

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة وهران - السانبا-

كلية : الآداب/اللغات/والفنون  
قسم : اللغة العربية وآدابها.

# تقنية الراوي في رواية [ذاكرة الجسد] لأحلام مستغانمي

بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير  
في الرواية الجديدة

تحت إشراف الأستاذ الدكتور:  
\* عز الدين باي

إعداد الطالبة:  
\* جاب الله خالدية

السنة الجامعية : 2007-2008

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# أهداء

أهدي خلاصة هذا الجهد إلى :

\* نبضي ونبضي والديّ الكريمين  
- أطال الله عمرهما-

\* إخوتي، خاصّة غاليتي  
-جيهان-

\* أحبّتي دون استثناء

خالدية

## كلمة شكر



أتقدّم بالشكر لله سبحانه وتعالى فأليه يرجع الفضل في إعطاء بحثي هذا حياة جديدة.

كما أقدم محبّتي وامتناني إلى :

\* أستاذي المشرف : الدكتور باي عز الدين لتحمله معي مشقة البحث.

\* إلى جميع أساتذتي في معهد الأدب العربي، وأخصّ بالذكر :

أستاذي : د. بن حلي عبد الله؛

أستاذي : برونة محمد

أستاذي : د. داود محمد

أستاذي : حاج علي فاضل ؛

وأستاذي : قندوز - رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه- الذي تتلمذت على يده في مرحلة الابتدائي فغرس في نفسي حبّ الأدب.

ولا أنسى أن أوجّه كلمة شكر وحبّ لكلّ من قدّم لي يد

المساعدة.



## مقدمة :

تتناول الدراسة إشكالية من إشكاليات العمل الروائي على المستوى النقدي وهي: الراوي في الحكى، لما له من قوة خفية، وظاهرة في الوقت نفسه في مسار السرد الروائي، من خلال تضافره مع عناصر أخرى لا تقل أهمية مثل : الزمان والمكان، إذ يولد النصّ الروائي بتشكّل هذه العناصر فيه لغويا.

كثرت التساؤلات عن سرّ الثراء الكائن في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي الذي يرجع إلى حدّ كبير إلى براعة الروائية ذاتها، فهي لم تفقد جدّتها رغم مرور سنوات عدّة على صدورها، والحيوية السردية التي تخترنها كفيلة بشدّ انتباه القارئ من خلال الراوي الذي يسرد الأحداث.

وتتخصّر إشكالية هذا البحث في استقصاء مظهرات الراوي، الشخصية الأساس في الحكى. ويبقى السؤال الأساسي : من الراوي ؟ ما دوره في العمل السردى ؟ وكيف وظّفت أحلام مستغانمي تقنية الراوي ؟ ما هي الإيحاءات التي أضاءها الراوي عن طريق تمثلاته اللغوية ملفوظا للحكى ؟. تمثل هذه بعض الفرضيات التي من شأنها أن تشكّل العمل السردى الروائي.

ومن ثمّ جاء هذا البحث ليبحث في : تقنية الراوي في رواية [ذاكرة الجسد] لأحلام مستغانمي.

لم يكن اشتغالي على الرواية وليد المصادفة وإثما جاء مشروع العمل من خلال الإطلاع على مجموعة من الأبحاث واستفادتي منها، وأيضا اطلاعي على هذا الحقل السردى إمّا من خلال قراءتي لروايات عربية أو من خلال بعض الدراسات النقدية، فأهمّ ما أنجز في هذا المجال نذكر بعض الدّراسات الأجنبية: دراسات تودوروف

**Todorov**، **Yakopson**، جيرار جنيت **G. Genette** و غريماس **.Greimas**

أما الدّراسات العربية فنجد جهود سعيد يقطين (الخطاب الروائي)، يمني العيد (في معرفة النصّ الأدبي) و عبد الله ابراهيم في (المتخيّل السردى).

كما لا ننسى أهمّ الدّراسات في الجزائر وتتمحور في :

\* دراسة عبد الملك مرتاض (تحليل الخطاب السردى) و (نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد-) وتعدّ بمثابة دراسة شاملة لكلّ ما يخصّ عالم الرواية من ماهية وبناء والمواقع السردية.

ومن بين المواضيع المثيرة للاهتمام تلك الصورة الجديدة التي نجدها تطغى على روح الرواية العربية -النسائية خصوصا- وأخصّ بالذكر ذلك الزواج الصريح الذي عقدته الرواية مع الحقل المعرفي والنقدي الجديد، فامتزاجهما وتشعبهما منح للكتابة الإبداعية رؤية جديدة.

يتلخّص السردّ في اختياري لأن يكون الرّاوي محورا لهذه الدراسة في سببين: أولهما أنّ الرّاوي هو الماسك بكلّ خيوط النصّ السردى نيابة عن الكاتب، وثانيهما راجع إلى ندرة الدّراسات العربيّة التي تناولت هذا العنصر من شتى الجوانب، وكذا البحث في تقنيات السرد، والكشف عن مقوماته مرورا بمراحل تطوره في مختلف المدارس النقدية التي شملته بالدراسة والتمحيص.

من هذا المنطلق ارتأيت أن تكون دراستي لرواية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد)، دراسة تتشكّل من جملة من المقاربات اللسانية والسيمائية التي تتركز على الصيغة اللغوية من حيث التركيب والدلالة للبحث عن مواطن حضور الراوي.

يتألف البحث من مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، ولقد حاولت في مدخل البحث أن أعرّض إلى تشكّل الرواية الجديدة وحضورها الفكري والجمالي

معاً، كما تحدّثت عن الكتابة الروائية النسائية وعلى رأسها الروائية أحلام مستغانمي من خلال الرواية المعنية بالبحث.

أمّا الفصل الأوّل فقامت بدراسة مفهوم السرد في المدرستين اللسانية والسيميائية، مسلطة الضوء على أهمّ الأعلام الذين عزّزوا تطوّر مسيرة البحث، واقتفاء وجهات نظرهم وما جاؤوا به من نظريات في حقل السرد، كما تعرّضت فيه إلى العلاقات السردية التي تقوم على تبادل علاقات التواصل بين الكاتب والقارئ وبينهما الراوي.

وعرّجت على تمظهرات الراوي باعتبارها من العناصر الأساسية التي تحدّد تركيب الحكاية من خلال تأسيس أنماط تخيلية من الواقع.

أمّا الفصل الثاني فحدّدت فيه مفهوم الراوي معتمدة على الدراسات النظرية السردية، وقد واجهتني صعوبة فمع وفرة المراجع، كانت الاختلافات كثيرة بشأن دور هذا العنصر السردية، ثمّ انتقلت إلى تبيان وظائف الراوي وما يؤدّيه في العمل الروائي من خلال لبس إحدى هذه الوظائف أو جميعها دون الإخلال بعملية السرد.

واستعرضت أيضاً فكرة من يتحدّث في الرواية: الروائي أم الراوي؟ والعلاقة الحميمة التي تجمع بينهما إلى درجة أنّه من المستعصي الفصل بينهما أحياناً، وكذا تحديد مفهوم الرؤية السردية أو وضعية الراوي وتطوّر مفهومها عبر المراحل التاريخية النقدية العديدة مرورا بـ تزفيتان تودوروف وواين بوث وصولاً إلى جيرار جنييت.

وتطرّقت إلى اشتغال الضمائر في النصّ السردية، وتعدّد أشكالها حسب طرائق الحكاية.

وجاء الفصل الثالث دراسة تطبيقية اشتملت جميع العناصر النظرية التي ذكرتها في الفصولين السابقين.

فحدّدت دلالة العنوان ودوره في الكشف عمّا ينطوي عليه النصّ الروائي، ثمّ كثفت البحث في ملابس الراوي في ذاكرة الجسد، والحالات التي ورد فيها وعلاقته بباقي الشخصيات، وبحثت عن علاقة الكاتبة بالراوي على الرغم من تعسّر تحديد دقيق لهذه العلاقة، ويبدو أنّه ليس بالإمكان حلّ المسألة حلاً جذرياً بسبب وساطة اللغة ووقوع الكاتبة خارج النصّ، وفي أقصى الحالات على خطّ التماس بين داخله وخارجه.

وعلى الرّغم من كلّ الصعوبات التي واجهتني أثناء اشتغالي في انجاز هذا البحث المتواضع بحكم صعوبة الموضوع لكثرة الدراسات الغربية واختلافها في الوقت نفسه، إلاّ أنّني استطعت تجاوزها بحكم حرص الأستاذ وتوجيهه.

وأخيراً؛ أطمح أن يكون هذا البحث المتواضع بادرة حسنة وإن كنت قد انطلقت من حيث توقف الآخرون، ولعلّ العمل وإن شابه النقص وأحاطت به بعض العيوب يكون مساحة صغيرة لتبرير الجهد المبذول أثناء القيام به.

وإذا كان هذا البحث قد اكتمل فإنّما الفضل الكبير لله عزّ وجلّ، ولأساتذتنا الكرام —حفظهم الله، خاصّة أستاذي المشرف باي عز الدين —صحبته رعاية الله—.



توطئة :

تعدّ الرواية من أنضج الفنون الأدبية، فهي المنطقة الأكثر رطوبة في الأدب، وذلك لقدرتها على معالجة أكثر المواضيع حساسية، وأكبر القضايا استفحالاً، والأقدر على التقاط الأنغام المتقاربة المتنافرة، والثابتة المتغيرة الخواص لخصائص عصرنا، برصدها للتحوّلات المتسارعة في الواقع الراهن.

بلغت الرواية العربية الجديدة عبر مسيرتها الطويلة -رغم اختلاف الآراء حول اكتمال نضجها- مرحلة جيّدة من الاستقرار عن التبعية المطلقة للفنّ الروائيّ في الغرب، تلك التبعية التي رافقتها منذ نشأتها. هذا الاستقرار الذي منحها قدرات إبداعية في الفنّ الروائيّ العربي، وفتح لها آفاقاً نفسية روحية حضارية وفكرية أيديولوجية وقومية.

كما انبثقت السردية العربية من جملة من التحوّلات المختلفة التي مسّت موضوعاتها وأبنيتها، واستبدلت فترات طويلة من التفكير وسبل التعبير، وكانت الرواية إحدى هذه التحوّلات الكبرى، فسرعان ما اكتسبت شرعيتها الجمالية من خلال إبرازها قدرات هائلة للتفاعل مع الواقع المعيش.

لا يجادل أحد في أن الرواية نصّ سرديّ، وأنّ السرد هو الطريقة التي يروي الكاتب بها ومن ورائه الراوي القصة للقارئ، ولكن الجدل يتعلق بطريقة تحليل الراوي وتمظهراته في رواية الأحداث، فمهارة الروائي وخصوصيّة الرواية تنبعان من خلال تألق الراوي وعلاقته بما يروي، ومن الكيفيّة التي يروي بها الأحداث الروائيّة، وهي أهمّ سمة تسم الرواية، فالراوي يقوم بسرد حكاية فيها أحداث وشخصيات، ولها زمان ومكان، وبداية ونهاية، وتربط عناصرها المختلفة خيوط متشابكة، ولاشكّ أن الراوي يقوم في أيّ عمل روائي على جملة من التقنيات التي من شأنها أن تعزّز حضوره في النصّ المحكي، ليصبح الخيط الرفيع الذي يربط بين أحداث القصة.

لهذا فقد أولى له الدارسون مكانة مميزة لأنّه صيغة ضرورية لفهم الأحداث، ومن المسلم به أن لكلّ إنسان سردياته الخاصّة على الصعيد الفردي التي تمكّنه من بناء ما هو عليه، ومن خلال طريقة سرد الناس للأحداث تفهم القضايا والأفكار والتوجهات.

ومن نافلة القول أنّ الراوي في التعبير الروائي الجديد ينهج نهجاً مختلفاً ولكن دون أن يأمل مثل الراوي قديماً أن يصل إلى نهاية، فكلّ رواية تقدّم شيئاً مختلفاً في خضم واقع اللانهاية، ويظلّ الراوي يروي دون أن يشارف على بداية أو نهاية الغموض الذي يكتنف عالم الرواية الرحب.

لقد عرف مجال السرد دراسات كثيرة وبرزت أعلام كثر اعتنوا أيّما اعتناء بهذا النوع من الدراسات النقدية ومنهم أعلام غربيون أمثال: جيرار جنييت، تودروف، غريماس، وأعلام عرب حاولوا تطير مفهوم الدراسات السردية فنجد: سردية عبد الملك مرتاض، سعيد يقطين، حميد الحمداني، عبد الله إبراهيم، صلاح فضل، وآخرون.

حدّدت جلّ هذه الدراسات الموقع السردية بل المواقع السردية للراوي مكانياً وزمانياً. غير أنّ طرائق التناول تباينت على اختلاف المناهج المتبعة في كلّ بحث.

تقوم كلّ رواية جادة على إشكالية فكرية أو أدبية وحتى اجتماعية ومن خلال تلك الإشكالية تضيف الرواية إلى المجال الذي صاغت فيه أفكارها جديداً مختلفاً يحقق تراكما معرفياً ويزيد من ارتقاء الرواية العربية والإنسانية معاً.

إنّ الانفتاح اللانهائي على الواقع هو الذي يجعل الرواية تتمتع بحرية الحركة والتعبير أكثر من أيّ جنس أدبي آخر، ويبعدها عن التأتير ويهيئ فرصة وجود التميّز والاختلاف في كلّ رواية.

وبهذا الانفتاح لم تعد الرواية مجرد حكاية للتسلية، بل أصبحت عملاً فكرياً وفنياً يتطلب جهداً خاصاً من الكاتب ومن القارئ أيضاً، الذي أصبح لزاماً عليه أن يقرأ وهو يفكر حتى يتمكن من متابعة الصورة التي يرسمها الكاتب للشخصية وصار لزاماً على القارئ أن يكون ملماً بحضارة العصر التي تشكل جزءاً هاماً من خلفية الرواية، وأن يتسع أفقه ليتمّ بوجهات نظر الروائي.

كما أثبتت الرواية العربية طوال تاريخها، وفي العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي أنها متجددة، وأبرز ما ميّزها حضور الصوت النسوي، وكفاءة التجارب الروائية النسائية في صياغة واعدة للكتابة عند المرأة العربية المبدعة.

فبالإضافة إلى كاتبات العقد الماضي كغادة السمان، وسميرة المانع، ولىلى الأطرش)\* برزت كاتبات كهديّة حسين من العراق، وفيروز التميمي من الأردن، وأحلام مستغانمي\*\* من الجزائر وغيرهنّ كثيرات.

تحمل رواية (ذاكرة الجسد) المعنية بالبحث أكثر من إشكالية الفأضية البارزة والتي تتضمنها أغلب الكتابات النسائية تتمحور في مصير ووضع المرأة وسط مجتمعا، لهذا قدّمت أحلام مستغانمي بطلتها (حياة) في صورة امرأة ممزوجة بثقافتين عربية - غربية.

كما تقف الرواية عند قضيّة ثانية وهي قضية الوطن الذي يتأرجح بين ما كان عليه وما سيكونه، من خلال راو معتمد يتمثل في (خالد بن طوبال) هذا الراوي صاحب المبادئ والشجاعة الفكرية والفنّية.

ترصد رواية (ذاكرة الجسد) فترة هامّة تحكي حقيقة الوضع الذي آلت إليه الجزائر بعد الإستقلال، فقد حملتها صاحبها بأفكار إيديولوجية وإن ألبستها ثوب لغة شاعرية، فرواية (ذاكرة الجسد) انتقاد لأنماط مجتمعية سائدة وهي رواية مهمومة بالتغيير والتجاوز إلى ما هو جديد.

يتناول البحث مكوّنات فنّيا هامّا لا غنى عنه في العمل الأدبي (القصصي)، ولست أدّعي هنا الإحاطة بالدراسة ولكنّي قُمت بتخيّر العناصر الأساسية التي من شأنها أن تبين الموضوع المدروس لقارئه.

\* غادة السمان : لها مؤلفات قصصية وروائية ك : بيروت 75 - رواية 1975، كوابيس بيروت - رواية 1976 سميرة المانع : كاتبة عراقية تقيم في بريطانيا، لها رواية : القامعون، ولىلى الأطرش: لها رواية امرأة للفصول الخمسة.  
\*\* أحلام مستغانمي : ولدت في 13 أبريل ( 1953 كاتبة جزائرية من مواليد تونس، ترجع أصولها إلى مدينة قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري حيث ولد أبوها محمد الشريف حيث كان والدها مشاركا في الثورة الجزائرية، عرف السجون الفرنسية بسبب مشاركته في مظاهرات 8 ماي 1945 وبعد أن أطلق سراحه سنة 1947 كان قد فقد عمله بالبلدية، ومع ذلك فإنه يعتبر محظوظا إذ لم يلق حتفه مع من مات آنذاك (45 ألف شهيد سقطوا خلال تلك المظاهرات) وأصبح ملاحقا من قبل الشرطة الفرنسية بسبب نشاطه السياسي بعد حلّ حزب الشعب الجزائري الذي أدى إلى ولادة حزب جبهة التحرير الوطني FLN عملت في الإذاعة الوطنية مما خلق لها شهرة كشاعرة، إنتقلت إلى فرنسا في سبعينات القرن الماضي، حيث تزوجت من صحفي لبناني، وفي الثمانينات نالت شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون، تقطن حاليا في بيروت وهي حائزة على جائزة نجيب محفوظ للعام 1998 عن روايتها ذاكرة الجسد.

لم تعد الرواية رهينة التوثيق التقليدي، كما لم تعد ذلك النصّ الأدبي الخامل، إنّما وضعت نفسها في خضم التطور الذي صحب تقنيات الكتابة الجديدة، فصار العالم وما يحتويه من إشكالات ثقافية، إجتماعية وإنسانية موضوعها الزاخر بكلّ التجديدات، وصارت تكتنز في طياتها وظائف عدّة تخيلية وإيحائية وجمالية وذلك في تشكيل لغوي سردي.

يعدّ السرد\* وسيلة أدبية في تشكيل الأحداث، وذلك بقدرته على توزيعها عبر بنيات النصّ الادبي.

يكاد السرد في النصّ الأدبي يكون الوسيلة الأجدى للتعبير لدى الروائيين، إضافة إلى الوصف وتقنيات الكتابة الروائية الجديدة، وقد ذهب عبد الملك مرتاض إلى أن أصل السرد في اللغة العربية هو التابع اللغوي الزمني وفق نظام تعاقبي على سيرة واحدة وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمّته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام ولكن في صورة حكي<sup>1</sup>.

وقد اتسع السرد بذلك ليشمل خطابات مختلفة، إنشائية كانت أم إخبارية، وبالتالي فهو يشمل الخطابات الأدبية وغير الأدبية، ويقول رولان بارت **ROLAND BARTHES** (1915-1980) في هذا الشأن: "يمكن أن يؤدّي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، أو بواسطة صورة ثابتة أو متحركة [...] إنّه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والملهاة والإيماء..."<sup>2</sup>.

يتّضح من خلال هذه المقولة أنّ السرد مرتبط بالنظام اللساني وغير اللساني، وتتباين تجلياته حسب النظام المستعمل فيه، ويبرز ذلك عن طريق الأنواع والأشكال السردية

\* السرد لغة: "السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض، متتابعاً، سرد الحديث ونحوه يسرد سردا إذا كان جيّد السياق له". (عن: ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل، الجزء 03، منشورات محمد بيضون، ط 01، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص 260).

<sup>1</sup> ينظر: عبد الملك مرتاض -ألف ليلة وليلة (دراسة تفكيكية لحكاية جمال بغداد) ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية 1993، ص 84.

<sup>2</sup> Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in communication, 8, Ed. Seuil, Paris, 1981, P 7.

المختلفة عبر الأزمنة، وبهذا يتحوّل السرد من مجرد عرض للأحداث إلى نظام من التواصل، إذ يصوغ الواقع صياغة لغوية بكلّ ما تحمل اللغة من بنيات ودلالات..

لقد قطع السرد شوطاً كبيراً باختلاف الاستعمالات اللغوية في الخطابات الأدبية منذ الشكلايين الروس حتى الآن، وتنوّعت اتجاهات تناوله وأغنت الحقل النقدي، خاصّة عند النقاد الذين اهتموا بمادة الحكى، ويعرّف توماشفسكي **TOMACHEVSKI** السرد من خلال تفريقه بين المتن الحكائي **Fable** والمبنى الحكائي (الموضوع) <sup>1</sup> **Sujet**، تبعا لهذا فإنّ المتن الحكائي يتألف من الأحداث، والمبنى الحكائي هو الذي ينظّم هذه الأحداث فالأحداث خيالية كانت أو واقعية كمتن حكاوي هي من فعل لغة محسوبة قد توجد في مجرى السرد<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> حميد الحمداوي، بنية النص السردى - من منظور النقد الأدبي-، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 02، بيروت، 1993، ص 20

<sup>2</sup> ينظر: باي عز الدين، بنية الخطاب الروائي - دراسة نظرية في تقنيات السرد- أطروحة دكتوراه دولة، إشراف: د. عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، 2004، ص 114.

وعليه تمّ التمييز بين مستويين من السرد :

أ. العلوم السردية : وسعت إلى تشكيل تصوّر خاص للسرد، من خلال حقبتين أدبيتين تتجلبان في الحقبة البنيوية\* التي برز فيها حقلان علميان : اللسانيات السردية وسيميوطيقا السرد.

ب. النظريات السردية : وفي هذا المستوى سعت النظريات إلى الاهتمام بالسرد، مخضعة إيّاه إلى إجراءات علمية غير محدّدة، وبالتالي فإنّها تمثل نظريات ما بعد الحقبة البنيوية.

فقد اهتم السيميائيون بالمحتوى في حين اهتم اللسانيون بصيغة الخطاب اللغوية، إذ أنّ ما كان يهتم المهتمين بهذا الحقل بشكل خاص هو الاختلاف المتعلق بالعمل الحكائي، لأن المحتوى الواحد يمكن أن يقدم من خلال طرائق سردية متعددة ولكلّ واحد خصوصيته التي يتفرد بها، وبالتالي كان العنصر الجمالي مركز اهتمامهم، هذا العنصر الجمالي هو الذي يصل السردية لدى اللسانية المحضة بالأدبية، ويجعلها مختلفة عن نظيرتها لدى السيميائيين، ولعلّ ما يدعم الرأي الأوّل قول جيرار جنيت **GERARD GENETTE** موضحاً: **"إن الخاصية الأساسية للسردى (السردية) توجد في الصيغة، وليس في المحتوى، إذ لا وجود للمحتويات الحكائية، هناك تسلسل أفعال، أو أحداث، قابلة لأن تتجسد من خلال أي صيغة تمثيلية"**<sup>1</sup>، دلالة على أنّ التركيب اللغوي المتتابع هو جوهر البنية السردية المؤدية إلى محتوى ما.

لقد تعدّدت مصطلحات السرد ومسمّياته إلى : السرد، المسرود، السارد، المسرود له، السردية، السرديات، الحكائية، الحكى إنّها شبكة من المصطلحات والمفاهيم المتداخلة والمختلفة في الوقت نفسه، وعلى الرغم من اختلاف مستويات دراسة السرد إلا أنّ مختلف

\* **البنيوية**: "تدخل في ميدان علم اللغة، وهي مذهب يعتبر اللغة مجموعاً مركباً لعناصر مترابطة، بحيث لا يمكن تحديد أي عنصر بمفرده ولا تعريفه، بل بعلاقاته مع العناصر الأخرى التي تولّف هذا المجموع، ودخلت ميدان علم الأسلوب حيث استخدمها علماء اللغة أساساً للتمييز الثنائي الذي يعتبر أصلاً لدراسة النص دراسة لغوية وهذا التمييز الثنائي هو ما بين اللغة والكلام، أو بين الكلام والنص، أو بين القدرة الكلامية والأداء الفعلي للكلام، أو بين مفتاح الكلام والرسالة الفعلية" (عن : د. محمد خطابي، المادة المصطلحية الحديثة في "المعجم المفصل في الأدب لمحمد التونجي، دار الكتب العلمية ببيروت، 1993، ص 54).

<sup>1</sup> Gérard Genette, Nouveau discours du récit, Seuil, Paris, 1983, P 12 .

الأبحاث عملت على معالجة السرد باعتباره استعمالاً لغوياً، إذ هو الساحة التي تتنازع فيها دراسات النصّ الأدبي قديماً وحديثاً.

أمام هذا التنوّع، أثرت في الفصل الأول أن أعرّض إلى السرد من خلال قطبين أدبيين يتمثلان في المدرسة اللسانية، والمدرسة السيميائية بامتداداتها الاختلافية الكثيرة.

## 1- السرد في المدرسة اللسانية :

عنيت اللسانيات بدراسة الخطاب الروائي إنطلاقاً من تصوّرها القائل بأنّ الخطاب مكوّن من مجموعة من الجمل، ممّا يتيح لها دراسة الجمل باعتبارها وحدات بنيوية صغرى، واعتبار السرد ملفوظاً خطابياً لغوياً مجملاً في النصّ باعتباره بنية كبرى.

ظهرت الأبحاث الشكلانية في مطلع القرن التاسع عشر إذ بحثت في الخصائص التي من شأنها أن تحدّد أدبية الخطاب الأدبي، وأجمل نقاد هذه المدرسة مثل : توماتشفسكي **BORIS TOMACHEVSKI**، شلوفسكي **VIKTOR** (1893-1984) **CHKLOVSKI**، اخنباوم **BORIS EICHENBAUM** (1886-1859) وآخرون جملة خصائصهم فيما سمّوه آنذاك بالأدبية (**la littérature**)<sup>\*</sup>، وبهذا شهد التحليل الداخلي للأعمال الحكائية قفزة النوعية من خلال أعمال الشكلانيين الروس الذين اعتبروا متخصصّين لقدرتهم على الفصل بين الدراسات الأدبية وغيرها من الدراسات الإنسانية مثل : التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس. وانطلاقاً من هذا التصوّر اعتنى النقاد الشكلانيون بدراسة القوانين الداخلية والوظائف التي تحكم نظام اللغة داخل النصّ.

ولمّا كان البحث عن الوحدات الأساسية المكوّنة للنصّ الحكائي تعدّ الشغل الأساسي لمجموعة من الباحثين المهتمين بهذا الحقل، فإنّ الدراسات التي أنجزت في هذا الإطار تؤكّد حقيقة الجهود التي سعت إلى التنقيب في الأشكال الأولى للحكي آنذاك (خرافات وحكايات شعبية) ممّا فتح طريقاً واسعاً للدراسة في هذا المجال.

يرى تزفيتان تودوروف **TZVETAN TODOROV** أنّ الخطاب الروائي صيغة لفظية بديلة عن المحتوى الذي اختصّت به المدرسة السيميائية، ومن ثمّ فإنّه اهتمّ على شاكلة رواد هذه المدرسة من : اخنباوم **EICHENBAUM**، توماتشفسكي **TOMACHEVSKI**، امبرتو إيكو **UMBERTO ECO**، وجيرار جنيت **G. GENETTE** بالصيغة المؤلفة للخطاب، وقد ميّز هذا الأخير بين ثلاثة أنواع للخطابات :

\* الأدبية : هي الخاصية المجردة التي تجعل من عمل ما عملاً أدبياً، وجاءت تحت مسمّى الأدبية عند تودوروف والإنشائية عند جان كوهن، والشعرية عند رومان ياكيسون.



الخطاب الإيحائي (**Connotatif**) : وهو الذي يستدعي سياق الكلمات.

✓ الخطاب المنقول (**Rapporté**) : إذ نفهم من السياق أنه سبق أن لفظ به.

✓ الخطاب الشخصي (**Personnel**) : الذي يتضمن المعينات مثل (ضمير المتكلم، هنا، الآن)<sup>1</sup>.

وفي هذا الصدد يشير تودوروف إلى أنّ للعمل الأدبي مظهران يتمثلان : في القصة والخطاب، من خلال إثارته في الذهن واقعا وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط بشخصيات الحياة الفعلية.

من ثمّ فالصيغة هي التي تسهم بشكل فاعل في تسلسل أحداث الرواية وأفعالها تسلسلا يفرضه توالي الجمل بشكل تعاقبي تركيبى، ودون هذا التركيب لا تستقيم الدلالة لأيّ بنية لغوية. وينبغي التأكيد أنّه يمكن نقل القصة ذاتها بوسائل أخرى (شريط سينمائي، أو محكي شفوي)، كما أنّ صيغة السرد ترتبط بالطريقة التي يقدم بها الراوي نصّه، وسواء كان من خلال العرض (**Représentation**) أو السرد (**Narration**) فإنّما يرتبطان معا بالقصة والخطاب<sup>2</sup>.

فالعمل السردى الأدبي عند تودوروف عبارة عن مادة وبناء، فالمادة هي القصص (الحكايات) والبناء هو الخطاب، والخطاب ذاته يكون مادة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى "أنه يشير في الذهن واقعا ما، وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية..."<sup>3</sup>، هذا الالتقاء بين البناء والخطاب يتداخل لخدمة حركة السرد عن طريق تظافر جميع عناصر الحكى.

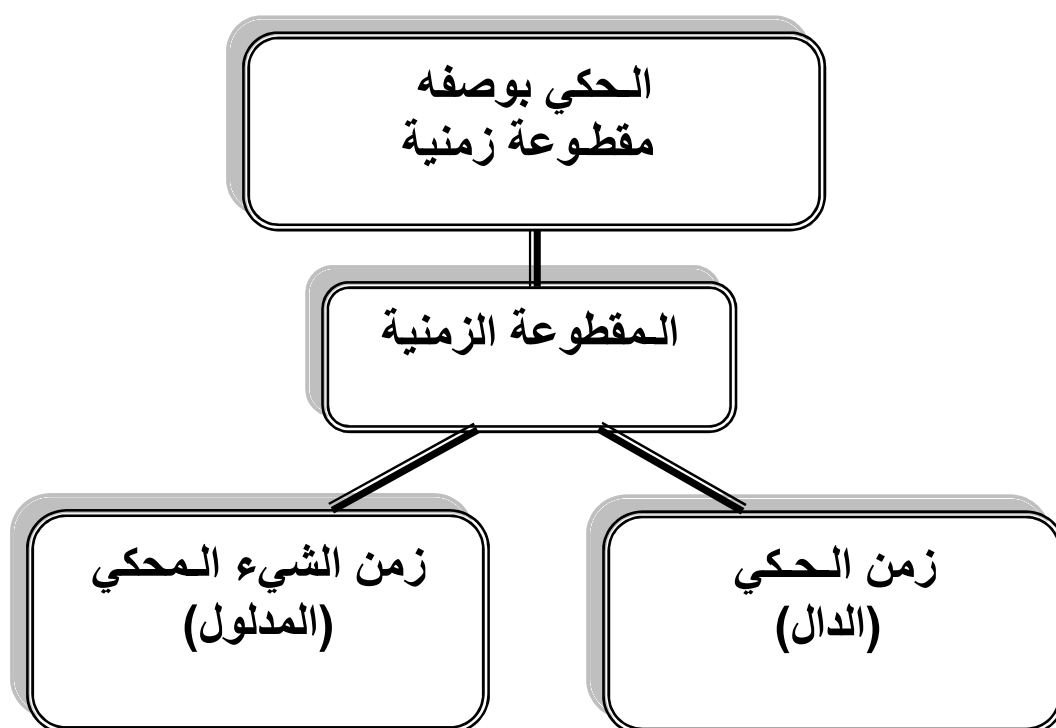
و ينطلق تودوروف على مستوى آخر من الحكى لتعريف الزمن، ذلك أن الحكى هو في حقيقته مقطوعة زمنية، فنستطيع أن نميز بين نوعين من الزمن: زمن الشيء المحكى وزمن الحكى، فزمن الشيء المحكى يمثل الدوال، في حين يمثل زمن الحكى المدلولات،

<sup>1</sup> G. Genette, Nouveau Discours du récit, Seuil, Paris 1983, P. P : 12-73.

عن : باي عز الدين، بنية الخطاب الروائي -دراسة نظرية في تقنيات السرد- ص 126/125.  
<sup>2</sup> ينظر : بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي-دراسات-، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، (د.ت)، ص 41.

<sup>3</sup> تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر. الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، الرباط -المغرب، العدد 8-9، 1988، ص 31.

ويمكن صياغة ذلك بشكل آخر عن طريق التفريق بين زمن الأحداث وزمن النص،  
والخطاطة التالية تمثل ذلك<sup>1</sup>:



<sup>1</sup> T. Todorov : Poétique, Ed Seuil/point, Paris 1973- P 52.

هذا الاندماج يبيّن لنا التداخل الشديد بين تحليل الخطاب عند تزفتان تودوروف وجيرار جنيت وبين اللسانيات العامة لدى فرديناند دو سوسير **FERNAND DE SOSOUR**<sup>1</sup>، مع تأكيد جنيت على أن الزمن يشتغل على تقنيتي الاستباق والإرجاع\*، ويطلق عليها تسمية (الترتيب الزمني) لنظام ترتيب الأحداث أو المقاطع في الخطاب السردى.

قد تتداخل السوابق واللواحق حتى يصعب الفصل بينها إذ أنّها تحيل على أحداث غائرة في صلب النص المعطى.

ويعدّ تصنيف جنيت للسوابق واللواحق دراسة صائبة يجمع عليها جلّ النقاد، وذلك من حيث تميّز منهجية البحث فيها، وما أضافه من دقة على مستوى البعد الزمني.

يرى جيرار جنيت أنّ خاصية السرد الأساسية تتمحور في الصيغة وليس المحتوى، إذ لا وجود لمحتويات حكاية بل هناك تسلسل أفعال أو أحداث، وهو بذلك يركز على التركيب اللغوي إذ هو الذي بواسطته تتجسد الأفعال أو الأحداث، ولذلك يذهب الى أن لا وجود للمحتوى الحكائي، ويقدم جينيت ثلاثة أنواع للسرد والحكاية تتمثل فيما يلي :

- النوع الأول: القصة الحكاية (**Histoire**) وهو الملفوظ السردى منقولاً عبر الخطاب الشفوي أو المكتوب، والذي يضمن العلاقة بين مجموعة من الأحداث، وهذا النوع هو الأكثر شيوعاً، وهو ما دعاه القصة (**Récit**)؛

<sup>1</sup> فرناند دو سوسور : لساني سويسري ولد في جنيف عام 1857، توفي عام 1913، وهو رمز من رموز اللسانيات، كما أنّه اشتغل على اللغات الهند-أوروبية. اشتهر بمؤلفه "محاضرات في اللسانيات العامة".  
\* الاستباق : تأتي تقنية الاستباق بالمقابل لتعبير عن مفارقة زمنية سردية تتجه نحو الأمام وتحضن القادم، فهي تمثل تصويراً مستقبلياً لحدث سردي، يأتي تفصيل القول فيه لاحقاً، حيث تتناول أحداثاً سابقة عن أوانها يمكن التنبؤ بحدوثها، وهذا ما يجعلها تضطلع بمهمة التمهيد والتوطئة لأحداث آتية يجري الإعداد لسردها من طرف أحد شخوص النص.  
\* الإرجاع : يعتبر " الإرجاع" أو " الاستذكار" أو "الفاش باك" من بين المؤنثات الزمنية التي تحفل بها النصوص السردية، وخاصة الرواية التي تميل إلى استدعاء الماضي، فتوظفه عن طريق استعمال الإرجاع، الذي يجعل النص ينقطع عن زمن السرد الحاضر. ويتوزع الإرجاع ما بين "مدى زمني" يمكن قياسه بالفترة الزمنية الواضحة والمعلومة ( بالسنوات والشهور والأيام)، وبين "سعة زمنية" معلومة لا تقاس بالسنوات وإنما بالسطور والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد. (عن : حسن البحاوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 125).

• النوع الثاني: وهو أقل انتشاراً، يستخدم عند المحللين ومنظري المضامين السردية، وتعني فيه لفظة حكاية: (**Histoire**) تتوالى مجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة وفق علاقات متعددة، كالتالي أو التعارض أو التكرار؛ ومن ثم فإن تحليل الحكاية، يعني دراسة مجموع الأحداث والحالات دون اعتبار للوسيط اللساني، وهذا ما دعاه حكاية (**Histoire**)؛

• النوع الثالث: فهو ذو بعد توصيفي لفعل الحكى، أي أنه يشير إلى وضعية يقوم فيها شخص بفعل القصّ، ويدعو هذا النوع السرد (**Narration**)<sup>1</sup>.

من خلال هذه التقسيمات أصبح تحليل الخطاب بالنسبة لجيرار جنيت بمثابة دراسة العلاقة بين الحكاية والخطاب من جهة، وبين القصة والسرد من جهة ثانية، وهذا حسب طبيعة العلاقة القائمة بينهما على مستوى النص.

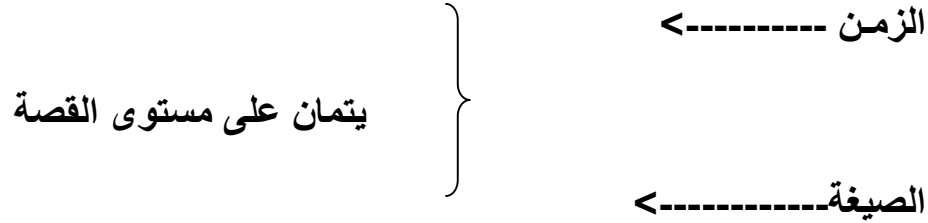
لقد استفاد جنيت من الدراسات التي قام بها بنفنيست (**E.BENVENESTE**) في التمييز الذي أقامه بين السرد (أو الحكاية) والخطاب، وهذا في سياق التمييز بين أزمنة الفعل في اللغة الفرنسية<sup>2</sup>، حيث فرق بين مستويين هما: زمن الحكاية (**Histoire**) وزمن الخطاب (**Discours**) وعرف الخطاب على أنه ملفوظ موجه من مرسل إلى ملّقى، يسعى فيه المرسل للتأثير في المتلقي بشكل من الأشكال.

يقترح جنيت معالجة المحكي كـ "توسّع لشكل لفظي (**Expansion d'une Forme Verbale**) بالمعنى النحوي للكلمة مميّزا بين ثلاثة تحديدات يمكن اختزالها في: الزمن (**Temps**) والصيغة (**Mode**) والصوت (**Voix**) فالزمن

<sup>1</sup> Gérard Genette: Figure III, Editions du Seuil. Paris 1972. P 71.

<sup>2</sup> ويحدد بنفنيست تمييزه لأزمنة الأفعال، مع ظروف الزمان إلى فئتين: إحداهما يتمثلها الخطاب، والأخرى تختص بالقصة؛ حيث جعل الضمائر أنا (Je) وأنت (Tu)، وظروف الزمان والصيغة الزمنية لأفعال الحاضر والمستقبل، مخصصة للخطاب. أما بالنسبة للقصة فإنها تختص بالضمير "هو" (il)، وفي المستوى الزمني تختص القصة بالماضي المطلق (Aoriste) ومهما كانت التنوعات الممكنة والحاصلة، فإن النتيجة التي نصل إليها هي أن الصيغ اللسانية تجعل القصة تتسم بالموضوعية، على عكس ذاتية الخطاب. ينظر: د. عمر عيلان، مستويات السرد عند جيرار جنيت، مجلة الموقف الأدبي، العدد 427، دمشق، 2006.

والصيغة يتّمان على مستويين للعلاقات بين القصة والحكي، أما الصوت فيتصل بعلاقات السرد<sup>1</sup>، ويمكن التمثيل له بالرسم التالي:



-----> السرد والمحكي

الصوت حول

-----> السرد والقصة<sup>2</sup>

والمقصود بالصوت هو المتحدث في الرواية، إذ تتداخل الأصوات بين المؤلف الحقيقي والمؤلف المجرد والراوي والشخصيات.

<sup>1</sup> سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن السرد-التبئير) المركز الثقافي العربي، ط02، بيروت، الدار البيضاء، 1993. ص41

<sup>2</sup> MEDAGHRI Ahmed, *Narratologie, théories et analyses énonciation du récit*, Ed : OUKAD ,1989 P58 عن: سعيد يقطين، المرجع نفسه

## 2- السرد في المدرسة السيميائية :

عرفت الدراسة السيميائية تطورا واضحا في مجال التحليل السردى للخطاب، خاصة بعد إمامها الواضح بمورفولوجية بروب التي سعت بطريقة ما إلى إفراز علم للسرد يعمق فهمنا للمبادئ المكوّنة للخطاب السردى.

اهتمّ رواد المدرسة السيميائية أمثال: جوليان غريماس (1917-1992) **ALGIRDAS JULIEN GREIMAS**، رولان بارت **R. BARTHES**، وجوليا كرسنيفا **Julia Kristeva (1941)** جوزيف كورتيس **JOSEPHE COURTES** بتحليل الخطابات والأجناس الأدبية من منظور سيميوطيقي<sup>1</sup> بغرض سبر القوانين المولدة لتمظهرات النصّ الأدبي، كما أنّ دراستهم تمثل معرفة للاختلاف الدلالي داخل النصّ.

يعدّ فلايدمير بروب **VLADIMIR PROPP (1895-1970)** من أعلام المدرسة الشكلانية، إذ سار بالتحليل الشكلي خطوات مشجّعة للمنهج البنيوي الذي يتعامل مع الأشكال الحكائية من خلال النموذج الوظيفي، وهو نموذج استقاه بعد دراسته لمورفولوجيا الحكايات الشعبية.

رکز بروب اهتمامه على دراسة الحكاية الخرافية، ويبرز ذلك من خلال مؤلفه (مورفولوجيا الحكاية) الصادر عام 1928، حيث أخضع الخطاب السردى لدراسة "لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل تهدف إلى مساءلة النصّ

<sup>1</sup> فالسيميوطيقا عند شارلز ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce) نظرية شبه ضرورية أو شكلية للعلامات، وبالتالي مفهوم العلامة في سيميوطيقا بيرس متسع، بحيث يشمل -إلى جانب العلامات اللسانية- العلامات غير اللسانية. وقد وضع بيرس لفظة السيميوطيقا المشتقة من لفظة **semiotike** (التي وصفها جالينوس ليعني بها علم الأعراض في الطب) أي ما يبدو لنا من علامات تظهر في جسم المريض تساعدنا في تحديد نوعية المرض وقد استخدم المصطلح من قبل الفيلسوف التجريبي لوك ليعني به (العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتهما) ويكمن هدف هذا العلم عنده بالاهتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء أو نقل معرفة ما إلى الآخرين . إلا انه من الجدير بالذكر أن لوك كان سباقا في اجتراح مصطلحات ستكون معبرة عن أغراض بيرس ، حيث قسم لوك العلوم إلى ثلاثة فروع كما فعل بيرس من بعده وهي كالآتي :

أولاً: الفيزياء (علوم الطبيعة) **physike** اي الفلسفة الطبيعية

ثانياً: البراكنتيكا (العلوم العملية) **praktike** أي الأخلاقيات العامة

ثالثاً: السيميوطيقا (علوم العلامات) **semiotike** (عن : د. علي المرهج، الفكر الدلالي في تحولاته قراءة في تشكل المجال الدلالي. مجلة تيارات، العدد 1014، 23 كانون الثاني 2006).

في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكالية"<sup>1</sup>، متوسلاً في ذلك المنهج البنيوي للنموذج الوظيفي، إذ يكون التركيز منوطاً على العلاقات التركيبية المنطقية، مستبعداً في ذلك أيّ مؤثر خارجي يسهم في إنتاج النصّ، وبالتالي يرجع الفضل في الدراسة المفصلة للوظائف **les fonctions** إليه منطلقاً من خلال دراسته للحكاية من بنائها الداخلي، معتمداً على دلالتها **Signes** مستبعداً في ذلك التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي.

استخلص بروب من مائة حكاية شعبية روسية ما سمّاه بالنموذج الوظيفي، أي البنية الشكالية التي يتفرّع عنها عدد لانهائي من الحكايات وإن اختلفت أشكالها وتراكيبها.

وتعدّ الوظيفة بمثابة الثابت داخل السرد وهي: **"عمل الفاعل معرّفاً من حيث معناه في سير الحكاية"**<sup>2</sup>، إذ يتعدّى دور الفاعل من كونه مجرد شخصية إلى اتخاذه دوراً وظيفياً قائماً في الحكاية، وأبعد بروب العوامل النفسية لكونها تمثل وحدات متغيرة واقتصر على الأفعال التي -على الرغم من تبدّل الشخصيات وتغيّرها- تبقى ثابتة. كما ينبّه إلى كون الوظائف تتكرّر ممّا يستدعي مراعاة دلالة كلّ وظيفة ودورها في السياق الحكائي، ولهذا قام هو بتعريف الوظيفة على الشكل التالي: **"نعني بالوظيفة: عمل شخصية ما، وهو عمل محدد في زاوية دلالاته داخل جريان الحكاية"**<sup>3</sup>. ولقد لخص بروب فرضياته التي انطلق منها في دراسته للحكايات العجيبة الروسية إلى أربع نقاط أساسية:

✓ إنّ العناصر في الحكاية هي الوظائف\* التي تقوم بها الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات والطريقة التي تمّ إنجازها بها، ولذا فإنّ الوظائف هي الأجزاء الأساسية في الحكاية؛

✓ إنّ عدد الوظائف التي تحتوي عليها كلّ حكاية عجيبة يكون محدوداً؛

✓ تتابع الوظائف يتطابق في جميع الحكايا المدروسة؛

<sup>1</sup> سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، ط 01، 1994، ص 10.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 10.

<sup>3</sup> Vladimir Propp, Morphologie du conte, trad. Marguerite Derrida / Tzvetan Todorov et Claude Kalan/ Ed. Seuil, Paris, 1970, P 28. عن: حميد الحمداني، بنية النصّ السردية-من منظور النقد الأدبي-، ص 24.

\* توصل فلاديمير بروب إلى اكتشاف مجموعة من الوظائف والعناصر المحددة المتكرّرة التي نجدها في كلّ قصة مهما اختلف مصدرها من الأدب وانتهى إلى حصر الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة تجمع بين كلّ القصص الإنساني ك: البطل، المانع، المساعد، المعتدي، الوسيلة السحرية.. إلخ

✓ جميع الحكايات العجيبة - من حيث بنيتها - تنتمي إلى نمط واحد.<sup>1</sup>

من خلال هذه الفرضيات الأربع، يتبين أنّ ثمة إمكانات لدراسة بنيات أنماط حكي أخرى تتعدّى الحكاية الخرافية إلى القصة والرواية لسبر بنياتها المجردة وتبيان التماثل بين جميع أنماط الحكي، في المقابل اعترض رومان جاكبسون **ROMAN JAKOBSON (1896-1982)** على التعداد الوظيفي للفاعل ويعقب على بروب أنّ الكثير ممّا عدّه وظائف لا يعدو أن يكون سوى حالة **Etat** واختزل الوظائف إلى ستّ وظائف.

ويتجلى الخطاب-عنصرا مهماً من العناصر السردية التي يبني عليها العمل الروائي في "الطريقة التي تقدّم بها المادّة الحكائيّة في الرواية. قد تكون المادّة الحكائيّة واحدة، لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها"<sup>2</sup>.

لقد حدّد رولان بارت **R. BARTHES** دراسته للحكاية (الأسطورة) نظاماً سيميائياً ثانياً، كما اقترح ضرورة البحث عن الوظائف التي تشمل أشكال الحكي المختلفة، مستبعداً اختصار بحثه على نوع حكائي محدد، في الوقت نفسه يلجّ على العلاقة الكامنة بين الوظيفة ومجموع العمل، ممّا يتوازي ونظرة بروب غير أنّ هذا الأخير لم يتوسّع في دراسته لكون الحكاية العجيبة تخضع لمسار خطّي، في حين الأشكال المعقدة من الحكي تقف على جملة من العلاقات المعقدة، ممّا يجعلها تتقاطع وتكاد تكون لانهائية.

لقد ميّز بارت بين نوعين من الوحدات الوظيفية\* هما : الوحدات التوزيعية والوحدات الإدماجية، أمّا الوحدات التوزيعية فهي وحدات تتطابق مع الوظائف التي تحدّث عنها بروب مع الاحتفاظ بطابع الوظائف للوحدات الأخرى، وهي وظائف تتطلّب بالضرورة علاقات بين بعضها البعض فشاء مسدّس له مثلاً ارتباط باللحظة التي يستعمل فيها<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 24.

<sup>2</sup> ينظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1993، ص 07. \*الوحدات الوظيفية : الوظيفة من وجهة نظر السيميائيات هي وحدة مضمون، فما يريد أن يقوله ملفوظ ما هو ما يؤلف وحدته الوظيفية، وليس الطريقة التي قيل بها.

<sup>3</sup> ينظر بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي- التحليل البنيوي للسرد- منشورات اتحاد كتاب المغرب (د.ت)، ص 16.



فسّرت الوحدات التوزيعية على أنّها وظائف مركزية **Fonctions noyaux** من خلال موقعها في الحكى، وبالتالي فالوظائف المركزية تكون منطقية ومنتابعة في الآن نفسه، ممّا "يحملنا على الاعتقاد بأنّ مصدر حركية السرد هو ذلك الخلط الحاصل بين التابع والتلازم"<sup>1</sup>، أي خضوع سيرورته لما هو زمني ومنطقي، وهي الفكرة نفسها التي ألحّ عليها توماتشفسكي فيما سمّاه بالتحفيز التأليفي\*\* وضرورة إدراج أي حافز جديد في خضم الحكى يكون مبرّرا وفق الإطار العام ممّا يجعل القارئ على أهبة الاستعداد لقبوله.

أمّا النوع الثاني من الوحدات فيتمثل في الوحدات الإدماجية وتختلف عن الوحدات التوزيعية في كونها لا تتطلب علاقات فيما بينها وهي بذلك لا تحيلنا على فعل لاحق وإنّما على مفهوم ضروري ومكتمل للقصة، أي أنّها لا تحيل على فعل تكميلي بل على تصوّر يدعم الفهم، وتطابق الوظائف وظيفة الفعل أمّا القرائن فتطابق وظيفة الكائن<sup>2</sup>.

لقد فسّرت الوحدات الإدماجية على أنّها وظائف وسيطة **Fonctions catalyse** إذ يتمحور دورها في سدّ الفراغ وملء الثغرات بين الوظائف المركزية في السرد، لكن هذا لا يعني أنّ هذه الوظائف تكاد تكون وسيلة ضعيفة أو منعدمة، خاصّة وأنّها في أحيان كثيرة تسهم في حشو لبّ الرسالة، ممّا لا ينفى إسهامها في دلالة الخطاب.

وتبعا لذلك ميّز بارت بين الوحدات الإدماجية والتوزيعية بقوله: "إنّ العلامات ويقصد بها الوحدات الإدماجية بسبب الطبيعة العمودية لعلاقتها بشكل من الأشكال، هي وحدات معنوية بشكل من الأشكال لأنّها على النقيض من الوظائف تحيل على مدلول وليس على فعل"<sup>3</sup>.

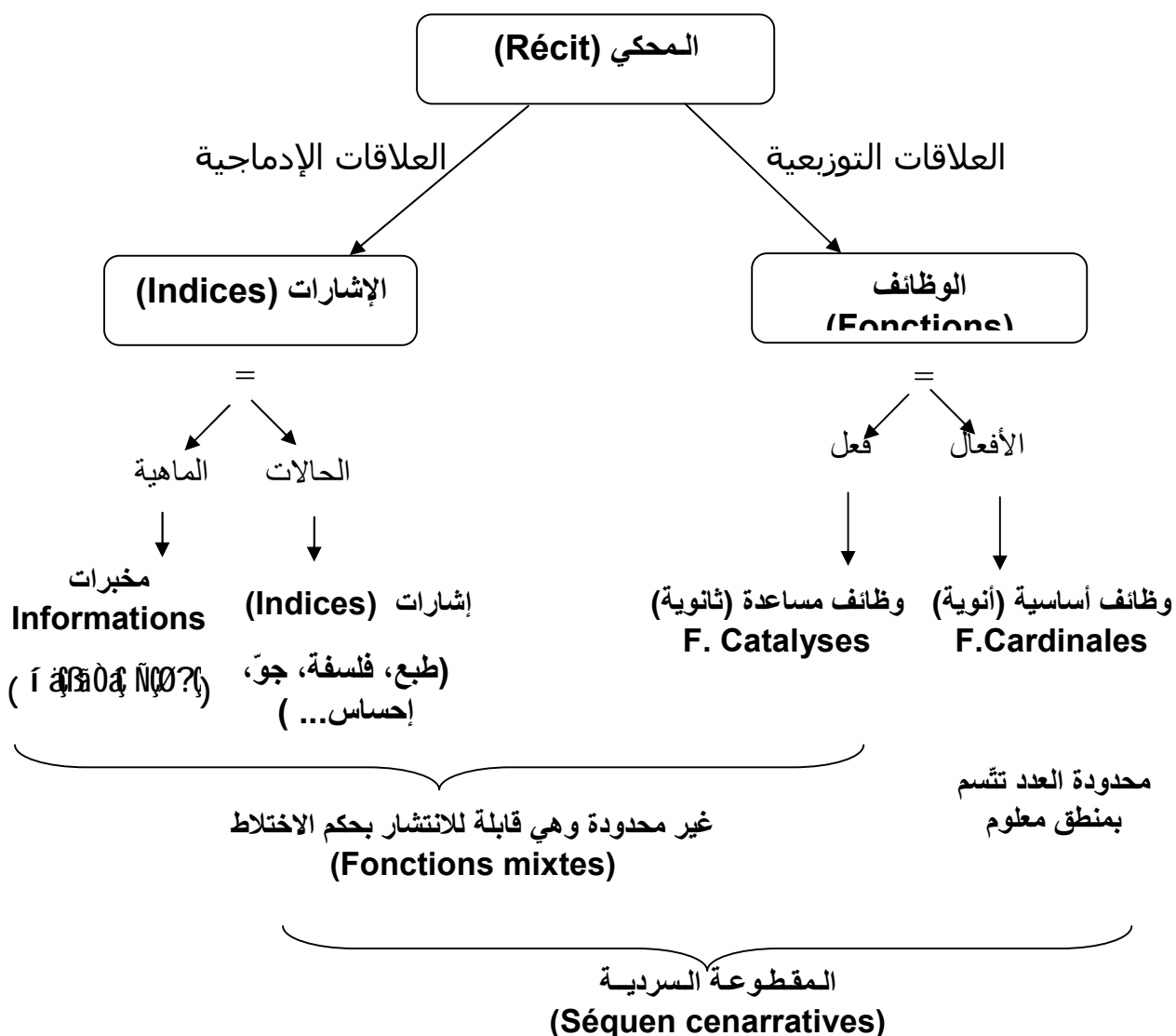
<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 16.

\*\* التحفيز التأليفي **Compositionnelle**: ومبدؤه أنّ كل حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن يرد بشكل اعتباطي. ويظهر مبدؤه في لزومية الحوافز من حيث وظيفتها المادية كالأدوات المستعملة في جلب انتباه المتلقي أو تلك المتعلقة بأفعال الشخصيات، ويشير في حالة ثنائية من تجليات الحوافز التأليفية وهي تلك الحوافز الزائفة التي يرجى منها تضليل القارئ/المستمع والتي كثيرا ما توردها الروايات البوليسية بهدف الخروج عن المألوف من الروايات العادية والتقليدية هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يبعث نبض جديد يتعدى حدود التأويل الضيق- حول حلّ واحد لعقدة ما- ليفتح الباب بمصراعيه على حل غير منتظر ولا متوقع لعقدة النص المعطى. (عن: نادية بوشفرة، علم السرديات- في النقد الفرنسي المعاصر- أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب، إشراف: د. بن حلي عبد الله، جامعة وهران، 2007، ص 10).

<sup>2</sup> ينظر: بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 17.

<sup>3</sup> Roland Barthes/ Introduction a l'analyse structurale de récit, Paris, P 14-15.

ولإيجاز مفهوم الوحدات الوظيفية عند رولان بارت نقدم الشكل الآتي<sup>1</sup>:



### - بنية المحكي (La structure du récit) عند بارت -

مع تطوّر ونضج الدراسات السردية، اهتدى رولان بارت إلى استكشاف نمطين

للسرد، تصورها كما يلي :

<sup>1</sup> نادية بوشفرة، علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب، إشراف أ.د. بن حلي عبد الله، جامعة وهران، 2007، ص 99.

- إمّا أن يكون السرد عبارة عن تجميع بسيط لا قيمة فيه للأحداث، وفي مثل هذه الحالة لا يمكننا الحديث عن السرد إلا بالاحتكام إلى عبقرية المؤلف أو الحاكي، ومثال ذلك الشكل الأسطوري القائم على مبدأ الصدفة.

وإمّا أن يشترك السرد مع سرود أخرى في البنية القابلة للتحليل، لأّنه لا أحد بوسعه أن ينتج سردا دون الإحالة على نسق ضمني من الوحدات والقواعد<sup>1</sup>.

تتداخل الوحدات في العمل الحكائي وتختلط خدمة للعبة السرد، بحيث تتحوّل الوسيطة إلى وحدة مركزية والعكس وارد، ممّا يوسّع من أفق السرد، ونقول إنّ دراسة بارت كانت بمثابة نظرة فاحصة لما جاءت به الدراسات في مجال الحكّي.

لقد قامت النظرية السيميائية على التمييز بين التعبير **Expression** والمضمون **Contenu** والعلاقة التي تحكم كلّ واحد، كما اهتمّت بمختلف أنواع الحكّي، غير أنّ اهتمامها الكبير تمحور حول سردية الحكاية دون الاهتمام بالوسيلة الحاملة لها ما دامت طرائق التعبير تختلف في حكاية واحدة، إذ يمكن حكي حكاية واحدة بأكثر من طريقة، فالحكي عندها "يدرس محتوى السرود بهدف إجلاء بنياتها العميقة التي تجسّد جوهر الخطاب دون اعتبار للغة"<sup>2</sup>.

يعتبر غريماس أحد رواد هذه المدرسة، إذ انصبّت أبحاثه على النصوص السردية والحكاية الخرافية منطلقا من أعمال بروب في استخلاص وظائف الحكايات الخرافية.

اهتمّ غريماس في دراسته وتحليله للنصوص الحكائية على مستويين :

أ. مستوى سطحي : ويشمل المكوّن السردية الذي ينظّم تتابع وتسلسل الحالات في مقابل المكوّن الخطابية الذي ينظّم داخل النص تسلسل الصور وآثار المعنى.

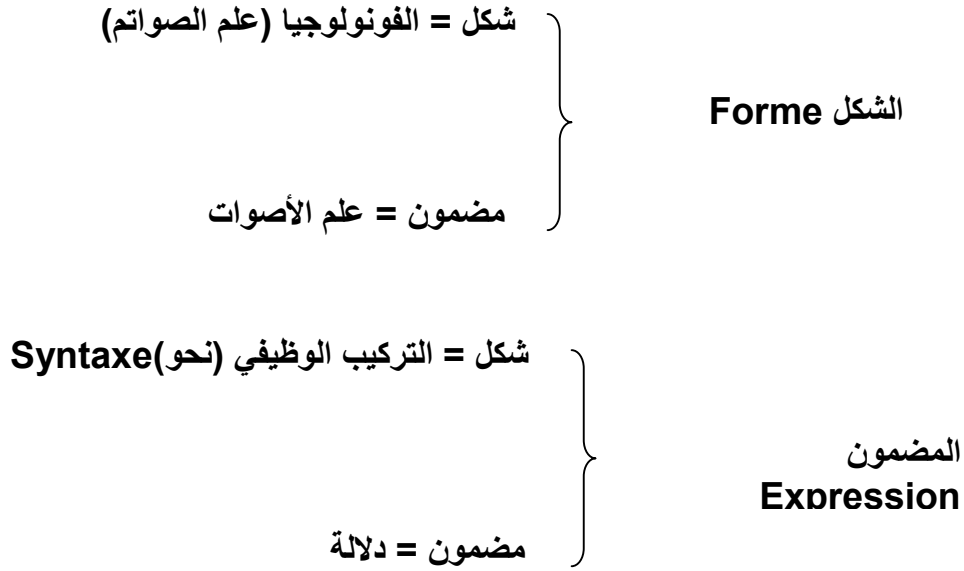
ب. مستوى عميق : ويتجلى من خلال العلاقات التي تحدث ترتيبا في المعنى إلى جانب نظام العمليات الذي ينظّم انتقال قيمة إلى أخرى.

<sup>1</sup> بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، التحليل النبوي للسرد، تر. : بشير الغمري، حسن عمراوي، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ص 08.

<sup>2</sup> باي عز الدين ، بنية الخطاب الروائي- دراسة في تقنيات السرد-، ص 130.

إنطلق غريماس في تقسيمه لمستوى الدلالة من آراء يامسايف (1899-1965)

**Louis Hjelmslev** فيما يتعلّق بالدال والمدلول في شكل الخطاطة التالية<sup>1</sup> :



وبدراسة بسيطة لهذه الخطاطة فالشكل بصورة ما يحمل على المضمون أو المحتوى،  
فالتعبير اللغوي في حدّ ذاته يحتوي على جانب من الدلالة.

السرد من هذا المنطلق يسعى إلى الاهتمام بالشكل السيميائي للحكي، أي الطريقة التي  
تتحرك بها الأحداث، بعيدا عن الاهتمام بجمالية العمل الروائي في حدّ ذاته.

لقد طرح غريماس النموذج العملي بوصفه أداة لمعالجة النصوص السردية وارتكز  
على ثلاثة أنواع من العوامل :

<sup>1</sup> محمد ناصر العجمي، في الخطاب السردى - نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص 31.

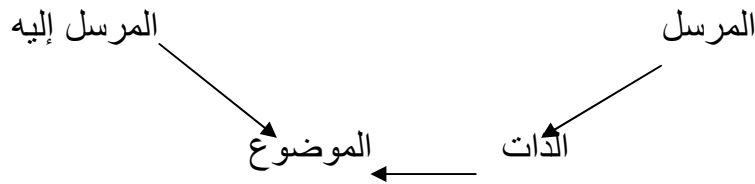
**1. مقولة الذات / الموضوع :**

وتتأسس العلاقة بين الذات والموضوع على مفهوم الرغبة، والعلاقة بين الذات والموضوع علاقة تلازمية، فـ "ليس للموضوعات قيمة ولا معنى بمعزل عن الفواعل التي تسند إليها بالتحديد هذا المعنى وتلك القيمة"<sup>1</sup>؛ حيث تكون علاقة الرغبة هي الدافع الأساسي في حركة الذات للدخول في علاقة مع الموضوع على امتداد العمل السردي.

في المقابل يمكن للموضوعات أن تتعدّد لتأسس مسارات تتدخل فيها العناصر الفاعلة مع موضوعات الرغبة "إذ بالإمكان أن تتعدّد الذوات التي تتخذ موضوعا واحدا هدفا لعلاقات الاتصال، في حين قد تتعدّد المواضيع التي تسعى فيها الذات الواحدة لإقامة حالة اتصال بها"<sup>2</sup>.

بحيث يحدث أن يدخل فاعل في علاقة انفصال مع الموضوع، في مقابل أن يستوي فاعل آخر في علاقة اتصال بذلك الموضوع.

**2. مقولة المرسل / المرسل إليه :** وتتجلى هذه المقولة في علاقة التواصل التي تحدث بين المرسل *Destinateur* والمرسل إليه *Destinataire*، وتمرّ بالضرورة عبر علاقة الرغبة (الذات/الموضوع) ويمكن أن نمثل لها بالشكل التالي<sup>3</sup> :



من هنا يتبيّن بأنّ (المرسل) هو الذي يجعل الذات راغبة في شيء ما، ممّا يحيل على المرسل إليه موضوعا يعتبر انجازا للذات.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 56.

<sup>2</sup> حاج علي فاضل، سيميائية السرد في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، إشراف: أ. محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2002، ص 16.

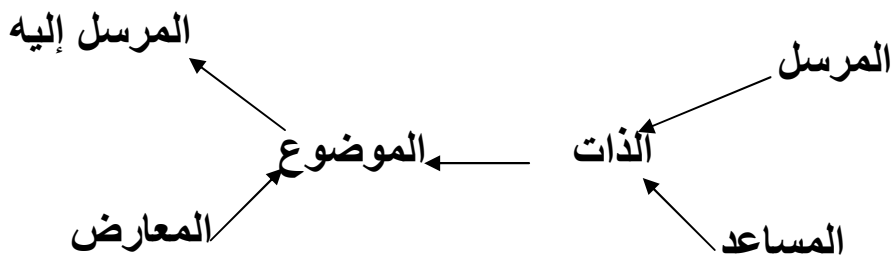
<sup>3</sup> حميد الحمداني، بنية النص السردي - من منظور النقد الأدبي-، ص 36.

تقوم مقولة (المرسل / المرسل إليه) بدور التكليف بالفعل والجزاء، مقابل أن تقوم مقولة (الذات/الموضوع) بالتنفيذ، إذ يشغل المرسل موقع الموجّه للمرسل إليه وبالتالي يتوقّر المرسل على معرفة تجعله محلّ ثقة في إسناد الأفعال.

**3. مقولة المساعد / المعارض :** وينتج عن هذه العلاقة صراع عاملان، أحدهما يدعى المساعد **Adjudant** وآخر المعارض **L'opposant**، ولقد ارتبطت مقولة (المساعد/المعارض) بمسار البطل في الحكاية الخرافية، بحيث يلتقي بشخص تعمل على عرقلة مسيرته والحيلولة دون بلوغها، وهذا يشمل المعارض، في حين الشخص التي تحقق له ظروف حسنة تنضوي تحت اسم المساعد<sup>1</sup>.

من خلال هذا التباين الواضح يسهل تصنيف عناصر النصّ السردى إلى شخص مساعد وأخرى معارضة إذ "يتجلى إذ ذاك نوعان من الوظائف في غاية التضاد، يعمل أحدهما على مساعدة الفاعل بالاشتغال على محو الرغبة، أو تسهيل مهمة التواصل. في حين يعمل النوع الآخر على منع تحقق الرغبة"<sup>2</sup>.

ويرتبط المساعد بالذات في حين يقف المعارض إلى جانب الموضوع. ومن هذه الأنواع، يتبيّن لنا النموذج العملي لغريماس من خلال العوامل الستّ الرئيسية التي تشكلّ البنية الأساسية في كلّ خطاب<sup>3</sup> :



لقد أفاد غريماس فيما يعرف (بعلم دلالة المعنى) في مجال السرد، حيث يرى أنّه من الضروري الاستناد إلى ما أسماه بالعوامل (**Les actants**) والمتمثلة في الفاعل والموضوع والمساعد والمعارض كما سبق الذكر، وبذلك استطاع أن يجعل العملية السردية

<sup>1</sup> ينظر : حميد الحمداني، بنية النصّ السردى، ص 64

<sup>2</sup> A. J. Greimas, Sémantique structurale, La rousse, France, 1<sup>er</sup> Ed, 1966, P 178.

<sup>3</sup> ينظر : المرجع السابق، ص 65

تبحث في المظهر التعبيري للسرد من خلال جملة من الأنظمة، من هنا فالمجال السيميائي "يحاول الكشف عن علاقة النص الأدبي بوصفه نظاما، بغيره من الأنظمة الأخرى التي تتدخل في تشكيله، وهنا يبرز الاختلاف الجذري بين التوجه الألسني والسيميائي"<sup>1</sup>.

قد منحت السيميائيات بذلك أرضية خصبة لبلورة الخطاب من خلال علاقة الاداء اللغوي باعتباره دالا بالمحتوى التعبيري خاصة في اعتمادها على الدلالة.

### 3. العلاقات السردية :

السرد ظاهرة لغوية يقوم على تبادل علاقات التواصل بين الكاتب والقارئ وبينهما الراوي، ومع ذلك فهو "يتميز بنوع من التعقيد يأتي في تعدد مستويات التوصيل، فإننا نجد في هذه المستويات العلاقة التي تربط بين الكاتب والقارئ، بالإضافة إلى الروائي الذي نجده في عملية القص لا يتكلم بصوته ولكنه يفوض راويا تخيليا [...] وهذا الراوي هو الآخر يتوجه إلى مستمع تخيلي"<sup>2</sup>، فمن خلال تضافر العوامل الثلاثة المتمثلة في (المؤلف، الراوي، القارئ) يتكون لنا ما يسمى بمستويات التوصيل أو العلاقات السردية.

ويمثل موضوع من يسرد الرواية ؟ إشكالا كبيرا في النقد الروائي، نتيجة لتداخل العناصر السالفة الذكر، وكذا تداخل تقنيات السرد الروائي بداية من تقنية الراوي وباقي مكونات العمل السردية ومختلف الحيل التعبيرية.

يعدّ الراوي شخصية مستقلة تتخفى وراء مقاصد المؤلف الحقيقي و "قد لا يصبح مرئيا بحسب الوظيفة المسندة إليه [...] لكن في غالب الأحيان يبقى صوتا خفيا مدسوسا في الملفوظ"<sup>3</sup>.

من هنا فإنّ الراوي يتأرجح بين صورتين : الأولى تتمثل في تفويض مؤلف الرواية الذي يأخذ مكانا له خارج الرواية، في حين تتجلى صورته الثانية في كونه عنصرا سرديا ومعطى نصيا في العمل الروائي.

<sup>1</sup> باي عز الدين، بنية الخطاب الروائي -دراسة في تقنيات السرد-، ص 134.

<sup>2</sup> سيزا قاسم، بناء الرواية -مقاربة ثلاثية نجيب محفوظ-، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1985، ص 179.

<sup>3</sup> باي عز الدين، بنية الخطاب الروائي -دراسة في تقنيات السرد-، ص 163.

تتكشّف العلاقات من خلال عملية الإخبار التي يقوم بها الكاتب (المؤلف) عن طريق النصّ من مرسل إلى قارئ ما (متلقي)، وهنا تتشكل علاقة (مؤلف/قارئ) التي تتخللها تعقيدات كثيرة نتيجة الوسائط التي تعمل على الربط بين العمل الجمالي المقدم، والقارئ النموذجي وضرورة تجسيد عملية التواصل بين الطرفين.

غير أنه في خضمّ هذا التواصل يتوسّط الراوي العمل "إنّ يمثل العمود الفقري في السرد، فحينما يكون شاهداً فتقنيته هي بمثابة آلة التصوير في العمل السينمائي"<sup>1</sup>، ويكون شاهداً عندما يقوم بعمله الإخباري أثناء عملية السرد، وقد يتبادل باختيار الدور مع إحدى الشخصيات لتقوم هي بدوره ويقوم هو (الراوي) بدور كان منوطاً إليها.

يمثل كلّ من (المؤلف/الراوي/القارئ) شبكة لعلاقات متداخلة بشكل متين فيما بينها، لذا فإنه يمكن تقسيم العلاقات حسب تبادل الأدوار بين هذه العناصر الثلاثة إلى مستويين :

📌 المستوى الأول : (المؤلف/الراوي/القارئ)؛

📌 المستوى الثاني : (الراوي / النص/ القارئ).

تجدر الإشارة إلى أنّ هذين المستويين يتشعبان إلى فروع أخرى، إذ كلّ مستوى يحتاج إلى تحليل دقيق، فكأنّ الثلاثة يتبادلون الأدوار والمواقع في أيّ لحظة، وخصوصاً بين الأول والثاني من جهة والثاني والثالث من جهة أخرى<sup>2</sup>.

تتمركز العلاقة القائمة بين (المؤلف/الراوي) في كون المؤلف هو الذي يمنح لغة التخيل تلاحمها وديناميتها وبالتالي يصير مانحاً للنصّ وينبثق عن هذه العلاقات الراوي الذي يكون في وضع يبدو بعيداً عمّا اصطلح واين بوث بالمؤلف الضمني *Auteur*\* *implicite* ومن هنا ينشأ نوعان من العلاقات بين الراوي والحكاية فنجد :

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 164.

<sup>2</sup> ينظر : عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد-، ص 309.

\* واين بوث (W Bouth) هو أول من استعمل مفهوم الكاتب الضمني الذي يتكفل بقارئه ، وذلك في كتابه بلاغة التخيل الصادر سنة 1961. لكن بعد ذلك ظهر اتجاهان وتطورا وهما يجهلان بعضهما البعض. فهناك من جهة الاتجاه السيميوطيقي البنوي، وهناك من جهة ثانية الهرمنوطيقا. نشأ الأول مع البحوث المجمعّة في العدد الثامن من 8 Communications الصادر سنة 1966، حيث شدّد بارث على وجوب عدم الخلط بين "الكاتب" (المادي والواقعي) وبين "السارد" ، وحيث أشار تودوروف إلى الزوج "صورة السارد" و"صورة الكاتب".

عن : (نص المداخلة التي ألقاها إيكو في ندوة الجمعية الإيطالية للدراسات السيميوطيقية المنعقدة بـ <مانتو> (Montoue) بين 25 و 27 أكتوبر 1985، تر. محمد العماري، مجلة علامات / العدد 10 / 1998)



أ. السارد الغريب عن الحكاية *Narrateur hétérodiégetique*: وهو راو له مسيرة ذاتية مستقل عن الحكاية، وتكون الحكاية حينذاك منسوبة إلى ضمير الغائب.

ب. السارد المتضمن في الحكاية *Narrateur homodiégetique*: وهو راو حاضر وكشخصية في الحكاية التي يروي أحداثها، ويستعمل في هذا السرد ضمير المتكلم<sup>1</sup>. إنّ التداخل الذي يحصل بين ضميري المتكلم والمخاطب يعدّ طريقة سردية تدعم التواصل اللغوي الذي يربط بين (الراوي/المؤلف / القارئ).

ونجد في إطار العلاقة (الراوي/المؤلف) الدكتوراة يمنى العيد تقول: "وجود صوت الراوي لا يعني بالضرورة أنه صوت الكاتب، قد يكون صوت الكاتب وقد لا يكون كذلك، تتعدّد زوايا الرؤية التي يسرد منها الراوي"<sup>2</sup>. يحدث في مواضع كثيرة اندماج بين الراوي والمؤلف ممّا يحول دون الفصل بينهما، لكن هذا لا يعني أنّهما لا يفترقان في مواضع أخرى من العمل السردية، غير أنّ المؤلف في الكثير من الأحيان لا يترك لنا خيطاً للنسب العمل السردية إليه.

الراوي هو عنصر من البناء السردية، ومعطىً بنيوياً شأنه شأن الشخصيات والزمان والمكان، ف: "الراوي يتقمّص شخصية تخيلية تتولّى عملية القصّ وتسمّى هذه الأنا الثانية\* للكاتب"<sup>3</sup>، فبذلك يعدّ الوجه الثاني للروائي، فمن خلاله يستطيع أن يقدّم عمله، ويقوم بعملية الإسقاط الذي يحدثه على الشخصية الساردة التي بدورها تسقط ما تسقط على باقي عناصر السرد.

تنتظم علاقة (الراوي/المؤلف) شرطاً مميزاً للعمل الروائي من خلال العلاقة التي تقوم بين الواقعي والمتخيّل.

<sup>1</sup> ينظر: سمير المرزوقي/ جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، الجزائر، تونس، (د.ت)، ص 106.

<sup>2</sup> د. يمنى العيد، في معرفة النص -دراسات في النقد العربي-، دار الآداب، بيروت، (د.ت)، ص 90.

\* المؤلف الضمني *Auteur Implicite*: (الأنا الثانية للمؤلف): حتى في الرواية التي لا يمثل فيها أي سارد فإنّها تفترض صورة ضمنية لمؤلف مستتر داخل الكواليس، هذا المؤلف الضمني هو دائماً مختلف عن الإنسان الواقعي. (عن: عبد القتاح الحميري، تخيل الحكاية، ص 13).

<sup>3</sup> سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 179.

أمّا فيما يتعلق بعلاقة (مؤلف/قارئ) فإنّها مثلت في الكتابات التقليدية سلطة الروائي في إبداع نصّه وجعل القارئ متلقي جاهز للنصّ، لكن الأمر لم يبق على حاله مع التقنيات التي صحت الكتابة الروائية الجديدة، إذ صار القارئ يمثل قوّة لا يستهان بها في إعادة صياغة النصّ الذي يقع بين يديه لقد يغتدي القارئ كائنا خيالياً *Une créature fictive* وهو دور نستطيع أن نتولج فيه لنشاهد أنفسنا بأنفسنا<sup>1</sup>.

لقد اهتمت الدراسات النقدية الحداثيّة بمبدع النصّ (المؤلف) كونه يمثل محورا أساسيا في عملية الإبداع الأدبي، فهو المنتج الأول للنصّ، الذي يحمله رواه، كما في المقابل يمثل المتلقي طرفا ثانيا في عملية التواصل اللغوي، والاندماج مع النصّ لإضافة قيمة المعنى الزائدة.

يشكّل كلّ من القارئ والمؤلف عالمهما الخاص، كما أنّ الجدلية القائمة بينهما تجعل القارئ يعمل على فكّ رموز العمل الأدبي محاولا امتلاك شفراته وأبعاده الجمالية والاجتماعية والإيديولوجية مع العلم أنّ القارئ يشترك مع المؤلف في المرجعية، لكن دون الرضوخ لكلّ ما قد يراه المؤلف، منطلقا بذلك من رؤيته النقدية البسيطة في التعامل مع النصّ الذي بين يديه، وبذلك اكتسب المتلقي دورا فعّالا بظهور نظرية التلقي على يدي "إيزر"<sup>2</sup> **WOLFGANG ISER (2007-1926)**، فإذا كانت النظريات النقدية كالبنيوية الحداثيّة تعطي المتلقي دورا ثانويا في عملية إنتاج المعنى، لا يتعدى استقبال الرسالة اللغوية وفك شفراتها، فإن نظرية "التلقي ترى" أنّ عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين : من النصّ إلى القارئ ومن القارئ إلى النصّ، فبقدر ما يقدم النصّ للقارئ، يضيفي القارئ على النصّ أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النصّ"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ينظر : عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 319 / عن : W. Kayser, Qui raconte le roman, p 68.  
<sup>2</sup> ينطلق إيزر من فكرة مفادها أنّ النص لا يعدو أن يكون رصفاً للكلمات بينما القارئ هو الذي يأتيه بالمعنى، الشيء الذي يفهم منه أنّ العمل الأدبي لا يتحقق من تلقاء نفسه، وإنما استناداً إلى فعل إنجازه يقوم به قراء ومتلقون، ولذلك يطلق إيزر على هذه القوة التي تحول النصّ من بنية الكمون إلى بنية الفعل والتحقق اسم القارئ الضمني. / عن : (حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005)  
<sup>3</sup> د. نبيلة إبراهيم ، القارئ في النص، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 1، 1984، ص 101 .

ومع اختلاف الأفكار التي يحاول الكاتب توصيلها للمتلقي، فإنّ هذا الأخير لا يقبل الأفكار كما يريد المبدع (المؤلف)، وإنما يتقبلها بما يتفق مع معارفه وذوقه الأدبي، وكذا نظرتة إلى الواقع من حوله، ومن ثم يتوصّل يكتشف معلومات ودلالات إضافية لم يتحدث عنها المبدع عمّا جاء به في عمله الإبداعي، من هنا لا يصبح المتلقي مجرد مستهلك جاهز للنص، وإنما حالة إنتاجية تفرض بصمتها، مع العلم أنّ الكاتب قد يترك فراغات في النصّ ظلًا منه أنّ القارئ سيملوها، إذ عليه مهمة تفعيل الحيل التعبيرية.

إنّ العلاقة التي تجمع بين (المؤلف/الراوي/القارئ) يتولّد عنها نوعان من السرد : سرد ذاتي وسرد موضوعي، ففي السرد الذاتي يتدخل الراوي باعتباره صوتا متحدثا عن المؤلف، والسرد الموضوعي لا يتدخل فيه الراوي إذ يقترح حكاية تحكي نفسها بنفسها<sup>1</sup>.

أمّا المستوى الثاني (الراوي/النص/القارئ) فإنّه لا يقلّ تعقيدا عن المستوى الأول. فيما يخصّ علاقة (الراوي/النص) فإنّها علاقة جدلية تنبع نتيجة تبادل الأدوار بين المؤلف والراوي من جهة والراوي والشخصيات التي تقاسمه العمل الفني، إذ ينبغي النظر للراوي بوصفه تقنية هامة في النصّ السردية.

ويستخلص من هذا " وجود علاقة مباشرة بين المؤلف والحدث المروي بينما يتّسم النصّ الأدبي بحضور راو يكون وسيطا بين المؤلف والقصة الروائية"<sup>2</sup>، إذ أنّ فكرة وجود مؤلف خيالي تفضي في المقابل إلى وجود راوي خيالي.

وكثيرا ما يمدّنا الراوي بمعلومات عن الشخصية بالشكل الذي يقرّره هو، وهنا تبرز هيمنة الراوي في مجال السرد، وذلك عن طريق استخدام ضمير الغائب الذي رسخته التقاليد الروائية الكلاسيكية حيث يسمح الضمير للراوي باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية\* التي يقدمها ويبعده عن التدخل المباشر في السرد.

<sup>1</sup> جبرار جنيت وآخرون، نظرية السرد، تر. ناجي مصطفى، الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، ط 01، ص 8.

<sup>2</sup> جان لينفلت، مقتضيات النصّ السردية الأدبي، تر. رشيد بن حدو، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 91.

\* ولقد رسم الروائيون الشخصية الروائية بثلاثة أساليب وهي:

\* - أسلوب تصويري: يرسم فيه الروائي فيه الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها راصدا نموها من خلال الوقائع والأحداث، حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي.

\* - أسلوب استبطاني: يلج فيه الروائي إلى العالم الداخلي للشخصية الروائية كما في روايات [تبار الوعي] التي تعود جذورها إلى كشوفات علم النفس الحديث، حيث تعتمد هذه الروايات على تقنية الاستبطان والمناجاة والمونولوج الداخلي للشخصية.

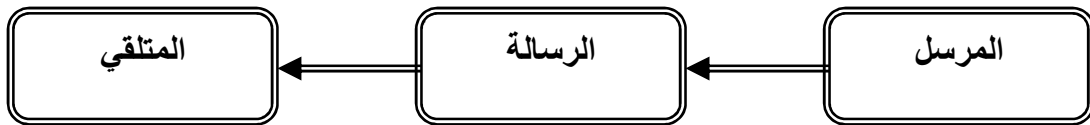
كما تتحدّد وضعية الراوي مع المحكي من خلال المستوى السردى (خارجي أو داخلي الحكى) وبِعلاقته بالقصة، إذ يكون الراوي ملازماً لأحد هذين الاحتمالين<sup>1</sup>:

1 - خارج الحكى،

2 - خارج الحكى،

أمّا فيما يخصّ علاقة (الراوي/القارئ) فهي على قدر كبير من الأهمية لكون هذين العنصرين أساسيين في تكوين العالم الروائي، بحيث أنّ جميع أنواع الحكى كالخرافة والملحمة والقصة وحتى الأحداث تتضمن سارداً، فـ "السارد مالك مجرد للزمن والفضاء، فهو يستطيع أن يقوم بما يقوم به الفكر ويمسرح دون أن يعوقه أيّ عائق واقعي [...] نتيجة ما يتوفّر عليه السارد من قدرات وإمكانات تخصّص وضعه وتحدّد علاقته"<sup>2</sup>.

فرض التطوّر الذي صحب تقنيات الكتابة الجديدة مجموعة من العلاقات التي تسهّل نقل الخبر والتي من شأنها أن تكثف العملية التعبيرية من خلال تداخل أطراف التواصل التالية:



ويعتبر النص الروائي على اختلاف مادته السردية بمثابة مادّة قابلة للتحويل من قبل القارئ وذلك من خلال ما جاءت به نظرية التلقي.

وتشكّل القراءة نوعاً من النشاط الفكري بما أنّها التزام، وهي تمثل علاقة تبادل بين المؤلف والقارئ، فـ "القارئ يقوم بإخراج النصّ من الظلّ ليعبث فيه النور والحياة وبالمقابل فإنّ المؤلف أو النصّ يسلم أسرارهِ للقارئ"<sup>3</sup>.

\* - أسلوب تقييري: يقوم فيه الروائي بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وملامحها العامة ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية ويعلق على الأحداث ويحللها.

<sup>1</sup> ينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد-التبوير)، المركز الثقافي العربي، ط02، 1993، ص311  
<sup>2</sup> عبد الفتاح الحجري، تخيل الحكاية-بحث الأنساق الخطابية لرواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان-، المجلس الأعلى للثقافة، ط01، مصر، 1998 ص 18/17.

<sup>3</sup> قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي (جلجامش)، دار السؤال للطباعة والنشر، ط01، دمشق، 1984، ص 41.

وعلاقة الراوي بالمروي له تخضع إلى عملية الإرسال والتلقي اللتان تشكلان نقطة قوة، مما يجعل الخطاب بدونهما مستحيلا، وتجدر الإشارة إلى أن المسرود له خارج القصة ليس بالضرورة هو المسرود له داخل القصة، وذلك من خلال المناوبة التي تقع بين قارئ تقديري وقارئ حقيقي "يستطيع أو لا يستطيع أن يتماهى معه، أي أن يعتبر نفسه معنيا بما يقوله السارد للمسرد له خارج القصة، بينما لا يستطيع بأي حال من الأحوال أن يتماهى بهذا المعنى مع المسرود له داخل القصة"<sup>1</sup>، إذن المسرود له داخل القصة لا يعدو أن يكون إلا شخصية من الشخصيات، في حين المسرود له خارج القصة قارئ حقيقي هو الذي يشعر بأنه معني بالنص الذي بين يديه.

<sup>1</sup> جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر. : محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط01، بيروت، الدار البيضاء، 2000، ص 173.

## 4. تمظهرات الراوي :

تشكل سلطة الراوي إحدى العناصر الأساسية التي تحدّد تركيب الحكاية من خلال تأسيس أنماط تخيلية من الواقع، وبالتالي فإنّ الراوي يتحوّل إلى شرط أساسي لوجود المنظور السردى.

إنّ البحث عن مظاهر تمظهر الراوي في الحكى واقتفاء أثره يحيلنا بطريقة ما إلى الإشارة لتدخلات الراوي في ثنايا القصّ، كما يقتضى الإجابة عن السؤال التالي : من يتكلم في الحكى أو الرواية ؟ غير أنّا ارتأينا إرجاء هذه الفكرة إلى الفصل اللاحق، مكتفين هذا بتصنيف أنماط الرواة.

يمكن أن نجمل تمظهرات الراوي في ثلاث صور، من راو مشارك مستخدماً ضمير المتكلم (أنا أو نحن) حيناً أو الراوي-البطل أحياناً أخرى، أو تقنية الراوي العارف والراوي الشاهد.

أ. الراوي – البطل : وفي هذا النمط يلتحم الراوي بالحدث، كما أنّ جميع الأنظار تكون موجّهة إليه في مجمل فصول الرواية من خلال إضاءته المحورية في النصّ الروائى. يعتمد الراوي – البطل إلى إقناع القارئ المتلقي مستعملاً في ذلك جميع قدراته في الحكى عن ذاته، راغباً في استدراج الآخرين للالتحام بالحدث<sup>1</sup>، وهذا يسعى الراوي إلى التأثير على الآخر من خلال بنائه النفسى والعقلى، متوخياً طرائق حكائية متنوّعة كما هو الحال في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، إذ تبدأ الرواية على لسان مصطفى سعيد (الراوي البطل) بالقول : عدت يا سادتي...

وقد يتماهى الراوي-البطل مع المؤلف في الكثير من المشاهد ليفسح المجال لنفسه معبّراً يعبر عن أفكاره في مونولوج، حيث يبدو كلىّ العلم.

يكون الراوي -البطل في هذا النمط متحكماً في بؤرة النص وهو بذلك ينطلق من معارف معروفة لدى المتلقي، وقد عُرف هذا الراوي في فن الملاحم وفي روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

<sup>1</sup> ينظر : شعيب حليفي، مكوثات السرد الفنتاستيكي، مجلة فصول، الجزء 02، المجلد 12، العدد 01، القاهرة، 1992، ص 75.

ب. الراوي – الشاهد : فالراوي هذا يكون أداة لرواية الأحداث ليس بوصفه مشاركاً وإدما شهادداً يروي أحداثاً، وفي سرده " يتأرجح بين قطين إثنين البوح والتكلم *révélation et occultation* فهو يتعهد القطب بلغة تلميحية تؤخر الكشف الجوهري عن تفسيرات عقلية"<sup>1</sup>، وبذلك يدلي الراوي-الشاهد ببعض التعليقات والتأملات تكون ملموسة في خضم الأحداث.

يرى كل من جويس وسارتر أنّ الراوي أصبح يكتفي برواية ما يشاهده أشخاص الرواية، وهكذا برز مفهوم (الراوي/ الشاهد) الذي يعتبر آلان روب غريبه من أبرز الروائيين الممارسين له<sup>2</sup>.

وبالتالي فالراوي-الشاهد ينقل ما يقع عليه نظره وهو راوٍ حاضر، لكنه يروي من الخارج، على مسافة بينه وبين من يروي عنه. إنه بمثابة العين التي تكتفي بنقل الأحداث في إطار معين "إنه تقنية آلية تقوم بعملية (المونتاج) أو بتركيب الصور، ومثل هذا العمل لا يكشف عن حضور الراوي، لأنه غائب في بنية الشكل، كالمخرج الذي لا نراه إلا في أثره"<sup>3</sup>. وفي هذا النمط يتوجب على الروائي أن يكون متمكناً من الأدوات التقنية التي تثبت مهارته وإلا سقط في شكلية سطحية.

ج. الراوي – المجهول : وهو صوت مجهول في الحكى يحيلنا إلى الفكرة السابقة : من يروي ؟ ومن أيّ موقع ؟ والراوي هنا يظلّ مجهولاً في نظر المتلقي، وعليه فـ "السارد المجهول الذي يضطلع بوظيفة التصوير والمرافقة بضمير الغائب ويقف على حافة (حاضر) خاص به مجهول بالنسبة لنا، يشكل نهاية لزمان الأحداث الأصلية وبداية لزمان السرد"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 75.

<sup>2</sup> ينظر : محمد عزّام، شعرية الخطاب السردى - الراوي والمنظور في السرد الروائي - دراسة - من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005.

<sup>3</sup> أنظر : المرجع السابق.

<sup>4</sup> عواد على، تقنيات الزمن في السرد القصصي، مجلة الأديب المعاصر، العدد 34، القاهرة، 1994، ص 28.

## 1. تقنية الراوي في الكتابة الروائية الجديدة :

شكّلت الرواية لنفسها عالماً فنياً جديداً ولبست حلةً حديثة حين نجحت في الخلط بين الأحداث الحقيقية المتخيّلة، فكلُّ حدث يدخل عالم الرواية يصبح متخيّلاً وإن كانت له أصول حقيقية إذ يخضع إلى صياغة لغوية بارعة ومخيّلة روائية متميّزة.

إنّه من المستبعد جداً أن يكتب أيّ عملٍ روائيٍّ مغيباً عنه الراوي، على اختلاف وتباين مستويات حضوره في العمل الفني. ولما كان السرد هو كلام الراوي المحيط بالأحداث والعالم بها، فهو بذلك حريص على تقديمها للمروري له من خلال وظيفة التعليق والشرح في سبر وكشف أغوار شخصيات الرواية.

فالراوي خيط يربط بين الزمن والفضاء\*، وهو يستطيع أن يحرّك الأحداث دون أن يعوقه شيء ممتلكا جميع القدرات الطبيعية والنفسية لتكون أساساً لحضوره في بناء العالم الداخلي للحكاية، كما قد يكون قابلاً لرصد موقعه قريباً من الشخصيات والاختلاط بعوالمها، وقد يختلف عنها على حسب النمط الذي يتوسّله في العمل الفني.

\* يتصل الزمن بالحكي والحكي بالزمن، فالزمن هو مقياس للأحداث التي تضطلع بها الشخصيات عن وعي وإدراك ورؤية مسبقة بوجوده المجرد المحسوس، فهو «كالشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي آثارها» حيثما وضعت الخطي، بل حيثما استقرت بـ[ها] لنوى، بل حيثما[ت]كون: وتحت أي شكل، وعبر أي حال[ت]لبسها. فالزمن كأنه هو وجود[ها]نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولاً ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخر.. إنّ الزمن موكل بالكائنات ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها، بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل» (عن عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد-، ص199)



أدى التغيير الذي طرأ على طبيعة الراوي عبر تاريخ الروايات المتعاقبة إلى تطوّر واضح في تقنيات الكتابة الروائية الحديثة، ولقد حظي بذلك باهتمام زائد لدى المبدعين لأهميته في الخطاب الروائي، فمن خلال موقعه يكون من اليسير تحديد شكل الرواية.

إن طريقة الكتابة الحديثة عملت على تبيان الراوي وما يرويه وعلاقته بمن يروي عنهم، وهو بذلك إنجاز يكشف عن تجاوز المواقف التي كانت ترى أنّ القصة التي يكتبها الكاتب هي تعبير عنه.

من هنا تتباين درجة هيمنة الراوي في العمل الروائي، ففي كثير من الأحيان يتحوّل إلى شخصية مركزية على قدر كبير من الطاقة الفكرية والروحية.

إستطاع واين بوث 1921 (-) WAYNE CLAYSON BOOTH 2005 من

خلال تحليله التقني لجماليات السرد أن يميّز بين نوعين من الرواة:

أ/ ساردون ينتمون إلى العالم المتخيل؛

ب/ ساردون يوجدون خارجه<sup>1</sup>.

من خلال هذين التقسيمين أوضح بوث الفوارق التي تتحكّم في العمل الروائي إنطلاقاً من شخصية الراوي الدرامية، وعليه فقد تمّ تقسيم الرواة وعلاقتهم بالعمل الروائي كما يلي:

### ➤ المؤلف الضمني : (الأنا الثانية للمؤلف) **Auteur implicite** :

وهي الأنا التي تقوم في العمل الروائي وإن غيّب عنه الراوي الدرامي، بحيث تخلق في ثنايا النصّ صورة ضمنية لمؤلف يتوارى خلف المسرح وهي بذلك تفترض صورة أخرى لمؤلف يشتغل وراء الكواليس.

وبالتالي فإنّ المؤلف الضمني مختلف عن الإنسان الواقعي، خاصّة وأنّ ثمة روايات تدفعنا للاعتقاد بوجود مؤلف نربطه بما يسمى بـ"الأنا الثانية" وما دامت الرواية لا تشير بشكل مباشر لهذا المؤلف فليس هناك تمييز ملموس بينه وبين الراوي الضمني.

<sup>1</sup> جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد - من وجهة النظر إلى التنبير- تر. ناجي مصطفى، ص 16

## ➤ الرواة غير الممثلين (رواة غير دراميين) Narrateurs non représentés

عندما يكون الرواة غير ممثلين تكون القصة مروية بضمير المتكلم (أنا) مما يوحي إلينا بوجود طيف غير مرئي يتوسط العمل الفني فالكاتب الضمني (الأنا الثانية) "يتقلص إلى بناء ينجزه ذهنيا بمساعدة عناصر الحكاية المنقولة، وإذا كان أحد هذه العناصر يحيل علنا على سارد مدمج في الحكاية، فإن إدراكنا للمؤلف يحدث جزئيا من الطريقة التي تقيم بها (الأنا) الحاضرة *le je présent* علاقتها مع ما تعلن عرضه"<sup>1</sup>، فبمجرد ما نجد (أنا) في رواية ما إلا ونعي أن ثمة خيطا يربط بيننا وبين الحدث.

## ➤ الرواة الممثلون (الرواة الدراميون) Narrateurs représentés

الراوي في هذا النوع حتى وإن ظلّ مختلفيا فهو درامي بمجرد ما أن إشارته إلى نفسه بضمير (أنا) وكما قال بوث : "كثيرا من الرواة الدراميين لا يقدمون على الإطلاق باعتبارهم رواة، بل يكفي لوجودهم أن يتراءوا أمامنا في الخطاب الروائي، أو أن تتمّ عنهم أيّ لفظة لأحد يروي شيئا ما"<sup>2</sup>. فالراوي هنا يقدم دورا تمليه عليه أحداث الرواية، لكي يقصّ على القارئ ما يريد.

هناك روايات تمثل رواياتها بطريقة مكتملة إذ يصبح الراوي شخصية مركزية تتمتع بطاقة كبيرة، وبالتالي فالراوي المختلف هو الذي يعمل على تلقين القارئ ما ينبغي أن يعرفه. ويرى بوث **W. BOOTH** أنه بصفة إجمالية يمكن تقسيم الرواة الممثلين في السرد إلى نوعين<sup>3</sup> :

أ. الملاحظون الخالصون *Purs observateurs*

ب. الفواعل الساردون *Agents narrateurs*

وعلى اختلاف الأدوار المنوطة للراوي فاعلا كان أو مساعدا، فإن الاختلاف يمسه طبقا لدرجة قربه أو بعده عن المؤلف والقارئ وكذا الشخصيات الرئيسية في الرواية.

<sup>1</sup> عبد الفتاح الحجري، تخيل الحكاية، ص 14/13.  
<sup>2</sup> صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 164، الكويت، أغسطس، 1992، ص 265.  
<sup>3</sup> عبد الفتاح الحجري، تخيل الحكاية، ص 14.

## 2- وظائف الراوي :

يؤدّي الراوي دوراً هاماً في العمل الروائي، مهما كان هذا الدور متبايناً بين القوّة والضعف من عمل لآخر موازاة مع بقية الشخصيات الفاعلة، إذ يعتمد الروائي إلى اختيار مادة عمله ليجعل منها جاهزة لخوض غمار اللعبة الروائية.

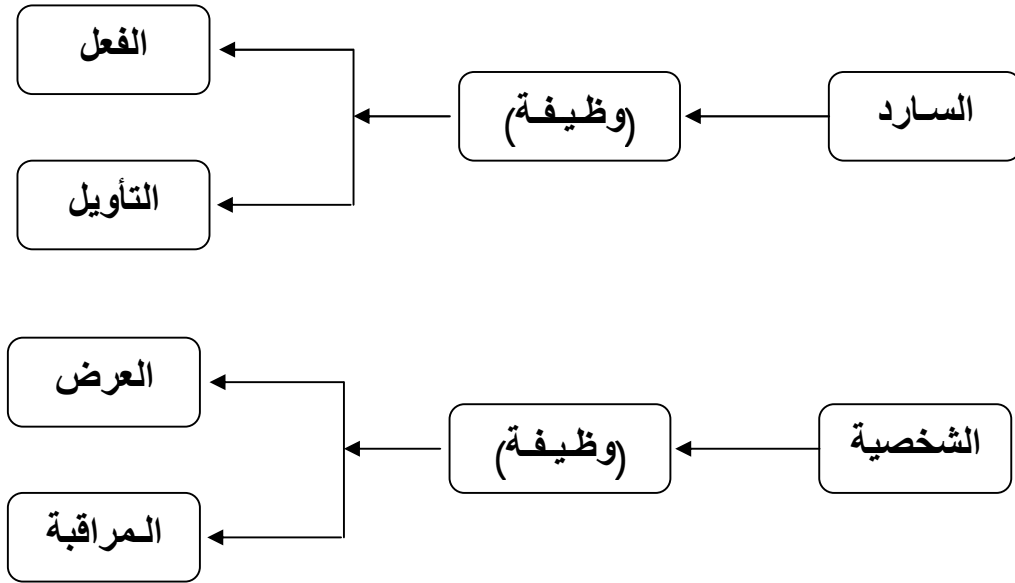
تكتسي وظائف الراوي أهمية كبيرة، كونها تهتمّ بربط العلاقة بين الراوي وأحداث الرواية والتحوّلات التي تطرأ عليها من خلال الراوي نفسه الذي يسرد عالمه التخيلي، محاولاً لفت انتباه القارئ، مفسحاً له بذلك أفقاً جديداً للانتظار عن طريق إحدى الوظائف الموظفة في النصّ.

لقد أخذت وظائف الراوي مكانة هامة في النظريات النقدية الحديثة من خلال ارتباطها بطبيعة المحكيّات الأدبية عموماً واللاأدبية.

لقد ميّز جنيت بين نوعين من الوظائف : أولية وثانوية، فيما يتعلّق بالوظائف الأولية (الضرورية) فهي تتوضّح من خلال العرض للأحداث المحكية، فالراوي يعدّ المحرك الملتزم للأحداث إزاء القارئ، في حين تسهم الشخصية بوظيفة الفعل، إذ يكون لها دور في تحريك أحداث الرواية من خلال وظيفة الفعل في الوقت الذي يلجأ فيه الراوي لوظيفة المراقبة بحيث يحتلّ موقعا مهيمنا وإن كان يبدو متفرّجاً ما دام هو الذي يدخل ضمن بنية الحكّي، وبالتالي فالراوي يستطيع من خلال العرض أن يصف أيّ مظهر من مظاهر الحكّي، في حين الشخصية لا تستطيع ذلك إذ لا يمكنها التعليق على الراوي.

أمّا فيما يخصّ الوظائف الثانوية (الاختيارية) فتتمثل في وظيفتي الفعل والتأويل، وفي المقابل تقوم الشخصيات الأخرى بدوري العرض والمراقبة إذ يمكن أن يتبدل كل من الشخصية والراوي الأدوار، فتصبح الشخصية ساردة والعكس وارد.

ويمكن التمثيل لهذه الفكرة بالشكل التالي<sup>1</sup> :



لذا فالعلاقة بين الوظائف الأولية والثانوية هي "علاقة لا تتضمن أية استمرارية مكانية زمانية ... بل هي علاقة تباين أو مجانسة"<sup>2</sup>.

وقد قسم جنيت ووظائف الراوي إلى خمس وظائف، حاول من خلالها أن يوضح العلاقات النصية التي تجمع بينها، وهي :

1/ الوظيفة السردية **Fonction narrative** : ويرتبط ظهورها بالقصة إذ ليس في مستطاع الراوي أن يحيد عنها وإلا فقد صفتها كراوي، وتؤكد هذه الوظيفة على تقنية الراوي كعنصر هام لا يمكن للحكي أن يقوم من دونها، بحيث يكتسب مهمته الفعلية في الأداء.

2/ الوظيفة التوجيهية (التنظيم) **Fonction de régie**<sup>3</sup> : وهي تمثل العلاقة القائمة بين الراوي والنص السردية، وذلك من خلال التعليقات وإظهار تنظيمه الداخلي، وقد أطلق جورج بلين **G. Blin** على ذلك الإشارات التنظيمية **Indications de régie**.

<sup>1</sup> عبد الفتاح الحجمري، تخيل الحكاية، ص 30.

<sup>2</sup> سمير المرزوقي- جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 105.

<sup>3</sup> G. G nette, Figures.III, P 400.

3/ وظيفة التواصل **Fonction de communication**: وترتبط هذه الوظيفة بالوضع السردية *Situation narratif* ونعني عنصري المسرود له (الحاضر- الغائب) والراوي نفسه، وهي وظيفة غرضها الأول يتمثل في إثبات التواصل مع المسرود له ، يتم الاعتماد على تأكيد حوار حقيقي كان أم خيالي «ما يذكرنا بالوظيفة التنبيهية (التحقق من الاتصال والوظيفة) الإفهامية (إثارة المرسل إليه) عند جاكبسون»<sup>1</sup>. في حين نجد الراوي على علاقة بالمسرود له مبنية على أساس العاطفة.

4/ وظيفة الشهادة **Fonction testimoniale (d'attestation)**: تتجلى من خلال علاقة الراوي بنفسه وكيفية استجلاء أفكاره وكذا استحضار ذكرياته ومشاعره الخاصة.

ولعلّ تدخلات الراوي المباشرة في ثنايا النصّ تستدعي وظيفة أخرى وهي الوظيفة الإيديولوجية.

5/ الوظيفة الإيديولوجية **Fonction d'idéologique** : تبرز من خلال تدخلات الراوي المباشرة وغير المباشرة في القصّ، إذ لا يمكن لها أن تأخذ شكل تصريح أو تعليق ممّا يعطيه الفرصة في إصدار أحكام جاهزة وعمامة حول المحيطين به.

تجدر الإشارة إلى أنّ هذه الوظائف الخمس التي جاء بها جنيت تتقاطع وإن عرضا مع ما جاء به جاكبسون فيما يسمى بالوظائف التواصلية بين المرسل والمرسل إليه.

وكثيرا ما تتداخل هذه الوظائف بينها وذلك حسب توظيف المؤلف لها، إذ يعتمد أحيانا إلى اعتماد أكثر من وظيفة في العمل الروائي الواحد.

كما أنه يمكن حصر وظائف الراوي في ثلاث، هي:

1- الوظيفة الوصفية، التي يقوم فيها (الراوي) بتقديم مشاهد وصفية للأحداث، والطبيعة، والأماكن، والأشخاص، دون أن يُعلم عن حضوره، بل إنه يظلّ متخفياً، وكأنّ المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي فيه.

<sup>1</sup> Ibid, P 401.

2- الوظيفة التأصيلية، وفيها يقوم الراوي بتأصيل رواياته في الثقافة العربية والتاريخ، ويجعل منها أحداثاً للصراع القومي.

3- الوظيفة التوثيقية، وفيها يقوم بتوثيق بعض رواياته، رابطاً إياها بمصادر تاريخية، زيادة في الإيهام على أنه يروي تاريخاً موثقاً<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، 2005.  
<http://www.awu-dam.org/book/05/study05/216-MA/book05-sd006.htm>

## 3. من يتحدّث في الرواية؟ الروائي أم الراوي؟

لقد أثار المختصون بالحقل النقدي السردي تساؤلات عدّة حول إشكالية من يتحدّث في النص الروائي، وأيّهما يملك السلطة في الحدث الحكيم، وهل يكون الروائي مجرد أداة تعمل على الربط بين الشخوص والقراء؟ وبصيغة أخرى، هل يتجلى دور الروائي في القص ثم ليتوارى؟ وهل يكون الروائي شخصية محورية داخل قصته بحيث يقص عن ذاته أيضاً؟ وأين هو الراوي من كلّ ذلك؟ وعلام تشتمل صلاحيته في القصّ؟

تتجلى علاقة الروائي والراوي ممثلاً لوجهة نظره هو من خلال هيئة السرد، إذ يتوارى الروائي وراء الراوي لينطقه الذي يتكلّم بلسانه، ليصبح الراوي تقنية سردية يوظفها الروائي. ويستبعد كثيراً أن يكون الروائي موضوعياً في العمل الروائي، خاصّة وأنه يعمل على إيصال فكرة ما إلى المتلقي في إطار عمل مركّب من جملة من المواقف والآراء، لذلك طريقة السرد في التمييز بين الروائي والراوي من شأنها أن تكشف البعد الذاتي في سرد الأحداث.

ومن ثمّ فإنّ موضوعية العمل الروائي تعتبر غير موجودة، بحيث يتحوّل العمل إلى مجرد شهادة لغوية. لهذا فيمسي لمصطلح (المنظور) أهمية خاصة في بحث هيئة السرد، لأنه يكشف اختلاف وجهات النظر، ويسهم في توثيق العلاقة بين الروائي والقارئ.

مع تطور الكتابة الروائية تحت تأثير النظريات النقدية الجديدة ظهر ميل إلى وضع الكاتب/الروائي خارج نصّه وبالتالي عدم المماثلة بين الكاتب/الروائي وشخصياته الروائية، فالقصّ ليس بالضرورة قصّاً عن الذات أو تعبيراً عن الكاتب، ويمكن الاستنتاج أن الروائي/الكاتب لا يمثل على الأقلّ أيّاً من أشخاص قصته.

قديمًا لم يلتفت للتمييز بين الكاتب والراوي، حيث نظر إليهما على أنّهما شخص واحد، استناداً إلى فكرة أنّ الكاتب يكتب عن ذاته.

اختلف الأمر مع الدّراسات النقدية الحديثة خاصّة مع تطوّر الكتابة الروائية، واختلف النقاد حول طريقة دراسة الرواية، فهل يقرأ النصّ الروائي معزولاً عن مؤلفه كما تذهب

إلى ذلك البنيوية معتمدة على الحجج التي حددت مفهوم أدبية النصّ الروائي في حدوده الداخلية بعيدا عن المؤلف والعوامل الخارجية.

لقد استبعدت البنيوية الكاتب وجعلته خارج نصّه مع التركيز على النصّ في حدّ ذاته **"فالكاتب حين يكتب يستخدم تقنية السارد ليكشف بها عالم القصة [...] وهو مجموعة من الشروط الأدائية التي تمكّن من يروي بأن يظهر كما لو أنّه فعلا سمع ورأى ما يروي"**<sup>1</sup>.

من خلال قدرة الكاتب على خلق شخصيات قادرة على التعبير بصوتها تتجلى المسافة الفنيّة الجمالية للعمل الروائي مرتبطة في ذلك باستقلالية الشخوص.

تختلف درجة تدخل الراوي داخل العمل الفني، فقد يبقى المسافة بينه وبين ما يروي، وقد يتدخل بنسبة تحدّد حضوره بقوة أين يتحوّل إلى شخصية مركزية في الرواية، كما قد يقترب أو يبتعد عن الشخصيات المشتغلة في الرواية من خلال محاكاتها فكريا وزمنيا أيضا، غير أنّ هدفه الأوّل يتجلى في جعلنا نصدّقه من خلال الطريقة التي يتوخاها في سرد الأحداث سواء كانت بلسانه أو على لسان أحد الشخصيات.

من الأسئلة التي نحاول في هذه الدراسة الإجابة عنها : من يتحدّث في الرواية؟ أو لمن يعود الصوت في القصّ؟ وهذا ما يحيلنا إلى التأكيد على أنّ الأديب مسؤول عمّا يقول نتيجة لما صدر عن شخصياته من أقوال وأفعال من خلال المواقف المشتغلة في النصّ الروائي. لكن في المقابل هل يمكننا القول إنّ القارئ هو أيضا مسؤول عمّا يقال؟ هل يشارك القارئ في كتابة النصّ؟ وبالتالي هل هو كاتب آخر للنصّ؟

وفي الواقع نصوص سردية كثيرة تداخل فيها الكاتب بالقارئ، وإن كان ضمنيا **"فهو شريك متلفظ في القصة التي تنبعث من جديد عند كل فعل قراءة، الآخرون هم مؤلفون مختلفون، يظهر أنّ الأوّل يعقد عن طريق الكتابة علاقة مع مرسل إليه مجرد، يكتفي الثاني بالكلام أنّه -راو- يروي حكاية كاملة"**<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> يمني العيد، تقنيات السرد الروائي -في ضوء المنهج البنيوي- دار الفارابي، بيروت، 1990، ص 90.  
<sup>2</sup> برنار فاليت، الرواية -مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي-، تر. عبد الحميد بورايو، آداب، 128، دار الحكمة 2002، الجزائر، ص 91.



إذن فالمؤلف بهذا التصوّر من خلال فعل الكتابة يعقد علاقة مع المرسل إليه (القارئ) هذا الأخير هو الذي يقوم بصياغة النصّ صياغة ثانية، مع العلم أنه أثناء العلاقة التي عقدت بين المؤلف والقارئ يظهر طرف ثالث، يتمثل في الراوي الذي تسند إليه عملية حكي الحكاية كاملة.

جلّ مؤلفات الفنّ القصصي تتضمن راويًا: الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، الأحداث... الخ، حتى أنّ الآباء وهم يقصّون حكاية ما يتحوّلون بطريقة ما إلى رواة، وفي ذلك هم مجبرون على تقمّص عالم من السحرية والشعرية وخلع الجانب العقلاني في رواية الأحداث، وهذا كفيّل بأن يشكّل عالما تخييليا محمّلا بالصور الواقعية والخيالية في الوقت نفسه، فالراوي شخصية تخييل تقمّصها المؤلف "كلمة" **« narrateur »** تعني فعلا كما علّمنا ذلك فقه اللغة "ممثلا" إنّ هذه اللاحقة **eur-** التي نجدها في كلمات مثل **« acteur »**، و**« conducteur »**، **« Imprimeur »**... تومئ إلى أنّ الأمر يتعلق بالشخصية التي لها كوظيفة أن تفعل، أن تسوق وهنا أن (تسرد)<sup>1</sup>، وبالتالي فإنّ هذه الشخصية تقوم بفعل السرد ممّا يصرّ لنا نموذجًا لراوٍ روائي مهما تمايزت طريقة الفعل\*.

<sup>1</sup> ولغ غانغ كايزر وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر. محمد اسويرتي، ص 113  
\* ننوّه إلى السارد الشخصي الذي يتبادل الفعل والحكي مع الشخصيات وكذلك السارد اللاشخصي الذي يقتصر على سماع أقوال الشخصيات.

## 4. الرؤية السردية (وضعية الراوي) :

ينتظم العمل الروائي وفق عناصر عديدة تكوّن تسلسلا في صياغة الأحداث، وذلك استنادا إلى العلاقة التي تجمعها بالزمن والفضاء وباقي العناصر السردية، وتعدّ الرؤية السردية (*Point de vue*) مكوّنًا أساسيا يسهم إلى جانب الزمن في تشكيل الخطاب السردى وإبراز جماليته.

لقد شغل مفهوم الرؤية السردية الكثير من نقاد الرواية بسبب اختلاف المرجعية المعرفية لها، التي من خلالها تمّ تشكيل جملة من النظريات التي تشمل تصوّراتهم لها\*.

يعمل مصطلح الرؤية على سبر العلاقة الكامنة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية، من خلال المكانة التي يتبوأها الراوي/الصوت مع الرواية، إذ لا وجود لرواية من دون راو. ولما كانت الرؤية السردية تعني موقف الراوي من الواقع، فإنّها كما قد عبّر عنها عبد الله إبراهيم بمثابة وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدّم للمتلقّي عالما فنياً جمالياً تقوم بتكوينه<sup>1</sup>.

تقوم الرؤية في صياغة الأحداث على التعبير من خلال دمج عالم واقعي وآخر متخيل، وهي "موقع يحدّد وجه العالم المتخيل الذي يقدمه النصّ، إنّها زاوية تفرّض تشكيلا معينا لعناصر النصّ، وهي بمعناها تطرح مسألة الراوي"<sup>2</sup> إذ تنتقل أحداث الخطاب إلى التخيل لتقدّم من منظور معيّن ووجهة نظر معيّنة.

تعدّدت المصطلحات التي خصّت مفهوم الرؤية السردية، فقد تناول النقد الحديث هذه النقطة من خلال مستويين إثنيين : نظري وتطبيقي، وجاءت بمصطلحات عديدة كـ : المنظور، وجهة النظر، التبئير\* . إلا أنّ هذا التباين في التسميات يصبّ في قالب واحد خاصّ بالرؤية السردية.

\* من أبرز الدراسات النقدية نشير إلى :

- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر : عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 1981.
- W. Booth, Distance et point de vue, in poétique du récit, Seuil, Paris , 1977.
- T. Todorov, Les catégories du récit littéraire, in communication, n° 8, 1966.
- G. Genette, Figure III, Seuil, / Coll. Poétique, Paris, 1972.

<sup>1</sup> ينظر : عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 116.

<sup>2</sup> يمنى العيد، في معرفة النصّ -دراسات في النقد الأدبي- دار الآداب، بيروت، ص 89.

\* التبئير *Focalisation* : يعني سرد حدث بمنظور معيّن.

يختلف مفهوم الصيغة السردية عن الصيغة النحوية التي ترتبط بوضعيات الكلام، ويقول جنيت: «إنَّ التَّمثِيلَ وبتعبير أدقَّ المعلومة السردية ( *L'information narrative* ) التي تحمل درجات: فالمحكي يستطيع أن يزود القارئ بعدد أكثر أو أقل من التفاصيل وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة. ليمثل له بصفة أكثر أو أقل مسافة مما يحكيه، وفي استطاعته أيضا أن يختار ما يعدل به المعلومة حتى يسلمها له، ليس لغرض تصفية أو غرابة شكله (شكل المحكي) ولكن مراعاة في ذلك للقدرات المعرفية لهذا الجزء أو ذاك الحامل للقصة (شخصية واحدة أو عدد من الشخصيات) حيث سيتبناها أو يتظاهر بتبنيها وهو ما يطلق عليه اسم "الرؤية ( *Vision* )" أو "وجهة النظر ( *Point de vue* )" أو حتى المنظور ( *Perspective* ) إزاء القصة»<sup>1</sup>.

يقربنا تعريف جنيت من مفهوم الصيغة السردية\* التي بإمكانها الكشف عن وجهة نظر الفاعل **Actant** الذي يحمل قدرا من المعرفة، كقيلة بأن تسمح له بتبليغ وجهة نظره. ويعتبر جنيت من النقاد الذين استطاعوا تسليط الضوء على مفهوم وجهة النظر ودراستها إستراتيجية في التحليل السردى محاولا الفصل بين الصيغة والصوت.

يتحكم الروائي/الراوي بجملة من القوانين التي تحكم سيرورة الأحداث وحركية الشخصيات متوسلا في ذلك أصواتا عديدة، غير أن التعدد في الأصوات لا يعني بالضرورة

<sup>1</sup> -G. Genette, Figures III, P 278. « *La (représentation)) ou plus exactement l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe et sembler ainsi. se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, nom plus par cette sorte de fitrage uniforme mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages) dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la-vision- ou le-point de vue semblant alors prendre à l'égard de l'histoire, telle ou telle perspective* ».

\* **الصيغة Mode** : تشير إلى مختلف صيغ العرض السردى الهادف إلى ضبط وتنظيم الإخبار ودرجاته، والتي يمكن تصنيفها في نوعين:

- **المسافة : la distance** : وتعني سرد حدث بشكل تقريبي.  
 - **التبشير La focalisation** وتعني سرد حدث بحسب منظور معين.  
 ويقول جنيت عن المسافة بأنها قضية آثارها الشعرية الكلاسيكية عندما أقامت تمييزا بين المحاكاة **Mimésis** والمحكي الخالص **Diégésis** وخاصة أفلاطون Platon في الكتاب الثالث من الجمهورية **La republic** عندما أقام تعارضا بين صيغتين سرديتين **Modes narratifs** بحسب كون الشاعر :

أ- يتكلم باسمه بدون أن يدفعنا إلى الاعتقاد بأن آخر هو من يتكلم (وهو ما يسميه بالمحكي الخالص).  
 ب- يجهد نفسه من أجل إيهامنا بأنه ليس هو المتكلم ولكن شخصية ما هي التي تقوم بذلك حين يتعلق الأمر بكلام ملفوظ (وهو ما يسميه بالمحاكاة). " إن المحكي الخالص يمكن اعتباره على مسافة أبعد من المحاكاة ، لأنه يقول الأقل على مستوى الإخبار ."  
 عن : G.Genette , Figure III , P 184

التعدّد في المواقع أو زاوية النظر، إذ لا ينبغي الخلط بين الصوت كتلفظ وبينه كنطق أو قول<sup>1</sup>.

كما يرى أنّ وجهة النظر لدى المؤلف تبعد قليلا أو كثيرا وذلك بحسب الموضوعية التي يضيفها هذا الأخير عليها بتموضعه خارجها، ويشير إلى العلاقة غير الثابتة التي يصطنعها المؤلف مع لغته فأحيانا يبتعد عنها وأحيانا أخرى يندمج فيها<sup>2</sup>.

ينبغي التمييز بين الراوي والمؤلف الحقيقي الذي يغيب عن النص، ونعني الكاتب الذي أعلن رولان بارت عن موته، فليس السارد إلا إستراتيجية سردية ممثلة في بنية المحكي.

ويكاد دور الشخصيات الوظيفي أن يتقلص في ثنايا العمل الأدبي، الأمر نفسه يمكن أن يحدث مع الراوي الذي ليس سوى صفة أطلقت على من يقوم بدور حكي القصة، ليظلّ الفعل اللغوي هو الأداة التي تقوم بالتفريق بين الراوي والمؤلف.

من هذا المنطلق يعدّ الروائي محرّكا رئيسيا للأحداث، يحرك الشخصيات ويوجّهها حسب وجهة نظره هو مرتديا صوت الراوي في خطة سردية تقنية مضبوطة مسبقا، بهذا تتحوّل زاوية الرؤية السردية إلى وسيلة تحقق التواصل السردية واستمراريتها.

تستدعي حركة السرد واندماجه في علاقات داخلية مع الشخصيات من خلال سياق نسقي إلى النهوض بعالم القصّ وحركته أيضا<sup>3</sup>.

سأحاول أن أميّز مفهوم الرؤية السردية والمراحل التاريخية العديدة التي مرّ بها.

أطلق جيرار جنيت على المنظور مصطلح "بؤرة السرد" **Focalisation** إنطلاقا من أبحاث بعض النقاد الذين سبقوه في سنة 1943 أمثال كلينث

بروكس **CL.BROOBS** وروبرت بان وارن **ROBERT PEN WARREN**

<sup>1</sup> ينظر : يمني العيد، تقنيات السرد الأدبي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط 02، بيروت، 1990، ص 118.  
<sup>2</sup> ينظر : ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر : محمد برادة، ط 01، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 74.  
<sup>3</sup> المرجع السابق، ص 89.

واقتراحهما "للبؤرة السردية" كمعادل لوجهة النظر، إذ يتمّ توضيح ذلك من خلال الشكل الآتي<sup>1</sup>:

أحداث محلّلة من الداخل	أحداث ملاحظة من الخارج
1- البطل يروي حكايته	2- شاهد يروي حكاية البطل
3- المؤلف يروي الحكاية بطريقة العليم بكل شيء	3- المؤلف يروي الحكاية من الخارج

يتّضح لنا أنّ الشكل الأفقي قد مثل بطريقة واضحة مفهوم المنظور سواء كان ذلك المنظور داخلياً أو خارجياً، على عكس الشكل الشاقولي الذي يتّصل بالصوت؛ حيث أنّ البطل يروي حكايته ليتساوى مع المؤلف الذي يروي الحكاية بطريقة العليم بكلّ شيء.

استطاع جون بويون (1916-2002) **Jean Pouillon** أن يقدمّ التقسيم الثلاثي في كتابه "الزمن والرواية" **« Temps et roman »** لتحديد أشكال العلاقة القائمة بين الراوي وما يرويّه عن الشخصيات، وتتمظهر هذه العلاقة في ثلاث حالات:

أ. **الراوي الشخصية: الرؤية من الخلف vision par derrière** : في هذه الحالة تكون معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات، فهي لا تملك أسراراً بالنسبة له، في حين يعرف هو ما قامت به وما ستقوم به، أو ما تفكر فيه؛ والشخصيات بذلك لا تملك أسراراً تخصّ الراوي، الذي يقرأ أفكارها.

ب. **الراوي = الشخصية: الرؤية مع vision avec** : في هذا النوع من الرؤية تتساوى مع معرفة الراوي والشخصية، حيث لا نطلع على الأحداث إلا وقت وقوعها، كما أنه لا يمكننا معرفة مواقف وتعليقات الشخصيات إلا لحظة قيامها بذلك. وسواء تمت عملية

<sup>1</sup> G. Genette, Figures III, P310.

السرد بضمير المتكلم، أو ضمير الغائب، فإن بنية الرؤية مع الموقع الذي يتخذه الراوي لا يتغير.

**ج. الراوي = الشخصية: الرؤية من الخارج *vision par dehors*** : في هذا النوع من الرؤية تكون معرفة الراوي بالشخصيات محدودة، وهو لا يقدم جديداً، وهذه الرؤية نادرة جداً في السرد القديم والحديث.<sup>1</sup>

هذه التبئيرات الثلاثة تكشف عن علاقة الراوي بما يرويها، إذ يختفي المؤلف وراء الراوي أثناء الحكى إمّا عن طريق المشهد الممسرح من خلال حوار محض (حوار سردي) أي ن طريق عكس الأحداث في وعي شخصية ما دون تعليق السارد.<sup>2</sup>

كتب نورمان فريدمان **Norman Friedman** مقالا عنونه بـ وجهة النظر في القصة" سنة 1955 يحمل تصنيفا لمفهوم وجهة النظر، معتمدا في ذلك على التمييز بين القول **Dire** والعرض **Montrer** ، وقسمه إلى ثمانية أنواع وهي<sup>3</sup> :

1. المعرفة الكلية للكاتب : تتميز بتدخلات الكاتب بين الحين والآخر لربط علاقة مع الحكاية، وبالتالي فوجهة نظره غير محدودة.
2. المعرفة الكلية المحايدة : وفيها تكون معرفة الكاتب غير مباشرة، إذ يتحدث بشكل غير مباشر متوسّلا في ذلك ضمير الغائب.
3. الأنا كشاهد : ونلمسها في الروايات التي تحكى بضمير المتكلم، حيث يختلف الراوي عن الشخصية.
4. الأنا كمشارك : وفيها يتساوى الراوي مع الشخصية.
5. المعرفة الكلية المتعدّدة الزوايا : وفيها لا يختفي الكاتب فقط وراء "أنا" مشارك، وإنّما تقدّم الحكاية كما تعاش من قبل الشخصيات.

<sup>1</sup> د. عمر عيلان، شعرية السرد والنحو السردي تزيفيتان تودوروف، مجلة الموقف الأدبي - اتحاد الكتاب العرب، دمشق - العدد 434 حزيران 2007، ص 03.  
<sup>2</sup> ك.ف. ستانزل، العناصر الجوهرية للمواقع السردية (زمن الرواية)، الجزء 01، المجلد 11، العدد 04، مجلة فصول المصرية، القاهرة، 1993، ص 61.  
<sup>3</sup> أنظر : جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر. مصطفى ناجي، ص 14.

6. المعرفة الكلية الأحادية الزاوية : وفيها يكتفي الكاتب بتسليط الضوء على وعي شخصية واحدة.

7. الصيغة الدرامية /المسرحية : لا تعرض إلا أفعال وأقوال الشخصيات، وعلى القارئ في المقابل استخلص المشاعر والأفكار.

8. الكاميرا : الهدف منها هو نقل قطعة من الحياة، دون انتقاء.

يقيم جنيت تصنيفات فريدمان بحيث يرى أنّ ثنائية (النوع الأول والرابع) تتميزان عن العناصر الأخرى في طريقة التعامل مع ضمير المتكلم في الحكى، أمّا فيما يخصّ تدخل الكاتب أو عدم تدخله فهو أمر متعلق بصوت السارد لا بوجهة نظره، كما يتّضح الالتباس في النوع السادس الذي يحدد معالمه في القول "بقصة محكية من طرف شخصية ولكن بضمير الغائب" وهو التباس حاصل على صعيد الصيغة، لم يتمكن فيه فردمان من فصل الشخصية البؤرية عن السارد<sup>1</sup>.

ولا يمكن إغفال ما جاء به واين بوث في سنة 1961م في مقاله المعنون بـ "المسافة ووجهة النظر" (*Distance et point de vue*)<sup>2</sup>، بحيث اهتمّ برصد طبيعة العلاقة القائمة بين الكاتب والقارئ، غير أنّه لم يعر اهتماما كبيرا للجانب الذي يخصّ نظرية التلقي والقراءة، بل احتفى بالوجهة السردية التي تخصّ تقنيات الكتابة الروائية وجماليتها.

ويقول بوث في موضع آخر : " **إننا نهدف إلى تصنيف أكثر ثراء لتنوعات الأصوات لدى الكاتب**"<sup>3</sup>؛ وهو بذلك يحاول أن يعطي تصنيفات للكاتب والسارد وبالتالي للصوت المتحدث في الحكى.

ويتفق بوث مع ما قاله توردرروف في أنّه لا وجود لقصة من دون سارد وذلك في كون السارد يقدم من خلال السرد ما يرغب فيه من أحداث.

<sup>1</sup> ينظر : نادبة بوشفرة، علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر-، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب، ص 188.  
<sup>2</sup> Wayne Booth, *Distance et point de vue*, Traduit par Martin Desormonts in *poétique du récit*, Seuil /points, 1977 ,PP 85-113.  
<sup>3</sup> Ibid, P 91.

بحث تودوروف عام 1966 من خلال مقال "مقولات في المحكي الأدبي" في مفهوم المظهر Aspect كبديل للقول بالصيغة أو الرؤية وذلك من خلال المظهر الذي يعكس العلاقة بين الهو داخل القصة والأنا في الخطاب ما بين الشخصية والساد<sup>1</sup>. وبهذا يحدد تودوروف الرؤية من خلال علاقة الحدث بالراوي كالتالي :

- 1- الرؤية من الخلف: الراوي يعرف كل شيء عن الحكي وعن الشخصيات.
- 2- الرؤية مع/ أو الرؤية المصاحبة : حالة تساوي المعرفة فالراوي لا يعرف أكثر مما تعرف باقي الشخصيات.
- 3- الرؤية من الخارج: معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات.

إنطلق جيرار جنيت في أبحاثه من استبعاد مفهوم الرؤية وتعويضها بمفهوم البؤرة، ويعرّف جنيت التبئير بقوله : «أقصد بالتبئير تقييدا "للحقل" أي في الواقع انتقاء للخبر السردى بالقياس إلى ما كانت التقاليد تدعوه علما كليا وهو مصطلح عبثي تماما في المتخيل الخالص (فالمؤلف ليس لديه ما "يعلمه" مادام يخلق كل شيء) ويجدر أن يستبدل به الخبر الكامل-الذي يزود به القارئ فيصبح هو "العليم" وأداة هذا الانتقاء (المحتمل بؤرة موقعة أي نوع من القناة الناقلة للخبر، التي لا تسمح بأن يمرّ إلا الخبر الذي يسمح به الموقع)»<sup>2</sup>.

من هنا كان التبئير تضيقا لحقل يسهم في نقل المعلومة السردية، ممّا يخوّل للساد حرية أكبر في التصرف بطريقة مطلقة، فيتحوّل التبئير إلى فعل لإدراك ما يحدث. وفق ذلك يميز جنيت بين ثلاثة أنواع من التبئير تبعا لعلاقة السارد بالحدث وهي:

- 1- محكي ذو تبئير داخلي ثابت: (*récit à focalisation interne fixe*)، وخاصيته أن الراوي يعرف كل شيء- كما رأينا مع تودوروف-.

<sup>1</sup> T. Todorov, les catégories du récit littéraire in l'analyse structurale du récit communication 8, Seuil, Paris 1981, P 147.

<sup>2</sup> جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم، ص 97 .



2- محكي ذو تبئير داخلي متنوع: (*récit à focalisation interne variable*)، يبدأ السرد مُبَّاراً على شخصية محددة ثم ينتقل إلى شخصية أخرى ليعود في آخر المطاف إلى الشخصية التي ابتداءً منها.

3- محكي ذو تبئير داخلي متعدد: (*récit à focalisation interne multiple*)، يتم فيه عرض الحدث الواحد مرات عديدة من وجهات نظر شخصيات متعددة ومختلفة<sup>1</sup>.

إنّ محاولات جيران جنيت في تحديد مفهوم التبئير إنّما تتبع من غرض نقدي لتفادي الخلط بين الصوت والصيغة، غير أنّه لو تأملنا التقسيمات التي جاء بها نجدها بالكاد تختلف عن تلك التي أقرّها تودوروف ونستنتج أنّهما يصدران عن وجهة نظر واحدة وإن اختلفت مصطلحاتهم.

## 5. اشتغال الضمائر (أشكال السرد) :

لا يعتبر السرد بنية لغوية تحتكر مجالاً دون آخر، وإنّما هو حاضر في كلّ زمان ومكان، فهو يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، بيدّعه الإنسان حينما كان<sup>2</sup>.

طالما أنّ السرد متعدّد فإنّ أشكاله هي الأخرى متعدّدة حسب طريقة الحكّي، فالسرديّة عبر الأزمنة عرفت أشكالاً مختلفة، خاصّة ما يعود منها إلى اصطناع الضمير.

إنّ الأمر هنا يتعلّق باشتغال الضمائر (أنا، أنت، هو) في النصّ "بوصفها أدوات فعل في الرؤية السردية، لها دورها في تحديد الزاوية إذ أنّ ما يقال إلينا بصيغة الغائب هو غير ما يقال إلينا بصيغة المتكلم أو بصيغة المخاطب"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ينظر: بوطيب عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي آراء وتحليل، عالم الفكر، العدد 4، المجلد 12، الكويت، 1993، ص ص 43-44.

<sup>2</sup> سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، ط 01، 1990، ص 19.

<sup>3</sup> عز الدين باي، بنية الخطاب الروائي-دراسة في تقنيات السرد-، ص 182.

ثمّة نصوص تصطنع ضمير الغائب وهو الشكل القديم الذي استعمل في حكايات (ألف ليلة وليلة)، وأخرى تصطنع ضمير المتكلم وهو شكل شاع في الكتابات السردية المتصلة بالسيرة الذاتية.

لقد تبنى بنفست مقولة الضمير من خلال اهتماماته اللسانية، إذ ميّز بين مقولة الضمير الشخصي من خلال (أنا/أنت)، في حين تشتمل مقولة الضمير اللاشخصي على صيغة الفعل التي تؤدي وظيفة التعبير عن مقولة هذا الضمير<sup>1</sup>.

إنّ الخطاب السردى يقوم على الضمائر (أنا، أنت، هو) وهذه الضمائر لا تقتصر على وظيفتها على الجانب الجمالي في الخطاب، وإنما تتجاوزه فهي كما أفاد بنفست تمثل تعبيراً عن الذوات، وبذلك تمتلك دلالتها ووظيفتها داخل الخطاب أين تختلط مع الشخصيات وبنائها وحركتها ليغدو الخطاب السردى جملة من الحركات السردية التي تشتمل الزمن والشخصية معاً<sup>2</sup>.

ينقسم الضمير بحكم المنطق إلى أضرب ثلاثة: المتكلم، المخاطب والغائب، والرواة محكوم عليهم سلفاً بالتأرجح بين هذه الضمائر الثلاثة استعمالاً.

إنّ ثنائية المتكلم والمخاطب تجسّد العلاقة التواصلية بين المؤلف والقارئ وبذلك يغدو التعبير لا مجرد عملية تُلَقِّظ بل عملية تحويل وامتلاك للكلام من خلال تبادل العلاقات بين المتكلم/المخاطب من جهة والمخاطب/السامع من جهة أخرى.

يفرض الخطاب السردى تنويعات حوارية وصفية لا حصر لها، إذ تأخذ الضمائر (أنا، أنت، هو) موازاة مع الأزمنة: الماضي، الحاضر والمستقبل مكانة أساسية للدلالة على الزمن أو الحدث.

وصف الضمير "هو" بالضمير اللاشخصي نسبة إلى أصله الجامد الذي يدلّ على مفهوم الحاضر أو الغائب، وعلى بعد المسافة بين الذات والآخر.

<sup>1</sup> Benveniste (Emile), « la nature des pronoms », in problèmes de linguistique générale.

(عن: عبد المجيد النوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع - المدارس، الدار البيضاء، ط 01، 2002، ص 47).

<sup>2</sup> ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 176.

والضمير "هو" لا يعني شيئاً وهو منعزل، ولا يستعمل إلا للإحالة داخل النصّ الذي يحتوي على صيغة اسمية كاملة<sup>1</sup>.

عرف ضمير الغائب "هو" في الكتابات السردية القديمة فالملحمة مثلاً تكثر من استعمال ضمير الغائب لغلبة الوظيفة المرجعية عليها، كما استعمل بكثرة مع مرور الزمن خاصة في الأعمال الروائية، إذ هو وسيلة عملية يتوارى وراءها الراوي ويمرّر ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات وتعليمات دون أن يبدو تدخله مباشراً.

يوقر استعمال ضمير الغائب القدرة على أخذ المسافة والحكم موضوعياً على مجريات الأحداث الدائرة في القصة، ممّا يوهم القارئ بأن شخص الحكي غرباء وأنّ القصة حدثت في مكان آخر وفي زمان آخر.

تشتغل في العمل السردى جميع الضمائر، فثمة ضميران حقيقيان يتجلبان في المؤلف الذي يكون بصدد رواية القصة ويقابله ضمير (أنا)، وقارئ تروى له القصة ويقابله ضمير (أنت)، وكذلك شخص يعدّ طرفاً ثالثاً وهو من تروى قصته ويقابله ضمير (هو)<sup>2</sup>.

إنّ التعالق بين الضمائر الثلاث من خلال الخطاب السردى لا يمكن أن يعبر على صوت المؤلف وحده، وإنّما امتزاج لأصوات عديدة.

<sup>1</sup> ينظر : ج.ب. براون وآخرون، تحليل الخطاب، تر: محمد الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، السعودية، 1997 ، ص 256.

<sup>2</sup> ينظر : ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3 ، 1986 ، ص 63.

يكتسي الحكّي الخالص في الرواية بضمير المتكلم أهمية كبيرة، فمن خلال المعيار اللساني الضمير (أنا) يعبر عن المتكلم متضمناً ملفوظاً لحسابه، كما يرتبط الضمير (أنا) بالراوي الذي يسرد الأحداث بلسانه.

عرف هذا النوع من خلال حكايات (ألف ليلة وليلة)، إذ كانت شهرزاد تبتدئ حكايتها بعبارة "بلغني"<sup>1</sup> مما يفصح عن متحدّث استعمل أداة سردية تتميز بالإيحاء، لكن الأنا المختفية في (بلغني) تستند إلى شهرزاد من منطلق أنّها راو وهمي. كما تدلّ لفظة (بلغني) على إخبار لخطاب سابق، فهي تخلط بين السابق واللاحق أي بين الماضي والحاضر، ومن خلال هذه اللفظة تنهض مسافة زمنية هي مسافة التحوّل بين ما كانه وما صار عليه.

يستخدم الراوي ضمير (أنا) ليكشف عن نفسه ونواياه متّخذاً من نفسه وغيره موضوعاً للسرد.

وعن طريق ضمير الأنا يذوب النصّ السردية في الناصّ ويجسّد بذلك الرؤية المصاحبة (الرؤية مع)، أي أنّ كلّ معلومة سردية أو كلّ سرّ من أسرار الشريط السردية يغدو مصاحباً للأنا/الراوي<sup>2</sup>.

كما شكّل ضمير المتكلم خاصّة في الكتابة النسائية خصوصية الكتابة الأدبية حسب تعبير جاكسون من حيث أنّ "موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب بل هو الأدبية"<sup>3</sup>.

يرى بوث W. Booth أنّ الراوي يعدّ على قدر كبير من الأهمية، فحالما يشير إلى نفسه بكلمة "أنا" فإنّه يكون موجوداً وممسرحاً بطريقة ما في العمل الفني<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ينظر : عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص 225.

<sup>2</sup> ينظر المرجع نفسه، ص 185.

<sup>3</sup> بوريس إخبناوم وآخرون: نظرية المنهج الشكلي -نصوص الشكلانيون الروس، تر: ابراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للنشر المتحدّين، 1982 ص 36.

<sup>4</sup> ينظر : البعد ووجهة النظر - محاولة تصنيف - تأليف : واين بوث، تر : د.غسان السيد، العدد 106-107، 2001 السنة السادسة والعشرون، ص 45.

يعمل الضمير الأنا (المتكلم) على جعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر، متوهماً أنّ المؤلف فعلاً هو أحد الشخصيات التي تنهض بالعمل الروائي.

ومع هذا نستطيع القول أنّ ضمير المتكلم في الرواية واحتلاله لمساحة واسعة من الحكيم ما هو إلاّ تعبير عن أفكار المؤلف ومواقفه لكن بطريقة مفبركة، حيث تتحوّل أنا المؤلف إلى أنا الراوي الذي يمثل نقطة الالتقاء بين عالم الحكاية وعالم الرواية والوسيط بين ما هو واقعي ومتخيّل.

لا يقتصر الخطاب سردي على ضميرين اثنين قد أتينا على ذكرهما، وإنما ثمة ضمير ثالث وهو (أنت/ المخاطب) وتعني القارئ الذي توجه إليه القصة، وهو لا يقل شأنًا عن سابقه حتى وإن قلّ وروده لحدثة نشأته في الكتابات السردية المعاصرة.

إنّ النصّ الروائي عبارة عن عملية تواصلية بين الأسلوب (المؤلف) والقارئ "فكأنّ الأسلوب أصبح بمثابة قائد لفظي بالنسبة للقارئ"<sup>1</sup>؛ بحيث يتبادل كلّ من المؤلف والقارئ المرجعية اللغوية والمعرفية ممّا يمنح الكلام فاعلية لسبر أغوار المقروء.

اكتسب ضمير المخاطب مكانة مميزة منذ أن كتب ميشال بوتور **Michel Butor** روايته (التعديل) عام 1957 وأطلق نقاد الرواية الفرنسيون على الضمير (أنت) تسمية (ضمير الشخص الثاني) **Prénom de la deuxième personne** وهو الضمير الذي يستعمل وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم، فإذا "هو لا يحيل على خارج قطاع، ولا هو يحيل على داخل حتما، ولكنّه يقع بين أن يتنازعه الغياب المجسّد في ضمير الغياب ويتجاذبه الحضور الشهودي المائل في ضمير المتكلم"<sup>2</sup>، وعليه فالغاية الرابضة وراء هذا الضمير تتمثل في جعل الرؤية السردية تنشط إلى شطرين أين تقوم (أنت) مقام (الهو) .IL

إنّ اصطلاح ضمير المخاطب ينضوي على مزايا فنية كثيرة أشار إليها الدكتور عبد الملك مرتاض تتمثل في<sup>3</sup> :

- جعل الحدث يندفع جملة واحدة في العمل السردية؛
- تتبّع وصف وضع الشخصية؛
- افتراض وجود متلقي ما يتلقى حكاية الشخصية، أو شيئا ما من ذاته لا يعرفه أو على الأقل لا يبرح في مستوى اللغة.

<sup>1</sup> عز الدين باي، بنية الخطاب الروائي-دراسة في تقنيات السرد، ص 193.

<sup>2</sup> عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 249.

<sup>3</sup> ينظر : عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردية معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجزائرية، 1995، الجزائر، ص 197.

وإذا كان استعمال ضميري (أنا و هو) قد تبوأ مكانة بارزة في السرد القديم والحديث، فإنّ استعمال ضمير (أنت) لم يمنعه من أنّه يصير ندّاً شديدا للضميرين السابقين.

والسرد بضمير المخاطب هو سرد يضع بطله في صورة يكون فيها عادة هو الشخص الوحيد الذي يُرى العالم من بؤرته، وتُحكى القصة من خلاله في الكثير من الأحيان في الزمن المضارع، وترد في أشكال أخرى تستعمل زمن الشرط وزمن المستقبل<sup>1</sup>.

إنّ تراوح العمل الأدبي الواحد بين الأشكال السردية (أنا، أنت، هو) لا يعني إتلاف الخطاب من خلال ذلك التعدّد، وإّما يدلّ على لعبة سردية ذات مضمون محكم النسيج. فالتنوع في الضمائر يعتبر تقنية هامة تكملّ بناء حدود النصّ السردية، وتمكّن المؤلف من إعطاء كلّ شكل سردي حقه من توصيل الرسالة للمتلقّي.

ولا تقتصر وظيفة الضمائر على الجانب الدلالي وإّما تتداخل لتخلق حيّزا فنيا جماليا، وتظلّ لعبة المؤلف اللغوية لتحقيق نصّ سردي ممتع.

<sup>1</sup> بريان ريتشاردسون، لسرد بضمير المخاطب : فنيته ومعناه، تر: خيرى دومة، مجلة نزوى، العدد 19، 2002.

استطاعت الرواية العربية أن تشغل مكانا في زخم الأشكال السردية والأدبية، واستقرّ بها المقام لأن تكون جزءا من سلسلة لامتناهية من الظواهر الأدبية والثقافية والاجتماعية التي عزّزها الأدب الغربي.

شغلت المرأة الفضاء الإبداعي العام بما يعيد إليها القدرة والاعتبار، ويمكنها من خلخلة معيارية الخطاب الذكوري المهيمن والسائد حولها. ومع ظهور رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي انقلبت معايير الكتابة التقليدية للرواية النسائية العربية عموما والجزائرية على وجه الخصوص، إذ نشعر في رواية (ذاكرة الجسد) أننا أمام نوع جديد من الكتابة كرّست لأجل فعل الإبداع وحده، أين تتوّج الكتابة ما يعرف بالأدب المستحيل الذي يعلن قطيعة مع السرد الكلاسيكي. وربما يكمن السرّ في ذلك إلى السحر الخفيّ الذي يكتنف الرواية والنهم السردى المتألق بالشعر، ممّا جعلها موضوعا مثيرا للقراءة والبحث.

تنكبّ دراستي لتقنية الراوي عند أحلام مستغانمي على أهمّ الخصوصيات التي شكّلت هذا العنصر السردى الهامّ، كما تفتني أثر الإبداع والجدة فيما كتبه أحلام.

لا يخفى على أحد الجدل الذي أثارته رواية (ذاكرة الجسد) من ضجّة واهتمام لدى صدورها، كما فازت بجائزة نجيب محفوظ للأدب العربي عام 1989م، وترجمت بناءً على ذلك إلى اللغات الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والصينية والكردية<sup>1</sup>.

عندما حازت (ذاكرة الجسد) السبق الأدبي، انبرت بعض الأقلام التي تلغي الإبداع الأنثوي، في التشكيك فيما كتبه، فإن كانت قد جعلت من روايتها قصيدة مشفرة تمزج بين ما هو شعري ونثري من خلال وعي راو رجل (خالد بن طوبال) فلا بدّ أن ثمة فدّ من أفذاذ عصرها من الشعراء قد كتب روايتها.

لقد كان الشاعر نزار قباني المتهم الأوّل، ثمّ كان الروائي الجزائري واسيني الأعرج أمّا المتهم الأوّل والأخير فهو الشاعر العراقي سعدي يوسف.

وبصدد تنامي هذه الإشاعات تقول أحلام مستغانمي :

<sup>1</sup> أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، 2003، ص 04.



"إن الذهنية المريضة التي تجعل من شاعرين في مستوى (نزار قباني) وسعدي يوسف يتعاركان على رواية تنسبها الصحافة كل مرة لأحد منهما هي ذهنية تحتاج إلى الرثاء والشفقة"<sup>1</sup>.

إرتأيت أن أشير إلى قضية أحلام مستغانمي وبعض ملامساتها نتيجة تأثيرها على مستوى الكتابة الروائية عند أحلام مستغانمي، تقول :

"جميل كل ما يمكن أن يحدث بسبب كتاب يمكن أن نكرم، يمكن أن نسجن، يمكن أن نقتال، يمكن أن نحب، يمكن أن نكره.. يمكن أن نقدر، يمكن أن ننفي.. فلا يمكن أن نخرج بحكم البراعة من كتاب"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ندوة المرأة والكتابة في مهرجان الرباط الدولي، يونيو 2000.  
<sup>2</sup> أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 11، 2001، ص 325.

## 1. قراءة في العنوان :

لفاتحة النصوص دور كبير في فهم بنية النص، والعنوان هو أحد مفاتيح النص الأدبي، وليس ثمّة من شك في أنّ العنوان يمثل الإشارة الأولى التي يصادفها المتلقي عندما يشرع في عملية القراءة "إن العنوان وإن كان يقدم نفسه بصفته مجرد عتبة للنص، فإنه بالمقابل لا يمكن الولوج إلى عالم النص إلا بعد اجتياز هذه العتبة"<sup>1</sup> ولعلّ الأهمية التي يكتسبها العنوان في ضمان حياة النص هي التي جعلت محمد مفتاح يشبهه بمثابة الرأس للجسد، يقول: " إن العنوان يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما عمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو -إذا صحت المشابهة- بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه"<sup>2</sup>.

وفي ضوء هذا الفهم يصبح العنوان نوظبيعة مرجعية لأنه يحيل إلى النص، كما أن النص يحيل إليه ولا يمكن تصور نصّ بدون عنوان، ومن ثمّ فإنّ عنوان النص لا يوضع هكذا عبثاً على الغلاف، وإنما يكون مفتاحاً إجرائياً يمدّنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا على فك طلاسم النص، وتسهيل عملية الدخول الى عوالمه.

عنوان الرواية هو (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، تقع في 404 صفحة من الحجم المتوسط، صدرت عام 1988.

يحمل عنوان الرواية مفارقة بين المعنوي والملموس (الذاكرة والجسد)، فالذاكرة تعني الحافظة، ونقول تذكّر بمعنى استحضر ما كان محفوظاً، لذا سمّيت الذاكرة خزانة للذكريات، فهي عامرة بالمفاجآت لأنّ "الخزانة الحقيقية ليست مجرد قطعة عادية من الأثاث، فهي لا تفتح كلّ يوم، وهي كالقلب الذي لا يبوح بأسراره لأيّ إنسان، فمفتاحها لا يوجد في بابها دائماً"<sup>3</sup>.

يعتبر على هذا الأساس عنوان الرواية " ذاكرة الجسد " النواة الدلالية الأصلية التي تنتفجر منها الدلالات الفرعية الأخرى.

<sup>1</sup> محمد بوعزة، من النص الى العنوان، علامات في النقد، المجلد 14، الجزء 53، سبتمبر 2004، ص 408.

<sup>2</sup> محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط 02، بيروت، 1990 ص 72.

<sup>3</sup> غاستون باشلار، جماليات المكان، تر. غالب هلسا، مجلة الأقاليم، العدد 110، دار الجاحظ للنشر، بغداد، (دبت)، ص 112.

وإذا كانت الذاكرة مسكونة بكلّ هذه الأسرار الخفية، فإنّ الجسد يعدّ البؤرة، فمفتاح الذاكرة يكمن في الجسد الذي يحملها، ولمّا كان الجسد يتوقّر على أجراس تدقّ أبواب الذاكرة للإفصاح عمّا كان، وذلك من خلال عدم القدرة على التواصل الحقيقي مع الرجل الذي فقد يده.

يحتاج عنوان الرواية (ذاكرة الجسد) المحمّل بالأسرار إلى سبر أغواره من خلال **"طبيعة العلاقة بين الوعي بالجسد عبر اللغة، والمكونات الثقافية لبروز الفردية في العصر الحديث، فالجسد كما قال علماء الأنثروبولوجيا له دور خاصّ في المجتمعات التقليدية، ذات التركيب الجمعي المتجانس الذي لا يمكن تمييز ما هو فردي [...] فالإنسان في هذه المجتمعات يمتزج بالكون، بالطبيعة، بالجماعة وتصوّرات الجسد في هذه المجتمعات هي في الواقع تصوّرات للإنسان، الشخص"**<sup>1</sup>.

تأتي صورة الجسد التي سطرته أحلام مستغانمي مغايرة للتوقع الأوّل الذي يدركه الوعي، فذاكرة الجسد هنا ليست في الجسد الملموس، بقدر ما ترتبط بالروح، هي ثنائية لعبت عليها الروائية بمهارة لتنتج لنا عوالم من التخيل والحلم.

صحبت العصر الجديد تغيّرات جعلت الجسد **"يعمل على طريقة منارة حدودية، ليعين تخوم حضور الشخص اتجاه الآخرين، إنه عامل تفرّد يشير لانقطاع التضامن مع الكون واستقلال الإنسان"**<sup>2</sup>.

من هنا كانت (ذاكرة الجسد) تصوّراً لما يحمله خالد بن طوبال وتعبيراً صادقاً لتفرّده في أشياء كثيرة، أولها حبه للوطن (الجزائر) وتضحياته الجمّة التي قام بها في وقت مضى. استعانت الروائية أحلام مستغانمي بالجسد لتنتقل به من مقام المسكوت عنه إلى تجربة أكثر رحابة تغدّي حدود النصّ الإيقاعية والشعرية.

<sup>1</sup> صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط 01، بيروت، 1995، ص 48.

<sup>2</sup> المرجع السابق، ص 48.

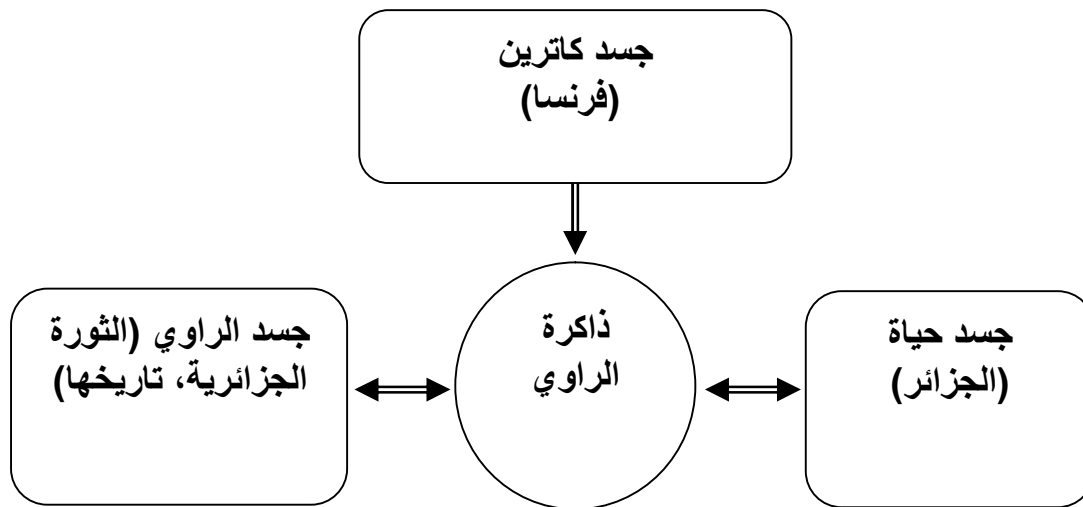
إذا كان الجسد يحمل تخوم المكان، فإنّ الذاكرة وما تحويه هي تاريخ لجسد معطوب حملة خالد بن طوبال طيلة حياته، وتاريخ حياة من مولدها إلى أن صارت شابّة، وهي في مقابل كلّ ذلك ذاكرة لجسد كاترين الذي رسمت حدوده فرنسا.

تحوّل الذاكرة في الرواية التي ارتبطت بالجسد إلى حافظة للأسرار "ومن هنا يتحوّل الجسد إلى ذاكرة لما يحمله من أخايد وأغوار متعلّقة بذلك الماضي"<sup>1</sup>، من خلال أحداث الرواية كانت الذاكرة هي المجيب الوحيد عن جلّ الأسئلة التي تراجمت في رؤوس الشخصيات.

ذاكرة خالد بن طوبال ذاكرة تاريخية، تجميعية، حيث تمّ الجمع بين المكان والذاكرة التاريخية، ممّا حوّلها إلى عنصر فعّال يقوم باستدعاء أحداث الماضي وإعادة تركيبها وتحويرها بدلالات متنوّعة.

تحوّلت الذاكرة الجماعية التي يحملها (خالد) ومن روائه أحلام مستغانمي إلى إرث عربي، جزائري على وجه الخصوص، مثل له (خالد) المجاهد الذي شارك في الثورة. أمّا عن علاقة العنوان بالمضمون فهو على صلة وثيقة بجسد خالد يوم بترت ذراعه، وحين كان شاهدا رئيسيا للصراع من جهة، على صلة بالجزائر منذ استقلالها وما لحقها من تغييرات سياسية وإيديولوجية من جهة ثانية، كما أنّ فرنسا كانت طرفا ثالثا في الأحداث، من خلال جسد (كاترين) كما سبق وذكر، وكونها المنفى الذي اختاره (خالد) طوعا لنفسه، والشكل التالي يوضّح لهذه العلاقة<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> ابن السائح الأخضر، الفضاء القسنطيني عند أحلام مستغانمي -مقاربة تحليلية لرواية ذاكرة الجسد، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2000-2001، ص 33.  
<sup>2</sup> المرجع السابق، ص 36.



كان الجسد في الرواية كشلال يجرف ما في طريقه، ممّا أحال الذاكرة نازفة على طول مسار أحداث الرواية، وجعل الكلام مسترسلا بوعي وبغير وعي، وكشف القدرة على الاستحضار لمغالبة النسيان.

يحمل متن الرواية الكثير من الجمل التي ترتبط مباشرة بالذاكرة، يقول (خالد بن طوبال): **( أنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها... )**<sup>1</sup>. وفي موضع آخر يقول: **( كنت تحمل ذاكرتك على جسدك، ولم يكن ذلك يتطلب أيّ تفسير )**<sup>2</sup>.

يلاحظ قارئ الرواية أن العنوان (ذاكرة الجسد) يرتبط بالمتن الروائي ارتباطا كبيرا، إنه يمثل فعلا مفتاح النص إنه البداية الخطية **"التي تظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري ومحفز للقراءة"**<sup>3</sup>.

ولا تنحصر الذاكرة في الرواية في خالد وتاريخه، وإنما تتعدى إلى قسنطينة التي لا تحضر في النصّ كشيء مادي وإنما قسنطينة الخيال، والذاكرة هي المحرك الأول الذي

<sup>1</sup> أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، ط 19، بيروت، 2003، ص 86.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 85.

<sup>3</sup> رشيد بن مالك، السيمائية بين النظرية والتطبيق (رواية نوار اللوز نموذجا)، مخطوط رسالة دكتوراه، إشراف: د. عبد الله بن حلي، د. واسيني الأعرج، معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان 1995/ 1994، ص 162.

جعلها تتداعى، ممّا يجعل هذا التداعي ساري المفعول مع شخص خالد بن طوبال الذي يعيش في المنفى : " لأنّ الوجود في المنفى يعني الانقطاع عن الوجود الفعلي في الوطن، كما يعني في الوقت نفسه تمّداً داخليا لهذا الوجود ذاته، وحين يصبح وجود الوطن داخليا تنشط حركة الخيال، وتظهر مستويات متعدّدة للحلم والذاكرة، فيفترق المكان الواحد في أمكنة عدّة"<sup>1</sup>.

فقد اعتمدت الرواية عنصرين أساسيين للحكي هما : الماضي والحاضر (وقت السرد)، تبدأ لحظة بدأ خالد بن طوبال في فتح باب الذاكرة لتعود بعدها الرواية إلى الوراء، بغرض إعطاء القارئ الخلفية لإدماجه في عالم الرواية وتمكينه من معرفة الشخصيات والخلفيات التي أسهمت في صنع الأحداث.

وقسنطينة التي تتداعى عن طريق الذاكرة قد تجاوزت الأبعاد الجغرافية للتحوّل إلى نوع من الإيحاءات والأخيلة المدسوسة في ثنايا النصّ السردي، وهي كما تحدّثنا عنها ذاكرة خالد : (... لكن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كلّ شيء، إنّها تفرد ما عندها دائما كما تلبس كلّ ما تملك وتقول كلّ ما تعرف، ولهذا كان حتى الحزن وليمة في هذه المدينة...) <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> اعتدال عثمان، إضاءة النصّ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01، لبنان، 1988، ص 05.

<sup>2</sup> الرواية، ص 12.

## 2. الراوي في رواية ذاكرة الجسد :

تبدأ أحلام روايتها بالقول على لسان خالد بن طوبال :

"ما زلت أذكر قولك ذات يوم:

"الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث."

يمكنني اليوم، بعد ما انتهى كل شيء أن أقول:

هنيئاً للأدب على فجيعتنا إذن فما اكبر مساحة ما لم يحدث . إنها تصلح اليوم لأكثر من

كتاب.

وهنيئاً للحب أيضاً...

فما أجمل الذي حدث بيننا ... ما أجمل الذي لم يحدث... ما أجمل الذي لن يحدث<sup>1</sup>."

هذه البداية هي بمثابة إنطلاقة سردية للعمل الروائي (ذاكرة الجسد) لكونها عبارات مكثفة توحى بالشمولية، إذ تشير دلالة الجمل الأولى إلى أنها تتويج لسيرورة من الأفعال الإنسانية، بحيث تختلف دلالة الخطاب ووظيفته من عصر إلى آخر ومن رواية إلى أخرى، وحسب جيرار جنيت فإن: "الكاتب لا يقول (قارئ) إلا بحكم عادة اكتسبها من لغة المقدمات والإهداءات التي هي لغة منافقة.. أمّا الواقع فهو أن كل قارئ إنما هو قارئ يقرأ"<sup>2</sup>.

يكفي أن نقول إنّ الراوي كما تشير أحلام مستغانمي يضع القارئ منذ البداية في دهشة، وهي بذلك تعطي الراوي والقارئ بعده فرصة سبر الأغوار المترامية الأطراف لقصة حبّ حدثت، ليقوم الراوي منذ البداية باستعراض مهاراته.

اختارت أحلام راويا ينوب عنها في سرد أحداث الرواية من بدايتها حتى نهايتها، لأنّ الروائي في القصّ لا يتكلم بصوته، وإمّا يفوض راويا متخيلاً، يأخذ على عاتقه عملية

<sup>1</sup> الرواية، ص 07.

<sup>2</sup> جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتمد، المركز الثقافي العربي، ط01، بيروت، الدار البيضاء، 2000، ص265.

السرد، ويتوجّه إلى متخيل يقابله في هذا العالم، وقد سميت هاته الشخصية بـ "الأنا الثانية للكاتب أو الكاتب حين يدخل عالم نصح.

استطاعت أحلام من خلال لغتها الروائية أن تكسر السلطة التي طالما فرضها الرجل على اللغة، من خلال تحكّمه في الألفاظ والمعاني، وهي في رواية (ذاكرة الجسد) تتعامل بنفس الأسلوب لتتحكّم في لغة الرجل الممثل في الراوي (خالد) وتقيس لغته على مقاسها، فراحت تحتفل باللغة التي أصبحت مؤنثة كأنوثتها.

وبالتالي فقد طغى على نصّ (ذاكرة الجسد) المنظور الأنثوي، من خلال غواية (أحلام) للراوي (خالد) بسرد الحكاية على الرّغم من أنّ مهنته الأصلية هي الرّسم، إلا أنّه من خلال علاقتها به تحوّل بشكل ما إلى كاتب، يقول :

**(كان لا بدّ أن أكتب من أجلك هذا الكتاب لأقول ما لم أجد متّسعا من العمر لأقوله)<sup>1</sup>.**

تكتب (أحلام/حياة) من أجل النسيان، في حين يكتب (خالد) من أجل التذكّر، وفي هذا مفارقة عجيبة تسم النصّ الروائي من بدايته إلى نهايته، فتزيد من التعارض القائم بين الشخصيتين الرئيسيتين في الحكوي.

يدرك القارئ من خلال قراءته للرواية أنّها جواب مضادّ لقصّة (منعطف النسيان) التي كتبتها (أحلام/حياة)، بمعنى آخر فإنّ المتخيل في (ذاكرة الجسد) ينبني إنطلاقاً من متخيل آخر غائب وهو (منعطف النسيان) وبهذا "تتخذ الرواية شكلاً دائرياً يساعد المؤلّفة على إحكام السيطرة على بنيتها وتحويل بؤرة الأحداث إلى العالم الداخلي، برغم اتّساع وصخب العالم الخارجي المشدود دائماً بخيوط غير مرئية إلى أعماق الراوي"<sup>2</sup>.

تتماهى (أحلام) في عكس تصوّراتها من خلال الإسم الذي منحته للبطلّة (حياة)، فهذه الإزدواجية توحى للقارئ بأنّ المؤلّفة هي طرف آخر في الحكاية، فإذا "أمكن شخصيات متخيل أن تكون قرّاء أو متفرّجين أمكننا نحن قرّاءها والمتفرّجين عليها أن نكون شخصية تخيلية"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> الرواية، ص 47.

<sup>2</sup> فريدة النقاش، قراءة نقدية في رواية ذاكرة الجسد، مجلة العربي، العدد 457، ديسمبر 1996، الكويت، ص 113/114.

<sup>3</sup> جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 247.



تحضر (حياة) بوصفها صوتاً رئيسياً/بطولياً في الرواية، وهي على امتداد السرد تعمل على الاختراق والتجاوز متمردة على الكثير من القيود الاجتماعية، وهذا الانفتاح على الداخل يحرك عملية السرد لتكون أقرب إلى الحوار المونولوجي-الذاتي الذي يترصد الأحاسيس الدفينة في أعماق الكاتبة.

ومن الواضح أنّ الصراع في نصّ (ذاكرة الجسد) إنّما هو صراع الأجساد، وأحلام مستغامي عملت على الرفع من شأن السرد حتى يكون مكافئاً للحياة؛ بحيث يتعطل الفعل بين الشخص و يحلّ السرد كبديل عنه. فحين تقتل (أحلام/حياة) الراوي (خالد) رمزياً بالكتابة، يعمد هو إلى ممارسة القتل المضاد.

نلاحظ أنّ الحكي يرتبط بخزان الذاكرة (أذكر) ثمّ التحديد الزمني (ذات يوم) الذي يبيّن الصفة الإسترجاعية للحكي، الذي يقوم على تجربة في الكتابة والحياة.

وعلى الرغم من كون الراوي (خالد) هو صاحب النصّ الاستذكاري، إلا أنّ موضوعه هو الحبيبية (حياة) هي الأخرى تستيقظ ذاكرتها معه، فيقول :

**(كنا نكتشف بصمت أننا نتكامل بطريقة مخيفة، كنت أنا الماضي الذي تجهلني،  
وكنت أنت الحاضر الذي لا ذاكرة له.)**

**والذي أحاول أن أودعه بعض ما حملتني السنوات من ثقل)<sup>1</sup>.**

تترك (أحلام) الكاتبة الفعلية للنصّ الحرّية للراوي كي يعبر عن أحاسيسه بطريقة تجعلنا نتفاعل معه ومع تعبيره الشعري :

**(يا بركانا جرف من حولي كلّ شيء .. ألم يكن جنونا أن أزايد على جنون السواح  
والعشاق وكلّ من أحبوك من قبلي .. فأنقل بيتي عند سفحك، وأضع ذاكرتي عند أقدام  
براكينك، وأجلس بعدها وسط الحرائق لأرسمك)<sup>2</sup>.**

<sup>1</sup> الرواية، ص 112.

<sup>2</sup> الرواية، ص 99.

يسترسل (خالد) في الكلام في حين تمثل (أحلام) فعل الكلام وموضوعه من خلال التناقضات التي تفجّر فحوى النصّ والتي وردت في ثنائيات (الشفافية/الضبابية)، (الحزم/التردد)...

وما يميّز الراوي في (ذاكرة الجسد) كونه راويا متحدثًا، عالما بكلّ شيء، تقوم وظيفته على الرؤية الخفية، بسبب معرفته الشمولية، ويأتي الماضي أيضا منظورا إليه بعين الحاضر بحيث يقول الراوي: **(يمكنني اليوم بعد أن انتهى كل شيء..)**<sup>1</sup>، والراوي حين يقول (يمكنني اليوم) يوحي أنه راو عليم وذو معرفة مكتملة.

يأتينا الخطاب عن طريق راو معتمد على (الأنا) يقول :

**(يومها تذكرت حديثا قديما لنا. عندما سألتك مرّة لماذا اخترت الرواية بالذات. وإذا بجوابك يدهشني.**

**كان لا بدّ أن أضع شيئا من الترتيب داخلي.. وأتخلّص من بعض الأثاث القديم. إنّ أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض كأيّ بيت نسكنه...**  
**إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير...)**<sup>2</sup>.

من خلال هذا المقطع نرى أنّ الراوي يبدو في صورة راو موثوق به، فقد كان ضحية لـ (أنت) المخاطبة، يقول :

**( ها هو القلم إذن ... الأكثر بوحا والأكثر جرحا. ...**

**... وها هي الكلمات التي حرمت منها، عارية كما أردتها، موجعة كما أردتها. فلم رعشة الخوف تشلّ يدي، وتمنعني من الكتابة ؟**

**تراني أعني في هذه اللحظة فقط، أنّي استبدلت بفرشاتي سكيننا وأنّ الكتابة إليك قاتلة كحبيك)**<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> الرواية، ص 07.

<sup>2</sup> الرواية، ص 18.

<sup>3</sup> الرواية، ص 10.

تتمّ العملية السردية من زاويتين : الرؤية مع والرؤية من الخلف، ومن المعلوم أنّ ضمير المتكلم في السرد يجعل الحكاية المسرودة أو الأحداث المروية مندمجة في روح المؤلف، فيذوب الحاجز الزمني القائم بين زمن السرد وزمن السارد<sup>1</sup>. كما من شأنه أن يعرّي النفس ويكشف عن نواياها بصدق، ممّا يجسّد لنا الرؤية المصاحبة، ويجعل الراوي من (حياة) بؤرة للسرد ومحور الحدث، أمّا الشخصيات الأخرى فقد وظّفها صراحةً أو ترميزاً على حسب موقعها في الأحداث، خصوصاً شخصيّة (زياد).

إنّ الهيمنة المطلقة هي منظور الراوي في (ذاكرة الجسد)، ففي السرد علامات كثيرة تدلّ على أن الهيمنة المطلقة هي الشكل الذي يدرك الراوي بوساطته العالم الروائي، أولها الإخبار عن الحوادث، فهو محيط بالحوادث كلّها وعالم بتفاصيلها، وهو بذلك حريص على أن يُقدّمها للمرويّ له سواء أتمّت في زمن واحد أم في أزمنة مختلفة، وفي بيئة واحدة أم بيئات عديدة. وثانيها التعليق على ما مرّ به من أحداث، وليس لتعليق الراوي (خالد) مناسبة محدّدة، فهو يُعلّق على أمور من شأنها أن تعطي ما يحدث في الحاضر امتداداً للماضي.

يتصدر (ذاكرة الجسد) كلام حكيم وإن كان يمارسه راو صريح وحكيم فإنه أيضاً راو متسلط "له سلطة المعرفة وسلطة في نمط توزيعها، وسلطة في تداولها وسلطة في ضبط المسارات الفعلية والممكنة للنص الأدبي"<sup>2</sup> وبما أنه راو يجمع بين سلطتي السرد والتأويل فإنّه يمثل للوظيفة الميتاسردية التي من خلالها يجنح إلى فضح أسرار اللعبة الروائية عبر تمرّده وإلى استعمال صيغ حكمية إلى حدّ ما.

يتجنّب الراوي (خالد) الوصف المباشر والسرد الطويل، ويجنح إلى مخاطبة المؤنث (حياة) بلغة شاعرية حالمة، وتشدّد التداخيات الذاتية كلما دخل الراوي حدود حاضره، ليعيش الحاضر كأنه الماضي أو الماضي كأنه الحاضر.

ويقوم الراوي بمراوغة المتلقي من خلال مفردات اللغة، إذ تظهر أنثى الراوي حاضرة غائبة في سرده، ليرتحل بعدها إلى عالم ولادة المخاطبة (حياة) إنطلاقاً من زمن بداية حرب التحرير الجزائرية تاريخ ميلادها، لكن التاريخ الخاص بالراوي (خالد)

<sup>1</sup> ينظر : عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 185/184 .

<sup>2</sup> سعيد بركراد، النص السردى نحو سيميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، ط1، الرباط، 1996، ص83.

والمخاطبة (حياة) هو ذاته التاريخ العام بلغة الحبّ والوطن، في امتزاج جميل لم يفصل بين رقعة الجسد الذاتي المجسّد أو الرقعة الجغرافية للوطن.

يعلن الراوي في خطابه عن تكريم للعسكريين الذين كتبوا بدمائهم حرّية الجزائر قديماً، ويستغرب لأولئك الذين راحوا يكتبون بفسادهم تاريخها حديثاً. ثمّ تنقلب الأحداث منذ زواج المخاطبة (حياة) من (سي ...) الضابط الذي يرمز للسلطة وقد كانت ابنة المناضل الشهيد (سي الطاهر) صديق الراوي (خالد).

ويتماهى الراوي في الحديث عن حياة (العروس) والجزائر (الوطن) ويقيم لهما مآتماً من الألفاظ التي راحت في رمزية رائعة تتحدّث عن ثوب الزفاف، يقول :

**(حزني على ذلك الثوب .. حزني عليه**

**كم من الأيدي طرّزته، وكم من النساء تناوبن عليه، ليتمتع اليوم برفعه رجل واحد. رجل يلقي به على كرسيّ كيفما كان، وكأنّه ليس ذاكرتنا، كأنّه ليس الوطن.**

**فهل قدر الأوطان أن تعدّها أجيال بأكملها، لينعم بها رجل واحد؟<sup>1</sup>**

يجيد الراوي (خالد) ومن ورائه الكاتبة (أحلام) انتقاء الألفاظ فيبين الفرق بين حياة من جهة والجزائر من جهة ثانية، ويصف (سي...) والعسكر الذين استلموا السلطة ونهبوا خيرات الجزائر.

تكتب أحلام تاريخ الجزائر في روايتها، فعلى الصعيد الكتابي نحن أمام عاشقة من لحم ودم، وهي بذلك تنقل إحساسها لراو (مذكر) ليكون في استطاعته إحداث نقلة نوعية على مستوى التفكير، ويصل الخطاب من خلاله على كونه رمزا من رموز الثورة وصوتا ذكوريا يكتسي تجارب كثيرة.

تتحدّث المخاطبة (حياة) عن الراوي كبطل يحمل سمات أسطورية، من شجاعة وشهامة وأفكار، في حين تحدّث عنها الراوي كوطن.

<sup>1</sup> الرواية، ص 362.

يبدو الراوي (خالد) كابن زيدون وتبدو المخاطبة (حياة) كولادة بنت المستكفي، ولعلّ أجواء كتابة الرواية في عالم فرنسي (باريسي) ساحر يتقاطع إلى حدّ بعيد بالأجواء الأندلسية في زمن سابق، ويبدو (خالد بن طوبال) كابن زيدون وهو يخاطب (حياة) قائلاً :

( يا ياسمينة تفتّحت على عجل.. عطرا أقلّ حبيبتى .. عطراً أقلّ

لم أكن أعرف أنّ للذاكرة عطرا أيضا .. هو عطر الوطن )<sup>1</sup> ،

وفي مكان آخر يخاطبها بلغة شاعرية فيقول :

( إفترقنا إنن ..

فيا خرابي الجميل سلاما. يا وردة البراكين، ويا ياسمينة تنبت على حرائقي سلاما.

يا ابنة الزلازل والشروخ الأرضية، لقد كان خرابك الأجمل..)<sup>2</sup>

نلاحظ أنّ (خالد) الرسّام الماهر يجيد الرسم بالكلمات ليرحل بعيداً بلغته فيكتب إلى (حياة) مشاعره : (كيف عدت .. بعدما كاد الجرح يلتئم. وكاد القلب المؤثث بذكراك يفرغ منك شينا فشيئا وأنت تجمعين حقائب الحبّ، وتمضين فجأة لتسكني قلبا آخر)<sup>3</sup>.

يحرص الراوي (خالد) على البوح بشكل مميز فهو يختصّ القارئ بذلك، ليشاركه في حالاته النفسية المتقلّبة، وبهذا فالقارئ مستهدف طوال صفحات الرواية، كأنّ ما يهمّ الكاتب/الراوي هو مواجهة القارئ وما ترسّب في ذهنه من خلفيات، ولاسيما تلك التي تبدي تجاوبا مع النصوص المكرورة. ومع شاعرية اللغة يكون التعامل مع رواية (ذاكرة الجسد) بالضرورة متميّزا، فيجد المتلقي نفسه متفاعلا مع الأحداث، ومع بساطة السرد وتميّز الراوي حتّى كأنه يدعو المتلقي لأن يشاركه فنجان قهوة، فيقول:

( ما زلت أتساءل بعد كلّ هذه السنوات، أين أضع حبّك اليوم؟

أفي خانة الأشياء العادية التي قد تحدث لنا يوما كأيّة وعكة صحّية

أو زلّة قدم .. أو نوبة جنون ؟ أو أضعه حيث بدأ يوما؟..)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> الرواية، ص 85.

<sup>2</sup> الرواية، ص 379.

<sup>3</sup> الرواية، ص 16.

يستخدم الراوي (خالد) ضمير المخاطب بدرجة كبيرة، فضمير الأنا يختصّ به وهو يروي عن نفسه بنفسه سيرته الذاتية وحين يستخدم ضمير المخاطب (أنت) فإنه يتوجه بالسرد إلى الحبيبة (حياة) من منطلق أنها المتلقي الأول الممثل في بنية النص بوضوح، كما يفضي استعمال الراوي لضمير المخاطب إلى تدهور العلاقات بين الشخصيات، فهو يروي للمخاطبة أخبار تعرفها كونها كانت طرفاً فيها، وهو بذلك لا يعمل إلا إعادة صياغة الوقائع التي عاشها معاً، ولا يتحكم الراوي الكاتب في النصّ بالأقدار والأحداث، غير أنه يستطيع اختيار طريقة توظيف الكلمات، بحيث يحقق إنتقالها ما يسمّى بالاكشاف، يقول (خالد):

(ها هو ذا القلم إن.. الأكثر بوحاً والأكثر جرحاً....

ها هو ذا الذي لا يتقن المراوغة ولا يعرف كيف توضع الظلال على الأشياء. ولا كيف ترش الألوان على الجرح المعروض للفرجة....

وها هي الكلمات التي حرمت منها عارية كما أردتها موجعة كما أردتها..<sup>2</sup>

يلاحظ الراوي (خالد) مستغرقاً في وصف مشاعره وتحليل الانعكاسات التي طرأت في الجزائر لتؤثر عليه وعلى رؤيته للعالم من حوله، وهو بذلك يلبس صورتين: صورة الطفل البريء المندفع وصورة الرجل الذي لا يود أن ينسى الطفل.

بين ضمير المتكلم الذي يشغله (أنا خالد) وضمير المخاطب لـ (أحلام/حياة) كان يجب دخول ضمير الغائب (زياد) كطرف ثالث في العلاقة التي تجمع بين خالد وحياة. إذ تسعى أنا الراوي إلى تعزيز حضورها في نرجسية متمرده مما يعزّز النصّ بمقاطع شعرية وأخرى نثرية لأدباء شتى.

<sup>1</sup> الرواية، ص 14.

<sup>2</sup> الرواية، ص 10.

## 3. سرد الراوي للحكاية :

يقوم الخطاب الروائي على دعامتين أساسيتين :

1. وجود قصة تضم أحداثا معينة؛

2. الطريقة التي تروى بها تلك الأحداث، وتسمى سردًا.<sup>1</sup>

وعليه فالقصة لا تحدّد من خلال المضمون فقط، وإنما بالشكل والطريقة التي يقدّم بها ذلك المضمون انطلاقا من جملة الحيل التعبيرية التي يختارها الراوي كي يقدّم المروي. وتبقى مهمة القارئ في تفعيل تلك الحيل التعبيرية من خلال اندماجه مع النصّ تارة وملء الفراغات تارة أخرى.

يغلب على نصّ (ذاكرة الجسد) الطابع الذاتي فجاءت في شكل سيرة ذاتية، والأحداث فيها تقدّم من منظور الراوي، فيخبرنا ويعطينا تأويلات معينة.

يقدم السرد بطريقتين : إمّا بطريقة موضوعية (سرد موضوعي) أو بطريقة ذاتية (سرد ذاتي)<sup>2</sup>. وقارئ الراوية يلاحظ جليا امتزاج طريقتي السرد (الموضوعي والذاتي) حتى يخيّل إلينا استحالة الفصل بينهما.

يمثل نص (ذاكرة الجسد) صورة الحبّ المطلق ففي استحالة الاعتراف بوجوده يصبح السرد مستحيلا بدوره، غير أن الدّات هي التي تقود النصّ، فيصبح المستحيل متحكّما بالسرد، أي استحالة : الحب الكامل، الزواج عن حب، اتزان العلاقة مع الوطن، المحافظة على مبادئ الثورة. والنصّ إذ ذاك يسعى إلى الإفصاح من خلال تحقيق هويته عبر السرد في قول خالد : (لا بد أن اعثر أخيرا على الكلمات التي سأكتب بها فمن حقي أن اختار اليوم كيف أكتب. أنا الذي لم اختر تلك القصة؟)<sup>3</sup>.

أمام فيض الذكريات التي تنهال من ذاكرة الراوي باعتباره المبدع الأوّل في النصّ المحكي، يصبح من السهل تغييب التسلسل المنطقي، وعدم الالتزام بالخطية التقليدية في ترتيب الوحدات السردية الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية، مستعملا بين الحين والآخر

<sup>1</sup> ينظر : حميد الحمداني، بنية النصّ السردية، ص 45.

<sup>2</sup> ينظر : المرجع نفسه، ص 47.

<sup>3</sup> الرواية، ص 09.

تقنية الفلاش باك (الاسترداد)<sup>1</sup> ولهذه الخاصية دور فاعل في البناء الفني الروائي، وقد أسهمت في إظهار الاضطرابات التي كانت تصاحب الراوي على الدوام كما أنها أعطت الرواية خاصية تحفز المتلقي على الغوص في عمق الرواية ومتابعة أحداثها، فاستعادة الراوي لعناصر وأحداث من زمن إلى زمن آخر بإتقان وحرافية ظاهرة في بنية العمل أضاف له بعداً آخر وهذا ما نلاحظه في أغلب فصول الرواية، فالطابع المونولوجي الذي "يُتسم بهيمنة الروح الأحادية من خلال الراوي المشارك في القصة المحكية، والمؤطر لكل أحداثها"<sup>2</sup>.

إنّ مدى الاسترجاع طويل في رواية (ذاكرة الجسد) كما هو واضح من سرد وقائع الثورة (الماضي) وحياة الغربية (فرنسا) وكذا الأوضاع الراهنة في الجزائر، والحوادث المروية بوساطة الاسترجاع هي الغرض الأساسي من الرواية، بل إنها المعبرة عن رؤيا أحلام مستغانمي لواقع الجزائر من جهة والأمة العربية من وجهة أخراة.

تبدو ملامح الراوي (خالد) في رواية (ذاكرة الجسد) مهزوزة رغم تاريخه النضالي ورغم فنه فهو أحيانا ينقصه اليقين، يقول :

(أ يكون الملل والضياح والرتابة جزءا من مواصفات الشيخوخة أم من مواصفات هذه المدينة؟)

تراني أنا الذي أدخل الشيخوخة .. أم ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل اليوم سنّ  
اليأس الجماعي)<sup>3</sup>.

يتأرجح الراوي بين الواقع والحلم والذكرى، لذلك فإنّ الرواية من حيث بنائها السردية انقسمت إلى :

- سرد استرجاعي؛

- سرد واقع-نصي.

<sup>1</sup> الفلاش باك (الاسترداد) : **Flash back** : سبق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين، حيث بعد إتمام تصوير المشاهد يقع تركيب المصورات، فيمارس عليها التقديم والتأخير دون أن يكون بعض ذلك نشازا (عن : عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردية معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 217).

<sup>2</sup> ابن السائح الأخضر، الفضاء القسنطيني عند أحلام مستغانمي، ص 71.

<sup>3</sup> الرواية، ص 22.



يتجلى السرد الاسترجاعي مع خطاب المذكرات (اليوميات) التي عمل (خالد بن طوبال) على تدوينها على طول مقاطع الرواية، كما تتواصل مع تغطية الماضي الممتد لشخوص الرواية الأساسيين وهم : حياة، سي الطاهر وزياد، لذلك قد تغيب الأحداث في راهنتها لتحضر أحداث ووقائع تاريخية، مما ينوع المحكي من مظهر لآخر، من سرد لليومي المعيش إلى سرد يؤرخ للصرعات والنضالات في الجزائر، وهو سرد مدعم بالأحداث التاريخية، الأمر الذي يكثف السرد في الرواية في مادته ومراجعته التي هي في نهاية المطاف مراجع الذاكرة. يقول الراوي :

(من أين جاء هذا الارتباك؟)

وكيف تطابقت مساحة الأوراق البيضاء المستطيلة، بتلك المساحة الشاسعة البيضاء للوحات لم ترسم بعد.. وما زالت مسندة على جدار مرسم كان مرسمي؟  
وكيف غادرتني الحروف كما غادرتني قبلها الألوان. وتحول العالم إلى جهاز تلفزيون عتيق، يبت الصور بالأسود والأبيض فقط؟

ويعرض شريطاً قديماً للذاكرة، كما تعرض أفلام السينما الصامتة)<sup>1</sup>.

أمّا سرد الواقع-النصي فيرتبط بالأحداث الخارجية، كالغربة وزواج (حياة) من رجل آخر.

ولذلك نستطيع أن نعتبر الزمن في بنية هذه الرواية متعدّد الأبعاد وليس خطياً ولا رتيباً فهو يبدأ من النهاية باتجاه غير منتظم ويمزج بين الوسط والبدائية.

ومن هنا يمكن القول بأن الزمن المسيطر على بنية الرواية هو زمن خاضع لجملة من القضايا الشعورية واللاشعورية، الذي تسمح بانهمار فيض من تيار الوعي واللاوعي أيضا عند تدوين الذكريات تدويناً فنياً، لذا فإنّ فعل الكتابة كما فعلت أحلام على لسان خالد تكسب الذات هويتها، " هكذا تتأرجح الذات بين الإحساس المؤلم بتبعيتها لما هو سائد والاعتراف به كواقع وبين الإنصات إلى رغبات الجسد السالبة"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> الرواية، ص 09.

<sup>2</sup> محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق -الدار البيضاء، 1988، ص 19 .

عندما كانت أحلام تكتب عن النسيان كان خالد يكتب روايته من أجل الذاكرة، وفي هذا التقابل نزاع ضمني يكتنف الشخصيتين معا (أحلام/حياة) و(خالد)، وتجد (حياة) في النسيان حالة طبيعية لأنها تقرأ الآخرين من منظور يومي، أما الصوّت الذكوري فيجد في الذاكرة شاهدا لأنه يبصر الأشياء من منظور تاريخي.

فالمنظور التاريخي الذي من خلاله يؤوّل أفعال الآخرين ويقبس به مفاهيمه على مفاهيمهم، ولد لديه شعور عميق بالعزلة والعجز عن التواصل.

شكل العطب الجسدي الذي لحق بالراوي (خالد) -وهو بتر ذراعه- هاجسا وقلقا مستمرين، ولقد حوّل هذا العطب الجسدي كلّ العلاقات التي يقيمها مع الآخرين إلى علاقات ذهنية محضة، وفي مقدّماتهم (حياة/أحلام) بوصفها محور تفكيره، وهو في ذلك ينشّط النصّ للتعبير عن تلك الأفكار والرغبات بفعل الكتابة، نتيجة غياب ذلك التواصل الجسدي.

من هنا يفسّر الراوي (خالد) الأشياء تفسيراً سيئاً نتيجة برهنته الأشياء من منظوره هو فقط؛ بحيث يتناقض مع نفسه وإن كان لإراديا ومواقف الآخرين التي يراها غير سوية.

يقع الراوي في تناقض كبير فهو يرى في زفاف (حياة/أحلام) تلاعبا بذاكرة تاريخية نظيفة -يقصد شخص (سي الطاهر)- من الذين صادروا أملاك الاستقلال واستحوذوا على الكراسي العليا في السلطة، ولأنّ **"المكانية في الأدب هي الصورة التي نذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة"**<sup>1</sup>.

لمّا كان بيت الطفولة هو المكان الذي يشعرنا بالألفة فإنّ هذا الشعور نلمسه في عودة الراوي إلى بيته في قسنطينة، إذ يجد نفسه أمام البيت والذاكرة معا، يقول: **(... ها أنا أسكن ذاكرتي وأنا أسكن هذا البيت فكيف ينام من يتوسّد ذاكرته؟**

**ما زال طيف الذين غادروه يعبر هذه الغرف أمامي، أكاد أرى ذيل كندورة (أما) العنابي يمرّ هنا، ويروح ويجيء بذلك الحضور السريّ للأمومة ...**

<sup>1</sup> غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 07.

... أكاد أرى خلف الجدران الجديدة البياض آثار المسمار الذي علّق أبي عليه  
شهادتي الابتدائية منذ أربعين سنة، ثم جوارها بعد سنوات شهادات أخرى...<sup>1</sup>.

في هذه النقلة المشهدية أين تتمتع الأمكنة والشخوص والأشياء بهيبتها نرى الراوي  
يعود إلى أغوار ذاكرته في الوقت الذي يرجع فيه إلى بيته "لأنّه يكتشف الوجود في حدود  
تتسم بالحماية"<sup>2</sup>.

من هنا نشعر بأنّ (خالد) يروي بأمانة ما حدث ولا يكاد يخلق شيئاً وهو في ذلك  
انفرد بذاكرته الخاصة، فلا نكاد نعثر على أصوات تأتي إليه لتشاركه رأيه وبالتالي فهو لا  
يبتعد عن تجربته الشخصية، ممّا يحيلنا إلى القول أنّ الراوي وقسنطينة يعتبران صورة  
طبق الأصل لبعضهما، يقول (خالد):

(ها هي ذي قسنطينة ...

باردة الأطراف والأقدام، محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار.

ها هي ذي كم تشبهينها ... اليوم أيضاً لو تدرين)<sup>3</sup>.

لم يكتف الراوي بعزلته عن الوطن، وإنما لجأ إلى فضاءات أخرى يستطيع من  
خلالها استرداد بعضاً من عافيته، وإن كان الراوي يعتبر البطل الرئيسي، فإنّ البطولة  
اختارت شخصيات أخرى لا يستهان بكفاءتها في نصّ (ذاكرة الجسد)، خاصّة أنّها أسهمت  
في تعزيز الحسّ الشعوري بالانتماء إلى وطن تشكّله (حياة/أحلام) وهو الجزائر، وإلى  
الاعتزاز بالقومية من خلال شخص (زياد)، الذي ناب عن فلسطين.

وحاولت (أحلام) من خلال شخصية (زياد) أن تعبّر عن العلاقة بين الجزائر ممثلة  
في (خالد و حياة) وفلسطين (زياد) رغبة منها في إظهار البعد القومي : (فكّل مدينة عربية  
اسمها قسنطينة)<sup>4</sup>، ومن خلال التأمّل في أحداث الرواية نلاحظ توحّد قلوب (خالد/حياة/  
زياد) في قلب واحد وكيان واحد، يقول الراوي :

<sup>1</sup> الرواية، ص 288.

<sup>2</sup> غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 37.

<sup>3</sup> الرواية، ص 13.

<sup>4</sup> الرواية، ص 154.

(كنت أحبّ زيادا كنت مبهورا به، كنت أشعر أنّه سرق مئى كلمات الحزن وكلمات الوطن وكلمات الحبّ أيضا... كان زياد لساني وكنت أنا يده كما يحلو له أن يقول.

وكنت أشعر في تلك اللحظة أنّك أصبحت قلبنا معا...<sup>1</sup>.

اخترقت شخصية (زياد) العمل الروائي لتترك بصمة وتمضي، وهو في ذلك لا يؤدي دورا هامشيا، على العكس فقد امتلك القدرة على قلب الأحداث وزرع فتيل الغيرة في قلب الراوي (خالد)، ولعلّ (حياة) كانت هي الأخرى مهووسة بـ (زياد) متذرّعة بذريعة الأدب، يقول الراوي : (في تلك اللحظة .. شعرت أنّ شحنة من الحزن المكهرب وربّما الحبّ المكهرب أيضا قد سرت بيننا واخترقتنا نحن الثلاثة...)<sup>2</sup>.

استعانت أحلام على لسان الراوي (خالد) بلغة دافئة تصف بدقّة الوضع العاطفي، وكما يقول بوشوشة بوجمعة : "هي لغة تتوقّر على علامات حساسية نسوية تجعلها تختلف عن تلك التي يستعملها الرجل في كتابته، وذلك لما تتميز به من دقق شعوري ودفء وطابع شاعري غنائي ونزوع إلى الإيحاء من خلال المزوجة بين الواقع والحلم، الحقيقة والخيال، الحسي والمجرد"<sup>3</sup>.

حظيت في المقابل الشخصية الأساسية (حياة) بمكانة هامة في العمل الروائي، فهي تصوّر لنا الشخصية والمكان والموضوع إذ "تعدّ العمود الفقري الذي يربط بين جميع الأمكنة، فهو المفصل الذي اعتمدت عليه الكاتبة في ربط الأمكنة والأحداث في قالب وجداني يشتعل عشقا ووجدا"<sup>4</sup>، كانت لـ (حياة) المخاطبة دلالات أخرى غير أنوثتها، فهي في ربوع النصّ تشكّل كلّ شبر من أرض العروبة والإسلام، فيقول الراوي :

(...أريد أن أحبّك هنا في بيت كجسدك، مرسوم على طراز أندلسي.

أريد أن اهرب بك من المدن المعبّبة، وأسكن حبّك بيتا يشبهك في تعاريج أنوثتك العربية.

<sup>1</sup> الرواية، ص 202-203.

<sup>2</sup> الرواية، ص 202.

<sup>3</sup> بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، (د.ت)، ص 303.

<sup>4</sup> ابن السائح الأخضر، الفضاء القسنطيني عند أحلام مستغانمي، ص 179.

بيتا تختفي وراء أقواسه ونقوشه واستداراته ذاكرتي الأولى. تظل حديقته شجرة  
ليمون كبيرة، كتلك التي يزرعها العرب في حدائق بيوتهم بالأندلس.

أريد أن اجلس إلى جوارك، كما أجلس هنا على حافة بركة ماء تسبح فيها سمكات  
حمراء، وأتأملك مدهوشا.

أستنشق جسدك، كما أستنشق رائحة الليمون البلدي الأخضر قبل أن ينضج.

أيّتها الفاكهة المحرّمة .. أمام كلّ شجرة أمرّ بها أشتهيك...<sup>1</sup>. لقد صنعت أحلام  
من (حياة) رمزا تمرّر عبره الإحساس التاريخي والتضمين السياسي والإيديولوجي، وتبقى  
هذه الأخيرة بطلّة تقاسمت البطولة مع الراوي، فيكفي أنّها كانت سببا في فقدان ذراعه، وها  
هو الراوي يرسمها في المنفى، ويحبّها ويهيم بها ويعتبر شاهدا على تقلّبات مزاجها.

#### 4. وظائف الراوي في رواية (ذاكرة الجسد) :

تتمّ عملية السرد في العمل الروائي عن طريق الراوي، فهو الوسيط الذي يقيم العلاقة  
بين المؤلف والمتلقي، ليقدّم الأحداث والوقائع الكامنة في السرد، ولهذا نلّفه يقوم بعدّة  
وظائف.

لقد لبس الراوي في (ذاكرة الجسد) وظائف عديدة، بحيث نجد الوظيفة السردية التي  
شملت النصّ برمّته، خاصّة وأنّ الراوي في إطار تقديم وقائع تخيلية، يقول:

(ذات يوم أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق، واخترت أن تكون تلك الجبال  
بيتي ومدرستي السريّة التي أتعلّم فيها المادة الوحيدة الممنوعة من التدريس. وكنت  
أدري أنّه ليس من بين خريجيها من دفعة ثالثة، وأنّ قدرتي سيكون مختصرا بين المساحة  
الفاصلة بين الحرّية ... والموت)<sup>2</sup>.

وفي مكان آخر يقول :

(كان يوم لقائنا يوما للدهشة ..

لم يكن القدر فيه الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأوّل.

<sup>1</sup> الرواية، ص 218.

<sup>2</sup> الرواية، ص 25.

أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى، من زمن آخر وذاكرة أخرى،

ليجمعنا في قاعة بباريس، في حفل افتتاح معرض للرسم؟<sup>1</sup>.

تستغرق الوظيفة السردية مجمل الحدث السردى للحكاية، لكن التنوع الذي يكتنف العمل النصّ دليل على حرّية الراوي في تأدية وظائف أخرى.

يقوم الراوي في ثنايا الأحداث بخلق مواقف للدهشة والإثارة بينه وبين المتلقي، ويتجلى هذا في الوظيفة التنسيقية نلمسها في قول الراوي :

(دعيني أضمّ كلّ من أحببتهم فيك. أتأمّلك وأستعيد ملامح (سي الطاهر) في ابتسامتك ولون عينيك. فما أجمل أن يعود الشهداء هكذا في طلتك. ما أجمل أن تعود أمي في سوار بمعصمك؛ ويعود الوطن اليوم في مقدمك. وما أجمل أن تكوني أنت .. هي أنت ..  
أترين ..

(إذا صادف الإنسان شيء جميل مفرط في الجمال.. رغب في البكاء).

ومصادفتك أجمل ما حلّ بي منذ عمر)<sup>2</sup>.

يلجأ الراوي إلى التنظيم الداخلي وتنويع في أدوات الربط، بتضمين النصّ مقولات شهيرة بغرض التنسيق بين الأحداث حتّى لا تبدو مشتتة.

أمّا عن الوظيفة التواصلية والإبلاغية التي يلجأ إليها الراوي كانت وسيلة لإبلاغ المتلقي من خلال اللغة المستعملة والألفاظ المنتقاة بعناية، إذ يلجأ الراوي إلى التعبير عن ذاته وعن الذوات الأخرى بطريقة متقنة، دون ضرورة الإشارة لضمير الجماعة، يقول :

(يسألني جمركي عسبي في عمر الاستقلال لم يستوقفه حزني ولا استوقفته نراعي  
... فراح يصرخ في وجهي، بلهجة من أقنعه أننا نغترب فقط لنغنى، وأنا نهرّب دائما  
شيئا ما في حقائب غربتنا...

- بماذا تصرّح أنت ؟

<sup>1</sup> الرواية، ص 51.

<sup>2</sup> الرواية، ص 67.

كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه... ولكنّه لم يقرّني.

يحدث للوطن أن يصبح أمّيا<sup>1</sup>.

لم يخل نصّ (ذاكرة الجسد) من الوظيفة الإيدولوجية، التي أراها تقاسمت النصيب الأكبر مع الوظيفة السرديّة، فالكاتبة (أحلام) كتبت تاريخ الجزائر، فثمة بين السطور قصّة رمزية-سياسية، فالراوي بطل شهد فترات عصيبة مرّت بالجزائر، وعليه فالوطن كان مثخنا بالجراح، حالما بحياة أفضل، يقول الراوي :

( ... كان الموت يمشي ويتنفس معنا ... وكانت الأيام تعود قاسية دائما، لا تختلف

عما سبقتها سوى بعدد شهدائها، الذين لم يكن يتوقع أحد موتهم على الغالب...

... لم يكونوا شهداء .. كان كلّ واحد منهم شهيد على حدة. كان هناك من استشهد

في أول معركة، وكأنّه جاء خصيصا للشهادة)<sup>2</sup>.

سبق القول إن رؤيا أحلام مستغانمي في (ذاكرة الجسد) تتمحور حول مصلحة الوطن التي تأتي فوق مصلحة الأفراد، دون إلغاء لحقوق الفرد الإنسانية والاجتماعية، وهذا هو معنى المستوى الأيديولوجي في رواية (ذاكرة الجسد)؛ معنى نعثر عليه مبعوثاً في أجزاء الرواية وبنائها العام ورؤيتها العالم.

والراوي في هوسه وهيامه بالوطن نراه يرسم أجمل الأماكن، خاصّة الجسور التي حرص كلّ الحرص على أن تكون حاضرة في معرضه بباريس، فنلفيه يقول :

(... أكان ذلك الجسر أحبّ شيء إليّ حقاً، لأقف بتلقائية لأرسمه وكأني وقفت

لأجتازه كالعادة ؟ أم تراه كان أسهل شيء للرسم فقط؟

لا أدري ...

أدري أنني رسمته مرّات ومرّات بعد ذلك، وكأني أرسمه كلّ مرّة لأوّل مرّة. وكأنّه

أحبّ شيء لديّ كلّ مرّة)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> الرواية، ص 404.

<sup>2</sup> الرواية، ص 26.

<sup>3</sup> الرواية، ص 63.

تحضر الجسور في رواية (ذاكرة الجسد) في مواضع كثيرة جداً، وحضورها يتجلى في نمطين اثنين :

أ. النمط الفئّي: وهنا يحضر مفهوم الجسر عبر الفنّ (اللوحة) التي يرسم عليها البطل الجسور كما مثلت في ذاكرته، مع مراعاة الأبعاد الفنية والنفسية لمبدع مغترب عن الوطن.  
ب. النمط الحقيقي: وهذا النمط يحضر بكل تداعياته بعد عودة البطل إلى مدينته قسنطينة، ليتأمل الجسور فيها، بكل ما تثيره في نفسه من تداعيات وذكريات .

تختلف نظرة الراوي (خالد) إلى الجسر كمكان فتتراوح بين منظر الغربية ومنظر الحضور في الوطن.



## 5. علاقات الراوي :

تتكشف العلاقات السردية في أيّ عملٍ روائي من خلال العلاقة التي يعقدها المؤلف مع قارئه، والراوي مع نصّه.

رواية (ذاكرة الجسد) لا تروي نفسها بنفسها، وإنما اختارت راوٍ يعبر عنها وعن مواقفها من العالم، بدون معزل عن الشخصيات الأخرى التي تؤطر العمل الفني، إضافة إلى وجود مؤلف كان مسبقاً قد شخّص الأحداث وصاغها في قالبٍ روائي.

صوت الراوي -كما سبق وأشرنا- لا يعني بالضرورة صوت الكاتب، ويتباين الأمر من رواية لأخرى.

تمرّر الروائية من خلال الراوي أفكارها الوطنية والإيديولوجية، فأحلام " أعادت إلى مشهد الحياة الجزائرية الدرامي والحياة العربية بشكل عام من الرومنسية والحنين بوطنية نقية التقى فيها الجزائري والفلسطيني على التهجد باسم فلسطين والجزائر"<sup>1</sup>.

نلمح أثر الروائية في (ذاكرة الجسد) من خلال اللغة الشعرية التي جاءت على لسان الراوي (خالد)، فقد استطاعت أحلام أن تستدلّ على السرايب الخفية للكلمة " ووجدت مقولة الوطن مبعثرة فأقامت ابتهالاتها الرصينة تارة والموغلة في الشفافية تارة أخرى على مذابحها ومذابحنا، ثم راق لها أن تشرح مقولة الحبّ التي ما عرفناها ولن نعرف"<sup>2</sup>.

نقاط كثيرة تبين يد الكاتبة الخفية في الرواية، غير أنّها اتقنت توظيف الراوي الذي حمل على عاتقه مهمّة السرد فكان كلّ ما يحكيه (خالد) في حقيقة الأمر إلا محكي الكاتبة.

ترى نظرية التلقّي أنّ أهمّ شيء في عملية تعاطي الأدب هو المشاركة الفعّالة بين النصّ الذي كتبه المؤلف والقارئ (المتلقّي)، أي إنّ الفهم الحقيقي للنصّ ينطلق من جعل القارئ يتبوأ مكانه الحقيقي من خلال إعادة اعتباره كمرسل إليه .

لذا فإنّ القارئ في رواية (ذاكرة الجسد) استدرج إلى النصّ وفق خطة الروائية كامنة في اللغة، هذه العلاقة الخاصة مع اللغة كسرت المعادلة الكلاسيكية بين الدال والمدلول،

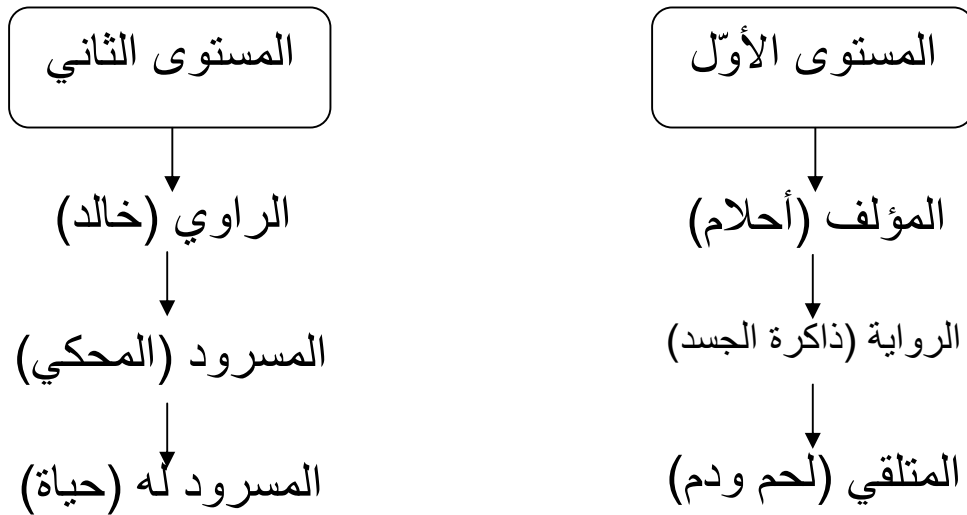
<sup>1</sup> رفعة محمد دودين، الكتابة عند أحلام مستغانمي، مجلة الهدى، العدد 06، أبريل 2006، دار الهدى للطباعة والنشر، ص 25.

<sup>2</sup> سوسن لبايبيدي، ماذا بعد أن صارت الحواس فوضى؟، مجلة الموقف الأدبي، العدد 379، ص 164.

مما جعلها تخلق أشكالاً تعبيرية تغري القارئ، وهي لا تريد لهذه اللغة أن تخصصها وحدها، بل إنها تلقي بها إلى القارئ (المتلقي).

الكاتبة تشبه في طريقة حكيها للنص شهرزاد إلا أنّ (ذاكرة الجسد) يحكي الراوي (خالد) وتدون المرأة "أحلام" ولهذا فهي من أول صفحة تستدرج القارئ لمعرفة المزيد، فيرافقها على مدى 404 صفحة دون كلل.

ويمكن التوضيح للعلاقة بين الكاتب (المرسل) والقارئ (المتلقي) وبينهما الراوي من خلال الترسمة التالية :



نلاحظ أنّ المستوى الأول يقع خارج أيّ سلطة تخيلية، فأحلام الكاتبة (من لحم ودم) والرواية والقارئ عناصر تمتّ بصلة حيّة إلى الواقع، أمّا المستوى الثاني ويمثل الفضاء المتخيّل، فكلّ من (خالد) و(حياة) والخطاي القائم بينهما متخيّل فـ "إنّ السارد والمسرود له في هذا المستوى وإنّ تقمصا دوري الكاتب والقارئ فما ذلك إلا لتضييق الهوة بين

الواقعي والمتخيّل، ثم إنّ وجود قارئ داخل القصة يجعلنا نبقي مبتعدين ونحن نوسّطه دائما بيننا وبين السارد<sup>1</sup>.

تحفل رواية (ذاكرة الجسد) بأبعاد معرفية تثري القارئ، فثمة أبعاد تتعلق بفنّ الرسم وأخرى بتاريخ الجزائر ومعلومات عن الأدب المعاصر وكذا حياة المنفى، هذه الإثراءات تجعل القارئ أمام كمّ هائل من النصوص الأدبية العالمية، ففي

"أمور اللغة والاستشهاد والاستقلال والإخلاص والأمانة المتعلقة بالبلاد، تستغرق المؤلفة في إعادة تقييم شاملة تتساءل عن مواقف وقيم موروثية قديمة تمر بلا سؤال من جيل إلى آخر. وهي بعملها هذا تعيد كتابة تاريخ الثورة الجزائرية والعقود الثلاثة التالية للاستقلال، وتكتب من منظور مستقل دون أي إلزام، ولا تريد كسب أي شيء سوى تصوير ما حدث بالقدر الممكن من الدقة والصدق، لتنتقل هذه المعرفة إلى الجيل الآتي دون تزييف أو مبالغات، وذاكرة الجسد هي ذاكرة الذين دفعوا أرواحهم وأعضاءهم الجسدية من أجل استقلال الجزائر"<sup>2</sup>.

تستشهد أحلام بأقوال كثيرة، منها قول : مارسيل بانيول :

(تعود على اعتبار الأشياء العادية ... أشياء يمكن أن تحدث أيضا)<sup>3</sup>.

وفي مكان آخر بيت شعري للشاعر –هنري ميشو- يقول :

(أمسيات ... أمسيات)

كم من مساء لصباح واحد)<sup>4</sup>.

تثير أحلام الكاتبة في روايتها قضايا كثيرة وتتركها للملتقى ليقوم بحلّها ومناقشتها لذا فضلت الحديث عن المثالية الفارغة التي يقع فيها كثير الناس بحكم التقاليد لا بحكم قناعاتهم تقول: (الوطن كله ذاهب إلي الصلاة).

المنذاع يمجّد التفاحة.

<sup>1</sup> جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 268.

<sup>2</sup> بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية (1899 – 1999)، دار الآداب، ط01، بيروت، 1999، ص 198.

<sup>3</sup> الرواية، ص 13.

<sup>4</sup> الرواية، ص 22.

وأكثر من جهاز هوائي على السطوح يقف مقابلاً المآذن يرصد القنوات الأجنبية، التي تقدم لك كل ليلة على شاشة تلفزيونك أكثر من طريقة - عصرية - لأكل التفاحة<sup>1</sup>، لتضع الكاتبة القارئ وجها لوجه مع ثنائية الوطن والشعب، والتناقض الرهيب الحاصل بينهما.

تعيب أحلام على لسان الراوي (خالد) على الجزائر تنكّر لها لتاريخها النضالي فتقول: (لن أعتب عليك، نحن ننتمي لأوطان لا تلبس ذاكرتها إلا في المناسبات، بين نشرة أخبار وأخرى. وسرعان ما تخلعها عندما تطفأ الأضواء، وينسحب المصوّرون، كما تخلع امرأة أثواب زينتها)<sup>2</sup>، لترسم صورة كاريكاتورية للمناضلين القدماء المسؤولين حالياً، وهم يحاولون الانتساب للنخبة.

استعان الراوي طيلة فترة القصّ على العاطفة التي يحملها تجاه (حياة) والتي تستغرق معظم صفحات الرواية، فنراه يصر على واقعية التطوّرات الدرامية المنهمرة من فيض الذاكرة المسيطر على كامل بنية الرواية ومن خلال السرد على لسان خالد (الذكر) لهذه الرواية العاطفية، خاصّة تتجلى براعة الروائية صانعة هذا العالم التخيلي الذي بحكم لغته المتصفة بالصدق الفني من شأنه أن يحقق الإقناع بواقعية ما يرويها الراوي على متلقيه. يقرأ المتلقي في رواية (ذاكرة الجسد) تاريخ الوطن، وذاكرة أحلام (أحلام مستغانمي)، هذه الرواية التي تشكّلت من لوحات فنية متفرّدة، تنقل لنا صرخات الروح والجسد، تنقلنا إلى عالم الدهشة بكلّ اختصار، فقد عكست ثقافة الكاتبة، وبيّنت مشاغلها وكشفت خبرتها بالفنّ والحياة.

<sup>1</sup> الرواية، ص 12.

<sup>2</sup> الرواية، ص 118.

## خاتمة :

الرواية عالم قائم بذاته، يجعل من الواقع وسيلة لإنتاج مفاهيم جديدة من معطيات قديمة، من خلال توظيف الروائي العناصر الفنية مهتمًا ببعضها دون إهمال للبعض الآخر، فالرواية لا تتمّ دون اللغة والسرد والشخصيات والأحداث والزمن.

لقد كان الاشتغال على الحبكة التقليدية المتينة هو العنصر السائد في الرواية التقليدية على حساب الاهتمام بالشخصية، وقد تغيّر هذا الاهتمام إلى حدّ ما في الرواية الجديدة إذ نالت الشخصية ولا سيما المحورية (شخصية الراوي) نصيبها، فأخذ الراوي يلج إلى دخيلة النفس البشرية ليكشف عن مخبوءاتها.

اقرب الراوي حديثًا من الشاعر الغنائي، فتحوّلت الرواية إلى مصدر للشعرية كما هو الحال في الرواية المعنوية بالبحث (ذاكرة الجسد).

تعدّ رواية (ذاكرة الجسد) بمثابة نقلة نوعية متميزة في الكتابة الجزائرية التي بقيت مدّة غير يسيرة من الزمن رهينة للكتابة باللغة الأجنبية (الفرنسية)؛ بحيث غابت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية من الخمسينيات إلى بداية السبعينيات، لتتجدّد على يد : عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار ...

تعتبر رواية (ذاكرة الجسد) مثالًا للنصّ الروائي اللافت الذي يجنح إلى الإثارة، ذلك لأنّ الكاتبة أحلام اختارت أن تتحدّث بصوت رجل، فهي لا تتحدّث على لسانه فحسب وإنّما بعمق مشاعره وأحاسيسه، واتقنت استعمال اللغة التي نطق بها الراوي (خالد) حتّى يخيّل للقارئ أنّ النصّ مكتوب من رجل وناطق على لسانه فعلا.

وكان الراوي حاضرا بقوة باعتباره أهمّ تقنية يقوم عليها الحكى، وهو موضوع مثالي للبحث في الكيفية التي بها يتمّ إعطاء أفق جديد للكتابة الروائية.

استعمال ضمير المتكلم جعل الراوي من بداية الرواية لنهايتها يتحكّم بالنصّ وجعل البطلة (حياة) تتوارى، وإن هي تحدّثت فإنّ ذلك يحصل عن طريق الراوي أيضا.

سافرت (ذاكرة الجسد) من النهاية إلى البداية في تقنية محكمة من قبل الكاتبة الفعلية للنص، وجعلت من الراوي متحدّثاً رسمياً ينوب عنها بطريقة كسّرت من خلالها المفهوم الشائع وهو التصاق بوح الأنثى بالأنثى فقط.

إنّ كاتبة الكاتبة على كلّ من الحقلين التاريخي والشعري، إذ احتضنت الأحداث التي مرّ بها الوطن، كما أنّ شعريتها كانت تصوّر ذكاءها في اختيار الأمكنة وطريقة الحديث عنها. وإن كانت أحلام قد استطاعت أن تحرّر وتدرس العقلية الجماعية من خلال فردية واحدة، فذلك التركيز جاء في "إحداثيات البناء الدرامي للرواية على نقطة التصالب بين مصير الفرد ومصير الجماعة"<sup>1</sup>.

استطاعت لغة أحلام أن تفتكّ مفاتيح التميّز، فهي الرّداء الذي يرتديه النصّ الروائي، فجاء السرد مكثفاً ممزوجاً بالحلم والمرارة، وهي مرارة تدعو لتعلم درس في الوطنية، كما تستند الكاتبة في الرواية إلى الاستفادة من جمالية التلقي التي أرسى دعائمها النظرية والتطبيقية وإيزر Izer بحيث عملت على دمج القارئ في المفاهيم الثورية، بحيث تشكل جمالية القراءة والتلقي مظهراً من مظاهر حداثة الرواية العربية.

ولعلّ النتيجة البارزة التي انتهت إليها، تتمثل في نموّ القدرات الفنيّة عند الروائيين العرب، وسعيهم إلى التعبير عن رؤيا روائية متماسكة مقنعة ذات خلفيّة ثقافيّة متنوّعة. لقد أصبح الأدب الروائيّ العربي يملك نصوصاً تُعين الباحث على استنباط الرؤيا منها ودراستها لكشف مواطن التجدّد فيها.

نخلص إلى القول بأنّ رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي قد استطاعت أن تحقق فنيّتها، فتشابه أحداثها بين ما هو تاريخي وواقعي أدّى إلى تعميق مضمونها الذي صور الواقع بطريقة رمزية فنيّة عالية.

<sup>1</sup> جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة، ط 01، بيروت، 1981، ص 29.

ملحق المصطلحات

* أ *	
Litteralité	أدبية
Harmonie	انسجام
Extraverte	انفتاح
Emotive	انفعالية
Arbitraire	اعتباطي
Anticipation prolepse	استباق
Paradigmatique	استبدالي
Style	أسلوب
Retrospection	استرداد
Conclusion	استنتاج
Horizontale	أفقي
Connexion	ارتباط
Indices	إشارات
Allipse	إضمار
* ب *	

<b>Focalisation</b>	بؤرة / تبئير
<b>Structuration</b>	بناء
<b>Structurel</b>	بنائي
<b>Structural</b>	بنوي
<b>Macro- structure</b>	بنية كبرى
<b>Micro- structure</b>	بنية صغرى
<b>Structure de surface</b>	بنية سطحية
<b>Structure profonde</b>	بنية عميقة
<b>Structure narrative</b>	بنية سردية
<b>Structure stucturalisme</b>	بنية تركيبية
* ج *	
<b>Substance</b>	جوهر
<b>Esthétique</b>	جمالية
<b>Phrase</b>	جملة
* د *	
<b>Signifiant</b>	دال
<b>Sémantique</b>	دلالي



<b>Signification</b>	دلالة
* و *	
<b>Motivations</b>	وحدات
<b>Unité</b>	وحدة
<b>Fonction</b>	وظيفة
<b>Fonction noyau</b>	وظيفة مركزية
<b>Fonction emotive</b>	وظيفة انفعالية
<b>Fonction référentiel</b>	وظيفة انطباعية
<b>Fonction informative</b>	وظيفة اخبارية
<b>Fonction explicative</b>	وظيفة تفسيرية
<b>Fonction cardinale</b>	وظيفة أساسية
<b>Fonction catalyse</b>	وظيفة ثانوية
<b>Fonctions mixtes</b>	وظائف مختلطة
<b>Régie de Fonction</b>	وظيفة توجيهية
<b>Fonction testimoniale</b>	وظيفة الشهادة
<b>Fonction d'idéologique</b>	وظيفة إيديولوجية

Point de vue	وجهة النظر
* ح *	
Etat	حالة
Motif	حافز
Evenement	حدث
Narratif	حكائي
Récit	حكاية
* ل *	
Linguistique	لسانيات
Langage	لغة
* م *	
Auteur implicite	مؤلف ضمني
Domaine	مجال
Abstrait	مجرد
Situation	موقع
Signifie	مدلول

<b>Morphologie</b>	مورفولوجية
<b>Sujet</b>	موضوع
<b>Immanet</b>	محاينة
<b>Narré</b>	مروي
<b>Constituant</b>	مكوّن
<b>Enonce</b>	ملفوظ
<b>Enonce narratif</b>	ملفوظ سردي
<b>Purs observateurs</b>	ملاحظون خالصون
<b>Acteur</b>	ممثل
<b>Perspective</b>	منظور
<b>Distance</b>	مسافة
<b>Narré</b>	مسرود
<b>Sens</b>	معنى
<b>Concept</b>	مفهوم
<b>Séquen cenarratives</b>	مقطوعة سردية
<b>Approche</b>	مقاربة

<b>Terme</b>	مصطلح
<b>Distinateur</b>	مرسل
<b>Distinataire</b>	مرسل إليه
<b>Narrataire</b>	مروي له
<b>Scène</b>	مشهد
<b>Fable</b>	متن حكائي
<b>Contenu</b>	مضمون
<b>Interlocuteur</b>	مخاطب
* ن *	
<b>Texte</b>	نص
<b>Théorique</b>	نظري
<b>Système</b>	نظام
* ر *	
<b>Vision</b>	رؤية
<b>Narrateurs non représentés</b>	رواة غير دراميين
<b>Représentés Narrateurs</b>	رواة دراميون

* س *	
Prolepses	سوابق
Narrateur	سارد
Narrateur homodigétique	سارد مشارك
Narration	سرد
Narratif	سردي
Contexte	سياق
Simiologique	سيمولوجية
Sémiotique	سيمائية
* ع *	
Actant	عامل
Relation	علاقة
Relation symbolique	علاقة رمزية
Signe	علامة
Présentation	عرض
Vertical	عمودي
* ف *	

Actant	فاعل
Narrateurs Agents	فواعل ساردون
Acte	فعل
Espace	فضاء
* ص *	
Figure	صورة
Formulation	صياغة
Modèle	صيغة
Modalité	صيغ
* ش *	
Forme	شكل
Formaliste	شكلاني
Poétique	شعرية
* ت *	
Interprétation	تأويل
focalisation interne fixe	تبئير داخلي ثابت
focalisation interne variable	تبئير داخلي متنوع

<b>focalisation interne multiple</b>	تبئير داخلي متعدد
<b>Juxtaposition</b>	تجاور
<b>Interference</b>	تداخل
<b>Exponcion verbale</b>	توسّع لفظي
<b>Communication</b>	تواصل
<b>Fréquence</b>	تواتر
<b>Distribution</b>	توزيع
<b>Distributionnelle</b>	توزيعي
<b>Analyse</b>	تحليل
<b>Enonciation</b>	تلفظ
<b>Syntaxique</b>	تركيبية
<b>Syntagmatique</b>	تركيبية
<b>Coordination</b>	تنسيق
<b>Expression</b>	تعبير
* خ *	
<b>Discours</b>	خطاب

<b>Discours narratif</b>	خطاب سردي
<b>Discours narrative</b>	خطاب مسرود
<b>Discours connotatif</b>	خطاب إيحاءي
<b>Discours rapporté</b>	خطاب منقول
<b>Discours personnel</b>	خطاب شخصي



قائمة المصادر والمراجع :

أ. المصادر :

📖 ابن منظور، لسان العرب، تحقيق : عامر أحمد حيدر، مراجعة : عبد المنعم خليل، الجزء 03، منشورات محمد بيضون، ط 01، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.

📖 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، ط 19، بيروت، 2003

📖 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 11، 2001

📖 أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، 2003.

ب. المراجع :

📖 اعتدال عثمان، إضاءة النصّ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01، لبنان، 1988

📖 بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية (1899 – 1999)، دار الآداب، ط 01، بيروت، 1999.

📖 بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، (د.ت).

📖 حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 01، بيروت، الدار البيضاء، 1990.

📖 حميد الحمداني، بنية النص السردى – من منظور النقد الأدبي-، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 02، بيروت، 1993،

📖 طرابيشي جورج ، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة، ط 01، بيروت، 1981.

📖 يمنى العيد، في معرفة النص –دراسات في النقد العربي-، دار الآداب، بيروت.

📖 يمنى العيد، تقنيات السرد الأدبي في ضوء المنهج البنوي، دار الفرابي، ط02 بيروت، 1990.

📖 محمد ناصر العجمي، في الخطاب السردى -نظرية غريماس-، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993،

📖 محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق -الدار البيضاء، 1988

📖 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن السرد-التبئير) المركز الثقافي العربي، ط02، بيروت، الدار البيضاء، 1993

📖 سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، ط01، 1994

📖 سعيد بنكراد، النص السردى نحو سيميائيات للإديولوجيا، دار الأمان، ط1، الرباط، 1996.

📖 سمير المرزوقي/ جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، الجزائر، تونس، (د.ت).

📖 سيزا قاسم، بناء الرواية -مقاربة ثلاثية نجيب محفوظ-، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1985

📖 عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990

📖 عبد المجيد النوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ط 01، شركة النشر والتوزيع -المدارس-، الدار البيضاء،(د.ت).

📖 عبد الفتاح الحجمري، تخيل الحكاية-بحث الأنساق الخطابية لرواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان-، المجلس الأعلى للثقافة، ط01، مصر، 1998

📖 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد-مطبعة الغرب، وهران (د.ت).

- 📖 عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة (دراسة تفكيكية لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993
- 📖 عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجزائرية، 1995، الجزائر.
- 📖 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 164، الكويت، أغسطس، 1992،
- 📖 صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط 01، بيروت، 1995
- 📖 قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي (جلجامش)، دار السؤال للطباعة والنشر، ط 01، دمشق، 1984
- ج. المراجع المترجمة :
- 📖 بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي-دراسات-، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، (د.ت).
- 📖 برنار فاليت، الرواية -مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي-، ترجمة عبد الحميد بورايو، آداب 128، دار الحكمة، الجزائر، 2002.
- 📖 بوريس إيبناوم وآخرون: نظرية المنهج الشكلي -نصوص الشكلايون الروس، ترجمة: ابراهيم الخطيب، ط 01، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982.
- 📖 ج.ب. براون وآخرون، تحليل الخطاب، تر: محمد الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض 1997.
- 📖 جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط 01، بيروت، الدار البيضاء، 2000
- 📖 جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد، تر. ناجي مصطفى، الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، ط 01

📖 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986.

📖 ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر : محمد برادة، ط01، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة.

د. المراجع الأجنبية :

📖 Barthes Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in communication, 8, Ed. Seuil, Paris, 1981

📖 Booth Wayne, *Distance et point de vue*, traduit par Martin Desormonts in poétique du récit, Seuil /points,1977.

📖 Gérard Genette, *Figure III*, éditions du Seuil. Paris 1972

📖 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil , Paris, 1983

📖 Greimas Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, La rousse, France, 1er Ed, 1966,


📖 MEDAGHRI Ahmed, *Narratologie*, théories et analyses énonciation du récit, Ed. OUKAD, 1989.

📖 Pouillon Jean, *Temps et roman*, Edition Gallimard, France 1946.

📖 Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, trad. Marguerite Derrida / Tzvetan todorov et Claude kalan/ Ed. Seuil, Paris, 1970

📖 Toderov T., *Théorie de la littérature*, Edition Seuil, Paris, 1956.

 Todorov Tzvetan : *Poétique*, Ed Seuil/point, Paris 1973.

 Todorov T., *les catégories du récit littéraire in l'analyse structurale, du récit communication 8*, Seuil, Paris 1981.

هـ. الرسائل الجامعية :

📖 ابن السائح الأخضر، الفضاء القسنطيني عند أحلام مستغانمي -مقاربة تحليلية لرواية ذاكرة الجسد، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2000-2001،

📖 باي عز الدين، بنية الخطاب الروائي -دراسة نظرية في تقنيات السرد- أطروحة دكتوراه دولة، إشراف : د. عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، 2004.

📖 بهيجة مصاق، التصوّف في الرواية العربية، بحث لنيل الإجازة في الدراسات العربية، جامعة القاضي عياض، المغرب، 2005

📖 حاج علي فاضل، سيميائية السرد في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، إشراف : أ. محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2002

📖 نادية بوشفرة، علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب، إشراف أ.د. بن حلي عبد الله، جامعة وهران، 2007،

📖 رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة تلمسان 1995 / 1994

و. الدوريات :

📖 بريان ريتشاردسون، لسرد بضمير المخاطب : فنيته ومعناه، ترجمة: خيري دومة، مجلة نزوى، العدد 19.

📖 بوطيب عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي آراء وتحاليل، عالم الفكر ، العدد 4، المجلد 12، الكويت، 1993.

📖 واين بوث، البعد ووجهة النظر- محاولة تصنيف -تأليف :واين بوث، ترجمة: د.غسان السيد، العدد 106-107، 2001 السنة السادسة والعشرون.

📖 تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر. الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، الرباط -المغرب، العدد 8-9، 1988

📖 نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، المجلد 05، العدد 01، مجلة فصول المصرية، القاهرة، 1984.

📖 سوسن لبايبيدي، ماذا بعد أن صارت الحواس فوضى؟، مجلة الموقف الأدبي، العدد 379، دمشق، سوريا، 2003.

📖 علي المرهج، الفكر الدلالي في تحولاته قراءة في تشكل المجال الدلالي. مجلة تيارات، العدد 1014، 23 كانون الثاني 2006.

📖 عمر عيلان، شعرية السرد والنحو السردية تزييفتان تودوروف، مجلة الموقف الأدبي - اتحاد الكتاب العرب، دمشق - العدد 434 حزيران 2007

📖 عواد على، تقنيات الزمن في السرد القصصي، مجلة الأديب المعاصر، العدد 34، صيف 1994.

📖 ف. ستانزل، العناصر الجوهرية للمواقع السردية (زمن الرواية)، العدد 04، الجزء 01، المجلد 11، مجلة فصول المصرية، القاهرة، 1993.

📖 رفعة محمد دودين، الكتابة عند أحلام مستغانمي، مجلة الهدى، العدد 06، دار الهدى للطباعة والنشر، أبريل 2006.

📖 شعيب حليفي، مكونات السرد الفنتاستيكي، العدد 01، الجزء 02، المجلد 12، مجلة فصول المصرية، القاهرة، 1992.

📖 غاستون باشلار، جماليات المكان، تر. غالب هلسا، مجلة الأقلام، العدد 110، دار الجاحظ للنشر، بغداد، (د.ت).

📖 محمد عزّام، شعرية الخطاب السردية - الراوي والمنظور في السرد الروائي - دراسة - من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005.

## الفهرس

إهداء

كلمة شكر

أ ..... مقدمة

01 ..... توطئة

الفصل الأول : مفهوم السرد

09 ..... 1- السرد في المدرسة اللسانية

16 ..... 2- السرد في المدرسة السيميائية

27 ..... 3. العلاقات السردية

35 ..... 4. تمظهرات الراوي

الفصل الثاني : الراوي

38 ..... 1. تقنية الراوي في الكتابة الروائية الجديدة

39 ..... \* المؤلف الضمني : (الأنا الثانية للمؤلف) *Auteur implicite*

40 ..... \* الرواة الممثلون (الرواة الدراميون) *Narrateurs représentés*

\* الرواة غير الممثلين (رواة غير دراميين) *Narrateurs non représentés*

40

42 ..... 2- وظائف الراوي

..... 1/ الوظيفة السردية *Fonction narrative*

43

44 ..... 2/ الوظيفة التوجيهية (التنظيم) *Fonction de régie*

44 ..... 3/ وظيفة التواصل *Fonction de communication*

..... 4/ وظيفة الشهادة *Fonction testimoniale (d'attestation)*

44

44 ..... 5/ الوظيفة الإيديولوجية *Fonction d'idéologique*



45	- الوظيفة الوصفية
45	الوظيفة التأصيلية
45	- الوظيفة التوثيقية
46	3. من يتحدث في الرواية؟ الروائي أم الراوي؟
50	4. الرؤية السردية (وضعية الراوي)
54	أ. الراوي الشخصية: الرؤية من الخلف <i>Vision par derriere</i>
54	ب. الراوي = الشخصية: الرؤية مع <i>Vision avec</i>
55	ج. الراوي = الشخصية: الرؤية من الخارج <i>Vision par dehors</i>
60	5. اشتغال الضمائر (أشكال السرد)
61	السرد بضمير الغائب (هو)
63	ضمير المتكلم (أنا)
65	ضمير المخاطب (أنت)
<u>الفصل الثالث : دراسة تطبيقية</u>	
69	1. قراءة في العنوان
75	2. الراوي في رواية ذاكرة الجسد
85	3. سرد الراوي للحكاية
93	4. وظائف الراوي في (ذاكرة الجسد)
97	5. علاقات الراوي
102	خاتمة
105	الملاحق
113	قائمة المصادر والمراجع

