرواية.

د/4-أنموذج تعدد الرواة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

إن إستراتيجية النص تقوم على جملة من التقنيات الإجرائية يمارس الخطاب من خلالها آلياته في الحجب، والتبديل والنسخ وهنا مكمن السر في النص، أي أنه يخفي استراتيجيته، ولا يفضي بكل مدولاته، ولهذا فقوة النص هي في حجبه، ومخاتلته، لا في إفصاحه وبيانه، في اشتباهه والتباسه لا في أحكامه أو إحكامه، في تباينه واختلافه، لا في وحدته وتجانسه[4].

من هنا يقوم التعامل مع النص على كشف المحجوب، أي على كشف الأوراق المستورة، أو المستندات السرية، فكلما ازداد الحجب، ازداد إمكان الكشف، وتنوعت

---

1. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، مرجع سابق ص225.
2. يانتين، قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل تكريتي، بغداد، ص11.
3. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص136/135.
4. علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص180

احتمالات القراءة، فرواية (الأسود يليق بك) هي رواية مموهة لسيرة ذاتية، وتعددية فعلية واقعية حقيقية، هي سيرة تصدر عن ذاكرة متروكة لمخزونها " ... شأن السير التي تتحكم في سردها الذاكرة، التي تحبكها"[1]. ومخزون الذاكرة هنا متشعب متداخل، وهو لهذا يطبع السرد في رواية (الأسود يليق بك) بالتشعب والتداخل ولئن كان المخزون الذي ترويه الذاكرة هو المرئي المعيش، والمسموع، أي هو ما يشكل بمجموعة السيرة بالنسبة لهذه الذاكرة، ومن خلال التداخل القائم، على مستوى المروي نفسه، في (الأسود يليق بك) بحكم هذا المروي سيرة، فهذا يعني أن صدور السرد عن الذاكرة على هذا النحو، إنما هو صدور مدفوع بدلالات مروية.

وإذا أمعنا النظر في رواية الأسود يليق بك، نجد أن هذا الراوي يستخدم ضمير الغائب (هو) الذي يكون علامة على وجوده خارج الحكاية التي يرويها. فقد كان السارد المباشر للأحداث، ثم للابتعاد أكثر عن إمكانية تفطن القارئ لحيلته[2]، عدد الرواة هؤلاء الرواة هم: والدة هالة – خالتها- طلال.

هكذا تعددت مستويات السرد وتواصل الانتقال بينهما على مدى الرواية بكاملها. يقول الراوي : " كانت العمة تحمل أخبارا سارة الحمد لله رانا في راحمة ربي ... ارجع لنا الأمان يا هند يا ختي، ياريتك صبرتي شوية، الناس كلهم صابرين، واللي ما عندوش وين يروح واش يدير، نوكلوا عليهم ربي، يا قاتل الروح وين تروح ..." [3]

د/5-أنموذج تعدد الرواة في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

يجمع الكاتب في روايته بين رواة كثر، وقد يكون عددهم بعدد الشخصيات الرئيسية في الحكاية، وتسمى هذه الرواية رواية "وجهات نظر".

تضم رواية "عرش معشق" مجموعة من الشخصيات المحورية (نجود) والرئيسية (جدهم، بوعلام، عبدقا، مهدية) والهامشية (يزيد- لالة خضرة- جدة عبدقا – جد نجود- أب عبدق وأمه- مليكة- ياسين- صاحب المركب ...) على أن شبكة العلاقات

1. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص 128.
2. الهام عبد الرزاق الباسطي، تعدد الرواة في رواية البحث عن الثقافة، عدد 228 فيفيري 2012، ص53.
3. الأسود يليق بك، ص195.

الروائية، تشير إلى أن الرواية لا يهمها تصنيف الشخصيات على هذا النحو، بل يهمها أن تطرح أصواتا روائية تؤديها الشخصيات، وتعبر من خلالها عن رؤية معينة[1].

صحيح أن السياق الروائي أبرز (نجود) وجعل صوتها واضحا وترك الحوادث تدور حوله، وتنطلق منه، ولكن الصحيح أيضا أن (ربيعة جلطي) لم تكن تقصد بناء رواية تعتمد على شخصية محورية، تعينها الشخصيات الأخرى على الوضوح والتبلور، ويحدد مكانتها في العالم الروائي[2].

2-الرؤية السردية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

لقد استأثرت مقولة الرؤية السردية، بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية المخصصة للرواية وهي تعد من أهم المشكلات إثارة للاهتمام من قبل البويطقين، أين حظيت بالمكانة العليا خلال القرن العشرين.

وتعني الرؤية حسب تزفتان تودوروف "الكيفية التي يتم من خلالها إدراك القصة من طرف السارد[3].

وإذا أرجعنا البصر إلى الوراء، نجد أن أول من أثار إشكالية وجهات النظر الشكلاني الروسي "بوريس اخنباوم" في دراسة حول "غوغول و ليسكوف" على أن معظم الأبحاث النقدية ترى أن الدعوة إلى التنويع في وجهات النظر تعود إلى أعمال "هنري جيمس" و"بيرسي لوبوك" التي زادها مفهوم التبئير عند جيرار جينات تماسكا أكثر مما كانت عليه[4].

ولزاوية النظر أو الرؤية أساسه النظري في عديد من حقول الممارسة الفنية ولربما تتضح دلالته أكثر في الرسم، بواسطة اختلاف هيئات الخيوط والظلال، باختلاف

---

1. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا ص 223.

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3. تزفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان و فؤاد صفا، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص61.

4. السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة و النشر القاهرة، ط1، 1998، ص170

زاوية النظر التي ينظر منها الفنان إلى المشهد، الذي تتحدد بدوره أبعاده والمسافات بين مكوناته وفق النظر إليها من هذه الجهة أو تلك وحسب مدى انفتاح زاوية النظر هذه[1].

وقد تتضح الصورة في العمل الروائي، إذا حاولنا إسقاط هذا على شخصية الراوي، بوصفه المتحكم الأول في تقديم عالم قصه و الواسطة الوحيدة بينه وبين المتلقي.

ويعرف الراوي بأنه الشخص الذي يروي القصة، وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلاهما والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها[2].

في حين تعني الرؤية ب "الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها، فتتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة فهي تخضع لادراته ولموقفه الفكري، وهو يحدد بواسطتها، أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها[3].

فالرؤية والراوي إذن متداخلان، ولا يمكن لأحدهما الانفصال عن الأخر أو النهوض دونه، وهو ما يتجسد حقيقة ضمن الرواية أين تعلن الرؤية عن موقف الراوي الخاص إزاء الحكاية المتخيلة والذي ينحو إلى التأثير على القارئ دون شك.

والراوي شخصية عادية متخيلة، تبتعد عن الروائي الذي أنشأها كما أنشأ باقي شخوص الرواية، وإن عمد إلى إعطائها دورا متميزا من خلال تقديم عالم القصة المتخيل.

ولقد كانت الرواية التقليدية تعتمد على الراوي الذي يتدخل بشكل سافر داخلها، حيث يفرض تدخلاته وتعليقاته ويتحكم في مصائر الشخوص[4].

---

1. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص116.
2. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مرجع سابق، ص61- 62.
3. نفس المرجع، ص 61.
4 .G.Genette, figures 2, édition de seuil, paris, 1972 p 189.

ولقد جاءت أراء "هنير جيمس" حاسمة مع مطلع القرن العشرين حيث دعا إلى إقصاء السلطة الفوقية للراوي العليم وإلى ضرورة مسرحة الأحداث، بتحويل الرواية إلى خلية بؤر بدل المركزية الواحدة[1].

وتبنى "بيرسي لوبوك" الآراء الجيمسية في دراسته لبعض النصوص الروائية، مميزا بين نوعين من الأساليب في كتابه (صنعة الرواية) أطلق على الأول: "الأسلوب البانورامي"، الذي يهيمن فيه الراوي على العملية السردية، و"الأسلوب المشهدي" الذي ينزاح فيه السارد ويفسح الاستقلالية لشخصياته.

لقد أعقب "صنعة الرواية" دراسات عدة في مجال البحث عن وجهة النظر كأعمال "كلينث بروكس" و"وارين" و"ستانزل" و"نورمان فريدمان" و"واين بوث" ... وغيرهم.

ويذهب (جنيت) إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيها يراد الإعلام به من معلومات، وهو ينهض من خلال اختيار وجهة نظر بعينها أو عدم اختيارها، ويقترح في هذا الصدد تسمية أخرى للرؤية السردية هي "التبئير"[2].

- أنواع الرؤية السردية:

إن ما يرمي إليه النقاد من وراء مصطلح الرؤية السردية كشف الطريقة التي تدرك بها الحكاية من قبل الراوي، وبعبارة "تودوروف" يعكس العلاقة بين ضمير الغائب هو (IL) في القصة وبين ضمير المتكلم أنا (Je) في الخطاب أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد[3].

ويكاد. "ل. أتول"، يلخص لنا تلك العلاقة المتشابكة وغير المحددة بين الراوي والرؤية في مستويين تتفرغ عنهما مستويات أخرى، المستوى الأول يلمس من خلال كون رؤية الراوي خارجية تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية وصفية، وتسمى هذه الرؤية بالرؤية الخارجية، ويسمى الراوي بالراوي العليم، أما المستوى

---

1. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص213.

2 .G.Genette, Figures 3, p :203/206

3. تزفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص58.

الثاني يلمس من خلال كون رؤية الراوي داخلية تضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات ويكون شاهدا عليهما، وتسمى الرؤية هذه بالرؤية الداخلية، ويسمى الراوي هذا بالراوي المشارك أو المصاحب[1].

إن ما نلحظه على هذه التصنيفات هو الخلط الواضح بين الرؤية والصوت، ومن هنا جاءت الجهود الفرنسية أكثر دقة، وأسلم من سابقتها في دراسة الرؤية السردية والتي بدأها "جان بويون" في كتابه "الزمن والرواية" و"تزفتان تودوروف" في "مقولات السرد الأدبي" و"الشعرية" و"جيرار جينات" في "وجوه 3".

لقد حصر (بويون) مختلف أشكال تمظهر هذه الرؤيات الثلاثة:

1/ - الرؤية من الخلف (vision pardèrriere) أو السارد› الشخصية الروائية وتستخدم عادة في الروايات الكلاسيكية، وفيها يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، انه يستطيع معرفة ما يجري خلف الجدران أو في خلد الأبطال، وتتجلى قدرته المعرفية في معرفة الرغبات السرية لإحدى الشخصيات، دون أن تكون هي واعية بها[2].

2/- الرؤية مع (vision avec) أو السارد = الشخصية الروائية وفيها يعرف السارد قدر ما تعرف الشخصية الروائية، فلا يقدم تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها.

ويمكن أن يسرد هذا النوع بضميري المتكلم أو الغائب لكن مع بقاء المساواة المعرفية بين الراوي وشخوصه والرؤية مع هي ما أشار إليها "توما تشفسكي" باسم السرد الذاتي[3].

3/- الرؤية من الخارج (vision du dehors) أو السارد ‹ الشخصية وهي نادرة الاستعمال مقارنة مع الرؤيتين السابقتين وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية

---

1. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مرجع سابق، ص119.

2. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظر النقد الأدبي، مرجع سابق، ص47.

3. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشئين المتحدين، الرباط، بيروت، ط1، 1982، ص189.

من الشخصيات الروائية وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد مثل الولوج إلى دواخل الشخصيات[1].

أ-الرؤية من الخلف في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

أ/1- الرؤية ، الشخصية في رواية " أرض و سماء" لسحر خليفة:

يظهر السارد كناظم داخلي، يحاول أن يقترب من الشخصية فيرتبط معها بعلاقة حميمية، ويقدم الأحداث حسب منظوره الخاص، فهو يمتلك القدرة غير المحدودة للوقوف على الأبعاد الداخلية والخارجية للأشخاص، فيكشف لنا عن العوالم السرية للأبطال، دون أن تقف في طريقه سقوف أو حواجز[2].

على الشكل الذي يحكي به هنا، معتمدا في نسج حكايته صورا سردية، متتالية، فكأنما به حين احتل هذا المقام قد أصبح أكثر قدرة على التعبير للإفصاح بما لا يقدر عليه غيره، فيقول: " تسألين عن صحتي ... إنني أشعر بشيء من السأم لأن حياتي غنية جدا بمثلها وأعمالها وإحساسها، وقد أصبحت الآن أغنى بالعواطف التي بعثتها والدقائق النفسية التي أحييتها، ولكنني أشتاق وأصبر وأشغل نفسي عن التفكير ...

حبيبتي إن فكرة السفر تقوى في ، فاني أراها ضرورية للقضية ولنا، ففي السفر نبتدئ حياتنا باختبار جميل[3] .

لقراءة رؤية الراوي، والكشف عن نوعها في المقطع السردي السابق، مالا يحتاج من الدارس إلى إمعان نظر كبير ففيه من الأفعال (الأحداث) الدالة على ذلك ما يؤكد أن الراوي خبير بأدق ما يغنيه عن معرفة أسرار أخرى أكثر دقة، وفي كل جملة صورة سردية جديدة مغرية ومحفزة، لا مجال للقارئ حين قراءتها إلا مواصلة قراءة ما بعدها (أشعر- أصبحت أغنى بالعواطف- أشتاق- أصبر – أبتعد- اصرف بعض الوقت- أتفرج- أقوم بعض المساعي- ألقي، أزور- أشرف...)

---

1. عبد العالي بو طيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة الفكر العربي مركز الإنماء العربي، بيروت، 1992، ص100

2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص81.

3. أرض و سماء، ص71.

ومما نلاحظه هنا، وبحكم المقام الذي أقيم فيه هنا هذا الراوي، والزاوية التي كلف للإشراف من خلالها على تتبع الأحداث كمونه "مجرد وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو عمله سواه[1] والرؤية السردية التي يريد إبداءها، فإنه يفضل سردها معتمدا ضمير الغائب دون غيره" ... هو يعود للنغمة نفسها حتى يفهمني ويهزمني، حتى يقنعني بأفكاره، لكني أحس، أعماقي تحس، أنه مازال مسكونا بها، وبذاكرته، كل ما كتب لها هام وغنى وفرش روحه كبساط الريح وارتحل بها، كل ما طرز من الآمال وخاطبها كما لو كانت ناموسه! وكم شرح لها وحلل ورسم كل صغيرة وكل كبيرة عما يرقيه ويخطط له، كما لو كانت ضميره وتوأم روحه".[2]

بهذه الرؤية يقدم الراوي الأحداث بضمير الغائب "هو"، فلا أثر لضمير آخر سواه، ولا يمكن أن يحصل ذلك إلا رهن إشارته، لأنه وفق ما يراه الدكتور عبد الملك مرتاض معددا منافعه الأسلوبية "سيد الضمائر و أكثرها تداولا، ... انه وسيلة صالحة يتوارى وراءها الكاتب ليمرر ما يريد ... مثلما يجنبه السقوط في فخ الأنا لأنه خاص[3].

يعد الراوي من خلال هذه الرؤية عليم بكل شيء "أنه كإله، يستنبط الكلى والقلوب، وكل خلق فيه يجري لا يغيب عنه ولا يعد سرا بالنسبة إليه"[4]. فهو السارد العالم بكل شيء القادر على أن يقدم للقارئ الأفكار السرية، بل غير الشعورية والشخوص ويستطيع أن يدفع بالتحليل إلى أبعد مما لدى البطل نفسه من إمكانات كما في النموذج السردي التالي، أين يقول الراوي: " ... كل ذلك رآه سعادة الطفل وخبأه في ذاكرته وخبأ أيضا مشهد أم جاءت تستعطف المسؤول عن الميتم تطالبه بإنقاذ أطفالها من الموت جوعا، قالت إن والد الأطفال سافر إلى أمريكا وانقطعت عنهم أخباره، وهي الآن وأطفالها بلا معيل، قال المسؤول، إن الميتم مكدس بالأطفال ولا مكان لطفل جديد".[5]

---

1. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص153.
2. أرض و سماء، ص119.
3. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص153.
4. عبد الجليل مرتاض، البنية السردية في الإبداع الروائي "رشيد ميموني نموذجا"، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص84.
5. أرض و سماء، ص 145.

فنيا، تظهر "سحر خليفة" من خلال هذه الفقرة "أن عملية القص تتم في الحقيقة بتكامل عنصرين هما الرؤية أولا، ثم نقل حاصل هذه الرؤية ثانيا أي (الرواية)، أو بعبارة أخرى، الإبصار أو الإدراك في طور أول، ثم الصوت الذي يؤدي هذا الإبصار أو الإدراك في طورثان[1].

يتتبع الراوي تحركات الشخصية المعنية، أينما حلت وارتحلت ما يساعده على الإخبار بالتفاصيل الدقيقة، فكأنه الكائن الذي لا تخفى عليه خافية، إنه الراوي اللصيق بها، المطلع خلسة على كل شأن من شؤون الأفراد والجماعة، وفي هذا يقول الراوي: "... ابنة خالي البيروتية، بدأت تنفعل و تتمرد حين جاءت هنا في أول مرة، بالجينز المشدود والصدر المفتوح والبشرة السمراء البرونزية، وحكت عن البحث ومشاعرها، قلت لنفسي: أهي منا؟ هل تشعر بنا؟ وهل تحس بمأساتنا؟ أم أن كل همها هو ما تصطاد من معلومات لتنفض عنها بعض الغبار وتحللها لما جستير بعقل بارد؟ لكن الآن أرى أمامي لارا أخرى، فتاة غاضبة مشحونة تثور وتنفعل وتتفاعل وتتفق مع الخوري السليط وأقواله بأن لا نجيد الدفاع عن أنفسنا ولا حتى نجيد فن الإعلام وسعد يشاطرها ما تشعر به، فهما طبعا من الجيل نفسه ... "[2]

يتبين مما سبق أن درجة قرب الراوي من الشخصية يحدد أهميتها الفنية، فكلما ابتعد عنها تهمشت و ضعف دورها في الأحداث، فدرجة قرب الراوي من الشخصية والأحداث أو بعده عنها يؤثر في رؤيتنا لها، وفي أسلوب تقديمها[3]. كما أنه في مهمة سرد هذه الأخبار كلها، لا يزال حريصا على استعمال صيغة الغائب (الضمير هو)، وهو من يعني يقينا أن "الهو" حياة أدبية، صورة خيالية، لوحة فنية، لفظت جمالية، عجائبية، سحرية عجائبية ... هو الحكاية، فهي هو، وهو هي، فلا هو يقوم من دونها ولا هي تقوم من دونه[4].

---

1. الصادق قسومة، علم السرد، ص272
2. أرض و سماء، ص 385
3. عبد الرحيم الكردي، الراوي و النص القصصي، مرجع سابق ص21.
4. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص157.

أما مزية هذا النوع من الرواة، فهي قربه الوثيق من الحوادث التي يرويها ... وهو الشديد اللصوق أيضا بالشخوص الذين يتصارعون أو يتحاورون في الحكاية ... الأمر الذي يجعل المسافة بين القارئ والقصة، تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة، وتتقلص إلى حد التلاشي[1]، كما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: " كنت مازلت منزعجا من صديقي وهي أيضا كانت مستاءة ومنفعلة تردد لنفسها: صغيرة وبلهاء ! لم أعلق لأني أنا أفكر: وهو حيوان! لكني كنت معجبا بأساليبه صحيح أني لم أكن أوافقه على التغرير بالفتيات، حتى ولو كن غريبات، إلا أن الحصول على معلومات لا بد له من فهلوة وبعض الحركات". [2]

تسمح الرؤية من الخلف للراوي أن يسرد بالتفصيل مشهدا لا يستطيع البطل الأساس نفسه تسجيله، ويمكنه كلية القدرة هذه ووفق الأهداف التي يتبعها على عرض أو تمثيل أفكار شخوص عديدة تمثيلا في آن واحد[3]. "فيستفيض في شرح سيرة فضولية، يعطي شروحات حول المقام، ينور الحاضر، من خلال ملاحظة تستحضر من هذا الجانب جوا من الترقب بواسطة شرح يعلن واحدة أبعد من المقام (الماثل) عن طريق التوقع[4]، كما جاء في النموذج السردي التالي: '... جلست بينهم وأنا دائخ. بسمل الشيخ بالعمامة ووضع يده على رأسه وقرأ آيات كانت أمي ترددها، لتدرأ العين والمرض، والجن، فأحسست بشيء من الراحة، على الأقل أنا هنا بين أهلي، وناس بالدين أمت لهم، صحيح أنني ضد الملل والطائفية، وأدعو للدولة المدنية حيث لا ملل ولا طوائف، لكن الدين بداخلنا جزء منا، وثقافتنا، وبلسم للروح تربينا عليه. أمي وأبي وسورة ياسين وآية الكرسي وتكبير العيد وصيام رمضان وسحور الفجر جو لا أعرف أين مداه في أعماقي ..." [5]

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص79.
2. أرض و سماء، ص258.
3. عبد الجليل مرتاض، البنية السريدة في الإبداع الروائي، ص84.
4. المرجع نفسه، ص85.
5. ارض و سماء، ص162

ويمتلك الراوي العالم بكل شيء شمولية الرؤية، أي أنه كما يستطيع أن يطلع على شخصية البطل، لديه القدرة أن يرى الشخصيات الأخرى بعيدا عن محيطه. فهو يتميز بالقدرة على الولوج إلى نفسية الشخصيات ومعرفة غيبياتها، فنحن هنا أمام راو يرصد عن كثب ما يرويه رصدا مكثفا، كأنه يعرف الشخصية ويعرف ما يجول في خواطرها وما تعتزم فعله، "كأنه يلقي بنظرة إلى العالم الداخلي، سابرا أغواره لا يمنعه عن ذلك حاجز من مكان، أو بعد من زمان"[1]. وفي هذا يقول الراوي: " ... كنت حزينا، لأني لا استطيع أن أتجاوب ولأني أحسست إني أودعه، اتخذ قرارا لن يرجع عنه، سيضرب ضربته الأخيرة، يجرب حظه، وقد يموت من أجل الحزب وهو لا يرى حتى الآن، لا يصدق أن الحزب انتهى ومشروع الحزب بات خرابا كالواد السعيد، وأن الأعداء قد غلبونا بعد أول تهديد وثاني تهديد وعاشر تهديد.[2]

أ/2- الراوي ، من الشخصية في رواية الطنطورية لرضوى عاشور:

إن ارتباط الرؤية السردية بصيغة حضور المتكلم (أو الراوي السارد) Le narrateur" في خطابه هي التي تعين الطريقة التي ينظم بها الراوي ويوجه من خلالها خطابه[3]. فهي تتعلق بالجانب البصري والإدراكي لفعل السرد، وتظهر من منظور الراوي المتن الحكائي خاضعة لإرادته وموقفه الفكري، وبواسطتها يتم تحديد وجهة الراوي وصيغته، فلا رؤية بلا راو، ولا راو بلا رؤية، فهي تنبع من مفهوم القول وقول القائل، وترتبط مباشرة بالبناء الداخلي للقصة، الذي يتمحور حول العلاقات التي يقيمها الراوي مع أشخاص قصته من حيث العرض والتمثيل[4].

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص82.
2. ارض و سماء، ص50
3. موريس أبو ناظر، الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة دار النهار للنشر، بيروت، 1979، ص109.
4. رضوى عاشور، الطنطورية، ص79.

والراوي هنا يعرف أكثر من الشخصيات الحكائية، فهو هنا إما أن يكون شاهدا على الأحداث، أو شخصية مساهمة في القصة. ويمكننا التمثيل لذلك بقول الراوي: " ... حين خرجت من تحت الأنقاض كان في العقل خدر كما الخدر الذي في الجسم. حيوان صغير خائف. فقط. بعدها بوقت قصير رحت ككل مخلوقات هذه الأرض، أسلك بما يضمن لي البقاء، أنا متأكدة أنني كنت أعي، وإن بشكل مبهم، هذين الخيارين، حتى وإن لم أتمكن من صياغة الأمر كلاما، كما افعل الآن، وأنا على مشارف السبعين، قادرة على النظر من فوق تلة الممر، أكشف سفح التلة، ثم خطوتان يمينا أو يسارا، أو رجوعا للخلف، وأكشف السفح من الجانب الأخر، والأراضي الممتدة في القريب والبعيد من خلال هذا المقطع يقوم السارد العليم بمهمة التعليق و التفسير والشرح لكل حدث، الذي يقدمه من منظوره الخاص[1]، محاولا تأمين تواصل القارئ مع الشخصيات، وضمان مشاركته الوجدانية، فيجعله يترقبها وكأنما تحيا أمامه. وذلك حينما ينفذ إلى عوالمها اللاشعورية، فيعطيها بذلك صفات واقعية كتلك التي توجد خارج عالم النص، حينما يجعلها تحس وتشعر وتجوع، وتنام وتحلم ... فبحكم سيطرة ضمير (الأنا) المتكلم في سرد الأحداث وتشخيص الوقائع[2]، نجدنا مواكبين للتصور الذي يقدمه هذا الضمير عن العالم المحكي في قول الراوي: " ... لم يأخذ مني حسن في تلك الزيارة شهادتي، ربما لأنه لاحظ في اليوم التالي واليوم الذي تلاه أنني كنت شاحبة الوجه. لم أقل أنني أعاني من ألام شديدة في المعدة، تناولت مسكنا وتحاملت على نفسي حتى سافر. ودعته في أمان الله ثم لزمت الفراش أسبوعا. هل انهار على رأسي المنجم في تلك الليلة وأنا أستعيد بعض التفاصيل استعدادا للإدلاء بشهادتي؟ عمي كان يختلف. لم يكن يمرض حين يستعيد ما جرى، كان يحكي كثيرا ويستفيض في الكلام. يحكي عن حامية حيفا، لجنتها القومية الصالح والطالح من قياداتها ... لا يغفل أيا من العناصر: الأهالي المجاهدون، الجيش البريطاني، العصابات الصهيونية، الحاج أمين جيش الإنقاذ ..."[3]

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص212.
2. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق ص 187.
3. الطنطورية، ص 85- 86

إن حاصل هذه العملية هو ما يقوي الشعور بسيطرة فكر الشخصية الروائية ومواقفها لا بدورها أو موقعها في الحدث وكذا بسلطة المعرفة الذاتية التي تملكها عن المحيط الروائي الذي يؤطرها. انه يجعل القصة المروية مندمجة في روح المؤلف[1]، فيسقط الحاجز الزمني بين زمن السارد وزمن السرد.

فالراوي يعلم كل الجزئيات الدقيقة التي تخص حياة كائناته الورقية التي نمت وتشكلت في وعيه الباطن قبل الشروع في تقديمها للقارئ، فهو بهذا الشكل يعد خالقاها في فكرة قبل أن يخلقها ضمن عالمه السردي التخييلي (عالم الورق) فهو قناع من أقنعة المؤلف التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله[2].

فمن خلال النموذج السردي التالي، تتطور علاقة الراوي بشخصياته من علاقة العلم بأفكارها وماضيها البعيد إلى معرفة دقائق حياتها وأسرارها والتي ما نعتبرها- عادة حكرا على الشخصية في حد ذاتها، والتي لا يمكن أن تنكشف إلا لراو ينظر إليها من الخلف أو (من الداخل) "... سيأتي عز إلى بيروت تسلالا- لوهلة لن تتعرف عليه بسبب بياض الشعر المفاجئ، سيجلس بجوارها يسمع منها أكثر عن أخيه، لتسمع منه ما حدث في صيدا، يحمل الطفلة النائمة على ركبتيها إلى الفراش، ويبقيان إلى طلوع الفجر يحكيان. أرملة وكهل أبيض شعره..." [3]

ولا تتوقف معرفة الراوي ضمن هذه الرؤية على معرفة الحالات الشعورية للشخصيات، بل قد يؤهله هذا الموقع الذي يقبع فيه إلى النفاذ إلى عالم أحلامها بتفاصيله الدقيقة، فهاهي "رقية" تحلم فتقول: "... ليلة الأربعاء على الخميس حلمت أنني أزور المدينة المنورة، ولما حكيت الحلم لأمي وكانت منهمكة في خبيزها المعتاد يوم الخميس، أضاء وجهها وأكدت أنها رؤية وليست مناما "سيهزم أولاد الحرام وتصبح البلاد كلها كالمدينة المنورة..." [4]

هذه الرؤية تطال شخصية (رقية) المنظور إليها من الداخل.

---

1. جويدة حماش، بناء الشخصية، مرجع سابق ص54.
2. سيزا قاسم، بناء الرواية ص184.
3. الطنطورية، ص 74.
4. المصدر نفسه ص57.

وذلك بالنفاذ إلى عالم أحلامها وكل ما يراودها ضمن وضعين مختلفين في صحوها وحين تنام. فكأن الراوي هنا قرين لبطل الرواية "الذي يجاوره على الدوام، ويذكره بما فعله في الماضي أو بما يفعله الآن، أو بما عليه أن يفعله"[1]. فمن خلال المقطع السردي التالي يتسنى للراوي قول ما يريد من دون قيود، فهو بذلك راو مشارك يقوم بتقديم أحداث ترتبط به و شاهد عليها " ... لم يكن عمي أبو الأمين حاضرا حين احتلوا البلد، ولكنه كان أول من عاد إليها من العائلة. يقول عدت إلى الطنطورية هنا تبتدئ الحكاية وهنا أيضا تنتهي. لم ينقل عمي شيئا مما رآه في قريتنا عندما عاد تسللا بعد شهرين ...

مرة واحدة فقط حكى عمي أبو الأمين عن زيارته قال: هناك نصب تذكاري مثلث الأضلاع من الرخام الأبيض أقيم عند قبة راحيل، في مفترق الطريق إلى القدس وبيت لحم والخليل ... زرت مقبرة الشهداء العراقيين في جنين فيها أكثر من ستين شهيدا ..." [2]

وقد استعان في عرضه لعالمه السردي بضمير الغائب (هو)، مما يجعل المتلقي واقعا تحت اللعبة الفنية التي تسمح اللغة بأدائها والشخصيات ممثلات لها[3]، وهو ما يتيح للراوي أن يعرف كل شيء عن أحداث عمله السردي، فيكون وضعه السردي قائما على اتخاذ موقع خلف الأحداث التي يسردها، فهو أشد الماما وأكثر اطلاعا عليها، وبالتالي فهو بها خبير، وبتفاصيلها عليم.

ويلجأ الراوي إلى إلقاء الضوء على الشخصية حالما تدلف الى مسرح الحوادث مثلما هو الحال عند كلامه عن (أبو الأمين) فالراوي من خلال هذه الرؤية يتمتع بالثقة التامة والكاملة، فهو يعرف الحوادث والأشخاص ما لا يعرفه غيره، لذا يمنحه القارئ هذه الثقة من بدء القراءة[4]. وهذا ما يتجلى في المقطع السردي الأتي: " ... عمي أبو الأمين هو الذي سمى الصادق وسمى حسن، سماهما بعد أن وضعتهما فهو لا يسمي قبل الولادة. يطمئن أولا على صحة الوالدة والوليد ثم يسمي. وعندما حملت الولد الثالث

---

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق ص85.
2. الطنطورية، ص87، 88.
3. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص179.
4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق ص85.

أعلنت وأنا بعد حبلي في شهري الخامس: إن جاءت بنت اسميها وصال، وإن كان ولد يكون عبد الرحمان ..." [1].

فالراوي يمنح للمروي له كل المعلومات الخاصة بعائلته، ولا يقوم بإسناد هذه المعرفة إلى الشخصيات الأخرى، بل يسندها إلى ذاته متوجها إلى المروي له، ومعلنا عن نفسه بأنه الراوي، وقد تجلى ذلك في قوله (أعلنت).

وبالتالي فان السرد لا يقتصر على ضمير الشخص الثالث لكي يقدم الأخبار، بل يتعدى إلى ضمير المتكلم ال (أنا) [2].

أ/3-الرؤية من الخلف في رواية الحق في الرحيل لفاتحة مرشيد:

يكون هذا الراوي في هذا النوع من الرؤية عالما بكل الأحداث ملما بنفسية الشخصيات خبيرا بما يجري في ضمائرهم، بل انه يعلم عن شخوص الرواية أكثر مما تعلم هي عن نفسها، فهو يتحرك دون عناء ويغوص في الأعماق[3].

وفي رواية "الحق في الرحيل" تطالعنا الرؤية من الخلف، من خلال قول الراوي: "... من الصعب جدا، أن اكتب عنها، ومن المستحيل أن لا أفعل، هي التي تمنت أن تقرأ لي يوما كتابا، موقعا باسمي ها أنا أقرر بعد فوات الأوان أن أفعل. وكأن لابد للكتابة من موت حتى تتحرر من سجنها.

هل كنت أكتب من أجل المال؟ قطعا لا،

أنا عاشق للكتابة، ولكن، هناك شيء غامض، كان يحول بيني وبين العلاقة المباشرة معها. كانت تلزمني دوما ستارة أتوارى خلفها حتى أرى وأكتب ما يوجد وراء

---

1. الطنطورية، ص95.

2. تودوروف، الشعرية، مرجع سابق ص52.

3. أحمد منور "رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري المعاصر" ابن الفقير نموذجا"، مجلة المساءلة، مجلة فصيلة يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين، ع1، 1991، ص50.

النافذة، مثل ذاك الرناء أستمتع بالنظر، كتابة، إلى حيوات أخرى بكثير من الحياد، متحاشيا التغلغل في أعماق حياتي الخاصة ..." [1]

إن الراوي من خلال هذا المقطع السردي، أكثر معرفة من الشخصية الروائية فالراوي يعلم أمور تخص الشخصية هي نفسها وحتى الرغبات السرية لها، وأفكار بعض الشخصيات، وهذا النوع من الرؤية يستخدم بكثرة في الروايات الكلاسيكية، بحيث تسهم في بلورة الأفكار وبهذا تتعدد أبعاد الرؤية، وتتكاثر المدلولات، وتضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات [2]. كما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: " ... ستستغني يامنة عن تافورت بكل سعادة، كيف لا! والزحام الذي ترعرعت بأحضانه لم يخلق دفئا، والمعاناة المشتركة لم تخلق تواطؤا، فقد أدركت أن الخلاص لا يتحقق إلا بصفة فردية، لن يكون فراق لدنيتها بالأمر العسير، فقد سقتها اليتم وهي في الرابعة من عمرها، لتبدأ مبكرا في التعثر بين زوجات أبيها وأبنائهن من جهة، وبقية العالم الخارجي، عالم سرعان ما أحست داخله بالاختناق.

ستتخفف قريبا من ثقل الانتماء، لم تنل منه سوى القسوة، ففي غياب والدتها، كانت كل واحدة من زوجات والدها تعطي نفسها صلاحية مللأ هذا الفراغ..." [3]

ورغم طغيان ضمير (الأنا) على الرواية، إلا أن ذلك لم يمنع في بعض الأحيان من السرد بضمير الغائب (هو)، (هي)، أو ضمير المخاطب (أنت)، الذي يستعمل وسيطا بين ضمير الغائب و المتكلم لأنه لا يحيل على خارج قطعا ولا يحيل على داخل حتما، ولكنه يقع بين، بين.

وإيثار "أنت" على (الأنا) و(الهوا) قد يعني جمالية سردية و طرافة في الحكي [4].

يقول الراوي: " ... دخلنا المدرسة، قاسم وأنا، وكانت عالما سحريا بالنسبة الي، على عكس أخي الذي كان يفضل المكوث في البيت مع والدته، كنت أفتقد جدتي وأعلم

---

1. الحق في الرحيل، ص09.
2. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص119.
3. الحق في الرحيل، ص37.
4. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص190.

أن يامنة لن تعوضها أبدا، خاصة وأنها لم تكن تستطيع إخفاء حبها لقاسم وتفضيله علي بحجة أنه ولد وبأنه البكره.

وجهت إذن كل طاقتي نحو المدرسة التي وجدت فيها فضاء مفعما بالحياة وبالعلاقات، تفوقت دراسيا على قاسم وكان هذا يثأر لي من غيرة كانت تنهش قلبي الصغير. كما أدركت، مبكرا، بأن المعرفة سوف تضمن لي مستقبلا مضيئا وحياة أحسن وأغنى، وعندما بلغت سن الرشد، تفتحت أمامي آفاق أخرى عمقت الهوة التي بيننا، فبدأت أنتقد طريقة عيشها وقلة فضولها ... "[1]

يروى هذا المقطع السردي بضمير المتكلم (أنا) عن طريق الشخصية الروائية الواقعة في الزمن الحاضر، الذي هو زمن السرد، عن حدث وشخصيات من الزمن الماضي، الذي هو زمن الحكاية، مما يوهم القارئ بأن الرواية ضرب من السيرة الذاتية[2]. إذ تروي (إسلان) عن تجربتها الشخصية، مستعينة بهذا الضمير الإيهامي، محاولة إقناعنا بواقعية ما مرت به ومما لاشك فيه أن صيغة المتكلم هي أكثر الصيغ دلالة على التماهي بين المؤلف والسارد والشخصية ومن شأن هذه الهيمنة لهذا الضمير على المحكي أن ترسخ هيمنة الكاتب على بنية الرواية.

أ/5-الرؤية من الخلف في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

وهذه الرؤية[3] تعم نص "الأسود يليق بك" وتتوزع بنية الرواية والمواقف المجسدة لهذه الرؤية كثيرة في النص، حيث إن الراوي يكون عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية "انه يستطيع أن يصل كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال وتتجلى سلطته الراوي هنا، في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس بها وعي هم أنفسهم[4].

---

1. الحق في الرحيل، ص43 –44.

2. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، 95.

3. محمد طيبي، جمالية الصورة السردية عند إبراهيم الكوني، جامعة الجزائر، 2013، إشراف علي ملاحي، ص350.

4. حميد لحميداني، ص47.

يقول الراوي: " ... كان يحب الجاذبية الآسرة للبدايات، شرارة النظرة الأولى، شهقة الانخطاف الأول... كان يحب الوقوع في الحب، ما كان مولعا بصيد النساء، إنما برشف رحيق الحياة، وبذلك الفضول الجارف الذي يسبق الحب. حدث أكثر من مرة بعد ذلك، أن عاود مشاهدة تلك المقابلة، التي يحتفظ بها في مكتبه، على يفك شفيرة تلك الفتاة، أو سر تعلقه بها، ليس جمالها ما يأسره هي ليست جميلة حد فقدان رجل مثله صوابه، ولا هي أنيقة أناقة يمكن أن تنازل بها النساء من حوله، لعلها ما كانت لتسرق نظره لو صادفها، لكن كلماتها صادفت أذنه، وأوقعته في فتنة أنوثة ما خبر من قبل بهاء عنفوانها..." [1]

يستخدم هذا الراوي ضمير الغائب، ويطل على أحداث الرواية بسرد إخباري، فيعلو صوته صوت الشخصيات، فهو يتميز في القدرة على الولوج إلى نفسية الشخصيات ومعرفة غيبياتها، فالراوي في رواية "الأسود يليق بك" لم يكتشف فقط زاوية رؤية البطل / طلال بل استطاع النفوذ الى دواخل الشخصيات الاخرى، كما يستطيع أن يلج اللاوعي للشخصية ويستبطن ما تفكر به.

وقد اختار الكاتب راويا من الخلف، يطل على عالم الرواية من موقع الراوي كلي العلم، وهو موقع يتناسب مع المرحلة التاريخية التي يرويها الكاتب.

أ/5-الراوي ، من الشخصية (الرؤية من الخلف) في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

يقوم الراوي فيها بأخذ يد القارئ في رحلتهما المشتركة في الاطلاع على مجرى الأحداث، وتسلسلها، كما يقوم من خلالها بمشاركة الكاتب في كيفية النظر إلى هذه الأحداث والتطورات وكذلك يمكن الشخصيات من التعبير عن أفكارها الجوهرية في الرواية بوضوح، إنها تسهم في بلورة الأفكار، وبهذا تتعدد أبعاد الرؤية وتتكاثر المدلولات، وتضفي انطباعات الراوي أو وجهة نظره على الأحداث والشخصيات.

1. الأسود يليق بك. ص43.

والراوي هنا أحد الشخصيات، يقدم ما يشاهد من أحداث، ترتبط به، ويكون شاهدا عليها[1]. مثل قول الراوي من خلال هذا المثال: " ... حتى وإن بررت خالتي فتنتها بهيكل الزجاج المعشق، بقولها إنها تعتبره حاليا للحظ الحسن، إلا أن شكا يخالجني، في حقيقة ذلك، لابد أن خالتي تحتفظ لها في عيون زجاجة الملون المتلألأ بأجمل ذكرى، ذكرى تلك الليلة المتفردة في ألقها وشعلتها، قد يبدو مقبولا أن لا تطيل خالتي النظر إلى الهيكل الواقف بشموخ عند المدخل وكأنه يحرس الباب، ولكن لماذا تتنهد؟ إذن لا مجال للشك، إنها تلك الذكرى التي سمعت خالتي يوما تقصها على جارتها بكثير من التفصيل والتذييل والحواشي كان صوتها ساعتئذ مختلفا وعميقا وهي تسرد قصتها الدفينة الحارة..." [2]

ففي هذا المقطع السردي الكثير من الأفعال الدالة على ما يؤكد أن الراوي خبير بأدق التفاصيل، عن حياة الشخصيات، فلا مجال للقارئ حين قراءتها، إلا مواصلة قراءة ما بعدها.

ويستعمل السارد الرؤية من الخلف، و أول مؤشر على ذلك هو استعماله ضمير الغائب في السرد، ومظاهر هذه الرؤية هو معرفته الشاملة والكلية للشخصية[3]. بل انه يملك معرفة أكثر من شخصية البطل، انه يعرف ما يدور في قرارة نفسه، ويعرف نواياه الخفية، ويعرف ما يحس به البطل من مشاعر نفسية، داخلية، ويعرف ما يفكر فيه البطل في ذهنه. يقول الراوي: " ما عدت أمي مليئة بالأحلام التي كانت تضيف بها أركان البيت مثل سالف الأيام، تضاءلت المساحة التي تحتاجها، بحيث جمعت كل أشيائها العزيزة في غرفة واحدة، هي غرفة نومها، جمعت هداياها وألبوماتها وهيكل الزجاج المعشق العجيب و بورتريهاتها، وعلب رسائلها، هل تهرب أمي إلى حضن ذكريات عزها الجميل أم تهرب منها؟... "[4]

الراوي من خلال هذه الرؤية عليم محايد، يقوم بوظيفة الحكم، والتأويل، انطلاقا من موقعه الذي يؤهله ليعلم أدق التفاصيل دون التدخل في صنع الحدث، حتى تكون

---

1. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مرجع سابق، ص117.
2. عرش معشق، ص 28.
3. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص78.
4. عرش معشق، ص 156.

رؤيته موضوعية وذلك بانفصالها عن الشخصية، وعن الأحداث أي أنه يعرض تصرفات الشخصية وأحاسيسها داخل عالم السرد، دون أن تكون له علاقة بمادة الرواية، مستعينا بضمير الغائب، فهو وسيلة صالحة يمرر من خلالها السارد ما يشاء من أفكار[1].

فالراوي يعرف كل شيء عن شخصيات عمله بما في ذلك أعماقها النفسية مخترقا جميع الحواجز، كيفما كانت طبيعتها، كأن ينتقل في الزمان والمكان دون صعوبة، ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما بخرجها، أو يشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها، ليعترف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات، لتستوي في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها، إنها بالنسبة له ككتاب يطالعه كما يشاء، كل هذا كي يزودنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل تام وكأنه الاهه[2].

يقول الراوي " ... كانت حليمة خجولة ونحيفة وجميلة وعلى الرغم من كل ما مر عليها من ظروف قاسية فمازلت ملامحها تحتفظ بملاحة لا تخفى، تقاوم الفقر الكافر الذي ما فتئ ينشب فيها مخالبه كل يوم ... لم أكن أعرف هذه المرأة الصامتة إلا عبر الحركة، الحركة أحيانا كلام بليغ، حليمة تلمس كل شيء بحنان، لتعيد لوجهه السعادة، تنفض زربية مضببة ألوانها، فتمسي مشعة مثل قوس قزح، تغسل الزليج، فيصفو بريقه، ويشتد، تدخل حليمة المطبخ، فتحوله نظيفا برائحة الطيب، ..." [3]

ويقوم الراوي بعرض مشاعره المرتبكة، والضائعة في أن واحد بحيث تغوص الشخصية في صميم ذاتها،[4] قصد استبطان جوانب حياتها الغامضة، فتقول: "... أكتشف لغة جديدة لم يقرأها أحد ولم يسبق لي أن صادفتها في الكتب العديدة، التي تملأ أمتارا ممتدة من تجاويف دماغي ... لغة لم يعرفها الأولون من متون التراث ولا المتأخرون منهم ... لغة تتحدى حتى "هنري مللر" و"رشيد بوجدرة" و"أمين الزاوي" و"محمد

1. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص177.
2. بوطيبة عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص40.
3. عرش معشق، ص 160.
4. عبد القادر الشاوي، إشكالية الرؤية السردية في بيضة الديك لمحمد زفزاف منشورات الفنك، المغرب، ط1، 2002، ص29.

شكري" ... هؤلاء الذين اشتهروا برسم الشهوة وكسر الطابوهات ... وإطلاق العنان لحريف الشهوة في رواياتهم ..." [1]

فبحكم سيطرة ضمير (الأنا) المتكلم في سرد الأحداث، وتشخيص الوقائع، يجد القارئ نفسه مواكبا للتصور الذي يقدمه هذا الضمير عن العالم المحكي، لا في مواجهته، وحاصل هذه العملية هو ما يقوي الشعور بسيطرة (فكر) الشخصية الروائية، ومن ثم مواقفها، لا بدورها، أو موقعها في الحدث، وكذا بسلطة المعرفة الذاتية، التي تملكها عن المحيط الروائي الذي يؤطرها، فهو يعرض ما يؤتبط به من تساؤلات توحي بالحيرة والاضطراب كقوله (أكتشف، لم يسبق لي، من تجاويف دماغي، لغة تتحدى، إطلاق العنان ...).

ولعل معرفة الراوي تندرج ضمن رؤية ثقافية،[2] أحسنت المؤلفة من الاستفادة منها في إكساب روايتها فنية رفيعة، ويمكن القول أن الأمثلة التي سبقت قد أوضحت أن الراوي أكبر من الشخصية، ينوب عن مؤلف النص السردي، ويقوم بعمله في أغلب الأحيان، ولهذا فقد اضطلع بالعبئ الأكبر في إيصال فكر الكاتبة، ورؤيتها وثقافتها، إنها الحقيقة التي يؤكدها "ادغار الان بو" أحد كبار رواد القصة الجديدة، إذ يقول: " ... يبنى الكاتب القدير القصة، لن يشكل فكره ليوائم أحداثه، إذا كان فطنا إلا بعد أن يدرك جيدا أثرا ما وحيدا ومتميزا، عندئذ يخترع الأحداث، ويركبها بطريقة تساعده في إحداث الأثر الذي أدركه، وإذا عجزت جملته الافتتاحية عن إبراز ذلك العاثر، فمعنى ذلك فشل في أولى خطواته، وفي عملية الإنشاء كلها، يجب أن لا يكتب كلمة واحدة لا تخدم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة التصميم الذي خطط له من قبل ...." [3]

---

1. عرش معشق، ص 120.
2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق، ص30
3. الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، دار المعرفة، ط2، 1987، ص73.

ب-الرؤية مع في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

ب/1-الراوي= الشخصية في رواية "أرض و سماء" لسحر خليفة

في هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرفه الشخصية الروائية (السارد = الشخصية)، فلا يقدم للقارئ او المروي له معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها أي أن معرفته مساوية لمعرفة الشخصيات، أما الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث، مثلما نجد في السيرة الذاتية، وفي هذه الحالة تنعت الشخصية" بالشخصية الساردة"[1].

وقد يستخدم السارد أيضا ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفة الأول السارد مساوية للشخصية الروائية، بمعنى المحافظة على الانطباع الأول الذي يقضي بان الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية[2].

وتنتمي الرؤية مع إلى نمط السرد الذاتي، كما أن السارد يكون مصاحب للشخصية، أو الشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث، ولذلك يسمى البعض الرؤية مع بالرؤية المصاحبة وتتناولها الدراسات تحت مصطلحات شتى "كالتبئير الداخلي مثلا وهو داخلي بمعنين، أولهما أن البؤرة تقع داخل عالم الحكاية

---

1. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات و مفاهيم، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص79.

2. حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق ص48.

وثانيهما أن البؤرة تقع داخل الشخصية، يسميها (جينات) الشخصية البؤرية، التي تنتهي من خلالها المدركات والأفكار، ما تعلق منها بالشخصية ذاتها أو بغيرها من الشخصيات، ويكون التبئير الداخلي، إذا لم تغير الشخصية البؤرية على امتداد القصة.

ومن أمثلة هذه الرؤية الواردة في هذه الرواية، المقطع الموالي أين وظف ضمير الغائب، وكان التركيز عليه ظاهرا في قول الراوي: "... ذهبنا لاستقباله من سجن الرمل، نائبه ومجلس العمد وقافلة طويلة من السيارات الملأى بالأعضاء والأنصار وتلاميذه وطبعا أنا مع حراسه، اخترقنا شوارع بيروت رافعين الراية الحمراء فوق رؤوسنا وعلى أجنحة السيارات، وطفنا الشوارع والأحياء من سجن الرمل إلى البسطة وساحة الشهداء إلى باب إدريس ورأس بيروت"[1]

إن السارد في هذه المقطع يعلم ما تعلمه الشخصية، ويرى في حدود ما تراه هي، فهما ينظران معا من نفس الزاوية، فعرضه لا يتعدى أن يكون وصفا ونقلا. فهو لا يضيف شيئا عدا إعطاء صورة خارجية عن المكان، ورصد ونقل ما يظهر أمامه، ومنه فعلاقة الراوي بمادة الحكاية هي علاقة الشاهد على الحدث غير المشارك، شانه في ذلك شأن آلة التصوير المثبتة على حامل تلتقط صورا للمشهد من زاوية معينة، من غير أن يكون لها اثر في ذلك المشهد الذي تصوره[2].

وفي مقطع سردي آخر مماثل صوتان (صوت سعادة) و(صوت أمين) وبينهما صوت ثالث خفي، لا تدركه الأبصار، يكتفي بالتقديم والإشراف، والتنظيم والرقابة عن كثب[3]. كقول الراوي " ... لكزني سعادة في كتفي وقال باسما:

- أترى يا أمين هذا المشهد؟ ألا يستحق قصيدة شعر؟

هززت رأسي ودموعي تغطي وجهي ولم أجب فعاد يردد كلمات الهتاف مع الجماهير: بدنا وحدة سورية إسلام ومسيحية، ولكزني ثانية كي أهتف مثل الجموع والخيالة والزغاريد وأرواق الورود تتناثر حول الموكب والسيارة "[1]

---

1. أرض و سماء، ص114
2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص82
3. الصادق قسومة، علم السرد، مرجع سابق، ص274.

ان السارد لا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها[2]. فالظاهر انه لا يعمل إلا على تقديم كلامها، فهو يروي كل شيء من خلال وعي الشخصية، أو رؤية الحدث نفسه عن طريق شخصيات روائية[3]. يحيل إليها الكلمة لتفصح عن نفسها بدلا منه فتقول:

" ما إن اختفت المسافة بين الفريقين حتى إلتحما. في البداية كان الضرب بالبوكسات وشد الخناق ولي الأذرع، والشلاليت، ثم تصاعد وبدأنا نرى الهراوات والبواكير ثم الخناجر والسكاكين أحد شبابنا أطلق طلقة في الهواء ليفرقهم وصاح:

بدنا وحدة سورية إسلام ومسيحية، فلم يرد عليه إلا اثنان من شبابنا، حتى جماعات بين الناس لم يردوا عليه. كانوا منشغلين بدرء الهراوات عن رؤوسهم ويحاولون فسخ الأجساد المتلاحمة وتهدئة الجو لكن أي تهدئة في جو مشحون بالغضب والخوف والتشهير، والتعصب![4]

تتبدى رؤية الراوي من خلال نسيج بنيوي، مادته، صورة سردية مكثفة، استمدتها الكاتبة من بيئتها، والراوي في هذا النموذج السردي مصاحب لشخصيات يتبادل معها المعرفة بسمار الوقائع" [5]

وقد تقوم الشخصية نفسها برواية الأحداث، ويتجلى هذا بشكل واضح في روايات الشخصية[6]. أين يتم التركيز هذه المرة، على ضمير المتكلم، ما يفيد بأن التواصل بين الراوي والقارئ يغدو مباشرة أو أكثر رسوخا عندما يبدأ الراوي المتكلم بالحديث عن نفسه. وفي هذه الحالة لا تأتينا المعرفة بواسطة إخبار شخص لآخر عن حادثة مرت أو عن شخص حضر وراح، وإنما تأتينا بشكل مباشر[7].

---

1. أرض و سماء، ص152.
2. حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص47.
3. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الآمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص161.
4. أرض و سماء، ص161.
5. أرض و سماء، ص 181.
6. حميد لحميداني، بنية النص السردي،ص 48.
7. هوريس أبو ناظر، الألسنة و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة دار النهار للنشر د–ت.د.ط، ص126.

ب/2- الراوي= الشخصية في رواية الطنطورية لرضوى عاشور

وهي تتعلق بكون الراوي: الشخصية، أي أنه يعلم ما تعلمه الشخصية[1]. فلا هو اعلم منها ولا هي بأكثر علمه منه، فهنا تلتقي الرؤيتان معا.

إن هذا النموذج الرؤيوي منتشر بكثرة في النصوص السردية المعاصرة، ففيها يبدو الراوي مجردا من صفة العلم المطلق[2]، انه يعرف بقدر ما تعرفه الشخصيات، فلا يستطيع أن يمدنا بشروح للأحداث قبل أن تتوصل إليها الشخصيات نفسها، فهو مجرد شاهد فقط. يقول الراوي: "... ظهر اليوم التالي سمعنا طلقات نار وجلبة وأصواتا متداخلة. ركضنا أنا ووصال لنعرف ما الخبر كان كل أهل البلد يتناقلون ما أذاعه الراديو، يعيدون إذاعته كان كل واحد منهم كبيرا كان أو صغيرا تحول فجأة إلى راديو متحرك موصول بسلك بالراديو المفتوح في بيت المختار وبآذان الرجال المجتمعين حوله. الكل يحكي. الكل يعيد ويزيد. حتى الشباب المرابطون في مواقع الحراسة، ظهروا فجأة ليسمعوا التفاصيل أما الشباب الذين أطلقوا النار ببنادقهم في الهواء واضطروا للتوقف بعد أن نهرهم الكبار، وعنفوهم على إهدار الذخير[3]

فنحن إذا أمام راو يرصد عن كثب ما يرويه، فهو يكثر من الحديث عن الأشخاص، لكنه لا يتحدث عن نفسه كثيرا. فكأنه موجود أو غير موجود في الوقت ذاته، وما يرويه هو الدليل على وجوده. فهو من خلال ذلك يساعد على الفصل بين النص السردي، والكاتب، ويترك القارئ تحت تأثير اللعبة الفنية التي أداتها اللغة[4]. فعرض الراوي في هذه الرؤية لا يتعدى أن يكون نقلا للأوصاف والهيئات بحيث لا يضيف شيئا، فهدفه مجرد إعطاء صورة خارجية عن المكان ورصد ونقل ما يظهر أمامه، كما يبدو للشخصية، بمعنى أن كل من البطلة والسارد يتساويان سواء في الجهل أو في

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 288.

2. عبد الوهاب شعلان، من البنية إلى السياق (دراسات في سوسيولوجيا النص الروائي) مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007، ص24.

3. الطنطورية، ص48، 49.

4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص83

المعرفة وتقتصر رؤيتهما على الملاحظات الخارجية ويقدمان أيضا- انطلاقا من ذلك- صورة لفئة أخرى من الأشخاص الذين يحتويهم المكان ألا وهم أهل البلد كبارا وصغارا، وهم يصيحون ويلعبون تعبيرا عن فرحتهم بانتصار الجيوش العربية على إسرائيل.

تنتمي الرؤية مع أو "الراوي = الشخصية" إلى نمط السرد الذاتي[1] كما أن السارد يكون مصاحبا للشخصية التي يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث، ولذلك يسمي البعض (الرؤية مع) بالرؤية المصاحبة. وهذا ما نلاحظه في المثال التالي: ".. كانت الطريق مقطوعة بين بيروت وصيدا. توقفت حركة السير، عمت الاضطرابات والمظاهرات والحرائق شوارع بيروت وطرابلس وصور وغيرها. في صيدا سقط العشرات في الاشتباكات بين الأهالي والجيش. ولم تتوقف المعارك التي استمرت خمسة أيام إلا بعد انسحاب الجيش من المدينة. هدنة قصيرة أتاحت للأهالي تشييع شهدائهم وإحصاء جرحاهم، وتفقد ما أصاب بيوتهم من دمار "[2]، في هذا المقطع السردي يروي السارد بضمير الغائب، فهو يروي بنفس الرؤية التي يكونها البطل المتكلم عن الأحداث، ولذلك ينتهي هذا السرد بالتطابق بين الراوي الغائب والبطل، فالرؤية واحدة والمنظور واحد. فلا يتجاوز أحدهما رؤية الآخر بل نجدهما يقبعان من نفس الزاوية ومن خلالها يقدمان لنا المكان. فالشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية[3].

وإذا نظرنا في المثال التالي عرفنا أن الراوي – السارد هو أحد أشخاص القصة، وكأنه باستخدام ضمير (الأنا) يعلن حضوره المطلق[4]، مؤكدا انه لا يكتفي بسرد الحوادث، وإنما هو احد المتورطين فيها، يقول الراوي: "... في لمحة عين كانت مئات البالونات ترتفع هنا وهناك، تطير من هنا إلى هناك، بعضها كتب عليها اسم فلسطين وبعضها كتب عليها أسماء القرى أو البلدات بعضها مرسوم عليها العلم بالألوان وبعضها أربع بالونات مضفورة خيوطها، تطير معا ولكل منها لون من ألوان العلم: اسود- أبيض-

1. محمد بو غزة، تحليل النص السردي، ص80
2. الطنطورية، ص 164 – 165.
3. حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق ص48.
4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص78.

اخضر- أحمر- امرأة فاق خيالها خيال الجميع، أتت بقفص حمام. أطلقته. طار الحمام. السماء فوقنا، أسراب حمام وعيد من ألوان البالونات[1]

في هذا المقطع السردي بطل رواية "الطنطورية" هو الذي يقوم بسرد الأحداث باستخدام ضمير المتكلم – (فهو شخصية- سارد) في نفس الوقت، يسرد بلسانه قصته (انتحيت- جلست- اسمع- اقفز- اندفع- أنادي ...)، وبالتالي فان القارئ يتلقي الأحداث مباشرة من الشخصية بدون وسيط بينهما، أي يصاحبهما في مسارحكيها للوقائع[2].

السارد	الرؤية السردية	مؤشراتها و مظاهرها
- سارد حاضر مشارك في القصة	الرؤية مع	المؤشر اللساني: استعمال ضمير المتكلم مظاهرها: الشخصية تروي ما تعرف - لأنها شخصية- سارد في نفس الوقت. - السارد = الشخصية

إن مزية هذا النوع من الرؤية، تعرفنا بالراوي أو السارد الممسرح أي أنه راو له دوره في التمثيلية إذا ساغ التعبير[3]. كونه احد الأشخاص الذين جرت وقائعها لهم، واكتووا بنارها وهذا النوع من الرواة ينشئ علاقة مباشرة بالقارئ في غياب المؤلف، فينتقي الوسيط، ويغدو القارئ على تماس بإحدى شخصيات القصة، أي أن المسافة بين القارئ والقصة تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة[4].

ومن الناحية النحوية، يستخدم المؤلف ضمائر تحيل إلى المتكلم، الذي هو الراوي المشارك[5]. أي السارد الذي يسهم في اللعبة، والنوايا التي يضمرها هي التي تكشف عن

1. الطنطورية، ص402– 403.
2. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص81.
3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص79.
4. جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، مرجع سابق ص183.
5. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار، بيروت، ط1، 2002 ص96

صحة مواقفه إن كان صادقا فيما يقصه، أو غير صادق[1]. وهذا ما سنلاحظه من خلال المقطع السردي الموالي: "... احتلت القوات الإسرائيلية غزة. وبدا العدوان الثلاثي على مصر. اشتعلت صيدا بالمظاهرات وكنت أتابع الأخبار وردود الأفعال في لبنان. وأنا في الفراش وقد وضعت ابني حسن. كنت احمله بين ذراعي رضيعا دون الثلاثة أشهر، حين أعلن عمي انه سيذهب إلى مصر:

سألته خالتي باستغراب:

- لماذا مصر؟

فنظرا إليها مستنكرا السؤال:

- لأنها مصر!

قالت خالتي و هي تتصعب

- لو كانت أختي زينب معنا لقالت لك خذني معك لنبحث عن الولدين[2]

إن السارد لا يتدخل في الأحداث، بل يكتفي بالإدارة الخارجية فيترك لشخصياته (أبو محدود- أم محدود- رقية) سرد الأحداث والتحاور مع بعضها البعض، غير جاهلة بما يعرفه الراوي.

ب/3- الرؤية مع في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

ظهرت الرؤية في القص الحديث، وتهدف إلى تحطيم ألهوية الراوي وسيطرته، حيث أن الراوي يترك الأحداث تسيير شيئا فشيئا وهو في هذا يتساوى مع القارئ، وفي هذا النوع من الرؤية يعرف السارد قد ما تعرف الشخصيات الروائية، فلا يقدم تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها، قد توصلت إليها، ويمكن أن يسرد هذا النوع بضميري المتكلم والغائب لكن بعد بقاء المساواة المعرفية بين الراوي والشخصيات يقول الراوي: "... لا داعي للقلق، استعملي هذا الدواء لمدة عشرة أيام تحاشي أكل كل ما هو حار أو حامض، إن إلتأمت القرحة فهذا جيد وإن لا، فسنضطر إلى القيام بفحوصات أخرى ... أراك بعدة عشرة أيام إذن.

1. ديان فاير، فن كتابة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الشؤون الثقافية، بغداد،ط1، 1988، ص21
2. الطنطورية ص100-101.

قال الدكتور رشيد مصافحا إسلان قبل أن يتجه نحوي:

- ما رأيك في جولة ذكورية غدا الأحد على مركبي ... إن لم يكن عند الشاف إسلان مانع.

ردت إسلان مبتسمة:

- لا أبدا. أنا أشتغل يوم الأحد وسأكون ممنونة لك لو أبعدته عن المطعم.

ودعنا الدكتور رشيد، أمام باب العيادة.

ونحن في طريقنا إلى البيت قالت إسلان: الدكتور رشيد رجل شهم يستحق فعلا أن يكون سعيدا ..." [1]

يعرف السارد من خلال هذا المقطع ما تعرفه الشخصية الروائية، وهو غير ملزم بتفسير الأحداث أو تقديمها قبل أن تتوصل إليها الشخصيات الروائية، وتطرح من خلال هذا الشكل من الرؤية إشكالية استعمال الضمير، سواء المتكلم المفرد أو الغائب دائما، فالراوي في رواية "الحق في الرحيل" يتحدث بضمير المتكلم المفرد على طول السرد، ثم يغير المنحنى باستعمال ضمير الغائب، دون أن يؤثر على تساوي كمية الإخبار بين الراوي والشخصية الروائية، فضمير الغائب يفصل النص السردي فصلا عن ناصه الذي نصه ويجعل المتلقي واقعا تحت اللعبة الفنية التي تسمح اللغة بأدائها والشخصيات ممثلات لها[2]، يقول الراوي: "... كلنا لنا موعد مع الموت غير محدد.

- لا، لا، مجال للمقارنة، رحمة أن لا يعلم المرء بموعد موته لكنها هي في قاعة الانتظاره لو كانت في حالة موت سريري، لربما كان لنقاشنا مبرر، لكنها في كامل وعيها وقاها العقلية.

- نعم هي في كامل وعيها وهنا يكمن عذابها، ليتها كانت في غيبوبة حررها أرجوك، قبل أن يبتلع الألم ما تبقى من إنسانيتها ..." [3]

ب/4- الرؤية مع في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

1. الحق في الرحيل، ص141.
2. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص179.
3. الحق في الرحيل، ص 184.

إن معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصيات، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، ويتم توظيف ضمير المتكلم، والراوي كما يقول حميد لحميداني إما يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة[1].

يقول الراوي: " ... يسألها مقدم البرنامج:

- لم تظهري يوما إلا بثوبك الأسود ... إلى متى سترتدين الحداد؟

تجيب كمن يبعد شبهة:

- الحداد ليس في ما نرتديه بل في ما نراه. انه يكمن في نظرتنا للأشياء بإمكان عيون قلبنا أن تكون في حداد ... ولا أحد يدري بذلك.

- يوم أخذت قرار اعتلاء منصة لأول مرة، هل توقعت نجاحا كهذا؟

- هل تعتقد أن المرء أمام الموت يفكر في النجاح؟ كل ما يريده هو أن ينجح في البقاء على قيد الحياة، ما أردته هو أن أشارك في الحفل الذي نظمه بعض المطربين في الذكرى الأولى لاغتيال أبي بأدائهم لأغانيه ..." [2]

إن الراوي هنا يقتصر سرده على ما بإمكانه أن ينقله كشاهد مشارك في الحدث كشخصية في العمل الحكائي، فيصف لنا المظاهر الخارجية المرئية، فهو لا ينقل مشاعر وأحاسيس الشخصية لأنها مجهولة بالنسبة إليه.

ب/5- الراوي= الشخصية/ الرؤية مع في رواية " عرش معشق" لربيعة جلطي:

لقد استدعى تطور العقل البشري الحد من سيطرة الراوي العليم بكل شيء، وأصبحت سيطرته غير محتملة في العصر الحديث، مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشعبة في النص القصصي أكثر ملاءمة[1].

1. حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص47.
2. الأسود يليق بك، ص16.

واعتمادا على هذا التطور أخذ الكتاب يدركون ما لدى الشخصيات من تناقض داخلي، محاولين تأدية مظاهر عمق الأزمة التي تطل على جانب من جوانب الحياة في المجتمع، وبالتالي تعدد مواقع الرؤية وتداخل الأدوار بمهمة فنية رفيعة المستوى.

تقدم الكاتبة على لسان الراوي جملة من المعلومات، فيقول "... جاء رجال الدين هؤلاء معا إلى بيت الأمير، ليمثلوا المسلمين والمسحيين على السواء قصد تقديم الشكر له والعرفان على مبادرته التاريخية لحقن الدماء، يحملون بعض الهدايا الرمزية من بينها هيكل مبهج براق، من الخشب الأحمر المتين المنحوت، تتوسطه مرآة صغيرة محفورة فيه زجاج معشق مدهش. أخذ الكلمة اثنان من الزوار الوافدين من مسلمين ومسحيين وشرعا وسط الحضور المهيب يشرحان تباعا للأمير وجلسائه ما يريد القادمون تحميل الهيكل ذي الزجاج المعشق من معنى ومن مشاعر الامتنان والشكر ..." [2]

نجد هنا الراوي أفسح المجال للشخصية، لكي تبدي وجهة نظرها ووجهة (نظر الكاتب) في واحدة من أبرز المعلومات التي تحول دون التقدم والتطور.

وفي مثال آخر يقول الراوي: " ... سألني أحدهم مرة:

- من أين جئت بكل هذه الأرزاق يا بوعلام نحن من جيل واحد وأنا كما ترى: ربنا كما خلقتنا؟

أجبته حدة:

- انه حقي الذي كان ينتظرني أن أفتكه وأمتلكه.

أنا بوعلام السوطا وما أدراك ...

يا سلام ... بينما كان هذا الشخص وغيره يغمغمون ويبولون في أحضان أمهاتهم وهم يعبون حليبهن، وينعمون بوجودهن، وأصواتهن، وحنانهن، ولمساتهن ونظراتهن، كنت أنا من ملجاء الأيتام.

- أنت لست مثلي .. هل استشهد أبوك بعد سنتين من الجهاد قبل أن يراك .." [3]

---

1. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص241.
2. عرش معشق، ص34.
3. عرش معشق، ص146.

نرى هنا أن الراوي يقدم جملة من المعلومات التي تكشف عن حرص المؤلف على إظهار جانب من فنية العمل الروائي:

- في الجانب الأول نلاحظ تبادل الأدوار بين الراوي والشخصية لتذويب الفوارق الزمنية، ولكي يصبح السارد شخصية مركزية بوجود ضمير المتكلم (أنا)، ولهذا الضمير القدرة المدهشة على إذابة الفوارق الزمنية والسردية، بين السارد والشخصية والزمن جميعا، إذ كثيرا ما يستحيل الكاتب نفسه في هذه الحالة إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية[1].

- في الجانب الثاني نجد أن المؤلف جسد زمن القصة وزمن الخطاب وزمن تلقي النص في بؤرة واحدة تتوهج برؤية المؤلف إلى العالم[2]. من حوله.

يقول الراوي: " ... دعوته أن يقترب من هيكل الزجاج المعشق، أخذت رأسه الجميل بين يدي وطلبت منه أن يصيخ السمع:

- اسمع اسمع عبدقا ... إنهم ينشدون معا ... أنصت إليهم إنهم يصلون معا.

- من هم؟

- المسيحيون والمسلمون ... نعم أنصت بعمق وإحساس وستسمع الآذان والأجراس يا عبدقا، ستخلب لبك المدائح وأناشيد القوسبيل سل رأسه من بين يدي وأخذ ينظر إلي بعينين جاحظتين من الدهشة:

لعله لحظتها شك في سلامتي العقلية.

- ومن أخبرك بكل هذا زليخا ....؟

- أختي ... أختي نجود ... !! قلت بثقة ...." [3]

نرى هنا أن الراوي يقدم جملة من المعلومات التي تتحاور حولها الشخصيات.

والسارد من خلال هذا المقطع لا يتدخل في الأحداث بل يكتفي بالإدارة الخارجية، فيترك للشخصيات سرد الأحداث والتحاور مع بعضها البعض، غير جاهلة بما يعرفه

---

1. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص184.

2. لوسيان غولدمان، المادية الجدلية و التاريخية، ترجمة محمد برادة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1984، ص17.

3. عرش معشق، ص168.

الراوي وإنما تتساوى معه في المعرفة، لأنه راو مشارك، وقد ساد هذا النموذج الموقعي[1]. في الرواية التي تسرد بضمير الغائب أو ضمير المتكلم وقد تناولتها الدراسات تحت مصطلحات شتى كالتبئير الداخلي[2] مثلا.

يقول الراوي: "... للزيارة شروط وطقوس وعادات، من واجب كل زائرة أن تبيت ليلة واحدة على الأقل، من حقها أن تدخل القبة حافية مغطاة الرأس لترى وتزور ضريح لالة خضرة في المساء، فتقرأ سورة أو سورتين مما تحفظه بقربه، ثم تشعل شمعة تضعها في رف من إحدى الرفوف الترابية المحفورة للغرض في الجدار، قبل أن تتمسح به وتقبله ثلاثا، وحين تخرج من القبة عابرة الساحة، على الزائرة أن تتصدق بما استطاعت على القائمين على شؤون المزار ونظافته ونظامه، أما في صباح اليوم التالي فيحق لها أن تعلق "علامتها" على شجرة الدواح العظيمة التي تحاذي مرقد لالة خضرة العونية ..."[3]

في هذه الفقرة صوتان، صوت الراوي وصوت الكاتبة، والراوي هنا رؤيته مصاحبة، فهو يقدم حقائق ومعلومات دون زيادة ولا نقصان[4].

ج/الرؤية من الخارج في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

ج/1-الراوي ‹ من الشخصية (الرؤية من الخارج) في رواية أرض وسماء لسحر خليفة:

في هذه الرؤية يقف الراوي موقف محايدا، وبوضعية حيادية ووصفية تجعل رؤيته خارج إطار الذات المتأثرة، تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية وصفية دون أن تبين حدود وعلاقة هذه الرؤية، وهذا الراوي بمادة الحكاية، وتسمى هذه

1. للتوسع أنظر/ عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسة تطبيقية ص 102.
2. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق ص 161.
3. عرش معشق، ص 67- 68.
4. الصادق قسومة، علم السرد، ص 274.

الرؤية ب الرؤية الخارجية[1]. من ذلك هذا النموذج السردي أين يمكن أن تتضح هذه الرؤية أكثر، إذ بقول الراوي وهو يصف على ما يبدو: "... جاءوا بالشاي فشربت الشاي، وتلفت حولي أعاينهم، ثلاثة وجهاء أكابر من مظهرهم ومسابحهم والشيخ الجليل بالعمامة، ورائحة البخور، ورجل بطربوش مائل فوق أذنه وكرش منفوخ ورجلين قصيرتين، وضع تحتهما منصة خشبية ليصل الأرض، ولفت نظري ببسمته الناعمة المنزلقة على شفتين حمراويين ووجه أبيض ولغلوغ يغطي رقبته ويرتاح مفروشا على صدره، أما عيناه فكانتا اصغر من زر طربوشه الذي يكاد يصل حلمة أذنه، لم تبد عليه الوجاهة، كان يبدو كطباخ أو جزار حديث النعمة ..." [2]

إن الراوي هنا، ومن خلال هذا المقطع، يؤطر حدث لقاء أمين مع الوجهاء، من خلال رؤية سردية خارجية، يرصد فيها الراوي حركات الشخصيات من الخارج، حتى وإن بدا الراوي خلف الشخصية شكلا[3]. ويجهد في أن يقدم رؤية موضوعية عبر الجمل الاحالية المرجعية الكثيرة (رجل بطربوش، لفت نظري، لم تبد عليه، كان يبدو ....)

ويعد هذا المثال نموذجا لهذه الرؤية بامتياز، إذ لا يعرف الراوي في هذا النوع إلا القليل مما تعرفه (هذه الشخصية الحكائية) والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة، والأصوات ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلدها[4].

فالرؤية الخارجية، وكغيرها من الرؤى تبقى أداة فاعلة لأنها وسيلة تعبيرية يحيك بها الكاتب على لسان راوية ما يشاء، كما في المثال السردي التالي: "... أزاح القلوسة عن صلعته فرأينا جرحا طوليا بما لا يقل عن 15 قطبة ملتئمة من أعلى جبهته حتى آخر نقطة في قمة رأسها، فصاحت لارا:

- ما هذا؟

1. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص24.
2. أرض و سماء، ص162.
3. نجيب أنزار، السرد ضد التاريخ، منشورات البيت الثقافة، و الفنون، الجزائر، ط1، 2008، 94.
4. حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص48.

استدار الخوري بظهره وهو يضع كفه فوق خاصرته ويقول، وهو مازال مستديرا بوجهه عنا[1]:

يتضح من خلال هذا المقطع السردي، غروف السارد عن التدخل فيها يسرده[2]. وهذه الرؤية تتيح للروائي أن يعرف عن شخصياته وحوادث عمله السردي الشيء الكثير[3]، لأنه يحمي الراوي من إثم الكذب ويجعله راويا يروي لا مؤلفا يؤلف.

إن الراوي إذ يقوم بوظيفة التنسيق (تنظيم الخطاب) يتوارى أو يكاد في مجرى السرد، ليسند الكلام، أو السرد للشخصيات الحكائية (أرض وسماء) للتذكير بالأحداث الماضية، عبر الاسترجاع، ومن خلال الخطاب الداخلي و التداعي الحر للأفكار[4]، نتعرف على جوانب من سيرة حياته عن طريق الحوار، أين يقول الراوي: " ... استيقظت صبحا فوجدت لارا مازلت في غرفة الجلوس على الكنبة لم تتحرك، ومازالت أوراق صفية سعادة في حجرها ورأسها مستند إلى الحائط، كانت غافية في ذاك الوضع، وحين نبهتها نظرت إلي بعينين حمراوين ووجه حزين مقطب، سألتها هل تريد مواصلة النوم على السرير بشكل مريح، فلم تجب، وذهبت إلى الحمام وأغلقت الباب[5].

أيقنت أن قراءتها لتلك الصفحات، أحزنتها، وربما جعلتها تحس بالغيرة من طفولة عاشتها، صفية مع والدها، أما هي فلم تعشها.

في هذا المقطع السردي، وعلى اعتبار أنه يمثل لبنة في مسار تطور الأحداث ما أبان عن وجهات نظر مختلفة متباينة حد التناقض، " ففي الرواية هناك الإنسان الذي يتكلم وكلامه هو موضوع لتشخيصه اللفظي الأدبي وليس خطاب المتكلم في الرواية، مجرد خطاب منقول، أو معاد إنتاجه، بل هو بالذات مشخص بطريقة فنية بواسطة الخطاب نفسه[6]. فالحوار يدور في قالب إيديولوجي مغلق يتخذ من الدين وتصارع

---

1. أرض و سماء، ص368.
2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص82
3. المرجع نفسه، ص83
4. كمال رياحي، حركة السرد الروائي و مناخاته، دار المجدلاوي، بيروت، ط1، 2005، ص111.
5. أرض و سماء، ص470.
6. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان الرباط، 1987، ص90

الأديان محور الأحداث. والراوي لا يتدخل فاسحا المجال أمام أبطاله، فهو لا يقدم لنا- هنا- في إطار الإخبار السردي إلا ما كانت الشخصية قد رأته أو سمعته[1]. فلا يكون التنويع حينئذ (في إرسال الحكي، وتنظيم الإخبار السردي) إلا في الضمائر (السرد، والوصف، بضمير الغائب بالنسبة للراوي البراني الحكي، والسرد والوصف بضمير المتكلم بالنسبة للشخصيات الحكائية.

ج/2- الراوي ‹ الشخصية في رواية الطنطورية لرضوى عاشور:

تتضاءل هنا معرفة الراوي وهو يقدم الشخصية كما يسمعها ويراها دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية[2]. بل هي نادرة في تاريخ السرد الأدبي، فلم توجد إلا من باب التجريب[3]. فالسارد يصف ما يراه وما يسمعه ... لا أكثر، بمعنى أنه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر به أو تحسه من مشاعر، كما في النموذج السردي التالي: "... لم اسمع الأصوات. كنت نائمة. وعندما أيقظتني أمي سمعت، فسألت. قالت: - صحي وصال وعبد. حطي علف للمواشي يكفي أسبوعين أو ثلاثة، وماء كثيرا. وانثري حبا للدجاج، كثري. والحصان لا تنسي الحصان. وأرفعي تنكات الزيت عن الأرض لكي لا تصيبها الرطوبة. ضعي مخدة بين كل حائط وتنكت زيت. ارتدي ثلاثة أثواب. سألت: أين أبي وأخواي؟ لم تجبني عن سؤالي"[4]

لا يعرف الراوي في هذا المقطع إلا ما هو ظاهر ومرئي، فهو يخبرنا بما ينطبع عنده على المستوى الخارجي فقط، فرؤيته السردية رؤية خارجية والدليل على ذلك أن (أم رقية) تعرف و تملك المعلومات أما الراوي فهو لا يعرف شيئا (لم أسمع الأصوات، كنت نائمة ...).

---

1. نجيب أنزار، رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ، منشورات البيت للثقافة و الفنون، ط1، 2008، ص89.
2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص293.
3. عبد الوهاب شعلان، من البنية إلى السياق، ص24.
4. الطنطورية ص 58- 59.

ويعتقد تودوروف أن هذا الطابع الحسي الخارجي هو نسبي، ولا يعدو أن يكون مواضعة وأنواع السرد التي تنتمي إلى هذا الشكل قليلة بالمقارنة مع الأنواع الأخرى. فالأشكال السردية التي توظف هذه الرؤية من الخارج لم تظهر إلا في قرن العشرين خاصة مع تيار الرواية الجديدة[1]. الذي ظهر في فرنسا، وبسبب الطابع الحسي الخارجي للحكي وصفت الرواية الجديدة بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر الإنسانية "هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمشاهد الحسية، مع غياب أي تفسير أو توضيح[2].

ويمكننا أن نطالع الرؤية من الخارج من خلال المثال التالي: "... كان عمي يواصل رحلات تسلله الى البلد. لا يمكنني نقل التفاصيل لأنني لا أعرفها ولأن أبو الأمين المغرم بالحكي والكلام، كان يكتم أمر رحلاته. يتغيب عن الدار. أسبوعا. أسبوعين. وأحيانا شهرا، فيبدو أنه خرج إلى البحر مع الصيادين ولكن مخاوف خالتي، ولاحقا مخاوفنا جميعا في انتظار عودته كانت تؤكد أننا نعرف ما لا يقوله وأنه ذهب هناك. ليفعل ماذا؟ ذهب وحده أم مع آخرين؟ خطط وحدد هدفا يستدعي المخاطرة، أم ذهب فقط لأنه يرغب في الذهاب؟ لا يقول لا يسعفنا سوى الخيال ..."[3]

تقتصر وظيفة الراوي في هذا المقطع على الوظيفة الإخبارية دون الوصول إلى أسرار وعمق ودواخل الشخصية، وذلك يعود إلى جهله بأفكار الشخصية (لا يمكنني نقل التفاصيل لأنني لا أعرفها). فهي هنا تعرف أكثر منه، فالراوي يؤطر الحدث ويقدمه ويعلق عليه من الخارج. دون التدخل في صنعه. انه يصف فقط. ووصفه يرتكز على "الأشياء" ويخلو من وصف المشاعر النفسية الداخلية[4]، حتى في وصفه للشخصيات يعتمد وصفا خارجيا محايدا، وفي هذا يقول الراوي: "... قلت لعبد في زيارة تالية: "احك لي عن وصال".

---

1. ألان روب جرييه،نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى دار المعارف،القاهرة، ط1،1990، ص78.
2. حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص48.
3. الطنطورية، ص112.
4. محمد بو عزة، تحليل النص السردي، ص84.

قال : "جميلة مازالت، ولكنها تبدو أكبر منك سنا، ربما هو الفرق بين حياة المخيم في جنين وحياتك في بيروت" تطلعت في عينيه. هل ينتقد؟ بدت النظرة عادية. قال: تزوجت من فلاح من مرج ابن عامر، لاجئ مثلنا ويسكن المخيم، كانت السنوات الأولى صعبة، بعدها ... مشي الحال.

كنت ادرس في عمان و أعود إلى جنين في العطلة الصيفية.

- مر ربع قرن من مجريات حياته في منديل و قال هذا ما حدث ..." [1]

فالقارئ حسب هذا الوصف الخارجي المحايد، لا يدرك مشاعر البطل، ولا ما يفكر به وهو يقوم بالكلام. بل إن السارد لا يسمي الشخصيات الأخرى، لأنه لا يعرف عنها شيئا (تزوجت من فلاح ...)، كما لا يعرف علاقات هذه الشخصيات، " فكل شيء هنا يتم تناوله بطريقة موضوعية ومن الخارج، انطلاقا من موقع حيادي غير محدد من دون أن يتدخل التأويل الذاتي لمشارك ما، أو المعرفة الخاصة للسارد ..." [2]

إن السارد في هذه الرؤية يشبه الكاميرا، حيث بؤرة الإدراك لا تسجل سوى المعطيات الخام.

ومن خلال المقطع السردي التالي تتكشف لنا الرؤية من الخارج فالراوي يؤطر الحوار ولا يتدخل ليدلي رأيه، لأنه لا يعلم شيئا، فكأننا أمام كاميرا تعرض لنا من الخارج فقط " ... الوهلة الأولى لم أتعرف عليها. ثم تعرفت وإن بقيت واقفة متخشبة، كان علي أن افهم أولا لماذا تبدو بهذا الشكل وما الذي أتى بها في هذه الساعة المتأخرة من الليل. هي التي بدأت بالكلام:

- أنا هنية

ثواني أخرى والعقل يركض شرقا وغربا. أحييت بشظية ؟ أين الإصابة ؟ لماذا تبدو هكذا ؟ ها اغتصبها الإسرائيليون؟ هل تهدم البيت عليها؟ فجأة أحطت كتفيها بذراعي وقلت بصوت أعلى من اللازم والمعتاد:

---

1. الطنطورية، ص 126- 127.

2. نجيب أنزار، السرد ضد التاريخ، مرجع سابق ص92.

- أهلين، أهلين، تفضلي يا هنية، تفضلي[1]

ج/3- الرؤية من الخارج في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد"

إن حالا كهذه لا ينقلها الراوي أو يصورها بشفافيتها وعمق تأثيرها ولو لم يترك الراوي الكلام هنا للشخصيات، لحل نقاب بين القارئ وما يقرأ فتضيع عليه فرصة التماهي مع الشخصيات، وهكذا تأخذ ضمائر الحضور مكان ضمير الغياب ويحل الحوار مكان "سرد الحد الأدنى" مفسحا المجال لتعدد الأصوات، فتنتقل إلى "سرد الحد الأقصى" أي "السرد الكثيف الشخصي" [2]

في هذه الوضعية يعرف الراوي أقل مما تعرفه الشخصية، ويضطلع هو بمهمة الوصف والتعليق دون النفوذ إلى ضمائر الشخصيات، إن هذا النوع من الرؤية ينحصر في مستوى الوصف الخارجي، وضروب السرد من هذا الصنف أقل بكثير من أنواع السرود الأخرى، يقول الراوي: " ... الحاج يزيد رجل مسلم يفنى في حب ذريته، لم ألمس فيه ما يبرر التصرف الانتقامي الذي يصدر عن زوجته، يبدو أنها تنتقم من العالم برمته في شخص زوجها أو ربما هناك سر في حياتها لا تعلمه إلا هي، كانت أحيانا تبدو طيبة، وكريمة أكثر من اللازم وأحيانا أخرى أجدها شريرة قاسية. وبقدر ما كنت أنجذب إلى شخصيتها القوية، كنت أهابها، استمرت الحال على هذا الشأن سنة ونصف ..." [3]

في هذه الرؤية يقف الراوي محايدا، بوضعية حيادية وصفية، تجعل رؤيته خارج إطار الذات المتأثرة، تصف ما تراه وتقدم الأحداث دون أن تبين حدود وعلاقة هذه الرؤية وهذا الراوي بمادة الحكاية.

ج/4- الرؤية من الخارج في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

إن الراوي من خلال هذه الرؤية، لا يعرف إلا القليل مما تعرفه الشخصية الروائية، يقول: "... ما الذي يريده منها؟

---

1. الطنطورية، ص 224– 225.
2. نبيل أيوب، الطرائق إلى نص القارئ المختلف، دار المكتبة الأهلية بيروت، ط1، 1997، ص118.
3. الحق في الرحيل، ص104.

هذه الفتاة التي ليست أجمل من غيرها، لعله يريد حالة الشغف التي سكنته منذ رآها، دوخة الحب، و ذلك الدوار الذي يحتاج إليه لمواصلة اشتهاء الحياة، لذا لن يحتسيها دفعة واحدة، سيجعل الطريق إليها طويلا، عندما أطلت في ذلك البرنامج مع الضيوف الثلاثة الذين شاركوها الاحتفاء بالحب، شيء فيها تغير... منذ طلتها الأخيرة قبل شهر، إنها تبدو أبهى، لعله ثوبها الأسود الذي كانت ترتديه مع عقد طويل بصفين من اللؤلؤ، بدا الجو على البلاتو احتفاليا، قلوب حمراء، وسائد حمراء، علب وهدايا بشرائط حمراء ..." [1]

وإن هذه الرؤية ضئيلة بالمقارنة إلى الأولى والثانية، ومن خلال هذه الدراسة نجد أن المتكلم في الحكي الروائي أحيانا يكون خارجا عن نطاق الحكي وأحيانا شخصية داخل الحكي، فهو راو وشخصية داخل الحكي أي انه راو ممثل ومساهم بدرجة كبيرة كما نجد أيضا مزجا بين النوعين.

والملاحظ الملفت للانتباه هو أن هذه الرواية تمتاز بخاصية حكائية وهي تدخل الراوي/ السارد في الأحداث، إما بالتعليق عليها، أو تفسير بعض القضايا، أو الإضافات التوثيقية والتسجيلية [2] وهذا ما نلمسه في الاستقطاعات والقفزات التي من خلالها يوقف السارد/ الراوي، الحكي والسرد ليتدخل مفسرا أو مبينا أمرا ما.

ج/5-الراوي ‹ الشخصية / الرؤية من الخارج في "عرش معشق" لربيعة جلطي:

في هذه الرؤية يقف الراوي محايدا، بوضعية حيادية وصفية تجعل رؤيته خارج إطار الذات المتأثرة، تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية وصفية. دون أن نتبين حدود وعلاقة هذه الرؤية وهذا الراوي بمادة الحكاية، وتسمى هذه الرؤية بالرؤية الخارجية، وتتفق جل الدراسات في تعاملها مع هذا المصطلح، أنه حالة من حالات تموقع الراوي، حين نقل أحداث الحكاية إلى القارئ، غير أن معرفته هنا تتضاءل

1. الأسود يليق بك، ص 31- 32.

2. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، ص30.

وهو يقدم الشخصية كما يراها وكما يسمعها، دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية[1].

من ذلك هذا النموذج السردي، أين يمكن أن تتضح هذه الرؤية أكثر: " ... لا أحد يدري لماذا اختارته نورة زوجا لها وسط الطالبين الكثر، ربما لوسامته الشديدة أو لأنه من هؤلاء الرجال الرقيقين المتسامحين النازلين من الحضر، الذين يمتازون بالرقة واللين ودماثة الخلق، يزيد لم يشارك في الثورة بالداخل، فقد كان من تلك النخبة التي هاجرت إلى تونس لطلب العلم وهناك أسره العمل الإذاعي والرسم وكتابة المقالات حول الثورة، فدعمها بطريقته الخاصة بحيث كان يذيع ويكتب ويرسم عن قضية بلاده والدعوة إلى الاستقلال ..." [2]

تعرف الشخصية في هذا المقطع أكثر من الراوي، فهو راو مشارك كشخصية، يخبرنا بما ينطبع عنده على المستوى الخارجي فقط السردية رؤية خارجية، والدليل على ذلك أنه لا يملك أدنى معلومات عن سبب زواج نورة من هذا الرجل.

ويمكننا أن نطالع الرؤية من الخارج من خلال الحوار الداخلي للشخصيات (المنولوج) أين ينزاح السارد تاركا المجال للشخصية، لتعبر عن أفكارها وهواجسها وكذا تأملاتها، فتحل محله في تقديم نفسها بنفسها دون تدخل من السارد، فعند ظهور الشخصية من خلال هذه التقنية السينيمائية، يختفي شخص السارد، ونجدنا نتتبع هذا الكائن الورقي مباشرة[3]. ويتضح ذلك من خلال المثال التالي: " ... لماذا يحتفلون بي ... ليسو مجبرين على فعل ذلك على كل حال لعل حظي كان وافرا بحيث أنني نجوت فلم يرفسني أحد في لجة ما يحدث ...

دار حوار مقتضب بين جدي الحاج التقي وبين ابنته الخامسة خالتي "حدهم" أسرعت على إثره بجمع أشياء لها، ثم وضعتني في قفة حمراء براقة، وغطتني بعناية، وانطلقت بي إلى بيتها

- هكذا إذن ... سلمني جدي لابنته حدهم.

---

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص293.
2. عرش معشق، ص134.
3. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص187.

خالتي حدهم لم يكن لها نصيب في الإنجاب، زوجها أبوها منذ عقد، رجلا هو ابن شهيد ومجاهدة، يدعى "بوعلام" ميسور الحال وله ثروة لا يعرف أحد في أي مقلع حفر عليها ..." [1]

لا يعرف الراوي في هذا النوع من الرؤية، إلا القليل مما تعرفه هذه الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلدها[2].

وتعتبر الرؤية من الخارج أداة فعالة ووسيلة تعبيرية ناجحة في يد الكاتب، يحيك بها على لسان الراوي ما يشاء من الصور السردية، التي لا يصلح لنسجها أسلوب آخر، أفضل من الوصف، يقول الراوي: " ... لست أدري ما الذي يجعل خالتي حدهم تطيق وجود هذا البوعلام الصامط المر الحامض اللاذع الثقيل، بل لا أفهم كيف و لماذا تتألم أحيانا وتنزعج وتبكي حين يتأهب إلى الرحيل من جديد إلى ثكنته أو أعماله أو لست أدري إلى أين، بعد أن يقضي معنا نهاية أسبوع، يبدو لي ثقيل الظل، أنا لا أستطيع ولا أحب ضعفها وخنوعها ..." [3]

إن القارئ للروايات التي تعتمد نمط الرؤية من الخارج، يجد نفسه أمام الكثير من المبهمات، وعليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة، والمقصود (بالخارج) هو السلوك[4]. كما هو ملحوظ بشكل مرئي وهو كذلك المنظور الفيزيقي للشخصية والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه الشخصيات، ويكون الخارج من هذا المنطلق هو المدرك الحسي: البصري/ السمعي. أي أنه وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم.

يقول الراوي: " ... أحيانا كثيرة أشعر بعينيها الملتهبتين، المتسائلتين، المتعجبتين، المستنكرتين تحرقان ظهري، أتخيلها خلفي تهز رأسها ثم ترفع حاجبيها وتقلب شفتها السفلي.

---

1. عرش معشق، ص 20.
2. حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص48.
3. عرش معشق، ص43.
4. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص185.

ألم تعد خالتي تحبني مثل الأول، أم هو مجرد وهم لئيم علي طرده أو محوه وطمسه من ذهني.

لماذا لم تعد تحضنني، لم أعد أجد في صدرها ملاذي لطمأنينتي وسكوني وترويحي أوسكب دموعي حين تضيق بي الدنيا ... أشعر وكأن خالتي حدهم تكتشفني كل يوم لأول مرة، كل يوم أزداد فيه امتداد نحو الأعلى ...." [1]

يتضح لنا من خلال هذا المقطع عزوف السارد عن التدخل فيما يسرده[2]. وفي ذلك قصد من الكاتب ليتمكن المؤلف من التواري فيطرح ما يريد من أفكار، مثلما يساعد على الفصل بينه وبين النص السردي، فيترك القارئ تحت تأثير اللعبة الفنية التي أداتها اللغة[3].

3-وجهة نظر الشخصية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

تعد الشخصية[4] عنصرا هاما من عناصر بناء الرواية، ولا يمكن فصلها عن باقي العناصر، فالشخصيات مرتبطة بالحدث، فعن طريق تصرفات الشخصية وعلاقتها المتشابكة تنمو الأحداث، كما أن الحدث بدوره يؤثر في الشخصيات ومن ثمة تكتسي أهميتها في العمل الروائي "إذ أنها تلعب دورا أساسيا في التواصل بين النص والمتلقي[5].

1. عرش معشق، ص25.
2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص82.
3. المرجع نفسه، ص277.
4. علي ملاحي، هكذا تكلم الظاهر وطار مقامات النقدية وحوارات مختارة، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص 496.
5. بشير بويجرة، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970– 1983) ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر، ط1، 2000، ص93.

والشخصية هي التي تحرك الحدث بل تولده ضمن سياق الرواية، وعليه فالشخصية بوصفها عنصرا روائيا هاما لا يمكن فصله بأي حال عن باقي العناصر تلك التي يلتحم معها التحام الجزء بالكل حتى يدفع الروائي روايته إلى عالم الفن الروائي[1].

ورواية سحر خليفة نجدها زاخرة بالشخصيات فهي رواية الأشخاص، والشخصية المحورية في هذا العمل هي شخصية "أنطوان سعادة" التي تتمحور حولها كل الأحداث والشخصيات الأخرى[2]

وتحتل مساحات كبيرة داخل النص الروائي، وهناك شخصيات أخرى نذكر منها: نظال، أمين قحطان، ربيع، ياسمين، زهرة، لارا، الأمينة جولييت، الحسيني، الشيخ قحطان، الخوري، زعيم الموارنة، عم ليزا ليزا، الجميل، أخت أبو يحي، أبو يحي، رئيس البلدية، سعد، لونا ...

أول ما نتعرف إليه من جسد أنطوان سعادة هو أنه معتدل الجمال يقول الراوي: "... هو ليس أحلى ولا أجمل، معتدل القامة والبنيان، حاد القسمات، شعره أجعد، أسمر بكثير، كما لو كان بدويا باسمراره وحدة عينيه..." [3]

وعلى رغم من هذا البعد الواقعي لهذا النموذج الإنساني فن هناك بعدا أخر خلف هذا الشكل الاعتيادي الذي رسمته المؤلفة، وربما استوحته من الواقع[4].

وقد أسس سعادة حزبه السياسي لقناعته بالعمل الحزبي سبيلا للتعبير المنشود، ضمن إطار حقوق الإنسان أسماه "الرابطة الوطنية السورية" وآخر باسم "الوطنيين الأحرار"، يقول الراوي: " ... ما الذي جلب على شعبي هذا الويل؟ أخذت أبحث عن

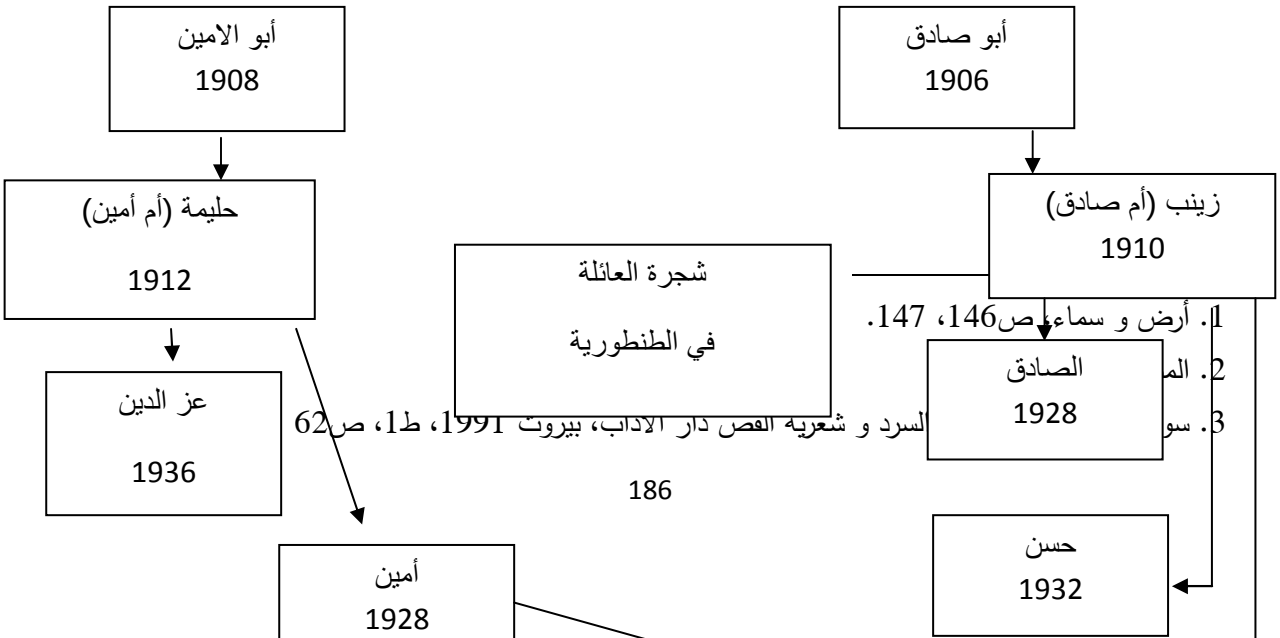
1. عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب (المنيرة)، القاهرة، 1982، ص33.
2. بدري عثمان، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص09.
3. أرض و سماء، ص121.
4. سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، منشورات جامعة المولى إسماعيل، مكناس، المغرب، ط1، 1994، ص53.

جواب لهذا السؤال وحل للمعضلة السياسة المزمنة التي تدفع شعبي من ضيق إلى ضيق، فلا تنقذه من دب إلا لتوقعه في جب، كنت أريد الجواب من أجل اكتشاف الوسيلة الفعالة لإزالة أسباب الويل ... في تلك المرحلة انضم سعادة للمجتمع الماسوني السوري وحاول سعادة تشكيل حزب يجمع أفراد الجالية السورية فشكل حزبا باسم "الرابطة الوطنية السورية" ثم "حزب الوطنيين الأحرار..." [1]

لقد فضل سعادة العمل السياسي ضمن إطار حقوق الإنسان، لأن الحقوق من وجهة نظره تستطيع أن يخدم الإنسان تحت مظلة الظلم وهذا يتوافق مع الذي أرادته الكاتبة في الرواية، لأنه يكشف عن القمع الذي يتعرض له المثقفون عندما يحاولون التعبير عن آرائهم بصراحة، يقول الراوي: " ... رأيت أن أسير إلى السياسة باختطاط طريق نهضة قومية اجتماعية جدية تكفل تصفية القصائد والدفاع عن الحقوق والمصلحة القومية: فوضعت المبادئ الإصلاحية السياسة ..." [2]

يكون الروائي مع شخوصه كون بمثابة بوتقة تنصهر فيها تجاربه الذاتية وتجارب الآخرين، وعلى الكاتب أن يتخطى بكل دقة وثقة وتمكن وسعة اطلاع وإلمام شامل مرحلة المحاكاة والتقليد المباشر حتى تتبلور له شخصية أخرى يستطيع من خلالها نقل أبعاد كل شخصية روائية بصورة واضحة ومفهومة، حتى تتفاعل مع الناس وتمتد إلى مشاعرهم وتتزاوج مع إحساساتهم بصدق وتفهم وقبول[3].

وفي رواية الطنطورية، "رقية" هي الساردة وهي الشخصية المحورية التي تتبنى الكاتبة وجهة نظرها لتعطينا انطباعات عن المكان والثقافة الخاصة، بالطنطورية وأهلها وبالشخصيات التي سنوردها في المخطط التالي:



1. أرض و سماء، ص146، 147.
2. الم
3. سو السرد و شعرية القص دار الآداب، بيروت 1991، ط1، ص62

إن الإشارات في رواية الطنطورية جميعها صادرة من رقية بوصفها الساردة الأساسية، فكما أنها ليست الساردة الوحيدة المنفردة بالحكي فان الإشارات ذاتها تتوزع لتصدر من شخصيات أخرى، مثل شخصية مريم (ابنة رقية) التي تقول ردا على تعجب والدتها من أنها تقتني أشياء تبدو من وجهة نظرها غير مبررة: " ... صرت كالخواجات يا مريم، تعلقين الغربال على الحائط، وتضعين القبقاب على طاولة حجرة الجلوس، تذكارات شعبية من أيام زمان، أمل أن لا تطلبي من ثوبا فلاحيا مطرز لتعليقه على حائط شقتك في فرنسا. قالت وهي تقهقه:

- مظلومة يابيه! الصندوق أضع فيه صورتك وصورة أبي، ورسالة غرامية ستأتي حتما ذات يوم والغربال أضعه بجواري لكي لا أنسى أن أغربل أفكاري ومشاعري والقبقاب أستخدمه كل يوم ولو لساعة أدب به على الأرض فيرجع لي وقعه

فأطمئن أنني موجودة ... ماما أحيانا نحتفظ بأشياء ربما يصعب أن نختزل قيمتها في معنى واحد..." [1]، إن مريم هنا لا تتحدث عن المستقبل فقط ولا تشير إلى أن القديم الذي نحتفظ به انما نحتفظ به للمستقبل، بل إنها تؤكد واحدة من الأفكار القادرة على تأكيد الطاقات الدلالية في النص. والتي تمثل "رقية ومريم" نموذجا جيدا لها[2].

لقد عملت الكاتبة على أن تضع الزمن داخل الشخصيات، وأن تجعل هذه الشخصيات قادرة على الإحساس بالزمن، ليس على مستوى ما تنطق به وإنما على مستوى أعمق يتمثل في بث الأمل في الشخصيات، فمنح الشخصية قدرا من الزمن، فهذا يعني أنك منحتها القدرة على الرؤية المستقبلية لحياتها وعالمها.

لقد قدمت فاتحة مرشيد هوية متكاملة لشخصياتها الروائية، فقد بثت سماتها الجسدية والنفسية والاجتماعية والأخلاقية والثقافية هنا وهناك في تنايا الرواية، والوقوف بتمعن أمام هذه السمات يسلط الضوء على شخصية "إسلان" الشخصية المحورية في هذا العالم الروائي.

يمكن أن نلتمس المضمون السيكولوجي لشخصية ما بالوقوف أمام الحياة الداخلية التي تعيشها تلك الشخصية، أو عن طريق تحليل مظاهر تلك الحياة[3]. وقد كانت ملامح (إسلان) بعد إصابتها بمرض خطير تخر جسمها، أحدث تبدلا عميقا في نفسيتها، جعلها تشعر بفقدان كرامتها، لذا فكرت في "الموت الرحيم" وهو استجابة الطبيب المعالج لرغبة مريضه، بإنهاء حياته نتيجة لمعاناة هذا المريض من ألام مبرحة لا يمكن تحملها والميئوس من شفائها نهائيا وقطعيا ويمارس أحيانا بشكل خفي في كثير من المجتمعات ويقومون به بدوافع إنسانية، لتخليص المريض من وضع ميئوس من شفائه. يقول الراوي: " ... لا أريدك أن تعتبر طلبي انتحارا، ولا مجال للمقارنة، أريدك أن تعتبره إرادة أخيرة لإنسان يطالب بحقه في الرحيل، يوم يفقده المرض والآلام إنسانيته، لست ملاكا ولا نبيا، لست جاحدة ولا ملحدة ولا شيطانة أنا بشر ليس إلا، أعرف جدا حدود

---

1. الطنطورية، ص438.

2. مصطفى الضبع، "الطنطورية" قراءة يميو تأويلية، مرجع سابق ص70.

3. زيتون علي مهدي، النص من سلطة المجتمع إلى سلطة المتلقي، منشورات حركة الريف الثقافية، ط1، 2005، ص107

قدرتي، ونقطة ضعفي وهشاشة قوتي، والمحتمل عندي وغير المطاق، ما أريده منك هو وعد يساعدني على ولوج النفق ..." [1]

هذا ما طلبته إسلان من زوجها، عندما اشتد بها المرض، زوجها الذي أحبها، ورأى الدنيا في عينيها، رغم أن حياة العاشقين كانت أميل إلى خريف العمر، لكن ظروف مرض إسلان أفسدت هذه الحياة ومن هنا طرحت الرواية قضية إنسانية أخرى ليس من السهل التعامل معها، أنها تضع الإنسان أمام مرآة لا ترحم[2]، يقف أمامها وكأنه لا يستطيع مغادرة النظر إلى ذاته التي يحاول إقناعها بما لا تقدر عليه، انه طلب الموت الذي رجته إسلان من زوجها "فؤاد"، أملا في تخليصها من آلامها، فكيف سيكون هو يا ترى القاتل أم المخلص؟ وكيف ستعيش صراع القيم والمشاعر بعد الرحيل الذي أنجزه (هو).يقول الراوي: " ... كيف أعطي وعدا أنا الذي أومن بأن الله من يمنح الحياة ومن ينزعها ؟

أنا لست إلاها حتى أقرر ساعة الرحيل، ولا أن أساعد أحد على ذلك، كنت مستعدا لأن أحقق أي رغبة لها إلا هذه، قلت لها: يجب أن لا تفكري في الموت الان، عليك أن تفكري في الحياة ..." [3]

لقد أدت وجهة النظر المتباينة بين رغبة إسلان في الموت، وعدم تقبل فؤاد لطلبها إستراتيجية الرواية، إذ شكل عاملا مناوئا منعها من تحقيق ما تسعى إليه، وساعدت الثقافة والرأي العام السائد على ترسيخه يقول الراوي: " ... إذا كان القتل الرحيم مشروطا بشروط دقيقة ومحصنا بالحذر، ومرفقا بآراء لجان الطبية فهو ممكن في حالات خاصة ولمصلحة إنسانية ... منذ أكثر من ألف سنة قال الإمام أبو حنيفة: " تتغير الأحكام بتغير الأزمان" بمعنى أن لكل حاجة وقتها ولكل وقت حاجته ..." [4] فالتشكيل النفسي الذي عايشته (إسلان) في المراحل الثلاثة هو التشكيل المطلوب لما أرادته فتيحة مرشيد نفسها.

---

1. الحق في الرحيل، ص165.
2. العاني، شجاع، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2000، ص89.
3. الحق في الرحيل، ص166.
4. المصدر نفسه، ص174.

ويعلو الصوت الأنثوي بشكل أكبر في رواية ربيعة جلطي، حيث تعبر كل شخصية عن ذاتها بجدارة وترسم ملامحها بإخلاص، ويعلو صوت الأنثى حينا ويخفت في مواضع أخرى، لكنه صوت الذات، يبقى أدنى من أن يحدث تغييرا واضحا وبائنا[1].

لعل أول ما يصادفنا في رواية عرش معشق هو نظرة الشخصيات إلى الجمال والقبح ومعاييره ونظرة الساردة ذاتها والمتمثلة في شخصية "زوليخا نجود" التي يمكن اختزالها بالقول أنها في منتهى القبح والبشاعة، ولعل هذه الصفات الجسدية سبب لها تأثيرا سلبيا وسيئا في نفسيتها وفي نظرتها للآخرين ونظرة الآخرين لها، سواء المحيطون بها مثل (خالتها حدهم وزوجها بوعلام، وحبيبها عبدقا) أو المعارف والأصدقاء في الحي والمدرسة ... وغير ذلك. يقول الراوي: " ... ليس الطول المبالغ فيه لقامتي وحده ما يقلق نفسي، بل إن حظي في الجمال مثل حظ زرافة بأقدام جمل ورأس ضفدع وأنف فيل، كم هو حسن الحظ من يولد مليحا، أنا لست كذلك بل أنا لست جميلة قط، بل بشعة ذميمة، قبيحة ! وكلما شاهدت وجهي في المرأة أشيح عنه، من الغريب أنني لا أعادي المرآة، لا أحقد عليها، الذنب ليس ذنبها، إنها تعكس الحقيقة. أتفقد عدة مرات تلك الكومة من الشعر الأسود التي تزداد كثافة تحت ذقني، هذه الشعيرات الخشنة، السوداء اللئيمة الذميمة، تزعجني وتؤلمني.أشعر بالضياع والاختناق وأضيق بنفسي وبوجودي ..." [2]

إن هذا التوتر والقلق الذي ينتاب زوليخا من شكلها، شعور بالخوف من المستقبل[3] ومن نظرة الناس إليها وخاصة زوج خالتها، يقول الراوي: " ... لسوء حظي حتى بوعلام تغير حيالي، لم يعد يبتسم في وجهي أذلك لأنني أصبحت أكثر طولا منه، ولي مثله كثة من الشعيرات السوداء تحت ذقني؟ أحيانا أفاجئه وهو ينظر إلي من تحت حاجبيه الغزيرين نظرة توجس مع ابتسامة ماكرة ساخرة مستنكرة، يتدحرج نظر بوعلام

1. جامبل سارة، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص 76.

2. عرش معشق، ص 40/ 41.

3. بدر عبد المحسن طه، نجيب محفوظ، الرؤية و الأداة، دار الثقافة للطباعة و النشر، ط1، 1978، ص75.

نحو رجلي الكبيرتين، يتفحصهما رافعا حاجبيه ... تناهى إلى سمعي مرة قوله لخالتي موشوشا:

- بنت أختك ... جاء الوقت باش تروح تلتحق بصفوف الجيش ثم قهقه. بضحكة تشبه صوت اصطدام حافلتين ..." [1]

أما نظرة الحبيب (عبدقا) فتختلف عن نظرة الآخرين، يقول الراوي: " زوليخا بشعة إن شئنا ولكن شيء ما، غريب عن المألوف يشع منها... لعل البشاعة أيضا، حين تصل حدودها القصوى تصبح موضوع استثناء يخرج عن القاعدة فيأسر، أن ترى زوليخا في عالم تتشابه فيه وجوه النساء من جميع القارات، بشفافهن وخدودهن وجباههن الممتلئة وأسنانهن المصففة وعيونهن بعدساتها اللاصقة ... في هذه السوق العالمية الصارمة تبدو "زوليخا" خروجا عن السلعة الموحدة المنمذجة، المعلبة فتثير اهتمامك ... نعم إنها تثير اهتمامي وكم يحلو لي أن أغدي رغبتها في انتظاري ... أن أملك عليها بكل أنانية وقتها وانتباهها ..." [2]

لقد رسمت ربيعة جلطي شخصياتها بشكل مختلف عن المعهود، هربت فيه من النمط التقليدي، الذي يؤطر الشخصية النسائية بصورة الضعف فقد تصالحت زوليخا مع جسدها الأنثوي ناهضة منه باتجاه الحياة غير قابلة للتكلس والجمود والقوالب الجاهزة.

وقد سعت أحلام مستغانمي إلى مزج كل من الحب والوطن والتاريخ في وجهة نظر شخصياتها، وفي لغة أدبية باذخة وبمفردة شعرية ومقاطع موسيقية. والرواية منذ بدايتها وحتى آخر نقطة فيها تتوج غموضا جميلا يجعل التشويق أصيلا من كل حرف فيها.

المغنية "هالة الوافي" بطلة الرواية تدور جميع الإحداث حولها، تنتقل من كونها معلمة عادية إلى مغنية مشهورة في بلد صار كل شيء فيه محرم على النساء وتمكن منه الهوس الديني والإرهاب.

---

1. عرش معشق، ص44.
2. المصدر نفسه، ص110/ 111.

شخصيات الرواية[1] كانت محدودة وغير معقدة، الشيء الذي يسهم في متابعة الأحداث بسهولة، خلاف هالة ورجل الأعمال طلال، كانت هناك أم هالة المرأة الجزائرية التي كوتها الأحداث بفقد جمع رجالها: زوجها وابنها وبيد واحدة وإن تعددت الأسباب، يقول الراوي: "... كانت امرأة منهمكة، أكستها الفجائع حكمة الضحية لا تتوقف عن التمتمة مسجة ... كمن يعيش عملية بتر عضو من أعضائه دون تحذير، كان عليها أن تعيش فجائعها وهي في كل وعيها، أن يشرعوا الباب كل مرة، ليدخلوا عليها تارة بجثة زوجها وأخرى بجثة ابنها، وأن تواصل الحياة برغم ذلك مع قتلهم، ليس الألم الأعظم أن تدفن أباك، بل أن تدفن ابنك ..." [2]

أما الشخصيات الأخرى في الرواية فنجد: شخصية نجلاء بنت خالة هالة ومستودع أسرارها ومستشارتها العاطفية، كما تسميها في بعض المرات، إضافة إلى شخصيات من الماضي استدعتهم ذاكرة[3] هالة: مثل والدها، أخوها، علاء وجدها زعيم قبيلة الاوراس ومصطفى حبيبها أيام كانت معلمة ....

إن العلاقة التي تجمع هالة بطلال تبين وجهة نظر كل منهما:

فهالة الوافي امرأة بسيطة قلبها الحزن على والدها وأخيها، فاستغل هذا الرجل حزنها ليحظى بها، فانتصرت عليه بكبريائها واحتفاظها بأناقة شرفها، لأنها استطاعت بما أودعتها الجزائر من فلسفة الحياة أن تكشف الأسرار وتعري أقنعة الآخرين الموهومين والمرضى النفسيين والمتغطرسين الذين مازالوا يعيشون بنفس شهريار العظيم الذي يريد كل النساء بمتعة عابرة، يستدرجهن ليكتب على أجسادهن مغاماراته، لقد انتصرت هذه المرأة على جيب الثراء لتنعش نفسها بالموسيقى وتغني فيحفل في ميونيخ نصرة شعب العراق واللاجئين العراقيين، إنها امرأة حديدية على الرغم من أنها أنثى كاملة في شهوتها وفي ضعفها الإنساني الحكيم، امرأة كما وصفتها الرواية، نصفها رجل في قوتها وتحديها وإصرارها على الانتصار في معاركها لتربح ذاتها، يقول

---

1. إبرا هيم فضالة، لغة الخطاب في روايتي "الطاهر وطار" "الزلزال" الشمعة والدهاليز، دراسة أسلوبية، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف الدكتور نور الدين السد، الدكتور السيد البحراوي، جامعة الجزائر، 2009–2010، ص 107.
2. الأسود يليق بك، ص 195.
3. عثمان عبد الفتاح، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة، ط1، 1982، ص66

الراوي: " ...كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق على سره، لن يعرف حتى لنفسه بأنه خسرها، سيدعي أنها من خسرته، وأنه من أراد لهما فراقا قاطعا كضربة سيف، فهو يفضل على حضورها العابر غيابا طويلا، وعلى المتع الصغيرة ألما كبيرا، وعلى الانقطاع المتكرر قطيعة حاسمة، لشدة رغبته بها، قرر قتلها، كي يستعيد نفسه، وأذابه بموت معها، فيبقى العشق كسيف الساموراي، من قوانينه اقتسام الضربة القاتلة بين السياف والقتيل ..." [1]

لقد كان هذا الرجل مسكونا بعظمته وجبروته لحد أن يتخيل نفسه الاها، لا ينكسر ولا يخسر أي معركة لتكشف لنا الرواية مدى ضعفه وهشاشته لقد هزمته امرأة مرارا[2].

1. الأسود يليق بك، ص 11.

2. زهرة الديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت ... هكذا كتبت، ص 188.

الفصل الثالث

أدوات وجهة النظر السردية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

1-بنية الزمن في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

2-المفارقات الزمنية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

أ-الاسترجاع في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

ب-الاستباق في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

3-أنماط المكان في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

أ-أنماط المكان في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة

ب-أنماط المكان في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور

ج-أنماط المكان في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد

د-أنماط المكان في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي

هـ-أنماط المكان في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي

1- مفهوم الزمن:

لعل أول ما يتبادر إلى الذهن عند الحديث عن بناء الزمن في الرواية هو البحث عن مفهوم الزمن، لقد شغلت هذه المقولة الفكر الإنساني في غير مجال معرفي عبر العصور. وتعددت وجهات النظر إليها[1].

وتعريف الزمن معجميا يتجلى بكونه "اسما لقليل الوقت، وكثيره، والزمن والزمان، العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة"[2].

لكن هذا التعريف لا يكفي لتقديم معنى جامع يحسم دلالتها.

والتصور الحقيقي للزمن يتجلى بوضوح في تحليل اللغة. وبالأخص في "أقسام الفعل الزمنية التي نظر إليها من خلال تطابقها مع تقسيم الزمن الفيزيائي[3] إلى ثلاثة أبعاد: الماضي، الحاضر، والمستقبل[4]. والحقيقة أن مقولة الزمن ما تزال تتخذ أشكالا متعددة. متشعبة من بعد فلسفي بحسب اتجاه الباحث أو المفكر وما يمكن الوثوق به هو أن الزمن مظهر نفسي مجرد، "ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر لا من خلال مظهره في ذاته"[5]

2- الزمن الروائي:

يعد القص من أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن، لأنه محوري تترتب عليه عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ولأن شكل الرواية، يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة

---

1. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدثين، تونس، 1998، ص 176.
2. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية– بيروت، لبنان، مج 13– 19، ط1، 2003، ص 6/86.
3. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعة، المغرب، ص 60.
4. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 61.
5. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق ص 201.

عنصر الزمن[1]. من جهة، ولأنه أي الزمن- يتخلل الرواية كلها- ويعد عنصرا بنائي، يؤثر في غيره من العناصر، ولا يمكن تجزئته من جهة أخرى، ولأنه " حقيقة مجردة ثابتة، قوية غامضة، مبهمة، لا تحدها حدود، ولا تعترض سبيلها عقبات، وتتأثر بأعمال الناس، وعواطفهم"[2]، وتحليله من خلال الخطاب أو النص يرتكز إلى تحليل اللسانيات للزمن، ومرتبط بمصداقيته. ويعتمد مفاهيمه وأدواته وإجراءاته للانتقال من الجملة إلى ما بعدها. وقد حدثت القطيعة مع الفهم التقليدي للزمن مع للثورة اللسانية، التي تحققت في بدايات القرن العشرين. وانعكس ذلك إيجابا على تحليل الخطاب الروائي، ولعل التحليل الذي يمكن الوثوق به هو الذي يرى إلى وجود زمنين مختلفين:

- الزمن الفيزيائي الذي يقيمه كل فرد على هواه، والزمن الحدثي وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا بوصفه متتالية من الأحداث[3]. وهذا هو ما نسميه الزمن، أما الزمن اللساني الذي قد يكون مقابلا لما سبق فهو الذي لا يمكن اختزاله في الزمن الحدثي أو الفيزيائي.

ونميز عند دراسة موضوع الزمن[4] في الرواية، بين أكثر من اتجاه وجهد نقدي، ولعل أبرز هذه الإسهامات، المدرسة الشكلانية الروسية التي أثارت موضوعي: المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

من خلال ما نادى به (توماشفسكي) في دراسته حول نظرية الأغراض. فبعد أن حدد مفهوم المتن الحكائي بمجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا عنها في العمل[5]، ويرى أن "المتن الحكائي" يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي النسبي للأحداث[6]، أما المبنى الحكائي فهو يتألف من نفس

---

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 26.
2. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1963 ص 153.
3. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 64.
4. محمد أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمنها، فصول، مج2، ع1، ربيع 1993، ص 13.
5. مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982 ص 180.
6. بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، 1970-1986، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، ج2، 2002، ص 20.

الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا[1].

وبهذا التمييز دشن الشكلانيون الروس أولى الملاحظات في دراسة الزمن القصصي، مما أصبح له تأثير واسع في تحديد مسار النقد البنيوي لاحقا. عند دراسة الزمن في القصة انطلاقا من هذا التمييز بين المتن الحكائي والمبنى، بين الحكاية التي تقوم على سلسلة الأحداث المتصلة ببعضها والمتتالية زمنيا، وكما جرت في القصة وبين طريقة عرضها على مستوى الخطاب الذي أصبح بين زمنين هما: زمن القصة وزمن الخطاب.

ولعل من أهم التصورات النقدية وأكثرها كفاءة إجرائية في التطبيق، ما جاء به أصحاب الاتجاه البنيوي في تحليل السرد (كرولان بارت) و(تزفتان تودوروف) و(جيرارجينات)، حيث اكتملت بواسطة هؤلاء نظرية نقدية في تحليل الزمن الروائي، تقوم على التمييز بين مستويين للزمن في الرواية هما: زمن القصة وزمن الخطاب، لاسيما عند كل من (تودوروف) و(جينات)، وقبل عرض تصوراتهما النقدية لتحليل الزمن في السرد، نقف عند تصور (بارت) حول مفهوم الزمن في الرواية حيث يرى "أن الزمنية ليست سوى طبقة بنيوية من طبقات القصة (الخطاب) ومثلها في ذلك اللغة، فالزمن لا يوجد إلا بشكل نظام وأما من وجهة نظر القصة، فان ما نسميه (الزمن) لا يوجد إلا وظيفيا، شأنه في ذلك شأن أي عنصر من العناصر في نظام اشاري (سينمائي) فالزمن لا ينتمي إلى الخطاب بكل معنى الكلمة، ولكن إلى المرجع، وإن القصة، واللغة لا تعرفان إلا زمنا اشاريا. أما الزمن الحقيقي فوهم مرجعي[2].

وفي كتاب (الشعرية) يتناول (تودوروف) المظهر اللفظي للخطاب من خلال مقولتيه[3]: الصيغة والزمن، ويجد أن المظهر الزمني هو الذي يسمح بالانتقال من الخطاب إلى التحليل، وتطرح قضية الزمن بسبب وجود زمنيين تقوم بينهما علاقة وهما:

---

1. ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، تر: شحيذ جمال، معهد الإنماء الحضاري العربي، بيروت، 1982، ص66.

2. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1993، ص 54.

3. تزفتان تودوروف، الشعرية، مرجع سابق ص 45.

"زمنية العالم المقدم، وزمنية الخطاب المقدم[1]. ويجد أن هذا الاختلاف بين نظام الكلام بديهي، غير أنه لم ينل حظه من الدراسة إلا عندما ميز الشكلانيون الروس بين المتن (نظام الأحداث) والمبنى (نظام الخطاب).

ويرى (تودوروف) أن زمن الخطاب زمن خطي، بينما زمن القصة متعدد، "ذلك أن العديد من الأحداث في القصة يمكنها أن تجري في وقت واحد، لكن في الخطاب لا يمكنها أن تأتي مرتبة. واحدة بعد الأخرى. وذلك بسبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني[2].

ويرى (جينات) في كتابة " خطاب الحكاية"، أن الزمن لا يمكن أن يرهن إلا في أثناء القراءة وأن هناك زمنين: زمن الشيء المحكي وزمن الحكي. أي زمن الدال وزمن المدلول.

3- زمن القصة:

هو الزمن الذي جاءت المادة الحكائية في أثوابه، فكل قصة تتوفر على نقطة تنطلق منها وتنبعث من خلالها إلى الحياة تمثل نقطة البداية ونقطة ثانية تلفظ أنفاسها عند عتبتها وتمثل نقطة النهاية. وبين النقطتين تمتد مساحة تسجل فيها الحكاية وقائعها وأحداثها في زمن ما سواء كان الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا[3]، وزمن القص وهو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد، وبه تبدأ الرواية، ومن زمن القص تطل الشخصية في لحظة الحضور على زمن الوقائع لإضاءة الماضي. وبالتالي فالمقصود به هنا هو زمن حدوث وقائعها وزمن تشخص مادتها الحكائية على امتداد سنوات أو ساعات واقعية، أو خيالية.

4- زمن الخطاب:

1. المرجع نفسه، ص 47.
2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 73.
3. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 89.

هو تجليات تزمين القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع ودوره الكاتب في عملية تخطيب الزمن أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا أو خاصا، أما زمن النص، فيبدو لنا كونه مرتبطا بزمن القراءة ..." [1]

وتعود مشكلة الزمن الروائي في رأي الدكتور صلاح فضل إلى الفرق بين زمن القصة وزمن الخطاب فبينما يسير زمن الخطاب في خط طولي في معظم الأحيان، نجد زمن القصة متعدد الأبعاد إذ يمكن في زمن القصة أن تجري حوادث مختلفة في نفس الوقت مثلما يحدث في الواقع، لكن ينبغي على الخطاب أن يضعها واحدة.

إثر أخرى بالضرورة و بهذه الطريقة يعرض شكلا معقدا وفق خط مستقيم بما يقتضي ضرورة كسر التتابع الطبيعي للأحداث مهما حاول المؤلف أن يكون أمينا في عرضها[2].

عن طريق هذا الانتقال الزمني يتجنب السرد تصوير الحياة كمجرد شيء يقع يتبعه شيء آخر فالنقلات الزمنية إلى الوراء في القصة يمكنها أن تغير فهمنا لحدث يقع بعد ذلك في التسلسل الزمني للقصة[3].

5- المفارقات الزمنية:

إن المفارقات الزمنية في الرواية هي بمثابة انحراف للسرد، حيث يتوقف استرسال الراوي في سرده المتنامي، ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد.

فينطلق من النقطة التي وصلتها الحكاية، فقد نجد في بداية زمن السرد مؤشرا زمنيا يشير إلى حدث حكائي ما، بعد ترتيبه الأخير في التتابع الحكائي، في حين يبرز كونه الحدث الأول في زمن السرد، وبالتالي عدم التزام السارد بالتتابع المنطقي الزمني، أدى إلى مفارقة بين زمن الحكاية، وزمن السرد، فمنحه حرية الحركة في بناء المفارقات

---

1. المرجع نفسه، ص 89.

2. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق ص 421.

3. دفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002 ص 86.

الزمنية السردية، وتوظيفها، لتشكيل زمن الخطاب السردي. يقول حميد لحميداني: "كل مفارقة زمنية سردية يكون لها مدى واتساع، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"[1] ومرونة الزمن الروائي كونه زمن فني، يمنح الرواية الحرية في التنقل، فيصعد ويهبط أو يتجه إلى الخلف أو إلى الأمام حسب ما تقتضيه رؤيته الفكرية والفنية[2].

أ- الاسترجاع:

الاسترجاع هو أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها[3].

ويعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله. ويوظفه في الحاضر السردي فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه.

وللاسترجاع وظائف بنائية وجمالية عدة، فهي قد تتناول شخصية ما يريد الراوي إضاءة تاريخها أو شخصية غابت عن الأنظار ويستعاد ماضيها[4]. أو الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أنها تركها جانبا، ويستعمل الاسترجاع كوظيفة أو وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة أو العودة إلى أحداث سبق إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكر[5].

وتكمن أهمية الاسترجاع كونها تقنية تتمحور حول تجربة الذات وتعادل وفقا للمصطلح النفسي ما يسمى (بالاستبطان) أو التأمل الباطني. ويعرف بأنه: "معاينة المرء لعملياته العقلية حيث يقوم الإنسان بفحص أفكاره ودوافعه، ومشاعره والتأمل فيها، أشبه

---

1. حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص74.
2. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر، ط1، 2004، ص190.
3. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص40.
4. جيرار جينات، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ص 61.
5. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط2، 2009، ص 122.

ما يكون بتحليل الذات والتأمل في الخبرات الماضية ... لأن عملية الاستبطان تتم في أعقاب حالة الخبرة والمعايشة، وبعد استقرار عناصرها في الذاكرة..." [1]

ب- الاستباق:

الاستباق أو الاستشراف هو الطرف الثاني من تقنيتي المفارقة الزمنية، وهو يعني في مفهومه الفني، "تقديم اللاحقة والمحققة حتما، في امتداد بنية السرد الروائي. على العكس من التوقع الذي قد يتحقق[2]. اذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للاتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ، واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد.

ولكن هذه التقنية لا تستخدم في الروايات التقليدية عموما إلا على قلة، لأنها لا تتلاءم مع طبيعة الراوي الغائب، فالراوي فيها هو الذي يكشف أحداث سرده في نفس الوقت الذي يرويها فيه. أو يفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة[3].

فالاستباق هو حالة توقع وانتظار، يعيشها القارئ أثناء قراءة النص بما يتوفر لها من إحداث إشارات أولية توحي بالآتي ولا تكتمل الرؤية إلا بعد الانتهاء من القراءة، إذ يستطيع القارئ تحديد الاستباقات النصية والحكم بتحققها أو عدمها.

وتعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية والحدث من خلال الاستشرافات كما يساهم في بناء النص من خلال التأويلات والإجابة على التساؤلات التي يطرحها، ثم ماذا بعد؟ ولماذا حدث؟ كما يمنح القارئ إحساسا بأن ما يحدث في داخل النص من حياة وحركة وعلاقات لا يخضع للصدفة وإنما يمتلك الراوي خطة وهدفا يسعى إلى بلورتهما في النص[4].

1/- البنية الزمنية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

---

1. كمال رياحي، حركة السرد الروائي و مناخاته، دار المجدلاوي، بيروت/ لبنان، ط1، 2005 ص 111.

2. إبراهيم نمر موسى، جماليات التشكيل الزماني و المكاني، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج2، ع2، القاهرة 1993 ص 312.

3. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 44.

4. عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات الياس خوري، دار الأزمنة، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 35.

إننا نستدل على وجود وعينا أو غيابه، وعلى وجود ذاكرتنا من خلال إحساسنا بالزمن[1]، والزمن مقياس تتراوح على درجاته ارتفاعا وهبوطا مشاعر مثل الفرح والحزن والرضا والغضب ومفاهيم مثل: المفاجآت والبديهيات، والموت والحياة، ولن ندخل هنا في مبحث فلسفي لنحدد أي من هذه المفاهيم- ونكتشف مدى ارتباطه بالزمن وإنما تكفي المرء لحظات من التفكر والصفاء، ليدرك كيف يلعب الزمن على هذه المفاهيم. حتى تتحدد على أساسه[2].

هذه التجليات وغيرها للزمن تجد لها متنفسا عبر الأعمال الإبداعية لاسيما الرواية، هذا العملاق من ورق، الذي يحاول مجاراة الزمن لينسل منه أو ليسابقه، يستعين بالخيال ليستدعي أزمنة ولت أو لينادي أزمنة قادمة.

لهذا السبب تتمد لحظة لتشمل مساحات كبيرة من الوقت، أو تنحسر سنوات لتصبح لحظة غابرة، فنقول بكلمة ما يحتاج صفحات أو نفرد سطورا لقول ما يختصره سطر، وقد نحب لحظة من الزمن مرت بنا، فنعاود تذكرها مرارا، إن الزمن كامن في وعي كل إنسان[3] والشخصية الروائية هي إنسان، فكيف كان وعي شخصيات (أرض و سماء) للزمن؟ وبأي مفهوم وعته هذه الرواية؟

أ- زمن القصة في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

أ/1-زمن القصة في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

وهو الزمن الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي[4]، وتطرح رواية "أرض و سماء" للروائية سحر خليفة صعوبة كبيرة في تحديد زمن حوادثها المفترضة، باعتبار التداخل الرهيب بين الزمن الحاضر الذي تنطلق منه القصة المتخيلة الذي لا يلبث أن يعود إلى زمن ماض، بحيث تبدأ القصة منذ مجيء (لارا) إلى بيت العمة (نظال) بطلب من خالها أمين، الذي كلفها بمهمة الحصول على أوراق ومستندات مهمة

1. سعاد عبد الوهاب، إيقاعات الزمن النسائي، الدار المصرية السعودية، القاهرة، ط1، 2004، ص 24.

2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، ص 183.

3. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 05.

4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 100.

مخبئة في قبو الدار الذي تقبع فيه العمة، بقصد كشف قصة (سعادة) الحقيقية، التي ستكون فيها بعد بمثابة شهادات حية، تستغلها (لارا) في إعداد رسالة الماجستير الخاصة بها ".. يريد أوراقا خبأها في قبو الدار ... هم يعرفون كم كان سعادة يحب أمين، حين كان أمين ناموس الحزب، هم يعرفون عن تاريخه وحكم الإعدام والآن يريدون نبش القصة، لأن سعادة وموت سعادة بات ملحمة خرافية. ما يقصدون بخرافية أنها ملهاة درامية مثل الكوميديا الالاهية وملاحم الإغريق والجلجامش وبلاد الشام وأبطال عاشوا في التاريخ بقوى غريبة. أنصاف آلهة يعني أخيل، يعني هرقل يعني هنيبعل..." [1]

وهكذا نلاحظ أن هذا المسار الزمني للقصة الذي يتراوح بين سنة [1904 و01 أكتوبر 2012]، هو مسار غير طبيعي، دائري غير منغلق، فيكون بذلك بداية الرواية هو افتتاح لنهايتها.

أ/2-زمن القصة في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

وفي رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور، نعرف أن "رقية" بطلة القصة تكتب- قصة حياتها- بناء على طلب ابنها "حسن"، يمتد فعل الكتابة طوال سنوات دراسة ابنتها "مريم" الطب في جامعة الإسكندرية أي زمن الكتابة الداخلي هو سبع سنوات "... بعد سنوات عاد حسن للإلحاح علي. ثم فاجأني ذات مساء بدفتر كبير كتب على غلافه عبارة "الطنطورية" ... كان الدفتر ينتظر، والعنوان يراود والصفحات البيضاء توسوس. ألبست "الطنطورية" غواية؟ ... ذات صباح أمسكت بالقلم فإذا بي أكتب عن الشاب الذي طرحه البحر علي- ممتع ومثير أن أستحضر على الورق أمي وأبي وبحر البلد وعرسا من الزمن، ثم أتوغل في شجون الذاكرة والكلام. أقول ورطني حسن وها أنا بعد كتابة دفترين وعشرات الصفحات، أعجز عن مواصلة الكلام، كيف أحكي الشهور الأربعة الثانية؟ ..." أي في عام 1994[2].

1. أرض و سماء، ص 32.

2. رضوى عاشور، الطنطورية، مصدر سابق ص 206- 207.

أ/3-زمن القصة في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

لقد جاءت رواية "الحق في الرحيل" لتقدم لنا أحداثا متنوعة وعامة "ضمن فضاء زمني محدد تاريخيا، استقتها الروائية من الواقع وأعادت صياغتها، وفق منظورها الخاص وقامت بإسقاط حياة شخصياتها عليها"[1]. لأن الرواية كجنس أدبي لا تستقبل التاريخ في جوفها إلا إذا غلفته "بفنية تشويقية إيحائية"[2]

وهذا ما فعلته (فاتحة مرشيد) في روايتها هذه.

تعود بنا أحداث و مجريات النص في "الحق في الرحيل" إلى صدور حكم الإعدام في حق "فؤاد الزموري" بتهمة القتل العمد في حق زوجته، بناء على طلبها هي. تمتد القصة من الخمسينات إلى 2012. "... موتها هو ما حرر الكلمات بداخلي، أم حلولي بدهليز الموت، أنا الذي بزيت حبي لها أشعلت الحرائق، أهو تكفير عن ذنب اقترفته في حقها؟ أم اعتراف بذنب اقترفته في حقي؟ وكيف أكتب الآن و الشخص الوحيد الذي أكتب من أجله لن يقرأني؟ لست خائفا ولا حزينا، أتمنى فقط أن يأتي الموت وتكون له عيناها، كان بإمكاني أيضا أن أنتحر على أن أنتظر موعد إعدامي، لكنني مصر على أن أقول كلمتي قبل أن أرحل ..." [3].

في هذا الوداع المفجع الذي كان نقطة النهاية لقصة ولدت على مسرح الحياة، تتطابق وتلتقي حدود الواقع الذي سنته الحياة برؤية من القدر مع الخيال الذي رسمته فاتحة مرشيد في روايتها يحكي فؤاد تفاصيل قصته مع إسلان، قصة حب عفوي نبتت كزهرة ربيع رغم أن حياة العاشقين كانت أميل إلى خريف العمر.

أ/4-زمن القصة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

يظهر في الرواية ومنذ الوهلة الأولى ارتباك زمني ظاهر، وهذا واضح في أعمال أحلام مستغانمي الروائية، فالقارئ يجد صعوبة في تحديد الزمن المرجعي

1. نور الدين صدوق، حدود النص الأدبي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1984، ص 71-72
2. المرجع نفسه، ص 72.
3. الحق في الرحيل، ص 10.

للرواية، هو (عام 2012) كما يشي بذلك توقيع أحلام مستغانمي نفسها في نهاية الرواية، وكما تدل عليه الإشارات الضمنية المتعلقة بالربيع العربي أم هو ما بين (2003-2004) تاريخ الغزو الأمريكي للعراق، وما تلاه من انفجار العنف في بلاد ما بين النهرين، الأكيد أن الرواية تتحدث ضمن الإطار الثاني [غزو العراق- إشارة ضمنية إلى مقتل الفنانة ذكرى (نوفمبر 2003)] لكن إشارات الربيع العربي تجعل سنة (2012) حاضرة بقوة في مخيال القارئ، وأحيانا يشعر القارئ أن الرواية تعالج فترة زمنية أقدم[1]. فهل يعقل أن يتعذر شخص من الطبقة المتوسطة بعدم امتلاك هاتف نقال في (2003) لأسعار الهواتف المرتفعة (حوار هالة مع ابنة خالتها نجلاء).

هناك أيضا عدم تناسق في تصوير مسيرة البطلة (هالة) فهي ابنة (27 عام) قضت 5 سنوات منها في التدريس بالجزائر، ولم يكن لها سوابق في تعلم الغناء، سوى ما أخذته عن والدها المغني، ثم استوطنت سوريا وتحولت في "رمشة عين"إلى فنانة لها حضورها في المشهد الفني وشاشات التلفزيون، والكتابة تصف بلوغ امرأة سن الرشد في عامها السابع عشر بالأمر الباكر، قبل عيد ميلادها السابع عشر بالأمر "الباكر" قبل عيد ميلادها السابع عشر بأيام رحل جدها أحمد، بلغت سن الرشد باكرا.

هذا الارتباك الزمني في تأطير الرواية ليس غريبا على أحلام مستغانمي ففي "ذاكرة الجسد" على سبيل المثال طفت على السطح "تناقضات زمنية غريبة، تختم أحلام روايتها بالاتي"باريس تموز (جويلية) 1988، و(يستحيل أن تكون كتبتها حينئذ) في حين أن أحداث الرواية نفسها تمتد إلى ما بعد شهر أكتوبر 1988 تاريخ الربيع العربي الجزائري ومقتل (حسان) شقيق البطل (خالد).

1. المرجع نفسه، ص 15.

فأين كتبت الرواية في باريس (كما في التوقيع بآخرها) أم في قسنطينة (كما في أول الرواية) ولم أرخت أحلام للرواية في شهر يوليو في حين أن الرواية امتدت إلى أكتوبر على أقل تقديره ؟[1].

أ/5-زمن القصة في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

تبدأ الحكاية بعد وصول (زليخة) و(عبدقا) إلى الضفة الثانية من اسبانيا. أي حوالي عام (2010) تعود القصة إلى الوراء في سرد استذكاري فتحكي قصة زليخا، طفولتها، شبابها علاقتها الاجتماعية، حياتها العاطفية ... من خلال انتظام المادة الحكائية الضخمة وتدفقها في تسعة فصول تزيد على المئة صفحة، إلى حد لا يسمح كثيرا بالعثور على المؤشرات الزمنية إلا بعسر وصعوبة. بسب طمس بعضها، وغموض أخرى، مما يحتاج إلى تفسير لتقريب المخيل الروائي[2]، الذي يبلغ قدرا من الإيهام الواقعي واصطناع سبل محاكاة الواقع وتمثله.

ب- زمن الخطاب في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

ب/1-زمن الخطاب في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

أو زمن المحكي، وهو الزمن الذي استغرقته الرواية المكتوبة، وليس القصة الحقيقة أو المتخيلة[3]، فهو يبدأ من نهاية القصة 2012 ليعود إلى بداياتها 1904، وعن طريق الخلاصة على مستوى المدة يقدم لنا ملخصا عن حياة المفكر (أنطوان سعادة) (حياته في الميتم-علاقاته السياسية والاجتماعية- دخوله السجن- إعدامه ...) فزمن القصة مرتبط بحياة أنطوان سعادة التي تتجسد في:

---

1. آمنة يوسف، شعرية السرد في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي (الرؤية– الزمن– اللغة)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العام للكتاب، القاهرة، ع 78، صيف– خريف 2010، ص 257.

2. أحمد جير شعث، شعرية السرد الروائي، ص 159.

3. عمار زعموش، جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر، مجلة الأدب، معهد الآداب، جامعة قسنطينة، قسنطينة، الجزائر، ط2، 1995، ص 28.

1- حياته في الميتم: كانت بداية هذه المرحلة من 1914، بعد وفاة والديه، وهي الفترة التي بدأ فيها (سعادة) بكتابة مذكراته اليومية: "... رأى سعادة الصغير ما حل به وبإخوته وشعبه من تشرد وجوع ومذلة، وظل يتذكر طوال حياته كيف كان يستيقظ صباحا ويرى أفواج الجائعين يقفون أمام الميتم بانتظار ساعة توزيع حساء المطبخ. يقفون صفوفا وفي يد كل واحد وعاء يثير الشفقة ... [1] من هذه البئر الأولى تتدفق الحكاية، كما تشاء الذكريات، وكما توشي بها الكاتبة على سبيل الاسترجاع، فتجعل الحكاية الواحدة تتعدد في صيغ شتى[2].

2- انتماءه السياسي: منذ خريف 1932، ومن خلال عمله في جريدة رسمية، بدأت بوادر اتجاه سعادة نحو تأسيس حركة سورية نظامية معاكسة للحركة الصهيونية "... في خريف 1932، وكانت سوريا ولبنان يرزحان تحت الانتداب الفرنسي، أسس سعادة الحزب القومي السوري، بصورة سرية من أربعة أشخاص فقط، وأعاد إصدار المجلة في بيروت لتساهم في نشر وتوضيح مبادئ حزبه، وبعد ثلاث سنوات من تأسيس الحزب ورغم موارده المالية الشحيحة التي اعتمدت على تبرعات، ومساهمة الأعضاء المتزايدين يمكن الحزب من الانتشار ..." [3]

نرى الراوي من خلال هذا المقطع السردي يذكر أهداف الحزب، ومبادئه باعتماد تقنية الاسترجاع ثم يعود ثانية إلى حاضر الرواية ليوضح أسباب اعتماد (لارا) على موضوع الماجستير، وهذا لغرض فني جمالي هو تلبية حاجة التشويق لدى المتلقي، تلك الحاجة التي لا تتحقق كاملة لأن هناك أسئلة بقيت معلقة، وأخرى أبرزتها العودة إلى الماضي، وثالثة أثارها توالي الحوادث الروائية في الحاضر[4].

---

1. أرض و سماء، ص 144.
2. نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 172.
3. أرض و سماء، ص 148.
4. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، ص 104.

3- دخوله السجن: بسبب نشاطه السياسي وعمله الثوري، زج به في السجن "... دخلوا بعنف، رفسوا الباب، فخلعوا السكرة وشقوا الخشب، وصاحوا بأصوات مزلزلة: سلم نفسك.

خرج بعباءته الشرقية وشعره منكوش، قال بهدوء: ماذا تريدون؟ أنا سعادة قال الضابط: أنت موقوف ... خرج سعادة وركب الجيب محاط بالجنود والضابط، وخلفه الجيب عدة شاحنات ملأى بالعسكر ..."[1]

تبدو آليات السرد من خلال هذا المثال أنها تسعى لتحقيق توافق محكم بين زمن القصة والوقائع المحكية، لتكشف بعد ذلك عن مؤشرات زمنية أخرى تتصاعد في بيانها الزمني، كما يحقق ذلك في هذه القطعة السردية بأسلوبها المباشر[2].

4- إعدامه: وتنتهي الأحداث فيها على اعتبار أن الحدث يشكل سابقة سياسية وحدثا تاريخيا، خسرت فيه لبنان أحد أهم مفكر بها في العصر الحديث "... حين تفوه رئيس المحكمة بحكم الإعدام، ضجت القاعة والمساحات حولها بأصوات منددة صاخبة مصدومة ... الجميع تلقوا الحكم بضجيج وصخب، إلا نحن وسعادة نحن دفنا وجوهنا في أكفنا أو في أكتاف بعضنا وبكينا بصمت، أما سعادة فقد تمالك أعصابه وقال للقضاة بشموخ وأدب: "شكرا" ثم التفت إلينا وقال لنا بصوت واضح: "أنا أموت، أما حزبي فباق" ..."[3]

ب/2- زمن الخطاب في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

الخطاب هو المنظومة النصية الأساسية والنهائية في النص الروائي، باعتبار الحاضر التخيلي، وهو الذي يقدم المنظمة الحكائية وغيرها من المنظومات النصية للقارئ عبر السارد (الراوي)، حيث يقف القارئ أمامه وجها لوجه يحاوره ويقوم بالتأويل، ويتجلى زمن الخطاب نتيجة لتخطيب الحكاية (القصة) وما تخطيبها سوى

1. أرض و سماء، ص 104.
2. أحمد جبر شعث، شعرية السرد الروائي، مرجع سابق ص 160.
3. أرض و سماء، ص 370.

الانتقال بالمادة الحكائية من الواقع إلى الفن، حيث يتم ترهين زمن الحكاية في الزمن الحاضر التخيلي السردي (زمن الخطاب)، يقول الدكتور سعيد يقطين: "في سلب زمن القصة خطيبته وكونه مادة خاما، لذلك فإننا في انتقالنا من زمن القصة إلى زمن الخطاب، نجدنا نتنقل من التجربة الواقعية ذهنيا (ذات الطابع المشترك) إلى التجربة الذاتية ذات الكاتب، وهي تسعى لتجسيد نظرة خاصة للزمن، يبرز من خلالها بعد "تخطيب" الواقع الذهني لتتجلى واقعا نفسيا مدركا من خلال تعامل الذات مع الزمن..."[1]

إن زمن رواية "الطنطورية" ينطلق حقيقة من تلك اللحظة التي بدأت فيها "رضوى عاشور" روايتها أي عام 1947، لحظة أن خفق قلب بطلتها "رقية" بالحب لأول مرة.

وتمضي الحكاية في زمن خطي وتستمر إلى بداية هذا القرن الحادي والعشرين، وتتعدد محطات حكاية "رقية" وتتداخل الأزمنة والأمكنة مع "رقية" الطفلة والشابة و"الجدة"، فالرواية تحفر في منجم حافل بعروق الحكايات تسرد من هنا وهناك "... خرج من البحر. أي والله، خرج من البحر، كأنه منه وطرحته الأمواج، لم تحمله كالسمكة أفقيا، انشقت عنه. تابعته وهو يمشي بساقين مشدودتين باتجاه الشاطئ، ينتزع قدميه من الرمل ويعيد غرسهما فيه، ويقترب، تلتمع حبات الماء على وجهه وكتفيه، شعر رأسه وصدره وذراعيه استقر لامعا في البلل ... أنا التي بادرت بالكلام سألته فأجاب:

- اسمي يحي من عين غزال[2]..."

وينقسم زمن الخطاب إلى الأزمنة التالية:

أ- الزمن التاريخي: ويشمل هذا الزمن الإطار العام الذي وقعت فيه الأحداث التاريخية في الرواية، تلك المتعلقة بالنكبة في فلسطين عام 1948 ثم ما تلاها من وقائع ومجازر حتى عام 2000، ومشاهد التهجير، والاجتياح الإسرائيلي الأكبر، والحصار والمظاهرات ودخول إسرائيل إلى فلسطين وسقوط حيفا، زمن الحماية الانجليزية، انتهاء الانتداب، مواجهة العرب لإسرائيل، العدوان الثلاثي على مصر ... ففي الفصل السابع

1. د- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001، ص 47.
2. رضوى عاشور، الطنطورية ص 07.

الذي تعنونه رضوى ب "حين احتلوا البلد" يحضر التاريخ ويترك للقارئ مساحة للوجع في استرجاع أحداث النكبة "... ناجي العلي من مواليد قرية الشجرة بالجليل الأعلى في فلسطين لجأ أهله إلى جنوب لبنان أيام النكبة عام 1948، عاش مع أهله في مخيم عين الحلوة وبقي مرتبطا بالمخيم حتى بعد أن كبر، لم ينس أبدا أن أرضه سرقت وأنه طرد بغير وجه حق من بلدة فاضطر للعيش لاجئا في مخيم من مخيمات لبنان..." [1]، وتروي رقية ما حصل في مشاهد التهجير فتقول "... كان حسن يجمع شهادات أهالي قرى الساحل الفلسطيني عن التهجير في عام 1948[2]..."

وتبدع "رضوى عاشور" في رسم تفاصيل تلك المشاهد تلونها بالوجع وكأنها كانت أحد شهود تلك المأساة، إذ تتبع خطوات من ساروا في دروب شائكة ومن سقطوا في الصحاري والبحار ومن لم يتحملوا إهمال المخيمات، فماتوا وهم في عمر الرضاعة، تحكي "رقية" بطلة الرواية يوميات حياة نابضة بالمقاومة والإرادة لمواصلة الحياة، بالرغم من الخسارات المفجعة ومشاهد دماء الأب والإخوان المقتولين بأيدي الصهاينة "... أبي وأخواي الاثنان قتلوا. رايتهم بعيني على الكوم، كانوا بين مائة أو ربما مائتي قتيل ولكنهم كانوا على طرف الكوم [3] ..."

وتحضر التواريخ في الرواية بشكل حقيقي جدا، فحين يغيب التاريخ تكتفي رضوى بذكر اسم الحادثة لتعرف في أي عام نحن وفي أي شهر "كمجزرة صبرا وشتيلا".

وقد جمعت الكاتبة في هذا الزمن بين الحدث التاريخي الذي يقوم على الخيال ... وحدث تاريخي يزعم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية[4].

---

1. رضوى عاشور، الطنطورية ص 335.
2. المصدر نفسه ص 85.
3. المصدر نفسه ص 68.
4. عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الادب العدد 240، الكويت 1990 ص 210.

ب- الزمن الحاضر: وهو الزمن الذي يجسد إشكالية "رقية" في الرواية حين نجدها تحكي لأولادها عن نهفات جدتهم وجدهم، فيعلق الاطفال على تلك الحادثة بلغة العصر "... واضح أن تيتة الكبيرة كانت عنصرية"[1]. وهذه لا تختلف عن جملتها ..." كنا في الإسكندرية لماذا أستبق الأحداث، لم أنته بعد من حكاية أبو ظبي مازلنا هنا ..." [2]

ج- الزمن الماضي: وهو زمن وقوع الأحداث التي جرت في الماضي، وقد جاء عن طريق الاسترجاع كصورة دلالية مؤثرة في النص، حيث أبرزت الكاتبة من خلاله مدى تعلق "رقية" بالماضي المتسم بالوطنية والإخلاص لدرجة تحكمه في بنية النص مثل قول الراوي: "... ماذا حدث في حيفا يوم كذا، وكم قتيل راح برميل البارود الذي دحرجه المستوطنون على جبل الكيروسين على مونتها من طحين وعدس وزيت وزيتون، وأطلقوا الرشاشات على أهلها، ولكنني كباقي صبايا البلد كنت أعرف أن الوضع خطير ..." [3]

د- زمن الحلم: وهذا الزمن قد يصل ساعة أو أكثر أو أقل من زمن القصة ولا تقاس أهميته اعتبارا لعدد تواتره في النص، وإنما يتجلى دوره في شعور البطل عند تعامله مع انفعالاته ومشاعره " ... ليلة الأربعاء على الخميس، حلمت أنني أزور المدينة المنورة. ولما حكيت الحلم لأمي وكانت منهمكة في خبيزها المعتاد يوم الخميس، أضاء وجهها وأكدت أنها رؤيا وليست مناما (سينهزم أولاد الحرام وتصبح البلاد كلها كالمدينة المنورة)..." [4]

ه- الزمن الطبيعي: وهو الزمن الذي تذكر فيه المقاييس الزمنية المعروفة والمستمدة من العالم الخارجي، لذلك فهي تحرص على توضيح حدود بنية الزمن بالإشارات الزمنية: كالشهر والأسبوع واليوم والساعة والدقيقة، ويفيد تكرار مثل هذه الإشارات للدلالة على حتمية الحدث في الرواية، حتى تتداخل مع أفكار وأحداث وأبعاد النص الدلالي لتحديد معالم السرد الروائي "... أنتظر مكالمة الأولاد أنتظر نشرة أخبار السادسة صباحا،

---

1. رضوى عاشور، الطنطورية ص 219.
2. المصدر نفسه ص 393.
3. المصدر نفسه ص 24.
4. رضوى عاشور، الطنطورية ص 57.

ونشرة الحادية عشر ليلا، ثم نشرة السادسة في الصباح الذي يلي، تمر الساعات بطيئة وموحشة كأنني أتحرك في أرجاء مقبرة، ثم يأتي الصيف أو للدقة يأتي الشهر المعين، في الصيف تدب الحياة في البيت..." [1] والنص مكثف بمثل هذه الإشارات الزمنية مثل قول الراوي:

"... بعد شهر العطلة الذي قد يزيد أسبوعا أو يختصر لسبب أو آخر أودع الأولاد ..." [2]

ب/3- زمن الخطاب في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

إذا كان زمن القصة قد أعادنا إلى واقع أحداث ماضية حدثت فعلا، فكانت بذلك النبع الذي تغذت منه، أحداث الرواية وتأسست عليه. ونحن على عتبات زمن الخطاب والحكي أمام زمن خيالي وهمي، حتى وإن اقترن بالزمن الموضوعي وحدد على سلم وحداته (ساعات- أشهر- سنوات).

انطلاقا من هذه الوحدات ستبدأ رحلتنا مع زمن الخطاب الذي هو زمن الأحداث المكتوبة التي يقوم النص بتقديمها وفق طريقة خاصة، إذا ما علمنا بأن القصة في نهاية المطاف ما هي إلا "الأحدوثة التي تكتب"[3]. والتي تتدخل في تشكيلها مجموعة من الأساليب والتقنيات التي تأخذ على عاتقها عملية بلورتها في قالب متميز.

تدور أحداث رواية (الحق في الرحيل) في سياق زمني يغطي الفترة الممتدة ما بين 1950، تاريخ ميلاد (فؤاد) بطل الرواية، و2012 تاريخ وفاة إسلان. وهكذا نلاحظ بأن الأحداث كانت متتابعة في الرواية، لذلك لمسنا في البداية تطابقا بين زمن القصة وزمن الخطاب، هذا إلى جانب أن النص قد تخللته أزمنة خارجية جاءت عن طريق الاسترجاع، كذلك في رجوع البطل إلى مرحلة الطفولة، والدراسة في الجامعة، وزاوجه، وعمله في الصحافة، ولقاءه بإسلان "... قبلها. كان سماع الحكايات مهنة

---

1. المصدر نفسه ص 19.
2. المصدر نفسه ص 21.
3. نصيرة العشي، المتخيل مقاربة فلسفية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة و النشر، الجزائر ع1، الجزائر، ماي 2006 ص: 218.

أزاولها. وتدوينها حرفة أتقنها، معها أصبح الإصغاء عبادة أنصت لكل كلمة تبعث من شفتيها بخشوع وها أنا الآن، بعدها محكوم بالكتابة عنها، وأضحت ذاكرتي تفرز كل كلمة خزنتها في غفلة مني، تنير دهليز الموت البارد ..." [1]

ب/4- زمن الخطاب في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

تبدأ القصة من النهاية لتعود في حركة دائرية إلى البداية. وعن طريق الرواية تحكي قصة هالة التي جمعتها قصة حب مع رجل أعمال لبناني، البطلة فنانة جزائرية من الاوراس، كان والدها مطربا، قتل على يد الإرهابيين، الذين قتلوا أخوها أيضا، وهددوها لأنها مغنية، غادرت الجزائر مع والدتها السورية إلى الشام، لتبدأ مشوارها الفني، كان أول ظهور لها على الشاشة كما سبق وقلنا قبل شهر من عيد الحب، ليشاهد رجل الأعمال (طلال هاشم) حصتها فيعجب بها، ويحاول أن يمتلكها لكنه عجز عن السيطرة عليها بأمواله، فشعر بالعجز أمام شموخها وعزتها، يقول الراوي: "... يسألها مقدم البرنامج:

- لم تظهري يوما إلا بثوبك الأسود، إلى متى سترتدين الحداد؟
- الحداد ليس فيما نرتديه بل فيما نراه.
- أتعتقدين أن قصتك الشخصية ساهمت في رواج أغانيك؟
- حتما استفدت من تعاطف الجمهور.
- والحب؟
- في انتظار الحبيب أغني للحب.
- لو دعوتك إلى الحلقة التي نعدها الشهر القادم بمناسبة عيد العشاق، فهل تقبلين دعوتي ؟
- طبعا وكيف أرفض للحب دعوة ؟
- إذا لنا موعد بعد شهر من الآن ..." [2]

ب/5- زمن الخطاب في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

1. الحق في الرحيل، ص 47.
2. الاسود يليق بك، ص 17.

تقع الأحداث الروائية المحكية في رواية (عرش معشق) بين علامتين محددتين، الأولى مرحلة الثورة الجزائرية، والثانية بعد الاستقلال وفترة العشرية السوداء، وينقسم الزمن السردي في الرواية إلى الأزمنة التالية:

أ- الزمن التاريخي: يشمل الإطار العام الذي وقعت فيه الأحداث التاريخية في الرواية، تلك المتعلقة بثورة التحرير سواء منها ما يشير إلى بطولات الثورة و الشهداء المناضلين (الأمير عبد القادر ...) أو ما يتقاطع مع تاريخ البلد، وبذلك نرى بأن الحركات الزمنية الروائية في بنيتها الداخلية قد تتداخل مع بنية زمنية خارجية، فتتبادل معها العلاقات فالروائي يحرك الرواية في إطار تاريخي اجتماعي رسم مسبقا[1].

والرواية تظل عملا فنيا، أدبيا، تصور ولا تسجل أعمال من أهملهم التاريخ ... وفقا لرؤية الأديب نفسه. تقول الرواية عن الأمير عبد القادر: "... حرب التحرير الأخيرة المضفرة في عرف أبي ما هي إلا مرحلة تالية مما بدأه الأمير في نظاله وجهاده، ومقاومته، معجب أبي بعبد القادر حد الهوس وحد العنف ولا يقبل أبدا أي نقد له مهما كان. وانك لتراه دوما على أهبة أن يحطم أسنان من يجرؤ على القول مثلا أن الأمير عبد القادر كان ماسونيا، أو يدعي أنه غلب في حربه ضد الفرنسيين ثم استسلم ..."[2]

وبناء على ما نلمسه في لرواية فقد جمعت الكاتبة في هذا الزمن بين الحدث التاريخي الذي يقوم على الخيال ... وحدث تاريخي يزعم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية[3].

ب- الزمن الحاضر: هو الزمن الذي يجسد إشكالية البطلة (نجود) في الرواية وهو الحاضر الذي يعبر عن البطلة/ الكاتبة التي تنزع إلى المغامرة والاكتشاف عن طريق الهجرة غير الشرعية يقول الراوي: "... أكاد أختنق، اشعر وكأنني في حجرة زرقاء مقفلة لا هواء فيها، غرفة بستة جدران، ضيقة، متساوية ومتشابهة، بلا باب ولا نافذة ولا

---

1. إبراهيم صالح، الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003 ص 90.

2. عرش معشق، ص 113.

3. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 210.

مهرب، أنظر من حين لآخر، إلى وجوه الركاب الغائبة ملامحها، ثم لا ألبث أن أهرب نحو وجه عبدقا، كي أفهم قياس ترمومتر الخوف ... فجأة يميل القارب بقوة، كأنه ينزلق، كأنه يفقد توازنه، يدور حول نفسه، خرج البحر عن نفسه ..." [1]

ج- الزمن الماضي: وهو زمن وقوع الأحداث التي جرت في الماضي وقد جاء عن طريق الاسترجاع كصورة دلالية مؤثرة في النص، عن طريق ربطه بحياة الشخصية، وعرضها من خلال منظور الشخصيات، لا من خلال منظور الراوي[2]. كما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: "... ترعرعت نجود بين يدي ومنحتها من عنايتي ما يكفي عدة أبناء ويزيد، أدخلتها المدرسة، فأبدت نباهة ورغبة في التحصيل والتعلم إلى درجة أن مديرة المدرسة أخبرتني أنها قررت أن تجعلها تتجاوز قسمين لذكائها ونباهتها وسرعة تعلمها، كم سعدت لذلك وافتخرت. لكن الأمر لم يستمر طويلا بحيث أصبحت تشكو من تصرفات معلميها غير العادلة، فلم يشفع لها نبوغها وجديتها أمام شكلها، وقد كان المدرس منهم يصر على أن تجلس في آخر صف من صفوف القسم معتذرا بشدة طولها وسنها ..." [3]

د- زمن الحلم: وهذا الزمن قد يصل ساعة أو أكثر أو أقل ولا تقاس أهميته اعتبار العدد تواتره في النص، وإنما يتجلى دوره في شعور البطلة عند تعاملها مع انفعالاتها ومشاعرها[4]. كما هو الحال في هذا النموذج السردي: "... الأمل لا يفتأ يراودني حين تسترخي من جديد، أطمئن نفسي الهالعة ... سيهدأ هذا الأمر المريع كله، سأرجع مثل سابق العهد، سالمة معافاة، وأرتاح إلى هدوئي وسكينتي ... وأعود إلى عادتي الجميلة وحياتي الوديعة، إلا أن حلمي هذا لا يلبث أن يتبدد حين تستجد سلسلة ارتجاجات أخرى وانقباضات عنيفة متتالية تدفع بي لأبعد تقدير ولا حتى رحمة ..." [5]

---

1. عرش معشق، ص 188.
2. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 45.
3. عرش معشق، ص 61- 62.
4. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، مرجع سابق ص 189.
5. عرش معشق، ص 11/ 12.

ه- الزمن النفسي: هو زمن تخييلي، ليس لديه مقاييس محدودة، يصعب قياس مدته فقد يطول أو يقصر، حسب الحالة النفسية التي تكون عليها شخصيات الرواية[1].ونجد له تمثيلا في (عرش معشق)، عندما يشعر (عبدقا) بأن الزمن كان طويلا فيقول: "... انتظرت يوم السبت بلا صبر، كنت أقطع حبل انتظاري الطويل ذاك، بمقارعة زليخا المسكينة. كنت أخجل من نفسي وأنا أحاول أن ألهب لوعتها، كأنني كنت أنتقم لنفسي من مليكة لا سيران. اخرج أحيانا أشتري السجائر وحين أعود قبل أن أدس المفتاح في القفل أشم رائحة دخان قلب زليخا وهو يحترق من خلف الباب، هكذا حتى جاء يوم السبت، انه السبت وما أدراك ما يوم السبت ..." [2]

و- الزمن المستقبل: وهو زمن التوقعات والتنبؤات، وصيغ التحذير والتهديد، حيث يتم الحديث عما سيقع أو ما يمكن أن يقع قبل حدوثه[3]. يقول الراوي: "... لم افهم كثير مرمى الكلمة الأخيرة، سأستزيد منها تفصيلا فيما بعد، لأن خالتي تدق الباب. ثم ترمي في وجهي جملتها الساخرة، وهي تنزع الحائك عنها:

- واش بيك كنت تولدي؟ ..." [4]

ي- الزمن الطبيعي: وهو الزمن الذي نذكر فيه المقاييس الزمنية المعروفة، المستمدة من العالم الخارجي، والتي تفيد حتمية الحدث في الرواية[5]. كقول الراوي: "أجلس أحيانا في بداية المساء في الحديقة المفتوحة ... فيبدو الجو رخوا لطيفا رومانسيا بعد أن أرخى الليل برنسه على المدينة ..." [6]، تتداخل هذه الإشارات الزمنية مع أفكار وأحداث وأبعاد النص الدلالي

1. أحمد جبر شعت، شعرية السرد الروائي، ص 154.
2. عرش معشق، ص 123.
3. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مرجع سابق ص 134.
4. عرش معشق، ص 91.
5. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص 191.
6. عرش معشق، ص 76.

2- المفارقات الزمنية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

تلجأ الرواية في كثير من الأحيان إلى كسر التتابع الطبيعي للأحداث فتغير مجرى السرد، أما بالرجوع إلى الوراء، لاسترجاع أحداث وقعت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز لاستشراف ما هو واقع أو متوقع من الأحداث، وسنعرض فيما يأتي لهذه الجوانب في:

أ- الاسترجاع (الارتداد) في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

أ/1-الاسترجاع في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

تتبدى هذه التقنية الزمنية من خلال آلية الارتداد إلى الماضي، لاستعادته واستحضاره. كزمن سابق، محاولة لترهينه في الحاضر أو إمتلاكه، والرواية بالذات من أكثر الأنواع الأدبية السردية ميلا للاحتفال بالماضي واستحضاره، وذلك لتوظيفه بنائيا عن طريق استخدام الاسترجاعات التي يكون وجودها دائما تلبية لبواعث جمالية وفنية في النص الروائي[1].

لا ينفصل الماضي عن الحاضر في رواية (أرض وسماء)، بل ينطلق منه ويعود إليه كما في روايات تيار الوعي[2]، حيث أصبح الماضي جزءا لا يتجزأ من الحاضر، ولا ينفصل عنه، فهو منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها تستدعيها اللحظة الحاضرة، ومن بين الاسترجاعات في الرواية عندما ينقل لنا الراوي ما وقع له في الماضي البعيد

1. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.
2. عادل ضارغام، في السرد الروائي، مرجع سابق ص 13.

بأحداثه الكثيرة، ويعرض لنا علاقته مع الحبيب يقول: "... في ذلك الصيف بعد رحيله في مقهى صغير على الروشا، حيث تبادلنا قبلات الوداع وافترقنا، سمعت أغنية حساسة، كان طلبها وردد معها كلمات الحب الأبدية.

يدندن تلك الكلمات وينقر الإيقاع على ذراعي، وينظر إلي وأنا أبكي فيغمض عينيه ... هربت منه ومن وجعه، حتى أنسى وما نسيت، ظلت صورته محفورة في قعر القلب كما الندبة.

وفي كل ربيع في كل خريف، تنتفض الندبة من الأعماق لتذكرني، أن من كان هو الأول سيظل يكون ..." [1]

لقد استخدمت الروائية التاريخ كخليفة تسقط عليها سيرة شخصياتها وهو مسلك يعتمد كثيرا على المحافظة على الترابط بين الشخصيات والتاريخ الخارجي[2]. وهذا الاسترجاع محدد بفترة (الصيف) أما سعته اللفظية فتتجاوز تسع صفحات، ويمكن للاسترجاع أن يذهب بعيدا في الماضي، ويغترف من مخزون الذاكرة، كثيرا أو قليلا . بالقياس إلى اللحظة الراهنة عندها يتوقف تسلسل الأحداث، وتخلي القصة المكان للمفارقة لتستغرق حركتها بطريقة تظهر فيها طولها أو قصرها.

وهذه المسافة الزمنية تسميها السرديات الحديثة مدى المفارقة أي مدتها الزمنية[3].

لقد كان لذاكرة (سعادة) بثقل ماضيها الضارب في عمق الثورة السورية حضورا آخر، كشف لنا من خلال تناثره على صفحات الرواية عن وجه ذلك الرجل، عائدا بنا إلى أيامه النضالية يقول: "... كنت حدثا عندما قامت الحرب الكبرى عام 1914، ولكني كنت بدأت أشعر وأدرك وكأن أول ما تبادر إلى ذهني وقد شاهدت ما مني به شعبي هذا السؤال: ما الذي جلب على شعبي هذا الويل؟ ومنذ وضعت الحرب أوزارها أخذت أبحث عن جواب لهذا السؤال، وبعد درس أولي منظم قررت أن فقدان السيادة القومية هو السبب الأول فيما حل بأمتي، وفيما يحل بها. بناء عليه، نشأت فكرة إنشاء حزب يجمع

---

1. أرض و سماء، ص 07.
2. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 50.
3. جيرار حيتان، خطاب الحكاية، ص 58.

في الدرجة الأولى عنصر الشباب النزيه البعيد عن مفاسد السياسة المنحطة، فوضعت المبادئ الإصلاحية كفصل الدين عن الدولة ..." [1]

لقد استطاع الراوي إدخال هذه الاسترجاعات بطريقة جعلتها تلتحم بسياق الحكي رغم خروجها عن حدوده، وارتباطها بنسق الزمن السردي دون أن تحدث خللا على مستوى البنية الزمنية للحكاية عموما. وذلك باستخدامه للمنولوج الداخلي والمناجاة النفسية. التي أسهمت في عملية "استرجاع الماضي ونسجه المقاطع السردية بصورة تلاحمية"[2]، لا يمكن تجاهل تماسكها.

أ/2-الارتداد (الاسترجاع) في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

يعد من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، اذ ينقطع زمن السرد الحاضر، ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السردي فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه.

والاسترجاع له فسحة معينة وكذلك بعد معين[3]، فالاسترجاع هو أن يترك الراوي الزمن الذي وصلت إليه الأحداث ليعود إلى الماضي القريب أو البعيد لاستحضار أحداث فائتة[4].

وقد أكثرت الكاتبة رضوى عاشور من توظيف هذه التقنية بشكل بارز في (الطنطورية)، وربما أرادت من خلال الاسترجاع سحب تأويل أو دلالة لإعادة صياغتها في تفسير الحاضر الجديد تلبية لبواعث فنية وجمالية خالصة في النص الروائي[5].

---

1. أرض و سماء، ص 354- 355.

2. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 203.

3. جير الدبرنس، المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، مراجعة و تقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003 ص 25.

4. كمال رياحي، حركة السرد الروائي و مناخاته (في إستراتيجية التشكيل) دار مجد لاوي، بيروت، لبنان ط1 2005 ص 111.

5. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي ط2 2009 ص 151.

وكمثال نتوقف عند الفصل الثاني من رواية "عامورة الليل" الذي يفتتح باسترجاع رقية لوالدتها وما قالته وما لم تقله عن زواجها من ابن عين غزال الذي سيسكن في حيفا "... أتخيل أمي في تلك الأيام. أستعيد ما قالته وما لم تقله. أسمعها وهي تكرر على جارة من الجارات، ما سبق أن قالته لخالتي، قلت له: تغرب ابنتك في حيفا يا أبو صادق! قال: اركبي القطار. سبحان الله، أسافر من بلد لبلد لأرى ابنتي!؟ وماذا لو جاءها المخاض في نصف الليل؟! وماذا لو أصابها لقدر الله مرض؟!..."[1]

ويكشف هذا الاسترجاع عن سد لكثير من الثغرات التي قد يطرحها السرد الحاضر، لكن الحقيقة أن العودة إلى الماضي في الرواية قد ساهم في تفسير دلالة الأحداث الحاضرة، وقدمت لنا الكاتبة من خلاله شخصيات عديدة مثل أبو محمد، زينب، يحي، العم (أبو أمين)، الصادق ...

جاء هذا الاسترجاع بضمير المتكلم، سواء ما تعلق بالشخصية التي تسرد أحداث ماضيها، أو ماضي الشخصيات الأخرى، فغالبا ما يكشف لنا عن حاضر الشخصية في بعدها الفكري الذي عمق فهمنا لحاضرها الذي هو امتداد لماضيها، ومدى التحول الطارئ عليها كوضع "وصال" في مخيم جنين ووضع الصادق وحسن في مصر، وما لجوء الكاتبة إلى هذه التقنية إلا لإضاءة جوانب من الشخصية الماضية التي لم يكن في وسع زمن الحاضر كشفها[2].

كقول الراوي: "... تقول أمي الحمد لله أن الصادق وحسن هربا إلى مصر، عندما تهدأ الأمور يعودان بالسلامة. وفي صيدا بعد عام من رحيلنا كانت تلح على عمي أن يسافر إلى مصر ليعلمهما أننا نعيش في صيدا، تقول: مساكين لابد أن القلق أكل قلبيهما علينا. ونحن نعيش هنا في خير وأمان ..." [3]

تنجح الرواية في ربط مقاطع الاستذكار مع نسيج الرواية، عندما يدعوها الحاضر إلى استرجاع الماضي الذي يتم عبر ذاكرة "رقية" التي تقول "... يقولون أن الجيوش

---

1. رضوى عاشور، الطنطورية، ص 15.
2. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، دار الغرب للنشر و التوزيع ط1 2010 ص 193.
3. رضوى عاشور، الطنطورية ص 63.

العربية ستدخل المعركة، لن يترك العرب فلسطين تضيع. أبي يكرر كلامه وإن كان يبدو أقل اندفاعا أو للدقة بدا مندفعا ومقيدا بتوجس، لا يبدو إلا في انفجاراته.

منذ وصول أخوي من حيفا أدرجهما أبي في نوبات الحراسة، لم يكن أيامنهما مدربا على حمل السلاح. تدربا ثلاثة أيام ثم صارا يتناوبان كباقي الشباب ..." [1]

وتجدر الإشارة إلى أن الكتابة اهتمت كثيرا بتحديد مدة الاسترجاع كما يظهر في المثال التالي: "... ابتسمت، قلت: كنت أصغر منك بكثير، ربما في الرابعة أو على الأكثر في الخامسة عندما جاء النور إلى قريتنا ..." [2]

" ... توفيت خالتي يوم 1982/12/16 وشيعناها في اليوم التالي، التاريخ نفسه الذي ذيل به عبد رسالته إلى الصادق وحسن ..." [3]

والأمثلة كثيرة في الرواية، أما عن سعة الاستذكار فنقصد به تلك المساحة المطبعية التي يشغلها في النص الروائي على مستوى الخطاب، والذي يتراوح في "الطنطورية" من الصفحة 07 إلى الصفحة 16 مثلا.

إن تقنية الاسترجاع في رواية "الطنطورية" أتاحت رؤية الآتي في ظل معطيات الحاضر واسترجاع الماضي، لتكون الرؤية واضحة وصحيحة وفي هذا يقول باشلار: "أن الذكرى لا تعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر، فالذكرى تعيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة، إننا حين نتذكر، بلا انقطاع إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير انفعال بالزمن الذي أفاد وأعطى[4]"

---

1. المصدر نفسه ص 39.
2. المصدر نفسه ص 17.
3. المصدر نفسه ص 255.
4. غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط1 1982 ص47.

أ/3- الاسترجاع في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

لقد جاء نص (الحق في الرحيل) محتفيا بالماضي من خلال عودته المستمرة إليه. وتوظيفه الدائم لذاكرته وربما أرادت من خلال الاسترجاع سحب تأويل أو دلالة لإعادة صياغتها في تفسير الحاضر[1].

فلم يكن الاسترجاع في الرواية مجرد عملية زمنية يتم فيها فتح نوافذ الماضي واستدعائه عبر الحاضر، بل كان أيضا تعبيرا صارخا عن وعي الذات الساردة بزمنها في ظل التجربة الجديدة التي عاشتها وبذلك فهي تعيد وضع النقاط في عالمها الذاكري هذا وإعادة بنائه في اللحظة الماضية عينها. "كأنها حالة نزيف لغوي، ظل البطل فيه ينزف دماء لغته، وذاكرته، عبر هذا الخطاب الضارب في قوته التعبيرية وتدفقاته الوجدانية وتكسراته العاطفية وفي تفريغه للذاكرة من مخزونها البياني والنفسي والانفعالي، واضطرام النص بحرائق الاعترافات، والتجليات، حتى لقد صارت اللغة هي المرأة والنار." [2] فقد شكلت الذكريات في "الحق في الرحيل" بنائية الرواية بمشاهدها ووقفاتها السردية المشحونة والمكثفة، كما هو الحال بالنسبة للنموذج السردي الذي ورد على لسان "إسلان": "... وذات يوم مشؤوم استدعيت جدتي لتطبخ في احد الأعراس، وبينما كانت أمي تنظف البلاط وموسى الذي تعلم المشي حديثا يخطو في غرفة الجلوس، خرج قاسم راكضا من باب المنزل الذي تركته أمي مفتوحا ليجف البلاط، تبعته بعد أن غطت جسدها بملاية، أمسكت به وسحبته من يده نحو البيت، دخلت المنزل وهي تنادي على موسى لكنه لم يجب. بحثت عنه في كل أركان البيت فإذا بها تلمح قدميه الصغيرتين يخرجان موسى من السطل الذي كان مملوءا بماء تنظيف البلاط، أخرجت موسى من

1. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 101.
2. عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، مرجع سابق ص 201.

السطل الذي سقط فيه لتجده جثة هامدة، وهنا بدأت مأساة والدتي التي كانت من سوء حظي حاملا بي ..." [1]

من خلال عودة السارد المتكررة ورجوعه المتواتر إلى مرحلة الطفولة نستنتج أهمية هذه الأخيرة، في حياة (إسلان) كونها مرحلة اكتشافات بالنسبة إليها، هذه الاكتشافات أسهمت بشكل أو بآخر في تكوين شخصيتها وبناء رؤيتها لذاتها وللعالم من حولها ومن ثم يمكن اتخاذها كقاعدة فيها بعد لبلورة أفكارها ومشاعرها في الفترات اللاحقة كونها تمثل "مرحلة زمنية بارزة في حياة الشخصيات"[2]. الإنسانية الواقعة والروائية الخيالية على حد سواء نظرا لالتباس حدود الثانية وتماهيها مع الأولى.

والسرد في (الحق في الرحيل) تواق إلى الاسترجاعات، تأتي مع مشاهدها المتداعية نفسيا، عن طريق الاستحضار المغير لمسار الرواية، الكاسر لرتابتها، والمنوع لمواقع شخوصها، وأدوارها[3]. من خلال السارد (فؤاد) الذي يسعى إلى الاختراق والتجاوز، من خلال موقعه الاجتماعي (كاتب) يتأمل الحياة و ينقل مشاهدها الحسية إلى دلالات فلسفية، تستمد منها رؤيا ما وراء، وهذا ما يوضحه المقطع الموالي: " ... الأكل بجانبي لكنني لا أشعر بالجوع. يكفي أن أتذكرها داخل مطبخها في بيتها في لندن كي أشبع، تتراءى لي كما لو كانت كتلة حركات تنساب من جسدها كأنه خلق فقط ليقوم بها، طريقتها الفريدة في طي العجين، طريقتها في تحريك الطاجين بلطف كأنها تخاف أن تؤلم قطع اللحم بداخله، طريقتها في صب المرق على الكسكس كما لو كانت تسقي وردا، وطريقتها في صب الشاي المنعنع كما لو كانت تغازل الكأس وفي تفريك حبات الرمان حبة حبة أذكر سعادتها المشعة يوم افتتاح مطعمها "علبة التوابل" في أغادير ..." [4]

لقد استطاع السارد ومن وراءه الروائية أن يدخلا هذه الاسترجاعات بطريقة جعلتها تلتحم بسياق الحكي رغم خروجها عن حدوده وترتبط بنسق الزمن السردي دون أن تحدث خلالا على مستوى البنية الزمنية للحكاية عموما وذلك باستخدامها للمنولوج

---

1. الحق في الرحيل، ص 39.
2. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 197.
3. الأخضر بن السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة، مرجع سابق ص 256.
4. الحق في الرحيل، ص 123- 124.

الداخلي والمناجاة النفسية التي أسهمت في عملية "استرجاع الماضي ونسجه في المقاطع السردية بصورة تلاحمية"[1].

أ/4- الاسترجاع في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

يعد الرجوع إلى الذكريات أمرا طبيعيا في القصة، فأي قصة تعتمد على هذه الدعيمة الأساسية في بناءها الفني وفي بناء السرد كآلية زمنية، وتعد ظاهرة أسلوبية ظهرت مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي، وتطورت بتطورها، ثم انتقلت عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي[2] وهذه التقنية تعتمد في الأساس على الزمن، فلا يكون الماضي ماض إلا بعد بلوغ الآن، وهذه اللحظة الآن بعد مرور الزمن عليها فتشكلت و ظهرت في زمنها الماضي الذي لا يفارق وجود الشخصية ولا الحدث، ومن ذلك أننا لا نستطيع أن نجسدها إلا إذا اعتبرنا نقطة فرضية تمثل بداية زمن السرد حتى يظهر الرجوع و تتجسد العودة من خلال الزمن الماضي[3] ، ومن هنا كانت كل عودة إلى الماضي في النص الروائي أو القصصي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا، يقوم به لماضيه الخاصة، ويحيلنا من خلاله، على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة[4] ، رجعت هالة وافي إلى الماضي من خلال ذكرياتها، تقول الراوية: "... قبل عيد ميلادها السابع عشر بأيام رحل جدها أحمد، بلغت سن الرشد باكرا، موته كان أول علاقة لها بفاجعة الفقدان ... في طفولتها كثيرا ما كانت تقاسمه نزهته، تتسلق معه الجبل، ممسكة بيده، أو بتلابيب برنوسه، إلى أن يبلغا أعلى نقطة يمكن أن تصلها قدماه اللتان تربتا على تسلق الجبال ... روى لها أنه أثناء حرب التحرير كان يصعد إلى ابعد مرتفع في الجبل، للقيام بنوبة حراسة للقرية وعندما يرى من بعيد المدرعات الفرنسية مقبلة ينادي منبها أبناء الدشرة. لقدوم الفرنسيين فيتلقف صداه "التراس" في الجبل الآخر، ويتناقل الرجال النداء عبر الجبال متناوبين على إيصال

1. مها حسن، القصراوي، الزمن في الرواية العربية ص 203.
2. المتوكل أحمد، بناء الزمن في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1998، ص 70.
3. الشهرستاني محمد بن عبد الكريم، في دلالية القصص و شعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص89.
4. المرجع نفسه، ص 90.

الخبر، كانت الجبال منابرهم، وهواتفهم، ومنصات غنائهم وحائط مبكاهم لذا أعلنت فرنسا الحرب على الجبال ..." [1]

ويستدعي الرجوع إلى الماضي، حضور الشخصيات والأحداث، التي تساهم مجتمعة في عمل الصورة الروائية، ومحاولة موافاة زمن السرد حسب ترتيبه والدخول في مشاهد مكتملة المعاني والملامح، وقد ينقسم إلى قسمين في روايتنا، داخلي وهو ما يتصل بالشخصيات والأحداث، وخارجي وماله من صلة بالواقع وزمن الحكاية أو القصة، حيث يعطي معلومات إضافية تتيح للقارئ فرصة جديدة في فهم هذه الأخبار، وهنا يفترق زمنها، حيث يسير الاستذكار الداخلي وفق زمن واحد مع الشخصيات والأحداث ويسير الخارجي وفق خط زمني آخر خاص به[2]. يقول الراوي: "... يوم شاهدها لأول مرة تتحدث في حوار تلفزيوني، ما توقع لتلك الفتاة مكانة في حياته، غادرت حياته كما دخلتها من شاشة تلفزيون، عزاؤه أنها لا تسمع لحزنه صوتا، لذا لن تدري أبدا حجم خسارته بفقدانها، قال لها يوما بنبرة مازحة تدرين ... لا أفقر من امرأة لا ذكريات لها.) كانت أصغر من أن تعي بؤس امرأة تواجه أرذل العمر دون ذكريات جميلة. أوصلته عزلته إلى هذه الاستنتاجات، غالبا ما يعود إلى وكره، يرتب ذكريات كما لو كان يرتب ملفاته، هو اليوم هنا ليعد خسارته ..." [3].

وقد يعطي الزمن الاسترجاعي دوره المهم في الكشف عن الشخصيات والحيز والحدث، أو يعطي صورة عن واقعها في زمن الماضي، وحينها يمكن أن نعرف معرفة دقيقة. ونعرف أيضا ماذا حدث لها، وماذا تغير فيها وما هي حالها الآن.

إن العلاقة بين الاسترجاع والزمن عموما وطيدة، حيث يمثل الزمن الاسترجاعي ركيزة ها هنا، تعتمد الكاتبة لتحقق الغاية وهي أن تستحضر الماضي وتحييه كي يطفو على صفحات الآن .

أ/5- الاسترجاع في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

---

1. الأسود يليق بك، ص 63- 64.
2. أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص 07.
3. الأسود يليق بك، ص 13.

يعد السرد الاستذكاري شكلا من أشكال الرجوع إلى الماضي، للتعريف بالشخصية وما مر بها من أحداث أو التعريف بشيء من الأشياء أو سوى ذلك[1].وقد أطلقت عليه عدة مصطلحات منها (الفلاش باك) وهو مصطلح استهجنه عبد الملك مرتاض ودعا إلى هجرته، واستخدام مصطلح (الارتداد) بدله، ذلك أنه يعني الرجوع في أمرها أو بالرجوع إلى الوراء جميعا فهو شامل للحركتين الماضيتين المادية والنفسية[2].

فعلى امتداد شبكة النص الروائي، ظلت الساردة، ومن ورائها مؤلفة الرواية، تضرب على الوتر المنولوجي الذي لا يتجاوز التذكر، والنجوى، والتداعي التخييلي، فكان الفعل النفسي هو المهيمن، من خلال العلامات السردية الدالة عليه، والممهدة له: "... عبدقا أول رجل ناداني باسمي الحقيقي: زليخا، ولد اسمي على لسانه، يا له من ترف لي، بدالي اسما رائعا، أجمل أسماء نساء اليابسة قاطبة، حين يناديني أتظاهر بعدم السماع، حتى يكرره مرتين أو ثلاثا كي أسكر ويتناسل في رأسي نمل الأرض.

يناديني زليخا فأشعر وكأنني صرت غزالة، أشعر أنني أحب اسمي الجميل الذي يتربص به في حلقة. كلما هم بمناداتي، مدت أنفاسه يدها إلى حروف اسمي بداخله، يخرجها من صدره من حلقه وشفتيه صافية ملونة مرتجفة هكذا: زليخا، زليخا!! انه الحب مع الأيام كنت أعتني بعبدقا وأتقرب منه ..." [3]

برز الاسترجاع في رواية (عرش معشق) بشكل كبير، لعله سمة من سمات الرواية المعاصرة، كونها أكثر اهتماما باسترجاع الماضي وجدله مع الحاضر، وتعد اللحظة الراهنة من أهم محفزات الذاكرة، لاستحضار الماضي، ومنحه الحضور والاستمرارية في النص.

ب- الاستباق في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

ب/1-الاستباق في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

---

1. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

2. عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993 ص 157.

3. عرش معشق، ص 166.

إذا كان السرد في (أرض وسماء) قد اعتمد تقنية الاسترجاع في توضيح ماضي الشخصيات، فان الاستباق محصور بمجمله بأفكار هذه الشخصيات، أي أنه يحمل رؤيتها المستقبلية، المتشكلة من خيالها، وليس المستقبل القائم في الواقع، فخارج إطار التكهنات، لا يمكن لأحد ادعاء المعرفة بما سيكون[1]. وهذه الرؤية المستقبلية قد تنشأ من الخيال المحض وقد يكونها المنطق التحليلي الناتج من قراءة الماضي وربطه بالمستقبل.

تنفتح رواية (أرض و سماء) باستباق خارجي من خلال قول أنطوان سعادة "... اقتتالنا على السماء أفقدنا الأرض ..." [2] بهذه الكلمات تفتح نوافذ الرواية أمامنا، مانجة إيانا القفز من خلالها إلى ذلك العالم الحكائي، الذي يبدو أن أشخاصه قد كانوا على أهبة عبور كما في محطات الرواية.

ويؤدي الاستباق الداخلي دور الإعلان داخل المتن الروائي، ودور النبوءة التي تتصدر الحكي، لذلك فهي تقوم بتشويق القارئ الذي ينتظر كيفية تحقيق تلك النبوءة. كقول الراوي: "... سأكون معك فوق الجبال وفي الوديان وكهوف الأحراش، سأكون معك وأنا أقسم أني لن أكون لرجل غيره وسأعيش العمر بانتظاره ... وقال بعد القسطل: سأهج. لا تنتظريني. سأهجر البلد عن أرض تأويني لأني بلا أمل ولا مستقبل. قلت: ليس ما حدث نقطة على السطر. سيأخذ الأبناء موقع الآباء. فنتواصل مثل سلسلة حجرية وبناء السور ..." [3]

هذا المقطع عبارة عن استباق زمني، يتوقع فيه البطل ما سيحدث بينه، وبين حبيبته، كل ما يحكيه في هذا المقطع من أحداث وحوار يدخل في باب المتوقع والمتخيل، حيث يطلق البطل العنان لخياله ليستشرف المجهول ويتوقع أحداثا على سبيل الافتراض فكل هذا الحكي هو من قبيل التخمينات والتوقعات المستقبلية[4].

كما هو الحال بالنسبة للمثال السردي التالي: "... أشار بيده بحركة دائرية إلى الوادي والضياع المنثورة:

---

1. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، ص 202.
2. أرض و سماء، ص 05.
3. أرض و سماء، ص 15.
4. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 92.

- هذه يا أمين منطقتنا. هنا سيكون مجتمعنا. سنبني هنا مثالا فذا للوطن الكبير بحجم الفاتيكان أو أصغر، لكن لا البابا ولا بطاركة ولا شيوخ ولا أمراء ولا بكوات. بلا امتياز ولا حواجز ... سنبني مدارس جديدة، وكنائس وجوامع جديدة، والكهرباء والمجاري ومياه الشرب وأحدث أفانين الزراعة ومعصرة زيت ومصانع صابون ومربى وتخليل الخضر وكيس الزيتون ومعرضا لتسويق المنتوجات ..." [1] وهكذا جعلنا الراوي تتطلع إلى كشف المخبوء واستطلاع الآني عبر الانتقال المتنامي والتدريجي من المحتمل إلى الممكن المتوقع[2]. فقد أدى الاستباق بإخلاص ما يجول في خواطر الشخصيات من مخاوف وآمال ، لكنه لم يكن دائما مستقلا قائما بذاته، فثمة عدد كبير من الأمثلة التي تحوي استباقا متبوعا أو مسبوقا مباشرة باسترجاع، وقد تتداخل التقنيتان حتى يؤدي فصلهما إلى تشويه المعنى.

ب/2- الاستباق في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

هو حالة توقع وانتظار يعيشها القارئ أثناء قراءة النص بما يتوفر لها من إحداث إشارات أولية توحي بالاتي، ولا تكتمل الرؤية إلا بعد الانتهاء من القراءة. إذ يستطيع القارئ تحديد الاستباقات النصية والحكم بتحققها أو عدمها.

وقد تحقق الاستباق في الرواية عندما ألمحت الكاتبة لمصير شخصية "يحي" و"رقية" في قولها: "... سيتم دراسته قبل أن يدخل بها ..." [3]، "... مادام الشاب يتعلم في الجامعة فلن يشتغل لا بالصيد ولا بالفلاحة، ولن يقيم في بلدنا أو في عين غزال ..." [4]

تعمل الاستباقات في رواية "الطنطورية" بمثابة تمهيد لما سيأتي من أحداث رئيسية "... لاحقا سوف أعرف أن أغلب نساء المخيم يحملن مفاتيح دورهن تماما كما

1. أرض و سماء، ص 176.
2. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 134.
3. رضوى عاشور، الطنطورية ص 12.
4. المصدر نفسه ص 12.

كانت تفعل أمي، البعض كان يريد لي وهو يحكي عن القرية الذي جاء منها وأحيانا لا ألمحه ولا تشير إليه السيدة ولكنني أعرف أنه هناك تحت الثوب ..." [1]

تخلق الرواية لدى القارئ حالة توقع وانتظار ترقب لما سيأتي، وتعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق، إذ يوجه انتباهه لمتباعة تطور الشخصية والحدث من خلال الاستباقات، كما يساهم في بناء النص من خلال التأويلات والإجابة على التساؤلات التي يطرحها، ثم ماذا بعد؟ ولماذا حدث؟ مثل قول الرواية: "... سأكتشف لاحقا إن الحدس كان دقيقا، وأن فاطمة الصغيرة العذبة امرأة مدهشة في قوتها قادرة بلا جلبة أن تحب حسن وأن تثبت قدميه في الأرض وتحميه. كأنها ذئبة أو كلب حراسة أو ملاك ..." [2]

وإذا ذهبنا إلى استباق زمني آخر في رواية "الطنطورية" ستظهر لنا إشارات استعملتها الساردة كأداة تمهيدية للحكي مثل قولها: ".. ستحكي لنا وصال مطولا عن الانتفاضة، حين سألها الصادق قالت: شوبدي أحكي تا حكي؟ ثم إنكم تتابعون الأخبار أكثر مني في جنين لا نرى في التلفزيون إلا محطة عمان ومحطة إسرائيل، وانتم تلفزيونكم ما شاء الله فيه محطات الدنيا كلها ..." [3]

وقد ولدت هذه الاستباقات حالة ترقب وتشويش على ما سيأتي على ذكره من أحداث كما النموذج السردي الآتي: "... عمي سيحكي لي لاحقا كأنني لم أشهد، يحكيها بكل تفاصيلها، بهدوء أحيانا، وأحيانا باضطراب، وقبل موته بيومين سينادني ويحكيها لي بتفاصيلها كأنه لم يسبق له حكايتها لي عشر مرات ..." [4]

والحقيقة أن مثل هذه الاستباقات قد ساهمت في خلق نوع من التوقع والتنبؤ، والتشوق في مستقبل الحدث والشخصية، ورغم إننا نحس أن الرواية تقوم الأحداث فيها على عنصر الصدفة، إلا أن ورود مثل هذه الإيماءات المستقبلية قد تؤدي بالقارئ لفكرة

---

1. المصدر نفسه ص 93.
2. المصدر نفسه ص 312.
3. رضوى عاشور، الطنطورية ص 324.
4. المصدر نفسه، ص 46.

الاقتناع بقيام النص على مخطط معين يهدف إلى غاية معينة. وتبقى هناك مسالة مهمة يجب الإشارة إليها وهي أن الاستباق أقل ظهورا من الاسترجاع في النص[1].

وهكذا فان نص رضوى عاشور متكسر ومتشظي، فرقية الكاتبة الضمنية تترك لذاكرتها التداعي والانتقال بين الماضي والحاضر وحتى المستقبل دون أي قيود، فيحضر التاريخ باسترجاع الماضي ويحضر الحاضر بما يحدث الآن والمستقبل بالاستباقات الزمنية، وهو ما ساعد رضوى على تغطية مساحة زمنية واسعة جدا، وخاصة من خلال الاسترجاع، لأن الاسترجاع هو أداتها السردية لإعادة خلق ما يمحوه المشروع الاستيطاني البغيض من الذاكرة لتثبيته في وعي الرواية ووعي القارئ معا، فالرواية هي رواية تذكر واسترجاع، فرضوى عاشور لا تحكي سيرة "رقية" فحسب بل تحقق بالسرد نصرا مبينا فتحسم صراعا على أرض النص وفضاءه، رواية تساعدنا على الاكتشاف وتعرفنا تاريخنا ومن نحن وماذا نريد، لأننا عندما نعرف نستطيع، هي رواية عن فلسطين ... قراها، تاريخها، عذابات أهلها وصمودهم مأثوراتها الشعبية، لغتها، أغانيها وأهازيجها، أشجارها، وزرعها ومحاصيلها، ورمزها وما جرى لأهلها الذين أجبروا على النزوح منها بالعسف والبطش والتطهير العرقي والتقتيل.

وفي الأخير يتأكد لنا أن الزمن ف أيدي الروائيين أداة فنية فاعلة ووسيلة تعبيرية لا مجال للاستغناء عنها، شانه في اهتمامهم وعنايتهم به فيما يبدعون، كشأن غيره من مكونات السرد الأخرى "فمن الشائع لدى الكتاب الروائيين إقبالهم على تحديد الزمن في رواياتهم"[2]، وما لابد أن يعيه هؤلاء المدعون، إن ليس ثمة شيئا أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه، وتحديد الوتيرة التي يقتضيها والرجوع بها إلى صلب القصة[3]. وهو ما يدل على حنكة الكاتب وعلى قدرته في استعمال عنصر الزمن للنيل من إعجاب المتلقي وهذا ما لمسناه في نص رضوى عاشور من حيث تمثل تقنية التوجيه السردي نموذجا مثاليا ثقيلا، لإصرار الكاتبة على العيش رفقة روايتها وقرائها بعد ذلك في زمن آخر غير الزمن الراهن.

---

1. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، مرجع سابق ص 195.
2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف ط1 الجزائر 2010 ص97.
3. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق ص 108

فكل مفارقة كانت تشتغل داخل الرواية لهدف واحد هو تقديم المحكي في قالب متماسك ينأى عن الاضطراب والإضلال في ظل زمن يتماهي في نسيجه مع الزمن الإنساني[1]

ب/3-الاستباق في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

إذا كان الاسترجاع في رواية (الحق في الرحيل) قد سجل أعلى مستويات الحضور، فان الأمر ليس كذلك بالنسبة للاستباق الذي لم تحتف الرواية به على الرغم من كونها جاءت بضمير المتكلم الذي يسمح بتوارد هذا الأخير، على اعتبار إن الذات الساردة على علم مسبق بالأحداث التي ستقع وبالنهايات التي ستفضي إليها هذه الأخيرة. مما يسهل عملية بثها كومضات يسترشد بها القارئ ويتتبعها لرسم نهاية متوقعة قد يقف عندها أولا.

لعل أهمية الاستباق تنبثق من هذه النقطة بالذات، وينطلق منها تحديدا كونه "يزرع أفق توقع ويرصد ما سيحدث لاحقا"[2]

مثلما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: "... الليلة ما قبل موعد العملية الجراحية التي سيستأصل فيها لسانها قالت بحزم ودقة. من سينطق بآخر كلماته، أو سيملي آخر وصية ... لا يخفيني الموت بل أعتبره رحمة، وسيأتي وقت لن استطيع التعبير عما أنا بصدد قوله الآن. اعلم أنك ستعتني بي بكل حب، لكنني لا أرضى لنفسي أن تفقد استقلاليتها وأن تعتمد على أحد حتى ولو كان زوجي، أريد أن تعدني، يوم أصل الحد الذي أبدأ فيه بفقدان إنسانيتي، أن تساعدني على الرحيل بكرامة، سوف أستقبل الموت بسكينة وسعة خاطر. شريطة أن أموت إنسانة بكامل كرامتي، سأفقد غدا ما يكون يشكل جوهر الحياة عندي، سأنتظر على أمل أن يكون الموت رحيما بي ..."[3]

---

1. يوري لويمان، تاريخ الزمان فكرة الزمان عبر التاريخ، ترجمة.

2. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البينة السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 2000، ص 131.

3. الحق في الرحيل 163- 164.

إن هذه المفارقة الزمنية وعلى الرغم من الخسائر الحيز النصي، وصغر المساحة التي افتكتها من بين فكي مفارقة الاسترجاع فقد أدت ما عليها من مهام داخل النص، فقد أسهمت في شحن جو الرواية وملئ فضاءاتها بالتوقع والترقب الذي كان يضعنا دائما، بين احتمالي الشك واليقين. وكثيرة هي التوقعات التي ولدت شكا في براثين النص وانتهت يقينا على عتبات نهايته. كما أنها ومن جانب آخر لعبت دورا كبيرا في جعل زمن الرواية يفر من سلطة سجن الماضي وعتمته إلى فضاءات المستقبل الواسعة والممتدة.

ب/4- الاستباق في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

يتجلى هذا المفهوم في عرض بعض الأحداث قبل زمنها الحقيقي من زمن الحكاية، وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف، ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد، أي يقفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب لاستشراف المستقبل، وهذا النوع من السرد يدم معلومات لا تتصف باليقينية، ما لم يتم الحديث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، ولذا كان أسلوب السرد الاستشرافي شكلا من أشكال الانتظار[1].تقول الرواية: "... ما الذي يريده منها أغنياتها هذه الفتاة التي ليست أجمل من غيرها والتي لا تهزه، لعله يريد حالة الشغف الذي سكنته من رآها، صخب العواطف الذي يسبق امتلاكه لامرأة، دوخة الحب، وذلك الدوار، الذي يحتاج إليه لمواصلة اشتهاء الحياة، لذا لن يحتسبها دفعة واحدة، سيجعل الطريق إليها طويلا ..." [2]

إن السرد الاستباقي نجده بكثرة في الرواية، لأنه يساعد في بناء الزمن العام للقصة، كما يكشف عن سير السرد وتوجيه الحكاية نحو البؤرة التي يصنعها المؤلف، وقد أشار جيرار جينات إلى ذلك بقوله "الوظيفة التنبؤية لاستباق قصصي تالي لا يشير بعد إلى الأسباب السابقة للوضع القصصي، بل إلى النتائج اللاحقة به ... ويتعلق بهذه

1. أحمد جبر شعث، شعرية السرد الروائي، مرجع ساق ص 156.
2. الأسود يليق بك، ص 31.

الوظيفة كل الأحلام النذيرة، والحكايات النبؤية"،[1] كما هو الحال بالنسبة للمثال السردي التالي: "... مني مرتاحة لسفرتك لمصر ولأجوائها الفنية ولا بدي مصاري من حفلاتك بفضل آكل منقوشة جبن بكرامة !

- كرامتنا مصونة يا أمي هذا الحفل حفل خيري، لنجمع مبلغ لإنشاء قسم طبي لأطفال مرضى بالسرطان.

استطاعت بهذه الكلمات أن تكسب رضاها، وتسافر وقد فازت بمباركتها، فالسفرة قصيرة وهي لم تزر القاهرة من قبل، وكان هذا أجمل عرض، نظرا لما كان ينتظرها من مفاجآت ..." [2]

إن استباق الأحداث، يجعل القارئ يتنبأ قبل أن يصلها السرد فيختصر الزمن وتختصر عنده الرؤية وتصور الأحداث وتفاعل الشخصيات معها، كما يستطيع المؤلف أن يوردها في أي موقف لأنها لا تخضع للزمن الماضي، وبه يتحكم في الزمن (زمن السرد) وفي سرعته وفي تحويله من نقطة الى نقطة اعتمادا على لغة النص. كما يعتمد المؤلفة على تقنيات (الموجز) أو (المجمل) والتي تحمل نوعا من الاستشراق في الزمن، كسرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات في حياة الشخصية بدون تفصيل للأفعال والأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة[3].

ب/5- الاستباق في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

يعد الحكي بضمير المتكلم أكثر ملاءمة له من أي حكي أخر، وذلك بسب طابعه الاستعدادي المصرح به، وهو يتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه، وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترى فيها الأحداث، لم يبلغها السرد بعد والسارد يستعمل تلميحات إلى المستقبل، لان هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما[4]. إذ أن الإنسان مفطور على حاستي الذاكرة

1. جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 101.
2. الأسود يليق بك، ص 104.
3. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص 14.
4. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 220.

والتوقع، حيث أنه ينظم حياته داخل شبكة نسقها الماضي والحاضر والمستقبل، فهو زمن له مذاق الحياة النامية المتغيرة[1].

يقول الراوي: "... انه أول اعتداء عليك وأول تطوير، وأول كبح وأول ترويض وأول تنبيه لك أن مليك أمرك، وتحذير لك لتعلمي أن الأشياء غالبا ما تأتي عكس هواك وأنك مجبرة على الطأطأة والرضا والتقبل . تأتي الأمور من حيث لا تدري ولا تنظر، وما عليك إلا الخضوع والطاعة، ولا تركبي رأسك أبدا فذلك على كل حال إن لم يكسره لك فلن يفيدك في شيء ... إذا كانت البداية على هذا الشكل فكيف سيكون الذي سيأتي لاحقا ..." [2]

إن أهم ميزة في هذا النوع من المفارقات أنها لا تتصف باليقينية، كما أن أهم ما يميز الإبداع الروائي الجديد عن غيره، إنما هو مقدرة الروائي على تفكيك السائدة وإعادة تشكيله وفق رؤى متقدمة و حيل فنية متسلسلة "... أليت على نفسي أنني لن أتردد البتة في عزمي للولوج إلى عالم عبدقا ... وسأفعل ذلك بكل قواي، سأكتشفه قليلا قليلا ... سأسحب من فوق ألغازه غطاءها. أريد أن تكبر دهشتي وتزيد رغبتي في معرفته أكثر، والتغلغل في جزئياته، على الرغم من الصعوبات التي تبدو لي واضحة من قلة حيلتي وجهلي بأمور أساسية، في علاقة الرجل بالمرأة ... أسلحتي قليلة وغير مجدية ..." [3]

ليس العبث بالزمن وتكسير خطيته وتراتيبه، سوى حيلة من أهم الحبل الفنية في الرواية، ويرى حسن البحراوي أن الاستباق هو القفز على فترة معينة بين زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات[4].

ومن هنا يمكن القول أن الاستباق، بلبي حاجة الحكي الروائي إلى الحركة عبر خلخلة النظام الزمني للأحداث الروائية وينزع إلى نبذ التسلسل الخطي للمتواليات

---

1. يمنى العيد، في معرفة النص، ص 235.
2. عرش معشق، ص 10-11.
3. عرش معشق، ص 106.
4. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132

المكانية ومناهضة كل ما له صلة بتتابع في الحكي[1]. وهذه السمة التي تميز هذا الزمن هي إحدى مظاهر الحداثة الروائية، كون الرواية الحديثة مارست خرقا على الأشكال القديمة.

3-أنماط المكان وصلتها بوجهة النظر في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

يعتبر المكان أحد الركائز الأساسية التي يرتكز عليها العمل الأدبي ولاسيما الرواية، فهي تحتاج إلى مكان تدور فيه الأحداث، وتتحرك خلاله الشخصيات، ولا يهم إذا كان المكان حقيقيا أم متخيلا، من نسيج خيال الكاتب[2].

وقد جاء الاهتمام بهذا المكون السردي مع ظهور التقنيات الحديثة للرواية، ليصبح هو الركن الأساسي في بناء النص، بل هو المحور الذي يكون النص، ومنه فواقعية المكان في النص هي واقعية لغوية لا تعني واقعية عالم الطبيعة، لأنه ينهض بوظيفة بنائية دلالية وجغرافية تشكلها حركة الشخوص فيه. ويمكن تعريف المكان عمليا بأنه "المحيط الحسي الذي تدور فيه الأحداث، وهو ليس مجرد وعاء محايد، إذ يشكل مع

1. يمنى العيد، في معرفة النص، ص 235.

2. أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن،ط1، ص 15.

الزمن ما يمكن تسميته بالخلفية النفسية والاجتماعية للرواية[1]. وهو ما يؤدي دورا بارزا في تكوين الرؤية الفكرية للكاتب، مضافا إليها ما يمكن أن يحقق من وظيفة جمالية تحفل بالإيحاء.

إضافة إلى ذلك فالمكان ينظم الأحداث، إذ يمارس عليها نوعا من القدرية، فلا تتحرك الشخصية إلا من خلاله، وبذلك تظهر العلاقة بين الحدث والمكان، كأنها علاقة جدلية.

كما أن حديثنا عن أهمية المكان لا يمكن أن نحصره في مكان دون آخر، فان الأماكن مهما صغرت ومهما كبرت ومهما اتسعت أو ضاقت، قلت أو كثرت، تظل في الرواية الجيدة مجموعة من المفاتيح الكبيرة والصغيرة التي تساعد على فك جو كبير من مغاليق النص"[2]، كيف لا والمكان في الرواية يعد مسرحا للأحداث والشخصيات، إذ كلها أجيد بناؤه أدت مكونات الرواية دورها بشكل أفضل، وبذلك يتحول المكان من مجرد إطار أو أرضية، إلى عنصر مشارك في العمل الأدبي، وإلى واحد من أبطاله، بل انه قد يصبح البطل الأول أو الأساسي[3]. أو كما عبر عنه احد النقاد "الهدف من وجود العمل الروائي في بعض الأحيان"[4].

- المفارقة الاصطلاحية بين المكان و الفضاء:

لقد تباينت الرؤى واختلفت المفاهيم وتضاربت الاصطلاحات بين المفهومين، فبعد الملك مرتاض، قدم عدة تفسيرات ليتبنى مصطلح "الحيز" بدل المكان والفضاء يقول : "... لقد خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي (Space espace) ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره أن مصطلح

---

1. محمد صالح الشنطي، الرواية العربية، دار الأندلس، ط1، 2004 ص 123.

2. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان، الأردن،ط1، 1994، ص 275.

3. محمد جبريل، مصر المكان، دراسة في القصة و الرواية، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ط2، 2000، ص 09.

4. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر و الإشهار، الجزائر، 2002، ص 32.

الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، فبينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده ..." [1]

أما حميد لحميداني فقد تطرق إلى مجموعة من المفاهيم، والمصطلحات مثل "المكان الروائي والفضاء الجغرافي، والفضاء الدلالي، والفضاء النصي والفضاء بوصفه متطورا"[2] ثم أبدى ميله إلى مصطلح (المكان)، لما في هذا المصطلح من شمولية أوسع لكونه "يشمل المكان بعينه الذي تجري فيه أحداث الرواية بينما مصطلح الفضاء يشير الى المسرح الروائي بأكمله ويكون المكان داخله، وجزءا منه"[3].

وهذا يعني أن الفضاء[4] ينطلق من اللامحدودية أي من الأجواء التي لا سيادة فيها والتي تأخذنا إلى مسرح الخيال بعيدا عن الواقع، في حين المكان منحصر في موقع جغرافي أو مسرحا للأحداث والحركة والشخصيات " فالمكان « lieu» والفضاء « espace » على النحو الذي يعنيه المصطلح الأخير في اللغة الفرنسية بحيث يغطي المجالات الأرضية والسماوية والمائية"[5]. ففيه تتماهى المسافات ويشترك المتلقي في رحلات متنوعة، فيختفي الحد الفاصل بين المعرفة واللامعرفة، وتصبح الذاكرة واحدة فيفعمه بإحساس طوافه لتلك الأماكن بالتفاعل معه "فيصف أماكن واقامات ومناظر طبيعية ينقلنا كما يقول بروست (Proust) بخصوص قراءاته الصبيانية خياليا إلى أقطار مجهولة تمنحنا للحظة الوهم بأننا نجو بها ونقطنها"[6].

---

1. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 141.
2. حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 75/ 76.
3. المرجع نفسه، ص 62.
4. حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 6.
5. عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، لمحمد العيد ال خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 102.
6. جيرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص 76.

وبالتالي يبقى المكان هو المجال الذي تسير فيه أحداث الرواية من تحولات على مستوى أفعال الشخصيات، ومن رؤية السارد، التي يحددها من خلال عالمه الإنساني الذي يبنيه والمواقف المختلفة التي تنبثق منه والقانون السائد في هذا العالم والنظم المتعددة التي تحكمه، إن المكان هو المدى الذي يحقق فيه الراوي كل تصوراته من خلال ارتباط عناصر الرواية، فأهميته لا تقتصر على المستوى البنائي، بل تتجلى أيضا على مستوى الحكاية (المدلول) وذلك حين يخضع الإنسان للعلاقات الإنسانية، والنظم لإحداثيات المكان معتمدا على اللغة "مما يسهم في تجسيدها وجعلها أكثر فهما وقبولا لدى المتلقي، وهذا التبادل بين الصور المكانية والذهنية يمتد لالتصاق معاني أخلاقية بالإحداثيات المكانية، تنبع من ثقافة المجتمع وحضارته"[1]. وهذا ما يخلق جمالية للمكان، يشارك المتلقي في عملية فك شفراته "فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"[2].

فيحقق الراوي باللغة عالمه الروائي بكل تصوراته، مما يمنحه الحرية في تشكيل فضائه بعيدا عن كل القوانين الهندسية، بمشاركة الشخصيات ووظائفها المختلفة.

وبالتالي فان مجموع الأمكنة يمكن أن يطلق عليها من الوجهة المنطقية اسم (فضاء) لأن الفضاء أشمل وأوسع دلالة من المكان، وتأتي الأمكنة لتجد حيزا لها فهي: جزر في الفضاء أكوان صغرى منفصلة[3]. وبهذا المعنى يغدو المكان مكونا للفضاء، مادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فان فضاء الرواية هو الذي يلفها، انه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث، "فالبيت أو الغابة أو الجبل ..." أمكنة معينة على مستوى الذهن و الإحساس، و الرواية إذا شملت هذه الأمكنة جميعا فإنها تشكل فضاء.

---

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 75.
2. المرجع نفسه، ص 76.
3. أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الامل للطباعة و النشر، الجزائر، 2009، ص 40.

إن الحديث عن مكان محدد في الرواية يلزم دائما "توقفا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله أي يفترض الاستمرارية الزمنية"[1].

فالحركة السردية تؤكد حضور الزمان في المكان، بعد أن ينتهي الروائي من وصف المكان، غير أن هذا المكان الأخير ليس هو الذي انتهى وصفه، بل هو الامتداد المفترض له. وهو بالتحديد ما نسميه الفضاء. وعلى هذا لا يمكن تصور المكان الروائي، دون تصور الحركة التي تجري فيه، أما المكان الموصوف، فانه يمكن تصوره دون سيرورة زمنية حكائية، ويعد المكان مكونا من مكونات الفضاء، فالفضاء بحاجة على الدوام إلى المكان، ويتسع الفضاء ليشمل العلاقات المكانية أو العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والأحداث "فالفضاء ليس فقط المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية ولكن أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها[2].

وهكذا فان الفضاء أوسع من المكان وأشمل، انه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أو تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية.

"فالفضاء الروائي يهضم داخله أمكنة متعددة كالساحة أمام القصر أو القصر نفسه، فالعلاقة بين الفضاء الروائي والمكان هي علاقة الكل بالجزء، أو علاقة العام بالخاص"[3]

- أنواع الأمكنة:

يزداد عالم الرواية شساعة كلما قام على الاختلاف والتوافق ويرجع ذلك أساسا الى مكوناته، فكما أن للشخصية اختلافها وللأزمنة تعددها، كذلك للأمكنة تنوعها.

والتنوع المكاني هو تقصد من طرف المؤلف، بغية فتح عالم الرواية على الحركية والفاعلية في مجريات الحدث وكذا اللعب على خطوط الزمن الثلاثة بهدف كسر صورة المكان الجامدة، وتحويلها لصورة معبرة تتجاوز إطارها الجغرافي.

---

1. حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 19.
2. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق ص 28.
3. عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، مصر، 2010، ص 38.

واستنادا لما قدمه شكري النابلسي فان للمكان أكثر من ثلاثين نوعا[1]. منها: المكان الرمزي، المكان المركب، المكان النفسي، المكان الرحمي، المكان الفتوغرافي، المكان الجسد، المكان المفتوح، المكان المغلوق ... يقول ميشال بوتور: "... وبحسب معرفتي لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذ ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى، وهذه الحال في كتاب "رحلة في جوانب غرفتي" لكزافيه دوميستر، إن الحوادث الروائية تجري كلها، مبدئيا، في غرفة واحدة، غير أن القارئ ينتقل إلى أماكن أخرى من خلال وصف أثاث الغرفة وتاريخها[2].

وهناك من يلجأ إلى وصف وتصوير المكان بكل دقائقه وهو ما يسميه غالب هالسا "بالمكان الهندسي، وهو المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية حادة يحول إثرها المكان إلى مجموعة من السطوح والألوان، والتفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة، ولا يحاول أن يقيم منها مشهدا كليا، فالروائي يتخذ حياد المهندس أو سمسار الأثاث إذ يحذف كل الصفات ذات الطابع التقييمي ويكثر من المعلومة التفصيلية"[3].

والغرض من كل هذه التفاصيل الإيحاء ومحاولة الاقتراب من الواقع، لذلك حاول بعض الروائيين أن يجعلوا من المكان مجموعة من الأبعاد الهندسية، ويمكن أن تنسجم هذه الرؤية على الشخصية بالتركيز على المظهر الفيزيولوجي للبطل، غير أن هذه الطريقة في الوصف، تجعل القارئ أمام جزئيات منفصلة تعتمد على النظرة التجزيئية، والتي تقف عائقا أمام الفهم الشامل لوظيفة المكان ودلالته باعتباره مصدر المجموعة من القيم والمعاني لذلك نجد القارئ عاجزا عن ربط هذه الأشياء بتجاربه الخاصة. فالمكان الهندسي يقتل تقنية الخيال فيصبح حاجزا فاصلا بين المكان الفني والمكان الحقيقي الواقعي لذا يصعب علينا تخيل أثر أدبي يقوم على الوصف دون أحداث تدور حول

---

1. شكري النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق ص 281.

2. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971 ص61.

3. محمد برادة، الرواية العربية، واقع و آفاق، دار ابن الرشد للطباعة و النشر، ط1، 1981، ص 220.

الرواية[1]. وعلى الرغم من ذلك فان لكل مكان أبعاده الهندسية والعمرانية، قد يدرجها الكاتب في الرواية ويصفها وصفا آليا آخذا بعين الاعتبار بيئته الجغرافية والإستراتيجية وهو ما يساعد الكاتب على دراسة نفسية الشخصية ومدى تفاعلها مع هذا المكان بتصوير حياتها في الوسط العائلي الذي تعيش فيه. فالمكان يرمز إلى روح وفكر الشخصية ويساعد على تفسير سماتها وأفكارها[2].

لهذا فالمكان ليس فقط عالما تتحرك فيه الشخصيات، أو ديكورا يقع في الخلفية أو مسرحا للأحداث، بل انه فاعل أساسي فيها، له وظيفة ودور أساسي في الرواية بعيدا عن كونه نوعا من الزخرفة المكلفة بإعطاء لمسة تصويرية فنية في كمال الديكور المتخيل[3]، بل هو نظام داخل النص.

- بنية المكان في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

يزداد عالم الرواية شساعة كلما قام على الاختلاف والتوافق، ويرجع ذلك أساسا إلى مكوناته، فكما أن للشخصية اختلافها وللأزمنة تعددها كذلك للأمكنة تنوعها[4].

والتنوع المكاني في الرواية، تقصد من طرف المؤلف، بغية فتح عالم الرواية على الحركية والفاعلية في مجريات الحدث، وكذا اللعب على خطوط الزمن الثلاثة بهدف كسر صورة المكان الجامد[5]، وتحويلها لصورة معبرة تتجاوز إطارها الجغرافي.

بالانتقال إلى عالم الرواية، سنحاول رسم ملامح البنية المكانية وكيفية تعبير المؤلف عنها، وإبرازه لها، وهذا من خلال تقسيمها إلى أمكنة رئيسية وهي تلك التي تلعب دورا مهما في تشكيل الحدث الروائي وأخرى ثانوية تقوم إلى جانب سابقتها في

---

1. صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م1، ع4، 1982، ص 29.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق ص 215.

3. الصادق قسومة، علم السرد، مرجع سابق، ص 104.

4. عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الفيضاني، دار العين للنشر، مصر، 2010، ص 38.

5. الأخضر بن السائح، سطوة المكان و شعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، دراسة في تقنيات السرد، عالم الكتب الحديث، الأردن 2011، ص 129.

تشكيل العالم الروائي وأخرى لا تمثل سوى نقاط عبور أثناء تنقل الشخصيات من مكان إلى آخر[1]، كما هو موضح من خلال الجدول التالي:

الأمكنة الرئيسية	الأمكنة الثانوية	أمكنة العبور
- فلسطين: مسقط رأس أمين قحطان و نظال. - لبنان: سوريا (مركز حزب سعادة)	- المقر العسكلاي- الوادي السعيد- بيت نظال- السجن- باريس- قبو الدار- بيت سعادة- القدس الكنسية- قاعة المحاكمة- الشوير ...	- بيروت- كندا- أعالي الجبال- البيت السوق- الغابات- أستراليا- اثيوبيا- موزمبيق- طنجة- السعودية- الاردن- المدارس- المستشفيات- الدكان- غابة- الصنوبر- بيت ايل- قاعة الفندق- الساحة البرية-عين الغزلان- قرية كريات شالوم- ساحة الدار- بئر ....

إن طبيعة الموضوع الذي تعالجه الرواية، والذي يقوم في أساسه على عامل التنقل من مكان إلى آخر هو ما يعد عاملا مباشرا أمام هذه الحمولة المكانية وتنوعها خاصة الأمكنة العابرة.

إن تشخيص المكان في الرواية يجعل القارئ يتوهم واقعية أحداثها[1]، وعندما ننطلق من فكرة أن الحدث لا يمكن وقوعه إلا ضمن إطار مكاني، فان الروائي يكون

1. محمد عزام، فضاء النص الروائي، مرجع سابق ص 117.

دائما بحاجة إلى التأطير المكاني، حتى وإن اختلفت درجة هذا التأطير من رواية إلى أخرى، فان لم تكن هناك أحداث لن تكون هناك أمكنة، وفي الأدب الروائي "يتمكن القارئ دوما من ارتياد أماكن مجهولة متوهما بأنه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها إذا شاء"[2].

كما أن القارئ يدرك أن الشخصية تتصف بالدينامية والقدرة على التدخل والانتقال من مكان إلى آخر، واختراق الأمكنة بينما يتصف المكان بالثبات والجمود وليس له من أهمية إلا إذا حدث فيه شيء، ولا يظهر إلا من خلال وجهة نظر الشخصية التي تفعل فيه وبهذا "سيكون المنظور السردي للمكان هو المتحكم في بناء الفضاء وإعطائه طابعه المميز"[3]. والمكان لا يتحدد سلفا إلا من خلال الأحداث التي يقوم بها الأشخاص في الرواية[4].

- أنواع الأمكنة في الرواية:

1- المكان الرمزي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

وهو أحد الأمكنة التي وظفها الكاتب، بغية الإحالة إلى أمكنة أخرى، والقصد من ذلك ترك كثافات إيحائية في النص، كمحاولة منها لإعطاء أكثر من صورة للمكان الواحد، يقول شاكر النابلسي "إن المكان الرمزي هو ما يرمز به لمكان آخر"[5]

يقول الراوي: "... أشار بيده بحركة دائرية إلى الوادي والضياع المنثورة على هضابه:

- هذه يا أمين منطقتنا هنا سيكون مجتمعنا. سنبني هنا مثالا فذا للوطن الكبير . بحجم الفاتيكان أو أصغر، لكن لاباباً، ولا بطاركة، ولا شيوخ ولا أمراء ولا بكاوات، بلا

---

1. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيرت، ط1، 1971، ص 66.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 199.

3. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق ص 32.

4. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط3، بيروت، 1987، ص 31.

5. شاكرا النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 15.

امتياز ولا حواجز ..." [1] لقد أحال هذا المكان (الوادي السعيد)، بضيعاته المتناثرة، رمزا دالا على الوطن العربي الكبير، الذي سيبدأ من (سوريا)، وضمن هذا المكان يختزل عمق القضية ويمثل تداعيات الأزمة التي ألمت بالعرب.

2- المكان المركب في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

وهو أحد الأمكنة التي لا تكتفي بوجودها فتضم إليها مكانا آخر وبذلك "يحتوي نفسه، ويحتوي مكانا آخر غالبا ما يكون لوحة أو عدة لوحات"[2]، ولقد أولت الكاتبة عناية بالمكان المركب، لتشرك القارئ في نصها، وذلك بإمعانه في المكان، بغية استخراج التمثيلات الذهنية التي قصدتها من خلال الأمكنة "... يا بني لماذا تجيء إلى لبنان وتترك بلدك؟ قلت بحماسة: لبنان بلدي كفلسطين، وبيروت غالية مثل القدس، هزوا الرؤوس، لكن القصير بالطربوش المائل، علق وهو يبتسم: ولبنان وفلسطين في سوريا؟ والأردن والعراق في الهلال الخصيب ..." [3]

من خلال هذا المقطع السردي تظهر لنا خمسة أمكنة وهي: لبنان- فلسطين- سوريا- العراق- الأردن، من خلال هذه الأمكنة يتجسد المكان المركب وعليه فقد تمكنت اللوحة السردية من أن تحتوي أمكنة أخرى غير المكان الذي علقت عليه. ذلك لأن لبنان تركتا أثرا في نفس (أمين) من خلال ما عايشه من أحداث فيها جعلته يتذكر هذه البلدان.

3- المكان النفسي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

وهو مكان يأخذ اكتماله من مشاعر الشخصية وحالتها النفسية[4] ليتحول إلى مكان جديد "انه المكان المصور من خلجات النفس وتجلياتها، وما يحيط بها من أحداث ووقائع"[5]، وهذا ما شمل العديد من أمكنة الرواية، إذ أضفت الكاتبة عليه مشاعرا مختلفة من حزن وخوف وفرح وأسى ... الخ. وبالفعل فقد تشربت هذه الأمكنة تلك المشاعر،

---

1. أرض و سماء، ص 176.
2. سمر روحي الفيصل، قراءات في تجربة رواية، ص 98.
3. أرض و سماء، ص 163.
4. محمد برادة، الرواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن الرشد للطباعة والنشر، ط1، 1981، ص 220.
5. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص16.

إلى درجة الذوبان ومن ثمة الامتزاج بها "... عشت أجواء الحسيني قبل النكبة وضياع البلد في إسرائيل، قلت لنفسي هل ظل لنا أمل في شيء؟ هل ظل لنا أمل في الغد؟ البلد تموج وصوت الرصاص والقناصة، ودوي القنابل وجنازير، والناس شظايا مزقها فقر مدقع وحصار طال وأنا وهو امرأة ترسم في العتمة، ورجل مهزوم يحلم بحب ..." [1] هنا يظهر لنا الجانب السيكولوجي المتأزم لسكان البلدة قبل النكبة، وتأزمهم يتجلى في تقوقعهم وعزلتهم عن العالم من جهة، وفي تشابه حالاتهم النفسية الصعبة، بسب الأوضاع السياسية المتأزمة التي تمر بها البلد.

4- المكان الرحمي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

وهو مكان يأخذ دلالته من تسمية، فيمكن أن نقول عنه المكان الأول أو المكان الدافئ أو المكان الرحمي وذلك لعلوقه بذاكرتنا[2]، على الرغم ما نراه من أمكنة أخرى مختلفة وذلك لأنه "... يشبه رحم الأم، مثل بيت الطفولة والقرية، ويظل عالقا في الذاكرة طوال العمر ..." [3] ومع أن حضور هذا المكان كان قليلا، إلا انه استطاع أن يؤدي دوره من خلال علوقه في ذاكرة (سعادة)، على الرغم من انتقاله عبر العديد من الأمكنة إلا أن مكانه الأول، ظل حاضرا في وجدانه رغم كبره، يقول الراوي: "... رأى سعادة الصغير ما حل به و بإخوته وشعبه من تشرد وجوع ومذلة، كل ذلك رآه سعادة وخبأه في ذاكرته، حادثة أخرى رآها الطفل سعادة في الميتم، جاءت أم بطفليها المتبقيين من أصل ستة وتضرعت للمسؤول أن يدخل الطفلين للميتم لإنقاذهما من موت محتم، اعتذر المسؤول لازدحام الميتم ومحدودية الإمكانات فذهبت دامعة العين مكسورة الفؤاد- بعد ساعتين اكتشفوها جثة هامدة على قارعة الطريق، وكان الطفلان يبكيان فوق جثمانها، فاضطر المسؤول لأخذهما وأصبحا زميلي سعادة في الميتم، كل ذلك اختزنه ذاكرة الطفل الحساسة فكتب لاحقا ما الذي جلب على شعبي هذا الويل؟ ..." [4]

---

1. أرض و سماء، ص 08.
2. صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، مرجع سابق ص 68.
3. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 16
4. أرض و سماء، ص 145.

تسلط هذه الرؤية النفسية (للطفل سعادة) الضوء على الحضور النفسي والذهني وكيف تعي الشخصية المكان وكيف تتعاطى وتتعاطف معه.

5- المكان الفتوغرافي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

وهو المكان الذي نعرفه كما هو على ارض الواقع، بدون إضفاء أي رموز عليه أو مشاعر "أي هو ما يصور تصويرا ضوئيا خالصا، دون التدخل من الروائي"[1]

ولقد تمكن هذا النوع من الأمكنة من تقديم بطاقات فنية مساعدة لفهم الأمكنة الأخرى وكمثال على ذلك يقول الراوي: "... ذهبنا لاستقباله من سجن الرمل، نائبه ومجلس العمدة وقافلة طويلة من السيارات الملأى بالأعضاء والأنصار وتلاميذه، وطبعا أنا مع حراسه، اخترقنا شوارع بيروت رافعين الراية الحمراء فوق رؤوسنا وعلى أجنحة السيارات.

طفنا الشوارع والأحياء من سجن الرمل إلى البسطة وساحة الشهداء إلى باب إدريس ورأس بيروت ..." [2]

إن الاقتراب من الواقعية يجعل القارئ يشعر وكأنه يعيش في مدينة فيها كل المقومات[3]، وقدرة الكاتبة الفنية جعلت هذه الأمكنة تلتبس لبوسات واقعية من خلال الأسماء والمعالم الرئيسية، وقد شكلت إطارا صالحا للأحداث التي نهض بها العالم الروائي" إن بناء المكان في هذه الرواية يجعل القارئ يستشف رؤية الروائي لعالمه، ومشكلة الإنسان فيه. فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة و أبعاده المتميزة"[4]، فوضع المكان قد تغير مع تغير التقنيات الروائية الجديدة، فلم يعد ذلك الديكور الجامد أو الوجه الملون الذي يبرز محتوى الرواية، بل أصبحت لديه

---

1. عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة و الدلالة نشر كلية الآداب، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003، ص 11.

2. أرض و سماء، ص 114.

3. صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م1، ع4، 1982، ص 29.

4. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 74.

عدة دلالات وأول ما تقوم عليه تعدد القراءات ومن ثم تعدد الدلالة مما يؤدي إلى انفتاح النص.

- بنية المكان في رواية "الطنطورييية" لرضوى عاشور:

ليس المكان إطارا عاما يحوي في داخله ما يجري من أحداث، على أساس أن هذه لا تتواجد من غير مكان وزمان فحسب، وإنما هناك أبعاد أدبية، كشف عنها باشلار، في كتاب" جماليات المكان" وعن إمكان استكشاف" ثروة الوجود المتخيل"[1] والمكان لا يتحدد سلفا بل من خلال الأحداث التي يقوم بها الأشخاص في الرواية.

من النقاد من يرى أن أبعاد المكان تتخطى الوظيفة التزيينية أو التأطيرية للأحداث إلى دور بنيوي يتكامل مع الأدوار الأخرى لأداء الدلالة التي تبرز رؤية الروائي[2]. ولعل هذا يعني أن المكان قد أصبح عنصرا فعالا في نقل وإيصال رؤية الكاتب، "فليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"[3]. ويدل هذا على أن هناك علاقة تفاعل بين المكان والزمن والشخصيات.

وتتحرك شخوص رواية (الطنطورية) في عدة أماكن مختلفة من فلسطين، وسنتتبع انتقال تحركات الشخصيات عبر: الطنطورة- حيفا- زمارين- عكا- المسكوبية- الخليل- صيدا- بيروت- الصفورية- شتيلا...

ومن هنا يمكن أن نميز بين عدة أنوع من الأمكنة في الرواية منها:

1- المكان الواقعي في رواية "الطنطورييية" لرضوى عاشور:

لقد نجحت الروائية في إقناع القارئ، بواقعية الأمكنة، حيث تدور أحداث (الطنطورية) وذلك عبر التفاصيل الكثيرة، وعبر تصوير الشخصيات في تفاعلها المطلق مع تلك الأمكنة بتفاصيلها، وهذا ما يفوت على القارئ إمكانية الشك بأن جميع الأماكن

1. غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق ص 31.
2. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق ص 29.
3. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 210.

هي محض خيال[1]. إن تصوير الرواية أماكن حقيقية وواقعية يمكن لأي كان زيارتها، ومعاينتها. مما أكسب أمكنة العالم التخييلي/ أي المذكورة بين دفتي الرواية، مرجعية واقعية، سيتم البحث فيها بشكل موسع، يقول الراوي: "... سألته وهو يأكل عن سمخ قال:

- في غور الأردن: جنوب بحيرة طبريا تبعد عن الحدود السورية كيلومترات قليلة ولكن بسبب وجود محطة القطار أصبحت سمخ هي نقطة الحدود بين البلدين ..."[2]

2- المكان الوهمي في رواية "الطنطورييية" لرضوى عاشور:

إذا كان المكان الواقعي هو المحتضن للأحداث ولأفعال الشخصيات، فان المكان الوهمي هو الحاضن لتفكير هذه الشخصيات، لطموحاتها وأحلامها، هو ذلك الملجأ والملاذ الذي يهرب إليه الإنسان وترتاح فيه روحه[3].

وقد وجدنا نماذج عن هذا المكان في (الطنطورية) ومنها قول الراوي" ... بيتنا كالعديد من بيوت البلد متداخل في البحر، اذهب إليه بلا كلفة أو انتباه، خطوتان في مائه، والغرض أن اغمر قدمي فتفاجئني موجة تبلل الثوب كله. أقفز متراجعة إلى الرمل، يحولني في غمضة عين إلى مخلوق رملي ثم قفزة واحدة وأغطس كاملة في الماء أسبح وألعب، وحدي أو مع الأولاد والبنات ..." [4]

انه ساحة يسرح فيها خيال (رقية) بما يتناسب مع طموحاتها وتفكيرها.

3- المكان المحبوب في رواية "الطنطورييية" لرضوى عاشور:

يشكل امتدادا للرؤية النفسية، فالنفس الإنسانية هي التي تتفاعل مع المكان وتحدد المكان المرغوب به والمكروه[5]. من أجل ذلك يمكن القول أنه لا مكان من دون روائح

---

1. يمنى العيد، فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية، و تميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998 ص15.
2. الطنطورية، ص 52.
3. مصطفى المويقن، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، سوريا ط1، 1993، ص 94.
4. الطنطورية، ص 09.
5. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائيته، ص 135.

وأصوات، تدعم الأبعاد الفيزيائية والهندسية والجغرافية فالمكان ليس فراغا وحيزا فحسب وإنما بما فيه من كتل وأشياء وكائنات وروائح وأصوات، أي انه حصيلة، تقاطعات الحواس مجتمعة، من بصر وسمع وشم ولمس، وإدراك للعالم الذي يحيا فيه الكائن[1]، كما هو الحال بالنسبة للمثال التالي "... ليلة الأربعاء على الخميس حلمت أنني أزور المدينة المنورة. ولما حكيت الحلم لامي و كانت منهمكة في خبيزها المعتاد، يوم الخميس، أضاء وجهها وأكدت أنها رؤيا وليست منام. سيهزم أولاد الحرام وتصبح البلاد كلها كالمدينة المنورة... "[2]

4- المكان المسرح في رواية "الطنطورييية" لرضوى عاشور:

كانت دوائر المكان بمكوناتها المختلفة مسرحا لأحداث (الطنطورية) لكنها لم تكتف- بشكل عام- بالوجود السلبي، أي بكونها إطارا للحركة، لقد تبادلت الشخصية مع الخشبة التي تعتليها علاقات تفاوتت، في الحميمية، والمشاركة، يقول الراوي: "... لم أكن أعرف كل التفاصيل، ماذا حدث في حيفا يوم كذا، وكم قتيل راح من برميل البارود، الذي دحرجه المستوطنون على جبل الكرمل في شارع كذا، أو أي قرية داهموا في الليل بيوتها، وسكبوا الكيروسين على مونتها، وأطلقوا الرشاشات على أهلها ..." [3]

نلحظ أن المكان هنا، محايد، إذ لا علاقة له بما يجري فيه من أحداث، فهو إطار خارجي للحدث المرعب الذي تجري فيه والمكان أصبح تماما كخشبة المسرح التي تؤدي ادوار الممثلين عليها دون أن يكون لها أي دور في عملية التمثيل. فلم يبق منها سوى أسمائها[4]، بعد أن اختفت ملامحها الفيزيائية وعلاقاتها بكل من الزمن والشخصيات وهكذا يغدو حضورها مسرحيا، يشير إلى الظلم الفضيع الذي ينتهك جميع الحقوق الإنسانية.

1. خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 376.
2. الطنطورية، ص 57.
3. الطنطورية، ص 57.
4. الطنطورية، ص 24.

5- المكان المغلق في رواية "الطنطورييية" لرضوى عاشور:

وهو المكان الذي يكتسي طابعا خاصا، من خلال مقابلته بفضاء أكثر انفتاحا واتساعا، فالمكان له علاقة مباشرة بالفقدان والانفصال واللاتوازن، فهو مرجع علامي ممتلئ دلاليا[1].

ويمكن تقسيم المكان المغلق إلى قسمين:

1- أماكن الإقامة المغلقة: وهي أماكن الإقامة الاختيارية كالمنزل- الكوخ وأماكن الإقامة الجبرية كالسجن، ومخيمات اللاجئين.

*** البيت العائلي:** هو البيت الذي يسكنه البطل، يقول الراوي: "... امسك بذراع مريم، نعود معا الى البيت، فسحة من الهدوء لاستعادة الإيقاع المعتاد للتأمل، للتحمم، لترتيب البيت، لترميم، علاقتي مع الزرع الذي أوقن أنه مثل الأطفال يغضب من إهماله ..." [2]

يحمل بيت رقية، في ثناياه الكثير من الدلالات والانعكاسات على قاطنيه، أولها (رقية) بأبنائها وتربيتها لهم، مما ولد جوا مشحونا بالعاطفة والحب برغم الحرب والعنف المحبط بهم.

وللوهلة الأولى تبدو الأشياء مرتبطة بالإنسان[3]، ولكنها في الحقيقة مرتبط بها، يحلم بها ويمنحه منها. يقول الراوي: "... غادرنا البيت، طبقت أمي البوابة، أغلقتها بالمفتاح الكبير، استغربت، فلم أر باب بيتنا مغلقا أبدا، ولا رأيت المفتاح: كان حديديا كبيرا، ادراته أمي في القفل سبع مرات، وضعته في صدرها ..."

---

1. عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف (التخييل الذاتي في أدب واسيني الاعرج)، كنوز الحكمة، ط1، 2012، ص119.

2. الطنطورية، ص 21.

3. خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد خراط نموذجا) منشورات مؤسسات اليمامة الصحفية، الرياض،، 2000، ص 114.

سرديا يمثل المفتاح عنصرا شيئيا يرتبط بوعي المتلقي بوصفه (المفتاح) وسيلة لها طابعها الاجتماعي/ الامتلاك. أن تحمل مفتاحا فأنت تحمل علامة على امتلاكك أشياء مستقرة هناك تتحرك بعيدا عنها. ولكنها في انتظارك حتى تعود، وهو ما يحمل الدلالة الأولى للمفتاح الذي أغلقت به الأم (أم رقية) بوابة البيت الكبير قبيل الخروج بفعل الاحتلال[1].

- **المضافة**: تعد أحد الأماكن المغلقة، التي تعقد فيها الاجتماعات السرية للثوار الفلسطينين" ... مضافة البلد، في بيت المختار، يجتمع فيها الرجال للحديث والسمر ولمناقشة المستجد من الأمور وأحيانا لحل النزاعات، وفي المضافة يتحلقون حول الراديو لمعرفة الأخبار، النساء لا يدخلن المضافة فلا يصلهن من الأخبار إلا ما يتفضل الرجال بنقله إليهن ..." [2]

أدى هذا المكان دورا محوريا في تطور الأحداث[3]، كونه جسر عبور انتقال الأحداث السياسية والاجتماعية لأهالي البلد.

- المكان المفتوح في رواية "الطنطورييية" لرضوى عاشور:

تلجأ الكاتبة إلى تغيير المكان هروبا من واقعها الأليم في (الطنطورة) نتيجة الحصار الإسرائيلي المفروض عليها، ولكنها لا تبتعد كثيرا، ويمكن حصر الأمكنة المفتوحة فيما يلي:

- **البحر:** إن انفتاح هذا الفضاء على الأفق اللامحدود قد أهل الناس للذهاب إليه، نسيانا لهمومهم، طلبا للراحة والتغيير" .. رائحة البحر واضحة في المدينة، وإن اختلطت في البلدة القديمة بروائح أخرى ولكننا إذ نقترب من الشاطئ تزداد الرائحة، تمكنا من المكان، حتى تنفرد به، خلعنا نعلينا وخذنا في الرمل ثم تربعنا متجاورين قال عز: بحر صيدا مثل بحر بلدنا، قلت : بحر بلدنا أحسن ..." [4]

---

1. مصطفى الضبع، الطنطورية قراءة سيميو تأويلية، ص 73.
2. الطنطورية، ص 28.
3. ملفوف صالح الدين، المكان و دلالته في رواية اعترافات تام سيتي 2039 لعز الدين ميهوني، مجلة الحكمة، الجزائر، ع29، السداسي2، 2013 ص 71.
4. الطنطورية، ص 68.

إن رؤية البحر والذهاب إليه يكشف استغلال هذا الفضاء، كأداة مهمة لتحقيق العنصر الجمالي، فقد ساعد هذا الأخير على تأطير الأحداث.

- **الطنطورة:** بوصفها مسرحا للأحداث، أين تبدأ الحكاية وتبقى الطنطورة نقطة البدء والحلم بنقطة المتلقى [1]، يقول الراوي: "... لم يكن عمي أبو الأمين حاضرا حين احتلوا البلد لكنه كان أول من عاد إليها من العائلة. يقول عدت إلى الطنطورة. هنا تبتدئ الحكاية و هنا أيضا تنتهي ..." [2]

لقد وضعتنا (الطنطورية) بوصفها المكان المسرح على المحك لنكون قادرين على اكتشاف العالم وراء الأسوار، خلف الحصار ومخيمات اللاجئين والمجازر الإسرائيلية في فلسطين.

- بنية المكان في رواية " الحق في الرحيل" لفتيحة مرشيد:

يعد المكان العنصر الرئيس المشكل لبنية الفضاء الروائي. باعتباره بنية معمارية متجسدة بواسطة اللغة، التي تتفنن في رسم عوالم مكانية متنوعة. أي أننا سنشير بهذا المصطلح إلى مجموع العناصر المكانية بما فيها من أشكال طوبوغرافية، وأعلام جغرافية مرجعية أو تخييلية، تدور فيها أحداث القصة المتخيلة وتضطرب داخلها الشخصيات وتتفاعل فيما بينها، أي أن المقصود بالمكان هنا هو "المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة لأغراض التخييل الروائي وحاجاته"[3].

ولا يمكن مطلقا تصور رواية دون تحديد إحداثياتها المكانية ولعلنا نشبه المكان هنا بالخشبة المسرحية التي تتجه صوبها العيون النظارة، ففيها تتجلى الأحداث وتنطلق. وعليها يتكئ الشخوص للتفاعل في إطار زماني يتكفل صاحب العمل بتحديده.

---

1. مصطفى الضبع، الطنطورية، قراءة سيميو تأويلية، ص 77.
2. الطنطورية، ص 87.
3. سمر روحي الفيصل، الرواية (البناء و الرؤيا)، ص 72.

ولهذا السبب يصرح أحد النقاد بأن الفضاء بمعنى الأمكنة المتواجدة على الشريط اللغوي، التي تعد ساحة صراع للقوى النصية، هو الذي يشكل بؤرة للقراءة وموضوعها وهدفها في الاستنطاق والتأويل"[1].

والمكان لبنة حيوية في جسد الفضاء الروائي، وتجسيده ضمن صفحات العمل الروائي السردي يعطي لأحداث القصة المتخيلة واقعيتها، فتبدو للقارئ شيئا محتمل الوقوع[2].

إذا كان المكان هو مجال تحرك الحدث والشخصية، فانه عند "فتيحة مرشيد" قد أخذ منحى فعالا ووظيفيا في الأحداث، وتوحدا بالشخصيات، الشيء الذي جعله يكتسب دلالة رمزية تجعل منه جسدا يتخذ شكل مدينة أو وطن، غني بالدلالات، فتصبح علاقة الفرد به علاقة بالجسد الفردي أو الجماعي، فهو فضاء الجسد[3].

لذلك لم يكن المكان بأبعاده الجغرافية ولا بهندسته، بل هو الذي يحمل أبعادا اجتماعية وتاريخية وسياسية ونفسية، تظهر من خلال تخلف المكان في العمل الروائي، والعلاقة الجدلية مع الإنسان والزمان والأشياء الأخرى[4]، ومن هنا اكتسب أهمية أكثر من ذي قبل واعتبر خصوصية فنية تطبع الكثير من الإبداعات الروائية.

ويظهر أن طبيعة المكان في رواية (فاتحة مرشيد) هو مكان يوهم بالواقعية بفعل اختيارها لأسماء أمكنة حقيقية، والمكان المستحضر هو مكان متخيل لا يحيل إلى الواقع وأي مطابقة بينهما هي مطابقة غير صحيحة، وما استعانه الروائي بالتسمية، أو الوصف

---

1. خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 84.

2. إبراهيم عباس، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر،ط1، 2005، ص219.

3. ريم العيساوي، المكان ودلالته في مجموعة رياح الشمال للقاصة شبخة الناجي، مجلة الرافد، العدد 45، الشارقة ص 43.

4. أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 110.

إلا لإثارة خيال المتلقي[1]. وقوة الإيهام راجعة لقوة الروائي الكبيرة في تحكمه في العلاقات اللغوية، وهو مكان تستثيره اللغة من خلال قدرتها على الإيحاء[2].

وربما الشيء الذي جعل (المغرب) تتداعى في (الحق في الرحيل) بالكثير من الدلالات والأحلام، هو وجود الأبطال في الغربة بعيدا عن مكان الطفولة، لذلك ظلت متعلقات المكان من جسور، وحلي تافورت، ولباس أغادير ... تداعب مخيلتهم وفنهم، الأمر الذي جعل من هذا البلد رمزا دلاليا.

- أنماط الأمكنة في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

1- المكان الرمزي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

لقد استطاعت الروائية أن تجعل من المكان تجربة معيشة داخل العمل الروائي، هذه القدرة على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي، يوحي وكأن المكان خاص به أيضا، وهذا الوصف التعبيري الذي "يصور الأشياء من خلال إحساس المرء بها، نادر الوجود في الرواية العربية"[3]

وعموما إذا كان الإنسان يسكن المكان، فالمكان يسكن أبطال (الحق في الرحيل)، يقول الراوي: "... كان سفرا رائعا في الجانب الجميل والمضيء للمغرب، الذي عملت إسلان على أن يكون كاملا: فزيها المغربي، وأطباقها المغربية، أما الموسيقى فقد جعلت الحنين لدفئ بلادي يرجني من الأعماق، كيف استطعت الابتعاد عن هويتي إلى هذا الحد؟ كيف سرقتني السنون لأصبح باردا كجو لندن، كئيبا كسمائها؟

"إن أنت لم تذهب إلى المغرب، فالمغرب يأتي إليك"، ليس المغرب فقط: إنها الجنة أتت إلي ..." [4]

ربما لهذا السبب اعتبرت الكاتبة "فتيحة مرشيد" المكان كخزان يمولها بالأفكار والمشاعر والحدوس[1]. على حد تعبير "حسن البحراوي" فتعاملت معه كتاريخ وثقافة

1. أحمد زياد محبك، مقدمة لدراسة المكان في العمل الروائي، مجلة البحرين الثقافية الكويت، ع24، 2000م، ص107.
2. المرجع نفسه، ص 107، 108
3. محمد عزام، فضاء الروائي، مرجع سابق ص 115.
4. الحق في الرحيل، ص 25/24.

وكيان من الفعل المغير، لأنه يعبر عن حيوية تاريخية، ووظيفية ويحمل طموحات الاديب الثقافية.

- المكان النفسي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

إن للمكان طاقته الخاصة في تعميق العلاقة التي تربط بينه وبين شخوص الرواية، فالكاتبة في محاولتها إضفاء الحياة على الجماد، إنها تساهم في إثراء الفضاء الروائي، وهذا المثال يجسد ذلك: "... ركن واحد كنت أرتاح فيه، هو المطبخ الذي كنت محرومة من ولوجه في حياتها لأنها لم تكن تتحمل أن ألمس شيئا أو أن أغير شيئا فيه، أصبح المطبخ بعدها، بالنسبة إلي مثل مختبر أجرب فيه كل شيء. بحرية وفوضى شاملة. اشتريت كتب الطبخ وبدأت أجرب أطبقا أضيف إليها تنويعات من ابتكاري ..."[2]

إن المكان عند فتيحة مرشد، فريد متميز، لأنه مكان ملتحم التحاما قويا بالشخصية من جهة وإطارا خاصا لأحداث الرواية من جهة أخرى، فقد أثبتت الروائية عبر المكان جدارتها، وهي تعبر عن هذه الذكريات، وتحول الجماد إلى كائن حي يوازي الإنسان في مشاعره المختلفة، ولا تقف عند هذا الحد، بل تحوله إلى نسيج خيالي يتفجر بدلالات مجازية ونفسية[3]، يقول الراوي: "... إننا نلبس المكان كما نلبس قميصا، ولهذا عليه أن يكون على مقاسنا، يشبهنا، نرتاح داخله، ونتحرك بحرية ..." [4]

ومن هنا لم يكن المكان مطابقا للأصل، لأنه يحمل خصائص عملت على "تنشيط التغيرات الرمزية عن الذات، وعن الذكريات هذه الذات وطموحاتها وخيالاتها"[5].

---

1. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق ص 31.
2. الحق في الرحيل، ص 48.
3. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص 92.
4. الحق في الرحيل، ص 53.
5. ريتشاد فان ليوفن، في المدينة النمطية، المكان مجازا في " ألف ليلة و ليلة"، مجلة الآداب، العدد 7-8-1997، بيروت، ص 25.

وبإمكاننا أن نقول أن المكان في الرواية قد حظي بميزة الانفتاح، وهي خاصية هامة جعلت المكان متحركا مع الشخصية لذا استعانت الكاتبة بالرمز لتحمل (المغرب) بالأبعاد المجسدة لهويتها ومحيطها.

فالمغرب هو الحبيبة (اسلتن) وهذا الرمز عمل على توسيع الدلالة بصورة أعمق وأشمل لأن حب (فؤاد) لـ (إسلان) يوازي حبه لوطنه، وتعلق البطل (فؤاد) بـ (إسلان)، وعشقه لها وانبهاره بها هو في حد ذاته تصريح بنبض الحياة في هذا الوطن ومحاولة لاسترجاع الذاكرة المنسية[1]، لذلك كان التلاحم بجسد (إسلان) يعني في نفس الوقت، تلاحما مع الوطن واتحادا به، وثورة له بالحب وبشهوة الجسد الذي يجمعه مع الوطن في كيان واحد، يقول الراوي: "... اهو حنيني إلى المغرب الذي لم أزره منذ أكثر من ثلاثين سنة، ما ألهب رغبتي في الحديث إليها بلهجة ترقص لها الذاكرة؟ أم أنها تلك الكيمياء الغامضة التي تضيف للقلب ذكاء لا يسعنا معه إلا الامتثال؟ أم تراه الاحتفاء بنهاية السنة ما يؤجج رغبتنا في الإمساك بخيط أمل مهما كان ضعيفا علا السنة المقبلة تكون أحسن ما سبقتها ؟ إسلان أهو اسم مغربي حق ؟!! ..." [2]

- المكان الرحمي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

إن المكان عند (فتيحة مرشيد) حاضر في الرواية معلنا وجوده دون افتعال، لكونه بعدا من أبعاد الروح والجسد، يكشف كما رأينا عن امتداد المكان في الكائن والكائن في المكان[3].

يقول الراوي: "... دخلت غرفة والدتي، أغراضها لا تزال بمكانها المعتاد، يلح علي مشهد صلاح وقد هرب من بيتهم ليلة زفاف والده، ليختفي عندنا. لم يحتمل صلاح الذي فقد والدته في السادسة من عمره، أن يتزوج والده بعد شهور معدودة من وفاة أمه

1. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص 98.
2. الحق في الرحيل، ص 15.
3. محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 116.

بابنة عمها زينب. التي كانت تعيش في البيت منذ أتت بها المرحومة من البادية لتربيتها وتعليمها ..."[1]

لقد شكلت غرفة والدة (فؤاد) بالنسبة له مستودع الذكريات، والطفولة والذاكرة، والألفة والماضي، فمثلت صور مكانية جوهرية في دلالتها التي تستحضر من خلالها الماضي، ولحظات الحضور لتتداعى كل الصور المتباينة والمتناقضة في وعي الكاتبة[2].

- المكان الفتوغرافي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

الذي يؤدي وظيفة توثيقية للمكان الذي يحيل إلى زمن معين وحادثة معينة، يقول الراوي: "... غادرنا الفندق دون وجهة محددة، تاركينا لأقدامنا مباردة حملنا عبر شوارع اغادري، المدينة التي نهضت من تحت أنقاض زالزال أطاح بها منذ ما يناهز خمسة عقود وأودى بحياة الآلاف من أبنائها، لترفع رأسها من جديد في شموخ، المدن على عكس الإنسان تعيش حيوات متعددة، عبرنا حديقة "أولها" والمعروفة باسم "حديقة العشاق" ثم "وادي الطيور" قبل أن نتوقف في "ساحة الأمل" الغروب في أغادير فتنة حقيقية تجمع بي الدفئ والإغراء، ونحن قبالة البحر نستمتع بحمرة الأفق، أشرات بيدها نحو مبنى أمامنا على شكل باخرة بماحاذاة الشاطئ هذا هو المطعم الذي أحلم به ..."[3]

إن بناء المكان من خلال هذا المقطع يجعلنا نستشف رؤية الروائي لعالمه ومشكلية الإنسان فيه.

- بنية المكان في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

كل بداية ونهاية تقع في مكان ما، فلا إبداع في غياب المكان ولا يمكن الاستغناء عن هذا العامل في النص الأدبي وبخاصة الروائي منه، لأنه يشكل سلسلة من الأحداث تحركها الشخصيات في زمن معين، فهو ذروة العمل الروائي وعموده، فللمكان أهمية كبيرة لا لأنه احد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث، وتتحرك

---

1. الحق في الرحيل، ص 67.

2. حسني محمود، بناء المكان في سداسية الايام الستة لاميل حبيبي، علامات في النقد، المركز الثقافي، جده، مجلد 9، 1999 ص 199.

3. الحق في الرحيل، ص63.

خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة، إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية.

بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه. وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل الرؤية البطل والمتمثل لمنظور المؤلف، وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة للوحة بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة[1].

والمكان في العمل الروائي عنصر من عناصره الفنية، بل أراه الهدف كله من وجوده، فلا يتحقق النص إلا بوجوده بحيث تتصل فيه الشخصيات، وتتواصل، سواء كان العمل موجودا في الواقع إما ناشئا من خيال المبدعين، فلابد للإشارة إليه، وإلا أصبح النص الروائي مشلولا، "إن المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل انه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله." [2]

فرواية "الأسود يليق بك" تمثل رواية عواصميه بما يرسمه الراوي بين حدود تنقالاتها بين كل من بيروت وباريس والبرازيل، وفينا والشام وحلب وغيرها. ولا ضير في ذلك لكن المهم هو مدى توظيفها هذه الفسح الجغرافية في تشكيل النص الروائي. فالروائي لا يتعامل مع المكان مثل حيز جغرافي ولا يصفه وصف الجغرافيين ولكن المكان في نظره حيز إنساني يتفاعل معه ويتأثر بما فيه، فعندما يصف المكان لا يفعل ذلك على طريقة الجغرافيين، الذين ينقلون تفاصيل المكان بشكل حيادي وجليدي: موقعه- مساحته- حيوانه- إنسانه- محاصيله- فصوله- تضاريسه- مناخه- عمرانه- نباته ... بل يصفه ككائن حي، لأن هدفه لا أن يصف المكان بذاته، بل أن يصف الإنسان داخل هذا المكان[3].

---

1. أحمد زياد محبك، مقدمة لدراسة المكان في العمل الروائي، ص 107.

2. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي،ص 33.

3. صالح مفقودة، قسنطينة و الأبعاد الحضارية للمكان في رواية ذاكرة الجسد، مجلة العلوم الإنسانية ع/13، 2000، ص 240

أنواع الأمكنة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

1- المكان الرمزي في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

ليس المكان بأبعاده الجغرافية، ولا بهندسيته بل هو الذي يحمل أبعادا اجتماعية وتاريخية ونفسية وسياسية تظهر من خلال تخلق المكان في العمل الروائي، والعلاقة الجدلية بين الإنسان والزمان والأشياء الأخرى. فقد استعانت الكاتبة بالرمز لتحمل المكان الأبعاد المجسدة لحياة وهوية الإنسان، ومحيطه "ليعبر عنه بما يريده هو من عباراته، من أوجاعه وارتعاشاته، من أسمائه وأفعاله، لتصل بلغتها الروائية إلى كل ما يختزن من مكبوتات ثانوية[1]. يقول الراوي : "... مروانة اسم أنثوي كدندنة، تخاله أغنية هي صغيرة وغير مرئية، كنوتة موسيقية، لا توجد على خرائط المدن الجزائرية بل على خريطة السولفاج، كل صباح يصعد رعاتها السلم الموسيقي، أثناء تسلقهم مع أغنامهم جبالها، يطلقون حناجرهم بالغناء، فيحمل الصدى مواويلهم، عابرا الوديان إلى الجبال الأخرى ... كانت منابرهم وهواتفهم، ومنصات غنائهم وحائط مبكاهم وسقفهم، لذا أعلنت فرنسا الحرب على الجبال ..." [2]

وهكذا تكون الكاتبة قد حملت (مروانة) تحميلا رمزيا يتنوع على أقطاب متعددة فهي: المدينة، والوطن، والذاكرة والحبيب ... فالنصوص الأدبية تتعرض إلى انكسارات وتغيرات تزحزح دلالتها المتعرف عليها، لتنتج دلالات جديدة، تغنى أو تناقض الدلالة الأصلية له في النص.

- المكان النفسي في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

1. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص 96.
2. الأسود يليق بك، ص 65.

يمكن استغلال عملية التلاعب بصورة المكان، إلى أقصى الحدود فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور، أو كوسيط يؤطر الأحداث[1].

يقول الراوي: "... لفرط غربته و متاهته على مدى ربع قرن في البرازيل. هناك في أرض الكرنافالات والأقنعة الإفريقية أضاع ملامح وجهه الأصلية، كل من أقام في البرازيل سكنته كائنات الغابة الأمازونية وأرواح نساء مازلن يرقصن السامبا ونبتت له أجنحة ملونة، كالفراش المداري العملاق، في حقول الساركاو، فغدا كائنا خفيفا لا يمشي بل يحلق، تلك البلاد التي وصلها مفلسا، ما عاش فيها يوما فقيرا، فهناك يعمل الناس كما لو كانوا عبيدا ويعودون من أعمالهم ليعيشوا بقية نهارهم أمراء ..." [2]

يتلبس المكان بالشخصية، وهذا ما يعرف عند بعض النقاد "بأنسنة المكان" هذه الانسنة هي تجلي العالم الخارجي ... ليجعلها تتحاور مع الإنسان ومشاعره وأفكاره كي تشاركه المعاناة والقهر والفرح في الحياة، وتجيء هذه المجاورة نتيجة لحاجة ذاتية وفنية، تسعى إلى تفسير الأحداث تفسيرا داخليا متميزا[3].

3- المكان الهوية في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

لا ريب في أن للمكان أثر في التعبير عن هوية الكاتب الروائي والشخوص، فالحياة الإنسانية خلاصة الظروف والبيئة المحيطية والتاريخ والعادات والتقاليد، والأعراف، ونتيجة لذلك نجد الكثير من الكتاب يحاولون من خلال المكان التعبير عن تمسكهم بهويتهم[4]، يقول الراوي "... أرادوا اغتيال الجزائر باغتيال البهجة، أو ليست "البهجة" هي الاسم الثاني للجزائر؟ ليعلموا أنهم لن يخيفونا ولن ليسكتونا، نحن هنا لنغني من أجل الجزائر، وحدهم السعداء بإمكانهم اعمار وطن، انطلق النشيد الوطني ووقفت القاعة تنشد: قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات ... ما كاد

1. عبد الحميد المحادين، المكان الروائي، مجلة البحرين الثقافية، العدد 3، 2001، ص 29.
2. الأسود يليق بك، ص 85/84.
3. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي ص 95.
4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 141.

ينتهي النشيد حتى ارتفعت الزغاريد والهاتفات وصعدت سيدة إلى المنصة لتقبلها وتضع علم الجزائر على كتفيها ..." [1]

إن المكان بوصفه هوية حاضر في الرواية، معلنا وجوده دون افتعال، لكونه بعدا من أبعاد الروح والجسد، فهو يكشف عن امتداد المكان في الشخصية.

- المكان الفتوغرافي في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

وإن كانت جمالية المكان لا تتجسد من خلال تحديد اسمه وأبعاده وصفاته فحسب، بل تتجسد من خلال الطريقة الفنية التي قدم بها[2]، ومن هذا ما قاله الراوي على النحو التالي: "... عند باب البناية الفخمة ذات الطراز المعماري القديم، دقت شفرة الباب التي أمدها بها.

أربعة أرقام وانفتح الباب الزجاجي، ما كادت تدلف داخل البهو الكبير حتى جاء البواب لنجدتها، كان باب الشقة مفتوحا وجدته ينتظرها على العتبة، ذهب بالحقيبة إلى غرفة داخلية وعاد إلى الصالون، بينما راحت تتأمل الشقة في أناقة أثاثها القليل، والمنتقى بذوق عصري راق، كل شيء شفاف من الزجاج السميك الفاخر، الطاولات كما الرفوف تقف على أعمدة زجاجية بقواعد ذهبية، حتى الكراسي بلون عاجي غير مثقلة بالزخرفات، انه فن المساحة، لاشيء يثقل فضاء الرؤية، والسجاد يبدو لوحة حريرية، لحقت به إلى الشرفة، فتح ستارة النافذة كان المنظر يطل على جادة تعبرها بعض السيارات وعلى طرفها الآخر غابة تتوسطها بحيرة ..." [3]

الملاحظ على هذا المقطع السردي أن الروائية حريصة على الوصف في أثناء تشكيل المكان، وهو يخدم الرواية في تحديد العلاقات المكانية أو العلاقات بين المكان والشخصيات والحوادث، وقد لجأ الروائيون المعاصرون إلى إحياء العلاقات المكانية اخترقوا المكان بغية التمهيد لتشكل الفضاء الروائي فبناء الفضاء لديهم لا يشكل ولا

---

1. الأسود يليق بك، ص 77/76.
2. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء و الرؤيا) ص 84.
3. الأسود يليق بك، ص 206/ 207.

يصبح مكونا من مكونات الرواية إذا لم تخترق الشخصيات المكان حاملة وجهة نظرها الخاصة وإذا لم تعمل على تحديد انتمائها فيه[1]

- المكان المحبوب في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

يشكل امتداد للرؤية النفسية إلى المكان، فالنفس الانسانية هي التي تتفاعل مع المكان وتحدد المكان المرغوب فيه[2]. أما المكان التي يبدو محبوبا في "الأسود يليق بك" هو:

- غابة بولونيا: لقد لعب هذا المكان دورا كبيرا في توجيه الأحداث، فهو بمثابة حلقة الوصل التي جمعت بين الحبيبين ولم يكن وصفها خارجيا بل تناولته المؤلفة بما يمكن أن يثير مشاعر الحب والحنين يقول الراوي : "... على الساعة السادسة حضر سيد الحضور العاصف، وانطلقت بهم السيارة نحو غابة بولونيا، كان كل شيء يبدو جميلا، كقصيدة شتوية كما لو كانت كل الكائنات تتودد للعشاق، أو تتودد له بالذات، أيكون اشترى ودها؟ الأشجار التي يعرف أسمائها ونسبها ومواسم اخضرارها، كان وهو يمشي معها على ضفاف البحيرة التي تتزلج عليها بعض البطات، يسمي لها الأشحار واحدة واحدة ..." [3]

وتبقى الذاتية هي التي تعبر عن المكان، إنها تنهل الكلمات من معجم نفسي مليء بالحب والشوق والأمل وبهذه الشعرية والجمل الاستفهامية تصعد نبرات الحب والألم؟ (أيكون اشترى ودها) والمتأمل للمنظومة الصوتية ينتبه تقريبا لحرف الهاء والحاء اللذان يعكسان حسا بالعمق والحب والبعد[4].

- شعرية المدينة الأوروبية في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

1. سمر روحي الفيصل،الرواية العربية (البناء و الرؤيا)، ص 93.
2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سميائياته، ص 135.
3. الأسود يليق بك، ص 176.
4. شهرزاد حرز الله ، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص 130.

إن البحث في شعرية المدينة الأوروبية في الرواية النسائية يستمد أهميته من كون هذه الإشكالية لم تمثل موضوع مقاربة نقدية رغم تعدد زوايا النظر إليها[1]. وهي بحوث برغم ما ركزت على مقاربة الآخر/ كيانا متعدد الوجوه و من ثم الصور في علاقته الملتبسة حد التناقض مع الأنا، فإنها لم تقارب إحدى الصور الكائنة و المهمة لهذا الآخر، وهي صورة الآخر (مدينة) باعتبار أن المدينة الأوروبية تمثل فضاء دال على الهوية في شتى مجالاتها، حاوية للآخر، وكاشفة لخلفيات تعامله مع الأنا سلبا أو إيجابا، وما يقيمه من علاقات معها تبلور مختلف منظوراته لها. فشعرية المكان هي التي تسلم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي وتلح خصوصا على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله[2] سواء بصفته دائمة أو مؤقتة باعتبار العلاقة التفاعلية بين الإنسان والمكان. وهذا ما يجعل الدلالات التي تتوفر عليها المدينة الأوروبية في تعددها وتنوعها وفعاليتها في بلورة منظور الكتابة لها، لا يمكن أن تدرك إلا بالرجوع إلى شعرية الأماكن التي تتشكل منها هذه المدينة الأوروبية. باعتبار أنه ليس هناك من شيء يستطيع ان يحدثنا عن المكان الروائي في شتى تجلياته الجمالية والدلالية، أحسن من شعرية المكان نفسها. وفي رواية الأسود يليق بك تتجلى ثلاث مدن: باريس، لندن، فيينا. مع الإلماع إلى هيمنة حضور باريس وقوة سلطة اجتذابها للأنا المؤنث فأهميتها الإنتاجية الجمالية والدلالية هي الكشف عن وجهة النظر الأنثوية للمكان، من خلال التركيز على مختلف أشكال تفاعله معا.

1- مدينة باريس:

تتعدد صور باريس وتتنوع وجهة نظر الروائيات العربيات لها فتكتسب في كل رواية ملامح خاصة وسمة دالة.فضلا عما تتوفر عليه من علامات دالة على خصوصيتها الحياتية والعملية والمعرفية والفنية والطبيعية وهي الصور المتعددة التي عكستها رواية الأسود يليق بك[3].

1. سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية،مؤسسة الرحاب الحديثة،بيروت،الطبعة الأولى، 1998 ، ص 12.
2. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 45.
3. بوشوشة بن جمعة، شعرية المدينة الأوروبية في الرواية النسائية المغاربية، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس العدد 242، 213، ص 30.

تمثل باريس/ مدينة للعشق يمارس أهلها الحياة على إيقاع سيمفونية الحب، احتفاء بالروح في تساميها وبالجسد في غواياته في المقام الأول باحتضانها علاقة عشق طلال هاشم رجل الأعمال اللبناني، الثري، الباذخ بهالة الوافي، المغنية الجزائرية، المقيمة بدمشق وهو عشق أحتضنه أحد الفنادق الباريسية الفاخرة وأحد مطاعمها الباذخة، وأحد شققها الفارهة المطلة على حديقة بولونيا والبحيرة، وهي الفضاءات التي منحت البطلة مباهج عشق يقول الراوي : "... لم يسألها أين تريد أن تتعشى في مدينة لا تعرف فيها عناوين تليق به، أثناء انتظارها في السيارة حجز لهما طاولة في مطعم اعتاد أن يرتاده في المناسبات الهامة أو الجميلة، يحب هذا الفندق المطل على حديقة "التويلري" لفخامة القرن التاسع عشر وأبهته، بمراياه ورسوم سقفه ونقوشه الذهبية، بنادله الذي يشبه ببذلته السوداء ذات الذنب رئيسا ما للجمهورية الفرنسية ... أو قائد أوركسترا سيمفونية ..." [1]

وهذا ما جعلها تكتشف أن للحب ضفتين الأولى ضفة باريسية حققت لها امتلاء الكيان الأنثوي من خلال ما أتاحته لها من حرية العشق والمتعة والثانية جزائرية تدرك العشق عيبا يتحكم في حياة الأنثى وعلاقته بالآخر/ الرجل والمجتمع[2].

باعتبار انتمائها إلى (مروانة) مدينة عند أقدم الأوراسي لا تساهل فيها مع الشرف يقول الراوي :"... لقد غير تهديد الأقارب سلم مخاوفي، إن امرأة لا تخشى القتلة، تخاف مجتمعا يتحكم حماة الشرف في رقابه، ثمة إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين أنا ابنة مدينة عند أقدام الأوراس لا تساهل فيها مع الشرف أنا امرأة واقفة في حلبة ملاكمة، دون أن يحمي ظهرها رجل ... [3]

فكان أن حرم الحب فيها من قبل الإرهابيين، ففصلت من وظيفتها كمعلمة يسبب غنائها، كما فصل أحد تلامذتها لكتابة عبارة (أحبك) لصديقته، هي مدينة البكاء على الحياة شجنا، تقترن في ذاكرتها بالعطب العاطفي حين فشلت خطوبتها مع قادر ورغبتها في الاقتران بخطيبها مصطفى.

---

1. الأسود يليق بك ، ص 164.

2. مجموعة من الباحثين، تمثيلات الآخر في الرواية العربية، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الرابع، 2010، مؤسسة الإنتشار العربي ،بيروت، ط1 ، ص 10.

3. الأسود يليق بك ، ص16.

انجراحات أنوثة عمقتها حوادث اغتصاب الإرهابيين وقتلهم الأبرياء دون وجه حق، هي صور المفارقة بين المدينتين، الباريسية والجزائرية، حيث تحتفي الأولى بالحياة عشقا فيما تنعى الثانية الحياة قتلا وإرهابا.

ويضاف إلى هذا الوجه المشرق لباريس آخر متهافت، تمثله الحرية الجنسية، كالتحرر والإدمان على الشرف تنفيسا للذات وبحثا عن أفق وجود أرحب يتجاوز فيه حال اختناق الكيان وهو ما تصوره البطلة هالة الوافي بقولها "... لم تلتق من قبل مع رجل في مدينة تتنفس الحرية، ولا كانت يوما حرة، لعلها فرصتها لكسر القيود، واكتشاف العالم، عادت وصححت نفسها: اكتشاف العالم لا الانكشاف به، فكل ما تتمناه هو جلسة جميلة مع هذا الرجل الذي لون حياتها بالورود، والكلمات التي لا تدري من أين يقطفها لها، كل مرة."[1]

وتتعدد مظاهر الجمال الطبيعي لمدينة باريس مثلما صورتها الرواية بدئا من غابة (بولونيا) التي تعتبر معلما من معالم الجمال الطبيعي الباريسي، لتمثيلها فضاء طبيعيا رومنسيا[2]

أخاذا يغري بالعشق ويغوي الجسد، بقول الراوي :"... على الساعة السادسة بالضبط حضر سيد الحضور العاصف، وانطلقت بهما السيارة نحو غابة بولونيا، ... سعادتها به تشل تفكيرها، لم يحث أن كان أكثر تلقائية وصدقا مما هو اليوم، لكأن الطبيعة ساوت بينهما، خارج الفنادق والمطاعم الفاخرة، هو الآن مثلها في ثيابه الرياضية، يتقاسم معها بالتساوي الهواء النقي في غابة ساحرة، هي حسب القانون الفرنسي ملك كل من يتنزه فيها ..."[3]

وقد امتازت باريس بجمال حدائقها العامة وكذلك الخاصة وهو ما صورته (هالة الوافي) حيث تتخذ الحديقة المواجهة لشقة (طلال) بعدا فنيا جماليا استثنائيا من حيث

1. الأسود يليق بك، ص 54.
2. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية ص 251.
3. الأسود يليق بك ، ص 178.

جمالها المكتسب من كثافة أشجارها واتساقها، لتمثل بذلك الخلفية التي تكشف لنا دواخل النفسية وأشكال السلوك والمنظورات للذات والعالم[1].

وبناءا عليه، فإن مثل هذه الحدائق الفرنسية الفاهرة جمالا، "لا تنهض بوظيفة تزيينية أو تلبي تصورا فنيا، فحسب وإنما تتضمن الكثير من الدلالات الذهنية والإيديولوجية التي تخبرنا عن الوشائج القائمة بين محيط الإنسان ووعيه بالمظاهر الطبيعية وما تولده لديه من مشاعر البهجة والألفة والأنس فالتماهي الوظيفي بين الإنسان والطبيعة والذي يمثل علامة دالة على تجاوز الفن- وهنا الكتابة الروائية- مستوى محاكاة الطبيعة بالمصطلح الأرسطي إلى مستوى الإيحاء بها، والذي تتعدد صور تجليه وتتنوع دلالاته النفسية والفكرية والجمالية [2] ويشكل المناخ الممطر والثلجي والمتطلب أحد مظاهر الجمال الطبيعي لمدينة باريس، حيث ركزت الساردة على وصف برودة أجواء باريس وتساقط أمطارها وثلوجها والتي تشكل مجتمعة مناخات تغري بالعشق و اللذة "... كانت باريس ليلتها سخية تتلألأ بأضواء نهاية السنة، ورذاذ مطر يحمي عاشقين من محضر ضبط عاطفي، غادرته بأحاسيس ملتبسة كما لو أنها فقدت بتلك القبلة عذريتها ..."[3] وقد تعمدت الكاتبة أحلام مستغانمي التركيز على تلك المناخات الباريسية الشتوية وتصويرها، خدمة للسياقين الفكري والجمالي ولشخصياتها الأساسية[4] باعتبار وظيفية تلك الانفعالات في الكشف عن انفعالاتها النفسية، ما يؤكد جدلية العلاقة بين المكان في الرواية والزمن، ذلك أن المكان يكمن بالزمن والحركة التي في داخله[5] فيكون المكان ليس في ذاته بل بالزمن الذي مر به وبالحركة (حركة الإنسان التي تشغلنه وتلونه). تلك هي مدينة باريس من خلال مرايا رواية الأسود يليق بك، مدينة العشق في عنفوانه والحرية في شتى تجلياتها، والجمال الطبيعي في شتى تنويعته .

---

1. سيزا قاسم، القارئ و النص من السميوطيقا إلى الهيركوطيقا، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافةأ الكويت مج 32،ع3، يناير 1995،ص255.
2. مصطفى الضبع،إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر 1998،ص6.
3. الأسود يليق بك، ص 170
4. عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة و النشر،ط1،بيروت،ص94.
5. عبد الرحمان بدوي، الزمن الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط2، 1995،ص 39.

2- فيينا: تتجلى صور مدينة فيينا النمساوية في رواية الأسود يليق بك من خلال ملمحين أساسيين يمثلان علامتين دالتين على خصوصيتهما اولهما: معماري تمثله القصور القيصرية، وثانيهما فني تمثله الموسيقى والرقص/ الفالس . فقد ركزت الساردة على رسم خصائص القصور القيصرية الفخمة وما تتميز به من بذخ معماري وترف حياتي وقد تحول عدد منها إلى فنادق باذخة، يقصدها أثرياء العالم، للسياحة والأعمال فتصور باب القصر الذي نزلت به فتقول:" ... تقف أمام باب كبير مزخرف بالنقوش الذهبية، دخلا إلى قاعة عريقة تغطي جدرانها المرايا والإطارات الذهبية، يعلوها سقف مزدان بالرسوم الزيتية، تتدلى منه ثريات ضخمة، حال دخولها، راحت فرقة مكونة من ستة موسيقيين تعزف مقطوعة بهيجة لتحيتهما..."[1]

غير أن هالة الوافي بدل أن تبدي موقف انبهار من فخامة هذه القصور، الدالة على بذخ المعمار القيصري وترف ألوان حياته، شعرت بقبحه من منظورها الخاص[2] والمعبر عن منظور الكتابة وموقفها منه، نتيجة ارتباطه بطبقة اجتماعية تكرهها، ونتيجة لارتباطه بطبقة سياسية منقرضة، ونتيجة لكون هذا المكان الفندق يمثل تاريخا ماضيا قبيحا[3] ما يعلل إثارة فخامة هذه القصور وبذخها الفاره، نخوة الأنا، واعتزازه بالهوية، ومن ثم معاداته هذا المكان وما يرمز إليه من سطوة الحكم القيصري تقول :" ... أنا ابنة الجبال وأدري أن الفخامة تشوهنا لأنها تجعلنا غرباء عن أنفسنا،لذا عاشت الإمبراطورة (سيسي) شقية كطائر غير أرضه، لا تصادق إلا نخلة ... "[4]

أما الملمح الثاني لصورة مدينة فيينا، في هذه الرواية فيتمثل في الموسيقى،الفن العريق والرقص (الفالس)، تصور الساردة في هذه الرواية والتي هي في الأساس مغنية جزاءرية مقيمة في دمشق، عالم الموسيقى، والرقص، الذي اكتشفته مع حبيبها (طلال)

---

1. الأسود يليق بك، ص 249،148

2. سليمان حسن، مظهرات النص والخطاب:دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي،منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا،دمشق،ط1ن1999،ص 102.

3. جريدي سليم المنصر الشيتي،شاعرية المكان،شركة دار العلم للطباعة و النشر،السعودية،الرياض،1992،ص65.

4. الأسود يليق بك، ص259.

تقول في خطاب بوح ذاتي[1] " ... كانت في دهشة دائمة لعالم لم تشاهده سوى في الأفلام، لاحقا وهي تكشف معه بانبهار سري عوالم لا عهد لها بها، أدركت أن الفقير ثري بدهشته، أما الغني فقير لفرط اعتياده على ما يصنع دهشة الآخرين... "[2] ثم تصف مشهد رقصهما الفالس معا تقول الساردة " ... كادا يقفان وسط القاعة حتى انطلقت النوتات الأولى لموسيقى الدانوب الأزرق. وضع يدا أسفل ظهرها كما لو كان يطوق فراشه، ثم بيده الأخرى أمسك بها ورفعها كي يدور بها في فالس يزداد تسارعا كتسارع أحلامها به. كانا عاشقين يرقصان في قاعة تتضاعف فيها خطاهم بعدد مراياها، فيزحم بهما الحب نشوة..."[3]

ومقابل مدينة فيينا التي لا تعد فيها الموسيقى من الكماليات بل هي ممارسة حياة.[4]

تمثل مدن الجزائر وطنها (مروانة) مدنا يحرم فيها الإسلاميون الفن من ذلك ما تسرده الساردة عن حفل الفنان القبائلي آيت منغلات بقاعة الأطلس في العاصمة تقول :"... تصور... في كل بلدان العالم يقصد المطربون الحفل مع فريق من المصورين والمزينين أما عندنا فيدخل المغنيين القاعة بفرقة من المحاربين، وبرغم هذا انت لا تضمن حياتك"[5].

فكان اغتيال الشاب حسني من طرف الإرهابيين، بسبب الفن وكان فصلها من العمل كمعلمة، بسبب غنائها، وقتل والدها لأنه عازف ومغني وكان اضطرارها للهجرة إلى الشام والإقامة بدمشق نجاة بحياتها.

إن المفارقة بين فيينا/ مدينة الموسيقى والرقص، احتفاء بالحياة ومدينة الجزائر (باتنة أوراس/مروانة ...) التي يتحول فيها امتهان المرأة للفن إلى عهر يجلب العار، ويقضي القصاص.

---

1. شجاع مسلم العاني،البناء الفني في الرواية العربية في العراق،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط2000،1،ص 72.
2. الأسود يليق بك، ص250.
3. الأسود يليق بك،ص ص 253.
4. يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية القلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999، ص50.
5. الأسود يليق بك، ص259.

ومن خلال دراسة تمثيلات الأنا/المؤنث للمدينة الأوروبية، باعتبارها تعكس وجهة نظر الآخر ووجوهه نستخلص النتائج التالية:

- تعددت تمثيلات المدينة الأوروبية في الرواية بحيث شملت مدن: باريس ــ ميونخ ــ فيينا. فإن مدينة باريس/ الفرنسية تمثل المدينة الأكثر تواترا وحضورا، ما يعلل غنى العلامات الدالة على شعريتها وتنوع أبعادها الدلالية[1].

- حضور المدينة الأوروبية في شتى تنويعاتها، الجغرافية/البشرية والطبيعية: المدينة المضادة للمدينة العربية، ما يعمق أشكال المفارقة بين مدن الضفتين: شمال المتوسط وجنوبه، ويعلل تشظي الأنا بين عالمين متناقضين، لكل منهما هويته الخاصة، وما تنبني عليه من فلسفة وجود/ منظورات للأنا / والآخر وأحكام بيئة وقيم وأعراف ومناحي السلوك[2].

- تجلي شعرية المدينة الأوروبية، من خلال تمثيلها مدينة باهرة في بذخها المعماري وفي ترفها العشقي، حد امتلاء الكيان، وفي مناخات حياتها اللامحدودة، وفي تطور حقول المعرفة بها والثقافة والفنون، وفي فتنة طبيعتها وجاذبية مناخها وحيوية الحياة بها والثقافة والفنون وفي فتنة الطبيعة وجاذبيتها مقارنة بصورة المدينة المغاربية والعربية على حد سواء والتي تقترن بالعدم الموت/ القتل / الانتحار، وبالعطب العاطفي، بخسران الكيان/ المؤنث رهانه على الحب وعلى الحياة، وبالعطب الوطني بخسران الأوطان العربية الحديثة العهد بالاستقلال رهانها على التاريخ. يقول الراوي: "... ما أدراك ... ربما كنت عاقلا أتدرين أن نسبة الجزائريين الذين يعانون من اضطرابات نفسية أو عقلية، تتجاوز حسب آخر إحصائيات 10 %، نحن نملك بدون منازع أكبر مؤسسة لإنتاج الجنون، من إنجازاتنا أن عدد مجانينها بعد الاستقلال تجاوز عدد شهدائها أثناء الثورة.

- معقول ؟!

---

1. العوفي نجيب،عوالم سردية (متخيل القصة و الرواية بين المغرب و المشرق) دار النشر و المعرفة، الرباط، ط1 ، 2000، ص 86،89.

2. القرشي عالي، نص المرأة من الحكاية إلى كتابة التأويل، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، ط1 ، 2000، ص 45.

- إيه والله ... الرقم من مصادر طبية ما الذي يخرج المرء عن صوابه غير أن يرى لصوصا فوق المحاسبة ... ينهبون ولا يشبعون، ويضعون يدهم في جيبك ويخطفون اللقمة من فمك، ولا يستحون ! ... [1]

- تمثل المدينة الأوروبية فضاءات نموذجية في الغالب مغرية بحالات العشق والحرية ومفعلة لها، ومحررة لكيان الأنا/ المؤنث من قيود الأعراف والعادات والتقاليد الاجتماعية المتوارثة ما يغير أشكال ممارستها للحياة، بفعل تغير منظورها للذات والعالم[2]

وإن انتابت الذات في بعض السياقات حالات من الاغتراب تتحول فيه صورة هذه المدينة الأوروبية من الإشراق إلى بعض القتامة ومن الألفة إلى العداء ومن القبول إلى الرفض.

- لجأت الروائية إلى تشكيل صور مدينة أوروبية من منظور مختلف عن تلك الصور التي شكها كتاب الرواية يكمن الأول في:

* تشكيل صورة الآخر الأوربي / التعدد من خلال مدينته التي تمثل صورها المتعددة مختلف وجوهه السياسية/ الثقافية/ الفنية/ العلمية/ الحياتية/ الطبيعية/ الحضارية[3]. وهي وجوه إن عكس بعضها الآخر صور هذا "الآخر الأوربي " النموذج المثال، فإن بعضها الآخر كشف عن صورة مثالا مغلوطا، وثانيا في الكشف عن علاقة تحتكم إلى منظورين.

الانبهار والمعادات في تشكيل الكتابة للمدينة الأوروبية على المقارنة بالمدينة العربية وهي المقارنة التي تقوم على الاشتغال المكثف على الذاكرة الفردية للذات الكاتبة، في استعادة جوانب من علاقتها بهذه المدن والتي احتضنت جوانب من وجودها، ومغامراتها. منقضية في الزمان/ والمكان، تتماشى فيها التخوم بين السرد الذاتي، المرجعي والروائي التخييلي، حد التداخل والتماهي في بعض النماذج ولذلك كانت هذه المدينة

---

1. الأسود يليق بك، ص 27.

2. العلوي هاشم، الجسد والمعنى (قراءة في السيرة الروائية المغربية) شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط 1 ، 2006 ، ص 18.

3. بوشوشة بن جمعة، شعرية المدينة الأوروبية، مرجع سابق،ص 45.

الأوروبية نتاج ذاكرة الأنا/ المؤنث ومرآة عاكسة لمختلف منظوراته للآخر/ المتعدد الوجوه، من خلال مدينته/المتعددة الصور، وذلك عبر رسم مختلف أشكال تفاعل هذا الأنا/المؤنث مع مدن الآخر[1].

- يمثل الأنا المؤنث، المدينة الأوروبية في الغالب وخاصة مدينة باريس/الفرنسية مدينة مشفى لأعطاب الجسد، وأعطاب الروح بسبب ما يثخنها من انجراحات وخيبات تجارب عاطفية، فيكون السفر إلى هذه المدينة الأوروبية، بغاية تطهير الكيان المؤنث جسدا و روحا، وتكون الكتابة عنها بمثابة الشفاء المنشود .

- بنية المكان في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

إن للمكان الحضور الكامل في النص الروائي فهو من العلامات المميزة للكتابة الروائية الجديدة[2].

كونه لم يعد مجرد عنصر تكميلي وزخرفي مقحم بل أصبح عنصرا هاما من عناصر بنية الرواية إن لم يكن أهمها في تشكيل العمل الروائي، فالإنسان لا يتحدد وجوده إلا بالمكان الذي أصبح يتغذى من بريق الإنزياحات اللغوية والخطابات الإشعارات المتلونة، ما جعله يخلف لنفسه عالما مستقلا له خصائصه الفنية، التي تميزه عن غيره لتمكنه من تجاوز الطرح التقليدي للمكان، ولميزته الجديدة التي جعلت النقاد ينظرون إليه باعتباره عنصرا سرديا، لا يقل أهمية عن العناصر الأخرى[3].

وربما يوجد سبب هذه الخاصية الجديدة في التعامل مع المكان إلى إحساس الأديب بشكل عام بهذا الواقع المتغير، الذي يعمق دعوة علاقته بالمكان، التي تسبب له في كل مرة الشعور بعدم الأمان، لذلك تظهر صورة المكان متداخلة، كون أن الأديب في لاوعيه يلاحق حلما ضائعا، الشيء الذي يوحي بغموض موقفه من الواقع ومن الذات[4].

وفي عالم كعالم ربيعة جلطي خاصة في (عرش معشق)، يصبح المكان مصدر القيم، ليكشف فضاء حياة الشخصيات اللاشعورية. فهو بؤرة أساسية يتقاطع فيها التاريخ،

---

1. القرشي عالي، نص المرأة من الحكاية إلى كتابة التأويل، مرجع سابق، ص ص 47،49.
2. حسن النجمي، شعرية الفضاء،ص 60.
3. سيزا قاسم، بناء الرواية،ص 76.
4. ريم العيساوي، المكان و دلالته في مجموعة " رياح الشمال" للقاصة " شيخة الناجي" ، ص 43.

وعلاقات الناس وشكل صورة فنية لهذه الذاكرة الثقافية والحضارية، وبات أمرا يعادل شيئا أعمق وأكبر من كونه مكانا تدور فيه أحداث الرواية فقط[1].

- أنواع المكان في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

1- المكان الرمزي في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

لقد أسبغت الرواية علة المكان شيئا من ذاتها وفي مستوى الدلالات والإيحاءات التي اتسم بها فقد اقتصر على "شبكة كاملة من تلك العلاقات المعقدة والبسيطة التي تجمع بين الشخوص أو تباعد بينهما حسب المسار المكاني واحتياجاته الدرامية[2].إلى جانب مساهمته في خلق المعاني وتداعيهما، يقول الراوي:" ... مثلما حدث لي تماما، بقيت قوقعة الحلزونة المسكينة خالية منه، مكسورة الخاطر، ترنو لساكنها سيء الحظ، الذي لم يكن في المكان المناسب ولا في الوقت المناسب وهو يترنح في الفضاء ليغيب مع الظل الطائر في غيهب المجهول أنا أيضا مرغمة جئت، كسروا قوقعي اللينة فوق ظهري فوجدت نفسي في العراء..."[3]

إن اختراق الإنسان للمكان والتفاعل معه يخدم الإطار العام للرواية، حيث يتحول المكان إلى عنصر فعال يحيل إلى موقف البطل من العالم ومن غير تلك الآفاق يغدو محض زخرف أو زينة.

2- المكان الرحمي في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

لقد تجاوزت ربيعة جلطي حدود المكان الهندسي إلى المكان المجازي الذي يمثل (رحم الأم) عبر الخرق غير المعتاد للسلوك وكأنها تثبت في كل مرة عن إيمان بطلتها بوجودها وذاتها قبل كل شيء، قبل العرف، والتقاليد والمجتمع، يقول الراوي :" ... كم انحسر على فقدان منزلي الأول آه كم ألفته. اللعنة على الألفة هانئا كان، ومرتاحة كنت. مرتاحة والله، أستلقي بملئ أطرافي مثل أميرة، أنام وأصحو كما يحلو لي، أحلم أحيانا، وأحيانا أخرى أصغي للعالم الخارجي وضجيجه المبهم دون أن أهتم به كثيرا، فلم يكن

1. ريم العيساوي،مرجع سابق ص 43.
2. محمد عبد المطلب،تداخلات الرؤيا و السرد و المكان في رواية هالة بدري فصول العدد4، 1998، ص 303.
3. عرش معشق، ص9 .

يعنيني أمره، أعوم في سائلي أتقلب وألعب وبإصبعي أمسك الحبل السري أنيسي، أو أداعبه بقدمي سابحة لاهية، أفعل ذلك من باب البذخ..."[1]

يمثل رحم الأم بالنسبة للساردة بيتها الأول، كينونة الإنسان الخفية، أعماقه ودواخله النفسية فحين "نتذكر البيوت فإننا نعلم أننا نكون داخل أنفسنا"[2] في البيت ينطوي الإنسان على نفسه. يشعر بالهناء والطمأنينة والراحة، إنه بيت يتحول مع مرور الزمن إلى (يوتوبيا) أي مكان يحلم الإنسان بالعودة إليه. في هذا السياق النفسي، تتخذ الأبعاد الهندسية للمكان طابعا ذاتيا وخياليا، يتحول المكان من شيء أي جماد إلى رمز وفكرة، وينتفي بعده الهندسي "فهو مكان الألفة، مركز تكييف الخيال، عندما يبتعد الإنسان عنه، يظل حاضرا في ذاكرته، يستعيد ذكراه ويحن للعودة إليه لأنه يسقط عليه الكثير من مشاعر الحنين والإحساس بالحماية والأمن" البيت هو ركننا الأول في العالم[3].

3- المكان النفسي في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

عبر تقنية الالتحام بالشخصية، استطاعت الكاتبة أن تصوغ لنا مكانا متجانسا مع العناصر القصصية الأخرى حيث تلتحم كل العناصر المكونة للنص القصصي/الروائي، وتكتمل الوحدة العضوية للعمل، وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا يعكس بعضها بعضا لتقديم الصورة المحسدة لهذا النص[4].

يقول الراوي: " ... أعشق هذا المكان المرتفع السامق الشامخ المدوخ الهادئ الجاني على مدينتي، لا قيمة للمدينة دونه، من جبل المرجاجو يبدو جبل السباع على مد العين ويظهر المرسى وهو يعانق مياه المتوسط، يأتيه سكان وهران وكذا زوار من المدن والقرى القريبة يلتجأ الناس اليه ربما ليلقوا من عليائه بكل ما ينغص عليهم صفوفهم، ويملأ صدورهم من النكد، وليس بعيدا ألمح رؤوسا وسط الحشائش العالية انهم العشاق ايضا.

---

1. عرش معشق، ص 16.
2. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 106.
3. غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 31.
4. حسني محمود، بناء المكان في سداسية الايام الستة لاميل حبيبي، ص 198.

العشاق دوما وفي كل مكان، بحثا عن السكينة، ربما هم هكذا العشاق يبحثون دوما عن قطعة عذراء من الزمان والمكان، للاختلاء وتذوق الرومانسية، لحظاتهم لا تحلوا الا وهم مافوق السحاب ..." [1]

وان كنا من خلال الاماكن نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه فإن الكاتبة شحنت الواقع من خلال ابطالها، شحنات مختلفة من المشاعر والاجواء النفسية. التي اسقطتها على جبل (المرجاجو) اذ أن المكان المرتبط بالشخص مرآة لطباعه، فهو يعكس حقيقة الشخصية الاجتماعية والنفسية ومن جانب اخر فان الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها[2].

4- المكان المحبوب في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

يتخذ المكان أبعاده او يتخذ صفة انسانية انطلاقا من العلاقة التي يقيمها الانسان معه، وبناء على هذا، فالأمكنة المحبوبة أو المكروهة، الأليفة او المعادية، هي نتاج الانسان ورؤيته وهذه تتأثر بالخلفية الثقافية، والنفسية والحياتية، فقد يكون المكان جميلا ولكن لا قيمة لجماله الا من خلال تحركات الشخصيات وتنقلاتها[3].يقول الراوي: "... كلما طلبت مني خالتي حدهم أن أقوم بشيء خارج البيت الا وأختار الطريق المقابل للبحر، حتى حين كنت اذهب الى المدرسة كل صباح، كنت افضل ان اخذ الطريق الذي يطل عليه. لعله الحظ الحسن الوحيد الذي يكلل وجودي اذ ولت بقرب البحر واقطن في مواجهته، البحر مبتغاي ومهربي، ولأن البحر يؤنسني فلطالما هرعت اليه كلما أحسست بضيق، ولدت بقرب هذا الابيض المتوسط، الذي يسند المدينة من شمالها وكأنه جدارها الرابع ..." [4]

ان البحر بالنسبة (لنجود) مصدر سعادتها، فهو يحقق مبتغاها، فرغبات الشخصية هي التي تحدد المكان المحبوب، وليس المكان محبوبا بالذاته. والملاحظ هو أن الامكنة

1. عرش معشق، ص 78/77.
2. حسني محمود، بناء المكان في سداسية الايام الستة، ص 196.
3. رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، منشورات عويدات، ص 91.
4. عرش معشق، ص 75.

المحبوبة نادرة، لأنها مرتبطة باللحظات الجميلة التي يتسنى للشخصية سرقتها في غفلة من الزمن[1].

5- المكان المكروه في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

ليس من مكان مكروه لذاته في "عرش معشق" وانما قد نكره شخصية ما مكانا لما يوقظه داخلها من ذكريات مؤلمة، أو لأنه يستثير افكارا منغصة، فنجود تكره المدرسة لأنها تعرضت فيها لاهانات قاسية بسبب شكلها المرعب من المعلمين وزملائها، يقول الراوي: " ... تشتكي من كلامهم القاسي ومعاملاتهم السيئة. لم أتردد لسنوات عدة أن أغير لنجود أكثر من مؤسسة تعليمية بحثا عن واحدة تستطيع أن تجد فيها سلام نفسها. الا ان آخرها كانت تلك الي كانت تلك التي تركتها بعد عراك قوي داخل المؤسسة نفسها، لم تعد قادرة على أن تصبر اكثر على سخريتهم منها كل يوم:

- من يحتمل دور شامبانزي المدرسة يا خالتي ... هكذا علقت باكية ..." [2]

ان كره الشخصية للمكان راجع الى إحساسها بالنقص فيه وهكذا يتضح أن للمكان بعدا نفسيا مثلما أن للمشاعر والأحاسيس بعدها النفسي في الوعي وما بعد الوعي[3].

- المكان الفتوغرافي في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

يحشد المؤلف طائفة من المظاهر الخارجية في الرواية، فيصف المدن، بشوارعها وساحتها، وهذه جميعا تكشف عن حياة الشخصية النفسية وتشير الى مزاجها وطبعها[4].

الا انه لا يطلب من الكاتب ان يفسر كل شيء في الرواية حفاظا على فنيتها وايهاما بواقعيتها اكثر وعلى المتعة التي يتوخاها القارئ، وبناء على هذا ينجح الروائي كلما

1. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائيته، ص 135.
2. عرش معشق، ص 62.
3. عالية الصفدي، شعرية الامكنة في روايات يحي يخلف، دار المعتز للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2008، ص113.
4. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 82.

استطاع ان يجعل من المكان اشارة توصل الى المناخ العام الذي يبتغيه القارئ، وبمراعاة استراتيجية الرواية في كل ذلك.

يقول الراوي:" ... شقة عبدقا صغيرة، مقابلة لنا في الطابق الثاني من عمارتنا الفخمة ذات الطراز الأوروبي، شرفتها داخلية تفتح على جدران البهو الخلفي الذي يتسلل منه روائح الأكل الصاعدة. اما شقة خالتي فتتربع على مساحة أربع شقق كبيرة وسقيفة مفتوحة على السماء، تطل بعض شرفاتها على البحر، يتلألأ من بعيد.

وأخرى على أكبر شارع في المدينة، شقة خالتي تحتل كل الجهة الغربية لذلك فهي تطل على الشارع العام من جهة ومن جهة الشمال تظهر مياه البحر في عناقها المشبوب مع الافق كما تلوح سانتا كروز في اعالي جبل المرجاجو ..." [1]

إن الجدير بالملاحظة هو ان الروائية تهتم كثيرا باسماء الشوارع والبنايات، ووصفها وصفا دقيقا، كأننا نشاهدها، وهذا لخدمة خلفية فكرية تبتغيها الرواية.

1. عرش معشق، ص 131.

الفصل الرابع

مستويات وجهة النظر في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

أ-المستوى الإيديولوجي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

ب-المستوى النفسي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

ج-المستوى التعبيري في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

إن وجهة النظر أو المنظور الروائي يشيران إلى مفهوم واحد ينبثق من أسئلة جوهرية: من الذي يرى ؟ ويدرك ؟ وقدم المعلومات ويتكلم في النص الروائي؟ وكيف يرى و يدرك ذلك كله ؟

إن المنظور الروائي أو وجهه النظر الروائية هي المنظار الذي يقف خلفيه أحدهم، ويحكي لنا ما يراه وفقا لموقعه ومدى ما يسمح له به ذلك الموقع، إضافة إلى

خليفة ما- ثقافية أو غير ذلك[1] فكيف يتفاعل الواقعي والمتخيل ليجسدا معا خلفية ثقافية محددة تحكم النص الروائي تكون خاصة بالراوي أو الروائي ؟

يتغير تعريف الإيديولوجية بحسب زاوية النظر التي ينطلق منها، فهي " ... قناع لمصالح فئوية، إذا نظرنا إليها في إطار مجتمعي آني، وهي نظرة إلى العالم والكون إذا نظرنا إليها في إطار التسلسل التاريخي"[2] وبشكل عام، يمثل هذا المنظور الإيديولوجي بناء متكاملا من القيم الشاملة التي تصلح لأن تكون أرضية تبنى فوقها أطر أخلاقية، واجتماعية، وفكرية وسياسية، تطرح ضمن هذا البناء، وتتخلل أجزاءه.

فحين يستمد النص الروائي عناصره من الحقل الاجتماعي- الإيديولوجي-[3] فهو يعبر عن موقفه بالتحديد على ألسنة شخصيات الرواية. ففي الرواية "هناك الإنسان الذي يتكلم وكلامه هو موضوع لتشخيص لفظي أدبي، وليس خطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو معاد انتاجه، بل هو بالذات مشخص بطريقة فنية بواسطة الخطاب نفسه[4].

لقد شكل المنهج الاجتماعي بأشكاله المتعددة في الأدب عاملا مساعدا في بلورة نظرية الراوية، وفي دراستها بوصفها فنا له قوانينه، وميزاته الخاصة به. إذ من المسلم به أن أي نص روائي على علاقة ما بالواقع الاجتماعي. وإذا كانت المادية التاريخية إحدى ركائز النقد الجدلي المنطلق من الصراع القائم بين طبقات المجتمع من أجل المصالح المادية، " فهذا يعني أيضا أن الصراع موجود على مستوى الفكر، ومن هنا تدخل الرواية، باعتبارها أدبا أي شكلا من أشكال الفكر في خضم الصراع الفكري الاجتماعي[5].

ومع تطور البحوث التي تناولت الفن الروائي، منها محاولة تشكيل نظرية متكاملة من خلال (البنيوية التكوينية) التي أرسى قواعدها "لوسيان غولدمان"، التي طرحت

---

1. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائيته، دار الحوار، سوريا، ط2، ص241.
2. عبد الله العروي، مفهوم الايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1983، ص53.
3. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق ص35.
4. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الامان، الرباط، 1987 ص 90
5. حميد لحميداني، النقد الروائي و الايديولوجي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1990، ص56.

مقولة " رؤية العالم" وكذا ضرورة التمييز بين الانتماء الاجتماعي والانتماء الفكري للكاتب، " ... فعندما يتعلق الأمر بالإبداع الروائي فانه قد يحدث أحيانا تفاوت كبير بين المعتقدات النظرية والإيديولوجية للكاتب، وبين الرؤية الفكرية، التي تتحكم في عمله أو بعض أعماله ..." [1] واتخذت نظرية الرواية بعدها، الأكثر رقيا بكتابات "غولدمان" الذي قال: " ... إن الرواية هي تعبير عن رؤية العالم، وهي رؤية تتكون داخل جماعة، أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع وصراعها مع الجماعات الأخرى ..." [2]

تقوم رؤية العالم[3] على التركيز على العلاقات التي تربط بين البنائية وعلم الاجتماع وعلم النفس بتدخل عالم اللاوعي الفردي، وقد قام هذا الربط بين هذه العلوم إلى التمييز بين الوعي بالواقع والوعي الممكن. ويعني "الوعي الواقع" : " ... مجموع التصورات التي تمتلكها جماعة ما، عن حياته ونشاطها الاجتماعي ..." [4] لجهة رسوخ هذه التصورات في وجود الجماعة، وتتبدى هنا وهناك في الضمير الجمعي للجماعة. والوعي الممكن هو الذي "يجسد الطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة ..." [5]

ولعل هذا التجسيد أن يكون ما يصدر عن البنى التحتية في جميع النشاطات الاجتماعية التي تعكس هذه الطموحات وما يمكن التوصل إليه هو ارتباط " ... الأدب، والفن الروائي بشكل خاص بالوعي الممكن للجماعة المعبرة عن نفسها بواسطة المبدع ..." [6]

وانطلاقا من أن اللغة إشارات مركبة في نسق معين تتضمن دلالات معينة أو توحي بها يمكن عدها إيديولوجيا في الوقت ذاته. ودراسة الدلائل اللغوية التي ينطوي عليها النص الروائي تقود إلى التعامل مع العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، ومع

---

1 .G- lukars, balzak et le realism français maspero, 1973, p 26.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق ص 36

3. الطيب لطرشين رؤية العالم عند حنامينة من خلال ثلاثيته (دراسة نصية سردية)، نوقشة بجامعة الجزائر، سنة 2013، إشراف علي ملاحي، ص 258.

4. لوسيان غولدمان، المادية الجدلية و التاريخية، ترجمة محمد برادة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1984، ص 125

5. المرجع نفسه ص نفسها.

6. حميد لحميداني، النقد الروائي و الايديولوجيا، مرجع سابق ص 69.

الإيديولوجيات التي يتضمنها الواقع. وما ذلك إلا لأن رؤية العالم لا يمكن فهمها واستعابها إلا من خلال الترابط بين هذه العلاقات.

فليس المطلوب تسجيل مناحي التطور التاريخي والصراع الاجتماعي في الأدب، لأن هذا التسجيل ليس من صميم العمل الروائي.

وإنما هو مجال الدراسات في التاريخ وعلم الاجتماع. ولعل المطلوب هو النظر إلى المادة الواقعية والاجتماعية على أنها " ... لا تشكل إلا وسائل للبناء لا تأخذ دلالتها الكلية إلا عندما ينتهي تشكيل العالم الروائي ..." [1] وهذا يعني ضرورة وضع الأدب ضمن إطار البنية الفكرية للمجتمع بشكل عام، ونوعية العلاقات التي تقوم بين هذه البنية من جهة، وبين البنى الأساسية، اجتماعية أو اقتصادية.

لعل المستوى الإيديولوجي ينطلق من النظر إلى إيضاح العلاقة الجدلية التي تقوم بين الفرد والمجتمع، هذه العلاقة التي يجسدها العمل الروائي عبر اختيار الكاتب الطريقة الفضلى لاستنتطاق أبطال الرواية بما يرمي إليه من تمييز بين الفن والدين والسياسة عن البنية الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية. مع مراعاة الجانب الجمالي. وينهض المستوى الإيديولوجي أيضا بتعبير أبطال العمل الروائي عن رؤية الكاتب إلى العالم من حوله.

تختلف وجهة نظر كل كاتب باختلاف ثقافته وانتمائه ووعيه الناجم عن الماضي ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه حين تسعى كل مجموعة اجتماعية لفهم الواقع انطلاقا من ظروفها الاقتصادية والفكرية والدينية والاجتماعية، فالايديولوجيا هي مجموع التصورات التي يملكها الكاتب عن حياته ونشاطه الاجتماعي سواء في علاقتها مع الطبيعة أم في علاقته مع الجماعات الأخرى[2].

ويقرر باختين أن وعي الكاتب واقعة مجتمعية إيديولوجية، ويقول إن التعريف الموضوعي الوحيد الممكن للوعي الإيديولوجي أنه ذو طبيعة اجتماعية، إذ لا يمكن أن يتفرع مباشرة من الطبيعة.

---

1. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990 ص 118.

2. حميد لحميداني، النقد الروائي و الايديولوجية، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء.بيروت، ط1،1991،ص 69.

وتتشكل الايديولوجيا وتتجسد في الأدلة التي تبدعها مجموعة منظمة، وفي غضون علاقتها المجتمعية، ويلخص حميد لحميداني هذه العلاقة التي حددها باختين في المخطط التالي[1]:

الكاتب ← الايديولوجيا ← المجتمع

(بواسطة)

اللغة

وانه لمن العبث- يؤكد الباحثون أن نعتقد أن وعي الكاتب منعدم الوجود في الرواية، ويحضر هذا الوعي الإيديولوجي في الرواية المتعددة الأصوات بشكل مستمر ويشارك بصورة فعالة وإنما تموقعه يختلف عن التموقع الذي يحتله في الرواية المنولوجية، ويعتبر "باختين" تعدد الأصوات خصوصية الرواية المعاصرة التي وظفت الشخصيات كأشكال وعي مستقلة، ووعي الذات عند البطل حسب "دوستويفسكي" لا يمكنه إلا أن يحاور وعيا آخر، والوعي الذاتي يكون مشبعا بالروح الحواري "انه يبدو في كل لحظة من لحظاته ملتفا إلى الخارج، ويتوجه بتوتر إلى نفسه وإلى الآخر وإلى الثالث، انه لا وجود له حتى بالنسبة إلى نفسه ذاتا. خارج حدود هذه النزعة التوجيهية[2]. فالحوارية هي التي تقر بوجود أكثر من وعي داخل الرواية يدخل في الحوار مع أنماط متعارضة من الوعي الإنساني[3].

يقول غولدمان: "إن العمل الأدبي هو التعبير عن رؤية العالم عن نمط من الرؤية والإحساس بعالم محسوس من الكائنات، والأشياء، وقد يحدث عدم التوافق الكبير والصغير بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والسياسية والأدبية للكاتب وبين الطريقة التي يرى بها أو يحس بها العالم الذي يخلق فيه[4].

---

1. المرجع نفسه، ص 70.

2. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ط1، 1986، ص 365.

3. سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياه و اتجاهاته دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001،ص 50

4. المرجع نفسه، ص 52.

فرؤية العالم إذن هي الكيفية التي يحس بها الكاتب الواقع ثم إن هذه الرؤية ليست واقعة فردية، بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو إلى طبقة. ويرى غولدمان إن الرؤية للعالم هي بالتحديد مجموعة من الطموحات والمشاعر أو الأفكار التي تجمع بين أعضاء جماعة ما وتواجهها بمجموعات أخرى ووجهة النظر الإيديولوجية هي وجهة نظر متناسقة حول مجموع واقع الأفراد ويندر أن يكون وحدويا باستثناء بعض الحالات، والرواية هي التعبير عن وجهة نظر، وهي رؤية تتكون داخل جماعة أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع وصراعها مع الجماعات الأخرى ولا يكون المبدع هو صاحب الرؤية الفكرية في العمل الروائي ولكنه مبرزها وموضحها فقط، وهي تشبه الرؤية للعالم التي يحددها غولدمان في نظام فكري يفرض نفسه على جماعة اجتماعية معينة تعيش في ظروف اقتصادية واجتماعية متشابهة وهو ما يطلق عليه طبقة اجتماعية[1]. الجماعة هي وحدها التي تستطيع أن تنتج رؤية متماسكة للعالم، ويثير غولدمان فكرة نسبية الرؤية إلى العالم لأنه تبقى في نهاية المطاف منحصرة في حدود التصور الحضاري العام للمجتمع الذي نشأن فيه.

وعدت الايديولوجيا كشيء مطابق لرؤية العالم، فعبد الله العروي يرى أن الايديولوجيا قناع لمصالح فؤوية، إذا نظرنا إليها في إطار مجتمعي آني، وهي نظرة إلى العالم والكون، إذا نظرنا إليها في إطار التسلسل التاريخي[2]. وتكون الايديولوجيا بمثابة رؤية كونية ويشير توماتشفسكي إلى التناقضات الإيديولوجية داخل النص. ويستعمل عبارة القانون الصراعي الذي يحكم بنية الحكي بشكل عام (صراع المصالح، الصراع بين الشخصيات) [3].

يجعل باختين الكاتب صاحب موقف حيادي في الغالب وخاصة في الروايات ذات الأصوات المتعددة، إن صوت الكاتب و إيديولوجيته، يكونان موجودين ضمن الأصوات المتعارضة منذ بداية الرواية غير أن جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة بحيث

1. سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياه و اتجاهاته، ص 48.
2. حميد لحميداني، النقد الروائي و الايديولوجيا، ص 18.
3. المرجع نفسه، ص 18.

يكون من المتعذر تماما تحديد الموقف الذي تبناه الكاتب مادام يدير الصراع الإيديولوجي في شبه حياد تام.

وترى كريستيفا أن باختين يقول بالرواية التي تحتوي على مجموعة من الإيديولوجيات المتصارعة في بنيتها، ولا يقول باختين بإيديولوجية الرواية، فالنص الروائي ممتلئ بالأصوات الإيديولوجية لكنه لا يتخذ في كليته موقف إيديولوجيا، إن النص المتعدد الصوت، ليس له إيديولوجية خاصة، وأغلب أعمال دوستويفسكي تحقق فيها هذا المستوى من الحياد. "لا تكون هناك غلبة إيديولوجيا على الإيديولوجيات الأخرى، فالإيديولوجيات تقف على قدم المساواة، وكل واحد منها تعرض من خلاله زوايا قوتها وضعفها على السواء، وتنتهي الرواية دون أن يستطيع القارئ تحديد ما هي الايدولوجيا المنتصرة. غير أنه يكون قد اكتسب معرفة عميقة بكل الإيديولوجيات وبحدودها المعرفية، الرواية الديالوجية، لا تلغي أبدا صوت الكاتب ولكنها تواريه باتخاذ مظهر حيادي[1].

وتتألف مادة الرواية دوستويفسكي من أصوات الآخرين ووجهات نظر الآخرين، عالم عدد من أشكال الوعي الذي يفسر بعضها البعض "إن وعي الذات عند البطل لا يمكنه إلا أن يحاور وعيا آخر، كما أن حقل رؤيته لا يمكن أن يوضع إلى جانب حقل آخر للرؤية والإيديولوجية إلى جانب إيديولوجية أخرى[2]. وهناك حرية تامة لوجهات نظر الآخرين تكشف عن نفسها من دون أحكام تقويمية جاهزة من قبل المؤلف.

ولا يخلو الخطاب الروائي من توجه إيديولوجيا، أي رؤية خاصة للعالم، لا يكون تعبيرا مباشرا عن إيديولوجية الكاتب، فالخطاب الروائي، بل التعبير الإنساني عامة هو إيديولوجي بالضرورة.

فلكل رواية مبدعان: مبدع فعلي هو الكاتب ومبدع وهمي هو السارد ونجد في كل رواية عالما مختلفا وساردا.

---

1. باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 53.

2. حميد لحميداني، النقد الروائي و الايديولوجيا، ص 32.

ومن وجهة نظر علم النفس، فالكاتب يحمل في ذاته أنا اجتماعي (Moi social) وأنا خالق مبدع (Moi préateur) والكاتب هو إنتاج أنا يختلف عن أنا المجتمع والعادات.

فالرواية هي المجتمع، الرواية كلمة- خطاب- والكلمة دليل، إيديولوجي ودليل اجتماعي وأداة للوعي (أي ظاهرة مرافقة لكل فعل واع) والكلمة كظاهرة إيديولوجية، تتطور باستمرار، وتعكس بأمانة كل التغيرات الاجتماعية، إن مصير الكلمة هو مصير المجتمع المتكلم[1]. وهكذا فلا حاجة إلى مقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع حاضر في الرواية على المستوى اللغوي نفسه.

إن النص ليس لوحة فتوغرافية شفافة ينعكس من خلالها العالم لكنه لا ينفصل عن الواقع الذي أنتج أداته الأساسية وهي اللغة لقد تأكد القول بأن الأدب يعبر بطريقة ما عن الإحساس بالكون فالعمل لا يتطابق مع واقعه ولا يعكسه مباشرة، كما لا يكتفي باستحضار بعض عناصره، وإلا سيتحول الإبداع إلى مجرد نقل الوقائع.

إن الرواية ممارسة مشروطة بزمنها أي أنها ممارسة تتم في فضاء اجتماعي- إيديولوجي- محدد تحمل التناقضات الاجتماعية والايديولوجيا للحقبة التاريخية، ولا نص يمكن أن يلتمص من بعض سطوة الواقع مهما سعى إلى الاكتفاء بذاته.

هكذا تواجه الدارس جملة من الأسئلة منها: هل هيمنة رؤية الراوي على الرواية وطبعتها بطابعها، أم تعددت الأصوات في الرواية ؟ وهل أوصلتنا بنية الرواية إلى رؤية إيديولوجية محددة أم برزت من خلال تنظير فكري أطاح بفنية الرواية ؟

أ- المستوى الإيديولوجي في الرواية الأنثوي العربية المعاصرة:

أ/1- المستوى الإيديولوجي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

إذا كان الربط بين الوضعين الاقتصادي والاجتماعي صحيحا، وما يستتبعه من" ... اختفاء الشخصية الفردية بوصفها بطلا، ليظهر الرجل العادي، وذلك من عصر

1. ميخائيل باختين، الماركسية و فلسفة اللغة، ترجمة محمد بكري و يمنى العيد دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص 25.

التطور البرجوازية إلى المرحلة الاحتكارية"[1]، إذا كان ذلك صحيحا، فان أبطال الرواية الذين أصبحوا شخصيات عادية. سيلاقون مصاعب كبيرة. تقف في طريق التغيير الذي ينشدون، وسيشعرون بالعجز، وسيصابون بالإحباط. ومن هنا نمضي إلى الرؤية إلى العالم[2] .

لا تخلو رواية "أرض و سماء" من ملامح الحرية الفردية، والالتفات إلى الذات وجعلها محور الأحداث، يقول الراوي: " ... ابنة خالي البيروتية، بدأت تنفعل وتتمرد حين جاءت هنا في أول يوم، بالجينز المشدود والصدر المفتوح والبشرة السمراء البرونزية وحكت عن البحث ومشاعرها، قلت لنفسي: أهي منا ؟ هل تشعر بنا؟ وهل تحس بمآسينا؟ أم أن كل همها هو ما تصطاد من معلومات لتنفض عنها بعض الغبار، وتحللها للماجستير بعقل بارد؟ ..." [3]، فقد تجلت هذه الناحية في غير مكان من الرواية، وهي وإن كانت نوعا من الاستجابة للعصر إلا أنها تبقى سمة ذات مضمون اجتماعي[4]، في ظل مجتمع محافظ، يرفض مثل هذه الأمور أو التصرفات، ومن مظاهر الحرية أيضا ما يعبر عنه الراوي في هذا المقطع السردي فيقول: " ... مشيت قليلا نحو الدار، توقفت عند سماع أول همسة. كان الشابان يجلسان على مقعد خشبي خلف الجدار، ماذا يقول؟ وماذا تقول ؟ أهي صداقة ؟ أهي زمالة ؟ أم قصة حب ؟ شباب صغار بعمر الورد. جيل يشتاق إلى الأحلام ويتحرر من حاضره بحبال الوهم، هذا ما كان حين كنا في هذا العمر ولم نحسب ما يأتينا من غدر الغد ... تأملت خيال الشابين في العتمة، رأيته يضع رأسه في حضنها ..." [5]

فمثل هذه التصرفات ما هي إلا مظهر من مظاهر الحرية، التي يعززها الفراغ الاجتماعي الذي هو ثمرة رتابة إيقاع الحياة اليومية، لذلك تغدو مثل هذه العلاقات العاطفية التي لم يستطيع الراوي تصنيفها أهي علاقة صداقة أم زمالة أم علاقة حب،

---

1. حميد لحميداني، النقد الروائي و الايديولوجيا، ص 129.
2. مجد السعيد عبدلي، عالم كتاب ياسين الأدبي، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009، ص 08.
3. سحر خليفة، أرض و سماء، ص385.
4. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق ص 38.
5. أرض و سماء، ص 423.

مهربا نفسيا من مشاعر السأم بكل ما يصاحبها من انحرافات لا يقبلها المجتمع. فرواية "سحر خليفة" بدون شك، ثورة وتمرد على مظاهر المجتمع الفاسدة، فالمتأمل للمشهد الروائي الأنثوي، يجد هذا الأثر، فالراوية "نظال" /"المرأة" تعاني من الآخر، هذا الآخر هو الإرث الثقافي والاجتماعي والأعراف[1]، والتقاليد المتداولة في مجتمع عربي شرقي.

أقلق الوصف موضوع رواية (أرض وسماء) مطولا ومفصلا فأظهرت الواقع الفلسطيني بتنقضاته، شخصيات يحملون دمهم على أكفهم في سبيل وطنهم، "أمين القحطان" الذي ... يحركه واجبه الوطني "... اسمي يا سادة أمين القحطان، نعرف، نعرف. أنا من القدس وكنت مع الحسيني في القسطل. نعرف، نعرف. هزمنا في القسطل، وفقدنا القدس. أحدهم قال مصححا، بل نصف القدس. وقال الشيخ المعمم: لا حول ولا قوة إلا بالله، تفرج، تفرج. الفرج قريب بإذن الله. لكن يا بني لماذا تجيء إلى لبنان وتترك بلدك؟ قلت بحماسة: لبنان بلدي كفلسطين، وبيروت غالية مثل القدس، هزوا الرؤوس، علق القصير بالطربوش: ولبنان وفلسطين في سوريا ..." [2]

ففلسطين كطائر جريح، كلما تمادت الحروب في اغتصابها وتهديمها انتفضت من تحت رماد المحن[3]، بفضل أبنائها الذين ضحوا بالغالي والنفيس من أجلها. فأصبح الوطن بالنسبة لهم قبر، والمستقبل قبر، والقلب مجرد قبر، وفلسطين جنون انتفاضة تلو انتفاضة، ويبقى الأبرز حب الفلسطيني ورغبته القوية في العودة: " ... رائحة القدس، رائحة الشوق والهجران والتحسر. رائحة القدس! لكن الوضع هنا مختلف، يدعو للأمل والتفاؤل، فها هي سوريا تنتفض بثورة قومية تدعمنا. وها هو قائدنا يبشرنا بوضع أفضل في أقل من عامين على رجوعه. قلب المعادلة السياسية أعاد اللون القومي إلى الحزب، بعد أن كاد يتلبنن، وثبت النظام في المنتديات والدوائر، وأعاد الثقة إلى النفوس، ودربنا

1. الأخضر بن السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة، مرجع سابق ص 37.
2. أرض و سماء، ص 163.
3. نبيل سليمان، المساهمة الروائية للكاتبة العربية، مرجع سابق ص 100.

فحملنا السلاح، ... لكن الانقلاب في سوريا فجر غضب الحكومة اللبنانية، واحتقن الجو، قرروا ضربنا والإطاحة بنا قبل أن نقوم بانقلاب مماثل ..." [1]

إن رؤية " أمين القحطان" في "أرض وسماء" هي أن مصلحة الوطن فوق مصلحة الأفراد، دون أن يعني ذلك، أي إلغاء لحقوق الفرد الإنسانية والاجتماعية، وليست القضية هنا في القول، إن الرؤية توجه الرواية، بل القضية في أن هذه الرؤية تشكل قيمة عامة لرؤية العالم[2]. تدعوا الرواية إليها، وتحبذها وتدافع عنها وتجعلها بناءها التحتي الشامل. وهذا هو معنى المنظور أو المستوى الإيديولوجي في رواية "أرض وسماء".

وهناك أيضا من أذل نفسه للعيش، حتى صار يتخلى عن دوره النضالي من أجل مكاسب مادية تافهة. فقد تم بيع الثورة والمقاومة، وتشرذ المناضلون ويئس المقاتلون، وتم إبعادهم لحسابات هم أصغر منها، وعليهم فقط أن يقبضوا أجر الذل والخنوع، حصتهم من الصفقة الكبيرة " ... أنا أعرف أني مقبل على مغامرة، قد تكلفني حياتي في سبيل الحزب. سأذهب لحسني الزعيم أذكره بوعوده والحلف الذي عقدناه وتعاهدنا عليه. سأبرز مسدسه وأحركه أمام عينيه، ليتذكر. اصبر يا أمين، دعني أكمل، أعرف أنه قد يخون العهد، وأنه كما قيل لنا عدة مرات، مغامر لا يؤتمن، وأنه قد يتخلى عنا ويغدر بنا"[3].

لقد وظفت (سحر خليفة) رؤيتها للعالم توظيفا فنيا وجماليا، فلا فائدة من رفض الرؤية أو تأييدها أو توهينها، انطلاقا من رؤية مغايرة، ذلك أن الروائي يكتب رواية أي أنه يرغب في استخدام لغة الفن ليقنع قارئه، بالرؤية التي يؤمن بها، وكلما كبر نصيب الرواية من الفن كان الروائي أقدر على توفير هذه القناعة عند القارئ[4].

---

1. أرض و سماء، ص235.

2. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص 172.

3. سحر خليفة، أرض وسماءن مصدر سابق، ص 235.

4. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، مرجع سابق ص 173.

في رواية (أرض وسماء) نقع على نص روائي لا يطرح أفكاره طرحا مباشرا، بل يجعلها منطوق الشخصية (نظال)، ووعيها وصوتها الخاص، وبتعبير آخر فإننا لا نعثر على طرح مباشر للقيمة العامة بأفكارها المتنوعة، بل نعثر على إخلاص للفن الروائي، تجلى في بث القيمة في ثنايا الحوادث ودلالاتها، وفي وعي (نظال) وسلوكها الروائي، بل إن هناك دليلا على فنية الرواية، هو ذلك الخيط من الأسى، الذي يشعر به القارئ، خلف هذه القيمة العامة، يقول الراوي: "... بعد الحسيني والقسطل، انقلبت البلد إلى مأتم القائد راح فانهارت المعنويات، وتدحرجنا وبتنا جزءا من بناء رث، متآكل، نتآكل فيه، من بقي من وجهاء القدس والأعيان ظلوا كما كانوا، مع الواقف، أي مع نظام حكم مستورد من جهة الشرق، وجيش الإنقاذ تبعثر ورحل قبل إطلاق طلقة واحدة. والمدارس والمستشفيات امتلأت باللاجئين والجرحى وذوي العاهات"[1]

من خلال هذا المقطع، عبر الراوي عن رؤيته الفنية للعالم، الذي أوصله إليه، استبداد بعض الحكام، وتفردهم برأيهم فماذا تبقى للشعب أن يقول ولا حيلة له وسط أمواج المؤامرات التي تتلاعب به. وتحت ضغط القمع الذي يمارس عليه، الضغط الذي أوصلته إياه أنظمة الحكم المتخلفة والرجعية المعتمدة على التجسس والاستخبارات، فما حيلة الدور الثوري النهضوي الذي يمكن للأحزاب القيام به فيما قياداتها لاهية بالمكاسب والغنائم، تعتلي أكتاف الجماهير المقهورة، وتبيعها الخطابات الملتهبة من على منابر اللامبالاة[2].

تنثر "سحر خليفة" ذلك كله في (أرض وسماء)، وتتعرض لمظاهر الظلم، والاستبداد والوحشية الإسرائيلية فتقول على لسان الراوي: "... هذا العجمي هو رجل دين، يعني مسيحي ملتزم، بشريعة عيسى وكتابه، يعني مسيحي في أعماقه، ونوع حياته، وهو مناظل، ألا تعرفين أن اليهود يقتصدونه وحاولوا قتله عدة مرات؟ ألا تعرفين أنهم قتلوا راهبة بريئة وخوريا عجوزا ؟ ألا تعرفين أنهم قطعوا الخوري العجوز إلى أجزاء،

1. أرض و سماء، ص45.

2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، مرجع سابق ص 262.

كما نفعل بالخروف والدجاجة؟ ألا تعرفين أن أجزاءه مازالت في الكنسية، معروضة للعيان، ونحن غافلون عنها ولم نسمع بها ؟ قطعوه إلى أجزاء بدم بارد ..." [1]

إن هذا المثال صدى لأحاديث الشعب، ونقلا صريحا، لما كان الناس يتداولنه على اختلاف فئاتهم، أي أن الروائي لم يقحم نفسه هنا، ولم يتحكم بالرؤية، لقد نجح في نقل هذه التحليلات بعفوية[2]، تحاكي تلك التي يمكن رصدها في يوميات الشعب الفلسطيني على أرض الواقع.

في بلاد العرب ينتمي شخص ما، إلى تيار ما، قناعة منه، بمبادئ هذا التيار أو الحزب، فيفاجأ بعد حين بأنه ثمة خطة/ طبخة يصنعها الكبار، وأول ما تضرب به عرض الحائط هو تلك المبادئ، ويصبح هذا الإنسان إذ ذاك أمام خيار من اثنين: إما أن يحافظ على نقاوته وينسحب، وإما أن ينخرط في اللعبة الكبيرة. لأنه إن لم يكن هذا ولاذاك فسوف يكون مجرد شاهد زور على العملية، والعملية يقودها المتسلقون البهلوانيون الذين ما إن يصلوا إلى الأعلى حيث غرفة العمليات وإدارة المخططات وتنفيذها، حتى تبدو عليهم أمارات الثراء وليس هناك من يسأل: من أين لك هذا؟ لأن المسؤولين السياسيين في التنظيمات والأحزاب هم المسؤولين عن ذلك كله و(المسؤول لا يسأل).

وهذا ما عرضته (أرض وسماء) على غير صعيد، لاسيما في التجربة الفلسطينية إذ يقول الراوي: "... كثرت حولنا الشائعات، قالوا إننا ضد الإسلام والعروبة وإننا نحرض القرويين على الاستيلاء على ممتلكات الإقطاعيين، قالوا إننا نملأ رؤوس الشبيبة بأفكار جانحة شاذة، تتحدى العادات والتقاليد كل تلك الشائعات سرت كالنار في الهشيم وتبنا محاصرين، بحسد الأحزاب السياسية وتهديدات الإقطاعيين، وذعر الموارنة والسنة، فأحاطونا بالعملاء والجواسيس وحاولوا مرارا وتكرارا النفاذ إلى مشاريعنا، وتدمير مقرنا وصوبوا نظرهم إلى نموذجنا الصغير في الوادي الكثير. رغم كل ما أحيط

1. أرض و سماء، ص 407 – 408.

2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، ص263.

بنا من حسد وحقد ومؤامرات، واضبنا على قطف ثمار النجاح ..." [1] فقد عالجت الكاتبة الانتماء السياسي بوصفه تعبيرا بارزا عن خلفية إيديولوجية[2]، مشيرة إلى التشتت والتمزق اللذين يمسان الالتزام الحزبي معارضة كان أم موالاة فالملتزمون الذين يشكلون الموالاة راحوا يسخرون مواقعهم لخدمة أغراضهم الشخصية، والأحزاب السياسية التي تشكل المعارضة ليست بأحسن حالا. كما سنرى في المثال التالي: " ... كنا نعيش مرحلة ثورية ونعتقد أن بإمكاننا إصلاح الوضع وتقويمه: إرجاع لبنان إلى صدر الأم سوريا، وتوحيد المواطنين في إطار المواطنة القومية، وتخليص البلد من الإقطاع، والقضاء على العشائرية والطائفية، والتخلف والأمية"[3]

أي قارئ لهذه الرواية في العالم العربي، لن يجد غرابة في هذه الممارسات، لأنه يختبرها حيث هو، فالرواية تبحث عبر مثال أو أكثر ظاهرة مستشرية في الوطن العربي وليست محصورة ببلد دون آخر[4].

ولا تخفى هنا إيديولوجيا "سحر خليفة" التي قالت: "اقتتالنا على السماء، أفقدنا الأرض ..." [5]

ومما لازالت تعانيه المجتمعات، وترزح تحت وطأته الانتماءات الضيقة، إذ يشارك الفرد في صنع قراره جميع المؤثرات المحيطة به، لاسيما الدين ومشكلة الطائفية، ولشدة تفشي هذه الظاهرة، تنشأ مخلفات مرضية، متخفية خلف قناع النقد (غير الموضوعي) ومحمية بسلطة الأمر الواقع[6]، كما في المثال التالي: " ... تذكرت ما قال البيك السني أبو الطربوش، قال: الفلسطينيين منا وفينا والعين لا تعلو على الحاجب، يقصد الإسلام والملة لكن عبارة "دمنا وفينا" مشروطة لأنه واصل، لكن إذا راحوا هيك وهيك، يعني إخوان وشيوعية، فلا أنته منا ولا فينا، هذا ما قال شيخ السنة. أما هذا، هذا

1. أرض و سماء، ص 190- 191.
2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 43.
3. أرض وسماء، ص 205- 206.
4. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، مرجع سابق ص 271.
5. أرض وسماء، ص05.
6. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، مرجع سابق ص 279.

الرمادي المستشرف فيقول: "كثرة عليكم"، ليس لأننا مسلمون فقط، بل لأننا فقراء سنيون وغير متحضرين بحضارتهم ويقول علانية بصراحة: فلسطين لهم، أي لليهود، ولبنان لنا، أي للنصارى..." [1]

إن البحث في الثالوث الممنوع وخاصة (الدين والسياسة) يعكس فكر "سحر خليفة" التي تحاول كشف اللثام عن ظاهرة تصارع الأديان والطوائف في العالم العربي[2].

أ/2-المستوى الإيديولوجي في رواية " الطنطورية لرضوى عاشور":

للمنظور على المستوى الإيديولوجي علاقة وثيقة بنظام الراوي، وقد لمسنا دينامية الراوي في (الطنطورية)، وديمقراطيته من خلال إفساحه المجال للأصوات الأخرى والتزام الروائي بالحفاظ على تعددية الرواة، داخل المبنى الحكائي ويبقى أن نبرهن على ذلك عبر الدراسة التالية:

رقية امرأة فلسطينية، مثقفة، مسلمة، محبطة، محاطة بالثورة الفلسطينية، وأزمتها المجسدة بكثافة في علاقتها مع عائلتها وأطفالها.

فهي بخلفيتها هذه تعايش الأزمة السياسية التي تمزق المجتمع العربي بصورة عامة، والتي تنسحب على تفاصيل حياتها الاجتماعية، والطريقة التي تتجلى بها هذه المعاناة في الرواية تعكس لنا المنظور الايديولوجي الذي ينم عن تفكير رقية وثقافتها ولكن لنبحث عناصر هذه الأزمة كما وردت في الرواية:

البعد القومي والحديث عن أبناء الوطن الكبير، فيختلف بتحديده صفة التفاعل مع الوقائع، وكأن الرواية تؤرخ لمآسي الأمة العربية، فيختفي ألم الشخص – الفرد- ويتجلى

1. أرض وسماء، ص 203.
2. المصدر نفسه، ص 299.

ألم الأمة بتاريخها وثقافتها وحضارتها، ومصيرها الحاضر والآتي[1]، والقضية الفلسطينية تحتل المقام الأول من اهتمام الكاتبة. فتصف الحياة البائسة للإنسان في الملاجئ والمخيمات، والاهانات الإنسانية، التي يتعرض لها عندما يشرد بعد هدم بيته وتدمير ذكرياته وفضح حميميته وانتهاك خصوصياته[2]. يقول الراوي: "... لم أكن أعرف كل التفاصيل، ماذا حدث في حيفا يوم كذا، وكم قتيل راح من براميل البارود الذي دحرجه المستوطنون على جبل الكرمل، في شارع كذا، وأي قرية داهموا في الليل بيوتها وسكبوا الكيروسين، على مونتها من طحين وعدس وزيت وزيتون وأطلقوا الرشاشات على أهلها، ولكنني كباقي صبايا البلد، كنت أعرف أن الوضع خطير[3]

وعلى إيقاع الصراع العربي الإسرائيلي والهزائم المتتالية يتواتر الحرب الروائي في التاريخ[4]، كما بدا في الرواية، يقول الراوي: "... كانت الحرب تسلمنا إلى الحرب. ومن حرب إلى حرب ... ماذا؟ هنا تتعثر الجمل ويترك الكلام لأنني لا أعرف كيف يمكن تلخيص ما عشناه في تلك السنوات، لا أعرف طريقة لنقل المعنى وأتساءل عن جدوى الدخول في التفاصيل. خذ مثلا السبت الأسود في ختام العام 75. اختطفت الكتائب 300 مسلم وقتلت 70 آخرين، وردت الحركة الوطنية بالاستيلاء على منطقة الفنادق وبعدها انفلتت الفوضى وعملية النهب في قلب بيروت. وقلبها قتل 63 من العمال السوريين وأجبر الآلاف منهم على الفرار..." [5]

ولم تقتصر الكاتبة على سرد المعاناة الاجتماعية جراء الاحتلال الصهيوني، وحياة الأفراد داخل الملاجئ والمخيمات، بل شددت على خصلة مميزة للكائن الفلسطيني الفريد في التاريخ المعاصر، تلك الخصلة تتمثل في القدرة على التجدد والقدرة على

1. محمد المعتصم، المرأة و السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء ط1، 2004 ص 148.
2. المرجع نفسه ص نفسها.
3. الطنطورية، ص 24– 25.
4. نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، اتحاد الكتب العرب، دمشق، 2005، 183.
5. الطنطورية ص 184.

المقاومة ودفع أشكال الإنهيار وهدر الكرامة[1]، كما في المقطع السردي الموالي: "... حيفا سقطت في يومين، راحت في يومين اثنين يا أبو صادق. كنت هناك وأنت تعرف. مدينة محاصرة من الجهات الأربع، عشر مستوطنات تطوقها وفي داخل المدينة، هم يسكنون الجبل ونحن في السهل، ومعهم مدافع ونحن نحتاج أن نسلك كالحوات لنحصل على السلاح. وصلتنا 250 بندقية من الشام، لم يستلم رشيد الحاج إبراهيم منها سوى 89 لأن الباقي كان عاطلا وقديما.[2]

لم يقحم الروائي نفسه هنا، ولم يتحكم في الرؤية، لقد نجح في رصد المشاهد على أرض الواقع. وان بدا أن الحرب هنا هي الحدث الأكثر تأثيرا، فان قدرة الشخصيات على تجاوز هذا الحدث، وعدم الخضوع له، أنتج وحدات سردية مضادة فالحرب التي أجبرتهم على الخروج لم تجبرهم على الاستسلام، وإنما كان لديهم القدرة على خلق حيواتهم بعيدا عن الأرض[3]، وتأتي المشاهد لتساند الأحاديث في تصوير مشاهد الظلم والاستبداد "... عند المقبرة كانت شاحنتان في الانتظار. تحت تهديد السلاح طلبوا منا الصعود انتزعت مجندة العنزة مني وكنت أحملها. كنا عدة مئات من النساء والأطفال والشيوخ، ربما خمسمائة أو ستمائة، حشرونا في شاحنتين، بدأت الشاحنتان في التحرك. صرخت فجأة وجذبت ذراع أمي وأنا أشير بيدي إلى كومة من الجثث نظرت أمي إلى حيث أشير وصرخت: جميل. جميل ابن خالي ولكنني عدت أجذب ذراعها بيدي اليسرى، وأشير بيدي اليمنى إلى حيث أبي وأخوي، كانت جثثهم بجوار جثة جميل..."[4]

وهكذا فقد طالت الكاتبة الاتجاهات السياسية والحرب في فلسطين، بوصفها تعبيرا بارزا عن خلفية إيديولوجية، فكل وحدة سردية تنطوي على مغزى سياسي[5]. فالحرب تتولى إنضاج الشخصية ووضعها على محك الاختبار لتعدها لحياة لها طبيعتها

1. محمد المعتصم، المرأة و السرد، مرجع سابق ص 148.
2. الطنطورية ص 43.
3. د. مصطفى الضبع، الطنطورية قراءة سيميو تأويلية، مجلة الرواية قضايا و آفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 6- العدد 6، 2011 ص 71.
4. الطنطورية ص 62.
5. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 44.

المتفردة[1]، "... تعلمك الحرب أشياء كثيرة. أولها أن ترهق السمع، وتنتبه، لتقدر الجهة التي يأتي منها إطلاق النيران، كأنما صار جسمك أذنا كبيرة فيها بوصلة، تحدد الجهة المعينة بين الجهات الأربع أو الخمس، لأن السماء غدت جهة يأتيك منها أيضا الهلاك ثانيها أن تسلم قليلا وأن لا تخاف إلا بمقدار. القدر الضروري فقط. لو زاد خوفك مقدار ذرة، غادرت بيتك بلا داع لأن القصف في الناحية الأخرى من المدينة، ... ثالثا أن تنتبه حين تضطر لمغادرة البيت أن تأخذ الأهم فالمهم ... والمؤكد أن هناك رابعا وخامسا وسادسا تتعلمه من الحرب، لكن دائما تتعلم وإن ورد هذا في الأول أو في الختام، أن تتحمل. تنظر وتتحمل لأن البديل أن يختل توازنك. باختصار يجن ..." [2]

شخصية (حسن) التي تمثل نموذج الجيل الثاني الممتلك للمعرفة الباحث عن الحقيقة، فإذا كان جيل رقية هو جيل المأساة التي لم يسجلها ولم يكن على وعي إلا بالاكتواء بنارها، فهو يمثل نقطة الهدوء المركزي وسط العاصفة. وذلك باعتماده طريقة عصرية تقوم على قواعد البيانات وبث الكثير من العلامات ذات الدلالة.[3]

فاليأس الذي عصف (برقية) وهي تكتب الحكاية التي طلبها منها ابنها (حسن) "... حسن هو الذي اقترح علي كتابة حكايتي قلت: لست بكاتبة قال: احك الحكاية، اكتبي ما رأيته وعشته وسمعته وما تفكرين فيه وإن صعبت عليك الكتابة احك شفاهة وسجلي الكلام..." [4] فكتابة الحكاية أضعفت قوتها فالمثقف ينكب أثقالا جساما، ينوء بحملها وحدة[5]، بينما عامة المجتمع لاهون بأمور المأكل والمشرب.

نجد إشارات مبعثرة هنا وهناك، تنم عن نظرة متفائلة في الرواية، ولعل هذه الإشارات أن تكون كافية لتوضيح الرؤية إلى العالم من وجهة نظر المؤلف. وهو ما يتبلور في الأغاني عبر تعبيرها عن الأفراح، تلك الأفراح التي تمثل العنصر القائم

---

1. مصطفى الضبع، الطنطورية قراءة سيميو تأويلية، ص 72.
2. الطنطورية ص 183 – 184.
3. الطنطورية ص 231.
4. الطنطورية ص 204.
5. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، ص 272.

بالتوازن الطبيعي في مقابل الأحداث ذات الطابع الدموي في الرواية. كما أنها تمثل نوعا من الهدوء والحياة في مقابل العنف والموت " ... قولوا لامه تفرح وتتهنى .

ترش الوسائد بالعطور والحنا

والفرح إلنا والعرسان تتهنا

والدار داري والبيوت بيوتي

وإحنا خطبنا يا عدوي موتي ..." [1]

فالرواية مدار التعددية والتنوع والتشعب، فتعداد الشخصيات كبير بشكل عام، وهي تنتمي إلى عدة أمكنة وبالتالي عدة ثقافات[2]

واختلاف المنشأ والتجربة بين شخصية وأخرى، يؤدي بالمحصلة إلى اختلاف المنظور الإيديولوجي، وتبقى نقطة الالتقاء الأساسية بين الشخصيات في الانتماء إلى دائرة واحدة بما يعني معايشة التجارب والأجواء نفسها.

أ/3-المستوى الإيديولوجي في رواية " الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

يتولد دائما أمام نقاد الأدب ودارسيه سؤال مهم، يرتبط بالكيفية التي يتم من خلالها مقاربة القيم الإيديولوجية في العمل الروائي، خاصة إذا كان لدينا وعي بطبيعة النص الروائي فالنص الروائي بشكل عام- يتكون من خلال إطار لغوي يشكل بنيته، وفي الوقت ذاته منفتح على إطار موجعي، خاصة إذا توقفنا عند تأكيدات باختين، وهي ترتبط- كما يشير فلا دمير كريزنسكي- " بكون الوعي الفردي يشكل إيديولوجيا والإبداع الفني يشكل إيديولوجيا والكلمة ظاهرة إيديولوجية – بامتياز- "[3]

فالايديولوجيا ترتبط بالوعي الفردي الذي يرتبط بفكرة يؤمن بها، ولها سلطان وتأثير عليه، بحيث تغدو هذه الفكرة، محركة لهذا الفرد في خطابه العادي، وفي خطابه الإبداعي (الرواية) فكما يقول محمد برادة: " ... لا تستطيع أن تنفصل عن الإنسان في

---

1. الطنطورية ص 10.

2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته ص 254.

3. فلادمير كريزنسكي، باختين و المسألة الإيديولوجية، ترجمة عبد الحميد عقار، حسن الجراوي، مجلة علامات، المغرب، ع6، 1996 ص 25.

معضلاته حتى في تجربة الرواية الجديدة في فرنسا، كانت النصوص حاملة ضد إرادة مبدعيها لأبعاد سوسيولوجية تشهد على مأزق اللامعنى والعبثية المخدرين من صلب حضارة تستند إلى خطاب العقلانية والتقدم ..." [1]

فالنص الروائي، الذي يقدم وعيا للحظة التاريخية، وفي إطار اجتماعي خاص، يلامس- بالضرورة- محددات تم تشكيلها وفق نسق عام أو خاص، ومن ثم يعيد تشكيلها في سياق نصه الإبداعي، وقد أطلق السعيد بنكراد على هذه المحددات (لاوعي النص)، فالنص الروائي- في رأيه- يروي أحداثا انطلاقا من وجهة نظر معينة، والنص الذي يصف أحداثا يقوم بذلك انطلاقا من معرفة سابقة، تضع الموصوف ضمن خانة تحتوي على معايير الوصف، والنص الذي يرصد أفعالا يقوم بذلك من خلال تحديد خانة تفسر الفعل وتؤوله[2].

إذا كانت الايديولوجيا أو القيم الإيديولوجية محددات تم تشكلها تدريجيا، أو مضمرات بحسب طبيعة تشكلها في النص، فكيف يمكن مقاربة هذه المضمرات أو المحددات في نص "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد؟ وهل استطاعت شخصيات الرواية إبراز الخلقية الثقافية أو الإيديولوجية في كل ذلك؟ وما هي الشؤون التي تنطعت لبحثها أو تمثيلها؟

لا تخلو رواية "الحق في الرحيل" من ملامح الحرية الفردية، والالتفات الى الذات، وجعلها محور الأحداث، وتتجلى هذه الناحية في غير مكان من الرواية، وهي وان كانت نوعا من الاستجابة للعصر إلا أنها تبقى سمة ذات مضمون اجتماعي، يقول الراوي: "... حقيقة الأمر أنني رجل لا يحب الارتباط، الارتباط يحد من لعبك، يحد من مخاطرتك، يحد من حريتك في أن تربح أو تخسر ... كنت أحس بأنني في الزواج أساسا سوف أخسر الكثير، انه صفقة غير مربحة، لذا استغنيت عنه وربحت نفسي ..."[3]

ما يستخلص من هذه الجملة السردية، هو رغبة (فؤاد) في البقاء حرا، متخلصا من كل القيود والروابط الاجتماعية التي تأسره، فعزوفه عن الزواج يتحول إلى معادل

1. محمد برادة، شرك الكتابة، مجلة الوسط، عدد 21، 1992 ص 10.
2. سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات الايديولوجية، دار الأمان، المغرب، 1996، ص 35.
3. الحق في الرحيل، ص 21.

موضوعي للتنفيس عن الكبت الذي يعانيه، وحاجته إلى فك اللجام الذي يقيده. فحين يدخل الأخر (المذكر) إلى العالم الداخلي للذات الساردة، تتولد شهوة المعرفة وشراهة الفضول، لكشف النقاب عن هذا المبهم (الرجل) [1]، ولعل في حياة البطلة (إسلان) المستهترة ما يؤكد مظهرا آخر من مظاهر الحرية، وهذا ما نلمسه في قول الراوي: ".. وصلت عمارتها بشارع كوينز واي المحاذي لحديقة هايدبارك منتصف النهار، محملا بورد أبيض ورواية "أغادير" لمحمد الدين ... طرقت الباب طرقات خفيفة، استقبلتني بقفطان مغربي أزرق وشربيل باللون نفسه وقد أسدلت ضفيرتها الطويلة السوداء على كتفها الأيسر.

أطبقت قبلة على خدها و طبول القلب تدق. تدق. تدق[2]

إن هذا المشهد هو البؤرة التي ستمهد اللقاء الحميمي الذي سيجمع بين (إسلان) و(فؤاد)، اللقاء المحرك للسواكن، إعلاء لرغبات مكبوتة، هو بامتياز مقطوعة فجرت مظهرا من مظاهر الحرية بفعل ضغط الواقع واكراهاته[3].

تمتلك الكاتبة المغربية "فاتحة مرشيد" رؤية متميزة إلى الحياة والموت، وإذا ما استطاعت الحياة أن تكون مجالا رحبا لتحقيق الأمنيات لأسباب متعددة، فان الموت، وخصوصا المرض الذي ينتزع الحياة بدون وجه حق هو فعلا نهاية مؤلمة تستثير انفعالات وأحزان الناس جميعا. فعنوان الرواية (الحق في الرحيل) يشير بكيفية مباشرة إلى الموضوع المركزي للعمل الأدبي وهو يشير بدوره على عدة مدلولات مثل الموت الرحيم، حرية الحياة أو الموت، السفر الأخير، الموت بكرامة، اليوثانيزيا (كلمة يونانية تعني الموت اليسير)، الاوتانازي (الموت الرحيم) [4] ... هذا الفعل أي الموت، يمارس بشكل خفي في كثير من المجتمعات بالرغم من حظره دينيا، وقانونيا، والذين يقومون به، يبررون فعلهم بدوافع إنسانية محضة، لتخليص المريض من وضع ميؤوس من شفائه. كما حصل مع بطلة الرواية (إسلان)، التي فقدت عضلة لسانها، فأرادت الموت بكرامة

1. الأخضر بن السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة، ص 68.
2. الحق في الرحيل، ص 24/20.
3. أمين عثمان، فصول في الرواية المغاربية، الدار التونسية للكتاب، تونس ط1، 2012 ص 148.
4. الحق في الرحيل، ص 173.

على أن تعيش خرساء طوال عمرها وهكذا اختارت حقها في الرحيل، يقول الراوي: "... أستعيد تفاصيل نقاشي مع إسلان يوم فاتحتني في موضوع "الموت الرحيم": كانت الليلة ما قبل موعد العملية الجراحية التي سيستأصل فيها لسانها، قالت:

- أريدك أن تعدني بشيء

- كل ما تريدينه حبيبتي فداك، عمري.

- لا، لا تستعجل، أنا أعلم مدى صعوبة، ما أنا بصدد طلبه منك.

أمسكت بيدي وسكبت سواد عينيها بعيني قائلة: "أرجوك أن تساعدني على الرحيل بكرامة. لا أريدك أن تعتبر طلبي انتحارا، ولا مجال للمقارنة، أريدك أن تعتبره إرادة أخيرة لإنسان، يطالب بحقه في الرحيل، يوم يفقده المرض والألم إنسانيته ..." [1]

إن الموت بحسب وجهة نظر (فاتحة مرشيد) في "الحق في الرحيل" تستثير انفعالات عنيفة عبرت عنها في غير مكان من الرواية، ومن الواضح أن المؤلفة، تؤيد هذه الفكرة على الرغم من صعوبتها. معلنة تعاطفها مع المرض. تتحدد هذه الرؤية من خلال تعاطف الكاتبة مع بطلة الرواية (إسلان) بشكل علني حينا وخفي حينا آخر. ولعل ذلك ما يجعل القارئ متعاطفا حينا ومستنكرا حينا أخر[2]، يقول الراوي: "... نحن اعتدنا أن نتحدث عن الموت كما لو كان شيئا مخجلا نتعامل معه، على أساس أنه عقاب وليس شيئا حتميا: فهذا مات لأنه أفرط في التدخين، وذلك لأنه لم يعتن بصحته والآخر خاطر بنفسه. غير خاف عليك أن في أوروبا، كما توجد وكالات للأسفار توجد وكالات متخصصة في السفر الأخير حيث يمكن لمن رغب في ذلك، اختيار طقوس جنازته ونوعية الصندوق الذي يريد أن يدفن فيه، ويؤدي ثمن ذلك مسبقا وهو مرتاح لأن هناك من يقوم بإعداد كل شيء كما خطط له، أن تتوقع أو أن تجهز نفسك لشيء محتوم لا يعني استعجالك له ... [3].

1. الحق في الرحيل، ص 163- 164- 165.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 43.

3. الحق في الرحيل، ص 166.

تسكن الروح الجسد[1]، وتهيمن على فضاءاته، وتحتويها، ثقافة وذكرى، ورؤيا، وينفتح الجسد على اشراقات الذات فينعكس فيها ليغدو الجسد، بتشكيلته الظاهرة، أول عتبة نصية للعبور من الجسد البراني إلى الجسد الجواني، ذلك أن "الجسد كان- ومازال- مادة للنشاط الثقافي، في بعده الخيالي، وفي بعده اللغوي[2]، فتسرد الكاتبة لحظة الانصهار تحت وطأة الجسد، متشظيا مع واقعه وذاته: جسد بيولوجي محسوس وجسد لغوي، فتحمل نصها مجنحا بحسيته وتجريده، فقد تلمس مفردات جسدية المرأة و بيولوجيتها، كما نلمس رمزية هذا الجسد ومجازاته التي تتركها الألفاظ المشعة في النص[3]، كما في قول الراوي: "... فوق العشب الأخضر، المزين بزهر الأقحوان، مددتها جسدا عاريا تعكس تضاريسه ضوء القمر، كلما تأوهت ازددت تهيجا، تهيج الطبيعة من حولنا، حشرات فوق العشب تلامس جسدينا المنجرفين بسيل من أحاسيس غير عادية ... وزهور الأقحوان تبدو كما لو تتفتح تحت إيقاعات نبضينا، أما القمر فكأنه تسليط ضوء ينصب على بؤرة مشهد فوق خشبة مسرح. كل المسامات منتصبة انتصاب السنابل، يمتزج عرق جسدينا في إفرازات الحياة، كما يمتزج صوت الحب بأصوات الطبيعة الحية، هي الحياة تنبع من الأرض لتعود إليها. وحده القمر في استدارة كاملة، كعدسة سمائية يلتقط صورا لاستدارة نهدين تنافسانه في روعة الضياء، استرخت بين أحضاني، وغفت كأنها تستوقف الزمن. وأنا أنظر إلى عريها الممتلئ، تحت ضوء القمر، ووحده زمن الحب الممتد بين السماء والأرض، النابض بقلبينا، تحرك النجوم ..." [4]

إن الجسد باعتباره بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والأسطوري والثقافي، يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرة للاستعمالات الإيحائية، إننا من

1. حفناوي بعلي، تمثلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 423.

2. عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت ج2، ط1، 1998، ص 70.

3. الأخضر بن السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة، ص 176/ 177 .

4. الحق في الرحيل، ص 114/ 115 .

خلال هذه الاستعمالات لا نقرأ الحركة ولا نقرأ الإيماءة، ولا نقرأ ترابط هذه الحركات وهذه الإيماءات، ولكننا نقرأ فقط النصوص التي تولدها هذه الحركات[1].

يستيقظ الجسد كالجمرة في رواية (الحق في الرحيل)، يمدها بفاعلية التجسيم بوصفه كائنا حسيا مرئيا موجودا، تتذوق طعم الأشياء من خلاله. ليتحول بعد ذلك من الجسد إلى الإحساس بالأشياء و الاندماج فيها، تسوقفنا المشاهد السردية على هذا النحو في قول الراوي: "...ضممتها إلى صدري بكل حنان و أطبقت قبلة لا متناهية على شفتيها ... تحت أنظار البط المتمايل فوق الماء ... قبلة امتصت بحرارتها ضباب لبنان.

وعدنا في صمت مربك إلى بيتها. أذكر فقط أنني همست في أذنها على الوسادة. بصوت مرتعش: "دعيني من باب الاحتياط فحسب، أودع أوراقي قبل أن أستحيل قربان رغبة تهوي بين نهديك ... وبعد أن ننصت إلى حديث أجسادنا وهي تبوح لبعضها في صمت وجهر بأحاسيسها الدفينة ... تضع رأسها على كتفي ونحن مازلنا ممددين على السرير ..." [2].

وهكذا يبقى الجسد بمثابة الحاضن للتحول في الدلالات والرؤيا من المستوى الرمزي التجريدي إلى المستوى الرمزي في الثقافة الشعبية، وبالتالي تتولد الرؤيا بفعل الصورة أو الهيئة المعطاة للجسد والمعنى المنبعث منها[3].

يبدو الهم الثقافي الأول لدى فؤاد الزموري مرتبطا أشد الارتباط بشخصيته (بوصفه الكاتب الشبح) هذا الهم هو كتابة مذكراته، وقد نجحت الروائية في معالجة هذه الفكرة، وتصوير معاناة الخلق كما يعانيها الكاتب عندما تحتشد الأفكار وتتضح الرسالة. إنما الصياغة هي المشكلة وتبقى البداية هي السؤال الملح والمقلق. لقد عاش (فؤاد) هذه الحالة بأدق تفاصيلها، وإن يكن معظم الروائيين يشغلون بالشخصيات في هذه المرحلة،

---

1. سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها و تطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط، 2003 ص 128.

2. الحق في الرحيل، ص 41- 42.

3. محمد الحرز، شعرية الكتابة و الجسد (دراسات حول الوعي الشعري و النقدي) مطبعة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005 ص 33.

فالوضع مختلف بالنسبة لفؤاد، كما نلمسه في قول الراوي: "... قدمك الأستاذ خزعل على أنك كاتب سري وصحفي علني ... لكن ما معنى أن تكون كاتبا سريا ؟

- أنا "كاتب شبح" من الذين يشتغلون في الظل.[1]

فؤاد يختلف عن باقي الكتاب، فهو لا ينظر إلى هذه الأمور على أنها ترف ثقافي، بل يراها من زاوية المثقف المهتم الذي يعيش بكامل وجدانه همه الثقافي[2]، ويؤكد مصداقية اهتمامه وشدة خوفه على مشروعه الروائي، فيقول : "... من شروط هذا النوع من الكتب معاشرة الشخصية لمعرفة نمط حياتها وخبايا نفسها، حتى يتسنى التعبير بلسانها واستخدام ألفاظها وتعابيرهم الخاصة..." [3]

فقد حاولت الكاتبة من خلال تبيان معاناة (فؤاد) مع الخلق والكتابة، حتى في أدق تفاصيل حياته وتفكيره، أن الكتابة حاجة شخصية تعادل الحياة الشخصية.

أما (إسلان) بطلة الرواية التي تعرف دهاليزها وطرقها الشائكة، تشارك بثقة في الخطاب الإيديولوجي للرواية، التي لم تلتزم جانبا واحدا في النظر إلى الأمور، بل عرضت مختلف الرؤى، فكانت سمة الموضوعية هي الغالبة، يقول الراوي: "... لم يكن الإقبال الكبير على "علبة التوابل" ما يعمق إحساسها بالاكتمال بقدر ما كانت الحرية التي تتمتع بها في ابتكار أطباق جديدة بنكهات تتراوح بين "وازابي" اليابان، و"رأس الحانوت" المغربي وتوابل الهند، و تقديمها بالطريقة الفنية التي تليق بها، طلبت مني أن أساعدها في تسمية الأطباق بطرية شاعرية قائلة: أريد لقائمة الأطباق أن تبدو كديوان شعر مثل قصائد تثير الخيال وتفتح الشهية قبل أن يحضر الطبق كلوحة فنية ..." [4]

إن العلاقات الأسرية الصحيحة تتطلب تعاضد أفراد الأسرة الواحدة، عندما يتعرض أحدهم لمشكلة ما، وتستدعي بذل الجهود لتختفي من معاناته، إلا أن ما رأيناه في الرواية هو التبرم والسخط في تصرفات (رشيد) الذي تنكر لوالده وأظهر استياءه منه

1. الحق في الرحيل ص 26/ 27/ 28 .
2. عبير حسن علام ، شعرية السرد و سيميائياته، ص 282.
3. الحق في الرحيل ص 29.
4. المصدر نفسه، الصفحة 128.

لأنه انفصل عن والدته من أجل نزواته، يقول الراوي: "... لم يطلق والدتي لكنه رحل عنها مع زوجته الثانية إلى الرباط وأنا لازلت طفلا، أنجب منها أطفالا آخرين عوضوه عني . واعتبر أن واجب الأبوة يقتصر على النفقة..." [1]

يشير الكاتب إلى التشتت والتمزق الذي لحق (رشيد) نتيجة التخلخل الأسري، هذه النقمة التي يومئ إليها الكاتب دليل موقف ينحاز بوضوح إلى القيم الإنسانية التي يؤمن بها، وينظر من خلالها إلى العالم الذي يحيط بالشخصيات ويعبر عن ظواهر حياتية وفكرية متباينة تمثل تعدد الأصوات في الرواية الواحدة[2].

أ/4-وجهة النظر على المستوى الإيديولوجي في رواية " الأسود يليق بك"

ويمكننا القول أن وجهة النظر في رواية الأسود يليق بك تبنى على أساس التفاعلات بين الدول الأربعة: الرواية والمرأة و الحياة، والحب، كانت التفاعلات بين هذه الدوال أولية وقوية وممتدة حتى صار لكل منها دوره الذي يتشابك مع أدوار الدوال الأخرى، وسوف يلحظ القارئ مثلا أن الكتابة تتحدث عن أحدها بالشفرة اللغوية التي تستخدمها عادة في الحديث عن دال آخر[3]. الكتابة تتحدث عن الرواية، كأنما تتحدث عن امرأة وتتحدث عن المرأة بما توصف به الرواية. فالكاتبة تريد لروايتها أن تحكي تجربة شخصية في الحب والحياة، والتجربة الشخصية مضت في طريقها مدفوعة بالنظرة إلى الحب غير منفصلة عن اللذة من ثمة اتسمت هذه التجربة التي اختل فيها التوازن بين الجسد والروح. ليس هذا فقط ففي كل ما تكتب الروائية أحلام مستغانمي تؤكد أنها إنسانة مسكونة بالحب وبالحياة وبالموسيقى وبالإنسان وبالوطن وبالثورة، فبعد رواياتها "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" و"عابر سرير"، التي تبنت فيها أحداث الثورة الجزائرية كهم أساسي في الروايات الثلاثة تطل علينا برواية "الأسود يليق بك" مسكونة بالهم الإنساني العربي في الجزائر وفي لبنان وفي سوريا وفي العراق، إلى جانب المشكلة العاطفية

---

1. الحق في الرحيل، ص 131.

2. ترى سيزا قاسم أنه يمكن إقامة أكثر من منظومة واحدة للقيم، و قد تستقل هذه المنظومات و تتفاضل و إذا ما قدمت على قدم المساواة، فإننا نكون أمام تعدد الأصوات (تنظر الصفحة) 135.

3. محمد العبد، لذة القص، قراءة في رواية وراق الحب لخليل صويلح، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، ع 78، صيف- خريف- 2014، ص 288.

الأساسية التي تطرحها من خلال علاقة حب تربط بين فتاة آتية من مروانة من جبال الاوراس وشاب عربي مغترب في البرازيل. كما رغبت أن تجمل النص بقضايا سياسية واجتماعية وتاريخية وثقافية سنعرض كل منها بالتفصيل فيما يلي:

تحكي الرواية قصة حب بين فتاة جزائرية (معلمة) هي هالة الوافي، (اسم البطلة)، يملأها التحدي والكبرياء، في السابعة والعشرين من عمرها وبين رجل أعمال متربع على إمبراطورية من الثراء يملأه الغرور ويقيم في البرازيل. ويدير سلسلة من المطاعم في مختلف أنحاء العالم. رآها تتكلم على شاشة التلفزيون في مقابلة تلفزيونية، فشدته جرأتها وقوتها وشجاعتها وحضورها وقرر أن هذه التي شدته وشغلته ستكون له، فهو لم يعتد الخسارة بل خلق ليربح. لذلك يحاول أن يتابعها ويلتقيها ويحاول إبهارها وخلق أجواء سحرية علها تكون أسيرة له. كما استطاعت أن تأسره. يقول الراوي: "... لفرط انخطافه بها ما سمع نبضات قلبه الثلاث، التي تسبق رفع الستار عن مسرح الحب، معلنة دخول تلك الغريبة إلى حياته، الحب لا يعلن عن نفسه، لكن تشي به موسيقاه، شيء شبيه بالضربات الأولى في السمفونية الخامسة لموزار ..." [1]

فرواية الأسود يليق بك، نص مؤنث بدت فيه المرأة بوصفها مؤلفة مبتكرة للشخصية واللغة، المرأة/ البطل، حيث شكلت جسدها وألبستها سلوكها وأخلاقها وصاغت لغتها ومن ثم فهي صياغة لخطاب العشق من وجهة نظر عاشقة، ومن هنا، فان الأحداث ليست هي محور النص، بقدر ما تكون الذات الكاتبة هي مركزية الخطاب[2]. وبالتالي جاءت الرواية ثورية أنثوية، ومجازا نسويا جعل السرد مبتكرا لغويا يحصن الذات الكاتبة، ويدرك قلاع الرجل في الوقت نفسه في حالة نزيف لغوي ذي قوة تعبيرية، وتدفقات وجدانية، وتفريغ للذاكرة من مخزونها والنفسي والانفعالي، يقول الراوي: "... البارحة كما اليوم، ضحك عليها الحب، بالأمس جاءها حينما كانت في هيأة

1. الأسود يليق بك، ص 14.

2. عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، ص 184.

لا تليق باستقباله فأربكها، واليوم جاء بها و تخلى عنها وهي في كل زينتها، بعدما قضت يوما كاملا في الاستعداد له، الحب يسقيها الصبر في كؤوس الكريستال..."[1]

لقد جندت الكاتبة كل طاقتها وذكائها وخبراتها الحياتية كافة لبحث هذه العلاقة الجدلية بين الرجل والمرأة. فبطلها رجل أعمال ثري لا هم له إلى جانب أعماله وأرباحه الضخمة سوى اصطياد امرأة، فنراه يبذل من أجل ذلك من ماله ما يبذل، والمهم عنده أن تمارس الحب وبطريقته الخاصة. أما هم الوطن والمجتمع فلا ذكر لهما في مخيلته[2]. يقول الراوي: "... من تناقض طباعهما، أدركت أن الحب، قبل أن يكون كيمياء هو إيقاع كائنين متناغمين كأزواج الطيور والفراش، التي تطير وتحط معا، دون أن تتبادل إشارة، الحب هو اثنان يضحكان للأشياء نفسها، يحزنان في اللحظة نفسها، يشتعلان وينطفئان معا، بعود كبريت واحد، دون تنسيق أو اتفاق، ..." [3] وهكذا ورغم كل محاولات الإبهار، لا تنجح هذه العلاقة، ويفترق البطلان وتبقى النهاية مفتوحة لأسباب مجهولة، وقد وعى الكاتب الروائي بعلاقته مع القارئ، وعيا كليا، والإفادة بما يسمى تيار الوعي في الرواية المعاصرة، التي أصبح لها تأثيرا واضح في نمط السرد الروائي ويتمثل هذا التأثير في الانتقالات المتتالية داخل النص، والتي لا يحكمها أي ضابط خارج التداعي، من جانب، واستخدام تقنيات بقصد حجب الملل، عن القارئ من ناحية أخرى، لكن بدرجة لا يصطدم فيها الفن الروائي القائم أساسا على عامل التشويق.

من هنا دأبت الكاتبة أحلام مستغانمي على ترك مساحة كبيرة من أجل إشراك المتلقي في صنع الفضاءات الروائية المختلفة[4].

إيمانا منها بضرورة إشراكه في التوليف بين ما يبدو مبعثرا وفي استكمال ما يبدو ناقصا. وإتاحة الفرصة أمامه لإبداء وجهة نظره فيما قرأ ومن ثم استقبال النص بأكثر

---

1. الأسود يليق بك، ص 174.
2. زهرة الديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت ... هكذا كتبت دار الهدى، الجزائر، ط1، ص 208.
3. الأسود يليق، ص23.
4. فاطمة يوسف العلي، النص المؤنث و حالات الساردة، ص 221.

من معنى. والحكم عليه بأكثر من رؤية وتشكيله بأكثر من صورة وتضمينه أكثر من رسالة[1].

وتأتي النهاية المفتوحة للعمل الروائي من بين "تقنيات كثيرة لتجاوز القواعد الشكلية التي يمكن أن تنتاب العمل سواء وضعنا ذلك تحت خانة الحداثة والإبداع الشكلي أو تحديث المضمون الروائي[2].

تمتلك أحلام مستغانمي رؤية متميزة إلى الحياة والموت وإذا ما استطاعت الحياة أن تكون مجالا رحبا لتحقيق الأمنيات لأسباب متعددة، فان الموت وخصوصا القتل الذي ينتزع الحياة بدون وجه حق، نهاية مؤلمة تستثير انفعالات وأحزان لدى الناس جميعا يقول الراوي: ".. حيث تحل يقلدها الموت وسامه، هي ابنة القتيل وأخت القتيل له قرابة بمئتي ألف جزائري ما عادوا هنا، قتلهم الإرهابيون واختلف في تسميتهم الفقهاء أهم قتلى أم ضحايا؟ أم شهداء؟ فكيف يفوزون بشرف الشهادة وهو لم يموتوا على يد النصارى بل على يد من يعتبرون أنفسهم يد الله وبيده يقتلون من شاؤوا من عباده ..." [3]، وكما تشبعت الرواية من الموت تشبعت من الحياة، قدر تشبعها بالألم يقول الراوي: "... في مروانة عن حياء لا يبكي الناس إلا غناءا، يأتون الحياة وهو يغنون، صرختهم الأولى بداية شجن يستمر مدى العمر، فالحزن في جموحه يغادر مآقيهم ليتحول في حناجرهم إلى مواويل، لذا هم منذرون للفاجعة الكبرى، يعطيك المرواني انطباعا بلامبالاته بهموم الحياة، في الواقع هو يحول همه الأكبر إلى غناء، ما لا يغنيه ليس همه، انه يهين كل ما لا يغنيه ..." [4]

إن رواية الأسود يليق بك هي سيرة الحياة بكل عنفوانها وانكساراتها ليس على المستوى الفردي، بل على المستوى الجماعي، فقد كانت الرواية معمارا فنيا جمع الحب والحياة في كفة والميزان المتحدي ألم الموت والفراق والقتل والإرهاب الفكري والسياسي، وأوهام العجرفة الدكتاتورية النابعة من أقبية الموت حيث هم رجال الأمن

---

1. المرجع نفسه، ص 222.
2. حامد حسن، محمد جبريل، مصر التي في خاطره، أصوات معاصرة العدد 90- القاهرة 2002، ص 97.
3. الأسود يليق بك، ص 77.
4. المصدر نفسه، ص 28.

العاطفي والسياسي، فكان كل ذلك في الكفة الأخرى للميزان لترجح كفة الحياة والحب والأمل والتسامي على كل الجروح، والمآسي[1].

إن المثقف هو صاحب دور داخل محيطه الاجتماعي، وهذا الدور ليس مؤقتا أو زمنيا مرحليا بل هو رسالة إلى المستقبل، ومن هنا سيظهر دفاعه عن المستقبل أكثر من دفاعه عن الواقع أو الماضي[2].

ويحدد محمد أركون المثقف في الكائن الفاعل[3]، انه لا يدعي امتلاك القدرة على تقديم حلول نهائية للمأزق وإنما يكتفي بتقديم تصورات جديدة تنطلق من اختراق "كل خطاب عمل على رسم حدوده الواهية القائمة على مبدأ الهوية القاتل، خطاب لم يجلب سوى الفشل والهزيمة والعجز على مسايرة التحولات الطارئة[4]، يطرح المثقف الأسئلة حول ظروف إنتاج المعاني وتوصيلها وتحويلها ونشرها واختفائها، إن فكره مستقل واستكشافي واحتجاجي[5].

ويعرف ادوارد سعيد "المثقف" بذلك الشخص المزود بقدرة التمثيل والاحتواء والتعبير عن رسالة أو وجهة نظر أو رؤية أو موقف أمام الجمهور وذلك الشخص الذي يلعب دورا في المجتمع، وهذا الدور يخضع لقواعد ولا يمكن أن يؤديه إلا "الذي يلتزم بطرح الأسئلة المقلقة ويواجه الفكر الأحادي، ولا ينتجه أبدا"[6].

ويتموضع المثقف في رواية (الأسود يليق بك) ضمن ثقافة معينة في مرحلة تاريخية محددة، وبساهم في هذه الثقافة بإعادة إنتاج فيمها أو وضع أساسيات هذه الثقافة، باستمرار، موضع السؤال والبحث والنقد، لا يملك المثقف إلا رأسماله الرمزي الذي يعمل على توظيفه إما في اتجاه التكرار أو في سبيل التغيير.

---

1. زهرة الديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت ... هكذا كتبت ص 187.
2. عبد الرسول العربي، المثقف و السلطة، مجلة المساءلة ع 514 ربيع / صيف 1993. ص 42 .
3. عبد القادر بودومة: الحداثة و فكر الاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص12.
4. المرجع نفسه، ص 54.

5 .mohamed arkoum, humanisme et islam, combats et propotion édition barzak, alger, 2007p :152.

6 .voir : edward, said, des intellectuels et du pouvoir, traduit par : paul chemla, édition, mainoor, alger, 2001, p 23.

إن وضعية المثقف في المجتمع العربي وضعية باهتة يتجاذبه فيه منطق الاعتراف والإقصاء في علاقته بالمجتمع والسلطة فهو عندما يزعج السلطة بكلامه فإنها تعمل على إقصائه، وكلما حاز هذا المثقف هو بدوره سلطة ما كلما انزعج من كلام الأخر، الذي يهدد مكانته المطمئنة داخل سلطته. انه من النادر أن نعثر داخل التبادلات الاجتماعية على شخص أو فاعل أكثر اتهاما من المثقف[1]، حيث راكم كل النعوت وموورست عليه كل أنواع الممنوعات.

فكثيرا ما وجد المثقف نفسه أمام خيارين صعبين فإما أن يكون منخرطا، فيغدوا عضوا ينطلق برموز القوة، وإما أن يدخل في علائق صراعية ضد الهيمنة من أجل نشدان الحرية والعدل والتغيير، المثقف هنا لا يسكت ولا يتجاهل ولا ينأى بنفسه عن حلبة الصراع لا يحمل المثقف معه في رحلته عبر المساحات المعتمة غير سؤاله المعرفي المدمر، لاستقصاء المناطق الأكثر هامشية[2]. يقول الراوي: "... النذير يتكلم بقهر شاب تخرج و لم يجد وظيفة منذ سنين، حتما هو يقول كلاما غير مقتنع به تماما. انه يعاني من حالة خذلان ذهبت به من التطرف في البهجة إلى التطرف في الخيبة ..." [3]

لقد تناولت الرواية العلاقة المتوترة بين المثقف والسلطة في الرواية باعتبارها جنسيا تخيليا يعيد إنتاج وقائع التاريخ، ويأتون بتصنيفات مختلفة لشخصية المثقف العربي الذي يبحث عن مكان العجز ومواطن الخلل وعوامل الإعاقة[4] التي أنتجت موجة الإرهاب، ورياح الدمار التي تجتاح شرق العالم العربي وغربه، فهذا يتحدث عن المثقف التراثي والمثقف الثوري والمثقف اللامنتمي، وذلك يتحدث عن المثقف الموالي والمثقف الانتهازي والمثقف المعزول، وثالثا يتحدث عن المثقف الرافض والمثقف الهروبي والمثقف الاعتذاري والمثقف الأصولي، المخلص، المرفوض، التنويري، الساكن،

---

1. خليل أحمد خليل و محمد علي الكبسي، مستقبل العلاقة بين المثقف و السلطة، دار الفكر، و دار الفكر المعاصر، دمشق، بيروت، ط1، 2001، ص 19.

2. المرجع نفسه، ص 21.

3. الأسود يليق بك، ص 93.

4. حسين عيد " المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، في مجلة عالم الفكر، المجلد السادس، يوليو / سبتمبر 1987، ص 285.

المتحرك الفاعل والمنفعل ...) [1]. يقول الراوي: "... ما الذي يخرج المرء عن صوابه غير أن يرى لصوصا فوق المحاسبة، ينهبون ولا يشبعون ويضعون يدهم في جيبك ويخطفون اللقمة من فمك ولا يستحون انه القهر والظلم و(الحڤرة)، ما أوصل الناس للجنون، إذا فقد صوابه، لأنه ليس مبرمجا جينيا للتأقلم مع الاهانة، كيف تريدين أن أتزوج وأنجب أولاد في عالم مختل كهذا ..." [2]

هكذا تستعرض الروائية بأدواتها، وبدرجات متفاوتة، المناخات والمشاعر، وردود الأفعال والحيثيات التي بلورت إقصاء المثقف وانكساره أمام أجهزة الدولة. هذه هي أزمة المثقف التي صورتها الرواية بدقة يزيد فهما يزيد من اغتراب المثقف، ابتعاد عامة الشعب عن الهم الثقافي وذلك بسبب الهم الحياتي ومتطلبات الحياة.

تباينت وجهات نظر الروائيين والكتاب وذهبت مذاهب شتى في تشخيص الأزمة الخانقة التي تعيشها الجزائر منذ سنوات طويلة فمنهم من يلقي باللائمة على الحكم ورجاله، ومنهم من يركز تحليله على الأهمية الحيوية للاقتصاد ودوره في عملية التخلف الاجتماعي، ومنهم من يرى العلة في غياب الاختلاف الفكري والتعددية السياسية وحرية الرأي[3].

تناولت أحلام مستغانمي موضوع الإرهاب كحتمية تاريخية لسنوات من ممارسة الفساد بإتقان و"الأخطاء التي ارتكبتها النخب القيادية في إدارة الاقتصاد والبلاد، فالإرهاب هو الأعمال الشنيعة التي من طبيعتها أن تثير لدى الإنسان الإحساس بالخوف أو هو استعمال وسائل لإثارة الرعب، قصد تحقيق أهداف معينة، يقول الراوي: "... إنها الأمواج العاتية للحياة، تقذف بها مرة أخرى إلى الشاطئ نفسه، الذي غادرته قبل ثلاثين سنة عندما تزوجت ذلك الجزائري، هربا إلى أبعد مكان عن رائحة الموت، لكن الموت

---

1. عبد السلام الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (1882- 1952) دار الحداثة، بيروت، 1990، ص 26.

2. الأسود يليق بك، ص 27.

3. علال سنقوقة، المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص12.

عاد بها، هاربة مرة أخرى من حيث جاءت، فهل كانت تحمله في حقائبها ليكون لها قدر غريب كهذا؟

كان الموت إياه ينتظرها في سيناريو آخر، هذه المرة ليس الجيش الذي يقتل الأبرياء بشبهة إسلامية، بل إرهابيون يقتلون الناس بذريعة أنهم أقل إسلاما مما يجب..."[1]

لقد صورت الرواية بدقة عشرية الموت التي أودت بالجزائر وبشباب الجزائر إما في السجون والمعتقلات ومحاسبة النظام للناس على الشبهة[2] وإما في الجبال، حيث الجماعات المحاربة للدولة تغتال الدولة والناس والفرح، وتغتال الشباب إما بقتلهم وإما بتجنيدهم جماعات مارست فقه الموت وصناعته، وكانت تعده على عجل ليكون صارما قويا، عشرية من الدم تركت الناس جرحى في الحب والأمل وخلفت في كل بيت من الحزن ما يكفيه. بيت توشى الناس فيه بالأسود ليليق بحدادهم وحزنهم وفجائعهم على من فقدوهم موتا أو تشردا أو في المعتقلات حيث التعذيب واهانة الكرامة، عشرية قاتلة وجارحة ومدمرة، يخرج الناس منها، ولم يربحوا غير الألم والفقدان!

وليس هذا فحسب بل تعرضت الرواية لمأساة العراق وشعب العراق بلد المليون نخلة لتغدو بلد المليون قتيل، وملايين اللاجئين الموزعين هنا وهناك، بلد ربح فيه الفاسدون، ففرخت المأساة[3] مليون منتفع من حروب الدمار القاتل، بلد استسلمت فيه الحياة للمحتل. ليتركها فريسة لأتباعه والمتاجرين بوطن كامل مفتوحا على الخراب والدمار، يقول الراوي: "... جالية عراقية كبيرة تعيش في ألمانيا، كان الله في عون العراقيين، كم دفعوا ثمن وجودهم لمصادفة جغرافية على أغنى أرض عربية، لحظة حدوث أكبر عملية سطو تاريخية قام بها بلد لنهب بلد آخر، نستنجد دوما بمحتل فسينجد

1. الأسود يليق بك، ص 194- 195.
2. الخمار العلمي، في الهوية ز السلطة، منشورات ما بعد الحداثة فاس، المغرب، ط1، 2006، ص99.
3. المرجع نفسه، ص 101.

بدوره بقطاع طرق التاريخ ويسلمهم الوطن كان مهموما بالعراق، يحكي لساعات عن بلد المليون نخلة ..." [1]

بدأت الرواية من النهاية، من فراق الحبيبين، لتغطي على المشهد الأول، الملامح الذكورية[2]، فالحبيب تأبى عليه نفسه أن يعترف حتى لنفسه أنه خسرها بل هو يدعي أنها هي من خسرته، وأنه هو من أراد لها فراقا قاطعا كضربة سيف، ما يندم عليه حقا ليس بما وهبها بل ما باح لها به. لتتعمق إيديولوجيا عدم تسليم السر إلى امرأة، يقول الراوي: "... المأساة كوننا كلما كبرنا صغر احتمال عثورنا على شخص نقبل به شاهدا على ضعفنا الإنساني، وهو هذا الصباح نادم على كل ما احتفظ به سنوات لنفسه ثم قدمه لها في لحظة ثمالة، دون أن تعي قيمة ما منحها، اعتاد في كل علاقة مع امرأة أن يبقى مسافة للغموض، سطوته تكمن في سره، فكيف أفلت لسانه. فعرى لها وجدانه كاشفا لها عن كدمات روحه ؟ ..." [3]

وتتجلى الذكورة أيضا في نظرة المجتمع إلى المرأة: لقد غير تهديد الأقارب سلم مخاوف (هالة) وهي الشخصية الرئيسية التي تغني كلمات والدها، إن المرأة لا تخشى القتلة الإرهابيين تخاف مجتمعا[4] يتحكم حماة الشرف في رقابه، ثمة إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين. يقول الراوي: "... إرهاب آخر كان بنتظرها، مقنعا بالشفقة وبروح الإنسانية، كل من حاورها من الصحافة الأجنبية أرادها ضحية التقاليد الإسلامية لا الإرهابيون، خرجت للغناء لكسر القيود التي يكبل بها الرجل العربي المرأة، لا لتتحدى القتلة، ثم ماذا لو كان الجيش هو الذي يقتل الأبرياء، ثم يقدم نفسه كطوق نجاة فيفضل الناس الطاعون على الكولير ؟! ..." [5]

---

1. الأسود يليق بك، ص 323.

2. حب الله العدنان، التحليل النفسي للرجولة و الأنوثة من فرويد إلى لا كان، دار الفارابي، ط1، لبنان، الجزائر، 2004، ص 67.

3. الأسود يليق بك، ص 280.

4. جمعة زينب، صورة المرأة في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2005، 67.

5. الأسود يليق بك، ص 78.

ولابد من زواج البنت في مجتمعها الشرقي، فما هو موقف والديها بعدما تخلت عن ذلك الشاب الذي كانت ستتزوجه قبل سنتين !، أثارت غضب أهلها، فخشوا أن تذبل في انتظار خطيب قد لا يأتي[1].

يقول الراوي: "....ما الذي ينقصه؟ أي عيب وجدت فيه كي تفسخي الخطوبة ؟ أتعتقدين أن كثيرين سيتسابقون للزواج من معلمة أبوها مغن؟ الطبيبات والمحاميات، ما وجدن رجلا، وأنت فرطت في شاب من عائلة كبيرة"[2]

وتأنس أحلام مستغانمي إلى نوع من الإنشائية وتتوسع إلى درجة تشتيت فكر القارئ وإعاقة تركيزه.

مع إتباع كل موقف روائي بمثل أو مشهد غالبا ما يكون مثلا شعبيا أو شخصية عالمية أو أسطورة من أساطير الزمن، ناهيك عن التنظير "كما يأكل القط صغاره، وتأكل الثورة أبناءها، يأكل الحب عشاقه"[3]

أ/5-المستوى الإيديولوجي في رواية " عرش معشق" لربيعة جلطي:

إن القيم الإيديولوجية في أي نص أدبي، وفي النص الروائي بشكل خاص، لا تتشكل من خلال مضمون يضرب في فراغ، فليس هناك وجود ناجز لهذه القيم، إلا من خلال التشكيل السردي، وفي ذلك الإطار لن يكون لدينا قيم إيديولوجية لها صفة الثبات، وإنما هي قيم متحركة، لأن تشكيلها يتغير من نص لآخر. وذلك لأن الكتابة تأويل أو وعي أو رصد يتشكل في حدود بناء ابل للقراءة والتفكك[4].

وقد أشار سعيد بنكراد في كتابه (النص السردي نحو سيميائيات الايديولوجيا) إلى أن النص السردي صياغة جديدة للقيم، وهذه الصياغة وليدة سياقات جديدة يخلقها النص، والنص في إطار ذلك التوجه يعد زاوية نظر تدرج من خلالها هذه القيم ضمن مسار

1. زهرة الديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت ... هكذا كتبت، مرجع سابق، ص 193.
2. الأسود يليق بك، ص 22.
3. المصدر نفسه، ص 11.
4. عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010 ص 24.

يخلق سياقا جديدا، يقود إلى فهم جديد وخاص للحياة[1]، وهذا ما سنبرهن عليه من خلال دراستنا لرواية "عرش معشق" لربيعة جلطي التي عكست لنا منظورها الإيديولوجي من خلال الرؤى التالية:

للتعبير عن عمق الأزمة السياسية التي عانتها (الجزائر) أيام العشرية السوداء، التي مزقت المجتمع الجزائري، وانسحبت على تفاصيل حياته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية، يقول الراوي: "... هكذا جئت: لو أنني خيرت لكنت اخترت أن أجيء في زمن جميل ولما أتيت سنوات القتل والمحنة والإرهاب، سنوات كانت سوداء على البلاد والعباد. لم يكونوا ليختلفوا حول الله بل اختلفوا بجنون حول السلطة. لم يكن يمر يوم دون أن تغرق البلاد في حزن من نفقدهم من رجال ونساء، جرار الإرهاب الأعمى يدك كل السنابل الممتلئة، ربما كان يستلذ بشبق مرضي لحظات بكاء الناس قتلاهم في البيوت و الشوارع والمقابر وعلى الشاشة الرسمية الوحيدة في البلاد كل نشرة مساء ..."[2]

يأخذ هذا البعد الإيديولوجي، قراءة تاريخية، إذ ينظر إلى الماضي فلا يغفل تفاصيله، تتبدى من خلاله نظرة الكاتب ناقمة على الظلم، ثائرة على القمع وسنوات المحنة التي طالت الشعب الجزائري، ولعل الإسهاب في تفاصيل المشاهد الدموية، يثير النقمة في نفس القارئ، و يجعله متعاطفا مع الراوي[3]، مستنكرا بشاعة العمل بأكمله.

وقد صورت "عرش معشق" ملامح واقعية في ظل النظام الاشتراكي الذي انتهجته السياسة الجزائرية بعد الاستقلال وقد جاء ذلك موقعا بحيث لا يؤثر انسياب السرد، على النحو التالي: "... اكتمل حظ أمي في المفاجآت القاسية، حين جاء قانون تأميم الأراضي الزراعية، فشمل المساحات التي حازت عليها أمي بعد الاستقلال، كانت تعتبرها غنيمتها من الحرب التي أخذت زوجها الأول باكرا، وأغلب أفراد عائلتها، وأجبرتها على وضع ابنها في مأوى الأيتام تستطيع مواصلة الكفاح، كانت تعتبرها ملكها عن حق، حقها الشرعي لنشاط فعال في سنوات القتال والتمريض العسكري

1. سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات الايديولوجيا، ص 40.
2. عرش معشق، ص 22.
3. ناصر محي الدين، بناء العالم الروائي ص 43.

والدبلوماسية، غضبت أمي جدا وحاولت التوسط بمن تعرفهم لاستثناءها من تطبيق قانون التأميمات عليها ..." [1]

تتحكم في الإيديولوجية التي توجه الرؤية إلى العالم جملة من العوامل من بينها الإشارات والطقوس الدينية[2] التي ترتكز إلى فكر غيبي يحاول أن يجد له أرضية يقف عليها في الحياة المعاصرة[3]. وبالتالي يحاول أن يوجهها الوجهة التي يريد. و"عرش معشق" غنية بتلك الإشارات مثل الأخذ بجملة من الخصال الحميدة التي حثنا عليها الدين الإسلامي، وربطها بالواقع الحالي، إظهار للحال التي صار إليها مجتمع اليوم، بكل ما فيها من فساد، وتعنت وتخلف، عسى أن يكون هناك سبيل للتخلص منه، كما هو الحال بالنسبة للنموذج السردي الآتي: "... جاء رجال الدين هؤلاء معا إلى بيت الأمير، ليمثلوا المسلمين والمسحيين على السواء قصد تقديم الشكر له والعرفان على مبادرته التاريخية لحقن الدماء، يحملون بعض الهدايا الرمزية من بينها هيكل مبهج براق من الخشب الأحمر المتين المنحوت، تتوسطه مرآة صغيرة محفور فيه زجاج معشق مدهش، انه إشارة إخاء بينهم كمسلمين ومسحيين وقد أحيوا بينهم مشاعر التكافل، والتواصل والمحبة على يديه رغم اختلاف شعائرهم الدينية، فهي تكاد تكون مقدسة وعالية القيمة الروحية والتاريخية، فبعضها أخذت من نوافذ أعرق المساجد مثل المسجد الأموي بدمشق، وبعضها الآخر من شبابيك الكاتدرائيات والكنائس ومنها كاتدرائية المرمية، وكذلك للدلالة على الصلح النهائي والتعايش الدائم بين المسلمين والمسحيين ..." [4]

لقد عمدت الكاتب إلى إخفاء صوته، وهكذا أصبحت هذه الإيديولوجية لا تظهر بشكل مباشر، بل لجأ الكاتب إلى أساليب أكثر مهارة وخفية ليوحي للقارئ بهذه القيم العامة[5].

---

1. عرش معشق، ص 161- 162.
2. كريمة رقاب، بنية الخطاب السردي في الرواية.
3. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 69.
4. عرش معشق، ص 34-35.
5. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص194.

لاحظت (عرش معشق) بعض المظاهر التي تتضح بالتسليم والتوكل ونبذ العلم، والتي تكمن خلفها سذاجة بعض الشخصيات، كما نلمسه على النحو التالي في قول الراوي:" ... للزيارة شروط وطقوس وعادات، ومن واجب كل زائرة أن تبيت ليلة واحدة على الأقل، من حقها أن تدخل القبة حافية مغطاة الرأس، لترى وتزور ضريح لالة خضرة في المساء، فتقرأ سورة أو سورتين مما تحفظه بقربه ثم تشعل شمعة تضعها في رف من رفوف الترابية المحفورة للغرض في الجدار قبل أن تمسح به وتقبله ثلاثا ... وفي الصباح الباكر أو في وقت القيلولة أو تحت جنح الظلام وستاره تعقد الواحدة الخرقة ذات اللون الأحمر لفك عقدة البوار وتختار أخرى اللون الأخضر لها ضدا للعقم، أو الأصفر لعودة الحبيب الغائب أو الغاضب أو الهارب أو الخائن. وتختار أخرى خرقة باللون الأسود لطرد عين الحسد، أو الأزرق أو الأخضر أو البني أو الأبيض. لكل لون مهمة ودور ومعنى ..." [1]

تظهر مثل هذه الطقوس والخرافات، أنموذجا جديد للرؤية إلى العالم[2]، التي ما تزال تجد متنفسا لها في القيم الأخلاقية والعادات والتقاليد والعلاقات الاجتماعية، بشكل قد يميل بها عما هو مألوف يتمظهر من خلال التصرفات التي قد تعبر عن فهم معين للحياة وممارسة لها.

لم يقتصر النقد في رواية (عرش معشق) على النظام السياسي و إنما تعداه إلى الفساد الإداري، المتمثل في السرقة و نهب الأموال، و تهريب ثروات البلاد عبر الحدود[3]

تنتقد الرواية الفساد الذي يتمثل في وجه من وجوه السرقة، والرشوة، وانعدام الضمير المهني، هذه الآفات التي تتسبب في إفقار الضعفاء والعامة من الناس، بينما يجني الأموال الطائلة ذوو النفوذ والسلطة، فاستغلال المناصب والوظائف لسرقة البلد، والثراء غير المشروع يجافي الأخلاق، ويكرس الانقسام والأحقاد، داخل المجتمع.

1. عرش معشق، ص 67-68.
2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 70.
3. عرش معشق، ص 144.

تتحكم وجهة نظر (الأنا) السارد في جميع عناصر النص الروائي وتصبح رؤيته وتصويره للعالم محكوما بحدود تلك الايديولوجيا "فالتصديق على كل المعارف المنتشرة في النص يمر عبر صوت واحد هو صوت السارد الكلي المعرفة[1]، يقول الراوي: "... أنا أصدر البنزين خارج البلد، وأفعل صالحا بالناس داخل البلد وخاصة الشبان منهم، أما هم فيصدرون البترول وأموال البترول إلى وجهة غير معلومة، أنا لا أسرق بل هم الذين يسرقون ... أنا فاعل خير شرعي وهم سراق ..." [2]

تقدم رواية "عرش معشق" رؤية إلى العالم، قائمة على نظرة تشاؤمية تتسم بالقلق العميق، ولا ترى أي فائدة من محاولة الهرب من الحياة، وبالتالي لا تقدم أجوبة على أسئلة ملحة تطرحها الشخصيات، باستخدام تقنية تيار الوعي، وهي نوع من السرد الروائي، يركز فيه الكاتب على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصية الروائية من خلال مجموعة من التداعيات المركبة للخواطر عند هذه الشخصية[3].

يتحول الراوي من رصد الخارج إلى رصد الداخل الخاص بالشخصية "فرواية التيار تتجرد من الزوائد الاجتماعية والتاريخية، المفرطة، وتتخلص من التشبث بالأحداث الكبيرة، والأبعاد البارزة التي تشكل المجتمع، (ثورة، وصف مدن، قرى، الخ ...)

لكنها تقدمها بشكل غير مباشر، ولا تعنى بتقديم المجتمع وتحركاته الآلية، التي رأتها الرواية التقليدية، كمراجع تسمح للإنسان بالتعرف على العالم، وعلى نفسه، بل تنشغل بالأشياء الصغيرة والظواهر الهامشية التي تغوص عميقا في ذاتية الإنسان"[4]، كما هو الحال بالنسبة لبطلة الرواية (نجود) التي تقول الكاتبة على لسانها: "... ليس الطول المبالغ فيه لقامتي وحده ما يقلق نفسي، بل إن حظي في الجمال مثل حظ زرافة بأقدام

---

1. سعيد ينكراد، النص السردي، نحو سميائيات الايديولوجيا ص 45.
2. عرش معشق، ص 145.
3. محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل بيروت، دار الهدى، مصر، ط2، 1993، ص09.
4. المرجع نفسه ص 21.

جمل، رأس ضفدع وأنف فيل ... كم هو حسن الحظ من يولد مليحا، أنا لست كذلك ... ليس من باب التواضع الكاذب، بل أنا لست جميلة قط، بل بشعة ذميمة قبيحة! بكل اختصار لم تهبني الطبيعة من بهائها شيئا وكلما شاهدت وجهي في المرآة، أشيح عنه ..."[1]

باستخدام تيار الوعي، يستطيع الروائي الكشف عن طبيعة الشخصية ليس من خلال الأحداث، وإنما من خلال ما يدور في ذهنها، ويمكن أن يدخل القارئ- من خلال الإنصات إلى تلك الآلية- إلى جزئيات شديدة الخصوصية، مرتبط بأنماط التفكير لدى الشخصية، ويكشف عن الحالة المزاجية التي تحملها، لأن تيار الوعي يسجل الانزياحات المختلفة للشخصية الأساسية في الروائية[2].

والراوي العالم بكل شيء يضر في لعبة الإيهام بالواقع، من منطلق أن الاحتوائية أو اللامحدودية التي يمثلها هذا النوع من الرواة لا وجود له على أرضية الواقع، أو أن الراوي الخارجي، بحاجة دائما إلى إقناع القارئ، بأنه ثقة عند عرضه لداخلية الشخصية، في حين أن الشخصية حين تعرض أحاسيسها لا تحتاج إلى ذلك[3]. كما نلمس ذلك في النموذج السردي التالي: "... هل تحسب خالتي أنني أسر أو أسعد وأنا أتأمل قبحي في المرآة، هي لا تدري أنني لا أحدق فيها إلا لكي أتفقد تلك الكومة من الشعر الأسود التي تزداد كثافة تحت ذقني، أظل أتسأل، كيف لي أن أبقى بهذه الكومة السوداء الكثة، أشعر بالضياع والاختناق، وأضيف بنفسي وبوجودي وبقامتي، ... لماذا يحدث لي كل هذا؟ لماذا أنا بالذات لا أرتاح مثل غيري؟ ... ليت لي طاقية إخفاء، كيف يمكنني أن أختبأ ؟ كيف يمكنني أن أسلم من عيون الآخرين؟ ..."[4] فمن خلال هذا المقطع السردي، تتراءى وجهة نظر الشخصية، ويغيب الراوي تماما، وليس معنى هذا الكلام إسقاط دور

1. عرش معشق، ص 40.
2. عادل ضرغام، في السرد الروائي، مرجع سابق ص 72.
3. محمود غنايم، مرجع سابق ص 29.
4. عرش معشق، ص 41.

الراوي كما يشير صلاح فضل في قوله "إن تيار الوعي يجنح إلى إلغاء دور الراوي في القصة، وإسناده بأكمله لأحدى الشخصيات، لتقديمها في أعمق مستوياتها الباطنية[1].

تعرضت رواية (عرش معشق) إلى مظهر من مظاهر المجتمع العربي الشرقي الذي لا يزال ينفي عن المرأة- مهما ارتقت- كل صفة أو هوية عدا كونها أنثى، وهذا ما يبقيها دائما ضعيفة، تابعة للرجل ومحكومة بإرادته، ملزومة بتحمل الكثير من الظلم والقسوة والاضطهاد النفسي المعنوي.

ويستعرض "جابر عصفور"[2] في مقالته "أنثوية الكتابة المقموعة" المعاني اللغوية المتعددة لفعل الكتابة الأنثوية، ويخلص من ذلك الاستعراض إلى أن تلك المعاني تمثل علامة على وضع قمعي، يمارس فيه الفاعل فعله على مفعول، لابد من أن يستجيب إلى فاعله، أو مفعول به استجابة الخنوع والإذعان والسمع والطاعة.

فالنظر إلى رواية (عرش معشق) من خلال هذه النافذة التي تبدو فيها المرأة ضعيفة، ومقموعة، بسلطة الرجل، وتعاني العديد من نقاط الضعف، كما هو الحال بالنسبة لشخصية (حدهم) التي تعاني من جبروت السلطة الذكورية، كما عانت منها والدتها والنساء الأخريات من قبل، تقول: "... لابد أن تزغرد النساء ثلاث مرات كما جرت العادة، حين تضع الحامل ذكرا، فيعلم الجميع بسرعة البرق، وأن يعلم الحاضر الغائب أن "الرويجل" جاء ... وبعد أعوام معدودة يستنحنح، ويكح ليدخل الرهبة في قلوب إناث البيت له بالقسر أو الطواعية. فيسطو على حرية من علمنه كيف يسطو وبسيطر على وجود من علمنه كيف يسيطر ويسكت ويقهر، ويظلم من علمنه كيف يسكت ويظلم ويقهر ..."[3]

من خلال هذا المقطع السردي، نستشف وجهة نظر الروائية إلى هذه الانتماءات الضيقة التي مازالت تعاني منها المجتمعات المشرقية. فقضية المرأة بهذا المنظور، ليست مشكلة فردية إنما هي قضية تخص المجتمع بأكمله، ومعاناة المرأة من نقاط الضعف، ما هو الإنتاج طبيعي لانعدام الحرية. إذ لا معنى لحرية المرأة في مجتمع

1. صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو مصرية القاهرة، ط2، 1980، ص 442.
2. جابر عصفور، أنثوية الكتابة المقموعة– مجلة الثقافة الجديدة، سبتمبر 1979.
3. عرش معشق، ص 59–60.

يرفض وجودها وحق مشاركتها في صناعة القرار، إن المشكلة التي تطرحها الرواية تتعلق بتأسيس عقلية ثقافية جديدة تتعامل مع المرأة كانسان وليس كأداة [1].

يشكل موضوع المرأة والجنس جانبا من جوانب النظرة الوجودية إلى العالم، كونه يمثل جزءا من الحرية الفردية وبهذه الحرية يحاول الإنسان- رجلا كان أو امرأة- أن يحقق شيئا من ذاته التي يفتقدها تدريجيا وهو يمارس العيش في هذا العالم، و"عرش معشق" غنية بالإشارات التي تدل على إقبال أبطالها على العب من هذا المنهل دون أي رادع، لتراجع القيم الاجتماعية من جهة، ولكونها تدل على قيم أخرى متفشية عند شريحة من المثقفين الذين تأثروا بالحضارة الغربية المعاصرة من جهة أخرى.

نلحظ أن أغلب شخصيات الرواية يقبلون على ممارسة الجنس، كلما تيسر لهم ذلك، وقد يكون في هذه الممارسات إشارة خفية إلى الاقتناع بنظرية "فرويد" التي تفسر كل التصرفات البشرية من منطلق جنسي يكمن في اللاوعي [2]، كما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: "... مليكة ليست مثال الأنثى الشهية والمثيرة فحسب، ولكنها الجبارة العاتية، تنظر في عمق عينيك الواحدة بعد الأخرى، فتشلك، وكأنها تظل من خلالهما على ما يدور في جمجمتك، التي تصبح قشرتها شفافة فجأة، إنها القوامة عليك، قبالتها لن تشعر بلذة الجبار وبأنك الذكر المبجل وأن عليك بالمبادرة أولا، بل تحس أنها قائدتك وهي القابضة على حبل عنقك إذا ما اشتهتك، تمد يدها مقهقهة حيث ما شاءت فتجد نفسك، تحاول أن تدافع عن نفسك وشرفك، تهجم بجسدها المشتعل عليك، تدفعك بثقل صدرها، حتى تركنك في الزاوية..." [3]

تحكمت في الإيديولوجية التي وجهت الرؤية إلى العالم جملة من العوامل من بينها العلاقة الجنسية التي ربطت (مليكة) مع (عبدقا)، ورؤية الكاتبة تقوم على الانتقاد اللاذع لهذا الانحراف، حيث اتخذ شكل السخرية المبطنة أحيانا[4].

ب/المستوى النفسي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

---

1. الرايس حياة، جسد المرأة من سلطة الأنس إلى سلطة الجان، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1995، ص 5-6.
2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 68.
3. عرش معشق، ص 122، 123.
4. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 40.

ب/1- المستوى النفسي في " أرض و سماء" لسحر خليفة:

يتنوع إدراك العالم على المستوى النفسي في هذه الرواية، فنرى إليه موضوعيا حينا، وموضوعيا مختلطا بالذات حينا آخر، وفي مكان ثالث نجده ذاتيا محضا. وفي هذه الأحوال جميعها، يبقى حضور الراوي فاعلا، وإن أتاح للشخصيات أن تعبر عما تراه من وجهة نظرها إلى الأمكنة أو إلى الشخصيات الأخرى. إذ "عندما يصوغ الكاتب بناءه القصصي يختار بين طريقتين: فهو يستطيع أن يبني أحداثه وشخصياته من منظور ذاتي، ومن خلال وعي شخصية ما أو شخصيات أو أن يعرض الأحداث والشخصيات بمنظور موضوعي. بمعنى آخر يستطيع أن يستخدم معطيات ادارك وعي (أو أكثر)، أو يستطيع أن يستخدم الوقائع كما هي معروفة لديه، وقد يذهب في استخدام الطريقتين في توافق أو توال ..." [1]

فكيف تدرك الشخصيات الروائية عاملها وعلام تتكئ في ذلك ؟ وهل بني المنظور النفسي على أساس موضوعي أم ذاتي؟ أي هل اعتمد الروائي على اطلاعه وتحكمه بالمادة السردية في تصوير الوقائع أم ترك للشخصية أو أكثر صياغة وعيها للوقائع من خلال إدراكها الشخصي ؟

يصور لنا الكاتب عالمه الروائي بأمكنته وشخصياته، وبعض أعمالهم من خلال موقفه المحايد دون أي تدخل من جانبه فعند البحث عن المخطوطات، يصور لنا الراوي ذلك فيقول "... بحثنا طويلا بين أكوام الروبابيكا وأكداس الغبار ولم نجد إلا قصاصات صغيرة فيها أسماء مجهولة لمن كانوا في الزمن القديم من العصاة أو القتلة. بعضها دعوات واسترحامات أو تعاويذ تذكر الله وتسبحه وتستعطفه حتى يرحمهم مع ذلك الويل[2]

إن الوصف الذي قدمته "سحر خليفة" خلا من أية إشارة إلى وجودها أو إلى آرائها أو تعليقاتها، بتعبير آخر، لقد غابت المؤلفة كليا عن ساحة الوصف، ولم يبق إلا المكان الموصوف بموضوعية[3].

---

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 198.
2. أرض و سماء، ص 43.
3. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق ص46.

ويصف لنا الراوي مكان الدير القديم، أين يجتمع (سعادة) برجاله على لسان (أمين) فيقول: "... لم تطل المسافة أكثر من ذلك، ووجدنا أنفسنا أما بناء ضخم حوله ساحة محاطة بأشجار عالية وسياج معدني، يطل على وادي شوير من تحته، وأنوار بيوت خافتة تنوس وتختفي بين الأشجار على وقع الريح ..." [1]

تصور هذه الأسطر مكان مبنى سعادة، تصويرا فوتوغرافيا بعيدا عن تدخل الكاتب الذي اتخذ موقفا محايدا، ابتعد فيه عن الذاتية تماما.

ويمثل الإدراك الموضوعي للعالم الكاميرا خارج الشخصيات قد تنفتح العدسة، فنرى المنظر الكلي، وتظهر لنا "بانوراما" عامة أو منظر شامل مفتوح أو قد تضيف فتركز على جانب من الصورة أو تضيف أكثر، فنرى صورة عن قرب نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاساتها[2].

يحاول الكاتب أن يقدم وصفا محايدا الأعمال بعض الشخصيات في (أرض وسماء)، نقرأ قول الراوي: " ... في المساء أكمل ربيع ما بدأه حول ليزا:

وردنا أمر من قيادة الحزب باستقبال زوجة سعادة وأطفاله ذهبت مع الوفد إلى بيروت ثم الميناء، وقفنا على الرصيف مع عدد كبير من النساء وباقات الورد، هناك لمحت ليزا في آخر الصف، وللغرابة والسخرية، لمحت أمين في الجهة المقابلة، بين الرجال ينتظر مثلي ومثل الآخرين نزول الركاب. كان هو الأخر يراقب ليزا، كما لو كان يرصدها ويختبر حقيقة مشاعرها.[3]

نلحظ هنا أن الذاتية قد غابت تماما عن هذا الوصف، وحافظ الراوي على موقعه المحايد، إذا ما ارتبط الإدراك الموضوعي للعالم بالوضع الثقافي الخاص بالروائي، فان الإفادة منه تقدر بمدى خدمتها هذه الرواية[4].

ولا عجب في هذا كله، فالراوي (ربيع) عالم بكل شيء، يعرف دخيلة الشخصيات وهيئاتها الخارجية، وحركاتها في الزمان والمكان، وهذا هو الشيء الذي جعل المنظور

---

1. أرض و سماء، ص48- 49.
2. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 212.
3. أرض و سماء، ص82- 83
4. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 46.

النفسي موضوعيا، يسمح للراوي بالنيابة عن الشخصيات في عرض نفسها. لكن هذه النيابة تخنقها فلا تتمكن من الظهور حية أمام القارئ فتبدو غير مقنعة لديه[1].

والراوي في أغلب الأحيان، يبدأ برؤية موضوعية، للعالم، ولكن سرعان ما تنتهي برؤية ذاتية، كما في المثال السابق.

يتبدى العالم من خلال رؤية الشخصيات إليه، فكل واحد يرى إليه من وجهة نظره الخاصة. متلونا بمشاعره و أحاسيسه، و وفاق الأزمنة التي تعصف به. وهي رؤية أقل ما يقال فيها: إنها تنطلق من مشاكل جوهرية استعصت على الحل، قد يكون الضعف هو السبب. وقد تكون الظروف الموضوعية، التي لم تتح إمكانية الحل المطلوب، يقول الراوي: "... هذا العجوز بات رفيقي. كان بالأمس حبي الأول، وربيع العمر، وبات الآن رمز خريفي. أراه متكورا فوق الكرسي كرسي العجلات، محدودب الظهر، بوجه كئيب متغضن، شعره الخفيف المتطاير كريش حمامة تنتظر الموت. نظرة عينيه تحكي حكايات كانت بالأمس مثل الأساطير. الآن خبت تلك النظرة وباتت كنار مطفأة من تحت رماد"[2]

يمكننا أن نقول من خلال هذا المثال، أن إدراك العالم هنا، قد غدا متأثرا بمشاعر وأحاسيس الروائي، التي تلون الرؤية وتضفي عليها طابع التأثير على المتلقي، وجعله على وفاق مع الروائي فيما يكتب، ولابد للكاتب من الاقتراب من ذاته، حتى يصدق، حتى يخلد، فقصص الشعوب لا تصمد إذ تتغير[3].

ولاشك أن تطور القص قد اتجه بشكل مضطرد نحو المنظور الذاتي، ونحو المنظور داخل وعي الشخصيات بعيدا عن الراوي المحيط علما بكل شيء، ونجد بواكير هذه التقنية في روايات (الرسائل المتبادلة) والتي تقوم على تقديم نفس القصة من منظور عدد من الشخصيات[4].

---

1. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء و الرؤيا) ص 175.
2. أرض و سماء، ص 13.
3. سحر خليفة، أنا و حياتي و الكلمة، مجلة الرواية، قضايا و افاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد السادس، العدد 6، 2011، ص 456.
4. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 200.

وقد يبلغ الأمر حد إنكار الإنسانية، إنسانية الإنسان- بسخرية مرة، تنضح ألما وتعاسة، عندما يرى أحد الأشخاص الدرك المنحط الذي وصلت إليه الأمور، نقرأ قول نظال "... أتذكر كيف كان ربيع أيام زمان، زمن الثوار، وأقول بحزن كم كبرنا، وكم صغر العقل صرنا نوادر! يسألني ربيع يعني ندرة! أقول بسخرية مرة: بل نوادر، يعني نكات، يعني نكتة، يعني مهزلة وفضيحة ، الناس يموتون ونحن نضحك! ينظر إلي نظرة حزينة ويقول بذل: هذا من الغل، ارحمينا! فأحس بطعنة في قلب وأقول حرام!؟ في زمن القحط صرنا مجانين ... "[1]

تصطبغ هذه الرؤية إلى العالم بصبغة الذات المتألمة، التي ترى الفرق شاسعا بين ما هو كائن، وبين ما ينبغي أن يكون، فلا ينطق الروائي هنا، إذ يحس بثقل المعاناة، ينطق شخصيات الرواية محملا إياها رؤية إلى العالم بذات منفعلة[2].

ويترك الكاتب لعناصر الطبيعة الخارجية أن تفيض بمشاعر أشخاصه، بعدما أسبغ عليها من الضلال القاتمة، ما يجعلها تنطق بما يعتمل في الذات أو بالرؤية الذاتية التي تعكس الحالة النفسية بامتياز.[3]

لعل الأسلوب الإبداعي المتكئ على المجاز أن يعبر عن انفعال الروائي بالواقع المرير، ويكسبه حرارة الذات التي تبوح بمكنوناتها بشكل موارب[4]، فرواية (سحر خليفة) تحاول في المقام الأول، البحث عن فسحة للذات، فتقول: "أريد اللون، وأجنحتي والموسيقى، أريد أن أنقل للدنيا نغمة صوتي، نظرة عيني، بواطن عقلي وضميري، أريد الدنيا أن تعرف ما يعنيني، ما يؤلمني، ما يسعدني، وما يبكيني، أريد الدنيا أن تعرف أني أنثى، أنا أنثى، بعقل وضمير، ومشاعر وروح شفافة تحب الناس وتحب الخير، وتقول الكلمة لوجه الله، ولو كان الثمن حد السكين ..." [5].

1. أرض و سماء، ص 30
2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 48.
3. أرض و سماء، ص 07.
4. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 49.
5. سحر خليفة، أنا و حياتي و الكلمة، مرجع سابق ص 451.

إن الاستفهام المتكرر، ليس غير استنكار لما تتعرض له المرأة التي حرمت من أبسط حقوقها، يمكننا أن نقول أن إدراك العالم هنا متأثر بمشاعر الروائية التي تقبل على عالمها الداخلي وتنفتح عليه بكل تفاصيله وجزئياته تنصت إلى هذه الذات التي تتفجر بركانا ثائرا بعد نوم طويل، حيث يبلغ نص المرأة فيه درجة عالية من البوح الذاتي، وكشف جزئيات عالمها الضبابي المعتم، إنها تكتب بأدوات عالمها الداخلي، لتمر إلى العالم الخارجي، الذي تدخله مرة ثانية من عالمها الداخلي، عن طريق التماثل والتوازي، في إقامة العلاقات بين الداخل والخارج هي معادلة يصعب الفصل فيها، كونها تكرس تجربة امرأة تحمل قناعين، قناع (الأنثى) مرة، وقناع (المرأة المبدعة) مرة أخرى، ثم تتجلى خصوصية المرأة المشرقية التي تصنع قناعها الخاص، قناعا لا ينبغي إسقاطه[1].

ففي هذا النموذج السردي، يلح (أمين) في الاستفهام، فيقول: "... جلست على السور لا أتحرك، وأنا أستعيد كل الكلمات العاشقة في الرسائل، وذلك الإحساس المتدفق بالعواطف والصور الشعرية، والأشواق ودقات القلب والنرجس، فأحسست بقلبي، يتمزق ألما، علي أو عليها، أو عليه هو، من كتب لها تلك الأشواق والرسائل، وقلت لنفسي: أمن المعقول ننسى الحب؟ أمن المعقول أن ينساها؟ أمن المعقول أن لا يشتاق؟ أمن المعقول أن لا يضعف أمام الإغراء؟ وهي لعينة! تعرف فيه مواطن ضعفه أو قوته أو رقته ورجولته، حين تضعف أمام الإحساس والأنوثة وجموح الفن ..." [2]

كما نجده في المثال التالي: "... نصحتي أن أكف عن ملاحقته، وها أنا أفعل، لا لأنك نصحتني ولا لأنه يرفض لقائي والاجتماع بي، بل لأني تعرفت إليها هي.[3]

هذا هو الدور المحوري الذي تلعبه الذات في إصغائها، إلى تلك المكبوتات، وقد ولد عنها طاقة البوح، بدفعات سردية مشحونة بالمخزون النفسي، والإيقاع الجواني، الذي يلازمها، فجعل سردها قريبا من الذات[4].

---

1. الأخضر بن السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة، مرجع سابق ص 65.
2. أرض و سماء، ص 92- 93.
3. المرجع نفسه، ص 94- 95.
4. الأخضر بن السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة، ص 67.

ب/2- المستوى النفسي في الرواية " الطنطورية" لرضوى عاشور:

يبحث المستوى النفسي في الوساطة التي يتم من خلالها تقديم المادة القصصية، اعتمادا على عامل ذاتي، من خلال وعي الشخصية أو الشخصيات، أو عامل موضوعي باستخدام معطيات الإدراك الذي يؤشر إلى دور الراوي. وتناول الطريقتين معا، يدل على تنوع الرؤية النفسية داخل العمل الروائي- و كلما تعددت زوايا الرؤية، تجسدت الفنية أكثر فأكثر[1].

يقدم المؤلف إدراكا موضوعيا للعالم، يصوغه الوعي، عندما يتخذ موقفا محايدا اتجاه ما يقدم، والمثال الذي يؤكد هذا القول في قول الراوي: "... بعد عام من الانتظار، قرر عمي استئجار شقة في صيدا القديمة، فانتقلنا إليها، لم نسكن المخيم، كان بإمكان عمي ولسنوات أن بغض الطرف عن معناه، فلا يرى فيه سوى محطة، محنة عابرة، ثقيلة نعم، لكنها وإن طالت، لن تطول. وحين طرحت أم الأمين ضرورة التسجيل في وكالة غوث اللاجئين، انفجر فيها غاضبا: "وهل تحتاجين معونة يا امرأة، ينقصك كيس طحين؟ يا عيب الشوم! [2]

الراوي هنا في موقعه المحايد، لا يتدخل، وكأن لا علاقة له بما يجري من أحداث، فهو موجود وغير موجود في الوقت ذاته، وما يرويه هو الدليل على وجوده [3]. فهو يقدم رؤية موضوعية للعالم، بمصرف النظر عن رأيه.

وهكذا فقد أبعد الكاتب ذاته عن المكان، كما أبعدها عن وصف تصرفات بطلته "رقية"، وكل ذلك بموضوعية لا تخفى على أحد، واصفا أمكنة وأشخاصا كما هي على حقيقتها، دون أي تدخل للمشاعر والعواطف التي ربما تتأثر بهذه الأمكنة، ولعل ثقافة الروائي وخبرته هي التي جعلته محايدا في رؤيته للعالم.

---

1. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي ص 71.
2. الطنطورية ص 89.
3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، 82.

فالراوي العالم بكل شيء، يعرف دخيلة الشخصيات، وهيئاتها الخارجية، وحركاتها في الزمان والمكان [1]. شأنه في ذلك شأن آلة التصوير، المثبتة على حامل تلتقط صورا للمشهد من زاوية معينة [2].

لا تغيب الرؤية الموضوعية كليا في هذا المجال، ويعني هذا الإدراك أن هناك خروجا على إطار الوعي "فتقدم الحقائق والوقائع مدركات وانطباعات لا حقائق مستقلة عن الذات المدركة"[3].

فالروائي لا يفرض رؤيته، بل يفسح المجال أمام الشخصيات لتقوم كل واحدة منها بالرؤية إلى واقعها وعالمها من منظورها الخاص، كما هو الحال بالنسبة للشخصية (رقية): "... ما الذي أفعله بهذه القبلة الحارة؟ أين أذهب بها؟ سأنسى الأمر كأنه لم يحدث. سأضيعها قاصدة فتضيع. ذهبت إلى وصال، لجأت إليها كما لجأت هي وأمها وأخوها الصغير لنا ذات يوم بعيد. تمترست وراءها أحدق في صوتها. بدا الصوت قويا وقريبا إلى حد مؤلم. من قال إن التليفونات تسمح بالوصل؟ لا تسمح. تؤكد المسافة وهي تحملك حملا على تمثل ما تعرفه، تتمثله الآن على جلدك كحد السكين يمس العصب، يقطع لحمك الحي، ويصيب. أتى لي صوتها قريبا وواضحا وأنا في الجانب الآخر، كامرأتين يفصلهما حاجز من زجاج ..." [4]

إن رؤية الأماكن و الأشياء لم تعد كما هي، تغيرت بعدما أضيفت رؤية ذاتية عليها، ولعل اختيار مفردات بعينها ترخي بضلالها على المكان أو الأشياء الموصوفة، فتحيل إلى مناخ مشبع بالانفعال، بتعبير آخر، يسقط الراوي ما في نفسه على الرؤية فتغدو رؤية ذاتية، تعبر عن إدراك ذاتي للعالم[5].

مما لاشك فيه أن المؤلفة قد حصرت المنظور داخل وعي الشخصيات، وأنها قد استعانت بالراوي المحيط علما بكل شيء ومما يجدر ذكره في هذا المجال أن ما هو

---

1. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، ص 175.
2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 82.
3. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 212.
4. الطنطورية، ص 133.
5. ناصر نملا محي الدين، بناء العالم الروائي، ص74.

ذاتي بالنسبة (لرقية) هو موضوعي بالنسبة لشخصيات أخرى، والعكس صحيح أيضا، وهنا الدائرة المحكمة التي أتقنت المؤلفة رسمها، على النحو الموالي: "... سأتذكر كلامها. وأنا أتابع مجريات الانتفاضة عبر التلفزيون من أبو ظبي. أتابع الصغار وهم يحملون المقاليع ويصوبون حجارتهم على الجنود. أتابع الجنود وهم ينقضون على الشباب يضعونهم في سيارات الاعتقال أو ينفردون بواحد منهم لتحطيم رأسه أو ذراعه"[1]

في رواية (الطنطوري) لا نكاد نعثر على شيء خارج ما تراه (رقية) أو ما تفكر فيه، أي أننا ننطلق من المنظور الذاتي لشخصية (رقية)، أي أن المنظور داخلي، ولهذا السبب لا نعثر على أي وصف لهيئة (رقية) الخارجية، بل نقرأ دائما نجواه الذاتية، وحواره الداخلي وعواطفه ورغباته وذكرياته، لا نرى الطنطورية أو حيفا أو الخليل كما تتجلى في الواقع، بل نراهم كما يتجلون في عيني (رقية)، وهذا المنظور الداخلي الذاتي يوفر للقارئ شيئا غير قليل من القناعة لأنه يقرأ ما تقدمه الشخصية وما تعرفه عن نفسها وما تحبه وما تنفر منه، ومن ثم يشعر أنها قريبة منه، أليفة لديه[2].

نلحظ أن الراوي يبدأ برؤية موضوعية إلى العالم ثم تنتهي إلى رؤية ذاتية. وفي أحيان أخرى تمتزج الرؤيتان، وقد تختلط رؤية الراوي برؤية الشخصيات الرئيسية. في هذه الحال تتشكل النظرة التي تنتمي إلى موقف نفسي واحد لكل من الراوي ، والشخصية يقول الراوي: "... لا أدري إن كان هذا القلق الذي تمكن من أمي قلقل عاديا لامرأة لم تغادر قريتها، أم تدخل فيه وعمقه واقع مثقل بالمخاوف، جعلها كما جعل غيرها تحتمي بكل ما هو أليف ويخصها. بدت المسافة الفاصلة بيننا وبين حيفا، وهي أربعة وعشرون كيلومترا لا أكثر ولا أقل[3]

1. الطنطورية، ص 325.
2. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، ص 174.
3. الطنطورية ص 16.

ينتقل الراوي من الذاتي إلى الموضوعي[1]، بعد الانفعال الذي يسيطر عليه منذ السطر الأول، فتقسيم (الطنطورية) بين المنظور النفسي الذاتي والموضوعي، جعل النص يترجح في ضمان قناعة القارئ، فحين يرتفع نصي ضمير المتكلم من هذه القناعة، يضعف نصيب ضمير الغائب، يقول الراوي: "... غادرنا أبو ظبي إلى القاهرة في الأسبوع الأول من أيلول عام 1993. ما إن ربطنا الأحزمة وأقلعت الطائرة حتى أغمضت عيني. كنت في طريقي إلى مصر للمرة الأولى في حياتي. مصر التي قالت أمي إن الصادق و حسن ذهبا إليها. عاشت و ماتت و هي تردد ذلك و تعتقد فيه.[2]

يسمح المنظور النفسي الموضوعي للراوي بالنيابة عن الشخصيات في عرض نفسها، بينما يضمن المنظور النفسي الذاتي قناعة القارئ المتلقي بالشخصية الروائية، لأنه سرعان ما يسأل الروائي عن المصدر الذي استقى منه معلوماته، ذلك لأن الأبعاد الداخلية تعتمل في نفس صاحبها، وليست أشياء خارجية مادية، فالشخصية الروائية أكثر دراية بعواطفها وأحاسيسها وأفكارها من أي إنسان آخر، لأن هذه الأشياء خاصة بها وحدها. ويستطيع الروائي ضمان قدر أكبر من قناعة القارئ بالشخصية إذا تركها تعرض أفكارها بنفسها وتحلل أمام القارئ أحاسيسها وآراءها وتأثيرها واقعها في حياة أسرتها[3]. فإذا قدمت ذلك كله، ضمنت للروائي موضوعية عرض الشخصية دون تدخل منه. "فالطنطورية" تجعلك تعيش في بيت (رقية) منذ الصفحات الأولى، تطلعك على نفسيات شخصياتها وأبطالها[4]، فلا تملك نفسك إلا أن تكون واحدا من هذه العائلة.

---

1. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 72.
2. الطنطورية، ص 393.
3. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا ص 176.
4. إبراهيم عادل، رضوى عاشور ... والطنطورية شاعرية الموقف حينما ترصد الحزن و الألم و الفرح ... و تتحدث عن فلسطين، مجلة الرواية: قضايا و آفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 6، العدد6، 2011 ص 92

ب/3- المستوى النفسي في رواية" الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

يرتبط هذا المستوى كما سبق وأشرنا بالواسطة التي تقدم من خلالها المادة القصصية: الأحداث والشخصيات والمكان ويقسم أوسبنسكي المنظور النفسي إلى قسمين: المنظور الموضوعي والمنظور الذاتي[1].

ومن هذا يتضح أن الأحداث و الشخصيات يمكن أن تقدم من منظر ذاتي (أي من خلال ادارك شخصية من الشخصيات المشتركة في الحدث) أو من منظور موضوعي (أي من منظور الراوي).

في رواية "الحق في الرحيل" استطاع الروائي أن يقصي نفسه عن خطر التدخل والظهور أو الحلول في مكان الشخصية وسلبها وجهة نظرها ولكنه في أحايين كثيرة يفسح المجال أمام الراوي لتقديم نظرة موضوعية من خلال قوله: "... سبعة عشر ربيعا هي كل ما يملكه، إن استثينا قسطا وفيرا من الخجل ورثه عن والدته، وأحلاما لم تتعلم التحقيق، ومع ذلك قرر أن يهاجر إلى فرنسا، لم يكن له طموح طالب علم ولا روح مغامر، أراد فقط أن تفتخر به أمه كما تفتخر نساء "تافروات" بأبناء يبعثون نقودا كل شهر هي ثمن غربتهم[2]

يقدم الراوي إدراكا موضوعيا للعالم يصوغه الوعي عندما يتخذ موقفا محايدا اتجاه ما يقدمه، فالروائي منح الراوي المحايد هنا درجة من المعرفة بأفعال الشخصية (أب إسلان)، وبطراز تفكيره، لكنه لم يتدخل تدخلا مباشرا في السرد، أو في تحليل الشخصية تحليلا نفسيا[3]. ومن ذلك أيضا ما نلمسه في قول الراوي: "... أكاد أرى رشيد، أو "الدكتور" كما كنا نلقبه، بعد كل هذه السنين، يفتتح "الحلقة" ليحدثنا عن علاقته بكلود، وهي سيدة فرنسية تعرف إليها في المستشفى الجامعي خلال تدريبه في قسم الجراحة- كانت محامية مختصة في قضايا الأسرة والطلاق، جاءت لزيارة زبون سجين خضع

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 198.
2. الحق في الرحيل، ص 33.
3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق ص 82.

لعملية استئصال الزائدة. دعته لشرب كأس ببيتها لتشكره على ما قام به إزاء زبونها بكل لطف وتحضر ..."[1]

إن (فؤاد) يتحدث هنا عن (رشيد) وعلاقته ب (كلود) من نظرته الخاصة، بموضوعية وحيادية، مبعدا ذاته، واصفا الأشخاص والأحداث كما هم على حقيقتهم، دون أي تدخل للمشاعر والعواطف، ولعل ثقافة الروائي وخبرته هي التي جعلته محايدا في رؤيته إلى العالم[2] من خلال عدة شواهد كقول الراوي: "... وفاء شخصية رومانسية إلى أبعد حد، تبكي أمام منظور الغروب، وتركض كالأطفال تحت المطر ولها روح مرحة تجعلها يخلق حولها جوا من الفرجة والضحك فقد كانت، على سبيل المثال، تقلد كل واحد من المجموعة وقد اختارت لهم ألقابا خاصة[3]

يقدم الراوي رؤية موضوعية إلى العالم، وقد نأى بها عن الذات التي تحس وتنفعل، لتكون محايدة، تعرض ما تشاهده وما تعيشه، دون التدخل في صنع الأحداث، فهو يكثر من الحديث عن الشخصيات لكنه لا يتحدث عن نفسه أبدا.

فكأنه موجود وغير موجود في الوقت ذاته[4].

ويقوم بناء المنظور في رواية (الحق في الرحيل) ذاتيا، بداية ب (فؤاد) ومنظوره الذاتي ومنه إلى (إسلان)، ولننظر كيف قدمت الكاتبة (إسلان) لأول مرة من خلال منظور (فؤاد) الذاتي، يقول "... من الصعب جدا أن أكتب عنها ... ومن المستحيل أن لا أفعل. هي التي تمنت أن تقرأ لي يوما كتابا موقعا باسمي، ها أنا أقرر بعد فوات الأوان أن أفعل، وكأن لابد للكاتبة من موت حتى تتحرر من سجنها ... أهو موتها ما حرر الكلمات بداخلي؟ أم هو حلولي بدهليز الموت ؟ وهل هناك من فرق بينهما وقد فقدت نفسي بفقدها؟ لا أعلم. كل ما أعلمه، أو بالأصح ما أستشعره هو أن كل عفاريت العالم الخارجي لا تعنيني، وحدها عفاريتي الداخلية تحركني الآن ... تجبرني على الكتابة"[5]

---

1. الحق في الرحيل، ص 90.
2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 72.
3. الحق في الرحيل، ص 143.
4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 82.
5. الحق في الرحيل، ص 09- 10.

يأتي المنظور الذاتي ملتبسا بعالم الشخصيات، مفعما بدلالات إيحائية دالة على أغوار الشخصيات، وعالمها النفسي الباطني الحميم، مترجما لسلوكاتها الشعورية واللاشعورية، فتصبح الشخصية منكشفة في عيون الآخرين، عبر آلية الاعتراف والبوح[1]، كما يفعل المذنبون أمام الأب المسيحي في الكنسية.

فتتبدى النوايا والمقاصد والمواقف محلا للاستهلاك العام في كاميرا الرواية الكبيرة أي عين الروائية فتيحة مرشيد.

إن المنظور الذاتي هو ذلك الحوار الباطني العميق الذي يعبر بصدق عن بواطن الشخصيات تلقائيا، انه صوت الذات، النابع من سويداء القلب والذي يكشف عن إحساس حاد بالأزمة وتعثر السبيل في وجه الشخصية، فشخصيات (الحق في الرحيل) ترى وتحلل أمورها الخاصة تحت تأثير حالتها النفسية الراهنة، فؤاد يفتقد إسلان بعد موتها ويحس بالوحدة، فينعكس شعوره هذا على كتاباته، يقول: "... قبلها، كان سماع الحكايات مهنة أزوالها ... وتدوينها حرفة أتقنها. معها أصبح الإصغاء عبادة. أنصت إلى كل كلمة تنبعث من شفتيها بخشوع ولا أدون شيء. إذ كيف أسمح لعزلة الكتابة أن تشغلني عن حبها. وها أنا الآن بعدها محكوم بالكتابة عنها. لم تعد الكتابة اختيارا، أصبحت هواء يملأ الفضاء كحضورها وأضحت ذاكرتي تفرز كل كلمة خزنتها، في غفلة مني، تنير دهليز الموت البارد، أكاد أسمعها. بل أسمعها تقول وشعرها المتمرد مبعثر على كتفي:

- أين وصلت في الحكاية ؟ أما كان الأجدر بك أن تسجل ؟ ..." [2]

إن الرواية تفريغ لضغط نفسي يعاني منه (فؤاد)، والمرأة كما الرواية تعويض عن حرمان ما[3]، وتفريغ للضغوطات الكامنة في لاوعي فؤاد "... أنا الذي تفاديت النساء من قبلها، أصبحت بين يديها حيوانا أليفا يحرس البيت في غيابها، ويستقبلها بنباح الفرح عند عودتها ..." [4]

---

1. أمين عثمان، فصول في الرواية المغاربية، ص 157.
2. الحق في الرحيل، ص 47- 48.
3. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، ص 292.
4. الحق في الرحيل، ص 19.

إن المنظور الذاتي في الحق في الرحيل، تجسيد لنوسان الذات الإنسانية بين الواقع والحلم، بين الآسن موتا والمؤمل حياة، بين الوجود الموبوء وجنة الفردوس، بين الفناء والبقاء، بين الحب والتضحية، بين فؤاد القاتل المخلص وصراع القيم والمشاعر وقدر إسلان، التي تقول: "... يجتاحني فجأة، إحساس عارم بالشفقة عليها: وألم يتسرب بداخلي هو ألمها المميت. كيف أسلبها الحياة وهي حياتي؟ كيف أتحمل موتها بالتقسيط أمام عيني؟ وكيف لا أساعدها على الرحيل وهو الحق الوحيد الذي تطالب به؟

نهضت متوجها إلى البيت حيث إسلان لوحدها ملبيا نداء قلب اتخذ قراره ... أشعلت النور وإذا بي أجدها في وضعية من حاول النهوض، حملتها كطفلة بين ذراعي، وكان جسدها المرتجف أخف من ريشة: نظرت إلي ودمعة متوسلة تكاد تدميني. قلت لها اهدئي حبيبتي. سوف أقدم على ما ترغبين به. دعيني قبلا أعانقك بكل قوتي. ابتسمت لي تلك الابتسامة المضيئة التي غادرتها منذ شهور، ثمة ابتسامات تذبح. كان ذلك آخر عناق لنا، قبل أن أساعدها على الرحيل في هدوء وسكينة ..." [1]

ب/4-وجهة النظر على المستوى النفسي في رواية " الأسود يليق بك"

إن الروائي الجيد هو الذي لا يفتعل حكاية حب في روايته، دون حاجة فنية لتلك الحكاية، ولا يستدعي القضايا الوطنية في نصه العاطفي الذي لا يستوجب احتشادا بقضايا كبرى، وعلى الرغم من أن روايتها (الأسود يليق بك) تحكى قصة حب من وجهة نظر ذاتية الا أنها تعاملت بموضوعية مع بعض القضايا المتعلقة بالإرهاب وما حدث في الجزائر في زمن التسعينات وكذلك قضايا الهجرة للدول الأوروبية، ... وكأن الحكاية العاطفية في روايتها لن تنهض كحالة عاطفية مجردة دون تلك الروافع من القضايا الوطنية، والسياسية والاجتماعية، وكمثال على هذا، نورد قول الراوي معبرا عن تأزم الأحداث السياسية في الجزائر: "... حدث على أيام الرئيس بوضياف أن قامت السلطات بمداهمة الجامعة وإلقاء القبض على عشرات الإسلاميين وإرسالهم إلى معتقلات الصحراء، بعد أن ضاقت المدن بمساجينها. عندها قرر علاء أن يترك الجامعة حال تقديمه امتحانات آخر السنة، استجابة لإلحاح أمه، على أن يسافر لاحقا إلى العاصمة

1. الحق في الرحيل، ص 159-160.

لمواصلة دراسته هناك، كان يفصله عن الامتحانات شهران لكن القدر كان أسرع منه، ما مر أسبوع حتى حظر إلى الجامعة رجال الأمن واقتادوه مع اثنين أخريين ..." [1]

وهكذا فان الكاتبة تقدم إدراكا موضوعيا للعالم يصوغه الوعي عندما يتخذ موقفا محايدا اتجاه ما يقدم[2].

إن أحلام مستغانمي تملك ناصية الكلمة المكتوبة تتلاعب بالكلمات لأن لديها قاموسا واسعا من المفردات وهي تعرف جيدا كيف تختار الكلمة الجميلة للفكرة الجميلة.

فرؤية الأماكن والأشياء لم تعد كما هي، تغيرت، بعدما أضيفت رؤية ذاتية عليها، ولعل اختيار مفردات بعينها ترخي بظلالها على المكان أو الأشياء الموصوفة فتحيل إلى مناخ مشبع بالانفعال بتعبير آخر، يسقط الراوي ما في نفسه على الرؤية فتغدو رؤية ذاتية، تعبر عن إدراك للعالم، يقول الراوي: "... كانت مبتهجة كفراشة وسط حقول الزهور، شهية بفرح طازج، له عطر شجرة برتقال أزهرت في جنائن الخوف، تمنى لو أنها غنت كي يرى دموعها، دموع روحها تنداح غناء، فقد أصبح له قرابة بكبرياء دمعها، فاجأته رغبة جارفة لرؤيتها، في أن يحظى بلقائها أحس بأنها أهدت له ما كان ينقصه ليحيا: الشغف ..." [3]

ومما لاشك فيه أن المؤلف قد حصر المنظور داخل وعي الشخصيات وأنه قد استعان بالراوي المحيط علما بكل شيء، ومما يجدر ذكره في هذا المجال أن ما هو ذاتي بالنسبة (لهالة) هو موضوعي بالنسبة إلى (نجلاء) مثلا والعكس صحيح أيضا، يقول الراوي: "... ثلاثة أشهر وهو يتقدم نحوها بتأن كما على رقعة شطرنج، تصلها باقات وروده في أي مسرح تغني عليه، وأي برنامج تطل فيه، كقناص يعرف كل شيء عن طريدته، كان ملما بأخبارها بينما لا تعرف هي شيئا عنه ..." [4] فعندما تعرف (طلال)

1. الأسود يليق بك، ص 98.
2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 71.
3. الأسود يليق بك، ص 18.
4. المصدر نفسه، ص 44.

إلى (هالة) لاحظنا أن تقديمها كان خارجيا تناول وصفها بما تقع عليه العين[1]، ثم انتقل بعد ذلك للحديث عن نفسيتها وعواطفها وتصرفاتها.

ب/5- المستوى النفسي في رواية " عرش معشق" لربيعة جلطي:

يتنوع إدراك العالم على المستوى النفسي في هذه الرواية بين الموضوعي حينا والذاتي حينا آخر.

يصور فيها الكاتب عالمه الروائي بأحداثه وشخصياته وأمكنته من خلال راو محايد، يحاذر أن يتكلم بضمير المتكلم، والضمير الشائع في سرده هو ضمير الغائب[2]، يقول الراوي: "... عاد سيدي علي وبين جوانحه علم غزير، هو الذي اختار أن يجعل حياته. وشبابه في خدمة أميره مقابل أن يتعلم على يديه. ولأنه لازمه سنوات عديدة فقد مكنه ذلك من أن يدرك عنه أشياء لم يعرفها أحد قبله، وأن يحفظ قصائده وأقواله المأثورة ويخبأ له أسرارا تخفى عن الجميع سواه، لقربه منه وثقته فيه، وحضور جلساته وإشرافه على بيوته وضيوفه ومريديه ..." [3]، يحاول الراوي من خلال هذا النموذج السردي أن يقدم وصفا محايدا لأعمال بعض الشخصيات، ونلحظ هنا أن الذاتية غابت تماما عن الوصف، وقد حافظ الراوي على موقعه المحايد.

إذا ما ارتبط الإدراك الموضوعي للعالم بالوضع الثقافي الخاص بالروائي، فان الإفادة منه تقدر بمدى خدمتها هدف الرواية[4].

ويصف الراوي هيكل الزجاج المعشق فيقول: "... الهيكل العجيب الذي يتوسط مدخل البيت، مثل سلطان مهيب، سلطان مصنوع من خشب منقوش تتوسطه مرآة صغيرة حولها نجم ثماني الأضلاع وتملأ مساحاته زجاجات معشقة بمختلفة الأحجام والألوان ... زجاجياته الملونة ذات الأشكال الهندسية المتقنة، النجم الثماني الأضلاع ذو اللون الأحمر القاني، تحيط به أحد عشر قطعة زجاج هلالية صفراء زعفرانية، وتحيط

1. بو علي عبد الرحمن، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، 2001، ص 33.
2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 82.
3. عرش معشق، ص 33/ 34.
4. ناصر نمر محي الدين، ص 46.

بقطع الزجاج الهلالية، أحد عشر قطعة زجاجية، خماسية زرقاء، مصفوفة كأنها تسندها، ثم تأتي أحد عشر قطعة زجاجية مغروسة بدقة في واجهة الهيكل يجمع الكل في إطار فاخر من الخشب الأحمر الراقي ..." [1]

إن الوصف الذي قدمه الراوي في هذا المقطع السردي، خالي من أية إشارة إلى وجود الراوي أو أرائه أو تعليقاته وبتعبير آخر، لقد غابت ذات المؤلف كليا عن ساحة الوصف[2]، ولم يبق إلا الشيء الموصوف بموضوعية.

من خلال هذا المنظور، يتبدى العالم من خلال رؤية الشخصيات إليه، ويصبح دور الراوي مختلفا تماما، فلا يتحكم في الأحداث، ولا في توجيه الشخصيات، ورد فعلها، نحو وجهة معينة، واضعا إياها في إطار وجهة نظر أو زاوية رؤية معينة. يقول ميشال بوتور: "... في نطاق الحوار الذاتي يتقلص مجال الراوي، ولا يفضى إلا بما يدخل في مجال إدراكه في ذلك الحين بالذات، وبذلك نكون في مواجهة ذاكرة مغلقة ..." [3]، كما هو الحال بالنسبة للنموذج السردي التالي: "... يا الاهي: ما هذا الشعور الغريب بالوحدة والضياع الذي يكتنفني، لا يمكن الشعور بقيمة الأشياء قبل ضياعها منا وهل هذا هو أول الفقد؟ كم أتحسر على فقدان منزلي الأول آه. كم ألفته ... اللعنة على الألفة، هانئا كان ومرتاحة كنت..." [4]

إن هذه الرواية الشخصية بامتياز، واختيار أسلوب تيار الوعي بوصفه آلية فاعلة في تشكيل إطار الرواية، يعد اختيارا مهما في ذلك السياق، لأن هذه الآلية أتاحت "لربيعة جلطي" أن تسلم العالم ونظرة العالم إلى بطلة روايتها (نجود) لتتفاعل مع ذاتها، وتنطلق من شعورها، لتقدم رؤية فردية بحتة، تقدم مباشرة من داخل وعي الشخصية ذاتها، دون وساطة من الراوي، الذي كان وجوده فاعلا ومسيطرا في روايات كلاسيكية، أما في رواية تيار الوعي فان المنولوج الداخلي – وهو أحد أهم تكنيكاتها- لا يقدم- فقط- ذروة

---

1. عرش معشق، ص 24.
2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 46.
3. ميشال بوتور، استخدام الضمائر في الرواية/ مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، عدد (1)، 1989 ص 57.
4. عرش معشق، ص 16.

المنعطف الداخلي في الرواية، في استقصاء الوعي الداخلي للشخصية، ولكنه يشكل – أيضا وربما يكون ذلك هو أكثر أهمية- الذروة في اتجاه خاص لإزالة صوت الراوي، أو بشكل أكثر تحديد القضاء على سمات الراوي، التي تجعله صوتا سرديا وسيطا بين النص والقارئ[1].

يترك الكاتب لعناصر الطبيعة الخارجية أن تفيض بمشاعر شخصياته بعدما أسبغ عليها من الضلال، ما يجعلها تنطق بما يعتمل في الذات أو بالرؤية الذاتية التي تعكس الحالة النفسية بامتياز، تقول نجود: "... أتعجب من سريري، كم تغير إحساسي به، أضحى ضيقا مثل قفص أحيانا، وشاسعا مثل سماء أحيانا أخرى، عبدقا هنا ... أجل انه هنا ... أتخيله هنا، ألمسه، أقبله، أشمه. أجمع كلتا يديه بين كفي، وألم رأسه في أحضاني، أمرر أصابعي بين خصلات شعره وكأن بين أصابعي وخصلاته لغة أقدم من منبت الشمس، وأحيانا أغيب في حالة جنون لم أعهدها من قبل. أستفيق منها لاهثة متعرقة، أقوم بعدها، أطمئن إلى أن باب غرفتي مازال محكم الإقفال وأنا خالتي نائمة وكل شيء على ما يرام ..." [2]

إن الأسلوب الإبداعي المتكئ على المجاز، يعبر عن انفعال الراوي بالواقع المرير، واقع ابتعاد (نجود) عن (عبدقا)، ما يكسب تداعيات أفكارها، حرارة الذات التي تبوح بمكنوناتها بشكل موارب، فآلية تيار الوعي تجعل الاهتمام منصبا على (الأنا)، بوصفها تشكل مساحة الاهتمام الكبرى في الرواية، حيث تفصح هذه (الأنا) عن الجزئيات الفاعلة في تكوينها بالتدرج، من خلال شذرات تبثها في سياق العمل، وهذه الشذرات تكشف عن طبيعة الذات في صراعها مع العالم المحيط[3].

1. عادل ضرغام، في السرد الروائي، مرجع سابق، ص 80.
2. عرش معشق، ص 88/87.
3. عادل ضرغام، في السرد الروائي، مرجع سابق، ص 80.

ج-المستوى التعبيري في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

ج/1- المستوى التعبيري في " أرض و سماء" لسحر خليفة:

يتطرق هذا المستوى لدراسة الأساليب التعبيرية التي يستخدمها الكاتب في أدائه عملية القص، وذلك باعتماده تقنيات السرد والوصف والحوار وتقديم الشخصيات، والأساليب التعبيرية بعامة مستخدما ضمير الغائب، فيقدم الشخصيات، والأماكن، وربما يقدم من خلاله الحوار الثنائي والحديث الذاتي.

وقد تم تناول الخطاب غير المباشر من الناحية التلفظية فلم يعتبر خطابا مشتقا من الخطاب المباشر، كما هو متداول عند الإنشائيين، وإنما اعتبر خطابا طريفا من الناحية التركيبية، وقد عدل به عن كلام الشخصية الأصلي، تلفظا ومقاما وجانبا من المضمون، ومما يؤكد ذلك أن الخطاب المباشر مستقل عن خطاب الراوي من الناحية التلفظية في حين أن الخطاب غير المباشر يرجع إلى قائل واحد هو الراوي، يقول ما قالته الشخصية بلسانه.

فلا تحدث قطيعة تلفظية بين تلفظ الراوي وتلفظ الشخصية، كما هي الحال في الخطاب المباشر[1].

تستهل سحر خليفة أغلب فصول روايتها بالأسلوب التعبيري غير المباشر، مفسحة المجال للراوي كي يقدم للقارئ ما يراه مناسبا حول شخصيات روايتها، يقول الراوي: ".. هرب إلى كندا، وعاش بكندا مثل السائح، تزوج كندا والكندية، تزوج، خلف، اغتنى، ونجح وبات رجلا مرموقا، ذا مال وأرصدة وعقارات. أصبح ملاكا لعقارات ثم عقاقير لأنه كبر بالسن ولم يبق فيه عرق أخضر. وحين عاد كان كهلا في السبعين، بشعر أبيض وقلب مسدود الصمامات.[2]

1. مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، مرجع سابق ص 181.
2. أرض و سماء، ص 16.

إن الكاتبة هنا تصوغ هذه الكلمات، لتضمنها رؤية إلى العالم، تلك الرؤية التي تخدم هدفها، وتنبع من ثقافتها[1] عندما ترى أن قرارات الإنسان غير المسؤولة، تعود بالضرر عليه، ويكون السبب في الإرباك الذي ينتج عن هذه المفارقة.

وتؤدي الشخصية خطابها مباشرة، على شكل حوار أو مناجاة، أو استرجاع أو تداعيات .

وقد شهد الخطاب المباشر (Discours direct) تطورا حاسما في القصص الحديث، تمثل في تحوله إلى ما أسماه "جونات" خطابا فوريا (Discours immédiat) قوامه أن تتكلم الشخصية كلاما داخليا، دون إذن من الراوي يعلن عن انتقال القول إليها[2].

وهناك رؤى تطل من زوايا متعددة في "أرض وسماء"، وهي تعني تتبع المسافة التي تفصل بين من يرى ومن يتكلم، تاركة الشخصية تعبر عن نفسها وأفكارها ومشاعرها بيسر وسهولة ويقع القارئ على مجموعة من الأمثلة على ذلك منها قول الراوي: "... أطلت لارا بروب الحمام وصاخت بفزع:

- ولا نقطة ماء !

نظرت إلي ورأت وجهي مثل المومياء، وربيع مثلي، فقالت همسا:

- ماذا حدث؟ من مات لكم؟

قال ربيع وهو ينظر إلي:

- لا شيء، لا شيء، كنت أقول لعمتك أني شفيت من الجلطة وأني سأعود إلى داري.[3]

أخذ الراوي وضعية الملاحظ الموضوعي، فنقل أقوال الشخصية مباشرة، وذلك يدل على وجهة نظر خارجية[4]

---

1. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص55.
2. مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، ص 186.
3. أرض و سماء، ص 126- 127.
4. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 295.

ومن الملاحظ أن الروائي يعمد إلى التنويع في تقنيات التعبير لبعث الحيوية في النص الروائي عندما يتهرب من رتابة السرد، كما أنه يحمله جوانب من ثقافته، التي ترى إلى حق الإنسان في التعبير عن آرائه، كما أشير سابقا.

ويؤدي الراوي الأسلوب الحر غير المباشر من غير أن يستخدم مفردات القول، وعلاماته، والضمائر.

ويرى "جونات" أن هذا الشكل السردي متولد من الأسلوب أو (الخطاب) غير المباشر، باعتبار أنه سرد بضمير الغائب، يرد على لسان الراوي، ولكنه مباين في الوقت نفسه، للخطاب المذكور من ناحية عدم وجود معلنات القول، ولهذا سمي خطابا باحرا غير مباشر[1]. ويمكن تجسيم ذلك في المثال التالي: "... ممرضة خبيرة، درست التمريض، ومارسته، واحترفته، وها هي تطبقه على زوجها بإلحاح غريب، وهو أيضا يسلم لها صحة جسده، ويعاملها، كما لو كانت طبيبة أو أما له. هذا الفرق بين الاثنين والرسائل. هذه زوجة، وتلك حبيبة. هذه ترعاه وتسنده وتمرضه وترضي احتياجات جسدية، وتلك ترضي إحساسه بالموسيقى، وتحليق الروح، على أجنحة تنطلق بعيدا في الآفاق، كيف يستوي العالمان يميل وينتمي هذا القائد ؟ ...." [2]

هذا المقطع السردي، مصوغ بضمير الغائب، وقد تولى الراوي سرده ناقلا بعض من أحلام شخصية (سعادة) التي لم ينطق بها، وها هو الراوي يقولها بصوته. وما تلك إلا وجهة نظر (سعادة) الشخصية الرائية، وليست وجهة النظر بحسب (أمين) نفسه إلا ضربا من الصوت المكتوم الذي يطرح صاحبه السؤال ويقدم الآخر بصياغته غير المقولة، وبتشابيهه ذات الصبغة الانفعالية، واللبس التلفظي إنما هو حاصل باجتماع صوت الراوي، وصوت الشخصية يدرك، ويعبر لكن بصوت غير مسموع.

وتؤدي الشخصية مادة الرواية من غير أن تستخدم مفردات القول وعلاماته.

مثل النموذج السردي التالي: "... أتممت كل ما كان في مقدوري فعله لإنقاذ موقف الحزب من الانتخابات التي تجري اليوم وغدا. وقد استغرق ما تطلبته الحالة من

---

1. مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، مرجع سابق ص 181.
2. أرض و سماء، ص 85- 86.

جهود كل دقيقة من حياتي. وزاد المتطلب من صدور الجريدة، فقد حررت معظم العدد الأول منها والعدد الرابع وإني أكتب لها كل يوم مقالين، الواحد في السياسة الخارجية والثاني هو المقال الأول تحت "رأي النهضة" وهذا هو السبب في أني لم أعد للكتابة إليك بالسرعة التي أود[1]

وقد تستخدم هذه الأساليب معا، وتختلط في النص الروائي، وفي الفقرة الواحدة[2].

وتؤدي ثقافة الكاتب، ورؤيته للكون، ووجوده المكاني والزماني، وتركيبته النفسية ... دورا بارزا في اختيار الأساليب التعبيرية التي يرى إليها مناسبة لتقديم نصه الروائي، ودراسة المستوى التعبيري هي التي توضح طبيعة الدور الذي يقوم به كل من الرواي والكاتب والشخصيات في العمل الروائي.

ج/2- وجهة النظر على المستوى التعبيري في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

لعل من مميزات العمل الفني الناجح شعور المتلقي بأنه داخل الأحداث، يلتمس خصوصية التجربة التي يقدمها أشخاص الرواية. ويختفي صوت المتكلم ليبرز الحدث المؤثر: "فالمنظور التعبيري هو الأسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله"[3].

ويقوم القص على راو يأخذ على عاتقه سرد الحوادث، ووصف الأماكن وتقديم الشخصية ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، وفي هذه الحالة توجد علاقة دينامية بين كلام الشخصية المنقول وكلام الراوي الناقل، وهذه العلاقة علاقة معقدة متداخلة حيث إن الراوي قد ينقل كلام الشخصية بحذافيره أو قد يصبغه بصبغة خاصة، ومن هنا تأتي مستويات مختلفة من المنظور التعبيري[4].

والراوي الذي ينقل الحدث أو يصف الأماكن والشخصيات، ويعبر عن أفكارها، قد يقوم بنقل كلام الشخصية كما هو، أو قد يصبغه بصبغته الخاصة[5]، وينتج عن ذلك

---

1. أرض و سماء، ص 70- 71.

2. عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، إدارة منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1999، الجزء2، ص 504.

3. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 222.

4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5. ناصر نمر محي الدين، بناء العام الروائي، ص78.

مستويات متعددة في المنظور التعبيري، وقد يكون السرد أبعد الصيغ عن منظور الشخصية، والحوار أدناها، وعندما يغفل قول الشخصية في الحوار، فمن يكون صاحب الصوت؟ الراوي أم الشخصية؟ وكيف يتم نسج الكلام في هذه الحال؟

تداخل كثيف بين صوتين أو أكثر في السرد، ومن ذلك قول الراوي: ".. أتخيل أمي في تلك الأيام. أستعيد ما قالته و ما لم تقله. أسمعها وهي تكرر على جارة من الجارات ما سبق أن قالته لخالتي: قلت له: تغرب ابنتك في حيفا يا أبو صادق! قال: اركبي القطار. سبحان الله، أسافر من بلد لبلد لأرى ابنتي؟! وماذا لو جاءها المخاض في نصف الليل؟! وماذا لأصابها لا قدر الله مرض ؟! ثم كيف أركب القطار، ومن يدريني كيف أركب القطار، وكيف أنزل منه، وكيف أذهب من المحطة إلى دارها ..."[1]

لعل هذا التداخل يعبر عن تضارب وجهات النظر بين الشخصيات بحيث تقدم كل وجهة نظر جانبا من الحدث، وتجهل الجوانب الأخرى، لذلك تتكئ على تتابع الاستفهامات (وماذا لو، ثم كيف؟ ومن يدريني ؟ وكيف أذهب ؟...) أما القارئ فهو الوحيد الذي يعلم الجوانب كلها، ويحيط بالحدث ويستطيع اتخاذ موقف نابع من معرفته الكلية[2].

" ... هل أحكي حكايتي حقا أم أقفز عنها؟ وهل يمكن أن يحكي شخص ما حياته فيتمكن من استحضار كل تفاصيلها؟ قد يكون الأمر أقرب إلى الهبوط إلى منجم في باطن الأرض، منجم لابد من حفره أولا، قبل التمكن من النزول إليه. وهل بمقدور فرد مهما بلغ من قوة ونشاط أن يحفر بيديه المفردتين منجما؟! المهمة شاقة...." [3].

نلحظ ابتعاد الراوي عن التحليل أو الوعظ، أو إعطاء خلاصات تأمل، فهو يؤدي ما تفكر فيه الشخصية بصيغة المتكلم إلى درجة يلتبس فيها الكلام، وبالتالي محاولة الخروج بنتيجة تتعلق بالوضع النفسي للشخصية[4].

يختلط صوت الراوي بصوت الشخصية أحيانا فلا ندري أيهما يطغى على الآخر:

---

1. الطنطورية، ص 15.
2. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء و الرؤيا)، ص 175.
3. الطنطورية، ص 84- 85.
4. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي ص 79.

" ... قلت لعز:

- ما دمت ستسافر للإقامة في بيروت سأطلب من خالتي وعمي الانتقال للإقامة معنا.

- ومن قال لك أنني سأنتقل إلى بيروت ؟

- ألم تقل انه جاءت منحة ؟

- لم أقبل المنحة!

تدخل أمين:

- ماذا تقصد؟ منحة من الوكالة للدراسة في الجامعة الأمريكية، أي مجنون يرفضها؟!..." [1]

يتبين تنامي الحدث في هذا المقطع الحواري الذي استثمره المؤلف ليظهر عنايته. بما تؤول إليه حال الشخصية، ويحرص المؤلف على أن يترك للقارئ فرصة التعرف إلى كل من المتحاورين، ومن خلال هذا التعرف يكتشف علاقة الشخصية بالواقع الروائي أو احساسيها بهذا الواقع، عن طريق شحنة بالطاقات التمثيلية، ومن مهماته أيضا "تنمية الحدث وتغذيته بالممكن فنيا، وتوضيح الشخصيات، وتبيان أسباب الحياة فيها ..." [2]

ليس السرد المباشر هو الطريقة الوحيدة التي نجدها في هذه الرواية لتقديم أحداثها، بل يلجأ المؤلف إلى تقنية جديدة للتعريف بشخصيات روايته من خلال الكتابة، نراه يعقد فصلا بعنوان: "الشاب الذي يضحك"[3] وفي هذا الفصل يعرف القارئ بإحدى شخصياته الرئيسية

- عز الدين (أخو الأمين) بطريقة ممتعة يجمع فيها بين التذكر والتداعي، والإشارات المتعددة إلى الأفكار والعادات والتقاليد، يقول الراوي: "... أعلن عز الدين وهو يضحك:

- حظ يفلق الحجر! في يوم واحد ملوخية، ووظيفة ومنحة، طبعا الملوخية أهم. أكلنا الملوخية، الآن علي أن أختار: الوظيفة أم الدراسة في الجامعة ؟ بصراحة، احترت.

---

1. الطنطورية، ص 97- 98.

2. سمر روحي الفيصل،تجربة الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1985 ص 64.

3. الطنطورية ص 96.

يحب عز الملوخية، ويحبها أكثر حين أطبخها له، يحول المائدة إلى مهرجان ضاحك، يعلن بصوته الجهوري، ملوخية رقية لا يعلى عليها، تسويها أفضل من أمي وخالتي وكل نساء صيدا [1]

وهنا نقع على نمط جديد من أنماط السرد، تتعدد فيه مراكز الرؤى، ويتعدد الرواة، وموقع كل منهم، ودوره في الخطاب وهذه الطريقة "تتعدى صوغ المتون إلى أنماط السرود، موضوعية كانت أو ذاتية، وإلى مراكز الرؤى، وبؤرها وإلى أنواع الرواة ومواقعهم، وأدوراهم في الخطاب، وإلى خصائص العناصر الفنية[2].

عندما يحرص الراوي على تقديم كلام الشخصية كما هو فإننا نكون أمام أسلوب مباشر والرواية موضوع البحث غنية جدا بهذا النوع من التعبير، وبخاصة في المقاطع الحوارية التي لا يخلو فصل منها، أما حين يدخل الراوي كلام الشخصية في سياق كلامه، فإننا نجد أنفسنا أمام أسلوب غير مباشر، ومن أمثلة هذا الأسلوب قول الراوي: "... لم يطل الانتظار بأمي، انتظرت حتى تزوجت من أمين. غنت وزغردت وسحجت يوم كتب الكتاب ويوم الدخلة وفي صباح اليوم التالي زارتني مع خالتي في بيتي الجديد في صيدا. جاءتا محملتين بالزوادة المعتادة للعروسين بعدها بأسبوع واحد وجدتها خالتي ميتة في فراشها..." [3]

يبين هذا المثال أن المؤلف حريص على عدم الاكتفاء بأسلوب تعبيري مباشر، وإنما يعمد إلى التنويع في أسلوبه من باب الحرص على نزعة التحديث التي واكبتها الرواية العربية"[4].

---

1. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
2. عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، مرجع سابق ص 112.
3. الطنطورية ص 91.
4. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 81.

ج/3-المستوى التعبيري في رواية " الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

يظهر من تطور الرواية، ومع ظهور الرواية الحديثة أن صوت الراوي أخذ يخفت، وصوت الشخصية يعلو، وذلك نتيجة لظهور تقنية (البوليفونية) في البناء الروائي، واتجاه الرواية نحو المنظور النفسي الذاتي، وترتب عن ذلك ظهور بعض الأساليب التعبيرية الجديدة[1]:

كما في قول الراوي:

" ... سألتها دون مقدمات:

- إسلان، أهو اسم مغربي حقا ؟

قالت وقد أربكها سؤالي:

- أجل، هو اسم أمازيغي.

- وماذا يعني ؟

- معناه: العروس

- وهل أنت عروس ؟

استدركت:

- أعني هل أنت متزوجة ؟

- لا، أكتفيت باسمي و استغنيت عن الزواج

لا أدري لما أحببت هذا الجواب الذي شجعني على الاسترسال:

- ومن أي منطقة من المغرب أنت ؟

- من تافورت ..." [2]

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 222.

2. الحق في الرحيل، ص 15-16.

إن الأسلوب المباشر مقطوع دائما بتعينات سردية أو وصفية تجعل الحوار أشبه بالحوار المسرحي، حيث تحدد الحركة التي يجب على الممثل المسرحي أداؤها، فيما يؤدي كلامه[1].

تفسح فاتحة مرشيد المجال أمام الراوي كي يقدم للقارئ ما يراه مناسبا حول شخصيات روايته، يقول الراوي: "... ذهبنا خلال نهاية الأسبوع عند قاسم الذي، كما توقعت إسلان، كان في غمرة السعادة وهو يقرأ معي الفاتحة كما شهد بعد ذلك على عقد قراننا.

كان لقاسم ثلاثة أطفال من زوجة مغربية، بدا مندمجا في المجتمع الفرنسي، كما يليق بمهاجر ناجح، يتمتع بسمعة جيدة، في أوساط المهاجرين التجار، تحدثنا طويلا، وأنا أسأله عن وضعية الجالية المغربية في فرنسا، فكثيرا ما كتبت عن وضعية المهاجرين في لندن لحساب الجريدة ..." [2]

ويؤدي الراوي الأسلوب غير المباشر في قوله: "... كنا من الجيل نفسه إلا أنه كان يتهيأ لي بأنك في سن، تستحق معها، أن تحظى بتقاعد مستحق: لقد عشت حيوات في حياة واحدة. كنت أحس أن حياتي مقارنة بحياتك رتيبة خالية من المفاجآت، بل وخالية من الحياة خارج الدراسة. كنت أنا اخذ الحياة مأخذ الجد في حين كنت أنت تعاملها باستخفاف، بل وتقامر بها كأنها سلعة تتاجر بها ..." [3]

إن هذه الجملة السردية تعبر عن خواطر وأفكار (فؤاد) وهي في صيغة أسلوب غير مباشر حر، حيث أنها لم تقدم بفعل من أفعال القول للنفس أو ما في معناه ثم أنها لم تقدم في إطار علامات تنصيص فجاءت كجزء من قول الراوي[4].

وتؤدي الشخصية مادة الرواية، من غير أن تستخدم مفردات القول وعلاماته ويمثل الأسلوب المباشر الحر، الصيغة الثانية للمنولوج الداخلي[5].

---

1. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، ص 298.
2. الحق في الرحيل، ص 60/ 61.
3. المصدر نفسه، ص 119.
4. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 226.
5. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 228.

كما في المثال السردي التالي: "... كنت تاجرا حتى في علاقاتك بالنساء، أليس كذلك؟

عضلة قلبي لفرط ما تمرنت على تسلق أعالي العواطف، أصبحت صلبة، وقوية كعضلة ساق رياضي يحترف العدو الريفي.

ضحكت ضحكة مجلجلة. لا أضنك كنت عاشقا ولهانا لأحداهن إذ كيف يمكن الخلط بين الحب والتجارة ؟ أليست علاقتنا تنبني على البيع والشراء أو إذ أردت على الأخذ والعطاء؟[1]

في هذا المقطع السردي، يتوارى الراوي تماما، ويترك المساحة للشخصيات. ويلجأ إلى عباراتها الخاصة للتعبير عن مجرى الأفكار[2].

ج/4- وجهة النظر على المستوى التعبيري في "رواية الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

تتنوع الصيغ والأساليب في رواية الأسود يليق بك ولا تكتفي بأسلوب تعبيري واحد، من باب الحرص على نزعة التحديث التي راحت الرواية العربية تواكبها، مع ما يرتبط بهذا التحديث من قيم جمالية يهدف الكاتب إلى بعثها في الرواية[3].

يستعمل الراوي خطاب أحادي الصوت (Monologique) بمعنى أننا لا نلاحظ فيه مزجا بين صوتي لحظة السرد واللحظة المذكورة، كما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: "... لا تراهني على وفاء أحد عدا الكلاب، أحب ذلك الوفاء الصامت والإخلاص الذي لا مقابل له، أنت لا تتبادلين مع الكلاب كلاما لذا لا كذب بينكما، لا نفاق، لا سوء فهم، لا وعود، لا خذلان المرء بالنسبة إلى كلبه سيد، حتى وإن كان مشردا دون مأوى، يظل الكلب رفيق تشرده في الشوارع، يخلص له مدى حياته، كلبي يعيش مدللا في

1. الحق في الرحيل، ص 120.

2. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 227.

3. محمد أمنصور، إستراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 85.

بيروت، أنا الذي أعيش حياة كلب، لاهثا بين القارات والاجتماعات، هل لاحظت أن الكلب المشرد الذي لا سيد له يتبعك يمشي خلفك حتى تتبنيه ..." [1]

يستعمل الراوي الخطاب المنقول بأسلوب غير مباشر ويحتفظ بمضمون الخطاب المفترض ويدمج نحو باقي خطاب السارد، ويمكن أن يطرأ تغيير على الضمير النحوي وزمن الفعل (ينقل المحتوى، ولا ينقل الشكل بطريقة مطلقة). وكمثال على هذا، نورد قول الراوي: "... كانت على وشك المغادرة حين دق هاتف الفندق توقعته أنه يستعجلها للنزول.

كانت نجلاء على الخط.

- أحدهم هاتفك وطلب رقمك في فرنسا، قال انه صحافي من "CBS" نسيت أن أسأله عن اسمه ... سيتصل بك لأمر مستعجل. ما كان لها من وقت لتستمع لمزيد من التفاصيل، أمن الممكن أن يكون هو؟ راودتها الفكرة و هي في المصعد ..." [2]

يكتفي الراوي بذكر مضمون الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه ونجهل كل ما تعلق بالكلمات التي نطق بها فعليا[3]. يقول الراوي: "... ليتها وضعت شيئا من الحمرة على شفتيها شيئا من الماسكرا على رموشها، لو أنها مشطت شعرها على الأقل، لو كانت ترتدي ثوبا جميلا للبيت، لكنها مازالت بثياب الممرضة، وليس لديها ما يليق باستقبال رجل، رجل! تبا له من رجل، ما الذي جاء به حتى غرفتها؟ غرفتها! يا الله، انه الآن ينظر إلى كل شيء بائس وبشع خلفها، ويتأمل فوضاها وبقايا العشاء المتواضع على طاولتها ..." [4] وهذا الخطاب هو الأبعد مسافة ويمكن اعتباره حكي أفكار[5]، وقد يتوالى في فقرات متتابعة أو يختلط في فقرة واحدة.

---

1. الأسود يليق بك، ص 272.
2. الأسود يليق بك، ص 163.
3. تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص 47.
4. الأسود يليق بك، ص 161.
5. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 183.

ج/5- المستوى التعبيري في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

من ميزات العمل الفني الناجح شعور المتلقي، بخصوصية التجربة التي يقدمها شخوص الرواية، والمنظور التعبيري "هو الأسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله"[1].

وبالعودة إلى رواية (عرش معشق) نجدنا بصدد أساليب مختلفة: مثل قول الراوي في هذا النموذج السردي: "... تسعد نورة حين لا يتردد أبو محمد في ذكر محاسن الهيكل وعن إعجابه في تفاصيله العريقة الأصيلة.

يا الله شو حلو ... مين وين جبتيه لهذا يا نورة خانو؟ يقول وهو يلتقط قلم الرصاص الصغير الذي شبكه خلف أذنه دون أن يحول بصره عن المنديل الحريري الذي يزين صدرها، ابتسمت فقط: تعجبها ثرثرته ومبالغته، لا يتوانى أبو محمد عن الترديد والتأكيد على عتاقة الزجاج المعشق ويصفه بأنه "على الأصول" ... [2]

إن هذا التداخل الكثيف بين الأصوات في السرد، يبعث في النفس شعورا خاصا، وبالتالي يجعل القارئ مرتاحا لعملية الحكي وتدفقه، لأنه لا يسلك الطريق الصعبة، بل ينساب ضمن منطق الحكي، المطمئن من البداية إلى النهاية. لأن كل العناصر التي تتجمع لدى القارئ تبحث في النهاية عن التوقع والنتائج الصادقة[3].

توزع الصوت بين الحلم و الواقع، وذلك ما نلمسه من خلال المثال التالي: "... في غياب خالتي وضعت مسحوق التبييض، ووضعت قليلا من الحمرة الباهتة، وبقلم أحمر غامق مثير رسمت بصعوبة حواف شفتاي، ارتديت قفطان مطرز بالخيوط الذهبية الفاخرة. وضعت قلادة فاخرة، ملأت كل مساحة صدري، وزينت طرفي أذني بأجمل قرطين على الإطلاق، ثم ملأت أصابعي بالخواتم البراقة شعرت بشيء من الزهو، مسحت بكفي على كتفي، وصدري وكأنني أعانق نفسي، يا له من إحساس غريب! كأنني أقف عاليا فوق النجوم ... كانت عينا عبدقا هنا ترنو إلي بشوق وإعجاب، كنت أتخيل

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 222.
2. عرش معشق، ص 38.
3. محمد المعتصم، المرأة و السرد، ص 35/ 36.

شفتيه الممتلئتين منفرجتين من شدة الوله. كأنها على قممهما نار، ترجفان تتوسلان، تتمنيان، تحترقان، تتحرقان، تقتربان ... لكنني تنبهت إلى أن القفطان الضارب في طوله، يبدو قصيرا بالنسبة لقامتي، يكاد يتعثر عند الركبة ..." [1]

يتوزع نجود صوتان، صوت المرأة الجميلة بالقفطان، وصوت المرأة القبيحة، التي حلمت غير مرة بالاستقرار والسعادة، وأصيبت بالخيبة تلو الخيبة، التي تفتش عن اللذة بديلا عن الوحدة، التي انتهت إليها، وفي هذا التفتيش المؤلم، تستفيق المتناقضات، ثم تجد متنفسا لها في هذه الأصوات، التي تعبر عن لوعة مكتومة، ونلحظ ابتعاد الراوي عن التحليل أو الوعظ أو إعطاء خلاصات تأمل، فهو يؤدي ما تفكر فيه الشخصية بصيغة الحاضر المتكلم (الأنا) [2].

في الحوار يختلط صوت الراوي مع صوت الشخصية أحيانا فلا ندري أيهما يطغى على الآخر، فقد غدا الحوار وسيلة إضافية للتواصل بين شخصيات العالم الروائي، ولتشخيص المواقف عبر إدارة الكلام، على سبيل المداولة، بين شخصين أو أكثر، أو بين الشخصية وذاتها (المنولوج)، فبواسطة الحوار يتعرف المتلقي على الشخصيات التي تتكلم بألسنتها مباشرة، مما يشعرنا بأنها نابعة من صلب العمل، وأن نسغ الحياة فيها مستمر، حتى وإن كانت شخصيات من ورق ... [3] يقول الراوي: "... خاطب مهدية بصوت مستنكر مستكبر مهدد محاسب بعد أن فقد الأمل في أن ترد على مغازلاته:

- فاقو ... واش حاسبة روحك. باش تباني زينة وشابة راكي تمشي مع هاذي الغولة.

تلفتت إلى الخلف: لا أحد. كان يقصدني لا محالة ومن سواي هنا البشعة الغولة؟ هذا اللي كان ناقص ... كان يصرخ مهددا:

- وعلاش جيتو لهنا ...؟

---

1. عرش معشق، ص 89- 90.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 79.

3. عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، (ادوارد الخراط نموذجا)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2010، ص 143.

- شوفي المرجاجو وسانتا كروز، نتاع أمك ؟ قلت له

- شوفي روحك في المراية يا واحد الغولة، يا واحد السلوم الراشي

انطلقت قهقهات مختلفة من حولنا ... لكنني لم أترك له الكلمة الأخيرة.

- واه، أنا غولة وسلوم راشي، بصح نوري لأمك أنا. الجميلة والوحش، صرخ أحدهم ثم قهقهوا جميعا ..." [1] يترك المؤلف للقارئ فرصة التعرف إلى كل المتحاورين من خلال هذا المقطع ويكشف عن علاقة الشخصية بالعالم الروائي، وإحساسها بهذا الواقع عن طريق شحنة من الطاقات التمثيلية[2]، كما رأينا.

1. عرش معشق، ص 79/ 80.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 80.

الخاتمة

بعد دراستي لبنية الخطاب السردي الأنثوي العربي المعاصر من خلال النماذج الروائية "أرض وسماء" و"الطنطورية" و"الحق في الرحيل " و"الأسود يليق بك " و"عرش معشق"، وقفت على مجموعة من النتائج التي توصل إليها بحثي من أهمها:

- سعي التجربة الأنثوية العربية المعاصرة إلى الإبداع، وإستخدام ما استطاعت من أدوات التجريب، خاصة على مستوى الشكل، بالإضافة إلى ثراء تلك الروايات بالنصوص الشعرية والمسرحية والأمثال الشعبية والحكم والرسائل...الخ.

- إعتماد تقنية حديثة في بناء الرواية وتأسيس أحداثها وتحديد رؤيتها من منطلق تعدد الرواة، فلا تستقر الرواية على راو واحد.

- هيمنة الراوي العليم في كل من الروايات فهو عالم بكل شيء وصحيح أنه قد ظهر مساويا للشخصية في أماكن متفرقة إلا أن هذا لا يلغي القول السابق، فقد كان ينزاح لصالح بعض الشخصيات، عبر كلام الشخصية عن نفسها باستخدام ضمير المتكلم أو عبر الرسائل أو عبر الحوار أحيانا، ويعني هذا أن الراوي الذي لا يشارك الشخصيات الحدث هو من الرواة الذين يرون من الخلف وهو حاضر حضورا مهيمنا يجعله يعرف أدق التفصيل فيما تفعله الشخصية و ما تفكر به .

- الراوي غير المشارك في الأحداث بقي خارجها ولكنه كان عارفا بأدق التفاصيل، نفسيا وحياتيا، وعندما يتدخل لكي يعلق أو يفسر أو يخرج بخلاصة تأمل، يختفي في الحوارات التي بلغت حد المسرحة.

- الحضور القوي للراوي، وعلى وجه الخصوص في النصف الثاني في كل من الروايات، وقد شكل حضوره هذا ـ بإمتزاجه ـ بأصوات الشخصيات أحيانا قليلة، علامة على بلوغ الأحداث مرحلة حاسمة تستدعي هذا الحضور، ولعل هذا الحضور، يعيد إلى الأذهان سيطرة الأساليب التقليدية، في بعض الروايات .

- لاحظنا استخدام أنواع مختلفة ومتعددة من الرواة، خاصة في رواية (أرض وسماء لسحر خليفة، والطنطورية لرضوى عاشور، والحق في الرحيل لفاتحة مرشيد)، وإفساحا في المجال أمام تعدد الأصوات.

- في بناء الشخصيات، نلاحظ هذا الكم الهائل من الشخصيات على إختلاف درجة إنتمائها، والقدرة على توظيفها دون الوقوع في فخ الحشون، بأسلوب تؤديه معه كل شخصية دورا ما، وتقدم الشخصيات الرئيسية نظرتها إلى العالم من خلال الأحداث الواقعة، والحوارات.

- لعل النظرة المتأنية إلى بناء الزمن في الروايات، موضوع الدراسة، تضع اليد على جملة من الحقائق التي توصل إليها البحث، منها:

- إختارت الروائيات المرحلة الحاضرة لتكون الموضوع الرئيسي للرواية، وإذا كان الإمتداد الزمني لهذه المرحلة مجهولا، فإن ما حفلت به من تناقضات وما تشعب بها من مشكلات كانت منطلقا لها لرؤية العالم من حولها.

- يبدأ السرد بالزمن الحاضر، ذي اللحظات النارية، ثم يتتابع في تكسر وتقطع ليشكلان معا زمنا روائيا خاصا بالرواية ويعود بعد ذلك ليتكامل للإسهام في البنية العامة لكل من الروايات، وفق التقنيات الزمنية التي تتقاطع لتنهض بالبناء الروائي.

- نجد مقاطع تعج بمختلف التقنيات السردية ،ففي فقرة صغيرة لا تتجاوز ستة سطور يتناوب السرد والوصف والتأمل والحوار وقد تصل شدة تداخل التقنيات إلى أن تظهر بين الجملة والجملة وحتى ضمن الجملة الواحدة ونفاجأ أيضا بتغير التقنية بين كلمة وكلمة، فتفصل كلمة بين الحاضر، والسرد المتزامن والماضي، وذلك لضرورة المعنى المراد.

- أما فيما يتعلق بوعي الشخصيات للزمن فمعظم الشخصيات تنظر إلى المستقبل وتفكر به، لكنها لا تنسى الماضى، والنظرة إلى المستقبل تبدو مليئة بلخوف.

- لقد اشتغلت معظم الروايات على التاريخ، متخذة من الأحداث والشخصيات وسيلة ليس إلا، ومن هنا يتضح أن الروائية لم تشأ تقديم مغامرة جديدة أو الغوص في خيال جديد، وأرادت تعرية واقع الزمن الذي عرضته الروايات، فنبشن في جذور هذا الواقع المتردي الذي نعاصره، فكان عليهن، أن تكشفن جوانب من التاريخ وروابط قد لا يعرفها الكثيرون.

- التواجد الضئيل للإستباق وربما أسهم بالإيماء لشئ من التوقعات التي يترقبها القارئ.

- لقد أفادت الروائيات من ثقافتهن في بناء الزمن في كل الروايات، فشكل الإسترجاع عاملا فعالا، في التصرف في الزمن، وقد بدا مختلطا بالسرد والمقاطع الحوارية دون أن يخل بإستراتجية الرواية، ولم يخل فصل من هذه التقنية التي كانت تمتد أو تقصر بحسب ما تراه الروائية مناسبا .

- تناول البث المكان الروائي بدوائره ومكوناته، ودلالات تلك الدوائر، وإنعكس ذلك على دور المكان في بنية الرواية من خلال عشرات الأماكن التي شكلت الفضاء المكاني، ثم جاء تمثيل المكان إنطلاقا من زاوية الرؤية، مرورا بالمكان الواقعي والمكان الوهمي ووظائفه، المجازية والتفسيرية والتوثيقية والإهامية .

- لاحظنا أن الأماكن المتخيلة التي خلقتها الكاتبات قد لامست بواقعيتها تلك الأماكن التي نتحرك ضمن أطرها .

- أدى المكان دورا بارزا في بنية الروايات، عندما جعلته الروائيات عاملا مشاركا في الحكي ومكونا أساسيا في المادة الحكائية .

- شكل الماضي بفرعيه القريب والبعيد دوائر أساسية للمكان فتم إستحضاره غير مرة وفي غير مناسبة، وأظهر البحث تعلق الشخصيات بالمدينة بوصفها إطارا لحركتهم ووجودهم.

- وفرة الأمكنة وتنوعها في كل الروايات، وإشتمالها على كل ما نعرفه في حياتنا. من البلدان والمدن والأحياء السكنية، والسجن والبيت والمقهى ...وقد أدت هذه الأمكنة وظائفها المتنوعة التي تتمثل في إيهام المتلقي بواقعية ما يقرأ، كما أوحت بالدلالات المتوخاة التي تخدم إستراتجية الروايات .

- تضمنت الروايات أماكن محبوبة وأخرى مكروهة، وكان لهذه الأمكنة، تأثيرها إستنادا إلى الخلفية الشعورية .

- ساهم المكان في الكتشاف عن ما تريد الروائية أن تقوله، ذلك لأن تخيل الأحداث الروائية في أماكن محددة يجعل هذا المكان، مساهما في تطوير الأحداث بتفاعل الشخصيات وتأثيره في حركتها وإنفعالاتها ومواقفها .

- إن الروائيات العربيات، خبرن أزمات المجتمع، بتنوعها وتعددها، وتأثيراتها، وإمتلكن الثقافة العميقة، والنظرة الثاقبة محاولين تجسيد هذه الأزمات في رواياتهن وتقديم رؤية متميزة إلى العالم من حولهن. في رحلتهن الطويلة مع العطاء الروائي، من أجل الوصول إلى مرتبة فنية عالية المستوى، تساهم في تشكيل هوية الرواية العربية والدفع بها إلى مكانة أرقى .

- إن تراكم المشاكل الإجتماعية القطرية والسياسية بين الأقطار العربية منذ العقد السابع في القرن العشرين هو ما دفع الروائين إلى الإلتفات إلى الإلتفات إلى التاريخ العربي، لعله يسعفهم في إصلاح عطب الزمن العربي الحاضر، وقد أبت الروائيات إلا أن تكن بين تلك النخبة، من الروائين العرب الملتزمين بقضايا الوطن والأمة، والذين سعوا بقلمهم الصادق، وفكرهم المستنير إلى الإدلاء بدلوهم في مسيرة تحرر الشعب العربي ووعيه .

- وتكتب "سحر خليفة" و"رضوى عاشور" الحياة الشاملة للإنسان والمجتمع، هذه الحياة التي تجسد كل شيء.

- إمتلاك الكاتبات ثقافة العصر المتشعبة والمعقدة، وقد ظهر ذلك على ألسنة الشخصيات، عندما يتطرقن إلى موضوعات الحرية والحياة والموة والحب والجنس والعمل السياسي والديني وغيرها .

- لقد أحسنت الروائيات الإفادة من ثقافتهن في بناء وجهة النظر في الرواية، تاركة للمتلقي فسحة كي يشاركها في الإحساس بالواقع والرؤية إلى العالم، ذلك لأن الرواية لا تنتمي إلى ما تقدمه من أحداث وأفكار، لكنها تنتمي إلى ما تتحقق به من نماذج .

- نلاحظ وجود نوعين من الرؤية على المستوى النفسي في الروايات، أولهما: ذاتية والثانية موضوعية، من ناحية الشخصيات، هاتان الرؤيتان تناولنا الأماكن والشخصيات وكانت الرؤية الذاتية هي الغالبة في الروايات .

- التنوع في الأساليب التعبيرية، بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، وكان لكل أسلوب دلالته في كل من الروايات مما يجعل بعضها ملتبسا.

- تنوع الحوار في الروايات، وكان في أغلبه سريعا يصل إلى حد المسرحة، يراقبه الراوي ويعلق عليه مبديا رأيه أو مكتنها إنفعالا، أو متوقعا أمرا.

- ما أفدته من دراستي بما حتمته علي من قراءات وإطلاع على مراجع عديدة وروايات أخرى هو نظرة إلى رواية بوصفها جسر عبور نحو الحياة، ولئن كنت قد أفدت من بحثي هذا معرفة أعمق بتقنيات السرد وبالمنهج البنيوي فقد خلصت من ذلك كله إلى أن تطبيق المنهج البنيوي بوصفه نتاجا غربيا يجب أن يراعي حيثيات موضوعية لا حصر لها في النص الإبداعي العربي .

- لقد إنطلقت دائما في تحليلي ضمن هذا البحث المتواضع من النص المكتوب مما يقوله هذا النص، وذلك وفاء لأسس المنهج البنيوي وكنت أصل في كل مرة إلى الواقع العربي المحيط، إلى التاريخ والجغرافيا والسياسة والإيديولوجيا وهذا يؤكد أن النص العربي لا يمكن أن يكون بلا مرجع .

- وإذا ما كانت أسس البنيوية تقتضي البحث في كيف يقال دون النظر إلى ماذا يقال، فإن ما أوحت به دراستنا أنه من الإجحاف الإقتصار على ذلك، وأن غياب ماذا وحضور كيف سيؤدي إلى نفي النص العربي .

مصادر البحث ومراجعه

مصادر البحث:

1. أحلام مستغانمي،الأسود يليق بك، صادر عن دار نوفل، بيروت، ط1، 2012.
2. ربيعة جلطي، **عرش معشق**، منشورات الاختلاف، ط1، 2013.
3. رضوى عاشور، **الطنطورية**، دار الشروق، مصر، ط5، 2013.
4. سحر خليفة، **أرض وسماء**، دار الآداب، لبنان، ط1، 2003.
5. فاتحة مرشد، الحق في الرحيل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2013.

المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف ط1 الجزائر 2010 .
2. إبراهيم صالح، الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003.
3. إبراهيم عباس، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر،ط1، 2005.
4. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر و الإشهار، الجزائر، 2002.
5. إبراهيم نمر موسى، جماليات التشكيل الزماني و المكاني، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج2، ع2، القاهرة 1993 .
6. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية– بيروت، لبنان، مج 13– 19، ط1، 2003.
7. أبو النجا شيرين، مفهوم الوطن في فكر الكتابة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2013.

8. الأخضر بن السائح، سطوة المكان و شعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، دراسة في تقنيات السرد، عالم الكتب الحديث، الأردن 2011.

9. أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2004

10. أشرف توفيق، اعترافات نساء أدبيات، دار الأمين للنشر، الجيزة مصر، ط1 1989.

11. أمين عثمان، فصول في الرواية المغاربية، الدار التونسية للكتاب، تونس ط1، 2012 .

12. أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.

13. أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الامل للطباعة و النشر، الجزائر، 2009.

14. بدر عبد المحسن طه، نجيب محفوظ، الرؤية و الأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1، 1978.

15. بشير بويجرة، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970- 1983) ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر، ط1، 2000.

16. بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، (1970- 1986)، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، ج1 2002 .

17. بو علي عبد الرحمن، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، 2001.

18. بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003.

19. بوشوشة بن جمعة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003.

20. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب و حداثة السرد في الرواية العربية المعاصرة، المغاربية للطباعة و النشر، تونس، ط1، 2005.

21. توفيق أشرف، اعترافات نساء أدبيات، دار الامين للنشر، الجيزة، مصر، ط1، 1998.

22. جريدي سليم المنصر الشيتي،شاعرية المكان،شركة دار العلم للطباعة و النشر،السعودية،الرياض،1992.

23. جمعة زينب، صورة المرأة في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2005.

24. جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو و الجماجم و الجبل، لمصطفى فاسي، منشورات الاوراس، ط1، 2007

25. حامد حسن، محمد جبريل، مصر التي في خاطره، أصوات معاصرة العدد 90- القاهرة 2002.

26. حب الله العدنان، التحليل النفسي للرجولة و الأنوثة من فرويد إلى لا كان، دار الفارابي، ط1، لبنان، الجزائر، 2004.

27. الحز أحمد، الرواية بين النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر و التوزيع سوريا، ط1، 1995.

28. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط2، 2009.

29. حسن، نجمي، شعرية الفضاء- المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2000.

30. حسني محمود، بناء المكان في سداسية الايام الستة لاميل حبيبي، علامات في النقد، المركز الثقافي، جده، مجلد 9، 1999.

31. حفناوي بعلي، تمثلات الممنوع والمقومع في الرواية العربية المعاصرة، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

32. حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأثيث بهاء المتخيل، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

33. حميد لحميداني، النقد الروائي و الايديولوجي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1990.

34. خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لادوارد خراط نموذجا) منشورات مؤسسات اليمامة الصحفية، الرياض، 2000.

35. خالدة سعيد، المرأة، التحرر والابداع، سلسلة نساء مغاربيات، باشراف فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، 1991.

36. خديجة العزيزي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، بيان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت ط1، 2005.

37. خليل أحمد خليل و محمد علي الكبسي، مستقبل العلاقة بين المثقف و السلطة، دار الفكر، و دار الفكر المعاصر، دمشق، بيروت، ط1، 2001.

38. راكز أحمد، الرواية بين النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط1، 1995.

39. الرايس حياة، جسد المرأة من سلطة الأنس إلى سلطة الجان، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1995.

40. رشاد رشدي، مقالات في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو مصرية، ط1 1962.

41. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي عربي- فرنسي انجليزي، دار الحكمة، 2000.

42. رشيدة بن مسعود، المرأة و الكتابة (الاختلاف و بلاغة الخصوصية) افريقيا الشرق، المغرب، بيروت/ ط2، 2002 .

43. رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، دراسة في الكتابة النسائية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، 2001 .

44. زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سيراس للنشر، تونس، 2000.

45. زهرة ديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت ... هكذا كتبت، منشورات، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، ط1، 2013.

46. زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم و الخطاب، شركة النشر و التوزيع– المدراس– ط1 الدار البيضاء 2004 .

47. زيتون علي مهدي، النص من سلطة المجتمع إلى سلطة المتلقي، منشورات حركة الريف الثقافية، ط1، 2005.

48. سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية،مؤسسة الرحاب الحديثة،بيروت،الطبعة الأولى، 1998 .

49. سامي سويدان، المتاهة و التمويه في الرواية العربية، دار الآداب بيروت، ط1، 2006.

50. سعاد عبد الوهاب، إيقاع الزمن النسائي، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004.

51. سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها و تطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط، 2003 .

52. سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات الايديولوجية، دار الأمان، المغرب، 1996.

53. سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، منشورات جامعة المولى إسماعيل، مكناس، المغرب، ط1، 1994.

54. سعيد يقطين، الأدب و المؤسسة و السلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2002 .

55. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001.

56. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط4، 2005 .

57. سليمان حسن، مظهرات النص والخطاب:دراسة في عالم جبرا ابراهيم جيرا الروائي،منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا،دمشق،ط1ن1999.

58. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.

59. سمر روحي الفيصل، قراءات في تجربة روائية، دار الحوار، اللاذقية– سوريا، ط1، 1993.

60. سمر روحي الفيصل،تجربة الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1985 .

61. سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياه و اتجاهاته دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001.

62. سويدان سامي، في دلالية السرد و شعرية القص دار الآداب، بيروت 1991، ط1.

63. السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة و النشر القاهرة، ط1، 1998.

64. السيد محمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة و التطور، المكتبة الازهرية للتراث، ط2، 1995.

65. سيد محمد، السيد قطب و آخرون : في أدب المرأة، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان مصر، ط1، 2000.

66. سيزا قاسم، القارئ و النص من السميوطيقا إلى الهيركوطيقا، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافةأ الكويت مج 32،ع3، يناير 1995.

67. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1984.

68. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان، الأردن،ط1، 1994.

69. شجاع مسلم العاني،البناء الفني في الرواية العربية في العراق،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط2000،1.

70. شعبان بثينة، 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت ط1، 1999.

71. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الآمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

72. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، دار الغرب للنشر و التوزيع ط1 2010 .

73. الشهرستاني محمد بن عبد الكريم، في دلالية القصص و شعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.

74. شيرين ابو النجا، عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

75. شيرين أبو النجا، نسائي أو نسوي، منشورات مكتبة الاسرة القاهرة، 2002.

76. الصادق بن ناعس قسومة، طرائف تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000 .

77. الصادق بن ناعس قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر تونس، 2000.

78. صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، 1997.

79. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت ط1، 1992.

80. صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو مصرية القاهرة، ط2، 1980.

81. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الادبي، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة ط2، 1980.

82. صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، آب 1992.

83. الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، دار المعرفة، ط2، 1987.

84. عادل ضرغام، في السرد الروائي، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010 .

85. عالية الصفدي، شعرية الامكنة في روايات يحي يخلف، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.

86. عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار الأزمنة، عمان، ط1، 2005.

87. العاني، شجاع، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2000.

88. عبد الجليل مرتاض، البنية السردية في الإبداع الروائي "رشيد ميموني نموذجا"، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2010.

89. عبد الرحمان بدوي، الزمن الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط2، 1995.

90. عبد الرحيم العلام، من يحكي الرواية (السارد في رواية لعبة النسيان) دار العين للنشر، قصر النيل، القاهرة، ط1، 2013.

91. عبد الرحيم العلام، من يدعي الرواية؟ السارة في رواية "لعبة النسيان"، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2013.

92. عبد الرحيم الكردي، الراوي و النص القصصي، دار النشر للجامعات القاهرة 1996.

93. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة و النشر، ط1، القاهرة 1991 .

94. عبد السلام الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (1882-1952) دار الحداثة، بيروت، 1990.

95. عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة و الدلالة نشر كلية الآداب، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003.

96. عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسعاف (دراسة في السرد النسائي) مركز الحضارة العربية القاهرة، دون طبعة،2003.

97. عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب (المنيرة)، القاهرة، 1982.

98. عبد القادر الشاوي، إشكالية الرؤية السردية في بيضة الديك لمحمد زفزاف منشورات الفنك، المغرب، ط1، 2002.

99. عبد القادر بودومة: الحداثة و فكر الاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

100. عبد الله إبراهيم، السرد النسوي الثقافة الأبوية الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

101. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البينة السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 2000.

102. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، 1990.

103. عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ط1، دمشق 2000 .

104. عبد الله العروي، مفهوم الايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1983.

105. عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت ج2، ط1، 1998.

106. عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف (التخييل الذاتي في أدب واسيني الاعرج)، كنوز الحكمة، ط1، 2012.

107. عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، (ادوارد الخراط نموذجا)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2010.

108. عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، منشورات الجامعة اللبناينة ج2، 1999.

109. عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993 .

110. عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، لمحمد العيد ال خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 102.

111. عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الادب العدد 240، الكويت 1990.

112. عبد الوهاب شعلان، من البنية إلى السياق (دراسات في سوسيولوجيا النص الروائي) مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007.

113. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائيته، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، الطبعة الثانية 2012 .

114. عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1986.

115. عثمان عبد الفتاح، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة، ط1، 1982.

116. عزام محمد، فضاء النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية– سوريا ط1، 1996.

117. عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، مصر، 2010.

118. عقار عبد الحميد، (تحولات اللغة و الخطاب) شركة النشر و التوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

119. علال سنقوقة، المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

120. العلوي هاشم، الجسد والمعنى (قراءة في السيرة الروائية المغربية) شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط 1 ، 2006 .

121. علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

122. علي عبود المحمداوي، الفلسفة والنسوية، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، ط1، 2013.

123. علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، مقامات نقدية وحوارات مختارة المقام النقدي الثاني، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.

124. عمر أوركان، مدخل لدراسة النص و السلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.

125. عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في النقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2010 .

126. العوفي نجيب،عوالم سردية (متخيل القصة و الرواية بين المغرب و المشرق) دار النشر والمعرفة، الرباط، ط1 ، 2000.

127. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1998.

128. القرشي عالي، نص المرأة من الحكاية إلى كتابة التأويل، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، ط1 ، 2000.

129. كرام زهور، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم و الخطاب، الدار البيضاء، ط1، 1424- 2004.

130. كمال رياحي، حركة السرد الروائي و مناخاته، دار المجدلاوي، بيروت، ط1، 2005.

131. كورنيليا خالد، المرأة العربية، الابداع النسوي، النظريات النسوية، المركز الثقافي الملكي عمان، 23-26- اب، 1967.

132. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار، بيروت، ط1، 2002 .

133. المتوكل أحمد، بناء الزمن في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1998.

134. محمد الحرز، شعرية الكتابة و الجسد (دراسات حول الوعي الشعري و النقدي) مطبعة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005 .

135. محمد السعيد عبدلي، عالم كاتب ياسين الأدبي، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009.

136. محمد القاضي، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

137. محمد المعتصم، المرأة و السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء ط1، 2004 .

138. محمد أمنصور، إستراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002.

139. محمد برادة، الرواية العربية، واقع و آفاق، دار ابن الرشد للطباعة و النشر، ط1، 1981.

140. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات و مفاهيم، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.

141. محمد جبريل، مصر المكان، دراسة في القصة و الرواية، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ط2، 2000.

142. محمد ساري، في معرفة النص الروائي، تحديدات نظرية و تطبيقات، دار أسامة للطباعة و النشر، الجزائر ط1، 2009.

143. محمد صالح الشنطي، الرواية العربية، دار الأندلس، ط1، 2004 .

144. محمد عبد المطلب،تداخلات الرؤيا و السرد و المكان في رواية هالة بدري فصول العدد4، 1998.

145. محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر، سوريا ط1 1996 .

146. محمد نجيب التلاوي، وجهات النظر في رواية الأصوات العربية اتحاد الكتاب العرب، دمشق ط1، 2000.

147. محمد نور الدين أفاية، الهوية و الاختلاف (في المرأة "الكتابة والهامش)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

148. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط 10، 1989.

149. محمود طرشونة، الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس ط1، 2003.

150. محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل بيروت، دار الهدى، مصر، ط2، 1993.

151. المديني أحمد، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2000.

152. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

153. مصطفى الضبع،إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر 1998.

154. مصطفى المويقن، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، سوريا ط1، 1993.

155. معتصم، محمد، المرأة و السرد، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء 2004.

156. مناصرة حسين، المرأة و علاقتها بالأخر في الرواية العربية الفلسطينية المؤسسة العربية، ط1، 2002 .

157. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر، ط1، 2004.

158. موريس أبو ناظر، الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة دار النهار للنشر، بيروت، 1979.

159. نازك الاعرجي، صوت الأنثى (دراسات في الكتابة النسوية العربية) دار الأهالي دمشق، 1997 .

160. ناصر محي الدين، بناء العالم الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ط1، 2012.

161. نبال زيتون، الخطاب النسوي، الموقف الادبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، ع 365، ايلول، 2001.

162. نبيل أيوب، الطرائق إلى نص القارئ المختلف، دار المكتبة الأهلية بيروت، ط1، 1997.

163. نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

164. نبيل سليمان، المساهمة الروائية للكتابة العربية، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط1، 2013 .

165. نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي، دار الريحانة للكتاب الجزائر، ط1 ، 2007.

166. نجيب العوفي، هل ثمة رواية مغاربية؟ جماعة من المؤلفين: الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، مختبر السرديات، دار الثقافة للنشر و التوزيع، الدار البيضاء ط1، 1996.

167. نجيب أنزار، السرد ضد التاريخ، منشورات البيت الثقافة، و الفنون، الجزائر، ط1، 2008.

168. نور الدين صدوق، حدود النص الأدبي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1984.

169. هيثم على الحاج، الزمن النوعي و إشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

170. وائل علي فالح الصمادي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

171. وجدان الصائغ، القصيدة الأنثوية العربية (قراءة في الانساق) إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004 .

172. ياسر ثابت، كتاب الرغبة، الدار العربية، علوم ناشرون، ط1، 2010.

173. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، دار الفارابي بيروت، ط3، 1984.

174. يمنى العيد، فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية، و تميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998.

175. يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية القلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999.

المراجع المترجمة:

1. ادوارد سعيد، الثقافة و الامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الأدب بيروت، ط2، 1998 .

2. ألان روب جرييه،نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى دار المعارف،القاهرة، ط1،1990.

3. أوستن وارين، رينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، ط1، 1972.

4. بوريس أوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية على مستوى الزمان و المكان، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة فصول، مجلة النقد الادبي، الهيئة المصرية العامة للكاتب، المجلد 15، العدد 04، شتاء 1997.

5. تزفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان و فؤاد صفا، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

6. تزيفيطان تودورف، الشعرية، ت: شكري مبخوت و رجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، المغرب ط2 ، 1990.

7. جان ايف تاديبيه، الرواية في القرن العشرين، ترجمة و تقديم د.محمد ضيري البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

8. جير الدبرنس، المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، مراجعة و تقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003 .

9. جير الدبرنس، علم السرد، (الشكل و الوظيفة في السرد) ترجمة باسم صالح دار الكتب العلمية، بيروت ط1 2012.

10. جيرار جينات، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ترجمة محمد المعتصم و عبد الجليل الازدي، المملكة المغربية، ط1، 1996.

11. جير الدبرنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط1 2003 .

12. جيرار جينات، واين بوث، بوريس اوسبنسكي، فرانسوازف، روسوم غيون و اخرون نظرية

13. دفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

14. ديان فاير، فن كتابة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الشؤون الثقافية، بغداد،ط1، 1988.

15. رامان سلدن، النظرة النسوية النفسانية في الأدب، ترجمة: سعيد غنمي، مجلة كتابات معاصرة، بيروت– أيار– حزيران 1994، المجلد 6، ع 21.

16. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، 1974.

17. رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، منشورات عويدات، 1995.

18. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1993.

19. روني ويلك ووسطن وراين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 1981.

20. سارة جاميل، النسوية و ما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة2002 .

21. ستيوران سيم، بورين فان لوون، النظرية النقدية، ترجمة جمال الجزيري، المجلس الاعلى للثقافة ط1 2005 .

22. السرد من وجهة النظر الى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار/ ط1، 1989

23. غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط1 1982 .

24. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط3، بيروت، 1987.

25. لوسيان غولدمان، المادية الجدلية و التاريخية، ترجمة محمد برادة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1984.

26. مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982 .

27. مجموعة من الكتاب الروس، ترجمة أحمد على الهمذاني، مدخل إلى علم الأدب، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، الأردن 2005 .

28. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان الرباط، 1987.

29. ميخائيل باختين، الماركسية و فلسفة اللغة، ترجمة محمد بكري و يمنى العيد دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.

30. ميخائيل باختين، الملحمة و الرواية، تر: شحيذ جمال، معهد الإنماء الحضاري، العربي بيروت 1982.

31. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ط1، 1986.

32. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971 .

33. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشئين المتحدين، الرباط، بيروت، ط1، 1982.

34. واين بوث، بلاغة الفن القصصي، ترجمة أحمد خليل و علي احمد مطابع جامعة الملك سعود، الرياض/ ط2، 1994.

35. ولاس مارتن، نظيات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 1998.

36. يان مانفريد، علم السرد (مدخل الى نظرية السرد)، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوي للدراسات و النشر، سوريا، دمشق 2011 .

المراجع باللغة الأجنبية:

1. edward, said, des intellectuels et du pouvoir, traduit par : paul chemla, édition, mainoor, alger, 2001.
2. G- lukars, balzak et le realism français maspero, 1973.
3. G.Genette, figures 2, édition de seuil, paris, 1972.
4. Gerald prince, a. dectionary of natologiy, unviversity of nebrasks, press lin goln 1990.
5. jean pouillon « temps et roman » édition gallimard paris, 1946.
6. Mieke, narratologie, h.e.s publishers, utrecht, 1984, p 04.
7. mohamed arkoum, humanisme et islam, combats et propotion édition barzak, alger, 2007.

8. p- lubbock. The graft of fiction, london 1921, the viking press, new york 1957, le chapitre 5, qui porte sur le poin de vue narratif chez flaubert, a été traduit et présentés par – r- debray- gennette, didier 1970 .

9. R.Barthes « les degrés zéro à l'écritures » Edition seuil coll, points, paris, 1972 .

10. R-barthes , introduction à l'analyse structurale du récit, inpoétique du récit, 1977 .

11. Roland barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, inpoétique récit (ouvrage collectif) edition seuil paris, 1977 p 40.

12. T.tadorov catégories du récit, incommuniction 08, seuil, paris T-1, 1981 .

13. T.Todorov, les catégories du Récit littéraire, in communication, n° 08, 1996 .

14. w.kayser, qui raconte le roman, inpoétique des récits points, seuil, 1977.

15. wolfgang kayser, qui raconte le roman, in poétique du récit, T1 seul paris 1977.

الدراسات في المجلات والدوريات:

1. إبراهيم عادل، رضوى عاشور ... والطنطورية شاعرية الموقف حينما ترصد الحزن والألم و الفرح ... و تتحدث عن فلسطين، مجلة الرواية: قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 6، العدد6، 2011 .

2. أحمد زياد محبك، مقدمة لدراسة المكان في العمل الروائي، مجلة البحرين الثقافية الكويت، ع24، 2000م.

3. أحمد صبرة، جوانب من شعرية الرواية، دراسة منشورة في مجلة فصول الهيئة المصرية العامة، المجلد الخامس عشر، ع4، شتاء 1997 .

4. أحمد منور "رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري المعاصر" ابن الفقير نموذجا"، مجلة المساءلة، مجلة فصيلة يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين، ع1، 1991.

5. الأخضر بن السائح، الرواية النسائية المغاربية، و الكتابة شروط الجسد، مجلة الخطاب، دورة أكاديمية محكمة، جامعة تيزي وزو، ع4 جانفي 2009 .

6. إلهام عبد الرزاق الباسطي، تعدد الرواة في رواية البحث عن الثقافة، عدد 228 فيفيري 2012.

7. آمنة يوسف، شعرية السرد في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي (الرؤية- الزمن- اللغة)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العام للكتاب، القاهرة، ع 78، صيف- خريف 2010.

8. أنجيل بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، مج2، العدد 2 (يناير- فبراير- مارس) 1982.

9. بوريس أوسبنسكي ، شعرية التأليف (بينة النص الفني و أنماط الشكل التأليفي) ترجمة سعيد الغانمي، و ناصر الحلاوي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999 .

10. بوشوشة بن جمعة، شعرية المدينة الأوروبية في الرواية النسائية المغاربية، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس العدد 242، 213.

11. بوطيب عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة عالم الفكر، العدد04، المجلد 22، الكويت 1993.

12. توريل موي، النسوية و الانثى و الانثوية، ترجمة كورنيليا خالد، مجلة الآداب الاجنبية، عدد 79، اتحاد الكتاب العرب، 1993.

13. جابر عصفور، أنثوية الكتابة المقموعة- مجلة الثقافة الجديدة، سبتمبر 1979.

14. حبيب بوهرور، تثوير المحضور في الرواية العربية المعاصرة، مجلة عمان، ع 154، نسيان 2008 3

15. حسين عيد " المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، في مجلة عالم الفكر، المجلد السادس، يوليو / سبتمبر 1987.

16. ريتشاد فان ليوفن، في المدينة النمطية، المكان مجازا في " ألف ليلة و ليلة"، مجلة الآداب، العدد 7-8-1997، بيروت.

17. ريم العيساوي، المكان ودلالته في مجموعة رياح الشمال للقاصة شبخة الناجي، مجلة الرافد، العدد 45، الشارقة .

18. سحر خليفة، أنا و حياتي و الكلمة، مجلة الرواية، قضايا و افاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد السادس، العدد 6، 2011.

19. صالح مفقودة، قسنطينة و الأبعاد الحضارية للمكان في رواية ذاكرة الجسد، مجلة العلوم الإنسانية ع/13، 2000.

20. صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م1، ع4، 1982.

21. طيبة احمد إبراهيم، مقال تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية للمرأة و الرجل، في مجلة عالم الفكر، المجلد 32، أكتوبر– ديسمبر 2003، المجلس الوطني للثقافة و الأدب الكويت.

22. عبد الرسول العربي، المثقف و السلطة، مجلة المساءلة ع 514 ربيع / صيف 1993.

23. عبد العالي بو طيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة الفكر العربي مركز الإنماء العربي، بيروت، 1992.

24. عمار زعموش، جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر، مجلة الآداب، معهد الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، ط2، 1995.

25. محمد العبد، لذة القص، قراءة في رواية وراق الحب لخليل صويلح، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، ع 78، صيف– خريف– 2014.

26. محمد برادة، أفقا للشكل و الخطاب المتعددين، مجلة فصول، مجلد 11، ع4.

27. محمد برادة، شرك الكتابة، مجلة الوسط، عدد 21، 1992.

28. محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها و زمنها، فصول، مج2، ع1، ربيع 1993.

29. محمود أيمن العالم، الرواية بين زمنيتها و زمنها، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مج12، ع1، ربيع 1993 .

30. مصطفى الضبع، الطنطورية قراءة سيميو تأويلية، مجلة الرواية قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 6- العدد 6، 2011 .

31. مفيد نجم، الكتابة النسوية، مجلة نزوى، ع42، نسيان 2005.

32. ملفوف صالح الدين، المكان و دلالته في رواية اعترافات تام سيتي 2039 لعز الدين ميهوني، مجلة الحكمة، الجزائر، ع29، السداسي2، 2013 .

33. ميشال بوتور، استخدام الضمائر في الرواية/ مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، عدد (1)، 1989.

34. نصيرة العشي، المتخيل مقاربة فلسفية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة و النشر، الجزائر ع1، الجزائر، ماي 2006

35. يسرى مقدم، النقد النسوي العربي (أنوثة لفظية و خصوصية موهومة) مهرجان القرين الثقافي الثالث عشر، ندوة الخطاب النقد العربي، (الانجازات والأسئلة) الكويت 21 ديسمبر 2006.

<u>الرسائل والبحوث العلمية:</u>

1. إبراهيم فضالة، لغة الخطاب في روايتي "الطاهر وطار" "الزلزال" الشمعة والدهاليز"، دراسة أسلوبية، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه إشراف الدكتور: نور الدين السد والدكتور سيد البحراوي، جامعة الجزائر، 2009-2010.

2. خليفة قرطبي، المرجعيات التراثية في الرواية العربية التحررية، بحث في الأشكال والبنى، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، تحت إشراف أ.د نور الدين السد، جامعة الجزائر، 2009-2010.

3. زهرة طويل، البنية السردية في رواية العاشقان المنفصلان، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2006-2007.

4. طيب لطرشري، رؤية العالم عند حنامينة من خلال ثلاثيته (دراسة نصية سردية) أطروحة لنيل شهادة دكتوراه إشراف علي ملاحي، جامعة الجزائر، 2013–2014.

5. كريمة رقاب، بنية الخطاب السردي في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2007–2008.

6. محمد الطيبي، جمالية الصورة السردية عند إبراهيم لكوني، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، إشراف علي ملاحي، جامعة الجزائر، 2013–2014.

ملاحق البحث

الملحق رقم (01):

ملخص رواية " أرض وسماء" لـ: "سحر خليفة"

تحكي رواية "أرض سماء[1]" للروائية " سحر خليفة[2]": "قصة رجل قال قبل رحيله: "اقتتالنا على السماء، أفقدنا الأرض"، ومشكلة الطائفية في الوطن العربي جعلتنا نعود قبائل غلفها الجهل والإدعاء والتناحر، ذلك الرجل شبهه البعض بجيفارا وشبهه البعض بأرسطو حين قتلوه لأفكاره السياسية حين قال: "في صراع الدين مع السلطة، تخسرون المال والبنين وأنفسكم ولا يظل لكم في هذا الوطن المنتهك، إلا الشيطان وزبانيته"، هذا الشخص هو أنطوان سعادة (مؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي مات من أجل أن تعيش أفكاره).

وتحاول الرائية في "أرض وسماء" "الإجابة على الأسئلة التالية" لماذا هزمنا؟ أين القوة ونقاط الضعف؟ من أنا، من هم، من يعرفني؟ والسؤال الأهم: هل أعرف نفسي؟ هذه الأسئلة التي أدت بدورها إلى ضياع فلسطين والبحث في القوى التي تضرب اليوم المفاهيم والقيم، وأن تنظر إلى المسببات التي أدت إلى هذا الحاضر المأزوم، وأن تلجأ إلى التاريخ باحثة عن وجوه رجال قادوا ثورات، ورهنوا حياتهم للنضال في سبيل تحرير الوطن ورقيه، ولكنهم كانوا ضحية للجهل والانقسام والمؤامرات، ضحية لمتزعمين يخافون على مناصبهم ومكاسبهم أكثر من خوفهم على الوطن، فيرفضون أن يمدوا يدا العون لهؤلاء المناضلين، الذين يقودون ثورات محكومة بالفشل لا يتوخون منها إلا وقفات العز، والمثال الذي تقدمه للأجيال القادمة.

كذلك تتناول الرواية المعاناة الفلسطينية في امتدادها إلى الوطن العربي، وتعيد الروائية إنتاج الواقع العربي روائيا عبر شبكة من العلاقات والمصائر المتناقضة

---

[1]– رواية أرض وسماء، صادرة عن دار الآداب، بيروت، عام 2013، تحتوي على ما يقارب 500 صفحة من الحجم المتوسط.

[2]– سحر خليفة، روائية فلسطينية، ولدت عام (1941) في نابلس، أصدرت روايتها الأولى (لم نعد جواري لكم)، عام 1974، ثم رواية الصبار 1976، عباد الشمس، 1980، مذكرات امرأة غير واقعية 1986، باب الساحة 1990، الميراث 1997، صورة وأيقونة، وعهد قديم 1998، ربيع حار 2004، أصل وفصل 2006، ....ترجمت أعمالها إلى 15 لغة عالمية.

والمتصارعة، فالكاتبة تحرص على الحبكة الشائقة التي تستميل القارئ بحكاياتها، وتقوم البنية السردية للرواية على أحداث واقعية ترتبط بشخصية سياسية، أحدثت تغيرا في سطح العالم العربي، هذه الشخصية عبرت عن إدارة الأمة ومصالحها وعن المبادئ التي تحبها، وعن الأخطار التي تحدق بمصيرها، "... رأيت أن أسير إلى السياسة باختطاط طريق نهضة قومية اجتماعية جدية تكفل تصفية العقائد والدفاع عن الحقوق والمصلحة القومية، ومن هنا نشأت فكرة حزب يجمع في الدرجة الأولى عنصر الشباب النزيه البعيد عن مفاسد السياسة المنحطة، فوضعت المبادئ الإصلاحية الأساسية كفصل الدين عن الدولة وجعل الإنتاج أساس توزيع الثروة والعمل...". [1]

تم محاكمة سعادة لكن تحولت هذه المحاكمة إلى مرافعتها وتحول القضاة إلى آلاة تسجيل تنطق بحكم صاغه الأجنبي والبدوي التائه في الجزيرة العربية، وبعض الخونة من أبناء الوطن.

يعيش القارئ تفاصيل إعدام سعادة ليندهش لموقف تلك الشخصية التي وعلى الرغم من مشاهدتها للصندوق الأبيض الذي يهلل منتظرا احتضانها إلا أن جفنها لم يرف، ولم تتذمر بل كان سعادة يثني على قاتليه شاكرا إياهم، وهو بذلك يتماهى مع المسيح في موقفه، فالمسيح قال: "يا أبتاه، اغفر لهم لأنهم لا يعلمون ماذا يفعلون" كذلك لم تفارق البسمة سعادة، ولهدوء لم يغادره حتى اللحظة الأخيرة قبل إطلاق النار عليه، يقول الراوي: "سمح لسعادة أن يدلي بدفاعه عن نفسه فبدا هادئا، متأملا، ولا أثر في قسماته وكلماته لاتفزازات النائب العام وترهات الملازم المسخر، وللغرابة، بدا واثقا باهتمام مستمعيه، وبدا بأسلوب حميم شبيه بالبوح...الجميع تلقوا الحكم بضجيج وصخب إلا نحن وسعادة، نحن دفنا وجوهنا في أكفنا أ في أكتاف بعضنا بعضا وبكينا بصمت، أما سعادة فقد تمالك أعصابه وقال للقضاة بشموخ وأدب "شكرا"، ثم التفت إلينا وقال لنا بصوت واضح: "أنا أموت، أما حزبي فباقي"..."

رواية أرض وسماء تختصر مشكلة البشر وتطرح بكل جرأة إشكالية العلاقة بين السماء والأرض، ففي بلادنا العربية مازالت السماء تضع الحواجز بين البشر، ومزال

[1]– سحر خليفة، **أرض وسماء**، دار الآداب، لبنان، ط1، 2003، 255.

البشر باسم السماء يدمرون أوطانهم ويقطعون كل شراين التواصل ومازال البشر باسم السماء ينحرون رقاب البشر، وباسم السلفية السماوية يمارسون أبشع أنواع الرذيلة ويحرقون الأخضر واليابس، ويقفلون المدارس، ويستبدلونها بالثكنات العسكرية.

أنعشت الروائية الفلسطينية "سحر خليفة" في روايتها "أرض وسماء" الذاكرة القومية في زمن اجتاحته الذاكرة الطائفية والمذهبية والسلفية وأنصفت زعيما كانت ذاكرته بحجم الوطن، وحلمه بحجم العالم.

ملخص رواية الطنطورية لـ :"رضوى عاشور"

تسرد "رضوى عاشور[1]" في روايتها الطنطورية[2]"سيرة متخيلة لعائلة فلسطينية، منتسبة إلى قرية الطنطورة، بين سنتي (1947-2000) ثم اقتلاعها من أراضيها بعد اجتياح العصابات الصهيونية للقرية، لتعيش تجارب اللجوء في لبنان، والإمارات ومصر، وتنتظم الرواية حول خط من الأحداث والوقائع التاريخية كالنكبة واللجوء الفلسطيني والحرب الأهلية اللبنانية والاجتياح الإسرائيلي في لبنان والشخصية التي تتبع الرواية حكايتها ومصيرها ومسيرتها هي رقية (بنت الطنطورية)، وهي إمرأة فلسطينية تطرد من قريتها على يد القوات اليهودية وعمرها لا يتجاوز خمسة عشر سنة، ونتتبع حياتها بعد ذلك في لبنان حث تتزوج بابن عمها (أمين، وتنجب ثلاثة أولاد وتقوم بحكي حكايتها عن بلادها المفقودة لكي تحافظ على ذاكرتها وذلك بطلب من إبنها حسن حتى تصبح في المستقبل شهادات: يقول الراوي "حسن هو الذي اقترح علي كتابة حكايتي...احك الحكاية، اكتبي ما رأيته وعشته وسمعته، وما تفكرين فيه وإن صعبت الكتابة إحك شفاهة وسجلي الكلام، بعدها ننقله على الورق، هذا مهم يا أمي...يا أمي ما أطلبه ليس إنشاء بل شهادة..."[3]

تحكي رقية فصولا من سيرتها لتسجل التغريب والمأساة الفلسطينية، ومشاعر ويوميات حياة نابضة بالمقاومة والإرادة ومواصلة الحياة على الرغم من الخسارات الفاجعة ومشاهد الدم ومقتل الأهل، فتقول رقية: "أبي وأخواتي الإثنان قتلوا، رأيتهم بعيني على كوم، رأياهم كانو بين مائة أو ربما ما ئتي قتيل، ولكنهم كانوا على طرف الكوم رأيتهم أنا رأيتهم ...أنا رأيتهم غارقين في دمهم على الكوم..."[4]

تبدع الكاتبة في تصوير مشاهد الرواية وفي رسم تلك المشاهد الداموية وتلونها بالوجع وكأنها كانت أحد شهود تلك المأساة إذ تتبع خطوات من ساروا في دروب شائكة،

---

[1]– روائية مصرية ولدت عام 1946 بالقاهرة، ناقدة وأستاذة جامعية أصدرت عدة رويات، روايتها الأولى بعنوان: "حجر دافئ" (1985) ثم ثلاثية غرناطة (1994/1995)، أطياف (1999)، قطعة من أوربا (2003)، فرج (2008).

[2]– الطنطورية الصادرة عن دار الشروق المصرية، عام 2010، تحوي 466 صفحة من الحجم المتوسط.

[3]– رضوى عاشور، **الطنطورية**، دار الشروق، مصر، ط5، 2013، ص204.

[4]– الطنطورية، ص67.

من سقطوا في الصحاري والبحار، ومن لم يتحملوا إهمال المخيمات، فماتوا وهم في عمر الرضاعة.

تتعدد محطات رقية وعائلتها، تتداخل الأزمنة والأمكنة رقية الطفلة مع رقية الشابة والجدة، فالرواية تحفر في منجم ذهب حافل بعروق الحكايات، تسرد من هنا وهناك: "هل أحكي حياتي حقا أم أقفز عنها؟ وهل يمكن أن يحكي شخص ما حياته فيتمكن من استحضار كل التفاصيل؟ قد يكون الأمر أقرب إلى الهبوط إلى منجم في باطن الأرض، منجم لابد من حفره أولا قبل التمكن من النزول إليه..."[1]

وتسرد الرواية أحداث النكبة وما تلاها من وقائع ومجازر حتى عام 2000، فتعود الرواية إلى أزمنة سابقة مثل سنة 1947 وتتحدث عن دور الأب والعم في مقاومة الإنجليز، وانتقاضات 1930 و1936 وغيرها من الأحداث الفلسطينية الكبرى، وتبرز المرأة الرواية في عين العاصفة، فتشارك المأساة مع الرجل وتتحمل أحزاننا بلا حصر وتأخذ حظها الوافر منها تماما مثل شريكها، بل وتحاول أن تعدل الحال المائل حين يغيب السند لأسباب مختلفة، ولا ينقص هذه الشخصية الحنين للوطن، بل حين تحضر يحضر الوطن، فلا تكف رقية عن ذكر الوطن أو قص قصصه على أحفادها في كثير من الفصول، لتعيش اغتراب دائم وشديد الوطأة.

ملخص رواية "الحق في الرحيل" لـ"فاتحة مرشيد"

[1]– الطنطورية، ص84.

تمهد "فاتحة مرشد[1]" لروايتها "الحق في الرحيل[2]" بمقولة "لشارل بولدير" يقول فيها: "من بين حقوق الإنسان التي تحرص حكمة القرن التاسع عشر على تعدادها مرارا وتكرارا حقان مهمان تم تناسيهما: "الحق في التناقض والحق في الرحيل"، وهنا نطرح قضية الرحيل بوجوهه المتعددة الرحيل الجغرافي الذي يتمثل في الهجرة، رحيل الأفكار إلى أفاق أخرى، رحيل العواطف والأحلام، رحيل الإنسان عن نفسه، والرحيل الأبدي بمعنى الموت، وهنا تطرح الرواية إشكالية الموت الرحيم، ما معنى أن يكون الإنسان حيا؟ ومتى يمكن اعتباره ميتا؟

يدفعنا الألم والرحيل إلى الانخراط في لعبة الحكي للتماهي مع الآخر الذي يسير جنبا إلى جنب مع الألم والوجع، الألم الذي ينفتح على الجرح الإنساني حين يقف البطل حائرا ضعيفا، تائها لا يدري أمام الحق ما هو فاعل وأي الطرق يسلك، مع عنف الحب، واندفاع الأسئلة التي تعصره لعلها تفتح له بابا نحو الجواب...الجواب الذي يزيد درجة الألم.

تختار مرشيد شخصية "فؤاد" بطلا لروايتها وهو صحفي وكاتب شبح، يكتب قصص وحياة رجال أعمال مشهورين ويكون توقيع هذه الشخصيات على الكتاب بدل توقيعه، لكن هذه المرة يحكي قصة امرأة، تكون في البداية مجهولة لكن ما تلبث أن تتصدر واجهة الأحداث، وتحتل مركز الاهتمام والحكاية، هذه المرأة هي "أسلان" (اسم أمازيعي بمعنى العروس) معلمة طبخ تحترفه، وتقوم بتدريسه، في بعض المعاهد، تنتقل من مدينة إلى أخرى، لتتعلم أسرار الطبخ، تبوح لفؤاد بتفاصيل حياتها (طفولتها، تعليمها، وأسرار كل عائلتها...إلخ).

تتطور العلاقة بين فؤاد وإسلان، فيقرران الزواج، رغم فارق السن بينهما، يعيشان أيام سعيدة لكن تكون الفجيعة بمرض إسلان وإصابتها بالسرطات، فتترجى زوجها أن يساعدها على الموت بهدوء وسلام "أريد أن تعدني، يوم أصل الحد الذي أبدأ فيه بفقدان إنسانيتي أن تساعدني على الرحيل بكرامة...لا أريد أن تعتبر طلبي انتحارا...أريدك أن

[1]– فاتحة مرشد: روائية وشاعرة مغربية، أصدرت أربعة روايات، منها لحظات لا غير، مخالب المتعة، وملهمات...إلخ.

[2]– الحق في الرحيل: رواية صادرة عن المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، 2013، تحوي، 192 صفحة من الحجم المتوسط.

تعتبره إرادة أخيرة لإنسان يطالب بحقه في الرحيل يوم يفقده المرض والألم إنسانيته...ما أريده منك هو وعد يساعدني على ولوج النفق...".[1]

يحقق فؤاد رغبت إسلان الأخيرة، حين ينفرد بها في المستشفى ويتكفل بإعطائها جرعة زائدة من الأدوية، تساعدها على الموت، وتضع حدا لآلامها يشفق عليها فيرضخ لرغبتها، شفقة تؤدي إلى تسريع الموت، وتضعه في خانة القتل قانونا.

هنا تستعرض الكاتبة أراء متباينة حيال المسألة التي تبدو إشكالية دينية وقانونية، وتشير إلى إقرارها في بعض الأماكن، وما قد تفرضه من مواجبات واستحقاقات، وأبعاد المسألة وما إن كانت تندرج في سياق الإجرام أو الإكرام، أو في سياق الإيفاء بالوعد، وإنهاء مأساة المريض الذي يقطع الأمل من شفائه، وتكون اختصارا لعذابه ووضع حد لها بمساعدته على الانتقال إلى الضفة الأخرى بسلام ومن دون آلام مضاعفة.

تورد الكاتبة تفاصيل من حياة المغاربة في أوربا وفي فرنسا خاصة، وتشكيلهم لمجتمعات هناك بمعزل عن المجتمع الذي يعيشون فيه، أو على تخومه وضفافه.

وتحكي الكاتبة أيضا على لسان بطلها "فؤاد" جوانب من حالات سفاح القربى التي تمارس في عتمة البيوت، كحكاية "ربيعة وأخيها" مثلا" تلك الحالات التي تكون مدفوعة بغيره مرضية، أو حب محرم، ما تفرزه من تشوهات نفسية وجسدية حيث تنتج أولاد مشوهين ومعاقين، وجروحا نفسية عميقة يستحيل أن تندمل.

كما تحكي بعض قصص الجنس، الذي يغدو غاية ووسيلة في مجتمعات الإثم والخطيئة، وكيف يبتر الناس بعضهم بعضا، وتستغل الحاجة المادية والمعنوية، لتحضو بمتع ممنوعة، ومقيدة، وما تؤدي تلك الحالات من تفتت أسري، واجتماعي وتغير في المفاهيم والرؤى.

[1]- فاتحة مرشد، **الحق في الرحيل**، ص164-165.

ملخص رواية "عرش معشق" لـ: "ربيعة جلطي"

تتعرض "ربيعة جلطي[1]" في رواية "عرش معشق[2]" إلى المجتمع الذي ينبذ المرأة التي لا تملك مواصفات جمالية، ومقاييس أنثوية ثابتة، في حين يغرق هو في غلوه وبشاعته ومفاسده، وبات يميل إلى التعصب والتشدد.

[1]– ربيعة جلطي: شاعرة وروائية جزائرية، صدر لها الذروة (2010)، نادي الصنوبر (2012).

[2]– رواية عرش معشق، عن منشورات الاختلاف، تحتوي 189صفحة من الحجم المتوسط.

تحكي الرواية قصة امرأة قبيحة، ضخمة الجثة تمشي أو تتنقل بثقل سلم "...ليس الطول المبالغ فيه لقامتي وحده ما يقلق نفسي بل إن حظي في الجمال مثل حظ زرافة بأقدام جمل ورأس ضفدع وأنف فيل أنا لست جميلة قط، بل بشعة ذميمة، قبيحة! بكل اختصار لم تهبني الطبيعة من بهائها شيئا"[1]..." تلتمس يوميا كره المجتمع لها، فتزداد كرها لنفسها تقف أمام المرآة تمسك الشعيرات النابتة أسفل ذقنها وتحاول نتفها، تنظر إلى وجهها وتطيل النظر إليه، كأنها تحاول أن تعتاد على بشاعتها، لكن المجتمع لا يسمح لها بأن تعيش سلاما داخليا ولو لحظة واحدة "...لماذا يحدث لي كل هذا لماذا أنا بالذات لا أرتاح مثل غيري، أنا أريد أن أكبر وأنمو كمثل الأخريات ،قليلا قليلا، لست على عجلة من أمري ولا رغبة لي في إثارة انتباه أحد...ليت لي طاقية اختفاء، كيف يمكنني أن أختبئ كيف لي أن أسلم من عيون الآخرين، هل من سبيل لذلك...كيف؟ وأنا أتحرك، أنتقل مثل سلم كبير".[2]

توفي والديها فتبنتها خالتها، وزوج خالتها "بوعلام" الذي يمثل رجال المجتمع الذي تنتمي إليه البطلة، هو رجل قبيح لا يتوارى عن السخرية من قبح نجود "...يتدرج نظر بوعلام نحو رجلي الكبيرتين، يتفحصهما رافعا حاجبيه، أضع قدما فوق الأخرى محاولة إخفاءهما حتى لأكاد أسقط...

تناهى إلى سمعي مرة قوله لخالتي موشوشا.

بنت أختك ...جاء الوقت باش تروح تتلحق بصفوف الجيش ثم قهقه بضحكة تشبه صوت اصطدام حافلتين..." [3]

كأن الجمال فرض على المرأة، وليس على الرجل والرجل يبقى رجلا مرغوبا ومحبوبا مهما كان شكله ذميما، وشكل المرأة لا يؤثر فقط في علاقتها مع رجال محيطها فقط، بل النساء أيضا يتأثرن بهيئة بنات جنسهن، فيزداد حبهم وتقديرهن لمن ازدادت جمالا وجاذبية يقول الراوي: "...علاقتي مع خالتي لم تعد مثل سابق عهدها معي، قريبة

---

[1]– ربيعة جلطي، **عرش معشق**، منشورات الاختلاف، ط1، 2013، ص40.

[2]– ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص41.

[3]– ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص44.

مني تحضنني، وتغمرني بحنانها وعطفها، ما هذه المسافة التي ما تفتأ تحفرها بيني وبينها يا ربي.

كما كبرت وازدادت امتدادا كلما امتد بيننا البيت، أ تعلم أن لا حيلة بيدي فأنا كما ترى أقف عاجزة حيالة ما يحدث لي..." [1]

تحمل البطلة "نجود" اسم شقيقتها التي ماتت قبل خمسة سنوات من ولادتها، لكن نجود المتوفاة كانت طفلة جميلة بشعر أشقر وعينين زرقاوين، وهذا ما جعلها تحمل عبئا إضافيا لأنها مثار مقارنة مستمرة بينها وبين طفلة جميلة لكنها ميتة.

هذه المأساة تصفها ربيعة بأبعادها النفسية، والاجتماعية، لكنها تترك لبطلتها فرصة التغلب على معاناتها بالعقل الذي لم يحرمها القدر منه، بعدما حرمها نعمة الجمال والأهل والراحة هكذا تنتفض نجود على واقعها فتغير اسمها الذي أسقط عليها فتتحول إلى "زليخة" باسم جديد وطموح كبير، تحب شاب وتنجح في أن تجذبه إليها بالرغم من عوائق المجتمع الكثيرة.

عرضت الكاتبة قضية الجمال الذي ينظر إليه مجتمعنا العربي كقانون صارم، وأرادت أن تفك مفهوم القباحة الجسدية لتضيء قبل كل شيء بشاعة أفكار بالية، تحكمنا وتقيدنا داخل مجتمع مهترئ، لا يعترف بأي من النواقص فتقدم الكاتبة انتقادا صارخا لعقلية مجتمعات رجعية، راقدة لا يمكن أن تنهض من غفوتها وسباتها طالما أنها تحاسب الناس على أشكالهم الخارجية لا يد لهم في صنعها.

تسلط الكاتبة الضوء على فكرة التعايش المشترك بين الأديان في المجتمع الواحد الذي بدأ ينحوا إلى التعصب والتطرق، لتؤكد على ضرورة هذا التعايش، وأهميته، وترمز إلى تلك الفكرة بهيكل الزجاج المعشق، الموجودة في بيت الخالة، هذا الهيكل الذي ورثه "بوعلام" زوج الخالة من أمه، وكل الحكايات أكدت على أن هذه الزجاجات التي صنع منها، قد تم انتقاؤها ببالغ الدقة والعناية من أماكن مقدسة وعالية القيمة الروحية والتاريخية، فمنها ما أخذت من نوافذ أعرق المساجد وبعضها الآخر من شبابيك الكتدرائيات والكنائس، وكل ذلك للدلالة على الصلح النهائي والتعايش الدائم.

---

[1]– **مرجع نفسه**، ص42.

تشير الرواية إلى أحداث مهمة في التاريخ الجزائري الحديث من خلال مسار حياة الشخصية الروائية "زوليخة" تولد في زمن الوجع الجماعي "زمن الإرهاب" وفي بيت خالتها تكبر على حكايات المقاومة الشعبية التي يسردها "بوعلام" عن أمه المجاهدة "نورة" ومن خلاله نقرأ عن الانقلابات والثورات التي انتهى مخاضها عن ولادة جزائر جديدة متعددة.

ملخص رواية "الأسود يليق بك" لـــ: "أحلام مستغانمي"

تناولت رواية "الأسود يليق بك"[1] للروائية "أحلام مستغانمي"[2] حكاية شابة جزائرية من منطقة "مروانة" بباتنة، زاولت مهنة التدريس في زمن العشرية الحمراء، ثم توجهت نحو الغناء، اضطرت وأمها لمغادرة الجزائر، بعد مقتل والدها المغني على يد مجموعة إرهابية، ثم مقتل أخيها، "علاء" الذي استفاد من تدابير المصالحة الوطنية

[1]. الأسود يليق بك، رواية صادرة عن دار نوفل، بيرت 2012، تحوي 331 صفحة من الحجم المتوسط.

[2]. أحلام مستغانمي: روائية جزائرية، حققت نجاحا جاهريا في العالم العربي بثلاثيتها (ذاكرة الجسد 1993 وفوضى الحواس 1997 وعابر سرير 2003) ترجمت أعمالها إلى عديد اللغات.

ليغتال على أيدي الإرهابيين ذاتهم، فاستقرتا بسورية موطن أمها وبدأت تصنع لنفسها إسما في عالم الغناء.

شدت "هالة الوافي" انتباه رجل أعمال لبناني كبير أعجب بها لما رآها في برنامج تلفزيوني ".... لعلها كانت التاسعة مساء حين رآها لأول مرة، كان في مكتبه قد انتهى يومها من متابعة نشرة الأخبار منهمكا في جمع أوراقه للسفر صباحا، حين تناهي إلى سمعه صوتها في برنامج حواري ليس من عادته متابعته ... ثم راحت لهجتها المختلفة تستوقف إنتباهه، لهجة غربية، منحورة من أزمنة الفلامنكو ترفعه في شراك إيقاعها، وجد نفسه في النهاية يجلس لمتابعتها... [1]

فقرر الدخول إلى عالمها مستعملا كل فنون إلا بهار، وإستدرجها لتقع في حبه، فاستودعته قلبها، وحظي بالنوم معها في سرير واحد في باريس وفينا، ولكن انتصرت عليه بكبريائها واحتفاظها بأناقة شرفها، لأنها استطاعت بما أودعتها الجزائر من فلسفة الحياة أن تكشف الأسرار، وتعري أقنعة الآخرين الموهومين والمرضى النفسيين المتغطرسين، الذين مازالوا يعيشون بنفس شهريار العظيم الذي يريد كل النساء بمتعة عابرة، امرأة تنتصر على حبيب الثراء، وتنعش نفسها بالموسيقى، فتغني في حفل عالمي في ميونخ نصرة للشعب العراقي، إنها امرأة حديدية على الرغم أنها امرأة كاملة في شهوتها، وضعفها الإنساني الحكيم، امرأة نصفها رجل كما وصفتها الرواية في قوتها وتحديها وإصرارها على الانتصار في معاركها لتربح ذاتها، إنها هالة الوافي المعلمة البسيطة، معلمة لغة عربية بأجر زهيد، لكن القدر منحها حنجرة ذهبية.

وبين باريس وفينا وبيروت نسجت قصة حب مضطرم انتهت بقطيعة صادمة، تشبث هو بغرودره، وتشبثت هي بكبريائها، فمضى كل في سبيله، واختصرت "هالة" العاصفة التي ضربتها بقولها: "...أنا امرأة من أنغام ، وأنت رجل من أرقام...وليس بإمكان لون أن يجمعنا...".[2]

---

1. أحلام مستغانمي،الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص 14.

[2] أحلام مستغانمي، **الأسود يليق بك**، ص298.

طلال الرجل المسكون بعظمته وجبروته، لحد أن يتخيل نفسه إلها لا ينكسر ولا يخسر أي معركة لتكشف لنا الرواية عن مدى ضعفه وهشاشته، لقد هزمته المرأة مرارا، منذ بداية حياته، وتخلت عنه أول امرأة أحبها عندما توجه إلى البرازيل، ويعد عودته وجدها قد تزوجت غيره، فانتقم لهذا بالنجاح في أعماله الحرة، فغدا رجلا عظيما بثرائه وماله، وظن أنه بكثرة ماله وقوته قادر على استدراج كل النساء إلى سريره، مع أنه لا يحب المرأة المستسلمة التي تأتي بسهولة، ولا يحب أيضا المرأة التي تحبه لماله وثرائه الفاحش.

تملك شخصية طلال حسا إنسانا مرهفا، فهو يحب الموسيقى العالمية، ومسكون بروح العظماء من المفكرين، وهو رجل هادئ يحب الحياة والاستمتاع بها، يصوغ الحياة قصيدة، سخر ثروته ليدلل نفسه، وهو مولوع بالسفر بين المدن، كما النساء، لم يمتلك أي شهادة جامعية، سوى شهادة من مدرسة الحياة، كما كان يحلو له أن يقول: رجل يحن إلى ثقافته الشرقية القديمة، فيعبر عن أمنيته في أن ينجب ولد ذكر يحمل اسمه، ولكنه لم يستطع تحقيق حلمه هذا، رغبة في المحافظة على بيته وزوجته وابنته، رجلا جرحه الحب، وتركه يجتر خسارته، خسارته كانت من امرأة، رغم أنه لم يعرف الخسارة يوما.

حملت الرواية في حياتها، تنوعات أخرى على وتر الحياة العربية المفتة بالصراعات فتحدثت الرواية عن أوضاع الجزائر في عشرية الدم والموت، عشرية الإرهاب والإرهاب المضاد، عشرية اغتيال الحياة والحي، والفرح والسكينة، عشية تفتت الأحلام، وعشرية سقوط الوطن.

هذه العشرية التي أدت بالجزائر وشباب الجزائر إما في السجون والمعتقلات، ومحاسبة النظام للناس على الشبهة، وغما في الجبال حيث الجماعات المحاربة للدولة تغتال الدولة والناس والفرح، تغتال الشباب، إما بقتلهم وإما بتجنيدهم، جماعات مارست فقه الموت وصناعته، وكانت تعده على عجل ليكون صارما قويا.

ومن آلام الجزائر وأمراضها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية تعرضت الكاتبة، إلى قضية الهجرة إلى الضفة الأخرى حيث الحياة المنتصرة بعيدا عن الآلام والمحن

والموت، وما انجر عن ذلك من مآس على الشباب فإما يكونوا في خانة الموتى أو المفقودين أو المتشردين أو في السجون محتجزين محبطين.

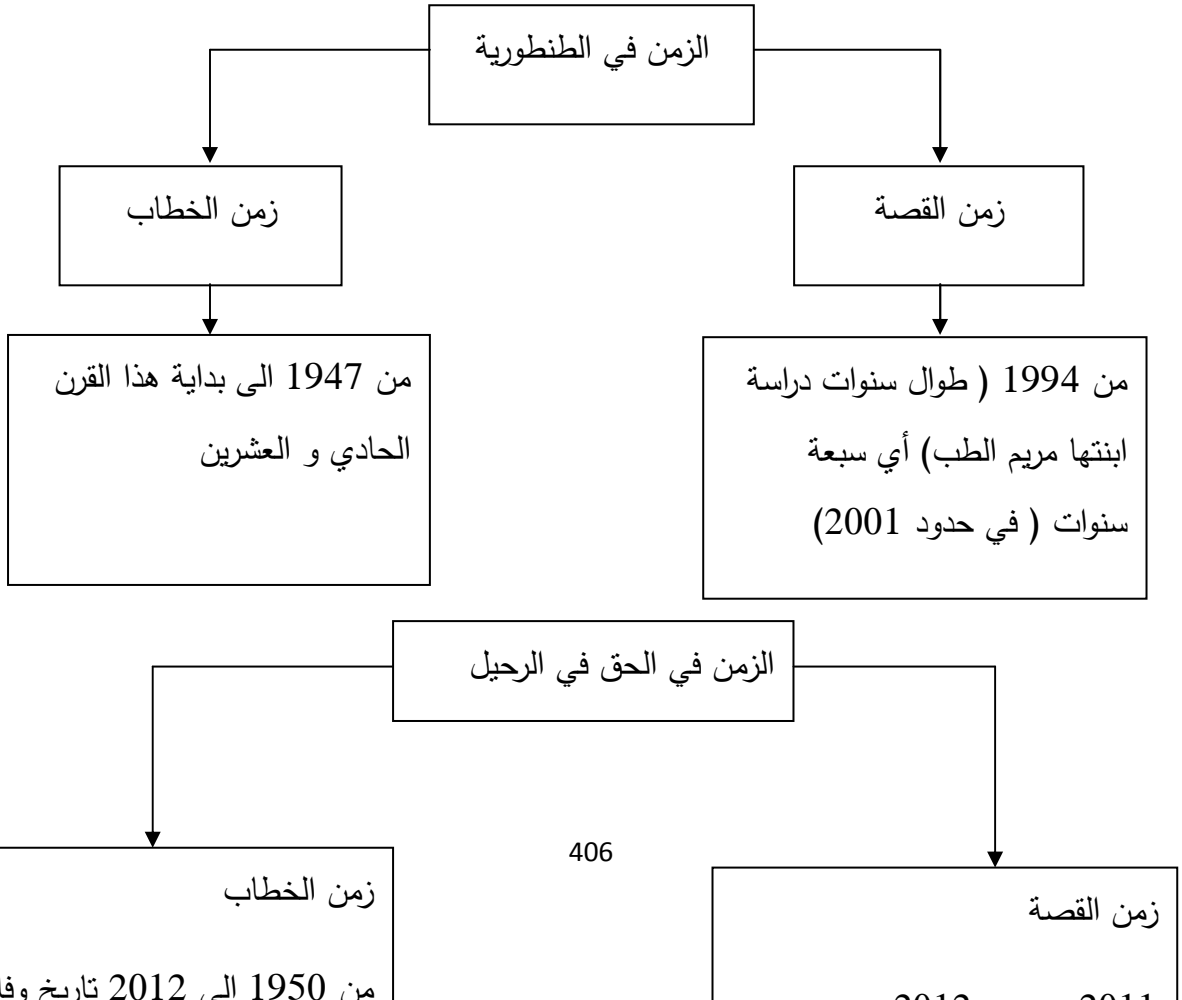
تعرضت الراوية كذلك للمأساة العراق وشعب العراق المشتتة بلد المليون نخلة، لتغدوا بلد المليون قتيل على حد تعبير الكاتبة بلد ربح فيه الفاسدون ففرخت المأساة مليون منتفع من حروب والقتال، بلد استسلمت فيه الحياة للمحتل، ليتركها فريسة لأتباعه والمتاجرين بوطن كامل مفتوح على الخراب والدمار.

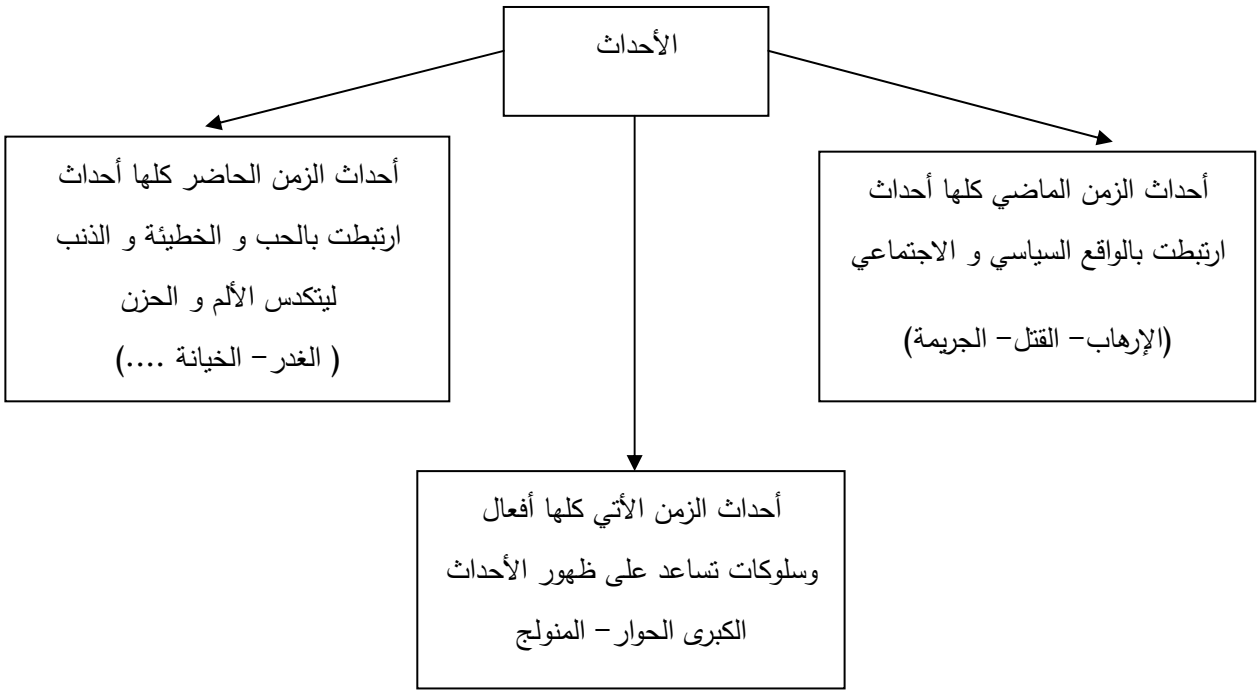
الملحق رقم (02):

جداول خاصة بالزمن

السنة	الأحداث	الصفحة
/	– حصار إسرائيل لفلسطين	07
4 أكتوبر 1937	– إرسال سعادة برسالة لليزا	70
17 ديسمبر 1937	– رد ليزا على رسالة سعادة	134
14 أفريل 1938	– زواج سعادة بالأمينة جوليات	137
1883	– تخرج والد سعادة من كلية الطب	140

1879	– نشر والد سعادة مقالة بعنوان " أسباب ركودنا الوطني	140
1929	– تاريخ كتابة مذكرات سعادة	141
1930	– رجوع سعادة إلى لبنان	147
1932	– تأسيس سعادة الحزب القومي السوري	147
1941	– ولادة صفية ابنة سعادة	149
2012/1/1	– زواج ياسمين و أبو يحي	220
	– الانقلاب في سوريا	235
6 تموز 1949	– صدور تعليمة لمتابعة سعادة	312
7 تموز 1949	– موعد سعادة مع حسني الزعيم	317
1920	– توقيع اتفقيات رسمية على تبادل الاعتراف و المصالح، دولة مسيحية في لبنان مقابل دولة يهودية في فلسطين	339
1946	– تأكيد قرار 1920 و التصريح به في كل الجرائد	339
1914	– الحرب العالمية الكبرى	354
1904	– تاريخ ميلاد سعادة	354
1925	– قيام ثورة الدروز (الثورة السورية الكبرى)	359
1923	– مشروع إقامة الوطن القومي اليهودي في فلسطين	366
1936	– ثورة عين غزال	390
1948	– حرب فلسطين	390
1967	– هزيمة العرب في فلسطين	390
1948	– ترميم المدرسة التلمودية	438
/	– اجتياح إسرائيل لعين غزال	455
1 أكتوبر 2012	– إرسال ليزا برسالة لأمين	463


الزمن في الطنطورية
زمن الخطاب
زمن القصة
من 1947 الى بداية هذا القرن الحادي و العشرين
من 1994 (طوال سنوات دراسة ابنتها مريم الطب) أي سبعة سنوات (في حدود 2001)
الزمن في الحق في الرحيل
زمن الخطاب
زمن القصة



التقدير الزمني	الصفحة	الحدث
14 فيفري	ص 17	لقاء تلفزيوني لهالة بمناسبة عيد العشاق
ذات ديسمبر قبل 27 سنة	ص 20	ولدت هالة الوافي.
التسعينات	ص 25	لقاء هالة مع مصطفى
الالفينيات	ص 26	قانون العفو.
الثمانينيات	ص 60	قصد والد هالة حلب لدراسة الموسيقى
فترة الثورة الجزائرية	ص 62	بداية قيام الثورة من الاوراس
فترة حكم الرئيس بوضياف	ص 69	ضمت معتقلات الصحراء عشرات الالاف من

		المشتبه فيهم
التسعينات	ص 76	اغتيال المغني الشاب حسني.
2001	ص 98	اغتيال علاء، أخ هالة
السبعينيات	ص 147	فعاليات الثقافة في بيروت
1982	ص 194	مقتل جد هالة الوافي
5 ديسمبر	ص 323	حفل هالة في ميونيخ
/		مقتل فنانة لبنانية
/	ص 322	غزو العراق

الملحق رقم (03):

فهرس المصطلحات بالمقابل الأجنبي

أرتداد	Analepse,Rétrospection/Analepsis or Retr-
أساس بنائي	(Mise en Abyme)
إستباق	Base morphologique /Morphological Basis
إسترجاع راجع إرتداد	prolepse,anticipation/prolepsis or Anticipation
إستشراف راجع إستباق	(Analepse/prolepsis)
إستعادة راجع إرتداد	pouvoir faire /Being able to do

أسلوب مباشر راجع خطاب مباشر	(Style direct /Direct style)
أسلوب مباشر حرّ راجع خطاب فوريّ	(style direct libre/Free direct style)
أسلوب غير مباشر راجع خطاب	(style indirect /Indirect style)
غير مباشر	(style indirect libre /Free Indirect Style)
أسلوب غير مباشر حرّ راجع	Réparation/or Repair xork or Reparation
خطاب غير مباشر حرّ	Réparation du manque /Repairing a lack /Misdeed/méfait
وصفيّة	paralepse/paralepsis
إعلان راجع إنباء إستباقيّ	(Annonce /Advance Mention)
إنباء إستباقيّ	Annonce/Advance mention
إنجاز	Performance/Performance
إنسجام	Cohérence /Coherence
إنشائيّة	Poétique/Poetics
إنفصال	Disjonction /Disjunction
بؤرة السرد	Foyer de narration (ou foyer narratif)/
بانوراما	Focus of Narration (or Narrative Focus)
بطل	Programme narratif /Narrative Program
بناء قصصيّ راجع مادّة حكائيّة	Construction en paliers/ Scalar Construction
بوليفونيّة راجع تعدّد صوتيّ	Structure actorielle/Actorial Structure
تآلف خطابيّ	(Polyphonie/polyphony)
تأليف زمنيّ	Syllepse temporelle /Temporal Syllepsis

تبادل	Echange/Exchange
تبئير	Focalisation /Focalization
تبئير داخلي راجع تبئير	(Focalisation interne /Internal Focalization)
تبئير داخليّ راجع تبئير	(Focalisation interne variable /variable Internal
تبئير صفريّ راجع تبئير	(Focalisation zéro /zero Focalization)
تبئير من الدرجة الصفر راجع تبئير	(Focalisation zéro /zero Focalization)
تبرير	Motivation /Motivation
تبعيد	Distanciation/Distancing
تجاوز نصّي راجع تعالق نصّي	(Tanstextualité /
تجرد عن التعاقب الزمنّي راجع لازمن وصفية	(Achronie /Achrony) (Aspectualisation)
تحفيز راجع تبرير	(Motivation)
تخييل	Fiction/Fiction
تخييل ذاتّي	Self-fiction/Autofiction
تدخّل	Intervention/Intervention
تذكير	Rappel/Recalling
ترتيب زمنّي	Ordre temporel /Temporal Order
تسريد	Narrativisation /Narrativization
تسلسل	Enchainement/Sequencing

تشاكل	Isotopie/Isotopy
تشخيص راجع تمثيل	(Représentation /Representation)
تشكيل	Configuration/Configuration
تشويق	Suspens/Suspense
زمنّي	(Représentation /Representation)
تصوير راجع تمثيل	(Enchassement /Embedding)
تضمين أنظر مستويات سرديّة	Mise en abyme/Mise en abyme
تعدّد صوتّي	polymodalité/polymodality
تعدّد الصيغ	(Mise en relation /putting in touch or in relationship)
تناوب الأصوات	Transvocalization/Transvocalisation
تناوب تبئيريّ	Transfocalisation/Transfocalization
تواتر	Fréquence /Frequency
توافق حكائّي	Isodiégétique/Isodiegetic
توافق زمنيّ	Isochronie/Isochrony
تيّار الوعي	courant de conscience/Stream of Conscious
ثغرة زمنيّة راجع إضمار	(Ellipse/Ellipse)
جملة سرديّة جملة قصصيّة	(Proposition narrative /Narrative clause)
جملة قصصيّة	Proposition narrative /Narrative Clause
جنس أدبيّ	Genre littéraire/Literary Genre
جنس روائيّ فرعيّ	/Novelistic Subgenre
جهة	Modalité/Modality

حافز راجع موتيف	(Motif/Motif)
حبكة	Intrigue/Plot
حدث	Evénement /Event
حذف راجع إضمار	(Paralipse/paralipsis)
حركات سرديّة	(paralepse/paralepshs
حشو راجع إفاضة	pseudo-diégétique/pseudo-diegetic
حكاية	(Allégorie/Allegory)
حوار	Dialogue intérieur /Internal Dialogue
حوار داخليّ	Dialogisme /Dialogism
حواريّة	
خارج حكائيّ راجع خطاب	Cloture /Ending
خارج الحكاية	(Extadiégétique/Extradiegitic)
خارج الحكي راجع خطاب	(Extadiégétique/Extradiegitic)
خارج الحكاية	
خبر	Khabar/Averral
خبر راجع حكاية	(Histoire/Story)
خطاب خارجيّ راجع خطاب	(Discours extradiégétique/Extradiegetic Discourse)
من خارج الحكاية	
خطاب حكائيّ	Discours diégétique/Diegetic Discours
خطاب روائي	Discours romanesque/Novelistic Discourse
خطاب سرديّ راجع خطاب	Discours narratif/Narrative Discourse

قصصيّ

خطاب غير مباشر	Discours indirect/Indirect Speech
خطاب غير مباشر حرّ	Discours indirect libre/Free Indirect Speech
خطاب فوريّ	Discours immédiat /Immediate Speech
خطاب مباشر	Discours direct /Direct Speech
خطاب محوّر راجع خطاب غير مباشر	(Discours transposé/Indirect Speech
خطاب مرجعّي	Discours référentiel /Referring Discourse
خطاب مرويّ	Narrated Discourse/Discours raconté
خطاب مسرّد راجع خطاب مرويّ	(Discours narrativisé/Narrativized Discourse)
خطاب من خارج الحكاية	Discours extradiégétique/Extradiegetic Discourse
خطاب منقّل راجع خطاب غير مباشر	(Discours transposé/Reported Discourse)
ديمومة راجع مدّة	(Durée /Duration)/(Speed)
ذات التبئير رّراجع مبئ	(Sujet de la focalisatio/Focalizing center)
ذات مبئّرة راجع مبئّر	(Sujet focalisateur /Focalizing Center)
ذات مدركة راجع مبئّر	(Sujet percevant/perceiving Center)
ذات الوعي راجع مبئّر	(Sujet de conscience /Center of Consciousness)
راو شخصيّ	Narrateur actoriel /Actorial Narrator
راو بّراني الحكي راجع راو	(Narrateur extradiégétique /Extradiegetic Narrator)

من خارج الحكاية

راو جوّاني الحكي راجع راو (Narrateur intradiégétique/Intradiegetic Narrator)

من داخل الحكاية

راو غفل Narrateur anonyme/Anonymous Narrator

راو

راو متضمّن في الحكاية (Narrateur homodiégétique/Homodiegetic Narrator)

راجع راو

رؤية مع راجع تبئير (Vision « avec »/vision with)

رؤية من الخارج راجع تبئير (Vision « du dehors »/External vision)

رؤية من الخلف راجع تبئير (vision « par derriére »/Overhead Vision)

رجع راجع إرتداد (Analepse/Analepsis)

روائيّ عليم راجع تعدّد الصيغ)

رواية

رواية إستباق Roman d'anticipation /Anticipation Novel

رواية أطروحة Roman à thése /Novel of Ideas

رواية سيرذاتيّة Roman autobiographique /Autobiographical Novel

رواية سيريّة راجع رواية (Roman biograhique/Biographical Novel)

شخصيّة

رواية شخصيّة Roman prssonnal/Personnel Novel

زمن الحكاية Temps de l'histoire/Story Time

زمن السرد Temps de la narration /Narrative Time

زمن القراءة	Temps de la lecture/Reading Time
زمن الكتابة	Temps de l’écriture/Writing Time
زمنيّة زائفة	Pseudo-temporalité/Pseudo-Temporality
زمنيّة قصصيّة	Temporalité narrative/Narrative Temporality
سارد راجع راو	(Narrateur/Narrator)
سبق راجع إستباق	(Prolepse/prolepsis)
سرد	Narration /Narrating
سرد الأحداث راجع قصّ الأحداث	(Récit d’événements/Events Narrative)
سرد تكراريّ متشابه راجع قصّ تأليفيّ	(Récit itératif /Iterative Narrative)
سرد سابق راجع زمن السرد	(Narration antérieeure /Former Narration)
سرد غير متجانس الحكي راجع قصّ غير مضمّن في الحكاية	(Récit hétérodiégétique /Heterodiegetic Narrative)
سرد لاحق راجع زمن السرد	(Narration ultérieure/Later Narration)
سرد متجانس الحكي راجع قصّ مضمّن في الحكاية	(Récit homodiégétique /Homodiegetic Narrative)
سرد متزامن راجع زمن السرد	(Récit simultanée/Simultaneous Narrative)
سرد محض	Diégésis/Diégesis
سرد مدرج راجع زمن السرد	(Narration intercalée /Intercalated Narration)
سرد مفصّل راجع قصّ مفصّل	(Récit détaillé /Detailed Narrative)

سردنة راجع تسريد	(Narrativisation/Narrativization)
سرديات	Narratologie /Narratology
سرديّة	Narrativité /Narrativity
سرعة	Vitesse/Speed
سياق	Contexte/Context
سيرة	Biographie/Biography
سيرة ذاتية	Autobiographie/Autobiography
شخصيّة	personnage/Character
شخصيّة بؤريّة	personnage focal/Focal Character
شكلانيّة روسيّة	Formalisme russe /Russion Formalism
صلة	Jonction /Jonction
صوت	Voix/Voix
صور الخطاب	Figures du discours /Discourse Figures
صيغة	Mode /Mood
ضمنيّ راجع مضمر	(Implicite/Implicit)
ضمير	personne /person-Deixis
عالم حكائيّ راجع عالم الحكاية	(Univers diégétique/Diegetic Universe)
عالم الحكاية	Univers diégétique/Diegetic Universe
علامة راجع مؤشّر لغويّ	Indice/Index
عمل التبئير	Acte de focalisation/Focalization Act

فاتحة	Incipit/Opening
فاعل	Actant/Actant
فسحة راجع مدى	(portée /Reach)
فضاء	Espace/Space
فضاء دالّ	Espace signifiant/Signifyjng Space
فضاء سير ذاتيّ	Espace autobigraphique/Autobiographical Space
فضاء مرجعيّ	Espace référentiel /Referring Space
فضاء وظيفيّ	Espace fonctionnel /Functional Space
فعل	Action/Action
فعل تأويليّ	Faire interprétatif/Interpretative
فكر مباشر حرّ راجع خطاب فوريّ	(pensée direct libre /Free Sirect Thought)
فكر غير مباشر حرّ راجع خطاب غير مباشر حرّ	(pensée indirecte libre/Free Indirect Thought)
فلاش باك راجع ومضة ورائية	(Flash-back/Flash back)
قارئ	Lecteur/Reader
قارئ ضمنيّ	Lecteur implicite/Implied Reader
قارئ مثاليّ	Lecteur idéal /Ideal Reader
قارئ مفترض	Lecteur virtuel/Virtual Reader
قصّ تذكّريّ	Récit remémoratif /Recalling Narrative
قصّ تكراريّ	Récit répétitif /Repetetive Narrative

قصّ تنبّئي	Récit prédictif/predictive Narrativetive
قصّ ذاتيّ	Auto –récit/Self -Narrative
قصّ ذاتّي الحكاية	Récit autodiégétique /Autodiegetic Narrative
قصّ غير مضمّن في الحكاية	Récit hétérodiégétique /Heterodiegetic Narrative
تأليفيّ	(Récit itératif/Iterative Narrative)
قصّ مضمّن في الحكاية	Récit homodiégétique /Homodiegetic Narrative
قصّ من داخل الحكاية	Récit intradiégétique/Intradiegetic Narrative
قصّ نفسيّ	psycho-récit/psycho -Narrative
قصّ بضمير الغائب راجع ضمير	(Récit à la troisiéme personne/Third-person Narrative)
قصّ بضمير المتكلّم راجع ضمير	(Récit à la premiére personne /First-person narrative)
قصّة غير مبأرة راجع تبئير	(Récit non focalisé,Non-focalized Narrative)
قصّة مؤطّرة	Récit encadré/Framed Narrative
قصّة متخيلة راجع تخييل	(Récit fictionnel/Fictional Narrative)
قصّة متعدّدة التبئير راجع تبئير	(Récit à focalisation multiple/Multi –focalization Narrative)
كفاءة	Compétence/Competence
غير مباشر	
كلام غير مباشر حّر راجع	(Discours indirect libre/Free Indirect Speech)
خطاب غير مباشر حّر	

كلام مباشر راجع خطاب مباشر	(Discours direct/Direct Speech)
كلام مباشر حّر راجع خطاب	(Discours indirect/Indirect Speech)
لا توافق	Anisochronie/Anischronyo
لا حقة راجع إرتداد	(Analepse/Analepsis)
لا زمن	Achronie,Achrony
مادّة حكائية	Fable/Fable
مؤشّرات	Indices/Clues
مؤلّف	Auteur/Author
مؤلّف ضمنيّ راجع مؤلّف	(Auteur implicite/Implied Author)
مؤلّف فعليّ راجع مؤلّف	(Auteur concrete/Concrete Author)
مؤلّف مجّرد راجع مؤلّف مقتضى	(Auteur abstrait /Abstract Author)
مبأّر	Focalisé/Focalized
مبأّر له راجع أنظر مبئّر	(Focalisataire/Focalizee)
مبئّر	(Focalisateure/Focalizer)
مبنى حكائيّ راجع مادّة حكائيّة	(Fable/Fable)
متخيّل	Imaginaire/Imaginary
متن حكائيّ راجع مادّة حكائيّة	(Fable/Fable)
محاكاة	Mimésis/Mimesis
مدة	Durée/Duration (Speed)
مدى	Portée/Reach
مدى راجع سعة	(Amplitude/Amplitude)

الإمتداد راجع سعة	(Amplitude/Amplitude)
مسافة	Distance/Distance
مستويات السرد	Niveaux narratifs /Narrative Levels
مفارقة زمنيّة	Anachronie /Anachrony
مقام	Situation /Situation
مقام سرديّ	Situation narrative /NarrativeSituation
مقام سرديّ راجع عون سرديّ	(Instance narrative/Narrative Instance)
مقطع وصفيّ	Allocutaire/Addressee
منطور سرديّ	perspective narrative /Narrative perspective
موقع سرديّ راجع مقام سرديّ	(Situation narrative/Narrative Situation)
مونولوغ	Monologue /Monologue
نصّ سابق	Hypotexte/Hypotext
نص سرديّ	Texte narratif/Narrative Text
نصّ لاحق	Hypertexte/Hypertext
نصّ مصاحب	péritexte/peritext
نصّ مواز	paratexte/paratext or Intertextuality
نظام زمنيّ راجع ترتيب زمنيّ	(Ordre temporel /Temporel Order)
تبئير ووجهة نظر	(Type Narratif Neutre/Neutral Narrative Type)
نمط سرد غير مبأر راجع	(Type narratif non focalisé /Non Focalized Narrative Type)
تبئير ووجهة نظر	

نمط سرديّ Type narratif /Narrative Type

واصف Descripteur/Describer

وجهة النظر point de vue /point of view

وجهة نظر داخليّة راجع تبئيرووجهة نظر (point de vue intérieur/Interior point of view)

وجهة نظر داخليّة متعدّدة راجع تبئير وتناوب تبئيريّ (Point de vue intérieur multiple /Multiple Interior point of view)

وجهة نظر عليمة راجع تبئير ووجهة نظر (point devue omniscient /Omniscient point of view)

وقفة pause/pause

ومضة ورائيّة Flash-back/Flashback

ملخص البحث باللغة الأجنبية

Résumé:

La transformation de la créativité féminine en un phénomène littéraire,a attiré l'attention de beaucoup de lecteurs, principalement en raison de sa dialectique problématique dans les milieux culturels et littéraires arabes.

Leur créativité romancièrene figurait pas loin des transformations qu'a connu le roman arabe ces derniers temps;passant par des étapes, elles même tentatives d'essaie de diverses formes de parlermoderniste, ce qui a laissé un impact dans leurs productions littéraires et imaginaires narratives et a atteint une accumulation quiresponsabiliseles créateurs et leurs sujets dans la différence productive et continue.

Les questions des textes narratifs dans le roman féminin arabe sont diverses, fluctuées entre personnelles ou sociétales, entre privé et public les thèmes et les sujets sont variés.

Le roman féminin est une mosaïque ou chaque pièce présente une image de la pensée de ces femmes arabes et de la société d'ou elles viennent, pour former un tableau de la société arabe avec ses particularités de convergence et de divergence entre ses repères.

L'objectif principal de notre étude est de se rapprocher de l'esprit de la créativité littéraire de la femme arabe, en se basant sur les modèles romanciers contemporains, contrôlés par des techniques spéciales. Semblables d'une part, ou elles portent les mêmes obligations et souffrent des mêmes problèmes, mais peuvent également différer de la manière de formation de ses créatrices romancièresen raison des différents styles de narration et de mécanismes descriptives, et de multiples styles de romance.

Le roman femme dans le monde arabe est devenu un monde bruyant, plein de problématiques techniques, artistiques, humanitaires et thématiques, sans parler de l'audace et des défis de la réalité et du lecteur en termes de la discussion d'un certain nombre de problèmes épineux, et domaine conféré dans un cadre de monopole d' écrivains hommes.

Etfaire ressortir les sujets traités en silence de l’espace des marges aux espaces de thon,a accepté les sujets rares, et a connu beaucoup de pratiques autoritaires de tous les concepts, et ainsi formé un phénomène si fascinant digne à étudier et à analyser.

Notre étude a porté sur un échantillon de romans arabes, dans laquelle ce phénomène constitue une typicité importante, par une contribution dans un esprit constructif et l'unicité d'autres textes, afin de savoir les liens entre les romancières arabes à travers leurs pensées, la divergence entre leurs voies d’expression.

Les écrits féminins arabe constitue un tournant culturel, intellectuel et social dans la scène littéraire actuellel'intimité de l'expressionnisme littéraire contemporain, et ses relations avec le romancier mâle, encore moins adopté l'idée de l'insurrection esthétique, intellectuel et humanitaire, y compris à l'égard d'un récit tranquillement et la signification.

Afin de comprendre les mécanismes et outils intéressants de l’écrit féminin arabe, nous avons essayé de répondre à certaines questions à savoir ; quels sont les points de vue des romancières arabes? Est-ce qu’ils sont uniques ou diverses, et quelles sont ses sources et ses positions?

Nous nous retrouvons dans le discours romancier, sous toutes ses formes d'expression esthétiques et sémantiques, en face de deux composants grammaticaux importants, dérivant deux questions:

- Qui narrait? Est-ce qu’il a un point de vue sur ce qu’il raconte ?Quelle est l’avis du narrateur sur ce qu’il racontait ? Est-ce que chacun a ses propres outils procéduraux?

Par cette étude, nous tenterons de répondre à ces questions.

- Quelle sera le point de vue du narrateur sur le roman contemporain féminin ? A-t-il certaines particularités ? Quelle est la logique sémantique, esthétique ou narratif qui le régie?

- Quelle est la nature de la vision posée par le récit féminin dans la logique de roman contemporain? Y-a-t-il un dénominateur commun en termes de point de vue d'entre eux? Quels sont les outils utilisés dans leur discours? Quel est son effet sur l'ensemble la structure du discours romancier?

Plus précisément, l'objectif de ce présent travail est de dégager le point de vue de l'écrivaine romancière dans le roman arabe contemporain, qui est rien d'autre que la position de l'écrivaine narrative féminin.

De cet angle stratégies de recherche établi au milieu des écrits féminins, à travers plusieurs noms de romancier arabes, se sont battus dans le domaine de l'expérimentation, et éloigné des formes typiques et traditionnelles dans l'écriture du roman, de ces noms:
SaharKhalifeh, RadwaAshour, FatihaMarchid, RabiaJlati, AhlamMosteghanemi.

Grâce à cet exposé, qui a été fondée par son propre dénomination et le terme problématique et voir, et de milieux culturels différents (religieux, culturels, historiques, etc ...) et dans les comportements féminins, nous posons la question suivante:

Est-ce que l'écriture est un fait libéral ou migration permanente dans l'esprit de l'autre?

Nous examinons la valeur scientifique et cognitive du sujet, en particulier à la lumière de vie privée et de la connaissance théorique et une formation en matière d'études critiques, en plus de considérer la connaissance et l'équilibre culturelle fourni par le discours de l'écrivain contemporain féminin, essayé de se tenir sur la construction esthétique de ces romans et du potentiel créatif.

Cependant nous utilisons les concepts de l'approche cognitive structurelle de procédure en se concentrant sur les étapes d'analyse utilisées par Gérard et Roland Barthes, dans une tentative de concilier la méthode d'analyse.

Notre travail est basé sur deux points essentiels à savoir la décomposition du roman, puis la reconstruction et de l'interprétation, et à la lumière de cette perception, j'essaie d'aborder un certain nombre de textes pour mettre en évidence ce que l'énergie créatrice se réfère au noyau sémantique qui donnent lieu à la vision ou le point de vue dans le roman arabe contemporaine.

Afin de découvrir l'essence de profondeur sémantique structurelle pour un certain nombre de textes de romancière, j'ai testé la fonctionnalité de la balise, psychologique, sociale, culturelle, intellectuelle, et même philosophique et symbolique.

Afin de répondre aux questionnements précédents, nous avons structuré le travail comme suit ;

1. Le chapitre introductif: il a été adressé à l'expérience féminine dans le roman arabea travers ces points:

- terme problématique et la confidentialité question (aux critiques arabes, où les écrivains arabes, les critiques à l'Ouest)
- les spécificités des écritsféminins.
- Voir le concept, les outils et les médias par le biais:André Gide, gènes Gerard, Wastin Warren, René Wilk, Todorov, Roland Barthes, Rocks, Friedman ... et d'autres.
- Point de vue des savants arabes tels que: Siza Qasim, tribord Eid, Happy Pumpkin, Hamid Hamedani, Gaber Asfour, clé Muhammad, Mohammed Bennis, ... et d'autres.

2. Chapitre I: le narrateur, la vision et le point de vue des personnages dans le roman féminin arabe contemporain.

- Le narrateur dans le roman Sahar Khalifa et RadwaAshour.
- Le narrateur dans le roman Fatiha Marchiad,AhlamMosteghanemi, et RabiaJlati.
- Vision narrative dans le roman Sahar Khalifa et RadwaAshour.

- Vision narrative dans une lumière nouvelle construite AhlamMosteghanemi et RabiaJlati.

- Le point de vue des personnages dans le roman Sahar Khalifa et RadwaAshour.

- Le point de vue des personnages du roman FatihaMarchid, RabiaJlatietetAhlamMosteghanemi.

3. Chapitre II: La vue sur la idéologique / psychologique / expressif du niveau arabe contemporaine féminine roman:

- Point de vue sur le plan idéologique et psychologique et expressif dans le roman SAhar Khalifa.

- Point de vue sur le plan idéologique et psychologique et expressif dans le roman RadwaAshour.

- Point de vue sur le niveau idéologique, psychologique et expressif dans un guide de Fatiha roman.

- Point de vue sur le niveau idéologiques, psychologiques et expressif dans le roman RabiaJlati.

- Point de vue sur le niveau (idéologique, psychologique et expressif dans le roman d'AhlamMosteghanemi.

4. **Chapitre III:** Le point de vue dans le roman au niveau arabe contemporaine féminine

Un point de vue sur le niveau temporel

- Point de vue sur le niveau temporel dans le roman Sahar Khalifa et RadwaAshour.

- Point de vue sur le niveau temporel dans le roman FatihaMarchid,RabiaJlati et AhlamMosteghanemi.

(B) niveau spatial:

- Point de vue sur le niveau spatial dans le roman Sahar Khalifa et RadwaAshour

- Point de vue sur le niveau spatial dans le roman de FatihaMarchid et RabiaJlati et AhlamMosteghanemi

5. Conclusion: nous résumons les principaux points abordés dans travail à travers quelques constations.

Je voudrais également adresser mes remerciements à mon professeur superviseur, le Dr Ali Mellahqui m’a prodigué de ces précieux conseils.

Louanges à Allah de m’avoir donné du courage et de la patience à accomplir mon travail.

الفهرس

الفهرس

الموضوع	الصفحة
كلمة شكر	
مقدمة	**05**
مدخل: مصطلح الكتابة الأنثوية/ النسوية المفهوم والخصوصية	**12**
1-مفهوم الكتابة النسوية/الأنثوية	**14**
أ-إشكالية المصطلح عند النقاد العرب	**15**
ب-إشكالية المصطلح عند الكاتبات العربيات	**29**
ج-إشكالية المصطلح عند النقاد الغربيين	**34**
2-خصوصية الكتابة النسوية	**36**
الفصل الأول: وجهة النظر من الراوي إلى الرؤية السردية	**53**
1-مفهوم الراوي وطبيعته البنيوية السردية	**55**
2-الوظائف لبنيوية للراوي ووجهة النظر السردية	**67**
وظائف البنيوية السردية	**71**
الشكل البنيوي للراوي وصلته بالشخصيات	**75**
ج. وجهة نظر الراوي السردية	**77**
3-المفهوم السردي لوجهة النظر في المنظور البنيوي	**78**

.وجهة النظر في المنظور البنيوي الغربي	**80**
.وجهة النظر في المنظور البنيوي العربي	**110**
الفصل الثاني: الرؤية السردية وبنية الراوي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**120**
1-بنية الراوي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**122**
أ/ نموذج الراوي محدود العلم من منظور سردي بنيوي	**124**
أ-1-أنموذج الراوي محدود العلم في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**124**
أ/2-أنموذج الراوي محدود العلم في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**125**
أ/3- أنموذج الراوي محدود العلم في رواية الحق في الرحيل" لـ فاتحة مرشيد	**126**
أ/4-أنموذج الراوي محدود العلم في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**128**
أ/5-أنموذج الراوي محدود العلم في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**129**
ب/أنموذج الراوي كلي العلم من منظور سردي بنيوي	**131**
ب/1-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**131**
ب/2-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**132**
ب/3-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**134**
ب/4-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**135**
ب/5-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**136**
ج/أنموذج الراوي المشارك من منظور سردي بنيوي	**138**

ج/1-أنموذج الراوي المشارك في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**138**
ج/2-أنموذج الراوي المشارك في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**140**
ج/3-أنموذج الراوي المشارك في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**141**
ج/4-أنموذج الراوي المشارك في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**142**
ج/5-أنموذج الراوي المشارك في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**143**
د-نموذج تعدد الرواة من منظور سردي بنيوي	**144**
د/1-أنموذج تعدد الرواة في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**144**
د/2-أنموذج تعدد الرواة في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**146**
د/3-أنموذج تعدد الرواة في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**147**
د/4-أنموذج تعدد الرواة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**147**
د/5-أنموذج تعدد الرواة في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**148**
2-الرؤية السردية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**149**
أ-الرؤية من الخلف في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**153**
أ/1- الرؤية ‹ الشخصية في رواية " أرض و سماء" لسحر خليفة	**153**
أ/2- الراوي ‹ من الشخصية في رواية الطنطورية لرضوى عاشور	**158**
أ/3-الرؤية من الخلف في رواية الحق في الرحيل لفاتحة مرشيد	**162**
أ/4-الرؤية من الخلف في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**164**

أ/5-الراوي › من الشخصية (الرؤية من الخلف) في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:	**165**
ب-الرؤية مع في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**169**
ب/1-الراوي= الشخصية في رواية "أرض و سماء" لسحر خليفة	**169**
ب/2- الراوي= الشخصية في رواية الطنطورية لرضوى عاشور	**171**
ب/3- الرؤية مع في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**175**
ب/4- الرؤية مع في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**177**
ب/5- الراوي= الشخصية/ الرؤية مع في رواية " عرش معشق" لربيعة جلطي	**178**
ج/الرؤية من الخارج في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**181**
ج/1-الراوي ‹ من الشخصية (الرؤية من الخارج) في رواية أرض وسماء لسحر خليفة	**181**
ج/2- الراوي ‹ الشخصية في رواية الطنطورية لرضوى عاشور	**183**
ج/3- الرؤية من الخارج في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**186**
ج/4- الرؤية من الخارج في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**187**
ج/5-الراوي ‹ الشخصية / الرؤية من الخارج في "عرش معشق" لربيعة جلطي	**188**
3-وجهة نظر الشخصية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**191**

الفصل الثالث: أدوات وجهة النظر السردية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**201**
1/- البنية الزمنية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**210**
أ- زمن القصة في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**211**
أ/1-زمن القصة في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**211**
أ/2-زمن القصة في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**212**
أ/3-زمن القصة في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**212**
أ/4-زمن القصة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**213**
أ/5-زمن القصة في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**214**
ب- زمن الخطاب في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**215**
ب/1-زمن الخطاب في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**215**
ب/2- زمن الخطاب في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**217**
ب/3- زمن الخطاب في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**220**
ب/4- زمن الخطاب في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**221**
ب/5- زمن الخطاب في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**222**
2- المفارقات الزمنية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**226**
أ- الاسترجاع (الارتداد) في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**226**

أ/1-الاسترجاع في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**226**
أ/2-الارتداد (الاسترجاع) في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**228**
أ/3- الاسترجاع في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**231**
أ/4- الاسترجاع في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**233**
أ/5- الاسترجاع في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**235**
ب- الاستباق في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**236**
ب/1-الاستباق في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**236**
ب/2- الاستباق في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**237**
ب/3-الاستباق في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**240**
ب/4- الاستباق في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**241**
ب/5- الاستباق في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**243**
3-أنماط المكان وصلتها بوجهة النظر في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**245**
- المفارقة الاصطلاحية بين المكان و الفضاء	**246**
- بنية المكان في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**251**
- أنواع الأمكنة في الرواية	**253**
1- المكان الرمزي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**253**
2- المكان المركب في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**254**

3- المكان النفسي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**254**
4- المكان الرحمي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**255**
5- المكان الفتوغرافي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**256**
- بنية المكان في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**257**
1- المكان الواقعي في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**257**
2- المكان الوهمي في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**258**
3- المكان المحبوب في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**258**
4- المكان المسرح في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**259**
5- المكان المغلق في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**260**
- المكان المفتوح في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**261**
- بنية المكان في رواية " الحق في الرحيل" لفتيحة مرشيد	**262**
- أنماط الأمكنة في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**264**
1- المكان الرمزي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**264**
- المكان النفسي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**265**
- المكان الرحمي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**266**
- المكان الفتوغرافي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**267**
- بنية المكان في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**267**

أنواع الأمكنة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**269**
1- المكان الرمزي في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**269**
- المكان النفسي في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**269**
3- المكان الهوية في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**270**
- المكان الفتوغرافي في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**271**
- المكان المحبوب في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**272**
- شعرية المدينة الأوروبية في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**272**
- بنية المكان في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**281**
- أنواع المكان في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**282**
1- المكان الرمزي في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**282**
2- المكان الرحمي في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**282**
3- المكان النفسي في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**283**
4- المكان المحبوب في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**284**
5- المكان المكروه في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي	**285**

الفصل الرابع: مستويات وجهة النظر في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**287**
أ- المستوى الإيديولوجي في الرواية الأنثوي العربية المعاصرة	**296**
أ/1- المستوى الإيديولوجي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة	**296**
أ/2-المستوى الإيديولوجي في رواية " الطنطورية لرضوى عاشور"	**303**
أ/3-المستوى الإيديولوجي في رواية " الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**307**
أ/4-وجهة النظر على المستوى الإيديولوجي في رواية " الأسود يليق بك"	**314**
أ/5-المستوى الإيديولوجي في رواية " عرش معشق" لربيعة جلطي	**323**
ب/المستوى النفسي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**331**
ب/1- المستوى النفسي في " أرض و سماء" لسحر خليفة	**331**
ب/2- المستوى النفسي في الرواية " الطنطورية" لرضوى عاشور	**336**
ب/3- المستوى النفسي في رواية" الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**340**
ب/4-وجهة النظر على المستوى النفسي في رواية " الأسود يليق بك"	**344**
ب/5- المستوى النفسي في رواية " عرش معشق" لربيعة جلطي	**345**
ج-المستوى التعبيري في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة	**348**
ج/1- المستوى التعبيري في " أرض و سماء" لسحر خليفة	**348**
ج/2- وجهة النظر على المستوى التعبيري في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور	**352**
ج/3-المستوى التعبيري في رواية " الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد	**356**

ج/4- وجهة النظر على المستوى التعبيري في "رواية الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي	**358**
ج/4- وجهة النظر على المستوى التعبيري في "عرش معشق" لربيعة جلطي	**360**
الخاتمة	**363**
المراجع	**369**
الملاحق	**401**
ملخص باللغة الأجنبية	**433**
الفهرس	**440**