وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⴰⵢⵏⴻⵣⵍⵓⴰⵏ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵉⵜ ⴰⵔⵥⵥⵓⵏ ⵏ ⵜⵙⵙⵏⴰⵡⵉⵏ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⵜⵉⵡⵉⵏ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵜ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵎⴻⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

جامعة مولود معمري – تيزي وزو

UNIVERSITÉ MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU

كلية الآداب واللّغات

FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES

قسم اللّغة العربية وآدابها

Département de Langue et littérature Arabes

رقم الترتيب.....

الرقم التسلسلي.....

مذكرة تخرّج لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي.

الفرع: دراسات أدبية.

التّخصّص: أدب جزائري.

البنية السردية في رواية "أربعون عاما في انتظار إيزابيل" لـ سعيد خطيبي

إعداد الطّالبة:

كميلية شعبي

إشراف الأستاذة:

نعيمة لعقريب

لجنة المناقشة:

أ. زكية بجة، أستاذة محاضرة "ب"، جامعة تيزي وزو ..... رئيسا

أ. نعيمة لعقريب، أستاذة محاضرة "أ"، جامعة تيزي وزو .....مشرفا ومقرّرا

أ. حكيمة حبي، أستاذة مساعدة "أ"، جامعة تيزي وزو ..... ممتحنا

السنة الجامعية: 2020/2019

إهداء

الحمد لله سبحانه وتعالى الّذي ييسّر لنا طريق العلم، وأعاننا على إتمام هذه الدّراسة بأنامل تحيط بقلم أعيته الكلمة وأرقته الخطوط أهدي ثمرة جهدي إلى:

عائلتي من صغيرها إلى كبيرها.

وأهدي هذا العمل إلى عائلتي الثانية وروح أبي الثاني رحمة الله عليه.

إلى زوجي أطال الله في عمره.

كميلية.

كلمة شكر

بسم الله الرحمن الرّحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، الحمد لله الذي هدانا على صراطه المستقيم، أمّا بعد:

أتقدّم بجزيل الشّكر والعرفان إلى كلّ من ساهم في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد، وأخصّ بالشّكر الأستاذة المشرفة "نعيمة العقريب" التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها وإرشاداتها.

وأيضا لا يسعني إلاّ أن أتقدم بالشكر الخالص للجنة المناقشة الموافقة على مناقشة هذا البحث، وكلّ من أعانني من قريب أو بعيد.

مقدمة.

شغلت الرواية الجزائرية الجديدة وبنيتها السردية حيّزا كبيرا من اهتمام الدارسين والنقاد، لأنها استطاعت أن تمثّل اهتمامات الإنسان وقضاياه وآماله، وتمكنت من طرح ومعالجة مشكلات مختلفة في مجالات عدّة، فاختلف النقاد والدارسون حولها، خاصة في مجال تطورها وخصائصها، التي تسهم في بناء وتشكيل خطابها السردي.

جاءت دراستي للبنية السردية في رواية "أربعون عاما في انتظار إيزابيل" للروائي "سعيد خطيبي" الذي أثبت حضوره في عالم الرواية الجزائرية، فهو كغيره من الروائيين حاول أن يجعل هذا الفن شكلا يحمل الروح العربية عاكسا بشكل أو بآخر صورة المجتمع بآلامه وأماله، فهو كاتب واقعي بامتياز، وقد كان العمل الأساسي على مستوى اللغة، التي تراوحت بين الفصحى والعامية، بغية الكشف عن بنائها السردي ووظائف مكوناتها، ومدى ترابطها لتصل إلى الدلالة.

ولعل من أهمّ الدوافع التي جعلتني أختار هذا الموضوع ميولي إلى الأدب الجزائري عامة ورغبتي في دراسة الرواية الجزائرية، فبالإضافة إلى الفضول العلمي الذي دفعني إلى الإطلاع عليها، هناك سببا آخر يعود إلى أنّ هذه الرواية "أربعون عاما في انتظار إيزابيل" لها تنوع في سرد الزمن، وهذا ما دفعني بشكل أو بآخر إلى التعمق في أحداثها، ضف إلى هذا أنّ الرواية تجمع بين الإمتاع الفني والعمق الفكري المعرفي أيضا محاولة الكشف عن تجليات السرد ومظاهره في الرواية.

من هنا يمكن الإشارة إلى دلالة عنوان البحث "البنية السردية"، ونعرف هذا من فهمنا لأهمية البينة السردية، ومن زمان ومكان بما فيها الشخصيات، وعلى ضوء ما سبق يمكنني طرح الإشكالات التالية:

- ما هي مكونات البنية السردية؟
- ما هي البنية الزمنية في الرواية؟
- كيف تتجلى جماليات المكان في الرواية؟
- ما دور الشخصيات في تحريك أحداث الرواية؟

وللإجابة عن هذه الإشكالات اعتمدت على المنهج البنيوي، الذي يعدّ الأنجح كإطار منهجي للدراسة، لأنه يقف على البنيات السردية في تعالقاتها، والتي تتحول إلى آليات إنتاجية للدلالة.

اتجهت في دراستي إلى مقاربة هذا الخطاب السردي متوسلة في ذلك آليات وإجراءات المنهج البنيوي، والتي كشفت لي بناءه السردي وتجلياته، وقد عمدت إلى تحديد الإطار المنهجي للدراسة، لهذا ركزت في دراستي على ما قدمه أعلام المنهج البنيوي السردي ومنهم "جيرار جنيت" و"تزيفيان تودوروف".

خصصت فصلين مزيجا بين النظري والتطبيقي تناولت في الفصل الأول البنية الزمنية والمكانية، إذ تمّت دراسة البنية الزمنية والمكانية؛ إذ تمت دراسة البنية الزمنية كمبحث أول وتناولت فيه مفهوم الزمن، مفهوم الترتيب الزمني، مفهوم السوابق ووظائفها، مفهوم الاسترجاع ووظائفه. أما المبحث الثاني تناولت فيه البنية المكانية وقد درست فيه مفهوم المكان، تحديد المكان في الرواية بما فيه الأمكنة المفتوحة والمغلقة.

فبالإضافة إلى المقدمة خصصت مدخلا نظريا تضمّن مفاهيم أولية للمصطلحات، كالسرد ومصطلح السردية والبنية.

أما الفصل الثاني فقد خصصته لبنية الشخصيات في الرواية؛ حيث تناولت فيه مفهوم الشخصية وتصنيفها كمبحث أول، أما أنواع الشّخصيات، أهمية الشخصية أنماط الشخصية كمبحث ثان.

وعبرت هذه المسيرة كان زادي مجموعة من المراجع، التي استعنت بها في معرفة بنية النص السردي نذكر منها كتاب "بنية النص السردي" ل"حميد الحمداني"، بالإضافة إلى "حسن البحراوي" في كتابه "بنية الشكل الروائي"، كما أخذت من كتاب "الكلام والخبر" ل"سعيد يقطين"، وكتاب "في خطاب الحكاية" ل"جيرار جنيت"، وتعرضت إلى بعض الصعوبات أثناء البحث ومن بينها صعوبة الحصول على المراجع.

في الأخير توصلنا إلى أهمّ النتائج، فكانت عبارة عن إجابة للإشكالات المطروحة من خلال تشكل العناصر داخل البنية السردية حقق البعد الفني والجمالي على مستوى اللغة والخطاب ككل، دون إغفال المستوى الدلالي وأبعاده الاجتماعية والحضارية والإنسانية.

وفي الختام لا يسعني إلاّ أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير والاحترام إلى الأستاذة المشرفة "نعيمة لعقريب" على صبرها الجميل وأيضا لجنة المناقشة التي وافقت على نقاش بحثي، كما أشكر كلّ من ساعدني من قريب أو من بعيد.

مدخل: مفاهيم أوليّة للمصطلحات.

1-السّرد.

2- مصطلح السرديّة.

3- البنية

1-مفهوم السّرد:

تراوح مصطلح السّرد بين كونه خطابا غير منجز أو قصّا أدبيا يقوم به السّارد، والسارد ليس هو الكاتب بالضّرورة؛ بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها[1].

ويقوم الحكي على وحدتين أساسيتين:

أوّلهما أن يحتوي على قصّة ما، تضمّ أحداثا معيّنة.

أمّا الثانية أن يعين الطريقة التي تحكي بها القصّة، وتسمّى هذه الطّريقة بالسّرد، الذي يعتمد على هذا الأخير على تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

إنّ كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكي له؛ أي وجود تواصل بين طرف أوّل، يدعى راويا أو ساردا Narrateur وطرف ثاني يدعى مرويّا له Narrataire وتكون علاقة تواصل بين الطرفين.

فالسّرد هو الكيفيّة التي تروي بها القصّة وما تخضع له من مؤثّرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلّق بالقصة في حدّ ذاتها.

فالقصّة إذن لا تتحدّد فقط بمضمونها؛ ولكن أيضا بالشّكل أو الطّريقة التي يقدّم بها ذلك المضمون، ونجد هذا في معنى قول" **كيرز**" «إنّ الرواية لا تكون مميّزة فقط بمادتها ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصيّة الأساسيّة المتمثّلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية»[2].

ويميّز الشّكلاني الروسي "**توماتشفسكي**" بين نمطين من السّرد وهما السّرد الموضوعي والسّرد الذاتي، «ففي نظام السّرد الموضوعي يكون الكاتب مطّلعا على كلّ شيء في الأفكار

[1]- ينظر: سعيد عيلوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتب اللبناني، دار البيضاء، بيروت، د. ط، 1985، ص 110.

[2]- حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط 1، 1991، ص 45.

السرديّة للأبطال، أمّا في نظام السّرد الذّاتي فإنّنا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكلّ خبر أي من وكيف عرفه الراوي المستمع نفسه»[1].

ففي الحالة الأولى السرد الموضوعي يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل في تفسير الأحداث وإنّما يصفها وصفا محايدا كما يراها، أو كما يستنبطها من أذهان الأبطال ولذلك يسمّى هذا السّرد موضوعيا لأنّه يترك الحرية للقارئ ليفسّر ما حكي له ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الواقعيّة.

أما في الحالة الثّانية «السّرد الذّاتي: لا تقدّم الأحداث إلاّ من خلال زاوية نظر الراوي، فهو يخير بها ويعطيها تأويلا معيّنا يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد به ونموذج هذا الأسلوب هو الرّوايات الرومانسية أو الروايات ذات البطل الإشكالي»[2].

فالسّرد فعل لا حدود له ويتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبيّة أم غير أدبيّة.

يصرّح "**رولان بارت**" قائلا: « يمكن أن يؤدّي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة ثابتة أو متحرّكة وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظّم لكلّ هذه المواد، إنّه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولية والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة وفي الزّجاج المزوّق والسينما والأنشوطات والممنوعات والمحادثات....»[3].

تسجّل هذه المقولة حقيقة شاملة ولازمة، يرتبط السّرد بأيّ نظام لساني أو غير لساني وتختلف تجلياته باختلاف النّظام الّذي يستعمل فيه. فقد قدّم لنا العرب منذ أقدم العصور أشكالا وأنواعا سرديّة متعدّدة، ويتضمّن السّرد الخطاب اليومي والشّعر ومختلف الحكايات

[1]– ت: إبراهيم الخطيب، نظريّة المنهج الشكلاني، نصوص الشكلانيين الروس، مؤسّسة الأبحاث العربية، ط 1، 1982، ص 189.

[2]– حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 47.

[3]– المرجع نفسه، ص 48.

التي أنتجوها، وظلّ الشّعر العربي ولأمدّ طويل جدّا "ديوان العرب" ورغم كون العرب أنتجوا فنونا وأجناسا أخرى، فقد ظلّت صورة الشعر وأسبقيته في الوجدان العربي. لكن منذ تشكّل الدولة العربية الإسلاميّة وما صاحبها من تطوّرات وتغيّرات، ظهرت الحاجة إلى بروز فنّ آخر للنشر الفني[1].

« وبهذا أصبح هذا المفهوم الجديد هو اسم الجنس الجامع لمختلف الأنواع التي استعملت في الأدبيّات العربيّة قديمها وحديثها والتي يتجلّى فيها البعد السّردي بمختلف أشكاله وصوره»[2].

ويعدّ مصطلح السّرد من أكثر المصطلحات القصصيّة الأكثر إثارة للجدل، بسبب الاختلاف حول مفهومه، والمجالات المتعدّدة التي تتنازعه سواء على السّاحة النّقديّة؛ بل لقد ذابت الحدود الاصطلاحيّة التي تحدّد لنا أين يبتدئ السّرد وأن ينتهي، لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح السّرد بوصفه مرادفا لمصطلح "القص" ولمصطلح "الخطاب ولمصطلح "الحكي"[3].

وترجع أهميّة السّرد إلى أنّه أكثر العناصر بروزا في النّص الروائي وأقوى المؤثّرات المنشئة للدلالة، ومن ثمّ فإنّ دراسته تكشف الأدوات التي يستخدمها الروائي في تحميل النص بالمضامين والدّلالات[4].

فبهذا يشكّل السرد مكوّنا موازيا للنص الروائي، فهو الذي ينظّم شخصياته وأحداثه وأزمنته وفضاءاته، ومن ثمّ انتسابه إلى الخطاب أو المبنى، بما هو صياغة فنيّة وفق قواعد

[1]– ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر– مقدّمة السّرد العربي–، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط 1، 1997، ص 129.

[2]– المرجع نفسه، ص 132.

[3]– نورة بنت محمد بن ناصر المري، البينة السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه، د ط، 2008، ص 05.

[4]– المرجع نفسه، ص 09.

النّص وأشكاله المتباينة، وهكذا ينطلق السّرد الروائي من الحكاية ليعيد تشكيلها عبر آليات داخليّة تنفرد بوظائفها ومكوّناتها وأزمنتها[1].

فالسّرد هو السّبيل الذي نعقل به الأشياء كما يقول "**جوناثان كوللر**" في كتابه "نظريّة الأدب"، ومن المسلم به أنّ لكلّ منا على الصّعيد الفردي سردياته الخاصة التي تمكّنه من بنا ما هو عليه وما يتّجه إليه، وعلى طريقة سرد النّاس للأحداث تفهم القضايا والأفكار والتّوجهات.

2- مصطلح السّرديّة "Narratology": مرتبط بمصطلح أقدم وأشمل هو الشّعرية Poetics والعلاقة بين السّردية والشّعرية صحيحة في التّصوّر العام بنظريّة الأدب، إذ ما لبث أن انفصلت الأنواع الأدبيّة بعضها عن بعض واستقام لكلّ منها خصائصها الأدبيّة المميّزة، فانبثقت حاجة منهجيّة ومعرفيّة لتوسيع مفهوم نظريّة الأدب لتتمكّن من شمول الأنواع الجديدة.

وباستقرار الأشكال الأساسيّة للسّرد في العصر الحديث أصبح من اللازم أن يستحدث مفهوم معبّر عنها، وإطار نظري لتحليلها وتصنيفها وتأويلها. فظهرت السرديّة التي أصبح موضوعها استنباط القواعد الدّاخلية للأشكال السرديّة ثمّ وصف مكوّناتها الأساسيّة من تراكيب وأساليب ودلالات[2].

ويعود الفضل إلى "**تودوروف**" في اشتقاق مصطلح السرديّة الذي نحته في عام 1969 للدلالة على الاتّجاه النّقدي الجديد المتخصّص بالدراسات السردية، بيد أن الباحث الذي استقام على جهود مبحث السّردية في تيارها الدلالي هو الروسي "**بروب**"، وقد استخلص

[1]- نورة بنت محمد بن ناصر المري، البينة السردية في الرواية السعودية، ص 10.

[2]- ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المؤسسة للدراسة والنّشر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 1994، ص 01.

القواعد الأساسيّة للخرافة لبنيتها السّرديّة والدّلالية، وقد أصبح تحليله للخرافة مرجعا ملهما للسردين، فراحوا يتوسّعون فيه ويتحقّقون من إمكانيّة النّظريّة والتّحليليّة[1].

وانتهى الأمر ليشمل كلّ مكوّنات الخطاب السردي، فظهرت بذلك "السرديّة الحصريّة" أو ما تسمى سرديات الخطاب التي تطلعت إلى وضع أنظمة تحكم مسار الأفعال السردية.

ثمّ جاءت السرديّة التوسعيّة، وهدفت إلى اقتراح نماذج قياسيّة كبرى تستوعب جميع الاحتمالات الممكنة للأفعال داخل العالم السّردي للنصوص الأدبيّة.

وقد اعترف بالسّردية حينما أصدر "**جيرار جنيت**" كتابه "خطاب السرد" سنة 1972 وفيه جرى تثبيت مفهوم السرد وتنظيم حدود السرديّة.

وقد تضاربت الآراء حول المفاهيم والإجراءات التّحليليّة، ولم تظهر موسوعة شاملة للمصطلحات السّرديّة، فلجأ كثير من الباحثين والمترجمين إلى إعداد مسار بالمصطلحات تظهر ذيولا لكتبهم، ولا نجد فيها أيّ اتّفاق، ولكن على الرّغم من كلّ هذا وذاك أنجزت السّردية مهمّة جليلة، إذ خلخلت ركائز النّقد التّقليدي ودفعت برؤية جديدة لعلاقة النّقد بالأدب وزجت بمفاهيم جديدة إلى الممارسة النّقدية[2].

فالسّردية وليدة الدقة التّحليلية للنصوص، وهي ليست جهازا نظريا ينبغي فرضه على النّصوص، وإنّما هي وسيلة للاستكشاف المرتهن بالقدرات التّحليلية للناقد.

فالحاجة تقتضي من سرديّة الانفتاح على العلوم الإنسانيّة والتّفاعل معها بما يكون مفيدا في مجال التّأويل وإنتاج الدّلالات النصيّة ويمكن استثمارها في تصنيف المرجعيّات.

ومن المؤكّد أنّ ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التّحليل بما يفيد السردية التي يظلّ رهانا متّصلا ببرهان المعرفة الجديدة[3].

---

[1]- المرجع نفسه، ص 02.

[2]- عبد الله إبراهيم، السرديّة العربية، ص 04.

[3]- المرجع نفسه، ص 05.

ظهرت الدّراسات السّردية في حقبة التّحوّل حال دون تقدير أهميّتها وتطويرها كمبحث نقدي جديد، وعليه فمن الصعب الحديث عن أفاق محدّدة للسرديّة العربيّة.

وبالإجمال فواقع الدراسات السرديّة العربية متّصل بواقع الدراسات النّقدية في الأدب العربي الحديث.

فالسّرديات تفرّعت عن علم كلي "البويطيقا"، لكن حضور السّرد الكلي وتجليه اللساني وغير اللساني يجعلها تطمح إلى السّعي لأن تكون علما كليّا ويفرض عليها هذا الوضع:

أ-أن تنفتح على السّرد حيثما وجد (لفظيّا كان أو غير لفظي).

ب- أن تنفتح على الاختصاصات التي سبقتها إلى الاهتمام بالمادّة الأساسيّة الحكائية أي "السيميوطيقا السرديّة"

ج- أن توسع مدار اختصاصها، لتتجاوز البحث في الخطاب إلى ما أسميناه ب"النّص" من حيث أنماطه المختلفة، وتفاعلاته النصيّة المعتمدة، وفي هذا المضمار عليها أن تنفتح على مختلف عطاءات العلوم الإنسانيّة والاجتماعية[1].

وإذا أردنا إعادة صياغة لمفهومنا للسّرديّات من خلال تجسيد مختلف المقولات الحكائيّة التي تشتغل بها نجد 3 أقسام:

1«- سرديّات القصة وتهتم بالمادة الحكائية من زاوية تركيزها على ما يحدّد حكائيتها وتميّزها داخل الأعمال المكانية المختلفة.

فالمادّة الحكائية تتصل بالجنس، إذ من خلالها تلتقي كل الأنواع القابلة لأن تدخل جنس "السرد".

وعلى سرديات القصة أن تستفيد من مختلف الإنجازات السردية التي اهتمّت بالقصّة وتعالجها ضمن تصوّرها الخاص، وفي أفق سرديات الخطاب والنص»[2].

[1]- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة السرد العربي، ص 223.

[2]- المرجع نفسه، ص 224.

2«- سرديّات الخطاب والتي تعني السرديّة التي بواسطتها تتميّز حكاية عن أخرى أي طريقة تقديم المادّة الحكائية.

وعن طريق اختلاف طرائق التقديم، تختلف الأنواع السرديّة»[1].

3- السّرديّات النّصيّة: «تهتمّ السرديات النصية على وجه الإجمال بالنّصية السرد باعتباره بنية مجرّدة، أو متحققا من خلال جنس أو نوع محدّد، وهي تهتمّ به من جهة نصية التي تحدّد وحدته وتماسكه وانسجامه في علاقته بالمتلقي في الزمان والمكان»[2].

3- تعريف البنية (La structure):

أ-لغة: «البني: نقيض الهدم ومنه بنى البناء، بنيا وبنى وبنيانا وبنية، والبناء جمعه أبنية وأبنيات جمع الجمع، والبُنية والبِنية، ما بنيته وهو البُنى والبِنى، ويقال: البنى من الكرم بقول الحطيئة:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى وقد تكون البناية في الشرف لقول "لبيد".

فبنى لنا بيتا رضيعا سمكه*** فسما إليه كهلها وغلامها

ويقال: فلان صحيح البنية: أي الفطرة، وسمي البناء بناءا من حيث كان البناء لازما موضعا لا يزول من مكان إلى غيره»[3].

ومنه كان البناء يعني إقامة شيء ما بحيث يتميّز بالثّبات ولا يتحوّل إلى غيره.

ب- اصطلاحا:

كانت «البنيوية تعني بشكل الإبداع لا بمضمونه، وتعدّ المضمون أمرا واقعا وشيئا حاصلا بالضرورة من خلال العناية بالشكل وتحليله»[4]؛ أي أنّ مجال اهتمام بحثها هو شكل الإبداع ومكوّناته، أمّا المضمون فترى أنه شيء حاصل بالضّرورة من عنايتها بالشّكل.

---

[1]- سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 224.

[2]- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة السرد العربي ، ص 226.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1، 1997، ك=مادة (ب. ن. ى)، ص 258.

[4]- عبد المالك مرتاض، في نظريّة النقد، دار هومة، الجزائر، د ط، 2002، ص 194.

تقوم البنيوية على محاولة تأسيس نقد جديد قائم على العلميّة، مناهضا أحكام القيمة المعياريّة ومختلف الأيديولوجيات التي رزح النقد تحتها طويلا، إذ يرى البنيويون أننا نملك تاريخا للأدب، وليس علما للأدب. وكانت غاية الطّموح البنيوي العمل للعثور على الشّفرات والقوانين والأنظمة التي تختفي تحت جميع الممارسات الاجتماعيّة والثّقافية البشريّة،وإنّما في تحقيق هذه الغاية، عمد البنيويّون إلى عزل النص الإبداعي عن كلّ ما هو خارجي عنه وأصبحت سلطة النص تفوق كل سلطة بما فيها سلطة منتجه الذي أبدعه، ذلك المنتج الذي أعلن "**رولان بارت**" موته وتضاؤله حتى لكأنّه تمثال صغير وضع في الطرف النائي للمشهد الأدبي، ولم يعد في المفهوم البنيوي سوى خازن للغة سبقته في وجودها، وأنّ قصارى قدرته إنّما تتمثّل في مزج كتاباته بمفردات هذه اللغة السابقة[1].

وقد ظهر مصطلح "البنية" بمفهومه الحديث لدى "**جان موكاروفسكي**" الذي ربطه بالأثر الفني « بنية، أي نظام من العناصر المحققة فنيا والموضوعية في تراتبية معقّدة، تجمع بينها سيادة عنصر معيّن على بقيّة العناصر»[2]. أين جعل البنية شاملة لكلّ عناصر الأثر الأدبي مرتبا حسب مدى هيمنة عنصر ما على عناصر أخرى.

[1]– ينظر: فورزية لعيوس غازى الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص 41– 42.

[2]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط 1، 2002، ص 37.

الفصل الأوّل: البينة الزمنية والمكانية.

المبحث الأول: البنية الزمنية.

-مفهوم الزمن (لغة واصطلاحا).

- مفهوم الترتيب الزمني.
- تعريف السوابق.
- وظائفها.
- تعريف الاسترجاع.
- وظائفها.

المبحث الثاني: البنية المكانية.

-مفهوم المكان (لغة واصطلاحا).

- تحديد المكان في الرواية.

المبحث الأوّل: البنية الزمنية.

-مفهوم الزمن.

- مفهوم الترتيب الزمني.

- مفهوم السوابق.

- وظائفها.

- مفهوم الاسترجاع.

- وظائفها.

المبحث الأوّل: البنية الزمنية.

1-مفهوم الزمن:

أ-الزمن لغة:

نجد مفهوم الزّمن منتشر في العديد من المعاجم العربية والأجنبيّة، فمن حيث جذره اللغوي نجده يأخذ دلالات عديدة منها:

جاء في "لسان العرب": الزّمن والزّمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم، الزّمن والزّمان العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة وزمن زامن: شديد وأزمن الشّيء: طال عليه الزّمن، والاسم من ذلك، الزمن والزمنة (عن أبي الأعرابي)، وأزمن بالمكان: أقام به زمنا وعاملة مزامنة وزمانا من الزمن (الأخيرة عن اللحياني). وقال شمل: الدّهر والزمن واحد، قال "أبو الهيثم": أخطأ شمل، الزمن زمان الرطب والفاكهة وزمان الحرّ والبرد، قال:«ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، وقال: الدهر لا ينقطع، قال "أبو منصور": الدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة وعلى مدّة الدنيا كلّها(...) وأقام زمنة لفتح الزاي (عن اللحياني) أي زمنا، ولقيته ذات الزّمن؛ أي في ساعة لها أعداد يريد بذلك تراخي الوقت، كما يقول ليته ذات العويم، أي بين الأعوام[1]. ويقول أيضا: «والزمان يقع على جميع الدهر وبعضه»[2].

ثمّ جاء في معجم مقاييس اللغة بمعنى: «الزاي والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت، من ذلك الزمان وهو الحين، قليله وكثيره، يقال زمان وزمن، والجمع أزمان وأزمنة،...، ويقولون: ((لقيته ذات الزمين)) يراد بذلك تراخي المدّة، فأمّا الزمانة التي تصيب الإنسان فتقعده، فالأصل فيها الضاد، وهي الضمانة، وقد كتبت بقياسها في الصّاد»[3] .

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 3، ج 20، ص1867.

[2]- المصدر نفسه، ص 1867.

[3]- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 3، ص 22- 23.

ب- الزّمن اصطلاحا:

إنّ قضيّة الزّمن من القضايا المهمّة، التي شغلت بال الفلاسفة والعلماء منذ القدم، حتّى إن بعضهم قد اعترف بعجزهم المطلق أمام هذه الظاهرة الكونيّة، وبذلك يصعب على الدّارسين والباحثين وضع مفهوم محدد له. فنجد "**باسكال**" يقول: «من المستحيل ومن غير المجدي أيضا، تحديد مفهوم الزّمن»[1].

ورغم هذا الاعتراف الصريح، إلاّ أنّ الدّارسين والفلاسفة وغيرهم قدّموا محاولات في مجال دراسته ووضع مفهوم دقيق له فنجده يعني عند بعضهم: أنّ الزمن أو الزمان أو (le temps بالفرنسية، أو time بالانجليزية، أو tempos باللاتينية، أو tempo بالإيطالية ...) يعني في التّصور الفلسفي وخاصة لدى "**أفلاطون**" "**Platon**" على مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق[2]، بينما نجده عند "**أندري لالاند**" "**A. Laland**": «هو متصوّر على أنّه ضرب من الخيط المتحرّك الذي يجبر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر»[3].

وظلّ مفهوم الزّمن ومازال يتصدّر الدّراسات الفلسفيّة والفيزيائيّة والأدبية، لاسيما على مستوى علاقته بالوجود الإنساني، فلقد بقي مفهوم الزّمن في كلّ الفلسفات تقريبا يحظي باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء، ويشغل العديد منهم بحيث أثار جدلا عميقا وكبيرا فيما بينهم، فكلّ واحد منهم قدم تعريفا مختلفا للزّمن، فنجد أنّ الفلسفة اليونانيّة القديمة «تراه على أنّه جوهر قائم بذاته متّصل بالكون ومنفصل وخارج عن النفس والأشياء، وفسرت الزمن كونه ثابتا»[4].

---

[1]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، د ط، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 173.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 172.

[3]- المرجع نفسه، ص 172.

[4]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004، ص 13.

بمعنى أنّ الزّمن قائم بذاته، ومستقلّ عن الأشياء وهو شامل وغير مرتبط، وإذا عدنا إلى الفلسفة الحديثة نجد "**برجسون**" يصف الزّمن بأنّه روح محرّكة للوجود، فهو يؤمن بحركة الزّمن وسيلانه الدائم، وكذلك تغيير الإنسان ضمن معطيات حياته الذاتيّة، ولقد أدرك "**برجسون**" دور الذّات والشّعور في عمليّة التّغيير والتّحوّل[1].

الزّمن عامة هو تلك المادّة المعنويّة المجرّدة التي يتشكّل منها إطار كلّ حياة، وحيّز كلّ فعل وكلّ حركة، كما أنّه يعتبر جزء لا يتجزّأ من الوجود الإنساني، فلا غنى عنه إلاّ أنّ الزّمن يبقى ذلك المجهول الأكبر، بالرّغم من محاولات الباحثين والفلاسفة والعلماء والأدباء في الفوضى والتّوغل إلى أعماقه والكشف عن خباياه، فهو كمفهوم نجد أنّه قد خلق صعوبات كبيرة لدى الباحث أثناء بحثه وتفتيشه عن حقيقة وماهية هذا المفهوم؛ ممّا جعله في حالة تساؤل دائم.

هذا يعبّر عن شيء من قلق وحيرة الباحث تجاه الزّمن لأنّ هذا الأخير هو روح الوجود الحقة ونسيجها الدّاخلي، فهو لبّها وأساسها بحيث أنّه يكون حركة لا مرئيّة سواء كان ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا.

فحركة الزّمن وسيرورته تؤثّر بشكل أو بآخر في طبيعة الإنسان، فإثر هذه الحركة تحدث تغييرات عليه وعلى حياته منذ ولادته إلى غاية وفاته.

حتى نكون على قدر من الاتّساع في هذه الدّراسة، سنعرض آراء بعض الدّارسين والباحثين الآخرين، بخصوص تطور الزّمن السّردي:

أ-جيرار جنيت G. Genette:

إنّ ما توصّل إليه "جنيت" من خلال قضيّة الزمن السردي يعدّ شيئا جديدا ومتطوّرا في هذا المجال، فهو قد استعان بجهود سابقية من الدارسين والباحثين طابعا بصمته الخاصة عليه؛ ممّا مكّنه من تطوير نظرته للزّمن.

[1]- المرجع السابق ، ص 19.

فقد اعتبر "**جيرار جنيت**" « أنّ العمل الأدبي يتشكّل من زمنين هما: زمن الشّيء المحكي وزمن الحكي»[1] ويرى أيضا « زمن الحكاية هو الزّمن الزائف* الّذي يقوم مقام زمن حقيقي، لذا يعدّ الزمن من الانتظامات الأساسيّة التي تميّز الحكاية عن الخطاب، فالجوهر الأساسي في الأحداث هو نظام وقوعها المنطقي والنّسبي، لذلك فإنّ المستوى الأولي للحكاية يخضع لنظام توالي الأحداث، كما وقعت بالفعل، أمّا في مستوى الخطاب فإنّ ترتيب الأحداث يتمّ التّحكّم فيه من قبل السّارد»[2].

ويرى أنّ هذين الزمنين يرتبطان ببعضهما من خلال: الترتيب الزمني L'ordre du temps الديمومة أو المدّة Durée والتواتر Fréquence.

ب-إيميل بنفنست Emile Benveniste:

ميّز "إيميل بنفنست" بين مفهومين للزمن هما:

-**الزمن الفيزيائي للعالم:** وهو خطي لا متناهي وهو المدّة المتغيّرة، والتي يقوم كل فرد بقياسها على هواه وأحاسيسه، وإيقاع حياته الدّاخلية.

- **الزّمن الحداثي:** وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث Temps chronique [3].

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1997، ص 76.

*الزمن الزائف هو زمن القصة، يوصف زمن القصة المدونة بأنه زمن زائف لأنّ القصة هي نص مكتوب جامد، يحتاج إلى القراءة لتتحوّل إلى فعل، ويكتسب مدّة زمنيّة في الوقت الذي تستغرقه قراءة القارئ به أخذ عن: لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، نقد الرواية، ص 104.

[2]- ميساد سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط 1، 2011، ص 219.

[3]- ينظر : سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 64.

2- مفهوم الترتيب الزمني (L'ordre temporal):

يعتبر هذا المحور أساسيّا لصيقا بالبناء الزّمني للحكاية في أيّ خطاب سردي، سواء كان في القديم أو في الوقت الحاضر، وقد أطلق عدّة مسميّات على هذا المحور، كالنّظام الزّمني الذي ذكره كلّ من (حميد لحمداني، أو الترتيب الزمني الذي استعمله يمنى العيد).

وهكذا فإنّ التّرتيب الزّمني حسب "جيرالد برنس" «هو مجموعة العلاقات القائمة بين الترتيب المفترض لوقوع الأحداث في الواقع وترتيب حدوثها في السّرد»[1]، هذا ما يسمّى المفارقة بين زمن الحكاية وزمن السّرد.

كما يعتبر "سعيد يقطين" «أنّ الترتيب الزمني معناه العلاقة التي تقوم بين تتابع الأحداث في المادّة الحكائية diegése، وبين ترتيب الزمن الزائف disposition في الحكي»[2].

أي أنّ التتابع الفعلي للأحداث داخل القصّة، والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، لا يتطابقان مما يؤدي إلى خلق ما يسمّيه "جيرار جنيت" بالمفارقات السردية التي تتجلّى من خلال مختلف أشكال التّفاوت بين الترتيب في القصة والحكي[3].

يعدّ الترتيب الزمني من الأبعاد الجمالية المشكّلة للنص السردي، فإذا كان المنطق يستوجب أن تسير الأحداث وفق خطّ زمني أفقي باتّجاه واحد من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل فإنّ النص السّردي الحديث يكسر هذه السيرورة المتوالية، إذ غالبا ما يؤخّر أحداثا أو وقائع ويسمّى هذا "الاسترجاع"، وقد يقدّم أحداثا أخرى وهذا يسمّى "الاستباق" ودراسة الترتيب الزّمني للنص القصصي يقوم على المقارنة بين الترتيب للأحداث في الحكاية[4].

---

[1]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط 1، 2003، ص 14.

[2]- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة في السرد العربي)، ص 76.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية(البحث في المنهج)، تر: محمد المعتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 1997، ص 78.

[4]- ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصة، الدار التونسية، الجزائر، ط 1، 1985، ص 79.

فيمكننا أن نميّز بين شكلين من التّرتيب الزّمني، إذ قد يتتابع تسلسل الأحداث وفقا لترتيبها في الرّواية، ويتوقف الرّاوي أحيانا ليستعيد بعض الأحداث الواقعة في الماضي، كما يمكنه أن يقف نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يصلها السّرد بعد، فيستخدم هذان الترتيبان في الروايات لإضفاء اللّمسة الجمالية عليها[1].

وهذا ما نجده في رواية "أربعون عاما في انتظار إيزابيل" إذ نصادف التّرتيب الزمني في الرواية القسمين معا؛ بحيث أنّ الراوي يبدأ في سرد الرواية في بدايتها بتسلسل الأحداث بداية من التّعريف بشخصيّة الفرنسية "جوزيف" البطل الحائر وظروف عيشه في فترة الحرب العالمية الثانية، وإبان الثّورة التّحريرية الجزائرية الذي تنقل من الناحية الباريسية إلى صحراء بوسعادة[2]، وأنّ أحداث ومقاطع الرواية متداخلة مع بعضها البعض ومتناسقة في ربط أحداثها.

[1]– ينظر: خطاب يمينة، مسعودي حسيبة، البنية الزمنية في رواية زينب لمحمد حسن هيكل، إشراف "تبيلة زويش" الجزائر، مذكرة ليسانس، 2001– 2002.

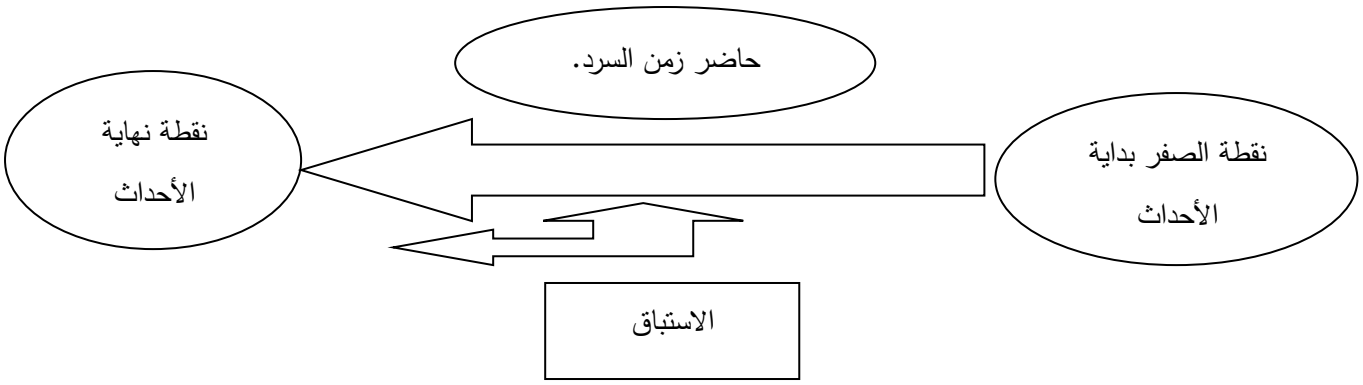
[2]– سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2016.

3- مفهوم الاستباق (Prolepse):

هو انتقال السّارد من النقطة الحالية إلى المستقبل والتّنبّؤ بأحداث من المحتمل وقوعها ومن المصطلحات المرادفة لمفهوم الاستباق نجد الاستشرافات لدى "**بحراوي**"، ومصطلح السوابق عند "**يان مانفريد**" وكلّ من "**سمير المرزوقي وجميل شاكر**"، ويعرّفه "**جنيت**" بقوله: « ندلّ على مصطلح استباق على كلّ حركة سرديّة تقوم على أن يروي حدث لاحق أو يذكر مقدّما»[1].

أيضا «السابقة هي عمليّة سرديّة تتمثل في إيراد حدث آتي والإشارة إليه مسبقا»[2] وهذا يعني أنّ السابقة حكي الشيء قبل وقوعه، وهي الإشارة لحدث سيأتي فيما بعد التّدقيق ويعرّفها "**مها حسن القصراوي**" بأنّها « مفارقة زمنيّة سرديّة تتّجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع والاستباق هو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي منفصلا فيما بعد»[3].

وبهذا يمكن أن نقول بأنّ السابقة هي حالة توقّع الشّيء أو الحدث قبل حدوثه، وهذه الحالة يعيشها القارئ قبل قراءته لنصّ ما، ويستعصي عليه إدراك ما سيقع في المستقبل إلاّ بعد انتهائه من القراءة، والهدف من ذلك جعله مرتبطا بالنّص إلى النهاية؛ أي أنّ الاستباق باختصار هو سبق للأحداث قبل وقوعها، ولتوضيح عمليّة الاستباق نمثل المخطط التالي:



[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 51.

[2]- سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 80.

[3]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 211.

3-1-الاستباقات في الرواية:

أ-الاستباقات الخارجية:

كما وردت الاستباقات في الرواية "**أربعون عامًا في انتظار إيزابيل**" من تقنيات الراوي الحديثة إثارة عنصر التشويق السردي لدى القارئ؛ أي أنّ نتائج الأحداث تأتي بالتّدرج وكلّ حسب مقام سرده لكن مع الاستباقات لا يمكن للسارد الاحتفاظ بها؛ بل يقدّمها قبل أن يحين زمان سردها، بالإضافة إلى أنّ زمن الرواية مرتبط بالحاضر وبالرّجوع إلى الوراء.

ومجمل ما يتوقّع السارد حدوثه لاحقا وتكون خارجية عن مسار القصة الأوليّة رغم قلّتها في الرواية إلاّ أنّ السارد "**جوزيف**" وظّفها لأنّه كان خائفا من تحوّلات الأوضاع السياسية التي باتت حساسة في الجزائر، وهو ما دفعه إلى تخمين فيما سيحدث مستقبلا وهذا ما نجده في الرواية « ثقتي كبيرة في أناس يأتون من بعي، يحفزون عميقا، بحثا عن لوحاتي... يركّزون على فصل واحد من حياتي المتقلّبة والمتعثّرة»[1].

هذا ما قام السارد بسدّ ثغرة حكائيّة لاحقة خارجة عن مسار القصة الأوليّة، ولم يورد لنا أزمنة تساعدنا على تحديد المدى والسعة لهذه المقارنات بل تعمد "جوزيف" استعمال مصطلحات دالة على المستقبل البعد في هذا المقطع.

أيضا نجد هذا المقطع في الرواية: « هم –طبعا– لن يستثنوا بيتي من قائمة التأميمات ولن يولوا اهتماما للأربعين عاما التي قضيتها بينهم»[2].

ضف إلى هذا هناك عدّة مقاطع تبيّن لنا عدّة استباقات في الرواية منها: « لومت في هذه المدينة... بلا شواه وبلا هوية»[3].

أيضا: « لا شيء ينبئ بأنّ نهايتي ... بروح الرحالة الرومية»[4].

---

[1]– سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، ص 11– 12.

[2]– المصدر نفسه، ص 13.

[3]– نفس المصر، ص 102.

[4]– نفسه، ص 107– 108.

هنا في هذه المقاطع قام السارد بسدّ ثغرة حكائيّة في المقطع (3) أي بعد موتى على الأقلّ سيزورني سليمان في مرقدي، وفي المقطع (4) جوزيف متخوّف من موته الذي من الممكن أن يشابه ميّته إيزابيل أو أسوء منها فيقرّر أن يكتب وصيّة يوصي فيها عن الرّغبة في دفنه بعد موته في مقبرة عين الصفراء أمام قبر إيزابيل ابيرهارت.

ب- الاستباقات الدّاخليّة:

السارد يتوقع حدوث مسار داخل القصّة الأوليّة لم يوظّفها السّارد (البطل)، فقد تطلّع "جوزيف" إلى أحداث مستقبليّة بعيدة؛ حيث نجد عدّة مقاطع منها:

« سأرسم لوحتين أخيرتين... عشت لأرسم وأدفن فني»[1].

أيضا: « فقريبا سأرحل وسيندمون عن ما راودهم من سوء ظنّ تجاهي واتّجاه سليمان»[2].

هنا في المقطعين اعتمد السّارد على مصطلحات دالة على المستقبل ويسدّ ثغره في مسار القصة الأولية.

حيث لم ترد الاستباقات الداخلية ذات الوظيفة التّكرارية في الرواية.

3-2- وظائف الاستباق:

للاستباق وظيفتان وهما:

3- 2- 1 وظيفة تكمليّة (Prolepes Completives):

الاستباقات التكميلية هي التي تكمل وتسدّ الثّغرات اللاحقة في القصة كما يقول "**جيرار جنيت**": « أنّها تلك التي تسدّ مقدما ثغرة لاحقة»[3]، وتنشأ هذه الثغرات جراء حذوفات قد يقع فيها السارد أي « أنّ الاستشرافات التكملية هي التي تملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في

[1]- سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص 132.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 79.

وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السّرد»[1] كما « الاستباقات التكملية تملأ فراغات لاحقة تنشأ عن الثغرات Eliipses في السّرد»[2].

يمكن القول أنّ الاستباقات التكمليّة هي لإتمام أحداث ستأتي ناقصة في زمن القصّة.

3- 2- 2- وظيفة تكراريّة (Prolepe repetitive):

هي ذكر أحداث سيتمّ ذكرها لاحقا في حينها بالتّفصيل « فتضاعف مقدّما دائما مقطعا سريا آتيا مهما بلغت قلة هذه المضاعفة»[3].

فهي عبارة عن تكرار للأحداث لاحقة لم يصل إليها السّرد بعد، وهذا ما نجده عند "**جيرالد برنس**" حيث يرى أنّ:

« الاستباقات التكرارية أو الإعلانات notices، advance تسرد مسبقا أحداث سوف يتمّ ذكرها مرة ثانية فيما بعد»[4].

وحسب "**حسن بحراوي**" « الاستباقات التكرارية تكرر مسبقا مقطعا سرديّا لاحقا»[5].

الاستباقات التكرارية والاستباقات التكملية مهمة تشغل دورا أساسيّا في بناء الرواية وسيرورة أحداثها، فتمهّد لأحداث محتمل وقوعها وتخلق لدى المتلقّي تشويقا وحب للاستطلاع للأحداث، أو تخبرنا صراحة عن أحداث ستأتي لاحقا في السرد، وهذا ما يطلق عليه "**جيرار جنيت**" بالإعلان، «فكما تؤدي الاسترجاعات التكرارية وظيفة تذكير لمتلقي الحكاية، كذلك تؤدي الاستباقات التكرارية دور إعلان له»[6].

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990، ص 132.

[2]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط 1، 2003، ص 158.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 79.

[4]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 158.

[5]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

[6]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 79.

4- مفهوم الاسترجاع (Analepse):

هو عمليّة سرديّة تكون بالعودة إلى الخلف ابتداء من النقطة التي يتوقف عندها السّرد فنلاحظ عدّة مصطلحات مرادفة لمفهوم الاسترجاع، كالاستذكارات لدى "**حسن بحراوي**" ومصطلح الاستعادة والعودة إلى الوراء عند "**جيرالد برنس**"، ومصطلح اللواحق عند كلّ من "**يان منفريد وسمير المرزوقي وجميل شاكر**"، كما أنّ له عدّة تعريفات تنصبّ في مفهوم واحد.

إذن الاسترجاع هو « عمليّة سرديّة تتمثّل في إيراد حدث سابق النقطة الزمنية التي بلغها السرد»[1]، فهي سرد لأحداث ماضية وإيرادها على شكل ذكريات، لذلك تسمى بعملية الاستذكار وهو الاعتماد على تقنيّة الاسترجاع، وتتمثّل في استوقاف الأحداث ليعود الرّاوي إلى استحضار أحداث ماضيّة، أو هي « استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكي»[2].

كما يعرف أنه « مفارقة زمنيّة باتّجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر رأوا اللحظة التي تنقطع عنها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنيّا لكي تخلي مكانا للاسترجاع»[3].

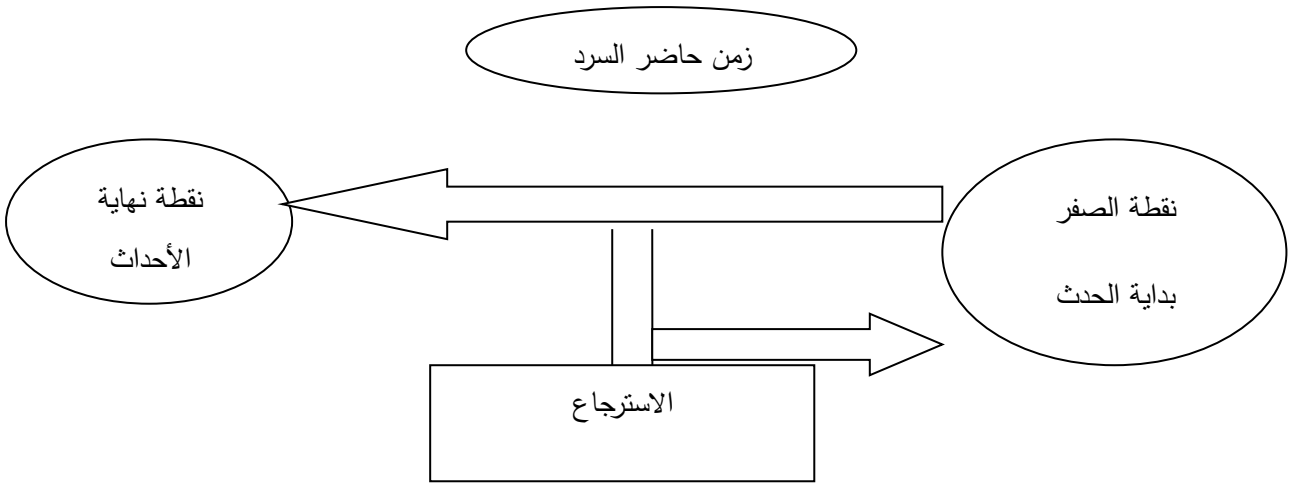
فالاسترجاع هو العودة إلى الوراء وذكر أحداث من القصة ثمّ إهمالها في زمن السّرد ولا يمكن فهمها إلاّ من خلال مؤشّرات دالة عليها، وهذا يعني مدّة مفارقة زمن حاضر السّرد والانتقال إلى نقطة لاحقة (استرجاع أحداث ما وقعت قبل الحاضر وزمن السّرد)، ولتوضيح ذلك نمثّل بالمخطط التالي:

---

[1]- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 84.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 77.

[3]- جيرالد برن، قاموس السرديات، ص 16.



2-1الاسترجاعات في الرواية:

أ-الاسترجاعات الخارجيّة:

هي مجمل الأحداث السابقة عن مسار القصّة الأزلية وظّفها السّارد بكثرة نظرة لحبّ البطل "جوزيف" لشخصيّة تاريخية وهي "إيزابيل لإبربهات" التي سبقت ميلاده بسنتين.

لدينا عدّة مقاطع تخدم الاسترجاعات الخارجيّة في الرواية:

مقطع 1: « فأنا لم أفكّر يوما في الحرب... سليمان أهني»[1].

مقطع 2: « وأنا أحاول تخيّل وجه... ربطتها علاقة حميميّة بها»[2].

مقطع 3: « ولم يفعل مثل إيزابيل... كانت تسرف في شربها»[3].

مقطع 4: « الموت لم يكن يخيفها... لتمزقات روحها»[4].

[1]- سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، ص 32- 33.

[2]- المصدر نفسه، ص 65.

[3]- المصدر نفسه، ص 86- 87.

[4]- نفسه، ص 107.

عاد البطل إلى أحداث ثمّ أهملها سابقا في الخطاب السّردي، ليتمّم ويمدّ ثغرات سابقة في مسار القصّة الأوليّة، ففي المقطع (1) يروي البطل "**جوزيف**" عن تورّطه في الحروب دون أن تكون له رغبة في ذلك؛ حيث قتل أناسا في فرنسا والجزائر، ليفارق زمن السّرد الآتي إلى الماضي ويحكي عن "**إيزابيل**" التي كانت أيضا تقتل رجالا بهجرانها لهم، وكانت تقتل ذات مرّة بطعنة سيف وهي شابّة في الرّابعة والعشرين من عمرها، وهنا يتّضح لنا أنّ هذه الأحداث سابقة عن مسار القصّة الأوليّة.

كتب البطل تواريخ مهمّة مثل ثورة الجزائر 1954، واغتيال إيزابيل ايبرهارت في جانفي 1901 التي ساعدتنا في تحديد مدى وسعة هذه المفارقات بالتّقريب أمّا مقطعين (2) و(3) غاب التّحديد الزمني الدّقيق.

ضف إلى هذه الاسترجاعات هناك مقطعين آخرين وهما :

مقطع 1: « مع إيزابيل التي ربّما كانت تدفئ قلبها... كانت تستفزّني للحاق بها»[1].

مقطع 2: « قبل أن أكتشف إيزابيل ابيرهارت... صارت رغبة مستحيلة»[2].

أعاد البطل ذكر أحداث سابقة ثمّ ذكرها مسبّقا في الخطاب السردي، ليذكر متلقي الحكاية بأحداث هامّة في الرواية، ففي المقطع (1) يكرّر "**جوزيف**" قصّة "**لالة فاطمة**" شيخة الزاوية الريحانية صديقة "**إيزابيل**" منصبها وتمكّنهم منه بعد إصابتها بمرض خبيث.

لم يصرّح البطل بزمن دقيق لهذه الأحداث، ومنه لم نستطع تحديد مدتها وسعتها.

[1]- سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، ص 112- 113.

[2]- المصدر نفسه، ص 155.

ب- الاسترجاعات الدّاخليّة:

هي مجمل الأحداث التي وقعت داخل الحقل الزمني للقصة الأوليّة، وظّفها السارد متحدّثا من خلالها عن أهمّ الأحداث التي وقعت له خلال أربعين سنة قضاها في الجزائر (1952- 1992).

لدينا عدّة مقاطع تخدم الاسترجاعات الداخلية في الرواية:

مقطع 1: « وهبت عمري بعد الحرب،... ورملها وناسها البسطاء»[1].

مقطع 2: « في المرّة الوحيدة التي زرت فيها عين الصفراء... دامت يوما كاملا»[2].

مقطع 3: « عرفت حرب الجزائر... بطبقاتها السفلى والعليا»[3]

مقطع 4: « أربعون عاما قضيتها في التسكع... في مدينة تتنكّر لي»[4].

عاد بنا البطل "**جوزيف**" إلى أحداث ثمّ إهمالها سابقا ليتمّم ويسدّ ثغرات في مار القصّة الأوليّة، ففي المقطع (3) يروي لنا "**جوزيف**" ما شهده في أحداث تاريخيّة بداية حرب إسرائيل مرورا بمظاهرات ماي 1968، ورد العرب عام 1973، وخطابات "**هواري بومدين**" الصاخبة وغضب أكتوبر 1988، وسقوط جدار برلين سنة 1989، وحرب الخليج الأولى إلى حرب الخليج الثانية.

ضف إلى هذه الاسترجاعات هناك مقاطع أخرى:

[1]- سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، ص 14.

[2]- المصدر نفسه، ص 27- 28.

[3]- المصدر نفسه، ص 30.

[4]- نفسه، ص 95.

مقطع 1: « التّجمعات السياسيّة التي لا تنتهي... وهزم الأحزاب وحده»[1].

مقطع 2: « لقد وصلت إلى هذه المدينة يوم... برغبة الاستجمام والاستلقاء تحت ظلّها»[2].

مقطع 3: « فقد حملت المخطوط الثمين معي... خط فصول غير واضحة منه»[3].

مقطع 4: « رسمت ثلاث عشرة لوحة... وغير مقتنع بشهرة الفنّان ايتيان دينية»[4].

هنا في هذه المقاطع أعاد البطل ذكر أحداث سابقة ثمّ ذكرها مستبقا في مسار الخطاب السّردي، ليذكرنا البطل بأحداث هامّة في الرواية.

ففي المقطع (1) يكرّر "**جوزيف**" حدثا تاريخيّا ذكره مسبّقا في الصّفحة 13 تحدّث فيه عن أنصار حزب العدالة الذي فاز بالدّور الأوّل من الانتخابات التشريعية والتّجمّعات الكبيرة التي أقاموها في المدينة.

4-2 وظائف الاسترجاع:

للاسترجاع ثلاثة وظائف وهي:

4-2-1وظيفة تكميليّة (إتمام):

وهي إكمال وإتمام ما تمّ إهماله سابقا من أحداث في الخطاب السردي، ويطلق عليها "**جيرار جنيت**" مصطلح "الإحالات" وهي حسبه « تضمّ المقاطع الاستعاديّة التي تأتي لتسدّ بعد فوات الأوان، فجوة سابقة في الحكاية (وهكذا تتنظّم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخّرة قليلا أو أكثر، وفقا لمنطلق سردي مستقلّ جزئيا عن مضي الزّمن)

[1]- سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، ص 134.

[2]- المصدر نفسه، ص 139.

[3]- المصدر نفسه، ص 147.

[4]- نفسه، الصفحة نفسها.

ويمكن لهذه الفجوات السابقة أن تكون حذوفا مطلقة، أي نقائص في الاستمرار الزّمني»[1] وهذا يعني أنّ الاسترجاعات التكميلية لها وظيفة سدّ الثغرات وملأ فجوات القصّة.

4- 2- 2 وظيفة تكراريّة (إعادة):

وهي إعادة ذكر أحداث سابقة ثمّ ذكرها مسبّقا، ويعرّفها"جنيت"« أنّها تلك التي تضاعف –مقدما دائما– مقطعا سرديّا آتيا، مهما بلغت قلّة هذه المضاعفة»[2] ، وتؤدّي حسبه« وظيفة تذكير لمتلقي الحكاية»[3].

ويعرّفها "**جيرالد برنس**" أنها: « سرد مسبّق لأحداث سوف يتمّ ذكرها مرّة ثانيّة فيما بعد»[4].

وهنا يمكننا أن نقول أنّ الاسترجاعات التّكراريّة أو المعزّزة هي كلّ إعادة لحدث سابق مرّة أخرى.

4- 2- 3 وظيفة إنارة:

هي قيام السّارد بتسليط الضّوء على شخصيّة دخلت القصّة حديثا، « فتتناول بكيفية كلاسيكيّة جدّا إمّا شخصيّة يتمّ إدخالها حديثا أو يريد السّارد إضاءة سوابقها، وإمّا شخصيّة غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد»[5].

[1]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 62.

[2]– المرجع نفسه، ص 80.

[3]– المرجع نفسه، ص 81.

[4]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 158.

[5]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 61.

المبحث الثاني: البنية المكانية.

-مفهوم المكان.

- تحديد المكان في الرواية.

المبحث الثاني: البنية المكانية.

2- مفهوم المكان:

أ-لغة:

وهو الموضع والجمع أمكنة وأماكن، توهموا الميم أصلا حتى قالوا تمكن في المكان وهذا كما قالوا في تكسير المسيل أمسلة وقيل: «الميم في المكان أصل كأنّه من التّمكن دون الكون وهذا يقويه، وقد حكى سيبويه في جمعه أمكن، وهذا زائد في الدلالة على أن وزن الكلمة فقال دون مفعل»[1].

وتجدر بنا الإشارة إلى أنّ لفظة المكان وردت في القرآن الكريم في ثمانية وعشرين مرّة تحمل دلالات ومعاني متنوّعة، ومنها ما يأتي منها ما يدور حول معنى (الموضع) أو (المحلّ)، كقوله تعالى: «وأذكر في الكتاب مريم إذا انتبذت من أهلها مكانا شرقا»[2]، أي موضعا أو محلا شرقا عن أهلها أو عن البيت المقدس.

ومنها ما جاء بمعنى (بدل) مثل قوله تعالى: «قالوا يا أيّها العزيز إن له أبا شيخا كبير فخذ أحدنا مكانه إنا نراك من المحسنين»[3].

بينما وردت في مواضيع أخرى بمعنى (المنزلة) كما في قوله تعالى: «قل من كان في الضلالة فليمدّد له الرحمن مدا حتى إذا رأوا ما يوعدون إمّا العذاب وإمّا الساعة فسيعلمون من هو شر مكان وأضعف جندا»[4].

وبذلك فإنّ الموضع أو المحلّ وبدل المنزلة هي من أبرز المعاني المذكورة في القرآن الكريم للمكان.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك. و. ن)، دار صادر، بيروت، ط 1، 1997، ص 136.

[2]- سورة مريم، الآية 16.

[3]- سورة يوسف، الآية 78.

[4]- سورة مريم، الآية 75.

ب- اصطلاحا:

« يتّسع مفهوم المكان ودلالاته، وهو بمثابة الحيّز أو المحيط الذي يعيش فيه الإنسان ويمارس فيه نشاطاته وأفعاله، أمّا المكان في الرّواية فهو الموقع الذي يحتوي الشّخصيات والأحداث التي تدور في الرّواية «إنّ المقصود بالمكان في الرواية هو الفضاء التخيلي الذي يصنعه الروائي من كلمات ويصنعه كإطار تجري فيه الأحداث»[1].

فلا يمكن تصوّر الرواية بدون مكان، أو وقوع الأحداث خارج الإطار المكاني؛ حيث له دور كبير وهامّ في بناء القصّة أو الرواية حيث أنّه النقطة الأساسيّة والرّكيزة التي تسير فيها الأحداث والشّخصيات.

ويعرفه "**جميل صليبا**" المكان بقوله: « المكان، الموضع وجمعه أمكنة وهو المحلّ (lieu) المحدّد الذي يشغله الجسم،... وهو مرادف للامتداد... ويرادفه الحيّز»[2].

فالمكان كما جاء به "**غاستون باشلار**" «هو المكان الأليف، وهو ذلك البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنّه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكّل فيه خيالنا فالمكانيّة في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بين الطفولة ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور»[3]، فهو هنا يتحدّث عن الاتّصال الذي يحدث بين القاص والمقصوص عليه، والتّأثير والتأثر الذي يحدث بينهما من خلال استرجاعه لأيّام الطفولة التي عاشها آنذاك.

2- تحديد المكان في الرّواية:

باعتبار المكان من العناصر المهمّة في العمل الرّوائي وأساسي تماسك أحداثها وشخصياتها سنحاول أن نبرّر ملامح البنية المكانية في رواية " **أربعون عاما في انتظار**

[1]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص 29.

[2]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 2، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، د ط، 1994، ص 412.

[3]- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلشا، المؤسسة الجامعة، بيروت، لبنان، ط 2، 1984، ص 6.

إيزابيل" عن طريق ذكر بعض الأمكنة التي ركّز عليها الروائي والتي عبّر عنها ورسمها لنا في روايته.

حيث جسّد لنا الروائي "**سعيد خطيبي**" في روايته هذه مجموعة من الأمكنة التي تنوّعت بين المفتوحة والمغلقة، سنحاول عرض بعض منها، وذلك على سبيل المثال:

أ-الأماكن المفتوحة:

«هي ذات حيّز مكاني خارجي ليست له حدود ضيّقة بل فضاء واسع وغالبا ما يشير هذا إلى لوحة طبيعية خارجيّة واحتضانه لنوعيّات مختلفة من البشر وأشكال متنوّعة من الأحداث الروائيّة»[1].

والأماكن المفتوحة في الرواية متعدّدة نذكر بعض منها فيما يلي:

***المقهى:**

تحضر المقهى في الرواية بصورة طفيفة كإطار مكاني تتحرّك فيه مجموعة من الشّخصيّات الروائيّة «كلّما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائما سببا ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشّخصيّة ضمن مقهى ما، ولا يتعلّق الأمر هنا بإلزام شخصي أو اجتماعي يدعو إلى غثيان هذا الفضاء الانتقالي، فقد يحدث ذلك بمحض اختيار الإنسان الذي تحركه في العادة رغبة ذاتية ملحة»[2].

يقول الراوي: «رغم أنّ صاحب المقهى الجديد يعلّق في الخارج... صاحب المقهى الخمسيني»[3].

---

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد- دراسات في القصة الجزائريّة الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1994، ص 146.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 91.

[3]- سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، ص 25.

***البحر:**

بقدر ما يمكن اعتبار البحر مكان عمل وكسب الرّزق ومكان للترفيه، يمكن اعتباره أيضا مكان إقامة اختياري من حيث رغبة الشّخصية في الإقامة بجواره.

يقول الراوي: «...، أو رسائل من الأهل وراء البحر، آكل جنبريا أو سردينا مجمّدا... من العاصمة وبجاية»[1].

***الشوارع والساحات:**

«من الواضح أنّ الأحياء والشوارع والساحات تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشّخصيات وتشكّل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر مكان إقامتها أو عملها»[2].

يقول الرّاوي: «تعتبر الشّوارع والساحات في هيئة رجل وتختلي بنفسها في البيت أو في ماخور»[3].

***السوق:**

عبارة عن مكان مفتوح لعامّة الناس يباع ويشترى فيه كلّ شيء، ونجد "**عبد الحميد بورايو**" يعرف السوق بأنّه «المكان الذي يلتقي فيه أنواع مختلفة من البشر ويزخر بأشكال متنوعة من الحركة.... كما يمثل مناسبة لتقديم شخصيات جديدة»[4].

يقول الرّاوي: «أحاول التّغلغل بين الأجساد المتزاحمة، والمتشابكة فيما بينها، كسمكة تسبح عكس التيار، وفي هذا المجمع التّجاري الإسمنتي الفسيح المقسم إلى أورقة ضيّقة المسمى "سوق الفلاح"»[5].

---

[1]– سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، ص 24.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 79.

[3]– سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل ، ص 43.

[4]– عبد الحميد بوايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائريّة الحديثة، ص 146.

[5]– سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، ص 109.

ب- الأماكن المغلقة:

تتمثّل غالبا الحيّز الذي يحتوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق إذ نعني به: «خصوصية المكان واحتضانه لنوع معيّن من العلاقات البشريّة»[1].

وهذه الرواية "**أربعون عامّا في انتظار إيزابيل**" لا تخلو من الأماكن المغلقة وتتمثّل في:

***المسجد:**

وهو مؤسسة دينيّة اجتماعية سياسية تربوية، ومن المعروف عن المسجد هو إقامة الصلوات الخمس به بين الجماعة، إضافة إلى صلاة الجمعة وسمي مسجد لأنه مكان السجود لله، ويطلق على المسجد أيضا اسم جامع خاصة إذا كان كبير[2].

يقول الراوي: «يعمل حلاقا ومؤذّنا من حين لآخر، بفتح صالونه الصغير المجاور للمسجد... إلى ساعة السحور»[3].

***البيت:**

يعدّ البيت من الأماكن المغلقة، لأنه محدود بحدود هندسيّة، تفصله عن العالم الخارجي فيلجأ إليه الإنسان كمكان للراحة والأمان والاطمئنان والحماية، فالبيت هو ركننا في العالم، غنه كما قيل مرارا كوننا الأوّل[4].

---

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ص 146.

[2]- ويكيبديا الموسوعة الحرّة، 2007.

[3]- سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل ، ص 36.

[4]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 36.

«والبيت مكان يلجأ إليه الإنسان للاستقرار فهو يعبّر عن الوجود الحقيقي للإنسانيّة الخالصة التي تدافع عن نفسها دون أن تهاجم، هذا البيت هو المقاومة الإنسانية، إنه الفضيلة الإنسانية وعظمة الإنسان»[1].

فالبيت يعني المكان الذي يعيش فيه الإنسان.

يقول الراوي: «هو يعتقد دائما أنّني مقصّر في الاهتمام بالبيت، لا أقوم بواجباتي كما ينبغي، وأنّ الحيطان يجب صبغها مرّة كلّ عام»[2].

***مستوصف:**

وهو المكان الذي يداوي جراح المرضى الذين يلجئون إليه بذلك الهدف، فهو المكان الذي يقدّم أكثر إنسانيّة، فالمستوصف كخليّة النّحل لا تهدأ في كلّ الوقت يمكن إليه حالات مستعجلة.

يقول الراوي: « ... وقدّمها لي الأب موريس على أنّها من أخلص المجتهدات في المستوصف... يعمل ممرّضا، يلتقيها يوميا في الرواق أو في قاعة العلاج»[3].

***السّجن:**

«إنّ التأمل في فضاء السجن، بوصفه عالما مفارقا لعالم الحريّة خارج الأسوار قد تشكّل مادّة خصبة للروائيّين في التّحليل وإصدار الانطباعات التي تفيدنا في فهم الوظيفة الدلالية التي ينهض بها السّجن كفضاء روائي معد لإقامة الشخصيات، خلال فترة معلومة إقامة جبريّة، غير اختياريّة في شروط عقابيّة صارمة، فالسجن في هذا المعنى نقطة انتقال من الخارج إلى الدّاخل»[4].

---

[1]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 66.

[2]– سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، ص 16.

[3]– المصدر نفسه، ص 123.

[4]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 55.

يقول الراوي: «بعدما غادرت سيارة الشّرطة بين الضحيّة... من سجن أو القصاص أو الحكم مخفف عليه، تحسّرت مجدّدا على رحيل تلك المرأة»[1].

***محضر الشّرطة:**

مركز توضع فيه قوى من الشرطة للحفاظ على الأمن وحدود الوطن، وله دور كبير في تحريك الرواية.

يقول الراوي: «توجّهت وقتها إلى محضر الشرطة وسط باريس المحتلة... كملازم ثان في جيش المقاومة»[2].

[1]– سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، ص 76.

[2]– المصدر نفسه، ص 21.

الفصل الثّاني: بنية الشّخصيّات في الرّواية.

المبحث الأوّل:

1-مفهوم الشخصية:

أ-لغة.

ب- اصطلاحا.

2- تصنيف الشخصيات:

- عند غريماس.

- عند فلاديمير بروب.

- عند تزفيتان تودوروف.

- عند فوستر.

1-مفهوم الشخصية:

أ-لغة:

جاء في لسان العرب: «الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص /.../ والشخص سواء الإنسان وغيره نراه من بعيد، تقول: ثلاثة أشخاص، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، وفي الحديث: لا شخص أغير من الله، الشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص»[1].

فقد جاء بمعنى إثبات الذات أو بالشخص برؤية مادية خالصة، وجاء في معجم "مقاييس اللغة" ل "أحمد بن فارس" بمعنى: «الشين والخاء والصاد أصل واحد يدل على ارتفاع في الشيء من ذلك الشخص وهو سواء الإنسان إذ سما ذلك من بعد، ثمّ يحمل على ذلك فيقال شخص من بلد إلى بلد وذلك قياسه»[2].

وهنا نجد أنّ معناه لم يختلف عما جاء في لسان العرب.

أمّا في معجم العين فالشخص: «سواء الإنسان إذا رأيته من بعيد، وكلّ شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، وجمعه الشخوص والأشخاص»[3].

فهذا أيضا لم يختلف في المعنى، فنجد المفاهيم الثلاث اللغوية تتفق في المعنى على أنّ الشخصية في أصلها اللغوي، شخص يعني إثبات الذات بما نراه أي رؤية ملموسة وزيادة على ذلك دلالة على الارتفاع والعلو.

ورد أيضا في قاموس المحيط: «ارتفع عن الهدف، شخص بصوته فلا يقدر على حفظه وشخص به كمعنى أتاه أمرا أقلقه وأزعجه»[4].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج، ج 25، ص 2211.

[2]- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 3، ص 254.

[3]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، ج 2، ص 314.

[4]- الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط/ 1999، ص 499.

وأيضا تعني«من وراء اصطناع تركيب (ش. خ. ص) من ضمن التعبير عن قيمة حية عاقلة ناطقة مكان المعنى إظهار شيء وإخراجه وتمثيله وعكس قيمه»[1].

ب- اصطلاحا:

«يعود مصطلح شخصية Personnalité إلى كلمة Personne اللاتينية الّتي كانت متداولة في العصور الوسطى واستخدمت للإشارة إلى القناع الذي كان ترتديه الممثلون على المسرح، حين يريد تمثيل دور ، أو كان يريد الظهور بمظهر معين أمام الناس... وبهذا تكون الشخصية ما يظهر عليه الشخص في الوظائف المختلفة التي يقوم بها على مسرح الحياة»[2].

وكلمة شخصية «هي كلمة حديثة الاستعمال، تعني الصفات التي تميّز الشخص عن غيره»[3].

إذن الشخصية من خلال هذان المفهومان تعني الصفات الظاهرة على الشخص أو الإنسان الذي تميّزه عن غيره من الأشخاص أو الناس.

والشخصية هي المحرّك للأحداث والدافع بها إلى التطوّر والنساء، وإن دلّ هذا على شيء، فإنّما يدلّ على المكانة الهامّة الّتي تحتلّها الشّخصيّة في علاقاتها بالخطاب الرّوائي وفي علاقتها بالقارئ الذي أصبح المنتج الثاني للنص.

وفي ذلك يرى "رولان بارت" أنّ: «الخطاب ينتج الشخصيات فيتّخذ منها ظهيرا»[4].

وتعتبر أيضا: «الشخصية مزيجا من الواقع والوهم، فهي واقعي أو الواقع وهمي»[5].

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 85.

[2]- سعيد رياض، الشخصية (أنواعها، أمراضها وفن التعامل معها)، مؤسسة اقرأ القاهرة، مصر، ط 1، ص 11.

[3]- المرجع نفسه، ص 11.

[4]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 72.

[5]- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الحيزة، ط 1، 2009، ص 73.

مهما اختلفت الآراء حول تحديد ماهية الشخصية فإنها تبقى عنصرا أساسيّا ومكوّنا من مكونات العمل الروائي، فهي التي تنهض بالحدث وتجعله ينمو عبر المسار.

وجاء أيضا في قاموس السرديات «ما يؤكد على ذلك فهي كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية»[1].

ونجد أنّ "تودوروف" يعطيها مفهوما مماثلا وهو: «أنّ الشخصية هي مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي ويمكن أن يكون هذا المجموع منظم أو غير منظم»[2].

وفي القرن التاسع عشر ميلادي، فرضت الشخصية وجودها في النص الروائي، وتخلصت من تبعيتها للحدث تدريجيا، وسبب ذلك حسب "آلا نروب غريبة" " Allain Robbe Grillet": «صعود قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السلطة والسيادة، أي ما أسماه بالعبادة المفرطة للإنساني»[3]، ممّا جعل عناصر السرد تعمل على إبراز الشخصية وفرض وجودها في جمع الأوضاع.

ومع ثلاثينيات القرن العشرين تخلّى الروائيّون عن فكرة العبادة المفرطة للإنساني، وذلك يعود إلى فرض الاتجاه البنيوي مفاهيم جديدة، أتى بها كلّ من "الشكلانيين الروس" و"بروب" و"ليفي شتراوس"... وغيرهم؛ حيث بدأ الحدّ من غلوّ الشّخصيّة وتغيّرت النّظرة لها إلى أن وجدت كافأ أحد المبشرين بجنس روائي جديد يجترئ في روايته المحاكمة (Le Procès) بإطلاق مجرّد رقم على الشخصية[4].

ولهذا ظهر التّحليل البنيوي الّذي استبعد النّظر إلى الشّخصيّة كجوهر سيكولوجي دون إلغائها، فقد اختزلها "فلاديمير بروب" "V.Propp" في «31 وظيفة هي وحدات ثابتة مقارنة

---

[1]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 30.

[2]– تزفيتان تودروف: تر: عبد الرحمان مزيان، مفاهيم السردية، منشورات الاختلاف، ط 1، 2005، ص 74.

[3]– ينظر: عبد الرحمان محمد عيسوي، سيكولوجية الشخصية، منشأة المعارف، مصر، د ط، 2002، ص 208.

[4]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 77.

بالأسماء والصفات التي تتغيّر بتغيّر الحكاية، وهكذا فالشخصية لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية؛ بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال»[1].

فمن خلال المفاهيم والآراء التي قدمت نجد أنّ الشّخصيّة هي أحد المكوّنات الحكائية التي تسهم في تشكيل بنية النّص الرّوائي؛ حيث يحاول منجز النّص بواسطة أسلبة اللغة وفق نسق مميّز مقاربة الإنسان الواقعي، وهذا لا يعني أنّ الشّخصيّة هي الإنسان كما نراه في الواقع المرئي، لأنها توحّد البعدين الإنساني والأدبي، فهي صورة تخييلية، ولأنّ المفاهيم تتعدّد حسب الدراسات بالنسبة لعنصر الشخصية فإنّ تصنيفها يتنوّع أيضا حسب كلّ دارس، ووجهة نظره.

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 24.

2- تصنيف الشّخصيّات:

أثارت مسألة تصنيف الشّخصيّات إشكالات متعدّدة أوّلها اختلاف الآراء والتّصوّرات حول مفهوم الشّخصيّة، وثنيها اختلاف معايير التّصنيف، ومن بين هذه التصنيفات العديدة نذكر الأهمّ منها وعلى المثال الآتي:

1-تصنيف "غريماس" "Aj. Greimas":

جاء تصنيف "غريماس" للشخصيّات انطلاقا من أبحاث "بروب"؛ حيث قدّم لنا النّموذج العاملي، أين أطلق على الشّخصيّة مسمّى العامل*، وحدّدها في ستّة عوامل وهي:

1-المرسلDestinateur

2- المرسل إليه Destinataire

3- الذات Sujet

4- الموضوع Objet

5- المساعد Adjudant

6- المعارض L'opposant.

2- تصنيف "فلاديمير بروب" " Vladimir Propp ":

اعتمد "بروب" في تصنيفه للشخصيات من تحليل الحكايات العجيبة في كتابه "مورفولوجيا الحكاية الشّعبيّة" على 31 وظيفة التي تقوم بها شخصيّات هذه الحكاية، والّتي حصرها في سبع شخصيّات وهي:

1-المتعدّي أو الشّرير Agresseur ou méchant

2- الواهب Donateur

3- المساعد Auxiliaire

4- الأميرة Princesse

*العامل: هو الشخصية التي تقوم بالفعل أو تؤدي وظيفة ما.

5- الباعث Mandateur

6- البطل Héros

7- البطل المزيّف fausse Héros

وتعتبر هذه الشّخصيّات أساسيّة في جميع الحكايات الشعبيّة لتقوم بتأديّة هذه الوظائف 31 وظيفة مع اختلاف أسماء[1].

3- تصنيف "تزفيتان تودوروف" " T.Todorov":

يصف "تودوروف" الشخصيّات التي تتوفّر فيها أوصاف متناقضة على النّحو التّالي:

***الشخصية العميقة:** وهي الشّخصيّة الّتي تتوفّر فيها أوصاف متناقضة وهي شبيهة بالشخصيات الدينامية.

* **الشخصية المسطّحة:** وهي الشّخصيّة التي تكون لها سمات محدودة وتقوم في بعض الأحيان بأدوار حاسمة.

وهكذا فإننا نجد أنّ الشخصية العميقة متطوّرة وحركيّة، أمّا الشّخصيّة المسطّحة فهي ثابتة لا تتغيّر[2].

4- تصنيف "فورستر" "Farster":

جاء تصنيف "فورستر" للشخصيّة حسب مقياس محدّد، وهو الحكم على عمق الشّخصيّة أو سطحيّتها، فهي إمّا أن تفاجئنا بطريقة مقنعة لتصبح تابعة للتّصنيف الأوّل، أو لا تفاجئنا مطلقا لتصبح كذلك تابعة للتّصنيف الثّاني.

***شخصية معقدة متعدّدة الأبعاد Multidimensionnel:** وهي حسب "عبد المالك مرتاض" شخصية مدوّرة، وهو يرى بأنّها تشكّل عالما كليّا ومعقّدا، وكثيرا ما تتّسم بالتناقض، فهي لا تستقرّ على حال لكثرة تغيرها، كما تظهر في قدرتها العالية على تقبّل الشّخصيات الأخرى والتّأثير فيها.

---

[1]- ينظر: حميد الحمداني، بنية النّص السّردي، ص 25.

[2]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 215- 216.

* **الشخصيّة المسطّحة Personnage Plat:** وهي شخصية بسيطة لا تتغيّر في مواقفها وأطوار حياتها فهي ثابتة[1].

[1]– ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 88– 89.

المبحث الثاني:

1-أنواع الشخصيات في روية أربعون عاما في انتظار إيزابيل.

- الشخصية الرئيسية.
- الشخصية الثانوية.
- الشخصية الهامشية.
- الشخصية النامية.
- الشخصية المسطحة.
- الشخصية المرجعية.
- الشخصية الواصلة.
- الشخصية المتكررة.

2- أهمية الشخصية في الرواية.

3- أنماط الشخصية.

1-أنواع الشخصيّات في الرّواية:

لكلّ رواية شخصيّات خاصّة تبرز طبيعتها وتصرّفاتها، وتحدّد أغراضها في الحياة وطريقة تفكيرها، ومعالجتها للقضايا وأهدافها، والشّخصيّات في الرّواية تنوّعت بين الرّئيسيّة والثّانويّة.

1-1-الشّخصيّات الرّئيسيّة Principales:

و«هي الشّخصيّات البطل أو البطلة الّتي يقوم عليها العمل الرّوائي، والّتي يصطفيها القاص لتمثّل ما أراد تصويره، أو ما أراد التّعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتمتّع الشّخصيّة الفنيّة المحكّم بناءها باستقلالية في الرّأي وحريّة في الحركة داخل النّص القصصي»[1]، والشّخصيّات الّتي قامت بهذا الدّور في روايتنا وهي:

***شخصيّة جوزيف:**

"رينشار جوزيف" الّذي قضى أربعون عامّا في صحراء الجزائر، وشارك في الحرب العالميّة الثّانيّة، كما نال أرقى الأوسمة الحربية، ليجد نفسه لاحقا مجنّدا في ثورة التّحرير الجزائرية (1954- 1962)، ويروي في الأخير حياة ممزّقة، دامت بين 1951- 1991. يكشف "رينشار جوزيف" أعمال "أيبرهارت" وينتقل بين "بوسعادة" و"وادي سوف" و"عين صفراء" بحثا عمّا خفي في سيرتها، ويعيد كتابة مقاطع غير معروفة من بيوغرافيا الكاتبة المثيرة الجدل التي عاشت في بيته مستمرّ في بلاد الرّمال.

لست أقارن نفسي ب"إيزابيل إيبرهارت" لكنني سأحاول أن أكتب شيئا ما يشبه ما كتبته، وأتغلّب على خوفي من اقتراب الآجال وموعد الرّحيل من هذا البلد[2].

***شخصية إيزابيل ايبرهارت:**

"إيزابيل" هي كاتبة ورحالة من أصول سويسرية التي عاشت جزءا من حياتها، تختلف الروايات عن سبب مجيئها إلى الجزائر بداية القرن العشرين، وإلى منطقة المغرب عموما ولا

---

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنّيّة في القصّة الجزائريّة المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، د. ط، 2009، ص 45.

[2]- ينظر: سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، ص 15.

علاقة لها ب"جوزيف" سوى أنها تاهت في الجنوب، وقبله بعقود حتى جرفتها "سيل هانج" ذات يوم من سنة 1904 قرب مدينة "عين الصفراء".

لا تحضر "إيزابيل" بصفتها واحدة من الشّخصيّات في الرّواية؛ بل القول أنّها البطلة الغائبة، كما حاول الكاتب في الرواية الرّد على إشعاعات التي طالت "إيبرهارت" في أنها جاسوسة أو عميلية.

إذ أنّ إيزابيل تزوّجت جنديّا صوفيّا اسمه "سليمان" في 17 أكتوبر 1901[1].

فالبطل هنا ليس مجرّد شخصيّة أساسية ومحوريّة فحسب، بل هو أيضا الراوي في الوقت نفسه، يروي لنا ما يجري من أحداث تخصّه وتدور حوله، فهو شخصيّة يكتنفها الحزن؛ حيث ذاكرت مشمتة بين الماضي والحاضر.

1-2- الشّخصيّات الثّانويّة Segvandeurs:

هي الشخصيات المساعدة، تشارك في نموّ الحدث القصصي وبلورة معاناة والإسهام في تصوير الحدث، ويلاحظ أنّ وظيفتها أقلّ قيمة من وظيفة الشّخصيّة الرّئيسيّة[2]، ومن أمثلة ذلك في الرّواية نجد:

***شخصيّة سليمان:**

"سليمان" صديق "جوزيف" الذي حمله معه السلاح في الحرب العالميّة الثانية، ثمّ عاد ليلتقيه سنة 1951 في بوسعادة، لينخرطا سويّا في حرب التّحرير ويعيشا سويّا بعد الاستقلال "سليمان" الذي تروى سيرته عبر "جوزيف" مطرودا من قبيلته، يرافق "جوزيف" في حياته كظله ويعتمد عليه، هذا الأخير في كلّ شيء، وكان يساعده في تدوين تحولات الحياة في الجزائر تنام وتصحو على التناقضات[3].

---

[1]- ينظر: سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل.

[2]- شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنيّة في القصّة الجزائريّة، ص 45.

[3]- ينظر : سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، " 17.

***شخصيّة "سي لخضر خطيبي":**

"سي لخضر" والد الكاتب الرواية "سعيد خطيبي"، الذي تعرّف على "جوزيف" قبل موته، وكان ابنه حينئذ طفلا صغيرا، وقد سعى إلى التعرّف إليه في "باريس" واتّفق معه أن يسلمه مخطوط سيرته هذه لينقحها وينشرها.

***شخصية "الحاج بلقاسم":**

"الحاج بلقاسم" المناضل القديم ورفيق "بومدين" في جامع الأزهر، مرفوقا بجنود حيث بني أوّل مدرسة لتحفيظ القرآن للبنات، ثمّ جمع تبرّعات من متطوّعين وحولها مسجدا، أطلق عليه اسم والده «الحاج السبتي لكويش أشهر رقاة المدينة، وأطولهم عمرا، فقد عاش 112 سنة لم يمرض إلاّ القليل منها، ثمّ مات وأورثه ابنه الأكبر "بلقاسم" أرضا وبيتا ومخبزة في حيّ اليهود»[1].

1-3- الشّخصيّة الهامشيّة Personnage Marginalise :

هي الشّخصيّات غير فاعلة سواء في المجتمع أو في الأعمال الفنيّة، فهي تأتي لسدّ فراغ ما، وهي شخصيّات عديمة الفائدة والأهميّة، وكذلك قليلة الظّهور وسرعان ما تتلاشى وتصبح شبه غائبة أو غائبة تماما، فهي شبيهة بالسّراب ما إن يظهر حتى يختفي.

وقد عرفت في قاموس السّرديّات ل"جيرالد برنس": «الشّخصيّة الهامشيّة كانت ليس فعالا في المواقف والأحداث المروريّة والسنيد في مقابل المشارك يعدّ جزءا من الخلفية (الإطار) Stetting»[2].

1-4- الشّخصيّة النّاميّة:

لا يخول نصّ مهما كان روائيّا أو قصصيّا من ثنائيّة ملازمة لكلّ حدث، وقد أطلق عليها النّقّاد اسم الشّخصيّات النّاميّة وأخرى مسطّحة، والشّخصيّة النّاميّة هي المتطوّرة مع أحداث الرّواية وتعني بالأجنبية round character «وهي الشّخصيّة الّتي يتمّ تكوينها بتمام القصّة

[1]- سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، ص 20.

[2]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 159.

فتتطوّر من موقف إلى آخر، ويظهر لها في كلّ موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد منها»[1].

وهي أيضا: «الّتي تتغيّر وتتطوّر بتغيّر الظروف الإنسانيّة بصفة عامة»[2].

فهذه الأخيرة متغيّرة ومتجدّدة تبرز في مواقف كثيرة وتصرفات مختلفة، وتستطيع أن تكون واسطة أو محور اهتمام لجملة من الشّخصيّات الأخرى داخل العمل الفني.

وقد ميّز "فوستر" في تصنيفه بين النوعين من الشخصيات وسماها بالمدورة وهي في نظره «يشكل كل منها عالما كليا ومعقدا في الحيّز الّذي تضطرب فيه الحكاية المتراكبة وتتّسع بمظاهر كثيرة ما تتسم بالتّناقض»[3]، فهي شخصية معقدة تنمو داخل النّسق الروائي.

1-5- الشّخصيّة المسطّحة plat character:

وهي الشّخصيّات الثّابتة في النص وتسمّى بالشّخصيّة الجاهزة «المكتملة التي تظهر في القصّة دون أن يحدث في تكونها أيّ تغيير، وإنّما يحدث التغيير في علاقاتها بالشّخصيّات الأخرى فحسب، أمّا تصرفاتها فلها دائما طابع واحد»[4]، فهي شخصية تتّسم بالوضوح والبعيدة عن الغموض؛ بحيث يستطيع القارئ وللوهلة الأولى التّعرّف عليها دون تعمّق أو تركيز، وبذلك يصبح قادرا على فهمها من خلال ورودها في النّصّ.

وهي أيضا من الشخصيّات «الّتي تبنى فيها الشّخصيّة عادة حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغيّر طوال القصّة فلا تؤثّر فيها الحوادث ولا تأخذ منها شيئا»[5]؛ أي أنّها شخصيّة ذات بعد واحد ومسايرة للحدث حتّى نهاية العمل أو النّص، ونجد لها مفهوما آخر لدى "فوستر"؛ حيث

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د .ط، ص 117.

[2]- محمد علي سلامة، الشّخصيّة الثّانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، مصر، ط 1، 2007، ص 18.

[3]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 131.

[4]- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص 117.

[5]- غادر أحمد عبد الخالق، الشّخصيّة الروائية بين أحمد علي باكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية، دار العمل والإيمان، ط 1، 2009، ص 45.

يصرّح بأنّها «تشبه مساحة محدودة بخط فاصل ومع ذلك فإنّ هذا الواقع لا يخطر عليها في بعض الأطوار أن تنهض بدور حاسم في العمل السردي»[1].

ويبدو أنّها في كثير من المرّات مقيّدة وعملها محدّد، وهو الوضوح وعدم التّعمّق في حين هذا لا يمنعها من تجسيد أدوار متغيّرة وبارزة أي أكثر جرأة وظهور، وهي أيضا «تلك الشّخصيّة البسيطة الّتي تمضي على حال لا تكاد تتغيّر ولا تتبدّل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة»[2].

ونصل إلى القول أنّ كلّ عمل فنّي يمتاز بتنوّع شكلي وضمني في الشّخصيّات، وذلك بتشكيل ثنائيّة على دفع الأحداث وتطوّرها، وهي الشّخصيّة النّاميّة والمسطّحة.

1-6- الشّخصيّة المرجعيّة Personnage référentiel :

تتميّز جلّ الأعمال الأدبيّة الفنية بخلفية أو كما تسمى مرجعية واقعية معاشة مستوحاة من الإطار الثّقافي أو الدين أو الاجتماعي والمرجعيّة في مفهومها اللّساني «هي الوظيفة التي يحيل بها الدليل اللساني على الموضوع العام غير اللساني، سواء كان واقعيا أم خياليا»[3].

أي أنّها هي الخليفة المبرزة للواقع أو اللاواقع وعلى هذا الأساس «تحيل الشخصية المرجعية على الواقع غير النصي الذي يفرزه السياق الاجتماعي أو التاريخي»[4].

وفي تعريف آخر هي «شخصية ذات أنواع تحيل على معنى ثابت تفرضه ثقافة ما؛ بحيث أنّ مقرئيتها تظلّ دائما رهينة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، وهي تعمل أساسا على التثبيت المرجعي وذلك بإحالتها على النص الكبير الّذي تمثّله الأديولوجيا والثقافة»[5].

فهي واسطة من خلالها يتمّ ربط ذهن القارئ بالمرجع سواء كان تاريخيا أو اجتماعيّا، فهي حبس النّبض لمدى تطلّع القارئ على الواقع، أمّا بالنسبة ل"فليب هامون" فقد جعلها «ضمانة

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص 131.

[2]- المرجع نفسه، ص 132.

[3]- رشيد بن مالك، السميائيات السّردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2006، ص 130.

[4]- المرجع نفسه، ص 131.

[5]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 216.

لما يسميه بارت "الأثر الواقعي" وعادة ما تشير هذه الشخصيات في التعيين المباشر للبطل»[1].

فالشخصية المرجعية شخصية ذات جذور واقعية وخلفية ثقافية.

1-7- الشّخصيّة الواصلة personnage embayeurs :

وهي الجسر الرابط بين قطبي العملية التواصليّة أي القارئ والمؤلّف، وفي إشارة منّا إلى تحديد مفهومها العام فالشّخصيّة الواصلة هي «علامات على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنها في النص»[2].

فهي ثنائية تساهم في إبراز الحدث ويكون ذلك بالمشاركة بين القارئ والمؤلّف، وقد تبيّن لنا مدى العلاقة القائمة بين الشّخصيّة والمؤلّف «وفي بعض الأحيان يكون من الصّعب الكشف عن هذا النّمط بسبب تدخّل بعض العناصر المشوّشة»[3].

1-8- الشّخصيّة المتكرّرة personnage onophoriquas :

«وهي شخصيّات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا؛ أي أنّها علامات مقويّة لذاكرة القارئ من مثل الشّخصيّات المبشّرة بخير أو تلك الّتي تذيع وتؤول الدّلائل وعادة ما تظهر هذه الشّخصيّات في الحلم المنذر بوقوع حادث»[4].

نستنتج أنّ الشّخصيّة المتكرّرة لها علاقة بذهن وتفكير المتلقّي فهي ترتبط بالحالة الشّعوريّة واللاّشعوريّة في بعض الأحيان للشخص، مثل الأحلام وقد أشار لها السيميائي "فيليب هامون" باسم الشّخصيات الاستذكارية، وحدّد مفهومها من منطلق «أنها نسيج شبكة من

---

[1]- فليب هامون، سيميولوجية الشّخصيّات الرّوائيّة، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013، ص 36.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 217.

[3]- المرجع نفسه، ص 217.

[4]- المرجع نفسه، ص 217.

التداعيات والتذكير بإجراء ملفوظة ذات أحجام متفاوتة فهي علامات تتشّك ذاكرة القارئ وهي شخصيات للتبشير»[1].

يأتي كلّ هذا في إطار ذاكرة القارئ بطريقة تنظيمية ترابطية بالأساس، وفي نظره يقوم العمل بالإحالة على نفسه ويبنى باعتباره طبولوجيا.

[1]– فليب هامون، سميولوجية الشّخصيات الروائية، ص 36.

2- أهميّة الشّخصيّة في الرّواية:

تعتبر الشّخصيّة من أهمّ مكوّنات النّص السّردي، فهي تلعب دورا كبيرا في بناء الرّواية.

ولا تمكن أهميتها في كونها رئيسيّة أو ثانويّة؛ بل الوظيفة هي التي تحدّد أهميّتها، فالشخصيات كلّها تساهم في دفع أحداث الرواية ورسم أجوائها الاجتماعية، وأيّ شخصيّة مهما ابتعدت عن الواقع، ما هي إلاّ عيّنة منه؛ حيث نجد الشّخصيّة الإيجابيّة الّتي تمثّل الرّفض والتّحدّي، وتعبّر عن معاناة الجماهير الكادحة ورفضها لواقعها، أمّا الشّخصيّات السلبيّة والضعيفة فإنّها تعاني وتظلّ على الهامش متفرّجة.

وقد تأتي الفرصة فتتحرّك وتبرز، وقد ينفعل الكاتب في تصوير الشّخصيّة، فلا يكتفي بالحقائق بل يضيف عليها من خيالها، فتحمل خصائص شخصيّات بطولية موجودة في ذاكرة الروائي بالإضافة إلى خياله، فتتميّز بشخصيّة بعيدة عن الواقع.

لا وجود لأيّ عمل روائي في ظلّ غياب الشّخصيّة، لأنّ العناصر الأخرى مرتبطة بالشّخصيّة نفسها؛ حيث أنّ الحوار لا يمكن أن يكون دون شخصيّة حواريّة، والأحداث لا تتحرّك في غياب شخصيّة محرّكة للأحداث، وأنّ الشّخصيّة تتحرّك ضمن الفضاء الزماني والمكاني، إذن فالشّخصيّة هي المحرّك الرّئيسي للرّواية من خلال تسييرها للأحداث.

ويرى "عبد المالك مرتاض" بشأن أهميتها ودورها: «أنّها قادرة على ما لا يقدر عليه أيّ عنصر من المشكلات السّرديّة... إنّ قدرة الشّخصيّة على تقميص الأدوار المختلفة الّتي يحملها إيّاها الرّوائي يجعلها في وضع ممتاز حقّا»[1].

حيث يؤدي الارتباط بين عناصر الرّواية إلى ضرورة الفصل بين مكوّناتها (الراوي، الحدث، المكان، الزمن)، فالحديث عن أحد المكوّنات يفرض علينا الحدث عن المكون الآخر؛ حيث العلاقة بين المكوّنات علاقة تكاملية فكلّ عنصر يكمل العنصر الآخر، فكان من الضّروري الوصول إلى العلاقة التي تربط الشّخصيّة التي هي ممل دراستنا بالمعالم السّرديّة الأخرى.

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 79.

إنّ الشّخصيّة مكوّن أساسي في أيّ عمل سردي، ولهذا فلا يمكن النظر إليها على أساس كائن مادي له وجود حقيقي في النص، وإنما فيما تقوم به هذه الشخصيات أيضا من تحركات تقودها إلى إنجاز عمل معيّن.

«لابدّ من الإشارة إلى "بارت" الذي يرى أنّ التحليل البنيوي في بدايته الأولى كان ينفر من الشّخصيّة، كما نجد ذلك عند "توماتشفسكي"، أمّا "بروب" فقد حوله إلى نموذج بسيط أسّسه على وحدة الأفعال التي تهبها القصّة الشخصيات»[1].

تكمن أهمية الشخصية في قيمة الشّيء وجوهره، وكلّ شيء موجود في الواقع يحظى بأهمية تعلي من شأنه، وعلى هذا النحو يمكن القول بأنّ الشّخصيّة الرّوائيّة تزخر بأهمّيّة كبيرة، فهي عنصر استقطاب لجلّ الأعمال الفنّيّة في الوسط ذاته وتظهر هذه الأهميّة فيما يلي:

« لها القدرة على تطوّر الحدث وتطوير النّص داخليّا وخارجيّا، وتمتاز بالتّركيز والدّقة والمتانة والبعد الفني في التّفكير والعمل الاستجابة وردّة الفعل»[2].

«تكشف لكلّ واحد من الناس مظهرا من كينونته التي ما كانت لتكشف فيه لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك الوضع بعينه»[3]، إذن هي المجال الواسع والحقل الخصب لتركز الأحداث وبمقتضاها تتّضح المعالم الدّاخليّة للفرد.

«بواسطتها يمكن تعرية أي نقص وإظهار أيّ عيب يعيشه أفراد المجتمع»[4].

«هي التي تقطع اللغة، وثبت أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة (Le monologue interieure) وهي التي تنجز الحدث، وتنهض بالدور وهي التي تعمر المكان وتملأ الوجود صياحا وضجيجا وحركة وعجيجا تتفاعل مع الزمن، وتتكيّف معه في

---

[1]– ينظر: وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط 1، 2009، ص 111.

[2]– عز الدين جلاوجي، بنية النّصّ المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، 2007، ص 130.

[3]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 79.

[4]– المرجع نفسه، ص 79.

أهمّ أطرافه، الماضي، الحاضر، المستقبل»[1]، فهي الأم الرؤوم لكل بناء سردي، ففيها وعليها تقوم الرواية.

وتبرز أهمية الشخصية عند "نجم يوسف" في تقديمها لنا «صورة ثابتة للشخصية الإنسانية، لا تتقيّد بقيود الزمان وهي تسير في طريقها، وتقطع مراحل العمر المختلفة في رتابة وانتظام»[2].

وقد بيّن لنا كذلك "محمد علي سلامة" «أهميّة الشّخصيّة في الرّواية حتى وإن كان عن طريق تفسير مقولاتها، وقد تجلّت أهمّيّتها في الرواية بحيث ساهمت في تطوّر فنّ الرّواية عبر المذاهب الأدبيّة المختلفة وذلك تجلّى من خلال رسم الشّخصيّات الرّوائية وبيان دورها في الحياة»[3].

في الأخير يمكن القول أنّ الشّخصيّة هي المكوّن الأساسي والمحور العام للأدوار الّتي تلعبها، فهي العنصر الحيّ الّذي يساهم في نجاح الأعمال الفنيّة طبعا وعلى رأسها الرّواية.

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 134.

[2]– محمد يوسف نجم، فنّ القصّة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 4، 1963، ص 154.

[3]– محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص 13.

3- أنماط الشّخصيّة:

بما أنّ العمل الرّوائي يحوي الأحداث والأفعال التي تقوم بها الشّخصيات؛ بحيث تتصاعد هذه الأحداث إلى أن تصل إلى الذّروة ثمّ الارتخاء والانفراج، فإنّ هذا يستدعي التّفاعل بين الشّخصيّات وبالتّالي تنوّعها.

***الشّخصيّة النّامية (المستديرة):**

« وهي الشّخصيّة الّتي يتمّ تكوينها بتمام القصّة، فتتطوّر من موقف إلى موقف، وهي كلّ موقف يظهر لنا تصرف جديد يكشف جانبا منها فهي تثير دهشتنا وتحرّك انتباهنا»[1]، وتتميّز الشّخصيّة النّاميّة بأنّها مثيرة للقارئ، لأنّها تتمتّع بأبعاد وصفات عاطفيّة وانفعاليّة وفكرية متعدّدة، فضلا عن كونها شخصيّة مكثّفة ومعقّدة لا تستقرّ على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبّقا ماذا سيؤول إليه أمرها لأنّها متغيّرة الأحوال ومتبدّلة الأطوار.

***الشّخصيّة المسطّحة (الثّابتة):**

وهي الّتي تبنى حول فكرة واحدة ولا تتغيّر طول الرّواية، فلا تتطوّر وتفتقد التّرتيب، ولا تدهش القارئ أبدا بما تقوله أو تفعله، ويمكن الإشارة إليها بنمط ثابت وقد عرّفها "محمد هلال" بأنّها « الشّخصيّة البسيطة في صراعها غير المعقّدة، وتمثّل صفة أو عاطفة وتظلّ سائدة بها من بداية القصّة حتّى نهايتها»[2].

كما يعرّفها "عز الدّين إسماعيل" بأنّها « الشّخصيّة الجاهزة أو المكتملة الّتي تظهر في القصّة دون أن يحدث في تكوينها أيّ تغيير، وإنّما يحدث التّغيير في علاقتها بالشّخصيّات الأخرى، وأمّا تصرّفاتها فلها طابع واحد فهي تفتقد أزمة الصّراع الدّاخلي تملك أثرها سلوكا جديدا، كما أنها تقدّم بطريقة التّقابل في الأغلب»[3].

---

[1]- ضياء غني لفتة، البينة السّرديّة في شعر الصّعاليك، دار الحامد، عمّان، 2009، ص 181.

[2]- صبيحة عودة زعرب، عنسان كنفائي، جماليات السرد في الخطاب، ص 127.

[3]- ضياء غني لفتة، البينة السّرديّة في شعر الصّعاليك، ص 181.

خاتمة.

بعد دراستي للبنية السرديّة لرواية "أربعون عاما في انتظار إيزابيل" "لسعيد خطيبي" وجدت نفسي أمام روائي متميّز له قدرة كبيرة على التحرك في عالم اللغة، كما له دراية بفنون الكلام والتعبير، فقدّم لنا لوحة فنية امتزج فيها الواقع بالخيال فأصبحت أكثر قابلية للتعبير عنه، بل انعكاس له بكل أشكاله وذلك بوجود الأحداث والشخصيات والزمان والمكان واللغة.

ومن خلال هذا يمكن الوقوف عند أهمّ الخصائص السّرديّة الّتي اعتمدها "سعيد خطيبي" في هذه الرواية، وقد توصلت إلى النتائج التّاليّة:

– يمثّل السّرد شبكة من المفاهيم الثّقافيّة والجماليّة المختلفة؛ حيث لا يستطيع فهم طبيعة بنائها، إلاّ من خلال تحليل مكوناتها المفاهمية، وضبط المقولات النقدية التي تتحكم في إنجاز أشكال الفعل السردي.

– يكرّر المقطع الأول في آخر الرواية؛ حيث بدأت باستباق وانتهى به وهذا ما يسمى بالرواية الدائرية.

– جاءت الاسترجاعات مكثفة في الرواية.

– تفاوت توظيف الاسترجاع والاستباق في الرواية؛ حيث طغت عليها الاسترجاعات ومنه تبرز أهمية الماضي لدى السارد.

– وردت جميع الاسترجاعات والاستباقات على لسان السّارد وهو البطل "جوزيف".

– تتمثّل الحكاية الرّئيسيّة في شخصيّة "جوزيف" تتخلّلها الثّانويّة وهي أقلّ أهميّة.

– حكاية "جوزيف" تمثّل زمن الحاضر أمّا الحكايات الثّانويّة فهي عبارة عن تعريف بماضي الشّخصيّات الثّانوية، وذلك لفهم الحكاية الرّئيسيّة.

– تمثّلت وظائف الاسترجاع التي وجدتها في الرواية في سدّ الثّغرات السابقة في الرواية، ومنها التّذكير بحدث مهمّ وأخرى لإعطاء معلومات عمّا في عنصر من عناصر الحكاية، والتي ترتبط بالحاضر.

– تنوع الأشكال السردية في الرواية بين السرد بضمير المتكلم والسرد بضمير المخاطب والسرد بضمير الغائب.

– اعتماد السارد على الحاضر مع العودة إلى الماضي من حين لآخر بربط الحاضر بالماضي، فالرواية مبنية على تردد الأحداث في زمنين الزمن الراهن وهو زمن الواقع المعيشي، والزمن الماضي وهو الزمن التّاريخي، ويتمثّل في أزمنة مختلفة بعضها يعود إلى الثّورة وبعضها يعود إلى أحداث ما بعد الثّورة.

– الزّمن هو القاعدة والرّكيزة الأساسيّة في كلّ نصّ وفي كلّ عمل روائي، بالإضافة إلى المكان وأهميّته الكبيرة، فبدون زمن ومكان لا أهمية للعمل الرّوائي وللنّصّ عامّة.

– نلاحظ تعدّد الأمكنة والأزمنة في الرواية، وذلك ليس لهدف إفقاد الرّواية رونقها وجمالها الغني، إنّما يهدف خدمة النّصّ وإيصال الفكرة للمتلقّي.

وفي نهاية هذا المنجز أملي كبير أن أكون قد وفقت في هذا النوع من السرد بتوسل للقواعد الإجرائية للمنهج البنيوي.

قائمة المصادر والمراجع.

المصادر:

1- سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2016.

المراجع باللغة العربيّة:

1- عبد الرحمان محمد عيسوي، سيكولوجية الشّخصيّة، منشأة المعارف، مصر، د ط، 2002.

2- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، ج 2.

3- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990.

4- حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1991.

5- رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاري للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2006.

6- سعيد رياض، الشّخصيّة (أنواعها، أمراضها، وفن التعامل معها)، مؤسسة اقرأ القاهرة، مصر، ط 1.

7- سعيد يقطين، الكلام والخبر -مقدّمة السرد العربي-، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط 1، 2008.

8- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1997.

9- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصة، الدار التونسية، الجزائر، ط 1، 1985.

10- شريبط أحمد تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2009.

11- صبيحة عود زعرب، غسان كنفاي جماليات السرد في الخطاب.

12- ضياء غني لفتة، البنية السّردية في شعر الصّعاليك، دار الحامد، عمان، 2009.

13- عبد الحميد بورايو، منطق السرد- دراسات في القصة الجزائريّة الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1994.

14- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المؤسسة للدراسة والنشر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 1994.

15- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998.

16- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية في الرواية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعيّة، الحيزة، ط 1، 2009.

17- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط.

18- عز الدين جلاوجي، بنية النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، 2007.

19- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

20- محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند "نجيب محفوظ"، دار الوفاء، مصر، ط 1، 2007.

21- محمد يوسف نجم، فنّ القصّة، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط 4، 1963.

22- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004.

23- نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين أحمد علي باكثير ونجيب الكيلاني دارسة موضوعية، دار العلم والإمام، ط1، 2009.

24- وائل سيد عبد الرّحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، دار العلم والإيمان، عفر الشيخ، ط 1، 2009.

المراجع المترجمة:

1- تزفيتان تودوروف، تر: عبد الرحمان مزيان، مفاهيم السرديّة، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

2- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (البحث في المنهج)، تر: محمد المعتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 1997.

3- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط 1، 2003.

4- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلشا، المؤسسة الجامعة، بيروت، لبنان، ط 2، 1984.

5- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، 2013، الشّخصيّة الرّوائية بين أحمد علي باكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية، دار العلم والإيمان، ط 1، 2009.

المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1، 1997.

2 - أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 3.

3- الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 1999.

4- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 2، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، د ط، 1994.

5- سعيد غيلوس، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، دار البيضاء، بيروت، د.ط، 1985.

6- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط 1، 2002.

الرسائل الجامعية:

1-خطاب يمينة، مسعودي حسيبة، البنية الزمنية في رواية "زينب" لمحمد حسن هيكل، إشراف أ نبيلة زويش، الجزائر، مذكرة ليسانس، 2001- 2002.

فهرس الموضوعات.

- مقدّمة.....01.
- مدخل.....05.

الفصل الأوّل: البنية الزمنية والمكانيّة.

المبحث الأوّل: البنية الزمنية.

1-مفهوم الزمن.....15.
أ-لغة.....15.
ب- اصطلاحا.....16.
أ-جيرار جنيت.....17.
ب- إميل بنفنست.....18.
2- مفهوم الترتيب الزمني.....19.
3- مفهوم الاستباق.....21.
أ-الاستباقات الخارجيّة.....22.
ب- الاستباقات الداخليّة.....23.
3-2- وظائف الاستباق.....23.
3-2-1- وظيفة تكملية.....23.
3-2-2- وظيفة تكراريّة.....24.
4- مفهوم الاسترجاع.....25.
2-1- الاسترجاعات في الرواية.....26.
أ-الاسترجاعات الخارجيّة.....26.
ب- الاسترجاعات الداخلية.....28.
4-2- وظائف الاسترجاع.....29.
4-2-1- وظفية تكملية.....29.

4-2-2- وظيفة تكراريّة.....30.

4-2-3- وظيفة إنارة.....30.

المبحث الثّاني: البنية المكانيّة.

-مفهوم المكان.....32.

أ-لغة.....32.

ب- اصطلاحا.....33.

-تحديد المكان في الرواية.....33.

أ-الأماكن المفتوحة.....34.

ب- الأماكن المغلقة.....36.

الفصل الثّاني: بنية الشّخصيّة في الرّواية.

المبحث الأوّل: البنية الزمنية.

أ-لغة.....41.

ب- اصطلاحا.....42.

2-تصنيف الشّخصيّات.....45.

1-تصنيف غريماس.....45.

2- تصنيف فلاديمير بروب.....45.

3- تصنيف تزفيتان تودوروف.....46.

4- تصنيف فورستر.....46.

المبحث الثّاني: أنواع الشخصيات.

1-1-الشخصية الرئيسية.....49.

1-2- الشخصية الثانوية.....50.

1-3- الشخصية الهامشية.....51.

1-4- الشّخصيّة النّاميّة.....51.
1-5- الشخصية المسطحة.....52.
1-6- الشخصية المرجعية.....53.
1-7- الشخصية الواصلة.....54.
2- أهمية الشخصية في الرواية.....56.
3- أنماط الشخصية.....59.
خاتمة.....61.
قائمة المصادر والمراجع.....64.
فهرس الموضوعات.....68.
ملخص.

الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى رفع الستار عن تجربة متميزة للأديب جزائري معاصر، أنتج عددا من الأعمال السردية وخاصة رواية "أربعون عاما في انتظار إيزابيل" موضوع الدراسة التي مثلت لتجربة إبداعية جديرة بالاهتمام.

وعلى ضوء ما سبق حاول البحث تجلية البنية السردية في رواية "أربعون عاما في انتظار إيزابيل" ورسم معالمها حدودها وذلك لإعطاء الدراسة خصوصية التجربة الجزائرية والتي تعود بالثراء على الأدب الجزائري في مجال السرد ولأجل ذلك اخترت خطة بحث تتشكل مدخلا وفصلين، ضبط المدخل مفاهيم أولية للمصطلحات أما الفصل الأول يتضمن البنية الزمنية و المكانية .أما الفصل الثاني بنية الشخصيات.

وفي الأخير وصلت الدراسة إلى وجود خيط رفيع يربط بين ما قمت بدراسته في هذه الفصول والذي لا يتعدى صبر أغوار والغرض في أعماق العمل السردي.