الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة – بخميس مليانة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مستويات الخطاب السردي في الرواية الجزائرية

رواية بحر الصمت لياسمينة صالح– أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في الأدب العربي

تخصص أدب جزائري

إعداد الطلبة:

– خديجة بشير شريف

– خيرة كاسي

إشراف الأستاذ:

– أحمد نقي

السنـــة الجامعيـــة: 2016/2015

وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا

الحمد الله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله، اللهم لك الحمد حتى ترضى

ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد رضا.

نحمد الله عز وجل ونشكره على جميع نعمه وعونه وتوفيقه لنا في انجاز هذا العمل

المتواضع.

نتقدم بالشكر الجزيل معترفين بالجميل لكل من ساعدنا في انجاز هذا البحث ولو بكلمة

تشجيع كانت لنا حافزا لمواصلة مسيرة بحثنا.

نشكر كل أساتذتنا الكرام الذين رافقونا طيلة المشوار الدراسي ونخص بالذكر الأستاذ

المشرف: أحمد نقي على نصائحه وتوجيهاته القيمة طيلة فترة تأطيره لنا.

ونقدم الشكر إلى كل أساتذة وعمال قسم الآداب واللغة العربية

– جامعة جيلالي بونعامة خميس مليانة عين الدفلى–

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

* إلى من قال فيهما الرحمان: "وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا".

* إلى أغلى من في الوجود...سراج يضيء اللامحدود...إلى من يتولد الطيب في ثغرها...وينبع الحنان في صدرها...إلى من علمتني معنى الحياة...إلى رمز الحب و العطاء...إلى قرة عيني "أمي".

* إلى من حصد الأشواك على طريقي ليمهد لي طريق العلم...إلى القلب الكبير " والدي العزيز".

* إلى من ترعرعت بينهم فقاسموني هموم الحياة وأفراحها، وكانوا لي العون والسند، إلى رياحين حياتي ، أخواتي(فاطمة، نورة، لويزة، إلهام).

* إلى نور قلوبنا وبهجة صدورنا...القلب الطاهر والنفس البريئة أخواي (عبد الكريم، محمد جابر).

* إلى زوجي وكل من يحمل لقب بشيرشريف و بوجعبة و بياصلي، وخاصة جدتاي العزيزتان اللتان لم يبخلا علي بدعائهما حفظهما الله.

* إلى صديقاتي اللواتي كن خير أنيس وجليس لي طوال الفترة الدراسية.

* إلى كل الأساتذة الكرام ، وطلبة جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة خاصة طلبة معهد اللغة والأدب العربي.

خديجة

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون﴾

صدق الله العظيم

الصلاة والسلام على سيد البشرية محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

إلى والدي الكريمين.

إلى إخوتي وصديقاتي.

إلى من أناروا دربي وطريقي.

وإلى كل من أسهم في بناء نهضة شعوب المغرب العربي.

والمضي بها نحو أفاقها ورحبها.

خيرة

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ
مدخل	
الرواية عند الغرب.....	5
الرواية عندالعرب.....	7
نشأة الرواية الجزائرية.....	11
نبذة تاريخية عن سيرة الروائية ياسمين صالح.....	18
ملخص لرواية " بحر الصمت".....	18
الفصل الأول: مفهوم الخطاب السردي	
المبحث الأول: مفهوم الخطاب.....	25
المبحث الثاني: مفهوم السرد.....	32
الفصل الثاني: مكونات الخطاب السردي	
المبحث الأول: الأحداث و الشخصيات وحضورهما ي الرواية.....	42
المبحث الثاني: الزمان والمكان و وجودهما ي الرواية.....	85
الفصل الثالث: بنية اللغة في رواية "بحر الصمت"	
المبحث الأول: مستويات اللغة في الرواية.....	120
اللغة العامية والفصحى.....	126
ب- الاستعارة والتشبيه.....	128
ج- شعرية الانزياح.....	138
د- دراسة شكلية للرواية.....	153
المبحث الثاني : شعرية اللغة الروائية.....	156
الوصف.....	156
التكرار	166
الرمز.....	172
التناص.....	179
حذف.....	188

الحوار.....	198
-خاتمة.....	205
قائمة المصادر والمراجع.....	208
فهرس الموضوعات.....	

الرواية من أهم الفنون الأدبية الحديثة، استدعت اهتمام الأدباء والمفكرين في الوطن العربي عامة والجزائر خاصة، إذ جسدت مختلف جوانب الحياة العصرية فكرية كانت أو اجتماعية أو سياسية، وهي وسيلة للتعبير عن هموم الإنسان وخلجاته وتقاليد وتطلعاته.

فالرواية العربية بما فيها الجزائرية، تتركب من عناصر مختلفة، كلها أساسية في بناء الرواية لأنها تسهم في تفاعل القارئ مع الأحداث، فتحرك خياله وتؤثر في وجدانه، كما أنها تضفي على النص الروائي أبعادا فنية وجمالية. وحقق الخطاب الروائي باعتباره شبكة معقدة من التراكيب اللغوية الدلالية وجوده الفني والشعري فالرواية أصبحت تشكل بمعنى ما ذلك البحث الدائم عن فهم كلي من اجل التعبير عن تشظي الواقع والوجود ومفارقاته.

والرواية الجزائرية المعاصرة تختلف عن الرواية الكلاسيكية لأنها أتت بقوانين غيرت نظام الكتابة المألوفة وتخطت عناصر الرواية القديمة، فظهر ما يسمى بالرواية الجديدة التي غلب عليها طابع الغموض فشارك المتلقي المؤلف في تحليل طلاسمها، وهكذا صارت الرواية الطريقة السيدة في التعبير الأدبي عن الحياة الحديثة والوجدان المعاصر الذي عجزت القصيدة أن تقدمه فعرفت تحولا كبيرا على مستوى الشكل والمضمون، فكان لزاما على الفكر النقدي أن يمنحها الكثير من الاهتمام، وكانت الرواية الحديثة هي مرآة الواقع الاجتماعي الجزائري بتجلياته المختلفة.

وبالنظر إلى إمكانيات الخطاب الروائي الجزائري وطاقاته الجمالية الكبيرة فهو يستحق بالغ الاهتمام فكان لزاما علينا تسليط الضوء على سمات تميزه وتفرده وحتى ضعفه، وقد سعى البحث إلى الخوض في مستويات الخطاب الروائي والكشف عن مظاهر الشعرية في تألقها وإشراقها ومما لاشك فيه أن النصوص الروائية الجزائرية عديدة ومتنوعة ومتفاوتة من الناحية الجمالية، إلا أن اختيارنا وقع على متن" **بحر الصمت**" لعدة أسباب منها:

- ثراء الرواية الجزائرية بالمكونات السردية بما فيها رواية "**بحر الصمت**" التي انتقيناها كأنموذج.

- محاولة مسايرة التطور الحاصل في الكتابة الروائية الجزائرية.

جاءت رواية "**بحر الصمت** " لياسمينة صالح " خير أنموذج يجسد أهداف هذا البحث لما فيها من اهتمام وعناية من طرف الروائية بمكونات الخطاب السردي من أحداث وشخصيات ومكان وزمان، وحتى بنية اللغة في مستوياتها وشعريتها، مما استدعى مجموعة من التساؤلات: متى نشأت الرواية الجزائرية ؟ وكيف تطورت ؟ وما هي مكونات الخطاب السردي الذي تقوم عليه الرواية ؟ وهل أولت الروائية " ياسمينة صالح " اهتماما ببنية اللغة في روايتها "**بحر الصمت**" ؟

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي لأنه يتناسب وطبيعة الموضوع ونسعى من خلال بحثنا المتواضع إلى الإجابة عن الإشكاليات المطروحة.

ففي مستهل حديثنا عن مستويات الخطاب السردي في رواية "**بحر الصمت**" اعتمدنا على الخطة الموسومة كما يلي: مدخل تطرقنا فيه إلى نشأة الرواية عند الغرب ثم عند العرب ثم الرواية الجزائرية بصفة خاصة، نشأتها وتطورها، ثم استندنا بعد ذلك إلى ثلاثة فصول في المتن كانت على النحو التالي:

الفصل الأول الموسوم "بمفهوم الخطاب السردي " قمنا فيها بتعريف الخطاب ومفهوم السرد، ثم كفيناه بالفصل الثاني المعنون ب " مكونات الخطاب السردي "، تحدثنا فيه عن الأحداث والشخصيات وتوظيفهما داخل الرواية، ويليه الفصل الثالث المسمى بـ " بنية اللغة الروائية"، وتطرقنا فيه إلى مبحثين فالأول مستويات اللغة في الرواية، والثاني شعرية اللغة الروائية، لنصل في الأخير إلى خاتمة تلخص كل ما سبق ذكره خلصا إلى أهم النتائج وفهرسين أولهما للمصادر والمراجع، أما ثانيهما فهرس خاص بالمراجع المترجمة باللغة العربية.

واعتمدنا في بحثنا على مصادر عديدة وعلى رأسها رواية "**بحر الصمت**" ل ياسمينة صالح، ومراجع أخرى أهمها: لسان العرب لابن منظور، بنية السرد من منظور النقد الأدبي لحميد لحميداني، بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي.

وكما هو معروف لا تخلو أي دراسة من صعوبات وعوائق، فقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات والعراقيل، إلا أنها لم تقلل عزيمتنا نذكر منها: كثرة المصادر والمراجع وعدم القدرة على التحكم فيها، وهذا يرجع إلى الموضوع المتناول وتشعب المعلومات وتشابهها خاصة في الرواية ومفاهيمها.

ومهما يكن فتبقى هذه الدراسة مجرد محاولة بسيطة، نأمل أن نكون قد وقفنا ولو بالقليل في سبيل فتح أفاق دراسات جديدة في مجال الرواية الشاسع.

وفي الأخير نتقدم بالشكر والتقدير والامتنان للأستاذ الموقر " تقي احمد" الذي رغم كل مسؤولياته إلا انه لم يبخل علينا بالنصح والتوجيه، كما نتقدم بالشكر إلى كل من ساعدنا في إتمام هذا البحث من قريب أو من بعيد.

الرواية نشأتها وتطورها:

الرواية فن من الفنون الأدبية النثرية السائدة خاصة في زمننا هذا، وأعمقها اتساعا نظرا لاحتوائها الكبير لمختلف القضايا والمشاكل الإنسانية، فهي أداة فنية ترصد من خلالها أوضاع الأمة وأحوالها، وتجسد كل أزماتها ومختلف طموحاتها من خلال الشخصية الروائية، وعلى هذا كان للرواية مكانة هامة في أوساط القراء.

أ – الرواية عند الغرب:

من خلال نظرة الغرب إلى هذا الفن نجد الكاتب الغربي " بينيت " يركز تحليله في دراسات علم اجتماع الرواية وخاصة دراسة " إيانوات "(نشأة الرواية) ودراسة " جولدمان " نحو علم الاجتماع لرواية "، فالناقدان يتفقان مثل معظم نقاد الرواية على الربط بين الرواية والرأسمالية، كما أنهما يتفقان في منطق التعبير الذي يبدأ من المجتمع وينتهي إلى الرواية، إلى أنهما يختلفان بعد ذلك في كل شيء، ذلك أن تصورهما للعنصر المهيمن في الرواية مختلف، وكذلك تصورهما للعنصر الاجتماعي المهيمن في الرأسمالية هذا بالإضافة إلى أنهما يختلفان في النص الرئيسي الذي يستندان إليه في فهم الرأسمالية.

فالأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية كما شرحهما " قيبير " في النص الرئيسي عند " وات " أما النص الرئيسي لدى " جولمان " فهو رأسمال كما شرحها ماركس، والعنصر المهيمن في الرواية عند " وات " هو ما يسميه " واقعيتها الشكلية "، حيث يلتفت " بينيت " إلى أهمية ما طرحه " باختين " حول الرواية بصفتها نوعا لا يقبل التعريف القاطع، الرواية بطبيعتها نوع غير منتهي وقدرها أن تظل هكذا إلى الأبد، وهي بالنسبة " لباختين " النوع المعبر عن الصيرورة إنها لا تكون وإنما تصير، هكذا يقترح " باختين " أن نفهم الرواية

وكأنها مجموعة من العمليات المقترحة داخل حقل الكتابة، وإذا كان فيها عنصر مهيمن فهو هذه الرواية المضادة لأي قانون. [1]

وعلى حد قول " ألبيرس" إن الرواية لتقوم بدور الكاهن المعرف والمشرف السياسي وخاصة الأطفال وصحفي الوقائع اليومية والرائد في تعليم الفلسفة وهي تقوم بهذه الأدوار كلها في عالم يهدف إلى أن يحل محل الفنون الأدبية جميعا، ويمكن أن تكون في أيامنا شكلا معمما للثقافة. [2]

أما " باختين " فتعرض لرواية في بحوثه فعرفها على " أنها ليست نوعا أدبيا كباقي الأنواع الأخرى لأن لها متطلبات مختلفة ولأنها لا تتضمن أي قانون خاص بها كنوع مكتمل، ولذلك تبقى النماذج الروائية وحدها هي الفاعلة في التاريخ... " [3]

هذا التعريف قبل " باختين " جاء بناء على ما أفرزها الباحث " تسليجل " " من أن كل رواية هي نوع أدبي في ذاتها، وإن جوهرها إنما يكون في فرديتها وخصوصيتها كما يتطابق مع فكرته القائلة بأن الرواية هي خلاصة خليط من الأنواع الأدبية التي سادت فيها... " [4]

واقترنت الرواية بنشوء المدينة الغربية ونمو البرجوازية الصناعية فعدت اكتشافها الأثير وأداتها في المغامرة والكشف الكوني، ووسيلتها للبحث والتحليل والمقارنة مع أنماط الفكر الإنساني منذ أقدم العصور فلما شاخت الرواية واستنفذت ما فيها مثل مناجم الفحم، فالرواية بالنسبة لهم المكمن الذي تستطيع فيه المحيلة أن تنفجر كما لو كان الأمر في الحلم وأن الرواية تستطيع التحرر من ضرورة الاحتمال التي لا مفر منها في الظاهرة. [5]

---

[1]–تدوروف، بينيت، جولدمان: القصة، الرواية، المؤلف " ترجمة خيري دومة "،دط،دت" : ص 03

[2]–حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي ،دارالبيضاء ،المغرب ،ط2009،2 ص 07

[3]–المرجع السابقّ : ص 08

[4]–وسيني الأعرج :الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب ص 07:

[5]–محمد خيضر " السرد والكتاب " استعمالات المشغل السردي ،دبي،دط،2010 : ص 114

ب – الرواية عند العرب:

إذ تحدثنا عن الرواية في الأدب العربي على وجه الخصوص، فقد جرى في البداية تداول مصطلح "رومان" للدلالة على الرواية، فمثلا حتى عام 1881مازال الشيخ *محمد عبده* سمى الروايات باسم رومانيات مع أن المصطلح معرب لكن لم يشع كشيوع مصطلح الرواية والسبب في تفضيله من قبل النقاد والباحثين يعود إلى الموقف الثقافي الرسمي والديني من القصة [1].

ظهر هذا المصطلح في بيروت عام 1809 م عندما قدم " خليل الخوري" رواية "ويا إذن لست بإفرنجي" ولعل أول محاولة لتعريف الرواية قام بها "حبيب بنوت" المحامي عام 1890 بقول "القصد من تأليف الروايات تسلية الخواطر وتهذيب الأخلاق فهي آلة يبث بها الكاتب العواطف الشريفة والمبادئ الجليلة وذريعة نهي بها الكاتب عن ارتكاب الدنايا على أخلاق أنواعها.[2]

كما أن الرواية تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص وذلك من حيث أمها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة وتعكس مواقف الإنسان وتجسد ما في العالم ذلك لان الرواية تستمر عن الملحمة بكون هذه الأخيرة وتلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيرا.

أما ميلها إلى المسرحية أو اشتراكها في خصائص معينة واستلهامها لبعض لوحاتها الخشبية وشخصياتها المهرجة فإن الرواية هي أيضا شيء قريب من ذلك أن الرواية في أي طور من أطوارها لا تستطيع أن تفلت من أهم ما تستميز به المسرحية وهو الشخصية والزمان والخير واللغة والحدث فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك، فلعل الأسباب المتجمعة، أو منجمة، أن تقضي إلى جعل الرواية ذات ارتباط وثيق بعامة الأجناس الأخرى.

وأما كون الرواية متفردة بذاتها، فلأنها ليست فعلا وحقا أيا من هذه الأجناس الأدبية مجتمعة أو منجمة، فهي طويلة الحجم، ولكن دون طول الملحمة غالبا وهي غنية بالعمل اللغوي ولكن يمكن لهذه اللغة أن تكون وسطا بين الشعرية التي هي لغة الملحمة ولغة

---

[1]–محمد سيد عبد التواب : بواكير الرواية، دراسة في تشكيل الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2007 : ص 58

[2]–د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد"، دار عالم المعرفة، الجزائر،1998: ص 11

السوقية التي هي لغة المسرحية المعاصرة وهي تقول على التنوع والكثرة في الشخصيات فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل حيث الشخصيات في الملحمة أبطال، وفي الرواية كائنات عادية وهي تستميز بالتعامل اللطيف مع الزمان والخير والحدث، فهي إذن تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى، ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها وضاربة في مضطرباتها. [1]

أما إذا تحدثنا عن الرواية العربية الجديدة فيمكن القول أنها ابنة شرعية للرواية الغربية الجديدة، فقد تأثر الروائيون الجدد بنظائرهم الغربيين كما هو الشأن بالنسبة للروائيين الكلاسيكيين، وهذا ما يفيد رأي بعض النقاد العرب الذين يرون بأن الرواية العربية رواية أصلية لها جذور في التراث العربي. وكون الرواية فنا جديدا من فنون الكتابة العربية فحتى الآن لم توجد دراسة منهجية واحدة تتناول الرواية العربية وفق رؤية ترابط الرواية بالواقع الذي أنتجها.

والشيء الذي لا يختلف فيه إثنان هو أن الرواية حديثة النشأة إذ لم نقل أنها آخر لون أدبي نثري ظهر على الساحة الفنية في شكله المكتمل، ويبقى الخلاف قائما إلى الآن ربما هو الجذور الأولى لهذا النوع الأدبي إذ يرى البعض أن الرواية لابد لها من مقدمات تكون بمثابة الأرضية الصلبة والتربة الخصبة التي زرعت بذرتها الأولى أما البعض الآخر فقد أرجعوا جذورها الأولى إلى الملاحم اليونانية وقصصهم.

وإذا كان هؤلاء يعودون بالبدايات الأولى للرواية العربية الحديثة قصير جدا إذا اقتبس بعمر الرواية الغربية إذ لا يتجاوز عمر الرواية العربية خمسين عاما في حين أن الرواية الغربية قد تتجاوز مائتان وخمسون عاما. [2]

إلا أن هناك من يعود بالرواية الغربية في نشأتها إلى أصول عربية، أثرت فيها تأثيرا واضحا ومع ذلك فقد استمرت النظرة إلى الرواية على 'تبارها وليدا غير شرعي في هذا

---

[1]–د. عبد الملك مرتاض :" في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد"،المرجع السابق : ص 11.

[2]–مجدي وهبة:اللغة الادب ،" مجلة الفكر الكويتية "، مقدمة العدد الثالث 1997م : ص 04.

المجتمع وساعد على تأكيد هذه النظرية اقتصار المؤلف المترجم من الرواية على دائرة التسلية والترفيه ولم يقتصر المثقفون الكبار على عدم الاعتراف بالرواية، ولكنهم حاولوا الوقوف في وجهها ومهاجمتها والنعي على جماهير القراء لتأثرهم بها وإقبالهم عليها.

الرواية لا ينبغي لها أن تتصف بمجرد مادتها ولكن يجب أن تستميز بخصوصية فنية تجعل منها شكلا سرديا فريدا، أي شكلا قائما على بداية، ووسط، ونهاية، وهذا التعريف الذي جاء به فولقان قيصر مما ستقيم أيضا، إذ كيف تعرف الرواية بقيامها على البداية والوسط والنهاية مع أن كل شيء في الدنيا يقوم على البداية والوسط والنهاية ؟ وهل صيغ لها تعريف آخر أجمع وأمنع لا أكتع و أبتع؟.

إن أي كاتب روائي يجب أن ينشأ عالمه، وهذا العالم ينشأ لديه عبر كتابته، وسواء انصرف الأمر إلى وصف تقنية أم لوضع اجتماعي أم لحركات داخلية فان الرواية ليست كما يزعم قيصر نتاجا protection على وجه الإطلاق ولكنها إبداع création. [1]

يتعصب بعض الناس على الجنس الروائي فيذهبون في شيء من التحامل مبين إلى إن الرواية حين تبلغ أوج ازدهار، وغاية درجات توهجها، فإنما يكون ذلك الازدهار ليس إلا عارضا من عوارض عهد الانحطاط والتخلف، فكان ازدهار جنس الأدب الروائي حسب هذا الرأي البادي التحامل، لا يعني بالمقابل إلا عهدا من الانحطاط والتخلف وعصرا من الجمود والخمود بيد أننا لا نوافق على مثل هذا الرأي، ذلك لان الرواية قد تزدهر والعهد منحط مظلم، وهذا على كل حال نادر الوقوع.

كما قد تتخلف الرواية وقد تزدهر في عهد عظيم الازدهار شأن الرواية العالمية على هذا العهد، وخصوصا فيما قبل هذا العهد، إن الرواية وإن كانت فقدت شيئا من منزلتها التقليدية التي كانت تتبوؤها أثناء القرن التاسع عشر، فإنها استطاعت أن تغير من جلدها

[1]–د. عبد الملك مرتاض ": في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد"، المرجع السابق :ص 14

وتتنكر للرواية التقليدية التي لم يعد أحد يشك في أنها تستمر بشكلها التقليدي المألوف في الازدهار. [1]

تعد الرواية من أهم الأجناس الثرية الأكثر شيوعا ونوع من أنواع القصة " القصة الطويلة " إلا أنها تختلف عنها من نقاط عدة، كما لخصها محمد أحمد العربي على النحو التالي:

_ الطول في الرواية والقصر في القصة.

_ وحدة الانطباع في القصة وتعدده في الرواية.

_ وحدة الشخصية، الزمان والمكان في القصة وتعدده في الرواية.

يمكن أن يكون للرواية تسلسل زمني ويمكن أن يكون إما في القصة فلا من تجمع الحاضر والماضي والمستقبل. [2]

ونورد في هذا المجال ما قاله " عبد الرحمان منيف "إن الرواية العربية بلا تراث وبالتالي فإن أي روائي عربي معاصر لابد أن يبحث عن طريقة في التعبير بدون دليل بأقل ما يمكن من أدلة.

ويوضح أن الروائي العربي هو معرض لأن تكون لديه نواقص وإن يقع في بعض الأخطار ويرى منهم كذلك بأن فن الرواية نشأ متأثرا بفن الرواية الأوربية الحديثة وليس بالأجناس المحلية. [3] أي أن العرب لم يعرفوا هذا الشكل الأدبي إلا من خلال انفتاحهم على العالم الخارجي من عصر النهضة نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لكن هذه الآراء لم تقلل بأي صورة من الصور عزيمة الكتاب على الإبداع، ويتجلى ذلك من خلال إنتاجهم من الجنس الروائي.

---

[1]–م ن : ص 15

[2]–أحمد العزب :عن اللغة والأدب والنقد، دار المعارف، مصر، ط1 ،1998 : ص 45

[3]–محمد البارودي: في نظرية الرواية، مجموعة سراس للنشر، تونس،د ط ،د ت : ص 155

وساعد على ظهور جنس الرواية في الأدب العربي عاملين أساسيين " الصحافة الترجمة فقد نشر البستاني " في مجلة الجنان روايات عديدة منذ 1870 منها " الهيام في جنان الشام " و" زنوبيا ملكة تدمر" فقد لعبت المجالات دورا هاما في تشجيع انتشار هذا الفن منها المقتطف والهلال والمشرق ومن خلال الترجمة نجد " فرح أنطوان " الذي اتجه برواياته اتجاها اجتماعيا وترجمة لبعض الروايات الفرنسية مثل " بول وفرجيني " ومن بعده "نقولا حداد " وإليهم يعود الفضل في إرساء قواعد في عصر النهضة [1]

وهكذا أحذت الرواية مسارها فشملت أقطار عربية نجد " محمد حسين هيكل " في روايته " زينب " عام 1914 واعتبرت أول رواية عربية تحقق العناصر الفنية للرواية العربية " طه حسين " في روايته " دعاء الكروان " و" شجرة اليأس " هذا في مصر أما في سوريا نجد الكاتب المعروف " الارناؤوط" في روايته " سيدة قريش " و" عمر بن الخطاب " ومن أدباء المهجر نجد " جبران خليل جبران " في " الأرواح المتمردة " و" الأجندة المنكسرة " و" العواصف " بالإضافة إلى "أمين الريحاني" في "خارج الحريم" و"زنقة الغول" كما كتب باللغة الانجليزية رواية " كتاب خالد "

يتضح لنا مما سبق أن هذه الجهود ساهمت في دفع عجلة هذا الفن، غير أن النهضة الفعلية والحقيقية كانت على يد الذين تخرجوا من الجامعات خاصة المصرية أمثال:"علي احمد باكر"، " عبد الحميد جودة الساحر"، و" يوسف السباعي"و" يوسف إدريس"، " نجيب محفوظ ". [2]

ج – الرواية الجزائرية:

يجمع اغلب الباحثين والدارسين للأدب الجزائري على تأخر النهضة الأدبية عامة والرواية خاصة في الجزائر، "فعبد الله الركيبي" يرى بان "الرواية الجزائرية ظهرت متأخرة

---

[1]–عزيزة مردين : القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، د ط ، 1980 : ص77

[2]–المرجع السابق : ص 77، 78

بالقياس إلى الأشكال الأدبية الحديثة مثل المقال الأدبي والقصة القصيرة والمسرحية "[1] أي أن هذه الأشكال الأدبية الحديثة مثل المقال الأدبي والمسرحية والقصة القصيرة كانت اقرب إلى تصوير الواقع والى التعبير عن الظروف التي عاشتها الجزائر في النصف الأول في هذا القرن، وكذلك لأنها سهلة على القارئ فهي موجودة في صفحات الجرائد والمجلات وهذا لطولها وحجمها المتناسبين ولاشك أن هذه الأنواع الأدبية في الأدب الجزائري هي من ثمار النهضة ومن ثمار الصحافة والمترجمة.

ويرى "محمد مصايف" أن النهضة الأدبية في الجزائر تأخرت عن شقيقاتها في الأقطار العربية، ولهذا التأخر أسباب اجتماعية وسياسية[2]، وهذه الأسباب أو الظروف التي عاشتها الجزائر كانت انسب لظهور فنون: كالشعر الرسالة والمقالة، الرواية والقصة القصيرة، في حين نجد الروائي " واسيني الأعرج " يرى أن لهذه الأسباب الدور الرئيسي في ظهور الرواية الجزائرية واكتمال معالمها. [3]

وإذا نظرنا إلى الكتابة الروائية في الجزائر نرى أن الناس تعودوا على قراءة الروايات المكتوبة باللغة الفرنسية، وترجمة معظم الروايات إلى العربية، والناس يرددون أسماء كتابها ويعرفون عنهم الشيء الكثير بينما لا يكادون يعرفون عن الرواية المكتوبة باللغة العربية إلا القليل، وذلك أن الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية شملت مجالا واسعا، ففي الفترة الممتدة ما بين 1945- 1964 ظهرت في الجزائر سبع وثلاثون رواية جزائرية مكتوبة بالفرنسية، في حين أن الروايات التي كتبت باللغة العربية لا تتعدى ثلاث روايات، [4] إلا أنهما تلتقيان في سمات مشتركة فالرواية الجزائرية سواء المكتوبة بالعربية أو بالفرنسية تعيد صياغة المجتمع بوصفه كيانا موضوعيا يتميز بوجوده المستقل عن الذات.

---

[1]–عبد الله الركيبي : تطور النشر الجزائري الحديث (1830 – 1974)، دار العربية للكتاب، تونس، د ط ،1983: ص 198

[2]–ينظر، محمد مصايف : الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلزام الدار العربية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983 : ص 17.

[3]–واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، ط1، 1986 : ص 17.

[4]–ينظر، سيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، مصر، د. ط، 1980 : ص 186.

إن نشأة الرواية الجزائرية لم تأت من فراغ، إن هي ذات تقاليد فنية وفكرية في حضارتها، كما أنها ذات صلة تأثيرية بهذا الفن، فقد عرف النثر في الأدب الجزائري محاولات قصصية مطولة في شكل حكايات أو رحلات أو قصص تنحوا نحوا روائيا، طويلا وشخصيات وقتا كذلك، وأول عمل من النوع كظاهرة مبكرة كتبه صاحبه سنة 1849م وهو "محمد ابن إبراهيم المدعو الأمير مصطفى "في قصته "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"[1]، وهي قصة تحمل ظلال القصة الشعبية بجوها ولغتها تبعتها محاولات أخرى في شكل رحلات ذات الطابع القصصي ولقد كان للاستعمار الفرنسي على الجزائر والذي امتد من 1830 إلى 1962 أثر على المجتمع الجزائري بنواحيه المختلفة السياسية والثقافية والاقتصادية وهكذا كان الأدب الجزائري والرواية على وجه الخصوص رهينة هذا الواقع الذي سيطر عليه الاستعمار طويلا، فكان الروائيون الجزائريون شهودا على أوضاع مجتمعهم متفاعلين مع ما يجري حولهم.

شكلت الثورة نقطة تحول أساسية في مسيرة التجربة الروائية الجزائرية، حيث أصبح الحديث عن الثورة والنهل منها اعتبارا ضروريا في الكتابة الروائية، سواء بسرد بطولاتها أم بتشكلها، وحتى وإن شكلت توجيهات تنتقد منطقها ونتائجها وتطعن في إنجازات بعض القائمين بها، فإنها تجسد تصور البطل النموذجي وصناعة الوعي على الرغم من أن التعامل مع الثورة وصف بالسطحية أحيانا والمثالية والاحتفالية التي تتجاوز حدود الانعكاس، أي أن التعامل مع موضوع الثورة لم يكن تعاملا تاريخيا كما لم يكن هناك استقلال إبداعي للثورة بإعادة إنتاج أحداث ومواقف وبطولات تستمد مرجعيتها من التاريخ الثوري باعتبار أن الرواية عمل تخييلي يوهم بالواقع ولا يعكسه وإن كان يتجاوزه، ويتمثل التجاوز علة مستوى الصناعة

[1]–ينظر، ابن قينة: في الأدب الجزائري الحديث تاريخيا وأنواعا وقضايا وإعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط ، 1995: ص 196.

وبناء الشخصية ورسم الحدث وإقامة علاقات قائمة أساسا على عمليات لتحسين القيم التي ينطلق منها السارد [1].

بمجيء الاستقلال صار من الضروري أن يفكر الكتاب الجزائري في الإقدام على اللون من الكتابة الأدبية والفنية، فقد تغيرت الظروف وأحذ المثقفون الجزائريون يعودون من المشرق العربي بأفكارهم وتجاربهم ومشاهدهم [2]، من الجهود الأولى في الرواية الجزائرية، والتي بدأت تعانق الفن الروائي بوعي قصصي بجدية في الفكرة والحدث، تتمثل في " غادة أم القرى " " لأحمد رضا حوحو " وهي تعالج معاناة المرأة الحجازية من ضغوط القهر، وبدا للكاتب أن المرأة الجزائرية لا تختلف في ذلك عن أختها الحجازية وأدان في روايته الواقع الذي تحرم فيه المرأة من حقها في الرأي، ورواية " الطالب المنكوب " لعبد المجيد الشافعي " وهي قصة مطولة رومانسية في أسلوبها وموضوعها، تصور حياة طالب في تونس سقط في حب فتاة أدى به إلى الإغماء، ورواية "الحريق" "لمحمد ديب" وعلى الرغم من أهميتها بصفتها تمثل البداية الأولى لفن الرواية في الجزائر فإنها لا تعدو أن تكون محاولات أول على درب هذا الفن[3]، بالإضافة إلى محاولات أخرى أتت بعدها منها رواية "صوت الغرام" "لمحمد منيع" ورواية "رمانة" "للطاهر وطار" التي تميزت بمستواها الفني السليم في فترة متقدمة من نشوء الرواية الجزائرية.

المراحل التي مرت بها الرواية الجزائرية:

المرحلة الأولى: تمتد هذه الفترة من 1945 إلى 1952 وقد سادت في هذه الفترة الرواية الوصفية أي وصف ما تراه العين دون التعمق في النظر إلى الخلفيات أو إلى الرؤى

---

[1]–نوال بن صالح: قسم الآداب واللغة العربية، " مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري"، جامعة خيضر بسكرة، الجزائر، 2011، العدد السابع : ص 222.

[2]–ينظر " جعفر بابوش ": الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، مطبعة وهران، الجزائر ، د ط ، 2007 : ص 03 – 07.

[3]–ينظر " مصطفى فاسي :" دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر 1999 : ص 07.

البعيدة فكانت واقعية وانتقادية تقوم بعملية انتقاء واعية لأحداث وتجسدت في أعمال كل من " مولود فرعون " و" مولود مهري " و" محمد ديب " [1].

المرحلة الثانية: تمتد من 1954 إلى 1958 نضجت الأعمال الأدبية وكانت أكثر واقعية، واحتلت فيها الأدباء والكتاب بالثورة فحاولوا أن يكونوا أكثر فعالية بتقديم أساليب وأسلحة، وبث الحماسة في الجماهير المساهمين في تحريك الفعل الثوري، فكانت أكثر أهمية فنية وجدية، ومن هذه الإنجازات كتابات " محمد ديب " و" كاتب ياسين ".

المرحلة الثالثة: تمتد هذه الفترة من 1958 إلى 1962 تطورت الأعمال الأدبية وأصبحت تدعو للمقاومة بكل أبعادها، فأصبح الكتاب يقدسون الشهادة في سبيل الله والوطن، وتبشر بقروب الاستقلال، فصاحب هذه الأعمال الأدبية متابعة استعمارية شرسة أدت إلى العديد من الخسائر، تتمثل في وقوع الأدباء ضحايا لهذه المتابعة مثل " مولود فرعون "، " محمد ديب "، " مالك حداد " [2].

المرحلة الرابعة: وهي ما بعد الحرب، والطابع المميز للرواية في هذه الفترة هو التحام الكتاب بالواقع الجزائري واقتران إنتاجهم بالظروف السياسية والثقافية والاجتماعية السائدة بعد الاستقلال [3]، وبعد عقد السبعينات عهد تبلور الرواية الجزائرية، بحيث شهدت هذه الفترات السابقة من تاريخ الجزائر إنجازات اجتماعية وسياسية واقتصادية ومن بين الروايات التي شهدت ميلادها في هذه الفترة هي "نار ونور" "لعبد المالك مرتاض" ورواية "الأرز" "لطاهر وطار" ورواية "طيور الظهيرة" "لمرزاق بقطاش"

عرفت الرواية الجزائرية فترات أخرى ساعدت على تطورها، منها انفجار أكتوبر 1988 الذي أسس لمرحلة سياسية جديدة، تميزت بحرية الصحافة وتلتها مرحلة ما بعد أكتوبر التي ألقت بظلالها القوية على الرواية الجزائرية، فانتقل الخطاب الروائي إلى مساحة التعددية ليس

---

[1]–ينظر وسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر "،المرجع السابق : ص 76.

[2]–ينظر ، وسيني الاعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر : المرجع السابق ص 77.

[3]–ينظر : المرجع نفسه،: ص 78.

فقط في المضمون وفي الحدث والفكرة، ولكن أيضا في طرائف السرد الروائي وفي اختلاف التجارب الفنية التي تستلهم من تجارب روائية عالمية وعربية [1].

من أهم الهواجس التي تميزت بها الرواية الجزائرية من خلال مراحل تطورها، إشكالية الهوية، والرواية التي عبرت عن هذه القضية هي رواية " خطوة الجسد " " لحسين علام " وتلتها إشكالية أخرى كاقتراب المثقف، وكذلك الصوفية واستلهام الماضي وتمثلها رواية " حروف الضباب " " للخير شوار "، أيضا محاولة الخروج من المحلية والانتماء إلى قضايا الأمة العربية نجدها في رواية " قدم الحكمة " " لرشيدة خوازم " [2].

أما فيما يخص الثورة الجزائرية شكلت حرب التحرير الهاجس الأساسي للرواية الجزائرية، مما ساعد على ظهور الرواية الحربية أو الوطنية، وهي رواية تمثل صميم الأدب السياسي [3]، وفي نهاية التسعينات بدأت محاولات كثيرة لروائيين جدد أغلبهم وجدوا أنفسهم شهودا على مرحلة خطيرة وعنيفة.

رواد الرواية الجزائرية:

كان الشعر في الجزائر مزدهرا قبل ح، ع، 2 بينما مثلت الرواية وليدا أدبيا جديدا، ولكن بعد هذه الفترة كان الواقع الاجتماعي والسياسي أكثر ملائمة لظهور رواد الجنس الروائي ونذكر منهم " عبد القادر حاج حمو " في روايته " أخ الطاوس " ورواية " زهرة زوجة عامل المنجم " و" شكري خوجة " في روايتي " مأمون والعاج أسير بربروس " وهو عقد نضوج الرواية الجزائرية التي سادت هذا العقد خلقت لنفسها في الساحة الروائية العربية رواد تمكنوا من تحقيق جماليات ومحاولات في الشكل الروائي وإنجازات اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية [4].

---

[1]–ينظر: نبيل سليمان " : خصوصية الرواية العربية "، دمشق، ط 1، 2007 : ص 532.

[2]–ينظر: نبيل سليمان : خصوصية الرواية العربية ، المرجع السابق : ص (534 – 537).

[3]–ينظر " عبد المالك مرتاض ": في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، المرجع السابق : ص (54 – 67).

[4]–ينظر: واسيني الأعرج :" اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المرجع السابق :" ص 78.

من بين أهم الكتاب الجزائريين الذين خطوا روايات أبدعوا من خلالها وصوروا لنا الواقع المعاش بطريقة أدبية ولغوية راقية، نذك " عبد الحميد بن هدوقة " في أول رواية في هذا العقد وهي " ريح الجنوب " [1]، يأتي بعده الرائد " الطاهر وطار " والذي يحتل مكانة بارزة بين الكتاب الجزائريين ويدرس بعمق الموضوع الثوري في الأدب الجزائري المعاصر من خلال روايتي "الزلزال" و" اللاز " ليأتي بعدها " رشيد بوجدرة " ويلي هؤلاء الرواد الثلاث " محمد العالي عرعار" في رواية " مالا تذروه الرياح " " إسماعيل عموقات " في روايته "الشمس تشرق على الجميع"، اهتم بالموضوع الاجتماعي مع الإلحاح على الجانب الأخلاقي في السيرة الاجتماعية و" مرزاق بقطاش " في روايته " طيور في الظهيرة " إلى جانب ذلك نذكر " عبد الملك مرتاض " في روايته " تار وتور " كذلك من رواد فترة السبعينات والثمانينات نجد " جيلالي خلاص " في روايته " رائحة الكلب "، ونذكر كذلك الرواد الذين مازالوا يكتبون في الساحة الروائية في الجزائر حتى يومنا هذا مثل الدكتور " واسيني الأعرج " في رواية " سيدة المقام 1995 " ورواية " شرفات بحر الشمال " 2001، و" حبيب موسى " في روايته " جلالته الأب الأعظم " وتدرج ضمن مجموعة رواد الرواية الجزائرية رائدات الكتابة الروائية النسوية فلقد ظهرت في السنوات الأخيرة بقوة روايات نسائية، تميزت هذه الروايات بالكتابة الحرة والغير مقيدة بالمكان والزمان الجزائري وكذلك الكتابة الروائية النسوية العربية في الجزائر متمثلة بصوت واحد وهو صوت " أحلام مستغانمي " وتتعدد الأسماء وتعرض نفسها مثل " رشيدة خوزم " و" آسيا موساوي " وياسمينة صالح " [2]، والتي هي من بين أهم الكتاب المعاصرين التي اخترنا روايتها " بحر الصمت " كموضوع هام في دراستنا حول الرواية الجزائرية.

---

[1]–ينظر: " عبد الله الركيبي ": تطور النثر الجزائري الحديث (1830 – 1974)، المرجع السابق ، ص 199

[2]–ينظر " نبيل سليمان ": خصوصية الرواية العربية، المرجع السابق : 541.

نبذة تاريخية عن سيرة الروائية " ياسمينة صالح ":

هي كاتبة جزائرية من مواليد 1969 بحي " بلكور " الجزائر العاصمة نشأت في أسرة مناضلة معروفة، والدها من أحد المجاهدين الذين شاركوا في الحرب التحريرية الجزائرية وهي خريجة كلية علم النفس، حاصلة على دبلوم في العلوم السياسية والعلاقات الإدارية، تعد من كتاب الرواية الجدد من جيل الاستقلال الثاني الذي تزخر به الجزائر، لها مجموعتان قصصيتان، الأولى بعنوان " وطن الكلام " والثانية قصة مطولة بعنوان " امرأة من برج الميزان " أما مؤلفاتها باللغة الفرنسية " La silence de mer" أو " Les femmes d élégi " حازت على جوائز أدبية في السعودية والعراق وتونس والجزائر تعمل منذ 1995 في المجال الصحفي.

أشرفت سنة 2000 على القسم الثقافي في مجلة جزائرية، ترجمت روايتها إلى الفرنسية والإسبانية، تم تكريمها في الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب، قال عنها الأديب التونسي " حسن العرباوي " في جريدة الصباح التونسية، ياسمينة صالح اسم يبدأ الآن ولا ينتهي، لأنه ارتبط بالإبداع الجميل الذي يمضي هادئا وثائرا، إنها الدم الجزائري الذي لا يخشى من مواجهة الماضي والتاريخ معا.

كانت لها عدة روايات من بينهم رواية " لخضر " ورواية " وطن من زجاج " وروايتها " بحر الصمت " التي حازت على جائزة " مالك حداد " التي نظمتها سنة 2001 الروائية " أحلام مستغانمي "[1]

ملخص رواية بحر الصمت " لياسمينة صالح ": أرفع عيني إلى الصورة المعلقة يمني الجدار فأصاب بما يشبه الذهول وأنا قدرتي على قراءة ما بين السطور الفراغ وإلا منتهي...

بهذه العبارات تفتح ياسمينة صالح رواياتها " بحر الصمت " إذ تتكلم فيها عن الاستعمار الفرنسي الذي عصف الجزائر هذا الوطن المكسور الجريح الذي هو محور أحداث الرواية، بكل تفاصيلها وجزئياتها ومختلف خلفياتها السياسية والاجتماعية.

---

[1]- محمد ساري، **وقفات في الفكر والأدب والنقد**، دار التنوير ، الجزائر، ط1، 2013، ص 45.

تبدأ الرواية بالإشارة إلى ابنة البطل " سي سعيد " الذي يتفاجأ عن سكوتها طيلة الرواية حيث كان يشعر بالذنب الكبير الذي اقترفه في حقها إذ تستهل الرواية بالحوار الذي دار بين " سي سعيد" و"سي رضوان " الذي كان عضوا إعلامي في الحزب حول التقدم نحو الثورة ومحاربة الحزب فلحضه بداية الحكاية كانت في قرية برا تاس على بعد 35 كلم من مدينة وهران " عاصمة الغرب الجزائري اليوم "، حيث تسلط أحداث الرواية على ناس فلاحين سعداء جدا باللاشيء، عندئذ يخضعون لتفاصيل التفاصيل تافهة يبد أن الحرب كانت قريبة من القرية بعد أن حطت رحالها في المدن الكبرى. ثم بدأ " سي سعيد " يروي طفولته بعد ما كان يدرس في العاصمة وينتقل إلى القرية في العطل ويشير إلى تقاليد القرية التي يكون فيها " عمدة " بالنسبة إليه يحظى باحترام الوجهاء أولا وبهذا الشكل يكون احترام البسطاء أمرا مفروغا والذي نال شرف العمدية في هذه القرية اسمه " قدور " وهو من الذين استفادوا من وجود فرنسا في الجزائر ثم عاد بنا إلى الماضي ليحدثنا عن " حمزة " والد " قدور "، الذي كان يكره العرب حيث قالت الحكاية القديمة أن " حمزة " جاء إلى العالم نتيجة اغتصاب قام به أحد جنود فرنسا على امرأة فقيرة وجميلة ثم طردت من القرية بعد أن أدانها الفلاحون "بالزنى" فلم تجد غير بيت ضابط فرنسي "إدجاردي شاتو" حيث ولدت هناك فهذه الحكاية تطرب في أذن " حمزة " فتزيده تصميما على أنه فرنسي، كما قالت الحكاية أيضا أن "حمزة " هام حبا بإحدى فتيات القرية التي كرهت غروره الفرنسي فلجأ إلى اغتصابها مثلما فعل والده، فعل نفس الشيء باغتصاب محبوبته لكن كانت نهايته العثور عليه مقتولا وبقي موته لغزا لم يقدر على حله أحد.

وهذه الفتاة التي اغتصبها حمزة أنجبت طفلا ثم انتحرت بعد أن رمت مولودها في أحد الحقول، وقيل أن "إدجار" أمر جنوده بإحضار المولود وتربيته وسماه " قدور" لم يختلف هذا الأخير عن أبيه في شيء، ولما بلغ الأربعين عاما أصبح عمدة القرية، وكان سي سعيد هنا لا يحب قدور إطلاقا، رغم علاقته بأبيه " سي سعيد " حيث كان يقول له " زهرة بنت قدور " لك وقتها لم يدنو من العشرين، وكان الناس ينشدون بأن يهتم بهمومهم الصحية بعد أن

يتخرج من الجامعة وهذا حلم أبيه، وكان الناس يصدقون أن " سي سعيد " سيتزوج من " زهرة بنت قدور " آجلا أم عاجلا فهو لم يراها منذ أن كانت في السادسة من العمر وتبدوا له تافهة وماكرة حيث احتقرها ننفس درجة احتقارها لأبيها، فجأة مات " سي سعيد " وقدم إلى البيت مجموعة من الفقراء كلهم عمال الأرض الذين حرثوها بأظافرهم ليكون أبيه سيدهم حيث عرف بأنه لا أحد سيقدر على إدارة شؤون الأرض كما سيفعل " بلقاسم " رغم كره الفلاحين له وعدم احترامه لهم، ثم يحدثنا عن ماضي بلقاسم بأنه ولد بلا أب وبلا أم عثروا عليه صغيرا في حقول القرية وقيل بأنه كبر بسرعة، حولته وحشية الحقول إلى وحش ضخم الجسم، وكانت الحروب تشتعل في قرى قريبة من قرية "براناس " ولجوء " عمر إلى القرية ليعلم أبنائنا الفرنسية الحرة، أشعر أني بلقائه سوف أدفع الثمن باهظا جدا، فلم تكن الثورة تعنيني مباشرة، ينظر إليها على أساس وجهة بعض الرجال إزاء وضع معين، ثم أتى قدور ليستضيف " سي سعيد " في عرس ابنته" زهرة " وفي طريقه إلى بيت العمدة التقى بالشيخ " عباس " وتناول الحديث معه حيث كان من سعداء العرس رجل يدعى " سي علي " عدوا لدودا لوالدي وبدأت الحكاية بينهما على شكل قصة حب بطلتها امرأة جميلة جاءت إلى القرية مع قريبتها الموسيقية، وفي إحدى الأعراس حضر كل من " سي بشير " و" سي علي " وعلى أنغام القلال الوهراني ظهرت هذه المرأة تطرب الرجال بأغانيها تدعى " عيشة " عندما رأى البشير عيشة خفق قلبه حبا ولم يكن يدري أن الحب نفسه ولم يكن يدري أن الحب نفسه خفق قلب علي وفجأة تحول هذا الحب إلى رهان بينهما. حسر البشير في النهاية الرهان مرتين، مرة عندما أخضعه أبوه لقرار الزواج السريع من فتاة لا يعرفها ولم يراها، ومرة عندما علم أن صديقه علي لحق بعيشة وتزوج بها وعرفت أن " سي علي " هو الآخر طلب يد " زهرة " ابنة قدور لابنه الأكبر كأن الحكاية القديمة تعيد نفسها. وبعد ذلك يحدثنا عن الثورة التي كانت قدره في الحياة فصداقة عمر له غيرت حياته.

ذات شتاء بارد حضر عمر إلى بيت " سي سعيد " استقبله كالعادة، وقال له وهو خائف بأن قدور قتل وبلقاسم هو الذي قتله، ثم استدعاه إلى بيته رغم حالة الطوارئ التي

كانت في القرية ومقتل قدور، هناك التقى بجميلة أخت صديقه " عمر " التي حولته من رجل بلا تاريخ إلى عاشق مجنون. وتحاور معها عن غياب أخيها " عمر " وحدثها عن طفولته التي عاشها في " بلكور " عندما توفيت أمه اصطحبته عمته إلى العاصمة، وعندما كبر ماتت وتركته وحيدا، وفي حديثه مع جميلة عن طفولته التي كان يجهلها في الصباح والمساء صارت مركز اهتمامه وقبلة مشاعره ثم خرج ليلا باحثا عن عمر فلم يجده وعاد ليطرق بابه إذ هو يفتح الباب ويجذبه إلى الداخل بالقوة خوفا عنه ثم طلب منه أن ينظم إلى الجبهة وفجأة يتحول "سي سعيد " من الإقطاعي الفاسد إلى ثائر قومي وبطل باسم الجبهة، ثم تذكرت ابنتي التي أعادتني إلى يوم محزن، يومها جاءت تشكو لي افتراءات زملائها في المدرسة قالوا لها "ليس صحيحا الأمهات يمتن وأنها ولدت بلا أم" وهكذا ضم عمر مجموعة من الرجال إلى رصيد الثورة وغادر القرية وكان "سي سعيد" يرفض أن يكون تابعا لأحد، ذات مرة جاءه رجل طويل القامة وأخبره بأن " سي عمر " كلفه بمهمة وبأن يحمل له أمانة ليبقيها عنده فترة من الوقت، ثم ذهب وعاد مرة أخرى بصحبة رجل آخر، وقال له الأخ "العربي " سيبقى عنده لبعض الوقت لكن " سي سعيد " كان خائفا وقلقا، وفي ليلة من ليالي ديسمبر جاء رجل نحيف إلى سعيد وقال له أن إقامة العربي في بيته ستنتهي الليلة وقبل أن ينهي حديثه داهم الجنود صالح الرجل الذي وجد نفسه محاصرا عنده فقال " لقد باعونا " وفجأة سقط الرجل على الأرض والدم ينزف من رأسه، ثم شده العربي بقوة وتسللوا إلى أحد الحقول والجنود خلفهم وكان لا بد عليهم أن يصلوا إلى النهر حيث كانت هذه فرصتهم الأخيرة ثم سقط العربي على الأرض وقال لسعيد أن يواصل سيره أمام دوار " سيدي منصور " وأن يبحث عن" علي بلاندي " ويقوده إلى بقية الخاوة.

ابتسم ومات، ولما وصل سعيد إلى " دوار سيدي منصور " جائعا ومتعبا ثم تفاجئ برجلين يشدانه بقوة من ذراعيه وبعدها فقد الوعي وبدآ يجرانه إلى الغرفة ولما فتح عينيه اصطدم بأربعة يحدقون فيه وبعدها حكى لهم ما جرى ثم أتاه رجل بثياب نظيفة ليلبسها لأن هناك من يريد رؤيته ليقف أمامه ويقول له أهلا بك بيننا يا " سي سعيد " _ كان بلقاسم _

من كان ليصدق وسي سعيد سيجلسان معا ويتحدثان كأصدقاء. ثم غادروا نحو الجبال التي صنعت الوطن، وكان سعيد مشارك ضمن كتيبة يقودها رجل يدعى " رشيد ".

ذات يوم كنت جالسا للحراسة ليلا على الصخرة شبه مرتفعة رأيت رشيد يقترب مني وكان صامتا شعرت بأنه حزين ثم قال لي أنا متأكد أنك تشتاق إلى بيتك وأهلك فسعيد هنا يفكر في جميلة التي كانت حبيبته وقال له " الرشيد " أنا مثلك تركت حبيبتي، ويخرج صورة ويتأملها وقال لي " كي نتزوج... " فجأة انهار فؤادي دفعة واحدة. فالأمس كان " عمر " الذي كرهته ثم أحببته بسببك و" الرشيد " الذي أحببته ثم كرهته بسببك أيضا.

ثم جاءتنا أوامر التحرك باتجاه الشرق وانقسمنا إلى قسمين، قسم يقوده الرشيد وقسم يقوده قسم آخر، وأنا كنت ضمن المجموعة التي قادها الرشيد، وعند الثانية بعد الظهر وصلنا إلى الهدف نحو مرتفع الشلالة ثم أمرني " الرشيد " بارتداء برنوسه الصوفي فجأة إشارة قصيرة مفادها " العدو قادم " وتبادلنا الرصاص فبعضهم يسقط والبعض يصاب فسقط "سي رشيد"، ورغم أن الدماء تنزف منه بغزارة إلا أنه أمرني بمواصلة القتال ثم وضع الصورة وبعض الأشياء في يدي وأوصاني أن أحملها إلى العاصمة حيث توجد أمه ثم دفنوه إلى جوار الجنود الأخرى، ثم جاءتهم أوامر بالانتقال إلى العاصمة ثم مد يده وطرق الباب وإذا بجميلة تفتح الباب وأعطت لهم أمانة " الرشيد " وانفجرت باكية واكتشف بأنها مازالت تحبه، ثم كان الاستقلال الذي أنبت الوطن سنابل جديدة في حقول لا تهاب الموت، وعاد عمر إلى بيته حيث التحق بالحزب ليمارس نشاطه السياسي وكان واقفا قبالة عمر ليطلب يد أخته حيث قال بأن القرار سيعود لها ومر الأسبوع الأول والثاني ثم قال له يؤسفني أن أبلغك برفضها أنا آسف ثم قال في نفسه نجوت من ميتات كثيرة لكن لم أنج من عينيك وأنت تهزمينني وتنصرين "الرشيد" علي وبعدها مرض عمر ودخل المستشفى ومات بعد أن أوصاني بالصلاة، مر عام من وفاة عمر تقدم سعيد أن جميلة تريد أن تسميه "الرشيد" ثم غضب وخرج دون أن يسمع المزيد وعند ذهابه إلى بيته سمع بخبر موت جميلة وبقي ابني وابنتي ضحايا الخطايا الآخرين، ومرت سنوات وكبرت ابنتي وتخرجت من الجامعة حيث

كانت تدرس بكلية الفنون الجميلة مضيعة على نفسها كلية الطب التي تمنيتها لها لكنها تتحداني لتدرس الفنون الجميلة لكني لم أغفر لرشيد الذي فشل في دراسته، ومات بعدما تعاطى جرعة من المخدرات أما ابنتي التي تعرفت على شاب زميل لها في العمل وكان قريبا منها أكثر مني يدعى " عثمان " حيث أحسست بالغيرة وهي تكلمني باللغة الفرنسية وهي تعرف أني أكره الحديث بالفرنسية وأميل إلى اللغة العربية، وأنا بالبيت إذ بي أفتح كراسها وجدت فيه قصائد معقولة وكأنها توجهها إلى " عثمان " وذات مرة طلبت منها أن تسافر إلى " براناس " لكنها رفضت وأنا بحاجة ماسة إليها وإلى وجودها، وقبل أن أذهب فارغا من ذاكرته إذ بها تبكي وهو يحكي لها الحكاية كلها حتى تعرف كم كان حزينا حتى وإن كان يتظاهر بالعكس.

بحر الصمت نزيف ترسم به الكاتبة لوحة من المآسي والأحزان والجرائم التي عاشتها الجزائر بكتابة سوداوية تنقل الحدث عبر شخصية ميدانية مثقفة ومعزولة.

- مفهوم الخطاب:

المخاطبة، مراجعة الكلام وقد خاطب بالكلام مخاطبة، وهما يتخاطبان، والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر، واختطب يخطب خطابة، واسم الكلام الخطبة.

قال ابن منظور:« الذي قال الليث، إن الخطبة مصدر الخطيب لا تجوز إلا على وجه واحد، وهو أن الخطبة اسم الكلام الذي يتكلم به الخطيب، فيوضع موضع المصدر، والخطبة عند العرب: الكلام المنثور المسجع ونحوه، والخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر، ورجل خطيب من الخطبة»[1].

وقد حاول النحاة العرب اصطناع بعض هذا المصطلح في مفهومين نحويين: في ضمير المخاطب (أنت)، وفي إعراب كاف الخطاب (مثل الكاف من "ذلك") التي لا محل لها، لديهم من الإعراب[2]، وكذا كان يدل هذا المصطلح في زمنهم « يطلقون الخطاب والمخاطب على المتلقي والمشافه»[3].

- معاني الخطاب في القرآن الكريم:

لقد جاء ذكر لفظ الخطاب في مواضع عدة وصيغ مختلفة في كتاب الله عز وجل، فوردت بصيغة " ولا تخاطبني" في سياق الحديث عن قوم نوح ومعناها " لا تشفع فيهم" كما جاءت بنفس المعنى في ذات السياق في قوله: ﴿ **وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَاماً** ﴾[4]، وفي قوله: ﴿ **نَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ** ﴾[5].

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، دار الصادر للطباعة والنشر، بيروت، المجلد 1، د ط 1955: ص 361.

[2] – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995: ص 261.

[3] – المرجع السابق: ص 261.

[4] – سورة الفرقان، الآية 23.

[5] – سورة ص، الآية 23.

الفصل الأول:

مفهوم الخطاب السرد

وفي قوله عزّ وجلّ: ﴿ **رَّبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا** الرَّحْمَٰنِ ۖ **لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا** ﴾[1].

ففي الآية الأولى يعني إقناع المخاطب أو العجز عن الإجابة أمامه، والمعنى الأخير – الآية الثانية– موقف الإنسان أمام الله سبحانه وتعالى[2].

إذا ما تتبعنا الألفاظ الدالة على كلمة " خطاب" في الآيات الكريمة لاحظنا أنها جاءت إما على وزن فاعل أو فعل: خاطبكم/ خطب، وفعال: خطب.

وإذا ما اطلعنا على تفسير الآيات التي وردت فيها هذه الألفاظ ستجد أغلب المفسرين متفقين على أنها تفيد الكلام أو الجدال...أو الحكم بالبنية ومعنى الفصل بين الحق والباطل. كما أن المطلع على قواعد اللغة العربية يجد أن الأفعال الواردة على وزن فاعل تفيد المشاركة والمقابلة.

– مفهوم الخطاب في العصر الحديث:

ظهر مصطلح خطاب في حقل الدراسات اللغوية في الغرب ونما وتطور[3]، وشاع استعماله لدى النقاد بعد ظهور الدراسات اللسانية التي أثارها « فرديناند دي سوسير» حين فرق بين « الدال والمدلول واللغة كظاهرة اجتماعية والكلام كظاهرة فردية»[4].

ونظرا لتعدد المدارس اللسانية بعد ذلك وتفرع اتجاهاتها الحديثة تعددت المفاهيم لمصطلح « الخطاب».

أ **–** مفهومه عند دي سوسير: معنى الخطاب في اللسانيات البنيوية هو كلام، ويعد بهذا المعنى " وحدة لغوية" تتجاوز أبعادها الجملة، رسالة أو مقولة.

---

[1] – سورة النبأ، الآية 37.

[2] – د، عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، المرجع السابق: ص 261.

[3] – صحراوي ابراهيم: تحليل الخطاب، دراسة تطبيقية، الجزائر، ط،1، 1999: ص 09.

[4] – م ن: ص 09.

ب – يتحدد مفهوم الخطاب في المدرسة الفرنسية لدى مقابلته بمفهوم المقول بأنه: « تتابع جملة مرسلة بين فراغين معنويين بين توقعين للعملية الإبلاغية، أما الخطاب فهو منظور إليه من زاوية الميكانيزمات الخطابية المتحكمة فيه المكيفة له، ولهذا فإن النظرة إلى النص من حيث كونه بناء لغويا تجعل منه مقولا، أم البحث في شروط وظروف إنتاجه فتجعل منه خطاباً»[1].

– طبيعة الخطاب السردي الجزائري:

يتناول التنظير للرواية الجديدة، في أغلب الأحيان، بنيتها الشكلية والهيكلية، فيما أن ما نصبوا إليه هو فهم التجربة الروائية الجديدة في مادتها ومضامينها، وتأويلاتها المعقولة واللامعقولة، إنه البحث في عمق التصور الإبداعي الذي يجعل من الخطاب الأدبي – الروائي– بنية منفتحة على التساؤل تبتكر أجوبتها من عمق الخطاب في انبنائه العقلاني وفي نسيجه اللغوي/ الدلالي الداخلي بمستوياته المتعددة، وفي خصوصية حواره مع العالم والأشياء.

ولهذا « يأتي النص الروائي الجديد، متوقفا من الكتابة التقليدية المنغلقة على ذاتها، والمرتكزة إلى جاهزية الخلفية النصية، التي تعيد إنتاج القيم وما تلك التقنيات الكتابية إلا خير دليل على ذلك، سواء تجلت على صعيد الخطاب أو النص، وبمختلف مكوناتها»[2].

الرواية الجديدة ليست لحظة قلق وجودي أو توتر فكري أو انفعال عاطفي، زائل ولا مجرد ثورة على المألوف والجاهز القبلي أو رغبته في المغايرة والاختلاف الساذج، إنها تعبر عن رؤية جديدة للعالم بكل تعقيداته الاجتماعية والفكرية والوجودية والإنسانية وبالتالي هي تحتاج إلى التعبير عن كل هذا التناقض والتضاد، فالرواية فضاء يتسع للتجريب والتعدد والاختلاف ولذلك تقول أحلام مستغانمي: « يمكن أن تسرب التاريخ داخل رواية، الشعر

[1] – صحراوي إبراهيم: تحليل الخطاب: ص 09.

[2] – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط،2، 2001: ص 153.

موجود داخل الرواية، كذلك الفلسفة، لقد حافظت على اللغة الشعرية في نوع أدبي يجمع كل شيء»[1].

تشكل الرواية الجديدة إفرازا فنيا متميزا يسعى لتحويل اليومي والسطحي والعرضي الزائل وحقائق الحياة المألوفة إلى خطاب لغوي فني وشعري، يوقع حضوره في التاريخ الإنساني والإبداعي ذلك أن « إنتاج النص بشكل مختلف عن عادات الإنتاج، يسهم كبير في في جعل النص منفتحا على الإنتاج الدلالي، وإنتاج القيم الجمالية الجديدة»[2].

تكمن طاقة الرواية في كونها موضوعا للمعرفة بمختلف أشكالها عبر تراكيبها ومستوياتها وتقنياتها المتعددة والمختلفة وقدرتها على محاورة الذات والآخر والعالم وأشيائه ومساءلة المعقول واللامعقول والواقعي والخيالي فهي « توجد في ملتقى طرق خطابات مختلفة وفروع معرفية متباينة»[3]، مما أكسبها – الرواية – نسيجا علائقيا مستوى الرؤيا المعرفية والتوظيف اللغوي.

أصبحت الرواية الحداثية « نصا محبوكا، نصّاحا بالشعر وتشظيات السيرة، والحلم والخرافة، والواقع والأسطورة»[4]، كما أثارت مسألة التقنية والشرح وكيفيات – طرائق– الأداء اللغوي الأدبي، فرأى بعض النقاد بأنها لا تتعدى حدود الهلوسة اللغوية، واللعب بالكلمات، فالمسألة من وجهة نظرهم لا تتجاوز حدود التقنية والشكل، إلا أن فهمهم للشكل كان قاصرا من الناحية الإبداعية.

لقد ثارت الرواية الجديدة على العناصر السردية التقليدية، خاصة الحكي والسرد وهيمنة الشخصية على باقي العناصر، ترى ما هو العنصر الذي بنت عليه الرواية الجديدة معماريتها السردية الفنية؟.

---

[1] – أحلام مستغانمي، حوار أجراه معها مفتي بشير وآسيا موساوي، مجلة الاختلاف، الجزائر، ع/3، ماي 2003: ص 30.

[2] – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001: ص 153.

[3] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،" الزمن، السرد"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط،3، 1997: ص 21.

[4] – علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق، الأردن، ط،1، 1997: ص 172.

الفصل الأول:

مفهوم الخطاب السرد

وظفت الرواية الجديدة الوصف كأفضل وسيلة تمرر عبرها الروائي ما يريد إيصاله إلى المتلقي وفق نسق تتفاعل فيه بلاغة المسكوت عنه مع دينامية المشهد المتحرك، وما الوصف – عند الروائيين الجدد– إلا توظيفا للخصائص المميزة للموضوعات الخارجية، وبهذا استطاعوا إغناء التفاصيل بالأبعاد الذاتية، الجوانبية، وقد طغت على النصوص الروائية الحداثية كثافة الحضور الصور، فجاءت لغتهم مشحونة بالعاطفة والتفاصيل المحركة لذات المتلقي، إن تكثيف حضور الصور في الخطاب الروائي والاسترسال في التفاصيل ذات الإيحاء الدلالي وتراكم المشاهد الوصفية، بعد عاملا ووسيلة فعالة لابتكار وتوليد التنويع الفني الدلالي، ولقد نظر الروائيون الجدد إلى الرواية التقليدية بمكوناتها وتقنياتها السردية (قصة، حبكة، شخصيات....) على أنها نموذج جامد وجاهز مسبقا يجب تجاوزه وتحديده تماشيا مع سيرورة الحياة والواقع وتجددهما، ولعل هذا هو الذي أسهم في نمو النزعة الفنية الجديدة التي نادت بإزالة الحدود النوعية بين الأجناس الأدبية، فأصبحت الرواية قصيدة مكتوبة على جميع البحور والقصيدة رواية موزونة منظومة، والرواية الجديدة ليست رواية الأجوبة والحقائق الثابتة، بل إنها تراكم من الأسئلة بأجوبة لا نهائية، ولهذا استطاعت الرواية الجديدة أن تلغي مفهوم القارئ السلبي وتبعث من جديد فعالية القارئ ودينامية القراءة المنتجة، فبعدها كان القارئ متلقيا للمعرفة والحقيقة الواحدة، أصبح مشاركا في البحث عنها وإنتاجهما بالنظر إلى طبيعة الخطاب الروائي الجديد بأشكاله، فالخطاب الروائي – الحداثي خاصة– نظرا لطبيعة تجربته الإبداعية المعقدة والمتشابكة، أصبحت إشكاليته المحورية، هي ابتكار طريقة جديدة وبالتالي توظيف متميز للغة، والأدوات والأساليب الفنية، بكيفية تتوافق والتجربة الروائية، فتجسدها بتواترها وتناقضاتها، كما لجأ الروائيون إلى إدخال عناصر جديدة على مستوى بنية الخطاب الروائي السطحية والعميقة، مثل توزيع الكتابة في شكل أسطر شعرية عموديا وانكسارياً وتوظيف تقنية البياض واللعب اللغوي وغيرها من التقنيات، الأمر الذي جعل القارئ يقف مضطربا وربما مشوشا أمام نسيج وكيفية تشكيل ورؤيا الخطاب الروائي الجديد ليتلقاه وكأنه يتلقى قصيدة مكتوبة على جميع البحور الدلالية الفكرية.

يأتي الخطاب الروائي الجديد – غالبا–« مكسور البنية التقليدية، على مستوى تقديم القصة، سواء على مستوى الزمن أو الصيغة أو الرؤية، فالتقطيع والتداخل والتعدد، كسمات

بنيوية في الخطاب على الصعيد التقني تربك الخلفية النصية التقليدية، وتدفع القارئ إلى التوتر يدل الارتخاء، فالحكي لا يمكن الإمساك به ببساطة، كما يحصل في النص الروائي التقليدي، فالعتامة التي يخلقها الحكي في مختلف تجلياته، سواء على مستوى تقديم الأحداث، أو منظورات الشخصيات وغيرها من اللعب التقنية، تلح على القارئ أن يتوجه إلى قراءة الخطاب عموديا لا أفقيا فقط، أي أن قراءته يجب أن تكون تأملية وتدقيقية لتكشف تلك العتامة كما تتجلى على صعيد اللغة والأسلوب وما يزخر به من أبعاد شعرية وتلوينية»[1]، وبهذا يمكننا القول إنه حينما يصبح الخطاب قبولا وترجيعا آليا للواقع، تنعدم الفجوة بين الروائي والواقع بأبعاده المتعددة اجتماعية وفكرية وثقافية، وبينه وبين متلقيه وبذلك تنعدم الشعرية وتتلاشى فيما هو يومي عادي

ج – الخطاب حسب بنفينست: « هو كل مقول يفترض متكلما أو مستمعا تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما»[2].

د – الخطاب عند قريماس: « يتخذ قريماس في تعريف هذا المصطلح وذهابه إلى اشتقاق معنى جديد منه هو ما يمكن أن نترجمه ب " الخطبة",,, والخطبة لديه عبارة عن جملة من الإجراءات المتعلقة بوضع الخطاب موضع الإنجاز، أو في حالة إنجاز»[3].

وبهذا نجد أن كثير من اللسانيين يذهبون إلى كون النص مرادفا للخطاب، وقد ذهب ابراهيم صحراوي إلى تحديد مفهوم الخطاب من خلال « قريماس»: « هو مرادف للنص أو المقول وهذا التعريف من "غريماس" لاشتراك اللفظتين في أداء المعنى ذاته، ويشير إلى أن الخطاب والنص تستعملان للدلالة على ممارسة خطابية غير لغوية كالأفلام، والطقوس المختلفة، القصص المرسومة»[4].

---

[1] – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المرجع السابق: ص 152.

[2] – صحراوي إبراهيم: تحليل الخطاب، دار التنوير، الجزائر، ط1، 1999 : ص 10.

[3] – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، المرجع السابق : ص 262.

[4] – صحراوي إبراهيم: تحليل الخطاب، المرجع السابق : ص 12.

هـ – الخطاب عند هاريس: « ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تتكون من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا في مجال لساني محض»[1].

ولإطلاق مصطلح خطاب على نص رواية مبرراته التأويلية من حيث أن الخطاب كأنه مجموعة من النصوص الموكول إليها السرد حكايات مختلفة مجتمعة عبر شبكة سردية متواشجة مترابطة تجمعها حكاية واحدة كبيرة هي نص الرواية[2].

انصب اهتمام دارسي الأدب في مختلف الأزمنة والأمكنة على الخطاب الأدبي، وخصوصياته الأسلوبية والجمالية والفنية، ومكوناته الوظيفية مما تشكل مفهوم آخر وهو الأدبية أو الإنشائية، أو الشعرية، فالأدبي هو الذي يجعل الأدب أدبا حقا، وهو ذلك العنصر الذي يجعل نصا ما أو خطابا ما لا يقدم حقيقة ما ولا وصفا ما لواقع تحليلا لحالة ولا حدثا لتاريخ ولكنه المؤثر ذلك التأثير الذي يشبه لذة الحلم وليس بالحلم ويطرب كالموسيقى وليس موسيقى، ويصير المتلقي مفتنا ومعجبا وملتذا في آن واحد[3]، كما يعرف الخطاب الأدبي بأنه: « خلق لغة من لغة، وقد ذهب " جاكبسون" في تحديد مفهوم الخطاب الأدبي إلى أنه :« نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام....»[4].

بعد معرفة مفهوم الخطاب بنوعيه العادي والأدبي لدى النقاد الغربيين، نحاول أن نعرج على معنى الخطاب عند بعض الدارسين والنقاد العرب.

وبرغم ما زخرت به المكتبة العربية من تنوع في المصطلحات، وما جاءت به قريحة أدبائها وعلمائها إلا أن المصطلح – خطاب– بالمفهوم المعاصر وصل إلينا نتيجة احتكاك النقاد العرب المعاصرين بالحركة الغربية في شتى المجالات، وتأثرهم بمختلف المدارس الحديثة.

---

[1] – د، نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، د،ط، د،ت: ص 18.

[2] – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، المرجع السابق: ص 263.

[3] – د، نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق: ص 85.

[4] – م ن: ص 11.

الفصل الأول:

مفهوم الخطاب السرد

– **الخطاب عند عبد الملك مرتاض:** يري عبد الملك مرتاض هذا المصطلح بأنه خصوصية النص ضمن الجنس الأدبي، يبد أن التقاليد المصطلحاتية الجارية الآن أن النص أضيف دلالة من الخطاب، فهناك النص الذي يطلق على وحدة محددة من الكلام الأدبي مثل نص قصيدة، على حين أن الخطاب يشمل مجموعة من الكتابات الشعرية، وربما كل الكتابات الشعرية، فإذا قلنا مثلا: « الخطاب الشعري فإننا نعلم كل ما قيل من شعر، على أننا لا نستطيع أن تتوصل إلى هذه الدلالة الواسعة إذا قلنا " النص الشعري" الذي يسعني مساحة محددة الشعر[1].

فالنص من حيث هو ذو قابلية التجدد والتعدد يتخذ اللغة مجالا للنشاط فيحدث بعيدا بين لغة الاستعمال الطبيعية، ونجد أيضا أن الخطاب يتحدد بخصائص عدة، ويقول عبد الملك مرتاض: « إن هناك خصائص أسلوبية، وهي مواصفات تقليدية نصادفها.

– **السرد لغة:**

بدأ المفهوم الشامل للسرد انطلاقا من المنهج الشكلاني، وخاصة بعد دراسة السرود الخرافية والشعبية، المروية منها والمكتوبة، وقد ذهب البعض إلى جعل مصطلح السرد عبارة عن خطاب غير منجز أو أنه قصى أدبي يقوم به السارد، حيث ارتبط هذا المصطلح بالسردية التي تعني الطريقة التي تروى بها الرواية.

والسرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسعا بعضه في أثر بعض متتابعا[2].

إن عملية انتقاء سرد الأحداث تنطلق من إدراك السارد لتسلسل الأحداث واختياره لزاوية النظر التي يطل منها، ليبدو السرد عبارة عن عمل لا حدود له يشمل مختلف الخطابات سواء أدبية أو غير أدبية، وبذلك يصبح عبارة عن طريقة لسانية يمكن لها أن تتجسد في شكل عمل أدبي مركزا عن اللغة الجيدة كما لها من أثر بارز في إعطاء السرد ميزة خاصة، وبذلك تتسع جغرافية السرد لتشمل كل الأخبار والتراجم والمرويات يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل وهو يهم الباحثين أيضا باعتباره حكاية لا تقتصر

---

[1] – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، المرجع السابق: ص 263.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، مجلد 7،8، المرجع السابق: ص 195.

وظيفتها على مجرد تعداد الوظائف والوظائف والأفعال، ويختلف الكثير من الباحثين مع بارت في قوله: « إن هذا السرد كان يتم تصوره فقط أو يزعم أنه قد حدث، فالقصة عنده ليست حكاية، وإنما هي خطوة برهانية، وهي لذلك عارية ووظيفة ومحضة»[1].

والسرد عند البستاني: الجلد، خرزه الشيء، ثقبه، الدرع، نسجها.

الحديث أو القراءة: أجاد سياقهما، تسرد " الدار": تتابع في نظام والسراد الذي يضع السرد أي الدروع[2].

- **السرد اصطلاحا:**

هو احد الدعامات أو الركائز التي يقوم عليها الحكي، لأن الحكي يقوم عامة على دعامتين أساسيين:

1 – أن يحتوي على قصة ما تضم أحداث معينة.

2 – أن يعين بالطريقة التي تحكى بها القصة وتسمى هذه الطريقة سردا يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي[3].

إن فهم السرد يعني السيطرة على القوانين التي تحكم نسقه التتابعي وبالتالي يتحدد مفهوم السردي بالتسليم بوجود ألفة مع الشبكة المفهومية المكونة لدلاليات الفعل، ثم انه يتطلب ألفة مع قواعد التأليف التي تحكم النسق التعاقبي للقصة بوسعنا إيجار هذه العلاقة ذات الشقين بين الفهم السردي والفهم العملي على النحو الأتي، عند العبور من النسق التبادلي للفعل إلى النسق التتابعي للسرد، تكتسب مصطلحات التي لم يكن لها سوى دلالة افتراضية في النسق التبادلي، أي مجرد القدرة على أن تستخدم، تتلقى الدلالة الفعلية بفضل تواشج المتواليات التي تمنحها الحبكة للفاعلين وأفعالهم ومعاناتهم، وتكتسب التكامل والاندماج، لأن مصطلحات متغايرة مثل الفاعلين والدوافع والظروف تصبح متكاملة تعمل

[1] – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية لنشر، لونجمان، المصر، ط،1، 1996: ص 352.

[2] – فؤاد افرام البستاني: منجد الطلاب، دار المشرق، بيروت، ط 27، 1986: ص 314.

[3] – حميد حمداني: بنية السرد من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الجزائر، ط3، 2000: ص 45.

معا في كليات زمانية فعلية، وبهذا المعنى تشكل العلاقة ذات الشقين بين قواعد الحبكة ومصطلحات الفعل كلا من علاقة التسليم وعلاقة التحويل.

والمرسى الثاني الذي يعتبر عليه التأليف السردي في فهمنا العملي يمكن في المصادر الرمزية للحقل العملي، وسيتحكم هذه السمة الثانية الجوانب الخاصة بفعل شيء ما، والقدرة على فعل شيء ما، ومعرفة كيفية فعل شيء ما، الذي تتبع من التحويل الشعري[1]، أن كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يحكي له، أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى " راويا" أو "ساردا" والطرف الثاني يدعى "مرويا له" أو "القارئ"، فالرواية أو القصة باعتبارها محكيا أو مرويا تمر عبر القناة التالية: في معظم النصوص الأدبية العربية: « كالوصف، والتشبيه، والتكرار، والتناص المباشر»[2]، وكذا خصائص السيميائية وهي مواصفات جديدة توحي بأن النص كان يوظفها توظيفا مقصودا، ويلح عليها لتؤدي عنه دلالات تاريخية، أو اجتماعية، أو نفسية، أو جمالية، أو ضد جمالية: مثل الروائح المنتنة والعبقة معا، والعيون، والوجه، والألوان على اختلافها....[3]، وهذه هي السيرة اللغوية الأسلوبية التي ينفرد بها النص، ويحاول إيجاد بنيته الخطابية عبرها[4].

- مكونات الخطاب السردي:

1 – السرد:

- **مفهومه:** فالسرد من أهم الأسس المكونة للنص الروائي، ويستند على القص، ويقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين:

- أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

---

[1] – بول ريكور: الزمان والسرد، تح: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، د،ط، د،ت: ص 102.

[2] – د، عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، المرجع السابق: ص 264.

[3] – م ن: ص 264.

[4] – م ن: ص 264.

– وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن القصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي[1].

والسرد أو شفرة السارد، في حقيقة الأمر لا يتجاوز نظامين من الإشارة، إشارة شخصياته، وإشارة مضادة لشخصياته (personnel ta– personnel)، وليس بالضرورة أن يرتبط هذان النظامان من الإشارة بالشخص (أنا) أو بلا شخص، إذ يمكن في هذه الأثناء، اصطناع ضمير المخاطب....[2]، فإننا نستخلص فيما سبق أن الرواية تمر عبر القناة التالية:

الراوي ← القصة ←المروي له.

وأن "السرد" هو الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي، والمروي له، والبعض الآخر ومتعلق بالقصة ذاتها.[3]

وإن القصة إذن لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون....والشكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم به القصة المحكية في الرواية، إنه مجموع ما يختاره الراوي..من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له[4]. ونجد أن السرد يميز في نمطين سرد موضوعي " Objectif" وسرد ذاتي « Subjectif » ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي، فإننا تتبع الحكي من خلال عيني الراوي....[5]

يعني ذلك أنه في الحالة الأولى « السرد الموضوعي » يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل لتفسير الأحداث، وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها، أو كما

[1] – حميد الحمداني: بنية النص السردي، المرجع السابق: ص 45.
[2] – د، عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، المرجع السابق: ص 190.
[3] – حميد الحمداني: بنية النص السردي، المرجع السابق: ص 45.
[4] – م ن: ص 46.
[5]– م ن: ص 46.

يستنبطها في أذهان الأبطال، ولذلك يسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله.

وفي الحالة الثانية لا تقدم الأحداث إلا في زاوية نظرا الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به[1].

مظاهر حضور الراوي في الحكي: إن دراسة مظاهر حضور الراوي تعني اقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكي، ويقتضي الكلام عن ذلك الإجابة عن السؤال: من المتكلم في الحكي أوفي الرواية؟[2].

أ- المتكلم في الحكي:

هناك حالتان: إما أن يكون شخصية رئيسية في القصة و إما أن يكون الراوي شاهدا متتبعا لمسار الحكي.

ب – تدخلات الراوي في سياق السرد: في بعض الحالات يكون فيها الراوي غير ممثل في الحكي.

والواقع أن « توماشفسكين» قد سبق غيره إلى تحديد زاوية الرؤية الراوي هذه وأسلوب السرد الذي يختاره لروايته، وتتعرض لزاوية السرد للراوي كما وضعها « جاب بويون» معتمدين في ذلك على مقال ل« تدوروف» بعنوان « مقولات الحكي »، والجدير بالذكر أن تودروف اعتبر مجموع زاويا الرؤية السردية مجرد مظاهر للحكي:

أ/ الراوي >الشخصية الحكائية " الرؤية من خلف": ويستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة، ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية ويتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية، هي ما أشار إليه "توماشتفسكي" بالسرد الموضوعي.

---

[1] – م ن: ص47.

[2] – م ن: ص48.

ب/ الراوي= الشخصية " الرؤية مع ": وتكون معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة والعلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية هي التي جعلها " توماتشفسكي" تحت عنوان " السرد الذاتي".

ج/ الراوي < شخصية "الرؤية من الخارج": فالراوي في هذا النوع الثالث لا يعرف إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، ويرى " تودوروف" أن جهل الراوي شبه تام هنا، ليس إلا أمرا إتفاقيا، وإلا فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه.

ونلاحظ أن "توماتشفسكي" لم يشر إطلاقا إلى هذا النوع الثالث من زاوية الرؤية السردية، وهذا الأمر راجع إلى أن الأنماط الحكاية التي تبين هنا مثل هذه الرؤية السردية لم يكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد[1].

- تحديد أنماط السرد القصصي:

1/ **السرد اللاحق أو التابع:** هو السرد التي يقوم فيه الروائي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد بأن يروي أحداث ماضية بعد وقوعها، وهذا النمط التقليدي للسرد بصيغة الماضي وهو النوع الأكثر انتشارا[2].

وهذا النمط التقليدي للسرد يتم وضع السارد في موقع يمكنه من عرض الأحداث فوق الطبيعة، وهذا ما نجده في روايات الخيال العلمي التي تبين على رؤية مستقبلية فهذا النوع من السرد هو عرض أحداث سبق أن حدثت ووقعت من حبل زمن السرد.

2- **السرد المتقدم:** وهو سرد استطلاعي يتوجه غالبا بصيغة المستقبل وهو نادر في تاريخ الأدب، كما يجب التعريف بين السرد المتقدم والسرد التابع المتواجد في روايات الخيال

[1] – حميد الحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق: ص 48.

[2] – سمير المرزوقي: جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية، الجزائر، د،ط، 1985: ص 101.

العلمي التي تروي أحداث تدور بعد العشرين، فالمهم هنا ليس زمن أحداث الرواية بل العلاقة التي تربط بين زمن السرد وزمن الحكاية في نطاق النص القصصي[1].

وهذا النوع يملأ الحيز الروائي باختيارات تقيد الواقع في المستقبل الذي يدخل في غياب باب الغيب والمحجوب، فيكون الروائي بهذا الفرع قد دخل عالما من الفروض إنه مستعصي وذلك عن طرق التلخيص المكثف لأحداث ستقع في المستقبل.

3 – **السرد المتزامن:** هو سرد في صيغة الحاضر، معاصر لزمن الحكاية أي أنه أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في آن واحد، كما يمكن أن يمر الراوي من سرد تابع إلى سرد آني بالتحليل التدريجي في الديمومة المبنية الفاصلة بين الحكاية الملفوظة بصيغة الماضي والسرد الملفوظ بصيغة الماضي والسرد الملفوظ بصيغة الحاضر، وهذا النوع أكثر بساطة لأن فيه تطابق بين السرد والحكاية.

4– **السرد المدرج** " **المتخيل**": وهو النوع الأكثر تعقيدا إذ ينبثق من أطراف عديدة ويظهر مثلا في الرواية القائمة على تبادل الرسائل بين الشخصيات مختلفة، حيث تكون الرسالة في نفس الوقت وسيطا للسرد وعنصرا في العقيدة، أي للرسالة قيمة انجازيه كوسيلة تأثير في المرسل إليه[2].

– **السرد والوصف:**

يقدم نقد المنظور الأفلاطوني والأرسطي للمحاكاة حدودا جديدة للقصة، تتعلق بالكون الحكائي وصيغ لتقديم الشخصيات والأشياء فيه مستويات لعرض وسرد الأحداث والأفعال، وهي لا يكون السرد الوصف ومن هنا فإن السرد والوصف يقدمان صورة للتكامل الذي أن يكون عليه النص وهو ما نسميه اليوم السردي عموما، إذا يمكن أن نقيم بينها حواجز للتقييم الجمالي، كما ذهبت إلى ذلك البلاغة القديمة، فالنصوص السردية للقرن التاسع عشر كانت تستهل بمقاطع وصفية طويلة دون أن يحتل النظام العام للنص، لأنه من غير الممكن العثور على نص سردي دون وصف، مهما كان طابعه الإخباري انتقائيا، لأن الوصف قيمة

[1] – م ن: ص 102.

[2] – سمير المرزوقي: جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، المرجع السابق: ص104.

ثابتة مع أشكال الحضور القائمة والممكنة لكل فعل أو حدث أو شيء، بل قد نقول إن الوصف أكثر أهمية حتى عندما يتعلق الأمر بالتقييم العام، حيث انه بإمكاننا أن نصف دون أن نسرد، غير أن من غير الممكن القيام بالسرد دون أن نصف، وبالتالي فإن الوصف يملك وظيفتين أساسيتين في السرد هما:

أ/ **الوظيفة التزينية:** هذه الوظيفة تتطلبها البلاغة القديمة، التي ترتب الوصف ضمن أهم العناصر الأسلوبية، وهو ما يمكن تسميته الوصف الخالص[1].

ب/ الوظيفة التفسيرية الرمزية: يضطلع الوصف هذه الوظيفة في الحالات التي يكون التعبير الوصفي يهدف إلى تقديم ملامح الشخصيات ونفسياتها أو تعيين اللباس.

- **وظائف السرد:**

1/ **وظيفة السرد:** وهي كيفية سرد الراوي الحكاية.

2/ **وظيفة تنسيق:** يعتمد على التنظيم الداخلي للخطاب وبرمجة السارد عمله مسبقا.

3/ **وظيفة إبلاغ:** تتمثل في إبلاغ رسالة أخلاقية أو إنسانية للقارئ.

4/ **وظيفة انتباهية:** يقوم بها القاص تتمثل في محاولة الكشف عن العلاقة بينه وبين المرسل إليه.

5/ وظيفة استشهادية: وهي محاولة السارد الكشف عن ذكرياته.

6/ **وظيفة أيدلوجية أو تعليقية:** وتتمثل في النشاط التفسيري للراوي.

7/ **وظيفة انطباعية أو تعبيرية:** محاولة الراوي التعبير عن أفكاره ومشاعره[2].

كما يقتضي السرد جملة من القضايا التي تحافظ على التوازن وعدم تجزئته واقتطاعه وهي:

---

[1] – ابراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانية الروس، الشركة المغربية للناشرين، المغرب، د،ط، 1982: ص 03.

[2] – ينظر، سمير مرزوقي: جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، المرجع السابق: ص 105.

1/ السرد النص بأكمله مع مراعاة تجانسه وتماسكه.

2/ الاهتمام باقتصاد الكلام، وتلاؤمه مع الشخصيات والموقف.

3/ مراعاة الصدق.

وللسرد مستويين:

1/ **السرد الابتدائي:** ويتمثل في العمل الأول المؤلف أي عندما يكتب الروائي رواية، يعتبر عمله هذا سردا ابتدائيا أو سردا من الدرجة الأولى.

2/ **السرد من الدرجة الثانية:** أي عندما يكون هناك شخصيتان من الرواية، فيروي أحدهما قصة عن شخصية ثالثة خارجة عن إطار الرواية فتعتبر هذه القصة بمثابة السرد من الدرجة الثانية[1].

[1] – ينظر، م ن : ص 104.

تعريف الشخصية لغة:

الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر و الجمع أشخاص، الشخص: وكل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد له إثبات الذات فاستعير له لفظ الشخص، وقد جاء في رواية أخرى: لا شيء أغير من الله، وقيل: معناه لا ينبغي لشخص أن يكون أغير من الله[1].

وشخص: الجرح الورم، والشخيص: العظيم الشخص، والأنثى شخصية والاسم الشخاصة: قال ابن سيده: ولم أسمع له يفعل فأقول إن الشخاصة مصدر، وقد شخصت شخاصته: أبو زيد: رجل شخيصا إذ كان سيدا، وقيل: شخيصا إذا كان ذا شخص وخلق عظيم بين الشخاصة[2].

و بعدما تطرقنا للتعريف اللغوي للشخصية، سنحاول تقديم مفهوم الاصطلاحي لها، محاولين الإلمام بجل ما يدور حول هذا المصطلح من معني ومفهوم متداول.

- الشخصية اصطلاحا:

ما إن تذكر الرواية حتى تذكر الشخوص، إذ لا رواية بلا أشخاص، فهم ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة، وواقعتيها، وتفاعلاتها، فالشخصية هي أولا، وأخيرا، من المقومات الرئيسية للرواية، والخطاب السردي بصفة عامة والشخوص هم: الأفراد الخياليون، أو الواقعيون، الذين تدور حولهم الرواية، أو القصة، أو المسرحية، وبسبب الدور الذي تضطلع به الشخصيات في السرد الروائي، جرى الاعتراف بالروائي على أساس مقدرته في رسم الشخوص، فالروائي الجيد هو الذي يستطيع أن يبتكر، ويبدع في رواياته، شخصيات جيدة، وآية ذلك أن « بلزاك» الكاتب الفرنسي المعروف، لم يشتهر إلا بشهرة « الأب غوريو» أحد شخصيات الرواية المرسومة

[1] – ابن منظور: لسان العرب، المجلد الرابع، المرجع السابق: ص 493.

[2] – م، ن: ص 494.

بالعنوان نفسه ولم يشتهر « دستو يفسكي» الكاتب الروسي إلا بشهرة « كرامازوف» أحد الشخصيات الرئيسية في إحدى رواياته.

ومن المعروف أن الرواية، منذ بداياتها في القرنين الثامن والتاسع عشر، عنيت عناية كبيرة بالشخصية، لاسيما بملامحها الخارجية، وتصوير مظهرها بدقة، فضلا عن منزلتها الاجتماعية، وعلاقاتها بالآخرين، وجعلتها كالإنسان في عالم الحياة، والواقع[1].

– **تعدد الرواة:** إن تعدد الرواة يؤدي غالبا إلى تعدد وجهات النظر حول القصة واحدة، فبإمكان روا واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة.

– **الشخصية الحكائية:**

لقد حاول كل من « فلاديمير بروب» على الخصوص و «غريماس» من خلال أبحاثه تحديد هوية الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال مجموعة أفعالها، دون صرف النظر عن علاقتها بينها وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النص.

ثم إن الشخصية في الرواية أو الحكي عامة، لا ينظر إليها ما وجهة التحليل البنائي المعاصر إلا على أنها بمثابة دليل «signe» له وجهان أحد هما دال«signifiant» والأخر مدلول «signifie » وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى دليل، فقط ساعة بنائها في النص.

ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية التي تعتمد على محور القارئ لأنه هو الذي يكون بالتدرج، صورة عنها ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة هي:

– ما يخبر به الراوي.

– ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

[1] – إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم والنشر، الجزائر، ط1، 2010: ص (173– 174).

– ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات[1].

« ليست الشخصية إنسانا وليست ورقا وإنما هي حصيلة التواشج بين البشري واللغوي»[2]

وإن الشخصية مزيج من الواقع والوهم، هي وهم واقعي أو واقع وهمي بالإيهام تنشأ سمة واقعية فيها وبمرجعيتها يتأسس طابعها الإيهامي، هي شبه إنسان أو هي صورة تخيلية منه ليست الشخصية إنسانا لأن حقيقتها نصية. ويقيني أن أصل المماثلة هو أن الروائي يخلف شخصياته انطلاقا من الواقع.

إن مفهوم الشخصية يحتاج في خضم هذه الاختلافات والمتناقضات النقدية إلى مزيد من الاهتمام الموجه هذا في الحقيقة الأولى أما الحقيقة الثانية « أن الروائيين ينتقون صور شخصياتهم من الواقع لا لغاية المحاكاة الفجة والاستنساخ الحرفي وإنما لإبداع نماذج متميزة وأصلية»[3].

إن الشخصية القصصية لا تواجه إذا القدر، وليس عليها قدر مسلط، « وإنما هي تتبع مسيرة ناتجة عن قوتين: قوة الرغبة، رغبتها، وقوة العقبات التي يضعها المجتمع في طريقها»، نجد أن القوتين « الخارجية/ الاجتماعية، والداخلية/ الذاتية» تقدمان للقارئ على هيئة وقائع تتداخل في عرضها أنماط مختلفة من الخطاب (وصف، سرد، حوار) وحينئذ يقترب وجود الشخصية من الصورة التي للراوي على الإنسان وواقعه الاجتماعي ورابطه الإنساني).

[1] – حميد الحمداني: بنية النص السردي، المرجع السابق: ص 49.

[2] – عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، تونس، دار محمد علي الحامي، ط1، 1998: ص 128.

[3] – م ن: ص 129.

وتلعب الشخصية في الأدب بوصفه تصويراً « Représentation » دوراً حاسماً لأن التصوير هو الذي يتيح للإنسان أن يقدم الصورة المثلى عن نفسه، فمن الطبيعي حينئذ أن يقع القارئ في فخ الإيهام[1].

– مفهوم الشخصية في النموذج العاملي :

فيما ميزا غريماس بين العامل والممثل ، قدام في الواقع فهما جديدا للشخصية داخل الحكي، فالمستوى العاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا يهتم بالأدوار او لمستوى الممثل فتتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، إن عدد العوامل في كل حكي محدود على الدوام ستة هي: المرسل ،المرسل إليه،الذات، الموضوع، المساعد، المعارض، أما عدد الممثلين فلا حدود له.

في القرن التاسع عشر احتلت الشخصية مكانا بارزا في الفن الروائي أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساساً لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة، حيث لا تبقى الشخصية تابعة للحدث أو منفعلة به وإنما تصبح جزءً مكوناً وضروريا لتلاحم السرد، والمعروف أن « لوكاش» يؤكد دائما على ضرورة الحفاظ على وجود البطل داخل النص وإحلاله المكان الملائم له، وهناك فئة الشخصيات المتكررة، وهنا تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات، وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ من مثل الشخصيات المبشرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل.

يقترح « فيليب هامون» مقياسين أساسين يفيدان في التعرف على الشخصية على أحسن الوجوه هما:

[1] – عبد الوهاب الرقيق: في السرد، المرجع السابق: ص 127.

– **المقياس الكمي:** وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة بصراحة حول الشخصية.

– **المقياس النوعي:** أي يصدر تلك المعلومات حول الشخصية، وتكمن أهمية هذين المقياسين في كونهما يجنباننا الدخول في متاهات الفصل والتمييز على أساس غير دقيق مما يترتب عنه الالتباس والغموض الذي يلحق دراسة الشخصيات كما في التحليلات التقليدية، وعلى العكس من ذلك فاستعمالنا للمقياس الكمي في دراسته شخصيات الرواية مثلا يمكننا من إدراك الأبعاد الدالة والوضيع الحقيقي الذي يتخذه هذا المكون الأساسي ضمن البنية الروائية، كما يتيح لنا العمل بالمقياس النوعي المتعرف على أشكال التقديم الذي يكون في أصل المعلومات التي تمدنا بها الرواية عن شخصية ما.[1]

– نموذج من الشخصية الجاذبة:

1 – نموذج المناضل: ومن الواضح أن المناضل لا يعيش أبداً في عزلة، وأنه يكون دائماً بحاجة إلى الآخرين، كما أن الآخرين يسرعون بالالتفاف حوله ويسعونه بعناية والاعتبار، على أن هناك ملاحظة أولية لابد من إبدائها وهي أن مظهر المناضل لا يوحي في الغالب بشيء محدد، فالشكل الذي يتخذه في المتون الروائي، من حيث الملامح والمظهر الخارجي ليست له أهمية في بناء شخصية وأحياناً يكون مظهره خادعاً ويترجم عكس حقيقة صاحبه، حيث يتأكد أن مظهر المناضل يكون بدون دلالة كبيرة وأن مصدر انجذاب الشخصيات إليه يتحدد بقدرته على الاستحواذ على مشاعرهم والتوغل في نفوسهم.[2]

2– نموذج المرأة: وبما أن الإغراء المظهري للمرأة لا يحتاج إلى توسيع أو تفسير مستفيض، بعد كل الذي علمتنا إياه علوم الترشيح والجمال والتحليل النفسي، فإننا نستنتجه مباشرة إلى النظر في المظاهر التي تتخذها المرأة من خلال المتن الروائي المعروض للدرس

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009: ص 224.
[2] – م ن: ص 272.

والمعلوم أن الميزة الجاذبية لا تتوفر عليها جميع الشخصيات النسائية في الرواية على وجه الإطلاق وإنما هي قاصرة على فئة مخصوصة منهن يكون لديها من الصفات المظهرية ما يؤهلها لأن تقوم كبؤرة الإغراء ومصدر لجلب ألباب الناظرين.[1]

- نموذج الشخصية الموهوبة الجانب:

1 – نموذج الأب: تحتل شخصية الأب موقعاً مهما في الرواية وذلك باعتباره مكون أساسياً في البنية العمالية وأكثر من ذلك بفضل حضورها الكثيف في الأحداث والمقاطع الحكائية، ذلك الحضور الذي يمكن التمييز فيه بين عدة مستويات:

أ – الحضور الكلي وبارز من خلال إسناد أدوار كبرى لشخصية الأب بحيث تتمحور الرواية بأكملها حول صفاته وعلاقاته ومظاهره.

ب – حضور جزئي أو خفي في مجرى الأحداث داخل الرواية.

ج– حضور رمزي باهت ولكنه ذو دلالة كبيرة لأنه يعبر عن موقف الكاتب الذي يرفض تكريس التصور المتداول لشخصية الأب في الرواية.[2]

2 – نموذج المستعمر: لا نحتاج إلى كثير من الاستدلال لكي نسوغ انتماء شخصية المستعمرة إلى زمرة الشخصيات المرهوبة الجانب، فلا أقل من أنه ظهر في الرواية المغربية كمغتصب يسلب الأرض ويستعبد الإنسان ويمارس جميع الوسائط للضغط على الناس وجملهم على القبول بالأمر الواقع والعيش تحت نير الاستعمار[3].

3- نموذج الإقطاعي: تشير بعض النصوص إلى جذور الظاهرة الإقطاع بالمغرب قبل حلول الاستعمار، وأخرى تسجل الملابسات التي رافقت نشوء هذه الطبقة من ملاك الأرض خلال الحماية وبعد الاستقلال وتبرر مساهمة المستعمر وأذنا به مفاقمة وضع

---

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المرجع السابق: ص 275.

[2] – م ن، 280.

[3] – م ن، 295.

الفلاحين الفقراء، جعلنا نتقرب من نموذج الإقطاعي ومدخلا لمعرفة تمظهراته المختلفة في الرواية المغربية.[1]

تلعب الشخصية دوراً أساساً في بناء الرواية ، إذ أنها مركز الأفكار ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث، ومن دونها تضحى الرواية ضربا من الدعاية المباشرة والوصف التقريري والشعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنساني المؤثر في حركة الأحداث.

إن الأفكار تحي في الشخصية وتأخذ طريقها إلى المتلقي عبر أشخاص معنيين لهم آرائهم واتجاهاتهم وتقاليدهم في مجتمع معين وزمن معين فالشخصيات مجرد أحجار شطرنج يستخدمها الكاتب في لعبته الفنية تستطيع أن تتحرك أو تتنفس وفق لرغباته، والذي يرسم لها قانونها الأخلاقي يملي عليها التصرف ضمن مفهومه الخالص للخطأ والصواب[2].

أي أن:

الشخصيات

من إبداع الكاتب

تلعب الدور الذي أراده هو في الرواية.

الشخصية الروائية ليست صورة حرفية منقولة عن الواقع كما هو، إنما تترفع عنه وتتجاوز عنه بجوانبها الفنية التي أضافتها عبقرية الكاتب وأصبحت معادلا فنياً للشخصية الواقعية ونموذجا لفئة من الناس ففيها من الواقع وفيها من الخيال أيضاً، ويقول بعض النقاد الفرنسيين المعاصرين إنها مثلها مثل « السينمائية أو المسرحية » لا تنفصل عن العالم الخيالي الذي تعتزي إليه بما فيه من أحياء وأشياء، إنه لا يمكن للشخصية أن توجد في

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المرجع السابق: ص 295.

[2] – م ن: ص 288.

ذهننا على أنها كوكب منعزل بل أنها مرتبطة بمنظومة وبواسطتها هي وحدها تعيش فينا بكل أبعاد ولهذا تعد الشخصية كائن من ورق أبدعها الكاتب، تحاكي الواقع وهي خيالية.

الشخصية هذا العالم المعقد الشديد التركيب المتباين التنوع وتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيدلوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولاختلافها من حدود، حاول« بالزاك » أن يجعل من رواياته مرآة تعكس كل طبائع الناس الذين يشكلون المجتمع الذي يكتب له، ومنه في الوقت ذاته: بما كان فيهم من عيوب، وبما كان فيهم من عواطف، وبما كان في قلوبهم من أحقاد، وبما كان في نفوسهم من شرور، وبما كانوا يكابدونه من آلام وأهوال في حياتهم اليومية التي كانت، ولم تبرح. تفرض وجود كثير من العلاقات، كان الروائي التقليدي يلهث وراء الشخصيات ذات الطبائع الخاصة لكي يبلورها في عمله الروائي فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي، لكن يبدو أن الرواية التقليدية فشلت في إقناع تلك الشخصيات كانت تمثل العالم الخارجي أو الواقعي، حيث ألفينا معظم النقاد العرب المعاصرين يصطفون مصطلح شخص وهم يريدون به إلى شخصية ويجمعونه على شخوص[1].

فإن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلا للمصطلح الغربي «Personnage » هو شخصية وذلك على أساس أن المنطق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس يقتضي أن يكون الشخص هو الفرد المسجل في البلدية.

بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى،وتعامل الشخصية في الرواية التقليدية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي فتوصف ملامحها، قامتها، صوتها، ملابسها،... حيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها إذ لا يضطرب الصراع العنيف إلا بوجود شخصية أو شخصيات تتصارع فيما بينها[2]،

[1] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المرجع السابق: ص (71– 89).

[2] – م ن: ص 76.

الشخصية في السرد الروائي ليست للشخصية الروائية وجوداً واقعياً، وإنما هي مفهوم تخيلي تدل على التغييرات المستخدمة في الرواية، وهكذا تتجسد الشخصية الروائية حسب « بارت» كائنات من ورق، لتتخذ شكلا دالا من خلال اللغة، وهب ليست أكثر من قضية لسانية حسب « تودوروف»[1]، ولكي لا تخلط بين الأمور ينبغي التمييز بين الشخصية الروائية والشخص الروائي، فالأولى عامة لها قوانين وأنظمة، والثانية خاصة تعني شخصا معينا في رواية معينة له سماته الخاصة، وصفاته النفسية والجسمية المحددة، ومع ذلك فكلتاهما تتلامسان تلامس الخاص ضمن العام، وكان « فليب هامون» يرى أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، فإن « رولان بارت» يعرف الشخصية بأنها نتاج عمل تأليفي.

بالإضافة إلى ذلك إن الشخصية في الرواية أو الحكي عامة، لا ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر على أنها بمثابة دليل «Signe » له وجهان احدهما دال « Signifiant »، وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا أو لكنها تحول إلى دليل، فقط ساعة بناءها في النص، وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطته جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها[2].

وهكذا فان صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ لأنه هو الذي يكون بالتدرج عبر القراءة صورة عنها ويكون ذلك بواسطته مصادر إخبارية ثلاثة:

- ما يخبر به الراوي

[1] _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المرجع السابق: ص 76.

[2] – ينظر، محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2005: ص (11– 12).

- ما يخبر به الشخصيات ذاتها.

- ما يستنتجه القارئ من إخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

- مقومات الشخصية:

ويهتم الكاتب بإبراز بعض مميزات أو عيوب الشخصية وأبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية، ذات العلاقة بالرواية، وأهم هذه العناصر التي يكون منها الكاتب لشخصية[1].

1 – **البعد الجسمي:** وهو شكل الإنسان وطوله أو قصره وحسنه ووسامته او ذمامته واستدارة وجهه أو استطالته وبروز انفه أو صغره، وبدانته أو نحافته ولون بشرته وعينيه وشعره وأسنانه ونظافته، أو قذارته ونوع ثيابه.

2 – **البعدان النفسي والاجتماعي:** ويعني علماء النفس بالبعد النفسي: الجانبين العقلي والانفعالي الوجداني، وبالجانب الاجتماعي: التربية والبيئة والجانب العقلي تنمية الثقافة والتربية والشباب، تعبر عن ذوق صاحبها وبيئته ومستواه الاجتماعي في الوقت نفسه، ويعتمد الكاتب في وصف البعدين النفسي والاجتماعي على إبراز بعض المقومات وهي مايلي:

- البيئة الطبيعية والاجتماعية.

- الذكاء.

- الثقافة.

- المستوى الاجتماعي.

- الجانب الانفعالي والوجداني[2].

---

[1] – عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب، د ط، د ت: ص (50– 51).

[2] – ينظر، خمار عبد الله: تقنيات الدراسة في الرواية، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1999، ص21.

والرواية الحديثة تمثل أداة فنية للوعي، يمكن بواسطتها رصد وضع الأمة وتجسد أزمتها العامة، وهذا من خلال شخصياتها الروائية الفردية.فالرواية الحديثة لم تعد تقبل تلك الصورة التقليدية لأبطالها أو ذلك الشكل العتيق للبطل الذي ألفناه في ملحمة « هوميروس» أو رواية «الفرسان» والرواية الشخصية وحتى الرومانسية القرن التاسع عشر التي عرفت بالذاتية ورسمت لبطلها وساما يفتقر إلى الأصالة والموضوعية، حيث يندفع البطل وراء رغباته الذاتية ومطامعه، في حين أنه في الواقع يلهث وراء رغبات غيره، أما الرواية الواقعية الحديثة فهي تجعل من بطلها فردا بسيطا لما في أفراد المجتمع يعيش بين جلدته ويختلف عنهم إلا في حالة تمرده على واقعه حينما لا يقدر على تغييره.

فالبطل في الرواية الجزائرية ليس إلا شخصاً عاديا ركز الكاتب فيه وعليه كل مشاعر الأديب واقعي فيه كل ما في الواقع من مأساة وحرارة وليست له مؤهلات خاصة ولا استعدادات خارقة[1].

- الوظائف المسندة للشخصيات في النص السردي:

حدد « بروب» وظائف الحكاية الروسية بإحدى وثلاثين وظيفة، وهو يعتبر أن تحديد الوظيفة ينبغي أن يكون بمثابة المحصلة لاعتبارين أساسين: أولهما: تحديد الوظيفته انطلاقا من الفعل بصرف النظر عن الشخصية المنفذة له، وثانيهما: ولئن وجب فهم الفعل في السياق السردي، فإن دلالة أية وظيفة معطاة ينبغي أن تستمد من تطور الحبكة.

وانطلاقا من هذا التصور فان « بروب» يعرف الوظيفة بأنها فعل الشخصية المحدد من حيث دلالته في تطور الحبكة[2].

ومن هنا ينبغي الإشارة الى أن هناك من ذهب إلى أن رسم الشخصية ينبغي أن يمر بمرحلتين هما:

---

[1] – ينظر: خمار عبد الله: تقنيات الدراسة في الرواية، المرجع السابق: ص 24.

[2]– رشيد ابن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، 2000: ص (29– 30).

- مرحلة التخطيط والتصميم.

- مرحلة الصياغة.

إن شخصية الكاتب تظهر بالدرجة الأولى في خلق الشخصية محددة دون أخرى وهذا ارتبط بالمرحلة الأولى أما المرحلة الثانية وهي تتطلب من الروائي أن يترك هذه الشخصية تسير وفق الإطار الذي حدده لها مسبقاً[1]، حيث تم تحديد ثلاثة أنماط من الشخصيات لشخصية الرئيسية وهي على النحو الأتي:

1 – **الشخصية المرجعية:** وهذا النوع الأكثر انتشارا في القصص الذاتي، وانه ذلك النمط الذي يقف على أسماء شخصياته وماهيتها التاريخية، حيث يحافظ الراوي على الملامح العامة لهذه الشخصية.

2 – **الشخصية التخيلية:** وهي الشخصيات التي توجد من العدم ويقصد بها شخصيات التي لا وجود تاريخي لها كالشخصيات المرجعية لكن ذلك لا يمنع اشتمالها على واصفات واقعة، وقد يلجا الراوي غلى خلق هذه الشخصيات يعزز موقف الشخصية المركزية لغايات حكائية متنوعة أو أن ينسب فعلا إنسانيا وتفكيراً إنسانيا إلى حيوان او طير ثم المصطنع أحداثا وحوارا وتطورا في الوظائف والسرد ويتم على لسان الحيوانات[2].

3– **الشخصية الرؤياوية أو العجائبية:** هو نوع من تحولاتها الغرائبية حين يأتي بأفعال عصبية يستحيل فيها من كينونته الحقيقية المألوفة إلى غيبية سوى في الرؤية الواقعية أم في الرؤيا الحلمية، ويظهر هذا النوع من الشخصيات في الروايات المرتبطة بالكرامات والمنامات أين تكون هذه الحالات الغرئبية تخرق قدراتها قوانين والمنطق.

---

[1] – ينظر: محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط، 2، 1984: ص 179.

[2] – ينظر: ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف، التقنيات، ع،س: ص 186.

– **أنواع الشخصيات:** هناك الشخصية المركزية التي تصاديها الشخصية الثانوية التي تصادفها الشخصية الخالية من الاعتبار، كما تصادف الشخصية المدورة، والشخصية المسطحة كما تصادف في الأعمال الروائية الشخصية الايجابية والشخصية السلبية، كما تصادف الشخصية الثابتة والنامية[1].

– **الشخصيات الرئيسية:** سي السعيد الراوي هو البطل الرئيسي في الرواية، اسمه «السعيد » لكن حياته كانت مناقضة لاسمه تماما، إذ عاش قصة حب كانت نهايتها تراجيدية، حيث تزوج من محبوبته رغم علمه بحبها الذي لم يفنى لحبيبها، لتنجب له طفلين وتموت بعدها، هذا ما انعكس على حياته سلباً، وان المبحث في هذه الشخصية متعلق بعلاقتها والأخر في زمني الماضي والحاضر، عاش يتيمين: أولهما يتيم الأم التي ماتت وهو في العام الأول، وثانيهما يتيم الحب، فكان الراوي يظهر في صورة متشائمة مليئة بالخيبات، محملة بالإدانة وتأنيب الضمير، وبهذه الصورة فإن البطل يمثل لنا ذلك الإنسان الجريح، المتعطش إلى الحب والحنان، يتصارع مع الزمن في زحمة الحياة، عاش أولى أيام طفولته في قرية « براناس» مع والده، ليذهب بعدها إلى العاصمة « بلكور» رفقة عمته لغرض الدراسة ولا يعود إلى القرية إلا في العطل، فشل في تحقيق أمنية والده « سي البشير» الذي أراده أن يصبح طبيبا، ليتباهى به أمام سكان القرية، ليعود إلى القرية بعد وفاة عمته، ليعيش رفقة والده الذي مات هو الأخر عندما أصبح « السعيد» شابا، ليحل محل أبيه في القرية، ويتعرف على أهلها السيئ منهم والحسن، فقد مثل لنا البطل حياة الجزائري، الذي عاش تلك الحقبة الاستعمارية، لم يكن مسعاه الالتحاق بصفوف الثوار والجبهة، ولكن القد ألزمه ذلك، ليكتشف مكانة الوطن الرفيعة ومعنى الاستقلال والتحرر والجهاد في سبيل إعلاء راية الوطن، ليعود بعد الاستقلال إلى العاصمة بحثا عن حبيبته، تزوج بها وعاش محترما بعدها فقد زوجته وابنه، ولم يتبقى له سندا في هذه الحياة غير ابنته، والتي لم تكف عن إدانته

[1] – خليل رزق: تحولات الحبكة، مقدمة لدراسة الرواية العربية، دار الإشراق، بيروت، ط،1، يناير 1998: ص 54.

ولومه، رغم كل هذا نجده في نهاية الرواية أملا أن تسامحه ابنته، طالبا منها العودة إلى القرية.

يظهر لنا غالبا في ضمير المتكلم "أنا"، وشخصيته هي أول ما يظهر في المتن، كما أنها أخر من يختفي إذا ما تطيرت إلى الشخصيات الثانوية، حيث تبدأ به الرواية وبه تنتهي، يقول في أول مقطع من الرواية: « أرفع عيني إلى الصورة المعلقة يمين الجدار، فأصاب بما يشبه الذهول، وأكتشف قدرتي على قراءة مابين السطور، الفراغ واللامنتهي....».[1]

وفي أخر المقطع في الرواية يقول:

« ... عندما تخلصين من البكاء تعالي معي

وتعالي إلي

فأنا بحاجة ماسة إليك

بحاجة إلى ربيعك

فلم يبقى الكثير لي

غير قرية بعيدة وبيت وتاريخ مشوه ومجروح

أنا بحاجة إلى وضوحك قبل أن أذهب فارغاً من ذاكرتي

ومن صمتي الذي صار بحراً.....»[2].

تظهر لنا شخصية الراوي بصورة مكثفة، لأنه الناطق والمحرك الرئيسي للمسار السردي، كما أنها المحور الذي دارت حوله الأحداث، فهو بهذا الشخصية الأكثر حركية ودينامية على طول الرواية، الشخصية التي رصدت من خلالها الكاتبة الماضي والحاضر، فهذين الزمنين تداخلا لدى الراوي في لحظة وعي حيث ينطلق داخل نفسه لمواجهتها،

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 07.

[2] – مصدر نفسه: ص 19.

فيتحول إلى شخصية غير مؤطرة، تعيش الماضي والحاضر في آن واحد، وهو يسترجع ذكرياته.

كما أن هذه الشخصية تقوم بوظيفة الكلية فلا تكون العناصر الأخرى غلا مظاهرها، ولا حيز إلا بها حيث هي تحتويه وتقدره لغاياتها، على حين أن اللغة تكون خدما لها، وطوع أمرها[1].

إن الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين الإشكالات المطروحة في العمل الروائي، حيث هي التي تقوم باصطناع اللغة، وهي التي تبث كما تستقبل الحوار، وهي التي تخلق المناجاة، وإذا كانت الرواية رفيعة المستوى سواء من حيث الوصف أو من حيث اللغة، فالشخصيات هي التي تقوم بانجاز هذا البناء، كما أنها هي التي تتحمل كل العقد، فلذلك فلا عنصر من المكونات السردية يستطيع أن يقوم بما تقوم به الشخصية، لان اللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء، كما أن الحدث وحده لا يكفي، ولذلك فالشخصية هي المحور الذي تدور عليه الأحداث[2].

كما قامت المؤلفة بتركيز معظم أحداث الرواية فوق كاهل شخصيته الرئيسية، والتي تتمثل في « سي سعيد» واتخاذ تقنية متشابكة من خيوط السرد، وبذلك يكون موقعه في السرد واحد من هذان الموقعان:

1 – أما انه راو لحدث انفصل عنه بحكم الزمان والمكان، ولكنه جزء من هذا الحدث كما جاء في هذا المقطع عندما رفض الزواج من ((« الزهرة» ابنة قدور:

[1] – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، المرجع السابق، ص 127.

[2] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 104.

« أقول لكم، كنت أدنو من العشرين، وكان الغرور يقود خطاي إلى الرفض والعناد، ومع ذلك تركت الخبر ينتشر في القرية وتركت الناس يصدقون أنني سأتزوج من »« الزهرة» أجلا أم عاجلا))[1].

ويخبرنا في مقطع أخر عن حالة عندما فقد عمته: « ثم ماتت عمتي فجأة... لم تكن تعاني من شيء، لكنها ماتت... لأصبح يتيماً جداً...اعترف إنني لم ابكي في حياتي مثلما بكيت عليها... كانت عمتي أخرى ما يربطني بالعاصمة التي غادرتها حزيناً ويتيماً وخائباً جداً»[2].

2 – او انه يروي لنا أحداثا، دون أن يكون طرفا فيها، كما جاء في هذا المقطع عندما روى المناقصة الرهان الذي كان بين والده « سي البشير» وصديق له يدعى « سي علي» واللذان خفق قلباهما للمرأة نفسها: « عندما رأى « البشير» عيشة، خفق قلبه حباً، ولم يكن يدري أن الحب نفسه خفق به قلب صديقه الذي أعلن أمامه الرهان بوقاحة أقحمت غروره وكبرياءه...

– هذه المرأة تعجبني وسأفوز به... »[3].

كما يروي لنا قصة حمزة في هذا المقطع فيقول: ((الحكاية القديمة قالت إن « حمزة» جاء غلى العالم نتيجة اغتصاب قام به احد جنود فرنسا لامرأة فقيرة وجميلة... بينما حكاية أخرى قالت إن أكثر من جندي واحد اشترك في الاغتصاب، قيل إن المرأة المغتصبة طردت من القرية بعد أن أدانها الفلاحون ب « الزنى» فلم تجد غير بيت « إدجاردي شاتو» الذي كان ضابطاً مهماً يدخل إلى القرية بغرور « بونابرت»))[4].

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق : ص 16.

[2] – مصدر نفسه: ص 58.

[3] – مصدر نفسه: ص 37.

[4]– مصدر نفسه: ص 13.

– الشخصيات الثانوية:

تضاف إلى الشخصية الرئيسية، شخصيات ثانوية، لا يهتم بها الروائي، حيث يتجاهل تفاصيل حياتها، فلا يصفها وصفاً دقيقاً، ولا يذكر أبعادها بدقة فيكتفي بوصف العناصر المهمة التي تخدم أحداث الرواية، وهي لا تؤدي دوراً رئيسياً لكن وجودها ضرورة من أجل اكتمال بناء الرواية، فهي تساهم في إظهار دور الشخصيات الرئيسية[1] هي أضواء وضلال تحدد أكثر فأكثر مكانة الشخصيات الرئيسية فهي من الأحداث ومن الشرايين التي تمد البطل بدماء الحياة الفنية[2].

ورغم ذلك فهي قليلة الظهور لأنها تحصل أدواراً بسيطة، فالروائي لا يكرس جهداً كبيراً لتوظيفها في الرواية إلا من اجل مساندة الشخصيات الرئيسية والشخصية الثانوية تحمل في طياتها الإثارة والإقناع في سلوكها لها تأثير في مجرى الأحداث، وتبدو من خلال دورها البسيط فعالة ودافعاً لعجلة الأحداث.

أن أول ما يتم ملاحظته في رواية « بحر الصمت» هو أن الشخصيات ترتبط بوجود البطل « سي السعيد» من خلال ذاكرته وتصوراته، ولا يعرف عن هذه الشيء غير الذي يعرفه البطل لأنه هو الذي أوجدهم، ومن الشخصيات الثانوية المذكورة في الرواية:

1 – البنت:

هي الابنة الوحيدة لسي السعيد الذي تحدث عنها طيلة الرواية، كانت عنيدة ومتحدية ومغرورة، بصفها الراوي في هذا المقطع فيقول:

« هذا الوجه الوسيم الواثق من نفسه، هاتان العينان الوضاحتان، والجبين العالي»[3]. لم يعطي لها اسم محدد لتمثل بذلك كل امرأة جزائرية محرومة ومهملة، وربما يوحي ذلك على

[1] – ينظر: شكري غالي: دراسة في الأدب نجيب محفوظ، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط،1، 1978: ص 365.

[2] – المرجع نفسه: ص 265.

[3] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 148.

شدة إهماله لها، كانت جميلة المنظر حزينة المشهد، مما جعله تدينه باستمرار، استعمل الراوي إدانتها له كمحرك ليسرد لنا حياته انطلاقاً من ما توحي به عيناها إذ يقول:

« عيناها قالتا لي كثيراً، عيناها ساحة مفتوحة للمبارزة، للإدانة والقتال»[1].

ويقول في مقطع أخر:

« تكفيني عينا ابنتي... فيهما أرى وجهي مشوهاً بالخطاب... كم أنا إنسان فظيع في عينيها» كان والدها يريد أن تدريس الطب ولكنها تحدته و التحقت بكلية الفنون يقول في هذا « اعترف إنني لم اكترث قط حتى وهي تلتحق بكلية الفنون الجميلة مضيعة علي نفسها كلية الطب التي تمنيتها لها... فهمت متأخرا أنها كانت تتحداني مسقطة عنها لقب « طبيبة»[2].

2 – جميلة: هي أخت صديقة المعلم «عمر» هي المرأة التي هام يحبها « سي السعيد» والتي لم تبادله الحب لان قلبها خفق لرجل أخر يدعي « الرشيد»، حيث كانت تنتظر ذلك اليوم الذي يعود فيه ليتزوجها، لكن ذلك لم يحدث ليعود إليها «السعيد» حاملا معه أمانة والتي كانت عبارة عن مذكرات له ورسائلها ملطخة بدمائه، مما جعلها تحزن عليه، وتأبى الزواج من « السعيد» الذي تقدم لخطبتها من أخيها « عمر» لتقبل به بعد أن خطبها للمرة الثانية بعد موت أخيها «عمر» لتنجب له طفلين وتموت يقول عنها في هذا المقطع: «جميلة، تلك التي حولتني من رجل من رجل بلا تاريخ إلى عاشق مجنون...»[3].

وفي مقطع آخر:« كل النساء اللاتي دخلنا حياتي عجزنا عن محو صورتك ...كنت أزداد انهزاماً أمام كل امرأة أذوقها ليس أنت... كنت رجلا ميتاً، فكيف عليّ أن أكون بقلب»[4].

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 07.

[2] – المصدر نفسه، ص144.

[3] –المصدر نفسه: ص 51.

[4] – المصدر نفسه: ص 129.

3 – الابن « الرشيد»:

هو ابن « السي السعيد» يقول عنه أنه كان صامتاً وخجولاً، وشرساً في نظراته، أهمله « السي السعيد» لأنه كان يذكره بالرجل الذي أحبته أمه يقول في هذا المقطع: « كنت أتفاداه خوفاً من الحقيقة الموجعة التي كانت تبعث جراحي القديمة على شكل مواجهة تدين جبيني، وخطاياي...»[1].

كما قام بإبعاده عنه وذلك بإرساله إلى مدرسة داخلية وهو لا يزال صغيراً: « في السادسة من عمره، وجدتني أرسله إلى مدرسة داخلية... كنت أريد التخلص من أفكاري القديمة، من إحساس بالهزيمة إزاء كل ما يشبهه، في اسمه وعينيه ووجهه الذي لم يكن يبتسم لي قط، لم أعرف ابني، حتى وهو يعود إلي شاباً....»[2].

لم ينجح الرشيد في دراسته فأرسله إلى فرنسا، لكي يتعلم، لكنه فشل، وكان هو الأخر يتفادى أباها، كان مدمن مخدرات، ومات بعد أن تناول جرعة كبيرة منها لهذا عاش « سي السعيد» يشعر بالإدانة: « كنت استوعب لحظتها كل ما يمكنه أن يحدث ما عدا أن يكون ابني مدمن مخدرات.. ماعدا أن أكون السبب في ذلك....»[3].

4 – السي البشير:

هو والد « السي السعيد» الذي صوره لنا في شخصية المتسلط الذي لا يرد له أمرا كان رجلا إقطاعيا وقورا وديكتاتوريا ومهما فوق الجميع كان يملك ارض ورثها عن أبيه وأجداده، شخصية مسيطرة إلى حد ما، حيث يقول عنه في هذا المقطع بعد وفاته: « أتذكر هؤلاء الناس الذين قدموا إلى البيت منذ عملوا، أو أحسوا، أن والدي لنا تشرق عليه شمس أخرى...كانوا فقراء، كلهم من عمال الأرض الذين حرثوها بأظافرهم لكي أبي سيدهم، وولي

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 96.

[2] – المصدر نفسه: ص 97.

[3] – المصدر نفسه، ص94.

نعمتهم، صدمني حزنهم.. لم يكن باستطاعتي لحظتها أن استوعب ذلك الحزن الذي يجعل الضحية تبكي على الجلاد، وتترحم عليه، وتعزي فيه... كان والدي سيداً على هؤلاء جميعاً.. كان غنياً وهذا يكفي ليضع منهم عبيداً في الأرض التي ورثها عن أبيه وأجداده.. كانت سلطته سوطا من نوع أخر، كان قاسياً ومحاوراً...دبلوماسياً يجيد إقناع المظلوم انه معتد وظالم.. كان صعباً و خبيثاً..»[1]. فهو شخصية تعكس لنا شريحة اجتماعية نمطية ذات قناعات متحجرة والتي مصالحها في أول أولوياتها دون مراعاة شؤون الآخرين.

5- حمزة:

جاء إلى العالم نتيجة اغتصاب يقول عنه في هذا المقطع: « بعينيه الزرقاوين، وبشرته البيضاء وشعره الأشقر، كان « حمزة» فرنسيا عن قناعة مطلقة، الحكاية القديمة قالت أن حمزة جاء إلى العالم نتيجة اغتصاب قام به احد جنود فرنسا لامرأة فقيرة وجميلة... بينما حكاية أخرى قالت أن أكثر من جندي واحد اشترك في الاغتصاب، قيل أن المرأة المغتصبة طردت من القرية بعد أن أدانها الفلاحون ب« الزنى» فلم تجد غير بيت « إدجاردي شاتو» الذي كان ضابطاً مهماً يدخل إلى القرية بغرور « بونابرت»[2]. وهكذا ترعرع حمزة في بيت الكولونيل، وحاول إقناع « إدجاردي» بأنه ينتمي لفرنسا وأنه سيبقى وفياً له، وكان يريد أن يكون سيداً علة قرية وعده « إدجاردي» بعمدتها، كما أنه كان يقارن بينه وبين سيده معتقدا انه هو الرجل الذي تحدثت عنه الحكاية كما ورد في هذا المقطع: « ....كان " حمزة" ينظر إلى المرآة ويقارن بينه وبين "إدجار...، فجأة بدا التشابه حقيقة أقرب إلى الاكتشاف الخطير، تشابه جعله يفهم أن معاملة سيده له ليست من فراغ...».

أحب « حمزة» إحدى فتيات القرية وعندما طلبها للزواج رفضت، مما أدى به إلى اغتصابها ليعيد قصة والده كما جاء في هذا المقطع: « قالت الحكاية أيضا إن " حمزة" هام

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 18.

[2] – المصدر نفسه: ص 12.

حباً بإحدى فتيات القرية التي كرهت غروره الفرنسي، فلم يكن صعباً عندئذ أن يختار حلا يرضيه، لينال مراده دون أن يختار شيئاً فلجا إلى الاغتصاب»[1].

أنجبت المرأة طفلها وانتحرت بعد إن رمت مولدوها في إحدى الحقول، ليقوم احد خدام »« إدجار» بتربيته، أما " حمزة" فقد عثر عليه مقتولا في إسطبل الأحصنة الذي يملكه سيده وظل موته لغزا لم يقدر على حله احد.

6 – قدور:

هو الابن غير الشرعي ل "حمزة" الذي جاء الأخر إلى العالم نتيجة اغتصاب قام بها "حمزة" للمرأة رفضت الزواج به، عاش يتيما بعدما انتحرت أمه وقتل أبوه، قام بتربيته احد خدام الكولونيل " ادجار" شغل منصب عمدة القرية، وحضي بمكانة مميزة لدى الفرنسيين يقول عنه في هذا المقطع: ((« قدور» الذي صار بعد أربعين عاما من تلك الحادثة عمدة على القرية!))[2]. وقتل في الأخير من طرف بلقاسم لأنه خائن ومناهض لمسار الثورة: ((العمدة ليس أكثر من عميل قذر مناهض لمسار الثورة احتضنها الشعب، والخائن لا مكان له على ارض تغسلها دماء الشهداء، « وبلقاسم» الذي نفذ العملية، تسميه الثورة " بطلا"))[3].

7- بلقاسم:

ولد بلا أب وأم حيث عثر عليه صغيرا جدا في حقل من حقول القرية، رفض الجميع تبنيه يقول عنه الراوي في هذا المقطع: ((قالت الحكاية انه ولد بلا أب ولا أم... عثر عليه صغيرا جدا في حقل من حقول القرية، ولم يكن أحد من أهل القرية يجرؤ على أخذه ورعايته)).[4]

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 15.

[2] –المصدر نفسه: ص 15.

[3] – المصدر نفسه: ص 45.

[4] – المصدر نفسه: ص 20.

وفي مقطع أخر: ((ما فعلوه إذن وهم يكتشفون « بلقاسم» مرميا في بقعة ما من حقل، إنهم تراجعوا مصعوقين.

كان الطفل بشع الوجه، ضخم الشكل، والحال أنه تطيروا جميعا، ورفضوا تبنيه، او حتى رعايته...)).[1]

وهذا اثر في نفسه وجعله شريرا إذ كبر بسرعة وحولته وحشية الحقول إلى وحش ضخم وحاقدا، قبل انه قام بقتل قرين له وهو في العاشرة من العمر لأنه وصفه " ابن الحرام" رغم ذلك اعتبرت السلطة الفرنسية جريمة دفاع عن النفس، وكان ذلك صدمة للأهالي، فاختفى بعدها ليعود رجلا مكتمل الشر، وظفه « سي سعيد» عنده يقول عنه في هذا المقطع: ((في البدء صنعت القرية من «بلقاسم» مجرما قذرا وكرها، بينما أنا صنعت منه فزاعة من لحم ودم، وذلكم هو الفرق بيني وبينهم!))[2].

كانت له القدرة في إدارة شؤون الأرض، اختفى فجأة والتحق بصفوف الثوار ليجاهد دفاعا عن أرضه ويستشهد.

8 – عمر:

شخصية تمثل الفكر الثوري، كان رجلا محترما، متمسكا بأفكاره، هو ذلك الرجل الذي دخل إلى القرية بصفته معلم يقول عنه في هذا المقطع: ((أتذكر جيدا أول أوجاعي، يوم التقيت به، وعلى الرغم من عينيه الوقحتين وجدتني أسأل: « ما الذي أتى به إلى هذه الجهة النائية؟» لم أحب مهنته قط.. التعليم الذي يرسم على لوج المدرسة كلمات أكبر من عقول التلاميذ...))[3]. كان هذا الرجل السبب في التحاق « سي السعيد» بصفوف الثوار قال عنه في هذا المقطع: ((مع ذلك، تحول « عمر» من مجرد لقاء إلى تاريخ كامل قادا قدري إلى

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 21.

[2] – المصدر نفسه: ص 22.

[3] – المصدر نفسه: ص 23.

الانقلاب... كنت أشعر منذ أول لقاء به أني سوف أدفع الثمن...باهضاً جداً!))[1]. كما أن « عمر» كان شقيق « جميلة» التي هام بحبها « سي السعيد»، انضم إلى الحزب بعد الاستقلال، سجن بعدها وعمل« سي السعيد» كل ما بوسعه لإخراجه، خرج من السجن، لكنه مرض بعدها ثم توفي.

9 – الرشيد (صديقه):

هو صديق « سي السعيد» الذي التقى به عندما التحق بصفوف الثوار، حيث كان قائد الكتيبة، كان طيب القلب، طويلا وممتلئا، مدور الوجه، وسيما بشاربه الصغير هكذا وصفه الراوي واسم الرشيد يعني العاقل المتزن المتدبر للأمور والمثال الأعلى للتضحية في سبيل إعلاء راية الوطن، التحق بصفوف الثوار تاركاً وراءه أهله وحبيبته التي بادلته نفس المشاعر، كان يحسن معاملة الجنود كما ورد في هذا المقطع: ((تلك الليلة، رأيته يقترب مني متدثراً ببرنوسه الصوفي الأسود،.. جلس على صخرة صغيرة بالقرب مني، تناول سيجارة وقطعها إلى قسمين متساويين، ومد نحوي بقسمها الأعلى بينما راح يشعل قسمها الصغير، نفخ الدخان في الهواء الملطخ بالليل والبرد.

كانت تلك طريقة « الرشيد» في اقتسام اللحظات البسيطة مع أفراد كتيبه ليزرع داخلهم إحساسا فريداً بالمودة والاحترام... »[2].

كان الرشيد يحلم بالاستقلال ليعود إلى بيته ويتزوج من حبيبته « جميلة»، لكنه استشهد قبل ذلك، تاركاً أمانة كلف « سي السعيد» بإيصالها إلى حبيبته والتي كانت عبارة عن رسائلها بالإضافة إلى مذكراته الشخصية ملطخة بدمائه.

بالإضافة إلى هذه الشخصيات ذكرت شخصيات أخرى وظفها الراوي من أجل إثراء هذا العمل السردي كعمته والشيخ " عباس"، "العربي"، "سي علي"، "الزهرة"، "عيشة".

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 24.

[2] – المصدر نفسه: ص 87.

- علاقة الشخصيات ببعضها البعض:

يتجلى لنا من خلال الشخصيات علاقتين بارزتين، جاءتا كالأتي:

- علاقة الحب:

كانت تجمع البطل « سي السعيد«» وحبيبته « جميلة» والتي تظهر لنا جليا منذ أول نظرة كما في المقطع الأتي: « أنا الذي انتظر العمر كله بلا جدوى، لم أدر أبدا أن أجدك أنت، بتفاصيل حلمي القديم، كي تفتحي لي الباب...

يا إلهي، ماذا جرى وقتها وأنا أقف قبالتك، بقلب يخفق بين ضلوعي مجنونا حد الموت،..»[1]

وفي مقطع آخر: « جميلة، تلك التي حولتني من رجل بلا تاريخ إلى عاشق مجنون...»[2]، أما في مقطع آخر فيقول: « سنواتي التي مضت لم تكن محسوبة من عمري... وسنواتي القادمة تؤرخ ميلادي ثانية في ديارك... كم أحببتك ...كنت أشبه * قيس بن الملوح* في عشقه المجنون وفي جنونه العاشق وكنت أنت..»[3] إذ تلعب هذه العلاقة دورا مهما في حياة البطل الذي ظل متمسكا بهذه العلاقة أمام كل المآسي التي مر به.

أيضا هناك علاقة قوية تربط بين البطل وأبنائه، انجد الراوي يشعر بالإدانة وتأنيب الضمير لإهماله لهما إذ تظهر لنا علاقته القوية بابنته جليا منذ أول خطوة في المسار السردي، كما في هذا المقطع: « تمنيت لو كنت أستطيع أن أسأل عن أحوالها كأي أب يسأل ابنته ببساطة الحب « واش راكي يا بنتي»،[4]وفي مقطع أخر: « دعيني أعبر لك، ولو

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 50.

[2] – المصدر نفسه: ص 51.

[3] – المصدر نفسه: ص117.

[4] – المصدر نفسه: ص07.

مرة واحدة عن حبي لك، عن حاجتي إليك وقد صرت وحيدا ومنتهيا..»[1]، ويقول عن ابنه في هذا المقطع: « كان هو زمني الأخر، هل أحببته كما كان عليّ أن أحبه، أنا أبوه...».[2]

ويقول *سي السعيد* عن ابنه وهو في المستشفى: ...كنت ممسكا بيده.. ثم انحنيت عليه وقبلت جبهته وأنا أهمس له: « عليك أن تعيش، أنا بأمس الحاجة إليك...»[3]

علاقة أخرى ربطت بين الراوي وعمته، علاقة يمكن أن نسميها علاقة الأمومة إذ يقول في هذا المقطع: « كانت عمتي في الأربعين عندما رأيتها أول مرة .. ممتلئة وجميلة وطيبة.. لم أكن بحاجة إلى وقت كي أحبها وأرتبط بها...»[4]، ويقول أيضا في مقطع أخر: « كنت قد تعلقت بها طوال الشهر الذي قضته معنا، وكان صعبا علي أن أفقد أمي ثانية..»[5]

أما علاقة البطل بالرشيد فهي علاقة صداقة جمعتهما غاية واحدة « الاستقلال» يقول في هذا المقطع: « احترمت * الرشيد* بصمت المعتكفين على الصلاة.. كنت أشعر بشيء جميل وحميم يربطني به، شيء أكبر من هذه الثرثرة الدافئة التي جمعتني به.. شيء لا علاقة له بالظروف.. شيء أكبر من الزمن، شيء أقرب إلى الحب.. حب عرفت متأخرا أنني دفعت ثمنه غاليا!».[6]كما تظهر لنا علاقة وطيدة ربطت البطل بالوطن كما ورد في هذا هذا المقطع: « كنت رقما صغيرا في معادلة معقدة اسمها الجزائر...

الجزائر التي كان لها وجهك سيدتي! وحدي كنت أرى الوطن فيك، ووحدي آمنت بك وكان على أن أفوز بك وحدي!... لست بطلا قوميا، لست ضحية أيضا... لكنت عاشق

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق : ص67.

[2] – المصدر نفسه: ص96.

[3] – المصدر نفسه: ص 99.

[4] – المصدر نفسه: ص 57.

[5] – المصدر نفسه: ص 57.

[6] – المصدر نفسه، ص91.

جدا»[1].ويقول في المقطع آخر: « كنت أصبح ملء حنجرتي *تحيا الجزائر* التي أوجدتك في عالمي امرأة كالفرج...

بكيت كثيرا يوم النصر وأنا أعلن عليك الحب..»[2].

- **علاقة كره:**

تظهر هذه العلاقة في رفضه للواقع المؤلم الذي آل إليه واحتقاره لنفسه إذ يقول في هذا المقطع: « أنا لاشيء.. أنا لا أحد.. غير هذه المسافة من الشعور بالقرف، داخل وحدتي.. مسافة مكتظة بالمآسي وبالذنوب...»[3]، ويقول في مقطع أخر:«أعترف أنني كنت نذلا أيضا، ولكن.. النذالة تطورت مع الزمن، صارت اليوم تحمل بدلة رسمية وحقيبة دبلوماسية.. صارت النذالة حضارية..»[4]، ويقول أيضا: « أنا حقا جبان... الجبن الذي لم يكن يعني أبدا أبدا موقفي الفاضح من الثورة، بل كان جبني عبارة عن خضوعي التام لتلك الثورة التي لم أرها سوى على شكل رجال فهموا الحياة كما لم أفهما أنا، وعاشوها كما لم أعشها.».[5]

علاقة أخرى تحمل في طياتها نوعا من الاشمئزاز والكراهية، كانت بين البطل و«حمزة» حيث يقول في هذا المقطع: « كان *حمزة* كلبا قذرا في بلاط الكولونيل»[6]. بالإضافة إلي كرهه للعمدة (قدور) كما ورد في هذا المقطع: « أعترف أنني لم أحب *قدور* أبدا... لم يكن كرهي له سبب أيضا، ومع الوقت تحول كرهي إلى عادة مستهجنة من الصعب التخلي عنها»[7].

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 93.

[2] – المصدر نفسه: ص 123.

[3] – المصدر نفسه: ص 08.

[4] – المصدر نفسه: ص 23.

[5] – المصدر نفسه: ص 71.

[6] – المصدر نفسه: ص 13.

[7] – المصدر نفسه: ص 15.

كما كره *سي السعيد* *الزهرة * ابنة *قدور* التي أراد ابوه تزويجه بها يقول في هذا المقطع: « أعترف أنني لم أرى *الزهرة* منذ كنت في السادسة من العمر، وكانت تغرني بعامين، يحملها أبوها على كتفيه متباهيا، فكانت تبدو لي تافهة وما كرة، بشعرها الأصهب، وسحنتها الشاحبة وعينيها الماكرتين... هذا ما حفظته عنها، وكان يكفي كي أكرهها بادئ ذي بدء، وكي أحتقرها بنفس درجة احتقاري لأبيها...»[1]، كما عبر عن كرهه لبلقاسم في البداية إذ يقول: « كنت أكرهه، وفي نفس الوقت في حاجة إليه»[2].

تعريف الحدث لغة:

حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة أحدثه هو، فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه. وأخذني من ذلك ما قدم وحدث، ولا يقال حدث، بالضم، إلا مع قدم، كأنه إتباع ومثله كثير وقال الجوهري: لا يضم حدث في شيء من الكلام إلا في هذا الموضع، وذلك لمكان قدم على الازدواج، وفي ابن مسعود: انه سلم عليه، وهو يصلي، فلم يرد عليه السلام قال: فأخذني الشيء، فإذا قرن بقدم ضم لازدواج.

وفي حديث المدينة: من أحدث فيها حدثا، أو آوى محدثا، الحدث: الأمر الحادث المنكر الذي ليس بمعتاد، ولا معروف في السنة، المحدث يروي بكسر الدال وفتحها على الفاعل والمفعول، فمعنى الكسر من نصر جانب، وآواه وأجاره من خصمه، وحال بينه وبين أن يقتص منه، وبالفتح، هو الأمر المبتدع نفسه، ويكون معنى الإيواء فيه الرضا به والصبر عليه، فإنه إذا رضي بالبدعة، وأقر فاعلها ولم ينكرها عليه.[3]

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 17.

[2] – المصدر نفسه: ص 19.

[3] – ابن منظور: لسان العرب، المجلد الأول، المرجع السابق: ص 851.

- الحدث اصطلاحا:

يعتبر الحدث التي تعمل على تكوين الأعمال السردية، حيث يتطلب وجود شخصيات تدير الأحداث، ومن بين هذه الشخصيات السارد الذي يكون قريبا من الأحداث، ويمكنه التطلع عليها أثناء وقوعها، وإعادة سردها، كما يكون السارد جزءا منها وبذلك تسلط الأضواء على جريان هذه الأحداث، وكيفية تقديمها من قبل السارد، ذلك الرسالة التي يقدمها الباث للمتلقي تتضمن أولا وقبل كل شيء حدثا أو مجموعة من الأحداث على المشاركة في بناء الرواية، مع كل العناصر السردية الأخرى، وأن هذه الأحداث تؤلف جملتها حبكة الرواية، لأن هذه الأخيرة تعتبر سلسلة من الأحداث تخضع لمنطق السبب النتيجة[1].

إذن فالأحداث هي ضرورة لا بد لها من الوجود داخل الرواية باعتبارها العنصر الذي يحرك الشخصيات، ويتم عرضه من خلال المكان والزمان.

تعتمد الأحداث على عملية الاسترجاع والاستباق وأن الفرق بينهما أن الأول يمكن للراوي أن يعمل عليه، عمل القص سواء أكان راويا عليما أو متزامنا مصاحبا لأنه جزء من مخزون ذاكرة الراوي عن شخصيته، او أحداث جرت في الزمن الماضي عن زمن القصة " السرد" أما الاستباق، فيعني هيمنة كاملة على مجريات الحدث الحكائي ويشترط فيه أن يكون زمن الحكاية سابق على زمن السرد[2].

أن كل من الاسترجاع والاستباق هي مفهومات تدخل في دلالة الزمن مرتبطا بالحدث سواء في الماضي او الحاضر او المستقبل[3].

الرواية أكثر مرونة وحرية، تتناول أولا حوادث وأعمال وهو ما نسميه بالتصميم وثانيا هذه الأحداث تحصل الأناس يقومون بها ويقاسونها وثالثا تخاطب هؤلاء الناس الذين يسمون

---

[1] – نبيل راغب، فن الرواية عند يوسف السباعي، مكتبة الخانجي، دط، د، ت: ص 10.

[2] – ناهضة عبد الستار، بنية السرد في القصص الصوفي: ص 134.

[3] – م ن: ص 138.

في الرواية بالشخصيات وحديثهم يسمى الحوار، والحوار عنصر مرتبط برسم الأشخاص وهذه الأحداث تحدث والأشخاص يعملون ويتجاورون في زمان ما ومكان ما هذا ما يسمى بعنصر الزمان والمكان، ثم أنهم يتكلمون بأسلوب خاص وهذا هو عنصر الأسلوب ويبقى بعد ذلك عنصر أخير سواء أدركه الكاتب أو لم يدركه وهو عرض الكاتب رأيا ما في الحياة ومشاكلها.

الحدث هو الموضوع الذي تدور حوله القصة ويعد العنصر الرئيسي فيها، إذ تعتمد عليه في تنمية المواقف وتحريك الشخصيات، ولما كان القاص يستمد أحداثه من الحياة المحيطة به لتكون مشاكل للواقع كان لا بد له من اختيار هذه الأحداث وتنسيقها وعرض جزئياتها عرضا يصور الغاية المحددة منها بحيث تبدأ بزمن ما وتنتهي بزمن آخر محدد.

والرواية أحد الفنون الأدبية النثرية سيستحسن أن تتناول الحياة الإنسانية التي تشمل الوجود في مختلف نواحيه المادية والروحية المحسوسة وغير المحسوسة ما دام الأدب والحياة في نظر معظم النقاد والأدباء " ضنين لا يفترقان".[1]

ويميز بعضهم تصوير المجتمع وتصوير الحياة، فمصور المجتمع لا بد أن يتقيد بما رأى وشاهد وعرف، إذا أراد أن يكون صادقا فلا ينبغي له التعريض لبيئة أو طبقة لا يعرفها، أما تصوير الحياة فأمر آخر لأن الحياة أشمل من الواقع، فالحياة الإنسانية يدخل في نطاقها الواقع وغير الواقع.[2]

وهكذا نرى أن الأحداث في القصة أثر كبير في نجاحها ولاسيما إذا استطاع الكاتب أن يحتفظ في كل مرحلة من مراحل عرضها بعنصر التشويق الذي يعد من أهم وسائل إدارة الأحداث إن لم يكن أهمها جميعا، فهو الذي يثير اهتمام القارئ ويشده من أول القصة إلى أخرها.

---

[1] – عزيزة مريدان، القصة والرواية، المرجع السابق: ص 25.

[2] – م ن: ص 25.

وشرط الجاذبية في تسلسل الأحداث هو أن تندرج في أجزاء الموضوع في القصة فتبدأ ضعيفة ثم تنمو كلها نما العمل وتعقد الحادث حتى ينتهي مع الحل وقد استراح السامع.[1]

وبالتشويق وحده يتمكن المؤلف من جعل أسلوبه نابض بالحياة منسجما مع موضوع القصة بنصه في العاطفية ويهدأ ويرض ويتزن، حتى أن الحبكة في الرواية يستحسن أن تكون مترابطة ومتماسكة في الحدث وهي نوعان: الأول هو الذي يعتمد على تسلسل الأحداث تسلسلا يجذب القارئ ويستولي على عقله وقلبه، أما النوع الثاني من الحبكة فهو الذي يعتمد على الشخصيات وما ينجم عنها من أفعال وما يدور في صدورها من عواطف يجعلها الكاتب محور القصة.[2]

- علاقة الحدث بالسرد:

هما يتحدان ليشكلان ما يعرف بالحكي كما سبق الذكر فهما كل متكامل يشتركان في بناء الحكي، إلا أنه يمكننا أن نميز بينهما من حيث الزمن وطبيعة الأحداث أو الطريقة التي وضعت بها الأحداث من حيث الزمن، هي التي تحدد نوع أو نمط السرد المتبع في الحكي.

فالحدث هو رصد الوقائع التي يفضي تلاحمها وتتابعها إلى تشكيل مادة الحكائية في ذاتها، فمن الصعب الفصل بين الأحداث والسرد كالفصل بين الجسم وروحه، لأن السرد يعتمد في بنيته على الأحداث فهي التي تكونه، لأن الحدث دليل الحركة والسرد لا تتضمنه الحركة التي تقوم بها الشخصيات القصة أو الرواية المحكية وكذلك الطبيعة التي يضيفها السارد على الحدث فقد يجعل السرد الحدث متسعا في الرواية كما يجعله ضعيفا، والأحداث كذلك تتسم بالقوة والضعف

[1] – عزيزة مريدان، القصة والرواية، المرجع السابق: ص 25.

[2] – م ن: ص 37.

حسب دورها في الرواية وحسب سردها أثناء الحكي فقد يتسم الحدث بالغموض والضعف.[1]

- الأحداث في الرواية بحر الصمت:

إن الروائي دائم السعي من أجل الوصول إلى كتابة متميزة، عن كتابات غيره من الأدباء، وذلك باتخاذ شكل جديد من الكتابة، لفتح مجال أوسع أمام عرض الأحداث لأن « قيمة الرواية لا تكمن فيما تعرضه من أحداث بل في الشكل الذي تعرض فيه الأحداث، لأنه ليس المهم أن نعرف كيفية انتظامها وتناسقها وبنيتها...»[2].

وإن الرؤية الحداثية التي حكيت بها البنية السردية في " بحر الصمت" جعلتنا نصنف هذه الرواية الجديدة، كتدميرها للزمن وتشويهها للشخصية وتعتيمها للمكان وتلاعبها باللغة، لأن الرواية الجديدة أسقطت من قاموسها الحبكة المفتولة، والنسيج المحكم المتتابع من أول حدث إلى أخر حدث، والأحداث المعللة، بمعنى أخر لم تعد تهتم بالبناء السردي العضوي.

وفيما يلي سنحاول استخراج ما ذكرناه عن مميزات الرواية الجديدة، وبالتحديد عن رواية " بحر الصمت".

أولا لا بد من دراسة البنية الفنية للرواية وأهم التقنيات التي استعملتها الروائية في بناء رواية " بحر الصمت".

- **التقنية الأولى:** البداية : ابتدأت الرواية بجملة فعلية « أرفع عيني إلى الصورة المعلقة يمين الجدار»[3]، بها بدأ *سي السعيد* السرد متأملا في الصورة المعلقة في الجدار، ليسترجع ذكرياته، كان هذا الحدث في البداية ليعرض لنا قصة حياته، إذ نجد البناء العام

---

[1] - ينظر: عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، منشورات الجزائر، الجزائر، 1993: ص 35.

[2] - الفرابي عبد اللطيف: وشاكر أبو ياسين، العالم الروائي عند غسان كنعاني، الدار البيضاء، ط،،1، 1987: ص 27.

[3] - ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 07.

للرواية اجتماعي، حيث تقع الأحداث بين الواقع المعاش، والماضي المسيطر على ذاكرة الراوي إذ نجده يمزج بين أزمنة مختلفة، فشخصية *سي السعيد* لا تتوافق مع ما مرّ به في حياته، ذلك أن هناك بعض المفارقات القائمة بين الدال والمدلول على أساس هذه التسمية التي أعطتها الكاتبة لهذه الشخصية.

وهكذا انتقلت الكاتبة من الحدث العادي إلى الحدث الشعري أو الخيالي الذي يعتمد الكتابة الغامضة وفق سير غير عادي للأحداث الرواية، وأن المتحكم الأول في هذه الأحداث هو الراوي، وهذا مابين تحكم الروائية في هذه الأحداث والتكلم بلسان البطل، والذي كان أكثر إفرازا للحدث، ذلك أن الشخصية الرئيسية « سي السعيد» هي التي تولت رواية الأحداث من أولها إلى أخرها وتحت تحكم الكاتبة.

كان هذا الحدث في البداية ليعرض لنا سبب هذا الشعور الذي يراوده، وهو الشعور بالذنب وتأنيب الضمير لإهماله لابنته وتقصيره في حقها، وأمنيته أن تسامحه، وهذا ما كان يتخلل المقاطع الروائية من حين إلى أخر، يقول في مطلع الرواية: « أفكر فجأة في ابنتي.. لم تقل شيئا عندما جاءتني البارحة.. نظرت إليها.. يا إلهي.. عيناها قالتا لي كثيرا... عيناها ساحة مفتوحة للمبارزة، للإدانة والقتال، مع أني أحسست بفرح عجيب وأنا أراها تدنو مني، كا كلم...»[1]، ويقول في مقطع آخر من الرواية:« تكفيني عينا ابنتي فيهما أرى وجهي مشوها بالخطايا.. كم أنا إنسان فضيع في عينيها»[2]، وأما في مقطع أخر يخبرنا عن شعوره باللوم ابنته له عندما كان « الرشيد» في المستشفى: « نظرت حولي لأجد ابنتي تركض في بهو المستشفى، تقترب مني، تنظر إلى بغضب كأنها تتهمني بما آل إليه "الرشيد" كأنها تقول لي أنت المسؤول الوحيد على ما جرى»[3]

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 07.

[2] – المصدر نفسه: ص 35.

[3] – المصدر نفسه: ص 94.

ليسرد لنا محاولا هروبا من الواقع لكنه لا يستطيع موصلا لنا كثرة همومه وأوجاعه فيقول: « فجات ارتبكت وهربت من غضبها إلى الصورة المعلقة يمين الجدار، حيث تصدمني حقيقتي الأخرى.. الصورة تدينني، تماما كما تدينني عينا ابنتي.. أهرب إلى النافذة المطلة على الليل، وعلى المدينة الناعسة»[1]

وبهذا فقد وظفت « ياسمينة صالح» شخصيتها الرئيسية « سي السعيد»على أساس أنها شخصية منغلقة على نفسها لا توخي إلا بالندم على ماض حزين.

– **التقنية الثانية:** وتتجلى هذه التنقية في أن السارد اعتمد على السؤال لكي يدخل في أغوار السرد، وأعماق الحدث، فكانت إما أن تنهي به المساق أو تبدأ به مساق سردي آخر، عندما أعطى لنا معلومات عن نفسه ثم طرح السؤال « من أنا بعد كل هذا العمري؟ من أنا بالضبط؟»[2]، ليبدأ حينها في سرد أحوال شخصيته فيقول في المقطع: « أنا لا شيء..أنا لا أحد، غير هذه المسافة من الشعور بالقرف داخل وحدتي، مسافة مكتظة بالمآسي وبالذنوب»[3].

أما طرحه لسؤال ليثير به تساؤلات عدة في نفس القارئ الذي يشعر بالرغبة في اكتشاف أغوار هذه الشخصية، ليبدأ مساقا سرديا، كما يطرح عدة تساؤلات في الرواية والتي يطرحها ليعطي لنا جانبا من أهم الأحداث التي بلورت شخصيته، إذ يتحدث عن الفلاحين بعد موت أبيه في المقطع فيقول: « الفلاحون أخطر من الحرب عندما يستغلون الفرص التمرد على الأرض باسم التغيير، عندما يحاولون عبثا استيعاب ما يجري من أحداث بعقولهم المتحجرة...هكذا كان منطلق الأشياء، وأنا؟ أنا لم أستوعب أيضا غرائز الناس، حتى وهم يخططون للتمرد عليّ، فهل كنت سعيدا بعدم اكتراثي؟».[4]

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 08.

[2] – المصدر نفسه: ص 08.

[3] – المصدر نفسه: ص 08.

[4] – المصدر نفسه: ص 22.

ويتحدث عن عمر فيقول:

« عمر»، يا إلهي!

كيف تجرني نحو الهاوية؟

كيف قضيت العمر أجرّ تاريخك فوق تاريخي؟ كيف لم تتقياك ذاكرتي، مثلما تتقيأ المعدة طعاما فاسدا؟ كيف؟» [1]

ويتساءل في مقطع آخر فيقول:

« في البدء كنت بلا تاريخ.

وفجأة صار التاريخ كله ملكي وحدي...

معقول أن يعيش الإنسان حيادياّ بعد أن يراك؟»[2].

ويتساءل بعد موت ابنه قائلا: « لست هنا متطفلا، أنا أملك حق المعرفة... لماذا يموت ابني؟»[3].

ويقول في مقطع آخر:

« لست هنا متطفلا، أنا أملك حق المعرفة...لماذا يموت ابني؟»[4].

ويقول أيضا: « أكان قدري أن أكون في طريق الموتى، كي أحمل على عاتقي ذاكرتهم ووصيتهم الأخيرة»[5].

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 23.

[2] – المصدر نفسه: ص 49.

[3] – المصدر نفسه: ص 100.

[4] – المصدر نفسه: ص 130.

[5] – المصدر نفسه: ص 135.

– **التقنية الثالثة:** هذه التقنية تكمن في أن السارد يقدم ملاحظات أو معلومات عن شخصية جديدة ليضيء حياته السابقة وذلك بكسر التسلسل الزمني للأحداث معتمداً على عملية الاسترجاع والاستباق، حيث عمد السارد في الرواية إلى إدراج شخصية « قدور» ويتجلى ذلك من خلال المقطع الروائي التالي: ((« قدور»!! يا إلهي، من الصعب أن أتذكره دونما الرغبة في الابتسام...« قدور»! لشد ما التصقت أحداث القرية به، ولشد ما التصق هو بالسخرية في أعلى مرتبها.. كان « قدور» واحد من الذين استفادوا من وجود فرنسا في الجزائر فكانت فرنسا جزءا لا يتجزأ من طموحاته الشخصية، كرجل من الصعب عليه أن يكون ما كان لولا فرنسا... »[1]، ليخبرنا بعد ذلك عن أبوه « حمزة» الذي كان يرى بأنه فرنسي عن قناعة مطلقة، والذي جاء إلى العالم نتيجة اغتصاب أمه من أحد الجنود الفرنسيين، وهناك من يقول أن أكثر من جندي واحد اشترك في الاغتصاب، كل هذا ليمهد لنا كرر قصة أبيه باغتصابه المرأة التي أحبها، ليفاجئنا بنهاية تراجيدية " لحمزة" كما ورد في المقطع: « قالت الحكاية إن " حمزة" عثر عليه مقتولا في إسطبل الأحصنة الذي ملكه سيدة، وبقي موته لغزا لم يقدر على حله أحد...»[2].

ويخبرنا أن الفتاة انتحرت بعد أن أنجبت طفلها، بعدها يحضره الكولونيل « إدجار» ليقوم بتربيته أحد خدامه وسماه «قدور»

كان قدور عمدة القرية وصديقا لوالده، وكان يريد تزويجه ابنته « الزهرة» هكذا عاش اتفاقه ومع والده لكن « سي السعيد» كان يكره قدور، كما كان رافضا لهذه العلاقة.

ثم في سرد تراجعي للرواية يبدأ في سرد قصة حياته والتي قمنا بتقسيمها إلى المراحل التالية:

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 12.

[2] – المصدر نفسه: ص 15.

المرحلة الأولى: عندما كان طفلا صغيرا في القرية مع والده الإقطاعي كما في المقطع الأتي: « وأنا أفتح عيني على عالم موحش ليس فيه غير أب صارم ووحيد...لم أعرف أمي، قيل أنها ماتت وأنا بعد في العام الأول، كنت طفلا يتيما..»[1].

كما يخبرنا عن عمته التي عرفها وهو في الخامسة من العمر، يقول في هذا المقطع: « كانت عمتي في الأربعين عندما رأيتها أول مرة..»[2]، وفي سرد تراجعي يخبرنا أن عمته تحدت والده، وتزوجت من رجل فقير كرهه « سي البشير»، لتعود بعد فترة طويلة من الزمن، تعلق « السعيد» بعمته وقرر العيش معها في العاصمة يقول في هذا المقطع: ((وكانت العاصمة... ما أجمل أيامي فيها، وأنا أكبر تدريجيا على حبها..كان « حي بلكور» من أعرق الشوارع التي صنعتني ثانية، داخل طبية عمتي وحنانها الزائد، وداخل القهوة المرشوشة بماء الزهر، كنت أكبر بإحساس جميل وغامض، طرد عني يتمي القديم...))[3] .

يقول في مقطع آخر: ((كنت رجلا وأنا بعد لم أتجاوز العاشرة من العمر...أتذكر أيامها وأنا أعود إلى القرية في العطل، حيث كنت أتلقى تعليما أراده والدي لي كي أرجع إليه طبيبا يتباهى به أمام الناس..كنت طفلا أيامها، أعود إلى القرية في العطل...))[4]، غير أنه فشل في دراسته كما يتجلى في المقطع: « كان أبي مفجوعا من تلك الحقيقة، التي أعادتني إليه دونما أدنى حلم حققته لأجله، سوى عبارة « تلميذ فاشل» كتبت باللون الأحمر أسفل كشف نقاط آخر سنة الدراسية قضيتها في العاصمة...»[5].

ثم فاجئنا الراوي بموت عمته ليصبح يتيما من جديد يقول في هذا المقطع:« ثم ماتت عمتي فجأة...لم تكن تعاني من شيء، لكنها ماتت...لأصبح يتيما جدا...أعترف أنني لم

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 56.

[2] – المصدر نفسه: ص 57.

[3] – المصدر نفسه: ص 57.

[4] – المصدر نفسه: ص 11.

[5] – المصدر نفسه: ص 17.

أبك في حياتي مثلما بكيت عليها...كانت عمتي آخر ما يربطني بالعاصمة التي غادرتها حزينا ويتيما وخائبا جدا»[1]، كما مات والده أيضا بعدما رفض رأيته ليبقى « السعيد»وحيد، إذ يقول في هذا المقطع: ((أتذكر هؤلاء الناس الذين قدموا إلى البيت منذ أن علموا أو أحسوا أن والدي لن لن تشرق عليه شمس أخرى...فهل كان عليّ أن أصدق بعد كل ذلك أن هؤلاء المعزين الفقراء مفجعين لمرضه أو موته؟!))

– **المرحلة الثانية:** لما كلف «بلقاسم» بإدارة شؤون الأرض لكي يتمكن من السيطرة على الفلاحين كما يقول في هذا المقطع: ((كان « بلقاسم» بالنسبة لي أشبه بفزاعة مخيفة الشكل توضع وسط حقل مشاعب...فكان الفلاحون، دون استثناء، يكرهون شكله، وعينيه، وصوته، وكنت أشغل كرههم الشديد له لأتحكم فيه، وفيهم، على حد سواء...))[2]، وصداقته للمعلم «عمر» التي كلفته الكثير كما يتجلى في المقطع التالي: ((كنت مجبرا على إعادة النظام إلى أفكاري كي لا أقع في فخ المعلم...جاء« عمر» مقتحما زمني الرتيب دونما اعتذار مسبق على كل الانكسارات التي جاء يثيرها في حياتي لم أفهم أبدا لماذا يختارني أنا بالذات؟ أنا دون سائر الناس؟ أتراه القدر الذي رماه في طريقي؟ القدر الذي اختاره ليكون سجني ونهايتي، وانكساري المطلق..))[3]، ويقول في مقطع آخر: ((في البدء، كان هناك شخصا يدعى « عمر» في نفس سني تقريبا لكنه كان يكبرني قناعة، وكان يكفي دخوله في حياتي كي أكتشف الحقيقة التي تجاهلتها طويلا عن وعي أو دونه،الحقيقة التي صلبتني أمام الجدار.. قبل «عمر» كنت رجلا عاديا وبعده أصبحت مناضلا...))[4]، ثم ليحدث ما لم يكن متوقع وهو مقتل العمدة « قدورة» الذي أدهش « سي السعيد» رغم توقعه لهذه النهاية له، والغريب في الأمر هو أن « بلقاسم» هو الذي قتله، بالإضافة إلى وقوعه في "حب"

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 58.

[2]– المصدر نفسه: ص 20.

[3] – المصدر نفسه: ص 22.

[4] – المصدر نفسه: ص 75.

«جميلة» التي كانت أخت المعلم « عمر» يقول في هذا المقطع: ((يا إلهي، ماذا جرى وقتها وأنا أقف قبالتك، بقلب يخفق بين ضلوعي مجنونا حد الموت سمعت طنينا غريبا في أذني فسقط مني الكلام...))[1]، ويقول في مقطع آخر: ((فقبلك كنت رجلا وبعدك صرت مجنونا...حتى الوطن اكتشفته بك وفيك...وجدتني محشورا في الدفاع عنه...))[2].

المرحلة الثالثة: إلزام القدر له الالتحاق بصفوف الثوار إذ يقول في هذا المقطع: ((أنا لم أكن من هذا، كنت رجلا قادته الأحداث إلى هنا...))[3]، ثم لقائه مع « بلقاسم» يقول في هذا المقطع: ((كانت المفاجأة كبيرة إلى درجة لم أستطع التلفظ بكلمة واحدة.. القدر الساخر! من كان ليصدق أن « بلقاسم» و«سي السعيد» سيجلسان هكذا ويتحدثان كأصدقاء حميمين...))[4]، ولقائه ب « الرشيد» ومصادقته له ليكتشف أن قلبيهما خفق للمرأة ذاتها يقول في هذا المقطع: ((أيعقل أن يتقاسم رجل مثله حرارة العشق والشوق مع رجل مثلي؟ لم يكن ساعتها« الرشيد» قائد كتيبة عسكرية، ولم أكن حارسا تافها في الكتيبة، كنا رجلين في هدنة الحلم...))[5]، ويقول في مقطع آخر: ((ثم، بابتسامته المشرقة، وبعينيه الفرحتين مدّ نحوي بالصورة، وهمس بصوت عذب وصادق:

– هذه صورة حبيبتي...« جميلة» التي تنتظرني حاملا النصر إليها، كي نتزوج.. بعينين تائهتين في هالة مم الضباب نظرت إلى الصورة فرأيتك أنت.. كنت أفزع من ذاتي أتحول إلى مومياء خرافية...))[6]، ويخبرنا عن مغامراته بعد التحاقه بصفوف الثوار إذ يقول في هذا المقطع: ((كنت أعي ساعتها إنني سأشارك، ليس اختيارا، بل لان العملية تحتاج

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص50.

[2] – المصدر نفسه: ص 75.

[3] – المصدر نفسه: ص93.

[4] – المصدر نفسه: ص83.

[5] – المصدر نفسه: ص91.

[6] – المصدر نفسه: ص106.

إلى أذرعنا جميعا...))[1]، ويقول في مقطع أخر: ((كل شيء وقع أمام عيني فجأة...كأني أشاهد فيلما سينمائي بالسرعة الجنونية.. بين أول طلقة رصاص وصيحة الله اكبر...))[2]، ويعدها موت « الرشيد» الذي كلفه بإيصال أمانة إلى حبيبته والتي كانت عبارة عن رسائلها ومذكراته ملطخة بدمائه يقول في هذا المقطع: ((كان « الرشيد» على حافة الموت، بيده صورتك، يتأملها للمرة الأخيرة وكنت على وشك البكاء...وضع الصورة في يدي وهمس بصعوبة:

– ضع هذه مع بقية أشيائي، أوصيك أن تحملها إلى ...العاصمة إن...

كنت ألتقط كلامه بصعوبة... لم يكن يتكلم كان يهمس إلى درجة خيل إلى فيها أن صوته يخرج من ثقوب جراحه المثخنة بالدم..

التقطت العنوان وحفظته عن ظهر قلب...شدني من يدي مرة ثانية وهو يضغط عليها، قال:

– عدني أنك ستحمل الأمانة...

ووعدته...ابتسم...كان صوته يتلاشى وهو يردد الشهادة، ثم يسكت...إلى الأبد...))[3]

المرحلة الرابعة: تتمثل في عودته إلى العاصمة يقول في هذا المقطع: ((التحقنا بالعاصمة...كنا أربعة، وكنت أنا القائد...لشد ما كنت سعيدا هذه المرة، وأنا أستعيد أبهة الماضي الذي جعلني سيدا على الفلاحين البسطاء...لكن الرجال الذين رافقوني لم يكونوا فلاحين ولا بسطاء...كانوا مقاتلين...))[4]، ثم قصد منزل « جميلة» لإيصال الأمانة ليلتقي بها بعد فترة طويلة يقول في هذا المقطع: ((رأيتك خلف الباب...يا إلهي، كنت على وشك

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص107.

[2] – المصدر نفسه: ص 110.

[3] – المصدر نفسه: ص 113.

[4] – المصدر نفسه: ص 117.

أن أدفع الباب وأدخل إليك.. كنت أكاد أن أجهش بالبكاء وأنت تنظرين إلى باستغراب....التقينا.... »[1].ويقول في مقطع آخر: ((لو لم أكن مجنونا، لما قطعت العمر مشيا على الزجاج لأجل لحظة ألتقيك فيها...أجل...جنون هو دربي إليك، وأنت تنتظرين رجلا اختار الشهادة، فأخلف موعده معك، ولم يأت، فجئت أنا...« الحب حالة انقلاب» قالها « طاغور» وحبي قلب بالرغم من فضولي...))[2]، ويخبرها عن شدة حزن « جميلة» عندما علمت بموت « الرشيد» كما يتجلى في المقطع التالي: ((كنت مشدودا إلى حزنك الذي كان يجرحني.. ناولتك الكيس، فأمسكته بأنامل ترتعد من الذكرى...ثم فجأة...انفجرت باكية ...))[3]، ثم كان الاستقلال يقول في هذا المقطع: ((ثم كان الاستقلال...

الاستقلال الذي أنبت الوطن سنابل جديدة في حقول لا تهاب من الموت...))[4]، ويقول في مقطع أخر: ((كنت أصبح ملء حنجرتي « تحيا الجزائر» التي أوجدتك في عالم امرأة كالفرج...))[5]، كما تقدم « سي السعيد» الخطبة جميلة من أخيها « عمر» يقول في هذا المقطع: « كانت أسابيع النصر الأولى حافزا جيدا كي أتقدم من أخيك وأطليك منه...فتقدمت...»[6]، لكنها رفضت حيث يقول: ((قال أخيرا:

– لقد نقلت طلبك حرفيا إلى صاحبة الشأن، ويؤسفني أن أبلغك برفضها...أنا أسف ...))[7]،

ثم بعد ذلك دخل « سي سعيد» المستشفى يقول في هذا المقطع: ((كنت أدخل رويدا في حالة الغيبوبة التي أطاحتني في الفراش، ثم أدخلتني إلى المستشفى جثة بلا روح...))[8]،

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 118.

[2] – المصدر نفسه: ص 119.

[3] – المصدر نفسه: ص221.

[4] – المصدر نفسه: ص 222.

[5] – المصدر نفسه: ص 123.

[6] – المصدر نفسه: ص 126.

[7] – المصدر نفسه: ص 127.

[8] – المصدر نفسه: ص 128.

بالحزب عاملا مهما بالنسبة لي، أعطاني مزايا رجل محترم، وأكثر في ذلك، مناضل صعب..الأولى التي وجدت نفسي فيها مطالبا بالتمييز داخل الحزب..))[1]، وقد استقال «عمر» من الحزب يقول في هذا المقطع: ((كان «عمر» قد استقال من المكتب السياسي واكتفى بالكتابة...))[2]، ليدخل «عمر» السجن وتتهم «جميلة» «سي السعيد» بأنه هو من أدخل أخاها إلى السجن، ليقوم بوعدها بإخراجه يقول في هذا المقطع: ((ووفيت بوعدي....بعد أسبوع خرج «عمر»، وكنت أريد أن أتي إليك، وأصفع وجهك كي أسترد كرامتي المجروحة...))[3]، مرض عمر ودخل إلى المستشفى بقول في هذا المقطع: ((هزمني هزمني موتك يا « عمر» تماما مثلما هزمتني حياتك...))[4].

– المرحلة الخامسة: تقدم « سي السعيد» لخطبة « جميلة» مرة أخرى وافقت وتزوجا يقول في هذا المقطع: ((ومر عام على وفاة «عمر»...تقدمت إليك من جديد طالبا يدك...وتزوجنا..))[5] ليخبرنا عن ميلاد ابنته وابنه يقول في هذا المقطع: ((كانت ابنتي قبلتنا الوحيدة...كنت سعيدا لمجرد أنك تشاركني الانتماء إليها، كنت أيا لطفلة خرجت منك...)) ويقول في مقطع أخر: ((ثم جاء الولد بعد عام فقط))[6].

أرادت « جميلة» أن تكون هي من يقوم بتسمية الولد لتفاجئه برغبتها في أن تسمية «الرشيد» وماتت إذ يقول في المقطع: ((فاجأنني صوتك خافتا ومتعبا: « الرشيد» أمانة في عنقك!...مساء اليوم نفسه، ماتت جميلة...جاءني الخبر كالصاعقة...كنت لحظتها أعي تماما أنني مت معها إلى الأبد...))[7]، ليخبرنا عن إهماله لإبنه «الرشيد» لأنه كان يحكي

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 129.

[2] – المصدر نفسه: ص 130.

[3] – المصدر نفسه: ص 130.

[4] – المصدر نفسه: ص 130.

[5] – المصدر نفسه: ص136.

[6] – المصدر نفسه: ص 137.

[7] – المصدر نفسه: ص140.

جراحه القديمة فيقول: ((كان ابني ضحية من خطايا الأخرين...تساءلت هل كانت ستتغير علاقتي به لو لم يكن اسمه «الرشيد»؟))[1]، فشل «الرشيد» في الدراسة، أما أخته فقد تخرجت من الجامعة من كلية الفنون الجميلة متحديتا بذلك والدها الذي أرادها أن تدرس الطب، ليخبرنا بعدها متحسرا عن موت ابنه وإهماله له: ((كنت أتفاده خوفا من الحقيقة الموجعة التي كانت تبعث جراحي القديمة على شكل مواجهة تدين جبيني، وخطاي...))[2]، ليكشف أنه مدمن مخدرات بعدما دخل المستشفى يقول في هذا المقطع: ((– قال لي أكبر الأطباء يحاول مواساتي قبل الأوان:

– يجب أن أخبرك أن ابنك « الرشيد» تناول جرعة كبيرة من المخدر، وأن التحليلات التي قمنا بها أثبتت أن ابنك مدمن...))[3]. ويقول في مقطع آخر: ((لكن، ابني مات..

مات « الرشيد» مرتين وفي كلتيهما كنت غائبا داخل وجودي...)).[4]

وفي الأخير يخبرنا أنه يريد العودة إلى قرية « براناس» برفقة ابنته الوحيدة فيقول: ((سأسافر غدا إلى « براناس » هل ستأتين معي؟)).[5]

التقنية الرابعة: وفي هذه الحالة نجد السارد يلمح إلى الشخصية أو موقف أو حادثة دون أن يصرح مباشرة بأنها ستكون مستقبلا ذا أثر أو أنها ستغير مجرى الأحداث، وهذا ما تجلى في بعض المقاطع، حين يسرد « سي السعيد» أحداث حياته: ((كنت رجلا وأنا بعد لم أتجاوز العاشرة من العمر.. أتذكر جيدا أيامها وأنا أعود إلى القرية قادما من العاصمة، حيث كنت أتلقى تعليما أراده والدي لي كي أرجع إليه طبيبا يتباهى به أمام الناس...))[6].

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص142.

[2] – المصدر نفسه: ص 96.

[3] – المصدر نفسه:: ص 97.

[4] – المصدر نفسه: ص95.

[5] – المصدر نفسه: ص156.

[6] – المصدر نفسه: ص 11.

ويقول في مقطع آخر: ((كانت سنة 1960م سنة النكسات في حياتي، بينما كانت سنة الزحف النضالي الكاسح لبلوغ حلم الثوار في الحرية والنصر....))[1].

ويقول: ((كنت رقما وسط مجموعة مهولة من الأرقام التي صنعت الثورة...لم أشعر قط بالحماس، بل كنت أكاد لا أخفي قرفي من الحرب كلها، لكني في ذات الوقت أقنع نفسي أن ثورتي خاصة جدا ومعركتي لها علاقة بلقلبي، بأحلامي الكثيرة...))[2] .

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص103.

[2]– المصدر السابق: ص 68.

المبحث الثاني: المكان والزمان

- المفهوم اللغوي للزمن:

جاء في لسان العرب: « أن الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم الزمن، والزمان العصر، الجمع أزمن وأزمان وأزمنة، وزمن زامن: شديد وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزمن والزمنة وأزمن بالمكان أقام به زمانا، وعامله مزامنة وزمانا من الزمن»[1].

أما في معجم مقاييس اللغة فقد ورد تعريفه كالآتي: زمن، الزاء، الميم والنون أصل واحد، يدل على وقت من الوقت ومن ذلك الزمان، وهو الحين قليله وكثيره، يقال زمان، زمن والجمع أزمان وأزمنة[2].

ومن خلال هاذين التعريفين السابقين، يتضح لنا مدى تعدد الألفاظ الدالة على الزمن، ولعل ذلك ما دفع بعض اللغويين إلى القول، بضرورة الفصل والتفرقة بين لفظي " زمن" و "زمان" إذ يقترح الدكتور« تمام حسين» لفظ الزمان للدلالة على الزمن الفلسفي بينما يطلق مصطلح "الزمن " للدلالة على " الزمن" اللغوي[3].

إن التعريفات اللغوية السابقة الذكر، تؤكد تساوي المصطلحين، زمن، زمان، في الدلالة والاستعمال.

وقد اهتم الفكر العربي بفكر الزمن اهتماما كبيرا، فكان من نتيجة ذلك أن عقدت له الكثير من الألفاظ، إذ تعددت في اللغة الألفاظ الدالة على الزمن، فهو الزمن، والزمان، والدهر، والحين، والوقت، والأمر، الأزل،والسرمد وغيرها من الألفاظ الدالة عليه في مختلف

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، م–13، المرجع السابق: ص 60.

[2] – أبو الحسين أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، م3، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، 1991: ص 15.

[3] – كمال رشيد، الزمن النحوي في اللغة العربية، دار عالم الثقافة، عمان، د،ط، 2008: ص 14.

مظاهره وأشكاله، ولأن الزمن في رأي جل الباحثين، فكرة فلسفية أساسا ستكون محطتنا القادمة محاولة رصد أهم ما قدمته الفلسفة من تنظيرات حول الزمن[1].

كما انصبت معظم اهتمامات الفلاسفة في مناقشاتهم لا شكلية الزمن، حول ثنائيات مختلفة متعلقة، بالكون والحياة والإنسان، الوجود والعدم، الميلاد والموت، الثبات والحركة، الحضور والغياب، الزوال والديمومة.[2]

- تعريف الاصطلاحي:

تعددت رأي المفكرين للزمن الروائي، فكانت الانطلاقية الفعلية مع الشكلانين الروس الذين توصلوا بأن القيمة في العمل السردي لا تكمن في طبيعته الأحداث بقدر ما تكمن في طبيعة العلاقات التي تربط بين تلك الأحداث وتوحد أجزاءها[3]، كما ميز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فالمتن الحكائي هو مجموعة الأحداث تبعا لتسلسل الزمني منطقي بينما المبنى الحكائي هو الأحداث نفسها لكن ليست بذلت الترتيب بل تتبع نظام العمل الأدبي وما تمليه عملية البناء الروائي[4].

إذ يعد الزمن ذلك البعد الرابع بحسب تعبير الفيزيائيين، أحد أهم المقولات التي شغلت فكر الإنسان منذ عصور عديدة، ويعود السبب في ذلك إلى أن الإنسان في حقيقته كائن زماني، وأن الزمن جزء من وجوده وأفعاله[5].

وقد أدى اهتمام الفلاسفة، وغيرهم من الأدباء والعلماء بمسألة الزمن والسعي وراء تقصي ماهيته، ووضع مفاهيمه، واختلاف دلالاته، اختلاف الحقول الفكرية التي تتبناه وهو

---

[1] – كمال رشيد، الزمن النحوي في اللغة العربية، مرجع السابق: ص 12.

[2] – مها حسن القصرواي، بناء الزمن في الرواية العربية: ص

[3] – صالح ولعة، البناء والدلالة في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة دكتوراه "مخطوط" جامعة باجي مختار، عنابة، 2001– 2002: ص 21.

[4] – م ن: ص 45.

[5] – م ن: ص 08.

ما عبر عنه « سعيد يقطين» بقوله: إن مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناول أدواته التي يضعوها في حقله الفكري والنظري[1].

تقول الباحثة « مها حسن القصراوي»: قمت بدراسة الزمن الروائي في مجموعة مختلفة من النصوص الروائية، لتلمس تشكل بناء الزمن، إذ يمكن تحديده في ثلاثة أشكال أساسية:

1 – البناء التتابعي للزمن.

2 – البناء التداخلي الجدلي.

3– البناء المتشظي للزمن.[2]

– الزمن الحكائي:

إن الزمن عنصر أساسي في مقاربة تقنيات السرد، بل الزمن في السرديات هو الذي يشير على فعاليات متعددة في الرواية، ويؤثر الزمن على دلالات السرد، أهمية الزمن تتجلى في أننا نقسم الزمن إلى زمنين في الرواية، وعندئذ يمكننا التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب، فنجد أن زمن القصة يحتوي على مراحل متتابعة منطقيا على الشكل الأتي:

أ ←ب ←ج ← د

في حين زمن الخطاب أو السرد لا يتقيد بهذا التسلسل المنطقي على النحو الأتي:

ج ←د ←ب← أ

وهذا ما يسميه الدارسون بمفارقة زمن السرد مع زمن القصة.

« زمن القصة، أي زمن تجليها في لحظة حديثة واقعية محددة، والأحداث حين تكونها، في حين زمن السرد هو الزمن المتخيل، الكامن في بنية القصة السردية»[3].

---

[1] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1989: ص 61.

[2] – مها حسن القصراوي، بناء الزمن في الرواية العربية: ص 64.

[3] – عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف: ص 14.

فالزمن في القصة يعني الزمن الذي وقعت فيه الأحداث، حتى لو لم تكن وقعت فعليا. لكن الرواية تروي أحداثا يفترض أنها وقعت، بل وقعت روائيا على الأقل، أما زمن الخطاب فهو زمن الروائي في تعالقه مع الزمن الأول دون تكسير وتقديم وتأخير وحذف، وغير ذلك من محددات زمن السرد....[1]، أما الزمن في الرواية الدرامية فهو زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خاليا، وهكذا ينتج عن تعدد موضوعات الرواية، حسب « موير»، تعدد مواكب في مظاهر اشتغال الزمن واختلاف في الأدوار البنيوية التي ينهض بها في السرد[2]، هناك حركتين أساسيتين للسرد الروائي من منظور تعامله مع الزمن تمثل كل منها اختيارا يقوم به الكاتب لحل المشاكل التي يطرحها عليه الزمن السردي.

1 – الحركة الأولى: وتتصل بموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في النص ونسبق ترتيب الأحداث في القصة، فالأصل في المتواليات الحكائية أنها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة سيرا حثيثا نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب.

2 – الحركة الأساسية الثانية: فترتبط بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها وتشتمل على مظهرين رئيسين: المظهر الأول: ويقضي باستعمال صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى ونموذجه هو السرد التلخيصي، وأما المظهر الثاني: فيمثل الحالة المقابلة حيث يجري تعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد مما يجعل مجرى الأحداث يتخذ وتيرة بطيئة وذلك بواسطة الحوارية[3].

– جمالية الزمن: أن عنصر الزمن من أهم العناصر المكونة لأي نص روائي إذ أننا لا نجد أي نص خالي منه كونه هو الذي يضبط الأحداث ويسيره الأفعال ويرى « أفلاطون» أن الزمن هو المرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق وباعتبار الزمن هو عنصر

[1] – حميد الحميداني، بنية النص السردي: ص 76.

[2] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية: ص 108.

[3] – م ن: ص 119.

في بلورة الحدث الروائي فهو الذي يبني عليه النص الروائي انه من نتاج المبدع، فالزمن مظهر نفسي وهو محسوس، لا نستطيع إدراكه إلا من خلال التغيرات الفيزيولوجية التي تلحق بالإنسان مع مرور الأيام[1].

- أنواع الزمن الفنية:

أ – الزمن الداخلي النفسي: هناك نوعين من الزمن: أحدهما داخلي والأخر خارجي والزمن النفسي نوعين:

فالأول: هو ذلك الزمن الكامن داخل النص وكل ما يحمله من الناحية الجمالية والبنائية والشكلية وهو ما يتعلق بالروائي وحده.

والثاني: فهو زمن الخطاب " القراءة" وما ينتج عنه انفعالات، ويكمن هذا الزمن داخل شخصيات العمل الروائي.

ب– الزمن الخارجي الواقعي:

هو الزمن الذي يرتبط بالأحداث ومدى تفاعله مع المحيط وكذلك هو تمازج بين زمن القراءة والكتابة مع زمن وهذا الزمن هو الذي يتكون داخله النص الروائي، فزمن الرواية ما هو إلا إعادة صياغة الواقع.

ج– الزمن داخل النص الروائي: هناك زمنيين: زمن الكتابة "الحكاية"، زمن القراءة "السرد"، فزمن الحكاية هو الفترة التي يستغرقها أحداث العمل القصصي حقيقة أو تخيلا، أما زمن السرد هو الوقت اللازم لقراءة العمل الروائي وهو من الركائز التي يبين عليها النص الروائي بغية الإبانة عن علاقة الإنسان والأحداث.[2]

[1] – سعيد يقطين، القراءة والتجربة، المركز الثقافي، بيروت، د،ط، 1989: ص 261.

[2] – ناهضة ستار، بنية القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د،ط، 2003: ص 201.

– دور الزمن في النص الروائي:

يرتبط الزمن ارتباطا وثيق بأحداث الرواية، هذا الأخير يخلق تدخلا بين أزمنة فزمان ظاهرة أخرى ترتبط بالمكان حيث لا يمنك الفصل بينهما إلا إجرائيا، وأنه لا يمكن الفصل بينه وبين أي عمل روائي لأنه هو الذي يحدد الفترة التي كتبت فيها، إن "الزمن" هذا الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي أثارنا حيثما وضعنا الخطى بل حيثما استقرت بنا النوى، بل حيثما نكون وتحت أي شكل، وعبر أي حال نلبسها، الزمن كأنه وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء أخر، فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلا ونهارا[1].

انه ظاهرة مرتبطة بالإنسان ارتباطا وثيقا، لما لها من دور تحديد تاريخ الإنسان وكل الكائنات الأخرى، إن الزمن الأدبي هو غير الزمن الفلسفي، أو النحوي، فهو زمن متسلط، متولج في أشد الأشياء صلابة، ومتحكم في أبعد الأمور، والذي يظاهره على هذه الحركة التأثيرية والتأثيرية معا قابليته للتعامل مع السياق الزمني الذي يمكنه من الاحتكام إلى التأويل في تحليل النص[2].

زمن الحكاية: ومعنى أن تكون الرواية تتماشى والزمن العادي لأحداث "فزمن الحكاية منطقي رياضي يسير فيه الزمن على وفق الترتيب الميقاتي لأحداث، فكما لا يكون البطل في مكانين في وقت واحد، وبنفس الشيء لا يمكن أن يسرد عددا من الأحداث في وقت واحد إلا في فنية السرد الروائي الحديث، وزمن الحكاية هو زمن تاريخي واقعي كالزمن في الجملة النحوية...أيضا في زمن الحكاية لا يجوز القفز على الحدود الزمنية المنطقية الأشياء[3].

---

[1] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المرجع السابق: ص 199.

[2] – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق: ص 228.

[3] – ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي: ص 202.

الاستغراق الزمني: لم نجد مقابلا دقيقا لمصطلح« la durée» يكون محملا بالمعنى المطابق لما يقصد به بالذات في مجال الحكي سوى هذا التركيب " الاستغراق الزمني" لأن الأمر تعلق في الواقع بالتفاوت النسبي الذي يصعب قياسه، بين زمن القصة وزمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أولا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب، أي أنه لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني[1].

- المفارقات الزمنية:

هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث، أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وهي عبارة عن انحراف عن تعاقب الزمني الطبيعي إلى تداخل يحدثه الروائي ضمن حركة السرد، سواء إلى الأمام من خلال الاستباق أو إلى الخلف من خلال الاسترجاع.

1 – **الاسترجاع:** يروي للقارئ فيما بعد، ما وقع من قبل، يمثل وعي بالماضي، وتقييما لمرحلة قديمة في ضوء الحاضر السردي، وهو نوعان: خارجي وداخلي.

أ – **الاسترجاع الخارجي:** ويتم فيه استعادة الأحداث والوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء السرد.

ب – **الاسترجاع الداخلي:** وهو قائم على استعادة أحداث ماضية، ولكنها لاحقة لزمن بدء السرد، وتقع في محيطه[2].

[1] – حميد الحمداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي: ص 76.

[2] – ينظر: أحمد العدواني، بداية النص الروائي، مقاربة الآليات تشكل الدلالة، المركز الثقافي، بيروت، ط،1، 2001: ص 203.

2 – **الاستباق:** يكون عندما يعنى السرد مسبقا عما سيحدث قبل وقوعه، وهو أشد ارتباطا بالبداية، باعتباره تجاوزا زمنيا للنقطة التي يقع فيها السرد، حيث تكون هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه اللحظة حمل القراء على توقع حادث ما، والتكهن بمستقبل هذه الشخصيات ، وهو نوعان أيضا: تمهيدي وإعلاني.

أ – **استباق تمهيدي:** ويتمثل في إيحاءات أولية لما هو محتمل،أو متوقع الحدوث.

ب – **استباق إعلاني:** يخبر عما سيشهده السرد مستقبلا، بشكل مباشر وصريح والفرق بينهما أن الأول ضمني والثاني صريح[1].

وهو أقل حضور في الأعمال الروائية التقليدية من الاسترجاع.

– **الزمن في رواية: " بحر الصمت"**

الرواية عبارة عن رصد للواقع الجزائري في مرحلة من أهم المراحل الحساسة في تاريخ الجزائر، وهي فترة الاحتلال الفرنسي الذي دمر الجزائر بشكل كبير صدرت الرواية " بحر الصمت" لياسمينة صالح عام 2002 في أول طبعة لها عن دار الآداب للنشر والتوزيع.

الأزمنة التي وردت في الرواية:

– **مجازر شهر أوت سنة 1957:** ذلك التاريخ المروع الذي بقي راسخا في ذاكرة « سي السعيد»، حينما تحدث عن الصائفة الساخنة التي حدثت في شهر أوت، فكلامه يحتوى كثير من الوصف، حيث كان يصف الأجواء التي سادت بعد هذه المجازر، مثل: أفكر في رائحة البارود التي كانت تزكم الأنوف، بينما الناس يتظاهرون باللاشيء...فيبدو الهدوء مريبا، مخيفا، أشبه بذاك الذي يسبق العاصفة،....الحكايات تغزل ثوب القرية بالحرب وبطولة الثوار الذين كانوا بالأمس فقط، رجالا عاديين، فصاروا أبطالا بمجرد حملهم السلاح"

[1] – ينظر: أحمد العدواني، بداية النص الروائي،المرجع السابق: ص206 .

كما يحوي نوعا من الاسترجاع: لقوله: كان الهواء بارودا، والكلام، وكل ما كان يضع يوميات القرية[1]، فهنا يسترجع يوميات القرية أثناء الحرب وبالضبط بعد مجازر أوت 1957.

– **أحداث شهر ماي:** ذلك الشهر الذي شهد أحداثا مكتظة و أسماء وشهداء يحمل ذكريات خالدة شاهدتها عدة مدن على مستوى الوطن الجزائري لقوله: "ماي" الربيع الموشح بأحلام الطبيعة المغمسة في فسيفساء الألوان، هو نفسه "ماي" الذي تحمل ذاكرته على عاتقها أحزان شعب كامل ...ذاكرة وطن تشهد أن "قالمة"، "خراطة"، " سطيف"، ليست مجرد مدن بقدر ما هي عنقوان عشق حميم على ضفة بحر تسكنه حورية خالدة...لشد ما كان مثيرا ذلك الشهر كان يأتي متأبطا حقيبته التاريخية المكتظة بالأحداث، وبالأسماء والشهداء، ولم يكن متمكنا تجاهله بعدئذ، مثلما لم يكن ممكنا الحيا إزاءه[2].

كما أن هذا الكلام فيه تكرار كلمة "ماي" لقوله: « كان ماي منعشا، بالرغم من الحرب...كان ماي منعشا ودافئا» وهذا التكرار يدل على شدة تعلق « سي السعيد» به ويمثل له عنصرا أساسيا في حياته وذاكرته فبالرغم من تفاعلات الناس مع الثورة وانضمام أغلبهم إليها إلا أن هذا الشهر كان يمثل الحياة الحميمية « لسعيد» في قوله: « أنت، يا حكاية غزلها شهر ماي بلون الورد والجنون الجميل النابض بالحريق والوجع، لا...لا أشعر بالندم قط وأنا أستعيد تفاصيل أشيائي الحميمية يا لتلك الليلة التي قادتني إلى بيتك...إليك».[3]

كما يحوي زمن الماضي لقوله في البدء " كنت بلا تاريخ " وزمن الحاضر قوله " وفجأة صار التاريخ كله ملكي وحدي..."[4] .

– **ليلة ديسمبر:** شهر الرعب والترقب تشهد حرب جديدة فيها تحددت مصير « سي السعيد» دون إرادته والتحاقه بجبهة التحرير مجبرا وليس مخيرا وكانت بدايتها في إقامة "

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص25.

[2] – المصدر نفسه: ص 49.

[3] – المصدر نفسه: ص 39.

[4] – المصدر نفسه: ص 39.

العربي" عنده وقبل أن تنتهي إقامته داهمهم الجنود لقوله:« في ليلة من ليالي ديسمبر... بعد شهر من الرعب والترقب جاءني الرجل الطويل والنحيف، كان قلقا ومنفعلا وهو يقول لي دونما مقدمات نضالية: إقامة "العربي" في بيتك ستنتهي الليلة، وقبل أن تنتهي الليلة، داهمنا الجنود!»[1]، حيث اكتشف « سي السعيد» أنه مجبر على فعل أشياء لم يخترها قطعا وكان الخوف يحيط به من كل جانب عندما سمع أول طلقة رصاص من رشاش التي رفضها جملة وتفصيلا، لقوله: « كنت خائفا جدا وأنا أركض مع الرجال نحو اللاشيء..كانت أول طلقة رصاص من رشاش ترمز إلى نهاية رفضتها جملة وتفصيلا...صاح الرجل الذي وجد نفسه محاصرا عندي " لقد باعونا" وشدني بقوة وأخرجني من الباب الخلفي...»[2].

– **سنة 1960:** قبل سنة هذه مضى عامان من التحاق « سي السعيد» بالثوار ليصبح مشاركا ضمن كتيبة يقودها رجل يدعى« الرشيد» لقوله: « عامان تعلمت خلالها معنى البقاء على الهامش... كان الجبل قاعدة مقدسة ينطلق منها الثوار باتجاه الشهادة تمنحهم شرفا أسمى من البطولة»[3]، « كانت سنة 1960 سنة النكسات في حياتي، بينما كانت سنة الزحف النضالي الكاسح لبلوغ حلم الثوار في الحرية والنصر....»[4].

– **مفاوضات 1961:** التي شاهدتها السياسة الجزائرية حيث كان الوطن على أبواب الفرح والاستقلال لقوله: « عام 1961 أين يبدوا الوطن جاهزا للفرح الجميل...كانت الحرب في هدنة ما، فاسحة المجال الحرب أخرى أشد ضراوة تصنعها السياسة، كنت أشعر بالرضى وأنا أبدوا حيا على الرغم من كل شيء...كنت حيا داخل حاجتي إلى الحياة نفسها...»[5].

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 76.

[2] – المصدر نفسه : ص 77.

[3] – المصدر نفسه: ص 85.

[4] – المصدر نفسه: ص 104.

[5] – المصدر نفسه: ص 116.

– **أعوام الأولى بعد الاستقلال:** دخل فيها « سي السعيد » الحزب الذي استفاد منه وأعطى له عدة مزايا، فالذين عاشوا الحرب على كراسي الثورة، وقفوا بالمطالبة بالحق الشرعي في امتلاك شيء من مزايا الاستقلال، عند قوله:« كنت المستفيد الأول في كل الأحوال، كانت ترقياتي داخل الحزب جزءا من التعويض بالنسبة لي....»[1].

كما وضعت الكاتبة زمن المساء والصباح واليوم والنهار، والليل، وأسابيع...لقوله: « في تلك الأمسية الكئيبة، جاء "قدور" على غير موعد...كان قلقا هو الأخر....»[2].

« تلك الليلة، والقائد يهز برنوسه في رقصة لا يجيدها سواه، والمعلم بجوازي»

« ذهبت إلى بيته بعد الثامنة مساء، ووجدت نفسي أتسلل حريصا كي لا يراني أحد، كنت أبدو كلص إلى قدر ما، ولم أكن أدري ساعتها أنني أهرب إلى قدري المقدس...».[3]

« أنهض من مكاني، وأنظر حولي...الغرفة خالية من الدفء والليل يأبى الجلاء....

أنظر إلى ساعة الجدار...الرابعة صباحا...أجر شيخوختي باتجاه الباب.....

أفتحه....يصفعني هواء بارد، فأكاد أجهش بالبكاء....أيعقل أن يكون العقاب بهذا الشكل؟»[4].

« كان الزمن يتسرب من بين يدي كما تتسرب الرمال من ثقوب كيس قديم، وكنت أزداد تشبث بك كي لا أموت بطلا مسرحيا في معارك الآخرين....»[5].

ويتحدث هنا عن تعلقه بمحبوبته « جميلة»، كما أنه استبق الأحداث لموت ابنه «الرشيد» عندما قال: « في الثانية صباحا مات ابني...»[6].

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 129.

[2] – المصدر نفسه: ص 26.

[3] – المصدر نفسه : ص 50.

[4] – المصدر نفسه: ص 84.

[5] – المصدر نفسه: ص 93.

[6] – المصدر نفسه: ص 99.

ثم ذهب ليروي لنا حياته حيث قال: « دقات ساعة توقظني من ذاكرتي...الرابعة صباحا...أنظر حولي كمن لا يعرف المكان...يجلدني البرد الصاعد إلى قلبي...يجلدني الصمت والفراغ...أرمي عيني إلى الكنبة القريبة مني، فلا أرى ابنتي، ينتابني إحساس بالجزع...يا إلهي تأخر النهار كثيرا...

ذاكرتي ليل أبدي، كم أنا متعب... أكاد أنادي باسمها...أكاد أتوسل إليها أن تأتي للجلوس إلى جانبي، فأنا صرت أخاف من الوحدة.»[1].ثم تحدث عن ماضيه عندما كان يكره « عمر» ثم أحبه بسبب أخته «جميلة» قال: « بالأمس كان "عمر" الذي كرهته ثم أحببته، بسببك أيضا، فلماذا تقيمين قوانينك على الذين أقابلهم، فتجبرينني على أن أحب من أكره، وأن أكره من أحب؟ أكان علي أن أخضع لمنطق سيء كهذا؟؟»[2].

ثم تقدم يطلب يد أخته « جميلة» بعد الاستقلال، قال: « كانت أسابيع النصر الأولى حافزا جيدا كي أتقدم من أخيك وأطلبك منه...فتقدمت...كنت خائفا...لم يكن ممكنا التخلص من خوف كهذا حتى وأن أقف قبالة "عمر" وجها لوجه..."عمر" الذي فتح لي أحضانه كأنه سيتقبل صديقا غاليا وكنت سعيدا لرؤيته...»[3]، ثم بدأ ينتظر جوابها، رغم طول انتظاره إلا أنه بقي متشوقا لسماع جوابها وفجأة في الأخير برفضها له، قال:

«ومتى الأسبوع الأول ثم الثاني...أكان علي أن أرضى بصمتك لأتقبل الفراغ المطلق»

قال له عمر:

« لقد نقلت طلبك حرفيا إلى صاحبة الشأن، ويؤسفني أن أبلغك برفضها...أنا آسف.»[4].

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 101.

[2] – المصدر نفسه : ص 106.

[3] – المصدر نفسه: ص 123.

[4] – المصدر نفسه: ص 126.

ثم تحدثنا عن موت صديقه « عمر» في المستشفى قال: « مضت ثلاث ليال ثم..ذات ليلة، خرج الطبيب إلينا...قال بصوت تعودت عليه في مثل هذه الحالات:

– يريد رؤيتكم جميعا، أمه وأخته وزوجته وابنه».[1]

« ومرّ عام على وفاة " عمر"...تقدمت إليك من جديد طالبا يدك...وتزوجنا»[2].

وعند ولادتها ب« الرشيد» وصدم « سي السعيد» لما سمع زوجته تقول: « أريد أن اسميه " الرشيد" فخرج من الغرفة غاضبا إلا أن فجأ بموتها حيث قال: « خرجت من الغرفة مسرعا كي لأسمع أكثر...كي لا تسيء إلى أكثر، كي لا تحرجني أكثر...مساء اليوم نفسه، ماتت جميلة...جاءني الخبر كالصاعقة...كنت لحظتها أعي تماما أنني مت معها إلى الأبد....»[3].

إلا أن كبرت ابنته ودخلت في مدرسة الفنون الجميلة قال: « في صائفة السنة الماضية نفسها، أقامت مدرسة الفنون الجميلة ندوة تاريخية تلقيت دعوتها مفزوعا، كنت من البداية أخشى التورط في ندوات فكرية كهذه»[4].

إلا أن يختم « سي السعيد» كلامه عن نفسه بقول: « جاء النهار، أنبهر بوجعي هذا الذي يبدوا أكثر وضوحا وقد أرقت الشمس...أحلم بالبكاء...أحلم بالموت.

فقط هو الموت القادر على هدهدة أوجاعي كي تنام إلى الأبد، أتشبث بهذه الفكرة وأقف على قدمي.»[5].

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 133.

[2] – المصدر نفسه: ص 135.

[3] – المصدر نفسه : ص 139.

[4] – المصدر نفسه: ص 146.

[5] – المصدر نفسه: ص 158.

- المفارقة الزمنية:

ولتوضيح المفارقة الزمنية واختلاف زمن القصة عن زمن الحكاية نجد جنيت يشير إلى تقنيات سردية متعددة كالاسترجاع والاستباق والتنبؤ أو الاستشراف والمراوحة في الزمن، وغير ذلك، فالاسترجاع نوعان داخلي وخارجي أما الخارجي فهو الذي تظل سعته السردية كلها من خارج الحكاية الأولى، كاسترجاع هوميروس لظروف الجرح الذي أصاب يوليسيز، فهو بالنسبة للحكاية الأولى استرجاع خارجي، والداخلي خلاف ذلك لأن المادة المستعادة تعد جزءا من الحكاية[1].

وقد يكون الاسترجاع تكراريا، وتذكيريا، ومن مزايا هذا النوع أن مداه ليس كبيرا، فهو لا يبتعد بنا كثيرا عن زمن القصة، وسعته أيضا ليست كبيرة، إلا في القليل النادر الذي لا يتعدى التمليح من الحكاية إلى ماضيها الخاص، أي أنه ضرب من العودة إلى الوراء، والبدء من جديد[2].

والاسترجاع نوعان داخلي وخارجي في الرواية يمكن في: « كانت ترمقني بعنين ينط منهما حزن أداننني من أول وهلة، ورماني في عتاب العمر المكبل بالجنون وبالخطايا " وكنت جامدا مكاني، على بعد لمسه منها...»[3].

حيث يتحدث « سي السعيد» عن ابنته التي كانت تعاقبه طوال حياته، ويشعر بالذنب واستياء اتجاهها، ويقول أيضا: « كان العمر أسود...مع ذلك كنت رجلا محترما، هكذا كانت تقول المظاهر»[4].

---

[1] – إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2010: ص 55.

[2] – م ن: ص 55.

[3] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 07.

[4] – المصدر نفسه: ص 11.

هنا تحدث عن حياته منذ لحظة بدايتها في قرية براناس التي عاش فيها عمر أسود، هنا استرجاع داخلي ويضيف أيضا.

وقال: « كان من تقاليد القرية أن يكون فيها " عمدة" يحظى باحترام الوجهاء أولا، وبهذا الشكل، يكون احترام البسطاء أمرا مفروغا»[1].

فلكل قرية تقاليدها وعاداتها فقرية "براناس" حسب قول السعيد كان يحكمها عمدة اسمه « قدور» وكل الناس يشهدون على أنه غير محترم ونذل، وهو من الذين استفادوا من وجود فرنسا في الجزائر، حيث يقول « سعيد» كان بلقاسم بالنسبة لي أشبه بفزاعة مخيفة الشكل توضع وسط حقل منشاغب...فكان الفلاحون دون استثناء، يكرهون شكله، وعينيه، وصوته، وكنت أستغل كرههم الشديد له لأتحكم فيه وفيهم على حد سواء»[2].

يرى « سعيد» أن كل من « بلقاسم» و« قدور» متشابهان، يكن لهما الكره، رغم أن « قدور» أراد أن يزوجه ابنته، لذلك قال: « كنت أتحرك فوق مقعدي غير قادر على البقاء هادئا أكثر من ذلك...نظرات إليه وابتسمت...وكنت أعرف أن ابتسامتي تلك سوف تغيظه، وتمنحه سببا آخر ليكرهني أكثر»[3].

فرفض "سعيد" "لزهرة" كان جزءا من رفضه لأبيها، ثم بدأ يروي لنا قصة أبيه « سي البشير» مع صديقه « سي علي» قال: كان « سي علي» عدوا لذودا لوالدي

– بدأ على شكل قصة حب، وتحول إلى حكاية تاريخية ترويها عجائز القرية»[4].

حيث تحولت حياة « سي البشير» و«سي علي» من صداقة إلى عداوة بسبب امرأة فكل منهما وقع في حبها وحاول الفوز بها لكن في الأخير كانت من نصيب « سي علي»

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 12

[2] – المصدر نفسه: ص 20.

[3] – المصدر نفسه: ص 27.

[4] – المصدر نفسه: ص 36.

فهنا استرجاع خارجي لأنه استرجع والده صديقه، وبعدها حدثنا عن طفولته قال: كنت طفلا، يتيما، يجر أسئلة تثير غضب أب يكره الإجابة، كنت أبحث عن بديل لوالدي، عن أم لا تموت قط، وحياة خالية من الصمت والاكتئاب...لم يتزوج أبي ثانية، على الرغم من غروره فقد كان وفيا لوالدتي، على الأقل وهو يرفض فكرة الزواج ثانية، بيد أني، مع الوقت، فهمت أنه عاش وفق سياسته، بحيث أنه كف عن الزواج ولم يكن قط عن النساء.... »[1].

تحدث عن طفولته وتيمه لمحبوبته « جميلة» منذ لقائنا الأول، فمنذ طفولته لم يشهد الحنان لا من قبل الأم أو الزوجة أو البنت فهنا إسترجاع خارجي أما حديثه عن الثورة قال: « كنت أخشى الثورة التي تجئ ليلا لتلقي علي السلام....وتعطيني أوامر لاحق لي في تجاهلها»[2].

فسعيد لم يكن هدفه التضحية من أجل الوطن وإنما قدره الذي دفعه إلى الالتحاق بالثوار والاعتراف بالشهادة فهنا استرجاع داخلي لأنها وقعت داخل الرواية والاسترجاع الخارجي كأن تقع أحداث خارج الرواية مثل « سي السعيد» يروي لنا طفولته قال: « كنت رجلا وأنا بعد لم أتجاوز العاشرة من العمر....أتذكر جيدا أيامها وأنا أعود إلى القرية قادما من العاصمة، حيث كنت أتلقى تعليما أراده والدي لي كي أرجع إليه طبيبا يتباهى به أمام الناس...كنت طفلا أيامها، أعود إلى القرية في العطل، لأمشي في أزقتها الضيقة والمسكونة بالفقر»[3].

والاستباق: على غرار ما يجرى في الاسترجاع من افتراق زمني بين الزمن القصصي والحكائي، يحدث أن يلجأ المؤلف إلى ذكر حوادث في وقت يسبق الزمن الذي ينتهي أن يكون موقعها فيه في القصة، والحكاية التي تروى بلسان المتكلم أكثر ملائمة لهذا النوع من المفارقة الزمنية لكثرة طابعها لاسترجاعي، وهو شيء يسمح للسارد أن يتنبأ بالمستقبل،

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 56.

[2] – المصدر نفسه: ص 70.

[3] – المصدر نفسه : ص 11.

والاستباق كالاسترجاع إما أن يكون داخليا أو غير داخلي، فتلميح سريع إلى أحد الأشخاص في الحكاية يمثل استباقا غير داخلي[1].

والاستباق أيضا وظيفة تكميلية كالحديث عن المستقبل الدراسي لأحد الشخوص حين يلتحق بإحدى المدارس الثانوية مثلا، ومنه استباق الترددي، كالتنبؤ مثلا بحفلات تقام مستقبلا فيما لسارد يروي ما جرى في الحفلة الأولى، والاستباق لدى « جنيت» ككل استشراف علامة تدل على نفاد صبر السارد، كأن الراوي يتعجل رواية الحدث قبل وقوعه، ومنه الاستباق التكراري، وهو الذي يذكر الكاتب فيه حدثا قبل وقوعه موحيا بأن التفصيلات التي تتعلق به ستذكر لاحقا[2].

حيث يتمثل الاستباق الداخلي في هذه رواية « بحر الصمت» في قول «سي السعيد» « مات ابني الرشيد» كما مات "عمر" والآخرون...سامحني بابنتي»[3]، هنا استبق الأحداث وحدثنا عن موت ابنه وصديقه "عمر" قبل وقوع الحدث وقوله أيضا: « تمنيت بقوة لو ألمح في عينيك نظرة دافئة تعيدني إليك أبا تائبا وتعيدك إلي عمرا ضائعا...»[4]، وهنا تمنى سعيد على أن تسامحه ابنته على ما افترق في حقها من ذنب وقال: « مع ذلك، تحول "عمر" من مجرد لقاء إلى تاريخ كامل قاد قدري إلى الانقلاب...كنت أشعر منذ أول لقاء به أني سوف أدفع الثمن باهضا جدا!»[5].

تحدث عن لقاءه الأول بصديقه « عمر»، حيث كان يكرهه ثم تحول حبه في الأخير إلى صداقة، ثم قال أيضا: « كنت متيقنا أنني أبدا لن أعود إلى بيتي سالما»[6].

---

[1] – إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، المرجع السابق: ص 57.

[2] – م ن: ص 58.

[3] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 09.

[4] – المصدر نفسه: ص 10.

[5] – المصدر نفسه: ص 24.

[6] – المصدر نفسه: ص 55.

تحدث سعيد هنا عن ذهابه إلى بيت صديقه عمر لأول مرة، وقال أيضا عن ابنه الرشيد: « أفكر في ابني "الرشيد"، فأصاب بالوجع في صدري...مات رشيد مرتين، مرة شهيدا، ومرة منتحرا، وفي الحالتين لم أبكه تماما...كان الأول رفيقي، والثاني ابني وفي غمرة أخطائي عجزت عن حبهما معا، ومع الوقت فقدت القدرة على أن أكون صديقا أو أباً!»[1]. حيث استبق « سعيد» حديثه عن موت ابنه رشيد وصديقه رشيد.

أما حديثه عن الثورة قال: « كنت أعرف أن الثورة التي تغري الرجال بالشهادة قادرة على دفنهم كما يليق بالشهيد أن يدفن، على الأرض أو في الذكرى...»[2].

فسعيد هو من بين الرجال الذين يخافون من الشهادة والموت لكن في الأخير اعترف بوجود شهيد والتضحية من أجل الوطن.

وكان لحظة تلوة الأخرى يحدثنا عن موت ابنه وشدة تأثره بوفاته قال:« ابني مات، مات "الرشيد" مرتين وفي كلتيهما كنت غائب داخل وجودي.

مات ابني...كنت مصدوما من هذه الفكرة، مات ابني هل بكيت حقا؟....

لم أعرف ابني تماما، كنت أنا المسافة الفاصلة بين حدين متقاطعين وكان هو زمني الأخر، هل أحببته كما كان علي أن أحبه. أنا أبوه.....»[3].

أما الاستباق الخارجي الذي يحدث خارج الرواية يكمن في عبارة واحدة كان يرددها "الرشيد" "لسي السعيد" كلما سقط شهيد منا كان نصرنا أعظم....لأن شهداءنا يذهبون إلى الجنة مرتاحي البال.....»[4].

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 74.

[2] – المصدر نفسه: ص 79.

[3] – المصدر نفسه : ص (95– 96).

[4] – المصدر نفسه: ص 105.

وبعد وفاة « رشيد» رفيق « سعيد» أصبح يرددها هذا الأخير كقوله: « أيمكن أن تمنح الشهادة كل هذا الوقار والهدوء؟ لم أنس ما قاله لي ذات يوم " الشهداء يذهبون إلى الجنة مرتاحي البال....»[1].

- المكان لغة:

ورد المكان في مادة "ك، و، ن" و،ك، ن" في مادة "ك، و،ن"

المكان: الموضع والجمع أمكنة وأماكن، حيث جاء في لسان العرب أن المكان والمكانة واحدة....والمكان الموضع، الجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع، ويقول ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب تقول كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دل هذا على أن مصدر من كان أو موضع منه»[2] .

ولأن المكان هو الموضع فهو محل وقوع الوقائع وحدوث الحوادث وحصول الحركات، ووجود المخلوقات، ومعنى لإحاطته بالوجود، هو نفسه الذي يتكرر من معجم إلى آخر على اختلاف اتجاهات علماء اللغة، ومجاميعها من أصحاب المعاجم.[3]

- المكان اصطلاحا:

يعد المكان المكون الرئيسي لأي وجود في البعد الكوني، والعنصر الأساسي في تكوين سلوكيات الإنسان وطباعه، فهو مصطلح أدبي سيشير إلى المحيط الذي تدور فيه أحداث الرواية، وتكون مهمة اختياره يكون من طرف الروائي، ولا يعقل أن يكون المكان عملية

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 144.

[2] – ابن منظور: لسان العرب: ص 113.

[3] – فيصل أحمر، المكان في الرواية العربية الجزائرية، مذكرة ماجستر "مخطوط"، جامعة منتوري، قسنطينة، د،ت: ص 02.

تلقائية أو مصادفة، لأن المعبر الأساسي عن الثقافة والعادات والتقاليد والأعراف داخل الرواية، وهو لحظة التنويه المقترنة بمركزية الحدث الروائي[1].

مكان، مجال، فضاء، مدى: وسط مثالي متميز بظاهرية أجزاءه تتمركز فيه مداركنا[2].

فنجد أن هذا التعريف قد ساوى بين المصطلحات عديدة: وهي: المكان، المجال، الفضاء، المدى، " وسط مثالي متميز بظاهرية أجزاءه تتمركز فيه مداركنا"، كما أن معنى المكان هنا ارتبط بصفة لإحاطته، فالمكان يحيط بنا، وبكل مداركنا أما في المعجم الفلسفي فقد جاء تعريفه كالآتي:

_ يقال مكان لشيء يكون فيه الجسم، فيكون محيطا به.

– يقال مكان لشيء يعتمد عليه الجسم، فيستقر عليه[3].

وقد توالت بذلك ظهور دراسات عديدة: لأبراهام، مول، وإليزابيت، رومو، حيث انطلقا في تقسيمهما للمكان بحسب السلطة التي تخضع لها هذه الأمكنة إلى أربعة أقسام:

1 – **مكان "عندي"**: وهو المكان الذي يشعر الإنسان فيه بالألفة والاحتواء، فهو المكان الذي يمنحه الإحساس بالاستقلالية والحرية.

2 – **عند الآخرين:** ويميز هذا النوع من الأماكن عند سابقه كونه يحد من حرية الفرد بحيث يصبح هذا الأخير خاضعا لأصحاب السلطة فيه.

3 – **الأماكن العامة:** هي الأماكن التي تعود ملكيتها للسلطة العامة الدولة ويتقاطع هذا النوع من الأمكنة من النوع السابق، في كون الفرد يبقى خاضعا لسلطة الغير مما سيحد كذلك من حريته.

---

[1] – ادريس بوذيبة، الرؤية والبنية في روايات طاهر وطار، جامعة منتوري، الجزائر : ص (180– 182).

[2] – اندريه لا لاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تج، خليل أحمد خليل، م–3، منشورات غويدات، بيروت، ط،1، 2001: ص 362.

[3] – مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، دار أسامة، عمان، ط،1، 2009: ص 603.

4 – **المكان اللامتناهي:** ويتمثل في تلك المناطق النائية، والأماكن البكر الخالية من أي ضجيج حضاري كالصحاري والغابات[1].

ولقد نظر إلى هذا النص الحكائي وفق هذا التصور، ذلك أن ما هو أساسي فيه، هي الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، فعنى هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص[2].

3– الفضاء المكاني: إن الدراسات المتعلقة بهذا الموضوع تعتبر حديثة العهد، فهذه الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اجتهادات متفرقة لها قيمتها، وهي لا تقدم مفهوما واحد للفضاء، بل تقدم تصوين أو ثلاثة ويمكننا حصر الآراء المختلفة فيما يلي:

– الفضاء كمعادل للمكان: l'espacegèoraphique

يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان تصور قضتها المتخيلة.

– الفضاء النصي: l'espacetextuel

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرف طباعية، على مساحة الورق، وهو أيضا فضاء مكاني، لأنه لا يشكل إلا عبر المساحة[3].

– الفضاء الدلالي:

ويشير إلى الصورة التي تخلفها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

---

[1] – جماعة من الباحثين، جماليات المكان، عبون المقالات، الدار البيضاء، ط،2، 1988: ص 61.

[2] – حميد الحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق: ص 52.

[3] – م ن: ص 55.

- الفضاء كمنظور:

ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكتابة بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح[1].

ويلعب الفضاء الحكائي دورا ذا دلالة في بناء الرواية، وربط المكان بالزمان، يرشح المكان للمتاهي مع الواقع، خاصة إذا كانت الرواية تتكئ على تفاصيله لتصبح فضاء الرواية المكاني، وتتجلى ملامحه من خلال هذا الوصفة، ليصبح فضاء ذا خصوصية روائية بالدرجة الأولى، والروائي هو الذي يبتدع فضاء روايته مهما استوحى من فضاءات خارجية واقعية، لأن الانتقاء هو الذي يؤسس لبنية الفضاء في الرواية[2].

إن مفهوم الفضاء في الرواية هو أوسع، وأشمل من المكان « قد يتحدث الروائي عن مدن بأسمائها، لكن هل فعلا هي المدن التي يحيل إليها أم هي المدن سردية تحمل أسماء من الجغرافيا؟! معظم الأمكنة لا تحمل من الواقع إلا أسماءها ولذا فمرجعيتها في نفسها، لا مرجعية حقيقة لها، وإن كانت شديدة الإيهام، بذلك»[3].

ويضيف عبد الحميد المحادين، قائلا:« إن تموقع الفضاء داخل الرواية، أو تموقع الرواية داخل الفضاء، وهذا تصور لا تناقض فيه، تقنية ذات مستويات دالة في بناء»[4] .

« إن تحديد المكان لا يؤدي الإيهام بالواقع فقط، عندما يصور أماكن معينة، فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال تصوير المكان في الرواية وهو مرتبط باتجاه روائي متميز

---

[1] – حميد الحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق: ص 62.

[2] – عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للتوزيع والنشر، بيروت، ط،1، 1999: ص 15.

[3] – م ن: ص 15.

[4] – م ن: ص 87.

هو الاتجاه الواقعي، وهذا الاتجاه نفسه يخلق أيضا أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه، وتمارس على القارئ تأثيرا مشابها رغم عدم واقعيتها الفعلية»[1].

- المكان وعلاقته بالمضمون الروائي:

« إن اتجاهات الكتابة الروائية بما تحمله من تصورات عن العالم تحدد دائما طبيعة التعامل مع التقنيات الروائية، ومنها تقنية وصف المكان....وقد نبه أحد النقاد إلى هذا الجانب، أي إلى تأثير الرؤية المضمونية على أسلوب الوصف المكاني»[2].

يساهم المكان في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة تعبير عن موقف الأبطال من العالم، وبهذا يكون نوعا من التلاعب بصورة المكان في الرواية.

المكان من المبادئ الأساسية للمنهج السردي، ولهذا نراه يوظف في مختلف الأجناس الأدبية حسب بنائها العام والمتناسب مع سير الأحداث في العمل السردي، تكمن أهميته في أن الأحداث لا تتبلور إلا إذا ارتبطت بمكان وكان هذا الأخير الذي تجسد فيه كل الطموحات والآمال لكونه الحيز الوحيد الذي يستطيع الراوي يبسط كل مشاعره وأحاسيسه دون خوف.

حيث يعتبر المكان أكثر التصاقا بحياة الإنسان، ذلك أن إدراك الإنسان للمكان هو إدراك حسي مباشر حيث يرتبط مع الإنسان طول حياته وأن وجود الإنسان لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالمكان، كما أن إحساس الإنسان بالمكان هو إحساسه بذاته، فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، بل تنبسط خارج الحدود في مكان يمكنها أن تتفاعل فيه[3].

---

[1] – عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المرجع السابق: ص 66.

[2] – م ن: ص 68.

[3] – نبيلة ابراهيم، فن القصة "في نظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، 01، مكتبة غريب: ص 139.

3 – المكان وأبعاده:

أ – البعد النفسي:

يتجلى تأثير المكان في نفسية الإنسان حسب ما يتلقاه فيه فإن تعرض للظلم والقهر والاستبداد فإنه يصاب بإحباط نفسي والعكس يحدث في الوسط الاجتماعي المستقر والآمن.

ب – البعد السميولوجي:

يمثل هذا البعد المحيط الاجتماعي الذي يختلف عن المحيط الفردي، كونه منفتح وتحدث له تغيرات، عكس المكان الفردي الذي يتميز بالانغلاق والانعزال، وهذا المحيط يخلف نوعا من التآلف بين الأفراد والشعوب الذين تربطهم علاقات قوية تخلف التفاعل بينهم.

ونجد أن الإنسان يرتبط بالعالم "الخارجي الموضوعي الذي يظل يتأثر به ويأخذ عنه..."[1]

إن الدراسات المتعلقة بهذا الموضوع تعتبر حديثة العهد، فهذه الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اجتهادات متفرقة لها قيمتها، وهي لا تقدم مفهوما واحد للفضاء، بل تقدم تصورين أو ثلاثة ويمكننا حصر الآراء المختلفة فيما يلي:

1 – الفضاء كمعادل للمكان: l'espace textuel

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية، على مساحة الورق، وهو أيضا فضاء مكاني لأن لا يشكل إلا عبر المساحة[2].

---

[1] – حسن نجمي، شعرية الفضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، د،ط، 2000: ص 76.

[2] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق: ص 55.

2 – الفضاء الدلالي:

ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

3 – الفضاء كمنظور:

ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة في المسرح[1].

إن تحديد المكان لا يؤدي الإيهام بالواقع فقط، عندما يصور أماكن واقعية، فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال تصوير المكان في الرواية وهو مرتبط باتجاه روائي متميز هو الاتجاه الواقعي، وهذا الاتجاه نفسه يخلق أيضا أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه، وتمارس على القارئ تأثيرا مشابها رغم عدم واقعيتها الفعلية[2].

– المكان وعلاقته بالمضمون الروائي:

إن اتجاهات الكتابة الروائية بما تحمله من تصورات عن العالم تحدد دائم طبيعة التعامل مع التقنيات الروائية، ومنها تقنية وصف المكان....، وقد نبه أحد النقاد إلى هذا الجانب، أي إلى تأثير الرؤية المضمونية على أسلوب الوصف المكاني[3].

إن المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل انه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم، وبهذا يكون نوعا من التلاعب بصورة المكان في الرواية.

---

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

[2] – م ن: ص 66.

[3] – م ن: ص 68.

وقد توصل " جيرار جنيت" إلى أن الفضاء مكان يتولد عن مضمون القصة، وهو فضاء متخيل بإمكان القارئ أن يوهم نفسه بحقيقته، لدرجة يصبح بإمكانه التجول فيه أو ربما تعدى الأمر إلى السكن إذا رغب في ذلك[1].

وربما يعود سبب تجاوز الطرح الكلاسيكي في التعامل مع المكان، إلى طبيعة الحياة الجديدة التي دفعت بالكاتب إلى تغير نظرته إلى الواقع، إذ لم يعد إحساسه بالمكان يبعث في نفسه الشعور بالاطمئنان، لذلك اتخذ موقف الروايات الجديدة في التعامل مع المكان شكلين اثنين: أحدهما يعتم صورة المكان ويجعلها مشوشة ومتداخلة، وثانيهما يبالغ في وصف العالم المادي ما يحتويه من أشياء[2].

يعتبر المكان أكثر التصاقا بحياة الإنسان من الزمان ذلك أن إدراك الإنسان للمكان هو إدراكا حسيا مباشرا، حيث يرتبط مع الإنسان طوال حياته، وأن وجود الإنسان لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالمكان، كما أن إحساس الإنسان بالمكان هو إحساسه بذاته، فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها بل تنبسط خارج الحدود، في مكان يمكنها أن تتفاعل فيه[3].

ومن ذلك أن الإنسان يستطيع أن يقهر المكان، لا من خلال الحركة الحسية وحدها، بل من خلال الحركة الفكرية والخيالية التي تعد من أهم خصائصه، وأكثرها تميزا، وعندئذ يصبح الإنسان أكثر الكائنات قدرة على الفكاك من القيود المكانية[4].

والحال أن المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية....

---

[1] – جيرار جنيت، عن حميد لحمداني، بنية النص السردي: ص 65.

[2] – م ن: ص 69.

[3] – ينظر، نبيلة ابراهيم، فن القصة " في النظرية والتطبيق"، ص (139– 140).

[4] – م ن: ص 145.

وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد[1].

وقد حاول « جورج ماتوري» في دراسته عن الفضاء الإنساني أن يطبق منهجا دياليكتيكيا في تصنيفه لألفاظ الدالة على المكان فوضع لائحة بالأزواج الدياليكتيكية على الشكل التالي بعيد/قريب، أعلى/أسفل، منته/ لا منته، دائرة /مستقيم، راحة / حركة، عمودي/ أفقي، منفتح / منغلق ، متصل/منقطع...[2]

فأماكن الانتقال تكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثانية، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي[3].

وأخيرا فالطريقة المتوخاة في هذه الدراسة لا تلزم سوى نفسها، وهي تعي حدودها المنهجية والنقدية الأكثر تواضعا دائما وتعتبر أن لا مكان للنظرة اليقينية في هذا القطاع من العالم الروائي وأن لا أحد يمكنه الادعاء بأن في قبضته شيئا اسمه الحقيقة[4].

- المكان في رواية "بحر الصمت":

في هذه الرواية يظهر لنا المكان بوضوح في ثلاثة أشكال:

- **الشكل الأول:** هو المكان الخارجي الذي يسمح بلقاء عدة شخصيات متعددة، متباعدة ومتنافرة حيث تعطي هذه الشخصيات بعض سماتها مثل: الجبل.

- **الشكل الثاني:** يتجلى عبر المكان المتكرر، الذي يعبر عن صفة اجتماعية معينة، إنه مكان يتكرر نتيجة صفة لا صفة بطبقة معينة مثل: البيت، القرية.

---

[1] - حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، " الفضاء، الزمن"، الشخصية"، ص 24.

[2] - م ن: ص 34.

[3] - م ن: ص 40.

[4] - م ن: ص 42.

– **الشكل الثالث:** هو ذلك المكان الذي يضفي على أبطال الرواية صفة لا يمتلكونها دونه مثل: المدارس، السجن.....

وبناء على هذا التقسيم يمكننا استخراج نوعين من الأمكنة:

أ/ الأمكنة الرئيسية:

1/ القرية: تعتبر القرية ذلك الحيز المكاني الخصب، يتميز ببساطته وحقوله ومنازله، فهي تمثل الطبيعة بعاداتها وتقاليدها، ومن بين تقاليد القرية أن يكون فيها "عمدة" يسير أحوال الناس حيث قال: « كان من تقاليد القرية أن يكون فيها "عمدة" يحظى باحترام الوجهاء أولا، وبهذا الشكل يكون احترام البسطاء أمرا مفروغا....»[1]، فكانت لحظته بداية الحكاية في قرية "براناس" على بعد 35كلم من مدينة وهران "عاصمة الغرب الجزائري اليوم"، فأثناء فترة الاستعمار كانت الحرب قريبة من القرية، بعد أن حطت رحالها في المدن والقرى الكبرى، والحال أن العمدة الذي نال شرف العمدية كان اسمه "قدور" فكانت القرية تتميز بالهدوء المخيف نظرا لوجود الجنود في كل مكان عندما قال: « كان الهواء يفوح بارودا، والكلام، وكل ما كان يضع يوميات القرية، فيبدوا الهدوء مريبا مخيفا، أشبه بذاك الذي يسبق العاصفة»[2]، بعد حطت الحرب رحالها في القرية قال: « في السنة نفسها، التي اشتعلت فيها الثورة داخل القرية، السنة التي تضاعف فيها الثورة داخل القرية، السنة التي تضاعف فيها عدد الوطنين، ونقص فيها عمال الأرض، كان ذلك طبيعيا»[3].فهي مكان مفتوح لها دلالة واسعة، ومميزات كبيرة، فأهل القرية تفاجأ بمقتل العمدة قال: « مقتل العمدة اثار جنون الفرنسيين، كأن الحرب تداهم مواقعهم التي صدقت هدنة القرية واستسلامها للسلام»[4].

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 12.

[2] – المصدر نفسه : ص 25.

[3] – المصدر نفسه: ص 44.

[4] – المصدر نفسه: ص 47.

ثم تغيرت أمور القرية عما كانت عليه في السابق، فكان أهلها يحنون إليها من بينهم "سي سعيد" قال:« كان حنيني إلى القرية يغمرني ويحزنني....»[1]، فهذه القرية التي ألحقته بالثوار دفاعا عن القضية الجزائرية. إلا أنه يرى بأنها سبب أحزانه لقول ابنته: تريد أن تقنعني أنك تفتقد بيتك هناك، في تلك القرية التي قلت عنها ذات مرة إنها سبب كل أحزانك؟»[2].

2/ **الوطن:** هو محور أساسي لرواية " بحر الصمت" حيث استدلت به الروائية إما مباشرة أو بأسماء أخرى مثل "جميلة" لأن روايتها هذه تهديها إلى الوطن الحالم والجريح وهي الجزائر خاصة أثناء فترة الاستعمار الفرنسي فمصير هؤلاء المواطنين التمسك بأراضيهم حيث قال الشيخ " السي السعيد": الأرض كما الحياة، خلقها الله للجميع، دون أن سيتأثر بها أحد على الأخر، وعندما نستوعب أن مصيرنا لابد عائد إلى هذه الأرض، فسوف يصبح سهلا علينا أن نتقاسمها مع الآخرين....»[3].

فالجزائر هي بلدهم وبيتهم وأرضهم الوحيد ضحوا من أجله الثوار من أجل نيل الاستقلال: « أصبحت الجزائر شاسعة كالحلم، أكبر من أرضي وبيتي....أصبحت شاسعة وحقيقية، وكنت على أتم الاستعداد لقبولها لو لم أصطدم بفكرة راودتني، مفادها أن الجزائر الشاسعة، سيكن فيها « بلقاسم» مثلا أو ....«قدور» أو....كنت مرعوبا من فكرة أن الجزائر قد تسع كل أنواع المنافقين، والوصوليين، والضعفاء، والمهزومين....»[4].

« ذاكرة وطن تشهد أن "قالمة"، "خراطة"، "سطيف"، ليست مجرد مدن بقدر ما هي عنفوان عشق حميم على ضفة بحر تسكنه حورية خالدة»[5]، فهو مكان مفتوح نظرا لتساعته

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 85.

[2] – المصدر نفسه: ص 157.

[3] – المصدر نفسه : ص 32.

[4] – المصدر نفسه: ص 42.

[5] – المصدر نفسه: ص 49.

ومكانته لدى المواطنين، فقالمة، وخراطة، وسطيف هي مجرد مدن تقع في هذا الوطن، كانت شهادة على تضحيات شعب الجزائري اتجاه هذا الوطن.

فصار "سي سعيد" من بين الجزائريين المخلصين للوطن لقوله: « صرت واحدا من الجزائريين المخلصين للوطن....فالثورة تتظاهر أنها تعطينا حق اختيار مواقعنا في الوقت الذي تصدر فيه الحكم، إما جزائري مخلص، وأما جزائري خائن!»[1].

فالروائية توحي باسم « جميلة» هي الجبل الوحيد الذي لا يقل شموخا عن الأوراس...»[2].

« أنا لم أكن شيئا من هذا، كنت رجلا قادته الأحداث إلى هنا، إلى هؤلاء الرجال الشهداء، الذين يذهبون إلى نهايتهم ياسمين، راضيين عن أنفسهم...فوحدهم الشهداءهم الأبرياء من كل ذنب! كنت رقما صغيرا في معادلة معقدة اسمها الجزائر....الجزائر التي كان لها وجهك سيدتي!

وحدي كنت أرى الوطن فيك، ووحدي آمنت بك وكان علي أن أفوز بك وحدي!»[3].

ف« سي سعيد» أحب «جميلة» كامرأة وليس كوطن حيث قال: « أكان يدرك أنني لا أستحق الشهادة؟ ففي نهاية الأمر، الشهادة ما هي سوى علاقة حب بين إنسان ووطن...وأنا كنت أحب امرأة أكثر مما أحببت وطنا...ولأجلها أصبحت جنديا»[4]، لكن صديقه «عمر» قبل أن توافيه المنية قال له: « الوطن أمانة، تذكر دائما هذا»، ف« سعيد» لم يكن وطنيا بمعنى الكلمة إلا أنه بقي متمسكا بفكرة أن الوطن أمانة لكل مواطن جزائري.

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 76.

[2] – المصدر نفسه، ص85.

[3] – المصدر نفسه : ص 93.

[4] – المصدر نفسه: ص 115.

3/ **الجبل:** هو المكان الذي يفر إليه الثوار أثناء الثورة الاستعمارية وهذا ما قاله « سي سعيد»: « الوطنية معناها أن أجلس مع "بلقاسم" وأقسم معه خبزه وكلاما حميما عن الخاوة والجبل والاستقلال...»[1].

فالجبال كانت ملاذ كل الفارين لقوله:« لم تكن الجبال لتلتقي سوى في الكارثة والفجيعة، وكانت الحرب آنذاك هي المركز الذي التقت فيه كل الجبال....، فالثوار لم يصنعوا "الأوراس" ولكن الأوراس صنعهم جميعا ليصبح ذاكرتهم المطلقة، داخل وطن تجرد من شكله الضيق، فصار يعني الحرية والحياة، والفرح، والحب،....تماما كما كانت « جميلة» بالنسبة لي، وطني الخاص وجبلي الوحيد....« جميلة» هي الجبل الوحيد الذي لا يقل شموخا عن الأوراس»[2]، ثم بدا « سعيد» يصف لنا مرتفعات هذه الجبال قال: « وصلنا إلى بداية الهدف، أين انقسم الرجال حسب تعليمات دقيقة وواضحة، بينما بقينا نحن نتقدم نحو مرتفع "الشلالة" الذي اتخذه "الرشيد" مقرا له....في البدء استغربت أن يختار العدو طريق كهذه للعبور منها، فقد كانت الصخور والالتواءات الصعبة تشكل تضاريس المنطقة الجبلية[3]، فهو مكان مفتوح لأنه ملجأ الفارين.

- الأماكن الفرعية:

1/ البيت: الغرفة: مملكة الإنسان الذي يمارس فيه حياته ووجوده، والأكثر خصوصية، يتمظهر في بيت « سي السعيد» الذي كان يسكن فيه مع ابنته وابنه «الرشيد» وزوجته «جميلة»، وتوفي فيه أبوه «سي البشير» عندما قال: « أتذكر هؤلاء الناس الذين قدموا إلى البيت منذ أن عملوا أو أحسوا أن والدي لن تشرق عليه شمس أخرى»[4].

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 65.

[2] – المصدر نفسه، ص85.

[3] – المصدر نفسه: ص 109.

[4] – المصدر نفسه: ص 18.

وكان لا يريد الانضمام إلى الجبهة خوفا من عدم عودته إلى بيته لقوله: « لا تقلق، ستعود لحظتها إلى بيتك، وتمارس حياتك، لتعيش في وطن يموت غيرك دفاعا عنه»[1].

بإضافة إلى زيارته لبيت صديقه "عمر" قال:« كنت أقابل "عمر" بالحرارة نفسها التي جعلتني أذهب إلى بيته لأجلك، كان يكفيني أن أعرف أنك هناك، خلف ذلك الباب الموصد، لأكتشف كم جميلة هي الثورة التي تحميني في وجودي....»[2]، ثم تحدث عن ابنه « الرشيد» قال: « فجأة، انتابني رغبة للصعود إلى غرفة ابني، ثم تحولت الرغبة إلى يأس، وأنا اكتشف أنني تأخرت كثيرا تمنيت أن أبدو كأي أب يزور غرفة أبنائه لاطمئنان عليهم، للجلوس على حافة سريرهم لحظة من الحنان، ثم قبل أن يغادرهم يقبل جبينهم بعبارة "تصبح على خير"»[3]، فهو مكان مغلق يتميز بأسراره وانغلاقه.

2/ **المستشفى:** هو مكان الذي دخله كل من «عمر» صديق « سي سعيد» وأخته «جميلة» زوجة « سعيد» و ابنه « الرشيد».

حيث يتحدث عن ابنه فيقول: « مددت يدي إلى جبهته، كان يرتعش من البرد، وكنت أكتشف قدرتي على الخوف والقلق عليه....استدعيت الطبيب في الحال، كنت خائفا بحق....لحظات من الفحص ثم خرج الطبيب ليقول لي: « يجب نقله إلى المستشفي حالا...»[4].

ويتحدث عن صديقه «عمر» قال: « كانت صحته تزداد سوءاً مما استدعى نقله إلى المستشفى...أتذكر تلك الليلة...كان "عمر" أزرق كالموت وكنت انظر إليه عبر زجاج الغرفة المكتظة بالأطباء الذين استدعيتهم شخصيا للسهر على حالته»[5].

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 63.

[2] – المصدر نفسه: ص 69.

[3] – المصدر نفسه: ص 95.

[4] – المصدر نفسه: ص 97.

[5] – المصدر نفسه: ص 133.

ثم تحدث عن زوجته « جميلة» قال: « في اليوم التالي، ذهبت إلى مستشفى باكرا...كنت أركض نحوك لأجثو أمامك طالبا الصفح....عندما دخلت الغرفة رأيتك مغمضة العينين...كانت ملامحك متعبة وهادئة وكنت أفكر في ابننا الذي لم أره بعد.... أخذت مكانا إلى جانب السرير وجلست»[1]، فهو المكان المغلق يضم المعانين والمرضى.

المدن العربية: لا تظهر المدن العربية بكل ملفت للنظر، ذلك أن أحداث الرواية جرت في إطار مكاني واحد وهو الجزائر، لأنه ذكر بعض المناطق الجزائرية مثل: « وهران، قالمة، سطيف، خراطة، بلكور، وهذه الأخيرة التي عاش وتربى فيها "سي سعيد" قال " كيف لا تروقني قهوة العاصمة؟ إنك تعيدينني إلى نصف عمري السابق، وتفتحينني على فرحة خالصة....كأنك تعرف العاصمة جيدا!

ألم يقل لك "عمر" إنني عشت طفولتي في "بلكور"؟

وبانت المفاجأة في عينيها ....مفاجأة غمرتني بالسعادة، كأنني اكتشفت إنني قادر على تصحيح ما قيل عني.

بلكور؟ يا للصدفة....أنا من بلكور أيضا، لكن قيل لي كيف وصلت هنا.....؟[2]».

كما يتحدث عن منطقة الأوراس لقوله: « فالثوار لم يصنعوا "الأوراس" ولكن " الأوراس" صنعهم جمعيا ليصبح ذاكرتهم المطلقة»[3].

أما قالمة « خذ....الرجال واذهبوا باتجاه " قالمة....رجال المقاومة بحاجة إليكم»[4]، فهي أمكنة مفتوحة لها مميزات خاصة بها.

---

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 138.

[2] – المصدر نفسه: ص 56.

[3] – المصدر نفسه: ص 85.

[4] – المصدر نفسه: ص 112.

المدن الأجنبية: تنعدم في الرواية باستثناء "فرنسا" التي هي البلد المحتل للجزائر لقوله: « فالذين جاؤوا إلى القرية سكنوها دون أن تكون لديهم هوية واضحة، حتى المستوطنون الذين قدموا من جنوب أوروبا احتلوا الأرض بموجب حلم قديم قايضوه كهوية جديدة على هذه الأرض»[1].

ولقول "قدور" "لسعيد" إنها هذه الحرب القذرة يا سي سعيد، يريدون إخراج فرنسا من البلاد....الحمقى إلا يعرفون فرنسا ولية نغمتهم، ولو خرجت فسوف تأكلنا الكلاب....الأغبياء! يتصورون أنهم يقدرون على الحرية والاستقلال!»[2].

كما أرسل ابنه ليدرس في فرنسا قال: « لم ينجح في دراسته، فأرسلته إلى فرنسا، كي يتعلم ما يريد، أو يدرس ما يشاء، لكنه فشل، عاد إلي، خجولا وصامتا و شرسا.....»[3].

ففرنسا مكان مفتوح نظرا لسيطرته واتساعه.

[1] – ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 21.

[2] – المصدر نفسه: ص 26.

[3] – المصدر نفسه: ص 96.

المبحث الأول: مستويات اللغة في الرواية.

1- اللغة:

اللغة بوصها كلاما هو تمييز شكل علم اللغة الحديث بقوة، اللغة هي الشفرة أو مجموعة الشفرات التي ينتج المتحدث استنادا إليها رسالة معينة. لقد تأثر "دي سوسير" بـ "دور كايم" تأثيرا كبيرا، حتى انه عد علم اللغة فرعا من علم الاجتماع ولا تنتمي الرسالة والشفرة إلى الزمان بالطريقة نفسها.[1]

لقد حاول الكاتب في التعامل مع اللغة أن يمزج بين مستويات الكلام المختلفة ليزيد نسيج الرواية تشابكا ويعطي له تكامله وانسجامه، فمثلا: وصف لغة الحكاية التي تستحضر الأساطير والخرافات مرورا باللغة المحكية الدارجة وصولا إلى اللغة الحسية والعاطفة بكل ما تملكه من عشق ووجد وحب بأنواعه المتباينة التي تدين المجتمع الأبوي الذكوري الذي لا يرى في المرأة إلا إشباعا لرغبة عابرة وسلعة قابلة للعرض والطلب وترفع من قيمة المرأة للخطب.

إن اللغة هنا ترتكز على مستويات ثلاث:

- لغة الواقع الماثل.
- لغة الواقع المتخيل.
- اللهجة الدارجة.

حيث تبرز هذه المستويات حسب الوضعية الاجتماعية للشخصيات ومكانتها الثقافية والفكرية والعلمية، أنها تمازج وتداخل إن صح التعبير، بين لغة الإحالة واللغة الحرفية واللغة الوصفية بصورها المرئية والسمعية البصرية.

---

[1] - بول ريكور، نظرية التأويل، " الخطاب وفائض المعنى"، تج، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2006: ص 26.

واختيار الكاتب لمستوى من المستويات، خاضع بالضرورة إلى طبيعة الموضوع المتناول في الرواية، ومن ثم فتركيزه على مستوى معين من الكلام دون غيره، ليس هروبا من استعمال لغة معينة كما يتصور البعض وإنما انطلاقا من أن الكتابة الأدبية في حد ذاتها هي مغامرة لغوية وفنية قبل كل شيء. [1]

كانت العامية في أوائل عصور النهضة الحديثة غاية في الانحطاط، ثم لما انتشر التعليم بين طبقات المصريين دخل في عباراتهم كثير من الفصيح، وانتقل ذلك لمعاشريهم من الأميين، وبعض النساء، ومما ساعد على ذلك جعل التقاضي باللغة الفصيحة وكثرة الصحف والمجلات والروايات. [2]

إن لغة التخاطب كادت تحل محل اللغة العربية في أعالي الجزيرة وشرقي العراق.

اللغة الفارسية والتركية والكردية ممزوجة بشيء من الألفاظ العربية.

أما في بقية الجزيرة والعراق ومصر والشام فقد بقيت العامية العربية لسان الجميع لغلبة العناصر العربية فيها ثم أخذت العناية بها في الانحطاط. [3]

مستويات اللغة:

أ- **إضمار الربط:** هي تقنية تحدد الحوار الدائر بين الشخوص يعتمدها المؤلف من اجل تفادي الإطناب من جهة، والخروج عن القواعد التقليدية وخلق الحوار المميز من جهة ثانية. [4]

---

(1) - محمد بوشحيط، دراسات في الأدب والسياسة "مستويات السرد في الرواية الجزائرية في الشعر والمسرح"، عن السياحة أتحدث دار الأبحاث صدر بدعم من وزارة الثقافة للترجمة والنشر والتوزيع، دار البيضاء، الجزائر، ط1، 2013 ص 98، 99.

(2) - السيد احمد الهاشمي، جواهر الأدب، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، ط1، 2005: ص 610

(3) - م ن: ص 599.

(4) - شريف حسني، الخصائص السردية في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " ماجستير في الأدب الجزائري، 2005/2004 ص 64

ب-حذف الربط: وهي من بين التقنيات اللغوية الحديثة في الأعمال الروائية التي اعتمدها الكاتب من اجل لفت الانتباه أكثر من طرف القراءة لأعمالهم، ذلك أن الحذف هو عدم الربط بين الشخصيات حيث " يكون القارئ أمام ظاهرة جديدة وصعبة في نفس الوقت تدفعه إلى الاهتمام الأكثر والتركيز الأكبر، لان عملية حذف الربط تعمل على خلط الأوراق".

هناك تفاوت مستويات اللغة المترتب عن تعدد الشخصيات، نلقي لغة أخرى هي لغة السارد التي تمثل إحدى ركائز اللغة الروائية، ويفترض فيها أن تكون مخالفة تماما للغات الشخصيات. [1]

الأسلوب المباشر:

هو أن يعيد السارد أو الشخصية إنتاج قول بصورة تامة أو منتقصة وقد ادخل " جيرار جينيت" هذا النوع من الأسلوب في باب التضمين " ووصفه بالخطاب المنقول فالسارد هنا ينوب عن متكلم آخر أو متكلمين آخرين، لا وجود فعلي لهم في النص لحظة الكلام ويعد هذا الأسلوب من الأساليب التي تحيل في الغالب على الزمن الماضي بصيغ فعلية كان، قال أو ظرفية ذات يوم ..

وفي هذه الحالة إن المسافة الزمنية بين المتكلم والكلام المنقول عن المتكلم عنه قد تخلق وتتمدد. [2]

الأسلوب غي المباشر:

هو نقل قول متكلم آخر مدمجا في السياق العام للكلام، حتى انه يصبح من الصعب التمييز بين الخطابين، لأنهما ادمجا في خطاب واحد مسترسل، وتصبح المسافة الزمنية في هذه الحالة متقلصة بين المتكلم، والكلام المنقول عنه.

---

[1] - شريف حسني، الخصائص السردية في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " المرجع السابق: ص 67.

[2] - عبد القادر الشاوي، إشكالية السرد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية: ص 87.

اللغة الحوارية:

يختلف الحوار عن الأسلوب المباشر في كون هذا الأخير يكون فيه احد الطرفين غائبا ويتكفل الطرف الحاضر بنقل خطاب الطرف الغائب، أما الحوار فهو خطاب متبادل في اللحظة نفسها، لأنه يستدعي حضور الطرفين معا، وهو حضور زمني أيضا. [1]

اللغة العامية:

اصطنع السرد شخصيات ريفية وأخرى من عامة الناس، وتستدعي مثل هذه الحالات اللجوء إلى الاستعانة باللغة العامية عند تناول السرد لمثل هذه الشخصيات.

اللغة العامية المغناة:

يتمثل هذا النوع من اللغة في توظيف النص لمقاطع من أغان لمطربين معروفين، أو لفرق مشهورة، إذ يغني الناس أغانيهم بتأثير الانطباع المباشر لخبراتهم الانفعالية.

وهي الجاحظ إلى أن مسالة التلقي تقوم على ثلاثة أطراف تحدد مستوى اللغة الموظفة وحتى تكون العملية ناجحة بين الباث والمتلقي يشترط الاشتراك في عملية التبليغ الأدبي وتتمثل فيما يلي:

اللغة: هذا يتعلق بالمبدع الذي ينبغي أن يكون متمكنا من المعاني اللغوية التي يصطنعها انطلاقا من مراعاة ثقافة الشخص الذي يخاطبه.

ب-المتلقي: ينبغي للمتكلم أن يتعامل مع المتلقي باللغة التي يفهمها، أو بالمعاني التي يدركها حتى لا يكون المتكلم محل سخرية من قبل المتلقي، أي أن الكاتب ينبغي عليه أن يخاطب الناس بما يفهمون ومعنى ذلك أن يتدنى إلى طبقة العامة ويسمو ويغير من لغته حسب المستويات التي يتعامل معها، فيعلو مع طبقة العلماء ويتفقه مع طبقة الفقهاء. [2]

---

[1] - عبد القادر الشاوي، إشكالية السرد، المرجع السابق: ص 88.

[2] - ينظر عبد المالك مرتاض الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة. وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع د ط، 2003: ص 69.

ج- الموضوعات المطروحة: إن أكثر المواضيع المطروحة تعتمد اللغة العامية أو السوقية التي يتعامل بها الناس وخاصة تلك اللغة اليومية المرتبطة بمعيشة الإنسان، وإن كانت قاصرة من الجانب الفني، فإنها ما تزال تحافظ على وظيفتها التبليغية، كما أنها هدف لجلب القراء من كل فج رغبة في معرفة اللغة التي دارت في النص المطروح، وحبا في التطلع.

كما أن دراسة الأسلوب هي التي تحدد اتجاه الكاتب، حيث ذهب البعض إلى تقسيم الأساليب إلى أساليب موجزة، ومطولة، مختصرة، فعالة، غامضة، هادئة، رفيعة، وضعية، ويمكن تقسيم الأساليب بحسب الصلات بين الكلمات إلى أساليب تشكيلية وموسيقية. [1]

كما ذهب "عبد المالك مرتاض " إلى انه من العسير التسليم بوجود كل هذه الأساليب في الكتابة الأدبية مصنفة ومقننة ومعروفة الحدود التي تفصل بعضها عن بعض، حقا أن اللغة تظل محدودة الوظيفة إذا اقتصرت على التبليغ العادي. [2]

وبذلك الأسلوب هو الذي يحدد قيمة الكاتب الأدبية، لان نجاح العمل يكون انطلاقا من أسلوب الكاتب، وبذلك ينبغي على الكاتب أن يكون قادرا على التحكم العالي في لغته، متمكنا من النسج البارع بها، واللعب بالفاضها أي متمكنا من صناعة الكلام وتحبيره في درجاته العليا، ومستوياته الرفيعة، إذا لكتابة نفسها إنما هي استكشاف اللغة. [3]

اللغة في رواية بحر الصمت:

إن من اشق التقنيات السردية التي يختارها السارد لروايته، اللغة السردية، لأنها أصعب مراسا من أنها تمتاز بالانفراد إن صح التعبير، وذلك أن لكل شخصية لغة خاصة بها، ويلاحظ ذلك من كل شخصية لها طريقتها في التعبير، بالرغم من أنهم يلتقون في إطار واحد

---

(1) - ينظر عبد المالك مرتاض الكتابة من موقع العدم، المرجع السابق: ص85.

(2) - م ن: ص86.

(3) - م ن: ص88.

للغة واحدة، وأن هذه اللغة تختلف من شخص لأخر من خلال مستوياتها أي أنها مرتبطة بالمستوى الثقافي والاجتماعي للأشخاص.

كما يقول " طه حسين " عميد الأدب العربي: " إن الكاتب القصصي والروائي، هما أكثر أدباء هذا العصر تمثيلا بحيوية اللغة العربية وتطورها، فلغة العصر لا تتجلى في شيء منطوق، أو مكتوب، مثلما تتجلى في الرواية والقصة".[1]

من هذا المنطلق فانه ينبغي الإشارة إلى انه غالبا ما تكون لغة السارد مميزة عن طريق لغة الشخصيات الأخرى وهذا انطلاقا من الدور الذي تلعبه في سير الأحداث.[2]

ولذلك ينبغي المستوى اللغوي للشخصية المتحدثة من خلال أي نص، ويكون ذلك انطلاقا من تحديد مستواها الثقافي والاجتماعي.

وهكذا تجمع المؤلفة "ياسمينة صالح" بين المستويات وهذا قائم على أساس مستمد من الركائز التي يقوم عليها فن السرد، " والاتجاه باستخدام اللغة نحو المزيد في تحليل الشخوص، ورسم ملامح الوجوه، وإبراز السجايا والطباع، إلى ذلك الرغبة في تقريب مادة السرد المحكي – عن طريق اللغة – من الواقع، على أساس أن الرواية، في نهاية المطاف، ما هي إلا محاكاة، من حيث أن الشخصيات، والحوادث، وجل ما يجري الكلام عليه في الرواية، إنما هو صورة لذلك العالم الذي نعيش فيه، ونتحرك بما يميزه من حوادث، وشخوص، وأمكنة، وزمان. [3]

ينبغي أن يكون المبدع متمكنا من المعاني اللغوية التي يصطنعها انطلاقا من مراعاة ثقافة الشخص الذي يخاطبه، فلا يمكن أن نخاطب متوسط الثقافة باستعمال عبارات العلماء

---

(1) - إبراهيم خليل، " بنية النص الروائي، المرجع السابق: ص 239.

(2) - ينظر د. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ومعالجة تفكيكية مركبة لرواية " زقاق الهدف"م. س، ص223.

(3) - إبراهيم خليل، بنية النص الروائي دراسة، المرجع السابق: ص 240.

والفقهاء، وهكذا ينبغي مراعاة المستويات اللغوية التي نتعامل معها على أساس أن المبدع ينبغي له أن يفضل فيهم العامة على نقد النقاد.

أ- **اللغة العامية:**

إن مجاوزة الأسلوب العادي لا تنتج دائما أسلوبا شعريا، فالفعالية الشعرية للخطاب الروائي لا تتحقق على مستوى العبارات والصور الشعرية فقط يوظف الروائي لغة عادية وبسيطة وحتى استعمال اللهجة العامية وفق رؤية فنية جمالية، تنسجم وتتناغم مع مكونات الخطاب وسياقه، فتكسب أبعادا إيحائية شعرية تتبع من عمق كيفية الاستعمال وعبر تناولات روائية مختلفة، كما ينبغي للمتكلم أن يتعامل مع المتلقي باللغة التي يفهمها وبالمعاني التي يدركها حتى لا يكون المتكلم محل سخرية من قبل المتلقي، أي أن الكاتب ينبغي عليه أن يخاطب الناس بما يفهمون، ومعنى ذلك أن يتدنى إلى طبقة العامة ويسمو ويغير من لغته حسب المستويات التي يتعامل معها. [1]

أما فيما يخص رواية " بحر الصمت " فان اللغة العامية تكاد تكون منعدمة كما نلاحظ في المقاطع التالية:

" واش راكي يا بنتي "[2]

وتقول في مقطع آخر:

" على أنغام القلال الوهراني " [3]

ويقول أيضا: " بلا مزيتك "

لو وضع هذا الأسلوب أمام المقاييس البلاغية لوصف بأنه أسلوب نثري عادي، مألوف، ولا يتوفر إلا على بعض المظاهر الإنزياحية، إلا أن قراءة المقاطع ضمن سياق الرواية يكشف عن مدى انصهارها داخل السياق الروائي وتناغمها وتفاعلها مع باقي

---

(1) - ينظر عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم لمساءلات حول نظرية الكتابة، وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط 2003 ص6.

(2) - ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص07.

(3) - المصدر نفسه: ص 37.

المكونات وحمولتها الفكرية الوجدانية، ورغم بساطة الأسلوب في المقاطع وتفاعلها مع اللهجة العامية فإنها لا تقل عن أي مقطع شعري من مقاطع الرواية، هذا التمازج بين العامية والفصحى ولد مفارقة فنية وفعالية لغوية دلالية مشحونة بالعاطفة الإنسانية في تواترها وتشتتها ومكابرتها وصياغته

وبهذا يمكننا القول أن شعرية الأسلوب لا تتأتى بالضرورة من استعمال الأدوات والآليات البلاغية والمظاهر الإنزياحية، فقد تتولد من التزاوج الوظيفي بين الأسلوب العادي والشعري واللهجة العامية، فتتولد شعرية الأسلوب بطريقة تأثيرية حتى دون استعمال الوسائل البلاغية.

" الذي ينبغي أخذه بعين الاعتبار هو العلاقات الكلية للنص الروائي، ففي مستواها تولد البلاغة الحقيقية للرواية "[1]

ب-اللغة الفصحى:

وقد استعملت الروائية " ياسمينة صالح" في رواية " بحر الصمت " اللغة الفصحى بكثرة وهذا يدل على أن روايتها هذه موجهة بالدرجة الأولى إلى الطبقة المثقفة ولم يكن استعمالها للغة العامية إلا مجرد حنين للهجة العامية الجزائرية، عمدت " ياسمينة صالح " إلى توظيف اللغة الفصحى بكثرة، متجاوزة لغة الفلاحين، مركزة على المثقفين، كما يقول مرتاض: " فالذين يصطنعون العامية حوارا، أو العامية كتابة، جملة، بحجة أنهم يخاطبون الجماهير، فان هؤلاء الجماهير ماتوا منذ موت الاشتراكية، أو انهزامها أمام الرأسمالية الجشعة على الأقل، فهناك شعوب لا جماهير، وهناك إذن قراء لأعمال وفلاحون "[2]، أي انه ينبغي أن يتم تجاوز ما يسمى باللغة العامية لان هذا يفقد اللغة أهميتها من قبل القراء، واللغة الأدبية تعمل على رفع مستوى القراء والسمو بهذا الأدب العربي، وبذلك يمكن الحكم

---

(1) - حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، المرجع السابق: ص 69.

(2) - د. عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم ، المرجع السابق: ص 77.

على لغة الرواية من خلال تحديد مستوى هذه اللغة، وذلك عبر تحديد مستوى السرد، والذي تكون لغته فصيحة، سليمة، بل راقية .

تقول في هذا المقطع:

" ابنتي الوحيدة.... عمري المتبقي ..... فرحتي المؤجلة....." [1]

وفي مقطع آخر:

" ماي " الربيع الموشح، بأحلام الطبيعة المغمسة في فسيفساء الألوان "[2]

وتقول أيضا:

"....ارتدي اسمك كما نرتدي نهارا من الأغنيات العتيقة.

اتشوحك وشاح الشعر كهلال غازل النجمة في ربوع البلاد

ها الحزن يسرق خطايا إليك"[3]

استطاعت الروائية هنا أن تعبر عن أفكارها باللغة العربية الفصحى وباللغة الشعرية مغناة عن الوطن وافتخارها باللغة العربية التي هي لغة القران ولغة العرب ككل.

2- **التشبيه:** الدلالة على مشاركة أمر لأخر في معنى، والمراد بالتشبيه هنا:

ما لم يكن على وجه الاستعارة التصريحية ولا الاستعارة المكنية ولا التجريد فدخل فيه ما يسمى تشبيها بلا خلاف، وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه كقولنا:

" زيد كالأسد " بحذف زيد لقيام قرنية. [4]

---

(1) - ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 07.

(2) - المصدر نفسه. ص49.

(3) - المصدر نفسه. ص 150

(4) - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة لمعاني والبيان والبديع، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان. دت. دط ص 217.

إن الهدف من دراسة التشبيه كعنصر من عناصر هذه الدراسة إنما هو من اجل" تقوية الخطاب وإمداده بالعناصر اللغوية التي تحسم الدلالة وتشحنها بالزخم والعنفوان، وطي الكلام الطويل في عبارة واحدة "[1]، وقد وظفت " ياسمينة صالح "في هذه الرواية التشبيه، حيث يظهر ذلك في هذا المقطع الروائي الذي شبه فيه ابنته بالحلم:

" مع أنني أحسست بفرح عجيب وأنا أراها تدنو مني كالحلم....." [2]

ويقول في مقطع آخر:

"كأنها تذكرني أنني فقدت حقوقي المدنية كلها بمجرد دخولها علي كالدهشة أو كاللفتة"[3]

وشبه " سي السعيد " عمر الطفل الصغير البريء في هذا المقطع:

"بدا لي كالطفل صغير، وصادق .... نظر إلي، فبرقت عيناه بريقا دافئا أذهلني...بريق كالمغناطيس..." [4]

ويقول في هذا المقطع:

" كانت خطواتك أشبه برقصة حب قديمة وكنت أشبه فارسا مغمورا...." [5]

ويقول أيضا عن جميلة التي ماتت وتركته وحيدا:

" مساء اليوم نفسه .... ماتت جميلة .... جاءني الخبر كالصاعقة .... كنت لحظتها اعي تماما أنني من معها إلى الأبد...." [6]

---

(1) - د. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق). م. س. ص275.

(2) - ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 07.

(3) - المصدر نفسه: ص 08.

(4) - المصدر نفسه: ص 46.

(5) - المصدر نفسه: ص 119.

(6) - المصدر نفسه: ص 140.

وإذا قد عرفت معنى التشبيه في الاصطلاح، فاعلم انه مما اتفق العقلاء على شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة، وان تعقيب المعاني به يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود وبها مدحا كانت أو ذما، أو افتخارا أو غير ذلك، كقول البحتري:

دانٍ على أيْدي العُفَاةِ، وَشَاسِعٌ	عَنْ كُلّ نِدٍّ في العلا، وَضَرِيبِ
كالبَدْرِ أفرَطَ في العُلُوّ، وَضَوْءُهُ	للعُصْبَةِ السّارِينَ جِدُّ قَـــرِيبِ

أو قول ابن لنكك " محمد ابن محمد ":

إِذَا أَخُو الحُسْنِ أَضْحَى فِعْلُهُ سَمِجًا رَأَيْتَ صُورَتَهُ مِنْ أَقْبَحِ الصُّوَرِ

وَهَبْهُ كَالشَّمْسِ فِي حُسْنٍ أَلَمْ تَرَنَا نَفِرُّ مِنْهَا إِذَا مَالَتْ إِلَى الضَّرَرِ

أو قول ابن الرومي:

بذل الوعد للأخلاء سمحاً	وأبى بعد ذلك بذل العطاء
فغدا كالخلاف يورق للعين	ويأبى الإثمار كل الإباء[1]

وكذا تقول: فلان إذا هم بالشيء لم يزل ذاك عن ذكره، وقصر خواطره على إمضاء عزمه فيه ولم يشغله عنه شيء، فلا يصادف السامع له أريحية.

حتى إذا قلت: سعد بن ناشب

إذا هم ألقى بين عينيه عزمه امتلأت نفسه سرورا وأدركته هزة لا يمكن دفعها عنه .

ومن الدليل على أن الإحساس من التحريك للنفس، وتمكين المعنى ما ليس لغيره، انك إذا كنت أنت وصاحب لك يسعى في أمر، على طرف نهر وأنت تريد أن تقرر له: انه لا يحصل من سعيه على طائل، فدخلت يدك في الماء، ثم قلت له انظر هل حصل في كفي من الماء شيء؟

(1) - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة. المرجع السابق. ص 218.

فكذلك أنت[1] المعنى في القلب، زائد على القول المجرد، ومنها الاستطراف كما سيأتي:

من فضائل التشبيه: انه يأتيك من الشيء الواحد بأشباه عدة.

أركان التشبيه: وهي أربعة: طرفان، ووجه، وأداته، وفي الغرض منه، وفي تقسيمه بهذه الاعتبارات.

أما طرفاه فهما: إما حسيان كما في تشبيه الخد بالورد، والقد بالرمح والفيل بالجبل.

وإما عقليان: كما في تشبيه العلم بالحياة.

وإما مختلفان: والمعقول هو المشبه كما في تشبيه المنية بالسبع أو بالعكس، كما في تشبيه العطر بخلق كريم.والمراد بالحسي: المدرك هو أو مادته بإحدى الحواس الظاهرة فدخل فيه الخيالي.

والمراد بالعقلي: فدخل فيه الوهمي، وهو ما ليس مدرك شيء من الحواس الخمس الظاهرة. [2]

أما وجهه: فهو بالتخيل: أن لا يمكن وجوده في المشبه به إلا على تأويل. [3]

ووجه الشبه: إما واحد أو غير واحد. والواحد إما حسي أو عقلي.

وغير واحد: إما بمنزلة الواحد، لكونه مركبا من أمرين أو أمور أو متعدد غير مركب، والمتعدد إما حسي أو عقلي. [4]

3- الاستعارة:

وهو ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له.

---

(1) - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المرجع السابق: ص 220

(2) - م ن. ص 223.

(3) - م ن. ص 224.

(4) - م ن. ص 229.

وقد تقيد بالتحقيقية، لتحقق معناها حسا أو عقلا أي: التي تتناول أمر معلوما يمكن أن ينص عليه ويشار إليه إشارة حسية أو عقلية، أما الحسي: فكقولك:

" رايتا سدا " وأنت تريد رجلا شجاعا، أما العقلي كقولك: " أبديت نورا " وأنت تريد "حجة " فان الحجة ما يدرك بالعقل من غير وساطة حس، إذ المفهوم من الألفاظ هو الذي ينور القلب ويكشف عن الحق لا الألفاظ نفسها.

فالاستعارة: ما تضمن تشبيه معناه بما وضع له. [1]

والمراد بمعناه: ما عني به أي، ما ستعمل فيه، فلم يتناول ما استعمل فيما وضع له.

وإذا أجري في الكلام دلت القرينة على تشبيه شيء بمعناه فيكون ذلك على وجهين:

أحداهما: أن لا يكون المشبه مذكورا، ولا مقدرا كقولك " رنت لنا ظبية " وأنت تريد امرأة.

والثاني أن يكون المشبه مذكورا أو مقدرا. [2]

ووجه الأخر في كون التشبيه مكنونا في الضمير، وهو انه إذا لم يكن المشبه مذكورا، جاز أن يتوهم السامع في ظاهر الحال، أو المراد باسم المشبه به ما هو موضوع له، فلا يعلم قصد التشبيه فيه إلا بعد شيء من التأمل بخلاف الحالة الثانية، فان يمتنع في ذلك فيه مع كون المشبه مذكورا أو مقدرا.

ومن الناس من ذهب إلى الاسم في الحالة الثانية استعارة أجزائه على المشبه مع حذف كلمة التشبيه. [3]

الاستعارة تنقسم باعتبار الطرفين، وباعتبار الجامع، وباعتبار الثلاثة، وباعتبار اللفظ، وباعتبار أمر خارج عن ذلك كله.

---

(1) - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ، المرجع السابق: ص 286.

(2) - م ن. ص 287.

(3) - م ن. ص 288.

أما باعتبار الطرفين: في قسمان: لان اجتماعهما في شيء إما ممكن أو ممتنع ولتسلم الأولى وفاقية والثانية عنادية.

أما الوفاقية كقوله تعالى: "أحييناه " أي هديناه. [1]

أما العنادية فمنها ما كان وضع التشبيه فيه على ترك الاعتداد بالصفة وإذا كانت موجودة لخلوها مما هو ثمرتها والمقصود منها.

أما باعتبار الجامع فهي قسمان: [2]

احدهما: ما يكون الجامع فيه داخلا في مفهوم الطرفين، كاستعارة الطيران للعدو، واستعارة التقطيع لتفريق الجماعة وإبعاد بعضهم عن بعض.

أما باعتبار الثلاثة: أعين الطرفين، والجامع فستة أقسام:

استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسي، أو بوجه عقلي، أو بما بعضه حسي وبعضه عقلي، وباستعارة معقول لمعقول، واستعارة محسوس لمعقول، واستعارة معقول لمحسوس.

أما باعتبار الخارج فثلاثة أقسام:

احدهما: المطلقة: وهي التي لم تقترن بصفة ولا تفريع كلام، والمراد لمعنوية لا النعت. [3]

وثانيهما: المجردة: وهي التي قرنت بما يلائم المستعار له. [4]

والاستعارة تنقسم إلى:

1/ الاستعارة التصريحية: هي حذف المشبه وصرح بالمشبه به مثل: رايتا سدا في ساحة الوغى.

---

(1) - سورة الأنعام أية 122.

(2) - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ، المرجع السابق: ص 396.

(3) - م ن: ص 301.

(4) - م ن: ص 307.

2/ استعارة مكنية: يحذف المشبه به ونكتفي بذكر لازم من لوازمه كان تقول: بكت السماء.

- أركان الاستعارة:
  - مستعار منه.
  - مستعار له
  - مستعار: وهو اللفظ المنقول.

وقد وظفت " ياسمينة صالح " في روايتها " بحر الصمت " الاستعارة المكنية كما في هذا المقطع: " والحكايات تغزل ثوب القرية بالحرب وبطولات الثوار ".[1]

حيث ذكر المشبه الحكايات أو حذف المشبه به وابقي على اللازم من لوازمه وهي (الغزل) على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي مثال أخر تقول: " والحال أنهم كانوا يتنافسون في إثبات وطنيتهم، ولتبييض ماضيهم وغسل جرائمهم القديمة..." [2]، حيث ذكر المشبه (الوطنية) وحذف المشبه به (الماء) وذكر لازمة من لوازمه (الغسل).

وتقول في هذا المقطع: " هي الربيع الذي كان يسدل شعره الكستنائي الناعم على كتفيه... ويلبس فستانا ورديا فاتحا..." [3]، وفي هذا المقطع شبهت الروائية الربيع بالمرأة التي تلبس الفستان المزركش بالألوان المختلفة فذكرت المشبه (الربيع) وحذفت المشبه به (المرأة) وأبقت على لازم من لوازمه وهي (لبس الفستان) على سبيل الاستعارة المكنية.

---

(1) - ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 25.

(2) - المصدر نفسه. ص 41.

(3) - المصدر نفسه. ص 53.

وتقول أيضا: " وقد هزمني الليل "[1] حيث شبهت الليل بالشيء القوي الذي يهزم فذكرت المشبه (الليل) وحذفت المشبه به وأبقت على لازم من لوازمه وهي الهزم على سبيل الاستعارة المكنية.

وتقول: " احرس أحلامهم الجميلة وأفكر في..... " جميلة "[2]" حيث شبهت الأحلام بالشيء المادي الذي يحرس، فذكرت المشبه (الأحلام) وحذفت المشبه به وأبقت على لازمة من لوازمه وهي الحراسة على سبيل الاستعارة المكنية.

4- الخيال:

يعتبر التخيل والرواية شيئا واحدا يربكه الوقت الذي استطاع العالم فيه أن يحيا دون الرواية ويتقيد منظوره إلى حد غير محتمل حتى يصل إلى حريته الكبيرة عند ديفو ومن الواضح أن هذه النظرة المتمركزة حول الرواية إلى التخيل النثري والرواية ليست إلا نوعا من حسيا هو" التخيل " وقد كانت الكلمة الأخيرة، أصلا تعني شيئا مصنوعا وليس شيئا زائفا وعن طريق تعيين التقاليد المختلفة المستخدمة في أنماط متنوعة من الأدب الخيالي. [3]

لقد وسع فري حدود التخيل ليظهر أن الرواية واحدة من مجالاته وأزاح "بوث "بعض علامات الحدود التي فصلت التخيل بوصفه فنا، عن الطرق الاعتيادية لنقل المعنى بواسطة اللغة. [4]

فالخيال عنصر أساسي في تكوين الصورة الأدبية حيث نتحدث عن فكرة أدبية بغض النضر عن ما هو صادق أو كاذب لتلك الأفكار على أساس " إن كل كلام يحتمل الصدق والكذب إما أن يرد على جهة الإخبار والاقتصاص أو ما إن يرد على جهة الاحتجاج

---

(1) ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 66.

(2) - المصدر نفسه. ص 89.

(3) - والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تج، حياة جاسم محمد . المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، 1997، دط. ص 24.

(4) - م ن. ص 25.

والاستدلال، وكان اعتماد الصناعة الخطابية في أقاويلها على تقوية الظن على إيقاع اليقين".[1]

كما اعتبر حازم القرطاجني" أن المخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس، فتستنبط لامو وتنقبض لأمور من غير رواية ولا فكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري، سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به، فان كونه مصدقا به غير كونه مخيلا، أو غير مخيل فانه قد يصدق بقول من الأقوال، ولا ينفعل عنه، فان قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى، انفعلت النفس عنه، طاعة للتخيل لا التصديق .....أناس اطواع للتخيل منهم للتصديق ".[2]

والتخيل هو أن تقوم في خيال المتلقي " صورة أو صور ينفعل لتخيلها أو تصور شيء أخر بها انفعالا من غير رواية إلى جهة الانبساط والانقباض ".[3]

فهناك الخيال يهدف إلى تحرير الكاتب من قيود اللغة، وسلطة العقل، ودفع المتلقي إلى التساؤل وغرس الدهشة في نفسه من جهة ومن جهة أخرى نجد خيال المبدع يمنح للصورة أو الصور حتى لو وجدت في ذهن المتلقي قبلا في شكلها المتداول صفة الشعرية والتمييز بتوليدها لعلاقات جديدة بين أطراف الصورة، فالخيال مصدر للشعرية باعتباره يشكل " القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور ".[4]

---

(1) - أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تج: محمد الحبيب بن خوجة. بيروت. لبنان. دار العرب الإسلامي. ط. 1986 ص62.

(2) - م ن: ص 86

(3) - م ن: ص 32.

(4) - م ن: ص86.

" الخيال إذن ظاهرة أدبية تعمل على حل كل ما خلق ثم إعادة تجميعه " ثم إن للخيال هدف اسمي للارتقاء بالكتابة الأدبية للأذواق العالية انطلاقا من تكسير القواعد اللغوية والكلاسيكية. [1]

حيث يعتبر الخيال احد أهم العناصر التي ميزت الكتابة الجديدة عن الكتابة التقليدية من حيث انه يهتم بدراسة كل الحالات التي يريد الكاتب توظيفها، أضف إلى ذلك انه احد عناصر الجمال في النص، وقد اهتم أرسطو في تعريفه للتخيل " بإحالته على الإحساس والإدراك أصل التخيل . والثاني أن كلمة الحركة الواردة في التعريف تدل من قريب على أن التخيل عملية دينامية، وإذا كان التخيل ناتجا عن الإحساس، فان صور الإدراك الحسي قد تبدو مشابهة لصور التخيل مع فارق بينهما تحكمه فكرة القوة والضعف، وتوجهه مقولة الوضوح والغموض، فصور التخيل اضعف وأغمض من صور الإحساس . [2]

والواقع أن الخيال عند كبار الأدباء قد كان دائما وسيلة لإدراك الحقائق التي قد يعجز عن إدراكها الحس المباشر أو منطق العقل. [3] ومن هنا ظهر اللبس في تحديد المفهوم بين ما هو وهمي وما هو خيالي، إلا أن النقاد الغربيين قد صححوا مسار الخيال وميزوا بينه وبين الوهم، ذلك أن الخيال هو القدرة على التصوير والوصف بينما الوهم هو انطباع مدرك إلا انه غير مطابق للواقع[4]، وأن الخيال فعل وإن لم يلتحم بالواقع، وبواسطته يحقق الشعور أقصى درجة من الإرادة والحرية، انه يعلن عن نفسه في مشافقة الشخصي والكلي وفي وضع الوحدة التركيبية للمظهر وهو الذي يؤلف بين الصور والمعاني. [5]

---

(1) - حسن شريف، الخصائص السردية، المرجع السابق: ص 88.

(2) - عاطف جودة نصر. الخيال "مفهوماته ووظائفه" مصر: مطابع الهيئة المصرية العامة دط. 1984. ص 10.

(3) - نور الدين السد الاسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق: ص 48.

(4) - عاطف جودة نصر. الخيال "مفهوماته ووظائفه": ص 63. 64. 65.

(5) - م ن: ص 78.

5-شعرية الإنزياح:

يرى الكثير من الأسلوبيين أن الإنزياح هو الأداة الإجرائية الفعالة التي تتيح للدارس إمكانية التمييز بين الخطاب الأدبي الفني والخطاب العادي اليومي " اللادبي "، حيث يشكل الخطاب العادي _ اليومي _ بلغته المعيارية ذات العلاقات المنطقية العقلية، معيارا تزيد إبداعية وفنية وشعرية الخطاب كلما عملت الإنزياحات على تكسير وخرق وتجاوز وانتهاك قوانين وعلاقات الخطاب العادي وكلما ابتعدت لغة الخطاب الأدبي عن المعيار كلما تنامت شعريتها وطغت على باقي الوظائف فيما أنها كلما اقتربت منه تلاشت شعريتها.

لقد أصبحت الشعرية " اليوم العلم الذي يضم مختلف الأشكال الأدبية، أما ما يهم الإنزياح فهو طبيعة تنوعاتها الاختراقية، من حيث انتهاك الدال الشعري لقوانين اللغة العادية، ولعله من الخطأ اعتبار الإنزياح مجرد انتهاك ".[1]

شعرية الإنزياح عند كوهين: تبنى شعرية " كوهين " على مفهوم الإنزياح كشرط محوري وأساسي لتحقيق الشعرية، باعتباره خرق للنظام المعياري، فهو يرى أن الظاهرة الشعرية " يمكن قياسها وتقديمها على أنها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر ".[2]

فقد اخذ مفهوم الإنزياح عند " كوهين " صيغتين أساسيتين:

- ❖ صيغة الإنزياح الخارجي، حيث يكون المعيار هو النثر.
- ❖ صيغة الإنزياح الدلالي، المنطقي.

وينطلق " كوهين "في اشتغاله على ثنائية " شعر النثر " من:

---

(1) - خيرة حمر العين، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر جامعة وهران، معهد اللغة وآدابها 1998/1997 : ص252.

(2) - جون كوهين . النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ج1 تر:احمد درويش، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع 2000: ص 61.

✓ طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية أي شكلية، انه لا يمكن في المادة الصوتية أولا في المادة الايدولوجية بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى.

✓ يتسم هذا النمط الخاص من العلاقات بالسلبية، إذ أن كل واحد من المقومات والصور التي تتكون منها اللغة الشعرية والمخصوصة بتميزها هو طريقة تتنوع بتنوع المستويات. لخرق قانون اللغة المعيارية. [1]

فالإنزياح يشكل بناءا مختلفا عن البناء المعياري ولكنها لا تبتكر نظاما لغويا مستقلا، حيث أن قانون اللغة المعيارية يعتمد على التجربة الخارجية، في حين أن قانون اللغة الشعرية يقوم عكس ذلك على التجربة الباطنية. [2]

يكاد الإجماع ينعقد الإنزياح: خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة. [3]

وربما اتخذ ذلك الخروج أشكالا مختلفة، فقد يكون فرقا للقواعد حينا، أو استخداما لما تدر من الصيغ كما يرى ريفيار، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية .

وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة، وقد يكون انتقالا مفاجئا للمعنى، وقد يكون انحراف الكلام عن نسقه المثالي المشهور. [4]

---

(1) - جان كوهين بنية اللغة الشعرية . تج:محمد الولي ومحمد العمري . الدار البيضاء دار توبقال للنشر والتوزيع 1986 : ص 191

(2) - م ن ص: 207.

(3) - د. يوسف مسلم أبو العدوس. الأسلوبية الرؤية والتطبيق. عمان. ط1. 2. 3. 2007. 2010. 2013. دار الميسرة. ص175

(4) - م ن :ص ن

ويوضح منذر عياشي مفهوم الإنزياح من خلال توضيح العلاقة الفعلية بين اللغة المعيار والأسلوب الإنزياح، يقول: ثمة معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة، ذلك لان اللغة نظام، وإن تقيد الأداء بهذا النظام هو الذي يجعل النظام معيارا، ويعطيه مصداقية الحكم على صحة الإنتاج اللغوي وقبوله، أما الإنزياح فيظهر إزاء هذا على نوعين:

انه إما خروج عن الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج على النظام اللغوي نفسه، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلا الحالتين، كما يمكن أن نلاحظ، وكأنه كسر للمعيار، غير انه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي. [1]

والإنزياح عند صلاح فضل هو الانتقال المفاجئ للمعني: فقد اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مؤداها أن وظيفة النثر دلالية ووظيفة الشعر إيحائية، وهي صحيحة إلى حد كبير: فالنثر ينقل أفكارا والشعر يولد عواطف، وأحاسيس .

فعندما نقول عن القمر: " الكوكب الذي يدور حول الأرض "، ويقول عنه الشاعر: " المنجل الذهبي "، فكلانا يشير إلى نفس الشيء ولكن التعبيرين يختلفان في الدلالة عليه، ويثيران طرقا مختلفة في الوعي به، فلو فهمنا من كلمة المعنى الشيء نفسه، فان العبارتين لهما إذن نفس المعنى، إما لو فهمنا عنه كيفية فهم الشيء لاختلف معنى العبارتين وكان في حقنا أن نقول بوجوده معنى نثري وأخر شعري. [2]

والإنزياح عند يمنى العيد هو الانحراف باتجاه الاختلاف، مثلا تنحرف الإشارات التعبيرية على اختلاف أجناسها عند الموجودات أو الوقائع التي تعبر عنها وإن كانت تبقى تحيل عليها، إن الإشارة اللغوية " حمامة " تنحرف دلاليا عن الموجود الذي هو الحمامة لتعبر عن السلام، وإن كانت هذه الإشارة " الكلمة " تحيل على الحمامة. [3]

---

(1) - د. يوسف مسلم أبو العدوس. الأسلوبية الرؤية والتطبيق، المرجع السابق: ص 176.

(2) - م ن: ص ن.

(3) - م ن: ص ن.

ولأهمية الإنزياح كظاهرة أسلوبية فان بعض الباحثين رأى أن الأسلوب في أي نص أدبي انحراف/ إنزياح عن نموذج من الكلام ينتمي إليه سياقيا .

وبذلك يمكن أن نعد تعبير احد الشاعرين نموذجا معياريا، والأخر إنزياحا عنه. [1]

-الاختلاف في المصطلح:

يطالعنا الأسلوبيون بتسميات مختلفة، ومصطلحات متعددة للإنزياح، وهذا الاختلاف ناتج عن الاختلاف في مفهوم المصطلح نفسه، فهو الإنزياح أو التجاوز عند " فاليري Valery "، والانحراف عند سبيترز، والانتهاك عند " كوهن Cohen "، واللحن وخرق السنن عند " تودوروف "، والعصيان عند " اراغون Aragon ".

والتحريف عند "جماعة مو"، والشناعة عند " بارت "، والمخالفة عند " ثيري Thiry "، والاختلال عند وارين وويليك، والإطاحة عند " باتيار Paytard "، وخيبة الانتظار عند " جاكيسون ".[2]

وفي الوقت الذي يتخذ فيه" سبيترز " من مفهوم الإنزياح مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأدب، تجد " تودوروف " ينظر للأسلوب اعتمادا على مبدأ الإنزياح فيعرفه على انه لحن مبرر. [3]

ويرى " عدنان بن ذريل " إن هذه المسميات المختلفة هي في الحقيقة لمسمى واحد وأطلق عليها:

عائلة الإنزياح، وما الاختلاف في التسمية إلا نتيجة للاختلاف في النظرة إلا تطبيقاتها وتحليلاتها . [4]

---

(1) - د. يوسف مسلم أبو العدوس. الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، المرجع السابق: ص 176

(2) - .م ن: ص 177.

(3) - م ن: ص. ن.

(4) - م ن: ص 178.

-الإنزياح عند علماء العربية القدامى:

عرف علماء الإنزياح في ظل المعنى المفهومي للعدول والتوسيع والاتساع، ففي النحو نجد العدول متمثلا في التقديم والتأخير والحذف ... ونجده في الصرف بخطاب المذكر بما يخاطب به المؤنث أو العكس، أو مخاطبة المفرد بما يخاطب به الجميع... وفي البلاغة نجده في البديع والبيان والمعاني .

وما حديث النجاة عن إنابة المشتق عن مشتق أخر، كإنابة الصفة المشبهة عن اسم المفعول، كقولنا:

جريح بمعنى مجروح، وإنابة الحرف إلا مما يعد من قبيل العدول .

يقول الهروي: كما قد جاء (ما) في موضع (من) في أماكن، منه ما حكى أبو زيد: "سبحان ما سخركن لنا" و" سبحان ما سبح الرعد بحمده "، وأشباه ذلك.

وعقد " ابن جني " فصلا في الخصائص سماه: " باب شجاعة العربية "، تحدث فيه عن العدول في الحذف، والتقديم والتأخير وما إلى ذلك، يقول:" إنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاث، وهي الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فان عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة ".[1]

وأورد " المرادي " مصطلح العدول في " الجني الداني "، وصرح به " الجرجاني " في " دلائل الإعجاز "، يقول: " وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب في هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي أوجب الفضل والمزية، وكذلك تحدث " ابن رشيق " عن الاتساع في كتابة العمدة. [2]

ولعل حديث " الجرجاني " عن فاعلية الاستعارة المفيدة كان قريبا من مصطلح الإنزياح الأسلوبي في الدراسات الأسلوبية المعاصرة وذلك عندما يقول: أنها تعطيل الكثير من

---

(1) – د. يوسف مسلم أبو العدوس. الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، المرجع السابق: ص 178.

(2) – م ن: ص 178.

المعاني في اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر ... فانك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبنية، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها اعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خيالنا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون.

وقد ورد عند ابن راشد مصطلحات الإدارة والاستدلال والتغيير، وهي مصطلحات تعادل الإنزياح الأسلوبي. [1]

وترتبط مصطلحات التوسيع والاتساع والتغيير والاستدلال ارتباطا وثيقا بالتشخيص الذي هو صورة من صور الخروج المألوف، وانتظار اللامنتظر، وتوقع اللامتوقع وهو ضرب من ضروب الإنزياح الأسلوبي.

ومن هذا المنطلق فقد تمثل هذا الإنزياح في كثير من نماذج الشعر العربي القديم والحديث فمن ذلك: مخاطبة الطلل، والناقة، والليل، والحمام والمكان والريح، والقلب...الخ [2]

والالتفات عند السيوطي أن تخاطب الشاهد، ثم تحول الخطاب إلى الغائب، أو تخاطب الغائب ثم تحوله إلى الشاهد . وبناء على ذلك فان المصطلح العدول ومفهومه ليس جديدا في العربية ولا طارئا على فنونها، غير أن الأسلوبيين يجعلون الانزياح بمفهومه المعاصر خروجا عن المألوف بدرجة اشد بكثير مما عرفه القدماء حتى تصل العلاقة بين العدول والمعدول عنه إلى درجة خفيفة جدا. [3]

---

(1) - د. يوسف مسلم أبو العدوس. الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، المرجع السابق

(2) - م ن: ص. ن.

(3) - م ن: ص. ن.

طبيعة الإنزياح وأهميته والهدف منه:

معلوم أن لغتنا العربية معيارية في معظم قواعد بنائها وصياغة جملها، فمستويات اللغة تبدأ من الأصوات لتشكل الكلمات، والكلمات تتناسق لتشكل الجمل بنوعيها الاسمية والفعلية وتتضام الجمل لتشكل الفقرات، ومن الفقرات تتشكل النصوص، وكل هذا يسير وفق أنظمة لغوية وقوانين لا يخرج الكاتب عنها إلا ضمن معايير استثنائية محددة، وبشروط معروفة يجب أن يلتزم بها، فإذا خرج عن المألوف فقد انزاح وحاد عن الصمت المتعارف عليه ولذلك ترى أن الشعراء يحيدون عن سمة العربية أكثر من الكتاب، وذلك طلبا لاستقامة الوزن والقافية، ولتأدية معان دلالية تكون أعمق وابلغ واشد تأثيرا على النفوس في حالة الخروج على قواعد اللغة وضوابطها، ولذلك كانت الضرورات الشعرية، بل إن الشاعر ولا سيما الشاعر الحديث، يخرج كثيرا عما أبيح له في الضرورات معتمدا على مقولة:

"يحق للشاعر ما لا يحق لغيره "، بل ويبحث عن معان جديدة يرى أن تحقيقها بالطرق المألوفة في صياغة الجمل والتراكيب أمر غير ممكن، فكان عليه أن ينزاح لتحقيق ما يصبو إليه.

وشد انتباه السامع أو القارئ، وعليه فان عملية الانزياح تؤثر في القارئ والنص والمخاطب جميعا، ولذلك فان اللغة الشعرية لا تخضع للمعاني المعجمية بقدر ما تخضع للمعاني الإيحائية التي في نفس الشاعر، التي تخدم من خلالها الرسالة التي كتبت من اجلها.

ولم يكن المعيار لما كان الإنزياح عند الأسلوبيين، ولما عدوا الإنزياح هو الأسلوب نفسه، " والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته، وما ذلك إلا لان الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين:

الأول: مستواها المثالي في الأداء العادي .

والثاني: مستواها الإبداعي الذي يعتمد على افتراق هذه المثالية وانتهاكها. [1]

وإذا كان علم اللغة عند " سويسر " قد ركز تركيزا كبيرا على النظام الموضوعي المجرد، أي على اللغة، فان الأسلوبية عند " بالي "استهدفت كل الطرق التي يتحول بها هذا النظام الموضوعي إلى كلام انساني حي، يعبر به المتكلم في مناسبة خاصة، وقد ذهب إلى أن كل تلك الخصائص الحية للغة انما هي إنزياحات عن النموذج المعياري، واستخدم في بادئ الأمر كلمة العاطفي لوصف تلك الإنزياحات، لكن ثبت له فيما بعد ان هذا المصطلح ضيق للغاية، فراح يتحدث في الخصائص العاطفية والتعبيرية للغة.

فالإنزياح، إذن جاء لإخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والمعيارية المحددة إلى النشاط الإنساني، ومن غايات الإنزياح لفت الانتباه، ومفاجأة القارئ أو السامع بشيء جديد، والحرص على عدم تسرب الملل إليه، ومن هنا يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الإنزياح حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ، فالكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه في حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، او يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه، وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة. [2]

ومن الأهداف التي يسعى الكاتب لتحقيقها عند لجوئه إلى الإنزياح البعد الجمالي في الأدب الذي قد لا يتحقق إلا عن طريق الإنزياح، ومن ذلك الضرورات الشعرية التي يلجا إليها الشاعر.

والواقع أن محولة تصور الأسلوب كإنزياح عن قاعدة خارجة عن النص، وابتعاد معتمد عن المؤلف لتحقيق أغراض جمالية هو أمر مقبول، ولا يمكن إنكار حقيقة أن هذا التصور

---

(1) - د. يوسف مسلم أبو العدوس. الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، المرجع السابق: ص 179.

(2) - م ن: ص 180.

يساعدنا على شرح كثير من الظواهر اللافتة للنظر في النصوص الأدبية، ولعل هذا يتضح أكثر في الحالات التي يرتطم فيها المؤلف بجدار الاستعمال اللغوي العادي، ويخرج عليه.

تلك الحالات التي كانت تعد منذ القدم درجة من درجات الحرية الخلاقة أو الضرورة الشعرية التي يستبيحها لنفسه الشاعر الكبير وهو على ثقة من أنها لن تعد عجزا أو قصورا، بل استثمارا مشروعا لإمكانيات خارجة عن نطاق التعبير العادي المألوف، وتفجير لدرجة عليا من الشعر لا يأتي الوصول إليها بشكل أخر. [1]

ومما تجدر إليه أن هذه الفكرة، اقصد الهدف الجمالي للإنزياح، قد وردت عند "برند شبلز" في كتاب " علم اللغة والدراسات الأدبية " حيث قال: " ولا يستطيع احد إنكار أن محاولة إدراك الأسلوب على انه انحراف على المعيار الموجود خارج النص، وعلى انه انحراف مقصود من المؤلف لأغراض جمالية محددة تبدو مقبولة في النظرة الأولى على الأقل ".

ويرى "سبيتزر" أن أي انحراف لغوي عن نموذج الكلام الجاري في الاستعمال ليس إلا تعبيرا موازيا للإثارة النفسية المنحرفة عن المألوف في حياتنا النفسية، ولهذا يستطيع الإنسان أن يحدس بمركز العواطف في النفس، من الانحراف اللغوي عن النموذج المعياري.

ولقد عد الكثير من الأسلوبيين الإنزياح جوهر الإبداع، بل هو أداة مهمة من أدوات الاتصال اللغوي الدلالي، فالرسالة المعطاة قد تنزاح عن النمط بطرقتين:

الأولى: أن تتضمن بعض الملامح التي لا نجدها خارجة عنها.

الثانية: إدخال محددات إضافية ابعد من محددات القاعدة نفسها، وذلك كاضطرار الشاعر إلى اختيار كلمة تخدم قافيته. [2]

---

(1) - د. يوسف مسلم أبو العدوس. الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، المرجع السابق: ص 181.

(2) - م ن: ص ن.

ويرتبط الإنزياح البلاغي بالتعبير ارتباطا مباشرا، فهو يقاس من جهة بالنسبة إلى البساطة في التعبير، كما يقاس من جهة أخرى بالنسبة إلى الكيفية الحيادية للتعبير.

وتكمن أهمية الإنزياح عن المسدّي وقيمته تنطلق من كونه يرمز إلى صراع بين اللغة والإنسان، في حين يرى " محمد عبد المطلب " أن البلاغة جاءت على أساس انتهاك المثالية والمعيارية في النحو، مع مراعاة عدم إنكارهم للمستوى المثالي في اللغة والنحو، فالبلاغي ينطلق من غاية النحوي، وهي: البحث عن أصل المعنى في الكلام، بحثا عن مواطن الجمال وبيان عناصره في الكلام، ويتفاوت النقاد في نظرتهم إلى قيم الإنزياح، "فثورن Thorn" يكبر من قيمة الإنزياح الجمالية، ويطالب بان يتعدى الإنزياح البنية السطحية إلى البنية العميقة كما في الاستعارات والكنايات، من مثل (حزن الأقلام).

حيث اسند الحزن إلى ما لا يعقل، وهذا الإنزياح هو سر الشاعرية، بينما يتحرر نقاد آخرون من هذا الإنزياح ومن اتخاذه معيارا لجودة الأسلوب الأدبي، لان المبالغة فيه تقود إلى اعتبار لغة الشعر خاصة، ولا يرتبط بالغة العمة.

وهذه إذن غايات الإنزياح، فهي في معظمها نفسية جمالية، تهدف إلى شد انتباه القارئ أو السامع وإثارته، وإضفاء صور إيحائية إضافية على الموضوع تعبر عن مواطن جمالية خفية في النص، لا يدركها إلا المختص، زيادة عن المعاني المعجمية المألوفة الظاهرة، وهذه الوظيفة الانفعالية التي تثيرها الشعرية بإنزياحها عن المألوف تحدث ما يسمى عند " رولان بارت " بلذة للنص.

أنواع الإنزياح:

تحدث الكثير من الباحثين عن أنواع الإنزياح / الانحراف حتى أوصلها بعضهم إلى خمسة عشر إنزياحا، وهذه الإنزياحات يمكن تصنيفها إلى خمسة أنواع وفق المعايير التي تتبع في تحديد الإنزياح وهي:

✓ **الإنزياحات الموضعية والإنزياحات الشاملة:** يمكن تصنيف الإنزياحات تبعا لدرجة انتشارها في النص كظواهر محلية موضعية أو شاملة، فالإنزياح الموضعي يؤثر فحسب على نسبة محدودة من السياق فالاستعارة مثلا يمكن أن توصف بأنها إنزياح موضعي من اللغة العادية، أما الإنزياح الشامل فيؤثر على النص بأكمله ومثله معدات التكرار الشديدة الارتفاع أو الانخفاض لوحدة معينة في النص، مما يعد إنزياحا شاملا ويمكن رصده بشكل عام عن طريق الإجراءات الإحصائية.

✓ **الإنزياحات السلبية والإنزياحات الايجابية:** تبعا لعلاقاتها بنظام القواعد اللغوية، حيث نعثر على إنزياحات سلبية تتمثل في تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات، كما توجد إنزياحات ايجابية تتمثل في إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم بالفعل

في الحالة الأولى تنجم تأثيرات شعرية عن الاعتداء على القواعد اللغوية، وفي الحالة الثانية تنجم التأثيرات عن إدخال شروط وقيود على النص، كما هو الحال في القافية مثلا، وهذا التمييز بين نوعي الإنزياح يتصل بتصور الأسلوب كإضافة جمالية تتم في بنية شعرية ثانية، أو بتصور الأسلوب كخرق للقواعد اللغوية.

✓ **الإنزياحات الداخلية والإنزياحات الخارجية:** يمكن تصنيف الإنزياحات من وجهة النظر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنص المزمع تحليله إلى إنزياحات داخلية وإنزياحات خارجية، فالإنزياح الداخلي يظهر عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود

عن القاعدة المسيطرة عن النص في جملته، والإنزياح الخارجي يظهر عندما يختلف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة.

✓ الإنزياحات الخطية (السياقية)، والصوتية، والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية، وذلك تبعا للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه.

✓ **الإنزياحات التركيبية والاستبدالية:** وذلك تبعا لتأثيرها على مبدأي الاختيار للرموز اللغوي

مثل وضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل اللفظ المألوف. [1]

الإنزياح في البلاغة:

تقوم معظم مباحث البلاغة على أساس الإنزياح بمعناه الواسع فالاستعارة والمجاز والكناية ما هي إلا أنواع من الإنزياح، لأنها جاءت على غير المعاني التي وضعت لها أصلا.

وكذلك بالنسبة لموضوعات علم المعاني، فكل المعاني التي تخرج لها الأساليب الإنشائية من نداء واستفهام وأمر وغيرها ما هي إلا معان منزاحة عن الأصل ولا يختلف علم البديع عن هذا فالتورية والالتفات وغيرهما أنماط من الإنزياح، فالمتكلم يلفظ شيئا، ويقصد غيره في التورية، وفي الالتفات يعدل المتكلم عن المخاطب إلى الغائب، ومن المتكلم إلى الغائب وغير ذلك.

ومن مباحث علم المعاني التي تتميز بإمكاناتها الأسلوبية مبحث الفصل والوصل لاعتماده على الأدوات الرابطة التي يطلق عليها حروف المعاني، التي خرج بها البلاغيون عما تؤديه من وظيفة نحوية إلى أمور وراء ذلك من حيث قدرتها على الرابط بين الجمل والمفردات.

ونبه البلاغيون إلى الإمكانات التعبيرية في إشراب الحرف معنى حرف أخر، أو العدول عن حرف إلى أخر، ومن ذلك العطف الوارد في قوله تعالى: " **يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ (34) وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ (35) وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ (36) لِكُلِّ امْرِئٍ مِّنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ (37)** "[2].

---

[1] د. يوسف مسلم أبو العدوس. الأسلوبية الرؤية والتطبيق، المرجع السابق: ص 188.

[2] - سورة عبس الآية 34-37.

ففي هذا العطف ما يكشف عن جانب خاص من بلاغة النسق، إذ يجري العطف بين المتعاطفات هنا على الأحب فالأحب، والأقرب فالأقرب، من هول ذلك اليوم.

قال " ابن جني " في مسالة العدول في الحروف: " ومنه باب من هذه اللغة، واسع لطيف طريف وهو اتصال الفعل بحرف ليس مما يتعدى به، لأنه في معنى فعل يتعدى به، ومن ذلك قوله تعالى: " **أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ** "[1]، كما كان في معنى الإفضاء عداه ب (إلى) ".

وجوز الخليل إحلال حرف مكان حرف أخر مع اختلافهما في الوظيفة، ومن ذلك: بعت الشاء شاة ودرهم، يريد شاه بدرهم، فالواو وبمنزلة الباء في المعنى، كما كانت في قولك: كل رجل وضيفته، بمعنى الواو. [2]

درجات الإنزياح:

ليس الإنزياح عند الأدباء بمستوى واحد، بل يختلف النصوص والبيئات والموضوعات والزمن، كما أن المتلقين يتفاوتون في فهمهم درجات الإنزياح واستيعابها، إذ أن هذا يخضع لأمور منها: العمر، والجنس، والتحصيل العلمي، والمستوى الثقافي، والوسط الاجتماعي، والجانب الفكري، يقول " شكري عياد ": " ندرك من أول وهلة أن القارئ يمكن أن يستوقفه تعبير ما، يخيل إليه انه خارج عن المألوف بدرجة كافية ليعده انحرافا ومن ثم يرى فيه سمة أسلوبية قوية يستدل بها على شعور الكاتب، أو على المعنى الذي يريد أن يثبته في ذهن المتلقي، مع أن قارئا أخر أو قراء آخرين يمكن أن لا يتفقوا معه في ذلك فبديهي أن كل قارئ يتأثر بطبيعته ومزاجه ولا سيما إذا كان ثمة اختلاف بين عصر الكاتب وعصر القارئ، لهذا شدد " سبيتزر على صفحات الأمانة والإخلاص والصبر في الدارس الأسلوبي الذي ينبغي بطبيعة الحال أن يكون خبيرا باللغة التي يقرؤها، ومدربا على هذا النوع من القراءة حتى لا يزيف مواضع الاهتمام في النص.

---

(1) - سورة البقرة الآية 187.

(2) د. يوسف مسلم أبو العدوس. الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، المرجع السابق: ص 188.

والقارئ البعيد عن موضوع النص المدروس يشعر بالإنزياح أكثر من القارئ المختص بموضوع النص، كما أن على القارئ معرفة أين ينتهي المعيار وأين يبدأ الإنزياح ولأي شيء يكون القياس والقارئ الذي لا عهد له بعرف أدبي معين، ليكن على سبيل المثال قارئا للقصة أو الرواية يدخل إلى عالم الشعر الحديث، أو قارئا ألف أسلوب المدرسة الواقعية يشرع في قراءة الزمزيين، مثل هذا القارئ تبدو له الإنزياحات أكثر كثيرا مما هي في الواقع، لان ما يراه جديدا أو غريبا راجع معظمه إلى الخواص المشتركة لهذه المدرسة، ولذلك فلا بد من أن يضيف حدود المقارنة، فلا يكتفي بالمقارنة بين النص الذي يقرؤه وبين اللغة القياسية، أو بينه وبين لغة الأدب عموما بل يجب أن يقارن بين شعراء المدرسة الواحدة، أو كتاب الفن الواحد حتى تتبين له جهات التفرد والأصالة التي تميز كاتبا كم كاتب .

وهناك هوة لا يمكن اجتيازها بين استعمال اللغة من قبل فرد في الجماعة أي في ظروف عامة مفروضة على جماعة لغوية بأسرها، واستعمال شاعر أو روائي أو خطيب لها.

الإنزياح في الرواية:

كما أشرنا إلى أنواع الإنزياح فيما سبق منها الإنزياحات الموضعية والشاملة، والإنزياحات السلبية والايجابية، والإنزياحات الداخلية والخارجية، والإنزياحات الخطية السياقية والصوتية والصرفية، النحوية، الدلالية والإنزياحات التركيبية والاستبدالية.

فالروائية من خلال روايتها استطاعت توظيف عدد من هذه الإنزياحات، فإنزياح الموضعي متمثل في الاستعارات مثل " ليغرس فشله في ارضي[1]، فهي استعارة مكنية لأنه كنى المشبه وصرح بالمشبه به وهي الأرض فالفشل لا يغرس بل الأشجار هي التي تغرس في الأرض .

(1) - ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 94.

ونذكر أيضا: " يجلدني الصمت والفراغ "[1]، فهي استعارة مكنية لأنه حذف المشبه وأعطى لازمة من لوازمه وهي الجلد فالصمت لن يجلد بل السوط.

أما الإنزياح الشامل متمثل في تكرار وحدة معينة في الرواية، فأكثر كلمة كان يكررها " سي السعيد " هو الصمت المرهب الذي ساد طيلة الرواية لقوله: " ماذا علي ان افعله ساعتها، سوى الإذعان للصمت والتراجع "[2].

ولقوله أيضا: " يطاردني الصمت والعمر يترنح قبالتي....." . [3]

" وكان أبنائي الاثنان يدفعان ثمن أخطائي بصمت موجع.....".

" يجلدني الصمت والفراغ.....". [4]

" أتابع حركاتها صامتا .....".

" ارتشف قهوتي بصمت مقدس...." . [5]

فهنا من خلال تكرار لفظ الصمت في روايتها " بحر الصمت " استطاعت أن تخرج عن المألوف فهذا الإنزياح الشامل يمكن رصده بشكل عام عن طريق الإجراءات الإحصائية، فهي أثرت على النص الروائي بأكمله، أما الإنزياحات الايجابية تتمثل في القافية مثلا فقافية شعر في رواية

" بحر الصمت " مختلفة وغير موحدة لان شعر حر وغير عمودي لقوله:

" وعندما تخلصين من البكاء تعالي معي

وتعالي إلي

---

(1) - ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 101.

(2) - المصدر نفسه: ص 08.

(3) - المصدر نفسه: ص 10.

(4) - المصدر نفسه: ص 101.

(5) - المصدر نفسه: ص 155.

فانا بحاجة ماسة إليك

بحاجة إلى ربيعك "[1]

فهنا تعطي جمالية في النص الروائي خاصة في البنية الشعرية.

أما الإنزياحات التركية والاستبدالية كاستبدال لفظ غريب بدل لفظ مألوف، مثل " رائحة القهوة تتسلل إلى انفي " [2]

فكلمة تتسلل غريبة في جملة لان رائحة القهوة لن تسلل وإنما اللص.

ولقوله أيضا: " من تراتيل الفؤاد " فكلمة تراتيل غريبة في الجملة وإنما ترتيل القران، لقوله تعالى: " **وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلاً** ".[3]

فالإنزياحات بكل أنواعها في هذه الرواية تحدث جمالية وشعرية وتأثيرا في القارئ بطريقة تلفت الانتباه.

6-دراسة شكلية لرواية " بحر الصمت ":

الكتاب هو من الحجم المتوسط، نوعية الأوراق عادية، يحتوي مائة وتسعة وخمسون صفحة.

أما عن غلاف الكتاب فيعد الواجهة التي تحتوي الرواية وتعرضها، لهذا اعتنت الكاتبة "ياسمينة صالح" به، ولأنها تعي أهميته، وحتى يغري القارئ ويحظى بإعجابه، ومن ثمة اقتناؤه، فان الناشر يحرص على تنفيذ شروط تصميم الغلاف الفعال، الذي يكون قادرا على جذب الانتباه وإثارة الاهتمام، ولتحقيق هذه الغاية، فانه يتطلب خاصيتي التناسب والمرونة البصرية، لتحقيق أفضل تمركز بصري ممكن، من شانه أن يساعد على التحكم في حركة العين التي تنجذب نحو الأشياء ذات الإبعاد الفنية والصور المحفزة والألوان المثيرة.

---

(1) - ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 159.

(2) - المصدر نفسه: ص 154.

(3) - سورة المزمل. الآية 04.

من هذا المنظور فان واجهة غلاف رواية " بحر الصمت " التزمت تلك الشروط بعناية، فقد كتب في أعلى الصفحة اسم المؤلفة لدلالة على جنس الكاتب، وأسفله بقليل كتب عنوان الرواية بحجم كبير، وفي نهاية الصفحة كتب اسم دار النشر، أما في وسط الصفحة كتبت الروائية بعض الجمل غير واضحة ومفهومة، فهي علاقة غامضة لا تشير إلى وضوح والتناسب بينهم، فإهمال سعيد لابنته جعلها تبتعد عنه وتقترب من الآخرين.

وفي أسفل هذه الجمل غي الواضحة توجد صورة لرجل وامرأة وهي صورة سعيد وابنته، ورغم اقترابه منها ونظرته اليائسة اتجاهها، إلا أنها تعاكسه بنظرتها في اتجاه أخر، حتى عيناها توحيان إلى اتهامها له وابتعادها عنه.

أما اللوحة الفنية لغلاف الرواية التي ركزت فيها الروائية على لون الأزرق للدلالة على البحر الذي يغرق فيه كل من الابنة وسعيد نظرا لعلاقتهما الغامضة.

اللون يشكل علامة بصرية، لها مكانتها في تكثيف الدلالة، بعدما يلاحظ القارئ التركيز على اللون الأزرق ودرجة استخدامه، وتقنية تدرجه، وتناسب تجاوزه، مما أضفى على نفسيته إثارة وجاذبية، لان الذاكرة قد اختزنت إبعاده الرمزية والدلالية مما زاد من درجة إقباله على الرواية.

أما عن الإهداء، نجد الروائية تخصص له جانبا هاما في روايتها، فبعدما أغوت القارئ ولفتت نظره للرواية من خلال عنوانها المثير، صاغت الإهداء بطريقة فنية غايتها تعظيم الوطن والأم والشهداء لقولها: " إلى أمي التي علمتني أن الوطن اكبر من الجرح...

إلى الشهداء الذين رحلوا ورحلوا ولم يكفوا عن الرحيل عنا جماعات وفرادى إلى الوطن الحالم والجريح اهدي روايتي الأولى "

هنا تتولد المعاني وتتكاثر الدلالات في ذهن المتلقي، ثم تواصل الروائية إهدائها إلى صديقتها

" أحلام مستغانمي التي علمتها أن الوطن أهم ما في الحياة لقولها: "إلى أحلام مستغانمي التي علمتنا ان الكتابة هي الإبداع، وأن الإبداع هو حريتنا الجزائرية الصعبة، مهما بدا فضاء الجزائر مشحونا بالهباء والضغينة والخيانة والخراب..."

فرواية " بحر الصمت " كانت أشبه بكثير من روايات " أحلام مستغانمي "، لذلك حازت هذه الرواية جائزة " مالك حداد " لعام 2001 بمبادرة من الروائية الجزائرية " أحلام مستغانمي "، أما أسفل الصفحة تاريخ الإهداء: 2001/06/11.

تعتبر هذه الرواية من أول روايات " ياسمينة صالح "، حيث أشارت في نهاية الرواية إلى الجائزة المتحصل عليها، ورأي اللجنة المانحة للجائزة وهذا بعض ما ورد في التقرير:

" تتميز هذه الرواية بالتداخل الجميل بين الحب والوطن والثورة، وينطوي هذا التداخل على أبعاد دلالية هامة ومعان عميقة تمزج الحب بالتاريخ، وقد تجلت براعة المؤلفة في خلق شخصيات ذات رموز قادرة على الحفاظ على مرجعيتها الواقعية، كما يتفرد السرد بشاعرية مرهفة ومؤثرة ترتقي بالرواية إلى مستوى فني لافت..."

جاءت رواية " بحر الصمت " عبارة عن حلم لوجود صورة مثالية للوطن، ألفاظها معبرة، بسيطة وسهلة الفهم، مؤثرة في وجدان القارئ، رفضت الروائية من خلال روايتها كل ما يشوب الوطن أو يحاول تشويه وجهة، ليبقى شفافا نقيا ".

المبحث الثاني: شعرية اللغة الروائية.

1-تعريف الوصف:

أ-لغة: وصف يصف، وصفا، وصفة الشيء يما فيه، علاه "وصف وصفة" الطبيب للمريض: بين ما يتداوى به، وصف يوصف، وصافة العلام: بلغ أوان الخدمة، وأحسن القيام بها فهو "وصف" والاسم "الإيصاف" و"الوصافة" "واصفة" باعه شيئا وصفه لد بدون أن يراه المشتري.

"وصف إيصافا" الغلام بلغ أوان الخدمة "اتصف الشيء" وصفه.

-الرجل صار معروفا بحسن صفاته بالصفات الحميدة: تحلى بها، "توصف وصفا أو وصفة: اتخذ، "تواصف القوم الشيء: وصفه بعضهم لبعض.

استوصف فلانا الشيء: مسألة أن يصفه له الطبيب، سأله أن يصفه ما يتداوى به، "الصفة" مص، النعت، ما يقوم بالموصوف كالعلم والجمال الأمارة التي يعرف بها الموصوف "الصقائية" فرقة ينكرون أن لله صفات ولا يقرون إلا بالذات الألوهية، والواحد "صفاتي" "الوصفة" حال الوصف "الوصف": الغلام دون المراهقة ج وصفا ....المؤنث وصفة "الوصاف" المعارف بالوصف- الطبيب.

"المستوصف عند المعامرين: المحل الذي يعاين فيه الطبيب المرضى فيصف لهم الدولاء.[1]

وقد ورد الوصف في المعجم اللغوية على أنه تحلية الشيء...، والوصفة تعني الأمارة اللازمة الشيء، كما يقال: وزنته وزنا والزنة: قدر الشيء، يقال اتصف الشيء في عين الناظر: احتمل أن يوصف[2].

[1]-فؤاد إفرام البستاني: "منجد الطلاب"، دار المشرق، بيروت، ط 27، 1986: ص 923.

[2]-أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، "معجم مقاييس اللغة"، المجلد السادس: ص 115.

وصف: الشيء له وعليه وصفا وصفة: حلاه والها، عوض من الواو، وقيل: الوصف المصدر والصفة الحلية الشيء: وصفك الشيء بحليته ونعته، وتواصفوا الشيء من الوصف وقوله عز وجل: "وربنا الرحمان المستعان على ما تصفون" أراد ما تصفونه من الكذب، واستوصفه الشيء: سأله أن يصفه له، واتصف الشيء: أمكن وصفه، قال سيم: وما دمية من دمى مبسنان: معجبة نظرا واتصافا.

اتصف من الوصف، واتصف الشيء أي صار متواصفا، قال طرفة ابن العيد: **إني كفاني من أمر هممت به جار**: كبار الحذاقي الذي اتصفا.

أي صار موصوفا، بحسن الجوار، ووصف المهر، توجه لحسن السير كأنه وصف الشيء، ويقال للمهر إذا توجه لشيء من حسن السيرة، قد وصف معناه أنه قد وصف الشيء يقال المهر حين وصف، ووصف المهر إذا جاد مشيه، قال الشياخ:

إذا ما أن لجت، وصفت يداها لها الإدلاج، ليلة لا هجوع[1]

وقد عرفه ابن منظور في لسان العرب بقوله: "الوصف المصدر، والصفة الجلية"[2]

فالوصف من الوجهة المعجمية هو وصفك الشيء بحليته ونعته بينما يعني الوصف من الوجهة الاشتقاقية، المتجسد والإبراز والإظهار كان يقال: قد وصف الثوب الجسم: إنما نم عليه ولم يستره[3]

ب-اصطلاحا: هو أحد الظواهر الأسلوبية التي تميز الأعمال الأدبية، حيث يعتبر الوصف في السرد ضرورة لا مناص منها له، إذ يمكن أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أن نسرد دون أن نصف، فالوصف هو الذي يحدد مسار السرد، وذلك ممن خلال وصف الشخصيات ووصف الأماكن التي دارت فيها الأحداث، ووصف الحركات والألبسة

[1]-ابن منظور، لسان العرب: المجلد الخامس، المرجع السابق: ص 642.

[2]-ابن منظور، "لسان العرب"، دار الصادر بيروت، ط1، 1992، المجلد السابع: ص 356.

[3]-عبد المالك مرتاض، "في نظرية الرواية"، (بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د.ط، 1998: ص 243.

والمظاهر، أي أنه يعمل على تقديم التوضيحات للمتلقي، ولا ينهض الوصف بوظيفته السردية حتى يشمل المناظر الطبيعية والأخبار الخارجية، كالريح والشمس والقمر والليل وما فيه من ظلام، ووصف الأمكنة الحضرية كالشارع والأحياء والمساحات، ووصف الأمكنة الطبيعية كالجبال والسهول والأنهار، كما أنه لا ينبغي أن يطغى الوصف على السارد كي لا يعرقل نماءه ولا بناءه[1]

وعرف أمة بن جعفر الوصف في كتابه"نقد الشعر" الوصف إنما هو ذكر الشيء ماضية من أقوال والهيئات ولما كان أكثر وصف الشعر إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره ويمثله للحسن بنعمته[2]

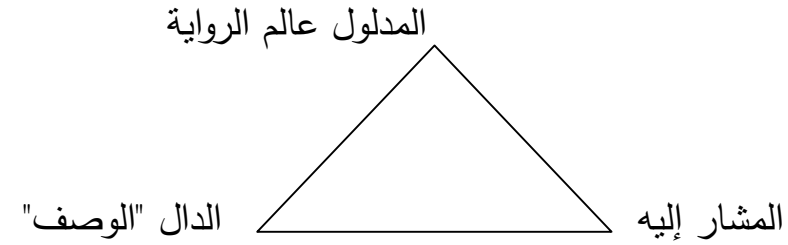
وعليه فإن الوصف هو ذكر الشيء كما هو بهيئة وحاله دون زيادة أو نقصان كما يعتبر عنصر هاما في العملية السردية يقول جيرار جينت لد كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو سبب شديد التغير أصنافا من التشخيص أو أحداث ما يوصف بالتحديد سردا هذا من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو الأشخاص.وهو ما ندعو في يومنا وصفا [3].

لا يمكن لأي سرد في النص أن يستغني عن الوصف بينما نجد العكس مع الوصف الذي يستطيع الاستغناء عن السرد والمكون الوصفي النص السردي هو مكون لغوي أو من كلمات وهذه الكلمات تشكل عالما خياليا قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه وإذا شابه فهذا الشبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية فالكلمة لا تنتقل إلينا عالم الواقع بك تشير إليه وتختلف صورة مجازية لهذا العالم ويوضح المثلث الدلالي العلامة بين عالم الرواية المتخيلي وعالم الواقع .

[1]–ينظر عبد المالك مرتاص، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سنمائية مركبة الرواية .

[2]–أبو الفرج قدامة لبن جعفر "نقد شعر" مطبعة الجوانب قسنطينة، ط1، 1320، هـ: ص 41.

[3]–حميد حمداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي دار البيضاء المغرب ط3 2000م ص 78



فإذا اعتبرنا أم الدال هنا التي تشكل العالم المتخيل هو الوصف والمدلول هو العالم الخيالي الذي يخلق في ذهن القارئ فالمشار إليه قد يكون عالم الواقع وقد يكون أيضا عوالم خيالية من صنع خيال الكاتب ولا وجود لها في عالم الحقيقة فالوصف هو أداة تشكل المكان فالوصف اصطلاحا هو خطاب يصف مكان من غير تدخل الزمن فيه وهو كاشف الأشياء ولغتها وهو أيضا شكل من أشكال القول ينبئ عن كيف كذا يبد شيء ما يشتمل استعمال الكلم الأشياء والناس والحيوانات والأماكن والمناظر والأمزجة النفسية والانطباعات ومن الأغراض الأولية للوصف هي تصوير ونقل انطباع حسي والدلالة على نفسي[1]

وبعض نقادنا يستعينون بتعريف قدامى بن جعفر للوصف هو الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه أحوال والهيآت ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع الأشياء الموصوف المركب منها ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للمس بنعته

أما مفهوم الوصف عند الغربيين ويقول الأستاذ مرتاض عنه يعني فعل وصف في بعض المعاجم الفرنسية واستحضار شخص ما أو شيء ما كتابيا أو شفويا ونلاحظ أن الوصف لدى الغربيين وكما هو لدى العرب أيضا لا يكون قائم بذاته منعزلا مستقلا متمكنا بنفس بمكانته في الكلام وحده لا يستطيع إذ يتمتع بهذا الوضع الامتيازي في الأسلوب والأسلبة جميعا ولكنه قائم بفضل علاقته مع شيء آخر فهو أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهر الحسي ويقدمها للعين[2].

[1]–قدامة بن جعفر "نقد الشعر" كمال مصطفى مكتبة القاهرة، ط3، 1997: ص376.

[2]–م ن: ص 377.

على الرغم من تداول الناس المفهوم الوصف وتعاملهم معا وممارستهم إياه إبداعيا فإن الذين فكروا فيه معرفيا وتوقف والديه اصطلاحاتهم قليل وبدوا انه فات البلاغين العرب ومنهم الشيخ عبد القاهر الجرجاني أن يميزوا بين الوصف من حيث هو مكمل لمتبوعة ومن حيث ما يرد عبر الكلام في جملة من أجل النهوض بوظيفة دلالية معينة ومن حيث هو مظهر أسلوبي فوظيفة الوصف تدخل ضمن جمالية الخطاب وأسلوبية اللغة[1]

وظائف الوصف:

1-جمالية: والوصف يقوم في هذه الحالة يعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي.

2-توضيحية أو تفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفية رمزية بين الوظيفيتين وقد عدد جان ريكاردو أشكالا أربعة للوصف كلها تتراوح بين الوظيفتين السابقتين:

- أن يكون المعنى محددا للوصف الذي يأتي بعده وهذا أضعف أشكال الوصف
- أن يأتي الوصف سابق لمعنى من المعاني ضروريا في سبق لحكي
- أن يكون الوصف نفسه حالا على المعنى في ذاته حاجة إلى التصريح بالمعنى سواء قبله أو بعده.
- أن يكون الوصف خلاقا: وهو وصف يسيطر على بعض الأشكال الروائية المعاصرة علة مجموع الحكي وذلك على حسب السرد[2]

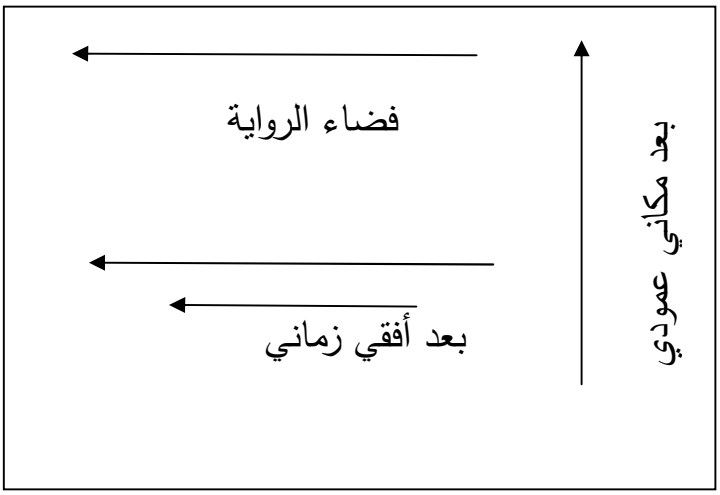
الوصف والمكان:

إذا كان السرد يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكي فإن الوصف هو أداة تشكل صورة المكان ولذلك يكون للرواية أية رواية بعد أن أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية والآخر

[1]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني الثقافة والفنون والأدب، الكويت، د.ط 1998 ص 243.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق: ص 79.

عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث وعن طريق التحام السردي والوصف ينشأ فضاء الرواية ويمكن توضيح ذلك من خلال الشكل التالي:



أن الروايات تتفاوت في تحديد دور الوصف بالنسبة لتصوير المكان فإذا كان الوصف في الروايات الواقعية يهتم بتحديد المجال العام الذي يتحرك فيه الأبطال فإن الوصف في الروايات الجديدة أصبح بالإضافة إلى ذلك يصل إلى الدقة المتناهية في قياس المسافات بحث عن هندسة حقيقية للمكان فروايات آلان روب غربيه كما يرى البعض تبدو وكأنها تقدم الملفوظ الحكائي بواسطة إشكالية هندسية[1] تشترك الوقفة الوضعية مع المشهد في الاستعمال على حساب الزمن الذي يستغرقه الأحداث أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر ولكنهما يفترقان بعد ذلك في استقلال وظائفهما وفي أهدافها الخاصة.

ويمكن التمييز منذ البداية بين نوعين من الوقفات الوصفية الوقفة التي تربط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقيفا أمام شيء أو عرض يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة التي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد نفسه .

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق: ص 80–81.

وهكذا يتحدث جنيت مثلا عن وظيفتين مختلفتين نسبيا من وظائف الوصف التي روج لها التقليد الأدبي الكلاسيكي من هوميروس إلى نهاية القرن التاسع عشر أما الأولى فهي الوظيفة التزينية الموروثة من البلاغ التقليدية التي كانت تصنف الوصف ضمن زخرف الخطاب أي كصورة أسلوبية وتعتبره تأسيسا على ذلك مجرد وقفة أ استراحة للسرد وليس له سوى دور جمالي خالص أما الوظيفة الكبرى الثانية فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة وعنصرا أساسيا في العرض أي أن يكون في نفس الوقت سببا ونتيجة[1].

فالوصف حافظ دوما على روابط ذات امتياز مع مختلف البيانات الحكائية والمؤثرات الأسلوبية للملفوظ الروائي وعلى رأسها علاقته بالسرد الروائي فبالرغم من أن السرد والوصف يعتبران عمليتين متشابهتين لأنهما يتكونان معا من الكلمات ويؤديان وظيفة نصبة واحد فإنهما مع ذلك يختلفان من حيث الهدف فالسرد يشكل التابع الزمني هنا مبعث العلاقة التعارضية التي تباعدها بينهما وتجعل الواحد منهما بمعزل عن الآخر وقد عمل لوكاش في ثلاثينات هذا القرن على تقوية طابع التعارض هذا بين ما هو سردي وما هو وصفي عبر تحليلاته للأنساق الحكائية في الرواية الواقعية والطبيعية واتخذ فرصتين مما اسماه إحراج الكاتب بين أن يحكي أو أن يصف ورأى فيه إحراجا تاريخيا قديما قدم الأدب البورجوازي [2] والتركيز على جملة من العناصر التكوينية والمساعدة التي هي ضرورية وأساسية في إعداد المقطع الوصفي وتحقيق وجود كالمكان الرؤية والضوء والشفافية ...الخ.

وقد تصبح بالفعل بأن من الوقفة القصة والمشهد يشكلان استطراد وتوسعا في زمن الخطاب على حساب زمن القصة الأولى بسبب أن كل منظر يمكن أن يصبح لديها مناسبة

[1]–حميد لحميداني، بنية النص السردي،المرجع السابق: ص 176.

[2]– م ن: ص 177.

لتشغيل الأنساق الوصفية وبالتالي إعاقة زمن القصة على الاستمرار والثاني لأنه يمدد الأحداث ويجعلها تتباطأ في سيرها فذا على حركة السرد ومناهضة لوتيرته المتسارعة[1]

الوصف في رواية "بحر الصمت"

توزع الوصف في هذه الرواية يشمل مساحة كبيرة داخل هذا العمل الروائي وفيما يلي سنقدم بعض الأمثلة عن ذلك حيث يقول السعيد "واصفا" حمزة في هذا المقطع:"يعينه الزرقاوين، وبشرته البيضاء، وشعره الأشقر ..."[2]

ويصف زهرة قائل" كانت تبدو لي دائما تافهة وماكرة بشعرها الأصهب، وسختها الشاحبة وعينيها الماكرتين..."[3]

ويقول في هذا المقطع واصفا لنا "بلقاسم":

"عيناه تراقبان حركاتي بينما جسمه الضخم ينز بالعرق..."[4]

ويصفه في مقطع آخر بقول:

كتان يبدو شاحبا وشريرا داخل صمته النذل.."[5]

ويصف بلقاسم" عندما عثروا عليه مرميا في الحقل بقوله:

كان الطفل بشع الوجه ضخم الشكل"[6]

وفي مقطع آخر بقوله:

"كنت مصعوقا أمام جسمه الضخم وعينيه البارزتين وابتسام الحاقدة"[7]

---

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق: ص193.

[2]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 13.

[3]–المصدر نفسه، ص17.

[4]–المصدر نفسه، ص19 .

[5]–المصدر نفسه، ص20.

[6]–المصدر نفسه ص 21.

[7]–المصدر نفسه: ص 22.

كما يصف لنا " الشيخ عباس" في هذا المقطع:

رأيت الشيخ عباس يدخل بعباءته البيضاء ولحيته الصهباء ومشيته المتعالية التي تثير الدهشة حقا"[1]

ويقول في وصف المعلم: "كان واقفا أمامي، بقميصه الأبيض ذي الأكمام القصيرة وبنطلونه الأسود ووجهه الهادئ المبتسم الجريء"[2]

ويصف في مقطع آخر رجلا فيقول:

" السي علي" مدور الوجه، غليظ الشاربين قاسي النظرة بالرغم من ضحكاته المجلجلة التي لا تفارق كلامه"[3]

ويقول واصفا" السي عمر" بعد أن كان يتردد إلى بيته ليلا متسللا:

"كان يقف صامتا وقلقا فجأة شعرت بالخوف يداهم قلبي بيديه المدسوستين داخل حيب معطفه الصوفي اسود، وجهه الحازم[4]

ويصف محبوبته "جميلة" في هذا المقطع " كنت جميلة، ماكرة ولذيذة وكنت مبهورا وساذجا على حافة البكاء :[5]

وفي مقطع آخر:

"وكما رأيتها فهات أنها هي التي كنت أنتظرها، هي بالذات بتفاصيل وجهها وابتسامتها الواضح العذبة يعنيها وفستانها الربيعي المغزول لأجل "ماي"[6]

ويصف عينا محبوبته فيقول

---

[1]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 30 .

[2]–المصدر نفسه، ص27.

[3]–المصدر نفسه: ص 36.

[4]–المصدر نفسه، ص 43.

[5]–المصدر نفسه ً 53 .

[6]–المصدر نفسه: ص 53.

"عيناها خضرواتان كعشب عذري قرأت فيهما غامضا"[1]

وفي مقطع آخر:

"من أنت أيتها المشاغبة الشقية الماكرة الدافئة اللذيذة الجارحة؟

ويقول في وصف الغرفة التي كان جالسا فيها في بيت عمر:

"تركتني في غرفة بدت لي باردة وضيفة"[2]

ويقول في وصف الرجل الذي أرسله"سي عمر" لمقابلته:

"كان رجلا قد يجاوز مرحلة الشباب بسنوات قليلة فتبدوا الشعيرات البيضاء على صدغيه كأنها عمر جديد من الوقار كان طويلا كعمود كهرباء ومع ذلك كانت في ملامحه وسامة أضفت عليها ابتسامة الخجولة طمأنينة مدهشة.."[3]

ويصف الرجل قائلا "قال أحد الأربعة وكان مدثرا ببرنوسه صوفي وسحنة قاسية"[4]

ويقول في وصف جعفر:

"كان معنا في الفرقة رجلا يدعى "جعفر" كان صامتا ونحيفا ذا عينين لا تهد آن أبدا"[5]

أبدا"[5]

ويصف صاحبه الرشيد بقوله:

كان الرشيد شخصا مدهشا طويلا وممتلئا مدور الوجه وسيما بشاربه الصغير وعينيه المفعمتين بالطيبة والتواضع [6]

---

[1]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص53.

[2]–المصدر نفسه، ص55.

[3]–المصدر نفسه، ص6.

[4]–المصدر نفسه، ص81.

[5]–المصدر نفسه،ص84.

[6]– المصدر نفسه، ص85.

وفي مقطع آخر:

"كان هادئا شاردا ومبتسما في رقة مدهشة.....كان وسيما جدا"[1]

وفي مقطع آخر:

"كان صامتا وخجولا وشرسا في نظراته"[2]

ونصف لنا حاله وحالة الرشيد وهو ميت فيقول:

"حاولت الوقوف على قدمي فلم أقدر كنت حائرا متألما كان الرشيد ممددا كأنه لم يمت كأنه نام بعد سفر متعب بدت ملامحه هادئة ومرتاحة"

ويصف عمر يلفظ أنفاسه الأخيرة:

"نظرة مدهشة مملوءة بالصفاء كان يبدو هادئا ومرتاحا حتى عندما نطق بصوت متعب وضجر"[3]

ويصف ابنته بقوله: كانت عنيدة ومتحدية ومغرورة"[4]

وفي مقطع آخر:

"هذا الوجه الوسيم الواثق من نفسه هاتان العينان الوضاحتان والجبين العالي"[5]

تعريف التكرار لغة:

كرر: الكر: الرجوع يقال: كره وكر بنفسه يتعدى ولا يتعدى والكر مصدر كر عليه يكر كرا وكرورا وتكرارا ورجل كرار ومكر وكذلك الفرس وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى والكرة المرة والجمع الكرات ويقال كررت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه وكركرته

[1]–ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 88 .

[2]–المصدر نفسه ،ص 96.

[3]المصدر نفسه: ص.113

[4]المصدر نفسه: ص 113

[5]المصدر نفسه، ص144.

عن كذا كركرة إذا رددته والكر : الرجوع على الشيء ومنه التكرار ابن بزرج النكرة بمعنى التكرار وكذلك قال أبو سعيد الضرير قلت لأبي عمر ومابين تفعال وتفعال؟

وتكركر الرجل في أمره أي تردد والمكرر من الحروف الراء وذلك لأنك إذا وقفت عليه رأيت طرف اللسان بتغير بما فيه من التكرير ولذلك احتسب في الإمالة بحرفين والكرة البعث وتجديد الخلق بعد الفناء وكر المريض يكر كريرا جاء بنفسه عند الموت وحشرج فإذا عديته قلت كره يكره إذا رده والكرير "الحشرجة" وقيل الحشرجة وليس بها وكذلك هو من الخيل في صدوها يكر كرير والكركرة: صوت يردده الإنسان في جوفه والكر قيد من ليف أو خصوص والكر بالفتح: الحبل الذي يصعد به على النخيل وقد جعل العجاج الكر حبلا تقاد تقاديه السفن والكرتان: القرتان وهما الغداة والعشي والكر من أسماء الآبار والكركرة تصريف الريح السحاب المكر موضع الحرب والكراكر كراديس الخيل والكركرة وعاء قضيب العبيد والتيس والثور[1]

التكرار اصطلاحا:

إن التكرار من الخصائص اللغوية التي تلتزم الأعمال الأدبية سردية كانت أو غير سردية فهو يعتبر أحد السمات الأدبية وغالبا ما يكون عندما تبتسم هذه الأعمال بالإطالة ويكون ذلك لأسباب منها:

1- أن اللغة لا تسعف الكاتب بالسعة والتبحر أو لضيق الموضوع المطروح فيكون التكرار لابد منها.

2- أن طبيعة الموضوع المعالج تقتضي تكرار معان بعينها لتوظيف هذه الأفكار في مواقف سردية معينة.

3- لكل كاتب معجمه اللغوي وذلك حينما يقوم بالتلاعب بالألفاظ إلا أنه يصنف عليها الأقوال المأثورة والرسائل والشعر وغير ذلك من الأجناس الأدبية[2]

---

[1]-ابن منظور الأنصاري لسان العرب المجلد الثالث، المرجع السابق: ص 707.708.

[2]-ينظر عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق، المرجع السابق: ص 268.

1- التأكيد وتقرير المعنى في النفس لقوله تعالى كلا سوف تعلمون، ثم كلا سوف تعلمون"

2- ملاينة المخاطب لقبول مضمون المخاطب كقوله سبحانه وتعالى :"وقال الذي آمن يا قوم اتبعون أهديكم سبيل الرشاد يا قوم إنما هذه الحياة الدنيا متاع [1]

3- التنويه بشأن المتحدث عنه أو النيل منه كقولهم الكريم ابن الكريم ابن الكريم يوسف ابن إسحاق

4- المبالغة في التوجع والتحسر[2]

التكرار في الرواية:

ورد التكرار بصفة كبيرة داخل النص الروائي منها تكرار الكلمات والعبارات فتكرار الكلمات تكمن في وقل ابنة السعيد في شعرها " حين نحب مرة"

تصير الأشياء تشجرا سيند كرانا إذ نميل

حين نحب مرة

تستعيد الزنابق قدسي الأسرار

وفي البحر أواس النخيل

حين نحب مرة[3]

فهذا الشعر بحسب أبوها كان موجه لصديقها "عثمان"

وكذا قول علي صديق السعيد عندما كان علي فراش الموت الوطن أمانة تذكر دائما هذا، كما أن الرشيد من قال لي يوما الحب لا يعترف بالهزيمة"؟؟[4]

[1]-عيسى علي العكوب علي سعد الشتيوي، في علوم البلاغة العربية المعاني البيان البديع، مطبعة الانتصار الجامعة المفتوحة، الإسكندرية مصر، 1993، د ط، ص335.

[2]-م ن: ص 336.

[3]-ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 152.

[4]-المصدر نفسه: ص 105.

ثم تحدث عن صداقته له عندما كان يوما صديقا له فصار بعد ذلك وأحترم رجلا يحب امرأة ويحلم بها حيا وشهيدا؟ امرأة هي أنت؟

يا إلهي كم كنت سيء الحظ؟[1]

وعند موت ابنه الرشيد وكان يردد عبارة مات ابني كنت مصدوما من هذه الفكرة وأنا أتلقاها كضربة قوية على رأسي

مات ابني...هل بكيت حقا؟[2]كان على شدة التوجع والتحسر على مت ابنه رشيد ويؤكد على مكانته في قلبه.

ثم تحدث عن الأخ العربي الذي مكث عنده أياما وهو السبب الذي دفعه إلى الالتحاق بالثوار قال جاء الرجل إذن بصحبة رجل آخر له وجه طفل شقي ومغامر .....وابتسم العربي ابتسامة طفل شقي ومغامر..."[3]

أما تكرار الكلمات فتتمثل في وصف السعيد عمدة القرية قدور وكرهه الشديد له قال كان قدور قائدا بحق كان قائدا لأنه لم نجد من ينافسه في هزة البرنوس أو في هزة الرأس وكان يعلم ذلك تمام المعرفة ليس بموجب موقعه من الناس بل لأن الناس قلبوا المعرفة ليس بموجب موقعه من الناس كل الناس بل لأن الناس قبلوا به....[4]

فسعيد الذي عاش تعيسا في قرية معدمة لذلك كان يعتبر نفسه نذلا قال اعرف أنني نذلا أيضا ولكن ....النذالة تطورت مع الزمن صارت اليوم تحمل بذلة رسمية وحقيبة ودبلوماسية صارت النذالة حضارية ....

أنا اعترف بنذالتي فمن ذا يستطيع الاعتراف بها بينكم؟"[5]

---

[1]–ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 103.

[2]–المصدر نفسه: ص 95.

[3]–المصدر نفسه: ص 82.

[4]–المصدر نفسه: ص 16.

[5]–المصدر نفسه: ص 23.

فكان من حين إلى آخر يتحدث عن خوفه في الرواية إزاء الثورة قال: وتكشف بداخلي عن ذلك الشعور بالخوف إزاء ما يحدث بعد ذلك...كنت خائفا جدا، بيد أن الخوف لم يكن مربوطا إلى الحرب نفسها، بل إلى المجهول الذي حاصر حياتي بإتقان مدهش..."[1] ثم تحدث عن الثورة قال: "لم تكن الثورة تعنيني مباشرة، كنت أنظر إليها على أساس أنها وجهة نظر بعض الرجال إزاء وضع معين ولم يكن سهلا الاقتناع بعدئذ بفكرة أن الثورة تقدر على غسل أنام الناس، لمجرد انتسابهم لها...لم أكن لا أقبل أن يصبح الزنديق قديسا بموجب انتمائه إلى الثورة. آية ثورة كانت..."[2]

"فجأة أحسست بالتعاطف مع الثورة...الثورة التي تقدر على إثارة كل هذا الخوف في نفس العمدة لا بد أن أحييها تحية إجلال..."[3]

ثم تحدث عن صديقه "عمر" عندما حاول أن يدفعه للانضمام إلى الجبهة حيث قال: "جاء "عمر" مقتحما زمني الرتيب دونما اعتذار مسبق على كل الانكسارات التي جاء بها في حياتي...لم أفهم أبدا لماذا يختارني أنا بالذات؟ أنا دون سائر الناس؟ أثره القدر الذي رماه في طريقتي؟ القدر الذي اختاره ليكون سجيني ونهايتي وانكساري المطلق"[4] متحدثا عن الحرب التي أرعبته وشغلت باله: "الثورة، هي ابنة الظلم، بينما نحارب، فيجب أن ننسى الدين"، "من كان ليناقش ماهية الثورة عندما يتحول الشعب إلى مطالبي بالأرض، بالحرية، بالحياة، بالحق،...الحرب قصة عجيبة في حياتي، هل تسمعني يا ابنتي؟"[5]

بعدها تحدث عن العمدة بأنه واحد من الذين استفادوا من وجود فرنسا في الجزائر، "تلك الوطنية المقدسة سنين في غمرة التسارعات شخصا كالعمدة...كنت أتساءل مرعوبا، "لماذا لت تجلي الثورة إليها شخصا كالعمدة مثلا" لكن سرعان ما أتذكر أن العمدة والثورة

[1]–ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 25.

[2]–المصدر نفسه: ص 25.

[3]–المصدر نفسه: ص 27.

[4]–المصدر نفسه: ص 33.

[5]–المصدر نفسه: ص 40.

خطاب لا يلتقيان على وجه الأرض منذ عرفت أن العمدة عدو للثورة، مثلما هي الثورة عدوة له..."[1]

ثم تحدث عن شهر "ماي" قال: ماي الربيع الموشح بأحلام الطبيعة المغمسة في فسيفساء الألوان، هو نفسه "ماي" الذي تحمل ذاكرته على عاتقها أحزان شعب كامل...ذاكرة وطن تشهد أن قالمة، خراطة، سطيف، ليست مجرد مدن بقدي ما هي عنفوان عشق حميم على ضفة بحر تسكنه حورية خالدة ...:[2]إلى أن تحدث عن القهوة العاصمية التي عشت فيها طفولتي قال رأيتها تعود إلي صينية القهوة المرشوشة بماء الزهر قهوة أعادتني عشرة أعوام إلى وراء إلى العاصمة فشلت فيها دراستي وربحت فيها بالحب؟

فقط العاصمة كانت قادرة على استدراج الفرح الحميم هكذا ببساطة قهوة تفتح شهية الكلام بلا تصنع أو رياء.

هكذا هي لغة الوطن الذي لا يحتاج إلى أكثر من فنجان قهوة مرشوشة بماء الزهر ليعرف في دفء المشاعر وليسكر حواجز العمر في لحظة إنسانية جميلة [3]

فتكرار هنا كان على تأكيد معناه أنه ذا أصل جزائري وبضبط من العاصمة الذي يعود تاريخية وحياته ونسبه إليها.

بعدها تحدث عن موقفه الثورة قائلا "أنا حقا جبان...." الجبن لم يكن يعني أبدا موقفي الفاضح من الثورة بل كان جبني عبارة عن خضوعي التام لتلك الثورة التي لم أرها سوى على شكل رجال فهموا الحياة كما لم أفهمها أنا"[4]

إلى أن تحدث عن جميلة التي تعني زوجته وحبيبته ومن جهة أخرى تعني وطنية وبلاده "تماما كما كانت جميلة بالنسبة لي وطني الخاص وجبلي الوحيد الذي لا يقل شموخا

[1]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص48.

[2]–المصدر نفسه: ص 49.

[3]–المصدر نفسه، ص 53.

[4]–المصدر نفسه: ص 71.

عن الأوراس[1] وقال فوحدهم الشهداء هم الأبرياء من كل ذنب كنت رقما صغيرا في معادلة معقدة اسمها الجزائر ... الجزائر التي كان لها وجهك سيدتي وحدي كنت أرى الوطن فيك ووحدي آمنت بك وكان علي أن أفوز بك وحدي [2] .

كما يكمن التكرار في شعر ابنة سي سعيد

هناك مدينة مكتظة بأحلام الهاربين من الموت

هناك تعب في الوجود

هناك هموم الآباء وحيرة الأمهات الآبهات

هناك جدارية من السلام بالضغينة...[3]

فتكرار كلمة هناك تأكيد على وجود كثير من الأحداث التي شغلت بال ابنته.

4-تعريف الرمز لغة:

الرمز: تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ ن غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما بيان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز، يرمُز، يرمز، رمزا، وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام، "ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا".

ورمزته امرأة بعينها ترمزه رمزا، غمزته وجارية رمَّازة: غمازة أو قيل الرمَّازة الفاجرة مشتق من ذلك أيضا، ويقال للجارية الغمازة بعينها رمَّازة أي: ترمز بفيها تغمز بعينها، وقال الأخطل في الرمَّازة من النساء وهي الفاجرة.

---

[1]-ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 85.

[2]-المصدر نفسه، ص 85.

[3]-المصدر نفسه، ص 150.

أحاديث سداها ابن حدراء فرقد ورمَّازة مالت لمن يستميلها قال شمر: الرمَّازة هاهنا الفاجرة التي لا ترد يد لامس، وقيل للزانية رمَّازة لأنها ترمز بعينها، ورجل رميز الرأي ورزين الرأي أي جيد الرأي أصيله، من اللحياني وغيره، والرميز: العاقل التحنين الرزين الرأي بين الرمَّازة، وقد رمزه والرموز: البحر.

وإرتمز الرجل وترمز: تحرك، وإبل مراميز: كثيرة التحرك أنشد ابن الأعرابي: سلاجم الألحي مراميز الهام، قوله سلاجم الألحي من باب أشفى المرفق، وإنما أراد[1] الطويل الألحي فأقام الاسم مقام الصفة، وأشباهه كثيرة وما ارمأز من مكانة أي ما برح، ومرمأز عنه: زال وارتمز من الضربة أي اضطرب منها وقال: خرزت منها القفاي أرتمز.

وترمز مثله، وضربه فما ارمأز أي ما تحرك وكتيبة رمَّازة إذا كانت ترتمز من نواحيها وتموج لكثرتها أي تتحرك وتضطرب.

والرمز والترميز في اللغة: الحزم والتحرك.

والمرمئز: اللازم مكانه لا يبرح أنشد ابن الأنباري.

يريح بعد الجد والترميز إرامة الجداية النفور.

قال الترميز من رمزت الشاة إذ هزلت وارتمز البعير.

تحركت أزآد لحيه عند الاجترار.

والترميز من الإبل: الذي إذا مضغ رأيت دماغه يرتفع ويتسقل وقيل: هو انفوي الشديد، وهو مثال لم يذكه سيبويه وذهب أبو بكر إلى أن التاء فيها زائدة، وأما ابن جني فجعل رباعيا.

والرمزتان: شحمتان في عين الركبة.

ورمز الشيء يرمز وأرمأز: انقبض، وارمأز: لزم مكانه.

[1]– جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الافريقي المصري، المجلد الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

والرميز: الكثير الحركة، والرميز: الكبير يقال: فلان رميز إذا كان كبيرا في فنه، أنشد ابن الأعرابي:

إنا وجدنا ناقة العجوز خير الناقات على الترميز.[1]

الرمز اصطلاحا:

الرموز هي تلك الصور التي تسيطر على أعمال مؤلف ما، أو مدرسة أدبية ما، أو بأنها الأشكال والمجازات المتكررة التي تتعرف فيها ثقافة بأمر ما على ذاتها، أو صور النماذج البدئية الكبرى التي تتقن بها الإنسانية، يصرف النظر عما بينها من فوارق ثقافية[2]

الرمز الأدبي من حيث الجوهر بينة لفظية افتراضية بكلمات أخرى، إنه افتراض لا تقرير وفيه التوجه نحو الداخل أهم من التوجه نحو الخارج الذي يتعلق بعلامات ذات وظيفة انبساطية وواقعية، إن فهم الرمز على هذا النحو يجعله يوفر مفتاحا هو منطقيا لتأويل خط الطرز القصصية، تجتاز الرموز حيث توضع في سياقات أدبية مناسبة بالفعل سلسلة من الأطوار" يمكن مقارنتها بالمعاني الأربعة الواردة في التفاسير الانجليزية القروسطية والتي أعاد صياغتها على نحو بديع هنري دي لوباك.

الطور الأول: الذي تطلق عليه تسمية الحرفي، يتفق مع المعنى الأول في هذه التأويلية المتوازنة ويعرف بتناول الطبيعة الافتراضية للبنية الشعرية تناولا جادا، إذ يعني فهم قصيدة حرفيا وفهم كل شيء يدخل في تكوينها.

الطور الثاني: الذي يدعى الشكلي ويستحضر المعنى الإمثولي للتأويل التوراتي، تحصل القصيدة على بنيتها من تقليدها الطبيعة من دون أن تفقد أي شيء من خاصيتها الافتراضية، يستمد الرمز الطبيعة صورا تقييم علاقة جانبية وغير مباشرة بين الأدب كله والطبيعة، لا يكون بفضلها قادرا على امتاعنا فحسب ولكن على إرشادنا أيضا.

[1]– جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الافريقي المصري، المرجع السابق: ص 53.

[2]–بول ريكور، "نظرية التأويل"، الخطاب وفئض المعنى، تج سعيد الغانمي، المركز الثقافي، العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2006م: ص 95.

الطور الثالث: يتعلق بالرمز بصفته أنموذجا بدئيا يجب ألا نتعجل إدانة النزعة اليونغية، الكامنة في النقد النموذجي البدئي المختص بهذه المرحلة، ما يؤكد هذا الصطلح أولا هو تواتر أشكال لفظية بعينها تتبع من الجانب القابل للتوصيل على نحو بارز في الفن الشعري، وقد شخصها الآخرون بمصطلح التناص" إن هذا التواتر هو ما يسهم في توحيد بحيرتنا الأدبية ولم أطرافها.[1]

الطور الرابع: حين يكون جوهرا فردا للرمز ويتفق هذا الطور مع المعنى الباطني للتأويل التوراتي، يقصد فراي بالجوهر الفرد قدرة التجربة الحيالية على بلوغ كلية بصيغة ما ركز ما ليس من شك في أن فراي يتمسك في مجمل مشروعه بأطروحة إن النظام النموذجي البدئي يشير في النهاية إلى مركز ما عن النظام الكلمات.[2]

الرمز في الرواية:

تروي الكاتبة رموز كثيرة توحي بها إلى أشياء عديدة منها أسماء أشخاص أو أشياء أو أماكن غهذا الأخير يكمن في مكان الكهف كقوله: "دلنا أحد الجنود على كهف قديم في أعالي الجبال نقشت الطبيعة فيها حكاية الكون كله..."[3]

فالكهف هو مغامرة أو مكان منفي بعيدا عن الناس والضجيج.

فالكهف مذكور كذلك في القرآن الكريم في سورة الكهف لقوله تعالى " أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا، إذ أوى الفتية إلى الكهف فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيئ لنا من أمرنا رشدا"[4]

[1]–بول ريكور، الزمان والسرد، التصوير السرد القصصي، تج فلاح رجيم، ج2، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، د.ت: ص 44.

[2]–م ن: ص 45.

[3]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 112.

[4]–سورة الكهف، آية 09–10.

أما الكهف في الرواية هو المكان الذي اختبأ فيه الجنود وكان مئمنهم الوحيد لقوله "اقتربنا من الكهف بينما أدخله اثنان من الجنود ليطلعوا على داخله....الرطوبة ممزوجة بصمت الكهف الموغل في التاريخ...."[1] وهذا هروبا من الاستعمار الفرنسي أما مكان بلكور هو مكان موجود في العاصمة الجزائرية أما في الرواية هو المكان الذي عاش فيه كل من الرشيد وجميلة وسعيد ومركز قصتهم الغرامية لقوله: "بلكور الذي سيكن قلبك وأشيائك الصغيرة..."[2]

وقوله أيضا: "كان حي بلكور أنشودة عشت أحفظها عن ظهر قلبي.."[3]

ويضيف عندما تحدث سعيد مع جميلة: "أنا من بلكور أيضا...كان حي بلكور من

أعرف الشوارع التي صنعتني ثانية داخل طيبة عمتي وحنانها الزائد"[4]

كما أضافت الكاتبة رمز الدم في روايتها فالدم هو السائل الذي سيرى في عروق جسم الإنسان والحيوان، أما الدم يرمز إلى التضحية وإلى الشهداء الذين يضحون من أجل الوطن وهذا ما أظهر في الرواية كقوله: " كان كالميت....جلست على ركبتي أمامه وفتحت قميصه لأكتشف ثقوب صدره...كان ينز دما، جسمه يرتعش بينما صوته يقول صارما، علينا أن نتقدم، بقاؤنا هنا خطر علينا..."[5]

فهنا حدثنا عن هروبه مع "العربي" من الجنود الاستعمار الفرنسي وموته إثر إصابته برصاصة من قبل الجنود.

[1]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 112.

[2]– المصدر نفسه: ص 116.

[3]– المصدر نفسه: ص 118.

[4]– المصدر نفسه: ص 56، 57.

[5]– المصدر نفسه: ص 78.

ويقول عن رفيقه رشيد: "نظر إلي، كان يتنفس بصعوبة...نظرت إلى مكان الإصابة، كانت تبدو لي بليغة والدم ينز منه بغزارة"[1]

تحدث عن موت صديقه "الرشيد" إثر إصابته برصاصة من قبل الجنود.

وقوله: "كنت أشعر أنها الحق الوحيد الذي لا يمكنني التنازل عنه حتى ولو كان الدم الذي على الصورة عربون وفاء أبدي من رجل غيري..."[2]

كما تحدث سعيد عن مدى حبه لجميلة ومدى إخلاصه لها لذلك احتفظ بصورتها الملطخة بالدم الرشيد.

أما شخصيات الرواية التي دلت بها الروائية إلى معاني عديدة فمثلا شخصية جميلة ترمز إلى الوطن الجريح فسعيد إن دل على حبيبته جميلة دل على الوطن الحبيب حيث قال: "تماما كما كانت جميلة بالنسبة لي وطني الخاص وجبلي الوحيد...جميلة هي الجبل الوحيد الذي لا يقل شموخا عن لأوراس"[3]

فتمسك سعيد بجميلة ما هو إلا تمسكه بوطنه الجريح والمحتل والجميل فالروائية ياسمينة صالح في روايتها بحر الصمت تشير إلى تضحيات شهداء من أجل هذا الوطن لذلك قال سعيد صرت واحدا من الجزائريين المخلصين للوطن..."[4]

أما شخصية ابنة السعيد التي هي من الشخصيات الرئيسية من دون اسم يقودنا إلى إسقاط القصة على أي شاب جزائري يعيش ويعايش تلك الأوضاع المزرية للوطن سياسيا واجتماعيا.

فابنة السعيد لم تعطي لها روائية اسم طيلة الرواية، وفي هذا معنى دلالة واضحة على أن الكاتبة لم تقصد شخص معينا، قد تقصد نفسها أو شخص آخر ترمي إليه أو حتى قضية

[1]–ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 11.

[2]–المصدر نفسه: ص 119.

[3]–المصدر نفسه: ص85.

[4]–المصدر نفسه: ص 76.

ما أو حتى أنها ترمز إلى الوطن كما أشارت الروائية إلى شخصية الرشيد إما ابن سعيد أو صديقه وهذا الأخير له علاقة كبيرة به، فاسم الرشيد يعني العاقل المتزن المتدبر الأمور، وطريقته المثالية في معالجة الأمور، وأشارت الروائية إلى مقتله من قبل الجنود الفرنسية، بناء التفاصيل الواقع الجزائري والمتقاطع بمعاناة ومأساة فترة دموية شنيعة لم تستثني أحدا، فالرشيد صديق سعيد هو شخصية ثابتة، بسيطة وهادئة كان جندي وهو عضو من الثوار يدافع عن الوطن الجزائري، فسعيد كان يحبه نظرا لهدوئه وبساطته نفر منه في الأخير لأن قلب كلاهما ما يخفق في حب جميلة لكن استشهاد الرشيد في النهاية يرمز إلى التضحية والجنود الذي ضحوا بحياتهم من أجل الوطن ونيل الاستقلال.

أما رشيد ابن سعيد فهو شخصية مهملة وضائعة وموته في الأخير كان ضحية لإهمال أبيه له الذي قتل أحلام والده، ووضع حدا لطموحه الكبير، فهو يرمز إلى الشباب الذين راحوا ضحية إهمالهم وعدم الاهتمام بهم.

أما شخصية قدور عمدة القرية التي كان سكين فيها كل من سعيد وعمر وغيرهم اختارت له الروائية هذا الاسم الذي يدل على أنها جبار وقادر على فعل أي شيء يتطابق مع مصالحه الشخصية، فهو من بين الذين استفادوا من وجود فرنسا في الجزائر، كان رجلا إقطاعيا وقورا وديكتاتوريا، يجتهد أن يكون متميزا ومهما فوق الجميع، إذ تبدأ سلطته ووقاحته بدءا من أسرته لأن والده حمزة كما تروي الحكاية صورة طبق الأصل له.

فشخصية قدور والده حمزة ترمز إلى بعض الأشخاص والمواطنين الجزائريين الذي استفادوا من وجود فرنسا في الجزائر وتعمل تحت سيطرة الإدارة الفرنسية وأهم شخصية في هذه الرواية هو سعيد الذي يتحدث عن حياته فهو يرمز إلى الخونة الذين خانوا الثورة التحريرية لأن سعيد لم يتمنى أن يميت شهيدا في سبيل الوطن ولم تكن نيته الالتحاق بالثوار حتى ابنته كانت تعاكسه في حياته نظرا لإهماله وابتعاده عن الوطن حتى أن موت صديقه عمر يرجع إلى إهماله لكن في الأخير استطاع السعيد على أن يعترف بأخطائه وأعماله لابنته.

تعريف التناص لغة:

نجد مادة "ن.ص.ص" فالنص جمع نصوص، نقول نص حديث إلى صاحبه أي رفعه وأسنده ونص المتاع أي جمع بعضه على بعض والنص كان شيء منتاه، وهذا ما يحيلنا إلى ترسبات النصوص فوق بعضها، ويقال التناص القوم أي ازدحموا....[1]

وقد عرف أدباء العرب م يعرف بالسرقات الأدبية سواء منحية اللفظ أم المعنى، ولعل هذا النمط من أنماط التداخل النصي، لأن الشاعر أ الأدبي غير متوقع، وإنما هو متفتح على ما قد قيل أو يقال فيستعير بقية ويستخلص ويقتبس.[2]

النص: رفعك إلى، نص الحديث ينصه نصا: رفعه وكل ما أظهر فقد نصه، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا نصي للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند، يقال: نص النص أقصى الشيء وغايته: النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر والنص التوقيف والنص التعيين على شيء.[3]

اصطلاحا:

هو الجمع من النصوص السابقة ثم إعادة تركيب هذه النصوص لتكون نصا آخر، إذن فهو قراءة ثانية لهذه النصوص وقد أكثر الحديث في السنوات الأخيرة في الكتابات النقدية والتحليلية العربية الحديثة عن هذه السميائيات النصية ما بين منظر لها ومطبق عليها، وحائم من حولها، وقد كشفت البحوث السميائية عن أن هذا التناص للنص الإبداعي كالأوكسجين الذي يشم ولا يرى ومع ذلك لا أحد من العقلاء يذكر بأن كل الأمكنة تحتويه وأن انعدامه يعني الاختناق المحتوم[4].

---

[1]–أبو فضل جمال الدين محمد بن كرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج 7، دار الصادر بيروت: ص 97، 98.

[2]–ابن فارس أبو الحسن أحمد زكريا، الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1993: ص 267.

[3]–ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، المرجع السابق: ص 540.

[4]–عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة، "زقاق المدق"، المرجع السابق: ص 27.

فالنص سيستعين أبدا باستشهادات هي التي تشكل اقتباسات قد تكون معلومة وقد تبقى مجهولة.

كما يقوم التناص على الاستشهاد المباشر ويقوم أيضا على التعريف من جهة والتناقض من جهة ثانية وتدمير النسخ المعنوي من جهة أخرى.[1]

فالتناص هنا هو حضور نص في آخر الاستشهاد أو السرقة وما شابه ذلك وهو عبارة عن علائق التي تربط نصوص ما بنصوص أخرى سابقة عليها من حيث الوجود ولعل أهم رؤية لهذا المفهوم تجلت في بحوث الناقد المغربي "سعيد يقطين" إذ صاغ نموذجا نظري وعمليا التناص ونستعرض هذا المفهوم من خلال كتب "يقطين" التي أوقفها عليها، وهي انفتاح النص الروائي الرواية ولتراث السردي، الكلم والخبر أننا نستعمل التفاعل النصي مرادف لما شاع تحت مفهوم التناص والمتعاليات النصية كما استعملها جنبين بالأخص ونحن نفضل التفاعل النصي بالأخص لأن التناص في تحديدنا الذي ننطلق فيه من جنبين ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي ونؤثره على المتعاليات النصية أو عبر النصية كما يستعملها جنبين لأنها وإذا كانت عمة فإن معنى التعالي قد يؤدي ببعض الدلالات التي تضمنها لمعنى التفاعل الذي نراه أعمق في جمل المعنى المراد والإيماء به بشكل سوي وسليم[2]

وينتقل سعيد يقطين بعرض مفهوم التناص عند الغربيين إذ يقول: "منذ أن طرفت جوليا كرستيفا في أواسط الستينات تصورها عن النص كايديولوجيم باعتبارها وظيفة متناهية تتقاطع فيه النصوص عديدة في لمجتمع والتاريخ هيمن مفهوم التناص بشكل سريع ومثيرفي حين لم يلق المفهوم الأساسي الذي هو الايديولوجيم هذا الذيوع.

ويطرح بعدها لوران جين قضايا التناص فهو ينطلق من أن العمل الأدبي حرج التناص يصبح ببساطة غير قابل للادراك، لأننا لا ندرك المعنى أو البنية إلا في علاقته بأنماط

[1]–عبد المالك مرتاض، بنية لسرد في لرواية العربية الجديدة، مجلة تحليات لحداثة، العدد03: ص 36.

[2]–سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989: ص 270.

عليا هي بدورها مجرد متوالية طويلة من النصوص تمثل متغيرها وحيال هذه الأنماط يدخل العمل الأدبي "النص" منها في علقة تحقق أو تحويل أو خرق.[1]

أنواع التناص:

1-المناصة: هو أن تشترك البنية النصية وبينة نصية أصلية في مقام وسياق معينين على تحافظ هذه لبنية على قيمتها كاملة ومستقبلة، وهي تختلف عن المناصات الخارجية التي ترتبط بقوانين تضبطها.

2-التناص: وهو العلاقة بين نصين أو أكثر ويتجلى ذلك في التلميح والسرقة

3-الميتانصية: وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا يختلف مع المناصة في علاقة البنيات المتداخلة في النص.[2]

أشكال التناص:

1-التفاعل النصي الذاتي: تعتبر مصبا لنصوص سابقة مرتبطة بنفس الكاتب ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا.

2-التفاعل النصي الداخلي: عندما تتداخل نصوص كاتب م مع نصوص كتب عصره.

3-التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص هذا الكاتب مع نصوص السلف من العصور الغابرة.[3]

---

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المرجع نفسه: ص 270.

[2]-ينظر: نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت: ص 110.

[3]-ينظر: م ن: ص 112.

من هنا نشير إلى أن الكاتب ليس إلا معيد لنصوص السابقة لكن بأسلوبه الخاص وأن الدراسة العلمية هنا نفترض تدقيقا تاريخيا سابق النصوص من لاحقها حتى تنسب النصوص لأصحابها.[1]

آليات التناص:

1-التخطيط: ويحدث التخطيط بأشكال مختلفة وأهمها:

-الجناس بالقلب والتصحيف.

-الكلمة لمحور.

فالقلب مثل: لمح، حمل، والتصحيف مثل: خفض خفضا.

"وأما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماما من النص ولكنه يبنى عليها وقد تكون حاضرة فيه".[2]

2-الإيجاز: وهو أن يعتمد الكاتب المشهور من الأحداث بشكل نمطي عادي لا جدة فيه.

قوانين التناص:

1-الاجترار: والذي يعمل على كتابه النص الغائب بشكل نمطي عاد لا جدة فيه.

2-الامتصاص: إذ يعيد الكاتب كتابته وفق متطلبات الحديثة للتجربة.

3-الحوار: وهو عقد هذه العناصر، والذي يعاد فيه صياغة النص بطريقة مغايرة، تعتمد الزيادة والاختزال، كما أنه أقل هذه العناصر وجودا.[3]

---

[1]-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إسترلتيجية التناص، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط2، 1986: ص 125.

[2]-م ن: ص 126.

[3]-إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت: ص 348.

مستويات التناص:

1-المستوى العام "أفقي": وهو تداخل البنيات على المستوى الأفقي أو التاريخي.

2-المستوى الخاص "عمودي": هنا يكون التداخل جزئيا، حيث يحدث تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية ويكون هنا التفاعل من الجانبي الدلالي فهو تفاعل داخلي".[1]

أنماط التناص:

1-التناص: فهو عند الباحثين شامل لجميع المظاهر الأخرى التي تتجلى في ثنايا النص عن طريق التضمين أو المحاكاة أو التجاوز أو المحاور وسوى ذلك[2]

2-المناص: وهو ما وجد في العناوين الفرعية والصور وغير ذلك.

3-المتيانص: وهو العلاقة بين هذا النص وذاك دون الإشارة إليه والتحدث عنه.

4-النص اللاحق: وهو العلاقة الموجودة بين النص اللاحق والنص السابق.

5-معمارية النص: وتتضمن الخصائص التي ينتمي إليها كل نص في تصنيفه كجنس مثل الرواية والشعر وغيرهما.[3]

مظاهر التناص:

1-النص الغائب: هناك بعض النصوص تتسلل إلى مكوناتها الثقافية من دون أن نمتلك القدرة على تحديد هذا التسلل وطبيعته.

2-الإحلال والإزاحة: معنى ذلك أن النص الجديد يحل محل النص القديم ويزيحه من مكانه.[4]

---

[1]-ينظر: نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب: ص 112.

[2]-م ن: ص 110.

[3]-م ن: ص 109.

[4]-حسين قحام، اللغة الأدب، مجلة أكاديمية علمية، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الزائر، العدد 12، شعبان 1418هـ، 1997 م: ص 130.

3-الترسيب: وهو ترسب النصوص التناصة الواحدة عقب الأخرى دون وعي من الكاتب.

4-السياق: هو الذي يحد مجال التناص في حد ذاته، كما أنه أكثر تحديدا من الإطار.

5-المتلقي: إن القراء المتعقبين هم الذين يحققون العمل الأدبي من خلال القراءات المتوالية والمتعددة.[1]

التناص عند جوليا كريستيفا هو لاق بين نصوص حيث نقرأ على الأقل نصا آخر وكل نص يبين مثل فسيفساء من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر.[2]

التناص في الرواية:

إن التناص في الرواية أنواع: التناص القرآني، التناص من حديث النبوي، التناص الأدبي:

فالتناص من حديث الشريف يكمن في قوله: "السعيد صار رجلا، ما شاء الله، ....ما شاء الله..."[3]

لأن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يوصينا التلفظ بهذه العبارات عندما نرى شيء أو شخص جميل.

ولقوله أيضا: "السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..."[4]، فالرسول صلى الله عليه وسلم أوصانا بتسليم المسلمين على بعضهم البعض.

---

[1]- حسين قحام، اللغة الأدب، المرجع السابق: ص 133.

[2]- جوليا كرستيفا، عن عمر أوكان، مدخل إلى النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991: ص 60.

[3]- ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 16.

[4]-المصدر نفسه: ص 70.

وقوله: "كان الجبل قاعدة مقدسة ينطلق منها الثوار اتجاه الشهادة تمنحهم شرفا أسمى من البطولة"[1]، فكلمة مقدسة كلمة دينية اقتبستها الرواية من القرآن والحديث لأن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يرى أن مكة والمسجد وغيرها أماكن مقدسة.

وقوله: "الله معنا لأننا ندافع عن الحق...وأول صيحة "الله أكبر""[2]

فالرسول صلى الله عليه وسلم كان أثناء الغزوات أو الفتح يواسي جنوده بهذه الكلمات.

إن الرواية في روايتها اقتبست من أقوال وحديث الرسول صلى الله عليه وسلم هذا يدل على إطلاعها على القرآن والحديث، فالتناص القرآني في هذه الرواية يكمن في المغضوب عليهم"[3]

فعبارة المغضوب عليهم اقتبستها من سورة الفاتحة لقوله تعالى: " **صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ** ".

ولقوله أيضا: "شجرة مقدسة لا يلمسها الآثمون مثلي"[4] فشجرة مذكورة في القرآن لكنها مذمومة هي التي أكل منها آدم لقوله تعالى: "فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى"[5]

وقوله أيضا: "هل أن سيئ إلى هذا الحد؟ يا ليتني كنت ترابا!"[6]

فهذا القول مذكور من ذكر الحكيم لقوله تعالى: " **إِنَّا أَنْذَرْنَاكُمْ عَذَابًا قَرِيبًا يَوْمَ يَنْظُرُ الْمَرْءُ مَا قَدَّمَتْ يَدَاهُ وَيَقُولُ الْكَافِرُ يَا لَيْتَنِي كُنْتُ تُرَابًا** "[7]

---

[1]–ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 85.

[2]–المصدر نفسه: ص 110.

[3]–المصدر نفسه: ص 44.

[4]–المصدر نفسه: ص 49.

[5]–سورة طه، آية 119.

[6]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 73.

[7]–سورة النبأ، آية 40.

ويضيف "مصيرنا لا بد عائد إلى الأرض"[1] وهذه العبارة تشير إلى قوله تعالى: "منها خلقناكم وفيها نعيدكم ومنها نخرجكم تارة أخرى"[2]

فتسليم المسلمين على بعضهم البعض ذكر في القرآن الكريم لقوله تعالى: " **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَدْخُلُوا بُيُوتًا غَيْرَ بُيُوتِكُمْ حَتَّى تَسْتَأْنِسُوا وَتُسَلِّمُوا عَلَى أَهْلِهَا ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ**"[3]

ونجد على لسان "الرشيد" المجاهد المؤمن قوله: "كلما سقط منها شهيد كان نصرنا أعظم لأن شهداءنا يذهبون إلى الجنة مرتاحي البال...."[4] فالعبارة الثانية تشير إلى قوله تعالى: " **وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاء عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ (169) فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللّهُ مِن فَضْلِهِ**"[5]

ورد أيضا عير لسان"الرشيدّ في حواره مع "السعيد" حين يخاطبه قال: "الله معنا لأننا ندافع عن الحق.[6]

ما يذكرنا بقوله تعالى على لسان نبييه صلى الله عليه وسلم: "لا تحزن إن الله معنا"

حتى في الحديث النبوي الشريف ورد على لسان إمام القرية مخاطبا "البشير" و"السعيد" العدل والإنصاف من مكارم الأخلاق...والله لا يفرق بين عبد وآخر إلا بالتقوى وأنا لا أشك أبدا في تقواك يا "سي بشير"، لهذا جئت إليك كصديق، فأرجوا أن تراعي ظروف هؤلاء الفلاحين المسلمين وتكف البلاء عنهم...وتدفع أجورهم المتأخرة"[7]

---

[1]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 32.

[2]–سورة طه، آية 55.

[3]–سورة النور، آية 27.

[4]–ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 105.

[5]–سورة آل عمران، آية 169.

[6]–ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 110.

[7]–سورة التوبة، آية 40.

مقتبسين من قوله– صلى الله عليه وسلم– "....ليس لعربي فضل علة عجمي ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى، كلكم من آدم وآدم من تراب" وهذا القول مأخوذ من حجة الوداع.

وتذكرنا أيضا بقوله –صلى الله عليه وسلم–: "أعط الأجير حقه قبل أن يجف عرقه"

التناص الأدبي:

التناص الشعري: "شعري الأبيض لا يضفي على عمري وقارا"[1] يذكرنا بقول الخليفة المستنجد بالله:

عيرتني بالشيب وهو وقار ليتها عيرت بما هو عار

أن تكن شابت الذوائب مني فالليالي يزهيها الأقمار[2]

وفي مقطع آخر نجد هذه العبارة: "وحدي كنت أرى العطف فيك" ووحدي آمنت بك وكان علي أن أفوز بك وحدي!"[3]

تكرار لكلمة وحدي التي تذكرنا بجملة شعرية لمحمود درويش الذي يقول:

وحدي

كنت وحدي

عندما قومت وحدي

وحدة الروح الأخيرة... [4]

فمحمود درويش يعكس حبه لوطنه لن "السعيد" في الرواية يوجه حبه لجميلة.

هناك في الرواية محرف من النشيد الوطني "قسما بالنازلات الخافقات"[5]

---

[1]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 31.

[2]–المصدر نفسه: ص 06.

[3]–المصدر نفسه: ص 03.

[4]– محمود درويش: مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، ط2، 1984: ص 23–24

[5]–م ن: ص 123.

والعبارة من قول مفدي زكريا:

قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات

والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات[1]

فالمقطع المحرف في الرواية يشير إلى بعد "سي السعيد" عن الوطنية، وعدم اعترافه بالشهادة الثوار، فإلتحاقه بهم كان مجرد صفة والقدرة هو الذي دفعهم لانضمام لهم، وليس حبه للوطن الجريح.

5-تعريف الحذف:

أ-لغة: حذف، حذفا، أسقطه، قطعه بالعصا أو الحجر، ضربه ورماه،ّ حذف في مشيته" تدانى خطوة، "حذف الشيء" أحسن صنعه كأنه حذف كل ما يجب حذفه تهذب وخلا من كل عيب، حذف: ضرب من النمط الواحدة "حذفهّ، الحذافة من الشيء: السير ما برويتة أو حذفته من الشيء فطرحته.[2]

حذف الشيء يحذفه حذفا: قطعه من طرفه والحجام يحذف الشعر من ذلك والحذافة ما حذف من شيء فطرح وخص اللحيائي به حذافة الأديم الأزهري: تحذيف الشعر تطويره وتسويته، وإذا أخذت من نواحيه ما تسويه به فقد حذفته وقال امرئ القيس:

لها جبهة كسرة المجن حذفه الصانع المقدر.

وهذا البيت أنشده الجوهري على قوله حذفه تحذيف أي هيأة وصنعه قال الشاعر يصف فرنسا وقال النصاري: التحذيف في المرة أن تجعل سكينية كما تفعل النصارة وأذت حنفاء كأنها حذفت أي قطعت والحذفة: اقطعة من الثوب وقد احتذفته وحذف رأسه وفي الصحاح: حذف رأسه بالسيف حذفا ضربه فقطع منه قطعة والحذف: الرمي عن جانب والضرب عن جانب، حذفه بالعصا والسيف، قال الأزهري: وقد رأيت رعيان العرب يحذفون

[1]- مفدي زكريا: اللهب المقدس، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، د ت: ص 71.

[2]-فؤاد إفرام البستاني، منجد الطلاب، دار المشرق، بيروت، ط 27، سنة 1986 م، ص54.

الأرانب بعصيهم إذ عدت ودرمت بين أيديهم، فربما أصابت العصا قوائمها فيصيدونها ويذبحونها والحذف يستعمل في الرمي والضرب معا، يقال هم بين حاذف وقاذف: الحاذف بالعصا والقاذف بالحجر، والحذف: بالتحريك: ضأن سود جرد صغار تكون باليمن وقيل: هي غنم سود صغار تكون بالحجاز واحدتها حذفة وقيل الحذف: أولاد الغنم عامة.

الجوهري: حذف الشيء اسقاطه ومن حذفت من شعري ومن ذنب الدابة أي أخذت وفي الحيث "حذف السلام في الصلاة سنة" الحذف: قطف الشيء من طرف، كما يحذف ذنب الدابة، وحذيفة: اسم رجل، وحذفة: اسم فرس خالد بن جعفر بن كلاب قال:

فمن يك سائلا عني فإنني وحذفة كالشجا تحت الوريد[1]

اصطلاحا: الحذف هو إضمار جزء من أحداث القصة وللحذف أشكال كثيرة اصطلح نقدا عليها الالتقاء، الاقتصار، والمصطلح أكر تداولا هو الحذف من الصعب تغيره، لأن تغير مصطلح ما يبنى على هجرة المصطلح المستعمل أولا والأخذ بالمصطلح الجديد ثانيا[2]

شرح محمد شاوش تسمية الحذف بقوله: "ظاهرة الحذف تتصور في البنية الناقصة عند قياسها بالنية ولا وجود لحالة يكون فيها القول بحذف عنصر من البنية الناقصة أن يناظر ذلك بنية يوجد فيها ذلك العنصر، وبالتالي فإن تعرف على حالات الحذف يكون بمقارنة بنية تامة توافقها وترجع إليها"

وقد شرح محمد شاوش هذه الفكرة حين قال: "الحذف ظاهرة تختص بالاستعمال دون ما يصنعه النحاة من الأشكال واليني النظرية المجردة باعتبار أن كل هذه الأشكال عندما تستنبط وتوضع تكون على صورة تامة لا يمكن أن يركبها النقص شأنها شأن أدوات القيس،

[1]–ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، المرجع السابق: ص 400، 401.

[2]–آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997: ص 12.

أما مجال الحذف فهو الصيغ المستعملة المنجزة، فهي التي تغيب منها بعض العناصر تارة وتحضر تارة أخرى.[1]

يلعب الحذف دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقتضي باسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث وبمصطلحات تودروف فالأمر يتعلق بالحذف أو الإخفاء كلما كانت هناك وحدة من زمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة أي عندما يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية، أو مشارا إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موقع الفراغ الحكائي من قبيل "ومت بضعة أسابيع" أو مضت سنتان...الخ، ومن هذه الناحية فالحذف أو الإسقاط يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن والقفز بالأحداث إلى الأمام وقد حاول جان ريكاردو، دون أن يستعمل المصطلح السائد كعادته، أن يميز بين الحذف الذي يمس القصة فقط وبين صنف يلحق القصة والسرد معا"[2]

فمن أول وهلة يقرر جنيت مجابهة السؤال المركزي في تحليل تقنيات الحذف وهو معرفة ما إذا كانت المدة الزمنية المحذوفة مذكورة :حذف المحدد" أو غير مذكورة، فبالنسبة للنوع الأول يجري تعيين المدة المحذوفة من زمن القصة.

أما النوع الثاني: وهو حالة الحذف غير المحدد فتكون فيه الفترة المسكوت عنها غامضة ومدتها غير معروفة بدقة، بعد سنوات طويلة....بعد عدة أشهر، مما يجعل القارئ في موقف يصعب فيه التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة.

أعطى الكاتب بعض النماذج الحذف المستعملة في الرواية المغربية الذي يجعل تحليلها أكثر خصوبة وإنتاجية:

1-الحذف المعلن:

[1]-ينظر: حمادي صمود، مقالا وتحليل الخطاب، منتدى مورالأزيكية، الطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 2008: ص 165.

[2]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن،الشخصية: ص 156.

هو إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع في استعمالات العادية، أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره.

ويلاحظ جنيت، بعد ذلك أن كلا النوعين، تقديم أو تأخير الإعلان يمكنه أن يضيف إلى الإشارة الزمنية الخالصة، إشارة إلى المضمون القصصي المتصل بموضوع الحذف[1]

2-الحذف الضمني:

يعتبر السرد عاجزا عن التزام التتابع الزمني الطبيعي لأحداث، ومضطرا ثم إلى القفز بين الحين والآخر، ويعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية حيث لا يظهر الحذف في النص بالرغم من حدوثه ولا تنوب عنه أي إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الشفرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة ولهذا فمن الصعب علينا إعطاء أمثلة ملموسة للحذف الضمني في الرواية...فالتعقيد والغموض الذي يكتنفها يجعل أمر انتقائها وعرضها غير متيسر.[2]

3-الحذف الافتراضي:

يشترك مع الحذف الضمني في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه، وكما يفهم من الشمسية التي يطلقها عليه جنيت فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها...أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما...الخ، إلا أن هذه المظاهر وإن كانت تقودنا إلى افتراض حصول الحذف فإنها لا تقربنا من صورته أن تكشف لنا عن ملامحه.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع السابق: ص 159.

[2]-م ن: ص 162.

ولعل الحالة النموذجية للحذف الافتراضي هي تلك البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول فتوقف السرد مؤقتا أي حين استئناف القصة، من جديد، لمسارها في الفصل الموالي..وتكون بمثابة قفز إلى الأمام بدون الرجوع أي مجرد تسريع للسرد من النوع الذي تقتضي أو فاق الكتابة الروائية.

وأخيرا فلم يكن التمييز بين مستويات الحذف الثلاثة، معلن وضمني افتراضي، بالعمل الاعتباضي...بل كان إجراء طبيعيا أملته اعتبارات منهجية وتحليلية...فعدا كون هذا التمييز يلبي الحاجة إلى الدقة ونبذ التعميم فهو يحقق لنا إمكانية الوقوف على اختلاف المظاهر وتنوع الأشكال ضمن التقنية الواحدة.[1]

الحذف في الرواية:

يأتي في اللغة على عدة ألوان، إذ بدأ البحث بحذف الجملة لأن حذف الجملة من الكلام هو أظهر أنواع الحذف فهو الأكثر من بين الأنواع الأخرى ومنه الحذف جملة الشرط وحذف الجملة الفعلية، والجملة الاسمية وما إليها وجاء دور حذف الكلمة التي يتضمن طرفي الكلمة وهما الفعل والاسم، وكان الأبرز في هذا المجال هو حذف الأسماء مثل: حذف الصفة والموصوف وكذا المضاف والمضاف إليه، ويأتي حذف المبتدأ تارة وحذف الخبر تارة أخرى، ومنه أيضا حذف خبر إن وخبر كان، وحذف المفاعيل الحال وما إليها، وحذف الحرف له نصيب في البحث، إذ ورد فيه حذف قسم من حروف الجر.[2]

وحروف أخرى كحذف الألف وحذف الناصية ولا النافية، وحذف حرف النداء "يا" وحروف أخرى والتنوين وحذف الصوائب التي هي: الحركات : الفتحة والضمة والكسر وحروف المد: الألف الواو الياء.[3]

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ص 164.

[2]–يونس حمش خلف محمد، الحذف في اللغة العربية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 10، العدد 02، معهد إعداد المعلمين ينوي، 06–2010: ص 273.

[3]– م ن: ص 274.

حيث يتمثل حذف الحروف في رواية "بحر الصمت" في حرف النداء لقول سعيد "سي الرشيد.....سي الرشيد..." فتقدير الكلام يا سي الرشيد فهنا حذف حرف النداء يا.[1]

ولقوله أيضا: "كم أحبك" فتقدير الكلام: كم أحبك فهنا حذف حرف كم فهو يدل على الشدة حب سعيد لجميلة وتعلقه بها.

أما حذف الجملة فهو أنواع: جملة فعلية وجملة اسمية، وحذف جملة في القسم، حذف جملة الابتداء، حذف جملة القول، حذف جملة الفعل الناقص، حذف جملة جواب الشرط وشبه الجملة[2]

فحذف الجمل الاسمية في الرواية يتمثل في: "وكانت العاصمة...ما أجمل أيامي فيها"[3]

فتقدير الكلام: وكانت العاصمة مكاني الذي ولدت فيه.

ولقوله أيضا: "تأخر الصبح كثيرا...الغرفة فارغة في صمتها المزمن".

فتقدير الكلام: تأخر الصبح كثيرا وأنا أنتظره بفارغ الصبر.

ويقول أيضا: "ابنتي تعبث بأزرار فستانها الأسود... أكاد أبتسم...هذه الطفلة الطقوسية، كم تشبه أمها"[4]

وتقدير الكلام: أكاد أبتسم وهي موجودة أمامي فمرجعية سابقة لأنه يتحدث عن ابنته.

فأنماط الحذف نجد أنها تبدأ من حذف الحركة أو الصوت ثم الحرف ثم الكلمة ثم جملة ثم عبارة، والكلمة قد تكون اسما، وقد تكون فعلا مفردا، وهذه الأنماط لا تخرج عنها تقسيمات علماء النحو العربي وأيضا علماء اللغة المحدثين، فقد أفرد ابن هشام قسما خاصا تحدث فيه عن القضايا المتعلقة بالحذف، وذكر فيه أنماط الحذف كلها، وبصورة تفصيلية

[1]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، المرجع السابق: ص 111.

[2]–يونس حمش خلف محمد، الحذف في اللغة العربية، المرجع السابق: ص 286.

[3]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، المرجع السابق: ص 57.

[4]–المصدر نفسه: ص 69.

منها حذف الاسم بأنواعه، وحذف الفعل بأنواعه وحذف الحرف بأنواعه وحذف الاسم بأنواعه وحذف كلام بجملته وحذف أكثر من جملة[1].

أما العلاقة بين الحذف والمرجعية فهي واضحة وهي من الجوانب التي تؤكد أهمية الحذف في تحقيق التماسك النصي ونظرا لوجود دليل مذكور يسهم في تقدير المحذوف هذا يجعلنا نقول إن الحذف مرجعية خارجية والأخير تعتمد على سياق الال الذي يمدنا بالمعلومات التي تسهم في تفسير المثال لكن الحذف المرجعي للخارج خارج النص ليس له مكان في التماسك[2]

وكذلك يتمثلا حذف اسم الرواية لقوله

"كان الرشيد على حافة الموت بيده صورتك يتأملها للمرة الأخيرة وكنت على وشك البكاء وضع الصورة في يدي وهمس بصعوبة.

ضع هذه مع بقية أشيائي أوصيك أن تحملها إلى ...العاصمة إذ.....عدني أنك ستحمل الامانة"[3]

وتقدير الكلام: أوصيك أن تحملها إلى أمي في العاصمة إنها أمانة في عنقك وعدته بأن أوصل الامانة إلى أمة ابتسم

فمرجعية هنا سابقة تتمثل في صورة جميلة وأشيائه الأخرى.

ويقول أيضا: اعتقد أنك سي سعيد أليس كذلك؟

أجل أنا هو..."[4]

[1]–صبحي ابراهيم الفقى علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ج 2 دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ؟، ط1 2000، ص193.

[2]–م ن: ص 201.

[3]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 113.

[4]–المصدر نفسه: ص 52

وتقدير: أجل أنا هو سي سعيد فالمرجعية سابقة يشير على انه سي سعيد ويقول أيضا أكاد أنّ أقول شيئا لكنني أعجز فتسقط يداي على كتفيها...."[1]

وتقدير لكنني أعجز على قول شيء والمرجعية هنا سابق تدل على عجزه في الكلام.

ومن ثم فالمرجعية إذا كانت بين المحذوف ولمذكور فهي داخلية لاحقة أما إذا كانت بين المذكور والمحذوف على الترتيب فهي تكون داخلية سابقة أو لنقل إنها مرجعية داخلية متبادلة [2]

وتتمثل المرجعية من أخيك وأطلبك منه.....فتقدمت.... كنت خائفا وأخيرا قلت قال أخيرا بعد صمت قاس

بصراحة أنت فاجأتني حقا

هل أفهم من هذا أنك لن توافق على زواجي من أختك؟

أن أوافق أو أرفض ليس المشكلة هي صاحبة الرأي الأخير هي وحدها تملك حق الرفض أو القبول:[3]

فتقدير الكلام: فتقدمت وطلبت منه يدك فالمرجعية هنا لاحقة لأنه في الأول لم يتحدث عن نوع الطلب الذي يطلبه من صديقة عمر حتى كلامه الأخير اتضح الأمر وهو طلب الزواج من جملية.

أما الجمل التي بها حذف للفعل هي: أنا اعترف بنذالتي التي فمن ذا يستطيع الاعتراف بها بينكم ؟ لا احد"[4]

[1]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق:: ص 86.

[2]صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق: ص 203.

[3]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص123.، 124.

[4]–المصدر نفسه: ص 23.

وتقدير الكلام : لا أحد يعترف بنذالته فالمرجعية سابقة إلى النذالة وقوله أيضا:"ماهي الأمانة التي تحملها ؟ أمانة من الرشيد"[1]

وتقدير أحمل أمانة من الرشيد المرجعية سابقة

يقول أيضا: أعتقد أنك "سي سعيد " أليس كذلك؟

هل تعمل رسالة المرجعية سابقة.

ويقول أيضا عليك أن تعيش أنا بأمس الحاجة إليك أنت لا تحتاج إلى احد قالها وابتسم ثانية ثم أغمض عينيه..."[2]

ويقدر أن بأمس الحاجة إليك لا تمت قالها وابتسم ثانية ثم أغمض عينيه مات المرجعية سابقة وأخيرا أنظر إلى ساعة الجدار وأصطدم بالوقت.... الواحدة صباحا"[3]

وقد عقدها ليدي ورقية حسن مقارنات كثيرة بين الحذف الفعلي والحذف الاسمي وذكر أن أكثر الأنماط التي تحقق فيها الحذف العناصر التي تحذف من جملة الاستفهام إذا يمثل الاستفهام الدرة القصوى للحذف المعجمي تبعا للمفترض مقدما في تلك الجمل الاستفهامية مثل:

محمد لم يعرف هل فعل؟

–هم سوف يعلمون فيها طوال الليل هل سيفعلون؟

وأيضا مثلا لحذف الفعل في جملة جواب الاستفهام في مثل

هل أنت تعوم؟ نعم

ماذا تفعل؟ العوم

فالتقدير على الترتيب

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، 120

[2]– م ن، ص9.

[3]–م ن: ص 73.

نعم أعوم

أفعل العوم[1]

أما حذف الاستفهام في الرواية يتمثل في قوله "هل تعرف من قتله ؟ أمام صمتي وشحوبي قال بلقاسم"[2]

ويقدر قتله بلقاسم فالمرجعية سابقة تتحدث عن موت قدور

ويقول أيضا من يقود الحفل يا سيدتي ؟ الحرب أم القدر"[3]

وتقدير تقوده الحرب أم يقوده القدر المرجعية سابقة

وتقدير : احمل رسالة معك؟ [4]

وتقدير لا أحمل المرجعية سابقة

أما حذف العبارة في الرواية تتمثل في قول قلت لها كل شيء [5]فهو لم يروي بتفصيل ما حكي لها لذلك قال قلت لها كل شيء.

أهمية الحذف في الرواية:

ولأهمية الحذف ولا تكاد مؤلفا في النحو العربي وفي علم المعاني وفي إعجاز القرآن وتفسيره لكن هؤلاء العلماء أهمية الحذف في تحقيق التماسك النصي[6].

ويعد الحذف مرشدا للقارئ لي يهتدي إلى إيجاد المحذوف وكيفية تقديره واختيار مكان التقدير ومن ثم يثير لدى المتلقي الرغبة في إتمام النصي بالحصول على العناصر المحذوفة وتلك العناصر من بين المتطلبات التي تهم المتلقي.[7]

---

[1]–صبحي إبراهيم الفقي علم اللغة والنصي بين النظرية والتطبيق، م س: ص 194.

[2]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 193–194.

[3]المصدر نفسه: ص 44

[4]–المصدر نفسه: ص 81.

[5]–المصدر نفسه: ص 56.

[6]– صبحي إبراهيم: علم اللغة النصي بين النظرية وبين التطبيق، المرجع السابق: ص 194 .

[7]–م ن: ص 209.

والنص عامة موجه إلى المتلقي كي يتفكر فيه ويعمل فيه عقله ومشاعره ولا شك أن النص يكتسب حياته من خلال المتلقي إذ هو الذي يفك شفرة ذلك النص وسيخرج ما فيه كل متلق حسب ثقافته واقفة ومعرفته بعالم ذلك النص وأيضا يمكنه من ملء الفارغ الكامن بين عناصر ذلك النص على وجه الخصوص ما يتصل بحذف العديد في النص وهنا مهمة المتلقي[1] .

ومن ثم يصبح القارئ مسؤولا عن النص فوظيفة القارئ ليست اكتشاف النص بل كتابته ومن ثم يعتمدا التفكيك على النشاط القارئ الذي يعمل على الارتباط الوثيق بالنصوص التي يتناولها فهو يسهم في إكمال النص وفي ملئ فراغاته ولذا أصبحت عملية القراءة إعادة بناء للنص طبقا لتطور القارئ فالقراءة تتم من خلال شعور الفرد والجماعة وتركم الخبرات فيهما معا وبعد كل تراكم معرفي يأخذ النص أبعادا جديدة لم تكن مقروءة من قبل وهذا ما كان موجه لقارئ رواية بحر الصمت لياسمينة صالح فالرواية على أنواع الحذف في روايتها ووجهتها للمتلقي فهذا الحذف أعطى نوعا من الجمالية وتماسك النص وتشويق القارئ لمعرفة المزيد وسد الفراغ .

6- الحوار:

هو خير أسلوب لمعرفة أو لرسم الشخصية ولعل تعريف له هو الحديث الدائر أ والمتداول بين شخصيتين فهذا التعريف ينطبق على الأكثر تقليدية وقدما ما يعرف بالحوار الثنائي وهناك أشكال فنية غيره وللحوار وظائف شتى في رسم الشخصية منها كشف الدواخل أو بواطن الشخصيات وما يعتمل فيها:

- إيضاح وتفسير بعض الأحداث
- إعطاء الحيوية لطبيعة الشخصيات
- الإيهام بواقعية الشخصيات

[1]- صبحي إبراهيم: علم اللغة النصي بين النظرية وبين التطبيق، المرجع السابق: ص 213.

تختلف اصطلاحات أشكال الحوار في نقدنا العربي من ناقد لأخر بحسب ذوقه وثقافته في إذ لمصطلح وطبعة النصوص المدروسة وقد تختلف أيضا الاصطلاحات تبعا لدرجة تأثير الناقد العربي بمذهب أو تيار ناقد لآخر غريب ما إذ أن اصطلاحا أشكال الحوار هي مختلفة أيضا عند الغربيين من ناقد فقد نجد فريقا من نقادنا تتسم مصطلحاته بالبساطة وعدم التعقيد وقد نجد فريقا تتسم اصطلاحاته بالتعقيد واخلط أحيانا فيما بينهما[1]

الحوار والتشخيص:

والسؤال الذي يطرح نفسه:أليس طريقة أخرى لتقديم الشخصية تقديما غير مباشر ولا تقريري بعيدا عن الموصف الخارجي الذي يفتقر عادة للتعبير التي ويصغي على الشخوص ملامح باهتة تفتقر للواقعية والصدق؟

في الإجابة عن هذا التساؤل لدينا في الواقع ما يشير إلى طريقة أخرى هي الحوار الدرامي.[2]

فاستعمال كلمة شخصية في النقد الروائي لا يعني في الواقع إلا شيئا واحد وهو وجود مزايا وسمات يتصف بها فرد معين من الأفراد الذين تدور حولهم.

الرواية أو المسرحية وهذه السمات هي التي تحدد لنا نفسية هذا الفرد وطباعه ومزاجه الخاص وإذا أسندت لأحدهم مزايا أوفر بحيث تجعله شخصا قادرا على القيام بأفعال أكثر في الحكاية مثل تاراس بولبا في رواية غوغول الشهيرة وجب أن تسمى بطلا relo ويمكن تقديمه بإحدى الطرائف الآتية:

1- معلومات نتلقاها مباشرة من الكاتب غوغول

2- وصف ذاتي auto desxription مثلما لاحظنا في تقديم المتسائل نفسهç في راية إميل حبيبي [3]

---

[1]-قدامة بن جعفر: نقد الشعر تج كمال مصطفى، المرجع السابق، ص350.

[2]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي دراسة الدار العربية للعلوم ناشرون، ط، الجزائر العاصمة، 2010م: ص 189.

[3]-م ن، ص189.

3- وصف غير مباشر عن طريق الأفعال التي يقوم بها وهي في الأغلب أفعال قام بها قبل بدء الحكاية أي أنها مستقلة عن المتن الحكائي ومع ذلك تمثل في رأي بعضهم جزءا من العرض

4- وأخيرا الحوار الثنائي أو المتعدد الأشخاص البلوغ

وبهذه الطريقة الأخيرة يلتقي فنان هما المسرحية والرواية فكما أن الحوار في المسرحية يعقد أداة اعتمادا في الرواية وفي أي فن سردي آخر طريقة يستطيع بها المؤلف التأثير على الشخصية وإظهار بعض ملامحها التي تتصح من خلال الأفعال أو المونولوغ الداخلي أو الخارجي [1] والأمثلة على ذلك من رواية بحر الصمت كثيرة كما في هذا المثال حوار خارجي الذي دار بين سي البشير حول تزويج نبت قدور بابن سي البشير أتذكر في شبابي الأول كان قدور ويأتي إلى والدي حاملا صداقة مبهمة أو كان عند يراني يقول راضيا.

"السعيد" صار رجلا ما شاء الله.

لم تكن هيئته تثير التقزز وكنت أداري قرفي خلف نظرة ضجرة مغتنما صمتي

.....وطبعا عروسه عندي أليس كذلك يا"سي البشير"؟..[2]

كما ورد في هذا المقطع الذي دار بين سي سعيد وحبيبته جميلة في لقائهما الأول عندما ذهب باحثا عن أخيها عمر بعدما دعاه إلى زيارته في بيته:

"كنت هاهنا تنظرين إلي بدهشة ماكر تنتظرين مني أن أنطق وكنت أغمض عيني وأفتحهما كطفل فاجأه خياله بصورة حلم بها طويلا

- أية خدمة؟
- أنا هنا بدعوة من عمر"
- اعتقد أنك السي سعيد أليس كذلك؟

[1]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي ، المرجع السابق: ص 190.

[2]-م ن: ص 16.

- أجل أنا هنا
- تفضل أرجوك..."[1]
- وفي مقطع آخر:

"وهكذا جلست قبالتي ومدت الفنجان نحوي مبتسمة:

- حدثني عنك "عمر" كثيرا...
- ماذا قتال عني....؟
- لعل الكلام الذي قيل عني يحتج إلى التصحيح من يدر؟
- قالت أخيرا:
- الكلمات لا تصحح الأخطاء ...لاشيء يصحح بالكلمات يا سي السعيد
- نحتاج دائما إلى هامش نصحح فيه أخطاء واعتقد أن أتي يقبل التصحيح؟
- تقصد أم ما قاله الناس عن العمدة كان بحاجة إلى تصحيح مثلا؟
- العمدة؟.....قلت ثائرا؟[2]
- العمدة نال جزاءه، هذا كل شيء..
- أجل أفهم أم ما قاله "عمر" عني سيئا إلى هذا الحد؟
- أعتقد أن عمر يحجبك وإلا أوصاني باستقبالك لا احد يدخل إلى هنا في غيابه، لا أحد؟
- يبدو أن القهوة العاصمية لا تروق لك، اعترف أنها عادة لم أستطيع الشفاء منها

قلت بعفوية أدهشتني:

- كيف لا تروقني قهوة العاصمة؟ إنك تعيدينني إلى نصف عمري السابق وتفتحيني على فرحة خالصة..
- كأنك تعرف العاصمة جيدا؟

---

[1]–ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 51.

[2]–المصدر نفسه: ص 54.

- ألم يقل لك عمر إنني عشت طفولتي في بلكور؟
- بلكور؟ يا للصدفة أنا من بلكور لكن قل لي كيف وصلت إليه هنا...؟
- قلت لها كل شيء..."[1]

هذا الحوار الذي جرى بين سي السعيد وحبيبته جميلة وهما ينتظرا أن عمر في منزله الذي تقدم ذكره في مقطع آخر الرواية يكشف واضحا عن الشخصيتين السعيد وجميلة حيث كان لقاء تعارف ومن خلال هذا نستخلص بعض الصفات التي تتميز بها الشخصيتين

والحقيقة أن الحوار مثل هذه الأثر في الشخوص وتحديد الملامح المميزة لكل شخصية في الرواية وهو إلى ذلك ذو فائدة في تحليل الشخصية الواحدة وإلقاء الضوء على عالما الداخلي والكشف عن طباعها النفسية بالقدر الذي يسهم فيه المونولوغ الداخلي في هذه المسألة[2].

كما ورد الحوار في مقطع آخر:

"نظرت إلى الرشيد الذي رمي بقايا سيجارته وسحقها بحذائه وقال بهدوء

- أنا تركت أما عجوزا وأختا استشهد زوجها...

قل له فيه ببساطة عاشق فخور يعترف بسر مقدس إلى طاهر؟

- أنا تركت حبيبة أيضا...
- قال
- لا بد أنك تحلم بالعودة إليها منتصرا فالحب لا يعترف بالهزيمة؟[3]

لقد قدمت لنا الكاتبة في هذا الحوار شخصية الرشيد الشخص الذي التقى به

[1]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 56

[2]–المصدر نفسه: ص 19.

[3]–المصدر نفسه: ص 89.

عندما التحق بالثوار وصادقة فقد عرفنا أنها تدخن وهو مناضل شهم ومتواضع التحق بصفوف الثوار تاركا ورائه أما عجوز وأختا استشهد زوجها وحبيبة تنتظره حاملا النصر إليها مما يزيد آماله في الوصول إلى مبتغاه.

ونلاحظ من خلال هذا تحليل غير مباشر وغير تقريري الشخصيتين الرشيد وسي السعيد عن طريق الحوار الثنائي الديالوغ بينهما ولو شاءت المؤلفة أن تلجا إلى الطريقة المباشرة لفعلت ولكن المباشرة عادة تضعف الفن وتحوله إلى نثر باهت لا مزايا فيه، ولا رونق

كما وظف الحوار الداخلي في المقطع التالي:

"فانا لم أعد أصدق النهار الخارج من الإدانة والعقاب؟

هل انتهيت؟ ابنتي تقول ذلك....

في عينيها قرأت نهايتي وبداية الأشياء كأني أسمعها وهي ترددها:"انتهيت سي السعيد؟"[1]

وقد بين لنا هذا الحوار شخصية سي السعيد بأنها شخصية نادمة بتأنيب الضمير اتجاه ابنته كما نعرف عن شخصية البنت أنها شخصية تشعر بالإهمال والفراغ والوحدة.

ويقول في مقطع آخر موظفا حوار داخلي:

"كنت أتساءل مرعوبا "لماذا لم تجلب الثورة إليها شخصا كالعمدة مثلا؟[2]

وهذا المقطع يبين لنا أن شخصية سي السعيد لم يكن هدفه الالتحاق بالثورة بل ألزمه القدر ذلك .

ومن هذه الأمثلة نكتشف أن الحوار يمكنه أن يلقي الضوء على الشخصيات إلقاء غير مباشر.

[1]– ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، المصدر السابق: ص 80.

[2]–المصدر نفسه: ص 41.

خاتمة

نصل الآن إلى آخر ثمرات عملنا الذي تناولنا من خلاله الخطاب الروائي الحداثي، لذلك سنحاول أن نرصد فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث، والتي سنلخصها في النقاط التالية:

– قد سعى بحثنا إلى رصد أهم الظواهر والسمات المميزة للخطاب السردي انطلاقا من المفهوم إلى المكونات متمثلة في الأحداث والشخصيات وحتى الزمان والمكان.

– وظفت الروائية في روايتها « بحر الصمت» تقنية التلاعب باللغة، وبالتالي دلالة الكلمات، فلغتها مغرقة في المجازية، أما حقل خطاب الرواية بمستوياته السردية الشعرية المتعددة بلغة تفيض عاطفة وتترع نحو الخرق والانزياح، مما جعل لغة الرواية تفيض بالمشاعر والانفعالات وروئ بعيدا عن أي تكلف وتنميق.

– أولى الروائي اهتماما كبيرا بالأسلوب والألفاظ والعبارات وإيقاع الكلمات والتناغم الموسيقي الداخلي بين الجمل والفقرات.

– وقد اهتم اهتماما كبيرا في انتقائه للغته ومواضيعه مركزا على ما يحدثه النص من أثر إيحائي في ذهن المتلقي.

– وظف خطاب الرواية تقنية المفارقة الزمنية حيث يجسد الانزياح اللغوي، الدلالي، الزمني المنظم، فيبدو النص وكأنه مفكك في شكل قصائد نثرية، مشحونة بالشعرية مما أضفى انسجاما لغويا للرواية.

– استطاع خطاب الرواية أن يحافظ على عنصر التشويق، نظرا لتنوع مستويات السرد وتداخلها وتوظيف طرائق انزياحية في القول.

– كما تميز ترابط الأحداث بالتسلسل والتتابع الكرونولوجي بحيث اعتمدت الروائية على تسلسل الأحداث وترابطها في توليد الوقائع وسيرورتها.

خاتمة:

_ وقد انتقت الروائية شخصياتها وأسمائهم بعناية كبيرة، وبرمزية وإيحاء، وعمدت إلى تنويع شخصيات الرواية بغية نسج خيوط هذه الوقائع والأحداث.

– وقد قام خطاب الرواية على توظيف الفني الرائع للزمن، الذي أحدث ما يعرف بالتحريف الزمني حيث خلخل نظام ترتيب الأحداث في القصة، الواقع، عند نظام ترتيبها في الخطاب.

– أما بالنسبة لتوظيفها للفضاء الحكائي، فقد راحت لغته تساءل الأماكن لتشكل ذات الفضاء الذي يقترب من الواقع ويستغني عنه في الوقت نفسه، حيث انصرفت عن التحديد الجغرافي الدقيق لبعض الأمكنة وإفساح المجال لملكة التخييل في إبداع فضاء روايتها.

– لا تكتمل صورة البنى إلا من خلال توفر القالب اللغوي الذي تقوم فيه، لكون اللغة ومستوياتها هي الرداء الذي يقوم فيه النص، وقد أصبحت حديثا تدخل القارئ إلى مكونات النص الروائي.

وفي الأخير، إن هذا البحث ما هو إلا محاولة جادة في البحث الأدبي، وعليه فالخطاب الروائي يبقى مجالا مفتوحا وفضاء خصبا للدراسات النقدية المتعددة.

-القرآن الكريم عن رواية ورش.

- **المصادر:**

1- ياسمينة صالح "بحر الصمت"، دار الأدب، بيروت، ط1، 2002.

- **المراجع:**

1. إبراهيم خطيب، " نظرية المنهج الشكلي "، الشركة المغربية للناشرين، دط، 1982.

2. إبراهيم خليل، "بنية النص الروائي "، الدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.

3. إبراهيم روماني، "الغموض في الشعر العربي الحديث"، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دت.

4. ابن منظور، " لسان العرب "، دار الصادر للطباعة و النشر، بيروت، د. ط، 1955.

5. أبو حسين احمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، 1991.

6. أبو فارس أبو حسن، احمد زكريا الصاحبي، " في فقه اللغة "، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1993.

7. أبي حازم القرطاجني، " منهاج البلغاء وسراج الأدباء "، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986.

8. احمد العدواني، " بنية النص الروائي "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001.

9. آمنة يوسف، "تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

10. جوليا كرستيفا، مدخل إلى النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

11. حسام الخطيب، الرواية السورية في مرحلة النهوض 1959-1967، معهد البحوث والدراسات العربية، دط، 1975.

12. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

13. حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 2000.

14. حمادي صمود، مقالات وتحليل الخطاب، منتدى سور الأزبكية، الطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 2008.

15. حميد لحميداني، بنية السرد من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000.

16. خطيب القزويني، إيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت.

17. خليل رزق، تحولات الحبكة، دار الإشراق، بيروت، ط1، 1998.

18. رشيد بن مالك، مقدمة في السميائية السردية، دار القصبة للنشر، دط، 2000.

19. سعيد يقطين، القراءة والتجربة، مركز ثقافي، بيروت، دط، 1989.

20. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

21. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.

22. سمير مرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية، الجزائر، دط، 1985.

23. السيد احمد الهاشمي، جواهر الأدب، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

24. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2 دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000.

25. صحراوي إبراهيم، تحليل الخطاب، الجزائر، ط1، 1999.

26. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، ط1، 1996.

27. عاطف جودة نصر، الخيال، مطابع الهيئة المصرية، مصر، دط، 1984.

28. عبد اللطيف الفرابي، شاكر ابو ياسين، العالم الروائي عند غسان كنعاني، دار الثقافة، دار البيضاء، ط1، 1987.

29. عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 1999.

30. عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب، دط، دت.

31. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995.

32. عبد الوهاب رفيق، في السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998.

33. علي جعفر علاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997.

34. عيسى علي العكوب، ي علوم البلاغة العربية، مطبعة الانتصار، الإسكندرية، مصر، دط، 1993.

35. غالي شكري، دراسة في الادب، دار الافاق الجديدة، بيروت، ط1، 1978.

36. فؤاد افرام السبتاني، منجد الطلاب، دار المشرق، بيروت، ط27، 1986

37. فيصل احمد، المكان، في الرواية العربية للعلوم، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.

38. قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسنطينة، ط1، 1302 هـ.

39. كمال رشيد الزمن النحوي في اللغة العربية، دار عالم الثقافة، عمان، دط، 2008.

40. المحادين عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية، بيروت ط1، 1999.

41. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات الاتحاد العربي، دمشق، دط، 2005.

42. محمد مطايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الجزائر، ط2، 1984.

43. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1986.

44. محمود بوشحيط، دراسات في الأدب والسياسة، دار الأبحاث، صدر عن وزارة الثقافة للترجمة والنشر، دار البيضاء، الجزائر، ط1، 2013.

45. مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2003.

46. مها حسن القصراوي، بناء الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

47. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، طبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.

48. نبيل راغب، فن الرواية عند يوسف سباعي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دط، دت.

49. نبيلة إبراهيم، فن القصة، مكتبة غريب، دط، دت.

50. نور الدين سيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للنشر والتوزيع، دط، دت.

51. يوسف مسلم أبو عدوس، أسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2، 3، 2007، 2010، 2013.

- المراجع المترجمة باللغة العربية:

1. اندري لالاند، "موسوعة لالاند الفلسفية"، تج خليل، منشورات اعوداد بيروت، ط1، 2001
2. بول ريكور، "الزمن والسرد "، تج سعيد الغانمي و رحيم فلاح، دار الكتاب الجديد، دط، دت.
3. بول ريكور، "نظرية التاويل"، تج سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.
4. جون كوهن، النظرية الشعرية، تج: احمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، دط، 2000.
5. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تج: محمد والي، دار توبيقال، الدار البيضاء، دط، 1986.
6. واصلان مارتن، نظريات السرد الحديثة، تج: حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، مصر، دط، 1997.

- المجلات

1. حسن قحام، اللغة و الأدب، مجلة أكاديمية علمية، معهد اللغة العربية، جامعة الجزائر، العدد 12، 1997.
2. يونس حمش خلق محمد، الحذف في اللغة العربية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 10، العدد 02، معهد إعداد المعلمين نينوي 2010.

- المذكرات

1. خيرة حمر العين، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، شهادة الدكتوراه ي النقد العربي، جامعة وهران، 1998/1997.
2. شريف حسن، الخصائص السردية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ماجستير في الأدب الجزائري، 2005/2004.
3. صالح ولعة، البناء والدلالة في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة دكتوراه، جامة باجي مختار، عنابة، 2002/2001.
4. إدريس بوذيبة، "الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار"، جامعة منتوري الجزائر، د. ت.