الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة

كليــة الآداب واللغــات

قسم اللغة والأدب العربي

البناء السردي في رواية الانطباع الأخير لمالك حداد
مقاربة بنيوية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: مناهج النقد

إعداد الطلبة:

- أحمد جعوان
- نوال طلحاوي

إشراف الأستاذة:

. صليحة بردي

السنة الجامعية:2015-2016

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

شكر و تقدير

نحمد الله ونشكره إذ وفّقنا في إتمام هذا العمل على خير ونسأله عز وجل أن ينفعنا به وينفع كل من يقرؤه، نشكر كل من ساعدنا على إتمام هذا العمل المتواضع

إلى الأستاذة المشرفة "بردي صليحة"التي كانت أستاذة ورفيقة وموجهة طوال هذه الفترة، كما نشكر أساتذتنا الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على ما أنفقوه من وقت، وما بذلوه من جهد في قراءة هذا العمل المتواضع فمن دواعي اعتزازنا أن نثمن ملاحظاتهم وأن نعمل بنصائحهم وتوجيهاتهم

نشكر كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد في إتمام هذا العمل إلى كل من علمنا حرفا أو رمزا أو حكمة منذ نشأنا إلى يومنا هذا

نحمد المولى العزيز ونشكره على كل شيء ونطلب منه التوفيق في تحقيق أهدافنا في المستقبل بما ينفعنا وينفع وطننا وشكرا

إهداء

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات و الصلاة على الحبيب المصطفى الأمين

إلى اللّذان مهما قلنا فيهما ما كفيناهما

إلى نور دربنا و سر وجودنا إلى منبع الحنان التي أعطت من روحها لتبقى أرواحنا

إلى معلمتنا في هذه الحياة

الأم

إلى الّذي كان عظيما بعطائه ،إلى الّذي ضحى من أجلنا بالغالي و النفيس

الأب

إلى أستاذتنا الفاضلة

إلى جميع الأصدقاء و الزملاء و الأحباب

نهدي هذا العمل المتواضع

خضع الخطاب الروائي لدراسات نقدية مختلفة حاولت تفسير ماهيته، وعلاقته بالذات الفاعلة، والوجود الإنساني، وامتدت دراسته إلى عمق الماضي الثقافي في محاولة الإجابة على تساؤلات أحاطت به من وجهات نظر متعددة و متدفقة.

وطبقا لهاته المواصفات التي ميزت الساحة النقدية والإبداعية وقع اختيارنا على الرواية الجزائرية، والحديث عنها مسهب، باعتبارها قد تعدت عدة مراحل عبر مسارها، من بينها مرحلة المحاكاة والترجمة، ومرحلة التجريب في الروايات القديمة مرورا بمرحلة النضج، فكانت البداية الفعلية للرواية الجزائرية بعد الاستقلال، نظرا لعوامل أدت لتأخرها من ظروف سياسية واجتماعية عاشها الشعب الجزائري آنذاك، وبالتحديد تسليط الضوء على الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، لذا ارتأينا دراسة واحدة من تلك الروايات لأحد أهم الروائيين الجزائريين ألا وهو "مالك حداد" في روايته **الانطباع الأخير**.

وقع اختيارنا على هذه الرواية لأسباب ذاتية من بينها إعجابنا بالروائي كشخصية فريدة من نوعها تستحق الخوض في أعماقها؛ إذ نجد الكاتب مالك حداد يقر بدور الأدب الجزائري المكتوب بالحرف الأجنبي في تصويره، وتجسيده للمجتمع الجزائري بلغة أجنبية، مما أنتج خطابا هجينا، فهو قد بيّن في أكثر من موقف حقيقية الانتماء القومي للأدب الجزائري الفرانكفوني، والذي لا يردّ حسب رأيه إلى عنصر اللغة فحسب، وأسباب موضوعية تتعلق بالرواية كعمل أدبي في مستوى تطلعاتنا فهي تمثل عدة خصوصيات ترتبط بجانبها الشكلي، وتؤهلها لتكون أنموذجا صالحا للدراسة و التحليل، كما أن الأدب الجزائري لم ينل حظهالكامل من الدراسة و النقد.

ومن هنا تكمن أهمية اختيارنا لهذا الموضوع باعتبار الرواية تاريخ موازي للتاريخ الإنساني بشخصيات، و أحداث تقع خارج الواقع، ولكنها تتجلى داخله؛ معبرة عنه بصورة أكثر عمقا لحياة المواطنين الحقيقيين،الذين عاشوا واندثروا، فتمارس الرواية حياتها الخاصة

خارج التاريخ وداخله في آن، فهي تبدو مجرد كائنات ورقية تسبح في فضاء القراءة، لكنها في الوقت نفسه تصبح جزءا لا يتجزأمن التار يخ.

انطلاقا من هذا التصور ومن التغير الأساسي الذي مس َ الرواية الجزائرية، تحدد هذا العنصر الأكثر أهمية متمثلا في الشكل الإبداعي الأكثر حضورا، أو الأكثر مقروئية وانتشارا، إنه النوع الذي يرفض الاكتمال ويصر على التطور، إنها الرواية.

قامت إستراتجية هذه الدراسة على البحث في شخصيات، وزمن، وفضاء الرواية، وما تخللها من انكسارات، ووثبات وفقا لتحريك الراوي لشخصياته، وأدوارها البطولية والثانوية من أجل ذلك طرحنا الإشكالية التالية :

فيما تمثلت خصوصية البناء في تشكيل الخطاب الروائي "الانطباع الأخير" لمالك حداد؟

وتنضوي تحتها مجموعة من التساؤلات الفرعية:

- كيف تشكلت البنية الزمنية في الرواية، ووفق أي مستوى من البناء الزمكاني وما طبيعة الشخصيات التي اقترحها الروائي في خطابه؛ موضوع الدراسة؟
- ما الذي نكاشفه من مدخل المقاربة البنيوية لهذا العمل الروائي؟

على غرار هذا التساؤل الأخير تنطلق الدراسة من **مدخل تمهيدي** يقدم مسحة عامة لمصطلح البنيوية في النقدين الغربي والعربي، مع رصد المقاربات المنهجية حسب التصورين والبحث عن امتداداتها النظرية في الإبداع الأدبي،وعبر هذه البوابة تم تسليط الضوء على المحطة الخطابية ليكون البحث في المفهوم والمصطلح عند العرب مرفقا برصد أنواعه من خلال الخطاب الأدبي، الذي يشمل الخطابين الروائي العربي عموما والجزائري المكتوب باللغة الفرنسية خصوصا، وسيكون هذا المدخل حلقة وصل بين البنيوية والخطاب الروائي في تقديمنا لرواية «**الانطباع الأخير**».

وسنفتتح **الفصل الأول** بتحديد لمصطلح الشخصية، وأقسامها التي اقترحها النقد الغربي، ويكون التوجه واضحا نحو عالم الشخصية، وخاصة في بنية أسمائها المستعملة على مستوى تعدد الخطاب لتكشف لنا عن وجودها في تقديم ذاتي من طرف الشخصية ليتعرف إليها المتلقي مع التقديم الغيري الذي يظهر تارة عن طريق السارد وطورا آخر تساهم الشخصيات في تقديم شخصيات أخرى لتبين دلالاتها، وتجاربها، وآفاقها، وأبعادها الإنسانية مع تلاقي الوصفين الخارجي والداخلي في بنائها، وتقصي جمالياتها، لتكون الأوصاف الخارجية والداخلية نقطة تقاطع بين التجارب الواقعية والذاتية عبر الخطاب المتخيل.

أما في **الفصل الثاني** فخصصناه للبحث في تجليات الزمان في الخطاب الروائي بدءا بتحديد مصطلح الزمان، و عرض تقنياته باكتشاف البنية الزمانية عبر استرجاعاتها واستباقاتها، وكذا المفارقة في التقاء الماضي، والحاضر، والمستقبل في دائرة زمنية تتداخل فيها المفارقات، لننتقل بعدها إلى دراسة العلاقة بين زمني الحكي والقص من خلال التباين الذي أحدثه الروائي داخل نصه القصصي من تسريع، وتبطئة، وحذف، وأهم التغيرات الزمنية التي تحدث فيها،مع رصد أهم التواترات والتكرارات التي استعملها مالك حداد.

وأما **الفصل الثالث** فقد أفردناه لدراسة المكان، أو الفضاء الروائي انطلاقا من تحديد مصطلح المكان عند العرب والغرب، والتطرق لأهم الأمكنة التي وظفها مالك حداد في روايته بما يخدم الشخصيات وعلاقة هذه الأخيرة بتلك الأماكن، ليضعنا في صميم الجماليات المكانية ببنياتها المغلقة والمفتوحة في أماكن احتضان الأحداث؛ كقسنطينة مثلا، لتجتمع في النهاية كرؤية واحدة تمتاز بتعدد الدلالات.

وسنختم هذا البحث بذكر لأهم النتائج المتوصل في سياق لملمة لشذرات البناء السردي ووضعه أمام المتلقي ليكشفها بوصفها لوحات إبداعية، ويساهم بريشته في رسم بعض الجماليات وهذا طموح كل باحث علم يسعى لتقديم جهد مثمر.

ومحاولة منا اختراق هذا العالم الإبداعي اتخذنا المقاربة البنيوية منهجا في تحليل الخطاب الروائي، باعتبار الأولى كمنهج فكري، وأداة للتحليل تقوم على فكرة الكلية، بالرغم من صرامته الشكلية التي تهتم بالنص من داخله وتهمل مكونات الخارجية.

وبالرغم من هذا فقد تحدد مسعانا في البحث عن أسرار هذا الخطاب، وفك طلاسمه من خلال بنياته المختلفة، وأن نقترب من هذا المنهج بخطوات تأخذنا إلى صرحه السردي بتقطيع النص إلى وحدات تشمل الشخصيات،و المفارقات الزمنية، والفضاء، بمعنى مقاربة كل ظهور لحدث جديد، أو شخصية جديدة، وكذا العلاقات التفاعلية التي تجمعها.

وعبر هذه المسيرة كان زادنا مجموعة من المراجع المترجمة التي تبنت المنهج البنيوي تنظيرا وتطبيقا وفق النظرة النقدية الجديدة ولاسيما أبحاث جيرار جنيت في "**خطاب الحكاية**" **و**أما مراجع النقد العربي فنابعة من أصول النقد الغربي، والتي من شأنها أن توصلنا إلى معرفة بنية النص السردي ككتاب "**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**" لحميد لحميداني، وجهود حسن بحراوي في "**بنية الشكل الروائي**"، بالإضافة إلي كتاب سيزا قاسم "**بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**"، وكتاب سعيد يقطين "**تحليل الخطاب**"، مما أفادنا في معرفة القراءة النقدية وأصولها في تحليل الخطاب الروائي دون أن نهمل المجهودات النقدية لعبد المالك مرتاض متمثلة في تأصيل المصطلح السردي في النقد العربي عبر دراسته الموسومة ب "**في نظرية الرواية**"، **بحث في تقنية السرد**، إضافة إلى القراءات النقدية في تطبيق المنهج البنيوي على نصوص شعرية، أو قصصية، أو حتى روائية.

و لا يخلو أي بحث من صعوبات تعترض طريقه لذا وجدنا أنفسنا أمام عقبة استعصى علينا تخطيها، تمثلت في الدراسات السابقة خاصة في التطبيق المتعلق بالرواية المختارة "الانطباع الأخير"، التي يمكن الاستناد إليها كمرجعية، حيث اقتضى الأمر أن تكون الدراسة باجتهاد منا، عسى أن نكون قد وفقنا فيها ولو بالقليل، كما أن مشكلة الترجمة من الفرنسية

إلى العربية شكلت بدورها عائقا لنا من مدخل الفهم والتأويل، كما فرض العودة إلى النص في لغته الأصلية.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بالشكر لأستاذتنا الفاضلة التي أشرفت على هذا العمل، كما نعترف لها بالفضل في توجيهها من الناحيتين المعرفية والمنهجية، فجزاها الله خيرا .

رصد النقد الأدبيكثير ا من القضايا و الاتجاهات المختلفة التي مرت بتحولات كثيرة متأثرة ومؤثرة عبر أجيال متعاقبة، وباعتبار هذه المشاريع النقدية حاملة لكثير من الأسئلة التي أعادت النظر في مسألة تحليل النصوص وفق مناهج ونظريات مختلفة، فإن "غياب المركز الثابت للنص، إذ لا توجد نقطة ارتكاز يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوق بها،وإنما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما، هامشي في قراءة أخرى،وإن ما هو هامشي في قراءة ما يغدو مركزا، في قراءة ثانية"[1].

ومن هذا المنطلق كان القرن العشرين منعرجا حاسما ينبئ بالنضج الفكري، الذي راح يؤسس لتعدد المناهج النقدية، ويرفض فكرة المنهج الواحد، فكان الاهتمام بالنص الأدبي منذ ظهور النقد الجديد في أمريكا، والشكلانية الروسيةو البنيوية الفرنسية، التي قطعت النص عن مرجعيته الخارجية وعن مؤلفه، إذن فالخطاب الأدبي لم يحظ باتفاق الدارسين حول نظرية شاملة لتحليله، وسبب ذلك أن هذا الأخير تتحكم فيه نوازع نفسية، واجتماعية، وحضارية، وتاريخية، وثقافية، فيتحدد فهم حقيقة النص "بتعبير فلسفي، أو إلى فهمه بتعبير التأويلية، أو إلى تفسيره بمصطلح علماء التفسير، أو إلى استكشاف علاقة الدال بالمدلول بتعبير اللسانيين، أو إلى كشف نظام الإشارة فيه بتعبير السيميائيين، أو إلى تقويضه، أو تفكيكه، بمصطلح التفكيكيين الدريديين، نسبة إلى جاك دريدا 1930"[2].

وتقرر ظهور البنيوية (la structuralism) كمنهج، ومذهب فكري على أنها "ردة فعل على الوضع الذري الذي ساد العالم الغربي في بداية القرن العشرين، وهو وضع نهض ضد تشظي المعرفة، وتفرعها إلى تخصصات دقيقة، ثم عزلها عن بعضها البعض، فظهرت الأصوات التي تنادي بالنظام الكلي المتكامل والمتناسق الذي يوحد ويربط العلوم ببعضها البعض، ومن ثم يفسر العالم والوجود، ويجعله مرة أخرى بيئة مناسبة للإنسان"[3].

---

[1]– ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة علم المعرفة، نيسان، 1998، ص: 367.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2002، ص: 51.

[3]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط02، 2000، ص:13.

لكن مصطلح البنيوية له دلالات متعددة، ومبادئ غير مألوفة، ومعظم الدراسات التي تناولتها تميزت بالغموض والصعوبة إذ "الحديث عن البنيوية يشبه إلى حد ما فكرة البحث عما يجري في تلافيف الدماغ"[1]، إلا أن هدفها الوحيد خدمة النص الأدبي، والكشف عما في خفاياه من، أبعاد ودلالات.

المبحث الأول: البنيوية، مفهومها ومبادئها.

أ . المفهوم اللغوي:

لم ترد كلمة (بنية) في القرآن الكريم، ولا في النصوص القديمة، لكن اللغويين العرب تصورو ها على أنها الهيكل الثابت لشيء،فالقر آن قد استخدم الأصل على صورة الفعل (بنى)، والأسماء (بناء)، و(بنيان)، و(مبنى)، في قوله تعالى: ((ﷺ فَقَالُواْ ٱبۡنُواْ عَلَيۡهِم بُنۡيَـٰنًا))[2]. وقوله أيضا: ((وَبَنَيۡنَا فَوۡقَكُمۡ سَبۡعًا شِدَادًا))[3]، وقوله سبحانه وتعالى: ((أَفَمَنۡ أَسَّسَ بُنۡيَـٰنَهُۥ عَلَىٰ تَقۡوَىٰ مِنَ ٱللَّهِ وَرِضۡوَٰنٍ خَيۡرٌ أَم مَّنۡ أَسَّسَ بُنۡيَـٰنَهُۥ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَٱنۡهَارَ بِهِۦ فِى نَارِ جَهَنَّمَ ۗ وَٱللَّهُ لَا يَهۡدِى ٱلۡقَوۡمَ ٱلظَّـٰلِمِينَ))[4]، وقوله أيضا: ((ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلۡأَرۡضَ فِرَٰشًا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءً))[5].

إن البنيوية لغة مشتقة من الفعل الثلاثي (بنى)، و" البني نقيض الهدم، بنى البناء، بنيا وبناء، وبنيانا، وبنية، وبناية، والجمع أبنية،و أبنيات، والبنية ما بنيته، ويقال بنية؛ وهي مثل رسو ة ورسا، كأن البنية الهيئة التي بنى عليها"[6].

---

[1]– شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البحث، الجزائر، ط1، 1984، ص:137.

[2]– سورة الكهف، الآية: 20.

[3]– سورة النبأ، الآية: 12.

[4]– سورة التوبة، الآية: 109.

[5]– سورة البقرة، الآية: 22.

[6]– ابن منظور، لسان العرب، مجلد 14، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1955، ص:93–94 .

وكلمة بنية أو بنيوية تدل على معنى التشييد، والعمارة، والكيفية التي يكون عليها البناء، وفي النحو العربي تتأسس ثنائية المعنى والمبنى على الطريقة التي تبنى بها وحدات اللغة العربية، والزيادة في المبنى زيادة في المعنى؛ ذلك أن "بنى الكلمة؛ أي ألزمها البناء؛ أي أعطاها صيغتها" [1]، فكل تحول في البنية يؤدي إلى تحول في الدلالة.

تنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر، ولهذا اتسمت بالوضوح، فكلمة، (structure) في اللغة الفرنسية مشتقة من الفعل الثلاثي (struere)؛ الذي يعني بنى، وشيَّد، أو يعني البناء، أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما؛ فهي: تركيب ما يقابله دائما بالفرنسية (structure) ونقول بنية عميقة structure profonde)، وبنية روائية (structure naratif)، وبنية سطحية (structure de surface)[2]، كما تدل هذه الكلمة على معاني مختلفة ومتعددة في اللغة الفرنسية؛ فهي النظام (l'ordre)، والتركيب(constitution)، والترتيب (disposition)، والشكل (forme) والهيكلة (organization).[3]

وبالرغم من الغموض الذي اكتنف هذا المصطلح، فإن استعماله عند الغرب لا يبعد عن الاستخدام العربي القديم للدلالة على التشييد، والبناء، والتركيب، والنسيج.

ب . المفهوم الاصطلاحي:

البنية في أصلها الاصطلاحي تحمل معنى الكل المؤلف لظواهر متماسكة، ويتوقف كل منها على الأخر، ويتحدد من خلال التحليل الداخلي للعناصر، والعلاقات القائمة بينها والنظام الذي تتخذه، فالبنية تعد الهيكل الأساسي للشيء، والتصميم الذي أقيم له، ويتحقق وفق دلالات نابعة من المضمون؛ "فليس هناك مجرد من جهة وملموس من جهة ثانية؛ ذلك

[1]– المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق بيروت، ط31، 1991، ص:50–51 .

[2]– بسام بركة، معجم اللسانيات، فرنسي عربي، منشورات حروس، طرابلس، لبنان، 1985، ص:193.

[3]– ينظر: زبير دراقي، محاضرات في اللسانيات التارخية والعامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص:1.

أن الشكل والمضمون طبيعة واحدة، ويخضعان لنفس التحليل مادام المضمون يستمد واقعه من بنيته، وما يسمى بالشكل ليس سوى بنية للبنيات المحلية حيث يوجد المضمون"[1] .

نستطيع القول أن البنيوية هي منهج يسعى إلى دراسة النص؛ حيث هو مجموعة من العناصر المتآلفة فيما بينها دراسة شكلية تهدف إلى تفسير بنيته وتوضيح المظاهر الفنية والجمالية التي يشتمل عليها، والتي تسهم في: "عملية التأثير والتأثر، فهي على هذا الأساس تفسر الحدث من خلال البنية، والبنية هي ذلك النسق المتكامل الذي يتألف من أصوات، وكلمات، ورموز، وصور، وموسيقى، ولذلك قيل أن التحليل البنيوي يحمل مدلولا مكثفا ومعقدا"[2].

حينما نتحدث عن البنيوية فإن حديثنا يدور دائما عن اللغة فقد اشتهرت في مجال علم اللغة في أول ظهور لها، فكان مصدر آخر للبنيوية وهو أهمها، وتعود أصوله إلى مدرسة علم اللغة البنيوي، و أعمال فرديناند دوسوسير (1857-1913) في النقد الأدبي، ويعدّ كتاب (محاضرات في اللسانيات العامة) الذي ظهر سنة 1916 أول مصدر للبنيوية في الثقافة الغربية. فقد كانت البنية ترابطًا داخليًا بين الوحدات التي تشكل نسقا لغويا لا تتصف بصفات باطنية، بل باختلافاتها عن وحدات أخرى، فالبنية من منظور اختلافات وفوارق تقوم على تضاد ثنائي كاللغة والكلام، و التزامن والتعاقب، فالنص إذن خاضع لتوجه مز دوج، نحو النسق الدال الذي يُنتج ضمنه لسان، ولغة ومجتمع محددين، نحو الصيرورة الاجتماعية ...وهذه الممارسة للغة في النص تخلصه من كل تبعية ميتافيزيقية ما، ولو كانت مقصودة، وهو ما يعني أيضا التخلص من التطورية، ومن الإلحاق الاستعمالي للنص بتاريخ من دون لسان[3].

[1]- سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1994، ص:16.

[2]-عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص:05.

[3]- ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، تر. فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ص:09-10.

لم يستخدم دوسوسير كلمة بنية،وإنما استخدم كلمة نسق أو منظومة (système) بالمعنى نفسه، فقد ركز بحثه على تحليل اللغة في بعدها العام الجمعي، باعتبارها نسقا مكتفيا بذاته و الفعل التزامني للغة حال التلفظ بها، وعدم الالتفات إلى تاريخها؛ أي من النظرة التاريخية التعاقبية إلى شمولية النظرة التزاميه للغة .

وما إنتعرّف ليفي شتراوس (1908-2009)، - أب البنيوية - على علم اللغة البنيوي "حتى أخذ ينظر إلى دراسة سوسير للغة بوصفها نسقا مستقلا بذاته، نسقا يقوم على التسليم بعلاقة فاعلة تصل مكونات العلامة اللغوية؛ أي تصل بين نسق اللغة (Lange)، والكلام الفردي (Parol) من ناحية، وبين الصورة الصوتية، الدال (Signifier)،و المفهوم، المدلول (signified)، من ناحية ثانية"[1]، ويؤكد شتراوس أن الفرق بين الشكلية والبنيوية هو أن الأولى تفصل تماما بين جانبي الشكل والمضمون؛ لأن الشكل هو القابل للفهم أما المضمون لا يتعدى أن يكون بقايا خالية من القيمة الدالة، أما البنيوية فهي ترفض هذه الثنائية، فليس ثمة جانب تجريدي واحد محدد،و واقعي حيث الشكل والمضمون لهما الطبيعة نفسها، ويستحقان العناية نفسها في التحليل، فالمضمون يكتسب واقعه من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيلا لهذه البنية من بين أبنية موضوعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسه، ونتيجة لهذا التصور فإن البنية لا تتجاوز الواقع،وإنما هي على عكس من ذلك تتيح الفرصة لإدراكه في جميع ظواهره [2] .

وتحددت البنيوية بقوانين تتم من خلال التركيز على الأنساق الداخلية للنص الأدبي، وبه انتفت الذات، وكل القدرات الاجتماعية، وغيرها تأتى التأكيد على اللغة التي تحكم حركتها داخل النص الأدبي؛ " كعالم ذري مغلق على نفسه، وموجود بذاته فتدخل تبعا لهذا المفهوم في مغامرة للكشف عن لعبة الدلالات"[3] .

---

[1]- أديث كروزويل، عصر البنيوية، تر. جابر عصفور، دار سعاد الصباح، لبنان، ط1، 1993، ص:31.

[2]- ينظر: صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، الجزائر، ط1، 1998، ص:133-139.

[3]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نيسان، 1998 ص:160.

ج . مبادئ البنيوية:

إن تحديد البنيوية يكون عن طريق تكوين بناءات مكتفية بذاتها، لا نحتاج من أجل بلوغها إلى عناصر خارجية؛ حيث تعتبر نسقا من التحولات، علما أن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراءً دون الخروج عن ذلك النسق؛ فالبنية لابد أن تتصف بالشمولية، والتحول و الذاتيه؛ فالشمولية تعني اتساق، وتناسق البنية داخليا؛ أي أن وحدات البنية تتسم بالكمال الذاتي، وليست مجرد وحدات مستقلة...بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية... أما التحول؛ فيعني أن البنية ليست وجودا قارا،ومستقرا وإنما؛ هي متحركة دائما إذ أن قوانينها لا تعمل فقط كقوانين بناء، وتكوين سلبي،وإنما تقوم هذه القوانين بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة ايجابية...،أما الذاتية فتتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير عملياتها وإجراءاتها التحويلية[1].

فهي إذن كيان متحكم يعتمد على نفسه، وقوانينه الداخلية، وعلاقاته، ويمكنه أن يستوعب غيره فالبنية: "هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما، والعناصر، والعلاقات القائمة بينها، ووضعها والنظام الذي تتخذه ... كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكن أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه"[2].

وعلى أية حال فإن هذه الخصائص الثلاث للبنية هي التي تضبط تحولاتها الداخلية، والخارجية وعلاقتها، والكشف عن شموليتها ...وقد حددها "جون بياجي"[3]، في تعريفه للبنية بعناصر منها: الكلية (Totality)، و التحولات (Transformation)، و الضبط الذاتي (Autoregulation).

---

[1]- ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المرجع السابق، ص: 70-71.

[2]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد، المرجع السابق، ص:121.

[3]- جون بياجيه (1896-1980)، عالم نفس وفيلسوف سوسيري، يعتبر رائد المدرسة البنائية في علم النفس، حصل على درجة الدكتوراه في علم البيولوجيا 1921، من مؤلفاته اللغة والفكر عند الطفل، ينظر: الموسوعة العربية العالمية، ج10 مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط2، 1999، ص:251.

المبحث الثاني:البنيوية عند العرب.

البنيوية مصطلح غربي سبَّب الفوضى والاختلاف في وجهات النظر للكثير من الباحثين العرب، الأمر الذي انجر عنه تسميات مختلفة إذ كانت تلك بعض المشاكل الاصطلاحية التي جرها مصطلح (Structur)، إلى الاستعمالات العربية وكان من تحصيل الحاصل أن تنسحب تلك المشاكل على مصطلح (Structuralism)، الذي قاربت ترجماته العربية العشرين ترجمة،و هذا جل ما وقعنا عليه: البنيوية (بكسر الباء) غالبا، وهي أكثر الترجمات تو اترا، وأشيعها استعمالا، ومن الصعب أن نحصر الأسماء النقدية التي آثرت البنيوية، يكفي أن نذكر عبد الكريم حسن، وعبد الله الغذامي، ويمنى العيد، وسامي سويدان، وكمال أبو ديب... كما نجد البنيوية (بضم الباء)، لدى محمد التونجي[1]، والبناوية لدى الراجي التهامي الهاشمي، والبنيانية التي استعملها ريمون طحان، ثم استعملها من بعده ميشال زكرياء، ومحمد معتصم، وبسام بركة[2].

وقد جعل صلاح فضل من البنائية عنوانا لكتابه المعروف،وأصرّ عليها منذ طبعته الأولى؛ حيث يقول: "بعض الباحثين يستخدم كلمة بنيوية ـ نسبة إلى البنية ـ وهو اشتقاق صائب لولا أنه يجرح النسيج الصوتي للكلمة بوقوع الواو بين ضرتيها، بما يترتب على ذلك من تشدق حنكي عند النطق، وهذا ما جعلنا نعدل عن هذه التسمية ونفضل عنها (البنائية) لسلاستها، وقرب مأخذها راجين أن تكون هذه السيولة اللفظية ذريعة لسيولة أخرى أعز وأغلى وهي السيولة الفكرية، والدلالية"[3].

وإن لم يكن صلاح فضل أول من استعمل(البنائية) بل يمكن القول أن زميله أحمد كمال زكي قد سبقه إلى ذلك في كتابه "النقد الأدبي الحديث"، بحكم أن الطبعة الأولى من هذا الكتاب (1972)، قد سبقت كتاب النظرية البنائية بنحو 6 سنوات.

---

[1]– محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص:195.

[2]– بسام بركة، معجم اللسانيات، المرجع السابق، ص:193 .

[3]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص:13.

ويمكن عدّ بدايات السبعينات من القرن الماضي فاتحة عهد النقد الغربي بالبنيوية فيما كانت سنوات الستينات تمهيدا لذلك، قادما من الغرب، فقد كانت مرحلة انتقالية لابد منها اضطلع روادها بتعريب النقد الأنجلو أمريكي الجديد، وتقديمه إلى الساحة النقدية العربية تحت تسميات مختلفة جاءت بفعل الترجمة، والتبادل الثقافي، والتعلم في الجامعات الأوربية وكان فارس هذه المرحلة الدكتور رشاد رشدي الذي ناضل في سبيل ترسيخ النقد الجديد، والناقد التونسي حسين الواد بدراسته "البنية القصصية في رسالة الغفران"، كأول حصاد نقدي، وتكتسي هذه الدراسة أهمية منهجية وتاريخية كبيرة؛ حيث "تعتبر الأولى من نوعها من حيث الطولو الأهمية، زيادة على أنها ستكون نقطة انطلاق لعدة دراسات جامعية مطولة..."[1]

وقد تلت هذه المحاولة الرائدة جهوداً أخرى تشاطرها المنطلق المنهجي البنيوي، على اختلاف آلياته واتجاهاته، منها كتاب الدكتور كمال أبو ديب "في البنية الإيقاعية للشعر العربي"، سنة 1974، ثم كتابه اللاحق "جدلية الخفاء والتجلي"، سنة 1979، وكتاب محمد رشيد ثابت "البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام " سنة 1975، وكتاب صلاح فضل "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، سنة 1978، وكتاب محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" سنة 1979.

وقد انفرد كتاب صلاح فضل بين سائر كتب تلك الفترة ببعض الزيادة التاريخية، وكثير من المعرفة النقدية؛ بحكم ضخامة الحجم، وثقل الكم العلميلو لا أن صاحبه قد أثقله بما ليسجوهر اً في موضوعه، تكديسا للمقولات النقدية الجديدة (بنيوية، وشكلية، وأسلوبية، وسيميائية، ونقد أسطوري)، وقد استخدم الدكتور علي زيغور، في مجاله السيكولوجي (البنياوانية) أما الدكتور جميل صليبا في معجمه الفلسفي، فقد استخدم "المذهب البني"[2].

[1]– توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا 1984، ص:40.

[2]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1973، ص:218.

وقد يكون العالم اللغوي الجزائري عبد الرحمان الحاج صالح أول من استعمل البنوية بوعي لغوي كبير حين وظّف سنة 1971، في مجلته الرائدة "اللسانيات"، مصطلح (مناهج بنوية)، مشيرا في الهامش إلى أنه اتبع رأي يونس بن حبيب في النسبة إلى (بنية) قياسا إلى "ظبية"[1] ، وبحكم اشتراكه في تأليف المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات فقد كان من الطبيعي أن يوظف مصطلح (البنوية) مرة أخرى في هذا المعجم.

وهناك من ذهب إلى تسمية الهيكلية الشائع في عدد غير قليل من الكتابات التونسية عموما لدى توفيق بكار، وحسين الوادو، سمير المرزوقي، وجمال شاكر وحتى عبد السلام المسدي الذي يراوح بينها وبين البنوية والمنهج الهيكلاني الذي ألفناه لدى حسين الواد نهجا على خطى الهيكلية، لا يختلف عن صنيع نقاد آخرين آمنوا باستعمال البنوية فوجدناهم في سياقات أخرى يصطنعون مصطلحات نحو (المذهب البنيوي)، و(المنهج البنيوي)، و(النظرية البنيوية)... وقد أورد تمام حسن في سياق خاص (المنهج الشكلي)، وهناك من استعمل مصطلح الوظيفية، كما أن بعض المعاجم المتخصصة حاولت أن ترادف بين الكثير من المصطلحات العربية أمام المصطلح الأجنبي الواحد، كما فعل محمد علي الخولي في استعماله المصطلحات؛ (التركيبة،و النظرية البنيوية،و المذهب التركيبي،و المذهب البنيوي) .

مما أنتج تغييبا للفروق النوعية بين الحقول المنهجية الجديدة في مقابل تأخر للحضور البنيو ي في بلد كالجزائر إلى بداية الثمانينيات، تزامنا مع الجهود النقدية للدكتور عبد المالك مرتاض، تضاف إليها جهود بنيوية أخرى على الصعيد الفلسفي، كتلك التي قام بها الدكتور عمر مهيبل في كتابه "البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر"، والدكتور الزواوي في كتابه "المنهج البنيوي بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات "[2].

---

[1] –عبد الرحمان حاج صالح، مدخل إلى علم اللسان، الحديث 02، مجلة اللسانيات، عدد 02، 1971، جامعة الجزائر ص:37–38.

[2]– ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002 ص:48 .

وهكذا تعززت الساحة النقدية العربية المعاصرة على مدى الفترات المتعاقبة منذ السبعينيات بأسماء بنيوية لامعة أمثال: (كمال أبو ديب، ويمنى العيد،و عبد الكريم حسن، وسيزا قاسم،و حميد لحميداني، وسامي سويدان،و جمال شحيد،و الياس خوري...)، تعددت إسهاماتها النقدية، وتنوعت اتجاهاتها المنهجية بين بنيوية شكلانية، وبنيوية تكوينية، وبنيوية موضوعاتية؛ فهذا التقسيم الثلاثي للاتجاهات البنيوية في النقد الأدبي يبسطها ويسحبها على زوايا المثلث الدلالي (دال، ومدلول، ومرجع)؛ حيث ترتكز البنيوية الشكلانية على الدوال مثلما ترتكز البنيوية التكوينية على المدلولات بينما تستند البنيوية التكوينية إلى مرجعية العلاقة الدلالية، وسياقاتها الاجتماعية.

استثمرت البنيوية في ميادين شتى: كالرياضيات، ولسانيات، و الانثروبولوجيا، و علم الاجتماع،و الأدب، والفلسفة، وكانت توجهها شموليا يعالج العالم بأكمله بما فيه الإنسان، ولعل حقل الأدب كان أكثر الحقول إخصابا، وتطبيقا لتوجه المنهج البنيوي، وقد حاولت هذه الأخيرة في مجال الأدب تحديد مبادئ تشكيل البنية؛ حيث تحدد السرد القصصي للأدب على سبيل المثال كـ" كيان لغوي مستقل، أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص، ولا صلة لها بخارج النص،ورولان بارت يعرّف القصة بأنها مجموعة من الجمل لها وحدتها المميزة، وقواعدها، ونحوها، ودلالاتها"[1].

وانطلقت البنيوية من خلال الحديث عن النص والكاتب؛ خاصة الاهتمام بالنص الذي درس بمناهج متعددة عدّت هي الأخرى "منهج بحث، طريقة معينة يتناول بها الباحث المعطيات التي تنتمي إلى حقل معين من حقول المعرفة؛ حيث تخضع هذه المعطيات للمعايير الوظيفية"[2].

[1]– شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، الجزائر، ط1، 1984، ص:178.

[2]– جون ستروك، البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة وللآداب، الكويت، 1996، ص:22–23.

ومنه تحددت معطياتها، وطرائق يهتدي بها السلوك التحليلي النقدي اللغوي الحديث، وكان لها إسهام في الحركة النقدية المعرفية، وكأنها المنهج الذي يحقق العلمية والموضوعية في جميع حقول المعارف الإنسانية، ولاسيما في النقد والدرس الأدبيين.

المبحث الثالث: الخطاب الروائي.

إن البحث عن مفهوم جامع ومانع للخطاب ليس بالأمر السهل؛ لأن تحديده يبقى مسألة نسبية فلكل باحث، أو مفكر رؤيته، وتعريفه الخاص به؛ لأن وجهة نظر كل باحث ترتبط بالخصوصية المعرفية له، فتعدد الموضوعات التي يطرحها يجعل مفهومه غير متفق عليه، ونحن كباحثين ما علينا إلا لنقارب الرؤى ونحاول البحث عن جذور لهذا المصطلح، وكذا معناه سواء في المعاجم العربية، أو عند الدارسين العرب؛ للوصول إلى الخطاب الأدبي.

أ . المفهوم اللغوي للخطاب:

ورد الخطاب في القرآن الكريم في ثلاث آيات بمعاني مختلفة ومنها قوله تعالى: ((وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ))[1]، وقوله أيضا :

((إِنَّ هَٰذَآ أَخِى لَهُۥ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِىَ نَعْجَةٌ وَٰحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِى فِى ٱلْخِطَابِ))[2]، وفي قوله تعالى: ((رَّبِّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا ٱلرَّحْمَٰنِ ۖ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا))[3].

تنطلق هذه الآيات في أساسها من المفهوم المطروح لمصطلح الخطاب؛ الذي يتفق معه في الممارسة اللغوية على أنه القول، أو الكلام؛ فالكلام يعني الخطاب الذي يتركب من

[1]– سورة ص، الآية: 20.

[2]– سورة ص، الآية :23.

[3]– سورة النبأ، الآية :37.

مجموعة متناسقة من المفردات التي تحمل معنى مفيد في ذاتها؛ باعتبار الجملة الصورة اللفظية الصغرى، أو الوحدة الكتابية الدنيا للقول، أو للكلام الموضوع للفهم والإفهام، وهي تبين صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهن المتكلم الذي سعى في نقلها حسب قواعد معينة، وأساليب شائعة إلى ذهن السامع[1].

وينحدر مصطلح الخطاب من الفعل الثلاثي الصحيح (خطب)؛ فيقال خطب فلان إلى فلان فخطبه، أو أخطبه؛ أي أجابه، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، وخطابا، وخطب الخاطب على المنبر،و اختطب؛ يخطب خطابه واسم الكلام الخطبة؛ فالخطبة مصدر الخطيب، ولا يجوز إلا على وجه واحد، نقول هذا خطب جليل؛و خطب يسير، وجمعه خطوب[2].

فالخطاب مراجعة الكلام، والرسالة وهو المواجهة بالكلام، أو ما يخاطب به الرجل صاحبه، ونقيضه الجواب وهو مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المرسل (المتكلم) نقلها إلى المرسل إليه (السامع) فيكتب المرسل رسالة تحددها شفرات، فيفهمها المتلقي عن طريق رابط لغوي يجمع بينهما[3]، فهذه المفاهيم اللغوية تتدخل في تشكلها وبنائها عناصر ثلاث تتمثل في المرسل، المرسل إليه،و الرسالة.

إن مصطلح الخطاب في العربية يقابله مصطلح (discourse) في اللغة الانجليزية و(discours) في اللغة الفرنسية، لذلك نجد المعاجم الغربية المتخصصة تقدم مجموعة من المقابلات، والتحديدات المتنوعة؛ منها كلام، أو محاضرة تلقى على مستمعين، كما تزاوج بين النص، والكلام من جهة، والخطاب واللغة من جهة أخرى، كما تقابل بينهما أحيانا[4]، وفي ضوء هذه المعطيات تتقارب الدلالات لمصطلح الخطاب في المعاجم الغربية، والعربية متفقة على أن الخطاب القول أو الكلام.

---

[1]– ينظر: ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص:44.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة خطب، المصدر السابق، ص: 361.

[3]– ينظر: اميل يعقوب، المصطلحات اللغوية والأدبية، مادة خطب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص:321.

[4]– محمد مفتاح، بعض خصائص الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص:09.

ب . المفهوم الاصطلاحي للخطاب:

حملت الساحة العربية النقدية في طياتها العديد من المصطلحات القابلة للتحليل، والدراسة لجمع هائل من النقاد العرب الذين تصدوا لكم هائل من المصطلحات العربية الدخيلة على معطيات التراث العربي، والتي ساهمت إلى حد كبير في الربط بين الحضارات.

ومنه تأتىالرقي بالعقل العربي و اتسعت دائرته الثقافية؛ لأن إشكالية نقل المفاهيم إلى الثقافة العربية المعاصرة بلغ حد الاختناق الدلالي مما أحدث كثيرا من الاضطراب والغموض، في توظيف المصطلح، ولعل هناك ظروفاً قد تدخلت في نقل المصطلح؛ منها التاريخية، والفكرية للبيئة الحضارية في زمان محدد، ولهذا فصياغة أي مفهوم يخضع لثوابت محددة معرفية محددة "تتصل بطبيعة العلاقة المعهودة بين كل علم من العلوم، ومنظومته الإصلاحية، وأما القواميس اللغوية فتقتضي تحديد نوعية اللغة التي تتحدث عن قضية المصطلح ضمن دائرته وما تختص به من فرق، تنعكس على آليات الألفاظ ضمنها"[1].

وهذا ما يتطلب العودة إلى التاريخ للبحث عن أصول مصطلح الخطاب، الضاربة في القدم حتى نتبين أغواره، ونكشف أسراره من خلال تحديد الزمخشري[2](467هـ-538هـ)، والزركشي (745هـ-794هـ)، للخطاب على أنه "اللغة الفنية، ولغة التعبير الأدبي، والمواجهة بالكلام، أو المقال، وعدّه كيانا أفرزته علاقات معينة، وقد تولد عن ذلك تيار عُرِّف الملفوظ الأدبي بكونه جهازا خاصا من القيم طالما أنه محيط ألسني مستقل بذاته، وهو ما أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزا خاصا"[3].

فالخطاب إذن يستمد وجوده من نظامه الداخلي الممثل في اللغة فاعتبره جابر عصفور "الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم به في نسق كلي متغير ومتحد

---

[1]- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس،1994 ، ص:10.

[2]- الزمخشري، هو أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري ولد 467هـ-1074م وتوفي538هـ- 1043م، من مؤلفاته أساس البلاغة، ينظر: الموسوعة العربية العالمية، المرجع السابق، ص:400.

[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط2، 1982، ص:10.

الخواص، أو على نحو يمكن أن تتألف الجمل في خطاب بعينه، وقد يوصف بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلاقات أو يوصف بأنه مساق العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة"[1] .

إن هذه الآراء ووجهات النظر العربية تلتقي لتمهد الطريق لهذا التقديم الاصطلاحي الذي يحمل دلالة أن الخطاب كل مجموع له معنى لغوي يتشكل من مجموعة من وسائل الاتصال؛ الهادفة إلى إيصال الرسالة إلى المكان المحدد لها، بتوفر طرفين أساسيين تدور حولهما العملية الإبلاغية، وهما المخاطب (المبدع)، والمخاطب (الملتقي)، واللذان دونهما لا تتم عملية التواصل فوجودهما شرط أساسي في البناء التواصلي.

إن الخطاب الأدبي ممارسة أدبية شفوية، أو كتابية للغة، ممارسة تتقيد بقواعد وشروط فنية مختلفة باختلاف الأنواع والفنون الأدبية، وتتقيد أيضا بقيم جمالية تتواضع عليها كل أمة تبعا لحضارتها، وثقافتها، ويكون تحليل الخطاب تبعا لذلك: استخلاصا لهذه الشروط الفنية؛ أي مكونات أدبية في خطاب ما عبر مستويات متعددة تتدرج كلها ضمن وجهي الأثر الأدبي؛ الشكل والمضمون[2].

وانطلاقًا من طبيعة الخطاب الأدبي يرى سعيد يقطين أن الخطاب الروائي هو: "الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها، ونظمها، فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تُحكى، وحددنا لها سلفا شخصياتها، وأحداثها المركزية، وزمانها، وفضائها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم، ومواقفهم،وإن كانت القصة التي يعالجون واحدة"[3]، فالمادة الحكائية حسبه أو نظريات السرد تقوم على الحدث (الفعل)، و الشخصية (الفاعل)،و الزمن، والمكان (الفضاء).

---

[1]– إديث كروزويل، عصر البنيوية، من ليفي شراوس إلى فوكو، تر. جابر عصفور، دار الآفاق العربية، بغداد، العراق، 1985، ص:269.

[2]– ينظر: ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1959، ص:219.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص:07

لقد عرف الخطاب منذ بداية ظهوره العديد من الإنجازات الفردية، فكان واحدا من القضايا التي بدأت تستأثر باهتمام الباحثين، فجعلوه بناء يعتمد على مجموعة من البنيات كالشخصيات، والزمن، والمكان، في مقابل أن المنهج البنيوي، لا كمنهج متعال على النص؛ كالمنهج الاجتماعي أو النفسي،وإنما كمنهج محايد ، يعتمد الاكتشاف والتحليل.

وكانت بداياته الأولى في الستينيات مع ميلاد الرواية العربية، بمساهمة روائيين عرب كثر في تقديم نماذج روائية جسّدت الواقع، ونقلت عبر الحوار ما يحسه أبناء المجتمع من مشاكل، وصراعات؛ لأن الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية قدرة على تبليغ الواقع الاجتماعي.

وباعتبار اللغة الوسيلة الوحيدة التي يسجل بها الأدب هويته، هناك من اعتبر الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، رواية عربية باعتبار مضامينها الفكرية، والاجتماعية، وذلك مردّه أساسا إلى خصوصية المرحلة الممتدة من 1945 إلى غاية 1962 التي يمكن وصفها بالانتقالية بالنسبة للجزائر نظر ا لما عاشته من أحداث سياسية واجتماعية حاسمة.

من هذا المنطلق قدّم الكاتب الجزائري المعبر بالفرنسية أدبا يمكن اعتباره أدب قضايا بلغ بذلك مرحلة متقدمة من النضج الأدبي مع بداية الخمسينيات حيث تعدّ رواية " le fils de pauvre" 1950[1]، لمولود فرعون باكورة الأعمال الروائية الجزائرية، ومولود معمري، ومحمد ديب ومالك حداد الذي أصدر كل أعماله الروائية بعد اندلاع حرب التحرير، وهي على التوالي الانطباع الأخير سنة 1958، وسأهبك غزالا سنة ،1959والتلميذ و الدرس سنة 1960، ورصيف الأزهار لا يجيب سنة 1961[2].

[1]– الطيب بودربالة، ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة إلى العربية، المجلس الأعلى للغة، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 2007، ص:85.

[2]– ينظر: صليحة بردي، التأثيرات الأجنبية في أدب مالك حداد، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، إشراف عبد القادر توزان، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب واللغات، جامعة الشلف، سنة 2011–2012، ص:157.

ج . تقديم الرواية:

تعتبر رواية " الانطباع الأخير" لمالك حداد، أولى أعماله؛ حيث سلط فيها الضوء على الحياة اليومية للمهندس سعيدو أصدقائه الأجانب وكذا مواقفه من الأحداث التي عاشتها بلاده ومازالت تعيشها، فسعيد عاش قصة حب مع الجسر الذي قام ببنائه كأول إنجاز معماري بعد تخرجه، هذا الجسر الذي تحول إلى مركب عبور لقوافل، ومراكب الموت فوجب تدميره من قبل الثوار، ومن غيره أدى الناس به، فلا شك أنه على اطلاع بأكثر النقاط ضعفا وقابلية للعطب فيه[1].

لقد اختار حداد مدينة قسنطينة لتكون مسرحا للأحداث في روايته، فقد استغل الكاتب ميزة أنها مدينة الجسور المعلقة ليمنح الفضاء الروائي دلالات رمزيةوإيحائية متنوعة، في توطيد المساعي الإنسانية، والتواصل مع الجانب الآخر، ولكن سرعان ما انحرفت عن هذه المساعي، وتحققت القطيعة النهائية مع الفرنسي المستعمر الذي أثبت من خلال ممارساته اللاإنسانية أنه لا فائدة ترجى من مدّ جسور الحوار معه.

كما صور لنا الإشتباك الذي وقع بين الثوار والجنود الفرنسيين، وعدم التكافؤ بين طرفي الصراع، وبين الذخيرة المحدودة للثوار، ودبابات وطائرات العدو التي تطلق النار عشوائيا، فيتخذوا الثوار من الطبيعة ضالتهم، والصخور كدرع يحميهم، ومن الليل صديقا لهم. وباقي الأحداث تفاوت من حيث أهميتها، منها ما تعلق بالبطل سعيد،وأفراد عائلته وموقفهم من الحرب، ومنها ما تعلق بأجواء الحرب التي صنعتها كثرة الدبابات، والسيارات المصفحة[2].

[1]– ينظر: مالك حداد، الانطباع الأخير، تر. السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص:141.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص:160.

تعدّ الشخصية من أهم العناصر التي المساهمة في بناء الخطاب الروائي، فهي الحاملة لرسائل متعددة للمتلقي،و اختيار أسمائها يحدد مدلولاتها، كما أنها ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ؛ فهي قديمة النشأة لارتباطها بالمسرح اليوناني، وقد خصها النقاد الغربيين بالقسط الوافر من الدراسة من خلال الدور، أو الوظيفة، وحتى التسمية،و التصنيف بداية من أرسطو ومرورا بروب،وتودوروف، ورولان بارت وصولا إلى فيليب هامون.

ولقد أسهمت التصورات النقدية في بلورة تصنيف الشخصية حسب أنواعها، وتقاطعاتها، فظهرت الشخصيات النامية التي تنموا وتتطور مع مسار الأحداث، والشخصية التي تمتاز بالسكونية والثبات على طول المسار السردي، وشخصيات الرئيسية، وأخرى ثانوية وقد شكّل اسم الشخصيات في الرواية صراعا كبيرا لدى النقاد والباحثين، وهذا بطبيعة الحال حسب توجهاتهم الفكرية والمعرفية فكانت اتجاهات دعت إلى ضرورة الاهتمام به من خلال قراءتها للشخصية، والبحث عن أبعادها، فمنهم من جعل الاسم الشخصي علامة لغوية، ومنهم من ربطه بالمكانة الاجتماعية التي يحتلها، وعلاقته بالزمان والمكان.

وستكون دراستنا لبنية الشخصية في الخطاب الروائي في رواية الانطباع الأخير لمالك حداد انطلاقا من بنية الأسماء التي حملتها، وأوصافها، ولا يعني هذا أنها تحمل الاسم الواقعي نفسه مع طريقة تقديمها سواء بأسلوب مباشر، أو غير مباشر مع الوظيفة التي تؤديها بمعطيات اجتماعية، وثقافية، وسياسية، وكل هذا يجعلنا أمام أبعاد إنسانية وأدبية تخيلية للشخصية.

وفي ضوء هذه المعطيات نطرح الإشكاليات الفرعية التالية:

- كيف نظر النقاد إلى الشخصية وتقسيماتها؟

- ما هي أهم المعايير التي اتخذها الروائي في تقديم الشخصية في رواية الانطباع الأخير؟

المبحث الأول: تحديد المصطلح.

لا يمكن تصور قصة بلا أحداث كما لا يمكن تصور أحداث بلا شخصيات فكل قصة هي قصة شخصيات؛ إذ لا يخفى على الدارسين والنقاد أهمية الشخصية، ودورها الفعّال في العمل الروائي باعتبارها أهم مكون من مكونات العمل الحكائي إذ نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمين بالأنواع الحكائية المختلفة.

لقد مرّ مفهوم الشخصية بتطورات عديدة عبر الزمن منذ نشأتها الأولى فكان لفظ (Persona) الذي يعني القناع، هو اللفظ المستخدم قديما في المسرح اليوناني، حيث اعتاد ممثلوا اليونان والرومان ارتداء أقنعة على وجوههم؛ لإعطاء انطباع وحركة للدور الذي يقومون به.[1]

إن لفظة الشخصية بالعربية تقترب من الاستعمال الفرنسي (Personnalité) والاستعمال الانجليزي (Personaliy) ولهذا عدها أرسطو[2] (322 ق.م- 384 ق.م) من خلال شعريته مفهوما يرتبط بمفهوم الفعل، فالتمثيلية عنده: "تتضمن مجموعة من المكونات، وأعظمها نظم الأعمال، والتراجيديا ليست معاناة للأشخاص بل الأعمال والحياة، والتمثيل لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق ولكنه يتناول الأخلاق عن طريق محاكاة الأّ فعال، والقصة هي غاية التراجيديا، والغاية هي أعظم شيء"[3].

فالشخصية عند أرسطو تعتبر ثانوية إذا ما قورنت بباقي عناصر العمل التخيلي؛ إذ تبقى خاضعة لمفهوم الحدث، تنتهي صلاحيتها عند اسمها القائم بالحدث لا أكثر ومع مطلع القرن التاسع عشر ميلادي بدأت الشخصية تفرض وجودها في النص الروائي وتتخلص

---

[1]- ينظر: سيد محمد، سيكولوجية الشخصية، دار النهضة العربية، القاهرة، ص:45.

[2]- أرسطو: (322 ق.م- 384 ق.م): فيلسوف يوناني، تلميذ أفلاطون، من عظماء المفكرين ومؤسسي الفلسفة الغربية من مؤلفاته (فن الشعر)، ينظر: الموسوعة العربية العالمية، المرجع السابق، ص:211.

[3]- أرسطو، فن الشعر تر.متى بن يونس، تحقيق شكري عياد، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص: 52.

تدريجيا من الانغلاق والتبعية التي فرضتها عليها النظرة الكلاسيكية، وحصرها في ميدان الحدث فقط، وتلميحها لاسم ممثلين دون اسم شخصيات، فقد أصبحت الشخصية عنصرا مهيمنا وأساسيا في العمل الحكائي، واكتملت بنيويا، واستقلت عن الحدث،و أدرجت إشكالاتها الحكائية داخل العالم المحكي للقصة ضمن مستويات تحليل متباينة تربط الشخصية بتعريفات علم الاجتماع، وعلم النفس، باعتبارها ذاتا فردية، وجوهرا سيكولوجيا.[1]

أصبحت الشخصية ترتبط بنشاط القراءة بقدر ارتباطها بالنص السردي التخيلي وأصبح دور القارئ إعادة بناء الشخصية؛ لأن الشخصية حالة خاصة بنشاط القراءة وقد حاول تودوروف "تجريد الشخصية من محتواها السيكولوجي متوقفا عند وظيفتها النحوية داخل الجملة السردية، وعند النظام العلائقي الذي يمكن أن تلعب فيه الشخصية الحكائية الدور الأول في مستوى الخطاب؛ فانطلاقا من الشخصية يمكن لبقية عناصر الحكي أن تنخرط في نظام يبدو في الوهلة الأولى كثير التنوع نتيجة لتعدد الشخصيات"[2].

ومنه صارت كل عناصر السرد تسعى لإبراز الشخصية، وفرض وجودها ففي ثلاثينات القرن العشرين تخلى الروائيون الجدد عن هذه الفكرة مع بروز أفكار الشكلانية والبنيوية؛ حيث تغيّرت النظرة إلى الشخصية فمع ظهور التحليل البنيوي للسرد "تم استبعاد النظر إلى الشخصية كجوهر سيكولوجي دون أن يذهب رواد هذا الاتجاه إلى حد إلغائها حين اختزلها بروب في جملة من الوظائف التي تؤديها، وهذه الوظائف هي وحدات ثابتة مقارنة بالأسماء والصفات التي تعتبر من حكاية إلى أخرى، وهكذا فالشخصية لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية، بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال"[3].

---

[1]– ينظر: جويدة حماش، بناء الشخصية،منشورات الأوراس، الجزائر، 2007، ص: 56.

[2]– المرجع نفسه، ص: 59.

[3]– ينظر:حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص: 24.

وقد اتجه فلاديمير بروب[1] (1895- 1970) في تحديد مفهوم الشخصية الاتجاه الأرسطي نفسه في دراسته للحكاية العجيبة، وكان منطلقه في الاعتماد على فعلها الذي هو أساس العمل المنجز، وقيمته، ولذلك درس الخرافة الشعبية انطلاقا من وظائف الشخصيات إذ يرى أن الوظيفة: "هي قيمة ثابتة، ويكون السؤال عن ماذا تفعل الشخصيات؟، أما من يقوم بالفعل؟ وكيف يفعله؟ فهما سؤالان لا يوصفان إلا بشكل كمالي...العناصر الثابتة والمستمرة في الخرافة؛ هي وظائف الشخصيات مهما تكن مدة الشخصيات، ومهما تكن طريقة انجازها لهذه الوظائف، إن الوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للخرافة"[2]؛ نفهم من كلام بروب أن الشخصية عنده تقوم على وحدة الأفعال.

أما فليب هامون وانطلاقا من تبنيه السيميائية فهو يهتم بالعلامة، وقد بنى تصوره عن الشخصية باعتبارها علامة يجري عليها ما يجري على العلامة اللسانية؛ أي وظيفتها اختلافية، وهي علامة فارغة؛ أي أنها بياض دلالي لا قيمة لها من خلال انتظامها داخل سياق محدد، وهنا يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية ليفتح المجال أمام المتلقي ليملئ هذا الفراغ تدريجيا، ويسهم في بنائه من خلال اختلاف القراءات، وتعددها إذ يرى فليب هامون أن الشخصية كائن لغوي محض؛ أي أن الشخصية بناء يقوم النص بتشييده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص[3]، فهي بهذا وحدة حاملة لمعان قابلة للدراسة كما أنها تشارك في نمو المسار الحكائي وتساهم في تطويره، ويؤكد فليب هامون أن الشخصية "وحدة دلالية قابلة للوصف والتحليل لا تولد إلا من خلال ما تقوله، أو ما تفعله، أو ما يقال عنها في النص؛ فالشخصية كمفهوم سيميولوجي يمكن كمقاربة أولى، أن تحدد

---

[1]- فلاديمير بروب: باحث روسي متخصص في الفن الشعبي أو الفكلور، ينتمي إلى المدرسة البنيوية، اشتهر بدراسته لبينة الحكايات الروسية التي درس أصغر مكوناتها الحكائية من مؤلفاته (مورفولوجية الخرافة)، ينظر: الموسوعة العربية العالمية، المرجع السابق، ص:380.

[2]- فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، تر. إبراهيم الخطيب، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص: 34- 35.

[3]- ينظر: فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر. سعيد بن كراد، الرباط، المغرب، 1990، ص: 08.

كنوع من المورفيم متمفصل بشكل متضاعف يحيل إلى مدلول متواصل"[1]، أما أنصار المنهج البنيوي الذي ينادي بموت المؤلف، وفي مقدمتهم رولان بارت (1915-1980) فقد اعتقد بأن "الشخصيات في الأساس مجرد كائنات ورقية"[2]؛ لا وجود لها خارج مملكة اللغة، إذ أن بارت يحصر الشخصية داخل كينونة اللغة فهي في نظره كائن لغوي.

وساحتنا العربية التي ثرية بالبحث في مجال الشخصية وماهيتها؛ إذ نجد الدكتور عبد المالك مرتاض يرى أن الشخصية لا تنحصر في كونها مجرد، كائن، حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه، وإنما لها أن تتخذ أشكالا، وصورا أخرى عديدة، وبذلك تصبح العنصر الأدبي الذي يطفر فيظهر في العمل السردي ضمن مجالات اللغة التي يغذيها الخيال الواسع؛ للنهوض بالحدث، والتكفل بدور الصراع[3].

وقد تساءل مرتاض حينما ناقش إشكالية الشخصية قائلا: "ما بال آلاف الروايات التي كتبت في القرون الأخيرة بينما لا يتحدث النقاد إلا عن زهاء عشر روايات من جميع القارات؟، هذه هي المشكلة الأدبية، فهي تتجسد في هذا أساسا، وليس في بناء الشخصية، أو في رسم أو عدم رسم ملامحها، أو في اعتبارها شخصا مصغرا، أو مجرد كائن ورقي مشيأ، أو إعطاءها رقما، أو حرفا، أو في عدم الاعتراف بوجودها على وجه الإطلاق، فأين الرواية العظيمة إذن؟، ذلك هو السؤال الذي نريد عنه جوابا، وأما عدا ذلك فتفصيل يهتدي به النقاد، وفضول يعدو به العائدون في كل واد"[4]، نفهم من كلام مرتاض أنه يتحدث عن نظرة النقاد الغربيين إلى الشخصية، وتساؤله عن سبب أخذ الناس عن جنس الرواية بالرغم من نتاجاتها الكثيرة، وتراكمها الهائل على مر العصور.

---

[1]- ينظر: جويدة حماش، بناء الشخصية، المرجع السابق، ص: 60.

[2]- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سورية، ط1، 1993، ص: 72.

[3]- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص: 80.

[4]- المرجع نفسه، ص: 189.

تكون الشخصيات داخل الرواية في الغالب مشابهة للأشخاص على أرض الواقع؛ إذ يقوم الراوي بمحاكاة الواقع،وإسقاط شخصياته على نماذج بشرية موجودة في الحقيقة، وقد أسهمت الجهود النقدية في بلورة تقسيمات الشخصية حسب أنواعها، وتقاطعاتها، فقسمت إلى شخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية، فتنوعت هاته التقسيمات، واختلفت مع تقاطع غالبية الآراء حول اختفاء أو ظهور البطل في الرواية الواقعية[1]، فقد أصبحت الشخصيات تتقاسم أحداث العمل الأدبي الواحد،وإن كانت تختلف تقسيماتها من الناحية الشكلية إلا أنها تتقارب من ناحية المضمون.

فالرواية حتى يكتمل بناؤها الفني هي بحاجة إلى شخصيات حتى تتضح معالمها، وعلى الروائي أن يعمّق الشخصية اتساقا مع حجم الدور المنوط بها؛ أن تؤديه، فالرواية يلزمها أكثر من نموذج بشري يختلفون في مدى دور كل منهم في صياغة الحدث، وعلى الكاتب أن يحسن التصرف مع كل منهم في كتابته"[2].

وتعدد الشخصيات لا يعني أن الروائي يتعامل معها بالدرجة نفسها من الأهمية لذلك نجده مضطرا إلى التركيز على شخصيات دون غيرها، وهذا راجع لمدى أهمية الوظائف الموكلة إليها من طرف المؤلف، وتنقسم الشخصية من حيث الدور الذي تؤديه إلى شخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية، وفي كل رواية نجد شخصا، أو مجموعة من الأشخاص تقوم بالدور الرئيسي بحكم الأعمال الهامة التي تقوم بها، ودورها الفعال في تحريك الأحداث، ودفعها نحو الأزمة، وفي بعض الأحيان تعكس هذه الشخصيات فكر الكاتب، وقد تؤدي أدوارًا ثانوية أحيانا أخرى[3]، وتكمن أهمية هذا النوع من الشخصيات في جعل الأحداث مرتبطة بها محوريًا وهامًا؛ لذا لا يمكن الاستغناء عنها.

---

[1]- ينظر: محمد حسين عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1971، ص: 75- 76.

[2]- طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1989، ص:30.

[3]- ينظر: مصطفى علي بن عمر، القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1982، ص: 27.

إن محاولة الإلمام بالمفهوم الجامع المانع للشخصية يبقى شيء نسبي بالرغم من محاولة المناهج النقدية تحليل الشخصية الروائية، وتقديم مفاهيم عديدة لها، إلا أنه تبقى بعض الفجوات التي يصعب تداركها؛ فمحاولة النقاد والدارسين كانت كافية للإمساك ببعض وجوه الظاهرة، والإحاطة بماهيتها، والتقسيمات التي قدّمت سواء تعلقت بدور الشخصية أو بوظيفتها.

المبحث الثاني: تصنيف الشخصيات.

واجهت الشخصية في مسار تصنيفاتها العديد من الإشكالات ولعل السبب يعود لاختلاف التصور المنطلق منه، وتعدد معايير التصنيف التي يتخذها كل ناقد؛ لذا يجدر بنا الوقوف عند أهم التصنيفات التي اعتمدها أغلب الدارسين في مجال تناولهم الشخصية والتي تركّز على تحديدات دقيقة تخص خاصية الثبات والتغيّر التي تتميز ن بها وفي ضوء هذه التحديدات نتعّرض إلى أهم التصنيفات التي اشتغل عليها الباحثون في دراسة الشخصية؛ لاكتشاف نمط بنائها داخل السرد، ومن هذه التصنيفات نذكر:

أ . تصنيفات فلاديمير بروب:

صنَّف فلاديمير بروب شخصياته حسب وظائفها، وهذا ما أكدَّه في كتابه الشهير "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" عام 1928؛ "فالحكاية هي تسلسل من الوظائف المحدودة العهد والانتشار، ولا يمكنها أن تكون شيئا آخر سوى ما تحصل عليه، فإذا كانت الحكاية العجيبة تحدد كتتابع لإحدى وثلاثين وظيفة، فإن هذه الوظائف قابلة للتجميع في دوائر محددة هي دوائر الفعل وهذه الدوائر هي: دائرة الفعل المتعدي، ودائرة الفعل الواهب، ودائرة الفعل المساعد، ودائرة فعل الأسيرة، ودائرة فعل الموكل، ودائرة فعل البطل، ودائرة فعل البطل المزيف[1].

[1]– ينظر: سعيد بن كراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، (رواية الشراع العاصفة لحنا مينا نموذجا)، دار مجد لاوي، عمان، ط1، 2003، ص: 21– 22.

فهذه الدوائر التي تمثل الفعل، أو الوظيفة الشخصية تحمل قيماً في مضمونها شارحة بذلك معاني الحكاية العجيبة، وملخصة للوظائف الإحدى والثلاثون التي تحدث عنها بروب في تصنيفه للشخصية، كما لاحظ أن كل شخصية من هذه الشخصيات تقوم بعدد من تلك الوظائف التي حددها مما يعني أن رؤيته للشخصية لا تتحدد بصفاتها، وخصائصها بل بالوظائف التي تؤديها في الأدوار الممنوحة لها.

ب . تصنيف فليب هامون:

يعمد فيليب هامون في تقسيمه للشخصيات إلى الوظائف الموكلة لها في الرواية ويربط النمذجة الشكلية للشخصيات بثلاثة أنواع من الدلائل منها؛ ما يحيل على واقعية العامل الخارجي، وتسمى الدلائل المرجعية، ومنها ما يحيل على فعل التلفظ؛ وهي دلائل ذات مضمون لا يتحدد معناه إلا من خلال موقعها داخل الخطاب، ومنها ما يحيل على دلائل منفصلة من الملفوظ نفسه سواء أكانت قريبة، أم بعيدة سابقة، أم لاحقة يمكن أن تسمى الدلائل المكررة وقرن ف. هامون هذه الأنواع من الدلائل بثلاث فئات من الشخصيات وهي كالآتي[1]:

1 . فئة الشخصيات المرجعية (personnages referentiel): وهي نوع من الشخصيات التاريخية، والميثولوجية، والاجتماعية، والمجازية،و هذه الشخصيات يدل عليها اسمها؛ تحيل إلى عالم مألوف عند القارئ تفرضه عليه ثقافته، وتاريخه.

2 . فئة الشخصيات الواصلة(personnages embrayrurs): وهي بمثابة همزة وصل بين المؤلف والقارئ، وما ينوب عنهما في النص، وتعبر في أغلبها عن الرواة والأدباء.

[1]– ينظر: جويدة حماش، بناء الشخصية، المرجع السابق، ص: 63.

3 . فئة الشخصيات الاستذكارية (personnages anaphores): يحيل هذا النوع من الشخصية على النظام الخاص بالعمل الأدبي وتنسج داخل الملفوظ (enonces) بشبكة من الاستدعاءات، أو التذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة، وذات أطوال متفاوتة وظيفتها الأساسية تنظيمية لامحة[1]، ويرى ف. هامون أنه بإمكان أية شخصية أن تنتمي في الوقت نفسه أو بالتقريب لأكثر من فئة من الفئات الثلاث فكل واحدة منها تحقق لها الانتماء حسب وظائفها داخل السياق.

ج . تصنيف غريماس:

إذا انتقلنا إلى التصور السيميائي للشخصية، فإن النمذجة المضمونة للشخصية ستتجرد مع غريماس الذي يرى أن المفهوم الأدبي الخاص لا يرتبط بنظام سيميائي معين يقدّر ارتباطه بنشاط القراءة، فتصنيفات غريماس تجعل من الشخصيات عوامل تقوم بمجموعة من الأفعال، فتكون مجرد شخصيات مشاركة؛ فهي الفاعل ضمن ست أدوار وهذه الأدوار هي[2]:

1- مرسل.
2- مرسل إليه.
3- موضوع.
4- معيق.
5- الذات.
6- مساعد

إن غريماس يموقع الشخصية داخل المحكي من خلال علاقاتها بملفوظات الفعل، ويقسم الشخصيات إلى عوامل (actons)، وممثلين (acteurs)، وذلك بحسب وظيفتها، وموقعها داخل الخطاب؛ حيث ينظر إلى وظيفة الممثل المزدوجة؛ إذ يمكنه أن ينجز دورا

[1]- ينظر: جويدة حماش ،المرجع السابق، ص: 63- 64.

[2]- ينظر: سعيد بن كراد، سيمولوجية الشخصيات السردية، المرجع السابق، ص: 91.

موضوعاتيا، كما باستطاعته أن يؤدي دورا عامليا داخل التركيب السردي العام كدور العامل أو المساعد، أما العامل فبحسب ما يقوم به من عمل، فإنه يسهم في إنجاز ثلاثة محاور دلالية داخل التركيب السردي باعتماده على العناصر الست السالفة الذكر(الذات، الموضوع، المرسل، المتلقي، المساعد، المعارض)، كما يشير العامل إلى وحدة تركيبية ذات طابع شكلي سابقة عن أي استثمار دلالي، أو إيديولوجي، فبإمكان العامل تأدية مجموعة من أدوار العاملين التي تحددها وضعيته داخل التتابع المنطقي للسرد[1].

د . تصنيف فورستر:

يأخذ فورستر تصنيفه للشخصية من المقالة التي قدمها وقد جاء فيهاك "الفرق بين الشخصية المعقدة متعددة الأبعاد، والشخصية المسطحة التي تكون في الغالب مندمجة ودون عمق سيكولوجي"[2].

صنّف فورستر الشخصية إلى معقدة، ومسطحة، فالمسطحة تبدو أكثر واقعية بالنسبة للقراء، أما المعقدة فتكون أقرب إلى الخيال، مليئة بالفوضى.

شكلّت مقالة فروستر مرجعا هاما للعديد من النقاد والدارسين العرب وعلى رأسهم عبد المالك مرتاض الذي يقدّم نقدا لاذعًا لفورستر؛ لأنه لم يستطع إعطائنا قاعدة عامة تميز بين صنفين مختلفين فأعاد مرتاض بدوره صياغة هذين المصطلحين؛ حيث يقول: "أن الشخصية المعقدة هي التي لا تستقر على حال ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها؛ لأنها متغيرة الأحوال، متبدلة الأطوار ...أما الشخصية المسطحة؛ فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير، ولا تتبدل في عواطفها، ومواقفها بعامة"[3].

---

[1]– ينظر: جويدة حماش، بناء الشخصية، المرجع السابق، ص: 66.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص: 215.

[3]– ينظر:عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص:89 .

نفهم من كلام مرتاض أن الشخصية المعقدة تكون معادلة للشخصية النامية، أما الشخصية الثانية (المسطحة) فهي تعادل الشخصية الثابتة.

كما عرض تودوروف صنفين من الشخصيات الثابتة، أو السكونية التي لا تغير مع القص، والشخصية النامية، أو الديناميكية (حركية) التي تتغير بحسب ما يطرأ على القص من تحول[1].

وقد توصلنا في هذا المبحث إلى حوصلة مفادها أن كل هذه التصنيفات التي قدمها النقاد والدارسين للشخصية الروائية التي يتحدد بناءها من خلال مسار سلسلة من الأحداث تبين حركتها، وسكونها، وثباتها، وتغيرها،و علاقتها ببعضها البعض بعلاقات متشابكة تثبت وجودها في قلب السرد الحكائي، وتنمية الدور الفعال الرابط بين المؤلف والقارئ.

المبحث الثالث: تقديم الشخصية.

بما أن الشخصية هي حجر الأساس في العمل الروائي، وهي حاملة لرسائل متعددة للمتلقي فاختيار الأسماء يحدد مدلولاتها، وحتى نتوصل إذن إلى فهم الشخصيات المنتشرة داخل فضاء الرواية، كان الاسم هو أول دال على الشخصية، وأول ما يتعرف عليه القارئ لذا وجب البحث فيه قبل كل شيء.

أ . الأسماء:

1 . انتقاء الأسماء:

تعتبر الأسماء الواجهة الأولى التي تقابلنا أثناء محاولة فهم الشخصية الروائية؛ "فمن المهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف، وهو يخلع الأسماء على شخصياته"[2]، ففي كثير من الأحيان تلخص لنا بعض الأسماء بإيجاز حقيقة الشخصية وتعطينا لمحة

[1]– ينظر: جويدة حماش، بناء الشخصية، المرجع السابق، ص: 63.

[2]– حسن بجراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص: 247.

عنها، والروائي لا يسمي شخصياته عبثا بل يسعى لإيجاد أسماء تكون مناسبة لها، بل يبذل مجهودا لانتقاء أسماء تدل على شخصياته مراعيا جملة من المعطيات؛ من بينها: البيئة، والمستوين الاجتماعي والثقافي،و السن، والوظيفة،و الاتجاه الإيديولوجي،و الجيل...وغيرها.

وللاسم دلالات هامة؛ فهو "يفسر طبيعة الشخصيات الروائية، ويفسر موقعها في السلم الاجتماعي ويفسر دلالاتها على الحدث الروائي التي جاءت في سياقه بالنفي، والإثبات، ويفسر مرتعها، واتجاهها الإيديولوجي، كما أن أسماء الشخصيات الروائية ليست منفصلة عن بعضها؛ بحيث نفسر، ونؤول كل اسم في مداره الزمني، أو المكاني، أو القيمي، أو الإيديولوجي الخاص"[1].

وقد يختار الروائي للشخصية اسما له دلالة تتماشى والوظيفة المسندة إليها، أو أن يختار اسما تتناقض دلالته مع ما سطر لها من وظيفة؛ فعلاقة الاسم بتكوين الشخصية "لا يوضحها السرد الذي يبدو شديد البراءة، وكأنما لأمور تجري هكذا؛ لأنها كانت هكذا، بينما باطن الأمر يكشف أن بعض الأحداث، أو المصائر شيء حملته الشخصية حملا سريا في اسمها الذي يعطيه لها للراوي، وإنما منحها إياه المؤلف الفعلي لتحفيز كفاءة القارئ حيث أهمية الاسم، وصلاحيته للتحمل بخاطبه، و كل الروايات تفعل ذلك"[2]، وفي كثير من الأحيان نجد عكس ذلك؛ "فقد يطلق روائي اسما جميلا على شخصية شريرة جدا في عمله الروائي، نكاية في القا ئ وتعتيما للأمر عليه، فلا تراه يهدي السبيل إلى اللعبة إلا بعد انتهائه من قراءة الرواية"[3]، وفي هذه الحالة لا تتحدد الشخصية بالاسم الذي وضع لها، ولكن تبعا لوظيفتها.

---

[1]– عثمان بدري،وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 200، ص: 51.

[2]– محمد فكري الجزار، في نظرية الرواية، المؤلف الفعلي إجراء تحليليا، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، مصر، ع 06، يوليو 1999، ص:161.

[3]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص: 98–99.

وإذا ما عدنا إلى الرواية التي نحن بصدد دراستها ألفيناها حافلة بالعديد من الشخصيات الرئيسية والثانوية، فقد وصل عددها إلى أزيد من 60 شخصية منها ثلاث شخصيات رئيسية وسبع ثانوية شغلت حيزا كبيرا في الرواية، والباقي شغلت حيزا صغيرا حسب ما يوضحه الجدول التالي:

الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية التي شغلت حيزا كبيرا	الشخصيات الثانوية التي شغلت حيزا صغيرا
سعيد لوسيا بوزيد	علي شريف روبير لوجندر رفيير الأميرال ما مسعودة ما خديجة زليخة	لالة وردية- إيدير- مليكة- فضيلة- ليلى- سيمون- أب إيدير- أم سعيد- بلحاسن- الجارات القديمات- النساء المسنات- الطاهر- السيدة لوبو ا- السيد روجان- السيد سوغان- السيد رولان- نيكول- الأطفال- تلاميذ السنة الرابعة- العمال الثلاثة- سائق السيارة 203- فتيات الكوكا كولا- خادم الفندق- عساكر سكارى-شرطي عربي-أرستقراطي ألماني- ناميوس- الخادمة- الجراح- جمال- حارس المقبرة- الشحاذ- الأفارقة الشماليين- جان فر نسوا السكير-الزوجان المغرمان- الرسام- مصطفى (طاطا)- رشيد- ابراهيم- رابح- العيد- محمد- الممرض جمال- أولياء لوسيا- جيرال- ميليزا- ماجدولين- قبرصي- بقال- أحد السواح- معلم.

جاءت الأسماء المقدمة حسب ما يوضحه الجدول السابق إما عربية، أو أمازيغية، أو أجنبية، وكلها تتفق مع الإطار ين الزماني والمكاني الذين وظفت فيهما، وقد قدّم شخصياته حسب:

الاسم الخاص: سعيد/ علي/ بوزيد/ مليكة/ زليخة...

العمر: النساء المسنات/ الأطفال/ عجوز.

المنطقة: الأفارقة الشماليين/ قبرصي.

الجنسية أو الديانة: شرطي عربي/ أرستقراطي ألماني.

المهنة: العمال الثلاثة/ سائق السيارة/ فتيات الكوكا كولا/ خادم الفندق/ الخادمة/ الجراح/ حمال/ حارس المقبرة/...

العلاقة العائلية: أبو إدير/ أم سعيد/ أبي سعيد/ الزوجان العاشقان/ أولياء لوسيا.

الهيئة أو الحالة: عساكر سكارى/ شحاذ/ سكير.

2 . دلالة الأسماء:

يختار الروائي أسماء شخصيات روائية بعناية فائقة خاصة الرئيسية منها، وقد شغلت عنده حيزا مكانيا لا بأس به، فكثيرا ما تختار لها أسماء تتماشى مع الهدف المسطر لها من طرف الروائي، التي لها وظائفها داخل الأعمال الابداعية، وفيما يلي دلالة أسماء بعض الشخصيات المحورية:

. سعيد: اسم مشتق من "سعد، يسعد، سعدا، أو سعادة فهو سعيد نقيض شقي، السعادة خلاف الشقاوة"[1]، فسعيد؛ بمعنى مسعود من سعده الله، وأسعده، ويوم سعد.

فهو اسم متداول، ومنتشر في الجزائر، وقد جعله الكاتب اسما لشخصيته المحورية، فقد كان جيل سعيد المهندس جيل الانطباع الأخير، وكان هذا الأخير عنوانا لهذه الرواية؛

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة سعد، المصدر السابق، ص:211.

"وكان جيل سعيد جيل صانعي الجسور...بيد أن الجسور وجب أن تخرب"[1]، وهنا سرعان ما تتلاشى هذه السعادة؛ "ويتحول هذا الجسر الذي كان السعادة الحقيقية الأولى لسعيد مجرد خراب "[2].

منذ بداية الحرب أصبح سعيد يعيش على أعصابه؛ "أصبح رجلا لا ندري إن كانت له هموم، أم أنه ضجر"[3]؛ و السبب تخريب الجسر أكيد ليس هو من سيقوم بالمهمة فقد طُلب منه ايضاحات تقنية، للأماكن الأكثر قابلية للعطب فيه، يمكن أن يدل اسم سعيد على المساعدة، وهذا ما حدث في الرواية، فسعيد وبالرغم من استغراقه وقتًا للتفكيير، ولكنه في الأخير خضع للأمر الواقع، وقرر أن يكون إنسانًا ذا فائدة في ثورة بلاده،و هدم الجسر ووجد نفسه في الجبل مع أخيه بوزيد يحارب ضد الفرنسيين، ومات شهيدا.

. بوزيد: شخصية اختارها الكاتب حتى تكون ممثلة للثوار الجزائريين الذين تركوا منازلهم، وعائلاتهم، والتحقوا بالجبل للدفاع عن وطنهم، "بوزيد الذي يردد باستمرار في نهاية الأمر يحيا العرب"[4]، يؤمن بقضيته بالرغم من الفرق الواضح بين أسلحة الثوار، والفرنسيين؛ فالثوار لم يكن لديهم غير الصخور درعًا يحميهم.

. علي: اسم إما أن يكون من القوة،وإما أن يكون من علا، يعلو، عليين؛ نسبة إلى الصحابي علي كرم الله وجهه"[5].

وهو من الأسماء الشائعة في الوطن العربي، اختاره الروائي لتكون شخصيته حازمة في قرارها، فقد كان همزة وصل بين الثوار وسعيد، ولم يشغل حيزا كبيرا في الرواية، ولكنه خلّف أثراً كبير اً، راح يشغل ذكر سعيد بشخصيته الغامضة، والدقيقة.

---

[1]– الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص :105.

[2]– المرجع نفسه، ص: 15.

[3]– المرجع نفسه، ص: 14.

[4]– المرجع نفسه، ص: 46.

[5]– ابن منظور: لسان العرب، مادة على، المصدر السابق،ص:299.

. شريف: " شرف قومه، وكرمهم؛ أي شريفهم وكريمهم –الشرف الحسن بالآباء– "[1]، وهو اسم متداول في الجزائر خاصة في بلاد القبائل،وإذا ما نظرنا إلى دلالته اللغوية، وانعكاسها على الشخصية الروائية، فإننا نجدها بعكس معناها الحقيقي، فشريف البربري الأصيل الذي لا يعرف أبوه وأب أبيه سوى وادي الصومام ... القبائلي، أصبح شريفًا، فرنسيا، متوسطا، رجلا وصوليا"[2].

لقد زعم أن القبائل لا يشبهون الغرب، ولا يجب أن نتقاسم الحجم الكبير مع شعب كامل وبالرغم من ذلك لم يكن رجلا شريران ولكن كان بلا معنى، ومفارق، ومغالط في الوقت ذاته.

. ما خديجة: هذه الشخصية الجريئة المعبرة عن رأيها بكل شفافية، ووضوح، الثرثارة المفضلة لدى بوزيد، اختارها الكاتب كشخصية قامت بدور الناطق الرسمي لجميع النسوة المسنات، "قالت بصوتها المنكسر الوقور جاؤوا وعادوا بأيديهم مليئة بالريح...لم يعد ابنك ولدا والله معه حيث يفهم من خلال الإقرار العام للنسوة بتاريخ صبر طويل يقر في أوردتهم المدمات"[3].

. زليخة: شخصية تميزت عن باقي الشخصيات بطفولتها البريئة فقد كانت تلك السعادة الصغيرة، أو السعادات الصغيرة كما سماها سعيد لا تعرف ما يجري من حولها، فقط تسأل عن أبيها الغائب عن المنزل، زليخة مثلث الجيل الجديد القادم الذي ينمو كالشجر، بضمير مرتاح.

واستعمال مالك حداد أسماء فرنسية، وألمانية، وأمريكية؛ مثل (روبير لوجندر، ورفيير، ولوبو، وروجان، ورولان، ونامبوس، وجيز ال، ومليزا، وماجدولين) حتى تتماشى مع جنسية

[1]– ابن منظور، مادة شرف، المصدر السابق، ص:311.

[2]– الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص: 47–48.

[3]– المرجع نفسه، ص: 44.

الشخصيات المعبر عنها، وبالرغم من العدد الكبير للشخصيات الموظفة في الرواية لا نجد شخصيتين تتشابهان في الإسم بالرغم من قصر الزمن المعبر عنه في الرواية.

حاول الروائي تقريب روايته من الواقع الاجتماعي لتتماشى مع الحياة الحقيقية، وقد استعان بما تقدمه لها أسماء الشخصيات من شحنات دلالية موظفا إياها وفق ما هو متعارف عليه في المجتمع الجزائري آنذاك حتى يتناسب مع الهدف المسطر من قبله، وبالرغم من أن الرواية قد كتبت باللسان الفرنسي إلا أننا نلاحظ هيمنة الأسماء الجزائرية على الأسماء الأجنبية كتعبير من الكاتب على أن عمله الروائي يتحدث عن السكان الأصليين برؤية أفراد من أعماق المجتمع الجزائري.

ب . جنس الشخصية:

ركَّز مالك حداد في روايته على سعيد بالرغم من أنه محاط بشخصيات عديدة منها المذكرة و المؤنثة، إلا أننا نلاحظ الوجود الدائم لسعيد أثناء عرضه لباقي الشخصيات مما يبرز حضوره، وهيمنة شخصيته، وتأثيرها الفعلي في الأحداث الهامة داخل العمل الروائي؛ إذن هي شخصية ذكورية مسيطرة من الدرجة الأولى.

ج . الأعمار:

للأعمار دلالات عديدة فمن جهة تساهم في رسم ملامح الشخصية، ومن جهة أخرى تعين في تحديد المعالم الزمنية للعمل الروائي بشكل عام، مما جعل الروائي يوليها أهمية كبيرة فهي تساهم في بناء الحدث الروائي، كما يمكن للروائي إهمال عمر شخصياته لعدم أهميته أو تأثيره على سيرورة السرد [1].

[1]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص:.264

وتختلف طرق تحديد عمر الشخصية من روائي لآخر بين التصريح، والتلميح، والجدول التالي يحصي أهم التحديدات المرتبطة بأعمال الشخصيات:

اسم الشخصية	ما يدل على سنها	الصفحة
سعيد	ما كان يُحسد عليه سعيد؛ هذا الشاب أزيد من 20 سنة	20 40
بوزيد	كان بوزيد الذي يكبره بست سنوات	43
لوسيا	تحصلت على البكالوريا في السابعة عشرة	87
زليخة	عامان ونصف تقريبا	43
ما خديجة	لها من العمر خمسة وسبعون عاما على الأقل	44
علي	كان المظهر الجانبي لعلي على جانب من الشاب المنقطع النظر	8
روبير	هذا الإنسان الذي لا يكبره إلا بعدة قرون كان روبير هادئا ومسنا	20
جان فرانسو	واحد وعشرون سنة	87

من الجدول السابق نلاحظ أن مالك حداد قد راعى تقديم شخصياته أحيانا بطرق مباشرة خاصة الثانوية منها، وأحيانا أخرى عن طريق التلميحات الرئيسية، التي بنيت عليها الرواية تاركا استنتاجاتها إلى القارئ، وهذا طبعا ليمنح الرواية طابع الغموض والتشويق.

د . البنية الشكلية والمورفولوجية:

يحتاج الروائي في عرضه للشخصيات تقديم الأوصاف المتعلقة بها، حتى يتمكن القارئ من رسم صورة عنها في مخيلته، وإلا فإنها ستبقى مجرد أطياف غير واضحة، وبالتالي لا يمكن أن تؤدي الوظيفة المنوطة بها في الرواية على أحسن وجه، لذا من المهم جدا الإفصاح عن بعض ملامحها، ويختلف الأدباء في طرق تصويرهم للشخصيات؛ حيث

أن اهتمامهم بالأحداث التي تقوم بها هذه الأخيرة، يجعلهم يركزون إما على جوانبها النفسية التي تنعكس على أفعالها، أو على صورتها الخارجية إلى جانب هيئة الجسم، وما يرتبط به من لباس.

ويحصي الجدول التالي أهم الأوصاف المقدمة للشخصيات الرئيسية، وبعض الشخصيات الثانوية من طرف المؤلف:

الشخصية	الأوصاف	الصفحة
علي	عيناه شبه مغمضتين	7
	برقة رفع مسدسه، وأحكمه بإطباق في حزام سرواله	8
	كان المسدس يبدو ومفارقا لقامة الرجل	9
	عيناه مركزتين على تفكيره	10
	حركاته في منتهى الدقة	
	صوت حزين صارم	
سعيد	كتفاه العريضتان المنحنيتان	7
	عيون سعيد كانت ثقيلة من العناء، وكان صوته مبهما	14
	يضغط على كفيه بقوة، حتى اصطكت أسنانه	15
	يدان باردتان	16
	شعره المشعث	20
لوسيا	نزعت واقيتها الراشحة شموسا صغيرة	13
	نبرة في حدود الشعر، والسوقية المبهمة...سألته	14
	بنبرة حزينة ولطيفة... بصوت طفولي	19
	الفم أكثر استدارة من عيني الطبيب	21
	الحزن يزاحم عيناها الجميلتين الفاتحتين	
لوجندر	انضباط ملبسه... الأناقة شبه جامدة	25
	كان جسيما، وصاحب شهية في الأكل	
مليكة	عيناها السوداوان حادتين	42

رفيير	رجل قصير ذا نظرة مائلة له طريقة في حك أعلى فخذيه، ويداه مخبئتان في جيوب سرواله الرجلان منفرجتان ... يداه في جيبه دائما كان السيد رفيير أصلعا كبيضة	31 32
زليخة	عيناها سوداوان طولها خمسة وسبعون سنتيمترا أنها الصغير ة	43 44
ما خديجة	الثرثارة، صوتها المنكسر الوقور وشاحها المعقود حول شعرها المصبوغ بالحناء.	44 46
شريف	حليق الذقن للتو، وجهه المدور ذو العينين الغائرتين جدا تحت جبهة عريضة لامعة	47
بوزيد	شعره الأشعث، صاحب الكتفين البطيئتين، والعينين الدائريتين شعيرات بيضاء كثيرة على الصدعين	46 120

من خلال دراستنا لبنية الشخصيات في رواية الانطباع الأخير، واستنادا لاختلاف وجهات النظر، و الرؤى للنقاد في تحديدهم لمصطلح الشخصية، وجدناها تلامس العالم الواقعي بتصنيفاتها الثابتة، و المتغيرة و بنية أسماءها التي تحمل دلالات متعددة؛ منها ما يوحي بالقوةو الشهامة، ومنها ما يوحي بالأملو الشرف بمختلف أعمارها،و أجناسها.

أما عن الوصف بنوعيه الداخلي و الخارجي؛ فهو يكشف عن عالم الشخصية في لباسها، وتصاميم الوجه التي تعبر عن استبطان الذات،و الوجدان الإنساني، و فهم ملامحها العميقة التي تجعل من الشخصية تساهم بدور فعال في بناء الجانب السردي الروائي.

لقد شغل الزمن الإنسان منذ الأزل، فاهتم به الفلاسفة، والعلماء، والأدباء، فقد كان ولا يزال نقطة تثار حولها كثير من القضايا والاهتمامات، في مختلف المجالات المعرفية، فالإنسان يعيش وهو يشعر بحركته التي لا تتوقف فيربط أغلب أحداثه، بزمن خطي لا يمكن تجاوزه، أو تعديله، لذا لا يستطيع الروائي بدوره الاستغناء عنه؛ فالحدث في حد ذاته يحمل في طياته سمات زمنية محددة له، لكن هذه الحتمية في الوجود ترافقها حرية في كيفية التوظيف؛ إذ أن الزمن الروائي مرن فبالرغم من عدم إمكانية التخلص منه نهائيا، إلا أن الكاتب بخياله يمكنه إضفاء التعديلات التي يرغب فيها، فيتحول بذلك إلى زمن تخيلي يمكنه إيقافه، وتعديله إما بالعودة إلى الوراء، أو بالولوج إلى المستقبل، قافزا إلى فترات منه، أو مسترجعا لفترات من الماضي، بمقاربة البنية الزمنية للرواية، نتساءل فيما تكمن تلك العلاقة التي تربط بين زمن الحكي والقصة ؟، وما هي أهم المفارقات الزمنية المشكلة لهذه البنية؟.

المبحث الأول: تحديد المصطلح.

أ . لغة:

الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثير ه، وفي الحكم الزمن والزمان، وذكر ابن منظور مصطلح (الزمان) و(الأزمنة) للدلالة على المدة[1].

ب . اصطلاحا:

أما من الناحية الاصطلاحية، فالزمن من أهم العناصر الأساسية في بناء الرواية، فلا يمكن لنا تصور حدث روائي خارج الزمن؛ لأنه "يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها الزمن حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال مفهومها على العناصر الأخرى"[2]؛ فالشخصيات والأحداث تتحرك وتتشكل في فضاء زمني، لا يتم السرد فيه إلا بوجود الزمن ففي لحظة ما

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة زمن، المصدر السابق، ص:199.

2– سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص:27

يسترجع السارد الماضي، أو يستشرف المستقبل؛ لأن الرواية ليست بنية ثابتة الكيان، والتشكيل مما يجعل إمكانية التقاطها بوضوح أمراً وارداً.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية.

للزمن بعدين: داخلي خاص بالرواية، وخارجي متعلق بالكاتب والملتقي؛ و"الحكاية مقطوعة زمنية مرتين...فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية "زمن الدال، وزمن المدلول"[1]، فالزمن الخارجي خاص بتصريحات الروائي والقارئ؛ أي زمن الكتابة، وزمن القراءة، فالأول متعلق بلحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة، أو الخطاب، أما الثاني فهو يختلف من قارئ لآخر تبعا لخصوصية كل واحد منهم، وهذا ما يجعل تحديد زمن القراءة أمرا نسبيا.

أما الزمن الداخلي للرواية فهو الذي يتحدد فيه زمني القصة والحكي؛ وهو التقسيم الشائع عند النقاد، بالرغم من اختلاف المصطلحات، والتسميات عند العرب، إلا أنها تصب جميعا في المعنى نفسه، فزمن القصة يحيل إلى الحاضر الروائي، أو الزمن الذي ينهض فيه السرد؛ أي أننا أمام زمن خطي ممتد إلى الأمام بالاستباق والاسترجاع، فيأتي الخطاب مليئا بالانكسارات الزمنية؛ "التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في زمن القصة"[2]،هذا التلاعب في الترتيب الزمني قد يكون لأغراض جمالية وفنية بحتة.

إن طبيعة الزمنيين هي التي أنشأت هذا الاختلاف، والملاحظ أنه "كلما تعددت الحكايات داخل العمل الروائي تعقدت كذلك مشكلة الزمن"[3].

---

[1]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر ص:4 .

[2]– حميد الحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص:74.

[3]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص:283 .

لكن الروائي غالبا ما يقوم بتحديد "معالم نصية تساعد القارئ على تتبعه مثل استخدام ظرف الزمان، أو الإشارات إلى تواريخ محددة، وفي بعض الأحيان التدخل المباشر للراوي؛ لتنبيه القارئ إلى أن هذه الأحداث سابقة أو لاحقة لحاضر الرواية، حتى يتمكن القارئ من وصفها في موضعها من التسلسل الزمني للأحداث"[1]؛ فالتحديدات الزمنية ضرورية حتى لا يضيع القارئ في متاهات الزمن.

أ . زمن القصة:

إذا ما عدنا لرواية الانطباع الأخير، يمكن اعتبار حدث التقاء المدعو علي بالبطل سعيد المهندس، نقطة انطلاق مجال زمن القصة، في حين شكل موت سعيد في الجبل بعد التحاقه بأخيه بوزيد، آخر حدث في مجالها، وهذا ما يجعل زمن القصة في الرواية يمتد إلى سنة.

ب . زمن الحكي:

لتحديد زمن الحكي يجب استعراض أهم الأحداث الواردة في الرواية مع تتبع تحولات الزمن فيها، لأنها شهدت الكثير من الانكسارات.

نقسم الرواية إلى أربعة فصول، وكل فصل مقسم على مقاطع متباينة الحجم، تبعا لما تتضمنه من أحداث.

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، المرجع السابق، ص:57.

ويمكن حصر أهم الأحداث الواردة في الرواية من خلال الجدول التالي:

الفصل	أهـم ما ورد فيــه مـن أحـداث	الصفحة
01	التقاء سعيد المدعو علي، إيصال سعيد إلى بيته، وصول لوسيا على شقة سعيد، قصة الدكتور لوجندر، مجيئ لوسيا ولوجندر عند سعيد، تذكر سعيد لوصية جدته لعمه الذي تزوج فرنسية، كلمة السيد رفيير في المدرسة لتلاميذ لوسيا، توقيف مؤقت للوسيا وانتقالهما بعد 15يوما.	**7** **37**
02	ذهاب سعيد إلى منزل أهله وحديث عما حل بأخيه بوزيد، حياة شريف صهر سعيد وعمله عند السيد رولان، إصابة لوسيا برصاصة طائشة وموتها، رجوع سعيد إلى منزل أهله وحواره مع شريف داخل مغسل الثياب.	**39** **77**
03	سفر سعيد إلى بروفانس، زيارته قبر لوسيا، الذهاب إلى منزل لوسيا والتقائه مع أهلها، حواره مع الرسام داخل الحانة، إبحار سعيد من بروفانس إلى الجزائر وعودته إلى بيته.	**39** 107
04	تخريب الجسر من قبل الثوار، التحاق سعيد بأخيه بوزيد في الجبل، كفاح الثوار ضد العدو الفرنسي، موت سعيد.	**133-109**

إذا ما لاحظنا الأحداث المسرودة بصيغة الحاضر في الرواية نجدها قليلة فالشخصيات غالبا ما تعتمد على الذكريات و الأحاديث الداخلية للانتقال إلى الماضي، وساهم السارد الخارج عن الحكاية في ملأ الفراغات التي لم تتعرض لها الشخصيات الأساسية .

لم يتميز زمن الحكي في رواية الانطباع الأخير بسمة الدائرية في تعاقب الأحداث وترتيبها وهي التي تبتدئ بحدث وتختتم به، بل اتخذت مسارا تصاعديا، وأفقيا يتجه إلى الأمام، ولكنه كان مبنيا على الذكريات والعودة المستمرة إلى الماضي، فالرواية في صفحتها

الأولى تبتدئ بـ "يجب تخريبه"[1]، ثم تروي الحياة اليومية لسعيد مع أصدقائه، وعائلته، حتى تصل إلى "عرض سعيد عن طريق الصحف بأن جسره خرب"[2]. متبوعا بأحداث التحاق سعيد بالثوار مع أخيه بوزيد، وقتالهم ضد العدو، أين لقي حذفه؛ حيث ذكرت الرواية: "ناقص سعيد ...أزال بوزيد الوشاح الذي كان على عنقه، غطى بوزيد وجه أخيه"[3]، ظل الزمن متنقلا في الرواية بين الماضي والحاضر مع هيمنة الماضي الذي انتشر في معظم مقاطع الرواية.

1 . الاسترجاع:

يعدّ الاسترجاع من أهم التقنيات الزمنية حضورا في الخطاب الروائي، فالسارد يوقف عجلة المتنامي إلى الأمام ليعود إلى الوراء في حركة ارتدادية لسير الأحداث، لاستذكار ماض بعيد أو قريب؛ حيث أن: "كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"[4]، فالعودة إلى الماضي تتم مع الاستمرارية في الحاضر، وهذا بكسر الزمن الطبيعي للأحداث وخلق زمن خاص بالرواية بواسطة تلك الأساليب الحديثة، والنظريات التقنية الجديدة، والسردية لخلق عالم روائي خاص به.

وينقسم الاسترجاع حسب العلاقة التي تربط الأحداث السردية الماضية والحاضرة إلى قسمين، والتي حددتها (سيزا قاسم) حسب رؤية (جيرار جنيت) لتصنيف الاسترجاعات كالتالي[5]: استرجاع خارجي (A.Exterme)؛ يعود إلى ما قبل بداية الرواية، استرجاع داخلي (A.Interme)، يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص. وتكون دراستنا بتقسيم الاسترجاعات إلى استرجاعات داخلية وأخرى خارجية.

---

[1]- الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص:7

[2]- المرجع نفسه، ص:111

[3]- المرجع نفسه، ص:133.

[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص:121.

[5]- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، المرجع السابق، ص:40.

أ . الاسترجاعات الخارجية:

هي انفتاح على اتجاهات زمنية مختلفة حدثت قبل بدء الحاضر السردي؛ حيث يستدعيها السارد أثناء السرد، لتلعب دورا مهما في استكمال صورة الشخصية، والحدث وفهم مسارها[1].

وعرفت رواية الانطباع الأخير استرجاعات عديدة، حيث وظفها الكاتب في عرض حياة الشخصيات الرئيسية، فمنها اتضحت معالم حياة سعيد، وذكرياته في قوله: "في ما مضى كان السباخون هم الذين يسلكون هذا السبيل، ويجيئون متأخرين، لتزويد السوق، في ما مضى...الذي لا يعرف الأسلاك الشائكة في الطرقات والدبابات وحضر التجول"[2]، وفي قوله: "الخريف عيد الموتى، 11نوفمبر، إنزال1942...احتفالية كاملة، ومرسمة كارثية، ولدت كي ترتدي هذه الشهور المعقدة، والإنسانية لباس الحداد الأوروبي"[3]، وفي قول السارد: "عندما كان سعيد صغيرا، كان يحدث له أن يأخذ دراجته، ويهجر المدينة...كان يمشي إذن بهذه السرعة المحصل عليها بلا جهد، ويذهب بعيدا، ولكن عندما يأتي المساء...يجب العودة"[4]. وقوله أيضا: "عندما كان سعيد يدرس في الثانوية كان يقطع المقبرة للوصول إلى بيته، ويخبئ علبة السجائر تحت شاهدة قبر الزمان، الزمان القديم العذب، مات زمان التسكع بدل الذهاب إلى المدرسة، ولكن زمان التنزه عوض الذهاب إلى المدرسة"[5].

كانت هذه بعض المحطات الزمنية، والإشارات الدالة على نوع من الارتباك، والتوتر، وعدم الاستقرار،في شعور السارد بوجود شرخ ما في صيرورة الزمن المتخيل انعكاسا لشعور الروائي بالإحساس ذاته تجاه زمن الواقع.

---

[1]- الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص:43

[2]- المرجع نفسه، ص:11

[3]-المرجع نفسه، ص:13.

[4]- المرجع نفسه، ص:34.

[5]- المرجع نفسه، ص:45 .

ب . الاسترجاعات الداخلية:

هي التي تختص باستعادة أحداث ماضية، والتي لها علاقة بأحداث الرواية الرئيسية، وشخصياتها المركزية، ومسارها الزمني متوحد مع مسار هذه الأحداث؛ "ولا تأتي وظيفة التذكيرات الأكثر ثباتا لتعدّل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية، وذلك بأن تعمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا،وإنما بأن تدحض تأويلا أول، وتعوضه بتأويل جديد"[1].

وهذا ما وجدناه في الرواية فبعد إصابة لوسيا جاء السارد ليسترجع أحداث جرت قبل ذلك؛ كقوله: "سمحت لروبير وظيفته كطبيب أن يتجه قرب سرير لوسيا بمجرد انتهاء العملية، في أول عشية، بعد أن فارقت سعيد، ذهبت لوسيا إلى حانة اختارتها مع روبير ليودع كل منهما الآخر، افترقا في حدود السادسة ونصف مساءً"[2].

2 . الاستباق:

تقنية زمنية تحل بالنسق الزمني المتسلسل لأحداث الرواية؛ وهي "مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع والاستباق، تصور مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد؛ إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي، وتومئ للقارئ بالتنبؤ، واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلق صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد"[3].

وظف هذا النوع في الملاحم القديمة أين تقدم نهاية القصة قبل الأحداث المؤدية لها، إلا أن الاستباق قد قل، وتراجع في الرواية الحديثة، لرغبة المؤلفين في تشويق القارئ بجعله يطلع على الأحداث المتزامنة مع الحكي.

---

[1]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص:66.

[2]– الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص:59.

[3]– مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص:211.

أ . الاستباق الخارجي:

تنتمي أحداثه إلى خارج زمن القصة الأولية؛ و"خارج حدود العقل الزمني للحكاية الأولى، وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية"[1]، كما تأتي هذه الاستباقات لتقدم لنا ملخصا حول ما سيحدث في المستقبل، وهي بذلك تدلي بكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة ضمن سياق حكائي يسير في الطريق الذي رسمه الاستباق، فالسارد يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد أي قفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب؛ لاستشراف مستقبل الأحداث، ويظهر ذلك في قول السارد: "سيعرف التاريخ لماذا لم يعد جسرا، لقد سقط هو الآخر في ميدان الشرف"[2]، وقوله: "غدا سيكون الطقس جميلا"[3].

ب . الاستباق الداخلي:

يحمل أحداثا تنتمي زمنيا إلى داخل مجال القصة الأولية؛ فهو "يقع داخل المدى الزمني للحكي الأول دون أن يتجاوزه"[4]، ويمثل عادة هذا النوع من الاستباق نهاية القصة، أو نتيجة حدث معين، فلم يوظف مالك حداد هذا النوع من الاستباق داخل مجال قصته الأولية.

3 . أزمنة السرد:

تحمل عملية السرد في طياتها أزمنة تعبر عن المسافة الفاصلة بين لحظة السرد والحدث المسرود، و"أهم تحديد زمني للحظة السرد يتمثل في الموقع الذي يشغله مقابل القصة، ومن البديهي أن يأتي السرد بعد الأحداث المسرودة"[5]، فالفارق الزمني بين السرد والحدث موجود دائما مع إمكانية تقليصه، وأزمنة السرد أربع:

---

[1]- جيرا جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص:70.

[2]- الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص:109.

[3]- المرجع نفسه، ص:133.

[4]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص:79.

[5]- المرجع نفسه، ص:228.

أ . **سرد لاحق:** يتمثل في عملية سرد الأحداث بصيغة الماضي.

ب . **سرد سابق:** هو عملية سرد تنبؤية تأتي بصيغة المستقبل، أو الحاضر.

ج. **سرد متزامن:** يكون فيه القص متزامنا مع الحدث، ويأتي بصيغة الحاضر.

د. **سرد متداخل:** هو قص بين لحظات الحدث.

أ . السرد اللاحق:

موظف بكثرة في الروايات العالمية، إذ يفضل الروائيون صيغة الماضي لإخراج عملية السرد من المجال الزمني للأحداث، وفي الغالب لا يتضح الفارق الزمني بين لحظة السرد وزمن القصة، إلا أنه أحيانا يحدث تلاقي الزمنين في آخر الرواية.

حاول مالك حداد في رواية الانطباع الأخير تقريب زمن الحكي من زمن الأحداث في المقاطع التي يتولى سردها، مركزا على الأحداث مع إقحام نفسه على أقصى درجة، أما المقاطع التي تحمل أحداثا استرجاعية فهي، قليلة إذ يعمد الكاتب على الإفصاح عنها عن طريق شخصياته نحو قول سعيد: "العمال الثلاثة الذين سقطو ا في الوادي، الذين ماتوا لأجل الجسر، العمال الثلاثة الذين أخرجتهم آلة رفع الأثقال ملفوفين في غطاء مدرج بالدماء، العمال الثلاثة ماذا يقولون؟ "[1]، فالسارد الخارجي لا يمكنه تحديد زمن السرد، لكن عملية السرد الثانية كانت محددة باستعادته تلك الذكريات، وهو في شقته.

ب . السرد المتزامن:

تحدث العملية السردية على مستواه بالتزامن ووقوع الأحداث، مع وجود فارق زمني ضئيل تتطلبه عملية الحكي التي تتم بمجرد القيام بذلك الحدث، ويستدعي توظيف صيغة الحاضر وقد وظفه مالك حداد في المقاطع التي تناولت فيها الشخصيات الحديث بنفسها دون تدخل للسارد، نحو قول سعيد: "الحرب مسألة غير عادية...كل هذا من أجل السلام"[2]،

[1]– الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص:29.

[2]– المرجع نفسه، ص:08.

أو في تذكر سعيد للأحداث الماضية، إذ اقترب في بعض المقاطعز من الحكي من زمن الأحداث؛ كقول مسعودة: "يا بني، لن تتزوج فرنسية أبدا...أبدا محال"[1].

ج . السرد السابق:

وهو يحمل في طياته مقاطع عما سيحصل في المستقبل؛ لنكون أمام سرد لأحداث لم تقع بعد، بل تمثل رؤى، وتأملات مستقبلية، مقارنة مع زمنها السردي الآلي، وصبغة التنبؤ تجعل تحقق أمر غير مؤكد، تبعا للوظيفة التي اختارها السارد، كقول السارد: "من الآن فصاعدا لن تمر مواكب الموت من هذا الطريق"[2]، لا نجد هذا النوع من السرد موظفا بكثرة في الرواية.

د . السرد المتداخل:

هو من أصعب الأنواع؛ لأنه يمثل سردا تتداخل فيه الأحداث مع عدة أزمنة، فالسارد يقوم بحكيها في الوقت نفسه لوقوعها مما يجعل زمني السرد والأحداث ملتحمين، ويغلب استعمال هذه التقنية في المونولوج، والحوادث الداخلية التي تقدم الأحداث في الوقت نفسه حيث تبادرها إلى الذهن، وقد شغل هذا النوع من السرد حيزا لا بأس به؛ حيث قدم مالك حداد بعض أحداث روايته على شكل أحاديث داخلية، جعلت المضمون متلاحما زمنيا مع وقت سردها، نحو قول سعيد: "لابد أن هذا الرجل كان يحمل نظارات، حركاته في منتهى الدقة دائما، ما هي سنه يا ترى؟، هل يفضل البفتيك طازجا كما ينبغي أم طازجا قليلا؟، هل يذهب إلى السينما أحيانا؟ "[3].

الاستعمال المكثف لهذا النوع من السرد إضافة إلى النوعين الأخريين اللاحق والمتزامن اكسب الرواية صبغتها الحداثية وجعل منها نصا حافلا بشتى تقنيات الرواية الحديثة.

---

[1]- الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص:23.

[2]- المرجع نفسه، ص:109.

[3] - المرجع نفسه، ص:09.

من خلال تتبعنا لهاته المفارقات الزمنية في الخطاب الروائي سجلنا تتداخلا في الأزمنة بتنوعها الماضي، و الحاضر، و المستقبل، بوجود تلك الاسترجاعات الداخلية، والخارجية فالانطلاق من الحاضر إلى الماضي؛ هي معانقة الذكريات عبر الذاكرة والانطلاق إلى المستقبل هو معانقة الحلم، والتوقع.

المبحث الثالث: المدة.

ترتبط المدة في العمل الروائي بعدة مناحي، إذ يرتبط المنحنى الأول بفعل الكتابة الروائية، والمنحنى الثاني يتعلق بالرواية في حد ذاتها،أما المنحنى الثالث فير تبط بفعل القراءة، وفي المقابل بإمكاننا النظر إلى "العلاقة بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني، والدقائق، والساعات، والأيام، والشهور، والسنوات، وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر، والصفحات، والفقرات، والجمل، وتقود دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد، والتغيرات التي تطرأ على نفسه من تعجيل، أو تبطئة له"[1]، فما يقدم في الرواية من أحداث يعكس بصورة مطابقة التغيرات الزمنية التي تحدث فيها، ولا يتوقف الأمر على الانكسارات التي يمكن أن يتعرض إليها الزمن،وإنما يمتد إلى التباين الذي يحدثه السارد في عمله، إما بتقليص المدة الزمنية للحدث، أو العمل على إطالتها، أو حتى حذفها، أو الاستغناء عنها.

[1]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، ص:89.

ويمثل المخطط التالي العلاقات الرابطة بين زمن القصة وزمن الحكي:

أ- الإيجاز: زق= س، زخ=ع	←	زق> زخ
ب- الوقفة: زق= 0، زخ= س	←	زق< زخ
ج- الثغرة: زق= س، زج=0	←	زق> زخ
د- المشهد: زق= س، زخ= س	←	زق = زخ

ومن أجل هذا سنعتمد في تحليلنا على العناصر الأربعة التي حددها جيرار جنيت، ونتبين كيفية توظيف مالك حداد لها.

أ . الإيجاز

هو سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (أيام، أو شهور، أو سنوات) بشكل موجز، ومركز؛ مما يعني" اختزالها في صفحات، أو أشطر، أو كلمات، أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[1]، حيث يعمد الروائيون إلى توظيفه؛ بهدف تجاوز الأحداث العرضية، وتحدده سيزا قاسم في خمس وظائف[2]:

1- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

2- تقديم عام لمشاهدة، والربط بينهما.

3- تقديم عام لشخصية جديدة.

4- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.

5- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

[1]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص:76.

[2]- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، المرجع السابق، ص:88.

ويكون زمن القصة في الإيجاز أكبر من الحكي؛ بسبب الوجود المكثف للأحداث داخل الملفوظات السردية.

1 . إيجاز خاص بالماضي:

وهو اختزال للأحداث التي جرت قبل زمن القصة الأولية عن طريق سرد سريع لها، فعند اهتمام الروائي بإحدى الشخصيات أثناء حكيه لمشهد ما، يقوم فجأة بالعودة إلى الماضي؛ لكي يقدم لنا ملخصا موجزا يعرفنا فيه بماضيها كقول السارد: " منذ زواجه الذي يرجع إلى خمسة أعوام خلت، كان بوزيد يأتي إلى بيت أمه...وأضحى ذلك طقسا"[1].

وكان ذلك أيضا في شرح السيد بلحاسن لسعيد:"...طرقوا الباب في الثالثة صباحا...كانوا خمسة عشرة مسلحا...ارتديت ملابسي...أمك...أنت تعرف أنها مصابة بالقلب... سألوني عن مكان تواجده...قاموا، سألو، فعلوا، قالوا..."[2]، وقوله: "شريف الذي نال الشهادة الابتدائية للأهالي، الذي جند بالقرعة الذي أدى الخدمة العسكرية كضابط أهلي أثناء الحرب بعد تربص في المدرسة العسكرية[3].

2 . إيجاز خاص بالحاضر:

وهو اختصار لفترة زمنية واقعة في زمن القصة الأولية؛ حيث يمر الروائي بعد وصفه لأحداث راهنة إلى اختصار ما يأتي من أحداث لعدم أهميتها حتى يصل إلى فترة زمنية أخرى يتابع فيها حكيه.

ويظهر في قول السارد: "لوسيا تدرس في مدرسة شهيرة بالمدينة منذ ثلاثة أعوام، لقد احتفظت من بروفانس؛ حيث ولدت بهذه النبرة التي نعرفها، والتي تقع تماما في حدود الشعر، والسوقية المبهمة، منذ ابتدأت الحرب أصبحت لوسيا مرتابة في أمر سعيد الذي

[1]– الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص:41.

[2]– المرجع نفسه، ص:43.

[3]– المرجع نفسه، ص:48.

تغير، كما ترتاب أية امرأة، لقد قلل الخروج معها، أو كاد ينقطع مفضلا رؤيتها في بيته"[1]، وفي قول السارد أيضا ملخصا حادثة اغتيال لوسيا: "استطاع الإرهابيون الفرار مخلفين قتيلين على البلاط، من جانب قوات الأمن لا توجد أية ضحية لسوء الحظ، وأثناء الاشتباك، أصابت رصاصة طائشة امرأة فتية نقلت إلى عيادة بالمدينة في حالة خطيرة، أين أجرت لها عملية جراحية سريعة، الضحية كانت بصدد الاستعداد للسفر غدا إلى البلد الأصلي..."[2].

ب . الوقفة:

تشغل الوقفة الوصفية حيزا هاما من الحكي الذي تستغرقه الأحداث؛ فهي تتعقب جزئيا الشيء الموصوف، و"السرد كثيرا ما كان يغيب ليحضر مكانه الوصف الاستطرادي المضجر"[3]، ويمكن أن نمّيز بين "الوقفة الوصفية التي يقوم بها السارد، وبين الوقفة الوصفية التي تقوم بها إحدى الشخصيات، والتي تقترب أكثر من المشهد؛ لأنها تحمل في طياتها جانبا نفسيا يمكن أن يؤدي وظيفة ما داخل الرواية، بينما النوع الأول يهدف إلى تزويد القارئ بمعلومات عن المكان أو الشيء الذي هو بصدد وصفه"[4].

اختلفت الوقفات في رواية الانطباع الأخير بين تلك المخصصة لوصف الأماكن أو المخصصة لوصف الشخصيات، ففي وصفه لبيت سعيد يقول: "وضعت الجرائد على المكتب الصغير الذي يحتل مركز الغرفة الوحيدة للشقة الصغيرة...في أعلى الركن الحميمي في إطار زجاجي محفوف ببساطة كبيرة بورق بني يمكن رؤية جسر"[5].

---

[1]- الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص:14.

[2]- المرجع نفسه، ص:57.

[3]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص:50.

[4]- ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، المرجع السابق، ص:90-91.

[5]- الانطباع الأخير، المرجع السابق ص:14.

وفي قول سعيد أثناء طريقه إلى الأهل: "الجو طيب، العصر كسلان ولين ينظر إلى مرور اللقالق الأخيرة، الدوريات وحدها تُذكّر بالحرب،و الأسلاك الشائكة، ثمة أطفال يتسلقون نهج جورج كليمانصو آيبين من المدرسة، صاخبين، ولا مبالين"[1].

فالراوي لم يتوقف عند الرؤية البصرية في وصفه للمكان بل أضفى عليها صورا من وحي خياله، إلى جانب تشخيص بعض الجوانب، وتحميلها أحاسيس تعكس مدى الحس الشاعري الذي يتمتع به مالك حداد إلى جانب الوقفات التصويرية.

يقول الراوي في وصفه لمدينة قسنطينة: "إنها صخرة الحب الكثير، هنا قلب الغضب، قسنطينة علامة تعجب على السهل البهي...المطر ينساب في الشوارع مئة ألف ذكرى تتحدث عن شهر ماي، رائعة الروائع؛ حيث تعشش اليمامات؛ حيث يجب معرفة قسنطينة في الساعة التي تدوم فيها الشمس أكثر من لحظة إنها مهد، ثم قاعدة تمثال، إنها سد من الحجارة، إنها سلم شرفي لطلوع الشمس، باتجاه المستشفى، وجسر سيدي راشد...يجب رؤية، قسنطينة تتدفأ تحت الشمس، هذه المدينة كبيرة، إنها تذكر مقاهيها الشعبية الساكنة اليوم، تذكر متاهات شوارعها المعقدة كفكرة مستر يحة بطريقة سيئة، محلاتها الصغيرة... إنها مدينة قوية عند النظر إلى جبل الوحش...فإن للمدينة ضاحيتها الذاهبة إلى غاية الأوراس"[2].

أما الوقفات التصويرية الخاصة بالشخصيات فقد خصص لها الراوي وقفات قصيرة كتصوير الدكتور لوجندر: "كان إنسانا كريما، عيناه كانتا تقولان ذلك، عينا خروف خدرتان وجامدتان...كان انضباط ملبسه يدعو إلى الأناقة شبه الجامدة...كان جسيما، وصاحب شهية في الأكل"[3]، وأيضا: "كان روبير مسنا وهادئا مثل الشوارع الصغيرة الهادئة والمسنة لمدينته الصغيرة الفاتنة...هذه الشوارع التي تلامس جدران منازل بروفانس، كان يحمل على

[1]– الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص:39.

[2]–المرجع نفسه، ص:41.

[3]– المرجع نفسه، ص:17.

ظهره وفي عينيه ألفي سنة من الأخلاق"[1]، أو في تصويره لبوزيد قائلا: "بوزيد بشعره الأشعث، بشفتيه المليئتين بالمفارقات، والابتسامات، بوزيد صاحب الكتفين البطيئتين، والعينين الدائرتين الشبيهتين بتلك العينين اللتين تتأملان الحقيقة وتنقدانها ولكنهما تختارانها"[2]، وفي تصوير سعيد لأمه يقول: "جميلة أكثر من وقت ماض، عيناها السوداوان الرقيقتان تتعقبان نظرة وجلة بلون زهرة البرتقال، خداها المحفوران بغموض ينتهي بفم...جبهتها صغيرة، وخالية من أي تجاعيد...فاتنة جدا...الشعر الأبيض الذي نجا من الحنة..."[3].

ج . الثغرة:

وسيلة أخرى لتسريع عملية السرد؛ حيث "يلتجئ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا: "ومرت سنتان" أو و" انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته" الخ، ويسمى هذا قطعا"[4]، وهناك من يسميه أيضا الإضمار، أو الحذف غير أن الحذف، أو القطع في الروايات التقليدية يأتي مصرحا به،وبارزا، أما الروائيون الجدد فقد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الر اوي،وإنما يدركه القارئ.

1 . الثغرات االصريحة:

يصرح فيها السارد بما اقتطعه من زمن في القصة، عن طريق ملفوظات تبين معالم القفز، وتأتي محددة زمنيا بمجال مغلق نحو قول الأميرال: "إننا نعيش منذ شهور عصيانا

[1]– الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص:20

[2]– المرجع نفسه، ص:46.

[3]– المرجع نفسه ، ص:71

[4]–حميد الحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص:77.

حقيقيا...في أول نوفمبر مرض المتماثلون للشفاء من جديد، وفي 8 ماي ساءت حالتهم"[1]، وقول السارد: " في الجهة الأخرى من البحر، يفكر سعيد في حلزونات أخرى، مرت سنة أشياء كثيرة تجول بخاطرنا"[2].

2 . الثغرات المضمرة:

لا يصرح السارد عن وجودها في النص، لكن يستطيع القارئ التفطن إليها أثناء متابعته لمسار الحكي وتدرج الزمن، وهذا النوع من الثغرات لا يمكننا معرفة الأحداث التي جرت فيه، فلم تنتشر بكثرة في رواية الانطباع الأخير نظرا لعدم تعدد شخصياتها الرئيسية، بالإضافة لعدم اتساع مجالها الزمني، فنجد مثلا سفر سعيد إلى بروفانس لزيارة ضريح لوسيا لم تحدد فيه الفترة الزمنية التي استغرقها، يقول السارد: " كان ذلك في يوم الأحد...يجب ألا يتأخر سعيد في بروفاس، وفي أحد الأماسي أبحر"[3].

د . المشهد:

يحظى المشهد بحضور طاغ ضمن الحركة الزمنية للرواية؛ حيث يمثل "اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[4]؛ إذ يتماشى الحكي مع المسار الزمني للأحداث دون تباطؤ، ولا تسارع، ويعتمد عليه الروائيون لسرد أهم أحداث الرواية، فهو يجعل من القارئ يتابع مجارياتها لحظة بلحظة، وتمثل المشاهد الحوارية السمة الغالبة على هذا النوع؛ نظرا لتقريب المسافة الفاصلة بين الحدث، والشخصية، ولكنها لا تكون مستقلة في الغالب؛ إذ تتضمن بعض الايجازات، والثغرات، والوقفات، والبناء الروائي بشكل عام يخضع لهذه التقنية حيث يشغل أغلب صفحاتها.

---

[1]- الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص:32.

[2]- المرجع نفسه ، ص:120.

[3]- المرجع نفسه ، ص:79.

[4]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص:78.

والجدول التالي يلخص أهم المشاهد الواردة في رواية الانطباع الأخير:

	المشاهد الواردة	الأنواع الأخرى الواردة	رقم الصفحة
01	مشهد التقاء علي بسعيد	وقفة	10/7
02	مشهد لوسيا وسعيد في الشقة الصغيرة	إيجاز	16/14
03	مشهد لوسيا ولوجندر في حانة المطعم	وقفة	19/17
04	مشهد لوسيا ولوجندر وسعيد في الشقة	وقفة	22/19
05	مشهد ما مسعودة مع ابنها ايدير وزوجته سيمون وسعيد	وقفة	27/23
06	مشهد رفير الأمير مع الطلبة داخل القسم	وقف	32/31
07	مشهد سعيد مع الأطفال في الطريق	وقفة	
08	مشهد سعيد مع عائلته في المنزل	وقفة/إيجاز	40/39
09	مشهد شريف وزوجته ليلى	إيجاز	45/42
10	مشهد شريف مع رئيسه السيد رولان في المكتب	/	50/49
11	مشهد الجراح مع سعيد في العيادة	وقفة	60
12	مشهد سعيد وشريف في منزل أهله	إيجاز/وقفة	76/71
13	مشهد سعيد مع أهل لوسيا في بروفانس	وقفة	87/86
14	مشهد سعيد والرسام في الحانة	/	92/89
15	مشهد سعيد وزليخة ومليكة على سطح المنزل	وقفة، إيجاز، ثغرة	117/113
16	مشهد سعيد وبوزيد في الجبل		133/120

من خلال الجدول السابق نسجل افتتاح مالك حداد روايته بمشهد لقاء بين علي وسعيد؛ والذي مثل نقطة تحول لسعيد، ويظهر ذلك من خلال المشاهد التي تلته، والتي صورت لنا الحياة اليومية لسعيد مع أصدقائه الفرنسيين بالمدينة، والأخرى مع عائلته في الضاحية، بل انتقلت إلى بروفانس، وأخيرا إلى الجبل، ولم تخل هذه المشاهد من التوقف

للوصف، والتصوير، وإيجاز بعض الأحداث الماضية، أو الحاضرة، كما استمرت؛ بعد ثغرات قصيرة، أو طويلة؛ لتمنح الأحداث سيرورتها وتجعل القارئ في تتبع مستمر لها.

لقد ساهمت هذه العلاقات الرابطة بين زمني القصة والحكي في تشكيل بنية الخطاب ودلالته، فمن خلالها يتجاوز السارد المنطلق الزمني المتسلسل للأحداث الحكائية في تشكيل بنيته السردية والتي شغلت فيها الوقفات التصويرية والحوارات الداخلية حيزا كبيرا.

المبحث الرابع: التواتر.

من التقنيات التي وظفها السارد، إعادة الحدث نفسه داخل الرواية، وتوظيفه من جديد، وهذا ما يسمى بالتواتر باعتباره مظهراً من مظاهر زمنية الأثر الأدبي،وأهم دراسة أشارت إليه؛ كانت لجيرار جنيت الذي عرّفه بمجموعة علاقات التكرار بين القصة والخطاب، وهو مقسم إلى أربع حالات[1]:

أ . **المحكي التفردي:** أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

ب . **المحكي التفردي الترجيحي:** أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية.

ج . **المحكي التكراري:** أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة أخرى.

د . **المحكي الترددي:** أن يروي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية.

أ . المحكي التفردي:

وفيه يتم السرد بالتساوي بين القصة والخطاب،ويكثر هذا النوع من التواتر عند السرد الخطي للأحداث، وغالبا ما يشكل هذا النوع الطابع الغالب على الرواية؛ لأنه يضفي عليها طابع الحركة، فلا يحس القارئ بالمكوث في نقطة واحدة، ويمكن ملاحظة هذا النوع من التواتر في الرواية كقول السارد: "ناولها ظرفا مفتوحا، إنه الإذن بالتوقف المؤقت للوسيا، لقد

[1]– ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص:131.

قبلت الظرف المرفق بالانتداب كأستاذ للغة اللاتينية في متوسطة بكلير مون فيرون عليها الالتحاق بمنصبها في ظرف خمسة عشرة يوما"[1].

ب . المحكي التفردي الترجيعي:

يصنف ضمن حالات السرد المفرد؛ لأن تكرار المقطع النصي يطابق تكرار الحدث في الرواية ومثال ذلك اعتراف مليكة بحبها لسعيد في موضعين؛ الموضع الأول قولها: "أحببتك منذ كنت صغيرة جدا"[2]، وفي الموضع الثاني: "قالت مليكة لسعيد تعرف أني أحبك مثلما كنت صغيرة جدا"[3].

ج . المحكي التكراري:

في هذا النوع من السرد نجد الحدث الذي يُحكى عدة مرات إما بالصيغة نفسها أو بصيغة مختلفة، ولهذا النوع من التواتر وظيفة، فالعودة المستمرة للحدث نفسه أكثر من مرة توحي بأهميته كحديث مالك حداد أكثر من مرة عن تخريب جسر سعيد في قوله: "تخريب الجسر"[4]، و"لم يكن بوزيد يحب الخراب، ولم تعد للجسر ذراع ... وعرف سعيد عن طريق الصحف بأن جسره خرب" [5].

---

[1]- الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص:33.

[2]- المرجع نفسه، ص:73.

[3]- المرجع نفسه، ص:116.

[4]- المرجع نفسه، ص:109.

[5]- المرجع نفسه، ص:110-111.

د ـ المحكي الترددي:

وفيه يروي الحدث الذي وقع أكثر من مرة واحدة في قوله: "لقد قطع هذه المسافة، وأعاد قطعها أربع مرات في اليوم، مدة زأ يد من عشرين سنة"[1].

الزمن جسر يربط بين الوحدة والتباين، له فعالية تتحدد حسب ظروف مراحله، فهو الصيرورة، والديمومة، والتغير بين الماضي، والحاضر، والمستقبل، وهو روح الوجود، ونسيجها الداخلي، ولكن توظيفه داخل الخطاب الروائي بعيد عن التوقع العادي؛ حيث تتداخل فيه الأزمنة بتنوعها، بوجود تلك الاسترجاعات الداخلية والخارجية؛ للانطلاق من الحاضر إلى الماضي عبر الذاكرة،وإلى المستقبل عبر التوقع من معانقة للذكريات والحلم، فالمؤلف عن طريق هذه العملية السردية حاول أن يختفي فاتحا المجال للشخصيات؛ للحديث عن أفكارها، وآرائها، وأحلامها، وآلامها، فتارة تكون الشخصية إيجابية متفائلة، وتارة أخرى يغلب عليها الطابع المأساوي فيمثل الصورة القائمة للحياة، وتعكس الواقع المزري، أما عن العلاقة بين زمني الحكي والقصة فقد ساهمت في تشكيل بنية الخطاب، ودلالته بتجاوز المنطق الزمني المتسلسل لأحداث رواية الانطباع الأخير.

[1]– الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص:40.

يعتبر المكان من أهم المكونات التي تشكل بنية الخطاب الروائي؛ حيث يستحيل علينا تصور عمل روائي دون مكان يحتضن أحداثه، لأنه بمثابة العنصر الفعال الذي تتجسد أحداث هذا العمل عبره، فكانت وجهات نظر النقاد و الباحثين مختلفة في تحديده باعتباره مجال واسع لتنقل الشخصيات، و ممارسة عملها الروائي، في ضوء هذه المعطيات نتساءل: كيف تجسدت رؤية الباحثين لمصطلح الفضاء؟، وما علاقة الشخصيات بهذا المكون؟.

المبحث الأول: تحديد المصطلح.

يعدّ الفضاء من أهم مكونات الخطاب الحكائي، لما له من أهمية كبيرة في تأثيث الرواية، باعتباره موقعاً متسعاً، فقد كان ومازال قضية تستأثر باهتمام العديد من الباحثين، وحجة ذلك وجود عدة دراسات تؤكد أهميته كعنصر بنائي في مجال المحكيات السردية التي لا تعرف الطريق إلى النجاح والاكتمال دونه.

و الفضاء يستعمل في جميع المجالات، ويشمل مجموعة من الأشياء المتمايزة؛ فالروائي مثلا، في نظر البعض، يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن، فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصور قصتها المتخيلة"[1].

هذا وتختلف المصطلحات الدالة عليه؛ من مكان، إلى فضاء، إلى حيز.

فعبد المالك مرتاض يرى "أن مصطلح الفضاء من منظوره على الأقل قاصر بالمقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء، والفراغ بينما الحيز، ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل على حين أن المكان نريد أن نقضه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[2].

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص: 54.

[2]–عبد المالك مرتاض في نظرية الرو اية، المرجع السابق، ص: 121.

نفهم من كلام مرتاض أنه يفضل مصطلح المكان على مصطلحي الفضاء والحيز ويجده قريبا لخدمة العمل الروائي.

في حين يحدد حسن نجمي مفهوم الفضاء بتلك العلاقات، أو الأشياء فيقول: "لقد شكَّل الفضاء على الدوام محايثا للعالم تنتظم فيه الكائنات، والأشياء، والأفعال"[1]، كما يرى أن الفضاء والإنسان يؤسسان تفاعلا متبادلا فكلاهما يؤثر في الآخر.

فالأول بحكم تغيره الزمني، والثاني من خلال معارفه، وتجربته التي تتأثر أيضا بالزمن "فهو اختراق متبادل تفاعل يدخله المرء عبر سيرورة تجربته في الوجود، وعبر اضطراد تشكل تصوراته، وخبراته، وتشيد معرفته"[2].

أما حسن بحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي، فيقول: "إن الفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، ويختلف من الفضاءات الخاصة بالسينما، والمسرح، إنه فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب"[3]، يرتكز هذا النوع من الفضاء حسب رأيه على وجهة نظر الشخصيات.

ويذهب حميد لحميداني إلى أن المكان مكون أساسي للفضاء بل هو جزء منه؛ "لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى؛ هو مكون الفضاء"[4]، وهذا ما جعلنا نعتمد على مصطلح الفضاء كمفهوم شامل يحتضن مجريات الأحداث في العمل الروائي، والعالم الحكائي.

ولعل كتاب غاستون باشلار "شعرية الفضاء"؛ يعتبر أهم عمل تنظيري للفضاء، إذ قام بعرض مجموعة من الأمكنة المحورية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالإنسان اجتماعيا،

---

[1]– حسين نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2000، ص: 32.

[2]– المرجع نفسه، ص: 44.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص: 27.

[4]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 62، ص: 63.

وسيكولوجيا، تتاح لرؤية السارد، أو الشخصيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت، والغرف المغلقة، أو في الأماكن المنفتحة الخفية، أو الظاهرة المركزية، أو الهامشية..... وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيه تخيل الكاتب والقارئ معا[1].

وحتى تستبين الدراسة، وتتضح الأمور أكثر يمكن تقسيم الفضاء إلى حيزين حيز نصي، وحيز مكاني يشمل أمكنة واقعية، فمصطلح الفضاء شامل لكل ما له علاقة بحيز الرواية سواء كان النص، أو الأماكن المذكورة فيه.

المبحث الثاني: الحيز المكاني.

يشمل الحيز النصي؛ الخصائص العامة للكتاب، بداية من طريقة تموضع الأحداث إلى الخط، فالصور، والألوان، وطريقة التصفيح، والغلاف الخارجي، ويحصل أن توكل المهمة إلى دار النشر بتنازل من المؤلف، هنا تتحول طريقة التصفيف إلى بنية وظيفية مستهدفة حسب رغبة الناشر، وبما أن الرواية موضوع البحث، نص مترجم من اللغة الفرنسية إلى العربية، فلا جدوى من الحديث عن شكلها الخارجي باعتبار أنه ليس من اختيار المؤلف؛ إذ جل اهتمامنا ينصب على الحيز المكاني، الذي شمل كل الأمكنة؛ كانت مسر حا لأحداث الرواية سواء كانت؛ واقعية كالأماكن المعروفة، أو لا واقعية متخلية في ذهن الكاتب، كالأماكن الخرافية، أو العجيبة، بالولوج من الباب الواسع إلى رواية الانطباع الأخير لمالك حداد، وتصفحنا لصفحاتها بدقة متناهية وجدنا أن أول مكان هو الجسر وقيل فيه: "يجب تخريبه، يجب تخريب الجسر، تخريبه، يجب، يجب...."[2].

ولعل افتتاح الرواية بذكر الجسر، وتكرار فعل الوجوب عدة مرات لتخريب هذا الأخير يجعل القارئ يتشوق أكثر للقراءة، والتساؤل في آن واحد عن سبب تخريب هذا الجسر، والهدف منه، وبطبيعة الحال فإن أي إنسان لا يخلو من صفة الفضول، فخيال القارئ الواسع يأخذه للبحث عن سبب بناء هذا الجسر، وكذا تخريبه ؟.

[1]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص: 25.

[2]– الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص: 07.

وبالدخول إلى عالم الرواية تتضح معالم، وأمكنة أخرى مفتوحة، وضيقة ارتبطت بالأحداث المسرودة، نحاول حصرها في الجدول التالي:

الأماكن الرئيسية	أهم الأماكن الفرعية	أهم الأحداث التي عرفها المكان
قسنطينة	الحديقة العامة	– انفجار قنبلة في الحديقة العامة – دورية سيارات الشرطة
	مكتب سعيد	– وصول لوسيا إلى المكتب حاملة مجموعة من الجرائد – تأمل سعيد من شرفة مكتبه الصغير للجسر
	الفندق	– تناول لوسيا الطعام مع الدكتور لوجوندر – الدكتور لوجدوندر يطلب الزواج من لوسيا التي كان يحبها
	بيت سعيد	– زيارة لوسيا والدكتور لوجوندر لسعيد في بيته – تفحص الدكتور لوجوندر سعيد وطمأنته بالراحة والعافية، ثم حديثهما المطول عن الحرب.
	المدرسة	– دخول مدير المدرسة السيد ريفيير قاعة الدرس التي كانت تدرس بها لوسيا – إبلاغ المدير للوسيا بالتوقف كل التدريس والعودة إلى بلدها الأصلي
	الضاحية وشوارعها	– وصول سعيد إلى الضاحية ومن مرتفعاتها نظر إلى شوارع وأزقة مدينة قسنطينة الجميلة. – ملاقاة سعيد لأخيه بوزيد ثم لسيد لوجان الذي كان يطرح على سعيد أسئلة كثيرة

	منزل بلحسان	– وصول سعيد إلى بيت أهله، وتلقيه فور دخوله خبر بحث العساكر الفرنسيين عن أخيه بوزيد. – طمأنة النسوة لسعيد بأن أخاه بخير في الجبل. – السيد بلحسان يطلب من سعيد مرافقة مليكة إلى منزلها. – بقاء سعيد ساهرا إلى وقت متأخر من الليل رفقة أهله وسلفته فضيلة
	العيادة	– نقل لويسا المصابة برصاصة إلى العيادة التي يتواجد بها الدكتور لوجوندر. – لوسيا على فراش الموت، تطلب سعيد بشدة. – وصول سعيد إلى العيادة متأخرا بعدما وجد لوسيا قد ماتت.
	بيت شريف	– سعيد يتبادل أطراف الحديث مع صهره شريف الذي كان يكره الحرب، ويحب السلام، له مشاكل مع زوجته التي لا تحب الذهاب معه إلى فرنسا. – إقناع سعيد لصهره بأن الموت في ساحة المعركة يعتبر استشهاد والشهادة في بلده أفضل من الخيانة، والفرار إلى فرنسا.
ايكس أون بروفانس	الملعب البلدي	– تصفيقات وأغاني الجمهور المرتفعة على أحداث المباراة التي كانت تدور في ايكس أون بروفانس.
	المقبرة	– عثور سعيد على ضريح لوسيا التي كانت تتسلقه حلزونات إلى غاية نصبه التذكاري
	بين أهل لوسيا	– تلقي أب لوسيا نبأ وفاة ابنته من قبل رئيس البلدية والصحافة الذين استقبلهم في بيته وأخبروه أن لوسيا أغتيلت من قبل الفلاقة.

		– تناول سعيد الطعام مع والدي لوسيا، اللذان حدثانه عنها وعن طفولتها ودراستها.
	الحانة	– دخول سعيد الحانة وتناوله الشراب مع الرسام الذي التقى به هناك وتحدثا طول الليل
البحر	السفينة	– مغادرة سعيد بروفانس على متن سفينة إلى بلده الجزائر. – تأمل سعيد مدينة مرسيليا التي كان يهجرها. – تصور سعيد نفسه طيارا صغيرا ذو أجنحة، والتحليق فوق المقبرة التي تنام فيها لوسيا متمنيا من عرض البحر لو أنها حية. – سقوط ساعة سعيد في البحر، وإدراكه أن ساعة الحرب قد دقت، ساعة نوفمبر 1954؛ بحيث سيتم قلب صفحة وبدأ صفحة جديدة. – وصول سعيد إلى البلدة وقد علم بأن جسره قد خرب.
الجبل	الطريق الكهف الصخور	– صعود سعيد إلى الجبل رفقة أخيه بوزيد، وجماعته الذين يتأهبون للحرب. – تحليق الطائرات على رأس الجبل، والدبابات، وسيارات الجيب تملأ أسفل الطريق. – سقوط رشيد شهيداً، الذي التحق بالجبل منذ البداية. – سقوط إبراهيم، ورابح. – موت الأستاذ الصغير جمال، وبعده المهندس الكبير سعيد الذي غطاه أخاه بوزيد بالوشاح

من خلال المعطيات المسجلة في الجدول: نلاحظ أن الشخصيات تكاد تتواجد في أغلب الفضاءات الخاصة بالرواية، والتي كانت مدينة قسنطينة مسرحا لأهم أحداثها؛ بحكم

أن أغلب الفضاءات والأمكنة تنتمي إليها والتي تشرح لنا أهم الأماكن التي تواجد بها سعيد، انطلاقا من أول فضاء مغلق المتمثل في سيارة 203 وصولا إلى مكتبه، والتقائه مع لوسيا ثم تفضيله للمشي على الطريق للذهاب إلى بيت أهله دون الركوب في القطار، فالطريق فضاء مفتوح، استطاع سعيد من خلاله التغني بجمال مدينته، وشوارعها الرائعة التي تزينها الجسور المعلقة بما فيها الجسر الذي بناه والذي خرّب بأيدي العساكر الفرنسيين.

بالإضافة إلى فضاء قسنطينة المفتوح هناك بعض الأماكن الفرعية لمدينة بروفانس الفرنسية التي تكشفها زيارة سعيد لهذه المدينة قاصدا بذلك بيت أهل لوسيا التي توفيت، ليقف عند فضاءات مختلفة بدءاً بالمقبرة؛ حيث ضريح لوسيا، مرورا بتناول الطعام في بيت أهل لوسيا، وانتهاءاً إلى الحانة، التي شرب فيها الخمر رفقة الرسام، ليودع بذلك مدينة بروفانس إحدى مدن مرسيليا، وينطلق في رحلة عبر البحر؛ الفضاء المفتوح على مصرعيه والعودة إلى أرض الوطن ومن ثم دخوله في الحرب مع الفرنسيين، التي انتهت باستشهاده في الجبل رفقة مجموعة من الرجال بحيث جاء في الرواية: "ناقص إبراهيم، ناقص رابح، ناقص محمد، ناقص رشيد، ناقص جمال، ناقص سعيد"[1].

1 . شرح أهم الأمكنة

أ . قسنطينة:

مدينة جزائرية تقع في شرق البلاد يطلق عليها اسم مدينة الجسور المعلقة؛ لاحتوائها مجموعة كبيرة من الجسور التي جعلتها مميزة على كثير من ولايات الوطن، وقد حظيت عبر أزمنة مختلفة باهتمام الأدباء، والمؤرخين، "فنقلوا في مؤلفاتهم إعجابهم الكبير بالمدينة الصخرة، جاء وصف قسنطينة أولا في النصوص الإغريقية، واللاتينية التي أبرزت طبيعة

[1]– الانطباع الأخير، المرجع السابق ،ص :133.

المدينة القائمة على صخر ة، وحصانتها الشديدة فأشاد المؤرخون بحضارتها الراقية في العهد النوميدي، وبذخ عيشها"[1].

أما "سترابون" فقد تحدث عن مناعة المدينة، وقوتها العسكرية في عهد مسيسيبا ابن ماسينيسا، فذُكر أنها كانت على عهد هذا الملك النوميدي، تستطيع أن تجند ما بين عشرة آلاف، وعشرون ألفا من المشاة، بالإضافة إلى حماة المدينة، وأما المؤرخ "سالوت" فقد أكد من جهته على حصانة هذه المدينة التي صعب على الغزاة احتلالها كما ورد ذكر هذه المدينة "عند الرحالة العرب الذين عرفوا المدينة عن قرب، فذكر الإدريسي أن قسنطينة من أحصن بلاد الله وأكد طبيعة المدينة القائمة على صخرة وعلى صعوبة الوصول"[2]، أما ابن حوقل فقد قال فيها "المدينة الفضائية الموجودة في الفضاء، والوادي، يحيط بها كأنها معلقة في السماء"[3].

أما الكتاب الفرنسيين الذين زاروها، وكتبوا عنها فجد "تيوفيل" كوتيه الذي عُرف برواياته التاريخية، وكان مهووسا بالرحلات، ونشر الكثير من المقالات عن زيارته للعديد من البلدان، ومنها زيارته لمدينة قسنطينة، في صيف 1554؛ حيث عبّر عن إعجابه الكبير بهذه المدينة؛ القائمة على صخرة، يقول عنها: "كان تحليق النسور، واللقالق يرسم فواصل كبيرة سوداء، وأسوار المدينة ترتسم في زوايا داكنة في أعلى الصخر الذي تسلقته بمشقة"[4].

ذكرت مدينة قسنطينة في رواية الانطباع الأخير عدة مرات؛ باعتبارها الفضاء الأساسي لمجريات الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فعرضت لها أوصاف مختلفة، تخلد

[1]– كلثوم قيطوني دحو، مدينة قرطن، سيرتا، منشورات المتحف الوطني، سيرتا في إطار، الجزائر عاصمة الثقافة العربية. 2007، ص 77.

[2]– المرجع نفسه، ص: 78.

[3]– ينظر: أحمد المنور، الجزائر في كتابات الفرنسيين في القرن التاسع عشر، وزارة الثقافة، الجزائر، ع 8–9، 2007، ص:17.

[4]– كلثوم قيطوني دحو، مدينة قرطن سيرتا، المرجع السابق، ص :18.

صمودها عبر التاريخ قسنطينة منتصبة على صخرتها كنقطة على حرف الطر ق، نازلة نحو الساحل بسرعةمدو خة"[1].

كما تحدث الكاتب عن فصاحتها "لا توجد مدينة تتقن الحديث مثل قسنطينة"[2].

كما أشار إلى شجاعتها وشوارعها، وجمالها فقال: "إنها صخرة الحب الكثير، هنا قلب الغضب قسنطينة! علامة تعجّب على السهل البهي، وأية جبهة كانت أعلى حتى تكون أكثر ذكاءً؟، المطر ينساب في الشوارع، التي لا تمشط أبدا مئة ألف ذكرى في الشتاءات، تتحدث عن شهر ماي، رائعة الروائع؛ حيث تعشعش اليمامات؛ حيث تستشيط الغربان غيظا، يجب معرفة قسنطينة في الساعة التي تدوم فيها الشمس أكثر من لحظة، إنها تحد إنها مهد، ثم قاعدة تمثال وتحد.

إنها سد من الحجارة، إنها قلب قيتارة، سعيد يعرف الأغنية الباقية في حلق الرمال، إنها سلم شرفي لطلوع الشمس باتجاه المستشفى، وجسر سيدي راشد، عندما يعبق الصنوبر برائحة زكية من الدباغ، والحب، يجب رؤية قسنطينة تتدفأ تحت شمس؛ هذه المدينة كبيرة مثل قطعة خبز، إنها تذكر مقاهيها الشعبية الساكنة اليوم، الأكثر تأملا اليوم، تذكر متاهات شوارعها المعقدة، كفكرة مشروحة وبطريقة سيئة، محلاتها الصغيرة؛ حيث مسلم ابن باديس يجاور مصاصات، وجهاز راديو، إنها مدينة قوية، عند النظر إلى جبل الوحش، إلى غابة الذئاب، نكشف عن المنطقة الساهرة بالضاحية، وأي متراس كان لارتفاع هذه المدينة المنتبهة لحفيف الأوراق الميتة وموسيقى التاريخ! اليوم وهي تشيل بلاط أحلامها، فإن للمدينة ضاحيتها الذاهبة إلى غاية الأوراس...[3].

وبهذا تكون قسنطينة من أهم الفضاءات الواردة في الرواية لما شغلته من حيز نصي وما استغرقته من أحداث هامة، خاصة ما يتعلق منها بحياة سعيد ويومياته الجميلة التي

---

[1]- الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص :34.

[2]-المر جع نفسه، ص: 40.

[3]- المرجع نفسه، ص 40-41.

قضاها مع لوسيا التي كانت تمثل حب حياته، ومهنته كمهندس التي سمحت له ببناء الجسور واللحظات الرائعة التي عاشها في بيت أهله مع أمه وأبيه، وباقي أفراد عائلته الكبيرة من الجدة الطاعنة في السن ما مسعودة، والعمة لالة وردية؛ "كانت ما مسعودة تتنفس بوهن، لقد كتبت جدة سعيد وصيتها، في أحد أركان الغرفة قرب المدفئة، ثمة عجوز مسنة جدا، لالة وردية أكثر قدما من ذكرى تبكي ناشفة"[1].

وصولا إلى الطفلة الصغيرة زوليخة ابنه بوزيد؛ "إنها زوليخة عامان ونصف تقريبا وعينان سوداوان، وكفى، أميرة صغيرة طولها خمسة وسبعون سنتيمترا"[2].

في وسط هذا الفضاء العائلي الحر، الذي لم ولن يهنأ طويلا بسبب الحرب اللعينة، التي أسفرت عن مقتل لوسيا برصاصة، قطع سعيد على إثرها وعدا على نفسه بالانتقام لها، فدخل في حرب حقيقية مع العساكر الفرنسيين في فضاء جبلي واسع؛ حيث استشهد هو الآخر.

ب . بيت بلحسان:

بلحسان هو والد سعيد، يعتبر بيته فضاءً مغلقاً تجتمع فيه معظم الشخصيات الرئيسية للرواية، بما في ذلك الجيران؛ حيث "كان بوزيد يأتي إلى بيت أمه، وأضحى ذلك طقسا، يتحدث إلى جارات قديمات لم يكن بوزيد سعيدا إلا في مطبخ أمه، النساء المسنات تعرفن أمورا كثيرة، وهو يحسن الإصغاء"[3]، وقد كان هذا المنزل ملجأً للعديد من أفراد العائلة، "سلفتك والصغيرة ستقيمان هنا من اليوم فصاعدا، هذا أحسن لهما"[4].

لقد كان بيت بلحسان بالنسبة للعساكر الفرنسيين ملجأ للحظات الحاسمة، بحكم تورط ابنه بوزيد وسعيد في أمور الحرب فكانوا يطرقون بابه في ساعات متأخرة من الليل "طرقوا

[1]– الانطباع الأخير المرجع السابق، ص 23.

[2]– المرجع نفسه، ص: 43.

[3]– المرجع نفسه، ص: 41.

[4]– المرجع نفسه، ص :43.

الباب في الثالثة صباحا...كانوا خمسة عشر مسلحا....ارتديت ملابسي....أمك، أنت تعرف بأنها مصابة بالقلب.... سألوني عن مكان تواجده، قاموا سألوا فعلوا قالوا....ضمير نكرة؟ ضمير شخصي؟، هم ناس، أولئك رغم ذلك فإن لهم أسماء هؤلاء البشر الذين ليس لهم حسن المجاملات"[1].

كما كان بيت بلحسان أحسن وأفضل ذكرى لسعيد في طفولته مع اخوته، فقد كانت لهم أشياء للعب غالية عليهم "لأن الكانون القديم كان ملكا لليلى عندما كانت صغيرة، لأن عجلة المنقلة كانت تسلي سعيد"[2].

ج . ايكس أون بروفانس:

لم يصرّح الروائي بموقعها، وتحفظ عن ذكر اسمها، فذكر بعض ملامحها، وأحوالها كقوله: "وفي هذا الأحد، كانت شمس ايكس أون بروفانس سفينة بشكل خاص، كان متنزه ميرابوا، يصنع تخريمات، الملك روني يحرس معبد التمتمات، الينابيع تؤلف أغنيات الطلبة يتجولون في الساحة مع الطالبات كل واحد يفعل شيئا"[3].

وقد شكلت هذه المدينة، فضاءاً هاما، وعرفت العديد من الأحداث، وفيها لم تظهر شخصيات كثيرة باستثناء المهندس سعيد والرسام الذي وجده في الحانة، كما نجد في هذه المدينة بعض الأفار قة الشماليين، الذين يصارعون من أجل الحصول على لقمة العيش، بالمقابل يمارسون أعمالاً شاقة يقول: "هناك عدة سكان من شمال إفريقيا في المدينة القديمة لايكس أون بروفانس، أولئك الذين لم يوظفوا في مناجم غادرون أو في السدود، يعلمون غالبا في بناء العمارات"[4].

---

[1]– الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص :43.

[2]– المرجع نفسه، ص:74.

[3]– المرجع نفسه، ص: 81.

[4] _ المرجع نفسه، ص:83

في هذه المدينة الجزائريون يعانون معاناة شديدة، بفعل الاستعمار الحاصل في بلادهم، يأتون إلى هنا عنوة من أجل خدمة أولئك الذين يدّعون أنهم أسياد؛ قصد سعيد هذه المدينة لكي يبرر لوالدي لوسيا مقتلها الذي لم يكن على يد الفلاقة، كما زعمت الصحافة الفرنسية، وأجهزة الراديو، بل تم مقتلها على يد العساكر برصاصة فرنسية لعينة.

قام الكاتب بذكر بعض لماكن و أحياء هذه المدينة؛ مثل الملعب البلدي، و المقبرة، و الحانة، و شارع الندافين، و شارع فاندوم حيث؛ "تقطن عائلة لوسيا في شارع صغير يسمى شارع فاندوم تجاه حمامات سيكستوس، شارع صغير تحرسه، أشجار الكستناء العتيقة"[1].

من مدينة بروفانس استطاع سعيد أن يهضم عدة حقائق نبهه إليها الرسام الذي كان في حالة سكر الذي أخبره بكره الفرنسيين للجزائريين: "أنتم، أنتم لكم رأس شمال إفريقي، إنهم لا يحبونكم ها هنا"[2].

هذه الحقائق هي التي جعلت سعيد لا يتأخر في إقامته بروفانس و يفضل العودة إلى الوطن.

د . البحر:

وظف الكاتب في روايته البحر كفضاء جغرافي مفتوح على أحداث فردية قادها سعيد مع نفسه، دون أن يذكر لنا الروائي شخصيات معينة، فكانت شخصية سعيد هي الشخصية الرئيسية في فضاء البحر على متن سفينة حيث: "كانت السفينة سوداء تفوح بالقار، كانت سفينة أغنام قديمة تسمى جبل الأوراس طبعا مجرد صدفة تأمل سعيد الأضواء التي تغرق والتي تطفو كعرائس النيل اللزجة الجامدة"[3].

[1]– الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص: 85.

[2]– المرجع نفسه ، ص: 91.

[3]– المرجع نفسه، ص: 95.

مع مرور الوقت وسير السفينة في عرض البحر لم يستطع سعيد نسيان لوسيا التي تركها في بروفانس، التي بقيت ذكراها خالدة في ذهنه؛ فتذكرها طول الطريق في مونولوج داخلي متمنيا بذلك لو أنها معه؛ "مع ذلك اخترع لوسيا في كل مكان بيديه اللتين تدفقان على المتراس بركبتيه اللتين ترتعدان خفية، كانت لوسيا في كل جهة في شعره الذي ابتل بالهواء البحري...، لوسيا، كنت أود أن أراك على شاطئ وردي، ابتسم لك وأحدث نوارس كنت أود يا لوسيا أن ألهو في الشاطئ دون أن أبني قصور الحب... "[1].

لقد حظي هذا الفضاء المفتوح بوصف سطحي من قبل الروائي الذي قال عنه: "لحسن الحظ الشديد، كان البحر طيبا أحد هذه البحار التي تبتسم لك بنجومها الملقاة من الأعلى، ومن الأسفل أحد هذه البحار التي تجعل من خليج الأسد مجرد عرض تمهيدي للأغاني الآتية مقدمة استهلالية للفجر"[2].

كانت نفسية سعيد مرتاحة جدا، وهو يبحر على ظهر هذه السفينة، تغمره سعادة كانت غائبة عنه لسنوات سعادة لم يجدها، لا في مدينة قسنطينة، ولا في ايكس أون بروفانس، فقد كان لهذه العزلة البحرية، الوجه الإيجابي لبيعد بناء حياته من جديد؛ "لم يكن سعيد شقيا لقد اختار هذه السعادة التي لا نحبها، اختار هذه السعادة التي نقرأها في البال كان سعيد مسرورا"[3].

وبهذا أدرك سعيد حقيقة الأمور، أدرك ما يتوجب عليه فعله، أدرك أن ما أُخذ بالقوة لا يسترجع إلا بها؛ و "استنشق سعيد هواء البحر، أكل الأفق، شرب المحيط واتساعه، كنت إرادته وإمكانية عيشه في مستوى قراره، لن يدخل إلى الجزائر لركوب قطار كهربائي؛ لشراء جريدة، لاحتضان والدته؛ يدخل إلى الجزائر ليفعل شيئا..."[4].

---

[1]- الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص :99.

[2]- المرجع نفسه، ص: 96.

[3]- المرجع نفسه ، ص: 97.

[4]- المرجع نفسه، ص: 98.

من أعماق البحر، دقت ساعة نوفمبر في قلب سعيد قبل أن تدق في الجزائر، فكان سقوط ساعة سعيد في البحر حدثًا زمنيًا هامًا، ومنطقًا جديدًا، ليدق ناقوس الحرب؛ "ولأن سوار الساعة كان قديما؛ ولأن سعيد أراد إشعال عود ثقاب، انكسر السوار وسقطت الساعة في البحر، لقد دقت الساعة، الساعة التي نعيدها إلى أول أيام نوفمبر"[1].

هـ . الجبل:

لقد عرف هذا الفضاء المفتوح مجموعة من الأحداث التي ميزتها الحرب بالدرجة الأولى، فالروائي لم يصرح بموقع الجبل ولا باسمه، بل اكتفى ببعض الوصف المادي؛ "باتجاه الشمال يمكن رؤية السلسلة الجبلية بحدودها الأساسية، يبرز المنظر الطبيعي كزخرف مسرح، صمم بأناقة رسم جيدا، بني جيدا، إن الأفق نظافة خارقة، اللقالق، تنساب كسلى، ورخوة متحررة، ومترفة..."[2].

في أعالي هذا الفضاء المفتوح، يتواجد سعيد، وأخاه بوزيد، ورجال آخرون على أهبة الاستعداد للحرب، وفي أسفله دبابات العساكر الفرنسيين وفوق قمته الشامخة، طائرة تقصف؛ "الطائرة تحلق على ارتفاع أكثر انخفاضا"[3].

بسبب الضغط المتواصل، وقلة العدد والعدة من قبل سعيد وزملائه، ولأن الحرب في جوهرها هي صراع من أجل الحياة، فقد استشهد سعيد في الجبل مع مجموعة من الرجال.

المبحث الثالث: علاقة الشخصيات بالمكان.

لقد كان للشخصيات الدور الفعال في بناء الجانب السردي والحكائي لرواية الانطباع الأخير، فكان لبعض الشخصيات الحضور الضعيف، ولم تتواجد في كل الفضاءات المفتوحة والمغلقة، بينما نجد شخصيات كان لها الحضور القوي بحكم تواجدها في أكثر من

[1]– الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص: 100.

[2]– المرجع نفسه ، ص: 119.

[3]–المر جع نفسه، ص: 121.

فضاء، وربما يعود سبب، توظيف الكاتب لها، إلى تنويع بناء روايته، مما فرض ارتباط الشخصيات بهذه الأماكن، ويأتي السؤال ما علاقة هذا المكون بالمكان؟ وكيف تمثلت هذه الشخصيات؟، وكذا عرضها فيما يلي:

أ . سعيد:

سعيد شخصية رئيسية تنطلق من بداية الرواية إلى نهايتها عبر أربع فضاءات (قسنطينة،و ايكس أون بروفانس،و البحر ،و الجبل).

- سعيد/ قسنطينة:

كانت علاقة سعيد بمدينة قسنطينة علاقة الابن بأمه، إذ ولد وتربى فيها وترعرع؛ و "عندما كان سعيد صغيرا كان يحدث له أن يأخذ دراجته، ويهجر المدينة"[1]، وبنا جسره على أراضيها فكان تنقله، بين مكتبه وبيت أهله هو شغله اليومي فيها؛ "لقد قطع هذه المسافة وأعاد قطعها أربع مرات في اليوم مدة أزيد من عشرين سنة"[2].

وفي هذه المدينة التقى سعيد بلوسيا، وعاش معها قصة حب حقيقية جعلته ينسى مرارة الحياة، والأمل في الحياة حتى بعد وفاتها.

وفي قسنطينة التي تربطه بها علاقة اتصال تام، عرف الحرب وقوانينها، وحضر التجول، وخاصة في أيام ثانويته؛ "عندما كان سعيد يدرس في الثانوية كان يقطع المقبرة للوصول إلى بيته ويخبئ علبة سجائره تحت شاهدة قبر الزمان، الزمان القديم العذب، مات زمان التسكع ، بدل الذهاب إلى المدرسة"[3].

[1]- الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص: 34.

[2]- المرجع نفسه، ص: 40.

[3]- المرجع نفسه، ص: 45.

- **سعيد / إيكس أون بروفانس:**

آخر ما يذكره السارد عن سعيد بعد مقتل لوسيا...هو انتقاله إلى بروفانس؛ لإخبار عائلتها عن موتها برصاصة؛ "إنه لأمر عسير أن تفسر كيف ماتت لوسيا مجانا برصاصة طائشة في أحد شوارع قسنطينة"[1].

لم يمكث سعيد طويلا في هذه المدينة، إذ كانت علاقته بها علاقةشر ح، وتفسير لوالدي لوسيا، لسبب موتها الحقيقي، ثم العودة بسرعة إلى قسنطينة؛ "يجب أن لا يتأخر سعيد في بروفانس، وفي أحد الأماسي أبحر..."[2].

- **سعيد / البحر:**

بعد مغادرته مدينة بروفانس ركب سعيد على متن السفينة، فكان البحر خير أنيس، ورفيق له "بالنظر إلى البحر، بالاستماع إليه باستنشاقه، بإمكاننا القيام بعملية استبطانية بالاستماع إلى ارتعاش بطن الراقص، يمكننا الغوص قهرا في أعشاء وجعه"[3].

إذن كانت علاقة سعيد بالبحر علاقة عبور، وصداقة، وحتى لا يشعر سعيد بالملل عبر الطريق، استطاع أن يفرغ أحزانه، وهمومه، فيه ويحكي له عن لوسيا التي ترك ضريحها في المقبرة، فقد شعر سعيد بالسعادة والاطمئنان، وأخرج من نفسه التعاسة والحزن.

ومن عرض البحر استطاع سعيد التسلح بالقوة، والرغبة في الانتقام فصحبة سعيد للبحر قد أكسبته هذه النزعة الايجابية.

- **سعيد / الجبل:**

بعد عودة سعيد من مدينة إيكس أون بروفانس عبر البحر، استطاع العودة إلى الوطن إلى هدف نبيل في نفسه، وهو الحرب فكان الجبل خير ملجأ له،وهناك التقى أخاه بوزيد،

[1]- الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص: 85.

[2]- المرجع نفسه، ص: 95.

[3]- المرجع نفسه، ص: 99.

وقاتلا جنبا لجنب؛ بحيث "تحرك مصادف، وضع سعيد قرب أخيه، الرجلان ينظران إلى بعضهما ولا يتكلمان ليس لهما متسع من الوقت للكلام، لم يعود أخوين إنهما رجلان جنديان جزائريان..."[1].

في أعالي الجبل كانت المعركة طاحنة بين الفرقين، فكانت علاقة سعيد بالجبل هي الاستشهاد في ساحة المعركة.

ب . لوسيا:

- لوسيا / قسنطينة:

كان ارتباط لوسيا بمدينة قسنطينة من أول يوم جاءت فيه إلى التدريس "لوسيا تدرس في مدرسة شهيرة بالمدينة ثلاثة أعوام"[2].

في هذه المدينة عرفت سعيد وأحبته كثيرا، وعرفت الدكتور "لوجوندر" الذي أحبها هو الآخر، وطلب منها الزواج: "لوسيا هل ترغبين بأن تكوني زوجة لي"[3].

إذن كانت علاقة لوسيا بالمدينة علاقة عمل، ثم انفصلت عنها و حين إبلاغها بالعودة إلى بلدها من طرف مدير المدرسة: "نسيت يا آنسة، تلقيت للتو هذا من المفتشية الأكاديمية ناولها ظرفا مفتوحا، إنه الإذن بالتوقف المؤقت للوسيا... "[4].

وفي أخر المطاف أصيبت لوسيا في قسنطينة برصاصة، كلفتها حياتها؛ "وأثناء الاشتباك، أصابت رصاصة طائشة امرأة فتية، نقلت إلى العيادة بالمدينة في حالة خطيرة، الضحية كانت بصدد الاستعداد للسفر غدا إلى البلد الأصلي....."[5].

---

[1]- الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص: 128.

[2]- المرجع نفسه، ص: 14.

[3]- المرجع نفسه ، ص: 18.

[4]- المرجع، نفسه، ص: 33.

[5]- المرجع نفسه، ص: 57.

- لوسيا / بروفانس:

كانت تمثل مدينة إيكس أون بروفانس بالنسبة للوسيا، ميلاد هذه الأخيرة التي نشأت وترعرعت بين أحضانها، درست فيها، وتحصلت على أحسن النتائج حتى وصولها إلى المدرسة الثانوية؛ "ها هنا عاشت لوسيا إذن؟، وهنا كبرت؟، ها هنا بدأت تحب... أقول لك تحصلت على البكالوريا في السابعة عشرة دون دروس خصوصية تعمل كل يوم بمفردها تحصلت على كل الجوائز... "[1].

لقد كتب القدر للوسيا بأن تولد بهذه المدينة، وتموت بأرض أخرى، أرض قسنطينة، ولكنها دفنت بالمدينة التي ولدت وترعرعت فيها.

ج . بوزيد:

لم نلحظ في الرواية انتقالا واسعا لهذه الشخصية، فقد عاش في منزله، ومنزل والديه، لينتقل رفقة أصدقائه إلى الجبل بعد أن كان مطاردا من قبل العساكر الفرنسيين، ولجوئه إلى الجبل ثم الدخول في الحرب.

- بوزيد / قسنطينة:

لم يكن بوزيد ينعم بالعيشة الراضية، لم يعرف الهدوء والأمان أبدا لا في بيته، ولا في بيت أهله، فكانت ابنته زوليخة، وزوجته فضيلة، وباقي عائلته يعيشون في خوف دائم على هذا الرجل الذي كان مطاردا دوما؛ "في الثالثة صباحا جاؤوا للبحث عن أخيك مرواً على بيته، ثم جاؤوا إلى هنا، ولكنهم لم يعثروا على شيء..... كانوا خمسة عشرة مسلحا، سألوني عن مكان تواجده قاموا، سألوا، فعلوا..."[2].

إذن هذه هي حياة بوزيد التعيسة التي كان يعيشها في مدينته قسنطينة، التي كانت تجمعه بها علاقة اتصال تام، علاقة حب، وشرف.

---

[1]- لانطباع الأخير، المرجع السابق، ص: 87.

[2]- المرجع نفسه، ص: 43.

- بوزيد / الجبل:

بعد الضغط الكبير الذي لقيه بوزيد في المدينة لم يستطع تحمل عبئ الأمور من ظلم، ومطاردة، ثم تفتيش لعائلته، فقد اختار سبيلا لحياته البائسة، كان الجبل خير ما اختار ملجأً له، ولمجموعة من الرجال، ومعهم سعيد، فكان بوزيد قائداً للمجموعة يقودهم، ويأمرهمو لا أحد يخالف أوامره، والكل تحت إمرته؛ لقد "أعطى بوزيد تعليماته؛ نظر إليه سعيد... إنه هادئ، هادئ تماما...لم يتغير البتة، بلى طبعا شعيرات بيضاء كثيرة على الصدغين، في أي شيء يفكر بوزيد يا ترى... ؟"[1].

كانت علاقة بوزيد بالجبل علاقة حرب ودفاع عن الوطن الغالي ضد الاستعمار الغاشم، فقد قاد مجموعته بامتياز، وبنظام محكم....إلى أن بدأت أعداد أصدقائه تتناقص واحد بعد الآخر بما فيهم أخاه سعيد.

د . شريف

شريف هو صهر سعيد؛ زوج أخته ليلى، كان يعمل رئيس المصلحة المشرفة على الضرائب في الإدارة الفرنسية.

- شريف / قسنطينة / فرنسا

كان شريف يتشارك ع الجزائريين الجنسية الجزائرية فقط، لكن لم يكن قلبه يحمل الكره نفسه والبغض للفرنسيين طبعا؛ لأنه رجل خائن يعمل كعميل عند الفرنسيين، ويتعاون معهم ضد إخوته...؛ و" عن أي سلام يمكنه أن يتحدث هذا الشريف الطيب، الرجل السعيد، العربي ليس كالآخرين..."[2]

كان شريف دائما يبغض الحرب، ويبحث عن السلم يحب فرنسا، لا يمد بصلة إلى قسنطينة إلا باعتباره ولد فيها.

---

[1]- الانطباع الأخير،المرجع السابق، ص: 120.

[2]- المرجع نفسه، ص: 47.

أما فرنسا فقد كانت تمثل بالنسبة إليه بلده الثاني الذي يقضي فيه الإجازات والعطل؛ "وبالنسبة لشريف السعادة تكمن في ما نفقده السلم السفر إلى باريس كل عامين، المواقف غير الملتزمة، وكثرة الكلام..."[1].

كان هم شريف الوحيد هو العيش في سلام، هذا الرجل الخائن لم يكن له ضمير يؤنبه المسمى عند الجزائريين ضمير الوطنية.

في آخر الفصل نستخلص أن الفضاء ببنيته وشكله ومكوناته يحيل بشكل أو بآخر على كثير من الأبعاد الرمزية للشخصيات التي تتحرك، وتتفاعل معه بعلاقات متنوعة؛ بحكم الإنتماء، أو الانفصال، أو العبور، ليتجسد دوره في تحديد مهمات عديدة على المستويات النفسي، والتأملي، والإنساني، للشخصية، وتأهيلها إلى واقع سردي محض يوحي بانفتاح الأماكن على وقائع ذاتية، واجتماعية، وتاريخية .

[1]– الانطباع الأخير، المرجع السابق، ص: 69.

خاتمة:

تركز جهد بحثنا ودراستنا لرواية الانطباع الأخير، من خلال تتبعنا لأحداث الواقع الروائي، بتباين عناوينه، ومواضيعه التي تسعى لتجاوز الذات الإنسانية، والاندفاع إلى ما وراء كينونتها؛ بحثا عن جدلية الواقع والمتخيل، واستنادا إلى مقومات تساعد في بناء أفكارها المختلفة التي تتماشى مع الثقافة المعاصرة، وتفجير تلك الطاقات المخزنة داخل بنيان النص، ومحاولة منا الغوص إلى أعماقه، والكشف عن أغواره، وخباياه، والقبض، على تلك الحقائق الهاربة برؤى نقدية، وتقنيات فنية توحي لنا بالتصورات الوجدانية، وتنفذ جوهر ها لذهن المتلقي؛ لتثبت أهدافها الأخلاقية، والجمالية.

إن دراستنا لبنية الشخصيات في الرواية تجسدت عبر ثلاثة عناصر، افتتحت بنظرة النقاد، والدارسين، وتحديدهم لهوية هذا المصطلح باعتباره الأساس في العملية الروائية التي لا تتم إلا به، وقد كان اختيار مالك حداد لأسماء شخصيات روايته قريب من الواقع، يحمل بنية دلالية متعددة تحيل إلى القوة المحورية الفعالة لتعداد الأسماء، وأصالتها، والكشف عن حاضرها، وماضيها الذي يعكس جدلية الحياة، وتناقضاتها، وتقسيمات الشخصية وتصنيفاتها كالشخصيات الثابتة، والمتغيرة داخل الرواية، والشخصية المعقدة والمسطحة.

أما عن تقديم الشخصية فقد عمد مالك حداد إلى استعمال شخصيات واقعية حتى نتمكن من استيعابها، وكشف خباياها، والتعريف بتغيراتها النفسية، والاجتماعية وفق أبعاد التجربة التي تمنحها قوة إدراك الذات لذاتها، فقد سلط السارد الضوء على شخصيات بسيطة، ذات سلطة متجذّرة في ماضيها، تبحث عن وجودها في هذا العالم.

أما عن الوصف بنوعيه الداخلي والخارجي فقد تأسس على الكشف لمعالم واضحة في ظاهرها، معقدة من داخلها في استبطان الذات، والوجدان الإنساني، وفهم ملامحها العميقة التي تظهر جمالياتها في هذه المفارقة العميقة والسطحية التي يبرز من خلالها الجمال الروحي الحقيقي الذي تعكسه الصورة الخارجية.

لقد توصلنا في دراستنا للبنية الزمانية إلى فك لبنات الزمن؛ حيث كانت بصماته وخيوطه واضحة بتشابكها على مستوى الخطاب الروائي بحيث امتزج الزمن الواقعي بالزمن

المتخيل، فكان الزمن بمثابة جسر يربط بين الوحدة والتباين فهو الصيرورة، والديمومة، والتغير بين الماضي، والحاضر، والمستقبل، فكان الزمن في رواية الانطباع الأخير لمالك حداد مسرحا ومنعرجا حاسما لانكسار أزمنة السرد باسترجاعات واستباقات كشفت التراكمات الزمنية الاستذكارية التي تظهر طريقة التعامل معها بالإبداع في تشكيل بنياته بالعودة إلى زمن الماضي، لاستذكار أحداث قد نسيناها، والاستشراف لحظات آنية، والتنبؤ بأحداث مستقبلية تتصارع من أجل التحقق أو العدم؛ لنجد أن الزمن هو من يؤسس لنجاح الخطاب الروائي البنيوي ليكون الرابط الوثيق لثلاثية المكان، والأحداث، والشخصيات.

عبر البنية المكانية نصل إلى أن الفضاء ببنيته، وشكله، ومكوناته، يحيل بشكل، أو بآخر إلى كثير من الأبعاد الرمزية للشخصيات، وتنقلاته سواء كان عربيا، أم غربيا في كل أبعاده،ومكوناته لنعرّج على كشف عن الأماكن الرئيسية، والأماكن الفرعية، وسرد بعض الأحداث التي وقعت فيها، فتتحرك الشخصية عبر الفضاء، وتفاعل معه، عبر علاقات تمثلت في معظمها علاقات الانتماء بالدرجة الأولى، ثم تلتها علاقات فرعية؛ كالانفصال، وأحيانا العبور، ليظهر بذلك المكان حلما تتعانق فيه الذاكرة مع الواقع، فتشابكت على مستواه جماليات الماضي، وأبعاد الحاضر، وكذا مستجداتها، محاولة الكشف منا الإيحائي لانفتاح الأماكن على وقائع ذاتية، وتاريخية، وأبعاد إنسانية.

فالمكان في بعض نواحي دراستنا فضاء واسع بمكوناته الطبيعية، والبشرية؛ حيث تترك فينا معالمه، وطقوسه،وأشخاصه أثراً عميقا في الوجدان؛ لنخلص إلى أن بنيتي الزمان، والمكان بنية ثنائية ذات رؤية واقعية يستحيل فصل طرفها عن الآخر.

كانت هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال قراءة متواضعة أردناها رحلة في رواية الانطباع الأخير؛ بغية فك شفراتها واستكشاف أسرارها؛ لفتح آفاقها على رؤى مختلفة؛ محاولة منها الكشف عن بنى جديدة، لهذا الخطاب في ضوء رؤية نقدية حداثية بتقنيات مغايرة تكشف عن جماليتها، وبنياتها، ودلالاتها.

- **القرآن الكريم برواية ورش.**

I- المصادر والمراجع العربية:

1. البازعي (سعد)، والرويلي (ميجان)، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2000.

2. بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

3. بدري (عثمان)، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي، الواقعي، عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.

4. بودربالة (الطيب)، ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة إلى العربية، المجلس الأعلى للغة دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 2007.

5. حسين عبد الله (محمد)، الواقعية في الرواية العربية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1971.

6. حماش (جويدة)، بناء الشخصية، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007 .

7. حمودة (عبد العزيز)، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة علم المعرفة، 1998.

8. دراقي (زبير)، محاضرات في اللسانيات التاريخية والعامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت.ط).

9. زيدي (توفيق)، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1984.

10. صحراوي (إبراهيم)، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق، الجزائر، ط1، 1999.

11. طحان (ريمون)، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني،بيروت، لبنان، 1981.

12. علي بن عمر (مصطفى)، القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث، دار المعارف القاهرة، مصر، 1982.

13. غنيم (سيد محمد)، سيكولوجية الشخصية، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، (د.ت.ط).

14. فضل (صلاح)، نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشروق، مصر، ط1، 1998.

15. قاسم (سيزا)، بناء الرواية، دراسة مقارنة ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984.

16. القصراوي (مها)، الزمن في الرواية العربية، للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

17. بن كراد (سعيد)، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1999.

18. بن كراد (سعيد)، سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا، دار مجد لاوي، عمان، ط1، 2003.

19. لحميداني (حميد)، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

20. الماضي (شكري عزيز)، محاضرات في نظرية الأدب، دار البحث، الجزائر، ط1، 1984.

21. مرتاض (عبدالمالك)، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،2002.

22. مرتاض (عبدالمالك) النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت.ط).

23. مرتاض (عبدالمالك)، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.

24. مرزوقي (سمير) وشاكر(جميل)، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، (د.ت.ط).

25. المسدي (عبد السلام)، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، للنشر والتوزيع، تونس، 1994.

26. المسدي (عبد السلام)، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط2، 1999.

27. مفتاح (محمد)، بعض خصائص الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق، الجزائر، ط1، 1999.

28. نجمي (حسن)، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

29. وادي (طه)، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1989.

30. وغليسي (يوسف)، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.

31. يقطين(سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

II- المراجع المترجمة:

32. أرسطو(طاليس)، فن الشعر، تر. متى بن يونس، تحقيق. شكري عياد، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1986 .

33. بارت (رولان)، مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1993.

34. بروب (فلاديمير)، مورفولوجية الخرافة، تر. إبراهيم الخطيب، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1986.

35. جنيت (جيرار)، خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، منشورات الإختلاف، الجزائر.

36. حداد (مالك)، الانطباع الأخير، تر. سعيد بوطاجين، منشورات الإختلاف، الجزائر، (د.ت.ط).

37. ستروك (جون)، البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة وللآداب، كويت، 1996.

38. كرستيفا (جوليا)، علم النص، تر. فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، (د.ت.ط).

39. كريزويل (إديث)، عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر. جابر عصفور، دار الأفاق العربية، بغداد، 1995.

40. كريزويل (إديث)، عصر البنيوية، تر. جابر عصفور، دار سعاد الصباح، ط1، 1993.

41. هامون (فليب)، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر. سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990.

III- المجلات والدوريات:

42. الجزار (محمد فكري)، في نظرية الرواية، المؤلف الفعلي إجراء تحليليا، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، مصر، ع 6، يوليو 1999.

43. الحاج صالح (عبد الرحمان)، مدخل إلى علم اللسان، الحديث(2)، مجلة اللسانيات، جامعة الجزائر، ع 2، 2002.

44. قيطوني دحو(كلثوم)، مدينة قرطن، سيرتا، في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الثقافة، منشورات المتحف الوطني، 2007.

45. منور (أحمد)، الجزائر في كتابات الفرنسيين في القرن التاسع عشر، الثقافة، الجزائر،ع 8 – 9، 2007.

IV- الرسائل والمخطوطات:

46. بردي (صليحة)، التأثيرات الأجنبية في أدب مالك حداد، إشراف د. عبد القادر توزان، جامعة شلف، 2011 – 2012. (رسالة ماجستير).

V- المعاجم والموسوعات العربية:

47. بركة (بسام)، معجم اللسانيات، فرنسي عربي، منشورات حروس، لبنان، 1985.

48. صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1973.

49. الموسوعة العربية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط2، 1999.

50. المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط31، 1991.

51. ابن منظور، لسان العرب، مجلد14، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1955 .

52. يعقوب (إميل)، المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987.

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة أ

مدخل: البنيوية والخطاب الروائي

المبحث الأول: البنيوية؛ مفهومها ومبادئها. 08

أ. المفهوم اللغوي. 08

ب. المفهوم الاصطلاحي. 09

ج. مبادئ البنيوية. 12

المبحث الثاني: البنيوية عند العرب. 13

المبحث الثالث: الخطاب الروائي. 17

أ. المفهوم اللغوي للخطاب. 17

ب. المفهوم الاصطلاحي للخطاب. 19

ج. تقديم الرواية. 22

الفصل الأول: بناء الشخصيات في رواية الانطباع الأخير

المبحث الأول: تحديد المصطلح. 25

المبحث الثاني: تصنيف الشخصيات. 30

أ. تصنيفات فلاديمير بروب. 30

ب. تصنيفات فليب هامون: 31

1. فئة الشخصيات المرجعية. 31

2. فئة الشخصيات الواصلة. 31

3. فئة الشخصيات الاستذكارية. 32

ج. تصنيف غريماس. 32

د. تصنيف فورستر. 33

3. **المبحث الثالث:** تقديم الشخصيات. 34

أ. تقديم الأسماء: 34

1. انتقاء الأسماء. 34

2. دلالة الأسماء. 37

ب. جنس الشخصية. 40

ج. الأعمار. 40

د. البنية الشكلية والمورفولوجية. 41

الفصل الثاني: بنية الزمن في رواية الانطباع الأخير

المبحث الأول: تحديد المصطلح. 45

أ. لغة. 45

ب. اصطلاحا. 45

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية. 46

أ. زمن القصة. 47

ب. زمن الحكي. 47

1. الاسترجاع: 49

أ. الاسترجاعات الخارجية. 50

ب. الاسترجاعات الداخلية. 51

2. الاستباق: 51

أ. الاستباق الخارجي. 52

ب. الاستباق الداخلي. 52

3. أزمنة السرد: 52

أ. السرد الاحق. 53

ب. السرد المتزامن. 53

ج. السرد السابق. 54

د. السرد المتداخل. 54

المبحث الثالث: المدة. 55

أ. الإيجاز: 56

1. إيجاز خاص بالماضي. 57

2. إيجاز خاص بالحاضر. 57

ب. الوقفة. 58

ج. الثغرة: **60**

1. الثغرات الصريحة. 60

2. الثغرات المضمرة. 61

د. المشهد. 61

المبحث الرابع: التواتر. 63

أ. المحكي التفردي. 63

ب. المحكي التفردي الترجيعي. 64

ج. المحكي التكراري. 64

د. المحكي الترددي. 65

الفصل الثالث: بنية الفضاء في رواية الانطباع الأخير

المبحث الأول: تحديد المصطلح. 67

المبحث الثاني: الحيز المكاني. 69

1. شرح أهم الأمكنة. 73

أ. قسنطينة 73

ب. بيت بلحاسن. 76

ج. ايكس بروفانس. 77

د. البحر. 78

هـ. الجبل. 80

المبحث الثالث: علاقة الشخصيات بالمكان. 80

1. سعيد 81
- سعيد/ قسنطينة 81
- سعيد/ ايكس أون بروفانس 82
- سعيد/ البحر 82
- سعيد/ الجبل 82
2. لوسيا 83
- لوسيا/ قسنطينة 83
- لوسيا/ بروفانس 84
3. بوزيد 84
- بوزيد/ قسنطينة 84
- بوزيد/ الجبل 85
4. شريف 85
- شريف/ قسنطينة/ فرنسا 85
خاتمة. 88
قائمة المصادر والمراجع. 91
فهرس الموضوعات. 97