الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي

المـــــوضـــوع:

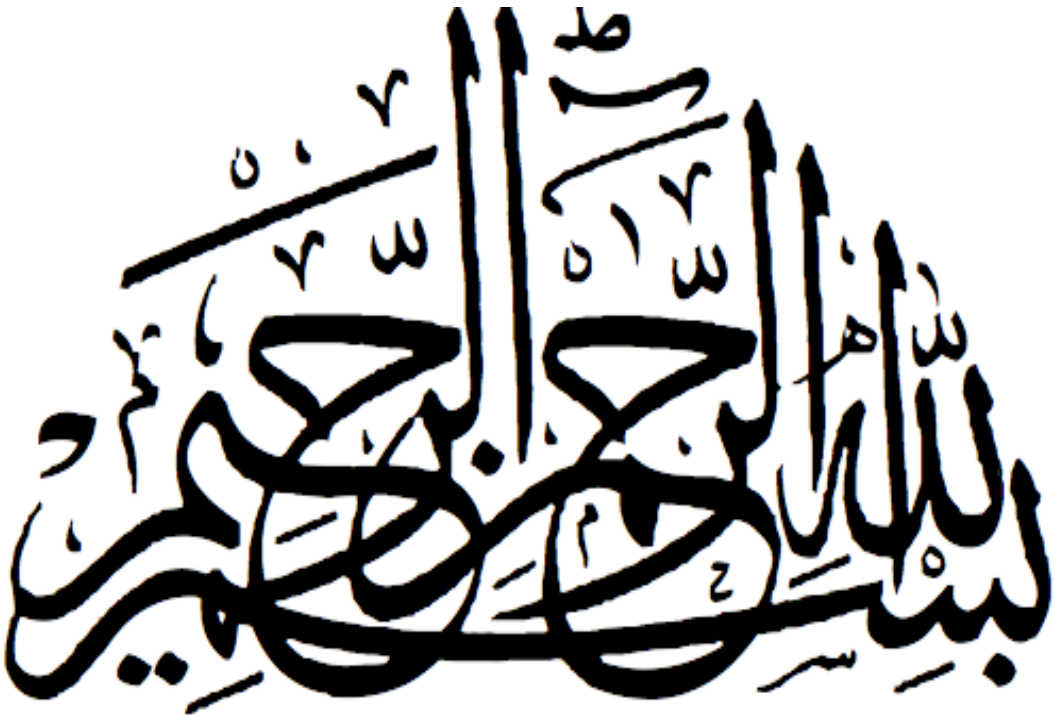
الخطاب السردي الجزائري الجديد
بين القبول والرفض

إعداد الطالب (ة) :
داودي حكيمة

إشـــراف:
أ/ طيبي حرة

لجنة المناقشة		
أ.م	عمارة حياة	رئيسا
أ.م.أ	عبو لطيفة	ممتحنا
أ.م.أ	طيبي حرة	مشرفة ومقررة

العام الجامعي: 1438-1439هـ/ 2016-2017م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى:

من لونت عمري بجمالها وحنانها، وعجز اللسان عن وصف جميلها، التي سهرت وضحت براحتها حتى تراني مرتاحة متألقة، وشملتني بعطفها ورعايتها – أمي الحبيبة-

إلى والدي – رحمة الله عليه- رغم رحيلك المبكر تظل حاضرا ترافقني حيثما حللت و في كل خطوة أخطوها قدما. عطاؤك حتى آخر لحظة يظل زادي وأمنياتك تظل منارتي.

إلى كل من ساندني من قريب أو من بعيد شكرا.

حكيمة

شكر وتقدير

الحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا محمد بن عبد الله خاتم النبيين وإمام المرسلين وعلى آله وصحبه ومحبيه وناصريه أجمعين إلى يوم الدين.

أحمد الله وأشكره الذي وفقني في انجاز هذا البحث المتواضع، كما أتقدم بجزيل الشكر وأسمى عبارات التقدير والإحترام والعرفان إلى اللجنة المناقشة: الأستاذة عبو لطيفة، والأستاذة عمارة حياة لتفضلها بالموافقة على مناقشة هذه الأطروحة وإغنائها بما ستفضي إليه المناقشة من توجيهات وملاحظات.

وأخص بالذكر أستاذتي المشرفة طيبي حرة التي رافقتني خلال هذا البحث.

وأتوجه بشكري إلى كل من ساعدني بدعائه في انجاز هذا البحث.

SBC 031 000 865

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى اله و صحبه و سلم.

إن الخطاب السردي ليس أي صيغة نثرية، بل فرع أدبي قائم بذاته ينبني على عناصر ومكونات ذات خصائص نوعية تشتغل وفق نظام تضبطه المفاهيم السردية في قواعد ثابتة وهو الشكل الأمثل لتجسيد عملية السرد.وبناء على هذا نطرح الإشكال التالي: كيف كانت نظرة النقاد إلى هذا الخطاب السردي الجزائري الجديد؟

ويعد السرد من أهم الفنون في حياة الشعوب لما له من تأثيرات متعددة تشمل جميع مناحي الحياة. ولما كان له من تأثير في صياغة العقل البشري وفي تكوين ثقافة المجتمعات وتوجيهها وصقل إبداعاتها الفنية وتطويرها. فهو فن ينفتح على إبداعات متعددة منذ عرفته وصولا إلى صياغته الحديثة التي نعرفها اليوم بالرواية، بما تتفرد به من قيمة جمالية وخاصية نوعية.

وبهذا فان أول ما يمكن مواجهته من إشكال تجاه الخطاب السردي هو ما يطرح من تساؤلات بخصوص هذا الفرع الأدبي: ما هو الخطاب السردي؟ وما هو السرد؟ وما هي العناصر والمكونات الأساسية التي يبنى عليها السرد؟

والرواية فن نثري تخيلي بالدرجة الأولى طويل نسبيا بالنسبة إلى القصة يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة، تسمح بإدخال جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية فنية كالرسم والموسيقى، أو غير فنية.

وقد عرفت الرواية الجزائرية نفسا جديدا في الكتابة ما كانت لتقدم عليه على هذا النحو لو لا عبورها بسياقات التجريب المنفتحة نوردها بكل مستحدث ومتسلط وحتى مستغرب من حيث الطرح والتقنية معا.

والرواية الجزائرية التي تطرقت إلى دراستها في بحثي المعنون «بالخطاب السردي الجزائري الجديد بين القبول و الرفض»، هي رواية نسائية للكاتبة أحلام مستغانمي و الموسومة «بالأسود يليق بك» والتي صدرت مؤخرا، و كانت الكتابة بالنسبة لأحلام فعل خلاص، و قد اختارت لنفسها زاوية جديدة

اصطلح عليها «الكتابة النسوية» و من هنا نقف على ضفاف الإشكالية التي يطرحها المصطلح: هل يقبل المجتمع كتابة المرأة أم يرفضها؟

ويرجع سبب اختياري لهذا الخطاب السردي أنني رأيت فيه انه موضوع مشوق، أما السبب الثاني فهو قلة الدراسات فيه. أما سبب اختياري للرواية فقد دفعني فضولي لمعرفة هذا النثر الفني وخاصة لكونه رواية نسوية جزائرية.

أما الصعوبات التي واجهتني خلال بحثي فقد كانت في البداية مرحلة جمع المصادر والمراجع، والصعوبة في إشكالية القبول والرفض في الخطاب السردي. ويضاف إلى ذلك الصعوبة في اختيار الرواية النسوية المعاصرة لكثرة الروائيين الجزائريين. وهذه الصعوبات يمكنها أن تواجه أي باحث في مجال دراسة السرد الروائي.

والمنهج المعتمد في هذا البحث هو المنهج الوصفي التحليلي.

ومن المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في هذا البحث مصدر الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، و بالنسبة للمراجع كتاب سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، وكتاب بنية النص السردي لحميد لحمداني، عبد المالك مرتاض في كتابيه تحليل الخطاب السردي وفي نظرية الرواية، و حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، و خطاب الحكاية لجيرار جنيت، و بشير بويجرة محمد في كتابه بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري. ومن المجلات: مجلة بوضياف غنية بكتابة الأنثى، أنوثة الكاتبة أحلام مستغانمي.

و قد اعتمدت على خطة بحث ضمت مقدمة و مدخل و فصلين و خاتمة، أما المدخل فتناولت فيه تحديدات مفهومية لكل من النص و الخطاب و الكتابة فعرفتهم بالمدلول اللغوي و المدلول الاصطلاحي. و الفصل الأول الذي عنونته بالخطاب السردي و قسمته إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأول تحدثت فيه عن تعريفات الخطاب الروائي و التفاعل النصي، و المبحث الثاني تناولت فيه مفهوم السرد و مكوناته و طرائقه و أشكاله، أما المبحث الثالث تناولت فيه أيضا عناصر السرد والمتمثلة في الزمن و المكان و الشخصية. أما الفصل الثاني جاء معنونا بالتجربة النقدية عند أحلام

مستغانمي و قد قسم إلى ثلاث مباحث: المبحث الأول تطرقت فيه إلى تعريف الرواية و نشأت الرواية الجزائرية، أما المبحث الثاني فقد تناولت فيه دراسة عناصر السرد في رواية الأسود يليق بك. و المبحث الثالث تم التطرق فيه لمسالة القبول و الرفض للكتابة النسوية.

و أشرت في الخاتمة إلى بعض النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث. كما أنهيت بحثي بملحق للتعريف بأحلام مستغانمي و ملخص لرواية الأسود يليق بك و كذا قائمة المصادر و المراجع.

في الختام أريد أن أوجه شكري و امتناني الخالص للأستاذة المشرفة الدكتورة طيبي حرة لما قدمته لي من إرشادات و مساعدات خلال هذا البحث.

و أرجو من الله تعالى أن أكون قد وفقت في انجاز هذا البحث و أرجو أن أكون عند حسن ظن اللجنة المناقشة.

فان أصبنا فمن الله و إن أخطانا فمن أنفسنا، و جل من لا يخطئ و لله الحمد والشكر.

و الله و لي التوفيق

داودي حكيمة.

يوم: 2017/06/14

المدخل

إن كثرة المصطلحات أصبحت تشكل ظاهرة شائعة في مختلف مجالات الحياة سنتطرق من خلال هذه الدراسة لمفاهيم بعض هذه المصطلحات كالنص والخطاب والكتابة.

1. مفهوم النص:

يرتكز العمل اللساني النصي على النص أساسا ولكن ما هو النص؟ يعد النص الركيزة الأولى في أي عملية تواصلية أو غير تواصلية لا سيما المكتوبة منها وقد أصبح هذا المصطلح مفهوما نقديا نتيجة للاحتكاك المباشر أو غير المباشر بالثقافات الغربية إلا انه ومن المؤكد لا زال يحافظ على دلالاته اللغوية في المعاجم العربية.

ا- النص لغة:

ورد النص في لسان العرب بالرفع والظهور أي رفعك الشيء ونص الحديث ينص نصا : رفعه و كل ما ظهر فقد نص و قال عمرو بن دينار ما رأيت رجلا أنص للحديث و اسند و يقول نص الحديث إلى فلان أي رفعه و كذلك نصصه إليه.[1] قد جعل بعض الشيء فوق بعضه، ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض، ونص الدابة ينصها نصا:رفعها في السير وكذلك الناقة. ويراد بهذا بلوغ الشيء أقصاه ومنتهاه.

أما في معجم متن اللغة لأحمد رضا نجد أن النص عنده مصدر وأصله أقصى الشيء الدال على غايته أو الرفع و الظهور، و النص من السير: الجد الرفيع.[2] و هو صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف.[3] و يعرف الجرجاني النص بمفهومين:

إن النص ما ازداد وضوحا على الظاهر بمعنى في المتكلم وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى، كما يقال:أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي و يغم بغمي.كان هذا النص في بيان محبته.

- النص هو ما لا يحتمل إلا معنى واحدا قيل ما لا يحتمل التأويل.

---

[1] **ابن منظور :** لسن العرب، ج8، دار الحديث، د ط، القاهرة، 1423هـ – 2004م ص 575.

[2] **احمد رضا:** متن اللغة، مج5، دار مكتبة الحياة – بيروت- 1380هـ – 1960م ص 472.

[3] **الجرجاني:** التعريفات، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت،2003 ص 310 .

وإضافة إلا هذه المفاهيم اللغوية فان النص يدل على معان سياقية متعددة ومنها رفع الحديث، بان كل ما اظهر فقد نص، يقول طرفة بن العبد:[1]

نص الحديث إلى أهله فان الوثيقة في نصه

يراد بهذا البيت الشعري أن هناك أشخاص يقولون غير كلامهم ولا ينسبونه إلى صاحبه الأصلي مثل: كلام العلماء فيعتقد السامعون انه كلامهم و يصدقونه و ينخدعون به.

و يتضح من الدراسات السابقة للتعريف اللغوي للنص أن ما تورده المعاجم القديمة و الحديثة "إن الدلالات الحديثة لمصطلح النص لا تكون فقط وليدة الدراسات اللسانية الحديثة، وإنما هي الاستخدامات المعاصرة لمصطلح النص".

ب- النص اصطلاحا:

إن استخدام لفظ النص في اللغة لا يعرف الحدود، وخاصة عندما يتعلق الأمر بمسالة الاصطلاح، فهو في علم الحديث يعني التعيين، أما عند الفقهاء والمفسرين فهو نص القرءان الكريم.

إن أصل كلمة « نص »«texte» إلى اللغة اللاتينية، بمعنى النسج أو الضفيرة من الشعر[2].

حاول بعض العلماء تعريف مصطلح النص و تمييزه عن غيره من المصطلحات معتمدين على المكونات و العناصر التي يتألف منها، أي من خلال مفهومه و تراكيبه و ترابطه.

و من بين هذه المفاهيم ما أورده «ايزنبرج» الذي يجعل من النص «انه متتالية جملية مستعملة في الاتصال اللغوي»[3] .

يظهر من تعريف «ايزنبرج» إن النص تتابع مترابط من الجمل المستعملة في عملية التواصل.

ومن وجهة نظر «هارنج» فان النص عنده «هو وحدة لسانية متتابعة ومبنية بسلاسة اضمار متصلة»[4].

---

[1] **نعمان بوقرة** : المصطلحات الأساسية في لسانيات النص و تحليل الخطاب، جدار الكتاب العلمي، ط1، عمان- الأردن(1429هـ- 2009م) ص21.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص 17.

[4] المرجع نفسه، ص17.

غير أن هاليدي يرى أن تعريف «ايزنبرج» و«هارنج» غير مضبوط علميا لان النص « لا يمكن أن يكون إلا وحدة دلالية تمثل اللغة في التواصل فقد يكون كلمة أو جملة أو عدة جمل أو قصة»[1]

لقد اختلفت تعريفات الباحثين في تحديد مفهوم مصطلح النص، و لكل باحث رأيه الخاص، فنجد «ايزنبرج» و«هارنج» يتفقان على مفهوم واحد بان مصطلح النص كونه تتابع مترابط للجمل، باعتبار أن الجملة جزء صغير يرمز إلى النص بخلاف هاليدي الذي يرى أن النص مركب من عدة جمل تؤدي بالضرورة إلى الغموض.

كما تحدث صلاح فضل في كتابه بلاغة الخطاب و علم النص عن سمة أساسية للنص و التي شغلت الباحثين البنيويين و من يهتم من التفكيكيين بالأدب، وهي علاقة النص بالكتابةécriture، و ارتباطهما معا بمصطلح الخطابdiscours، حيث أن الخطاب يعد من هذا المنظور حالة وسطية تقوم ما بين اللغة و الكلام، و هي ذات أهمية خاصة في عملية الفهم و التأويل. و في هذا الصدد يقول « بول ريكور»: « لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة»[2].

معنى ذلك أن كل خطاب يمكننا أن نطلق عليه نصا بشرط أن يكون قد تم تحديده بواسطة الكتابة. فالخطاب هو فعالية لغوية.

تبين أن هناك علاقة وطيدة بين مصطلحي النص و الخطاب و الكتابة و كل واحد من هذه المصطلحات يكمل الآخر. و هذا ما أوضحه بول ريكور في مقولته.

و من هنا جاء تعريف « جوليا كريستيفا» هو تعريف متشابك قد ظفر باهتمام خاص.

و هو يبرز ما في النص من شبكات متعلقة بان النص « أكثر من مجرد خطاب أو قول، إذ انه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية مكونة بفضل اللغة لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها»[3].

---

[1] المرجع السابق نفس الصفحة.

[2] **صلاح فضل**: بلاغة الخطاب و علم النص، دار نوبان للطباعة، ط1 ، القاهرة، 1996م، ص 304-305.

[3] المرجع نفسه ص294

فان جوليا كريستيفا تستخدم جملة من المفاهيم النظرية التي تدين لها النظرية النقدية، و بهذه الطريقة فان النص « جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة و المتزامنة معها»[1].

إن النص هو بذلك عملية إنتاجية تتداخل فيها علاقته باللغة، و يدخل النص هنا في عملية استبدال مع نصوص أخرى سواء بالرفض أو القبول.

أما محمد مفتاح فيعرف النص بأنه «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة». أي أن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين. فالنص عنده كلام مكتوب قابل للقراءة وينفي مختلف الصور والأشكال الأخرى، كالرسم أو الرقص أو التمثيل أو غيرها من الأجناس و الفنون التعبيرية الأخرى.

و يقصد محمد مفتاح بعبارة « ذي وظائف متعددة» بان الكلام عنها لا يعرف الحدود باعتبار أن القراءة تتجدد و تتغير عند كل فعل قرائي جديد.

ولم يقتنع يوري لوتمان بكل التعاريف السابقة و خاصة عندما يدرج مفهوم النص في تصوراته الكلية عن الفن، حيث وجد أن النص يعتمد على ثلاثة مكونات:

1-التعبير: يتمثل النص في علاقات محددة تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص.

2-التحديد: يحتوي النص على دلالة غير قابلة للتجزئة مثل« أن يكون قصة» أو « أن يكون وثيقة» أو « أن يكون قصيدة». مما يعني انه يحقق وظيفة ثقافية محددة.

3-الخاصة البنيوية: إن النص لا يمثل مجرد متوالية من مجموعة علامات تقع بين حدين فاصلين، فالتنظيم الداخلي الذي يحيله إلى مستوى متراكب أفقيا في كل بنيوي موحد لازم للنص، فبروز البنية شرط أساسي لتكوين النص[2]. لان النص بنية مركبة ومتماسكة.

---

[1] **صلاح الفضل**: بلاغة الخطاب و علم النص ص 294.

[2] **نعمان بوقرة**: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص و تحليل الخطاب، ص 18-19.

يتكون النص حسب رأي لوتمان على ثلاثة مكونات وهي التعبير، التحديد، الخاصة البنيوية، فان القارئ لهذه المكونات يعرف بأنه لكل مكون مجموعة من السمات وأن كل مكون يكمل الآخر فهذه وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة.

ونلخص في الأخير إن لكل نص هدف وبناء محكم وسياق خاص إذ لا نستطيع تناقل النص من خلال وصفه بأنه ذو وحدات كبرى أو جمل متتالية إلا إذا وجدت فيه خاصيته الأولى وهي كونه موضوعا للاتصال، فان معظم التعريفات تركز على الترابط والاتساق الحاصل بين أجزاء النص.

2- مفهوم الخطاب:

إن نظرية الخطاب تدل على تطور الدراسات المعاصرة التي لم تعد نموذجا مستقلا أو منغلقا على نفسه، و إنما أصبح للخطاب علاقة مع عدة حقول معرفية متشعبة و مرتبطة، و إن تواجد هذه العلاقة أدى إلى اعتبار الخطاب نقطة التقاء و تقاطع مع عدة معارف تهدف إلى تطوير العلم في مجال تحليل الخطاب.

إن لمصطلح الخطاب اختلافات قائمة حول ماهيته، لكونه مصطلحا متداولا على نطاق واسع في عدة مجالات كمجال الدراسات اللسانية.

أ- الخطاب لغة:

يعد لفظ الخطاب من الألفاظ الثرية لوفرته على الكلمات المتفرعة بالاشتقاق.

نقف عند تعريف الخطاب « هو مراجعة الكلام، و قد خاطبه بالكلام مخاطبة و خطابا، و هما يتخاطبان»[1] أي يتحاوران.

قال بعض المفسرين في قوله تعالى:« و فصل الخطاب»[2]، قال: هو أن يحكم بالبينة أو اليمين، و قيل معناه: أن يفصل بين الحق و الباطل، و يميز بين الحكم و ضده، و قيل: فصل الخطاب: أما بعد، و داوود عليه السلام، أول من قال: أما بعد، و قيل: فصل والخطاب: الفقه في القضاء[3].و الخطبة مصدر

[1] **ابن منظور**: لسان العرب، ج3 ، دار الحديث، القاهرة (1423هـ-2003م) ص 137.

[2] سورة ص الآية: 20.

[3] **ابن منظور**: لسان العرب. ص 137.

الخطيب، و خطب الخاطب على المنبر، و اختطب يخطب خطابة، و اسم الكلام: الخطبة[1]. فلا عجب أن تكون الخطبة من اشتقاقات الخطاب، و الخطاب من المخاطبة و هو على وزن المفاعلة، و هذا التفاعل قد يكون بين شخصين مخاطب و مخاطب (المبدع و المتلقي).

و في المعاجم العربية لفظة الخطاب لها مدلولات كثيرة و متعددة نذكر بعضا منها، ففي معجم مختار الصحاح في مادة « خطب» جاء الخطاب بمعنى الكلام، « خاطبة بالكلام مخاطبة و خطابا، كالمة و حادثة، و الخطاب كلام»[2].

ففي معجم الجرجاني للتعريفات جاء الخطاب بلفظة الخطابة و هي « قياس مركب من مقدمات مقبولة أو مظنونة من شخص معتقد فيه و الغرض منها ترغب الناس فيما ينفعهم من أمور معاشهم و معادهم كما يفعل الخطباء و الوعاظ»[3].

يتبين من خلال هذا المفهوم للخطاب بأنه مرتبط بتوجيه الناس و إرشادهم فيما ينفعهم لتسهيل حياتهم.

و قد ورد الخطاب في القران الكريم في أكثر من موضع و نجده في التراث العربي بصيغة المصدر و الفعل، و في الآية الأولى يقول الله تعالى:« و لا تخاطبني في الذين ظلموا أنهم مغرقون»[4] و المعنى هنا لا تكلمني و قد وردت اللفظة في سورة المؤمنين، و الثانية في قوله تعالى: «و إذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما»[5]. و وردت اللفظة هنا في سورة الفرقان، و الثالثة في قوله تعالى: « رب السماوات و الأرض و ما بينهما الرحمان لا يملكون منه خطابا»[6] و المعنى هنا الجواب و وردت اللفظة في سورة النبأ.

---

[1] المصدر السابق الصفحة نفسها.

[2] **الرازي**: مختار الصحاح. مكتبة لبنان – رياض الصالحين- بيروت، 1989م، ص 158.

[3] **الجرجاني**: التعريفات، دار الكتب العلمية، ط 2 . بيروت. 2003م. ص 104.

[4] سورة المؤمنون، الآية 27.

[5] سورة الفرقان، الآية 36.

[6] سورة النبأ، الآية 37.

إن الخطاب يطلق على كل جنس الكلام الذي يقع به التخاطب (أي بين مخاطبين، أو متخاطبين اثنين): سواء كان شفويا أم كتابيا، و لكنه شاع إطلاقه على المكتوب أكثر من إطلاقه على الشفوي الملفوظ، ثم على المكتوب الأدبي، أكثر من إطلاقه على المكتوب غير الأدبي[1].

إن الخطاب يطلق على أي نوع من أنواع الكلام سواء كان هذا الخطاب شفويا بالتحاور أو مكتوبا بمعنى عن طريق الكتابة، و يكون بين متخاطبين أو ثلاثة أو أكثر، و لكن يتضح أن الخطاب المكتوب هو الذي شاع أكثر بخلاف الخطاب الشفوي.

إن هذا التعدد و التنوع في المفاهيم اللغوية جاء نتيجة للدلالات الاصطلاحية المتعددة لمفهوم الخطاب.

ب-الخطاب اصطلاحا:

لقد اكتسبت كلمة خطاب عدة دلالات لها علاقة بما يدور في المشهد الثقافي المعاصر كما أن هذه الكلمة « خطاب» أصبحت متداولة بكثرة في الأوساط الثقافية العربية و تؤدي معاني لم تكن معروفة في اللغة العربية رغم أنها كلمة قديمة، و بفضل الاهتمام الزائد أصبح مصطلح خطاب يندرج ضمن فئة المصطلحات المعربة[2].

إن الخطاب من الألفاظ التي شاعت في حقل الدراسات اللغوية، و تداولت في الأوساط الثقافية العربية، و لقيت إقبالا واسعا من قبل الدارسين و الباحثين.

مصطلح الخطاب نوع من الترجمة و هو تعريب لمصطلح discoursفي الفرنسية، و يقابله في الانجليزيةdiscourse، و في الاسبانيةdiscurso[3].

و لقد تبنى النقد العربي المعاصر مصطلح الخطاب، و أصبح من أكثر مصطلحاته ترددا على السنة الحاضرين و أقلام النقاد[4].

---

[1] **عبد المالك مرتاض**: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن) سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات لجامعة الجزائر، 1995م. ص 262.

[2] **قادري عليمة**: التداولية و صيغ الخطاب من اللغة إلى الفعل التواصلي، الملتقى الدولي الخامس «السيمياء و النص الأدبي» ص 599.

[3] **عبد المالك مرتاض**: تحليل الخطاب السردي ص 261.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يتبين من هذا القول أن الخطاب قد لقي اهتماما كبيرا و متزايدا من طرف النقاد، بعدما تبناه النقد العربي المعاصر.

إن مفهوم الخطاب في حد ذاته و ارتباطه باللغة و اللسانيات تسبب في تضارب آراء اللسانيين نتيجة تعدد النظريات المختلفة، و أن هذا لم يمنع تطور بحوث الباحثين اللسانيين من ضرورة الوقوف عند حد الجملة و عدم تجاوزها، باعتبارها الوحدة الأخيرة، و أن الانشغال بها حق من حقوقها كما أن الجملة ليست سلسلة من الكلمات و إنما هي نظام لذلك، فان الخطاب من وجهة نظر لسانية لا يتضمن شيئا إلا ويوجد في الجملة: فالجملة كما يقول «مارتينه»: «هي المقطع الأكثر صغرا، و هي التي تمثل الخطاب تمثيلا تاما و كاملا»[1]. معنى ذلك أن الجملة في نظر مارتينه هي جزء صغير و هي التي تكمل الخطاب.

و يتضح أن اللسانيات لا تستطيع أن تعطي لنفسها موضوعا يعلو على الجملة، و السبب في ذلك أنها لا ترى ما وراء الجملة سوى جمل أخرى، و حال اللساني مع الجملة شبيه بعالم النبات عندما يريد وصف الزهرة، فهو لا يصف و لا يشغل نفسه بوصف الباقة، و إنما يصف الزهرة ذاتها[2].

عند القول أن الجملة هي اكبر وحدة، فهذا يعني أنها تتضمن وحدات أخرى يطالها الوصف اللساني بالضرورة، و معنى ذلك أنها تتضمن وحدات صغرى تخضع للوصف، فان الكلمة الواحدة تتضمن وحدات صغرى هي المورفيمات، و إذا كانت الجملة هي الوحدة الكبرى و المورفيم هو الوحدة الصغرى يمكننا تصنيف هذه الوحدات إلى درجات (الجملة، الكلمة، المورفيم)، و مقابل هذا يمكننا القول أن وحدات الدرجة العليا يمكن تحليلها إلى وحدات الدرجة السفلى[3].

فان تجاوز الجملة حسب بعض اللسانيين من باب عدم الوضوح و التعميم يؤدي الى الاضطراب في المفاهيم و يكمن ذلك في التسميات التي تطلق على «الوحدة»، فهي تسمى عند البعض «الملفوظ»

---

[1] **رولان بارث**: مدخل إلى التحليل النبوي للقصص، ترمنذر عياشي، مركز الإنماء الحضري. ط1، حلب، سوريا 1993 ص30

[2] المرجع نفسه. ص 31.

[3] **سعيد يقطين**: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، البيئير). المركز الثقافي العربي.ط3، بيروت. لبنان. الدار البيضاء. المغرب1997. ص 16.

و عند آخرين «الخطاب» و في اتجاه آخر سميت النص و هذه المصطلحات أحيانا تتقارب، و أحيانا تتباعد، و تتقابل من ناحية السياق[1].

يتضح من طرف آراء بعض اللسانيين أن هذا التجاوز للجملة سببه الغموض الذي يؤدي من شانه إلى اضطراب في المصطلحات بدءا من التسميات المختلفة التي أخذتها الوحدة.

فان هاريس سعى إلى تحليل الخطاب بنفس التصور و الأدوات التي يحلل بها الجملة، و قد عرف الخطاب بأنه « ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر. بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[2].

يعني هاريس بتعريفه للخطاب بان الخطاب ملفوظ طويل و هو جمل متتابعة. و هذه الجمل تشكل لنا الخطاب، و من خلال هذه الجمل المنغلقة يمكننا معاينة بنية العديد من العناصر بواسطة ما يعرف بالمنهجية التوزيعية.

أما الخطاب عند الفرنسي بنفست «هو الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات و عمليات اشتغاله في التواصل». أما الذي حدده بنفست للخطاب و أعده أكثر اتساعا هو «كل تلفظ يفترض متكلما و مستمعا و عند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»[3].

معنى ذلك أن الخطاب في نظر بنفست هو فعل حيوي لإنتاج ملفوظ الذي يعد وسيلة من وسائل التواصل و اتجاه الفعل الفردي المسمى بالتلفظ الذي يؤثر فيه الأول على الثاني بأي طريقة من الطرق.

إن تجاوز الجملة أصبح أمرا واقعا في تحليل الخطاب و برغم من هذا كله لم نتوصل إلى وجود حل لدفع الغموض الذي ظل متعلقا بمصطلح الخطاب، و إن هذا التجاوز للجملة أدى إلى حدوث إشكال آخر و هو إشكالية النص كمرادف للخطاب.

---

[1] المرجع السابق ص 16-17.

[2] **سعيد يقطين**: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير). ص 17.

[3] المرجع نفسه، ص 19.

إن البعض يعطي للخطاب معاني أخرى لما يجعل منه مرادفا للنص أو المقول، لان النص من أكثر المصطلحات إثارة في ميدان تحليل الخطاب فيعرفه هاليدي « بأنه لا يمكن أن يكون إلا وحدة دلالية تمثل اللغة في التواصل فقد يكون كلمة أو جملة أو عدة جمل أو قصة»[1].

لقد ربط هاليدي هذا المفهوم لمصطلح النص بالواقع الاجتماعي، في حين أن النص يتضمن مقاصد و دلالات على المتلقي إدراكها و هو حدث لغوي.

أما الخطاب هو عملية متواصلة من التعاطي المستمر بين طرفين احدهما مرسل و الآخر مستقبل، أو بين ذات و موضوع، أو بين فكر و واقع إنساني، و هو يختلف عن النص لان النص مضاف إليه سلسلة من التفاعلات بين مرسل الخطاب و مصدر هو بين مستقبل الخطاب و المتفاعل معه لان هذه التفاعلات تؤدي في التحليل إلى إحداث تعديل و تطوير و إضافة أو حذف من ذلك النص الذي يبدأ به الخطاب[2].

إن الخطاب هو وحدة تواصلية ابلاغية ناتجة عن مخاطب معين في مقام و سياق معين، بينما النص هو حدث كلامي تواصلي تفاعلي مقيد.

أما جوليان غريماس يرى أن استعمال النص كمرادف للخطاب ليس من باب التبسيط كما يرى بعض الدارسين، إنما هو يستند إلى اشتراك اللفظتين في أداء المعنى ذاته فبعض اللغات الاروبية لا تتوفر على لفظ يقابل لفظتي discours بالفرنسية و discourse بالانجليزية، و يشير غريماس إلى أن مصطلح خطاب و مصطلح نص يستعملان للدلالة على ممارسات خطابية غير لغوية كالطقوس المختلفة و القصص المرسومة[3].

يعرف عبد المالك مرتاض الخطاب «بأنه خصوصية النص ضمن الجنس الأدبي»[4].

---

[1] **نعمان بو قرة**: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص و تحليل الخطاب. جدار الكتاب العالمي. ط1. عمان. الأردن(1429هـ-2009م).

[2] **كمال عبد اللطيف، نصر محمد عارف**: إشكاليات الخطاب العربي المعاصر، دار الفكر، ط1،دمشق(1422هـ-2001م) ص66.

[3] **إبراهيم صحراوي**: تحليل الخطاب الأدبي. دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا). دار الآفاق.ط1. الجزائر1999. ص 12.

[4] **عبد المالك مرتاض**: تحليل الخطاب السردي. ص 262.

فان مسالة الخطاب و النص مسالة لا يزال الاختلاف فيها قائما، و أن النص أضيق دلالة من الخطاب. فهناك النص الذي يطلق عليه وحدة محددة من الكلام الأدبي، في حين أن الخطاب يشمل مجموعة من الكتابات الشعرية و ربما كلها و هذا حسب رأي عبد المالك مرتاض[1].

معنى ذلك أن عبد المالك مرتاض لا ينهي المسالة و لا يضع الحدود الفاصلة بين الخطاب و النص.

و نستنتج أن لكل نص خطابه الخاص به، و لا يمكن تواجد احدهما في غياب الآخر.

إن مصطلح الخطاب تقدم تقدما هائلا و عرف عدة تطورات في الوقت الذي ظهرت فيه اختصاصات أخرى، و من خلال التعريف الاصطلاحي للخطاب له أيضا معنى لغوي و هو يتشكل من وسائل اتصال بهدف تبليغ رسالة، و يفترض فيه وجود طرفين للعملية الابلاغية و هما المبدع و المتلقي.

3- مفهوم الكتابة:

أ- الكتابة لغة:

لمصطلح الكتابة مفاهيم متعددة و مختلفة، تنطلق من أصلها اللغوي، فيورد ابن منظور من معينتها «كتب الشيء يكتبه كتبا و كتابا و كتابة. وكتبه: خطه...» فقد ربط الكتابة بالتدوين والخط و«الكتابة لمن تكون له صناعة، مثل الصياغة والخياطة». فربط الكتابة بالحرفة والخبرة[2].

ويواصل ابن منظور في المعني اللغوي « وكتب الشقاء و المزادة و القربة.يكتبه كتبا:ل خرزه بسيرين فهي كتيب. وقيل: هو أن يشد فمه حتى لا يقطر منه شيء وأكتبت القربة وشددتها بالوكاء...»[3].

وهنا نجده ربط الكتابة بالشد حتى لا يقطر الماء.

لقد أورد ابن منظور في معجمه العربي – لسان العرب- مختلف المعاني لكلمة كتابة و كان لهذه المعاني الفضل في التحديد الاصطلاحي.

---

[1] **عبد المالك مرتاض**: تحليل الخطاب السردي. ص 263.

[2] **ابن منظور**: لسان العرب، دار صادر، ط1، بيروت، 2000م، مادة كتب ص 17.

[3] المصدر نفسه ص 18.

ب- الكتابة اصطلاحا:

تكون الكتابة في البداية عبارة عن فعل استنمائي، ينمو بطريقة متدرجة،و ذلك بفصل الجنس المعالج لموضوعها، و بهذا تستطيع الكتابة اخذ مكان وسيط و رمزي بعد الكلام مباشرة[1].

معنى ذلك أن الكتابة écriture في نظر «انزيو» تنمو على حسب الجنس المعالج لها، فكل جنس طريقته الخاصة في الكتابة لذلك اختلفت الآراء حولها.

أما حسين خمري عرفها « أنها الجمع منذ التبعثر، و التشتت، لهذا يقول الفقهاء بان القران الكريم سمي كتابا لأنه يجمع الآيات القرآنية، و الكتابة هي جمع للحروف و الألفاظ حتى تستقيم في انساق ذات دلالات مخصوصة».

إن الكتابة في نظر حسين خمري حتى و لو كانت مشتتة غير منتظمة إلا أنها كانت تدل على الجمع لاسيما للحروف و الألفاظ.

أما مجال استخدام لفظ الكتابة في اللغة لا يعرف الحدود و خاصة عندما يتعلق الأمر بمسالة الاصطلاح، فنجد أن الكتابة قد اقترنت بالكلام المنشور في الخطاب النقدي القديم، باستثناء بعض النقاد الذين وسعوا مصطلح الكتابة ليشمل الشعر و النثر، و من هؤلاء النقاد الناقد ابن الأثير الذي قرب المسافة بين الشعر و النثر و حدد ثماني آلات التي تقوم عليها الكتابة، يشترك الشعر و النثر في سبع منها بينما الشعر يتفرد بالة علم العروض[2].

أما مصطلح الكتابة فقد ضاق و أصبح مقابلا للشعر خاصة أثناء الحديث عن أركان الكتابة[3].

علما أن للكتابة شرائط و أركان، أما شرائطها فكثيرة، و الأركان التي لا بد من إيداعها في كل كتاب بلاغي ذي شان خمسة[4].و لكل ركن من هذه الأركان خصائص و مميزات يتسم بها.

---

[1] ينظر **اتي انزيو**: المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها رؤية إجمالية للأنوثة من رواية التحليل النفسي.تر طلال حرب. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر.ط1 . 1992. ص 155.

[2] **ضياء الدين بن الأثير**: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر. تح محمد محي الدين عبد الحميد. ج1. المكتبة المصرية.بيروت 1990.ص 27-28.

[3] المرجع نفسه ص 87.

[4] المرجع نفسه ص 96.

لقد ورد مصطلح الكتابة مقابلا للشعر عند البعض، فحل محل النثر، في حين غيبه البعض الآخر. لانشغالهم بثنائية الشعر و النثر. ولهذا لا نعثر في نصوصهم على مصطلح كتابة.

ويتحول مفهوم مصطلح الكتابة عند رولان بارث في كتابه –لذة النص– على أن تكون لذة القراءة تتحقق بلذة الكتابة فيقول «يجب على النص الذي تكتبونه لي، أن يعطيني الدليل بأنه يرغبني، و هذا الدليل موجود: انه الكتابة. وأن الكتابة لتكمن في هذا: علم متعة الكلام. انه كاما سوترا و لم يبقى من هذا العلم سوى مصنف واحد: انه الكتابة نفسها»[1].

يوضح بارث من قوله إن أي نص من النصوص الذي سيتطرق إلى قراءته يجب أن يرضيه و يحس بذوقه و الدليل هو الكتابة.

لقد أوضح بارث « بان اللغة لتنبني في مكان آخر، يبنيها الذوق المستحيل لكل لذائد اللغة، و لكن أين، و في أي مكان آخر؟ انه في فردوس الكلمات هنا يكون النص فردوسيا حقا، و طوبا و يا (من غير مكان)، و شذوذا ممتلئا كاملا. إن كل الدول قائمة هنا، وإن كل دال منها ليصيب هدفه، ويبدوا أن الكاتب (القارئ) يقول لها: احبك جميعا (احبك كلمات، وأشكالا وجملا، وقطيعات: احبك حابلا ونابلا: أحب الإشارات، و أشباح الأشياء التي تمثلها)[2].

بالرغم مما تتميز به اللغة من خصائص و جماليات نجد رولان بارث حدد باللغة مواطن اللذة في الكتابة. و بين أننا باللغة مغمورون، فشبه بذلك الأطفال الصغار الذين لا يرد لهم طلب و لا يلامون على أي خطا اقترفوه، و هذا يسمى رهان لخلق المتعة[3].

يوضح بارث من هذه الدراسات إن نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة: إنها تكتب و تقرا، و لعل هذا هو الشرفي إنها كانت نصوص لذة، و بين انه يعشق اللغة و ان هناك معاني كثيرة تحقق اللغة بها المتعة و تكون خاصة بمادتها.

---

[1] **رولان بارث**: لذة النص. تر منذر عياشي. مركز الإنماء الحضري.ط1.سورية 1992 ص 27-28.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

[3] المرجع نفسه. ص 31.

و قد تناول جاك دريدا الكتابة و اعتبرها من مقولاته الأساسية، يقول:« إن مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة و ينطوي عليه في ثنايا. فهذا يفترض بالطبع تقديم تحديد أو تعريف لكل من اللغة و الكتابة. فان تسمية لغة تطلق على كل من الفعل و الحركة و الفكر و التفكير و الوعي و اللاوعي و التجربة و العاطفة....الخ.و ها نحن نواجه اليوم نزوحا لإطلاق تسمية كتابة على هذه الأشياء جميعها و سواها: لا لتسمية الحركات الجسمانية التي تستدعيها الكتابة الحروفية أو التصويرية و الايديوغرافية»[1]. قدم دريدا تعريفا مبسطا لكل من اللغة و الكتابة باعتبار أن مفهوم الكتابة تجاوز حدود اللغة و يحتويها بكل معنى الكلمة، و ذلك من خلال توقف مصطلح الكتابة عن الإشارة إلى شكل خاص للغة و هو مشتق منها و مساعد لها.

إن مصطلح الكتابة ظهر لأول مرة في مجلة نضال (combat) عام 1947 و في سنة 1957 في كتاب الكتابة في درجة الصفر لرولان بارث و الذي تغير مسار هذا المصطلح عنده تبعا لتغير مسار فكره[2].

و قد حرص بارث على تقديم مفهوم للكتابة بقوله:« نجد بين اللغة و الأسلوب مكانا لحقيقة شكلية أخرى هي: الكتابة»، كما قد حرص أيضا على تقديم آخر للكتابة:« اللسان و الأسلوب هما قوة عشواء. أما الكتابة فهي فعل تضامني تاريخي»[3]. و نظر إلى الكتابة أيضا على أنها وظيفة بقوله:« اللسان و الأسلوب هما موضوعان، أما الكتابة فهي وظيفة و هي العلاقة بين الإبداع و المجتمع. و هي اللغة الأدبية التي تحولت بمقصدها الاجتماعي»[4]. طرح مفهوم الكتابة في حدود الالتزام الاجتماعي.

إن الكتابة حقيقة شكلا نية مستقلة عن الأسلوب و اللغة، و عن اللسان.و هي ترتبط بالكاتب و بمجتمعه، و يراها بارث نقطة مهمة تخلت عن أداء وظيفتها و تنصرف إلى تأمل ذاتها من ناحية التحول.

---

[1] **جاك دريدا**: الكتابة و الاختلاف، تر كاظم جهاد، تق محمد علال سيناصر، دار توقبال للنشر.ط2.المغرب2000. ص107

[2] **رولان بارث**: الكتابة في درجة الصفر، تر محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري.ط1.سورية 2002 .ص 11.

[3] المرجع نفسه ص 20-21.

[4] المرجع نفسه ص 21.

قدم رولان بارث مسائل نقدية لحقيقة الكتابة من خلال كتابه – نقد و حقيقة – في أنها اقتباسات مختلفة المشارب و المرجعيات. و نسيج من النصوص و هذا ما أدى إلى إثراء مصطلح الكتابة[1].

إن مصطلح الكتابة يتوسع بتوسع دلالات النص و المرجعيات التي تغني النص. فتتواجد عند القارئ وبذلك يظهر دوره في متابعة هذه الدلالات التي حينها ستعني بغرض النص.

[1] **رولان بارث:** نقد و حقيقة، تر منذر العياشي. مركز الإنماء الحضاري. ط1. دبي1994. ص21.

الفصل الأول
الخطـــــاب الســـردي

المبحث الأول:
الخطاب الروائي والتفاعل النصي

المبحث الثاني
السرد طرائقه وأشكاله

المبحث الثالث
عناصر السرد

المبحث الأول: التفاعل النصي و الخطاب الروائي

I- الخطاب الروائي:

إن التعريف بالخطاب الروائي ليس بالأمر الهين، و هذا ما يدفع كل باحث أو مفكر بان يعرفه من وجهة نظره الخاصة و قدراته المعرفية. إن مفهومه غير متفق عليه و هذا ما تؤكده بعض الدراسات وذلك يعود لتعدد مواضيعه و اختلاف آراء بعض الباحثين.

إن الخطاب الروائي يمارس عن طريق التذوق الفني أو عن طريق الإبداع باعتباره جنس أدبي محدد.

ثم إن الخطاب الروائي هو الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، و قد تكون المادة الحكائية واحدة لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها و نظمها و لو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لان تحكي و حددنا لها سلفا شخصياتها و أحداثها المركزية و زمانها و فضائها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم و مواقفهم و إن كانت القصة التي يعالجونها واحدة[1].

فالمادة الحكائية في الرواية هي المادة الأصلية التي يتحقق بها العمل الحكائي الروائي و التي تتمثل في الشخصية و الحدث و الزمان و المكان (الفضاء).

ركزت الدراسة الأدبية اهتمامها على المادة الحكائية أو المضمون، و لكن « توماشخسكي» وانطلاقا من تصور الشكلانيين الروس يميز ضمن العمل الحكائي من ما يمكن تسميته بالمبنى الحكائي و المتن الحكائي يقول:« إنني اسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث[2].

[1] **سعيد يقطين**: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) ص 7.

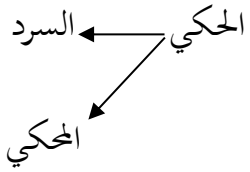
[2] المرجع نفسه ص 29.

يبرز هذا القول دور الشكلانيين الروس في بحثهم عن مختلف انساق الحكي. وتركيزهم على أسبقية المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث التي تتشكل منها المادة الحكائية ويقصد هنا بالمادة الحكائية القصة.

و لتوضيح الأمر نجد كلا من بنفست و تودوروف و جيرار جينت الذين ميزوا بين الحكي و الخطاب « فالحكي كقصة يتم التمييز فيه بين مستويين هما: مناطق الأحداث من جهة و الشخصيات وعلاقاتها ببعضها البعض من جهة ثانية. أما الحكي كخطاب فيركز تحليله من خلال ثلاثة جوانب: زمن الحكي وجهاته وصيغه»[1].

أما لوفيف فهو يهتم بالخطاب الحكائي ولا يفرق بين الخطاب والحكي والقصة والخطاب. ويقول عن الحكي: «هو كل خطاب يدفعنا إلى استدعاء عالم مدرك كواقع مادي أو روحي وهذا العالم يقع في مكان وزمان محددين وهو ينعكس غالبا فكرا محددا لشخص أو مجموعة من الأشخاص بما فيها الراوي»[2].

إن الحكي يبدو بحسب هذا التعريف كآلية يتداخل فيها السرد والمحكي على هذا الشكل:



يرى سعيد يقطين « إن كل الذين تناولوا الموضوع الحكي قدموا مميزات ثنائية دون أن يسموا بشكل مباشر احد طرفي الثنائية بالخطاب»[3].

[1] المرجع السابق ص 30.

[2] **سعيد يقطين**: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) ص 34.

[3] المرجع نفسه ص 37.

و إن تلك الاختلافات في مفهوم مادة الحكي تبقى رهينة الاختصاصات التي انطلق منها كل تيار.

أما شلوميث ريمون كينان لكونها تنطلق من البويطيقا التي تناولت الحكي من ثلاث زوايا (القصة، الخطاب، النص) في كتابها « التخيل الحكائي» منطلقة من التساؤل التالي: لماذا نجد في تعليق صحفي سردا و لا نجد حكيا؟ منطلقة بتحديد تعريف للسرد(narration) لكونه التواصل المستمر الذي من خلاله يبدوا الحكي (narrative) كرسالة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه وهو السرد ذو طبيعة لفظية لنقل المراسلة. لتحدد بذلك التخيل الحكائي الذي يقوم على ثلاثة جوانب: الأحداث، تمثيلها اللفظي، الفعل القولي أو الكتابي، ويظهر ذلك من كون القصة كأحداث مسرودة مجردة من تركيبها في نص ومعاد تركيبها، وإن كانت القصة هي تتابع الأحداث، فان النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله نتمكن من قراءتها. وبما أن النص هو الخطاب فلا له من كاتب أو متكلم. لذلك فان فعل أو عملية الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثالث أي السرد، ومن خلال النص نتعرف على القصة باعتبارها موضوعه والسرد باعتباره عملية إنتاجية[1].

وهكذا يغدوا الخطاب تواصلا لسانيا منظورا إليه كإجراء يتم بين المتكلم والمخاطب، أو كفعالية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية، ويعتبر النص تواصلا لسانيا، كمرسلة مشفرة عبر وسيطها المكتوب أو الشفوي[2].

و الخطاب الحكائي تحكمه معايير سردية نذكر منها:

1- **الصيغة**: السرد.

2- **الزمن**: استيعاب الحكي.

[1] المرجع السابق ص 41-42.

[2] المرجع نفسه ص 44.

وأن هذه المعايير تتوفر عليها خطابات سردية أخرى عديدة مثل: القصة، الحكاية الشعبية، السيرة الذاتية.

ووفق المفهوم السردي فان الخطاب الروائي يحتوي على مادة وسيط للإظهار: شفاهي أو لغة مكتوبة، صور ثابتة أو متحركة وإيماءات. وشكل يتألف من مجموعة من التقريرات السردية التي تقدم القصة، وبشكل أدق تتحكم في تقديم تتابع المواقف والوقائع ووجهة النظر التي تحكم هذا التقديم وإيقاع السرد و نوع التعليق[1].

للخطاب الروائي مادة وسيط تساعد على ظهور ما هو مبهم سواء كان هذا الإبهام شفهيا أو مكتوبا أو صورا ذات أشكال مختلفة، ونوع يتكون من تقاد ير سردية تساعد على تقديم القصة.

ويرى كمال الرياحي في كتابه حركة السرد الروائي ومناخاته من شمولية الرؤية النقدية للخطاب الروائي فيقول بخصوص ذلك «أما السمة الكبرى التي احسب أن الدراسات بمجملها قد أثبتتها للكتابة الروائية بعامة، تتمثل في مبدأ يفوض أسطورة صفاء النوع الروائي، فالرواية هي ملتقى للنصوص بتعبير جماعة التناص، و لذلك فإنها تتسع بطبيعتها لمختلف الأجناس و الفنون اعتمادا على امتلاكها لفعاليات الدمج والكولاج. كان الرواية تسيطر على الأجناس والأنواع الأخرى، وتستطيع أن تعبر الأزمنة فتستحضر التراثي والحداثي، والإخباري والتصويري و تدمج العناصر المتباينة لتشكل منها نسيجا جديدا مختلفا.... الرواية شكل غير ناجز، وخارج على أية قوانين صارمة أو نهائية»[2].

[1] **جيلارد برنس**: المصطلح السردي. تر عا بدخزندار. المجلس الأعلى للثقافة. ط1. القاهرة 2003. ص 62.

[2] **كمال الرياحي**: حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع. ط1. عمان. الاردن(1426هـ-2005م) ص 13.

إن الخطاب الروائي هو العمود الفقري و الأساسي للخطاب في الرواية. و الراوي هو الذي يقدم الخطاب بالكيفية التي يدرك بها القصة و بالطريقة التي يستخدمها في ذلك الخطاب الذي ينطلق منه أثناء عملية السرد[1].

الخطاب الروائي ليس هو الرواية و إنما هو الخطاب، و الخطاب هو الطريقة التي تقدم بها مادة الحكي بواسطة الراوي و بطريقته الخاصة في عملية السرد.

II – التفاعل النصي:

التفاعل النصي مركب وصفي تجتمع لمتلقيه دلالة تنشطر إلى دلالتين، فهو في قسمه الأول ممارسة (تفاعل)، و في قسمه الثاني نص. فيكون الجزء الثاني هو حقل أو موضوع هذه الممارسة، و يعد النص هو حقل التفاعل[2].

مصطلح التفاعل النصي تنقسم إلى شطرين: الشطر الأول يسمى بالممارسة أو التفاعل و الشطر الثاني يسمى بالنص.

فبما أن النص هو حقل التفاعل، إن جوليا كريستيفا تعرفه بأنه « جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر و بين أنماط عديدة من الملحوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه»[3].

يتبين من تعريف جوليا كريستيفا أن النص جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة و ذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية.

---

[1] **حفيظة احمد**: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز اوغاريت الثقافي. ط1. فلسطين 2007. ص17.

[2] **نهلة فيصل احمد**: التناصية، النظرية و المنهج. الهيئة العامة لقصور الثقافة. ط1. القاهرة 2010. ص 19.

[3] المرجع نفسه ص 71.

إذا فالتفاعل النصي intertextuality مصطلح سيميولوجي ولد سنة 1966م على يد كريستيفا من خلال أبحاثها السيميولوجية و اشتغالها على أبحاث باختين في حقل السيميائية بالذات[1]، لكن ولادته هذه هي ولادة المصطلح intertextuality فقط، أما ولادته الحقيقية فقد كانت على يد ميخائيل باختين و إن اشتغل بمصطلح آخر هو التفاعل الذي أطره في نظريتي الحوارية و التعدد الصوتي[2].

أما انجيتو فهو يقف على ريادة كريستيفا التي أدخلته إلى حقل الدراسة الأدبية مستفيدة من باختين الذي يسميه « التفاعل» السيميو لفظي[3].

انجيتو ساند كريستيفا و أعطاها الحق لما أدخلت التفاعل إلى الدراسة الأدبية مستعينة بباختين.

كما يعد التفاعل النصي مفهوم ضام لكل دلالات المصطلحات التي احتوتها التفكيكية فهو يصدق على جميع مقولاتها. تسكنه مفهومات الاختلاف و الكتابة وثنائية الحضور و الغياب[4].

مصطلح التفاعل النصي جامع لكل المصطلحات التي اقترحتها التفكيكية و يتفق على جميع ما طرح في مقولاتها (التفكيكية).

ينقسم النص في التفاعل النصي إلى بنيات نصية منها: بنية النص و هو الذي يتصل بـ « عالم النص» لغة و شخصيات و أحداثا، و كذلك بنية المتفاعل النصي. إن هذه المتفاعلات النصية هي البنيات النصية أيا كان نوعها و التي تستوعبها بنية النص و تصبح جزءا منها ضمن عملية التفاعل النصي[5]. ففي التفاعل النصي نجد النص ينقسم إلى بنيات نصية.

---

[1] المرجع السابق ص 71-86.

[2] المرجع نفسه ص 87.

[3] **سعيد يقطين**: انفتاح النص الروائي. النص و السياق. المركز الثقافي العربي. ط2. الدار البيضاء- المغرب-2001. ص93.

[4] **نهلة فيصل الأحمد**: التناصية. النظرية و المنهج. ص 83.

[5] **سعيد يقطين**: انفتاح النص الروائي النص و السياق. ص 98-99.

تعد اللغة جزءا مهما من هذه البنية والتي تولدت بواسطتها خلفيات نصية وإن التعدد لهذه الخلفيات النصية ولاسيما التفاعل مع هذه الخلفيات الذي يؤدي إلى التصارع بين الخلفيتين، وهكذا يمكننا التمييز بين خلفيتين نصيتين: الأولى ثابتة ومنغلقة على ذاتها وتعيد إنتاج ما ترسب فيها من قيم نصية مستقاة من البنية النصية الكبرى، و هي تقليدية تقوم على أساس تقديس البنية النصية الكبرى و قيمتها، و بواسطتها تقرا النص و تتلقاه، و الثانية متحولة باستمرار و متفتحة تحاور القيم النصية أيا كان نوعها. وتسمى لتجاوز الثبات والانغلاق وهي جديدة، بل ومتجددة لأنها ترفض الثبات والمطلق، تحاور النص و هي تتلقاه، و لا تسعى إلى الحكم عليه أو محاكمته وفق الجاهز عندها في خلفيتها النصية و إلا أصبحت بدورها منغلقة[1].

الخلفية النصية الأولى هي خلفية تقليدية قديمة و غير متغيرة و منغلقة و هي تتعامل مع النص كإعادة نصوص سابقة له، و تتوقع أن يكون نموذجا من نماذجها. و الخلفية الثانية هي خلفية جديدة وحديثة و متفتحة قابلة للتغيير و ترفض الثبات و تتلقى النص و تحاوره، و لا تحاكمه، و بذلك تتعدد القراءات بتعدد الخلفيات.

و تتصارع الخلفيات النصية وفق إستراتيجية معينة فالكاتب و هو ينتج لنصه يتصور قارئا معينا، وفي خلفيته نصوص عديدة يحولها و يبنيها في إنتاجيته الخاصة. و القارئ كذلك و هو يقرا نصا يدخل إليه مجهزا بتصورات قبلية عن النص من خلال هذا التفاعل البنائي على مستوييه الداخلي (الكتابة) و الخارجي (القراءة) يتم انفتاح النص أو انغلاقه[2].

المؤلف عند كتابته لأي نص يتصور في ذهنه قارئا معينا و هو يقوم بتحويل أي نص من النصوص و يبنيه حسب تفكيره الخاص و فهمه، بينما القارئ عند قراءته لأي نص لابد أن تكون له معلومات مكتسبة حتى يتمكن من الفهم الجيد.

[1] المرجع السابق ص 151.

[2] المرجع نفسه ص 76.

العلاقات هنا ليست مسطحة أو مطلقة لأنه عند قراءة أي نص نجد أنفسنا أمام تعدد القراءات و تفسيرها و من هذا المنطلق قدم ميشال اريفي صورة عن انفتاح النص أو انغلاقه و ذلك عبر الحديث عن الانفتاح و الانغلاق في علاقتهما بالبناء الداخلي و الخارجي و تعرض هذه العلاقة في شكل ثنائية:

- النص منفتح و القراءة منفتحة.
- النص منفتح و القراءة منغلقة.
- النص منغلق و القراءة منغلقة.
- النص منغلق و القراءة منفتحة.

الشيء الملاحظ في هذه العلاقات انه في الحالة الأولى يوجد تفاعل كبير بين النص و القارئ بخلاف الحالة الثانية و الثالثة لا يوجد تفاعل و لا نأمل في وجوده بين القارئ و النص، و في المرحلة الرابعة يكون التفاعل بدرجة اقل بين القارئ و النص.

المبحث الثاني: السرد طرائقه و أشكاله

1- مفهوم السرد:

يميل مصطلح السرد على المرويات بأنواعها المختلفة الشفوية والمكتوبة، و هو من المصطلحات التي شغلت الباحثين و اللغويين نظرا لأهميته في العمل الروائي.

أ- السرد لغة:

يعرف السرد في معاجم اللغة العربية فهو درع مسرودة و مسردة بالتشديد: فقيل سردها نسجها و هو تداخل الخلق بعضها ببعض. و قيل السرد (الثقب) و المسرودة (المثقوبة) و سرد الصوم أي تابعه[1].

و جاء في لسان العرب (س.ر.د) بأنه: تقدمة شيء إلى شيء آخر، تأتي به متسقا بعضه في اثر بعض متتابعا، سرد الحديث و يسرده سردا: إذا تابعه. و فلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له[2].

يتضح من التعريفين أن السرد هو حديث متتابع و كل منها يشد الآخر شدا مترابطا، و الفهم يكون في مادة المسرود اقل مما يكون عليه في طريقة بناء المسرود. و السرد يعني التتابع.

فلا عجب أن يكون لمصطلح السرد مشتقات فنجد لفظة «سردد» و ذلك بضم أوله و سكون ثانيه و دال مهملة مكررة الأولى منها مضمومة. و كذلك لفظة «سردر» بفتح أوله و سكون ثانيه و دال مهملة مفتوحة. و آخره راء: من قرى بخارى و قد نسب إليها بعض العلماء[3].

---

[1] **الرازي:** مختار الصحاح. مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح. بيروت1989. ص 124.

[2] **ابن منظور:** لسان العرب. دار صادر. ط1. بيروت 1997. ص 273.

[3] **شهاب الدين أبي عبد الله:** البلدان. مج3. دار صادر بيروت. ص 20.

أن هذه الألفاظ تختلف من حيث المعنى و من حيث حركة الإعراب، في حين تتشابه من ناحية ترتيب الحروف.

ب- السرد اصطلاحا:

يشكل السرد (la narration) واحدا من أهم العلوم التي تهتم بها النظرية السردية، و قد ازدادت الإسهامات في هذا الفرع المعرفي و تعددت مدارسه و اختلفت بشكل عميق حتى وصلت الاختلافات لحدود المفاهيم و المصطلحات.

يعرف س. ركينان السرد بقوله:« يعني بالسرد narration التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي narrative كمراسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه»[1].

يعني س. ركينان بتعريفه للسرد أن السرد هو كأداة للتواصل الذي يظهر الحكي من خلالها كرسالة، فتجدر الإشارة إلى إن السرد ما هو إلا خطاب روائي يخبرنا عن العالم.

فإذا كان الحكي يمثل الإطار العام للرواية بينما يمثل السرد الإطار الخاص. فالحكي يتقدم من خلال السرد و لا وجود للسرد بدون الحكي، فالحكي يتشكل وفق المادة المحكية و السرد بدوره يقوم بصياغة المادة المحكية في شكل روائي و بذلك يتشكل السرد وفق تشكل الواقع[2].

ذلك أن الحكي عامة يقوم على دعامتين أساسيتين:

أولهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة.

[1] **مراد عبد الرحمان مبروك**: آليات السرد في الرواية العربية المعصرة «الرواية النبوية نموذجا ». الهيئة العامة لتصور الثقافة 2000 ص28.

[2] المرجع نفسه ص 29.

و ثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة و تسمى هذه الطريقة سردا. ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة و لهذا السبب فان السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي[1].

أن كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي و شخص يحكى له، أي وجود تواصل بين الطرفين: الأول يدعى ساردا و الثاني يدعى قارئا. فان الرواية أو القصة تمر عبر القناة التالية:

الراوي ⟵ القصة ⟵ المروي له.

السرد هو الطريقة التي تروى بها القصة أو الرواية عن طريق قناة تتكون من ثلاثة عناصر هي السارد و القصة و المسرود له و تخضع هذه القناة لمؤثرات.

إن مصطلح السرد انطلق من مصطلحات القصة، و ظل تعبير النثر القصصي شاملا لأشكال السرد المختلفة كالقصة و القصة المتوسطة و الأقصوصة و الرواية و السيرة و الملحمة[2].

فإذا تحدثنا عن مجالات أخرى تجاوزت حدود الأجناس الأدبية و ما يجاورها نجد الموسيقى والسينما و فن التصوير و غير ذلك.

و يتضح أن المرء لا يستطيع أن يعيش دون أن يسرد، و يحكي و يهذي و يعبث و يهرج ويسخر و يبكي و لا يبكي و لا يضحك، كل هذه المظاهر سرود لحكايات أنجزتها اللغة و صورها الأسلوب وأبدعها الخيال[3].

---

[1] **حميد لحمداني**: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع. ط3. الدار البيضاء-المغرب-2000. ص 45.

[2] **عبد الله ابو هيف**: المصطلح السردي تعريبا و ترجمة. في النقد الأدبي العربي الحديث. مج28. مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية، سلسلة الآداب و العلوم الإنسانية، عدد(1) 2006م. ص 32.

[3] **عبد المالك مرتاض**: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب. الكويت 1998م. ص 221.

فالسرد في عمومه أصبح ملازما للحكي و مرتبطا به اشد الارتباط و مكمل له، بغض النظر عن اختلاف جنس الحكي سواء كان حكاية شعبية أو أسطورة أو سيرة أدبية.

يعود أصل اشتقاق السرد إلى اللاتينية، و هو الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل. و نجد كثيرا من الباحثين يختلفون مع بارث في قوله« إن هذا السرد كان يتم تصوره فقط من منظور البرهان » فالقصة عنده ليست حكاية و إنما هي خطوة برهانية و هي لذلك عارية و وظيفة محضة[1].

إن مصطلح السرد في اللاتينية يعد مصطلح أساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم موضوعا قابلا للجدل و الاستفسار. فنجد بعض الباحثين الذين عارضوا بارث في قوله أن السرد كان يتم تخيله فقط من جهة البرهنة.

فحسب جنيت السرد هو « العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي و ينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ أي الخطاب القصصي و الحكاية أي الملفوظ القصصي»[2].

إن السرد حسب مفهوم جينت هو الطريقة التي يقوم بها الراوي أو السارد و ينتج من خلال نص قصصي يتكون من خطاب وملفوظ.

و بالتالي فان السرد إذا كان عبارة عن حكي « فلا يمكن إقامة سرد دون وجود سارد و لا متلقي فالراوي و المروي له يمثلان حضورا أساسيا في النص السردي»[3].

حيث إذا قام شخص بانجاز حكي ما يتطلب ذلك وجود متلقي حتى يفهم المعنى المقصود وحتى تكتمل العملية السردية يتطلب وجود مرسل و مرسل إليه.

---

[1] **صلاح فضل**: بلاغة الخطاب وعلم النص. دار نوبان للطباعة. ط1. القاهرة 1996م. ص254-255.

[2] **مراد عبد الرحمان مبروك**: آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة «الرواية النبوية نموذجا » ص 39.

[3] **عمر عيلان**: مناهج تحليل الخطاب السردي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2008م. ص 70.

أما في النقد الحديث فالسرد:« هو مصطلح حديث للقص، لأنه يشتمل على قصد حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال. و السرد بعد ذلك عملية يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي. و تؤدي إلى النص القصصي. و السرد موجود في كل نص قصصي حقيقي أو متخيل»[1].

السرد يتمثل في الحديث المنقول من شخص لآخر عن حادثة معينة و هو عبارة عن فعل أنجز سواء كان هذا الفعل واقعي أو تخيلي.

نخلص إلى أن السرد أو السرد الروائي له مكونات و آليات يقوم عليها و إن طريقة اشتغال تلك الآليات في نص من النصوص السردية هي التي تميز و تحدد طبيعته. أما خصوصياته فهي أيضا تختلف من نص إلى آخر حسب طبيعة الجنس الواحد.

فان السرد موجود منذ وجدت لغة الإنسان لكن الوعي به بوصفه فنا يتمتع بخصائص نوعية ويخضع لنظام له قواعده و ضوابطه الناظمة. و لم يتحقق إلا مع تطور تحليل الخطاب السردي.

1-1- مكونات السرد:

تعد مكونات السرد من الأركان الأساسية التي لا يتم السرد من دونها و هي: الراوي و المروي و المروي له.

أ- الراوي (السارد):

هو ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقية أم متخيلة و لا يشترط أن يكون اسما متعينا فقد يتوارى خلف صوت، أو ضمير، يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث

[1] **عبد الله أبو هيف**: المصطلح السردي. تعريب و ترجمة في النقد الأدبي الحديث ص32.

و وقائع و جرت العناية برؤيته تجاه العالم المتخيل الذي يكونه السرد. و استأثر بعناية كبيرة في الدراسات السردية[1].

معنى ذلك أن الراوي احد عناصر المبنى الحكائي لأنه إحدى الشخصيات التخيلية فيه.و هو المسؤول الأول عن توصيل السرد إلى المتلقي.

ب- المروي (المسرود):

فهو كل ما يصدر عن الراوي و ينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص. و يؤطره فضاء من الزمان و المكان و تعد الحكاية جوهر المروي و المركز الذي تتفاعل كل العناصر حوله[2].

يعتبر المروي رسالة لغوية و يكون دائما ضمن وعي مسبق لدى المؤلف. فهو متصل بأشخاص ويحتوي على عناصر الزمان و المكان.

ت- المروي له (المسرود له):

فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي، سواء أكان اسما متعينا ضمن البنية السردية أم شخصا مجهولا، وهو شخص (المروي له) يوجه إليه الراوي خطابه وفي السرود الخيالية كالحكاية و الملحمة و الرواية يكون الراوي كائنا متخيلا شان المروي له[3].

المروي له هو الشخص الذي يتوجه إليه الراوي بكلامه و بدونه يفقد السرد معناه. وربما قد يتخذ هيئة الشخصية الخيالية الموجودة على الورق فقط. و قد يكون مجهولا أو حقيقيا أيضا.

---

[1] **عبد الله إبراهيم**: موسوعة السرد العربي. المؤسسة العربية للدراسات و النشر. ط1. بيروت 2008م. ص 10.

[2] المرجع السابق ص 10.

[3] المرجع السابق الصفحة نفسها.

2- طرائق السرد:

للسرد طرائق متنوعة سواء في القصة القصيرة أو الرواية بحيث يمكن التمييز بين ثلاث رؤى سردية:

أ- السارد > الشخصية (الرؤية من خلف):

يعني هذا أن الرؤية تكون من الخلف و أن هذه الطريقة السردية يصطنعها العمل السردي التقليدي في نظر عبد المالك مرتاض. إذ أن السارد فيها يكون بصدد معرفة كل الدقائق و الجلائل عن شخصياته بينما الشخصية تكون قاصرة لا تعرف شيئا عن مصيرها[1].

قد يجوز أن يتجسد تفوق السارد على الشخصية ذلك راجع الى:

- معرفة الرغبات الكامنة لشخصية ما.
- معرفة متزامنة.
- سرد الحوادث التي تقوم بها شخصية واحدة[2].

يتميز السارد هنا بكونه يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه، بما في ذلك أعماقها النفسية و أحاسيسها، و أفكارها مخترقا جميع الحواجز منتقلا في الزمان و المكان دون صعوبة، و يفترض أن تحكي القصة التي تعتمد هذه الرؤية السردية بضمير الغائب.

ب- السارد = الشخصية (الرؤية المصاحبة):

الرؤية السردية هنا تكون مصاحبة، و فيه تستوي الرؤية لدى السارد و شخصياته في درجة من الوعي و المعرفة بحيث لا احد منها يكون اعلم من الآخر: كان يعرف سرا أو حيلة أو هاجسة أو دافعا و يمكن أن تعرض الرواية هنا بضمير المتكلم أو بضمير المخاطب[3].

---

[1] **عبد المالك مرتاض**: تحليل الخطاب السردي ص 192.

[2] المرجع السابق الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه ص 193.

السارد هنا يتساوى في المعرفة مع الشخصية فهو لا يقدم لنا أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصية ذاتها إليه، و يستعمل ضمير المتكلم أو المخاطب في هذه الرؤية حيث يتطابق السارد بالشخصية القصصية.

ت- السارد < الشخصية (الرؤية من الخارج):

الرؤية هنا تكون من الخارج بحيث أن السارد يعلم اقل من أي شخصية من شخصيات روايته و انه لا يستطيع أن يصف لنا أكثر مما يرى أو يسمع. و نجد هذا الشكل في الأعمال السردية الحداثية أو الجديدة[1].

يكون السارد في هذه الرؤية اقل إدراكا و معرفة من أي شخصية في القصة و هو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى و يسمع دون أن يتجاوز ذلك كالحديث عن وعي الشخصيات و أفكارها مثلا أو التعليق على الأحداث فهو سارد محايد.

3- أشكال السرد:

عرف السرد أشكالا مختلفة من طرائق السرد التي اقتصرت في معظم أطوارها على اصطناع ضمير الغائب و ضمير المتكلم و ضمير المخاطب الذين سنتعرض لهم.

نتطرق في دراستنا إلى دراسة تعددية استعمال الضمائر في السرد الروائي و نجد ثلاثة ضمائر خاصة و هي: أنا، أنت، هو.

[1] المرجع السابق ص 194.

أ- السرد بضمير الغائب:

يعرف «نورمان فريد مان» هذه الطريقة بأنها «الحكاية التي تسردها شخصية واحدة»، و يلاحظ بان القارئ يستقبل الفعل مصفى من قبل ضمير إحدى الشخصيات و لكنه يتلقاه بمباشرة تحرمه من البعد الذي ينشا بالضرورة عن السرد ذي الطبيعة الارتدادية. و الذي يكون بطريقة ضمير المتكلم[1]. و كذلك هو شكل سردي محمود لأنه يركز النشاط السردي من حول رواية ولا يكون إحدى الشخصيات و إنما يتبنى وجهة أو عدة وجهات نظر.

يعد ضمير الغائب «هو» من الضمائر الأكثر استعمالا في السرد الشفوي و المكتوب.

و من النقاد الغربيين الذين اهتموا بضمير الغائب نجد رولان بارث «فقد اختصه بمقالة على حدة في بعض كتاباته التنظيرية»[2]. يتميز ضمير الغائب بكونه يسوق الحكي نحو الأمام و لكن انطلاقا من الماضي.

و لقد شاع بين السراد الشفويين أولا ثم بين السراد الكتاب آخرا، لجملة من الأسباب لعل من أهمها[3]:

- انه وسيلة صالحة لان يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من الأفكار و التعليمات.
- يتجنب اصطناع السقوط في فخ «الأنا» الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي.
- يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقل.

[1] المرجع السابق ص 195.

[2] **عبد المالك مرتاض**: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ص 154.

[3] المرجع نفسه ص 153-154.

ب- السرد بضمير المتكلم:

يأتي ضمير المتكلم في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية بعد ضمير الغائب، لأنه استعمل في الأشرطة السردية منذ القدم، فشهرزاد مثلا: كثيرا ما كانت تفتتح حكاياتها في ألف ليلة و ليلة بعبارة «بلغني » فكانت تعزوا السرد إلى نفسها و تحاول إذابته في زمنها و استدراجه إلى اللحظة التي كانت تسرد فيها حكاياتها تحت طقوس عجائبية مثيرة[1].

إن غاية ضمير المتكلم هي وضع بعد زمني بين زمن الحكي و هو زمن الحدث حال كونه واقعا. فالزمن الحقيقي للسارد و هو يتجسد في اللحظة التي تسرد فيها الأحداث عبر الشريط السردي[2].

ينطلق السرد بضمير المتكلم من الحاضر نحو الوراء تأن الحدث قد وقع بالفعل.

و لهذا الضمير جماليات يتميز بها بعضا منها[3]:

- يجعل الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف.
- يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي و يتعلق به أكثر متوهما أن المؤلف هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية.
- كان ضمير المتكلم يحيل على الذات بينما ضمير الغياب يحيل على الموضوع. فالأنا مرجعيته جوانية على حين أن الهو مرجعيته برانية.
- إن الأنا أو الضمير المتكلم يذيب النص السردي في التناص.

[1] المرجع السابق ص 158-159.

[2] **عبد المالك مرتاض**: تحليل الخطاب السردي ص 196.

[3] **عبد المالك مرتاض**: في نظرية الرواية ص 159-160.

ت- السرد بضمير المخاطب:

يأتي ضمير المخاطب في المرتبة الثالثة بالمقارنة مع ضمير الغائب و ضمير المتكلم، لأنه يعد الأقل ورودا. ثم الأحداث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة.

نجد الروائي الفرنسي ميشال بيطور الذي اشتهر باستعماله لضمير المخاطب و تألق في روايته الشهيرة «العدول» أو التحويل[1].

إن الغاية من اصطناع ضمير المخاطب أنها تشطر الرؤية السردية إلى شطرين حيث أن «الانت» يقوم مقام «هو» كما يحل محل الشخص المتحدث عنه و يحيل على «الأنا» بحكم انه يضمن الشخص الذي يتحدث[2].

و لهذا الضمير مزايا فنية كثيرة منها[3]:

- يجعل الحدث يدفع جملة واحدة في العمل السردي لتجنب انقطاع تيار الوعي.
- يتيح وصف وضع الشخصية و الطريقة التي تولد بها اللغة فيها.
- يتيح وصف الوعي من قبل الشخصية نفسها.

و ضمير المخاطب له دوره في تشكيل السرد في أي زمن يحال إليه، و إذن فاستعمال ضمير المخاطب لا يعني بالضرورة انه وسيط، و حتما و على الحقيقة و اليقين بين ضميري المخاطب و المتكلم، بل إن وظيفته سردية و يوقع حدثا سرديا بعينه[4].

[1] المرجع السابق ص 163.

[2] **عبد المالك مرتاض**: تحليل الخطاب السردي ص 198.

[3] المرجع نفسه ص 198-199.

[4] **عبد المالك مرتاض**: في نظرية الرواية ص 166.

لا شك أن هذا التنوع للضمائر السردية قادر على القيام بفوضى في السرد. و ترك أثاره طالما توفرت موهبة فنانين مبدعين رسامين، مما يجعل بدوره علاقة تفاعلية تجعل من ضمير المخاطب و المتكلم وحدتين متميزتين إضافة إلى ما يؤديه ضمير الغائب.

المبحث الثالث: عناصر السرد

إن السرد يقوم على عناصر المبنى الحكائي: أي العناصر التي يتشكل منها الفضاء الروائي و هي عناصر ثابتة و أساسية لا يمكن اعمار البناء الروائي من دونها.

1- الزمن:

يعد الزمن من العناصر الفاعلة في الرواية و لهذا فلابد من تحديد تعريف له لأنه مسطرة الحياة التي نسير عليها.

أ- الزمن لغة:

لقد تعددت و تنوعت تعريفات مصطلح الزمن ففي معجم لسان العرب هو:«زمن. الزمان اسم لقليل الوقت و كثيرة. و في المحكم: الزمن و الزمان، و الجمع أزمن و أزمان و أزمنة و زمن زامن: شديد، و أزمنة الشيء. طال عليه الزمان الاسم من ذلك الزمن و الزمنة»[1].

إن ابن منظور أورد مصطلح «الزمان» و «الأزمنة» ليعز به المدة و الدهر. ثم الزمنة و هي البرهة من الزمن.

و في معجم مختار الصحاح: الزمن و الزمان: اسم لقليل الوقت و كثيره و جمعه (أزمان)و(أزمنة) و(أزمن).و عامله (مزامنة) من (أزمن) كما يقال مشاهرة من الشهر و (الزمانة) آفة من الحيوانات و رجل (زمن) أي مبتلى بين (الزمانة) و قد (زمن) من باب تسلم[2].

[1] **ابن منظور**: لسان العرب. م3. دار صادر. ط3. بيروت-لبنان- 1994م. ص 164.

[2] **الرازي**: مختار الصحاح. ص 116.

الزمان و هو مقدار حركة الفلك الأطلس عند الحكماء و عند المتكلمين عبارة عن متجدد معلوم يقدر به متجدد آخر موهوم كما يقال: أتيك عند طلوع الشمس فان طلوع الشمس معلوم و مجيئه موهوم فعند مقارنة ذلك الموهوم بالمعلوم زال الإبهام[1].

ب- الزمن اصطلاحا:

نجد مصطلح الزمن عند بعض الفلاسفة و المفكرين و خاصة الأدباء و هو كثير و متنوع لذا سنقتصر على بعض المفاهيم الاصطلاحية.

نقصد بكلمة المصطلح (الزمن) هو نوع من الترجمة أو التعريب لمصطلح le temps بالفرنسية، أو time بالانجليزية أو tempus باللاتينية أوtempo بالايطالية[2]. إن هذا في التصور الفلسفي.

أما في تحديد أفلاطون فان الزمن هو «كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق»[3]. يعني أفلاطون في تحديده لتعريف الزمن بان الزمن يمر بنا من مرحلة سابقة الى مرحلة اخري لاحقة.

بينما الزمن في تمثل أندري لالاند:« هو متصور على انه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر»[4].

أما الاشاعرة فقد عرفوه بأنه« متجدد معلوم يقدر به متجدد آخر موهوم»[5]. و يفهم من قول الاشاعرة أن الزمن هو الوقت المتجدد المعروف سابقا و الناتج عنه وقت نجهله.

لقد ورد في رسائل إخوان الصفاء أن « الزمان عند جمهور الناس هو مرور السنين و الشهور و الأيام و الساعات، و قد قيل انه مدة تعدها حركات الفلك و قد يضن كثير من الناس أن الزمان ليس

[1] **الجرجاني**: التعريفات ص 119.
[2] **عبد المالك مرتاض**: في نظرية الرواية. ص 172.
[3] المرجع نفسه ص 172.
[4] المرجع نفسه ص 172.
[5] المرجع نفسه ص 172.

موجودا أصلا إذا اعتبر بهذا الوجه، و ذلك أن أطول أجزاء الزمان السنين و السنين منها ما قد مضى و منها ما لم يجيء بعد. و ليس الموجود منها إلا سنة واحدة و هذه السنة أيضا شهور منها ما قد مضى و منها ما لم يجيء بعد، و ليس الموجود منها إلا شهرا واحدا و هذا الشهر منه أيام قد مضت و أيام لم تجيء بعد و ليس الموجود منها إلا يوما واحدا و هذا اليوم ساعات منها ما قد مضت و منها ما لم تجيء بعد و ليس الموجود منها إلا ساعة واحدة و هذه الساعة أجزاء منها ما قد مضى و آخر ما جاء بعد، فبهذا الاعتبار ليس للزمان وجود أصلا[1].

انطلاقا من هذا التصور الفلسفي لإخوان الصفاء الذين أنكروا وجود الزمان، ولا يمكن الحديث عنه لان الماضي لا يوجد في الحاضر، و المستقبل لم يحن بعد.

و هذا ما أكده بول ريكور في قوله:« أن الزمان هو الحجة الارتيابية المعروفة جدا و الزمان غير موجود لان المستقبل لم يحن و لان الماضي فات و لان الحضر لا بد من ماض، و لكن مع ذلك نحن نتحدث عنه ككينونة فنقول الأشياء الآتية ستكون و الأشياء الماضية كانت و الأشياء الحاضرة كائنة و ستمضي و حتى الماضي ليس لا شيء»[2].

يتضح من التعريفين السابقين أن هناك اتفاق كلي بينهما و يلتقيان في مبدأ إلغاء الزمن.

أن الزمن قد يكون من المفاهيم الكبرى التي اختلف العلماء و الفلاسفة على تعريفها. مما يفتح المجال لكل مجتهد لتعريفه (الزمن)، و لكل مفكر و ما يتمثل له من تحديد، و لعل هذا ما دفع «بباسكال» إلى القول بأنه « من المستحيل و من غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن»[3].

بالرغم من إنكار الزمن و الصعوبات التي واجهت الفلاسفة في تحديد مفهومه، فهناك من يرى ان الزمن كالأكسجين يعايشنا في كل مرة من حياتنا و في كل مكان من حركاتنا غير أننا لا نحس به،

[1] **نبيلة زويش**: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السميائي. دار الريحانة للكتاب. القبة- الجزائر- ص 71.

[2] المرجع نفسه ص 71.

[3] **عبد المالك مرتاض**: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. ص 173.

و لا نستطيع لمسه أو رؤيته، و إنما هذا كله توهم و لكن كل هذا يظهر في شيب الإنسان و تجاعيد وجهه و في سقوط شعره و تساقط أسنانه....الخ[1].

فالزمن إذن مظهر نفسي لا مادي و مجرد لا محسوس، و يتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر لا من خلال مظهره في حد ذاته[2].

يظهر التأكيد على الزمن و استمراريته في الحياة الإنسانية بوعيها لما يطرأ عليها من تغيرات تساهم في تجديد صورتها. و هناك من الفلاسفة أمثال برجسون الذي اعتبر الديمومة أهم عنصر يجب الاهتمام به عند التعامل مع الزمن، و أنها الوسيلة الوحيدة لفهم ظاهرة الزمن و الإمساك بها فنيا[3]. و هذا مرتبط بحدس برجسون للديمومة.

و الرواية وسيلة لرصد نبضات القلب العربي و مخبرا تحلل فيه سلوكاتنا و تصرفاتنا تجاه الزمن، حيث لا توجد رواية واحدة تخلو من توظيف الزمن توظيفا فنيا و تقنيا يخدم النص و الوعي معا[4]. إن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالزمن.

و في هذا الشأن يدعو جان بويون إلى ضرورة احترام خاصية الزمن في دراسة العمل الروائي، بل و انه ذهب إلى حد أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقفا على فهم وجوده في الزمن، و هذا لم يكن يعني لديه القول بمبدأ الضرورة في إدراك الاسترسال الزمني للأحداث . فالضرورة بالنسبة إليه لا يمكن أن تكون قانونا للزمن[5].

---

[1] المرجع السابق ص 172-173.

[2] المرجع نفسه ص 173.

[3] **بشير بويجرة محمد**: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري. ج1.دار العرب للنشر و التوزيع. وهران (2001-2002م) ص19-20 .

[4] المرجع نفسه ص 27.

[5] **حسن بحراوي**: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي. ط1. الدار البيضاء 1990م.ص109-110.

إن هذه الدعوة هي دعوة صريحة للاهتمام بمصطلح الزمن في الرواية كونه بمثابة الروح التي تمنح الحياة لجسد الإنسان و هو يمنح الرواية هويتها.

لقد ميز توما شفسكي في العمل الروائي بين زمن المتن الحكائي و زمن المبنى الحكائي انطلاقا من تبيان أهمية الزمن في العمل الروائي. فنقصد بزمن المتن الحكائي « مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها و التي يقع إخبارنا بها خلال العمل»، بينما زمن المبنى الحكائي« فهو يتكون من الأحداث نفسها لكنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعى ما يتبعها من معلومات»[1].

إن زمن المتن الحكائي يقوم بدراسة و تحديد الزمن الذي وقعت فيه الأحداث، بينما المبنى الحكائي يتعلق بمدة قراءة النص.

يشترك كل من لوبوك و موير في نقطة مهمة هي أهمية الزمن في السرد، فلوبوك مثلا يفترض انه ليس ثمة شيء أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه و تحديد الوتيرة التي يقتضيها و الرجوع بها إلى صلب موضوع القصة فهذا الأخير يقول لوبوك «لا يمكن طرحه إطلاقا ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن، و يضيف موير إلى ذلك بان عجلة الزمن تلك متغيرة و غير ثابت في علاقاتها بالموضوع الروائي[2].

إن أهمية الزمن تعالج حسب طبيعة الموضوع المعالج في القصة، و لكثرة المواضيع و تنوعها تتغير عجلة الزمن و تتعدد، مما يؤدي إلى تنوع أدوارها في العمل الروائي.

أما في كتاب تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين نجد بنفست قد قدم مفهومين مختلفين للزمن:

- **الزمن الفيزيائي للعالم:** و هو خطي و لا متناه، و له مطابقة عند الإنسان و هو المدة المتغيرة و التي يقيسها كل فرد حسب هواه و أحاسيسه و إيقاع حياته الداخلية.

[1] **سعيد يقطين**: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير). ص 70.

[2] **حسن بحراوي**: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ص 108.

- **الزمن الحدثي**: و هو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث[1].

و قد حدد بنفست نوع آخر من الزمن و هو «الزمن اللساني» (temps linguistique) إن هذا الزمن المرتبط بالكلام. و يتحدد و ينتظم كوظيفة خطابية، و بمعنى آخر هو «الجهاز الشكلي للتلفظ»[2].

إن الدراسات النقدية حاولت تقديم رؤية تتجاوز السائد في الروايات العربية التي تحافظ على التسلسل المنطقي تبعا لتقديم الأحداث من الماضي إلى الحاضر و المستقبل هو الواقع الذي نعيشه.

إن الملاحظ للزمن كبنية جمالية تلجا إليها الرواية يكتشف تلك التصورات المتفاوتة و المختلفة حول هذا المفهوم (الزمن) و طريقة تقسيمه. فان الزمن الروائي يقسم إلى ثلاثة أقسام: زمن القصة، و زمن الخطاب، و زمن النص.

أ- **زمن القصة**: أو زمن المادة الحكائية هو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث سواء كان حقيقيا أو تخيليا. و كل مادة حكائية ذات بداية و نهاية أنها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا.

ب- **زمن الخطاب**: هو زمن السرد، و هو تجليات تزمين زمن القصة و تمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع و دور الكاتب في عملية تخطيب الزمن. أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا و خاصا.

ت- **زمن النص**: هو مرتبط بزمن القراءة و هناك من يسميه بزمن القارئ في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص أي بإنتاجية النص في محيط – سوسيو- لساني معين.

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

[2] المرجع نفسه ص 64-65.

إن هذا التقسيم الثلاثي للزمن الروائي أدى إلى فرضية تتجلى في كون زمن القصة صرفي و زمن الخطاب نحوي و زمن النص دلالي.

و أخيرا يمكن القول أن البحث في الزمن ليس بالأمر السهل لاتصافه بعدم الثبات من ناحية، و بعدم الاستقرار و دقة مصطلحاته و تنوعها و تباينها في بعض الأحيان على أكثر من مستوى فلسفي و نقدي.

2- أشكال الزمن السردي:

إن التمييز بين زمن القصة و زمن الخطاب هو ذات أهمية في تحليل الزمن الروائي. لقد ظل تودوروف وفيا لثنائية زمن القصة و زمن الخطاب معارضا الشكلانيين الروس، و انطلاقا من هذا سعى إلى أن يضع لنفسه طريقة خاصة في تحديد العلاقات القائمة بين زمني القصة و الخطاب من خلال ثلاثة محاور:

أ- **محور النظام**: يوضح استحالة التوازي بين الزمنين لاختلاف طبيعتهما فالأول متعدد (زمن القصة) و الثاني أحادى (زمن الخطاب).

ب- **محور المادة**: و هي تتسع أو تتقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية ليس من الممكن دائما قياسها كالوقفة و الحذف و المشهد و الخلاصة.

ت- **محور التواتر**: و يخص طريقة الحكي التي يختارها المؤلف لسرد قصته (السرد المنفرد، السرد المكرر، السرد المتواتر)، وان هذه المحاور و الأفكار مطبقة عند جيرار جنيت بالدقة و التفاصيل[1].

[1] **حسن بحراوي**: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، السرد) ص 119.

إن من خلال هذا التنوع في المحاور يمكن معاينة اشتغال الزمن في أي رواية مما يمكن إتاحة معرفة مدى ميل أي روائي إلى استخدام معين للتقنيات الزمنية التي قدمها تودوروف.

إن جيرار جنيت أولى أهمية خاصة للزمن وتحدث عن الحكاية بأنها مقطوعة زمنية مرتين فهناك زمن الشيء المروي و زمن الحكاية، وزمن المدلول و زمن الدال[1].

إن هذه الثنائية الزمنية الموضوعة بهذا الترتيب هي سمة لا تميز الحكاية السينمائية فحسب بل تميز الحكاية الشفوية أيضا، على مستويات بلورتها الجمالية كلها. كمستوى الإنشاد الملحمي و المسرح و بهذا المعنى تكون الحكاية الأدبية المكتوبة ذات وضع من الصعب الإحاطة به، كالحكاية الشفوية أو السينمائية لا يمكن استهلاكها و بالتالي تحقيقها إلا في زمن و هو زمن القراءة طبعا[2].

يفهم من هذه الثنائية الزمنية أنها سمة تميز الفنون الأدبية و إن جيرار جينيت قد حدد وفق هذا التصور العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب.

و في تعرض جيرار جينيت للمفارقة الزمنية و التي تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما و مقارنة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة و ذلك لان نظام القصة هذا يشير إلى الحكي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك، و من البديهي أن إعادة تشكيل هذه ليست ممكنة دائما و أنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية القصوى[3]. إن المفارقة الزمنية هي ترتيب زمني و هي تكون الحكاية التي تتضمنها.

[1] **جيرار جنيت:** خطاب الحكاية –بحث في المنهج– تر محمد معتصم. عبد الجليل الازدي. عمر حلى. الهيئة العامة للمطابع الأميرية.ط2. 1997م. ص 45.

[2] المرجع نفسه ص 45-46.

[3] المرجع نفسه ص 47.

يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية[1].

إن المفارقة الزمنية قد تكون في الماضي أو المستقبل بعيدة بكثرة أو بقلة في اللحظة التي تتوقف فيها القصة.

بالرغم من الاختلاف القائم بين الحكاية و السرد و باعتبار السرد هو الذي يعيد صياغة أحداث الحكاية فإننا سنتطرق إلى التعرف على أنواع المفارقات الزمنية:

أ- **الاسترجاع (الاستذكار)**: الاسترجاع هو توقف الروائي عن سرد الأحداث في نقطة معينة و العودة بالسرد إلى الماضي لاسترجاع أحداث قد تقادمت بعطل الزمن إذ رأى ضرورة لذلك. و يعرفه جيرار جنيت:«بأنه ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»[2]. و قد اعتبر الاسترجاع بأنه القياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى، و نطلق من الآن تسمية الحكاية الأولى على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك[3]. و الاسترجاع ثلاثة أنواع: استرجاع داخلي، خارجي و مختلط.

- **الاسترجاع الخارجي**: لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لان وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك. يفسر جنيت أن الاسترجاع الخارجي هو مقاطع تسترجع و تعود إلى الذاكرة قبل بداية الرواية.

[1] المرجع السابق ص 59.
[2] المرجع نفسه ص 79.
[3] المرجع نفسه ص 60.

- **الاسترجاع الداخلي**: حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى. إن الاسترجاع الداخلي خلاف للاسترجاع الخارجي لان الأحداث تقع ضمن الإطار الزمني المحكي الأول.
- **الاسترجاع المختلط**: تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى و نقطة سعتها لاحقة لها[1]. إن الاسترجاع المختلط يجمع بين الاسترجاع الخارجي و الداخلي، و هو مختلف التمفصلات الزمنية و نقطة مداها سابقة لنقطة سعتها.

ب- **الاستباق (الاستشراف)**: إن الاستباق الزمني اقل تواترا من المحسن النقيض، و ذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل، هذا مع أن الملاحم الثلاث الكبرى القديمة و هي الإلياذة و الأوديسة و الانياذة تبتدئ كلها بنوع من المجمل الاستشرافي[2]. و هناك نوعان من الاستباقات: استباقات داخلية و خارجية.

- **الاستباق الخارجي**: وظيفته ختامية في اغلب الأحيان بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية[3]. إن هذه الاستباقات الخارجية توجد خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى و هذا ما جعل وظيفتها ختامية.
- **الاستباق الداخلي**: يستعمل مفهوم السرد الاستشرافي للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أو أنها يمكن توقع حدوثها و هو يعتبر وسيلة إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل[4]. إن الاستباق الخارجي كان أكثر توظيفا في الرواية ويقع داخل المدى الزمني للمحكي الأول.

[1] المرجع السابق ص 60-61.

[2] المرجع نفسه ص 76.

[3] المرجع نفسه ص 77.

[4] **حسن بحراوي**: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ص 132.

3- الديمومة (المدة):

يعرف جيرار جنيت الديمومة في كتابه خطاب الحكاية بأنها:« مقارنة مدة الحكاية بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة و ذلك لمجرد إلا احد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات. فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته لكنه من الواضح كثيرا أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية»[1].

يقصد جنيت بتعريفه بان مقارنة مدة أي حكاية يعد عملية صعبة لان قياس مدة الحكاية أمر بديهي و شيء غير متوقع و لا احد يستطيع القيام بذلك، كما أن مدة القراءة تختلف باختلاف الحدث الفردي.

كما إن سرعة القصة تعرف بالديمومة، هي ديمومة الحكاية المقاسة بالثواني و الدقائق و الساعات والأيام و بطول هو طول النص المقاس بالأسطر و الصفحات[2].

تعرف سرعة القصة بالمدة أو الوقت المرتبط بمدة الحكاية التي تم قياسها بالساعات و الشهور والأيام.

لقد اقترح جيرار جنيت لدراسة الديمومة أو الإيقاع الزمني أربع تقنيات حكائية هي: الخلاصة، الاستراحة، القطع، المشهد.

أ- الخلاصة(sommaire):

تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث و وقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، و اختزلها في صفحات أو اسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل[3].

---

[1] **جيرار جنيت**: خطاب الحكاية ص 101.

[2] **نبيلة زويش**: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي ص 101.

[3] **حميد الحمداني**: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ص 76.

و يسميها البعض التلخيص أو الإيجاز أو المجمل، و هي تقوم بدور هام يتجلى في المرور على فترات زمنية و هي نوع من التسريع الذي يلحق القصة بحيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي و المستقبل. فالراوي يمكنه أن يقص في بضعة اسطر ما مدته أشهر أو سنوات دون أن يفصل.

ب- الاستراحة (pause):

نعني بالاستراحة أنها تكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف. فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية و يعطل حركتها[1].

الاستراحة هي الوقفة،و تظهر في التوقف في مسار السرد و يظل زمن القصة يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته حيث ينقطع سير الأحداث و يتوقف الراوي ليصف شيئا أو مكانا أو شخصا، و هذه الوقفات الوصفية ليست زائدة بل هي أهداف سردية يضيء السرد فيها الحدث القادم.

ت- القطع (l'ellipse):

و هو أن يلجا الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها مكتفيا بإخبارنا أن سنوات أو شهورا قد مرت من عمر شخصياته دون أن يفصل أحداثها، فالزمن على مستوى الوقائع: طويل (سنوات أو أشهر). و يسمى القطع أيضا بالحذف و القفز و الإسقاط[2].

[1] المرجع السابق ص 76.

[2] المرجع نفسه ص 77.

ث- المشهد (scene):

هو المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد [1]. و هو أيضا في غالب الأحيان حواري و الذي سبق أن رأينا انه يحقق تساوي الزمن بين الحكاية و القصة تحقيقا عرفيا[2].

إن المدة المستغرقة في زمن الحكاية هي نفسها المستغرقة في زمن القصة.

يعد المشهد محور الأحداث و يخص الحوار بحيث يغيب الراوي و يتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات، كما يمكن أن يكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة اختتامية.

4- المكان:

أ- مفهوم المكان:

- **المكان لغة:** لقد تعددت تعريفات المكان من الناحية اللغوية في اغلب المعاجم منها ما جاء في لسان العرب لابن منظور: المكان هو بمعنى الموضع، و الجمع أمكنة و أماكن جمع الجمع[3].

فيقصد بالمكان هنا الموضع الذي توضع فيه الأشياء . و في معجم التعريفات : المكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوري، و عند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم و ينفذ فيه أبعاده[4].

ب- المكان اصطلاحا: يعد مصطلح المكان القاعدة المادية الأولى التي يقوم عليها السرد و علاماته اللغوية منوطة بخلق بناء فضاء خيالي حميمي له مقوماته الخاصة و أبعاده

[1] المرجع السابق ص 78.

[2] **جيرار جنيت:** خطاب الحكاية ص 108.

[3] **ابن منظور:** لسان العرب. م14، دار صادر للطباعة و النشر، ط4، بيروت، لبنان 2005م. ص 113.

[4] **الجرجاني:** التعريفات. ص 225.

المميزة التي تعبر عن الهوية و الكينونة و الوجود[1]. و هو من المكونات الأساسية للسرد و لا يعد عنصرا زائدا في الرواية.

و للمكان مرادفات كالحيز و الفضاء و لقد خضنا في أمر هذا المفهوم و أطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي و الانجليزي (space،espace) بينما الفضاء الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة، و لعل أهم ما يمكن إعادة ذكره أن مصطلح «الفضاء» قاصر بالقياس إلى الحيز لان الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الهواء و الفراغ، بينما «الحيز» لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء و الوزن و الثقل و الحجم و الشكل. على حين أن «المكان» نريد أن نوقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده[2].

عبد المالك مرتاض قد قدم بعض التفسيرات لمرادفات المكان و هي الحيز و الفضاء، و أعطى لكل منها تفسيرا مبسطا و من هنا فان الفضاء هو الحيز المكاني في الرواية.

أما حميد لحمداني فقد عالج مسالة المكان في الرواية العربية، و نجد في كتابه بعض النقاد الذين ابدوا ميلهم إلى هذا المصطلح (المكان) لما فيه من شمولية أوسع «فهو يشمل المكان الذي تجري فيه أحداث الرواية بينما مصطلح الفضاء يشير إلى المسرح الروائي بأكمله و يكون المكان داخله أي جزءا منه»[3].

إن المكان هو احد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث «فلن تكون هناك دراما بالمعنى الأرسطي للكلمة، و لن يكون هناك أي حدث ما لم تلتف شخصية روائية بأخرى في بداية القصة، و في

[1] **احمد طالب**: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران 2005م. ص5.

[2] **عبد المالك مرتاض**: في نظرية الرواية ص 121.

[3] **حميد لحمداني**: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ص 62.

مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء، و هذا الفرق المولد لا يوجد إلا طبقا لطبيعة المكان و موقعه داخل نسق مكاني محدد تجتمع فيه الصفات الجغرافية و الصفات الاجتماعية[1].

و من هنا تأتي الصبغة الاستثنائية للمكان في الرواية، فهو ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا، و لكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي»[2].

إن المكان في الرواية يختلف عن المكان الذي يعيش فيه الإنسان و يتردد عليه يوميا، بل هو المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخيل الروائي و حاجاته.

المكان ليس مجرد إطار للأحداث و الشخصيات و إنما هو إحدى العناصر الحية الفاعلة، إذ يحتل أحيانا الصدارة في الرواية ليصبح جزءا هاما من الشخصية المحورية في السرد الحكائي[3].

يعد المكان من العناصر الأساسية المهمة و يحتل في بعض الأحيان مكانة بارزة في الرواية ليصبح جزءا فعالا و هاما.

و تضيف سيزا قاسم «تقوم دراسة المكان في الرواية على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق علم الواقع و قد تخالفه، في صور و لوحات تستمد بعض أصولها من فن الرسم و التصوير. أما تنظيم الفراغ إلى مناطق مختلفة تنفصل أو تتصل لتتقارع أو تتناغم فانه بناء يقترب من مفهوم تصميم البناء في زمن العمارة»[4].

إذا فالمكان الواقعي قائم في خيال الملتقي يجسد من خلال دقة التصوير و القدرة على الإيحاء.

---

[1] **حسن بحراوي**: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية) ص 29.

[2] المرجع نفسه ص 29-30.

[3] **احمد طالب**: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية ص 23.

[4] **سيزا قاسم**: بناء الرواية دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، الهيئة المصرية الفانية للكتاب ص 107-108.

و أن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها شيئا محتمل الوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها، انه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور و الخشبة و المسرح[1].

في إطار التأكيد نفسه على أهمية المكان يشير جيرار جنيت إلى الانطباع الذي كونه «مارسيل بروست» عن الأدب الروائي، إذ يتمكن القارئ دائما من ارتياد أماكن مجهولة متوهما بأنه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها إذا شاء[2].

كما أن للمكان في العمل الأدبي وظيفة جمالية تتمثل في اغناء الصور الأدبية، بشرط أن يكون نقل الخيال فيه دلالات حسب الفن الذي يندرج فيه للانتقال من المكان الواقعي إلى المكان الأدبي.

2- أنواع الأمكنة:

اختلف النقاد و الباحثون في تحديدهم لأنواع المكان في الرواية، كالاختلاف في تحديد مسميات هذه الأنواع و اختلافهم في تحديد المنطلقات التي ينطلقون منها في تحديدهم لأنواع المكان و من بين هذه الأنواع نذكر ما يلي:

أ- المكان المفتوح:

المكان المفتوح هو حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا، و غالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق[3]. فمن الأماكن المفتوحة نجد الوطن الذي نشعر فيه بالاستقرار و الأمان الذي يتمناه كل فرد و يحلم به في مجتمعه.

---

[1] **حميد لحمداني**: بنية النص السردي ص 65.

[2] المرجع السابق ص 65.

[3] **اوريدة عبود**: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية. دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله ركيبي، دار الأمل للطباعة والنشر 2009 ص 51.

ب- المكان المغلق:

المكان المغلق يمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدود مكانية تعزله عن العالم الخارجي، فيكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح «فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، و قد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ و الحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة»[1].

الأماكن المغلقة متعددة و متنوعة كالبيت الذي يعيش فيه الإنسان و يشعر فيه بالدفء و الراحة و الاستقرار النفسي، و كذلك المقاهي و المساجد. و من الأماكن المغلقة و المخيفة نجد السجن.

5- الشخصية:

أ- مفهوم الشخصية:

تعد الشخصية من أهم عناصر بناء الخطاب الروائي و اهتمام الدراسات النقدية بها و هي العمود الفقري الذي يقوم عليه العمل الفني.

- **الشخصية لغة:** شخص. الشخص: جماعة شخص الانسان و غير ذلك، و الجمع اشخاص و شخوص و شخاص سواء الإنسان و غيره تراه من بعيد و كل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، و الكلام متشاخص أي متفاوت[2].

  إن لفظة الشخص تطلق على كل إنسان سواء كان الجنس ذكر أو أنثى.
- **اصطلاحا:** لقد و ردت عدة تعاريف لمصطلح الشخصية في ناحية الاصطلاح سنورد بعضا منها:

[1] المرجع السابق ص 59.

[2] **ابن منظور**: لسان العرب، م7، دار صادر للطباعة و النشر،ص4،بيروت،لبنان 1999م، ص36.

الشخصية كونها كليمة متقطعة، فالشخصية هي وحدة معنى، و نعتقد ان هذا المدلول قابل للتحليل و الوصف و مادامت كذلك فإنها لا تنمو إلا من وحدات المعنى. إنها تصنع من الجمل التي تنطقها هي أو ينطقها الآخرون عنها[1].

إن الشخصية تقبل الوصف و هي تكتشف من الجمل عن طريق النطق. في حين يرى لوتمان إن الشخصية «هي مجموعة من السمات المختلفة و السمات المميزة»[2]. إن الشخصية متعددة الصفات المختلفة و المتميزة.

الشخصية في نظر عبد المالك مرتاض كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه، و حينئذ كتجمع الشخصية جمعا قياسيا على الشخصيات لا على الشخوص الذي هو جمع لشخص و يختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية[3].

يفهم من قول عبد المالك مرتاض إن الشخصية كائن حي بشري لهذا السبب اخلط النقاد بين كلمة شخص و كلمة شخصية لكون احدهما مرادف للآخر و هما يختلفان من ناحية الإنسان.

أما الغربيون يميزون بسهولة بين (person- persnne) و بين(personage- personnage) من جهة أخرى، و بين(personage- personnage) في حد ذاتها و (hero-héros) من جهة أخرى[4].

إن الشخصية قد تكون كل شيء في أي عمل سردي، لأنها اهتمت بتحليل الأعمال السردية وربطها بالعناصر الأخرى إلا مظاهرة لها، أو راكضة في سبيلها أو دائرة في فلكها، فلا الزمن زمن إلا بها و

[1] **نبيلة زويش**: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي ص 151.

[2] **عبد المالك مرتاض**: تحليل الخطاب السردي. ص 126.

[3] المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه ص 126.

معها، و لا الحيز حيز إلا بها حيث هي التي تحتويه و تقدره لغاياتها على حين أن اللغة تكون خدما لها و طوع أمرها، أما الحدث فليس في حقيقة الأمر يكون إلا بتأثير منها ودافع من سلطانها و ثمرة من ثمرات تصارعها و توادها[1].

إن الخطاب الروائي جعل من الشخصية القلب النابض للحياة في العمل السردي، سواء كانت هذه الحياة اجتماعية أو تاريخية. و من هنا يمكن اعتبارها (الشخصية) الوحدة التي تلتقي فيها مجموعة من التصنيفات.

أما في الشعرية الأسطورية كانت الشخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي، و في القرن التاسع عشر احتلت الشخصية مكانا بارزا في الفن الروائي و أصبح وجودها مستقل عن الحدث و قد يكون الاهتمام بالشخصية راجع إلى ارتقاء قيمة الفرد في المجتمع و رغبته في السيادة، و هذا ما يفسر كون الشخصية أنها كانت تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية و أعطاها الحد الأقصى من البروز و فرض وجودها[2].

يرجع بروز الشخصية الروائية و منحها وجودها المستقبل عن الحدث إلى التحول الاجتماعي، أثناء الثورة البورجوازية في القرن التاسع عشر، و كان للشخصية وجود مميز بعدما ارتبطت بالأدب.

أما الشخصية فهناك من نظر إليها في الأساس «كائنات ورقية»[3]. و بالرغم من هذا المفهوم فان الشخصية تبقى ذات صبغة إنسانية تحمل ملاحم الإبداع.

---

[1] المرجع السابق ص 127.

[2] **حسن بحراوي**: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ص 208.

[3] **رولان بارث**: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة و الترجمة و النشر.ط1.سوريا 1993.ص72.

فالشخصية قبل كل شيء هي سند و عالم حكائي قابل للتحليل في ثنائيات تقابلية مختلفة التنسيق على مستوى كل شخصية[1].

و من هنا فالشخصية تعد من أهم مكونات النص السردي و إنها نبض النص و الحركة التي تجري فيه، و لا نستطيع تجاهلها و لا تجاوزها.

ب- أنواع الشخصية:

لكل رواية شخصيات خاصة تظهر تصرفاتها و تحدد أغراضها في الحياة و أهدافها وكيفية تفكيرها.

- **شخصية مسطحة:(flat character)**

و يسميها بعضهم الثابتة أو الجامدة أو الجاهزة أو النمطية، و كلها تفيد كون الشخصية لا تتطور و لا تتغير نتيجة الأحداث، و إنما تبقى ذات سلوك أو فكر واحد أو ذات مشاعر و تصرفات واحدة، و التغيير الذي يجري هو خارجها كان تتغير العلاقات مع باقي الشخوص، كما هو الحال في أبطال قصص المغامرات و القصص البوليسية[2].

إن هذه الشخصية المسطحة هي شخصية صفاتها لا تتغير تبقى ثابتة طوال الرواية، لا تنمو و لا تتطور، كما قد تدور حول فكرة واحدة و تصرف واحد. و يكون من السهل معرفة نواياها من طرف الشخصيات و الأحداث الأخرى و هي تتغير نتيجة الظروف.

و هذا النوع أيسر تصويرا و اضعف فنا، لان تفاعلها مع الأحداث قائم على أساس بسيط لا يكشف كثيرا عن الأعماق النفسية.

---

[1] **نبيلة زويش**: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي ص 151.

[2] **عبد القادر أبو شريفة، حسن لافي قزق**: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون و موزعون، ط4، عمان (1428هـ-2008م) ص 134.

الشخصية المسطحة قد تكون في الغالب منمذجة و بدون عمق سيكولوجي، و قد جعل فورستر مقياس الحكم على عمق شخصية ما أو على سطحيتها يمكن في الوضع الذي تتخذه تلك الشخصية فهي إما أن تفاجئنا بطريقة مقنعة و إما لا تفاجئنا مطلقا، وتكون عند ذلك شخصية سطحية[1].

- **شخصية مدورة:(round character)**

و يسميها بعضهم النامية أو المتطورة، و هي الشخصيات التي تأخذ بالنمو و التطور و التغير إيجابا أو سلبا حسب الأحداث و معها، و لا تتوقف هذه العملية إلا في نهاية القصة، و إن الذوق الحديث يفضل الشخصية النامية على الثابتة، و بذلك فقط تقتضي فنية القصة شخصية ثابتة فتؤدي دورها و تخدم القصة على خير وجه[2].

نجد الشخصية المدورة عكس الشخصية المسطحة بكونها لا تستقر على حال بل تتغير و تتطور سواء إيجابا أو سلبا، و يكون التغير باستمرار ولا يمكن للعملية أن تتوقف إلا عند نهاية الحكاية.

- **شخصية رئيسية:(البطل)**

هي الشخصية التي تدور حولها أو بها الأحداث، و تظهر أكثر من الشخصيات الأخرى و يكون حديث الشخوص الأخرى حولها فلا تطفو أي شخصية عليها، و إنما تهدف جميعا لإبراز صفاتها و من ثم تبرز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها و قد تكون الشخصية رمزا لجماعة أو أحداث يمكن فهمها من القرائن الملفوظة و الملحوظة[3].

[1] **حسن بحراوي**: بنية الشكل الروائي ص 215.

[2] **عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق**: مدخل إلى تحليل النص ص 135.

[3] المرجع نفسه الصفحة نفسها.

إن الحديث عن هذه الشخصية يعود إلى مسالة البطل الذي يكون ظهوره أكثر من الشخصيات الأخرى و كل العيون تكون متجهة إليه، و كل الأحاديث حوله، و الراوي يصور هذا البطل و هو يتفاعل مع الواقع و يتحداه.

- **شخصية ثانوية:**

هي تضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسية أو تكون أمينة سرها فتبوح أمينة سرها فتبوح لها بالأسرار التي يطلع عليها القارئ[1].

الشخصية الثانوية شخصية تظهر الأشياء المخيفة و الغير المعروفة للشخصية الرئيسية و هي تكتم أسرارها و لها عدة مهام و ادوار، فهي مساعدة أحيانا و معارضة أحيانا أخرى و لهذا النوع من الشخصيات وظيفة و رسالة يؤديها و لا يمكن الاستغناء عنها و الروائي يأتي بها لربط الأحداث أو إكمالها و هذا لا يعني أنها غير مؤثرة بل تكون مؤثرة فهي شخصيات تظهر في المشهد بين الحين و الآخر.

و بهذا الشكل فان الخطاب الروائي يندرج ضمن الخطاب الحكائي و السردي، و هو الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية و المادة الحكائية قد تكون واحدة بينما الخطاب يتغير من خلال محاولته كتابتها و نظمها و لو كانت المادة قابلة لان تحكى و حددت شخصياتها و أحداثها و زمانها و مكانها، فان الخطاب هنا يعتبر موضوعا للتحليل و يقف على ثلاثة مكونات هي: الزمن، الصيغة، الرؤية السردية. و بهذا يتبين أن الخطاب الروائي قد حقق و باعتباره شبكة معقدة من التراكيب اللغوية الدلالية كينونته الفنية و الشعرية.

بينما التفاعل النصي قد مكن من تفكيك بنية النص و إعادة بنائها لمعرفة كيفية بناء و اشتغال النص و تحديد العلائق التي تقيمها البنية الأساسية للنص الروائي مع المتفاعلات النصية، فالنص

[1] المرجع السابق الصفحة نفسها.

الروائي فضاء غير متجانس من الخطابات و النصوص فهو نسيج من البنيات النصية و هو موجه بالضرورة الى المتلقي سواء كان هذا المتلقي مقصودا أو غير مقصود.

الفصل الثاني
التجربة النقدية عند أحلام مستغانمي

المبحث الأول:
الرواية الجزائرية

المبحث الثاني
عناصر السرد في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي

المبحث الثالث
كتابة المرأة بين القبول والرفض

المبحث الأول: الرواية الجزائرية

1. مفهوم الرواية:

تدل لفظة الرواية في القواميس العربية على التفكير في الأمر، وتدل على نقل الماء وأخذه كما تدل على نقل الخبر واستظهاره، فقد ورد في لسان العرب عن ابن سيده في معتل الياء روي من الماء بالكسر، ومن اللبن يروي ريا ... ويقال للناقة الغزيرة هي تروي الصبي لأنه ينام أول الليل، والرواية المزادة فيعا الماء، ويسمى البعير رواية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه، ويسمى البعير رواية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه، والرواية أيضا البعير أو البغل أو الحمار يسقى عليه الماء، والرجل المستقي أيضا رواية، ويقال روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له متى حفظه للرواية عنه، قال الجوهري: "رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو في الماء والشعر، من قوم رواة، رويته الشعر ترويه أي حملته على روايته. وأرويته أيضا، وتقول أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقل أروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها".[1]

إن المدلولات المشتركة للرواية تفيد في مجموعها عملية الإنتقال والجريان والإرتواء المادي "الماء" أو الروحي "النصوص والأخبار"، وكلا النوعين كان ذا أهمية في حياة العربي، فلقد كان الماء الهدف المنشود.

يمكن أن ننطلق من تساؤل عبد المالك مرتاض بأن الرواية هي كل فعل أو عمل سردي مطول نسبيا، معقد التركيب والبناء القائم على تقنيات للكتابة معروفة ومن إجابته بأنها: نقل الروائي لحديث محكي، تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة والشخصيات، والزمان، والمكان، والحدث، يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد، والوصف،

[1] **مفقوده صالح**: نشأة الرواية لعربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، دع، سنة 2014.

والحبكة، والصراع. وهي سيرة تشبه التركيب بالقياس إلى المصور السينمائي، بحيث تظهر هذه الشخصيات من أجل أن تتصارع طورا، وتتحاب طورا آخر، لينتهي بها النص إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية، وعناية شديدة.[1]

إن تساؤل عبد المالك وإجابته تستدعي وقفة مطولة وتحليلا معمقا يتطلب تفضيلات وتدقيقات ونكتفي منها بالتأكيد على: أن الرواية فن نثري تخييلي بالدرجة الأولى بالنسبة إلى القصة. يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة، تسمح بإدخال جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية ..... (قصص، أشعار، مقاطع كوميدية، رسم، موسيقى، نحت) أو غير فنية (نصوص علمية، فلسفية).[2]

أما معجم المصطلحات الأدبية لفتحي إبراهيم فقد جاء فيه أن الرواية "سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صاحبها من تحرر الفرد من وبقة التبعات الشخصية".[3]

يتبين من تعريف فتحي ابراهيم لمصطلح الرواية من خلال معجم المصطلحات الأدبية، بأن هذا التعريف هو تعريف واسع، وقد اكتفى فقط بربط ظهور الرواية بنشوء الطبقة البرجوازية التي حررت الفرد، وقد أهمل تحديدها بعدم ذكر حجمها وأنواعها وتطورها.

ويعرّفها هيجل (الرواية) على عهده بأنها "ملحمة حديثة برجوازية، تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية، ونشر العلاقات الاجتماعية".[4]

---

[1] **عبد المالك مرتاض**: في نظرية الرواية، ص 30-32.

[2] **آمنة يوسف**، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. دار الحوار للنشر والتوزيع. ط1، سوريا، 1997 ص 21.

[3] **مفقوده صالح**: نشأة الرواية لعربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر.

[4] **عبد المالك مرتاض**: في نظرية الرواية، ص 26.

إن تعريف هيجل للرواية لا يتناسب في الوقت الحالي مع ما ينبغي أن يكون عليه الرواية المعاصرة التي تتبوأ صدارة الإنتشار بالقياس إلى الأجناس الأدبية الأخرى.

والرواية في عصرنا الحاضر، هي النثر الفني بمعناه العالمي، فلغة الرواية المنثورة يجب أن تكون اللغة السائرة بين الناس، لغة التوصيل التي إن لم تكن لغت الناس جميعا، فلا أقل من أن تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم، فكأنها لغة نصفها شعري جميل، ونصفها الآخر شعبي بسيط، كأنها اللغة الأكثر شيوعا، والأعم استعمالا بين المثقفين وأوساط المثقفين معا.[1]

إذا فالرواية جنس سردي منثور، لأنها ابنة الملحمة والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية جميعا.

ومن هنا فإن الرواية غنية بالعمل اللغوي، وهي تعول على التنوع والكثرة في الشخصيات، فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل حيث الشخصيات في الملحمة أبطال، وفي الرواية كائنات عادية، وهي تتميز بالتعامل اللطيف مع الزمان والحيز والحدث، فهي إذن تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى، ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها، وضاربة في مضطرباتها.[2]

فإن الرواية جاءت لتعزيز الحدود بين الثقافات وتحتفظ بدوال الهوية الثقافية لكل بنية اجتماعية.

يتبين لنا من التعريفات السابقة لمفهوم الرواية، بأن الرواية نوع من أنواع السرد، وهي فن نثري يتناول مجموعة من الأحداث التي تنمو وتتطور وأن ما يميز هذا الفن عن غيره بأنه منفتح على كل الأنواع الأدبية الأخرى.

[1] المرجع السابق ص 25.

[2] المرجع نفسه ص 13.

2. نشأة الرواية الجزائرية:

إن نشأة الرواية الجزائرية غير مفصولة عن نشأتها في الوطن العربي، حيث لها جذور عربية وإسلامية مشتركة كصيغ القصص القرآني والسيرة النبوية ومقامات الهمذاني والحريري والرسائل والرحالات.

لقد كان أول عمل في الأدب الجزائري ينحو نحوا روائيا هو حكاية العشاق في الحب والإشتياق لصاحبه محمد بن إبراهيم سنة 1849م، تبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها "ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس سنوات 1852م، 1878م، 1902م".[1] تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يتحسسون مسالك النوع الروائي دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسته مثلما تجسد نصوص: "غادة أم القرى سنة 1947م لأحمد رضا حوحو، والطالب المنكوب سنة 1951م لعبد المجيد الشافعي، والحريق سنة 1957م لنور الدين بوجدرة، وصوت الغرام سنة 1967م لمحمد منيع. إلا أن البداية الفنية التي يمكن أن تؤرخ في ضوئها لزمن تأسيس الرواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نص "ريح الجنوب" سنة 1971م لعبد الحميد بن هدوقة.[2]

وقد كان مصطلح الرواية يشيع بين الأدباء الجزائريين أيضا إلى عام 1954م، حيث كانوا يطلقون على كل مسرحية مصطلح "رواية" من حيث كان أطلق أحمد رضا حوحو على أول رواية جزائرية له وهي "عادة أم القرى".[3]

---

[1] **عمر بن قينية**: في الأدب الجزائري الحديث – تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما. ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995 ص 197-198.

[2] **بن جمعة بوشوشة**: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر. ط1، تونس، 2005 ص 7.

[3] **عبد المالك مرتاض**: في نظرية الرواية، ص 23.

يفهم من هذا القول أن أول رواية جزائرية ظهرت هي لأحمد رضا حوحو بعنوان غادة أم القرى.

كانت الولادة الأولى للرواية الجزائرية "ريح الجنوب" لصاحبها عبد الحميد بن هدوقة والذي كتبها في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي عن الثورة الزراعية، فأنجزها تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته.[1] لتتوالى الإبداعات الروائية الجزائرية كاللاز للطاهر وطار سنة 1972م، والزلزال سنة 1974م للطاهر وطار أيضا، ونهاية الأمس لعبد الحميد بن هدوقة سنة 1975م، ونار ونور لعبد المالك مرتاض سنة 1975م، وما لا تذروه الرياح لمحمد عرعار سنة 1972م، وغيرها من الأعمال التي عملت على تأسيس الرواية الجزائرية في السبعينات والتي ساهمت بشكل كبير في تطوير الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.[2]

إن الرواية لم تتوقف عند هؤلاء الروائيين كالطاهر وطار، وأحمد رضا حوحو، وعبد الحميد بن هدوقة، بل واصلت مسيرتها إلى يومنا هذا مع العديد من الروائيين الجزائريين، ويلاحظ أن أهم الأعمال كانت في عقد السبعينات.

[1] **عمر بن قينية**: في الأدب الجزائري الحديث ص 198.

[2] المرجع نفسه ص 87.

المبحث الثاني: عناصر السرد في رواية الأسود يليق بك

تمهيد:

الرواية عن أحلام مستغانمي مساحة إبداعية واسعة النطاق، تقطنها شخصيات وذوات متعددة ومتفاوتة، تغمرها فضاءات زمانية ومكانية متغيرة، تحركها وتحكمها آلية وآليات قصصية متشعبة ومتفرعة فتشحنها بدلالات تبدو لأول وهلة ذاتية التكون وهو ما يوحي بالمظهر، لتعبر عن قابلية تكونها بغيرها، وهو ما يوحي بالعمق. فالرواية إذن كائن حي تتشكل بذاتها وبغيرها، وهذا لا يعني أنها مجرد كيفية وحسب، بل هي مكون جمالي حيوي له قدرة لا متناهية على البقاء، حاله في ذلك حال الروح بعد زوال الجسد.[1]

عرفت أحلام مستغانمي بثلاثيتها المشهورة: ذاكرة الجسد، عابر سرير، فوضى الحواس، والتي كانت سببا في كونها الكاتبة العربية الأكثر انتشارا، أما "الأسود يليق بك" فهي رواية تعود بها أحلام مستغانمي بقوة إلى قرائها عارضة عليهم صفقة ممتعة عبر تنوعها، وهي النص الذي تمتزج فيه كلمات الأدب بألوان اللوحات والباقات من جهة، ونبوتات الموسيقى من جهة أخرى، كاستراتيجية نابعة من صميم العمل الروائي، حيث تقوم شخصية "طلال هاشم" بمراوغة "هالة الوافي" وكلاهما بطلا الرواية، مراوغة تقوم على ثلاثة ألعاب: الأولى هي اللغة أو الكلمات المفخخة، والثانية هي: الموسيقى التي تسمعها "الدانوب الأزرق" تارة وتراقصها على أنغام "الفالس" تارة أخرى، والثانية وهي اللون المشفّر المرتسم بباقات التوليب البنفسجي، أو المترجم في التغزل "بالأسود" الذي رأى أنه يليق بها.[2]

---

[1] **عزيز نعمان**: جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص "سيمرغ" لمحمد ديب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، د ط، 2012 ص 13.

[2] **هند سعدوني**: التشكيل المعماري في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة (الجزائر) مجلة مقاليد، العدد 08، جوان 2015 ص 192.

وبعد دراسة معمقة لرواية الأسود يليق بك للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي سنتطرف إلى دراسة عناصر السرد الموجودة في الرواية والمتمثلة في الزمن والمكان والشخصية.

1) الزمن في رواية الأسود يليق بك:

لقد أولى جيرار جينيت أهمية خاصة للزمن في الرواية وهذا ما تحدثنا عنه سابقا في دراستنا للزمن في الفصل الأول، ويتضح أن الزمن عنده محكوم بقواعد خاصة، ومن هذا المنطلق سنحاول تحليل ودراسة الزمن في الرواية.

أ. الإسترجاع:

وهذا الإسترجاع يكون على ثلاثة أنواع: داخلي، خارجي، مختلط.

1. الإسترجاع الداخلي:

يتضح الإسترجاع الداخلي في الرواية في قصة علاء أخو هالة الذي قرّر الإقامة في قسنطينة لمتابعة دراسته في الطب لكونها الجامعة الأكبر في الشرق الجزائري، وهذا أول استرجاع لحكايته، ثم استرجعت "ما حدث على أيام الرئيس بوضياف أن قامت السلطات بمداهمة الجامعة، وإلقاء القبض على عشرات الإسلاميين، وإرسالهم إلى معتقلات الصحراء بعد أن ضاقت المدن بمساجينها، عندها قرر علاء أن يترك الجامعة حال تقديمه امتحانات آخر السنة، استجابة لإلحاح أمه على أن يسافر لاحقا إلى العاصمة لمواصلة دراسته هناك.[1] وكان يفصله عن الإمتحانات شهران، لكن القدر كان أسرع منه، ما مرّ أسبوع حتى حضر إلى الجامعة رجال الأمن، واقتادوه مع اثنين آخرين.[2] ومن هنا تغيرت حياة علاء كليا وتحولت إلى مأساة إغريقية فوجد نفسه معتقلا في الصحراء بسبب ذنب اقترفه وهو حب الحياة وحب فتاة كان يشاركه حبها أحد من أصحاب اللحى، ولقد كانت

[1] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك، دار نوفل، لبنان، 2012 ص 68.

[2] المصدر نفسه ص 69.

استرجاعات هالة تتغير من حين لآخر. و"بعد دخول علاء إلى السجن وجد نفسه متعاطفا مع الأسرى، بعد ما رآه من مظالم وتعذيب، وما عاشه من قهر وهو يحاول عبثا إثبات براءته، بعد خمسة أشهر أطلق سراحه، لم يقم بين أهله أكثر من بضعة أسابيع، كان ثمة في كل حي شبكات تجنيد، كما شبكات لاختطاف الأطباء والتقنيين وكل من يحتاج الإرهابيون إلى مهارته، أقنعوه بأن يلتحق بالجبال، ليضع خبرته في إسعاف "الإخوة" هناك ومعالجة جرحاهم.[1]

لقد حاولت أن تخرج أخاها من تفكيرها كي تستطيع النوم، لكنها لم تستطع، لأن علاء يطل عليها من كل شيء.

وذات يوم لم ترفض هالة دعوة بيت عمها، فسألتها زوجة عمها عن سبب وفاة أخيها علاء، فاسترجعت ذكرياتها المؤلمة "فابتلعت دموعا لا تريد أن تحتسيها في حضرة أحد"[2] وبعد لحظات بدأت تروي بنبرة عادية، قصة حدثت قبل سنين لشاب جميل، كما أولئك الذين يشتهيهم الموت ... كان أخاها الوحيد".[3] لقد كانت استرجاعات هالة غير منتظمة بل متفرعة لأنها كانت في كل مرة تتذكر المأساة المؤلمة التي حدثت لأعز أخ لها وهو الأخ الوحيد.

2. الإسترجاع الخارجي:

ما ورد في رواية "الأسود يليق بك" المأساة التي عاشتها هالة في فترة ما يعرف بالعشرية السوداء، وكذلك عاشت أمها نفس الألم والمأساة وسيتضح ذلك من خلال هذا الجزء الإسترجاعي: "لقد عاشت أمها الفاجعة نفسها في سنة 1982م يوم غادرت وهي صبية مع والدتها وإخوتها حماه، لتقيم لدى أخوالها في حلب، ما استطاعوا العيش في بيت ذبح فيه والدهم، وهم مختبئون تحت الأسرة، سمعوا صوته وهو يستجدي قتله، ثم شهقة موته وصوت ارتطام جسده بالأرض، عندما

[1] المصدر السابق ص نفسها.

[2] المصدر نفسه ص 86.

[3] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 87.

غادروا مخابئهم بعد وقت، كان أرضا وسط بركة دم، رأسه شبه مفصول عن جسده، ولحيته مخضّبة بدمه، كانت لحيته هي شبهته، فقد دخل الجيش إلى حماه لينظفها من الإسلاميين، فمحاها من الوجود".[1] و"الأكثر ألما أن رجلا في مقامه دفن سرا، كما يفع قطاع الطرق على عجل، رقم بين الأرقام، لا أحد مشى في جنازته، ولا أحد عزّى فيه، كانت حماه الورعة التقية، تدفن ثلاثين ألف قتيل في بضعة أيام، بعضهم دفن الوديعة في جنح الظلام، كان ثمة زحمة موت، لذا لم يحظ الراحلون بدمع كثير، وحدهم الموتى كانوا يمشون في جنازات بعضهم.[2]

يتضح من هذا المقطع من الإسترجاع الخارجي أن أم هالة عاشت نفس الألم الذي مرت به ابنتها، وكان ذلك سنة 1982، فوصفت لنا الأحداث في مدينة حلب وما كان يعيشه سكانها من ليالي مظلمة كل يوم وعدد القتلى الذين كانوا يسقطون في كل دقيقة، وكذلك الطريقة التي توفي بها الأب، وجنازته التي لم يحضر فيها أحد.

3. الإسترجاع المختلط:

يجمع الإسترجاع المختلط بين الإسترجاع الداخلي والإسترجاع الخارجي وتظهر فائدته في الرواية لما سافرت هالة إلى باريس وكانت بحاجة إلى طلال أن يكون بجانبها ويواسيها حتى تتأقلم مع الغياب الموجع "في مدينة زارتها قبل خمس سنوات سعيدة، مع والدها وعلاء، وتعود إليها وحيدة".[3] وحمدت الله أن عمّها الذي استقبلهم آنذاك في بيته قد ترك باريس وعاد بعد تقاعده للعيش في الجزائر، لأنه لو كان في باريس لكان أفسد عليها حفلها بوعيده كما في الجزائر، متهما إياها بتدنيس شرف العائلة لكونها " لم تجد رجلا يتحكم فيها"، ورجعت بها ذكرياتها لما قصد والدها في الثمانينات حلب لدراسة الموسيقى، فعاد منها بعد سنتين وكأنه تخرج من مدرسة الحياة، بينما كان عمها قد سافر في

[1] المصدر السابق ص 194.

[2] المصدر نفسه صفحة نفسها.

[3] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 60.

السبعينيات للعمل في فرنسا، وبعد ذلك عاد إلى الجزائر لتقاعد".[1] ولقد ذكرت حبها الذي كان بسيطا، يحيا في تعايش سلمي مع الطبيعة، وقد أهدى لها طفولة جميلة، وحكى لها عن أيامه أثناء الثورة التحريرية كان يقوم بنوبة حراسة للقرية وعندما يرى من بعيد المدرعات الفرنسية مقبلة وقوافل البلاندي ينبه أبناء الدشرة بذلك"[2] لقد كانت هالة مرتبطة بجدها أشد ارتباط، وكان يسرد لها كل ما حدث له أيام الثورة وعاشت أياما جميلة برفقته إلى أن توفي قبل عيد ميلادها السابع عشر، وموته كان أول علاقة لها بفاجعة الفقدان.

يظهر الزمن من خلال دراستنا للإسترجاع الداخلي والخارجي والمختلط في عبارة السبعينيات، والأشهر التي عاشها علاء في السجن، وفي سنة 1982 التي عاشت فيها أم هالة فاجعة قتل أبيها، وكذلك في عبارة الثورة التحريرية وفي العشرية السوداء التي عرفتها الجزائر.

ب. الإستباق:

يأتي الإستباق في مقابل الإسترجاع وهو نوعين:

1. الإستباق الداخلي:

يظهر الإستباق الداخلي في الرواية من خلال البطاقة التي وجدتها نجلاء ملصقة بالباقة وأخبرت خالة بأنها مدعوة للعشاء غدا في مطعم على ظهر مركب عائم في النيل، فانتفضت هالة جالسة أخذت منها البطاقة وقرأت ما هو مكتوب "هل تقبلين دعوتي غدا للعشاء؟ حتما ستتعرفين عليّ هذه المرة، انتظرت عند الثامنة مساء على مركب الباشا".[3] وهنا يمكن انتظار قبول أو رفض الدعوة من قبل هالة المصاحبة بالقلق والخوف في الوقت نفسه، واللهفة لمعرفة هذا الرجل المجهول.

[1] المصدر السابق صفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه ص 61-64.

[3] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 114-115.

وبعد تتالي الأحداث وتواصل الحكي سنتطرق إلى استباق آخر وهو حين أخبرت هالة البطلة طلال بأنها ستقيم حفلا في باريس فعرض عليها أن يلتقيا هناك، وكان موعد الإلتقاء في مطار شارل ديغول، فطلب منها أن تتعرف عليه في وسط حشود المسافرين".[1] وفي هذا الموقف طرحت هالة على نفسها عدة تساؤلات هل يمكنها التعرف عليه بين جمع غفير من المسافرين؟ ولم تكن تعرف أي فخ نصب لها. وبالرغم من محاولاتها للتعرف عليه إلا أنها فشلت وغادرت المطار خائبة الأمل.

2. الإستباق الخارجي:

إن ما ورد من الإستباقات الخارجية جاء عن طريق الشكوك التي تراود طلال في خيانة النساء لأزواجهم، والحكم عليهن بالسوء، وهو "كان يعاني من عجز عاطفي يحول دون تسليم قلبه حقا لامرأة، ربما لم يشف من خيانة المرأة الأولى في حياته، تلك التي تخلت عنه لتتزوج غيره، طول عمره سيشك في صدق النساء، وسيتخلى عنهن خشية أن يتخلين عنه كشهريار".[2]

تبين من كل هذا أن طلال عاش ماضي أليم بسبب الخيانة التي تعرض لها من قبل المرأة التي أحبها وكانت الحب الأول في حياته وهذا هو سبب حقده على النساء.

ج. الديمومة:

لقد اقترح جينيت لدراسة الديمومة أربع تقنيات حكائية هي: الخلاصة، الإستراحة، القطع، المشهد.

[1] المصدر السابق ص 55.

[2] المصدر نفسه ص 145.

1. الخلاصة:

سنحاول دراسة الخلاصة في رواية الأسود يليق بك من خلال ما يلي: تحدثت الروائية عن "الأربع" سنوات التي حاول فيها علاء أن يضع مسافة بينه وبين زملائه "حاول علاء على مدى أربع سنوات أن يضع مسافة حذر بينه وبين زملائه".[1] فالساردة هنا لم تتعرض للتفاصيل كيف فعل علاء ذلك، فسردت هذا الحدث في سطر واحد، وكذلك 5 أشهر، وبضعة أسابيع"[2] وهي لم تذكر ما جرى مع علاء في السجن في تلك الشهور، ولا كم بقي من أسبوع مع أهله. وذكرت ذلك في كلمات قليلة، وتظهر الخلاصة أيضا في سفر هالة إلى فرنسا والتي كانت مدة سفرها 10 أيام "أتعلمين متى تعود؟ ليس قبل عشرة أيام، لقد رافقت خالتها لإجراء عملية في باريس".[3] فسردت الروائية هذه الأحداث في أكثر من ثلاثين صفحة، واختصرت نجلاء سفر هالة إلى فرنسا بثلاثة أيام "هي في فرنسا منذ ثلاثة أيام، يمكنك معاودة الإتصال بها".[4] فلم يتم ذكر أي شيء على الأحداث التي جرت في هاته المدة، وفي اليوم الموالي الذي تحدثت فيه الروائية عن المساء الذي دق فيه الهاتف في الغرفة التي كانت تقيم فيها هالة في الفندق "مساء الغد، دق الهاتف في غرفتها بالفندق"[5] وسردت هذه الأحداث في اثنا عشرة صفحة.

اكتفت الساردة بذكر بعض الأيام في الرواية، أما باقي الأيام والأماكن فهي لم تسردها، لأنها حدثت في عدة أماكن مختلفة

[1] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 68.

[2] المصدر نفسه ص 69.

[3] المصدر نفسه ص 157.

[4] المصدر نفسه صفحة نفسها.

[5] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 158.

2. الإستراحة:

يلجأ الروائي في الإستراحة إلى الوصف ويتوقف ليصف شيئا أو مكانا أو شخصا، وفي رواية "الأسود يليق بك" تصف الروائية شخصية وملامح طلال بقولها: "الإرادة هي صفته الأولى، بإمكانه أن يأخذ قرار ضد رغباته، وأن يلتزم به كما لو كان قانونا صادرا في حقه، ذلك أنه عنيد وصارم، صفتان دفع ثمنهما باهضا".[1] وبعد توقفها لمدة قصيرة عن السرد واصلت وصف طلال "هو رجل خمسيني بابتسامة على مشارف الصيف، وبكآبة راقية لم تر لها سببا، وشعر لم يقربه الشيب بفضل الصبغة".[2] والأمر نفسه ينطبق على هالة بوصف ملامحها: "كانت تكمن فتنتها في جمالها البكر، ولم تكن نجمة، كانت كائنا ضوئيا، ليست في حاجة إلى التبرج كي تكون أنثى، يكفي أن تتكلم".[3]

وواصلت الروائية وصفها "إنها أبهى من الشاشة، لكنها ليست طويلة كما كانت تبدو وهذه أول مرة يراها داخل معطف أسود، معطف أنيق، يزينه شعرها المنسدل على كتفيها، وهي لا تأكل إلا قليلا مما قدّم لها من مأكولات، كأنها ولدت أميرة، لا أشهى من امرأة تجلس في الدرجة الأولى، وتترفع عن الإنهماك في الأكل".[4] والأمر نفسه يحدث مع أم هالة، وأخوها علاء، وجدها ونجد الوصف أيضا في وصف هالة لمنزل طلال.

تقوم الروائية في عنصر الإستراحة بوصف كل من طلال وهالة فتصف طلال من خلال شخصيته وملامحه، فهو ذو شخصية جالبة للإنتباه عنيد وصارم، ورجل أعمال ثري، وبرغم كبر سنه إلا أن شعره لا يقربه الشيب بفضل الصبغة، وقامت أيضا بوصف ملامح هالة بكونها جميلة وجذابة،

---

[1] المصدر السابق ص 20.

[2] المصدر نفسه ص 119.

[3] المصدر نفسه ص 15.

[4] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 57.

لكنها ليست طويلة، وهي ترتدي لباسا أسودا ولم يكن سواده حدادا لأنها تؤمن بأن الحداد ليس فيما نرتديه بل فيما نراه.

3. القطع:

يلجأ الراوي في القطع إلى تجاوز بعض المراحل من الرواية، مكتفيا بالتحدث عن السنوات أو الشهور التي مرّت من عمر شخصياته دون اللجوء إلى التفاصيل، وسنتحدث عن بعض مراحل القطع الموجودة في الرواية والدالة على ذلك:

- كانت جامعة قسنطينة ممرا إجباريا لكل الفتن، ومختبرا مفتوحا على كل الطرقات وبرغم ذلك "حاول علاء على مدى أربع سنوات أن يضع مسافة حذر بينه وبين زملائه".[1]

يتضح القطع في الأربع سنوات التي حاول فيها علاء أن يترك مسافة بينه وبين زملائه.

- "كان يفصله عن الإمتحانات شهران".[2]
- "بعد خمسة أشهر أطلق سراحه".[3]
- "بعد خمسة أشهر أطق سراحه، لم يقم بين أهله أكثر من بضعة أسابيع".[4]
- "بعدها ... قضى أكثر من عامين متنقلا بين المخابئ والجبال".[5]
- "حتى هذه الفتاة التي ليست أجمل ما عرف من نساء، لم تكترث بوجوده على مدى أربع ساعات قضتها بمحاذاته".[6]

---

[1] المصدر السابق ص 68.

[2] المصدر نفسه ص 69.

[3] المصدر نفسه صفحة نفسها.

[4] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 69.

[5] المصدر نفسه ص 87.

[6] المصدر نفسه ص 71.

❖ "حيث كانت انقطعت أخبارها عنه، وهو الآن يودّ أن يعرف من بعيد، ما حل بها منذ سنتين إلى اليوم".[1]

نخلص إلى أن الأمثلة التي قدمناها عن القطع في الرواية كلها تحمل معاني متشابهة كالأيام والشهور والاسابيع والسنوات.

4. المشهد:

المشهد عبارة عن حوار يحقق عملية التواصل ويكون بين شخصين أو أكثر ومن المقاطع الحوارية الموجودة في الرواية نذكر ما يلي:

المقطع الأول:

❖ أتعتقدين أن قصتك الشخصية ساهمت في رواج أغانيك؟

❖ حتما استفدت من تعاطف الجمهور، لكن العواطف الجميلة وحدها لا تصنع نجاح فنان ... الأمر يحتاج إلى مثابرة وإصرار، النجاح جبهة أخرى للمعركة.

❖ والحب؟

ردّت على استحياء:

❖ الحب ليس ضمن أولوياتي.

❖ برغم ذلك كل أغاني ألبومك أغان عاطفية؟

ردّت ضاحكة:

❖ في انتظار الحبيب، أغني للحب!

❖ أنت إذا تتحرشين بالحب كي يأتي.

❖ بل أتجاهله كي يجيء!

[1] المصدر السابق ص 91.

❖ لو دعوتك إلى الحلقة التي نعدها الشهر القادم بمناسبة عيد العشاق فهل تقبلين دعوتي؟

❖ طبعا، وكيف أرفض للحب دعوة؟

❖ إذا لنا موعد بعد شهر من الآن.[1]

يدور الحوار بين هالة البطلة ومقدم البرنامج التلفزيوني فهو يطرح سؤالا عن الحب لتبدي هالة رأيها فيه، ويتضح من رد هالة، أنه لكل شخص نظرة خاصة عن الحب فهناك من يرى أن للحب فضل على هذه الحياة وهو الذي يضفي لها طعما ولونا، ويجعلها تبدوا ملونة في عيوننا، وهناك من يعارض هذا الرأي ويرى أنه لا وجود للحب سوى حب الله والرسول والوالدين.

المقطع الثاني:

ارتجف صوتها كما يوم جرّبته لأول مرة قبل أن تغني.

❖ ألو ...

ردّ صوت رجل على الطرف الآخر:

❖ أهلا.

ساد بينهما للحظات صمت البدايات، قال فاتحا باب الكلام:

❖ سعيد بالتحدث إليك ...

وجد نفسه يواصل:

❖ كنت أستعجل هذه اللحظة.

ردّت بنبرة لا تخلو من الدعابة في إشارة إلى بطاقته السابقة:

❖ ظننتك تملك كل الوقت؟

❖ أن أملك الوقت لا يعني أني أملك الصبر ...

[1] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 17.

علقت بالدعابة نفسها:

❖ أما أنا فطوّعتني الحياة ... لا أكثر صبرا من الأسود!

أسقط بيده، ما اعتقد أن الجولة معها ستبدأ على هذا العلو الشاهق.

أما هي فما ظنت أنها ستخفي ارتباكها بالمزاح، ليس هذا ما تمنت أن تقوله.

قالت مستدركة:

❖ شكرا على الورود ... أسعدتني التفاتتك كثيرا.

أجاب:

❖ منذ أول برنامج شاهدتك فيه وأنا أودّ أن أبدي لك إعجابي.[1]

يسمح في هذا الحوار لأن تبدي هالة رأيها وتعبّر عما يدور في ذهنها من استفسارات وكذلك حدث الموقف نفسه مع طلال.

2) المكان في رواية الأسود يليق بك:

المكان يعدّ من المكونات الأساسية للسرد وقاعدته المادية الأولى، وهو نوعان: المكان المفتوح، المكان المغلق.

أ. المكان المفتوح:

اتخذت رواية "الأسود يليق بك" بعض الأماكن المفتوحة وهي أماكن منفتحة على الطبيعة.

ومن الأماكن المفتوحة التي كانت حاضرة في الرواية نذكر منها ما يلي: الوطن فنذكر منه:

[1] المصدر السابق ص 48.

أولا: مروانة:

تقع مروانة في باتنة بالشرق الجزائري، وهي المكان الذي ولدت وترعرعت فيه هالة وقد زاولت التدريس في هذه المنطقة برتبة معلمة اللغة العربية في زمن العشرية السوداء، وهي منطقة تعرف بكرم أهلها الذين حتى في الموت كانوا الأكرم، مقبلين على الشهادة بسخاء، فمن الأوراس وهي منطقة جبلية انطلقت شرارة التحرير ، ما كان يمكن للثورة أن تولد إلا في تلك الجبال "الشاهقات الشامخات" وجغرافيتهم هي التي أنجبت التاريخ، على مدى تسعة أشهر، حمل رجال الأوراس الثورة وحدهم وواجهوا جيوشا لا عهد لهم بعتادها.[1] وعندما سقطت قسنطينة لجأ أحمد باي إليهم، فقد كان بايا في ضيافة بايات، وفارسا في حماية أرض هي حصن طبيعي، تأبى أن تسلم من يلوذ بها، فلتلك الأرض أخلاق عربية، انصهرت في وجدان الشاوية، وجعلت منهم أشرس المدافعين عن قيم العروبة.[2]

كانت هالة ومنذ طفولتها تتسلق الجبال مع جدها إلى أن يبلغا أعلى نقطة في الجبل، وكان جدها عندما يرتاح يأخذ نايه المعلق على ظهر برنسه ويشرع في الغناء، ولفرط ما رافقت جدها على مدى سنوات إلى ذلك الجبل اعتادت أن ترى العالم بساطا تحتها، لم تكن نظرة متعالية على العالم، لكن تعلمت وهي أعلى منصّة للطبيعة، ألا تقبل أن يطل عليها أحد من فوق، هكذا تحكم جبل الأوراس في قدرها.[3]

وهذه هي الحياة التي عاشتها هالة في مروانة وجبال الأوراس واللحظات الجميلة التي عاشتها مع جدها في تسلق الجبال.

[1] المصدر السابق ص 62-63.

[2] المصدر نفسه ص 62.

[3] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 66.

ثانيا: سوريا

بعد مغادرة هالة وأمها الجزائر استقرّتا في سوريا ويظهر ذلك جلي في الرواية "وأنها تقيم في الشام منذ غادرت الجزائر قبل سنة ..." وكانت أمها مرتبطة أشد ارتباطا ببلدها سوريا إلا وشاءت الأقدار أن تتزوج من رجل جزائري: "لقد هدّ الألم تلك المرأة، التي كانت في السابق قوية إلى درجة اتخاذ القرار بمغادرة حلب قبل ثلاثين سنة، والإقامة مع زوجها في بلاد لا تعرف عنها شيئا، والتأقلم مع ظروف ما كانت تشبه حياتها في سورية".[1] ومن الأماكن المفتوحة أيضا غابة بولونيا.

ب.المكان المغلق:

ومن الأماكن المغلقة في الرواية نذكر ما يلي:

أولا: بيت البطل طلال هاشم:

البيت هو المكان الذي يلجأ إليه الإنسان كمكان للراحة ويشعر فيه بالطمأنينة والحماية، حيث يقيه حرّ الصيف وبرد الشتاء وفي الرواية نجد طلال قد أخبر هالة بأنه سيشتري بيتا بالقرب من غابة بولونيا "إنني في مفاوضات لشراء شقة غير بعيدة من هنا، بإمكانك في المستقبل إن شئت، الإقامة فيها عندما تزورين باريس".[2]

وبعد مرور مدة من الزمن اتصل طلال بهالة وأخبرها بأنه اشترى الشقة التي أخبرها عنا وحاول إقناعها بقبول عرضه بالإقامة فيه (البيت) ولكنها كانت مترددة لأنها إن قبلت بطلبه خالها فتاة سهلة "اشتريت تلك الشقة في باريس وانتهيت من تأثيثها، بإمكانك الحضور متى شئت إن كنت ما زلت تحبين الغابات".[3] "أقنعها بأن البيت في تصرّفها وحدها، وأن ثمة نسخة واحدة من المفاتيح

[1] المصدر السابق ص 67.
[2] المصدر نفسه ص 178.
[3] المصدر نفسه ص 203.

ستكون في حوزتها، و...أنه اشترى البيت لإسعادها، ويعز عليه ألا تكون أول من يقيم فيه".[1] كانت هالة تفكر بأنه يريد إقامة علاقة غير شرعية معها، ووصفت الساردة بيت طلال بأنه بناية فخمة ذات طراز معماري قديم وفيه كل شيء شفاف من الزجاج السميك الفاخر. لما رأت هالة بيت طلال تذكرت بيتهم الذي يوجد في الشام، والآخر الذي عاشت فيه في الجزائر "بصالونه الذهبي وإطار لوحاته الذهبية، وطاولاته الذهبية".[2] ورأت أن الثراء الحقيقي لا يحتاج إلى إشهار الذهب.

يعدّ بيت البطل طلال هاشم من الأماكن المغلقة الموجودة في الرواية لكون البيت هو الملجأ الوحيد الذي يلجأ إليه الإنسان. ويظهر من خلال الرواية أن طلال كان في مفاوضات لشراء شقة غير بعيدة عن غابة بولونيا التي قصدها في أحد الأيام هو هالة، وبعد مدة من الزمن اشترى طلال الشقة وقام بدعوة هالة للإقامة فيها إلا أن هالة كانت مترددة في قبول طلبه، وأخبرها بأن البيت في تصرفها، وبعد إصرار شديد وافقت هالة على طلبه.

ثانيا: المطار

كان أول لقاء سيكون بين طلال وهالة في مطار شارل ديغول حيث أخبر هالة بأنه سينتظرها هناك عند مخرج الركاب القادمين ولكن بشرط أن تتعرف عليه بنفسها، دون أن يعرّفها هو بنفسه فقال لها: "أتمنى أن تتعرفي إليّ وسط حشود المسافرين" ردّت: "في جميع الحالات، لن نضيّع بعضنا البعض، فأنت تعرفني أليس كذلك؟ فقال لها: "إن لم يدلك قلبك عليّ فلن تريني أبدا ... وهذه القصة لن تستحق عندها أن تعاش".[3] ولما وصلت إلى المطار لم تستطع التعرف عليه وخرجت من المطار خائبة مكتئبة.

[1] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 205.
[2] المصدر نفسه ص 207.
[3] المصدر نفسه ص 55.

ومن المطارات التي ذكرت في رواية الأسود يليق بك نجد مطار فيينا.

رواية الأسود يليق بك غنية بالأماكن، فنجد ثلاث بيئات مختلفة كانت تدور فيها أحداث الرواية: الجزائر (مروانة، قسنطينة، العاصمة)، الشام (سوريا ولبنان)، أوربا (باريس، فيينا).

3) الشخصية في رواية الأسود يليق بك:

بما أن الشخصية هي أهم عناصر بناء الخطاب الروائي، ففي رواية الأسود يليق بك سنتحدث عن الشخصية الثانوية والشخصية الرئيسية.

أ. الشخصية الرئيسية:

1. هالة الوافي: (البطلة)

هالة هي فتاة في السابعة والعشرين من العمر، لم تكن تشبه أحدا في زمن ما عادت فيه النجوم تتكون في السماء، بل في عيادات التجميل، لم تكن نجمة كانت كائنا ضوئيا، ليست في حاجة إلى التبرج كي تكون أنثى، يكفي أن تتكلم، كانت تتميز بارتدائها اللون الأسود حدادا على والدها وأخيها، وذات يوم سألها مقدم برنامج تلفزيوني ما سرّ ظهورها إلا بالثوب الأسود وإلى متى سترتدي الحداد؟ فأجابته بأن الحداد ليس في ما نرتديه بل في ما نراه.[1] هي فتاة جميلة لكنها ليست طويلة، تبدو أنيقة داخل معطف أسود دون بهرجة، بحزام مربوط على جنب، يزيّنه شعرها المنسدل على كتفيها، فصلها المدير عن عملها لأن الأهالي لا يريدون أن تدرّس مطربة أبناءهم،[2] وقعت هالة في حب طلال هاشم وكانت اللقاءات بينهما كثيرة، وكان يرسل إليها وراء كل حفلة تقدمها باقة ورد ذات ألوان غريبة تميل إلى اللون الأسود.

[1] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 15-16.

[2] المصدر نفسه ص 80.

2. طلال هاشم: (البطل)

هو الشخصية المحورية الثانية في الرواية، فهو رجل ثري خمسيني لبناني الأصل، هاجر من لبنان إلى البرازيل خلال الحرب الأهلية، شعره لم يقربه الشيب بفضل الصبغة، وهو مهذب النظرات، مهذب النوايا، الإرادة هي صفته الأولى، بإمكانه أن يأخذ قرارا ضد رغباته، وهو عنيد وصارم، صفتان دفع ثمنهما باهضا، فهو في الأعمال كما في الحياة، لا يقبل بالخسارة، ما أراد شيئا إلا وناله.[1] ولقد كان صانها ماهرا للأحلام الخرافية، كثيرا ما تمنى لو كان شاعرا أو كاتبا ليصدق انبهاره بالمكان الذي يتردد عليه منذ أكثر من عشر سنين، لم يكن يدري إن كانت تنقصه الموهبة أو الشجاعة ليصبح كاتبا، فهو ليس خريج الجامعات بل خريج الحياة، لذا لم يأخذ الشهادات يوما مأخذ الجد".[2] إلا أنه رجل ناضج وقد صنع ثراءه بذكائه وحكمته وكان ينقذ دائما شركائه من الإفلاس دون الإعتماد على المستشارين ومساعديه في العمل "حلت عقدته مذ تفوق بحكمته وذكائه على طاقم المستشارين والمساعدين العاملين في شركاته، حدث أكثر من مرة أن أنقذ أعماله من الإفلاس بمهاراته لا بشهاداتهم".[3] وهو رجل متزوج وأب لابنتين تزوج من فتاة لبنانية جميلة رآها في المطعم الذي كان يملكه في لبنان "مطعم للوجبات اللبنانية السريعة".[4]

كان بالقرب من الحي الجامعي الذي كانت تدرس فيه تخصص حقوق، فأحبها ووقعت أيضا هي في شباكه وأحبته "حبنا هو أول قضية عليك كسبها ... سأمنحك فرصة المرافعة لتكوني امرأة حياتي".[5]

---

[1] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 20.

[2] المصدر نفسه ص 46.

[3] المصدر نفسه صفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه ص 148.

[5] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 148.

ب.الشخصية الثانوية:

1. نجلاء:

هي ابنة خالة هالة، وكانت كأخت لها وصديقة، تحكي لها كل أسرارها وما يحدث لها، وكانت تحتفظ بأسرارها وتقدم لها النصائح وترشدها، يذهبان إلى السوق معا لتساعدها في شراء الملابس الجميلة، وخالتها (أم هالة) تحبها كثيرا وكانت تريد أن تزوجها لابنها علاء وتقول إنهما خلقا لبعضهما البعض حتى في تقارب اسميهما (نجلاء، علاء) "وما شاء الله عليهما الإثنين حلوين".[1] ثم تحاول إغراء نجلاء بأخلاقه.

2. علاء: (الأخ)

هو شاب ذو أخلاق طيبة وسيم، محبوب لدى عائلته، أصرّ على الإقامة في قسنطينة لمتابعة دراسته هناك في الطب وهي جامعة إسلامية، كان يكره أصحاب اللحى لأنهم لم يغفروا له خطوته لدى بنات الجامعة بالرغم من الإحترام الذي كان يكنه لهم، وبعد أسبوع من الدراسة حضر رجال الأمن إلى الجامعة واعتقلوه مع اثنين آخرين.[2] "سجن في معتقلات الصحراء مع عشرات الآلاف من المشتبه فيهم وبعد خمسة أشهر أطلق سراحه، لم يقم بين أهله أكثر من بضعة أسابيع، وبعد ذلك التحق بالجبال".[3] دون أن يستشير أحدا من عائلته، وبعدها قضى أكثر من عامين متنقلا بين المخابئ، في الجبال يعالج الجرحى، ولما حاول العودة غذى شكوكهم بأن الجيش هو من أرسله للتجسس.[4] كان يحب فتاة منذ الجامعة اسمها هدى، كما نزل من الجبل تذكرها وحاول الوصول

[1] المصدر السابق ص 68.

[2] المصدر نفسه ص 69.

[3] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 96.

[4] المصدر نفسه ص 87.

إليها، فسمع بأنها انتقلت للعيش في الجزائر لتمارس مهنة الصحافة، وعند محاولته التكلم معها عبر هاتف التلفزيون قتل بالرصاص.

3. أم هالة: (هند)

"عاشت هي أيضا فاجعة الحرب سنة 1982 يوم غادرت وهي صبية مع والدتها وإخوتها حماه، لتقيم لدى أخوالها في حلب، ما استطاعوا العيش في بيت ذبح فيه والدهم".[1] خاصة بعدما سمعوه يستجدي قتله ثم شهقة موته وصوت ارتطام جسده بالأرض، وكانت امرأة متأملة هشاشة الوجود الإنساني وعبثيته، ما ترك لها القدر فرصة لنضوج طبيعي، كان عليها أن تكبر دفعة واحدة.[2] لقد عاشت فجائعها وهي في كل وعيها. كما أنها عاشت نفس المأساة التي عاشتها هالة في الجزائر.

4. جدّ هالة: (أحمد)

كان رجلا بسيطا، منسوب حكمته أعلى من منسوب حصاده، زاهدا في بهارج الحياة وقشورها، يحيا في تعايش سلمي مع الطبيعة، يحضر الأعراس، يستمتع بالولائم، ويغني مع المغنين ما يحفظ من التراث البربري الشاوي، وهو لا يقبل مالا من أحد، ولا حتى من أبنائه، يبيع عند الحاجة رأسا أو رأسين من ماشيته.[3] هو رجل ذات 3م وجاه بيته لا يخلو من الضيوف ويستبقيهم ثلاثة أيام حسب أصول الضيافة ولن يغادروا منزله إلا وهم محملين بالمعونة لأنه من أولاد سلطان الذين عرفوا بسخائهم.

---

[1] المصدر السابق ص 194.

[2] المصدر نفسه ص 195.

[3] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 61.

ج. الشخصية المسطحة:

1. زوجة طلال:

فتاة لبنانية لافتة الجمال، كانت تدرس الحقوق وتحلم في الواقع أن تعمل في المسرح، وهي أنيقة رصينة تدرس في بلاد السامبا، رآها طلال في مطعمه الذي كانت تتردد عليه قرب الحي الجامعي "كان يدري بعد أول موعد جمعهما، أنها برغم الإسم العائلي الكبير الذي تحمله، ستكون له وستحمل اسمه"[1] وهي كانت من عائلة ثرية ولها اسمها في المجتمع، ورغم ذلك استطاع طلال أن يجعلها تقع في حبه، وحصل عليها كزوجة وأم لبناته.

2. عم هالة:

سافر إلى فرنسا في السبعينيات للعمل هناك، كان يرفض غناء هالة "ومتهما إياها بتدنيس شرف العائلة، لكونها لم تجد رجلا يتحكم فيها".[2]

ولما عاد إلى الجزائر ليتقاعد بدا وأن كل تلك السنين في أوربا لم تترك أثرا في عقليته، فجأت طالت لحيته، وتغيرت لغته، واعتمد لباسا يقارب زي الأفغان، وأصبح يرى في احتراف أخيه للغناء ارتكابا لفعل مستهجن يقارب الحرام.[3] ولم يمكث للعشاء في آخر زيارة زار فيها بيت هالة.

د. الشخصية المدوّرة:

1. مصطفى:

هو الذي كان من الممكن أن يسعد هالة التي كانت تحب طلته المميزة، أناقة هيأته، شجاعة مواقفه، طرافة سخريته، وهو رجل من أصل جزائري كان خطيبا لها وتمنته زوجا إلا أن القدر فرّق

[1] المصدر السابق ص 148.
[2] المصدر نفسه ص 60.
[3] المصدر نفسه ص 61.

بينهما، وكانت ترى أن الحياة معه لها خفة دمه والقلب لا تجاعيد له "ربما كان يمكن أن يحدث ذلك لو أنها بقيت في مروانة".[1] والقدر لم يمهلها وقتا كافيا لتعيش قصة حب في مدينتها مروانة، ومصطفى بقي في ذهن هالة سوى ذكريات لا تنسى ولا تمحى من الذاكرة، لكونه تزوج من امرأة أخرى "امرأة تحمل اسمه، ستحبل منه في ساعة من ساعات الليل أو النهار، امرأة لا تعرفها ستسرق منها ولدين أو ثلاثة".[2]

ومن الشخصيات التي نجدها أيضا في رواية الأسود يليق بك:

- شخصية عز الدين:

هو من الجزائر التقى بهالة في المطار، وعرفه بها كمال ساري الذي التقته مسبقا في المطار، وهو يعمل في الأمم المتحدة، "هذه أرقام هواتفي ... أعمل في الأمم المتحدة، تجدين هنا كل الطرق الموصلة إليّ أينما كنت".[3]

- الأب:

هو مغني قصد حلب في الثمانينيات لدراسة الموسيقى، فعاد منها بعد سنتين، وكأنه تخرج من مدرسة الحياة، وكأن أحد المقاومين للإحتلال الفرنسي، ومات أثناء عودته من حفل زفاف "قصة أبيها الذي مات ذات مساء، وهو عائد من حفل زفاف كان قد غنّى فيه، إحدى فرق الموت وضغت نهاية لصوته، آخر موسيقى سمعها ... موسيقى الرصاص".[4]

[1] **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك ص 25.
[2] المصدر نفسه ص 24.
[3] المصدر نفسه ص 258.
[4] المصدر نفسه ص 152.

- فراس:

هو صديق هالة يحترف العزف، أحضرت له عود أبيها وطلبت منه أن يأخذه لحرفي يمكنه تصليح ما ألحقه الرصاص بالعود من ضرر.[1] وكانت لا تتذكره إلا عندما تكون محبطة.

وفي الأخير إن رواية الأسود يليق بك هي رواية على قدر كبير من الجودة، ويظهر ذلك من خلال أسلوب الكتابة الراقي، وتفوقها في تحديد عناصر السرد المتمثلة في الزمن والمكان والشخصية، وكذلك حديثها عن الثروة الجزائرية وكيفية انقلاب الأوضاع، وهي الرواية التي كانت سببا في كونها الكاتبة الجزائرية الأكثر انتشارا، وقد وقفت فيها إلى جانب المرأة ودعتها إلى حب الحياة وحب نفسها.

[1] – أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك ص 152.

المبحث الثالث: كتابة المرأة بين القبول والرفض

تمهيـد

تعد المرأة جزءا لا ينفصل بأي حال من الأحوال من كيان المجتمع الكلي، كما أنها مكون رئيسي للمجتمع بل تتعدى ذلك لتكون الأهم بين كل المكونات، ولهذا كانت الدعوة إلى تحريرها (المرأة) من بعض القيود الاجتماعية في منتصف القرن التاسع عشر مع الطهطاوي في كتابه "المرشد الأمين للبنات والبنين، وفيه دعا إلى تعليم المرأة، كما نادى بطرس البستاني في الخطاب المعنون بتعليم المرأة وإعطائها حقها في المعرفة والتعلم كي تتمكن من المشاركة في المجتمع".[1] وبالنظر في ذلك نجد أن المرأة قد ساهمت مساهمة رفيعة المستوى في الرفع من شأنها ومشاركة الرجل في العمل خارج البيت.

وفي الستينيات من القرن العشرين، أصبحت المرأة قادرة على أن تعبر عن ذاتها بالطريقة التي تريدها خاصة في المجتمع المدني المتنوع والمتعدد اجتماعيا بخلاف المجتمعات الريفية، وهذا ما دفعها إلى الكتابة فيعني أن الكتابة النسوية بدأت تنتج ثمارها في الستينيات، وأخذت على عاتقها على الأقل من ناحية المضامين والرؤى فتح جبهة صراع مع الرجل وما يمثله من سلطات اجتماعية واقتصادية وثقافية، وهذا الصراع جسد عدة مفاهيم جديدة أخذت الكتابة النسوية تنظر لها، منها: حق المرأة في التعليم والعمل والبحث عن حرّيتها.[2]

فالمرأة حين تمتزج بالكتابة تتفاعل معها جسدا وروحا مخلصة في ذلك إلى حدّ إفراغها على الورق، وإذا كانت المرأة تعتني بجسدها، فهي أيضا تعتني بتشكيل نصها الإبداعي، تستبد بها رغبة جامحة في إفراغ المسكوت عنه، كونه جهدا ومشقة وألما، يعادل عسر ألم الولادة.

---

[1] **جمال شحيد**: وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب الأصول والمرجعية، دار الفكر، آفاق معرفة متجددة، ط1، دمشق (1426هـ - 2005م) ص 40.

[2] **حسين المناصرة**: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الأردن (1427هـ - 2007م) ص 2-3.

لقد غدت الكتابة عند المرأة فعلا وخلقا وولادة، وفي الوقت نفسه تواصلا وعبورا، لكن الذي تكتبه المرأة لم يكن –بالضرورة– احتواء اللثام والجاهز والمتيسّر، بل كان انفتاحا على القصيّ والآتي، وهكذا تكون المرأة قد أثبتت حضورها، وكرست بقاءها.[1]

وهذا هو حال الكتابة عند المرأة المرتبطة بالذات، كأنها تعود إلى الرحم، إلى الأم.

وهند التحدث عن المرأة الجزائرية (الروائية) نجدها عاشت نفس التجربة، فقد كانت تعيش في وضع اجتماعي مغلق، محاصرة بالتقاليد والجهل والتهميش، والسبب يعود إلى عامل الإستعمار، والنظرة التقليدية للأدب، وقلة الصحف المتخصصة والتقاليد الاجتماعية، وكانت المرأة الجزائرية تتحرك في عزلة بعيد عن أي اتصال بمثيلتها في الأقطار العربية الشقيقة التي عرفت حركة نسائية في وقت مبكر، ولعل بروز هذه الحركة النسائية في المشرق العربي، والتي أثمرت بعد جهد كبير، وعمل طويل أولى معالم الأدب النسائي في مصر الحديثة، وكان الصدى الإيجابي في التقليل من حدة نظرة المجتمع الدونية للمرأة في الجزائر.[2] إن بروز هذه الحركة النسائية في المشرق العربي ساعد المرأة الجزائرية على تجاوز محنتها والخروج منها، والتقدم نحو الأفضل بتحقيق أمنياتها والتخلص من عبء التقاليد والعادات.

ومن الجزائريات اللواتي أثبتن حضورهن بالكتابة وحدّثن كيانهن ووجودهن بدون رقيب أو وسيط، الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي التي ترى أن الكتابة مخاض وولادة ونقاء تقول: "لا تبحث كثيرا ... لا يوجد شيء تحت الكلمات، إن امرأة تكتب هي امرأة فوق الشبهات ... لأنها شفافة بطبعها. إن الكتابة تطهر مما يعلق بنا منذ لحظة الولادة ... ابحث عن القذارة حيث لا يوجد الأدب..."[3].

---

[1] **الأخضر بن السائح**: سرد المرأة وفعل الكتابة – دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، د ط، الجزائر، 2012 ص 25-30.

[2] **باديس فوغالي**: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2002 ص 9-10-11.

[3] **الأخضر بن السائح**: سرد المرأة وفعل الكتابة ص 28.

الكتابة في نظر مستغانمي هي صفاء وطهارة وتجاوز للمألوف.

اشتهرت الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي بثلاثيتها المعروفة: ذاكرة الجسد والتي صدرت سنة 1993، وفوضى الحواس سنة 1997، وعابر سرير سنة 2003، وهي الأعمال الروائية التي رتبت صاحبتها على أنها الكاتبة العربية الأكثر انتشارا، وخاصة رواية ذاكرة الجسد التي حظيت بإعجاب القراء وبمتابعة الدارسين. ومن أروع ما كتبت أيضا رواية نسيان com والتي تم نشرها لأول مرة سنة 2009.

وبعد عقد من زمن الثلاثية ظهرت الرواية الجديدة المعنونة بـ "الأسود يليق بك" وأن هذه الرواية قد قوبلت بتصفيقات باردة، بل إن هناك من شن هجوما نقديا مركزا على الرواية وعلى إبداع الكاتبة نفسه، وعبّر بعض المثقفين الجزائريين حينها عن خيبة أملهم وعدم رضاهم على بعض محتويات الرواية.

ولم تتعرض أحلام مستغانمي للإنتقاد في روايتها الجديدة "الأسود يليق بك" فقط، بل حتى في ثلاثيتها المعروفة بذاكرة الجسد وعابر سرير وفوضى الحواس، تعرضت لانتقادات سنتطرق لبعض منها ولكن باختصار موجز:

فالناقد رجاء نقاش يرى أن أحلام مستغانمي في روايتها الأولى "ذاكرة الجسد" لم تستطع رسم شخصياتها النسائية بوضوح مع أنها فعلت ذلك مع الشخصيات الرجالية فيقول: "وإن كان المبدأ الفني السليم يفرض على كاتبة الرواية رجلا كان أو امرأة أن يهتم بشخصياته ما دام قد أوجدها وخلقها في عالمه الروائي، فالروائي الذي يقدم شخصيات غير مدروسة من جانبه يرتكب خطأ فنيا يؤخذ عليه".[1]

[1] **رئيسة موسى كريزم**: عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن (1432هـ - 2012م) ص 515.

رجاء النقاش ينتقد أحلام بسبب عدم صوابها في تصوير شخصياتها النسائية في الرواية، وهو يرفض أي شخصية غير مدروسة لأن هذا يعتبر خطأ يحاسب عليه كل روائي.

أما بالنسبة لروايتي "فوضى الحواس" و"عابر سرير" فهو يرى (رجاء النقاش) أن الوضع الإنساني في الروايتين قد ازداد سوءا، خاصة لما قفلت أحلام ثلاثيتها بتحذير من عودة الإستعمار الفرنسي بسبب إهمال السلطات للمواطن الذي يفطر إلى بيع أحلامه الوطنية تحت ضغوط القهر والكبت.[1]

وبعد عمر مديد من الحكي والإقتصار على متعة الحكي وحدها تدخل المرأة عالم الكتابة وممارسة الخطاب المكتوب، وهي في الرواية تحتل نصيبا أوفى وأوفر، وكذا الشأن في الدراسات الأدبية والإجتماعية، ومع كثرة الدراسات المقدمة عن المرأة سلبا أو إيجابا، فإن تلك الدراسات والبحوث الاجتماعية تجري في أماكن أخرى بحيث تكاد تقتصر تلك الأبحاث حول النساء في المدن "فالدراسات تجري غالبا في محيط غير بعيد عن الجامعات ومراكز التعليم، ومعظم أحكامنا نبنيها على معرفة بشرائح من نساء المدن".[2] تحتل الكتابة النسوية في الرواية مكانة مرموقة ونصيب أوفر، وكذلك في الأدب.

ورغم تحقيق المرأة الجزائرية لبعض مطالبها من خلال القوانين التي أكد عليها كل من: برنامج طرابلس وميثاق الجزائر على مساواة المرأة بالرجل، إلا أن هذه المساواة لم تتحقق كاملة، حيث ظلت المرأة وسيلة للمتعة قبل كل شيء، وبقيت المرأة مخلوقا قاصرا رغم الثقافة والتعليم لا لشيء إلا لكونها امرأة، فصفة الأنوثة تشكل قيدا للمرأة في بلد مثل الجزائر تعد فيه متحررة مقارنة ببعض الدول العربية.[3]

---

[1] المرجع السابق ص 581.

[2] **صالح مفقودة**: المرأة في الرواية الجزائرية، جامعة محمد خيضر، ط2، بسكرة، 2009 ص 4.

[3] **بوضياف غنية**: كتابة الأنثى (أنوثة الكتابة أحلام مستغانمي – أنموذجا، كلية الأداب واللغات جامعة محمد خيضر– بسكرة، جوان 2011 ص 201.

وما دمنا بصدد تتبع الكتابة النسوية وخصوصيتها وصدورها عن هاجس كبير هو الحرية والتحرر، فإن للكاتبة أحلام مستغانمي رأيا في الحرية نابعا عن إيمانها بأن حرية الوطن من حرية المواطن، وأن الكلمات حرة منطلقة ثائرة مجلجلة بالحقيقة على الرغم من مرارتها، ثم نجدها في موضع آخر تزاوج بين الكتابة والأدب فتقول: "إن المهم في كل ما نكتبه ... هو ما نكتبه لا غير، فوحدها الكتابة هي الأدب، وهي التي ستبقى ...".[1]

تعني أحلام مستغانمي من قولها أن الذي نكتبه يبقى كتابة لا شيء غيرها، وهي وحدها التي ستكون دائمة البقاء.

من هنا فإن مصطلح الكتابة النسوية استعمل لأول مرة في مؤتمر النساء العالمي الأول الذي انعقد بباريس سنة 1892 حيث جرى الاتفاق على أن النسوية هي "إيمان بالمرأة وتأييد لحقوقها وسيادة نفوذها".[2]

ومن ثم برز مصطلح "الكتابة النسائية" في الساحة الأدبية، فبدأ يتبلور بذلك "وعي المرأة تبعا لتحسين الشروط الاجتماعية، إلى جانب كون أن تعليم المرأة العربية أدى إلى ولوج مناصب مهمة في المجتمع، وجعلها تفوز باستقلالها المادي الذي يكسبها خيرا مهما من استقلال الشخصية، مثل التعليم إحدى أدوات التنمية التي تتطلب انخراط المرأة فيها وفقا لمستجدات التحولات الاجتماعية، وهو وضع جديد جعل المجتمع ينتبه إلى العنصر النسائي، خاصة وأن المرأة أصبحت تمثل نصف الطاقة الإنتاجية للمجتمع، ولذلك فتحريرها اجتماعيا وإدماجها في الرهانات التنموية من خلال خلق فرص الشغل أصبح ضرورة اقتصادية واجتماعية".[3]

---

[1] المرجع السابق ص 206.

[2] **عامر رضا**: الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح. المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف ميلة، العدد 15، جانفي 2016 ص 4.

[3] **زهور كرام**: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2004 ص 23.

تمكنت المرأة بصبرها وتحديها تحقيق الموازنة بين أعمال البيت من تربية الأطفال ورعاية الزوج، وكذا التعليم والتفوق فيه والعمل والحفاظ على نجاحها، وكان هذا حافزا لها للمضي إلى الأمام.

إن اختيار المرأة للكتابة يعني رغبتها في أن تكون وأن توجد بالفعل والقوة، وتحقق ما يمكن اعتباره تجاوزا لوضعها الحالي.[1]

فالمرأة تكتب وعليها رقيب: عين الرجل بالأساس وعيون الآخرين، ذلك بأن الرجل عندما كان يكتب كان وحده، فبدخول المرأة وإبداعها اعتبرت جنسا مختلفا عنه فوصفت بأدب المرأة ليفهم أن ما تبقى للرجل

الموقف المؤيد والموقف المعارض للكتابة النسوية

إن مدى اهتمام النقاد بالإبداع النسائي قد جعله بين ثنائية القبول والرفض، لأن أي إبداع كيفما كان نجد في بداية ظهوره مؤيدين ومعارضين، وذلك تطبيقا للطبيعة البشرية، ومن المؤيدين لهذه الفكرة نجد الناقد عبد الحميد عقار "الذي بيّن أن الكتابة النسائية حققت خلال العقدين الأخيرين، تراكما وحضورا ملحوظين لافتين، هذا الإسهام يعتبر علامة تغير في أفق الكتابة الإبداعية، وفي محتواها وتشكيلها الأسلوبي والفني، وأبعد من ذلك فيها إناء للمشهد الأدبي والثقافي عامة برؤية جديدة، أو مغايرة في مستوى الرغبة والتحقق معا".[2] ومن مؤيديه أيضا الناقدة زهرة الجلاصي "التي أكدت أن للمرأة حقا في الكتابة والتميز، فقد أعطيت حقوقا كثيرة ولعل من أهم الحقوق حق امتلاك شهادة ميلاد كاتبة تخول لها الخروج من دائرة المجموعة الصامتة، لتصبح مقروءة ومسموعة، ولتتخذ لها مكانا في المشهد الأدبي، وهي اليوم أشد وعيا من أي زمن مضى بدورها كمنتجة خطاب يبلغ صوتها ويساهم في توصيل مواقفها ووجهات نظرها سواء فيما يخص صورتها أو علاقتها بالمجتمع،

[1] **بوضياف غنية**: كتابة الأنثى (أنوثة الكتابة أحلام مستغانمي – أنموذجا، ص 203.

[2] **عبد الحميد عقار**: صوت الفردانية، الكتابة النسائية، محكي الأنا محكي الحياة، اتحاد كتاب المغرب، يوليوز 2007 ص 3-4.

فهي تدرك دور أشكال التمثيل الأدبي في تغيير السائد والإنتصار على رواسب ثقافة الموؤودة، من أجل تكريس ثقافة المولودة.[1] يتضح أن حصول المرأة على الشهادة لم يكن بالأمر السهل لولا صبرها ومثابرتها.

إن الكتابة لا تخص الذكور، بل قد تكون بأقلام نسائية، لأنه مرتبط بالثقافة وليس بالجنس، هذا لا يعني تبنينا لنظرة "نسائية منغلقة، بل الإقرار بوجود نمط مختلف من التعبير والكتابة، تتناول فيه المرأة الكلان عن نفسها دون حاجة أن يقوم الرجل بذلك نيابة عنها.[2] وهذا ما بينته خديجة أميتي وهي كغيرها من النقاد رأت أن للمرأة الحق في الكتابة والتعبير عن موهبتها وما تحس به اتجاه مجتمعها.

أما بالنسبة للمعارضين فهم يرفضون وجود كتابة نسوية منفصلة عن كتابة الرجل، ومن هؤلاء المعارضين الناقدة خالد سعيد والتي ترى بأن "التسمية تتضمن الهامشية مقابل مركزية مفترضة، وهي كتابة الرجل، وتشير كذلك إلى أن مصطلح الإبداع النسائي "شديد العمومية وشديد الغموض، وهو من التسميات الكثيرة التي تشبع بلا تدقيق ... وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف والتصنيف وربما إلى التقويم، فإن هذه التسمية على العكس، تبدأ بتغييب الدقة، وتشوش التصنيف وتستبعد التقويم، هذه التسمية تتضمن حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة".[3]

أما الناقد حسام الخطيب فيتأرجح موقفه بين القبول المشروط والرفض الزمني التاريخي، ذلك أن قبول هذا المصطلح قد ينسجم مع سياق معالجة الأشياء الخاصة بالمرأة، وبهذا فلا يتعلق الأمر فقط بالكتابة كامرأة ومنتجة إبداعيا لهذه الأشياء وإنما تصبح المسألة مرتبطة بكل كاتب ومبدع استطاع أن يعالج القضايا الخاصة بالمرأة في إنتاجه الإبداعي (رجل وامرأة) وهذا التصور جعل الناقد

[1] **زهرة الجلاصي**: ما بعد الكتابة النسائية، مجلة آفاق، تونس، العدد 67، 2002 ص 34.

[2] **خديجة أميتي**: البعد التراثي في الكتابة النسائية، مجلة فكر ونقد، العدد 11، السنة الثانية، سبتمبر 1998.

[3] **الحادة عطاوة**: النقد النسوي العربي بين النظرية والتطبيق "النص المؤنث" لزهرة الجلاصي أنموذجا. مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة محمد بوضياف المسيلة، (2014، 2015) ص 44.

حسام الخطيب يرى أن هناك أدباء كثيرين ولا سيما من بين كتاب القصص الغرامية.[1] وبهذا المفهوم فإن الأدب النسائي لا يعني بالضرورة أن امرأة كتبته بل أن موضوعه نسائي، فطرح المفهوم لا يتم من باب الاهتمام بالمرأة باعتبارها موضوعا، وإنما يتخلل المسألة تأسيس وعي جديد من قبلها حول ذاتها وذات الآخر ومحاولة تصفية اللغة من سلطة الرموز القائمة في الثقافة السائدة.[2]

فيرى النقاد أنه لا وجود لأدب نسائي خالص، لأنه لا توجد ملامح واضحة خاصة بأدب المرأة.

وعليه نقول إن إشكالية مصطلح الكتابة النسائية تبقى متعددة الأوجه والأطراف خاصة في ظل رفضه من طرف النقاد، وربما ظل الجدل قائما إلى الأبد ما دام الأمر يتعلق بالمرأة، لكن سيبقى الأدب أدبا سواء ما كتبه الرجل أو المرأة المهم فيه تبنيه لقضايا الإنسان ولا تختلف من حيث هو إنسان.

[1] **حسام الخطيب**: حول الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، العدد 166، 1975 ص 80.

[2] **زهور كرام**: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2004 ص 94.

الخاتمة

توصلت في هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتي:

- نجد أن مفهوم الخطاب السردي يعد من أصعب المفاهيم الحديثة كونه مفهوم تتقاذفه العديد من المصادر المعرفية.
- يعد السرد ذات أهمية في العمل الروائي و واحد من أهم العلوم التي تهتم بها النظرية السردية و له مكونات و آليات يقوم عليها.
- الخطاب هو الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية و هو من الألفاظ التي شاعت في حقل الدراسات اللغوية.
- النص واحد من متعدد أو متعدد من واحد كونه يحمل شبكة متداخلة من الدلالات القابلة للتشكل في وجوه متعددة.
- الخطاب الروائي يساعد على ظهور ما هو مبهم و هو العمود الفقري و الأساسي للخطاب في الرواية.
- النص يتضمن مقاصد و دلالات على المتلقي إدراكها.
- مصطلح التفاعل النصي مصطلح سيميولوجي ظهر سنة 1966.
- الرواية الجزائرية فن الجودة و التوسع بحيث تصلح ميدانا لبحوث شتى، و ما البحوث و الدراسات المتوفرة حولها إلا جزء يسير مقارنة بالأعمال الإبداعية.
- الصوت النسائي في الرواية الجزائرية باهت للغاية باستثناء أحلام مستغانمي فإننا لم نعثر على نصوص روائية نسوية يمكن أن تمثل الرواية النسوية الجزائرية.
- رواية الأسود يليق بك تتحدث عن العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر.
- تجلى كل من الزمن و أشكاله، و المكان و أنواعه، و الشخصية و أنواعها في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي.
- مصطلح الكتابة النسوية يعد من أكثر المفاهيم جدلا و نقاشا لدى النقاد، لأنه مصطلح ينطوي على تأويلات و تفاسير عدة.

- إن الجدل من ناحية قبول أو رفض الكتابة النسوية لا ينتهي و سيبقى حول وجود أدب نسائي و أدب رجالي لان العديد من المبدعات العربيات الجزائريات يرون أن النص النسوي له خصوصياته و النص الرجالي له خصوصياته.
- رواية الأسود يليق بك تتكون من أربعة أجزاء و كأنهم نوتة مضبوطة و لكل جزء عنوان.

الملاحق

ملحق 1:

نبذة عن حياة الروائية أحلام مستغانمي:

أ- المولد و النشأة:

ولدت الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي يوم 13 ابريل 1953م بمدينة تونس التي فر إليها والدها محمد الشريف مع أسرته بسبب ملاحقة الجيش الفرنسي له اثر مشاركته في أعمال المقاومة، لأنه كان احد المقاومين للاحتلال الفرنسي، و قد قدر أن تولد ابنته الأولى أحلام في بيئة مشحونة بالعمل السياسي و ذلك قبل اندلاع الثورة عام 1954م. و أيضا بسبب مشاركته في مظاهرات 08 ماي 1945م و التي سقط فيها أكثر من 45 ألف شهيد[1].

كما التحقت أحلام بأول مدرسة عربية للبنات في الجزائر و هي مدرسة الثعالبية ثم انتقلت منها إلى ثانوية عائشة أم المؤمنين و تخرجت من كلية الآداب بجامعة الجزائر سنة 1975م، ضمن أول دفعة مغربية. و بعد زواجها و انتقالها إلى باريس انقطعت عن التعليم ثم التحقت بعد ذلك بجامعة السوربون و فيها حصلت على شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع عام 1982م بدرجة ممتاز تحت إشراف المستشرق جاك بيرك[2].

ب- المؤلفات:

خلال فترة السبعينيات أصدرت أحلام مستغانمي عملين شعريين شكلا حدثا أدبيا في الجزائر و هما «الكتابة في لحظة العري »و« على مرفأ الأيام» عن دار الآداب.

و صدرت روايتها الأولى و هي أول رواية نسائية جزائرية هي رواية«ذاكرة الجسد» عام 1993م وهي رواية تحتفظ بريادة الرواية النسائية الجزائرية و قد برزت للوجود على درجة كبيرة من النضج وهي تتناول مقاومة الجزائر للهيمنة الأجنبية و للمشاكل التي عصفت بها[3].

---

[1] **رئيسة موسى كريزم**: عالم أحلام مستغانمي الروائي. ص 37.

[2] المرجع نفسه ص 51.

[3] المرجع نفسه ص 26-27.

و قد أحرزت عنها الروائية أحلام جائزة نجيب محفوظ سنة 1998م و وصفتها اللجنة التي سلمتها الجائزة «بأنها نور يلمع وسط هذا الظلام الكثيف، و هي كاتبة حطمت المنفى اللغوي الذي دفع إليه الاستعمار الفرنسي مثقفي الجزائر»[1].

و بعد ذلك جاءت رواية «فوضى الحواس» عام 1997م و رواية «عابر سبيل» عام 2003م، و لكنهما لم يحظيا بدراسات نقدية كثيرة مثل الرواية الأولى و أيضا رواية «نسيان»[2].

و بعد غياب دام تسع سنوات عادت أحلام مستغانمي برواية جديدة وهي «الأسود يليق بك» سنة 2012م و التي حققت نجاحا كبيرا.

لقد أبرزت أعمال مستغانمي الروائية قدرتها الاستثنائية على تشكيل عوالم هذا الفن الجمالية دون أن يغض ذلك من أهمية تجربتها الشعرية المتواصلة التي بدأت بها حياتها الأدبية.

[1] **حميد عبد الوهاب البدراني**: الشخصية الاشكالية، مقاربة سوسيو ثقافية في خطاب احلام مستغانمي الروائي. دار مجد لاوي للنشر و التوزيع. ط 1. عمان. الاردن (2013-2014م) ص 8.

[2] **رئيسة موسى كريزم**: عالم احلام مستغانمي الروائي. ص 28.

ملحق 2: ملخص رواية الأسود يليق بك:

في كل ما تكتب الروائية أحلام مستغانمي تؤكد أنها إنسانة مسكونة بالحب و بالحياة و بالموسيقى و بالإنسان و بالوطن و بالثورة، فبعد رواياتها ذاكرة الجسد و فوضى الحواس و عابر سرير التي تبنت فيهم أحداث الثورة الجزائرية كهم أساسي في الروايات الثلاث، تطل علينا برواية جديدة هي الأسود يليق بك الصادرة عن دار نوفل ببيروت 2012م مسكونة بالهم الإنساني في الجزائر و في لبنان و في سوريا و في العراق، إلى جانب المشكلة العاطفية الأساسية التي تطرحها من خلال علاقة حب تربط بين فتاة آتية من مروانة من جبال الاوراس و شاب عربي مغترب في البرازيل و مواقفها الإنسانية المشرفة في الواقع، معروفة فهي من الكتاب الذين وقفوا مع الشعوب المظلومة المطالبة بكرامتها و حريتها من الطغاة و المستبدين[1].

تحكي الرواية –الأسود يليق بك– قصة حب بين فتاة جزائرية معلمة في هالة الوافي –البطلة– يملؤها التحدي و الكبرياء في السابعة و العشرين من عمرها و بين رجل أعمال متربع على إمبراطورية من الثراء يملؤه الغرور و يقيم في البرازيل فشدته جرأتها و قوتها و شجاعتها و حضورها، و قرر أن هذه التي شدته و شغلته ستكون له. فهو لم يعتد الخسارة بل خلق ليربح، لذلك يحاول أن يتابعها و ليتقيها و يحاول إبهارها و خلق أجواء سحرية علها تكون أسيرة له كما استطاعت أن تأسره، لفرط انخطافه بها ما سمع نبضات قلبه الثلاث التي تسبق رفع الستار عن مسرح الحب معلنة دخول تلك الغريبة إلى حياته.

رآها لأول مرة بفستان اسود أنيق جذاب و أحبها به، و لم يكن سواده حدادا لأنها تؤمن أن « الحداد ليس في ما نرتديه بل فيما نراه». و كان يصر عليها في لقاءاتهم أن ترتدي اللون الأسود لأنه يليق بها كما كان يردد في كل لقاء لهما. و ليس لتبدوا نجمة فهو يراها أكثر من ذلك بكثير« لم تكن نجمة كانت كائنا ضوئيا، ليست في حاجة إلى التبرج كي تكون أنثى، يكفي أن تتكلم»[2].

و رغم كل ثراءه و كاريزميته و كل محاولات الإبهار يفترقان دون أن يعرف احدهما السبب، تبتعد عنه و تتركه فقيرا بحبها: لقد أفقره بعدها لكنه ليس نادما على ما وهبها خلال سنتين من دوار

[1] **ماري اسكندر عيسى**: قراءة في رواية أحلام مستغانمي– الأسود يليق بك– الحوار المتمدن. العدد 4133. 24جوان2013.

[2] المرجع نفسه.

اللحظات الشاهقة، و جنون المواعيد المبهرة، حلق بها حيث لم تصل قدماها يوما، فقد وهبها من كنوز الذكريات مل لم تعشه الأميرات، و لا ملايين النساء اللائي جئنا العالم و سيغادرنه من دون أن يختبرن ما بقدرة الرجل العاشق أن يفعل، فهي امرأة آتية من جبال الاوراس مليئة بالكبرياء و الكرامة و التحدي، و هذه الصفات من شانها أن تلخص تاريخ حياتها و تقرر منحاها بعد ذلك، منذ دخولها عالم الفن و الموسيقى دخلة متحدية للموت و للإرهابيين الذين لم تكترث لتهديداتهم كي تنازل القتلة بالغناء في الحفل الذي نظمه بعض المطربين في الذكرى الأولى لاغتيال والدها، فشاركت بأغنية والدها الأحب إلى قلبه لأنها إن واجهتهم بالدموع سيكونون قد قتلوها أيضا. و أصبحت بعد ذلك مضطرة للمغادرة بإصرار من والدتها لتهرب إلى سوريا من الإرهابيين و أقاربها من بلدتها مروانة في الاوراس المتشددة التي لا تتهاون مع الشرف في نوبة من نوبات العفة تم إلقاء القبض ذات مرة في العاصمة على أربعين شابا و صبية معظمهم من الجامعيين، و أودعوا السجن فيما كان الإرهابيون يغادرونه بالمئات مستفيدين من قانون العفو، كان زمنا من الأسلم فيه أن تكون قاتلا على أن تكون عاشقا. فقد عانت الجزائر من ما سمي بالعشرية السوداء أي سنوات الإرهاب العشر و حل بالناس الظلم و الأهوال [1].

كانت العلاقة بينهما يحكمها التحدي هو بما له و سلطته و صبره و غروره في كل ما يقوم به يدري أن لا احد سيأتي بمثله، في كل قصة حب هو لا ينازل من سبقه أو من سيليه مثله لا ينازل العشاق بل ينازل العشق نفسه. و هي برهافة إحساسها و رقة قلبها و كبريائها و كرامتها و قضيتها، هي شجاعة و مكابرة و لها قضية، أما هو فقد أفقدته غربته في البرازيل قضيته و كان رجل أعمال كبير لا يتوقف عن الربح و زيادة ثروته على مدى ربع قرن، لكنه لم تستطع رغم ذلك أن يمتلكها لان الكبرياء شيمتها: لفرط ما رافقت جدها على مدى سنوات إلى ذلك الجبل، اعتادت أن ترى العالم بساطا تحتها، لم تكن نظرة متعالية على العالم كذلك تعلمت و هي على أعلى منصة للطبيعة ألا تقبل أن يطل عليها احد من فوق هكذا تحكم جبل الاوراس في قدرها[2].

هالة بصورتها تحررت من ألمها وحبها عندما أطلت على مسرحها في العراق تغني بحرية للعراق الموجوع، و للناس جميعا عداه. ليس ثوبها بل صوتها هو من يأخذ بالثأر من ذلك الحفل الذي اجبرها فيه

[1] **ماري اسكندر عيسى**: قراءة في رواية أحلام مستغانمي –الأسود يليق بك–.

[2] المرجع نفسه.

يوما على ألا تغني لسواه. و مجرد أن أطلت على المسرح اختفى طيفه من حياتها، و كانت حرة بثوبها و صوتها. صوتها الليلة يغني لحريتها يصيح احتفاء بها، صوتها له لا يحب سواها، لأول مرة تقع في حب نفسها. و بعد أن تحررت و عادت للحياة و النجاح و السعادة و العافية و اكتشاف الحقيقة التي يمكن أن تغنيها أو تستسلم لنوتة فلتت أو شذت حقيقة أن الحب و الموسيقى كينونة أساسية لوجودنا تنهي روايتها[1].

أيتها الحياة

دعي كمنجاتك تطيل عزفها و هاتي يدك

لمثل هذا الحزن الباذخ بهجة راقصني....

[1] المرجع السابق .

قائمة

المصادر والمراجع

أولا: القرءان الكريم: رواية ورش

ثانيا: المصادر

1- **أحلام مستغانمي**: الأسود يليق بك. دار نوفل، لبنان 2012م.

2- **ابن منظور**: لسان العرب. ج8، دار الحديث، القاهرة 1423هـ-2004م.

3- **احمد رضا**: متن اللغة. مج5، دار مكتبة الحياة، بيروت 1380هـ-1960م.

4- **ابن منظور**: لسان العرب. ج3، دار الحديث، القاهرة 1423هـ-2003م.

5- **ابن منظور**: لسان العرب. دار صادر، ط1، بيروت 2000م.

6- **ابن منظور**: لسان العرب. م3، دار صادر، ط3، بيروت – لبنان- 1994م.

7- **ابن منظور**: لسان العرب. م 14، دار صادر للطباعة و النشر، ط4، بيروت- لبنان- 2005م.

8- **ابن منظور**: لسان العرب. م7، دار صادر للطباعة و النشر، ط4، بيروت- لبنان- 1999م.

9- **الجرجاني**: التعريفات. دار الكتب العلمية، ط2، بيروت 2003م.

10- **الرازي**: مختار الصحاح. مكتبة لبنان رياض الصلح، بيروت 1989م.

ثالثا: المراجع:

11- **إبراهيم صحراوي**: تحليل الخطاب الأدبي. دراسة تطبيقية لرواية جهاد المحبين للجرجي زيدان نموذجا. دار الآفاق، ط1، الجزائر 1999م.

12- **اتي انزيو**: المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها رؤية إجمالية للأنوثة من رواية التحليل النفسي . تر طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط1، 1992م.

13- **احمد طالب**: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية. دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005م.

14- **اوريدة عبود**: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله الركيبي، دار الأمل للطباعة و النشر، 2009م.

15- **امنة يوسف**: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق . دار الحوار للنشر و التوزيع، ط1، سوريا 1997م.

16- **الأخضر بن السائح**: سرد المرأة و فعل الكتابة. دراسة نقدية في السرد و آليات البناء. دار التنوير، د ط، الجزائر 2012م.

17- **بشير بويجرة محمد**: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري. ج1، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، 2001-2002م.

18- **بن جمعة بوشوشة**: سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. المطبعة المغاربية للطباعة و النشر، ط1، تونس 2005م.

19- **باديس فوغالي**: التجربة القصصية النسائية في الجزائر. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر 2002م.

20- **جاك دريدا**: الكتابة و الاختلاف. تر كاظم جهاد، تق محمد علال سيناصر، دار توقبال للنشر، ط2، المغرب 2000م.

21- **جيرالد برنس**: المصطلح السردي. تر عايد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة 2003م.

22- **جيرار جنيت**: خطاب الحكاية: بحث في المنهج. تر محمد معتصم عبد الجليل الازدي، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م.

23- **جمال شحيد و لبيب قصاب**: خطاب الحداثة في الادب: الاصول و المرجعية. دار الفكر افاق المعرفة المتجددة، ط1، دمشق 1426هـ-2005م.

24- **حسين خمري**: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال. الدار العربية للعلوم، ط1، 1428هـ-2007م.

25- **حفيظة احمد**: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية. منشورات (منشورات مركز أوغاريت الثقافي) ط1، فلسطين 2007م.

26- **حميد لحمداني**: بنية النص السردي من المنظور الأدبي. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر و التوزيع، ط3، الدار البيضاء 2000م.

27- **حسن بحراوي**: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية). المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1990م.

28- **حسين المناصرة**: النسوية في الثقافة و الإبداع. عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، ط1، الأردن 1427هـ-2007م.

29- **حميد عبد الوهاب البدراني**: الشخصية الإشكالية: مقاربة سوسيو ثقافية في خطاب أحلام مستغانمي الروائي، دار مجد لاوي للنشر و التوزيع، ط1، عمان، الأردن 2013-2014م.

30- **رولان بارث**: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا 1993م.

31- **رولان بارث**: لذة النص. تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سورية 1992م.

32- **رولان بارث**: الكتابة في درجة الصفر. تر محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سورية 2002م.

33- **رولان بارث**: نقد و حقيقة. تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، دبي 1994م.

34- **رئيسة موسى كزيم**: عالم أحلام مستغانمي الروائي. دار زهران للنشر و التوزيع، ط1، عمان، الأردن 1432هـ-2012م.

35- **زهور كرام**: السرد النسائي العربي: مقاربة في المفهوم و الخطاب. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2004م.

36- **سعيد يقطين**: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير). المركز الثقافي العربي، ط3،بيروت- لبنان- ، الدار البيضاء – المغرب- 1997م.

37- **سعيد يقطين**: انفتاح النص الروائي. النص و السياق. المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء-المغرب- 2001م.

38- **سيزا قاسم**: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. الهيئة العامة المصرية للكتاب.

39- **صلاح فضل**: بلاغة الخطاب و علم النص. دار نوبان للطباعة،ط1، القاهرة 1996م.

40- **صالح مفقودة**: المرأة في الرواية الجزائرية. جامعة محمد خيضر، ط2،بسكرة 2009م.

41- **ضياء الدين بن الأثير**: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر. تر محي الدين عبد الحميد، ج1، المكتبة المصرية، بيروت 1990م.

42- **عبد المالك مرتاض**: تحليل الخطاب (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن) سلسلة المعرفة. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995م.

43- **عبد المالك مرتاض**: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت 1998م.

44- **عمر عيلان**: مناهج تحليل الخطاب السردي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2008م.

45- **عبد الله إبراهيم**: موسوعة السرد العربي. المؤسسة العربية للنشر، ط1، بيروت 2008م.

46- **عبد القادر أبو شريفة و حسين لافي قزق:** مدخل إلى تحليل النص الأدبي. دار الفكر ناشرون و موزعون، ط4، عمان 1428هـ-2008م.

47- **عمر بن قينية:** في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا و أنواعا و قضايا و إعلاما. ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر 1995م.

48- **عزيز نعمان:** جدل الحداثة و ما بعد الحداثة في نص – سيمرغ- لمحمد ديب. منشورات مخبر تحاليل، د ط، 2012م.

49- **عبد الحميد عقار:** صوت الفردانية، الكتابة النسوية، محكي الأنا محكي الحياة. اتحاد كتاب المغرب يوليوز 2007م.

50- **كمال عبد اللطيف و نصر محمد عارف:** إشكاليات الخطاب العربي المعاصر. دار الفكر، ط1، دمشق 1422هـ-2001م.

51- **كمال الرياحي:** حركة السرد الروائي و مناخاته في استراتيجيات التشكيل. دار مجد لاوي للنشر و التوزيع، ط1، عمان، الأردن 1426هـ-2005م.

52- **محمد مفتاح:** تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص. المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء-المغرب- 1986م.

53- **مراد عبد الرحمان مبروك:** آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة – الرواية النبوية نموذجا-الهيئة العامة لقصور الثقافة، د ط، 2000م.

54- **نعمان بوقرة:** المصطلحات الأساسية في لسانيات النص و تحليل الخطاب. جدار الكتاب العالمي، ط1، عمان، الأردن 1429هـ-2009م.

55- **نهلة فيصل الأحمد:** التناصية، النظرية و المنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة 2010م.

56- **نبيلة زويش:** تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي. دار الريحانة للكتاب، د ط، القبة، الجزائر.

رابعا: المجلات:

57- **بوضياف غنية:** كتابة الأنثى/ أنوثة الكاتبة أحلام مستغانمي نموذجا. كلية الآداب و اللغات جامعة محمد خيضر – بسكرة- جوان 2011م.

58- **حسام الخطيب:** حول الرواية النسائية في سوريا. مجلة المعرفة، العدد 166، 1995م.

59- **خديجة اميني:** البعد التراثي في الكتابة النسائية. مجلة فكر و نقد، العدد 11، سنة ثانية، سبتمبر 1998م.

60- **زهرة الجيلاصي:** ما بعد الكتابة النسائية. مجلة آفاق، تونس، العدد 67، 2002م.

61- **عبد الله أبو هيف:** المصطلح السردي تعريبا و ترجمة، في النقد الأدبي العربي الحديث. مج28، مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية، سلسلة الآداب و العلوم الإنسانية، العدد 1، 2006م.

62- **عامر رضا:** الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح. المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف- ميلة- عدد 15، جانفي 2016.

63- **مفقودة صالح:** نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس و التأصيل. مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر –بسكرة- دع، سنة 2014م

64- **ماري اسكندر عيسى:** قراءة في رواية أحلام مستغانمي – الأسود يليق بك- الحوار المتمدن، العدد 4133. 24 جوان 2013م.

65- **هند سعدوني:** التشكيل المعماري في رواية – الأسود يليق بك- لأحلام مستغانمي. المدرسة العليا للأساتذة – قسنطينة- الجزائر، مجلة مقاليد، العدد 8، جوان 2015م.

خامسا: الرسائل الجامعية

66- **الحادة عطاوة:** النقد النسوي العربي بين النظرية و التطبيق – النص المؤنث- لزهرة الجيلاصي نموذجا، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة محمد بوضياف – المسيلة- 2015م.

سادسا: الملتقيات

67- **قادري عليمة:** التداولية و صيغ الخطاب من اللغة إلى الفعل التواصلي. الملتقى الدولي الخامس – السيمياء و النص الأدبي-.

الفهرس

المقدمة ..... **أ – ج**

المدخل: تحديدات مفهومية **4–18**

1– مفهوم النص **4–8**

أ– لغة

ب– اصطلاحا

2– مفهوم الخطاب..... **8–14**

أ– لغة

ب– اصطلاحا

3– مفهوم الكتابة **14–18**

أ– لغة

ب– اصطلاحا

الفصل الأول: الخطاب السردي **9–51**

المبحث الأول: التفاعل النصي و الخطاب الروائي **9–16**

1– الخطاب الروائي **9–13**

2– التفاعل النصي **13–16**

المبحث الثاني: السرد طرائقه و أشكاله **17–28**

1– مفهوم السرد **17–21**

أ– لغة

ب– اصطلاحا

1–1– مكونات السرد **21–22**

1–2– طرائق السرد **23–24**

أ- السارد> الشخصية

ب- السارد = الشخصية

ج- السارد< الشخصية

1-3- أشكال السرد 24-28

أ- السرد بضمير الغائب

ب- السرد بضمير المتكلم

ج- السرد بضمير المخاطب

المبحث الثالث: عناصر السرد 29-51

1- الزمن

1-1- مفهوم الزمن 29-35

أ- لغة

ب- اصطلاحا

1-2- أشكال الزمن السردي 35-41

2- المكان

2-1- مفهوم المكان 41-44

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2-2- أنواع الأمكنة 44-45

3- الشخصية

3-1- مفهوم الشخصية 45-48

أ- لغة

ب- اصطلاحا

3-2- أنواع الشخصية 48-51

الفصل الثاني: التجربة النقدية عند أحلام مستغانمي 52-86

المبحث الأول: الرواية الجزائرية 52-56

1- مفهوم الرواية 52-54

2- نشأة الرواية الجزائرية 55-56

المبحث الثاني: عناصر السرد في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي: ... 57-78

1- تمهيد 57-58

2- تحليل رواية الأسود يليق بك

أ- أشكال الزمن في رواية الأسود يليق بك 58-68

ب- أنواع الأماكن في رواية الأسود يليق بك 68-72

ت- أنواع الشخصيات في رواية الأسود يليق بك 72-78

المبحث الثالث: كتابة المرأة بين القبول والرفض 79-86

1- تمهيد 79-84

2- الموقف المؤيد والموقف المعارض للكتابة النسوية 84-86

الخاتمة 87-88

الملاحق 89-93

ملحق 1: نبذة عن حياة الروائية أحلام مستغانمي 89-90

ملحق 2: ملخص لرواية الأسود يليق بك 91-93

قائمة المصادر والمراجع 94-100

فهرس الموضوعات 101-103

الملخص:

يعد مصطلح الكتابة النسائية من أكثر المفاهيم جدلا ونقاشا لدى النقاد، بين رافض ومؤيد لهذه المسألة، لذلك تعدّدت الآراء النقدية واختلفت حول التسمية والمضمون.

Résumé :

Le terme de « littérature féminine » est un des concepts les plus controversés chez les puristes. « Entre ceux qui rejettent et ceux qui défendent cette problématique » par conséquent il existe de nombreux points de vue et les critiques diffèrent autour de cette appellation et de son contenu.

Summary :

The term of « Women's literature » is one of the most controversial concept for the purists « between those who support this problematic » consequently it does exist different points of view and the critics differ arownd this naming and it's content.