الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر، بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

تجلّيات السّارد

في الرّواية الجزائرية المعاصرة(1990- 2015م)

نماذج روائية مختارة

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه "ل م د" في الآداب واللغة العربية

تخصص: الأدب العربي المعاصر

♦ إعداد الطالب:

عبد اللّطيف مكدور

♦ إشراف الأستاذ الدكتور

نزيهة زاغز

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	أمال منصور	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد خيضر- بسكرة-	رئيسا
02	نزيهة زاغز	أستاذ التّعليم العالي	جامعة محمد خيضر- بسكرة-	مشرفا ومقررا
03	عوشاش خليفة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمّد بوضياف –المسيلة-	عضوا ممتحنا
04	هنية مشقوق	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد خيضر- بسكرة-	عضوا ممتحنا
05	جميلة قرين	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد خيضر- بسكرة-	عضوا ممتحنا
06	بحوص زكري	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمّد بوضياف –المسيلة-	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية 1443 - 1444 هـ2021م / 2022م

شكر وعرفان

نحمدُ اللّهَ –عزّ وجلّ- الّذي وفقّنا إلى إتمّــام هذا البحث، وأمدّنا بموفور الصّحة والعافية، فاللّهمّ، لك الحمدُ حمدا كثيرا طيّبا مُباركا فيه.

لا يشكر اللّهَ منْ لا يشكر النّاس، وعليه أتوجّه بجزيل وخالص الشّكر و التّقدير لأستاذتي المشرفة نزيهة زاغز الّتي رافقتني طيلة هذا البحث، فكانت لي نبراسا منيرا أنار لي ظلماته، وسندا وعونا، ونبعا من الكرم، فلم تبخل عليّ بنصائحها وتوجيهاتها القيّمة، كلمات الشّكر والثناء لا تفيك حقّك، فجزاك الله عنّي كلّ خير، وجعل كلّ ما قدّمت لي في موازين حسناتك، كما لا يفوتني أن أتقدّم بخالص التّقدير والشّكر لأستاذي الفاضل سليم بتقة الّذي هو الآخر قدّم لنا يد العون، ولم يبخل ويملّ من تساؤلاتي المتكرّرة، بارك الله فيك أستاذي الفاضل، وجزاك خيرا، وأتوجّه أيضا بجزيل الشّكر إلى أعضاء لجنة المُناقشة الموقّرة .

والشكّر موصول لكلّ من قدّم لنا دعمه ومساعدته، وتشجيعه لنا من قريب وبعيد .

مقدمة

تُعدّ الرّواية من أهمّ الفنون النّثرية وأكثر الأجناس الأدبيّة انتشارا وتداولا، ولعلّ ذلك يُعزى إلى جذبها القارئ نظرا لما تتميّز به من تشويق في سرد الأحداث والوقائع، ونقلها القارئ من العالم الواقعي إلى عوالمَ خياليّةٍ موازيّة، كما قد يجد القارئ أوصاف إحدى شّخصيّات الرواية تتقاطع مع أوصافه، فيدفعه ذلك إلى مواصلة قراءتها بشغف واهتمام كبيرين.

إنّ الرّواية هي ابنة البيئة تتجدّد وتتغيّر بناء لمتطلبات العصر، فهي فنّ لا يستقرّ على شكل معيّن، بل تشهد حركية وديناميكيّة مستمرّة، وعليه فالمتأملّ في الأعمال الروائية للروائيين الجزائريين في العقود الأخيرة يلحظ جليّا مواكبتهم لحركة التّجديد، والتّحديث الّذي اتسمت به الرّواية العربية المعاصرة، فعمد هؤلاء لتجريب قوالبَ سرديةٍ جديدة للخروج من رتابة النمط السّردي القديم الّذي كان يطبع الرّوايات الكلاسيكيّة، وقد قطعوا أشواطا متقدّمة بالرّواية الجزائريّة المعاصرة شكلا ومضمونا، وليس مصادفة أن نجد عددا كبيرا من هؤلاء مرشّحا لحصد جائزة أحسن كتّاب الرّواية العربية على غرار جائزة"**البوكر**"جائزة **(الشّارقة، وجائزة الطّيب صالح للرّواية...)**، ولعلّ من أهمّ التّغييرات الّتي مسّت الروّاية الجزائريّة المعاصرة تخليها عن أحادية السّرد الّذي كان سائدا قديما، فصار للرّواية رواة كثر في المتن الحكائي الواحد، حسب زاوية النّظر، وهذا الدافع الموضوعي لاختيار موضوع بحثنا الموسوم بـ:"**تجليّات السّارد في الرّواية الجزائرية المعاصرة**"، فقد سعينا فيه إلى تقصي أنواع السّارد وإبراز أصواته المتعدّدة، و ملامحه وخصائصه، ومن جهة أخرى محاولة الكشف عن مدى تعبير الرّواية– عموما– عن بيئاتها العربيّة المنتجة لها وتفاعلها مع أحداثها التّاريخيّة والاجتماعيّة والواقعيّة والسياسيّة، ومضامينها الثّقافيّة، وحتى يكون هذا البحث مرجعا يستفيد منه الباحثون بعدنا في مجال السّرد نظرا لقلة الدّراسات الّتي تناولت السّارد في الرواية الجزائرية المعاصرة.

أمّا الدّافع الذّاتي، فهو انجذابنا لفضاء الرّواية وتقنياتها السّردية أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى؛ لأنّها عِلاوة على نقلها الواقع في فضاء خيالي فنيّ، هي في كنهها نقد له، ومحاولة تقديم حلول للنهوض به، وتحسين الواقع المرير الّذي يعيشه الشّعب الجزائري.

وأمّا الإشكاليّة الّتي يسعى هذا البحث لاستقصائها تتجلى في سؤال جوهري، وهو كالآتي:

إلام يُعزى تعدد السّارد في الرّواية الواحدة؟ هل يُعزى إلى مضامين الرّواية أم أنّه تقنيّة من التّقنيّات الّتي يعتمدها الرّوائي في روايته؟

وتتفرع الإشكاليّة الجوهريّة الّتي نحاول تتبعها والإجابة عنها في بحثنا هذا إلى تساؤلات فرعيّة، صغناها كالآتي:

ما المحددات المنهجية التي من خلالها نصنف نصا روائيا معينا من النصوص الروائية الجزائرية ضمن الرواية المعاصرة؟ هل نكتفي بالمحدد الزمني وحده؟ أم أن لهذه الروايات خصائص شكلية ومضمونية متعددة تفرقها عن مجموع النصوص الروائية الجزائرية؟

ما مفهوم السّارد؟ وما أنواعه حسب زاوية النّظر ومن حيث طبيعة المسرود ومن حيث الظّهور والخفاء؟ وأين يتجلى في الرّواية؟ وما خصائصه الدّالة عليه؟

إلام يرجع تداخل مصطلح السّارد مع مرادفاته عند النّقاد الغربيين وعند النّقاد العرب؟ ما المصطلح الأكثر تداولا واستعمالا؟

ما الرؤية السّرديّة؟ وما أنواعها؟ ما علاقة الرؤيّة السّردية بتعدد أصوات السّارد في المتن الحكائي الواحد؟

هذه التساؤلات وأخرى حاولنا الإجابة عنها بتقسيم بحثنا إلى مدخل وثلاثة فصول:

– **المدخل:** كان تمهيدا وتوطئة للبحث، تطرقنا فيه إلى الرّواية الجزائريّة بين النّشأة والتّطور، حيث تناولنا الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالعربيّة والرّوايات الّتي تعدّ إرهاصا لميلاد جنس الرواية في الجزائر على غرار رواية **(غادة أم القرى)** للرّوائي"**رضا حوحو**"رواية **(ريح الجنوب)** ل"**عبد الحميد بن هدوقة**"وهي الرّواية النّاضجة المكتملة الفنية الّتي تعدّ ميلاد الرّواية الجزائريّة الحديثة المكتوبة بالعربيّة، كما تناولنا فيه الرّواية المكتوبة بالفرنسية والجدل الّذي أثارته لدى الدّارسين والنقّاد من حيث لغتُها، فمنهم من يصنّفها من الرّوايات العربية من حيث مضمونُها الفكريّ والاجتماعيّ، ومنهم من يصنفها فرنسية على اعتبار اللّغة الّتي كُتبت بها؛ فاللّغة هي الّتي تكسب الأدب هُويّته، وتناولنا فيه أيضا الرّواية الجزائرية المعاصرة الّتي هي موضوع بحثنا، والجدل الّذي يشوبها من المحدّدات المنهجية الّتي تجعلنا نصنّف نصّا من النّصوص الرّوائية الجزائرية ضمن الرّواية الجزائريّة المعاصرة، وفي الأخير عرّجنا على خصائص هذا النّوع من الرّوايات.

– **الفصل الأوّل** كان نظريّا موسوما ب"**السّرد والسّارد**"، وقد تفرّعت عنه عدّة مباحث:

المبحث الأوّل: موسوم ب"ماهية السّرد"؛ حيث تطرّقنا إلى التّعريف اللّغوي لمصطلح"السّرد"في المعاجم العربيّة القديمة، وتعريفه الاصطلاحي عند النّقاد العرب وعند النّقاد الغربيين، وإشكالية المصطلح؛ حيث يتداخل مصطلح السّرد مع مصطلحي"الحكي" و"القصّ"، و"الخطاب" وسبب هذا الخلط بين هذه المصطلحات، ثمّ تطرّقنا إلى أشكال وأنواع السّرد وزمن الحكي، حيث قمنا بذكر أنواع السّرد وتقسيماته حسب تصنيف"**جيرار جينيت**" إلى: سرد (تابع أو لاحق، متقدم أو سابق، آني أو مزامن، متداخل أو مزجي)، كما تطرقنا إلى زمن الحكي الّذي يتعلق بالطريقة التي نقلت إلينا عبرها الرواية أو المسرود، وهو مايعرف بالصيغ الزمنية **(modalités)**، وهي ثلاث صيغ:(النّظام أو التّرتيب أو ما يُعرف بـ:"المفارقة الزّمنيّة" الّتي تُبنى على الاستباق والاسترجاع، الدّيمومة أو السّرعة السّرديّة، التواتر).

– المبحث الثّاني: موسوم ب"السّارد"، تناولنا فيه مفهوم السّارد عند النقاد العرب والغربيين، كما تناولنا إشكالية هذا المصطلح من خلال استعمالاته ومرادفاته في الكتب النّقديّة المعرّبة، وفي ميدان التّطبيق النّقدي العربي.

ثمّ تناولنا"الرؤيّة السّرديّة"، وتعريفها اللّغوي، والتعاريف الاصطلاحية لها لدى النّقاد العرب، وأنواعها حسب تصنيف"**تودوروف**"؛ إذ تنقسم إلى: (الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج أو من الأمام)، ثمّ عرّجنا على"أنماط السّارد"، حيث ذكرنا فيه أنواع السّارد حسب: الرؤية السّردية؛ إذ ينقسم– حسبها– إلى ثلاثة أنواع مشهورة، وهي:

(السّارد العليم، السّارد المشارك في الأحداث، السّارد الشّاهد)، وحسب طبيعة المسرود، فهو ينقسم إلى: (السّارد الثّقة، والسّارد غير الثّقة)، وباعتبار الظهور والخفاء نجده نوعين:(السّارد الظّاهر، السّارد المتواري أو الخفي) كما أشرنا إلى ملامح وخصائص كل نوع، كما تطرقنا إلى وظائف السّارد التّي يؤديها في الرّواية.

– المبحث الثّالث: موسوم ب"صيغ الحكي"، حيث قمنا بتعريف"الصيغة"، وذكر قسميها (الحكي، العرض)، وأنواعها، ثم تناولنا تعدّد صيغ الحكي، وخصائص كلام السّارد والشّخصيات، وأخيرا صيغة الوصف ووظائفها.

– **الفصل الثّاني:** موسوم ب"أنماط السّارد في الرّواية الجزائريّة المعاصرة (الرّوايات المختارة أنموذجا)، وقد كان جانبا تطبيقيّا على الرّوايات المختارة أنموذجا، وهي رواية"**تيميمون**"لرشيد بوجدرة، ورواية"**البطاقة السّحريّة والورم**"لمحمّد ساري، ورواية"**يوم رائع للموت**"لسمير قسيمي، ورواية"**تاء الخجل**"لفضيلة الفاروق، حيث قمنا باستجلاء أنواع السّارد فيها حسب"الرؤية السّردية"و"طبيعة المسرود"و"الظّهور والخفاء"

– **الفصل الثّالث:** كان أيضا تطبيقيّا على الرّوايات المختارة أنموذجا، ووُسم ب"السّرد في الرّواية الجزائريّة المعاصرة"، واندرجت تحته أربعة مباحث فرعية؛ حيث تناولنا في المبحث ضمائر السّرد في الرّواية والّتي تمثّلت في (ضمير الغائب، ضمير المتكلم،

وضمير المخاطب)، أمّا المبحث الثّاني، فتطرقنا فيه إلى أنواع السّرد من حيث الزّمن(السّرد التّابع، والمتقدّم، والآني، والمدرّج)، وأمّا المبحث الثالث، فكان حول النظام الزّمني (التّرتيب) بوساطة الاستباق والاسترجاع، وأمّا المبحث الرّابع، فكان حول الاستغراق الزّمني (الديمومة)، حيث تناولنا تسريع السّرد بوساطة (الحذف والتّلخيص)، وتعطيل السّرد ب (الوقفة والمشهد).

وقد ذيّلنا البحث بخاتمة كانت نتائج وحصيلة لما تمّ التوصل إليه من خلال البحث.

ولكي يكون البحث إضافة علميّة وأكاديميّة، فلا بدّ من اختيار المنهج المناسب لمثل هكذا دراسات، يُعين الباحث بأدواته الإجرائيّة الفعّالة على سبر أغوار النّص والكشف عن خفايا الكتابة في الرّواية الجزائرية المعاصرة، وعليه كان اختيارالمنهج البنيوي مع آليتي الوصف والتّحليل لدراسة السّرد وتقنيّاته في الرّوايات المختارة.

وقد واجهتنا عديد الصّعوبات في هذا البحث على رأسها صعوبة التّعامل مع المصطلحات النّقديّة، والّتي تُعزى إلى الاختلاف والجدل الكبير بين النّقاد العرب في تلقي هذه المصطلحات الغربيّة، واختلافهم في ترجمتها إلى العربيّة، وهذا نجم عنه تراكم وتداخل المصطلحات العربية لمصطلح أجنبيّ واحد، وقد حاولنا أن نتجنب سوء التعاطي،عِلاوة على كثرة الدّراسات واختلافها من ناقد إلى آخر، وهذا ما يجعل الإمساك بمنهج قارّ أمرا صعبا، كما يُضاف إلى ذلك قلّة الدّراسات الّتي تناولت الرواية الجزائريّة المعاصرة من حيث السّارد،وأيضا خصوصيّة المتن الّذي هو موضع الدّراسة، والّذي يتطلب جهدا في تكييف المنهج وتطويعه حول الموضوع المطلوب دراسته.

وقد استفدنا في هذا البحث بجملة من المراجع الّتي ذلّلت لنا صعوبات الدّراسة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الأكاديمي الجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 97.

– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990، ص 28.

– حميد لحميداني، بنية النص السردي، مطبعة المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993،

– آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار، سورية، ط1، 1997

– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1989

– نبيلة إبراهيم،"قص الحداثة"، فصول، ع4، القاهرة، 1986.

– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989

– حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990

– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشّكر الجزيل لكل من كان سندا لي وعونا لي في هذا البحث، أخص بالذّكر منهم أستاذتي المشرفة:**أ.د/ نزيهة زاغز** الّتي كان نعم المعين والسند والشّمعة الّتي أنارت لي سبيل البحث، ونعم الموجّه والمرشد، فلم تبخل عليّ بتوجيهاتها ونصائحها القيّمة، فجزاها الله عنّا خير الجزاء، وزوجتي الغاليّة رفيقة دربي وشريكة حياتي، التي رافقتني هي الأخرى طيلة هذا البحث، ولن أنسى جميلها ومساعدتها وأنسها لي وقت مرضي، جزاها الله خيرا، وحفظها ورعاها.

كما أتوجّه بجزيل الشّكر لكل من ساعدني في إنجاز هذا .

مدخل

1ـ الرواية الجزائرية بين النشأة والتطور:

2ـ الرواية الجزائرية المعاصرة وإشكاليّة التّصنيف:

3ـ جيل التّسعينيات (الرواية الجزائرية المعاصرة):

4ـ خصائص الرواية الجزائرية المعاصرة:

5ـ التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:

6ـ تمظهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:

ـ خلاصة:

شهدت الرواية الجزائرية المعاصرة تأخرا في النهوض عن شقيقاتها في الأقطار العربية الأخرى، ويعزى هذا التأخر لأسباب أهمها: أن الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في النصف الأول من هذا القرن كانت أنسب لظهور فنون الشعر والخطابة والمقالة منها لفن الرواية، وذلك لأن الظروف التي كان يعيشها الشعب الجزائري من صراع سياسي وحضاري اقتضت الانفعال في النظرة والسرعة في رد الفعل، وعدم التأني في التعبير عن المشاعر والمواقف، وهذا كله جعل الأديب المبدع يميل إلى القصيدة الشعرية والأقصوصة التي تعبر عن اللمحة العابرة أكثر مما تعبر عن موقف مدروس في بعد إيديولوجي، يضاف إلى ذلك ظروف الاستعمار وما صاحبها من محاولات للقضاء على الهوية العربية الجزائرية، وعلى رأسها اللغة العربية لغة القرآن، كما مارس كل أشكال التشويه والتغريب على الثقافة العربية، بهدف فرنسة المجتمع الجزائري والقضاء على هويته ومقوماته الأساسية، ونتيجة لذلك تدهور التعليم وخبا الحس الوطني في الأدب:"مما أدى إلى ظهور نوع من الأدب غزته العجمة والركاكة في التعبير والنثر"[1].

وأمام هذه الظروف لم يجد المبدعون الجزائريون إلا أن يتجهوا نحو القصة القصيرة، لأنها تعبر عن واقع الحياة اليومي في غياب تام لنماذج روائية جزائرية فجنس الرواية يتطلب استقرارا نفسيا وصفاء ذهنيا، وهذا مالم يتوافر لدى الكتاب الجزائريين في تلك الفترة، وساهمت هي الأخرى في تأخرنشأة الرواية العربية في الجزائر.

1- الرواية الجزائرية بين النشأة والتطور:

1.1- ميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية:

يُعدّ نص"**رضا حوحو**"**(غادة أمّ القُرى)** إرهاصا لميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وسبقته محاولات روائيين جزائريين، غير أنهم لم يتمكنوا من الولوج فعلا لعالم الرواية لما

[1] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، (د،ط)، 1995، ص10.

يقتضيه من بناء فني وعوالم تحيل على الواقع المتخيل، ونذكر نماذج من هذه المحاولات، منها رواية"**الطالب المنكوب**"سنة1951 "**لعبد المجيد الشافعي**"، ورواية"**الحريق**"سنة 1957"**لنور الدين بوجدرة**"، و"**صوت الغرام**"سنة 1967"**لمحمد منيع**"، إلا أنّ هذه المحاولات الأولى لم ترق إلى أن تكون جنسا روائيا بمعنى الكلمة، لما فيها من ضعف فني وسذاجة، وافتقار للشروط الفنية التي يقتضيها جنس الرواية، و:"تبقى مجرد محاولات قصصية تندرج ضمن ما يمكن أن نطلق عليه بإرهاصات الرواية العربية في الجزائر،فهي وإن كانت لا تخلو من نفس روائي، غير أنها تفتقد الشروط الفنية التي يقتضيها جنس الرواية"[1]، ويرجع النقاد والمؤرخون للأدب الجزائري الحديث تاريخ ميلاد الرواية الجزائرية إلى عبد الحميد بن هدوقة، مع رواية"**ريح الجنوب**".

وهي الرواية الفنية المكتملة التي يؤرخ بها لمرحلة ما بعد الثورة، وقد جاءت بعد الاستقلال الوطني:"في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي عن الثورة الزراعية، فأنجزها في 5 نوفمبر 1970 تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته"[2]

لقد تناولت هذه الرواية التي تعد الأولى من حيث معالجتها للواقع الاجتماعي الجزائري، وقد تلتها"**رواية اللاز**"للطاهر وطار سنة 1974، وقد خطت:"خطوة متقدمة ذات اعتبار، وهي تشمل ملامح من أشكال سلوك في واقع الثورة الجزائرية بعد الاستقلال، وما أفرزه الوضع من آفات مختلفة"[3]، وتميزت بسيطرة الخطاب الإيديولوجي.

---

[1] حسان راشدي،"ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة"، مجلة التواصل، العدد 19، جامعة عنابة، الجزائر، جوان، 2006، ص 73.

[2] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 198.

[3] المرجع نفسه، ص 220.

2.1 – الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية:

شكلت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة، وأثارت بذلك حولها جدلا كبيرا بين النقاد والدارسين، فمنهم من اعتبرها عربية على أساس مضمونها الفكري والاجتماعي، والأغلب عدّها رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية على أساس لغتها، فاللغة هي التي تكسب الأدب هُويّته، وتعد سنة 1950 هي سنة ميلاد الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي، على يد جماعة من الروائيين الجزائريين الذين تعلموا في المدارس الفرنسية، ونهلوا من ثقافتها، ولم يفقدوا إحساسهم المرهف بنبض مجتمعهم، فرغم هذه الغربة الثقافية أبوا إلا أن ينتموا إلى الوسط الذي عاشوا فيه، ويكتبوا أدبهم تعبيرا عن آلام مجتمعهم، وانكساره ومعاناته، وإن لم يكن باللغة الأم، لقد ربح هؤلاء مرتين، ربحوا اللغة، وربحوا الأم ف:"مكاسبهم من هذه اللغة غير قليلة... بل إن ربحهم يكاد يفوق خسارتهم"[1].

وعلى رأس هؤلاء، نجد مولود فرعون الذي ألف"**رواية ابن الفقير**"، ليتبعها بروايات أخرى، صدرت خلال عشرية الخمسينيات، هي روايات:"**الأرض والدم**"عام1953،"**الدروب الوعرة**"سنة 1957، كما ألف مولود معمري"**الهضبة المنسية**"في عام 1952، ورواية"**سبات العادل**"عام 1955، وقد نشر بعد الاستقلال روايته الملحمية التي تحولت إلى فيلم ونالت السّعفة الذهبية بمهرجان"كان السينمائي"عام1975، وهي رواية"**الأفيون والعصا**"سنة 1965، أما محمد ديب فألف روايات منها"**الحريق– الدار الكبيرة – النول**"، وهي ثلاثية صدرت عن دار الهلال سنة 1970، ترجمة سامي الدروبي وقد تناول محمد ديب في رواياته الواقع الاجتماعي للمجتمع الجزائري، بعاداته وتقاليده في"**الدار الكبيرة**"، أما روايته"**النول**"، فتتناول قطاعا، أوشريحة من المجتمع التلمساني إبان فترة المستعمر، وهم الصناع التقليديون للغزل والنسيج.

---

[1] ياغي عبد الرحمان، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفرابي، بيروت،(د،ط)، 1991، ص 105، 106.

لقد استطاع هؤلاء الأدباء أن يقدموا سمات عن المجتمع وما يحلم به، بل أوصلوا الأدب الفرنسي للشهرة؛ هذه الشهرة جعلت النقاد بعد الاستقلال يختلفون حول تحديد هوية هذا الأدب، هل هو فرنسي أم جزائري؟ هل محمد ديب بثلاثيته هو بلزاك **Balzak** الثاني للأدب الفرنسي؟ هل الأديب ياسين من خلال أعماله فرنسي؟ هل هذا الأدب وطني أم أجنبي؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات، لابد أن نسأل الأدباء أنفسهم، ما هو رأيهم؟ وماردهم؟

لقد كان الأدباء يشعرون بغربتهم اللغوية، وأنت مجبر أن تتكلم بلغة المستعمر لا بلغة بلدك الأم، مالك حداد في هذا الصدد يرى أن تلعثمه في لغة الضّاد لغة بلده الأم، لم يترك أمامه سوى أن يتكلم بلغة المستعمر التي أرادها، يقول:"أنا أرطن ولا أتكلم، إن في لغتي لكنة، إنني معقود اللسان، أنا الذي أغني باللغة الفرنسية... يجب أن تفهمني جيدا، إذا ما كانت لغتي تترك، لقد أراد المستعمر ذلك، لقد أراد الاستعمار أن يكون عندي نقص"[1].

أما كاتب ياسين، فيرى أن اللغة هي وسيلة تعبير فقط، فلا عيب أن يعبر بها الكاتب ردّا للعاديات والنوائب، بينما يرى مولود معمري أن اللغة وعاء الأفكار والعواطف.

فإذا كان هذا رأي الأدباء من معترف بنقص، ومن مدافع عن الوظيفة، أو ممتن للغة، فإن النقاد اعترفوا بانتمائه وبروحه وقوميته العربية، رغم ما يتشرف به الفرنسيون من إلحاق هذا الأدب بالأدب الفرنسي، ويساوون بينه وبين أدب **ألبير كامو Albert Camus** مثلا، فعلى العكس عندهم هو:"عربي الروح جزائري الشخصية،فرنسي اللغة"[2]

وخلاصة القول: أن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، هو أدب جزائري صميم؛ لأنه ولد من رحم هذا الوطن، حمل آلامه ومعاناته، ولم يقتصر في تصوير معاناة الشعب الجزائري، وسم بشاعة الإرهاب الاستعماري، وإنْ كانت لغتُه غير لغة الوطن الأم، فلا يعاب

---

[1] خضر سعاد، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، (د،ط)، 1967، ص88.

[2] محمد ديب، الدار الكبيرة (رواية)، تر: سامي الدروبي ظن، دار الهلال، القاهرة،(د،ط)، 1970، ص09 (المقدمة).

ذلك على أصحابه، فاللغة مجرد وعاء لحمل الأفكار، فأدبهم فرنسي اللغة جزائري الأفكار والمضامين.

2- الرواية الجزائرية المعاصرة وإشكاليّة التّصنيف:

إن الحديث عن الرواية الجزائرية المعاصرة، يشوبه كثير من الجدل، ولعل هذا الجدل يعزى إلى إشكالية هي: ما المحددات المنهجية التي من خلالها نصنف نصا روائيا معينا من النصوص الروائية الجزائرية ضمن الرواية المعاصرة؟ هل نكتفي بالمحدد الزمني وحده؟ أم أنّ لهذه الروايات خصائص شكلية ومضمونية متعددة تفرقها عن مجموع النصوص الروائية الجزائرية؟

فلو أخذنا المحدد الزمني معيارا وحده، سيضعنا أمام التباس في تصنيف الرواية الجزائرية وتقسيمها، فإذا كان أول نصّ روائي ناضج حمل كل المواصفات الفنية الروائية، هو رواية"**ريح الجنوب**"لعبد الحميد بن هدوقة التي صدرت سنة 1971، فإنه لايمكن بأي حال من الأحوال الحديث عن نصوص كلاسيكية في الرواية الجزائرية؛ بسبب وجود عديد من الصعوبات، تتمثل فيما يأتي:

أ- **التداخل الجيلي:** والمقصود بالتداخل الجيلي، هو تداخل الكتابة الروائية لروائيي جيل السبعينيات مع الكتابة الروائية لروائيي جيل التسعينيات (جيل الأدباء الشباب)، فالرواية الجزائرية حين تنظر إليها بمنظور الأجيال الأدبية، نجدها تنقسم فقط إلى جيلين هما: جيل السبعينيات (جيل الرواد والآباء المؤسسين)، وجيل التسعينيات (جيل الأدباء الشباب)، أما فترة الثمانينيات، فقد كانت فترة فراغ رغم النصوص الروائية الكثيرة التي صدرت في هذه العشرية، فترة فراغ ؛لأنها كانت استمرارا بشكل من الأشكال لفترة التسعينيات على المستوى الفني، وعلى مستوى المشاريع الإيديولوجية التي انخرط فيها الروائيون الجزائريون، فالروائيون الرواد أمثال (وطا، بن هدوقة، ومرتاض...) مازالوا حاضرين من خلال إنتاجهم في الوقت نفسه الذي دخلت فيه الساحة الروائية أسماء جديدة تحاول طرق مواضيع جديدة، وبأساليب

مغايرة في الكتابة تمثّل الجيل الجديد من روائيي التسعينيات (جيل الأدباء الشباب)، وهذا ما نقصده بالتداخل الجيلي.

ب- **غياب النقد الأكاديمي:**

إن النقد الأكاديمي يظل شبه غائب عن الساحة الأدبية الجزائرية، والذي أعطى للنقد الصحفي الانطباعي الذي يقتصر على الأخبار في الغالب دون تحليل، وحتى حين يحاول الكاتب الصحفي تحليل نص روائي ما، فهو يحلله من منطلق شخصي، لا منطلق أكاديمي يستند لإطار نظري معين يعطي تحليله مشروعية معرفية.

لقد ظل النقد الأكاديمي المتخصص عاجزا بنسبة كبيرة على مسايرة التطورات الحاصلة في الحقل الروائي الجزائري، باستثناء بعض الدراسات الأكاديمية القليلة التي حاولت تناول الرواية الجزائرية بنوع من الشمولية، مع التركيز على مواضيع معينة دون غيرها نذكر منها: واسيني الأعرج في"**اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**"،"الرواية والتحولات في الجزائر، وغيرها من الدراسات.

3- جيل التّسعينيات (الرواية الجزائرية المعاصرة):

لا يقع اختلاف كبير في أنّ النصوص الروائية لجيل التسعينات تندرج ضمن الرواية الجزائرية المعاصرة، وهو الجيل الذي يصطلح عليه أيضا تسمية"جيل الأدباء الشباب"، وقد دخل عالم النشر في أواخر عشرية التسعينيات، ويمكن تحديد تاريخ ولادة هذا الجيل سنة 1998، وهي السنة التي شهدت صدور روايتين لاثنين من أبرز من مثّل هذا الجيل هما:"**بشير مفتي**"، و"**حميد عبد القادر**"، والروايتان اللتان ألفاهما هما:"**المراسيم والجنائز**"لـ"**بشير مفتي**"، الصادرة عن منشورات الاختلاف، ورواية"**الانزلاق**"لـ"**حميد عبد القادر**"الصادرة عن دار الشهاب، وقد كانت هذان الروايتان بداية انبعاث للحقل الروائي الجزائري طيلة عشرية التسعينات يعاني - تقريبا- من ركود وغياب شبه تام لأي نص

روائي جديد، نظرا للظروف الصعبة التي مرت بها الجزائر، والتي جعلت الكثير من المثقفين يركنون لصمت رهيب، وعدم قدرتهم على استيعاب ما يحدث في البلا د؛ بسبب همجية الارهاب الذي اغتال عددا كبيرا من المثقفين، وهاجر بسببه الكثير منهم نحو الخارج، وأما الذين بقوا في الجزائر، فقد غرقوا في بحر الصمت أمام هول المآساة الوطنية.

4- خصائص الرواية الجزائرية المعاصرة:

لقد حفلت فترة التسعينيات التي تندرج ضمنها الرواية الجزائرية المعاصرة بالروايات التي تحاول تأسيس نص روائي يبحث عن التميز الإبداعي مرتبطا ارتباطا عضويا بالفترة التاريخية التي ولد فيها، وبالواقع الاجتماعي الذي ترعرع فيه، والذي استطاع الروائيون من خلالها أن يستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف المأساوي الصعب الذي مروا به، وقد تميزت روايات هذه الفترة بخصائص، ومميزات نجملها كالآتي:

أ- لقد صورت روايات هذه الفترة وضعية المثقف الذي وجد نفسه سجينا بين نار السلطة، وجحيم الإرهاب، وسواء أكان أستاذا أم كاتبا أم رساما، أم موظفا أم صحفيا، فإنهم يشتركون جميعا في المطاردة والتخفي، وهم يشعرون دوما أن الموت يلاحقهم[1]، فجاءت هذه الروايات لتعالج موضوع المثقف الذي طالته يد الأزمة بالدرجة الأولى، لأنه تمثيل لصوت الحق الرافض لأي تغيير سلبي على المجتمع، هذا المثقف الذي كان له رأي مناهض ومندد لما يحدث في الجزائر، ونتيجة لمجاهرته برأيه – صراحة – وفضحه للجرائم، قوبل برد عنيف وعوقب بأشد مما كان يتوقع، ولقد ساهمت الروايات الجزائرية في بلورة موقف المثقف الجزائري وصورت الأحداث التي مر بها، والآلام التي ألمت به، وهذا مانجده في رواية"**المراسيم والجنائز**"لـ"**بشير مفتي**"، التي طبعت سنة 1998، الصادرة عن منشورات رابطة الاختلاف، وإذا قمنا بقراءة العنوان ؛ لأنه يعد القائد المسيطر الدال على النص، إذ

[1] يُنظر: حسين الخمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف،(د، م)، ط1، 2002، ص191.

هو:"كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، ويشار به، ويدل عليه بجمل وسم كتابته"[1]، لوجدنا علامات إيحائية تدل على الجو الكئيب والحزين، فكلمة"**المراسيم**"تستقبلنا بنغمة حزينة مغرقة في الأنين والتوجع، وتتبعها كلمة الجنائز التي ترسم في الأذهان مشهد الموت والبكاء، فتشعرنا بالحزن والانكسار، هذا العنوان يجسد طبيعة المأساة وحجمها التي عاناها الشعب الجزائري في فترة العشرية السوداء.

ب- يطغى على هذه الروايات موضوع"الإرهاب"، فجاءت هذه الروايات تصويرا لتلك الأحداث الشنيعة، والمأساوية التي عاشها المجتمع الجزائري في تلك العشرية السوداء، وظهر ما يسمى بـ"**أدب الأزمة**"، أو"**الأدب الاستعجالي**"، وقد ظهرت عدة روايات عالجت هذه الأزمة، نذكر منها"**وادي الظلام**"للروائي"**عبد المالك مرتاض**"، الصادرة عن دار هومة بالجزائر سنة 2005، وقد عالجت هذه الرواية موضوع الأزمة الجزائرية بكل شفافية وجرأة على جميع المستويات، سواء على المستوى اللغوي الذس حشد له مرتاض الكثير من الألفاظ التي ولدت مع هذه العشرية السوداء التي تعبر عن تغيير واضح في الذهنية والأفكار، أو على مستوى الأحداث المفزعة الدموية، نالت هذه الرواية وسام الشهادة على غرار الكتابات التي شهدت:"التمزق و العذاب الذي عاشته جزائر التّسعينيات من القرن الماضي، حيث حاول فيها مرتاض- وبحسه المتيقظ – أن يجعل الحقيقة الروائية منسجمة مع الحقيقة التاريخية إلى حد كبير"[2].

ج- جل تلك الروايات تميل لأن تكون بوحا ذاتيا تتماهى فيها حياة الكاتب الروائي في العمل الإبداعي، مما جعلها أشبه بسيرة ذاتية ولو بشيء من التحوير لحياة الكاتب نفسه.

---

[1] روبرت شولز، سمياء النص الشعري، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 159.

[2] الخامسة علاوي،"قراءة في رواية وادي الظلام"لعبد المالك مرتاض، مجلة الناص والنص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، العدد 7، مارس، 2007، ص 256.

د- انزياح الرواية من اللغة إلى الإيديو لوجيا، فالمطلع على النصوص الروائية في هذه الرواية يلاحظ مدى انزياحها عن اللغة، وانغماسها في الهم الاجتماعي، فسيطر المضمون الاجتماعي على النص الأدبي، وأدى هذا إلى فقدان الشحنة الشعرية التي ترتقي بالعمل الروائي إلى درجة الجمالية الأدبية، حيث:"اهتمت الرواية الجزائرية بالمضمون، ولم تنظر إلى الشكل إلا بوصفه خادما لهذا المضمون الذي كان خاضعا للأفكار في تجلياته الثورية"[1]، وهذا كان أحد المآخذ والعيوب الّتي وسمتها في هذه الفترة.

5- التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:

الرواية هي ابنة البيئه تتغير تبعا لمستجدات العصر، والواقع الذي تعايشه، فالرواية الجزائرية الحديثه حققت نجاحا باهرا ولاقت إقبالا غير محدود على التهام روايات كتابها؛ لأنها ولدت في عصرها واستطاعت أن تلبي حاجيات قرائها، وأن تثبت ذاتها ونفسها بين مختلف الأجناس الأدبية المتنوعة، وأن تجسد الواقع في قوالب سردية ملائمة، غير أن التقنيات الفنية للرواية التقليدية، لم يعد يجد فيها القاريء ضالته، فقد استهلكت وابتذلت، وصارت غير قادرة عن التعبير عن الواقع الراهن، بالقوة المطلوبة والعمق المنشود عن الأحداث الدراماتيكية لهذا العصر، لذا شهدت الرواية الجزائرية المعاصرة تغييرا نوعيا على مستوى الكتابة الروائية تبعا لمتطلبات هذا العصر الراهن، فنزع العديد من روائييها إلى كسر رتابة أنماط السرد التقليدي، وتجريب أنماط ونماذج سردية جديدة في قوالب جديدة، تلبي حاجيات قرائها في هذا العصر، ولعل التساؤل الذي يطرح هنا: ما المقصود بالتجريب؟ وأين يتجلى في الرواية الجزائرية المعاصرة؟

---

[1] علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية،(د،ط)،(د،ت)، ص 36.

1.5 – ماهية التجريب:

يعد مصطلح التجرب من المصطلحات التي يشوبها الغموض، ولإزالته لابد من العودة إلى مفهومه اللغوي والاصطلاحي.

أ– المفهوم اللغوي:

جاء في لسان العرب"لابن منظور الإفريقي"في مادة جرب، تقول:"جرب الرجل تجربة: اختبر هو رجل مجرب قد بلى ماعنده ومجرب: قد عرف الأمور وجربها، ودارهم مجربة: موزونة"[1]

ونجد في قاموس الوسيط للفيروز آبادي، مادة جرب تعني:"وجربه تجربة: اختبره ورجل مجرب، كمعظم: بلى ماكان عنده، ومجرب عرف الأمورودارهم مجربة موزونة"[2]

ونجد في معجم الوسيط مادة (جرب)، تقول"رجل مجرب: جرب في الأمور وعرف ماعنده، ورجل مجرب قد عرف الأمور وجربه"[3].

والملاحظ للتعاريف اللغوية لمادة (جرب)، يخلص أنها تتفق في أن معناها يدل على الاختبار والدراية بالحياة والأمور، الناتجة عن علم ومعرفة وحنكة بها.

ب– المعنى الاصطلاحي:

لقد تعددت المفاهيم الاصطلاحية لمصطلح التجريب، وسنرصد أهم التعاريف والمفاهيم التي دارت حوله، وهي على سبيل المثال لا الحصر:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة(جرب)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ج1، 1997، ص 261.

[2] الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، 1420، ص 60.

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، إسطنبول، تركيا،ج1، ط2،1392،1972، ص 114.

إن مصطلح التجريب مأخوذ"من الكلمة اللاتينية **Exprimentum** التي تعني البروفة أو المحاولة، وقد شاع هذا المصطلح في القرن العشرين، وجاء ذيوعه مرتبطا بالمسرح، وأطل على أعمال مجموعة من المخرجين في العالم مثل:"**كروننج ورين أرت وأنطوان، وكريج وستانسلافكي**..."لقد قدم هؤلاء أفكارا ونفذوها على المسرح بتصميم خاص من الديكور وبتجهيز ممثل ذي سمة خاصة يستخدم كل حواسه وقدراته الجسدية للتعبير بالجسد"[1]

يفهم من هذا التعريف أن التجريب يحمل معنى البروفة أو المحاولة، وظهوره ارتبط بالمسرح مع مسرحيين بتصميم خاص كسر نمط المسرح التقليدي.

ويذهب سعيد يقطين في تعريفه، أن"الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب"[2] ؛ أي الخروج عن المألوف والمعهود.

أما"**محمد كغاظ**"، فيقسم التجريب حسبه إلى قسمين أو مستويين هما:

التجريب الخاص، والتجريب العام، وفي هذا الصدد يقول:"أقصد بالتجريب العام تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من اسخيلوس إلى بداية هذا القرن وهو تجريب كان يتم بطريقة تلقائية إذ أن كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يضيف جديدا إلى عمله السابق {...} أما التجريب الخاص، فهو العمل الذي تقوم به مجموعة معينة، وهي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص والممثل مع الجمهور"[3] ؛ يفهم من تعريفه أن التجريب العام هو الذي كان تلقائيا، يقوم به كل من يحاول إضافة جديد على

---

[1] شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة، (1960- 2000)، دار العلم والإيمان والنشر والتوزيع،(د،م) ط1، 2010، ص 13.

[2] سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دارالثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص 287.

[3] محمد الكغاظ،"التجربة ونصوص المسرح"، مجلة الأفاق، ع3، 1989، ص21.

عمله السابق، أما الخاص، فهو الذي يعنى بالجديد المخالف للمعهود والتقليدي، فهو"خلق من جديد لا يعرف إلا البحث والاكتشاف والتغيير لذلك يحاول جاهدا التخلص من الثبات، ويتجاوز المكن والمستحيل"[1]

ويذهب الدكتور"**إبراهيم حمادة**"في تعريفه للمسرح التجريبي أنه"المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج، أو النص الدرامي، أو الإضاءة، أو الديكور....، أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي، لابقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريقة معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال، بل للمبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان"[2]

ومن خلال ماسبق نخلص أن المفاهيم الاصطلاحية لمصطلح التجريب، وإنْ اختلفت التعاريف حوله، إلا أنها تتفق وتصب في مجرى واحد، فهو يعني التجاوز والخروج عن المألوف وكسر النمط التقليدي السائد.

ونخلص أيضا أن هذا المصطلح ارتبط ظهوره أول مرة في المسرح، من خلال إضافة جديد على هذا الفن، جديد مخالف لما كان متعارفا ومألوفا.

يرتبط مفهوم التجريب بالإبداع ؛ فما يتطلبه الإبداع موجود في التجريب، ف"التجريب والإبداع ثنائية يحكمها التعالق الجدلي والتكامل فالتجريب المستمر هو مايهب الكتابة شرعيتها"[3]

وهذه أهم التعاريف التي حاولنا رصدها على سبيل المثال، لأنها كثيرة، ولايسع المجال لعرضها جميعا.

---

[1] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشروالإشهار، تونس، ط1، 2003، ص 31.

[2] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية والدراسية، دار الشعب،(د،م)،(د،ط)، 1971، ص 134.

[3] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المرجع السابق، ص 103.

2.5 – أهم رواده في الجزائر:

يوجد كثير من الروائيين الجزائريين الذين خاضوا غمار التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة، ويعزى هذا التجديد لعجز الرواية التقليدية على مواكبة مستجدات العصر الراهن، والرواية متغيرة تبعا لتغير العصر، وعلى رأس هؤلاء نماذج كل من"**عبد الحميد بن هدوقة**"،"**ورشيد بوجدرة**"،"**واسيني الأعرج**"،"**الطاهر وطار**"..

والدارس لأعمالهم يلحظ جليا التجديد في هذه الأعمال الروائية المواكبة لحاجيات قرائها والعصر الراهن.

6- تمظهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:

شهدت الرواية الجزائرية – كماسبق ذكره- تجديدا وتغييرا في بنيتها وشكلها، فنزح عديد من الروائيين إلى تجريب نماذج روائية قادرة على مسايرة العصر الراهن ومتطلباته، فخرجت عن النمط التقليدي الذي كان سائدا ومعروفا، وصيغت في قوالب فنية جديدة، فأين ياترى يظهر ويتجلى هذا التجريب؟

1.6 – الاشتغال على اللغة:

إنّ اللغة"هي الحامل لأفكار الروائي ومضامين كتاباته، وهي في الرواية الوعاء الذي يحمل جميع العناصر الروائية كالمكان والزمان والشخصيات والسرد والحوار والوصف، وغيره كونها الأداة التي يعبر بها الكاتب عن أفكاره؛ إذ عليه أن يوظفها أحسن توظيف ليبتكر من خلالها عوالم جديدة ومهمته أن يحرفها عن مسارها التقليدي ليخلق منها عالما لغويا مغايرا عن لغة الحياة اليومية وعن لغة المعاجم أيضا"[1]

[1] يحيى يخلف، اللغة في الخطاب الروائي، www.diwanalarab.com، على الساعة 12:00، تاريخ الاطلاع 2016/05/01.

ويقصد بالاشتغال على اللغة التعدد اللغوي، وهو مظهر من مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، إذ نجد الراوئي يوظف اللغة الفصحى إلى جانب اللغة العامية، واللغة الأجنبية.

2.6- اللغة الفصحى:

نجد المفهوم اللغوي لمادة فصح في لسان العرب"الفصاحة بمعنى البيان والوضوح"[1]

إن المعنى اللغوي للفصاحة يدل على الوضوح والظهور والبيان.

أما اصطلاحا، فتعني"ما كثر استعماله في ألسنة العرب"[2] ؛ فالفصحى كثيرة الاستعمال وهي متداولة بكثرة بين أفرادها، وتستعمل في الكتابة والمحادثة والمجلات...الخ، وهي تعد من مقومات الهوية للإنسان، ولغتنا العربية أفصح اللغات وأقدرها على حمل المعاني، فلو لم تكن كذلك لما نزل القرآن بها.

3.6- اللغة العامية:

وإلى جانب اللغة الفصحى نجد اللغة العامية التي لم تخل الرواية منها، والعامية هي لغة العامة لغة المثقف، والأمي، وكل فئات المجتمع الجزائري خاصة، وهي أيضا اللغة الثانية بعد الفصحى، فأي مجتمع"يتصف بالثنائية اللغوية وهي وجود لغة فصيحة ولغة عامة، وهذه ظاهرة طبيعية منتشرة في كل لغات العالم، فمن هذا المنطلق فالعامية لغة أنشأتها العامة لحياتها اليومية، والدليل على ذلك أنها لغة البيت والشارع والسوق والمجتمع"[3].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المصدر السابق، مادة فصح، ص 129.

[2] السيوطي جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، محمد علي صبيح وأولاده الأزهر، ص 113.

[3] سهام مادن، الفصحى والعامية في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع،(د،م)،(د،ط)،2001، ص 32،33.

4.6 – اللغة الفرنسية:

ونجد إلى جانب اللغة الفصحى والعامية اللغة الفرنسية التي تظهر في عديد من المقاطع الحوارية في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، وهي تعبر عن شخصية محددة، فالفصحى وظفها الروائيون لتعبر على التمسك بالعروبة، وتدل على الانتماء الإسلامي. أمّا العامية، فوظفوها لتدل على التمسك بالتراث الجزائري، والمحافظة على القومية العربية، وأما اللغة الأجنبية، لأنها اللغة التي فرضت نفسها إبان فترة المستعمر.

5.6 – توظيف التراث الشعبي:

يعد التراث أحد مقومات الهوية، وتتمثل أهميته في"الكشف عن جذورنا وعناصر أصالتنا وأسرار ذاتنا، لكي نقدم الأساس الراسخ الوطيد لوجودنا الحاضربالمستقبل"[1]

لقد استفاد روائيونا الجزائريون من التراث الشعبي الجزائري، ووظفوه في أعمالهم الروائية، خاصة التي تعبر عن المجتمع الجزائري وتقاليده، ومن الموروث الشعبي فيها، نذكر:

أ- الأغنية الشعبية:

وتعرف على أنها"هي تلك الأغنية التي ترتبط بمكان وبيئة وجماعة ما من البشر، ذلك أنّ أهل الريف وأهل الصحراء وغيرها من أمثلة تلك الأغاني ودور الحياة، الميلاد ومراحله كالسبوع والختان، وكذلك أغاني السهر والمناسبات كالأعياد وأغاني العمل مثل أغاني الصيد والحصاد تلك الأنواع من الأغاني نجدها جماعية الإبداع سواء الكلمات أو اللحن أو الأداء، بالطبيعة كان لها مبدع أصلي ولكن سعة انتشارها كانت أكبر من مبدعها نفسه، فظلت الأغنية وذهب المؤلف"[2]

---

[1] عائشة عبد الرحمان، تراثنا بين ماض وحاضر، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1970، ص 8.

[2] أحمد صالح، خطاب تعريف الأغنية الشعبية، عالم الفنون الشعبية، kenanonline.com/user/ahmedsalah khatab، على الساعة 9:45، تاريخ الاطلاع 2016/05/08.

وأهمية تلك الأغاني تتجلى في حفاظها على التراث الشعبي الموروث، والعادات والتقاليد التي تميز المجتمع الجزائري، وهي صورة ومرآة عاكسة لتقاليد وعادات المجتمع الجزائري الأصيل، وهي وسيلة للحفاظ عليه من الاندثار؛ إذ تتعاقب من جيل إلى جيل.

ب- المثل الشعبي:

ويعد نوعا"من أنواع الأدب الشعبي يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة ولاتكاد تخلو منه أمة من الأمم، ورمزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب"[1]

ج- الحكاية الشعبية:

وتعد من الموروث الشعبي المعبر عن المجتمع الجزائري وتقاليده، وتعرف على أنها"عمل أدبي يتم نقلها من جيل إلى جيل شفهيا، وبذلك فإنها تتغير نتيجة هذا التناقل الشفهي الدائم، وهذا فإن الحكاية نص شبه ملائم ثابت أي هناك قسم ثابت وآخر متحول يتغير حسب ظروف الراوي أو الذي يعيش فيه"[2]

وتعد هذه الحكايا صورة عن المجتمع الجزائري وعاداته، بل تعد وسيلة للمحافظة على تراثه الشعبي وأصالته وهويته.

خلاصة:

ومن خلال ماسبق نخلص أنّ الرّواية الجزائريّة المعاصرة عرفت تغييرا وتجريبا في مضمونها وشكلها تبعا لتغيرات العصر، فجنح الروائيون لابتكار قوالب فنية جديدة قادرة على مواكبة العصر الراهن، وكسر رتابة النمط التقليدي الذي لم يعد قادرا على تلبية حاجيات قرائه وحمل قضاياه في العصر الراهن.

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، (د،ت)، ص 174.

[2] تعريف الحكاية، mawdo3.com

الفصـــــــل الأوّل:

السّـــــــرد والسّـــــارد

المبحث الأوّل: مـــاهيّـــة السّـــرد

1ـ تعريف السّرد

2ـ تعريف السّرد عند النقاد الغربيين والعرب

3ـ إشكاليّـــة المصطلـــح

4ـ أشكال وأنواع السّـــرد

5ـ زمـــن الحكـــي

ـ المبحث الثاني: السّـــارد

1ـ مفهـوم السّـــارد

2ـ استعمالات السّارد ومرادفاته في النّقد العربي المعاصر

3ـ الرّؤيـة السّـــرديّة

4ـ أنواع الرّؤيّة السّرديّة

5ـ أنماط السّارد

6ـ وظـــائف السّارد

المبحث الثالث: صيغة الحكي

1ـ مفهوم صيغة الحكي

2ـ أنواع الصيّغ

3ـ تعدّد صيغ الحكي

4ـ كلام السّارد

5ـ كلام الشّخصيّات

6ـ صيغة الوصف

7ـ وظائف الوصف.

المبحث الأول: ماهية السرد: Narration

يُعدّ مصطلح السرد من المصطلحات التي نجد صعوبة في الفصل بينها وخاصة فيما يتعلق بالمصطلحين"**Narration**"و"**Narrative**"، وتعزى هذه الصعوبة إلى أن النقاد الغربيين يستعملونهما كمترادفين بمعنى واحد هو"**السرد**"، غير أن المصطلح الأول"**Narrative**"أو"**Narratif**"غالبا ما يأتي نعتا لشيء معه، إذا ما ارتبط بكلمة أو جملة لبيان هيئة أو خصيصة مثلا، فمثلا:

1- البنية السردية = the narrative structure

2 - الصيغة السردية= the narrative moods

3- البرنامج السردي= Narrative program

4- الرؤية السردية = Narrative vision

5- الحدث السردي = Narrative event

من خلال الأمثلة السابقة نستنتج أن كلمة"**Naration**"تحمل معنى (السردي والسردية)، ولم تحمل معنى الاسم (السرد)، قد تأتي بمعنى السرد، ولكنها في أغلب استعمالاتها تأتي نعتا[1].

أما مصطلح (**Narration**) نراه يرد في أغلب استعمالاته عند الغربيين (الفرنسيين – والأنجلو – أمريكيين) بمعنى السرد [2]، ويرى"**برنس**"أن معاني مصطلح (**Narration**) تنحصر في:

---

[1] يُنظر: رولان بارت، على سبيل المثال (narrative) بمعنى (السردي والسردية) عند بعض الغربيين: Narratology ;pp:7-60,story and discourse، ومدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط1، 1993، ص 37- 54.

[2] يُنظر: مصطلح سردي، ص 32 على سبيل المثال استعمالات narration بمعنى السرد عند بعض الغربيين Narratology;p7-13

– الخطاب الذي يعرض لنا حدا أو أكثر وهو يباين الوصف والتعليق.

– عملية إنتاج أو سرد مجموعة من المواقف والوقائع في حكاية ما، كما في السرد الكلاسيكي المتتابع.

– هو الإخبار الذي يعارض التمثيل والعرض والإظهار وفقا لمفهوم تودوروف.

أما"**عبد الواحد محمد**"، فيرى أن كلمة **(Narration)** تعني:"القص (أي رواية القصص)، والقصة"[1]، أما كلمة **Narrative**""فهي تعني عنده"القصة والحكاية وسردها، أو فن سردها: أي القصص"[2]

ويأتي علم السرد **Narratologie** الذي يتألف من مقطعين ممزوجين، هما: علم = logie والسرد =Narrat والذي صاغه"**تودوروف**"" **Todorov**"انطلاقا من ما توصل إليه الروسي"**فلادمير بروب**"**(valdimir popp)** من نتائج بحثه عن بنية القصة من حيث الحدث والدلالة.

ومن المعاني التي يحملها هذا الأخير، هي:

–"تتابع الحالات والتحولات الماثل في الخطاب، والمسؤول عن إنتاج المعنى"[3]

– يعرفه"**روبرت شولز**"**(Robert Shulze)** بأنه العلم الذي يبحث"في الآثار الأدبية التي تتميز بخصيصتين، هما حضور القصة وراويها"[4]، ويعرفه"**كريستيان**

---

[1] عبد الواحد محمد،"القصة اليبانية القصيرة"، ع 44، بغداد، 1992، ص 48.

[2] المرجع نفسه، ص 48

[3] محمد القاضي،"الشعري والسردي"، الأقلام، ع6، بغداد، 1999، ص 24

[4] عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988، ص 26

انجلت"(**Christian Angelet**) و"**جان هيرمان**"(**john Herman**)، بأنه"فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي"[1]

ويعد مما سبق نبذة عن تداخل مصطلحي (**Narration**) و(**Narrative**)، وعلم السرد (**Narratologie**)، وسنأتي على تعريف السرد وإشكالية هذا المصطلح الذي يعد من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل، ويعزى ذلك إلى اختلاف دلالات مفهومه، فهناك من الباحثين من يعدون مصطلح السرد مرادفا لمصطلحات عديدة، هي: (القص، الحكي، الخطاب)، وهناك من يرى أنه ذو مدلول واحد، وسنأتي على تفصيل ذلك.

1- تعريف السرد: la narration

أ- **لغة:** بالعودة إلى لسان العرب لـ"**ابن منظور الإفريقي**"نجد مادة (**سرد**) تعني:"تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحوه يسرد سردا إذا تابعه ؛ وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له"[2]

ونجد في معجم المقاييس في اللغة لـ"**ابن فارس**":"السين والراء أصل مطرد منقاش وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض من ذلك: السّرد اسم جامع للدّروع وما أشبهها من عمل حلق. قال الله عزوجل في شأن داوود عليه السلام: ((**وقَدِّرْ فِي السَّرْدِ**)) قالوا معناه: ليكن ذلك مقدرا، لا يكون على تقدير، قالوا: والرّاء غنّما هو السّرادق وقيل ذلك لقرب الرّاء والسّين، والمسرد: المخزر: قياسه صحيح"[3]

---

[1] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الأكاديمي الجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 97.

[2] ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، مادة سرد، دار صادر، بيروت، مج7، ط4،2005، ص 165.

[3] ابن فارس، معجم مقاييس في اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت،(د،ط)، 2001، ص493.

ووردت مادة سرد في"**معجم الوسيط**"، تقول:"سرد الشيء سردا: ثقبه والشيء تابعه ووالاه، يقال: سرد الصوم، ويقال سرد الحديث: أتى به على ولاء جيد السياق"[1]

كما وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم، قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُۥدَ مِنَّا فَضْلًا ۖ يَٰجِبَالُ أَوِّبِى مَعَهُۥ وَٱلطَّيْرَ ۖ وَأَلَنَّا لَهُ ٱلْحَدِيدَ ﴿١٠﴾ أَنِ ٱعْمَلْ سَٰبِغَٰتٍ وَقَدِّرْ فِى ٱلسَّرْدِ ۖ وَٱعْمَلُوا۟ صَٰلِحًا ۖ إِنِّى بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴿١١﴾ ﴾ [2]

ومن خلال التّعريفات اللّغوية لمادة سرد- وإنْ كان فيها اختلاف حوله- نلحظ أنّها تشترك في معنى واحد، وهو تقديم الشيء في تتابع وتوالٍ على نحو منسجم ومتّسق.

ب- اصطلاحا:

لقد تعدد التعاريف الاصطلاحية من النقاد حول مفهوم السرد، وسنحاول أن نتقصى أهم التعاريف التي قدموها له:

- السرد هو طريقة الراوي الذي يحاول أن يعرفنا على حكاية معينة، وذلك باستعماله كلمات بسيطة، وبأسلوب تخيلي يراعى فيه نظام تتابع الأحداث [3]

- هو قرين الفابيولا (القصة) ويعني الإخبار عن الأحداث، فهو مجرد حكاية تتناول درسا أخلاقيا وتخر عن وقائع قامت بها شخصيات غير بشرية. [4]

- الإخبار عن سلسلة متصلة من الحوادث والوقائع المقترنة بتصرفات الشخصية، ودوافع أفعالها

---

[1] المعجم الوسيط، مادة سرد، مكتبة الشروق الدولية،(د،م)، ط4، 1425هـ - 2004 م، ص 326.

[2] سورة سبأ، الآيتان، 10-11.

[3] يُنظر: جينوغرادوف، مشكلات المضمون والشكل في العمل الادبي، تر: هشام الدجاني، (د،مط)،(د،ط)، (د، ت)، ص 130-140

[4] يُنظر: موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية - الصورة، المنهج، الطبع المتفرد، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993، ص 108، 109، 466-468

– سلسلة من الحركات، تتم صياغتها وتكتسب تجسيدها المادي في الكلام الفني في تتابع العبارات، وهذا التعريف يعلي من شأن الصياغة اللفظية للحركات، وهو يقابل مفهوم السوزجيت / المبنى الحكائي [1].

من خلال تعريفات النقاد الروس للسرد، يتضح أن مدار تلك المفاهيم النائية التي تبنوها في دراستهم له، وهي (المتن الحكائي / الفابيولا) و (المبنى الحكائي / السوزجيت)

2- تعريف السرد عند النّقاد الغربيين والعرب:

1.2 – عند الفرنسيين:

تعددت تعاريف النقاد الفرنسيين للسرد، ومن أهمها ما يأتي:

– يعرفه"**فيليب هامون**"**(philippe Hamon)** بقوله:"إن السرد يروي أحداثا، وأفعالا في تعاقب (مظهر زمني)"[2]، يتضح من خلال تعريف"**فيليب هامون**"أن السرد هو عرض للأحداث والأفعال على نحو متتابع، وفي زمن متعاقب

وعند"**جان ريكاردو**"**(jan Ricardo)** هو مرادف للشكل، يقول:"من الواضح أن السرد هو طريقة القصص الروائي وأن القصة هي ما يروي، وهما يحددان وجهي اللغة [3]، ويفهم من تعريف"**جان ريكاردو**"للسّرد أنه هو الصياغة الشكلية اللغوية للمتن الروائي.

ونجده عند"**تودوروف**"يأخذ عدة تعاريف أهمها:

---

[1] موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية – الصورة، المنهج، الطبع المتفرد المرجع السّابق، ص 551، 552.

[2] دليلة مرسلي وأخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، دمشق، ط1، 1993، ص 66.

[3] جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1977، ص 119.

– السرد كله عبارة عن تسلسل أو تداخل مجموعة من المقاطع السردية الصغيرة، (ويقصد بالمقاطع الأحداث والأفعال)[1].

– السرد ليس تتابعا للأفعال بشكل عفوي، وإنما هو تتابع وفق منطق معين [2]، من خلال تعاريف"تودوروف"للسرد أنه التتابع المنظم والمنطقي في عرض المقاطع السردية.

أما"**رولان بورنوف**"(**Roland Bornov**)و"ريال **أونيليه**"(**Real Onelier**) يجعلان السرد مقابلا للحبكة، ويعرفانه على أنه سرد قصة ما تروي أحداثا متتابعة أو متسلسلة في الزمن تتعاقب منذ البداية حتى نهاية معينة [3]

والسرد عند"**جيرار جنيت**"(**Gérard Genette**)، هو:"عرض لحدث أو متوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، {عرض}، بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة [4]، يفهم من تعريف"**جيرار جنيت**"أن السرد عنده هو المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية (حقيقية، خيالية)، وكذلك لوقائع لفظية.

2.2– تعريف السرد في النقد – الإنجلو الأمريكي –:

لقد تعددت تعاريف النقاد الإنجلو الأمريكيين للسرد، وكلٌّ منهم أدلى بدلوه فيه، ولعل أهم تلك التعاريف، ما يأتي:

يقرن كل من"**رينيه ويليك**"(**Rene Wellek**) و"أوستن وارين"(**Austin Warren**) السرد بعنصر التخييل المرادف للقصة، ويريان أن السرد هو توالي الأحداث في الزمان وفق

---

[1] يُنظر: سامية أسعد أحمد، التحليل البنيوي للسرد، الأقلام، ع 3، س4، بغداد، 1978، ص 3، وتزفيتان تودوروف، مقولات الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، آفاق، ع8–9، المغرب، 1988، ص 19 –31، 34–42

[2] المرجع نفسه، ص 7–9، ص 19–31،34 –42

[3] يُنظر: رولان بارت، وريال أونليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، ط1، 1991، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 22.

[4] جيرار جنيت،"حدود السرد"، تر: بن عيسى بوخمالة، مجلة الآفاق، ع 8–9، المغرب، 1989، ص 55.

التسلسل الزمني المرتبط بقوانين العلية التي تحكم الأحداث، إلا أن مايميز السرد أيضا هو طريقة تقديم الأحداث المتتابعة في الزمان وفق قوانين العلية عبر راو[1]

يتفق كل من"**رينيه ويليك**"و"**أوستن وارين**"أن السرد هو التتابع المنظم وفق قوانين العلية للحدث السردي.

ويعرفه"**هنري بليث**"(**Henry Blyth**) بأنه "الحكي (من توالي الوقائع)، ويطلب فيه أن تقدم الوقائع للقارىء / المستمع وغيره بفضل مواضع التقديم "[2]

ونجده عند"**رامان سلدن**" (**Raman Selden**) يقابل مفهوم الحبكة، ويراه"الترتيب الفني للأحداث التي تتألف منها القصة"[3]

أما السرد عند"**روجر فاولر**"(**Roger Fowler**)، فهو"قص للوقائع أو الأحداث المتتابعة وإقامة بعض الروابط في مابينها"[4]، وهو يرى أن كلمة"**narration**"كثيرا ما حضرت في القصص القديمة بشكل خاص وروايات الرومانس الحديثة والقصص القصيرة.

وعند"**كريستيان انجلت**"و"**هيرمان**"يعني السرد"الفعل الذي ينتج هذا المحكي"[5]؛ ويقصد بالمحكي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يعرض أو ينتج الحكاية.

هذه أهم تعاريف النقاد الفرنسيين للسرد، والتي أوردناها على سبيل المثال لا الحصر؛ لأن هناك تعاريف كثيرة له، وهذه أهمها، ويتضح من خلال تلك التعاريف السابقة الاختلاف

---

[1] يُنظر: رينيو ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، دمشق، ط3، (د،ت)، ص 279،280.

[2] هنري بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، تر: محمد العمري، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 29.

[3] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ص 23.

[4] Adictionary of moden critical terms ;roger fowler ; rontledage kegan panol ;london;henly and bosten ;1973,p122.

[5] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، المرجع السابق، ص 97.

حول تعريف السرد؛ وهذا يعزى إلى منظور وفهم كل واحد منهم لهذا المصطلح، ورغم تلك الاختلافات إلا أنها كلها تتفق على معنى واحد للسرد، وهوالحكي المنتظم والمتتابع والمتسلسل في زمن معين للأحداث.

3.2 – عند النقاد العرب:

إن السرد العربي قديم قدم الإنسان نفسه، وأولى النصوص على رأسها الشّعر التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك، فالعربي مارس السرد والحكي، شأنه في ذلك شأن أي إنسان في أي مكان، وبأشكال وصور متعددة، ويتجلى ذلك في التراث العربي، غيرأن السرد العربي كمفهوم جديد لم يتبلور بعد بشكله الملائم، بل لم يتم الشروع في استعماله إلا مؤخرا، وبصور شتى، وسنحاول هنا تقصي أهم التعاريف التي قدمت حول هذا المصطلح من طرف النقاد العرب:

إن الباحث عن معنى كلمة السرد في اللغة العربية يجد أنها"ترتبط في اللغة العربية بالنظم والنسج والتركيب والصياغة"[1]؛ يفهم من هذا أن السرد يعني الربط المحكم والمنظم والمتتابع في تقديم الشيء وفي طريقة عرض الكلام شفويا كان أو مكتوبا.

ويذهب"**عبد المالك مرتاض**"في تعريفه للسرد أنه"التتابع على سيرة واحدة وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهومه إلى أن المعنى الاصطلاحي أهم وأشمل بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن نسيج الكلام، ولكن في صورة الحكي"[2]

---

[1] سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص42.

[2] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2001، ص 85.

إن المتتبع لكلام عبد المالك مرتاض يلحظ جليا التطور الذي مر به مفهوم السرد إلى وصوله إلى مفهوم الصيغة أو الطريقة التي يقدم بها المسرود على نحو منسجم ومتسق ومتتابع.

أما سعيد يقطين، فيرى أن السرد"ترجمة لمصطلح (**Narration**) بالإنجليزية، وهو خاص بالرواية لأنه يتعلق بتقديم الحكاية عن طريق اللغة فقط"[1]

ويضاف إلى هذه التعاريف السابقة تعاريف أخرى نذكر منها على سبيل المثال:

– هو"مجموع الأوضاع (أو المسافات) الحقيقية أو التخيلية التي يتموضع فيها السارد"[2]

– السرد هو"مجموعة من الأحداث التي تقع، أو التي يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات، وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون"[3]

– والسرد هو"نقل حادثة من صورتها الواقعية غلى صورة لغوية"[4]

– يقصد به"الطريقة التي تحكي بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا"[5]

– وهو"الطريقة التي يصف بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أوملمحا من الملامح الخارجية للشخصيات، أو قد يتوغل إلى الأعماق، فيصف عالمها الداخلي وما يدور من خواطر نفسية، أو حديث خاص بالذات"[6].

---

[1] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1992، ص 109.

[2] علوط محمد،"حول مفهومي السرديات والسردية"، ع 136، س 12،(د،م)، 1988، ص 40.

[3] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990، ص 28.

[4] آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار، سورية، ط1، 1997، ص 28.

[5] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مطبعة المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993، ص 45.

[6] عبد الرحيم الكردي، المرجع السابق، ص 19.

– هو"كلام مصاغ (كذا) يتوجه الراوي ببنائه أو ترتيب علاقات صياغية له، إلى القارىء"[1]

ويتضح جليا من خلال تناول مصطلح السرد في النقد العربي اختلاف مفهومه وتعاريفه – التي ذكرت على سبيل المثال لا الحصر – ويعزى هذا الاختلاف إلى نظرة كل ناقد له وحسب ترجمته للمصطلح الغربي Narration، إلا أن تلك التعاريف تصب في مجرى واحد، وهو أن السرد هو الصيغة،أو الطريقة التي يعرض بها المسرود للقارىء في اتساق وانسجام وتتابع.

3- إشكالية المصطلح:

إنّ الباحث في مصطلح السرد يلحظ خلطا وتداخلا بل جدلا لا متناهيّا؛ ومرد ذلك هو التصورات والمفاهيم المتباينة حوله، فهناك من يستعمل هذا المصطلح بوصفه مرادفا"للحكي"، ومنهم من يستعمله بوصفه مرادفا"للقصة"، وآخرون يرونه مرادفا"للخطاب"، وسنحاول تقصي هذا التداخل بشكل موجز؛ لأنه لايمكن الإحاطة به كله.

1.3- استعمال مصطلح السرد عند النقاد الغربيين:

لقد تعددت استعمالات مصطلح السرد عند النقاد الغربيين، فكل منهم وظفه بحسب فهمه وتصوره له، وفيما سيأتي ذكر أهم تلك الاستعمالات:

– إن"**تودوروف**"وظف هذا المصطلح بصفته مرادفا"**للخطاب**"، ويرى أن ما يهم في العمل الأدبي هو أن يوجد في الخطاب (السرد) راوٍ يروي القصة، ويوجد أمامه قاريء يتلقاه، فهو ينظر إليه على أنه خطاب حقيق يوجهه الرواي إلى القارئ [2].

---

[1] طراد الكبيسي، جماليات النثر العربي الفني، الموسوعة الصغيرة (442)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د،ط)، 2000، ص 55.

[2] يُنظر: سامية أسعد أحمد، التحليل البنيوي للسرد، المرجع السابق، ص 7–9، وتزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، المرجع السابق، ص 19– 31، 34 – 42.

ونجد أيضا"**غريماس**"(**Algirdas Julien Greimas**) يوظف هذا المصطلح مرادفا للخطاب، فهو يرى أنّ"الخطاب السردي ذو طبيعة مجازية، تنهض الشخصيات بمهمة إنجاز الأفعال فيه"[1]

ويذهب"**ولاس مارتن**"(**Wallace Martin**) مثل ماذهب إليه"**تودوروف**"، و"**غريماس**"بعده في أن السرد مرادف للخطاب، وفي هذا يقول:"إن السرد جميعه بالمعنى الأعم خطاب موجه إلى جمهور أو قارىء"[2]؛ ويقصد"**ولاس**"هنا الخطاب الشفوي والمكتوب معا.

بينما نجد السرد عند"**هنري بليث**"يرادف الحكي، ويتجلى هذا في تعريفه له بأنه"الحكي(من توالي الوقائع)، ويطلب فيه أن تقدم الوقائع للقارىء المستمع وغيره بفضل مواضع التقديم"[3]

في حين يجعله كل من"**لين أولتينيرند**"(**Lynn Ultinearnd**)و"**ليزلي لويس**" (Leslie Louis):"رواية لسياق من الحوادث"[4]؛ أي أنّه مرادف للقصّة والقص.

أما"**جوناثان كلر** (**Jonathan Keller**) ، فيراه يرادف الخطاب، فهو على حد تصوره:

أ- تنظيم الحوادث في الحكاية [5]

ب- النظام الذي تقدم فيه أحداث القصة[6]

ويمايز"**روبرت شولز**"بين القص والسرد، كما يأتي:

---

(1) السردية حدود المفهوم، ص 27.

(2) ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1998،1، ص 140.

(3) هنري بليث، البلاغة والأسلوبية، المرجع السابق، ص 29.

(4) لين أولتبنيرند،"الوجيز في دراسة القصص"، تر: عبد الجبار المطلبي، سلسلة الموسوعة الصغيرة، ع 137، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1983، ص 155.

(5) يُنظر: جوناثان كلر،"القصة والخطاب في تحليل السّرد"، تر: محمود منقذ الهاشمي، مجلة البحرين الثقافية، ع10، س3، البحرين، 1996، ص122.

(6) المرجع نفسه، ص 126.

أ- يرى"القص قبل كل شي نوع من السلوك البشري، وهو بخاصة سلوك محاكاتي أو تمثيلي توصل من خلاله الكائنات البشرية ضروبا معينة من الرسائل"[1]

ب- ويقول:"...إني أستخدم كلمة (قص) بمعناها الأوسع لكي تتضمن كلا من المسرحيات والقصص، بالإضافة إلى بقية أشكال المحاكاة"[2]

ج- يعد"أي إخبار أو رواية لسلسلة من الأحداث يسمى قصا"[3]

بينما يرى السرد:

أ- أنه"يمكن أن يروى شفاها أو بدون {كذا} كتابة أو تمثله مجموعة من الممثلين أو ممثل واحد، أو يقدم في بانتومايم * صامت أو يمثل كمتوالية من الصور البصرية، بكلمات أو بغيرها، أو كتيار من الصور المتحركة بأصوات وموسيقى ولغة مكتوبة أو بغيرها"[4] ؛ وهو هاهنا بمعنى الشكل التعبيري للقص.

ب- يقول:"يرادف الأدبية نوع من الرسائل التي يتم فيها التوكيد على شكل منطوق اكثر من صفته المرجعية"[5]

ج- ويعده التماسك الصوغي لعملية القص [6].

د- هو عملية بناء وترتيب الأحداث في القص[7].

---

[1] روبرت شولز، السرد والساردية في الفلم والقصص، تر: سعيد الغانمي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع 2، بغداد، 1992، ص 67.

[2] المرجع نفسه، ص 67.

[3] المرجع نفسه، ص 68.

[4] المرجع نفسه، ص 67

* بانتومايم: هي كلمة إغريقية وتعني فن التمثيل أو المحاكاة أو التمثيل الإيمائي.

[5] روبرت شولز، السرد والساردية في الفلم والقصص، المرجع نفسه، ص 67.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص67

[7] يُنظر: المرجع نفسه، ص 69.

يتضح من كلام"**روبرت**"أن القص يمتاز عن السرد بكونه مفهوما عاما شاملا كل ألوان القص، ويوازي مفهوم الجنس، أما السرد فهو أخص من القص لكونه مجموعة قوانين أو طرائق للتعبير تبنى عليها أحداث أوعملية القص المتسلسلة في الزمن بناء على قانون السب والنتيجة، وهو هنا يوازي مفهوم النوع.

إنّ التداخل الواقع في مصطلح السرد عند النقاد الغربيين يعزى إلى عدم استقرار المصطلحات السردية لدى كل ناقد، فكل منهم لديه معجم سردي خاص به يختلف عن غيره، وهذا مايفسر هذا التداخل والاختلاف، كما يعزى إلى نظرة ومفهوم كلّ ناقد منهم لهذا المصطلح.

2.3 – استعمال مصطلح السرد في النقد العربي:

لقد اختلفت استعمالات مصطلح السرد من طرف النقاد العرب، فمنهم من استعمله مرادفا للقص أو القصة، ترجمة للمصطلح الغربي **(recit)**، صحيح أنه قد يأتي بمعنى السرد إلا أنّ الغالب عليه أنْ يرد بمعنى الحكاية (الحكي) أو القصة(القص)، ونجد الباحث"**حميد لحميداني**"يراه مرادفا (للقص)، وهو عبارة عن الأحداث في القصة ودلالتها، وهذا ما يوضحه الرسم الآتي[1]

	المادة	الشكل
التعبير	الرواية، الفلم السنيمائي،الصور المتحركة	الكلام السردي = السرد والخطاب
المضمون	عالم الواقع، أو الخيال، أحاديث واقعية أو متخيلة	القصة بحد ذاتها = الحكي

وفي كتابات الباحث"**سعيد يقطين**"تلحظ الترادف بين مصطلحين"**الحكي**"و"**السرد**"، غيرأنه يفرق بينهما كالآتي:

[1] يُنظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 104.

أ- الحكي يتعلق بالأحداث، وحالات الانتقال من حالة إلى أخرى [1]

ب- الحكي عام والسرد خاص ف"الحكي هو الذي ينسحب عليه مصطلح "**recit**"و"**narrative**" وهو الذي نجده في الأعمال التخيلية، وفي الصورة، وفي الحركة...أما السرد فلا يمكن أن يتحقق إلا في الأعمال اللفظية"[2]

ونجد الحكي عند"**سعيد يقطين**"بمعنى الخطاب، وهذا استنادا لقوله:"يتحدد الحكي بالنسبة لي كتجل خطابي، سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها، ويتشكل هذا التجلي الخطابي من توالي أحداث مرتبطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها"[3]

إنّ كلام"**سعيد يقطين**"فيه خلط وتداخل، فهو مرة نجده يجعل الحكي مرادفا للقص، وتارة أخرى يجعله خطابا، إن هذا الاضطراب يدل على عدم تحديد مرادف دقيق للمصطلح الأجنبي الذي يدل على الحكي ؛ إذ نجده يرادف (**narration**) و (**narrating**)، وفي رأينا أن المصطلحات المرادفة لمصطلح"**recit**"التي وصفها سعيد يقطين تبتعد كل البعد؛ لأن لها معانيَ خاصة تفترق عما أراده بها.

أما الناقد"**فاضل تامر**"، فنجده يجعل القص بمعنى السرد مع العلم أنه دعا إلى توحيد المصطلحات بالرجوع إلى جذر (سرد) واشتقاق مصطلحات البحث السردي كلها منه، فضلا على ذلك يستعمل مصطلحات (الراوي والمروي والمروي له) وهذا يعد تناقضا لما دعا إليه[4]

---

[1] يُنظر: سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1989، ص 9، 10 – 26.

[4] يُنظر: فاضل تامر، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤوون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992، ص 82- 182.

وتفرق الناقدة"**نبيلة إبراهيم**"بين"**السرد**"و"**القص**"، فهي"تعني بالقص غيرما تعنيه بالسرد، وإن كلمة القص لديها تدور حول طريقة تركيب الرواية بصورة فنية {...} وإن كلمة السرد تدل على طريقة تقديم القصة، لكنها لاتستخدم هاتين الكلمتين بهذين المعنيين استخداما مطردا، مما يفقدها مقومات التعبير الاصطلاحي ويخل بشروطه"[1]

يرى د."**الكردي**"بأن الالتباس الحاصل في تحديد المفاهيم الخاصة بهذه المصطلحات مرده إلى"خصوصية المفاهيم والمصطلحات التي تستخدمها كل مدرسة نقدية في الغرب، بكل مرحلة من مراحل تطور المدرسة الواحدة"[2]، وعليه يرى:

– أن يختص مصطلح القص بصياغة القصص التي تنقل أحداثا حقيقية أو أحداثا تؤخذ على محمل الحقيقة لا على محمل التخيل أو التصوير.

– أن مصطلح الحكي يدور حول تشكيل الأحداث وطرق عرضها وترتيبها في الحكاية، وبواسطته تتحول الحكاية إلى قصة أو حبكة عن طريق اللغة أو الصور المتحركة الساكنة، ويرى أن الحكي والخطاب يشكلان معا طرفي حلقتين متداخلتين في الرواية.

– ينبغي على مصطلح الخطاب أن يتعلق بمستوى القول في الرواية ؛ أي فعل القول، لا أن يكون ألفاظا منجزة وملقاة على قارعة الصحائف، وعليه فهو يعد الخطاب أعم من الحكي ؛ لأن كل خطاب روائي يشمل داخله حكيا.

3.3– استعمال مصطلح السرد في النقد العربي الحديث:

لقد وظف النقاد العرب المحدثون مصطلح السرد كلٌّ حسب تصوره، مما أدى إلى خلاف وتداخل فيه، فمنهم من وظفه بصفته قصة، ومرة أخرى بصفته خطابا، وسنحاول تقصي أهم هذا التداخل الوارد حول هذا المصطلح:

---

[1] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص 108.

[2] المرجع نفسه، ص 112.

أ- السرد بصفته قصة (قص):

- هو"الأحداث والأعمال التي يقوم بها الأشخاص داخل العمل القصصي لذلك يؤكد على مظهره الزمني"[1]

- إنه"إنجاز لغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين، وحيز محدد لشخص بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي"[2]

- إن السرد هو"مجموعة من الأحداث التي تقع، أو التي يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات، وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل مايفعلون"[3]

- السرد"هو قص الأحداث"[4]

- السرد"هو عملية سرد حكاية منطقية ترتبط فيها الأسباب بالمسببات"[5]

- هو"نقل حادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[6]

إنّ ما يلاحظ على هذه التعاريف أنها ركزت على المسرود وأهملت عنصرين مهمين هما: السارد والمسرود له.

---

[1] محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى ابن هشام للمويلحي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص 75.

[2] السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة المنهاج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، قباء للطباعة، مصر، ط 1، 1998، ص 256

[3] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، المرجع السابق، ص 28.

[4] جمال كديك، السيميائيات السردية بين النمط السردي والنوع الأدبي، ضمن (السيميائيات والنص الأدبي)، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، 1995، جامعة عنابة، باجي مختار، الجزائر، ص 278، 279.

[5] نبيلة إبراهيم،"قص الحداثة"، فصول، ع4، القاهرة، 1986، ص 97.

[6] آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص 28.

ب- السرد بصفته خطابا:

ويدل على مرادفة مصطلح السرد للخطاب التعاريف الآتية له:

- هو"الكلام الذي من خلاله تروى الوقائع وتعرض الأشخاص"[1]

- هو الكيفية التي تروى بها القصة، وهو الطريقة التي يمثّل بها مضمون القصة، وهو يماثل الخطاب، ويتضمن مرسلا ومرسلا إليه [2].

- السرد"هو دلالة واتصال بين متخاطبين يكون أحدهما مرسلا والآخر مرسلا إليه، وقد يتبادلان الأدوار في نفس(كذا) الخطاب"[3]

- هو"قول أو خطاب صادر من السارد يستحضر به عالما خياليا مكونا من أشخاص يتحركون في إطار زمني ومكاني محدد"[4].

- هو علاقة بين مرسل ومرسل إليه من خلال وسيط هو اللغة [5].

- وهو"الخطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم، وهو الذي يسمى أحيانا بالتلفظ"[6]

ومن خلال ماسبق نستنتج تداخلا واضحا لمفهوم السرد مع مصطلحات القصّ، الحكي، والخطاب من طرف النقاد العرب، ويرجع هذا إلى فهم وتصور كلّ ناقد له، ويرجع أيضا إلى ترجمة المصطلحات الغربية narration و recit وعدم وجود مرادف دقيق لها وهو ما ولّد هذا الخلط والتداخل.

---

[1]. حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1988، ص 7،8

[2] يُنظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 45، 46.

[3] جمال كديك: السيميائيات السردية بين النمط السردي والنوع الأدبي، المرجع السابق، ص 279 -287.

[4] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، المرجع السابق، ص 154.

[5] يُنظر: صدوق نور الدين، السردي والشعري، الفكر العربي المعاصر، ع38، مركز إنما، بيروت، 1986، ص 56-58.

[6] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص 34.

4- أشكال و أنواع السرد:

يصنف "**جيرار جنيت**" السرد القصصي إلى أربعة أنواع، وهي كالآتي:

أ- اسرد التابع أو اللاحق: narration ultérieur

ويعد"الأكثر انتشارا، وفيه تروى الحكاية بعد اكتمال وقوعها تماما"[1]، وتكون صيغة الحكي في هذا النمط السردي بصيغة الماضي، مثل: كان يا مكان في قديم الزمان.....؛ أي أن السارد يسرد أحداثا ماضية وقعت باستعمال واحدة من تلك الصيغ، ويكون السرد في هذا الزمن ماضيّا لا شخصيا، وهو يتموضع في لحظة غير محددة، فنحن لا نعرف من يحكي؟ ولا متى؟ ولا أين؟

ب- السرد السابق أو المتقدم: narration antérieur

ويكون سابقا ومتقدما عن بداية الحكاية، وهو ما يصطلح عليه السرد الاستطلاعي أو المستشرف * للمستقبل، (ويوجد هذا النوع في الأدب التنبئي)، أي سرد أحداث ووقائع ستقع في المستقبل، وتتم صيغة الحكي هنا، بحروف (السين، وسوف)، مثل: سنحرر القدس، وسوف نصلي فيها صلاة النصر.

ج- السرد الآني أو المزامن: narration simultané

وفيه يتزامن زمن السرد وزمن الحكي، ويتم عن طريق التعليق الآني المبار للأحداث؛ أحداث الحكاية والحبكة والسرد تدور في آن واحد، وتكون"متحركة فيما تكون ثابتة في حالتي السرد اللاحق والسابق"[2] مثل: المقطع السردي الآني؛ إذ يتعلق بكاتب جالس إلى آلته الكاتبة، يلتقي خطاب السارد مع خطاب الشخصية في الزمانية نفسها"يرفع رأسه، يثني حقيبته، يلوي شفتيه: ((لا، بكل تأكيد، لا، ليس الأمر على مايرام))"[3]

---

[1] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، المرجع السابق، ص 122.

[2] المرجع نفسه، ص123.

[3] المرجع نفسه، ص 122.

د- السرد المتداخل المزجي: narration intercalé

وفيه يتداخل السّرد اللاّحق والسرد المزامن الآني؛ إذ يصبح السرد هنا متقطعا، فالسارد يحكي ماعاشه في يوم من الأيام، ولكنّه يحكي أيضا أفكاره لحظة الكتابة، مثل: (التقيت بعمر البارحة....الآن علمت ماكان يرمي إليه)، ويوجد هذا النمط السردي في رواية المذكرات، أو رواية المراسلات [1]

5- زمن الحكي:

إنْ كان زمن السرد يتعلق بالسؤال: متى أنتج السارد المحكي، أقبل؟ خلال، أو بعد الحكاية؟ فإن زمن المحكي يتعلق بالطريقة التي نقلت إلينا عبرها الرواية أو المسرود، وهو ما يُعرف بالصّيغ الزّمنية (**modalités**)، إنّ الأمر هنا لا يتعلق بالسّرد والحكاية، بل بالحكاية والمحكي.

إنّ الصّيغ الزمنية للحكي هي ثلاث صيغ، فإذا أردنا أن نحكي حياة شخص من ولادته إلى وفاته، فالأمر هنا يتعلق بالترتيب والنظام الذي تنقل فيه تلك الأحداث، وإذا كررنا حادثة وقعت له مرة واحدة، فهنا الأمر يتعلق بالتردد، أمّا إذا أردنا اختصار هذه الحادثة التي قد تكون طويلة في بضع فقرات، أو العكس، فهنا نتحدث عن مظهر آخر وهو الديمومة، أو السّرعة السّردية.

أ- النظام أو الترتيب: Order

ويقصد به ترتيب الأحداث في القصة بصورة فنية يقتضيها عمل الكاتب في خطابه السردي، فزمن القصّة وأحداثها كما نعلم تتابع خطي، وزمن الخطاب على عكسه يكون متقطعا، إما أن يرجع إلى الوراء أو يتقدم إلى الأمام [2]، إن هذا الانقطاع الذي يحدث في مجرى الرواية سواء بالعودة إلى الوراء، أو التقدم إلى الأمام، يُصطلح عليه عند نقادنا ب: المفارقة الزمنية، الانحراف أو التحريف، التكسير الزمني، التشوهات الزمنية.

---

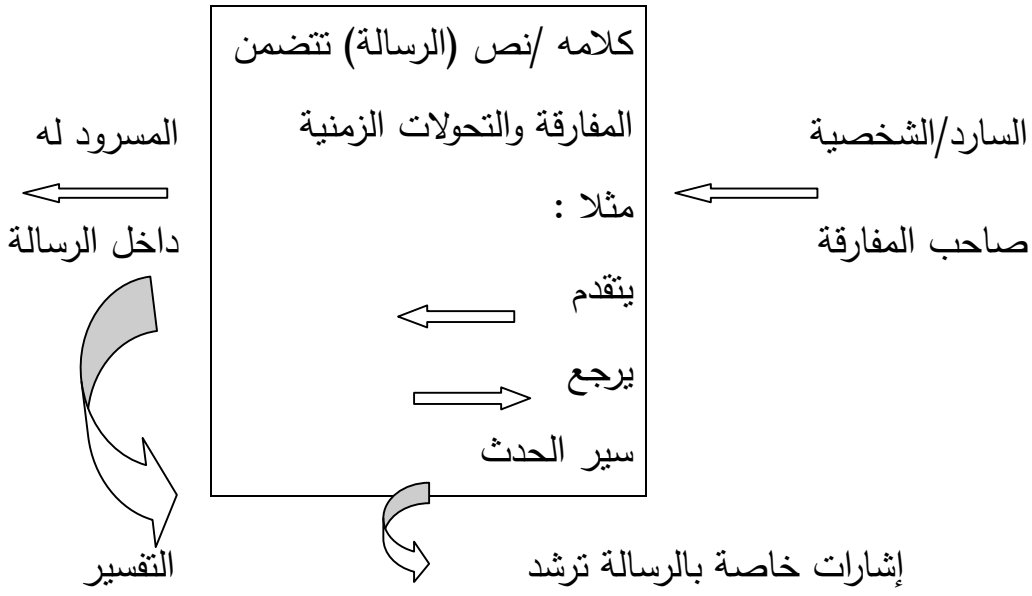
[1] يُنظر: جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، المرجع السابق، ص 123.

[2] يُنظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 73.

والمفارقة الزمنية"في حد ذاتها تعبير يهدف إلى إثبات الشيء أو ضده...."[1]، وهي تعني كما اشرنا سابقا كسر استمرارية السر د، وهي تحدث عبر الذات القاصة التي تتحرك إما إلى الوراء (الماضي) للحكم عليه، أو تتجه إلى الأمام (الحاضر)، وقد تتحرك من الماضي إلى المستقبل أو العكس، والمفارقة في كل ذلك ضرب من التضاد.

كما ترى"**نبيلة إبراهيم**"أنّ المفارقة هي رسالة يرسلها شخص **(السارد)**، إلى متلقٍ ما (المسرود له)، وفي هذه الرسالة فعل المفارقة التي حدثت للمرسل وضمنها في مضمون الرسالة، ونجد ضمن هذا الفعل المضمن في الرسالة المعنى الحقيقي للمفارقة، والتي يستطيع المتلقي اكتشافه وحل رموزه عبر ثقافته التي يشاركها فيها المرسل، وحتى يتمكن المتلقي من فك شفرات ورموز الرسالة التي تحمل المفارقة، لابد أن يضع السارد علامات تمكن المتلقي من فهمها وللولوج إلى مضمونها الحقيقي [2]

ويمكن توضيح إرسال المفارقة الزمنية عبرهذا المخطط الآتي:



وتعني المسرود إليه على التفسير

[1] نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، المرجع السابق، ص 97.

[2] المرجع نفسه، ص 106.

وترتكز المفارقة الزمنية على مسألة التوصيل، والتفريق بين الكتابة والتوصيل يلغي المفارقة، فهي مبنية على نقل الرسالة حرفيا بطريقة وسياق يتطلب استجابة في شكل تفسير صحيح لمقصد المرء.

ويُطلق أيضا على المفارقة الزمنية مصطلح"**التحولات الزمنية**"، ويمكن تعريفها بأنها إشارات ظرفية يبثها السارد، وتحدث من صيغ الفعل وسياق الأحداث في السرد، وهي بهذا تقع مجرى السرد من خلال الانتقال من زمن إلى آخر، إما بالرجوع إلى الوراء (الماضي)، أو التقدم إلى الأمام (الحاضروالمستقبل) نحو المتلقي (المسرود له) قصد فكّ وحلّ رموزٍ وشفرات أخفاها السارد.

والفرق بين المصطلحين أن المفارقة الزمنية تُعنى بالمعنى الحقيقي والّتضاد الدّلالي بين أزمنة السرد لا التركيب النّصي للأزمنة، أما التحولات الزمنية فتبنى على تحول صيغ الزمن داخل النص ودلالتها إذ يضم تحته المفارقة، وهو بهذا أشمل منه وتتحقق المفارقة الزمنية **(التحولات الزمنية)** بوساطة وسيلتين يصطلح عليهما في نقدنا العربي بـ **(الاسترجاع)**، أو **(الارتجاع)**، أو **(الارتداد)**، **(السرد من الأمام)**، **(الاستحضار)**، **(القبلية)***، **(البعدية)** **، **(اللواحق)**، **(الاستعادة)**.

وتُعد المصطلحات الأربع الأولى هي الأكثر شيوعا وتداولا، ويقابلها بالمصطلح الإنجليزي **(Flash back)**، وهي الآن تقنية تستعمل في السينما الحديثة.

1- مفهوم الاسترجاع:

ويُعرّف الاسترجاع بأنّه: استرجاع السّارد أو الشخصية لحدث وقع في الماضي القريب أو البعيد عبر التذكر أو الحلم أو الحوار الباطني...الخ، وهو بذلك يقطع مجرى سرد الأحداث في الماضي [1]

ويُصطلح في نقدنا العربي على أشكال الاسترجاع ب:

[1] يُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص 77،78.

"**الاسترجاع الداخلي**"، أو"**بعديات داخلية**"، أو"**الارتداد الداخلي**"، أو"**الإرجاع الداخلي**"أو"**استحضار الماضي القريب**".

والمصطلح الأول هو الأكثر شيوعا، ويعرف بأنه استرجاع السارد أو الشخصية لحدث قريب وقع في بداية القصة، وتأخر تقديمه في الخطاب السردي [1].

ويقع ضمن هذا الاسترجاع شكلان منه هما:

أ-"**الإرجاعات التكميلية**"أو"**البعدية التكميلية**": وهي الاسترجاع التي يأتي به السارد قصد سد الثغرات التي سبق تركها في بداية الحكاية [2]؛ وهذه الثغرات التي تترك تكون عن طريق القفز الزمني أو المرور بها دون أن يشكل ذلك حذفا زمنيا، وهو ما يصطلح عليه بالحذف المؤجل.

ب- "**الإرجاعات التّكرارية**"[3] أو"**البعدية التّكرارية**"[4]: وهي الاسترجاعات التي تتكرر في السرد، والتي يعود فيها سرد الأحداث إلى ماضي الأحداث عن طريق التذكر [5].

وتنقسم هذه الاسترجاعات أيضا إلى:

-"**إرجاعات جزئية**"أو"**البعدية الجزئية**"، ويصطلح عليه **(بالاسترجاع الجزئي)**، وهو الّذي ينتعي إلى حذف دون أن يصل إلى مستوى السرد الأول [6] (السرد الموضوعي).

-"**إرجاعات كلية**"أو"**البعدية الكلية**"، ويصطلح عليه **(بالاسترجاع الكلي)**، وهو الذي يغطي مدة طويلة في الماضي عكس الأول.

-"**الاسترجاع الخارجي**"أو"**الإرجاع الخارجي**":

---

[1] يُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص77،78.

[2] يُنظر: محمّد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، الدّار البيضاء، المغرب، (د،ط)، 1991، ص 2- 56.

* القبلية: نسبة للظرف (منحوت من الظرف قبل)

** البعدية: نسبة للظرف بعد (منحوت من الظرف بعد)

[3] سعيد يقطين،المرجع السابق، ص 77.

[4] محمّد سويرتي، المرجع السابق، ص2- 59.

[5] سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 87.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص 78.

ويعرف على أنه استرجاع السارد أو الشخصية لحدث بعيد وقع قبل بداية القصة.

-"**الاسترجاع المزجي**"أو"**الإرجاع المختلط**":

وهو الذي يتم فيه المزج بين (الاسترجاع الداخلي) و (الاسترجاع الخارجي) [1]

2-"الاستباق"أو"التنبؤ"،"الاستشراف"، أو"القبلية"، أو"البعدية"، أو"اللواحق":

ويعد المصطلح الأول الأكثر شيوعا.

1.2- مفهوم الاستباق:

هو أن يورد السارد أو الشخصية أحداثا لم تتحقق في مجرى السرد بعد (التنبؤ) [2]

2.2- أقسامه: وينقسم الاستباق إلى قسمين:

1-"الاستباق الداخلي"أو"قبلية داخلية":

والمصطلح الأول الأكثر تداولا، وهو أن يُورد السارد أو الشخصية أحداثا أو وقائع لم تتحقق بعد تنتمي إلى مجرى السرد أو الحكاية ولا يتجاوزها أو عن إطارها الحديثي [3]

وينقسم هذا النوع إلى نوعين:

1.1- الاستباق التكميلي:

وهو الذي يورده السارد قصد سد ثغرة في أحداث الرواية ستأتي لاحقا.

2.1 - الاستباق التكراري: وهو أن يورد السارد أحداثا سابقة لم تتحقق بعد بشكل متكرر، ويعد إشعارا للمتلقي بها، وتأتي غالبا على شكل تلميحات موجزة، وهي هنا تأخذ

---

[1] يُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص 40-43.

[2] يُنظر: حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص132.

[3] يُنظر: عبد العالي بوطيب،(مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية)، الأمنية، دمشق، ط1، 1990، ص 156،157.

وظيفة الإعلان أو التنويه بحدث سيقع، وله أشكال تعبيرية، مثل (سنرى، وسيرى القارىء فيما بعد.....)[1]

2- الاستباق الخارجي: وهو أن يورد السارد أحداثا أو حدثا لم يتحقق بعد لا ينتمي إلى مجرى السرد، بل يكون خارجا عن إطاره، ويعد بمثابة الإشارات المستقبلية التي قد تتحقق أو لا تتحقق[2].

ب- الديمومة (السرعة السردية):

يمكن أن نلخص حياة إنسان من ولادته إلى وفاته في بضع صفحات، هذا الإيجاز هو ما يصطلح عليه بالديمومة أوالسرعة السردية، فزمن الخطاب وزمن القصة مختلفان، ولا يمكن أن نحكي حكاية بكل تفاصيلها، أو بمعنى آخر لايمكن التزامن بين زمن القصة الذي يُعدّ بالسّنوات والسّاعات والشّهور كما هو، بل لابد من اختصار ذلك، وهذا ما يسمى بالسرعة السردية أو الديمومة.

وبتعريف آخر لها تعني سرعة أو بطء الزمن السردي ما بين زمن القصة وزمن الخطاب، ومن مقطع لآخر، ويقاس زمن القصة بالثواني والساعات والدقائق والسنوات والشهور، أما زمن الخطاب فيقاس بعدد الكلمات، والأسطر والصفحات [3].

ولتحقيق السرعة السردية أوالديمومة لابد من أربعة أشكال، وهناك شكلان يحققان زيادة سرعة الزمن السردي، وهما:

---

[1] محمد سويرتي، النّقد البنيوي والنّص الرّوائي، المرجع السابق، ص 2-64.

[2] المرجع نفسه، ص2-64.

[3] يُنظر: يحي عارف الكبيسي، الرواية والزمن"دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية"، رسالة ماجيستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ص236.

1- التلخيص:

وله صيغة خاصة يرمز لها ب: ز.م < ز.خ، وهو أن"تقدم مدة غير محدودة من الحكاية ملخصة بشكل توحي معه بالسرعة"[1]؛ أي إيجاز أحداث قصصية طويلة في مقاطع سردية قصيرة، وهي ركن من أركان التسريع أو زيادة سرعة الزمن في النص السردي، وينقسم التلخيص إلى أنواع هي:

1.1- الخلاصة (التلخيص المحدد):

وهو إيجاز أحداث قصصية طويلة في مقاطع سردية قصيرة، عبر إشارات محددة في النص السردي يستطيع القارىء ملاحظتها [2]

2.1 - الخلاصة غير المحددة:

وهو إيجاز أحداث قصصية طويلة في مقاطع سردية قصيرة من غير الإشارة إلى هذا الإيجاز الذي حصل، ويتركه الكاتب غفلا في النص السردي [3]

3.1 - التلخيص المكثف:

وهو الذي يحمل أحداثا زمنية طويلة وقعت في زمن الحكاية في مساحة معينة لا تتجاوز الأسطر، أو الفقرات [4].

4.1 - التلخيص المشهدي:

ويقصد به ذلك التلخيص الذي يسير في وتيرة بطيئة جدا، وهو يقترب من مفهوم المشهد إلا أنه لا يساويه [5].

---

[1] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، المرجع السابق، ص 126.

[2] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 149.

[3] المرجع نفسه، ص149.

[4] يحي عارف الكبيسي، الرواية والزمن، المرجع السابق، ص 464 .

[5] المرجع نفسه، ص 453.

2- الحذف:

له صيغة يرمز لها ب: ز.م = 0، ز.خ = n، وهو أنْ"يتعلق الأمر بمدة من الحكاية يسكت تماما من طرف المحكي"[1].

وهذا النوع تتدرج ضمنه عدة أشكال، هي:

1.2- الحذف الصريح أو المحدد:

وهو الذي يشير فيه السارد إلى المدة الزمنية المحذوفة، مثل: (بعد أشهر، مضت سنتان..الخ).

2.2- الحذف غير المحدد (غير الصريح):

وهو الذي لا يشير فيه السارد إلى المدة المحذوفة، ويتركه تكهنا للقارىء، مثل: ومضت مدة طويلة من الزمن...

3.2 - الحذف الافتراضي:

وهو الذي لاتوجد فيه أي قرائن زمنية تدل عليه، بل يبقى افتراضيا للقارىء من خلال الانقطاع في الاستمرار الزمني للقصة، مثل: السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها، أو إغفال جانب من حياة شخصية ما... وقد يتجلى في تلك البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول، فيتوقف السرد مؤقتا إلى حين استئناف القصة من جديد لمسارها في الفصل الموالي [2]

4.2 - الحذف المؤجل:

وهو الحذف الذي يورده السارد بين الفينة والأخرى في القصة قصد العودة إليه لاحقا لغرض تفصيل الكلام بشأنه، وهو غالبا ما يأتي لسد فراغات وفجوات النص السردي [3]

---

[1] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، المرجع السابق، ص 127.

[2] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، 164.

[3] يُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص 77.

كانت هذه وسائل تسريع الزمن، والآن سنتطرق إلى أساليب تبطئة الزمن السردي، وهي كالآتي:

1- الوقفة:

ويُرمز لصيغتها بـ ز.م =n؛ ز.خ=0، فهي"المقاطع التي تتوقف الحكاية وتغيب عن الأنظار، ويستمر خطاب السارد وحده"[1]؛ زمن السرد يتوقف بسبب الوصف أوالحوار فيه، وهي نوعان:

1.1- وقفة وصفية ترتبط بلحظة معينة في القصة:

وهنا يكون الوصف توقفا أم شيئا أوعرضا يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه...[2]

2.1- وقفة وصفية خارجة عن زمن القصة:

وهي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه...[3].

2- المشهد:

وهو الذي فيه"يطابق زمن الحكي زمن الحكاية"[4]، وفي هذا النوع يتم ذكر الأحداث وتقصي كل تفصيلاتها، ويكون فيه السرد في أقصى حالات بطئه.

وقد يرتبط المشهد بالتلخيص، وهو مايسميه سعيد يقطين"المشهد التلخيصي"، اشئوطي أن المشهد عندما يكون ملخصا تزداد سرعة الزمن ووتيرته في النص السردي، والأمر نفسه إذ يرتبط المشهد بالتلخيص والتكرار، ويصطلح عليه ب"المشهد التلخيص التكراري [5]

ج- التواتر:

وهو يعني مجموع علاقات التكرار بين القصة والخطاب.

---

[1] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، المرجع السابق، ص 127.

[2] حسين بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، المرجع السابق، ص 175.

[3] المرجع نفسه 175.

[4] جيرار جنيت وآخرون، المرجع السابق، ص 126.

[5] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص 139.

وحسب منهج جيرار جينيت، ينقسم التكرار إلى أربعة أشكال هي:

- أن يُروى مرة ماحدث مرة واحدة
- أن يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة.
- أن يُروى أكثر من مرة ماحدث مرة واحدة.
- أن يروى مرة واحدة ماحدث أكثر من مرة.

ويرفض الدكتور"**شجاع العاني**"استعمال كلمة (**تكرار**)، ويرى أن كلمة (المتعدد)أفضل منها؛ لأن كلمة (المتكرر) لاتنطبق بدقة على هذا النوع من السرد الذي غالبا مايقوم التكرار فيه على اختلاف وتعدد وجهات النظر، ومن هنا كان مصطلح (المتعدد) أكثر دقة في الدلالة على هذا النوع من السرد.

المبحث الثّاني: السارد

إنّ أيّ نص سردي لابد له من سارد أو راوٍ يروي مضمونه، بل هو مكون رئيس في البنية السردية، غير أن السؤال الذي يطرح: هل تكتفي الرواية الواحدة بسارد واحد؟ أم أنها تتعدد في الرواة؟ ما وظيفة الراوي أو السارد في النص السردي؟ وما طرائق وصيغ السرد التي ينتهجها؟ وقبل الإجابة عن هذه التساؤلات، يجب أولا التعريف بمفهوم السارد.

1- مفهوم السّارد:

لقد تعددت المدارس النقدية في تعريفها لمصطلح السارد، فاختلفت مفاهيمهم له، وهذه أهم التّعاريف التي انصبت حوله:

-هو الشخص الذي يروي القصة أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة أي أنه الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه، والذي يأخذ على عاتقه سرد الأحداث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها [1] وأحاسيسها؛ أي أنه وسيط بين مادة القص والمتلقي، ويكون له حضور فاعل من خلال صياغته لمادة الحكي.

- ويعرف أيضا على أنه"وسيط فني يلازم ضمير المتكلم في الغالب"[2].

في حين يذهب"**برنس**"(**Gerald Prince**)على تأكيد المعنى القديم لمفهوم السارد، ف"هو فاعل فعل السرد، وهو ليس شخصا بل ضميرا مستترا في ثنايا القصة أو الرواية {...} وتقول:"**مونيكا فلوديرنيك fludernik Monica**، إنّ معناه يقتصر على تلك

---

[1] عبد الله إبراهيم، السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص 19.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوسترينس، بيروت، ط1، 1985، ص 111.

اللحظات من الحديث المباشر الذي يدل على وجود متحدث أو على من يخاطب القارىء مباشرة"[1]

– ويرى"**محمد غنامي**"أنّ ما قصده"**جيرالد برنس**"بالسارد القديم يتجلى في تصنيف"**أفلاطون**"السارد إلى ثلاثة أصناف، وهي كالآتي:

أ– سارد هو الشاعر الملحمي عند أفلاطون يتكلم بلسانه، ويقوم بسرد أحداث الحكاية وانسيابها لنا، أنه مثل السارد العليم بكل تفاصيل الرواية أو الحكاية وما يجري فيها من أحداث دون أن يكون مشاركا فيها.

ب– سارد يتقمص دور شخصية من شخصيات الرواية، ويكون مشاركا فيها ويسرد لنا الأحداث عبر ظهورها المقنع.

ج – سارد بين النوعين السابقين، فتارة تجده يروي أحداث روايته بلسانه، وأخرى بواسطة لسان غيره.

– ويعرف أيضا أنه:"ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقية أم متخيلة ولا يشترط أن يكون الراوي اسما معينا، فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما يصوغ بوساطته المروي وتتجه عنايته السردية إلى هذا المكون بوصفه منتجا للمروي، ويعني بروايته اتجاه العالم المتخيل الذي يكونه السرد"[2]، يفهم من هذا أن الراوي لايشترط فيه الظهور علنا، بل قد يختفي وراء ضمير أو شخصية من خلالها يحكي المادة السردية.

---

[1] ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1999، ص 60.

[2] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1،1990، ص 61.

– إن السارد هو"مؤلف مباشر {...} ولكن الأحداث التي يسردها ليست حقيقة، ولكنها خيالية"[1]؛ إن هذا التعريف للسارد يرجعه لمكانته التقليدية.

أمّا"**جيرارجنيت**"، فيذهب في مفهومه للسارد أنه"القابع داخل السرد مبديا كفاءة عالية في الوصول إلى كل شيء، وفي إدراك ما يدور في دواخل الشخصيات الأخرى"[2]؛ إن"**جنيت**"هنا يتحدث عن نوع من أنماط السارد وهو السارد الذي يعلم كل شيء عن الشخصيات بل يعلم كل ما يخالجها من أحاسيس ومشاعر، وسنأتي على تفصيل هذا النوع لاحقا.

– إنه"المتكلم أو الناطق بلسان أو صوت الخطاب السردي، وهو الذي يقيم صلة الاتصال مع المسرود له والمسؤول عن ترتيب العرض"[3]؛ أي أنه المتحكم في المادة السردية، وهو الذي يوزع الأدوار على الشخصيات، وماذا يجب عليها قوله؟ وما الذي لايجب عليها قوله؟ بل كيف يقال؟

– السارد يمثل الشخصية التي تمثل وجهة النظر التي من خلالها يرى الأشياء ويفهمها بإدراكها، فهو كطريقة شخصية للإيصال من لدن الكاتب [4]

– السارد هو"دور مخلوق ومتبني من طرف الكاتب أو لنقل بتعبير آخر إن: السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب، فهو شخصية متخيلة أو كانت من ورق"[5].

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية"بحث في تقنيات السرد"، سلسلة عالم المعرفة، ع240، الرسالة، الكويت، ط1998،1، ص 242–243.

[2] عبد الله شطاح، نرجسية بلاضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوزالحكمة، الأبيار، الجزائر، ط1، 2012، ص95.

[3] يان منفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر، سوريا،(د،ط)،(د،ت)، ص 70.

[4] عبد الله إبراهيم، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، المرجع السابق، ص 1–172.

[5] عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي،المرجع السابق، ص 80– 178.

من خلال ما سبق نخلص أن تعدد واختلاف مفاهيم السارد يعزى إلى تعدد زوايا النظر، واختلافها في دراسته من طرف عدة مدارس، إلا أنها تتفق على أنه شخصية خيالية ليست حقيقية، بل هو كائن ورقي يختلقها المؤلف، أو الكاتب ليروي المادة السردية.

2- استعمالات مصطلح السارد ومرادفاته في النقد العربي المعاصر:

1.2- استعمالات مصطلح السارد ومرادفاته في الكتب النقدية المعربة:

لقد انقسم معربو هذا المصطلح (السارد) إلى قسمين، فكل قسم عرب هذا المصطلح بحسب ما بدت له فيه الدقة والمراد الذي يريده منه؛ غير أن هذا التعريب لم يستند لمقاربة أو مراجعة لمفاهيمه في اللغة العربية، فهم مثلا يتحدثون عن السرد وعلاقته بالرواي، وشتان بين تسميتها، فالراوي ماخوذ من الجذر"روى"، والسارد من الفعل"سرد"، والبون واضح من حيث الدلالة والمؤدى، ونجد الفريق الأول مثلا: يعرف ال"**Narrateur**""بالراوي"، وهذا الفريق يمثله كل من: (صباح الجهيم، وسامي محمد، وفريد أنطونيوس، وعبد الجبار المطلبي، وإبراهيم الخطيب، وعبد الستار جهاد، ونجيب المانع، ومحمد البكري، ويمنى العيد...)

وَوهْم هذا التعريب يُعزى إلى ترجمة هذا الفريق لمصطلح السارد من كتابين هما:

أ- الكتاب هو **(مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية)*** الذي ترجمه"**محمد معتصم**"، وفيه حصر للجدل القائم، والنقض النقدي للأطروحات التي تخص علم الحكاية، والتي قامت بين"**بروب**"**(Vladmir Propp)** و"**ستراوس**"**(Claud Lévi –Strauss)**، وقد قام"**محمد معتصم**"بجمع هذا الجدل والسجالات في كتاب، ووضع اسميهما عليه، وكأنهما اشتركا في تأليفه:

ونرى"**محمد معتصم**"يعرف المصطلح"**conteur**"الذي هو فرنسي الأصل،(بالراوي[1]) في فهرس المصطلحات الذي وضعه، غيرأننا نلحظ خلطا وتداخلا، فكما هو معلوم أن كلمة (**conte**) معناها قصة أو حكاية، واشتقاق اسم الفاعل منها هو (**conteur**) أي القاصّ(القاص أو الحاكي)، ويقابله في الإنجليزية"**Storyler**"، يبدو أننا نجد أنّ الرواية في المصطلح الفرنسي (**roman**)، وقد نجده بمصطلح (**novel**)، وعليه نلحظ من خلال هذا أن هذا المصطلح (**conte**) لا يأتي بمعنى الراوي، ولا من فعله"روى".

ب- الكتاب الثاني:"**التخييل القصصي**"لـ"**شلوميت ريمون كينان**" (**Shlomith Rimmon- Kenan**) ترجمه"**حسن أحمامة**":

ونجد عند"**حسن أحمامة**"في تعريبه لهذا الكتاب خلطا وتداخلا بين مصطلحات (القصّ، السّرد، الحكاية)، فالقصّ عنده هو (**narrative**) بينما (**narration**)عنده تعني السرد، ومنهما الفعل"**روى**"التي نجدها ماثلة من (**narrator**)، وقد عربها ب"الراوي"، أما مصطلح (**narrative**)، فتعني عنده"روائية"، ولا نعلم لِمَ هذا التداخل الكبير؟ فالمُلاحظ يجد كأنّ لهذه المصطلحات الأصل نفسه، ومن غير المعقول أن يتعدد معناه بهذا الشكل، ولعل هذا الخلط والتداخل يعزى لأخذه المصطلحات من عند غيره، كما يقول:"في إطار ترجمة المصطلحات الواردة في الكتاب، أخذنا من كلٍّ مِن"**جابر عصفور**"،"**يُمنى العيد**"،"**تبيلة إبراهيم**"، و"**سعيد يقطين**"، وقد حاولنا قدر الإمكان تارة التوفيق بينهم وتارة أخرى ترجيح الكفة للمصطلح الأكثر تداولا، يترجم كلّ مِنْ"**جابر عصفور**"و"**تبيلة إبراهيم**"(**narrative**) بالقص، ويترجمه"**سعيد يقطين**"بالحكي، لذا اقتفينا أثر الأولين، رغم أن مشكل المصطلح في العالم العربي مازال مسألة شائكة، وتتضارب حولها الآراء"[2]

---

[1] يُنظر: كلوديفي ستراوس وفلادميربروب، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، تر: محمد معتصم، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص103.

[2] شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص08.

ولعل التساؤل الذي يطرح هنا هو: كيف يستقيم التداول القائم على الاستعمال الأقل شهرة وشيوعا لكلمة (القص) عاى كلمة أكثر شهرة وشيوعا منها، وهي السرد؟ وكيف تستقيم التداولية على مصطلحين لهما الجذر الاشتقاقي نفسه، وبينهما بون واضح ك (القص) **(narrative)** والراوي **(narrator)**، فبين"روي"و"قص"فرق واضح والأمر ذاته بين المصطلحين (القص) و(السرد).

إنّ تعدد المترادفات في ترجمة المصطلح **(narrator)** تنمّ على أنها ترجمة نابعة من الذوق الشخصي الذي لايستند إلى أصول دلالاته العلمية الدقيقة عند الغرب، ومن ثم عند العرب.

– أما الفريق الثاني فنجده يعرب المصطلح **(narrator)** ب السارد وهم أقرب إلى تداولية مصطلح السرد لأنهم اجترحوه* من السرد، وهم أكثر دورانا في استعمالاتهم، ويمثل هذا الفريق كل من:"**محمد برادة**"، ومجموعة معربي بحوث النقد الغربيين في مجلة **(آفاق)** المغربية، ذات العدد 8–9 1988، و"**ناجي مصطفى**"، و"**الصديق بوعلام**"،و"**شكري المبخوت**"، و"**رجاء بن سلامة**"، و"**محمد معتصم**"...

وقد وقع بعضهم في وهْم ترجمة بعض المصطلحات، فنجد"**معتصم**"يترجم كُلاًّ مِن مصطلح"**First person**"ب"أنا السارد"[1]، ونجده يترجم مصطلح **(person)** في مسرد مصطلحاته أيضا ب"الشخص، والشخصي"[2]

فكيف يعرف مصطلح **(person)** بالسارد؟

---

[1] جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، مراجعة: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص 266.

[2] المرجع نفسه، ص 250.

إنّ ترجمة مصطلح (**person**) بالسارد يزيد تعسفا آخر في عدم ضبط المصطلح مثلما فعل في تعريبه مصطلح (**conte**)ما ذكرناه سابقا ب"الراوي"، ونجده في مسرد مصطلحاته نفسه يعرب"**conte**،(F) (E) **store** بقصة وخرافة"[1]

فلأولى أن يكون الاجتراح منهما بالقاص، والقاص يختلف تماما عن السارد و الراوي.

2.2- استعمالات مصطلح السارد ومرادفاته في ميدان التطبيق النقدي العربي:

لم يحظ مصطلح السارد أو الراوي بمفهومه العلمي الدقيق بنصيب وافر في القرن العشرين، ويعزى هذا أن السارد والراوي كانا وجهين لعملة واحدة دون التفريق بينهما، ونجد في كتاب"**فن القصة**""**محمد يوسف نجم**"لا يتحدث عن السارد بوصفه أسلوبا متضمنا في القصة، بل هو القاص الذي هو كاتب ومؤلف النص الأدبي وهو يضارع* عنده السارد في طريقة عرض الحوادث[2]

غير أنّ نظريات السرد والنقد السردي العربي حاولت الفصل في هذا المصطلح والتنظير له، إلا أنها هي الأخرى أدت إلى ظهور اتجاهات ومذاهبَ تنازعت هذا المصطلح، فنتجت عنه مرادفات له، بل خلط كبير فيه، وكل اتجاه أو مجموعة حاولت أن ترجح كفتها، في استعمال مرادف لهذا المصطلح، فنجد مثلا في نقدنا فئة أطلقت واستعملت مصطلح (الراوي) بدلا من (السارد)، وتمثل هذه الفئة كل من"**بدري عثمان**"، "**حميد لحميداني**"، و"**جميل شاكر**"، و"**يمنى العيد**"التي عنونت إحدى كتبها ب"الراوي: الموقع والشكل"[3]، و"**سيزا القاسم**"، و"**حسين بحراوي**"....

---

[1] جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، المرجع السّابق، ص 248-256.

* اجترحوه: اكتسبوه.

[2] يُنظر: محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة، بيروت، ط1،1956، ص 31- 54.

[3] يمنى العيد، الراوي والموقع والشكل، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1986، ص 1.

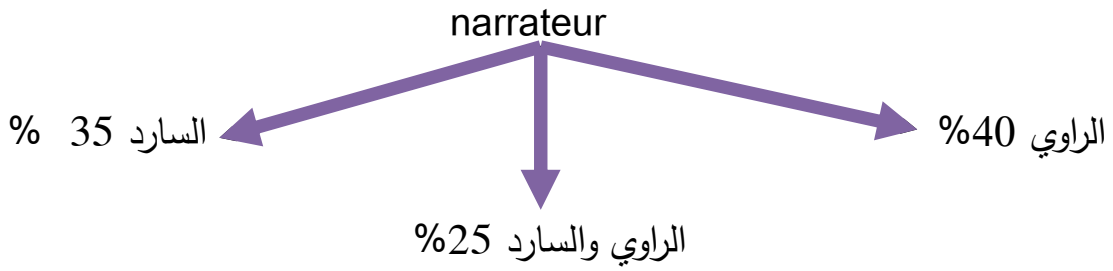
ويذهب قسم كبير من هؤلاء إلى استعمال مصطلح السارد مرادفا للراوي، فتارة يوظفونها بالراوي، وتارة أخرى بالسارد، غير أننا نجد دراسات استعملت مصطلح السارد فقط كدراسات:"**عبد العالي بوطيب**"، و"**أحمد السماوي**"،و"**سعيد علوش**".. وغيرهم، ويذهب بعضهم الآخر إلى استعمال مصطلح (السارد) و (الحاكي)، و(الراوي) بمفهوم واحد دون فصل، ونجد منهم من يترجم المصطلح الغربي (**narrator**)بالراوي ويضع مقابله مرادفا آخر، وهو"القائم بالسرد"[1]، غير أنه يعتمد على الوصف مما يجعل الركون إليه مستبعدا؛ لأنه من الصعب توظيفه والإشارة إلى بقية أصنافه بهذه اللغة، كما نجد من يطلق عليه (السارد) المصطلح القديم"الراوية"[2]، إلا أنه لا يتخذ مصطلحا قارا أثناء تحليل النصوص، يضاف إلى هذا أنه لايصلح أداةّ إجرائية للممارسة النقدية؛ لأنّه يذكر بعصر المشافهة والمنقولات الشفوية.

من خلال ما سبق نخلص إلى أنّ النقاد العرب في استعمالهم لمصطلح السارد ومرادفاته الراوي، القاص، الحاكي، قد اعتمدوا المصطلح الأول"الراوي"فكانت له حصة الأسد في الاستعمال والشهرة وجعله موازيا لمصطلح السارد، بل إن لم نقل يتفوق عليه، أمّا المصطلحات المتبقية، فلم تحظ بنصيب وافر من الاستعمال، مثل مصطلح الحاكي، أما مصطلح القاص، فيستعمل للدلالة غالبا عن ذات المبدع مؤلف النص أو العمل الأدبي، ولنا مخطط يمثل التقريب المئوي لاستعمالات مصطلح السارد في الممارسة النقدية الأدبية عند العرب:

---

[1] عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد، والأنساق الثقافية)، تر: عبد الكبيرالشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1993، ص222،221.

[2] عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1999، ص 123.



ويمكن القول أيضا أن التعدد في المرادفات لمصطلح السارد نابعة:

– من الترجمة الشخصية التي تستند إلى الذوق الذي لايرجع إلى أصول دلالاته العلمية الدقيقة عند الغرب، ومن ثم النقاد العرب.

– استهلاك النقاد العرب للمصطلحات الغربية في دراسة السارد من غير تسويغ دراسة وفق هذا الاتجاه الغربي أو ذاك، فكما هو معلوم أن دراسة السارد عند الغربيين متفاوتة من ناقد إلى آخر، ولهذا نجد أنّ لكل ناقد مصطلحاته الخاصة بل نجد أحيانا حروبا نقدية بينهم؛ كل واحد ينقد ويرد نقود غيره ومصطلحاته عليه، كما هوالحال في نقدنا، ولكن مع شيء من مقاربة المصطلح وإساغته للمتلقي.

3- مفهوم الرؤية السردية:

1.3- معنى الرؤية في المعجم العربي القديم:

جاء في معجم"**القاموس المحيط**"، مادة (رأى)،"الرّؤيّة النّظر بالعين وبالقلب"[1]، أمّا في معجم"**لسان العرب**"في مادة (رأى) فالرّؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، يُقال: رأى زيدا عالما ورأى رأيا ورؤية وراءة مثل راعة، وقال ابن سيدة: الرّؤية النّظر بالعين والقلب"[2]

---

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2004، ص 1292.

[2] ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، مادة رأى، دار صادر، بيروت، المجلد14، ص 291.

ونجد في معجم"**لسان العرب**"أيضا قول ابن منظور:"ويُقالُ: فلان يتراءى برأي فلان إذا كان يرى رأيه ويميل إليه ويقتدي به...قال ابن سيدة كقولك: فلان يرى رأي الشذراة أي يعتقد اعتقادهم، ومنه قوله عزّوجلّ: ﴿لِتَحۡكُمَ بَيۡنَ ٱلنَّاسِ بِمَآ أَرَىٰكَ ٱللَّهُ﴾[1] فحاسة البصر ههنا لا تتوجّه ولا يجوزأن يكون بمعنىأعلمك اللّه، لأنّه لو كان كذلك، لوجب تعديه إلى ثلاثة مفاعيل، وليس هناك إلاّ مفعولان: أحدهما الكاف في أراك، والآخر الضّمير المحذوف للغائب أي أراكه"[2]

2.3- مفهوم الرؤية في عدد من المعاجم الأدبية المتخصصة:

لقد وردت عدة تعاريف لمصطلح الرؤية في المعاجم الأدبية المتخصصة، لعل أهمها على سبيل المثال لا الحصر، ما يأتي:

- تعني وجهة النظر، ومن خلالها يتم تحديد الخرافة (القصة) المحكية.

- إنها"تجميع لمختلف وجهات النظر، وحول نفس الحدث {هكذا}"[3]

- ونجد مصطلح رؤية السارد الشخصيات تمثل الابعاد النفسية والمادية، وهي عموما تعبرعن وعي الناظر للذوات وموقعه منها [4]

- ويذهب باحث آخر على أنها"الوعي الاجتماعي الذي يشمل على الإيديولوجية (الرؤى الفكرية) والسكيولوجية الاجتماعية"[5]؛ يقصد بالسكيولوجية الاجتماعية كل الأوجه الحدسية والعقلية والإرادية في الإدراك الإنساني.

---

[1] سورة النّساء، الآية: 105.

[2] ابن منظور، المصدر السّابق، ص 300، 301.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، المرجع السابق،ص 106،107.

[4] يُنظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، المرجع السابق، ص 69، 70.

[5] المرجع نفسه، ص 188.

3.3- مفهوم الرؤية في الدراسات النقدية العربية:

لقد حظي مصطلح الرؤية **(vision)** عند نقادنا بدراسات عديدة تنازعته، فنجمت عنه عدّة مفاهيم، ونذكر منها على سبيل المثال:

- الرؤية تدرس"علاقة الراوي بالأحداث التي يرويها، أي الزاوية التي ينظر منها إلى هذه الأحداث، وكيفية وصولها إليه"[1]

- وتعني أيضا درجة حضور السارد في النص وموضعه فيها، إذ يتيح لنا هذا الحضور"التمييز بين طريقة في الكتابة الروائية وأخرى"[2].

- إنها الطريقة التي يتلقى بها الراوي معرفته الشخصيات، وهي متصلة"بؤرها بالشكل الذي يعرضه علينا ويقدمه لنا"[3] السارد

- وتعرف أيضا بأنها"الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها"[4]، وتنضوي تحت كلمة الأحداث هنا كل من عناصر بناء القصة التي تشمل الخلفية الزمكانية لكل الاحداث، وطبيعة الشخصيات التي تكون علاقتها بها إما مباشرة أو غير مباشرة.

- ويذهب"**عبد الله إبراهيم**"في مفهومه بأنها تعني"وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى، وهذا يفرض الوقوف عند الراوي الذي تنبثق منه هذه الرؤية"[5].

---

[1] الرشيد الغزي،"مسألة القصة من خلال بعض النظريات الحديثة"، ع1، ج1، س2، الحياة الثقافية، تونس،1976، ص 2-92.

[2] محمد عزالدين التازي، السرد في روايات محمد زفزاف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الدار المغربية (مشروع المشرك)، ط1، 1987، ص 23.

[3] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، (د،ط)، 1987، الدار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 437.

[4] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المرجع السابق، ص 60،61.

[5] المرجع نفسه، ص 116،117.

ومفهوم الرؤية عند"**عبد الله إبراهيم**"يقترب أو يحاكي مفهوم"**تودوروف**"و"**جيرارجنيت**"لها، فهما يريان أن أصلها يدل على الاستعارة البصرية أو المضمون البصري[1]، وهذا المفهوم يتفق مع المعنى المعجمي الغربي القديم لها، علاوة على الجوانب الفكرية والجمالية والنفسية لها، وهو ما ذهبت إليه الدكتورة"**سيزا القاسم**".

ويُستنتج من خلال ما سبق وجود إجماع على مفهوم الرؤية بأنها جاءت من البصريات، ثم توسع فيه الغرب ليحتوي الرؤية بالعين للمظاهر الخارجية، كما تشمل المظاهر الباطنية، وهو ما يسمى بالرؤية الباطنية أي العلم بالخفايا، فهي"مظهر مهم من مظاهر العمل الأدبي وخاصة منه الحكاية، وهو يحيلنا على الطريقة التي ينظر بها الراوي وبالتالي القاريء المحتمل إلى الأحداث المروية"[2].

أما فيما يخص استعمالاته (الرؤية) عند نقدنا العربي، فقد أُستعمل مرادفٌ له، مثل:"**وجهة النظر**"المصطلح الأنجلو الأمريكي [3]، كما استعمل بدله مصطلح"النظرة"[4]، ونجد بعضهم الآخر يوظف مصطلح الرؤيا هكذا بالألف بدلا من"**الرؤية**"ولعل تسويغه هو"مصطلح الرؤيا دلالة اصطلاحية خاصة تجعله يختلف عن مصطلح الرؤية فالرؤيا مصطلح يشير إضافة إلى دلالته الحلمية إلى المنظور الفكري والفلسفي، ووجهة النظر، بينما يشير مصطلح الرؤية إلى المشاهد البصرية والفعل الحسي للمنظور"[5].

غير أننا نجد العكس عند العرب ومعاجمهم، فهم توسعوا في مصطلح الرؤية لا الرؤيا، فالأول يدل على الرؤية بالعين، والرؤية تعني العلم، وهي من رؤية القلب والعقل، وهذا ما

---

(1) يُنظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص201.

(2) فاضل ثامر، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب، المرجع السابق، ص 67.

(3) يُنظر: حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، المرجع السابق، ص 67.

(4) المرجع نفسه، ص 67.

(5) فاضل ثامر، المرجع السابق، ص 17.

يدل على المنظر والمنظور، وعليه كانت"المرآة"، وفي المثل المشهور يقال:"تخبر عن مجهوله مرآته، أي ظاهره يدل على باطنه"[1]

أما فيما يخص المصطلح الثاني"**الرؤيا**"، فهو لايعني عند العرب سوى الرؤيا الصالحة في المنام، وهو ماورد في القرآن الكريم"**قَدْ صَدَّقْتَ الرُّؤْيَا إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي المُحْسِنِين**"[2]

4- أنواع الرؤية السردية: vision

إنّ للرؤية السردية أنواعا ثلاثة، وهو ماذهب إليه"**تودوروف**"، فهم ميز بين ثلاثة أنواع من الرؤية السردية، وهي كالآتي:

1.4- الرؤية من الخلف vision par derriére

وهي التي"يكون فيها السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية (السارد، الشخصية)، إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في ذهن البطل، وما يشعر به في نفسه، فليس لشخصياته الروائية أسرار"[3]؛ أي أنه يتميز باطلاعه على دقائق الأحداث وأفكار الأبطال، بل حتى انفعالاتهم النفسية ومعرفة تفكيرهم الباطن، دون الإشارة إلى مصدر معرفته هذه، فمعرفته تتجاوز الظاهر إذ يقتحم عالم الشخصيات الداخلي، ويجمع بين معرفة ظاهرها وباطنها.

وله مؤشرات يعرف بها، ف"أول مؤشر على ذلك هو استعماله ضمير الغائب في السرد"[4] ؛ أي استعمال السارد للدلالة عليه ضمير الغائب، ولنا جدول توضيحي لهذا النوع من الرؤية:

---

[1] يُنظر: ابن منظور، المصدر السابق، مادة رأى، ص 291.

[2] سورة الصّافات، الآية: 105.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائرالعاصمة، ط1، 2010، ص77.

[4] المرجع نفسه، ص 78.

السارد	الرؤية السردية	مؤشراتها ومظاهرها
سارد غائب غير مشارك في القصة	الرؤية من الخلف	المؤشر اللساني:استعمال ضمير الغائب. مظاهرها: المعرفة الخارجية: يعرف ما يقع خارج الشخصية سواء في الفضاء الخارجي، مثل: (مقهى)
		أو ماتخطط له شخصيات أخرى المعرفة الداخلية: يعرف مايدور في ذهن الشخصية، ومايحس به من مشاعر داخلية أو رغبات سردية، يعرف أكثر من الشخصية.

2.4- الرؤية مع: vision avec

وهي التي فيها"يعرف السارد بقدر ماتعرف الشخصية الروائية (السارد الشخصية)، فلايقدم للمروي أو القارئ معلومات أوتفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، أي أن معرفته مساوية لمعرفة الشخصية"[1]؛ فالسارد لايملك القدرة على تسريع الأحداث أو تعليلها أو التنبؤ بماسيحدث فهذه (الرؤية)"تنتمي إلى نمط السرد الذاتي كما أن السارد يكون مصاحبا للشخصية او الشخصيات التي فيها المعرفة بصيرورة الأحداث ولذلك يسمي البعض الرؤية مع بالرؤية المصاحبة"[2]

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص 79.

[2] المرجع نفسه، ص 80.

أما مؤشراتها ف"هو ضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية"[1]؛ أي أن السارد هنا = الشخصية.

وقد يتجلى أيضا بتوظيف السارد الضمير الغائب شرط أن تكون معرفة السارد مساوية لمعرفة الشخصية الروائية مثلما سبق شرحه.

ولنا جدول تخطيطي يوضح هذه الرؤية:

السارد	الرؤية السردية	مؤشراتها ومظاهرها
سارد حاضر مشارك في القصة	الرؤية مع	المؤشر اللساني: استعمال ضميرالمتكلم. مظاهرها: الشخصية تروي ماتعرف لأنها شخصية سارد في الآن نفسه السارد=الشخصية

3.4- الرؤية من الخارج: vision de dehors

وهي الرؤية التي"تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية (السارد > الشخصية) إنه يصف مايراه ويسمعه..لا أكثر"[2]؛ أي أن معرفته خارجية لاتتجاوز سطح الأشياء وظواهرها، فهو مجرد مصور أو واصف أو مشاهد للأحداث دون المشاركة في أحداثها، فهو"لايعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصية ولاما تفكر به أو تحسه من مشاعر، إنه يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان، ولاينفذ إلى أعماق ودواخل نفسيات الشخصيات"[3]

أما مؤشراته، فهي: توظيف ضمير الغائب.

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص 79.

[2] المرجع نفسه، ص 82.

[3] المرجع نفسه، ص 82.

– الوصف الخارجي للأشياء أي وصف مادي تحت (الأشكال، الأحجام..)

– معرفته أقل من معرفة الشخصية لهيمنة عالم الأشياء على عالم الإنسان.

ولنا جدول توضيحي لهذا النوع من الرؤية:

السارد	الرؤية السردية	مؤشراتها ومظاهرها
غائب غير مشارك في القصة	الرؤية من خارج	المؤشر اللساني: استعمال ضمير الغائب. مظاهرها: الوصف الخارجي الحسي للفضاء(الحجم، الأبعاد، الأشكال الهندسية) الوصف الخارجي المحايد للشخصية. عدم معرفة السارد لمشاعر وأفكار الشخصية. هيمنةعالم الأشياء على عالم الإنسان (السارد< الشخصية).

5– أنماط السارد:

1.5– أنواع السارد حسب الرؤية السردية:

ينقسم السارد حسب الرؤية السردية أو زاوية النظر إلى:

أ– **الراوي العليم:** وهنا تكون الرؤية من خلف (**vision d'errier**)، وفيها"يكون الراوي على علم بكل شيء في عالم الرواية، سواء أكان هذا العلم موضوع خارج الشخصيات أم داخلها، وسواء أكان في الماضي أم في الحاضر أم في المستقبل، حيث يتربع الراوي أمام القراء، ويحول بينهم وبين العالم الروائي، فلايرون من الأحداث إلا ما يُريهم هو، ولا يعلمون السر في وقوعها إلا من خلال تفسيره هو"[1]؛ أيْ أنّ السارد يعلم أكثر مما تعلمه

[1] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، المرجع السابق، ص 124.

الشخصيات، بل يعلم مايدور في باطنها وما تشعر به، يعلم ماحدث ومايحدث، وما سيحدث.

وقد ربط بعض النقاد بين الراوي الذي يأتي في هذا الثوب وبين النظام الدكتاتوري؛ أي أن الراوي هنا يستولي على كل شيء، فهو المتحكم في زمام الأمور والمسيطر، إلا أن هذه السيطرة فيها حرية وديمقراطية للشخصيات، بما أنه يسمح لها بإبداء رأيها، أو التحدث عن نفسها، وهذا ماذهبت إليه يمنى العيد التي تتبنى هذا الرأي، حيث تقول:"إن القول السردي يكتسب فنيته بديمقراطية؛ أي انفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، بما فيها صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص به، ويقدم لنا منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية المنطق والتعبير "[1].

إذن فهذا النوع من السارد يجعل الشخصيات"مخلوقات صغيرة محدودة العلم والخبرة ولاتعلم من الغيب شيئا، أما الراوي، فهو القوة الخارقة التي تكشف أماكنها الحجب "[2]

ب- الراوي الذي لايعلم إلا ما تعلمه الشخصيات:

والرؤية هنا هي الرؤية مع **(vision avec)**، فهو"الذي لايتجاوز حدود الشخصيات، فإذا فعلت واحدة منها فعلا ما، أو اتصفت بصفة من الصفات، فهذا الراوي يقدم فعلها أو صفتها من مستوى قريب من مستواها المعرفي او الزماني والمكاني أي منظورها هي، أو من منظور شخصية مجاورة لها، أو متشابهة معها، أو مشتركة معها في التفاعل بالحدث المذكور"[3]؛ أي أن السارد هنا = الشخصية، ولايتجاوز معرفته معرفتها، وهذا أيضا السارد الحاضر المشارك في القصة، والذي يتجلى"بضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية نفسها

---

[1] يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، المرجع السابق، ص 11.

[2] عبد الرحيم الكردي، المرجع السابق، ص 125.

[3] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، المرجع السابق، ص 126.

بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية"[1]، وقد يتجلى بضمير الغائب إلا"أنه يروي بنفس الرؤية {هكذا } التي يكونها البطل المتكلم عن الأحداث، ولذلك ينتهي هذا السرد بالتطابق بين الرواي الغائب والبطل (...) فالرؤية واحدة والمنظور على الرغم من اختلاف الضمائر"[2]

ج- الراوي الذي يعلم أقل ماتعلمه الشخصيات:

والرؤية هنا تكون الرؤية من الخارج (**vision dehors**)، ف"سواء أكان هذا الراوي واحدا من الأشخاص الذي يحتويهم عالم الرواية، فاعلين فيه أو مشاهدين له، أم كان مستقلا عن الشخصيات متخذا لنفسه مستوى زمانيا أومكانيا أو إيديولوجيا خاصا، وسواء أكان هذا النوع الثاني مصورا لحركة الأحداث أو للصفات تصويرا مباشرا أم كان متخذا له عاكسا أو عواكس داخل الرواية، أيا كان الأمر فإن كل هذه الأنواع تتفق في أن رؤية الراوي أقل من رؤى الشخصيات إدراكا ومعرفة وفهما"[3]؛ أي أن الراوي < الشخصية، وهنا يشبه السارد المصور الفوتوغرافي الذي يصور مايشاهده دون أن يكون مشاركا في الحدث؛ إذ يطغى الوصف المادي الحسي للأشياء الخارجية، فهو"يتركزعلى ((الأشياء))ويخلو من وصف المشاعر النفسية الداخلية، حتى في وصفه للشخصيات يعتمد وصفا خارجيا محايدا"[4].

2.5- أنواع الراوي من حيث المصادر المعرفية له:

وينقسم في هذا الصدد إلى أربعة أقسام، وهي كالآتي:

أ- الراوي المعروف الذي يستخدم وسائط أو سلسلة من الرواة حتى يصل إلى الخبر الذي يرويه:

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص 79.

[2] المرجع نفسه، ص 82.

[3] عبد الرحيم الكردي، المرجع السابق، ص 128.

[4] محمد بوعزة، المرجع السابق، ص 84.

و الرّاوي هنا"لم ير الحادثة التي يرويها، لكنه يصرح بأنه سمع عنها فقط، أو قرأ عنها، أو عمن وصلته أخبارها بأية طريقة"[1]، ومؤشرات هذا النوع أن"الراوي يدل على مصدر معرفته، بقوله: يقولون، سمعت وأمثالها"[2]؛ أي أن الراوي هنا لايعني معرفته للأشخاص الذين نقل عنهم.

وقد يحدد مصدر معرفته بالإشارة إلى شخص أو أشخاص معينين بقوله، مثلا: قال فلان، وسمعت فلانا...

ولفهم هذا النوع أكثر نأتي بنموذج، مثل مايرويه الراوي في رواية الأرض"**لعبد الرحمان الشرقاوي**"الذي ينقل الخبر عن"**وصيفة بنت محمد أبو سويلم**":"((بدأت تروي لنا ماشاهدته هي بنفسها في زفاف أختها.."[3]، ثم نجد الراوي يحكي الأحداث بلسانه ملخصا كلام"**وصيفة**"، قائلا:"ومضت وصيفة تروي لنا كل شيء: منذ أن صرخت أختها حتى انطلقت الزغاريد، عندما رمى على الواقفين أمام قاعة العروسين مندي (منديلا) أبيض عليه نقط من الدم، ومضى الرجال في طرقات القرية يحملون على أطرف الشماريخ مناديل بيضاء..."[4]؛ فنحن هنا نلحظ أن الراوي حدد مصدر معرفته وهو"**وصيفة**".

وقد لا يحدد الراوي مصدر معرفته، ولكنه لا يعتمد على عينيه في التعرف على الأحداث، وإنما يعتمد على وسطاء أو رواة ينقلون الخبر إلى مسامعه، سواء أشار الراوي إلى أسماء هؤلاء الوسطاء أو لم يشر"[5]

---

[1] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، المرجع السابق، ص 120.

[2] المرجع نفسه، ص 121.

[3] عبد الرحمان الشرقاوي، الأرض، دار الشّروق، (د،ط)، 1954، ص 8

[4] المصدر نفسه، ص8.

[5] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، المرجع السابق، 120.

ولتوضيح ذلك نأخذ هذا النموذج، إذ يقول:"يقولون إن عم محمد أبو سويلم لايستطيع أن يشتري لوصيفة الجلباب الأسود المعهود الذي يلبسه...وسمعت أن وصيفة أصبحت...وسمعت أن محمد أفندي المدرس الإلزامي طلبها من أبيها، وسمعت عبد الهادي قرأ الفاتحة سرا مع زوج أختها الذي يعمل بمدرسة الزراعة...وسمعت أن عبده ابن خال وصيفة طلب من أمها..."

ب- الراوي المشارك في الأحداث:

ويعرف على أنه"ذلك الراوي المشارك في الأحداث، وهذا النوع من الرواة يقص بعض الأخبار على أنه شاهدها وشارك في صنع أفعالها، ويقص أخبارا أخرى على أنه لم يشاهدها، وإنما وصلت إليه عن طريق رواة أو شخصيات أخرى رأت الأحداث أو شاركت فيها وقامت بدور الراوي أو الوسيط"[1]؛ ولتوضيح هذا نأخذ نموذجا متمثلا في شخصية"**مصطفى سعيد**"في رواية"**موسم الهجرة إلى الشمال**"**(للطيب صالح)**، إذ نجد الرواي يقرأ رسالة تركتها إيزابيلا عشيقة مصطفى سعيد التي يعشقها، فالراوي يحكي أو يقرأ قائلا:"حين خطا زوجها إلى منصة الشهادة في المحكمة، تعلقت به الأبصار، كان رجلا نبيل الملامح والخطو، رأسه الأشيب يكلله الوقار، وتجلت على سمته مهابة الأمراء فيها... وكأن شاهد دفاع الاتهام، قال في صمت الذي خيم على المحكمة الإنصاف يحتم على أن أقول إن إيزابيلا زوجتي كانت تعلم أنها مريضة بالسرطان، كانت في الآونة الأخيرة من موتها تعاني من حالات انقباض حادة، قبل موتها بأيام اعترفت لي بعلاقتها بالمتهم"[2]

نلحظ في هذه الفقرة من الرواية أن الراوي الذي سرد هذه الأحداث لم يكن مشاركا فيها، وإنما مصدر معرفته لها هو ما تركه"**مصطفى سعيد**"من مذكرات، ورسائل اطلع عليها الراوي، وقام من خلالها بسرد أحداثها كأنه مشارك فيها، فأصبح لدينا راويان؛ راوٍ سجل الخبر أو

---

[1] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، المرجع السابق ، ص 121.

[2] الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال(رواية)، دار العودة، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1987، ص 142.

ترك شواهد تدل عليه، وراوٍ آخر أدركه ووعاه ثم روى ما تركه، والراويان كلاهما شارك في أحداث الرواية، ومؤثر فيها، غيرأنهما يختلفان في الزمان والمكان والرؤية.

وهذا الراوي قد يأتي على صور أخرى، وكأن"يأتي هذا الراوي مفردا يحكي أحداثا لم تقع له هو، ويشارك في صنعها، وهذا الأسلوب شائع جدا، بل هو الأسلوب الأثير في الرواية المعاصرة"[1]، ولتوضيح ذلك نأخذ رواية"**الجبل**"ل"**فتحي غانم**"، إذ يقول: -"حدث منذ أكثر من سبع سنوات وكنت أعمل في ذلك الوقت مفتشا للتحقيقات بوزارة المعارف أن مررت بتجربة صدمتني، وحولت الكثير من الأفكار في رأسي إلى مجرد سخافات...ناداني مدير التحقيقات، ولما دخلت عليه رأيته يبتسم"[2]، فالراوي هنا مشارك في الأحداث وفي صنعها، فهو يحكي أحداثا مر بها وقعت له.

ج- الراوي الشاهد الذي لايشارك في الأحداث:

وهو الذي"يرى بعينيه فقط ثم يسجل ما رآه، أو يسمع عنه بأذنيه ثم يسجل ماسمع، سواء أكان تسجيله هذا ساعة حدوث الأحداث، أم بعدها"[3]

وللتمثيل لنا الفقرات التي يرويها"**الشرقاوي**"في رواية"**الأرض**"على أنها حدثت أمام الراوي، يقول:"وذات يوم جاء عبد الهادي إلى دارنا قبل العصر وطلب مني أن أذهب معه إلى فرح كبير...وكان يلبس جلبابا فضفاضا من الكحلي ويمسك بيده الشمروخ الطويلة ذات الشهرة الواسعة...وسرت مع عبد الهادي مزهوا به، ومن ورائنا زغاريد النساء..."[4]

إن الراوي هنا هو مجرد شاهد فقط للأحداث، وهو يروي فقط ماشاهده، ومصدر معرفته عيناه وأذناه فقط، وكل مايقع تحت حواسه.

---

[1] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، المرجع السابق، ص122، 123.

[2] فتحي غانم، الجبل(رواية)، روز اليوسيف، القاهرة،(د،ط)، 1989، ص 24.

[3] عبد الرحيم الكردي، المرجع السابق، ص 123.

[4] عبد الرحمان الشرقاوي، الأرض، المصدر السابق، ص 24.

د- الراوي المجهول الذي لا نعرف اسمه، ولايشي إلى مصادر معرفته، ولايصرح بموقعه:

ونجد"غالبا ما يتصل الراوي بالكاتب، بل ينظرإليه غالبا على أنه هو الكاتب، رغم أن رؤيته في النص تختلف عن رؤية الكاتب، مثال ذلك: الراوي الذي يتخذه محمد حسين هيكل في رواية **(زينب)**، وتوفيق الحكيم في رواية (عودة الروح)، وطه حسين في رواية **(شجرة البؤس)**"[1]، وهذا النوع شائع بكثرة في الرواية العربية، ونأخذ مثالا عنه قول"**نجيب محفوظ**"في **(قصر الشوق)**:"أغلق السيد أحمد عبد الجواد باب البيت وراءه، ومضى يقطع الفناء على ضوء النجوم الباهت في خطوات متراخية، وطر عصاه ينغرز في التربة كما توكأ عليها في مشيته المتثائبة"[2]، الراوي هنا مجهول، فنحن لانعرف من الذي يروي؟ وكيف وصل ذلك إلى هذا الراوي؟ ولا من أين وصل له؟ فالمصدر المعرفي مجهول، وراوي هذا المصدر مجهول أيضا، إنه راوٍ يروي الأشياء لكن لا أحد علم بوجوده.

3.5- السّارد من حيث طبيعة المسرود:

وينقسم إلى:

أ- السارد الثقة:

ويُسمّى أيصا (السارد الذي يعتمدعليه)، وهو السارد الذي نستطيع الوثوق بسرده، والاعتماد عليه فيما يرويه، لوجود نسبة كبيرة من التطابق والصحة فيما يسرده، ويعزى ذلك أنه في هذه الحالة يكون أحد شخصيات القصة أو الروية (السارد = الشخصية)، وهذا مايجعل المتلقي أكثر اقتناعا وثقة به، واعتمادا عليه وهو يشبه حسب بوث السارد الواعي لذاته [3]

---

[1] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، المرجع السابق، ص 123، 124.

[2] نجيب محفوظ، قصر الشوق (رواية)، مكتبة مصر، القاهرة،(د،ط)، (د،ت)، ص 5.

[3] يُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص 292.

وهذه الثقة تعتمد على زاوية النظر أو الرؤية التي ترصد من خلالها الأحداث، فكلما اقتربت وتطابقت رؤية السارد مع المؤلف عد السارد ثقة، وكلما ابتعدت عنها ازدادت انحرافا وميلا، وأصبحت عرضة للشك، والعبث فيها، فالمسافه هي بين رؤية السارد والمؤلف هي التي تعد معيارا على صدق مايرويه السارد ويجعله أهلا للثقة، غيرأن الخبرقد يكون صادقا، ولكنه يروى على لسان سارد غير ثقة أو العكس.

ويُعدّ السارد الثقة أكثر حضورا ووجودا في الروايات والقصص، وأكثر قدما من السارد غير الثقة، ويلجأ إليه الروائيون ويستخدمون وسائل كثيرة لإظهار درجة الثقة، وصحة الكلام في هذا السارد مثل وصف السارد للأماكن المعروفة بأوصافها الحقيقة، كأن يصف شارعا من الشوارع المعروفة في مكان معين، والتقيد بتاريخ الحدث والأحداث، أو مطابقتها مع الأماكن التي تتعلق بها، ولعل من الوسائل التي يستخدمها الراوي لتأكيد صحة كلام السارد ما يجعله ثقة، هو"الاقتراب الشديد بين وجهة نظر السارد ووجهة نظر كل من المؤلف الضمني * والقارئ النموذجي**"[1]، وهذا ماذكرناه سابقا.

ب- السارد غير الثقة:

ويسمى أيضا السارد الذي لايعتمد عليه، فهوالذي لايستطيع القارئ أو المتلقي أن يثق فيما يرويه أو يعتمد عليه، وهذا يعزى لجعله مصدر معرفته أو معلوماته عن شخصيات المتن السردي، فهو لايمتلك صفات شخصية أو ملامح تبني هويته وتميزه عن غيره، وهذا مايجعله مصدر شك وعدم ثقة من طرف القارئ فيما يرويه وتتجلى أيضا عدم الثقة هذه في

---

[1] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، السويس،(د،ط)، (د،ت)، ص 93.

* المؤلف الضمني: مصطلح صكّه النّاقد الأمريكي"وين بوث"في كتابه (بلاغة الفنّ القصصي) وأشار به إلى صورة المؤلف الّتي يكتشفها المتلقي من خلال النّص المكتوب، رغم أنّه قد لا يكون في الحقيقة هكذا، وعليه المؤلف الضّمني عبارة عن صورة من إنتاج النّص.

** القارئ النموذجي: مصطلح استعمله المفكّر الأسلوبي"**مكاييل ريفاتير**"ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبيّة الّتي تتطلّب شخصّا متمرّسا كلّ التمرّس بنظام لغة الشّعر، ومدركا لطبيعة الاختلاف بين هذه اللّغة واللّغة اليومية.

تحليل هذا السارد أو تعليقه عن الأشياء بما لا يتطابق مع المنطق والواقع، وهو يشبه عند بوث السارد الواعي لذاته [1]

فهو أيضا"سارد سلوكه وأعرافه لاتتفق مع أعراف وسلوك المؤلف الضمني أو المضمر، حين تختلف قيمه بما في ذلك ذوقه وأحكامه وحسه، عن تلك التي يمتلكها المؤلف الضمني، فيتسم قصه بفقدان الثقة التي تظهر في سمات مختلفة من هذا القص"[2]؛ وهذا ما يجعل الثقة فيه من طرف المتلقي منعدمة، بل مصدرشك فيما يرويه.

وهناك أيضا علامات تدل عليه، مثل: المبالغة في الوصف وتحميل الشيء مالايحتمله (غياب المنطقية)، صياغته فيها اختلاف كبير، وجود نفاق ؛ كأن يتظاهر بأخلاق حميدة، ولكنه عكس ذلك في الحقيقة....

4.5- السارد من حيث الظهور والخفاء:

أ- السارد الظاهر Ouvert narrateur:

وهو السارد الذي نجد علامات تدل على حضوره وظهوره، فهو"يظهر ظهورا قويا إلى درجة تطغى فيها صورته على كل العالم القصصي، ويعلو صوته جميع الأصوات فلا ترى إلا صورته، ولايسمع إلا صوته ولاتعرف إلا مايعرفه عن الأفعال التي تقوم بها الشخصيات أو الكلمات التي تتفوه بها أو الأفكار التي تدور في رأسها، أو الأسرار التي تخبئها أو العالم الذي نعيش فيه"[3]، فهو عليم بكل شيء عن الشخصيات ومايدور في ظواهرها وبواطنها، ولايسمح للشخصيات أن تتحدث عن هذه المعلومات، فهو الذي يتحدث عنها ويتفوه بها.

وهذا النوع نلمحه أكثر في النصوص الأدبية القديمة، والأدب الشعبي، مثل رواية ألف ليلة وليلة، فالراوي هو"**شهرزاد**"، والمروي له هو"**شهريار**"، فتحكي كل شيء، فلايسمع إلا

---

[1] يُنظر: انجيل بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، فصول، ع2، مج2، القاهرة، 1982، ص 107-109

[2] جيرالند برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط3، 2003، ص 242.

[3] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، المرجع السّابق، ص 79.

صوتها هي، لا صوت الشخصيات (علاء الدين، السندباد، أصوات التجار والبحارة...)، ويظهر وجهها لنا لا وجوههم، أيضا نجده في مقامات"**عيسى بن هشام**"، والسيرة الشعبية "**عنترة**"، والأمير"**سيف بن ذي يزن**"...

أما في الأدب العربي الحديث، فهذا السارد لم يمت، لكنه يظهر بثوب جديد، بل يتخذ أشكالا متعددة، ويقوم بأدوار مختلفة، ويتجلى بضمير المتكلم معبرا عن نفسه، وموعه صراحة وعلنا، وقد يظهر بضمير الغائب، ويبرر تفاصيل الأحداث، محاولا أن لاتكون حاجزا بينها وبين القارئ، ومرة يستخدم الفعل الماضي ليفرق بين زمان الأحداث وزمان القول، ونجده تارة أخرى يوظف الفعل المضارع المفرغ من الزمن ليجعل القارئ يعيش الأحداث.

ب- السارد الخفي المتواري: covert narrateur

وهو السارد الذي تختفي العلامات الدالة على ملامحه، وصوته ولهجته، و"تبقى العلامات الدالة على موقعه ورؤيته، والمؤلف لايهتم بإبراز العلامات الدالة عليه، وإنما يحدد لنا موقع رصد الأحداث والأفكاروالأقوال"[1]؛ أي أن السارد لانلمح ملامحه، كما الحال في السارد الظاهر، وإنما يدل عليه هو رؤيته وموقعه في النص فقط.

فهو"عبارة عن كاميرا أو عدسة تلتقط مايقع في محيطها ومايمتد إليه مرماها، فيبدو الشيء القريب منها كبيرا والبعيد عنها صغيرا، كما أن لون العدسة يعكسان لون العالم المصور وهيئته (هكذا)"[2]

ويتجلى من خلال اعتماده على أسلوب العرض في السرد الذي يترك المجال للحوار من طرف الشخصيات، فيفسح لها المجال للتحدث إلينا، إلا أنه لايأتي بصورة مستقلة ومنفردا بالرواية من أولها إلى آخرها، فلابد من مواضع يظهر فيها، كأن يعلق على حدث أو أحداث، ويبرز أفعال الشخصيات، فالرواية لايمكن أن تكون كلها حوارا، وإلا أصبحت مجرد

---

[1] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، المرجع السابق، ص 79.

[2] يان منفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، المرجع السابق، ص72.

مسرحية، ولنا نموذج لتوضيح ذلك، وهو ماأورده نجيب محفوظ في رواية"**عنبرلولو**"، وهي قصة يكاد يطغى عليها الحوار، يقول:"قام الكشك في الوسط من الحديقة الجنوبي، كشك مصنوع من جذور الأشجار على هيئة هرم تكتنفه أغصان الزيتون....ولاحت الفتاة وهي تتجه نحو الكشك سائرة على فسيفساء للممشى الرئيسي (الرئيس هكذا)*، أحنت هامتها قليلا وهي تمر من مدخل الكشك القصير ومضت نحو الكهل بوجهها الأسمر، وعينيها الخضراوين، تصافحا ثم قالت بصوت ناعم ونبرة اعتذار !

- إني خجلة
- فقال الكهل برقة: يسرني أن ألقاك.
- لايحق لي أن أذهب وقتك
- لايعد ضائعا وقت تمنحه لعلاقة إنسانية.
- شكرا لطيبة قلبك.
- أشار على الأريكة داعيا إياها للجلوس فجلست، ثم جلس وقالت:
- لم تسعفني الجرأة على طلب مقابلتك إلا أني في أمس الحاجة إلى رأي حكيم.
- فهز الكهل رأسه موافقا.

...."[1]

ويبقى الحوار سائدا دون توقف بين الفتاة والكهل، حتى لا تكاد تلمح أي أثر للسارد إلا في مواضع قليلة جدا كأن يشرح حدثا أو يعلق عليه، وهو ما لايمكن للشخصيات القيام به، مثل: هز الكهل رأسه .....كما يظهر من خلال كشفه عن مواقع الشخصيات التي تحتلها الرواية، ويقوم بتوجيه حركاتها وأدائها في النص السردي.

---

[1] نجيب محفوظ،عنبرلولو (رواية)، دار المعارف،(د،م)، (د،ط)، 1992، ص 234.

* الرئيسي: خطأ شائع، والصّحيح، تكتب: الرئيس.

6- وظائف السارد:

إنّ وجود السارد في النص السردي يقتضي منه أن يقوم بعدة وظائف، غير أنّ هذه الوظائف تختلف باختلاف النصوص الأدبية المنقودة، واختلاف موضعه، ولعل أهم هذه الوظائف ما يأتي:

1.6- وظيفة:"الإخبار أو الإبلاغ"[1]

وهي الوظيفة التي يقوم فيها السارد بنقل الأحداث والإخبار عنها إلى المتلقي أو القارئ، وهي توجد في أي نص سردي، بل تعد ركيزة من ركائزه، سواء أكان السارد موجودا في الخطاب السردي أم غير موجود.

2.6- وظيفة:"توثيقية"[2]، أو"الاستشهادية"[3]

وهي تتمثل في كشف السارد عن مصادر معرفته ومعلوماته التاريخية، وذلك بإرجاع ونسبة كلامه، إلى مصدر تاريخي موثوق، وهذا قصد جعل القارئ يثق في صحة المسرود.

3.6- وظيفة"تنبيهية"[4]:

وهي وظيفة أسلوبية يلجأ إليها السارد بغية جلب انتباه القارئ أو المتلقي، وهي تتمثل في أساليب ندائية أو خطابية تتوجه على نحو صريح أو ضمني.

4.6- وظيفة"تفسيرية"[5] أو"الإيديولوجية أو التعليقية"[6]:

---

[1] شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، ج1، 1994، 1- 133.

[2] المرجع نفسه، ص 1، 138.

[3] جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،(د،ط)، 1986، ص 105.

[4] شجاع المسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، المرجع السابق، ص 1،138.

[5] المرجع نفسه، ص 1،185.

[6] جميل شاكر وسمير المرزوقي، المرجع السّابق، ص 105.

وهي الوظيفة التي من خلالها"السارد يفسر الوقائع انطلاقا من معرفة عامة مركزة غالبا في شكل محكم"[1]

أو هي الوظيفة التي يوظف فيها السارد بعض الأشياء والأمور الغامضة التي حدثت في المسرود قصد عملية تيسير فهمها وتفسيرها للمسرود إليه.

5.6- وظيفة:"التعليمية"[2]

وهي توجه السارد بمضمون المسرود، وهذا المضمون قد يكون ذا قيمة دينية أو فكرية، أو عاطفية أو علمية، أو أدبية أو أخلاقية..إلى المتلقي أو القارئ والسعي إلى إيصاله له بوساطة التعليقات التي تقوم على شرح مضمون الرسالة.

6.6- وظيفة"تنسيقية"[3]

وهي قيام السارد بتنظيم الخطاب السردي إما بالتقديم أو التأخير أو إيضاح بعض الأحداث، وتنظيم تسلسلها في الخطاب السردي للمتلقي أو القارئ

7.6- وظيفة"انفعالية"[4]

وهي الوظيفة التي يقوم فيها السارد برصد انفعالات ومشاعر السارد في خطابه وأقواله وتصرفاته.

8.6- وظيفة"تأثيرية"[5]

وهي قيام السارد بجذب ولفت انتباه القارئ أو المتلقي إلى عالم القصة أو الرواية أي التأثير فيه.

---

[1] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، المرجع السابق، ص 102.

[2] شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، المرجع السابق، ص 1- 183،184.

[3] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1992، ص 174.

[4] شجاع مسلم العاني، المرجع السابق، ص 1-183، 184.

[5] جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، المرجع السابق، ص 106.

9.6- وظيفة"تمجيدية"[1]

وهذا المصطلح أضافه"**عبد الله إبراهيم**"، فهي تعني حسبه"أن الراوي لايألو* جهدا في إضفاء كل مايمجده في السيرة التي يرويها، ولذلك لمنح مايروي أهمية خاصة، أو إثارة حماس المتلقي"[2]

10.6- وظيفة"بنائية"[3]

وهي تتضمن عند عبد الله إبراهيم:

أ- **وظيفة تنسيق:** سبق ذكرها.

ب- وظيفة استباق: وهي أن يقوم"الراوي بالإعلان عن أحداث ستقع، لم يكن سياق السرد قد منحها تحققا بعد"[4]

ج – وظيفة إلحاق: وهي أن يقوم"الراوي بإلحاق جزء من الحكاية، أو عرض محاور الأحداث فيها، بجزء كان قدمه من قبل"[5]

11.6- وظيفة توزيع: وهي قيام"الراوي بتوزيع محاور الوحدات الحكائية، حسب وقوعها في الزمان، أو حسب علاقتها بالشخصيات"[6]، وهي مماثلة لوظيفة التنسيق السابقة إلى حد ما.

12.6- وظيفة وصفية: وهي الوظيفة التي"يقوم الراوي بتقديم مشاهد وصفية للمنازلات، وأعمال الفروسية، دون أن يعلن عن حضوره، بل إنه يظل متخفيا، وكأن المتلقي يراقب

---

[1] عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 144.

*لا يألو: لا يقصّر.

[2] عبد الله إبراهيم، المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه ، ص 144-147.

[4] المرجع نفسه، ص 145.

[5] المرجع نفسه، ص 146.

[6] المرجع نفسه، ص 147.

مشهدا حقيقيا، لاوجود للراوي ولاحضور فيه، وحقيقة الأمر أن الراوي لايتنحى في مشاهد الوصف، لكنه يحتجب إلى حد ما، ولايعنى بإظهار موقعه من الأحداث أبدا، فيتيح للمروي، أن يتشكل في صفاء بعيد عن تأملات الراوي وآرائه"[1]؛ أي أن السارد هنا يلتبس بالمروي.

13.6- وظيفة تأصيلية: وهي التي"فيها يقوم الراوي بتأصيل مروياته في التاريخ والثقافة العربية، ويجعل منها أسفارا للصراع القومي والديني، ويربطها أحيانا بالمآثر العربية المعروفة في الانتصار على الخصوم"[2]

ونلحظ أنها مشابهة للوظيفة التوثيقية.

14.6- وظيفة استذكارية: وهي قيام السارد باستذكار الحياة الماضية [3] بما يؤديه الاستذكار من معاني الأمل في الحياة.

---

[1] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المرجع السابق ، ص 149

[2] المرجع نفسه، ص 150.

[3] رحمن عزكان: وظائف السرد في رواية الأسر، ع50، بغداد، 2000، ص 104، 105.

المبحث الثّالث:صيغ الحكي.

1- مفهوم الصيغة:

إنّ الحكي في أي نص سردي لابد له من صيغة، وتعرف على أنها"الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا"[1]، وتختلف الصيغةعن الرؤية السردية في أن الرؤيةالسردية تهتم بتحديد موقع المتكلم أو السارد في النص السردي، ومن أي زاوية ينظر إلى كلامه؟ بينما الصيغة تهتم بتحديد الكيفية أو الطريقة التي بواسطتها نقل إلينا السارد كلامه وكلام الآخرين، وتحديد خطابات المتكلم في القصة أو الرواية، سواء تعلق الأمر بكلام السارد أو كلام الشخصيات.

2- أنواع الصيغ:

1.2- الصيغ الكبرى: وتنقسم إلى نوعين:

أ- **الحكي: (Narration)**، وهو"سرد خالص، ينقل فيه السارد الأحداث والوقائع، ويخبرعنها في صيغة الحكي ويتكلم السارد ولا تتكلم الشخصية الروائية"[2].

ولتوضيح هذا نأخذ نموذجا، مثل:

-"وقام الأمير واقفا، سحب المقعد وراءه، وعبر الطريق، وصعد إلى الرصيف العريض، وضع المقعد إلى السور الخلفي للجامع، وراء الجاويش عبد الحميد...واتجه إليه واشترى علبة من السجائر..."[3]

---

[1] تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، 1992، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ص 61.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص 109.

[3] إبراهيم أصلان، مالك الحزين، دار التنوير، دارأبعاد، بيروت، ط1، 1983، ص47،48.

نلاحظ هنا أن السارد هو من يتكلم ولاوجود لكلام الشخصيات، وصيغة السرد هنا هي"الحكي"، وهو عبارة عن حكي أحداث، وهو مايسمى (محكي الأحداث)، مثل: (عبر، اتجه، اشترى...)، وفيها يهيمن كلام السارد، ومحكي الأحداث ويغيب كلام الشخصيات

ب- العرض: (representation)

ونجد"القصة في هذه الحالة لا تنقل خبرا (حدثا)، وإنما تجري أمام أعيننا، مثلما يحدث في المسرحية، في صيغة العرض تتكلم الشخصيات، ولايتكلم السارد"[1]، ففي صيغة العرض يهيمن كلام الشخصيات؛ إذ لاوجود للحكي، مثل:

-"فقال جدي:

- عجبا !

- تأتي متأخرا وتقول: ((عجبا))

- كم الساعة يا ترى؟

- التاسعة، والحافلة تمر في الثامنة، وأنت تأتي في التاسعة، وتقول عجبا؟

- ولكننا خرجنا من الدار في السابعة والنصف، عجبا والله."[2]

ونلحظ هنا في هذا المقطع السردي هيمنة كلام الشخصيات عن طريق الحوار فيما بينها، ولاوجود لكلام السارد، فصيغة التقديم هنا هي"العرض"، وكلام الشخصيات يندرج ضمن محكي الأقوال:

الحكي = كلام السارد	العرض = كلام الشخصيات

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص 110.

[2] ليلى أبو زيد، رجوع إلى الطفولة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 30.

ولـ"**جيرار جنيت**"((**Gérard Genette**تمييز آخر بين صيغة الحكي والعرض، وهي كالآتي:

أ- **محكي الأحداث: (recitdevereniets)** وهو"يتضمن كلام السارد، وتكون صيغة السرد هي الحكي، وتقوم بوظيفة الإخبار عن أحداث ووقائع"[1]، وهو التقسيم نفسه الذي سبق ذكره فقط في تقليب المصطلحات.

ب- محكي الأقوال: (recit paroles)، ونجده"يتضمن خطاب الشخصيات، وتكون صيغة السرد هي العرض، وتقوم بوظيفة نقل كلام الشخصيات"[2]

الحكي = محكي الأحداث	العرض = محكي الأقوال

وعليه يمكن صياغة مظاهر صيغ الحكي في الجدول كالآتي:

نوع الحكي	صيغته	المتكلم
محكي الأحداث	الحكي	السارد
محكي الأقوال	العرض	الشخصية

وتجدر الإشارة إلى أننا في السرد العربي المعاصر لانجد التمييز بين هذين الصيغتين، ف"السرد المعاصر أبدع أشكالا روائية تتداخل فيها الصيغ، فلم يعد مجديا الفصل بين خطاب السارد وخطاب الشخصيات كما هو الحال مثلا: في الروايات التي يكون فيها السارد شخصية يتحدث مع باقي الشخصيات، أو حالة الرواية التي تكون فيها الشخصية في نفس الآن (الآن نفسه هكذا) ((شخصية – سارد))"[3]، وهذا مايدفعنا للتساؤل:"هل نعتبر الراوي وهو يتحدث مع الشخصيات شخصية، وندخل خطابه مع ((محكي الأقوال))؟ أم مع

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 111.

[3] المرجع نفسه، ص 112.

* الصّحيح: الشيء نفسه؛ لأن التوكيد لايتقدم على المؤكد.

((محكي الأحداث))؟ ونفس الشيء (الشيء نفسه هكذا*) يمكننا أن نطرحه على الشخصيات"[1]

3- تعدد صيغ الحكي:

إنّ أية رواية أو قصة تعتمد على الصيغة الكبرى في الحكي المتمثلة في صيغتي الحكي والعرض، غيرأنه يمكن أن تتفرع كل صيغة منهما إلى صيغ فرعية، أي من صيغتهما في الأصل (الحكي والعرض)، أي أن الراوي والسارد لايبني خطابا واحدا في صيغة الحكي، والشخصيات أيضا لاتتبنى أسلوبا واحدا في الكلام، فكل صيغة تتحقق بخطابات وأساليب مختلفة، ونحن نجد"في كل رواية يمكن التمييز بين أربعة مستويات"[2]

- حين يكون الراوي يسرد
- حين يصنف
- حين ينتج خطابا.
- حين يستنطق الشخصيات.

وعليه نستخلص أن كل نص سردي يتضمن أربعة ملفوظات، وهي:

- ملفوظ سردي (محكي الاحدث).
- ملفوظ وصفي (محكي الوصف).
- ملفوظ خطابي (خطاب السارد).
- ملفوظ شفهي (محكي الأقوال).

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص 195.

[2] بيرنار فانيط، النص الروائي، تر: رشيد بنحدو، سليكي إخوان،(د،م)، ط1، 1999، ص35.

4- كلام السارد:

يعتمد كلام السارد في الصيغ الكبرى على صيغة الحكي، ونجد إلى جانب الحكي ملفوظ خطاب السارد الذي يأخذ أشكالا خطابية أخرى، مثل:

أ- **الحكي:** وهنا السارد يروي لنا أحداثا ووقائع، وهو مايسمى بمحكي الأحداث.

ب- الخطاب: وهو أن ينتج السارد خطابا هذا الخطاب هو كلام يخبر عن أفكار، ولاينقل أحداثا أو وقائع، ويكون كلامه عبارة عن محكي الأقوال [1]

وأنواع الخطابات التي ينتجها السارد، تتمثل في:

- خطاب تأملي:

مثل"المسافة بين العين ومرمى البصر ليست المسافة الوحيدة للرؤية، وليست كذلك المسافة الأكثر طولا أو بهجة.

العاشقون مثلا، والمغتربون، وكل الذي نأتي بهم الدار عن الدار، هؤلاء جميعا لايرون بعيونهم فحسب، بل بقلوبهم أيضا.

- القلب هو الذي يتلفت إلى الأشياء منذ تغيب الأشياء.."[2]

ونلحظ هنا الكاتب لايسرد أحداثا أو وقائع، بل ينتج كلاما هو خطاب تأملي موضوعه الرؤية القلبية مقابل الرؤية البصرية، ويتّأمل قدرة القلب على رؤية الأشياء التي لايمكن للعين أن تراها. إن الرؤية هنا ليست الرؤية البصرية المقصودة، بل الرؤية التأملية التي محلها القلب، وغياب طابع السرد هو الذي يجعله كلاما تأمليّا ذا طابع لازمني، يضعنا"أمام مجموعة من الملفوظات التقريرية الخالية من اي طابع سردي، ملفوظات لها طابع المطلق،

---

[1] يُنظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص113.

[2] حنا مينة، الشراع والعاصفة، دار الآداب، بيروت، ط6، 1986، ص13.

وتشتغل كأنها مفصولة عن الزمان والمكان، إنها صيغ شبه حكمية"[1]، وهذا ما يميز الخطاب التأملي المجرد من طابع الزمنية والسردية...

- الخطاب الفلسفي:

هذا الخطاب يشبه"الخطاب التأملي في طابعه المجرد اللازمني، لكنه يختلف عنه في معجمه، ومفاهيمه"[2]

-مثل:"الغبار هو مجد الوحدة، مجد الكلي في سهره على اليقين، كل شيئ كان كمالا في الموعد القديم للخيال.

مع أزله: مياه أساسات من كمال المياه افتنان الحقيقة بنفسها مرئية في المياه الحقيقة الصقيلة كطعم الهدهد، كل شيء كان انعكاسا للجوهر الصقيل في الياقوتة الكروية..."[3]

لا نجد في هذا المقطع السردي سردا لحدث أووقائع ذات طابع زمني، السارد هنا كلامه فلسفي، فهو يتحدث عن الغبار ليس بوصفه ظاهرة طبيعية، بل صاغه في سياق فلسفي مجرد، ومؤشرات هذا الخطاب الفلسفي هي:" الوحدة، الكمال، الأزل..."وهي مرجعيات فلسفية.

- خطاب أدبي:

وهو الذي"يعتمد مرجعية أدبية، ويتناول قضية أدبية أو موضوعا نقديا"[4]

مثل:"لايخدع الأديب نفسه هذه الضروب من الخداع، ويعلها بهذه الألوان من التعلات، يكتب لأنه محتاج إلى الكتابة كما يأكل ويشرب ويدخن لأنه محتاج إلى الطعام والشراب

---

[1] سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، رؤية للنّشر والتوزيع، ط1، 2016.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص 116.

[3] سليم بركات، معسكرات الأبد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص 255، 256.

[4] محمد بوعزة، المرجع السابق، ص 116.

والتدخين، وهو حين يكتب قلما يفكر فيما يحسن أن يكتب، وما ينبغي ألا يعرفه القرطاس أو يجري به القلم..."[1]

نلحظ السارد هنا لاينقل أحداثا أو وقائع بل ينقل تصوره ومنظوره للأدب ووظيفته إذ يراه عاكسا للأديب لاللمجتمع، فهو يكتب لنفسه لا للناس.

- خطاب إيديولوجي:

وهو الخطاب الذي"يعتمد مرجعية إيديولوجية؛ ويعبر عن موقف سياسي، ويتضمن حكما سياسيا إيديولوجيا على الآخر"[2]

ومثاله:"وهذه المدينة الواقعة إلى الشمال الغربي من البلاد قديمة، بعض القدم في بنيانها وعاداتها، إن الأخلاق هنا ترزخ تحت كابوس التقاليد، فالإقطاع هو السيد، في ظل حياة تتسم بالمحافظة والتخلف..وتنقسم الحياة على نحو متفاوت جدا، يتوزع"الكبار"، وعامة الأحياء وزعامة المرافق، وملكية الأرض..."[3]

نلحظ في خطاب الكاتب إيديولوجية واضحة، فهو ينظر إلى هذه المدينة المتخلفة – حسبه– منظورا إيديولوجيا، ويصدر عليها أحكامه التي تعبرعن تبنيه لموقف سياسي وهو الماركسية، والدليل مصطلحات في خطابه، مثل:"الإقطاع، التفاوت، ملكية، الأرض...وهي مصطلحات إيديولوجية تعبرعن موقفه السياسي المنحاز إلى الشخصيات العالمية في النص في مواجهة الإقطاع"الكبار".

---

[1] طه حسين، أديب، (د،ط)، (د،ت)، (د،م).

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص 116.

[3] حنا مينة، الشراع والعاصفة، المصدر السابق، ص 22.

5- كلام الشخصيات:

يعتمد السارد في نقله لكلام الشخصيات على طرائق، وهذا المقياس المعتمد في تحديد كل طريقة هو درجة الدقة في نقل الكلام، حيث:"تتمثل صيغة خطاب ما في درجة الدقة التي يستحضر بها هذا الخطاب مرجعه، والدرجة القصوى نجدها في الخطاب المباشر، ونجد الدرجة الدنيا في حالة قص وقائع غيرلفظية ودرجات وسطى في الحالات الأخرى"[1]

ويميز"**جنيت**"بين ثلاثة أنواع من الخطاب، وهي:

أ- الخطاب المنقول (الأسلوب المباشر)(rapporté)

ويتجلى"حين يترك السارد الكلام للشخصية مباشرة وينقله كما تلفظت به، أي بشكل حرفي ((قلت لأمي: يجب أن أتزوج من ألبريتن))، هنا لاتطرأ على الخطاب الأصلي للشخصية أي تعديلات، إنها حالة الحوار أو المنولوج"[2].

وفي هذا المثال نلحظ أن السارد نقل كلام الشخصية كما هو بشكل حرفي ووضعه بين قوسين للدلالة على أنه خطاب لغيره، ومنقول حرفيا كما هو.

ب-الخطاب المحول (الأسلوب غيرالمباشر) (transpose)

ويكون"أكثر محاكاة من الخطاب المسرود؛ لأن السارد يحافظ على ((مضمون)) الكلام الذي يفترض أن الشخصية تلفظت به، ولكن بإدماجه نحويا في قصة السارد، فغالبا ماتكون التغييرات غير نحوية كأن نختصر أو نحذف الانطباعات العاطفية، ويحتفظ بالمؤشرات التي

---

[1] تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 47.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص 117.

تدل على أن الكلام لاينتمي إليه، بل هو كلام منقول، مثل: أفعال القول (قال لي، شرح لي، روي لي، حدثني...)"[1]

ومثاله: قلت لأمي بأنني سأتزوج حتما من"**ألبريتن**"، نلحظ أن السارد هنا لم ينقل كلام الشخصية نقلا حرفيا بل قام ببعض التغييرات فيه مع المحافظة على مضمون خطاب الشخصية، والدليل عدم وضعه بين مزدوجتين للدلالة على أنه منقول نقلا غيرمباشر، وأيضا لفظة"أنني"التي تؤكد أن الكلام هو للشخصية، والفعل (قلت) الذي يدل على محكي القول لا محكي الفعل، ويتمثل"الفرق بين الخطاب المباشر وغير المباشر أن الخطاب المباشر يأتي في صيغة حوار وغيرمندمج ومعزول عن حكي السارد، بينما يأتي الخطاب المباشر مندمجا في خطاب السارد"[2]

ج- الخطاب المسرود (المروي) narravitise

ونجد في هذا الخطاب اختزالا أكبر ودرجة قصوى في تغيير كلام الشخصيات، ففيه يكتفي السارد بمضمون الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه، ولتكن لدي الجملة الآتية: أخبرت أمي بأنني قررت الزواج"**بألبرتين**"، هذه الجملة تدل على وقوع فعل شفوي، كما تدلنا على مضمونه، غيرأننا نجهل الكلمات بالضبط أي نجهل الكلام المباشر الذي يتم بين الشخصية وأمها، فهل قالت لها: ((سأتزوج حتما بألبرتين))، أم قالت لها: ((قررت الزواج بألبرتين)) أم غيرها، فنحن نجهل الألفاظ الأصلية للكلام الذي تم بينهما.

وقد سمي بالخطاب المسرود؛ لأنه لايأتي مندمجا في حكي السارد، وكأنه حكي يمكن أن نختزله في عبارة مثلا:"قررت الزواج من ألبرتين"[3].

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص 118.

[2] المرجع نفسه، ص 119.

[3] المرجع نفسه، ص 119.

6- صيغة الوصف:

وهي تتحدد مقابل صيغة الحكي، وتفيد"تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث وبعد زمني، ومايميز إذن صيغة الوصف بالمقارنة مع صيغة الحكي هو غياب البعد الزمني الذي يتضمنه الحكي كما هو سرد الأحداث تحدث في زمن معين"[1]

ولتوضيح الفرق أكثر لنا الجدول الآتي:

الوصف	الحكي
- تمثيل الأشياء والشخصيات - غياب الزمن. - صيغة الأوصاف والنعوت	- نقل الأحداث. - حضور الزمن. - صيغة الأفعال.

7- وظائف الوصف:

إنّ لصيغة الوصف وظائف متعددة، وتتمثل فيما يأتي:

1.7- الوظيفة الجمالية: ودورها جمالي في الخطاب، فهي تشبه النحت على الصروح الكلاسيكية.

2.7- الوظيفة السردية: وتتمثل في"تعطيل السرد، فالوصف المتسع والمفصل يتبدى بمثابة وقفة أو استراحة في سيرورة السرد، حيث يضطر السارد إلى وقف سير القصة وقطع تسلسلها، ليصف مشهدا أو شخصية، وعندما ينتهي من الوصف يعود إلى استئناف سرد القصة"[2]

3.7- الوظيفة الرمزية: وهي أن يكون الوصف بغرض توضيح أو تفسير موقف أو سلوك شخصية من الشخصيات، أي أنه يقوم بوظيفة دالة على معاني توحي بدلالات في سياق فهم القصة كأن يكون مرآة عاكسة لنفسية الشخصيات أو تعبيرا عن بيئتها الاجتماعية [3]

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص 120.

[2] المرجع نفسه، ص120.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص 120،121.

الفصل الثاني:

أنماط السارد في الروايـة الجزائريّة المعاصرة (الروايـات المختارة أنموذجا)

المبحث الأول: السارد في الروايـة من حيث الظهور والخفاء

1ـ السارد الظاهر

2ـ السارد المتواري

المبحث الثاني: السارد من حيث طبيعة المسرود

1ـ السارد الثقة

2ـ السارد غير الثقة

المبحث الثالث: السارد حسب الرؤية السردية

1ـ السارد العليم

2ـ السارد الشاهد

3ـ السارد المشارك في الأحداث.

أولا: أنماط السّارد في رواية"تميمون"لرشيد بوجدرة

المبحث الأوّل: السارد في الرواية من حيث الظهور والخفاء:

1- السارد الظاهر: Ouvert narrateur

وهو السارد الذي يطغى صوته في الرواية على أصوات الشخصيات؛ حيث لا يسمع إلا صوته، هو من يتكلم على لسان الشخصيات، وينقل أفكارها التي"تدور في رأسها و الأسرار التي تخبئها، والعالم الذي تعيش فيه"[1]، كما يصور ما تحس وتشعر به داخليا، إنه"السيد"، ويعزى هذا الظهور الواضح والمكثف لهذا النوع من السارد إلى صيغة السرد التي يعتمدها، وهي "**صيغة الحكي**""**narration**" حيث يتكلم السارد ويستحوذ على الكلام، ويختفي صوت الشخصيات، ومن خلال دراسة هذه الرواية"تيميمون"وجدنا هذا النوع يسيطر على أغلب صفحات الرواية من بدايتها إلى نهايتها، بل يكاد ينعدم صوت الشخصيات تماما.

ولتوضيح هذا النوع من السارد، اخترنا نماذج على سبيل المثال لا الحصر منها:

-"وبعد ساعات قليلة لاحقني البائع إلى حانة حيث كنت أحتفل لوحدي، بشراء هذه الحافلة. ومن جديد طلب إلغاء العقد الذي قضينا في كتابته وقتا طويلا... زعم الرجل مكررا نفسه. إن السيارة الخربة لا تساوي خردلة وأنه من العار عليه بيعها لشخص مثلي... أخذ نديمي يعيد الكرة طالبا مني إعادة الحافلة إليه، متذرعا بأعذار صبيانية. وقال إنه متعلق كثيرا بآلته القديمة"[2] نلحظ جليا في هذا المقطع الذي ينقل لنا الحوار الذي جرى بين السارد (سائق الحافلة) والبائع الذي باع له حافلته بثمن زهيد جدا، حيث شعر بالندم وأراد استرجاعها منه، السارد هنا ظاهر وصوته هو المسموع فقط، بل يحتكر الكلام؛ وهو الذي

---

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، المرجع السابق، ص 91.

[2] رشيد بوجدرة، تيميمون (رواية)، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر والإشهار (ANEP)، الجزائر، ط1، 1994، ص7، 8.

يطغى بشكل كبير، ولم يفسح المجال إلى الشخصية كي تتحدث بصوتها هي، بل ناب عنها وتحدث مكانها.

– كما نلمسه في المقطع الآتي:

–"كانت صرّاء تنظر إلى النّاس وهم يثرثرون ويتحركون ويمزحون ويقلدون المهرجين من النمط الحزين، أو من النمط المرح على حد سواء. لكنها لاتنبس بكلمة واحدة وحتى بحرف بواحد. وإذا طرأ ذلك عرضة جاءت جملها اصطناعية ومركبة بطريقة آلية. ملؤها الابتذال والتكلف والسؤم والوقاحة، فيصمت هكذا من خاطبها ويتعقد على الفور"[1]

السارد هنا أشبه بكاميرا ترصد كل شيء، كلام الناس وثرثرتهم في الحافلة، وتصرفاتهم وسلوكاتهم وما يدور بينهم، كما صور لنا حالة الفتاة"صرّاء"التي تعلق بها من أول نظرة، وهي لم تبلغ العشرين بعد، وهو حب لم يعشه ويجربه منذ أربعين سنة، هذه الفتاة التي كانت ذات صفات خاصة منها الانطواء وقلة الكلام، فهي لا ترد إلا في حالات نادرة؛ إذا تعرض لها أحد، إننا نرى بطريقة واضحة هنا طغيان صوت السارد على صوت الشخصيات، فهو يحتكر كل شيء، ولا يسمع إلا كلامه، أما كلام الشخصيات، فهو من يتكفل بنقله وينوب عنها، بل حتى سلوكاتهم وتصرفاتهم وأفعالهم، وكل ما يصدر منهم.

ويتجلى أيضا في مقطع آخر:

–"لقد فهمت صرّاء منذ البداية كل شيء ومن الأكيد أنها تضجر مني و تسخر مني، فتقول: ((مسكين هذا العجوز الشريب ! لقد سقط فجأة في استيهامات الشيخوخة الشبقية المتلعبنة *!))"[2]

السارد هنا يغوص في باطن الشخصية، ويصور لنا ما تشعر به الفتاة"صرّاء"بعد اكتشافها تعلقه بها، وهذا الشعور كان مزيجا من الضجر والملل من هذا العجوز، بل يتخيّل

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

* الشبقية: الرغبة الشديدة في الجماع.

لنا ما تقوله في نفسها، وينقل لنا ذلك ((مسكين هذا العجوز...)) دون أن يفسح المجال إلى الشخصية أن تتحدث، وأن تعبر عما تشعر به هي، وما يدور في ذهنها، إنه يسطر على كل شيء، وينوب عنها في ما تفكر به، وما تود قوله، وما تحس به.

ونراه واضحا أيضا في مقطع آخر:

-"تسلق مهدي أخي الصغير أعلى أكبر توتة فيلا الجنينة محاولا هكذا مشاهدة ما كان يجري داخل البيت...نزل من الشجرة الضخمة فسقط على الأرض بعنف فتجرحت ركبته اليسرى. أخذ في البكاء، سعيدة وضعت يدها على فيه حتى لا يسمع الكبار صيحاته. عض مهدي يد سعيدة تتركته أخته فيتوقف عن البكاء، فورا"[1].

نلحظ السارد هنا يصور لنا مشهد محاولة الأخ الأصغر"**مهدي**"تسلق الشجرة، ليطّلع على ما يجري في الجنازة الموجودة داخل البيت، طلبت منه أخته"**سعيدة**"النزول، لكن سقط أثناء نزوله وجرحت ركبته، فراح يبكي وأخته"**سعيدة**"تحاول إسكاته... وهو ينقل لنا ويصور كل ما يحدث بلسانه، ولا وجود لصوت الشخصيات هنا أو حوار مباشر جرى بين"**سعيدة**"و وأخيها"**مهدي**"، يستحوذ بشكل واضح على كل شيء.

إن هذه النماذج التي استشهدنا بها هي على سبيل المثال لا الحصر، وهذا النوع من السارد طغى على جل الرواية من بدايتها إلى نهايتها ولايمكن ذكر كل المقاطع الدالة عليه، ونستنتج من خلال ذلك أن هذه الرواية هي أقرب لروايات السيرة الذاتية أو الاعترافات الذاتية التي يبوح فيها المؤلف عن طريق تسخيره ساردا تخييليا كل ما عاشه في مراحل طفولته.

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 40.

2- السارد المتواري (الخفي): Couvert narrateur

وهو الذي يختفي صوته ويبقى صوت الشخصية طاغيا على الكلام، فهو هنا أشبه"بكاميرا خفية"[1] التي ترصد الأشياء دون أن نلحظها، ويعزى هذا التواري إلى صيغة السرد التي تكون هنا"صيغة العرض"(**representation**)، حيث تعتمد على الحوار القائم بين الشخصيات، غير أن السارد لا يختفي كليا بل يظهر في مواطن معينة، كالتعليق على كلام الشخصيات أو إسناد لها الدور كي تتحدث؛ لأنه من غير المعقول ان تكون الرواية كلها حوارا وإلا أصبحت مسرحية.

وللتمثيل لهذا النوع اخترنا نماذج استشهدنا بها، منها:

-"ثم استطرد قائلا: ((لا أقدر على مفارقتها بعد ربع قرن من الخدمات الرائعة النبيلة...هذا عيب. هذه سفاهة وغدر..غير ممكن بيعها فقط لأنها شاخت وتعطبت...مستحيل..."[2].

نجد في هذا المقطع السارد شبه مختفٍ تماما، حيث يطغى صوت الشخصية"البائع"، أما صوت السارد فلا نلمحه إلا قبل أن يُسند الكلام إلى الشخصية في (استطرد)، ثم نجده بعدها تحول إلى راصد فقط ما قالته الشخصية بلسانها هي.

وهناك نموذج آخر يوضح هذا النوع من السارد في هذا المقطع:

-"كمال رايس يقول ك ((بلاصة مافيهاش النساء ما عندهاش معنى ولا طعم !)) هنري كوهين يجيبه: ((برافو عليك يا سيد الرجال...ما تحب النساء إلا باش...بصح كان تتدي أختي لسينما le colisée نقتلك !Anus cosinus. sinus....))"[3]، نلحظ في هذا

---

[1] يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، المرجع السابق، ص 72.

[2] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق، ص 08.

[3] المصدر نفسه، ص 56

المقطع اختفاء السارد اختفاء شبه كلي؛ لأنه عبارة عن حوار جرى بين"كمال رايس"و"هنري كوهين"، ولا يظهر السارد إلا في موضع توجيهه الكلام بين الشخصيتين (كمال رايس يقول) و(هنري كوهين يجيبه)، يختفي فاسحا المجال للشخصيتين لكي تتكلما بصوتيهما فلا يسمع إلا صوتهما.

ونلمسه أيضا في المقطع الآتي:

-"رفضت صرّاء اقتراحي وقالت: ((أنت خطير كتشرب الفودكا وأنا خطيرة كنتكيف الحشيش!))"[1]، هذا المقطع هو حوار جرى بين سائق الحافلة (السارد)، والفتاة"صرّاء"، حيث يحاول أن يغويها لتذهب إلى محششة سرية في تيميمون، هذا الإغواء قوبل بالرفض من قبل"صراء"، ونلمح اختفاء السارد (سائق الحافلة) حين ترك المجال لها لتتكلم (وقالت....) فصار الصوت المسموع هو صوت"صراء"فقط.

وهذا مقطع آخر يوضحه:

-"سألتني صراء مرة: ((لماذا ثلاثة أفران في كل منزل يا ترى؟))"[2].

يظهر هذا المقطع الحوار الذي جرى بين"سائق الحافلة"و"صراء"حين أخذ السواح إلى ديار"تميمون"، فكانت تتميز بوجود ثلاثة أفران في المنزل الواحد على السطح، فاحتارت"صراء"في ذلك وراحت تسأله عن السبب (لماذا...)، وكما نلاحظ في هذا المقطع يختفي صوت السارد"سائق الحافلة"تاركا المجال لصوت"صراء"كي تتحدث و تسأله، ولا نلحظ ظهور السارد إلا قبل كلام"صراء"في (سألتني صراء مرة).

كما يتضح هذا النوع من السارد بشكل أكبر في المقطع الآتي:

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 59.

[2] المصدر نفسه، ص 80.

-"فيقول هنري كوهين: ((لا لا يا كمال رايس أعوذ بالله من ذوقك...هذا موش ذوق هذه كارثة.. لا..لا تعرف كيف تختار ربطة العنق... لا عندك ذوق و لا نوق !...))

فيرد عليه كمال رايس: ((واش بها الكرافاتة ديالي؟... راهي من حرير الصين الصافي...الخام، يا سيدي ! وصباطي؟...واش رايك فيه؟ مصنوع في إيطاليا...حشيتهالك آه Anus cosinus. Sinus..خوذ راحتك و خمم قبل ما تحل فمك...راك غاير مني...أنت غيار !...))"[1].

إلى غاية نهاية الحوار الذي جرى بين"كمال رايس"وصديقه"هنري كوهين"الذي أراد السخرية من ذوق كمال رايس في اختياره لون"الكرافاتة"، ونلحظ جليا أن السارد صوته شبه منعدم، فقد اكتفى فقط بتوجيه الحوار بين الشخصيتين بالتناوب و الترتيب، حيث تستحوذ هنا الشخصيتان على الكلام و تحتكره، أما صوت السارد، فغائب لا نسمعه إلا حين يوجه الكلام إلى الشّخصيتين (يقول هنري كوهين) ف (يرد عليه كمال رايس...).

هذه أغلب النماذج التي رصدناها لهذا النوع من السارد، و الملاحظ عليها أنها قليلة مقارنة بالنوع الأول"السارد الظاهر".

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق، ص 84.

المبحث الثّاني: السارد من حيث طبيعة المسرود:

1- السارد الثقة: le narrateur confiance

وهو السارد الذي نثق فيما يرويه و ما ينقله لنا من أحداث أو تصوير للأشياء، وهذه الثقة تعزى إلى مصادر معرفته التي يعتمد عليها في السرد أو الوصف، وعادة ما تكون عبارة عن حواسه، وحتى يكسب السارد الثقة من القارئ، لا بد من"الاقتراب الشديد بين وجهة نظر السارد ووجهة نظر كل من المؤلف الضمني أو القارئ النموذجي"[1]

وذلك أن السارد يحكي حدثا ما ويريد من القارئ تصديق ما جاء به حقيقة، وحتى يتم هذا التصديق يجب تطابق رؤيتهما معا (رؤية السارد والمؤلف الضمني)؛ لأن انعدام ذلك يعني انعدام الثقة من طرف القارئ فيما يرويه السارد.

ولتقصي هذا النوع من السارد، أخذنا نماذج توضحه، منها:

-"تعودت الوصول إلى تيميمون من طلوع الشمس حتى يتمكن السواح من اكتشاف القصر البربري العتيق بواحته الخصبة، حيث نظام توزيع مياه السقي يعود أصله إلى آلاف السنين، فكان يبهرني بتشعباته وتشبكاته، لذا كنت أقطع المسافة بين المنيعة وتيميون ليلا"[2].

لقد تحلى السارد بالمصداقية هنا فيما رواه وصوره، مما يجعله ثقة من طرف القارئ؛ لأن ما وصفه توافق و الواقع، فهو تتحدث عن نظام الري العجيب" الفقّارة"في تيميمون الذي يعد من أغرب وأعجب طرق الري التقليدية في الصحراء عموما وتيميون خصوصا، وقد اختلف في أصله، مصدره كما صور لنا القصر البربري االذي يدعى"قصر الذراع"، وهو عتيق بني من طرف قبيلة يهودية وفدت إلى تلك المنطقة، يتميز ببنائه العجيب والفريد من

---

[1] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، المرجع السابق، ص 93.

[2] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق، ص 29.

نوعه؛ إذ بني على شكل دائري حتي لا تطمره الرمال، كما انه مبني بالحجارة بطريقة عجيبة.

وهناك أيضا مقطع آخر يوضحه:

-"الصحراء – ليلا- عبارة عن تظليل رهيب نوع من الحلم اليقظ. في الصحراء، يفقد الإنسان إحساسه بالواقع... الكثبان الشامخة و الزعفرانية اللون...الصحراء شرسة.قاسية"[1].

يصف السارد هنا البيئة الصحراوية التي على الرغم من جمالها ومناظرها الخلابة تتميز بصعوبة العيش وقساوتها من حر وغير ذلك وهو وصف يتوافق مع واقع هذه البيئة، فلم يبتعد عن الصدق هنا.

وتتجلى هذه الثقة أيضا:

-"الصحراء قاسية البرودة في الشتاء حيث الفضاء يبرز مبيضا رغم الكثبان الرملية الزعفرانية اللون والحمراء والصفراء.أشعرأنذاك صعبة المنال والمعالم"[2]، السارد هنا يتحدث عن طبيعة المناخ الصحراوي في الليل الذي تسوده البرودة القارسة، فرغم حرارتها نهارا التي لا تطاق أحيانا لكن ليلا يبرد الطقس، بسبب برودة الرمال في الليل ونحن نلحظ أن السارد هنا صادق في وصفه وثقة فيما يرويه، كما نلمس هذا الصدق أيضا في وصفه لرمال الصحراء التي تبدو باللون الزعفراني وهو اللون الأصفر الذي يتحول إلى اللون الأحمر مع بداية غروب الشمس، فيعطي منظرا لا مثيل له، يعكس سحر المنظر والطبيعة الخلابة.

ونلمسها أيضا في هذا المقطع:

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 33.

[2] المصدر نفسه، 33.

-"كانت مدينة قسنطينة في هذه السنة أي سنة 1958، تتمظهر بورشاتها الاصطناعية فتعمل وكأنها حريصة على تشغيل آلاف البطالين. فيلاحظ الناس وجود بعض الرافعات هنا وهناك و خروج بعض العمارات من الأرض وهي لازالت في صدد الإنجاز"[1]

لقد تحول السارد هنا في هذا المقطع إلى مؤرخ تاريخي، وهو هنا يتحدث عن مشروع قسنطينة سنة 1958، الذي هو عبارة عن برنامج اقتصادي كان في ذروة الحرب في الجزائر، أعلنه شارل ديغول في 3 أكتوبر 1958، هذا المشروع الذي في شكله يسعى إلى تقييم مجموع موارد الجزائر، ولكن مضمونه هو الإضعاف السياسي لجبهة التحرير الوطني نرى السارد هنا يربط التاريخ بأحداثه بصدق دون تزييف.

ونجدها أيضا في المقطع الآتي:

-"قسنطينة تعبق دائما بروائح البخور و الأقمشة القطيفية ورؤوس الخرفان المشوية على الجمر، بطريقة تقليدية"[2]

يصف لنا هذا المقطع ما تمتاز به مدينة قسنطينة خاصة القماش (القطيفة) هذا اللباس التقليدي (الفرقاني، القندورة، الجبة) الذي يعد أكثر من لباس تتباهى به المرأة بجمالها وعراقة أصلها بل أصبح تاريخيا بكامله، أيضا تمتاز هذه المدينة بتربية الأغنام، وصناعة البخور المتعدد والمتنوع أشكاله، نحن نلمس هذا الصدق في الوصف، ونقل المعلومات من طرف السارد دون زيادة أو مبالغة، مما يجعله ساردا ثقة من طرف القارئ.

وهناك مقطع آخر يوضحه:

-"تيميمون عبارة عن قصر بربري عتيق مبنية أسواره بالصلصال الأحمر والمحبحب، فسميت بالواحة الحمراء، ويتربع هذا القصر على صخرة تشرف من أعلى أمتارها العشرين

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 57.

[2] المصدر نفسه، ص 57.

على الواحة. ويملك القصر مسجدا قديما رائعا ذا صومعة تبان وكأنها حذرة من كثرة الغزوات التي كانت تتسلط على القصر "[1]

يوضح لنا هذا المقطع سبب تسمية"تيميمون"بالواحة الحمراء التي ترجع تسميتها إلى لون الطوب الأحمر الذي يعد المادة الخام للبناء والعمارة، حتى القصور شيدوها بالطوب الأحمر المحلي، فجعلت كل من يزورها يصفها ب"الواحة الحمراء"، إضافة إلى وجود واحات النخيل الملتفة حولها مما يعطي المنظر رونقا و جمالا لامثيل له، أيضا مسجدها العتيق الذي له صومعة عالية الارتفاع، نجد السارد هنا يصف لنا بدقة"تيميمون"ويعطي معلومات عنها دون مغالاة وتزييف للحقائق.

هذه النماذج على سبيل المثال لا الحصر لأن هناك الكثير من المقاطع الدالة على هذا النوع من السارد الذي يتميز بالصدق في نقل الوقائع وتصوير الأشياء، مما يجعله ساردا ثقة من الملتقي.

2- السارد غير الثقة le narrateur non confianc

وهو الذي لا يتحرى الصدق فيما ينقله ويسرده، وهذا يرجع إما إلى مصادر معرفته المبنية على ما سمعه وكما يقال"ليس الخبر كالمعاينة"، أو على خياله، أوالمبالغة في الوصف وتزييف الحقائق، مما يجعله عرضة للشك، ف"هو سارد سلوكه وأعرافه لا تتفق مع أعراف وسلوك المؤلف الضمني أو المضمر، حين تختلف قيمه كما في ذلك ذوقه وأحكامه وحسه، عن تلك التي يمتلكها المؤلف فيتسم قصه بفقدان الثقة التي تظهر في سمات مختلفة في هذا القص"[2]

ولتوضيح هذا النوع، هناك نماذج اخترنا الاستشهاد بها، منها:

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق، ص 65.

[2] جيرالند برنس، المصطلح السردي، المرجع السابق، ص 242.

-"وهي - الرياح - عبارة عن عصافير ضخمة ونهمة تحلق مترنمة بطريقة بهلوانية، فتتبع من خلال الأجنة الصحراوية المشبعة بروائح الفواكه الطازجة المتساقطة تحت الأشجار فتتعفن وتفوح في كل الأرجاء"[1]

فهل توجد هناك أجنّة فواكه في الصحراء عموما و"**تيميمون**"خصوصا، فالمعلوم أن الفاكهة الشائعة - إن صح التعبير - هي التمور التي تنتجها أشجار النخيل، فحسب السارد هنا نحن لسنا في بيئة صحرواية، أرى أنه مبالغ في وصفه، والمسافة هنا أو الرؤية بين السارد والقارئ الضمني بعيدة، وعليه فالسارد غيرثقة فيما يرويه وينقله إلينا هنا.

ويتجلى هذا النوع في مقطع آخر:

-"كانت الحافة ((شطط)) بإطارها القديم ومحركها السريع تشق الفيافي ليلا وأنا أقودها بمهارة، فتكاد تطير بعدل يفوق 150 كيلو متر في الساعة"[2]

يصف لنا السارد هنا حافلته القديمة ذات المحرك السريع، لكنه بالغ في وصف سرعتها فخرج عن المعقول، مما جعله عرضة للشك، فكيف لحافلة مهترئة لها هذه السرعة (تقطع 150 كيلومتر في الساعة)، فهذه المسافة لا تقطعها سيارة من آخر طراز ربما بهذه السرعة والزمن، إن الرؤية هنا ومسافة النظر بعيدة بين السارد والقارئ، وهذا ما يجعل المتلقي يفقد الثقة فيه، وفيما يسرده ويصفه.

وهذا مقطع آخر يوضحه:

-"في الصحراء، يفقد الإنسان إحساسه بالواقع. في الصحراء كذلك، يرى الناس ناقات رائعات ذات اللون الرمادي المخضب*بالوردي، ونخلات تنبثق من عدم...اخترت الصحراء فقط لأن أتألم فيها، لم أجد مكانا أفضل في العالم كله يمثل هذه الأحاسيس السلبية"[3]

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق، ص 07

[2] المصدر نفسه، ص37.

* المخضب: الملطخ، المصبوغ أو الممزوج، تقول: يد مخضبة بالحناء؛ أي ملطخة.

[3] المصدر نفسه، ص 33.

يصور لنا هذا المقطع الطبيعة والبيئة الصحراوية التي تتميز بواحات نخيل، ونوقها وقساوة العيش فيها، لكن ما نلاحظه أن الوصف لم يكن دقيقا وفيه تزييف ومبالغة، نجد ذلك في قوله (في الصحراء ناقات رائعات ذات اللون الرمادي المخضب بالوردي)، وهذا وصف غير منطقي، فنحن لم نصادف – في الجزائر أتحدث – هذا النوع من النوق بهذه الألوان أي ممزوجة باللون الوردي، وأيضا في قوله (نخلات تنبثق من عدم)، فهذه معلومة خاطئة، فالمعلوم أنّ لكل شيء سببا، والنخيل هي من أقدم الأشجار الضاربة في التاريخ التي اهتم الإنسان قبل عصور ساحقة بزراعتها، فهي شجرة مباركة تمتاز بصبرها على الظمأ زمنا طويلا، وبتعميرها سنوات طوال، وقد ذكرت في القرآن الكريم في سبع عشرة سورة، وهي لم تنبت من عدم مثلما أشار السارد.

وأما قوله اخترت الصحراء كي أنتحر لأنها تمثل الموت البطيء، العذاب، الحرمان، الألم.... نحن نتفق مع السارد في أشياء ونختلف معه في أخرى، فصحيح الصحراء فيها قساوة العيش وصعوبته...لكن ليست كلها سلبيات، فهي أيضا فيها ما هو جميل ويبعث الأمل بالعيش، كما تعلمنا قساوتها الصبر، وهي مكان الهدوء والراحة والطمأنينة بعيدا عن صخب المدينة وضوضائها وهوائها الملوث، فيها أيضا من مناظرَ خلابة من واحات نخيل رائعة الهندسة، ومبانٍ وقصور أثرية ما يجعلها قبلة السيّاح من مختلف جنسيات العالم، ومختلف الأعمار، إن مسافة النظر بين السارد والقارئ هنا بعيدة كل البعد، مما يجعل ما وصف به الصحراء عرضة للشك وبعيدا عن التصديق.

ويجسده هذا المقطع أيضا:

–"لأن الصحراء وعرة عندما يعبرها المرء على متن حافلة قديمة الهيكل ورهيبة السرعة: مئتا كيلو متر في الساعة ! فتتسلق ((شطط)) الكثبان العالية، وتنحدر منها بطريقة جهنمية. قضيت عاما كاملا في إصلاح المحرك بعدما اشتريتها من مدينة جنيف بثمن رخيص جدا"[1]

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق، ص 34.

السارد هنا يخالف ويخرق المنطق والمعقول فكيف لحافلة – كما أشرنا سابقا –"أكل عليها الدهر وشرب"– وإن كانت ذات محرك ممتاز– فلن تقطع هذه المسافة بهذه السرعة الجنونية، كما نجد أيضا مبالغة في كلامه حين يقول أن إصلاح المحرك استغرق منه مدة عام كامل، فهذا لا يتقبله عقل بشر، فمهما كان فاسدا لا يقتضي إصلاحه كل هذه المدة !!

ويتجسد أيضا في المقطع الآتي:

–"لا حظت أنها تهمله نوعا ما ولا تعتني به كثيرا. لكن هذا من صلب استيهاماتي، بالتأكيد! أحلم أنها لا تحبه ولا تشتهيه"[1]

إن مصدر معرفة السارد هنا هو خياله الّذي يعتقد فيه أنّ"صرّاء"لم تعد تهتم بالفتى الزنجي الذي أحبته، وهذا الاعتقاد ليس يقينيا ومؤكدا، فيبقى مجرد تخمينات وتخيلات.

ونلمح أيضا هذه المعرفة غير المسندة إلى دليل قطعي، في هذا المقطع:

–"و كنت أتخيلها مرارا تمارس الجنس مع صديقها الهجين إذ كانت تختلط في سلالته من الأعراق البربرية والزنجية والعربية واليهودية"[2]

لقد كان السارد (سائق الحافلة) يتوهم أنّ"صراء"تمارس الجنس مع الفتى الزنجي عشيقها، لكن هذا لا يدل أنها فعلا كانت كذلك؛ لأن معرفة السارد مبنية على تخيل قد يصدق، وقد لا يصدق، مما يجعله مدعاة للريبة والشك.

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق، ص 76.

[2] المصدر نفسه، ص 80.

المبحث الثّالث: السارد حسب الرؤية السردية:

1- السارد العليم: le narrateur connaissant

وهو سارد يطغى صوته على كل الشخصيات، ويأخذ في ذلك حصة الأسد، ينوب عن الشخصية في كلامها، فينقل لنا ما تقوله، وما تود قوله، بل يغوص حتى في دواخلها، ويستنطق كنهها، ويصور لنا ما تشعر وتحس به، إنه"يعرف ما تعرفه الشخصيات وما لاتعرفه ويرى ما تراه وما لاتراه، أي أنه المتحدث الرسمي باسمها فلا يسمع القارئ إلا صوته ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره، وإذا كان لإحدى الشخصيات رأي فإنما يكتشف من خلال وجهة نظره، وإذا تحدثت، فهو الذي يعبر عن حديثها"[1]؛ إنه عليم بكل شيء – هذا في مجال الرواية فقط، لأن الله وحده العليم – بل حتى يعلم ما سيحدث للشخصية، ويتنبأ بذلك، وقد ورد في رواية"**تميمون**"بكثرة، اخترنا نماذج توضحه، منها:

–"رغم إن ((شطط)) تترك في نفس المسافرين انطباعا رائعا وشعورا رهيبا يوحيان لهم بأنها قادرة على الطيران و التحليق فوق الكرة الأرضية"[2]

يتحدث هذا المقطع عن سرعة ((شطط)) الحافلة القديمة، ورغم ذلك هي تتمتع بسرعة خارقة، بسبب محركها الممتاز، وهذه السرعة الرهيبة جعلت المسافرين يشعرون بالرهبة لدرجة أنهم يتخيلون أنها قادرة على الطيران والتحليق، إن السارد هنا غاص في عمق الشخصيات وصور لنا هذا الشعور والإحساس بالرهبة الذي شعروا به، إنه عليم بما يجري في نفوسهم وما يحسون به.

كما يتجسد في هذا المقطع:

–"أما في الخارج فكانت الحافلة تتجاوز كل الأشياء الاخرى: قوافل الجمال وهي تسير ببطء؛ آلات التنقيب الضخمة وهي عائدة إلى قواعدها؛ مجرد أشباح بعض المشاة

---

[1] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، المرجع السابق، ص 102.

[2] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق، ص 12.

الصاعدين و المتسلقين بعض الكثبان لاختصار الطريق؛ أشجار النخيل المطلسة بانعكاسات ضوئية متتالية؛ آثار صلصالية على حافة الطريق وكأنها بصمات ضخمة..."[1]

إن السارد هنا لديه معرفة شاملة حول كل ما هو خارج عن، الحافلة ((شطط)) من جمال تسير ببطء وآلات تنقيب، والمشاة الذين فضلوا تسلق الكثبان الرملية؛ لاختصار مسافة الطريق، كل هذه الأشياء الموجودة في الخارج كانت الحافلة ((شطط)) تتجاوزها بسرعة فائقة.

وهناك مقطع آخر يوضحه:

-"كانت صراء، وهل هذا هو اسمها يا ترى فتاة كتومة، قليلة الكلام منطوية على نفسها صعبة المعاشرة. وكأنها غائبة عن الوجود. لا غبار عليها، عديمة التأثر، متراخية، متكاسلة. بانت لي صراء كالشخص الذي لا يهمه أمر ولا يتكلف في أمر أو بالأحرى، كانت الفتاة ذات شواذ وأشجان وانحرافات وكان الناس من حولها وكأنهم يسبحون في تفاهاتهم وشهواتهم بالنسبة لأنوثتها الغريبة والممزوجة بالرجولة"[2]

نجد السارد هنا له دراية تامة بالشخصيات، فهو يعرف صراء وما تمتاز به من انطواء، وقلة الكلام، وأنها صعبة المعاشرة، وقليلة الإحساس أو التأثر، بل يعرف حتى مايوجد في داخلها من أشجان وأنها منحرفة وشاذة، ويعرف أيضا الركاب الذين كانوا على متن الحافلة وما يشعرون به من شهوة جارفة نحو أنوثة ومفاتن الفتاة"**صراء**"الغريبة الطبع والمزاج والتصرفات.

ونلمسه أيضا في المقطع الآتي:

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

-"و ما إن تستقر في مقعدها داخل الحافلة، حتى تتوقع على نفسها حذرة. مستعدة للتصدي لأي طارئ. ثم يموت كل شيء فيها ما عدا عينيها المفتوحتين على مصراعيهما..."[1]

يتحدث السارد أيضا هنا عن الفتاة "**صراء**"التي ما إن تجلس في مقعدها بعد توقف الحافلة الوجيز، حتى تأخذ حذرها وتحتاط لأي عارض يطرأ عليها ثم ينتقل الوصف من الرؤية من الأمام إلى الرؤية من الخلف حيث يغوص في باطنها ويستنطقه بقوله (يموت كل شيء فيها..) لقد نقل إلينا إحساسها ومشاعرها الجافة الميتة.

ويتجسد أيضا في هذ المقطع:

-"إن أبي هذا كان ثريا جدا ومسفارا كبيرا وأنانيا رهيبا. وكأنه قد أصيب بمرض التنقل والترحال. فمن قارة إلى أخرى ومن امرأة إلى أخرى ومن صفقة تجارية إلى أخرى"[2]

السارد هنا يصف والده الذي كان ذا غنى فاحش ويمتاز بالأنانية الشديدة، ومحبا للسياحة لذا يرتحل كثيرا إلى كل البلدان التي تستهويه، وعاشق للنساء فيستبدلهن كالثياب إشباعا لرغباته، وتاجرا يبرم الصفقات التجارية، إنه يعرف والده، ويعرف كل أفعاله التي يقوم بها، وكل تصرفاته.

نجده أيضا يتجلى في مقطع آخر:

-"أما أمي، فكانت على عكس ذلك. كانت طيبة وساذجة إلى حد الإفراط وغير قادرة على فهم استراتيجية البطاقات البريدية التي خططها لها زوجها، وكانت أمي غائبة عن الوجود وقد غلبها أبي وتغلب عليها بمبادراته الغريبة ومناوراته الكريهة"[3].

تتجلى في هذا المقطع معرفة السارد بشخصية الأم التي كانت طيبة القلب وعلى قدر هذه الطيبة كانت ساذجة، وهذا سهل أمر زوجها في خداعها و تغطية غياباته وألاعيبه مع

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

[3] المصدر نفسه، ص18.

النساء عن طريق إرسال بطاقات بريدية التي لم تكن تفهم ما تحمله من ورائها فكانت سهلة الخداع والمناورة من طرف زوجها.

ونلمسه في هذا المقطع أيضا:

-"...إني أعلم أنك ترافقها كل مساء سبت إلى سينما le colisée وتغتنم الفرصة وتلامسها لمسا وتجسها جسا...وهكذا تفوتك مشاهدة الفيلم..أنت مشغول بأمور أخرى آنذاك"[1]

نلحظ في هذا المقطع معرفة السارد بصديقة"كمال رايس"معرفة تامة، فهو عاشق النساء ومضاجعة أكبر مومسات ماخور في قسنطينة، ويأخذ سليمة مالكي إلى السينما، ويستغل ذلك في ملامسة مفاتنها فيضيع مشاهدة الفيلم، إنه يعرف وعليم بما تقوم به هذه الشخصية في غيابها من أفعال وتصرفات وبما تفكر فيه.

كما نلحظه في هذا المقطع:

-"...لنذهب إلى منزلي، ونتصل بهنري كوهين، فلقد سرق زجاجة فودكا من أبيه...تعالى نشربها في منزلي"[2]

لقد طلب السارد من صديقه"**رايس كمال**"أن يعودا من الحانة إلى منزله ويشربا زجاجة الفودكا التي قام صديقهما"**هنري كوهين**"بسرقتها من والده، إنه يعرف هنا ما قامت به هذه الشخصية، وهي عملية السرقة..

كما نلحظه في هذا المقطع أيضا:

-"كانت أمي تعمم رأسها بخمار بربري عتيق مرصع بالذهب و الفضة كلما داهمها صداعها المزمن، فينقض عليها عندما تكون في حالة نفسية رديئة...فكانت تحافظ عليه بإتقان ورقة ولطف لأنها تريد تركه لإحدى بناتها بعد موتها"[3]

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 24

[2] المصدر نفسه، ص 26.

[3] المصدر نفسه، ص26، 27.

نرى السارد هنا يعطي لنا تفسيرات عما تقوم به شخصية الأم، فهي كانت تضع خمارها الذي ورثته عن أمها على رأسها حين يداهمها صداع مزمن كي تخفف وجعه، كما تتجسد معرفته المستقبلية عما ستقوم به الأم، وهو أنها تحافظ عليه بعناية؛ لأنها ستمنحه لإحدى بناتها، إنه يعرف ما تفكر به الأم وما ستقدم عليه، إنه عليم بكل شيء.

ويتجلى في هذا المقطع

-"كان كمال رايس يحمل ربطة عنق حمراء اللون لأنه كان يظن أن هذا اللون هو المفضل لدى عائلة كوهين.أما أبي فكان يكرهها لأنها كانت عائلة يهودية وفقيرة، ولأن ربها كان شيوعيا وعاملا بسيطا في نادي الطيران التابع للمدينة"[1]

يعطي لنا السارد هنا تفسيرا عن اختيار كمال رايس لربطة العنق باللون الأحمر، وذلك ظنا منه أنه اللون الذي تفضله عائلة كوهين التي يحبها كثيرا، كما يفسر لنا سبب كره والده لتلك العائلة، وذلك لأصلها اليهودي والشيوعي، إنه على دراية تامة وعليم بما يجول في ذهن الشخصيات وفيما تفكر به، وما تشعر به نفسيتها.

وهناك مقطع آخر يظهر فيه:

-"ولقد فهمت صراء منذ البداية كل شيء ومن الأكيد أنها تضجر مني وتسخر مني، فتقول: ((مسكين هذا العجوز الشريب! لقد سقط فجأة في استيهامات الشيخوخة الشبقية و المتلعبنة!))"[2]

يغوص السارد هنا في داخل الشخصية"صراء"، وفي ذهنها فيعرف فيما تفكر فيه، وما تحدث به نفسها في قوله (فتقول: ((مسكين...))) بل يعرف حتى ما تحس به تجاهه، حيث علمت أنه وقع في حبها، وهو شعور ممزوج بالضجر من هذا العجوز والسخرية منه، إنه يعرف كل مايدور في ذهن الشخصية، وكل ما تود قوله، وتفكر به.

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 28.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

2- السارد الشاهد: le narrateur temoin

وهو الذي يعتمد على الرؤية من الأمام **(le vision par dehors)** في نقل الأحداث وسردها، وتكون مصدر معرفته هنا حواسه؛ حيث يصف وينقل كل ما تقع عليه حواسه، وهنا"تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية، فهو يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا بما تفكر به أو ما تحس به من مشاعر، فهو يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان"[1]؛ إنه كما أشرنا يعتمد على سمعه وبصره فقط، و لايستطيع الغوص في باطن الشخصية، ويعرف ما يجري في داخلها من مشاعر وأحاسيس، وما يدور في ذهنها من أفكار، إنه يشبه الكاميرا، هذه التي"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 فنرى صورة عن قرب نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل، وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكساتها"[2].

ولتوضيح هذا النوع أكثر لابد من الوقوف على نماذج توضّحه، هذه الرواية الكثير منها لهذا النوع، منها:

-"يتساقط الليل مهيارا. فجأة يتسرب إلى داخل الحافلة بطريقة خافتة رويدا رويدا، هكذا كاللص يتلصص. الساعة تشير إلى السادسة مساء. أصبح كل شيء أسود، الآن في مقدمة الحافلة هناك مصباح ضعيف يضيء المكان بطريقة شحيحة. المصباح الأمامي مزرورق اللون، قليل الإشعاع أحاول سياقة الحافلة بطريقة حذرة وهي تسير على درب ضيق وكأن أرضيته عبارة عن صفيحة حديدية مرملة. المسافرون يتقوقعون على أنفسهم، كل واحد حسب طريقته"[3]

---

[1] عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة،(د،ط)، (د،ت)، ص 112.

* بانوراما: مشهد عامّ يبدو من علوّ، منظر شامل في كلّ اتجاه، أي نظرة شاملة عن الأحداث.

[2] سيزا القاسم، بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ –، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د،ط)،(د،م)، 1984 ص 15.

[3] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق، ص5.

إنّ مصدر معرفة السارد هنا هي حواسه، حيث يصف كل ما تقع عليه عينه لا أكثر، مثل عدسة الكاميرا، حيث وصف الليل في الصحراء الذي بدأ يحل والساعة كانت تشيرإلى السادسة مساء، فأصبح كل شيء مصبوغا بالسواد، كما يصف حالة حافلته؛ إذ لها مصباح أزرق اللون ضعيف الإنارة، والطريق الذي تسير عليه الحافلة، وأرضيته كالصفيحة الحديدية، كما وصف حال الركاب الموجودين على متن الحافلة الذين كانوا نائمين كلٌّ بطريقته، إن السارد هنا كما أشرنا يصف كل ما تقع عليه حواسه، ولا يتعدى أن يكون وصفا سطحيا ماديا.

كما يتجلى في المقطع الآتي:

-"أحد الركاب تنتابه نوبة سعال وفورا يقلده بعض المسافرين الآخرين وكأنهم يتلوعون تحت سيطرة هذا الصمت الرهيب الذي اجتاح الحافلة"[1]

اعتمد السارد هنا على حاسة سمعه وراح يسرد لنا ما التقطته أذناه؛ حيث سمع بينما هو بقود الحافلة ليلا أحد الركاب تنتابه نوبة سعال، فأثر في بعضهم فراحو يسعلون مثله كانهم يقلدونه، إن السارد هنا شاهد على الأحداث، ومتابع لها بواسطه حاسه السمع.

ونلمسه أيضا في هذا المقطع:

-"فتنبع من خلال الأجنة الصحراوية المشبعة بروائح الفواكه الطازجة والمتساقطة تحت الأشجار، فتتعفن وتفوح في كل الأرجاء"[2]

نجد السارد هنا مصدر معرفته هو حاسة الشم، حيث صور لنا ما وقعت عليه أنفه من روائح الفواكه الطازجة التي تفوح من الأجنة، كما يصور لنا رائحة الفواكه المتساقطة تحت الأشجار، فصارت تنبعث منها رائحة التعفن مع طول المدة عليها، ويبقى هذا الوصف سطحيا ماديا لا أكثر.

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق، ص 06.

[2] المصدر نفسه، ص 07.

ويظهر في مقطع آخر:

-"سقيته كأس فودكا أخرى ثم ثانية ثم ثالثة. بعدما شرب كاسه السادسة، صافحني بطريقة رسمية واحتفالية في آن قائلا: ((مبروك. القضية منتهية والصفقة نهائية))، أهداني بدوره خمس كؤوس من الفودكا الرفيعة، فدامت جلسة السكر هذه كل الليل"[1]

يتحدث هذا المقطع عن اللقاء الذي تم بين السارد (سائق الحافلة) والبائع، حيث تم الاتفاق على البيع وحسم الصفقة، ونلحظ أن السرد هنا لايعدو أن يكون وصفا خارجيا؛ إذ السارد يصف ما جرى بينه وبين بائع الحافلة معتمدا على ماتراه عيناه (صافحني، شرب، أهداني...)، فهو هنا شاهد على الأحداث ومشارك فيها في آن واحد.

ونلمحه أيضا في هذا المقطع:

-"أشعر بأن المسافرين قد بدأوا يشعرون بالقلق بما فيهم هؤلاء الذين سقطوا في نوم خفيف ومضن في آخر الأمر. أما صراء فكنت أشعر بها تراقبني من الخلف فيما أنا أقود العربة جالسا في مقعدي، فهي لا تنام و لاتغفو...صامتة..لابدة..."[2]، يصف لنا السارد هنا حالة المسافرين الذين بعضهم بقي مستيقظا ينتابه القلق، والآخر راح يغط في نوم خفيف، كما يصور لنا الفتاة"صراء"التي كانت صامتة، لابدة، التي بقيت هي الأخرى مستيقظة لاتنام ولا تغفو، معتمدة على مارآه فقط دون أن يلج إلى باطن الشخصيات، ويصور لنا ما يفكرون فيه، أو يشعرون به.

ونجده أيضا في هذ المقطع:

-"ألقيت نظرة مختلسة نحوها من خلال المرآة الارتدادية.رأيت أن عينيها تفيضان دموعا حارة...كانت الدموع تتدفق وتنبجس بغزارة وتبلل وجهها بطريقة مؤثرة ورهيبة، كما غيرت الدموع لون عينيها فأصبح ازرقاقهما لماعا"[3].

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 08.

[2] المصدر نفسه، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص 21.

يصف لنا السارد في هذا المقطع حالة التأثر التي بدت على الفتاة"**صراء**"حين سمعت خبر الجرائم المرتكبة من طرف الإرهاب، وقد قاموا بقتل"**الأستاذ ابن سعيد**"، فربما كان أستاذها لذا راحت تبكي...نرى أن مصدر معرفة السارد هنا عيناه؛ حيث راح يصور لنا ماشاهده بعينيه؛ إذ رأى"**صراء**"وهي تذرف الدموع حين سماعها بخير القتل..وهذا الوصف لا يتجاوز السطحية، فهو لم يلج إلى باطن الشخصية، فيفسر لنا سبب بكائها بالضبط..فمعرفته هنا أقل من معرفة الشخصية.

كما يتجسد في هذا المقطع:

-"تسلق مهدي أخي الصغير أعلى أكبر توتة في الجنينة محاولا هكذا مشاهدة ما كان يجري داخل البيت لكنه لم يتمكن من رؤية أي شيء...ونزل من الشجرة الضخمة فسقط على الأرض بعنف فتجرحت ركبته اليسرى..."[1]

إن السارد هنا أشبه بكاميرا تلتقط كل ما يقع أمامها فهو هنا يصور ويصف ما يحدث و ما يشاهده بعينيه أثناء جنازة أخيه الأكبر؛ حيث أبقوهم خارج البيت في الجنينة، والفضول دفع مهدي الأخ الأصغر ليطلع على ما يجري في الجنازة داخل البيت، إنه مجرد شاهد على الأحداث، ولا يعلم ما يدور في داخل الشخصيات وفيما تفكر به، والشعور الذي انتابه مهدي حين سقط وجرحت ركبته، فالوصف خارجي مادي سطحي.

كما يتجلى في هذا المقطع:

-"تصل الترتيلات وصيحات النحيب والبكاء إلى أذني. وكذلك قرع الأواني وهي تغسل في المطبخ. ومن حين لآخر تصلنا أصوات بعض ((الخادمات)) وهن يتشاجرن لأتفه الأمور، الجو يعبق بروائح البخور والخميرة وماء الورد فتختلط كلها وتكون نوعا من الفوحان، ثم تعبقها أشياء أخرى مثل الكافور والأثير والفرمول"[2]

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق ص 40.

[2] المصدر نفسه، ص 46.

نلحظ جليا في هذا المقطع مصدر معرفة السارد، هو حواسه، حاسة السمع حين سمع أصوات البكاء والنحيب الصادر من داخل الجنازة في المنزل، وحاسة الشم حين انبعثت روائح الورد و البخور والخميرة والكافور.... إنه يسجل ما تقع عليه حواسه فقط دون الولوج أو تحليل باطن الشخصيات، فيغدو الوصف سطحيا ماديا، إنه سارد شاهد على الأحداث.

3- السارد المشارك: le narrateur participant

وهو الذي تكون معرفته مساوية لمعرفة الشخصية بل قد يكون الشخصية ذاتها، لذا فمعرفته لا تتجاوز معرفتها، فهو"الذي ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات فيتزاحم معها في صراعها مع الزمان، أو يشهد هذا الصراع بعينه"[1]، وهو يعتمد في هذا على الرؤية مع **(le vision avec)** التي كما قلنا سابقا تكون فيها رؤية السارد مصاحبة لرؤية الشخصية، وهو"لا يقدم للقارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد وصلت إليها حيث تنتمي الرؤية إلى نمط السرد الذاتي، وأن الشكل المسيطر للشخصية والذي يستخدم في هذه القصة، هو ضمير المتكلم، كما أنه يستخدم ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفته مساوية لمعرفة الشخصية"[2]

وهذا نجده في رواية السيرة الذاتية؛ حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث و الاقوال، وتكون الشخصية و السارد متساويين في المعرفة و الرؤية، والملاحظ في هذه الرواية"**تيميمون**"أن ساردها من هذا النوع، مما يجعلها تنتمي إلى رواية السيرة الذاتية، وسنأخذ نماذج توضحه على سبيل المثال لا الحصر، منها:

-"أحاول سياقة الحافلة بطريقة حذرة، وهي تسير على درب ضيق وكأنه أرضية عبارة عن صفيحة حديدية مرملة"[3]

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، لبنان،(د،ط)، (د،ت)، ص 292.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص 79

[3] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق، ص 05.

إن السارد هنا هو سارد للأحداث وهو في الآن نفسه الشخصية المشاركة في الحدث وتقوم به، وهذا يتجلى في ضمير المتكلم الوارد في الفعل (أحاول) إنه السارد الشخصية.

ويتجلى أيضا في مقطع آخر:

-"وسادني أنذاك انطباع جعلني أفكر أن البائع أخذته الشفقة علي إلى حد أنه أراد إعادة المبلغ المالي المزري إلي بعد ان دفعته له...فحاولت طمأنته، وصرحت له عن قدراتي الهائلة في ميدان الميكانيك ووعدته بتصليح المحرك"[1]

يتوهم السارد هنا أن البائع نادم على بيع الحافلة له، وهو يشعر بالذنب حيال ذلك، وتخيل أنه راح يطمئنه، ويصرح له بأن له قدرة هائلة في مجال إصلاح المركبات...إنه سارد يروي الأحداث وهو مشارك فيها وليس شاهدا عليها، ويتجلى في (سادني، أفكر، طمأنته...) التي تدل على أنه فاعل في الأحداث ومشارك فيها.

ونلمسه أيضا في هذا المقطع:

-"وبعد ساعات قليلة لاحقني البائع إلى حانة حيث كنت أحتفل لوحدي بشراء هذه الحافلة، ومن جديد طلب مني إلغاء العقد الذي قضينا في كتابته وقتا طويلا"[2]

نلحظ جليا أن السارد هنا فاعل في مجريات الأحداث ومشارك فيها؛ فقد حاول بائع الحافلة أن يستدرجه، ويلغي عقد البيع، لكنه رفض ذلك، أنه هو الشخصية التي تقوم بالأحداث وتشارك فيها، ولا تستمد معرفتها من حواسها، بل من مصاحبة الأحداث.

وتجسّد أيضا في هذا المقطع:

-"صافحني بطريقة رسمية واحتفالية في آن، قائلا: ((مبروك القضية منتهية والصفقة نهائية))"[3]

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص 08.

[3] المصدر نفسه، ص08.

ينتقل السارد هنا من متابعة الأحداث من الخارج التي كان فيها شاهدا عن الأحداث إلى متابعتها عن طريق"الرؤية مع"، فيتقمص دور شخصية البائع، ويتحدث بصوتها (مبروك.....).

كما نلمحه أيضا في هذا المقطع:

-"ثم استطرد قائلا: ((لا أقدر على مفارقتها بعد ربع قرن من الخدمات الرائعة والنبيلة...هذا عيب. هذه سفاهة وغدر..غير ممكن بيعها فقط لأنها شاخت وتعطبت..مستحيل...))"[1]. نجد السارد هنا يتحول من سارد للأحداث إلى شخصية البائع الذي يشعر بالندم لأنه باع هذه الحافلة القديمة، وأنه تعلق بها و لايقوى على مفارقتها، وعد هذا عيبا وعارا وخيانة لهذه الحافلة لما قدمته له من خدمات كثيرة، إن الرؤية هنا بين السارد والشخصية متساوية؛ لقد تقمص دور الشخصية، وراح يتكلم بلسانها، يتجلى ذلك في (لا أقدر...).

ونلحظه أيضا في المقطع الآتي:

-"قال أبي في موضوع وفاة أخي الأكبر: ((لم يسعفه الحظ. لقد فوت حياته بتفويته درجة الترمفاي!))"[2]

ينتقل السارد هنا من شاهد على الأحداث إلى مشارك فيها؛ إذ يتكلم بلسان والده، وينقل لنا حديثه عن سبب وفاة ابنه الأكبر المتهور الذي كان موته يعد انتحارا، لأنه كان يتراهن مع أصدقائه حول مجازفة، تتمثل في ركوب الترمفاي وأي مركبة سريعة دون توقفها، المجازفة هذه التي لم تفلح ففقد بسببها حياته، إنه سارد معرفته هنا مساوية لمعرفة الشخصية، وليس شاهدا على الأحداث بل مشارك فيها.

ويتجسد أيضا في:

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق، ص 08.

[2] المصدر نفسه، ص 38.

-"قالت سعيدة أصغر البنات في اتجاه مهدي: ((انزل يامهدي...اهبط...كان يشوفك بابا يعطيك طريحة...))"[1].

ينتقل السارد هنا من سارد يروي الأحداث من الخارج إلى السرد بواسطة **(الرؤية مع)**؛ لقد كان شاهدا على مهدي أخيه الأصغرالذي حاول تسلق أعلى شجرة توت في الجنينة لمعرفة ما يجري في الجنازة الموجودة داخل البيت، فطلبت منه أخته النزول..فيتحول السارد إلى شخصية"سعيدة"ويتحدث بصوتها، وهو هنا سارد شاهد ومشارك في الأحداث في الآن نفسه.

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 40.

ثانيّا: أنماط السّارد في رواية" البطاقة السّحريّة"لمحمّد ساري

المبحث الأوّل: السّارد من حيث الظّهور والخفاء:

1- السّارد الظّاهر:

فهو – كما ذكر سلفا – الّذي يطغى حضوره على صفحات الرّواية ومقاطعها، ويستحوذ صوته على أصوات الشّخصيات فينوب عنها في نقل الأفكارالّتي"تدور في رأسها و الأسرار التي تخبئها، والعالم الذي تعيش فيه"[1]، إنّه المتحكّم في مجريات الأحداث وزمام الأمور، ويُعزى هذا الحضور الكثيف له إلى طريقة السّرد التي تكون"**صيغة الحكي**"؛ إذ يتكلم السّارد فقط، ولا تتكلّم الشّخصيّات.

وقد كان حاضرا في رواية"**البطاقة السّحريّة**"ونلمسه في عديد المقاطع السّرديّة منها هذا المقطع:

-"في تلك الصّبيحة القائظة، حينما استيقظ فجأة ووجد نفسه جالسا فوق الفراش، يتصبّب عرقا ويلهث في تنفّس سريع ومضطرب، لم يكن يعي بوضوح وشفافيّة بأنّه سيرتكب جريمة طالما راودته في لحظات حنينه إلى الماضي وذلك قبل غروب الشّمس المحترقة بأشعّتها المنثالة على الرّؤس الدّائخة. استيقظ فجأة وبعنف، دون مقدّمات تحت تأثير كابوس مرعب أجهد نفسه ليتذكّر ولو صورة واحدة منه دون جدوى. كان مضطرب البال منفعلا ومتعبا رغم أنّه نام مبكرّا كعادته، نوما متصلا دون انقطاع."[2]

ينقل لنا السّارد مشهد استيقاظ"**مراد عمروش**"من نومه صباحا استعداد لذهابه إلى الاجتماع المزمع عقده من طرف المجاهدين، وذلك للنظر في أحقيّة السّرجان"**أحمد تكوش**"في بطاقة النّضال التّي طالب بها من عدمها، ونجد السّارد يطغى حضوره هنا، فهو من يتكلّم، ولا يُسمع إلاّ صوته، حتىّ ما تشعر به الشّخصيّة وما تفكّر به، وما تنوي القيام

---

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، المرجع السابق، ص 91

[2] محمّد ساري، البطاقة السّحريّة (رواية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر،(د،ط)، 1997، ص 5.

به، يتكلّف هو بنقله وتصويره دون أن يترك مجالا للشّخصيّة كي تتكلم ونسمع صوتها، وتعبّر بنفسها عمّا يخالجها وما يكتنفها.

كما نلمسه في مقطع آخر في لقاء جمع بين"مصطفى عمروش"و"أحمد تكّوش"إذ يقول السّارد:

-"فبادره بالتّحيّة مصطنعا ابتسامة مهادنة ودعاه إلى جولة قصيرة في سيارته الفخمة. فانقاد مصطفى عمروش عن غير رغبة وهو العارف بأنّ"أحمد تكوش"الملقّب بالسّرجان لا يبحث عن خلق إلاّ ووراء ذلك مصلحة يقضيها إن عاجلا أو آجلا. وأثناء النّزهة المفروضة، انتظر مصطفى بفارغ الصّبر أن يلفظ السّرجان بهدف الدّعوة المباغتة غير العاديّة، ولكنّ هذا الأخير بحسّ رجل أعمال، لم يطلب شيئا محدّدا بل طاف حول ذكريات الماضي البعيد أيّام الحرب والجوع والتّشرد الجماعي...السّرجان يتكلّم ومصطفى عمروش يبتسم بمرارة..."[1]

كان هذا اللقاء بعد صلاة الجمعة، وهو لقاء لم يكن"مصطفى عمروش"ينتظره، ويرغب به وخاصة مع هذا الشّخص"أحمد تكوش"العميل"(الحرْكي) الّذي كان ينقل أسرار المجاهدين إلى صديقه الفرنسي ورئيسه"مسيو غوميز"بل كان سببا في مقتل"سعيد ستواح"حين كشف مخبأه، فضلا عن عدم تقديمه مساعدات لأرامل الشهداء، وعائلات المجاهدين الفقراء، وهو من كان يملك حانوتا للمواد الغذائية، ورفض بيع السّلع (بالكريدي) إلى تلك الفئات، فكيف لا يكرهه ويحقد عليه"**مصطفى عمروش**"وهو من كان سببا في فقدانه أعزّ وأحب إنسان إليه"حبيبته وزوجته"حوريّة"الّتي أراد الزّواج منها وهو أب لأطفال، ولكن رفضت هذه الأخيرة هذا الزّواج الإجباري من طرف والدها فداء ووفاء لحبيبها"**مصطفى**"، فأقدمت على الفرار والالتحاق"بمصطفى"والمجاهدين، كما نلحظ، فالسّارد يستحوذ على مساحة الكلام، بل هو من يقوم بكلّ شيء، يتكلم عن الشّخصيات، وينقل مشاعرها وأفكارها وأحساسيها، فلا يترك فرصة للشّخصيّات كي تعبّر عن نفسها وتتكلم، فنسمع صوتها، وهذا يرجع – كما أشرنا

[1] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 7.

سابقا – إلى صيغة السّرد هنا، وهي صيغة"**الحكي**"الّتي تجعل السّارد مسيطرا على كلّ شيء، ولا نلحظ إلا حضوره الكثيف.

2- السّارد المتواري:

وهو بخلاف السّابق يختفي حضوره تاركا، وفاسحا المجال لصوت الشّخصيّات كي يظهر، بينما يبقى وجوده شبه منعدم، يكتفي بنقل وتصوير الأحداث من بعيد، فتجده أشبه"بكاميرا خفية"[1] تلتقط ما يقع أمامها من صور دون أن تُرى، ويُعزى هذا الاختفاء إلى صيغة الحكي الّتي تكون"صيغة العرض"؛ إذ تتكلم الشّخصيات فقط، ولا يُسمع صوت الرّاوي إلاّ في مواضع جدّ قليلة، ونجد هذا النّوع في المقاطع الحواريّة الّتي تتمّ بين الشّخصيات، فيُطلق السّارد لها العنان كي تتحدّث وتعبّر عن نفسها بصوتها هي، وبكلّ حرّية، وهذا لا يعني أنّ السّارد يختفي مطلقا، بل – كما أشرنا – يظهر في مواضع معلّقا أو معقّبا، أو محلّلا ومفسّرا، أو منسّقا ومنظّما لعملية الحوار بين الشّخصيّات، وحتّى لا يطغى الحوار، فتصبح الرّواية أقرب منها لجنس المسرحيّة.

وهذا الآخر نكتشفه في العديد من المواضع والمقاطع الحواريّة الّتي تمّت بين الشّخصيات، وأبرزها هذا المقطع الحواري الّذي جرى بين"مصطفى عمروش"والسّرجان"أحمد تكّوش":

-"أطفأ المحرّك والتفت نحو جليسه قائلا:

– سأكون صريحا معك ياسي مصطفى، ولا أظنّك غبيّا بحيث لم تدرك بأنني سأطلب منك خدمة ما. وأظنّك متشوّقا إلى معرفة قصدي

لم يعلّق مصطفى عمروش بحرف واحد بل اكتفى بابتسامة ضيّقة كاد يبلعها لولا أنّها فلتت منه. سكت السّرجان لفترة قصيرة محدّقا في المقود. ابتلع ريقه ثمّ أردف قائلا:

---

[1] يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، المرجع السابق، ص 72.

-"أحتاج إلى إمضائك كي أحصل على شهادة المشاركة في الثّورة، لا أخفي عنك بأنّني اتصلت ببعض المجاهدين وقالوا لي: إذا امضى لك سي مصطفى، فنحن مستعدّون وفي أيّ لحظة"

صعق مصطفى عمروش وكاد يختنق غيظا ولكنّه كتم غضبه ولم يقل شيئا، كانت كلّ الاحتمالات ممكنة إلاّ هذه.

- أنت تمزح يا سي أحمد ! ماذا تستفيد من امتلاكك لهذه الورقة؟

- لا أحتاج مالا ولا سلطة ولا تخسرون معي دينارا واحدا. إن عدم امتلاكي هذه البطاقة جعل الألسنة تتهمني بالخيانة أثناء الثورة، ويعلم الله أنّني لم أبع أحدا ولم أخن. كنت تاجرا أمينا وساعدت الأخوة بالمال والمؤونة، وأصارحك بأنّهم كانوا يترددون على داري في ليال كثيرة وكنت في كلّ مرّة أزودهم بالمواد الغذائيّة اللاّزمة.

قاطعه مصطفى عمروش بعنف وانفعال ظاهرين:

- لمن تحكي تاريخك ياسي أحمد، أنا أعرف عنك وعن رجال القريّة ونسائها كلّ ما ينبغي أن يُعرف، المرّة الوحيدة الّتي دخل فيها المجاهدون دارك، جاؤوا لإنذارك وتهديدك لأنّك كنت ترفض البيع لعلائلات المجاهدين والشّهداء الله يرحمهم برحمته الواسعة وكنت أنا ضمن الفرقة ولكنّني آثرت البقاء خارج البيت للحراسة. اترك البير بغطاه، ولا تحرّك المزبلة، فقد تنبعث منها روائح نتنة لا ترضيك."[1]

كان هذا مقتطفا من الحوار الّذي دار بين"**مصطفى عمروش**"و"السّرجان"**أحمد تكوش**"كان يهدف من خلاله السّرجان للحصول على البطاقة السّحريّة **(بطاقة النّضال)** الّتي تثبت نزاهته ووفاءه لوطنه أثناء الثّورة، حتّى يّسكت متهميه بالخيانة (حركي)، لكن"**مصطفى عمروش**"رفض ذلك رفضا قاطعا؛ لأنّه كان يعلم حقيقته بأنّه خائن وكان وراء مقتل المجاهد"سعيد ستواح"بل وراء مقتل"حبيبته وزوجته"حوريّة"، فهو نذل ولا يستحق هذه البطاقة؛ لأنّها للشرفاء فقط، نلحظ جليّا اختفاء السّارد تاركا المجال للشّخصيتين كي تتحدّثا، فطغى

[1] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 12، 13.

صوتهما على صوت السّارد الّذي بالكاد نلمحه، فلم يظهر إلاّ معقّبا على كلام الشّخصيتين شارحا ومصوّرا الحالة النّفسيّة لكليهما، ومرّة كان منظّما للحوار بينهما، من خلال إسناد الدور لكل شخصية كي تتحدّث حين يحين دورها في الكلام، نلمس ذلك في قوله: (قائلا، أردف قائلا، قاطعه مصطفى....) وتدخلاته القليلة هذه كانت ضروريّة، حتّى لا يطغى مشهد الحوار على صفحات الرّواية، فتغدو جنسا مسرحيّا لا رواية.

المبحث الثّاني: السّارد من حيث طبيعة المسرود:

1- السّارد الثّقة:

وهو السّارد الّذي يلتزم الصّدق والأمانة فيما يرويه، وينقله من أحداث أو وصف للأشياء والأماكن كما هي، دون مغالاة أو زيادة، وتحرف وتزييف للحقائق، مما يجعله ثقة في العملية السّرديّة من طرف المتلقي، وتعزى هذه الثُّقة إلى أنّه"سارد سلوكه وأعرافه لا تتفق مع أعراف وسلوك المؤلف الضمني أو المضمر، حين تختلف قيمه كما في ذلك ذوقه وأحكامه وحسه، عن تلك التي يمتلكها المؤلف فيتسم قصه بفقدان الثقة التي تظهر في سمات مختلفة في هذا القص"[1] وإلى مصادر معرفته الّتي تكون حواسه، واقتراب زاوية النّظر لديه من زاوية نظر المتلقي.

ويتجلّى هذا النّوع من السّارد في الكثير من مقاطع هذه الرّواية، منها هذا المقطع التّوضيحي له في قول السّارد:

-"يريد السّرجان أن يصبح مجاهدا بعد ربع قرن من الاستقلال...هذه نكتة العصر..لِمَ لا وكلّ الخونة أصبحوا يملكون هذه البطاقة كأنّها خاتم سيدنا سليمان، تفتح الأبواب الموصدة وتنطق الجماد وتحيي الأموات...يتهافت الفقراء عليها كي يكسبوا امتيازات ماديّة، هذا معقول ! أمّا هو فماذا يفعل بها؟..."[2]

يبيّن السّارد هنا السّبب الّذي دفع بالسّرجان"**أحمد تكوش**"للزيارات المتكرّرة على"**مصطفى عمروش**"فلم تكن نيّته بريئة أبدا وهذا ما كان يعرفه"**مصطفى**"ليتأكد له فيما بعد صدق ظنّه، فقد كان يسعى"**أحمد تكّوش**"للحصول على بطاقة النّضال في الثّورة، وهو الخائن (الحركي) إنّها بطاقة سحريّة يسعى لامتلاكها، وامتلكها الكثير من الخونة (الحركى) من خلال اشترائها بأموالهم، أو بمعارفهم، وصاروا يحضون بالعديد من الامتيازات الماديّة وغيرها، فحين نجد المجاهدين الحقيقيين إما ماتوا شهداء في سبيل الوطن، أو بقوا أحياء والعديد منهم لا يمتلك

---

[1] جيرالند برنس، المصطلح السردي، المرجع السابق، ص 242.

[2] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 12.

هذه البطاقة التّي تردّ لهم الاعتبار لما قاموا به من تضحيات في سبيل الوطن، ويعيشون حياة ضنكة ملؤها الفقر، والتشرّد والضياع، والجوع، إنّ هذا ما حدث بعد الاستقلال فعلا، فنلمس السّارد ثقة فيما يرويه هنا، لمطابقته للواقع بعد الاستقلال.

ونلمس هذه الثّقة في السّارد في مقطع آخر في قوله:

-"لماذا لم نذبح بدورنا الصّاعدين في 19 مارس، الّذين لم يتخذوا القرار إلاّ بعد أن تأكّدوا من ضمان الاستقلال وضمان حياتهم بعد الإعلان عن توقّف كل المعارك العسكريّة، هكذا وبكلّ بساطة أصبحوا مجاهدين ونزحوا من الجبال مع الأبطال الحقيقيين، ثمّ استولوا على امتيازات كثيرة دون أن يقدّموا شيئا للثورة."[1]

يتحوّل السّارد إلى مؤرّخ، فراح يتحدّث عن فترة مهمّة في مسار الثّورة الجزائريّة، ألا وهي وقف إطلاق النّار بتاريخ 1962/03/19 عبر كامل التّراب الوطني بعد مفاوضات"**إيفيان**"بين الحكومة الجزائريّة المؤقتة، وفرنسا، وعُدّ تمهيدا لانتصار الثّورة التّحريريّة الجزائريّة، فغدا هذا التّاريخ إلى اليوم"**عيد النّصر**"يُحتفل به كل سنة موافقة لهذا التّاريخ، كما كان فرصة للخونة (الحركى)، والجبناء للالتحاق بالمجاهدين، بعد تأكّدهم من توقف الحرب، بهدف حصولهم على بطاقة النّضال تحقيقا لأطماعهم، وسعيهم للحصول على مختلف الامتيازات الماديّة وغيرها

نلحظ جليّا أمانة السّارد في ربط التّاريخ بحدثه، وصدقه وتحرّي الدّقة في سرد الأحداث ونقلها من مصادرها دون تزييف أو تحريف وزيادة، مما يجعله ساردا ثقة فيما يرويه.

كما نلمس هذه الثّقة في مقطع آخر في قوله:

-"كاد يُغمى عليه حينما وصله خبر تأميم كل الأراضي الّتي كان يملكها المعمّرون وتحويلها إلى مزارع مسيّرة ذاتيّا من طرف الفلاحين والقرويين، وعلى إثر ذلك أنشئت تعاونيات فلاحيّة خاصّة بالمجاهدين الرّاغبين في خدمة الأرض، تبخّرت أحلامه وفقد أمل

[1] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 83.

امتلاك قطعة أرض يستثمرها..."[1]، لقد بلغ الطّمع بالسّرجان"**أحمد تكوش**"بامتلاكه الأراضي الّتي كانت بحوزة المعمّرين، ولكن بعد استقلال الجزائر تبنت نظام الاشتراكيّة لاقتصادها، وتخلّصت من النظام الرّأسمالي، وكان من مزايا ذلك النّظام هو تأميم الأراضي الّذي صدر سنة 1971، فكانت صفعة قويّة له، جعلت أحلامه وأطماعه تذهب مهبّ الرّياح، نلحظ أمانة وصدق السّارد فيما يرويه هنا، ونقله للحقائق دون تزييف أو مغالاة، وهذا يجعله ساردا ثقة.

2- السّارد غير الثّقة:

وهو عكس سابقه سارد لا يلتزم الأمانة، والصّدق فيما يرويه ويصوّره، وهذا راجع إمّا إلى مصدر معرفته الّتي تبنى على السّماع دون تثبت وتبيّن من الأخبار، أو مبالغته في وصف الأشياء، أو تزييف الحقائق، وتحريفها، فيفقد ثقة المتلقي فيه؛ لأنّه"سارد سلوكه وأعرافه لا تتفق مع أعراف وسلوك المؤلف الضمني أو المضمر، حين تختلف قيمه كما في ذلك ذوقه وأحكامه وحسه، عن تلك التي يمتلكها المؤلف فيتسم قصه بفقدان الثقة التي تظهر في سمات مختلفة في هذا القص"[2]

ومن خلال الاطلاع على هذه الرّواية والبحث فيها عن هذا النّوع، اكتشفنا أنّه شبه غائب تماما وهذا راجع لأمانة السّارد فيما يرويه، و نلمسه في هذا المقطع الّذي يقول فيه السّارد:

-"يروي أهل القريّة ما يتسرّب من أخبار من قمم الجبال الكثيفة الأشجار بطولات ومعارك ضارية..كلّما وصل خبر استشهاد أحد المجاهدين من سكّان القريّة إلاّ تُقرأ الفاتحة بصوت خافت في كلّ البيوت وتُتلى الدّعوات الطّويلة المتوسّلة للرحمن أن يدخله الجنّة دون حساب أو عقاب مهما ارتكب من ذنوب وأتى من شرّ."[3]

---

[1] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 49.

[2] جيرالند برنس، المصطلح السردي، المرجع السابق، ص 242.

[3] محمد ساري، المصدر السّابق، ص 36.

ينقل لنا السّارد ما كان يقوم به أهلّ القريّة والحالة الّتي كانوا يشعرون بها حين تصلهم أخبار حول استشهاد أحد مجاهدي الثّورة التّحريريّة، فينعونه بكاء، ويشيعونه غائبا بالدّعاء بالرّحمة لروحه الطّاهرة، وأن يدخله الله أعالي الجنان، مع الصّديقين والشهداء وحسن أولئك رفيقا، غير أنّ ما رواه السّارد هنا في هذا المقطع مدعاة للشّك والرّيبة، لأنّ مصدر معرفته مبنيّ هنا على السّماع دون تبيّن من صحّة الخبر، ونلمس ذلك في قوله: (يروي أهلّ القريّة...ما يتسرّب من أخبار...كلّما وصل خبر....) فقد تكون صادقة، وقد تكون كاذبة، فكما يُقال: ليس الخبر كالمعاينة.

المبحث الثّالث: السّارد حسب الرؤيّة السّرديّة

1- السّارد العليم:

إنّه السّارد – كما أشرنا إليه سلفا – الّذي له دراية شاملة بكل تفاصيل الأحداث والشّخصيّات، وما يتعلّق بها، ومشاعرها وأحاسيسها وأفكارها، يعرف ماضيها وحاضرها، وحتّى مستقبلها، فتجده يتنبّؤ، كما"يعرف ما تعرفه الشخصيات وما لا تعرفه ويرى ما تراه وما لا تراه، أي أنه المتحدث الرسمي باسمها فلا يسمع القارئ إلا صوته ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره، وإذا كان لإحدى الشخصيات رأي فإنما يكتشف من خلال وجهة نظره، وإذا تحدثت، فهو الذي يعبر عن حديثها"[1]، وتتأتّى هذه المعرفة الشّاملة من خلال الرؤيّة السّردية الّتي يرى من خلالها الأحداث، ويرويها انطلاقا منها، وهي"**الرؤيّة من الخلف**"الّتي تجعله ساردا عليما.

نلمس هذا النّوع حاضرا في الكثير من المقاطع السّرديّة في هذه الرّواية نأخذ منها على سبيل المثال لا الحصر هذا المقطع الّذي يقول السّارد فيه:

–"في تلك الصّبيحة القائظة، حينما استيقظ فجأة ووجد نفسه جالسا فوق الفراش، يتصبّب عرقا ويلهث في تنفّس سريع ومضطرب، لم يكن يعي بوضوح وشفافيّة بأنّه سيرتكب جريمة طالما راودته في لحظات حنينه إلى الماضي وذلك قبل غروب الشّمس المحترقة بأشعتها المنثالة على الرؤوس الدّائخة. استيقظ فجأة وبعنف دون مقدّمات تحت تأثير كابوس مرعب، وأجهد نفسه ليتذكّر ولو صورة واحدة منه دون جدوى. كان مضطرب البال منفعلا ومتعبا رغم أنّه نام مبكّرا كعادته، نوما متّصلا دون انقطاع. مكث شارد الفكر..."[2]

ينقل لنا السّارد مشهد حالة"**مصطفى عمروش**"قبل ذهابه إلى الاجتماع الّذي سيُعقد من طرف قدماء المجاهدين، حول مسألة منح بطاقة النّضال إلى"**أحمد تكّوش**"الّتي طالب بها، نجد السّارد يغوص في باطن الشّخصيّة، وينقل لنا ما تشعر به من اضطراب، وقلق وحيرة،

---

[1] عبد الرحيم الكردي، الراو ي والنص القصصي، المرجع السابق، ص 102.

[2] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 05.

بل نجده يعرف ما لا تعرفه شخصية"**مصطفى عمروش**"وهو إقدامه على قتل الخائن"**أحمد تكّوش**"بعد عودته من الاجتماع، فتنبّأ بذلك في قوله: ((...سيرتكب جريمة....))، وهو ماحدث بالفعل في نهاية فصول الرّواية، إنه سارد على دراية بكل تفاصيل الشّخصيّة، عليم بكل ما يتعلّق بها، يعرف ما تعرفه، وما لا تعرفه.

كما نجده متجليّا في مقطع سردي آخر، يقول السّارد:

-"تأمّلها جمال جيّدا باختلاس نظرات خاطفة أثناء حديثها، ثمّ اقترح عليها البحث عن سلالم فارغة للجلوس وإبعاد التّعب الجسدي، كان بدوره مرهقا من الوقوف ولكن رغبة الاختلاء بشفيقة في مكان منعزل، بعيدا عن الأنظار الفضوليّة، هي الّتي أملت له الاقتراح، كان يشتاق المكوث معها في أمكنة غير مكتظّة...لم تكن علاقة جمال بن مصطفى عمروش وشفيقة بنت السّرجان حديثة العهد، تعود إلى سنوات الدّراسة الابتدائيّة في المدرسة المختلطة بعين الفكرون، التحقا بمقاعد الدّراسة في سنة واحدة، وكانا يتناوبان على المكانة الأولى في تنافس صامت أول الأمر ثم كبر التّنافس مع التّحدي الصّامت أيضا."[1]

يصوّر لنا السّارد مشهد لقاء من اللقاءات المتكرّرة بين"**جمال**"ابن"**مصطفى عمروش**"و"**شفيقة**"ابنة السّرجان"**أحمد تكّوش**"، فراح ينقل لنا تفاصيل هذا اللّقاء الرّمانسي، وقصّة علاقتهما الّتي بدأت أيّام الابتدائي بتنافس شرس بينهما على الرّتبة الأولى في الدّراسة، ليتطور الأمر بعدها إلى علاقة حبّ في الجامعة، ونجده يلج باطن شخصيّة"**جمال عمروش**"ويستظهر لنا ما كان يشعر به، ويفكّر به، فقد كان ينوي الاختلاء بها، وهو ما دفعه لاقتراح عليها الابتعاد عن المكان الّذي كان أمام مرأى العامّة من الطّلاب، إنّه على دراية تامّة بماضي الشّخصيتين، وتفاصيل علاقتهما، ممّا يجعله ساردا عليما هنا محيطا بكلّ ما يتعلّق بالشّخصيّتين، يعرف كلّ ما يعرفانه.

---

[1] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 62.

كما نلمسه أيضا في هذا المقطع:

-"تحرّك السّرجان خلال تلك الأيّام الّتي لم يخطر على باله بأنّها الأيّام الأخيرة في حياته ولو سمعها من أحد...وإن كانت الدّرويشة"**لالّة عويشة**"البوسعادية..لانطلق في ضحكة هيستيريّة مجلجلة بصداها الرّجعي البعيد لساعات كاملة، إذ لم يتصوّر الموت في هذه الأيّام بالذّات وهو يلهث وراء كيفيّة يتحصّل بواسطتها على بطاقة النّضال أيّام الثّورة..."[1]، يروي لنا السّارد الأيّام الأخيرة الّتي يعيشها السّرجان"**أحمد تكّوش**"التّي يسعى فيها جاهدا للحصول على بطاقة النّضال من إمضاء"**مصطفى عمروش**"، ونراه يعلم ما لا تعلمه شخصيّة السّرجان من موته القريب على يد"**مصطفى عمروش**"، فتنبّأ السّارد بذلك في قوله: ((لم يخطر على باله بأنهّا الأيّام الأخيرة في حياته....إذ لم يتصوّر الموت في هذه الأيّام بالذّات...))

2- السّارد الشّاهد:

وهو الّذي تكون معرفته أقلّ من معرفة الشّخصيات، وتكون مصدر معرفته حواسه فقط؛ إذ يروي كلّ ما تقع عليه حواسه، وليس له دراية تامّة بالشّخصيّات والأحداث، فتراه ينقل الأحداث ويصور الأشياء تصويرا سطحيّا ماديّا، وهذا يُعزى كما قلنا إلى أنّ"معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية، فهو يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا بما تفكر به أو ما تحس به من مشاعر، فهو يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان"[2]، إنّه يشبه الكاميرا أو آلة التّصوير الفوتوغرافي تلتقط فقط ما يقع أمامها، ونجد الرؤيّة السرديّة هنا"الرؤية من الأمام"التي تجعل السّارد مجرد شاهد على الأحداث ولا تربطه بها علاقة مباشرة.

هذا الآخر سجّل حضوره في هذه الرّواية بشكل كثير على صفحات الرّواية، اخترنا نماذج لتوضيحه نذكر منها هذا المقطع السّردي الّذي يقول السّارد فيه:

---

[1] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق ص 46.

[2] عبد الرحيم الكردي، السّرد ومناهج النقد الأدبي، المرجع السّابق، ص 112.

-"أشرف على مقرّ القسمة فلاحظ جمهورا غفيرا من الرّجال كهولا وشيوخا واقفين وسط السّاحة في حلقات ثنائيّة وثلاثيّة ورباعيّة يتجاذبون أطراف الحديث في حماس ظاهر وملفت للانتباه، لحظة تشبه فترة انتخابات المجلس الشّعبي البلدي. حينما اجتاز سيّاج الحديقة هرع الجميع يسلّمون عليه، مصافحين ومقبلين، فانشغل بالحديث مع رفاق السّلاح وأصدقاء الطّفولة..."[1]

يصف السّارد هنا مشهد النّاس الحاضرين للاجتماع من مجاهدين وغيرهم، هذا الاجتماع الّذي كان الهدف منه – كما أشرنا سابقا- مناقشة طلب"**أحمد تكّوش**"ببطاقة النّضال، ويرى أنّه أحقّ بها؛ لأنه قدّم معونة ومساعدات ماديّة للمجاهدين وقت الثّورة، غير أنّ"**مصطفى عمروش**"المسؤول عن إمضاء هذه البطاقات كان عارفا بخيانته، وكذبه، نرى الوصف هنا لايتعدى السّطحيّة، فالسّارد يصف فقط ما شاهده، والتقطته عيناه لا غير، فلم يغص في باطن الشّخصيّات ويكشف لنا ما تفكّر به أو حالتها النّفسيّة التّي هي عليها، وذلك راجع إلى معرفته الّتي هي أقلّ من معرفة الشّخصيّات، وزاوية النّظر التّي من خلالها يصف ويروي الأحداث، وهي"**الرؤيّة من الأمام**".

كما نلمسه في مقطع سرديّ آخر، إذ يقول فيه:

-"وفي أحد المرّات، زارتهم عجوز من معارفهم وقت الظّهيرة، اختلت بأمّها في زاوية من زوايا السّاحة المظلّلة ودخلت معها في حديث طويل، بصوت هامس خافت،، انقطع كلّية عند اقتراب حوريّة وبين يديّها صينيّة القهوة حطّتها على المائدة وعادت إلى المطبخ، فانشغلت بالكنس والغسيل لمدّة معيّنة ثمّ عادت إلى السّاحة كي تُجالس المرأتين وتسمع منهما أخبارا مفيدة، فساد السّكوت بمجرد اقترابها."[2]

بعد صعود"**مصطفى عمروش**"حبيب"**حوريّة**"إلى الجبال التحاقا بمجاهدي الثّورة التّحريريّة ليناضل معهم في سبيل تحرير الوطن من الاستعمار الفرنسيّ الغاشم، مضت أربع سنوات

---

[1] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 21.

[2] المصدر نفسه، ص 30.

دون أن يلتقيا، وانقطعت أخبار"**مصطفى**"عن"**حوريّة**"إلا أخبارا قليلة تصل مسامعها عنه، كبرت وبرزت أنوثتها، فصارت محل أنظار العجائز اللاّئي يترصدْنَها عروسا لابنهن أو حفيدهن، وهو ما حدث، فجاءت هذه العجوز لهذا الغرض خاطبة إيّاها لابنها، نلحظ السّارد يروي هذا الحدث دون أن يغوص في تفاصيله، ودون أن يرصد لنا ما جرى من حديث بين العجوز ووالدة"**حوريّة**"فجاء هذا السّرد سطحيّا خارجيّا، فهو مجرد شاهد على الأحداث هنا لا غير، ويروي ما يسمعه، وتراه عيناه فقط دون امتلاك معرفة واسعة بالأحداث، وأسرار الشّخصيّات.

ويتجلّى أيضا في هذا المقطع السّرديّ، يقول السّارد:

-"دخلت بعض الجارات على الأمّ للاستفسار وتهدئة الجوّ المكهّرب والتّخمين معا في الأماكن الّتي يحتمل أن تلجأ إليها. روت الأمّ بصدق حالة ابنتها النّفسيّة منذ خطوبتها وموافقة أبيها على مصاهرة السّرجان..."[1]

يصف السّارد حالة الأمّ بعد هروب ابنتها"**حوريّة**"من البيت التحاقا بحبيبها"**مصطفى**"، وسبب الهروب هو إجبارها على الزّواج بالسّرجان، نجد السّارد مجرد شاهد على الأحداث، فقد تحدّث عن دخول جارات الأمّ لتهدئتها، والتخفيف من حالتها النّفسيّة، لكن لم يذكر لنا من هنّ هؤلاء الجارات، علاوة على عدم ذكر تفاصيل سماعهن الأمّ ومجيئهنّ، فكان مثل الكاميرا تلتقط ما يقع أمامها فقط، فمعرفته محصورة في ما تلتقطه حواسه، و لا تتعدّى ذلك.

[1] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 40.

3- السّارد المشّارك:

وهو الذي تكون معرفته مساوية لمعرفة الشخصية بل قد يكون الشخصية ذاتها، لذا فمعرفته لا تتجاوز معرفتها، فهو"الذي ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات فيتزاحم معها في صراعها مع الزمان، أو يشهد هذا الصراع بعينه"[1]، وهو يعتمد في هذا على الرؤية مع **(le vision avec)** التي كما قلنا سابقا تكون فيها رؤية السارد مصاحبة لرؤية الشخصية، وهو"لا يقدم للقارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد وصلت إليها، حيث تنتمي الرؤية إلى نمط السرد الذاتي، وأن الشكل المسيطر للشخصية والذي يستخدم في هذه القصة، هو ضمير المتكلم، كما أنه يستخدم ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفته مساوية لمعرفة الشخصية"[2]

وهذا نجده في رواية السيرة الذاتية؛ حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث و الأقوال، وتكون الشخصية و السارد متساويين في المعرفة و الرؤية، ويتجلّى من خلال توظيفه لضمير المتكلّم، وقد يكون الضمير ضمير الغائب إلاّ أنّ الرؤيّة وزاوية النّظر تبقى نفسها.

ونلمس هذا النّوع حاضرا في هذه الرّواية- وإن كان بشكل أقلّ من سابقيه- في بعض المقاطع السّرديّة، منها هذا المقطع الآتي:

-"أرحت ضميري لأنّني قمت بما يجب أن أقوم به منذ ذلك الوقت الّذي كنّا نتسلّل ليلا ونقطع الرّقاب المشحّمة في السّكون المطبق، لنغادرها تتخبّط في الدّم المتفجّر السّاخن، كنّا نحرس ألاّ تُلطّخ أحذيتنا العسكريّة بذلك الدّم الأصفر المتعفّن الأجرب المسلول...أعطيته البطاقة الحقيقيّة الّتي يستحقّها، بطاقة حاسمة تُدخله سعيرا مضطرما من بابه الواسع المفتوح دوما..خلق الإنسان ليكون خيّرا..."[3]

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المرجع السّابق، ص 292.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص 79

[3] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 81، 82.

يتقمصّ السّارد في الفصل السّادس شخصيّة"**مصطفى عمروش**"طيلة الفصل السّادس من الرّواية، فراح يتكلّم بصوته، ويقول أقواله حول جريمة قتل"**أحمد تكّوش**"الخائن الّتي أقدم عليها، ولم يكن نادما على ذلك، بل على النّقيض من ذلك، شعر براحة البال، وراحة الضّمير، كيف لا وقد خلّص قومه من هذا النّذل الخائن، وانتقم بدوره لمن تسبّب في مقتله من الشّهداء الأبرار، ونلمس هذا التّماهي بين السّارد وشخصيّة"**مصطفى عمروش**"في اعتماده ضمير المتكلّم المتجلّي في الأفعال (أرحت، أقوم،كنّا، نقطع، أعطيته) وفي ياء المتكلّم المتصلة بالاسم (ضميري) والحرف المشبّه بالفعل (لأنّني)، وفي"نا"جماعة المتكلمين المتصّلة بالاسم (أحذيتنا)، وهي دليل على أنّ السّارد مشارك في الأحداث وفاعل فيها، وليس مجرّد شاهد عليها.

كما نلمحه في مقطع آخر أثناء زيارة"**جمال**"أباه"**مصطفى عمروش**"في السّجن، إذ يقول السّارد:

-"تثبّت جمال بأصابعه المرتعشة في الشّباك الحديدي الصديء محملقا في وجه أبيه الكئيب، وفي العيون الذّابلة المتعبة، علامة السّهر والسّهاد الطّويلين، والذّقن الأشعث الّذي نسي طعم موس الحلاقة، لم يبق في الوجه الطّويل إلاّ بريق العينين المتلألئ، وحركة الحدقتين الخاطفة من اليمين إلى اليسار، كأنّها تعبّر عن انتصار عظيم، لا يحدث إلاّ مرة كلّ سبعة قرون....فلم ينهض من مكانه إلاّ بعد أن سمع اسم"**جمال**"، حينئذ فقط انتعل البلغة المطاطيّة، وجرجر قدميه تجاه ردهة اللّقاء."[1]

يُصوّر لنا السّارد مشهد زيارة"**جمال**"أباه"**مصطفى عمروش**"بعد أيّام من جريمة القتل الّتي أقدم عليها، فكان حزينا على حالة أبيه، بينما لا حظ على الأب ملامح التّعب والإرهاق نتيجة السّهر الطّويل، ولمح على النّقيض من ذلك إعجابا وفخرا بما قام به، نجد السّارد رغم اعتماده ضمير الغائب في السّرد إلاّ أننا نراه مشاركا في الأحداث، نلمس ذلك في الأفعال

[1] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 88.

(تثبّت، سمع، جرجر) فكأنّ السّارد هو القائم بتلك الأفعال، وذلك لأن زاوية النّظر بين السّارد والشّخصيّة قريبة.

ويتجلّى أيضا في هذا المشهد الوصفي لإقدام"**مصطفى عمروش**"على قتل السّرجان"**أحمد تكّوش**"، حيث يقول:

-"حرّك فكّه الأسفل، ضاغطا على أسنانه حتّى بانت عروق خديّه، فيما كان السّرجان واجما مسندا ظهره على المصرف، يريد الدّفاع عن نفسه بالرّد وإقناع قاتله المؤكّد ببراءته، فغمغم عبارات لم تتجاوز شفتيه ورفع ذراعيه على مستوى وجهه كأنّه يريد بها ضربه أو صفعه، حينئذ تحرّكت سبابة اليد اليمنى لمصطفى، ضاغطة على الزّناد دون شفقة..."[1]، نلحظ السّارد هنا مشاركا في الأحداث وليس شاهدا عليها فقط، ويظهر ذلك في الأفعال (حرّك، رفع، تحرّكت...) واسم الفاعل (ضاغطا)

[1] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 115.

ثالثا: أنماط السّارد في رواية"الورم"لمحمّد ساري.

المبحث الأوّل: السّارد من حيث الظّهور والخفاء:

1- السّارد الظّاهر:

وهو- كما أشرنا سابقا- السّارد الّذي يستحوذ ويسيطر على صفحات الرواية، يشبه الملك الدكتاتوريّ الّذي لا يُسمع إلا صوته، الآمر النّاهي، يعبّر عن شخصيات الرّواية، فينقل ما"يدور في رأسها و الأسرار التي تخبئها، والعالم الذي تعيش فيه"[1]، **أي** ينوب عن الشّخصيّات في كل حركاتها وسكناتها، فيصوّرها ويجسّدها نيابة عنهم بلسانه لا بألسنتهم.

وقد سجّل حضوره في رواية"**الورم**"في أغلب صفحات الرّواية، منها على سبيل هذا المقطع في قول السّارد:

-"حينما قرّر كريم بن محمّد الاستجابة لدعوة يزيد لحرش. بعد ليلة مضطربة. أنهكه فيها الأرق والقلق. لم يكن يتصوّر طبيعة ولا حجم الهوّة المرعبة الّتي ستبتلعه بعنف ساحق. كان على دراية بالوضع الجديد الّذي آلت إليه قريّة وادي الرّمان...تردّد طويلا قبل أن يستقرّ على رأي، قلّب الأمر من جوانب عديدة حتّى أرهقه التّفكير..."[2]

ينقل ويصوّر لنا السّارد حالة"**كريم بن محمّد**"الّذي خرج من الاعتقال بعد أيام قليلة من أقاصي جنوب الصّحراء، تمّ استدعاؤه من طرف"**يزيد لحرش**"قائد الجماعة الإسلاميّة المسلّحة التّي تحارب طواغيت الدّولة ورؤوس الفساد تحت مسمّى الجهاد، وذلك بتكليفه بمهمّة صعبة جدا، لم يكن يعلمها، وأُثناء سير"**كريم**"إلى مكان الموعد المتّفق عليه تلبيّة لدعوة"يزيد"كان يشعر بقلق، بل شعر بتردد قبل أن يهمّ بالذّهاب، فمصدر قلقه، وحيرته، كانت من هذه الدّعوة المفاجئة التي لم يتوقعها، ولم يعرف سببها، فّأحس أنها تحمل شيئا

---

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد على ضوء المنهج البنيوي، المرجع السّابق، ص91.

[2] محمّد ساري، الورم (رواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2002، ص 7.

خطيرا، نرى السّارد يحتكر الكلام هنا فلم يترك لنا مجالا لكي نسمع صوت شخصيّة"كريم"، فراح ينوب عنها في الحديث، بل يصّور لنا ما تشعر وتفكّر به، بصوته هو، لا بصوتها.

ويتجلّى في مقطع آخر من هذه الرواية من خلال قول السّارد:

-"وقف الأفغاني بتثاقل وأعلن عن وقت صلاة المغرب. كان يزيد يتكلم فتوقّف عن الكلام فجأة وألقى نظرة خاطفة إلى خارج القبو ليتأكد بنفسه من غروب الشّمس كليّة. اصطفّ الجميع خلف الأفغاني وأدّوا الصّلاة. ثمّ واصل يزيد خطابه وهو يتفرّس في قسمات وجه كريم. أشعل بوشاقور شمعة وأثبتها فوق قطعة آجر متآكلة. كلام يزيد خليط من الفصحى والدّارج أكثره استشهاد بآيات قرآنيّة وأحاديث نبويّة وأسماء لفقهاء مشهورين ومغمورين."[1]

كان هذا مقتطفا من اللقاء الّذي جمع"**كريم بن محمّد**"و"**يزيد لحرش وجماعته**"في قبو مظلم، نلحظ جليّا هيمنة السّارد على الكلام، فلاصوت مسموع إلاّ صوته، فكل ما تفكّر به الشّخصيات، وما تشعر وتحسّ به، بل ما تودّ قوله، يتم بواسطته هو وبلسانه، لا بلسانها، إنّه يحتكر كلّ شيئ ويطغى حضوره، وصوته على كل صفحات الرّواية، ولا نسمع صوت الشّخصيّات إلاّ في مواضع جدّ قليلة.

2- السّارد المتواري:

لقد سبقت الإشارة إليه، فإن كان السّارد الظّاهر هو الّذي يطغى صوته على صوت الشّخصيّات، فإن السّارد المتواري عكسه، يختفي تاركا الهيمنة لكلام الشخصيّات، فلا يُسمع إلا صوتها، بينما هو يكتفي بمراقبتها من بعيد، وينقل لنا ذلك، فيكون هنا أشبه"بكاميرا خفية"[2]، وهذا لا يعني أنّه لا يظهر بتاتا، بل نلمحه في مواضع يتدخّل فيها إما معقّبا على

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 17.

[2] يان مانفريد،علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، المرجع السابق، ص 72.

كلام الشّخصيات، أو مُسندا دور الكلام إلى شخصية من الشّخصيّات، حين يأتي دورها في الكلام، أو معلّقا أو مبديا رأيه ووجهة نظره. إن تواري السّارد هنا يعزى لطريقة الحكي التي تكون"**صيغة العرض**"حيث تتكلم الشخصيات فقط، ويتجلّى ذلك في المقاطع الحواريّة الّتي تتمّ بين الشّخصيات.

هذا الأخير كان حاضرا في هذه الرّواية، ولكن بدرجة أقلّ من الأوّل، منها هذا المقطع الحواري الّذي كان بين"**كريم**"و"**يزيد لحرش**"و"**أبو سعد**"حين التقاهم"**كريم بن محمّد**"في القبو المظلم:

-"قال يزيد:

- أقدّم لك الأخوين اللّذين لا تعرفهما. قدما من العاصمة بأمر من الأمير الوطني لمساعدتنا في مسائل الجهاد والقتال. الأفغاني وأبو سعد. يتقنان جيّدا فنون القتال، لقد مكثا في أفغانستان سنوات عديدة. ونحن نعتمد عليهما لتكثيف عمليات الجهاد في منطقتنا.

ابتسم لهما كريم ولكنّه لم يتفوّه بكلمة. الارتباك باد على ملامحه وخاف من التّلعثم إن هو تكلّم، قال أبو سعد:

- مرحبا بين إخوانك، ونهنّئك على خروجك من المعتقل سالما معافى، نعرف أنّ ظروف اعتقالكم ونقلكم إلى الصّحراء كانت قاسيّة. ولكن الله سيجازي كلّ المهجّرين والمعذّبين لتُعلى كلمة لا إله إلاّ الله. أجاب كريم وبصره يسبح في الظّلمة بعيدا تفاديا لاصطدام بصره مع تلك الأبصار المصوّبة كلها نحوه:

- لو كنت أعرف نيّة العسكر في اعتقالي، لما انتظرتهم في البيت كالخروف الّذي يقاد للذّبح دون مقاومة. يزيد كان أحرس من الجميع حينما شعر بالخطر اختفى عن الأنظار.

- عسى ان تكرهوا شيئا وهو خير لكم. إنّه امتحان ربّانيّ لعباده الصّالحين. قال الأفغاني...

– نعم بالله ونحن قانعون بما كتب لنا. قال كريم مطأطأ الرّأس"[1]

هكذا يستمرّ الحوار بين"**كريم بن محمّد**"و"**يزيد لحرش وجماعته**"، حوار كان بغرض تعريف"**يزيد لحرش**""**كريم بن محمّد**"بجماعة الجهاد الإسلامية التي تسعى لمحاربة الطاغوت من الدّولة الجزائريّة، وإقامة مكانها دولة الإسلام القائمة على العدل والمساواة والحكم بشرع الله – جلّ وعلا – وكما نرى في هذا المقطع الحواري، فصوت السارد اختفى تاركا المجال للشخصيّات كي تتحدّث وتعبّر عن نفسها وأفكارها، ومشاعرها، بل لا نراه إلا في مواضع قليلة، حين كان يعقب على كلّ كلام بوصف حالة"كريم بن محمّد "وما ظهر عليه من تلعثم وخوف أثناء الكلام، وحين كان يسند دورالكلام إلى شخصية من الشّخصيات، ونلمس ذلك في الفعلين: (قال، أجاب).

ونلمسه حاضرا في حوار دار بين"**كريم بن محمّد**"وصديقه الصّحفي"**محمّد يوسفي**"في هذا المقطع:

–"ما بك يا كريم؟ كأنّك تتجنّب لقائي. قال محمّد يوسفي وهو يقف أمام كريم مادّا يده للمصافحة...

– أتجنّبك...ولماذا؟ قال كريم مصطنعا الدّهشة مع رغبة عارمة في إخفاء قلقه.

– هذا ما شعرت به ونحن نخرج من المسجد. ولا تنس لقاء الأسبوع الماضي. سلمت وانصرفت كالغريب. أليس كذلك؟

– أصارحك القول يا محمّد. فمنذ خروجي من السّجن وتفكيري مشتت، انقلبت عليّ الأمور ولم أعد أحسن التمييز بين الأشياء. لهذا فضلت الصّمت والعزلة تجنّبا للمشاكل.

– لهذا السّبب أردت محادثتك. اعتبرني صديقا يمكنك الاعتماد عليه في وقت الشّدة، إذا احتجت إلى أيّ شيء، فأنا موجود، نحن أصدقاء منذ زمن بعيد.

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 16.

– أشكرك جزيل الشّكر على هذه المبادرة النّبيلة. ولكن بفضل الله تعالى أحوالي اليوم مستورة. قال كريم متأثّرا."[1]

كان هذا الحوار الّذي جرى بين الصّديقين"**كريم بن محمّد**"و"**محمّد يوسفي**"الذي لاحظ تجنّب"**كريم**"الالتقاء به، وهو تجنّب من الخجل والعار لما سيقدم عليه تجاهه، سيقدم على قتل أعزّ شخص إليه رفيق دربه الّذي لا ذنب له، الشخص الطيّب المتواضع، وفوق كلّ ذلك أخ فتاة أحلامه الّتي ينوي ويحلم أن تكون شريكة حياته، يالها من مهمّة كُلّف بها ! من جماعة الجهاد الإسلاميّة كما تدّعي، نرى اختفاء شبه كلي للسارد، بينما تستحوذ الشّخصيتان على الكلام، فيطغى صوتها على صوت السّارد، ولا يظهر إلا معقّبا على الكلام، وموجّها الدّور الكلامي لأحدى الشّخصيتين، إنه يلعب دور المنّسق والمنظّم للكلام هنا وما عدا ذلك، فصوته متوارٍ، وظهوره قليل جدّا.

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 48.

المبحث الثّاني: السّارد من حيث طبيعة المسرود:

1- السّارد الثّقة:

وقد سبقت الإشارة إليه، فهو الّذي يتحرّى الصّدق فيما ينقله، ويصوّره للقارى دون مغالاة أو تزييف، سواء في وصفه للأماكن بدقّة، أوذكره لأحداث تاريخيّة كما هيّ، وهذا يُكسبه ثقة القارئ حين يكون"الاقتراب الشديد بين وجهة نظر السارد ووجهة نظر كل من المؤلف الضمني أو القارئ النموذجي"[1]، كما أن مصادر معرفة السّارد هي حواسه غالبا، إذ يصور كل ما تقع حواسه عليه.

وبالعودة إلى الرواية نجد حضورا قويّا لهذا النوع من السّارد في أغلب صفحات الرّواية، نستشهد له بهذا المقطع إذ يقول السّارد:

-"أمّا محمّد يوسفي فتخرّج من معهد الإعلام واشتغل في جريدة"الوحدة"الخاصة بالشّباب. قبل أن يستفيد من الانفتاح السيّاسي بعد مظاهررات أكتوبر ليلتحق بقسم الأخبار بالتّلفزة الوطنيّة"[2]، يتحول السّارد هنا إلى مؤرخ، فراح يتحدّث عن تغيير سياسي طرأ على الجزائر، وذلك بعد مظاهرات أكتوبر 1988 الّتي شهدت خروج عديد المتظاهرين من عدّة ولايات مطالبين بتغييرات وإصلاحات سياسية واقتصادية، وقد أتت أكلها تلك المظاهرات حين انتهت بقرار دستوري جديد أنهى مرحلة الأحاديّة الحزبيّة، وفتح باب التّعدديّة السيّاسيّة الإعلاميّة، نرى السّارد دقيقا في ربط التّاريخ بحدثه.

ويتجلّى هذا التّأريخ المضبوط في قول السّارد في مقطع آخر:

-"صوّب رشاشه نحو صدري وأمرني بالصّعود إلى الفورغونات، وهو يقول: (سرقتها يوم الأربعاء من سوق الفلاح يا واحد الفار. حسبت روحك قافز. كنت مع المتظاهرين والنّاهبين

---

[1] عبد الرحيم االكردي، الراوي والنص القصصي، المرجع السابق، ص 93.

[2] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 37، 38.

الّذين أحرقوا المدينة بدون سبب)."[1]، لقد قام"فريد زيتوني"بسرقة ساعات من أحد المحلاّت أثناء اشتراكه في المظاهرات، وكان ذلك يوم الأربعاء، وهو يوم بداية مظاهرات أكتوبر (الأربعاء 4 أكتوبر 1988) في بعض مناطق ولاية الجزائر العاصمة، وقد شهدت ردعا شديدا من طرف قوات الأمن، وكانت من خسائرها 169 قتيلا، وتخريب كلّ الممتلكات بالعاصمة.

وتظهر هذه المصداقية والأمانة في نقل الأحداث وسردها في قول السّارد:

-"جمع طاقة أنفاسه الكامنة في أحشائه المرتعدة وقال بصوت لم يتجاوز الهمس:

- حان وقت العودة...لا تنسوا حضر*(هكذا) التّجول...وقف بصعوبة ملحوظة والمسدس بيده اليمنى."[2]

يتحدّث السّارد عن حدث تاريخي وهو"**حظر التّجوّل**"في شوارع العاصمة من السّاعة السّادسة ليلا، هذا الحدث يرجع إلى بداية التّسعينيات، حين فازت جبهة الإنقاذ الإسلامي في الانتخابات بالأغلبيّة السّاحقة، من خلال قيامه بعملية غسيل دماغ للمواطنين باسم الدّين في الزّوايا والمساجد، وخطب يوم الجمعة والسّاحات العمومية، داعين الأميين والجهّال إلى العنف والتّطرّف، واستطاعوا بذلك استمالتهم، كما لجأوا إلى سياسة التّهديد والوعيد لكل من يخالف الأوامر، الأمر الّذي أدّى بالنّظام الجزائري بالتّدخل ومقاطعة تلك الانتخابات خوفا من فوز الإسلاميين، حتّى لا تقوى شوكتهم ويزيد بطشهم وتعسّفهم، وقد اشتدّ الصّراع بعدها بين النّظام الجزائري والجبهة الإسلاميّة، فخلفّ ذلك عشريّة سوداء على الجزائريين، كثر فيها سفك دماء الأبرياء، والاغتصابات والاغتيالات من طرف تلك الجماعة الإسلامية المزعومة، فغاب الأمن والاستقرار، فسعى النّظام لحماية المواطنين بإصدراه حظر التّجول ليلا، ومضمون الرّواية هو هذه الأحداث المأساويّة.

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، 243.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

* خطأ إملائيّ، الصواب: حظر.

ونلمسه في مقطع آخر في قوله:

-"لأنّ التّوجه الاشتراكي الذّي انتهجته السّلطة بعد الاستقلال. كرّس القطاع العام الّذي يسيطر سيطرة شبه كليّة على الصّناعة والفلاحة والإدارة والتّعليم وما إلى ذلك من النّشاطات الاقتصاديّة والثّقافيّة."[1]، يتحدّث السّارد عن النّظام الاقتصادي الّذي انتهجته الجزائر بعد الاستقلال، ألا وهو التّوجه نحو الاشتراكيّة والحزب الواحد كوسيلة لتقويض النّظام الاستعماري وبقاياه، وكطريق للتنميّة، واستمرّ أسلوب الإدارة الاشتراكيّة للبلد عشريات إلى غاية 1989 حيث دخلت الجزائر مرحلة الاقتصاد الإصلاح الاقتصادي بعد أحداث اكتوبر 1988 الّتي خرج فيها الشّباب الجزائريّ إلى الشوارع للاحتجاج غلى عدم توافر السّلع وترديّ الخدمات الّتي تقدّمها المؤسسات الحكوميّة.

ونراه متجليّا بوضوح في مقطع آخر أيضا، في قوله:

-"عرفت من حارس الفيلا الّذي يقوم بتموينا أيضا. بأن هذه الفيلا مع ثلاث أخريات. هي ملك للحاج سليمان. شيخ طاعن في السّن. يغذي حقدا دفينا ضد النظام الاشتراكيّ الّذي أمّم أراضيه في إطار ما سمّي بالثورة الزراعيّة في سنة 1971."[2]

لقد كان من سلبيات التّوجه نحو الاشتراكيّة، صدور قانون **(الثّورة الزّراعيّة 1971)**الّذي يقضي بانتزاع الأرض من المواطنين الجزائريين بحجّة الحدّ من الملكيّة الفرديّة، بحيث لا تزيد ملكية العائلة الواحدة عن سبعة هكتارات (حوالي 13 فدانا)، ومازاد عن ذلك يوضع تحت تصرّف الصّندوق الوطنيّ للثورة الزّراعيّة، الأمر الّذي نجم عنه آثار وخيمة على الزّراعة ومحاصيلها بسبب هجرة الفلاّحين إلى المدن، وتركهم العمل بالزّراعة على نطاق واسع هربا من نظام التّأميم الّذي زعزع استقرارهم وسلب منهم حقّهم في ملكيّة الأرض، وهو ما تعرّض له صاحب الفيلا، نجد السّارد أمينا ودقيقا وملتزما بربط التّاريخ بأحداثة دون مبالغة أو تزييف، مما يجعله ثقة فيما يرويه وينقله.

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، 147.

[2] المصدر نفسه، ص 276.

2 – السّارد غير الثّقة:

وهو – كما أشرنا سلفا – الّذي لا يلتزم الدّقة والصدق والأمانة فيما ينقله ويسرده، كأنْ يزيّف الحقائق والأحداث، أو يبالغ في الوصف للأشياء أو الأحداث، وهذا يُفقده ثقة المتلقي، ف"هو سارد سلوكه وأعرافه لا تتفق مع أعراف وسلوك المؤلف الضمني أو المضمر، حين تختلف قيمه كما في ذلك ذوقه وأحكامه وحسه، عن تلك التي يمتلكها المؤلف فيتسم قصه بفقدان الثقة التي تظهر في سمات مختلفة في هذا القص"[1]، وقد يرجع ذلك إلى مصادر معرفته المبنية على السّماع دون تحقّق من الأمر.

وهذا النوع يكاد ينعدم في هذه الرّواية، فلذلك لا نلحظه إلا في مقاطع قليلة جدا، نذكر استشهادا به ما قالته"**جميلة**"بعد مقتل أخيها ذبحا من طرف الجماعة الإسلاميّة:

–"ثمّ بعد صمت، قالت بغضب ظاهر:"لماذا لم تعد تتدخّل في حياة البشر مثلما كنت تفعل سابقا؟ لقد عاثوا في الأرض فسادا باسمك وباسم الدّفاع عن شريعته السّمحاء، لماذا قررت أن يكون الرسول محمّد عليه الصّلاة والسّلام آخر نبيّ للبشريّة؟ لماذا غبت عنّا واكتفيت بالتّفرّج دون أن تتدخّل في توجيه سلوك النّاس؟...هل أنت عاجز عن توقيف الجرائم الّتي ترتكب باسمك؟ كيف تسمح لرجال يذكرون مجدك مرّات عديدة في اليوم بارتكاب أبشع الأفعال وأنذل الجرائم؟ كيف يقتل المسلم أخاه المسلم وأنت صامت...حلّت الفتنة بيننا أبشع وأقذر ما يمكن أن تكون عليه وأنت ساكت لا تحرّك أصبعا. هل أنت فعلا كريم ورحيم ورؤوف على عبادك المؤمنين، الخاضعين، الخاشعين؟ هل أنت موجود فعلا. أم من اختراع الإنسان للسيطرة على الآخرين مثلما يقول الفلاسفة؟"[2]

كان هذا خطابا وتساؤلات وجّهتها"**جميلة** "إلى الله – جلّ وعلا – بعد مقتل أخيها"**محمّد يوسفي**"بوحشية من طرف الجماعة الإسلامية المزعومة، لكن من يتأمّل هذا الكلام، يجزم أنّه صادر من شخص جاهل ضعيف الإيمان، بل إيمانه شكليّ فقط، لكن أن يصدر

---

[1] جيرالند برنس،المصطلح السردي، المرجع السابق، ص 242.

[2] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 193.

من"**جميلة**"المعلّمة ومربيّة أطفال على الدّين والإيمان بالقضاء والقدر، والتّعاليم الإسلامية، وتوحيد الله تعالى، فأمر غير معقول، بل لا يمكن تصديقه، فمهما بلغ الحزن والألم، والغضب بالشّخص المسلم العاقل، وخاصّة إذا كان معلّما، فلا يمكن أن يصل إلى حدّ سبّ الذّات الإلهيّة بهذه الطّريقة الشّنيعة، أو يصل به الأمر إلى حدّ الإلحاد والتّشكيك في وجود الله – سبحانه – إنّ ما نقله السّارد هنا يبعث على الشكّ، مما يجعله غير ثقة فيما نقله هنا.

كما نلمسه في مقطع آخر، في قول السّارد على لسان"**كريم بن محمّد**":

–"عدت إلى وادي الرّمان مع يزيد لحرش. كأنّ شيئا لم يحدث، مشينا على الرّصيف كالمتسوّقين، بتؤدّة وفضول. كلّما تعرّف علينا أحد المّارة إلاّ وأدار بصره إلى الجهة الأخرى ثمّ انسحب مخاتلا خائفا وبأسرع ما تمكنه رجلاه، لم يعد مهمّا عندي أن يراني أهل القرية برفقة يزيد. أعرف بأنّني متهم اتهاما راسخا بقتل محمّد يوسفي، ومن ثمّة لا يُجدي التّخفي أو التّنكر، ناس القرية يعرفون أخبارا لاحدّ لها وإن لم يفصحوا عنها جهرا، يتداولونها بينهم همسا أو تلميحا"[1]

يقول"**كريم بن محمّد**"بعد مقتل صديقه الصّحفي"**محمّد يوسفي**"بأنه عاد وكأن شيئا لم يحدث، فهل يعقل هذا؟ وهو الّذي قضى لياليَ تعيسة لا يعرف طعم النّوم مذ كلُّف بمهمّة قتله، وهو الّذي لم يجرؤ قبلا على ذبح دجاجة، عاش ألما نفسيّا، وعجز عن تنفيذ المهمّة لطيبته، وإشفاقه على صديقه البريء، بل كان يفضل لو تنشّق الأرض وتبتلعه على أن ينفذ ذلك الجُرم الشّنيع، وبعد موت صديقه أمامه ذبحا من الوريد إلى الوريد، نسي الأمر بهذه البساطة، ويقول كأنّ شيئا لم يحدث، إن ما صوره السّارد يدعو إلى الرّيبة، وهو عرضة للشّك، لأنه لا يتوافق والمنطق، فزاوية النّظر بين السّارد والمتلقي بعيدة كلّ البعد.

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 197.

المبحث الثّالث: السّارد حسب الرؤيّة السّرديّة:

1- السّارد العليم:

وهو – كما أشرنا سابقا – الّذي يملك دراية تامّة بتفاصيل الأحداث، والشّخصيات، حيث"يعرف ما تعرفه الشخصيات وما لا تعرفه ويرى ما تراه وما لاتراه، أي أنه المتحدث الرسمي باسمها فلا يسمع القارئ إلا صوته ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره، وإذا كان لإحدى الشخصيات رأي فإنما يكتشف من خلال وجهة نظره، وإذا تحدثت، فهو الذي يعبر عن حديثها"[1]

وتعزى معرفته الشّاملة – كما سبقت الإشارة – إلى زواية النّظر الّتي من خلالها يروي الأحداث وينقلها، وهي"**الرؤية من الخلف**"الّتي تكون فيها معرفة السّارد أكثر من معرفة الشّخصية نفسها.

وقد كان له حضور في هذه الرّواية، اخترنا نماذج توضيحيّة له، منها هذا المقطع الّذي يقول فيه السّارد:

–"حينما قرّر كريم بن محمّد الاستجابة لدعوة يزيد لحرش. بعد ليلة مضطربة. أنهكه فيها الأرق والقلق. لم يكن يتصوّر طبيعة ولاحجم الهوّة المرعبة الّتي ستبتلعه بعنف ساحق. كان على دراية بالوضع الجديد الّذي آلت إليه قرية واد الرّمان. تغيّرت أشياء كثيرة أثناء غيابه الّذي دام قرابة السّنة"[2]

ينقل لنا السّارد في هذا المقطع ما كان يشعر به "**كريم بن محمّد**"حين تلقى دعوة من"**يزيد لحرش**"، وجماعته الإسلاميّة المسلّحة، وقد كان قلقه وحيرته لجهله سبب هذه الدّعوة المفاجئة، فقد توجس منها خيفة وريبة، وهو ماكان في محلّه فيما بعد، إذ تم تكليفه

---

[1] عبد الرحيم الكردي، الراو ي والنص القصصي، المرجع السابق، ص 102.

[2] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 7.

بمهمّة صعبة جدا، وهي قتل صديقه"**محمّد يوسفي**"، ونجد هنا معرفة السّارد أكثر من معرفة شخصيّة"**كريم بن محمّد**"حين قال: (تغيّرت أشياء كثيرة أثناء غيابه...)، فبعد اعتقال"**كريم بن محمّد**"بسبب مظاهرات أكتوبر قرابة السّنة، وقعت أموركثيرة في واد الرّمان أين يقطن مازال لم يكتشفها بعد، فهو حديث عهده بالحريّة، بعد الاعتقال، أشياء يعلمها السّارد، وتجهلها الشّخصيّة، فمعرفته هنا أكبر من معرفتها.

وقد تمثّلت هذه الأمور الّتي تغيّرت، وكانت تجهلها شخصية"**كريم بن محمّد**"في قول السّارد:

-"في الفترة الّتي كان فيها كريم مسجونا في أقاصي الصّحراء. وقعت أحداث مهولة في القريّة، غيّرت أشياء كثيرة. البعض من الّذي نجوا من قبضة فرق الأمن، سرقوا الأسلحة والتحقوا بالأحراش والجبال المجاورة، وهم لا يتوقفون عن الغارات على القرية، يغتالون الأفراد ويستولون على الأموال، فضّل البعض الآخر الهجرة إلى أوروبا بحثا عن اللّجوء السّياسي كما قتل الكثير في اشتباكات مسلّحة"[1]

كما نلمسه في مقطع آخر في قول السّارد:

-"تماطل كريم في المشي وهو يقترب من حوش غريس. استمع إلى دقّات قلبه ترنّ في صدغيه المتصببين عرقا، راودته من جديد صورة وكلمات ذلك الزّائر الّذي باغته داخل المسجد ظهيرة أمس. من عادة كريم أن لايغادر البيت إلاّ بعد حوالي الرّابعة بعد الزّوال، حيث تكون حرارة الشّمس قد سكنت قليلا."[2]

يصوّر لنا السّارد حالة"**كريم بن محمّد**"بعد أن ناداه ذلك الشّخص الغريب، وبلّغه بدعوة"**يزيد لحرش** " له، ونجده يغوص في باطن الشّخصيّة، وينقل ويصوّر ما تشعر به، بل

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

حتّى ما يجول في ذهنها، إذ كان يسترجع كلمات ذلك الزّائر الغريب، كما له دراية شاملة بشخصيّة"**كريم**"بل حتّى ما كان متعوّدا عليه، إذ تعوّد عدم الخروج من البيت إلى غاية الزّوال، حين تنخفض درجة الحرارة، إنّه على دراية شاملة بكل تفاصيل الشّخصية، مما يجعله راويّا عليما بكل ما يصوّره، وينقله.

ونلمس هذه المعرفة الشّاملة بالشّخصية، في قوله:

-"محمّد يوسفي نجح في امتحان شهادة البكالوريا والتحق بالجامعة. تخصّص إعلام، أمّا كريم فلم يكن له الحظّ، لذلك شارك في مسابقات عديدة تمكّنه من تحضير تخصّص ما يسمح له بالعمل. تمكّن من الدّخول إلى معهد تكوين المعلّمين ببوفاريك، فتخرّج معلّما، عمل في قرية ريفيّة لمدّة سنتين قبل أن يحوّل إلى وادي الرّمان، أما محمّد يوسفي فتخرّج من معهد الإعلام واشتغل في جريدة"**الوحدة**"الخاصّة بالشّباب..."[1]، نراه في هذا المقطع عليما وعلى دراية تامّة بكل تفاصيل الشّخصيتين ومعلوماتهما، وماضيهما الدّفين، فهو راوٍ عليم، وليس مجرد شاهد فقط على الأحداث الّتي ينقلها ويرويها.

2- السّارد الشّاهد:

وهو الّذي لا يملك دراية شاملة بتفاصيل الأحداث والشّخصيات، وهنا"تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية، فهو يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا بما تفكر به أو ما تحس به من مشاعر، فهو يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان"[2]، أي أن مصدر معرفته لا تتعدى ما تقع عليه حواسه، فينقل ويسرد كل مايراه ماثلا أمامه فقط، ويشبه بذلك – كما سبقت الإشارة – آلة التصوير أو الكاميرا، والرؤية هنا تكون"**الرؤية من الأمام**"، ويتجلّى هذا النّوع عادة في الوصف السّطحي والخارجي للأشياء والأحداث.

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، وص 37، 38.

[2] عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، المرجع السّابق، ص 112.

ونجد هذا النّوع حاضرا في هذه الرواية في عديد المقاطع، نذكر منها هذا المقطع، إذ يقول السّارد فيه:

-"أخرج يزيد لحرش محشوشة من تحت جاكتته وأطلق رصاصتين على مستوى الصّدر، صاح المير صيحة مخنوقة وسقط أرضا، اقترب يزيد من الجسم المّمدّد فوق الرّصيف ولمّا لم يتوقّف من الارتعاش والحركة، أخرج مسدّسا من حزامه وأطلق رصاصتين أخريين أعلى الرّأس، توقّف الجسم من الارتجاف قبل أن يخمد صدى دويّ الرّصاصتين فوق سقوف منازل القريّة."[1]

يصف لنا السّارد هنا في هذا المقطع مشهد مقتل"**المير**"الجديد للبلديّة، من طرف ابن عمّه"**يزيد لحرش**"المنظمّ إلى الجماعة الإسلاميّة المقاومة للطاغوت السّائد في البلاد، والساعيّة لإقامة دولة إسلاميّة تحكم بشرع الله، نلحظ أنّ هذا الوصف كان سطحيا وخارجيّا فقط، فلم يعط لنا تفاصيل هذا الحدّث بالضبط، ولم يذكر لنا سبب إقدام"**يزيد لحرش**"على قتل ابن عمّه"**المير**"، بل لم يشر إلى تخطيط مسبق لتنفيذ العمليّة من طرف"**يزيد**"، فمعرفته هنا أقلّ من معرفة الشّخصيتين، فلايعرف هنا إلاّ ما وقعت عليه حواسه، وقام بنقله لنا، إنّه مجرد شاهد على الحدث لا أكثر.

ويتجلّى في مقطع وصفيّ آخر حين كان"**كريم بن محمّد**"جالسا في مقهى مع صديقه"**محمّد يوسفي**"، إذ يقول السّارد:

-"بوشاقور هو الّذي بادر إلى توقيف المواجهة الصّامتة، فانشغل بزجاجة اللّيموناد. رفعها بحركة بطيئة، شرب جرعة ثمّ حطّها دون أن يسحب يده منها، بقيت اليد متمسّكة

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 42.

بالزّجاجة كأنّه أراد إرجاعها إلى فمه مرّة أخرى لإفراغ آخر كميّة من ذلك السّائل اللّيموني اللّون المشكوك في صفائه، أجال نظرة ثاقبة عبر الصّالة، كأنّه ينوي ارتكاب فعل مريب."[1]

يصف لنا السّارد هنا مشهدا آخر وهو التقاء"**كريم**" وصديقه" **محمّد يوسفي**"في المقهى، وعلى ناحيتهم كان هناك"**بوشاقور**"وهو أحد الجماعة الإسلاميّة المناضلة، فكان يراقب"**كريم بن محمّد**"المكلّف بمهمّة قتل صديقه، فنجد السّارد يصف أفعالا كان يقوم بها"**بوشاقور**"على مرأى من"**كريم**"يراقبه، إلا أن هذا الوصف بقي سطحيّا فقط، فلم يغص في باطن الشّخصيّة، ويستنطق كنهها، ويصوّر لنا ما تشعر به، فيما تفكّر وتنوي القيام به، وصف مثل عدسة الكاميرا الّتي تلتقط ما يقع أمامها فحسب، وهذا يجعل السّارد هنا معرفته أقل من معرفة الشّخصيّة، فلا يعلم إلاّ ما تراه عيناه فقط، لذا يبقى هنا مجرّد سارد شاهد على الحدث فقط، وهذا يعزى كما أشرنا سابقا إلى زاوية النّظر التّي يروي من خلالها السّارد الأحداث، ويصوّرها، وهي هنا"**الرؤية من الأمام**".

3- السّارد المشارك:

وقد سبقت الإشارة إليه، فهو الّذي يكون مشاركا في الأحداث وفاعلا فيها، فهو ليس مجرد شاهد على الأحداث، إذ نراه"ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات فيتزاحم معها في صراعها مع الزمان، أو يشهد هذا الصراع بعينه"[2]، إنّ معرفة السّارد هنا تساوي معرفة الشّخصية، فيصبح السّارد انطلاقا من ذلك ساردا شخصيّة؛ يتقمّص دور الشّخصية، ويتكلم بصوتها، ويتحقّق هذا من خلال زاوية النّظرأو الرؤية الّتي تكون"**الرؤية مع**"أي الرؤية المصاحبة، ومن علامات هذا النّوع توظيف ضمير المتكلم في السّرد، وقد يكون الضمير ضمير غائب إلا أنّ زاوية النّظر تبقى نفسها.

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص52.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المرجع السّابق، ص 292.

ورد هذا النّوع في مواضع عدّة من هذه الرّواية، منها هذا الموضع الّذي يقول فيه السّارد:

-"كيف يمكن لي أن أقتل رجلا؟ هكذا بكلّ بساطة أتقدّم نحوه أصوّب المسدس تجاه صدره أو ظهره وأطلق النّار، أقتله مثلما يمكنني أن أسحق ناموسة مزعجة براحة يدي. أعرف الرّجل أحقّ المعرفة وليس بيني وبينه عداوة أو خصام من أيّ نوع، كما أعرفه مسلما تقيّا، يصلي، يصوم..."[1]، نجد السّارد ينتقل في سرده من الرؤية من الأمام التي كان فيها مجرد شاهد على الأحداث إلى الرؤية مع أو المصاحبة، فأصبح شخصية"**كريم بن محمّد**"يتكلّم بصوته مخاطبا نفسه حائرا ومصدوما بالمهمّة التّي كلّف بها من طرف جماعة الإسلام المناضلة، وهي قتل صديقه"**محمّد يوسفي**"فكان في مأزق وورطة لا يُحسد عليها، ونلمس ذلك في الأفعال (أقتل، أسحق، أعرف، أتقدّم)، وفي ظرف المكان المتّصل بياء المتكلم (بيني) وهي دليل على أنّ السّارد هنا مشارك في الأحداث وفاعل فيها، وليس شاهدا عنها.

كما ورد في موضع آخر من هذه الرّواية في قوله:

-"عدت إلى واد الرّمان مع يزيد لحرش، كأنّ شيئا لم يحدث، مشينا على الرّصيف كالمتسوّقين بتؤدّة وفضول، كلّما تعرّف علينا أحد المارّة إلاّ وأدار بصره في جهة أخرى ثمّ انسحب مخاتلا خائفا وبأسرع ما تمكّنه رجلاه، لم يعد مهمّا عندي أن يراني أهل القرية برفقة يزيد، أعرف أنّني متهم اتّهاما راسخا بقتل محمّد يوسفي، ومن ثمّة لايّجدي التّخفي أو التّنكّر"[2].

نجد السّارد هنا يتقمّص شخصية"**كريم بن محمّد**"من خلال توظيفه لضمير المتكلّم المتمثّل في الأفعال والظروف وحرف الجرّ والأسماء الآتية (عدت، مشينا، علينا، عندي،

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص 197.

يراني، أنّني) فراح يتحدّث بصوته عمّا آلت إليه حاله من شخص طيب ورحيم إلى شخص قاس بلارحمة وذي قلب ميّت لم يعد يشعر بأيّ شيء؛ وذلك بعد أن تمّ قتل أعزّ شخص إليه صديقه، ورفيق دربه، وأخي عشيقته"**جميلة**"الّتي أحبّها وكان ينوي خطبتها، لقد مات وتبخّر كل شيء جميل أمام ناظريه، وهو يتفرّج ولم يستطع أن يغيّر من واقع الحال شيئا، فأضحى هذا الشّخص القاسي ميّت الإحساس، وكما نلحظ فالسّارد هنا مشارك في الأحداث، بل سارد شخصيّة.

كما نلحظه في مقطع آخر في قوله:

-"أحبّ أن ينزل الرّجل في أقرب مكان ليسمح له باختصار طريق العودة إلى البيت، عاد إليه الأمل حينما سمع خرخشة حركة، قال في نفسه بأنّ الرّجل يتأهّب للنّزول، مرّة أخرى ألقى نظرة إلى المرآة الارتداديّة، التفت جزئيّا إلى الوراء منتظرا ان يشاهد الرّجل وهو يقف مستعدّا للهبوط عوض ذلك، أحسّ بوخز في ظهره وسمع صوتا خشنا ومهدّدا:..."[1]

يروي لنا السّارد هنا قصّة سرقة فورغون"**عبد القادر بنسعيد**"الّتي بدأت أحداثها بعد أن كان عائدا إلى المنزل ليلا، فصادف شخصا في الطّريق يشير له بيده كي يتوقف، وقد كان هذا الشّخص هو"**بوشاقور**"أحد أطراف الجماعة الإسلاميّة المسلحة، نلحظ السّارد كان شاهدا على الأحداث ومشاركا فيها في الآن نفسه، ونلمس ذلك في الأفعال (سمع خرخشة...، أحسّ بوخز...، سمع صوتا خشنا...) و إن كانت بضمير الغائب إلاّ أنها تنمّ عن مشاركة السّارد في هذه الأحداث، فزاوية النّظر بين الشّخصيّة والسّارد هي الزّاوية نفسها.

ونراه يتجلّى أيضا في مشهد مقتل الضابط"**سليم عرقاوي**"في قول السّارد:

-"عرفته الآن، إنّه غرسون قهوة"الصّداقة"، يرفع يده اليمنى...آه...وقعت في فخ كفأر يغادر وكر أمّه لأوّل مرّة، فوّهة المسدّس تبتلع بصري...أين سلاحي؟ هل هو معي أم تركته

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 64.

في غرفتي...أتحسّس مكان المسدّس، الكيس النيلوني يزعجني، يمنعني من الحركة...سيطلق النّار بين ثانيّة وأخرى...رئيسي محقّ في تحذيراته المتكرّرة، إنّها نهايتي، قتلت رجلا هذا الصّباح، ها قد جاء دوري، يا قاتل الرّوح وين تروح آه...يطلق النّار...طلقتان...آي صدري...يدي ملطّخة بالدم...طلقة ثالثة...رابعة...ينفجر رأسي...الدّنيا ظلمة...الدّنيا حمرة...حمرة...كحلة...كحلة..."

كان هذا المشهد المأساويّ لمقتل الضّابط"**سليم عرقاوي**"من طرف نادل قهوة الصّداقة"**عبد النّور**"المنضم حديثا إلى الجماعة الإسلاميّة المناضلة، كان ذلك بعد خروجه من مفرزة الدّرك محاولا تغيير الجوّ الروتيني الّذي كان يشعر به، رغم تحذير رئيسه"**سالم بن رابح**"أصّر على الخروج، فبينما وجد آخر دكّان يهمّ صاحبه بغلقه، لأن الوقت هو السّادسة، وهو وقت حظر التجوّل، اشترى ما يسدّ جوعه، وحين همّ بالخروج وجد النّادل"**عبد النّور**"بانتظاره مصوّبا نحوه مسدسا لقتله، نجد في هذا المشهد السّارد يتقمّص دور شخصيّة"**سليم عرقاوي**"فيتحدّث بصوته صارخا متألّما جرّاء إصابته بالرّصاص من طرف"**النّادل**"فكان مشاركا في الأحداث، وفاعلا فيها، ويتجلّى ذلك في الأفعال المسّندة إلى ضمير المتكلّم (عرفته، وقعت، تركته، قتلت، آي، آه...)، وفي الأسماء المتصّلة بها ياء المتكلّم (رأسي، نهايتي، صدري، بصري، سلاحي، يدي...).

رابعا: أنماط السّارد في رواية"تاء الخجل"لفضيلة الفاروق.

المبحث الأوّل: السارد من حيث الظّهور والخفاء:

1- السّارد الظّاهر:

وهو كما أشرنا سابقا الّذي يحتكر الحديث ويستحوذ عليه بنسبة كبيرة، فلا صوت مسموع إلا صوت السارد، إنّه عليم بتفاصيل الشّخصية، فينقل كلّ ما "يدور في رأسها و الأسرار التي تخبئها، والعالم الذي تعيش فيه"[1] ونلحظه – أيضا – بكثرة في رواية"**تاء الخجل**"للكاتبة"**فضيلة الفاروق**"، وقد أخذنا نماذج تجسّده منها:

-"كنت تستعد للسّفر إلى ((حاسي مسعود))* من أجل العمل، كنت ترغب في شراء هديّة فاخرة لي، تليق بيوم مولدي، وقد فاجأتك بما لم تتوقعه: أهديتك انفصالا !

في الجامعة تحولت حياتنا إلى ساحة يعبرها الأصدقاء، كنت طيّب القلب إلى درجة لا تحتمل فسئمت من ذلك الوضع..."[2]

تنقل لنا السّاردة هنا بعض الذّكريات الجميلة التّي عاشتها شخصية"**خالدة**"مع عشيقها"**نصر الدين بن مسعودة**"الذي كان طيبا لدرجة لا يمكن وصفها، وتعود بها الذكرى إلى لحظة جميلة وتعيسة في الآن نفسه، حين عزم"**نصر الدين**"السفر نحو منطقة"**حاسي مسعود**"بهدف جني بعض الأموال ويشتري هديه لعيد ميلاد حبيبته"**خالدة**"لكن، هي فاجأته أن طلبت منه أن ينفصلا عن بعض؛ لأن عائلتهم ترفض ما يسمّى الحب، وقصة حبهما شاعت وصارت على لسان كل شخص، بل اتهمت بشرفها فيها، الأمر الّذي أدى بها أن تسرع بقطع تلك العلاقة...إننا نلحظ هنا أن السارد يستبد بالحديث في هذا المقطع وفي

---

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد على ضوء المنهج البنيوي، المرجع السّابق، ص 91.

* مدينة بالصحراء الجزائرية غنيّة بآبار البترول والغاز الطّبيعي.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل (رواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2015، ص 12.

معظم الرّواية، فلا نسمع إلا صوته، أما صوت الشخصية هنا مغيّب، وقد ناب السارد عنه في الكلام، وظهوره هنا طغى بشكل كليّ على الشّخصية.

ونلمسه أيضا في هذا المقطع:

-"ولعلك تتساءل ما الّذي أعادني إليك اليوم؟

وسأجيبك: إنّه ربّما الإيمان، إذ أخجل من أن أفتح حديثا عن الحب، والوطن يشيع أبناءه كل يوم. الحبّ مؤلم جدّا حين تعبره الجنائز، وتلوّثه الاغتصابات ويملأه دخان الإناث المحترقات."[1]

ينقل لنا السّارد هنا ما كانت تحدث به"**خالدة**"نفسها التي هي من طلبت الانفصال، لكن هي من تحاول العودة إلى تلك العلاقة الجميلة التي كانت تجمعها بعشيقها"**نصر الدّين**"، وراحت تبرر سبب العودة إليه أنّه الإيمان..نجد مساحة الحديث من نصيب السّارد، فلم يترك فرصة لشخصية"نصر الدين"أن تتكلم ونسمع صوتها، بل هو من يتكلم مكانها، هو من يحلل ويسأل ويجيب، إنه سارد ظاهر ويطغى على صوت الشخصية.

ويتجلى ظهوره أيضا في هذا المقطع:

-"لكن سيدي إبراهيم اقترح شيئا آخر حين علم بالأمر، اقترح أن أزوّج لمحمود أو أحمد، ولكن لم أكن أعلم أن هذا الاقتراح سيثير صبايا بني مقران، ويحولني إلى علكة في الأفواه، لكنني لم أعبأ به، حملت حقيبتي وعدت إلى قسنطينة..."[2]، يصور لنا هذا المقطع ما جرى بين"**خالدة**"وسيد المنزل"**سيدي إبراهيم**"حين علم بقصة الحب التي تجمعها ب"**نصر الدّين**"، وقد خشي على شرفها وشرف العائلة، وخاصة من نقل إليه من أخبار زائفة بينهما.. الأمر الذي دفع"سيدي إبراهيم"أن يقطع ويمنع تلك العلاقة حفاظا على شرف عائلة"**بني**

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 30.

مقران"فاقترح أن تتزوج من"**أحمد**"أو"**محمود**"من الجيران، نجد السارد هنا يحتكر كل شيء يصف ويتكلم بلسانه، وكل ما تود الشخصية قوله، أو تفكر به يتكفل هو بنقله نيابة عنها بلسانه، وهذا يعزى إلى الطريقة التي ينتهجها السّارد في الكلام وهي طريقة"**الحكي**"؛ إذ تسكت الشخصيات، ويتكلم السارد فقط، فلا يسمع إلاّ صوته.

هذه نماذج اخترناها من هذه الرواية، فهذا النوع من السّارد طغى على معظم الرواية، وما ذكرناه هوعلى سبيل التوضيح لا الحصر.

2- السّارد المتواري (الخفي): Couvert narrateur

وهو الّذي يختفي، بل تختفي العلامات الدّالّة عليه، تاركا المجال للشخصيات كي تتحدّث، فلايسمع إلاّ صوتها وتأخذ النصيب الأوفر من الكلام، بينما السّارد لا نلمحه إلاّ حين يعطي لها الإشارة كي تتكلّم، أو حين يعلّق ويعقّب على كلام الشّخصيات، فهو أشبه"بكاميرا خفية"[1]، ويعزى هذا الاختفاء إلى صيغة السرد هنا التي تكون"صيغة العرض"؛ إذ يفسح السارد المجال للشخصيات كي تتحدث بصوتها، فلا يسمع إلاّ صوتها، أما السّارد فلا نلمح ظهوره إلا في مواضع قليلة كأن يعلق أو يسند الحوار لأحد الشّخصيات.

وهذا النوع سجل حضوره في هذه الرواية في العديد من المقاطع، حسبنا منها نماذج اخترناها توضيحا له، منها:

-"كنت أسألك دائما:

- ماذا سنفعل لو حدث وانفصلنا؟

- لن ننفصل.

- أقول لو...

---

[1] يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، المرجع السابق، ص 72.

– أنت مجنونة.

– لماذا لا ندرس كل الاحتمالات؟

– ولماذا يجب أن ندرسها؟

– لأن ذلك يخيفني.

– إذن لا تفكري في ما يخيفك.

– لكن ماذا لو حدث، هل ستحب غيري؟

تراجع الضعف في عينيك، وارتدت لهجتك شيئا من التّهديد:

لن أحب سواك، وحتى حين أموت سأطلب من الله أن يجعلك معي بدل حور العين."[1]

هذا ويستمر الحوار الذي جرى بين"**خالدة**"و"**نصر الدين**"عشيقها، حيث كان يلتقيان فراحت تسأله مرة، عما سيحدث لو حدث أمر أدى إلى قطع علاقتهما مع بعضهما البعض، وهو ما لم يتقبله"**نصر الدين**"فراح ينعتها بالمجنونة، وأخبرها بأنه سيبقى معها إلى الأبد...لا نلمس ظهورا للسارد في هذا المقطع، فالصوت المسموع هنا هو صوت الشّخصيتين، ولم نلمح السارد إلاّ حين راح يصف الحالة التي كان عليها"**نصر الدين**"بعد سماعه لكلام"**خالدة**"الذي لم يرقه (تراجع الضعف في عينيك...)، واختفاء السّارد يعزى كما أشرنا إلى صيغة السرد هنا التي هي"**صيغة العرض**"التي تمنح المجال للشخصية كي تتكلم، وتعبرعن نفسها وما تشعر به، وما تفكّر به بلسانها هي لا لسان السارد.

[1] فضيلة فاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 22، 23.

ونلحظ هذا الاختفاء في هذا المقطع أيضا:

-"فهمته كان يقصد موضوع الزواج:

- أنا رفضت.

- أنت هربت، وهناك في بيتنا القرار اتخذ وطبعا لا تعرفين ماذا حدث بعد اعتقال محمود، لقد استجوبنا كلنا، وربّما نحن تحت المراقبة، ويقول البعض أنه قد تلفّق لنا أي تهمة...وسأسافر بعد شهر أو شهرين، سأحاول أن أجد عملا قبل بداية الموسم الدّراسي...

قاطعته:

- جميل جدا، أين المشكلة؟

- أجاب وهو يبتسم:

- المشكلة أن الجميع قرّر أن نتزوّج قبل أن أسافر."[1]

هذا جزء من الحوار الذي كان بين"**خالدة**"و"**أحمد**"أحد جيرانها الّذي لحق بها إلى الجامعة ليحدّثها بموضوع الزواج، حيث أراد سيد المنزل"**سيدي إبراهيم**"أن يزوجها به هو، أو"**محمود**"، وذلك بعد سماعه بقصة الحبّ بين"**خالدة**"و"**نصر الدين**"، حفاظا على شرف العائلة وشرفها هي، أراد فعل ذلك، غير أنّ"**محمود**"تمّ اعتقاله بتهمة انضمامه إلى الجماعة الإرهابية...بينما"**أحمد**"كان هو الآخر يرفض فكرة الزواج تلك؛ لأن"**نصر الدين**"صديقه، ولم يشأ خيانته...إنّ السارد هنا مختف فلا نسمع صوته إلا في مواطنَ قليلة، حين كان يسند الدور لكل شخصية كي تتحدث، نلحظه في قوله (قاطعته، أجاب...)، أما عدا ذلك فلا نلمس له أثرا، يختفي تاركا المجال للشّخصيتين كي تتحدّثا بصوتهما، فيستبدّان بمساحة الكلام، بينما هو يبقى مجرد معقّب أو معلّق حينا، وحينا يؤدي دور المنسّق والمنظم للأدوار في الحديث.

---

[1] فضيلة فاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 30، 31.

المبحث الثّاني: السّارد من حيث طبيعة المسرود.

1- السارد الثّقة:

وهو كما سبقت الإشارة إليه يتحرّى الصّدق والأمانة فيما ينقله ويسرده، وتكون مصدر معرفته غالبا حواسه، وحتى يكون ثقة يجب"الاقتراب الشديد بين وجهة نظر السارد ووجهة نظر كل من المؤلف الضمني أو القارئ النموذجي"[1]، وعادة يلعب دور المؤرّخ، فينقل أحداثا مرتبطة بتواريخها، أو يصف أماكن وأشياء كما هي في الواقع دون مغالاة أو تزييف لها.

وهناك الكثير من المقاطع التي تجسّد هذا النّوع من السّارد في هذه الرواية، اخترنا منها:

-"وكنت تكتب لي عن العاصمة، عن جنونها وفوضاها عن الأصدقاء، وأجواء الحيّ الجامعيّ في ((بن عكنون)) ثمّ تحدثني عن البحر، كنت تقول لي إنّ العاصمة طعمها مالح ورائحتها تشبه رائحة صندوق خشبي مبلل، وكنت تكره الخمارات، حين تتذكّر آريس وبساتينها وهوائها الجبليّ النّقيّ، فأحدثك عن قسنطينة، وأشجار الصّنوبر والمسرح، ودار الإذاعة والتلفزيون...ورقصة الضّباب على الجسور"[2]

تتذكر"**خالدة**"ما كان يحدّثها به"عشيقها"**نصر الدّين**"عن"**الجزائر العاصمة**"؛ أين قرر أن يكمل مسيرته التعليمية الجامعية، بينما هي فضلت"مدينة"قسنطينة"، كان يصف لها الجزائر وما تتماز به من مناظر مثل البحر، وعن"جامعة بن عكنون"(المدرسة العليا للأساتذة)، والفوضى السائدة في الحي الجامعيّ، فكان يحنّ إلى مدينته"**آريس**"بباتنة، ذات الهواء الجبلي النّقي، ومناظرها الخلاّبة من أشجار وغابات، وتعدّ من أكثر المناطق السيّاحيّة جذبا للسياح من مختلف ربوع الوطن...بينما هي كانت تصف له مدينة"**الجسور المعلقة**"الغنية بأشجار

---

[1] عبد الرحيم االكردي، الراوي والنص القصصي، المرجع السابق، ص 93.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 10، 11.

الصّنوبر، وتصف له المسرح الموجود بها...نلحظ هذا الوصف كان دقيقا وأمينا، ولم يبالغ السّارد هنا في وصف الأماكن وبما تتماز به، ولم يزيّف الحقائق، بل نقلها كما هي في الواقع، مما يجعله ثقّة فيما يرويه، فمصدر معرفته هنا حواسه.

ويجسّده هذا المقطع أيضا:

-"أخرجت مفكرة من جيبك، ودوّنت ذلك التّاريخ.

- إنه الرابع عشر من شباط فيفري"[1]

هذا مقتطف من اللقاء الذي كان بين"**خالدة**"و"**نصر الدّين**"، وتاريخ هذا اللقاء هو الرابع عشر من فيفري الّذي يوافق عيد الحبّ، الذي يحتفل به كل عام في ذلك اليوم، ويحسب للسارد أمانته وصدقه في ربط التاريخ، بالمناسبة التي تقام فيه، إنّ زاوية النظر بين القارئ الضمني والسارد متقاربة.

ونلمس هذه الثّقة أكثر في هذا المقطع:

-"ثمّ ابتداء من عام 1995 أصبح الخطف والاغتصاب استراتيجية حربيّة، إذ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة ((GIA)) في بيانها رقم 28 الصّادر في 30 نيسان (إفريل) أنها قد وسعت دائرة معركتها.."[2] *، نجد السّارد يتحوّل إلى مؤرّخ، فراح يسرد لنا فترة العشرية السوداء التي عايشها المجتمع الجزائري، وذكر أن 1995 ازدادت فيه سفالة الإرهاب وأعماله الإجراميّة الشّنيعة، بل وصلت إلى التّعدي على شرف النّساء واغتصابهن بوحشية، وقتلهن بعد ذلك، إحصاءات مفزعة في هذا الصّدد، وقد كان وراء كل ذلك جماعة إسلاميّة جهاديّة جزائرية محظورة، أعلنت مسؤوليتها عن معظم الاغتيالات الّتي استهدفت

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 38.

* الخبر الأسبوعيي، العدد 75 من 9 إلى 15 أوت 2000.

الصحفيين والمفكرين والنّشطاء السياسيين المعارضين، وتأسست (الجيا) عام 1992، من طرف منصور ملياني.

2- السّارد غير الثّقة:

وهو يختلف عن النوع السّابق، حيث نجده يبالغ في ما يسرده وينقله، ولا يتحرى الدقّة في تصوير الأحداث والحقائق بل فيها مغالاة وأحيانا أخرى تزييف، و"هو سارد سلوكه وأعرافه لا تتفق مع أعراف وسلوك المؤلف الضمني أو المضمر، حين تختلف قيمه كما في ذلك ذوقه وأحكامه وحسه، عن تلك التي يمتلكها المؤلف فيتسم قصه بفقدان الثقة التي تظهر في سمات مختلفة في هذا القص"، كما تعزى أحيانا إلى مصادر معرفته التي قد تبنى على السّماع مما يجعل ما يسرده عرضة للشّك.

والملاحظ في هذه الرّواية ورود هذا النّوع في مواضع قليلة جدا، مقارنة بالنّوع الأوّل، منها هذا المقطع:

-"مرّة أخرى ابتسمت ابتسامة الألم تلك، وقالت:

- ((بوحا)) متخلّف عقليّا، لكنّه طيب القلب، ويفهم كلّ ما نقوله له. هذا حظّه. البطن الواحد يخطئ أيضا."[1]

هذا جزء من الحوار الذي تمّ بين"**أمينة**"المرأة التي تم اغتصابها بوحشية من طرف الإرهاب، والصّحافيّة"**خالدة**"، إذ نجد السّارد يتكلم هنا بلسانها (السّارد الشّخصيّة)، إذ راحت"**أمينة**"تحدّث"**خالدة**"عن أفراد عائلتها، وأخبرتها أنّ لها أخا أصغر اسمه"**بوحا**"وهو الأحبّ لديها، متخلّف عقلياّ لكنه يفهم كل ما يقال له؟؟ تطرح علامة استفهام هنا، فمن أين للمختلّ عقليا أن يفهم كل ما يقال له؟ هذه مبالغة ومغالاة، بل وصف لا يمكن لعاقل أن

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 78.

يصدقه، مما يجعل ما ينقله السّارد هنا على لسان الشّخصية عرضة للشك، وفقدان الثّقة فيه.

كما يتجلى في هذا المقطع أيضا:

-"أومأ برأسه أن نعم، ثمّ قال:

- لقد مزّقوا أحشاءها تمزيقا، وأتعجب كيف عاشت كل هذه الأيام"[1]

هذا ما قاله الطبيب"**لخالدة**"حين سألته عن فرصة عيش"**يمينة**"، فأخبرها أنّ ستموت لامحالة، العجيب في هذا الكلام، أن"**يمينة**"تعرضت لاغتصاب وحشي من طرف الإرهاب، وقاموا بتمزيق أحشائها...فإن كان الأمر كذلك، فكيف عاش الصبي في أحشائها، لقد كانت حاملا في أسبوعها الثاني؟ بل كيف عاشت بعد تمزيق أحشائها، بضعة أيام..؟! إن ما تم سرده غير دقيق، وهو مخالف للمنطق، ما يجعل مسافة النظر بين القارئ والسارد بعيدة كلّ البعد.

ونلمس فقدان هذه الثقة في السارد، حين يقول:

-"يمينة لاتزال تتمسك بالأرانب الصّغيرة، وأغنيات ((سيرتا))* وقصص غادة السّمان. قرأت الكتب الثّلاثة، وطلبت منّي أن أحضر لها رابعا"[2]، يقول لنا السّارد أنّ"يمينة"قامت بقراءة ثلاثة كتب"لغادة السّمان"التي أحضرتها لها"خالدة"، قرأت ثلاثة كتب في حوالي مدة ثلاثة أو أربعة أيام، وهي تصارع الموت، وأحشاؤها ممزقة...؟؟ الشّخص السليم الذي بكامل عافيته، ربّما لا يستطيع فعل ذلك !والأدهى والأمرّ"**يمينة**"طالبت"**خالدة**"بكتاب رابع"**لغادة السّمان**"، نلحظ المبالغة وخرق المنطق من طرف السّارد فيما نقله لنا، مما يجعله غير ثقة من طرف القارئ.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 79.

[2] المصدر نفسه، ص 83.

* سيرتا: الاسم القديم لقسنطينة.

المبحث الثّالث: السّارد من حيث الرؤية السرديّة

1- السارد العليم:

وهو كما أشرنا سابقا عليم بتفاصيل الشّخصيات وكل ما يحيط بها، بل حتىّ ما تفكر فيه، وما تشعر به، وما تنوي القيام به مستقبلا، بل يعرف أكثر مما تعرفه الشّخصيات حول أشياء معيّنة، إنّه"يعرف ما تعرفه الشخصيات وما لا تعرفه ويرى ما تراه وما لاتراه، أي أنه المتحدث الرسمي باسمها فلا يسمع القارئ إلا صوته ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره، وإذا كان لإحدى الشخصيات رأي فإنما يكتشف من خلال وجهة نظره، وإذا تحدثت، فهو الذي يعبر عن حديثها"[1]، وتعزى هذه المعرفة الشّاملة لهذا السارد إلى الرؤية السردية التي يرى من خلالها الأحداث فيرويها انطلاقا منها، وهي"**الرؤية من الخلف**"التي تكون فيها معرفة السارد أكثر من معرفة الشّخصيّة.

وهذا الآخر سجّل حضوره في هذه الرواية، حسبنا منه هذه المقاطع الّتي توضّحه:

-"سأحدّثك عن والدتي إذن، طويلة وجميلة ولم تنجب غيري، وغير ذلك، لم تكن تنتمي لبني مقران، إذ جاءت من خارج أسوارهم، وقد تعرّف عليها والدي في مدرسة الرّاهبات، أحبّها وأحبّته فطلق ابنة عمّة ((جوهرة)) وتزوّجها"[2]

هذا ما نقله السارد بلسان"**خالدة**"حيث كانت تحدّث"عشيقها"**نصر الدين**"حول أمّها التي كانت تتميز بالطول وعلى قدر كبير من الجمال، وقصة حبها مع أبيها، ترجع أنه تعرف عليها ذات مرة في مدرسة الرّاهبات، فتعلق بها وهي كذلك، وتزوجّها بعد تطليقه"ابنة عمّه"**جوهرة**"نرى السارد هنا عليم بكل تفاصيل شخصيّة"الأم"وشخصيّة"الأب"وقصّة حبهما وزواجهما.

---

[1] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، المرجع السابق، ص 102.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، 14.

ونلمس هذه المعرفة الشّاملة للشخصيات في هذا المقطع أيضا:

-"((لالّة عيشة)) كان لها سلطة من نوع آخر، فبالإضافة إلى راتبها الشّهري الّذي كانت تتقاضاه لأنها زوجة شهيد، كانت قد ورثت عن زوجها نخيلا في ((مشونش)) *، وأراضي في ضواحي ((آريس))** تدرّ عليها كلّ سنة مبالغ محترمة من المال، هذا ما يجعل عائلة بني مقران كلّها تحترمها وتأخذ رأيها في كثير من الأمور"[1]

يعرف السّارد هنا بشخصيّة"**للاعيشة**"التي كانت تسكن في المنزل الذي تسكنه خالدة، تتميز بقوة الشّخصيّة، فقد كان يؤخذ رأيها في الكثير من الأمور، وهيبة واحترام منحتهما إياها المستوى المعيشي الميسور، فقد كانت تتقاضى مرتبا شهريا لا بأس به لأنها كانت زوجة شهيد، علاوة على ما كانت تملكه من نخيل وأراض، لذا كانت عائلة بني مقران تحترمها وتهابها، السارد هنا له دراية واسعة حول شخصية"**للاعيشة**"، بل يعرف أهم صفاتها ومزاياها.

ويجسّده هذا المقطع أيضا:

-"لم تكن تقاوم الموت، كانت تساكنه باستسلام، ولم أكن أفهم كل تلك المماطلة من طرفه، كان بإمكانه أن يريحها مرة واحدة، ولكنّه استحوذ على أعضائها عضوا عضوا، يجالسها، يلاعبها، يهمس لها أنّه سينهي الموضوع قريبا، يعطيها أملا في الخلاص، ويترك لعواطفها متّسعا من التّوجع"[2]، يصف لنا السّارد الحالة التي كانت عليها"يمينة"التي تم اغتصابها بوحشيّة من طرف الإرهاب، ومزقوا أحشاءها، وتعرضت لشتّى أنواع التّعذيب على جسدها الجميل، لقد كانت تعيش لحظات حياتها الأخيرة، تعاني ألم الموت بصمت، لم تبدي

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 21،22

* مدينة في الجنوب الجزائري.

** مدينة في جبال الأوراس

[2] المصدر نفسه، ص 78.

له أي مقاومة بل كانت مستسلمة له، نجد السارد هنا يغوص في باطن الشّخصية، فراح ينقل لنا ما تشعر به وتحسّه، مما يجعله هنا عليما بأحوال الشّخصية وما يكتنفها.

2- السّارد الشّاهد: le narrateur temoin

وكما سبقت الإشارة إليه، هو الّذي ينقل فقط ما تقع عليه حواسه، فهو يشبه في ذلك آلة التّصوير الفوتوغرافيّة، حيث"تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية، فهو يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا بما تفكر به أو ما تحس به من مشاعر، فهو يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان"[1]، أي يكون الوصف الذي يعتمده وصفا سطحيا، لا يستبطن الموصوف ويغوص في باطنه.

وقد تجلّى هو الآخر في هذه الرّواية، سنأخذ نماذج توضّحة أكثر، منها:

-"وفي الصّباح التّالي كانت أمّي قد عادت، وخالي ((السّبتي)) يرافقها. شرب القهوة مع سيدي إبراهيم في غرفة الضّيوف ثمّ غادر. أمّا أمّي فقد ظلّت صامتة."[2]

ينقل لنا السّارد ما شاهدته عيناه فقط دون الغوص في باطن الشّخصيّة، ومعرفة ما يجول في ذهنا وخاطرها، حيث أتت الأم يرافقها الخال " **السّبتي**"...ولم يذكر لنا سبب مجيء"**السّبتي**"ولا ما جرى من كلام بينه وبين"**سيدي إبراهيم**"، ثم يصف حالة الأم التي كانت تلزم الصّمت...إنه سرد خارجي سطحيّ لا يعدو أكثر من ذلك، لأنّ معرفة السّارد هنا أقل من معرفة الشّخصيات.

---

[1] عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، المرجع السّابق، ص 112.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 19.

ونلمسه أيضا في المقطع الآتي:

-"خرج العريس من الغرفة يتصبّب عرقا، هجمت النّساء على العروس، كانت تبكي، وسمعتهنّ يرددن أنّ العريس لم يفعل شيئا. بكت أمّ العريس...وبعد ساعة جاء شيخ إلى البيت اختلى بالعروس وأهلها قليلا ثمّ خرج"[1]

يصف لنا السّارد على لسان"**خالدة**"أحد الأعراس التي حضرتها في منطقتها"**آريس**"وما حدث في ليلة الزّفاف...غير أنّ هذا الوصف بقي سطحيّا، فهو لم يعطنا تفاصيل أكثر عمّا حدث بالضبط بين العروسين...وصف اعتمد فيه السّارد على ما التقطته عيناه، وما سمعت أذناه فقط، دون أن يلج في دواخل الشّخصيات، وينقل لنا ما تفكّر به، وما يجري في ذاتها، والرؤية هنا التي اعتمدها السّارد هي"**الرؤية من الأمام**"، حيث تكون معرفة السّارد هنا أقلّ من معرفة الشّخصية.

ويوّضّحه أيضا هذا المقطع:

-"استيقظت يمينة مذعورة، وهرع الممرّضون إليها، تعاونوا على إمساكها، حقنها أحدهم في ساعدها، وبعد لحظات هدأت فحملوها إلى غرفتها. بقيت مذهولة عاجزة عن التّصرف..."[2]، هذا وصف لحالة "**يمينة**"المغتصبة من طرف الإرهاب، والتي تعرضت لشتى أنواع التّعذيب من طرفهم دون رحمة ولا شفقة، يصف السارد أنها فجأة استيقظت مذعورة...غير أنّه لم يبن عن سبب ذلك الاستيقاظ على تلك الحالة، بل لم يعطنا حتى بما شعرت به حين تم حقنها بإبرة...نرى جليّا أن السرد خارجيّ لا أكثر ولا أقلّ، فالسارد مصدر معرفته حواسه، فينقل لنا ما تقع عليه تلك الحواس دون تفصيل أكثر، أو توضيح لبعض الأحداث، وهذا يعزى لمعرفته القليلة عن الشّخصيّة، فلا يعرف منها إلا ما يراه أو يسمعه منها، وهو يشبه كما أشرنا سلفا الكاميرا أو آلة التّصوير الفوتوغرافي.

---

[1] فضيلة فاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 25، 26.

[2] المصدر نفسه، 48.

3- السّارد المشارك: le narrateur participant

هو السّارد الّذي يشارك في الأحداث، حيث"ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات فيتزاحم معها في صراعها مع الزمان، أو يشهد هذا الصراع بعينه"[1]، وهنا تكون معرفة السّارد مساوية لمعرفة الشّخصية؛ (السارد = الشّخصيّة)، وعلاماته أن يحكي بضمير المتكلم"**أنا**"، وقد يوظّف ضمير الغائب، ولكن تبقى الرؤية نفسها.

ومن خلال الاطلاع على هذه الرواية لاحظنا أن هذا النّوع من السّارد أخذ النّصيب الأوفر من هذه الرواية، وهذا إن دلّ على شيء، فإنّما يدلّ على انتماء هذه الرّواية إلى روايات السير الذّاتية الّتي يعبّر فيها المؤلف عن تجاربه الشّخصية الّتي عاشها، وسنكتفي بعرض بعض المقاطع الّتي تبرز هذا النّوع من السّارد، منها على سبيل المثال لا الحصر، هذا المقطع:

-"وأنا على شرفة الرّابعة عشرة، حين دغدغت مشاعري بنقائك، عشت الحيرة لأول مرّة، أبصّف النّساء أنا أم بصف الرّجال؟...عشت أجمل قصة حبّ في ذلك الزّمن الباكر"[2]، ينقل لنا السّارد الّذي هو شخصية خالدة في الآن نفسه ما عاشته من قصّة حبّ جميلة مع عشيقها"**نصر الدّين**"هذه العلاقة التي لم تكلل بالنّجاح وكانت خاتمتها الانفصال الّذي بادرت به"**خالدة**"فأضحت ذكريات تسترجعها من الفينة إلى الأخرى، إن السّارد هنا = الشّخصية، وما يدل على ذلك (ضمير المتكلم"أنا"، دغدغت، عشت....) وهي أفعال قام بها السّارد بنفسه، ولم يكن شاهدا عليها.

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المرجع السّابق، ص 292.

[2] فضلية الفاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 10.

ونجده يتجلّى أيضا في هذا المقطع الآتي:

-"سافرت إلى العاصمة وأنا سافرت إلى قسنطينة. لم أكن أعلم يومها أنّني سلمت نفسي لقدر تختلف دروبه عن دروبك.

وجدت قسنطينة قصيدة من أجمل القصائد"[1]

بعد اجتياز"**خالدة**"وعشيقها"**نصر الدّين**"شهادة البكالوريا بنجاح، وبعد لقائهما المتواصل، فرقهما اختيار الجامعة التي يودّ كل واحد منهما أن يواصل مشواره الّدراسي فيها، فاختار"نصر الدّين"جامعة"بن عكنون"بالجزائر، أما"**خالدة**"فاخْتارت"جامعة"**قسنطينة**"التي أعجبت بها حيث شبّهتها بأجمل القصائد، نلحظ جلّيا أن الّذي يسرد هو نفسه شخصيّة"**خالدة**"، ويجسّد ذلك الأفعال (سافرت، لم أكن، سلمت....)

ونلمسه أيضا في هذا المقطع:

-"تجاورنا على كرسيّ من حجر، التحمت كتفانا لطرد البرد، وتشابكت أصابعنا لتكرّر مرّة أخرى تلك الحكاية.

مازلت أذكر كم كنت أحبّ يديك، واستدارة أظافرك* (هكذا)، والحقول المزهرة في راحتيك"[2]

تتذكر"**خالدة**"إحدى اللحظات الرومانسيّة الجميلة التي كانت في أحد لقائها مع عشيقها"**نصر الدّين**"، وقد كان ذلك اللقاء بتاريخ 14 فيفري، وهو مناسبة عيد الحبّ، نجد السّارد هنا مشاركا وصانعا للأحداث ومنفعلا معها، نلمس ذلك في الأفعال (تجاورنا،

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 10، 11.

[2] المصدر نفسه، ص 17.

* هذا خطأ شائع، فالصواب: أظفار، مثل قول الشاعر: وإذا المنيّة أنشبت أظفارها ألفيت كلّ تميمة لا تنفع

التحمت، تشابكت، مازلت أذكر ....) وهذه الأفعال كما أشرنا شارك فيها السّارد بنفسه، وكان حاضرا في تلك الأحداث ومنجزا لها، مما يجعله ساردا شخصيّة في الوقت نفسه.

كما يتجلى في هذا المقطع:

-"وفي اليوم التّالي، أمسكني سيدي إبرهيم من أذني وآلمني كثيرا، ثم أدخلني إلى غرفة الضيوف وأغلق الباب وراءه، فإذا بالغرفة تضيق وتتحول لى مقصلة. اقترب منّي، كاد أنفه الرّفيع أن يلتصق بأنفي، ابتعدت عنه قليلا وأنا أرتجف..."[1]، ينقل لنا السّارد ما وقع"**لخالدة**"حين علم"**سيدي إبراهيم**"بقصّة الحبّ التي تجمعها ب"نصر الدين"فاستشاط غضبا وخشي أن تلحق"**خالدة**"بعائلته العار، فراح يعنّفها ويحذّرها، ويمنعها من أن تواصل علاقتها تلك...لقد كان السّارد هنا شاهدا على الأحداث ومشاركا فيها، ومتفاعلا معها، ونلحظ ذلك في الأفعال (أمسكني، آلمني، ابتعدت، أرتجف...) وهي تدل على قيام السارد بتلك الأفعال بنفسه، وشهد الأفعال التي تمت من"**سيدي إبرهيم**"عليه، إنه سارد للأحداث وأحد شخصيات الرواية المشاركة في أفعالها وأحداثها.

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 20.

خامسا:أنماط السّارد في رواية"يوم رائع للموت"لسمير قسيمي

المبحث الأوّل: السّارد من حيث الظّهور والخفاء:

1- السّارد الظّاهر Ouvert narrateur

وقد أشرنا فيما سبق بأنه الذي يطغى صوته على صوت الشّخصيّات، فلا يسمع إلاّ صوته، ويأخذ حصّة الأسد من حيز الرواية، فهو ينوب عن الشخصية في كلامها، ويعلم ما"يدور في رأسها و الأسرار التي تخبئها، والعالم الذي تعيش فيه"[1]، إنه يحتكر الكلام وهو أشبه بالدكتاتوريّ، وهذا الاحتكار يعزى إلى طريقة السرد التي ينتهجها السّارد، ألا وهي"**صيغة الحكي**"؛ حيث يتكلم السّارد ولا تتكلم الشخصيّات، ومن خلال قراءتنا لهذه الرواية **(يوم رائع للموت لسمير قسيمي)** لاحظنا تجلي هذا النوع من السّارد بشكل كبير على هذه الرواية، وهذا إن دلّ، فإنما يدلّ على انتماء هذه الرواية إلى رواية السير الذّاتيّة التي تتحدث وتنقل حياة صاحبها، ولتوضيح هذا النّوع أكثر اخترنا نماذج من هذه الرواية، وهي على سبيل المثال لا الحصر، نذكر منها هذا المقطع:

-"لحظة انفصلت قدماه عن الحافّة انتابه شكّ في قراره الأخير لم يعد متأكّدا منه كما كان منذ أقلّ من ثانيّة، فعلى الأقلّ لم يكن يعلم أنّ مشهد الفراغ الممتدّ من مكانه إلى غاية الرّصيف، سيؤثّر على قلبه مثلما يفعل الآن، فيجعله ينبض نبضات متسارعة تكاد تمنع عنه الهواء...قال لنفسه بعدما شعر بجسده يتّجه مباشرة إلى الأرض..."[2]

ينقل لنا هذا المقطع مشهد الانتحار الذي سيقدم عليه"**حليم بن صادق**"بطل هذه الرّواية، بسبب خيانة وكذب عشيقته"**نبيلة ميحانيك**"عليه، وقد اختار لتنفيذ هذه العمليّة أحد العمارات، نلحظ جليّا أن السارد هنا يستحوذ على الكلام، فلا نسمع إلا صوته، ولم يترك المجال حتّى للشخصية"**حليم بن صادق**"كي تتكلم بنفسها، وتصور شعورها لحظة إقدامها على تلك الخطوة

---

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد على ضوء المنهج البنيوي، المرجع السّابق، ص 91.

[2] سمير قسيمي، يوم رائع للموت (رواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2009، الفصل الأول.

الجريئة والمأساويّة، نجده يتكلم على لسانها، ويصوّر لنا ما تحسّ وتشعر به، بل حتى مايدور في ذهنها من أفكار، وماتحدّث به نفسها، إنه سارد ظاهر بشكل طغى على صوت الشخصيّة.

كما يتجلّى أيضا في مقطع آخر:

-"ربّما كانت هذه رغبة والد عمّار الطّونبا أيضا حين كشف سرّه الخطير لزوجته، بعد أن حاصرته بالسّؤال لمعرفة سبب منع ابنه من الزّواج من نيسة، وفي ظنّه أن السنين الأربعين الّتي قضياها معا ستشفع له عندها"[1].

نجد السّارد هنا ينقل ما تم من حوار بين والد عمار وزوجته، وهو حوار حاولت فيه أم عمار أن تقنع والده أن يقبل بفكرة زواج ابنه من"**نيسة بوتوس**"الذي كان يرفض ذلك قطعا؛ لأنها كانت عاهرة الحيّ والكل ضاجعها، وتعود تسميتها ب"**بوتوس**"حين سألت من تفضلين في المضاجعة، فقالت: أنا بوتوس، تقصد **(pour tous)** أي للجميع، فأخطأت في نطقها، بقولها:"**بوتوس**"ومنذ ذلك صارت لقبا يطلق عليها، لقد رفض والد عمار هذه الفكرة؛ لأنّه هو نفسه ضاجعها، وقد أخبر زوجته بذلك السرّ وسبب الرّفض، مما جعلها تقوم بقتله...إنّ السّارد هنا يتكلّم على لسان الشخصيتين وينقل ماجرى بينهما من حوار بلسانه لا بلسانهما هما غير تارك لهما المجال للتحدّث وسماع صوتهما، وهذا يعزى لاعتماده في السرد على"صيغة الحكي".

ونلمحه أيضا في هذا المقطع الآتي:

-"ورغم أنّها لم تكن جميلة ولم يكن لها من القوام إلاّ اسمه إلاّ أنّ حليم بن صادق رأى في نبيلة ميحانيك فتاة أحلامه التي لابدّ أن تصبح زوجته، ولعلّها من فرط ما حدّثها عن جمالها وقوامها وذكائها، صدّقت انّها كذلك، ثمّ لم تلبث أن آمنت بما صدّقته، فغيّرت

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، -2-.

مشيتها... أصبحت تشترط في لباسها شرطين: أن يكون ضيّقا وقصيرا، حتّى صارت كلّما مرّت على بعضهم تخلف إثرها نقشا غريبا في أذهانهم، فيتبعونها بأعينهم في دهشة وصمت كذلك، وجميعهم يحاول فكّ الشيفرة الّتي خلّفتها في أذهانهم لحظة ابتلاهم البصر بمشهدها..."[1].

يصف لنا السّارد في هذا المقطع"**تبيلة ميحانيك**"تلك الفتاة التي لا تملك حظّا من الجمال إلا"**حليم بن صادق**"الذي تعلّق قلبه بها رغم ذلك، وهو وصف استبدّ فيه السارد بمساحة الحديث، يصف ويحلّل وينقل كلّ شيء بصوته، فلم نسمع صوت الشّخصيات ولا فيما تفكّر فيه، أو تعبر عن نفسها وما تشعر به إلا بلسانه هو، إنه أشبه بكاميرا تنقلّ كلّ ما يقع أمامها، وتسيطر وتحتكر كلّ شيء.

ويجسّده أيضا هذا المقطع:

-"في قرار نفسه كان عمّار الطونبا يعترف بتميّز حليم عنه وعن بقيّة شباب الحيّ وربّما كان يحبّه أيضا، والأكيد أنه احترمه رغم تقاربهما في السّن ولكنّه في نفس الوقت كان يشفق عليه، مثلما أشفق عليه معظم أولاد الحومة، فقد كان معظم الوقت مفلسا رثّ الثياب ولكنّه لم يكن يأبه، أو هكذا كان عمّار يتصوّر، لذلك لم يجد حرجا في إقراضه المال دون أن يطلب حليم منه..."[2]

ينقل لنا السّارد لنا في هذا المقطع ما يدور في نفس"**عمار الطونبا**"في الحانة التي قصدها لأنه كان مدمن خمر، وكابريهات لقد كان يحتقر نفسه وحالته حين كان يقارنها بشخصية"**حليم**"صديقه الذي كان متعلما مثقفا ذا مهنة شريفة **(جورناليست)**، ورغم فقره، كان يحبّه أبناء الحيّ ويحترمونه، وهو الشعورنفسه الذي كان يمنحه"عمار الطّونبا"لصديقه"**حليم**"، لذا كان يعطيه المال لكي يعينه إذا طلبه منه دون إحراج، السّارد هنا لم يعط الفرصة

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، - 4 -.

[2] المصدر نفسه، - 8-.

للشخصية"**عمار الطّونبا**"كي تتكلم وتنقل ما تشعر به، ومايدور في خاطرها وخلدها بلسانها، بل ناب عنها وتحدث بلسانه هو عنها، ونقل كل ما يجول فيها، وما تتصرف به وتفكّر فيه، وما تشعر به.

إنّ هذه المقاطع التي ذكرناها هي – كما أشرنا – على سبيل المثال فقط؛ لأن هناك الكثير منها التي تؤكد احتكار هذا النمط من السارد للكلام...والمجال لايسع لذكرها كلها.

2- السّارد المتواري (الخفي): Couvert narrateur

وهو الّذي يختفي، بل تختفي العلامات الدّالّة عليه، تاركا المجال للشخصيات كي تتحدّث، فلا يُسمع إلاّ صوتها وتأخذ النصيب الأوفر من الكلام، بينما السّارد لا نلمحه إلاّ حين يعطي لها الإشارة كي تتكلّم، أو حين يعلّق ويعقّب على كلام الشّخصيات، فهو أشبه"بكاميرا خفية"[1]، لايمكنك رؤيتها إلا في مواضع فقط، إنّ ما يحدّد هذا النوع من السّارد هو صيغة الحكي التي تكون هنا"صيغة العرض"إذ تتكلم الشّخصيات فقط، وهي من تعبر عن نفسها وما يدور في ذهنها وما تشعر به بلسانها لا بلسان السّارد، وهذا يتجلّى في الحوار القائم بين الشّخصيات، على أن الرّواية ليست كلها حوارا وإلاّ أصبحت مسرحيّة، ولقد ورد هذا النوع من السّارد في هذه الرواية في مواطن عدّة اخترنا منها بعض المقاطع، لنوضّحه أكثر وهي:

–"ولم يكد يدفن والده حتى فاتح امّه في الموضوع..((ما تحشمش..باباك مات عندو ثلث أيام وأنت حاب تتزوج من هديك الخامجة..)) هكذا صاحت فيه أمه حين فاتحها عمّار الطونبا في الموضوع.."[2]

---

[1] يان مانفريد،علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، المرجع السابق، ص 72.

[2] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول، –1–.

ينقل لنا هذا المقطع الحوار الذي دار بين شخصية"**عمار الطونبا**"و"**أمّه**"وكان حول موضوع زواجه من"**نيسة بوتوس**"وراحت أمه توبّخه لأن الوقت غيرمناسب لطرح هذا الموضوع، فوالده لم يمض على وفاته إلا بضعة أيّام، نلحظ جليّا أن السّارد اختفى فاسحا المجال لشخصيّة الأمّ كي تتحدّث، ولا نلمحه إلا قبل أن يسند لها الكلام كي تتحدّث بقوله: ((لم يكد يدفن والده حتى فاتح أمّه في الموضوع...)) ومعلّقا على ماجرى بين"**عمّار الطونبا**"و"**أمّه**"في ((هكذا صاحت فيه أمّه...)) إنّه مجرد منسّق ومعلّق فقط هنا على كلام الشخصيتين، وصوتهما طغى على صوته.

كما نلمح اختفاءه في المقطع نفسه:

-"ربّما لم يكن على عمّار الطونبا أن يلحّ على أمّه بالسؤال، ولكنّه فعل حتّى باحت له أمّه بالحقيقة: ((ولدي هذي وصيّة أبيك على فراش موته، وأوصاني أن أمنعك من الزّواج منها ولمّا سألته عن السبب قال لي...)) وأجهشت بالبكاء وحين هدأت استمرّت في البوح ((..قال لي أنّه (مايكولش وليدي من خبزة باباه)..أتعرف ما معنى ذلك يعني راك حاب تتزوج من خامجة باباك)).."[1]، يواصل السّارد نقل ماجرى من بقيّة الحوار بين الأمّ وابنها"**عمّار الطونبا**"حيث راحت تخبره بالسبب االحقيقي الذي دفع بوالده لرفض فكرة زواجه من"**نيسة بوتوس**"وهو أنه هو الآخر قام بمضاجعتها...وأخبرته أنّها وصية والده قبل وفاته، والحقيقة أن الوالد صارح زوجته بسبب رفضه لهذه الفكرة، وحين علمت بخيانته قامت بقتله... إن السّارد مختف بالكاد نلمح ظهوره إلا في مواطن قليلة، إمّا مانحا شارة الكلام للشخصيتين، وإمّا معلّقا ومعقّبا مايدور بين الشّخصيتين هنا لا أكثر ولا أقلّ، فمساحة الكلام تستحوذ عليه الشخصيتان، وهذا يعزى لطريقة السرد التي تعتمد على العرض هنا.

كما نلحظ هذا النّوع من السّارد في مقطع آخر:

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول، -1-.

-"وبادرته بالحديث: ((ألا ترأف لحال ولدك وأنت تراه كالمجنون)) تجاهلها كأنه لم يسمع شيئا، إلاّ أنّها استرسلت: ((أعرف أنّها كانت طائشة في صغرها، ولكن هذه حال كل بنات اليوم، ولاضير في ذلك مادام ابنك رضي بها، ثم إنّ الزّواج يغير النساء..)) قاطعها: ((هذه لن تتغيّر وأنت امرأة وتعرفين ذلك، ثمّ ماذا سيقول النّاس عن ولدك (صام عام وفطر على جرانة) كيفاش يا امرة تقبلين لولدك هذا العار))"[1]

هذا الحوار كان بين والد عمار الطونبا وزوجته، وهي تلح عليه أن يقبل بفكرة زواج ابنه"**عمار**"من خامجة الحيّ"**نيسة بوتوس**"وقد حاولت بكل ما تستطيع حتى تثنيه عن قراره لكن دون جدوى، فهو لايريد لابنه فاسقة تشوّه له سمعته وسمعة ابنه، وكما نلحظ، السّارد هنا صوته لايسمع إلا في حالات قليلة، وهي حين يقوم بنقل الحوار والكلام بين الشّخصتين، ويتجلّى ذلك في (بادرته... قاطعها....استرسلت...)، أمّا عدا ذلك فلا نلمس له أثرا، يختفي تاركا الكلام للشخصيتين كي تتحدّث بلسانها.

ونلمسه أيضا في هذا المقطع:

-"أتعلم (استمرّ الطونبا في الحديث) لم يصدمني أبي رحمه الله بما فعل بقدر ما صدمتني أمّي، فقد كنت أظنّها لاتستطيع أن تؤذي حشرة..ثم طأطأ رأسه بعد أن جعله بين يديه

- آه يما واش درتي..الله يغفر لك

- يغفر لها؟..

صاح به حليم مستغربا وأضاف: هي تبحث عن مصلحتك برفضها زواجك من فتاة تعلم مثلي أنّها لا تصلح لك.."[2]

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، -2-.

[2] المصدر نفسه، الفصل الأول، - 3 -.

هذا المقطع عبارة عن حوار دار بين "**عمار الطّونبا**"وصديقه"**حليم بن صادق**"حيث قام بإخبار"**حليم**"أنّ والده لم يمت بسبب مرضه، وإنما أمّه قامت بقتله لأنها علمت السبب الحقيقي وراء رفضه لفكرة زواج ابنه"**عمار**"من"**نيسة بوتوس**"وهو أنه قام مرّة بمضاجعتها، لم تتحمّل والدته الخبر الّذي سمعته وفي لحظة لاوعي قامت بقتله، وقد سمع أمه تعترف بذلك من خلال حديث كان بينها وبين خالته...إن مساحة الكلام الكبيرة هنا تحتكرها الشّخصيتان (عمار الطونبا وحليم بن صادق) بينما السّارد لايظهر إلا في قوله (استمر الطونبا في الحديث...صاح حليم به مستغربا وأضاف..) لقد اكتفى السّارد هنا بنقل الحوار إلى الشخصيتين تاركا إياهما يتحدثان بصوتهما، فلم نعد نلمح وجوده إلاّ نادرا.

ويُجسّده هذا المقطع أيضا:

-"ألو من معي؟

- نبيلة؟

- نعم من معي؟

- حليم

- حليم؟

قال وقد عرفت الصّوت، شعرت برعشة تعتريها من أسفل قدميها...

- نعم حليم بن صادق

- نعم..نعم عرفت الصّوت.

قالت تتلعثم كطفل طرق باب الكلمات، ثم ما لبثت أن استعادت هدوءها وسألته بنبرة المنتصر:

– ولكن من أعطاك رقم هاتفي؟

– لايهم فقط أريد أن أقول لك شيئا، وأتمنى أن لا تقطعي الخطّ حتّى أنتهي.

– لا أستطيع فقد يسمعنا زوجي

– زوجك؟

– نعم زوجي

ضحك حليم..."[1]

وهكذا إلى غاية نهاية الحوار الذي دار بين"**حليم بن صادق**"و خطيبته"**نبيلة ميحانيك**"عبر مكالمة هاتفية، أراد من خلالها"**حليم**"الّذي علم بخيانة"**نبيلة**"له، وكذبها عنه، فقد كانت متزوجة، أن يعيد على مسامعها قصة سردها لها ذات مرّة تنطبق عليها...السّارد هنا شبه مختف، ولا نلمسه إلا في موضع كان فيه معلّقا على كلام الشخصيتين واصفا ما يحدث، مثل (قال وقد عرفت الصّوت، شعرت برعشة تعتريها من أسفل قدميها...قالت تتلعثم.. ضحك حليم..) وهي تدخلات قليلة للسارد في هذا الحوار، لأن طريقة الحكي هنا هي"**صيغة العرض**"التي تمنح للشخصيات حيزا وحريّة أكبر في الكلام، مانعة السّارد من الظّهور إلا في مواضع جدُّ قليلة تقتضيها الضّرورة

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول، –8–.

المبحث الثّاني: السارد من حيث طبيعة المسرود

1- السارد الثقة: le narrateur confiance

ويُقصد بها السّارد الّذي يتحرّى الصّدق والأمانة فيما ينقله ويسرده على القارئ، مما يجعله أهلا للثقة، وهذه الأخيرة تتأتى من خلال اعتماده على مصادر موثوقة لمعرفته وعادة ما تكون حواسه، وحتى يكسب ثقة القارئ يجب"الاقتراب الشديد بين وجهة نظر السارد ووجهة نظر كل من المؤلف الضمني أو القارئ النموذجي"[1]؛ أي أن تكون زاوية النّظر لدى السّارد نفسها لدى القارئ وإلا عدّ ما يصفه السّارد أو ينقله مدعاة للشكّ والرّيبة، وقد التزم السّارد في رواية"**يوم رائع للموت**"بقدر كبير من المصداقية فيما رواه مما جعله ثقة، ولتوضيح هذا سنأخذ نماذج، منها:

-"قال لنفسه بعدما شعر بجسده يتّجه مباشرة إلى الأرض، دون أن يملك إمكانية تغيير اتجاهه والحقيقة أنّه حاول في جزء من الثّانيّة أن يقلب نفسه في الهواء، بحيث يجعل سقوطه شاقوليا، فقد كان يرغب أن تصل قدماه الأرض أولا، وبذلك لن يصيب وجهه أي مكروه، ولكنّه اكتشف استحالة الأمر، فلم يكن قادرا على التّحكم في جسده"[2]

يصور لنا هنا السّارد في هذا المقطع لحظة إقدام حليم بن صادق على تنفيذ عملية الانتحار؛ حيث اختار السّقوط من العمارة على وجهه إلى الأرض، وأثناء سقوطه أراد تغيير الوضعية حتى يتفادى تشويه وجهه، لكن لم يتمكن من ذلك؛ لأن ثقل الجسم وسقوطه المباشر من علو العمارة غير كاف ليسمح له بذلك. إن السّارد هنا التزم المصداقية في وصفه، وزاوية النظر هنا بينه وبين القارئ متطابقة، كما أنّه لم يخالف المنطق، ممّا جعله هنا ثقة فيما وصفه وسرده، وهذا ما تؤكده النّظريّة الفيزيائية.

---

[1] عبد الرحيم االكردي، الراوي والنص القصصي، المرجع السابق، ص 93.

[2] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول، -1-.

كما نلمس هذه الثقة أيضا في مقطع آخر:

-"على الحدود الفاصلة بين الثّانيّة الأولى والثانية من زمن الارتطام، أحبّ حليم بن صادق أن يتأكّد من المسافة المتبقية لبداية رحلته إلى السّماء، فحاول أن يدير رأسه بشكل يمكنه من الرؤية، إلاّ أنّه شعر بضغط شديد مصدره من أسفل يمنعه من الاستدارة، كان يعلن أنّ لذلك علاقة بالفيزياء"[1]

نرى السّارد هنا يصف بما يقبله المنطق ولا يخالفه، فأثناء سقوط"**حليم بن صادق**"أراد أن يدير رأسه قليلا حتى يرى المسافة المتبقيه لارتطامه بالأرض لكنه لم يستطع، فكما هو معلوم، كتلة الجسم والجاذبية تحول دون ذلك، وهذا ما يؤكده قانون الفيزياء. إن زاوية النظر بين السارد والقارئ قريبة، مما يجعل ما نقله السّارد يتقبله العقل.

كما تتجسد هذه الثقة في هذا المقطع:

-"كان هذا المجنون الّذي دخل الكاليتوس على حين غرّة يظنّ أنّه في مكان غير الكاليتوس، ففي المكان المعروف بلوتسمان تنتصب عمارات صفراء مستطيلة الطّول كحاويات بدن ميناء، تقع خلف عمارات عدل الشّاهقة دون أن تستطيع هذه أن تمنع عنها النّظر"[2]

يصف السارد هنا مدينة"**الكاليتوس**"، وهي أكبر بلديات الجزائر حاليا من حيث الكثافة السّكانية والمساحة الشّاسعة، أما عن سبب تسميتها ب"**الكاليتوس**"، فهو لكثرة وجود هذه الشجرة المعروفة بهذا الاسم فيها، لقد كان السّارد هنا في وصفه لهذه المدينة وما تحتويه من عمارات عدل الشّاهقة فيها أمينا وصادقا ودقيقا في وصفه، ويعزى هذا لاعتماد مصدر معرفته على حاسة بصره، وهذا الوصف يتطابق والواقع، لذا هو أهل للثقة هنا.

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول -5-.

[2] المصدر نفسه، الفصل نفسه.

كما تتجلى هذه الثقة في مقطع آخر:

-"ففي صباح ذلك اليوم وبالتّحديد في الثلاثين من شهر ماي عام 2008، تأكد خبر حصول اتحاد الحرّاش على نقاط مقابلة سابقة بسبب خطأ في تشكيلة الفريق الخصم وكان هذا الفريق من النوادي العاصمية العريقة، سقط إلى القسم الثّاني من الدوري الجزائريّ منذ سبع سنوات، لذلك فقد أحدث هذا الخبر فرحا عظيما في نفوس أنصار الحراش، فخرجوا إلى الشّوارع مهللين، رافعين رياتهم الصّفراء والسّوداء"[1]

نجد السّارد هنا تحوّل إلى مؤرخ تاريخي؛ إذ راح يتحدث عن سبب خروج أنصار اتحاد الحراش فرحين، وهو بسبب أخذهم لنقاط مباراة سابقة بسبب قيام الفريق المنافس بمخالفة تمّ على إثرها خصم نقاط المباراة منه، ومنحها لنادي اتحاد الحرّاش، كما تسببت هذه المخالفة أيضا بسقوط هذا الفريق إلى القسم الثّاني من الرابطة المحترفة الجزائريّة، كانت هذه المباراة في 30 ماي 2008 بين (اتحاد الحراش ومولودية سعيدة التي سقطت بعدها إلى القسم الثّاني)، بالعودة إلى تاريخ المقابلة ونتيجتها وأحداثها نجدها مطابقة لما سرده السّارد هنا دون تزييف للحقائق أو تغيير، كما نلمس هذه المصداقية من خلال وصفه للوْن علم اتحاد الحراش وهو المعروف باللونين الأصفر والأسود، الأمر الذي يجعلنا نثق في ما يرويه وينقله.

كما نجده ثقة في المقطع نفسه، حين يقول:

-"وكان بعضهم إذ ذاك في باش جراح ينتظرون أن يكتمل عددهم ليسيروا إلى الحراش سالكين الطريق العام المار بجنان المبروك وبيلام، ومن ثمّة المنطقة المعروفة بالطاحونة المتواجدة على بعد أمتار قليلة من ساحة الحراش مكان التقاء الوفود الحرّاشيّة"[2]

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول -5-.

[2] المصدر نفسه، الفصل الأول -5-.

يصف السّارد هنا الطريق الّذي سلكه أنصار اتحاد الحرّاش وقد اجتمعوا معا متّجهين إلى ساحة الحرّاش للاحتفال بهذا الانتصار، سالكين أحياء شهيرة تابعة لدائرة الحراش، وهي حيّ جنان المبروك، وحي بيلام، وقد تجمعوا قبل ذلك في بلدية باش جراح التابعة لدائرة الحرّاش، إنه وصف دقيق لأحياء دائرة الحّراش دون تزييف أو تحريف، إنه صادق ويتحرّى الأمانة في الوصف.

هذه وغيرها من المقاطع الكثيرة التي لايسع المجال هنا لذكرها جميعا الدّالّة على أمانة السّارد في سرده ووصفه ولكل ما ينقله، مما يجعله ساردا ثقة، يسكب ثقة قرائه لاقتراب زاوية النظر بينهما وعدم خرقه للمنطق أو مخالفته للواقع...

2- السارد غير الثقة le narrateur non confiance

وهو الذي لا يتحرى الصدق فيما ينقله ويسرده، وهذا يرجع إما إلى مصادر معرفته المبنية على ما سمعه وكما يقال"ليس الخبر كالمعاينة"، أو على خياله، أوالمبالغة في الوصف وتزييف الحقائق، مما يجعله عرضة للشك، ف"هو سارد سلوكه وأعرافه لا تتفق مع أعراف وسلوك المؤلف الضمني أو المضمر، حين تختلف قيمه كما في ذلك ذوقه وأحكامه وحسه، عن تلك التي يمتلكها المؤلف فيتسم قصه بفقدان الثقة التي تظهر في سمات مختلفة في هذا القص"[1]

ولتوضيح هذا النوع، هناك نماذج اخترنا الاستشهاد بها، منها:

-"فكّر حليم بن صادق وهو يتهاوى إلى الأرض من علو خمسة عشر طابقا أنّ سقوطه على وجهه سيجعل من جسده جثّة مشوّهة على أقلّ تقدير...في البداية كره الفكرة، ولكنه سرعان ما أدرك مدى غرائبيتها...لذلك أمضى ما تبقى من الثّانية الأولى من الوقت الّذي سيستغرقه الارتطام منتشيا بسعادة لا توصف، بعد أن عدل عن محاولة قلب جسمه ليسقط على قدميه...رأى نصف الطّريق الفاصلة بين عمارته الشّامخة ومبان سكنيّة أشبه ما تكون بعلب إسمنتيّة..."[2]

يصور لنا السّارد في هذا المقطع مشهد الانتحار أثناء وقوعه، وما كان يفكرّ فيه"**حليم بن صادق**"بأن سقوطه على وجهه سيجعله جثّة مشوّهة، لذلك قرر العدول عن الوضعية تلك وتغييرها بأن يسقط على رجليه لكنه لم يستطع بسبب شدة الضغط، وسرعة التهاوي، وثقل جسمه، إن ما وصفه السّارد هنا لايتقبله عقل بشري، فكيف لمنتحر سقوطا من طابق علوه خمسة عشر طابقا أن يفكر في هذه الأشياء وهو يتهاوى من علو شاهق! ثم نجد السّارد يصف لنا ما شاهده"**حليم بن صادق**"أثناء سقوطه من مبان شاهقة... عمارات.. وأناس على

---

[1] جيرالند برنس، المصطلح السردي، المرجع السابق، ص 242.

[2] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول،-5-.

الرّصيف..إن من يقرأ هذا يعتقد أن "**حليم بن صادق**"في رحلة جوية ممتعة، وليس في حالة انتحار، والأغرب من ذلك، يقول السّارد أنّ"**حليم بن صادق**"في الثانيتين الأخيرتين قبل ارتطامه بالأرض كان جدّ سعيد، أو يعقل هذا؟ فحتىّ لو كان فكرة الانتحار وطريقته من اختيار وإرادة"**حليم بن صادق**"فهذا لايعني أن يشعر منطقيا بسعادة لاتوصف وهو يسقط من هذا العلو، بل الموقف يقتضي شعورا بالخوف والهلع....إن زاوية النظر هنا بين السّارد والقارئ بعيدة، مما يجعله غير موثوق فيه هنا فيما يرويه، كما أن ما وصفه لا يتقبله العقل والمنطق.

كما يتجلى هذا النوع من السّارد في مقطع آخر:

-"في هذه اللّحظة، شعر أنّه يحب الجميع، حتّى نبيلة شعر نحوها بالحبّ انمحت جميع خياناتها في لحظة حب عارمة، حتىّ أنّه حين أغمض عينيه من جديد ترك ذكرى أوّل ليلة يقضيانها معا تشيّعه إلى العالم الآخر، تذّكر حين دخل عليها الغرفة فوجدها تطلّ من النّافذة، لم تكن شاردة الذّهن، كانت تنتظره..."[1]، نجد السّارد هنا أيضا يخرق المعقول ويخالف المنطق، إن المدة التي استغرقها"**حليم بن صادق**"في السقوط هي عشر ثوان، فكيف له أن يتذكر إحدى لحظات قضاها مع عشيقته "**نبيلة**"التي كان يأمل فيها أن تكون زوجته المستقبيله، وما فعله معها في تلك اللّحظة، في هذه المدة الوجيزة....إن هذا لا يمكن لعاقل تصديقه، فكأن"**حليم**"في لحظة حلم وليست لحظة انتحار سقوطا....

كما نلمسه في هذا المقطع:

-"يقال أن عمار الطّونبا حاول لسنوات أن يقنع أباه بضرورة زواجه من نيسة دون أن يفلح، حتى يئس لولا رحمة الموت الّذي أعاد له الأمل من جديد بعد أن انتقل أبوه إلى السّماء إثر سكتة قلبية.."[2]؛ نجد السّارد هنا غير متأكد مما نقله وسرده، ويعزى هذا إلى

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول، - 9 -.

[2] المصدر نفسه، الفصل الأوّل، - 1 -

مصدر معرفته المبنية على ما سمعه على أن"عمار الطونبا"ألحّ على والده لكي يقبل بفكرة زواجه من"**تيسة بوتوس**"مدة سنوات لكن دون جدوى... وتتجلّى هذه المعرفة في الفعل"يقال"مما يجعل ما نقله السّارد غيرموثوق به.

ونجد هذا في المقطع الآتي:

-"صاح عمّي خليفة، وقبل أن يضيف شيئا، سقط شيء من السّماء، فاستدارإلى شاحنة البان. رفع رأسه، فرأى رجلا ممددا على بطنه فوق الفراش الّذي جعله عمي خليفة على الأثاث..سادت لحظات من السّكون، توقفت التساؤلات، وتسمّر النّاس في أماكنهم...بحلق فيهم جيدا قبل أن يتفوّه بشيء بالكاد التقطته أذنا نبيلة ((أهذه أنت..)).."[1]

ينقل لنا السّارد في هذا المقطع لحظة سقوط "**حليم بن صادق**"، ولكن الغريب في الأمر لم يسقط على الأرض بعد أن قطع كل هذه المسافة من علو خمسة عشر طابقا، بل سقط فوق شاحنة البان التي كانت تحمل أثاث منزله، وهم بصدد الرحيل إلى منزلهم الجديد، سقط على الفرش التي وضعها والده فوق الشاحنة والتي كان من المفترض أن يضعها أسفلها حتّى لا تنكسر الأثاث التي صنعت من زجاج...يا لها من مصادفة عجيبة تشبه ما نشاهده في أفلام الأكشن، يا لها من نهاية طريفة بعد كل هذه الأحداث..تنتهي قصة الانتحار بطريقة تثير الاستغراب والدهشة، نهاية غير متوقعة، فرغم طرافتها، إلا أنّ العقل لا يتقبلها، لأنها أقرب للخيال منها إلى الواقع...مما يجعل السّارد محل شك وريبة فيما نقله...

ونراه أيضا في هذا المقطع:

-"فتح حليم الرّسالة وهمّ بقراءتها بنهم وكأنه لا يعرف فحواها، كلّ ذلك وهو لا يكف عن أكل المكسرات، استمر في قراءتها، حتّى عثر على شيئ أضحكه، ثمّ على آخر فتملكه الضّحك وهو يقرأ متلهفا، حتىّ توقف فجأة عن الضّحك والقراءة، جمدت حدقتاه عن الحركة،

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الثاني.

وارتفعتا عيناه وهو يرعش، فأفلتت يده الرّسالة التي تهاوت لتستقرّ على حجره، حاول الجلوس ولكنّه خرّ في مكانه ووجهه يحمرّ...فحوّل ناظريه عنها إلى السقف حيث رأى مصباحا مطفأ، فراعه أن يكون هذا آخر ما سيذكره من الحياة...."[1]، نجد في هذا المقطع غرابة أكثر من سابقها،"حليم بن صادق"بعد نجاته بطريقة طريفة عجيبة من الانتحار من علو خمسة عشر طابقا، ها هو يموت هذه المرة، وكيف؟ بطريقة لا تخطر على بال أحد من القرّاء، مات"حليم"مختنقا بسبب المكسرات التي كان يأكلها، وهو يقرأ الرّسالة التي أرسلها لنفسه وقد كتبها قبل انتحاره...يالها من نهاية غير متوقعة، غريبة وطريفة في الوقت نفسه، فهل يمكن تصديق هذا...حتما لا، لأنها مثل سابقتها أقرب للخيال منها للواقع..مما يجعل السّارد هنا مثارا للريبة والشكّ، وغير جدير بالثقة.

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الثاني.

المبحث الثّالث: السّارد حسب الرؤية السردية:

1- السّارد العليم: le narrateur Connaisant

ويقصد به ذلك السّارد الذي يحيط بكل تفاصيل الشّخصية، وكل ما يتعلّق بها، يعرف أسرارها وما تخفيه وتضمره، ويعرف ما تفكر فيه، وما تشعر به تجاه موقف أو ذكرى معينة، وحتىّ ما ستقوم به مستقبلا، فيتنبأ بذلك، إنّه عليم بكل شيئ عنها – هذا في مجال الرّواية فقط – لأنّ الله – جلّ وعلا – أعلم السّر وما يخفى...وإحاطة السّارد بكل هذا حول الشخصيّة، يعود للرؤية السردية هنا التي تكون"**الرؤية من الخلف**"والّتي تسمح له كما أشرنا بأن"يعرف ما تعرفه الشخصيات وما لاتعرفه ويرى ما تراه وما لاتراه، أي أنه المتحدث الرسمي باسمها فلا يسمع القارئ إلا صوته ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره، وإذا كان لإحدى الشخصيات رأي فإنما يكتشف من خلال وجهة نظره، وإذا تحدثت، فهو الذي يعبر عن حديثها"[1]

وقد ورد هذا النّوع من السّارد في الكثير من صفحات الرّواية، فحسبنا منها بعض المقاطع الّتي توضّحه، منها:

-"لحظة انفصلت قدماه عن الحافّة انتابه الشّك في قراره الأخير، لم يعد متأكّدا منه كما كان منذ أقلّ من ثانية، فعلى الأقل لم يكن يعلم أنّ مشهد الفراغ الممتد من مكانه إلى غاية الرّصيف، سيؤثر على قلبه، مثلما يفعل الآن، فيجعله ينبض نبضات متسارعة تكاد تمنع عنه الهواء"[2]

ينقل لنا السّارد هنا مشهد الانتحار الّذي سيقدم عليه"حليم بن صادق"وقد اختار مكانا مرتفعا وهو إحدى العمارات الخالية على ارتفاع خمسة عشر طابقا، نلمح هنا في هذا

---

[1] عبد الرحيم الكردي، الراو ي والنص القصصي، المرجع السابق، ص 102.

[2] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول، – 1 –.

المقطع إحاطة السّارد بكل ما يتعلق بالشّخصية؛ حيث غاص في باطنها ونقل لنا ما تفكر فيه، وما تشعر به قبل سقوطها؛ إذ بدأ "**حليم بن صادق**"يشك في قراره كأنه أراد التّراجع عنه، حين نظر إلى أسفل العمارة ووجد هذا الفراغ الكبير من العمارة إلى أسفلها، فبدأ يشعر بالخوف، ودقات قلبه تسرع في النبض تسارعا كاد يجعله يختنق من شدة الخوف، بل نجد السّارد معرفته أكبر من معرفة الشّخصيّة في المقطع نفسه؛ حيث كان يعلم أن الشخصية"**حليم بن صادق**"سيتغير شعورها وموقفها حين يصل إلى الطابق الأخير، وينظر الأسفل إلى الرصيف، و يجد هذا الفراغ الكبير المخيف سيؤثر على شعوره، وهو ماكانت تجهله الشّخصيّة (لم يكن يعلم أن مشهد الفراغ الممتد.....) إن السارد هنا يعلم ماتعلمه الشخصية، ويعلم ما لاتعلمه، ويتنبأ بما سيحدث لها، إنه سارد عليم هنا بكل شيئ.

ويتجلى هذا النوع من السّارد أيضا في المقطع الآتي:

-"ولعلّ هذا ما جعله يختار هذا الموت بالتّحديد لينفذ قراره الخطير رغم أنه اتخذه منذ أكثر من ستة أشهر، إلاّ أنّ أسباب البقاء على قيد الحياة لم تعد كافية ليفكر في الأمر، ولقد استقر أخيرا على قراره واطمأنّ إليه، أكثر ما جعله يقتنع بفكرة الانتحار، ما تحمله من شاعريّة يضيفها النّاس على من يقتل نفسه..."[1]

نلمس في هذا المقطع المعرفة الشّاملة للسارد حول الشّخصية، فهو يعرف متى قرر"**حليم بن صادق**"الإقدام على فكرة الانتحار؛ إذ تعود إلى أكثر من ستة أشهر، كما نجده يغوص في باطن الشّخصية ويصوّر لنا ما عاشه من صراع وتردد قبل اتخاذه قرارا أخيرا وهو أن ينتحر؛ لأن أسباب عيشه ليست كافية، كما حدّد لنا أسباب اتخاذه لهذا القرار وهو الانتحار؛ لأنه كان يفكر في جعل موته استثناء لقاعدة القضاء والقدر، وهذا سيضيف لمقتله شاعرية من النّاس.

ونلمسه أيضا في هذا المقطع:

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول، -1-.

-"قدّر حليم بن صادق لحظة ارتطامه بالأرض أن تكون بعد عشر ثوان من لحظة قفزه من أعلى العمارة، إذ كان يكفيه أن يعرف وزنه وارتفاع العمارة وبعض القواعد البسيطة في الفيزياء، ليحسب بدقة كم يستغرق من وقت ليرتطم بالأرض، أمّا عن فرص نجاته فكانت تساوي الصّفر، وهو ما جعله يوقن أنه سيموت بعد عشر ثوان تحسب من لحظة قفزه من أعلى العمارة"[1]

يعتمد هنا السّارد في نقل الأحداث ووصفها على الرؤية من الخلف، فنراه يستنطق كنه الشخصية، ويجول في أعماقها، ويصور لنا ما تفكّر به، وهو أن"**حليم بن صادق**"قدر الزمن الّذي سيستغرقه قبل ارتطامه بالأرض ألا وهو عشر ثوانٍ، كما نجده يتنبأ بنهايته؛ إذ يقول أن فرصة نجاة"**حليم**"من هذا الانتحار والسقوط من هذا العلو تساوي الصّفر؛ أي لا أمل له من النّجاة، كما ينقل لنا ما تنبأت به الشّخصية، وهو تيقن موتها خلال عشر ثوان.

ونجده في المقطع نفسه:

-"أكثر ما كان يشغل باله لحظة قفزه في الهواء، ما أصاب الوقت من تمدد جعله يتصوّر أنّ الوقت المتبقي في حياته أطول من حياته كلّها، وإلاّ كيف ارتابه الشّك في قراره بالانتحار.."[2]

نلحظ السّارد هنا يعلم ما كانت تحسّ وتشعر به شخصية"حليم بن صادق"حين ألقى بنفسه من علو العمارة الذي يبلغ خمسة عشر طابقا، لقد أراد أن يكون موته سريعا، ولكن كان يشعر أن الوقت يتمدد حتّى ظن أن تلك العشر الثواني المتبقية من حياته قبل ارتطامه بالأرض أكثر طولا من السنوات الّي عاشها، فكما يُقال: الوقت طويل لمن ينتظر ويستعجل شيئا، إنه ملمّ بكل التفاصيل الدّاخليّة للشّخصيّة.

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول، -2- .

[2] المصدر نفسه، الفصل الأوّل، -2-.

ونلمسه أيضا في هذا المقطع:

-"وبين هؤلاء وجد الجالس بدون قميص نفسه، وكان هؤلاء، قد عرفوه فرفعوه على أكتافهم وهم يهلّلون ((السيس كانز...السيس كانز)) كان هذا هو الاسم الّذي عرف به بين سكّان باش جرّاح، وأما سبب تسميتهم له بهذا الاسم، فيعود ليوم قدومه إلى باش جراح، فكان كلّما سأله أحد عن اسمه، يمدّ إليه يده وكأنّه يطلب صدقة، وهو يقول ((السيس كانز)) حتّى أصبح اسمه لاحقا"[1]، كما نلحظ هنا في هذا المقطع السّارد يعطي معلومات خاصّة بشخصية"السيس كانز"؛ وبيّن سبب تسميته تلك، حين خرج أنصار فريق اتحاد الحرّاش محتفلين بانتصار فريقهم ونيله نقاط مباراة سابقة، وبينما هم متوجهون إلى ساحة الحرّاش وجدوا في بلدية"**باش جراح**"هذه الشخصية، فعرفوه وقاموا بحمله على أكتافهم، وينادونه (السيس كانز..)، فهذا الاسم أطلق عليه؛ لأنه قدم أول مرة إلى بلدية"**باش جراح**"، وحين كان النّاس يسألونه عن اسمه، يعطيهم يده كالسّائل، ويقول: (السيس كانز...) فأطلقوا عليه من يومها ذلك الاسم، السّارد هنا له معومات شاملة عن هذه الشّخصية، وسبب إطلاق ذلك الاسم عليه مما يجعله ساردا عليما هنا.

كما يتجلى هنا في هذا المقطع:

-"كانت السّاعة الثّانيّة زوالا حين دخل الحانة بتردد من يدخل الحانة أول مرة وبالفعل قد كانت هذه أول مرة يدخل فيها بارا. تقدّم بثقة نحو البارمان.."[2]

يصف لنا السّارد هنا لحظة دخول"**حليم بن صادق**"إلى الحانة لكي يلتقي بمدير المركب السيّاحي أين ضرب له موعدا في ذلك المكان (البار)، بهدف منحه مكافأة تتمثل في شيك ذي مبلغ مالي معتبر نظير إشهار قام به"حليم بن صادق"حول ذلك المركب، إن الوصف هنا ليس وصفا خارجيا، بل وصف باطني متغلغل في أعماق الشّخصيّة، وهو ينمّ عن معرفة

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول، -5-.

[2] المصدر نفسه، الفصل الأوّل، -7-.

السّارد وامتلاكه كل المعلومات والتّفاصيل سواء مكان اللقاء أو شخصية"**حليم**"السّارد يعرف الوقت الذي تم فيه اللّقاء ألا وهو السّاعة الثّانيّة زوالا، كما أنه يعلم مسبقا أن شخصيّة"**حليم بن صادق**"لم يسبق لها الدّخول إلى البار، وهذه أوّل مرة يقوم بها مضطرا، بل نجده يتغلغل إلى عمق شخصية"**حليم**"ويصف لنا شعوره المتمثل في التردد لأنه غير معتاد للدخول إلى مثل تلك الأمكنة، وهذا الشّعور سرعان ما تحوّل إلى شعور بالثّقة حتّى لا يلحظ عليه التّردد من طرف البارمان....

2-السّارد الشّاهد: le narrateur temoin

وهذا النّوع من السّارد يشبه الكاميرا أو آلة التصوير الفوتوغرافية التي تصور وتلتقط كلّ ما يقع أمامها، كما هو دون زيادة أو نقصان، كذلك السّارد الشاهد يقوم بنقل ما تقع عليه حواسه، لا أكثر و لا أقل، وعليه هنا"تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية، فهو يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا بما تفكر به أو ما تحس به من مشاعر، فهو يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان"[1]؛ أي يعتمد في وصفه وسرده على"**الرؤية من الأمام**"، التي تصف الأشياء وصفا سطحيا، لا وصفا داخليا يستبطن الشخصية، ويستنطق ويلج إلى دواخلها، فينقل لنا ما تشعر به أو فيما تفكر به، إنه شاهد على الأحداث فقط.

وقد تجلّى هو الآخر في هذه الرواية، في العديد من المواضع اخترنا نماذج توضحه، منها:

"غير بعيد من مكان حليم بن صادق وصل إلى الكاليتوس مجنون جديد أضيف إلى قائمة مجانينها، كان يرتدي سروال أزرق جينز أزرق تمزّقت ركبتاه وحال لونه، متسخ ولكنّه أقلّ قذارة مما كانت عليه الأرصفة الّتي زينتها أكياس قمامة سوداء، حاصرتها بعض القطط

(1) عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، المرجع السّابق، ص 112.

بحثا عن الأكل..."[1]، يصف السّارد هنا شخصية"**المجنون**"الوافد الجديد إلى منطقة الكاليتوس، غير أنّ هذا الوصف لا يعدو أن يكون وصفا ماديّا سطحيّا، اكتفى بوصف ما رأته عيناه منه، من حالة اتساخ وثياب ممزقة غير نظيفة، ووصف المكان الذي مرّ عليه كان أكثر قذارة من منظره...دون أن يعطينا تفاصيل ومعلومات عن هذه الشّخصية، ما اسمها؟ ومن أي مكان أتت؟ ما سبب مجيئها؟ وما تشعر أو تفكر به في داخلها، إنه وصف خارجي، ينمّ على أنّ معرفته هنا أقلّ من معرفة الشّخصيّة، مجرد شاهد على الأحداث لا أكثر ولا أقلّ.

ويتجلّى هذا النوع أيضا في مقطع آخر:

-"كان الجالس بدون قميص فعلا كحبة زيتون سوداء سبب شعره الأسود المسترسل وكأنّه لم يحلق رأسه منذ سنوات، بلحية كثيفة طويلة مثل شعره لا يكفّ عن حكها، وكأنّ تحتها تختبئ كائنات مما قد نتصور ومما لانتصور، وكان يستعين في ذلك بأظافر* طويلة مائلة إلى الزرقة برؤوس سوداء...."[2]، نجد السّارد هنا يواصل وصف هذه الشخصية الوافدة إلى "**الكاليتوس**"يصف منه كل ما وقعت عليه عيناه، دون الولوج إلى باطن الشّخصية، وإعطائنا مميزاتها الباطنية، ومشاعرها، وما تفكر فيه، وما السبب في وصوله إلى تلك الحالة التي هو عليها المثيرة للشفقة والاشمئزاز في الآن ذاته، والتعريف أكثر بهذه الشّخصية الغامضة التي جاءت دون سابق إنذار، معرفة السّارد هنا أقلّ من معرفة الشّخصية، فلا يعرف منها إلا ما تراه عينه لا أكثر ولا أقلّ.

كما نلمسه في هذا المقطع أيضا:

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأوّل، – 3 –.

[2] المصدر نفسه، الفصل الأوّل.

* الصّحيح: أظفار، أظافر: خطأ شائع.

-"لا أحد يمكنه أن يجزم فيما كان حليم بن صادق يفكّر وهو يصعد درج العمارة، ولكنّه على ما يبدو كان أمرا مهما، بحيث كلّفه ذلك ثلاث سجائر قبل حتىّ أن يبلغ الطّابق الخامس، وإذ هو على مشارف الطابق السّادس سمع صوتا كالضّجيج مصدره من أسفل. حاول استراق السّمع ولكنّه لم يحظ إلاّ بصوت باب يضرب وبصراخ يشارك في إذكائه صوتان، رجل وامرأة..."[1]

نلحظ السّارد وهو يصور لنا لحظات صعود"**حليم بن صادق**"على الطوابق للوصول إلى آخر طابق حتىّ ينفذ عملية الانتحار، ينقل لنا فقط ما تقع عليه حواسه لا أكثر، فأثناء صعود"**حليم بن صادق**"الطوابق كان يفكر في شيء دفعه لتدخين ثلاث سجائر، هو أمر لم يعرفه السّارد، لأن معرفته أقل من معرفة الشخصية، كما صور لنا ما سمعه"**حليم**"أثناء صعوده درج العمارة من صراخ كان سببه شجار قائم بين رجل وامرأة، دون أن يحددّ لنا من هما هذان الشّخصيتان؟ وما سبب شجارهما؟....إنه يعتمد على حواسه فقط في الوصف والسّرد، دون الغوص في باطن الشّخصية، ومعرفة ما تضمره دواخلها، وأسراها، فالرؤية هنا هي"**الرؤية من الأمام**"التّي تجعل السّارد مجرد شاهد على الأحداث، فينقل ما يشاهده فقط.

كما يتجلى في هذا المقطع:

-"لم تمض دقائق حتىّ امتلأت المقهى بكل صنف، المصلّون الخارجون من صلاة الصبح، العائدون إلى منازلهم سكارى بعد ليلة مجون، حراس الحظائر المنتهية دورياتهم، نزلاء الشّوارع المستيقظون رغما عنهم، عمّال الشنطيّات.....كان بمقدور عمّار الطّونبا أن يميزهم واحدا واحدا صنفا صنفا..."[2]

يصور لنا السّارد هنا الأشخاص الذين دخلوا إلى المقهى على مختلف أصنافهم من مصلّين وعمّال....حين كان"**عمار الطونبا**"في المقهى ذاته، وكما نلحظ وصفه بقي سطحيّا

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأوّل، – 6 –.

[2] المصدر نفسه، الفصل الأوّل، –8–.

خارجيّا، اكتفى بتحديد أصنافهم من خلال رؤيته لهم، دون أن يعطينا تفاصيل أكثر والتّعريف بهم أكثر؛ لأن حدود معرفته ومصدرها حواسه فقط، وليست لديه إحاطة مسبّقة عنهم، لذا معرفته لا تتجاوز ما تعرفه حواسه، بعكس شخصية"**الطونبا**"الّذي كان يستطيع أن يميز كلّ واحد منهم، ويعرف كلّ تفاصيله، إنه شاهد على الأحداث فقط.

3 – السارد المشارك: le narrateur participant

وهو الّذي يكون مشاركا في الأحداث، وفاعلا فيها، وليس مجرد شاهد، فمعرفته مساوية لمعرفة الشّخصية؛ السارد = الشّخصيّة، ونلمسه حين يتقمص دور الشّخصيّة ويتكلم بلسانها، وعلامته توظيفه لضمير المتكلّم خاصّة، فنجده"ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات فيتزاحم معها في صراعها مع الزمان، أو يشهد هذا الصراع بعينه"[1]؛ ويتحدّد هذا النّوع من السّارد حين تكون زاوية النظر، والرؤية السردية هي"الرؤيّة مع"، وقد تجلّى هذا النّوع في هذه الرّواية في مواضع تبدو قليلة مقارنة بالنّوعين السّابقين، سنقف على بعض منها، مثل هذه المقاطع:

–"إلى متى سأحتمل..كلّما نظرت في عينيّ عمار أشعر بضرورة مصارحته بالحقيقة. قالت أم عمّار

– أي حقيقة هذه..كلب ومات..اليوم هو بين يديّ الله، يغفر له أو يعاقبه، أمّا أنت فمازلت حيّة بين أولادك..غير هدوك رهم هم..الله يكون في عونك، استغفري الله وانساي..راه ربي يشوف

– ولكن بأي وجه سألقاه، بيني وبين الموت خطوة وغدا بأيّ وجه ألقى الله؟..."[2]

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المرجع السّابق، ص 292.

[2] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأوّل، –6–.

كان هذا حوارا بين"**أمّ عمار الطونبا**"و"**خالته**"، سمعه"**عمار الطونبا**"بعد أن استيقظ فجأة، حيث كانت الأم تخبر خالة"**عمّار الطّونبا**"حول حقيقة موت والده الّذي قامت بقتله بعد أن صارحها بسبب رفضه فكرة زواج ابنه من"**تيسة بوتوس**"، وهو أنه ضاجعها مرّة....نجد السّارد هنا مصاحب للأحداث ومشارك فيها، وهو يتكلم بلسان الشخصيتين، ونلمس ذلك في ضمير المتكلّم في الأفعال الآتية (سأحتمل...نظرت..سألقاه...)، لقد تقمص دور الشخصيتين في الحديث، لذا هو سارد شخصية مشارك في صنع الأحداث، ومتفاعل معها.

ونجده في هذا المقطع أيضا:

-"في الطّرف الآخر كان أبوه عمّي خليفة يمسك بهاتفه النّقال جالسا في المقعد الأمامي لشّاحنة ((بان)) زرقاء/ محمّلة بالأثاث والرّزم والحقائب المختلفة.

- ألم يجبك بعد؟

سأله السّائق دون أن يبعد ناظريه عن الطّريق.

- لا أدري...ربّما نسي هاتفه في مكان ما.

- حتما، فليس من عادة حليم أن يختفي هكذا..."[1]

هذا كان الحديث الّذي تمّ بين والد"**حليم**"و"**سائق الشّاحنة**"التي جمع فيها أثاث المنزل استعدادا للرّحيل، لكن مفاتيح المنزل الجديد كانت بحوزة"**حليم بن صادق**"الّذي تأخر عن العودة، مما جعل الوالد يقلق، وكذلك صاحب الشّاحنة...نرى السّارد في هذا المقطع يتحوّل من سارد شاهد على الأحداث من خلال (في الطّرف الآخر...) إلى سارد مشارك فيها ومصاحب لها، ونلمسه من خلال تقمّصه دور شخصية الوالد مرة في الحديث، وأخرى شخصية السّائق؛ أي أنّ الرؤية السرديّة هنا تنتقل من"**الرؤية من الأمام**"إلى"**الرؤية مع**"والتي تجعل السّارد هنا شخصيّة من شخصيّات الرّواية.

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأوّل، -7-.

كما نلمسه أيضا في هذا المقطع:

-"في أول أيّامهما، كانت بوتوس تتحرّق شوقا للقاء عمّار، كان يدخل خلسة ويسحب نفسه كالشّبح إلى غرفتها، وما إن تلحق به نيسة حتّى يأخذها كالوحش يشدّها من شعرها السّنبليّ ويجرّها جرّا، وهي تتأوّه حينا وتتأحح أحيانا...فيلطمها بعنف وأحيانا يركلها..."[1]، ينقل لنا السّارد في هذا المقطع ما كان يفعله"**عمّار الطونبا**"مع "**نيسة بوتوس**"، حيث كانت بمجرد أن تغطّ أمّها المسكينة المريضة بالباركينسون والسكّري في نومها العميق حتى تستعدّ لقضاء ليلة حمراء مع"**عمّار الطّونبا**"، يدخل عليها خلسة ويأخذها كوحش...نلحظ السّارد هنا ينتقل من شاهد على الأحداث إلى مشارك وصانع لها، ويتجلّى ذلك في (يشدّها من شعرها...يجرّها...يلطمها..يركلها...) أي أنه هو من يقوم بتلك الأفعال ويصنع الأحداث ويشارك فيها، وإن كان الضمير هنا ضمير غائب إلا أن الرؤية هنا هي"**الرؤية مع**"التي نرى فيها السّارد شخصية مصاحبة، ومشاركة في الأحداث.

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأوّل، -6-.

الفصـــــل الثـــالث:

السّـــــرد في الروايـــة الجزائريـــة المعاصـــرة (الرّوايات المختـــارة أنموذجا)

المبحث الأول: ضمائـــــر الســـــرد

1ـ السرد بضمير الغائب

2ـ السرد بضمير المتكلم

3ـ السرد بضمير المخاطب

المبحث الثاني: أنواع السرد من حيث الزّمن.

1ـ السرد التابع

2ـ السرد المتقدم

3ـ السرد الآني

4ـ السرد المدرج

المبحث الثالث: النّظام الزّمني (الترتيب)

1ـ المفارقة الزّمنيّة

1.1ـ الاسترجاع

2.1ـ الاستباق

ـ المبحث الرّابع: الاستغراق الزّمني (الديمومة)

1ـ تسريع السّرد:

1.1ـ الحذف

2.1ـ التلخيص

2ـ تعطيل السّرد:

1.2ـ الوقفة

2.2ـ المشهد.

المبحث الأوّل: ضمائر السّرد

إنّ المتأمّل في أيّ نص سردي يلحظ جليّا أنّ السارد يتخذ عدة أشكال في سرده الوقائع والأحداث، وهذا التعدد يعزى لتوظيفه ضمائر ثلاثة على وجه العموم، وهي:(ضمير الغائب، المتكلم، والمخاطب)، والرّوايات بالإجمال غالبا ما تكتب بصيغتين هما الغائب أوالمتكلم، فتجدهما يطغيان على أي نص سرديّ، ولعل اختيار إحدى هاتين الصيغتين من الأهمية القصوى وما تنقله إلينا صيغة الغائب غير ما تنقله إلينا صيغة المتكلم [1]

وانطلاقا من ذلك سنحاول توضيح ذلك بدراسة كل ضمير على حده.

1- ضمير الغائب: ويراه"**عبد المالك مرتاض**"في مؤلفه"**تحليل الخطاب السردي**"هو"سيد الضمائر السّردية الثلاثة، وأكثرها تداولا بين السراد وأيسرها استقبالا لدى المتلقين وأدناها إلى الفهم لدى القراءة فهو الشائع استعمالا"[2]، ولعل هذا يعزى إلى جملة من الأسباب نذكر منها:

- أنّه وسيلة ناجعة يلجأ إليها الكاتب ليوصل الكاتب من خلاله أفكاره آراءه دون أن نلمحه مباشرة، فيتوارى عن الأنظار والقارئ، فيتعامل مع الأحداث على أنه راو لها فقط، ولا تربطه أيّ صلة بها.

- تجنب المؤلف الوقوع في الذّاتية وفخ الأنا مما يجعل عمله السردي سيرة ذاتية بين"أنا"السردي و"أنا"المؤلف.

- يسمح لنا بالتفرقة بين زمن الخطاب وزمن الحكاية، ظاهريا؛ إذ يرتبط ضمير الغائب"هو"بالفعل الماضي"كان"فيبدو زمن الحكاية سابقا على زمن الكتابة، وهو ما يدعى ب"الخدعة السردية".

---

[1] يُنظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، ط3، 1986، ص 63.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، (د،ط)، 1998، ص 153.

ومن خلال اطلاعنا على الروايات التي هي محور دراستنا، وجدنا هذا النوع حاضرا بكثرة ومتربعا على عرش صفحات الرواية، نذكر منها نماذج توضيحية مثل هذه المقاطع من رواية"**تيميمون**":

-"يتساقط الليل مهيارا، فجأة يتسرب إلى داخل الحافلة بطريقة خافتة رويدا رويدا، وهكذا كاللص يتلصص. الساعة تشيرإلى السادسة مساء.أصبح كل شيء أسود، الآن"[1]

ونجده أيضا في هذا المقطع:

-"أحد الركاب تنتابه فجأة نوبة سعال. وفورا يقلده بعض المسافرين الآخرين وكأنهم يتلوعون تحت سطرة هذا الصمت الرهيب الذي اجتاح الحافلة، وتحت سطرة كلّ هذه الرمال التي تسربت إلى ثيابهم وأنوفهم وأحلامهم وصدورهم"[2]

يصف السارد لنا هنا الأجواء داخل الحافلة"**شطط**"وخارجها، وحالة الركاب الموجودين فيها، والساعة تدق السادسة مساء، نلمح السارد يوظف ضمير الغائب، ويتجلى ذلك في الأفعال الآتيّة: (يتساقط، يتسرّب، يتلصص، تشير، تنتابه، يقلده، يتلوعون....) وهي أفعال مسندة إلى ضمير الغائب جعلت السارد متواريا؛ إذ لا نلمحه يقحم نفسه في أحداث الرواية، بل يكتفي بسردها دونما تدخل فيها، والغرض من ذلك هو أسر القارئ، وجذبه لمعايشة أحداث الرواية ووقائعها وتخيّلها.

ونلمسه في هذا المقطع أيضا:

-"الصحراء – ليلا – عبارة عن تظليل رهيب. نوع من الحلم اليقظ. في الصحراء يفقد الإنسان إحساسه بالواقع. في الصحراء كذلك يرى النّاس ناقات رائعات ذات اللون الرمادي المخضب بالوردي وهي تتبختر فوق الهضاب الرملية، ونخلات خضراء تنبثق هكذا من

---

[1] رشيد بوجدرة، تميمون، المصدر السابق، ص 5.

[2] المصدر نفسه، ص 6.

عدم..."[1]، يصف السارد لنا الصحراء وما تمتاز به من وصف كان بضمير الغائب الملحوظ في الفعل (يفقد، يرى، تنبثق....)، وفي الضمير الغائب المتصل بالاسم (إحساسه)، كما يستنبط من بقية الأسماء (الصحراء، نوع، نخلات....) يسعى السارد هنا بوساطة هذا الضمير التعبير عن رأيه وشعوره بطريقة غير مباشرة حول الصحراء التي تمتاز بالرهبة، والقفار الموحشة، والسكون المخيف ليلا، لكن هذا لا يعني أنها لا تمتاز بالجمال ففيها من المناظر ما يجعلها قبلة السيّاح، وأراد أن يوصل لنا فكرة أنّ هذه الصحراء على الرغم من وحشتها ورهبتها هي مكان للسلم والأمن المفقود في المدينة، ومكان للنجاة والفرار من وحشية الإرهاب الذي أزهق ألاف الأرواح وبث الرعب في المدن.

ونلمحه في رواية"**البطاقة السّحريّة**"حاضرا، ويطغى على جلّ الصّفحات والمقاطع السّرديّة، نستشهد له بهذا المقطع السّرديّ، الّذي يقول السّارد فيه:

-"مكث شارد الفكر، مستلقيا فوق السّرير، يحاول التّركيز واستعادة حالته الطّبيعيّة. تلا قليلا من الآيات القرآنيّة والأدعيّة بصمت، ولعن الشيطان الوسواس. وقبل أن يغادر الفراش، دخلت زوجته مبتسمة وفتحت مصراع النّافذة الخشبي، فدلف نور الصّباح إلى الغرفة وأخرجها من الظلمة الشّاحبة الّتي كانت سائدة داخلها، لاحظت زوجته شحوب وجهه والعرق الكثيف فسألته عن السّبب، ولكنّه طمأنها بأن أرجع ذلك إلى الحرارة المرتفعة..."[2]، يصور لنا السّارد حالة النفسية والجسديّة"**لمصطفى عمروش**"بعد قضائه ليلة في حالة أرق، وقلق، علاوة على حرّ الجوّ، وهي ليلة سبقت يوم الاجتماع الحاسم في قضية"**أحمد تكّوش**"والنّظر في طلبه المتمثّل في بطاقة النّضال من منطقة"**عين الفكرون**"، كما نلحظ، فالسارد يعتمد في السّرد هنا على ضمير الغائب"**هو**"والغرض من ذلك، هو الفصل بينه وبين الشّخصيّة الرّوائيّة، وحتى لا يقع في فخّ"**الأنا**"الّتي تجعل القارئ، يسيئ فهم العمل السّردي، فيظنّ

---

[1] رشيد بوجدرة، تميمون، المصدر السابق، ص 33.

[2] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 5.

السّارد شخصيّة من شخصيّات الرّواية، وهو في الحقيقة مجرّد راوٍ، وناقل للأحداث،وشاهد عليها لا تربطه بها أي صلة مباشرة.

ويتجلّى في مقطع آخر من هذه الرّواية في قول السّارد:

-"تسرّبت أخبار لا تقلّ غرابتها وطرافتها عن تلك الّتي تُروى في قصص الملوك والأمراء في الحكايات الشّعبيّة، كثر الكلام عن نوعيّة المواد المستوردة من وراء البحر سواء بطريقة رسميّة أو مخفيّة تحت الملابس وبين ثنايا الحقائب المعبّأة. أثناء الصّيف في حين ينقطع الماء عن سكّان القريّة كلّها، فيقضون جلّ أوقاتهم في حمل الدّلاء"والقزادر"و"الجرينكات"من زنقة إلى زنقة بحثا عن قطرة ماء صالحة للشّرب، فداخل القصر يجري الماء أنهارا، ويفرغ المسبح مرّتين في الأسبوع حيث تلجأ العائلة إلى السّباحة يوميّا لإزالة العرق وإبعاد الحرارة المهيّجة."[1]

نجد أيضا السّارد ينتهج ضمير الغائب في السّرد، ولكن بغرض آخر، فقد اتخذه هنا وسيلة وغطاء، ليوجّه نقده اللاّذع، ويُبدي تذمّره من حيّاة التّرف الّتي يعيشها السّرجان"**أحمد تكّوش**"، في حين يعيش غالبية الشّعب حياة ضنكة، ملؤها الفقر، والجوع، وحتّى العطش، وأمواله تمّ كسبها عن طريق التّحايل، ومن زبائنه الفقراء الّذين كان يُضاعف لهم أسعار السّلع، ولم يتفكّر يوما معاناتهم وقت الثّورة، و يُساهم في مساعدة عائلات هؤلاء المجاهدين، بل رفض البيع لمن لا يمتلك ثمن اشتراء السّلع....

كما يتجلّى في رواية"**الورم**"في العديد من المواضع منها هذا الموضع الّذي يقول السّارد فيه:

-"وقبل أن ينطق كريم بن محمّد بكلمة واحدة، وقف الرّجل، وكبّر للصّلاة ثمّ انسحب بالخفّة الّتي ظهر بها، لم يتمكن كريم حتّى من النّظر إلى وجهه والتّعرّف على هويّته، أكيد

[1] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 11.

أنهّ من قدماء الأخوة في الحزب، يمكن للصّوت أن يفضح هويّة الفرد، ولكن كريم لم يتمكّن من وضع اسم على الصّوت الّذي بدا له غريبا كلّ الغرابة."[1]، يروي لنا السّارد هنا مشهد التقاء"كريم بن محمّد"بالرّجل الغريب في المسجد، وقد كان مرسلا من طرف"يزيد لحرش"يدعوه إلى أن يلتقي به دون ذكر سبب الدّعوة ممّا أقلق"كريم"وجعله يشعر بالحيرة والخوف في الآن نفسه، نجد السّارد هنا يروي بضمير الغائب المتجلّي في الأفعال (ينطق، وقف، انسحب، يتمكّن، بدا...) والغرض من ذلك تجنب الوقوع في فخّ الأنا لدى المتلقّي، فيُساء تأويل العمل السّردي، ومن جهة أخرى، فهو دليل على أنّ السّارد هنا شاهد على الأحداث لا تربطه بها صلة مباشرة، مثل الكاميرا تنقل فقط ما يصادفها ويقع أمامها.

ونلمسه أيضا في موضع آخر في قوله:

– "وجماعة آخر الزّمان لابدّ وأن تسلك نفس الطّريق، إنّ طواغيت هذه الأرض لن تزول إلاّ بقوّة السّيف إنّ حكّام هذا العصر في ردّة عن الإسلام، تربّوا على موائد الاستعمار، سواء الصّليبيّ أو الشيوعيّة أو الصهيونيّة، فهم لا يحملون من الإسلام إلاّ الأسماء وإن صلّوا وصاموا وادعوا أنّهم مسلمون، الجماعة الإسلاميّة أو جماعة الجهاد كما تسمّي نفسها أيضا تعمل على إقامة خلافة إسلامية وترفض المداهنة والرّكوع"[2]، كما نلحظ، فصيغة السّرد هي بضمير الغائب الّذي كان وسيلة للسّارد لتوجيه رأيه ونقده للحكّام الطّواغيت الذين نهبوا خيرات البلاد، وخالفوا تعاليم الدّين الإسلامي، فانتشر الفساد والخراب في البلاد، ومن جهة أخرى نراه مؤيّدا لجماعة الجهاد في نضالها لتطهير البلاد من تلك الطّواغيت، ولكن معارض للطّريقة التي تنتهجها في النّضال، فهو يرى ما تقوم به عملا إرهابيّا يكون ضحيّته النّاس المساكين والفقراء.

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 32.

كما نجده حاضرا أيضا في رواية"**تاء الخجل**"لـ"**فضيلة الفاروق**"، نأخذ منه هذه المقاطع، مثل:

-"استيقظت يمينة مذعورة، وهرع الممرضون إليها، تعاونوا على إمساكها، حقنها أحدهم في ساعدها، وبعد لحظات هدأت، فحملوها إلى غرفتها.بقيت مذهولة، عاجزة عن التصرف..."[1]

يصف لنا السارد في هذا المقطع حالة يمينة تلك المرأة التي قام الإرهاب باغتصابها بوحشية، وتمزيق أحشائها التي كانت تحمل جنينا، نجده متواريا عن القارئ لا يتدخل في الأحداث مباشرة، ويكتفي بنقلها إلى القارئ على أنه مجرّد راوٍ للأحداث ولا تربطه بها أيُّ صلة، وذلك بصيغة الغائب الذي يتجلى في الأفعال (استيقظت، هرع، تعاونوا، بقيت....) وفي الأسماء (أحدهم، غرفتها،...)، وهو في هذا يسعى إلى جعل القارئ يتخيل هذه الأحداث، ويعايشها كأنه حاضر فيها.

ونجده في هذا المقطع أيضا:

-"فمن يعرف رحمة الإسلام من بين كل هؤلاء؟

لا أحد !

فالبعض يغتصب النساء باسمه.

والبعض ينبذهن باسمه.

والبعض يمنحهن تعويضا من الولاية يعادل ألفي دينار باسمه.

والبعض ينكر أنهن ضحايا، باسمه

[1] فضيلة فاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 48.

والجمعيات النّسائية تستنكر وتصرخ"[1]، يروي السارد هنا كلامه مستعملا ضمير الغائب المتجلي في الأفعال (يغتصب، ينبذهن، يمنحهن، يعادل) وفي الأسماء (البعض، باسمه)، لقد جعل السارد هنا ضمير الغائب وسيلة يختفي خلفها ليعبر عن رأيه، ويبدي استنكاره لأولئك الذين يفسّرون الإسلام على حسب أذواقهم، ويفعلون المنكرات والفواحش بحق النساء البريئات الطاهرات اللواتي رحن ضحية لأولئك الذئاب البشرية، فليس لهم سوى الصراخ والبكاء الذي لايسمع صداه.

ونلمسه أيضا في رواية"**يوم رائع للموت**"في الكثير من المقاطع، حسبنا منها هذان المقطعان:

-"لحظة انفصلت قدماه عن الحافة انتابه الشّك في قراره الاخير، لم يعد متأكدا منه كما كان منذ أقل من ثانية، فعلى الأقل لم يكن يعلم أن مشهد الفراغ الممتد من مكانه إلى غاية الرّصيف، سيؤثر على قلبه مثلما يفعل الآن..."[2]

ينقل لنا السّارد في هذا المقطع المشهد الأخير من لحظات حياة"**حليم بن صادق**"قبل إقدامه على عملية الانتحار التي تردد فيها في بادئ الأمر ليستقر في الأخير على قراره، يروي السارد هذا المشهد مستعملا ضمير الغائب"**هو**"الذي نلمسه في الأفعال: (انفصلت، انتابه، لم يعد، كان، يعلم...)، وأيضا في الضمائر المتصلة بالأسماء (قدماه، قراره، مكانه، قلبه) ولجوء السارد هنا إلى هذا الضمير بغرض تجنب الوقوع بين فخ"الأنا"السردي و"الأنا"المؤلف، ويُساء فهمُ العمل السردي من قبل القارئ، فيتوهمه سيرة ذاتية.

---

[1] فضيلة الفاروق، رواية تاء الخجل، المصدر السابق، ص 58.

[2] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول.

ونجده في هذا المقطع أيضا:

-"الغالب أنهم كانوا يبالغون في تبشيعها، فرغم أنّها كانت لا تملك صدرا ولا دبرا ولا شعرا مسترسلا، ولا قواما يخرجها من خانة الرجال أو يدخلها إلى خانة الإناث، إلا أنها كانت في الغالب أنثى بجسمها"[1]

يتحدث السارد هنا عن عشيقة"**حليم بن صادق**""**نبيلة ميحانيك**"فقد كانت أول فتاة يقع في حبّها رغم بلوغه سن الأربعين، وكانت آخر فتاة يعشقها ويحبّها، أحبّها رغم أنّها لاتملك حظا من الأنوثة إلا جنسها، وقبحها جعل منْ تمرّ عليه يراقبها بذهول وصمت ثم لا يلبث أن يصيح ضاحكا ساخرا منها، لقد قدّم لنا السارد وصفا لملامح"**نبيلة ميحانيك**"وما أثاره قبح منظرها لدى الناس مستعملا ضمير الغائب في سرده هنا، ونلمس ذلك في الأفعال (يبالغون، كانت، لا تملك، يخرجها، يدخلها...)، وفي الضمائر المتصلة بالحرف المشبه بالفعل (أنهم، أنّها)، سرد نلحظ فيه السارد لايتدخل مباشرة في الأحداث، بل بطريقة غير مباشرة، والغرض من ذلك هنا في هذا المقطع محاولة السارد تقديم توجيهات لأولئك النّاس السّاخرين من قبح"**نبيلة ميحانيك**"كأنه أراد أن يقول لهم: ((على الرغم من بشاعة شكلها، وقبحها تبقى أنثى وامرأة يجب أن نحترمها ولا نسخر منها، فنحن ولدنا من رحم الأنثى التي عانت الويلات كي نخرج ونرى النور...))

2- ضمير المتكلم: ويأتي في المرتبة الثانية بعد ضمير الغائب من حيث الأهميّة، وقد كان شائع الاستعمال في الحكايات القديمة مثل: (ألف ليلة وليلة)، وذلك لأن الأمر يتعلق أولا بشيء من التقدم في الواقعين، وذلك بإدخال وجهة نظر معينة فعندما يروي السارد كل شيء بصيغة الغائب يبدو المراقب غير مكترث كأن الأمر لايعنيه[2]

إنّ لهذا الضمير خصائص فريدة تميزه عن بقية الضمائر نذكر منها على سبيل المثال:

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأوّل، -4-.

[2] يُنظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، المرجع السابق، ص 64.

1- يجعل الوهم حقيقة، فله القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية.

- يجعل الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف، فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي يفصل بين زمن السرد وزمن السارد[1]

- يجعل القارئ ملتصقا بالعمل السردي متعلقا به أكثر، فيتوهم أن المؤلف هو إحدى شخصيات الرواية.

- يدل ضمير المتكلم على الذات، بينما الغائب على المضمون أو الموضوع.

- له القدرة على التوغل إلى أعماق النّفس البشرية، فيكشف عن نواياها بصدق ويقدمها إلى القارئ كما هي عكس ضمير الغائب لا يمتلك التحكم في مجاهل النّفس [2]

- يدل على ذوبان السارد في المسرود، والزمن في الزمن، والشخصية في الشخصيّة، والحدث في الحدث، فيصبح وحدة سردية متلاحمة، تجسد في طياتها كل المكونات السرديّة بمعزل عن أي فرق يبعد هذا عن ذلك.

- ضمير المتكلم شكل سردي متطور متولد غالبا عن رغبة السارد في الكشف عما في طيّات نفس المتلقي، واستعماله جاء مواكبا لازدهار أدب السيرة الذاتية.

وهذا الأخير سجل حضوره بقوة في الرّوايات التي درسناها، لنا هذه النماذج التي اخترناها توضيحا لما سبق ذكره، يتجلى في أحد مقاطع رواية"**تيميمون**":

-"وسادني أنذاك انطباع جعلني أفكر أن البائع أخذته الشفقة عليّ إلى حدّ أنّه أراد إعادة المبلغ المالي المزريّ إلي بعد أن دفعته له."[3]

---

[1] يُنظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، المرجع السابق، ص 159.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص 159.

[3] رشيد بوجدرة، تميمون، المصدر السابق، ص 7.

نلمح السارد هنا يروي قصة شرائه للحافلة"**شطط**"مع البائع الذي أراد العدول عن بيعها لتعلقه بها لكن الاتفاق المسبق بينهما يجعله لا يحقق مبتغاه، نجد السارد هنا يحكي بصيغة المتكلم وهذا يتجلى في الأفعال الآتيّة (سادني، جعلني أفكر، أخذته...) مما يجعله ساردا شخصية في الآن نفسه مشاركا في الأحداث وفاعلا فيها، له علاقة وصلة بالأحداث التي يرويها ويرتبط بها ارتباطا مباشرا، الأمر الذي يدفع القارئ للوقوع في فخ"الأنا"فيتوهم السارد هنا هو المؤلف، ويجعله يصنف العمل السردي في خانة السيرة الذّاتية.

ويظهر جليا في مقطع آخر:

-"هكذا وأنا أقود ((شطط)) الحافلة الضخمة التي كنت أفتخر بمحركها الرائع وأتضايق من إطارها الخارجي، القديم المنظر والقبيح الشّكل، كانت تداهمني الذكريات النّابعة من طفولتي ومراهقتي. فكم قضينا من أيام وليال، كمال رايس وهنري كوهين وأنا في الحديث عن النساء ومشاكل الجنس وقضايا الحبّ والغرام !"[1]

يوظف السارد كما نلاحظ ضمير المتكلم فيما يسرده وينقله إلينا، نلمس ذلك في الأفعال (وأنا أقود، أفتخر، تداهمني...) وفي ياء المتكلم المتصلة بالاسمين(طفولتي، مراهقتي)، إنه سارد شخصية، لجأ إلى هذا الضمير؛ لأنه الوحيد القادر على الولوج في باطن وأعماق الشخصية، فيجعله يبوح بمكبوتاته، وأسراره الخاصّة المخفية، شكل وسيلة اعتراف ذاتية له، فهو كان يكره النساء ويمقتهن، ولم يقم أي علاقة مع أنثى خوفا، واشمئزازا منهن لذا عاش معقدا تجاههن، لكن هذه العقدة سرعان ما جعلتها"صراء"تتلاشى، فقد تعلق بها وعشقها، وهو الذي لم يجرب، ويعش هذا الشعور سابقا، لأول مرة يشعر بالضعف والرضوخ لقلبه، إنها اعترفات وأسرار كشف إلينا هذا الضمير ما كان ضمير الغائب ليظهرها ويكشفها للعلن.

[1] رشيد بوجدرة، تميمون، المصدر السابق، ص 29.

ونلمحه حاضرا في رواية"**البطاقة السّحريّة**"بشكل أقلّ من الأوّل، نجده متمثّلا في المقطع الآتي:

-"ننتظر بفارغ الصّبرأن تكمل الصّلاة ونهجم عليها، نلحّ ونلحّ متوسلين، لم نكن نعبأ بتعبها أو مرضها...وكنت لا أرفض لها طلبا خوفا من انتقامها عليّ بالامتناع عن الحكي، يرحمك الله يا عمّتي العزيزة برحمته اللاّمتناهيّة، كان الخير هو دائما المنتصر على لسانك ينتصر على الشّر مهما تجبّر الطّغاة وتفرعنوا، نحزن ونبكي على مصير الأبطال الضّعفاء المظلومين ولكنّنا ندرك قي قرارة أنفسنا أنّ النّهاية ستكون سعيدة."[1]

يوظّف السّارد ضمير المتكلّم في سرده الأحداث هنا، ويظهر ذلك في الأفعال (ننتظر، نلحّ، لم نكن، كنت، لا أرفض...)، والغرض من ذلك هو جعل المتلقي ملتصقا بالعمل السّردي، وهذا يدفعه للتوّهم بأنّ السّارد هو أحد شخصيّات الرّواية، كما شكّل وسيلة اعتراف وبوح ذاتيّ ل"مصطفى عمروش"فغاص في باطن نفسه، فراح يسترجع إحدى ذكريّات ماضيه الجميل الدّفين، وهي تلك الجلسات الجميلة الّتي كان يقضيها وأفراد العائلة مع العمّة"**خديجة**"التّي كانت تحكي لهم الألغاز (المحاجية)، ويكشف عن مشاعره تجاه المظلومين، والفقراء والمساكين.

ونلمس من خلاله محاولة البوح والاعتراف في مقطع سرديّ آخر في لقاء الأب"**مصطفى**"مع ابنه"**جمال**"أثناء زيارته في السّجن:

-"أنت أيضا تعاتبني يا ولدي..ألم تدرك بأنّني تأخرت كثيرا في إراحة عذاب الأرواح البريئة الطّاهرة..كان ينبغي أن أفعل ذلك منذ زمن بعيد، ولكنّ الحروف المقدّسة المسطّرة على الجبين، لا تُمحى أبدا..أبدا..

[1] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 82،83.

– أنت تجهل مكان قبر أمّك حوريّة..لنذهب سويّا إلى زيارته والتّرحم على روحها الطّاهرة، وأثناء الطّريق سأروي لك الحكاية الجميلة الّتي لم تسمع مثلها أبدا.."[1]

يأخذ السّرد صيغة المتكلم الملحوظة في الأفعال (تأخرت، أفعل، لنذهب، سأروي)، وياء المتكلّم المتصلة بالاسم (ولدي) والحرف المشبّه بالفعل (إنّني)، وقد حاول"**مصطفى عمروش**"من خلاله البوح والاعتراف له بأسرار لا يعرفها عن أمّه الّتي كان السّبب في وفاتها"**أحمد تكّوش**"السّرجان أب"**شفيقة**"عشيقته، وأخرى عن أيّام جميلة قضاها مع أمّه، لكن لم يتمكن من ذلك لأن وقت الزّيارة المسموح به، قد انتهى، فأرجأه إلى زيارة أخرى.

ونراه حاضرا أيضا في رواية"**الورم**"في مقاطع كثيرة، منها هذا المقطع :

–"قذفت بنفسي داخل المرحاض، كدت أبلّل سروالي، المكان متّسخ وكريه الرّائحة، المزراب منسدّ وقطع الخراء تعوم في بركة ماء أصفر اللّون، الهواء خانق لايُطاق، خرجت بأقصى سرعة ممكنة، وجدت التّلميذ النّادل ينتظرني في البهو المعتّم."[2]

يروي السّارد الأحداث هنا بضمير المتكلم الملموس في الأفعال (قذفت، كدت، أبلّل، خرجت، وجدت)، وهي تجعل القارئ لها يتوهّم أنّ من يقوم بهذه الأحداث هو السّارد، ولكن في الحقيقة هو شخصيّة"**كريم بن محمّد**"الّذي تلبّس الرّاوي به وراح يروي كأنّه القائم بتلك الأفعال.

كما نلمسه في مقطع آخر بغرض مختلف في قوله:

–"خرجنا من مزرعة التّشينة حيث تركنا بقيّة الأفراد ينتظرون عودتنا، وقصدنا أوّل زنقة بخطى ثابتة واثقة، الغريب في الأمر أنّ الخوف لم يلازمني مثلما كنت قبل التحاقي الاضطراي بالجماعة، لم تعد أحشائي تعتصر وترتعش من شدّة القلق والحصر، إنّ الأشياء

---

[1] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق ، ص 88، 89.

[2] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 201.

لا تحمل نفس الأهميّة مثل الماضي ولا نفس المعنى، أصبحت جنديّا طيّعا تحت سلطة الأمير، أطبّق الأوامر دون تردّد، لا أتساءل إن كانت الأفعال خيّرة أو شريرة، في حقيقة الأمر لم أعد قادرا على التمييز الواضح، حتّى في حالة الصّفاء الكلّي."[1]، يواصل السّارد السّرد بضمير المتكلّم، فيلتبس بشخصيّة"**كريم بن محمّد**"، ويظهر ذلك في الأفعال (خرجنا، يلازمني، أصبحت، أطبّق، لم أعد) وفي ياء المتكلّم المتّصلة بالاسمين (التحاقي، أحشائي)، والغرض من هذا الضمير هنا غوص السّارد في باطن شخصيّة"**كريم بن محمّد**"واستجلاء ما تفكّر وتشعر به، بل شكّل وسيلة اعتراف ذاتيّة لما آلت إليه حالته بعد انضمامه إلى الجماعة الإسلاميّة المناضلة، وبعد قتل أعزّ صديق له ذبحا أمام ناظريه، لقد مات فيه كلّ شيء جميل وطيّب، وحلّت محله القسوة، واللاّمبالاة، وحبّ الانتقام، بل صار ينّفذ الأوامر دون تردّد طيّعا.

ونلمس هذه الاعترافات الذّاتيّة أكثر في رواية"**تاء الخجل**"لـ"**فضيلة الفاروق**"، منها هذا المقطع:

-"يزعجني أيضا أننا معا كنا ننتمي لتلك البيئة الجبلية القاسيّة التي تترصد الحب بعيون الريبة، كان حتى الأصدقاء يعلنون الرّفض لعلاقتنا.

أعترف لك اليوم، أنني كنت هشّة حتّى العظم، وأنني هربت منك بعد أن أعياني الخجل لمواجهة الجميع بحبّك"[2]

نرى السرد ينتهج ضمير"الأنا"المتجلي في الأفعال (يزعجني، كنا، ننتمي، أعترف، هربت، أعياني...)، وفي الضمير"نا"جماعة المتكلمين المتصل بالاسم (علاقتنا)، وفي الحرف المشبه بالفعل (إنني)، وهذا الضمير يطغى على صفحات الرواية من بدايتها إلى نهايتها، الأمر الذي يوهم المتلقي أنها سيرة ذاتية، وأن السارد هو المؤلف، نسكتشف من

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 197.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص 36.

خلال توظيف هذا الضمير بوحا واعترافا ذاتيا من طرف السارد الشخصية؛ إذ راحت تبوح"**خالدة**"بفيض المشاعر الّتي تكتنفها، وتخالجها، وتضمرها، وحقائق لم تستطع أن تصارح بها عشيقها"**نصر الدين بن مسعودة**"منذ علاقة استمرت لسنوات، لتنكسر، وتموت تحت لباس الصمت الذي ارتدته"**خالدة**"، والخجل الذي كان سببا في انفصالهما، خجل وخوف من عائلتها بني مقران التي كانت ترفض مثل هذه العلاقات وتنكرها، وتعدها وصمة عار، وعيب، خجل أثقلها عن تحدي عائلتها وأن تضحي في سبيل من عشقته، وهي التي كانت تعرف بالتمرّد.

ونلحظه في هذا المقطع:

-"شعرت أن الموت يركض نحوها مستعجلا، للموت رائحة غريبة، تشبه رائحة الأدوية والمستشفيات، وقد أردت أن أبعد فكرته عنّي، لكنه اقترب كثيرا...أردت أن أضحكها مرّة أخرى، فقلت لها بلهجة إسكندريّة:

- أيوه، دي حلوة بشكل !"[1]

يأخذ السرد هنا في هذا المقطع في الغالب صيغة المتكلم التي نلمسها في الأفعال (شعرت، أردت، أبعد، أضحكها، فقلت) وفي ياء المتكلم المتصلة بحرف الجر"عن"(عنّي)، إذ نجده يتسلل في أعماق نفس"**خالدة**"فيظهر لنا مشاعرها ونواياها الصادقة التي تكتنفها تجاه المرأة"**يمينة**"التي تحتضر وتلفظ أنفاسها الأخيرة، مشاعر امتزجت بين الشفقة على حال"**يمينة**"والخوف من فقدانها وفراقها، لتعلقها بها وألفتها لها، فكانت تحاول أن تفر من فكرة موتها، وأن تخفف عنها شعورها بالألم الحاد، فكانت تحاول الترفيه عنها بإضحاكها، كما يدل هذا الضمير على علاقة السارد بالأحداث، فهو مرتبط بها ارتباطا مباشرا وليس مجرد راوٍ لها فقط، بل مشارك وحاضر وفاعل فيها.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص 67، 68.

ويتجلى أيضا في رواية"**يوم رائع للموت**"لـ"**سمير قسيمي**"في بعض المقاطع، نستشهد بهذين المقطعين اللذين يوضحانه أكثر، منها هذا المقطع:

-"لكني أنا من ألقى عليه السندريّة..أنا من ضربته على رأسه بها حتى وإن لم أقصد، وحين أغمي عليه، أنا من أجهز عليه، لم أكن أراه ساعتها زوجي وأب أولادي، نسيت أربعين سنة من الزواج"[1]

ينتقل السارد من السرد بضمير الغائب إلى السرد بصيغة المتكلم، نلمس ذلك في الأفعال (ضربته، لم أكن، نسيت...) والضمير(أنا)،فيذوب في شخصية أم"**عمار الطونبا**"ويتقمص دورها، فيبوح بواسطة هذا الضمير بالذنب الذي اقترفته أم"**عمار**"؛ إذ أقدمت على قتل زوجها بالخطأ في لحظة غضب حين أخبرها زوجها بالسبب الحقيقي وراء منع ابنه من الزواج من"**تيسة بوتوس**"وهو أنه ضاجعها يوما، مثل بقية أهل الحي، الأمر الذي لم تحتمله والدة"**عمار**"فقامت بضربه ب (السندرية) على رأسه أردته قتيلا.

كما يتجلى في هذا المقطع الثاني:

-"لا لم أستطع، فكما تعلم شقتنا من غرفتين، وأحد إخوتي متزوج وله ثلاثة أولاد. استأجرت شقة في بوهارون وأنا أعمل هناك إسكافيا، أما عن اليوم فمن حسن حظّك أنني في زيارة للوالدين"[2]

يتماهى السارد مع شخصية الإسكافي الذي أنقذ"**عمار الطونبا**"من التشرد ومن إلقاء الشرطة القبض عليه، فراح يجيب عن أسئلة شخصية من طرف"**عمّار الطونبا**"، فيصبحان شخصا واحدا، فالرؤية هنا هي الرؤية"**مع**"، لقد ساهم هذا الضمير الذي نلحظه في الأفعال(لم أستطع، أعمل، استأجرت....) وفي الحرف المشبه بالفعل (إنني) في كشف نوايا

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السابق، - 6 -.

[2] المصدر نفسه، -3-.

الإسكافي الصّادقة، وهي رغبته في مساعدة"**عمار الطونبا**"من الضياع والتشرد والهلاك، كما توغل في أعماق الشخصية واستنطق كنهها، وماضيها الدفين، فراح يبوح بأسراره الشّخصيّة.

3- ضمير المخاطب:

ويُعدّ الأقل استعمالا وشيوعا مقارنة بالضميرين السّابقين، وهو أحدث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة، هنا يجب استعمال ضمير المخاطب الّذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص الذي تروي له قصته الخاصّة به[1]

وينفرد هو الآخر بمميزات وخصائص عن الضمائر الأخرى، وله أنماط عدة نذكر منها:

- النمط المثالي الذي يبدو فيه الراوي كما لو أنه ضمير البطل فيخاطبه بنبرة محاسبة.

- النمط الإيهامي، وفيه يذكر الراوي وهو يخاطب البطل أشياء لم يكن البطل قد رآها، وفي هذه الحالة سيقع القارئ في حيرة السؤال عن كنه الراوي وهويته

- نمط الأمر والتوجيه، إذ يستغل السارد هنا إمكانات الأمر والتوجيه التي يتيحها ضمير المخاطب، فيصدر الراوي أوامر للمخاطب ويتخيل ماسيحدث في الخطوات التي تلي تنفيذ الأوامر.

- وهناك نمط آخر نجد فيه السارد في بعض الروايات يخاطب نفسه من الوهلة الأولى من الرواية ويستمر في ذلك حتى يتوهم القارئ أنه يخاطب البطل، لكن حين مواصلة قراءة الرواية نكتشف أن السارد هو البطل نفسه، بل قد يشعر المخاطب أنه المقصود بالكلام، فيصبح هكذا الراوي والمروي له والقارئ واحدا، وهنا تكمن جمالية هذا النمط والأسلوب السردي.

---

[1] يُنظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، المرجع السابق، ص 68.

وقد سجل هذا الضمير حضوره في الروايات التي نحن بصدد دراستها في بعض المقاطع، والملاحظ عنه أنه قليل مقارنة بالضّميرين السّابقين، نستشهد له من رواية"**تيميمون**"بهذا المقطع:

-"أنت مشغول بأمور أخرى آنذاك...لكن خسارة، أنت تضيع الكثير بعد مشاهدتك الأفلام...أما اللحمة والشحمة فأتركها لك...هذا مبالغ فيه...وما تسميه ثديّا فهو مجرد غدة ضرعية...لا أكثر ولا أقل."[1]

ينتقل السارد من السرد بضمير الغائب إلى السرد بضمير المخاطب نلمس ذلك في الضمير(أنت)، والفعلان (تضيع، تسميه)، وكاف الخطاب المتصلة بحرف الجر (لك)، والمتصلة بالاسم (مشاهدتك)، يخاطب السارد هنا"**كمال رايس**"أحد شخصيات الرواية، وجاء هذا الخطاب عتابا ومحاسبة لما يقوم به"**كمال رايس**"من اتباع شهواته وغريزته الحيوانية مع النّساء في الحانات التي يراها السارد أمورا تافهة ضيع بسببها"**كمال الرايس**"الكثير من الأمور الأكثر أهمية من تلك التي يراها السارد ويعلمها، ولا تراها الشخصية.

ونجد هذه الصيغة في السّرد في المقطع الذي يليه:

-"((خليك يا كمال رايس من النّساء ودير كيما أنا...أشرب قرعة بيرة باردة ومصقعة...قرعة بيرة تسوى ألف امرأة...))"[2]

يأخذ السرد هنا بضمير المخاطب نمط التوجيه والإرشاد؛ إذ راح السارد يوجه نصائح وتوجيهات لشخصية"**كمال رايس**"بترك النّساء العاهرات وفاحشة الزنا، ولكن وجّهه لبديل أكثر سوءا وهو شرب الخمر، إذ يرى شرب الخمر أفضل بكثير من الزنا مع أولئك النّساء.

---

[1] رشيد بوجدرة، تميمون، المصدر السابق، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

ونلمسه في رواية"**البطاقة السّحريّة**"في بعض المواضع منها هذا الموضع الّذي يقول السّارد فيه:

-"لمن تحكي تاريخك يا سي أحمد، أنا أعرف عنك وعن رجال القرية ونسائها كلّ ماينبغي أن يُعرف، المرّة الوحيدة الّتي دخل فيها المجاهدون دارك، جاؤوا لإنذارك وتهديدك لأنّك كنت ترفض البيع لعائلات المجاهدين والشّهداء الله يرحمهم برحمته الواسعة..."[1]

نلمس صيغة الخطاب في السّرد هنا في الأفعال (تحكي، كنت، ترفض)، وكاف الخطاب المتّصلة بالاسماء (دارك، لإنذارك، تهديدك)، وبالحرف المشبّه بالفعل (لأنّك)، وقد كان الغرض منه توبيخ، وعتاب"مصطفى"لـ"أحمد تكّوش" وتذكيره بماضيه السّيئ المملوء بالخيانة والغدر، والّذي كان يتباهى به، ويعدّه شريفا ونزيها، فراح يُطالب ببطاقة النّضال.

ونجد صيغة السّرد هذه في مقطع مُوالٍ، ولكن بغرض مختلف، في قول"**مصطفى عمروش**":

-"إنّك تعيش في عزّ ونعيم ولا ينقصك شيء وحتّى أن امتلكت هذه البطاقة الّتى تبدو لك سحريّة، لا تغيّر من الوضع شيئا..النّاس تعرف وتحكي في كلّ مكان، هل يُمكنك منعهم من الكلام؟ طبعا لا..."[2]

يتواصل السّرد بصيغة الخطاب المتجلّي في الأفعال (تعيش،ينقصك، امتلكت، يمكنك) وكاف الخطاب المتّصلة بالحرف المشبّه بالفعل (إنّك)، وهي صيغة الغرض منها توجيه"**مصطفى عمروش**"نصائح وتوجيهات للسّرجان"**أحمد تكّوش**"حتّى يدفعه للإحجام عن طلبه غير المستحقّ، فماضيه ملوّث بالخيانة، والغدر، والنّاس كلّها تعرف ذلك، فحتى لو

---

[1] محمد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 13

امتلكت بطاقة النّضال، فلن يغيّر من نظرة النّاس إليه، فقد ترسّخ فيهم تاريخه الدنيء، وفضائحه.

ويتجلّى كذلك في رواية"**الورم**"نلمسه في كلام"**جميلة**"أخت"**محمّد يوسفي**":

-"أغثني يا اللّه الكريم حامي الضّعفاء والمظلومين، هل يمكن لرجل يطيعك ويعبدك أن يرتكب مثل هذه الجريمة النّكراء."[1] كان هذا الدّعاء الّذي توجّهت به"جميلة"إلى الله تعالى بعد جريمة مقتل أخيها"**محمّد**"بوحشية من طرف الجماعة الإسلاميّة المناضلة – كما تزعم – والأدهى والأمرّ أنّ من شارك معهم في تلك الجريمة الرّجل الّذي كانت تحبّه، وتحلم به زوجا وشريكا لحياتها"**كريم بن محمّد**"الأمر الّذي جعلها مذهولة، وعاجزة عن استيعاب ذلك، وضاعف من ألمها ومأساتها. ونلحظ أن السرد هنا كان بضمير المخاطب الّذي نلمسه في قولها: (أغثني، يطيعك، يعبدك)، والغرض منه هنا مناجاة الله تعالى، وطلب العون والاستغاثة للحالة الّتي تعيشها"**جميلة**".

ونجده أيضا في هذا المقطع في خطاب"**علي**"الضابط لأخيه"**كريم**"إذ يقول:

-"اسمع لي جيّدا ياكريم...سأكون صريحا معك، إنّ وجود المسدّس بحوزتك داخل الغرفة إثبات قاطع بأنّك التحقت بالجماعات الإسلاميّة المسلّحة، لا أعرف بالتّدقيق الطّريقة الّتي أوصلتك إليها، فمنذ خروج من السّجن وأنت عاكف في البيت أو المسجد، لا تغادرهما، ولكن أظنّ بأن تأخرّك مساء الاثنين الماضي له علاقة بالمسدّس"[2]، كان هذا الكلام الّذي وجّهه"علي"لأخيه"**كريم**"وقد اتّخذ السّرد صيغة الخطاب المتجلّي في الفعل (لا تغادر)، وكاف الخطاب المتّصلة (بحوزتك، تأخّرك، معك، أوصلتك، أنّك...) والغرض منه هنا عتاب ولوم"**عليّ**"لأخيه"**كريم**"على ما أقدّم عليه من خلال انضمامه إلى تلك الجماعة الإسلاميّة، وفي شقّ آخر نصح وإرشاد له بتركها والابتعاد عنها، كما يحمل تحذيرا له من العواقب

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 193.

[2] المصدر نفسه، ص 145.

الوخيمة لهذا الفعل، فقد يسجن في حالة إلقاء القبض عليه من طرف الدّركيين، وقد يقتل في معركة تنشب بينهم، كما أنّه دليل على حبّ وخوف"**عليّ**"على شقيقه"**كريم**".

ونراه أيضا في بعض المقاطع من رواية"**تاء الخجل**"نأخذ منها هذا المقطع:

-"لم تكن تفهم كيف أعيش مع تناقضاتي تلك، أنا البارعة في التنصت ومواجهة بني مقران بالتمرد، وجدتني عاجزة عن فك عقدتي المرتبطة بترسب قديم وبال يخلط بين الحب والجنس."[1]

تخاطب الساردة **(خالدة)** عشيقها"**نصر الدين بن مسعودة**"نلمس نبرة الخطاب هذه في بداية المقطع (لم تكن تفهم...) ؛ إذ راحت تعلمه عن ما كان يخالجها وما تعيشه من شعور ممزوج بالتناقض، كانت تملك الجرأة إلى حد التمرد على عائلتها بني مقران، وبالقدر نفسه كانت خجولة وغير جريئة في مصارحة أهلها بحبها"**لنصر الدين**"والسبب رفض أهلها بل المنطقة التي تعيش فيها لشيء اسمه الحب؛ لأن مدلوله ومفهومه عندهم مقتصر بعلاقة جنسية تجلب العار للأهل، هذا الأمر الذي جعلها تعيش عقدة وصمتا كانت نتيجتهما الانفصال وقطع تلك العلاقة، وهذا الأمر كانت تجهله شخصية"**نصر الدين بن مسعودة**"، فكان يسيء فهمها.

ونجد صيغة السرد بضمير المخاطب في هذا المقطع أيضا:

-"إذ كثيرا ما فكرت فيك، وقد قلت لنفسي لو أنك تفكر بي لسألت عني أنت الذي تعرف أن كل الصحافيين كانوا يعيشون في فوهة مدفع.

عاتبتك جدا، وخاطبتك أكثر من مرة في نصوصي المنشورة ولكنك لم تقرأني ربما. أيمكن لكل ذلك البركان الذي كان يسكن قلبك أن يخمد وتلتهمه السنوات؟"[2]

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

يواصل السارد **(خالدة)** نبرة الخطاب الموجهة لعشيقها"**نصر الدين**"وتتجلى في (فيك، أنك، تفكر، أنت، تعرف، عاتبتك، قلبك)، جاءت هذه النبرة الخطابية محملة بشعورين متناقضين، أما الأول، فعتاب ولوم ومحاسبة لعشيقها"**نصر الدين**"الذي لم يحاول فهمها، وأن يقدر ظروفها وما تمر به، وصعوبة أهلها في تقبل مثل تلك العلاقات، فكانت توجه له هذا اللوم في كتابتها في الجرائد، ولكن لم يكن يسمع ويقرأ ذلك أصلا، وأما الثاني، فاستعطاف وترجي ومناجاة لعشيقها، كي ينسى ما حدث بينهما، ويعودا كما كانا، ويرأف بحالها، لقد حقق هذا الضمير"المخاطب"كل هذا، واستطاع ترجمة كل ذلك الشعور، ماكان ضمير غيره ليحقق ذلك.

ونلمحه في بعض المقاطع في رواية"**يوم رائع للموت**"منها هذا المقطع:

-"لا يهم، فقط أريد أن أقول لك شيئا، وأتمنى أن لا تقطعي الخط حتى أنتهي...

- إذا كنت تعتبرين معاشرتك لبدر الدين زواجا..المهم دعيني أقول لك شيئا..."[1]

نجد السّارد يتقمص شخصية"**حليم بن صادق**"فيتكلم بلسانه مخاطبا عشيقته"**نبيلة ميحانيك**"، ويظهر ذلك في (لا تقطعي، تعتبرين، معاشرتك، دعيني...)، وهو خطاب بنبرة العتاب والمحاسبة لخيانتها له؛ فقد رآها في مقهى صدفة مع"بدر الدين"الذي كان زوجها دون أن يعلم"**حليم بن صادق**"بذلك، خيانة كانت بمثابة طعنة له، فهو الذي أحبها وعشقها على رغم من قبح شكلها، أحب روحها حبا صادقا طاهرا، فيكتشف بمحض الصدفة خداعها ونفاقها، فكانت صدمة له جعلته يفكر في الانتحار بل جعلته يستقر عليه وهو الّذي فكر فيه سابقا، لقد شكلت نبرة الخطاب متنفسا"**لحليم بن صادق**"لغيظه وألمه، فراح يفرغ ما امتلأت به نفسه من تلك المشاعر، بل شكل له وسيلة انتقام وإهانة ورد الاعتبار لنفسه.

ويجسده هذا المقطع أيضا:

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السابق، -8-.

-"ليس بعد ستصبحين امرأة بحق حين تحبين أن أدخل يدي تحت تنورتك، وحين تصبحين لا تخافين من الصوت الذي أصدره..."[1].

ينتهج السرد صيغة المخاطب في هذا المقطع، هو خطاب المدرس في الابتدائي"**لنيسة بوتوس**"حين كانت صغيرة، نجد السارد الذي تقمص شخصية"**المدرس**"وراح يخاطب"**نيسة**"مخبرا إياها بتصرفات وأفعال كان يقوم بها معها كانت تجهلها، فأخبرها أنها ستعرفها حين تصبح امرأة بحق.....لقد حقق الخطاب من طرف السارد للشخصية هنا وظيفة الإعلام والإخبار بأشياء لا علم للشخصية بها.

[1] سمير قسيمي ، الفصل الأوّل، -3-.

المبحث الثّاني: أنواع السّرد من حيث الزّمن:

إنّ تحديد نوع ونمط السّرد يتوقف على الوضع الزمني للسرد – في حدّ ذاته – بالنسبة لزمن القصة سواء أكان ماضيا أم حاضرا أم مستقبلا، ويمكننا في هذا المضمار تصنيف السّرد إلى أربعة أنواع، وذلك من حيث الزمن [1]

1 – السّرد التّابع: Narration ultérieure

ويُقصد به"الموقع الكلاسيكي للحكاية بصيغة الماضي"[2]، نجد السارد في هذا النّوع يروي وقائع وقعت قبل زمن السّرد، وقد لخّصه الدكتور"صلاح فضل"في قوله:"هو الوضع الشّائع في القصّ الكلاسيكي الّذي يحكي أحداثا ماضيّة"[3]؛ أي أنّ السارد يحكي أحداثا صارت من الزمن الماضي.

ويُطلق"**جيرار جنيت**"(**Gérard Genette**)على هذا النمط السّردي مصطلح"السّرد اللاّحق"[4]، كما يذهب في تعريفه على أنه"ذلك النّمط الذي ينّظم الغالبية العظمى من الحكايات الّتي أنتجت حتى اليوم، ويكفي استعمال زمن الماضي لجعل سرد ما لاحقا ولو لم يشر إلى المسافة الزمنية الّتي تفصل لحظة السّرد عن لحظة القصة"[5]، وذلك بأن يستهل السّارد الرواية أو القصة بقوله:"كان أحسن الأزمان، وكان أسوء الأزمان...كان عصر الحكمة، وكان عصر الحماقة، كان عهد الجمود كان زمن النّور..."[6]

---

[1] يُنظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، المرجع السّابق، ص 101.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية،(د،م)، ط2، 2000، ص 231.

[3] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة المعارف، الكويت، (د،ط)، (د،ت)، ص 285.

[4] جيرار جنيت، المرجع السّابق، ص 233.

[5] المرجع نفسه، ص 233.

[6] تشارلز ديكنز، قصّة مدينتين، تعريف وتلخيص: خليل الهنداوي، دار العلم الملايين، بيروت، ط6، 1979، ص 07.

إنّ استعمال الفعل النّاقص (كان)، في العمل السردي، يحيل القارئ إلى أنّ المسرود ذو زمن ماضٍ.

كما نجد هذا النّمط السّردي في"محاضر الجلسات أو في نشرات الأنباء"[1]

أمّا الأولى، فنلمسها في قول السّارد مثلا:"وعندما عقدت اللّجنة الطبيّة لفحص حالته، لم توافق آخر الأمر على الإفراج عنه، لاعتبارات شتّى لم تتبيّن ماهيتها على وجّه الدّقة..."[2]، وأمّا ما نجده في نشرات الأنباء، فيتجلى مثلا في قول الصّحفي:"أعلنت إسرائيل أنّ شنّها حربا على لبنان على النّحو الّذي حدث، هو مجرد دفاع عن النّفس..."[3]

ويتجلّى هذا النمط من السّرد مستعملا بكثرة في قصص الأطفال والنّاشئة، فمثلا يستهل السارد القصة بقوله"في قديم الأزمان، وغابر العصر والأوان، حدث ما لم يتصوره الحسبان، أحداث غريبة عجيبة في ذاكرة الجزائر الشّعبية ذاك الزّمن الّذي كانت فيه القصص فاكهة السّهرات الممتعة..."[4]

إنّ هذا النمط السردي كان حاضرا في رواياتنا المدروسة، نذكرمنه على سبيل المثال لا الحصر، هذا المقطع من رواية"**تيميمون**":

-"سقيته كأس فودكا أخرى ثم ثانيّة ثم ثالثة، بعدما شرب كأسه السّادسة، صافحني بطريقة رسمية واحتفاليّة في آن، قائلا: ((مبروك. القضية منتهية والصفقة نهائية)). أهداني، بدوره خمس كؤوس من الفودكا الرّفيعة، فدامت جلسة السّكر هذه كلّ اللّيل..."[5]،

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر، المرجع السّابق، ص 101.

[2] نجيب الكيلاني، في الظلام (رواية)، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان،(د،ط)، 1999، ص 329.

[3] محمد الحموري، جرائم الحرب الإسرائلية في لبنان، مجلّة المستقبل العربي، ع 333، مركز دراسات الوحدة العربيّة، لبنان، 2006/11/29، ص 329.

[4] رابح حدوسي وعائشة بنت المعمورة، الفرسان السّبعة (الأمير والحمامتان)، سلسلة حكايا الجزائر، دار الحضارة، الجزائر، ط2، (د،ت)، ص 03.

[5] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 8.

نرى جليّا أن السرد هنا في هذا المقطع هو سرد لاحق، والدليل صيغة الأفعال التي وردت في الماضي (سقيته، شرب، صافحني، أهداني....)، فهذه الأحداث وقعت قبل زمن السرد، إذ راح السّارد الشخصية (سائق الحافلة"**شطط**")، يسترجع أحداث وقصة اشترائه للحافلة من عند البائع، فبعد الاتفاق على الصّفقة، ذهبا للاحتفال معا بشرب الفودكا.

ونلمس هذا النّمط في مقطع آخر من مقاطع الرواية نفسها:

-"أمّا صرّاء، فقد امتزجت بالمناخ الصّحراوي وتوغلت فيه إلى حدّ عجيب... كلّما توغلنا داخل الصّحراء، أو توقفنا لزيارة واحة من الواحات، أو قررنا أن نحطّ في محطّة ما لقضاء الليل في الهواء الطّلق. كانت علاقتها بالصّحراء تضيء عينيها....."[1]، يصف لنا السّارد"**صرّاء**"الّتي امتزجت مع المناخ الصّحراوي المتميّز بالهدوء والصّمت الرّهيب، كهدوئها وصمتها اللّذين اتّصفت بهما، وعزلة كعزلتها وانطوائها الذي جعلها مخيفة مثلها، لقد زادها انجذابها للصّحراء رونقا وجمالا وجاذبيّة، وحيويّة، نلحظ الوقائع والأحداث هنا تمت وصارت ذكرى ماضية جميلة، وقعت قبل زمن السرد هنا، ويؤكد ذلك الأفعال الماضية، مثل (امتزجت، توغلت، كانت...) وكلها تدل على أن السرد هنا يندرج ضمن نمط السرد التّابع أو اللاّحق.

ونراه ماثلا بوضوح في رواية"**البطاقة السّحريّة**"ويغلب على صفحاتها، ومن نماذجه هذا المقطع السّرديّ الّذي يقول السّارد فيه:

-"تبادل الرّجلان أخبارا عامّة حول الظّروف العائليّة وأحوال القرية، ثم ساد الصّمت من جديد، كان الجوّ مشحونا ومكهربا، تشاغل مصطفى عمروش بجمع الأوراق المبعثرة فوق المكتب، صنّفها في تأنّ ثمّ أدخلها في الدّرج الجانبيّ، فيما انساق السّرجان خلف بصره الّذي

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 16، 17.

مسح المكتبة الخشبيّة الكبيرة برفوفها العريضة الغاصّة بالملفات الإداريّة والوثائق الحزبيّة والكتب المتنوّعة..."[1]

ينقل لنا السّارد اللّقاء الّذي جمع بين السّرجان "**أحمد تكّوش**"، و"**مصطفى عمروش**"في مكتبه، وقد كان الهدف من هذه الزّيارة من طرف"**أحمد تكّوش**"هو تحقيق مصلحة له، فمعروف عنه أنه لا يسعى خلف شخص إلاّ ووراء ذلك مصلحة خاصّة، فكان يسعى للحصول على بطاقة النّضال في الثّورة، من عين الفكرون، ومن إمضاء"**مصطفى**"نفسه، مع أنّه كان قادرا على الحصول عليها بفضل معارفه من جهة أخرى، نلحظ أحداث هذا اللّقاء قد وقعت وتمّت في الماضي، والدّليل صيغة الأفعال الماضيّة (تبادل، ساد، كان، انساق، مسح) وهي أحداث وقعت قبل زمن السّرد، وعليه فنمط السرد هنا تابع ولاحق.

ونلمحه في مقطع آخر من هذه الرّواية في قوله:

-"ومكثت حورية في منزل أبيها حزينة لفراق حبيبها، وسعيدة لأنّه رجل شجاع ومجاهد، لم تدرك مكانته في قلبها إلاّ هذه المرّة. قبل ذلك كانت العلاقة عاديّة، تستطيع رؤيته ولو خِلْسة من بين ثقوب الباب والجدران أثناء دخوله وخروجه إذ كانت العائلتان متجاورتين في المسكن. أمّا وهو غائب فاشتاقت إليه كلّ الاشتياق وحنّت إلى كلامه وإلى وجهه وإلى نظراته."[2]

يصّور لنا السّارد الحالة التّي كانت عليها"**حوريّة**"بعد رحيل حبيبها"**مصطفى عمروش**"وصعوده الجبال التحاقا بالثّوار، فخلّف غيابه عليها حزنا وألما، وحنينا لامتناهيّا إليه، إن السّرد هنا تابع ولاحق، ويتجلّى ذلك في الأفعال الماضيّة (مكثت، لم تدرك، كانت، فاشتاقت).

---

[1] محمّد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 9.

[2] المصدر نفسه، ص 29.

ونراه حاضرا أيضا في رواية"**الورم**"ويغلب حضوره على الرّواية، فمن أمثلته هذا المقطع السّرديّ الّذي يقول السّارد فيه:

-"تماطل كريم في المشي وهو يقترب من حوش غريس. استمع إلى دقّات قلبه ترنّ في صدغيه المتصبّبين عرقا. راودته من جديد صورة وكلمات ذلك الزّائر الّذي باغته داخل المسجد ظهيرة أمس من عادة كريم أن لا يُغادر البيت إلاّ بعد حوالي الرّابعة بعد الزّوال. حيث تكون حرارة الشّمس قد سكنت قليلا. في ذلك اليوم أعدّت أمّه وجبة غداء، يفضّلها كثيرا: كسكسي باللّبن الرّائب. فأكل إلى درجة التّخمة. شعربجسمه ثقيلا. تمدّد ليستريح في قيلولة هادئة."[1]

يروي لنا السّارد مشهد عودة "**كريم بن محمّد**"من المسجد كما اعتاد على ذلك، فبينما كان دنا المنزل، كان يفكّر، ويسترجع ما حدث معه ظهيرة أمس، إذ جاءه فجأة رسول"**يزيد لحرش**"قائد الجماعة الإسلاميّة المسلّحة، يطالبه بزيارتهم والتقائهم، وهي دعوة لم يكن يتوقعها"**كريم**"فجعلته حائرا وقلقا، وخائفا في الآن نفسه، إذ شعر بأمر خطير وراء هذه الدّعوة المباغتة. وهذه الأحداث المرويّة وقعت لاحقا، ونلحظ ذلك في صيغة الأفعال الماضيّة (تماطل، استمع، راودته، أعدت، أكل، شعر، تمدّد) وفي القرينة الزّمنيّة الدّالة على الماضي (في ذلك اليوم).

ويظهر أيضا هذا النمط من السّرد في هذا المقطع السّرديّ الّذي يقول السّارد فيه:

-"وقف الأفغاني بتثاقل وأعلن عن وقت صلاة المغرب. كان يزيد يتكلّم فتوقّف عن الكلام فجأة وألقى نظرة خاطفة إلى خارج القبو ليتأكّد بنفسه من غروب الشّمس كليّة.

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 10.

اصطفّ الجميع خلف الأفغاني وأدّوا الصّلاة. ثمّ واصل يزيد خطابه وهو يتفرّس في قسمات وجه كريم. أشعل بوشاقور شمعة وأثبتها فوق قطعة آجر متآكلة."[1]

يروي لنا السّارد هنا مشاهد من اللّقاء الّذي جمع بين"**كريم بن محمّد**"و"**يزيد لحرش**"وجماعته الإسلاميّة المسلّحة، في القبو، ليكتشف"**كريم بن محمّد**"بعدها الغرض من تلك الدّعوة المفاجئة، وقد صدق إحساسه، وكان ظنّه في محلّه، فقد حمل هذا اللقاء مهمّة خطيرة، وصعبة على"**كريم**"، كيف لا؟ وقد كُلّف بقتل أعزّ صديق لديه، والّذي كان بريئا الصّحفي"**محمّد يوسفي**"، وما جعله يتردّد أكثر هو أنّ هذا الشخص أخ"**جميلة**"المرأة الّتي أحبّها، وكان يتمنى ويحلم أن تكون شريكة حياته، فبعد أن كاد الحلم يتحقّق ها هو يظهر"**يزيد لحرش**"كشبح في كابوس مرعب، ويجعله يتلاشى ويندثر، ونلحظ جليّا أنّ هذه الأحداث قد تمّت، ووقعت قبل زمن السّرد، ونرى ذلك في الأفعال المسندة إلى زمن الماضي (وقف، أعلن، كان، اصطفّ، أدّوا، واصل...).

كما نلمسه في رواية"**تاء الخجل**"في عديد المقاطع، منها هذا المقطع:

-"منذ العائلة...منذ المدرسة...منذ التقاليد...منذ الإرهاب كل شيء عنّي كان تاء للخجل...منذ والدتي الّتي ظلّت معلّقة بزواج ليس زواجا تماما، منذ كلّ ما كنت أراه...منذ جدّتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزّمن، إثر الضرب المبرح الّذي تعرضت له من أخ زوجها وصفّقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه."[2]

كانت هذه بداية الرّاوية التي تتحدث عن جرائم وشناعة الإرهاب مع النّساء البريئات الطّاهرات، عن عادات وتقاليد وأفكار متحجرة نشأت عليها عائلة بني مقران من ضواحي منطقة"**آريس**"، كانت سبب ضياع حلمها بالزّواج ممن عشقته واختارته شريك حياتها، كانت سببا في تعاستها وألمها الدّفين، نلحظ أن الأحداث والوقائع تمت وانتهت، نلمس ذلك في

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 17.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص 9.

(منذ...، كان...،كنت...تعرّضت له...، صفّقت له....) وهي أحداث ووقائع سابقة عن زمن السرد الذي تحكي فيه السّاردة.

ونجده كذلك في هذا المقطع الآتي:

-"عشت أجمل قصّة حبّ في ذلك الزّمن الباكر، ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرّجال...وكيف غادرنا بستان الأشواك بعد البكالوريا؟ سافرت إلى العاصمة وأنا سافرت إلى قسنطينة."[1]، تتذكر الساردة التي هي في الوقت نفسه الشخصية الرئيسة في أحداث هذه الرواية الأيّام الجميلة التي عاشتها مع عشيقها في الثانوية"**نصر الدّين بن مسعودة**"، وقد شاءت الأقدار أن يفترقا بعد نجاحهما في البكالوريا، فقد اختار الجزائر ليكمل فيها مشواره الدّراسي، بينما هي اختارت قسنطينة، عاشا قصة حب جميلة، قصة لم يُكتب لها النّجاح، لأسباب وظروف، على رأسها عائلة"**بني مقران**"الرّافضة لتلك العلاقات التي تُختزل في نظرهم في علاقة حب تنتهي بعلاقة جنسيّة تجلب العار والفضيحة، وتطيح بالشرف...قصة غدت ذكرى جميلة تسترجعها بين الفينة والأخرى، إن الأحداث التي تمّ سردها أحداث صارت من الزمن الماضي، تثبتها الأفعال (عشْتُ، كنْتُ، غادرْنا، سافرْتَ، سافرْتُ....) التي جاءت على صيغة الماضي لتدل على وقوعها قبل الزمن الّذي استرجعتها فيه السّاردة وقامت بسردها، وهذا يجعل نمط السرد هنا لاحقا.

كما يتجلى في رواية"**يوم رائع للموت**"نستشهد له بهذا المقطع:

-"لحظة انفصلت قدماه عن الحافة انتابه الشّك في قراره الأخير، لم يعد متأكدا منه كما كان منذ أقل من ثانيّة، فعلى الأقل لم يكن...."[2]

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص 10،11.

[2] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول.

* لم يعد: صحيح أن الفعل"يعد"مضارع، لكن سبق ب"لم"التي قلبت زمنه من الحاضر إلى الماضي، فهي حرف جزم ونفي وقلب.

نقل لنا السّارد هنا مشهد ولحظة إقدام شخصيّة"**حليم بن صادق**"على عملية الانتحار التي أرادها أن تكون من أحد عمارات عدل من الطابق الخامس عشرة، انتحار فكر فيه سابقا لكن تمسكه بالعيش حال دون ذلك، ليستقر أخيرا على قراره بسبب غدر وخيانة عشيقته"**نبيلة ميحانيك**"له مع"**بدر الدين**"، نجد تفاصيل ومشهد هذه العملية التي أقدم عليها"**حليم بن صادق**"تمت قبل زمن السرد؛ إذ نجد السّارد استهل هذه الرواية بأفعال ماضية تمثلت في (انفصلت، لم يعد*، كان، لم يكن)، هذا يجعلنا نحكم على هذا النمط السردي بأنه"**سرد تابع أو لاحق**"

ونلمسه في هذا المقطع الآخر من هذه الرواية في قوله:

-"ربّما كانت هذه رغبة والد عمار الطونبا أيضا حين كشف سرّه الخطير لزوجته، بعد أن حاصرته بالسؤال لمعرفة سبب منعه ابنه من الزواج من نيسة، وفي ظنّه أن السّنين الأربعين الّتي قضياها معا ستشفع له عندها. يومها كان منهكا أقعده الزّكام الفراش. وكانت هذه حاله مع الزّكام كلّ عام..."[1]، كانت هذه الأحداث بين والد"**عمارالطونبا**"، وزوجته، فقد حاولت معرفة سبب رفضه زواج ابنها من"**نيسة بوتوس**"، ليكشف له السبب سره الخطير الّذي أخفاه عنها لسنوات طويلة، وهو أنه الآخر ضاجعها مثل أي شخص من الحيّ، فقد كانت عاهرة وبائعة للهوى، الأمر الذي لم تحتمله"**أم عمّار**"وفي لحظة غضب جارفة، قامت بقتله، ولم ترأف بزكامه الحاد الذي جعله طريح الفراش، إن هذه الأحداث التي قام السارد بحكيها ونقلها لنا وقعت وتمت، وصارت من الزمن الماضي، مما يجعل نمط السرد هنا تابعا أو لاحقا، وذلك يتجلى في قول السّارد (ربما كانت...حين كشف سره الخطير....أقعده الفراش...) وهي - كما نلحظ - أحداث ووقائع حدثت وتمّت قبل سردها.

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأوّل، -2-.

2- السرد المتقدّم:Narration antérieur

ويعرّف على أنّه"سرد يسبق المواقف والأحداث المروية، ويعدّ السّرد المتقدم أحد خصائص السّرد التنبؤي"[1]

وعرفه"**صلاح فضل**"بقوله:"هو القصّ الّذي يقوم على التنبؤ بالمستقبل مع إشارته للحاضر"[2]

وأطلق عليه"**جيرار جنيت**"مصطلح"السّرد السّابق"[3]، ويذهب في تعريفه بأنه"هو الحكاية التّكهنيّة بصيغة المستقبل عموما، ولكن لاشيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر"[4]، كما يراه يتمتع حتى الآن باستثمار أدبي أقلّ من بين الأنماط الأخرى، وهذا يعزى إلى طبيعة التنبؤيّة، ومن أمثلته مقطع من قصة"صاحبة البيت"، إذ يقول السّارد فيه:"لسوف أبيت اللّيلة في الخارج عند بعض أصدقائي..."[5].

نجد في هذا المقطع السرد ورد متقدّما؛ فالسّارد هو الشّخصيّة نفسها التي تتحدّث هنا، وهو بطل الحكاية، فلاوجود لفصل بين السارد والشّخصيّة، فلو كان هناك فصل بينهما، لكان السرد تابعا أو لاحقا وليس متقدّما، وذلك"لأنّه يميّز بين أحداث يوردها بصيغة الماضي وأحداث أخرى يوردها بصيغة المستقبل لكنّها كذلك سابقة لزمن السّرد نفسه، أي أنّ مستقبل الماضي، هو بدوره ماضي بالنّسبة لزمن السّرد"[6].

---

(1) جيرالند برنس، قاموس السّرديات، المرجع السابق، ص 17.

(2) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، المرجع السّابق، ص 285.

(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السّابق، ص 233.

(4) المرجع نفسه، ص 231.

(5) نجيب الكيلاني، العالم الضيّق (مجموعة قصصيّة)، مؤسسة الرسالة،، بيروت، لبنان،(د،ط)،1422ه، 2001م، ص 118.

(6) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة، المرجع السّابق، ص 101.

وهو أيضا"التّقدم المتزامن من خلال القطع (المتداخل) inercutting و(النتائج) interweavinrg لمجموعتين أو أكثر من المواقف والأحداث الّتي تقع في نفس الوقت"[1]

ونجد هذا النمط السّردي يتجلى أكثر في روايات الخيال العلمي **(fixion science)**، فهي تعتمد على"**السّرد المتقدّم**"في نقل الأحداث [2]، مثل أن يسرد لنا السّارد متخيّلا في العام أربعة آلاف أو خمسة آلاف.....

وقد سجل هذا النمط حضوره في بعض المقاطع من الروايات التي سلطنا عليها الضوء، منها هذا المقطع في رواية"**تيميمون**"الذي يقول فيه السّارد:

-"أردت ان أتحدّث معهما في الهاتف وهما لازالا يقطنان في مدينة قسنطينة. لكن لم أجرؤعلى القيام بذلك. ماذا سيقولان إذا صارحتهما بأنني أعشق صبيّة لم تتجاوز سن العشرين بعد؟ أنا الذي يناهز عمري الأربعين. سيسْخران منّي لا محالة ويُقهقهان ويعلقان مطولا على الموضوع وبإسهاب. كذلك صرّاء ستضحك مني لو صارحتها في الأمر. أو بالأحرى ستغوض في بحر من الصّمت والكبرياء والكراهيّة"[3].

يتحدّث السّارد الشخصيّة هنا عن صديقيه"**رايس كمال**"و"**كوهين**"، وراح يتساءل في نفسه ماذا سيقول عنه صديقاه، لو يعلمان أنّه وقع في حبّ الفتاة الصغيرة"**صرّاء**"وهو الذي بلغ من العمر أربعين سنة، ولم يجرب قطّ هذا الشعور، ولم يخض تجربة هذه العلاقة، فقد نشأ منذ صغره كارها للنسّاء، فهنّ يمثلن له منظر القذارة والقزازة، ويثرن اشمئزازه، بل راح يتخيلّ أنه سيكون أمامهما سخرية وأضحوكة، بل سيكون أكثر سخرية في نظر الفتاة لو صارحها بحبّه

---

[1] جيرالند برنس، قاموس السّرديات، المرجع السّابق، ص 180.

[2] يُنظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة، المرجع السّابق، ص 102.

[3] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، 31.

* الفعل (صارحتهما) زمنه ماض، لكن دخول"إذا"عليه جعل زمنه يدل على المستقبل، فهي ظرف لما يستقبل من الزمن، وقد وردت بكثرة في الْقرآن الكريم....

لها، بل ستمقت هذا العجوز، وتقول ربما أنه صار يخرّف، نلحظ جليّا أن نمط السرد هنا هو متقدّم وسابق لزمن السّرد، يتجلى هذا في الأفعال التي وردت في صيغة المستقبل (سيقولان، ستضحك، سيسخران، ستغوص، إذا صارحتهما*)، وأيضا بعض الأفعال التي وإن جاءت في صيغة الحاضر– تدل على زمن المستقبل؛ فهي لم تقع الآن؛ لأنها سابقة هي الأخرى لزمن السرد ومتقدّمة عنه، تخيّل السارد وقوعها، مثل: (يقهقهان، يعلقان)، وهذا يجعل نمط السرد هنا – كما أشرنا – سابقا ومتقدّما عن زمن الحكي أو السرد.

يتجلى أيضا في هذا المقطع:

–"ويستجيب نظام توزيع المياه هذه إلى تحليل توافقي كثير التّشعب وتفاضلي الحساب سينبهر له صديقي كمال رايس إذا ما اكتشفه..."[1]

يتحدّث السارد هنا على إحدى العجائب الموجودة في مدينة"**تيميمون**"المتمثّلة في نظام الري المعتمد، فهو على شكل فقارت (فوقارات) متشابكة ومتداخلة، تقوم بسقي النباتات والبساتين بطريقة منظمة غريبة وعجيبة في الآن نفسه، الأمر الذي جعل السارد يتنبأ بانبهار صديقه"**كمال رايس**"لها، إذا زارها واكتشفها، نلمس ذلك في قوله: (سينبهر...إذا اكتشفها)، مما يجعل الأحداث هنا متقدّمة عن الزمن السرد، فهي تندرج ضمن السّرد التّنبؤي.

كما نلمسه في قوله أيضا:

–"أترقبها إذن وعند رجوعها سوف أستأنف الرحلة حاملا زبائني على متن حافلتي الّتي أقودها عبر الصّحراء بحذق ومهارة"[2]

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 64

[2] المصدر نفسه، ص 65.

يترقب السّارد عودة"**صرّاء**"التي خرجت في سهرة حميمية مع الزنجيّ الذي تعرّفت عليه، وعشقته، نجد السرد بعدها تحول إلى السرد الاستطلاعي، وذلك بصيغة المستقبل المتمثلة في الفعل (سوف أستأنف)، مما جعل هذه الحدث سابقا ومتقدّما عن زمن السّرد.

ونلمسه في عديد المواضع في رواية"**البطاقة السّحريّة**"منها هذا الموضع الآتي:

-"سآخذ البطاقة بالمليح أوالقبيح، سآخذها رغم أنف مصطفى عمروش الّذي يحسب نفسه المجاهد الوحيد في هذه القرية..كلنا ساعدنا الثّورة..المجاهدون كانوا يتردّدون على داري ونجلس اللّيالي الطّوال نتحدّث في أمور تخصّ استقلال البلاد...سنرى من هو الأقوى...سأتّصل بأصدقائي المجاهدين الحقيقيين في العاصمة وسيطردونه من مكانه، إن لم أكن أنا السّرجان.. وإلاّ ما كنت سرجانا."[1]

يتماهى السّارد مع شخصيّة السّرجان"**أحمد تكّوش**"ويندمج معه، فيتحدّث بلسانه عن أحقيّته في بطاقة النّضال الّتي رفض"**مصطفى عمروش**"منحها إيّاه، لأنّه كان خائنا وغدر بعديد المجاهدين، بينما هو راح يوهم نفسه بأنه ساعد الثّورة بتقديمه مساعدات ماديّة لهم، وقد خدمهم كثيرا، وعليه يستحق تلك البطاقة السّحريّة في نظره، وأصرّ على أخذها بطريقة سلميّة أو سيلجأ إلى معارفه وسيقومون بطرد"**مصطفى عمروش**"من عمله، نلحظ هنا أحداثا لم تقع بعد بل تنبّأ السّارد بوقوعها، فجاءت سابقة لزمن السّرد، ونلمسها في الأفعال (سآخذ، سنرى، سأتّصل، سيطردونه).

ونلمح هذه النمط السّرديّ في موضع آخر من الرّواية في قول السّارد:

---

[1] محمّد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 18.

-"إن تراجع سيصبح أضحوكة القرية. رجل بشلاغمه يتراجع عن كلمته تحت تأثير زوجته أو ابنته، هذا عار فظيع سيلاحقه بقيّة حياته، وسيحرمه من النّوم الهادي ومن الافتخار برجولته أينما كان."[1]

ينقل لنا السّارد ماكان يفكّر به والد"**حوريّة**"، ويحدّث به نفسه، بعد أن تقدّم إليه السّرجان بطلب يد ابنته، فلم يجد إلاّ أن يوافق دون استشارة ابنته حتّى، ورأى أنّه أعطى كلمته له أمام من حضر معه، ولا مجال للتّراجع حتّى ولو رفضت"**حورّية**"هذا الزّواج لأن الأمر يتعلّق بكلمة الرّجل الّتي هي رأس ماله، فراح يتنبّأ لو أنّه رفض سيصبح أضحوكة أمام أهل القريّة، وسيبقى ذلك عارا يلاحقه مدى الحيّاة، ونلحظ أنّ هذه الأحداث جاءت سابقة لزمن السّرد، إذ كانت تنبؤيّة، يتجلّى ذلك في الأفعال بصيغة المستقبل (سيصبح، سيلاحقه، سيحرمه) وهي تجعل السرد هنا سابقا ومتقدّما.

كما نجده أيضا حاضرا في رواية"**الورم**"في عديد المقاطع السّرديّة، نستشهد له بهذا المقطع الآتي:

-"حينما قرّر كريم بن محمّد الاستجابة لدعوة يزيد لحرش، بعد ليلة مضطربة، أنهكه فيها الأرق والقلق. لم يكن يتصوّر طبيعة ولا حجم الهوّة المرعبة الّتي ستبتلعه بعنف ساحق."[2]

نلمس السّرد الاستطلاعي أو التنبّؤي في قول السّارد: ((ستبتلعه بعنف ساحق)) إذ تنبّأ بما سيحدث"**لكريم بن محمّد**"من قلق وحيّرة، وورطة ستنغّص عليه عيشه، وحياته، وستكون هذه الدّعوة بداية نهاية أحلامه، واندثارها، وهو حدث سابق ومتقدّم عن زمن السّرد، وهو ما حدث بعدما علم "**كريم بن محمّد**"السّبب وراء تلك الدّعوة المفاجئة، وهو تكليفه بمهمّة قتل صديقه الصّحفي"**محمّد يوسفي**"أخ المرأة التي ينوي الزّواج بها، والتي سعى لأجلها جاهدا

---

[1] محمّد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 34، 35.

[2] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 7.

لتكون شريكة حياته، وهاهو الحلم يغدو كابوسا مرعبا له، بل سيتحول من ذلك البريء الطيّب إلى مجرم قاتل.

ويُكتشف في موضع آخر من هذه الرّواية في قول السّارد:

-"بهذا الاغتيال. إن تمكّن من القيام به، سيشتري تذكرة سفر نهائيّة، ذهاب بلاعودة، حتما سيلتحق بجماعة يزيد لأنّه لا يستطيع البقاء في وادي الرّمان تماما مثلما فعل يزيد مع ابن عمّه الّذي تولّى تسيير شؤون البلديّة بعد سجن المير السّابق."[1]، يتوقّع السّارد هنا ما سيحدّث"**لكريم بن محمّد**"في حالة تنفيذه المهمّة المكلّف بها، وهي قتل صديقه"**محمّد يوسفي**"إذ ستغدو حياته جحيما، وسيصبح حتما قاتلا من الجماعة الإسلاميّة المسلّحة، ونرى هذه الأحداث استطلاعيّة تنبؤيّة سابقة لزمن السّرد، يتجلّى ذلك في الفعلين في زمن المستقبل (سيشتري...سيلتحق....)).

كما نجد له نماذج في رواية"**تاء الخجل**"، لعل أبرزها بعض المقاطع، نذكر منها هذا المقطع الآتي:

-"لعلّك تتساءل ما الّذي أعادني إليك اليوم؟

وسأجيبك: إنه ربما الإيمان، إذ أخجل من أفتح حديثا عن الحبّ، والوطن يشيّع أبناءه كل يوم. الحبّ مؤلم حين تعبره الجنائز، وتلوّثه الاغتصابات ويملأه دخان الإناث المحترقات"[2]

تخاطب الساردة الشخصية (خالدة) عشيقها"**نصر الدين بن مسعودة**"اللّذين لم يكتب لعلاقتهما النجاح، لأسباب منها عائلة خالدة(بني مقران)، يضاف إلى ذلك حياؤها المبالغ فيه....لكن لم تطق فراقه، فأرادت العودة إليه، فتخيلت أنه يسألها عن سبب عودته، فراحت

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 39.

[2] المصدر نفسه، ص 13.

تجيبه عن ذلك، نرى في هذا المقطع أحداثا تنبأت بها الساردة، جاءت متقدّمة عن زمن السرد بصيغة المستقبل (سأجيبك....)

ونلمسه أيضا في كلام الساردة في هذا المقطع:

-"أأفضح يمينة؟

أأفضح نفسي؟

غدا سيقول الأقارب والأهل وكل من يعرف اسمي: ((هذه ابنة عبد الحفيظ مقران تفضح واحدة منّا))"[1]

لقد كلفت خالدة(السّاردة) بأن تعدّ تقريرا صحافيا عن حالة"**يمينة**"المرأة البريئة الّتي راحت ضحية همجية وحيوانية الإرهاب، قاموا باغتصابها ومن معها بكل وحشية، بل لم يكتفوا بذلك، راحوا بتمزيق أحشائها حتى يستروا جريمتهم الشّنعاء، لقد ترددت خالدة(السّاردة) حول هذه المهمة التي كانت ثقيلة عليها، لأنها بذلك ستفضح هذه المرأة البريئة"**يمينة**"فلم ترغب بفعل ذلك، ونجد نمط السرد بعدها يتحول إلى السرد المتقدم؛ إذ راحت تتخيل خالدة (السّاردة) ما سيقال عنها من طرف عائلتها"**بني مقران**"، وقد تجلى ذلك في فعل القول بصيغة المستقبل (سيقول عنّي الأقارب.....) الذي جعل الأحداث تكهنيّة سابقة عن زمن السرد.

ويتجسد هذا التنبؤ في هذا المقطع أيضا:

-"الطّبيب غير متفائل، الموت يتجوّل في الأروقة، ويسخر من تمسّكنا بالحياة.

- ستموت يا حكيم، أليس كذلك؟

أوْمَأ برأسه أن نعم..."[2]، كانت حالة"**يمينة**"مزرية، فقد قام الإرهاب بتمزيق أحشائها الأمر الذي جعل خالدة (السّاردة) تفقد فيها الأمل بالعيش، فراحت تتنبأ بموتها، ويظهر ذلك في الفعل (ستموت) الوارد بصيغة المستقبل الذي يجعل الأحداث متقدمة عن زمن السّرد.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 60.

[2] المصدر نفسه، ص 79.

ويتجلى أيضا في رواية"**يوم رائع للموت**"في هذا المقطع:

-"فتساءل بما يوحي بالحسرة: ((هل ستذكر الجرائد غدا ما كنت ألبس؟))...لأنه حين تحين لحظة الارتطام - بعد أقل من عشر ثواني- سيكون قد سجل مع الّذين استطاعوا بشجاعتهم أو بتهورهم(لايهم)، أن يتحكموا في مصائرهم، ويحددوا تاريخ موتهم..."[1]، ينقل لنا السّارد هنا المشهد الأخير من حياة"**حليم بن صادق**"الذي سيقدم على عملية الانتحار بسبب علاقة حبّ لم تكلل بالنجاح، كانت نهايتها خيانة من أحب شخص إليه، ويضع بذلك حدّا لحياته، ولكن أي انتحار اختاره؟ انتحار من سطح عمارات عدل الشّاهقة، أراد أن يكون موته أكثر مأساوية، ويكون أسطوريّا، ينقل لنا السّارد التساؤلات التي راودت"**حليم بن صادق**"قبل إقدامه على رمي نفسه بالمقلوب على رأسه إلى غاية الرّصيف؛ إذ راح يتساءل هل ستذكر الجرائد ما كان يلبسه؟ سؤال استطلاعي في زمن المستقبل الذي يسبق عملية الانتحار هذه، كما نجد السارد يتنبأ بأنه بعد انتحاره سيكون مسجلا مع الأشخاص الذين ماتوا في سبيل الحب، فغدو من الأساطير، نرى الأحداث التي يتحدث عنها السارد متقدّمة وسابقة عن زمن السرد، وقد حقق ذلك الفعل (سيكون) الذي يدل على المستقبل القريب، والفعل المضارع (يرتطم) - وإن جاء في زمن الحاضر- يدل على المستقبل أيضا.

ونجده في هذا المقطع أيضا:

-"فكر حليم بن صادق وهو يتهاوى إلى الأرض من علو خمسة عشر طابقا أنّ سقوطه على وجهه سيجعل من جسده جثّة مشوّهة على أقل تقدير، أو لعلها ستكون جثّة بلاوجه."[2]

يغوص السّارد في باطن شخصية"**حليم بن صادق**"وينقل لنا ما فكّر به وجسده يتهاوى إلى الأرض، راح يتصور كيف سيكون شكل جسده بعد ارتطامه بالأرض ومفارقته الحياة؟ فراح يتخيّل أنه سيكون جثة مشوّهة، أو سيتحطم وجهه، فتصبح جثته أكثر بشاعة، جثة بلا

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأوّل، -2-.

[2] المصدر نفسه، -5-.

وجه، نرى هذه الأشياء التي تخيلها"**حليم بن صادق**"حول شكل جثته، سابقة لزمن السرد؛ لأنها جاءت في صيغة المستقبل المتمثّل في الفعلين (سيجعل، ستكون).

3- السّرد الآني: Narration simultanée

ويُعنى به"الحكاية بزمن الحاضر المزامن للعمل"[1]، وهذا النمط من السّرد يأتي بصيغة الحاضر، ويتطابق زمنيا أو يتزامن مع زمن الأحداث والحكاية المرويّة.

نرى في هذا النمط من السّرد أن أحداث الرواية والعمل السّردي يسيران معا جنبا إلى جنب، وهو ما جعل"**جيرار جنيت**"يطلق عليه تسمية ومصطلح"**السّرد المتواقت**"، ويراه"الأكثر بساطة مادام التّزامن الدّقيق بين القصة والسرد يُقصي كلّ نوع من التّداخل واللّعب الزّمني"[2]، ومن أمثلته ما نجده في رواية"**أميرة الجبل**"إذ يقول السّارد في أحد مقاطعها:"الريح تعصف في الخارج، وعبر زجاجة النّافذة أستطيع أن أرى مياه الخليج الزرقاء، وهي تزبُد وتتوّج الأمواج بذلك الزّبد الأبيض، وذرات الرّمل تضرب الزّجاج وتصطدم بهيكل مكيّف الهواء، فينبعث منه صوت فرقعة نحيلة، والبرد شديد على غير العادة والسّماء قد تزاحمت فيها السّحب الّتي تنذر بالمطر وأنا أجلس في مكتبي منكمشا على نفسي بكامل ثيابي الصّوفيّة الثّقيلة لم أستطع أن أخلع سترتي لألبس ردائي الأبيض الخاصّ بالمستشفى فقد آثرت الدفء والانطواء، ورشف فنجان الشّاي الّذي تتصاعد أبخرته"[3]

---

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السّابق، ص 231.

[2] المرجع نفسه، ص 232.

[3] نجيب الكيلاني: أميرة الجبل (رواية)، دار بن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 1418هـ، 1998م، ص 05.

ويعدّ هذا النمط"الأكثر بساطة مقارنة بالأنواع الأخرى وذلك لتوافر التّطابق التّام بين القصّة والسّرد"[1]، ونجد هذا التوافق والتّطابق التّام في منحنين اثنين هما [2]:

– سرد حوادث لا غير يمحو كل أُثر للّفظ ويُغلّب كفّة الحكاية على كفّة السّرد.

– سرد متمثّل في مخاطبة الشّخصيّة لنفسها"la narration intercalée"وفي هذا النمط يُسلّط الضوء على السّرد نفسه بينما يأخذ الحدث في الزّوال حتّى يتلاشى ولا يبقى إلا النّزر القليل من الحكاية.[3]

هذا النمط من السّرد سجل حضورا له في رواياتنا التي قمنا بدراستها من هذا الجانب، فيمثله هذا المقطع من رواية"**تيميمون**":

–"يتساقط اللّيل مهيارا.فجأة يتسرّب إلى داخل الحافلة بطريقة خافتة رويدا رويدا، هكذا كاللّص يتلصص. السّاعة تشير إلى السّادسة مساء. أصبح كل شيء أسود الآن. في مقدّمة الحافلة هنالك مصباح ضعيف، يضيء المكان بطريقة شحيحة. المصباح الأمامي مزرورق اللون، قليل الإشعاع. أحاول سياقة الحافلة بطريقة حذرة وهي تسير على درب ضيّق وكأنّ أرضيته عبارة عن صفيحة حديدية مرمّلة."[4]

يصف لنا السّارد الحافلة "**شطط**"التي تقلّ المسافرين أو السيّاح المتوجهين إلى مدينة"**تيميمون**"وقت الغروب وإسدال الظلام ستاره، والطريق الذي تسير عليه الذي بدا صعبا ووعرا أعاق من سيرها، نرى الأحداث المروية التي وقعت في الحاضروتزامنت مع زمن السّرد فهما يسيران جنبا إلى جنب، وقد حقق ذلك الأفعال المسندة للحاضر (يتساقط، يتسرّب، يتلصص، تشير، يضيء، تسير).

---

[1] سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، المرجع السّابق، ص 103.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص 103.

[3] المرجع نفسه ، ص 103.

[4] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 05.

ونلمسه في مقطع آخر إذ يقول السّارد:

-"صرّاء، من خلفي، تتقوقع الآن. تلتف كاملة داخل البرنس الوبري الّذي استلفته مني في بداية الرّحلة، وكأنّها تلفّ جسمها داخل كفن. تنطوي صرّاء على نفسها. تتكّب داخل مقعد الحافلة وكأنها تريد أن تغيب عن العالم وعن الكون وعن عشيقها المسكين..."[1]

يصف السّارد الفتاة"**صرّاء**"الّتي عشقها، وهام بها حبّا، وهو الّذي لم يجرّب الحب طيلة أربعين سنة مضت، ويسرد لنا ما تقوم به من سلوكات وتصرّفات أثناء عودتهما من الرّحلة السيّاحية في مدينة"**تيميمون**"ونلحظ جليا أنّ الأحداث التي قام السّارد بروايتها ليست لاحقة ولامتقدّمة عن زمن السّرد، بل متزامنة معه ومطابقة له، مما يجعل هذا النمط من السّرد هنا آنيا أو مزامنا للأحداث، ويتجلى ذلك في الأفعال بصيغة الحاضر (تتقوقع، تلفّ، تنطوي، تتكبّ....)

ونلحظه في مقاطع سرديّة عديدة في رواية"**البطاقة السّحريّة**"منها هذا المقطع:

-"السّرجان يتكلّم ومصطفى عمروش يبتسم بمرارة إذ أنّه يعرفه حقّ المعرفة منذ أن كان طفلا، لا يكبره السّرجان إلاّ بعشرة * (هكذا) سنوات فقط، يتذكّر الأيّام الّتي عاد فيها السّرجان من الحرب العالميّة الثّانيّة وهو يتجوّل في القرية بزيّه العسكريّ متبخترا..."[2]

يروي لنا السّارد هنا مشهد اللقاء الّذي جمع"**أحمد تكّوش**"و"**مصطفى عمروش**"وما جرى بينهما من كلام، إذ كان يحاول السّرجان الوصول من خلال ذلك اللّقاء إلى غايته والتّمهيد لها بذلك اللّقاء الّذي بدا فيه طيّبا، ولطيفا، نرى أحداث هذا اللّقاء جاءت متزامنة مع زمن السّرد تمشي معه جنبا إلى جنب، ويتجلّى ذلك في الفعلين بصيغة الحاضر (يتكلّم، يبتسم).

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق ، ص 107.

[2] محمّد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 7.

* الصواب: عشر؛ لأن المعدود مؤنث، فيجب تذكير العدد هنا.

ونلحظه جليّا في هذا المقطع السّردي أيضا في قول السّارد:

-"وها هو الآن جالس بجانبها مطرق الرّأس، يعيد في ذهنه العبارات المناسبة ومستغلاّ الصّمت السّائد بينهما ليفكّر في راحة واطمئنان، ورغم ذلك بقي يلوك اقتراحه، يبتلعه، يلفظه، ثمّ يُعيد ابتلاعه بخفّة قبل أن يصير صوتا واضح المعالم..."[1]، يروي السّارد أحداث اللّقاء الّذي جمع"**جمال**"ابن "**مصطفى عمروش**"وابنة السّرجان"**شفيقة**"، وقد كان اللّقاء الأخير؛ إذ انتهت السّنة الجامعيّة، وسيفترقان ولن يلتقيا إلا بعد انتهاء عطلة الصيف، كان يُحاول"**جمال عمروش**"في هذا اللّقاء أن يصارح"**شفيقة**"باقتراحه، وهو التّقدّم لطلب يدها من أبيها، وهكذا تصبح لقاءاتهما شرعيّة، وسيحلو له ساعتها لقاءها، والجلوس معها أمام الجميع، لأنها خطيبته، نرى أحداث هذا اللّقاء، وزمن السّرد متزامنان ويسيران بوتيرة واحدة، وقد حقّق ذلك الأفعال المضارعة (يعيد، ليفكّر، يبتلعه يلفظه، يصير)، والقرينة الزّمنيّة الدّالة على الحاضر، وهي (الآن) ما يجعل السّرد هنا آنيّا أو متزامنا.

ونراه يتجّلى أيضا في رواية"**الورم**"في مواضع عدّة، أخذنا منها النّموذج التّوضيحي:

-"يعرف كريم هذا المكان معرفة جيّدة في صغره سلك جميع الدّروب والمسالك وطاف عبر المزارع إلى درجة أنّه يشكّ أن يكون المتر المربع الواحد قد نجى من رفس قدميه. وهو يتقدّم من الخزانات. لاحظ أنّ شيئا لم يتغيّر، الشّمس تميل نحو المغيب معلنة عن قدوم نسمات ليليّة رطبة، ستُطفأ نيران الحرارة الملتهبة السّائدة طوال النّهار، أشجار الدلّب الطويلة ظللت الطّريق بظلال حالكة ممّا ضاعف من قلق كريم وجعله يتوقّف فجأة ويلتفت حواليه في حركات مُريبة."[2]

يصف لنا السّارد مشهد"**كريم بن محمّد**"والحالة النّفسية التّي كان عليها أثناء ذهابه للقاء"**يزيد لحرش**"قائد الجماعة الإسلاميّة المسلّحة، تلبية للدّعوة المفاجئة، ومعرفة لسببها

---

[1] محمّد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق ، ص 69.

[2] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 14.

بالضبط، وكما نلحظ فهذا المقطع السّرديّ الوصفيّ كان آنيّا متزامنا مع الأحداث، نلحظ ذلك في الأفعال في صيغة الحاضر (يعرف، يتقدّم، تميل، يتوقّف، يلتفت).

ويتجلّى أيضا في هذا المقطع السّردي الّذي يقول السارد فيه:

داخل الغرفة الحرارة خانقة. أراد أن يخرج لعلّ جوّ الشّارع يكتسيه شيء من الرّطوبة، فكرة أشبه بسحابة صيف، تمرّ بسرعة ودون أدنى توقّف كأنّ ريحا عاصفة تدفعها أمامها، الشوارع ممنوعة في مثل هذا الوقت من اللّيل حظر التّجول ساري منذ شهور، ولا يُريد أن يعرض نفسه لمشاكل أخرى. بقي ممدّدا على السّرير، يُسافر وسط ركام من الصّور والأفكار والذّكريات والأحلام، يركض خلف أسراب من الممكنات، يصعد إلى قمّة روابيها ولكنّه لا يستقرّ على مكان بل سرعان ما ينحدر متدحرجا متعثّرا خلف سراب آخر يلوح له في الأفق البعيد."[1]، يصف لنا السّارد الحالة النّفسيّة الّتي يمرّ بها "**كريم بن محمّد**"بعد معرفته سبب الدّعوة من طرف"**يزيد لحرش**"له. لقد تمّ تكليفه بأخطر وأصعب مهمّة في حياته، وهي قتل صديقه الطّيب والبريء، وأخ حبيبته"**جميلة**"كم كانت صعبة عليها، جعلته يعيش في حالة اختناق الّتي ضاعفت منها الغرفة الخانقة بجوّها الحارّ، فراح يستلقي على سريره، ويسترجع ركام الصّور والذّكريّات والأفكار، ولكن سرعان ما يستفيق على المأزق والورطة، والمصيبة الّتي حلّت عليه دون سابق إنذار، نلحظ هذا الوصف للأحداث من طرف السّارد أتى آنيّا، فتزامن مع الأحداث، وسار معها جنبا إلى جنب بوتيرة واحدة، ونرى ذلك في الأفعال التّي جاءت في صيغة الحاضر (أن يخرج، تمرّ، تدفعها، لا يريد، يسافر، يركض، يصعد، ينحدر، يلوح)، وقد جعلت نمط السّرد هنا آنيا أو متزامنا مع الأحداث.

وقد كان له نصيب وافر من رواية"**تاء الخجل**"في عديد المقاطع، منها هذا المقطع:

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 36.

-"أغمض عيني فيبحر البيت إلى داخلي كزورق يدفعه القدر. يتوقف البيت عند منبع النّبض وينفتح الباب بسرعة ليخرج ذلك الصبيّ الأسمر محملا بمحفظته ويقول: لقد تأخّرت اليوم.

أجيبه: يجب أن نركض حتّى لا نتأخّر أكثر. وننطلق ركضا فيما ورق السّنوات يتطاير ليتوقف عند الثّلاثين.

كم تأخّر الوقت لأفكّر فيك اليوم، وأسترجع خطوط قصّة صنعتها وأنهيتها بيدي."[1]

تسترجع السارّدة(خالدة) الأيام الجميلة التي قضتها مع عشيقها"**نصر الدين بن مسعودة**"أيام غدت ذكريات وماضيا جميلا، شاءت الأقدار أن لا تتجح علاقة الحبّ تلك بينهما، فكان أبرز سبب في ذلك هي التي بالغت في حيائها، وآثرت الصّمت على أن تصارحه بحبّها، وأن تضحي متحديّة أهلها لأجله، وقد كانت معروفة بالتّمرّد والجرأة التي تصل أحيانا إلى حدّ الوقاحة، لكن ضيعت من يديها أحبّ شخص إليها، نرى جليا الأحداث المرويّة تتزامن وتتطابق مع زمن السّرد، إذ وردت في زمن الحاضر، يتمثّل ذلك في الأفعال(أغمض، يبحر، ننطلق، يتطاير، لأفكّر، أسترجع)، وفي ظرف الزمان (اليوم) الدّال بوضوح أن هذه الأحداث آنية مواكبة للزمن الذي تم سردها فيه.

ويمثله بوضوح هذا المقطع السردي الآتي:

-"أصل إلى المسرح في الثّالثة والنّصف، تفاجئني ((كنزة)) بخروجها المبكر وتبادرني:

- ظننتك لن تأتي؟

- بلا* (هكذا) أتيت.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص 16، 17.

* خطأ إملائي، الصواب: تكتب هكذا (بلى) حرف جواب.

بعض الصّمت يرافقنا عبر المنحدر، تشدّني قُبلة ملصقة فيلم سينمائي، ووسط تلك الوجوه الّتي يعلوها الغبار لبطّالي ((حي السويقة)) تبدو نشازا يثير أكثر من استفزاز."[1]

تروي لنا السّاردة (خالدة) بعض الأحداث التي قامت بها مع صديقتها"**كنزة**"التي كانت مع موعد معها للذهاب إلى المسرح، نلحظ هذه الأحداث تمّت في الحاضر مع زمن السّرد، نلمس ذلك في قولها: ((أصل إلى المسرح...تفاجئني...تبادرني...يُرافقنا، تشدّني قبلة....تبدو نشازا))

ممّا يجعل نمط السرد هنا آنيا متزامنا مع الأحداث، فهما هنا يسيران جنبا إلى جنب.

ونلمسه أيضا في هذا المقطع:

-"أعبر شارع ((عبان رمضان))، والماضي يتناثر من حولي مع نداء صلاة الظّهر: الله أكبر...

تبدو المآذن غائبة في حلم ما، تعانق البنفسج في السّماء، وكأنّها في حالة حبّ، النّاس يرددون ((الله أكبر))."[2]

تروي لنا السّاردة ما سمعته أثناء عبورها لشارع ((عبّان رمضان)) أحد شوارع مدينة الجسور المعلّقة قسنطينة، وقد كان أذان صلاة الظّهر، إذ راح المصلون يرددون بالمثل الأذان، وهذا الحدث تمّ أثناء سيرها وعبورها، لذا هو متزامن مع سردها له، أي في زمن الحاضر الذي نلحظه في الأفعال (أعبر، يتناثر، يرددون).

-"وأطفال هنا وهناك تحت أشجار هذه الحديقة الصغيرة يبيعون السّجائر، ومن تحت الطّاولات يبيعون المخدّرات...على بعد مئة متر...يتجاور الطّهر والنّجاسة.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص 40.

[2] المصدر نفسه ، ص 53.

يتكاثر المرض في الحدائق.هه..."[1]

تصف لنا السّاردة ما تشاهده وتقع عليه عيناها، وهي تسير متجوّلة بمدينة قسنطينة، حيث تلاحظ مظاهر مخزية وأليمة في الوقت نفسه من بيع الأطفال للممنوعات (السجائر، المخدرات)، تشاهد أيضا منظرين متناقضين الطّهر المتمثّل في المساجد أحبّ البيوت إلى الله، والحانات القريبة منها، لاقتراف الفواحش والمنكرات، مظاهر تثير فيها الاشمئزاز والحسرة، والألم لما آلت إليه حال قسنطينة، إن هذه المشاهد التي لاحظتها السّاردة تمت أثناء تجوالها في مدينة قسنطينة، فنلحظها آنية مواكبة، ومزامنة لزمن السّرد الآني المتجلّي في الأفعال المسندة لصيغة الحاضر (يبيعون، يتجاور، يتكاثر).

ونلمسه في مقاطع عديدة من رواية"**يوم رائع للموت**"، اخترنا منها على سبيل المثال هذا المقطع:

-"لم يكن يعلم أنّ مشهد الفراغ الممتدّ من مكانه إلى غاية الرّصيف، سيؤثرعلى قلبه مثلما يفعل الآن، فيجعله ينبض نبضات متسارعة تكاد تمنع عنه الهواء"[2]

يصف لنا السّارد اللّحظات الأخيرة من حياة"**حليم بن صادق**"الذي قرر أن ينتحر سقوطا من الطابق الخامس عشر من العمارة إلى غاية الرصيف، والشعور الّذي ينتابه، حين نظر إلى الأسفل فوجد فراغا كبيرا، الأمر الذي جعله يشعر بالرّهبة والخوف الشّديد، إن هذه الأحداث تسير مع زمن السرد بنفس الوتيرة ؛ ليست متقدمة عنه ولا متأخرة، لأن نمط السرد هنا آني مواكب للأحداث، يتجلّى ذلك في الأفعال المضارعة (يفعل، ينبض، تكاد، تمنع)، وقرينة زمن الحاضر (الآن).

ويتواصل هذا النمط من السّرد في المقطع الآتي:

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص 65.

[2] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأوّل.

-"حاول في جزء من الثّانية أن يقلب نفسه في الهواء، بحيث يجعل سقوطه سقوطا شاقوليّا، فقد كان يرغب أن تصل قدماه الأرض أولا، وبذلك لن يصيب وجهه أي مكروه، ولكنّه اكتشف استحالة الأمر، فلم يكن قادرا على التّحكم في جسده فتملكه الإحباط، لكن ليس لوقت طويل، فلديه الآن ما هو أهمّ من مجرّد رغبة تافهة في السقوط على قدميّه"[1]

ينقل لنا السّارد ما يفكر فيه"**حليم بن صادق**"وجسمه يتهاوى إلى الأرض؛ إذ كان يريد أن يجعل من موته أسطوريا عن طريق جعل نفسه يسقط على رأسه، لكن لم يستطع ذلك؛ لأن ثقل الجسم حال دون ذلك، نرى هذه الأحداث ماضية، فنمط السّرد لاحق لأن الأحداث تمّت، لكن سرعان ما يتحول هذا النمط إلى النمط الآني المتجلي في ظرف الزّمان(الآن) الدّال على الحاضر، وذلك في قوله: (فلديه الآن ما هو مجرّد رغبة تافهة في السّقوط على قدميه).

4- السّرد المدرج: la narration intercalée

ويصطلح عليه"**جيرار جنيت**"ب"(السّرد المقحم بين لحظات العمل)"[2]، بينما ذهب الدكتور"**صلاح فضل**"في تعريفه بأنّه"هو الّذي يقصّ الأحداث المتأرجحة بين لحظات العمل"[3]

وقد تمت تسمية هذا النمط من السّرد بعديد المسميّات أو المصطلحات منها:"المتداخل، المدسوس، والمعترض"[4].

ويعدّ هذا النمط أكثر الأنماط السّرديّة تعقيدا؛"حيث تمتزج الحكاية بالسّرد، ويظهر ذلك جليّا في القصص الّتي قوامها تبادل الرّسائل بين شخصيّات متعددّة"[5]؛ أي أنّ الرّسالة تكون

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأوّل.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السّابق، ص 231.

[3] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، المرجع السّابق، ص 285.

[4] جيرالند برنس، قاموس السّرديات، المرجع السّابق، ص 97.

[5] سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، المرجع السّابق، ص 103.

بمثابة وسيط للسّرد، وتكون أيضا"عنصرا مهمّا في العقدة أي أنّ للرّسالة قيمة إنجازيّة performative كوسيلة تأثير في المرسل إليه"[1].

كما يعدّ قليل الوجود مقارنة بالأنماط السّردية السّابقة السّرد التّابع (اللاّحق)،السرد المتقدم (السّابق)، السّرد الآني (المتواقت) [2].

وقد كانت له نماذج في بعض الرّوايات نذكر منها "**رواية ماجدولين**"و"**تحت ظلال الزيزفون**"ل"**مصطفى لطفي المنفلوطي**"، نجد في رواية"**ماجدولين**"جعل"**مصطفى لطفي المنفلوطي**"من الرسائل وسائط للسّرد، فرسائل "**ماجدولين**" إلى"**سوزان**" ورسائل "**إدوار**"إلى "**ستيفن**"...كانت كلها وسائط للسّرد، وعناصر مهمّة في العقدة الفنيّة، كما كانت ذات قيمة إنجازيّة، وقالبا لنقل الأحداث.

من خلال دراسة روايتنا من هذا الجانب، سجلنا غياب هذا النّمط السّردي، فلا أثر له مقارنة بالأنماط السّردية السّابقة، فالسارد في هذه الروايات هو من تكفّل بعمليّة سرد الأحداث والوقائع بنفسه، سواءٌ أكان مشاركا فيها حاضرا أم فاعلا فيها، تربطه علاقة مباشرة بالأحداث، أم مجرد شاهد لها فقط، ولا علاقة مباشرة له بالأحداث، محايد يسردها من زاوية بعيدة، دون التّدخل فيها تدخلاّ مباشرا، كما سبق وأشرنا.

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، المرجع السّابق ، ص 104.

[2] يُنظر: جيرار جنيت، المرجع السّابق، ص 231.

المبحث الثّالث: النظام الزّمني أو الترتيب: Order

ويُقصد به ترتيب الأحداث في القصة بصورة فنية يقتضيها عمل الكاتب في خطابه السردي، فزمن القصة وأحداثها، كما نعلم تتابع خطي، وزمن الخطاب على عكسه يكون متقطعا، إما أن يرجع إلى الوراء أو يتقدم إلى الأمام [1]، إن هذا الانقطاع الذي يحدث في مجرى الرواية سواء بالعودة إلى الوراء،أو التقدم إلى الأمام، يصطلح عليه عند نقادنا ب: المفارقة الزمنية، الانحراف أو التحريف، التكسير الزمني، التشوهات الزمنية.

1- المفارقة الزّمنيّة:

سبقت الإشارة إلى تعريفها، وقد عرّفها"**جيرار جنيت**"بقوله :"هي دراسة التّرتيب الزّمني لحكاية ما، بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنية في الخطاب السّردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنيّة نفسها في القصّة"[2].

وتقوم هذه المفارقة الزّمنيّة على مخالفة زمن السّرد أو الخطاب التّرتيب الزّمني للأحداث في القصّة، فزمن الخطاب – كما أشرنا- يكون غالبا في الرّواية متقطّعا، قد يبدأ من الوسط ثم يرجع إلى الخلف، وقد يسير نحو الأمام عكس زمن القصّة وأحداثها الّذي يسير في نظام خطّي، وهذا يشكّل"المفارقة الزّمنيّة في علاقتها بلحظة الحاضر، هي اللّحظة الّتي يتّم فيها اعتراض السّرد التّتابعي الزّمني (الكرنولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة بتقديم الأحداث السّابقة عليها، ويمكن للمفارقة الزّمنية أن تكون استرجاعا أو استباقا"[3]، وقد ميّز"**جيرار جنيت**"بين نوعين من المفارقة الزمنيّة، وهما:

---

[1] يُنظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 73.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السّابق، ص 47.

[3] جيرالند برنس، قاموس السّرديات،المرجع السّابق، ص 15.

1.1- الاسترجاع:

وقد أخذ عدّة مسميّات منها: (الاستذكار، التّذكر، اللاّحقة...)، ويسمى بالإنجليزية ب:

(**flash back**)، وهي أحد تقنيّات السينما الحديثة التي نراها في الأفلام والمسلسلات التّلفزيونيّة، ويعرّفه"جان ريكاردو"بقوله:"هو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الّذي يحكي الآن"[1]

يظهر هذا الزمن الاسترجاعي بوضوح في رواية"**تيميمون**"، اخترنا منه البعض، مثل هذا المقطع:

-"لقد داهمتني ذكريات تلك الجلسة في الحانة السويسريّة حيث ثملنا أنا وبائع الآليّة وتحدّثنا عدّة مرّات بين أخذ وردّ حول شراء وبيع هذه الحافلة الّتي أقود الآن من خلال الدّرب الصّحراويّ الوعر. نسيت نفسي وقد غمرتني الذّكريات المضحكة حول الصّفقة المشهودة."[2]

نجد السّارد الشّخصية (سائق الحافلة)، بعد أن كان يصف لنا حالة الحافلة"شطط"التي اشتراها بثمن زهيد من عند صاحبها، وقد كانت في حالة يرثى لها، تعود به الذّاكرة إلى الوراء إلى قصّة صفقة الحافلة هذه، الّتي تمّت في أحد الحانات السويسريّة، وقد غمره الضّحك على تلك الصّفقة، لأنّه تخيّل حين همّ البائع بالتّراجع عن تلك الصفقّة، ليس لأنّه تعلّق بها، ولم يستطع فراقها، وإنّما لأنه أشفق عليه، فهذه العربة القديمة لايستحقها شخص مثله...نرى الزمن الاسترجاعي يتجلّى هنا في هذا المقطع في قوله: (داهمتني ذكريات)، وهو استرجاع أواستذكار قريب المدى.

ونجد السّارد يستذكر أيّام طفولته في هذا المقطع الآتي:

---

[1] جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، المرجع السّابق، ص 250.

[2] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 9.

-"من حين إلى آخر، تأخذني نشوة وجديّة وذهوليّة كالغبطة اللاّمحدودة. ((كالجذبة)) الصّوفيّة. لكنّني منذ الطّفولة أهرب دائما من شيء ما. أو بالأحرى أحاول ذلك. وهكذا بدأت أدمن الكحول ولم أتجاوز الخامسة عشرة من عمري. ثمّ تعلّقت بقيادة الطّائرات الصّغيرة في نادي الطّيران منذ السّادسة عشرة"[1].

يعود بنا السّارد إلى الوراء أيّام طفولته، ليفسّر لنا أسباب إدمانه على الكحول(الفودكا)، وكيف بدأ يتعلّق بالسيّاقة التّي بدأها بالطّائرات في نادي الطيران في سنّ السّادسة عشرة، مرورا بالطّائرات الحربيّة في سنّ العشرين، وصولا إلى قيادة الحافلات.

ونجده يسترجع يوم وفاة أخيه في هذا المقطع:

-"يذكّرني هذا الوجه بوجه أخي يوم وفاته بعد أن دعسته قاطرة الترامفاي.فكفّن ووضعت جثّته على بساط أحمر. فجاء وجهه مشمّع اللون، مزجّج البشرة. فضّلت يومها المكوث في الحديقة حتّى أتفادى مشاهدة الطّقوس الجنائزيّة الّتي كثيرا ما يحبّذها والدي."[2]

بينما كان السّارد يقود الحافلة"**شطط**"التي تقلّ السياح إلى مدينة"**تيميمون**"كان يحدّق في وجهه في المرآة الّذي رآه شاحبا مغبر البشرة، فعاد به الشّبه بين وجه أخيه إلى الوراء ليتذكّر كيف كان شكل وجه أخيه بعد وفاته أثناء محاولته ركوب الترامفاي وهو يسير دون توقّف، مجازفة كانت نتيجتها موتا أشبه بانتحار، يتذكرّ كيف كان ملفوفا بالكفن...وأنّه فضّل أن يبقى في حديقة البستان على أن يشاهد طقوس جنازة أخيه؛ لأنّه كان يخاف مثل تلك المشاهد، إنّه استذكار بعيد المدى، نلمسه في قوله:(يذكّرني...).

ويتجلّى هذا الاسترجاع في رواية"**البطاقة السّحريّة**"في مواضع عدّة، نجده مثلا في هذا المقطع السّرديّ:

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 35.

-"تساءل مصطفى عمروش بغيظ عن لون القدر الّذي جعله يلتقي بهذا الحلّوف في مثل هذا الوقت من الصّباح. إنّه نذير شؤم. منذ أيّام وهو يتحايل لتجنّب لقائه والابتعاد عنه قدر المستطاع منذ تلك الفترة الّتي وجده ينتظر خارج المسجد بعد صلاة الجمعة، فبادره بالتّحيّة مصطنعا ابتسامة مهادنة ودعاه إلى جولة قصيرة في سيارته الفخمة. فأنقاد مصطفى عمروش عن غير رغبة وهو العارف بأنّ"**أحمد تكّوش**"الملّقب بالسّرجان لا يبحث عن خلق إلاّ ووراء ذلك مصلحة يقضيها إن عاجلا أو آجلا.وأثناء النّزهة المفروضة، انتظر مصطفى بفارغ الصّبر أن يلفظ السّرجان بهدف الدّعوة المباغتة..."[1]

نرى السّرد بعد أن كان يسير بوتيرة متسارعة إلى الأمام، يعود إلى الخلف ويتراجع، وكان ذلك بعد رؤيّة"**مصطفى عمروش**"ل"**أحمد تكّوش**"وكان معه أحد المجاهدين القدامى الّذي كان يستعد للحضور إلى الاجتماع الّذي سيعقد بهدف النّظر في طلب"**أحمد تكّوش**"ببطاقة النّضال، فتطيّر"**مصطفى**"من رؤيّة السّرجان، وراح يستذكر أول لقاء جمعهما، إذ كان يسعى خلف ذلك اللّقاء للوصول إلى مبتغاه، نلمس هذا الاسترجاع في قول السّارد: ((منذ تلك المرّة الّتي وجده ينتظر....))

ونلحظه في هذا المقطع السّرديّ أيضا في قول السّارد:

-"وذات مرّة كنت أستعد للخروج من عند مسيو غوميز حين دخل السّرجان لاهثا وبعد التّحيّة مباشرة عرّفه بمكان وجود المجاهد الجريح، وفي لحظتها رفع مسيو غوميز التّليفون واتّصل بالقبطان، انصرفت وكاد الغضب يُنسيني لباس"الحايك"، آكل نفسي من العجز والضّعف أقلّهم، وقبل أن أغادر القريّة، كانت السيّارت العسكريّة تحاصر دار لالة فطومة..."[2]

---

[1] محمّد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 07.

[2] المصدر نفسه ، ص 15.

تعود الذّاكرة ب"**مصطفى عمروش**"إلى الوراء، فيسترجع ذلك السّر الخطير الّذي أفشته له إحدى العجائز الّتي التقاها صدفة في إحدى المداشر القريبة من القريّة، إذ استضافته عندها، وبعد حديثه معها، تخبره بالشّخص الّذي كشف مخبأ المجاهد الجريح"**سعيد ستواح**"الذي كان مختبئا عند زوجته"**لالة فطومة**"، وهو الخائن السّرجان"**أحمد تكّوش**"، وحين سألها من أين عرفت ذلك، تعود بها الذّاكرة هي الأخرى إلى الوراء، فتسترجع تفاصيل اكتشافها الخائن؛ إذ كانت خادمة عند"**مسيو غوميز**"الّذي كان صديق"**أحمد تكّوش**"ويتردّد على زيارته من الحين إلى الآخر، فسمعته ذات مرّة يخبر"**مسيو غوميز**"عن مكان المجاهد الجريح، وهي كلّها استرجاعات عن طريق التّذكّر.

ويحضر في رواية"**الورم**"أيضا في كثير من المقاطع السرديّة، منها هذا المقطع السرديّ الّذي يدلّ عليه، يقول السّارد:

-"أين تلك الأعوام المثمرة حيث كنّا نتقاذف بعناقيد العنب وحبّات التّشينة والماندرين والكليمانتين كنّا مجموعة أطفال الحيّ الغربيّ. يزيد. خويا علي. عبد القادر. إبرايهم، أنا وآخرون لا أتذكّرهم، نجوب البساتين المثمرة بشجاعتنا العنتريّة، نسرق الفواكه خشية أن يرانا الحارس سي العربي، نزحف كالثّعالب، الواحد خلف الآخر..."[1]

يتأسف ويحزن"**كريم بن محمّد**"على الحالة الّتي غدت عليها قرية وادي الرّمان من قحط، وجفاف، بعد أن كانت مليئة بالثّمار والخيرات قبل زمن ليس بالبعيد، فيدفعه ذلك إلى استرجاع ذكريات أيّام طفولته الجميلة المليئة بالمشاكسة والمغامرات الخطيرة مع أصدقائه، ونلمس هذا الاسترجاع في قوله: ((أين تلك الأعوام المثمرة، كنّا، نسرق، نجوب)) تساؤل طرحه، فعادت به الذّاكرة إلى الماضي الجميل.

ونكتشفه أيضا في هذا المقطع السّرديّ الآتي:

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 8.

-"انتابه حنين دافئ لأيّام التّدريس، ارتعشت أوصاله شوقا إلى تلك الابتسامة الفائضة بالحيويّة وإلى تلك النّظرات الخاطفة الخجولة، توقّف عن التّفكير، غيّر من وضعيّته، استنشق الهواء ببطء، محاولا التّركيز ليستحضر طيف جميلة ووجهها الدّائريّ المورد ذي العينين الواسعتين الأسودين... هل مازالت تحبّه مثلما اعترفت له في تلك الورقة المنزوعة بخفّة من كراس مدرسي، في تلك الجمل القصيرة المخطوطة بسرعة كأنّها تهاب أن تلك الكلمات الّتي تخطّها بيد مرتعشة سوف تتفسخ وتتفجّر إلى شظايا لتلطّخ وجهها أو تتحوّل إلى أصوات راعدة تفضح وجهها."[1]

بعد التقاء"**كريم بن محمّد**"بـ"**يزيد لحرش**"وتكليفه بمهمّة صعبة، قضى ليلة سوداء، حائرا قلقا، فتشوّش ذهنه وراح يسترجع ذلك اللّقاء المشؤوم مع"**يزيد لحرش**"، وسرعان ما أيقظه الشّوق والحنين إلى مهنته التّدريس الّتي حرم منها، بعد اعتقاله ظلما في مظاهرات أكتوبر، ويقود الحنين إلى حبيبته"**جميلة**"زميلته في التّدريس، فراح يسترجع ملامح وجهها الجميلة، ويسترجع ذلك اليوم الجميل الّذي كان أسعد يوم في حياته، كيف لا؟ وقد حصل على أعظم هديّة رسالة من حبيبته، تصارحه فيها بحبّها له، وأنّها تبادله نفس الشّعور، لكن سرعان ما استيقظ على المأزق والمصيبة الّتي حلت عليه، والكابوس الذي يعيشه، من تلك المهمّة الخطيرة والصّعبة الّتي سيقوم بتنفيذها، إنّها جريمة قتل، وقتل من؟ صديقه وأخ حبيبته"**جميلة**"، سيغدو قاتلا ومجرما، وسيشتري لنفسه تذكرة سفر لا نهائية إلى عالم الجماعة الإسلاميّة المسلّحة المُستعدة للقتل دون رحمة أو شفقة.

وتحضر استرجاعات بعيدة المدى في رواية"**تاء الخجل**"ولنا في ذلك استذكار للسّاردة في قولها:

-"أتذكرُ أجمل السّنوات الّتي أمضيناها معا؟

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق ، ص 33.

وكيف غادرنا بستان الأشواك بعد البكالوريا؟ سافرت إلى العاصمة، وأنا سافرت إلى قسنطينة. لم أكن أعلم يومها أنّني سلمت نفسي لقدر تختلف دروبه عن دروبك."[1]

تسترجع السّاردة(خالدة) الذّكريات الجميلة التي قضتها مع عشيقها"**نصر الدّين بن مسعودة**"، وكيف شاءت الأقدار أن يفترقا بعدما جمعتهما أيّام الثّانويّة، فكلاهما اختار الجامعة الّتي يكمل فيها دراسته، اختارت هي"**قسنطينة**"بينما اختار هو"**جامعة بن عكنون**"بالجزائر.

وفيما يأتي استذكار آخر للماضي الجميل الّذي عاشته السّاردة، يتجلّى في قولها:

-"يحطّ الحنينُ دفعة واحدة على غرفتي فأجد نفسي مسيّجة بالماضي كلّه، كنّا في الجامعة، وكان رذاذ شباط (فيفري) يُلبس قسنطينة فستان زفاف.

تجاورنا على كرسيّ من حجر، التحمت كتفانا لطرد البرد، وتشابكت أصابعنا لتكرّر مرّة أخرى تلك الحكاية.

مازلت أذكر كم كنت أحبّ يديك، واستدارة أظافرك، والحقول المزهرة في راحتيك."[2]

يجرف الحنين السّاردة، فتتذكّر أحد أجمل أيّامها الّتي عاشتها مع عشيقها"نصر الدّين"، وقد كان ذلك اليوم يوم عيد الحبّ الموافق للرابع عشرة من شهر فيفري، فتذكر تفاصيل ذلك اللّقاء الرومانسيّ، وما كنت تحبّه في عشيقها من جسمه.

هذه النّماذج على سبيل المثال لا الحصر، فمنها الكثير لا يسع المجال لذكرالكثير منها.

ونجد أيضا هذا الاسترجاع في رواية"**يوم رائع للموت**"في هذا المقطع:

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 17.

-"الحقيقة أنّه فكّر في كذا طريقة للانتحار ولكنّه في الأخير عدل عنها جميعا، فهي جميعا تنتهي بما انتهى إليه انتحار ((عمّار الطّونبا))..موت سامط..حدث ذلك منذ شهرين بعد أن فقد"عمّار"كلّ أمل في الزّواج بحبيبته."[1]، يبدأ السّارد الرواية من آخر حدث وهو إقدام"**حليم بن صادق**"على عملية الانتحار من الطّابق الخامس عشر من إحدى عمارات عدل الشّاهقة، وذلك بسبب خيانة عشيقته"**نبيلة ميحانيك**"له، ثمّ نرى السّارد في هذا المقطع يعود إلى الوراء ويذّكرنا، بأنّ"**حليم بن صادق**"فكّر سابقا في الانتحار بعدّة طرق لكنّه تراجع عنها، لأنّه كان يظنّ أنّها ستكون طرقا سخيفة في الانتحار مثل انتحار صديقه"**عمّار الطّونبا**"منذ شهرين، كما أنّه لم يجد الأسباب الكافية لذلك، لأنّه أراد أن يكون موته أسطوريا وأكثر شاعريّة، ليتحقّق له ذلك، بعد خيانة"**نبيلة ميحانيك**"له، فرأى أنّها اللحظة المناسبة للانتحار، وستضفي شاعريّة على موته؛ إذ سيقال عنه مات في سبيل الحبّ.

كما نلحظ استذكارا من طرف شخصيّة"**حليم بن صادق**"في هذا المقطع الآتي:

-"ولعلّه بعد استذكار مفصل لم يجد من بينها إلا ما جعله متيقنا من قراره، فقد كان في الأربعين من العمر، وهو عمر إن لم يبعث فيه الرّجل نبيّا، فلا أقلّ من أن يكون قد كوّن أسرة ورأى أوّل ذريّته، لذلك قد حاول قبل ثماني سنوات ليتزوّج ويكوّن أسرة. وقتها كان محتفظا بشعر رأسه، معتنيا بهندامه وجسمه، لقد كان أقل بدانة، بل كان وسيما إلى حدّ ما. وسامة كان لها الفضل في تعرّفه بفتاة انتهت للتوّ من دراستها الجامعيّة، كانت هذه نبيلة ميحانيك أول وآخر حبّ عرفه في حياته"[2]

ينقل لنا السّارد ما استرجعه"**حليم بن صادق**" من ذكريّات لم يجد فيها إلاّ ما كان سببا في اتخاذه قرار الانتحار الّذي فكّر فيها سابقا، وهي عشيقته"**نبيلة ميحانيك**"وهو الّذي لم يعشق غيرها منذ أربعين سنة مضت، لكن كان جزاء هذا الحبّ خيانة وغدرا منها، وهذا ما

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول.

[2] المصدر نفسه، -4-.

جعله يصرّ على الانتحار، ونجد السّارد يعود بنا إلى حياة"**حليم بن صادق**"وكيف كان شكله؛ إذ كان وسيما، هذه الوسامة كانت سببا في تعرّفه على"**تبيلة ميحانيك**"التّي كانت قد انتهت من دراستها في الجامعة للتوّ فقط، وهذا الاسترجاع بعيد المدى.

كما نجد"**حليم بن صادق**"يسترجع ذكرى أول لقاء له ب"**تبيلة ميحانيك**"في هذا المقطع:

-"تذكّر حين دخل عليها الغرفة فوجدها تطلّ من النّافذة، لم تكن شاردة الذّهن، كانت تنتظره، فقد أمضت أكثر من ساعة في انتظاره في شقّة أختها المتزوّجة..."[1]

1 .2- الاستباق أو (الاستشراف):

وهي التنبّؤ بالأحداث الّتي تقع في المستقبل، وهذه الأحداث تكون سابقة لزمن السّرد متقدّمة عنه، وتعرّفه"ميساء سليمان"على أنّه"التّطلّع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي فيه السّارد مقطعا حكائيّا، يتضمّن أحداثا لها مؤشّرات مستقبليّة"[2].

ويعرّف أيضا على أنّه"عمليّة سرديّة تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبّقا"[3]، ومثالا على ذلك تنبّؤات السّارد الّتي نجدها في هذا المقطع:

-"ماذا سيقولان إذا صارحتهما بأنّني أعشق صبيّة لم تتجاوز سنّ العشرين بعد؟ أنا الّذي يناهز عمري الأربعين. سيسخران منّي لامحالة ويقهقهان ويعلّقان مطوّلا على الموضوع بإسهاب. كذلك صرّاء ستضحك منّي لو صارحتها في الأمر. أو بالأحرى ستغوص في بحر من الصّمت والكبرياء والكراهيّة. أحسّ بأنّني إنسان قذر، فاحش وبذيء..."[4]

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول -9-.

[2] ميساء سليمان الإبراهيمي، البنيّة السّردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق، (د،ط)، 2011، ص 203.

[3] سمير المرزوقي وشاكر جميل، مدخل إلى نظريّة القصّة، المرجع السّابق، ص 80.

[4] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 31.

يتنبّأ السّارد أنّ صديقيه"**كمال رايس**"و"**هنري كوهين**"لو يعلمان أنّه واقع في حبّ فتاة صغيرة السّن، وهو الّذي نشأ معقّدا من النّساء يكرههنّ، ولم يجرّب الحبّ يوما منذ أربعين سنة خلت، بل كان يضحك على صديقيه وينصحهما بترك النّساء، ليجد نفسه واقعا في الشيء الّذي كان يوما ينهى عنه، توقع أنّه حتما حين يعلمان، سيكون مصدرا للسّخرية والضحك أمامهما، بل توقع حتّى أنّ صرّاء ستضحك عليه، وتسخر منه لكبر سنّه، نرى هذه التوقّعات أو التكهّنات لهذه الأحداث سابقة لزمن السّرد ومتقدّمة عنه، لورودها في زمن المستقبل مثل (سيسخران، ستضحك، ستغوص...)

وفي موضع آخر ورد استباق آخر في قول السّارد:

-"ويستجيب نظام توزيع المياه هذه إلى تحليل توافقي كثير التّشعب وتفاضلي الحساب سينبهر له صديقي كمال رايس لا محالة إذا ما اكتشفه"[1]، يصف السّارد في هذا المقطع نظام الرّي المعتمد في الفلاحة عند سكان مدينة"**تيميمون**"، وهو نظام قائم على الفقارات ذات شكل متشابك ومتداخل، وهو ما أثار إعجاب السّارد، وتوقع بدوره أنّ صديقه"**كمال رايس**"سيعجب به، هو حدث تكهني وتنبّؤٌ نلمسه في قوله: (سينبهر له صديقي كمال رايس....)

وقد ورد استباق لحدث معلن في المثال الآتي:

-"أترقبها إذن وعند رجوعها سوف أستأنف الرّحلة حاملا زبائني على متن حافلتي الّتي أقودها عبر الصّحراء بحذق ومهارة."[2]

ونجده أيضا في بعض المواضع في رواية"**البطاقة السّحريّة**"نذكر منها هذا الموضع المتجلّي فيه:

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق ، 64.

[2] المصدر نفسه، ص 65.

-"في تلك الصّبيحة القائظة، حينما استيقظ فجأة ووجد نفسه جالسا فوق الفراش، يتصبّب عرقا ويلهث في تنفّس سريع ومضطرب لم يكن يعي بوضوح وشفافيّة بأنّه سيرتكب جريمة طالما راودته في لحظات حنينه إلى الماضي وذلك قبل غروب الشّمس المحترقة..."[1]

يصف لنا السّارد هنا مشهد استيقاظ"**كريم بن محمّد**"في صبيحة حارّة، ثم نلمحه يتطلّع إلى الأمام في السّرد، ويعطي لنا خبرا وحدثا قبليّا سابقا عن زمن السّرد، وهو أن"**كريم بن محمّد**"سيقوم بجريمة قتل قبل وقت الغروب، يتجلّى ذلك في الفعل بصيغة المستقبل (سيرتكب).

ونلحظه يؤّكد على هذا الحدث الّذي سيقع في هذا المقطع السّرديّ أيضا في قوله:

-"خلال الأيّام الأخيرة الّتي سبقت مباشرة اليوم المشهود الّذي سيتردد طويلا على ألسنة أهل قرية عين الفكرون، مكوّنا اهتماما أساسيّا ومجالا ثريّا لتكسير الرّتابة المخيمة."[2]

نلمس السّرد التنبّئي هنا في قول السّارد: ((سيتردد طويلا....))، إنّه حدث لم يقع بعد، فجاء سابق لزمن السّرد، وإشارة لما سيحدث وسيقع.

كما نراه متجليّا في بعض المقاطع السرديّة في رواية"**الورم**"نستشهد له بهذا المقطع السّرديّ:

-"الزيارات العائليّة عادة ما تكون جماعيّة. كما أنّ مكوثه في ذلك المكان لمدّة طويلة سيلفت انتباه الفضوليين الّذين سيتساءلون حتما عن السّبب، فكرة غير مقبولة لاعقلا ولا فعلا."[3]

---

[1] محمّد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 05.

[2] المصدر نفسه، ص 45.

[3] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 36.

بعد عودة"**كريم بن محمّد**"من عند"**يزيد لحرش**"من ذلك القبو المظلم، الّذي أظلم عليه حياته، ونغّص ليلته الّتي قضاها حائرا وقلقا بعد علمه بخطورة وصعوبة المهمّة الّتي كلّف بها، فبينما هو غارق في تفكير عميق شارد الذّهن، تراءت له صورة حبيبته"**جميلة**"الّتي لم يرها منذ سنوات، منذ اعتقاله ونفيه إلى أقاصي الصّحراء، راودته فكرة أن يخرج ويقف بالقرب من باب منزلها، لكن سرعان ما أحجم عن ذلك؛ لأنه تنبّأ أنّه لو فعل ذلك، فسيكون ذلك لافتا للانتباه من طرف الفضوليين، بل سيتساءلون عن سبب وقوفه هناك، وسيرمونه بأشنع التّهم، وكما نلحظ فالسرد انتقل من السرد الآني المزامن للأحداث، إلى السرد المتقدّم المستبق للأحداث، نلمس ذلك في الفعلين بصيغة المستقبل (سيلف، سيتساءلون)، وهي أحداث تنبؤيّة سابقة لزمن السّرد.

ونراه أيضا في هذه المقطع السّرديّ الآتي، يقول السّارد فيه:

-"وستنتصر الجماعات الإسلاميّة مثلما انتصر المجاهدون على فرنسا. هي اليوم صغيرة ولكنّها ستكبر مع الوقت، أعداد لا حصر لها من الشّبان المؤمنين الأقوياء، يلتحقون يوميّا بالجبال ويشكّلون جماعات جديدة، ستدعم بإمدادات عسكريّة خارجيّة من دول كبرى مثل إيران، السّعوديّة، السّودان، بريطانيا، أمريكا، كان الرّجل متفائلا أشدّ التّفاؤل، أكّد بأنّ الدّولة الإسلاميّة سترى النّور عن قريب، ومثلما حررت الجزائر إفريقيا من الاستعمار، ستحرّرها من الطّغيان والظّلم وحكم الطّغاة."[1]

يروي لنا السّارد هنا ما كان يفكّر فيه، ويتفاءل به"**عبد القادر بن سعيد**"سائق الحافلة (الفرقون) من تمكّن الجماعة الإسلامية المسّلحة من الانتصار في حربها ضد النّظام العميل الفاسد للدّولة، والقضاء على الطّغاة فيها، وثمرة ذلك العيش في بلد يسوده العدل، والاستقرار، والأمن والازدهار، فجاءت تلك الأحداث تنبّيؤيّة وسابقة لزمن السّرد، وحقق ذلك اقتران

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 74.

الأفعال بحرف"**السين**"الدّال على المستقبل القريب (ستنتصر، ستكبر، ستدعم، سترى، ستحرّرها.

كما يتجلّى هذا الاستباق أيضا في رواية"**تاء الخجل**" في الكثير من المواضع منها هذا:

-"سأعصر لك البرتقال، إنّه جيّد لك، وسأترك لك العصّارة، إذا أردت مزيدا من العصير"[1]

هذا ما أرادت السّاردة أن تقدّمه ل"يمينة"المرأة المريضة في المستشفى والّتي تعيش أيامها الأخيرة فقد كانت إصابتها بليغة تمّ تمزيق أحشائها – كما أشرنا سابقا- بعد اغتصابها بكلّ وحشيّة من طرف الإرهاب، نجد هذه الحدث لم يتم بعد، بل سيتمّ في المستقبل القريب نلحظ ذلك في الفعلين (سأعصر، سأترك) اقترنا ب"**السّين**"الّتي جعلت زمنهما في المستقبل القريب.

كما نجد استباقا في موضع آخر عن طريق التنبّؤ مثل قول السّاردة:

-"الطّبيب غير متفائل، الموت يتجوّل في الأروقة، ويسخر من تمسّكنا بالحياة.

- ستموت يا حكيم، أليس كذلك؟

أومأ برأسه أن نعم..."[2]

رأت السّاردة أنّ"**يمينة**"حالتها خطيرة جدّا، فإصابتها بليغة كانت في أحشائها، وهذا أضعف من نسبة عيشها ونجاتها، الأمر الّذي جعل السّاردة تتنبّؤ بموتها، فراحت تسأل الطّبيب آملة أن لا يصدق حدسها وتنبّؤها، لكن للأسف جاءت إجابته صادمة لها ومتوافقة مع ما تنبّأت به.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص 67.

[2] المصدر نفسه ، ص 79.

كما يتجلّى هذا الاستباق بوضوح في هذا الموضع من قول السّاردة:

-"أأفضح يمينة؟

أأفضح نفسي؟

غدا سيقول الأقارب والأهل وكلّ من يعرف اسمي: ((هذه ابنة عبد الحفيظ مقران تفضح واحدة منّا))"[1]

طلب رئيس التّحرير من السّاردة أن تعدّ تقريرا صحافيّا عن حادثة"**يمينة**"لكنّها ترددت في ذلك، لأنّها رأت أنّها ستفضح"**يمينة**"هذه الإنسانة البريئة، بل ستفضح نفسها أمام عائلة"**بني مقران**"، وراحت تتوقّع ما سيُقال عنها من طرفهم، توقّع جاء استباقا للأحداث الآنيّة، ومتقدّما عن زمن السّرد.

ونجد هذا الاستباق يتجلّى أيضا في رواية"**يوم رائع للموت**"، في هذا الموضع:

-"وهكذا ستذكره الجرائد مرّتين: مرّة لتعلن عن انتحاره المأساويّ، ومرّة ثانية لتعلن عن وصول رسالة تظهر للعلن أسباب موته، وكأنّها رسالة بعثت من قاع القبر، حملت على أجنحة الموت"[2]

أراد"**حليم بن صادق**"أن يكون موته تاريخيّا وأسطوريّا من خلال طريقة الانتحار الّتي اختارها، ومن خلال قيامه بكتابة رسالة لنفسه، يوضّح فيها الأسباب الّتي دفعته إلى الانتحار، وقد بعثها إلى نفسه متوقّعا أنها ستصل إليه بعد أربعة أيّام كأقصى حدّ، وهذا ما سيزيد موته أسطوريّة؛ إذ ستذكره الجرائد مرتين، مرّة تتحدث فيها عن انتحاره، والأخرى عن الرّسالة التّي بعثها إلى نفسه قبل إقدامه على تلك العمليّة، ونلحظ هذه الأحداث وردت متقدّمة عن زمن السّرد وسابقة عنه.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص 60.

[2] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأوّل.

كما نجد في موضع آخر من الرّواية نفسها استباقا لحدث معلن في قول السّارد:

-"سيكون هذا القرار أول ما استطاع اتّخاذه منذ وطأت قدماه الحياة، فهو لم يختر أبويه ولا إخوته ولا اسمه ولاحتّى ما حدث له لاحقا"[1]

يرى السّارد أن هذه العملية الّتي سيقدم عليها"**حليم بن صادق**"ستكون القرار الأول الّذي تمكّن من اتّخاذه من كلّ القرارات التي سبقته طيلة حياته، وهو تنبّؤ جاء مستبقا لعملية انتحار"**حليم بن صادق**".

كما نجد هذا الاستباق في موضع آخر مثل قول السّارد:

-"حين تحين لحظة الارتطام – بعد أقلّ من عشر ثواني – سيكون قد سجّل مع الّذين استطاعوا بشجاعتهم أو بتهورهم (لايهمّ)، أن يتحكّموا في مصائرهم، ويحدّدوا تاريخ موتهم.."[2]

يرى"**حليم بن صادق**"قبل لحظة ارتطامه بالأرض، أنّه سيصبح بعد ثوانٍ قليلة قد تمّ تدوين اسمه ضمن الأشخاص الأساطير الّتي ماتت في سبيل الحبّ، وهذا سيضفي على موته شاعريّة أكثر، إنه استشراف للمستقبل، نلمسه في الفعل (سيكون) الذي جعل ذاك الحدث استباقا للحدث الآني، ومتقدّما عن زمن السّرد.

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأوّل.

[2] المصد نفسه، الفصل الاول.

المبحث الرّابع: الاستغراق الزّمني أو الدّيمومة:

مفهومها "يرتبط بإيقاع السّرد بما هو لغة، تعرض في عدد محدود من السّطور أحداثا، قد يتناسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها أو لا يتناسب، ممّا يؤدي في النّهاية إلى الشّعور بإيقاع السّرد يترواح بين البطء والسّرعة"[1]

وتعني أيضا"العلاقة الّتي تربط بين طول الخطاب الّذي يُقاس بالكلمات والجمل والسّطور والفقرات، وبين زمن القصّة الّذي يقاس بالثّواني والدّقائق والسّاعات والشّهور والسّنوات"[2]

وترى"**ميساء سليمان**"الحركات السّرديّة الأربعة المتمثّلة في: الحذف، الوقفة، المشهد، الخلاصة، أنّها"أطراف تحقّق تساوي الزّمن بين الحكاية والقصّة، أي بين الزّمن الحكائيّ والزّمن السّرديّ تحقيقا عرفيّا. فالإيقاع الذي هو انتظام وتناسب في علاقة، يكتسب في مفهوم الزّمن صفة تقنيّة حكائيّة توازي بين زمن الحكاية وزمن القصّة، وتمكّن من قياس المدّة الزّمنيّة الّتي تعني سرعة القصّ، وتحدّد بالنّظر في العلاقة بين مدّة الوقائع أو الوقت الّذي تستغرقه وطول النّص قياسا لعدد أسطره وصفحاته"[3]

وحتّى نضبط الإيقاع الزّمني لابدّ من أربع تقنيات أساسيّة حصرها"**جيرار جنيت**"في:

الحذف، الخلاصة، والوقفة، المشهد.

---

[1] أيمن بكر، السّرد في مقامات الهمذاني، مطابع الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة،(د،ط)،(د،ت)، ص 54.

[2] يُنظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة، المرجع السّابق، ص 89

[3] ميساء سليمان الإبراهيم، البنيّة السّرديّة في كتاب الإمتاع والمؤانسة، المرجع السّابق، ص 234.

1- تسريع السّرد

1.1- الحذف (الإضمار أو القطع):

وهو من التّقنيّات التي يعتمدها الكاتب الرّوائيّ لتسريع عمليّة سرد الأحداث الّتي يستحيل التّطرّق إلى كل تفاصيلها، فهو"يشكّل في الرّواية المعاصرة أداة أساسيّة لأنّه يسمح بإلغاء التّفاصيل الجزئيّة الّتي كانت الرواية الرّومانسيّة والواقعيّة تهتمّ بها كثيرا، ولذلك فهو يحقّق في الرّواية المعاصرة نفسها مظهر السّرعة في عرض الوقائع،في الوقت الّذي كانت الرّواية الواقعيّة تتّصف بالتّواطؤ"[1]

ويقول عنه"**أيمن بكر**"في هذا الصّدد:" هو أقصى سرعة للسّرد وتتمثّل في تخطيه للحظات حكائيّة بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها"[2]

ومن نماذج الحذف في رواية"**تيميمون**"قول السّارد:

-"وبعد ساعات قليلة لاحقني البائع إلى الحانة حيث كنت أحتفل، لوحدي، بشراء هذه الحافلة. ومن جديد طلب منّي إلغاء العقد الذي قضينا في كتابته وقتا طويلا."[3]

إنّ القرينة الدّالة على الحذف هنا في المقطع السّابق هي (بعد ساعات قليلة)، وهو يندرج ضمن الحذف غير المحدّد، فنحن لا نعلم كم عدد السّاعات بالضّبط الّتي قضاها البائع ثم لاحق السّارد إلى الحانة.

كما نجد هذا النّوع من الحذف في الموضع الآتي:

---

[1] يُنظر: حميد لحميداني، بنيّة النّص السّردي، المرجع السّابق، ص 77.

[2] أيمن بكر، السّرد في مقامات الهمذاني، المرجع السّابق، ص 54.

[3] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 08.

-" لقد غادرت الجزائر العاصمة منذ أيّام قليلة فقط"[1]، نجد الحذف يتجلى في قول السّارد (منذ أيّام قليلة فقط، وهو حذف غير محدّد، فلم يصّرح السّارد بعدد الأيّام بالضّبط التيّ مضت منذ مغادرته الجزائر.

ونجده أيضا في هذا المقطع:

-"وبعد سنوات طردت من الجيش لأنّي اختلست في يوم من الأيّام طائرة ميغ 21 وطرت بها إلى مدينة بروكسل.."[2]

نلحظ في هذا المقطع حذفا غير محدّد والقرينة الّتي تدلّ على ذلك (وبعد سنوات)، لقد اختزل السّارد زمن القصّة ذاك المقدّر بسنوات عديدة في بضعة أسطر.

كما يحضر هذا الحذف المحدّد في موضع آخر نلمسه في قول السّارد:

-"لقد اشتريتها منذ عشر سنوات في جنيف بثمن ألف فرنك سويسري، لا أكثر!"[3]

يتجلّى هذا الحذف في (منذ عشر سنوات) وهي المدّة التّي مرّت على شراء السّارد للحافلة"**شطط**" من عند بائع الآليات بجنيف، بمبلغ زهيد، لأنها كانت مهترئة وقديمة.

كما يتجلى نوع آخر من الحذف غير المحدّد في هذه الرّواية من خلال ترك السّارد بياضا على صفحات الرّواية، يُضاف إلى ذلك نقاط الحذف المتتابعة(...) الّتي تتخللّ الكتابة للتّعبير عن أشياء محذوفة داخل الأسطر.

ونلحظه كذلك في رواية"**البطاقة السّحريّة**"في عدّة مواضع منها هذا الموضع الّذي يقول السّارد فيه:

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

[3] المصدر نفسه، ص 72.

-"أدار الرّاديو الموضوع بجانبه، فانطلق صوت المذيع، وتيبا متتأوما يذيع الأخبار الوطنيّة والعالميّة، بنفس الوتيرة المتواصلة لا يفرق بين أخبار مهمّة وأخرى تافهة، بين أحداث جديدة وأخرى قديمة ما فتئ يكررها ويلوكها منذ أيّام دون ملل أو سأم. انساق مصطفى عمروش خلف الصّوت لدقائق معدودة ثمّ هاجره بدون وعي منه إلى هواجسه الباطنيّة الّتي تلاحقه وتطارده..."[1]

بعد معرفة"**مصطفى عمروش**"غرض"**أحمد تكّوش**"من وراء زياراته المتكرّرة الّتي لم تكن بريئة مطلقا، وهو طلب متمثّل في حصوله على بطاقة النّضال في الثّورة، شعر بالصّدمة والحيرة، فأراد أن ينام في غرفته لكن حرارة الجوّ حالت دون ذلك، فلجأ إلى المذياع للترفيه عن نفسه قلبا لكن وجد أخبارا روتينية متكرّرة كالعادة لا جديد يُذكر، ونلمس الحذف في هذا المقطع السّردي في قول السّارد: (منذ أيّام) وهو حذف غير محدّد، إذ تمكّن بهذه اللّفظة من تسريع وتيرة السّرد، وإيجاز أحداث فيها، فلم يتطرّق إلى تفاصيلها وأهم ما وقع فيها.

كما نلمسه في مقطع سرديّ آخر في قول السّارد:

-"كان مصطفى عمروش يقف على يمين الفتاة فيما وقف على يسارها صديقه الحميم صديق الصّبا علي زغمار الّذي استشهد بعد أسبوع فقط من أخذ الصّورة."[2]

يروي لنا السّارد الذّكريات والأحداث التّي قام"**مصطفى عمروش**"باسترجاعها بعد رؤية تلك الصّورة المعلقة على جدار غرفته، إذ كان يوجد فيها ثلاثة أشخاص على اليمين"**مصطفى عمروش**"وفي الوسط حبيبته الّتي استشهدت"**حوريّة**"وعلى يسارها صديقه"**علي زغمار**"ويتجلّى الحذف في لفظة (بعد أسبوع) وهو حذف محدّد ومصرّح به، جعلت السّارد يوجز بها فترة زمنيّة من حياة"**علي زغمار**"قبل استشهاده،إذ لم يتطرّق إلى

---

[1] محمّد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 21، 22.

[2] المصدر نفسه، ص 22، 23.

التفاصيل والأحداث في تلك الأيام من ذلك الأسبوع، وكل ذلك بغرض التسّريع والدفع بعجلة السّرد إلى الأمام.

ويتجلّى أيضا في رواية"**الورم**"في عدّة مقاطع سردية أخذنا منها هذا المقطع السّرديّ توضيحا له:

-" كان للشّاعر الميلود تأثيرا واضحا* (هكذا) على كريم. ساعده على فتح عينيه على مسائل متعدّدة وإعادة النّظر في دلالاتها. ولكن الشّاعر لم يمكث طويلا في المعتقل. أفرج عنه بعد أسابيع قليلة وبقي كريم عرضة لشكوكه ووساوسه المتزايدة."[1]

يظهر الحذف هنا في القرينة الزّمنيّة (بعد أسابيع) وهي المّدة التّي سبقت الإفراج عن صديق"**كريم بن محمّد**" في المعتقل الشّاعر"**الميلود**"، وهو حذف صريح ومحدّد، ساهم في إيجاز أحداث كثيرة حاصله فيها، ودفعت السّرد إلى الأمام.

ونلحظه كذلك في هذا المقطع السّرديّ:

-"وأخيرا بعد أزيد من ساعتين من المشي المضني. أشرف عبد القادر على الزّنقة المطلّة على منزل والديه. كان أبوه واقفا قرب العتبة، ويداه مشبّكتان غلى صدره، وعيناه تنتقلان من اليمين إلى اليسار، ما إن شاهده حتّى أسرع نحوه."[2]، نجد الحذف في القرينة الزّمنية (بعد أزيد من ساعتين)، وهي المدّة الّتي قضاها"**عبد القادر بنسعيد**"يمشي راجلا إلى غاية وصوله إلى المنزل، وذلك بعد سرقة حافلته من طرف"**يزيد لحرش**"وجماعته المسّلحة، وقد ساهم هذا الحذف المصرّح به، بإيجازتفاصيل أحداث وقعت في تلك السّاعتين، و الّذي نجم عنه تسريع السّرد والدفع بعجلته إلى الأمام.

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 21.

* خطأ نحوي، فالصواب: تأثير واضح؛ تأثير: اسم كان مؤخر مرفوع، واضح: نعت مرفوع.

[2] المصدر نفسه، ص 75

ونلحظه جليّا في بداية رواية"**تاء الخجل**"، في قول السّاردة:

-"منذ العائلة...منذ المدرسة...منذ التّقاليد...منذ الإرهاب كلّ شيء عنّي كان تاء للخجل..."[1]

نلمس هذا الحذف في القرينة الزّمنية (منذ) التي تدلّ على مرور زمن ماض، لكنه غير محدّد بالضبط حذف مبهم.

ونلمس هذا النّوع من الحذف في قولها أيضا:

-"أتذكر أجمل السّنوات الّتي أمضيناها معا؟

وكيف غادرنا بستان الأشواك بعد البكالوريا؟..."[2]

تتذّكر السّاردة السّنوات الجميلة الّتي قضتها مع عشيقها"**نصر الدّين بن مسعودة**"الّتي شاءت الأقدار أن يفترقا، لكنّها لم تحدّد عدد السّنوات الّتي أمضتها معه، فهذا حذف غير محدّد ومصرّح به.

ونرى حذفا محدّدا في هذا الموضع الآتي من قول السّاردة:

-"بعدك، بعد الثّلاثين، أصبحت الطّرق المؤديّة إلى الحيتة موحلة. أصبحت الأيام موجعة."[3]

نجد الحذف المحدّد في القرينة (بعد الثّلاثين) أي بعد بلوغ السّاردة الثّلاثين من عمرها، لم تعد تجد طعما للحياة بعد فراقها لعشيقها وافتقادها له.

كما نلمس هذا الحذف المصرّح به في موضع آخر من الرّواية في قول السّاردة:

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص 13.

-"بعد يومين التقيت كنزة في المسرح، الأضواء مسلّطة على الخشبة..."[1]

يتجلّى الحذف المحدّد في هذا المقطع في لفظة (بعد يومين) تمكنت السّاردة من خلالها إيجاز ساعات طوال ودقائق منها بهذه القرينة الزّمنية.

كما نجد حذفا غير محدّد في الموضع نفسه في قولها:

-"وصلتني رسالة منها بعد عدّة أشهر تصف لي حياة سجنها الّذي اختارته."[2]

بعد التقاء السّاردة بصديقتها"**كنزة**"في المسرح، عادت إلى سكيكدة، ولم ترها منذ ذلك اللقاء الّذي جمعهما إلى أن وصلتها منها رسالة بعد مرور عدّة أشهر، نلحظ جليّا الحذف غير المحدّد في القرينة الزمنيّة الدّالة على ذلك (بعد عدّة أشهر)؛ إذ لا نعلم كم عدد هذه الأشهر التي مضت على افتراقهما بالضّبط.

كما يوجد في هذه الرّواية حذف غير محدّد عن طريق النّقاط المتتابعة (...) التي توحي بحذف أشياء وتفاصيل كثيرة، لايمكن لزمن الخطاب أن يحويها.

ويتجلّى الحذف في رواية"**يوم رائع للموت**"في عديد المواضع منها هذا الموضع:

-"لحظة انفصلت قدماه عن الحافّة انتابه الشّكّ في قراره الأخير، لم يعد متأكّدا منه كما كان منذ أقلّ من ثانية..."[3]

نرى الحذف في (منذ أقلّ من ثانيّة) وهو حذف محدّد، ففي أقلّ من ثانية كان"**حليم بن صادق**"جريئا وواثقا من قراره بالانتحار سقوطا بالمقلوب على رأسه، لكن حين نظر إلى الأسفل ولاحظ ذلك الفراغ الرّهيب، تردّد وانتابه الشّك في قراره وشعر بالخوف والرّهبة.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص 41.

[2] المصدر نفسه، ص 41، 42.

[3] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول.

ويحضر هذا الحذف المحدّد في الموضع الآتي:

-"..حدث ذلك منذ شهرين بعد أن فقد عمّار الطّونبا كلّ أمل في الزّواج بحبيبته."[1]

يختزل السّارد الفترة التي مرّت على انتحار"**عمّار الطّونبا**"بعد خسارته عشيقته"**تيسة بوتوس**"بسبب رفض والده الملحّ عدم قبوله فكرة الزّواج بها، والتّي تقدّر بزمن القصّة بشهرين في سطر باعتماده الحذف المحدّد الملحوظ في قوله: (منذ شهرين..)

ونجد أيضا هذا الحذف المصرّح به والمحدّد في قول السّارد:

-"ففي صباح ذلك اليوم وبالتّحديد في الثّلاثين من شهر ماي عام 2008، تأكّد خبر حصول اتحاد الحرّاش على نقاط مقابلة سابقة بسبب خطأ في تشكيلة الفريق الخصم، وكان هذا الفريق من النّوادي العاصميّة العريقة، سقط إلى القسم الثّاني من الدّوري الجزائريّ منذ سبع سنوات..."[2]

يتجلّى هذا الحذف المحدّد في القرينة الدّالة على ذلكّ وهي (منذ سبع سنوات) وهي الفترة الّتي انقضت على وجود ذلك الفريق في القسم الثّاني، اختصر السّارد كل تلك الفترة في بضعة أسطربعبارة واحدة (منذ سبع سنوات).

كما نجد حذفا غير محدّد في هذا الموضع من الرّواية:

-"لم تمض دقائق حتّى امتلأت المقهى بكلّ صنف، المصلّون الخارجون من صلاة الصّبح، العائدون إلى منازلهم سكارى بعد ليلة مجون، حرّاس الحضائر المنتهية دورياتهم...."[3]

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق .

[2] المصدر نفسه -5-.

[3] المصدر نفسه، -7-.

هذا ما شاهده"**عمّار الطّونبا**"حين دخل المقهى، ونرى الحذف غير المحدّد جليّا في قول السّارد: ((لم تمض دقائق))، إذ لم يحدّد السّارد عدد الدّقائق الّتي مضت بالضّبط.

ويتجلّى أيضا هذا الحذف غير المحدّد في موضع آخر في قول السّارد:

-"بدأ الأمر كقصّة ورديّة تجد فيها طفلة يتيمة من يعوضها عن أبيها الّذي فقدته منذ سنين.."[1]

لقد تمنّت"**نيسة بوتوس**"أن يكون لها أب جديد يعوضها حنان الأب الّذي حرمت منه منذ مدّة، فعاشت تعيسة كئيبة الأمر الّذي جعل الحياء يموت فيها، فصارت عاهرة الحيّ تستمتع بتعذيب الرّجال بجسدها، تجعلهم تحت إمرتها، نلحظ الحذف غيرالمحدّد في هذا المقطع في عبارة (منذ سنين) فلم يشر السّارد بالضّبط إلى الفترة التّي مرّت على وفاة أبيها.

1 .2- الخلاصة:

ولها صيغة خاصة يرمز لها ب: ز.م < ز.خ، وهو أن"تقدم مدة غير محدودة من الحكاية ملخصة بشكل توحي معه بالسرعة"[2] ؛ أي إيجاز أحداث قصصية طويلة في مقاطع سردية قصيرة، وهي ركن من أركان التسريع أو زيادة سرعة الزمن في النص السردي.

ولها عدّة تسميات منها: الملخّص، الإيجاز، المجمل...، وهي تقع"ضمن الإيقاع المتسارع للسّرد، ولكنّها أقلّ سرعة من الحذف، فهي تلخيص حوادث عدّة أيّام، أو عدّة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء أو الأقوال"[3]

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأوّل مكرّر.

[2] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، المرجع السابق، ص 126.

[3] حميد الحميداني، بنية النّص السّردي، المرجع السّابق، ص 75.

ونجد هذه التّقنية حاضرة في رواية"**تيميمون**"، تتجلّى في هذا المقطع:

-"وهكذا بدأت أدمن الكحول ولم أتجاوز الخامسة عشرة والنّصف. ثمّ تعلّقت بقيادة الطذائرات الصّغيرة في نادي الطّيران منذ السّادسة عشرة من عمري. ثم قيادة الطّائرات الحربيّة في سنّ العشرين. ثمّ سياقة الحافلات العابرة للصّحراء منذ الثلاثين. الآن أصبح عمري أربعين عاما..."[1]

لخّص لنا السّارد مراحل طويلة من حياتة منذ بدايته إدمان الكحول في السّن الخامس عشر، ثم ولعه بسياقة الطّائرات من السنّ السادس عشر إلى العشرين، وصولا إلى السنّ الثلاثين لقيادة الحافلات، حتى بلوغه الأربعين من عمره، فلم يتطرق إلى تفاصيل تلك المراحل الزّمنية الطّويلة، وذلك بهدف تسريع عجلة السّرد.

وفي موضع آخر نراه يلخّص فترة حياته في قوله:

-"وبعد مرور ربع قرن على هذه الفترة أحاول إغراء صرّاء وأخذها معي إلى محششة سريّة في تيميمون وذلك حتىّ أقصّ عليها روائع تلك الفترة الّتي رافقت سنّ المراهقة وسنّ الشّباب. كم سكرنا وحششنا أنا وكمال رايس وهنري كوهين،أثناء تلك السّنوات!"[2]

لخّص السّارد فترة ربع قرن من حياته مضت أي مدة عشرين سنة، رافقت مراهقته وشبابه، في فقرة واحدة، ولم يتحدّث عن تفاصيل تلك الفترة الزّمنيّة الطّويلة.

ويتجلّى أيضا في رواية"**البطاقة السّحريّة**"في العديد من صفحاتها، نستدلّ له بهذا المقطع السّرديّ، إذ يقول السّارد:

-"رغم مرور سنوات طوال منذ اليوم الّذي استشهد فيه صاحب الوجه العزيز، حيث تمزّق جسمه إربا إربا وأصبح كومة مشوّهة من اللّحم والعظام والدّم المخثّر والتّراب والحصي

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 10، 11.

[2] المصدر نفسه، ص 59.

بعد أن أصيب بأحدى القنابل المميتة المنبعثة كالصّاعقة من الطّائرات العسكريّة المسربلة المحوّمة فوق رؤوس المجاهدين المذعورين..."[1]

يصف السّارد مقتل"**علي زغمار**"الشّنيع من طرف الاستعمار، فراح يسترجع"**مصطفى عمروش**"الأيّام الجميلة الّتي قضاها معه، ويتذّكر ملامحه وخصاله الحسنة، ونلمح التّلخيص في القرينة الزّمنيّة (رغم مرور سنوات طوال) وهي فترة طويلة، لم يحددها السّارد بالضّبط، لكن قام بإيجازها في بضعة أسطر تسريعا لعجلة السّرد، ودفعه إلى الأمام.

ونلحظه في هذا المقطع السّرديّ الآتي أيضا:

-"مرّت أربع سنوات ثقيلة مرعبة، ولم تتلق حوريّة إلاّ أخبارا خاطفة من مصطفى، جمعتها مناسبات متعددة بأمّة فحاولت أن تتلصّص بعض الأخبار عنه دون جدوى، إنّ الأمّ مثلها لا يصلها عنه خبر يذكر."[2]

منذ صعود"**مصطفى عمروش**"إلى الجبل التحاقا بالثّوار، غابت وانقطعت أخباره عن"**حوريّة**"مدّة طويلة قُدّرت بأربع سنوات غير أنّ السّارد نجده لم يفصّل أو يأت على ذكر أهمّ ما وقع في تلك السّنوات، فقام بتلخيصها في فقرة موجزة، بهدف تسريع وتيرة السّرد، ونلمس هذا التّلخيص في جملة (مرّت أربع سنوات...)

ونجده حاضرا أيضا في رواية"**الورم**"قمنا باستجلائه في هذا المقطع السّرديّ:

-"مرّت شهور هادئة والمير الجديد يدير شؤون المواطنين دون معارضة أو احتجاجات بسيطة. ثمّ فجأة بدأت التّهديدات تتساقط على رأسه، الواحدة وراء الأخرى دون انقطاع ذات صباح هو خارج من داره متوجّها نحو مكتبه، عثر قدام عتبة الباب على طرد صغير مغلّف

---

[1] محمّد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 31.

بعناية. فتحه واسودّ وجهه من الرّعب، كفن، قطعة صابون، غصن ذابل من الرّيحان، وزجاجة ماء الورد، وبداخل الإزار الأبيض وجد رسالة تهديد."[1]

نجد التّلخيص في جملة (مرّت شهور)، غير أنّ عدد هذه الأشهر غير محدّد بالضّبط، وهي فترة ليست بالطّويلة جدّا، شهدت فيها بلديّة"**عين الفكرون**"ميرا جديدا، وقد كان قريب"**يزيد لحرش**"ابن عمّه، ساد عهدته استقرار وهدوء على المنطقة، وقد قام السّارد باختصارها في بضعة أسطر، فلم يتعمّق في تفاصيلها وأحداثها حتى يسّرع من عجلة السّرد ويدفعه إلى الأمام.

ونلمسه أيضا في مقطع سرديّ آخر في قول السّارد:

–"من هذه الفترة الّتي يعود تاريخها إلى عشرين سنة خلت، لم ترسخ في ذاكرته إلاّ تلك اللّيالي الطّويلة الهادئة تحت السّماء الصّافيّة، كان ينام خارج البراكة معظم الوقت إلاّ حينما يشتدّ البرد في الشتاء ويكسو الثّلج الهضبة، يتمدد على ظهره وبصره يتيه في الفضاء اللاّمتناهي ويسبح محلّقا وسط رؤى وأحلام لا محدودة."[2]

يوجز السّارد فترة قدرها عشرون سنة من حياة"**رابح بن سالم**"رئيس مفرزة الدّرك"**بعين الفكرون**"الّتي عمل في أحد فتراتها قبل أن يصبح دركيّا، ويرتقي في الرّتب راعيا للأغنام، فعادت به الذّاكرة إلى تلك الأيّام الجميلة والقاسيّة في الآن نفسه، نجد السّارد لم يهتم بتفصيل تلك الفترة الطويلة وأحداثها، فركّز على أهمّها، بغرض الإيجاز وعليه التّسريع من عجلة السّرد، ومحاولة اختصار زمن القصّ في بضع صفحات، وفقرات.

ونجد أيضا هذه التّقنيّة حاضرة في رواية"**تاء الخجل**"من نماذجها ما يأتي:

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، 41.

[2] المصدر نفسه، ص 110.

-"منذ جدّتي الّتي ظلّت مشلولة نصف قرن من الزّمن، إثر الضّرب المبرّح الّذي تعرّضت له من أخ زوجها وصفّقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه"[1]

أشارت السّاردة إلى أهمّ حدث كان إصابة جدّتها بالشّلل منذ خمسين سنة خلت، بسب تعرّضها للضّرب من طرف أخ زوجها، اكتفت بذكر هذا الحدث، دون أن تشير إلى تفاصيله وتفاصيل تلك الفترة الزّمنية الغابرة من حياة الجدّة، وهذا بهدف الإيجاز والتّلخيص.

كما يتجلّى هذا التّلخيص في موضع آخر من هذه الرّواية في قول السّاردة:

-"سنة العار...

سنة 1994 الّتي شهدت اغتيال 151 امرأة، واختطاف 12 امرأة من الوسط الرّيفي المعدم."[2]

أشارت السّاردة هنا إلى إحدى سنوات العشرية السّوداء التّي شهدت ارتفاعا في عدد القتلى والاغتيالات والاختطافات، واغتصاب النّساء من طرف الإرهاب، لكن لم تتطرّق إلى التّفاصيل الدّقيقة لتلك السّنة، فجاءت تلك الفترة ملخّصة وموجزة.

ونلحظه أيضا في موضع آخر في هذا المقطع:

-"خمس سنوات وأنا أعطي وقتي وتفكيري وجهدي للمسرح فهل أعطاني شيئا؟ إنّني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال، والجمهور نفسه الّذي يصفّق لي ليلا بعد العرض، يصفني بالعاهرة نهارا..."[3]

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص 9.

[2] المصدر نفسه، ص 38.

[3] المصدر نفسه، ص 41.

تختصر لنا السّاردة فترة من حياة صديقتها"**كنزة**"التّي قضت في خدمة المسرح، لكن تلقت جزاء ذلك الإهانة والشتم والسبّ والقذف، فلم تُسهب في ذكر تفاصيل تلك السّنوات الكثيرة، فراحت توجزها في فقرة، بهدف دفع عجلة السّرد إلى الأمام.

كما نلحظ هذا التّلخيص حاضرا في رواية"**يوم رائع للموت**"من أمثلته قول السّارد:

-"فقد كان في الأربعين من العمر، وهو عمر إن لم يبعث الرّجل نبيّا، فلا أقلّ من أن يكون قد كوّن أسرة ورأى أوّل ذريّته، لذلك فقد حاول منذ ثماني سنوات أن يتزوّج ويكوّن أسرة. وقتها كان محتفظا بشعر رأسه، معتنيّا بهندامه وجسمه، لقد كان أقلّ بدانة، بل كان وسيما إلى حدّ ما. وسامة كان لها الفضل في تعرّفه بفتاة انتهت للتوّ من دراستها الجامعيّة، كانت هذه نبيلة ميحانيك أوّل وآخر حبّ عرفه في حياته، والحقيقة أنّها أوّل فتاة يفكّ بفضلها عقدته مع النّساء، فرغم أنّه كان حينذاك قد تجاوز الثّلاثين..."[1]

يلخّص لنا السّارد هنا حياة"**حليم بن صادق**"الّذي قد بلغ الأربعين من عمره، فراح يوجز أهم الأحداث التّي مرّت من حياته، وكيف تعرّف على فتاة أحلامه"**نبيلة ميحانيك**"التّي كانت أول حبّ له وآخره، فلم يسبق له طيلة السنوات السّابقة أن وقع في غرام امرأة؛ لأنه كانت لديه عقدة معهم بل لم_يكن يتجاوز عتبة"**صباح الخير**"في حديثه معهن، أحداث كثيرة من حياة"**حليم بن صادق**"اختصرها الكاتب في صفحة، وذلك بهدف تسريع عجلة السّرد.

ويتجلّى التّلخيص أيضا في موضع آخر من هذه الرّواية نلمسه في قول السّارد:

-"بقي حليم بن صادق في مكانه محاولا أن يستردّ أنفاسه، فليس من اليسير على رجل مثله بلغ الأربعين أن يصعد وينزل خمسة طوابق في لحظات، فما بالنا برجل في الأربعين،

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، -4-.

بدأ في التّدخين في العاشرة من عمره وكسب الشّحم ما يجعل المشي لعشرة أمتار يشبه العدو لعشرة كيلومترات."[1]

بينما كان"**حليم بن صادق**"يمشي صاعدا أدراج العمارة ليصل إلى الطّابق الأخير لينفذ عمليّة الانتحار، بدأ يشعر بالتّعب والإرهاق، بسبب وزنه الزّائد، وإدمانه على التّدخين حين كان في العشرة من العمر، نرى السّارد تطرّق إلى أهمّ حدث من تلك الفترة، ولم يتطرّق إلى تفاصيل تلك المرحلة العمريّة، وهذا إيجاز وتلخيص لفترة زمنية فارطة طويلة الهدف منه تسريع السّرد.

2- تعطيل السّرد:

2 .1- الوقفة:

إن كانت التّقنيتان السّابقتان تهدفان إلى تسريع عجلة السّرد، فإنّ الوقفة تقنية لتعطيل السّرد، وتسمىّ بالاستراحة أيضا؛ إذ يتوقف السّارد عن السّرد تاركا المجال للوصف والتّقرير والإنشاء، ويصبح زمن الخطاب = 0، ويذهب"حميد الحميداني" في تعريفها على أنّها"توقّفات معيّنة يحدثها الرّاوي بسبب لجوئه للوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السّيرورة الزّمنيّة ويعطّل حركتها"[2]

فالوقفة إلى جانب المشهد يُعدّان – كما أشرنا – وسيلتي أو تقنيّتي تعطيل السّرد، كما لهما دور في ترابط الأحداث وإدارتها، وقد وردت هذه التّقنيّة في مواضع من رواية"**تيميمون**"نذكر منها على سبيل المثال هذا الموضع:

–"وتحت سطوة كلّ هذه الرّمال الّتي تسرّبت إلى أنوفهم وأحلاقهم وصدورهم. الصّحراء انمحت الآن. يبقى البرد القارس والجوّ الرّخو الّذي يسود داخل الحافلة، لا يمكن لأحد بلورته

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأوّل مكرّر.

[2] حميد الحميداني، بينة النّص السردي، المرجع السّابق، ص 76.

بدقة ووضوح. ولعلّه خليط من بقايا ورواسب أشياء وأمورلا يمكن ضبطها وكأنّها نصف ممحيّة ونصف منسيّة. أي كل هذه الأمور والأشياء شبه المهملة والمتكوّنة، أساسا، من كلّ هذه الوقائع والأحداث الّتي تعاقبت أثناء النّهار المكرّس للسّفر عبر الصّحراء."[1]

كانت هذه وقفة من السّارد راح يصف فيها الأجواء السائدة في الحافلة"**شطط**"أثناء سيرها في الصّحراء ليلا، والمظاهر التي كان يشاهدها في الخارج، نرى عجلة السّرد توقفت هنا في هذا المقطع، لتفسح المجال للوصف الّذي من خصائصه طغيان الجمل الاسمية التي تدلّ على الثّبات والجمود، والنعوتّ والأوصاف.

كما تتجلّى هذه الوقفة في موضع آخر من هذه الرواية نلحظها في قول السّارد:

–"الحافلة، وهي تسير في الظّلام، توحي بأنّها تتسرّب داخل الظّواهر المبهمة والعناصر المعدنيّة الّتي تحمل احتراق الكون إلى حدود الإفراط والجنون، بينما أغلبيّة المسافرين نائمين (هكذا)* بعد أن سقطوا فجأة في نعاس عميق، ماعدا البعض ومن بينهم تلك الفتاة الجالسة وراء مقعدي. وهي لا تنام أبدا ولا تغلق لها عين. الفتاة الرّائعة الجمال، بنفسجيّة العينين، طويلة القامة، رهيفة الهندام، مسطّحة الصّدر، قصيرة الشّعر مماّ يجعل عيناها (هكذا)* أكبر مما هي عليه، بطريقة عجيبة. فتظهر هكذا وكأنّها صبيّ أوغلام أو فحل فحيل."[2]

يتوقف السّرد هنا في هذا المقطع فاسحا المجال للوصف؛ إذ راح السّارد يصف شكل الحافلة"**شطط**"أثناء سيرها ليلا في هذه الصّحراء، كما راح يصف حالة الرّكاب الّذين غطّ أغلبهم في نوم عميق بسبب التّعب، ثم راح يصف الفتاة "**صرّاء**"الّتي كانت تجلس خلفه، وما تميّزت به من أوصاف فاتنة ومثيرة جعلته يغرم ويقع في حبّها على الرّغم من صغر سنّها،

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السّابق، ص 6.

* خطأ نحوي، الصّواب: نائمون خبر للمبتدأ (أغلبية) مرفوع بالواو لأنه جمع مذكّر السّالم.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

* خطأ نحوي: الصّواب: عينيها: مفعول به منصوب وعلامة نصبه اليّاء لأنه مثنّى.

وعلى النّقيض من ذلك كانت صامتة لا تتكلم إلاّ نادرا منطوية على نفسها ما جعلها مهابة تثير الرّهبة والحيرة، وهذه الوقفة الوصفية هي بمثابة استراحة للسارد من الحكي أو السّرد، فنرى زمن السّرد أصبح يساوي الصّفر.

ونلحظها حاضرة في رواية"**البطاقة السّحريّة**"في مواضع سرديّة عديدة منها هذا المقطع السّرديّ الّذي يقول فيه:

-"كان صدره عاريّا ويداه مضمومتين خلف رأسه ومسندتين إلى المخدّة الصّوفيّة ويمسح ببصره وجه الدّار المقابل وبالضّبط الصّورة الكبيرة المعلّقة في وسطه، صورة محميّة من التّمزّق والبلي داخل إطار زجاجيّ من الوجه الأماميّ المكشوف وإطار خشبي من الوجه الخلفيّ المخفيّ. تمثّل رجلين وامرأة شابة تبتسم بخجل وحشمة، يلبس ثلاثتهم زيّا عسكريّا، وهم واقفون بثبات وافتخار قرب أشجار الصّنوبر وبعض النّباتات المتوحشّة المورقة الّتي توحي للنّاظر بأنّ الصّورة التقطت في يوم من الأيّام الرّبيعية الزّاهيّة"[1]

يتوقف السّرد هنا في هذا المقطع ليأخذ استراحة، فيفسح المجال للوصف؛ إذ راح السّارد يصف حالة وطريقة نوم"**كريم بن محمّد**"في غرفته الّتي سادتها حرارة خانقة، ثم ينتقل ليصف الصّورة الّتي كان يحدّق فيها"**كريم**"، فقام بإعطاء تفاصيل لها من حيث الشّكل، وما احتوته من صور لثلاثة أشخاص أعزّاء على قلب"**كريم بن محمّد**"فدفعه ذلك ليسترجع ذكريّات جميلة عاشها وإيّاهم.

ونلمسها أيضا في هذا المقطع السّرديّ الآتيّ:

-"تثبّت جمال بأصابعه المرتعشة في الشّباك الحديديّ الصّديء..محملقا في وجه أبيه الكّئيب. وفي العيون الذّابلة المتعبة، علامة السّهر والسّهاد الطّويلين، والذّقن الأشعث الّذي

[1] محمّد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 22.

نسي طعم موس الحلاقة، لم يبق في الوجه الطّويل إلاّ بريق العينين المتلألئ، وحركة الحدقتين الخاطفة من اليّمين واليسار، كأنّها تعبّر عن انتصار عظيم."[1]

يطغى على هذا المقطع الوصف، ومن مؤشّراته كثرة النّعوت، مثل: (المرتعشة، الذّابلة، المتعبة، الطّويلين...) وكثرة الجمل الاسمية المناسبة لمثل هذا النّمط، وهو مشهد وصفي لحالة "**مصطفى عمروش**"بعد مكوثه في السّجن جرّاء ارتكابه جريمة قتل، وكما نلحظ فالسّرد غائب هنا، إذ أخذ استراحة ليواصل حركته، وسير عجلته المستمر بعد هذه الوقفة الوصفيّة.

وتتجّلى هذه الوقفة في عديد المواضع في رواية"**الورم**"، نستدلّ لها بهذا المقطع في قول السّارد:

-"حوش غريس بناية قديمة على حافة الانهيار التّام تقع على بعد كيلومترات من وادي الرّمان، خزانات إسمنتيّة استخدمت لمدّة طويلة لتخمير عصير العنب، أيّام كانت كلّ الأراضي المحيطة بالقرية مغروسة بالكروم يستخرج منها أعتق الخمور، أمّا اليوم فلم يبق من هذه الكروم إلاّ النّزر القليل."[2]

يصف السّارد هنا المكان"**حوش غريس**"الّذي كان وكرا"**ليزيد لحرش**"وجماعته الإسلامية المسّلحة، كما راح يصف ما يحيط بهذا المكان من أشجارالكروم، والخزانات الإسمنتيّة...نلحظ الوصف يطغى هنا مانحا وقتا مستقطعا للسّرد، واستراحة مؤقتة له، إذ نجد زمن الخطاب هنا في هذا المشهد الوصفي أصبح = 0.

ويتجلّى أيضا في هذه الرّواية في هذا المشهد الوصفي، إذ يقول السّارد:

-"القاعة واسعة تستخدم للعمل ولاستقبال المواطنين. أثاثها قديم ويظهر عليه التآكل، طاولة كبيرة محاطة بكراسي، خزانتان بأبواب وخزانة بأدراج باستثناء الطّاولة، كان بقية

---

[1] محمّد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 88.

[2] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 13.

الأثاث من الحديد بذلك اللّون الرّماديّ القاتم الّذي يزيد الغرفة عتمة ووقارا، غزا الصّدأ أماكن كثيرة، خاصة في الزّوايا، عند وصوله أول يوم اندهش بلقاسم عرقاوي من الفوضى العارمة."[1]

يصف السّارد هنا قاعة مفرزة الدّرك الوطني، وما تحتويه من أثاث مهترئ قديم، وكما نلحظ فالسّرد يتوقف هنا، لتسأنف عجلة الوصف السيّر، مانحة استراحة للسرد كي يجدّد النّفس، ويواصل حركته وعجلة السير في بقيّة الصّفحات، هذه أهمّ الوقفات الوصفيّة الّتي تمّ رصدها وهي على سبيل المثال لا الحصر.

وقد سجّلت حضورها بكثرة في رواية"**تاء الخجل**"في مقاطع كثيرة، نأخذ منها هذا المقطع الآتي كمثال:

-"لن تفهم هذه الأشياء إذا لم أصف لك بيت طفولتي وكيف كنّا نعيش فيه، فهندسته ونظام الحياة فيه سرّ من أسرار تركيبتي وتمرّد

إنّه بيت من طابقين، وست عشرة غرفة، وساحة كبيرة يحيط بها سور عال تسمّى ((الحَوْش)).

كنت أشبه البيت بشكل عجيب، إذ لا أزال متغلّقة انغلاقه على الدّاخل، وأحيط نفسي بسورعال وبكثير من الأشجار. غرفتي أيضا مثل غرفة البيت، كثيرة الأسرار، كثيرة الخبايا، كثيرة المواجع، وفي كلّ غرفة أنثى لا تشبه الأخريات...

فيّ شيء من العمّة تونس، شيء من للاّعيشة، أشياء كثيرة من زهية والدتي، وأشياء من الأخريات."[2]

---

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 106.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص 15.

هذه وقفة من السّاردة راحت تصف فيها عشيقها"**نصر الدّين**"بيتها الّذي كانت تعيش فيه، والّذي ورثت منه شكله وصفاته، ورثت فيه الانغلاق على نفسها، فكانت خجولة منطوية على نفسها، ورثت منه شكل غرفتها، فكان قلبها مثل غرفتها مليئا بالأسرار الدّفينة، ورثت من سور بيتها العالي والكبير سعة الصّدر والصّبر والتّحمّل، كما ورثت أوصافا وصفاتا من عمّاتها وأمّها، فكانت المتمرّدة والجريئة إلى حدّ الوقاحة، كما نلحظ هذا الوصف ساهم في تعطيل السّرد، تاركا عجلة الوصف والتّقرير تدور وتتحرك بحريّة مطلقة.

ونجد هذه الوقفة أيضا في مقطع آخر من هذه الرّواية، تصف فيه السّاردة مدينة آريس بقولها:

-" آريس مزعجة. كثيرا ما لت لك ذلك،

رجالها مزعجون، نساؤها ثرثارات، وأطفالها مخيفون، كثيرا ما شرحت لك ذلك.

لكنّك لم تفهمني...

كان المساء موحشا، والبستان يختنق من الملل، وأنا واقفة أمام السّور الخلفي، أتأمّل بيت أنوار غرفتك مضاءة باكرا."[1]

يتوقف السّرد في هذا المقطع، وتنطلق عجلة الوصف، تصف السّاردة لمدينتها "**آريس**"الّتي ترعرعت فيها، وما تتميّز به، وما يتصف به أهلها وسكّانها من صفات غير حميدة، ثم نجدها تصف المظاهر الّتي سادت المكان أين كانت تقف متأمّلة غرفة"نصر الدّين"عشيقها.

كما تتجلّى هذه التّقنية في رواية"**يوم رائع للموت**"في عديد المقاطع، منها هذا المقطع على سبيل المثال:

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المصدر السّابق، ص 25.

-"وغير بعيد من مكان حليم بن صادق، وصل إلى الكاليتوس مجنون جديد أضيف إلى قائمة مجانينها، كان يرتدي سروال جينز أزرق، تمزّقت ركبتاه وحال لونه، متّسخ لكنّه أقلّ قذارة ممّا كانت علية الأرصفة الّتي زيّنتها أكياس القمامة سوداء حاصرتها القطط بحثا عن الأكل..."[1]

كانت هذه وقفة من السّارد راح يصف فيها الرّجل الّذي كان أسفل الرّصيف؛ حيث لمحه"**حليم بن صادق**"وهو يقدم على عمليّة الانتحار، فكان مجنونا على قدر من القذارة والاتّساخ، هذا الرّجل هو"**السّيس كانز**"أحد المجانين الّذين وفدوا إلى مدينة الكاليتوس، نرى جليّا عجلة السّرد متوقّفة تاركة المجال فسيحا للوصف والتّقرير.

ويواصل السّارد هذه الوقفة في وصف هذا الرّجل في موضع آخر في قول السّارد:

-"رغم ذلك لم تكن أصابعه ولا حتّى أظافره تثير الاشمئزاز أكثر من كفّيه اللّتين أصبح ظاهرهما كباطنهما، سواد يدفعه السّواد، ولكن سواد ظاهر كفّيه كان أكثر عتمة، بسبب الشّعر الّذي غطّى مساحتها، فلا تكاد تميّز لون الجلد إلاّ من خلال بقع عفا عنها الشّعر المستمر في زحفه على ذراعيه المفتولتين، منهما إلى كتفيه العريضتين ككتفيّ سبّاح محترف، كذلك فعل بصدره وببطنه وبظهره وبباقي جسده، حتّى خلف الرّجل الجالس بدون قميص ككبة صوف محترقة غمست في ماء الفحم."[2]

إذن كانت هذه وقفة وصف فيها السّارد جسم وشكل الرّجل المجنون"**السّيس كانز**"، فكما نلحظ السّرد متوقف مانحا الحريّة للوصف الّذي يعد استراحة للسارد من السّرد.

---

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، - 3 -.

[2] المصدر نفسه -5-.

2.2- المشهد:

وهي إحدى الّتقنيات الّتي تساهم في تعطيل السّرد، فهي:"المقطع الحواري الّذي يأتي في كثير من الرّوايات، في تضاعيف السّرد إنّ المشاهد تشكّل بشكل عام اللّحظة الّتي يكاد يتطابق فيه زمن السّرد بزمن القصّة من حيث مدّة الاستغراق"[1]

ونرى "المشهد عكس الخلاصة، ترد فيه الأحداث مفصّلة بكلّ دقائقها، ويحقق المشهد عند جيرار جنيت تساوي الزّمن بين الحكاية والقصّة تحقيقا عرفيا."[2]

وهذه التّقنيّة سجلت حضورها في بعض المقاطع من رواية"**تيميمون**"تتجلّى على شكل حوار بين شخصيّات الرّواية، منها هذا الحوار الّذي دار بين"**كمال رايس**"و"**هنري كوهين**":

-"فيقول هنري كوهين: ((لا لا يا كمال رايس أعوذ بالله من ذوقك...هذا موش ذوق هذه كارثة.. لا..لا تعرف كيف تختار ربطة العنق... لا عندك ذوق و لا نوق !...))

فيرد عليه كمال رايس: ((واش بها الكرافاتة ديالي؟... راهي من حرير الصين الصافي...الخام، يا سيدي ! وصباطي؟...واش رايك فيه؟ مصنوع في إيطاليا...حشيتهالك آه Anus cosinus. Sinus..خوذ راحتك و خمم قبل ما تحل فمك...راك غاير مني...أنت غيار!...))

فيقول هنري كوهين: ((والو صباطك...معوج وقبيح...لا ذوق ولا نوق...صباط شارلو...تضحك به كلّ الدّنيا...تحب الفرنسيس يضحكو عليك؟ لو كان يشوفك أستاذ اللاّتينيّة يموت بالضّحك...هذاك يعرف يلبس وعندو ذوق وسوق !...))"[3].

---

[1] حميد الحميداني، بنيّة النّص السّردي، المرجع السّابق، ص 78.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السّابق، ص 108.

[3] رشيد بوجدرة، تيميمون، المصدر السابق، ص 84.

والغرض من هذا المشهد هو استرجاع السّارد تلك الأيّام الجميلة التّي كان يقضيها مع صديقيه، الّتي كانت تتّسم بالضحك والدّعابة من خلال الشجارات الكثيرة الّتي كانت تحدث بينهما، وسهرات المجون واللّهو في الحانات اللّيليّة، الّتي يحنّ إليها السّارد.

كما يتجلّى في رواية"**البطاقة السّحريّة**"في هذا الحوار الّذي دار بين"**شفيقة**"و"**جمال عمروش**":

-"شفيقة، ما رأيك لو أكلّم أبي في هذه العطلة، وأجلب مخاطبة أبيك لطلب يدك رسميّا، كي نرمي عن أكتافنا السّريّة ونعلن حُبّنا جهرا، ونتخلّص من التّخفي والتّصنّع بالبراءة أمام أهل القرية، ونتمكّن من الذّهاب والإيّاب سويّا...آه...ما رأيك..أظنّك لا تّمانعين...

- كيف تريدني أن أرفض وأمانع على تحقيق حلمنا الجميل، حلم عاش معنا منذ المدرسة الابتدائيّة وما فتئ يكبر ويكبر إلى أن صار عملاقا لا يقهر، حاول أن تقنع أباك، ومن جهتي سأكلّم أبي بمجرّد الوصول إلى البيت، لن يُمانع أبي، فهو يحبّني كثيرا ولا يرفض لي طلبا..سنعلن الخطوبة ونتزوّج بعد التّخرّج..

- طبعا..وهل نتزوّج بالبلوط؟ بعد أن نأخذ الشّهادة ونتوظّف، سنفرض استقلاليّة زواجنا ونعتمد على أنفسنا في كلّ شيء...أنا شخصيّا لا أريد دينارا واحدا من أبي أو من أبيك..كم سأكون سعيدا لو يقبل الطّرفان...وإن رفض أحدهما، ماذا نفعل؟...

- اطمئنّي.ولا تتحيّري...سنجعلهم يقبلون زواجنا بصدر رحب، سنقنعهم بالمنطق والعقل، وإن لم ينفعا، سنتحايل بشتّى الوسائل..."[1]

وهكذا يستمرّ هذا المشهد الحواريّ بين"**شفيقة**"ابنة السّرجان، و"**جمال عمروش**"بن"**مصطفى عمروش**"، إذ سعى من خلاله"**جمال**"إلى عرض اقتراحه، وهو التّقدّم إلى خطبتها رسميّا، وهو الاقتراح الّذي لم يجد اعتراضا منها، بل كانت تفكّر التّفكير نفسه،

[1] محمّد ساري، البطاقة السّحريّة، المصدر السّابق، ص 69، 70.

وكما نلحظ فالحوار يطغى في هذا المقطع، فجعل حركة السّرد تمشي ببطء، حتى نكاد نجد تقاربا بين زمن القصّ وزمن الخطاب.

ونلحظ هذه التّقنيّة أيضا في رواية"**الورم**"في الحوارالّذي جرى بين"**عبد القادر بنسعيد**"و"**يزيد لحرش**"قائد الجماعة الإسلاميّة المسلّحة :

-"يزيد...يزيد...أنا بنسعيد. تعرفني، درسنا معا في بن باديس، لا تقتلني، أنا لست مع الحكومة، ولا أشتغل في مؤسساتها، إنّك تعرفني جيّدا يا خويا يزيد...خاطيني السّياسة، أبي تاجر مثل الرّسول صلّى الله عليه وسلّم...ونحن عائلة...

- اسكت يا واحد الجاجة. قاطعه يزيد لحرش وهو يتقدّم نحوه ليتأكّد من هويّته. وقف بقربه يتأمّله ثمّ قال وعلى شفتيه ارتسمت ابتسامة ساخرة:

- راك سْمنْت ولْيتْ ككبش العيد اللّي شبع الشّعير والخبز اليابس، شكون قالك رايحين نقتلوك، شكون يسأل على فار كيفك؟ احنا رجال نحاربو الرّجال...ثمّ بعد صمت وابتلاع الابتسامة أضاف:

- ولكنّنا سنقتلك بجدّ إذا خالفت أوامرنا.

- أخالف أوامركم ! لا...كن على يقين بأنّني سوف أطبّق كلّ ما تأمرون به. أنا في الحقيقة أكره الحكومة لأنّها ضد حريّة التّجارة، اعتبرني واحدا منكم.

- واحد منّا ! ردّ يزيد بلهجة فيها قهقهة تنمّ عن استهزاء دفين، ثمّ أضاف: رجالنا نختارهم بأنفسنا. أحسبت جماعتنا شركة وطنيّة أو سوق الفلاّح، يدخلها كلّ من هبّ ودب، افتح أذنيك واسمع جيّدا ما أقوله لك، ستعود إلى بيتك وتقضي اللّيلة كأنّ شيئا لم يكن، وغدا صباحا يمكنك إخبار الدّرك، قل لهم بأنّ رجلا ملتحيّا لا أعرفه هدّدني بالمحشوشة، أرغمني على النّزول وسرق الفورغون.

– أقسم بالله العليّ العظيم بأنّني سأفعل ما أمرتني به. قال عبد القادر بنسعيد والسّكينة تملأ صدره لأنه أيقن راسخا بأنّه نجا من الموت."[1]

ويستمرّ هذا المشهد الحواريّ إلى نهايته بين"**عبد القادر بنسعيد**"سائق الفورغون، و"**يزيد لحرش**"قائد الجماعة المسلّحة، حوار كان فيه"**عبد القادر**"متوسّلا وخائفا من أن يقتل على يد تلك الجماعة ذبحا، بينما"**يزيد**"، فكان المتجبّرو المتهكّم على زميله السّابق في الدّراسة لجبنه، ووزنه الزّائد عمّا ألفه عليه منذ مدّة، وكما نلحظ في هذا المشهد، فالسّرد يسير بوتيرة بطيئة بسبب الحوار الّذي طغى على هذا المقطع، إذ قام بتعطيل حركته، فجعل زمن السّرد وزمن الخطاب يسيران معا جنبا إلى جنب.

وتظهر جليا هذه التّقنية في رواية"**تاء الخجل**"في بعض المقاطع الحواريّة، منها الحوار الّذي كان بين"**خالدة**"و"عشيقها"**نصر الدّين**":

"كنت أسألك دائما:

– ماذا سنفعل لو حدث وانفصلنا؟

– لن ننفصل.

– أقول لو...

– أنت مجنونة.

– لماذا لا ندرس كل الاحتمالات؟

– ولماذا يجب أن ندرسها؟

– لأن ذلك يخيفني.

[1] محمّد ساري، الورم، المصدر السّابق، ص 69، 70.

– إذن لا تفكري في ما يخيفك.

– لكن ماذا لو حدث، هل ستحب غيري؟

تراجع الضعف في عينيك، وارتدت لهجتك شيئا من التّهديد:

لن أحب سواك، وحتى حين أموت سأطلب من الله أن يجعلك معي بدل حور العين

انفجرت ضاحكة وقد تسلّقني الغرور:

– يا أهبل، أتفضّلني على حور العين؟ إنّني بشعة، وأشبه ((بلاّرج)) على رأي العمّة كلثوم.

– أنت لا تشبهين النّساء، ليعرف النّاس إن كنت جميلة أولا. حقّا؟ "[1]

ويطغى هذا المشهد الحواريّ على صفحات الرّواية، حوار استرجعته"**خالدة**"من ذاكرتها، كانت تحاول فيه اختبار عشيقها"**نصر الدّين**"في حالة قدّر وانفصلا عن بعض، وأن ترى مقدار حبّ"نصر الدّين"لها، يتوقف السّرد هنا في هذا المقطع، فاسحا المجال للحوار، ليأخذ استراحة يجدّد بها أنفاسها ليواصل سيره على باقي صفحات الرّواية.

ونجد هذا المشهد حاضرا في رواية"**يوم رائع للموت**"في حوار دار بين"**حليم بن صادق**"وعشيقته الخائنة"**نبيلة ميحانيك**"يتّضح في هذا المقطع:

– "ألو من معي؟

– نبيلة؟

– نعم من معي؟

– حليم

[1] فضيلة فاروق، تاء الخجل، المصدر السابق، ص 22، 23.

– حليم؟

قال وقد عرفت الصّوت، شعرت برعشة تعتريها من أسفل قدميها...

– نعم حليم بن صادق

– نعم..نعم عرفت الصّوت.

قالت تتلعثم كطفل طرق باب الكلمات، ثم ما لبثت أن استعادت هدوءها وسألته بنبرة المنتصر:

– ولكن من أعطاك رقم هاتفي؟

– لايهم فقط أريد أن أقول لك شيئا، وأتمنى أن لا تقطعي الخطّ حتّى أنتهي.

– لا أستطيع فقد يسمعنا زوجي

– زوجك؟

– نعم زوجي

ضحك حليم...

– نعم زوجي، فأنا متزوّجة منذ ثماني سنوات.

– إذا كنت تعتبرين معاشرتك لبدر الدّين زواجا.. المهم دعيني أقول لك شيئا مهمّا

حاولت أن تكذب من جديد...

– ماذا تريد بالضّبط؟

– لا شيء محدّد، فقط أحبّ أن أخبرك أنّني شفيت منك..."[1]

[1] سمير قسيمي، يوم رائع للموت، المصدر السّابق، الفصل الأول،–8–.

كان هذا جزءا من الحوار الّذي جرى بين"**حليم بن صادق**"و"**نبيلة ميحانيك**"كان يسعى فيه"**حليم بن صادق**"لإهانتها، وتعنيفها عن خيانتها له الّتي كانت سببا في اتخاذه قرار الانتحار، ونلحظ أنّه اتّسم بالقصر مقارنة بالحوار الأول في رواية"**تيميمون**"، نلحظ أيضا عجلة السّرد متوقفة، فطغى هذا المشهد الحواري على صفحتي هذه الرّواية.

ونخلص ممّا سبق أنّ الرّوائيين الجزائريين وظفوا تقنيّات السّرد الحديثة على نصوصهم، وأجادوا صياغتها بطريقة تنمّ عن براعة منقطعة النّظير، فحوروها وفق ما تقتضيه خصوصية الكتابة الرّوائية عندهم، فساهموا بذلك في وضع لبنة إلى نصوص روائيّة متفرّدة، تخطو عليها الرّواية الجزائريّة المعاصرة خطوات متقدّمة.

خاتمة

ومن خلال موضوع بحثنا هذا ودراستنا التّطبيقيّة له على نماذج مختارة من الرّوايات الجزائريّة المعاصرة، واستفادتنا من المنهج البنيوي مع آليتي الوصف والتّحليل، وصلنا إلى جملة من النّتائج نجملها كالآتي:

– قطع الرّوائيون الجزائريون شوطا كبيرا بالرّواية الجزائرية المعاصرة من خلال إحداث تغييرات عليها من حيث الشّكل والمضامين، فجاءت مواكبة لمستجدات ومتطلبات العصّر، فالرّواية ابنة البيئة تتجدد و تتغييّر تبعا له.

– اشتركت أغلب الرّوايات المدروسة في موضوع واحد وهو موضوع"الإرهاب"، فكانت مرآة عاكسة لفترة التّسعينيّات، وما عايشه الشّعب الجزائريّ بسببها من مآسٍ وآلام، و خوف وهلع طيلة تلك الفترة المأساويّة.

– تنوّعت أصوات الرّواة في هذه الرّوايات حسب موقعها في الرّواية والرؤية السّردية أو زاوية النّظر، فمرّة نجد السّارد يحكي بضمير المتكلم"أنا"فيتماهى مع الشّخصيّة، ويصعب الفصل بينهما، وهذا يُعزى إلى الرّؤيّة السّرديّة التي تكون هنا"الرّؤية المصاحبة"أو الرّؤيّة مع"، حيث تكون معرفة السّارد مساوية لمعرفة الشّخصيّة، فيكون بذلك مشاركا وفاعلا في الأحداث، ونلمس هذا النّوع من السّارد بكثرة في رواية"تميمون"لرشيد بوجدرة، و رواية"تاء الخجل"لفضيلة الفاروق، وهو ما يجعلهما يندرجان ضمن روايات السيّر الذّاتيّة، ومرّة أخرى نجده يحكي بضمير الغائب، فيأخذ هنا دورين: إمّا مجرّد شاهد على الأحداث مصّور لها، لا تتعدى معرفته معرفة الشّخصيّة، فتكون الرؤية السّرديّة هنا هي"الرؤيّة من الأمام"، فيغدو السّارد كآلة تصوير فوتوغرافيّة تلتقط ما يقع أمامها فقط، أو إمّا عليما بالأحداث والشّخصيّات وتفاصيلها، فتكون الرؤيّة السّرديّة هنا هي "الرؤيّة من الخلف"، حيث تكون معرفته أكثر من معرفة الشّخصيّة.وتعدّد الرّواة هنا أدى إلى تنويع المادّة السّرديّة، فتضافرت هذه الرُّؤى معا لتُسهم في إنتاج النّص، وعليه جاءت بنيّة الرّواة تكامليّة تقوم على وعي جماعيّ لا فرديّ، وهذا التنوّع يعدّ خاصيّة من خصائص الرواية الجزائريّة المعاصرة الّتي

كسرت رتابة النمط السّائد في الرّوايات التقليديّة الكلاسيكيّة، كما يعدّ تقنيّة من التقنيّات الحديثة في الرّواية يلجأ إليها الرّوائي ليُضفي على المتن السّردي مسحة جماليّة فنيّة.

– تنوّع ضمائر السّرد في المتن الحكائي في هذه الرّوايات، كان لأغراض لجأ إليها هؤلاء الرّوائيّون، فوظفوا ضمير الغائب لتجنب الوقوع في فخّ الأنا من طرف المتلقي، فلا يتوهّم أنّ الرّواية سيرة ذاتيّة، ومن جهة أخرى لكي يعبّروا عن آرائهم وأفكارهم وتقديم نقدهم بطريقة غير مباشرة دون أن يلمح ذلك القارئ المتلقي، فيبدو الرّاوي مجرد ناقل للأحداث وشاهد عليها لا تربطه بها أيّ صلة، وهذا ما نلحظه جليّا في رواية "الورم "و"البطاقة السّحريّة"لمحمّد ساري، الّذي جنح في روايتيه إلى تصوير تلك المشاهد الدّمويّة والمأساويّة الّتي خلّفها الإرهاب في تلك الفترة، ومن جهة أخرى ينقد ذلك الواقع المرير الّذي عايشه الشّعب الجزائريّ الحافل بالمجازر والمشاهد المأساويّة الدّمويّة الأليمة، فكانت سببا لتخفي المؤلف ولجوئه إلى ارتداء هذا القناع الّذي يتوارى فيه عن الأنظار خوفا على نفسه ومصيره، فيوجّه نقده اللاّذع والسّاخر إليه بطريقة ضمنيّة غير صريحة، أمّا ضمير المتكلّم، فكان تارّة لعبة فنيّة يلجأ إليها الروائي، حيث يجعل المتلقي يقع في فخ الأنا، فيتوهّم أنّ الرّاوي هو إحدى شخصيّات الرّواية من جهة، ومن جهة أخرى، بغرض الغوص في بواطن الشّخصيّات وسبر أغوارها واستنطاق كنهها، فيجعلها تعترف وتبوح بمشاعرها ومكبوتاتها الدّفينة بكل صراحة وحريّة، وهذا ما يتجلّى أكثر في رواية"تيميمون"لرشيد بوجدرة، ورواية"تاء الخجل"لفضيلة فاروق، بينما ضمير المخاطب سجل حضورا قليلا، فكان مناسبا لتقديم التّوجيهات والإرشادات، أو توجيه العتاب واللّوم.

– وظّف هؤلاء الرّوائيون التقنيات السّرديّة الحديثة على رواياتهم مثل تقنيتي الاستباق والاسترجاع؛ حيث سمحت الاستباقات بنوعيها للشّخصيّات أن تستشرف وتتنبّأ بمستقبلها الشّخصيّ، والبوح بهواجسها حول ما سيأتي به المستقبل المجهول الّذي يلوح في الأفق البعيد، هذا المستقبل الّذي استخلصته من حاضرها المتأزم والتعيس، ومن قاعدة حتميّة أنّ

المستقبل هو تحصيل حاصل لأحداث الحاضر هذا من جهة، ومن جهة أخرى كانت وسيلة تشويق للمتلقي، تجعله ينجذب إلى النّص السّردي، ويحاول بشغف أن يُشبع نهم فضوله ليترقب ما هو لاحق ليعرف ويجد تفسيرا لهذه الأحداث السّابقة.

– كما وظفوا التّقنيّات الّتي تتعلّق بتسريع عجلة السّرد (الحذف والخلاصة)، وتبطئته (الوقفة والمشهد)، حيث ساعدت تقنيّتا الحذف والخلاصة على التّخلّص من الأزمنة غير المهمّة، واستيعاب الزّمن الحكائي الطّويل المقدّر بالسّنوات، والأشهر في زمن السّرد المقدّربضع فقرات أو أسطر هذا من جهة، ومن جهة أخرى تسريع وتيرة السّرد، بحذف الأحداث الثّانويّة الهامشيّة وتلخيصها، بغيّة التّركيز على المركزيّة الرّئيسة، بينما أتاحت تقنيتا الوقفة والمشهد الاستراحة للسّرد لاسترجاع أنفاسه، حيث أفرد الرّوائي مساحات واسعة للمشاهد كي يُبرز توجيهات شخصيّاته المختلفة، وإظهار اختلاف وجهات النّظر حول عديد القضايا، كما سمحت للشّخصيّات بالتّحدّث والتّعبّير عن نفسها ومشاعرها وآرائها وأفكارها، بينما الوقفة الوصفيّة جاءت متنوعة تنوع العالم الرّوائي، غير أنّ توظيفها كان خارجا عن المألوف والاستعمال التّقليدي لها، من خلال إعطاء الأشياء الموصوفة بُعدا رمزيّا ودلاليّا وليس تزيينيّا.

ويُمكن القول في الختام أنّ هؤلاء الرّوائيين أجادوا توظيف هذه التّقنيّات السّرديّة وتحويرها وفق ما تقتضيه خصوصيّة الكتابة الرّوائية عندهم، فأسهموا في التأسيس لنصوص روائّية متفرّدة ومتميّزة في قوالب وعوالم سرديّة، فنجحوا بذلك في وضع لبنة جديدة في طريق تجديد آليات الكتابة، والمُضي بالرّواية الجزائرية المعاصرة قدما نحو مصاف العالميّة.

قائمة
المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا- المصـادر:

1.رشيد بوجدرة، تيميمون (رواية)، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر والإشهار (ANEP)، الجزائر، ط1، 1994.

2.سمير قسيمي، يوم رائع للموت (رواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2009.

3.فضيلة الفاروق، تاء الخجل (رواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2015.

4.محمّد ساري، البطاقة السّحريّة (رواية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر،(د،ط)، 1997.

5.محمّد ساري، الورم (رواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2002.

ثانيّا: المـراجـع:

أ- المـراجـع باللّـغة العربيـة:

1.إبراهيم أصلان، مالك الحزين، دار التنوير، دارأبعاد، بيروت، ط1، 1983.

2.آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار، سورية، ط1، 1997.

3.أيمن بكر، السّرد في مقامات الهمذاني، مطابع الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة،(د،ط)،(د،ت).

4.بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشروالإشهار، تونس، ط1، 2003.

5.جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،(د،ط)، 1986.

6.حسين الخمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف،(د،م)، ط1، 2002.

7.حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران الدار العربية للكتاب، تونس، ط3،1988.

8. حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

9. حميد لحميداني، بنية النص السردي، مطبعة المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993.

10. خضر سعاد، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، (د،ط)، 1967.

11. دليلة مرسلي وأخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، دمشق، ط1، 1993.

12. رابح خدوسي وعائشة بنت المعمورة، الفرسان السّبعة (الأمير والحمامتان)، سلسلة حكايا الجزائر، دار الحضارة، الجزائر، ط2، (د،ت).

13. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989.

14. سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، رؤية للنّشر والتوزيع،ط1، 2016

15. سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دارالثقافة، المغرب، ط1، 1985.

16. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1989.

17. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، لبنان،(د،ط)، (د،ت).

18. سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

19. سليم بركات، معسكرات الأبد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1993.

20. سهام مادن، الفصحى والعامية في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع،(د،م)،(د،ط)،2001.

21. سيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة المنهاج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، قباء للطباعة، مصر، ط 1، 1998.

22. سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.

23. سيزا القاسم، بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ –، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د،ط)،(د،م)، 1984.

24. السيوطي جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، محمد علي صبيح وأولاده الأزهر.

25. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، ج1، 1994.

26. شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة، (1960– 2000)، دار العلم والإيمان والنشر والتوزيع،(د،م) ط1، 2010.

27. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، (د،ط)، 1987، الدار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

28. عائشة عبد الرحمان، تراثنا بين ماض وحاضر، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1970.

29. عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1999.

30. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، السويس،(د،ط)، (د،ت).

31. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النّشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996.

32. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1992.

33. عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة،(د،ط)، (د،ت).

34. عبد العالي بوطيب،(مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية)، الأمنية، دمشق، ط1، 1990.

35. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2001.

36. عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988.

37. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1992.

38. عبد الله إبراهيم، السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000.

39. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1990،1.

40. عبد الله شطاح، نرجسية بلاضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر، ط1، 2012.

41. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، (د،ط)، 1998.

42. علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية.

43. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، (د،ط)، 1995.

44. فاضل تامر، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤوون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992.

45. ليلى أبو زيد، رجوع إلى الطفولة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.

46. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010

47. محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام للمويلحي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.

48. محمّد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، الدّار البيضاء، المغرب، (د،ط)، 1991.

49. محمد عزالدين التازي، السرد في روايات محمد زفزاف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الدار المغربية (مشروع المشرك)، ط1، 1987.

50. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة، بيروت، ط1956،1.

51. ميساء سليمان الإبراهيمي، البنيّة السّردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق، (د،ط)، 2011.

52. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، (د،ت).

53. ياغي عبد الرحمان، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفرابي، بيروت،(د،ط)، 1991.

54. يمنى العيد، الراوي والموقع والشكل، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1986.

55. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990.

ب- المراجع الأجنبيّة المترجمة:

1.بيرنارفانيط، النص الروائي، تر: رشيد بنحدو، سليكي إخوان،(د،م)، ط1، 1999.

2.تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990.

3.تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، 1992، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط

4.تشارلز ديكنز، قصّة مدينتين، تعريف وتلخيص: خليل الهنداوي، دار العلم الملايين، بيروت، ط6، 1979.

5.جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1977،1.

6.جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الأكاديمي الجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989.

7.جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية،(د،م)، ط2، 2000.

8. جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، مراجعة: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

9. جيرالند برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط3، 2003.

10. جينوغرادوف، مشكلات المضمون والشكل في العمل الادبي، تر: هشام الدجاني، (د،مط)،(د،ط)، (د، ت)، ص 130-140

11. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996.

12. روبرت شولز، سمياء النص الشعري، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

13. رولان بارت، على سبيل المثال (narrative) بمعنى (السردي والسردية) عند بعض الغربيين: Narratology ;pp:7-60,story and discourse، ومدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط1، 1993.

14. رولان بارت، وريال أونليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991

15. رينيو ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، دمشق، ط3، (د،ت).

16. شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995.

17. عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد، والأنساق الثقافية)، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1993

18. كلود ليفي ستراوس وفلادمير بروب، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، تر: محمد معتصم، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1988.

19. مصطلح سردي، على سبيل المثال استعمالات narration بمعنى السرد عند بعض الغربيين Narratology

20. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، ط3، 1986.

21. هنري بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، تر: محمد العمري، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، ط1، 1989.

22. ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1998،1، ص 140.

23. يان منفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر، سوريا،(د،ط)،(د،ت).

ج- المراجع باللّغة الأجنبيّة:

Adictionary of moden critical terms ;roger fowler ;rontledagekeganpanol;london;henly and bosten;1973,p122.

د- المجلاّت والدّوريّات والملتقيات العلميّة:

1.إنجيل بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، فصول، ع2، مج2، القاهرة، 1982.

2. تودوروف،مقولات الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، آفاق، ع8-9، المغرب، 1988.

3.جمال كديك، السيميائيات السردية بين النمط السردي والنوع الأدبي، ضمن (السيميائيات والنص الأدبي)، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، 1995، جامعة عنابة، باجي مختار، الجزائر

4.جوناثان كلر،"القصة والخطاب في تحليل السّرد"، تر: محمود منقذ الهاشمي، مجلة البحرين الثقافية، ع10، س3، البحرين، 1996

5.جيرار جنيت،"حدود السرد"، تر: بن عيسى بوخمالة، مجلة الآفاق، ع 8-9، المغرب، 1989.

6.حسان راشدي،"ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة"، مجلة التواصل، العدد 19، جامعة عنابة، الجزائر، جوان، 2006

7.الخامسة علاوي،"قراءة في رواية وادي الظلام"لعبد المالك مرتاض، مجلة النّاص والنّص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، العدد 7، مارس، 2007.

8.رحمن عزكان: وظائف السرد في رواية الأسر، ع50، بغداد، 2000.

9.الرشيد الغزي،"مسألة القصة من خلال بعض النظريات الحديثة"، ع1، ج1، س2، الحياة الثقافية، تونس،1976.

10. روبرت شولز، السرد والساردية في الفلم والقصص، تر: سعيد الغانمي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع 2، بغداد، 1992

11. سامية أسعد أحمد، التحليل البنيوي للسرد، الأقلام، ع 3، س4، بغداد، 1978.

12. صدوق نور الدين، السردي والشعري، الفكر العربي المعاصر، ع38، مركز إنما، بيروت، 1986.

13. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة المعارف، الكويت، (د،ط)، (د،ت).

14. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية"بحث في تقنيات السرد"، سلسلة عالم المعرفة، ع240، الرسالة، الكويت، ط1998،1.

15. عبد الواحد محمد،"القصة اليبانية القصيرة"، ع 44، بغداد، 1992.

16. علوط محمد،"حول مفهومي السرديات والسردية"، ع 136، س 12،(د،م)، 1988.

17. محمد الحموري، جرائم الحرب الإسرائلية في لبنان، مجلّة المستقبل العربي، ع 333، مركز دراسات الوحدة العربيّة، لبنان، 2006/11/29.

18. محمد القاضي،"الشعري والسردي"، الأقلام، ع6، بغداد، 1999.

19. محمد الكغاظ،"التجربة ونصوص المسرح"، مجلة الأفاق، ع3، 1989.

20. نبيلة إبراهيم،"قص الحداثة"، فصول، ع4، القاهرة، 1986.

هـ – الرّسائل والأطروحات الجامعيّة:

1.يحي عارف الكبيسي، الرواية والزمن"دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية"، رسالة ماجيستير، كلية الآداب، جامعة بغداد..

و – المعاجم والقواميس:

1.إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، إسطنبول، تركيا، ج1،ط1972،1392،2.

2.ابن فارس، معجم مقاييس في اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت،(د،ط)، 2001.

3.ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج7، ط2005،4.

4.الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، 1420.

5.المعجم الوسيط، مادة سرد، مكتبة الشروق الدولية،(د،م)، ط4، 1425هـ– 2004 م.

ز – الموسوعات:

1. موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية – الصورة، المنهج، الطبع المتفرد، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993

2. لين أولتبنيرند،"الوجيز في دراسة القصص"، تر: عبد الجبار المطلبي، سلسلة الموسوعة الصغيرة، ع 137، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1983

3. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوستريس، بيروت، ط1، 1985

4. طراد الكبيسي، جماليات النثر العربي الفني، الموسوعة الصغيرة (442)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د،ط)، 2000.

5. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية والدراسية، دار الشعب،(د،م)،(د،ط)، 1971.

6. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1999.

ح- المواقع الإلكترونيّة وتاريخ المراجعة:

1.أحمد صالح، خطاب تعريف الأغنية الشعبية، عالم الفنون الشعبية، kenanonline.com/user/ahmedsalahkhatab، على الساعة 9:45، تاريخ الاطلاع 2016/05/08.

2.تعريف الحكاية، mawdo3.com

3.يحيى يخلف، اللغة في الخطاب الروائي، www.diwanalarab.com، على الساعة 12:00، تاريخ الاطلاع 2016/05/01.

فهرس
الموضوعات

المحتويات	الصفحة
كلمة شكر	//
مقدمة	أ–و
مدخل	**8–24**
1– الرواية الجزائرية بين النشأة والتطور:	**09**
2– الرواية الجزائرية المعاصرة وإشكاليّة التّصنيف:	**13**
3– جيل التّسعينيات (الرواية الجزائرية المعاصرة):	14
4– خصائص الرواية الجزائرية المعاصرة:	15
5– التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:	17
6– تمظهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:	21
خلاصة:	**24**
الفصل الأوّل: السّـــرد والسّـــارد	**25–94**
المبحث الأوّل: ماهيّة السّرد	**26**
1– تعريف السّرد	28
2– تعريف السّرد عند النّقاد الغربيين والعرب	30
1.2–عند الفرنسيين	30
2.2– تعريف السّرد في النّقد الإنجلو الأمريكي20	31
3.2– عند النّقاد العرب.	33
3– إشكاليّة المصطلح	35
1.3– استعمال مصطلح السّرد عند النّقاد الغربيين	35
2.3– استعمال مصطلح السّرد في النّقد العربي	38
3.3– استعمال مصطلح السّرد في النّقد العربي الحديث	40
4– أشكال وأنواع السّرد	43
5– زمن الحكي.	44

المبحث الثّاني: السّـــارد	**54**
1- مفهوم السّارد	54
2- استعمالات مصطلح السّارد ومرادفاته في النّقد العربي المعاصر	57
1.2- استعمالات مصطلح السّارد ومرادفاته في الكتب النّقديّة المعرّبة	57
2.2- استعمالات مصطلح السّارد ومرادفاته في ميدان التّطبيق النّقدي العربي	60
3- مفهوم الرّؤيّة السّرديّة	62
1.3- مفهوم الرّؤيّة في المعجم العربي القديم	62
2.3- مفهوم الرّؤية في عدد من المعاجم الأدبيّة المتخصّصة	63
3.3- مفهوم الرّؤيّة في الدّراسات النّقديّة العربيّة	64
4- أنواع الرّؤيّة السّرديّة	66
1.4-الرؤيّة من الخلف	66
4 .2- الرّؤية مع	67
4 .3- الرّؤيّة من الخارج	68
5- أنماط السّارد	69
5 .1- أنواع السّارد حسب الرّؤيّة السّرديّة	69
5 .2- أنواع السّارد من حيث المصادر المعرفيّة	72
5 .3- السارد من حيث طبيعة المسرود	76
5 .4- أنواع السّارد من حيث الظّهور والخفاء	78
6- وظائف السّارد	80
المبحث الثّالث: صيغ الحكي	**85**
1- مفهوم الصّيغة	85
2-أنواع الصّيغ	85
3- تعدّد صيغ الحكي	88
4- كلام السّارد	89
5- كلام الشّخصيّات	92
6- صيغة الوصف	94

7- وظائف الوصف	94
الفـصل الثّـــاني: أنمـاط السّـارد في الرّواية الجزائريّة المعاصرة(الرّوايات المختارة أنموذجا)	**95-198**
أولا: أنماط السّارد في رواية"تميمون"لرشيد بوجدرة	**96**
المبحث الأوّل: السّارد في الرّواية من حيث الظّهور والخفاء	**96**
1- السّارد الظّاهر	96
2- السّارد الخفي (المتواري)	99
المبحث الثّاني: السّارد من حيث طبيعة المسرود	**102**
1- السّارد الثّقة	102
2- السّارد غير الثّقة	105
المبحث الثّالث: السّارد حسب الرّؤيّة السّرديّة	**109**
1- السّارد العليم	109
2- السّارد الشّاهد	114
3- السّارد المشارك	118
ثانيا: أنماط السّارد في رواية"البطاقة السّحريّة"لمحمد ساري.	**122**
المبحث الأوّل: السّارد من حيث الظّهور والخفاء	**122**
1- السّارد الظّاهر	122
2- السّارد المتواري(الخفي)	124
المبحث الثّاني: السّارد من حيث طبيعة المسرود	**127**
1- السّارد الثّقة	127
2- السّارد غير الثّقة	129
المبحث الثّالث: السّارد حسب الرؤيّة السّرديّة	**131**
1- السّارد العليم	131
2- السّارد الشّاهد	133
3- السّارد المشارك	136
ثالثا: أنماط السّارد في رواية"الورم"لمحمّد ساري	**139**

المبحث الأوّل: السّارد من حيث الظّهور والخفاء	**139**
1- السّارد الظّاهر	139
2- السّارد المتواري (الخفي)	140
المبحث الثّاني: السّارد من حيث طبيعة المسرود	**144**
1- السّارد الثّقة.	144
2- السّارد غير الثّقة	147
المبحث الثّالث: السّارد حسب الرّؤيّة السّرديّة	**149**
1- السّارد العليم	149
2- السّارد الشّاهد	151
3- السّارد المشارك	153
رابعا: أنماط السّارد في رواية"تاء الخجل"لفضيلة الفاروق	**157**
المبحث الأوّل: السّارد من حيث الظّهور والخفاء.	**157**
1- السّارد الظّاهر	157
2- السّارد المتواري (الخفي)	159
المبحث الثّاني: السّارد من حيث طبيعة المسرود	**162**
1- السّارد الثّقة	162
2- السّارد غير الثّقة	164
المبحث الثّالث: السّارد حسب الرّؤيّة السّرديّة	**166**
1- السّارد العليم	166
2- السّارد الشّاهد	168
3- السّارد المشارك	170
خامسا: أنماط السّارد في رواية"يوم رائع للموت"لسمير قسيمي	**173**
المبحث الأوّل: السّارد من حيث الظّهور والخفاء	**173**
1- السّارد الظّاهر	173
2- السّارد المتواري (الخفي)	176
المبحث الثّاني: السّارد من حيث طبيعة المسرود	**181**

1- السّارد الثّقة	181
2- السّارد غير الثّقة	185
المبحث الثّالث: السّارد حسب الرّؤيّة السّرديّة	**189**
1- السّارد العليم	189
2- السّارد الشّاهد	193
3- السّارد المشارك	196
الفصـــل الثّـــالث: السّـــرد في الروايـــة الجزائريـــة المعاصـرة	**199-**
المبحث الأول:ضمائـــر الســـرد.	**200**
1- السرد بضمير الغائب.	200
2- السرد بضمير المتكلم	207
3- السرد بضمير المخاطب	215
المبحث الثاني: أنواع السرد من حيث الزّمن.	**222**
1- السرد التّابع	222
2- السرد المتقدّم	230
3- السرد الآني	28
4- السرد المدرّج	246
المبحث الثّالث: النّظام الزّمني (الترتيب)	**248**
1- المفارقة الزّمنيّة	**248**
1.1- الاسترجاع	249
2.1- الاستباق	256
- المبحث الرّابع: الاستغراق الزّمني (الديمومة)	**263**
1- تسريع السّرد	**264**
1.1- الحذف	264
1 .2- التّلخيص(الخلاصة)	271
2- تعطيل السّرد	**277**
2 .1- الوقفة	277

2.2- المشهد	284
خاتمة	**291**
قائمة المصادر والمراجع	**295**
فهرس الموضوعات	**307**

مـلخص البـحث:

اتّسمت الرّواية الجزائريّة المعاصرة بعديد الخصائص الّتي جعلتها مختلفة عن الرّواية التّقليديّة، فقد سعى الرّوائيون المعاصرون لإحداث تغييرات عليها شكلا ومضمونا–فالرّواية هي ابنة البيئة تتغيّر وتتجدّد مواكبة له– وتوظيفِ تقنيّات السّرد الحديثة عليها، وتحويرها وفق ما تقتضيه خصوصيّة النّص الرّوائي عندهم، وقد أجادوا ذلك بكلّ براعة، فأسهموا بذلك في تأسيس، وإضافة لبنة إلى نصوصٍ روائيّة متفرّدة، فخطوا بالرّواية الجزائرية خطواتٍ متقدّمة، ومِن أهمّ مظاهر التّجديد في الرّواية الجزائريّة المعاصرة تعدّدُ الأصوات الرّوائيّة في المتن الحكائي الواحد، وهذا التنوّع يرجع إلى موقع الرّاوي في النّص السّردي من حيْثُ الرّؤيّةُ السّردية الّتي من خلالها ينقل الأحداث ويرويها، وطبيعةُ المسرود، وظهورُه وخفاؤه في الرّواية.

وعليه، يسعى هذا البحث اعتمادا على المنهج البنيوي مع آليتي الوصف والتّحليل إلى استجلاء أنواع السّارد في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، وتبيين خصائص ودور كلّ نوع، وقد كان الميدان التّطبيقي لهذه الدّراسة نماذج روائيّة مختارة.

Abstract

The contemporary Algerian novel unique characteristics made it different from the traditional one.Contemporary novelists have skillfully sought to make changes regarding the form and the content of the novel, which is the product of the constantly changing environment, through the use of modern narrative techniques while taking into consideration the requirements and specificity of their fictional text. Thus, contributing to the establishmentof a significant addition to narrative texts, which led to the development of the Algerian novel. One of the most important aspects of renewal in the contemporary Algerian novel is the multiplicity of narrative voices in the single narrative body. This diversity is due to the narrator’s position in the narrative text in terms of the narrative vision through which he relays and narrates events, the nature of the narration, and its appearance and concealment in the novel.

Accordingly, this research relies basically on the structural approach and the descriptive and analytical method. It seeks to clarify the types of narrators in the contemporary Algerian novel, and clarify the characteristics and role of each type. The selected case study encompasses narrative models.