

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر -2- "أبو قاسم سعد الله"

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

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

رسالة لنيل شهادة دكتوراه تخصص تحليل الخطاب

إشراف الأستاذ الدكتور

- علي ملاحي

إعداد الطالبة:

- سمية قندوزي

2015/2014

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر -2- "أبو قاسم سعد الله"

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

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

رسالة لنيل شهادة دكتوراه تخصص تحليل الخطاب

إشراف الأستاذ الدكتور

- علي ملاحي

إعداد الطالبة:

- سمية قندوزي

أعضاء لجنة المناقشة:

أ/د مشري بن خليفة..... رئيسا

أ/د علي ملاحي.....مقررا

د/مليلة بن بوزة..... عضوا

د/ رشيد كوراد..... عضوا

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

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

2015/2014

- كلمة شكر -

أتقدم بالشكر الخالص إلى أستاذي

الفاضل الأستاذ الدكتور "علي ملاحي"

على اهتمامه بالموضوع، و كذلك لما بذله من جهد

وما قدّمه لي من توجيهات ونصائح

مقدمة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وعليه حاولت دراسة الموضوع التالي:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

أما العنصر الثاني فهو:

2- خصوصية الكتابة النسوية

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

1- مفهوم الراوي و طبيعته البنيوية السردية

2- الوظائف البنيوية للراوي ووجهة النظر السردية .

أ- وظائف الراوي البنيوية السردية

ب- الشكل البنيوي للراوي و صلته بالشخصيات

ج- وجهة نظر الراوي السردية

3- المفهوم السردى لوجهة النظر في المنظور البنيوي

أ- وجهة النظر في المنظور البنيوي الغربي

ب- وجهة النظر في المنظور البنيوي العربي

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

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

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

ضمت الخاتمة أهم النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث.

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

ومن بين المراجع التي استند عليها بحثي أذكر على سبيل المثال وليس الحصر. (بوشوشة بن جمعة -الرواية النسائية المغربية)، و(عبد الله الغدامي- المرأة واللغة)، (سيزا قاسم-في بناء الرواية)، و(الزهور عرام-السرد النسائي العربي) و(محمد طرشونة -الرواية النسائية في تونس)، (نازك الأعرجي- صوت الأنثى).... إلخ ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر والتقدير إلى أستاذي المشرف "الأستاذ الدكتور علي ملاحي" الذي تكفل بمتابعة بحثي رعاية وتوجيها ونصحا.

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

مدخل

مصطلح الكتابة الأنثوية/ النسوية المفهوم والخصوصية

1- مفهوم الكتابة النسوية/الأنثوية

أ- إشكالية المصطلح عند النقاد العرب

ب- إشكالية المصطلح عند الكاتبات العربيات

ج- إشكالية المصطلح عند النقاد الغربيين

2- خصوصية الكتابة النسوية

مصطلح الكتابة الأنثوية/ النسوية المفهوم والخصوصية

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

ولأن الكتابة قبل أن تكون تركيباً لغوياً، فهي تعبير وبوح، ومن ثم فإن المسألة تتعدّد أكثر حين تأخذ الكتابة منحى البحث عن الخلاص من الوضع الاجتماعي الذي تعاني منه المرأة، وهو ما يؤكد تلك الحقيقة التي تخفي وراء كل كتابة قضية، وحين نقول قضية، فحتماً نقصد ذلك الوجد الحقيقي الذي يشعر به كاتبه في نفسه ويراه في غيره، و بالنسبة للمرأة، فإن وجعها الأول هو البحث عن إرساء قواعد فكرها بشكل مستقل¹.

لقد أضاعت التجارب الإبداعية النسائية شعرا و سردا، تساؤلات مازالت معقدة ومتعددة تتحرك بين شرعية الهوية والتهميش، وما زال عدد من النقاد يعلن تبرمه من هذا الأدب وتحت مظلات ملونة، إلا أن موكب الأدب الأنثوي، ظل يحث الخطى، ويواصل السير في بحثه عن تقنيات مدهشة تمكنه من إثبات جدارة حضوره في المشهد الثقافي، وهو سير متأن ينظر بكثير من الحذر لحركة النقد، وبكثير من الاعتزاز للذاكرة الإبداعية العربية، وللحركات التجديدية (الحدثية) غير منفصل بشكل من الأشكال عن الراهن الثقافي والسياسي، والاقتصادي والاجتماعي، وهو في الوقت نفسه مندغم بالوجد الأنثوي، وقادر على التعبير على مباحج الأنوثة ومخاوفها خالفا خصوصية ذات صلة مباشرة بطبيعة الأنثى البيولوجية والنفسية وظرفها الاجتماعي الخاص²

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

2. وجدان الصائغ، القصيدة الأنثوية العربية (قراءة في الانساق) إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004، ص80.

أ- إشكالية المصطلح عند النقاد العرب:

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

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

تعترف معظم الدراسات التي تبحث في تحديد مفهوم الكتابة الإبداعية للمرأة، أنه أمر يصعب التنظير له، فهناك صعوبة كبيرة في تصور الكتابة النسائية ولذلك يستعمل مصطلح عدم القابلية للتحديد (Undesirability)¹ أثناء تصور الكتابة النسائية، فما يقع وما لا يقع تحت عنوان الكتابة النسائية، يخلف تعقيدا تجد له "الوسي ايجارا" تفسيراً في هوية المرأة نفسها بوصفها هوية واسعة جداً، بخلاف هوية الرجل، فإذا كانت الكتابة النسائية مصرة على تمثيل هذه السعة والاختلاف، فانه من غير المفيد أن نحبس المرأة في تعريف دقيق معين² على اعتبار أن الهوية النسوية تشوبها الريبة والتعقيد، وهذا راجع إلى التصورات التي تحاط بها المرأة.

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

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

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

المصطلح، فهل نعتبر الإبداع النسائي، كل ما تكتبه المرأة أم تلك الكتابات التي تعني بموضوعات المرأة؟ بمعنى الحساسيات الأنثوية من حيث التيمات المميزة لها؟ أم أن الأمر متعلق بخصوصية فنية- أدبية، قد يتوفر عليها الرجل كما المرأة¹.

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

تنظر المراجع الأجنبية إلى أدب المرأة من خلال مداخل ثلاثة:

- الأدب الذي تكتبه المرأة

- الأدب الذي يكتب عن المرأة.

- الأدب الذي تقرأه المرأة.

ولكن النظرية النسائية تؤكد محدودية كل منظور من المنظورات الثلاثة، ولا يكفي أحدها لاستيعاب كل ما يستطيع أدب المرأة أن يقدمه من تصورات مختلفة، وتشير الباحثة "فاطمة كدو" إلى أن "ماري ايجلتون"، تؤكد خطأ تصنيف العمل الأدبي على أنه نسائي لمجرد أن المرأة تقبل على قراءته، ودليلها في ذلك مجموعة الكتب التي تصاغ ضد المرأة، ومع ذلك فإن هذه الأخيرة، تقبل على قراءتها، كما أنها ترفض اعتبار رواية ما نسوية لمجرد أن المرأة تكتبها، فهناك مجموعة كبيرة من الروايات الرومانسية التي تكتبها المرأة، إلا أنها بعيدة كل البعد عن ملامح الأدب النسائي². مما يعني أن "ماري ايجلتون"، تحصر مصطلح الكتابة النسائية في الأدب الذي يشغل بقضايا نسوية، ويعالج اهتماماتها بغض النظر عن كاتبه أو قارئه.

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

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

1. زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم و الخطاب، شركة النشر و التوزيع - المدارس - ط1 الدار البيضاء 2004 ص 65.

2. المرجع نفسه، ص 66.

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

- تحميل الأعمال الأدبية ولاء لحركة تحرير المرأة.

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

لقد ميّز الباحث "رضا الظاهر" بين مفهوم "الكتابة النسائية" ومفهوم "الكتابة النسوية"، فاعتبر أن الأول يعني ما تكتبه النساء، من وجهة نظر النساء، سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال، أو عن أي موضوع آخر. أما المفهوم الثاني فيعني حسب- رضا الظاهر- الكتابة التي تعالج قضايا نسوية، سواء كانت هذه الكتابة من إبداع امرأة، وهو الاحتمال الغالب لأسباب معروفة ومبررة، أو من إبداع رجل وهي نادرة¹. و قد نبهنا "رضا الظاهر" إلى عدم الخلط بين المفهومين، من حيث أن الأول ليس مرادفاً للثاني، ذلك أن النسوية- حسب الباحث- "هي بالأساس، اصطفاًف مصالح سياسية، يمكن أن تتبناها بعض النساء ولا يتبناها البعض الآخر منهن، بمعنى أنها ليست تجربة مشتركة بين جميع النساء على أننا لا نستطيع أن نفصل، فصلاً كاملاً، بين النسوية كمشروع سياسي وبين تجربة النساء، دون أن يعني هذا، بالضرورة أن التأكيد على التجربة النسائية، يجعل من العمل "الأدبي نسوياً"². فالباحث يعطي لمفهوم النسوية بعداً أيديولوجياً يجعله يرتقي من مجرد مصطلح أدبي، إلى مفهوم يعرض المذاهب المختلفة للنساء.

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

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

2. المرجع نفسه، ص 10-11

الدراسات تعتبر أن رواية "ليلة بعلبكي" (أنا أحيا) الصادرة سنة 1958، " الانطلاقة الأولى للكتابة النسائية، بفعل العنوان الذي جاء مثيرا لاستخدام ضمير المتكلم (أنا)، و منذ منتصف الثمانينات، أعيد طرح المصطلح من جديد، وبشكل مكثف مع تصاعد الفعاليات الأدبية المختلفة، من دراسات ولقاءات وندوات ثقافية في مختلف البلاد العربية، خاصة في سنوات التسعينيات، وتم التركيز فيها على خصوصية هذا المصطلح، بالنسبة للكتابة بشكل عام، وعلى علاقته بالمرأة بشكل خاص¹.

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

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

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

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

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

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

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

2. المرجع نفسه، ص 23-31.

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

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

إن هذه المصطلحات (نسائي، نسوي، أنثوي) معبأة أيديولوجيا وتحيل إلى معاني (من مثل الهامشية وما كان في معانيها)، وهي باختصار إحالة إلى الهوية.² على أن هناك من يقبل مصطلحا دون آخر من هذه المصطلحات فيرفض مثلا مصطلح "أدب نسائي" باعتباره إحالة مباشرة إلى جنس مبدعه (امرأة)؟ وهذا يخل بفنية العمل الأدبي ويقبل مصطلح "الأدب النسوي" باعتبار أن "نسوي" لفظة تحمل خطابا أيديولوجيا³، يسعى إلى خلخلة المفاهيم السائدة حول المرأة في الخطاب الذكوري المهيمن، ويلتبس إبداع المرأة إضافة إلى ما سبق بمصطلح "النص المؤنث" والذي ليس بالضرورة أن يكون مبدعه (امرأة/ أنثى)، إذ بإمكان الرجل أن يكتب نصا مؤنثا وهكذا تفهم الأنوثة كصيغة فنية وطريقة في الكتابة.⁴

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

1. زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 07.

2. سارة جاميل، النسوية و ما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 2002 ص 94.

3. علي عبود المحمداوي، الفلسفة والنسوية، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، ط1، 2013، ص 28.

4. المرجع نفسه، ص 95-96.

هذه المقاربات النقدية بخصوص المصطلح "الأدب النسائي" سواء من طرف الناقد أو الكاتبات أنفسهن والتي تكاد تجمع على تفريغ هذا المصطلح من معناه الهوياتي، وتحديد الهوية الجنسية، في الحقيقة هو نوع من الرغبة في إثبات الهوية (المختلفة)، فسؤال الهوية¹ أو الطرح الهوياتي يفرض نفسه بشكل مباشر أو غير مباشر، فبينما كثر الجدل في الساحة الأدبية والنقدية حول الأدب النسائي/ النسوي/ الأنثوي، بخصوص كتابات المرأة التي تبحث عن هويتها، وإثبات اختلافها، فإننا في المقابل لا نجد هذه الإشكالية مطروحة بخصوص كتابات الرجل، التي لا تطرح مسألة الانتماء. فيكفي أن نقول: الأدب كي نفهم أنه إحالة إلى ما يكتبه الرجل، دون حاجة إلى إضافة كلمة "الرجالي" في مقابل النسائي/ النسوي للدلالة على جنس المبدع (الرجل).

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

إن الأدب النسائي أو الكتابة النسائية أو الأنثوية مصطلحات تتأرجح، بين القبول والرفض أو القبول المشروط. وإلى اليوم لم تجد لها مكانا شرعيا في الساحة النقدية العربية التي لا هي تبنته ولا هي أنكرته. فمعظم الآراء تجمع على رفض التسمية أو المصطلح بحجة أن لا جنس للكتابة، فالكتابة واحدة سواء أكان المبدع رجلا أم امرأة. لذا لا يجب أن تصنف تصنيفا بيولوجيا، ... فالفكر الإنساني ينتج عن وحدة حية هي مخ الإنسان وهذه الوحدة لا تختلف في طرائق التفكير إلا لبيان الفروق الفردية².

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

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

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

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

في هذا السياق فإن الناقدة "خالدة سعيد" من خلال مؤلفها (المرأة، التحرر، والإبداع) ترى أن إطلاق مصطلح الأدب النسائي أو الكتابة النسائية على ما تبدعه المرأة ينوء عن الدقة والموضوعية، وعلتها في ذلك أن ما تبدعه المرأة لا يملك تلك الخصوصية التي تميزه، وبالتالي تؤهله لأن يكون أدبا متميزا، يحمل هويته الخاصة "فالقول بكتابة إبداعية نسائية" تملك هويتها وملامحها الخاصة يضيف إلى واحد من الحكمين: إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية ومثل هذه الخصوصية، وهو ما يردها بدورها إلى الفئوة الجنسية، فلا تعود صالحة كمقياس ومركز، وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية، أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوة، مما يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي¹، فالناقدة ترفض المصطلح لأنه سيحصر الأدب في الفئوة.

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

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

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

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

ومشكلاتها الخاصة، كإحسان عبد القدوس، وبالتالي لا يمكن أن نقبل بمصطلح الأدب النسائي مادام هذا الأدب يفتقد إلى تمييزه¹.

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

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

الناقدة تربط خصوصية الكتابة النسائية بالوضع الاجتماعي للمرأة، فتغيب تماما الذات المبدعة، ورغم أننا نقر بأهمية الواقع الاجتماعي كأحد العناصر الفاعلة في تشكيل العملية الإبداعية، إلا أن هذا لا يعني ربط الأدب النسائي بالوضع الاجتماعي وإغفال الجوانب الأخرى المهمة التي تتصل بالتمييز الفيزيولوجي للمرأة وبواقع أدوارها وأوضاعها في المجتمعات العربية والإسلامية³.

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

1. المرجع نفسه، ص 79.

2. رشيدة بن مسعود، المرأة و الكتابة (الاختلاف و بلاغة الخصوصية)، مرجع سابق، ص 77.

3. المرجع نفسه، ص 77.

وإذا كان من شيمة العلم عدم التحيز والعنصرية، فهذا ينقشع الخلط وتفتح الرؤية¹، فهو الآخر يرفض مصطلح الأدب النسائي لأنه في نظره لا يملك الخصوصية التي تميزه عما يكتبه الرجل، فالمرأة والرجل سيان في الكتابة الإبداعية، ويرى أن هذا المصطلح قائم على أساس تصنيف عنصري (ذكر/ أنثى) وفي كل الأحوال لا يعدو أن يكون مسمى من المسميات التي تنقلها الثقافة العربية من الثقافة الغربية.

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

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

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

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

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

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

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

حاولت من خلالها بيان الفرق بين المصطلحين، فهي ترى أن لفظة (نساء) في مصطلح الكتابة النسائية، يحيل مباشرة إلى جنس كاتبته، أي من الخارج فهي (لفظة نساء)، تشتغل على مستوى واحد فقط وهو نوع الجنس، (المستوى الخارجي). بينما "حقل المؤنث لا يقف عند حد أوجد، أي كصفة مميزة لجنس النساء، فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات، فالي جانب المؤنث اللفظي والمجازي إضافة إلى ما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستويي الرمز والعلامة¹.

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

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

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

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

1. المرجع نفسه، ص 13.

2. المرجع نفسه، ص 24.

3. محمد نور الدين أفاية، الهوية و الاختلاف (في المرأة "الكتابة و الهامش")، مرجع سابق، ص 48.

4. زهرة الجلاصي، المرجع السابق، ص 27.

يسميه أدبا أنثويا موازيا. وهكذا يتحدث عن "النقد الأنثوي" وعن الحركات الأنثوية، وما يعنيه هذا التميز، هو أن النقد الأنثوي قد يكتبه رجل لا أنثى. أما الأدب النسوي فهو من إنتاج امرأة/ أنثى تحديدا، موازيا للأدب الذي يكتبه الرجل¹.

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

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

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

1. ادوارد سعيد، الثقافة و الامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الأدب بيروت، ط2، 1998 ص52-53.

2. نازك الاعرجي، صوت الأنثى (دراسات في الكتابة النسوية العربية) دار الأهالي دمشق، 1997 ص 31-14.

3. المرجع نفسه، ص35.

4. سعيد يقطين، الأدب و المؤسسة و السلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2002 ص 58.

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

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

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

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

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

وخصوصيتها نفسيا وجسديا وفكريا وثقافيا لتباشر من خلاله نهجا مغايرا في الكتابة الروائية¹.

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

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

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

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

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

3. المرجع نفسه، ص06.

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

- مصطلح النسائي/ النسوي/ الأنثوي عند الكاتبة العربية:

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

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

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

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

- على طريقة المنطق السوري- تقول: (الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي) وإما أن تكون التسمية، الأدب النسائي انعكاس لواقع يتجسد في كون أكثر نتاج الأدبيات قبل أعوام كان لا يدور إلا حول المرأة وحريتها وتمردا وقلقها ...¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. المرجع نفسه، ص81.

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

4. المرجع نفسه، ص 43.

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

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

وقد نشرت إحدى الكاتبات الكويتيات³ مقالا تستهجن فيه استخدام مصطلحات تصف كتابة المرأة الكاتبة تمييزا لها عن كتابة الرجال على أساس جنس الكاتب، وحاولت أن تبرهن على تداعي هذا التمييز بتقديم دراسة تطبيقية لمجموعة من الأعمال الروائية لكتاب وكاتبات عرب.

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

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

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

3. طيبة احمد إبراهيم، مقال تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية للمرأة و الرجل، في مجلة عالم الفكر، المجلد

32، أكتوبر- ديسمبر 2003، المجلس الوطني للثقافة و الأدب الكويت، ص 225..

ورجالنا العرب وبنسبة 99٪ يقولون عن أي منتج فني أدبي للمرأة بما يبخل الحقيقة
ثمنها¹.

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

وتحتج صاحبة المقال لموقفها الرافض كتابات المرأة بأن أهم ما يميز الإبداع
الأدبي أنه إنساني بغض النظر عن جنس مبدعه كان ذكرا أم أنثى، وإذا ما كان ثمة
خلاف فإنما يعود إلى اختلاف كل فرد عن آخر بغض النظر عن جنسه².

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

1. المرجع نفسه، ص 226.

2. طيبة احمد إبراهيم، تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية، مرجع سابق ص 228.

3. عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، مرجع سابق، ص10

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

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

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

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

1. المرجع نفسه، ص 50.

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

إن مصطلح الكتابة النسائية (Ecriture feminine) هو حصيلة نشاط مستميت

نسوي غربي طويل أفرز نقده الخاص به، فالمذهب النسوي الغربي أو (feminism)

مصطلح أطلق على الفكر الداعي إلى تحرير النساء من القمع الذي طالهن لقرون من الزمن، من طرف السلطة الذكورية، وقد ظهر هذا المذهب بداية في أوروبا في أواسط القرن التاسع عشر كجزء متضمن في الخطاب التنويري¹، وبعدها انتقل إلى أمريكا، ومضمون هذا الاصطلاح، تقديم النساء وتعريفهن بأنهن مقموعات وأن علاقات الجنوسة ليست ثابتة، وقد مر المذهب النسوي من خلال الكتابات النسائية بثلاثة أطوار².

- الطور الأول: وهو "الطور المؤنث feminine (1840-1880)، وأبرز رائداته

"اليزابيث غاسكل"، و"جورج ايليوت" وما يميز الكتابات النسوية في هذه المرحلة هو طابع التقليد، حيث كانت الكاتبات يتقيدن بالمعايير الجمالية الذكورية، زيادة على التزامهن، آداب الاحتشام، ونبذ المجون في كتاباتهن.

- الطور الثاني: و هو الطور النسوي (feminist). (1880-1920) وأشهر كاتبات

هذه المرحلة "اليزابيث روبنز" و"أوليف شراينر" في هذا الطور طالبت النساء الراديكاليات بحريتهن.

- الطور الثالث: الطور الأنثوي (female) (1920 فصاعدا) وأبرز الكاتبات في هذا

الطور، الروائية "ذوروتي ريتشاردسن" و"كاترين مانسفيلد"، ويحمل هذا الطور خصائص الطورين السابقين³.

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

2. المرجع نفسه، ص 22.

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

إن النظرية النسوية الغربية متغيرة، ومتنوعة المشارب والمناهج تأخذ من كل نظرية ما يأخذ أهدافها (التحليل النفسي- البنيوية- ما بعد البنيوية- التفكيكية...) فسمتها العامة التحول والتنوع، بمعنى آخر¹.

من هنا يمكننا القول إن اللبس الحاصل في مصطلح الأدب الذي تكتبه المرأة، ما هو إلا نتيجة للخلط المنهجي الحاصل بين صيغة (الأنثى والكتابة) وعليه فقد أثرت استخدام مصطلح (الكتابة الأنثوية) لكونه المصطلح الأقرب للواقع والبال إلى حد كبير على خصوصية ما تكتبه المرأة، فكل كتابة متميزة قدر من الخصوصية والاختلاف ومثلها لكل إبداع خصوصية، لكل كاتبة خصوصية وخصوصية كل كاتبة تكمن في خلفيتها واتجاهاتها الفكرية، فهي تنظر إلى العالم وترصده من منظورات مختلفة، كما أن طريقة التعبير لديها تمنحها خصوصية ومع ذلك فإننا لا نذهب إلى القول بأن الإنتاج الأدبي للمرأة هو في نهاية الأمر إبداع قائم بذاته من خلال أهدافه ومضامينه². مثلما أكد البعض لأن الأمر يتعلق في النهاية بإبداع إنساني واحد.

ب- خصوصية الكتابة الأنثوية:

فخصوصية الكتابة الأنثوية، لا بد أن تكون حاضرة في أعمال المرأة/ الكتابة وذلك نظرا لاختلاف تجربتها الحياتية، وتركيبتها النفسية والبيولوجية أيضا، وعلى هذا الأساس يأتي التحليل النفسي والرومانطيسي، ليميز بين الرجل/ الكاتب و المرأة/ الكاتبة. ف "ألين مور" على سبيل المثال تنسب للمرأة ميلا غريزيا فطريا لصور معينة أو أشكال لغوية محددة وإن كانت في بعض الأحيان تربط ما بين الاستعارات التي تستعين بها الأدبية، والوضع الاجتماعي لها، وما تعرفه من أساليب حياتية، خاصة بمجتمع النساء، فنجد مثلا، صورة الطائر المتكررة في كتابات المرأة، أو صورة العصفور في القفص التي ترد كثيرا في روايات المرأة³.

1. المرجع نفسه، ص 108.

2. عبد الله غلامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1996، ص 172.

3. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 123.

إن مسألة الخصوصية في الكتابة الأنثوية تبقى حتمية تثبتتها نصوص المرأة ذاتها، وهو ما يؤكد عليه الباحث "بوشوشة بن جمعة" بعد اطلاعه على مجموعة من الروايات لكاتبات تونسيات، عبر مختلف مراحل سيرورتها التاريخية، فهو يقر بوجود علامات دالة على خصوصية هذا الإبداع الروائي النسائي، سواء على صعيد المتن الحكائي أو الجمالي (البنوية والأسلوبية) وجميعها تتناسق وتتفاعل لتؤكد على وجود مثل هذه الخصوصية في كتابة المرأة الروائية¹.

لقد طالبت فرجينيا وولف Virginia Woolf (إحدى رائدات الأدب النسائي) بضرورة أن تعبر المرأة الكاتبة عن كل ما لديها وما تشعر به، وأكدت على أن ما تكتبه، هو دائما نسائي، ولا يمكنه إلا أن يكون نسائيا، وفي أحسن حالاته يكون نسائيا على أكمل وجه، ولكن الصعوبة الوحيدة تكمن في تعريف ما نعنيه بكلمة نسائي²، فهي تسلم بأن كتابة المرأة الكاتبة تحمل بصمات هويتها النوعية، غير أنها مترددة في تعريف المصطلح الدال على هذه الكتابة المتميزة.

وينطبق الأمر نفسه على الناقدة النسوية الفرنسية هيلين سيكسوس Hélène Cixous التي تؤكد على استحالت تعريف الممارسة النسائية للكاتبة، وفي هذه الاستحالة ستبقى لأنها ممارسة لن تنظر وتحصر وتوضح لها رموز الخاصة، ولكن هذا لا يعني أن هذه الممارسة غير موجودة³.

1. المرجع نفسه، ص 124.

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

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

ويتطابق موقف الناقدة النسوية الفرنسية جوليا كريستيفا Jolia Cristiva مع موقف هيلين في تحديد مجال اشتغال الأدب النسوي، بأنه يشتغل على الفجوات والمسكوت عنه، واللاممثل في الخطاب الذكوري باعتباره النسوي¹.

وتذهب الناقدة البريطانية الين شولتر Ilène Scholter المذهب نفسه، حيث تؤكد على خصوصية الكتابة النسوية، وتربط هذه الخصوصية باختلاف الحياة التي تحياها المرأة، حيث ينتج عن ذلك مضمون مختلف في أعمالها الأدبية، وأن هناك من الملامح المشتركة بين هؤلاء المؤلفات ما يكفي لرسم تقاليد أدبية نسائية واضحة ومحددة².

وعلى الرغم من الضبابية التي تلف مصطلح الكتابة النسوية في المواقف السابقة إلا أن هذا الغموض تبدد في السنوات الأخيرة و بخاصة ابتداء من أواخر السبعينيات من القرن الماضي إذ حاول النقد النسوي أن يحدد المصطلحات ومجال اشتغالها، فهذه توريل موي Torel Moi تميز بين ثلاثة مصطلحات هي: (النسوية) و(الأنثى) و(المؤنث)، إذ ترى أن (النسوية) ما هي إلا قضية سياسية، و(الأنثى) مسألة بيولوجية محض، و(الأنوثة) على أنها مجموعة خواص محددة ثقافيا³.

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

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

1. شيرين أبو النجا، نسائي أو نسوي، منشورات مكتبة الاسرة القاهرة، 2002، ص 09.

2. نازك الاعرجي، صوت الانثى، مرجع سابق، ص 198.

3. توريل موي، النسوية و الانثى و الانثوية، ترجمة كورنيليا خالد، مجلة الآداب الاجنبية، عدد 79، اتحاد الكتاب العرب، 1993، ص 47.

إنهن نساء استرجلن، وبذلك كان دورهن دورا عكسيا، إذ عززن قيم الفحولة في اللغة، وهذا هو عين ما حدث مع الشاعرات النساء في العصور الأولى منذ الخنساء حتى عائشة التيمورية¹.

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

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

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

ويطلق مصطلح "النسوية" على الأدب المتمرد على التقاليد والقيم الثقافية والاجتماعية التي كانت تقمع المرأة³، وتسلب إرادتها وحقوقها، وقد ارتبط هذا المصطلح بظهور الحركات النسوية الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تطالب بالمساواة مع

1. عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص182.

2. المرجع نفسه، ص47.

3. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، مرجع سابق، ص 122.

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

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

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

وخلاصة القول أن الأدب النسوي لا يأخذ موقفاً من النظام الأبوي² وضد التمييز الجنسي فحسب، وإنما هي فكر تعتمد إلى إبراز صوت المرأة وإلى تأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي وضعت فيها، وتتخبط في الحركة النسائية الهادفة إلى النضال من أجل تحسين وضع المرأة في المجتمع، ولا يشترط فيه أن يكون كاتبه امرأة.

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

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

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

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

وهي بهذا التحديد إنما تلتقي مع مفهوم مصطلح آخر أكثر حداثة هو "الأدب الأنثوي"، الذي يشير إلى مرحلة اكتشاف الذات على حد تعبير توريل موي، بمعنى أن هذا المفهوم يطلق على الأدب الذي تكتبه المرأة، ولكن ليس كل امرأة، بل يطلق على الأدب الأنثوي الذي يدور حول اكتشاف الذات الأنثوية المتميز ببيولوجيا ونفسيا وفكريا. هذا التحديد أساسي ومركزي لأنه الفاصل بين ما هو نسائي وما هو أنثوي، فالنسائي ليس بالضرورة أن يصدر عن المرأة، فكم من أديب كتب أدبا نسويا، في حين أن المقصود بالأدب الأنثوي أن الذهنية التي تشغل على هذا الأدب ذهنية أنثوية. وقد برز هذا المصطلح في كتابات الناقدات الفرنسيات المعاصرات أمثال "لوسي لريجاري" و"هيلين سيكسوس" و"جوليا كريستيفا"²، وهو ما يعكس موقفا أنثويا راديكاليا بالمقارنة مع موقف الحركة النسوية الحقوقية، إذ يفترض هذا الاتجاه وجود أنوثة جوهرية يمكن استحضارها والتمركز حولها باعتبارها قيمة للأنثى في مقابل الفحولة التي تشكل قيمة للذكور.

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

1. شيرين أبو النجا، نسوي أم نسائي، ص 09

2. سارة جمبل، النسوية و ما بعد النسوية، ص 323.

وتسببها بسياج الرغبة. نذكر في هذا الإطار إسهامات الناقدة الفرنسية هيلين سيكسوس في كتاباتها المثيرة للجدل مثل "ضحكة الميوزا" الذي تدعو فيه الكاتبات أن يصدرن في إبداعهن عن عقل نسوي شامل في فهم جسد المرأة، وذهنيتها في آن¹.

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

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

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

ويشير مصطلح "الأنثوية" إلى مفهوم شائع في النقد النسوي الغربي، هو تمركز الكتابة الأنثوية³. حول جسد الأنثى ومحاولة اكتشافه في ردة فعل لرؤية ذكورية متسلطة ومهيمنة لا ترى في المرأة إلا جسداً يشتهى، أو أنه كائن رديف للنقص والخطيئة، وقد

1. كورنيليا خالد، المرأة العربية، الإبداع النسوي، النظريات النسوية، المركز الثقافي الملكي عمان، 23-26- اب، 1967، ص 07.

2. المرجع نفسه، ص 07.

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

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

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

وقد نتج عن هذا النوع من الكتابة المتمركزة حول الجسد ما يسمى بـ "كتابة الجسد" الذي أطلقته الناقداً النسويات الفرنسيات وبخاصة "جوليا كريستيفا" في كتابها "ثورة اللغة في الشعر أصدرته عام 1974، ومن ثم تحول الجسد في الثقافة الأنثوية الغربية إلى رمز للتعبير عن وعي المرأة بذاتها ورغبتها في الاستقلال ومقاومة سلطات القهر الذكوري عبر التاريخ².

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

لقد أزالـت الرواية الأنثوية الهيمنة الذكورية، وخرجت عن دائرة الشبيبة والاستهلاكىة لتفرض كيانها ووجودها ككائن مستقل بمنظورها ورؤيتها وزاوية التقاطها واهتمامها كلها عناصر حاضرة في السرد الأنثوى.

1. حبيب بوهورور، تثوير المحضور فى الرواية العربية المعاصرة، مجلة عمان، ع 154، نسيان 2008 ص74.

2. المرجع نفسه، ص 73.

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

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

وتبقى فكرة البحث في سؤال الكتابة عند المرأة من خلال الرواية كعمل تطبيقي بحكم النصوص ويصغي لأدق جزئياتها، وقد شجعنا في ذلك وفرة إنتاج المرأة العربية الروائي، فكان لزاما أن نتوقف عند مسار السرد النسائي العربي بغية الإجابة عن أسئلة يفرضها السؤال الإبداعي، الذي تشغل عليها الدراسة "في الكتابة الأنثوية والنص الإبداعي" من خلال الإصغاء لصوت المرأة و آليات بنائها للرواية إقرارا بالاختلاف والخصوصية، الذي لا نجده إلا في عالم المرأة يلمس سراديب النص الأنثوي ووعيتها الخاص في مواجهة الآخر انطلاقا من عالمها الداخلي القريب منها².

ولا يخفى على أحد أن الإبداع والكتابة، تولدان الحياة من ظلمة الفقد والغياب، والرواية تحقق للمرأة المبدعة شيئا من تشكيل ذاتها، الحقيقية داخل فعل الكتابة، بينما الرجل لا يرى المرأة فكرا واعيا بل يراها جسدا ناميا، وهذا ما تؤكدته جل الأعمال الإبداعية الذكورية³.

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

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

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

أما في أغلب المتون السردية الأنثوية، فإننا نجد المرأة تشغل موقع الفاعل لا موقع المفعول، هذه الذات الفاعلة التي نلمس فيها الخلاص والانطلاق والتحرر، من الكبت وسجن الظل والظلام¹، وتتطلق المبدعة كمارد خرج للتو من قمقمه لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها، مهما كانت تفاهتها من خلال اللغة التي تبلغ درجة عالية من البوح الذاتي متحدية تقاليد المجتمع من خلال تمردتها على تقاليد الكتابة، حيث يتداخل ويظهر دور المبدعة في متنها الحكائي² الذي يبدأ من أدق الانشطارات الذاتية في علاقة الذات بالذات، وصولاً إلى الآخر المختلف، حيث يلعب التخيل فيها عامل القوة والثقل عن طريق الرمز والإيحاء، (البؤرة المركزية في الرواية) من حيث التنوع والإثارة³.

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

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

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

3. المرجع نفسه، ص 132.

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

والانفصال بين الواقعي والتمثيلي يدفع بحركية السرد على ممارسة بسطوتها وقوتها. كما هو الحال بالنسبة لرواية زهور كرام/ قرادة قرنفل ورواية أحلام مستغانمي/ ذاكرة الجسد¹.

وتقدم المرأة أعضاء الجسد بطريقة أكثر سحرا وترميزا ودلالة² لملاحقة الدلالات الهاربة أو المغيبة بشيء من التلميح و التصريح، مشكلة دلالات نصية تحمل امتدادات نورانية، لدفع السرد وتجديد قوته الدافعة بشيء من الإغراء والإثارة، ولا عجب في ذلك، فالمرأة بفطرتها وسجيتها، تحسن سحر الهروب والملاحقة، الظهور والتخفي، مستخدمة أقنعة شفافة، هذه الأقنعة تساعد في تعددية لغة النسيج السردية الذي يلوح أكثر مما يصرح بشيء من المراوغة تحسنها المرأة المبدعة.

وتبقى المرأة على حد قول الأخضر بن السايح أهم حافز للكتابة السردية المتولدة من جسدها على وجه الخصوص، وما يضيف إليه الجسد من شيق، وجمال وشر، ورمز، وتأملنا بعض الروايات الأنثوية العربية المعاصرة نذكر على سبيل المثال: تاء الخجل لفضيلة الفاروق، فهي تعبر منذ بداية متنها بقولها: " منذ العائلة منذ المدرسة... منذ التقاليد منذ الإرهاب.... كل شيء عنهن تاء الخجل" فالخطاب الأنثوي ساهم بدون شك في إثراء عالم الرواية، بشيء من الخصوصية، والتميز الذي جعلنا نقف عند الكثير من الأشياء التقنية في بناء هيكل الرواية ونواتها الحكائية كالعين القصصية، زاوية الرؤية، المنظور، اختيار المشهد السردية، كيفية تكسير خطية السرد هذه العلامات تأسر وتحرك شجون الرغبة، في تلك العلاقة القائمة على التجاذب بين ما يبثه النص من مفردات وبين ما يفتش عنه المتلقي³.

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

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

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

3. المرجع نفسه، ص 25.

منطق الوعي بالتجربة وارتباطها والتزامها بالتعبير عن قضايا معينة، تمس الذات الأنثوية، بدرجة كبيرة ... لم تكن علاقة المرأة بالقص وليدة القرن العشرين، بل أبعد من ذلك، ربما يوم ما نصبت شهرزاد نفسها راوية، عن بنات جنسها، وهي تدافع عن ذاتها ضد شهريار، كل ليلة تتفنن في نسخ قصص تحبها بفنية عالية لتضمن المتعة للملك، حتى تنجو بحياتها وتنجي بذلك بنات جنسها، كانت تنقله فيها الى عالم ملئ بالدهشة والغرابة ينفث على سرد سحري غرائبي، فيه من الواقع شيء ومن الخرافة والأسطورة أشياء، حكايات، ممزوجة بأفكار مختلفة، إيديولوجية، أخلاقية، اجتماعية، سياسية ونفسية ... تحكي فيها عن الراعي والرعية، عن فساد السلطة وجبروتها وغبن المجتمع وشقائه، عن الحق والصدق، عن البذخ والترف عن اللهو والمجون والجنس، هي حكايات أفرزها الخيال النسائي مبدأها الأول والأخير يرتبط بالرغبة في الحياة والحرية والانتصار¹.

وإلى اليوم، ما تزال حفيدات شهرزاد تقتفين أثرها وتأخذن الحكى وسيلة لتمير مآسياهن بغية التحرر منها². فمنذ عقدين تواترت مساهمة الكاتبة في الرواية العربية، على نحو غير مسبوق، ليس فقط من حيث عدد الإصدارات الذي يكاد يتضاعف سنة بعد سنة بل أيضا- وأولا- بما قدم هذا (الكم) من (النوع)، فبعدما طال العهد بالزيادة الروائية المتواضعة التي كانت للكاتبة منذ مطلع القرن العشرين حتى ستينياته، أخذ الصوت الشهرزادي، وبالتالي أخذت مساهمته في تطور الرواية العربية تكبر وتتميز، وهذا لا يخفي، بطبيعة الحال، ما يرافق الفوران من أوشال، سواء فيما كتبت الكاتبة أم فيما كتب الكاتب³.

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

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

2. المرجع نفسه، ص 77.

3. أنظر بن جمعة بوشوشة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغربي، المغاربة للنشر، تونس، ط1، 2003،

ص86.

(الباذنجانة الزرقاء)، وعلى نحو مماثل ولكن بحضور أقل، يتجلى الاجتماعي والديني في رواية (صاحب البيت) للطيفة الزيات "الذي تعبر عنه صرخة (سامية) بطلة الرواية، وتبرز هنا كذلك رواية "هيفاء البيطار" (امرأة من طابقين المتمردة، وامرأة الطابق السفلي الخائنة والمتواطئة، وهذا شأن الكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي" في (ذاكرة الجسد)، و"زهرة ديك" في (بين فكي وطن)¹، مثلاً اعتمدت الرواية العربية الأنثوية ظاهرة الحفر في التاريخ ومن ذلك (ثلاثية غرناطة) "لرضوى عاشور"، التي حفرت في البناء الاجتماعي الأندلسي معرية الحاضر، لا الماضي، ومجذرة للسؤال النقدي الذي يضيء المستقبل²، كما كانت "لناديا خوست" ثنائيتها (حب في بلاد الشام) و(أعاصير في بلاد الشام) والتي ترامي فضاؤها بين فلسطين والأردن وسورية، بيد أن اتكاء هذه الرواية على المراجع التاريخية أبهظها بخلاف ما بدا في روايات "سميحة خريس" و"رضوى عاشور" من امتصاص وتحويل المادة المرجعية³.

لقد بلغت المراوحة الروائية من السعة والتفاوت مبلغاً كبيراً، فتدافعت الروايات وتعددت التجارب الروائية فيما كتبت كل من "هدى بركات" و"إيمان حميدان يونس"، و"ليلي عسيران"، و"رجاء نعمة" و"حنان الشيخ"، كما تفردت "سحر خليفة" ببلاغة اليومي والعوام⁴ في روايتها (الصبار - عباد الشمس - باب الساحة - الميراث) وقد حققت هذه التجارب الروائية اختلافاً وخصوصيتها على مستوى اللغة والبناء والمنظور⁵، كما في رواية "أمال مختار" (نخب الحياة) حيث الإيقاع السريع والتوليف السينمائي واللغة القاصة، أو في تجريبية "رجاء عالم" وبنائها للعوالم الفانتازية واستثمار التراث الديني والأسطوري ولعل مثل هذه المغامرات الفنية تضع الإبداع

1. أنظر المرجع نفسه، ص 88.

2. أنظر نبيل سليمان، المساهمة الروائية للكتابة العربية، مرجع سابق، ص 41.

3. أنظر المرجع نفسه، ص 41.

4. أنظر وائل علي فالح الصمادي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،

2010، ص 28.

5. أنظر شعبان بثينة، 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت ط1، 1999، ص 32.

الروائي للمرأة في مستهل قرن جديد على عتبة حاسمة لتشكيل خاص لجماليات التحرر والحرية¹.

وعلى الرغم من أن العشرية الأولى من القرن الحادي والعشرين لم تنقض بعد، فإن ما ظهر فيها من الأصوات الروائية العربية يعد بالمئات، وفي هذا الغمر حضرت بقوة الأصوات الأنثوية²، التي تناولت عدة أبعاد مختلفة: نفسية وفكرية وسياسية واجتماعية بطرق فنية تتباين وطبيعة الموقف فهي "تتأسس على أشكال من المكاشفة والاعترافات الصامتة، التي يتداخل فيها الواقعي والمتخيل، الحقيقي والحلمي³، إذ تلجأ الروائيات العربيات إلى التصريح تارة والتلميح تارة أخرى عن طريق فنون البلاغة كالمجاز والاستعارة كما احتلت المسألة السياسية مساحة هامة في الروايات الأنثوية سواء كسؤال مركزي أو كإشارات تتوزع في متونها الحكائية، ويرجع سبب اهتمام المرأة بالسياسة كون وضعها الاجتماعي لا ينفصل عن الوضع السياسي العام، باعتبار أن السياسة هي التي تفرز نوع، و أشكال الأنظمة الأخرى: الاجتماعي، الثقافي والاقتصادي، والمتحكمة فيها آليا، رغم أن السياسة في حقيقة "الأمر ليست هي السلطة، ولكنها تخفي مع ذلك الوجه الظاهر لها"⁴ ومن ضمن القضايا التي تطرقت لها الروائيات العربيات ضمن محور السياسة، كان موضوع الاستقلال، فلسطين، اضطهاد الشعوب... وعادة ما تكون الشخصيات الروائية المنتقدة للسلطة السياسية من الطبقة المثقفة كما هو الحال بالنسبة لـ "أنطوان سعادة" في رواية "أرض وسماء" للكاتبة (سحر خليفة)، فالها جس السياسي عند الروائيات العربيات غالبا ما يمتزج بالهاجس الوطني، فكل حديث عن السياسة، السلطة ونظام الحكم تحضر صورة الوطن الذي تقدمه الروائيات في صورة الحبيبة، فيأخذ الوطن ملامح الحبيبة كما في رواية "الأسود يليق

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

2. المرجع نفسه، ص 80.

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

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

بك" للكاتبة الجزائرية (أحلام مستغانمي) وحين تحضر صورة الوطن¹ تتضارب مشاعر الحب والكره، الإحباط والأمل، فلا تعلم هؤلاء الكاتبات كما لا يعلم الكل، هل لهم أن يحبوا هذا الوطن لمجرد الانتماء إليه أو أن يكرهوه، لأنه الوطن الذي يتنكر لهم وهم أحياء، كما وهم أموات على حد سواء أم أن الوطن هو ذاته ضحية، وهكذا يشترك الجميع: الوطن والمواطن في الفجيعة كما هو الحال بالنسبة لرواية (عرش معشف) "الربيعة جلطي".

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

فحين يعجز الوطن عن ربط علاقة مع أبنائه، يكون الرحيل إلى الآخر/ الغرب، لتبحث الذات عما افتقدته في الوطن الأم، الذي يصنع من أبنائه ذواتا مهدورة، فقد طرحت الروائيات مسألة الآخر/ الغرب، في نصوصها كناظر ومنظور إليه وعلاقة المرأة بهذا الآخر³.

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

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

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

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

بارت)، فقد أثريت الساحة الروائية على صعيد المتن الحكائي خاصة فيما يتعلق بالأعمال الروائية الجديدة التي تطرق باب الحداثة¹، وتخوض مجال التجريب مبتعدة عن الإشكال النمطية والتقليدية في كتابة الرواية². فتميزت شكلا وموضوعا، مثل: سحر خليفة من خلال روايتها (ارض وسماء)³، ورضوى عاشور من خلال روايتها (الطنطورية)⁴، وفاتحة مرشيد من خلال (الحق في الرحيل)⁵، وأحلام مستغانمي في (الأسود يليق بك)⁶، وربيعة جلطي في عرش معشق)⁷.

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

-
1. المديني أحمد، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2000، ص 86.
 2. نجيب العوفي، هل ثمة رواية مغاربية؟ جماعة من المؤلفين: الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، مختبر السرديات، دار الثقافة للنشر و التوزيع، الدار البيضاء ط1، 1996، ص 182.
 3. سحر خليفة، أرض و سماء، رواية صادرة عن دار الأدب، بيروت ط1، 2013 من الحجم المتوسط، و تحوي ما يقارب 500 صفحة.
 4. رضوى عاشور، الطنطورية، رواية صادرة عن دار الشروق، القاهرة ط1، 2010، من الحجم المتوسط، و تحتوي 466 صفحة.
 5. فاتحة مرشيد الحق في الرحيل رواية صادرة عن المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013، تحوي 200 صفحة.
 6. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، رواية صادرة عن دار نوفل، ط1، 2012، من الحجم المتوسط، تحوي 331 صفحة.
 7. ربيعة جلطي، عرش معشق، رواية صادرة عن منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، ط1، 2013، تحوي 189 صفحة.

الفصل الأول

وجهة النظر من الراوي إلى الرؤية السردية

1) مفهوم الراوي وطبيعته البنيوية السردية

2) الوظائف البنيوية للراوي ووجهة النظر السردية

أ. وظائف البنيوية السردية

ب. الشكل البنيوي للراوي وصلته بالشخصيات

ج. وجهة نظر الراوي السردية

3) المفهوم السردى لوجهة النظر في المنظور البنيوي

أ. وجهة النظر في المنظور البنيوي الغربي

ب. وجهة النظر في المنظور البنيوي العربي

1/ مفهوم الراوي وطبيعته البنيوية السردية:

إن هناك عالما فنيا يقوم الروائي بتخييله، ثم بتكوينه في أثناء تسطيره صفحات كتابه، وينبني هذا العالم بناء على وجهة نظر بصرية وفكرية وجمالية وبتعبير آخر يمكن القول: أن هناك واقعا له مكونات ثقافية، واقتصادية واجتماعية وسياسية تسهم في بناء رؤية سردية ثقافية لدى الروائي، وهذه الرؤية تنمو وتتطور وفق مؤثرات متعددة. إن عالم الرواية منزاح عن العالم الحقيقي الموضوعي، يستند إليه ويفترق عنه، خالقا ما يمكن تسميته "مسافة توتر" تشع بدلالات رؤية الكاتب الى ما حوله، ولدى التعمق نجد أنفسنا أمام واقع فني مغاير، "ومن هنا نميز الروائي من الراوي على أساس

أن الأخير يشكل أداة البث التي يطلقها الأول ويستعين لها لأداء عملية القص من غير أن يمتزج بها¹.

الراوي هو الشخص الذي يسرد الحكاية وهو من اختراع المؤلف، وتصوراته الخاصة، وهذا الأخير يختار له موقعا يقربه من الحوادث والشخوص، والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان والمكان ... الخ².

وقد كان الدارسون في السابق يتجنبون الكلام على هذا الراوي، ظنا منهم أن المؤلف هو من يروي الحكاية، بيد أن هذا غير صحيح، إذ لو كانت الرواية تدور حول قصة تاريخية- مثلا- وافترضنا أن من يروي لنا أجزاء القصة عاش في مصر القديمة زمن الفراعنة، أو في الأندلس أيام ملوك الطوائف، لوجب أن يكون المؤلف، شاهدا على هاتيك الحوادث التي يروي، وبما أننا نعرف عنه معاصرتة لنا، وأنه يكتب قصصا أخرى تقع أحداثها في غير ذلك الزمان، وغير تلك البيئة، وذلك المكان، وجب أن نستنتج قيام المؤلف باختراع هذا الراوي الذي يحسن رواية تلك الحوادث، وترتيبها، وتفسيرها، كما لو أنه أحد شهودها بلا ريب³.

إنه من المؤكد، والحال هذه، أن المؤلف يخترع شخصا عاش في ذلك الزمان، ولديه معرفة بالبيئة، والمكان، والعادات، والتقاليد، وأنماط حياة السكان، والعلاقات السائدة بين إنسان وإنسان، وإلا لما استطاع أن يكسب ثقة القارئ بما يروي ويقص، وإذا لم يثق القارئ بما يروي له ويسرد عليه، ظن ذلك كله مفتعلا، غير حقيقي، وزائفا، غير واقعي، وثمة دليل آخر يبرهن على صحة هذا التوجه، وهو لجوء الكاتب أحيانا لتنويع الراوي، وتعدد من يسردون الحوادث، في الرواية الواحدة، فلو أن المؤلف هو الراوي لما كان بالإمكان أن يتعدد الرواة والمؤلف واحد⁴.

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

يراجع عن ناصر نصر محي الدين، بناء العالم الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ط1، 2012 ص 23.
2. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، ديسمبر ، كانون الأول، 1998، ص 179.

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

4. المرجع نفسه، ص 136.

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

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

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

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

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

1. نقلاً عن كتاب: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر تونس، 2000 ص 135.

2. المرجع نفسه.

3. Roland barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, in poétique récit (ouvrage collectif) edition seuil paris, 1977 p 40.

4. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 135.

5. عبد الرحيم العلام، من يحكي الرواية؟ السارد في لعبة النسيان، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2013، ص13.

6. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردية، مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، 1990، ص62

إطار داخل نصي (Intra-textuel)، وتقول مايك بال (Mike-Bal) في هذا الشأن: "

من المستحيل تحديد لحظة السرد بالنسبة للحظة المروية "le moment marre" إلا من

خلال الوضعية التي يظهر فيها الراوي¹.

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

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

فالراوي هو الذي يجسد المبادئ التي تقوم عليها الأحكام التقييمية، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره الخاص (النفسية)، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي، ويختار النظام التسلسلي أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا راو، إلا أن درجات حضور الراوي يمكن أن تكون شديدة التنوع، لا لأن تدخلاته يمكن أن تتفاوت في درجة الكتمان، بل كذلك لأن القصة وسيلة إضافية لجعل الراوي، حاضرا، وتتمثل في إبرازه ماثلا داخل العالم المتخيل⁴.

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

2. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، مرجع سابق، ص 62.

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

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

وهذه التعريفات تسوقنا الى إدراك علاقة الراوي بالأحداث والشخصيات فالأحداث تروى عن طريق الراوي والأحداث لا تروى نفسها بنفسها فعملية التعبير باللفظ لا يمكن اختزالها، وإلا خلطنا بين "الأنا" والذات المتلفظة الحقيقية التي تروى (الكاتب) وما أن تصبح الذات المتلفظة ذاتا للملفوظ حتى تصبح الذات التي تتلفظ ذاتا أخرى¹.

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

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

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

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

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

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

1. المرجع نفسه، ص 120.

2. أنظر عبد الله إبراهيم، المرجع نفسه، ص 63.

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

تنبني نظريات السرد الحديثة على منظومة من الإجراءات لتغيير التقنيات المتوارثة في النقد الكلاسيكي التي تعالج الرواية بوصفها مركبا من الشخصيات والعقدة والفكرة وغيرها، مما يشير إلى استقرار الأعراف التقليدية على مزاحمة التخيل في الرواية، بهدف إعطاء فرصة لصوت المؤلف للاستطالة والتنامي داخل النص الروائي، ولكن الاتجاه السائد في العصر الحديث يناقض ذلك تماما، ويلغي دور المؤلف أو يعلن عن موته، ولا يقبل أن يكون جزءا من الأجزاء المكونة لعمله¹. وهذا الفصل بين المؤلف والنص تكمن قيمته في إهمال النقد الأدبي البحث عن حياة المؤلف في نصه، والانشغال بمستوى آخر من البحث عن الكيفية التي يحقق بها النص جمالياته.

وإن لم يرغب الاهتمام بمجال القيم في النص، وهو مجال يسيطر عليه المؤلف ويقوم على تنسيقه داخل عمله². غير أن المجال الأرحب لهذا النقد فيما يخص الرواية، يقوم على استبدال الإجراءات التقليدية بأخرى، ترى أن الرواية صورة للحياة، ميزتها الكبيرة، في تحقيق المؤلف مبدأ الإيهام بالواقع، ومحاولته تصوير الأشياء والإمسك بالمشهد الإنساني.

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

1. جان ايف تاديبه، الرواية في القرن العشرين، ترجمة و تقديم د.محمد ضيري البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 09.

2. أحمد صيرة، جوانب من شعرية الرواية، دراسة منشورة في مجلة فصول الهيئة المصرية العامة، المجلد الخامس عشر، ع4، شتاء 1997 ص 47.

3. ولاس مارتن، نظيات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص 16.

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

وهذا لا يتم بلوغه بمجرد تحديد الراوي والتمييز بين المتكلم والغائب، بل علينا أن نخلص من ذلك إلى وصف الخواص المميزة لأنواع الرواة وعلاقاتها بتأثيراتهم المختلفة¹. ويؤكد "جان تاديه" أهمية هذا الاتجاه في دراسة الرواية، عندما يجعل مهمة الناقد تتمثل في دراسة شعرية الأداء في الرواية من خلال دراسة تقنيات الراوي². فمن أهم مستويات نقد الرواية القيام بتوصيف هذه التقنية وتحديد لها. متضمنة علاقة المؤلف بالراوي والطرق التي بواسطتها يتم توافر مدخل إلى عقول شخصيات الرواية، وأمور أخرى تخص وجهة النظر أو بؤرة السرد كما أطلق عليها بعض النقاد³.

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

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

1. صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، آب 1992، ص 286.

2. جان ايف تاديه، الرواية في القرن العشرين، مرجع سابق ص308.

3. صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، مرجع سابق ص308.

4. مارتين ولاس، نظريات السرد الحديثة، ص176

القصيد، وشعرية، القص، التي تكمن على وجه التحديد، في العلاقة بين التعبير بالصورة في الشعر، والتعبير بالحدث في القص بوجه عام¹.

ان هجران الروائي للراوي العليم، واتخاذ منظر شخصيات محددة يرى معه الأحداث والأشياء، وحركة المجتمع، يؤدي بعلمه لأن يكون أكثر نضجا وحادثة، حتى تصبح الكلمة لديه هي الواقع، كما يقول زعماء الرواية الجديدة². وعندما يستقيل المؤلف من وظيفة الراوي التقليدي، فان معنى هذا أنه لا يقول بل يجعل شخصياته في السرد والحوار معا هي التي تقول، وهذا ليس بالأمر الهين، وتضاول دور هذا الراوي واختفاؤه تقريبا من الرواية، مرهونان بامتلاك المؤلف أدواته الفنية، بما يمكنه من اتخاذ تقنياتها وسيلة لأداء دلالات المتغيرات الاجتماعية، ويمثلها في الشكل الروائي ذاته. وعلى المستوى نفسه يقوم الروائي على ما يسمى الادراك أو الوعي الذي يخص واحدا أو أكثر من الشخصيات لكي ترى من خلاله أحداث الرواية وتحدد مواقفها الإنسانية، فطريقة العرض أو طريقة التلخيص التي تناقض السرد التقريري هي طريقة تؤدي إلى تحديد أداة السرد المركزية بحيث تضع الحدث داخل إطار من وعي الشخصيات يجعل الرواية تزداد قوة وترابطا، وإذا كان القص التقليدي يطلق العنان، للراوي العليم للتسلط على الرواية والمتلقين في كثير من الأحيان، فان قضية ارتباط المؤلف بالراوي أمر تم حسمه وتجاوزه إلى البحث عن دور الراوي وطبيعته من خلال الشخصيات والسرد والأحداث جميعا.

ويمكن أن يكون الراوي شخصية من الشخصيات، إلا أنه ينتمي إلى عالم أشمل من عالم الشخصيات، ويقوم بوظائف تختلف عن وظائفها، بحيث نجد دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم من زاوية معينة، ووضعه في إطار خاص، فهو يدور في عالَمين مختلفين عن عالم الأفعال التي تشكل الحياة المتخلية. وهذان العالمان هما عالم الأقوال وعالم الرؤية الخيالية التي ترصد منها الحياة³.

1. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت ط1، 1992، ص135.

2. المرجع نفسه، ص 23.

3. عبد الرحيم الكردي، الراوي و النص القصصي، دار النشر للجامعات القاهرة 1996، ص17.

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

والراوي ليس هو المؤلف ولا صورة عنه، بل هو موقع خيالي، وأداة للقول من خلق داخل روايته. والعالم التخيلي للرواية بلا شك من إبداع المؤلف الذي يبدع كل ما يتعلق بالرواية. ويقوم أيضاً بتعويض راو تخيلي يتمتع بعملية القص، ويتوجه إلى مستمع تخيلي أيضاً يقابله في هذا العالم. وقد يكون هذا الراوي غير ظاهر في القص، كما يكون إحدى الشخصيات نفسها¹.

والراوي هو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص شأنه في ذلك شأن الشخصيات والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة وما الراوي سوى قناع للمؤلف² يعرف المؤلف كل شيء عن عالم قصته، ولكنه عندما يكتب الرواية، لابد له أن يتمثل شخصية راو قادر على التشخيص أو على صياغة عالمه المروي. وهو عندما يمارس وظيفته الفنية التي تشبه الوسيط، إنما يوهم الآخرين أنه وسيط يبدع وسيلة نقله هذا العالم إليهم، ومن أجل ذلك يتوسل بتقنيات أسلوبية تخفيه وراء وظيفة الراوي.

وتأتي الشخصيات، فيفسح لها مجال الكلام عن ذواتها، وممارسة أفعالها في نطاق زمن هو زمنها الذي تصنعه. وقد يتدخل الراوي فتحدد نسبة تدخله هويته الفنية. وحينها تكبر هذه النسبة تصل إلى حدود تجعله كلي المعرفة. ويكشف دوره صراحة ليبدو كاتباً لا يحسن التعامل مع العالم المروي، أي لا يحسن الرواية بما يوهمنا باستقلال العالم وقدرة شخصياته على نسج علاقاته، وإقامة شكله الفني³.

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

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 131.

2. المرجع نفسه ص 131.

3. أنظر يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، دار الغارابي بيروت، ط3، 1984، ص 92.

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

عندما ينبعث القص، في نفس القارئ، ويتشكل وفق إمكانيات هذا القارئ، وخبرته من جديد على صفحة عقله وثنائيا ذهنه¹.

فعندما يستقبل الباحث أو الدارس نصا روائيا جديد يجد نفسه وجها لوجه أمام ثلاثة أشخاص هم : (المؤلف l'auteur) (و السارد أو الراوي le Narrateur) و(القارئ

le lecteur)². ولعل هذا ما جعل جل الباحثين يجتهدون، كل من جهته، للفصل بين هذه

العناصر، وإقامة حدود واضحة المعالم، والخلاصة إن للقصة منشؤها هو الكاتب، يقابله القارئ، ولها راو يضطلع بقصها، يقابله مروي له³. على الشكل الذي يظهر في المثال السردى التالي: " ... اشتد العطش بمدينتنا وبتنا نتزاحم ونتدافع على قارورة ماء. نسمع من الناس أن هناك بئرا أو نبعاً يبيع الماء، فنركض إلى ذلك المكان، ونجد أفواجا وطواير، يحيط برجل فوق صهريج، وجهه احمر من حم الشمس وازدحام الناس وتدافعها فيصرخ فيهم كل ما حشروه واشتد الضغط، ثم يرفع رأسه ويبيده الخرطوم، ونرى الماء العزيز الغالي، يرتفع في الفضاء كحبل من نور، أو بلور، ثم ينتشر بقطرات تلمع في الشمس كما الألماس فنفتح أفواهنا، لا إراديا ثم نصرخ بقلب مفجوع، فيصيح الرجل بوجه احمر ..."⁴

من خلال هذا المقطع السردى ندرك أن سارد الرواية ليس هو المؤلف، وإنما هو شخصية خيالية يتحول المؤلف من خلالها⁵، "فالكثابة التي يكتبها ليست الرواية التي يرويها الراوي، إن الكاتب معطى تاريخي، والرواية معطى نصي، الأول حقيقي،

1. أنظر عبد الرحيم الكردي، الراوي و النص القصصي، مرجع سابق ص18.

2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق ص77.

3. الصادق قسومة، عالم السرد، مرجع سابق، ص240

4. ارض و سماء، ص77.

5. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق ص240

والثاني خيالي، بل إن الثاني غالبا من إنشاء الأول، ينشئه مثلما ينشئ شخصياته القصصية¹. وهذا يعني أن الراوي غير الكاتب لأن الأول ينتمي إلى عالم أدبي (متخيل) أنشأه الثاني، فهو من صنعه، وهو كائن ورقي، متصور يحصل من جميع الإشارات والقرائن والضمائر الواردة في النص، وليس له أي وجود خارجي².

فلو أن المؤلف هو الراوي، لما كان بالإمكان أن يتعدد الرواة والمؤلف واحد، وقد تميز الكتاب المحدثون عن سبقوهم بالاعتماد على الراوي، لتأكيد تغييهم عن الرواية³. إن الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائي، والمتمثلة في نقل وقائع متنه، وتقديمها في قالب لغوي، شفاهي أو كتابي، من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات، محددة بعينها، يستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها من جهة، وتشبع بالتالي نهم المتلقي كطرف ضروري للفعل السرد في الاطلاع عليها من جهة أخرى، إن شخصية السارد (الراوي)، هذا الكائن الذي يمثل صوته محور الرواية، إذ يمكن أن لا نسمع صوت المؤلف إطلاقا، ولا صوت الشخصيات، ولكن بدون سارد لا وجود للرواية إنها الشخصية الروائية التي بدونها سيبقى الخطاب السرد في حالة احتمال، ولن يتحول إلى حقيقة ما دمنا لا نستطيع أن نتصور حكاية بدون سارد⁴.

إن الراوي هو الشخص الذي يسرد الرواية، وهو من اخترع المؤلف وتصوراته الخاصة، وهو أي المؤلف، الذي يختار له موقعا يقربه من الحوادث والشخوص والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية، كالزمان والمكان⁵. ويرى الدكتور / "رشاد رشدي": "أن كل عمل فني بمعنى الكلمة، يؤدي خدمة للمجتمع ... وأن الخلق الفني. إنما ينشأ أصلا عن رغبة الفنان في مصالحة المجتمع عن طريق إصلاحه، فهو يكتب أساس

1. الصادق قسومة، علم السرد، مرجع سابق ص240

2. المرجع نفسه، ص 247.

3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص78.

4. بوطيب عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة عالم الفكر، العدد04، المجلد 22، الكويت

1993 ص35.

5. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص77

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

إن الكاتب مواطن، وله رأي في المسائل ذات الأهمية الاجتماعية والسياسية، كما أنه له دورا في قضايا عصره². يؤديه فنيا من خلال راو تقتضي وظيفته أن يحتل ضمن غيره من مكونات السرد الأخرى موقعا متميزا، كونه محورا كل قصة، ولا يمكن تغييره أو تجاهله أيا كان، فهو يبدو للقارئ الحديث الواعي أشبه بمصمم معماري، ينشئ من المكان علامة حضارية أو كالتحات ينطق الحجارة، وبمقتضى الحال أنه في محيطه القصصي ممسك بخيوط اللعبة السردية، يلعب مع الشخصيات والقراء، فيخدعهم جميعا، ينظم الذرات الزمنية ثم يبعثرها، يرتب الأوراق حسب منطق معين، لا يلبث أن يبطله في غفلة من الشخصيات ومنا، أنه أدهى من أن يكون متخلقا"³

إن الراوي كائن تخيلي، يعتمد المؤلف إلى خلقه، حتى يدعم سلطة السرد، انطلاقا من وضعيته التي هي وضعية إنتاج كلام، وسط تعددية أصوات تشكل النسيج الحكي للرواية⁴. فقص الراوي هو ثمرة اختيار جمالي⁵، في عملية بناء النص السردية.

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

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

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

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

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

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

2- الوظائف البنيوية للراوي ووجهة النظر السردية:

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

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

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

ولابد هنا من التمييز بين الراوي الداخلي و الراوي المشارك.

فعندما نجد في إحدى القصص- شخصية تروي قصة متصلة بالمغامرة ومتنزلة

في مستوى المتن الحكائي، لا يعني بالضرورة مشاركتها في الوقائع المروية.

كانت طرفا في الأعمال المروية فهي مشاركة في المغامرة. إضافة إلى كونها في

هذه الحالة داخلية من ناحية المستويات السردية³.

1. جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، مرجع سابق ص187.

2. المرجع نفسه ص188.

3. الصادق بن ناعس قسومة، عالم السرد. (المحتوى الخطاب و الدلالة) الرياض، ط1، 2009 ص260.

وفي مستوى علاقة الراوي بالمغامرة نجد حالتين ممكنتين تتفرع إحداهما إلى فرعين¹:

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

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

ذلك أن وعي الشخصية ينتفي وتستهيل الرؤية والرواية معا.

1. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار، بيروت، ط1، 2002 ص96.

2. الصادق بن ناعس قسومة، علم السرد، مرجع سابق ص260.

3. سحر خليفة، أرض وسماء، مصدر سابق، ص 26.

و لما كانت صلة الراوي بالمستوى السردى غير صلته بالعالم المحكى، رأينا انتهاج التقسيم التالي:

- راو داخلي (Narateur intradiégétique) واقع داخل مستوى المحكى

- راو خارجي (Narateur extradiegétique) واقع خارج مستوى المحكى.

أما عن صلة الراوي بالمتن القصصى:

- راو مشارك

- راو غير مشارك

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

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

- راو خارجي مشارك: في هذه الحالة يكون الراوي واقعا في مستوى السرد- في قص من الدرجة الأولى أو (السرد من الدرجة الأولى)، ويكون في مستوى المتن القصصى مشاركا كليا أو جزئيا. وأكثر ما نجد هذا في النصوص القصصية المتصلة بحياة رواتها¹.

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

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

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

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

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

وبالنسبة للراوي غير المرئي، فانه بنية ساردة، يستطيع أن يختفي أو يحمي ما أمكن ذلك من القصة، بحيث ينسى القارئ وجود الراوي ويشعر أنه إزاء سرد شفاف، ينقله مباشرة الى داخل الأحداث المستحضرة، وهو شبيه بتجاهلنا التوسط للكاميرا بيننا وبين الروبرتاج التلفزيوني².

أ/وظائف الراوي السردية:

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

2 .Ghristian Angelet et jean, hermen (naratologie)

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

يقوم الراوي بجملة من الوظائف أهمها¹:

1- الوظيفة السردية: وهي وظيفة القص أو الرواية (Narrative Fonction). وهي

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

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

أما الوظائف الاختيارية فيمكن حصرها فيما يلي:

2- وظيفة التواصل: وهي تتعلق بالتواصل بين الراوي والمروي له. وربط الصلة بينهما

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

1 .G.Genette, figures 3 , op : cit à partir de la page 265.

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

3. المرجع نفسه، ص 266.

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

3- وظيفة الشهادة أو الإثبات: وفيها يثبت الراوي حقيقة القصة بإعطاء مصادرها

وإيراد الحج والقرائن المدعمة لما ذكر.

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

وقد تظهر هذه الوظيفة في إصدار بعض الأحكام والمواقف.

4- الوظيفة الأيديولوجية: يفسر الراوي ضمنها الحدث انطلاقاً من معرفة عامة مركزة

غالبا في شكل حكم، محيلا على ثقافة معينة أو عقيدة محددة أو موقف فكري أو إيديولوجي وهذه الوظيفة غالبا تكون ذات صلة واهية مع متنه المروي. وقد تغيب الصلة تماما.

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

1. فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، مصدر سابق، ص 10.

2. رضوى عاشور، الطنطورية، مصدر سابق، ص 48.

3. ربعة جلطي، عرش معشق، ص 133.

5- وظيفة التوجيه: سردية واصفة أو ما وراء سردية، وهي ذات علاقة باقتصاد النص

وتنظيمه داخل السرد ذاته. إن الراوي يعلق على تنظيم وتحديد اقتصاد محكيه.

6- وظيفة تفسيرية: تتمثل فيما يقدمه الراوي من تفسيرات خلال قصه لمتنه الحكائي

مثل تفسير جهاز معين ويمكن لهذه الوظائف أن تتداخل.

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

7- الوظيفة الانجازية للسرد: وتقوم هذه الوظيفة على علاقات الإغراء والإغواء التي قد

يسهم السرد في إنتاجها كونها لا نحكي من أجل متعة الحكي وإنما لكي نؤثر ونستقطب.

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

ويتناول الدارسون في دراسة وضعيات الراوي عدة مصطلحات، ما ينجم عنه اختلاف في الآراء والتصورات، من بين تلك المصطلحات الشائعة: (الرؤية، وجهة النظر، التبئير، المنظور) وإن كان مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ذيوعا¹. يضاف إلى ذلك مصطلح (التبئير) في السرديات الفرنسية والذي استحدثه جيرار جينات كبديل عن المصطلحات الأخرى دون أن يقدم له أي تعريف².

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

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

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص284.

2. المرجع نفسه، ص 284-285.

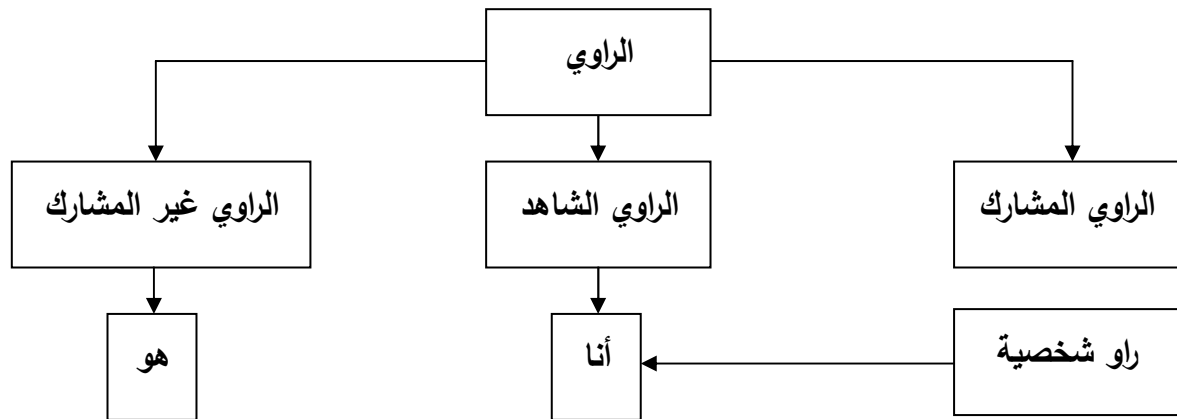
3. Jean/pouillon « temps et roman » édition gallimard, paris, 1946.

من داخل من داخل عالم التخيل الذي يرويهِ. وتحدد ذلك الكيفية على مستوى الصياغة كإسلوب¹.

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

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

كما أن ظهور ضمير المتكلم (أنا) كاف للفصل بين الراوي والشخصية، والراوي الضمني، فبوسع الراوي أن يقول (أنا) دون أن يتدخل في العالم المتخيل، وذلك بأن لا يقدم نفسه شخصية من الشخصيات، بل مؤلفا يكتب الكتاب³. ويمكننا عموما التمثيل لهوية الراوي السردية في الأعمال الروائية- بواسطة المخطط التالي:



1. معنى العيد، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق ص108.

2. المرجع نفسه ص108.

3. تزفتان تودوروف، الشعرية، مرجع سابق ص90-91.

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

وهذا وفق ما يقتضيه السرد، كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير الأنا موضعه. في مفصل من مفاصل العمل الروائي- إلى الراوي الشاهد، أو كأن يتحول الراوي المشارك من راو حاضر يحيط بأمور كثيرة- لأنه معني بها، إلى مجرد شاهد ينقل فقط ما يقع عليه نظره على مسافة مما يحدث¹.

ب/التشكيل البنيوي للراوي وصلته السردية بالشخصيات:

تتجلى العلاقة بين الراوي والشخصيات في التداخل والامتزاج من خلال وجهة النظر التي تتراوح بينهما، وهو ما تطمح إليه رواية تيار الوعي دوما، حيث يكون تقديم الوعي مباشرة. وقد يتحقق ذلك مباشرة بمشاركة راو تفرض عليه الحيادية. ولهذا يمكن القول بالرغم من طغيان وعي الشخصية على الرواية، ان الراوي لا يلغى تماما ولكن يتقلص دوره وربما يشارك في تقديم الأحداث والصور، ويتدرج بذلك الراوي والشخصية على سلم ذي قطبين يقتربان حيناً، ويبتعدان حيناً آخر. وغالبا ما يمتزجان في أسلوب تيار الوعي الذي يتمثل في تقديم كل شخصية ملاحظات حرة عن الشخصيات الأخرى في الرواية، والبوح بملاحظات عن تركيبها النفسي الخاص بالقدرة نفسها².

وبمعنى آخر أكثر وصفا لهذا التيار الحديث في الرواية، أنه يقوم على تسجيل الفيضان الحر لوعي الشخصية، وما يتساقط على صفحة الذهن بالترتيب الذي يتركه أي منظر وأية حادثة على الوعي مهما كان هذا النظام غير متصل، وغير مترابط من حيث الظاهر³.

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

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

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

3. المرجع نفسه، ص33.

ويرى بعض النقاد أن تيار الوعي يمثل أقرب نقطة يمتزج فيها الراوي بالشخصية، وتطمح فيها اللغة أن تكون ترجمة مباشرة للشعور¹. وهو ما يفسر هذا الامتزاج الذي لا يحدث إلا في قمة تيار الوعي، إذ أن الترجمة المباشرة للشعور، غير متوفرة دائماً إلا في رواية التيار. ولكن المهم هو وضع الفواصل التي يغفلها المؤلفون عمداً بين الحديث، النفسي الداخلي المنهمر والوصف الخارجي المفارق وتحليل مستويات الأسلوب². وهذا يعني أن الرواية الحديثة قد تتضمن أسلوبين من القص (الحديث النفسي والوصف الخارجي) ولعله يشير إلى أن الشخصية لا تسيطر دائماً. بل إن ثمة تناوباً وامتزاجاً في الأدوار، فحين تسيطر الشخصية على الرواية وتقدم الأحداث والمواقف الداخلية والخارجية من خلال سير عالمها، وحيناً آخر يفرض الراوي سيطرته، فيقدم الأحداث من منظوره، وأحياناً يمتزج وعي الشخصية بسرد الراوي.

ج/وجهة نظر الراوي السردية:

يعرف هذا الجانب بوجهة النظر أو بؤرة السرد³. وتعني فلسفة المؤلف أو موقفه من نواحي الحياة المختلفة. وقد تعني في مجال نقد الرواية: العلاقة بين المؤلف والراوي، وموضوع الرواية، ويكون تحديد معالم الرواية عن طريق ثلاثة عوامل:

1- الموقع الذي يقبع فيه الراوي

2- الجهة

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

1. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة ط2، 1980 - ص443.

2. المرجع نفسه، ص 443.

3. أنجيل بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، مج2، العدد 2 (يناير - فبراير - مارس) 1982 - ص103.

هذه العوامل الثلاثة مستمدة من عالم الفن التشكيلي، وفن التصوير إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين، والصورة التي تتلقاها على الوضع الذي ينظر منه الروائي. والموقع الذي يرصد منه العالم المصور من نقطة معينة، وهي النقطة التي توضع فيها الكاميرا في مجال التصوير، وبناء على موقع هذه النقطة ووجهتها والمسافة التي تفصلنا عن العالم المصور، يتشكل المنظر الخيالي المعبر عن هذا العالم. ويتحدد نوع التأثير الذي تصنعه، ويحدث مثل ذلك في السرد أيضا¹.

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

أما الجهة التي يرصد منها العالم المتخيل فيتوقف أثرها بإثبات جوانب من هذا العالم، وإهمال أخرى، وتضخيم بعضها، وتصغير البعض الآخر. وفي مجال الرواية فإن الجهات التي يمكن للراوي أن يستقر بها متعددة بالإضافة إلى الجهات المكانية المعروفة التي تتاح للراوي لكي يستخدمها في وصفة للأماكن والشخصيات.

أو مشاركة في الأحداث، فتأتي الرواية بصيغة الحاضر، وقد يجعله سابقا على الأحداث ليروي بصيغة المستقبل كما في قصص النبوءات والأحلام².

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

3- المفهوم السردى لوجهة النظر في المنظور البنيوي:

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص130.

2. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص21.

تعد وجهة النظر (Point de vue) مكونا سرديا هاما في تشكيل أنساق الخطاب السردى وبلورة جماليات بنيته، وقد مثلت- ولا تزال - إحدى القضايا الأساسية، التي شغلت كتاب الرواية ونقادها على حد سواء، مما يعلل كثرة الجدل حولها*، ومن ثم تعدد والمقاربات المفاهيمية لها، وتشعبها، بسبب اختلاف المرجعيات المعرفية التي يشكل في ضوئها هؤلاء تصوراتهم النظرية لها، على الصعيدين الإبداعي، والنقدي في أن واحد. فقد اكتنف هذا المصطلح نوع من الغموض والالتباس، باعتبار تعدد الدلالات المتصلة به، إلا أن ذلك لا يحول دون التأكيد على أن مدار "وجهة النظر" في مجال النقد الروائي، يتمثل في تلك العلاقة بين المؤلف و الراوي و موضوع الرواية، ولذا يجب أن لا نخلط بين وجهة النظر بمفهومها في هذا الغرض، وبين مفهومها كتقنية سردية خاصة ومحددة تاريخيا.

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

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

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

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

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

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

إننا حين نروي، فنحن نتبنى وجهة نظر نفسية وإدراكية حسية، في عرضنا للمروي، فقد نصف الشخصية المقدمة من الخارج كشهود عيان بدون تحيز، أو قد نصف الشخصية نفسها كما هي، أو قد نصف الشخصية ليس فقط من الخارج، لكن من الداخل أيضاً. بوصفنا كلي العلم، وهكذا¹.

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

أوجهة النظر في المنظور البنيوي الغربي:

- "وجهة النظر" في المجال الانجليزي:

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

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

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

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

ومن جهة أخرى، كان 'هنري جيمس' قد بلور وعرض أدواته التقنية وفق غايات جماليات خاصة به²، ووفق هذه الغايات فقط. ومن أشهر هذه الأدوات، تبني وجهة نظر مراقبة (بفتح القاف) توجد داخل الرواية، متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات، ونذكر أن الغاية من ذلك بالنسبة له كانت هي العرض الأمين للحياة الذهنية، عن طريق إيهام كثيف بالواقع والمحافظة على انسجام العمل الأدبي، الذي يجب أن يكون مكتفياً بذاته، وبإعطاء هذا العمل صلابة وسمك حقيقيان³.

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

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

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

2. مجموعة من المؤلفين نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبيين مرجع سابق، ص 10.

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

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

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

وقد أخذ لوبوك عن "جيمس" بعض المبادئ الأساسية حول فن الرواية ليطبقها على روائيين آخرين و هذه المبادئ هي¹:

- 1- إن الكتاب المتقن هو الذي يتطابق فيه الشكل مع الموضوع.
 - 2- إن الشكل الأرقى هو الذي يطور بشكل أفضل الدعائم الأساسية.
 - 3- يجب على الروائي أن يخلص للطريقة التي قرر تبنيها
 - 4- ان الفن الروائي لا يبدأ إلا حينما يستوعب هذا الأخير محكيه كشيء يجب أن يعرض، أن يقدم للقارئ و يفرض نفسه بنفسه.
- وأخيرا وكنتيجة لهذه المبادئ الأربعة يجب على وجهة النظر "أي علاقة الراوي بالحكاية التي يحكيها أن تهيمن على مجموع مشكل للطريقة في الرواية"².
- ويتبع "لوبوك" منهجا صارما، حيث ينطلق من قراءة أعمال أدبية، ليسجل سماتها المميزة. ثم انه يصادف أولا صيغ العرض، ويهتم بتمييز بعضها عن الآخر بواسطة تعابير محددة، وهكذا يميز- بخصوص مدام بوفاري- بين عرض مشهدي للأحداث في بداية الرواية، يتلوه عرض بانورامي. أو يسجل أيضا داخل نفس الرواية عرضا دراميا، ويرى مثالا له في مشهد (جمعيات المزارعين)، ويقابل بينه وبين العرض التشكيلي، ويجد له مثالا في القسم المتعلق بحفلة الرقص (فوكروسون). وكل صيغة من هذه الصيغ (ويسمىها طرقا)، تؤدي بدورها الى استعمال وجهة نظر خاصة. فبينما يفترض العرض البانورامي كاتباً عالماً بكل شيء، يخلق فوق موضوعه ويخلص للقارئ، يصبح هذا الكاتب غائبا في العرض المشهدي، كما في العرض المسرحي. وتوضع الأحداث مباشرة أمام القارئ.

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

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

أما مع الرسم أو اللوحات فتتعرض الأحداث إما في وعي الراوي (العالم بكل شيء) وإما في وعي إحدى الشخصيات¹.

وكل صيغة من هذه الصيغ تمثل بعض الايجابيات وبعض السلبيات، ورغم اعترافه بايجابيات وجهة النظر العالمية بكل شيء، وبانجازات الناجحة (لتاكري) مثلا فان "لوبوك" يفضل دون شك النماذج الأخرى لوجهة النظر، حيث يكون الراوي (ممسرحا) ومدمجا في الحكاية².

وبهذا الشكل، تكتفي الرواية بذاتها، بمعنى أن القارئ لا يحتاج إلى الاستعانة بسلطة خارجية، وكمثال على الروايات ذات وجهة النظر المدمجة، يذكر "لوبوك" الروايات بضمير المتكلم، ولكنه يلح على الايجابيات الأكبر التي يقدمها التحويل الإضافي لوجهة النظر، الذي يحدث حينها يرى المحكي من خلال وعي إحدى الشخصيات (الممسرحة) بضمير الغائب. في هذه الحالة لا يجد القارئ نفسه داخل الكتاب فقط، ولكنه يرى الأحداث من خلال وعي إحدى الشخصيات في اللحظة نفسها، التي تحدث فيها بالنسبة لهذه الروايات بضمير المتكلم. فحتى ذلك الخلل الزمني، بين حاضر الراوي وماضي الأحداث الذي يقع في الروايات بضمير المتكلم يندمج، بالإضافة إلى ذلك لا يصبح كل شيء ممسرحا (معروضا) فحسب، بل إن الوعي نفسه يصبح ممسرحا، كل شيء يصبح موضوعيا دون أن يفقد مع ذلك خصائص كثافته الروحية³.

"وفي مجال حرفة الرواية، فإني أرى أن وجهة النظر هي التي تحكم مسألة المنهج الدقيقة، مسألة وضع الراوي من القصة، انه يرويها كما يراها (هو) في المقام الأول، ويجلس القارئ في مواجهة الراوي يستمع، وقد تروى القصة بحيوية ينسى معها وجود الراوي، ويتجسد المشهد حيا بشخصيات الرواية⁴.

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

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

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

4. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع ص182.

وبعد أكثر من ثلاثين سنة من وجهة نظر (لوبوك)، لم يجد (فريدمان) بدا من ملاحظة النجاح الذي حققه تصور وجهة النظر الذي بلوره (لوبوك) بعد (جيمس)، ومن (جوزيف وارين باخ) إلى (مارك شورير)، ولم يزد هذا المفهوم إلا تحديدا، ولم يزد على الخصوص إلا تأسيسا¹.

ولم يجدد مقال (فريدمان) في المسألة، ولكن قيمته تكمن في طابعه التلخيص وكذا في طابعه التنظيمي، فيأتي مقترحا تصوره، على أساس التمييز بين (العرض والسر) أو (القول والعرض) بناء على درجة موضوعية إرسال القصة، وهي كالآتي²:

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

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

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

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

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

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

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

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

6- المعرفة الأحادية: عكس الوجهة الخامسة، نجد هنا حضور للراوي لكنه يركز على

شخصية مركزية وثابتة نرى القصة من خلالها.

7- النمط الدرامي: هنا لا تقدم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، أما أفكارها وعواطفها،

فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال*.

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

في خضم هذه الأفكار ومع بداية 1977 ظهرت دراسة هامة حول النقد الروائي

من وجهة بلاغية هي (بلاغة الرواية)، قام بها "واين بوث" وحاول من خلالها تجاوز عمل كل من "بيرسي لوبوك" و"فريدمان" من خلال نقده لبعض الأسس النظرية التي تنظر إلى القصة من خلال الضمير الذي تروى به (متكلم/ غائب)، وانطلاقا من هذا التمييز تحدد نوعية وجهة النظر¹.

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

فيعارض (بوث) على الخصوص أسطورة اختفاء الكاتب، ويرى أن الكاتب يمكن الى حد ما أن يختار التتكر، ولكنه لا يمكن أن يختار الاختفاء أبدا، وفيما يلي أصوات الكاتب التي يجب إلغاؤها إذا أردنا أن نطرده من العالم المتخيل².

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

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص 291.

2. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق ص 16.

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

وقد قسم (بوث) أنواع الرواة من ناحية علاقتهم الترابطية مع القصة إلى¹:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، ص17.

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

ومع ما قدمته المدرسة البنيوية الإنجليزية فقد كان للمدرسة البنيوية الألمانية وجهة نظرها النقدية هي الأخرى، فقد ارتبطت كتابات "فريديريك" مع بداية 1864-

1898 ببويطيقا الرواية على الوجه الدقيق، حيث طرح بإلحاح مثالا للموضوعية المطلقة، فالرواية البيوطيقية هي التي يختفي فيها الروائي تماما لصالح شخصياته وأفعالها، ولا يسمح بتسرب أي رأي ذاتي. إن تدخلات السارد يجب أن تلغى بشكل راديكالي من صورة العالم هاته التي تبدعها المخيلة المبتكرة للكاتب، ففي حالات وجودها، تشكل ضعفا مزدوجا¹:

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

2- تكسر الاحتمالية أي انسجام العالم المعروف.

إن "سبيلهاكن" حين يقترح تصوره حول مثال الرواية، يعود إلى (غوته) فيقول: 'إن الروائي المحترف لا يجب أن يظهر بنفسه في عمل، ككائن علوي، والأفضل أن يقرأ من وراء ستار، بشكل يجعله مجرد شخصية ويجعلنا، نعتقد أننا نسمع آلهة الفن نفسها'². المؤكد أن "سبيلهاكن" يعتبر "الملحمة الهوميرية" نموذجا للموضوعية، لأن ذاتية الشاعر في عمل كهذا تتطابق مع الروح الشعرية للشعب، وتختفي بالتالي نهائيا، فشعر الشعب نفسه هو الذي يتحدث من خلال صوت الشاعر، ولكنه يعترف عن صواب أن موضوعية كهذه قد أصبحت مستحيلة في العصر الحديث (أي في المجتمع البرجوازي)،

1. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، ص19.

2. المرجع نفسه، ص22.

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

وقد طالبت (كيت فريدمان) ، مستعملة مصطلحات عصرية، بعدم الخلط بين الفروق المبدئية (بين الملحمة والرواية)، وبين الفروق التاريخية¹، فعلى المستوى المبدئي، تشترك الملحمة والرواية، وتتعارضان مع المسرح في العناصر التالية:

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

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

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

ونلاحظ أيضا أن المسألة المتعلقة بوضعية السارد بالنسبة لما يحكيه، ترتبط بشكل وثيق بمسألة الازدواجية الزمنية للمحكي- فمسألة قيمة الماضي بالنسبة للماضي الملحمي قد أنجبت بشكل خاص كما أدبيا ضخما².

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

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

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

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص286.

2. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، ص23.

لم يستعملوا مصطلح (وجهة النظر) وإنما تحدثوا عن المواقع، وعن (المنظور) أو عن (الوضعية) السردية¹.

إن هذا المظهر من نظرية (فريدمان) يقربنا من نظرية (الرؤى) التي بلورها (جون بويون)، ونظرية الأوضاع السردية التي بلورها (ستانزل)، إلا أن (سبرانجر) قد حرص ابتداء من 1830 على فحص أعمال (غوته) من هذا المنظور، وسبقت دراسته دراسة (ستانزل) و(بويون)، وقد ألح (سبرانجر) على أحد أهم مظاهر هذا الشكل: علاقة السارد بشخصياته، وكما فعل بويون بعد عدة سنوات، قارن (سبرانجر) بين الرؤية إلى قد يكونها القارئ عن شخصيات الرواية، وبين الرؤية التي يمكن أن تكونها عن الشخصيات الأخرى في الحياة الواقعية².

وفي سنة 1955 سعى (ف.ك. ستانزيل) إلى إقامة نمذجة سردية انطلاقاً من حديثه عن المنظور والصوت، وكان الهدف المركزي تحديد أشكال بناء الخطاب الروائي، من خلال محاولته البحث عن قوانين كلية، إن عمله يختلف اختلافاً كبيراً عن غيره من النقاد، وقد انطلق (ستانزيل) من الدور الذي يتكلف به الراوي في إرسال القصة من خلال هيمنة أحد الشكلين الأساسيين (السرد أو العرض) أو ما أسماه ب (الطبيعة الوسيطة) التي من خلالها يتواصل الراوي مع المروي له، وهذا الوسيط يعطيه مصطلح "المقام السردى" ويوضح أننا أمام ثلاثة مقامات سردية³.

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

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

1. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق، ص 24.

2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 286.

3. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 290.

لكن القارئ يرى الشخصيات الأخرى من خلال عيونه، إننا أمام الراوي الفاعل¹(Personale)

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

من خلال هذا النموذج الذي قيمه (ستانزل) يتضح لنا بجلاء طموح الباحثين منذ أواخر أربعينات وأواسط الخمسينات إلى طرح تصورات أكثر تجريدا وعمقا، لكن هذا الطموح سوف لن يتبلور إلا لاحقا في قراءات تسعى لتجاوز العوائق البنيوية التي تحول دون انجاز تصور أكثر انسجاما ووضوحا².

امتد إذا بما سبق فقد كان للنقد السردي البنيوي لوجهة نظره ويعتبر كتاب (ج.بويون) "الزمن الرواية" بحق من أهم الدراسات التي حققت نوعا من الانسجام والتكامل، ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال لباحث منشغل بتحليل الروائي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه عن طريق مباشرة، أو مع إدخال بعض التعديلات على بعض مصطلحاته³.

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

1. الصادق قسومة، طرائف تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000 ص156.

2. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق، ص 25.

3. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص287.

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

انطلق (بويون) في حديثه عن الرواية والرؤيات من علم النفس ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس، استنتج ثلاث رؤيات هي²:

1- الرؤية مع (Vision avec)

2- الرؤية من الخلف (Vision pardhière)

3- الرؤية من الخارج (Vision du dehors)

في الفصل الأول من الكتاب الذي يعنونه (بالرواية وعلم النفس)، ويتحدث (بويون) عن العلاقات القوية التي تربط بينهما، فإذا كان العالم النفساني يعرفنا بأنفسنا فإن الروائي يعرفنا بالآخرين يتجلى هذا الآخر، في الرواية حين يبدو لي بطلا، وأبدو أنا كقارئ ذاتا، عندما يكون البطل يحكي عن نفسه، تكون الذات تحلل نفسها، ومن خلال هذه الصلة تبدو العلاقة بين الرواية وعلم النفس³.

وهناك مظهر آخر من أهم مظاهر نظريته التي ألح (ستانزل) من جهته على تطويرها، وهو الذي يربط من خلاله بويون بين وجهة النظر والزمن، وهكذا ففي حالة المنولوج، كحالة قصوى، للرؤية مع، أوضح (بويون) أن زمنية كلام الشخصيات، ومشاعرها التي تعادل هنا الأحداث في الروايات الأخرى، تكون مماثلة- كما يصفها – للمدة المعاشة. وذلك باستعمالها للماضي والمستقبل من طرف الفاعل/ المتكلم، انطلاقا من حاضر محتمل⁴، إلا أن ملائمة هذه التحليلات لا تشمل مستوى السرد، أو الكتابة، فالقوانين المتحركة في السرد ليست فقط مختلفة عن تلك التي تشكل العالم الذي نحكيه، بل يحدث غالبا أن تكون وظيفة القوانين الأولى هي تحطيم القوانين الثانية وينتج عن

1. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق ص29.

2. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص184.

3. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 288.

4. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق ص30.

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

مع (بويون) كما لاحظنا بجلاء تمييزا و تعمقا في تحليل الرؤيات من المنظور الذي ينطلق منه الباحث، كما نلاحظ انسجاما كليا بين مقدماته السيكلولوجية وتصنيفاته وطرائق الكشف عنها. ولعل هذا ما أغرى العديد من الباحثين بالسير على منواله في تبني التصنيف الثلاثي وتوزيعه للرؤيات وإن كانوا يفرغونها من أبعادها السيكلولوجية المحملة بها². محاولا الإجابة على هاجسين أساسيين هما³:

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

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

1. المرجع نفسه، ص 30.

2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 290

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

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

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

وتتلخص وجهة نظر بويون هنا أن مدار الرؤية يمكن أن ينظر إليه من الداخل أو الخارج، فترى عناصره الداخلية أو ملامحه الخارجية. إن وجهة النظر حيلة (truc) تقنية، وسيلة للوصول إلى أهداف أكثر طموحا، توجد في يد المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة، أو هي الوسيلة التي يتوفر عليها للتأثير في الجمهور حسب رغبته¹.

نجد الباحث السوفييتي (بوريس أو سبنسكي) يطرح (وجهة النظر) بطرق جديدة وطموح كبير، منذ بداية السبعينات. حيث يرى أن وجهة النظر، تتصل اتصالا وثيقا (بتوليف) العمل الفني، بصفة عامة، ولما كان هدفه صياغة مشروع نظري مرتبط بنمذجة الممكنات التوليفية، من خلال ما يسميه (بويطقا التوليف)، فانه انطلق من أجل ذلك من "وجهة النظر" ما دامت تتيح للفنان فرصة توظيف وجهات النظر، وتنويعها داخل العمل الذي يتجسد، على مستوى بنائه، من خلالها².

فوجهة النظر حسب أوسبنسكي، تتعلق بالمواقف التي يحتلها المؤلف والتي انطلقا منها ينتج خطابه السردي، فانه يسعى في مشروعه النظري الى معاينة هذه المواقع من خلال أربعة مستويات³:

1- المستوى الإيديولوجي (Ideologique):

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

1. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق ص38.

2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص294.

3. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص188.

أو وجهة النظر الأساسية التقييمية التي تحكم العمل الأدبي بأنها "منظومة القيم العامة للرؤية العالم ذهنياً"¹

وهذا المستوى لا يظهر منفصلاً في بناء النص الحديث، بل انه يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي، وقد كان "الكورس" يلتزم هذه المنظومة الأساسية في الدراما القديمة الكلاسيكية، معلقاً على الأحداث والشخصيات، مقيماً لها طبقاً للإيديولوجيا الحاكمة، وقد قام الراوي بنفس الدور في الرواية الكلاسيكية وفي الرواية الواقعية، وظل يعلق على الأحداث ويعلو صوته مقيماً لها، وعندما خفت صوت الراوي دعا الروائيون المحدثون إلى انتقاء شخصية الكاتب، أصبحت هذه الإيديولوجيا لا تظهر بشكل مباشرة بل لجأ الكاتب إلى أساليب أكثر مهارة و خفية ليوجي للقارئ بهذه القيم العامة. بل ذهب البعض إلى أبعد من ذلك إلى الامتناع عن اتخاذ موقف عام مطلق وترك القيم النسبية الذاتية للشخصيات، والقارئ تتفاعل وتتعامل حرة بعضها مع بعض، وقد ترتب على ذلك أن أصبح هذا المنظور الإيديولوجي العام (الذي يحكم العمل الأدبي) أبعد ما يكون عن التحديد القاطع نظراً إلى أن تحليله يعتمد إلى حد ما على الفهم الغريزي للقارئ، واحتماله أكثر من تأويله².

وفي حالات أخرى قد نلمس تغييرات واضحة في المنظور الإيديولوجي الحاكم للعمل الأدبي، وقد تذهب بعض الأعمال إلى إقامة أكثر من منظومة للقيم العامة، وفي مثل هذه الأعمال، تستقل هذه المنظومات المختلفة وتتفاضل، ويمتنع المؤلف عن إخضاعها لمنظومة قيم حاكمة تاركا- لكل قارئ- حق التقييم الذاتي والتوصل إلى أحكامه الخاصة، وفي مثل هذه الحالة، عندما تقدم مختلف المنظومات على قدم المساواة، فإننا نكون أمام رواية متعددة الأصوات، وقد ذهب "أوسبنسكي" إلى أن (البوليفونية) أو تعدد الأصوات، تتحقق في المنظور الإيديولوجي³ للرواية عند توفر الشروط التالية:

أ- عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل الأدبي.

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

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

3. سيزا قاسم، بناء الرواية ، مرجع سابق ص190

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

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

وعندما نتحدث عن المنظور الإيديولوجي هنا، فإننا نفرق بين الكاتب والعمل الأدبي، إذ أننا ننظر إلى العمل الأدبي ككائن له استقلاله عن مؤلفه، ونحرص على عدم الخلط بينهما، ويجب أن ينسب المنظور الإيديولوجي إلى العمل نفسه لا إلى المؤلف سواء وافقه في الواقع أو خالفه. وفي هذا يقول أوسبنسكي¹:

"... عندما نتحدث عن المنظور الإيديولوجي لا نعني منظور الكاتب، بصفة عامة، منفصلا عن عمله ولكن نعني المنظور الذي بيناه في صياغة عمل محدد، وبالإضافة إلى هذه الحقيقة يجب أن نذكر أن الكاتب قد يختار أن يتحدث بصوت مخالف لصوته، وقد يثير منظوره- في عمل واحد- أكثر من مرة، وقد يقيم أكثر من منظور". وبالتالي فإن المستوى الأول "لأوسبنسكي" يظهر من خلال موقع المؤلف، الذي يتبنى وجهة نظر ما لتنظيم السرد في عمل معين، هذه الوجهة قد تتغير عدة مرات داخل العمل الواحد، إذ قد يتبنى المؤلف مواقع متعددة أي أنه ينظر، ويقوم ما يراه من خلال وجهات نظر كثيرة في وقت واحد².

2- المستوى التعبيري (Pharsiological):

إذا كان المنظور الإيديولوجي هو منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها، فالمنظور التعبيري هو الأسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله³.

1. المرجع نفسه ص 191

2. بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، مرجع سابق ص 23.

3. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 222.

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

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

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

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

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 223.

2. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، ص 40.

3. المرجع نفسه، ص 222.

طياتها أغراضا مختلفة، منها ما يترتب على المتكلم أو المتلقي أو الرسالة نفسها، ونقل الرسالة من تركيب إلى تركيب يفقدها إلى حد بعيد الأبعاد النفسية التي تربطها بقائلها الأصلي ويضفي عليها ظلال من أسلوب الناقل¹. فإذا أخذنا على سبيل المثال الجملة التالية " قال: ما أسعدني"، وحولناها إلى أسلوب غير مباشر تصبح: "قال: أنه جد سعيد"، فتفقد الجملة التعجبية، بنيتها الإنشائية، وتتحول إلى جملة خبرية- وعلى هذا فإن بعض التراكيب الاتباعية المستعملة في أسلوب القول أو بعض أفعال القول تأتي عادة في أسلوب خبري، وليس في أسلوب إنشائي، هذا فيما يتعلق بالبناء النحوي، ومن جانب آخر هذا التحويل ينعكس على أبعاد الجملة الأخرى من معان دلالية أو أسلوبية أو تعبيرية².

فالمستوى الثاني عند "أوسبنسكي" يرتبط بالطريقة التي يقدم بها السرد لغويا، من خلال بعض المحددات: كصيغ الخطاب المباشر، أو غير المباشر أو شبه المباشر، وكمظاهر تدخل و اقتحام المؤلف- بلغته- خطاب الشخصيات، وكذلك طرق التعبير اللغوي عن ظاهرة صوتية كالنبر والتنغيم³.

ويبحث "أوسبنسكي" في هذا المستوى عن تحولات "وجهة النظر" والانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، كما يبحث في العلاقات التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات، ويحددها في وجهتي نظر⁴.

- في الأولى يأخذ الراوي دور الملاحظ الموضوعي: فينقل خطاب شخصياته بكل جزئياته حتى الصوتية منها، في هذا الوضع نحن أمام وجهة نظر خارجية.
- في الثانية يأخذ الراوي دور المقرر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية لأن الراوي هنا لا يركز على جزئيات الخطاب ولكنه يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح.

3- المستوى المكاني- الزماني (Spatiotemporéle):

1. المرجع نفسه ص 224.

2. المرجع نفسه ص 223.

3. يوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، مرجع سابق ص 29.

4. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 294.

يعاين هذا المستوى موقع الراوي مكانيا وزمانيا من القصة، وشخصياتها، ويحدده بدوره بناء على تقسيمه إلى داخلي وخارجي، لكنه فيما يتصل بالمستوى السيكولوجي، فيحدده من خلال أربعة أنماط سردية¹ تقوم على أساس مقولتين سرديتين: أ/ وجهة نظر ثابتة أو متحولة ب/ وجهة نظر داخلية أو خارجية.

تكون وجهة نظر الراوي في هذا المستوى، وفي بعض الحالات، أكثر أو أقل تحددًا، من الناحية الزمنية أو المكانية، فنكون قادرين على معرفة موقعه من خلال الإحداثيات المكانية أو الزمانية، التي يدار من خلالها السرد، من ذلك مثلا: أن موقع الراوي في العالم الأدبي قد يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات، كأنه هو الذي يقوم بالسرد من النقطة التي تقف فيها الشخصية، حيث يبدو الراوي كأنه ملازم للشخصية، إما بصورة مؤقتة أو على طول السرد وبذلك يحتل الموقع المكاني نفسه الذي تحتله الشخصية على سبيل المثال: حين تدخل احدي الشخصيات (غرفة ما)، يصف الراوي (الغرفة) وحين تخرج الشخصية (الشارع) يصنف (الشارع)، فضلا عن ذلك قد يمتزج المؤلف بالشخصية، فيتبنى بصورة مؤقتة أنظمتها الإيديولوجية والتعبيرية والنفسية وبالتالي تكشف وجهة النظر التي يتبناها المؤلف عن نفسها على جميع المستويات المقابلة لها لدى الشخصية².

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

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 295

2. بوريس أوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية على مستوى الزمان و المكان، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة فصول، مجلة النقد الادبي، الهيئة المصرية العامة للكاتب، المجلد 15، العدد 04، شتاء 1997، ص 256 ص 257.

تقريباً فقط، فربما لا يلزم شخصية معينة واحدة، بل مجموعة من الشخصيات مع ذلك نستطيع أن نحدد موضعه المكاني بدقة¹.

وهناك حالات أخرى لا يتطابق فيها الموقع المكاني والشخصية، فقد تتحول وجهة نظر الراوي، على نحو تتابعي من شخصية إلى أخرى من تفصيل إلى آخر، فتستند إلى القارئ مهمة تجميع أوصال الوصف المنفصلة في صورة متماسكة، وحركة وجهة النظر للمؤلف هنا مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا في الفيلم التي تقدم، مسحا تتابعيا لمشهد معين².

وعلى هذا النحو نفسه الذي يمكن فيه تثبيت موقع المراقب (الراوي) في مكان ثلاثي الأبعاد، يمكن أيضا تحديد الموقع الزماني للمراقب في عدد من الحالات، إذ يستطيع المؤلف أن يحسب الزمن وينظم تتابع الأحداث الزمانية، من خلال موقع إحدى الشخصيات (وبذلك يتطابق زمن المؤلف مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة إلى شخصية معينة)، أو يستخدم ترسيمته الزمنية الخاصة به، ويمكن الكشف عن تعدد المواقع الزمنية في العمل بوسائل كثيرة مختلفة، فمن ناحية يستطيع الراوي أن يغير موقعه على التوالي، فيصف الأحداث من وجهة نظر واحدة في البداية. ثم ينتقل إلى أخرى. وقد تنتمي وجهتا النظر هاتان إلى شخصيتين مختلفتين، أو تنتميان إليه وحده³.

ترتبط وجهة النظر على مستوى الزمان والمكان ارتباطا وثيقا بخصائص الفضاء الفني في عمل معين، وفي الحقيقة يجب أن نفكر في أن الخصائص المكانية والزمانية للعالم الذي يتم تمثيله، ربما لا تتطابق بالضرورة في أعمال مختلفة وفي اللحظة الحاضرة، لا ينصب اهتمامنا بنسبة المكان والزمان ممثليين، بقدر ما ينصب على درجة تجسيد التمثيل المكاني والزمني للعالم⁴.

1. بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، مرجع سابق ص 29.

2. المرجع نفسه ص 266.

3. بوريس أوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية، مرجع سابق ص 261.

4. المرجع نفسه ص 224.

يتحدد تجسيد صياغة الخصائص المكانية والزمانية للعمل الأدبي قبل كل شيء بخصائص الأدب بوصفه شكلا فنيا، ومن المرجح أن المستويين المكاني والزمني، يوفران أوجه المماثلة بين التنظيم البنيوي للنص في الأدب وبين أشكال التمثيل الفني الأخرى. ذلك أن المستويات الأخرى التي تتضح فيها وجهة النظر، تتأصل بدرجة أقل أو أكثر في الفن اللفظي، أي أن المستويين الزمني والمكاني موجودان في الأدب، مثلما هما موجودان في الفنون التصويرية¹.

4- المستوى النفسي (Psychologique):

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

1- المنظور الموضوعي

2- المنظور الذاتي.

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

ومن خلال هذا التعريف يتضح لنا أن الأحداث والشخصيات، يمكن أن تقدم، من منظور ذاتي (أي من خلال إدراك شخصية من الشخصيات) المشتركة في الحدث، أو من منظور موضوعي، أي من منظور الراوي، ويقسم "أوسبنسكي" هذا التقسيم إلى فرعين، فهو يرى أن المنظور سواء كان موضوعيا أو ذاتيا، فقد يكون خارجيا أو داخليا³.

1. بوريس أوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية، مرجع سابق ص 266.

2. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 198.

3. المرجع نفسه، ص 199.

فالسُّلوك يمكن أن يراقب من الخارج من منظور شاهد عيان، خارجي أو يمكن أن يقدم من خلال الشخص نفسه، أو من منظور شخص عالم ببواطن الأمور يعرف ما خفي وما ظهر في السلوك، ويستطيع أن يحيط علماً بالعمليات الذهنية والنفسية الداخلية (الأفكار- التأمّلات- المشاعر- الانطباعات- الأحاسيس- العواطف ...) التي لا سبيل لشاهد عيان أن يتعرف عليها، فلا وسيلة له للتوصل إليها سوى عن طريق التخمين أو الافتراض سواء عن طريق الإشارات أو عن طريق إسقاط خبرته الخاصة على ما يرى. ومن هنا يأتي التقسيم الرباعي¹:

1- المنظور الموضوعي الخارجي (رؤية من الخارج)

2- المنظور الموضوعي الداخلي (رؤية من وراء)

3- المنظور الذاتي الخارجي (الرؤية مع)

4- المنظور الذاتي الداخلي (الرؤية مع)

فمن خلال هذا العرض، نلاحظ أن (أوسبسكي) حاول تقديم رؤية متكاملة، حول (وجهة النظر)، لكن أهم ملاحظة يمكن استنتاجها هي ما انتبه إليه "لينتقلت" وهو كون "أوسبسكي" أهتم أكثر بالتحليل العملي لوجهات النظر، أكثر من اهتمامه بإقامة نظرية نموذجية، وإذا كان هذا طموح "لنتقلت" فإن "أوسبسكي" قدم فعلاً مشروعاً قابلاً، لأن يغتني ويطور، كما حاول ذلك "لينتقلت" نفسه، انطلاقاً من الباحث نفسه².

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

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

1. أنظر المرجع نفسه، ص 199.

2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 296.

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

ويتضح الخلط نفسه لدى ستانزل من خلال الروايات التي دلت من خلالها على أن المقام السرد، الفعلي والمتكلم، لا علاقة لهما بوجهة النظر باعتبار بطلي النموذجين المقدمين يحتلان نفس موقع الرؤية، لكن الفرق بينهما يكمن في أن أحدهما راو حاضر، والآخر غائب عن القصة².

ويلخص الجدول التالي التتميط الرباعي لكل من بروكس و وراين:

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

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

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

الحد الرأسي يتصل بوجهة النظر (تحليل، وملاحظة) بينما ينصب الحد الأفقي على الصوت، أي على هوية الراوي، دون اختلاف حقيقي في وجهة النظر بين (1-4) ولا بين (2-3) والخلط ذاته وجده جنيت في تصنيف ستانزل وفريدمان¹ كما رأينا.

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

- نمطان من السرد العليم

- نمطان من السرد بضمير الانتقائي

- نمطان من السرد الموضوعي تماما

استنتج "جنيت" أن النمطين الثالث والرابع لا يختلفان عن بقية الأنماط إلا بكونها مصاغين بضمير المتكلم، كما أن النمطين الأول والثاني (تدخل المؤلف) أو عدمهما، فيرتبط فعلهما بالصوت لا بوجهة النظر².

ولا يلبث (جنيت) أن ينتقل إلى "واين بوث" إذ رأى أن هذه الأخير ينطلق من التأكيد على قضايا الصوت، وذلك في تمييزه بين المؤلف الضمني والراوي الذي هو ممسرح أو غير ممسرح³.

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

1. جيرار جينات، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) مرجع سابق ص 199.

2. المرجع نفسه ص 199-200.

3. أنظر سعيد يقطين، تحليل الخصاب الروائي (الزمن - السرد - التبشير)، مرجع سابق، ص 296.

السارد (أقل مما تعرفه الشخصية)، انه المحكي (الموضوعي أو التجريبي)، يسميه (بويون) الرؤية الخارج¹.

ويتبنى (جنيت) مصطلحا آخر، أكثر تجريداً، والذي يستجيب لتعبير (بروكس) و(ورايين): بؤرة السرد، فيستعمل مصطلح التبئير (Focalisation)².

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

والتبئير هو التركيز على وجهة معينة في السرد أو هو المنظور الذي من خلاله تعرض الوقائع و المواقف المسرودة⁴ وكما رأينا سابقا فان "جنيت" قد استعار هذا المصطلح (التبئير) من مصطلح (بؤرة السرد) لبروكس ووارين، كما استدعى مخطط "تودوروف" الثلاثي، اعتمادا على (بويون) مستبدلا بعلاقته الرياضية (<، =، >) درجات التبئير وأشكاله.

1- اللاتبئير أو السرد اللامبار أو الحكاية غير المبارة أو ذات التبئير الصفر (Le récit non focalisé ou focalisation zéro)⁵: وهو النمط الذي نجده عند (بويون) تحت مصطلح (الرؤية من الخلف)، وأشار إليه (تودوروف) ب (الراوي > الشخصية) حيث

1. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق ص 59.

2. جيرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص 201.

3. المرجع نفسه ص 201.

4. جير الدبرنس، المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، مراجعة محمد بري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط1

2003 ص 87.

5. المرجع نفسه، ص 201.

الراوي العليم الذي يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية. ونجد هذا النوع في الحكى التقليدي خاصة¹.

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

وجل لا تعرفه إلا قليلا ... ويعرفها كثيرا، أدخلها في حالة دوار عشقي يصعب الخروج منها، أسكنها في مساحة وسطية بين باقتين وهاتفين على حافة حرائق الانتظار. مكاملة بعد أخرى، كان يراها تزداد تعلق بما ترك لها من إضاءات وسط أسرار عتمية، وها هي ذي تترقب صوته، تلومه على انقطاعه، تختفي بعودته، تلاحق هوائمه مدًا وجزرًا..."².

2-التبئير الداخلي أو الحكاية ذات التبئير الداخلي: (Le récit focalisation interne)

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

وينقسم التبئير الداخلي إلى ثلاثة أنواع⁴ هي كالآتي:

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 295.

2. ربيعة جلطي، عرش معشق، مصدر سابق، ص 34.

3. جبرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص 201.

4. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 295.

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

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

فالروائي يمنح فعل السرد لشخصية واحدة تحكي الأحداث من وجهة نظرها، ولا تقدم إلا المعلومات التي تعرفها، تاركة بقية المعلومات سواء للكاتب الذي يتدخل في الوقت المناسب لينير الطريق، أو لمخيل القارئ، وقد لا يصنف الشخصيات الأخرى إلا من جانبها الظاهري فقط، ومن خلال أفعالها يمكن للقارئ أن يتخيل الأفكار والأحاسيس².

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

ومثال هذا النوع رواية (مدام بوفاري) لفلوبير³، أين ينطلق السرد مبأرا على (شارل) ثم إلى (ايما) ثم يعود إلى (شارل) مرة ثانية. فالراوي يمنح فعل السرد لشخصية محددة، ثم ينقل الفعل نفسه إلى شخصية أخرى، وأخيرا يتدخل صاحب المعرفة المطلقة في آخر المطاف⁴.

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

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

1. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص 53.

2. محمد ساري، في معرفة النص الروائي، تحديدات نظرية و تطبيقات، دار أسامة للطباعة و النشر، الجزائر ط1، 2009 ص86

3. جيرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص202

4. محمد ساري، في معرفة النص الروائي، مرجع سابق ص86

"R.Brouwing"، السردية (الخاتمة و الكتاب) التي تحكي قضية جنائية، ينظر إليها القاتل، ثم الضحايا، ثم الدفاع، مثالا لا بأس به على النمط من الحكاية¹.

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

"externe

يمثل الرؤية من الخارج عند (بويون) و(الراوي > من الشخصية) عند (تودوروف) وهنا يكون الراوي أشبه بالكاميرا، التي تلتقط تفاصيل المرئي في ظل مسافة مناسبة فاصلة بينهما². وتتضح أكثر في أعمال ما بين الحربين العالميتين- كروايات (داشيل هاميت) "Dadhiel Hammette"، التي يتصرف فيها البطل دون أن يسمح لنا بمعرفة عواطفه وأفكاره، ومثال ذلك بعض قصص "ارنست همنغواي" (I.Hemengway) كأقصصة (القتلة) و (تلال كفيلة بيضاء) و التي يصل فيها التكتم حد الإلغاء. و في هذا النوع يصعب علينا التعرف على دواخل الشخصية.

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

1. جيرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص203

2. المرجع نفسه، ص201

3. سحر خليف، أرض وسماء، مصدر سابق، ص271.

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

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

- مختلف أشكال الفعل المستعملة لتأكيد الشيء قوة وضعفاً.
 - مختلف أشكال النظر التي نعتبر من خلالها وجود الشيء أو الحدث¹.
- إذ يجعل جنيت البعد الأول موازياً لما يسميه المسافة والثاني مقابلاً للمنظور الذي يبحث من خلاله عن التبئيرات.

ثم ذهبت "ميك بال" إلى التمييز بين ذات التبئير وموضوعه مقدمة بذلك ترهينها السردى على النحو التالي²:

1- ذات السرد: الراوي

2- موضوع السرد: المروي (المسرود)

3- ذات التبئير: المبئر

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 288.

2. المرجع نفسه، ص 300.

4- موضوع التبئير: المبدأ

والمبئر هو فاعل التبئير، المتحكم في وجهة النظر، وهو النقطة المركزية التي تمنح التبئير، أما المبدأ فهو مفعول التبئير أو موضوعه وهو "كائن أو حدث يتم تقديمه من منظور المبئر"¹. وفي موضوع التبئير تميز (بال) بين المبدأ أي المدرك وهو المبدأ من الخارج، والمبدأ غير المدرك الذي يدرك من الداخل، أما التبئير بواسطة الذات فيتجلى من خلال التبئير الداخلي انطلاقاً من وجهة نظر شخصية ما، ويقابله التبئير الصفر عند "جنيت" حيث لا يقدم أي تحديد للمنظور، وفي هذه الحالة فإن سلطة التبئير يعوضها الترهين السردي الذي يظهر فيه أثر الراوي، أو وجهة نظره².

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

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

ب/وجهة النظر في المنظور البنيوي العربي:

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

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

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

كما إن التوجه للاطلاع على الخطاب النقدي الجديد في طبعته الفرنسية بالخصوص كان أكبر رافد للاتجاهات الحداثية في النقد العربي المعاصر. ونحن اليوم نجد أنفسنا أمام عدد هائل من الدراسات والبحوث والمقدمات المنهجية وعدد أكبر من الدراسات التطبيقية التي تناولت عملاً واحداً لروائي واحد أو مجموعة من الأعمال، فإن هذا التحول يخلق تراكمًا في مستوى المعرفة والتجربة¹، ولذلك فقد تم اختيارنا الكتابات النقدية، والتي تناولت "وجهة النظر" لكل من : سيزا قاسم، ويمنى العيد، وسعيد يقطين.

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

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

1- الرؤية السردية.

2- الصيغة السردية.

3- الصوت السردية.

1. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، مرجع سابق، ص 62.

2. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 133.

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

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

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

2. المرجع نفسه، ص 162.

وقد توصلت "سيزا قاسم" إلى نتيجة هامة تتعلق بقضايا الخطاب السردى ومفاهيمه في أعمال نجيب محفوظ. تمثلت صيغة جديدة رابعة، لم تعرفها الكتابة الواقعية وتتمثل في الأسلوب المباشر الحر* الذي يتداخل فيه سرد الراوي مع الشخصية وتتميز بإسقاط علامات التنصيص، والقول والوقوف، وهذا التركيب الأسلوبى يسمح بحد تواصل وتوارد، بين الراوي والشخصية، في مستويات التأمل والمناجاة. لذلك يمكن القول أن الفصل الثالث من كتاب (بناء الرواية) لسيزا قاسم والمتعلق بالمنظور الروائى عند نجيب محفوظ من خلال الثلاثية، يعد من التجارب التطبيقية المبكرة، والناجحة للمنهج البنائى في تحليل النص الروائى العربى¹. وتطرح اليمنى العيد وجهة نظرها السردية البنيوية في كتابها (تقنيات السرد الروائى في ضوء المنهج البنيوي)* وكانت المرة الأولى التى يحمل كتاب نقدي عربى هذا العنوان صراحة زيلتزم بالتنظير للسرد الروائى². يتضح من خلالها إصرار الناقدة على الطرح البنيوي بطريقة مفصلة على هذا النحو:

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

*. سماه الناقد التشيكي "لوبومير دولوزيل": السرد الذاتى، أى الأسلوب الذى يقف بين سرد الراوي و الأسلوب غير المباشر الحر.

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

*. صدر هذا الكتاب عام 1988.

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

3. اليمنى العيد، تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابى، بيروت، 1999، ص 32.

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

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

1- العمل السردى الروائى من حيث هو حكاية.

2- العمل السردى الروائى من حيث هو قول.

3- زاوية الرؤية و الموقع

4- مثال تحليلي لرواية "ارابيسك"

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

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

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

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

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

الأولى: تخص الراوي المشارك في الأحداث أو الداخلي.

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

أ- راو يحلل الأحداث من الداخل.

1- بطل يروي قصته (بضمير الأنأ) حاضر.

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

ب- راو يراقب الأحداث من الخارج

1- شاهد، حاضر

2- راو لا يحلل، ينقل بواسطة، غير حاضر

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

أما السارد الخارج عن القصة فيتخذ وضعين، إما أن يكون غيري القصة وفي هذه الحال يقوم بنقلها دون تحليل، وتكون وظيفته التوجيه، أو أن يكون مثلي القصة ويكون في هذه الحالة ساردا من الدرجة الأولى يقوم بوظيفة الشرح¹.

1. جيرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص152

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

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

وتصرح الناقدة بأن مقولة (نمط القص) التي تعني أساساً مسألة الأسلوب لا تبدو في نظرها مفصولة عن (هيئة القص)، فالمقولتان تتقاطعان في المسافة التي تنهض بين الراوي وما يروي " ... أي أن كيفية رواية الراوي لما يرى ليست مستقلة تماماً عن كيف يروي الراوي ما يروي ويسمع. وهو ما يعني إن صيغة الخطاب وأسلوبيته لا يمكن فصلها عن موقع الراوي والمسافة التي تنهض بينه وبين ما يروي وينقله من كلام الشخصيات³.

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

1. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، مرجع سابق، ص 94-104.

2. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، مرجع سابق، ص 105.

3. ينظر المرجع نفسه، ص 106-118.

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

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

والمتمأل لهذا المقترح، يجده يستجيب للتنويع الأساسي في الخطاب الروائي، فالنص يقدم الأحداث بأسلوب العرض أو يسردها، ويتم الإخبار بها أسلوب مباشر أو غير مباشر، أو منقول مباشر وغير مباشر، وهذا تبعاً لوضعية الراوي، السارد والمسافة القائمة بينه وبين ما يروي، وانطلاقاً من هذا كله يقدم (سعيد يقطين) مقترحاً يتناول تنويعات إجرائية لدراسة الصيغ السردية الممكنة، وهذا اعتماداً على الصيغتين الأساسيتين: السرد والعرض، وتحدد هذه الصيغ كما يأتي¹:

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

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

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

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

- صيغة المنقول غير المباشر: وهو كلام ينقله عن المتكلم الأصل ناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل في صيغته الحرفية، وقد اقترح يقطين لهذا الإجراء التحكم بصورة أدق في هذه الصيغ، دراستها أفقياً لمعرفة نوع الصيغة المهيمنة¹.

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

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

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

الفصل الثاني

الرؤية السردية وبنية الراوي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

1-بنية الراوي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

أ-أنموذج الراوي محدود العلم من منظور سردي بنيوي

ب-أنموذج الراوي كلي العلم من منظور سردي بنيوي

ج-أنموذج الراوي المشارك من منظور سردي بنيوي

د-أنموذج تعدد الرواة من منظور سردي بنيوي

2-الرؤية السردية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

أ-الرؤية من الخلف في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

ب-الرؤية مع في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

ج-الرؤية من الخارج في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

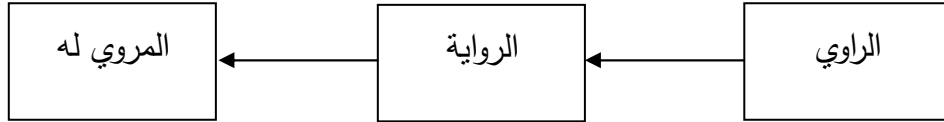
3-وجهة نظر الشخصية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

1-بنية الراوي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

إن الرواية فن يشبه اللوحة. تتوافر على سر جمالها، ولا تفرط به بسهولة، بل إنها لا تفرط به أبداً، والقارئ المتذوق، يقف عند آخر كلمة في هذا النموذج، محاولاً اكتشاف سر جمالها، ليتذوقه، ويشرك غيره في تذوقه فيرتد إليه رأيه، مبدياً أسفه، ذلك أنه لم يجد هذا الأمر ميسوراً¹.

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

فالرواية لا تتحدد فقط بمضمونها، بل بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك، كما لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكنها أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، يمكن أن يكون لها بداية، ووسط ونهاية أثناء روايتها من قبل الراوي¹. ومن يحدد ذلك هو المروي له. قارئاً أو سامعاً، وعليه قامت مظاهر الخطاب السردى، والتي نجدها موضوع السردية كلها:



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

وعليه، فقد توقفت قضية الرؤى عند الراوي، على وجه الخصوص، وطبيعة العلاقات المتشابكة والمتداخلة بينه وبين الرؤية².

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

ومفهوم السارد ينطلق من كونه شخصية تخيلية، أو كائنا و رقيا حسب "بارت" ولهذا فهو يختلف عن المؤلف الحقيقي للعمل الأدبي، فهو شخصية واقعية، والسارد تقنية يستخدمها هذا المؤلف ليقدم بها عالما تخيليا. وهو حسب البعض، قناع تبناه ليعبر به عن رؤياه الخاصة³.

1. حميد لحميداني، بنية النص السردى، مرجع سابق ص46.

2. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، مرجع سابق ص61.

3. wolfgang kayser, qui raconte le roman, in poétique du récit, T1 seul paris 1977, p 72.

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

قد تختلف الرؤى والتوجهات في تعريف السارد، ولكنها تخلص في الآخر إلى أنه شخصية تخيلية، فهو حسب تودوروف "الذات الفاعلة لعملية التلفظ التي يمثلها الكاتب ... مانح السرد وهو الذي يرسله إلى الطرف الآخر²، الذي ينظم عملية الوصف أمام الآخرين، وهو الذي يجعلنا نرى الأحداث بعيني الشخصيات أو بعينه هو، دون أن يكون من الضروري ظهوره أمامنا، إنه هو أخيرا الذي ينقل لنا المواقف من خلال الحوار بين شخصيتين أو من خلال الوصف الموضوعي"³.

ومن مهامه، أن ينقل لنا كلام الشخصيات بطريقته هو، وينقلها في شكلها الحواري، ليصل "تودوروف" إلى وجوب وجوده، إذ لا للسرد دونه⁴.

ويصر "كايزر" على ذلك التباين الموجود بين السارد والمؤلف، بل وجعل له بعدا أسطوريا، كتلك الرؤية المماثلة للآلهة، إن السارد "ليس هو المؤلف، إن السارد شخصية" تقمصها المؤلف وحتى الكلمة نفسها تؤكد ذلك، فكلمة (Narrateur) تعني الممثل، واللاحقة (Eur) تومئ إلى أن الأمر يتعلق بالشخصية التي لها وظيفة السرد⁵.

أ/ نموذج الراوي محدود العلم من منظور سردي بنيوي:

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

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

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

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

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

4. تزفتان تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص 56.

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

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

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

إن الراوي في هذا المثال مجرد سارد للحوادث، يرويها، وقد يلقي عليها بعض الضوء، مفسرا دون تدخل مباشر، شأنه في ذلك شأن آلة التصوير المثبتة على حامل تلتقط صورا للمشهد من زاوية معينة، من غير أن يكون لها أثر في ذلك المشهد الذي تصوره³.

1. أرض و سماء، ص218.

2. أرض و سماء، ص 323.

3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص131.

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

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

يستخدم الراوي تقنية التخفي، التي تستعمل للوصف، ويلاحظ أن هذا الوصف ينتقل من شيء لآخر، فالسارد يقدم ما يستطيع أن يراه بعينه، كما في المقطع السردى الذي رأيناه، يلاحق الأحداث من الخارج بشكل موضوعي، ناقلا ما تسمعه الأذن، وما تراه العين، وما يشمه الأنف، مثل الكاميرا خارج الشخصيات، قد تنفتح العدسة، فنرى المنظر الكلي وتظهر لنا، بانوراما عامة أو منظر شامل مفتوح أو قد تضيق، فتركز على جانب من الصورة أو تضيق أكثر، فترى صورة عن قرب، نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاساتها².

فالراوي متحكم في صياغة السرد فله الهيمنة المطلقة على عالم الرواية، مدرك لتفاصيلها، حريص على أن يقدمها للقارئ بكل موضوعية وحيادية³. على نحو المثال التالي: "... يسمى العشب في البلد "ربيع" لأن الربيع حين يدور العام ويحل مواعده، يكسو به التلال والوديان، طبقات وصنف وطوائف من اللون الكثيف أو الخشن أو العميق أو الهش أو الناعم أو الحيي الخفيف، وكلها أحضر يجمع بلا قيد عليه، ولا يحزنون. تنبت في رحابه زهور البر، تتناثر على هواها في المكان، ولا تملك رغم

1. رضوى عاشور، الطنطورية، مصدر سابق، ص11.

2. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص151.

3. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، مرجع سابق ص49.

أحمرها وأصفرها ودرجات البنفسج إلا أن تبقى منمنمة غارقة في بحرهِ ... " الراوي¹ في هذا المثال مشاهد للأحداث، متتبع لها، يعرضها ويعرض حركة الشخصيات وأفعالها مستخدماً ضمير الغائب، فهو يمتلك قدرة غير محدودة لكسب الأبعاد الخارجية²، بوضعية حيادية وصفية، تجعل رؤيته خارج إطار الذات المتأثرة.

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

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

ويجمع كثير من النقاد على أن الراوي من الخلف هو الراوي من الخارج أو الراوي بضمير الغائب، وهو يساوي ذات السارد العليم⁴.

وقد نجحت الروائية (فاتحة مرشيد) في تبني الراوي محدود العلم أو المحايد، ليقوم بسرد الحوادث في روايتها (الحق في الرحيل)، بالرغم من الانتقادات الموجهة إلى هذا النوع من الرواة، في الاعتقاد أنه يشتمل القارئ، في انتقاله من شخصية إلى أخرى⁵. فالراوي محدود العلم لا يروي إلا ما يراه ظاهراً، أو من خلال زاوية واحدة أو انعكاساً لمرآة واحدة تكون في الأغلب مرآة لشخصية محورية أو بطل واحد، يتولى فؤاد سرد الأحداث، دون تدخل مباشر منه فيقول: " ... حتى الكلاب فيه لا تنبح وذلك لأن لا أحد يطاردها بحجارة ولا أحد ينهرها، فتجدها ممددة على الأرصفة بكل أمان. وحده الفريق القادم من المغرب، كان يشكل الضجيج الذي يعلن عن حضارة مختلفة: حضارة الكلام بصوت عال والضحك بصوت عال، والنقاش الذي يحتد وكأنه مشاجرة، وكانت للتيلانديين سكينه آسيا وانضباطها، فحتى جزيرة (باطايا) التي تعتبر عاصمة الدعارة في

1. الطنطوري، ص23.

2. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، مرجع سابق ص119.

3. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، ص101.

4. عالية محمود صالح، البناء السردى في روايات الياس خوري، دار الازمنة، عمان، ط1، 2005، ص175.

5. السيد محمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة و التطور، المكتبة الازهرية للتراث، ط2،

1995، ص59.

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

يضطلع الراوي محدود العلم من خلال هذا المقطع السردي، يسرد حياة المغاربة في تايلاندا، من خلال تكرار بعض الأحداث حيناً، وإضاءة بعض التفاصيل الجديدة المرتبطة بالأشخاص حيناً آخر. هذا السرد الشفاف المتموضع في الماضي، يهيمن عليه الرؤية من الخلف (السارد > الشخصية) بحيث يتعذر تمييز المأوى البؤري، وما يمكن التعرف عليه هو وجود سارد من الدرجة الأولى، يقوم مقام المشاهد الحيادي الذي يصور الحيز الحدائي² لا أكثر، وماعدا وظيفة الحكي، فانه لا يؤدي أي وظيفة الحكي، فنه لا يؤدي أي وظيفة أخرى.

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

استفاد الراوي محدود العلم، من موقعه من خلال منظور محايد، لا يتدخل بإصدار الأحكام أو الآراء، فهو مجرد راصد يسجل الحركة، ويصور الأماكن والأشياء وينقل أصوات الشخصية⁴.

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

1. الحق في الرحيل، ص144-145

2. نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي، دار الريحانة للكتاب الجزائر، ط1، ص43.

3. الحق في الرحيل، ص52-53

4. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص180

يلحق السارد الشخصية ويتابعها من الخلف، ويسجل تصرفاتها في عملية تصوير حيادية، يقول: "... لعلها كانت التاسعة مساءً، حين رآها لأول مرة، كان في مكتبه، قد انتهى يومها من متابعة نشرة الأخبار، منهمكا في جمع أوراقه استعداداً للسفر صباحاً، حين تنهى إلى سمعه صوتها، في برنامج حوارى ليس من عادته متابعته كانت شظايا جمل تصله من كلامها، ثم راحت لهجتها المختلفة، تستوقف انتباهه، لهجة غريبة، منحدر من أزمنة الفلامنكو توقعك في شرك إيقاعها، وجد نفسه في النهاية يجلس لمتابعتها راح يشاهد بفضول تلك الفتاة ... لفرط انخراطه بها، ما سمع نبضات قلبه الثلاث ...¹

يستخدم الراوي تقنية التخفي، التي تستعمل للوصف، ويلاحظ أن هذا الوصف ينتقل من شيء إلى آخر، فالسارد يقدم ما يستطيع أن يراه بعينه، كما في المقطع السردى الذي رأيناه، يلاحق الأحداث من الخارج بشكل موضوعي، ناقلاً ما تسمعه الأذن وما تراه العين، مثل "الكاميرا خارج الشخصيات، قد تفتح العدسة، فترى المظهر الكلي وتظهر لنا بانوراما عامة أو منظر شامل مفتوح أو قد تضيق فتركز على جانب من الصورة أو تضيق أكثر، فترى صورة عن قرب، نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية و انعكاساتها².

فالراوي متحكم في صياغة السرد، له الهيمنة المطلقة على عالم الرواية، مدرك لتفاصيلها، حريص على أن يقدمها للقارئ بكل موضوعية وحيادية³. على نحو ما سنقرأه في المثال السردى التالى: "... عند باب البناية الفخمة، ذات الطراز المعماري القديم دقت شيفرة الباب، أربعة أرقام وانفتح الباب الزجاجي، كان باب الشقة مفتوحاً، راحت تتأملها في أناقة أثاثها القليل والمنتقى بذوق عصري راق، كل شيء شفاف من الزجاج السميك الفاخر الطاولات كما الرفوف تقف على أعمدة زجاجية بقواعد ذهبية حتى الكراسي بلون عاجي غير مثقلة بالزخرفات، لا يشغل بثقل فضاء الرؤية، والسجاد يبدو لوحة حريرية بألوان ناعمة مدت على الأرض، في الشرفة فتحت ستارة النافذة،

1. الأسود يليق بك، ص14.

2. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص151.

3. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، ص49.

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

الراوي مشاهد للأحداث، متتبع لها، يعرضها ويعرض حركة الشخصيات وأفعالها، مستخدماً ضمير الغائب، فهو يمتلك قدرة غير محدودة لكسب الأبعاد الخارجية للشخصيات². بوضعية حيادية و صفية تجعل رؤيته خارج إطار الذات المتأثرة.

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

يكثر الراوي العليم المحايد من الحديث عن الأشخاص لا يتحدث أبداً عن نفسه، فكأنه موجود وغير موجود في الوقت ذاته، وما يرويّه هو الدليل على وجوده، لكنه أيضاً يحاذر أن يتكلم بضمير المتكلم، فالضمائر الشائعة المتداولة في سرده للحوادث هي ضمير الغائب والغائبين، والمخاطب والمخاطبين، عندما يتحاور الأشخاص³. على نحو ما سنقرأه في هذا النموذج السردى، الذي يقول فيه الراوي: " ... شقة عبدقا صغيرة، مقابلة لنا في الطابق الثاني، من عمارتنا الفخمة ذات الطراز الأوروبي، شرفتها داخلية تفتح على جدران البهو الخلفي الذي يتسلل منه روائح الأكل الصاعدة من الشقق الأخرى، وتسمع منه أصوات الساكنين تنبعث من المطابخ المفتوحة، شرفاتها المغلقة، فتختلط بهديل الحمام الممتزج برفرقة أجنحته وهو ينتقل بين أعلى الشبائيك حيث أعشاشه. أما شقة خالتي فتتربع على مساحة أربع شقق كبيرة وسقيفة مفتوحة على السماء، تطل بعض شرفاتها على البحر، يتلأأ من بعيد وأخرى على أكبر شارع في المدينة، تحتل كل الجهة الغربية، لذلك فهي تطل على الشارع العام من جهة ومن جهة الشمال تظهر مياه البحر في عناقها المشبوب مع الأفق ..."⁴ يتضح لنا من هذا الاقتباس عزوف السارد عن التدخل فيما يسرده، وهو يرصد ما يرويّه رسداً محايداً، فهو خارج عن الأحداث، عليم بكل تفاصيلها، يضطلع بتقديم ما يرويّه بضمير الغائب (هو)، "الذي

1. الأسود يلىق بك، ص206.

2. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، مرجع سابق، ص119.

3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائى، مرجع سابق ص82.

4. عرش معشق، ص131.

يمثل حالة ميكانيكية أو حالة اغتدت كالميكانيكية، في العمل السردي، ومن دونه، لا يمكن أن ينهض شريط السرد ولا يقوم بنيانه ولا تستقر أركانه¹.

ب/أنموذج الراوي كلي العلم من منظور سردي بنيوي:

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

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

وفيه يعرف الراوي كل تفاصيل الأفكار الخفية لبطل الرواية، يعرف أحاسيسه، ونواياه، وشجونه وأحزانه².

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

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

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

النظر إلى المسألة من وجهة نظره والاقتراء بأفكاره وبدأ بأسلوب حميم، شبيه بالبوح، كما لو كانوا مجموعة من مريديه وتلاميذه¹.

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

بنيويا فإن الراوي من خلال هذا المثال، يعرف كل شيء عن الشخصية، التي يحكي عنها، لذا فهو لا يستخدم غالبا وسائط ليسوغ معرفته. فالراوي العليم، يتولى عادة ومبدئيا، بحسب عقد القراءة السائد عملية إخبار موضوعي إجمالا، ويرتكز خطابه على مرجعية دلالية ثابتة، تنتج للقارئ معرفة يقينية بما يروي³.

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

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

1. أرض و سماء، ص 354.

2. أرض و سماء، ص 116.

3. سامي سويدان، المتاهة و التمويه في الرواية العربية، دار الآداب بيروت، ط1، 2006، ص 53.

بكامل تفاصيل عالم الرواية¹. وقد قامت الروايات التقليدية على هذا النوع من الرواة، الذين ليس لمعارفهم حدود، فالراوي كلي العلم "يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال"². كما هو الحال بالنسبة لهذا المقطع السردى أين يقول الراوي: "في انتظار يوم الخميس كتبت أُمي مخاوفها في صدرها، خوفاً من خرق اتفاق ضمني بينها وبين العلي القدير، كأن ما قالتها لها بشأن الفال لم يكن من عقل، بل إلهاما منه ينقل لها مشيئته وشروطه. التزمت المسكينة بالشرط وسارت على صراط من الحرص لا تبكي ولا تشتكي ولا تشير للموضوع، فقط تزداد شحوبا يوماً بعد يوم، فلما عاد باص أبو عصام من حيفا، راحت دموعها تنسال من عينيها بصمت"³.

إن الراوي ليس شخصية، لأنه يقع خارج الأحداث، ومع ذلك فهو لا يكتفي بدور الشاهد وإنما يتعداه إلى التحليل، كأن يعلق على الشخصية. وهذا يجعلنا لا نستشعر أي فارق بين الشخصية الروائية/ أم رقية والراوي، فيبدو الثاني وكأنه يقوم مع الأول، ليس فقط في بيته، بل في دماغه أيضاً، وبين حناياه، يعرف ما يحس به ويفكر فيه⁴. ووجهة سيره، وطريقة تحركه، وتغير موجات تفكيره. باختصار يمكننا القول أننا لا نحس بوجود شخصيتين، إحداهما تتحرك والأخرى تصف وتسرد، وإنما يبدو أن (أم رقية/ الراوي) وكأنها شخصية واحدة، وذلك لكثرة التفاصيل التي يعرفها الثاني عن الأول. ودقة هذه التفاصيل وحساسيتها⁵. مثلما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: " ... دخلت بنت الصفورية البيت وأقامت فيه وتوسعت، فوجدت خالتي المسكينة نفسها تنكمش في حيز يزداد ضيقاً، و"الغريبة كما تشير إليها في غيابها، تشاركها نظام البيت، وما نطبخه اليوم وكيف نطبخه هذه الكنباية هنا أفضل ... "⁶

1. المرجع نفسه، ص 117.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 25.

3. الطنظورية ص 27.

4. عبيد حسن علام، شعرية السرد و سيميائيته، ص 244.

5. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6. الطنظورية، ص 111.

إن هذا النوع من الرواة هو "الراوي الصانع أو المغفل" الذي يعرف أكثر من الشخصية، لذا هو لا يستخدم وسائل ليسوغ معرفته¹. لأنه مهيمن على عالمه الروائي بكل جزئياته.

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

يعد هذا الراوي أحد أهم الأنماط السردية التي تجعل السارد مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، والتحكم الكامل في إيراد الوقائع السردية وترتيبها². فقد تتضخم شخصية الراوي إلى درجة لا تتيح لنا فرصة إلا لسماع صوته فحسب³. ولا يختلف الراوي محدود العلم⁴ عن الراوي كلي العلم، إلا في التوغل في نفس الشخصية. داخل الأحداث نفسها، بل أكثر مما تعلمه هي عن نفسها. يختار الكاتب راوياً يطل على الأحداث من موقع الراوي العليم بكل شيء، يدفعنا إلى داخل الأحداث مباشرة، يقول الراوي: "... تستغني يامنة عن تافورت بكل سعادة، كيف لا؟ والزحام الذي ترعرعت بأحضانها لم يخلق دفناً، والمعاناة المشتركة لم تخلق تواطناً ... لكن يكون فراق مدينتها بالأمر العسير، فقد سقتها اليتيم وهي في الرابعة من عمرها لتبدأ مبكراً في التعثر بين زوجات أبيها الثلاث وأبنائهن من جهة، ستتخفف قريباً من ثقل انتماء لم تتل منه سوى القسوة"⁵

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

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

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

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

5. الحق في الرحيل، ص37.

يطل الراوي على عالم الرواية، بسلطته المطلقة، ويتضح من قوله أنه استطاع دخول أعماق نفسية الشخصية (يامنة) حتى تحول السرد من السرد الإخباري إلى السرد التصويري من وجهة نظر (الراوي/ إسلان)، فيقدم لنا السارد سردا يتمتع فيه بالثقة الكاملة والتامة، إذ يفترض أنه يعرف عن الحوادث والأشخاص، ما لا يعرفه غيره، لذا يمنحه القارئ هذه الثقة من بدء القراءة¹.

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

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

وقد قامت الروايات التقليدية على هذا النوع من الرواة، الذين ليس لمعارفهم حدود، فالراوي كلي العلم، "يستطيع أن يصل كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال" كما هو الحال بالنسبة لهذا المقطع السردى، أين يقول الراوي: " ... لم تتم تلك الليلة إلا في ساعة متأخرة من الفجر ورأسها تحت الوسادة. ما توقعت أن بابا سيمنعها من النوم، ولا أن الفخامة ستؤذيها وتجردها من روحها إلى هذا الحد³. كيف ما تقلبت كانت تطوقها الجدران المذهبة، ورأس السرير في ضخامته والسقف والثريات والستائر، وحتى الرجل الذي ينام في الجناح المجاور ما عادت تعرف من تكون بالنسبة إليه ... وهل تراه يفكر بها؟ خلف ذلك الباب وما دام الباب يفتح من الجهتين لماذا ترك لها وحدها حق المبادرة بفتحه؟ خلف الباب كان ينام فارس من الزمن المعاصر يحب تدليل فريسته لأنه في كل ما يفعل يدلل نفسه أولاً، وفي

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص85.

2. المرجع نفسه، ص117.

3. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص25.

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

الراوي ليس شخصية، لأنه يقع خارج الأحداث، ومع ذلك فهو لا يكتفي بدور الشاهد وإنما يتعداه إلى التحليل، كأن يعلق على الشخصية الروائية/ هالة وطلال، والراوي، فيبدو الثاني وكأنه يقيم مع الأول، ليس فقط في بيته، بل في دماغه أيضا وبين حناياه يعرف ما يحس به وما يفكر به²، ووجهة سيره وطريقة تحركه وتغير موجات تفكيره، باختصار يمكننا القول إننا لا نحس بوجود شخصيتين، إحداها تتحرك والأخرى تصف وتسرد، وإنما يبدو أن (هالة/ الراوي، طلال / والراوي) وكأنهما شخصية واحدة. وذلك لكثرة التفاصيل التي يعرفها الثاني عن الأول ودقة هذه التفاصيل وحساسيتها³. مثلما هو الحال بالنسبة للمقبوسة التالي: " ... توقعت كل شيء إلا أن تلتقي بجزائريين في ذلك الفندق، تذكرت نكتة الجزائري الذي ترحلق وهو يمشي على الثلج في القطب الشمالي، وإذا بأحدهم يصيح على مقربة منه، "ياستار!" ، فانتفض الرجل لسماع لهجة جزائرية وصرخ به، " أنا هارب منكم ... واش هذا حتى هنا لحقتوني، حاب نتكسر واش رحالك فيا!"، لا تدري كم من الأحاسيس عبرتها في لحظة واحدة، خليط من مشاعر، تتجاوز قدرة القلب على فرزها ..."⁴

إن هذا النوع من الرواة هو الراوي الصانع، أو المغفل، الذي يعرف أكثر من الشخصية، لذا فهو لا يستخدم- غالبا- وسائل ليصوغ معرفته⁵. لأنه يهيمن على العالم الروائي بكل جزئياته الدقيقة.

ب/5-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطى:

1. الأسود يليق بك، ص 255.

2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائيتها، ص244.

3. المرجع نفسه، ص نفسها.

4. الأسود يليق بك، ص 257.

5. عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، منشورات الجامعة اللبنانية ج2، 1999، ص 519- 520

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

فهذا السارد يعلم أكثر من الشخصية الروائية، بل انه يقول أكثر مما تعلمه هي، فهو السارد المراوغ، لا يخلص لطبيعته وحدها، بل يتلون أحيانا فيبدو ساردا مساويا في عمله لما تعلمه الشخصية، فهو مشرف مسيطر على تنظيم الحوادث، وتقديمها للقارئ، يحجب منها ما يرغب في تأخيرها وإخفائها، ويقدم منها ما يرى وجوب تقديمه، كما هو الحال بالنسبة للنموذج السردى التالي المتمثل في قول الراوي: "... يزيد يعتبر أن الثورة لتكتمل حتى يتحقق حلم هؤلاء الأبطال الكرماء الذين استشهدوا في سبيل الحرية والعدالة ... كان يزيد واضحا وجسورا في أفكاره، بحيث كان يقول انه يرفض أن يأخذ مكان المعمرين القدماء، معمرين جدد. يؤمن يزيد بالعدالة ولا يجد للعدالة وجودا. أصبحت النقاشات الحادة بينه وبين ضيوف زوجته القادمين من العاصمة، تبلغ أشدها فيصفونه بالشيوعي ويصفهم بالمعمرين الجدد. ثم لم يعد يطيق تكرار الحفلات التي يشعر فيها وكأنه "خضرة فوق الطعام". أو كأنه المغضوب عليه. فلا مكان له من الأعراب والوجود. فظل بعيدا عن الهرج والمرج وكثيرا ما كان يلتجئ إلى مرسومه، يلون لوحاته، ويفضي لها بحنقه وغضبه المكتوم منتقدا الوضع القائم ..."² إن سيطرة السارد على السرود في رواية (عرش معشق) تعدت إلى معرفة دواخل الشخصيات وأحلامها وتداعيات أفكارها، فيخترق الحجب والجدران، والأبواب الموصدة، كما يتغلغل إلى أعماق النفس لتقديم رؤيته للمتلقى³.

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

1. جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، مرجع سابق ص201

2. عرش معشق، ص133.

3. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص29.

ومغزاها، وتتحرك داخل الحكاية بإرادة السارد فتبدو دمي أو أشبه بالدمى بيني يدي سارد صارم¹.

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

ج/أنموذج الراوي المشارك من منظور سردي بنيوي:

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

فإن مزية هذا النوع من الرواة داخل التشكيل السردى البنيوي، هي قربها الوثيق من الحوادث التي يرويها، كونه أحد الأشخاص الذين جرت وقائعها لهم واكتووا بنارها، وهو شديد الالتصاق أيضا بالأشخاص الذين يتصارعون، أو يتحاورون في الحكاية². وهذا السارد يتحمل في الحقيقة تبعات ما يروي، فنحن عندما نقرأ رواية كتبت بهذه الطريقة، نكاد ننسى المؤلف تماما، فإن أقنعنا بصحة ما يروي عزونا هذه الثقة له لا للمؤلف. ولف. وإذا شكنا ببعض ما يذكره، أو ما يمكن احتسابه ضمن التحليل الباطني للشخص، فإن تبعه هذا الشك تقع عليه لا على المؤلف³.

فهو سارد يسهم في اللعبة، والنوايا التي يضمها هي التي تكشف عن صحة مواقفه إذا كان صادقا فيما يقصه، أو غير صادق، وإذا تأملنا المثال السردى التالي، نجد أن هذا النوع من الرواة ينشئ علاقة مع القارئ، فيلتقي الوسيط ويغدو القارئ على تماس بإحدى الشخصيات، أي أن المسافة بين القارئ والقصة تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة⁴.

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

1. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية (البناء و الرؤيا) ص36

2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص79.

3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4. جبرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص 183.

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

في هذا المثال يغيب ضمير الغائب، ليحل محله ضمير المتكلم، وبذلك اكتسب الراوي قدرة أكبر على التحرك، وبطاقة تسهيل مرور إلى دواخل الشخصيات من دون التعرض للمساءلة، حول درجة صلته به. فتقمص الشخصية حل فني يتخفى من خلاله الراوي خلف الكواليس مرسلًا القول المباشر، عبر الشخصية، لأن تدخله بشكل دائم سيؤدي إلى تشويش السرد، ويضر بمتعة القراءة².

إن هذا الراوي- يصنف عادة باعتباره ساردا من داخل الرواية، أي الحكاية التي يحكيها، وهو أحد الأبطال، وهو السارد الممسرح أي أنه راو له دوره في التمثيلية، إذا ساغ التعبير³. كما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: "... مشيت على الرصيف بضع دقائق، ثم انتقلت إلى الآخر، حيث أشجار اللوز والرمان وخرير الماء، رائحة الماء والطحلب ونثيث الأوراق الخضراء ونسمات باردة عذبة تلفح وجهي، جعلت أنفاسي تتباطأ ونفسي تهدأ. طوال المساء كنت مشدودا كوتر على قوس، لكن المساء والبرودة وخرير الماء أعادت الهدوء إلى نفسي وأخذت أسير وأستنشق عبير الخضرة وأتبرد بنسيم اللوز. اقتربت من القصر حيث كنا في ذلك الصباح، فتألمته وعادت إلي أفكاري ووساوسي عما رأيته وسمعته. وأخذت أفكر في طريقة ناجحة للوصول بأفكاري ومعلوماتي لسعادة ...⁴ نرى في الاقتباس التالي استخدام الكاتب التاء في "مشيت،

1. أرض و سماء، ص193.

2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، ص245.

3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص79.

4. أرض و سماء، ص263/262.

انتقلت- جعلت- أخذت- اقتربت- رأيت- تأملت ...) والياء في (أنفاسي – نفسي- أفكاري –وساوسي- معلوماتي ...) أي أن الراوي ينسب الرواية لنفسه لا لأحد غيره¹.

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

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

وبالرجوع إلى النص، يتضح أن هناك ساردا فعليا، يطرح نفسه هذه المرة كمؤلف حقيقي للرواية، ويفعل ذلك في صياغة الحدث والتعامل مع الشخصية، في نفس المستوى، والنص حافل بهذه اثنائية: "... لم يترك لي فرصة تأمله، لم يتح لي التوقف لأربط بين الصغير الذي ودعته قبل خمس وعشرين سنة في المسكوبية بالخليل، والرجل الذي يقف أمامي. فتح ذراعيه واسعا وضمني وسط دهشة الأولاد وارتباك أبيهم أبعدني قليلا ليتأملني، قال وهو يضحك ضحكة حرة عالية "عيناك لم تتغير والوشم طبعاً" قلبت عليك البلد ... سألني عن أمي، قلت رحلت، لحظات صمت، ثم يعود للحديث، تركته مع أمين ورحلت أعد العشاء. أصبح عبد أطول مني، كيف؟ حملته إلى البحر وهو يرتعش ويقول لا أريد، أكرر، سنسبح سويا، كيف أربط بين الصغير الخائف وهذا الشاب النحيل الوسيم؟ ..."² في هذا المقطع السردى، نحن أمام راو داخل الحكى، لأن (رقية) هي من تقوم بالسرد وهي شخصية في الحكاية التي ترويها، والراوي يتابع سرده منوعا في استعماله بين ضمير المتكلم، وضمير المخاطب، فالراوي شخصية تتحدث عن نفسها إلى نفسها وإلى (عبد الرحمن) الشخصية الروائية، فالسارد يسهم في اللعبة، والنوايا التي يضمها هي التي تكشف عن صحة مواقفه، إن كان صادقا فيها يقصه أو غير صادق³.

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص80

2. الطنطورية، ص 123- 124.

3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق ص 79.

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

الراوي المشارك شخصية من شخصيات الرواية، يحكي عن نفسه وعن علاقاته بالشخصيات الأخرى، وهو في سرده يعتمد ضمير المتكلم (أنا)، ويسمى الدكتور/ يوسف نجم طريقة هذا الراوي المشارك في رسم الشخصيات والأحداث من الداخل "بالطريقة التمثيلية"، لأن الكاتب ينحني بنفسه جانبا ل يتيح للشخصية التعبير عن نفسها، أما الراوي من الخلف فهو يرسم الشخصيات والأحداث من الخارج لذلك يستخدم الطريقة التحليلية¹. ويرى "حميد لحميداني" أن هذا الراوي شخصية حكاية موجودة داخل الحكى، وهو راو ممثل داخل الحكى، ولكن هذا التمثيل له مستويات "فإنما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكى، ينتقل أيضا عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث، وإما يكون شخصية رئيسية في القصة"²

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

يستخدم السارد ضمير المتكلم⁴، ويتحدث عن نفسه وعن الأحداث التي تقع له، أو التي يدركها بعقله أو يقال له، أو تفيض بها مشاعره الداخلية بوصفه صاحب تجربة، وفي هذا النوع، تلتبس شخصية السارد، بشخصية الراوي، بل يكون له صوت شاعر

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

2. حميد لحميداني، بنية النص السردي، 49.

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

1994، ص191.

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

غنائي¹. يقول الراوي: "... دخلت حياتي كإصرار من القدر. كضفة بزغت من حلم. ولم أكن شابا بما يكفي لكي أحرق السفن خلفي. كنت أقرب ما أكون إلى خط الوصول، وظننت أن السنين التي راكمت كفيلة بأن تحصنني من انزلاق القلب، كان ذلك في إحدى الليالي الكئيبة من ليالي لندن... لم أستطع كبج نفسي من تتبع تنقلاتها طوال السهرة وقد شدتني إليها تفاصيل رهيفة هشاشتها وسط جموع الراقصين، تعاسة تنبعث من حركاتها البطيئة، وجسدها الذي يضحك ويبيكي وهو يتلوى على إيقاع موسيقى شرقية ... رويدك يا فؤاد لم يعد عصفور فؤادك يستحمل الطيران، لست شابا بما يكفي لتربطك صغيرتها السوداء إلى غد يركض بك نحو حتفك ..."²

أن الراوي من خلال هذا المقطع السردى ومن خلال صيغة الخطاب المسرود الذاتى، وعبر استرجاعه للماضى يحكي جانبا من سيرته الذاتية موردا أحداثا في شكل تيمات أساسية³.

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

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

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

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

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

2. الحق في الرحيل، ص14/13

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

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

- لن أغير الساعة التي في معصمي !

- لكنني لا أحبها.

- اشترى إذن معصما آخر لساعتك!

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

في هذا المقطع السردي، نحن أمام راو داخل الحكي، مثلي الحكاية، مشارك في
القصة التي يرويها بضمير الغائب. فالسارد يسهم في اللعبة الروائية، والنوايا التي
يضمها تكشف عن صحة مواقفه ان كان صادقا فيما يقصه أم غير صادق². إما مزية
هذا النوع من الرواة، فهي قربها الوثيق من الحوادث إلى يرويها، كونه احد الشخص
الشاهدين لها.

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

يكون هذا الراوي قرينا لأحد أشخاص الرواية، فكأنه ضميره الذي يحاوره على
الدوام، ويذكره فيها فعله في الماضي أو بما يفعله الآن، أو بما عليه أن يفعله، وفي هذا
النوع من الرواة يلتحم الراوي بالشخصية وتكون صلتها بالمؤلف أكثر قربا، ولصوقا،
حتى لكأنه يعبر بصوته أي صوت المؤلف لا عن صوت الشخصية³، كما هو الحال في
المثال التالي: "... نعم إنها تثير اهتمامي وكم يحلو لي أن أغذي رغبتها في انتظاري. أن
تترقب خروجي ودخولي. أن أملك عليها بكل أنانية وقتها، وانتباهها، ذلك يغمر رجولتي
بماء سحري عجيب ينعشني، ليشعروني حرارتها من خلف الباب بنشوة غريبة لم أعدها
من قبل، تدفعني أن أفكر فيها، أن أتمنى أن أجسالتها وأحادثها واخبرها أن جدتي كثيرا ما

1. الأسود يليق بك، ص236.

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

3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص85

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

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

د-نموذج تعدد الرواة من منظور سردي بنيوي:

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

قد يجمع الكاتب في روايته بين رواة كثر وفق صيغة بنيوية محددة، وقد يكون عددهم بعدد الشخصيات الرئيسية في الحكاية. وهذا شيء يشيع بصورة واسعة في الروايات المعروفة باسم روايات وجهة النظر. التي تتعدد فيها الأصوات³. ويتناوب الشخص على سر الحكاية الواحدة مرارا.

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

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

- يا جارتنا، جايبك ضيوف

أشرت بيدي بعلامة سؤال فقالت: بيروت

قال ربيع بصوت مبجوح:

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

1. عرش معشق، ص111.

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

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

تلاه أبو يحيى وهو يدعك عضام كتفه:

- يمكن صحيح يا مولانا، يمكن مضبوط

التفت إليه وأمسك بيديه وقال ملغزا:

- يمكن مضبوط؟ عيني بعينك يا أبو يحيى.

قهقه الاثنان كصبيين فرحين يتبادلان الأسرار والألغاز فشعرت بغيض، فرغم أن

الاثنين في بيتي وتحت سقفي فهما يؤلفان جبهة موحدة ذكورية...¹

تعدد الرواة يظهر بشكل دينامي ناجع، في هذا المقطع السردى السابق، بين (نضال) و(ربيع) و(ياسمين) و(أبو يحيى) أن نجاح تقنية الراوى عائد إلى أن قارئ الرواية التي تعتمد نمطا واحد للراوى، يصل إلى الملل في كثير من الأحيان، أما اعتماد تقنية تعدد الرواة فيعني الرواية ويشد القارئ الذي لا يلحظ في الوقت عينه هذه اللعبة، وهذا التكتيك في تغيير الراوى بين مشهد وآخر²، نظرا للسلاسة، والدينامية الواضحتين في هذا التغيير.

يسمح الحكى باستخدام عدد من الرواة، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة، عندما يتناوب الأبطال بينهم على رواية الوقائع واحد تلو الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصته مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويها الآخرون وهذا ما يسمى عادة بالحكى داخل الحكى، وعلى مستوى الفن الروائى ويؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية³.

1. ارض و سماء، ص29

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

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

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

إن إستراتيجية النص تقوم عادة على جملة من التقنيات الاجرائية يمارس الخطاب من خلالها آلياته في الحجب، والتبديل والنسخ وهنا مكن السر في النص، أي أنه يخفي استراتيجيته، ولا يفضي بكل مدلولاته¹.

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

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

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

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

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

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

1. علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص18.

2. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، مرجع سابق، ص128.

الخبرة، طوال السياق الروائي، وخلوه من الطباع الفردية المميزة له عن غيره انه صوت من الذاكرة، يستمد حاضره من ماضيه¹.

د/3-أنموذج تعدد الرواة في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

يعدد وستووفسكي أول من استعمل الراوي متعدد الأصوات، ولهذا السبب فان أعماله الإبداعية لا تدعن لأي قالب من القوالب الأدبية. التي وجدت عبر التاريخ². ثم إن "سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء، أصبحت غير محتملة في العصر الحديث، ومع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشعبة في النص القصصي أكثر ملائمة"³.

ويرفض الناقد سمر روجي الفيصل، طريقة السرد التي يهيمن فيها الراوي العالم بكل شيء، ويدعو إلى طريقة الأصوات ووظائفها التعبيرية، فتقنية الشكل مقصورة على الأصوات، فكل شخصية صوتها الخاص المعبر عن أجزاء من الحدث الرئيسي، ومن مجموع هذه الأصوات، يتعرف المتلقي على تطور الحدث حتى يصل إلى خاتمة الرواية.

د/4-أنموذج تعدد الرواة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

إن إستراتيجية النص تقوم على جملة من التقنيات الإجرائية يمارس الخطاب من خلالها آلياته في الحجب، والتبديل والنسخ وهنا مكن السر في النص، أي أنه يخفي إستراتيجيته، ولا يفضي بكل مدولاته، ولهذا ففوة النص هي في حجب، ومخائلته، لا في إفصاحه وبيانه، في اشتباهه والتباسه لا في أحكامه أو إحكامه، في تباينه واختلافه، لا في وحدته وتجانسه⁴.

من هنا يقوم التعامل مع النص على كشف المحجوب، أي على كشف الأوراق المستورة، أو المستندات السرية، فكلما ازداد الحجب، ازداد إمكان الكشف، وتنوعت

1. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، مرجع سابق ص225.

2. ياننتين، قضايا الفن الابداعي عند دوستوفسكي، ترجمة جميل تكرتي، بغداد، ص11.

3. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص135/136.

4. علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص180

احتمالات القراءة، فرواية (الأسود يليق بك) هي رواية مموهة لسيرة ذاتية، وتعددية فعلية واقعية حقيقية، هي سيرة تصدر عن ذاكرة متروكة لمخزونها " ... شأن السير التي تتحكم في سردها الذاكرة، التي تحببها"¹. ومخزون الذاكرة هنا متشعب متداخل، وهو لهذا يطبع السرد في رواية (الأسود يليق بك) بالتشعب والتداخل ولئن كان المخزون الذي ترويه الذاكرة هو المرئي المعيش، والمسموع، أي هو ما يشكل بمجموعة السيرة بالنسبة لهذه الذاكرة، ومن خلال التداخل القائم، على مستوى المروي نفسه، في (الأسود يليق بك) بحكم هذا المروي سيرة، فهذا يعني أن صدور السرد عن الذاكرة على هذا النحو، إنما هو صدور مدفوع بدلالات مروية.

وإذا أمعنا النظر في رواية الأسود يليق بك، نجد أن هذا الراوي يستخدم ضمير الغائب (هو) الذي يكون علامة على وجوده خارج الحكاية التي يرويها. فقد كان السارد المباشر للأحداث، ثم للابتعاد أكثر عن إمكانية تفتن القارئ لحيلته²، عدد الرواة هؤلاء الرواة هم: والدة هالة – خالتها- طلال.

هكذا تعددت مستويات السرد وتواصل الانتقال بينهما على مدى الرواية بكاملها. يقول الراوي : " كانت العمّة تحمل أخبارا سارة الحمد لله رانا في راحة ربي ... ارجع لنا الأمان يا هند يا ختي، ياريتك صبرتي شوية، الناس كلهم صابرين، واللي ما عندوش وين يروح واش يدير، نوكلوا عليهم ربي، يا قاتل الروح وين تروح ..."³

د/5-أنموذج تعدد الرواة في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطي:

يجمع الكاتب في روايته بين رواة كثر، وقد يكون عددهم بعدد الشخصيات الرئيسية في الحكاية، وتسمى هذه الرواية رواية "وجهات نظر".

تضم رواية "عرش معشق" مجموعة من الشخصيات المحورية (نجود) والرئيسية (جدهم، بوعلام، عبدقا، مهدية) والهامشية (يزيد- لالة خضرة- جدة عبدقا – جد نجود- أب عبدق وأمه- مليكة- ياسين- صاحب المركب ...) على أن شبكة العلاقات

1. يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، مرجع سابق، ص 128.

2. الهام عبد الرزاق الباسطي، تعدد الرواة في رواية البحث عن الثقافة، عدد 228 فيفيري 2012، ص53.

3. الأسود يليق بك، ص195.

الروائية، تشير إلى أن الرواية لا يهتمها تصنيف الشخصيات على هذا النحو، بل يهتمها أن تطرح أصواتا روائية تؤديها الشخصيات، وتعتبر من خلالها عن رؤية معينة¹. صحيح أن السياق الروائي أبرز (نجد) وجعل صوتها واضحا وترك الحوادث تدور حوله، وتنطلق منه، ولكن الصحيح أيضا أن (ربيعة جلطي) لم تكن تقصد بناء رواية تعتمد على شخصية محورية، تعينها الشخصيات الأخرى على الوضوح والتبلور، ويحدد مكانتها في العالم الروائي².

2- الرؤية السردية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

لقد استأثرت مقولة الرؤية السردية، بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية المخصصة للرواية وهي تعد من أهم المشكلات إثارة للاهتمام من قبل البويطيين، أين حظيت بالمكانة العليا خلال القرن العشرين.

وتعني الرؤية حسب تزفتان تودوروف "الكيفية التي يتم من خلالها إدراك القصة من طرف السارد"³.

وإذا أرجعنا البصر إلى الوراء، نجد أن أول من أثار إشكالية وجهات النظر الشكلاية الروسي "بوريس اخنباوم" في دراسة حول "غوغل و ليسكوف" على أن معظم الأبحاث النقدية ترى أن الدعوة إلى التنوع في وجهات النظر تعود إلى أعمال "هنري جيمس" و"بيرسي لوبوك" التي زاداها مفهوم التبئير عند جيرار جينات تماسكا أكثر مما كانت عليه⁴.

ولزاوية النظر أو الرؤية أساسه النظري في عديد من حقول الممارسة الفنية ولربما تتضح دلالاته أكثر في الرسم، بواسطة اختلاف هيئات الخيوط والظلال، باختلاف

1. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا ص 223.

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3. تزفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان و فؤاد صفا، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص61.

4. السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة و النشر القاهرة، ط1، 1998، ص170

زاوية النظر التي ينظر منها الفنان إلى المشهد، الذي تتحدد بدوره أبعاده والمسافات بين مكوناته وفق النظر إليها من هذه الجهة أو تلك وحسب مدى انفتاح زاوية النظر هذه¹. وقد تتضح الصورة في العمل الروائي، إذا حاولنا إسقاط هذا على شخصية الراوي، بوصفه المتحكم الأول في تقديم عالم قصه و الواسطة الوحيدة بينه وبين المتلقي.

ويعرف الراوي بأنه الشخص الذي يروي القصة، وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلاهما والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها².

في حين تعني الرؤية ب "الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها، فتتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة فهي تخضع لادراته ولموقفه الفكري، وهو يحدد بواسطتها، أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها³.

فالرؤية والراوي إذن متداخلان، ولا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر أو النهوض دونه، وهو ما يتجسد حقيقة ضمن الرواية أين تعلن الرؤية عن موقف الراوي الخاص إزاء الحكاية المتخيلة والذي ينحو إلى التأثير على القارئ دون شك. والراوي شخصية عادية متخيلة، تبتعد عن الروائي الذي أنشأها كما أنشأ باقي شخوص الرواية، وإن عمد إلى إعطائها دورا متميزا من خلال تقديم عالم القصة المتخيل.

ولقد كانت الرواية التقليدية تعتمد على الراوي الذي يتدخل بشكل سافر داخلها، حيث يفرض تدخلاته وتعليقاته ويتحكم في مصائر الشخوص⁴.

1. يمني العيد، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص116.

2. عبد الله إبراهيم، المتخيل السرد، مرجع سابق، ص61- 62.

3. نفس المرجع، ص 61.

4 .G.Genette, figures 2, édition de seuil, paris, 1972 p 189.

ولقد جاءت أراء "هنير جيمس" حاسمة مع مطلع القرن العشرين حيث دعا إلى إقصاء السلطة الفوقية للراوي العليم وإلى ضرورة مسرحة الأحداث، بتحويل الرواية إلى خلية بؤر بدل المركزية الواحدة¹.

وتبنى "بيرسي لوبوك" الآراء الجيمسية في دراسته لبعض النصوص الروائية، مميزا بين نوعين من الأساليب في كتابه (صنعة الرواية) أطلق على الأول: "الأسلوب البانورامي"، الذي يهيمن فيه الراوي على العملية السردية، و"الأسلوب المشهدي" الذي ينزاح فيه السارد ويفسح الاستقلالية لشخصياته.

لقد أعقب "صنعة الرواية" دراسات عدة في مجال البحث عن وجهة النظر كأعمال "كلينث بروكس" و"وارين" و"ستانزل" و"نورمان فريدمان" و"واين بوث" ... وغيرهم.

ويذهب (جنيت) إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيها يراد الإعلام به من معلومات، وهو ينهض من خلال اختيار وجهة نظر بعينها أو عدم اختيارها، ويقترح في هذا الصدد تسمية أخرى للرؤية السردية هي "التبئير"².

- أنواع الرؤية السردية:

إن ما يرمي إليه النقاد من وراء مصطلح الرؤية السردية كشف الطريقة التي تدرك بها الحكاية من قبل الراوي، وبعبارة "تودوروف" يعكس العلاقة بين ضمير الغائب هو (IL) في القصة وبين ضمير المتكلم أنا (Je) في الخطاب أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد³.

ويكاد. "ل. أتول"، يلخص لنا تلك العلاقة المتشابكة وغير المحددة بين الراوي والرؤية في مستويين تتفرغ عنهما مستويات أخرى، المستوى الأول يلمس من خلال كون رؤية الراوي خارجية تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية وصفية، وتسمى هذه الرؤية بالرؤية الخارجية، ويسمى الراوي بالراوي العليم، أما المستوى

1. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص213.

2. G.Genette, Figures 3, p :203/206.

3. تزفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص58.

الثاني يلمس من خلال كون رؤية الراوي داخلية تضيئ انطباعات الراوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات ويكون شاهدا عليهما، وتسمى الرؤية هذه بالرؤية الداخلية، ويسمى الراوي هذا بالراوي المشارك أو المصاحب¹.

إن ما نلاحظه على هذه التصنيفات هو الخلط الواضح بين الرؤية والصوت، ومن هنا جاءت الجهود الفرنسية أكثر دقة، وأسلم من سابقتها في دراسة الرؤية السردية والتي بدأها "جان بويون" في كتابه "الزمن والرواية" و"تزفتان تودوروف" في "مقولات السرد الأدبي" و"الشعرية" و"جيرار جينات" في "وجوه 3".

لقد حصر (بويون) مختلف أشكال تمظهر هذه الرؤيات الثلاثة:

1/ - الرؤية من الخلف (vision pardèrriere) أو السارد، الشخصية الروائية

وتستخدم عادة في الروايات الكلاسيكية، وفيها يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، انه يستطيع معرفة ما يجري خلف الجدران أو في خلد الأبطال، وتتجلى قدرته المعرفية في معرفة الرغبات السرية لإحدى الشخصيات، دون أن تكون هي واعية بها².

2/- الرؤية مع (vision avec) أو السارد = الشخصية الروائية وفيها يعرف السارد

قدر ما تعرف الشخصية الروائية، فلا يقدم تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها.

ويمكن أن يسرد هذا النوع بضميري المتكلم أو الغائب لكن مع بقاء المساواة المعرفية بين الراوي وشخصه والرؤية مع هي ما أشار إليها "توما تشفسكي" باسم السرد الذاتي³.

3/- الرؤية من الخارج (vision du dehors) أو السارد > الشخصية وهي نادرة

الاستعمال مقارنة مع الرؤيتين السابقتين وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية

1. عبد الله إبراهيم، المتخيل السرد، مرجع سابق، ص119.

2. حميد لحميداني، بنية النص السرد من منظر النقد الأدبي، مرجع سابق، ص47.

3. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، بيروت، ط1، 1982، ص189.

من الشخصيات الروائية وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد مثل الولوج إلى دواخل الشخصيات¹.

أ- الرؤية من الخلف في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

أ/1- الرؤية ، الشخصية في رواية " أرض و سماء" لسحر خليفة:

يظهر السارد كناظم داخلي، يحاول أن يقترب من الشخصية فيرتبط معها بعلاقة حميمة، ويقدم الأحداث حسب منظوره الخاص، فهو يمتلك القدرة غير المحدودة للوقوف على الأبعاد الداخلية والخارجية للأشخاص، فيكشف لنا عن العوالم السرية للأبطال، دون أن تقف في طريقه سقوف أو حواجز².

على الشكل الذي يحكي به هنا، معتمدا في نسج حكايته صورا سردية، متتالية، فكأنما به حين احتل هذا المقام قد أصبح أكثر قدرة على التعبير للإفصاح بما لا يقدر عليه غيره، فيقول: " تسألين عن صحتي ... إنني أشعر بشيء من السأم لأن حياتي غنية جدا بمثلها وأعمالها وإحساسها، وقد أصبحت الآن أغنى بالعواطف التي بعثتها والدقائق النفسية التي أحيتها، ولكنني أشتاق وأصبر وأشغل نفسي عن التفكير ... حبيتي إن فكرة السفر تقوى في ، فاني أراها ضرورية للقضية ولنا، ففي السفر نبتدئ حياتنا باختبار جميل³ .

لقراءة رؤية الراوي، والكشف عن نوعها في المقطع السردى السابق، مالا يحتاج من الدارس إلى إمعان نظر كبير ففيه من الأفعال (الأحداث) الدالة على ذلك ما يؤكد أن الراوي خبير بأدق ما يغنيه عن معرفة أسرار أخرى أكثر دقة، وفي كل جملة صورة سردية جديدة مغرية ومحفزة، لا مجال للقارئ حين قراءتها إلا مواصلة قراءة ما بعدها (أشعر - أصبحت أغنى بالعواطف - أشتاق - أصبر - أبتعد - اصرف بعض الوقت - أفرج - أقوم بعض المساعي - ألقى، أزور - أشرف...)

1. عبد العالي بو طيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة الفكر العربي مركز الإنماء العربي، بيروت، 1992، ص100

2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص81.

3. أرض و سماء، ص71.

ومما نلاحظه هنا، وبحكم المقام الذي أقيم فيه هنا هذا الراوي، والزاوية التي كلف للإشراف من خلالها على تتبع الأحداث كمونه "مجرد وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو عمله سواءه¹ والرؤية السردية التي يريد إبداءها، فإنه يفضل سردها معتمداً ضمير الغائب دون غيره" ... هو يعود للنغمة نفسها حتى يفهمني ويهزمني، حتى يقنعني بأفكاره، لكنني أحس، أعماقي تحس، أنه مازال مسكوناً بها، وبذاكرته، كل ما كتب لها هام وغنى وفرش روحه كبساط الريح وارتحل بها، كل ما طرز من الآمال وخاطبها كما لو كانت ناموسه! وكم شرح لها وحل ورسم كل صغيرة وكل كبيرة عما يرقيه ويخطط له، كما لو كانت ضميره وتوأم روحه".²

بهذه الرؤية يقدم الراوي الأحداث بضمير الغائب "هو"، فلا أثر لضمير آخر سواءه، ولا يمكن أن يحصل ذلك إلا رهن إشارته، لأنه وفق ما يراه الدكتور عبد الملك مرتاض معدداً منافعه الأسلوبية "سيد الضمائر و أكثرها تداولاً، ... انه وسيلة صالحة يتوارى وراءها الكاتب ليمرر ما يريد ... مثلما يجنبه السقوط في فخ الأنا لأنه خاص".³

يعد الراوي من خلال هذه الرؤية عليم بكل شيء "أنه كإله، يستنبط الكلى والقلوب، وكل خلق فيه يجري لا يغيب عنه ولا يعد سرا بالنسبة إليه"⁴. فهو السارد العالم بكل شيء القادر على أن يقدم للقارئ الأفكار السرية، بل غير الشعورية والشخص ويستطيع أن يدفع بالتحليل إلى أبعد مما لدى البطل نفسه من إمكانات كما في النموذج السردى التالي، أين يقول الراوي: " ... كل ذلك رآه سعادة الطفل وخبأه في ذاكرته وخبأ أيضاً مشهد أم جاءت تستعطف المسؤول عن الميتم تطالبه بإنقاذ أطفالها من الموت جوعاً، قالت إن والد الأطفال سافر إلى أمريكا وانقطعت عنهم أخباره، وهي الآن وأطفالها بلا معيل، قال المسؤول، إن الميتم مكس بالأطفال ولا مكان لطفل جديد".⁵

1. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص153.

2. أرض و سماء، ص119.

3. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص153.

4. عبد الجليل مرتاض، البنية السردية في الإبداع الروائي "رشيد ميموني نموذجاً"، دار الغرب للنشر و التوزيع،

الجزائر، ط1، 2010، ص84.

5. أرض و سماء، ص 145.

فنيا، تظهر "سحر خليفة" من خلال هذه الفقرة "أن عملية القص تتم في الحقيقة بتكامل عنصرين هما الرؤية أولاً، ثم نقل حاصل هذه الرؤية ثانياً أي (الرواية)، أو بعبارة أخرى، الإبصار أو الإدراك في طور أول، ثم الصوت الذي يؤدي هذا الإبصار أو الإدراك في طور ثانٍ¹.

يتتبع الراوي تحركات الشخصية المعنية، أينما حلت وارتحلت ما يساعده على الإخبار بالتفاصيل الدقيقة، فكأنه الكائن الذي لا تخفى عليه خافية، إنه الراوي اللصيق بها، المطلع خلصة على كل شأن من شؤون الأفراد والجماعة، وفي هذا يقول الراوي: "... ابنة خالي البيروتية، بدأت تنفعل و تتمرد حين جاءت هنا في أول مرة، بالجينز المشدود والصدر المفتوح والبشرة السمراء البرونزية، وحكت عن البحث ومشاعرها، قلت لنفسني: أهي منا؟ هل تشعر بنا؟ وهل تحس بمأساتنا؟ أم أن كل همها هو ما تصطاد من معلومات لتتنفّض عنها بعض الغبار وتحللها لما جستير بعقل بارد؟ لكن الآن أرى أمامي لارا أخرى، فتاة غاضبة مشحونة تثور وتنفعل وتتفاعل وتتفق مع الخوري السليط وأقواله بأن لا نجيد الدفاع عن أنفسنا ولا حتى نجيد فن الإعلام وسعد يشاطرنا ما تشعر به، فهما طبعاً من الجيل نفسه ..."²

يتبين مما سبق أن درجة قرب الراوي من الشخصية يحدد أهميتها الفنية، فكلما ابتعد عنها تهمشت و ضعف دورها في الأحداث، فدرجة قرب الراوي من الشخصية والأحداث أو بعده عنها يؤثر في رؤيتنا لها، وفي أسلوب تقديمها³. كما أنه في مهمة سرد هذه الأخبار كلها، لا يزال حريصاً على استعمال صيغة الغائب (الضمير هو)، وهو من يعني يقينا أن "الهو" حياة أدبية، صورة خيالية، لوحة فنية، لفظت جمالية، عجائبية، سحرية عجائبية ... هو الحكاية، فهي هو، وهو هي، فلا هو يقوم من دونها ولا هي تقوم من دونه⁴.

1. الصادق قسومة، علم السرد، ص272

2. أرض و سماء، ص 385

3. عبد الرحيم الكردي، الراوي و النص القصصي، مرجع سابق ص21.

4. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص157.

أما مزية هذا النوع من الرواة، فهي قربها الوثيق من الحوادث التي يرويها ... وهو الشديد اللصوق أيضا بالشخص الذين يتصارعون أو يتحاورون في الحكاية ... الأمر الذي يجعل المسافة بين القارئ والقصة، تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة، وتتقلص إلى حد التلاشي¹، كما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: " كنت مازلت منزعجا من صديقي وهي أيضا كانت مستاءة ومنفعلة تردد لنفسها: صغيرة وبلهاء ! لم أعلق لأنني أنا أفكر: وهو حيوان! لكنني كنت معجبا بأساليبه صحيح أنني لم أكن أوافقه على التعبير بالفتيات، حتى ولو كن غريبات، إلا أن الحصول على معلومات لا بد له من فهوة وبعض الحركات".²

تسمح الرؤية من الخلف للراوي أن يسرد بالتفصيل مشهدا لا يستطيع البطل الأساس نفسه تسجيله، ويمكنه كلية القدرة هذه ووفق الأهداف التي يتبعها على عرض أو تمثيل أفكار شخوص عديدة تمثيلا في آن واحد³. "فيستفيض في شرح سيرة فضولية، يعطي شروحات حول المقام، ينور الحاضر، من خلال ملاحظة تستحضر من هذا الجانب جوا من الترقب بواسطة شرح يعلن واحدة أبعد من المقام (المائل) عن طريق التوقع⁴، كما جاء في النموذج السردى التالي: '... جلست بينهم وأنا دائخ. بسمل الشيخ بالعمامة ووضع يده على رأسه وقرأ آيات كانت أمي تردها، لتدراً العين والمرض، والجن، فأحسست بشيء من الراحة، على الأقل أنا هنا بين أهلي، وناس بالدين أمت لهم، صحيح أنني ضد الملل والطائفية، وأدعو للدولة المدنية حيث لا ملل ولا طوائف، لكن الدين بداخلنا جزء منا، وثقافتنا، وبلسم للروح تربينا عليه. أمي وأبي وسورة ياسين وآية الكرسي وتكبير العيد وصيام رمضان وسحور الفجر جو لا أعرف أين مداه في أعماقي ..."⁵

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص79.

2. أرض و سماء، ص258.

3. عبد الجليل مرتاض، البنية السريفة في الإبداع الروائي، ص84.

4. المرجع نفسه، ص85.

5. أرض و سماء، ص162.

ويمتلك الراوي العالم بكل شيء شمولية الرؤية، أي أنه كما يستطيع أن يطلع على شخصية البطل، لديه القدرة أن يرى الشخصيات الأخرى بعيدا عن محيطه. فهو يتميز بالقدرة على الولوج إلى نفسية الشخصيات ومعرفة غيبياتها، فنحن هنا أمام راو يرصد عن كثب ما يرويه رسدا مكثفا، كأنه يعرف الشخصية ويعرف ما يجول في خواطرها وما تعتزم فعله، "كأنه يلقي بنظرة إلى العالم الداخلي، سابرا أغواره لا يمنعه عن ذلك حاجز من مكان، أو بعد من زمان"¹. وفي هذا يقول الراوي: "... كنت حزينا، لأنني لا أستطيع أن أتجاوب ولأنني أحسست إنني أودعه، اتخذ قرارا لن يرجع عنه، سيضرب ضربته الأخيرة، يجرب حظه، وقد يموت من أجل الحزب وهو لا يرى حتى الآن، لا يصدق أن الحزب انتهى ومشروع الحزب بات خرابا كالواد السعيد، وأن الأعداء قد غلبونا بعد أول تهديد وثاني تهديد وعاشر تهديد.²

أ/2- الراوي ، من الشخصية في رواية الطنطورية لرضوى عاشور:

إن ارتباط الرؤية السردية بصيغة حضور المتكلم (أو الراوي السارد) Le narrateur في خطابه هي التي تعين الطريقة التي ينظم بها الراوي ويوجه من خلالها خطابه³. فهي تتعلق بالجانب البصري والإدراكي لفعل السرد، وتظهر من منظور الراوي المتن الحكائي خاضعة لإرادته وموقفه الفكري، وبواسطتها يتم تحديد وجهة الراوي وصيغته، فلا رؤية بلا راو، ولا راو بلا رؤية، فهي تنبع من مفهوم القول وقول القائل، وترتبط مباشرة بالبناء الداخلي للقصة، الذي يتمحور حول العلاقات التي يقيمها الراوي مع أشخاص قصته من حيث العرض والتمثيل⁴.

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص82.

2. ارض و سماء، ص50

3. موريس أبو ناظر، الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة دار النهار للنشر، بيروت، 1979، ص109.

4. رضوى عاشور، الطنطورية، ص79.

والراوي هنا يعرف أكثر من الشخصيات الحكائية، فهو هنا إما أن يكون شاهداً على الأحداث، أو شخصية مساهمة في القصة. ويمكننا التمثيل لذلك بقول الراوي: "... حين خرجت من تحت الأنقاض كان في العقل خدر كما الخدر الذي في الجسم. حيوان صغير خائف. فقط. بعدها بوقت قصير رحت ككل مخلوقات هذه الأرض، أسلك بما يضمن لي البقاء، أنا متأكدة أنني كنت أعني، وإن بشكل مبهم، هذين الخيارين، حتى وإن لم أتمكن من صياغة الأمر كلاماً، كما افعل الآن، وأنا على مشارف السبعين، قادرة على النظر من فوق تلة الممر، أكتشف سفح التلة، ثم خطوتان يمينا أو يسارا، أو رجوعاً للخلف، وأكتشف السفح من الجانب الآخر، والأراضي الممتدة في القريب والبعيد من خلال هذا المقطع يقوم السارد العليم بمهمة التعليق و التفسير والشرح لكل حدث، الذي يقدمه من منظوره الخاص¹، محاولاً تأمين تواصل القارئ مع الشخصيات، وضمان مشاركته الوجدانية، فيجعله يترقبها وكأنها تحيا أمامه. وذلك حينما ينفذ إلى عوالمها اللاشعورية، فيعطيه بذلك صفات واقعية كذلك التي توجد خارج عالم النص، حينما يجعلها تحس وتشعر وتجوع، وتنام وتحلم ... فبحكم سيطرة ضمير (الأنا) المتكلم في سرد الأحداث وتشخيص الوقائع²، نجدنا مواكبين للتصور الذي يقدمه هذا الضمير عن العالم المحكي في قول الراوي: "... لم يأخذ مني حسن في تلك الزيارة شهادتي، ربما لأنه لاحظ في اليوم التالي واليوم الذي تلاه أنني كنت شاحبة الوجه. لم أقل أنني أعاني من آلام شديدة في المعدة، تناولت مسكناً وتحاملت على نفسي حتى سافر. ودعته في أمان الله ثم لزممت الفراش أسبوعاً. هل انهار على رأسي المنجم في تلك الليلة وأنا أستعيد بعض التفاصيل استعداداً للإدلاء بشهادتي؟ عمي كان يختلف. لم يكن يمرض حين يستعيد ما جرى، كان يحكي كثيراً ويستفيض في الكلام. يحكي عن حامية حيفا، لجنتها القومية الصالح والطالح من قياداتها ... لا يغفل أياً من العناصر: الأهالي المجاهدون، الجيش البريطاني، العصابات الصهيونية، الحاج أمين جيش الإنقاذ ..."³

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 212.

2. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق ص 187.

3. الطنطورية، ص 85 - 86

إن حاصل هذه العملية هو ما يقوي الشعور بسيطرة فكر الشخصية الروائية ومواقفها لا بدورها أو موقعها في الحدث وكذا بسلطة المعرفة الذاتية التي تملكها عن المحيط الروائي الذي يؤطرها. إنه يجعل القصة المروية مندمجة في روح المؤلف¹، فيسقط الحاجز الزمني بين زمن السارد وزمن السرد.

فالراوي يعلم كل الجزئيات الدقيقة التي تخص حياة كائناته الورقية التي نمت وتشكلت في وعيه الباطن قبل الشروع في تقديمها للقارئ، فهو بهذا الشكل يعد خالقها في فكرة قبل أن يخلقها ضمن عالمه السردي التخيلي (عالم الورق) فهو قناع من أقنعة المؤلف التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله².

فمن خلال النموذج السردى التالي، تتطور علاقة الراوي بشخصياته من علاقة العلم بأفكارها وماضيها البعيد إلى معرفة دقائق حياتها وأسرارها والتي ما نعتبرها- عادة حكرا على الشخصية في حد ذاتها، والتي لا يمكن أن تتكشف إلا لراو ينظر إليها من الخلف أو (من الداخل) "... سيأتي عز إلى بيروت تسلا- لوهلة لن نتعرف عليه بسبب بياض الشعر المفاجئ، سيجلس بجوارها يسمع منها أكثر عن أخيه، لتسمع منه ما حدث في صيدا، يحمل الطفلة النائمة على ركبتيها إلى الفراش، ويبقيان إلى طلوع الفجر يحكيان. أرملة وكهل أبيض شعره..."³

ولا تتوقف معرفة الراوي ضمن هذه الرؤية على معرفة الحالات الشعورية للشخصيات، بل قد يؤهله هذا الموقع الذي يقبع فيه إلى النفاذ إلى عالم أحلامها بتفاصيله الدقيقة، فهاهي "رقية" تحلم فتقول: "... ليلة الأربعاء على الخميس حلمت أنني أزور المدينة المنورة، ولما حكيت الحلم لأمي وكانت منهمكة في خبزها المعتاد يوم الخميس، أضاء وجهها وأكدت أنها رؤية وليست مناما "سيهزم أولاد الحرام وتصبح البلاد كلها كالمدينة المنورة..."⁴

هذه الرؤية تطل شخصية (رقية) المنظور إليها من الداخل.

1. جريدة حماش، بناء الشخصية، مرجع سابق ص54.

2. سيزا قاسم، بناء الرواية ص184.

3. الطنطورية، ص 74.

4. المصدر نفسه ص57.

وذلك بالنفاذ إلى عالم أحلامها وكل ما يراودها ضمن وضعين مختلفين في صحوها وحين تنام. فكأن الراوي هنا قرين لبطل الرواية "الذي يجاوره على الدوام، ويذكره بما فعله في الماضي أو بما يفعله الآن، أو بما عليه أن يفعله"¹. فمن خلال المقطع السردي التالي يتسنى للراوي قول ما يريد من دون قيود، فهو بذلك راو مشارك يقوم بتقديم أحداث ترتبط به و شاهد عليها " ... لم يكن عمي أبو الأمين حاضرا حين احتلوا البلد، ولكنه كان أول من عاد إليها من العائلة. يقول عدت إلى الطنطورية هنا تبتدئ الحكاية وهنا أيضا تنتهي. لم ينقل عمي شيئا مما رآه في قريتنا عندما عاد تسلاا بعد شهرين ...

مرة واحدة فقط حكى عمي أبو الأمين عن زيارته قال: هناك نصب تذكاري مثلت الأضلاع من الرخام الأبيض أقيم عند قبة راحيل، في مفترق الطريق إلى القدس وبيت لحم والخليل ... زرت مقبرة الشهداء العراقيين في جنين فيها أكثر من ستين شهيدا ..."² وقد استعان في عرضه لعالمه السردي بضمير الغائب (هو)، مما يجعل المتلقي واقعا تحت اللعبة الفنية التي تسمح اللغة بأدائها والشخصيات ممثلات لها³، وهو ما يتيح للراوي أن يعرف كل شيء عن أحداث عمله السردي، فيكون وضعه السردي قائما على اتخاذ موقع خلف الأحداث التي يسردها، فهو أشد الماما وأكثر اطلاعا عليها، وبالتالي فهو بها خبير، وبتفاصيلها عليم.

ويلجأ الراوي إلى إلقاء الضوء على الشخصية حالما تدلف الى مسرح الحوادث مثلما هو الحال عند كلامه عن (أبو الأمين) فالراوي من خلال هذه الرؤية يتمتع بالثقة التامة والكاملة، فهو يعرف الحوادث والأشخاص ما لا يعرفه غيره، لذا يمنحه القارئ هذه الثقة من بدء القراءة⁴. وهذا ما يتجلى في المقطع السردي الآتي: " ... عمي أبو الأمين هو الذي سمى الصادق وسمى حسن، سماهما بعد أن وضعتهما فهو لا يسمى قبل الولادة. يطمئن أولا على صحة الوالدة والوليد ثم يسمى. وعندما حملت الولد الثالث

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق ص 85.

2. الطنطورية، ص 87، 88.

3. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 179.

4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق ص 85.

أعلنت وأنا بعد حبلي في شهري الخامس: إن جاءت بنت اسميها وصال، وإن كان ولد يكون عبد الرحمان ..."¹.

فالراوي يمنح للمروي له كل المعلومات الخاصة بعائلته، ولا يقوم بإسناد هذه المعرفة إلى الشخصيات الأخرى، بل يسندها إلى ذاته متوجها إلى المروي له، ومعلنا عن نفسه بأنه الراوي، وقد تجلى ذلك في قوله (أعلنت).

وبالتالي فإن السرد لا يقتصر على ضمير الشخص الثالث لكي يقدم الأخبار، بل يتعدى إلى ضمير المتكلم ال (أنا)².

أ/3-الرؤية من الخلف في رواية الحق في الرحيل لفاتحة مرشيد:

يكون هذا الراوي في هذا النوع من الرؤية عالما بكل الأحداث ملما بنفسية الشخصيات خبيرا بما يجري في ضمائرهم، بل انه يعلم عن شخوص الرواية أكثر مما تعلم هي عن نفسها، فهو يتحرك دون عناء ويغوص في الأعماق³.

وفي رواية "الحق في الرحيل" تطالعنا الرؤية من الخلف، من خلال قول الراوي: "... من الصعب جدا، أن اكتب عنها، ومن المستحيل أن لا أفعل، هي التي تمننت أن تقرأ لي يوما كتابا، موقعا باسمي ها أنا أقرر بعد فوات الأوان أن أفعل. وكأن لابد للكتابة من موت حتى تتحرر من سجنها.

هل كنت أكتب من أجل المال؟ قطعاً لا،

أنا عاشق للكتابة، ولكن، هناك شيء غامض، كان يحول بيني وبين العلاقة المباشرة معها. كانت تلزميني دوما ستارة أتوارى خلفها حتى أرى وأكتب ما يوجد وراء

1. الطنطورية، ص95.

2. تودوروف، الشعرية، مرجع سابق ص52.

3. أحمد منور "رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري المعاصر" ابن الفقير نموذجا"، مجلة المساءلة، مجلة فصيحة يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين، ع1، 1991، ص50.

النافذة، مثل ذاك الرناء أستمتع بالنظر، كتابة، إلى حيوات أخرى بكثير من الحياد، متحاشيا التغلغل في أعماق حياتي الخاصة..."¹

إن الراوي من خلال هذا المقطع السردى، أكثر معرفة من الشخصية الروائية فالراوي يعلم أمور تخص الشخصية هي نفسها وحتى الرغبات السرية لها، وأفكار بعض الشخصيات، وهذا النوع من الرؤية يستخدم بكثرة في الروايات الكلاسيكية، بحيث تسهم في بلورة الأفكار وبهذا تتعدد أبعاد الرؤية، وتتكاثر المدلولات، وتضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات². كما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: " ... ستستغني يامنة عن تافورت بكل سعادة، كيف لا! والزحام الذي ترعرعت بأحضانها لم يخلق دفئا، والمعاناة المشتركة لم تخلق تواطؤا، فقد أدركت أن الخلاص لا يتحقق إلا بصفة فردية، لن يكون فراق لدنيتها بالأمر العسير، فقد سقتها اليتيم وهي في الرابعة من عمرها، لتبدأ مبكرا في التعثر بين زوجات أبيها وأبنائهن من جهة، وبقيّة العالم الخارجى، عالم سرعان ما أحست داخله بالاختناق.

ستتخفف قريبا من ثقل الانتماء، لم تنل منه سوى القسوة، ففي غياب والدتها، كانت كل واحدة من زوجات والدها تعطي نفسها صلاحية ملأ هذا الفراغ..."³ ورغم طغيان ضمير (الأنا) على الرواية، إلا أن ذلك لم يمنع في بعض الأحيان من السرد بضمير الغائب (هو)، (هي)، أو ضمير المخاطب (أنت)، الذي يستعمل وسيطا بين ضمير الغائب و المتكلم لأنه لا يحيل على خارج قطعا ولا يحيل على داخل حتما، ولكنه يقع بين، بين.

وإيثار "أنت" على (الأنا) و(الها) قد يعني جمالية سردية و طرافة في الحكى⁴. يقول الراوي: " ... دخلنا المدرسة، قاسم وأنا، وكانت عالما سحرى بالنسبة الي، على عكس أخى الذى كان يفضل المكوث فى البيت مع والدته، كنت أفتقد جدتي وأعلم

1. الحق فى الرحيل، ص09.

2. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، ص119.

3. الحق فى الرحيل، ص37.

4. عبد الملك مرتاض، فى نظرية الرواية، ص190.

أن يامنة لن تعوضها أبدا، خاصة وأنها لم تكن تستطيع إخفاء حبها لقاسم وتفضيله علي بحجة أنه ولد وبأنه البكره.

وجهت إذن كل طاقتي نحو المدرسة التي وجدت فيها فضاء مفعما بالحياة وبالعلاقات، تفوقت دراسيا على قاسم وكان هذا يثار لي من غيرة كانت تنهش قلبي الصغير. كما أدركت، مبكرا، بأن المعرفة سوف تضمن لي مستقبلا مضيئا وحياة أحسن وأغنى، وعندما بلغت سن الرشد، تفتحت أمامي آفاق أخرى عمقت الهوة التي بيننا، فبدأت أنتقد طريقة عيشها وقلة فضولها ...¹

يروى هذا المقطع السردي بضمير المتكلم (أنا) عن طريق الشخصية الروائية الواقعة في الزمن الحاضر، الذي هو زمن السرد، عن حدث وشخصيات من الزمن الماضي، الذي هو زمن الحكاية، مما يوهم القارئ بأن الرواية ضرب من السيرة الذاتية². إذ تروي (إسلان) عن تجربتها الشخصية، مستعينة بهذا الضمير الإيهامي، محاولة إقناعنا بواقعية ما مرت به ومما لاشك فيه أن صيغة المتكلم هي أكثر الصيغ دلالة على التماهي بين المؤلف والسارد والشخصية ومن شأن هذه الهيمنة لهذا الضمير على المحكي أن ترسخ هيمنة الكاتب على بنية الرواية.

أ/5-الرؤية من الخلف في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

وهذه الرؤية³ تعم نص "الأسود يليق بك" وتتوزع بنية الرواية والمواقف المجسدة لهذه الرؤية كثيرة في النص، حيث إن الراوي يكون عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية "انه يستطيع أن يصل كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال وتتجلى سلطته الراوي هنا، في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس بها وعي هم أنفسهم⁴.

1. الحق في الرحيل، ص 43-44.

2. يمني العيد، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، 95.

3. محمد طيبي، جمالية الصورة السردية عند إبراهيم الكوني، جامعة الجزائر، 2013، إشراف علي ملاحي، ص 350.

4. حميد لحميداني، ص 47.

يقول الراوي: " ... كان يحب الجاذبية الأسرة للبدايات، شرارة النظرة الأولى، شهقة الانخفاف الأول... كان يحب الوقوع في الحب، ما كان مولعا بصيد النساء، إنما برشف رحيق الحياة، وبذلك الفضول الجارف الذي يسبق الحب. حدث أكثر من مرة بعد ذلك، أن عاود مشاهدة تلك المقابلة، التي يحتفظ بها في مكتبه، على يفك شغيرة تلك الفتاة، أو سر تعلقه بها، ليس جمالها ما يأسره هي ليست جميلة حد فقدان رجل مثله صوابه، ولا هي أنيقة أنيقة يمكن أن تنازل بها النساء من حوله، لعلها ما كانت لتسرق نظره لو صادفها، لكن كلماتها صادفت أذنه، وأوقعته في فتنة أنوثة ما خبر من قبل بهاء عفوانها..."¹

يستخدم هذا الراوي ضمير الغائب، ويطل على أحداث الرواية بسرد إخباري، فيعلو صوته صوت الشخصيات، فهو يتميز في القدرة على الولوج إلى نفسية الشخصيات ومعرفة غيبياتها، فالراوي في رواية "الأسود يليق بك" لم يكتشف فقط زاوية رؤية البطل / طلال بل استطاع النفوذ إلى دواخل الشخصيات الأخرى، كما يستطيع أن يلج اللاوعي للشخصية ويستبطن ما تفكر به.

وقد اختار الكاتب راويا من الخلف، يطل على عالم الرواية من موقع الراوي كلي العلم، وهو موقع يتناسب مع المرحلة التاريخية التي يرويها الكاتب.

أ/5-الراوي ، من الشخصية (الرؤية من الخلف) في رواية "عرش معشق" لربيعه

جلطي:

يقوم الراوي فيها بأخذ يد القارئ في رحلتها المشتركة في الاطلاع على مجرى الأحداث، وتسلسلها، كما يقوم من خلالها بمشاركة الكاتب في كيفية النظر إلى هذه الأحداث والتطورات وكذلك يمكن الشخصيات من التعبير عن أفكارها الجوهرية في الرواية بوضوح، إنها تسهم في بلورة الأفكار، وبهذا تتعدد أبعاد الرؤية وتتكاثر المدلولات، وتضفي انطباعات الراوي أو وجهة نظره على الأحداث والشخصيات.

1. الأسود يليق بك. ص43.

والراوي هنا أحد الشخصيات، يقدم ما يشاهد من أحداث، ترتبط به، ويكون شاهداً عليها¹. مثل قول الراوي من خلال هذا المثال: " ... حتى وإن بررت خالتي فتنتها بهيكل الزجاج المعشق، بقولها إنها تعتبره حالياً للحظ الحسن، إلا أن شكا يخالجني، في حقيقة ذلك، لابد أن خالتي تحتفظ لها في عيون زجاجة الملون المتلألأ بأجمل ذكرى، ذكرى تلك الليلة المتفردة في ألقها وشعلتها، قد يبدو مقبولا أن لا تطيل خالتي النظر إلى الهيكل الواقف بشموخ عند المدخل وكأنه يحرس الباب، ولكن لماذا تنتهد؟ إذن لا مجال للشك، إنها تلك الذكرى التي سمعت خالتي يوماً تقصها على جارتها بكثير من التفصيل والتذليل والحواشي كان صوتها ساعتئذ مختلفاً وعميقاً وهي تسرد قصتها الدفينة الحارة..."² ففي هذا المقطع السردى الكثير من الأفعال الدالة على ما يؤكد أن الراوي خبير بأدق التفاصيل، عن حياة الشخصيات، فلا مجال للقارئ حين قراءتها، إلا مواصلة قراءة ما بعدها.

ويستعمل السارد الرؤية من الخلف، و أول مؤشر على ذلك هو استعماله ضمير الغائب في السرد، ومظاهر هذه الرؤية هو معرفته الشاملة والكلية للشخصية³. بل انه يملك معرفة أكثر من شخصية البطل، انه يعرف ما يدور في قرارة نفسه، ويعرف نواياه الخفية، ويعرف ما يحس به البطل من مشاعر نفسية، داخلية، ويعرف ما يفكر فيه البطل في ذهنه. يقول الراوي: " ما عدت أُمي مليئة بالأحلام التي كانت تضيف بها أركان البيت مثل سالف الأيام، تضاءلت المساحة التي تحتاجها، بحيث جمعت كل أشيائها العزيزة في غرفة واحدة، هي غرفة نومها، جمعت هداياها وألبوماتها وهيكل الزجاج المعشق العجيب و بورتريةاتها، وعلب رسائلها، هل تهرب أُمي إلى حضن ذكريات عزها الجميل أم تهرب منها؟..."⁴

الراوي من خلال هذه الرؤية عليم محايد، يقوم بوظيفة الحكم، والتأويل، انطلاقاً من موقعه الذي يؤهله ليعلم أدق التفاصيل دون التدخل في صنع الحدث، حتى تكون

1. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، مرجع سابق، ص 117.

2. عرش معشق، ص 28.

3. محمد بوعزة، تحليل النص السردى، مرجع سابق، ص 78.

4. عرش معشق، ص 156.

رؤيته موضوعية وذلك بانفصالها عن الشخصية، وعن الأحداث أي أنه يعرض تصرفات الشخصية وأحاسيسها داخل عالم السرد، دون أن تكون له علاقة بمادة الرواية، مستعينا بضمير الغائب، فهو وسيلة صالحة يمرر من خلالها السارد ما يشاء من أفكار¹. فالراوي يعرف كل شيء عن شخصيات عمله بما في ذلك أعماقها النفسية مخترقا جميع الحواجز، كيفما كانت طبيعتها، كأن ينتقل في الزمان والمكان دون صعوبة، ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما بخرجها، أو يشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها، ليعترف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات، لتستوي في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها، إنها بالنسبة له ككتاب يطالعه كما يشاء، كل هذا كي يزودنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل تام وكأنه الإله².

يقول الراوي " ... كانت حليلة خجولة ونحيفة وجميلة وعلى الرغم من كل ما مر عليها من ظروف قاسية فمازلت ملامحها تحتفظ بملاحة لا تخفى، تقاوم الفقر الكافر الذي ما فتئ ينشب فيها مخالفه كل يوم ... لم أكن أعرف هذه المرأة الصامتة إلا عبر الحركة، الحركة أحيانا كلام بليغ، حليلة تلمس كل شيء بحنان، لتعيد لوجهه السعادة، تنفض زربية مضببة ألوانها، فتسمي مشعة مثل قوس قزح، تغسل الزليج، فيصفو بريقه، ويشتد، تدخل حليلة المطبخ، فتحوله نظيفا برائحة الطيب، ..."³

ويقوم الراوي بعرض مشاعره المرتبكة، والضائقة في أن واحد بحيث تغوص الشخصية في صميم ذاتها،⁴ قصد استبطان جوانب حياتها الغامضة، فنقول: "... أكتشف لغة جديدة لم يقرأها أحد ولم يسبق لي أن صادفتها في الكتب العديدة، التي تملأ أمتارا ممتدة من تجاويف دماغي ... لغة لم يعرفها الأولون من متون التراث ولا المتأخرون منهم ... لغة تتحدى حتى "هنري مللر" و"رشيد بوجدره" و"أمين الزاوي" و"محمد

1. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص177.

2. بوطيبة عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص40.

3. عرش معشق، ص 160.

4. عبد القادر الشاوي، إشكالية الرؤية السردية في بيضة الديك لمحمد زفزاف منشورات الفنك، المغرب، ط1، 2002، ص29.

شكري" ... هؤلاء الذين اشتهروا برسم الشهوة وكسر الطابوهات ... وإطلاق العنان لحريف الشهوة في رواياتهم ..."¹

فبحكم سيطرة ضمير (الأنا) المتكلم في سرد الأحداث، وتشخيص الوقائع، يجد القارئ نفسه مواكبا للتصور الذي يقدمه هذا الضمير عن العالم المحكي، لا في مواجهته، وحاصل هذه العملية هو ما يقوي الشعور بسيطرة (فكر) الشخصية الروائية، ومن ثم مواقفها، لا بدورها، أو موقعها في الحدث، وكذا بسلطة المعرفة الذاتية، التي تملكها عن المحيط الروائي الذي يوترها، فهو يعرض ما يؤتبط به من تساؤلات توحى بالحيرة والاضطراب كقوله (أكتشف، لم يسبق لي، من تجاوز دماغى، لغة تتحدى، إطلاق العنان ...).

ولعل معرفة الراوي تدرج ضمن رؤية ثقافية،² أحسنت المؤلفة من الاستفادة منها في إكساب روايتها فنية رفيعة، ويمكن القول أن الأمثلة التي سبقت قد أوضحت أن الراوي أكبر من الشخصية، ينبو عن مؤلف النص السردى، ويقوم بعمله في أغلب الأحيان، ولهذا فقد اضطلع بالعبء الأكبر في إيصال فكر الكاتبة، ورؤيتها وثقافتها، إنها الحقيقة التي يؤكدتها "ادغار الان بو" أحد كبار رواد القصة الجديدة، إذ يقول: " ... بينى الكاتب القدير القصة، لن يشكل فكره ليوائم أحداثه، إذا كان فطنا إلا بعد أن يدرك جيدا أثرا ما وحيدا ومتميزا، عندئذ يختار الأحداث، ويركبها بطريقة تساعد في إحداث الأثر الذي أدركه، وإذا عجزت جملته الافتتاحية عن إبراز ذلك العاثر، فمعنى ذلك فشل في أولى خطواته، وفي عملية الإنشاء كلها، يجب أن لا يكتب كلمة واحدة لا تخدم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة التصميم الذي خطط له من قبل"³

1. عرش معشق، ص 120.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق، ص 30

3. الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، دار المعرفة، ط2، 1987، ص 73.

ب-الرؤية مع في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

ب/1-الراوي= الشخصية في رواية "أرض و سماء" لسحر خليفة

في هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرفه الشخصية الروائية (السارد = الشخصية)، فلا يقدم للقارئ أو المروي له معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها أي أن معرفته مساوية لمعرفة الشخصيات، أما الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث، مثلما نجد في السيرة الذاتية، وفي هذه الحالة تنعت الشخصية "بالشخصية الساردة"¹.

وقد يستخدم السارد أيضا ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفة الأول السارد مساوية للشخصية الروائية، بمعنى المحافظة على الانطباع الأول الذي يقضي بان الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية². وتنتمي الرؤية مع إلى نمط السرد الذاتي، كما أن السارد يكون مصاحب للشخصية، أو الشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث، ولذلك يسمى البعض الرؤية مع بالرؤية المصاحبة وتتناولها الدراسات تحت مصطلحات شتى "كالتبئير الداخلي مثلا وهو داخلي بمعنيين، أولهما أن البؤرة تقع داخل عالم الحكاية

1. محمد بوعزة، تحليل النص السردى، تقنيات و مفاهيم، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص79.

2. حميد لحميداني، بنية النص السردى، مرجع سابق ص48.

وثانيهما أن البؤرة تقع داخل الشخصية، يسميها (جينات) الشخصية البؤرية، التي تنتهي من خلالها المدركات والأفكار، ما تعلق منها بالشخصية ذاتها أو بغيرها من الشخصيات، ويكون التبئير الداخلي، إذا لم تغير الشخصية البؤرية على امتداد القصة.

ومن أمثلة هذه الرؤية الواردة في هذه الرواية، المقطع الموالي أين وظف ضمير الغائب، وكان التركيز عليه ظاهرا في قول الراوي: "... ذهبنا لاستقباله من سجن الرمل، نائبه ومجلس العمدة وقافلة طويلة من السيارات المملوءة بالأعضاء والأنصار وتلاميذه وطبعا أنا مع حراسه، اخترقنا شوارع بيروت رافعين الراية الحمراء فوق رؤوسنا وعلى أجنحة السيارات، وطفنا الشوارع والأحياء من سجن الرمل إلى البسطة وساحة الشهداء إلى باب إدريس ورأس بيروت"¹

إن السارد في هذه المقطع يعلم ما تعلمه الشخصية، ويرى في حدود ما تراه هي، فهما ينظران معا من نفس الزاوية، فعرضه لا يتعدى أن يكون وصفا ونقلًا. فهو لا يضيف شيئا عدا إعطاء صورة خارجية عن المكان، ورصد ونقل ما يظهر أمامه، ومنه فعلاقة الراوي بمادة الحكاية هي علاقة الشاهد على الحدث غير المشارك، شأنه في ذلك شأن آلة التصوير المثبتة على حامل تلتقط صوراً للمشاهد من زاوية معينة، من غير أن يكون لها أثر في ذلك المشهد الذي تصويره².

وفي مقطع سردي آخر مماثل صوتان (صوت سعادة) و(صوت أمين) وبينهما صوت ثالث خفي، لا تدركه الأبصار، يكتفي بالتقديم والإشراف، والتنظيم والرقابة عن كذب³. كقول الراوي "... لكزني سعادة في كتفي وقال باسم:

- أترى يا أمين هذا المشهد؟ ألا يستحق قصيدة شعر؟

هزرت رأسي ودموعي تغطي وجهي ولم أجب فعاد يردد كلمات الهتاف مع الجماهير: بدنا وحدة سورية إسلام ومسيحية، ولكزني ثانية كي أهتف مثل الجموع والخيالة والزغاريد وأوراق الورود تتناثر حول الموكب والسيارة"¹

1. أرض و سماء، ص114

2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص82

3. الصادق قسومة، علم السرد، مرجع سابق، ص274.

ان السارد لا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها². فالظاهر انه لا يعمل إلا على تقديم كلامها، فهو يروي كل شيء من خلال وعي الشخصية، أو رؤية الحدث نفسه عن طريق شخصيات روائية³. يحيل إليها الكلمة لتفصح عن نفسها بدلا منه فتقول:

" ما إن اختفت المسافة بين الفريقين حتى إلتحما. في البداية كان الضرب بالبوكسات وشد الخناق ولي الأذرع، والشلاليت، ثم تصاعد وبدأنا نرى الهراوات والبواكير ثم الخناجر والسكاكين أحد شبابنا أطلق طلقة في الهواء ليفرقهم وصاح:

بدنا وحدة سورية إسلام ومسيحية، فلم يرد عليه إلا اثنان من شبابنا، حتى جماعات بين الناس لم يردوا عليه. كانوا منشغلين بدرء الهراوات عن رؤوسهم ويحاولون فسخ الأجساد المتلاحمة وتهدة الجو لكن أي تهدة في جو مشحون بالغضب والخوف والتشهير، والتعصب!⁴

تتبدى رؤية الراوي من خلال نسيج بنيوي، مادته، صورة سردية مكثفة، استمدتها الكاتبة من بيئتها، والراوي في هذا النموذج السردى مصاحب لشخصيات يتبادل معها المعرفة بسمار الوقائع"⁵

وقد تقوم الشخصية نفسها برواية الأحداث، ويتجلى هذا بشكل واضح في روايات الشخصية⁶. أين يتم التركيز هذه المرة، على ضمير المتكلم، ما يفيد بأن التواصل بين الراوي والقارئ يغدو مباشرة أو أكثر رسوخا عندما يبدأ الراوي المتكلم بالحديث عن نفسه. وفي هذه الحالة لا تأتينا المعرفة بواسطة إخبار شخص لآخر عن حادثة مرت أو عن شخص حضر وراح، وإنما تأتينا بشكل مباشر⁷.

1. أرض و سماء، ص152.

2. حميد لحميداني، بنية النص السردى، مرجع سابق، ص47.

3. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص161.

4. أرض و سماء، ص161.

5. أرض و سماء، ص 181.

6. حميد لحميداني، بنية النص السردى، ص48.

7. هوريس أبو ناظر، الألسنة و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة دار النهار للنشر د.ت.د.ط، ص126.

ب/2- الراوي = الشخصية في رواية الطنطورية لرضوى عاشور

وهي تتعلق بكون الراوي: الشخصية، أي أنه يعلم ما تعلمه الشخصية¹. فلا هو اعلم منها ولا هي بأكثر علمه منه، فهنا تلتقي الرؤيتان معا.

إن هذا النموذج الرؤيوي منتشر بكثرة في النصوص السردية المعاصرة، ففيها يبدو الراوي مجردا من صفة العلم المطلق²، انه يعرف بقدر ما تعرفه الشخصيات، فلا يستطيع أن يمدنا بشروح للأحداث قبل أن تتوصل إليها الشخصيات نفسها، فهو مجرد شاهد فقط. يقول الراوي: "... ظهر اليوم التالي سمعنا طلقات نار وجلبة وأصواتا متداخلة. ركضنا أنا ووصال لنعرف ما الخبر كان كل أهل البلد يتناقلون ما أذاعه الراديو، يعيدون إذاعته كان كل واحد منهم كبيرا كان أو صغيرا تحول فجأة إلى راديو متحرك موصول بسلك بالراديو المفتوح في بيت المختار وبآذان الرجال المجتمعين حوله. الكل يحكي. الكل يعيد ويزيد. حتى الشباب المرابطون في مواقع الحراسة، ظهوروا فجأة ليسمعوا التفاصيل أما الشباب الذين أطلقوا النار ببنادقهم في الهواء واضطروا للتوقف بعد أن نهرهم الكبار، وعنفوهم على إهدار الذخير³

فنحن إذا أمام راو يرصد عن كذب ما يروييه، فهو يكثر من الحديث عن الأشخاص، لكنه لا يتحدث عن نفسه كثيرا. فكأنه موجود أو غير موجود في الوقت ذاته، وما يروييه هو الدليل على وجوده. فهو من خلال ذلك يساعد على الفصل بين النص السردية، والكاتب، ويترك القارئ تحت تأثير اللعبة الفنية التي أدواتها اللغة⁴. فعرض الراوي في هذه الرؤية لا يتعدى أن يكون نقلا للأوصاف والهيئات بحيث لا يضيف شيئا، فهدفه مجرد إعطاء صورة خارجية عن المكان ورصد ونقل ما يظهر أمامه، كما يبدو للشخصية، بمعنى أن كل من البطلة والسارد يتساويان سواء في الجهل أو في

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 288.

2. عبد الوهاب شعلان، من البنية إلى السياق (دراسات في سوسولوجيا النص الروائي) مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007، ص24.

3. الطنطورية، ص48، 49.

4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص83

المعرفة وتقتصر رؤيتهما على الملاحظات الخارجية ويقدمان أيضا- انطلاقا من ذلك- صورة لفئة أخرى من الأشخاص الذين يحتويهم المكان ألا وهم أهل البلد كبارا وصغارا، وهم يصيحون ويلعبون تعبيرا عن فرحتهم بانتصار الجيوش العربية على إسرائيل.

تنتمي الرؤية مع أو "الراوي = الشخصية" إلى نمط السرد الذاتي¹ كما أن السارد يكون مصاحبا للشخصية التي يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث، ولذلك يسمى البعض (الرؤية مع) بالرؤية المصاحبة. وهذا ما نلاحظه في المثال التالي: "كانت الطريق مقطوعة بين بيروت وصيدا. توقفت حركة السير، عمت الاضطرابات والمظاهرات والحرائق شوارع بيروت وطرابلس وصور وغيرها. في صيدا سقط العشرات في الاشتباكات بين الأهالي والجيش. ولم تتوقف المعارك التي استمرت خمسة أيام إلا بعد انسحاب الجيش من المدينة. هدنة قصيرة أتاحت للأهالي تشييع شهدائهم وإحصاء جرحاهم، وتفقد ما أصاب بيوتهم من دمار"²، في هذا المقطع السردى يروي السارد بضمير الغائب، فهو يروي بنفس الرؤية التي يكونها البطل المتكلم عن الأحداث، ولذلك ينتهي هذا السرد بالتطابق بين الراوي الغائب والبطل، فالرؤية واحدة والمنظور واحد. فلا يتجاوز أحدهما رؤية الآخر بل نجدهما يقبعان من نفس الزاوية ومن خلالها يقدمان لنا المكان. فالشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية³.

وإذا نظرنا في المثال التالي عرفنا أن الراوي – السارد هو أحد أشخاص القصة، وكأنه باستخدام ضمير (الأنا) يعلن حضوره المطلق⁴، مؤكدا أنه لا يكتفي بسرد الحوادث، وإنما هو أحد المتورطين فيها، يقول الراوي: "... في لمحة عين كانت مئات البالونات ترتفع هنا وهناك، تطير من هنا إلى هناك، بعضها كتب عليها اسم فلسطين وبعضها كتب عليها أسماء القرى أو البلدات بعضها مرسوم عليها العلم بالألوان وبعضها أربع باللون مصفورة خيوطها، تطير معا ولكل منها لون من ألوان العلم: اسود- أبيض-

1. محمد بو غزة، تحليل النص السردى، ص 80

2. الطنطورية، ص 164 – 165.

3. حميد لحميداني، بنية النص السردى، مرجع سابق ص 48.

4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 78.

اخضر- أحمر- امرأة فاق خيالها خيال الجميع، أنت بقفص حمام. أطلقتته. طار الحمام. السماء فوقنا، أسراب حمام وعيد من ألوان البالونات¹

في هذا المقطع السردي بطل رواية "الطنطورية" هو الذي يقوم بسرد الأحداث باستخدام ضمير المتكلم – (فهو شخصية- سارد) في نفس الوقت، يسرد بلسانه قصته (انتحيت- جلست- اسمع- اقفز- اندفع- أنادي...)، وبالتالي فان القارئ يتلقى الأحداث مباشرة من الشخصية بدون وسيط بينهما، أي يصاحبهما في مساركها للوقائع².

السارد	الرؤية السردية	مؤشراتها و مظاهرها
- سارد حاضر مشارك في القصة	الرؤية مع	المؤشر اللساني: استعمال ضمير المتكلم مظاهرها: الشخصية تروي ما تعرف - لأنها شخصية- سارد في نفس الوقت. - السارد = الشخصية

إن ميزة هذا النوع من الرؤية، تعرفنا بالراوي أو السارد الممسرح أي أنه راو له دوره في التمثيلية إذا ساغ التعبير³. كونه احد الأشخاص الذين جرت وقائعها لهم، واكتووا بنارها وهذا النوع من الرواة ينشئ علاقة مباشرة بالقارئ في غياب المؤلف، فينتقي الوسيط، ويغدو القارئ على تماس بإحدى شخصيات القصة، أي أن المسافة بين القارئ والقصة تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة⁴.

ومن الناحية النحوية، يستخدم المؤلف ضمائر تحيل إلى المتكلم، الذي هو الراوي المشارك⁵. أي السارد الذي يسهم في اللعبة، والنوايا التي يضمها هي التي تكشف عن

1. الطنطورية، ص402-403.

2. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص81.

3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص79.

4. جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، مرجع سابق ص183.

5. لطيف زينوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار، بيروت، ط1، 2002 ص96

صحة موافقه إن كان صادقا فيما يقصه، أو غير صادق¹. وهذا ما سنلاحظه من خلال المقطع السردي الموالي: "... احتلت القوات الإسرائيلية غزة. وبدا العدوان الثلاثي على مصر. اشتعلت صيدا بالمظاهرات وكنت أتابع الأخبار وردود الأفعال في لبنان. وأنا في الفراش وقد وضعت ابني حسن. كنت احمله بين ذراعي رضيعا دون الثلاثة أشهر، حين أعلن عمي انه سيذهب إلى مصر:

سألته خالتي باستغراب:

- لماذا مصر؟

فنظرا إليها مستنكرا السؤال:

- لأنها مصر!

قالت خالتي و هي تتصعب

- لو كانت أختي زينب معنا لقات لك خذني معك لنبحث عن الولدين²

إن السارد لا يتدخل في الأحداث، بل يكتفي بالإدارة الخارجية فيترك لشخصياته (أبو محدود- أم محدود- رقية) سرد الأحداث والتحاور مع بعضها البعض، غير جاهلة بما يعرفه الراوي.

ب/3- الرؤية مع في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

ظهرت الرؤية في القص الحديث، وتهدف إلى تحطيم الهوية الراوي وسيطرته، حيث أن الراوي يترك الأحداث تسيير شيئا فشيئا وهو في هذا يتساوى مع القارئ، وفي هذا النوع من الرؤية يعرف السارد قد ما تعرف الشخصيات الروائية، فلا يقدم تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها، قد توصلت إليها، ويمكن أن يسرد هذا النوع بضميري المتكلم والغائب لكن بعد بقاء المساواة المعرفية بين الراوي والشخصيات يقول الراوي: "... لا داعي للقلق، استعملي هذا الدواء لمدة عشرة أيام تحاشي أكل كل ما هو حار أو حامض، إن إلتأمت القرحة فهذا جيد وإن لا، فسنضطر إلى القيام بفحوصات أخرى ... أراك بعدة عشرة أيام إذن.

1. ديان فاير، فن كتابة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1988، ص21

2. الطنظورية ص100-101.

قال الدكتور رشيد مصافحا إسلان قبل أن يتجه نحوي:

- ما رأيك في جولة ذكورية غدا الأحد على مركبي ... إن لم يكن عند الشاف إسلان مانع.

ردت إسلان مبتسمة:

- لا أبدا. أنا أشتغل يوم الأحد وسأكون ممنونة لك لو أبعدته عن المطعم.
ودعنا الدكتور رشيد، أمام باب العيادة.

ونحن في طريقنا إلى البيت قالت إسلان: الدكتور رشيد رجل شهم يستحق فعلا أن يكون سعيدا ..."¹

يعرف السارد من خلال هذا المقطع ما تعرفه الشخصية الروائية، وهو غير ملزم بتفسير الأحداث أو تقديمها قبل أن تتوصل إليها الشخصيات الروائية، وتطرح من خلال هذا الشكل من الرؤية إشكالية استعمال الضمير، سواء المتكلم المفرد أو الغائب دائما، فالراوي في رواية "الحق في الرحيل" يتحدث بضمير المتكلم المفرد على طول السرد، ثم يغير المنحنى باستعمال ضمير الغائب، دون أن يؤثر على تساوي كمية الإخبار بين الراوي والشخصية الروائية، فضمير الغائب يفصل النص السردي فصلا عن ناصه الذي نصه ويجعل المتلقي واقعا تحت اللعبة الفنية التي تسمح اللغة بأدائها والشخصيات ممثلات لها²، يقول الراوي: "... كلنا لنا موعد مع الموت غير محدد.

- لا، لا، مجال للمقارنة، رحمة أن لا يعلم المرء بموعد موته لكنها هي في قاعة الانتظاره لو كانت في حالة موت سريري، لربما كان لنقاشنا مبرر، لكنها في كامل وعيها وقاها العقلية.

- نعم هي في كامل وعيها وهنا يكمن عذابها، ليتها كانت في غيبوبة حررها أرجوك، قبل أن يبتلع الألم ما تبقى من إنسانيتها ..."³

ب/4- الرؤية مع في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

1. الحق في الرحيل، ص141.

2. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص179.

3. الحق في الرحيل، ص 184.

إن معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصيات، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، ويتم توظيف ضمير المتكلم، والراوي كما يقول حميد لحميداني إما يكون شاهداً على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة¹.

يقول الراوي: " ... يسألها مقدم البرنامج:

- لم تظهر يوماً إلا بثوبك الأسود ... إلى متى سترتدين الحداد؟

تجيب كمن يبعد شبهة:

- الحداد ليس في ما ترتديه بل في ما نراه. انه يكمن في نظرتنا للأشياء بإمكان عيون قلبنا أن تكون في حداد ... ولا أحد يدري بذلك.

- يوم أخذت قرار اعتلاء منصة لأول مرة، هل توقعت نجاحاً كهذا؟

- هل تعتقد أن المرء أمام الموت يفكر في النجاح؟ كل ما يريده هو أن ينجح في البقاء على قيد الحياة، ما أردته هو أن أشارك في الحفل الذي نظمه بعض المطربين في الذكرى الأولى لاغتيال أبي بأدائهم لأغانيه ..."²

إن الراوي هنا يقتصر سرده على ما بإمكانه أن ينقله كشاهد مشارك في الحدث كشخصية في العمل الحكائي، فيصف لنا المظاهر الخارجية المرئية، فهو لا ينقل مشاعر وأحاسيس الشخصية لأنها مجهولة بالنسبة إليه.

ب/5- الراوي = الشخصية/ الرؤية مع في رواية " عرش معشق " لربيعه جلطي:

لقد استدعى تطور العقل البشري الحد من سيطرة الراوي العليم بكل شيء، وأصبحت سيطرته غير محتملة في العصر الحديث، مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشعبة في النص القصصي أكثر ملاءمة¹.

1. حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 47.

2. الأسود يليق بك، ص 16.

واعتمادا على هذا التطور أخذ الكتاب يدركون ما لدى الشخصيات من تناقض داخلي، محاولين تأدية مظاهر عمق الأزمة التي تطل على جانب من جوانب الحياة في المجتمع، وبالتالي تعدد مواقع الرؤية وتداخل الأدوار بمهمة فنية رفيعة المستوى.

تقدم الكاتبة على لسان الراوي جملة من المعلومات، فيقول "... جاء رجال الدين هؤلاء معا إلى بيت الأمير، ليمثلوا المسلمين والمسيحيين على السواء قصد تقديم الشكر له والعرفان على مبادرته التاريخية لحقن الدماء، يحملون بعض الهدايا الرمزية من بينها هيكل مبهج براق، من الخشب الأحمر المتين المنحوت، تتوسطه مرآة صغيرة محفورة فيه زجاج معشق مدهش. أخذ الكلمة اثنان من الزوار الوافدين من مسلمين ومسيحيين وشرعا وسط الحضور المهيب يشرحان تباعا للأمير وجلسائه ما يريد القادمون تحميل الهيكل ذي الزجاج المعشق من معنى ومن مشاعر الامتنان والشكر ..."²

نجد هنا الراوي أفسح المجال للشخصية، لكي تبدي وجهة نظرها ووجهة (نظر الكاتب) في واحدة من أبرز المعلومات التي تحول دون التقدم والتطور.

وفي مثال آخر يقول الراوي: "... سألني أحدهم مرة:

- من أين جئت بكل هذه الأرزاق يا بوعلام نحن من جيل واحد وأنا كما ترى: ربنا كما خلقتنا؟

أجبتة حدة:

- انه حقي الذي كان ينتظرني أن أفتكه وأمتلكه.

أنا بوعلام السوطا وما أدراك ...

يا سلام ... بينما كان هذا الشخص وغيره يغمغمون ويبولون في أحضان أمهاتهم وهم يعبون حليبيهن، وينعمون بوجودهن، وأصواتهن، وحنانهن، ولمساتهن ونظراتهن، كنت أنا من ملجاء الأيتام.

- أنت لست مثلي .. هل استشهد أبوك بعد سنتين من الجهاد قبل أن يراك .."³

1. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص241.

2. عرش معشق، ص34.

3. عرش معشق، ص146.

نرى هنا أن الراوي يقدم جملة من المعلومات التي تكشف عن حرص المؤلف على إظهار جانب من فنية العمل الروائي:

- في الجانب الأول نلاحظ تبادل الأدوار بين الراوي والشخصية لتذويب الفوارق الزمنية، ولكي يصبح السارد شخصية مركزية بوجود ضمير المتكلم (أنا)، ولهذا الضمير القدرة المدهشة على إذابة الفوارق الزمنية والسردية، بين السارد والشخصية والزمن جميعاً، إذ كثيراً ما يستحيل الكاتب نفسه في هذه الحالة إلى شخصية كثيراً ما تكون مركزية¹.

- في الجانب الثاني نجد أن المؤلف جسد زمن القصة وزمن الخطاب وزمن تلقي النص في بؤرة واحدة تتوهج برؤية المؤلف إلى العالم². من حوله.

يقول الراوي: " ... دعوته أن يقترب من هيكل الزجاج المعشق، أخذت رأسه الجميل بين يدي وطلبت منه أن يصيخ السمع:

- اسمع اسمع عبدقا ... إنهم ينشدون معا ... أنصت إليهم إنهم يصلون معا.

- من هم؟

- المسيحيون والمسلمون ... نعم أنصت بعمق وإحساس وستسمع الآذان والأجراس يا عبدقا، ستخلب لبك المدائح وأناشيد القوسبيل سل رأسه من بين يدي وأخذ ينظر إلي بعينين جاحظتين من الدهشة:

لعله لحظتها شك في سلامتي العقلية.

- ومن أخبرك بكل هذا زليخا؟

- أختي ... أختي نجود ... !! قلت بثقة"³

نرى هنا أن الراوي يقدم جملة من المعلومات التي تتحاور حولها الشخصيات. والسارد من خلال هذا المقطع لا يتدخل في الأحداث بل يكتفي بالإدارة الخارجية، فيترك للشخصيات سرد الأحداث والتحاور مع بعضها البعض، غير جاهلة بما يعرفه

1. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص184.

2. لوسيان غولدمان، المادية الجدلية و التاريخية، ترجمة محمد برادة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1984، ص17.

3. عرش معشق، ص168.

الراوي وإنما تتساوى معه في المعرفة، لأنه راو مشارك، وقد ساد هذا النموذج الموقعي¹. في الرواية التي تسرد بضمير الغائب أو ضمير المتكلم وقد تناولتها الدراسات تحت مصطلحات شتى كالتبئير الداخلي² مثلاً.

يقول الراوي: "... للزيارة شروط وطقوس وعادات، من واجب كل زائرة أن تبيت ليلة واحدة على الأقل، من حقها أن تدخل القبة حافية مغطاة الرأس لترى وتزور ضريح لالة خضرة في المساء، فتقرأ سورة أو سورتين مما تحفظه بقربه، ثم تشعل شمعة تضعها في رف من إحدى الرفوف الترابية المحفورة للغرض في الجدار، قبل أن تتمكن به وتقبله ثلاثاً، وحين تخرج من القبة عابرة الساحة، على الزائرة أن تتصدق بما استطاعت على القائمين على شؤون المزار ونظافته ونظامه، أما في صباح اليوم التالي فيحق لها أن تعلق "علامتها" على شجرة الدواح العظيمة التي تحاذي مرقد لالة خضرة العونية..."³

في هذه الفقرة صوتان، صوت الراوي وصوت الكاتبة، والراوي هنا رؤيته مصاحبة، فهو يقدم حقائق ومعلومات دون زيادة ولا نقصان⁴.

ج/الرؤية من الخارج في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

ج/1-الراوي د من الشخصية (الرؤية من الخارج) في رواية أرض وسماء لسحر خليفة:

في هذه الرؤية يقف الراوي موقف محايداً، وبوضعية حيادية ووصفية تجعل رؤيته خارج إطار الذات المتأثرة، تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية وصفية دون أن تبين حدود وعلاقة هذه الرؤية، وهذا الراوي بمادة الحكاية، وتسمى هذه

1. للتوسع أنظر/ عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسة تطبيقية ص 102.

2. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق ص 161.

3. عرش معشوق، ص 67-68.

4. الصادق قسومة، علم السرد، ص 274.

الرؤية ب الرؤية الخارجية¹. من ذلك هذا النموذج السردى أين يمكن أن تتضح هذه الرؤية أكثر، إذ يقول الراوى وهو يصف على ما يبدو: "... جاءوا بالشاي فشربت الشاي، وتلفت حولى أعابنهم، ثلاثة وجهاء أكابر من مظهرهم ومسابحهم والشيخ الجليل بالعمامة، ورائحة البخور، ورجل بطربوش مائل فوق أذنه وكرش منفوخ ورجلين قصيرتين، وضع تحتها منصة خشبية ليصل الأرض، ولفت نظري ببسمته الناعمة المنزلقة على شفتين حمراوين ووجه أبيض ولغوغ يغطي رقبته ويرتاح مفروشا على صدره، أما عيناه فكانتا اصغر من زر طربوشه الذي يكاد يصل حلمة أذنه، لم تبد عليه الوجاهة، كان يبدو كطباخ أو جزار حديث النعمة..."²

إن الراوى هنا، ومن خلال هذا المقطع، يؤطر حدث لقاء أمين مع الوجهاء، من خلال رؤية سردية خارجية، يرصد فيها الراوى حركات الشخصيات من الخارج، حتى وإن بدا الراوى خلف الشخصية شكلا³. ويجهد في أن يقدم رؤية موضوعية عبر الجمل

الاحالية المرجعية الكثيرة (رجل بطربوش، لفت نظري، لم تبد عليه، كان يبدو) ويعد هذا المثال نموذجا لهذه الرؤية بامتياز، إذ لا يعرف الراوى في هذا النوع إلا القليل مما تعرفه (هذه الشخصية الحكائية) والراوى هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجى، أي وصف الحركة، والأصوات ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلدها⁴.

فالرؤية الخارجية، وكغيرها من الرؤى تبقى أداة فاعلة لأنها وسيلة تعبيرية يحيك بها الكاتب على لسان راوية ما يشاء، كما في المثال السردى التالى: "... أزاح القلوسة عن صلته فرأينا جرحا طوليا بما لا يقل عن 15 قطبة ملتئمة من أعلى جبهته حتى آخر

نقطة في قمة رأسها، فصاحت لارا:

- ما هذا؟

1. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائى، ص24.

2. أرض و سماء، ص162.

3. نجيب أنزار، السرد ضد التاريخ، منشورات البيت الثقافة، و الفنون، الجزائر، ط1، 2008، 94.

4. حميد لحميداني، بنية النص السردى، ص48.

استدار الخوري بظهره وهو يضع كفه فوق خاصرته ويقول، وهو مازال مستديرا بوجهه عنا¹:

يتضح من خلال هذا المقطع السردى، غروف السارد عن التدخل فيها يسرده². وهذه الرؤية تتيح للروائي أن يعرف عن شخصياته وحوادث عمله السردى الشيء الكثير³، لأنه يحمي الراوي من إثم الكذب ويجعله راويا يروي لا مؤلفا يؤلف.

إن الراوي إذ يقوم بوظيفة التنسيق (تنظيم الخطاب) يتوارى أو يكاد في مجرى السرد، ليسند الكلام، أو السرد للشخصيات الحكائية (أرض وسماء) للتذكير بالأحداث الماضية، عبر الاسترجاع، ومن خلال الخطاب الداخلي و التداعي الحر للأفكار⁴، نتعرف على جوانب من سيرة حياته عن طريق الحوار، أين يقول الراوي: " ... استيقظت صباحا فوجدت لارا مازلت في غرفة الجلوس على الكنب لم تتحرك، ومازالت أوراق صفية سعادة في حجرها ورأسها مستند إلى الحائط، كانت غافية في ذاك الوضع، وحين نبهتها نظرت إلي بعينين حمرأوين ووجه حزين مقطب، سألتها هل تريد مواصلة النوم على السرير بشكل مريح، فلم تجب، وذهبت إلى الحمام وأغلقت الباب⁵. أيقنت أن قراءتها لتلك الصفحات، أحرزتها، وربما جعلتها تحس بالغيرة من طفولة عاشتها، صفية مع والدها، أما هي فلم تعيشها.

في هذا المقطع السردى، وعلى اعتبار أنه يمثل لبنة في مسار تطور الأحداث ما أبان عن وجهات نظر مختلفة متباينة حد التناقض، " ففي الرواية هناك الإنسان الذي يتكلم وكلامه هو موضوع لتشخيصه اللفظي الأدبي وليس خطاب المتكلم في الرواية، مجرد خطاب منقول، أو معاد إنتاجه، بل هو بالذات مشخص بطريقة فنية بواسطة الخطاب نفسه⁶. فالحوار يدور في قالب إيديولوجي مغلق يتخذ من الدين وتصارع

1. أرض و سماء، ص368.

2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص82

3. المرجع نفسه، ص83

4. كمال رياحي، حركة السرد الروائي و مناخاته، دار المجلد لاوي، بيروت، ط1، 2005، ص111.

5. أرض و سماء، ص470.

6. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان الرباط، 1987، ص90

الأديان محور الأحداث. والراوي لا يتدخل فاسحا المجال أمام أبطاله، فهو لا يقدم لنا- هنا- في إطار الإخبار السردي إلا ما كانت الشخصية قد رآته أو سمعته¹. فلا يكون التنويع حينئذ (في إرسال الحكي، وتنظيم الإخبار السردي) إلا في الضمائر (السرد، والوصف، بضمير الغائب بالنسبة للراوي البراني الحكي، والسرد والوصف بضمير المتكلم بالنسبة للشخصيات الحكائية).

ج/2- الراوي الشخصية في رواية الطنطورية لرضوى عاشور:

تتضاءل هنا معرفة الراوي وهو يقدم الشخصية كما يسمعها ويراهها دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية². بل هي نادرة في تاريخ السرد الأدبي، فلم توجد إلا من باب التجريب³. فالسارد يصف ما يراه وما يسمعه ... لا أكثر، بمعنى أنه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر به أو تحسه من مشاعر، كما في النموذج السردى التالي: "... لم اسمع الأصوات. كنت نائمة. وعندما أيقظتني أُمي سمعت، فسألت. قالت: - صحي وصال وعبد. حطي علف للمواشي يكفي أسبوعين أو ثلاثة، وماء كثيرا. وانثري حبا للدجاج، كثري. والحصان لا تنسى الحصان. وأرفعي تنكات الزيت عن الأرض لكي لا تصيبها الرطوبة. ضعي مخدة بين كل حائط وتنكت زيت. ارتدي ثلاثة أثواب. سألت: أين أبي وأخوأي؟ لم تجبني عن سؤالي"⁴

لا يعرف الراوي في هذا المقطع إلا ما هو ظاهر ومرئي، فهو يخبرنا بما ينطبع عنده على المستوى الخارجى فقط، فرويته السردية رؤية خارجية والدليل على ذلك أن (أم رقية) تعرف و تملك المعلومات أما الراوي فهو لا يعرف شيئا (لم أسمع الأصوات، كنت نائمة ...).

1. نجيب أنزار، رشيد بوجدر السرد ضد التاريخ، منشورات البيت للثقافة و الفنون، ط1، 2008، ص89.

2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص293.

3. عبد الوهاب شعلان، من البنية إلى السياق، ص24.

4. الطنطورية ص 58-59.

ويعتقد تودوروف أن هذا الطابع الحسي الخارجي هو نسبي، ولا يعدو أن يكون مواضعة وأنواع السرد التي تنتمي إلى هذا الشكل قليلة بالمقارنة مع الأنواع الأخرى. فالأشكال السردية التي توظف هذه الرؤية من الخارج لم تظهر إلا في قرن العشرين خاصة مع تيار الرواية الجديدة¹. الذي ظهر في فرنسا، وبسبب الطابع الحسي الخارجي للحكي وصفت الرواية الجديدة بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر الإنسانية "هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمشاهد الحسية، مع غياب أي تفسير أو توضيح²."

ويمكننا أن نطالع الرؤية من الخارج من خلال المثال التالي: "... كان عمي يواصل رحلات تسلله الى البلد. لا يمكنني نقل التفاصيل لأنني لا أعرفها ولأن أبو الأمين المغرم بالحكي والكلام، كان يكتّم أمر رحلاته. يتغيب عن الدار. أسبوعا. أسبوعين. وأحيانا شهرا، فيبدو أنه خرج إلى البحر مع الصيادين ولكن مخاوف خالتي، ولاحقا مخاوفنا جميعا في انتظار عودته كانت تؤكد أننا نعرف ما لا يقوله وأنه ذهب هناك. ليفعل ماذا؟ ذهب وحده أم مع آخرين؟ خطط وحدد هدفا يستدعي المخاطرة، أم ذهب فقط لأنه يرغب في الذهاب؟ لا يقول لا يسعفنا سوى الخيال..."³

تقتصر وظيفة الراوي في هذا المقطع على الوظيفة الإخبارية دون الوصول إلى أسرار وعمق ودواخل الشخصية، وذلك يعود إلى جهله بأفكار الشخصية (لا يمكنني نقل التفاصيل لأنني لا أعرفها). فهي هنا تعرف أكثر منه، فالراوي يؤطر الحدث ويقدمه ويعلق عليه من الخارج. دون التدخل في صنعه. انه يصف فقط. ووصفه يركز على "الأشياء" ويخلو من وصف المشاعر النفسية الداخلية⁴، حتى في وصفه للشخصيات يعتمد وصفا خارجيا محايدا، وفي هذا يقول الراوي: "... قلت لعبد في زيارة تالية: "احك لي عن وصال".

1. ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى دار المعارف، القاهرة، ط1، 1990، ص78.

2. حميد لحميداني، بنية النص السردى، ص48.

3. الطنطورية، ص112.

4. محمد بو عزة، تحليل النص السردى، ص84.

قال : "جميلة مازالت، ولكنها تبدو أكبر منك سنا، ربما هو الفرق بين حياة المخيم في جنين وحياتك في بيروت" تطلعت في عينيه. هل ينتقد؟ بدت النظرة عادية. قال: تزوجت من فلاح من مرج ابن عامر، لاجئ مثلنا ويسكن المخيم، كانت السنوات الأولى صعبة، بعدها ... مشي الحال.

كنت ادرس في عمان و أعود إلى جنين في العطلة الصيفية.

- مر ربع قرن من مجريات حياته في منديل و قال هذا ما حدث "...¹

فالقارئ حسب هذا الوصف الخارجي المحايد، لا يدرك مشاعر البطل، ولا ما يفكر به وهو يقوم بالكلام. بل إن السارد لا يسمي الشخصيات الأخرى، لأنه لا يعرف عنها شيئا (تزوجت من فلاح ...)، كما لا يعرف علاقات هذه الشخصيات، " فكل شيء هنا يتم تناوله بطريقة موضوعية ومن الخارج، انطلاقا من موقع حيادي غير محدد من دون أن يتدخل التأويل الذاتي لمشارك ما، أو المعرفة الخاصة للسارد "...²

إن السارد في هذه الرؤية يشبه الكاميرا، حيث بؤرة الإدراك لا تسجل سوى المعطيات الخام.

ومن خلال المقطع السردي التالي تتكشف لنا الرؤية من الخارج فالراوي يُوَطر الحوار ولا يتدخل ليدلي رأيه، لأنه لا يعلم شيئا، فكأننا أمام كاميرا تعرض لنا من الخارج فقط " ... الوهلة الأولى لم أتعرف عليها. ثم تعرفت وإن بقيت واقفة متخشبة، كان علي أن افهم أولا لماذا تبدو بهذا الشكل وما الذي أتى بها في هذه الساعة المتأخرة من الليل. هي التي بدأت بالكلام:

- أنا هنية

ثواني أخرى والعقل يركض شرقا وغربا. أحبيبت بشظية ؟ أين الإصابة ؟ لماذا تبدو هكذا ؟ ها اغتصبها الإسرائيليون؟ هل تهدم البيت عليها؟ فجأة أحطت كتفها بذراعي وقلت بصوت أعلى من اللازم والمعتاد:

1. الطنطورية، ص 126-127.

2. نجيب أنزار، السرد ضد التاريخ، مرجع سابق ص92.

- أهلين، أهلين، تفضلي يا هنية، تفضلي¹

ج/3- الرؤية من الخارج في رواية "الحق في الرحيل" لفاطحة مرشيد

إن حالاً كهذه لا ينقلها الراوي أو يصورها بشفافيتها وعمق تأثيرها ولو لم يترك الراوي الكلام هنا للشخصيات، لحل نقاب بين القارئ وما يقرأ فتضيع عليه فرصة التماهي مع الشخصيات، وهكذا تأخذ ضمائر الحضور مكان ضمير الغياب ويحل الحوار مكان "سرد الحد الأدنى" مفسحاً المجال لتعدد الأصوات، فنتنقل إلى "سرد الحد الأقصى" أي "السرد الكثيف الشخصي"²

في هذه الوضعية يعرف الراوي أقل مما تعرفه الشخصية، ويضطلع هو بمهمة الوصف والتعليق دون النفوذ إلى ضمائر الشخصيات، إن هذا النوع من الرؤية ينحصر في مستوى الوصف الخارجي، وضروب السرد من هذا الصنف أقل بكثير من أنواع السرد الأخرى، يقول الراوي: "... الحاج يزيد رجل مسلم يفنى في حب ذريته، لم ألمس فيه ما يبرر التصرف الانتقامي الذي يصدر عن زوجته، يبدو أنها تنتقم من العالم برمته في شخص زوجها أو ربما هناك سر في حياتها لا تعلمه إلا هي، كانت أحياناً تبدو طيبة، وكريمة أكثر من اللازم وأحياناً أخرى أجدها شريرة قاسية. وبقدر ما كنت أنجذب إلى شخصيتها القوية، كنت أهابها، استمرت الحال على هذا الشأن سنة ونصف..."³

في هذه الرؤية يقف الراوي محايداً، بوضعية حيادية وصفية، تجعل رؤيته خارج إطار الذات المتأثرة، تصف ما تراه وتقدم الأحداث دون أن تبين حدود وعلاقة هذه الرؤية وهذا الراوي بمادة الحكاية.

ج/4- الرؤية من الخارج في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

إن الراوي من خلال هذه الرؤية، لا يعرف إلا القليل مما تعرفه الشخصية الروائية، يقول: "... ما الذي يريده منها؟

1. الطنطورية، ص 224 - 225.

2. نبيل أيوب، الطرائق إلى نص القارئ المختلف، دار المكتبة الأهلية ببيروت، ط1، 1997، ص118.

3. الحق في الرحيل، ص104.

هذه الفتاة التي ليست أجمل من غيرها، لعله يريد حالة الشغف التي سكنته منذ رآها، دوخة الحب، و ذلك الدوار الذي يحتاج إليه لمواصلة اشتهاه الحياة، لذا لن يحتسيها دفعة واحدة، سيجعل الطريق إليها طويلا، عندما أطلت في ذلك البرنامج مع الضيوف الثلاثة الذين شاركوها الاحتفاء بالحب، شيء فيها تغير... منذ طلعتها الأخيرة قبل شهر، إنها تبدو أبهى، لعله ثوبها الأسود الذي كانت ترتديه مع عقد طويل بصفين من اللؤلؤ، بدا الجو على البلاتو احتفاليا، قلوب حمراء، وسائد حمراء، علب وهدايا بشرائط حمراء...¹

وإن هذه الرؤية ضئيلة بالمقارنة إلى الأولى والثانية، ومن خلال هذه الدراسة نجد أن المتكلم في الحكى الروائي أحيانا يكون خارجا عن نطاق الحكى وأحيانا شخصية داخل الحكى، فهو راو وشخصية داخل الحكى أي انه راو ممثل ومساهم بدرجة كبيرة كما نجد أيضا مزجا بين النوعين.

والملاحظ الملفت للانتباه هو أن هذه الرواية تمتاز بخاصية حكاية وهي تدخل الراوي/ السارد في الأحداث، إما بالتعليق عليها، أو تفسير بعض القضايا، أو الإضافات التوثيقية والتسجيلية² وهذا ما نلمسه في الاستقطاعات والقفزات التي من خلالها يوقف السارد/ الراوي، الحكى والسرد ليتدخل مفسرا أو مبينا أمرا ما.

ج/5- الراوي د الشخصية / الرؤية من الخارج في "عرش معشق" لربيعة جلطي:

في هذه الرؤية يقف الراوي محايدا، بوضعية حيادية وصفية تجعل رؤيته خارج إطار الذات المتأثرة، تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية وصفية. دون أن نتبين حدود وعلاقة هذه الرؤية وهذا الراوي بمادة الحكاية، وتسمى هذه الرؤية بالرؤية الخارجية، وتتفق جل الدراسات في تعاملها مع هذا المصطلح، أنه حالة من حالات تموقع الراوي، حين نقل أحداث الحكاية إلى القارئ، غير أن معرفته هنا تتضاءل

1. الأسود يليق بك، ص 31- 32.

2. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، ص30.

وهو يقدم الشخصية كما يراها وكما يسمعها، دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية¹.

من ذلك هذا النموذج السردى، أين يمكن أن تتضح هذه الرؤية أكثر: " ... لا أحد يدري لماذا اختارته نورة زوجا لها وسط الطالبين الكثر، ربما لوسامته الشديدة أو لأنه من هؤلاء الرجال الرقيقين المتسامحين النازلين من الحضر، الذين يمتازون بالرقّة واللين ودمائة الخلق، يزيد لم يشارك في الثورة بالداخل، فقد كان من تلك النخبة التي هاجرت إلى تونس لطلب العلم وهناك أسره العمل الإذاعي والرسم وكتابة المقالات حول الثورة، فدعمها بطريقته الخاصة بحيث كان يذيع ويكتب ويرسم عن قضية بلاده والدعوة إلى الاستقلال ..."²

تعرف الشخصية في هذا المقطع أكثر من الراوى، فهو راو مشارك كشخصية، يخبرنا بما ينطبع عنده على المستوى الخارجى فقط السردية رؤية خارجية، والدليل على ذلك أنه لا يملك أدنى معلومات عن سبب زواج نورة من هذا الرجل.

ويمكننا أن نطالع الرؤية من الخارج من خلال الحوار الداخلى للشخصيات (المنولوج) أين ينزاح السارد تاركا المجال للشخصية، لتعبر عن أفكارها وهواجسها وكذا تأملاتها، فتحل محله في تقديم نفسها بنفسها دون تدخل من السارد، فعند ظهور الشخصية من خلال هذه التقنية السينيمائية، يختفي شخص السارد، ونجدنا نتبع هذا الكائن الورقى مباشرة³. ويتضح ذلك من خلال المثال التالى: " ... لماذا يحتفلون بي ... ليسو مجبرين على فعل ذلك على كل حال لعل حظي كان وافرا بحيث أننى نجوت فلم يرفسنى أحد فى لجة ما يحدث ...

دار حوار مقتضب بين جدي الحاج التقي وبين ابنته الخامسة خالتي "حدهم" أسرع على إثره بجمع أشياء لها، ثم وضعتني في قفة حمراء براقّة، وغطتني بعناية، وانطلقت بي إلى بيتها

- هكذا إذن ... سلمني جدي لابنته حدهم.

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص293.

2. عرش معشوق، ص134.

3. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص187.

خالتي حدهم لم يكن لها نصيب في الإنجاب، زوجها أبوها منذ عقد، رجلا هو ابن شهيد ومجاهدة، يدعى "بوعلام" ميسور الحال وله ثروة لا يعرف أحد في أي مقلع حفر عليها...¹

لا يعرف الراوي في هذا النوع من الرؤية، إلا القليل مما تعرفه هذه الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلدها².

وتعتبر الرؤية من الخارج أداة فعالة ووسيلة تعبيرية ناجحة في يد الكاتب، يحيك بها على لسان الراوي ما يشاء من الصور السردية، التي لا يصلح لنسجها أسلوب آخر، أفضل من الوصف، يقول الراوي: "... لست أدري ما الذي يجعل خالتي حدهم تطيق وجود هذا البوعلام الصامط المر الحامض اللاذع الثقيل، بل لا أفهم كيف و لماذا تتألم أحيانا وتنزعج وتبكي حين يتأهب إلى الرحيل من جديد إلى ثكنته أو أعماله أو لست أدري إلى أين، بعد أن يقضي معنا نهاية أسبوع، يبدو لي ثقيل الظل، أنا لا أستطيع ولا أحب ضعفها وخنوعها..."³

إن القارئ للروايات التي تعتمد نمط الرؤية من الخارج، يجد نفسه أمام الكثير من المبهمات، وعليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة، والمقصود (بالخارج) هو السلوك⁴. كما هو ملحوظ بشكل مرئي وهو كذلك المنظور الفيزيقي للشخصية والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه الشخصيات، ويكون الخارج من هذا المنطلق هو المدرك الحسي: البصري/ السمعي. أي أنه وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم. يقول الراوي: "... أحيانا كثيرة أشعر بعينيها الملتهبتي، المتسائلتين، المتعجبتين، المستنكرتين تحرقان ظهري، أتخيلها خلفي تهز رأسها ثم ترفع حاجبيها وتقلب شفتها السفلي.

1. عرش معشق، ص 20.

2. حميد لحميداني، بنية النص السردية، ص 48.

3. عرش معشق، ص 43.

4. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 185.

ألم تعد خالتي تحبني مثل الأول، أم هو مجرد وهم لئيم علي طرده أو محوه
وطمسه من ذهني.

لماذا لم تعد تحضنني، لم أعد أجد في صدرها ملاذ لي لطمأنينتي وسكوني
وتروحي أوسكب دموعي حين تضيق بي الدنيا ... أشعر وكأن خالتي حدهم تكتشفني
كل يوم لأول مرة، كل يوم أزداد فيه امتداد نحو الأعلى....¹

يتضح لنا من خلال هذا المقطع عزوف السارد عن التدخل فيما يسرده². وفي ذلك
قصد من الكاتب ليتمكن المؤلف من التواري فيطرح ما يريد من أفكار، مثلما يساعد على
الفصل بينه وبين النص السردية، فيترك القارئ تحت تأثير اللعبة الفنية التي أداتها
اللغة³.

3- وجهة نظر الشخصية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

تعد الشخصية⁴ عنصرا هاما من عناصر بناء الرواية، ولا يمكن فصلها عن باقي
العناصر، فالشخصيات مرتبطة بالحدث، فعن طريق تصرفات الشخصية وعلاقتها
المتشابكة تنمو الأحداث، كما أن الحدث بدوره يؤثر في الشخصيات ومن ثمة تكتسي
أهميتها في العمل الروائي "إذ أنها تلعب دورا أساسيا في التواصل بين النص والمتلقي⁵.

1. عرش معشق، ص25.

2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص82.

3. المرجع نفسه، ص277.

4. علي ملاحي، هكذا تكلم الظاهر وطار مقامات النقدية وحوارات مختارة، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع،
الجزائر، ط1، 2011، ص 496.

5. بشير بويجرة، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970- 1983) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1،
2000، ص93.

والشخصية هي التي تحرك الحدث بل تولده ضمن سياق الرواية، وعليه فالشخصية بوصفها عنصرا روائيا هاما لا يمكن فصله بأي حال عن باقي العناصر تلك التي يلتحم معها التحام الجزء بالكل حتى يدفع الروائي روايته إلى عالم الفن الروائي¹. ورواية سحر خليفة نجدها زاخرة بالشخصيات فهي رواية الأشخاص، والشخصية المحورية في هذا العمل هي شخصية "أنطوان سعادة" التي تتمحور حولها كل الأحداث والشخصيات الأخرى²

وتحتل مساحات كبيرة داخل النص الروائي، وهناك شخصيات أخرى نذكر منها: نزال، أمين قحطان، ربيع، ياسمين، زهرة، لارا، الأمينة جولييت، الحسيني، الشيخ قحطان، الخوري، زعيم المواردنة، عم ليزا ليزا، الجميل، أخت أبو يحيى، أبو يحيى، رئيس البلدية، سعد، لونا ...

أول ما نتعرف إليه من جسد أنطوان سعادة هو أنه معتدل الجمال يقول الراوي: "... هو ليس أحلى ولا أجمل، معتدل القامة والبنيان، حاد القسمات، شعره أجعد، أسمر بكثير، كما لو كان بدويا باسمراره وحدة عينيه..."³

وعلى رغم من هذا البعد الواقعي لهذا النموذج الإنساني فن هناك بعدا آخر خلف هذا الشكل الاعتيادي الذي رسمته المؤلفة، وربما استوحته من الواقع⁴.

وقد أسس سعادة حزبه السياسي لقناعاته بالعمل الحزبي سبيلا للتعبير المنشود، ضمن إطار حقوق الإنسان أسماه "الرابطة الوطنية السورية" وآخر باسم "الوطنيين الأحرار"، يقول الراوي: "... ما الذي جلب على شعبي هذا الويل؟ أخذت أبحث عن

1. عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب (المنيرة)، القاهرة، 1982، ص33.

2. بدري عثمان، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص09.

3. أرض و سماء، ص121.

4. سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، منشورات جامعة المولى إسماعيل، مكناس، المغرب، ط1، 1994،

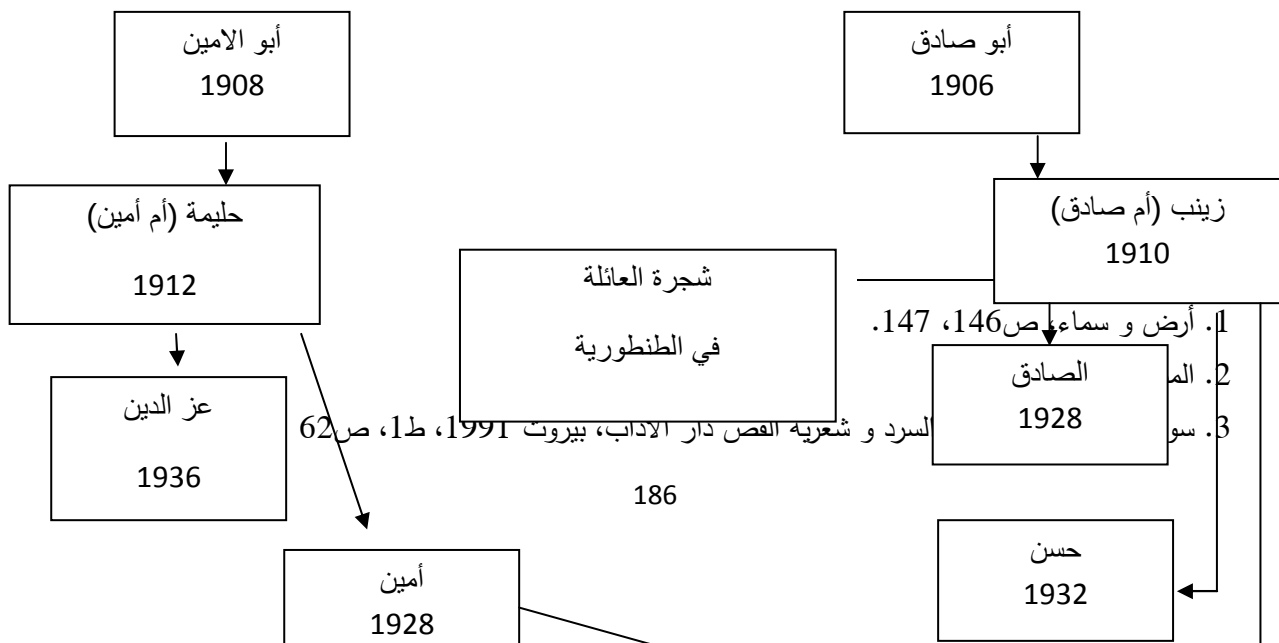
ص53.

جواب لهذا السؤال وحل للمعضلة السياسية المزمنة التي تدفع شعبي من ضيق إلى ضيق، فلا تنفذه من دب إلا لتوقعه في جب، كنت أريد الجواب من أجل اكتشاف الوسيلة الفعالة لإزالة أسباب الويل ... في تلك المرحلة انضم سعادة للمجتمع الماسوني السوري وحاول سعادة تشكيل حزب يجمع أفراد الجالية السورية فشكل حزبا باسم "الرابطة الوطنية السورية" ثم "حزب الوطنيين الأحرار..."¹

لقد فضل سعادة العمل السياسي ضمن إطار حقوق الإنسان، لأن الحقوق من وجهة نظره تستطيع أن يخدم الإنسان تحت مظلة الظلم وهذا يتوافق مع الذي أرادته الكاتبة في الرواية، لأنه يكشف عن القمع الذي يتعرض له المثقفون عندما يحاولون التعبير عن آرائهم بصراحة، يقول الراوي: "... رأيت أن أسير إلى السياسة باختطاط طريق نهضة قومية اجتماعية جدية تكفل تصفية القصائد والدفاع عن الحقوق والمصلحة القومية: فوضعت المبادئ الإصلاحية السياسية..."²

يكون الروائي مع شخوصه كون بمثابة بوتقة تنصهر فيها تجاربه الذاتية وتجارب الآخرين، وعلى الكاتب أن يتخطى بكل دقة وثقة وتمكن وسعة اطلاع وإلمام شامل مرحلة المحاكاة والتقليد المباشر حتى تتبلور له شخصية أخرى يستطيع من خلالها نقل أبعاد كل شخصية روائية بصورة واضحة ومفهومة، حتى تتفاعل مع الناس وتمتد إلى مشاعرهم وتزواج مع إحساساتهم بصدق وتفهم وقبول.³

وفي رواية الطنطورية، "رقية" هي الساردة وهي الشخصية المحورية التي تتبنى الكاتبة وجهة نظرها لتعطينا انطباعات عن المكان والثقافة الخاصة، بالطنطورية وأهلها وبالشخصيات التي سنوردها في المخطط التالي:



إن الإشارات في رواية الطنطورية جميعها صادرة من رقية بوصفها الساردة الأساسية، فكما أنها ليست الساردة الوحيدة المنفردة بالحكي فإن الإشارات ذاتها تتوزع لتصدر من شخصيات أخرى، مثل شخصية مريم (ابنة رقية) التي تقول رداً على تعجب والدتها من أنها تقتني أشياء تبدو من وجهة نظرها غير مبررة: "... صرت كالخواجات يا مريم، تعلقين الغربال على الحائط، وتضعين القبقاب على طاولة حجرة الجلوس، تذكارات شعبية من أيام زمان، أمل أن لا تطلبي من ثوبا فلاحيا مطرز لتعليقه على حائط شقتك في فرنسا. قالت وهي تفهقه:

- مظلومة يابيه! الصندوق أضع فيه صورتك وصورة أبي، ورسالة غرامية ستأتي حتما ذات يوم والغربال أضعه بجواري لكي لا أنسى أن أغربل أفكاري ومشاعري والقبقاب أستخدمه كل يوم ولو لساعة أدب به على الأرض فيرجع لي وقعه

فأطمئن أنني موجودة ... ماما أحيانا نحتفظ بأشياء ربما يصعب أن نخترل قيمتها في معنى واحد..."¹، إن مريم هنا لا تتحدث عن المستقبل فقط ولا تشير إلى أن القديم الذي نحتفظ به إنما نحتفظ به للمستقبل، بل إنها تؤكد واحدة من الأفكار القادرة على تأكيد الطاقات الدلالية في النص. والتي تمثل "رقية ومريم" نموذجا جيدا لها².

لقد عملت الكاتبة على أن تضع الزمن داخل الشخصيات، وأن تجعل هذه الشخصيات قادرة على الإحساس بالزمن، ليس على مستوى ما تنطق به وإنما على مستوى أعمق يتمثل في بث الأمل في الشخصيات، فمنح الشخصية قدرا من الزمن، فهذا يعني أنك منحتها القدرة على الرؤية المستقبلية لحياتها وعالمها.

لقد قدمت فاتحة مرشيد هوية متكاملة لشخصياتها الروائية، فقد بثت سماتها الجسدية والنفسية والاجتماعية والأخلاقية والثقافية هنا وهناك في تنايا الرواية، والوقوف بتمعن أمام هذه السمات يسلط الضوء على شخصية "إسلان" الشخصية المحورية في هذا العالم الروائي.

يمكن أن نلتمس المضمون السيكلوجي لشخصية ما بالوقوف أمام الحياة الداخلية التي تعيشها تلك الشخصية، أو عن طريق تحليل مظاهر تلك الحياة³. وقد كانت ملامح (إسلان) بعد إصابتها بمرض خطير تخر جسمها، أحدث تبديلا عميقا في نفسياتها، جعلها تشعر بفقدان كرامتها، لذا فكرت في "الموت الرحيم" وهو استجابة الطبيب المعالج لرغبة مريضه، بإنهاء حياته نتيجة لمعاناة هذا المريض من آلام مبرحة لا يمكن تحملها والميئوس من شفائها نهائيا وقطعيا ويمارس أحيانا بشكل خفي في كثير من المجتمعات ويقومون به بدوافع إنسانية، لتخليص المريض من وضع ميئوس من شفائه. يقول الراوي: "... لا أريدك أن تعتبر طلبتي انتحارا، ولا مجال للمقارنة، أريدك أن تعتبره إرادة أخيرة لإنسان يطالب بحقه في الرحيل، يوم يفقده المرض والآلام إنسانيته، لست ملاكا ولا نبيا، لست جاحدة ولا ملحدة ولا شيطانة أنا بشر ليس إلا، أعرف جدا حدود

1. الطنطورية، ص438.

2. مصطفى الضبع، "الطنطورية" قراءة يميؤ تأويلية، مرجع سابق ص70.

3. زيتون علي مهدي، النص من سلطة المجتمع إلى سلطة المتلقي، منشورات حركة الريف الثقافية، ط1، 2005،

قدرتي، ونقطة ضعفي وهشاشة قوتي، والمحتمل عندي وغير المطاق، ما أريده منك هو وعد يساعدي على ولوج النفق ..."¹

هذا ما طلبته إسلان من زوجها، عندما اشتد بها المرض، زوجها الذي أحبها، ورأى الدنيا في عينيها، رغم أن حياة العاشقين كانت أميل إلى خريف العمر، لكن ظروف مرض إسلان أفست هذه الحياة ومن هنا طرحت الرواية قضية إنسانية أخرى ليس من السهل التعامل معها، أنها تضع الإنسان أمام مرآة لا ترحم²، يقف أمامها وكأنه لا يستطيع مغادرة النظر إلى ذاته التي يحاول إقناعها بما لا تقدر عليه، انه طلب الموت الذي رجته إسلان من زوجها "فؤاد"، أملا في تخليصها من آلامها، فكيف سيكون هو يا ترى القاتل أم المخلص؟ وكيف ستعيش صراع القيم والمشاعر بعد الرحيل الذي أنجزه (هو). يقول الراوي: " ... كيف أعطي وعدا أنا الذي أؤمن بأن الله من يمنح الحياة ومن ينزعها؟

أنا لست إلاها حتى أقرر ساعة الرحيل، ولا أن أساعد أحد على ذلك، كنت مستعدا لأن أحقق أي رغبة لها إلا هذه، قلت لها: يجب أن لا تفكري في الموت الان، عليك أن تفكري في الحياة ..."³

لقد أدت وجهة النظر المتباينة بين رغبة إسلان في الموت، وعدم تقبل فؤاد لطلبها إستراتيجية الرواية، إذ شكل عاملا مناوئا منعها من تحقيق ما تسعى إليه، وساعدت الثقافة والرأي العام السائد على ترسيخه يقول الراوي: " ... إذا كان القتل الرحيم مشروطا بشروط دقيقة ومحصنا بالخطر، ومرفقا بآراء لجان الطبية فهو ممكن في حالات خاصة ولمصلحة إنسانية ... منذ أكثر من ألف سنة قال الإمام أبو حنيفة: " تتغير الأحكام بتغير الأزمان" بمعنى أن لكل حاجة وقتها ولكل وقت حاجته ..."⁴ فالتشكيل النفسي الذي عايشته (إسلان) في المراحل الثلاثة هو التشكيل المطلوب لما أرادته فتحة مرشيد نفسها.

1. الحق في الرحيل، ص165.

2. العاني، شجاع، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2000، ص89.

3. الحق في الرحيل، ص166.

4. المصدر نفسه، ص174.

ويعلو الصوت الأنثوي بشكل أكبر في رواية ربيعة جلطي، حيث تعبر كل شخصية عن ذاتها بجدارة وترسم ملامحها بإخلاص، ويعلو صوت الأنثى حيناً ويخفت في مواضع أخرى، لكنه صوت الذات، يبقى أدنى من أن يحدث تغييراً واضحاً وبائناً¹.
لعل أول ما يصادفنا في رواية عرش معشق هو نظرة الشخصيات إلى الجمال والقبح ومعاييره ونظرة الساردة ذاتها والمتمثلة في شخصية "زولixa نجود" التي يمكن اختزالها بالقول أنها في منتهى القبح والبشاعة، ولعل هذه الصفات الجسدية سبب لها تأثيراً سلبياً وسيئاً في نفسها وفي نظرتها للآخرين ونظرة الآخرين لها، سواء المحيطون بها مثل (خالتها حدهم وزوجها بوعلام، وحبیبها عبدقا) أو المعارف والأصدقاء في الحي والمدرسة ... وغير ذلك. يقول الراوي: " ... ليس الطول المبالغ فيه لقامتني وحده ما يقلق نفسي، بل إن حظي في الجمال مثل حظ زرافة بأقدام جمل ورأس ضفدع وأنف فيل، كم هو حسن الحظ من يولد مليحاً، أنا لست كذلك بل أنا لست جميلة قط، بل بشعة ذميمة، قبيحة ! وكلما شاهدت وجهي في المرأة أشيخ عنه، من الغريب أنني لا أعادي المرأة، لا أحقد عليها، الذنب ليس ذنبها، إنها تعكس الحقيقة. أتفقد عدة مرات تلك الكومة من الشعر الأسود التي تزداد كثافة تحت ذقني، هذه الشعيرات الخشنة، السوداء اللثيمة الذميمة، تزعجني وتؤلمني. أشعر بالضيق والاختناق وأضيق بنفسني وبوجودي ... " ²

إن هذا التوتر والقلق الذي ينتاب زولixa من شكلها، شعور بالخوف من المستقبل³ ومن نظرة الناس إليها وخاصة زوج خالتها، يقول الراوي: " ... لسوء حظي حتى بوعلام تغير حيالي، لم يعد يبتسم في وجهي أذلك لأنني أصبحت أكثر طولا منه، ولي مثله كثة من الشعيرات السوداء تحت ذقني؟ أحيانا أفاجئه وهو ينظر إلي من تحت حاجبيه الغزيرين نظرة توجس مع ابتسامة مأكرة ساخرة مستنكرة، يتدحرج نظر بوعلام

1. جامبل سارة، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص 76.

2. عرش معشق، ص 40 / 41.

3. بدر عبد المحسن طه، نجيب محفوظ، الرؤية و الأداة، دار الثقافة للطباعة و النشر، ط1، 1978، ص75.

نحو رجلي الكبيرتين، يتفحصهما رافعا حاجبيه ... تنأهى إلى سمعي مرة قوله لخالتي
موشوشا:

- بنت أختك ... جاء الوقت باش تروح تلتحق بصفوف الجيش ثم قهقه. بضحكة
تشبه صوت اصطدام حافلتين ... " ¹

أما نظرة الحبيب (عبدقا) فتختلف عن نظرة الآخرين، يقول الراوي: " زوليخا
بشعة إن شئنا ولكن شيء ما، غريب عن المألوف يشع منها... لعل البشاعة أيضا، حين
تصل حدودها القصوى تصبح موضوع استثناء يخرج عن القاعدة فيأسر، أن ترى
زوليخا في عالم تتشابه فيه وجوه النساء من جميع القارات، بشفافهن وخدودهن وجباههن
الملتئة وأسنانهن المصففة وعيونهن بعدساتها اللاصقة ... في هذه السوق العالمية
الصارمة تبدو "زوليخا" خروجاً عن السلعة الموحدة المنمذجة، المعلبة فتثير اهتمامك ...
نعم إنها تثير اهتمامي وكم يحلو لي أن أغدي رغبته في انتظاري ... أن أملك عليها بكل
أنانية وقتها وانتباهها ... " ²

لقد رسمت ربيعة جلطي شخصياتها بشكل مختلف عن المعهود، هربت فيه من
النمط التقليدي، الذي يؤطر الشخصية النسائية بصورة الضعف فقد تصالحت زوليخا مع
جسدها الأنثوي ناهضة منه باتجاه الحياة غير قابلة للتكلس والجمود والقوالب الجاهزة.
وقد سعت أحلام مستغانمي إلى مزج كل من الحب والوطن والتاريخ في وجهة
نظر شخصياتها، وفي لغة أدبية باذخة وبمفردة شعرية ومقاطع موسيقية. والرواية منذ
بدايتها وحتى آخر نقطة فيها تتوج غموضاً جميلاً يجعل التشويق أصيلاً من كل حرف
فيها.

المغنية "هالة الوافي" بطلة الرواية تدور جميع الأحداث حولها، تنتقل من كونها
معلمة عادية إلى مغنية مشهورة في بلد صار كل شيء فيه محرم على النساء وتمكن منه
الهوس الديني والإرهاب.

1. عرش معشوق، ص44.

2. المصدر نفسه، ص110/111.

شخصيات الرواية¹ كانت محدودة وغير معقدة، الشيء الذي يسهم في متابعة الأحداث بسهولة، خلاف هالة ورجل الأعمال طلال، كانت هناك أم هالة المرأة الجزائرية التي كوتها الأحداث بفقد جمع رجالها: زوجها وابنها وبيد واحدة وإن تعددت الأسباب، يقول الراوي: "... كانت امرأة منهمكة، أكستها الفجائع حكمة الضحية لا تتوقف عن التمتمة مسجة ... كمن يعيش عملية بتر عضو من أعضائه دون تحذير، كان عليها أن تعيش فجائعها وهي في كل وعيها، أن يشرعوا الباب كل مرة، ليدخلوا عليها تارة بجثة زوجها وأخرى بجثة ابنها، وأن تواصل الحياة برغم ذلك مع قتلهم، ليس الألم الأعظم أن تدفن أباك، بل أن تدفن ابنك ..." ²

أما الشخصيات الأخرى في الرواية فنجد: شخصية نجلاء بنت خالة هالة ومستودع أسرارها ومستشارتها العاطفية، كما تسميها في بعض المرات، إضافة إلى شخصيات من الماضي استدعتهم ذاكرة³ هالة: مثل والدها، أخوها، علاء وجدها زعيم قبيلة الاوراس ومصطفى حبيبها أيام كانت معلمة

إن العلاقة التي تجمع هالة بطلال تبين وجهة نظر كل منهما:

فهالة الوافي امرأة بسيطة قلبها الحزن على والدها وأخيها، فاستغل هذا الرجل حزنها ليحظى بها، فانتصرت عليه بكبريائها واحتفاظها بأناقة شرفها، لأنها استطاعت بما أودعتها الجوائر من فلسفة الحياة أن تكشف الأسرار وتعري أقنعة الآخرين الموهومين والمرضى النفسيين والمتعطرسين الذين مازالوا يعيشون بنفس شهريار العظيم الذي يريد كل النساء بمتعة عابرة، يستدرجنهن ليكتب على أجسادهن مغاماراته، لقد انتصرت هذه المرأة على جيب الثراء لتتنش نفسها بالموسيقى وتغني فيحفل في ميونيخ نصره شعب العراق واللاجئين العراقيين، إنها امرأة حديدية على الرغم من أنها أنثى كاملة في شهوتها وفي ضعفها الإنساني الحكيم، امرأة كما وصفها الرواية، نصفها رجل في قوتها وتحديها وإصرارها على الانتصار في معاركها لتربح ذاتها، يقول

1. إبراهيم فضالة، لغة الخطاب في روايتي "الطاهر وطار" "الزلازل" الشمعة والدهاليز، دراسة أسلوبية، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف الدكتور نور الدين السد، الدكتور السيد البحراوي، جامعة الجزائر، 2009-2010، ص 107.

2. الأسود يليق بك، ص 195.

3. عثمان عبد الفتاح، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة، ط1، 1982، ص66

الراوي: " ...كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق على سره، لن يعرف حتى لنفسه بأنه خسرها، سيدعي أنها من خسرت، وأنه من أراد لهما فراقا قاطعا كضربة سيف، فهو يفضل على حضورها العابر غيابا طويلا، وعلى المتع الصغيرة ألما كبيرا، وعلى الانقطاع المتكرر قطيعة حاسمة، لشدة رغبته بها، قرر قتلها، كي يستعيد نفسه، وأذابه بموت معها، فيبقى العشق كسيف الساموراي، من قوانينه اقتسام الضربة القاتلة بين السيف والقتيل ..."¹

لقد كان هذا الرجل مسكونا بعظمته وجبروته لحد أن يتخيل نفسه الاله، لا ينكسر ولا يخسر أي معركة لتكشف لنا الرواية مدى ضعفه وهشاشته لقد هزمته امرأة مرارا².

1. الأسود يليق بك، ص 11.

2. زهرة الديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت ... هكذا كتبت، ص 188.

الفصل الثالث

أدوات وجهة النظر السردية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

1-بنية الزمن في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

2-المفارقات الزمنية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

أ-الاسترجاع في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

ب-الاستباق في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

3-أنماط المكان في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

أ-أنماط المكان في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة

ب-أنماط المكان في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور

ج-أنماط المكان في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد

د-أنماط المكان في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي

هـ-أنماط المكان في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي

1- مفهوم الزمن:

لعل أول ما يتبادر إلى الذهن عند الحديث عن بناء الزمن في الرواية هو البحث عن مفهوم الزمن، لقد شغلت هذه المقولة الفكر الإنساني في غير مجال معرفي عبر العصور. وتعددت وجهات النظر إليها¹.

وتعريف الزمن معجميا يتجلى بكونه "اسما لقليل الوقت، وكثيره، والزمن والزمان، العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة"².

لكن هذا التعريف لا يكفي لتقديم معنى جامع يحسم دلالتها.

والتصور الحقيقي للزمن يتجلى بوضوح في تحليل اللغة. وبالأخص في "أقسام الفعل الزمنية التي نظر إليها من خلال تطابقها مع تقسيم الزمن الفيزيائي³ إلى ثلاثة أبعاد: الماضي، الحاضر، والمستقبل⁴. والحقيقة أن مقولة الزمن ما تزال تتخذ أشكالا متعددة. متشعبة من بعد فلسفي بحسب اتجاه الباحث أو المفكر وما يمكن الوثوق به هو أن الزمن مظهر نفسي مجرد، "ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر لا من خلال مظهره في ذاته"⁵

2- الزمن الروائي:

يعد القص من أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن، لأنه محوري تترتب عليه عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ولأن شكل الرواية، يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة

1. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدّثين، تونس، 1998، ص 176.

2. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان، مج 13- 19، ط1، 2003، ص 6/86.

3. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعة، المغرب، ص 60.

4. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 61.

5. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق ص 201.

عنصر الزمن¹. من جهة، ولأنه أي الزمن- يتخلل الرواية كلها- ويعد عنصرا بنائي، يؤثر في غيره من العناصر، ولا يمكن تجزئته من جهة أخرى، ولأنه " حقيقة مجردة ثابتة، قوية غامضة، مبهمة، لا تحدها حدود، ولا تعترض سبيلها عقبات، وتتأثر بأعمال الناس، وعواطفهم"²، وتحليله من خلال الخطاب أو النص يركز إلى تحليل اللسانيات للزمن، ومرتبطة بمصداقيته. ويعتمد مفاهيمه وأدواته وإجراءاته للانتقال من الجملة إلى ما بعدها. وقد حدثت القطيعة مع الفهم التقليدي للزمن مع للثورة اللسانية، التي تحققت في بدايات القرن العشرين. وانعكس ذلك إيجابا على تحليل الخطاب الروائي، ولعل التحليل الذي يمكن الوثوق به هو الذي يرى إلى وجود زمنين مختلفين:

- الزمن الفيزيائي الذي يقيمه كل فرد على هواه، والزمن الحداثي وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا بوصفه متتالية من الأحداث³. وهذا هو ما نسميه الزمن، أما الزمن اللساني الذي قد يكون مقابلا لما سبق فهو الذي لا يمكن اختزاله في الزمن الحداثي أو الفيزيائي.

ونميز عند دراسة موضوع الزمن⁴ في الرواية، بين أكثر من اتجاه وجهد نقدي، ولعل أبرز هذه الإسهامات، المدرسة الشكلانية الروسية التي أثارت موضوعي: المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

من خلال ما نادى به (توماشفسكي) في دراسته حول نظرية الأغراض. فبعد أن حدد مفهوم المتن الحكائي بمجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا عنها في العمل⁵، ويرى أن "المتن الحكائي" يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الزمني النسبي للأحداث⁶، أما المبنى الحكائي فهو يتألف من نفس

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 26.

2. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1963 ص 153.

3. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 64.

4. محمد أمين العالم، الرواية بين زمنيها وزمنها، فصول، مج2، ع1، ربيع 1993، ص 13.

5. مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982 ص 180.

6. بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، 1970-1986، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، ج2، 2002، ص 20.

الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا¹.

وبهذا التمييز دشّن الشكلاونيون الروس أولى الملاحظات في دراسة الزمن القصصي، مما أصبح له تأثير واسع في تحديد مسار النقد البنيوي لاحقاً. عند دراسة الزمن في القصة انطلاقاً من هذا التمييز بين المتن الحكائي والمبنى، بين الحكاية التي تقوم على سلسلة الأحداث المتصلة ببعضها والمتتالية زمنياً، وكما جرت في القصة وبين طريقة عرضها على مستوى الخطاب الذي أصبح بين زمنين هما: زمن القصة وزمن الخطاب.

ولعل من أهم التصورات النقدية وأكثرها كفاءة إجرائية في التطبيق، ما جاء به أصحاب الاتجاه البنيوي في تحليل السرد (كرولان بارت) و(تزفتان تودوروف) و(جيرارجينات)، حيث اكتملت بواسطة هؤلاء نظرية نقدية في تحليل الزمن الروائي، تقوم على التمييز بين مستويين للزمن في الرواية هما: زمن القصة وزمن الخطاب، لاسيما عند كل من (تودوروف) و(جينات)، وقبل عرض تصوراتهما النقدية لتحليل الزمن في السرد، نقف عند تصور (بارت) حول مفهوم الزمن في الرواية حيث يرى "أن الزمنية ليست سوى طبقة بنيوية من طبقات القصة (الخطاب) ومثلها في ذلك اللغة، فالزمن لا يوجد إلا بشكل نظام وأما من وجهة نظر القصة، فإن ما نسميه (الزمن) لا يوجد إلا وظيفياً، شأنه في ذلك شأن أي عنصر من العناصر في نظام اشاري (سينمائي) فالزمن لا ينتمي إلى الخطاب بكل معنى الكلمة، ولكن إلى المرجع، وإن القصة، واللغة لا تعرفان إلا زمناً اشارياً. أما الزمن الحقيقي فوهم مرجعي².

وفي كتاب (الشعرية) يتناول (تودوروف) المظهر اللفظي للخطاب من خلال مقولتيه³: الصيغة والزمن، ويجد أن المظهر الزمني هو الذي يسمح بالانتقال من الخطاب إلى التحليل، وتطرح قضية الزمن بسبب وجود زمنيين تقوم بينهما علاقة وهما:

1. ميخائيل باختين، الملحة والرواية، تر: شحيد جمال، معهد الإنماء الحضاري العربي، بيروت، 1982، ص 66.

2. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1993، ص 54.

3. تزفتان تودوروف، الشعرية، مرجع سابق ص 45.

"زمنية العالم المقدم، وزمنية الخطاب المقدم¹. ويجد أن هذا الاختلاف بين نظام الكلام بديهي، غير أنه لم ينل حظه من الدراسة إلا عندما ميز الشكلاونيون الروس بين المتن (نظام الأحداث) والمبنى (نظام الخطاب).

ويرى (تودوروف) أن زمن الخطاب زمن خطي، بينما زمن القصة متعدد، "ذلك أن العديد من الأحداث في القصة يمكنها أن تجري في وقت واحد، لكن في الخطاب لا يمكنها أن تأتي مرتبة. واحدة بعد الأخرى. وذلك بسبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني².

ويرى (جينات) في كتابة "خطاب الحكاية"، أن الزمن لا يمكن أن يرهن إلا في أثناء القراءة وأن هناك زمنين: زمن الشيء المحكي وزمن الحكى. أي زمن الدال وزمن المدلول.

3- زمن القصة:

هو الزمن الذي جاءت المادة الحكائية في أثوابه، فكل قصة تتوفر على نقطة تنطلق منها وتتبعث من خلالها إلى الحياة تمثل نقطة البداية ونقطة ثانية تلفظ أنفاسها عند عتبها وتمثل نقطة النهاية. وبين النقطتين تمتد مساحة تسجل فيها الحكاية وقائعها وأحداثها في زمن ما سواء كان الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا³، وزمن القص وهو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد، وبه تبدأ الرواية، ومن زمن القص تطل الشخصية في لحظة الحضور على زمن الوقائع لإضاءة الماضي. وبالتالي فالمقصود به هنا هو زمن حدوث وقائعها وزمن تشخص مادتها الحكائية على امتداد سنوات أو ساعات واقعية، أو خيالية.

4- زمن الخطاب:

1. المرجع نفسه، ص 47.

2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 73.

3. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 89.

هو تجليات تزمين القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع ودوره الكاتب في عملية تخطيب الزمن أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا أو خاصا، أما زمن النص، فيبدو لنا كونه مرتبطا بزمن القراءة...¹

وتعود مشكلة الزمن الروائي في رأي الدكتور صلاح فضل إلى الفرق بين زمن القصة وزمن الخطاب فبينما يسير زمن الخطاب في خط طولي في معظم الأحيان، نجد زمن القصة متعدد الأبعاد إذ يمكن في زمن القصة أن تجري حوادث مختلفة في نفس الوقت مثلما يحدث في الواقع، لكن ينبغي على الخطاب أن يضعها واحدة.

إثر أخرى بالضرورة و بهذه الطريقة يعرض شكلا معقدا وفق خط مستقيم بما يقتضي ضرورة كسر التتابع الطبيعي للأحداث مهما حاول المؤلف أن يكون أمينا في عرضها².

عن طريق هذا الانتقال الزمني يتجنب السرد تصوير الحياة كمجرد شيء يقع يتبعه شيء آخر فالنقلات الزمنية إلى الوراء في القصة يمكنها أن تغير فهمنا لحدث يقع بعد ذلك في التسلسل الزمني للقصة³.

5- المفارقات الزمنية:

إن المفارقات الزمنية في الرواية هي بمثابة انحراف للسرد، حيث يتوقف استرسال الراوي في سرده المتنامي، ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد.

فينطلق من النقطة التي وصلتها الحكاية، فقد نجد في بداية زمن السرد مؤشرا زمنيا يشير إلى حدث حكائي ما، بعد ترتيبه الأخير في التتابع الحكائي، في حين يبرز كونه الحدث الأول في زمن السرد، وبالتالي عدم التزام السارد بالتتابع المنطقي الزمني، أدى إلى مفارقة بين زمن الحكاية، وزمن السرد، فمنحه حرية الحركة في بناء المفارقات

1. المرجع نفسه، ص 89.

2. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق ص 421.

3. دفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002 ص 86.

الزمنية السردية، وتوظيفها، لتشكيل زمن الخطاب السردى. يقول حميد لحميداني: "كل مفارقة زمنية سردية يكون لها مدى واتساع، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"¹ ومرونة الزمن الروائي كونه زمن فني، يمنح الرواية الحرية في التنقل، فيصعد ويهبط أو يتجه إلى الخلف أو إلى الأمام حسب ما تقتضيه رؤيته الفكرية والفنية².

أ- الاسترجاع:

الاسترجاع هو أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها³.

ويعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضوراً وتجلياً في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردى، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحل. ويوظفه في الحاضر السردى فيصبح جزءاً لا يتجزأ من نسيجه.

وللإسترجاع وظائف بنائية وجمالية عدة، فهي قد تتناول شخصية ما يريد الراوي إضاءة تاريخها أو شخصية غابت عن الأنظار ويستعاد ماضيها⁴. أو الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أنها تركها جانبا، ويستعمل الاسترجاع كوظيفة أو وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة أو العودة إلى أحداث سبق إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير⁵.

وتكمن أهمية الاسترجاع كونها تقنية تتمحور حول تجربة الذات وتعادل وفقا للمصطلح النفسى ما يسمى (بالاستبطان) أو التأمل الباطنى. ويعرف بأنه: "معاينة المرء لعملياته العقلية حيث يقوم الإنسان بفحص أفكاره ودوافعه، ومشاعره والتأمل فيها، أشبه

1. حميد لحميداني، بنية النص السردى، ص74.

2. مها حسن القسراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر، ط1، 2004، ص190.

3. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص40.

4. جيرار جينات، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ص 61.

5. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية) المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط2، 2009، ص 122.

ما يكون بتحليل الذات والتأمل في الخبرات الماضية ... لأن عملية الاستبطان تتم في أعقاب حالة الخبرة والمعاشية، وبعد استقرار عناصرها في الذاكرة..."¹

ب- الاستباق:

الاستباق أو الاستشراف هو الطرف الثاني من تقنيتي المفارقة الزمنية، وهو يعني في مفهومه الفني، "تقديم اللاحقة والمحقة حتماً، في امتداد بنية السرد الروائي. على العكس من التوقع الذي قد يتحقق². إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للاتي وتوهم للقارئ بالتنبؤ، واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد.

ولكن هذه التقنية لا تستخدم في الروايات التقليدية عموماً إلا على قلة، لأنها لا تتلاءم مع طبيعة الراوي الغائب، فالراوي فيها هو الذي يكشف أحداث سرده في نفس الوقت الذي يرويها فيه. أو يفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة³.

فالاستباق هو حالة توقع وانتظار، يعيشها القارئ أثناء قراءة النص بما يتوفر لها من إحداثيات أولية توحى بالآتي ولا تكتمل الرؤية إلا بعد الانتهاء من القراءة، إذ يستطيع القارئ تحديد الاستباقات النصية والحكم بتحققها أو عدمها.

وتعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية والحدث من خلال الاستشرافات كما يساهم في بناء النص من خلال التأويلات والإجابة على التساؤلات التي يطرحها، ثم ماذا بعد؟ ولماذا حدث؟ كما يمنح القارئ إحساساً بأن ما يحدث في داخل النص من حياة وحركة وعلاقات لا يخضع للصدفة وإنما يمتلك الراوي خطة وهدفاً يسعى إلى بلورتها في النص⁴.

1/- البنية الزمنية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

-
1. كمال رياحي، حركة السرد الروائي و مناخاته، دار المجدلاوي، بيروت/ لبنان، ط1، 2005 ص 111.
 2. إبراهيم نمر موسى، جماليات التشكيل الزمني و المكاني، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج2، ع2، القاهرة 1993 ص 312.
 3. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 44.
 4. عالية محمود صالح، البناء السرد في روايات الياس خوري، دار الأزمنة، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 35.

إننا نستدل على وجود وعينا أو غيابه، وعلى وجود ذاكرتنا من خلال إحساسنا بالزمن¹، والزمن مقياس تتراوح على درجاته ارتفاعا وهبوطا مشاعر مثل الفرح والحزن والرضا والغضب ومفاهيم مثل: المفاجآت والبديهيات، والموت والحياة، ولن ندخل هنا في مبحث فلسفي لنحدد أي من هذه المفاهيم- ونكتشف مدى ارتباطه بالزمن وإنما تكفي المرء لحظات من التفكير والصفاء، ليدرك كيف يلعب الزمن على هذه المفاهيم. حتى تتحدد على أساسه².

هذه التجليات وغيرها للزمن تجد لها متنفسا عبر الأعمال الإبداعية لاسيما الرواية، هذا العملاق من ورق، الذي يحاول مجازاة الزمن لينسل منه أو ليسابقه، يستعين بالخيال ليستدعي أزمنة ولت أو لينادي أزمنة قادمة.

لهذا السبب تتمد لحظة لتشمل مساحات كبيرة من الوقت، أو تنحسر سنوات لتصبح لحظة غابرة، فنقول بكلمة ما يحتاج صفحات أو نفرد سطورا لقول ما يختصره سطر، وقد نحب لحظة من الزمن مرت بنا، فنعاود تذكرها مرارا، إن الزمن كامن في وعي كل إنسان³ والشخصية الروائية هي إنسان، فكيف كان وعي شخصيات (أرض و سماء) للزمن؟ وبأي مفهوم وعته هذه الرواية؟

أ- زمن القصة في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

أ/1-زمن القصة في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

وهو الزمن الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي⁴، وتطرح رواية "أرض و سماء" للروائية سحر خليفة صعوبة كبيرة في تحديد زمن حوادثها المفترضة، باعتبار التداخل الرهيب بين الزمن الحاضر الذي تنطلق منه القصة المتخيلة الذي لا يلبث أن يعود إلى زمن ماض، بحيث تبدأ القصة منذ مجيء (لارا) إلى بيت العمدة (نظال) بطلب من خالها أمين، الذي كلفها بمهمة الحصول على أوراق ومستندات مهمة

1. سعاد عبد الوهاب، إيقاعات الزمن النسائي، الدار المصرية السعودية، القاهرة، ط1، 2004، ص 24.

2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، ص 183.

3. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص

05.

4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 100.

مخبئة في قبو الدار الذي تقبع فيه العممة، بقصد كشف قصة (سعادة) الحقيقية، التي ستكون فيها بعد بمثابة شهادات حية، تستغلها (لارا) في إعداد رسالة الماجستير الخاصة بها ". يريد أوراقا خبأها في قبو الدار ... هم يعرفون كم كان سعادة يحب أمين، حين كان أمين ناموس الحزب، هم يعرفون عن تاريخه وحكم الإعدام والآن يريدون نبش القصة، لأن سعادة وموت سعادة بات ملحمة خرافية. ما يقصدون بخرافية أنها ملهة درامية مثل الكوميديا الالهية وملاحم الإغريق والجلجامش وبلاد الشام وأبطال عاشوا في التاريخ بقوى غريبة. أنصاف آلهة يعني أخيل، يعني هرقل يعني هنيبل...¹

وهكذا نلاحظ أن هذا المسار الزمني للقصة الذي يتراوح بين سنة [1904 و 01

أكتوبر 2012]، هو مسار غير طبيعي، دائري غير منغلق، فيكون بذلك بداية الرواية هو افتتاح لنهايتها.

أ/2- زمن القصة في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

وفي رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور، نعرف أن "رقية" بطلة القصة تكتب- قصة حياتها- بناء على طلب ابنها "حسن"، يمتد فعل الكتابة طوال سنوات دراسة ابنتها "مريم" الطب في جامعة الإسكندرية أي زمن الكتابة الداخلي هو سبع سنوات "... بعد سنوات عاد حسن للإلحاح علي. ثم فاجأني ذات مساء بدفتر كبير كتب على غلافه عبارة "الطنطورية" ... كان الدفتر ينتظر، والعنوان يراود والصفحات البيضاء توسوس. ألبست "الطنطورية" غواية؟ ... ذات صباح أمسكت بالقلم فإذا بي أكتب عن الشاب الذي طرحه البحر علي- ممتع ومثير أن أستحضر على الورق أمي وأبي وبحر البلد وعرسا من الزمن، ثم أتوغل في شجون الذاكرة والكلام. أقول ورطني حسن وها أنا بعد كتابة دفترين وعشرات الصفحات، أعجز عن مواصلة الكلام، كيف أحكي الشهور الأربعة الثانية؟ ... " أي في عام 1994².

1. أرض و سماء، ص 32.

2. رضوى عاشور، الطنطورية، مصدر سابق ص 206 - 207.

أ/3- زمن القصة في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

لقد جاءت رواية "الحق في الرحيل" لتقدم لنا أحداثا متنوعة وعامة "ضمن فضاء زمني محدد تاريخيا، استقتتها الروائية من الواقع وأعدت صياغتها، وفق منظورها الخاص وقامت بإسقاط حياة شخصياتها عليها"¹. لأن الرواية كجنس أدبي لا تستقبل التاريخ في جوفها إلا إذا غلفته "بفنية تشويقية إيحائية"² وهذا ما فعلته (فاتحة مرشيد) في روايتها هذه.

تعود بنا أحداث و مجريات النص في "الحق في الرحيل" إلى صدور حكم الإعدام في حق "فؤاد الزموري" بتهمة القتل العمد في حق زوجته، بناء على طلبها هي. تمتد القصة من الخمسينات إلى 2012. "... موتها هو ما حرر الكلمات بداخلي، أم حلولي بدهليز الموت، أنا الذي بزيت حبي لها أشعلت الحرائق، أهو تكفير عن ذنب اقترفته في حقها؟ أم اعتراف بذنب اقترفته في حقّي؟ وكيف أكتب الآن و الشخص الوحيد الذي أكتب من أجله لن يقرأني؟ لست خائفا ولا حزينا، أتمنى فقط أن يأتي الموت وتكون له عيناها، كان بإمكانني أيضا أن أنتحر على أن أنتظر موعد إعدامي، لكنني مصر على أن أقول كلمتي قبل أن أرحل..."³.

في هذا الوداع المفجع الذي كان نقطة النهاية لقصة ولدت على مسرح الحياة، تتطابق وتلتقي حدود الواقع الذي سنته الحياة برؤية من القدر مع الخيال الذي رسمته فاتحة مرشيد في روايتها يحكي فؤاد تفاصيل قصته مع إسلان، قصة حب عفوي نبتت كزهرة ربيع رغم أن حياة العاشقين كانت أميل إلى خريف العمر.

أ/4- زمن القصة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

يظهر في الرواية ومنذ الوهلة الأولى ارتباك زمني ظاهر، وهذا واضح في أعمال أحلام مستغانمي الروائية، فالقارئ يجد صعوبة في تحديد الزمن المرجعي

1. نور الدين صدوق، حدود النص الأدبي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1984، ص 71-72

2. المرجع نفسه، ص 72.

3. الحق في الرحيل، ص 10.

للرواية، هو (عام 2012) كما يشي بذلك توقيع أحلام مستغانمي نفسها في نهاية الرواية، وكما تدل عليه الإشارات الضمنية المتعلقة بالربيع العربي أم هو ما بين (2003-2004) تاريخ الغزو الأمريكي للعراق، وما تلاه من انفجار العنف في بلاد ما بين النهرين، الأكيد أن الرواية تتحدث ضمن الإطار الثاني [غزو العراق- إشارة ضمنية إلى مقتل الفنانة ذكرى (نوفمبر 2003)] لكن إشارات الربيع العربي تجعل سنة (2012) حاضرة بقوة في مخيال القارئ، وأحيانا يشعر القارئ أن الرواية تعالج فترة زمنية أقدم¹. فهل يعقل أن يتعذر شخص من الطبقة المتوسطة بعدم امتلاك هاتف نقال في (2003) لأسعار الهواتف المرتفعة (حوار هالة مع ابنة خالتها نجلاء).

هناك أيضا عدم تناسق في تصوير مسيرة البطلة (هالة) فهي ابنة (27 عام) قضت 5 سنوات منها في التدريس بالجزائر، ولم يكن لها سوابق في تعلم الغناء، سوى ما أخذته عن والدها المغني، ثم استوطنت سوريا وتحولت في "رمشة عين" إلى فنانة لها حضورها في المشهد الفني وشاشات التلفزيون، والكتابة تصف بلوغ امرأة سن الرشد في عامها السابع عشر بالأمر الباكر، قبل عيد ميلادها السابع عشر بالأمر "الباكر" قبل عيد ميلادها السابع عشر بأيام رحل جدها أحمد، بلغت سن الرشد باكرا. هذا الارتباك الزمني في تأطير الرواية ليس غريبا على أحلام مستغانمي ففي "ذاكرة الجسد" على سبيل المثال طفت على السطح "تناقضات زمنية غريبة، تختم أحلام روايتها بالاتي" باريس تموز (جويلية) 1988، و(يستحيل أن تكون كتبتها حينئذ) في حين أن أحداث الرواية نفسها تمتد إلى ما بعد شهر أكتوبر 1988 تاريخ الربيع العربي الجزائري ومقتل (حسان) شقيق البطل (خالد).

1. المرجع نفسه، ص 15.

فأين كتبت الرواية في باريس (كما في التوقيع بآخرها) أم في قسنطينة (كما في أول الرواية) ولم أرخت أحلام للرواية في شهر يوليو في حين أن الرواية امتدت إلى أكتوبر على أقل تقديره ¹؟.

أ/5- زمن القصة في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطي:

تبدأ الحكاية بعد وصول (زليخة) و(عبدقا) إلى الضفة الثانية من إسبانيا. أي حوالي عام (2010) تعود القصة إلى الوراء في سرد استذكاري فتحكي قصة زليخة، طفولتها، شبابها علاقتها الاجتماعية، حياتها العاطفية ... من خلال انتظام المادة الحكائية الضخمة وتدفقها في تسعة فصول تزيد على المئة صفحة، إلى حد لا يسمح كثيرا بالعثور على المؤشرات الزمنية إلا بعسر وصعوبة. بسبب طمس بعضها، وغموض أخرى، مما يحتاج إلى تفسير لتقريب المخیل الروائي²، الذي يبلغ قدرا من الإيهام الواقعي واصطناع سبل محاكاة الواقع وتمثله.

ب- زمن الخطاب في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

ب/1- زمن الخطاب في رواية "أرض وسما" لسحر خليفة:

أو زمن المحكي، وهو الزمن الذي استغرقت الرواية المكتوبة، وليس القصة الحقيقة أو المتخيلة³، فهو يبدأ من نهاية القصة 2012 ليعود إلى بداياتها 1904، وعن طريق الخلاصة على مستوى المدة يقدم لنا ملخصا عن حياة المفكر (أنطوان سعادة) (حياته في الميتم-علاقاته السياسية والاجتماعية- دخوله السجن- إعدامه ...) فزمن القصة مرتبط بحياة أنطوان سعادة التي تتجسد في:

1. آمنة يوسف، شعرية السرد في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي (الرؤية- الزمن- اللغة)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العام للكتاب، القاهرة، ع 78، صيف- خريف 2010، ص 257.

2. أحمد جبر شعث، شعرية السرد الروائي، ص 159.

3. عمار زعموش، جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر، مجلة الأدب، معهد الآداب، جامعة قسنطينة، قسنطينة، الجزائر، ط2، 1995، ص 28.

1- حياته في الميتم: كانت بداية هذه المرحلة من 1914، بعد وفاة والديه، وهي الفترة

التي بدأ فيها (سعادة) بكتابة مذكراته اليومية: "... رأى سعادة الصغير ما حل به وبإخوته وشعبه من تشرد وجوع ومذلة، وظل يتذكر طوال حياته كيف كان يستيقظ صباحا ويرى أفواج الجائعين يقفون أمام الميتم بانتظار ساعة توزيع حساء المطبخ. يقفون صفوفًا وفي يد كل واحد وعاء يثير الشفقة ...¹ من هذه البئر الأولى تتدفق الحكاية، كما تشاء الذكريات، وكما توشي بها الكاتبة على سبيل الاسترجاع، فتجعل الحكاية الواحدة تتعدد في صيغ شتى².

2- انتماءه السياسي: منذ خريف 1932، ومن خلال عمله في جريدة رسمية، بدأت

بوادرات اتجاه سعادة نحو تأسيس حركة سورية نظامية معاكسة للحركة الصهيونية "... في خريف 1932، وكانت سوريا ولبنان يرزحان تحت الانتداب الفرنسي، أسس سعادة الحزب القومي السوري، بصورة سرية من أربعة أشخاص فقط، وأعاد إصدار المجلة في بيروت لتساهم في نشر وتوضيح مبادئ حزبه، وبعد ثلاث سنوات من تأسيس الحزب ورغم موارده المالية الشحيحة التي اعتمدت على تبرعات، ومساهمة الأعضاء المتزايدين يمكن الحزب من الانتشار ..."³

نرى الراوي من خلال هذا المقطع السردي يذكر أهداف الحزب، ومبادئه باعتماد تقنية الاسترجاع ثم يعود ثانية إلى حاضر الرواية ليوضح أسباب اعتماد (لارا) على موضوع الماجستير، وهذا لغرض فني جمالي هو تلبية حاجة التشويق لدى المتلقي، تلك الحاجة التي لا تتحقق كاملة لأن هناك أسئلة بقيت معلقة، وأخرى أبرزتها العودة إلى الماضي، وثالثة أثارها توالي الحوادث الروائية في الحاضر⁴.

1. أرض و سماء، ص 144.

2. نبيل سليمان، أسرار التخيل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 172.

3. أرض و سماء، ص 148.

4. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، ص 104.

3- دخوله السجن: بسبب نشاطه السياسي وعمله الثوري، زج به في السجن "... دخلوا بعنف، رفسوا الباب، فخلعوا السكرة وشقوا الخشب، وصاحوا بأصوات مزلزلة: سلم نفسك.

خرج بعباءته الشرقية وشعره منكوش، قال بهدوء: ماذا تريدون؟ أنا سعادة قال الضابط: أنت موقوف ... خرج سعادة وركب الجيب محاط بالجنود والضابط، وخلفه الجيب عدة شاحنات ملأى بالعسكر ..."¹

تبدو آليات السرد من خلال هذا المثال أنها تسعى لتحقيق توافق محكم بين زمن القصة والوقائع المحكية، لتكشف بعد ذلك عن مؤشرات زمنية أخرى تتصاعد في بيانها الزمني، كما يحقق ذلك في هذه القطعة السردية بأسلوبها المباشر².

4- إعدامه: وتنتهي الأحداث فيها على اعتبار أن الحدث يشكل سابقة سياسية وحدثاً تاريخياً، خسرت فيه لبنان أحد أهم مفكر بها في العصر الحديث "... حين تقوه رئيس المحكمة بحكم الإعدام، ضجت القاعة والمساحات حولها بأصوات منددة صاخبة مصدومة ... الجميع تلقوا الحكم بضجيج وصخب، إلا نحن وسعادة نحن دفنا وجوهنا في أكفنا أو في أكتاف بعضنا وبكيننا بصمت، أما سعادة فقد تمالك أعصابه وقال للقضاة بشموخ وأدب: "شكراً" ثم التفت إلينا وقال لنا بصوت واضح: "أنا أموت، أما حزبي فباق" ..."³

ب/2- زمن الخطاب في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

الخطاب هو المنظومة النصية الأساسية والنهائية في النص الروائي، باعتبار الحاضر التخيلي، وهو الذي يقدم المنظمة الحكائية وغيرها من المنظومات النصية للقارئ عبر السارد (الراوي)، حيث يقف القارئ أمامه وجها لوجه يحاوره ويقوم بالتأويل، ويتجلى زمن الخطاب نتيجة لتخطيب الحكاية (القصة) وما تخطيبها سوى

1. أرض و سماء، ص 104.

2. أحمد جبر شعث، شعرية السرد الروائي، مرجع سابق ص 160.

3. أرض و سماء، ص 370.

الانتقال بالمادة الحكائية من الواقع إلى الفن، حيث يتم ترهين زمن الحكاية في الزمن الحاضر التخيلي السردى (زمن الخطاب)، يقول الدكتور سعيد يقطين: "في سلب زمن القصة خطيبته وكونه مادة خاما، لذلك فإننا في انتقالنا من زمن القصة إلى زمن الخطاب، نجدنا نتنقل من التجربة الواقعية ذهنيا (ذات الطابع المشترك) إلى التجربة الذاتية ذات الكاتب، وهي تسعى لتجسيد نظرة خاصة للزمن، يبرز من خلالها بعد "خطيب" الواقع الذهني لتتجلى واقعا نفسيا مدركا من خلال تعامل الذات مع الزمن..."¹ إن زمن رواية "الطنطورية" ينطلق حقيقة من تلك اللحظة التي بدأت فيها "رضوى عاشور" روايتها أي عام 1947، لحظة أن خفق قلب بطلتها "رقية" بالحب لأول مرة. وتمضي الحكاية في زمن خطي وتستمر إلى بداية هذا القرن الحادي والعشرين، وتتعدد محطات حكاية "رقية" وتتداخل الأزمنة والأمكنة مع "رقية" الطفلة والشابة و"الجدّة"، فالرواية تحفر في منجم حافل بعروق الحكايات تسرد من هنا وهناك "... خرج من البحر. أي والله، خرج من البحر، كأنه منه وطرحته الأمواج، لم تحمله كالمسكة أفقيا، انشقت عنه. تابعتة وهو يمشي بساقين مشدودتين باتجاه الشاطئ، ينتزع قدميه من الرمل ويعيد غرسهما فيه، ويقترّب، تلتمع حبات الماء على وجهه وكتفيه، شعر رأسه وصدره وذراعيه استقر لامعا في الليل ... أنا التي بادرت بالكلام سألته فأجاب:

- اسمي يحي من عين غزال²..."

وينقسم زمن الخطاب إلى الأزمنة التالية:

أ- **الزمن التاريخي:** ويشمل هذا الزمن الإطار العام الذي وقعت فيه الأحداث التاريخية في الرواية، تلك المتعلقة بالنكبة في فلسطين عام 1948 ثم ما تلاها من وقائع ومجازر حتى عام 2000، ومشاهد التهجير، والاجتياح الإسرائيلي الأكبر، والحصار والمظاهرات ودخول إسرائيل إلى فلسطين وسقوط حيفا، زمن الحماية الانجليزية، انتهاء الانتداب، مواجهة العرب لإسرائيل، العدوان الثلاثي على مصر ... ففي الفصل السابع

1. د- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001، ص 47.

2. رضوى عاشور، الطنطورية ص 07.

الذي تعنونه رضوى ب "حين احتلوا البلد" يحضر التاريخ ويترك للقارئ مساحة للوجع في استرجاع أحداث النكبة "... ناجي العلي من مواليد قرية الشجرة بالجليل الأعلى في فلسطين لجأ أهله إلى جنوب لبنان أيام النكبة عام 1948، عاش مع أهله في مخيم عين الحلوة وبقي مرتبطاً بالمخيم حتى بعد أن كبر، لم ينس أبداً أن أرضه سرقت وأنه طرد بغير وجه حق من بلدة فاضطر للعيش لاجئاً في مخيم من مخيمات لبنان..."¹، وتروي رقية ما حصل في مشاهد التهجير فتقول "... كان حسن يجمع شهادات أهالي قرى الساحل الفلسطيني عن التهجير في عام 1948..."²

وتبدع "رضوى عاشور" في رسم تفاصيل تلك المشاهد تلونها بالوجع وكأنها كانت أحد شهود تلك المأساة، إذ تتبع خطوات من ساروا في دروب شائكة ومن سقطوا في الصحاري والبحار ومن لم يتحملوا إهمال المخيمات، فماتوا وهم في عمر الرضاعة، تحكي "رقية" بطلّة الرواية يوميات حياة نابضة بالمقاومة والإرادة لمواصلة الحياة، بالرغم من الخسارات المفجعة ومشاهد دماء الأب والإخوان المقتولين بأيدي الصهاينة "... أبي وأخوأي الاثنان قتلوا. رايتهم بعيني على الكوم، كانوا بين مائة أو ربما مائتي قتيل ولكنهم كانوا على طرف الكوم"³...

وتحضر التواريخ في الرواية بشكل حقيقي جداً، فحين يغيب التاريخ تكتفي رضوى بذكر اسم الحادثة لتعرف في أي عام نحن وفي أي شهر "كمجزرة صبرا وشتيلا".

وقد جمعت الكاتبة في هذا الزمن بين الحدث التاريخي الذي يقوم على الخيال ... وحدث تاريخي يزعم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية⁴.

1. رضوى عاشور، الطنطورية ص 335.

2. المصدر نفسه ص 85.

3. المصدر نفسه ص 68.

4. عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الادب العدد 240، الكويت 1990 ص 210.

ب- الزمن الحاضر: وهو الزمن الذي يجسد إشكالية "رقية" في الرواية حين نجدها تحكي لأولادها عن نهفات جدتهم وجدهم، فيعلق الاطفال على تلك الحادثة بلغة العصر "... واضح أن تيتة الكبيرة كانت عنصرية"¹. وهذه لا تختلف عن جملتها "... كنا في الإسكندرية لماذا أستبق الأحداث، لم أنته بعد من حكاية أبو ظبي مازلنا هنا..."²

ج- الزمن الماضي: وهو زمن وقوع الأحداث التي جرت في الماضي، وقد جاء عن طريق الاسترجاع كصورة دلالية مؤثرة في النص، حيث أبرزت الكاتبة من خلاله مدى تعلق "رقية" بالماضي المتسم بالوطنية والإخلاص لدرجة تحكمه في بنية النص مثل قول الراوي: "... ماذا حدث في حيفا يوم كذا، وكم قتل راح برميل البارود الذي دحرجه المستوطنون على جبل الكيوسين على مونتها من طحين وعدس وزيت وزيتون، وأطلقوا الرشاشات على أهلها، ولكنني كباقي صبايا البلد كنت أعرف أن الوضع خطير..."³

د- زمن الحلم: وهذا الزمن قد يصل ساعة أو أكثر أو أقل من زمن القصة ولا تقاس أهميته اعتبارا لعدد تواتره في النص، وإنما يتجلى دوره في شعور البطل عند تعامله مع انفعالاته ومشاعره "... ليلة الأربعاء على الخميس، حلمت أنني أزور المدينة المنورة. ولما حكيت الحلم لأمي وكانت منهمكة في خبزها المعتاد يوم الخميس، أضاء وجهها وأكدت أنها رؤيا وليست مناما (سينهزم أولاد الحرام وتصبح البلاد كلها كالمدينة المنورة)..."⁴

هـ- الزمن الطبيعي: وهو الزمن الذي تذكر فيه المقاييس الزمنية المعروفة والمستمدة من العالم الخارجي، لذلك فهي تحرص على توضيح حدود بنية الزمن بالإشارات الزمنية: كالشهر والأسبوع واليوم والساعة والدقيقة، ويفيد تكرار مثل هذه الإشارات للدلالة على حتمية الحدث في الرواية، حتى تتداخل مع أفكار وأحداث وأبعاد النص الدلالي لتحديد معالم السرد الروائي "... أنتظر مكالمة الأولاد أنتظر نشرة أخبار السادسة صباحا،

1. رضوى عاشور، الطنطورية ص 219.

2. المصدر نفسه ص 393.

3. المصدر نفسه ص 24.

4. رضوى عاشور، الطنطورية ص 57.

ونشرة الحادية عشر ليلا، ثم نشرة السادسة في الصباح الذي يلي، تمر الساعات بطيئة وموحشة كأنني أتحرك في أرجاء مقبرة، ثم يأتي الصيف أو للدقة يأتي الشهر المعين، في الصيف تدب الحياة في البيت...¹ والنص مكثف بمثل هذه الإشارات الزمنية مثل قول الراوي:

"... بعد شهر العطلة الذي قد يزيد أسبوعا أو يختصر لسبب أو آخر أودع الأولاد

..."²

ب/3- زمن الخطاب في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

إذا كان زمن القصة قد أعادنا إلى واقع أحداث ماضية حدثت فعلا، فكانت بذلك النبع الذي تغذت منه، أحداث الرواية وتأسست عليه. ونحن على عتبات زمن الخطاب والحكي أمام زمن خيالي وهمي، حتى وإن اقترن بالزمن الموضوعي وحدد على سلم وحداته (ساعات- أشهر- سنوات).

انطلاقا من هذه الوحدات ستبدأ رحلتنا مع زمن الخطاب الذي هو زمن الأحداث المكتوبة التي يقوم النص بتقديمها وفق طريقة خاصة، إذا ما علمنا بأن القصة في نهاية المطاف ما هي إلا "الأحداث التي تكتب"³. والتي تتدخل في تشكيلها مجموعة من الأساليب والتقنيات التي تأخذ على عاتقها عملية بلورتها في قالب متميز.

تدور أحداث رواية (الحق في الرحيل) في سياق زمني يغطي الفترة الممتدة ما بين 1950، تاريخ ميلاد (فؤاد) بطل الرواية، و2012 تاريخ وفاة إسلان. وهكذا نلاحظ بأن الأحداث كانت متتابعة في الرواية، لذلك لمسنا في البداية تطابقا بين زمن القصة وزمن الخطاب، هذا إلى جانب أن النص قد تخللته أزمنة خارجية جاءت عن طريق الاسترجاع، كذلك في رجوع البطل إلى مرحلة الطفولة، والدراسة في الجامعة، وزواجه، وعمله في الصحافة، ولقاءه بإسلان "... قبلها. كان سماع الحكايات مهنة

1. المصدر نفسه ص 19.

2. المصدر نفسه ص 21.

3. نصيرة العشي، المتخيل مقارنة فلسفية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة و النشر، الجزائر ع1، الجزائر، ماي 2006 ص: 218.

أزاولها. وتدوينها حرفة أتقنها، معها أصبح الإصغاء عبادة أنصت لكل كلمة تبعث من شفيتها بخشوع وها أنا الآن، بعدها محكوم بالكتابة عنها، وأضحت ذاكرتي تفرز كل كلمة خزنتها في غفلة مني، تنير دهليز الموت البارد ..."¹

ب/4- زمن الخطاب في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

تبدأ القصة من النهاية لتعود في حركة دائرية إلى البداية. وعن طريق الرواية تحكي قصة هالة التي جمعتها قصة حب مع رجل أعمال لبناني، البطلة فنانة جزائرية من الاوراس، كان والدها مطربا، قتل على يد الإرهابيين، الذين قتلوا أخوها أيضا، وهددوها لأنها مغنية، غادرت الجزائر مع والدتها السورية إلى الشام، لتبدأ مشوارها الفني، كان أول ظهور لها على الشاشة كما سبق وقلنا قبل شهر من عيد الحب، لي شاهد رجل الأعمال (طلال هاشم) حصتها فيعجب بها، ويحاول أن يمتلكها لكنه عجز عن السيطرة عليها بأمواله، فشعر بالعجز أمام شموخها وعزتها، يقول الراوي: "... يسألها مقدم البرنامج:

- لم تظهر يوما إلا بثوبك الأسود، إلى متى سترتدين الحداد؟
- الحداد ليس فيما نرتديه بل فيما نراه.
- أعتقد أن قصتك الشخصية ساهمت في رواح أغانيك؟
- حتما استفدت من تعاطف الجمهور.
- والحب؟
- في انتظار الحبيب أغني للحب.
- لو دعوتك إلى الحلقة التي نعدّها الشهر القادم بمناسبة عيد العشاق، فهل تقبلين دعوتي؟

- طبعا وكيف أرفض للحب دعوة؟

- إذا لنا موعد بعد شهر من الآن ..."²

ب/5- زمن الخطاب في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

1. الحق في الرحيل، ص 47.

2. الاسود يليق بك، ص 17.

تقع الأحداث الروائية المحكية في رواية (عرش معشق) بين علامتين محددتين، الأولى مرحلة الثورة الجزائرية، والثانية بعد الاستقلال وفترة العشرية السوداء، وينقسم الزمن السردي في الرواية إلى الأزمنة التالية:

أ- **الزمن التاريخي:** يشمل الإطار العام الذي وقعت فيه الأحداث التاريخية في الرواية، تلك المتعلقة بثورة التحرير سواء منها ما يشير إلى بطولات الثورة و الشهداء المناضلين (الأمير عبد القادر ...) أو ما يتقاطع مع تاريخ البلد، وبذلك نرى بأن الحركات الزمنية الروائية في بنيتها الداخلية قد تتداخل مع بنية زمنية خارجية، فتتبادل معها العلاقات فالروائي يحرك الرواية في إطار تاريخي اجتماعي رسم مسبقاً¹.

والرواية تظل عملاً فنياً، أدبياً، تصور ولا تسجل أعمال من أهملهم التاريخ ... وفقاً لرؤية الأديب نفسه. تقول الرواية عن الأمير عبد القادر: "... حرب التحرير الأخيرة المضفرة في عرف أبي ما هي إلا مرحلة تالية مما بدأه الأمير في نظاله وجهاده، ومقاومته، معجب أبي بعبد القادر حد الهوس وحد العنف ولا يقبل أبداً أي نقد له مهما كان. وانك لتراه دوماً على أهبة أن يحطم أسنان من يجروء على القول مثلاً أن الأمير عبد القادر كان ماسونياً، أو يدعي أنه غلب في حربه ضد الفرنسيين ثم استسلم ..."²

وبناء على ما نلمسه في لرواية فقد جمعت الكاتبة في هذا الزمن بين الحدث التاريخي الذي يقوم على الخيال ... وحدث تاريخي يزعم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية³.

ب- **الزمن الحاضر:** هو الزمن الذي يجسد إشكالية البطلة (نجود) في الرواية وهو الحاضر الذي يعبر عن البطلة/ الكاتبة التي تنزع إلى المغامرة والاكتشاف عن طريق الهجرة غير الشرعية يقول الراوي: "... أكاد أختنق، اشعر وكأنني في حجرة زرقاء مقفلة لا هواء فيها، غرفة بستة جدران، ضيقة، متساوية ومتشابهة، بلا باب ولا نافذة ولا

1. إبراهيم صالح، الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003 ص 90.

2. عرش معشق، ص 113.

3. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 210.

مهرب، أنظر من حين لآخر، إلى وجوه الركاب الغائبة ملامحها، ثم لا ألبث أن أهرب نحو وجه عبدقا، كي أفهم قياس ترمومتر الخوف ... فجأة يميل القارب بقوة، كأنه ينزلق، كأنه يفقد توازنه، يدور حول نفسه، خرج البحر عن نفسه ..."¹

ج- الزمن الماضي: وهو زمن وقوع الأحداث التي جرت في الماضي وقد جاء عن طريق الاسترجاع كصورة دلالية مؤثرة في النص، عن طريق ربطه بحياة الشخصية، وعرضها من خلال منظور الشخصيات، لا من خلال منظور الراوي². كما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: "... ترعرعت نجود بين يدي ومنحتها من عنايتي ما يكفي عدة أبناء ويزيد، أدخلتها المدرسة، فأبدت نباهة ورغبة في التحصيل والتعلم إلى درجة أن مديرة المدرسة أخبرتني أنها قررت أن تجعلها تتجاوز قسمين لذكائها ونباهتها وسرعة تعلمها، كم سعدت لذلك وافتخرت. لكن الأمر لم يستمر طويلاً بحيث أصبحت تشكو من تصرفات معلمها غير العادلة، فلم يشفع لها نبوغها وجديتها أمام شكلها، وقد كان المدرس منهم يصر على أن تجلس في آخر صف من صفوف القسم معتذراً بشدة طولها وسنها ..."³

د- زمن الحلم: وهذا الزمن قد يصل ساعة أو أكثر أو أقل ولا تقاس أهميته اعتبار العدد تواتره في النص، وإنما يتجلى دوره في شعور البطلة عند تعاملها مع انفعالاتها ومشاعرها⁴. كما هو الحال في هذا النموذج السردى: "... الأمل لا يفتأ يراودني حين تسترخي من جديد، أطمئن نفسي الهالعة ... سيهدأ هذا الأمر المريع كله، سأرجع مثل سابق العهد، سالمة معافاة، وأرتاح إلى هدوئي وسكينتي ... وأعود إلى عاداتي الجميلة وحياتي الوديعه، إلا أن حلمي هذا لا يلبث أن يتبدد حين تستجد سلسلة ارتجاجات أخرى وانقباضات عنيفة متتالية تدفع بي لأبعد تقدير ولا حتى رحمة ..."⁵

1. عرش معشق، ص 188.

2. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 45.

3. عرش معشق، ص 61-62.

4. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، مرجع سابق ص 189.

5. عرش معشق، ص 11/12.

هـ- **الزمن النفسي:** هو زمن تخيلي، ليس لديه مقاييس محدودة، يصعب قياس مدته فقد يطول أو يقصر، حسب الحالة النفسية التي تكون عليها شخصيات الرواية¹. ونجد له تمثيلاً في (عرش معشق)، عندما يشعر (عبدقا) بأن الزمن كان طويلاً فيقول: "... انتظرت يوم السبت بلا صبر، كنت أقطع حبل انتظاري الطويل ذاك، بمقارعة زليخا المسكينة. كنت أخجل من نفسي وأنا أحاول أن ألهب لوعتها، كأنني كنت أنقم لنفسي من مليكة لا سيران. أخرج أحياناً أشتري السجائر وحين أعود قبل أن أدس المفتاح في القفل أشم رائحة دخان قلب زليخا وهو يحترق من خلف الباب، هكذا حتى جاء يوم السبت، انه السبت وما أدراك ما يوم السبت ..." ²

و- **الزمن المستقبل:** وهو زمن التوقعات والتنبؤات، وصيغ التحذير والتهديد، حيث يتم الحديث عما سيقع أو ما يمكن أن يقع قبل حدوثه³. يقول الراوي: "... لم أفهم كثير مرمى الكلمة الأخيرة، سأستزيد منها تفصيلاً فيما بعد، لأن خالتي تدق الباب. ثم ترمي في وجهي جملتها الساخرة، وهي تنزع الحائك عنها:

- واش بيك كنت تولدي؟ ..." ⁴

ي- **الزمن الطبيعي:** وهو الزمن الذي نذكر فيه المقاييس الزمنية المعروفة، المستمدة من العالم الخارجي، والتي تفيد حتمية الحدث في الرواية⁵. كقول الراوي: "أجلس أحياناً في بداية المساء في الحديقة المفتوحة ... فيبدو الجو رخواً لطيفاً رومانسياً بعد أن أرخى الليل برنسه على المدينة ..." ⁶، تتداخل هذه الإشارات الزمنية مع أفكار وأحداث وأبعاد النص الدلالي

1. أحمد جبر شعت، شعيرة السرد الروائي، ص 154.

2. عرش معشق، ص 123.

3. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مرجع سابق ص 134.

4. عرش معشق، ص 91.

5. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص 191.

6. عرش معشق، ص 76.

2- المفارقات الزمنية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

تلجأ الرواية في كثير من الأحيان إلى كسر التتابع الطبيعي للأحداث فتغير مجرى السرد، أما بالرجوع إلى الوراء، لاسترجاع أحداث وقعت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز لاستشراف ما هو واقع أو متوقع من الأحداث، وسنعرض فيما يأتي لهذه الجوانب في:

أ- الاسترجاع (الارتداد) في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

أ/1- الاسترجاع في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

تتبدى هذه التقنية الزمنية من خلال آلية الارتداد إلى الماضي، لاستعادته واستحضاره. كزمن سابق، محاولة لترهينه في الحاضر أو إمتلاكه، والرواية بالذات من أكثر الأنواع الأدبية السردية ميلا للاحتفال بالماضي واستحضاره، وذلك لتوظيفه بنائيا عن طريق استخدام الاسترجاعات التي يكون وجودها دائما تلبية لبواعث جمالية وفنية في النص الروائي¹.

لا ينفصل الماضي عن الحاضر في رواية (أرض وسماء)، بل ينطلق منه ويعود إليه كما في روايات تيار الوعي²، حيث أصبح الماضي جزءا لا يتجزأ من الحاضر، ولا ينفصل عنه، فهو منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها تستدعيها اللحظة الحاضرة، ومن بين الاسترجاعات في الرواية عندما ينقل لنا الراوي ما وقع له في الماضي البعيد

1. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

2. عادل ضارغام، في السرد الروائي، مرجع سابق ص 13.

بأحداثه الكثيرة، ويعرض لنا علاقته مع الحبيب يقول: "... في ذلك الصيف بعد رحيله في مقهى صغير على الروشا، حيث تبادلنا قبلات الوداع وافترقنا، سمعت أغنية حساسة، كان طلبها وردد معها كلمات الحب الأبدية.

يدندن تلك الكلمات وينقر الإيقاع على ذراعي، وينظر إلي وأنا أبكي فيغمض عينيه ... هربت منه ومن وجعه، حتى أنسى وما نسيت، ظلت صورته محفورة في قعر القلب كما الندبة.

وفي كل ربيع في كل خريف، تنتفض الندبة من الأعماق لتذكرني، أن من كان هو الأول سيظل يكون ..."¹

لقد استخدمت الروائية التاريخ كخليفة تسقط عليها سيرة شخصياتها وهو مسلك يعتمد كثيرا على المحافظة على الترابط بين الشخصيات والتاريخ الخارجي². وهذا الاسترجاع محدد بفترة (الصيف) أما سعته اللفظية فتتجاوز تسع صفحات، ويمكن للاسترجاع أن يذهب بعيدا في الماضي، ويغترف من مخزون الذاكرة، كثيرا أو قليلا . بالقياس إلى اللحظة الراهنة عندها يتوقف تسلسل الأحداث، وتخلي القصة المكان للمفارقة لتستغرق حركتها بطريقة تظهر فيها طولها أو قصرها.

وهذه المسافة الزمنية تسميها السرديات الحديثة مدى المفارقة أي مدتها الزمنية³. لقد كان لذاكرة (سعادة) بثقل ماضيها الضارب في عمق الثورة السورية حضورا آخر، كشف لنا من خلال تناثره على صفحات الرواية عن وجه ذلك الرجل، عائدا بنا إلى أيامه النضالية يقول: "... كنت حدثا عندما قامت الحرب الكبرى عام 1914، ولكنني كنت بدأت أشعر وأدرك وكأن أول ما تبادر إلى ذهني وقد شاهدت ما مني به شعبي هذا السؤال: ما الذي جلب على شعبي هذا الويل؟ ومنذ وضعت الحرب أوزارها أخذت أبحث عن جواب لهذا السؤال، وبعد درس أولي منظم قررت أن فقدان السيادة القومية هو السبب الأول فيما حل بأمّتي، وفيما يحل بها. بناء عليه، نشأت فكرة إنشاء حزب يجمع

1. أرض و سماء، ص 07.

2. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 50.

3. جبرار حيتان، خطاب الحكاية، ص 58.

في الدرجة الأولى عنصر الشباب النزيه البعيد عن مفاصد السياسة المنحطة، فوضعت المبادئ الإصلاحية كفصل الدين عن الدولة ..."¹

لقد استطاع الراوي إدخال هذه الاسترجاعات بطريقة جعلتها تلتحم بسياق الحكى رغم خروجها عن حدوده، وارتباطها بنسق الزمن السردي دون أن تحدث خلا على مستوى البنية الزمنية للحكاية عموماً. وذلك باستخدامه للمنولوج الداخلي والمناجاة النفسية. التي أسهمت في عملية "استرجاع الماضي ونسجه المقاطع السردية بصورة تلاحمية"²، لا يمكن تجاهل تماسكها.

أ/2-الارتداد (الاسترجاع) في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

يعد من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضوراً وتجلياً في النص الروائي، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر، ويستدعي الماضي بجميع مراحل ووظيفه في الحاضر السردي فيصبح جزءاً لا يتجزأ من نسيجه.

والاسترجاع له فسحة معينة وكذلك بعد معين³، فالاسترجاع هو أن يترك الراوي الزمن الذي وصلت إليه الأحداث ليعود إلى الماضي القريب أو البعيد لاستحضار أحداث فائتة⁴.

وقد أكثرت الكاتبة رضوى عاشور من توظيف هذه التقنية بشكل بارز في (الطنطورية)، وربما أرادت من خلال الاسترجاع سحب تأويل أو دلالة لإعادة صياغتها في تفسير الحاضر الجديد تلبيبة لبواعث فنية وجمالية خالصة في النص الروائي⁵.

1. أرض و سماء، ص 354 - 355.

2. مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، ص 203.

3. جبر الدبرنس، المصطلح السردى، ت: عابد خزندار، مراجعة و تقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003 ص 25.

4. كمال رياحي، حركة السرد الروائي و مناخاته (في إستراتيجية التشكيل) دار مجد لاوي، بيروت، لبنان ط1 2005 ص 111.

5. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي ط2 2009 ص 151.

وكمثال نتوقف عند الفصل الثاني من رواية "عامورة الليل" الذي يفتتح باسترجاع رقية لوالدتها وما قالتها وما لم تقله عن زواجها من ابن عين غزال الذي سيسكن في حيفا "... أتخيل أُمي في تلك الأيام. أستعيد ما قالتها وما لم تقله. أسمعها وهي تكرر على جارة من الجارات، ما سبق أن قالتها لخالتي، قلت له: تغرب ابنتك في حيفا يا أبو صادق! قال: اركبي القطار. سبحان الله، أسافر من بلد لبلد لأرى ابنتي؟! وماذا لو جاءها المخاض في نصف الليل؟! وماذا لو أصابها لقدر الله مرض؟!..."¹

ويكشف هذا الاسترجاع عن سد لكثير من الثغرات التي قد يطرحها السرد الحاضر، لكن الحقيقة أن العودة إلى الماضي في الرواية قد ساهم في تفسير دلالة الأحداث الحاضرة، وقدمت لنا الكاتبة من خلاله شخصيات عديدة مثل أبو محمد، زينب، يحي، العم (أبو أمين)، الصادق ...

جاء هذا الاسترجاع بضمير المتكلم، سواء ما تعلق بالشخصية التي تسرد أحداث ماضيها، أو ماضي الشخصيات الأخرى، فغالبا ما يكشف لنا عن حاضر الشخصية في بعدها الفكري الذي عمق فهمنا لحاضرها الذي هو امتداد لماضيها، ومدى التحول الطارئ عليها كوضع "وصال" في مخيم جنين ووضع الصادق وحسن في مصر، وما لجوء الكاتبة إلى هذه التقنية إلا لإضاءة جوانب من الشخصية الماضية التي لم يكن في وسع زمن الحاضر كشفها².

كقول الراوي: "... تقول أُمي الحمد لله أن الصادق وحسن هربا إلى مصر، عندما تهدأ الأمور يعودان بالسلامة. وفي صيدا بعد عام من رحيلنا كانت تلح على عمي أن يسافر إلى مصر ليعلمهما أننا نعيش في صيدا، تقول: مساكين لابد أن القلق أكل قلوبهما علينا. ونحن نعيش هنا في خير وأمان ..." ³

تنجح الرواية في ربط مقاطع الاستذكار مع نسيج الرواية، عندما يدعوها الحاضر إلى استرجاع الماضي الذي يتم عبر ذاكرة "رقية" التي تقول "... يقولون أن الجيوش

1. رضوى عاشور، الطنطورية، ص 15.

2. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، دار الغرب للنشر و التوزيع ط1 2010 ص 193.

3. رضوى عاشور، الطنطورية ص 63.

العربية ستدخل المعركة، لن يترك العرب فلسطين تضيع. أبي يكرر كلامه وإن كان يبدو أقل اندفاعاً أو للدقة بدا مندفعاً ومقيداً بتوجس، لا يبدو إلا في انفجاراته.

منذ وصول أخوي من حيفا أدرجهما أبي في نوبات الحراسة، لم يكن أيامنهما مدرباً على حمل السلاح. تدربا ثلاثة أيام ثم صارا يتناوبان كباقي الشباب...¹

وتجدر الإشارة إلى أن الكتابة اهتمت كثيراً بتحديد مدة الاسترجاع كما يظهر في المثال التالي: "... ابتسمت، قلت: كنت أصغر منك بكثير، ربما في الرابعة أو على الأكثر في الخامسة عندما جاء النور إلى قريتنا..."²

"... توفيت خالتي يوم 1982/12/16 وشيعناها في اليوم التالي، التاريخ نفسه الذي ذيل به عبد رسالته إلى الصادق وحسن..."³

والأمثلة كثيرة في الرواية، أما عن سعة الاستنكار فنقصد به تلك المساحة المطبعية التي يشغلها في النص الروائي على مستوى الخطاب، والذي يتراوح في "الطنطورية" من الصفحة 07 إلى الصفحة 16 مثلاً.

إن تقنية الاسترجاع في رواية "الطنطورية" أتاحت رؤية الآتي في ظل معطيات الحاضر واسترجاع الماضي، لتكون الرؤية واضحة وصحيحة وفي هذا يقول باشلار: "أن الذكرى لا تعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر، فالذكرى تعيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة، إننا حين نتذكر، بلا انقطاع إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير انفعال بالزمن الذي أفاد وأعطى"⁴

1. المصدر نفسه ص 39.

2. المصدر نفسه ص 17.

3. المصدر نفسه ص 255.

4. غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط1 1982 ص47.

أ/3- الاسترجاع في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

لقد جاء نص (الحق في الرحيل) محتفيا بالماضي من خلال عودته المستمرة إليه. وتوظيفه الدائم لذاكرته وربما أرادت من خلال الاسترجاع سحب تأويل أو دلالة لإعادة صياغتها في تفسير الحاضر¹.

فلم يكن الاسترجاع في الرواية مجرد عملية زمنية يتم فيها فتح نوافذ الماضي واستدعائه عبر الحاضر، بل كان أيضا تعبيراً صارخاً عن وعي الذات الساردة بزمناها في ظل التجربة الجديدة التي عاشتها وبذلك فهي تعيد وضع النقاط في عالمها الذاكري هذا وإعادة بنائه في اللحظة الماضية عينا. "كأنها حالة نزيف لغوي، ظل البطل فيه ينزف دماء لغته، وذاكرته، عبر هذا الخطاب الضارب في قوته التعبيرية وتدفقاته الوجدانية وتكسراته العاطفية وفي تفريغه للذاكرة من مخزونها البياني والنفسي والانفعالي، واضطرام النص بحرائق الاعترافات، والتجليات، حتى لقد صارت اللغة هي المرأة والنار."² فقد شكلت الذكريات في "الحق في الرحيل" بنائية الرواية بمشاهدها ووقفاتها السردية المشحونة والمكثفة، كما هو الحال بالنسبة للنموذج السردى الذي ورد على لسان "إسلان": "... وذات يوم مشؤوم استدعيت جدتي لتطبخ في احد الأعراس، وبينما كانت أُمي تنظف البلاط وموسى الذي تعلم المشي حديثاً يخطو في غرفة الجلوس، خرج قاسم راكضاً من باب المنزل الذي تركته أُمي مفتوحاً ليجف البلاط، تبعته بعد أن غطت جسدها بملاية، أمسكت به وسحبته من يده نحو البيت، دخلت المنزل وهي تتأدى على موسى لكنه لم يجب. بحثت عنه في كل أركان البيت فإذا بها تلمح قدميه الصغيرتين يخرجان موسى من السطل الذي كان مملوءاً بماء تنظيف البلاط، أخرجت موسى من

1. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 101.

2. عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، مرجع سابق ص 201.

السطل الذي سقط فيه لتجده جثة هامدة، وهنا بدأت مأساة والدتي التي كانت من سوء حظي حاملا بي ..."¹

من خلال عودة السارد المتكررة ورجوعه المتواتر إلى مرحلة الطفولة نستنتج أهمية هذه الأخيرة، في حياة (إسلان) كونها مرحلة اكتشافات بالنسبة إليها، هذه الاكتشافات أسهمت بشكل أو بآخر في تكوين شخصيتها وبناء رؤيتها لذاتها وللعالم من حولها ومن ثم يمكن اتخاذها كقاعدة فيها بعد لبلورة أفكارها ومشاعرها في الفترات اللاحقة كونها تمثل "مرحلة زمنية بارزة في حياة الشخصيات"². الإنسانية الواقعة والروائية الخيالية على حد سواء نظرا لالتباس حدود الثانية وتماهيها مع الأولى.

والسرد في (الحق في الرحيل) تواق إلى الاسترجاعات، تأتي مع مشاهدتها المتداعية نفسيا، عن طريق الاستحضار المغير لمسار الرواية، الكاسر لرتابتها، والمنوع لمواقع شخوصها، وأدوارها³. من خلال السارد (فؤاد) الذي يسعى إلى الاختراق والتجاوز، من خلال موقعه الاجتماعي (كاتب) يتأمل الحياة و ينقل مشاهدتها الحسية إلى دلالات فلسفية، تستمد منها رؤيا ما وراء، وهذا ما يوضحه المقطع الموالي: " ... الأكل بجانبني لكنني لا أشعر بالجوع. يكفي أن أتذكرها داخل مطبخها في بيتها في لندن كي أشبع، تتراءى لي كما لو كانت كتلة حركات تنساب من جسدها كأنه خلق فقط ليقوم بها، طريققتها الفريدة في طي العجين، طريققتها في تحريك الطاجين بلطف كأنها تخاف أن تؤلم قطع اللحم بداخله، طريققتها في صب المرق على الكسكس كما لو كانت تسقي ورداء، وطريققتها في صب الشاي المننع كما لو كانت تغازل الكأس وفي تفريك حبات الرمان حبة حبة أذكر سعادتها المشعة يوم افتتاح مطعمها "علبة التوابل" في أغادير ..."⁴

لقد استطاع السارد ومن وراءه الروائية أن يدخلوا هذه الاسترجاعات بطريقة جعلتها تلتحم بسياق الحكى رغم خروجها عن حدوده وترتبط بنسق الزمن السردى دون أن تحدث خللا على مستوى البنية الزمنية للحكاية عموما وذلك باستخدامها للمنولوج

1. الحق في الرحيل، ص 39.

2. مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، ص 197.

3. الأخضر بن السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة، مرجع سابق ص 256.

4. الحق في الرحيل، ص 123-124.

الداخلي والمناجاة النفسية التي أسهمت في عملية "استرجاع الماضي ونسجه في المقاطع السردية بصورة تلاحمية"¹.

أ/4- الاسترجاع في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

يعد الرجوع إلى الذكريات أمراً طبيعياً في القصة، فأي قصة تعتمد على هذه الدعيمة الأساسية في بناءها الفني وفي بناء السرد كآلية زمنية، وتعد ظاهرة أسلوبية ظهرت مع الملاحم القديمة وأنماط الحكى الكلاسيكي، وتطورت بتطورها، ثم انتقلت عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفيه لهذا التقليد السردى² وهذه التقنية تعتمد في الأساس على الزمن، فلا يكون الماضي ماضٍ إلا بعد بلوغ الآن، وهذه اللحظة الآن بعد مرور الزمن عليها فتشكلت و ظهرت في زمنها الماضي الذي لا يفارق وجود الشخصية ولا الحدث، ومن ذلك أننا لا نستطيع أن نجسدها إلا إذا اعتبرنا نقطة فرضية تمثل بداية زمن السرد حتى يظهر الرجوع و تتجسد العودة من خلال الزمن الماضي³ ، ومن هنا كانت كل عودة إلى الماضي في النص الروائي أو القصصي تشكل بالنسبة للسرد استذكارات، يقوم به لماضيها الخاصة، ويحيلنا من خلاله، على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة⁴ ، رجعت هالة وافي إلى الماضي من خلال ذكرياتها، تقول الراوية: "... قبل عيد ميلادها السابع عشر بأيام رحل جدها أحمد، بلغت سن الرشد باكراً، موته كان أول علاقة لها بفاجعة فقدان ... في طفولتها كثيراً ما كانت تقاسمه نزهته، تتسلق معه الجبل، ممسكة بيده، أو بتلابيب برنوسه، إلى أن يبلغا أعلى نقطة يمكن أن تصلها قدماه اللتان تربتا على تسلق الجبال ... روى لها أنه أثناء حرب التحرير كان يصعد إلى ابعد مرتفع في الجبل، للقيام بنوبة حراسة للقرية وعندما يرى من بعيد المدرعات الفرنسية مقبلة ينادي منبها أبناء الدشرة. لقدوم الفرنسيين فيتلقف صده "التراس" في الجبل الآخر، ويتناقل الرجال النداء عبر الجبال متناوبين على إيصال

1. مها حسن، القسراوي، الزمن في الرواية العربية ص 203.

2. المتوكل أحمد، بناء الزمن في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1998، ص 70.

3. الشهرستاني محمد بن عبد الكريم، في دلالية القصص و شعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991،

ص89.

4. المرجع نفسه، ص 90.

الخبر، كانت الجبال منابرهم، وهواتفهم، ومنصات غنائهم وحائط مبكاهم لذا أعلنت فرنسا الحرب على الجبال..."¹

ويستدعي الرجوع إلى الماضي، حضور الشخصيات والأحداث، التي تساهم مجتمعة في عمل الصورة الروائية، ومحاولة موافاة زمن السرد حسب ترتيبه والدخول في مشاهد مكتملة المعاني والملاحم، وقد ينقسم إلى قسمين في روايتنا، داخلي وهو ما يتصل بالشخصيات والأحداث، وخارجي وماله من صلة بالواقع وزمن الحكاية أو القصة، حيث يعطي معلومات إضافية تتيح للقارئ فرصة جديدة في فهم هذه الأخبار، وهنا يفترق زمنها، حيث يسير الاستذكار الداخلي وفق زمن واحد مع الشخصيات والأحداث ويسير الخارجي وفق خط زمني آخر خاص به². يقول الراوي: "... يوم شاهدتها لأول مرة تتحدث في حوار تلفزيوني، ما توقع لتلك الفتاة مكانة في حياته، غادرت حياته كما دخلتها من شاشة تلفزيون، عزائه أنها لا تسمع لحزنه صوتا، لذا لن تدري أبدا حجم خسارته بفقدانها، قال لها يوما بنبرة مزحة تدرين ... لا أفقر من امرأة لا ذكريات لها.) كانت أصغر من أن تعي بؤس امرأة تواجه أرذل العمر دون ذكريات جميلة. أوصلته عزلته إلى هذه الاستنتاجات، غالبا ما يعود إلى وكره، يرتب ذكريات كما لو كان يرتب ملفاته، هو اليوم هنا ليعد خسارته..."³.

وقد يعطي الزمن الاسترجاعي دوره المهم في الكشف عن الشخصيات والحيز والحدث، أو يعطي صورة عن واقعها في زمن الماضي، وحينها يمكن أن نعرف معرفة دقيقة. ونعرف أيضا ماذا حدث لها، وماذا تغير فيها وما هي حالها الآن.

إن العلاقة بين الاسترجاع والزمن عموما وطيدة، حيث يمثل الزمن الاسترجاعي ركيزة ها هنا، تعتمد الكاتبة لتحقيق الغاية وهي أن تستحضر الماضي وتحبيه كي يطفو على صفحات الآن .

أ/5- الاسترجاع في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

1. الأسود يليق بك، ص 63-64.

2. أمينة رشيد، تشطي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص 07.

3. الأسود يليق بك، ص 13.

يعد السرد الاستذكاري شكلا من أشكال الرجوع إلى الماضي، للتعريف بالشخصية وما مر بها من أحداث أو التعريف بشيء من الأشياء أو سوى ذلك¹. وقد أطلقت عليه عدة مصطلحات منها (الفلاش باك) وهو مصطلح استهجنه عبد الملك مرتاض ودعا إلى هجرته، واستخدام مصطلح (الارتداد) بدله، ذلك أنه يعني الرجوع في أمرها أو بالرجوع إلى الوراء جميعا فهو شامل للحركتين الماضيتين المادية والنفسية².

فعلى امتداد شبكة النص الروائي، ظلت الساردة، ومن ورائها مؤلفة الرواية، تضرب على الوتر المنولوجي الذي لا يتجاوز التذكر، والنجوى، والتداعي التخيلي، فكان الفعل النفسي هو المهيمن، من خلال العلامات السردية الدالة عليه، والممهدة له: "... عبدقا أول رجل ناداني باسمي الحقيقي: زليخا، ولد اسمي على لسانه، يا له من ترف لي، بدالي اسما رائعا، أجمل أسماء نساء اليايسة قاطبة، حين يناديني أظاهر بعدم السماع، حتى يكرره مرتين أو ثلاثا كي أسكر ويتناسل في رأسي نمل الأرض.

يناديني زليخا فأشعر وكأني صرت غزالة، أشعر أنني أحب اسمي الجميل الذي يتربص به في حلقة. كلما هم بمناداتي، مدت أنفاسه يدها إلى حروف اسمي بداخله، يخرجها من صدره من حلقة وشفثيه صافية ملونة مرتجفة هكذا: زليخا، زليخا!! انه الحب مع الأيام كنت أعتني بعبدقا وأتقرب منه ..."³

برز الاسترجاع في رواية (عرش معشق) بشكل كبير، لعله سمة من سمات الرواية المعاصرة، كونها أكثر اهتماما باسترجاع الماضي وجدله مع الحاضر، وتعد اللحظة الراهنة من أهم محفزات الذاكرة، لاستحضار الماضي، ومنحه الحضور والاستمرارية في النص.

ب- الاستباق في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

ب/1- الاستباق في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

1. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

2. عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993 ص 157.

3. عرش معشق، ص 166.

إذا كان السرد في (أرض وسماء) قد اعتمد تقنية الاسترجاع في توضيح ماضي الشخصيات، فإن الاستباق محصور بمجمله بأفكار هذه الشخصيات، أي أنه يحمل رؤيتها المستقبلية، المتشكلة من خيالها، وليس المستقبل القائم في الواقع، فخارج إطار التكهّنات، لا يمكن لأحد ادعاء المعرفة بما سيكون¹. وهذه الرؤية المستقبلية قد تنشأ من الخيال المحض وقد يكونها المنطق التحليلي الناتج من قراءة الماضي وربطه بالمستقبل.

تفتح رواية (أرض و سماء) باستباق خارجي من خلال قول أنطوان سعادة "... اقتتلنا على السماء أفقدنا الأرض ..." ² بهذه الكلمات تفتح نوافذ الرواية أمامنا، مانحة إيانا القفز من خلالها إلى ذلك العالم الحكائي، الذي يبدو أن أشخاصه قد كانوا على أهبة عبور كما في محطات الرواية.

ويؤدي الاستباق الداخلي دور الإعلان داخل المتن الروائي، ودور النبوءة التي تنصدر الحكيم، لذلك فهي تقوم بتشويق القارئ الذي ينتظر كيفية تحقيق تلك النبوءة. كقول الراوي: "... سأكون معك فوق الجبال وفي الوديان وكهوف الأحراش، سأكون معك وأنا أقسم أنني لن أكون لرجل غيره وسأعيش العمر بانتظاره ... وقال بعد القسطل: سأهج. لا تنتظريني. سأهجر البلد عن أرض تأويني لأنني بلا أمل ولا مستقبل. قلت: ليس ما حدث نقطة على السطر. سيأخذ الأبناء موقع الآباء. فنتواصل مثل سلسلة حجرية وبناء السور ..." ³

هذا المقطع عبارة عن استباق زمني، يتوقع فيه البطل ما سيحدث بينه، وبين حبيبته، كل ما يحكيه في هذا المقطع من أحداث وحوار يدخل في باب المتوقع والمتخيل، حيث يطلق البطل العنان لخياله ليستشرف المجهول ويتوقع أحداثاً على سبيل الافتراض فكل هذا الحكيم هو من قبيل التخمينات والتوقعات المستقبلية⁴.

كما هو الحال بالنسبة للمثال السردى التالي: "... أشار بيده بحركة دائرية إلى الوادي والضياح المنثورة:

1. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، ص 202.

2. أرض و سماء، ص 05.

3. أرض و سماء، ص 15.

4. محمد بوعزة، تحليل النص السردى، ص 92.

- هذه يا أمين منطقتنا. هنا سيكون مجتمعنا. سنبنّي هنا مثالا فذا للوطن الكبير بحجم الفاتيكان أو أصغر، لكن لا البابا ولا بطاركة ولا شيوخ ولا أمراء ولا بكوات. بلا امتياز ولا حواجز ... سنبنّي مدارس جديدة، وكنائس وجوامع جديدة، والكهرباء والمجاري ومياه الشرب وأحدث أفانين الزراعة ومعصرة زيت ومصانع صابون ومربي وتخليل الخضر وكيس الزيتون ومعرضا لتسويق المنتوجات ..."¹ وهكذا جعلنا الراوي تتطلع إلى كشف المخبوء واستطلاع الآني عبر الانتقال المتنامي والتدريجي من المحتمل إلى الممكن المتوقع². فقد أدى الاستباق بإخلاص ما يجول في خواطر الشخصيات من مخاوف وآمال، لكنه لم يكن دائما مستقلا قائما بذاته، فثمة عدد كبير من الأمثلة التي تحوي استباقا متبوعا أو مسبوقا مباشرة باسترجاع، وقد تتداخل التقنيتان حتى يؤدي فصلهما إلى تشويه المعنى.

ب/2- الاستباق في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

هو حالة توقع وانتظار يعيشها القارئ أثناء قراءة النص بما يتوفر لها من إحداث إشارات أولية توحى بالاتي، ولا تكتمل الرؤية إلا بعد الانتهاء من القراءة. إذ يستطيع القارئ تحديد الاستباقات النصية والحكم بتحققها أو عدمها. وقد تحقق الاستباق في الرواية عندما ألمحت الكاتبة لمصير شخصية "يحي" و"رقية" في قولها: "... سيتم دراسته قبل أن يدخل بها ..."³، "... مادام الشاب يتعلم في الجامعة فلن يشتغل لا بالصيد ولا بالفلاحة، ولن يقيم في بلدنا أو في عين غزال ..."⁴ تعمل الاستباقات في رواية "الطنطورية" بمثابة تمهيد لما سيأتي من أحداث رئيسية "... لاحقا سوف أعرف أن أغلب نساء المخيم يحملن مفاتيح دورهن تماما كما

1. أرض و سماء، ص 176.

2. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 134.

3. رضوى عاشور، الطنطورية ص 12.

4. المصدر نفسه ص 12.

كانت تفعل أُمي، البعض كان يريد لي وهو يحكي عن القرية الذي جاء منها وأحيانا لا ألمحه ولا تشير إليه السيدة ولكنني أعرف أنه هناك تحت الثوب ..."¹

تخلق الرواية لدى القارئ حالة توقع وانتظار ترقب لما سيأتي، وتعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق، إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية والحدث من خلال الاستباقات، كما يساهم في بناء النص من خلال التأويلات والإجابة على التساؤلات التي يطرحها، ثم ماذا بعد؟ ولماذا حدث؟ مثل قول الرواية: "... سأكتشف لاحقا إن الحدس كان دقيقا، وأن فاطمة الصغيرة العذبة امرأة مدهشة في قوتها قادرة بلا جلبة أن تحب حسن وأن تثبت قدميه في الأرض وتحميه. كأنها ذئبة أو كلب حراسة أو ملاك ..."²

وإذا ذهبنا إلى استباق زمني آخر في رواية "الطنطورية" ستظهر لنا إشارات استعملتها الساردة كأداة تمهيدية للحكي مثل قولها: "... ستحكي لنا وصال مطولا عن الانتفاضة، حين سألها الصادق قالت: شوبدي أحكي تا حكي؟ ثم إنكم تتابعون الأخبار أكثر مني في جنين لا نرى في التلفزيون إلا محطة عمان ومحطة إسرائيل، وانتم تلفزيونكم ما شاء الله فيه محطات الدنيا كلها ..."³

وقد ولدت هذه الاستباقات حالة ترقب وتشويش على ما سيأتي على ذكره من أحداث كما النموذج السردى الآتي: "... عمي سيحكي لي لاحقا كأنني لم أشهد، يحكيها بكل تفاصيلها، بهدوء أحيانا، وأحيانا باضطراب، وقبل موته بيومين سيناديني ويحكيها لي بتفاصيلها كأنه لم يسبق له حكايتها لي عشر مرات ..."⁴

والحقيقة أن مثل هذه الاستباقات قد ساهمت في خلق نوع من التوقع والتنبؤ، والتشوق في مستقبل الحدث والشخصية، ورغم أننا نحس أن الرواية تقوم بالأحداث فيها على عنصر الصدفة، إلا أن ورود مثل هذه الإيماءات المستقبلية قد تؤدي بالقارئ لفكرة

1. المصدر نفسه ص 93.

2. المصدر نفسه ص 312.

3. رضوى عاشور، الطنطورية ص 324.

4. المصدر نفسه، ص 46.

الاقتناع بقيام النص على مخطط معين يهدف إلى غاية معينة. وتبقى هناك مسألة مهمة يجب الإشارة إليها وهي أن الاستباق أقل ظهوراً من الاسترجاع في النص¹.

وهكذا فإن نص رضوى عاشور متكسر ومتشظي، فرقية الكاتبة الضمنية تترك لذاكرتها التداعي والانتقال بين الماضي والحاضر وحتى المستقبل دون أي قيود، فيحضر التاريخ باسترجاع الماضي ويحضر الحاضر بما يحدث الآن والمستقبل بالاستباقات الزمنية، وهو ما ساعد رضوى على تغطية مساحة زمنية واسعة جداً، وخاصة من خلال الاسترجاع، لأن الاسترجاع هو أدواتها السردية لإعادة خلق ما يحويه المشروع الاستيطاني البغيض من الذاكرة لتثبيتته في وعي الرواية ووعي القارئ معاً، فالرواية هي رواية تذكر واسترجاع، فرضوى عاشور لا تحكي سيرة "رقية" فحسب بل تحقق بالسرد نصراً مبيناً فتحسم صراعاً على أرض النص وفضاءه، رواية تساعدنا على الاكتشاف وتعرفنا تاريخنا ومن نحن وماذا نريد، لأننا عندما نعرف نستطيع، هي رواية عن فلسطين ... قراها، تاريخها، عذاباتها وأهلها وصمودهم مآثراتها الشعبية، لغتها، أغانيها وأهازيجها، أشجارها، وزرعها ومحاصيلها، ورمزها وما جرى لأهلها الذين أجبروا على النزوح منها بالعسف والبطش والتطهير العرقي والتقتيل.

وفي الأخير يتأكد لنا أن الزمن ف أيدي الروائيين أداة فنية فاعلة ووسيلة تعبيرية لا مجال للاستغناء عنها، شأنه في اهتمامهم وعنايتهم به فيما يبدعون، كشأن غيره من مكونات السرد الأخرى "فمن الشائع لدى الكتاب الروائيين إقبالهم على تحديد الزمن في رواياتهم"²، وما لابد أن يعيه هؤلاء المدعون، إن ليس ثمة شيئاً أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه، وتحديد الوتيرة التي يقتضيها والرجوع بها إلى صلب القصة³. وهو ما يدل على حنكة الكاتب وعلى قدرته في استعمال عنصر الزمن للنيل من إعجاب المتلقي وهذا ما لمسناه في نص رضوى عاشور من حيث تمثل تقنية التوجيه السردية نموذجاً مثالياً ثقيلاً، لإصرار الكاتبة على العيش رفقة روايتها وقرائها بعد ذلك في زمن آخر غير الزمن الراهن.

1. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، مرجع سابق ص 195.

2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم الناشر، منشورات الاختلاف ط1 الجزائر 2010 ص97.

3. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق ص 108

فكل مفارقة كانت تشغل داخل الرواية لهدف واحد هو تقديم المحكي في قالب متماسك ينأى عن الاضطراب والإضلال في ظل زمن يتماهي في نسيجه مع الزمن الإنساني¹

ب/3-الاستباق في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

إذا كان الاسترجاع في رواية (الحق في الرحيل) قد سجل أعلى مستويات الحضور، فإن الأمر ليس كذلك بالنسبة للاستباق الذي لم تحتف الرواية به على الرغم من كونها جاءت بضمير المتكلم الذي يسمح بتوارد هذا الأخير، على اعتبار إن الذات الساردة على علم مسبق بالأحداث التي ستقع وبالنهايات التي ستفضي إليها هذه الأخيرة. مما يسهل عملية بثها كومضات يسترشد بها القارئ ويتتبعها لرسم نهاية متوقعة قد يقف عندها أولاً.

لعل أهمية الاستباق تنبثق من هذه النقطة بالذات، وينطلق منها تحديداً كونه "يزرع أفق توقع ويرصد ما سيحدث لاحقاً"²

مثلاً هو الحال بالنسبة للمثال التالي: "... الليلة ما قبل موعد العملية الجراحية التي سيستأصل فيها لسانها قالت بحزم ودقة. من سينطق بآخر كلماته، أو سيملي آخر وصية ... لا يخفي الموت بل اعتبره رحمة، وسيأتي وقت لن استطيع التعبير عما أنا بصدد قوله الآن. اعلم أنك ستعتني بي بكل حب، لكنني لا أَرْضَى لنفسي أن تفقد استقلاليتها وأن تعتمد على أحد حتى ولو كان زوجي، أريد أن تعذني، يوم أصل الحد الذي أبدأ فيه بفقدان إنساني، أن تساعدني على الرحيل بكرامة، سوف أستقبل الموت بسكينة وسعة خاطر. شريطة أن أموت إنسانة بكامل كرامتي، سأفقد غداً ما يكون يشكل جوهر الحياة عندي، سأنتظر على أمل أن يكون الموت رحيماً بي ..."³

1. يوري لويتمان، تاريخ الزمان فكرة الزمان عبر التاريخ، ترجمة.

2. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البيئة السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 2000، ص 131.

3. الحق في الرحيل 163 - 164.

إن هذه المفارقة الزمنية وعلى الرغم من الخسائر الحيز النصي، وصغر المساحة التي افكتكتها من بين فكي مفارقة الاسترجاع فقد أدت ما عليها من مهام داخل النص، فقد أسهمت في شحن جو الرواية وملئ فضاءاتها بالتوقع والترقب الذي كان يضعنا دائماً، بين احتمالي الشك واليقين. وكثيرة هي التوقعات التي ولدت شكاً في برائين النص وانتهت يقيناً على عتبات نهايته. كما أنها ومن جانب آخر لعبت دوراً كبيراً في جعل زمن الرواية يفر من سلطة سجن الماضي وعتمته إلى فضاءات المستقبل الواسعة والممتدة.

ب/4- الاستباق في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

يتجلى هذا المفهوم في عرض بعض الأحداث قبل زمنها الحقيقي من زمن الحكاية، وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف، ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد، أي يقفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب لاستشراف المستقبل، وهذا النوع من السرد يدم معلومات لا تتصف باليقينية، ما لم يتم الحديث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، ولذا كان أسلوب السرد الاستشرافي شكلاً من أشكال الانتظار¹. تقول الرواية: "... ما الذي يريده منها أغنياتها هذه الفتاة التي ليست أجمل من غيرها والتي لا تهزه، لعله يريد حالة الشغف الذي سكنته من رآها، صخب العواطف الذي يسبق امتلاكه لامرأة، دوخة الحب، وذلك الدوار، الذي يحتاج إليه لمواصلة اشتهاى الحياة، لذا لن يحتسبها دفعة واحدة، سيجعل الطريق إليها طويلاً..."²

إن السرد الاستباقي نجده بكثرة في الرواية، لأنه يساعد في بناء الزمن العام للقصة، كما يكشف عن سير السرد وتوجيه الحكاية نحو البؤرة التي يصنعها المؤلف، وقد أشار جيرار جينات إلى ذلك بقوله "الوظيفة التنبؤية لاستباق قصصي تالي لا يشير بعد إلى الأسباب السابقة للوضع القصصي، بل إلى النتائج اللاحقة به ... ويتعلق بهذه

1. أحمد جبر شعث، شعرية السرد الروائي، مرجع ساق ص 156.

2. الأسود يليق بك، ص 31.

الوظيفة كل الأحلام النذيرة، والحكايات النبوية"¹، كما هو الحال بالنسبة للمثال السردي التالي: "... مني مرتاحة لسفرتك لمصر ولأجوائها الفنية ولا بدي مصاري من حفلاتك بفضل أكل منقوشة جبن بكرامة !

- كرامتنا مصونة يا أمي هذا الحفل حفل خيرى، لنجمع مبلغ لإنشاء قسم طبي للأطفال مرضى بالسرطان.

استطاعت بهذه الكلمات أن تكسب رضاها، وتساfer وقد فازت بمباركتها، فالسفرة قصيرة وهي لم تزر القاهرة من قبل، وكان هذا أجمل عرض، نظرا لما كان ينتظرها من مفاجآت ..."²

إن استباق الأحداث، يجعل القارئ يتنبأ قبل أن يصلها السرد فيختصر الزمن وتختصر عنده الرؤية وتصور الأحداث وتفاعل الشخصيات معها، كما يستطيع المؤلف أن يوردها في أي موقف لأنها لا تخضع للزمن الماضي، وبه يتحكم في الزمن (زمن السرد) وفي سرعته وفي تحويله من نقطة الى نقطة اعتمادا على لغة النص. كما يعتمد المؤلفة على تقنيات (الموجز) أو (المجمل) والتي تحمل نوعا من الاستشراف في الزمن، كسرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات في حياة الشخصية بدون تفصيل للأفعال والأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة³.

ب/5- الاستباق في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

يعد الحكي بضمير المتكلم أكثر ملاءمة له من أي حكي آخر، وذلك بسبب طابعه الاستعدادي المصرح به، وهو يتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه، وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترى فيها الأحداث، لم يبلغها السرد بعد والسارد يستعمل تلميحات إلى المستقبل، لان هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما⁴. إذ أن الإنسان مفطور على حاستي الذاكرة

1. جبرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 101.

2. الأسود يليق بك، ص 104.

3. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص 14.

4. مها حسن القسراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 220.

والتوقع، حيث أنه ينظم حياته داخل شبكة نسقها الماضي والحاضر والمستقبل، فهو زمن له مذاق الحياة النامية المتغيرة¹.

يقول الراوي: "... انه أول اعتداء عليك وأول تطويع، وأول كبح وأول ترويض وأول تنبيه لك أن ملك أمرك، وتحذير لك لتعلمي أن الأشياء غالبا ما تأتي عكس هواك وأنت مجبرة على الطاعة والرضا والتقبل . تأتي الأمور من حيث لا تدري ولا تنتظر، وما عليك إلا الخضوع والطاعة، ولا تركبي رأسك أبدا فذلك على كل حال إن لم يكسره لك فلن يفيدك في شيء ... إذا كانت البداية على هذا الشكل فكيف سيكون الذي سيأتي لاحقا ..."²

إن أهم ميزة في هذا النوع من المفارقات أنها لا تتصف باليقينية، كما أن أهم ما يميز الإبداع الروائي الجديد عن غيره، إنما هو مقدرة الروائي على تفكيك السائدة وإعادة تشكيله وفق رؤى متقدمة و حيل فنية متسلسلة "... أليت على نفسي أنني لن أتردد البتة في عزمي للولوج إلى عالم عبدا ... وسأفعل ذلك بكل قواي، سأكتشفه قليلا قليلا ... سأسحب من فوق ألغازه غطاءها. أريد أن تكبر دهشتي وتزيد رغبتني في معرفته أكثر، والتغلغل في جزئياته، على الرغم من الصعوبات التي تبدو لي واضحة من قلة حيلتي وجهلي بأمور أساسية، في علاقة الرجل بالمرأة ... أسلحتي قليلة وغير مجدية ..."³

ليس العبث بالزمن وتكسير خطيته وترائييه، سوى حيلة من أهم الجبل الفنية في الرواية، ويرى حسن البحراوي أن الاستباق هو القفز على فترة معينة بين زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات⁴.

ومن هنا يمكن القول أن الاستباق، بلبي حاجة الحكي الروائي إلى الحركة عبر خلخلة النظام الزمني للأحداث الروائية وينزع إلى نبذ التسلسل الخطي للمتواليات

1. يمني العيد، في معرفة النص، ص 235.

2. عرش معشق، ص 10-11.

3. عرش معشق، ص 106.

4. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132

المكانية ومناهضة كل ما له صلة بتتابع في الحكى¹. وهذه السمة التي تميز هذا الزمن هي إحدى مظاهر الحداثة الروائية، كون الرواية الحديثة مارست خرقاً على الأشكال القديمة.

3- أنماط المكان وصلتها بوجهة النظر في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

يعتبر المكان أحد الركائز الأساسية التي يركز عليها العمل الأدبي ولا سيما الرواية، فهي تحتاج إلى مكان تدور فيه الأحداث، وتتحرك خلاله الشخصيات، ولا يهم إذا كان المكان حقيقياً أم متخيلاً، من نسيج خيال الكاتب².

وقد جاء الاهتمام بهذا المكون السردي مع ظهور التقنيات الحديثة للرواية، ليصبح هو الركن الأساسي في بناء النص، بل هو المحور الذي يكون النص، ومنه فواقعية المكان في النص هي واقعية لغوية لا تعني واقعية عالم الطبيعة، لأنه ينهض بوظيفة بنائية دلالية وجغرافية تشكلها حركة الشخصيات فيه. ويمكن تعريف المكان عملياً بأنه "المحيط الحسي الذي تدور فيه الأحداث، وهو ليس مجرد وعاء محايد، إذ يشكل مع

1. يمنى العيد، في معرفة النص، ص 235.

2. أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، ص 15.

الزمن ما يمكن تسميته بالخلفية النفسية والاجتماعية للرواية¹. وهو ما يؤدي دورا بارزا في تكوين الرؤية الفكرية للكاتب، مضافا إليها ما يمكن أن يحقق من وظيفة جمالية تحفل بالإيحاء.

إضافة إلى ذلك فالمكان ينظم الأحداث، إذ يمارس عليها نوعا من القدرية، فلا تتحرك الشخصية إلا من خلاله، وبذلك تظهر العلاقة بين الحدث والمكان، كأنها علاقة جدلية.

كما أن حديثنا عن أهمية المكان لا يمكن أن نحصره في مكان دون آخر، فإن الأماكن مهما صغرت ومهما كبرت ومهما اتسعت أو ضاقت، قلت أو كثرت، تظل في الرواية الجيدة مجموعة من المفاتيح الكبيرة والصغيرة التي تساعد على فك جو كبير من مغاليق النص²، كيف لا والمكان في الرواية يعد مسرحا للأحداث والشخصيات، إذ كلها أجيد بناؤه أدت مكونات الرواية دورها بشكل أفضل، وبذلك يتحول المكان من مجرد إطار أو أرضية، إلى عنصر مشارك في العمل الأدبي، وإلى واحد من أبطاله، بل انه قد يصبح البطل الأول أو الأساسي³. أو كما عبر عنه احد النقاد "الهدف من وجود العمل الروائي في بعض الأحيان"⁴.

- المفارقة الاصطلاحية بين المكان و الفضاء:

لقد تباينت الرؤى واختلفت المفاهيم وتضاربت الاصطلاحات بين المفهومين، فبعد الملك مرتاض، قدم عدة تفسيرات ليتبنى مصطلح "الحيز" بدل المكان والفضاء يقول: "... لقد خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي (Space espace) ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره أن مصطلح

1. محمد صالح الشنطي، الرواية العربية، دار الأندلس، ط1، 2004 ص 123.

2. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان، الأردن، ط1، 1994، ص 275.

3. محمد جبريل، مصر المكان، دراسة في القصة و الرواية، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ط2، 2000، ص 09.

4. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر و الإشهار، الجزائر، 2002، ص 32.

الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، فبينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى التواء والوزن والثقل والحجم والشكل على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده...¹

أما حميد لحميداني فقد تطرق إلى مجموعة من المفاهيم، والمصطلحات مثل "المكان الروائي والفضاء الجغرافي، والفضاء الدلالي، والفضاء النصي والفضاء بوصفه متطوراً"² ثم أبدى ميله إلى مصطلح (المكان)، لما في هذا المصطلح من شمولية أوسع لكونه "يشمل المكان بعينه الذي تجري فيه أحداث الرواية بينما مصطلح الفضاء يشير إلى المسرح الروائي بأكمله ويكون المكان داخله، وجزءاً منه"³.

وهذا يعني أن الفضاء⁴ ينطلق من اللامحدودية أي من الأجواء التي لا سيادة فيها والتي تأخذنا إلى مسرح الخيال بعيداً عن الواقع، في حين المكان منحصر في موقع جغرافي أو مسرحاً للأحداث والحركة والشخصيات " فالمكان « lieu » والفضاء « espace » على النحو الذي يعنيه المصطلح الأخير في اللغة الفرنسية بحيث يغطي المجالات الأرضية والسموية والمائية"⁵. ففيه تتماهى المسافات ويشترك المتلقي في رحلات متنوعة، فيختفي الحد الفاصل بين المعرفة واللامعرفة، وتصبح الذاكرة واحدة فيفعمه بإحساس طوافه لتلك الأماكن بالتفاعل معه "فيصف أماكن واقعات ومناظر طبيعية ينقلنا كما يقول بروس (Proust) بخصوص قراءاته الصبانية خيالاً إلى أقطار مجهولة تمنحنا للحظة الوهم بأننا نجو بها ونقطنها"⁶.

1. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 141.

2. حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 75 / 76.

3. المرجع نفسه، ص 62.

4. حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 6.

5. عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلالي، لمحمد العيد ال خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 102.

6. جبرار جينات، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص 76.

وبالتالي يبقى المكان هو المجال الذي تسير فيه أحداث الرواية من تحولات على مستوى أفعال الشخصيات، ومن رؤية السارد، التي يحددها من خلال عالمه الإنساني الذي يبينه والمواقف المختلفة التي تنبثق منه والقانون السائد في هذا العالم والنظم المتعددة التي تحكمه، إن المكان هو المدى الذي يحقق فيه الراوي كل تصوراته من خلال ارتباط عناصر الرواية، فأهميته لا تقتصر على المستوى البنائي، بل تتجلى أيضا على مستوى الحكاية (المدلول) وذلك حين يخضع الإنسان للعلاقات الإنسانية، والنظم لإحداثيات المكان معتمدا على اللغة "مما يسهم في تجسيدها وجعلها أكثر فهما وقبولا لدى المتلقي، وهذا التبادل بين الصور المكانية والذهنية يمتد لالتصاق معاني أخلاقية بالإحداثيات المكانية، تنبع من ثقافة المجتمع وحضارته"¹. وهذا ما يخلق جمالية للمكان، يشارك المتلقي في عملية فك شفراته "فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"².

فيحقق الراوي باللغة عالمه الروائي بكل تصوراته، مما يمنحه الحرية في تشكيل فضائه بعيدا عن كل القوانين الهندسية، بمشاركة الشخصيات ووظائفها المختلفة. وبالتالي فان مجموع الأمكنة يمكن أن يطلق عليها من الوجهة المنطقية اسم (فضاء) لأن الفضاء أشمل وأوسع دلالة من المكان، وتأتي الأمكنة لتجد حيزا لها فهي: جزر في الفضاء أكوان صغرى منفصلة³. وبهذا المعنى يغدو المكان مكونا للفضاء، مادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فان فضاء الرواية هو الذي يلفها، انه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث، "فالببيت أو الغابة أو الجبل..." أمكنة معينة على مستوى الذهن و الإحساس، و الرواية إذا شملت هذه الأمكنة جميعا فإنها تشكل فضاء.

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 75.

2. المرجع نفسه، ص 76.

3. أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الامل للطباعة و النشر، الجزائر، 2009، ص 40.

إن الحديث عن مكان محدد في الرواية يلزم دائما "توقفا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله أي يفترض الاستمرارية الزمنية"¹.

فالحركة السردية تؤكد حضور الزمان في المكان، بعد أن ينتهي الروائي من وصف المكان، غير أن هذا المكان الأخير ليس هو الذي انتهى وصفه، بل هو الامتداد المفترض له. وهو بالتحديد ما نسميه الفضاء. وعلى هذا لا يمكن تصور المكان الروائي، دون تصور الحركة التي تجري فيه، أما المكان الموصوف، فإنه يمكن تصوره دون سيرورة زمنية حكاية، ويعد المكان مكونا من مكونات الفضاء، فالفضاء بحاجة على الدوام إلى المكان، ويتسع الفضاء ليشمل العلاقات المكانية أو العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والأحداث "فالفضاء ليس فقط المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية ولكن أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها"².

وهكذا فإن الفضاء أوسع من المكان وأشمل، انه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أو تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكاية.

"فالفضاء الروائي يهضم داخله أمكنة متعددة كالساحة أمام القصر أو القصر نفسه، فالعلاقة بين الفضاء الروائي والمكان هي علاقة الكل بالجزء، أو علاقة العام بالخاص"³.

- أنواع الأمكنة:

يزداد عالم الرواية شساعة كلما قام على الاختلاف والتوافق ويرجع ذلك أساسا الى مكوناته، فكما أن للشخصية اختلافها وللازمنة تعددها، كذلك للأمكنة تنوعها. والتنوع المكاني هو تقصد من طرف المؤلف، بغية فتح عالم الرواية على الحركية والفاعلية في مجريات الحدث وكذا اللعب على خطوط الزمن الثلاثة بهدف كسر صورة المكان الجامدة، وتحويلها لصورة معبرة تتجاوز إطارها الجغرافي.

1. حميد لحميداني، بنية النص السردية، مرجع سابق، ص 19.

2. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق ص 28.

3. عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، مصر، 2010، ص 38.

واستنادا لما قدمه شكري النابلسي فان للمكان أكثر من ثلاثين نوعا¹. منها: المكان الرمزي، المكان المركب، المكان النفسي، المكان الرحمي، المكان الفتوغرافي، المكان الجسد، المكان المفتوح، المكان المغلق ... يقول ميشال بوتور: "... وبحسب معرفتي لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذ ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى، وهذه الحال في كتاب "رحلة في جوانب غرفتي" لكزافيه دوميستر، إن الحوادث الروائية تجري كلها، مبدئيا، في غرفة واحدة، غير أن القارئ ينتقل إلى أماكن أخرى من خلال وصف أثاث الغرفة وتاريخها². وهناك من يلجأ إلى وصف وتصوير المكان بكل دقائقه وهو ما يسميه غالب هالسا "بالمكان الهندسي، وهو المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية حادة يحول إثرها المكان إلى مجموعة من السطوح والألوان، والتفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة، ولا يحاول أن يقيم منها مشهدا كلياً، فالروائي يتخذ حياد المهندس أو سمسار الأثاث إذ يحذف كل الصفات ذات الطابع التقييمي ويكثر من المعلومة التفصيلية"³.

والغرض من كل هذه التفاصيل الإيحاء ومحاولة الاقتراب من الواقع، لذلك حاول بعض الروائيين أن يجعلوا من المكان مجموعة من الأبعاد الهندسية، ويمكن أن تنسجم هذه الرؤية على الشخصية بالتركيز على المظهر الفيزيولوجي للبطل، غير أن هذه الطريقة في الوصف، تجعل القارئ أمام جزئيات منفصلة تعتمد على النظرة التجزئية، والتي تقف عائقاً أمام الفهم الشامل لوظيفة المكان ودلالته باعتباره مصدر المجموعة من القيم والمعاني لذلك نجد القارئ عاجزاً عن ربط هذه الأشياء بتجاربه الخاصة. فالمكان الهندسي يقتل تقنية الخيال فيصبح حاجزاً فاصلاً بين المكان الفني والمكان الحقيقي الواقعي لذا يصعب علينا تخيل أثر أدبي يقوم على الوصف دون أحداث تدور حول

1. شكري النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق ص 281.

2. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971 ص61.

3. محمد برادة، الرواية العربية، واقع و آفاق، دار ابن رشد للطباعة و النشر، ط1، 1981، ص 220.

الرواية¹. وعلى الرغم من ذلك فإن لكل مكان أبعاده الهندسية والعمرانية، قد يدرجها الكاتب في الرواية ويصفها وصفاً آلياً أخذاً بعين الاعتبار بيئته الجغرافية والإستراتيجية وهو ما يساعد الكاتب على دراسة نفسية الشخصية ومدى تفاعلها مع هذا المكان بتصوير حياتها في الوسط العائلي الذي تعيش فيه. فالمكان يرمز إلى روح وفكر الشخصية ويساعد على تفسير سماتها وأفكارها².

لهذا فالمكان ليس فقط عالماً تتحرك فيه الشخصيات، أو ديكورا يقع في الخلفية أو مسرحاً للأحداث، بل إنه فاعل أساسي فيها، له وظيفة ودور أساسي في الرواية بعيداً عن كونه نوعاً من الزخرفة المكلفة بإعطاء لمسة تصويرية فنية في كمال الديكور المتخيل³، بل هو نظام داخل النص.

- بنية المكان في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

يزداد عالم الرواية شساعة كلما قام على الاختلاف والتوافق، ويرجع ذلك أساساً إلى مكوناته، فكما أن للشخصية اختلافها وللأزمة تعددها كذلك للأمكنة تنوعها⁴. والتنوع المكاني في الرواية، تقصد من طرف المؤلف، بغية فتح عالم الرواية على الحركية والفاعلية في مجريات الحدث، وكذا اللعب على خطوط الزمن الثلاثة بهدف كسر صورة المكان الجامد⁵، وتحويلها لصورة معبرة تتجاوز إطارها الجغرافي. بالانتقال إلى عالم الرواية، سنحاول رسم ملامح البنية المكانية وكيفية تعبير المؤلف عنها، وإبرازها لها، وهذا من خلال تقسيمها إلى أمكنة رئيسية وهي تلك التي تلعب دوراً مهماً في تشكيل الحدث الروائي وأخرى ثانوية تقوم إلى جانب سابقتها في

1. صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م1، ع4، 1982، ص 29.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق ص 215.

3. الصادق قسومة، علم السرد، مرجع سابق، ص 104.

4. عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الفيضاني، دار العين للنشر، مصر، 2010، ص 38.

5. الأخضر بن السائح، سطوة المكان و شعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، دراسة في تقنيات السرد، عالم الكتب الحديث، الأردن 2011، ص 129.

تشكيل العالم الروائي وأخرى لا تمثل سوى نقاط عبور أثناء تنقل الشخصيات من مكان إلى آخر¹، كما هو موضح من خلال الجدول التالي:

الأمكنة الرئيسية	الأمكنة الثانوية	أمكنة العبور
- فلسطين: مسقط رأس أمين قحطان و نضال. - لبنان: سوريا (مركز حزب سعادة)	- المقر العسكري- الوادي السعيد- بيت نضال- السجن- باريس- قبو الدار- بيت سعادة- القدس الكنسية- قاعة المحاكمة- الشويعر ...	- بيروت- كندا- أعالي الجبـال- البيت السوق- الغابات- أستراليا- اثيوبيا- موزمبيق- طنجة- السعودية- الاردن- المدارس- المستشفيات- الدكان- غابة- الصنوبر- بيت ايل- قاعة الفندق- الساحة البرية- عين الغزلان- قرية كريات شالوم- ساحة الدار- بئر

إن طبيعة الموضوع الذي تعالجه الرواية، والذي يقوم في أساسه على عامل التنقل من مكان إلى آخر هو ما يعد عاملاً مباشراً أمام هذه الحمولة المكانية وتنوعها خاصة الأمكنة العابرة.

إن تشخيص المكان في الرواية يجعل القارئ يتوهم واقعية أحداثها¹، وعندما ننطلق من فكرة أن الحدث لا يمكن وقوعه إلا ضمن إطار مكاني، فإن الروائي يكون

1. محمد عزام، فضاء النص الروائي، مرجع سابق ص 117.

دائماً بحاجة إلى التأطير المكاني، حتى وإن اختلفت درجة هذا التأطير من رواية إلى أخرى، فإن لم تكن هناك أحداث لن تكون هناك أمكنة، وفي الأدب الروائي "يتمكن القارئ دوماً من ارتياد أماكن مجهولة متوهماً بأنه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها إذا شاء"².

كما أن القارئ يدرك أن الشخصية تتصف بالدينامية والقدرة على التدخل والانتقال من مكان إلى آخر، واختراق الأمكنة بينما يتصف المكان بالثبات والجمود وليس له من أهمية إلا إذا حدث فيه شيء، ولا يظهر إلا من خلال وجهة نظر الشخصية التي تفعل فيه وبهذا "سيكون المنظور السردى للمكان هو المتحكم في بناء الفضاء وإعطائه طابعه المميز"³. والمكان لا يتحدد سلفاً إلا من خلال الأحداث التي يقوم بها الأشخاص في الرواية⁴.

- أنواع الأمكنة في الرواية:

1- المكان الرمزي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

وهو أحد الأمكنة التي وظفها الكاتب، بغية الإحالة إلى أمكنة أخرى، والقصد من ذلك ترك كثافات إيحائية في النص، كمحاولة منها لإعطاء أكثر من صورة للمكان الواحد، يقول شاعر النابلسي "إن المكان الرمزي هو ما يرمز به لمكان آخر"⁵ يقول الراوي: "... أشار بيده بحركة دائرية إلى الوادي والضياع المنثورة على هضابه:

- هذه يا أمين منطقتنا هنا سيكون مجتمعنا. سنبنى هنا مثلاً فذا للوطن الكبير . بحجم الفاتيكان أو أصغر، لكن لا بابا، ولا بطاركة، ولا شيوخ ولا أمراء ولا بكوات، بلا

1. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص 66.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 199.

3. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق ص 32.

4. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط3، بيروت، 1987، ص 31.

5. شاكرا النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 15.

امتياز ولا حواجز ..."¹ لقد أحال هذا المكان (الوادي السعيد)، بضيعاته المتناثرة، رمزا دالا على الوطن العربي الكبير، الذي سيبدأ من (سوريا)، وضمن هذا المكان يختزل عمق القضية ويمثل تداعيات الأزمة التي ألمت بالعرب.

2- المكان المركب في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

وهو أحد الأمكنة التي لا تكفي بوجودها فتضم إليها مكانا آخر وبذلك "يحتوي نفسه، ويحتوي مكانا آخر غالبا ما يكون لوحة أو عدة لوحات"²، ولقد أولت الكاتبة عناية بالمكان المركب، لتشارك القارئ في نصها، وذلك بإمعانه في المكان، بغية استخراج التمثيلات الذهنية التي قصدتها من خلال الأمكنة "... يا بني لماذا تجيء إلى لبنان وتترك بلدك؟ قلت بحماسة: لبنان بلدي كفلسطين، وببيروت غالبية مثل القدس، هزوا الرؤوس، لكن القصير بالطربوش المائل، علق وهو يبتسم: ولبنان وفلسطين في سوريا؟ والأردن والعراق في الهلال الخصيب ..."³

من خلال هذا المقطع السردي تظهر لنا خمسة أمكنة وهي: لبنان- فلسطين- سوريا- العراق- الأردن، من خلال هذه الأمكنة يتجسد المكان المركب وعليه فقد تمكنت اللوحة السردية من أن تحتوي أمكنة أخرى غير المكان الذي علقت عليه. ذلك لأن لبنان تركنا أثرا في نفس (أمين) من خلال ما عايشه من أحداث فيها جعلته يتذكر هذه البلدان.

3- المكان النفسي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

وهو مكان يأخذ اكتماله من مشاعر الشخصية وحالتها النفسية⁴ ليتحول إلى مكان جديد "انه المكان المصور من خلجات النفس وتجلياتها، وما يحيط بها من أحداث ووقائع"⁵، وهذا ما شمل العديد من أمكنة الرواية، إذ أضفت الكاتبة عليه مشاعرا مختلفة من حزن وخوف وفرح وأسى ... الخ. وبالفعل فقد تشربت هذه الأمكنة تلك المشاعر،

1. أرض و سماء، ص 176.

2. سمر روجي الفيصل، قراءات في تجربة رواية، ص 98.

3. أرض و سماء، ص 163.

4. محمد برادة، الرواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981، ص 220.

5. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص16.

إلى درجة الذوبان ومن ثمة الامتزاج بها "... عشت أجواء الحسيني قبل النكبة وضياح البلد في إسرائيل، قلت لنفسي هل ظل لنا أمل في شيء؟ هل ظل لنا أمل في الغد؟ البلد تموج وصوت الرصاص والقناصة، ودوي القنابل وجنازير، والناس شظايا مزقتها فقر مدقع وحصار طال وأنا وهو امرأة ترسم في العتمة، ورجل مهزوم يحلم بحب "...¹ هنا يظهر لنا الجانب السيكولوجي المتأزم لسكان البلدة قبل النكبة، وتأزمهم يتجلى في توقعهم وعزلتهم عن العالم من جهة، وفي تشابه حالاتهم النفسية الصعبة، بسبب الأوضاع السياسية المتأزمة التي تمر بها البلد.

4- المكان الرحمي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

وهو مكان يأخذ دلالاته من تسمية، فيمكن أن نقول عنه المكان الأول أو المكان الدافئ أو المكان الرحمي وذلك لعلوقه بذاكرتنا²، على الرغم ما نراه من أمكنة أخرى مختلفة وذلك لأنه "... يشبه رحم الأم، مثل بيت الطفولة والقرية، ويظل عالقا في الذاكرة طوال العمر..."³ ومع أن حضور هذا المكان كان قليلا، إلا أنه استطاع أن يؤدي دوره من خلال علوقه في ذاكرة (سعادة)، على الرغم من انتقاله عبر العديد من الأمكنة إلا أن مكانه الأول، ظل حاضرا في وجدانه رغم كبره، يقول الراوي: "... رأى سعادة الصغير ما حل به و بإخوته وشعبه من تشرد وجوع ومذلة، كل ذلك رآه سعادة وخبأه في ذاكرته، حادثة أخرى رآها الطفل سعادة في الميتم، جاءت أم بطفليها المتبقين من أصل ستة وتضرعت للمسؤول أن يدخل الطفلين للميتم لإنقاذهما من موت محتم، اعتذر المسؤول لأزدحام الميتم ومحدودية الإمكانيات فذهبت دامعة العين مكسورة الفؤاد- بعد ساعتين اكتشفوها جثة هامة على قارعة الطريق، وكان الطفلان يكيان فوق جثمانها، فاضطر المسؤول لأخذهما وأصبحا زميلي سعادة في الميتم، كل ذلك اختزنه ذاكرة الطفل الحساسة فكتب لاحقا ما الذي جلب على شعبي هذا الويل؟..."⁴

1. أرض و سماء، ص 08.

2. صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، مرجع سابق ص 68.

3. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 16

4. أرض و سماء، ص 145.

تسلط هذه الرؤية النفسية (للطفل سعادة) الضوء على الحضور النفسي والذهني وكيف تعي الشخصية المكان وكيف تتعاطى وتتعاطف معه.

5- المكان الفتوغرافي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

وهو المكان الذي نعرفه كما هو على أرض الواقع، بدون إضفاء أي رموز عليه أو مشاعر "أي هو ما يصور تصويراً ضوئياً خالصاً، دون التدخل من الروائي"¹ ولقد تمكن هذا النوع من الأمكنة من تقديم بطاقات فنية مساعدة لفهم الأمكنة الأخرى وكمثال على ذلك يقول الراوي: "... ذهبنا لاستقباله من سجن الرمل، نائبه ومجلس العمدة وقافلة طويلة من السيارات المملأ بالأعضاء والأنصار وتلاميذه، وطبعاً أنا مع حراسه، اخترقنا شوارع بيروت رافعين الراية الحمراء فوق رؤوسنا وعلى أجنحة السيارات.

طفنا الشوارع والأحياء من سجن الرمل إلى البسطة وساحة الشهداء إلى باب إدريس ورأس بيروت ..."²

إن الاقتراب من الواقعية يجعل القارئ يشعر وكأنه يعيش في مدينة فيها كل المقومات³، وقدرة الكاتبة الفنية جعلت هذه الأمكنة تلتبس لبوسات واقعية من خلال الأسماء والمعالم الرئيسية، وقد شكلت إطاراً صالحاً للأحداث التي نهض بها العالم الروائي "إن بناء المكان في هذه الرواية يجعل القارئ يستشف رؤية الروائي لعالمه، ومشكلة الإنسان فيه. فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة و أبعاده المتميزة"⁴، فوضع المكان قد تغير مع تغير التقنيات الروائية الجديدة، فلم يعد ذلك الديكور الجامد أو الوجه الملون الذي يبرز محتوى الرواية، بل أصبحت لديه

1. عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة و الدلالة نشر كلية الآداب، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003، ص 11.

2. أرض و سماء، ص 114.

3. صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م1، ع4، 1982، ص 29.

4. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 74.

عدة دلالات وأول ما تقوم عليه تعدد القراءات ومن ثم تعدد الدلالة مما يؤدي إلى انفتاح النص.

- بنية المكان في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

ليس المكان إطاراً عاماً يحوي في داخله ما يجري من أحداث، على أساس أن هذه لا تتواجد من غير مكان وزمان فحسب، وإنما هناك أبعاد أدبية، كشف عنها باشلار، في كتاب "جماليات المكان" وعن إمكان استكشاف "ثروة الوجود المتخيل"¹ والمكان لا يتحدد سلفاً بل من خلال الأحداث التي يقوم بها الأشخاص في الرواية.

من النقد من يرى أن أبعاد المكان تتخطى الوظيفة التزيينية أو التأطيرية للأحداث إلى دور بنيوي يتكامل مع الأدوار الأخرى لأداء الدلالة التي تبرز رؤية الروائي². ولعل هذا يعني أن المكان قد أصبح عنصراً فعالاً في نقل وإيصال رؤية الكاتب، "فليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"³. ويدل هذا على أن هناك علاقة تفاعل بين المكان والزمن والشخصيات.

وتتحرك شخوص رواية (الطنطورية) في عدة أماكن مختلفة من فلسطين، وسنتتبع انتقال تحركات الشخصيات عبر: الطنطورة- حيفا- زمارين- عكا- المسكوبية- الخليل- صيدا- بيروت- الصفورية- شتيلان...

ومن هنا يمكن أن نميز بين عدة أنواع من الأمكنة في الرواية منها:

1- المكان الواقعي في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

لقد نجحت الروائية في إقناع القارئ، بواقعية الأمكنة، حيث تدور أحداث (الطنطورية) وذلك عبر التفاصيل الكثيرة، وعبر تصوير الشخصيات في تفاعلها المطلق مع تلك الأمكنة بتفاصيلها، وهذا ما يفوت على القارئ إمكانية الشك بأن جميع الأماكن

1. غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق ص 31.

2. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق ص 29.

3. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 210.

هي محض خيال¹. إن تصوير الرواية أماكن حقيقية وواقعية يمكن لأي كان زيارتها، ومعاينتها. مما أكسب أمكنة العالم التخيلي/ أي المذكورة بين دفتي الرواية، مرجعية واقعية، سيتم البحث فيها بشكل موسع، يقول الراوي: "... سألته وهو يأكل عن سمخ قال:

- في غور الأردن: جنوب بحيرة طبريا تبعد عن الحدود السورية كيلومترات قليلة ولكن بسبب وجود محطة القطار أصبحت سمخ هي نقطة الحدود بين البلدين ..."²

2- المكان الوهمي في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

إذا كان المكان الواقعي هو المحتضن للأحداث ولأفعال الشخصيات، فإن المكان الوهمي هو الحاضن لتفكير هذه الشخصيات، لطموحاتها وأحلامها، هو ذلك الملجأ والملاذ الذي يهرب إليه الإنسان وترتاح فيه روحه³.

وقد وجدنا نماذج عن هذا المكان في (الطنطورية) ومنها قول الراوي "... بيتنا كالعديد من بيوت البلد متداخل في البحر، اذهب إليه بلا كلفة أو انتباه، خطوتان في مائه، والغرض أن اغمر قدمي فتفاجئني موجة تبلل الثوب كله. أقفز متراجعة إلى الرمل، يحولني في غمضة عين إلى مخلوق رملي ثم قفزة واحدة وأغطس كاملة في الماء أسبح وألعب، وحدي أو مع الأولاد والبنات ..."⁴

انه ساحة يسرح فيها خيال (رقية) بما يتناسب مع طموحاتها وتفكيرها.

3- المكان المحبوب في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

يشكل امتدادا للرؤية النفسية، فالنفس الإنسانية هي التي تتفاعل مع المكان وتحدد المكان المرغوب به والمكروه⁵. من أجل ذلك يمكن القول أنه لا مكان من دون روائح

1. بمنى العيد، فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية، و تميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998 ص15.

2. الطنطورية، ص 52.

3. مصطفى المويقن، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، سوريا ط1، 1993، ص 94.

4. الطنطورية، ص 09.

5. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائيته، ص 135.

وأصوات، تدعم الأبعاد الفيزيائية والهندسية والجغرافية فالمكان ليس فراغا وحيزا فحسب وإنما بما فيه من كتل وأشياء وكائنات وروائح وأصوات، أي انه حصيلة، تقاطعات الحواس مجتمعة، من بصر وسمع وشم ولمس، وإدراك للعالم الذي يحيا فيه الكائن¹، كما هو الحال بالنسبة للمثال التالي "... ليلة الأربعاء على الخميس حلمت أنني أزور المدينة المنورة. ولما حكيت الحلم لامي و كانت منهمكة في خبزها المعتاد، يوم الخميس، أضاء وجهها وأكدت أنها رؤيا وليست منام. سيهزم أولاد الحرام وتصبح البلاد كلها كالمدينة المنورة..."²

4- المكان المسرح في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

كانت دوائر المكان بمكوناتها المختلفة مسرحا لأحداث (الطنطورية) لكنها لم تكتمل- بشكل عام- بالوجود السلبي، أي بكونها إطارا للحركة، لقد تبادلت الشخصية مع الخشبة التي تعاليها علاقات تفاوتت، في الحميمية، والمشاركة، يقول الراوي: "... لم أكن أعرف كل التفاصيل، ماذا حدث في حيفا يوم كذا، وكم قتل راح من برميل البارود، الذي دحرجه المستوطنون على جبل الكرمل في شارع كذا، أو أي قرية داهموا في الليل بيوتها، وسكبوا الكيروسين على مونتها، وأطلقوا الرشاشات على أهلها..."³

نلاحظ أن المكان هنا، محايد، إذ لا علاقة له بما يجري فيه من أحداث، فهو إطار خارجي للحدث المرعب الذي تجري فيه والمكان أصبح تماما كخشبة المسرح التي تؤدي ادوار الممثلين عليها دون أن يكون لها أي دور في عملية التمثيل. فلم يبق منها سوى أسمائها⁴، بعد أن اختفت ملامحها الفيزيائية وعلاقاتها بكل من الزمن والشخصيات وهكذا يغدو حضورها مسرحيا، يشير إلى الظلم الفضيع الذي ينتهك جميع الحقوق الإنسانية.

1. خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 376.

2. الطنطورية، ص 57.

3. الطنطورية، ص 57.

4. الطنطورية، ص 24.

5- المكان المغلق في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

وهو المكان الذي يكتسي طابعا خاصا، من خلال مقابله بفضاء أكثر انفتاحا واتساعا، فالمكان له علاقة مباشرة بالفقدان والانفصال واللاتوازن، فهو مرجع علامي ممتلئ دلاليا¹.

ويمكن تقسيم المكان المغلق إلى قسمين:

1- أماكن الإقامة المغلقة: وهي أماكن الإقامة الاختيارية كالمنزل- الكوخ وأماكن

الإقامة الجبرية كالسجن، ومخيمات اللاجئين.

*** البيت العائلي:** هو البيت الذي يسكنه البطل، يقول الراوي: "... امسك بذراع مريم، نعود معا الى البيت، فسحة من الهدوء لاستعادة الإيقاع المعتاد للتأمل، للتحمم، لترتيب البيت، لترميم، علاقتي مع الزرع الذي أوقن أنه مثل الأطفال يغضب من إهماله..."² يحمل بيت رقية، في ثناياه الكثير من الدلالات والانعكاسات على قاطنيه، أولها (رقية) بأبنائها وتربيتها لهم، مما ولد جوا مشحونا بالعاطفة والحب برغم الحرب والعنف المحبط بهم.

وللوهلة الأولى تبدو الأشياء مرتبطة بالإنسان³، ولكنها في الحقيقة مرتبطة بها، يحلم بها ويمنحه منها. يقول الراوي: "... غادرنا البيت، طبقت أُمي البوابة، أغلقتها بالمفتاح الكبير، استغربت، فلم أر باب بيتنا مغلقا أبدا، ولا رأيت المفتاح: كان حديدا كبيرا، ادراته أُمي في القفل سبع مرات، وضعته في صدرها..."

1. عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف (التخييل الذاتي في أدب واسيني الاعرج)، كنوز الحكمة، ط1، 2012، ص119.

2. الطنطورية، ص 21.

3. خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد خراط نموذجا) منشورات مؤسسات اليمامة الصحفية، الرياض، 2000، ص 114.

سرديا يمثل المفتاح عنصرا شينئيا يرتبط بوعي المتلقي بوصفه (المفتاح) وسيلة لها طابعها الاجتماعي/ الامتلاك. أن تحمل مفتاحا فأنت تحمل علامة على امتلاكك أشياء مستقرة هناك تتحرك بعيدا عنها. ولكنها في انتظارك حتى تعود، وهو ما يحمل الدلالة الأولى للمفتاح الذي أغلقت به الأم (أم رقية) بوابة البيت الكبير قبيل الخروج بفعل الاحتلال¹.

- **المضافة:** تعد أحد الأماكن المغلقة، التي تعقد فيها الاجتماعات السرية للثوار الفلسطينيين" ... مضافة البلد، في بيت المختار، يجتمع فيها الرجال للحديث والسر ولمناقشة المستجد من الأمور وأحيانا لحل النزاعات، وفي المضافة يتحلقون حول الراديو لمعرفة الأخبار، النساء لا يدخلن المضافة فلا يصلهن من الأخبار إلا ما يفضل الرجال بنقله إليهن ..."²

أدى هذا المكان دورا محوريا في تطور الأحداث³، كونه جسر عبور انتقال الأحداث السياسية والاجتماعية لأهالي البلد.

- **المكان المفتوح في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:**

تلجأ الكاتبة إلى تغيير المكان هروبا من واقعها الأليم في (الطنطورية) نتيجة الحصار الإسرائيلي المفروض عليها، ولكنها لا تبتعد كثيرا، ويمكن حصر الأمكنة المفتوحة فيما يلي:

- **البحر:** إن انفتاح هذا الفضاء على الأفق اللامحدود قد أهل الناس للذهاب إليه، نسيانا لهمومهم، طلبا للراحة والتغيير" .. رائحة البحر واضحة في المدينة، وإن اختلطت في البلدة القديمة بروائح أخرى ولكننا إذ نقرب من الشاطئ تزداد الرائحة، تمكنا من المكان، حتى تنفرد به، خلعنا نعلينا وخذنا في الرمل ثم تربعنا متجاورين قال عز: بحر صيدا مثل بحر بلدنا، قلت : بحر بلدنا أحسن ..."⁴

1. مصطفى الضبع، الطنطورية قراءة سيميوية تأويلية، ص 73.

2. الطنطورية، ص 28.

3. ملفوف صالح الدين، المكان و دلالاته في رواية اعترافات تام سيتي 2039 لعز الدين ميهوني، مجلة الحكمة، الجزائر، ع29، السداسي2، 2013 ص 71.

4. الطنطورية، ص 68.

إن رؤية البحر والذهاب إليه يكشف استغلال هذا الفضاء، كأداة مهمة لتحقيق
العنصر الجمالي، فقد ساعد هذا الأخير على تأطير الأحداث.

- **الطنطورة:** بوصفها مسرحاً للأحداث، أين تبدأ الحكاية وتبقى الطنطورة نقطة
البدء والحلم بنقطة المتلقى¹، يقول الراوي: "... لم يكن عمي أبو الأمين حاضراً حين
احتلوا البلد لكنه كان أول من عاد إليها من العائلة. يقول عدت إلى الطنطورة. هنا تبتدئ
الحكاية و هنا أيضا تنتهي..."²

لقد وضعنا (الطنطورية) بوصفها المكان المسرح على المحك لنكون قادرين على
اكتشاف العالم وراء الأسوار، خلف الحصار ومخيمات اللاجئين والمجازر الإسرائيلية
في فلسطين.

- **بنية المكان في رواية " الحق في الرحيل " لفتيحة مرشيد:**

يعد المكان العنصر الرئيس المشكل لبنية الفضاء الروائي. باعتباره بنية معمارية
متجسدة بواسطة اللغة، التي تتفنن في رسم عوالم مكانية متنوعة. أي أننا سنشير بهذا
المصطلح إلى مجموع العناصر المكانية بما فيها من أشكال طبوغرافية، وأعلام
جغرافية مرجعية أو تخيلية، تدور فيها أحداث القصة المتخيلة وتضطرب داخلها
الشخصيات وتتفاعل فيما بينها، أي أن المقصود بالمكان هنا هو "المكان اللفظي المتخيل،
أي المكان الذي صنعته اللغة لأغراض التخيل الروائي وحاجاته"³.

ولا يمكن مطلقاً تصور رواية دون تحديد إحداثياتها المكانية ولعلنا نشبه المكان
هنا بالخشبة المسرحية التي تتجه صوبها العيون النظارة، ففيها تتجلى الأحداث وتنطلق.
وعليها يتكئ الشخص للتعامل في إطار زمني يتكفل صاحب العمل بتحديد.

1. مصطفى الضبع، الطنطورية، قراءة سيميو تأويلية، ص 77.

2. الطنطورية، ص 87.

3. سمر روجي الفيصل، الرواية (البناء و الرؤيا)، ص 72.

ولهذا السبب يصرح أحد النقاد بأن الفضاء بمعنى الأمكنة المتواجدة على الشريط اللغوي، التي تعد ساحة صراع للقوى النصية، هو الذي يشكل بؤرة للقراءة وموضوعها وهدفها في الاستنطاق والتأويل¹.

والمكان لبنة حيوية في جسد الفضاء الروائي، وتجسيده ضمن صفحات العمل الروائي السردى يعطي لأحداث القصة المتخيلة واقعيتها، فتبدو للقارئ شيئاً محتمل الوقوع².

إذا كان المكان هو مجال تحرك الحدث والشخصية، فإنه عند "فتيحة مرشيد" قد أخذ منحى فعالاً ووظيفياً في الأحداث، وتوحدا بالشخصيات، الشيء الذي جعله يكتسب دلالة رمزية تجعل منه جسداً يتخذ شكل مدينة أو وطن، غني بالدلالات، فتصبح علاقة الفرد به علاقة بالجسد الفردي أو الجماعي، فهو فضاء الجسد³.

لذلك لم يكن المكان بأبعاده الجغرافية ولا بهندسته، بل هو الذي يحمل أبعاداً اجتماعية وتاريخية وسياسية ونفسية، تظهر من خلال تخلف المكان في العمل الروائي، والعلاقة الجدلية مع الإنسان والزمان والأشياء الأخرى⁴، ومن هنا اكتسب أهمية أكثر من ذي قبل واعتبر خصوصية فنية تطبع الكثير من الإبداعات الروائية.

ويظهر أن طبيعة المكان في رواية (فاتحة مرشيد) هو مكان يوهم بالواقعية بفعل اختيارها لأسماء أمكنة حقيقية، والمكان المستحضر هو مكان متخيل لا يحيل إلى الواقع وأي مطابقة بينهما هي مطابقة غير صحيحة، وما استعانه الروائي بالتسمية، أو الوصف

1. خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 84.

2. إبراهيم عباس، تشكل النص السردى في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص 219.

3. ريم العيساوي، المكان ودلالته في مجموعة رياح الشمال للقاصة شبخة الناجي، مجلة الرافد، العدد 45، الشارقة ص 43.

4. أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 110.

إلا لإثارة خيال المتلقي¹. وقوة الإيهام راجعة لقوة الروائي الكبيرة في تحكمه في العلاقات اللغوية، وهو مكان تستثيره اللغة من خلال قدرتها على الإيحاء².

وربما الشيء الذي جعل (المغرب) تتداعى في (الحق في الرحيل) بالكثير من الدلالات والأحلام، هو وجود الأبطال في الغربية بعيدا عن مكان الطفولة، لذلك ظلت متعلقات المكان من جسور، وحلي تافورت، ولباس أغادير ... تداعب مخيلتهم وفنهم، الأمر الذي جعل من هذا البلد رمزا دلاليا.

- أنماط الأمكنة في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

1- المكان الرمزي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

لقد استطاعت الروائية أن تجعل من المكان تجربة معيشة داخل العمل الروائي، هذه القدرة على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي، يوحي وكأن المكان خاص به أيضا، وهذا الوصف التعبيري الذي "يصور الأشياء من خلال إحساس المرء بها، نادر الوجود في الرواية العربية"³

وعموما إذا كان الإنسان يسكن المكان، فالمكان يسكن أبطال (الحق في الرحيل)، يقول الراوي: "... كان سفرا رائعا في الجانب الجميل والمضيء للمغرب، الذي عملت إسلان على أن يكون كاملا: فزيها المغربي، وأطباقها المغربية، أما الموسيقى فقد جعلت الحنين لدفي بلادي يرجني من الأعماق، كيف استطعت الابتعاد عن هويتي إلى هذا الحد؟ كيف سرقنتني السنون لأصبح باردا كجو لندن، كنيبا كسمائها؟

"إن أنت لم تذهب إلى المغرب، فالمغرب يأتي إليك"، ليس المغرب فقط: إنها الجنة أتت إلي ..."⁴

ربما لهذا السبب اعتبرت الكاتبة "فتيحة مرشيد" المكان كخزان يمولها بالأفكار والمشاعر والحدوس¹. على حد تعبير "حسن البحراوي" فتعاملت معه كتاريخ وثقافة

1. أحمد زياد محبك، مقدمة لدراسة المكان في العمل الروائي، مجلة البحرين الثقافية الكويت، ع24، 2000م، ص107.

2. المرجع نفسه، ص 107، 108

3. محمد عزام، فضاء الروائي، مرجع سابق ص 115.

4. الحق في الرحيل، ص 25/24.

وكيان من الفعل المغير، لأنه يعبر عن حيوية تاريخية، ووظيفية ويحمل طموحات
الاديب الثقافية.

- المكان النفسي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

إن للمكان طاقته الخاصة في تعميق العلاقة التي تربط بينه وبين شخص
الرواية، فالكاتبة في محاولتها إضفاء الحياة على الجماد، إنها تساهم في إثراء الفضاء
الروائي، وهذا المثال يجسد ذلك: "... ركن واحد كنت أرتاح فيه، هو المطبخ الذي كنت
محرومة من ولوجه في حياتها لأنها لم تكن تتحمل أن ألمس شيئاً أو أن أغير شيئاً فيه،
أصبح المطبخ بعدها، بالنسبة إلي مثل مختبر أجرب فيه كل شيء. بحرية وفوضى
شاملة. اشتريت كتب الطبخ وبدأت أجرب أطبقاً أضيف إليها تنويعات من ابتكاري ..."²
إن المكان عند فتيحة مرشد، فريد متميز، لأنه مكان ملتحم التحاما قويا بالشخصية
من جهة وإطاراً خاصاً لأحداث الرواية من جهة أخرى، فقد أثبتت الروائية عبر المكان
جدارتها، وهي تعبر عن هذه الذكريات، وتحول الجماد إلى كائن حي يوازي الإنسان في
مشاعره المختلفة، ولا تقف عند هذا الحد، بل تحوله إلى نسيج خيالي يتفجر بدلالات
مجازية ونفسية³، يقول الراوي: "... إننا نلبس المكان كما نلبس قميصاً، ولهذا عليه أن
يكون على مقاسنا، يشبهنا، نرتاح داخله، ونتحرك بحرية ..."⁴
ومن هنا لم يكن المكان مطابقاً للأصل، لأنه يحمل خصائص عملت على "تنشيط
التغيرات الرمزية عن الذات، وعن الذكريات هذه الذات وطموحاتها وخيالاتها"⁵.

1. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق ص 31.

2. الحق في الرحيل، ص 48.

3. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص 92.

4. الحق في الرحيل، ص 53.

5. ريتشارد فان ليفون، في المدينة النمطية، المكان مجازاً في " ألف ليلة و ليلة"، مجلة الآداب، العدد 7-8-1997،
بيروت، ص 25.

وبإمكاننا أن نقول أن المكان في الرواية قد حظي بميزة الانفتاح، وهي خاصية هامة جعلت المكان متحركاً مع الشخصية لذا استعانت الكاتبة بالرمز لتحمل (المغرب) بالأبعاد المجسدة لهويتها ومحيطها.

فالمغرب هو الحبيبة (اسلتن) وهذا الرمز عمل على توسيع الدلالة بصورة أعمق وأشمل لأن حب (فؤاد) لـ (إسلان) يوازي حبه لوطنه، وتعلق البطل (فؤاد) بـ (إسلان)، وعشقه لها وانبهاره بها هو في حد ذاته تصريح بنبض الحياة في هذا الوطن ومحاولة لاسترجاع الذاكرة المنسية¹، لذلك كان التلاحم بجسد (إسلان) يعني في نفس الوقت، تلاحماً مع الوطن واتحاداً به، وثورة له بالحب وبشهوة الجسد الذي يجمعه مع الوطن في كيان واحد، يقول الراوي: "... اهو حنيني إلى المغرب الذي لم أزره منذ أكثر من ثلاثين سنة، ما ألهب رغبتي في الحديث إليها بلهجة ترقص لها الذاكرة؟ أم أنها تلك الكيمياء الغامضة التي تضيف للقلب ذكاء لا يسعنا معه إلا الامتثال؟ أم تراه الاحتفاء بنهاية السنة ما يوجب رغبتنا في الإمساك بخيط أمل مهما كان ضعيفاً علا السنة المقبلة تكون أحسن ما سبقتها؟ إسلان أهو اسم مغربي حق؟!!..."²

- المكان الرحمي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

إن المكان عند (فتيحة مرشيد) حاضر في الرواية معلناً وجوده دون افتعال، لكونه بعداً من أبعاد الروح والجسد، يكشف كما رأينا عن امتداد المكان في الكائن والكائن في المكان³.

يقول الراوي: "... دخلت غرفة والدتي، أغراضها لا تزال بمكانها المعتاد، يلح علي مشهد صلاح وقد هرب من بيتهم ليلة زفاف والده، ليختفي عندنا. لم يحتمل صلاح الذي فقد والدته في السادسة من عمره، أن يتزوج والده بعد شهور معدودة من وفاة أمه

1. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص 98.

2. الحق في الرحيل، ص 15.

3. محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 116.

بابنة عمها زينب. التي كانت تعيش في البيت منذ أتت بها المرحومة من البادية لتربيتها وتعليمها...¹

لقد شكلت غرفة والدته (فؤاد) بالنسبة له مستودع الذكريات، والطفولة والذاكرة، والألفة والماضي، فمثلت صور مكانية جوهرية في دلالتها التي تستحضر من خلالها الماضي، ولحظات الحضور لتتداعى كل الصور المتباينة والمتناقضة في وعي الكاتبة².

- المكان الفتوغرافي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

الذي يؤدي وظيفة توثيقية للمكان الذي يحيل إلى زمن معين وحادثة معينة، يقول الراوي: "... غادرنا الفندق دون وجهة محددة، تاركينا لأقدامنا مباردة حملنا عبر شوارع اغادري، المدينة التي نهضت من تحت أنقاض زلزال أطاح بها منذ ما يناهز خمسة عقود وأودى بحياة الآلاف من أبنائها، لترفع رأسها من جديد في شموخ، المدن على عكس الإنسان تعيش حيوات متعددة، عبرنا حديقة "أولها" والمعروفة باسم "حديقة العشاق" ثم "وادي الطيور" قبل أن نتوقف في "ساحة الأمل" الغروب في أغادير فتنة حقيقية تجمع بي الدفئ والإغراء، ونحن قبالة البحر نستمتع بحمرة الأفق، أشرات بيدها نحو مبنى أمامنا على شكل باخرة بماحاذاة الشاطئ هذا هو المطعم الذي أحلم به..."³

إن بناء المكان من خلال هذا المقطع يجعلنا نستشف رؤية الروائي لعالمه ومشكلية الإنسان فيه.

- بنية المكان في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

كل بداية ونهاية تقع في مكان ما، فلا إبداع في غياب المكان ولا يمكن الاستغناء عن هذا العامل في النص الأدبي وبخاصة الروائي منه، لأنه يشكل سلسلة من الأحداث تحركها الشخصيات في زمن معين، فهو ذروة العمل الروائي وعموده، فللمكان أهمية كبيرة لا لأنه احد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث، وتتحرك

1. الحق في الرحيل، ص 67.

2. حسني محمود، بناء المكان في سداسية الايام الستة لأميل حبيبي، علامات في النقد، المركز الثقافي، جده، مجلد 9، 1999 ص 199.

3. الحق في الرحيل، ص 63.

خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة، إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية.

بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه. وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل الرؤية البطل والمتمثل لمنظور المؤلف، وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة للوحة بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة¹.

والمكان في العمل الروائي عنصر من عناصره الفنية، بل أراه الهدف كله من وجوده، فلا يتحقق النص إلا بوجوده بحيث تتصل فيه الشخصيات، وتتواصل، سواء كان العمل موجودا في الواقع إما ناشئا من خيال المبدعين، فلا بد للإشارة إليه، وإلا أصبح النص الروائي مشلولاً، "إن المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل انه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله".²

فرواية "الأسود يليق بك" تمثل رواية عواصميه بما يرسمه الراوي بين حدود تقالعاتها بين كل من بيروت وباريس والبرازيل، وفينا والشام وحلب وغيرها. ولا ضير في ذلك لكن المهم هو مدى توظيفها هذه الفسح الجغرافية في تشكيل النص الروائي. فالروائي لا يتعامل مع المكان مثل حيز جغرافي ولا يصفه وصف الجغرافيين ولكن المكان في نظره حيز إنساني يتفاعل معه ويتأثر بما فيه، فعندما يصف المكان لا يفعل ذلك على طريقة الجغرافيين، الذين ينقلون تفاصيل المكان بشكل حيادي وجليدي: موقعه- مساحته- حيوانه- إنسانه- محاصيله- فصوله- تضاريسه- مناخه- عمرانه- نباته ... بل يصفه ككائن حي، لأن هدفه لا أن يصف المكان بذاته، بل أن يصف الإنسان داخل هذا المكان³.

1. أحمد زياد محبك، مقدمة لدراسة المكان في العمل الروائي، ص 107.

2. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 33.

3. صالح مفقودة، قسنطينة و الأبعاد الحضارية للمكان في رواية ذاكرة الجسد، مجلة العلوم الإنسانية ع/13، 2000،

أنواع الأمكنة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

1- المكان الرمزي في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

ليس المكان بأبعاده الجغرافية، ولا بهندسيته بل هو الذي يحمل أبعادا اجتماعية وتاريخية ونفسية وسياسية تظهر من خلال تخلق المكان في العمل الروائي، والعلاقة الجدلية بين الإنسان والزمان والأشياء الأخرى. فقد استعانت الكاتبة بالرمز لتحمل المكان الأبعاد المجسدة لحياة وهوية الإنسان، ومحيطه "ليعبر عنه بما يريده هو من عباراته، من أوجاعه وارتعاشاته، من أسمائه وأفعاله، لتصل بلغتها الروائية إلى كل ما يختزن من مكبوتات ثانوية¹. يقول الراوي : "... مروانة اسم أنثوي كدندنة، تخاله أغنية هي صغيرة وغير مرئية، كنوتة موسيقية، لا توجد على خرائط المدن الجزائرية بل على خريطة السولفاج، كل صباح يصعد رعاتها السلم الموسيقي، أثناء تسلفهم مع أغنامهم جبالها، يطلقون حناجرهم بالغناء، فيحمل الصدى مواويلهم، عابرا الوديان إلى الجبال الأخرى ... كانت منابرهم وهواتفهم، ومنصات غنائهم وحائط مبكاهم وسقفهم، لذا أعلنت فرنسا الحرب على الجبال ..."²

وهكذا تكون الكاتبة قد حملت (مروانة) تحميلا رمزيا يتنوع على أقطاب متعددة فهي: المدينة، والوطن، والذاكرة والحبیب ... فالنصوص الأدبية تتعرض إلى انكسارات وتغيرات تزحزح دلالتها المتعرف عليها، لتنتج دلالات جديدة، تغنى أو تناقض الدلالة الأصلية له في النص.

- المكان النفسي في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

1. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص 96.

2. الأسود يليق بك، ص 65.

يمكن استغلال عملية التلاعب بصورة المكان، إلى أقصى الحدود فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المؤلف كديكور، أو كوسيط يؤطر الأحداث¹.

يقول الراوي: "... لفرط غربته و متاهته على مدى ربع قرن في البرازيل. هناك في أرض الكرنافالات والأقنعة الإفريقية أضاع ملامح وجهه الأصلية، كل من أقام في البرازيل سكنته كائنات الغابة الأمازونية وأرواح نساء مازلن يرقصن السامبا ونبئت له أجنحة ملونة، كالفراش المداري العملاق، في حقول الساركاو، فغدا كائنا خفيفا لا يمشي بل يحلق، تلك البلاد التي وصلها مفلسا، ما عاش فيها يوما فقيرا، فهناك يعمل الناس كما لو كانوا عبيدا ويعودون من أعمالهم ليعيشوا بقية نهارهم أمراء..."²

يتلبس المكان بالشخصية، وهذا ما يعرف عند بعض النقاد "بأنسنة المكان" هذه الانسنة هي تجلي العالم الخارجي ... لجعلها تتحاور مع الإنسان ومشاعره وأفكاره كي تشاركه المعاناة والقهر والفرح في الحياة، وتجيء هذه المجاورة نتيجة لحاجة ذاتية وفنية، تسعى إلى تفسير الأحداث تفسيراً داخلياً متميزاً³.

3- المكان الهوية في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

لا ريب في أن للمكان أثر في التعبير عن هوية الكاتب الروائي والشخص، فالحياة الإنسانية خلاصة الظروف والبيئة المحيطة والتاريخ والعادات والتقاليد، والأعراف، ونتيجة لذلك نجد الكثير من الكتاب يحاولون من خلال المكان التعبير عن تمسكهم بهويتهم⁴، يقول الراوي "... أرادوا اغتيال الجزائر باغتيال البهجة، أو ليست "البهجة" هي الاسم الثاني للجزائر؟ ليعلموا أنهم لن يخيفونا ولن ليسكتونا، نحن هنا لنغني من أجل الجزائر، وحدهم السعداء بإمكانهم اعمار وطن، انطلق النشيد الوطني ووقفت القاعة تنشد: قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاقيات الطاهرات ... ما كاد

1. عبد الحميد المحادين، المكان الروائي، مجلة البحرين الثقافية، العدد 3، 2001، ص 29.

2. الأسود يليق بك، ص 84/85.

3. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي ص 95.

4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 141.

ينتهي النشيد حتى ارتفعت الزغاريد والهاتفات وصعدت سيدة إلى المنصة لتقبلها وتضع علم الجزائر على كتفها..."¹

إن المكان بوصفه هوية حاضر في الرواية، معلنا وجوده دون افتعال، لكونه بعدا من أبعاد الروح والجسد، فهو يكشف عن امتداد المكان في الشخصية.

- المكان الفتوغرافي في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

وإن كانت جمالية المكان لا تتجسد من خلال تحديد اسمه وأبعاده وصفاته فحسب، بل تتجسد من خلال الطريقة الفنية التي قدم بها²، ومن هذا ما قاله الراوي على النحو التالي: "... عند باب البناية الفخمة ذات الطراز المعماري القديم، دقت شفرة الباب التي أمدها بها.

أربعة أرقام وانفتح الباب الزجاجي، ما كادت تدلف داخل البهو الكبير حتى جاء البواب لنجدتها، كان باب الشقة مفتوحا وجدته ينتظرها على العتبة، ذهب بالحقيبة إلى غرفة داخلية وعاد إلى الصالون، بينما راحت تتأمل الشقة في أناقة أثاثها القليل، والمنتقى بذوق عصري راق، كل شيء شفاف من الزجاج السميك الفاخر، الطاولات كما الرفوف تقف على أعمدة زجاجية بقواعد ذهبية، حتى الكراسي بلون عاجي غير مثقلة بالزخرفات، انه فن المساحة، لاشيء يثقل فضاء الرؤية، والسجاد يبدو لوحة حريرية، لحقت به إلى الشرفة، فتح ستارة النافذة كان المنظر يطل على جادة تعبرها بعض السيارات وعلى طرفها الآخر غابة تتوسطها بحيرة..."³

الملاحظ على هذا المقطع السردي أن الروائية حريصة على الوصف في أثناء تشكيل المكان، وهو يخدم الرواية في تحديد العلاقات المكانية أو العلاقات بين المكان والشخصيات والحوادث، وقد لجأ الروائيون المعاصرون إلى إحياء العلاقات المكانية اخترقوا المكان بغية التمهيد لتشكيل الفضاء الروائي فبناء الفضاء لديهم لا يشكل ولا

1. الأسود يليق بك، ص 77/76.

2. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية (البناء و الرؤيا) ص 84.

3. الأسود يليق بك، ص 206 / 207.

يصبح مكونا من مكونات الرواية إذا لم تخترق الشخصيات المكان حاملة وجهة نظرها الخاصة وإذا لم تعمل على تحديد انتمائها فيه¹

- المكان المحبوب في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

يشكل امتداد للرؤية النفسية إلى المكان، فالنفس الانسانية هي التي تتفاعل مع المكان وتحدد المكان المرغوب فيه². أما المكان التي يبدو محبوبا في "الأسود يليق بك" هو:

- غابة بولونيا: لقد لعب هذا المكان دورا كبيرا في توجيه الأحداث، فهو بمثابة حلقة الوصل التي جمعت بين الحبيبين ولم يكن وصفها خارجيا بل تناولته المؤلفة بما يمكن أن يثير مشاعر الحب والحنين يقول الراوي : "... على الساعة السادسة حضر سيد الحضور العاصف، وانطلقت بهم السيارة نحو غابة بولونيا، كان كل شيء يبدو جميلا، كقصيدة شتوية كما لو كانت كل الكائنات تتودد للعشاق، أو تتودد له بالذات، أياكون اشترى ودها؟ الأشجار التي يعرف أسمائها ونسبها ومواسم اخضرارها، كان وهو يمشي معها على ضفاف البحيرة التي تتزلج عليها بعض البطات، يسمي لها الأشجار واحدة واحدة..."³

وتبقى الذاتية هي التي تعبر عن المكان، إنها تنهل الكلمات من معجم نفسي مليء بالحب والشوق والأمل وبهذه الشعرية والجمل الاستفهامية تصعد نبرات الحب والألم؟ (أياكون اشترى ودها) والمتأمل للمنظومة الصوتية ينتبه تقريبا لحرف الهاء والحاء اللذان يعكسان حسا بالعمق والحب والبعد⁴.

- شعرية المدينة الأوروبية في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

1. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية (البناء و الرؤيا)، ص 93.

2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سمائياته، ص 135.

3. الأسود يليق بك، ص 176.

4. شهرزاد حرز الله ، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص 130.

إن البحث في شعرية المدينة الأوروبية في الرواية النسائية يستمد أهميته من كون هذه الإشكالية لم تمثل موضوع مقارنة نقدية رغم تعدد زوايا النظر إليها¹. وهي بحوث برغم ما ركزت على مقارنة الآخر/ كيانا متعدد الوجوه و من ثم الصور في علاقته الملتبسة حد التناقض مع الأنا، فإنها لم تقارب إحدى الصور الكائنة و المهمة لهذا الآخر، وهي صورة الآخر (مدينة) باعتبار أن المدينة الأوروبية تمثل فضاء دال على الهوية في شتى مجالاتها، حاوية للآخر، وكاشفة لخلفيات تعامله مع الأنا سلبا أو إيجابا، وما يقيمه من علاقات معها تبلور مختلف منظوراته لها. فشعرية المكان هي التي تسلم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي وتلح خصوصا على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله² سواء بصفته دائمة أو مؤقتة باعتبار العلاقة التفاعلية بين الإنسان والمكان. وهذا ما يجعل الدلالات التي تتوفر عليها المدينة الأوروبية في تعددها وتنوعها وفعاليتها في بلورة منظور الكتابة لها، لا يمكن أن تدرك إلا بالرجوع إلى شعرية الأماكن التي تتشكل منها هذه المدينة الأوروبية. باعتبار أنه ليس هناك من شيء يستطيع ان يحدثنا عن المكان الروائي في شتى تجلياته الجمالية والدلالية، أحسن من شعرية المكان نفسها. وفي رواية الأسود يليق بك ثلاث مدن: باريس، لندن، فيينا. مع الإلماع إلى هيمنة حضور باريس وقوة سلطة اجتذابها للأنا المؤنث فأهميتها الإنتاجية الجمالية والدلالية هي الكشف عن وجهة النظر الأنثوية للمكان، من خلال التركيز على مختلف أشكال تفاعله معا.

1- مدينة باريس:

تتعدد صور باريس وتتنوع وجهة نظر الروائيات العربيات لها فتكتسب في كل رواية ملامح خاصة وسمة دالة فضلا عما تتوفر عليه من علامات دالة على خصوصيتها الحياتية والعملية والمعرفية والفنية والطبيعية وهي الصور المتعددة التي عكستها رواية الأسود يليق بك³.

1. سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، الطبعة الأولى، 1998، ص 12.

2. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 45.

3. بوشوشة بن جمعة، شعرية المدينة الأوروبية في الرواية النسائية المغاربية، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس العدد 242، 213، ص 30.

تمثل باريس/ مدينة للعشق يمارس أهلها الحياة على إيقاع سيمفونية الحب، احتفاء بالروح في تساميتها وبالجسد في غواياته في المقام الأول باحتضانها علاقة عشق طلال هاشم رجل الأعمال اللبناني، الثري، الباذخ بهالة الوافي، المغنية الجزائرية، المقيمة بدمشق وهو عشق أحتضنه أحد الفنادق الباريسية الفاخرة وأحد مطاعمها الباذخة، وأحد شققها الفارهة المطلة على حديقة بولونيا والبحيرة، وهي الفضاءات التي منحت البطلة مباحج عشق يقول الراوي : "... لم يسألها أين تريد أن تتعشى في مدينة لا تعرف فيها عناوين تليق به، أثناء انتظارها في السيارة حجز لهما طاولة في مطعم اعتاد أن يرتاده في المناسبات الهامة أو الجميلة، يحب هذا الفندق المطل على حديقة "التويلري" لفخامة القرن التاسع عشر وأبهته، بمراياه ورسوم سقفه ونقوشه الذهبية، بنادله الذي يشبه ببذلته السوداء ذات الذنب رئيسا ما للجمهورية الفرنسية ... أو قائد أوركسترا سيمفونية ..."¹

وهذا ما جعلها تكتشف أن للحب صفتين الأولى ضفة باريسية حققت لها امتلاء الكيان الأنثوي من خلال ما أتاحتها لها من حرية العشق والمتعة والثانية جزائرية تدرك العشق عيبا يتحكم في حياة الأنثى وعلاقته بالآخر/ الرجل والمجتمع².

باعتبار انتمائها إلى (مروانة) مدينة عند أقدم الأوراسي لا تساهل فيها مع الشرف يقول الراوي : "... لقد غير تهديد الأقارب سلم مخاوفي، إن امرأة لا تخشى القتل، تخاف مجتمعا يتحكم حماة الشرف في رقابه، ثمة إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين أنا ابنة مدينة عند أقدم الأوراس لا تساهل فيها مع الشرف أنا امرأة واقفة في حلبة ملاكمة، دون أن يحمي ظهرها رجل ..."³

فكان أن حرم الحب فيها من قبل الإرهابيين، فصلت من وظيفتها كمعلمة بسبب غنائها، كما فصل أحد تلامذتها لكتابة عبارة (أحبك) لصديقتها، هي مدينة البكاء على الحياة شجنا، تقترن في ذاكرتها بالعطب العاطفي حين فشلت خطوبتها مع قادر ورغبتها في الاقتران بخطيبها مصطفى.

1. الأسود يليق بك ، ص 164.

2. مجموعة من الباحثين، تمثيلات الآخر في الرواية العربية، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الرابع، 2010، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1 ، ص 10.

3. الأسود يليق بك ، ص16.

انجراحات أنوثة عمقتها حوادث اغتصاب الإرهابيين وقتلهم الأبرياء دون وجه حق، هي صور المفارقة بين المدينتين، الباريسية والجزائرية، حيث تحتفي الأولى بالحياة عشقا فيما تنعى الثانية الحياة قتلا وإرهابا.

ويضاف إلى هذا الوجه المشرق لبarris آخر متهافت، تمثله الحرية الجنسية، كالتحرر والإدman على الشرف تنفيسا للذات وبحثا عن أفق وجود أرحب يتجاوز فيه حال اختناق الكيان وهو ما تصوره البطلة هالة الوافي بقولها "... لم تلتق من قبل مع رجل في مدينة تتنفس الحرية، ولا كانت يوما حرة، لعلها فرصتها لكسر القيود، واكتشاف العالم، عادت وصححت نفسها: اكتشاف العالم لا الانكشاف به، فكل ما تتمناه هو جلسة جميلة مع هذا الرجل الذي لون حياتها بالورود، والكلمات التي لا تدري من أين يقطفها لها، كل مرة."¹

وتتعدد مظاهر الجمال الطبيعي لمدينة باريس مثلما صورتها الرواية بدءا من غابة (بولونيا) التي تعتبر معلما من معالم الجمال الطبيعي الباريسي، لتمثيلها فضاء طبيعيا رومنسيا²

أخاذا يغري بالعشق ويغوي الجسد، بقول الراوي: "... على الساعة السادسة بالضبط حضر سيد الحضور العاصف، وانطلقت بهما السيارة نحو غابة بولونيا، ... سعادتها به تشل تفكيرها، لم يحث أن كان أكثر تلقائية وصدقا مما هو اليوم، لكأن الطبيعة ساوت بينهما، خارج الفنادق والمطاعم الفاخرة، هو الآن مثلها في ثيابه الرياضية، يتقاسم معها بالتساوي الهواء النقي في غابة ساحرة، هي حسب القانون الفرنسي ملك كل من ينتزه فيها ..."³

وقد امتازت باريس بجمال حدائقها العامة وكذلك الخاصة وهو ما صورته (هالة الوافي) حيث تتخذ الحديقة المواجهة لشقة (طلال) بعدا فنيا جماليا استثنائيا من حيث

1. الأسود يليق بك، ص 54.

2. شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية ص 251.

3. الأسود يليق بك ، ص 178.

جمالها المكتسب من كثافة أشجارها واتساقها، لتمثل بذلك الخلفية التي تكشف لنا دواخل النفسية وأشكال السلوك والمنظورات للذات والعالم¹.

وبناء عليه، فإن مثل هذه الحقائق الفرنسية الفاهرة جمالا، "لا تنهض بوظيفة تزيينية أو تلبي تصورا فنيا، فحسب وإنما تتضمن الكثير من الدلالات الذهنية والإيديولوجية التي تخبرنا عن الوشائج القائمة بين محيط الإنسان ووعيه بالمظاهر الطبيعية وما تولده لديه من مشاعر البهجة والألفة والأنس فالتماهي الوظيفي بين الإنسان والطبيعة والذي يمثل علامة دالة على تجاوز الفن- وهنا الكتابة الروائية- مستوى محاكاة الطبيعة بالمصطلح الأرسطي إلى مستوى الإيحاء بها، والذي تتعدد صور تجليه وتتنوع دلالاته النفسية والفكرية والجمالية² ويشكل المناخ الممطر والثلجي والمتطلب أحد مظاهر الجمال الطبيعي لمدينة باريس، حيث ركزت الساردة على وصف برودة أجواء باريس وتساقط أمطارها وثلوجها والتي تشكل مجتمعة مناخات تغري بالعشق و اللذة "... كانت باريس ليلتها سخية تتلأل بأضواء نهاية السنة، ورذاذ مطر يحمي عاشقين من محضر ضبط عاطفي، غادرته بأحاسيس ملتبسة كما لو أنها فقدت بتلك القبلة عذريتها "...³ وقد تعمدت الكاتبة أحلام مستغانمي التركيز على تلك المناخات الباريسية الشتوية وتصويرها، خدمة للسياقين الفكري والجمالي ولشخصياتها الأساسية⁴ باعتبار وظيفة تلك الانفعالات في الكشف عن انفعالاتها النفسية، ما يؤكد جدلية العلاقة بين المكان في الرواية والزمن، ذلك أن المكان يكمن بالزمن والحركة التي في داخله⁵ فيكون المكان ليس في ذاته بل بالزمن الذي مر به وبالحركة (حركة الإنسان التي تشغلنه وتلونه). تلك هي مدينة باريس من خلال مرايا رواية الأسود يليق بك، مدينة العشق في عنفوانه والحرية في شتى تجلياتها، والجمال الطبيعي في شتى تنويعته .

1. سيزا قاسم، القارئ و النص من السميوطيقا إلى الهيروكوطيقا، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة الكويت مج 32، ع3، يناير 1995، ص255.

2. مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر 1998، ص6.

3. الأسود يليق بك، ص 170

4. عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة و النشر، ط1، بيروت، ص94.

5. عبد الرحمان بدوي، الزمن الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1995، ص39.

2- فيينا: تتجلى صور مدينة فيينا النمساوية في رواية الأسود يليق بك من خلال ملحين

أساسيين يمثلان علامتين دالتين على خصوصيتهما أولهما: معماري تمثله القصور القيصرية، وثانيهما فني تمثله الموسيقى والرقص/ الفالس . فقد ركزت الساردة على رسم خصائص القصور القيصرية الفخمة وما تتميز به من بذخ معماري وترف حياتي وقد تحول عدد منها إلى فنادق باذخة، يقصدها أثرياء العالم، للسياحة والأعمال فتصور باب القصر الذي نزلت به فتقول: "... تقف أمام باب كبير مزخرف بالنقوش الذهبية، دخلا إلى قاعة عريقة تغطي جدرانها المرايا والإطارات الذهبية، يعلوها سقف مزدان بالرسوم الزيتية، تتدلى منه ثريات ضخمة، حال دخولها، راحت فرقة مكونة من ستة موسيقيين تعزف مقطوعة بهيجة لتحيتها..."¹

غير أن هالة الوافي بدل أن تبدي موقف انبهار من فخامة هذه القصور، الدالة على بذخ المعمار القيصري وترف ألوان حياته، شعرت بقبحه من منظورها الخاص² والمعبر عن منظور الكتابة وموقفها منه، نتيجة ارتباطه بطبقة اجتماعية تكرهها، ونتيجة لارتباطه بطبقة سياسية منقرضة، ونتيجة لكون هذا المكان الفندق يمثل تاريخا ماضيا قبيحا³ ما يعلل إثارة فخامة هذه القصور وبذخها الفاره، نخوة الأنا، واعتزازه بالهوية، ومن ثم معاداته هذا المكان وما يرمز إليه من سطوة الحكم القيصري تقول: "... أنا ابنة الجبال وأدري أن الفخامة تشوهنا لأنها تجعلنا غرباء عن أنفسنا، لذا عاشت الإمبراطورة (سيسي) شقية كطائر غير أرضه، لا تصادق إلا نخلة ..." ⁴

أما الملح الثاني لصورة مدينة فيينا، في هذه الرواية فيتمثل في الموسيقى، الفن العريق والرقص (الفالس)، تصور الساردة في هذه الرواية والتي هي في الأساس مغنية جزاءرية مقيمة في دمشق، عالم الموسيقى، والرقص، الذي اكتشفته مع حبيبها (طلال)

1. الأسود يليق بك، ص 148، 249

2. سليمان حسن، مظاهرات النص والخطاب: دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ط1 1999، ص 102.

3. جريدي سليم المنصر الشيتي، شاعرية المكان، شركة دار العلم للطباعة و النشر، السعودية، الرياض، 1992، ص 65.

4. الأسود يليق بك، ص 259.

تقول في خطاب بوح ذاتي¹ " ... كانت في دهشة دائمة لعالم لم تشاهده سوى في الأفلام، لاحقاً وهي تكشف معه بانبهار سري عوالم لا عهد لها بها، أدركت أن الفقير ثري بدهشته، أما الغني فقير لفرط اعتياده على ما يصنع دهشة الآخرين...² ثم تصف مشهد رقصهما الفالس معاً تقول الساردة " ... كادا يقفان وسط القاعة حتى انطلقت النوتات الأولى لموسيقى الدانوب الأزرق. وضع يدا أسفل ظهرها كما لو كان يطوق فراشه، ثم بيده الأخرى أمسك بها ورفعها كي يدور بها في فالس يزداد تسارعاً كتسارع أحلامها به. كانا عاشقين يرقصان في قاعة تتضاعف فيها خطاهم بعدد مراياها، فيزحم بهما الحب نشوة...³

ومقابل مدينة فيينا التي لا تعد فيها الموسيقى من الكماليات بل هي ممارسة حياة.⁴ تمثل مدن الجزائر وطنها (مروانة) مدناً يحرم فيها الإسلاميون الفن من ذلك ما تسرده الساردة عن حفل الفنان القبائلي آيت منغلات بقاعة الأطلس في العاصمة تقول: "... تصور... في كل بلدان العالم يقصد المطربون الحفل مع فريق من المصورين والمزيّنين أما عندنا فيدخل المغنيين القاعة بفرقة من المحاربين، وبرغم هذا أنت لا تضمن حياتك"⁵. فكان اغتيال الشاب حسني من طرف الإرهابيين، بسبب الفن وكان فصلها من العمل كمعلمة، بسبب غنائها، وقتل والدها لأنه عازف ومغني وكان اضطرارها للهجرة إلى الشام والإقامة بدمشق نجاة بحياتها.

إن المفارقة بين فيينا/ مدينة الموسيقى والرقص، احتفاء بالحياة ومدينة الجزائر (باتنة أوراس/ مروانة ...) التي يتحول فيها امتحان المرأة للفن إلى عهر يجلب العار، ويقضي القصاص.

-
1. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2000، ص1، ص72.
 2. الأسود يليق بك، ص250.
 3. الأسود يليق بك، ص ص253.
 4. يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999، ص50.
 5. الأسود يليق بك، ص259.

ومن خلال دراسة تمثيلات الأنا/المؤنث للمدينة الأوروبية، باعتبارها تعكس وجهة نظر الآخر ووجوهه نستخلص النتائج التالية:

- تعددت تمثيلات المدينة الأوروبية في الرواية بحيث شملت مدن: باريس — ميونخ — فيينا. فإن مدينة باريس/ الفرنسية تمثل المدينة الأكثر تواترا وحضورا، ما يعلل غنى العلامات الدالة على شعريتها وتنوع أبعادها الدلالية¹.

- حضور المدينة الأوروبية في شتى تنويعاتها، الجغرافية/البشرية والطبيعية: المدينة المضادة للمدينة العربية، ما يعمق أشكال المفارقة بين مدن الضفتين: شمال المتوسط وجنوبه، ويعلل تشظي الأنا بين عالمين متناقضين، لكل منهما هويته الخاصة، وما تنبني عليه من فلسفة وجود/ منظورات للأنا / والآخر وأحكام بيئة وقيم وأعراف ومناحي السلوك².

- تجلي شعرية المدينة الأوروبية، من خلال تمثيلها مدينة باهرة في بذخها المعماري وفي ترفها العشقي، حد امتلاء الكيان، وفي مناخات حياتها اللامحدودة، وفي تطور حقول المعرفة بها والثقافة والفنون، وفي فتنة طبيعتها وجاذبية مناخها وحيوية الحياة بها والثقافة والفنون وفي فتنة الطبيعة وجاذبيتها مقارنة بصورة المدينة المغاربية والعربية على حد سواء والتي تقترن بالعدم الموت/ القتل / الانتحار، وبالعطب العاطفي، بخسران الكيان/ المؤنث رهانه على الحب وعلى الحياة، وبالعطب الوطني بخسران الأوطان العربية الحديثة العهد بالاستقلال رهانها على التاريخ. يقول الراوي: "... ما أدراك ... ربما كنت عاقلا أتدري أن نسبة الجزائريين الذين يعانون من اضطرابات نفسية أو عقلية، تتجاوز حسب آخر إحصائيات 10 %، نحن نملك بدون منازع أكبر مؤسسة لإنتاج الجنون، من إنجازاتنا أن عدد مجانينها بعد الاستقلال تجاوز عدد شهدائها أثناء الثورة.

- معقول ؟!

1. العوفي نجيب، عوالم سردية (متخيل القصة و الرواية بين المغرب و المشرق) دار النشر و المعرفة، الرباط، ط1 ، 2000، ص 86،89.

2. القرشي عالي، نص المرأة من الحكاية إلى كتابة التأويل، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، ط1 ، 2000، ص 45.

- إيه والله ... الرقم من مصادر طبية ما الذي يخرج المرء عن صوابه غير أن يرى لصوصا فوق المحاسبة ... ينهبون ولا يشبعون، ويضعون يدهم في جيبك ويخطفون اللقمة من فمك، ولا يستحون ! ...¹

- تمثل المدينة الأوروبية فضاءات نموذجية في الغالب مغرية بحالات العشق والحرية ومفعلة لها، ومحررة لكيان الأنا/ المؤنث من قيود الأعراف والعادات والتقاليد الاجتماعية المتوارثة ما يغير أشكال ممارستها للحياة، بفعل تغير منظورها للذات والعالم² وإن انتابت الذات في بعض السياقات حالات من الاغتراب تتحول فيه صورة هذه المدينة الأوروبية من الإشراق إلى بعض القتامة ومن الألفة إلى العداء ومن القبول إلى الرفض.

- لجأت الروائية إلى تشكيل صور مدينة أوروبية من منظور مختلف عن تلك الصور التي شكها كتاب الرواية يكمن الأول في:

* تشكيل صورة الآخر الأوربي / التعدد من خلال مدينته التي تمثل صورها المتعددة مختلف وجوهه السياسية/ الثقافية/ الفنية/ العلمية/ الحياتية/ الطبيعية/ الحضارية³. وهي وجوه إن عكس بعضها الآخر صور هذا "الآخر الأوربي" النموذج المثالي، فإن بعضها الآخر كشف عن صورة مثالا مغلوطة، وثانيا في الكشف عن علاقة تحتكم إلى منظورين.

الانبهار والمعادنات في تشكيل الكتابة للمدينة الأوروبية على المقارنة بالمدينة العربية وهي المقارنة التي تقوم على الاشتغال المكثف على الذاكرة الفردية للذات الكاتبة، في استعادة جوانب من علاقتها بهذه المدن والتي احتضنت جوانب من وجودها، ومغامراتها. منقضية في الزمان/ المكان، تتماشى فيها التخوم بين السرد الذاتي، المرجعي والروائي التخيلي، حد التداخل والتماهي في بعض النماذج ولذلك كانت هذه المدينة

1. الأسود يلقي بك، ص 27.

2. العلوي هاشم، الجسد والمعنى (قراءة في السيرة الروائية المغربية) شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط 1 ، 2006 ، ص 18.

3. بوشوشة بن جمعة، شعيرة المدينة الأوروبية، مرجع سابق، ص 45.

الأوروبية نتاج ذاكرة الأنا/ المؤنث ومرآة عاكسة لمختلف منظوراته للآخر/ المتعدد الوجوه، من خلال مدينته/المتعددة الصور، وذلك عبر رسم مختلف أشكال تفاعل هذا الأنا/المؤنث مع مدن الآخر¹.

- يمثل الأنا المؤنث، المدينة الأوروبية في الغالب وخاصة مدينة باريس/الفرنسية مدينة مشفى لأعطاب الجسد، وأعطاب الروح بسبب ما يثخنها من انجراحات وخيبات تجارب عاطفية، فيكون السفر إلى هذه المدينة الأوروبية، بغاية تطهير الكيان المؤنث جسدا وروحا، وتكون الكتابة عنها بمثابة الشفاء المنشود .

- بنية المكان في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطي:

إن للمكان الحضور الكامل في النص الروائي فهو من العلامات المميزة للكتابة الروائية الجديدة².

كونه لم يعد مجرد عنصر تكميلي وزخرفي مقحم بل أصبح عنصرا هاما من عناصر بنية الرواية إن لم يكن أهمها في تشكيل العمل الروائي، فالإنسان لا يتحدد وجوده إلا بالمكان الذي أصبح يتغذى من بريق الإنزياحات اللغوية والخطابات الإشعارات المتلونة، ما جعله يخلف لنفسه عالما مستقلا له خصائصه الفنية، التي تميزه عن غيره لتمكنه من تجاوز الطرح التقليدي للمكان، ولميزته الجديدة التي جعلت النقاد ينظرون إليه باعتباره عنصرا سرديا، لا يقل أهمية عن العناصر الأخرى³.

وربما يوجد سبب هذه الخاصية الجديدة في التعامل مع المكان إلى إحساس الأديب بشكل عام بهذا الواقع المتغير، الذي يعمق دعوة علاقته بالمكان، التي تسبب له في كل مرة الشعور بعدم الأمان، لذلك تظهر صورة المكان متداخلة، كون أن الأديب في لاوعيه يلاحق حلما ضائعا، الشيء الذي يوحي بغموض موقفه من الواقع ومن الذات⁴.

وفي عالم كعالم ربيعة جلطي خاصة في (عرش معشق)، يصبح المكان مصدر القيم، ليكشف فضاء حياة الشخصيات اللاشعورية. فهو بؤرة أساسية يتقاطع فيها التاريخ،

1. القرشي عالي، نص المرأة من الحكاية إلى كتابة التأويل، مرجع سابق، ص ص 49، 47.

2. حسن النجمي، شعريّة الفضاء، ص 60.

3. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 76.

4. ريم العيساوي، المكان و دلالاته في مجموعة "رياح الشمال" للقاصة "شيخة الناجي"، ص 43.

وعلاقات الناس وشكل صورة فنية لهذه الذاكرة الثقافية والحضارية، وبات أمرا يعادل شيئا أعمق وأكبر من كونه مكانا تدور فيه أحداث الرواية فقط¹.

- أنواع المكان في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطي:

1- المكان الرمزي في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطي:

لقد أسبغت الرواية علة المكان شيئا من ذاتها وفي مستوى الدلالات والإيحاءات التي اتسم بها فقد اقتصر على "شبكة كاملة من تلك العلاقات المعقدة والبسيطة التي تجمع بين الشخص أو تباعد بينهما حسب المسار المكاني واحتياجاته الدرامية². إلى جانب مساهمته في خلق المعاني وتداعيمها، يقول الراوي: "... مثلما حدث لي تماما، بقيت قوقعة الحلزونة المسكينة خالية منه، مكسورة الخاطر، ترنو لساكنها سيء الحظ، الذي لم يكن في المكان المناسب ولا في الوقت المناسب وهو يترنح في الفضاء ليغيب مع الظل الطائر في غيبه المجهول أنا أيضا مرغمة جئت، كسروا قوقعي اللينة فوق ظهري فوجدت نفسي في العراء..."³

إن اختراق الإنسان للمكان والتفاعل معه يخدم الإطار العام للرواية، حيث يتحول المكان إلى عنصر فعال يحيل إلى موقف البطل من العالم ومن غير تلك الآفاق يغدو محض زخرف أو زينة.

2- المكان الرحمي في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطي:

لقد تجاوزت ربيعة جلطي حدود المكان الهندسي إلى المكان المجازي الذي يمثل (رحم الأم) عبر الخرق غير المعتاد للسلوك وكأنها تثبت في كل مرة عن إيمان بطلتها بوجودها وذاتها قبل كل شيء، قبل العرف، والتقاليد والمجتمع، يقول الراوي: "... كم انحسر على فقدان منزلي الأول آه كم ألفت. اللعنة على الألفة هاننا كان، ومرتاحة كنت. مرتاحة والله، أستلقي بملئ أطرافي مثل أميرة، أنام وأصحو كما يحلو لي، أحلم أحيانا، وأحيانا أخرى أصغي للعالم الخارجي وضجيج المبهمة دون أن أهتم به كثيرا، فلم يكن

1. ريم العيساوي، مرجع سابق ص 43.

2. محمد عبد المطلب، تداخلات الرؤيا و السرد و المكان في رواية هالة بدري فصول العدد 4، 1998، ص 303.

3. عرش معشق، ص 9.

يعنيني أمره، أعوم في سائلي أتقلب وألعب وبإصبعي أمسك الحبل السري أنيسي، أو أداعبه بقدمي سابعة لاهية، أفعل ذلك من باب البذخ...¹

يمثل رحم الأم بالنسبة للسارة بيتها الأول، كينونة الإنسان الخفية، أعماقه ودواخله النفسية فحين "نتذكر البيوت فإننا نعلم أننا نكون داخل أنفسنا"² في البيت ينطوي الإنسان على نفسه. يشعر بالهناء والطمأنينة والراحة، إنه بيت يتحول مع مرور الزمن إلى (يوتوبيا) أي مكان يحلم الإنسان بالعودة إليه. في هذا السياق النفسي، تتخذ الأبعاد الهندسية للمكان طابعا ذاتيا وخياليا، يتحول المكان من شيء أي جماد إلى رمز وفكرة، وينتفي بعده الهندسي "فهو مكان الألفة، مركز تكييف الخيال، عندما يبتعد الإنسان عنه، يظل حاضرا في ذاكرته، يستعيد ذكره ويحن للعودة إليه لأنه يسقط عليه الكثير من مشاعر الحنين والإحساس بالحماية والأمن" البيت هو ركننا الأول في العالم³.

3- المكان النفسي في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي:

عبر تقنية الالتحام بالشخصية، استطاعت الكاتبة أن تصوغ لنا مكانا متجانسا مع العناصر القصصية الأخرى حيث تلتحم كل العناصر المكونة للنص القصصي/الروائي، وتكتمل الوحدة العضوية للعمل، وتصبح الأجزاء المختلفة مرآيا يعكس بعضها بعضا لتقديم الصورة المحسدة لهذا النص⁴.

يقول الراوي: "... أعشق هذا المكان المرتفع السامق الشامخ المدوخ الهادئ الجاني على مدينتي، لا قيمة للمدينة دونه، من جبل المرجاجو يبدو جبل السباع على مد العين ويظهر المرسى وهو يعانق مياه المتوسط، يأتيه سكان وهران وكذا زوار من المدن والقرى القريبة يلتجأ الناس إليه ربما ليلقوا من عليائه بكل ما ينغص عليهم صفوفهم، ويملاً صدورهم من النكد، وليس بعيدا ألمح رؤوسا وسط الحشائش العالية انهم العشاق ايضا.

1. عرش معشق، ص 16.

2. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 106.

3. غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 31.

4. حسني محمود، بناء المكان في سداسية الايام الستة لاميل حبيبي، ص 198.

العشاق دوما وفي كل مكان، بحثا عن السكينة، ربما هم هكذا العشاق يبحثون دوما عن قطعة عذراء من الزمان والمكان، للاختلاء وتذوق الرومانسية، لحظاتهم لا تحلوا الا وهم مافوق السحاب..."¹

وان كنا من خلال الاماكن نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه فإن الكاتبة شحنت الواقع من خلال ابطالها، شحنت مختلفة من المشاعر والاجواء النفسية. التي اسقطتها على جبل (المرجاجو) اذ أن المكان المرتبط بالشخص مرآة لطباعه، فهو يعكس حقيقة الشخصية الاجتماعية والنفسية ومن جانب اخر فان الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها².

4- المكان المحبوب في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطي:

يتخذ المكان أبعاده او يتخذ صفة انسانية انطلاقا من العلاقة التي يقيمها الانسان معه، وبناء على هذا، فالأمكنة المحبوبة أو المكروهة، الأليفة او المعادية، هي نتاج الانسان ورؤيته وهذه تتأثر بالخلفية الثقافية، والنفسية والحياتية، فقد يكون المكان جميلا ولكن لا قيمة لجماله الا من خلال تحركات الشخصيات وتنقلاتها³. يقول الراوي: "... كلما طلبت مني خالتي حدهم أن أقوم بشيء خارج البيت الا وأختار الطريق المقابل للبحر، حتى حين كنت اذهب الى المدرسة كل صباح، كنت افضل ان اخذ الطريق الذي يطل عليه. لعله الحظ الحسن الوحيد الذي يكلل وجودي اذ ولت بقرب البحر واقطن في مواجهته، البحر مبتغاي ومهربي، ولأن البحر يؤنسني فلطالما هرعت اليه كلما أحسست بضيق، ولدت بقرب هذا الابيض المتوسط، الذي يسند المدينة من شمالها وكأنه جدارها الرابع..."⁴

ان البحر بالنسبة (لنجد) مصدر سعادتها، فهو يحقق مبتغاه، فرغبات الشخصية هي التي تحدد المكان المحبوب، وليس المكان محبوبا بالذاته. والملاحظ هو أن الامكنة

1. عرش معشق، ص 78/77.

2. حسني محمود، بناء المكان في سداسية الايام الستة، ص 196.

3. رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، منشورات عويدات، ص 91.

4. عرش معشق، ص 75.

المحبوبة نادرة، لأنها مرتبطة باللحظات الجميلة التي يتسنى للشخصية سرقتها في غفلة من الزمن¹.

5- المكان المكروه في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطي:

ليس من مكان مكروه لذاته في "عرش معشق" وإنما قد نكره شخصية ما مكانا لما يوقظه داخلها من ذكريات مؤلمة، أو لأنه يستثير افكارا منغصة، فنجد تكره المدرسة لأنها تعرضت فيها لاهانات قاسية بسبب شكلها المرعب من المعلمين وزملائها، يقول الراوي: "... تشتكي من كلامهم القاسي ومعاملاتهم السيئة. لم أتردد لسنوات عدة أن أغير لنجود أكثر من مؤسسة تعليمية بحثا عن واحدة تستطيع أن تجد فيها سلام نفسها. إلا أن آخرها كانت تلك التي كانت تلك التي تركتها بعد عراك قوي داخل المؤسسة نفسها، لم تعد قادرة على أن تصبر أكثر على سخريتهم منها كل يوم:

- من يحتمل دور شامبانزي المدرسة يا خالتي ... هكذا علقت باكية ..."²

إن كره الشخصية للمكان راجع إلى إحساسها بالنقص فيه وهكذا يتضح أن للمكان بعدا نفسيا مثلما أن للمشاعر والأحاسيس بعدها النفسي في الوعي وما بعد الوعي³.

- المكان الفتوغرافي في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطي:

يحشد المؤلف طائفة من المظاهر الخارجية في الرواية، فيصف المدن، بشوارعها وساحتها، وهذه جميعا تكشف عن حياة الشخصية النفسية وتشير إلى مزاجها وطبعها⁴.
إلا أنه لا يطلب من الكاتب أن يفسر كل شيء في الرواية حفاظا على فنيته وإيهاما بواقعيته أكثر وعلى المتعة التي يتوخاها القارئ، وبناء على هذا ينجح الروائي كلما

1. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائيته، ص 135.

2. عرش معشق، ص 62.

3. عالية الصفدي، شعرية الامكنة في روايات يحيى خلف، دار المعتر للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2008، ص113.

4. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 82.

استطاع ان يجعل من المكان اشارة توصل الى المناخ العام الذي يبتغيه القارئ، وبمراعاة استراتيجية الرواية في كل ذلك.

يقول الراوي: "... شقة عبدقا صغيرة، مقابلة لنا في الطابق الثاني من عمارتنا الفخمة ذات الطراز الأوروبي، شرفتها داخلية تفتح على جدران البهو الخلفي الذي يتسلل منه روائح الأكل الصاعدة. اما شقة خالتي فتتربع على مساحة أربع شقق كبيرة وسقيفة مفتوحة على السماء، تطل بعض شرفاتها على البحر، يتلأأ من بعيد.

وأخرى على أكبر شارع في المدينة، شقة خالتي تحتل كل الجهة الغربية لذلك فهي تطل على الشارع العام من جهة ومن جهة الشمال تظهر مياه البحر في عناقها المشبوب مع الافق كما تلوح سانتا كروز في اعالي جبل المرجاجو ..."¹

إن الجدير بالملاحظة هو ان الروائية تهتم كثيرا باسماء الشوارع والبنائات، ووصفها وصفا دقيقا، كأننا نشاهدها، وهذا لخدمة خلفية فكرية تبتغيها الرواية.

1. عرش معشق، ص 131.

الفصل الرابع

مستويات وجهة النظر في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

أ-المستوى الإيديولوجي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

ب-المستوى النفسي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

ج-المستوى التعبيري في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

إن وجهة النظر أو المنظور الروائي يشير إلى مفهوم واحد ينبثق من أسئلة جوهرية: من الذي يرى ؟ ويدرك ؟ وقدم المعلومات ويتكلم في النص الروائي؟ وكيف يرى و يدرك ذلك كله ؟

إن المنظور الروائي أو وجهه النظر الروائية هي المنظار الذي يقف خلفه أحدهم، ويحكي لنا ما يراه وفقا لموقعه ومدى ما يسمح له به ذلك الموقع، إضافة إلى

خليفة ما- ثقافية أو غير ذلك¹ فكيف يتفاعل الواقعي والمتخيل لجسدا معا خلفية ثقافية محددة تحكم النص الروائي تكون خاصة بالراوي أو الروائي ؟

يتغير تعريف الإيديولوجية بحسب زاوية النظر التي ينطلق منها، فهي " ... قناع لمصالح فئوية، إذا نظرنا إليها في إطار مجتمعي آني، وهي نظرة إلى العالم والكون إذا نظرنا إليها في إطار التسلسل التاريخي"² وبشكل عام، يمثل هذا المنظور الإيديولوجي بناء متكامل من القيم الشاملة التي تصلح لأن تكون أرضية تبنى فوقها أطر أخلاقية، واجتماعية، وفكرية وسياسية، تطرح ضمن هذا البناء، وتتخلل أجزائه.

فحين يستمد النص الروائي عناصره من الحقل الاجتماعي- الإيديولوجي-³ فهو يعبر عن موقفه بالتحديد على ألسنة شخصيات الرواية. ففي الرواية "هناك الإنسان الذي يتكلم وكلامه هو موضوع لتشخيص لفظي أدبي، وليس خطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو معاد انتاجه، بل هو بالذات مشخص بطريقة فنية بواسطة الخطاب نفسه⁴.

لقد شكل المنهج الاجتماعي بأشكاله المتعددة في الأدب عاملا مساعدا في بلورة نظرية الراوية، وفي دراستها بوصفها فنا له قوانينه، وميزاته الخاصة به. إذ من المسلم به أن أي نص روائي على علاقة ما بالواقع الاجتماعي. وإذا كانت المادية التاريخية إحدى ركائز النقد الجدلي المنطلق من الصراع القائم بين طبقات المجتمع من أجل المصالح المادية، " فهذا يعني أيضا أن الصراع موجود على مستوى الفكر، ومن هنا تدخل الرواية، باعتبارها أدبا أي شكلا من أشكال الفكر في خضم الصراع الفكري الاجتماعي⁵.

ومع تطور البحوث التي تناولت الفن الروائي، منها محاولة تشكيل نظرية متكاملة من خلال (البنوية التكوينية) التي أرسى قواعدها "لوسيان غولدمان"، التي طرحت

1. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائيتها، دار الحوار، سوريا، ط2، ص241.

2. عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1983، ص53.

3. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق ص35.

4. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الامان، الرباط، 1987 ص 90

5. حميد لحميداني، النقد الروائي و الإيديولوجي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1990، ص56.

مقولة " رؤية العالم " وكذا ضرورة التمييز بين الانتماء الاجتماعي والانتماء الفكري للكاتب، " ... فعندما يتعلق الأمر بالإبداع الروائي فإنه قد يحدث أحيانا تفاوت كبير بين المعتقدات النظرية والإيديولوجية للكاتب، وبين الرؤية الفكرية، التي تتحكم في عمله أو بعض أعماله ... " ¹ واتخذت نظرية الرواية بعدها، الأكثر رقيا بكتابات "غولدمان" الذي قال: " ... إن الرواية هي تعبير عن رؤية العالم، وهي رؤية تتكون داخل جماعة، أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع وصراعها مع الجماعات الأخرى ... " ²

تقوم رؤية العالم ³ على التركيز على العلاقات التي تربط بين البنائية وعلم الاجتماع وعلم النفس بتدخل عالم اللاوعي الفردي، وقد قام هذا الربط بين هذه العلوم إلى التمييز بين الوعي بالواقع والوعي الممكن. ويعني "الوعي الواقع" : " ... مجموع التصورات التي تمتلكها جماعة ما، عن حياته ونشاطها الاجتماعي ... " ⁴ لجهة رسوخ هذه التصورات في وجود الجماعة، وتتبدى هنا وهناك في الضمير الجمعي للجماعة. والوعي الممكن هو الذي "يجسد الطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة ... " ⁵ ولعل هذا التجسيد أن يكون ما يصدر عن البنى التحتية في جميع النشاطات الاجتماعية التي تعكس هذه الطموحات وما يمكن التوصل إليه هو ارتباط " ... الأدب، والفن الروائي بشكل خاص بالوعي الممكن للجماعة المعبرة عن نفسها بواسطة المبدع ... " ⁶

وانطلاقا من أن اللغة إشارات مركبة في نسق معين تتضمن دلالات معينة أو توحى بها يمكن عدها إيديولوجيا في الوقت ذاته. ودراسة الدلائل اللغوية التي ينطوي عليها النص الروائي تقود إلى التعامل مع العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، ومع

1. G- lukars, balzak et le realism français maspero, 1973, p 26.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق ص 36

3. الطيب لطرشين رؤية العالم عند حنامينة من خلال ثلاثيته (دراسة نصية سردية)، نوفشة بجامعة الجزائر، سنة 2013، إشراف علي ملاحي، ص 258.

4. لوسيان غولدمان، المادية الجدلية و التاريخية، ترجمة محمد برادة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1984، ص 125

5. المرجع نفسه ص نفسها.

6. حميد لحميداني، النقد الروائي و الإيديولوجيا، مرجع سابق ص 69.

الإيديولوجيات التي يتضمنها الواقع. وما ذلك إلا لأن رؤية العالم لا يمكن فهمها واستيعابها إلا من خلال الترابط بين هذه العلاقات.

فليس المطلوب تسجيل مناحي التطور التاريخي والصراع الاجتماعي في الأدب، لأن هذا التسجيل ليس من صميم العمل الروائي.

وإنما هو مجال الدراسات في التاريخ وعلم الاجتماع. ولعل المطلوب هو النظر إلى المادة الواقعية والاجتماعية على أنها " ... لا تشكل إلا وسائل للبناء لا تأخذ دلالتها الكلية إلا عندما ينتهي تشكيل العالم الروائي ... " ¹ وهذا يعني ضرورة وضع الأدب ضمن إطار البنية الفكرية للمجتمع بشكل عام، ونوعية العلاقات التي تقوم بين هذه البنية من جهة، وبين البنى الأساسية، الاجتماعية أو اقتصادية.

لعل المستوى الإيديولوجي ينطلق من النظر إلى إيضاح العلاقة الجدلية التي تقوم بين الفرد والمجتمع، هذه العلاقة التي يجسدها العمل الروائي عبر اختيار الكاتب الطريقة الفضلى لاستنتاج أبطال الرواية بما يرمي إليه من تمييز بين الفن والدين والسياسة عن البنية الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية. مع مراعاة الجانب الجمالي. وينهض المستوى الإيديولوجي أيضا بتعبير أبطال العمل الروائي عن رؤية الكاتب إلى العالم من حوله.

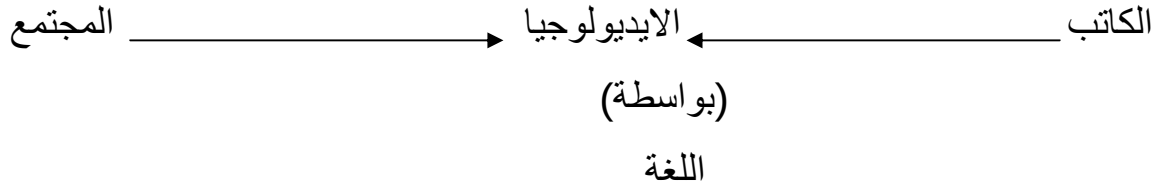
تختلف وجهة نظر كل كاتب باختلاف ثقافته وانتمائه ووعيه الناجم عن الماضي ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه حين تسعى كل مجموعة اجتماعية لفهم الواقع انطلاقا من ظروفها الاقتصادية والفكرية والدينية والاجتماعية، فالإيديولوجيا هي مجموع التصورات التي يملكها الكاتب عن حياته ونشاطه الاجتماعي سواء في علاقتها مع الطبيعة أم في علاقته مع الجماعات الأخرى ².

ويقرر باختين أن وعي الكاتب واقعة مجتمعية إيديولوجية، ويقول إن التعريف الموضوعي الوحيد الممكن للوعي الإيديولوجي أنه ذو طبيعة اجتماعية، إذ لا يمكن أن يتفرع مباشرة من الطبيعة.

1. عبد الله إبراهيم، المتخيل السرد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990 ص 118.

2. حميد لحميداني، النقد الروائي و الإيديولوجية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991، ص 69.

وتتشكل الايديولوجيا وتتجسد في الأدلة التي تبدها مجموعة منظمة، وفي غرضون علاقتها المجتمعية، ويلخص حميد لحميداني هذه العلاقة التي حددها باختين في المخطط التالي¹:



وانه لمن العبث- يؤكد الباحثون أن نعتقد أن وعي الكاتب منعدم الوجود في الرواية، ويحضر هذا الوعي الإيديولوجي في الرواية المتعددة الأصوات بشكل مستمر ويشترك بصورة فعالة وإنما تموقعه يختلف عن التموقع الذي يحتله في الرواية المنولوجية، ويعتبر "باختين" تعدد الأصوات خصوصية الرواية المعاصرة التي وظفت الشخصيات كأشكال وعي مستقلة، ووعي الذات عند البطل حسب "دوستوفسكي" لا يمكنه إلا أن يحاور وعيا آخر، والوعي الذاتي يكون مشبعا بالروح الحوارية "انه يبدو في كل لحظة من لحظاته ملتفا إلى الخارج، ويتوجه بتوتر إلى نفسه وإلى الآخر وإلى الثالث، انه لا وجود له حتى بالنسبة إلى نفسه ذاتا. خارج حدود هذه النزعة التوجيهية². فالحوارية هي التي تقر بوجود أكثر من وعي داخل الرواية يدخل في الحوار مع أنماط متعارضة من الوعي الإنساني³.

يقول غولدمان: "إن العمل الأدبي هو التعبير عن رؤية العالم عن نمط من الرؤية والإحساس بعالم محسوس من الكائنات، والأشياء، وقد يحدث عدم التوافق الكبير والصغير بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والسياسية والأدبية للكاتب وبين الطريقة التي يرى بها أو يحس بها العالم الذي يخلق فيه⁴.

1. المرجع نفسه، ص 70.

2. ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ط1، 1986، ص 365.

3. سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص 50.

4. المرجع نفسه، ص 52.

فرؤية العالم إذن هي الكيفية التي يحس بها الكاتب الواقع ثم إن هذه الرؤية ليست واقعة فردية، بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو إلى طبقة. ويرى غولدمان إن الرؤية للعالم هي بالتحديد مجموعة من الطموحات والمشاعر أو الأفكار التي تجمع بين أعضاء جماعة ما وتواجهها بمجموعات أخرى ووجهة النظر الإيديولوجية هي وجهة نظر متناسقة حول مجموع واقع الأفراد ويندر أن يكون وحدويا باستثناء بعض الحالات، والرواية هي التعبير عن وجهة نظر، وهي رؤية تتكون داخل جماعة أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع وصراعها مع الجماعات الأخرى ولا يكون المبدع هو صاحب الرؤية الفكرية في العمل الروائي ولكنه مبرزها وموضحها فقط، وهي تشبه الرؤية للعالم التي يحددها غولدمان في نظام فكري يفرض نفسه على جماعة اجتماعية معينة تعيش في ظروف اقتصادية واجتماعية متشابهة وهو ما يطلق عليه طبقة اجتماعية¹. الجماعة هي وحدها التي تستطيع أن تنتج رؤية متماسكة للعالم، ويثير غولدمان فكرة نسبية الرؤية إلى العالم لأنه تبقى في نهاية المطاف منحصرة في حدود التصور الحضاري العام للمجتمع الذي نشأ فيه.

وعدت الايديولوجيا كشيء مطابق لرؤية العالم، فعبد الله العروبي يرى أن الايديولوجيا قناع لمصالح فئوية، إذا نظرنا إليها في إطار مجتمعي آني، وهي نظرة إلى العالم والكون، إذا نظرنا إليها في إطار التسلسل التاريخي². وتكون الايديولوجيا بمثابة رؤية كونية ويشير توماتشفسكي إلى التناقضات الإيديولوجية داخل النص. ويستعمل عبارة القانون الصراع الذي يحكم بنية الحكي بشكل عام (صراع المصالح، الصراع بين الشخصيات)³.

يجعل باختين الكاتب صاحب موقف حيادي في الغالب وخاصة في الروايات ذات الأصوات المتعددة، إن صوت الكاتب و إيديولوجيته، يكونان موجودين ضمن الأصوات المتعارضة منذ بداية الرواية غير أن جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة بحيث

1. سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياها واتجاهاته، ص 48.

2. حميد لحميداني، النقد الروائي و الايديولوجيا، ص 18.

3. المرجع نفسه، ص 18.

يكون من المتعذر تماما تحديد الموقف الذي تبناه الكاتب مادام يدير الصراع الإيديولوجي في شبه حياد تام.

وترى كريستيفا أن باختين يقول بالرواية التي تحتوي على مجموعة من الإيديولوجيات المتصارعة في بنيتها، ولا يقول باختين بإيديولوجية الرواية، فالنص الروائي ممثلي بالأصوات الإيديولوجية لكنه لا يتخذ في كليته موقف إيديولوجيا، إن النص المتعدد الصوت، ليس له إيديولوجية خاصة، وأغلب أعمال دوستوفسكي تحقق فيها هذا المستوى من الحياد. "لا تكون هناك غلبة إيديولوجيا على الإيديولوجيات الأخرى، فالإيديولوجيات تقف على قدم المساواة، وكل واحد منها تعرض من خلاله زوايا قوتها وضعفها على السواء، وتنتهي الرواية دون أن يستطيع القارئ تحديد ما هي الإيديولوجيا المنتصرة. غير أنه يكون قد اكتسب معرفة عميقة بكل الإيديولوجيات وبحدودها المعرفية، الرواية الدIALOGية، لا تلغي أبدا صوت الكاتب ولكنها تواريه باتخاذ مظهر حيادي¹.

وتتألف مادة الرواية دوستوفسكي من أصوات الآخرين ووجهات نظر الآخرين، عالم عدد من أشكال الوعي الذي يفسر بعضها البعض "إن وعي الذات عند البطل لا يمكنه إلا أن يحاور وعيا آخر، كما أن حقل رؤيته لا يمكن أن يوضع إلى جانب حقل آخر للرؤية والإيديولوجية إلى جانب إيديولوجية أخرى². وهناك حرية تامة لوجهات نظر الآخرين تكشف عن نفسها من دون أحكام تقويمية جاهزة من قبل المؤلف.

ولا يخلو الخطاب الروائي من توجه إيديولوجيا، أي رؤية خاصة للعالم، لا يكون تعبيرا مباشرا عن إيديولوجية الكاتب، فالخطاب الروائي، بل التعبير الإنساني عامة هو إيديولوجي بالضرورة.

فكل رواية مبدعان: مبدع فعلي هو الكاتب ومبدع وهمي هو السارد ونجد في كل رواية عالما مختلفا وساردا.

1. باختين، شعرية دوستوفسكي، ص 53.

2. حميد لحميداني، النقد الروائي و الإيديولوجيا، ص 32.

ومن وجهة نظر علم النفس، فالكاتب يحمل في ذاته أنا اجتماعي (Moi préateur) وأنا خالق مبدع (Moi social) والكاتب هو إنتاج أنا يختلف عن أنا المجتمع والعادات.

فالرواية هي المجتمع، الرواية كلمة- خطاب- والكلمة دليل، إيديولوجي ودليل اجتماعي وأداة للوعي (أي ظاهرة مرافقة لكل فعل واع) والكلمة كظاهرة إيديولوجية، تتطور باستمرار، وتعكس بأمانة كل التغيرات الاجتماعية، إن مصير الكلمة هو مصير المجتمع المتكلم¹. وهكذا فلا حاجة إلى مقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع حاضر في الرواية على المستوى اللغوي نفسه.

إن النص ليس لوحة فتوغرافية شفافة ينعكس من خلالها العالم لكنه لا ينفصل عن الواقع الذي أنتج أدواته الأساسية وهي اللغة لقد تأكد القول بأن الأدب يعبر بطريقة ما عن الإحساس بالكون فالعمل لا يتطابق مع واقعه ولا يعكسه مباشرة، كما لا يكفي باستحضار بعض عناصره، وإلا سيتحول الإبداع إلى مجرد نقل الوقائع. إن الرواية ممارسة مشروطة بزمنها أي أنها ممارسة تتم في فضاء اجتماعي- إيديولوجي- محدد تحمل التناقضات الاجتماعية والايديولوجيا للحقبة التاريخية، ولا نص يمكن أن يلتصص من بعض سطوة الواقع مهما سعى إلى الاكتفاء بذاته.

هكذا تواجه الدارس جملة من الأسئلة منها: هل هيمنة رؤية الراوي على الرواية وطبعها بطابعها، أم تعددت الأصوات في الرواية ؟ وهل أوصلتنا بنية الرواية إلى رؤية إيديولوجية محددة أم برزت من خلال تنظير فكري أطاح بفنية الرواية ؟ أ- المستوى الإيديولوجي في الرواية الأنثوي العربية المعاصرة:

أ/1- المستوى الإيديولوجي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة:

إذا كان الربط بين الوضعين الاقتصادي والاجتماعي صحيحا، وما يستتبعه من "... اختفاء الشخصية الفردية بوصفها بطلا، ليظهر الرجل العادي، وذلك من عصر

1. ميخائيل باختين، الماركسية و فلسفة اللغة، ترجمة محمد بكري و يمني العيد دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص 25.

التطور البرجوازية إلى المرحلة الاحتكارية"¹، إذا كان ذلك صحيحا، فإن أبطال الرواية الذين أصبحوا شخصيات عادية. سيلاقون مصاعب كبيرة. تقف في طريق التعبير الذي ينشدون، وسيشعرون بالعجز، وسيصابون بالإحباط. ومن هنا نمضي إلى الرؤية إلى العالم².

لا تخلو رواية "أرض و سماء" من ملامح الحرية الفردية، والالتفات إلى الذات وجعلها محور الأحداث، يقول الراوي: "... ابنة خالي البيروتية، بدأت تنفعل وتتمرد حين جاءت هنا في أول يوم، بالجينز المشدود والصدر المفتوح والبشرة السمراء البرونزية وحكت عن البحث ومشاعرها، قلت لنفسني: أهي منا ؟ هل تشعر بنا؟ وهل تحس بمآسينا؟ أم أن كل همها هو ما تصطاد من معلومات لتنفذ عنها بعض الغبار، وتحللها للماجستير بعقل بارد؟ "...³، فقد تجلت هذه الناحية في غير مكان من الرواية، وهي وإن كانت نوعا من الاستجابة للعصر إلا أنها تبقى سمة ذات مضمون اجتماعي⁴، في ظل مجتمع محافظ، يرفض مثل هذه الأمور أو التصرفات، ومن مظاهر الحرية أيضا ما يعبر عنه الراوي في هذا المقطع السردى فيقول: "... مشيت قليلا نحو الدار، توقفت عند سماع أول همسة. كان الشابان يجلسان على مقعد خشبي خلف الجدار، ماذا يقول؟ وماذا تقول ؟ أهي صداقة ؟ أهي زمالة ؟ أم قصة حب ؟ شباب صغار بعمر الورد. جيل يشتاقي إلى الأحلام ويتحرر من حاضره بحبال الوهم، هذا ما كان حين كنا في هذا العمر ولم نحسب ما يأتينا من غدر الغد ... تأملت خيال الشابين في العتمة، رأيتهم يضع رأسه في حضنها ..." ⁵

فمثل هذه التصرفات ما هي إلا مظهر من مظاهر الحرية، التي يعززها الفراغ الاجتماعي الذي هو ثمرة رتابة إيقاع الحياة اليومية، لذلك تغدو مثل هذه العلاقات العاطفية التي لم يستطيع الراوي تصنيفها أهي علاقة صداقة أم زمالة أم علاقة حب،

1. حميد لحميداني، النقد الروائي و الايديولوجيا، ص 129.

2. مجد السعيد عبدلي، عالم كتاب ياسين الأدبي، دار القصة للنشر، الجزائر، 2009، ص 08.

3. سحر خليفة، أرض و سماء، ص 385.

4. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق ص 38.

5. أرض و سماء، ص 423.

مهرباً نفسياً من مشاعر السأم بكل ما يصاحبها من انحرافات لا يقبلها المجتمع. فرواية "سحر خليفة" بدون شك، ثورة وتمرد على مظاهر المجتمع الفاسدة، فالمتأمل للمشهد الروائي الأنثوي، يجد هذا الأثر، فالرواية "نظال" / "المرأة" تعاني من الآخر، هذا الآخر هو الإرث الثقافي والاجتماعي والأعراف¹، والتقاليد المتداولة في مجتمع عربي شرقي.

أقلق الوصف موضوع رواية (أرض وسماء) مطولا ومفصلا فأظهرت الواقع الفلسطيني بتناقضاته، شخصيات يحملون دمهم على أكفهم في سبيل وطنهم، "أمين القحطان" الذي ... يحركه واجبه الوطني "... اسمي يا سادة أمين القحطان، نعرف، نعرف. أنا من القدس وكنت مع الحسيني في القسطل. نعرف، نعرف. هزمتنا في القسطل، وفقدنا القدس. أحدهم قال مصححا، بل نصف القدس. وقال الشيخ المعمم: لا حول ولا قوة إلا بالله، تفرج، تفرج. الفرج قريب بإذن الله. لكن يا بني لماذا تجيء إلى لبنان وتترك بلدك؟ قلت بحماسة: لبنان بلدي ك فلسطين، وببيروت غالية مثل القدس، هزوا الرؤوس، علق القصير بالطربوش: ولبنان وفلسطين في سوريا ..."²

فلسطين كطائر جريح، كلما تبادت الحروب في اغتصابها وتهديمها انتفضت من تحت رماد المحن³، بفضل أبنائها الذين ضحوا بالغالي والنفيس من أجلها. فأصبح الوطن بالنسبة لهم قبر، والمستقبل قبر، والقلب مجرد قبر، وفلسطين جنون انتفاضة تلو انتفاضة، ويبقى الأبرز حب الفلسطيني ورغبته القوية في العودة: "... رائحة القدس، رائحة الشوق والهجران والتحسر. رائحة القدس! لكن الوضع هنا مختلف، يدعو للأمل والتفاؤل، فما هي سوريا تنتفض بثورة قومية تدعمنها. وها هو قائدنا يبشرنا بوضع أفضل في أقل من عامين على رجوعه. قلب المعادلة السياسية أعاد اللون القومي إلى الحزب، بعد أن كاد يتلبنن، وثبت النظام في المنتديات والدوائر، وأعاد الثقة إلى النفوس، ودربنا

1. الأخضر بن السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة، مرجع سابق ص 37.

2. أرض و سماء، ص 163.

3. نبيل سليمان، المساهمة الروائية للكاتبة العربية، مرجع سابق ص 100.

فحملنا السلاح، ... لكن الانقلاب في سوريا فجر غضب الحكومة اللبنانية، واحتقن الجو، قرروا ضربنا والإطاحة بنا قبل أن نقوم بانقلاب مماثل..."¹

إن رؤية " أمين القحطان" في "أرض وسماء" هي أن مصلحة الوطن فوق مصلحة الأفراد، دون أن يعني ذلك، أي إلغاء لحقوق الفرد الإنسانية والاجتماعية، وليست القضية هنا في القول، إن الرؤية توجه الرواية، بل القضية في أن هذه الرؤية تشكل قيمة عامة لرؤية العالم². تدعوا الرواية إليها، وتحبذها وتدافع عنها وتجعلها بناءها التحتي الشامل. وهذا هو معنى المنظور أو المستوى الإيديولوجي في رواية "أرض وسماء".

وهناك أيضا من أذل نفسه للعيش، حتى صار يتخلى عن دوره النضالي من أجل مكاسب مادية تافهة. فقد تم بيع الثورة والمقاومة، وتشرذ المناضلون ويئس المقاتلون، وتم إبعادهم لحسابات هم أصغر منها، وعليهم فقط أن يقبضوا أجر الذل والخنوع، حصتهم من الصفقة الكبيرة " ... أنا أعرف أنني مقبل على مغامرة، قد تكلفني حياتي في سبيل الحزب. سأذهب لحسني الزعيم أذكره بوعوده والحلف الذي عقدناه وتعاهدنا عليه. سأبرز مسدسه وأحركه أمام عينيه، ليتذكر. اصبر يا أمين، دعني أكمل، أعرف أنه قد يخون العهد، وأنه كما قيل لنا عدة مرات، مغامر لا يؤتمن، وأنه قد يتخلى عنا ويغدر بنا"³.

لقد وظفت (سحر خليفة) رؤيتها للعالم توظيفا فنيا وجماليا، فلا فائدة من رفض الرؤية أو تأييدها أو توهينها، انطلاقا من رؤية مغايرة، ذلك أن الروائي يكتب رواية أي أنه يرغب في استخدام لغة الفن ليقنع قارئه، بالرؤية التي يؤمن بها، وكلما كبر نصيب الرواية من الفن كان الروائي أقدر على توفير هذه القناعة عند القارئ⁴.

1. أرض و سماء، ص235.

2. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص 172.

3. سحر خليفة، أرض وسماء من مصدر سابق، ص 235.

4. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، مرجع سابق ص 173.

في رواية (أرض وسماء) نقع على نص روائي لا يطرح أفكاره طرحا مباشرا، بل يجعلها منطوق الشخصية (نظال)، ووعيتها وصوتها الخاص، وبتعبير آخر فإننا لا نعثر على طرح مباشر للقيمة العامة بأفكارها المتنوعة، بل نعثر على إخلاص للفن الروائي، تجلى في بث القيمة في ثنايا الحوادث ودلالاتها، وفي وعي (نظال) وسلوكها الروائي، بل إن هناك دليلا على فنية الرواية، هو ذلك الخيط من الأسى، الذي يشعر به القارئ، خلف هذه القيمة العامة، يقول الراوي: "... بعد الحسيني والقسطل، انقلبت البلد إلى مآتم القائد راح فانهارت المعنويات، وتدرجنا وبتنا جزءا من بناء رث، متآكل، نتآكل فيه، من بقي من وجهاء القدس والأعيان ظلوا كما كانوا، مع الواقف، أي مع نظام حكم مستورد من جهة الشرق، وجيش الإنقاذ تبعثر ورحل قبل إطلاق طلقة واحدة. والمدارس والمستشفيات امتلأت باللاجئين والجرحى وذوي العاهات"¹

من خلال هذا المقطع، عبر الراوي عن رؤيته الفنية للعالم، الذي أوصله إليه، استبداد بعض الحكام، وتفردهم برأيهم فماذا تبقى للشعب أن يقول ولا حيلة له وسط أمواج المؤامرات التي تتلاعب به. وتحت ضغط القمع الذي يمارس عليه، الضغط الذي أوصلته إياه أنظمة الحكم المتخلفة والرجعية المعتمدة على التجسس والاستخبارات، فما حيلة الدور الثوري النهضوي الذي يمكن للأحزاب القيام به فيما قياداتها لاهية بالمكاسب والغنائم، تعطي أكتاف الجماهير المقهورة، وتبيعها الخطابات الملتهبة من على منابر اللامبالاة².

تنثر "سحر خليفة" ذلك كله في (أرض وسماء)، وتعرض لمظاهر الظلم، والاستبداد والوحشية الإسرائيلية فتقول على لسان الراوي: "... هذا العجمي هو رجل دين، يعني مسيحي ملتزم، بشريعة عيسى وكتابه، يعني مسيحي في أعماقه، ونوع حياته، وهو مناظر، ألا تعرفين أن اليهود يقتصدونه وحاولوا قتله عدة مرات؟ ألا تعرفين أنهم قتلوا راهبة بريئة وخوريا عجوزا؟ ألا تعرفين أنهم قطعوا الخوري العجوز إلى أجزاء،

1. أرض وسماء، ص 45.

2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، مرجع سابق ص 262.

كما نفعل بالخروف والدجاجة؟ ألا تعرفين أن أجزاءه مازالت في الكنسية، معروضة للعيان، ونحن غافلون عنها ولم نسمع بها ؟ قطعوه إلى أجزاء بدم بارد ..."¹ إن هذا المثال صدى لأحاديث الشعب، ونقلًا صريحًا، لما كان الناس يتداولونه على اختلاف فئاتهم، أي أن الروائي لم يقحم نفسه هنا، ولم يتحكم بالرؤية، لقد نجح في نقل هذه التحليلات بعفوية²، تحاكي تلك التي يمكن رصدها في يوميات الشعب الفلسطيني على أرض الواقع.

في بلاد العرب ينتمي شخص ما، إلى تيار ما، قناعة منه، بمبادئ هذا التيار أو الحزب، فيفاجأ بعد حين بأنه ثمة خطة/ طبخة يصنعها الكبار، وأول ما تضرب به عرض الحائط هو تلك المبادئ، ويصبح هذا الإنسان إذ ذاك أمام خيار من اثنين: إما أن يحافظ على نقاوته وينسحب، وإما أن ينخرط في اللعبة الكبيرة. لأنه إن لم يكن هذا ولاذاك فسوف يكون مجرد شاهد زور على العملية، والعملية يقودها المتسلقون البهلوانيون الذين ما إن يصلوا إلى الأعلى حيث غرفة العمليات وإدارة المخططات وتنفيذها، حتى تبدو عليهم أمارات الثراء وليس هناك من يسأل: من أين لك هذا؟ لأن المسؤولين السياسيين في التنظيمات والأحزاب هم المسؤولين عن ذلك كله و(المسؤول لا يسأل).

وهذا ما عرضته (أرض وسماء) على غير صعيد، لاسيما في التجربة الفلسطينية إذ يقول الراوي: "... كثرت حولنا الشائعات، قالوا إننا ضد الإسلام والعروبة وإننا نحرص القرويين على الاستيلاء على ممتلكات الإقطاعيين، قالوا إننا نملأ رؤوس الشبيبة بأفكار جانحة شاذة، تتحدى العادات والتقاليد كل تلك الشائعات سرت كالنار في الهشيم وتبنا محاصرين، بحسد الأحزاب السياسية وتهديدات الإقطاعيين، وذعر المواردنة والسنة، فأحاطونا بالعملاء والجواسيس وحاولوا مرارا وتكرارا النفاذ إلى مشاريعنا، وتدمير مقرنا وصوبوا نظرهم إلى نموذجنا الصغير في الوادي الكثير. رغم كل ما أحيط

1. أرض و سماء، ص 407 - 408.

2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، ص263.

بنا من حسد وحقد ومؤامرات، واضبنا على قطف ثمار النجاح..."¹ فقد عالجت الكاتبة الانتماء السياسي بوصفه تعبيراً بارزاً عن خلفية إيديولوجية²، مشيرة إلى التشتت والتمزق اللذين يمسان الالتزام الحزبي معارضة كان أم موالة فالملتزمون الذين يشكلون الموالة راحوا يسخرون مواقعهم لخدمة أغراضهم الشخصية، والأحزاب السياسية التي تشكل المعارضة ليست بأحسن حالاً. كما سنرى في المثال التالي: "... كنا نعيش مرحلة ثورية ونعتقد أن بإمكاننا إصلاح الوضع وتقويمه: إرجاع لبنان إلى صدر الأم سوريا، وتوحيد المواطنين في إطار المواطنة القومية، وتخليص البلد من الإقطاع، والقضاء على العشائرية والطائفية، والتخلف والأمية"³

أي قارئ لهذه الرواية في العالم العربي، لن يجد غرابة في هذه الممارسات، لأنه يختبرها حيث هو، فالرواية تبحث عبر مثال أو أكثر ظاهرة مستشرية في الوطن العربي وليست محصورة ببلد دون آخر⁴.

ولا تخفى هنا إيديولوجيا "سحر خليفة" التي قالت: "اقتتلنا على السماء، أفقدنا الأرض..."⁵

ومما لازالت تعانيه المجتمعات، وترزح تحت وطأته الانتماءات الضيقة، إذ يشارك الفرد في صنع قراره جميع المؤثرات المحيطة به، لاسيما الدين ومشكلة الطائفية، ولشدة نقشي هذه الظاهرة، تنشأ مخلفات مرضية، متخفية خلف قناع النقد (غير الموضوعي) ومحمية بسلطة الأمر الواقع⁶، كما في المثال التالي: "... تذكرت ما قال البيك السني أبو الطربوش، قال: الفلسطينيين منا وفينا والعين لا تعلق على الحاجب، يقصد الإسلام والملة لكن عبارة "دنا وفينا" مشروطة لأنه واصل، لكن إذا راحوا هيك وهيك، يعني إخوان وشيوعية، فلا أنته منا ولا فينا، هذا ما قال شيخ السنة. أما هذا، هذا

1. أرض و سماء، ص 190 - 191.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 43.

3. أرض وسماء، ص 205 - 206.

4. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، مرجع سابق ص 271.

5. أرض وسماء، ص 05.

6. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، مرجع سابق ص 279.

الرمادي المستشرف فيقول: "كثرة عليكم"، ليس لأننا مسلمون فقط، بل لأننا فقراء سنيون وغير متحضرين بحضارتهم ويقول علانية بصراحة: فلسطين لهم، أي لليهود، ولبنان لنا، أي للنصارى...¹

إن البحث في الثالوث الممنوع وخاصة (الدين والسياسة) يعكس فكر "سحر خليفة" التي تحاول كشف اللثام عن ظاهرة تصارع الأديان والطوائف في العالم العربي.²

أ/2- المستوى الإيديولوجي في رواية "الطنطورية لرضوى عاشور":

للمنظور على المستوى الإيديولوجي علاقة وثيقة بنظام الراوي، وقد لمسنا دينامية الراوي في (الطنطورية)، وديمقراطيته من خلال إفساحه المجال للأصوات الأخرى والتزام الروائي بالحفاظ على تعددية الرواة، داخل المبنى الحكائي ويبقى أن نبرهن على ذلك عبر الدراسة التالية:

رقية امرأة فلسطينية، مثقفة، مسلمة، محبطة، محاطة بالثورة الفلسطينية، وأزمتها المجسدة بكثافة في علاقتها مع عائلتها وأطفالها.

فهي بخلفيتها هذه تعيش الأزمة السياسية التي تمزق المجتمع العربي بصورة عامة، والتي تنسحب على تفاصيل حياتها الاجتماعية، والطريقة التي تتجلى بها هذه المعاناة في الرواية تعكس لنا المنظور الإيديولوجي الذي ينم عن تفكير رقية وثقافتها ولكن لنبحث عناصر هذه الأزمة كما وردت في الرواية:

البعد القومي والحديث عن أبناء الوطن الكبير، فيختلف بتحديدده صفة التفاعل مع الوقائع، وكأن الرواية تؤرخ لمآسي الأمة العربية، فيختفي ألم الشخص – الفرد- ويتجلى

1. أرض وسماء، ص 203.

2. المصدر نفسه، ص 299.

ألم الأمة بتاريخها وثقافتها وحضارتها، ومصيرها الحاضر والآتي¹، والقضية الفلسطينية تحتل المقام الأول من اهتمام الكاتبة. فتصف الحياة البائسة للإنسان في الملاجئ والمخيمات، والاهانات الإنسانية، التي يتعرض لها عندما يشرّد بعد هدم بيته وتدمير ذكرياته وفضح حميميته وانتهاك خصوصياته². يقول الراوي: "... لم أكن أعرف كل التفاصيل، ماذا حدث في حيفا يوم كذا، وكم قتل راح من براميل البارود الذي دحرجه المستوطنون على جبل الكرمل، في شارع كذا، وأي قرية داهموا في الليل بيوتها وسكبوا الكيروسين، على مونتها من طحين وعدس وزيت وزيتون وأطلقوا الرشاشات على أهلها، ولكنني كباقي صبايا البلد، كنت أعرف أن الوضع خطير³

وعلى إيقاع الصراع العربي الإسرائيلي والهزائم المتتالية يتواتر الحرب الروائي في التاريخ⁴، كما بدا في الرواية، يقول الراوي: "... كانت الحرب تسلمنا إلى الحرب. ومن حرب إلى حرب ... ماذا؟ هنا تتعثر الجمل ويترك الكلام لأنني لا أعرف كيف يمكن تلخيص ما عشناه في تلك السنوات، لا أعرف طريقة لنقل المعنى وأتساءل عن جدوى الدخول في التفاصيل. خذ مثلاً السبت الأسود في ختام العام 75. اختطفت الكتائب 300 مسلم وقتلت 70 آخرين، وردت الحركة الوطنية بالاستيلاء على منطقة الفنادق وبعدها انفلتت الفوضى وعملية النهب في قلب بيروت. وقلبها قتل 63 من العمال السوريين وأجبر الآلاف منهم على الفرار..."⁵

ولم تقتصر الكاتبة على سرد المعاناة الاجتماعية جراء الاحتلال الصهيوني، وحياة الأفراد داخل الملاجئ والمخيمات، بل شددت على خصلة مميزة للكائن الفلسطيني الفريد في التاريخ المعاصر، تلك الخصلة تتمثل في القدرة على التجدد والقدرة على

1. محمد المعتصم، المرأة و السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء ط1، 2004 ص 148.

2. المرجع نفسه ص نفسها.

3. الطنطورية، ص 24-25.

4. نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، اتحاد الكتب العرب، دمشق، 2005، 183.

5. الطنطورية ص 184.

المقاومة ودفع أشكال الإنهيار وهدر الكرامة¹، كما في المقطع السردي الموالي: "... حيفا سقطت في يومين، راحت في يومين اثنين يا أبو صادق. كنت هناك وأنت تعرف. مدينة محاصرة من الجهات الأربع، عشر مستوطنات تطوقها وفي داخل المدينة، هم يسكنون الجبل ونحن في السهل، ومعهم مدافع ونحن نحتاج أن نسلك كالحوات لنحصل على السلاح. وصلتنا 250 بندقية من الشام، لم يستلم رشيد الحاج إبراهيم منها سوى 89 لأن الباقي كان عاطلا وقديما².

لم يقم الروائي نفسه هنا، ولم يتحكم في الرؤية، لقد نجح في رصد المشاهد على أرض الواقع. وان بدا أن الحرب هنا هي الحدث الأكثر تأثيرا، فان قدرة الشخصيات على تجاوز هذا الحدث، وعدم الخضوع له، أنتج وحدات سردية مضادة فالحرب التي أجبرتهم على الخروج لم تجبرهم على الاستسلام، وإنما كان لديهم القدرة على خلق حيواتهم بعيدا عن الأرض³، وتأتي المشاهد لتساند الأحاديث في تصوير مشاهد الظلم والاستبداد "... عند المقبرة كانت شاحنتان في الانتظار. تحت تهديد السلاح طلبوا منا الصعود انتزعت مجندة العنزة مني وكنت أحملها. كنا عدة مئات من النساء والأطفال والشيوخ، ربما خمسمائة أو ستمائة، حشرونا في شاحنتين، بدأت الشاحنتان في التحرك. صرخت فجأة وجذبت ذراع أمي وأنا أشير بيدي إلى كومة من الجثث نظرت أمي إلى حيث أشير وصرخت: جميل. جميل ابن خالي ولكنني عدت أجدب ذراعها بيدي اليسرى، وأشير بيدي اليمنى إلى حيث أبي وأخوي، كانت جثثهم بجوار جثة جميل..."⁴ وهكذا فقد طالت الكاتبة الاتجاهات السياسية والحرب في فلسطين، بوصفها تعبيراً بارزا عن خلفية إيديولوجية، فكل وحدة سردية تنطوي على مغزى سياسي⁵. فالحرب تتولى إنضاج الشخصية ووضعها على محك الاختبار لتعدها لحياة لها طبيعتها

1. محمد المعتصم، المرأة و السرد، مرجع سابق ص 148.

2. الطنطورية ص 43.

3. د. مصطفى الضبع، الطنطورية قراءة سيميوتأويلية، مجلة الرواية قضايا و آفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 6- العدد 6، 2011 ص 71.

4. الطنطورية ص 62.

5. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 44.

المتفردة¹، "... تعلمك الحرب أشياء كثيرة. أولها أن ترهق السمع، وتنتبه، لتقدر الجهة التي يأتي منها إطلاق النيران، كأنما صار جسمك أدنا كبيرة فيها بوصلة، تحدد الجهة المعنية بين الجهات الأربع أو الخمس، لأن السماء غدت جهة يأتيك منها أيضا الهلاك ثانيها أن تسلم قليلا وأن لا تخاف إلا بمقدار. القدر الضروري فقط. لو زاد خوفك مقدار ذرة، غادرت بيتك بلا داع لأن القصف في الناحية الأخرى من المدينة، ... ثالثا أن تنتبه حين تضطر لمغادرة البيت أن تأخذ الأهم فالمهم ... والمؤكد أن هناك رابعا وخامسا وسادسا تتعلمه من الحرب، لكن دائما تتعلم وإن ورد هذا في الأول أو في الختام، أن تتحمل. تنظر وتحمل لأن البديل أن يختل توازنك. باختصار يجن ..."²

شخصية (حسن) التي تمثل نموذج الجيل الثاني الممثلة للمعرفة الباحث عن الحقيقة، فإذا كان جيل رقية هو جيل المأساة التي لم يسجلها ولم يكن على وعي إلا بالاكثواء بنارها، فهو يمثل نقطة الهدوء المركزي وسط العاصفة. وذلك باعتداده طريقة عصرية تقوم على قواعد البيانات وبث الكثير من العلامات ذات الدلالة.³

فاليأس الذي عصف (برقية) وهي تكتب الحكاية التي طلبها منها ابنها (حسن) "... حسن هو الذي اقترح علي كتابة حكايتي قلت: لست بكاتبة قال: احك الحكاية، اكتب ما رأيته وعشته وسمعته وما تفكرين فيه وإن صعبت عليك الكتابة احك شفاهة وسجلي الكلام..."⁴ فكتابة الحكاية أضعفت قوتها فالمتقف ينكب أثقالا جساما، ينوء بحملها وحده⁵، بينما عامة المجتمع لاهون بأمور المأكل والمشرب.

نجد إشارات مبشرة هنا وهناك، تتم عن نظرة متفائلة في الرواية، ولعل هذه الإشارات أن تكون كافية لتوضيح الرؤية إلى العالم من وجهة نظر المؤلف. وهو ما يتبلور في الأغاني عبر تعبيرها عن الأفراح، تلك الأفراح التي تمثل العنصر القائم

1. مصطفى الضبع، الطنطورية قراءة سيميو تأويلية، ص 72.

2. الطنطورية ص 183 - 184.

3. الطنطورية ص 231.

4. الطنطورية ص 204.

5. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، ص 272.

بالتوازن الطبيعي في مقابل الأحداث ذات الطابع الدموي في الرواية. كما أنها تمثل نوعاً من الهدوء والحياة في مقابل العنف والموت " ... قولوا لأمه تفرح وتتهنى .

ترش الوسائد بالعطور والحناء

والفرح إلنا والعرسال تتهنا

والدار داري والبيوت بيوتي

وإحنا خطبنا يا عدوي موتي ..."¹

فالرواية مدار التعددية والتنوع والتشعب، فتعداد الشخصيات كبير بشكل عام، وهي تنتمي إلى عدة أمكنة وبالتالي عدة ثقافات²

واختلاف المنشأ والتجربة بين شخصية وأخرى، يؤدي بالمحصلة إلى اختلاف المنظور الإيديولوجي، وتبقى نقطة الالتقاء الأساسية بين الشخصيات في الانتماء إلى دائرة واحدة بما يعني معايشة التجارب والأجواء نفسها.

أ/3-المستوى الإيديولوجي في رواية " الحق في الرحيل " لفاتحة مرشيد:

يتولد دائماً أمام نقاد الأدب ودارسيه سؤال مهم، يرتبط بالكيفية التي يتم من خلالها مقارنة القيم الإيديولوجية في العمل الروائي، خاصة إذا كان لدينا وعي بطبيعة النص الروائي فالنص الروائي بشكل عام- يتكون من خلال إطار لغوي يشكل بنيته، وفي الوقت ذاته منفتح على إطار موجعي، خاصة إذا توقفنا عند تأكيدات باختين، وهي ترتبط- كما يشير فلا ديمير كريزنسكي- " بكون الوعي الفردي يشكل إيديولوجيا والإبداع الفني يشكل إيديولوجيا والكلمة ظاهرة إيديولوجية – بامتياز -"³

فالإيديولوجيا ترتبط بالوعي الفردي الذي يرتبط بفكرة يؤمن بها، ولها سلطان وتأثير عليه، بحيث تغدو هذه الفكرة، محرّكة لهذا الفرد في خطابه العادي، وفي خطابه الإبداعي (الرواية) فكما يقول محمد برادة: " ... لا تستطيع أن تنفصل عن الإنسان في

1. الطنطورية ص 10.

2. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته ص 254.

3. فلاديمير كريزنسكي، باختين و المسألة الإيديولوجية، ترجمة عبد الحميد عقار، حسن الجراوي، مجلة علامات، المغرب، ع6، 1996 ص 25.

معضلاته حتى في تجربة الرواية الجديدة في فرنسا، كانت النصوص حاملة ضد إرادة مبدعيها لأبعاد سوسولوجية تشهد على مأزق اللامعنى والعبثية المخدرين من صلب حضارة تستند إلى خطاب العقلانية والتقدم..."¹

فالنص الروائي، الذي يقدم وعيا للحظة التاريخية، وفي إطار اجتماعي خاص، يلامس- بالضرورة- محددات تم تشكيلها وفق نسق عام أو خاص، ومن ثم يعيد تشكيلها في سياق نصه الإبداعي، وقد أطلق السعيد بنكراد على هذه المحددات (لاوعي النص)، فالنص الروائي- في رأيه- يروي أحداثا انطلاقا من وجهة نظر معينة، والنص الذي يصف أحداثا يقوم بذلك انطلاقا من معرفة سابقة، تضع الموصوف ضمن خانة تحتوي على معايير الوصف، والنص الذي يرصد أفعالا يقوم بذلك من خلال تحديد خانة تفسر الفعل وتؤوله².

إذا كانت الايديولوجيا أو القيم الايديولوجية محددات تم تشكيلها تدريجيا، أو مضمرات بحسب طبيعة تشكلها في النص، فكيف يمكن مقارنة هذه المضمرات أو المحددات في نص "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد؟ وهل استطاعت شخصيات الرواية إبراز الخلقية الثقافية أو الايديولوجية في كل ذلك؟ وما هي الشؤون التي تنطعت لبحثها أو تمثيلها؟

لا تخلو رواية "الحق في الرحيل" من ملامح الحرية الفردية، والالتفات الى الذات، وجعلها محور الأحداث، وتتجلى هذه الناحية في غير مكان من الرواية، وهي وان كانت نوعا من الاستجابة للعصر إلا أنها تبقى سمة ذات مضمون اجتماعي، يقول الراوي: "... حقيقة الأمر أنني رجل لا يحب الارتباط، الارتباط يحد من لعبك، يحد من مخاطرتك، يحد من حريتك في أن تربح أو تخسر ... كنت أحس بأنني في الزواج أساسا سوف أخسر الكثير، انه صفقة غير مربحة، لذا استغنيت عنه وربحت نفسي..."³

ما يستخلص من هذه الجملة السردية، هو رغبة (فؤاد) في البقاء حرا، متخلصا من كل القيود والروابط الاجتماعية التي تأسره، فعزوفه عن الزواج يتحول إلى معادل

1. محمد برادة، شرك الكتابة، مجلة الوسط، عدد 21، 1992 ص 10.

2. سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات الايديولوجية، دار الأمان، المغرب، 1996، ص 35.

3. الحق في الرحيل، ص 21.

موضوعي للتنفيس عن الكبت الذي يعانيه، وحاجته إلى فك اللجام الذي يقيدته. فحين يدخل الآخر (المذكر) إلى العالم الداخلي للذات الساردة، تتولد شهوة المعرفة وشراهة الفضول، لكشف النقاب عن هذا المبهم (الرجل)¹، ولعل في حياة البطلة (إسلان) المستهتر ما يؤكد مظهرها آخر من مظاهر الحرية، وهذا ما نلمسه في قول الراوي: "... وصلت عمارتها بشارع كوينز واي المحاذي لحديقة هايدبارك منتصف النهار، محملا بورد أبيض ورواية "أغادير" لمحمد الدين ... طرقت الباب طرقات خفيفة، استقبلتني بقفطان مغربي أزرق وشربيل باللون نفسه وقد أسدلت ضفيرتها الطويلة السوداء على كتفها الأيسر.

أطبقت قبلة على خدها و طبول القلب تدق. تدق. تدق²

إن هذا المشهد هو البؤرة التي ستمهد اللقاء الحميمي الذي سيجمع بين (إسلان) و(فؤاد)، اللقاء المحرك للسواكن، إعلاء لرغبات مكبوتة، هو بامتياز مقطوعة فجرت مظهرها من مظاهر الحرية بفعل ضغط الواقع واكراهاته³.

تمتلك الكاتبة المغربية "فاتحة مرشيد" رؤية متميزة إلى الحياة والموت، وإذا ما استطاعت الحياة أن تكون مجالا رحبا لتحقيق الأمنيات لأسباب متعددة، فإن الموت، وخصوصا المرض الذي ينتزع الحياة بدون وجه حق هو فعلا نهاية مؤلمة تستثير انفعالات وأحزان الناس جميعا. فعنوان الرواية (الحق في الرحيل) يشير بكيفية مباشرة إلى الموضوع المركزي للعمل الأدبي وهو يشير بدوره على عدة مدلولات مثل الموت الرحيم، حرية الحياة أو الموت، السفر الأخير، الموت بكرامة، اليوثانيزيا (كلمة يونانية تعني الموت اليسير)، الاوتانازي (الموت الرحيم)⁴ ... هذا الفعل أي الموت، يمارس بشكل خفي في كثير من المجتمعات بالرغم من حظره دينيا، وقانونيا، والذين يقومون به، يبررون فعلهم بدوافع إنسانية محضة، لتخليص المريض من وضع ميؤوس من شفائه. كما حصل مع بطلة الرواية (إسلان)، التي فقدت عضلة لسانها، فأرادت الموت بكرامة

1. الأخضر بن السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة، ص 68.

2. الحق في الرحيل، ص 24/20.

3. أمين عثمان، فصول في الرواية المغاربية، الدار التونسية للكتاب، تونس ط1، 2012 ص 148.

4. الحق في الرحيل، ص 173.

على أن تعيش خرساء طوال عمرها وهكذا اختارت حقها في الرحيل، يقول الراوي:
"... أستعيد تفاصيل نقاشي مع إسلان يوم فاتحتني في موضوع "الموت الرحيم": كانت
الليلة ما قبل موعد العملية الجراحية التي سيستأصل فيها لسانها، قالت:

- أريدك أن تعدني بشيء

- كل ما تريدينه حبيبتي فداك، عمري.

- لا، لا تستعجل، أنا أعلم مدى صعوبة، ما أنا بصدد طلبه منك.

أمسكت بيدي وسكبت سواد عينيها بعيني قائلة: "أرجوك أن تساعدني على
الرحيل بكرامة. لا أريدك أن تعتبر طلبي انتحارا، ولا مجال للمقارنة، أريدك أن تعتبره
إرادة أخيرة لإنسان، يطالب بحقه في الرحيل، يوم يفقده المرض والألم إنسانيته..."¹
إن الموت بحسب وجهة نظر (فاتحة مرشيد) في "الحق في الرحيل" تستثير
انفعالات عنيفة عبرت عنها في غير مكان من الرواية، ومن الواضح أن المؤلفة، تؤيد
هذه الفكرة على الرغم من صعوبتها. معلنة تعاطفها مع المرض. تتحدد هذه الرؤية من
خلال تعاطف الكاتبة مع بطلة الرواية (إسلان) بشكل علني حيناً وخفي حيناً آخر. ولعل
ذلك ما يجعل القارئ متعاطفاً حيناً ومستنكراً حيناً آخر²، يقول الراوي: "... نحن اعتدنا
أن نتحدث عن الموت كما لو كان شيئاً مخجلاً نتعامل معه، على أساس أنه عقاب وليس
شيئاً حتمياً: فهذا مات لأنه أفرط في التدخين، وذلك لأنه لم يعتن بصحته والآخر خاطر
بنفسه. غير خاف عليك أن في أوروبا، كما توجد وكالات للأسفار توجد وكالات
متخصصة في السفر الأخير حيث يمكن لمن رغب في ذلك، اختيار طقوس جنازته
ونوعية الصندوق الذي يريد أن يدفن فيه، ويؤدي ثمن ذلك مسبقاً وهو مرتاح لأن هناك
من يقوم بإعداد كل شيء كما خطط له، أن تتوقع أو أن تجهز نفسك لشيء محتوم لا
يعني استعجالك له ...³.

1. الحق في الرحيل، ص 163-164-165.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 43.

3. الحق في الرحيل، ص 166.

تسكن الروح الجسد¹، وتهيمن على فضاءاته، وتحتويها، ثقافة وذكرى، ورؤيا، وينفتح الجسد على اشراقات الذات فينعكس فيها ليغدو الجسد، بتشكيلته الظاهرة، أول عتبة نصية للعبور من الجسد البراني إلى الجسد الجواني، ذلك أن "الجسد كان- وما زال- مادة للنشاط الثقافي، في بعده الخيالي، وفي بعده اللغوي²، فتسرد الكاتبة لحظة الانصهار تحت وطأة الجسد، متشظيا مع واقعه وذاته: جسد بيولوجي محسوس وجسد لغوي، فتحمل نصها مجنحا بحسيته وتجريده، فقد تلمس مفردات جسدية المرأة و بيولوجيتها، كما نلمس رمزية هذا الجسد ومجازاته التي تتركها الألفاظ المشعة في النص³، كما في قول الراوي: "... فوق العشب الأخضر، المزين بزهر الأقحوان، مددتها جسدا عاريا تعكس تضاريسه ضوء القمر، كلما تأوهت ازددت تهيجا، تهيج الطبيعة من حولنا، حشرات فوق العشب تلامس جسدينا المنجرفين بسيل من أحاسيس غير عادية ... وزهور الأقحوان تبدو كما لو تنفتح تحت إيقاعات نبضينا، أما القمر فكأنه تسليط ضوء ينصب على بؤرة مشهد فوق خشبة مسرح. كل المسامات منتصبه انتصاب السنابل، يمتزج عرق جسدينا في إفرازات الحياة، كما يمتزج صوت الحب بأصوات الطبيعة الحية، هي الحياة تنبع من الأرض لتعود إليها. وحده القمر في استدارة كاملة، كعدسة سمائية يلتقط صورا لاستدارة نهدين تنافسانه في روعة الضياء، استرخت بين أحضاني، وغفت كأنها تستوقف الزمن. وأنا أنظر إلى عريها الممتلى، تحت ضوء القمر، ووحدته زمن الحب الممتد بين السماء والأرض، النابض بقلبينا، تحرك النجوم ..."⁴

إن الجسد باعتباره بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والأسطوري والثقافي، يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرة للاستعمالات الإيحائية، إننا من

1. حفاوي بعلي، تمثلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 423.

2. عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت ج2، ط1، 1998، ص 70.

3. الأخضر بن السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة، ص 176 / 177 .

4. الحق في الرحيل، ص 114 / 115 .

خلال هذه الاستعمالات لا نقرأ الحركة ولا نقرأ الإيماءة، ولا نقرأ ترابط هذه الحركات وهذه الإيماءات، ولكننا نقرأ فقط النصوص التي تولدها هذه الحركات¹.

يستيقظ الجسد كالجمرة في رواية (الحق في الرحيل)، يمدّها بفاعلية التجسيم بوصفه كائناً حسيّاً مرئياً موجوداً، تتذوق طعم الأشياء من خلاله. ليتحول بعد ذلك من الجسد إلى الإحساس بالأشياء و الاندماج فيها، تسوقفنا المشاهد السردية على هذا النحو في قول الراوي: "...ضممتها إلى صدري بكل حنان و أطبقت قبلة لا متناهية على شفثتها ... تحت أنظار البط المتمايل فوق الماء ... قبلة امتصت بحرارتها ضباب لبنان. وعدنا في صمت مربك إلى بيتها. أذكر فقط أنني همست في أذنها على الوسادة. بصوت مرتعش: "دعيني من باب الاحتياط فحسب، أودع أوراقك قبل أن أستحيل قربان رغبة تهوي بين نهديك ... وبعد أن ننصت إلى حديث أجسادنا وهي تبوح لبعضها في صمت وجهر بأحاسيسها الدفينة ... تضع رأسها على كتفي ونحن مازلنا ممددين على السرير ..."².

وهكذا يبقى الجسد بمثابة الحاضن للتحوّل في الدلالات والرؤيا من المستوى الرمزي التجريدي إلى المستوى الرمزي في الثقافة الشعبية، وبالتالي تتولد الرؤيا بفعل الصورة أو الهيئة المعطاة للجسد والمعنى المنبعث منها³.

يبدو الهم الثقافي الأول لدى فؤاد الزموري مرتبطاً أشد الارتباط بشخصيته (بوصفه الكاتب الشبح) هذا الهم هو كتابة مذكراته، وقد نجحت الروائية في معالجة هذه الفكرة، وتصوير معاناة الخلق كما يعانيتها الكاتب عندما تحتشد الأفكار وتتضح الرسالة. إنما الصياغة هي المشكلة وتبقى البداية هي السؤال الملح والمقلق. لقد عاش (فؤاد) هذه الحالة بأدق تفاصيلها، وإن يكن معظم الروائيين يشغلون بالشخصيات في هذه المرحلة،

1. سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها و تطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط، 2003 ص 128.

2. الحق في الرحيل، ص 41-42.

3. محمد الحرز، شعرية الكتابة و الجسد (دراسات حول الوعي الشعري و النقدي) مطبعة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005 ص 33.

فالوضع مختلف بالنسبة لفؤاد، كما نلمسه في قول الراوي: "... قدمك الأستاذ خزرل على أنك كاتب سري وصحفي علني ... لكن ما معنى أن تكون كاتباً سرياً ؟

- أنا "كاتب شبح" من الذين يشغلون في الظل.¹

فؤاد يختلف عن باقي الكتاب، فهو لا ينظر إلى هذه الأمور على أنها ترف ثقافي، بل يراها من زاوية المثقف المهتم الذي يعيش بكامل وجدانه همه الثقافي²، ويؤكد مصداقية اهتمامه وشدة خوفه على مشروعه الروائي، فيقول : "... من شروط هذا النوع من الكتب معايشرة الشخصية لمعرفة نمط حياتها وخبايا نفسها، حتى يتسنى التعبير بلسانها واستخدام ألفاظها وتعابيرهم الخاصة..."³

فقد حاولت الكاتبة من خلال تبيان معاناة (فؤاد) مع الخلق والكتابة، حتى في أدق تفاصيل حياته وتفكيره، أن الكتابة حاجة شخصية تعادل الحياة الشخصية.

أما (إسلان) بطلة الرواية التي تعرف دهاليزها وطرقها الشائكة، تشارك بثقة في الخطاب الإيديولوجي للرواية، التي لم تلتزم جانباً واحداً في النظر إلى الأمور، بل عرضت مختلف الرؤى، فكانت سمة الموضوعية هي الغالبة، يقول الراوي: "... لم يكن الإقبال الكبير على "علبة التوابل" ما يعمق إحساسها بالاكتمال بقدر ما كانت الحرية التي تتمتع بها في ابتكار أطباق جديدة بنكهات تتراوح بين "وازابي" الياباني، و"رأس الحانوت" المغربي وتوابل الهند، و تقديمها بالطريقة الفنية التي تليق بها، طلبت مني أن أساعدها في تسمية الأطباق بطريقة شاعرية قائلة: أريد لقائمة الأطباق أن تبدو كديوان شعر مثل قصائد تثير الخيال وتفتح الشهية قبل أن يحضر الطبق كلوحة فنية..."⁴

إن العلاقات الأسرية الصحيحة تتطلب تعاضد أفراد الأسرة الواحدة، عندما يتعرض أحدهم لمشكلة ما، وتستدعي بذل الجهود لتختفي من معاناته، إلا أن ما رأيناه في الرواية هو التبرم والسخط في تصرفات (رشيد) الذي تنكر لوالده وأظهر استياءه منه

1. الحق في الرحيل ص 26 / 27 / 28 .

2. عبير حسن علام ، شعرية السرد و سيميائياته، ص 282.

3. الحق في الرحيل ص 29.

4. المصدر نفسه، الصفحة 128.

لأنه انفصل عن والدته من أجل نزواته، يقول الراوي: "... لم يطلق والدتي لكنه رحل عنها مع زوجته الثانية إلى الرباط وأنا لازلت طفلاً، أنجب منها أطفالاً آخرين عوضوه عني . واعتبر أن واجب الأبوة يقتصر على النفقة..."¹

يشير الكاتب إلى التشنت والتمزق الذي لحق (رشيد) نتيجة التخلخل الأسري، هذه النعمة التي يومئ إليها الكاتب دليل موقف ينحاز بوضوح إلى القيم الإنسانية التي يؤمن بها، وينظر من خلالها إلى العالم الذي يحيط بالشخصيات ويعبر عن ظواهر حياتية وفكرية متباينة تمثل تعدد الأصوات في الرواية الواحدة².

أ/4-وجهة النظر على المستوى الإيديولوجي في رواية " الأسود يليق بك"

ويمكننا القول أن وجهة النظر في رواية الأسود يليق بك تبنى على أساس التفاعلات بين الدول الأربعة: الرواية والمرأة و الحياة، والحب، كانت التفاعلات بين هذه الدوال أولية وقوية وممتدة حتى صار لكل منها دوره الذي يتشابك مع أدوار الدوال الأخرى، وسوف يلحظ القارئ مثلاً أن الكتابة تتحدث عن أحدها بالشفرة اللغوية التي تستخدمها عادة في الحديث عن دال آخر³. الكتابة تتحدث عن الرواية، كأنما تتحدث عن امرأة وتتحدث عن المرأة بما توصف به الرواية. فالكاتبة تريد لروايتها أن تحكي تجربة شخصية في الحب والحياة، والتجربة الشخصية مضت في طريقها مدفوعة بالنظرة إلى الحب غير منفصلة عن اللذة من ثمة اتسمت هذه التجربة التي اختل فيها التوازن بين الجسد والروح. ليس هذا فقط ففي كل ما تكتب الروائية أحلام مستغانمي تؤكد أنها إنسانة مسكونة بالحب وبالحياة وبالموسيقى وبإنسان وبالوطن وبالثورة، فبعد رواياتها "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" و"عابر سرير"، التي تبنت فيها أحداث الثورة الجزائرية كهم أساسي في الروايات الثلاثة تطل علينا برواية "الأسود يليق بك" مسكونة بالهم الإنساني العربي في الجزائر وفي لبنان وفي سوريا وفي العراق، إلى جانب المشكلة العاطفية

1. الحق في الرحيل، ص 131.

2. ترى سيزا قاسم أنه يمكن إقامة أكثر من منظومة واحدة للقيم، و قد تستقل هذه المنظومات و تتفاضل و إذا ما قدمت على قدم المساواة، فإننا نكون أمام تعدد الأصوات (تنظر الصفحة) 135.

3. محمد العبد، لذة القص، قراءة في رواية وراق الحب لخليل صويلح، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، ع 78، صيف- خريف- 2014، ص 288.

الأساسية التي تطرحها من خلال علاقة حب تربط بين فتاة آتية من مروانة من جبال الاوراس وشاب عربي مغترب في البرازيل. كما رغبت أن تجمل النص بقضايا سياسية واجتماعية وتاريخية وثقافية سنعرض كل منها بالتفصيل فيما يلي:

تحكي الرواية قصة حب بين فتاة جزائرية (معلمة) هي هالة الوافي، (اسم البطلة)، يملأها التحدي والكبرياء، في السابعة والعشرين من عمرها وبين رجل أعمال متربع على إمبراطورية من الثراء يملأه الغرور ويقيم في البرازيل. ويدير سلسلة من المطاعم في مختلف أنحاء العالم. رآها تتكلم على شاشة التلفزيون في مقابلة تلفزيونية، فشده جراتها وقوتها وشجاعتها وحضورها وقرر أن هذه التي شدته وشغلته ستكون له، فهو لم يعتد الخسارة بل خلق ليربح. لذلك يحاول أن يتابعها ويلتقيها ويحاول إبهارها وخلق أجواء سحرية عليها تكون أسيرة له. كما استطاعت أن تأسره. يقول الراوي: "... لفرط انخطافه بها ما سمع نبضات قلبه الثلاث، التي تسبق رفع الستار عن مسرح الحب، معلنة دخول تلك الغريبة إلى حياته، الحب لا يعلن عن نفسه، لكن تنشي به موسيقاه، شيء شبيه بالضربات الأولى في السمفونية الخامسة لموزار ..."¹

فرواية الأسود يليق بك، نص مؤنث بدت فيه المرأة بوصفها مؤلفة مبتكرة للشخصية واللغة، المرأة/ البطل، حيث شكلت جسدها وألبستها سلوكها وأخلاقها وصاغت لغتها ومن ثم فهي صياغة لخطاب العشق من وجهة نظر عاشقة، ومن هنا، فإن الأحداث ليست هي محور النص، بقدر ما تكون الذات الكاتبة هي مركزية الخطاب². وبالتالي جاءت الرواية ثورية أنثوية، ومجازا نسويا جعل السرد مبتكرا لغويا يحصن الذات الكاتبة، ويدرك قلاع الرجل في الوقت نفسه في حالة نزيف لغوي ذي قوة تعبيرية، وتدفقات وجدانية، وتفرغ للذاكرة من مخزونها والنفسي والانفعالي، يقول الراوي: "... البارحة كما اليوم، ضحك عليها الحب، بالأمس جاءها حينما كانت في حياة

1. الأسود يليق بك، ص 14.

2. عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، ص 184.

لا تليق باستقباله فأربكها، واليوم جاء بها و تخلى عنها وهي في كل زينتها، بعدما قضت يوما كاملا في الاستعداد له، الحب يسقيها الصبر في كؤوس الكريستال...¹

لقد جندت الكاتبة كل طاقتها وذكائها وخبراتها الحياتية كافة لبحث هذه العلاقة الجدلية بين الرجل والمرأة. فبطلها رجل أعمال ثري لا هم له إلى جانب أعماله وأرباحه الضخمة سوى اصطياد امرأة، فنراه يبذل من أجل ذلك من ماله ما يبذل، والمهم عنده أن تمارس الحب وبطريقته الخاصة. أما هم الوطن والمجتمع فلا ذكر لهما في مخيلته². يقول الراوي: "... من تناقض طباعهما، أدركت أن الحب، قبل أن يكون كيمياء هو إيقاع كائنين متناغمين كأزواج الطيور والفراش، التي تطير وتحط معا، دون أن تتبادل إشارة، الحب هو اثنان يضحكان للأشياء نفسها، يحزنان في اللحظة نفسها، يشتعلان وينطفئان معا، بعود كبريت واحد، دون تنسيق أو اتفاق، ..." ³ وهكذا ورغم كل محاولات الإبهار، لا تنجح هذه العلاقة، ويفترق البطلان وتبقى النهاية مفتوحة لأسباب مجهولة، وقد وعى الكاتب الروائي بعلاقته مع القارئ، وعيا كلياً، والإفادة بما يسمى تيار الوعي في الرواية المعاصرة، التي أصبحت لها تأثيراً واضح في نمط السرد الروائي ويتمثل هذا التأثير في الانتقالات المتتالية داخل النص، والتي لا يحكمها أي ضابط خارج التداعي، من جانب، واستخدام تقنيات بقصد حجب الملل، عن القارئ من ناحية أخرى، لكن بدرجة لا يصطدم فيها الفن الروائي القائم أساساً على عامل التشويق.

من هنا دأبت الكاتبة أحلام مستغانمي على ترك مساحة كبيرة من أجل إشراك المتلقي في صنع الفضاءات الروائية المختلفة⁴.

إيماناً منها بضرورة إشراكه في التوليف بين ما يبدو مبعثراً وفي استكمال ما يبدو ناقصاً. وإتاحة الفرصة أمامه لإبداء وجهة نظره فيما قرأ ومن ثم استقبال النص بأكثر

1. الأسود يليق بك، ص 174.

2. زهرة الديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت ... هكذا كتبت دار الهدى، الجزائر، ط1، ص 208.

3. الأسود يليق، ص23.

4. فاطمة يوسف العلي، النص المؤنث و حالات الساردة، ص 221.

من معنى. والحكم عليه بأكثر من رؤية وتشكيله بأكثر من صورة وتضمينه أكثر من رسالة¹.

وتأتي النهاية المفتوحة للعمل الروائي من بين "تقنيات كثيرة لتجاوز القواعد الشكلية التي يمكن أن تنتاب العمل سواء وضعنا ذلك تحت خانة الحادثة والإبداع الشكلي أو تحديث المضمون الروائي².

تمتلك أحلام مستغانمي رؤية متميزة إلى الحياة والموت وإذا ما استطاعت الحياة أن تكون مجالا رحبا لتحقيق الأمنيات لأسباب متعددة، فإن الموت وخصوصا القتل الذي ينتزع الحياة بدون وجه حق، نهاية مؤلمة تستثير انفعالات وأحزان لدى الناس جميعا يقول الراوي: "... حيث تحل يقلدها الموت وسامه، هي ابنة القتل وأخت القتل له قرابة بمنئي ألف جزائري ما عادوا هنا، قتلهم الإرهابيون واختلف في تسميتهم الفقهاء أهم قتلى أم ضحايا؟ أم شهداء؟ فكيف يفوزون بشرف الشهادة وهو لم يموتوا على يد النصارى بل على يد من يعتبرون أنفسهم يد الله ويبيده يقتلون من شأؤوا من عباده..."³، وكما تشبعت الرواية من الموت تشبعت من الحياة، قدر تشبعها بالألم يقول الراوي: "... في مروانة عن حياء لا يبكي الناس إلا غناء، يأتون الحياة وهو يغنون، صرختهم الأولى بداية شجن يستمر مدى العمر، فالحزن في جموحه يغادر مآقيهم ليتحول في حناجرهم إلى مواويل، لذا هم منذرون للفاجعة الكبرى، يعطيك المرواني انطبعا بلامبالاته بهوم الحياة، في الواقع هو يحول همه الأكبر إلى غناء، ما لا يغنيه ليس همه، انه يهين كل ما لا يغنيه..."⁴

إن رواية الأسود يليق بك هي سيرة الحياة بكل عنفوانها وانكساراتها ليس على المستوى الفردي، بل على المستوى الجماعي، فقد كانت الرواية معمارا فنيا جمع الحب والحياة في كفة والميزان المتحدي ألم الموت والفراق والقتل والإرهاب الفكري والسياسي، وأوهام العجرفة الدكتاتورية النابعة من أقيية الموت حيث هم رجال الأمن

1. المرجع نفسه، ص 222.

2. حامد حسن، محمد جبريل، مصر التي في خاطره، أصوات معاصرة العدد 90- القاهرة 2002، ص 97.

3. الأسود يليق بك، ص 77.

4. المصدر نفسه، ص 28.

العاطفي والسياسي، فكان كل ذلك في الكفة الأخرى للميزان لترجح كفة الحياة والحب والأمل والتسامي على كل الجروح، والمآسي¹.

إن المثقف هو صاحب دور داخل محيطه الاجتماعي، وهذا الدور ليس مؤقتا أو زمنيا مرحليا بل هو رسالة إلى المستقبل، ومن هنا سيظهر دفاعه عن المستقبل أكثر من دفاعه عن الواقع أو الماضي².

ويحدد محمد أركون المثقف في الكائن الفاعل³، انه لا يدعي امتلاك القدرة على تقديم حلول نهائية للمأزق وإنما يكتفي بتقديم تصورات جديدة تنطلق من اختراق "كل خطاب عمل على رسم حدوده الواهية القائمة على مبدأ الهوية القاتل، خطاب لم يجلب سوى الفشل والهزيمة والعجز على مسايرة التحولات الطارئة⁴، يطرح المثقف الأسئلة حول ظروف إنتاج المعاني وتوصيلها وتحويلها ونشرها واختفائها، إن فكره مستقل واستكشافي واحتجاجي⁵.

ويعرف ادوارد سعيد "المثقف" بذلك الشخص المزود بقدرة التمثيل والاحتواء والتعبير عن رسالة أو وجهة نظر أو رؤية أو موقف أمام الجمهور وذلك الشخص الذي يلعب دورا في المجتمع، وهذا الدور يخضع لقواعد ولا يمكن أن يؤديه إلا "الذي يلتزم بطرح الأسئلة المقلقة ويواجه الفكر الأحادي، ولا ينتجه أبدا"⁶.

ويتموضع المثقف في رواية (الأسود يليق بك) ضمن ثقافة معينة في مرحلة تاريخية محددة، وبسahم في هذه الثقافة بإعادة إنتاج قيمها أو وضع أساسيات هذه الثقافة، باستمرار، موضع السؤال والبحث والنقد، لا يملك المثقف إلا رأسماله الرمزي الذي يعمل على توظيفه إما في اتجاه التكرار أو في سبيل التغيير.

1. زهرة الديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت ... هكذا كتبت ص 187.

2. عبد الرسول العربي، المثقف و السلطة، مجلة المسألة ع 514 ربيع / صيف 1993. ص 42 .

3. عبد القادر بودومة: الحداثة و فكر الاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص12.

4. المرجع نفسه، ص 54.

5. mohamed arkoum, humanisme et islam, combats et propotion édition barzak, alger, 2007p :152.

6. voir : edward, said, des intellectuels et du pouvoir, traduit par : paul chemla, édition, mainoor, alger, 2001, p 23.

إن وضعية المثقف في المجتمع العربي وضعية باهتة يتجاذبه فيه منطق الاعتراف والإقصاء في علاقته بالمجتمع والسلطة فهو عندما يزج السلطة بكلامه فإنها تعمل على إقصائه، وكلما حاز هذا المثقف هو بدوره سلطة ما كلما انزعج من كلام الآخر، الذي يهدد مكانته المطمئنة داخل سلطته. انه من النادر أن نعثر داخل التبادلات الاجتماعية على شخص أو فاعل أكثر اتهاما من المثقف¹، حيث راكم كل النوعت ومورست عليه كل أنواع الممنوعات.

فكثيرا ما وجد المثقف نفسه أمام خيارين صعبين فإما أن يكون منخرطا، فيغدوا عضوا ينطلق برموز القوة، وإما أن يدخل في علائق صراعية ضد الهيمنة من أجل نشدان الحرية والعدل والتغيير، المثقف هنا لا يسكت ولا يتجاهل ولا ينأى بنفسه عن حلبة الصراع لا يحمل المثقف معه في رحلته عبر المساحات المعتمدة غير سؤاله المعرفي المدمر، لاستقصاء المناطق الأكثر هامشية². يقول الراوي: "... الندير يتكلم بقهر شاب تخرج و لم يجد وظيفة منذ سنين، حتما هو يقول كلاما غير مقتنع به تماما. انه يعاني من حالة خذلان ذهبت به من التطرف في البهجة إلى التطرف في الخيبة..."³ لقد تناولت الرواية العلاقة المتوترة بين المثقف والسلطة في الرواية باعتبارها جنسيا تخيليا يعيد إنتاج وقائع التاريخ، ويأتون بتصنيفات مختلفة لشخصية المثقف العربي الذي يبحث عن مكان العجز ومواطن الخلل وعوامل الإعاقة⁴ التي أنتجت موجة الإرهاب، ورياح الدمار التي تجتاح شرق العالم العربي وغربه، فهذا يتحدث عن المثقف التراثي والمثقف الثوري والمثقف اللامنتمي، وذلك يتحدث عن المثقف الموالي والمثقف الانتهازي والمثقف المعزول، وثالثا يتحدث عن المثقف الرافض والمثقف الهروبي والمثقف الاعتذاري والمثقف الأصولي، المخلص، المرفوض، التتويري، الساكن،

1. خليل أحمد خليل و محمد علي الكبسي، مستقبل العلاقة بين المثقف و السلطة، دار الفكر، و دار الفكر المعاصر، دمشق، بيروت، ط1، 2001، ص 19.

2. المرجع نفسه، ص 21.

3. الأسود يليق بك، ص 93.

4. حسين عيد " المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، في مجلة عالم الفكر، المجلد السادس، يوليو / سبتمبر 1987، ص 285.

المتحرك الفاعل والمنفعل ...) ¹. يقول الراوي: "... ما الذي يخرج المرء عن صوابه غير أن يرى لصوصا فوق المحاسبة، ينهبون ولا يشبعون ويضعون يدهم في جيبك ويخطفون اللقمة من فمك ولا يستحون انه القهر والظلم و(الحقرة)، ما أوصل الناس للجنون، إذا فقد صوابه، لأنه ليس مبرمجا جينيا للتأقلم مع الالهانة، كيف تريدين أن أتزوج وأنجب أولاد في عالم مختل كهذا ..." ²

هكذا تستعرض الروائية بأدواتها، وبدرجات متفاوتة، المناخات والمشاعر، وردود الأفعال والحيثيات التي بلورت إقصاء المثقف وانكساره أمام أجهزة الدولة. هذه هي أزمة المثقف التي صورتها الرواية بدقة يزيد فهما يزيد من اغتراب المثقف، ابتعاد عامة الشعب عن الهم الثقافي وذلك بسبب الهم الحياتي ومتطلبات الحياة.

تباينت وجهات نظر الروائيين والكتاب وذهبت مذاهب شتى في تشخيص الأزمة الخائفة التي تعيشها الجزائر منذ سنوات طويلة فمنهم من يلقي باللائمة على الحكم ورجاله، ومنهم من يركز تحليله على الأهمية الحيوية للاقتصاد ودوره في عملية التخلف الاجتماعي، ومنهم من يرى العلة في غياب الاختلاف الفكري والتعددية السياسية وحرية الرأي ³.

تناولت أحلام مستغانمي موضوع الإرهاب كحتمية تاريخية لسنوات من ممارسة الفساد بإتقان و"الأخطاء التي ارتكبتها النخب القيادية في إدارة الاقتصاد والبلاد، فالإرهاب هو الأعمال الشنيعة التي من طبيعتها أن تثير لدى الإنسان الإحساس بالخوف أو هو استعمال وسائل لإثارة الرعب، قصد تحقيق أهداف معينة، يقول الراوي: "... إنها الأمواج العاتية للحياة، تقذف بها مرة أخرى إلى الشاطئ نفسه، الذي غادرته قبل ثلاثين سنة عندما تزوجت ذلك الجزائري، هربا إلى أبعد مكان عن رائحة الموت، لكن الموت

1. عبد السلام الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (1882 - 1952) دار الحداثة، بيروت، 1990، ص 26.

2. الأسود يليق بك، ص 27.

3. علل سنقوقة، المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص12.

عاد بها، هاربة مرة أخرى من حيث جاءت، فهل كانت تحمله في حقائبها ليكون لها قدر غريب كهذا؟

كان الموت إياه ينتظرها في سيناريو آخر، هذه المرة ليس الجيش الذي يقتل الأبرياء بشبهة إسلامية، بل إرهابيون يقتلون الناس بذريعة أنهم أقل إسلاماً مما يجب..."

1

لقد صورت الرواية بدقة عشوية الموت التي أودت بالجزائر وبشباب الجزائر إما في السجون والمعتقلات ومحاسبة النظام للناس على الشبهة² وإما في الجبال، حيث الجماعات المحاربة للدولة تغتال الدولة والناس والفرح، وتغتال الشباب إما بقتلهم وإما بتجنيدهم جماعات مارست فقه الموت وصناعاته، وكانت تعده على عجل ليكون صارماً قوياً، عشوية من الدم تركت الناس جرحى في الحب والأمل وخلفت في كل بيت من الحزن ما يكفيه. بيت توشى الناس فيه بالأسود ليليق بحدادهم وحزنهم وفجائعهم على من فقدوهم موتاً أو تشرداً أو في المعتقلات حيث التعذيب واهانة الكرامة، عشوية قاتلة وجارحة ومدمرة، يخرج الناس منها، ولم يربحوا غير الألم والفقدان!

وليس هذا فحسب بل تعرضت الرواية لمأساة العراق وشعب العراق بلد المليون نخلة لتغدو بلد المليون قتيل، وملايين اللاجئين الموزعين هنا وهناك، بلد ربح فيه الفاسدون، ففرخت المأساة³ مليون منتفع من حروب الدمار القاتل، بلد استسلمت فيه الحياة للمحتل. ليتربحها فريسة لأتباعه والمتاجرين بوطن كامل مفتوحاً على الخراب والدمار، يقول الراوي: "... جالية عراقية كبيرة تعيش في ألمانيا، كان الله في عون العراقيين، كم دفعوا ثمن وجودهم لمصادفة جغرافية على أغنى أرض عربية، لحظة حدوث أكبر عملية سطو تاريخية قام بها بلد لنهب بلد آخر، نستنجد دوماً بمحتل فسينجد

1. الأسود يليق بك، ص 194 - 195.

2. الخمار العلمي، في الهوية ز السلطة، منشورات ما بعد الحداثة فاس، المغرب، ط1، 2006، ص99.

3. المرجع نفسه، ص 101.

بدوره بقطاع طرق التاريخ ويسلمهم الوطن كان مهموما بالعراق، يحكي لساعات عن بلد المليون نخلة ..."¹

بدأت الرواية من النهاية، من فراق الحبيبين، لتغطي على المشهد الأول، الملامح الذكورية²، فالحبيب تأبى عليه نفسه أن يعترف حتى لنفسه أنه خسرها بل هو يدعي أنها هي من خسرتها، وأنه هو من أراد لها فراقا قاطعا كضربة سيف، ما يندم عليه حقا ليس بما وهبها بل ما باح لها به. لتتعمق إيديولوجيا عدم تسليم السر إلى امرأة، يقول الراوي: "... المأساة كوننا كلما كبرنا صغر احتمال عثورنا على شخص نقبل به شاهدا على ضعفنا الإنساني، وهو هذا الصباح نادم على كل ما احتفظ به سنوات لنفسه ثم قدمه لها في لحظة ثمالة، دون أن تعي قيمة ما منحها، اعتاد في كل علاقة مع امرأة أن يبقى مسافة للغموض، سطوته تكمن في سره، فكيف أفلت لسانه. فعري لها وجدانه كاشفا لها عن كدمات روحه ؟ ..."³

وتتجلى الذكورة أيضا في نظرة المجتمع إلى المرأة: لقد غير تهديد الأقارب سلم مخاوف (هالة) وهي الشخصية الرئيسية التي تغني كلمات والدها، إن المرأة لا تخشى القتلة الإرهابيين تخاف مجتمعا⁴ يتحكم حماة الشرف في رقابه، ثمة إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين. يقول الراوي: "... إرهاب آخر كان ينتظرها، مقتنعا بالشفقة وبروح الإنسانية، كل من حاورها من الصحافة الأجنبية أراها ضحية التقاليد الإسلامية لا الإرهابيون، خرجت للغناء لكسر القيود التي يكبل بها الرجل العربي المرأة، لا لتتحدى القتلة، ثم ماذا لو كان الجيش هو الذي يقتل الأبرياء، ثم يقدم نفسه كطوق نجاة فيفضل الناس الطاعون على الكوليرا؟! ..."⁵

1. الأسود يليق بك، ص 323.

2. حب الله العدنان، التحليل النفسي للرجولة و الأنوثة من فرويد إلى لا كان، دار الفارابي، ط1، لبنان، الجزائر، 2004، ص 67.

3. الأسود يليق بك، ص 280.

4. جمعة زينب، صورة المرأة في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2005، 67.

5. الأسود يليق بك، ص 78.

ولابد من زواج البنت في مجتمعها الشرقي، فما هو موقف والديها بعدما تخلت عن ذلك الشاب الذي كانت ستتزوجه قبل سنتين!، أثارت غضب أهلها، فخشوا أن تذبل في انتظار خطيب قد لا يأتي¹.

يقول الراوي: "...ما الذي ينقصه؟ أي عيب وجدت فيه كي تفسخي الخطوبة؟ أتعتقدين أن كثيرين سيتسابقون للزواج من معلمة أبوها مغن؟ الطبيبات والمحاميات، ما وجدن رجلا، وأنت فرطت في شاب من عائلة كبيرة"² وتأنس أحلام مستغانمي إلى نوع من الإنشائية وتتوسع إلى درجة تشتيت فكر القارئ وإعاقة تركيزه.

مع إتباع كل موقف روائي بمثل أو مشهد غالبا ما يكون مثلا شعبيا أو شخصية عالمية أو أسطورة من أساطير الزمن، ناهيك عن التنظير "كما يأكل القط صغاره، وتأكل الثور أبناءها، يأكل الحب عشاقه"³

أ/5-المستوى الإيديولوجي في رواية " عرش معشق " لربيعة جلطي:

إن القيم الإيديولوجية في أي نص أدبي، وفي النص الروائي بشكل خاص، لا تتشكل من خلال مضمون يضرب في فراغ، فليس هناك وجود ناجز لهذه القيم، إلا من خلال التشكيل السردية، وفي ذلك الإطار لن يكون لدينا قيم إيديولوجية لها صفة الثبات، وإنما هي قيم متحركة، لأن تشكيلها يتغير من نص لآخر. وذلك لأن الكتابة تأويل أو وعي أو رصد يتشكل في حدود بناء ابل للقراءة والتفكك⁴.

وقد أشار سعيد بنكراد في كتابه (النص السردية نحو سيميائيات الإيديولوجيا) إلى أن النص السردية صياغة جديدة للقيم، وهذه الصياغة وليدة سياقات جديدة يخلقها النص، والنص في إطار ذلك التوجه يعد زاوية نظر تدرج من خلالها هذه القيم ضمن مسار

1. زهرة الديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت ... هكذا كتبت، مرجع سابق، ص 193.

2. الأسود يليق بك، ص 22.

3. المصدر نفسه، ص 11.

4. عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010 ص 24.

يخلق سياقاً جديداً، يقود إلى فهم جديد وخاص للحياة¹، وهذا ما سنبرهن عليه من خلال دراستنا لرواية "عرش معشق" لربيعة جلطي التي عكست لنا منظورها الإيديولوجي من خلال الرؤى التالية:

للتعبير عن عمق الأزمة السياسية التي عانتها (الجزائر) أيام العشرية السوداء، التي مزقت المجتمع الجزائري، وانسحبت على تفاصيل حياته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية، يقول الراوي: "... هكذا جئت: لو أنني خيرت لكنت اخترت أن أجيء في زمن جميل ولما أتيت سنوات القتل والمحنة والإرهاب، سنوات كانت سوداء على البلاد والعباد. لم يكونوا ليختلفوا حول الله بل اختلفوا بجنون حول السلطة. لم يكن يمر يوم دون أن تغرق البلاد في حزن من نفقدهم من رجال ونساء، جرار الإرهاب الأعمى يدك كل السنابل الممتلئة، ربما كان يستلذ بشبق مرضي لحظات بكاء الناس قتلاهم في البيوت و الشوارع والمقابر وعلى الشاشة الرسمية الوحيدة في البلاد كل نشرة مساء ..."²

يأخذ هذا البعد الإيديولوجي، قراءة تاريخية، إذ ينظر إلى الماضي فلا يغفل تفاصيله، تتبدى من خلاله نظرة الكاتب ناقمة على الظلم، ثائرة على القمع وسنوات المحنة التي طالت الشعب الجزائري، ولعل الإسهاب في تفاصيل المشاهد الدموية، يثير النقمة في نفس القارئ، و يجعله متعاطفاً مع الراوي³، مستكراً بشاعة العمل بأكمله. وقد صورت "عرش معشق" ملامح واقعية في ظل النظام الاشتراكي الذي انتهجته السياسة الجزائرية بعد الاستقلال وقد جاء ذلك موقعا بحيث لا يؤثر انسياب السرد، على النحو التالي: "... اكتمل حظ أُمي في المفاجآت القاسية، حين جاء قانون تأميم الأراضي الزراعية، فشمل المساحات التي حازت عليها أُمي بعد الاستقلال، كانت تعتبرها غنيمتها من الحرب التي أخذت زوجها الأول باكراً، وأغلب أفراد عائلتها، وأجبرتها على وضع ابنها في مأوى الأيتام تستطيع مواصلة الكفاح، كانت تعتبرها ملكها عن حق، حقها الشرعي لنشاط فعال في سنوات القتال والتمريض العسكري

1. سعيد بنكراد، النص السردى نحو سيميائيات الإيديولوجيا، ص 40.

2. عرش معشق، ص 22.

3. ناصر محي الدين، بناء العالم الروائي ص 43.

والدبلوماسية، غضبت أمني جدا وحاولت التوسط بمن تعرفهم لاستثناءها من تطبيق قانون التأميمات عليها...¹

تتحكم في الإيديولوجية التي توجه الرؤية إلى العالم جملة من العوامل من بينها الإشارات والطقوس الدينية² التي تركز إلى فكر غيبي يحاول أن يجد له أرضية يقف عليها في الحياة المعاصرة³. وبالتالي يحاول أن يوجهها الوجهة التي يريد. و"عرش معشق" غنية بتلك الإشارات مثل الأخذ بجملة من الخصال الحميدة التي حثنا عليها الدين الإسلامي، وربطها بالواقع الحالي، إظهار للحال التي صار إليها مجتمع اليوم، بكل ما فيها من فساد، وتعنّت وتخلف، عسى أن يكون هناك سبيل للتخلص منه، كما هو الحال بالنسبة للنموذج السردى الآتي: "... جاء رجال الدين هؤلاء معا إلى بيت الأمير، ليمثلوا المسلمين والمسيحيين على السواء قصد تقديم الشكر له والعرفان على مبادرته التاريخية لحقن الدماء، يحملون بعض الهدايا الرمزية من بينها هيكل مبهج براق من الخشب الأحمر المتين المنحوت، تتوسطه مرآة صغيرة محفور فيه زجاج معشق مذهش، انه إشارة إخاء بينهم كمسلمين ومسيحيين وقد أحيوا بينهم مشاعر التكافل، والتواصل والمحبة على يديه رغم اختلاف شعائرهم الدينية، فهي تكاد تكون مقدسة وعالية القيمة الروحية والتاريخية، فبعضها أخذت من نوافذ أعرق المساجد مثل المسجد الأموي بدمشق، وبعضها الآخر من شبابيك الكاتدرائيات والكنائس ومنها كاتدرائية المرمية، وكذلك للدلالة على الصلح النهائي والتعايش الدائم بين المسلمين والمسيحيين..."⁴

لقد عمدت الكاتب إلى إخفاء صوته، وهكذا أصبحت هذه الإيديولوجية لا تظهر بشكل مباشر، بل لجأ الكاتب إلى أساليب أكثر مهارة وخفية ليوحي للقارئ بهذه القيم العامة⁵.

1. عرش معشق، ص 161-162.

2. كريمة رقاب، بنية الخطاب السردى في الرواية.

3. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 69.

4. عرش معشق، ص 34-35.

5. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 194.

لاحظت (عرش معشق) بعض المظاهر التي تتضح بالتسليم والتوكل ونبذ العلم، والتي تكمن خلفها سذاجة بعض الشخصيات، كما نلمسه على النحو التالي في قول الراوي: "... للزيارة شروط وطقوس وعادات، ومن واجب كل زائرة أن تبيت ليلة واحدة على الأقل، من حقها أن تدخل القبة حافية مغطاة الرأس، لترى وتزور ضريح لالة خضرة في المساء، فتقرأ سورة أو سورتين مما تحفظه بقربه ثم تشغل شمعة تضعها في رف من رفوف الترابية المحفورة للغرض في الجدار قبل أن تمسح به وتقبله ثلاثا ... وفي الصباح الباكر أو في وقت القيلولة أو تحت جناح الظلام وستاره تعقد الواحدة الخرقة ذات اللون الأحمر لفك عقدة البوار وتختار أخرى اللون الأخضر لها ضدا للعقم، أو الأصفر لعودة الحبيب الغائب أو الغاضب أو الهارب أو الخائن. وتختار أخرى خرقة باللون الأسود لطرد عين الحسد، أو الأزرق أو الأخضر أو البني أو الأبيض. لكل لون مهمة ودور ومعنى ..."¹

تظهر مثل هذه الطقوس والخرافات، أنموذجا جديدا للرؤية إلى العالم²، التي ما تزال تجد متنفسا لها في القيم الأخلاقية والعادات والتقاليد والعلاقات الاجتماعية، بشكل قد يميل بها عما هو مألوف يتمظهر من خلال التصرفات التي قد تعبر عن فهم معين للحياة وممارسة لها.

لم يقتصر النقد في رواية (عرش معشق) على النظام السياسي وإنما تعداه إلى الفساد الإداري، المتمثل في السرقة ونهب الأموال، و تهريب ثروات البلاد عبر الحدود³

تنتقد الرواية الفساد الذي يتمثل في وجه من وجوه السرقة، والرشوة، وانعدام الضمير المهني، هذه الآفات التي تتسبب في إفقار الضعفاء والعامة من الناس، بينما يجني الأموال الطائلة ذوو النفوذ والسلطة، فاستغلال المناصب والوظائف لسرقة البلد، والثراء غير المشروع يجافي الأخلاق، ويكرس الانقسام والأحقاد، داخل المجتمع.

1. عرش معشق، ص 67-68.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 70.

3. عرش معشق، ص 144.

تتحكم وجهة نظر (الأنا) السارد في جميع عناصر النص الروائي وتصبح رؤيته وتصويره للعالم محكوماً بحدود تلك الايديولوجيا "فالتصديق على كل المعارف المنتشرة في النص يمر عبر صوت واحد هو صوت السارد الكلي المعرفة¹، يقول الراوي: "... أنا أصدر البنزين خارج البلد، وأفعل صالحاً بالناس داخل البلد وخاصة الشبان منهم، أما هم فيصدرون البترول وأموال البترول إلى وجهة غير معلومة، أنا لا أسرق بل هم الذين يسرقون ... أنا فاعل خير شرعي وهم سراق ..."²

تقدم رواية "عرش معشق" رؤية إلى العالم، قائمة على نظرة تشاؤمية تتسم بالقلق العميق، ولا ترى أي فائدة من محاولة الهرب من الحياة، وبالتالي لا تقدم أجوبة على أسئلة ملحة تطرحها الشخصيات، باستخدام تقنية تيار الوعي، وهي نوع من السرد الروائي، يركز فيه الكاتب على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصية الروائية من خلال مجموعة من التداعيات المركبة للخواطر عند هذه الشخصية³.

يتحول الراوي من رصد الخارج إلى رصد الداخل الخاص بالشخصية "فرواية التيار تتجرد من الزوائد الاجتماعية والتاريخية، المفرطة، وتتخلص من التشبث بالأحداث الكبيرة، والأبعاد البارزة التي تشكل المجتمع، (ثورة، وصف مدن، قرى، الخ (...)

لكنها تقدمها بشكل غير مباشر، ولا تعنى بتقديم المجتمع وتحركاته الآلية، التي رأتها الرواية التقليدية، كمراجع تسمح للإنسان بالتعرف على العالم، وعلى نفسه، بل تتشغل بالأشياء الصغيرة والظواهر الهامشية التي تغوص عميقاً في ذاتية الإنسان"⁴، كما هو الحال بالنسبة لبطل الرواية (نجد) التي تقول الكاتبة على لسانها: "... ليس الطول المبالغ فيه لقامتي وحده ما يقلق نفسي، بل إن حظي في الجمال مثل حظ زرافة بأقدام

1. سعيد ينكراد، النص السردي، نحو سمائيات الايديولوجيا ص 45.

2. عرش معشق، ص 145.

3. محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل بيروت، دار الهدى، مصر، ط2، 1993، ص09.

4. المرجع نفسه ص 21.

جمل، رأس ضفدع وأنف فيل ... كم هو حسن الحظ من يولد مليحاً، أنا لست كذلك ...
ليس من باب التواضع الكاذب، بل أنا لست جميلة قط، بل بشعة ذميمة قبيحة! بكل
اختصار لم تهبني الطبيعة من بهائها شيئاً وكلما شاهدت وجهي في المرآة، أشيح عنه
... "1

باستخدام تيار الوعي، يستطيع الروائي الكشف عن طبيعة الشخصية ليس من
خلال الأحداث، وإنما من خلال ما يدور في ذهنها، ويمكن أن يدخل القارئ- من خلال
الإنصات إلى تلك الآلية- إلى جزئيات شديدة الخصوصية، مرتبط بأنماط التفكير لدى
الشخصية، ويكشف عن الحالة المزاجية التي تحملها، لأن تيار الوعي يسجل الانزياحات
المختلفة للشخصية الأساسية في الرواية².

والراوي العالم بكل شيء يضر في لعبة الإيهام بالواقع، من منطلق أن الاحتمائية
أو اللامحدودية التي يمثلها هذا النوع من الرواة لا وجود له على أرضية الواقع، أو أن
الراوي الخارجي، بحاجة دائماً إلى إقناع القارئ، بأنه ثقة عند عرضه لداخلية
الشخصية، في حين أن الشخصية حين تعرض أحاسيسها لا تحتاج إلى ذلك³. كما نلمس
ذلك في النموذج السردى التالي: "... هل تحسب خالتي أنني أسر أو أسعد وأنا أتأمل
قبحي في المرأة، هي لا تدري أنني لا أحقق فيها إلا لكي أتفقد تلك الكومة من الشعر
الأسود التي تزداد كثافة تحت ذقني، أظن أتسأل، كيف لي أن أبقى بهذه الكومة السوداء
الكثة، أشعر بالضيق والاختناق، وأضيف بنفسى وبوجودى وبقامتى، ... لماذا يحدث لي
كل هذا؟ لماذا أنا بالذات لا أرتاح مثل غيري؟ ... ليت لي طاقة إخفاء، كيف يمكنني أن
أختبأ؟ كيف يمكنني أن أسلم من عيون الآخرين؟ ... "4 فمن خلال هذا المقطع السردى،
تتراءى وجهة نظر الشخصية، ويغيب الراوي تماماً، وليس معنى هذا الكلام إسقاط دور

1. عرش معشق، ص 40.

2. عادل ضرغام، في السرد الروائي، مرجع سابق ص 72.

3. محمود غنايم، مرجع سابق ص 29.

4. عرش معشق، ص 41.

الراوي كما يشير صلاح فضل في قوله "إن تيار الوعي يجنح إلى إلغاء دور الراوي في القصة، وإسناده بأكمله لأحدى الشخصيات، لتقديمها في أعقق مستوياتها الباطنية"¹.

تعرضت رواية (عرش معشق) إلى مظهر من مظاهر المجتمع العربي الشرقي الذي لا يزال ينفي عن المرأة- مهما ارتقت- كل صفة أو هوية عدا كونها أنثى، وهذا ما يبقياها دائما ضعيفة، تابعة للرجل ومحكومة بإرادته، ملزومة بتحمل الكثير من الظلم والقسوة والاضطهاد النفسي المعنوي.

ويستعرض "جابر عصفور"² في مقالته "أنثوية الكتابة المقموعة" المعاني اللغوية المتعددة لفعل الكتابة الأنثوية، ويخلص من ذلك الاستعراض إلى أن تلك المعاني تمثل علامة على وضع قمعي، يمارس فيه الفاعل فعله على مفعول، لا بد من أن يستجيب إلى فاعله، أو مفعول به استجابة الخنوع والإذعان والسمع والطاعة.

فالنظر إلى رواية (عرش معشق) من خلال هذه النافذة التي تبدو فيها المرأة ضعيفة، ومقموعة، بسلطة الرجل، وتعاني العديد من نقاط الضعف، كما هو الحال بالنسبة لشخصية (حدهم) التي تعاني من جبروت السلطة الذكورية، كما عانت منها والدتها والنساء الأخريات من قبل، تقول: "... لا بد أن تزغرد النساء ثلاث مرات كما جرت العادة، حين تضع الحامل ذكرا، فيعلم الجميع بسرعة البرق، وأن يعلم الحاضر الغائب أن "الرويجل" جاء ... وبعد أعوام معدودة يستنحج، ويكح ليدخل الرهبة في قلوب إناث البيت له بالقسر أو الطواعية. فيسطو على حرية من علمنه كيف يسطو وبسيطر على وجود من علمنه كيف يسيطر ويسكت ويقهر، ويظلم من علمنه كيف يسكت ويظلم ويقهر..."³

من خلال هذا المقطع السردي، نستشف وجهة نظر الروائية إلى هذه الانتماءات الضيقة التي مازالت تعاني منها المجتمعات المشرقية. فقضية المرأة بهذا المنظور، ليست مشكلة فردية إنما هي قضية تخص المجتمع بأكمله، ومعاناة المرأة من نقاط الضعف، ما هو الإنتاج الطبيعي لانعدام الحرية. إذ لا معنى لحرية المرأة في مجتمع

1. صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو مصرية القاهرة، ط2، 1980، ص 442.

2. جابر عصفور، أنثوية الكتابة المقموعة- مجلة الثقافة الجديدة، سبتمبر 1979.

3. عرش معشق، ص 59-60.

يرفض وجودها وحق مشاركتها في صناعة القرار، إن المشكلة التي تطرحها الرواية تتعلق بتأسيس عقلية ثقافية جديدة تتعامل مع المرأة كإنسان وليس كأداة¹.

يشكل موضوع المرأة والجنس جانباً من جوانب النظرة الوجودية إلى العالم، كونه يمثل جزءاً من الحرية الفردية وبهذه الحرية يحاول الإنسان- رجلاً كان أو امرأة- أن يحقق شيئاً من ذاته التي يفتقدها تدريجياً وهو يمارس العيش في هذا العالم، و"عرش معشوق" غنية بالإشارات التي تدل على إقبال أبطالها على اللعب من هذا المنهل دون أي رادع، لتراجع القيم الاجتماعية من جهة، ولكونها تدل على قيم أخرى متفشية عند شريحة من المثقفين الذين تأثروا بالحضارة الغربية المعاصرة من جهة أخرى.

نلاحظ أن أغلب شخصيات الرواية يقبلون على ممارسة الجنس، كلما تيسر لهم ذلك، وقد يكون في هذه الممارسات إشارة خفية إلى الاقتناع بنظرية "فرويد" التي تفسر كل التصرفات البشرية من منطلق جنسي يكمن في اللاوعي²، كما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: "... مليكة ليست مثال الأنثى الشهية والمثيرة فحسب، ولكنها الجبارة العاتية، تنظر في عمق عينيك الواحدة بعد الأخرى، فتشلك، وكأنها تظل من خلالهما على ما يدور في جمجمتك، التي تصبح قشرتها شفافة فجأة، إنها القوامة عليك، قبالتها لن تشعر بلذة الجبار وبأنك الذكر المبجل وأن عليك بالمبادرة أولاً، بل تحس أنها قائدتك وهي القابضة على حبل عنقك إذا ما اشتتهتك، تمد يدها مقهقهة حيث ما شئت فتجد نفسك، تحاول أن تدافع عن نفسك وشرفك، تهجم بجسدها المشتعل عليك، تدفعك بثقل صدرها، حتى تتركبك في الزاوية..."³

تحكمت في الإيديولوجية التي وجهت الرؤية إلى العالم جملة من العوامل من بينها العلاقة الجنسية التي ربطت (مليكة) مع (عبدقا)، ورؤية الكاتبة تقوم على الانتقاد اللاذع لهذا الانحراف، حيث اتخذ شكل السخرية المبطنه أحياناً⁴.

ب/المستوى النفسي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

1. الرايس حياة، جسد المرأة من سلطة الأنس إلى سلطة الجان، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1995، ص 5-6.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 68.

3. عرش معشوق، ص 122، 123.

4. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 40.

ب/1- المستوى النفسي في " أرض و سماء " لسحر خليفة:

يتنوع إدراك العالم على المستوى النفسي في هذه الرواية، فنرى إليه موضوعيا حيناً، وموضوعيا مختلطاً بالذات حيناً آخر، وفي مكان ثالث نجده ذاتياً محضاً. وفي هذه الأحوال جميعها، يبقى حضور الراوي فاعلاً، وإن أتاح للشخصيات أن تعبر عما تراه من وجهة نظرها إلى الأمكنة أو إلى الشخصيات الأخرى. إذ "عندما يصوغ الكاتب بناءه القصصي يختار بين طريقتين: فهو يستطيع أن يبني أحداثه وشخصياته من منظور ذاتي، ومن خلال وعي شخصية ما أو شخصيات أو أن يعرض الأحداث والشخصيات بمنظور موضوعي. بمعنى آخر يستطيع أن يستخدم معطيات ادراك وعي (أو أكثر)، أو يستطيع أن يستخدم الوقائع كما هي معروفة لديه، وقد يذهب في استخدام الطريقتين في توافق أو توال ..."¹

فكيف تدرك الشخصيات الروائية عاملها وعلام تتكئ في ذلك ؟ وهل بني المنظور النفسي على أساس موضوعي أم ذاتي؟ أي هل اعتمد الروائي على اطلاعه وتحكمه بالمادة السردية في تصوير الوقائع أم ترك للشخصية أو أكثر صياغة وعيها للوقائع من خلال إدراكها الشخصي ؟

يصور لنا الكاتب عالمه الروائي بأمكنته وشخصياته، وبعض أعمالهم من خلال موقفه المحايد دون أي تدخل من جانبه فعند البحث عن المخطوطات، يصور لنا الراوي ذلك فيقول "... بحثنا طويلاً بين أكوام الروبايكا وأكداش الغبار ولم نجد إلا قصاصات صغيرة فيها أسماء مجهولة لمن كانوا في الزمن القديم من العصاة أو القتلة. بعضها دعوات واسترحامات أو تعاويذ تذكر الله وتسبحه وتستعطفه حتى يرحمهم مع ذلك الويل"² إن الوصف الذي قدمته "سحر خليفة" خلا من أية إشارة إلى وجودها أو إلى آرائها أو تعليقاتها، بتعبير آخر، لقد غابت المؤلفة كلياً عن ساحة الوصف، ولم يبق إلا المكان الموصوف بموضوعية³.

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 198.

2. أرض و سماء، ص 43.

3. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق ص 46.

ويصف لنا الراوي مكان الدير القديم، أين يجتمع (سعادة) برجاله على لسان (أمين) فيقول: "... لم تطل المسافة أكثر من ذلك، ووجدنا أنفسنا أما بناء ضخم حوله ساحة محاطة بأشجار عالية وسياج معدني، يطل على وادي شوير من تحته، وأنوار بيوت خافتة تنوس وتختفي بين الأشجار على وقع الريح..."¹

تصور هذه الأسطر مكان مبنى سعادة، تصويرا فوتوغرافيا بعيدا عن تدخل الكاتب الذي اتخذ موقفا محايدا، ابتعد فيه عن الذاتية تماما.

ويمثل الإدراك الموضوعي للعالم الكاميرا خارج الشخصيات قد تنفتح العدسة، فنرى المنظر الكلي، وتظهر لنا "بانوراما" عامة أو منظر شامل مفتوح أو قد تضيق فتركز على جانب من الصورة أو تضيق أكثر، فنرى صورة عن قرب نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاساتها².

يحاول الكاتب أن يقدم وصفا محايدا الأعمال بعض الشخصيات في (أرض وسماء)، نقرأ قول الراوي: "... في المساء أكمل ربيع ما بدأه حول ليزا:

وردنا أمر من قيادة الحزب باستقبال زوجة سعادة وأطفاله ذهبت مع الوفد إلى بيروت ثم الميناء، وقفنا على الرصيف مع عدد كبير من النساء وبقايات الورد، هناك لمحت ليزا في آخر الصف، وللغرابة والسخرية، لمحت أمين في الجهة المقابلة، بين الرجال ينتظر مثلي ومثل الآخرين نزول الركاب. كان هو الآخر يراقب ليزا، كما لو كان يرصدها ويختبر حقيقة مشاعرهما³.

نلاحظ هنا أن الذاتية قد غابت تماما عن هذا الوصف، وحافظ الراوي على موقعه المحايد، إذا ما ارتبط الإدراك الموضوعي للعالم بالوضع الثقافي الخاص بالروائي، فإن الإفادة منه تقدر بمدى خدمتها هذه الرواية⁴.

ولا عجب في هذا كله، فالراوي (ربيع) عالم بكل شيء، يعرف دخيلة الشخصيات وهيئاتها الخارجية، وحركاتها في الزمان والمكان، وهذا هو الشيء الذي جعل المنظور

1. أرض و سماء، ص 48-49.

2. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 212.

3. أرض و سماء، ص 82-83.

4. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 46.

النفسي موضوعيا، يسمح للراوي بالنيابة عن الشخصيات في عرض نفسها. لكن هذه النيابة تخنقها فلا تتمكن من الظهور حية أمام القارئ فتبدو غير مقنعة لديه¹.

والراوي في أغلب الأحيان، يبدأ برؤية موضوعية، للعالم، ولكن سرعان ما تنتهي برؤية ذاتية، كما في المثال السابق.

يتبدى العالم من خلال رؤية الشخصيات إليه، فكل واحد يرى إليه من وجهة نظره الخاصة. مثلونا بمشاعره و أحاسيسه، و وفاق الأزمنة التي تعصف به. وهي رؤية أقل ما يقال فيها: إنها تنطلق من مشاكل جوهرية استعصت على الحل، قد يكون الضعف هو السبب. وقد تكون الظروف الموضوعية، التي لم تتح إمكانية الحل المطلوب، يقول الراوي: "... هذا العجز بات رقيق. كان بالأمس حبي الأول، وربيع العمر، وبات الآن رمز خريفي. أراه متكورا فوق الكرسي كرسي العجلات، محدودب الظهر، بوجه كئيب متغضن، شعره الخفيف المتطاير كريش حمامة تنتظر الموت. نظرة عينيه تحكي حكايات كانت بالأمس مثل الأساطير. الآن خبت تلك النظرة وباتت كنار مطفأة من تحت رماد"²

يمكننا أن نقول من خلال هذا المثال، أن إدراك العالم هنا، قد غدا متأثرا بمشاعر وأحاسيس الروائي، التي تلون الرؤية وتضفي عليها طابع التأثير على المتلقي، وجعله على وفاق مع الروائي فيما يكتب، ولا بد للكاتب من الاقتراب من ذاته، حتى يصدق، حتى يخلد، فقصاص الشعوب لا تصمد إذ تتغير³.

ولاشك أن تطور القص قد اتجه بشكل مضطرب نحو المنظور الذاتي، ونحو المنظور داخل وعي الشخصيات بعيدا عن الراوي المحيط علما بكل شيء، ونجد بواكير هذه التقنية في روايات (الرسائل المتبادلة) والتي تقوم على تقديم نفس القصة من منظور عدد من الشخصيات⁴.

1. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية (البناء و الرؤيا) ص 175.

2. أرض و سماء، ص 13.

3. سحر خليفة، أنا و حياتي و الكلمة، مجلة الرواية، قضايا و افاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد السادس، العدد 6، 2011، ص 456.

4. سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ص 200.

وقد يبلغ الأمر حد إنكار الإنسانية، إنسانية الإنسان- بسخرية مرة، تنضح ألما وتعاسة، عندما يرى أحد الأشخاص الدرك المنحط الذي وصلت إليه الأمور، نقراً قول نزال "... أتذكر كيف كان ربيع أيام زمان، زمن الثوار، وأقول بحزن كم كبرنا، وكم صغر العقل صرنا نوادر! يسألني ربيع يعني ندرة! أقول بسخرية مرة: بل نوادر، يعني نكات، يعني نكتة، يعني مهزلة وفضيحة ، الناس يموتون ونحن نضحك! ينظر إلي نظرة حزينة ويقول بذل: هذا من الغل، ارحمينا! فأحس بطعنة في قلب وأقول حرام!؟ في زمن القحط صرنا مجانين ..."¹

تصطبغ هذه الرؤية إلى العالم بصبغة الذات المتألّمة، التي ترى الفرق شاسعاً بين ما هو كائن، وبين ما ينبغي أن يكون، فلا ينطق الروائي هنا، إذ يحس بثقل المعاناة، ينطق شخصيات الرواية محملاً إياها رؤية إلى العالم بذات منفعة².

ويترك الكاتب لعناصر الطبيعة الخارجية أن تفيض بمشاعر أشخاصه، بعدما أسبغ عليها من الضلال القاتمة، ما يجعلها تنطق بما يعتل في الذات أو بالرؤية الذاتية التي تعكس الحالة النفسية بامتياز.³

لعل الأسلوب الإبداعي المتكئ على المجاز أن يعبر عن انفعال الروائي بالواقع المرير، ويكسبه حرارة الذات التي تبوح بمكنوناتها بشكل موارب⁴، فرواية (سحر خليفة) تحاول في المقام الأول، البحث عن فسحة للذات، فتقول: "أريد اللون، وأجنحتي والموسيقى، أريد أن أنقل للعالم نغمة صوتي، نظرة عيني، بواطن عقلي وضميري، أريد الدنيا أن تعرف ما يعني، ما يؤلمني، ما يسعدني، وما يبكي، أريد الدنيا أن تعرف أنني أنثى، أنا أنثى، بعقل وضمير، ومشاعر وروح شفافه تحب الناس وتحب الخير، وتقول الكلمة لوجه الله، ولو كان الثمن حد السكين ..."⁵.

1. أرض و سماء، ص 30

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 48.

3. أرض و سماء، ص 07.

4. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 49.

5. سحر خليفة، أنا و حياتي و الكلمة، مرجع سابق ص 451.

إن الاستفهام المتكرر، ليس غير استنكار لما تتعرض له المرأة التي حرمت من أبسط حقوقها، يمكننا أن نقول أن إدراك العالم هنا متأثر بمشاعر الروائية التي تقبل على عالمها الداخلي وتنتفتح عليه بكل تفاصيله وجزئياته تنصت إلى هذه الذات التي تتفجر بركانها ثائرا بعد نوم طويل، حيث يبلغ نص المرأة فيه درجة عالية من البوح الذاتي، وكشف جزئيات عالمها الضبابي المعتم، إنها تكتب بأدوات عالمها الداخلي، لتتمر إلى العالم الخارجي، الذي تدخله مرة ثانية من عالمها الداخلي، عن طريق التماثل والتوازي، في إقامة العلاقات بين الداخل والخارج هي معادلة يصعب الفصل فيها، كونها تكرر تجربة امرأة تحمل قناعين، قناع (الأنثى) مرة، وقناع (المرأة المبدعة) مرة أخرى، ثم تتجلى خصوصية المرأة المشرقية التي تصنع قناعها الخاص، قناعا لا ينبغي إسقاطه¹.

ففي هذا النموذج السردى، يلح (أمين) في الاستفهام، فيقول: "... جلست على السور لا أتحرك، وأنا أستعيد كل الكلمات العاشقة في الرسائل، وذلك الإحساس المتدفق بالعواطف والصور الشعرية، والأشواق ودقات القلب والنجس، فأحسست بقلبي، يتمزق الماء، علي أو عليها، أو عليه هو، من كتب لها تلك الأشواق والرسائل، وقلت لنفسى: أمن المعقول ننسى الحب؟ أمن المعقول أن ينساها؟ أمن المعقول أن لا يشواق؟ أمن المعقول أن لا يضعف أمام الإغراء؟ وهي لعينة! تعرف فيه مواطن ضعفه أو قوته أو رفته ورجولته، حين تضعف أمام الإحساس والأنوثة وجموح الفن..."²

كما نجده في المثال التالي: "... نصحتي أن أكف عن ملاحظته، وها أنا أفعل، لا لأنك نصحتني ولا لأنه يرفض لقائي والاجتماع بي، بل لأنني تعرفت إليها هي."³ هذا هو الدور المحوري الذي تلعبه الذات في إصغائها، إلى تلك المكبوتات، وقد ولد عنها طاقة البوح، بدفعات سردية مشحونة بالمخزون النفسى، والإيقاع الجوانى، الذي يلزمها، فجعل سردها قريبا من الذات⁴.

1. الأخصر بن السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة، مرجع سابق ص 65.

2. أرض و سماء، ص 92-93.

3. المرجع نفسه، ص 94-95.

4. الأخصر بن السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة، ص 67.

ب/2- المستوى النفسي في الرواية " الطنطورية" لرضوى عاشور:

يبحث المستوى النفسي في الوساطة التي يتم من خلالها تقديم المادة القصصية، اعتمادا على عامل ذاتي، من خلال وعي الشخصية أو الشخصيات، أو عامل موضوعي باستخدام معطيات الإدراك الذي يؤشر إلى دور الراوي. وتناول الطريقتين معا، يدل على تنوع الرؤية النفسية داخل العمل الروائي- و كلما تعددت زوايا الرؤية، تجسدت الفنية أكثر فأكثر¹.

يقدم المؤلف إدراكا موضوعيا للعالم، يصوغه الوعي، عندما يتخذ موقفا محايدا اتجاه ما يقدم، والمثال الذي يؤكد هذا القول في قول الراوي: "... بعد عام من الانتظار، قرر عمي استئجار شقة في صيدا القديمة، فانتقلنا إليها، لم نسكن المخيم، كان بإمكان عمي ولسنوات أن بغض الطرف عن معناه، فلا يرى فيه سوى محطة، محنة عابرة، ثقيلة نعم، لكنها وإن طال، لن تطول. وحين طرحت أم الأمين ضرورة التسجيل في وكالة غوث اللاجئين، انفجر فيها غاضبا: "وهل تحتاجين معونة يا امرأة، ينقصك كيس طحين؟ يا عيب الشوم!"²

الراوي هنا في موقعه المحايد، لا يتدخل، وكأن لا علاقة له بما يجري من أحداث، فهو موجود وغير موجود في الوقت ذاته، وما يرويه هو الدليل على وجوده³. فهو يقدم رؤية موضوعية للعالم، بمصرف النظر عن رأيه.

وهكذا فقد أبعد الكاتب ذاته عن المكان، كما أبعدا عن وصف تصرفات بطلته "رقية"، وكل ذلك بموضوعية لا تخفى على أحد، واصفا أمكنة وأشخاصا كما هي على حقيقتها، دون أي تدخل للمشاعر والعواطف التي ربما تتأثر بهذه الأمكنة، ولعل ثقافة الروائي وخبرته هي التي جعلته محايدا في رؤيته للعالم.

1. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي ص 71.

2. الطنطورية ص 89.

3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، 82.

فالراوي العالم بكل شيء، يعرف دخيلة الشخصيات، وهيئاتها الخارجية، وحركاتها في الزمان والمكان¹. شأنه في ذلك شأن آلة التصوير، المثبتة على حامل تلتقط صوراً للمشهد من زاوية معينة².

لا تغيب الرؤية الموضوعية كلياً في هذا المجال، ويعني هذا الإدراك أن هناك خروجاً على إطار الوعي "فتقدم الحقائق والوقائع مدركات وانطباعات لا حقائق مستقلة عن الذات المدركة"³.

فالروائي لا يفرض رؤيته، بل يفسح المجال أمام الشخصيات لتقوم كل واحدة منها بالرؤية إلى واقعها وعالمها من منظورها الخاص، كما هو الحال بالنسبة للشخصية (رقية): "... ما الذي أفعله بهذه القبلية الحارة؟ أين أذهب بها؟ سأنسى الأمر كأنه لم يحدث. سأضيعها قاصدة فتضيع. ذهبت إلى وصال، لجأت إليها كما لجأت هي وأمها وأخوها الصغير لنا ذات يوم بعيد. تترسب وراءها أحرق في صوتها. بدا الصوت قويا وقريبا إلى حد مؤلم. من قال إن التليفونات تسمح بالوصل؟ لا تسمح. تؤكد المسافة وهي تحملك حملاً على تمثل ما تعرفه، تتمثله الآن على جلدك كحد السكين يمس العصب، يقطع لحمك الحي، ويصيب. أتى لي صوتها قريباً وواضحاً وأنا في الجانب الآخر، كامرأتين يفصلهما حاجز من زجاج..."⁴

إن رؤية الأماكن و الأشياء لم تعد كما هي، تغيرت بعدما أضيفت رؤية ذاتية عليها، ولعل اختيار مفردات بعينها ترخي بضلالها على المكان أو الأشياء الموصوفة، فتحيل إلى مناخ مشبع بالانفعال، بتعبير آخر، يسقط الراوي ما في نفسه على الرؤية فتغدو رؤية ذاتية، تعبر عن إدراك ذاتي للعالم⁵.

مما لا شك فيه أن المؤلفة قد حصرت المنظور داخل وعي الشخصيات، وأنها قد استعانت بالراوي المحيط علماً بكل شيء ومما يجدر ذكره في هذا المجال أن ما هو

1. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، ص 175.

2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 82.

3. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 212.

4. الطنطورية، ص 133.

5. ناصر نملا محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 74.

ذاتي بالنسبة (الرقية) هو موضوعي بالنسبة لشخصيات أخرى، والعكس صحيح أيضاً، وهنا الدائرة المحكمة التي أتقنت المؤلفة رسمها، على النحو الموالي: "... سأذكر كلامها. وأنا أتابع مجريات الانتفاضة عبر التلفزيون من أبو ظبي. أتابع الصغار وهم يحملون المقاليع ويصوبون حجارتهن على الجنود. أتابع الجنود وهم ينقضون على الشباب يضعونهم في سيارات الاعتقال أو ينفردون بواحد منهم لتحطيم رأسه أو ذراعه"¹

في رواية (الطنطوري) لا نكاد نعثر على شيء خارج ما تراه (رقية) أو ما تفكر فيه، أي أننا ننطلق من المنظور الذاتي لشخصية (رقية)، أي أن المنظور الداخلي، ولهذا السبب لا نعثر على أي وصف لهيئة (رقية) الخارجية، بل نقرأ دائماً نجواه الذاتية، وحواره الداخلي وعواطفه ورغباته وذكرياته، لا نرى الطنطورية أو حيفا أو الخليل كما تتجلى في الواقع، بل نراهم كما يتجلون في عيني (رقية)، وهذا المنظور الداخلي الذاتي يوفر للقارئ شيئاً غير قليل من القناعة لأنه يقرأ ما تقدمه الشخصية وما تعرفه عن نفسها وما تحبه وما تنفر منه، ومن ثم يشعر أنها قريبة منه، أليفة لديه².

نلاحظ أن الراوي يبدأ برؤية موضوعية إلى العالم ثم تنتهي إلى رؤية ذاتية. وفي أحيان أخرى تمتزج الرؤيتان، وقد تختلط رؤية الراوي برؤية الشخصيات الرئيسية. في هذه الحال تتشكل النظرة التي تنتمي إلى موقف نفسي واحد لكل من الراوي، والشخصية يقول الراوي: "... لا أدري إن كان هذا القلق الذي تمكن من أمني قلقل عادياً لامرأة لم تغادر قريتها، أم تدخل فيه وعمقه واقع مثقل بالمخاوف، جعلها كما جعل غيرها تحتني بكل ما هو أليف ويخصها. بدت المسافة الفاصلة بيننا وبين حيفا، وهي أربعة وعشرون كيلومتراً لا أكثر ولا أقل"³

1. الطنطورية، ص 325.

2. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، ص 174.

3. الطنطورية ص 16.

ينتقل الراوي من الذاتي إلى الموضوعي¹، بعد الانفعال الذي يسيطر عليه منذ السطر الأول، فتقسيم (الطنطورية) بين المنظور النفسي الذاتي والموضوعي، جعل النص يترجح في ضمان قناعة القارئ، فحين يرتفع نصي ضمير المتكلم من هذه القناعة، يضعف نصيب ضمير الغائب، يقول الراوي: "... غادرنا أبو ظبي إلى القاهرة في الأسبوع الأول من أيلول عام 1993. ما إن ربطنا الأحزمة وأقلعت الطائرة حتى أغمضت عيني. كنت في طريقي إلى مصر للمرة الأولى في حياتي. مصر التي قالت أُمي إن الصادق و حسن ذهبا إليها. عاشت و ماتت و هي تردد ذلك و تعتقد فيه².

يسمح المنظور النفسي الموضوعي للراوي بالنيابة عن الشخصيات في عرض نفسها، بينما يضمن المنظور النفسي الذاتي قناعة القارئ المتلقي بالشخصية الروائية، لأنه سرعان ما يسأل الروائي عن المصدر الذي استقى منه معلوماته، ذلك لأن الأبعاد الداخلية تعتمل في نفس صاحبها، وليست أشياء خارجية مادية، فالشخصية الروائية أكثر دراية بعواطفها وأحاسيسها وأفكارها من أي إنسان آخر، لأن هذه الأشياء خاصة بها وحدها. ويستطيع الروائي ضمان قدر أكبر من قناعة القارئ بالشخصية إذا تركها تعرض أفكارها بنفسها وتحلل أمام القارئ أحاسيسها وآراءها وتأثيرها واقعها في حياة أسرتها³. فإذا قدمت ذلك كله، ضمنت للروائي موضوعية عرض الشخصية دون تدخل منه. "فالطنطورية" تجعلك تعيش في بيت (رقية) منذ الصفحات الأولى، تطلعك على نفسيات شخصياتها وأبطالها⁴، فلا تملك نفسك إلا أن تكون واحدا من هذه العائلة.

1. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 72.

2. الطنطورية، ص 393.

3. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا ص 176.

4. إبراهيم عادل، رضوى عاشور ... والطنطورية شاعرية الموقف حينما ترصد الحزن و الألم و الفرح ... و تتحدث

عن فلسطين، مجلة الرواية: قضايا و آفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 6، العدد 6، 2011 ص 92

ب/3- المستوى النفسي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

يرتبط هذا المستوى كما سبق وأشرنا بالواسطة التي تقدم من خلالها المادة القصصية: الأحداث والشخصيات والمكان ويقسم أوسبسنكي المنظور النفسي إلى قسمين: المنظور الموضوعي والمنظور الذاتي¹.

ومن هذا يتضح أن الأحداث و الشخصيات يمكن أن تقدم من منظر ذاتي (أي من خلال ادراك شخصية من الشخصيات المشتركة في الحدث) أو من منظور موضوعي (أي من منظور الراوي).

في رواية "الحق في الرحيل" استطاع الروائي أن يقصي نفسه عن خطر التدخل والظهور أو الحلول في مكان الشخصية وسلبها وجهة نظرها ولكنه في أحيان كثيرة يفسح المجال أمام الراوي لتقديم نظرة موضوعية من خلال قوله: "... سبعة عشر ربيعا هي كل ما يملكه، إن استثنينا قسطا وفيرا من الخجل ورثه عن والدته، وأحلاما لم تتعلم التحقيق، ومع ذلك قرر أن يهاجر إلى فرنسا، لم يكن له طموح طالب علم ولا روح مغامر، أراد فقط أن تتفخر به أمه كما تتفخر نساء "تافروات" بأبناء يبعثون نقودا كل شهر هي ثمن غربتهم²

يقدم الراوي إدراكا موضوعيا للعالم يصوغه الوعي عندما يتخذ موقفا محايدا اتجاه ما يقدمه، فالروائي منح الراوي المحايد هنا درجة من المعرفة بأفعال الشخصية (أب إسلان)، وبطراز تفكيره، لكنه لم يتدخل تدخلا مباشرا في السرد، أو في تحليل الشخصية تحليلًا نفسيًا³. ومن ذلك أيضا ما نلمسه في قول الراوي: "... أكاد أرى رشيد، أو "الدكتور" كما كنا نلقبه، بعد كل هذه السنين، يفتح "الحلقة" ليحدثنا عن علاقته بكلود، وهي سيدة فرنسية تعرف إليها في المستشفى الجامعي خلال تدريبه في قسم الجراحة- كانت محامية مختصة في قضايا الأسرة والطلاق، جاءت لزيارة زبون سجين خضع

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 198.

2. الحق في الرحيل، ص 33.

3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق ص 82.

لعملية استئصال الزائدة. دعتة لشرب كأس ببيتها لتشكره على ما قام به إزاء زبونها بكل لطف وتحضر ..."¹

إن (فؤاد) يتحدث هنا عن (رشيد) وعلاقته ب (كلود) من نظرتة الخاصة، بموضوعية وحيادية، مبعدا ذاته، واصفا الأشخاص والأحداث كما هم على حقيقتهم، دون أي تدخل للمشاعر والعواطف، ولعل ثقافة الروائي وخبرته هي التي جعلته محايدا في رؤيته إلى العالم² من خلال عدة شواهد كقول الراوي: "... وفاء شخصية رومانسية إلى أبعد حد، تبكي أمام منظور الغروب، وتركض كالأطفال تحت المطر ولها روح مرحة تجعلها يخلق حولها جوا من الفرجة والضحك فقد كانت، على سبيل المثال، تقلد كل واحد من المجموعة وقد اختارت لهم ألقابا خاصة³

يقدم الراوي رؤية موضوعية إلى العالم، وقد نأى بها عن الذات التي تحس وتنفع، لتكون محايدة، تعرض ما تشاهده وما تعيشه، دون التدخل في صنع الأحداث، فهو يكثر من الحديث عن الشخصيات لكنه لا يتحدث عن نفسه أبدا.

فكأنه موجود وغير موجود في الوقت ذاته⁴.

ويقوم بناء المنظور في رواية (الحق في الرحيل) ذاتيا، بداية ب (فؤاد) ومنظوره الذاتي ومنه إلى (إسلان)، ولننظر كيف قدمت الكاتبة (إسلان) لأول مرة من خلال منظور (فؤاد) الذاتي، يقول "... من الصعب جدا أن أكتب عنها ... ومن المستحيل أن لا أفعل. هي التي تمننت أن تقرأ لي يوما كتابا موقعا باسمي، ها أنا أقرر بعد فوات الأوان أن أفعل، وكأن لا بد للكاتبة من موت حتى تتحرر من سجنها ... أهو موتها ما حرر الكلمات بداخلي؟ أم هو حلولي بدهليز الموت ؟ وهل هناك من فرق بينهما وقد فقدت نفسي بفقدتها؟ لا أعلم. كل ما أعلمه، أو بالأصح ما أستشعره هو أن كل عفاريت العالم الخارجي لا تعنيني، وحدها عفاريتي الداخلية تحركني الآن ... تجبرني على الكتابة"⁵

1. الحق في الرحيل، ص 90.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 72.

3. الحق في الرحيل، ص 143.

4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 82.

5. الحق في الرحيل، ص 09 - 10.

يأتي المنظور الذاتي ملتبسا بعالم الشخصيات، مفعما بدلالات إيحائية دالة على أغوار الشخصيات، وعالمها النفسي الباطني الحميم، مترجما لسلوكاتها الشعورية واللاشعورية، فتصبح الشخصية منكشفة في عيون الآخرين، عبر آلية الاعتراف والبوح¹، كما يفعل المذنبون أمام الأب المسيحي في الكنسية. فتتبدى النوايا والمقاصد والمواقف محلا للاستهلاك العام في كاميرا الرواية الكبيرة أي عين الروائية فتيحة مرشيد.

إن المنظور الذاتي هو ذلك الحوار الباطني العميق الذي يعبر بصدق عن بواطن الشخصيات تلقائيا، انه صوت الذات، النابع من سويداء القلب والذي يكشف عن إحساس حاد بالأزمة وتعثر السبيل في وجه الشخصية، فشخصيات (الحق في الرحيل) ترى وتحلل أمورها الخاصة تحت تأثير حالتها النفسية الراهنة، فؤاد يفقد إسلان بعد موتها ويحس بالوحدة، فينعكس شعوره هذا على كتاباته، يقول: "... قبلها، كان سماع الحكايات مهنة أزوالها ... وتدوينها حرفة أتقنها. معها أصبح الإصغاء عبادة. أنصت إلى كل كلمة تنبعث من شفثيها بخشوع ولا أدون شيء. إذ كيف أسمح لعزلة الكتابة أن تشغلني عن حبها. وها أنا الآن بعدها محكوم بالكتابة عنها. لم تعد الكتابة اختيارا، أصبحت هواء يملأ الفضاء كحضورها وأضحت ذاكرتي تفرز كل كلمة خزنتها، في غفلة مني، تنير دهليز الموت البارد، أكاد أسمعها. بل أسمعها تقول وشعرها المتمرد مبعثر على كتفي:

- أين وصلت في الحكاية ؟ أما كان الأجدر بك أن تسجل ؟ ..."²

إن الرواية تفريغ لضغط نفسي يعاني منه (فؤاد)، والمرأة كما الرواية تعويض عن حرمان ما³، وتفرغ للضغوطات الكامنة في لاوعي فؤاد "... أنا الذي تفاديت النساء من قبلها، أصبحت بين يديها حيوانا أليفا يحرس البيت في غيابها، ويستقبلها بنباح الفرح عند عودتها ..."⁴

1. أمين عثمان، فصول في الرواية المغاربية، ص 157.

2. الحق في الرحيل، ص 47-48.

3. عبير حسن علام، شعريّة السرد و سيميائياته، ص 292.

4. الحق في الرحيل، ص 19.

إن المنظور الذاتي في الحق في الرحيل، تجسيد لنوسان الذات الإنسانية بين الواقع والحلم، بين الآسن موتا والمؤمل حياة، بين الوجود الموبوء وجنة الفردوس، بين الفناء والبقاء، بين الحب والتضحية، بين فؤاد القاتل المخلص وصراع القيم والمشاعر وقدر إسلان، التي تقول: "... يجتاحني فجأة، إحساس عارم بالشفقة عليها: وألم يتسرب بداخلي هو ألمها المميت. كيف أسلبها الحياة وهي حياتي؟ كيف أتحمل موتها بالتقسيت أمام عيني؟ وكيف لا أساعدها على الرحيل وهو الحق الوحيد الذي تطالب به؟

نهضت متوجها إلى البيت حيث إسلان لوحدها ملبيا نداء قلب اتخذ قراره ... أشعلت النور وإذا بي أجدها في وضعية من حاول النهوض، حملتها كطفلة بين ذراعي، وكان جسدها المرتجف أخف من ريشة: نظرت إلي ودمعة متوسلة تكاد تدميني. قلت لها اهدئي حبيبتي. سوف أقدم على ما ترغبين به. دعيني قبلا أعانك بكل قوتي. ابتسمت لي تلك الابتسامة المضيئة التي غادرتها منذ شهور، ثمة ابتسامات تذبج. كان ذلك آخر عناق لنا، قبل أن أساعدها على الرحيل في هدوء وسكينة ..."¹

ب/4-وجهة النظر على المستوى النفسي في رواية " الأسود يليق بك"

إن الروائي الجيد هو الذي لا يفعل حكاية حب في روايته، دون حاجة فنية لتلك الحكاية، ولا يستدعي القضايا الوطنية في نصه العاطفي الذي لا يستوجب احتشادا بقضايا كبرى، وعلى الرغم من أن روايتها (الأسود يليق بك) تحكى قصة حب من وجهة نظر ذاتية إلا أنها تعاملت بموضوعية مع بعض القضايا المتعلقة بالإرهاب وما حدث في الجزائر في زمن التسعينات وكذلك قضايا الهجرة للدول الأوروبية، ... وكأن الحكاية العاطفية في روايتها لن تنهض كحالة عاطفية مجردة دون تلك الروافع من القضايا الوطنية، والسياسية والاجتماعية، وكمثال على هذا، نورد قول الراوي معبرا عن تأزم الأحداث السياسية في الجزائر: "... حدث على أيام الرئيس بوضياف أن قامت السلطات بمداهمة الجامعة وإلقاء القبض على عشرات الإسلاميين وإرسالهم إلى معتقلات الصحراء، بعد أن ضاقت المدن بمساجينها. عندها قرر علاء أن يترك الجامعة حال تقديمه امتحانات آخر السنة، استجابة لإلحاح أمه، على أن يسافر لاحقا إلى العاصمة

1. الحق في الرحيل، ص 159-160.

لمواصلة دراسته هناك، كان يفصله عن الامتحانات شهران لكن القدر كان أسرع منه، ما مر أسبوع حتى حضر إلى الجامعة رجال الأمن واقتادوه مع اثنين آخرين...¹ وهكذا فإن الكاتبة تقدم إدراكا موضوعيا للعالم يصوغه الوعي عندما يتخذ موقفا محايدا اتجاه ما يقدم².

إن أحلام مستغانمي تملك ناصية الكلمة المكتوبة تتلاعب بالكلمات لأن لديها قاموسا واسعا من المفردات وهي تعرف جيدا كيف تختار الكلمة الجميلة للفكرة الجميلة. ف رؤية الأماكن والأشياء لم تعد كما هي، تغيرت، بعدما أضيفت رؤية ذاتية عليها، ولعل اختيار مفردات بعينها ترخي بظلالها على المكان أو الأشياء الموصوفة فتحيل إلى مناخ مشبع بالانفعال بتعبير آخر، يسقط الراوي ما في نفسه على الرؤية فتغدو رؤية ذاتية، تعبر عن إدراك للعالم، يقول الراوي: "... كانت مبتهجة كفراشة وسط حقول الزهور، شهية بفرح طازج، له عطر شجرة برتقال أزهرت في جنائن الخوف، تمنى لو أنها غنت كي يرى دموعها، دموع روحها تنداح غناء، فقد أصبح له قرابة بكبرياء دمعها، فاجأته رغبة جارفة لرؤيتها، في أن يحظى بلقائها أحس بأنها أهدت له ما كان ينقصه ليحيا: الشغف..."³

ومما لاشك فيه أن المؤلف قد حصر المنظور داخل وعي الشخصيات وأنه قد استعان بالراوي المحيط علما بكل شيء، ومما يجدر ذكره في هذا المجال أن ما هو ذاتي بالنسبة (لهالة) هو موضوعي بالنسبة إلى (نجلاء) مثلا والعكس صحيح أيضا، يقول الراوي: "... ثلاثة أشهر وهو يتقدم نحوها بتأن كما على رقعة شطرنج، تصلها باقات وروده في أي مسرح تغني عليه، وأي برنامج تطل فيه، كقناص يعرف كل شيء عن طريدته، كان ملما بأخبارها بينما لا تعرف هي شيئا عنه..."⁴ فعندما تعرف (طلال)

1. الأسود يليق بك، ص 98.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 71.

3. الأسود يليق بك، ص 18.

4. المصدر نفسه، ص 44.

إلى (هالة) لاحظنا أن تقديمها كان خارجيا تناول وصفها بما تقع عليه العين¹، ثم انتقل بعد ذلك للحديث عن نفسياتها وعواطفها وتصرفاتها.

ب/5- المستوى النفسي في رواية " عرش معشق " لربيعه جلطي:

يتنوع إدراك العالم على المستوى النفسي في هذه الرواية بين الموضوعي حيناً والذاتي حيناً آخر.

يصور فيها الكاتب عالمه الروائي بأحداثه وشخصياته وأمكنته من خلال راو محايد، يحاذر أن يتكلم بضمير المتكلم، والضمير الشائع في سرده هو ضمير الغائب²، يقول الراوي: "... عاد سيدي علي وبين جوانحه علم غزير، هو الذي اختار أن يجعل حياته. وشبابه في خدمة أميره مقابل أن يتعلم على يديه. ولأنه لازمه سنوات عديدة فقد مكنه ذلك من أن يدرك عنه أشياء لم يعرفها أحد قبله، وأن يحفظ قصائده وأقواله المأثورة ويخبأ له أسراراً تخفى عن الجميع سواه، لقربه منه وثقته فيه، وحضور جلساته وإشرافه على بيوته وضيوفه ومريديه ..."³، يحاول الراوي من خلال هذا النموذج السردى أن يقدم وصفاً محايداً لأعمال بعض الشخصيات، ونلاحظ هنا أن الذاتية غابت تماماً عن الوصف، وقد حافظ الراوي على موقعه المحايد.

إذا ما ارتبط الإدراك الموضوعي للعالم بالوضع الثقافي الخاص بالروائي، فإن الإفادة منه تقدر بمدى خدمتها هدف الرواية⁴.

ويصف الراوي هيكل الزجاج المعشق فيقول: "... الهيكل العجيب الذي يتوسط مدخل البيت، مثل سلطان مهيب، سلطان مصنوع من خشب منقوش تتوسطه مرآة صغيرة حولها نجم ثماني الأضلاع وتملاً مساحاته زجاجات معشقة بمختلفة الأحجام والألوان ... زجاجياته الملونة ذات الأشكال الهندسية المتقنة، النجم الثماني الأضلاع ذو اللون الأحمر القاني، تحيط به أحد عشر قطعة زجاج هلالية صفراء زعفرانية، وتحيط

1. بو علي عبد الرحمن، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، 2001، ص 33.

2. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 82.

3. عرش معشق، ص 33 / 34.

4. ناصر نمر محي الدين، ص 46.

بقطع الزجاج الهلالية، أحد عشر قطعة زجاجية، خماسية زرقاء، مصفوفة كأنها تسندها، ثم تأتي أحد عشر قطعة زجاجية مغروسة بدقة في واجهة الهيكل يجمع الكل في إطار فاخر من الخشب الأحمر الراقي ..."¹

إن الوصف الذي قدمه الراوي في هذا المقطع السردي، خالي من أية إشارة إلى وجود الراوي أو أرائه أو تعليقاته وتعبير آخر، لقد غابت ذات المؤلف كلياً عن ساحة الوصف²، ولم يبق إلا الشيء الموصوف بموضوعية.

من خلال هذا المنظور، يتبدى العالم من خلال رؤية الشخصيات إليه، ويصبح دور الراوي مختلفاً تماماً، فلا يتحكم في الأحداث، ولا في توجيه الشخصيات، ورد فعلها، نحو وجهة معينة، واضعاً إياها في إطار وجهة نظر أو زاوية رؤية معينة. يقول ميشال بوتور: "... في نطاق الحوار الذاتي يتقلص مجال الراوي، ولا يفضى إلا بما يدخل في مجال إدراكه في ذلك الحين بالذات، وبذلك نكون في مواجهة ذاكرة مغلقة ..."³، كما هو الحال بالنسبة للنموذج السردي التالي: "... يا الإلهي: ما هذا الشعور الغريب بالوحدة والضياع الذي يكتنفني، لا يمكن الشعور بقيمة الأشياء قبل ضياعها منا وهل هذا هو أول الفقد؟ كم أتحسر على فقدان منزلي الأول أه. كم ألفتة ... اللعنة على الألفة، هانئاً كان ومرتاحة كنت..."⁴

إن هذه الرواية الشخصية بامتياز، واختيار أسلوب تيار الوعي بوصفه آلية فاعلة في تشكيل إطار الرواية، يعد اختياراً مهماً في ذلك السياق، لأن هذه الآلية أتاحت "لربيعة جلطي" أن تسلم العالم ونظرة العالم إلى بطلها روايتها (نجد) لتتفاعل مع ذاتها، وتنطلق من شعورها، لتقدم رؤية فردية بحتة، تقدم مباشرة من داخل وعي الشخصية ذاتها، دون وساطة من الراوي، الذي كان وجوده فاعلاً ومسيطراً في روايات كلاسيكية، أما في رواية تيار الوعي فان المنولوج الداخلي – وهو أحد أهم تكتيكاتها- لا يقدم- فقط- ذروة

1. عرش معشق، ص 24.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 46.

3. ميشال بوتور، استخدام الضمائر في الرواية/ مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، عدد (1)، 1989

ص 57.

4. عرش معشق، ص 16.

المنعطف الداخلي في الرواية، في استقصاء الوعي الداخلي للشخصية، ولكنه يشكل – أيضا وربما يكون ذلك هو أكثر أهمية- الذروة في اتجاه خاص لإزالة صوت الراوي، أو بشكل أكثر تحديد القضاء على سمات الراوي، التي تجعله صوتا سرديا وسيطا بين النص والقارئ¹.

يترك الكاتب لعناصر الطبيعة الخارجية أن تفيض بمشاعر شخصياته بعدما أسبغ عليها من الضلال، ما يجعلها تنطق بما يعتل في الذات أو بالرؤية الذاتية التي تعكس الحالة النفسية بامتياز، تقول نجود: "... أتعجب من سريري، كم تغير إحساسي به، أضحي ضيقا مثل قفص أحيانا، وشاسعا مثل سماء أحيانا أخرى، عبدقا هنا ... أجل انه هنا ... أتخيله هنا، ألمسه، أقبله، أشمه. أجمع كلتا يديه بين كفي، وألم رأسه في أحضاني، أمرر أصابعي بين خصلات شعره وكأن بين أصابعي وخصلاته لغة أقدم من منبت الشمس، وأحيانا أغيب في حالة جنون لم أعهد لها من قبل. أستفيق منها لاهثة متعركة، أقوم بعدها، أطمئن إلى أن باب غرفتي مازال محكم الإقفال وأنا خالتي نائمة وكل شيء على ما يرام ..."²

إن الأسلوب الإبداعي المتكئ على المجاز، يعبر عن انفعال الراوي بالواقع المرير، واقع ابتعاد (نجود) عن (عبدقا)، ما يكسب تداعيات أفكارها، حرارة الذات التي تبوح بمكنوناتها بشكل موارب، فآلية تيار الوعي تجعل الاهتمام منصبا على (الأنثى)، بوصفها تشكل مساحة الاهتمام الكبرى في الرواية، حيث تفصح هذه (الأنثى) عن الجزئيات الفاعلة في تكوينها بالتدرج، من خلال شذرات تبثها في سياق العمل، وهذه الشذرات تكشف عن طبيعة الذات في صراعها مع العالم المحيط³.

1. عادل ضرغام، في السرد الروائي، مرجع سابق، ص 80.

2. عرش معشق، ص 88/87.

3. عادل ضرغام، في السرد الروائي، مرجع سابق، ص 80.

ج-المستوى التعبيري في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة:

ج/1- المستوى التعبيري في " أرض و سماء" لسحر خليفة:

يتطرق هذا المستوى لدراسة الأساليب التعبيرية التي يستخدمها الكاتب في أدائه عملية القص، وذلك باعتماده تقنيات السرد والوصف والحوار وتقديم الشخصيات، والأساليب التعبيرية بعامة مستخدما ضمير الغائب، فيقدم الشخصيات، والأماكن، وربما يقدم من خلاله الحوار الثنائي والحديث الذاتي.

وقد تم تناول الخطاب غير المباشر من الناحية التلفظية فلم يعتبر خطابا مشتقا من الخطاب المباشر، كما هو متداول عند الإنشائيين، وإنما اعتبر خطابا طريفا من الناحية التركيبية، وقد عدل به عن كلام الشخصية الأصلي، تلفظا ومقاما وجانبا من المضمون، ومما يؤكد ذلك أن الخطاب المباشر مستقل عن خطاب الراوي من الناحية التلفظية في حين أن الخطاب غير المباشر يرجع إلى قائل واحد هو الراوي، يقول ما قالته الشخصية بلسانه.

فلا تحدث قطيعة تلفظية بين تلفظ الراوي وتلفظ الشخصية، كما هي الحال في الخطاب المباشر¹.

تستهل سحر خليفة أغلب فصول روايتها بالأسلوب التعبيري غير المباشر، مفسحة المجال للراوي كي يقدم للقارئ ما يراه مناسبا حول شخصيات روايتها، يقول الراوي: "... هرب إلى كندا، وعاش بكندا مثل السائح، تزوج كندا والكندية، تزوج، خلف، اغتنى، ونجح وبات رجلا مرموقا، ذا مال وأرصدة وعقارات. أصبح ملاكا لعقارات ثم عقاير لأنه كبر بالسن ولم يبق فيه عرق أخضر. وحين عاد كان كهلا في السبعين، بشعر أبيض وقلب مسدود الصمامات².

1. مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، مرجع سابق ص 181.

2. أرض و سماء، ص 16.

إن الكاتبة هنا تصوغ هذه الكلمات، لتضمنها رؤية إلى العالم، تلك الرؤية التي تخدم هدفها، وتتبع من ثقافتها¹ عندما ترى أن قرارات الإنسان غير المسؤولة، تعود بالضرر عليه، ويكون السبب في الإرباك الذي ينتج عن هذه المفارقة. وتؤدي الشخصية خطابها مباشرة، على شكل حوار أو مناجاة، أو استرجاع أو تداعيات .

وقد شهد الخطاب المباشر (Discours direct) تطورا حاسما في القصص الحديث، تمثل في تحوله إلى ما أسماه "جونات" خطابا فوريا (Discours immédiat) قوامه أن تتكلم الشخصية كلاما داخليا، دون إذن من الراوي يعلن عن انتقال القول إليها².

وهناك رؤى تطل من زوايا متعددة في "أرض وسماء"، وهي تعني تتبع المسافة التي تفصل بين من يرى ومن يتكلم، تاركة الشخصية تعبر عن نفسها وأفكارها ومشاعرها ببسر وسهولة ويقع القارئ على مجموعة من الأمثلة على ذلك منها قول الراوي: "... أطلت لارا بروب الحمام وصاغت بفرع: - ولا نقطة ماء !

نظرت إلي ورأت وجهي مثل المومياء، وربيع مثلي، فقالت همسا:

- ماذا حدث؟ من مات لكم؟

قال ربيع وهو ينظر إلي:

- لا شيء، لا شيء، كنت أقول لعمتك أنني شفيت من الجلطة وأني سأعود إلى داري.³

أخذ الراوي وضعية الملاحظ الموضوعي، فنقل أقوال الشخصية مباشرة، وذلك يدل على وجهة نظر خارجية⁴

1. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 55.

2. مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، ص 186.

3. أرض و سماء، ص 126 - 127.

4. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ص 295.

ومن الملاحظ أن الروائي يعتمد إلى التنوع في تقنيات التعبير لبعث الحيوية في النص الروائي عندما يتهرب من رتابة السرد، كما أنه يحمله جوانب من ثقافته، التي ترى إلى حق الإنسان في التعبير عن آرائه، كما أشير سابقا. ويؤدي الراوي الأسلوب الحر غير المباشر من غير أن يستخدم مفردات القول، وعلاماته، والضمائر.

ويرى "جونان" أن هذا الشكل السردى متولد من الأسلوب أو (الخطاب) غير المباشر، باعتبار أنه سرد بضمير الغائب، يرد على لسان الراوي، ولكنه مباين في الوقت نفسه، للخطاب المذكور من ناحية عدم وجود معلنات القول، ولهذا سمي خطابا باحرا غير مباشر¹. ويمكن تجسيم ذلك في المثال التالي: "... ممرضة خبيثة، درست التمريض، ومارسته، واحترفته، وها هي تطبقه على زوجها بإلحاح غريب، وهو أيضا يسلم لها صحة جسده، ويعاملها، كما لو كانت طبيبة أو أما له. هذا الفرق بين الاثنين والرسائل. هذه زوجة، وتلك حبيبة. هذه ترعاه وتسندنه وتمرضه وترضي احتياجات جسدية، وتلك ترضي إحساسه بالموسيقى، وتحليق الروح، على أجنحة تنطلق بعيدا في الآفاق، كيف يستوي العالمان يميل وينتمي هذا القائد ؟...."²

هذا المقطع السردى، مصوغ بضمير الغائب، وقد تولى الراوي سرده ناقلًا بعض من أحلام شخصية (سعادة) التي لم ينطق بها، وها هو الراوي يقولها بصوته. وما تلك إلا وجهة نظر (سعادة) الشخصية الرائية، وليست وجهة النظر بحسب (أمين) نفسه إلا ضربا من الصوت المكتوم الذي يطرح صاحبه السؤال ويقدم الآخر بصياغته غير المقولة، وبتشابيه ذات الصبغة الانفعالية، واللبس التلفظي إنما هو حاصل باجتماع صوت الراوي، وصوت الشخصية يدرك، ويعبر لكن بصوت غير مسموع.

وتؤدي الشخصية مادة الرواية من غير أن تستخدم مفردات القول وعلاماته. مثل النموذج السردى التالي: "... أتممت كل ما كان في مقدوري فعله لإنقاذ موقف الحزب من الانتخابات التي تجري اليوم وغدا. وقد استغرق ما تطلبتة الحالة من

1. مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، مرجع سابق ص 181.

2. أرض و سماء، ص 85-86.

جهود كل دقيقة من حياتي. وزاد المتطلب من صدور الجريدة، فقد حررت معظم العدد الأول منها والعدد الرابع وإني أكتب لها كل يوم مقالين، الواحد في السياسة الخارجية والثاني هو المقال الأول تحت "رأي النهضة" وهذا هو السبب في أنني لم أعد للكتابة إليك بالسرعة التي أود¹

وقد تستخدم هذه الأساليب معاً، وتختلط في النص الروائي، وفي الفقرة الواحدة². وتؤدي ثقافة الكاتب، ورؤيته للكون، ووجوده المكاني والزمني، وتركيبته النفسية... دوراً بارزاً في اختيار الأساليب التعبيرية التي يرى إليها مناسبة لتقديم نصه الروائي، ودراسة المستوى التعبيري هي التي توضح طبيعة الدور الذي يقوم به كل من الراوي والكاتب والشخصيات في العمل الروائي.

ج/2- وجهة النظر على المستوى التعبيري في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور:

لعل من مميزات العمل الفني الناجح شعور المتلقي بأنه داخل الأحداث، يلتبس خصوصية التجربة التي يقدمها أشخاص الرواية. ويختفي صوت المتكلم ليبرز الحدث المؤثر: "فالمنظور التعبيري هو الأسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله"³. ويقوم القص على راو يأخذ على عاتقه سرد الحوادث، ووصف الأماكن وتقديم الشخصية ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، وفي هذه الحالة توجد علاقة دينامية بين كلام الشخصية المنقول وكلام الراوي الناقل، وهذه العلاقة علاقة معقدة متداخلة حيث إن الراوي قد ينقل كلام الشخصية بحذافيره أو قد يصبغه بصبغة خاصة، ومن هنا تأتي مستويات مختلفة من المنظور التعبيري⁴.

والراوي الذي ينقل الحدث أو يصف الأماكن والشخصيات، ويعبر عن أفكارها، قد يقوم بنقل كلام الشخصية كما هو، أو قد يصبغه بصبغته الخاصة⁵، وينتج عن ذلك

1. أرض و سماء، ص 70 - 71.

2. عبد المجيد زراقت، في بناء الرواية اللبنانية، إدارة منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1999، الجزء 2، ص 504.

3. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 222.

4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5. ناصر نمر محي الدين، بناء العام الروائي، ص 78.

مستويات متعددة في المنظور التعبيري، وقد يكون السرد أبعد الصيغ عن منظور الشخصية، والحوار أدناها، وعندما يغفل قول الشخصية في الحوار، فمن يكون صاحب الصوت؟ الراوي أم الشخصية؟ وكيف يتم نسج الكلام في هذه الحال؟

تداخل كثيف بين صوتين أو أكثر في السرد، ومن ذلك قول الراوي: "... أتخيل أُمي في تلك الأيام. أستعيد ما قالته و ما لم تَقْله. أسمعها وهي تكرر على جارة من الجارات ما سبق أن قالته لخالتي: قلت له: تغرب ابنتك في حيفا يا أبو صادق! قال: اركبي القطار. سبحان الله، أسافر من بلد لبلد لأرى ابنتي؟! وماذا لو جاءها المخاض في نصف الليل؟! وماذا لأصابها لا قدر الله مرض؟! ثم كيف أركب القطار، ومن يدريني كيف أركب القطار، وكيف أنزل منه، وكيف أذهب من المحطة إلى دارها ..."¹

لعل هذا التداخل يعبر عن تضارب وجهات النظر بين الشخصيات بحيث تقدم كل وجهة نظر جانباً من الحدث، وتجهل الجوانب الأخرى، لذلك تتكئ على تتابع الاستفهامات (وماذا لو، ثم كيف؟ ومن يدريني؟ وكيف أذهب؟...) أما القارئ فهو الوحيد الذي يعلم الجوانب كلها، ويحيط بالحدث ويستطيع اتخاذ موقف نابع من معرفته الكلية².

"... هل أحكي حكايتي حقا أم أقفز عنها؟ وهل يمكن أن يحكي شخص ما حياته فيتمكن من استحضار كل تفاصيلها؟ قد يكون الأمر أقرب إلى الهبوط إلى منجم في باطن الأرض، منجم لا بد من حفره أولاً، قبل التمكن من النزول إليه. وهل بمقدور فرد مهما بلغ من قوة ونشاط أن يحفر بيديه المفردتين منجماً؟! المهمة شاقة...."³

نلاحظ ابتعاد الراوي عن التحليل أو الوعظ، أو إعطاء خلاصات تأمل، فهو يؤدي ما تفكر فيه الشخصية بصيغة المتكلم إلى درجة يلتبس فيها الكلام، وبالتالي محاولة الخروج بنتيجة تتعلق بالوضع النفسي للشخصية⁴.

يختلط صوت الراوي بصوت الشخصية أحيانا فلا ندري أيهما يطغى على الآخر:

1. الطنظورية، ص 15.

2. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية (البناء و الرؤيا)، ص 175.

3. الطنظورية، ص 84 - 85.

4. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي ص 79.

" ... قلت لعز:

- ما دمت ستسافر للإقامة في بيروت سأطلب من خالتي وعمي الانتقال للإقامة معنا.

- ومن قال لك أنني سأنتقل إلى بيروت ؟

- ألم تقل انه جاءت منحة ؟

- لم أقبل المنحة!

تدخل أمين:

- ماذا تقصد؟ منحة من الوكالة للدراسة في الجامعة الأمريكية، أي مجنون يرفضها؟!..."¹

يتبين تنامي الحدث في هذا المقطع الحواري الذي استثمره المؤلف ليظهر عنايته. بما تؤول إليه حال الشخصية، ويحرص المؤلف على أن يترك للقارئ فرصة التعرف إلى كل من المتحاورين، ومن خلال هذا التعرف يكتشف علاقة الشخصية بالواقع الروائي أو احساسها بهذا الواقع، عن طريق شحنة بالطاقات التمثيلية، ومن مهماته أيضا "تنمية الحدث وتغذيته بالممكن فنيا، وتوضيح الشخصيات، وتبيان أسباب الحياة فيها..."²

ليس السرد المباشر هو الطريقة الوحيدة التي نجدها في هذه الرواية لتقديم أحداثها، بل يلجأ المؤلف إلى تقنية جديدة للتعريف بشخصيات روايته من خلال الكتابة، نراه يعقد فصلا بعنوان: "الشاب الذي يضحك"³ وفي هذا الفصل يعرف القارئ بإحدى شخصياته الرئيسية

- عز الدين (أخو الأمين) بطريقة ممتعة يجمع فيها بين التذكر والتداعي، والإشارات المتعددة إلى الأفكار والعادات والتقاليد، يقول الراوي: "... أعلن عز الدين وهو يضحك: - حظ يفلق الحجر! في يوم واحد ملوخية، ووظيفة ومنحة، طبعا الملوخية أهم. أكلنا الملوخية، الآن علي أن أختار: الوظيفة أم الدراسة في الجامعة ؟ بصراحة، احترت.

1. الطنطورية، ص 97- 98.

2. سمر روجي الفيصل، تجربة الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1985 ص 64.

3. الطنطورية ص 96.

يحب عز الملوخية، ويحبها أكثر حين أطبخها له، يحول المائدة إلى مهرجان ضاحك، يعلن بصوته الجهوري، ملوخية رقية لا يعلى عليها، تسويها أفضل من أمي وخالتي وكل نساء صيدا¹

وهنا نقع على نمط جديد من أنماط السرد، تتعدد فيه مراكز الرؤى، ويتعدد الرواة، وموقع كل منهم، ودوره في الخطاب وهذه الطريقة "تتعدى صوغ المتون إلى أنماط السرد، موضوعية كانت أو ذاتية، وإلى مراكز الرؤى، وبورها وإلى أنواع الرواة ومواقعهم، وأدوراهم في الخطاب، وإلى خصائص العناصر الفنية².

عندما يحرص الراوي على تقديم كلام الشخصية كما هو فإننا نكون أمام أسلوب مباشر والرواية موضوع البحث غنية جدا بهذا النوع من التعبير، وبخاصة في المقاطع الحوارية التي لا يخلو فصل منها، أما حين يدخل الراوي كلام الشخصية في سياق كلامه، فإننا نجد أنفسنا أمام أسلوب غير مباشر، ومن أمثلة هذا الأسلوب قول الراوي: "... لم يطل الانتظار بأمي، انتظرت حتى تزوجت من أمين. غنت وزغردت وسحجت يوم كتب الكتاب ويوم الدخلة وفي صباح اليوم التالي زارتنى مع خالتي في بيتي الجديد في صيدا. جاءتا محملتين بالزودة المعتادة للعروسين بعدها بأسبوع واحد وجدتها خالتي ميتة في فراشها..."³

يبين هذا المثال أن المؤلف حريص على عدم الاكتفاء بأسلوب تعبيرى مباشر، وإنما يعمد إلى التنويع في أسلوبه من باب الحرص على نزعة التحديث التي واكبتها الرواية العربية⁴.

1. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، مرجع سابق ص 112.

3. الطنطورية ص 91.

4. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائى، ص 81.

ج/3-المستوى التعبيري في رواية " الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

يظهر من تطور الرواية، ومع ظهور الرواية الحديثة أن صوت الراوي أخذ يخفت، وصوت الشخصية يعلو، وذلك نتيجة لظهور تقنية (البوليفونية) في البناء الروائي، واتجاه الرواية نحو المنظور النفسي الذاتي، وترتب عن ذلك ظهور بعض الأساليب التعبيرية الجديدة¹:

كما في قول الراوي:

" ... سألتها دون مقدمات:

- إسلان، أهو اسم مغربي حقا ؟

قالت وقد أربكها سؤالها:

- أجل، هو اسم أمازيغي.

- وماذا يعني ؟

- معناه: العروس

- وهل أنت عروس ؟

استدركت:

- أعني هل أنت متزوجة ؟

- لا، أكتفيت باسمي و استغنيت عن الزواج

لا أدري لما أحببت هذا الجواب الذي شجعني على الاسترسال:

- ومن أي منطقة من المغرب أنت ؟

- من تافورت "...²

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 222.

2. الحق في الرحيل، ص 15-16.

إن الأسلوب المباشر مقطوع دائماً بتعينات سردية أو وصفية تجعل الحوار أشبه بالحوار المسرحي، حيث تحدد الحركة التي يجب على الممثل المسرحي أدائها، فيما يؤدي كلامه¹.

تفسح فاتحة مرشيد المجال أمام الراوي كي يقدم للقارئ ما يراه مناسباً حول شخصيات روايته، يقول الراوي: "... ذهبنا خلال نهاية الأسبوع عند قاسم الذي، كما توقعت إسلان، كان في غمرة السعادة وهو يقرأ معي الفاتحة كما شهد بعد ذلك على عقد قراننا.

كان لقاسم ثلاثة أطفال من زوجة مغربية، بدا مندمجاً في المجتمع الفرنسي، كما يليق بمهاجر ناجح، يتمتع بسمعة جيدة، في أوساط المهاجرين التجار، تحدثنا طويلاً، وأنا أسأله عن وضعية الجالية المغربية في فرنسا، فكثيراً ما كتبت عن وضعية المهاجرين في لندن لحساب الجريدة ..."²

ويؤدي الراوي الأسلوب غير المباشر في قوله: "... كنا من الجيل نفسه إلا أنه كان يتهياً لي بأنك في سن، تستحق معها، أن تحظى بتقاعد مستحق: لقد عشت حيوات في حياة واحدة. كنت أحس أن حياتي مقارنة بحياتك رتيبة خالية من المفاجآت، بل وخالية من الحياة خارج الدراسة. كنت أنا اخذ الحياة مأخذ الجد في حين كنت أنت تعاملها باستخفاف، بل وتقاوم بها كأنها سلعة تتاجر بها ..."³

إن هذه الجملة السردية تعبر عن خواطر وأفكار (فؤاد) وهي في صيغة أسلوب غير مباشر حر، حيث أنها لم تقدم بفعل من أفعال القول للنفس أو ما في معناه ثم أنها لم تقدم في إطار علامات تنصيص فجاءت كجزء من قول الراوي⁴.

وتؤدي الشخصية مادة الرواية، من غير أن تستخدم مفردات القول وعلاماته ويمثل الأسلوب المباشر الحر، الصيغة الثانية للمنولوج الداخلي⁵.

1. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائياته، ص 298.

2. الحق في الرحيل، ص 60 / 61.

3. المصدر نفسه، ص 119.

4. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 226.

5. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 228.

كما في المثال السردى التالي: "... كنت تاجرا حتى في علاقاتك بالنساء، أليس كذلك؟

عضلة قلبي لفرط ما تمرنت على تسلق أعالي العواطف، أصبحت صلبة، وقوية كعضلة ساق رياضي يحترف العدو الريفي.

ضحكت ضحكة مجلجلة. لا أضحك كنت عاشقا ولهانا لأحدهن إذ كيف يمكن الخلط بين الحب والتجارة ؟ أليست علاقتنا تنبني على البيع والشراء أو إذ أردت على الأخذ والعطاء؟¹

في هذا المقطع السردى، يتوارى الراوى تماما، ويترك المساحة للشخصيات. ويلجأ إلى عباراتها الخاصة للتعبير عن مجرى الأفكار.²

ج/4- وجهة النظر على المستوى التعبيري في "رواية الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي:

تتنوع الصيغ والأساليب في رواية الأسود يليق بك ولا تكتفي بأسلوب تعبيري واحد، من باب الحرص على نزع التحديث التي راحت الرواية العربية تواكبها، مع ما يرتبط بهذا التحديث من قيم جمالية يهدف الكاتب إلى بعثها في الرواية.³

يستعمل الراوى خطاب أحادي الصوت (Monologique) بمعنى أننا لا نلاحظ

فيه مزجا بين صوتي لحظة السرد واللحظة المذكورة، كما هو الحال بالنسبة للمثال التالي: "... لا تراهني على وفاء أحد عدا الكلاب، أحب ذلك الوفاء الصامت والإخلاص الذي لا مقابل له، أنت لا تتبادلين مع الكلاب كلاما لذا لا كذب بينكما، لا نفاق، لا سوء فهم، لا وعود، لا خذلان المرء بالنسبة إلى كلبه سيد، حتى وإن كان مشردا دون مأوى، يظل الكلب رفيق تشرده في الشوارع، يخلص له مدى حياته، كلبى يعيش مدلا في

1. الحق في الرحيل، ص 120.

2. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 227.

3. محمد أمنصور، إستراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 85.

بيروت، أنا الذي أعيش حياة كلب، لاهثا بين القارات والاجتماعات، هل لاحظت أن الكلب المشرد الذي لا سيد له يتبعك يمشي خلفك حتى تتبنيه ..."¹

يستعمل الراوي الخطاب المنقول بأسلوب غير مباشر ويحتفظ بمضمون الخطاب المفترض ويدمج نحو باقي خطاب السارد، ويمكن أن يطرأ تغيير على الضمير النحوي وزمن الفعل (ينقل المحتوى، ولا ينقل الشكل بطريقة مطلقة). وكمثال على هذا، نورد قول الراوي: "... كانت على وشك المغادرة حين دق هاتف الفندق توقعته أنه يستعجلها للنزول.

كانت نجلاء على الخط.

- أحدهم هاتفك وطلب رقمك في فرنسا، قال انه صحافي من "CBS" نسيت أن أسأله عن اسمه ... سيتصل بك لأمر مستعجل. ما كان لها من وقت لتستمع لمزيد من التفاصيل، أمن الممكن أن يكون هو؟ راودتها الفكرة و هي في المصعد ..."²

يكتفي الراوي بذكر مضمون الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه ونجهل كل ما تعلق بالكلمات التي نطق بها فعليا³. يقول الراوي: "... ليتها وضعت شيئاً من الحمرة على شفيتها شيئاً من الماسكرا على رموشها، لو أنها مشطت شعرها على الأقل، لو كانت ترتدي ثوبا جميلا للبيت، لكنها مازالت بثياب الممرضة، وليس لديها ما يليق باستقبال رجل، رجل! تبا له من رجل، ما الذي جاء به حتى غرفتها؟ غرفتها! يا الله، انه الآن ينظر إلى كل شيء بئس وبشع خلفها، ويتأمل فوضاها وبقايا العشاء المتواضع على طاولتها ..."⁴ وهذا الخطاب هو الأبعد مسافة ويمكن اعتباره حكي أفكار⁵، وقد يتوالى في فقرات متتابعة أو يختلط في فقرة واحدة.

1. الأسود يليق بك، ص 272.

2. الأسود يليق بك، ص 163.

3. تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص 47.

4. الأسود يليق بك، ص 161.

5. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 183.

ج/5- المستوى التعبيري في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطي:

من ميزات العمل الفني الناجح شعور المتلقي، بخصوصية التجربة التي يقدمها شخوص الرواية، والمنظور التعبيري "هو الأسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله"¹.

وبالعودة إلى رواية (عرش معشق) نجدنا بصدد أساليب مختلفة: مثل قول الراوي في هذا النموذج السردى: "... تسعد نورة حين لا يتردد أبو محمد في ذكر محاسن الهيكل وعن إعجابه في تفاصيله العريقة الأصلية.

يا الله شو حلو ... مين وين جبتيه لهذا يا نورة خانو؟ يقول وهو يلتقط قلم الرصاص الصغير الذي شبكه خلف أذنه دون أن يحول بصره عن المنديل الحريري الذي يزين صدرها، ابتسمت فقط: تعجبها ثرثرته ومبالغته، لا يتوانى أبو محمد عن التردد والتأكيد على عتاقة الزجاج المعشق ويصفه بأنه "على الأصول" ...²

إن هذا التداخل الكثيف بين الأصوات في السرد، يبعث في النفس شعورا خاصا، وبالتالي يجعل القارئ مرتاحا لعملية الحكي وتدفعه، لأنه لا يسلك الطريق الصعبة، بل ينساب ضمن منطق الحكي، المطمئن من البداية إلى النهاية. لأن كل العناصر التي تتجمع لدى القارئ تبحث في النهاية عن التوقع والنتائج الصادقة³.

توزع الصوت بين الحلم و الواقع، وذلك ما نلمسه من خلال المثال التالي: "... في غياب خالتي وضعت مسحوق التبييض، ووضعت قليلا من الحمرة الباهتة، وبقلم أحمر غامق مثير رسمت بصعوبة حواف شفتاي، ارتديت قفطان مطرز بالخیوط الذهبية الفاخرة. وضعت قلادة فاخرة، ملأت كل مساحة صدري، وزينت طرفي أذني بأجمل قرطين على الإطلاق، ثم ملأت أصابعي بالخواتم البراقة شعرت بشيء من الزهو، مسحت بكفي على كتفي، وصدري وكأنني أعانق نفسي، يا له من إحساس غريب! كأنني أقف عاليا فوق النجوم ... كانت عينا عبدقا هنا ترنو إلي بشوق وإعجاب، كنت أتخيل

1. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 222.

2. عرش معشق، ص 38.

3. محمد المعتصم، المرأة و السرد، ص 35/36.

شفتيه الممتلئتين منفرجتين من شدة الوله. كأنها على قممهما نار، ترجفان تتوسلان، تتمنيان، تحترقان، تتحرقان، تقتربان ... لكنني تنبعت إلى أن القفطان الضارب في طوله، يبدو قصيرا بالنسبة لقامتني، يكاد يتعثّر عند الركبة ..."¹

يتوزع نجود صوتان، صوت المرأة الجميلة بالقفطان، وصوت المرأة القبيحة، التي حلمت غير مرة بالاستقرار والسعادة، وأصيبت بالخيبة تلو الخيبة، التي تفتش عن اللذة بديلا عن الوحدة، التي انتهت إليها، وفي هذا التفتيش المؤلم، تستفيق المتناقضات، ثم تجد متنفسا لها في هذه الأصوات، التي تعبر عن لوعة مكتومة، ونلحظ ابتعاد الراوي عن التحليل أو الوعظ أو إعطاء خلاصات تأمل، فهو يؤدي ما تفكر فيه الشخصية بصيغة الحاضر المتكلم (الأنا)².

في الحوار يختلط صوت الراوي مع صوت الشخصية أحيانا فلا ندري أيهما يطغى على الآخر، فقد غدا الحوار وسيلة إضافية للتواصل بين شخصيات العالم الروائي، ولتشخيص المواقف عبر إدارة الكلام، على سبيل المداولة، بين شخصين أو أكثر، أو بين الشخصية وذاتها (المنولوج)، فبواسطة الحوار يتعرف المتلقي على الشخصيات التي تتكلم بألسنتها مباشرة، مما يشعرنا بأنها نابعة من صلب العمل، وأن نسغ الحياة فيها مستمر، حتى وإن كانت شخصيات من ورق ...³ يقول الراوي: "... خاطب مهدية بصوت مستنكر مستكبر مهدد محاسب بعد أن فقد الأمل في أن ترد على مغازلاته:

- فافو ... واش حاسبة روحك. باش تباني زينة وشابة راكي تمشي مع هادي الغولة.

تلفتت إلى الخلف: لا أحد. كان يقصدني لا محالة ومن سواي هنا البشعة الغولة؟ هذا اللي كان ناقص ... كان يصرخ مهددا:

- وعلاش جيتو لهذا ...؟

1. عرش معشق، ص 89 - 90.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 79.

3. عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، (ادوارد الخراط نموذجاً)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2010، ص 143.

- شوفي المرجاجو وسانتا كروز، نتاع أمك ؟ قلت له
- شوفي روحك في المراية يا واحد الغولة، يا واحد السلوم الراشي
انطلقت قهقهات مختلفة من حولنا ... لكنني لم أترك له الكلمة الأخيرة.
- واه، أنا غولة وسلوم راشي، بصح نوري لأمك أنا. الجميلة والوحش، صرخ
أحدهم ثم قهقهوا جميعا "...¹ يترك المؤلف للقارئ فرصة التعرف إلى كل المتحاورين
من خلال هذا المقطع ويكشف عن علاقة الشخصية بالعالم الروائي، وإحساسها بهذا
الواقع عن طريق شحنة من الطاقات التمثيلية²، كما رأينا.

1. عرش معشق، ص 79 / 80.

2. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ص 80.

الختمة

- بعد دراستي لبنية الخطاب السردي الأنثوي العربي المعاصر من خلال النماذج الروائية "أرض وسماء" و"الطنطورية" و"الحق في الرحيل" و"الأسود يليق بك" و"عرش معشق"، وقفت على مجموعة من النتائج التي توصل إليها بحثي من أهمها:
- سعي التجربة الأنثوية العربية المعاصرة إلى الإبداع، وإستخدام ما استطاعت من أدوات التجريب، خاصة على مستوى الشكل، بالإضافة إلى ثراء تلك الروايات بالنصوص الشعرية والمسرحية والأمثال الشعبية والحكم والرسائل...الخ.
 - إعتداد تقنية حديثة في بناء الرواية وتأسيس أحداثها وتحديد رؤيتها من منطلق تعدد الرواة، فلا تستقر الرواية على راو واحد.
 - هيمنة الراوي العليم في كل من الروايات فهو عالم بكل شيء وصحيح أنه قد ظهر مساويا للشخصية في أماكن متفرقة إلا أن هذا لا يلغي القول السابق، فقد كان ينزاح لصالح بعض الشخصيات، عبر كلام الشخصية عن نفسها باستخدام ضمير المتكلم أو عبر الرسائل أو عبر الحوار أحيانا، ويعني هذا أن الراوي الذي لا يشارك الشخصيات الحدث هو من الرواة الذين يرون من الخلف وهو حاضر حضورا مهيمنا يجعله يعرف أدق التفاصيل فيما تفعله الشخصية و ما تفكر به .
 - الراوي غير المشارك في الأحداث بقي خارجها ولكنه كان عارفا بأدق التفاصيل، نفسيا وحياتيا، وعندما يتدخل لكي يعلق أو يفسر أو يخرج بخلاصة تأمل، يختفي في الحوارات التي بلغت حد المسرحية.
 - الحضور القوي للراوي، وعلى وجه الخصوص في النصف الثاني في كل من الروايات، وقد شكل حضوره هذا - بامتزاجه - بأصوات الشخصيات أحيانا قليلة، علامة على بلوغ الأحداث مرحلة حاسمة تستدعي هذا الحضور، ولعل هذا الحضور، يعيد إلى الأذهان سيطرة الأساليب التقليدية، في بعض الروايات .
 - لاحظنا استخدام أنواع مختلفة ومتعددة من الرواة، خاصة في رواية (أرض وسماء لسحر خليفة، والطنطورية لرضوى عاشور، والحق في الرحيل لفاتحة مرشيد)، وإفساحا في المجال أمام تعدد الأصوات.

- في بناء الشخصيات، نلاحظ هذا الكم الهائل من الشخصيات على إختلاف درجة إنتمائها، والقدرة على توظيفها دون الوقوع في فخ الحشون، بأسلوب تؤديه معه كل شخصية دورا ما، وتقدم الشخصيات الرئيسية نظرتها إلى العالم من خلال الأحداث الواقعة، والحوارات.
- لعل النظرة المتأنية إلى بناء الزمن في الروايات، موضوع الدراسة، تضع اليد على جملة من الحقائق التي توصل إليها البحث، منها:
- إختارت الروايات المرحلة الحاضرة لتكون الموضوع الرئيسي للرواية، وإذا كان الإمتداد الزمني لهذه المرحلة مجهولا، فإن ما حفلت به من تناقضات وما تشعب بها من مشكلات كانت منطلقا لها لرؤية العالم من حولها.
- يبدأ السرد بالزمن الحاضر، ذي اللحظات النارية، ثم يتتابع في تكسر وتقطع ليشكلان معا زمنا روائيا خاصا بالرواية ويعود بعد ذلك ليتكامل للإسهام في البنية العامة لكل من الروايات، وفق التقنيات الزمنية التي تتقاطع لتنهض بالبناء الروائي.
- نجد مقاطع تعج بمختلف التقنيات السردية، ففي فقرة صغيرة لا تتجاوز ستة سطور يتناوب السرد والوصف والتأمل والحوار وقد تصل شدة تداخل التقنيات إلى أن تظهر بين الجملة والجملة وحتى ضمن الجملة الواحدة ونفاجأ أيضا بتغير التقنية بين كلمة وكلمة، فتفصل كلمة بين الحاضر، والسرد المتزامن والماضي، وذلك لضرورة المعنى المراد.
- أما فيما يتعلق بوعي الشخصيات للزمن فمعظم الشخصيات تنظر إلى المستقبل وتفكر به، لكنها لا تنسى الماضي، والنظرة إلى المستقبل تبدو مليئة بالخوف.
- لقد اشتغلت معظم الروايات على التاريخ، متخذة من الأحداث والشخصيات وسيلة ليس إلا، ومن هنا يتضح أن الروائية لم تشأ تقديم مغامرة جديدة أو الغوص في خيال جديد، وأرادت تعرية واقع الزمن الذي عرضته الروايات، فنبش في جذور هذا الواقع المتردي الذي نعاصره، فكان عليهن، أن تكشفن جوانب من التاريخ وروابط قد لا يعرفها الكثيرون.

- التواجد الضئيل للإستباق وربما أسهم بالإيماء لشيء من التوقعات التي يتربتها القارئ.
- لقد أفادت الروائيات من ثقافتهن في بناء الزمن في كل الروايات، فشكل الإسترجاع عاملا فعالا، في التصرف في الزمن، وقد بدا مختلطا بالسرد والمقاطع الحوارية دون أن يخل بإستراتيجية الرواية، ولم يخل فصل من هذه التقنية التي كانت تمتد أو تقصر بحسب ما تراه الروائية مناسبا .
- تناول البث المكان الروائي بدوائره ومكوناته، ودلالات تلك الدوائر، وإنعكس ذلك على دور المكان في بنية الرواية من خلال عشرات الأماكن التي شكلت الفضاء المكاني، ثم جاء تمثيل المكان إنطلاقا من زاوية الرؤية، مروراً بالمكان الواقعي والمكان الوهمي ووظائفه، المجازية والتفسيرية والتوثيقية والإهامية .
- لاحظنا أن الأماكن المتخيلة التي خلقتها الكاتبات قد لامست بواقعيته تلك الأماكن التي نتحرك ضمن أطرها .
- أدى المكان دورا بارزا في بنية الروايات، عندما جعلته الروائيات عاملا مشاركا في الحكي ومكونا أساسيا في المادة الحكائية .
- شكل الماضي بفرعيه القريب والبعيد دوائر أساسية للمكان فتم إستحضاره غير مرة وفي غير مناسبة، وأظهر البحث تعلق الشخصيات بالمدينة بوصفها إطارا لحركتهم ووجودهم.
- وفرة الأمكنة وتنوعها في كل الروايات، وإشتمالها على كل ما نعرفه في حياتنا. من البلدان والمدن والأحياء السكنية، والسجن والبيت والمقهى ...وقد أدت هذه الأمكنة ووظائفها المتنوعة التي تتمثل في إيهام المتلقي بواقعية ما يقرأ، كما أوحى بالدلالات المتوخاة التي تخدم إستراتيجية الروايات .
- تضمنت الروايات أماكن محبوبة وأخرى مكروهة، وكان لهذه الأمكنة، تأثيرها إستنادا إلى الخلفية الشعورية .

- ساهم المكان في الكشف عن ما تريد الروائية أن تقول، ذلك لأن تخيل الأحداث الروائية في أماكن محددة يجعل هذا المكان، مساهما في تطوير الأحداث بتفاعل الشخصيات وتأثيره في حركتها وإنفعالاتها ومواقفها .
- إن الروائيات العربيات، خبرن أزمات المجتمع، بتنوعها وتعددتها، وتأثيراتها، وإمتلكن الثقافة العميقة، والنظرة الناقبة محاولين تجسيد هذه الأزمات في رواياتهن وتقديم رؤية متميزة إلى العالم من حولهن. في رحلتهم الطويلة مع العطاء الروائي، من أجل الوصول إلى مرتبة فنية عالية المستوى، تساهم في تشكيل هوية الرواية العربية والدفع بها إلى مكانة أرقى .
- إن تراكم المشاكل الاجتماعية القطرية والسياسية بين الأقطار العربية منذ العقد السابع في القرن العشرين هو ما دفع الروائين إلى الالتفات إلى الالتفات إلى التاريخ العربي، لعله يسعفهم في إصلاح عطب الزمن العربي الحاضر، وقد أثبت الروائيات إلا أن تكن بين تلك النخبة، من الروائين العرب الملتزمين بقضايا الوطن والأمة، والذين سعوا بقلمهم الصادق، وفكرهم المستنير إلى الإدلاء بدلوهم في مسيرة تحرير الشعب العربي ووعيه .
- وتكتب "سحر خليفة" و"رضوى عاشور" الحياة الشاملة للإنسان والمجتمع، هذه الحياة التي تجسد كل شيء.
- إمتلاك الكاتبات ثقافة العصر المتشعبة والمعقدة، وقد ظهر ذلك على ألسنة الشخصيات، عندما يتطرقن إلى موضوعات الحرية والحياة والموت والحب والجنس والعمل السياسي والديني وغيرها .
- لقد أحسنت الروائيات الإفادة من ثقافتهن في بناء وجهة النظر في الرواية، تاركة للمتلقي فسحة كي يشاركها في الإحساس بالواقع والرؤية إلى العالم، ذلك لأن الرواية لا تنتمي إلى ما تقدمه من أحداث وأفكار، لكنها تنتمي إلى ما تتحقق به من نماذج .
- نلاحظ وجود نوعين من الرؤية على المستوى النفسي في الروايات، أولهما: ذاتية والثانية موضوعية، من ناحية الشخصيات، هاتان الرؤيتان تناولنا الأماكن والشخصيات وكانت الرؤية الذاتية هي الغالبة في الروايات .

- التنوع في الأساليب التعبيرية، بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، وكان لكل أسلوب دلالة في كل من الروايات مما يجعل بعضها ملتبسا.
- تنوع الحوار في الروايات، وكان في أغلبه سريعا يصل إلى حد المسرحية، يراقبه الراوي ويعلق عليه مبديا رأيه أو مكتتها إنفعالا، أو متوقعا أمرا.
- ما أفدته من دراستي بما حتمته علي من قراءات وإطلاع على مراجع عديدة وروايات أخرى هو نظرة إلى رواية بوصفها جسر عبور نحو الحياة، ولئن كنت قد أفدت من بحثي هذا معرفة أعمق بتقنيات السرد وبالمنهج البنيوي فقد خلصت من ذلك كله إلى أن تطبيق المنهج البنيوي بوصفه نتاجا غربيا يجب أن يراعي حيثيات موضوعية لا حصر لها في النص الإبداعي العربي .
- لقد إنطلقت دائما في تحليلي ضمن هذا البحث المتواضع من النص المكتوب مما يقوله هذا النص، وذلك وفاء لأسس المنهج البنيوي وكنت أصل في كل مرة إلى الواقع العربي المحيط، إلى التاريخ والجغرافيا والسياسة والإيديولوجيا وهذا يؤكد أن النص العربي لا يمكن أن يكون بلا مرجع .
- وإذا ما كانت أسس البنيوية تقتضي البحث في كيف يقال دون النظر إلى ماذا يقال، فإن ما أوحى به دراستنا أنه من الإجحاف الإقتصار على ذلك، وأن غياب ماذا وحضور كيف سيؤدي إلى نفي النص العربي .

مصادر البحث ومراجعته

مصادر البحث:

1. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، صادر عن دار نوفل، بيروت، ط1، 2012.
2. ربعة جلطي، عرش معشق، منشورات الاختلاف، ط1، 2013.
3. رضوى عاشور، الطنطورية، دار الشروق، مصر، ط5، 2013.
4. سحر خليفة، أرض وسماء، دار الآداب، لبنان، ط1، 2003.
5. فاتحة مرشد، الحق في الرحيل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2013.

المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف ط1 الجزائر 2010 .
2. إبراهيم صالح، الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003.
3. إبراهيم عباس، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.
4. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر و الإشهار، الجزائر، 2002.
5. إبراهيم نمر موسى، جماليات التشكيل الزماني و المكاني، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج2، ع2، القاهرة 1993 .
6. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية-بيروت، لبنان، مج 13- 19، ط1، 2003.
7. أبو النجا شيرين، مفهوم الوطن في فكر الكتابة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2013.

8. الأخضر بن السائح، سطوة المكان و شعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، دراسة في تقنيات السرد، عالم الكتب الحديث، الأردن 2011.
9. أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004
10. أشرف توفيق، اعترافات نساء أدبيات، دار الأمين للنشر، الجيزة مصر، ط1، 1989.
11. أمين عثمان، فصول في الرواية المغاربية، الدار التونسية للكتاب، تونس ط1، 2012 .
12. أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.
13. أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الامل للطباعة و النشر، الجزائر، 2009.
14. بدر عبد المحسن طه، نجيب محفوظ، الرؤية و الأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1، 1978.
15. بشير بويجرة، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983) ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر، ط1، 2000.
16. بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، (1970-1986)، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، ج1 2002 .

17. بو علي عبد الرحمن، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، 2001.
18. بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003.
19. بوشوشة بن جمعة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003.
20. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب و حداثّة السرد في الرواية العربية المعاصرة، المغاربية للطباعة و النشر، تونس، ط1، 2005.
21. توفيق أشرف، اعترافات نساء أدبيات، دار الامين للنشر، الجيزة، مصر، ط1، 1998.
22. جريدي سليم المنصر الشيتي، شاعرية المكان، شركة دار العلم للطباعة و النشر، السعودية، الرياض، 1992.
23. جمعة زينب، صورة المرأة في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2005.
24. جويده حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو و الجماجم و الجبل، لمصطفى فاسي، منشورات الاوراس، ط1، 2007.

25. حامد حسن، محمد جبريل، مصر التي في خاطره، أصوات معاصرة العدد 90-
القاهرة 2002.
26. حب الله العدنان، التحليل النفسي للرجولة و الأنوثة من فرويد إلى لا كان، دار
الفارابي، ط1، لبنان، الجزائر، 2004.
27. الحز أحمد، الرواية بين النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر و التوزيع سوريا،
ط1، 1995.
28. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية) المركز الثقافي
العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط2، 2009.
29. حسن، نجمي، شعرية الفضاء - المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي
العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2000.
30. حسني محمود، بناء المكان في سداسية الايام الستة لامييل حبيبي، علامات في
النقد، المركز الثقافي، جده، مجلد 9، 1999.
31. حفناوي بعلي، تمثلات الممنوع والمقومع في الرواية العربية المعاصرة، دار
اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.
32. حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء
المتخيل، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

33. حميد لحميداني، النقد الروائي و الايديولوجي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1990.
34. خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لادوارد خراط نموذجا) منشورات مؤسسات اليمامة الصحفية، الرياض، 2000.
35. خالدة سعيد، المرأة، التحرر والابداع، سلسلة نساء مغاربيات، باشراف فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، 1991.
36. خديجة العيزي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، بيان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت ط1، 2005.
37. خليل أحمد خليل و محمد علي الكبسي، مستقبل العلاقة بين المثقف و السلطة، دار الفكر، و دار الفكر المعاصر، دمشق، بيروت، ط1، 2001.
38. راکز أحمد، الرواية بين النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط1، 1995.
39. الرايس حياة، جسد المرأة من سلطة الأنس إلى سلطة الجان، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1995.
40. رشاد رشدي، مقالات في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو مصرية، ط1 1962.
41. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي عربي- فرنسي انجليزي، دار الحكمة، 2000.

42. رشيدة بن مسعود، المرأة و الكتابة (الاختلاف و بلاغة الخصوصية) افريقيا الشرق، المغرب، بيروت/ ط2، 2002 .
43. رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، دراسة في الكتابة النسائية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، 2001 .
44. زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سیراس للنشر، تونس، 2000.
45. زهرة ديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت ... هكذا كتبت، منشورات، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، ط1، 2013.
46. زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم و الخطاب، شركة النشر و التوزيع - المدارس - ط1 الدار البيضاء 2004 .
47. زيتون علي مهدي، النص من سلطة المجتمع إلى سلطة المتلقي، منشورات حركة الريف الثقافية، ط1، 2005.
48. سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، الطبعة الأولى، 1998 .
49. سامي سويدان، المتاهة و التمويه في الرواية العربية، دار الآداب بيروت، ط1، 2006.
50. سعاد عبد الوهاب، إيقاع الزمن النسائي، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004.

51. سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها و تطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط، 2003 .
52. سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات الايديولوجية، دار الأمان، المغرب، 1996.
53. سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، منشورات جامعة المولى إسماعيل، مكناس، المغرب، ط1، 1994.
54. سعيد يقطين، الأدب و المؤسسة و السلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2002 .
55. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001.
56. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط4، 2005 .
57. سليمان حسن، مظهرات النص والخطاب:دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ط1، 1999.
58. سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.

59. سمر روعي الفيصل، قراءات في تجربة روائية، دار الحوار، اللاذقية- سوريا، ط1، 1993.

60. سمر روعي الفيصل، تجربة الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1985 .

61. سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضايا و اتجاهاته دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001.

62. سويدان سامي، في دلالية السرد و شعرية القص دار الآداب، بيروت 1991، ط1.

63. السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة و النشر القاهرة، ط1، 1998.

64. السيد محمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة و التطور، المكتبة الازهرية للتراث، ط2، 1995.

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

66. سيزا قاسم، القارئ و النص من السميوطيقا إلى الهيركوطيقا، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة الكويت مج 32، ع3، يناير 1995.

67. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1984.
68. شاكرا النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان، الأردن، ط1، 1994.
69. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000.
70. شعبان بئينة، 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت ط1، 1999.
71. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الآمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
72. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، دار الغرب للنشر و التوزيع ط1 2010 .
73. الشهرستاني محمد بن عبد الكريم، في دلالية القصص و شعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.
74. شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
75. شيرين أبو النجا، نسائي أو نسوي، منشورات مكتبة الاسرة القاهرة، 2002.

76. الصادق بن ناعس قسومة، طرائف تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس،
2000 .

77. الصادق بن ناعس قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر تونس،
2000.

78. صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار الشرقيات، القاهرة،
ط1، 1997.

79. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت ط1،
1992.

80. صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو مصرية القاهرة، ط2،
1980.

81. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الادبي، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة
ط2، 1980.

82. صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس،
آب 1992.

83. الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، دار المعرفة، ط2، 1987.

84. عادل ضرغام، في السرد الروائي، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات
الاختلاف، ط1، 2010 .

85. عالية الصفدي، شعيرة الامكنة في روايات يحيي خلف، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.
86. عالية محمود صالح، البناء السرد في روايات إلياس خوري، دار الأزمنة، عمان، ط1، 2005.
87. العاني، شجاع، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2000.
88. عبد الجليل مرتاض، البنية السردية في الإبداع الروائي "رشيد ميموني نموذجاً"، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2010.
89. عبد الرحمان بدوي، الزمن الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1995.
90. عبد الرحيم العلام، من يحكي الرواية (السارد في رواية لعبة النسيان) دار العين للنشر، قصر النيل، القاهرة، ط1، 2013.
91. عبد الرحيم العلام، من يدعي الرواية؟ السارة في رواية "لعبة النسيان"، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2013.
92. عبد الرحيم الكردي، الراوي و النص القصصي، دار النشر للجامعات القاهرة 1996.
93. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة و النشر، ط1، القاهرة 1991 .

94. عبد السلام الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (1882-1952) دار الحداثة، بيروت، 1990.
95. عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة و الدلالة نشر كلية الآداب، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003.
96. عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسعاف (دراسة في السرد النسائي) مركز الحضارة العربية القاهرة، دون طبعة، 2003.
97. عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب (المنيرة)، القاهرة، 1982.
98. عبد القادر الشاوي، إشكالية الرؤية السردية في بيضة الديك لمحمد زفزاف منشورات الفنك، المغرب، ط1، 2002.
99. عبد القادر بودومة: الحداثة و فكر الاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
100. عبد الله إبراهيم، السرد النسوي الثقافة الأبوية الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
101. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البيئة السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 2000.

102. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناس و الرؤى و الدلالة، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، 1990.
103. عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ط1، دمشق 2000 .
104. عبد الله العروي، مفهوم الايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1983.
105. عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت ج2، ط1، 1998.
106. عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف (التخييل الذاتي في أدب واسيني الاعرج)، كنوز الحكمة، ط1، 2012.
107. عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، (ادوارد الخراط نموذجاً)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2010.
108. عبد المجيد زراقت، في بناء الرواية اللبنانية، منشورات الجامعة اللبنانية ج2، 1999.
109. عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993 .

110. عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، لمحمد العيد ال خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 102.
111. عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الادب العدد 240، الكويت 1990.
112. عبد الوهاب شعلان، من البنية إلى السياق (دراسات في سوسولوجيا النص الروائي) مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007.
113. عبير حسن علام، شعرية السرد و سيميائيته، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، الطبعة الثانية 2012 .
114. عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1986.
115. عثمان عبد الفتاح، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة، ط1، 1982.
116. عزام محمد، فضاء النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية- سوريا ط1، 1996.
117. عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، مصر، 2010.

118. عقار عبد الحميد، (تحولات اللغة و الخطاب) شركة النشر و التوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
119. علال سنقوقة، المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
120. العلوي هاشم، الجسد والمعنى (قراءة في السيرة الروائية المغربية) شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط 1 ، 2006 .
121. علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005.
122. علي عبود المحمداوي، الفلسفة والنسوية، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، ط1، 2013.
123. علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، مقامات نقدية وحوارات مختارة المقام النقدي الثاني، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.
124. عمر أوركمان، مدخل لدراسة النص و السلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.
125. عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقارنة في النقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2010 .

126. العوفي نجيب، عوالم سردية (متخيل القصة و الرواية بين المغرب و المشرق)
دار النشر والمعرفة، الرباط، ط1 ، 2000.
127. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين
المتحدين، تونس، 1998.
128. القرشي عالي، نص المرأة من الحكاية إلى كتابة التأويل، دار المدى للثقافة و
النشر، دمشق، ط1 ، 2000.
129. كرام زهور، السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم و الخطاب، الدار
البيضاء، ط1، 1424- 2004.
130. كمال رياحي، حركة السرد الروائي و مناخاته، دار المجدلاوي، بيروت،
ط1، 2005.
131. كورنيليا خالد، المرأة العربية، الابداع النسوي، النظريات النسوية، المركز
الثقافي الملكي عمان، 23-26- اب، 1967.
132. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار،
بيروت، ط1، 2002 .
133. المتوكل أحمد، بناء الزمن في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ط1، القاهرة، 1998.

134. محمد الحرز، شعرية الكتابة و الجسد (دراسات حول الوعي الشعري و النقدي) مطبعة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005 .
135. محمد السعيد عبدلي، عالم كاتب ياسين الأدبي، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009.
136. محمد القاضي، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.
137. محمد المعتصم، المرأة و السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء ط1، 2004 .
138. محمد أمنصور، إستراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002.
139. محمد برادة، الرواية العربية، واقع و آفاق، دار ابن رشد للطباعة و النشر، ط1، 1981.
140. محمد بوعزة، تحليل النص السردى، تقنيات و مفاهيم، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.
141. محمد جبريل، مصر المكان، دراسة في القصة و الرواية، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ط2، 2000.
142. محمد ساري، في معرفة النص الروائي، تحديدات نظرية و تطبيقات، دار أسامة للطباعة و النشر، الجزائر ط1، 2009.

143. محمد صالح الشنطي، الرواية العربية، دار الأندلس، ط1، 2004 .
144. محمد عبد المطلب، تداخلات الرؤيا و السرد و المكان في رواية هالة بدري
فصول العدد4، 1998.
145. محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر، سوريا ط1 1996 .
146. محمد نجيب التلاوي، وجهات النظر في رواية الأصوات العربية اتحاد
الكتاب العرب، دمشق ط1، 2000.
147. محمد نور الدين أفاية، الهوية و الاختلاف (في المرأة "الكتابة والهامش)،
إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002.
148. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط 10، 1989.
149. محمود طرثونة، الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس
ط1، 2003.
150. محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل بيروت،
دار الهدى، مصر، ط2، 1993.
151. المديني أحمد، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، مطبعة
المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2000.
152. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية
العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

153. مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر 1998.
154. مصطفى المويقن، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، سوريا ط1، 1993.
155. معتصم، محمد، المرأة و السرد، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء 2004.
156. مناصرة حسين، المرأة و علاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية المؤسسة العربية، ط1، 2002 .
157. مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر، ط1، 2004.
158. مورييس أبو ناظر، الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة دار النهار للنشر، بيروت، 1979.
159. نازك الاعرجي، صوت الأنثى (دراسات في الكتابة النسوية العربية) دار الأهالي دمشق، 1997 .
160. ناصر محي الدين، بناء العالم الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ط1، 2012.

161. نبال زيتون، الخطاب النسوي، الموقف الادبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق
سوريا، ع 365، ايلول، 2001.
162. نبيل أيوب، الطرائق إلى نص القارئ المختلف، دار المكتبة الأهلية بيروت،
ط1، 1997.
163. نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،
دمشق، 2005.
164. نبيل سليمان، المساهمة الروائية للكتابة العربية، دار الحوار للنشر و
التوزيع، ط1، 2013 .
165. نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردى، دار الريحانة للكتاب الجزائر، ط1 ،
2007.
166. نجيب العوفي، هل ثمة رواية مغربية؟ جماعة من المؤلفين: الرواية
المغربية (أسئلة الحداثة)، مختبر السرديات، دار الثقافة للنشر و التوزيع، الدار البيضاء
ط1، 1996.
167. نجيب أنزار، السرد ضد التاريخ، منشورات البيت الثقافة، و الفنون،
الجزائر، ط1، 2008.
168. نور الدين صدوق، حدود النص الأدبي، دار الثقافة، الدار البيضاء،
المغرب، ط1، 1984.

169. هيثم على الحاج، الزمن النوعي و إشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.
170. وائل علي فالح الصمادي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.
171. وجدان الصائغ، القصيدة الأنثوية العربية (قراءة في الانساق) إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004 .
172. ياسر ثابت، كتاب الرغبة، الدار العربية، علوم ناشرون، ط1، 2010.
173. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، دار الفارابي بيروت، ط3، 1984.
174. يمنى العيد، فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية، و تميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998.
175. يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999.

المراجع المترجمة:

1. ادوارد سعيد، الثقافة و الامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الأدب بيروت، ط2، 1998 .

2. ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى دار المعارف، القاهرة، ط1، 1990.
3. أوستن وارين، رينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطراييشي، ط1، 1972.
4. بوريس أوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية على مستوى الزمان و المكان، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة فصول، مجلة النقد الادبي، الهيئة المصرية العامة للكاتب، المجلد 15، العدد 04، شتاء 1997.
5. ترفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان و فؤاد صفا، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
6. تزيفيطان تودوروف، الشعرية، ت: شكري مبخوت و رجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، المغرب ط2 ، 1990.
7. جان ايف تاديبه، الرواية في القرن العشرين، ترجمة و تقديم د.محمد ضيري البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكاتب، 1998.
8. جير الدبرنس، المصطلح السردى، ت: عابد خزندار، مراجعة و تقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003 .

9. جير الدبرنس، علم السرد، (الشكل و الوظيفة في السرد) ترجمة باسم صالح دار الكتب العلمية، بيروت ط1 2012.
10. جيرار جينات، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ترجمة محمد المعتصم و عبد الجليل الازدي، المملكة المغربية، ط1، 1996.
11. جير الدبرنس، المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط1 2003 .
12. جيرار جينات، واين بوث، بوريس اوسبنسكي، فرانسوازف، روسوم غيون و اخرون نظرية
13. دفيد لودج، الفن الروائى، تر: ماهر البطوطي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
14. ديان فاير، فن كتابة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1988.
15. رامن سلدن، النظرة النسوية النفسانية في الأدب، ترجمة: سعيد غنمي، مجلة كتابات معاصرة، بيروت- أيار - حزيران 1994، المجلد 6، ع 21.
16. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، 1974.

17. رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، منشورات عويدات، 1995.

18. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1993.

19. روني ويلك ووسطن وراين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 1981.

20. سارة جاميل، النسوية و ما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 2002 .

21. ستيوران سيم، بورين فان لون، النظرية النقدية، ترجمة جمال الجزيري، المجلس الاعلى للثقافة ط1 2005 .

22. السرد من وجهة النظر الى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار/ ط1، 1989

23. غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط1 1982 .

24. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط3، بيروت، 1987.

25. لوسيان غولدمان، المادية الجدلية و التاريخية، ترجمة محمد برادة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1984.
26. مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس) تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982 .
27. مجموعة من الكتاب الروس، ترجمة أحمد على الهمذاني، مدخل إلى علم الأدب، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، الأردن 2005 .
28. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان الرباط، 1987.
29. ميخائيل باختين، الماركسية و فلسفة اللغة، ترجمة محمد بكري و يمنى العيد دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.
30. ميخائيل باختين، الملحمة و الرواية، تر: شحيذ جمال، معهد الإنماء الحضاري، العربي بيروت 1982.
31. ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ط1، 1986.
32. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971 .

33. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشئين المتحدين، الرباط، بيروت، ط1، 1982.
34. واين بوث، بلاغة الفن القصصي، ترجمة أحمد خليل و علي احمد مطابع جامعة الملك سعود، الرياض/ ط2، 1994.
35. ولاس مارتين، نظيات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 1998.
36. يان مانفريد، علم السرد (مدخل الى نظرية السرد)، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوي للدراسات و النشر، سوريا، دمشق 2011 .

المراجع باللغة الأجنبية:

1. edward, said, des intellectuels et du pouvoir, traduit par : paul chemla, édition, mainoor, alger, 2001.
2. G- lukars, balzak et le realism français maspero, 1973.
3. ^G.Genette, figures 2, édition de seuil, paris, 1972.
4. Gerald prince, a. dectionary of natologiy, unviversity of nebrasks, press lin gohn 1990.
5. jean pouillon « temps et roman » édition gallimard paris, 1946.
6. Mieke, narratologie, h.e.s publishers, utrecht, 1984, p 04.
7. mohamed arkoum, humanisme et islam, combats et propotion édition barzak, alger, 2007.

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

9. R.Barthes « les degrés zéro à l'écritures » Edition seuil coll, points, paris, 1972 .

10. R-barthes , introduction à l'analyse structurale du récit, inpoétique du récit, 1977 .

11. Roland barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, inpoétique récit (ouvrage collectif) edition seuil paris, 1977 p 40.

12. T.todorov catégories du récit, incommunication 08, seuil, paris T-1, 1981 .

13. T.Todorov, les catégories du Récit littéraire, in communication, n° 08, 1996 .

14. w.kayser, qui raconte le roman, inpoétique des récits points, seuil, 1977.

15. wolfgang kayser, qui raconte le roman, in poétique du récit, T1 seul paris 1977.

الدراسات في المجالات والدوريات:

1. إبراهيم عادل، رضوى عاشور ... والطنطورية شاعرية الموقف حينما ترصد الحزن والألم و الفرح ... و تتحدث عن فلسطين، مجلة الرواية: قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 6، العدد6، 2011 .

2. أحمد زياد محبك، مقدمة لدراسة المكان في العمل الروائي، مجلة البحرين الثقافية الكويت، ع24، 2000م.

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

4. أحمد منور "رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري المعاصر" ابن الفقير نموذجاً، مجلة المساءلة، مجلة فصيلة يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين، ع1، 1991.

5. الأخضر بن السائح، الرواية النسائية المغاربية، و الكتابة شروط الجسد، مجلة الخطاب، دورة أكاديمية محكمة، جامعة تيزي وزو، ع4 جانفي 2009 .

6. إلهام عبد الرزاق الباسطي، تعدد الرواة في رواية البحث عن الثقافة، عدد 228 فيفيري 2012.

7. آمنة يوسف، شعرية السرد في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي (الرؤية- الزمن - اللغة)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العام للكتاب، القاهرة، ع 78، صيف- خريف 2010.
8. أنجيل بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، مج2، العدد 2 (يناير - فبراير - مارس) 1982.
9. بوريس أوسبنسكي ، شعرية التأليف (بيئة النص الفني و أنماط الشكل التألفي) ترجمة سعيد الغانمي، و ناصر الحلاوي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999 .
10. بوشوشة بن جمعة، شعرية المدينة الأوروبية في الرواية النسائية المغاربية، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس العدد 242، 213.
11. بوطيب عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة عالم الفكر، العدد 04، المجلد 22، الكويت 1993.
12. توريل موي، النسوية و الانثى و الانثوية، ترجمة كورنيلبا خالد، مجلة الآداب الاجنبية، عدد 79، اتحاد الكتاب العرب، 1993.
13. جابر عصفور، أنثوية الكتابة المقموعة- مجلة الثقافة الجديدة، سبتمبر 1979.
14. حبيب بوهورور، تثوير المحضور في الرواية العربية المعاصرة، مجلة عمان، ع 154، نيسان 2008 3
15. حسين عيد " المتقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، في مجلة عالم الفكر، المجلد السادس، يوليو / سبتمبر 1987.
16. ريتشاد فان ليوفن، في المدينة النمطية، المكان مجازا في " ألف ليلة و ليلة"، مجلة الآداب، العدد 7-8-1997، بيروت.
17. ريم العيساوي، المكان ودلالاته في مجموعة رياح الشمال للقاصة شبخة الناجي، مجلة الرافد، العدد 45، الشارقة .

18. سحر خليفة، أنا و حياتي و الكلمة، مجلة الرواية، قضايا و افاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد السادس، العدد 6، 2011.
19. صالح مفقودة، قسنطينة و الأبعاد الحضارية للمكان في رواية ذاكرة الجسد، مجلة العلوم الإنسانية ع/13، 2000.
20. صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م1، ع4، 1982.
21. طيبة احمد إبراهيم، مقال تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية للمرأة و الرجل، في مجلة عالم الفكر، المجلد 32، أكتوبر - ديسمبر 2003، المجلس الوطني للثقافة و الأدب الكويت.
22. عبد الرسول العربي، المثقف و السلطة، مجلة المساءلة ع 514 ربيع / صيف 1993.
23. عبد العالي بو طيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة الفكر العربي مركز الإنماء العربي، بيروت، 1992.
24. عمار زعموش، جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر، مجلة الآداب، معهد الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، ط2، 1995.
25. محمد العبد، لذة القص، قراءة في رواية وراق الحب لخليل صويلح، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، ع 78، صيف - خريف - 2014.
26. محمد برادة، أفقا للشكل و الخطاب المتعددين، مجلة فصول، مجلد 11، ع4.
27. محمد برادة، شرك الكتابة، مجلة الوسط، عدد 21، 1992.
28. محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها و زمنها، فصول، مج2، ع1، ربيع 1993.
29. محمود أيمن العالم، الرواية بين زمنيتها و زمنها، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مج12، ع1، ربيع 1993 .

30. مصطفى الضبع، الطنطورية قراءة سيميو تأويلية، مجلة الرواية قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 6- العدد 6، 2011 .
31. مفيد نجم، الكتابة النسوية، مجلة نزوى، ع42، نيسان 2005.
32. ملفوف صالح الدين، المكان و دلالاته في رواية اعترافات تام سيتي 2039 لعز الدين ميهوني، مجلة الحكمة، الجزائر، ع29، السداسي2، 2013 .
33. ميشال بوتور، استخدام الضمائر في الرواية/ مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، عدد (1)، 1989.
34. نصيرة العشي، المتخيل مقارنة فلسفية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة و النشر، الجزائر ع1، الجزائر، ماي 2006
35. يسرى مقدم، النقد النسوي العربي (أنوثة لفظية و خصوصية موهومة) مهرجان القرن الثقافي الثالث عشر، ندوة الخطاب النقد العربي، (الانجازات والأسئلة) الكويت 21 ديسمبر 2006.
- الرسائل والبحوث العلمية:**
1. إبراهيم فضالة، لغة الخطاب في روايتي "الطاهر وطار" "الزلال" الشمعة والدهاليز"، دراسة أسلوبية، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه إشراف الدكتور: نور الدين السد والدكتور سيد البحراوي، جامعة الجزائر، 2009-2010.
2. خليفة قرطبي، المرجعيات التراثية في الرواية العربية التحريرية، بحث في الأشكال والبنى، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، تحت إشراف أ.د نور الدين السد، جامعة الجزائر، 2009-2010.
3. زهرة طويل، البنية السردية في رواية العاشقان المنفصلان، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2006-2007.

4. طيب لطرشري، رؤية العالم عند حنامينة من خلال ثلاثيته (دراسة نصية سردية) أطروحة لنيل شهادة دكتوراه إشراف علي ملاح، جامعة الجزائر، 2013-2014.
5. كريمة رقاب، بنية الخطاب السردى في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2007-2008.
6. محمد الطيبي، جمالية الصورة السردية عند إبراهيم لكوني، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، إشراف علي ملاح، جامعة الجزائر، 2013-2014.

ملاحق البحث

الملحق رقم (01):

ملخص رواية " أرض وسماء " لـ: "سحر خليفة"

تحكي رواية "أرض سماء"¹ للروائية " سحر خليفة"²: "قصة رجل قال قبل رحيله: "اقتتلنا على السماء، أفقدنا الأرض"، ومشكلة الطائفية في الوطن العربي جعلتنا نعود قبائل غلفها الجهل والإدعاء والتناحر، ذلك الرجل شبهه البعض بجيفارا وشبهه البعض بأرسطو حين قتلوه لأفكاره السياسية حين قال: "في صراع الدين مع السلطة، تخسرون المال والبنين وأنفسكم ولا يظل لكم في هذا الوطن المنتهك، إلا الشيطان وزبانيته"، هذا الشخص هو أنطوان سعادة (مؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي مات من أجل أن تعيش أفكاره).

وتحاول الرائية في "أرض وسماء" "الإجابة على الأسئلة التالية" لماذا هزمنا؟ أين القوة ونقاط الضعف؟ من أنا، من هم، من يعرفني؟ والسؤال الأهم: هل أعرف نفسي؟ هذه الأسئلة التي أدت بدورها إلى ضياع فلسطين والبحث في القوى التي تضرب اليوم المفاهيم والقيم، وأن تنتظر إلى المسببات التي أدت إلى هذا الحاضر المأزوم، وأن تلجأ إلى التاريخ باحثة عن وجوه رجال قادوا ثورات، ورهنوا حياتهم للنضال في سبيل تحرير الوطن ورقيه، ولكنهم كانوا ضحية للجهل والانقسام والمؤامرات، ضحية لمتزعمين يخافون على مناصبهم ومكاسبهم أكثر من خوفهم على الوطن، فيرفضون أن يمدوا يدا العون لهؤلاء المناضلين، الذين يقودون ثورات محكومة بالفشل لا يتوخون منها إلا وقفات العز، والمثال الذي تقدمه للأجيال القادمة.

كذلك تتناول الرواية المعاناة الفلسطينية في امتدادها إلى الوطن العربي، وتعيد الروائية إنتاج الواقع العربي روائيا عبر شبكة من العلاقات والمصائر المتناقضة

¹ رواية أرض وسماء، صادرة عن دار الآداب، بيروت، عام 2013، تحتوي على ما يقارب 500 صفحة من الحجم المتوسط.

² سحر خليفة، روائية فلسطينية، ولدت عام (1941) في نابلس، أصدرت روايتها الأولى (لم نعد جواربي لكم)، عام 1974، ثم رواية الصبار 1976، عباد الشمس، 1980، مذكرات امرأة غير واقعية 1986، باب الساحة 1990، الميراث 1997، صورة وأيقونة، وعهد قديم 1998، ربيع حار 2004، أصل وفصل 2006،ترجمت أعمالها إلى 15 لغة عالمية.

والمتصارعة، فالكاتبة تحرص على الحبكة الشائقة التي تستميل القارئ بحكاياتها، وتقوم البنية السردية للرواية على أحداث واقعية ترتبط بشخصية سياسية، أحدثت تغييرا في سطح العالم العربي، هذه الشخصية عبرت عن إدارة الأمة ومصالحها وعن المبادئ التي تحبها، وعن الأخطار التي تحق بمصيرها، "... رأيت أن أسير إلى السياسة باختطاط طريق نهضة قومية اجتماعية جدية تكفل تصفية العقائد والدفاع عن الحقوق والمصلحة القومية، ومن هنا نشأت فكرة حزب يجمع في الدرجة الأولى عنصر الشباب النزيه البعيد عن مفاصد السياسة المنحطة، فوضعت المبادئ الإصلاحية الأساسية كفصل الدين عن الدولة وجعل الإنتاج أساس توزيع الثروة والعمل..."¹

تم محاكمة سعادة لكن تحولت هذه المحاكمة إلى مرافعتها وتحول القضاء إلى آلة تسجيل تنطق بحكم صاغه الأجنبي والبدوي التائه في الجزيرة العربية، وبعض الخونة من أبناء الوطن.

يعيش القارئ تفاصيل إعدام سعادة ليندهش لموقف تلك الشخصية التي وعلى الرغم من مشاهدتها للصندوق الأبيض الذي يهله منتظرا احتضانها إلا أن جفنها لم يرف، ولم تنذر بل كان سعادة يثني على قاتليه شاكرا إياهم، وهو بذلك يتماهى مع المسيح في موقفه، فالمسيح قال: "يا أبتاه، اغفر لهم لأنهم لا يعلمون ماذا يفعلون" كذلك لم تفارق البسمة سعادة، ولهدوء لم يغادره حتى اللحظة الأخيرة قبل إطلاق النار عليه، يقول الراوي: "سمح لسعادة أن يدلي بدفاعه عن نفسه فبدا هادئا، متأملا، ولا أثر في قسماته وكلماته لاتفزازات النائب العام وترهات الملازم المسخر، وللغرابية، بدا واثقا باهتمام مستمعيه، وبدا بأسلوب حميم شبيه بالبوح...الجميع تلقوا الحكم بضجيج وصخب إلا نحن وسعادة، نحن دفنا وجوهنا في أكفنا أ في أكتاف بعضنا بعضا وبكىنا بصمت، أما سعادة فقد تمالك أعصابه وقال للقضاة بشموخ وأدب "شكرا"، ثم التفت إلينا وقال لنا بصوت واضح: "أنا أموت، أما حزبي فباقي..."

رواية أرض وسماء تختصر مشكلة البشر وتطرح بكل جرأة إشكالية العلاقة بين السماء والأرض، ففي بلادنا العربية مازالت السماء تضع الحواجز بين البشر، ومزال

¹ - سحر خليفة، أرض وسماء، دار الآداب، لبنان، ط1، 2003، 255.

البشر باسم السماء يدمرون أوطانهم ويقطعون كل شرايين التواصل وما زال البشر باسم السماء ينحرون رقاب البشر، وباسم السلفية السماوية يمارسون أبشع أنواع الرذيلة ويحرقون الأخضر واليابس، ويقفلون المدارس، ويستبدلون بها بالتكنات العسكرية. أنعشت الرواية الفلسطينية "سحر خليفة" في روايتها "أرض وسماء" الذاكرة القومية في زمن اجتاحتها الذاكرة الطائفية والمذهبية والسلفية وأنصفت زعيما كانت ذاكرته بحجم الوطن، وحلمه بحجم العالم.

ملخص رواية الطنطورية لـ: "رضوى عاشور"

تسرد "رضوى عاشور"¹ في روايتها الطنطورية² "سيرة متخيلة لعائلة فلسطينية، منتسبة إلى قرية الطنطورة، بين سنتي (1947-2000) ثم اقتلاعها من أراضيها بعد اجتياح العصابات الصهيونية للقرية، لتعيش تجارب اللجوء في لبنان، والإمارات ومصر، وتتنظم الرواية حول خط من الأحداث والوقائع التاريخية كالنكبة واللجوء الفلسطيني والحرب الأهلية اللبنانية والاجتياح الإسرائيلي في لبنان والشخصية التي تتبع الرواية حكايتها ومصيرها ومسيرتها هي رقية (بنت الطنطورية)، وهي امرأة فلسطينية تطرد من قريتها على يد القوات اليهودية وعمرها لا يتجاوز خمسة عشر سنة، وتتبع حياتها بعد ذلك في لبنان حيث تتزوج بابن عمها (أمين، وتنجب ثلاثة أولاد وتقوم بحكي حكايتها عن بلادها المفقودة لكي تحافظ على ذاكرتها وذلك بطلب من ابنها حسن حتى تصبح في المستقبل شهادات: يقول الراوي "حسن هو الذي اقترح علي كتابة حكايتي... احك الحكاية، اكتب ما رأيته وعشته وسمعته، وما تفكرين فيه وإن صعبت الكتابة إحك شفاهة وسجلي الكلام، بعدها ننقله على الورق، هذا مهم يا أمي... يا أمي ما أطلبه ليس إنشاء بل شهادة..."³

تحكي رقية فصولاً من سيرتها لتسجل التغريب والمأساة الفلسطينية، ومشاعر ويوميات حياة نابضة بالمقاومة والإرادة ومواصلة الحياة على الرغم من الخسارات الفاجعة ومشاهد الدم ومقتل الأهل، فتقول رقية: "أبي وأخواتي الإثنان قتلوا، رأيتهم بعيني على كوم، رأيهم كانوا بين مائة أو ربما ما نتي قتل، ولكنهم كانوا على طرف الكوم رأيتهم أنا رأيتهم... أنا رأيتهم غارقين في دمهم على الكوم..."⁴

تبدع الكاتبة في تصوير مشاهد الرواية وفي رسم تلك المشاهد الداموية وتلونها بالوجع وكأنها كانت أحد شهود تلك المأساة إذ تتبع خطوات من ساروا في دروب شائكة،

¹ - روائية مصرية ولدت عام 1946 بالقاهرة، ناقدة وأستاذة جامعية أصدرت عدة روايات، روايتها الأولى بعنوان: "حجر دافئ" (1985) ثم ثلاثية غرناطة (1994/1995)، أطيف (1999)، قطعة من أوربا (2003)، فرج (2008).

² - الطنطورية الصادرة عن دار الشروق المصرية، عام 2010، تحوي 466 صفحة من الحجم المتوسط.

³ - رضوى عاشور، الطنطورية، دار الشروق، مصر، ط5، 2013، ص204.

⁴ - الطنطورية، ص67.

من سقطوا في الصحاري والبحار، ومن لم يتحملوا إهمال المخيمات، فماتوا وهم في عمر الرضاعة.

تتعدد محطات رقية وعائلتها، تتداخل الأزمنة والأمكنة رقية الطفلة مع رقية الشابة والجدّة، فالرواية تحفر في منجم ذهب حافل بعروق الحكايات، تسرد من هنا وهناك: "هل أحكي حياتي حقا أم أقفز عنها؟ وهل يمكن أن يحكي شخص ما حياته فيتمكن من استحضار كل التفاصيل؟ قد يكون الأمر أقرب إلى الهبوط إلى منجم في باطن الأرض، منجم لا بد من حفره أولا قبل التمكن من النزول إليه..."¹

وتسرد الرواية أحداث النكبة وما تلاها من وقائع ومجازر حتى عام 2000، فتعود الرواية إلى أزمنة سابقة مثل سنة 1947 وتتحدث عن دور الأب والعم في مقاومة الإنجليز، وانتقاضات 1930 و1936 وغيرها من الأحداث الفلسطينية الكبرى، وتبرز المرأة الرواية في عين العاصفة، فتشارك المأساة مع الرجل وتحمل أحزاننا بلا حصر وتأخذ حظها الوافر منها تماما مثل شريكها، بل وتحاول أن تعدل الحال المائل حين يغيب السند لأسباب مختلفة، ولا ينقص هذه الشخصية الحنين للوطن، بل حين تحضر يحضر الوطن، فلا تكف رقية عن ذكر الوطن أو قص قصصه على أحفادها في كثير من الفصول، لتعيش اغتراب دائم وشديد الوطأة.

ملخص رواية "الحق في الرحيل" لـ "فاتحة مرشيد"

¹ - الطنطورية، ص 84.

تمهد "فاتحة مرشد"¹ لروايتها "الحق في الرحيل"² بمقولة "لشارل بولدير" يقول فيها: "من بين حقوق الإنسان التي تحرص حكمة القرن التاسع عشر على تعدادها مرارا وتكرارا حقان مهمان تم تناسيهما: "الحق في التناقض والحق في الرحيل"، وهنا نطرح قضية الرحيل بوجوهه المتعددة الرحيل الجغرافي الذي يتمثل في الهجرة، رحيل الأفكار إلى أفاق أخرى، رحيل العواطف والأحلام، رحيل الإنسان عن نفسه، والرحيل الأبدي بمعنى الموت، وهنا تطرح الرواية إشكالية الموت الرحيم، ما معنى أن يكون الإنسان حيا؟ ومتى يمكن اعتباره ميتا؟

يدفعنا الألم والرحيل إلى الانخراط في لعبة الحكي للتماهي مع الآخر الذي يسير جنبا إلى جنب مع الألم والوجع، الألم الذي يفتح على الجرح الإنساني حين يقف البطل حائرا ضعيفا، تائها لا يدري أمام الحق ما هو فاعل وأي الطرق يسلك، مع عنف الحب، واندفاع الأسئلة التي تعصره لعلها تفتح له بابا نحو الجواب...الجواب الذي يزيد درجة الألم.

تختار مرشيد شخصية "فؤاد" بطلا لروايتها وهو صحفي وكاتب شبح، يكتب قصص وحياة رجال أعمال مشهورين ويكون توقيع هذه الشخصيات على الكتاب بدل توقيعها، لكن هذه المرة يحكي قصة امرأة، تكون في البداية مجهولة لكن ما تلبث أن تتصدر واجهة الأحداث، وتحتل مركز الاهتمام والحكاية، هذه المرأة هي "إسلان" (اسم أمازيغي بمعنى العروس) معلمة طبخ تحترفه، وتقوم بتدريسه، في بعض المعاهد، تنتقل من مدينة إلى أخرى، لتتعلم أسرار الطبخ، تبوح لفؤاد بتفاصيل حياتها (طفولتها، تعليمها، وأسرار كل عائلتها...إلخ).

تتطور العلاقة بين فؤاد وإسلان، فيقرران الزواج، رغم فارق السن بينهما، يعيشان أيام سعيدة لكن تكون الفجيرة بمرض إسلان وإصابتها بالسرطانات، فتترجى زوجها أن يساعدها على الموت بهدوء وسلام "أريد أن تعطني، يوم أصل الحد الذي أبدأ فيه بفقدان إنسانيتي أن تساعدني على الرحيل بكرامة...لا أريد أن تعتبر طلبي انتحارا...أريدك أن

¹ - فاتحة مرشد: روائية وشاعرة مغربية، أصدرت أربعة روايات، منها لحظات لا غير، مخالب المتعة، وملهمات...إلخ.

² - الحق في الرحيل: رواية صادرة عن المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، 2013، تحوي، 192 صفحة من الحجم المتوسط.

تعتبره إرادة أخيرة لإنسان يطالب بحقه في الرحيل يوم يفقده المرض والألم إنسانيته... ما أريده منك هو وعد يساعدني على ولوج النفق...¹

يحقق فؤاد رغبة إسلاخ الأخيرة، حين ينفرد بها في المستشفى ويتكفل بإعطائها جرعة زائدة من الأدوية، تساعد على الموت، وتضع حداً لآلامها يشفق عليها فيرضخ لرغبتها، شفقة تؤدي إلى تسريع الموت، وتضعه في خانة القتل قانوناً.

هنا تستعرض الكاتبة آراء متباينة حيال المسألة التي تبدو إشكالية دينية وقانونية، وتشير إلى إقرارها في بعض الأماكن، وما قد تفرضه من موجبات واستحقاقات، وأبعاد المسألة وما إن كانت تندرج في سياق الإجرام أو الإكرام، أو في سياق الإيفاء بالوعد، وإنهاء مأساة المريض الذي يقطع الأمل من شفائه، وتكون اختصاراً لعذابه ووضع حد لها بمساعدته على الانتقال إلى الضفة الأخرى بسلام ومن دون آلام مضاعفة.

تورد الكاتبة تفاصيل من حياة المغاربة في أوروبا وفي فرنسا خاصة، وتشكيلهم لمجتمعات هناك بمعزل عن المجتمع الذي يعيشون فيه، أو على تخومه وضافه.

وتحكي الكاتبة أيضاً على لسان بطلها "فؤاد" جوانب من حالات سفاح القربى التي تمارس في عتمة البيوت، كحكاية "ربيعة وأخيها" مثلاً تلك الحالات التي تكون مدفوعة بغيره مرضية، أو حب محرم، ما تفرزه من تشوهات نفسية وجسدية حيث تنتج أولاد مشوهين ومعاقين، وجروحا نفسية عميقة يستحيل أن تندمل.

كما تحكي بعض قصص الجنس، الذي يغدو غاية ووسيلة في مجتمعات الإثم والخطيئة، وكيف يبتز الناس بعضهم بعضاً، وتستغل الحاجة المادية والمعنوية، لتحضو بمتع ممنوعة، ومقيدة، وما تؤدي تلك الحالات من تفتت أسري، واجتماعي وتغير في المفاهيم والرؤى.

¹ - فاتحة مرشد، الحق في الرحيل، ص 164-165.

ملخص رواية "عرش معشق" لـ: "ربيعة جلطي"

تتعرض "ربيعة جلطي"¹ في رواية "عرش معشق"² إلى المجتمع الذي ينبذ المرأة التي لا تملك مواصفات جمالية، ومقاييس أنثوية ثابتة، في حين يغرق هو في غلوه وبشاعته ومفاسده، وبات يميل إلى التعصب والتشدد.

¹ - ربيعة جلطي: شاعرة وروائية جزائرية، صدر لها الذروة (2010)، نادي الصنوبر (2012).

² - رواية عرش معشق، عن منشورات الاختلاف، تحتوي 189 صفحة من الحجم المتوسط.

تحكي الرواية قصة امرأة قبيحة، ضخمة الجثة تمشي أو تنتقل بثقل سلم "...ليس الطول المبالغ فيه لقامتي وحده ما يقلق نفسي بل إن حظي في الجمال مثل حظ زرافة بأقدام جمل ورأس ضفدع وأنف فيل أنا لست جميلة قط، بل بشعة ذميمة، قبيحة! بكل اختصار لم تهبني الطبيعة من بهائها شيئا"¹ "...تلمس يوميا كره المجتمع لها، فتزداد كرها لنفسها تقف أمام المرأة تمسك الشعيرات النابتة أسفل ذقنها وتحاول ننقها، تنظر إلى وجهها وتطيل النظر إليه، كأنها تحاول أن تعتاد على بشاعتها، لكن المجتمع لا يسمح لها بأن تعيش سلاما داخليا ولو لحظة واحدة "...لماذا يحدث لي كل هذا لماذا أنا بالذات لا أرتاح مثل غيري، أنا أريد أن أكبر وأنمو كممثل الأخريات، قليلا قليلا، لست على عجلة من أمري ولا رغبة لي في إثارة انتباه أحد...ليت لي طاقة اختفاء، كيف يمكنني أن أختبئ كيف لي أن أسلم من عيون الآخرين، هل من سبيل لذلك...كيف؟ وأنا أتحرك، أنتقل مثل سلم كبير".²

توفي والديها فتبنتها خالتها، وزوج خالتها "بوعلام" الذي يمثل رجال المجتمع الذي تنتمي إليه البطلة، هو رجل قبيح لا يتوارى عن السخرية من قبح وجود "...يتدرج نظر بوعلام نحو رجلي الكبيرتين، يتفحصهما رافعا حاجبيه، أضع قدما فوق الأخرى محاولة إخفاءهما حتى لأكاد أسقط...

تتناهى إلى سمعي مرة قوله لخالتي موشوشا.

بنت أختك ...جاء الوقت باش تروح تتلحق بصفوف الجيش ثم قهقهه بضحكة تشبه صوت اصطدام حافلتين..."³

كأن الجمال فرض على المرأة، وليس على الرجل والرجل يبقى رجلا مرغوبا ومحبوبا مهما كان شكله ذميمة، وشكل المرأة لا يؤثر فقط في علاقتها مع رجال محيطها فقط، بل النساء أيضا يتأثرن بهيئة بنات جنسهن، فيزداد حبهم وتقديرهن لمن ازدادت جمالا وجاذبية يقول الراوي: "...علاقتي مع خالتي لم تعد مثل سابق عهدا معي، قريبة

¹ - ربيعة جلطي، عرش معشق، منشورات الاختلاف، ط1، 2013، ص40.

² - ربيعة جلطي، عرش معشق، ص41.

³ - ربيعة جلطي، عرش معشق، ص44.

مني تحضنني، وتغمرني بحنانها وعطفها، ما هذه المسافة التي ما تقفأ تحفرها بيني وبينها يا ربي.

كما كبرت وازدادت امتدادا كلما امتد بيننا البيت، أ تعلم أن لا حيلة بيدي فأنا كما ترى أقف عاجزة حيالة ما يحدث لي..."¹

تحمل البطلة "نجود" اسم شقيققتها التي ماتت قبل خمسة سنوات من ولادتها، لكن نجود المتوفاة كانت طفلة جميلة بشعر أشقر وعينين زرقاوين، وهذا ما جعلها تحمل عبئا إضافيا لأنها ماثار مقارنة مستمرة بينها وبين طفلة جميلة لكنها ميتة.

هذه المأساة تصفها ربعة بأبعادها النفسية، والاجتماعية، لكنها تترك لبطلاتها فرصة التغلب على معاناتها بالعقل الذي لم يحرمها القدر منه، بعدما حرماها نعمة الجمال والأهل والراحة هكذا تنتفض نجود على واقعها فتغير اسمها الذي أسقط عليها فنتحول إلى "زليخة" باسم جديد وطموح كبير، تحب شاب وتنجح في أن تجذبه إليها بالرغم من عوائق المجتمع الكثيرة.

عرضت الكاتبة قضية الجمال الذي ينظر إليه مجتمعنا العربي كقانون صارم، وأرادت أن تفك مفهوم القباحة الجسدية لتضيء قبل كل شيء بشاعة أفكار بالية، تحكنا وتقيدنا داخل مجتمع مهترئ، لا يعترف بأي من النواقص فتقدم الكاتبة انتقادا صارخا لعقلية مجتمعات رجعية، راقدة لا يمكن أن تنهض من غفوتها وسباتها طالما أنها تحاسب الناس على أشكالهم الخارجية لا يد لهم في صنعها.

تسلط الكاتبة الضوء على فكرة التعايش المشترك بين الأديان في المجتمع الواحد الذي بدأ ينحوا إلى التعصب والتطرف، لتؤكد على ضرورة هذا التعايش، وأهميته، وترمز إلى تلك الفكرة بهيكل الزجاج المعشق، الموجودة في بيت الخالة، هذا الهيكل الذي ورثه "بوعلام" زوج الخالة من أمه، وكل الحكايات أكدت على أن هذه الزجاجات التي صنع منها، قد تم انتقاؤها ببالغ الدقة والعناية من أماكن مقدسة وعالية القيمة الروحية والتاريخية، فمنها ما أخذت من نوافذ أعرق المساجد وبعضها الآخر من شبابيك الكتدرائيات والكنائس، وكل ذلك للدلالة على الصلح النهائي والتعايش الدائم.

¹ - مرجع نفسه، ص42.

تشير الرواية إلى أحداث مهمة في التاريخ الجزائري الحديث من خلال مسار حياة الشخصية الروائية "زوليخة" تولد في زمن الوجود الجماعي "زمن الإرهاب" وفي بيت خالتها تكبر على حكايات المقاومة الشعبية التي يسردها "بوعلام" عن أمه المجاهدة "نورة" ومن خلاله نقرأ عن الانقلابات والثورات التي انتهى مخاضها عن ولادة جزائر جديدة متعددة.

ملخص رواية "الأسود يليق بك" لـ: "أحلام مستغانمي"

تناولت رواية "الأسود يليق بك"¹ للروائية "أحلام مستغانمي"² حكاية شابة جزائرية من منطقة "مروانة" بباتنة، زاولت مهنة التدريس في زمن العشرية الحمراء، ثم توجهت نحو الغناء، اضطرت وأمها لمغادرة الجزائر، بعد مقتل والدها المغني على يد مجموعة إرهابية، ثم مقتل أخيها، "علاء" الذي استفاد من تدابير المصالحة الوطنية

¹. الأسود يليق بك، رواية صادرة عن دار نوفل، بيروت 2012، تحوي 331 صفحة من الحجم المتوسط.

². أحلام مستغانمي: روائية جزائرية، حققت نجاحا جاهريا في العالم العربي بثلاثيتها (ذاكرة الجسد 1993 وفوضى الحواس 1997 وعابر سرير 2003) ترجمت أعمالها إلى عديد اللغات.

ليغتال على أيدي الإرهابيين ذاتهم، فاستقرتا بسورية موطن أمها وبدأت تصنع لنفسها إسما في عالم الغناء.

شدت "هالة الوافي" انتباه رجل أعمال لبناني كبير أعجب بها لما رآها في برنامج تلفزيوني "... لعلها كانت التاسعة مساء حين رآها لأول مرة، كان في مكتبه قد انتهى يومها من متابعة نشرة الأخبار منهمكا في جمع أوراقه للسفر صباحا، حين تناهي إلى سمعه صوتها في برنامج حوارى ليس من عادته متابعته ... ثم راحت لهجتها المختلفة تستوقف إنتباهه، لهجة غربية، منحورة من أزمنة الفلامنكو ترفعه في شرك إيقاعها، وجد نفسه في النهاية يجلس لمتابعتها...¹

فقرر الدخول إلى عالمها مستعملا كل فنون إلا بهار، وإستدرجها لتقع في حبه، فاستودعته قلبها، وحظي بالنوم معها في سرير واحد في باريس وفينا، ولكن انتصرت عليه بكبريائها واحتفاظها بأناقة شرفها، لأنها استطاعت بما أودعتها الجرائر من فلسفة الحياة أن تكشف الأسرار، وتعري أقنعة الآخرين الموهومين والمرضى النفسيين المتغترسين، الذين مازالوا يعيشون بنفس شهريار العظيم الذي يريد كل النساء بمتعة عابرة، امرأة تنتصر على حبيب الثراء، وتتعش نفسها بالموسيقى، فتغني في حفل عالمي في ميونخ نصره للشعب العراقي، إنها امرأة حديدية على الرغم أنها امرأة كاملة في شهوتها، وضعفها الإنساني الحكيم، امرأة نصفها رجل كما وصفتها الرواية في قوتها وتحديها وإصرارها على الانتصار في معاركها لتربح ذاتها، إنها هالة الوافي المعلمة البسيطة، معلمة لغة عربية بأجر زهيد، لكن القدر منحها حنجره ذهبية.

وبين باريس وفينا وبيروت نسجت قصة حب مضطرم انتهت بقطيعة صادمة، تشبت هو بغرودره، وتشبثت هي بكبريائها، فمضى كل في سبيله، واختصرت "هالة" العاصفة التي ضربتها بقولها: "...أنا امرأة من أنغام ، وأنت رجل من أرقام...وليس بإمكان لون أن يجمعنا...".²

1. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص 14.

² أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 298.

طلال الرجل المسكون بعظمته وجبروته، لحد أن يتخيل نفسه إلها لا ينكسر ولا يخسر أي معركة لتكشف لنا الرواية عن مدى ضعفه وهشاشته، لقد هزمت المرأة مرارا، منذ بداية حياته، وتخلت عنه أول امرأة أحبها عندما توجه إلى البرازيل، ويعد عودته وجدها قد تزوجت غيره، فانتقم لهذا بالنجاح في أعماله الحرة، فغدا رجلا عظيما بثرائه وماله، وظن أنه بكثرة ماله وقوته قادر على استدراج كل النساء إلى سريرته، مع أنه لا يحب المرأة المستسلمة التي تأتي بسهولة، ولا يحب أيضا المرأة التي تحبه لماله وثرائه الفاحش.

تملك شخصية طلال حسا إنسانا مرهفا، فهو يحب الموسيقى العالمية، ومسكون بروح العظماء من المفكرين، وهو رجل هادئ يحب الحياة والاستمتاع بها، يصوغ الحياة قصيدة، سخر ثروته ليدلل نفسه، وهو مولوع بالسفر بين المدن، كما النساء، لم يمتلك أي شهادة جامعية، سوى شهادة من مدرسة الحياة، كما كان يحلو له أن يقول: رجل يحن إلى ثقافته الشرقية القديمة، فيعبر عن أمنيته في أن ينجب ولد ذكر يحمل اسمه، ولكنه لم يستطع تحقيق حلمه هذا، رغبة في المحافظة على بيته وزوجته وابنته، رجلا جرحه الحب، وتركه يجتر خسارته، خسارته كانت من امرأة، رغم أنه لم يعرف الخسارة يوما. حملت الرواية في حياتها، تنوعات أخرى على وتر الحياة العربية المفتة بالصراعات فتحدثت الرواية عن أوضاع الجزائر في عشية الدم والموت، عشية الإرهاب والإرهاب المضاد، عشية اغتيال الحياة والحي، والفرح والسكينة، عشية تفتت الأحلام، وعشية سقوط الوطن.

هذه العشية التي أدت بالجزائر وشباب الجزائر إما في السجون والمعتقلات، ومحاسبة النظام للناس على الشبهة، وغما في الجبال حيث الجماعات المحاربة للدولة تغتال الدولة والناس والفرح، تغتال الشباب، إما بقتلهم وإما بتجنيدهم، جماعات مارست فقه الموت وصناعاته، وكانت تعده على عجل ليكون صارما قويا.

ومن آلام الجزائر وأمراضها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية تعرضت الكاتبة، إلى قضية الهجرة إلى الضفة الأخرى حيث الحياة المنتصرة بعيدا عن الآلام والمحن

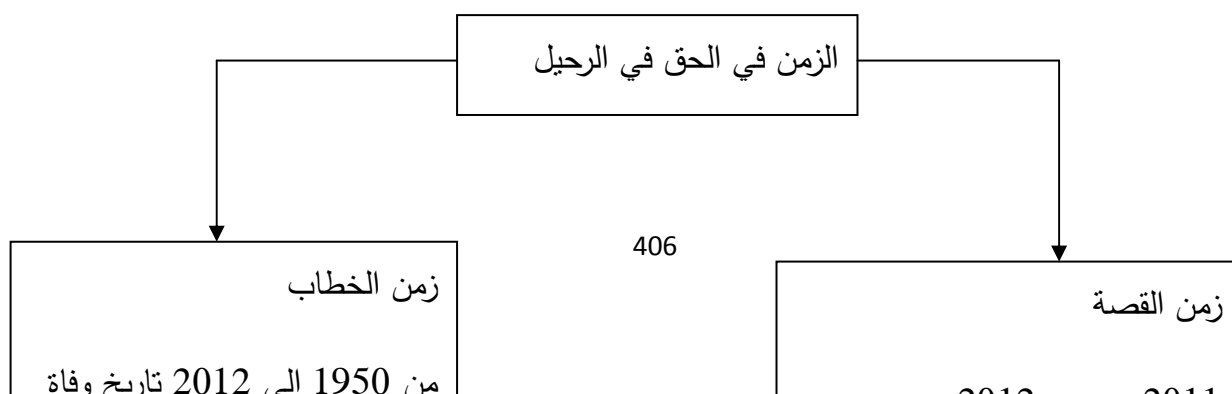
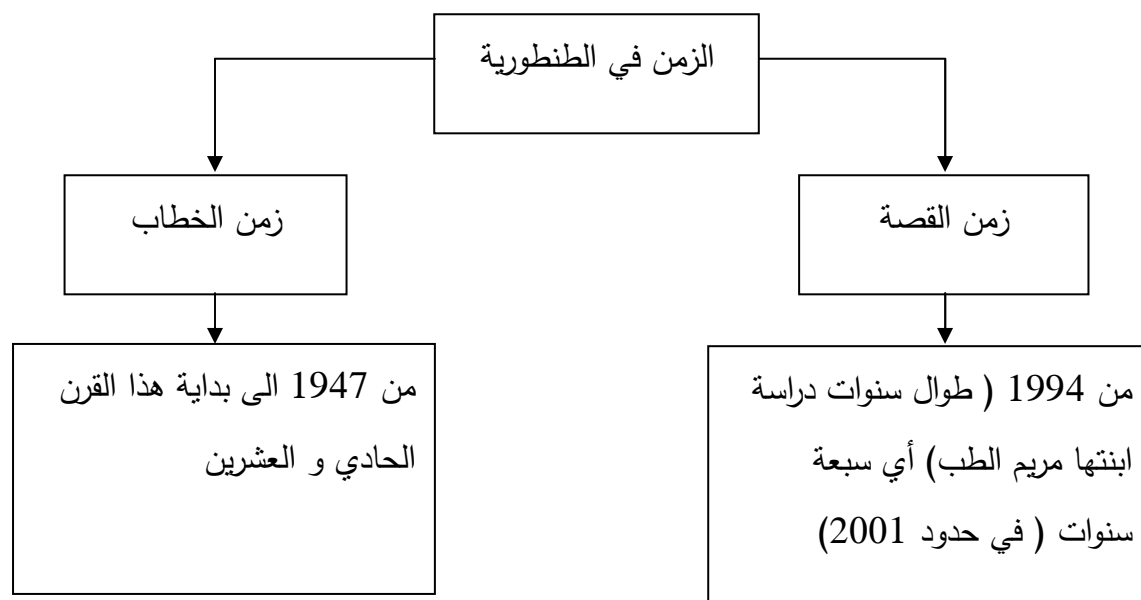
والموت، وما انجر عن ذلك من مأس على الشباب فإما يكونوا في خانة الموتى أو
المفقودين أو المتشردين أو في السجون محتجزين محبطين.
تعرضت الراوية كذلك للمأساة العراق وشعب العراق المشتتة بلد المليون نخلة،
لتغدوا بلد المليون قتيل على حد تعبير الكاتبة بلد ربح فيه الفاسدون ففرخت المأساة
مليون منتفع من حروب والقتال، بلد استسلمت فيه الحياة للمحتل، ليتركها فريسة لأتباعه
والمتاجرين بوطن كامل مفتوح على الخراب والدمار.

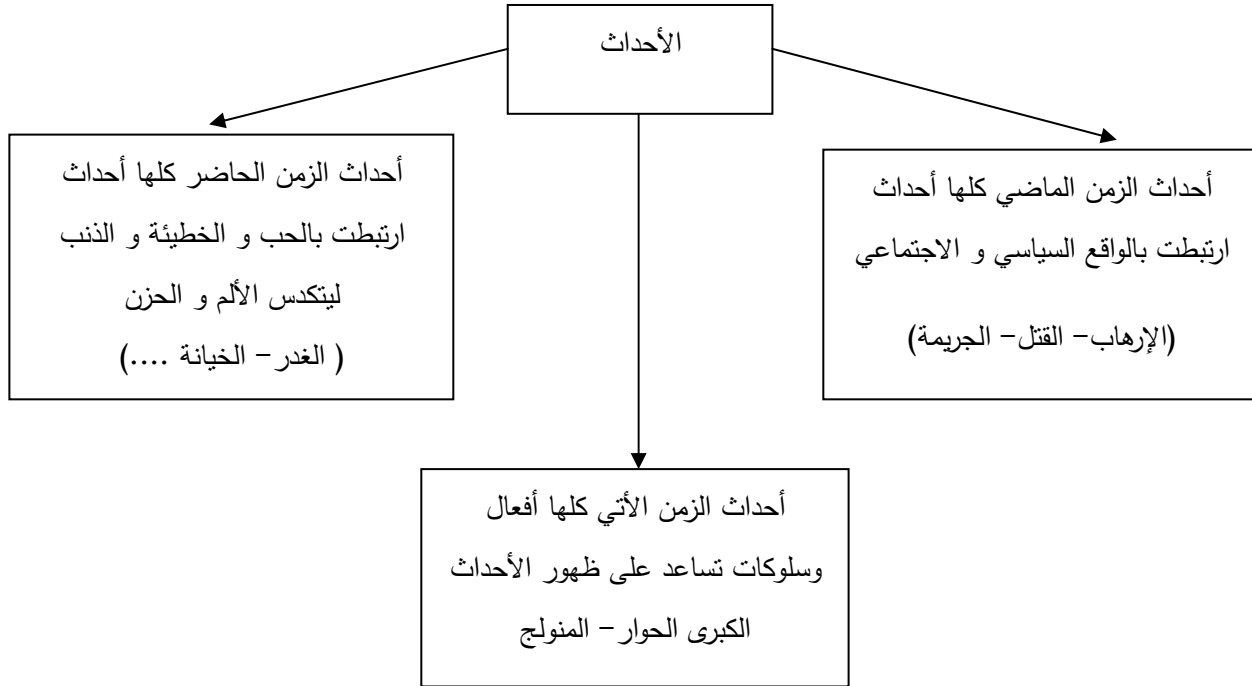
الملحق رقم (02):

جداول خاصة بالزمن

الصفحة	الأحداث	السنة
07	- حصار إسرائيل لفلسطين	/
70	- إرسال سعادة برسالة لليزا	4 أكتوبر 1937
134	- رد ليذا على رسالة سعادة	17 ديسمبر 1937
137	- زواج سعادة بالأمنية جوليات	14 أبريل 1938
140	- تخرج والد سعادة من كلية الطب	1883

140	- نشر والد سعادة مقالة بعنوان " أسباب ركودنا الوطني	1879
141	- تاريخ كتابة مذكرات سعادة	1929
147	- رجوع سعادة إلى لبنان	1930
147	- تأسيس سعادة الحزب القومي السوري	1932
149	- ولادة صفية ابنة سعادة	1941
220	- زواج ياسمين و أبو يحيى	2012/1/1
235	- الانقلاب في سوريا	
312	- صدور تعليمة لمتابعة سعادة	6 تموز 1949
317	- موعد سعادة مع حسني الزعيم	7 تموز 1949
339	- توقيع اتفاقيات رسمية على تبادل الاعتراف و المصالح، دولة مسيحية في لبنان مقابل دولة يهودية في فلسطين	1920
339	- تأكيد قرار 1920 و التصريح به في كل الجرائد	1946
354	- الحرب العالمية الكبرى	1914
354	- تاريخ ميلاد سعادة	1904
359	- قيام ثورة الدروز (الثورة السورية الكبرى)	1925
366	- مشروع إقامة الوطن القومي اليهودي في فلسطين	1923
390	- ثورة عين غزال	1936
390	- حرب فلسطين	1948
390	- هزيمة العرب في فلسطين	1967
438	- ترميم المدرسة التلمودية	1948
455	- اجتياح إسرائيل لعين غزال	/
463	- إرسال ليزا برسالة لأمين	1 أكتوبر 2012





التقدير الزمني	الصفحة	الحدث
14 فيفري	ص 17	لقاء تلفزيوني لهالة بمناسبة عيد العشاق
ذات ديسمبر قبل 27 سنة	ص 20	ولدت هالة الوافي.
التسعينات	ص 25	لقاء هالة مع مصطفى
الالفينيات	ص 26	قانون العفو.
الثمانينيات	ص 60	قصد والد هالة حلب لدراسة الموسيقى
فترة الثورة الجزائرية	ص 62	بداية قيام الثورة من الاوراس
فترة حكم الرئيس بوضياف	ص 69	ضمت معتقلات الصحراء عشرات الالاف من

المشتبه فيهم		
اغتيال المغني الشاب حسني.	ص 76	التسعينات
اغتيال علاء، أخ هالة	ص 98	2001
فعاليات الثقافة في بيروت	ص 147	السبعينيات
مقتل جد هالة الوافي	ص 194	1982
حفل هالة في ميونيخ	ص 323	5 ديسمبر
مقتل فنانة لبنانية		/
غزو العراق	ص 322	/

الملحق رقم (03):

فهرس المصطلحات بالمقابل الأجنبي

Analepse,Rétrospection/Analepsis or Retr-	أرتداد
(Mise en Abyrne)	أساس بنائي
Base morphologique /Morphological Basis	إستباق
prolepse,anticipation/prolepsis or Anticipation	إسترجاع راجع إرتداد
(Analepse/prolepsis)	إستشراق راجع إستباق
pouvoir faire /Being able to do	إستعادة راجع إرتداد

(Style direct /Direct style)	أُسلوب مباشر راجع خطاب مباشر
(style direct libre/Free direct style)	أُسلوب مباشر حرّ راجع خطاب فوريّ
(style indirect /Indirect style)	أُسلوب غير مباشر راجع خطاب غير مباشر
(style indirect libre /Free Indirect Style)	أُسلوب غير مباشر حرّ راجع
Réparation/or Repair xork or Reparation	خطاب غير مباشر حرّ Réparation du manque /Repairing a lack /Misdeed/méfait
paralepse/paralepsis	وصفيّة
(Annonce /Advance Mention)	إعلان راجع إنباء إستباقيّ
Annonce/Advance mention	إنباء إستباقيّ
Performance/Performance	إنجاز
Cohérence /Coherence	إنسجام
Poétique/Poetics	إنشائيّة
Disjonction /Disjunction	إنفصال
Foyer de narration (ou foyer narratif)/	بؤرة السرد
Focus of Narration (or Narrative Focus)	بانوراما
Programme narratif /Narrative Program	بطل
Construction en paliers/ Scalar Construction	بناء قصصيّ راجع مادّة حكائيّة
Structure actorielle/Actorial Structure	بوليفونيّة راجع تعدّد صوتيّ
(Polyphonie/polyphony)	تألف خطابيّ
Syllepse temporelle /Temporal Syllepsis	تأليف زمنيّ

Echange/Exchange	تبادل
Focalisation /Focalization	تبئير
(Focalisation interne /Internal Focalization)	تبئير داخلي راجع تبئير
(Focalisation interne variable /variable Internal	تبئير داخلي راجع تبئير
(Focalisation zéro /zero Focalization)	تبئير صفري راجع تبئير
(Focalisation zéro /zero Focalization)	تبئير من الدرجة الصفر راجع
	تبئير
Motivation /Motivation	تبرير
Distanciation/Distancing	تبعيد
(Tanstextualité /	تجاوز نصي راجع تعالق نصي
(Achronie /Achrony)	تجرد عن التعاقب الزمني راجع
(Aspectualisation)	لازمن
	وصفية
(Motivation)	تحفيز راجع تبرير
Fiction/Fiction	تخييل
Self-fiction/Autofiction	تخييل ذاتي
Intervention/Intervention	تدخل
Rappel/Recalling	تذكير
Ordre temporel /Temporal Order	ترتيب زمني
Narrativisation /Narrativization	تسريد
Enchainement/Sequencing	تسلسل

Isotopie/Isotopy	تشاكل
(Représentation /Representation)	تشخيص راجع تمثيل
Configuration/Configuration	تشكيل
Suspens/Suspense	تشويق
(Représentation /Representation)	زمني
(Enchassement /Embedding)	تصوير راجع تمثيل
Mise en abyme/Mise en abyme	تضمنين أنظر مستويات سردية
polymodalité/polymodality	تعدد صوتي
(Mise en relation /putting in touch or in relationship)	تعدد الصيغ
Transvocalization/Transvocalisation	تناوب الأصوات
Transfocalisation/Transfocalization	تناوب تبييري
Fréquence /Frequency	تواتر
Isodiégétique/Isodiegetic	توافق حكاوي
Isochronie/Isochrony	توافق زمني
courant de conscience/Stream of Conscious	تيار الوعي
(Ellipse/Ellipse)	ثغرة زمنية راجع إضمار
(Proposition narrative /Narrative clause)	جملة سردية جملة قصصية
Proposition narrative /Narrative Clause	جملة قصصية
Genre littéraire/Literary Genre	جنس أدبي
/Novelistic Subgenre	جنس روائي فرعي
Modalité/Modality	جهة

(Motif/Motif)	حافز راجع موتيف
Intrigue/Plot	حبكة
Événement /Event	حدث
(Paralipse/paralipsis)	حذف راجع إضمار
(paralepse/paralepshs	حركات سرديّة
pseudo-diégétique/pseudo-diegetic	حشو راجع إفاضة
(Allégorie/Allegory)	حكاية
Dialogue intérieur /Internal Dialogue	حوار
Dialogisme /Dialogism	حوار داخليّ
	حواريّة
Cloture /Ending	خارج حكائيّ راجع خطاب
(Extadiégétique/Extradiegetic)	خارج الحكاية
(Extadiégétique/Extradiegetic)	خارج الحكاية
	خارج الحكاية
Khabar/Averral	خبر
(Histoire/Story)	خبر راجع حكاية
(Discours extradiégétique/Extradiegetic Discourse)	خطاب خارجيّ راجع خطاب
	من خارج الحكاية
Discours diégétique/Diegetic Discours	خطاب حكائيّ
Discours romanesque/Novelistic Discourse	خطاب روائي
Discours narratif/Narrative Discourse	خطاب سرديّ راجع خطاب

قصصِيّ

Discours indirect/Indirect Speech	خطاب غير مباشر
Discours indirect libre/Free Indirect Speech	خطاب غير مباشر حرّ
Discours immédiat /Immediate Speech	خطاب فوريّ
Discours direct /Direct Speech	خطاب مباشر
(Discours transposé/Indirect Speech)	خطاب محوّر راجع خطاب غير مباشر
Discours référentiel /Referring Discourse	خطاب مرجعيّ
Narrated Discourse/Discours raconté	خطاب مرويّ
(Discours narrativisé/Narrativized Discourse)	خطاب مسرّد راجع خطاب مرويّ
Discours extradiégétique/Extradiegetic Discourse	خطاب من خارج الحكاية
(Discours transposé/Reported Discourse)	خطاب منقلّ راجع خطاب غير مباشر
(Durée /Duration)/(Speed)	ديمومة راجع مدّة
(Sujet de la focalisatio/Focalizing center)	ذات التنبير رّاجع مبئ
(Sujet focalisateur /Focalizing Center)	ذات مبئرة راجع مبئر
(Sujet percevant/perceiving Center)	ذات مدركة راجع مبئر
(Sujet de conscience /Center of Consciousness)	ذات الوعي راجع مبئر
Narrateur actoriel /Actorial Narrator	راو شخصيّ
(Narrateur extradiégétique /Extradiegetic Narrator)	راو برّاني الحكي راجع راو

	من خارج الحكاية
(Narrateur intradiégétique/Intradiegetic Narrator)	راو جَوَّاني الحكي راجع راو
	من داخل الحكاية
Narrateur anonyme/Anonymous Narrator	راو غفل
	راو
(Narrateur homodiégétique/Homodiegetic Narrator)	راو متضمّن في الحكاية
	راجع راو
(Vision « avec »/vision with)	رؤية مع راجع تبئير
(Vision « du dehors »/External vision)	رؤية من الخارج راجع تبئير
(vision « par derrière »/Overhead Vision)	رؤية من الخلف راجع تبئير
(Analepse/Analepsis)	رجع راجع إرتداد
	روائيّ عليم راجع تعدّد الصيغ
	رواية
Roman d'anticipation /Anticipation Novel	رواية إستباق
Roman à thèse /Novel of Ideas	رواية أطروحة
Roman autobiographique /Autobiographical Novel	رواية سيرذاتية
(Roman biographique/Biographical Novel)	رواية سيريّة راجع رواية
	شخصيّة
Roman prssonnal/Personnel Novel	رواية شخصيّة
Temps de l'histoire/Story Time	زمن الحكاية
Temps de la narration /Narrative Time	زمن السرد

Temps de la lecture/Reading Time	زمن القراءة
Temps de l'écriture/Writing Time	زمن الكتابة
Pseudo-temporalité/Pseudo-Temporality	زمنية زائفة
Temporalité narrative/Narrative Temporality	زمنية قصصية
(Narrateur/Narrator)	سارد راجع راو
(Prolepse/prolepsis)	سبق راجع إستباق
Narration /Narrating	سرد
(Récit d'événements/Events Narrative)	سرد الأحداث راجع قصّ
	الأحداث
(Récit itératif /Iterative Narrative)	سرد تكراريّ متشابه راجع قصّ
	تأليفيّ
(Narration antérieure /Former Narration)	سرد سابق راجع زمن السرد
(Récit hétérodiégétique /Heterodiegetic Narrative)	سرد غير متجانس الحكي
	راجع قصّ غير مضمّن في الحكاية
(Narration ultérieure/Later Narration)	سرد لاحق راجع زمن السرد
(Récit homodiégétique /Homodiegetic Narrative)	سرد متجانس الحكي راجع
	قصّ مضمّن في الحكاية
(Récit simultanée/Simultaneous Narrative)	سرد متزامن راجع زمن السرد
Diégésis/Diégesis	سرد محض
(Narration intercalée /Intercalated Narration)	سرد مدرج راجع زمن السرد
(Récit détaillé /Detailed Narrative)	سرد مفصّل راجع قصّ مفصّل

(Narrativisation/Narrativization)	سردنة راجع تسريد
Narratologie /Narratology	سرديات
Narrativité /Narrativity	سرديّة
Vitesse/Speed	سرعة
Contexte/Context	سياق
Biographie/Biography	سيرة
Autobiographie/Autobiography	سيرة ذاتية
personnage/Character	شخصيّة
personnage focal/Focal Character	شخصيّة بؤريّة
Formalisme russe /Russion Formalism	شكلانيّة روسيّة
Jonction /Jonction	صلة
Voix/Voix	صوت
Figures du discours /Discourse Figures	صور الخطاب
Mode /Mood	صيغة
(Implicite/Implicit)	ضمنيّ راجع مضمّر
personne /person-Deixis	ضمير
(Univers diégétique/Diegetic Universe)	عالم حكائيّ راجع عالم الحكاية
Univers diégétique/Diegetic Universe	عالم الحكاية
Indice/Index	علامة راجع مؤشّر
	لغويّ
Acte de focalisation/Focalization Act	عمل التبئير

Incipit/Opening	فاتحة
Actant/Actant	فاعل
(portée /Reach)	فسحة راجع مدى
Espace/Space	فضاء
Espace signifiant/Signifying Space	فضاء دالّ
Espace autobiographique/Autobiographical Space	فضاء سير ذاتيّ
Espace référentiel /Referring Space	فضاء مرجعيّ
Espace fonctionnel /Functional Space	فضاء وظيفيّ
Action/Action	فعل
Faire interprétatif/Interpretative	فعل تأويليّ
(pensée direct libre /Free Sirect Thought)	فكر مباشر حرّ راجع خطاب فوريّ
(pensée indirecte libre/Free Indirect Thought)	فكر غير مباشر حرّ راجع خطاب غير مباشر حرّ
(Flash-back/Flash back)	فلاش باك راجع ومضة ورائية
Lecteur/Reader	قارئ
Lecteur implicite/Implied Reader	قارئ ضمنيّ
Lecteur idéal /Ideal Reader	قارئ مثاليّ
Lecteur virtuel/Virtual Reader	قارئ مفترض
Récit remémoratif /Recalling Narrative	قصّ تذكّريّ
Récit répétitif /Repetetive Narrative	قصّ تكراريّ

Récit prédictif/predictive Narrativative	قصة تنبئي
Auto –récit/Self -Narrative	قصة ذاتي
Récit autodiégétique /Autodiegetic Narrative	قصة ذاتي الحكاية
Récit hétérodiégétique /Heterodiegetic Narrative	قصة غير مضمّن في الحكاية
(Récit itératif/Iterative Narrative)	تأليفي
Récit homodiégétique /Homodiegetic Narrative	قصة مضمّن في الحكاية
Récit intradiégétique/Intradiegetic Narrative	قصة من داخل الحكاية
psycho-récit/psycho -Narrative	قصة نفسي
(Récit à la troisième personne/Third-person Narrative)	قصة بضمير الغائب راجع ضمير
(Récit à la première personne /First-person narrative)	قصة بضمير المتكلم راجع ضمير
(Récit non focalisé,Non-focalized Narrative)	قصة غير مبرأة راجع تبئير
Récit encadré/Framed Narrative	قصة مؤطرة
(Récit fictionnel/Fictional Narrative)	قصة متخيلة راجع تخيل
(Récit à focalisation multiple/Multi –focalization Narrative)	قصة متعدّدة التبئير راجع تبئير
Compétence/Competence	كفاءة
	غير مباشر
(Discours indirect libre/Free Indirect Speech)	كلام غير مباشر حرّ راجع
	خطاب غير مباشر حرّ

(Discours direct/Direct Speech)	كلام مباشر راجع خطاب مباشر
(Discours indirect/Indirect Speech)	كلام مباشر حرّ راجع خطاب
Anisochronie/Anischrony	لا توافق
(Analepse/Analepsis)	لا حقة راجع إرتداد
Achronie,Achrony	لا زمن
Fable/Fable	مادّة حكاية
Indices/Clues	مؤشرات
Auteur/Author	مؤلف
(Auteur implicite/Implied Author)	مؤلف ضمنيّ راجع مؤلف
(Auteur concrete/Concrete Author)	مؤلف فعليّ راجع مؤلف
(Auteur abstrait /Abstract Author)	مؤلف مجرّد راجع مؤلف مقتضى
Focalisé/Focalized	مبأر
(Focalisataire/Focalizee)	مبأر له راجع أنظر مبئر
(Focalisateure/Focalizer)	مبئر
(Fable/Fable)	مبنى حكاية راجع مادّة حكاية
Imaginaire/Imaginary	متخيّل
(Fable/Fable)	متن حكاية راجع مادّة حكاية
Mimésis/Mimesis	محاكاة
Durée/Duration (Speed)	مدة
Portée/Reach	مدى
(Amplitude/Amplitude)	مدى راجع سعة

(Amplitude/Amplitude)	الإمتداد راجع سعة
Distance/Distance	مسافة
Niveaux narratifs /Narrative Levels	مستويات السرد
Anachronie /Anachrony	مفارقة زمنية
Situation /Situation	مقام
Situation narrative /Narrative Situation	مقام سرديّ
(Instance narrative/Narrative Instance)	مقام سرديّ راجع عون سرديّ
Allocataire/Addressee	مقطع وصفيّ
perspective narrative /Narrative perspective	منظور سرديّ
(Situation narrative/Narrative Situation)	موقع سرديّ راجع مقام سرديّ
Monologue /Monologue	مونولوج
Hypotexte/Hypotext	نصّ سابق
Texte narratif/Narrative Text	نص سرديّ
Hypertexte/Hypertext	نصّ لاحق
péritexte/peritext	نصّ مصاحب
paratexte/paratext or Intertextuality	نصّ مواز
(Ordre temporel /Temporel Order)	نظام زمنيّ راجع ترتيب زمنيّ
(Type Narratif Neutre/Neutral Narrative Type)	تبئير ووجهة نظر
(Type narratif non focalisé /Non Focalized Narrative Type)	نمط سرد غير مبدأ راجع
	تبئير ووجهة نظر

Type narratif /Narrative Type	نمط سرديّ
Descripteur/Describer	واصف
point de vue /point of view	وجهة النظر
(point de vue intérieur/Interior point of view)	وجهة نظر داخلية راجع تبئير ووجهة نظر
(Point de vue intérieur multiple /Multiple Interior point of view)	وجهة نظر داخلية متعدّدة راجع تبئير وتناوب تبئيريّ
(point devue omniscient /Omniscient point of view)	وجهة نظر عليمّة راجع تبئير ووجهة نظر
pause/pause	وقفة
Flash-back/Flashback	ومضة ورائيّة

ملخص البحث باللغة الأجنبية

Résumé:

La transformation de la créativité féminine en un phénomène littéraire, a attiré l'attention de beaucoup de lecteurs, principalement en raison de sa dialectique problématique dans les milieux culturels et littéraires arabes.

Leur créativité romancière ne figurait pas loin des transformations qu'a connu le roman arabe ces derniers temps; passant par des étapes, elles même tentatives d'essai de diverses formes de parler moderniste, ce qui a laissé un impact dans leurs productions littéraires et imaginaires narratives et a atteint une accumulation qui responsabilise les créateurs et leurs sujets dans la différence productive et continue.

Les questions des textes narratifs dans le roman féminin arabe sont diverses, fluctuées entre personnelles ou sociétales, entre privé et public les thèmes et les sujets sont variés.

Le roman féminin est une mosaïque ou chaque pièce présente une image de la pensée de ces femmes arabes et de la société d'où elles viennent, pour former un tableau de la société arabe avec ses particularités de convergence et de divergence entre ses repères.

L'objectif principal de notre étude est de se rapprocher de l'esprit de la créativité littéraire de la femme arabe, en se basant sur les modèles romanciers contemporains, contrôlés par des techniques spéciales. Semblables d'une part, ou elles portent les mêmes obligations et souffrent des mêmes problèmes, mais peuvent également différer de la manière de formation de ses créatrices romancières en raison des différents styles de narration et de mécanismes descriptives, et de multiples styles de romance.

Le roman femme dans le monde arabe est devenu un monde bruyant, plein de problématiques techniques, artistiques, humanitaires et thématiques, sans parler de l'audace et des défis de la réalité et du lecteur en termes de la discussion d'un certain nombre de problèmes épineux, et domaine conféré dans un cadre de monopole d'écrivains hommes.

Et faire ressortir les sujets traités en silence de l'espace des marges aux espaces de thon, a accepté les sujets rares, et a connu beaucoup de pratiques autoritaires de tous les concepts, et ainsi formé un phénomène si fascinant digne à étudier et à analyser.

Notre étude a porté sur un échantillon de romans arabes, dans laquelle ce phénomène constitue une typicité importante, par une contribution dans un esprit constructif et l'unicité d'autres textes, afin de savoir les liens entre les romancières arabes à travers leurs pensées, la divergence entre leurs voies d'expression.

Les écrits féminins arabe constitue un tournant culturel, intellectuel et social dans la scène littéraire actuelle l'intimité de l'expressionnisme littéraire contemporain, et ses relations avec le romancier mâle, encore moins adopté l'idée de l'insurrection esthétique, intellectuel et humanitaire, y compris à l'égard d'un récit tranquillement et la signification.

Afin de comprendre les mécanismes et outils intéressants de l'écrit féminin arabe, nous avons essayé de répondre à certaines questions à savoir ; quels sont les points de vue des romancières arabes? Est-ce qu'ils sont uniques ou diverses, et quelles sont ses sources et ses positions?

Nous nous retrouvons dans le discours romancier, sous toutes ses formes d'expression esthétiques et sémantiques, en face de deux composants grammaticaux importants, dérivant deux questions:

- Qui narrait? Est-ce qu'il a un point de vue sur ce qu'il raconte ? Quelle est l'avis du narrateur sur ce qu'il racontait ? Est-ce que chacun a ses propres outils procéduraux?

Par cette étude, nous tenterons de répondre à ces questions.

- Quelle sera le point de vue du narrateur sur le roman contemporain féminin ? A-t-il certaines particularités ? Quelle est la logique sémantique, esthétique ou narratif qui le régie?

- Quelle est la nature de la vision posée par le récit féminin dans la logique de roman contemporain? Y-a-t-il un dénominateur commun en termes de point de vue d'entre eux? Quels sont les outils utilisés dans leur discours? Quel est son effet sur l'ensemble la structure du discours romancier?

Plus précisément, l'objectif de ce présent travail est de dégager le point de vue de l'écrivaine romancière dans le roman arabe contemporain, qui est rien d'autre que la position de l'écrivaine narrative féminin.

De cet angle stratégies de recherche établi au milieu des écrits féminins, à travers plusieurs noms de romancier arabes, se sont battus dans le domaine de l'expérimentation, et éloigné des formes typiques et traditionnelles dans l'écriture du roman, de ces noms:

SaharKhalifeh, RadwaAshour, FatihaMarchid, RabiaJlati, AhlamMosteghanemi.

Grâce à cet exposé, qui a été fondée par son propre dénomination et le terme problématique et voir, et de milieux culturels différents (religieux, culturels, historiques, etc ...) et dans les comportements féminins, nous posons la question suivante:

Est-ce que l'écriture est un fait libéral ou migration permanente dans l'esprit de l'autre?

Nous examinons la valeur scientifique et cognitive du sujet, en particulier à la lumière de vie privée et de la connaissance théorique et une formation en matière d'études critiques, en plus de considérer la connaissance et l'équilibre culturelle fourni par le discours de l'écrivain contemporain féminin, essayé de se tenir sur la construction esthétique de ces romans et du potentiel créatif.

Cependant nous utilisons les concepts de l'approche cognitive structurelle de procédure en se concentrant sur les étapes d'analyse utilisées par Gérard et Roland Barthes, dans une tentative de concilier la méthode d'analyse.

Notre travail est basé sur deux points essentiels à savoir la décomposition du roman, puis la reconstruction et de l'interprétation, et à la lumière de cette perception, j'essaie d'aborder un certain nombre de textes pour mettre en évidence ce que l'énergie créatrice se réfère au noyau sémantique qui donnent lieu à la vision ou le point de vue dans le roman arabe contemporaine.

Afin de découvrir l'essence de profondeur sémantique structurelle pour un certain nombre de textes de romancière, j'ai testé la fonctionnalité de la balise, psychologique, sociale, culturelle, intellectuelle, et même philosophique et symbolique.

Afin de répondre aux questionnements précédents, nous avons structuré le travail comme suit ;

1. Le chapitre introductif: il a été adressé à l'expérience féminine dans le roman arabea travers ces points:

- terme problématique et la confidentialité question (aux critiques arabes, où les écrivains arabes, les critiques à l'Ouest)
- les spécificités des écritsféminins.
- Voir le concept, les outils et les médias par le biais:André Gide, gènes Gerard, Wastin Warren, René Wilk, Todorov, Roland Barthes, Rocks, Friedman ... et d'autres.
- Point de vue des savants arabes tels que: Siza Qasim, tribord Eid, Happy Pumpkin, Hamid Hamedani, Gaber Asfour, clé Muhammad, Mohammed Bennis, ... et d'autres.

2. Chapitre I: le narrateur, la vision et le point de vue des personnages dans le roman féminin arabe contemporain.

- Le narrateur dans le roman Sahar Khalifa et RadwaAshour.

- Le narrateur dans le roman Fatiha Marchiad,AhlamMosteghanemi, et RabiaJlati.

- Vision narrative dans le roman Sahar Khalifa et RadwaAshour.

- Vision narrative dans une lumière nouvelle construite AhlamMosteghanemi et RabiaJlati.

- Le point de vue des personnages dans le roman Sahar Khalifa et RadwaAshour.

- Le point de vue des personnages du roman FatihaMarchid, RabiaJlati et AhlamMosteghanemi.

3. Chapitre II: La vue sur la idéologique / psychologique / expressif du niveau arabe contemporaine féminine roman:

- Point de vue sur le plan idéologique et psychologique et expressif dans le roman SAhar Khalifa.

- Point de vue sur le plan idéologique et psychologique et expressif dans le roman RadwaAshour.

- Point de vue sur le niveau idéologique, psychologique et expressif dans un guide de Fatiha roman.

- Point de vue sur le niveau idéologiques, psychologiques et expressif dans le roman RabiaJlati.

- Point de vue sur le niveau (idéologique, psychologique et expressif dans le roman d’AhlamMosteghanemi.

4. **Chapitre III:** Le point de vue dans le roman au niveau arabe contemporaine féminine

Un point de vue sur le niveau temporel

- Point de vue sur le niveau temporel dans le roman Sahar Khalifa et RadwaAshour.

- Point de vue sur le niveau temporel dans le roman FatihaMarchid, RabiaJlati et AhlamMosteghanemi.

(B) niveau spatial:

- Point de vue sur le niveau spatial dans le roman Sahar Khalifa et RadwaAshour

- Point de vue sur le niveau spatial dans le roman de FatihaMarchid et RabiaJlati et AhlamMosteghanemi

5. Conclusion: nous résumons les principaux points abordés dans travail à travers quelques constations.

Je voudrais également adresser mes remerciements à mon professeur superviseur, le Dr Ali Mellahqui m'a prodigué de ces précieux conseils.

Louanges à Allah de m'avoir donné du courage et de la patience à accomplir mon travail.

الفهرس

الفهرس

الصفحة	الموضوع
	كلمة شكر
05	مقدمة
12	مدخل: مصطلح الكتابة الأنثوية/ النسوية المفهوم والخصوصية
14	1- مفهوم الكتابة النسوية/الأنثوية
15	أ- إشكالية المصطلح عند النقاد العرب
29	ب- إشكالية المصطلح عند الكاتبات العربيات
34	ج- إشكالية المصطلح عند النقاد الغربيين
36	2- خصوصية الكتابة النسوية
53	الفصل الأول: وجهة النظر من الراوي إلى الرؤية السردية
55	1- مفهوم الراوي وطبيعته البنيوية السردية
67	2- الوظائف لبنوية للراوي ووجهة النظر السردية
71	وظائف البنيوية السردية
75	الشكل البنيوي للراوي وصلته بالشخصيات
77	ج. وجهة نظر الراوي السردية
78	3- المفهوم السردى لوجهة النظر في المنظور البنيوي

80	وجهة النظر في المنظور البنيوي الغربي
110	وجهة النظر في المنظور البنيوي العربي
120	الفصل الثاني: الرؤية السردية وبنية الراوي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
122	1-بنية الراوي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
124	أ/ نموذج الراوي محدود العلم من منظور سردي بنيوي
124	أ-1-أنموذج الراوي محدود العلم في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة
125	أ/2-أنموذج الراوي محدود العلم في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
126	أ/3- أنموذج الراوي محدود العلم في رواية الحق في الرحيل" لـ فاتحة مرشيد
128	أ/4-أنموذج الراوي محدود العلم في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
129	أ/5-أنموذج الراوي محدود العلم في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي
131	ب/أنموذج الراوي كلي العلم من منظور سردي بنيوي
131	ب/1-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة
132	ب/2-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
134	ب/3-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
135	ب/4-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
136	ب/5-أنموذج الراوي كلي العلم في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي
138	ج/أنموذج الراوي المشارك من منظور سردي بنيوي

138	ج/1-أنموذج الراوي المشارك في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة
140	ج/2-أنموذج الراوي المشارك في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
141	ج/3-أنموذج الراوي المشارك في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
142	ج/4-أنموذج الراوي المشارك في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
143	ج/5-أنموذج الراوي المشارك في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي
144	د-نموذج تعدد الرواة من منظور سردي بنيوي
144	د/1-أنموذج تعدد الرواة في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة
146	د/2-أنموذج تعدد الرواة في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
147	د/3-أنموذج تعدد الرواة في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
147	د/4-أنموذج تعدد الرواة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
148	د/5-أنموذج تعدد الرواة في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي
149	2-الرؤية السردية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
153	أ-الرؤية من الخلف في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
153	أ/1- الرؤية ، الشخصية في رواية " أرض و سماء" لسحر خليفة
158	أ/2- الراوي ، من الشخصية في رواية الطنطورية لرضوى عاشور
162	أ/3-الرؤية من الخلف في رواية الحق في الرحيل لفاتحة مرشيد
164	أ/4-الرؤية من الخلف في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي

165	أ/5- الراوي ، من الشخصية (الرؤية من الخلف) في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطي:
169	ب- الرؤية مع في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
169	ب/1- الراوي = الشخصية في رواية "أرض و سماء" لسحر خليفة
171	ب/2- الراوي = الشخصية في رواية الطنطورية لرضوى عاشور
175	ب/3- الرؤية مع في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
177	ب/4- الرؤية مع في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
178	ب/5- الراوي = الشخصية / الرؤية مع في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطي
181	ج/الرؤية من الخارج في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
181	ج/1- الراوي ، من الشخصية (الرؤية من الخارج) في رواية أرض وسماء لسحر خليفة
183	ج/2- الراوي ، الشخصية في رواية الطنطورية لرضوى عاشور
186	ج/3- الرؤية من الخارج في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
187	ج/4- الرؤية من الخارج في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
188	ج/5- الراوي ، الشخصية / الرؤية من الخارج في "عرش معشق" لربيعه جلطي
191	3- وجهة نظر الشخصية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

201	الفصل الثالث: أدوات وجهة النظر السردية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
210	1/- البنية الزمنية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
211	أ- زمن القصة في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
211	أ/1-زمن القصة في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة
212	أ/2-زمن القصة في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
212	أ/3-زمن القصة في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
213	أ/4-زمن القصة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
214	أ/5-زمن القصة في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي
215	ب- زمن الخطاب في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
215	ب/1-زمن الخطاب في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة
217	ب/2- زمن الخطاب في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
220	ب/3- زمن الخطاب في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
221	ب/4- زمن الخطاب في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
222	ب/5- زمن الخطاب في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي
226	2- المفارقات الزمنية في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
226	أ- الاسترجاع (الارتداد) في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة

226	أ/1-الاسترجاع في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة
228	أ/2-الارتداد (الاسترجاع) في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
231	أ/3- الاسترجاع في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
233	أ/4- الاسترجاع في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
235	أ/5- الاسترجاع في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطي
236	ب- الاستباق في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
236	ب/1-الاستباق في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة
237	ب/2- الاستباق في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
240	ب/3-الاستباق في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
241	ب/4- الاستباق في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
243	ب/5- الاستباق في رواية "عرش معشق" لربيعه جلطي
245	3-أنماط المكان وصلتها بوجهة النظر في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
246	- المفارقة الاصطلاحية بين المكان و الفضاء
251	- بنية المكان في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة
253	- أنواع الأمكنة في الرواية
253	1- المكان الرمزي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة
254	2- المكان المركب في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة

254	3- المكان النفسي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة
255	4- المكان الرحمي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة
256	5- المكان الفتوغرافي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة
257	- بنية المكان في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
257	1- المكان الواقعي في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
258	2- المكان الوهمي في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
258	3- المكان المحبوب في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
259	4- المكان المسرح في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
260	5- المكان المغلق في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
261	- المكان المفتوح في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
262	- بنية المكان في رواية "الحق في الرحيل" لفتيحة مرشيد
264	- أنماط الأمكنة في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
264	1- المكان الرمزي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
265	- المكان النفسي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
266	- المكان الرحمي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
267	- المكان الفتوغرافي في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
267	- بنية المكان في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي

269	أنواع الأمكنة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
269	1- المكان الرمزي في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
269	- المكان النفسي في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
270	3- المكان الهوية في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
271	- المكان الفتوغرافي في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
272	- المكان المحبوب في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
272	- شعرية المدينة الأوروبية في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
281	- بنية المكان في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي
282	- أنواع المكان في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي
282	1- المكان الرمزي في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي
282	2- المكان الرحمي في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي
283	3- المكان النفسي في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي
284	4- المكان المحبوب في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي
285	5- المكان المكروه في رواية "عرش معشق" لربيعة جلطي

287	الفصل الرابع: مستويات وجهة النظر في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
296	أ- المستوى الإيديولوجي في الرواية الأنثوي العربية المعاصرة
296	أ/1- المستوى الإيديولوجي في رواية "أرض وسماء" لسحر خليفة
303	أ/2-المستوى الإيديولوجي في رواية " الطنطورية لرضوى عاشور"
307	أ/3-المستوى الإيديولوجي في رواية " الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
314	أ/4-وجهة النظر على المستوى الإيديولوجي في رواية " الأسود يليق بك"
323	أ/5-المستوى الإيديولوجي في رواية " عرش معشق" لربيعة جلطي
331	ب/المستوى النفسي في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
331	ب/1- المستوى النفسي في " أرض و سماء" لسحر خليفة
336	ب/2- المستوى النفسي في الرواية " الطنطورية" لرضوى عاشور
340	ب/3- المستوى النفسي في رواية" الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد
344	ب/4-وجهة النظر على المستوى النفسي في رواية " الأسود يليق بك"
345	ب/5- المستوى النفسي في رواية " عرش معشق" لربيعة جلطي
348	ج-المستوى التعبيري في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة
348	ج/1- المستوى التعبيري في " أرض و سماء" لسحر خليفة
352	ج/2- وجهة النظر على المستوى التعبيري في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور
356	ج/3-المستوى التعبيري في رواية " الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد

358	ج/4- وجهة النظر على المستوى التعبيري في "رواية الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي
360	ج/4- وجهة النظر على المستوى التعبيري في "عرش معشق" لربيعة جلطي
363	الخاتمة
369	المراجع
401	الملاحق
433	ملخص باللغة الأجنبية
440	الفهرس