الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

ⴰⵖⵡⵜⵉⵔⵉⵢⵏ ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵜⴰⵣⵣⴰⵢⵔⵜ ⵜⴰⵙⵙⴷⵉⵡⵉⵜ

ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵔⵜ ⵜⴰⵏⴰⵎⵓⵔⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⴰⵢⵔ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵜⴰⵙⵙⴷⵉⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⵜ ⴷ ⵜⵎⵙⵙⵓⵔⵉⵜ

جامعة مولود معمري – تيزي وزو

كلية: الآداب واللغات

قسم : اللّغة العربية وآدابها

UNIVERSITÉ MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU

FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES

DÉPARTEMENT : LANGUE ET LITTÉRATURE ARABES

شعرية السّرد في رواية نادي الصنوبر لربيعة جلطي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

– زكية أوراد

– تينهينان شعباني

إشراف الأستاذة:

– د. نورة بعيو

أعضاء لجنة المناقشة:

– أ.د. نبيلة زويش، أستاذة التّعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... رئيسا

– أ.د. نورة بعيو، أستاذة التّعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....مشرفا ومقرّرا

– أ. سامية مشتوب، أستاذة مساعدة (أ)، جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... عضوًا ممتحنا

السنة الجامعية: 2023–2024

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال الله تعالى: ﴿فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ وَاشْكُرُوا لِي وَلاَ تَكْفُرُونِ﴾.

سورة البقرة، الآية: 152.

فللّهِ الحمد على نعمائه، والصّلاة والسّلام على صفوة خلقه وأنبيائه، وعلى آله وأصحابه أجمعين، وبعد:

فالشكر لله أولاً وأخيرًا على ما أنعم علينا من خيراته ووفقنا في إنجاز وإتمام هذا البحث.

نتوجه بوافر الشّكر والعرفان والتّقدير للأستاذة الفاضلة "**نورة بعيو**" لإشرافها على هذه المذكرة، وما قدّمته لنا من نصح وإرشاد في أثناء كتابة البحث.

لكم جزيل الشّكر والعرفان والتّقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة، وكل أساتذة قسم اللّغة العربية.

زكية وتينهينان

إهـــــداء

أهدي بحثي هذا إلى أحلى هدية في الحياة، إلى معنى الحب والعاطفة، وأغلى إنسان في الوجود، إلى أمي الغالية أطال الله في عمرها

إلى من كان لي رمز القوّة والمثابرة في هذه الحياة، إلى من علّمني الصّبر ومهد لي طريق العلم والنّجاح، إلى أبي الغالي أطال الله في عمره.

إلى أقربائي الّذين ساندوني وقت الحاجة.

إلى كلّ عاشقٍ للقرآن الكريم.

زكيـــة

إهـــــداء

إلى اللّذين أفضلهما على نفسي أبي وأمي، اللّذان ضحيا من أجل سعادتي، أدعو الله أن يمدّ في عمر أمي وأن يرزق أبي نور القبر وجنة فردوس الأعلى.

إلى من هم اعتزازي ورمز فخري أختي وإخوتي الأعزاء.

إلى زوجي العزيز الّذي ساندي أيام العمل.

إلى صديقتي الحبيبة.

تينهينان

مقدمـة

مقدمة:

تعدّ الرّواية من أهم الأجناس الأدبية الّتي عرفت تطورًا كبيرًا، حيث استطاعت في فترة وجيزة أن تفرض نفسها على بقية الأنواع الأدبية الأخرى، فقد اهتم العديد من النّقاد والدّارسين، وحقّقت مكانة بارزة في السّاحة الأدبية واحتلّت رفوف المكتبات بقوّة، مستفيدة من كل الأبحاث والدّراسات المبذولة حولها لأنّها قريبة من الواقع المعيش ومعبِّرة عن أحداثه وصراعاته الدّاخلية، وطريقة طرحها واختيارها للموضوعات وكذلك انسجامها بين عناصرها الشّعرية والسّرد وإبراز جمالياتها وأبعادها الفنية.

وقد عرفت الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية كغيرها من الرّوايات التّجديد والإبداع.

ويظهر داخل الرّواية عناصر سردية يبدعها المؤلف بغرض التأثير في القارئ وجلب إنتباهه.

وقد وقع اختيارنا على أحد الأسماء الجزائرية، وهي "**ربيعة جلطي**" في روايتها "**نادي الصنوبر**". لذا كان موضوع بحثنا موسومًا بـ: "**شعرية السّرد في رواية نادي الصنوبر لربيعة جلطي**".

ومن الأسباب الّتي دفعتنا لاختيارنا هذا الموضوع نذكر:

- الاهتمام بجنس الرّواية، ورغبتنا في التعمق في دراسة الرّواية الجزائرية المعاصرة.
- رغبتنا في إبراز أهم التّقنيات السّردية الّتي اشتغلت عليها الرّواية الجزائرية الحديثة والمعاصرة.

ولمعالجة هذا الموضوع ارتأينا الإجابة على الإشكالية الآتية:

- ما هي الجماليات السّردية في رواية نادي الصنوبر؟ وقد أدّت الإشكالية إلى إدراج عدّة تساؤلات وهي كالآتي:
- ما هي مفاهيم الشّعرية عند النقاد الغربيين والعرب؟

- ما هي العلاقة بين الشّعرية والسّرد؟
- إلى أيّ مدى تحقّقت ملامح الشّعريّة المعاصرة في سرد نادي الصنوبر؟

وللإجابة على هذه التساؤلات قسمنا بحثنا هذا إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة شملت النتائج المتوصل إليها، فكان المدخل بعنوان: **(مفاهيم الشّعرية عند النقاد الغربيين)** وبعدها جعلنا الفصل الأوّل بعنوان **(ماهية السّرد والسّارد)**، تطرقنا فيه إلى مفهوم السّرد من النّاحية اللّغوية والاصطلاحية، وأنواع السّرد ووظائفه، وتناولنا أيضا مفهوم السّارد ووظيفته، في حين كان الفصل الثّاني موسومًا بعنوان: **(مظاهر شعرية السّرد وعلاقة السّارد بالشّخصية الحكائية في الرّواية)**، وقد شمل هذا الفصل علاقة السّارد بالشّخصيّة الحكائية، كما تطرقنا إلى أنواع السّرد ووظائفه، وأنهينا البحث بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج الّتي توصلنا إليها من خلال هذه الدّراسة، وقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج البنيوي الّذي يبحث في شعرية النّصوص الإبداعية وتقنياتها المختلفة.

واعتمدنا على مجموعة من المراجع الّتي ساعدت على إثراء البحث من أهمها:

- جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج).
- تزفيطان تودوروف: الشّعرية.
- آمنة يوسف: تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق.
- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلاً وتطبيقًا).

وأمّا عن الصعوبات التّي واجتهنا فقد تمثّلت في صعوبة استخراج شعرية السّرد، كذلك صعوبة الإلمام بجوانب الموضوع كلّها لاتساعه.

وفي الأخير نتقدّم بجزيل الشّكر إلى الأستاذة الفاضلة "**نورة بعيو**" الّتي أعانتنا بملاحظتها وتوجيهاتها، لإنهاء هذا البحث، كما نتقدّم بالشّكر إلى كلّ من قام بالمساعدة من قريب أو من بعيد والحمد لله رب العالمين.

مدخـــل:

مفهاهيم الشّعرية عند النّقد الغربيين والعرب

1- مفاهيم الشّعرية عند النّقاد الغربيين.

1-1- الشّعرية عند رومان ياكبسون.

1-2- الشّعرية عند جان كوهن.

1-3- شعرية النّثر عند تزفيطان تودوروف.

2- مفاهيم الشّعرية عند النقاد العرب.

2-1- الشّعرية عند أدونيس.

2-2- الشّعرية عند عبد الله محمد الغذامي.

1- مفاهيم الشّعرية عند النّقاد الغربيين:

تعدّدت مفاهيم الشّعرية عند النّقاد الغربيين من ناقد إلى آخر وذلك لاختلاف وجهات النظر، فلكل ناقد وجهة نظر خاصّة.

1-1- الشّعرية عند رومان ياكبسون:

يعرف ياكبسون الشّعرية «باعتبارها ذلك الفرع من اللّسانيات الّذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للّغة. وتهتم الشّعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشّعرية لا في الشّعر فحسب. حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة، وإنّما تهتم بها أيضًا خارج الشّعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية»[1] ومن هذا يتضح لنا أنّ الشّعرية لا تختص في الشّعر فقط بل نجدها أيضًا مهيمنة على الوظائف الأخرى للّغة، وأعطت لها الأولوية وذلك على حساب الوظيفة الشّعرية.

كما يطرح تعريفًا آخر في قوله «إنّ الدّراسة اللّسانية للوظيفة الشّعرية ينبغي أن تتجاوز حدود الشّعر. ومن جهة أخرى، لا يمكن للتحليل اللّساني للشّعر أن يقتصر على الوظيفة الشّعرية، فخصوصيات الأجناس الشّعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللّفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشّعرية المهيمنة وذلك في نظام هرمي متنوع»[2] ومن هنا يتضح أنّ شعرية ياكبسون مرتبطة باللّسانيات، حيث هيمنت الوظيفة الشّعرية على الوظائف الأخرى للّغة.

ويرى ياكبسون أنّ الوظيفة الشّعرية ليست الوظيفة «الوحيدة لفن اللّغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحدّدة، مع أنّها لا تلعب في الأنشطة اللّفظية الأخرى سوى دور تكميليّ

[1]- رومان ياكبسون، **قضايا الشّعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1988م، ص35.

[2]- المرجع نفسه، ص32.

وعرضيّ. ومن شأن هذه الوظيفة الّتي تبرز الجانب الملموس للدّلائل أن تعمّق بذلك الثنائية الأساسية للدّلائل والأشياء. وبالإضافة إلى ذلك لا يمكن للّسانيات، وهي تعالج الوظيفة الشّعرية، أن تقتصر على مجال الشّعر»[1] معنى ذلك أنّ الشّعرية واللّسانيات، تهتم بالوظيفة الشّعرية باعتبارها الوظيفة المهيمنة والمحدّدة على الوظائف الأخرى، وأنّ عليها أن تستمد من العلوم الأخرى لتتوسع في مجالها.

1-2- الشّعرية عند جان كوهن (Jean Cohen):

يعرف جان كوهن الشّعرية قائلاً: «الشّعرية علم موضوعه الشّعر»[2] بمعنى أنّ الشّعرية تركز على الشّعر حسب تصوره.

ويتجلى في تعريفه للشّعرية بقوله أنّها «الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادةً عن القصيدة»[3] أي أنّ الشّعرية تضيف طابعًا جماليًا خاصًا من الأحاسيس والمشاعر الّتي يولد بذلك قصيدة تكون فريدة من نوعها، ويقول أيضًا: «كلمة شعر هذه في العصر الكلاسيكي معنى لا لبس فيه. فقد كانت تعني جنسًا أدبيًا، أي القصيدة الّتي تتميز باستعمال النظم. أما اليوم فإنّ هذه الكلمة قد أخذت معنى أوسع، وذلك عقب التطوّر الّذي بدأ، فيما يبدو، مع الرومانسية»[4] معنى هذا أنّ كلمة شعر تطوّرت مع مرور العصور حيث توسعت، ففي العصر الكلاسيكي تعني جنسًا أدبيًا، أمّا في عصر الرّومانسية فقد أخذت معنى أوسع وأشمل وذلك عقب التطوّر الّذي شهدته.

وميّز جان كوهن ثلاثة أنماط من الشّعر «فالأوّل المعروف باسم القصيدة النثرية يمكن أن يُدعى قصيدة دلالية إذ لا يعتمد في الواقع إلاّ على هذا الجانب من اللّغة تاركًا

---

[1]- رومان ياكبسون، **قضايا الشّعرية**، ص31-32.

[2]- جان كوهن، **بنية اللّغة الشّعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1 1986م، (مدخل الكتاب).

[3]- المرجع نفسه، (مدخل الكتاب).

[4]- نفسه، (مدخل الكتاب).

الجانب الصّوتي غير مستغل شعريًا... أمّا الصّنف الثّاني الّذي يمكن أن ندعوه قصائد صوتية، لأنّه لا يعتمد من اللّغة إلاّ على عناصرها الصّوتية ... ومن هنا جاء اللّقب القدحي نثر منظوم الّذي أطلق على هذا الإنتاج ... فهذه الأشعار الّتي تكون الفئة الثّالثة تستحق أن نعطيها اسم الشّعر الصّوتي- الدلالي أو الشّعر الكامل»[1] حيث قسمت أنماط القصيدة إلى ثلاثة أنماط بحسب غلبة أحدهما على الآخر.

1-3- الشّعرية النّثر عند تزفيطان تودوروف:

يرى تودوروف «إنّ الشّعرية ما تزال إلى حد الآن في بداياتها، وهي تكشف عن كل العيوب المميزة لهذه المرحلة وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الّذي نجده فيها إلى الآن غير متقنٍ وغير ملائم، فالأمر يتعلّق بتقريبات أولية وتبسيطات مفرطة ولكّنها رغم ذلك ضرورية»[2] إذ يرى تودوروف أنّ الشّعرية لا تزال في البداية وهي تخطو جزءًا من الأبحاث وذلك بالتمسّك بالخطوات الأولى لكي تسير في اتّجاهها صحيح، فالشّعرية لا تهتم بالأدبية بقدر ما تهتم بالأدب، حيث يقول: «وجاءت الشّعرية فوضعت حدًّا للتوازي القائم على هذا النّحو بين التأويل والعلم في حقل الدّراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال النّوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامّة الّتي تنظّم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم الّتي هي علم النّفس وعلم الاجتماع ...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشّعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه»[3] أي أنّ الأدب بإمكانه أن يستعين من العلوم الأخرى بشرط أن يتبع القوانين الدّاخلية، فهو متحرك وفق قوانين داخلية، كي يحافظ على استمراريته. إذ يقول: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشّعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الّذي هو الخطاب

[1]- جان كوهن، **بنية اللّغة الشّعرية**، ص11-12.

[2]- تزفيطان تودوروف، **الشّعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط2 1990م، ص29.

[3]- المرجع نفسه، ص23.

الأدبي. وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجلّيًا لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازًا من انجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإنّ هذا العلم لا يُعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجرّدة الّتي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[1] اشتغال شعرية تودوروف على خصائص الخطاب الأدبي في بنيته المجردة، والبحث عن الخصائص الّتي تصنع فرادة الحدث الأدبي ويتحقق ذلك بالأدبية.

ويقول تودوروف: «فإنّ العلاقة بين الشّعرية والعلوم الأخرى، الّتي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعًا، هي علاقة تنافر (كما يبدو من الوهلة الأولى على الأقل). وهذا في الحقيقة أمرٌ يأسف له الانتقائيون شديد الأسف وهم كثيرون جداً بين رجال الأدب؛ فهم على أتم الاستعداد لقبول تحليل أدبيّ مستلهم من اللّسانيات، وآخر من التّحليل النّفسي، وثالث مقام على علم الاجتماع، مع تحليل رابع مُنْبن على تاريخ الأفكار،.... على وحدة موضوعها، أي الأدب»[2] ومنه يتبيّن لنا أنّ شعرية تودوروف تتخذ من العلوم الأخرى مساعدة لها (اللّسانيات، التّحليل النّفسي، علم الاجتماع...) وذلك على وحدة الموضوع وهو الأدب.

يرى تودوروف الشّعرية بأنّها تستطيع «أن تجد في كلّ علم من هذه العلوم عونًا كبيرًا ما دامت اللّغة جزءًا من موضوعها، وستكون العلوم الأخرى الّتي تعالج الخطابَ أقرب أقربائها علمًا، وأن جماع ذلك يكوّن حقل البلاغة في معناها الأوسع كعلم عام للخطابات»[3] فالشّعرية عند تودوروف هي الاهتمام بالخطاب الأدبي، فالشّعرية عنده موضوعها الخطابات. وذلك «إذا تناولنا هذه الكلمة في معناها الواسع، فإنّ كل شعرية هي شعرية بنيوية، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها، ما دام موضوع الشّعرية ليس مجموع الوقائع

[1]- تزفيطان تودوروف، **الشّعرية**، ص23.

[2]- المرجع نفسه، ص24-25.

[3]- نفسه، ص27-28.

الاختبارية (الأعمال الأدبية)، بل بنية مجرّدة (هي الأدب)»[1] ومنه يتضح أنّ شعرية تودوروف بنيوية تهتم بالبنية المجردة للأدب وتتخذ من العلوم الأخرى عونًا لها. ويقول: «يبدو لنا أنّ اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسمًا لكل ما له صلّة بإبداع كتب أو تألفيها حيث تكون اللّغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضّيق الّذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصّلة بالشّعر»[2] معنى أن مصطلح الشّعرية لديه ليس مجرد دراسة سطحية وإنّما هي معالجة داخلية ترتكز أساسًا على اللّغة.

وتبحث الشّعرية هنا عن جوهر العمل الأدبي خاصّة، إذ يرى تودوروف: «ولكي نبرر استعمالنا لهذه اللّفظة يمكننا التّذكير بأنّ أشهر الشّعريات، شعرية أرسطو لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي، ثمّ إنّ اللّفظة غالبًا ما استعملت بهذا المعنى في الخارج وقد حاول الشكلانيون الرُّوس في السابق بعثها، وأخيرًا تظهر في كتابات رُومان يَاكبسون لِتَعْنِي علم الأدب»[3] الشّعرية عند تودوروف هي نظرية تتصل بخصائص بعض أنواع الخطاب الأدبي وعند النّقاد الآخرين تعني علم الأدب.

وكما يرى أيضًا أنّ هناك علاقة بين الشّعرية والتّأويل: «إنّ العلاقة بين الشّعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل، فكل تأمل نظري في الشّعرية لم يُغذ بملاحظات حول الأعمال الموجودة لابدّ له أن يكون عقيمًا وغير إجرائي»[4] إذن فالعلاقة بين الشّعرية والتّأويل هي علاقة تكامل. يتحدث على أنّ التأويل يسبق الشّعرية: «إنّ التأويل يسبق الشّعرية ويليها في الآن نفسه فمفاهيم الشّعرية تمّ نحتها حسب متطلبات التّحليل الملموس، ولا يستطيع

[1]- تزفيطان تودوروف، **الشّعرية**، ص27.

[2]- المرجع نفسه، ص23-24.

[3]- نفسه، ص24.

[4]- نفسه، ص24.

التّحليل بدوره أن يتقدّم خطوة واحدةٌ إلاّ باستعمال الأدوات الّتي يصطنعها المذهب»[1] أنّ التأويل يسبق الشّعرية ويتبعها في الوقت نفسه.

نستنتج ممّا سبق فيما يخص الشّعرية عند الغربيين، أنّ شعرية رومان ياكبسون قد ارتبطت باللّسانيات (وفق المنظور اللّساني)، حيث حصر موضوعه في اللّغة ذاتها، واعتبر الوظيفة الشّعرية هي الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى، أمّا جان كوهن فقد تحدّث عن الشّعر والنّثر معًا مع غلبة الحضور الشّعري، وأمّا تزفيطان تودوروف فقد بُنيّت شعريته على الأدب كلّه، وذلك من خلال التّركيز على الخصائص الدّاخلية للخطاب الأدبي بوصفه إبداعًا، هدفه إبراز أدبية الأدب.

2- مفاهيم الشّعرية عند النقاد العرب:

حظيت الشّعرية باهتمام كبير من قبل النّقاد العرب، فقد استقت من الفكر الغربي واختلف النقّاد في تسميته فمنهم من سماها الشّعرية، وهناك من أطلق عليها مصطلح الشاعرية، لعلّ من أبرز من اهتم بها:

2-1- الشّعرية عند أدونيس:

حدّد أدونيس مصطلح الشّعرية، حيث يقول في كتابه الشعرية العربية: «نرى في ضوء ما قدمناه، أنّ كتابة الشّعر هي قراءةٌ للعالم وأشيائه، وهذه القراءة هي في بعض مستوياتها، قراءة لأشياء مشحونة بالكلام، ولكلام مشحونٍ بالأشياء. وسرُّ الشعريّة هو أن تظلّ دائمًا كلامًا ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمّي العالم وأشياءه أسماء جديدة- أي تراها في ضوء جديد»[2] إنّ سرّ الشعرية عند أدونيس هو الإبداع في الكلمات من حيث اللّفظ والسّمو بها، لكي تظهر في صورة شعرية جديدة.

---

[1]- تزفيطان تودوروف، **الشّعرية**، ص24.

[2]- أدونيس، **الشّعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص78.

ومن جهة أخرى تكمن الشعرية عند أدونيس، حيث يقول: «وتكمن الشعرية هنا في الكشف عن طاقات الإنسان، وعن رغباته المكبوتة، وفي تفجيرها بحيث تزول الهوّة الّتي تفصل بين انفعاله وفعله، بين رغبته وقدرته»[1] تكمن الشعرية العربية عند أدونيس من خلال إبراز مواهب الإنسان الخفية.

لقد تناول أدونيس الشّعرية من خلال اللّغة المجازية الّتي تتجسد في اللّغة العربية بحيث يقول: «في هذا نُدرك كيف أنّ اللّغة العربيّة في بُنيتها المجازيّة، أي في بنيتها الشعرية، تكون لغة تشويق للبحث، لمعرفة المجهول، ولتحصيل الكمال»[2] ويكون إدراك اللّغة العربية في بنية الشّعرية من خلال توظيف اللّغة المجازية ممّا تزيد من جمالية البحث وتسمو به.

ويعتبر أدونيس من أهم النقاد العرب المعاصرين الّذين صاغوا مفهومًا حديثًا للشعرية العربية، فيقول: «كانت شعرية الحداثة تتخطّى النموذجيّة والمرجعيّة وتتحرّك في أفق التّوكيد على الغرابة والتفرّد، والإبداع البادئ، ممّا يُجدّد باستمرار صورة الأشياء، وعلاقة الإنسان بها، ويجدّد أيضًا طرق استخدام اللّغة، وطرق الكتابة الشعرية»[3] شعرية الحداثة تتجاوز النموذجية والمرجعية وتطرقت في أفق التوكيد على الغرابة وتجدد دائمًا صورة الأشياء وطرق استعمال اللّغة والكتابة الشّعرية.

بنيت الشعرية عند أدونيس: «على جمالية الإسماع والإطراب، الّتي حوّلها الاستخدام السياسيّ، الخاص والإيديولوجيّ العام، إلى نوع من جماليةّ الإيصال الإعلاميّ بحيث يكون الشّعر فنًا قوليًا يؤثر بطريقته الخاصّة في نفوس النّاس – مدحًا أو هجاءً ترغيبًا أو ترهيبًا»[4] أُسست الشّعرية عند أدونيس على روعة الإسماع والإطراب بحيث حوّلها الاستعمال السّياسي

[1]– تزفيطان تودوروف، **الشّعرية**، ص62.

[2]– المرجع نفسه، ص77.

[3]– نفسه، ص95-96.

[4]– نفسه، ص23.

الخاص والإيديولوجي العام إلى نوع من بهاء الإيصال الإعلاميّ ويكون الشّعر فنًا يؤثر في نفوس النّاس.

نجد أدونيس متأثر بالشّعرية العربية القديمة وذلك من خلاله طرحه لقضية اللّفظ والمعنى، إذ نجده يقول: «أنّ الفصاحة في اللّفظ، لا في المعنى. وبما أنّ المعنى مشترك عام بين الأمم كلها، كما يرى الجاحظ، واللّفظ مقصورٌ خاصٌ، فإنّ الشعرية ليست في المعنى وإنّما هي في اللّفظ. ومن هنا تنبع القيمة الشعرية مما هو مقصورٌ خاصٌ: اللّغة، إذ لا سبيل إلى أن نعرف امتياز شعر ما وتفرّده، إلاّ بمعرفة الشيء الذي يُفرده عن سواه. وهذا الشيء بالنّسبة إلى الشّعر العربي، هو في رأي الجاحظ، لفظه ووزنه»[1] نلاحظ أنّ أدونيس يسمو من قيمة اللّفظ ويقصر من قيمة المعنى، فالمعاني مشترك عام مع جميع الأمم، أمّا الألفاظ فيختارها بعناية ويتضح أن أدونيس يؤيد رأي الجاحظ في تفضيله اللّفظ على المعنى.

2-2- الشّعرية عند عبد الله محمد الغذامي:

نجد عبد الله محمد الغذامي يميّز بين الشعرية والشاعرية في تعريفه للشّعرية وذلك من خلال قوله: «وبدلاً من أن نقول (شعرية) ممّا قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشّعر) ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذّهن، فبدلاً من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة (الشّاعرية) لتكون مصطلحًا جامعًا يصف (اللّغة الأدبية) في النثر وفي الشّعر»[2] بمعنى أنّ الشعرية تنحصر على الشّعر، وصعوبة استبدالها بمصطلح آخر كونه التصق في ذهن النقّاد، أما كلمة الشّاعرية توسعت لتشمل الأدب، ككل من النثر والشّعر. ويتمثل تحديده لمصطلح الشّعرية: «ويحدد تودوروف مجالات (الشاعرية) في ثلاثة هي:

---

[1]- أدونيس، **الشّعرية العربية**، ص34.

[2]- عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4 1998، ص21.

1- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2- تحليل أساليب النّصوص.

3- تسعى الشاعرية إلى اِستنباط الشفرات المعيارية الّتي ينطلق منها الجنس الأدبي»[1] يرى الغذامي أنّ شعرية تودوروف بنيوية تهتم بالبنية المجردة للأدب، وتتخذ من العلوم الأخرى عونا لها، ما دامت تتقاطع معها في مجال واحد. فإذا ما قيل: «ولقد سبقنا الاستخدام الشعبي في تعبيد الطريق لهذا المصطلح. فالنّاس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية، ومنظر شاعري وموقف شاعري. وهم لا يقصدون بذلك (الشّعر) وإنّما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخييلية، وهذه مؤهلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح»[2] فالموسيقى والمنظر والموقف كلّها قرائن تحيل على الطاقة الإيجابية لكلمة الشّاعرية.

وبهذا يعرف الغذامي الشّعرية بقوله: «فالشاعرية إذًا هي الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره. فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليلي داخلي له»[3] أي أنّ الشاعرية عند الغذامي تنبع من الأدب نفسه. والشّاعرية تنبع عن اللّغة لتصفها بأنّها: «لغة عن اللّغة. تحتوي اللّغة وما وراء اللّغة ممّا تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكّنها تختبئ في مساربها. وهذا تمييز للشاعرية عن اللّغة العادية»[4] فاللّغة الشّاعرية تختلف عن اللّغة العادية من خلال ما تطرئه من تغيرات في الأدب وهذا ما يميزها.

وقد ربط عبد محمد الله الغذامي الشّعرية بالأسلوبية، فهي تحتويها وتتجاوزها إذ يقول: «من هذا ندرك أنّ (الشّاعرية) تحتوي (الأسلوبية) وتتجاوزها، فالأسلوبية هي إحدى مجالات

[1]- عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)**، ص23.

[2]- المرجع نفسه، ص22.

[3]- نفسه، ص23.

[4]- نفسه، ص22.

الشاعرية (...) والأسلوبية وجود فقط لأنّ الأسلوبية تقوم على (توصيف الخصائص القولية في النصّ). وهي تتناول ما هو في لغة النصّ فقط»[1] نجد أنّ شعرية الغذامي مرتبطة بالأسلوبية نابعة من اللّغة ذاتها. وقال أيضًا: «ولعلّ أخطر الجوانب الّتي تضر بالتناول الأسلوبي الصرف هي اقتصاره على دراسة (الشفرة) دون (السياق). وهذا يفرض الحاجة إلى (الشّاعرية) التي تسعى إلى دراسة (الشفرة) لا لذاتها ولكن لتأسيس السياق منها كوجود قائم، وكتبشير باحتمال آت وهذا هو أسلك السبل لإنشاء نظرية للبيان، يستند إليها (الذوق الأدبي) لفحص أحكامه»[2] تظهر شمولية الشّعر من خلال الجمع بالشفرة والسياق على حد سواء، مما يساهم في خلق الجمالية داخل الخطاب الأدبي دون أن يقتصر فقط على خصائص اللّغة.

نلخص في الأخير أنّ عبد الله محمد الغذامي اتخذ مصطلح الشّاعرية بديلاً من الشّعرية، فالشاعرية يعنى مصطلحًا يصف اللّغة الأدبية في النثر وفي الشّعر.

[1]- عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)**، ص23-24.

[2]- المرجع نفسه، ص24.

الفصل الأوّل:

مـاهيـة السّـرد والسّارد

1- مفهوم السّرد.

1-1- لغة.

1-2- اصطلاحًا.

2- أنواع السّرد.

2-1- السّرد الآني.

2-2- السّرد التّابع.

2-3- السّرد المتقدّم.

3- وظائف السّرد.

4- مفهوم السّارد ووظيفته.

1- مفهوم السّرد:

1-1- لغة: وردت مفاهيم عديدة لمصطلح السّرد تنطلق من أصله اللّغوي، ففي لسان العرب "**ابن منظور**" في مادة (س، ر، د) عن «والسّرْدُ في اللُّغة تقْدِيمةُ شيء إلى شيء ما تأتي به مُتّسِقًا بعضه في أثر بعْض مُتتابعًا. سَرَدَ الحديث ونحوهُ يَسْرُدُهُ سَرْدًا إذا تابعه. وفُلان يَسْرُدُ الحديثَ سرْدًا إذا كان جيِّد السّياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلّم: لم يكن يسرد الحديث أي يتابعه ويستعجل فيه، وسَرَدَ القرآن: تابع قراءته في حَدْر منه. والسَّرد: المُتتابع وسرد فلان الصّوم إذا والاه وتابعه»[1] فالسّرد كما عرّفه ابن منظور في معجمه هو التتّابع في المعاني والأحداث، ومتتابع في النّسق والنّظام.

كما ورد في معجم مقاييس اللّغة: «(سرد) السّين والرّاء والدّال أصل مطرّد منقاس وهو يدلُّ على توالي أشياءَ كثيرة يتصل بعضها ببعض، من ذلك السّرْد: اسم جامعٌ للدروع وما أشبهها من عمل الحَلَق. قال الله جلّ جلالُه، في شأن داوود عليه السّلام: "وقَدِّرْ في السَّرْدِ"، قالوا: معناه ليكن ذلك مقدّرًا، لا يكون الثّقْب ضيقًا والمِسمارُ غليظًا، ولا يكون المسمار دقيقًا والثقب واسعًا، بل يكون على تقدير»[2] يعني أنّ مفهوم السّرد هو التّتابع والتّوالي والاتّساق، والانسجام بين اللّفظ والمعنى وبين الشّكل والمحتوى.

أمّا في معجم الصّحاح فورد كالآتي: «والسَّرْدُ: اسمٌ جامعٌ للدروع وسائر الحَلَقَ. وفلانٌ يسرُدُ الحديثَ سَرْدًا إذا كان جيّد السياقِ له. وسردْتُ الصومَ أي تابعْتُه. وقيل

---

[1]- أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب، مادة (س، ر، د)**، دار صادر، بيروت، مج3، ط1، 1990م، ص211.

[2]- ابن فارس بن زكريا لأبي الحسين أحمد، **معجم مقاييس اللّغة**، مج3، بتحقيق وضبط: عبد السّلام محمّد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1411هـ-1991م، ص157.

لأعرابي: أتعرف الأشهر الحُرمَ؟ فقال: نعم، ثلاثةٌ سَرْدٌ، وواحدٌ فردٌ. فالسَرْدُ: ذو القَعْدة وذو الحِجة والمحرَّم، والفردُ رجبٌ»[1] بمعنى التّرابط والتّتابع في الحديث وإيجاد السّياق الجيّد له.

1-2- اصطلاحًا: تعدّدت مفاهيم السّرد من النّاحية الاصطلاحية تبعًا لاختلاف النقاد والباحثين حيث نجد حميد لحمداني يتطرق لهذا المفهوم فيقول: «يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين: أولاهما: أن يحتوي على قصّة مَّا، تضُمُ أحداثًا معيّنة، وثانيتهما: أن يُعيّن الطريقة الّتي تُحكى بها تلك القصّة وتُسمى هذه الطّريقة سردًا، ذلك أنّ قصّة واحدة يُمكنُ أن تُحكي بطرق متعدِّدة، ولهذا السبب فإنّ السّرد هو الّذي يعتمدُ عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي»[2] بمعنى أنّ السّرد وسيلة يعتمدها السّارد لعرض أحداث القصّة، وبالتّالي ينقلها السّارد إلى المتلقي بطريقة فنّيّة إبداعية يراعي فيها عنصر الإثارة والتّشويق قصد التّأثير عليه.

ويضيف حميد لحمداني قائلاً: «إنَّ كون الحكي هو بالضرورة قصّة محكية يفترضُ وجود شخص يحكى، وشخصٍ يُحْكى له، أي وجود تواصل بين طرف أوّل، يدعى راويًا أو ساردًا (Narrateur) وطرف ثانٍ يدعى مرويًا له أو قارئًا (Narrataire)»[3] بمعنى أنّ هناك علاقة بين السّارد والقارئ، لأنّ القارئ ينقاد في سرد السّارد أو الكاتب.

أمّا آمنة يوسف فتعرّفه على أنّه «نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية»[4] أي أنّه نقل الحدث من صورة الواقع المشاهد إلى صورة لغوية عن طريق الكتابة. وتضيف بأنّه «الطريقة الّتي يختارها الرّوائي أو القاص أو حتى المبدع الشّعبي (الحاكي)

---

[1]- إسماعيل بن حماد الجوهري، **الصّحاح: تاج اللّغة وصحاح العربيّة**، ج2، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1399هـ-1979م، ص487.

[2]- حميد لحمداني، **بنية النّص السّردي (من منظور النقد الأدبي)**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص45.

[3]- المرجع نفسه، ص45.

[4]- آمنة يوسف، **تقنيات السّرد في النظريّة والتّطبيق**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 2005م ص38.

ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي. فكأنّ السّرد إذًا هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي»[1] أي أنّ السّرد نسج الكلام في صورة لغوية يتم تجسيده بالكتابة. وتضيف أيضًا «السّرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية) والرّواية، هي سردٌ، قبل كلّ شيء ذلك أنّ الرّوائيّ عندما يكتب روايةً ما، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع الّتي يريد سردها»[2] أي أنّ الرّواية هي سرد للأحداث، فالرّوائي ينظم الأسلوب الفني الّتي تتألّف منها قصّته ليمنحها شكلاً فنيًا متميزًا يؤثر في نفسية القارئ.

2- أنواع السّرد:

تتفاوت أنواع السّرد ما بين سرد آني، وسرد تابع وسرد متقدّم، لكلّ نوع من هذه الأنواع ميزاته الخاصّة الّتي ينفرد بها عن الأنواع الأخرى.

2-1- السّرد الآني (Narration simultanée): «وهو سرد في صيغة الحاضر معصر لزمن الحكاية أي أنّ أحداث الحكاية وعمليّة السّرد تدور في آن واحد»[3] بمعنى أنّ السّرد الآني يعتمد في سرده للأحداث على صيغة الحاضر المعاصر لزمن الحكاية. فيوظّف السّارد الأفعال المضارعة ليكون زمن الحكاية وعمليّة السّرد تدور في آن واحد.

والسّرد الآني «نظريًا النّوع الأكثر بساطة ففيه تطابق بين الحكاية والسّرد لكّن هذا التّطابق يمكن أن يرد في اتجاهين مختلفين:

- سرد حوادث لا غير يمحو كلّ أثر للفظ ويغلب كفة الحكاية على كفة السّرد.
- السّرد المتمثّل في مخاطبة الشّخصية لنفسها ويقع إلقاء الأضواء هنا على السّرد نفسه بينما يأخذ الحدث في الزّوال حتى لا يتبقى إلاّ النزر القليل من الحكاية»[4] حيث يعدّ

---

[1]- آمنة يوسف، **تقنيات السّرد في النظريّة والتّطبيق**، ص38-39.

[2]- المرجع نفسه، ص39.

[3]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلاً وتطبيقًا)**، دار الشؤون الثّقافية العامّة، العراق، بغداد د.ط، د.ت، ص98.

[4]- المرجع نفسه، ص99.

السّرد الآني من أكثر الأنواع بساطة لأنّه يرتكز في سرده على صيغة الحاضر، لكّن هذا التّطابق بين زمن السّرد وزمن الحكاية يمكن أن يرد في اتجاهين مختلفين. ففي الاتجاه الأوّلي يقوم السّارد بسرد حوادث لا غير. أمّا في الاتجاه الثّاني فتمثل في مخاطبة الشّخصية لنفسها.

- سرد آني (متزامن) (Simultaneous narration) سرد (narration) معاصر للمواقف والأحداث المحكية[1]»، فالسّرد الآني هو الحاضر المتزامن للعمل.

2-2- السّرد التّابع (Narration ultérieure): «أي السّرد الّذي يقوم فيه الرّاوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السّرد بأن يروي أحداثًا ماضية يعدّ وقوعها، وهذا هو النمط التّقليدي للسّرد بصيغة الماضي وهو اطلاقًا النّوع الأكثر انتشارًا»[2] يعدّ السّرد التّابع أكثر الأنواع استعمالاً، حيث يعرف منذ القدم.

وأفضل مثال على ذلك «المقدّمة التّقليدية للقصّة العجيبة كان يا ما كان في قديم الزّمان وسالف العصر والأوان أو حتى السّرد الوارد في محاضر الجلسات أو في نشرات الأنباء: اجتمعت اللّجنة الفلانية يوم كذا وقرّرت كذا وكذا»[3] وهذا النّوع مثالاً واضحًا عن السّرد التّابع.

سرد لاحق (تابع) (Subsequent narrating) «سرد يتبع للمواقف والأحداث المروية، سرد تابع posterior narration. وتتميّز معم أشكال الحكي بهذا النّوع من السّرد»[4].

«ويعد السّرد اللاّحق من الخصائص المميّزة للسّرد التّقليدي أو الكلاسيكي»[5].

---

[1]- جيرالد برنس، **قاموس السّرديات**، ص180.

[2]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلاً وتطبيقًا)**، ص97.

[3]- المرجع نفسه، ص79.

[4]- جيرالد برنس، **قاموس السّرديات**، ص192.

[5]- المرجع نفسه، ص155.

ترى آمنة يوسف أنّ «الاسترجاع، أو الفلاش باك (Flash black)، مصطلح روائيٌ حديث، يعني: الرّجوع بالذّاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب. وقد سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين، حيث بعد إتمام تصوير المشاهد، يقع تركيب المصوّرات فيمارس عليها التّقديم والتّأخير دون أن يكون بعض ذلك نشازًا طالما يظل الإطار الفني لعرض القصّة محترمًا»[1] الاسترجاع هو العودة بالأحداث الّتي مضت إلى الوراء سواءً كانت بعيدة أو قريبة، ويعتمد عليه المخرجين السينمائيين في تصوير المشاهد. كما تطرح مفهوم آخر في قولها: «الاسترجاع في بنية السّرد الرّوائي الحديث، تقنية زمنية تعني: أن يتوقف الرّاوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السّرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعًا ذكريات الأحداث والشّخصيات الواقعة قبل، أو بعد بداية الرّواية»[2] فهذا النّوع من السّرد يقوم باستذكار الأحداث والشّخصيات في زمن الحاضر ليسترجع الذكريات الّتي وقعت قبل أو بعد بداية الرّواية.

وقد عرّفه **سمير المرزوقي وجميل شاكر** بأنّه «عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزّمنية الّتي بلغها السّرد وتسمى كذلك هذه العمليّة الاستذكار Rétrospection»[3] والمقصود من هذا أنّ الاسترجاع ذكر أحداث سبق حدوثها في النقطة الزّمنية الّتي توقف فيها السّرد وتقوم باستذكار ما حدث في زمن الماضي (الرّجوع إلى الوراء).

أمّا **جيرار جنيت** يعرّفه بأنّه «العودة إلى الوراء متبوعة بقفزة إلى الأمام، أي بحذف تهمل جزءا طويلاً بأكمله من حياة البطل»[4] يعني أنّ الاسترجاع هو العودة إلى الوراء في

---

[1]– آمنة يوسف، **تقنيات السّرد في النظريّة والتّطبيق**، ص103.

[2]– المرجع نفسه، ص103–104.

[3]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلاً وتطبيقًا)**، ص76.

[4]– جيرار جنيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م، ص70.

زمن الحاضر، فالسّارد يسترجع الماضي في زمن حاضره، مما يجعله يهمل الكثير من حياة البطل.

أمّا **سعيد يقطين** الإرجاع (Analepse) «ويعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الّذي يحكى»[1] بمعنى ايقاف أحداث الرّواية واسترجاع أحداثًا وقعت في زمن الماضي (العودة إلى الوراء) أي يسترجع الماضي في زمن الحاضر.

ومن وجهة نظر "**سيزا قاسم**" الاسترجاع (Analpse) «يترك الرّاوي مستوى القصّ الأوّل ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لحدوثها، والماضي يتميّز أيضًا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضٍ بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع»[2] فالاسترجاع هو العودة إلى الوراء في النقطة الزّمنية الّتي بلغها السّرد، ويتميز بمستويات مختلفة، إمّا الماضي القريب أو البعيد. ويعرّفه بأنّه «الاعتماد على الذّاكرة لعرض الاسترجاع، وهو من التقنيات المستحدثة في الرّواية بعد أن انتفى مفهوم الرّاوي العالم بكل شيء، وتحوّل الرّوائيون إلى مفهوم آخر هو مفهوم المنظور، فالاعتماد على الذّاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشّخصية ويصبغه بصبغة خاصّة يعطيه مذاقًا عاطفيًا»[3] فالاسترجاع يعتمد على الذاكرة، فهي من التقنيات الحديثة الّتي تعتمدها الرّواية، ممّا يعطيه مذاقًا عاطفيًا ينجذب إليه المتلقي.

يعد الاسترجاع (analepsis) «مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقًا من لحظة الحاضر استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر (أو اللّحظة الّتي تنقطع عندها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنيًا لكي تخلى مكانًا للاسترجاع)»[4] يعد الاسترجاع إحدى

---

[1]– سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن، السّرد، التبئير)**، ص77.

[2]– سيزا قاسم، **بناءُ الرّواية – دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ**–، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة 2004م، ص58.

[3]– المرجع نفسه، ص64.

[4]– جيرالد برنس، **قاموس السّرديات**، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م، ص16.

المفارقات الزّمنية الّتي يعتمدها الرّوائي في سرده لأحداث الرّواية، فالاسترجاع هو العودة إلى الماضي انطلاقًا من لحظة الحاضر.

2-3- السّرد المتقدّم (Narration antérieur): «سرد استطلاعي يتواجد غالبًا بصيغة المستقبل وهو نادر في تاريخ الأدب»[1] بحيث يعتمد فيه السّارد على توظيف زمن المستقبل، ويكون نادرًا في تاريخ الأدب.

يرى **جيرار جنيت** «الاسستباقات من الواضح أن الاستشراف، أو الاستباق الزّمنيّ أقل تواترًا من المحسِّن النقيض، وذلك في التّقاليد السّرديّة الغربيّة على الأقل، هذا مع أنّ الملاحم الثلاث الكبرى القديمة، وهي الإلياذة والأوديسة والإنياذة، تبتدئ كلّها بنوع من المجمل الاستشرافي الذي يؤيّد إلى حدّ ما القاعدة الّتي يطبقها تزفيتان تودوروف على السّرد الهوميريّ، ألا وهي: حبكة القدر»[2] بمعنى أنّ الاستشراف عكس الاسترجاع وأقل استعمالاً ويأتي في الرّوايات الغربية، ويظهر ذلك في الإلياذة والأوديسة والإنياذة، الّتي تبدأ كل منها بالسّرد الإستشرافي.

والسّرد الاستشرافي «يسمى النسق الاستشرافي الصاعد، لأنّه يستبق الأحداث في الواقع. ويصعد بها سرديًا قبل وقتها الوقائعي محدثًا ما يسمى بالسّرد الاستشرافي، ويكثر هذا النسق في روايات الخيال العلمي»[3] بمعنى أن السّرد الاستشرافي هو التنبؤ لأحداث الحكاية لم يتم وقوعها بعد، مما يتيح للقارئ الرغبة بالاطلاع إلى مّا سوف يحدث لاحقًا.

فالاستباق «بمعنى عمليّة سردية تتمثّل في ايراد حدث آت أو الاشارة إليه مسبقًا وهذه العمليّة تسمى في النقد التّقليدي بسبق الأحداث Anticipation»[4] فالسّرد الاستباقي

---

[1]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلاً وتطبيقًا)**، ص97.

[2]- جيرار جنيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ص71.

[3]- نورة بن محمد بن ناصر المري، **البنية السّردية في الرّواية السّعودية**، ص71.

[4]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلاً وتطبيقًا)**، ص76.

هو ذكر حدث لم يحن وقته بعد، والاطلاع إلى المستقبل وسبق الأحداث ممكن أن يتحقق أو العكس.

ومن وجهة نظر **آمنة يوسف** «تقديم الأحداث اللاّحقة والمتحققة –حتمًا– في امتداد بنية السّرد الرّوائي، على العكس من التوقع الّذي قد يتحقق وقد لا يتحقق، لاحقًا»[1] أي أنّ السّرد الاستباقي هو تقديم أحداث لاحقة لم يتحقق بعد، وهي حتمية ممكن أن يتحقق لاحقًا وممكن أن لا يتحقق. وحدّدت تعريفًا آخر فقالت: «تجدر الإشارة إلى أنّ الاستباق تقنية زمنية تجيء –عادة– في بنية الرّواية التقليدية على وجه الخصوص، وتؤدي إلى قتل عنصري التشويق والمفاجأة الفنيين، لدى القارئ، حين يعلن الرّاوي التقليدي عن الأحداث قبل وقوعها»[2] تكون عادة تقنية الاستباق في بنية الرّواية التقليدية، ويكون ذلك حين يعلن الرّاوي التقليدي استباق الأحداث اللاّحقة ويؤدي إلى قتل عنصري التشويق والمفاجأة الفنيين، لدى القارئ.

ويعرف **سيزا قاسم** الاستباق بأنّ: «هذه الظّاهرة نادرة في الرّواية الواقعية وفي القص التّقليدي عمومًا وذلك بالرّغم من أنّ الملاحم الهوميرية تبدأ بنوع من تلخيص الأحداث المستقبلة»[3] السّرد الاستباقي يكاد ينعدم في الرّواية الواقعية وفي القصّ التقليدي، ويظهر في الملاحم الهوميرية لكّنها على شكل أقدار، مما يؤدي إلى قتل عنصر التشويق والمفاجأة. ويقول أيضًا «أنّ الرّاوي يحكي قصّة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع قبل وبعد، لحظة بداية القصّ ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاّحقة دون إخلال بمنطقية النصّ ومنطقية التسلسل الزّمني»[4] بمعنى أنّ الرّاوي عند سرده للأحداث، يشير إلى أحداث لاحقة، وذلك دون حدوث خلل في التسلسل الزّمني. فتنبؤ (إستشراف) Foreshadowing «التّقنية

[1]– آمنة يوسف، **تقنيات السّرد في النظريّة والتطبيق**، ص119.

[2]– المرجع نفسه، ص120.

[3]– سيزا قاسم، **بناءُ الرّواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ**، ص65.

[4]– المرجع نفسه، ص65.

أو الأداة الفنية الّتي يشار من خلالها لأحد المواقف أو الأحداث مقدمًا»[1] السّرد الاستشرافي عبارة عن توقعات وتنبؤات لأحداث أو مواقف ستحدث سردها لاحقًا.

تكمن خاصية سرد إستباق (Prolepsis) «أحد أشكال المفارقة الزّمنية الّذي يتجه صوب المستقبل انطلاقًا من لحظة الحاضر؛ استدعا حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر (أو اللّحظة الّتي ينقطع عندها السّرد التتابعي الزّمني لسلسلة من الأحداث لكي يخلى مكانًا للاستباق (prospection، flashforward، anticipation)»[2] السّرد الاستباقي هو أحد أشكال المفارقة الزّمنية، الذي يسرد الأحداث مُسبقًا والتطلّع إلى المستقبل، وهذا النّوع من السّرد يولد عنصر التّشويق لدى القارئ.

"فالاستباق له مجموعة من الوظائف تتمثل في:

- نعتبر مشاركة القارئ في النّص لكي يتبع ما يحدث في الأحداث والشّخصيات يمنحه الإحساس ما يحدث داخل الرّواية. من أبرز وظائف الاستباق، إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطوّر الشّخصية والحدث من خلال الاستشرافات.
- إنّ الأنباء بمستقبل حدث ما، من خلال الإشارات والإيحاءات والرّموز الأولية تمنح القارئ إحساسًا بأنّ ما يحدث في داخل النصّ من حياة وحركة وعلاقات لا يخضع للصدفة.
- الاستباقات تكون بمثابة تمهيد، وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسية وهامة.
- الاستباقات تكون أيضًا بمثابة إعلان عن حدث ما، انتهى إليها الحدث فيكشفها الرّاوي للقارئ.

[1]- جيرالد برنس، **قاموس السّرديات**، ص73.

[2]- المرجع نفسه، ص158.

- الاستباقات تلقي الضّوء على حدث ما بعينه لما يحمله من دلالات عميقة يمكن تفجيرها أمام القارئ من خلال تقنية الاستباق"[1] يعتمد الاستباق على مجموعة من الوظائف هي مشاركة القارئ في النصّ لكي يتبع ما يحدث في الأحداث والشّخصيات يمنحه الإحساس ما يحدث داخل الرّواية.

3- وظائف السّرد:

تتمثل وظائف السّرد في: «رابع ميدان للبحث على مستوى السّرد القصصي هو وظائف السّارد فبعد ضبط تواجدات السّارد المختلفة في النصّ القصصي يبدو من المفيد أن نضبط وظائفه في السّرد»[2] أنّ أهم وظيفة من وظائف السّارد هي وظيفة السّرد نفسها.

3-1- وظيفة سردية:

وظيفة السّرد نفسه هي وظيفة «بديهية إذ أنّ أول أسباب تواجد الرّاوي سرده للحكاية»[3] يتضح أنّ هذه الوظيفة هي الوظيفة الرّئيسية للرّاوي، فالسّارد متواجد دومًا في الحكاية لكن برؤية متنوعة.

ونجد تعريفًا آخرًا لها تتمثّل في «أوّل هذه المظاهر هو القصّة طبعًا، والوظيفة الّتي ترتبط به هي الوظيفة السّردية المحضة، الّتي لا يمكن أيّ سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السّارد، الّتي يمكنه كثيرا أن يحاول، كما فعل بعض الرّوائيّين الأمريكيين- أن يحصر فيها دوره»[4] تكون هذه الوظيفة غالبًا في القصّة، وأهم وظيفة تربط السّارد به ويتواجد كعنصر رئيسي، ولا يمكن له الانحياد عنها لأنّه سيفقد في الوقت نفسه صفته كسارد، ودوره الذي يؤديه داخل القصّة.

---

[1]- ينظر، أسماء دربال، **زمن السّرد في روايات فضيلة الفاروق**، أطروحة ماجستير، إشراف الدكتور: عز الدين بوبيش كلية الآداب واللّغات، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 1434هـ-2013م، ص36.

[2]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلاً وتطبيقًا)**، ص103-104.

[3]- المرجع نفسه، ص104.

[4]- جيرار جنيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ص264.

3-2- وظيفة تنسيق Régie:

وظيفة تنسيق تتمثل في أنّ «السّارد يأخذ كذلك على عاتقه التنظيم الدّاخلي للخطاب القصصي (تذكير بالأحداث أو سبق لها، ربط لها أو تأليف بينها ...) وقد ينص على هذه الوظيفة حين يبرمج السّارد عمله مسبّقا كما في الجملة التالية: سوف أقص عليكم الأحداث الّتي وقعت في مكان كذا (...) وسنرى فيما بعد كيف تعقدت الأمور بحيث (...)»[1] يقوم السّارد بهذه الوظيفة بالتنظيم الداخلي للخطاب القصصي فيقوم مثلا بالتذكير بالأحداث أو استباقها أو ربطها أو تأليف بينها، وذلك كله من أجل أن يقدمه في صورة منظمة ومنسقة.

3-3- وظيفة إبلاغ Communication:

وظيفة إبلاغ «تتجلى في ابلاغ رسالة للقارئ سواء كانت تلك الرّسالة الحكاية نفسها أو مغزى أخلاقيًا أو انسانيًا، كما في الحكايات الواردة على لسان الحيوان»[2] تبدو هذه الوظيفة على شكل إبلاغ رسالة للقارئ، ويختلف المضمون المراد من تلك الرّسالة إما أخلاقيًا أو إنسانيًا.

3-4- وظيفة انتباهية Phatique:

وظيفة انتباهية «وهي وظيفة يقوم بها السّارد تتمثّل في اختبار وجود الاتصال بينه وبين المرسل إليه وتبرز في المقاطع الّتي يتواجد فيها القارئ على نطاق النّص حين يخاطبه السّارد مثلا بصفة مباشرة كأن يقول الرّاوي في الحكاية العجيبة الشّعبية: قلنا، يا سادة يا كرام»[3] يتضح في هذه الوظيفة وجود تواصل بين السّارد والمرسل إليه، حين يخاطب السّارد القارئ بصفة مباشرة، وذلك من أجل أن يلفت انتباه القارئ.

---

[1]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلاً وتطبيقًا)**، ص104.

[2]- المرجع نفسه، ص104-105.

[3]- نفسه، ص105.

ويظهر تعريفًا آخر للوظيفة الانتباهية (Phatic Function) «إحدى الوظائف الرّئيسية للتواصل الّتي يمكن بها بنينة أي فعل من أفعال التواصل (اللّفظي) وتوجيهه. فعندما يتم التركيز في فعل التواصل على قناة الاتصال(عوضًا من أي من العوامل الأخرى المكوّنة للتواصل) يكون لهذا الفعل وظيفة انتباهية، وخاصّة، تلك الفقرات السّردية الّتي تركز على الصّلة السيكولوجية بين الرّاوي Narrator والمروى له Narratee»[1] فالوظيفة الانتباهية إحدى الوظائف الرّئيسية للتواصل، وتكون هناك علاقة تواصل بين السّارد والمسرود له والمروي له عن طريق قناة الاتصال، ويوظّف ألفاظ دقيقة ومباشرة في الفقرات السّردية ممّا يثير إنتباه المروي له.

3-5- وظيفة استشهادية Testimoniale:

وظيفة استشهادية «تظهر هذه الوظيفة مثلا حين يثبت السّارد في خطابه المصدر الّذي استمد منه معلوماته أو درجة دقة ذكرياته كأن يقول: وقعت هذه الحادثة، أن كنت أتذكرها جيّدًا (كان صدقني ربي بالدارجة التونسية) عام 1956»[2] تظهر هذه الوظيفة حين يقوم السّارد في محاولة إثبات المصدر الّذي استمد منه معلوماته.

3-6- وظيفة إيديولوجية idéologique:

وظيفة ايديولوجية «نقصد هنا النّشاط التفسيري للرّاوي وهذا الخطاب التفسيري أو التأويلي يبلغ ذروته في الرّوايات المعتمدة على التّحليل النّفسي كأن تشعل نظرة امرأة نيران الحب في قلب البطل فيوقف الرّاوي سرده ويتحدث عن الحبّ بصفة عامّة أو يفسر أسباب نشوء الحبّ عنده بطله»[3] تتمثّل هذه الوظيفة في تفسير وتحليل بعض

[1]- جيرالد برنس، **قاموس السّرديات**، تر: السيد إمام، ص147.

[2]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلاً وتطبيقًا)**، ص105.

[3]- المرجع نفسه، ص105.

القضايا المعلقة، كأن يتحدث عن قصة حبّ ثمّ يوقف الرّاوي سرده ويتحدث عن الحبّ وأسباب نشوءه.

والوظيفة الإيديولوجية (The narrator is ideological function) «هي وظيفة تتعلّق بالخطاب التنويري أو التّربوي أو الأخلاقي أو المذهبي الّذي يحمله الرّاوي في عباراته، وفي طريقة سرده للأحداث، وتتعلّق أيضًا بالقوانين الّتي يستعملها في ترابط هذه الأحداث، إذ تكشف هذه القوانين عن الاتجاه الفكري الذي تدعو له القصّة، أو تعبر عنه، فقد يصاغ موت البطل على أنّه مسبب عن أفعاله الشّريرة الّتي جلبت عليه نقمة السّماء»[1] تتعلّق هذه الوظيفة بتقديم توجيهات تربوية وأخلاقية في سرده للأحداث، وتتعلّق أيضًا باستعماله للقوانين الّتي تربط الأحداث إذ إنّما تحمل مغزى معين تدعو إليه القصّة، فمثلا عن ذلك عندما يعلن موت البطل وأنّه تسبب في مشاكل كثيرة.

3-7- وظيفة إفهامية أو تأثيرية Impressive ou conative:

وتتمثّل في «ادماج القارئ في عالم الحكاية ومحاولة اقناعه أو تحسيسه وتبرز هذه الوظيفة خاصّة في الأدب الملتزم أو الرّوايات العاطفية»[2] تتجسد هذه الوظيفة في محاولة إقناع القارئ والتأثير عليه، وتظهر هذه الوظيفة خاصّة في الأدب الملتزم أو الرّوايات العاطفية.

ونجد تعريفًا آخر للوظيفة الإفهامية (Conative function) «إحدى وظائف الاتصال الّتي يمكن على أساسها بنية أي فعل من أفعال التّواصل (اللّفظي). عندما يتركز فعل الكلام على المرسل إليه (عوضا من العوامل الأساسية الأخرى للتواصل) يكون له وظيفة إفهامية»[3]

---

[1]- عبد الرّحيم الكردي، **الرّاوي والنّصّ القصصي**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص65.

[2]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلاً وتطبيقًا)**، ص106.

[3]- جيرالد برنس، **قاموس السّرديات**، ص36.

فالوظيفة الإفهامية هي إحدى وظائف الاتصال بمعنى فعل من أفعال التواصل اللّفظي ويرتكز على المروي له من خلال إقناعه وتأثير عليه.

3-8- وظيفة انطباعية أو تعبيرية Expressive:

وظيفة انطباعية أو تعبيرية «نقصد هنا تبوء السّارد المكانة المركزية في النّص وتعبيره عن أفكاره ومشاعره الخاصّة وتتجلى هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذّاتية Autobiographie (أنظر الأيام لطه حسين) أو الشّعر الغزلي»[1] تتجلى هذه الوظيفة في أدب السيرة الذّاتية، حين يقوم النّاقد بالتّعريف بشخصيته من خلال ذكر الأعمال الّتي قام بها وذلك بالتّعبير عن أفكاره ومشاعره خاصّة.

وتسمى أيضًا الوظيفة الانفعالية (Emotive function) بـ: «إحدى وظائف التّواصل الّتي يمكن على أساسها بنينة وتوجيه أي فعل من أفعال التّواصل (اللّفظي)؛ الوظيفة التّعبيرية expression function، عندما يرتكز فعل التواصل على المرسل (عوضًا عن أي من عناصر التّواصل الرّئيسية الأخرى) يكون لهذا الفعل وظيفة انفعالية»[2] الوظيفة الانفعالية أو التّعبيرية هي إحدى وظائف التّواصل، بمعنى فعل من أفعال التّواصل اللّفظي وترتكز هذه الوظيفة في فعل التّواصل على الرّاوي، عوضا عن أي من عناصر التّواصل الرّئيسية الأخرى.

4- مفهوم السّارد ووظيفته:

4-1- مفهوم السّارد:

السّارد: «واحد من شخوص القصّة، إلا أنّه قد ينتمى إلى عالم آخر غير العالم الّذي تتحرّك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها، ويسمح له بالحركة في زمان

[1]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلاً وتطبيقًا)**، ص106.

[2]- جيرالد برنس، **قاموس السّرديات**، ص57.

ومكان أكثر اتساعًا من زمانها ومكانها»[1] فالسّارد يمكن أن يكون مشاركًا داخل القصّة أو غير مشاركًا فيها.

والسّارد «ليس هو المؤلف، أو صورته، بل هو موقع خيالي ومقالي يصنعه المؤلف داخل النصّ، قد يتفق مع موقف المؤلف نفسه وقد يختلف، وهو أكثر مرونة، وأوسع مجالاً من المؤلف، لأنّه قد يتعدّد في النصّ الواحد، وقد يتنوّع، وقد يتطوّر، حسب الصورة الّتي يقتضيها العمل القصصي ذاته»[2] فالسّارد يكون واحد من شخوص القصّة ويكون أكثر معرفة من المؤلف نفسه، ويتعدّد في النص الواحد ويتنوّع حسب العمل القصصي ذاته.

فالسّارد «غير الشّخصية، وغير المؤلف، بل هو موقع، أو دور أو وظيفة أو سلطة، يجعلها الكاتب في صورة إنسان أو في صورة أي شيء آخر له وعي إنساني»[3] أي أنّ السّارد الّذي يكون داخل القصّة له دوره ووظيفته، ويملك السّلطة التام لأنّه يدرك جميع تفاصيل الأحداث وما يدور في أفكار الشّخصيات الأخرى.

يعتبر السّارد إذن «أداة للإدراك والوعي، وأداة للعرض، بالإضافة إلى ذلك، فإنّه ذاتٌ لها مقومّاتها الشّخصية الّتي تؤثر – إيجابًا أو سلبًا – على طريقة الإدراك، وعلى طريقة العرض، وهو بهذا يقف في المنطقة الّتي تفصل بين المؤلف والشّخصيات، والمنطقة الّتي تفصل بين القارئ والنصّ، والمنطقة الّتي تفصل بين العالم الفني المسجل في النصّ والصّورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن قارئ هذا النّص»[4] فالسّارد أداة للتّعبير عن أفكاره، من أجل أن يؤثر على القارئ عن طريق إدراك عالم الرّواية وما تحتويه في الدّاخل.

---

[1]– عبد الرحيم الكردي، **الرّاوي والنصّ القصصي**، ص17.

[2]– المرجع نفسه، ص17–18.

[3]– نفسه، ص18.

[4]– نفسه، ص18.

فالسّارد «هو المرسل، الّذي يقوم بنقل الرّواية إلى المروي له، أو القارئ (المستقبل) وهو شخصية من ورق – على حدِّ تعبير بارت. وهو – لأنّه كذلك-: وسيلة أو أداةٌ تقنية يستخدمها الروائي (المؤلف) ليكشف بها عن عالم روايته»[1] بمعنى أنّ المؤلف هو الّذي ينقل الرّواية إلى القارئ وذلك بواسطة الكتابة، وهو أيضًا تقنية يستخدمها ليجذب القارئ إليه، وتكون التقنيات الّتي يستخدمها من أجل أن يكشف عن روايته.

يختلف السّارد عن المؤلف حسب مفهوم أمنة يوسف «هو شخصية واقعيةٌ –من لحم ودم– ذلك أنّ الرّوائي (المؤلف)، هو خالق العالم التخييلي، الّذي تتكوّن منه روايته. هو الّذي اختار تقنية الرّاوي كما اختار الأحداث والشّخصيات الرّوائية والبدايات والنهايات وهو –لذلك (أي الرّوائي)– لا يظهر ظهورًا مباشرًا في بنية الرّواية– أو يجب أن لا يظهر– وإنّما يتستر خلف قناع الرّاوي، معبرًا –من خلاله– عن مواقفه (ورؤاه) السّردية المختلفة»[2] يقصد أنّ السّارد هو الّذي ينقل لنا أفكاره ومشاعره بأسلوبه الخاص حيث ينقلنا إلى عالمه الافتراضي ويكون ذلك عن طريق الرّواية الّتي تتكوّن من الأحداث والشّخصيات الرّوائية كما أنّها لها بداية ونهاية، فالمؤلف يتوارى خلف السّارد ويعبّر عن مواقفه السّردية المختلفة (الشّخصيات، الأحداث، البدايات والنّهايات...). هناك اختلاف بين السّارد والمؤلف ويظهر ذلك أنّ: «الرّاوي كما نعلم، ليس هو تمامًا الكاتب، أو كما سبق وذكرنا هو الكاتب وقد دخل هذا الأخير عالم قصّة، فوضع بينه وبين ذاته مسافة تخوله دخول هذا العالم الذي هو عالم الشّخصيات التي يحكي عنها»[3] توجد مفارقة بين السّارد والمؤلف وذلك أنّ السّارد يحكي داخل القصّة أما المؤلف هو الّذي يُدوّن أحداث القصّة.

للسّارد دور مهم في الرّواية إذْ "تعدُّ تقنية الرّاوي من أهمّ تقنيات الرّواية، فلا رواية بدون سارد، فقد حافظ الرّاوي على مكانته وأهميته بوصفه عنصرًا فنيًا مُلازمًا لجميع أنواع

[1]– آمنة يوسف، **تقنيات السّرد في النظريّة والتطبيق**، ص40.

[2]– المرجع نفسه، ص40–41.

[3]– يمنى العيد، **تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010م، ص263.

القص منذ القديم في الأدب الشّفهي إلى العصر الحديث، حيث يصوغ القصّة بطريقته الخاصّة سواء كانت من وحي خياله، أم سمعها من مبدع القصّة نفسه، أم سمعها من راوٍ مثله، ثمّ يقوم بسردها على مستمعيه فغيابُ الرّاوي هو غياب كليٌّ للقصّة. وقد بقي هذا الدّور المهم لصيقًا بالرّاوي حتى بعد ظهور الحكايات والقصص والرّوايات المكتوبة، وازدادت أهميته بعد ظهور السّرديات الّتي اهتمت بالرّوايات بشكل أعمق، فاِهتمت بتقنية الرّاوي ووسّعت من دراسته، فبرز لدينا أنماط عديدة من الرّواة: كالرّاوي العليم بكلّ شيءٍ، والرّاوي بضمير المتكلّم والرّاوي بضمير الغائب، والرّاوي المشارك، والرّاوي الشّاهد، وغيرها من أنماط الرّواة، علمًا بأنّ الرّاوي في الرّواية الواحدة قد يتمظهر بعدّة أنماط، فيكون راويًا عليمًا بكل شيء، وتارةً لا يعرف إلاّ ما تعرفه الشّخصية، وقد يتكلّم بضمير المتكلّم، ثمّ يترك ذلك لضمير الغائب، وقد يكون شاهدًا، وهكذا .... وفق ما يتطلبه سياق الرّواية"[1] السّارد من أساسيات الرّواية لا يمكن الاستغناء عنه بحيث يقوم بصياغة القصّة سواءً كانت خيالية أو حقيقية، فغيابه هو غياب كلّي للقصّة أي أنّ بدونه لا وجود للقصّة، ممّا أدى إلى بروز أنماط عديدة من الرّوات مثل: السّارد العليم بكل شيء وغير العليم بكل شيء...الخ ووفق طريقة صياغة الرّواية.

4-2- وظيفة السّارد:

للسّارد وضعيتان في الحكي «إمّا أن يكون الرّاوي خارجًا عن نطاق الحكي (Narrateur Hétérodiégétique)، أو أن يكون شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، فهو إذا راوٍ مُمثّل داخل الحكي (Narrateur homodiégétique) وهذا التّمثيل له مستويات، فإمّا أن يكون الرّاوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، يتنقل أيضًا عبر الأمكنة، ولكّنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث، وإمّا أن يكون شخصية رئيسية في القصّة»[2] يتجلى السّارد بمظهرين،

[1]- ينظر، وليد حامد محمّد الجعل، **شعرية السّرد "في روايات ليلى العثمان"**، أطروحة ماجستير، إشراف الدكتور: وليد محمود أبو ندى، كلية الآداب، قسم اللّغة العربيّة، الجامعة الإسلامية، غزة، 1436هـ-2015م، ص42-43.

[2]- حميد لحمداني، **بنية النصّ السّردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص49.

قد يكون السّارد خارج عن نطاق الحكي بمعنى مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، يتنقل عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك في الأحداث، أو أن يكون موجود داخل الحكي بمعنى شخصية مساهمة في القصّة (يمكن أن يكون شخصية رئيسية في القصّة).

إنّ السّارد «يمكن أن يكون راويًا خارج الحكى (extradiegetic) أو داخل الحكى (intradiegetic)، وعلاوة على ذلك، يمكن للسّارد أن يكون غير متجانس الحكى (hetrodiegetic) أو متجانس الحكى (homodiegetic)»[1] يمكن أن يكون السّارد متجانس في الحكى كشخيصة مشاركة في الأحداث، أو أن يكون غير متجانس في الحكى، كشخصية غير مشاركة في الأحداث.

ويتبيّن لنا من خلال هذا التّعريف أن للسّارد وضعيتان في الحكي:

4-2-1- السّارد الداخل حكائي:

السّارد الداخل حكائي «يستخدم الحكي الكلاسيكي غالبًا هذه الطريقة»[2] يتجلى هذا النّوع في الرّوايات الكلاسيكية، ويكون على يد الرّوائيين القدامى.

السّارد العليم بكل شيء يكون «أكثر ممّا تعرفه الشّخصية الحكائية، إنّه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنّه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال»[3] يعني أنّ السّارد يعرف بكل ما يدور في داخل الشّخصية الحكائية (العليم بكل شيء). ويرى أيضًا «تتجلى سلطة الرّاوي هنا في أنّه يستطيع أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك الّتي ليس لهم بها وعيٌ هم أنفسهم»[4] بمعنى أنّ تكمن سلطة الرّاوي أنّه يستطيع أن يدرك رغبات الأبطال الخفيّة من دون وعي هم أنفسهم.

---

[1]- جيرالد برنس، **قاموس السّرديات**، ص134.

[2]- حميد لحمداني، **بنية النصّ السّردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص47.

[3]- المرجع نفسه، ص47.

[4]- نفسه، ص47.

وترى آمنة يوسف أنّ «معرفة الرّاوي أكثر من معرفة الشّخصيات الرّوائية»[1] بمعنى أنّ السّارد يكون أكثر معرفة بما يدور داخل الرّواية. وترى أيضًا «السّارد العليم بكل شيء أو كليّ العلم، الّذي يهيمن على عالم روايته»[2] ومن هنا نقول أنّ السّارد عليم بكلّ تفاصيل روايته وهو المسيطر على عالمه داخل الرّواية.

ويُعرفه سمير المرزوقي وجميل شاكر بأنّه «راو حاضر كشخصية في الحكاية الّتي يروي أحداثها ويلفظ هذا السّرد باستعمال ضمير المتكلم: خطفت نظرة من سحر وهي عاكفة على الآلة الكتابة وأصابعها المخضوبة الأظافر تعزف عليها بنشاط، ثم قلت متأسفًا: نعمة لا يستحقها»[3] بمعنى أنّ السّارد يكون حاضر شخصيًا في الحكاية الّتي يحكي أحداثها ويعتمد في هذا النّوع من السّرد ضمير المتكلم أنا ومثال عن ذلك نجده مجسدًا في رواية الرّماد في بيت سيء السّمعة **لنجيب محفوظ** "يُسميه بعض النقاد بالسّارد كليُ العِلْمِ، أمّا بعض آخر فيُطلقُ عليه الرّاوي صاحب الامتياز (العارف بكلّ شيءٍ)، ويعرف عند السيّد إبراهيم وصلاح فضل بالرّاوي المحيط بكل شيءٍ علمًا ويبقى مصطلح الرّاوي العليم أكثر ذيوعًا، واستخدامًا بين النّقاد والدّارسين، أمّا تعريف السّارد العليم فهو الّذي يعلم أكثر من أي شخصيةٍ، والعلمُ بكلّ شيء يقصدُ منه مجازيةَ العبارة، وليس الأمر أن يرتدي الرّاوي مُسوحَ الإنسانية، أو يخلع على نفسه صفات الألوهية، غاية الأمر أنّ الرّاويّ يتاحُ له الإحاطة علمًا بما يدور في أذهان الشّخصيات، كما أنّه يمتلك الكثير من التّفسيرات النّفسية والاجتماعيّة والأدبية... إلخ، لما تقوم به الشّخصيات من أعمال"[4] تختلف تسمية السّارد من ناقد لآخر وهناك من يطلق عليه السّارد العارف بكل شيء وهناك من يسميه المحيط بكل شيء علمًا.

---

[1]– يوسف آمنة، **تقنيات السّرد في النظرية والتّطبيق**، ص47.

[2]– المرجع نفسه، ص51.

[3]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلاً وتطبيقًا)**، ص102.

[4]– ينظر، وليد حامد محمد الجعل، **شعرية السّرد في "رواية ليلى العثمان"**، ص56-58.

الضمير أنا «يعبّر عن المتكلّم ويتضمن في الوقت نفسه ملفوظًا لحسابه ويرتبط الضمير أنا بالرّاوي الّذي يعتبر شخصية وهمية، فتغدو بذلك أنا متأرجحة بين الوهم والحقيقة»[1] يرتبط ضمير المتكلم (أنا) بالسّارد.

يختلف استعمال صيغة المتكلم في السّارد فقد: «رتب عبد الملك مرتاض صيغة المتكلم في المرتبة الثّانية من حيث الأهميّة السّردية بعد ضمير الغائب، ذلك لأنّه استعمل في الأشرطة السّردية منذ القدم، فشهرزاد كثيرًا، ما كانت تفتح حكايتها في ألف ليلة وليلة بعبارة بلغني، إلاّ أنا المتخفية في بلغني لا تعبّر عن شهرزاد إلاّ باعتبارها روايا وهميًا»[2] نظّم عبد المالك مرتاض صيغة المتكلم وجعلها في المرتبة الثّانية.

4-2-2- السّارد الخارج حكائي:

ومن وجهة نظر **حميد لحمداني** «لا يعرف الرّاوي في هذا النّوع الثّالث إلاّ القليل مما تعرفه إحدى الشّخصيات الحكائية، والرّاوي هنا يعتمد كثيرًا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقًا ما يدور بخلد الأبطال»[3] بمعنى أنّ السّارد يعرف القليل مما تعرفه إحدى الشّخصيات الحكائية، ويعتمد كثيرًا على الوصف الخارجي (الحركة والأصوات)، ولا يعرف ما يدور في أذهان الأبطال. ويقول أيضًا «يرى تودوروف أنّ جهل الرّاوي شبه التام هنا، ليس إلاّ أمرًا اتفاقيًا وإلاّ فإنّ حكيًا من هذا النّوع لا يمكن فهمه»[4] يقصد أنّ السّارد غير موجود ويتخفى خلف الأصوات، وأنّ هذا النّوع يصعب على القارئ استيعابه وفهمه.

---

[1]- جرموني رقية، **أشكال البنى السّردية في روايات عبد الرّحمن منيف (مقاربة تحليلية للأبعاد السوسيولوجية)**، ص168.

[2]- المرجع نفسه، ص168.

[3]- حميد لحمداني، **بنية النصّ السّردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص48.

[4]- المرجع نفسه، ص48.

أمّا آمنة يوسف فتقول «معرفة الرّاوي أقلّ من معرفة الشّخصيات الرّوائية»[1] ونقصد هنا السّارد لا يعرف ما يدور داخل الشّخصيات الحكائية، في حياد تام لا علاقة له بما يدور داخل الأحداث.

فيعرّفه جميل شاكر وسمير المرزوقي بأنّه «راو له مسيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية الّتي يسرد أحداثها كما في روايات جورج زيدان التّاريخية وتكون الحكاية هنا منسوبة إلى ضمير الغائب: بدأ حياته عبدا للسيد حامد بن النخلي»[2] يقصد أنّ السّارد مستقل عن الحكاية الّتي يسردها لا علاقة له بالأحداث، ويعتمد هذا النّوع من السّرد على ضمير الغائب ومثال عن ذلك نجده مجسدًا في رواية برق اللّيل (البشير خريف).

خارج حكائي (خارج الحكى) (extradiegetic): «سرد خارج عن (ولا يمثل جزءًا من) أي حكى (diégèse) إنّ الرّاوي في أوجينى جراندیه يعدّ راويًا خارج حكائي (خارج الحكي) وعلى نحو أكثر تعميمًا، يكون الرّاوي في السّرد الأول Primary narrative راويًا من الدرجة الأولى»[3] سرد خارج عن حكي أي أنّ غير متجانس في الحكي، ويكون أقل معرفة، فيسمى هذا النّوع من السّرد بالسّرد من الدرجة الأولى.

السّارد الغائب «سرد لا يكون الرّاوي فيه شخصية في المواقف والأحداث المروية سرد غير متجانس الحكى (heterodiegetic narrative)، سرد يدور حول الغائبين (هو، هي، هم) إنّ سردًا مثل كان سعيدًا، ثم فقد وظيفته، فأصبح تعيسًا، يُعد سردًا للرّاوي الغائب»[4] فهو سرد غير متجانس في الحكي، بحيث يكون السّارد غير مشارك في الأحداث والمواقف المروية، ويستعمل هذا النّوع من السّرد ضمائر الغائب (هو، هي، هم)، و"إنّ أسلوب السّرد بضمير الغائب هو أحد الأساليب السّردية الثلاثة الّتي تبنى عليها الرّواية،

---

[1]– آمنة يوسف، **تقنيات السّرد في النظرية والتّطبيق**، ص48.

[2]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلاً وتطبيقًا)**، ص102.

[3]– جيرالد برنس، **قاموس السّرديات**، ص66.

[4]– المرجع نفسه، ص200.

ولعلّ هذا الضمير أن يكون سيد الضمائر السّردية الثلاثة، وأكثرها تداولاً بين السراد وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين، وقد يكون استعماله شاع بين السُرادِ الشفويينَ أولاً، ثمّ بين السرَّادِ الكتَّابِ آخرًا لجملة من الأسباب، وقد سميَّ أسلوبُ السّرد بضمير الغائب بأسماء عدةٍ، منها: سِردُ الرَّاوي الغائب، والسردُ الملحميُّ، وضميرُ الشّخص الثّالث ويطلق على الرّواية الّتي تروى بضمير الغائب اسم (Third person narrative)"[1] يعد ضمير الغائب أساس الضمائر السّردية الثلاثة وأكثره مداولة بين السّرد الشفويين والسّراد الكتاب وتعدّدت تسمياته.

[1]- ينظر، وليد حامد محمّد الجعل، **شعرية السّرد "في روايات ليلى العثمان"**، ص79-80.

الفصل الثّاني:

مظاهر شعرية السّرد وعلاقة السّارد بالشّخصية الحكائية في الرّواية

1- علاقة السّارد بالشّخصية الحكائية.

1-1- السّارد الداخل حكائي.

1-2- السّارد الخارج حكائي.

2- أنواع السّرد.

2-1- السّرد الآني.

2-2- السّرد التابع.

2-3- السّرد المتقدم.

3- وظائف السّرد.

3-1- وظيفة سردية.

3-2- وظيفة تنسيق.

3-3- وظيفة إبلاغ.

3-4- وظيفة انتباهية.

3-5- وظيفة استشهادية.

3-6- وظيفة إيديولوجية.

3-7- وظيفة إفهامية أو تأثيرية.

3-8- وظيفة انطباعية أو تعبيرية.

سنحاول في هذا الفصل الكشف عن عناصر الشّعرية في رواية "**نادي الصّنوبر**" **لربيعة جلطي**، وذلك من خلال تحليل العناصر الآتية:

1- علاقة السّارد بالشّخصية الحكائية: تتجلى علاقة السّارد بالشّخصية الحكائية في وظيفتين تتمثل:

1-1- السّارد الداخل حكائي:

إنَّ الحاجة عذرا لها القدرة على أن تخترق الأفكار، فتعرف ما يدور في بال الشّخصيّات وما تخبئهُ نفوس، وتستشرف أحلامهم وآمالهم، فقد أدركت مثلاً ما يدور في ذهن (البنات الثلاثة) حيث تقول: «أفكر أحيانًا أنّ الحاجة عذرا من خلال ابتسامتها المبهمة تلك، تقرأ ما بدواخلنا، وتعرف ما قمنا به خلال النّهار دون حتى أن نخبرها بشيء من ذلك»[1] أي أنّ السّاردة قد أدركت أحلام البنات الثلاثة (زوخا، نسيمة، باية)، ورغباتهن من خلال ابتسامتها المبهمة تقرأ ما بدواخلهم وتعرف ما قاموا به خلال النهار دون حتى أن تخبرهن بشيء من ذلك واعجابهن بالحاجة عذرا المرأة المدهشة الضخمة الآتية من الجنوب البعيد الحار (الصّحراء) وتوزيعه والتمتع برؤيته.

تملك قدرة عالية تمكّنها من الدخول إلى أعماق النّفس والشّعور بمشاعر لم تصرّح بها البنات الثلاثة، فهنّ مجرد مستمعات لحكايات الحاجة عذرا الغنية بالأحداث المشوّقة «تجلس على الأرضي في الوسط تمامًا، غير آبهة، وكأنّها متأكّدة أنّنا سنخرج من غرفنا المطفأة الخرساء للتوّ..»[2].

فقد أدركت ما يدور في نفس مسعود الّذي أحبّ الحاجة عذرا سرًا دون أن يخبر أحدًا، فقال «أنا العاشق المهموم الضائع أنا الوحيد المنتظِرُ ... وحدي في هذا البيت أتقلب على

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012م، ص08-09.

[2]- المصدر نفسه، ص08.

الجمر، أبني سيناريوهات صغيرة مقتضبة»[1] يحكي مسعود وهو يبني سيناريوهات عن محبوبته الحاجة عذرا الّتي لا تفارق تفكيره أبدًا، فأحيانًا يبلغ به حدّ الخيال «فيتخيّلها تبتسم له وتحضنه فيغيب رأسه في ردائها الطارقي الواسع السخي ولا يدري كيف تنتهي القصّة الّتي لا يريد لها سوى نهاية مفتوحة على أمل أن يمتلكها فيستيقظ على وحدته وعلى انتظاره عذرا التارقية مثلما كان ينتظر الشّاعر المتيم مصطفى بن ابراهيم محبوبته زهرة التركية»[2].

لذلك يتحسّر على حاله قائلاً: «أنا عاشق مسهد، ذو صبابة، قليل الحظ، متعثره، إلاّ أنني أدرك جدا تشخيص دائي، ولي معرفة بأنجع دواء لشفائي ... إنّه على يديها، يديها المحناتين وحدهما...»[3] يحكي مسعود أن يدي الحاجة عذرا المحناتين وحدهما القادرتين على شفائه فهو أنجع دواء لشفائه.

ويعترف مسعود أنّه رجل مؤدب يعرف الأصول بمعنى كلمة حيث يقول «أنا رجل مؤدب أعرف الأصول وأعرف ما يجب وما لا يجب»[4] يحكي مسعود وهو متخفٍّ وراء أنا يعترف أنّه لولا الحاجة عذرا الّتي وظّفته حارسًا لفيلّتها لما وجد عملاً آخر، ولمكث في مدينة يسند الحيطان أو يحرس الشّارع بلا مقابل.

وفي مقطع آخر يقول «أنا الآن أعسُّ في نادي الصنوبر، قطعة من جنة عدن وسط الجحيم»[5] يحكي مسعود أنّه أصبح حارسًا في نادي الصنوبر، فنادي الصنوبر خمسون هكتارًا اقتطعت من جنة الله العليا وأنزلت إلى الأرض فيها روض عاطر يبهج الناظر.

---

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص19.

[3]- نفسه، ص19-20.

[4]- نفسه، ص27.

[5]- نفسه، ص42.

وينقلنا إلى مثال آخر له «أنا كبير بتجاربي المرة في الحياة، وبالعلم والمعرفة»[1] يحكي مسعود أنّه صغير السّن مقارنة بالحاجة عذرا، فالحبّ لا يعرف السّن ولا المنطق ولا الحساب وأنّ الشهادة العليا الّتي تحصل عليها تضمن له حياة كريمة واكتساب قلبها، «فقد جننته الجميلة الطارقية القادمة من أسرار قلب الصّحراء»[2]. حيث يقول أيضًا «أنا مستعد إن تزوجتني أن أتبعها حيث تريد، أعيش معها في الصّحراء إن هي عادت إليها.. ولتفعل بي ما تريد.. أمّا ما أريده أنا فحسبي أن أكون قريبًا منها....»[3] يحكي مسعود أنّه إذا قبلت الحاجة عذرا بالزّواج به سيتبعها حيث ما تريد وسيعيش معها في الصّحراء المهم أن يكون قريبًا منها ولا يفارقها أبدًا، «لأنّها تشبه حبيبات الشّعراء الجاهليين»[4].

ويقول أيضًا «أنا لا أريد تمردا ما أنا إلاّ إنسان مسالم أبحث عن العيش بسلام، وأظل أدعو للحاجة عذرا لأنّها أكرمتني إذ منحتني هذه الفرصة في العيش بعرقي بدل الدوران في الفراغ»[5] يروي مسعود أنّه لا يريد أن يخيب ظن الحاجة عذرا به حيث تقول في نفسها إنّها أكرمت اللئيم فتمردا.

وتقول الحاجة عذرا «أنا الّتي أختار ... أنا بنت الطوارق»[6] تحكي الحاجة عذرا عن حبها لمسعود وتشبيهها بعبده، «ورغبتها أن تعذب عاشقها قبل أن تسعده «وأن تقلقه وتملأ كيانه كلّه حتى لا يعود يقوى على جر تفكيره واهتمامه وطاقته إلى أمر آخر غير البحث عن الظّفر بها»[7]، لأنّها سليلة الملكة تينهينان لا تغفر لنفسها أن تكون أقل من مكانتها، بل من واجبها أن تكون في المستوى والصّورة المثلى». فالحاجة عذرا لا تستطيع الامتناع عن زيارة

[1]– ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص45.
[2]– المصدر نفسه، ص46.
[3]– نفسه، ص46.
[4]– نفسه، ص46.
[5]– نفسه، ص76.
[6]– نفسه، ص84.
[7]– نفسه، ص84.

البنات الثلاثة، فقد أدركت معاناتهن في النّهار في البحث عن العمل، فقالت «كم غريب علينا هذا نحن أبناء الصحراء، أنا لا أستطيع الامتناع عن زيارة البنات المستأجرات كل مساء والاطمئنان على أنهن بخير»[1] حيث تحكي الحاجة عذرا أنّ من يسكن المدينة يعرف تفاصيلها فلا أحد يسأل عن أحد، ويحدث أن يسكن شخصان في عمارة واحدة لسنين عديدة فلا يتبادلان التحية ولا الكلام ولا يعرف أحدهما عن الآخر شيئًا على عكس أبناء الصّحراء يتململ النّاس فيها.

وتقول أيضًا «أسكن هذا العالم الرّمادي ولكّنني لم أنس لحظة واحدة أنني سليلة ملكة. أنا تينهينان أخرى، مثل أمي وجداتي وجدات جداتي، أليس من الفخر لامرأة مثلي أن تكون سليلة ملكة؟؟ نساء الطوارق نحن، جميعنا نأخذ قوتنا من روح تينهينان السّاكنة فينا... وأنا في هذه المدينة...، لا أفكر في الدّواء»[2] تقول الحاجة عذرا أنّ نساء الطوارق بنات تينهينان وحفيداتها وهي من بينهنّ وأنّ أرواح الملكات تسكن فيها وتروي عروقها بالقوّة والتحدي وبالجمال والجلال والسمو.

تقول زوخا أيضًا «ترددت لحظة وأنا ألوم نفسي على هذه الورطة... يا له من هلاك لأوّل مرّة أحن إلى العودة لرحم أمي»[3] تتحدّث الحاجة عذرا عما أخبرتها به زوخا فهي تريد أن تعرف ماذا يُحكى عن أبيها ولماذا تضحك أمّها وهو يتوضأ الوضوء الأكبر وقامت بطرح سؤالها على معلمتها وخوف زوخا من ردّة فعل المعلمة لكن تنحنحت واستبشرت خيرا بسؤالها وشكرتها أمام جميع التّلاميذ يبدو لها أنّ الوضوء الأكبر مسألة مهمة وعظيمة عند الكبار.

---

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص100-101.

[2]- المصدر نفسه، ص110.

[3]- نفسه، ص150.

1-2- السّارد الخارج حكائي:

إنّ الحاجة عذرا هنا لا تشارك في الأحداث تشاهد فقط ما يدور من حولها، فهي في حيرة وتساؤل حيث تقول «لا أدري لماذا آخذ كل ما تقوله على مأخذ الجد، على الرّغم أنّها لا تتكلّم إلاّ وهي هازئة ساخرة، فلا تعرف هل أنّ ما ترويه قد حدث فعلا، أم أنّها تطعمه بخيالها الخصب الواسع وسع الصحراء الّتي جاءت منها»[1] فالحاجة عذرا لا تعرف أنّ ما ترويه حقيقة أو من نسج خيالها الواسع الّتي جاءت منها (الصّحراء)، فالحاجة عذرا عبارة عن خيام متراصة من أسرار ملوّنة متينة الأوتاد، فلا يأسرها شرب الشاي كثيرًا مع العلم أنّها لا تستغني عن سحره أبدًا بقدر ما تعشق طقوس إعداده وتوزيع كؤوسه والتمتع برؤيته راشفيه وببهجة المتمتعين بلذته، ولذة الحكاية الّتي ترافقه مثل حلوى محشوة بالتمر الناضج.

حيث لا تعرف عذرا فيها عن شخصيتها إلاّ ما تخبرها، حيث تقول «فتفضي بأنّهم يقومون باستغلال كلّ شيء دون حرج، وكأنّهم في بلدهم، أو أنّهم اشتروه بأموالهم الطائلة»[2] تخبرنا السّاردة عن أصدقاء الحاكم الأوحد وخيرهم سابق فقد استقبلوه أحسن استقبالاً في ديارهم قبل ركوبه كرسي الرّئاسة ويريدون أن يردّ لهم جميلهم بجميل أكبر حيث جعل الصّحراء والهضاب العليا تحت تصرفهم.

وفي سياق آخر «هي مصدر تعبي، فدون أدنى شك ستكون هي ينبوع راحتي الّتي فقدتها منذ أن رأيتها»[3] يخبرنا مسعود أنّ الحاجة عذرا ولدت فيه الشّعور الغريب المزيج من الضياع والحزن والبهجة والانتصار والانكسار، إحساس وكأنّه كرة خيط ملونة يلهو بها قط صغير ورسمت على وجهه ابتسامة يانعة فالحبّ في نظره معقد ومتعب.

---

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص09.

[2]- المصدر نفسه، ص15.

[3]- نفسه، ص20.

ومثال آخر على السّاردة بأنّها لا تعلم كل شيء في قولها «أليس من حقهم بعد هذا كلّه أن يأخذوا حقهم من الرّاحة، تعبهم ليس من أجل أنفسهم، ليس من أجل مصلحتهم الخاصّة بل من أجل الشّعب النّائم في العسل»[1] إنّ السّاردة لا تعرف عن شخصيتها إلاّ بعد أن أخبرنا عنه مسعود بلسانه، فالشّخصيات السياسية والهامة تنطلق من المخ الكبير فيستخدمون كل خلايا أدمغتهم وهم ليسوا أشخاص عاديين الّذين يفكرون سوى في الدقيق والزيت والسكر فالأدمغة العملاقة تدير شؤون السّيادة وتصنع المعجزات وتقف بالمرصاد والتحدي لكل إعتداء داخلي أو خطر خارجي، والحكم تكليف من أجل كرامة الشّعب وهمومه وتطلعاته المستقبلية الباهرة في الوحدة والعدالة والتنمية، والتربية والعلم والصّحة والدّين وإلى آخره.

وينقل لنا مسعود ما رآه وسمعه من القاضي قدور بقوله «يقف نافخا صدره في الطرف المقابل من الرّصيف، يتأمل عمارته الشّاهقة، يأتي وكأنّه يذكرنا نحن سكانها أنّه سيدنا، وولي نعمة سكننا، وأنّه لولاه لبتنا في الشّارع، وأنّه القادر أن يفعل بنا ما يشاء يتخيل لي أنّنا نبدو له مثل فئران تغزو عمارته وأنّه ينظر إلينا باشمئزاز....»[2] فمن عادة القاضي قدور (صاحب العمارة) أن يأتي كل جمعة وأيام العطل والأعياد، من أجل جمع مال الإيجار فمن لم يدفع يقوم بطرده فمثلاً يمة زهور تعيش بمنحة زوجها الشهيد الّتي لا تصل بشكل منتظم فلم تستطع دفع حق الكراء فقام بطردها إلى الشّارع ورمي أشيائها العزيزة عليها.

فإنّه لا يستطع أن يقدم لنا تفسير للأحداث قبل أن يتعرّف على الشّخصيات الأخرى ومثال عن ذلك «كم كان يبدو على غاية من التمتع وهو يفتت معانيها إربا إربا ويعيد ترتيبها أمامنا بكل تفاصيلها الحسية الدّقيقة، حتى الحميمية منها الموغلة في الوصف غير العفيف كما كان يسميه وينعته»[3] فتحدّث مسعود عن الفلسطيني السيد جليل إبراهيم خضر مدرسه

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص27.

[2]- المصدر نفسه، ص34-35.

[3]- نفسه، ص48.

للّغة العربيّة، فهو يتمتع عندما يقرأ قصائد الغزل القديم والجاهلي فيجد تلك العبارات والكلمات القوية فيأخذه إلى زمن القصيدة ويعرف عنها كل شيء، فيتنقل بين العصور وعالمها الدّاخلي بعاداتها وحروبهم وعلاقاتها الغربية.

وفي مثال آخر عن الرّاوي الغائب بقوله «وهو صياد وبحار قديم، يعرفه الجميع ويحبون مرحه، يطلقون عليه لقب الحوت»[1] يروي لنا مسعود عن أحد قدامى مهنة بائعي السمك، يعرفه منذ صغره في طبيعته المرحة في جلب الزّبائن ويعرف الحوت جميعُ رواد السوق رجاله ونساءه يتفنن في اللّغة يموسق نداءاته ويثيرها بالأمثال الشّعبية وكثيرًا ما يدخل جملاً قصيرة من أغاني الشاب خالد وغيرهم من نجوم الطرب المحلي لكي يجذب الزبائن ويطمئن المنتظرين.

وفي سياق آخر يصف مسعود معاناته في البحث عن العمل، فيقول «يبدو أنّ حلمه تبخر بعد أن أغلقت في البداية أمام وجهه جميع الأبواب، مثلي ... ليجد نفسه حارسًا بخمس نجوم مثلي... بالكاد»[2] فيتحدّث مسعود على رضوان فقد علم أنّه كان رياضيًا متميزًا وكان حلمه أن يصبح بطلاً عالميًا في الملاكمة لكّن تبخر حلمه ليجد نفسه حارسًا في نادي الصنوبر، وحسده على رضوان لأنّه يملك بنية قوية وتظهر على جسمه علامات الرّياضي منتصبًا، متينًا ومتماسك العضلات.

ومن أمثلة أخرى عن الرّاوي الشّاهد، فتقول السّاردة «والّذين هم في إجراء دورة تدريب، جميعهم يتتبعون حركاته وينتظرون أوامره، يعرف رتب المارين به وتراتبيهم، يعرف سيارات كل وزير، .... ويعرف جنسية جميع الأعلام»[3] يتحدث مسعود عن رضوان باعتباره أخًا له وملاذيه في هذه المدينة ولأنّ الحياة لم تكن رحيمة معه وتعلمه التجلد والقوّة والصبر

[1]– ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص61.

[2]– المصدر نفسه، ص70.

[3]– نفسه، ص73.

وكيف يكتشف معادن النّاس بخفة وذكاء حيث قضى نصف حياته خلف أبواب الحراسة من حراسة باب مدرسة إلى حراسة بنك إلى حراسة سجن إلى ما وصل عليه يحرس كبار القوم فهو المسؤول الأوّل عن الباب الخارجي الرّسمي الكبير لمدينة الأحلام (نادي الصنوبر) فرضوان يعرفهم واحدًا واحدًا ويعرف أسرارهم الخاصّة جدًا.

يعود ضمير الغائب على سعدة، حيث تقول السّاردة «تتكلّم بغنج شديد فيخرج نصف صوتها من أنفها الصغير بينما يتعثر النّصف الآخر في ممره من حنجرتها حتى شفاهها مرورًا بأسنانها البيضاء المتراصة بعناية فائقة»[1] تتحدّث عذرا عن سعدة إحدى أخوات عبده فسعدة أخت عبده من أمّه وأبيه، امرأة جميلة فاتنة بأنف صغير وشفاه ممتلئة حتى التمام وخدود مرفوعة وكأنّها مشدودة وخصلات شعرها الأسود البراق وحركاتها البطيئة على قد كبير من الرشاقة وتجد متعتها فائقة وهي تتحدّث عن أثاث قصرها المستقدم من إيطاليا وفرنسا وإسبانيا وعواصم أخرى.

وفي سياق آخر «كأنّه دفع الباب بقوّة، ثمّ ولج الغرفة بزمجرة وضجيج، كان يتنفس بسرعة وهو يرمقها من فوق حصان جميل أرعن، لا يتوقف عن القفز في أرجاء الغرفة، يدق بحوافزه الأربعة أرضيتها الملساء فينزلق، بينما يملأ الجوّ صرير السرج ورنين اللّجام»[2] تروي لنا الحاجة عذرا عن إعجابها بمسعود وكأنّه يملأ الغرفة بجسده ورائحته وشعره الأشعث الغزير ونظرته الكسيرة من عينيه المليئتين اللّتين تلهبان الرّغبة، حيث حلمت عذرا بمسعود وهو يركب الحصان يلج الشقة ويتغلغل إلى الغرفة، فالحصان الأهبل كأنّه عنوة لا يتوقف عن تبديل وقفته بين اعتدال وانحناء والرّقص على قوائمه الواحدة بعد الأخرى حتى خشيت عذرا أن يزعج رقصه المجنون في الطابق الأسفل، الحصان الجميل المجنون لا يتوقف عن

[1]– ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص88.

[2]– المصدر نفسه، ص97.

القفز، راقصًا على قوائهم الأربع، يجذب مسعود الجزء اليمين من اللّجام إليه دون أن تتوقف قوائمه عن خطواتها المتزنة القوية.

ضمير الغائب يتمثّل في «أنّه كاتب صريح وشجاع ويدافع عن المظلومين والنّاس المهمشين والفقراء والبسطاء ولذلك فهو مغضوب عليه، فأبعد وهمش بسبب مواقفه الصّريحة وانتقاده السلطة لتبذير المال العام باسم الثّقافة، وبسبب تصريحاته بعدم كفاءة المسؤولين عليها»[1] يحكي لنا مسعود عن جمال أحد سكان العمارة الّذي يسكن في الطابق الأخير حين مات لم يدر أحد بموته رائحة تحلّله الّتي أخبرت السّكان بذلك، فقد كان كاتبًا وشاعرًا ولا ينسى أبدًا تبادل التّحية وباحترام بالغ، وعزله في مشاركته للقاء أدبي أو إلقاء محاضرة وحوصر حتى تمّ نسيانه بسبب مواقفه.

ومثال آخر عن الرّاوي الغائب يتمثّل «هي ملقنة الكلام، وهي الشّاعرة، وهي العازفة وهي المغنية، وهي الحكيمة الّتي ينصت لصوتها ولأشعارها الحاملة للفلسفة والتّاريخ بصوتها الّذي يخرج من أعماق أغوار التّاريخ»[2] تتحدّث الحاجة عذرا عن زوخا فهي تعشق الغناء والعزف إكرامًا وتقديرًا واحتفالات بالفرسان الرّاجعين فوق الجمال والمهارى غانمين في تجارتهم ومنتصرين.

تقول السّاردة «جلس مبتسمًا بصمت على طرف السرير الفاخر، بهدوء المنتصر نظر في أعماق عينيها عله يجد اعترافا بقدرته على إدهاشها وهو يزفها إليه في هذا القصر العظيم، إلاّ أنّه لم ير سوى خطوط سر عميق مبهم، يزيدها فتنة»[3] يظهر إعجاب عبده بالحاجة عذرا فهو لم يكترث إلى الزوابع وتلك العواصف الرملية الهوجاء الّتي أتت منها وهو يزف لها القصر ضاحكًا بشوش الملامح وكأنّه يملك العالم.

---

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص101.

[2]- المصدر نفسه، ص113.

[3]- نفسه، ص136.

تتحدّث السّاردة «نعم غريرة إلى درجة السذاجة أحيانًا، على الرّغم من تعنيفها لي وصراخها فهي مفرطة في حساسيتها، ودموعها على طرف رموشها، تبكي لمجرد سماعها حكاية حزينة أو مشاهدتها فيلم درامي، .... يفصلها بالغير»[1] تخبرنا زوخا عن أمّها وتتجلى لها صورة المرأة الطيّبة الغريرة وبكاؤها من خلال رؤيتها الظّلم والقهر، وتغلبها الدمع وهي تعيد تفاصيل حكاية الشريفة القليلة المسكينة لا تمل من قصها وإعادة ذلك.

وتقول أيضًا «وهي تمسح دمعها بظفر كفها في الظّلام، ثمّ اعتدلت في جلستها وقد وضعت يديها على ركبتها الموبوءة تنظر إلى الفراغ الأسود الرّهيب عبر النّافذة الّتي تركتها مفتوحة قليلاً»[2] تخبرنا زوخا عن عمتها بدرة جاءت من قريتها إلى المدينة الكبيرة من أجل علاج ساقها الّتي تأذت كثيرًا إثر سقوطها أثناء عملها في الحقل، فهي امرأة جميلة جدًا هيأتها البدوية البسيطة تجعلها قريبة من القلب هادئة وقليلة الحديث رغم ألم ركبتها، تتوجع طوال اللّيل بصمت، وهي لا تريد أن يبتر ساقها لا تتخيّل نفسها بساق واحدة ففارقت الحياة.

2- أنواع السّرد:

2-1- السّرد الآني:

تنقسم الرّواية على شكل أبواب، لكل باب عنوان، تتكوّن من 11 بابًا منها باب واقعة الوسيم، باب المعسول، باب الحيرة، باب الاشتياق وما جاوره، باب مفاتيح رضوان... والرضوان عليهم، باب البذخ وما جيرانه، باب الرّغبة ... بوابة السّماء، باب عثمان بالي باب الجمعة، باب سماء سمية الصّماء، باب الرّحيل... طريق السراب.

ونذكر على سبيل المثال المقطع الآتي، حيث تقول السّاردة «بدون سابق إنذار، تفتح الحاجة عذرا باب شقتنا، فتصل إلى سمعي وسمع البنات حشرجة شتلة المفاتيح الّتي ترافقها دومًا، وكأنّها سجان يقظ... والحق أنّها سجان طيب لا وجود له في الواقع، تأتينا بالشاي

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص159.

[2]- المصدر نفسه، ص193.

والحلوى والحكايات والضحكات النادرة في حياتنا، فنقهقه حتى تكاد صدورنا تنشق وتنير وتنثر، شيئًا من الفرح النادر في يومياتنا»[1] حيث تسرد لنا في هذا المقطع عن الحاجة عذرا المرأة المدهشة الضخمة الآتية من الجنوب البعيد الحار (الصّحراء)، فهي تعشق طقوس إعداد الشّاي وتوزيعه والتمتّع برؤيته فالحاجة عذرا تجتمع دائمًا مع الفتيات الثلاثة (زوخا، باية، نسيمة) وتروي لهنّ عن حياتها الصحراوية، وحكايتها المشوّقة وتتحدّث أيضًا عما يدور في كواليس النّساء وتعرّفها على عبده (خليجي وسيم).

كما نجد مقطع آخر الّذي يدل على أنّ هناك ساردًا واحدًا يروي لنا الأحداث والّذي يعود على مسعود في المقطع التّالي «ضعيف أنا أمام هذه الأغنية لأحمد وهبي ... وكلّما هجمت على ذاكرتي على حين غرة تسكنها، وتظل بها أيامًا ترن، وتتلوى ترفعني وتطهرني أنا العاشق المهموم الضائع أنا الوحيد المنتظرُ...»[2] يقول لنا مسعود في باب المعسول أنّه بعد لقائه بالحاجة عذرا تغيّرت الأمور فقد أصبح مفتونًا بها لكّنها لا تحسب له حسابًا حيث وظّفته حارسًا في فيلتها بنادي الصنوبر.

نجد أيضًا مقطع آخر يتبيّن لنا الحياة المأساوية لمسعود بقوله «يا ربي ما الذي يحدث لي ... فككت عن رقبتي فكي غول البطالة، فوقع قلبي في جب الحبّ»[3] يقول لنا مسعود في باب الحيرة عن حبه للحاجة عذرا، فالحب عنده لا سن ولا منطق ولا حساب.

ونجد مقطع آخر عن هذا السّرد من الدرجة الأولى، حيث يقول مسعود «ما هذا ... أكُلُّ هذا الصنوبر الذي يحيط بك وتشعر بثقل الغربة؟ الغربة ثقيلة هنا الوحدة أشد ثقلاً في هذه البقعة الفردوسية المغلقة المفصولة عنها في باقي البلاد، ربما لأنني لم أتعود على الفردوس بعد، ثم لأنّ الحاجة عذرا لا تزور فيلتها كل يوم»[4] يقول لنا مسعود عن الغربة

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص07.

[2]- المصدر نفسه، ص19.

[3]- نفسه، ص45.

[4]- نفسه، ص69.

والوحدة التي يعاني منها في هذه البقعة الفردوسية المغلقة المفصولة عنها في باقي البلاد، لكّن بعد تعرّفه على رضوان تلاشى ذلك الشّعور بالضياع ولكّن رغبة مسعود في الحديث عن الحاجة عذرا وأن يعترف بمشاعره.

وتقول زوخا في هذا المقطع: «إنّه يوم الجمعة ... تبدو الشقة وكأنّها مهجورة... غرفتا صديقتي باية ونسيمة لا تزالان مغلقتين وموعد براد التاي الحاجة عذرا ما زال بعيدًا...»[1] تروي لنا في باب الجمعة عن شخصية زوخا وذكرياتها مع أبيها الّتي كانت تقضيها معه خاصّة يوم الجمعة الّذي هو مختلف عن باقي الأيام الأخرى واشتياقها لأهلها وبيتها. ومقطع آخر يتمثّل في «عادة قديمة، لا أذكر منذ بدأت تلازمني، تجعلني أتلهف إلى تسجيل كل ما يحدث حولي، فأكتب كل ذلك في دفتر مذكراتي»[2] تروي في الباب الأخير أنّ كلّ ما ماضت به زوخا وعاشته من عادات قديمة مكتوب في دفتر مذكراتها وتسترجع جميع ذكرياتها وحبّها للغناء.

2-2- السّرد التّابع:

من خلال دراستنا لرواية نادي الصنوبر نجد أنّها حُظيت بنصيب وافر من الاسترجاعات، بحيث تقول الحاجة عذرا «كان الوسيم يقف مشدوها مهزومًا، وحيدًا، مفردًا، ذراعاه منسدلتان، .... وفي الغد... وكما كانت تنتظر، بعث الوسيم إليها بمرسول،...»[3] استخدمت تقنية الاسترجاع ويظهر ذلك من خلال لفظة (كان)، حيث تذكرت الحاجة عذرا مواصفات خليجي وسيم عبده (شفتاه اللّتان تشبهان تمرة يانعة على شفة السقوط، اشتد بريقهما وكان على وجهه تعبيرًا كمن أضاع شيئًا ثمينًا كان ملكه قبل لحظات) عندما حضر بالصدفة حفلة طلاقها، كانت تقيمها المطلقات بعد طلاقهن، حسب عادات المنطقة

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص145.

[2]- المصدر نفسه، ص187.

[3]- نفسه، ص18.

الصّحراوية، وأقسمت أن توقع به، فوقع في حبها عند أدائها لرقصاتها، وكانت تنتظره فبعث لها هدايا، وطلب منها الزّواج.

وينقلنا مسعود إلى مقطع آخر يتمثّل «وكلّما هجمت على ذاكرتي على حين غرة تسكنها، وتظل بها أياما ترن، وتتلوى، ترفعني وتطهرني أنا العاشق...»[1] في هذا الاسترجاع تذكر مسعود الحاجة عذرا وحبه الشديد لها، وأنّها شغلت كل تفكيره واهتمامه فقد أصبح مفتونًا بها.

وواصل مسعود استدعاء الماضي عن طريق الاستذكارات في هذه الرّواية، تمثل هذا في «كلّ النّساء اللّواتي مررت بهنّ، وعرفتهنّ، صرحن أو لمحن أنني رجل جذاب واعترفن بوسماتي ودمائتي ووصل بإحداهن أن باحت واعترفت بـ شوفة عيني الّتي تفتت الحجر... ووو.»[2] استرجع مسعود ذاكرته إلى الوراء عدد النّساء اللّواتي يعرفهن، واعترافهن بأنّه رجل جذاب ووسيم.

وينقلنا مسعود عبر تقنية الاسترجاع إلى حدث آخر تمثل في «كنت أتمنى أن أتزوّج لطيفة حبي الأوّل الذي فتح علي جنون عشقها نيرانه، .... نعم كنت رومانسيًا غريرًا... كانت لطيفة بيضاء ممتلئة شهية وخجولة، وكثيرة التشكي»[3] تذكر هنا مسعود حبه الأوّل لطيفة (كانت متشبعة الخيال بصور شخصيات المسلسلات العربية وكانت تشببه لمطربها المفضل راغب علامة) ورغبته بالزّواج بينما مسعود خريج الجامعة، لكن خيبة أمله الكبيرة حين تزوجت رجل غيره ثري أكبر منها والقبول به خوفًا من العنوسة، منذ ذلك حين لعن النّساء جميعًا ونعتهن بالخيانة وقلّة العقل والغدر، وأقذر الصفات.

---

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص20.

[3]- نفسه، ص21-22.

يسترجع مسعود ماضيه، فيقول: «لم أربط علاقة أطول من زمن سريرين على الأكثر ... ولم أثق في وعد، ولم آخذ جدهن ولا هزلهن محمل الجد... إلى أن وقعت هذه الواقعة الآن يا الربّ العالي تغير الأمر ... كنت مريّح والله...»[1] تذكر مسعود أنه منذ زمن بعيد لم يرتبط بأي علاقة منذ أن تركته لطيفة حبه الأوّل وتزوجت غيره، لكّن بعد لقائه بالحاجة عذرا تغيّرت الأمور، فقد شغلت كل تفكيره واهتمامه.

وتجلى استذكار آخر، يقول أيضًا «لا تمل أمي من التذكير بأنّ مدام كاترين الّتي ولدت بالحي نفسه، كانت تساند ثورة التحرير، وتؤمن بالجزائر المستقلة، وتعتبر نفسها جزائرية»[2] في هذا الاسترجاع تذكرت فيه أم مسعود مدام كاترين الّتي لم تنساها أبدًا فقد كانت دائمًا مساند للثورة الجزائرية.

ويرد استرجاع آخر في الرّواية حيث يقول «خلال عدّة سنوات طرد القاضي أغلب جيراننا من السكان القدامى، الّذين أعرفهم منذ ولدت، كانوا في العمارة من زمن مدام كاترين مالكتها الفرنسية ... كنت أتألم وأنا أشاهد أمي باكية....»[3] استرجع مسعود سنواته الماضية حين قام القاضي قدور بطرد أغلب سكان العمارة لأنّهم لم يدفعوا ثمن الكراء.

ولنا استرجاع آخر يتمثّل في «لكنني أذكرك في سمائك حيث أنت، كم أوجعتني باختفائك، بل كم أوجعتنا جميعًا مساء ذاك اليوم نفسه، حين قررت الرّحيل المباغت»[4] تذكر مسعود، طريقة رحيل يمة زهور حين قام القاضي قدور بطردها من شقتها وعدم قبولها اقتراح الجيران لإيوائها، ورحيلها المفاجئ عن الدّنيا.

---

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص24.

[2]- المصدر نفسه، ص32.

[3]- نفسه، ص33-34.

[4]- نفسه، ص38.

وفي سياق آخر تذكر مسعود سنوات دراسته، فيقول: «كانت سنوات دراستي طويلة وأنا الآن والحمد لله عساس»[1] استرجع مسعود سنوات دراسته الطويلة، والآن أصبح حارسًا في نادي الصنوبر.

وفي مقطع آخر، تذكّر مسعود سنواته الطّويلة وهو يبحث عن عمل حتى صار فائضًا على الوقت حيث يقول «فحين كنت بطالاً، ظللت سنوات طويلة أبحث عن وظيفة أو عمل ما بلا جدوى، فاض الوقت بي، وصرت فائضًا على الوقت، كل أيامي أصبحت متشابهة إلاّ يوم الجمعة....»[2] تذكر مسعود سنواته الماضية الّتي مضت وهو يبحث عن وظيفة أو أي عمل لكّن بلا جدوى فأصبح ضائعًا وكلّ أيامه متشابهة إلاّ يوم الجمعة فإنّه يدخل إلى قلبه إحساسًا مختلفًا، وإلى يومياته معنى جديدًا.

وفي مقطع آخر، يقول: «لم أرها منذ فترة طويلة منذ أتيت إلى هنا، كلّما تذكرتها أصير طفلاً في جسد رجل مكتمل الذكورة»[3] في هذا المقطع من الاسترجاع، تذكر مسعود مدى اشتياقه لأمّه الّتي لم يراها فترة طويلة منذ أن أصبح حارسًا في فيلة نادي الصنوبر وأنّه كلّما تذكرها يصير طفلاً في جسد رجل.

ويخبرنا مسعود عن رضوان أنّ «رضوان يعمل هنا منذ سنوات عدّة، علمت لاحقًا أنّه كان رياضيا متميزًا وكان حلمه أن يصبح بطلاً عالميًا في الملاكمة»[4] يظهر الاسترجاع في هذا المقطع في لفظة (كان)، أي أنّ رضوان كان رياضيًا متميزًا والآن أصبح حارسًا في نادي الصنوبر، منذ أن علم مسعود بالصدفة أنّه ورضوان من أبناء منطقة واحدة أصبحا مقاربين لبعضهم البعض فتلاشى ذلك الشعور بالضياع، فقد كان يعاني مسعود بالغربة والوحدة في هذه البقعة الفردوسية المغلقة المفصولة عنها في باقي البلاد.

---

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص42.

[2]- المصدر نفسه، ص54.

[3]- نفسه، ص63.

[4]- نفسه، ص70.

ويخبرنا رضوان أنّه «منذ عشرات السنين أقربهم... وكل سنة أفقد الثّقة بهم وتشتد كراهيتي لهم وحقدي عليهم»[1] استرجع رضوان عشرات السنين الّتي مضت في نادي الصنوبر، فقد كان يحكي كلّ الأسرار الخاصّة في البلد وما يجري في الوطن لمسعود «فرضوان يعرفهم واحدًا واحدًا وواحدة واحدة، ويعرف أسرارهم وأسرارهن الخاصّة جدًا وماذا يأكلون وماذا يشربون ومتى ينامون ومتى وأين يسهرون، ويعرف عدد الكراسي والطاولات والأمكنة المهيأة لكلّ واحد في المطاعم الباذخة الحالمة القابعة أمام البحر خلف الفيلات، يعرف رضوان حتى أنواع الموسيقى الّتي يطلبونها في الأماكن الخاصّة بهم ولكّنهم لا يهمهم سماع شيء سوى الحديث عن الصفقات والمقايضات، ويقول أنّهم عادة ما يبلغون حالة مفرطة في السكر وتكثر حالتهم الخاصّة كلّما بدأ الحديث عن اقتراب تجديد حكومي مرتقب»[2].

وتتجلى جمالية هذه التقنية في استذكار الحاجة عذرا السنوات الخمس الّتي قضتها في فيلّة نادي الصنوبر وتمثل ذلك في قولها: «لم تفلح السّنوات الخمس الّتي قضتها هناك أن تنجرها، أو تحفرها أو تفصّلها على قياس جديد....»[3] استرجعت الحاجة عذرا السنوات الخمس الّتي قضتها في قصر نادي الصّنوبر وأنّها لم تغير من عاداتها وتقاليدها بل ظلت متماسكة، في طريقة إعدادها الشّاي وتوزيعه، ومن عادات المنطقة الصّحراوية.

وتقول أيضًا «ولكّنني بعد أن سكنت بها هذه السنين وعرفتها جيدًا، لم أجد سعادة تذكر»[4] تذكرت الحاجة عذرا السنين الّتي عاشتها في نادي الصنوبر وأنّها لم تجد السّعادة الّتي تبحث عنها، رغم أنّها تعيش في القصر لكّن مع مرور السنوات بدأت تفقد كل شيء ورفضها للقصر، لم تتقبل فكرة الزّواج باثنتين فطلبت الطلاق من زوجها (عبده) فرفض في

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص75.

[2]- المصدر نفسه، ص74.

[3]- نفسه، ص86.

[4]- نفسه، ص100.

بادئ الأمر لكن بعد تدهور صحتها خضع للأمر الواقع ومنحها بعض من أملاكه (شقتين جميلتين...).

وفي ذات السّياق يتذكر لنا مسعود الحدث الرّهيب حين مات جمال الّذي يسكن في الطابق الأخير فيقول «نعم أشمئز وأتذكّر جمال ... أتذكّر جمال الذي رأيته ينزل السلم بتوأدة وعسر»[1] تذكر مسعود الحدث الرّهيب حين مات جمال ساكن الطّابق الأخير ولا أحد يدري بموته رائحة تحلّله وحدها الّتي أخبرت السّكان بذلك، كانا كاتبًا وشاعرًا، يدافع عن المظلومين والنّاس المهمشين الفقراء والبسطاء، فأبعد وهمش بسبب مواقفه الصريحة وانتقاده السلطة لتبذير المال العام باسم الثقافة، وبسبب تصريحاته بعدم كفاءة المسؤولين عليها، وفراغ حكمهم من أي مشروع ثقافي.

ولنا استذكار آخر استرجعت فيها نسمية زمنها الجميل الأبيض والأسود بقولها «تذكرني بالصور الفوتوغرافية لأرشيف شوارع المدينة هذه، بالأبيض والأسود، تمتعت ذات يوم بمشاهدتها في أحد معارض الصور العتيقة... أسترجع ذهولي حين شاهدت الصور المصفرة الّتي لم يزدها الإصفرار»[2] في هذا الاسترجاع تذكرت سمية أيام الجمعة، الّتي تذكرها بالزّمن الجميل الأبيض والأسود، وذلك عند مشاهدتها الشّوارع الفارغة.

ونواصل استرجاع آخر، يتمثل في «هكذا أسترجع صوت المعلّمة المخيف... وحين أعود إلى بيت في المساء»[3] استرجعت زوخا صوت معلمتها الفظاظة حين تعود إلى البيت كل مسّاء.

وفي مقطع آخر استذكرت فيها فطوم مونرو الأعوام الّتي عاشتها في فرنسا بقولها «فطوم مونرو عاشت بعض الأعوام في فرنسا، فلا تمل من ذكرها ما لخصته تجربتها

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص102.

[2]- المصدر نفسه، ص145.

[3]- نفسه، ص151.

وصداقتها مع عائلات هناك وإعجابها بتعاون الرّجل الفرنسي والأوروبي مع زوجته في شؤون البيت»[1] تذكّرت فطوم مونرو (الأنيقة والجميلة) السّنوات الّتي عاشتها في فرنسا، وإعجابها بالرّجل الفرنسي الّذي يتعاون مع زوجته في شؤون البيت، يطبخ وينظف ويمسح ويستقبل الضيوف ويهتم بالأطفال ولا يرى حرجًا في ذلك.

وتواصل الحاجة عذرا استرجاع آخر، يتمثل في «حين أخلو إلى نفسي ليلاً وأسترجع اللّحظات الأكثر قوّة وعمقًا وإحساسًا أعيد تشكيل اللّحظات القوية العميقة المكثفة، يحلو لي أحيانًا أن أسجل كلّ ساردة وواردة بما امتلأ به اليوم دون أن يعلم أحد بذلك....»[2] في هذا الاسترجاع تذكرت الحاجة عذرا اللّحظات الماضية الّتي عاشتها والأمور الّتي حدثت لها وتجاربها الّتي تعلّمت منها.

تقول زوخا «مرت أيام.... قلّ الحديث عن بدرة، ثم لم يعد أحد يذكر بدرة إلاّي»[3] عادت زوخا بالذّاكرة إلى الوراء واستذكرت عمّتها بدرة الّتي لم تتقبل فكرة بتر ساقها وذلك أثناء سقوطها في الحقل وقرّرت الرّحيل ففارقت الحياة وتركت خلفها إبنها وزوجها.

2-3- السّرد المتقدم:

ونجد الرّوائية اعتمدت على هذه التقنية في الرّواية بغية كسر النظام الزمني ومن أجل إضفاء جمالية على المتن السّردي الرّوائي، حيث يقول جد الحاجة عذرا: «آه يا عذرا ستصبحين ذات مال كثير حين تكبرين... أنظري الدراهم الكثيرة ... يقول ذلك وهو يشير إلى فقاعات الرّغوة الفضية المتلاطمة وهي تفيض على شفاه الكأس وقد امتلأ حتى التمام.. لم تكذب تنبؤات جدي سيدي محمد بن امبارك ... الحمد لله الآن لدي أملاك ومال كثير

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص165.

[2]- المصدر نفسه، ص187.

[3]- نفسه، ص198.

يكفيني وأكثر»[1] تظهر تنبؤات الحاجة عذرا عندما قال لها جدها أنّها ستصبح ذات مال كثير حين تكبر، فقد تحققت توقعات جدّ الحاجة عذرا وأصبحت تملك أموال كثيرة.

وهناك مقطع استباقي آخر ويتمثّل في قول يمة زهور «إن شاء الله يا مسعود وليدي تقرا مليح وتكبر وتولي قاضي أنتاع الصّح... قاضي نتاع العدل ... هنا أنا كبرت يا يمة زهور ولم أصبح قاضيًا عادلاً، لكّنني أذكرك في سمائك حيث أنت»[2] تظهر توقعات مسعود حين قالت يمة زهور إن شاء الله يا مسعود تكبر وتولي قاضيًا، ولم تتحقق توقعاتها بل أصبح حارسًا في نادي الصنوبر.

ونجد استباقًا آخر في قول الحاجة عذرا «المرأة في عرفنا لا تتعلّم فنون الأنوثة فهي تولد بها ومعها، تدرك أسرارها بالسليقة، تولد وهي تجمع بين الجمال والشّجاعة والحكمة والقيادة، مثل ملكتنا تمامًا...»[3] نجد هنا السّاردة تستبق الأحداث حين قالت تولد المرأة الطارقية وهي تملك فنون الأنوثة وتدرك أسرار السليقة وتجمع جميع الصّفات، فقد استبقت الأحداث قبل وقوعها.

وفي مقطع آخر يقول مسعود «ارتبكت لرؤيتها على الرّغم من أنّها أخبرتني مسبقًا بموعد مجيئها، قصد أن أرتب كل شيء وأطمئن إلى أن الفيلا لا تتطلّب مرور الخادمة للتنظيف مرّة أخرى»[4] فقد استبقت السّاردة في هذا المقطع الأحداث حين أخبرته مسبقًا بموعد مجيئها قصد ترتيب وتنظيف الفيلا مرة أخرى.

---

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

[3]- نفسه، ص108.

[4]- نفسه، ص28.

ويرد استباق آخر في الرّواية «لأنّه البقرة الحلوب على الدّوام، البقرة التي تسرق حليبها ويباع وهو لا يزال داخل ضرعها...»[1] جاء هذا المقطع على شكل توقع الأحداث قبل حدوثها ويظهر ذلك (يباع وهو لا يزال داخل ضرعها...).

وتتجلى جمالية هذه التقنية في استباق المصير المجهول لكل من مسعود ورضوان بقوله «دار بمخيلتي سيناريو سريع وحزين، بطلاه الرئيسيان بلا منازع أنا ورضوان.... هو بمصير مجهول لن يعلمه غير الله وأنا سأبدأ بدور ثانوي صغير مطرود خائب عائد إلى شقتنا البئيسة، لا صوت يعلو بها على آلة الخياطة تجلس إليها أمي لكسب قوت يومنا»[2] نجد في هذا المقطع استباق مصير مجهول لكلّ من مسعود ورضوان المستقبلي.

توالت الاستباقات في قول مسعود: «ترى هل سأعود إلى صحرائي يومًا بما بقي سالمًا مني، أم سأفقد نفسي وطارقيتي.... وأنتهي مثل جمال»[3] هنا مسعود في حيرة وتساؤل عن ما سيحدث له في المستقبل، هل سيعود إلى صحرائه سالمًا أم سينتهي أمره مثل ما حدث لجمال.

ويقول أيضًا «بوصلة يولدون بها من أرحام أمهاتهم معلقة في جباههم مثل عين ثالثة، يدركون بها وبدقة متناهية موقعهم ووجهتهم، فلا يضيعون البتة في غياهب الصّحراء..؟»[4] في هذا المقطع استباق للأحداث قبل حصوله، ويظهر ذلك (بوصلة يولدون بها من أرحام أمهاتهم...).

ومقطع آخر الّتي أشارت إليه سمية للمستقبل منها «أعلم مسبقًا كما يروج في مدينتي أنّ المدير العام هذا ظهره مسنود بقوّة، لأنّ صهره شخصية قويّة جبارة متمركز في هرم

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص56.

[2]- المصدر نفسه، ص76.

[3]- نفسه، ص102.

[4]- نفسه، ص118.

السّلطة»[1] فهنا سمية تعطي تمهيدًا لما سيطرأ في مستقبل البلد حينما تقول أنّ المدير العام مسنود بقوة لأنّ صهره شخصية جبارة متمركز في السّلطة.

نستخلص من خلال دراستنا لرواية نادي الصنوبر، أنّ الرّوائية وظفت تقنية الاستباق أقل من الاسترجاع، وتكمن جمالية الاستباق في الرّواية بإضفاء طابعًا جماليًا ممّا يولد التشويق والمفاجأة لدى القارئ، حيث تكمن أهميته التنبؤ بالوقائع قبل حدوثها.

ومن خلال دراستنا لتقنيتي الاسترجاع والاستباق في الرّواية بأنّهما مفارقتان زمنيتان جماليتان، حيث تظهر شعرية الاسترجاع في استذكار التفاصيل الماضية، أمّا الاستباق فشعريته تكمن في خلق التشويق والمفاجأة لدى القارئ.

3- وظائف السّرد:

لاحظنا أنّ السّاردة في رواية نادي الصنوبر أنجزت وظائف عديدة، ومن الوظائف الّتي أدتها في الرّواية، نجد:

3-1- وظيفة سرديّة:

في هذا المثال تحكي الحاجة عذرا عن نفسها، وتشيّد عالمها الصحراء فتقول: «وأنا صغيرة، كان جدي سيدي محمد بن امبارك يرفع البرّاد عاليًا جدًا، ثم يهوي بسرعة بالسائل على الكأس، كي تشتد الرغوة فيه وتزداد وتتناسل... وكان يبالغ في شدّة حركته تلك حين يملأ كأسي من دون الحاضرين ليمتلئ بالرّغوة الفضية»[2] تروي الحاجة عذرا على جدّها عن كيفية تقديمه الشاي إذ يرفع الإبريق عاليًا جدًا ثمّ يصبه على الكأس لتشتد الرّغوة يتمادى في حركته عندما يصب ليمتلئ برغوة.

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص184.

[2]- المصدر نفسه، ص09-10.

حيث تقول الحاجة عذرا «وهي رافعة حاجبيها تدحرج عينيها يمنة ويسرة وعلى وجهها إبتسامة ساهمة، إنّ فكرة جهنمية جابت ذهنها فجأة فأقسمت اليمين أن تصيدهم، فكما جاؤوا ليصيدوا، فذنبهم على جنبهم، بدورها سترمي بشباكها الخاصّة وليذهب إلى الجحيم مضيفهم، وهم ما هم عليه من الثراء والبذخ الّذي ما انفكوا يظهرونه ويتمظهرون به، وكأن بهم ستستسلم لهم الرّمال وغزالات الصّحراء بكل أنواعها»[1] تقول الحاجة عذرا عن حفلة طلاقها، ومجيء عبده الخليجي الوسيم إلى الصحراء من أجل التنزه والصيد وحضر بصدفة حفلة طلاقها فاستغرب بالأمر، وأقسمت الحاجة عذرا أن تغويه وتوقعه في حبها.

3-2- وظيفة تنسيق:

يظهر الجانب التنسيقي للسّاردة في هذا المقطع، فنجدها مُتفرّدة في الرّبط بين الأحداث ومثال عن ذلك «أخبرتنا أنّه بعد أن تمّ طلاقها من آخر أزواجها بسبب عدم إنجابها له، شعرت أنّه بدأ يتلكأ ويبدي الامتعاض من محنته، فلم تتردد في الانفصال عنه وتبعًا لعادة الطوارق في الاحتفال بالمطلقة، لم تخرج عن العادة العتيقة فأقامت حفلةٌ جميلةٌ صاخبةٌ، حضرها كبار القوم وصغارهم ولم تستثن في دعوتها أحدًا»[2] ومن هنا نقول أنّ الحاجة عذرا تخبر البنات الثلاثة بطلاقها من آخر أزواجها وذلك بعدم إنجابها، وحسب عادات الطوارق قامت بحفلة الطلاق ودعت كل من صغير وكبيرٍ دون نسيان أحد منهم وهذا ما يتاح للسّاردة بإنهاك نفسها في التنظيم والتنسيق بطريقة فنية تعظم من تلاحم البناء الفني.

3-3- وظيفة إبلاغ:

نجد السّاردة في الرّواية تتوجّه إلى المسرود له وتفرده به بخطاب خاص لتجذب انتباهه، وكأنّ السّاردة تعرفه حيث تخاطبه في أكثر من مرّة، نجدها في الرّواية: «إلا أن

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص16.

[2]- المصدر نفسه، ص15.

الرياح عادة تجري بما لا تشتهي السفن ولا القوارب، وسفني دائمًا غارقةٌ والحمد لله»[1] تمنى مسعود لو عرف الحاجة عذرا مسبقًا وتأسفه على الوقت الذي لم يتعرف عليها.

وتهدف السّاردة إلى إبلاغ رسالة وما يحتويها الخطاب إلى المتلقي، قد تجشَّمت هذه الرّسالة مضمونًا إنسانيًا أو إيديولوجيًا يتجلى الهدف من هذه الرّسالة والمغزى الّذي تحمله مثلما نجد مثال آخر «تعلمت من خلاله أنّ لا شيء سهل، وقطعت من خلاله حبل سرتي مع الرومانسية ومآربها»[2] يحكي مسعود على ألمه بعد فراقه مع لطيفة الّتي كانت حبه الأوّل وقطعه للأمل ولا يثق بالرومانسية وما يحيط بها.

ونجد هذه الوظيفة أيضًا في: «السياسة والحكم والتفكير أمور يحسبونها سهلة وما هي بسهلة، فلا بد أن يكافأ عليها من يمارسها»[3] يرى مسعود أنّ السياسة والحكم والتفكير أمور ليست سهلة فلابد أن يجاز كلّ من مارسها لأنّها ليست بأمر سهل هناك مجهودات تبذل.

3-4- وظيفة انتباهية:

ومثال عن الوظيفة الانتباهية في الرّواية «إنها بيننا، تأسرنا بأحاديثها، وتعمل أن يظل انتباهنا مستيقظًا لسماعها، لكّنها بعيدةٌ جدًا ونحن مجرد كمبارس»[4] تروي الحاجة عذرا أن لا ينشرد انتباه البنات الثلاثة (زوخا- نسيمة- باية) عندما تحكي لهنّ حكايتها المشوقة وهنّ مجرّد هيكل صامت.

3-5- وظيفة استشهادية:

كثرت في رواية نادي الصنوبر الاستشهادات بوقائع إجتماعية وأحداث متعلقة بالشّخصيات، تتمثل هذه الوظيفة بـ: «زاد تذمر السّكان مع موعد استقبال الذكرى العشرين

---

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص21.

[3]- نفسه، ص26.

[4]- نفسه، ص10.

للاستقلال وزادت كراهيتهم للقاضي صاحب العمارة، وللمحكمة الّتي يتدثر بها، وزاد رفضهم للظلم واستغلال سلطة المنصب»[1] يقول مسعود في هذا المقطع عن تذمر سكان العمارة من قاضي قدور[2].

ومقطع آخر «وتضربين مثلك القوي عن مصير الاستعمار الّذي انتهى على الرّغم من بقائه قرنًا ونصف القرن..»[3] في هذا المقطع يوضّح تحرّر الجزائريين من إبادة الاستعمار الفرنسي الّذي ظلّ قرنًا ونصف القرن.

ومثال آخر فيما يخّص الاستشهاد بالأحداث «أجلس أمام الحمام العام للنّساء، حمام سوق لاباستي الّذي يرجع إلى القرن التّاسع عشر، سماه المستعمرون تبركا بانتفاضة سجن لاباستي الشهيرة»[4] يستشهد مسعود في هذا المقطع أنّ حمام سوق لاباستي يرجع إلى القرن التّاسع عشر.

3-6- وظيفة ايديولوجية:

نجدها في الرّواية في المقطع التّالي: «أول فكرة راودتني هي المزيد من التعلّم، وهذه المرة ركّزت على تعلّم اللّغة الفرنسية، الجميع هنا يتكلّمها. تبدو أميًا وغريبًا إن لم تكن تفهمها على الأقل. الشّارع يتحدث بها، وعلمت من أحد أصدقاء عبده المقربين المتنفذين أنّ الكبار يفعلون كل شيء بها وحتى الاجتماعات الّتي يعقدونها في الوزارات وبين الوزراء ورئيس الحكومة وبين الرئيس والحكومة تجري باللّغة الفرنسية»[5] فكرت الحاجة عذرا في التعلّم ولكن ركّزت على اللّغة الفرنسية لأنّ الجميع يتكلمها في الخليج وإن لم تفهمها ستظهر

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص22.

[2]- المصدر نفسه، ص39.

[3]- نفسه، ص41.

[4]- نفسه، ص55.

[5]- نفسه، ص104.

أميًّا لأنّ حتى في الشّارع يتحدثون بها، فكلّ الاجتماعات بين الوزراء ورؤساء الحكومة تجري باللّغة الفرنسية.

وقد تشابكت الإيديولوجيات في الرّواية وتفاقمت، لشدة اقترانها بالموضوع، وهذا المثال يوضح ذلك: «أحيانًا يبلغ بي الجنون والتلف فأتخيلها تبتسم لي تقترب تلفني حرارتها ثم تحضنني فيغيب رأسي في ردائها الطارقي الواسع السخي، ثم لا أدري كيف تنتهي القصة التي لا أريد لها سوى نهاية مفتوحة على أمل امتلاكها»[1] يحكي مسعود مدى حبّه للحاجة عذرا، فيتخيّلها أنّها تقترب منه وتحضنه، ويسعى مسعود لامتلاك الحاجة عذرا وأن تكون له وحده.

برزت الوظيفة الإيديولوجية كذلك في: «مسعود هذا الشاب الذي ما أن رأته في العمارة التي اشترتها وطلبت التعرف على سكانها حتى شبت فيها ناره حالمًا اصطدمت بنظرته المائلة وكأنّه قط صغير ضائع يتضرع لها لتلتقطه من مصيره المجهول، شبت ناره وانتهى الأمر لم تفكر في شيء آخر خارج ما هو عليه»[2] تحكي الحاجة عذرا عن إعجابها بمسعود حينما رأته في العمارة الّتي اشترتها حتى ألهبت ناره فيها واشتبكت بنظراتها المملوءة بالإعجاب كأنّه قط صغير ضائع يبحث عن من يأويه ولم تفكر بشيء آخر غير ما شعرت به آنذاك، لنقل إيديولوجياتها.

3-7- وظيفة إفهامية أو تأثيرية:

ونجد هذه الوظيفة في: «كل شيء يثير فيّ شهوة الكتابة، كتابة ما يحدث، كل كلام يقال أصوغه كما يحلو لي ... أشعر بلذة ومتعة وأنا أكتب وكأنني في عراك مع الوقت وكأنني أخاف على الزمن أن يهرّب إلى جغرافية النسيان وأقاليم العدم ما نعيشه فتتبدد أجزاء

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص83.

مهمة فينا»[1] تسرد السّاردة عن متعتها في الكتابة كل كلام تسمعه تدونه كما تشاء وهي في صراع مع الوقت وتخاف على أن ينتهي ويهرب إلى جغرافية النسيان.

وفي مثال أخر: «الحمد لله إنّ النّاس لا تعلم ما في القلوب، ولا تكشف ما في الصدور، فلا تقرأ ما يدور في عقلك، ولا تعرف سرّك ولا تدرك ما يجري ويتلاطم في علبة رأسك ولا تفهم ولا تفك الهيروغليفيا العجيبة الملتوية على جبهتك»[2] تحمد السّاردة الله بعدم معرفة النّاس ما في القلوب وما في الصدور ولا تستطيع قراءة ما في العقول ولا تدرك ما يجول في الرأس ولا تفهم ما دوّن في الجبهة.

3-8- وظيفة انطباعية أو تعبيرية:

ويمكن إضافة مقطع آخر: «حين أعود إلى شقتي أشعر بشيء يؤلم روحي، مثل شوكة تنغرز في صدري... كم يحزنني وضع زوخا ونسيمة وباية وبحثهن المتواصل عن عمل... دون أن أسألهن ودون أن يفصلن في ما يوجع كل واحدة منهن أشعر أنهن لسن بخير»[3] تشعر الحاجة عذرا بألم شديد يفتل روحها ويحزنها أمر بنات الثلاث اللّواتي يبحثن بجهد مستمر عن العمل دون أن تسألهن ومعرفة ما يدور في أذهانهن.

إنّ وظائف السّرد في رواية نادي الصنوبر متعدّدة، وهي تشتغل بشكل مترابط ومتكامل، داخل النسق العام للرّواية وكأنّها وظيفة واحدة.

---

[1]- ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، ص187.

[2]- المصدر نفسه، ص188.

[3]- نفسه، ص115-116.

خاتمـــــة

خاتمة:

بعد دراستنا لرواية "نادي الصنوبر" لربيعة جلطي جاءت الخاتمة لإبراز أهمّ النّتائج الّتي توصلنا إليها من خلال البحث والتّحليل والّتي يمكن تلخيصها فيما يلي:

- تشغل الرّواية اهتمام كلّ من النّقاد والمبدعين، فهي تستوعب تغيرات الواقع ومستفيدة من كل الأبحاث والدّراسات.
- لقيت الرّواية الجزائرية اهتمامًا كبيرًا من قبل الدّارسين والنّقاد، حيث تنوّعت مواضيعها وكثرت الأبحاث فيها، ومن بين الرّوايات الّتي ركّزنا عليها رواية نادي الصنوبر.
- تعدّدت تعريفات مصطلح الشّعرية، حيث اختلف الدّارسون الغربيين والعرب في تحديد مفهوم شامل له.
- تتفاوت أنواع السّرد في الرّواية من السّرد الآني والسّرد التّابع والسّرد المتقدم.
- يتموقع السّارد في هذه الرّواية إلى: إمّا أن يكون راويًا مشاركًا في الحكاية (السّارد الداخل حكائي وهو العليم بكلّ شيء) أو راويًا شاهدًا (السّارد الخارج حكائي وهو غير العليم بكلّ شيء).
- لقد هيمن السّرد التّابع في سياقات كثيرة وذلك من خلال استحضار ألفاظ تدلّ على ذلك، ويكون الاسترجاع ذكر أحداث سابقة في النقطة الزّمنية الّتي توقّف فيها السّرد، ونجد تسمية أخرى له وهي السّرد الاستذكاري.
- ويعدّ السّرد المتقدّم بأنّه ذكر أحداث لم تحصل بعد (تجاوز النقطة الزّمنية الّتي وصل إليها السّرد لأحداث الشّخصيات)، فيمكن أن تتحقق أو العكس، وهي عبارة عن تنبؤات والاطلاع على المستقبل.

وفي الأخير نأمل أن يكون هذا البحث نافذة تفتح أبوابًا واسعة للباحثين في المستقبل.

ملحق

التّعريف بالرّوائية ربيعة جلطي[1]:

ربيعة جلطي الزرهوني، شاعرة وروائية جزائرية، من مواليد الجزائر عام 1964، نالت شهادة الدكتوراه في الأدب المغاربي الحديث، شغلت منصب أستاذة في جامعة وهران وهي الآن أستاذة في جامعة الجزائر العاصمة، كاتبة ومترجمة، لها خمس مجموعات شعرية ورواية بعنوان نادي الصنوبر.

تعتبر من أهم الشّاعرات الجزائريات، فهي الوحيدة تقريبًا من بين شعراء جيل السّبعينات الّتي بقيت تكتب وتنشر مجموعاتها الشّعرية، وهي كما تقول في بعض إفادتها الصحفية لم تكتب ضمن الجوقة السّياسية لتلك المرحلة ولم تقع في فخ التبشير الإيديولوجي الّذي وقع فيه معظمهم، متزوجة من الرّوائي أمين الزاوي.

أصدرت العديد من الدّواوين كان أوّلها:

- تضاريس لوجه غير باريسي.

وآخر ما صدر لها:

- الذروة.
- نادي الصنوبر (رواية)

ترجم شعرها إلى الفرنسية الشّاعر المغربي عبد اللّطيف اللعبي في ديوان وحديث في السّر، أما رشيد بوجدرة فترجم مجموعاتها الأخيرة.

مؤلفاتهـــا:

1. الرّواية:

- الذروة، دار الآداب، بيروت، 2010.

[1]– ربيعة جلطي، **(شاعرة وروائية جزائرية)، موسوعة ويكيبيديا**، الجزائر، الثلاثاء 12 ديسمبر 2023م، الساعة 14:15http://ar.m.wikipidia.org

- نادي الصنوبر، دار الاختلاف، الجزائر، 2012.
- عازب حي المرجان، دار الاختلاف، الجزائر، 2016.
- قلب الملاك الألي، دار الاختلاف، الجزائر، 2019.
- جلجامش والراقصّة، منشورات ضفاف ومنشورات الإختلاف، 2021.

2. دواوين الشّعر:

- تضاريس لوجه غير باريسي، 1981.
- التهمة، 1984.
- كيف الحال، 1997.
- حديث في السر، 2002.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أوّلاً: المصادر.

1. ربيعة جلطي، **نادي الصنوبر**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433هـ- 2012م.

ثانيًا: الكتب العربية.

1. أدونيس، **الشّعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م.
2. آمنة يوسف، **تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق**، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر بيروت، لبنان، ط2، 2005م.
3. حميد لحمداني، **بنية النصّ السّردي (من منظور النقد الأدبي)**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991م.
4. سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن، السّرد، التبئير)**، المركز الثّقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1997م.
5. سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلاً وتطبيقًا)**، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، د.ط، د.ت.
6. سيزا قاسم، **بناء الرّواية –دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ–**، مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 2004م.
7. عبد الرحيم الكردي، **الرّاوي والنصّ القصصي**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م.
8. عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط4، 1998م.

9. يمنى العيد، **تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان ط3، 2010م.

ثالثًا: الكتب المترجمة.

1. تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.
2. جان كوهن، **بنية اللّغة الشّعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.
3. جيرار جنيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى، الهيئة العامّة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م.
4. جيرالد برنس، **قاموس السّرديات**، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ط1، 2003م.
5. رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

رابعًا: المعاجم.

1. ابن حماد الجوهري إسماعيل، **الصّحاح: تاج اللّغة وصحاح العربيّة**، ج2، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1399هـ- 1979م.
2. ابن فارس بن زكريا لأبي الحسين أحمد، **معجم مقاييس اللّغة**، مج3، بتحقيق وضبط: عبد السّلام محمّد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1411هـ- 1991م.
3. ابن منظور الإفريقي المصرى، **لسان العرب، مادة (س.ر.د)**، مج3، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ- 1990م.

خامسًا: الرسائل الجامعية.

1. أسماء دربال، **زمن السّرد في روايات فضيلة الفاروق**، أطروحة ماجستير، إشراف الدكتور: عز الدين بوبيش، كلية الآداب واللّغات، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 1434هـ- 2013م.
2. رقية جرموني، **أشكال البنى السّردية في روايات عبد الرحمن منيف، مقاربة تحليلية للأبعاد السوسيولوجية**، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور: مختاري زين الدّين، كليّة الآداب واللّغات، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2018م.
3. محمد بوتالي، **تقنيات السّرد في رواية الغيث لمحمد ساري**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير إشراف الدكتور: أحمد حيدوش، معهد اللّغات والأدب العربي، المركز الجامعي العقيد محند أكلي أولحاج، البويرة، 2008م.
4. معالي سعدو العبد شاهين، **البنى السّردية في روايات أحمد رفيق عوض "القرمطي" عكا والملوك أنموذجًا**، أطروحة ماجستير، إشراف الدكتور: عبد الخالق محمد العف، كلية الآداب، غزة، 1438هـ- 2017م.
5. نورة بنت محمد بن ناصر المري، **البنية السّردية في الرّواية السعودية**، رسالة دكتوراه إشراف: محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية 2008م.
6. وليد حامد محمد الجعل، **شعرية السّرد "في روايات ليلى العثمان"**، أطروحة ماجستير إشراف الدكتور: وليد محمود أبوندى، كلية الآداب، قسم اللّغة العربية، الجامعة الإسلامية، غزة، 1436هـ- 2015م.

سادسًا- الموقع الإلكتروني:

1. ربيعة جلطي (شاعرة وروائية جزائرية)، موسوعة ويكيبيديا، الجزائر، الثلاثاء 12 ديسمبر 2023م، الساعة 14:15 http://ar.m.wikipidia.org

فهرس الموضوعات

مقدمة: 01

مدخل:

مفاهيم الشّعرية عند النقاد الغربيين والعرب

1- مفاهيم الشّعرية عند النّقاد الغربيين 04

1-1- الشّعرية عند رومان ياكبسون 04

1-2- الشّعرية عند جان كوهن 05

1-3- شعرية النثر عند تزفيطان تودوروف 06

2- مفاهيم الشّعرية عند النقاد العرب 09

2-1- الشّعرية عند أدونيس 09

2-2- الشّعرية عند عبد الله محمد الغذامي 11

الفصل الأوّل:

ماهية السّرد والسّارد

1- مفهوم السّرد 15

1-1- لغة 15

1-2- اصطلاحًا 16

2- أنواع السّرد 17

2-1- السّرد الآني 17

2-2- السّرد التّابع 18

2-3- السّرد المتقدم 21

3- وظائف السّرد 24

3-1- وظيفة سرديّة 24
3-2- وظيفة تنسيق 25
3-3- وظيفة ابلاغ 25
3-4- وظيفة انتباهية 25
3-5- وظيفة استشهادية 26
3-6- وظيفة إيديولوجية 26
3-7- وظيفة إفهامية أو تأثيرية 27
3-8- وظيفة انطباعية أو تعبيرية 28
4- مفهوم السّارد ووظيفته 28
4-1- مفهوم السّارد 28
4-2- وظيفة السّارد 31
4-2-1- السّارد الداخل حكائي 32
4-2-2- السّارد الخارج حكائي 34

الفصل الثّاني:

مظاهر شعرية السّرد وعلاقة السّارد بالشّخصية الحكائية في الرّواية

1- علاقة السّارد بالشّخصية الحكائية 39
1-1- السّارد الداخل حكائي 39
1-2- السّارد الخارج حكائي 43
2- أنواع السّرد 48
2-1- السّرد الآني 48
2-2- السّرد التّابع 50
2-3- السّرد المتقدم 56

3- وظائف السّرد 59
3-1- وظيفة سرديّة 59
3-2- وظيفة تنسيق 60
3-3- وظيفة ابلاغ 60
3-4- وظيفة انتباهية 61
3-5- وظيفة استشهادية 61
3-6- وظيفة ايديولوجية 62
3-7- وظيفة إفهامية أو تأثيرية 63
3-8- وظيفة انطباعية أو تعبيرية 64
- خاتمة 66
- ملحق..... 68
- قائمة المصادر والمراجع 71
- فهرس الموضوعات 74
- ملخص.

ملخص الدراسة:

تهدف دراستنا الموسومة بشعرية السّرد في رواية " نادي الصنوبر" لربيعة جلطي إلى الكشف عن علاقة شعرية السّرد فيها من خلال تحليل البنية السّردية فيها باعتبار مصطلح البنيوية سمة في الكتابة السّردية الحداثية في الجزائر، الأمر الّذي دفعنا إلى الوقوف عند الأسس الّتي تحكّمت في هذه البنية السّردية وجعلتها تتميّز عن السرود الرّوائية الأخرى للكاتبة أو غيرها. وكان السّرد التابع ووظيفة السّارد الإبلاغية والإيديولوجية من أبرز معالم شعرية السّرد في " نادي الصنوبر".

الكلمات المفتاحية:

الشّعرية، السّرد، السّارد، موقع السّارد، علاقة السّارد، الإيديولوجيا.

Abstract

Our study, entitled "Poetics of Narration in the Novel "Club des Pins" by Rabia Jilti" aims to uncover the relationship between poetics and narration in this work.

The analysis of the narrative structure is based on the concept of structuralism, a characteristic of modern narrative writing in Algeria.

This approach led us to examine the foundations that govern the narrative structure of the novel and distinguish it from other narratives by the same author or others. The most prominent features of the poetics of narration in "Club des Pins" are the embedded narration and the informative and ideological function of the narrator.

Keywords:

Poetics, Narration, Narrator, Narrator's Position, Narrator's Relationship, Ideology.