الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة زيان عاشور بالجلفة

كلية الاداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

الخطاب الروائي في رواية "رجوع الموجة" لمي زيادة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالبة:
- حميدي خضرة

إشراف الأستاذ:
هزرشي عطية

السنة الجامعية: 2017/2016

دعـــــاء

"اللهم اشرح لي صدري ويسر
لي أمري وأحلل عقدة من لساني
يفقهوا قولي"

شكر وعرفان

إننا لا نملك أكثر ما يملكه عبد بائس، ضعيف، وهو الاعتراف بالنعم، والشكر عليها فالحمد لله رب العالمين، الذي بنعمته تتم الصالحات، الذي هدانا وقوانا وسهل لنا أمرنا، فهو القائل "**وأما بنعمة ربك فحدث**" **الضحى**

ولأن الرسول ﷺ يقول: "**أشكر الناس لله أشكرهم للناس**" وجب علينا أن نذكر أصحاب الفضل من ذوي البشر....

فأسمى معاني الشكر والعرفان نقدمها إلى الذين يبنون النفوس وينشؤون العقول، ولم يجنوا لأنفسهم غير الجهد والعناء.

- إلى كل الأساتذة الذين تعلمنا على أيديهم أبجديات اللغة والحياة...

وشكر لابد منه إلى الأستاذ المشرف"**هزرشي**" الذي راقب هذا الجهد حتى استوى عملا سويا.

وشكر الى جميع الاساتذة بكلية الأداب واللغة العربية على المساعدة التي قدموها.

إلى كل من لم تحمل اسمه هذه الورقة، فقلوبنا تحمله وتنحني شكرا له.

إهداء

إلى التي حملتني وهنا على وهن...

إلى من سهرت الليالي من أجل أن تراني على هذه الجسور، نور القلوب وضياؤها "أمـــي" رحمها الله.

إلى روح والدي رحمه الله.

إلى سندي في الحياة وأنسي في وحدة الأيام، زوجي العزيز.

إلى ابنائي الأعزاء: عبد السميع اسحاق، خيرة ورود الحرير.

إلى من تصنع البهجة في صدري وتبعث الراحة في قلبي ... إلى الملاك البشري "أفراح".

إلى جميع أفراد عائلتي وأخص بالذكر عمي (عمر).

مقدمة

تحتلّ الرواية مكانة هامة في الفترة المعاصرة، فقد أصبحت سيّدة الفنون الأدبية بلا منازع، لما لها من قدرة على احتواء الواقع بكل أبعاده، السياسية و الاجتماعية والنفسية، والإيديولوجية...

فمنذ أن حصر البويطيقيون موضوع الأدبية في الخطاب الأدبي، انكبّ الدارسون على دراسته وتحليله، متملّصين من كل ما كان يثقل الدراسات القديمة، بما ليس له علاقة بالنص الأدبي. فظهرت بذلك مناهج جديدة تخدم النظرة الجديدة للخطاب الأدبي.

إن للرواية خصوصية تميزها عن سائر الفنون الأدبية، فهي عالم معقد، يتداخل فيه الزمان والمكان والشخوص والأحداث، يصعب عزل الواحد منهم عن الآخر. فقد أصبح تحليل الخطاب الروائي يكشف أسرار النص ويستخرج مكنوناته، وبعده الجمالي الذي ينشأ عن تفاعل عناصره.

لذلك فقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع، فبعدما تطرقنا إلى مبادئ هذا المنهج في مقياس "تحليل الخطاب"، أردنا أن نتعرف أكثر على هذه الطريقة في تناول الرواية. وازداد تعلقنا بالموضوع بعد معرفتنا أن التطبيق سيكون على إحدى أعمال "مي زيادة"، وهي "رجوع الموجة"، هذه الكاتبة الغامضة، التي طالما أثارت في نفوسنا الحيرة والتساؤل، اللذين يدفعان إلى البحث عن أسرارها وفك لغزها.

لذلك فقد انتهجنا في مسار بحثنا، خطة تتماشى وطبيعة الموضوع، تتمثل فيما يلي: الفصل الأول نظري، والثاني تطبيقي، وقبلهما ارتأينا أن نبدأ بمدخل، حددنا فيه مصطلح الخطاب، ثم بينا علاقته ببعض المصطلحات، التي كثيرا ما يتداخل معها: كالنص والجملة والقصة. كما تطرقنا فيه إلى "نظرية تحليل الخطاب" محاولين اكتشاف أبعادها.

في الفصل الأول، رصدنا أهم عناصر الخطاب الروائي، فعرضنا إلى "الصيغة" ومراحل ظهورها وأهم أنواع الصيغ في الخطاب. ثم " الرؤية"، وما دارت حولها من نقاشات، و مختلف زوايا الرؤى في الرواية. بعدها حللنا الإشكال القائم في عدم التفريق بينها و بين "الصوت"، بإعطاء لمحة عن هذا المكون. فالرؤية تتحدد بالإجابة عن السؤال: من يرى؟ أو كيف يرى؟. أما الصوت فيتحدد من خلال التساؤل حول من يتكلم. بعد ذلك تطرقنا إلى عنصر "الزمن"، حيث قدمنا له مفهوماً عاماً، و بينا أهم أنواعه، ثم تحدثنا عن الزمن في الخطاب الروائي، و أهم الأعلام الذين تبنّوه. وأخيراً جاء الحديث عن

المكان في العمل الروائي، و أهميته و أنواعه، كما تطرقنا في هذا الجزء إلى إشكالية المصطلح، وفرقنا بين الفضاء و المكان و الحيّز.

وفي الفصل الثاني تعرضنا إلى تحليل بنية "الخطاب الروائي" في "رجوع الموجة" و ذلك بتطبيق كل ما تناولناه في الفصل النظري، على "الرواية". فتعرضنا إلى استخراج أنواع الصيغ المختلفة: صيغة الخطاب المسرود، صيغة الخطاب المسرود الذاتي، صيغة الخطاب المعروض، صيغة الخطاب المنقول. ورتّبناها حسب رواجها في "رجوع الموجة" ثم قمنا بالتبئير على البطل و على السارد، حيث وضّحنا سيادة ضمير الغائب على العمل الفني. كما قمنا أيضا بدراسة "الزمن"، فحددنا "زمن القصة" و "زمن الوقائع"، و حدّدنا المؤشرات الزمنية التي تحتويها "رجوع الموجة". بعدها درسنا مختلف الحركات السردية المتمثلة في المشهد و الوقفة و الحذف و التلخيص. ثم حدّدنا الإسترجاعات والإستباقات الواردة فيها بأنواعها. كما تطرقنا إلى التواتر الموجود في النص. و قمنا من خلاله بإحصاء الأفعال المتكررة في النص و الحوادث الواردة أكثر من مرة.

وأخيراً درسنا عنصر الفضاء في "رجوع الموجة" من خلال، الفضاء النصي، و الفضاء الجغرافي بنوعيه.

وقد ختمنا البحث بحوصلة لما جاء فيه و النتائج التي توصلنا إليها من خلال الدراسة.

ولكننا من خلال هذه الدراسة لم نستطع أن نلتزم بمنهج واحد، فقد استدعى منّا بحثنا أن نتّبع عدة مناهج من بينها: المنهج السيميائي، و المنهج النفسي، و المنهج الوصفي التحليلي.

اعترضتنا عدة مشاكل و صعوبات في طريق هذه الدراسة، و على رأسها، صعوبة الحصول على الرواية موضوع الدراسة، و قلة الوقت، ناهيك عن صعوبة التحليل الروائي أو السردي مع قلة المراجع في المدرسة العليا. غير أن هذه العراقيل لم تزد إلاّ من شهيّتنا في البحث، و استطعنا التغلب عليها بعون الله، بمجموعة من المراجع القيّمة في مجال التحليل السردي، و على رأسها:

- تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبشير) لسعيد يقطين.
- بلاغة الخطاب و علم النص لصلاح فضل.
- بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي.

- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحميداني.

و لا ننسى أن نشكر جزيل الشكر الأستاذة المشرفة التي ذلّلت لنا، بحكمتها و معرفتها الطريق لنمشي في سبيل البحث. فقد لازمتنا من البداية إلى النهاية، فدمت لنا و لخدمة الطلبة مع دوام الصحة.

كما نشكر الأستاذة الكريمة "رقية شروانة" على مساعدتها لنا، فدامت وردة يفوح بعطرها مجالس العلم و الأدب.

الفصل الأول

مكونات الخطاب الروائي

1. الصيغة Mode
2. الرؤية Vision
3. الصوت Voix
4. الزمن Temps
5. الفضاء Espace

1. تعريف الخطاب:

أ- لغة:

إن مصطلح "الخطاب" يتّسع لكثير من الدلالات. فقد شمل كلام الله في قوله تعالى: « **وَ شَدَدْنَا مُلْكَهُ وَ آتَيْنَاهُ الحِكْمَةَ وَ فَصْلَ الخِطَابِ**» سورة (ص) الآية:19. و قوله عز و جل: « **فَقَالَ اكْفِلْنِهَا وَ عِزَنِي فِي الخِطَابِ**» سورة (ص) الآية 22. كما اشتمل دلالات أخرى في المعاجم اللغوية أهمها:

- يعرّف معجم Le grand larousse الخطاب (Discours) أنه «**في اللسانيات هو تكرار لمجموعة من الكلمات و الجمل، أين تظهر في شكل كتابي أو لفظي**»[1]
- و يرد في معجم Le petit larousse بمعنى «**استظهار خطابي- شفاهي أو كتابي- حول موضوع معيّن، ملقى إلى جمهور خاص**»[2]
- و ورد في معجم المنجد «**خطاب ج خطابات: كلام يوجّه إلى جمهور من المستمعين في مناسبة من المناسبات**»[3]
- أما لسان العرب فيورد مصطلح الخطاب ضمن مادة [خ ط ب] التي اشتق منها عدة اشتقاقات أهمّها: « **يقال خطب فلان إلى فلان فخطّبه و أخطبه؛ أي أجابه. و الخطاب و المخاطبة: مراجعة الكلام. و قد خاطبه بالكلام مخاطبة و خطابا. و هما يتخاطبان**»[4]

ب- اصطلاحاً:

إذا تجاوزنا الجانب المعجمي إلى الجانب الاصطلاحي، فإننا نجد أن للخطاب تعريفات عديدة، حسب كل دارس و المدرسة التي ينتمي إليها. إذ يعرّفه "هاريس" ضمن حدود المجال اللساني بأنه «**ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية، و بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض**»[5]

---

(1) Grand larousse de la langue française. Imp. Aubin- poitiers. Imprémé en France. P 1345

(2) Le petit larousse illustré. Imp larousse, canada, 2001. p 338

(3) المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت- لبنان. ط1 2000. ص 396.

(4) ابن منظور: لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت. د ط. ص 855.

(5) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989. د ط. ص 17.

و يذهب إلى تعريف الخطاب باعتباره «**الملفوظ منظورًا إليه من وجهة آليات، و عمليات اشتغاله في التواصل... و بمعنى آخر؛ الخطاب بمعناه الأكثر إتساعًا هو كل تلفّظ يفترض متكلماً و مستمعاً. وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما**»[1]

وكثيراً ما يعرّف "الخطاب" بمقارنته بمجموعة المفاهيم التي يختلف عنها، لذا، ترسم حدوده – دائماً– بمقارنته ببعض المصطلحات التي تدّعي مضارعته في المعنى و الاستعمال، كالجملة و النص و القصة.

2. علاقة الخطاب بالجملة و النص و القصة:

1.2. الخطاب و الجملة:

قبل أن نلج إلى التفريق بين الخطاب و الجملة، لا بأس أن نوضّح أولاً معنى الجملة المعجمي. «**فالجملة: واحدة الجُمل، و الجُملة جماعة الشيء، و أَجْمَلَ الشيء جمعه عن تفرقة، و أجمل له الحساب كذلك. و الجملة جماعة كل شيء بكماله من الحساب و غيره**»[2]

و قد حظيت الجملة بعدة تعاريف اصطلاحية. فقد أورد "روبرت دي بوجراند" في كتابه: النص و الخطاب و الإجراء، عدة تعاريف لها «**الجملة عبارة عن فكرة تامة. أو تتابع من عناصر القول، ينتهي بسكتة. أو نمط تركيبي ذو مكونات تشكيلية**»[3]

و في مجموعة أخرى من التعريفات، الجملة هي «**سلسلة من المفردات النحوية المختارة تُضمّ في وحدة. أو وحدة مجرّدة، تؤسس لكي تقدم بياناً عن الإطّرادات التوزيعية لمكوناتها.**

و يمكن أن تكون بناءاً لغويًا يكتفي بذاته، و تترابط عناصره المكوّنة ترابطاً مباشراً أو غير مباشر، بالنسبة لمسند إليه واحد. أو هي الوحدة التي تقدم معنى كاملاً في ذاته»[4]

و في النحو القديم «**الجملة عبارة عن الفعل و الفاعل، و المبتدأ و الخبر، و ما كان بمنزلة أحدهما**»[5].

كما تُعرّف الجملة بأنها «**الجملة المفيدة ذات تركيب مكتف بنفسه و تامة الإفادة، و هي مؤلفة من كلمين أو أكثر**»[6]

---

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 19.

(2) ابن منظور: لسان العرب المحيط. ص 503.

(3) روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والاجراء، تر تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 1998.ص88

(4)أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي. مكتبة زهراء الشرق، القاهرة. دط. 88.

(5) المرجع نفسه.ص 17.

(6) خولة طالب الإبراهيمي : مبادئ في اللسانيات العامة، دار القصبة للنشر.د ط. 2000 (الهامش). ص 95.

نستطيع تصنيف التعريفات السابقة للجملة ضمن ثلاث مجموعات: المجموعة الأولى تركز في تعريفها للجملة على منطلق دلالي محض. و المجموعة الثانية ترتكز على منطلق شكلي محض. أما المجموعة الثالثة فتعتمد على الاثنين معاً؛ أي أنها تمزج بين الدلالة و الشكل.

و إذا كان "هاريس" «**يقدّم تحديده للخطاب... عبر تأكيده على وجود الخطاب رهيناً بنظام من الجمل، تقدّم بنية للملفوظ. فإن "بنفنست" سيكون لتعريفه للخطاب من منظور مختلف، أبلغ الأثر في الدراسات الأدبية... فهو يرى أن الجملة تخضع لمجموعة من الحدود، إذ هي أصغر وحدة في الخطاب**»[1] إذ يقول "بنفنست" : «**تعتبر الجملة، و هي ابتكار غير معرّف يتّخذ أصنافاً و ألواناً، جوهر الكلام الإنساني كواقع لغوي**»[2]. و مع المجلة «**نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات... و ندخل إلى مجال آخر، حيث اللسان أداة للتواصل. نعبّر عنه بواسطة الخطاب**»[3].

بإقامة هذا التمييز، يجعلنا "بنفنست" أمام مجالين، يختلف أحدهما عن الآخر، و إن كانا يشتركان في الواقع الواحد «**فهناك من جهة "اللسان" كمجموعة علامات مستخلصة بواسطة إجراءات صارمة، و من جهة أخرى، هناك تجلّي اللسان في عملية التواصل. و تبعا لذلك، تغدو الجملة منتمية إلى الخطاب، و يمكن تعريفها بأنها وحدة الخطاب**»[4] فحصر اللسانيات المعاصرة لمفهوم الخطاب عند حدود الجملة، يعبّر عن محدوديتها و قصورها، فرغم أنّ الخطاب مكوّن من جمل تتوافر على شرط النظام، فمن الطبيعي أن يكون موضوعاً للسانيات ثانية، فالخطاب يمتلك نحوه، و قواعده، و وحداته، و التي تفوق حدود الجملة.

2.2. الخطاب و النص:

تصرّ الأعمال النقدية على مصطلح النص، و تستبدله بمصطلح الخطاب، ممّا أدّى إلى التداخل بين المصطلحين، فلماذا الإلحاح على مسألة النص؟ و ما علاقته بالخطاب؟.

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 18.

[2] سارة ميلز: الخطاب،تر: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات،جامعة قسنطينة. ص 8.

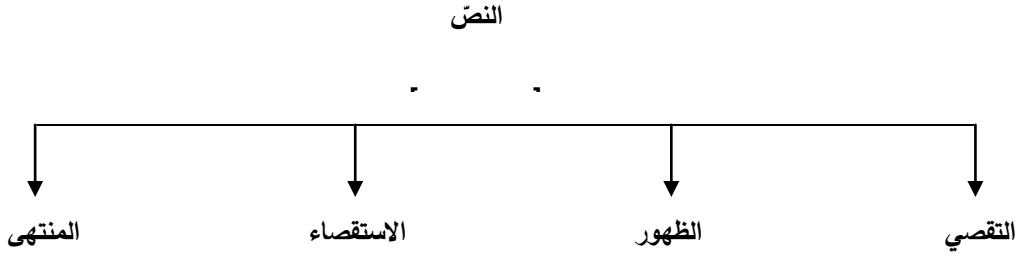
[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 18.

[4] المرجع نفسه. ص ن.

قبل الخوض في هذه المسائل، نودّ أولاً الرجوع إلى بعض المعاجم، لمعرفة موقع مصطلح النص فيها.

في لسان العرب «**النص رفعك الشيء، نصّ الحديث ينصّه نصّاً: رفعه، و كل ما أُظهر فقد نُصّ. و يقال: نصّ الحديث إلى فلان أي رفعه، و كذلك نصصته إليه. و نصّ المتاع نصّاً: جعل بعضه على بعض. و نصّ الرجل نصّاً، إذا سأله من شيء حتى يستقصي ما عنده. و نصُّ كل شيء منتهاه. قال الأزهري: النصّ منتهى الأشياء و مبلغ أقصاها**»[1]

يمكن تلخيص المعاني السابقة و ترتيبها في أربعة حقول دلالية هي:



أما في الاستعمال الاصطلاحي لمصطلح "النص"، فكثيراً ما يستعمل بمعنى الخطاب. إذ أنّ «**كل السرديين الذين يقفون عند الحدّ اللفظي للحكي... لا يميّزون بين الخطاب و النصّ، إنهما يستعملان بالدلالة نفسها**»[2]

غير أن "ج ب. براون" يؤكد أن النصّ كمصطلح فني «**يدلّ على التسجيل اللفظي للحدث التواصلي**»[3] و هذا ما يجعلنا نقول أن النصّ هو كل أنواع الأفعال التبليغية، التي تتّخذ لغة ما وسيلة لها. و اعتبرت "جوليا كريستيفا" النصّ وحدة إيديولوجية[4]، أما "صالح بلعيد" فقد اعتبر النصّ الأدبي «**كيان من الكلمات تتجاوز فيه مستويات التلفظ بشكل متناسق**»[5].

و يرى "بول ريكور" أن النصّ" «**هو خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة**»[6]. إن هذا التعريف قد يختلف عن الخطاب الجاري استعماله بين المخاطبين، فإذا كانت اللغة المكتوبة تنتج نصوصاً، فإن اللغة المنطوقة تنتج خطابات.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب المحيط. ص 648.

[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 2001. ص 12.

[3] ج ب. براون: تحليل الخطاب.تر: محمد لطفي الزليطي، نشر جامعة الملك سعود، السعودية،د ط،1997.ص06.

[4] صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص. الشركة المصرية لونجمان، القاهرة،ط1، 1996.ص ص294–295.

[5] صالح بلعيد: نظرية النظم. دار هومة، الجزائر، د ط، 2002.ص 263.

[6] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي. ص 28.

و إن كانت هذه المفاهيم «**تسوّي بين الخطاب و النصّ، على اعتبار أن كليهما ملفوظ، قد يتكوّن من كلمة أو جملة، أو من عدد كبير من الجمل، فهناك بعض التوجهات التي تميز بينهما، حيث يذهب "فاولر" إلى أن النصّ، هو التجسد السطحي، الذي يمكن للقارئ إدراك بنيته**»[1] و معنى ذلك أن النصّ يتعلق خاصة بالجوانب البنائية، و التي ترتبط ببنيات خارجية، بينما يتميز الخطاب بوظيفته التوصيلية.

« **و يميّز "ليتش" و "شورت" بين الخطاب و النصّ من خلال ما يسمّيانه بلاغة الخطاب و بلاغة النصّ**»[2] و إضافة إلى البعد الكتابي الذي وجدناه في هذه الآراء «**نجد البعد الوظيفي... حيث يتمّ ربط النصّ ببنيات خارجية تتمّ من خلال القرّاء أو التناص. أو المستويات القيمية للظاهرة الأسلوبية... بهذه الصفات يتميّز النصّ عن الخطاب و يأخذ مظهره المادي في علاقته بالقارئ**»[3].

و يؤكد "سعيد يقطين" هذا التمييز القائم بين النصّ و الخطاب إذ يقول «**بإدخالي النص كمفهوم متميز عن الخطاب، و إعطائه بعد المستوى الدلالي، وجدتني أعطي النصّ دلالات خاصّة، عكس ما نجده مع السرديين، الذين يعتبرونه مرادفا للخطاب... و على اعتبار النصّ مفهوماً مختلفاً عن الخطاب، فإن له مكوّناته الخاصة به، و التي لضمان الانسجام لا يمكن إلاّ أن تكون توسيعا لمكوّنات الخطاب**»[4]

3.2. الخطاب و القصة:

«**القص فعل القاص إذا قصّ القصص. و القصّة معروفة، و يقال في رأسه قُصَّة. يعني الجملة من الكلام... و القاص الذي يأتي بالقصّة من فصّها. و يقال قصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئاً فشيئاً**»[5] . «**و القصّة ج قصص: حكاية نثرية طويلة، تستمد من الخيال أو الواقع أو منهما معاً، و تبنى على قواعد معينة من الفن الكتابي**»[6]

---

[1] فتيحة كحلوش: المكان في النص الشعري العربي عند سعدي يوسف و عز الدين مناصرة. بحث مقدم لنيل درجة الماجستار، جامعة قسنطينة. ص18.

[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي. ص 13

[3] المرجع نفسه. ص ص 13- 14.

[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 53.

[5] ابن منظور: لسان العرب المحيط. ص 103.

[6] المنجد في اللغة العربية المعاصرة. ص 1160.

يميّز "توماشوفسكي" انطلاقاً من تصور الشكلانيين الروس، ضمن العمل الحكائي بين المبنى الحكائي و المتن الحكائي «**إنّنا نسمي متناً حكائياً، مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها، و التي يقع اخبارنا بها خلال العمل... و في المقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي، الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل**»[1].

و ينطلق "تودوروف" من هذا التمييز، و يقدّم مصطلحين جُدُدْ هما: القصّة و الخطاب إذ يقول «**إن القصّة (histoire) تعني الأحداث في ترابطها و تسلسلها، و في علاقتها بالشخصيات في فعلها و تفاعلها، و هذه القّصة يمكن أن تقدّم مكتوبة أو شفوية، بهذا الشكل أو ذاك. أما الخطاب (Discours) فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصّة، و بحيال هذا الراوي، هناك القارئ الذي يتلقّى هذا الحكي. و في إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية هي التي تهمّنا (القصة). و لكن الذي يهمّ... هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا، الراوي نتعرّف على تلك الأحداث (الخطاب)**»[2].

إذن نستطيع أن نميّز في العمل الحكائي بين مستويين اثنين:

1- القصة: منطق الأحداث و الشخصيات و علاقتها بعضها ببعض.

2- الخطاب: الذي يحلّل من خلال الزمن، الرؤية، الصيغة، الصوت.

و يرى "جنيت" أن « الحكي بمعنى الخطاب، هو وحده الذي يمكننا دراسته و تحليله تحليلا نصيّا، وذلك لسبب بسيط؛ هو أن القصة و السرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي، وكذلك الحكي أو الخطاب السردي، لا يمكن أن يتمّ من خلال حكيه قصّة، و إلا فليس سرديًا، إنّ الخطاب سرديّ بسبب علاقته بالقصّة التي يحكي، وبسبب علاقته بالسرد الذي يرسله»[3] .

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 29.

[2] المرجع نفسه. ص 30.

[3] المرجع نفسه. ص 40.

معنى ذلك أن القصّة هي المادة الخام للعمل الحكائي، أما الخطاب فهو الصورة التي تقدّم فيها هذه المادة، وقد تتعدد الخطابات لقصّة واحدة بتعدد طرق تناولها. كما يمكن أن نميز بين القصّة والخطاب من خلال عنصر الزمن.

3. نظرية تحليل الخطاب:

للحديث عن نظرية تحليل الخطاب، نقول أو نخصّ بالحديث عن الخطاب اللساني. لأن بناء مثل هذه النظرية، كان نتيجة جهد عدد من اللّسانيين مثل الباحثة اللسانية "ديبورا تانن" سنة 1982. و التي تتحدث عن مصطلحي الحديث و النص، داخل هذه النظرية، أين تدخل الخطابين معاً (خطاب مكتوب و آخر شفوي). و تقول بأن مثل هذا التداخل موجود في اللغة بنوعيها المكتوبة و الشفوية.

إن مبحث الخطاب المنطوق اهتم به عدد من الباحثين. أمثال الباحث اللساني "وليم برايت" ستة 1982.حيث يبيّن «**أن الخطاب المنطوق يستعمل علامات النظم، التي تسم عادة الخطاب الشعري المكتوب**»[1] . و قد تحدّث في هذا الصدد اللساني "والس تشيف"سنة 1981. أين يؤكّد المشاركة الموجودة بين اللغة المنطوقة و المكتوبة، و لكن رغم تعدّد إتّجاهات الكتّاب حول درس تحليل الخطاب، إلا أنّ الهدف الأوّل والأخير الذي يسعون إليه، هو معرفة ماهية المبنى و المعنى في الخطاب، و كيفية عملهما لحدوث ذلك التجانس والتماسك والترابط المنطقي بين أجزاء الخطاب.

إنّ قضيّة تحليل الخطاب تجعلنا نتساءل عن ماهية كشف ما في العالم وكيفية البرهنة على ما قد يكتشفه الإنسان. إلى أيّة درجة علمية مثلا يمكن أن ندرس اللغة ؟ و إلى أيّ درجة نستطيع أن نؤوّله أيضا ؟.

إنّهم حاولوا تطبيق المنهج العلمي في دراسة اللغة بنوعيها. لأنّ العلم يريد أن يكتشف الصيغ والعلاقات القائمة في أشكال الخطاب.فهو يشرح، ويحلل، ويستخلص النتيجة، وفق قيود وشروط معينة.

والحقيقة يسعى كلّ الباحثين المهتمّين بتحليل الخطاب (على اختلاف اختصاصاتهم) إلى تحقيق هدف واحد: هو كشف الأبنية والصيغ والعلاقات القائمة في لغة من اللغات. وطبقا لرأي اللسانية الإمريكية "تانن"، «**هذه المهنة هي مهنة إنسانية مناسبة، وأنيقة، وهي مهنة نظرية وتجريبية وحتى جمالية**»[2] . أن نظرية تحليل الخطاب قد تناولت عدة موضوعات نذكر منها:

1. تقويم المهارة الشفوية.

---

(1) http//www.google.com

(2) الموقع نفسه.

2.استثمار نتائج تحليل الخطاب وتطبيقها على العملية التعليمية في حقل المناهج وأصول التدريس.

3. تصميم نماذج شكلية كافية للخطاب الطبيعي.

1. الصيغة Mode :

تبنّى "تودوروف" مصطلح "الصيغة " «**في كتابه "الشعرية " و أخرج ما اسماه "جنيت" بالمنظور من مجال الصيغة، حيث جعله مقولة قائمة بذاتها**»[1] إذ يرى أنها « **تتعلّق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص**»[2]. فهو بذلك يربطه « **بالطريقة التي يقدّم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها، و إلى هذه الصيغة، نشير عندما نقول، أن الكاتب يعرض (Monter) لنا الأشياء. أو أنّ آخر يقولها (Dire). إنّ الصيغتين الأساسيتين تبعا لهذا هما: العرض représentation، و السرد (narration)**»[3].

أمّا "جنيت" فتتحدد الصيغة السردية عنده «**بالمسافة التي يروى منها السارد، و بالمنظور الذي يتبناه أثناء سرده**»[4]. و يقيم بعد ذلك تمييزًا بين خطاب الأحداث، و خطاب الأقوال. اعتمادًا على كمية الإخبار السردي من جهة، و غياب أو قلة حضور المخبر من جهة أخرى، و عليه فإنه:

1. **في خطاب الأحداث (السرد):** يسود حضور الراوي المخبر، و تتقلصّ كمّية الإخبار السردي.

2. **في خطاب الأقوال (العرض):** نجد درجة عليا من الإخبار، و درجة دنيا من حضور الرّاوي.[5]

و في حكاية الأقوال يميّز بين حالات ثلاث من حكاية أقوال الشخصيات:[6]

1- الخطاب المسرّد: وهو الأبعد مسافة و الأكثر اختزالاً للتفاصيل ، خاصّة كلّما كان المنطوق متعلّقًا بأفكار البطل لا أقواله.

2- الخطاب المحوّل : و هو ثلاثة أنواع:

---

(1) تزفيطان تودوروف: الشعرية. تر: شكري المبخوث، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، تونس، ط2، 1990. ص ص 45-46.

(2) المرجع نفسه. ص 45.

(3) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 172.

(4) إلهام علول: بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال رواياته الأخيرة، بحث مقدم لنيل درجة الماجيستار في الأدب العربي، جامعة قسنطينة، 2001/2000. ص 19.

(5) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 178.

(6) إلهام علول: بنية الخطاب الروائي. ص ص 19- 20.

- الخطاب المباشر (المعروض).
- الخطاب غير المباشر.
- الخطاب غير المباشر الحر.

و بما أنّ السرد و العرض موجودان في أيّ عمل حكائي، فإنّ تحديد الصيغة سينطلق من كيفية اشتغال هاتين الصيغتين في الخطاب الروائي دون تفريق بين الراوي و الشخصيات. إذ يرى "سعيد يقطين" أنّ المادّة الحكائية، تقدّم لنا من خلال السرد والعرض «**وهذا السرد يمكن أن يقوم به الراوي أو إحدى الشخصيات. و قل الشيء نفسه عن العرض، و هاتان الصيغتان معا، يمكن أن توجّها باعتبارهما خطابين إلى متلقٍّ مباشر أو غير مباشر، و بحسب نوعية العلاقة التي يقيمها المتكلّم مع خطابه، و نوعيّة المتلقّي يمكننا من الحديث عن نوعية الصيغة**»[1] و بناءًا على هذين المعيارين فقد أحصى أنماط الصيغة المختلفة في الخطابات الروائية و رتبها كما يلي:

1. صيغة الخطاب المسرود.
2. صيغة الخطاب المسرود الذاتي.
3. صيغة الخطاب المعروض.
4. صيغة الخطاب المعروض غير المباشر
5. صيغة الخطاب المعروض الذاتي.
6. صيغة الخطاب المنقول المباشر
7. صيغة الخطاب المنقول غير مباشر[2]

في صيغة الخطاب المسرود و المعروض، نجد المتلقّي مباشرًا في العرض، و غير مباشر في السرد. و قد نجد خطابًا مسرودًا، لكنّ متلقّيه مباشر، كأن تحكي شخصية معيّنة في الرواية عن طريق السرد لشخصية مباشرة و معيّنة في القصة.

أما المعروض الذاتي و المسرود الذاتي، فإنّنا نجد متلقّيها المباشر هو الذات المتكلّم إليها. لكنّ التّمييز بينهما بواسطة الزمن، له علاقة وطيدة بنوعيّة العلاقة التي تقيمها الذات مع مخاطبها في إطار الموقع السردي الذي توجد فيه.

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 197.

[2] المرجع نفسه. ص ص 197- 198.

أمّا المعروض غير المباشر و المنقول المباشر، و غير المباشر فإنّنا نجد المتلقّي فيها جميعا مباشرا و غير مباشر.

2. الرؤيـة vision:

تعدّدت تسميات هذا المكوّن الخطابي، ومن بينها: التبئير، الرؤية، النّظر، وجهة النظر، المنظور، إلاّ أنّها جميعا تتحدّد بالإجابة على السؤال: من يرى؟ أو كيف يتم إدراك السارد للقصة؟ يميّز "هنري جيمس" بين أسلوبين مختلفين تقوم عليهما الرواية هما:

الأسلوب البانورامي (panoramique): حيث يسود دور الراوي المهيمن على السرد.

الأسلوب المشهدي (scénique): الذي يغيب فيه الراوي فاسحاً المجال لاستقلالية شخصياته عنه.[1]

كما يميز "توماشوفسكي" بدوره، بين نمطين من السرد: سرد موضوعي(objectif)، و سرد ذاتي (Subjectif).

«ففي الحالة الأولى(السرد الموضوعي) يكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخّل ليفسّر الأحداث، و إنما ليصفها وصفا محايدا، كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال... و في الحالة الثانية لا تقدّم الأحداث إلاّ من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، و يعطيها تأويلا معيّنا يفرضه على القارئ و يدعو إلى الاعتقاد به»[2]

ويحدّد "لوبوك" وجهات النظر على الشكل التالي:

1. في التقديم البانورامي نجد الراوي مطلق المعرفة، يتجاوز موضوعه، و يلخّصه للقارئ.
2. في التقديم المشهدي، كما في الدرامي، نجد الراوي غائبا، و الأحداث تقدّم مباشرة للملتقّي.
3. في اللوحات تتركز إمّا على ذهن الراوي أو على إحدى الشخصيات.[3]

كما يقدّم "فريدمان" تصنيفاً لوجهات النّظر، أكثر تنظيماً و وضوحاً من تصنيف "لوبوك" وفق الشكل التالي:[4]

---

[1] إلهام علول: بنية الخطاب الروائي. ص 21.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، آب 1991. ص 47.

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 286.

[4] المرجع نفسه. ص ص 286- 287.

1. **المعرفة المطلقة للراوي– المرسل:** و هنا نجد وجهة نظر المؤلف غير المحدودة، و غير المراقبة و هو يتدخّل سواء اتصلت تدخّلاته بالقصة و أحداثها أو لم تتّصل.
2. **المعرفة المحايدة:** فالراوي هنا يتكلّم بضمير الغائب، و لا يتدخّل ضمناً، و لكنّ الأحداث لا تقدّم لنا إلاّ كما يراها هو، لا كما تراها الشخصيات.
3. **الأنا الشاهد:** في روايات ضمير المتكلم، حيث الراوي مختلف عن الشخصية. و تصل الأحداث إلى المتلقّي عبر الراوي، لكنّه يراها أيضا من محيط متنوّع.
4. **الأنا المشارك:** الراوي المتكلّم هنا شخصية محورية.
5. **المعرفة المتعدّدة:** هنا نجد أكثر من راوٍ ، و القصة تقدّم لنا كما تحياها الشخصيات.
6. **المعرفة الأحادية:** نجد هنا حضوراً للراوي، لكنه يركّز على شخصية مركزية و ثابتة، نرى القصة من خلالها.
7. **النمط الدرامي:** هنا لا تقدّم إلاّ أفعال الشخصيات و أقوالها، أمّا أفكارها و عواطفها فيمكن تلمّسها من خلال تلك الأقوال و الأفعال.

و خلافاً للنّظرة التقليدية إلى العلاقة بين السارد و شخصيات عمله السردي، و التي تتمثّل في كونه يعرف كلّ شيء عنها– و هو بالضرورة أعلم منها– فإنّنا سنتعرّض إلى زوايا الرؤية كما صنّفها "جان بويون"، حيث اختزلها إلى ثلاث زوايا:

1. **<u>الرؤية من الخلف (vision par derrière)</u>:** و يستخدم الحكي الكلاسيكي غالباً هذه الطريقة. و يكون الراوي عارفاً بأكثر ممّا تعرفه الشخصية الحكائية. إذ تكون في هذه الحالة قاصرة، «**لا تعرف شيئاً عن مصيرها، من حيث يعرف السارد عنها كل شيء... و يتجسّد تفوّق السارد على الشخصيات، إمّا في معرفة الرغبات الكامنة لشخصية ما، و إمّا في معرفة متزامنة لأفكار جملة من الشخصيات، و إمّا في سرد الحوادث التي لا تقوم بها شخصية واحدة**»[1].
2. **<u>الرؤية من الخارج (vision de dehors)</u>:** و فيها يصبح السارد مجرّد واصف «**ينقل ما يرى و يسمع، لا غير، لا يستطيع أن ينفذ إلى ضمائر الشخصيات، بل يكتفي بوصفها وصفاً حسّياً موضوعياً من الخارج**»[2].
3. **<u>الرؤية مع (vision avec)</u>:** و تكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية «**إنّنا هنا نختار شخصية محورية، و يمكننا وصفها من الداخل، بتمكّننا من الدخول بسرعة إلى**

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص ص 286– 287.

[2] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط. ص 22.

سلوكها و كأننا نمسك بها. إنّ الرؤية هنا تصبح عندنا هي نفس رؤية الشخصية المركزية». و يسود هذا النوع من الرؤيات في رواية العصر الحديث.

ينطلق "جنيت" من هذا التصنيف للرؤيات، ليقدّم تصوّره لما يسمّيه "التبئير"، في ثلاثة أنواع من الحكاية:

- الحكاية غير المبأرة، أو ذات التبئير صفر (Récit non focalisé).
- الحكاية ذات التبئير الداخلي (Interne).
- الحكاية ذات التبئير الخارجي (externe).

و يؤكّد بعد ذلك على أنّه، من النادر أن يلتزم المؤلّف بشكل واحد منها أثناء الحكاية بل غالباً ما يزاوج بينها، و يخلق منها كتلة واحدة متجانسة، أو غير متجانسة، حسب مهارة الكاتب، و إتقانه لصنعته الروائية.

3. الصوت Voix :

إنّ الصوت هو مقولة لها علاقة بالسارد و المسرود له، و القصة و أحداثها الواقعة. فالسارد هو القائم بعملية للسرد «**فيقوم بانتظام الخطابات و اختيار الصّيغ، إنّه الفاعل في نصّه الروائي. فينقل من مكان إلى آخر، و من زمان إلى آخر، أين يمارس حضوره بضمائر الأنا أو الغائب**»[1] و تارة الاثنين معاً.

و تظهر أهمية السارد عندما يكون هو المخاطب بضمير الأنا، و هنا تطرح إشكالية تكمن في التداخل بين السارد و المؤلف الواقعي، أو شخصية من شخصيات الرواية. و قد تحدّث "تودوروف" عن هذا التّداخل الموجود بين الضمائر في حالة استخدام ضمير الأنا بقوله:«**ما إن تصبح الذات المتلفّظة ذات للملفوظ، حتّى تصير الذات التي تتلفّظ ذات أخرى**»[(2)]، ثم يكمل قوله فيقول :«**لأنّ الهو و الأنا موجودان دوما. و هذا الأنا الذي يجري ليس هو نفسه الذي يتلفّظ، و أنا لا أختزل الإثنين في واحد، و إنّما تجعل من الاثنين ثلاثة**»[(3)]

---

(1) تزفيطان تودوروف: الشعرية. ص 56.

(2) المرجع نفسه. ص ن

(3) إلهام علول: بينة الخطاب الروائي. ص 23.

و قد كانت لعلاقة السارد مع المسرود له و نص القصة، آراء متعدّدة و مختلفة و هذا حسب وجهات النظر. فنجد "كيرو" مثلا يفصل بين السارد و المؤلّف، حيث يستغلّ كلّ واحد منهما في دوره، أين يقوم المؤلّف بابتكار دوره ثم يذهب بعدها لتبنيه. أمّا "جيرار جنيت" فيذهب مذهباً آخر، أين يميّز بين السارد و المؤلّف. من خلال علاقة السارد بالنص المسرود فنقسّمه إلى نوعين:

أ- **السارد غيري القصة:** و هو السارد الذي لا ينتمي إلى العالم التخيّلي الذي تحكيه الرواية، و يحكيها بضمير الغائب.

ب- **السارد مثلي القصة:** و يستعمل ضمير المتكلّم في حكاية القصة.

قبل الحديث عن الصوت داخل الرواية، يجدر بنا الكشف عن بعض المبهمات التي وجدنا أنفسنا أمامها في كثير من الأحيان. و هي مظاهر حضور الراوي (السارد) في الحكي، لأنّ مثل هذه الدراسة هي بداية لاقتفاء أثر الصوت داخل الحكي. فمن يتكلّم في الرواية؟ وأين يوجد؟ و كيف يتمظهر؟ هل هو واحد أم اثنين أم أكثر؟ و ما علاقة السارد بالنص و بالمسرود له؟

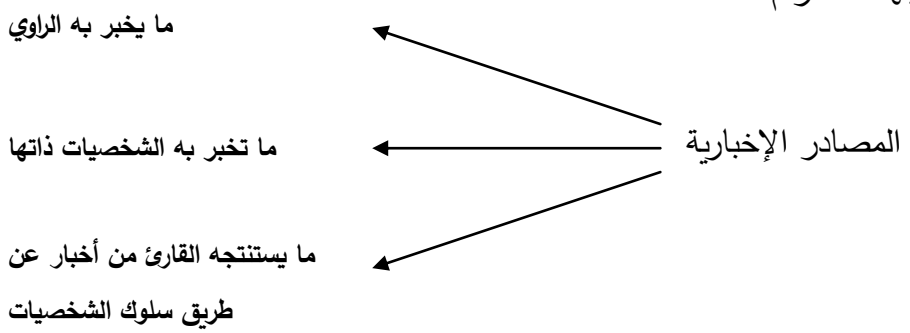
إن الحديث عن السارد أو الشخصية الحكائية (Le personnage) تناوله الكثيرون أمثال "غريماس". أين يحاول تحديد هويّة الشخصية في الحكي بصورة عامة. و كذلك "ميشال زرافا" أين يميّز بين الشخصية الحكائية (الساردة)، و الأخرى الحقيقية. و قد قدّمت عدّة تعاريف بخصوص الشخصية الساردة أو السارد، في كون هويّتها منفصلة عن ذاتها. «**فهي لا تتمتّع بالاستقلالية الكاملة داخل النص، لأن الضمائر المحمولة عليها تحيل في الحقيقة، كما يؤكّد "بنفنيست"، على ما هو ضدّ الشخصية، أي على ما هو ليس بشخصية محدّدة. مثال على ذلك ضمير الغائب**»[1] و هذا ما أكّده "بنفنيست" بكونه شكلاً لفظيا معبّرا عن اللاّشخصية، فتدخّل القارئ له إمكانية في الحدوث بكلّ معارفه و تصوراته. فهو يستطيع تصوير شخصية للشّخصية الساردة مغايرة لتصوّرات الأخرى. أما "فليب هامون" يرى «**أن عمل السارد تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص. في حين يعرّف "رولاند بارت" الشخصية الحكائية بأنها نتاج عمل تأليفي**»[2]

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي. ص 50.

[2] المرجع نفسه. ص ن.

و قد وجد تصور آخر للشخصية الحكائية، و هذا بالنسبة لمحور القارئ عبر عملية القراءة، بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة. و هنا تحضى هذه الشخصية بخاصية التعددّية في الوجوه بحسب تعدّد القراء و وجهات نظرهم.



4- الزمن Temps:

كثيراً ما أثار مفهوم الزّمن، الجدل بين الفلاسفة و المفكرين «**فإشكالية الزّمن قائمة في طبيعة الزّمن ذاته... لاحظ أرسطو أنّ الأجزاء التي يتألّف منها الزمن أحدها: كان و لم يعد موجوداً- و هو الماضي- و الثاني لم يأت بعد- و هو المستقبل- و الثالث لا يمكن الإمساك به، لأنّه في سيلان و جريان- و هو الحاضر-**»[1]

إنّ هذه الطبيعة الهلامية للزمن هي التي أدّت إلى اختلاف مفهومه لدى العلماء «**بحيث رأى فريق منهم أنّ لا وجود للزّمن. أمّا الفريق الثاني، فقد اعتبر وجود الزمن وجوداً موضوعيّاً يمكن ضبطه وقياسه. في حين اعتبره فريق ثالث وجوداً نفسياً يفلت من الضّبط و القياس**»[2].

و يعدّ "برجون" من أبرز الفلاسفة الذين اهتمّوا بالزّمن «**و طوّره بأن ميّز فيه بين زمنيين متداخلين و مختلفين اختلافاً واضحاً هما: الزّمن الخارجي و الزّمن الداخلي**»[3] الزّمن الأول يقوم على التعاقب. و هو زمن رياضي قابل للقياس، أمّا الزمن الثاني فهو زمن نفسي، يختلف باختلاف الذّاتيات.

---

[1] عبد الحميد خطاب: إشكالية المكان و الزمان في الفكر الإسلامي، مجلة المبرز، مؤسسة الأيام للنشر و الإشهار و التوزيع، بوزريعة، العدد: 13/ جويلية- ديسمبر، 1999. ص 56.

[2] محمد سويرتي: النقد البنيوي و النص الروائي نماذج تحليلية من النقد العربي، الزمن- الفضاء- السرد، إفريقيا الشرق، د ط. ص 9.

[3] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن و دلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، 1988. ص 16.

أمّا الزّمن الأدبي فيختلف كلية عن الزمن الحقيقي، من حيث أنّ هذا الأخير، يخضع للتّسلسل المنطقي. و يختلف أيضاً عن الزّمن الرياضي، و الزّمن الفيزيائي، الذي يقاس بالوحدات الدّولية المعروفة. و قد كان التّعامل مع الزمن في الرواية الكلاسيكية- يتمّ تقريباً- بطريقة واحدة، و هي عرضه بصورة خطية، أمّا في الرواية الحديثة، فقد أصبح يتمظهر في أنواع عديدة.

و من هنا أصبح الزمن الروائي عالماً في حدّ ذاته يجب رصده، فقد صار العصب الحساس الذي يحرّك الأحداث، الشيء الذي جعله قضيّة معقّدة؛ إذ أصبح القاصّ الحديث، يتعمّد تشويه الزّمن لغايات عديدة، لعلّ أهمّها إحداث أثر جمالي لدى المتلقّي، ففي الرواية الجديدة «**يمكن القول أنّ الزّمن يوجد مقطوعاً عن زمنيّته، إنّه لا يجري، لأنّ الفضاء هنا يحطّم الزّمن، و الزّمن ينسف الفضاء، و اللّحظي ينكر الاستمرار**»

و يميّز "تودوروف" في الزّمن الروائي بين زمن القصّة و زمن الخطاب «**فزمن القصة عنده خطّي، يمكن أن تجري أحداث كثيرة في آن معاً في القصّة، أما زمن الخطاب فمتعدّد الأبعاد، إذ يتمّ إخفاء هذه الأحداث ذاتها إلى ترتيب معيّن لأغراض جمالية متنوّعة عن طريق استعمال تحريفات زمانيّة مختلفة**»[1]

حيث يرى أنّ إشكالية استعمال الزّمن في العمل السردي تطرح «**بسبب من التّباين بين زمنيّة الحكاية [المسرودة] Tomporalité de l'histoire و زمنيّة الخطاب. فزمن الخطاب زمن طولي من بعض الوجوه، على حين أن زمن الحكاية متعدّد الأبعاد، إذ يمكن أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد؛ و لكنّ الخطاب مرغم على تقديم هذه الأحداث واحداً تلو الآخر**»[2]

ثم يقيم تمييزاً آخر بين زمنين آخرين هما: زمن الكتابة و زمن القراءة «**و يصبح زمن الكتابة (اللفظ) عنصراً أدبيّاً منذ اللحظة التي يتمّ فيها إدخاله في القصة، أي حين يتحدّث السارد في سرده الخالص عن الزمن الذي يكتب فيه هذا السرد و يحكيه لنا، أمّا زمن القراءة: فهو ما يحدّد إدراكنا لمجموع العمل كما قد يكون عنصراً أدبيّاً، إذا أخذه المؤلف في اعتباره داخل القصة**»[3]. كما يميّز أيضا بين «**زمنية العالم المقدّم، و زمنيّة الخطاب المقدّم له**»[4].

أما "جنيت" الذي يقسّم العمل الأدبي«**بين القصّة (histoire) و التي نعني بها المحتوى السردي أو المدلول، و بين الحكي (récit)، و هو النصّ السردي أو الخطاب الدالّ. أما مصطلح**

---

[1] إلهام علول: بنية الخطاب الروائي. ص89.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، عدد 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، ديسمبر 1998. ص 221.

[3] إلهام علول: بنية الخطاب الروائي. ص 89.

[4] تزفيطان تودوروف: الشعرية. ص 47.

السرد (narration) فيعني به الفعل السردي المنتج للخطاب ذاته» فإنّه يميّز بناءاً على هذا التقسيم بين «**زمن القصة الذي هو زمن الأحداث، و زمن الخطاب الذي يمثّل بنية هذه الأحداث في نسيج العمل الأدبي، ثمّ يرصد العلاقات بينهما في: النّظام، المدّة، التّواتر**»

و قد استمرّ الاهتمام بالزمن مع النقّاد السرديّين المعاصرين، إذ يأتي في طليعة العناصر البنائيّة التي تشكّل مادّة الخطاب السردي «**و إذا كان الأدب يعتبر فنّاً زمنيّاً– إذا صنّفنا الفنون إلى زمانيّة و مكانيّة– فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبيّة التصاقا بالزّمن**»[1]

ثم تميّز "يمنى العيد" في زمن القصّة، بين زمن القص و زمن الوقائع «**فأما زمن القص: هو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد. و أمّا زمن الوقائع: هو زمن ما تحكي عنه الرواية، ينفتح في اتّجاه الماضي، فيروي أحداثاً تاريخيّة أو أحداثاً ذاتيّة للشخصية الروائية، و هو بهذا له صفة الموضوعية و له قدرة الإيهام بالحقيقة**»[2]

أما "سعيد يقطين" فإنه يقسّم الزّمن الروائي إلى ثلاثة أقسام و هي:[3]

1. **زمن القصة:** هو زمن المادة الحكائيّة في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات و الفواعل (الزّمن الصرفي).
2. **زمن الخطاب:** و هو الزّمن الذي تعطى فيه القصة زمنيّتها الخاصّة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي و المروي له (الزمن النحوي).
3. **زمن النص:** تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة، كما يتجسّد من خلال العلاقة بين الكاتب و القارئ على المستوى الدّلالي (الزمن الدلالي).

غير أنّ معظم النقّاد الروائيين يجمعون على وجود ثلاثة أضرب من الزّمن، تتلبّس بالحدث السردي هي:[4]

1. زمن الحكاية أو الزمن المحكي.

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1985. ص 26

[2] يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985. ص 227.

[3] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي. ص 49.

[4] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية. ص 209.

2. زمن الكتابة و يتّصل به زمن السرد... إذ إفراغ النص على القرطاس، لا يختلف عن إفراغ الخطاب الشفوي على الآذان المتلقّية.
3. زمن القراءة؛ و هو الزمن الذي يصاحب القارئ و هو يقرأ العمل السردي.

و من المتّفق عليه أيضّاً أنه ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما مع الترتيب الطبيعي لأحداثها، «**فالوقائع التي تحدث في زمن واحد، لابدّ أن ترتّب في البناء الروائي تتابعيّاً، لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك، مادام الروائي لا يستطيع أبداً أن يروي عدداً من الوقائع في آن واحد**»[1] ممّا يؤدّي إلى نشوء علاقات متنوّعة بين زمن القصة و زمن الخطاب، من خلال التّسلسل، التّضمين، و التّناوب[2]

و مهما يكن من أمر حول تعدّد تقسيمات الزمن، فإنّ النقّاد المعاصرون يجمعون على اختزال هذه الأقسام إلى قسمين رئيسيين: الزمن الخارجي و الزمن الداخلي:

1. <u>الزمن الخارجي:</u>

و يشمل الأزمنة التالية:

1.1. <u>زمن الكاتب</u>: و يؤخذ هذا الزمن– عادة– من التوقيع التاريخي الذي يضعه الكاتب أسفل آخر صفحة من الرواية.

2.1. <u>زمن القارئ</u>: و يبدأ– عادة– من تاريخ النشر، تاريخ طبع الرواية «**بغضّ النظر عن الفترة التي تسبق النّشر و تلي الكتابة، و التي يمكن أن يبدأ فيها زمن قارئ استثنائي، قد يطّلع على الرواية مخطّوطة**»[3]

3.1. <u>المؤشرات الزمنية</u>:

1.3.1. *الزمن التاريخي*: و هو بمثابة الإطار التّاريخي للرواية، و نستدلّ عليه من خلال ذكر بعض الأحداث التاريخية، أو الأعياد السنوية الدالّة عليه.

2.3.1. *الزمن الفلكي*: و المتمثّل في الفصول، الأسابيع، الأيام، الساعات،...[4]

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي. ص 73.

[2] إلهام علول: بنية الخطاب الروائي. ص 89.

[3] عبد الرحيم غراب: البناء الروائي عند عبد المالك مرتاض صوت الكهف نموذجاً، بحث مقدم لنيل درجة الماجستار في الأدب العربي، جامعة قسنطينة، 2000/1999. ص53.

[4] إلهام علول: بنية الخطاب الروائي. ص 96.

2. الزمن الداخلي:

و في مقابل الزمن الخارجي، هناك نمط زمني آخر «يتعلّق **بالفترة الزمنية التي تجري فيها أحداث الخطاب الروائي، و المدّة الزمنية التي تستغرقها الرواية، و كيفيّة ترتيب أحداثها زمنيّاً، و مدى تزامن تلك الأحداث أو تتابعها، و كيفيّة التّلاعب بالزمن التاريخي للحكاية تقديماً و تأخيراً، استرجاعاً أو اشترافاً**»هذا الزمن هو الزمن الداخلي «**أو زمن التّخييل و هو الذي شغل الكتّاب و النقّاد على السّواء، خاصة منذ ظهور نظرية "هنري جيمس" في الرواية**».

و يسمّى هذا الزّمن بزمن الخطاب أو الزمن السردي، و قد جرى البحث فيه بدراسة ثلاث جوانب أساسية هي: النّظام و المدّة و التّواتر.[1]

2-1. النظام الزمني :

و تتمّ دراسة النّظام الزمني في الرواية «**بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنيّة في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنيّة نفسها في القصة**»[2] فقد يتابع الراوي تسلسل الأحداث طبقاً لترتيبها في الحكاية، ثم يتوقّف راجعاً إلى الماضي، ليذكر أحداثاً سابقة للنقطة التي بلغها في سرده، كما يمكن كذلك أن يطابق هذا التوقّف نظرة مستقبليّة، ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد. إذن فالنّظام عبارة عن ترتيب أحداث إمّا إلى الأمام (استباق) و إمّا إلى الوراء (استرجاع).

2-1-1. الاسترجاع :

و يطلق عليه سعيد يقطين "الإرجاع"[3]، و يسمّيه "حسن بحراوي"[4] "الاستذكار" و تطلق عليه "سيزا قاسم"[5] "الاسترجاع". غير أنّ المفهوم يبقى مشتركاً على تعدّد التّسميات «**فاللاحقة عملية سردية تتمثّل في إيراد حدث سابق للنّقطة الزمنيّة التي بلغها السرد**»[6]. و للاسترجاع وظيفة جد هامة في الخطاب تتمثل في:[7]

1/ إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية، إطار، عقدة،...).

---

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 68.

(2) المرجع نفسه. ص 78.

(3) المرجع نفسه. ص 77.

(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990. ص 119.

(5) سيزا قاسم: بناء الرواية. ص 39.

(6) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً و تطبيقاً، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، ط1. ص 80.

(7) المرجع نفسه. ص ص 82- 83.

2/ سدّ ثغرة حصلت في النص القصصي، أيّ استدراك متأخّر لإسقاط سابق مؤقّت.

3/ تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد.

و عادة ما يميّز نقّاد السرد بين ثلاثة أنواع من الاسترجاعات :

2-**1-1-1. الاسترجاع الخارجي**: يعود فيه السارد إلى ماضٍ سابق لبداية الرواية، و لا يوشك في أيّ لحظة أن يتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفته الأولى هي إكمال هذه الأخيرة، عن طريق تنوير القارئ بخصوص بعض الأحداث السابقة.[1]

2-1-1-2. الاسترجاع الداخلي: و يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية رواية تأخّر تقديمه في السرد و هو نوعان :[2]

أ .الاسترجاع الداخلي الغيري: و هو الذي يتناول مضموناً قصصياً يختلف عن مضمون الرواية الأولى، كأن يتم إدخال شخصية حديثة إلى السرد، و يقوم السارد بالتعريف بها عن طريق العودة إلى ماضيها، أو استرجاع الماضي القريب لشخصية غابت عن الأحداث و تعود للظهور من جديد.

ب. الاسترجاع الداخلي المثلي: و هو الذي يتناول المضمون القصصي نفسه الذي تناولته الحكاية و هو نوعان:

ب.1- تكراري: و هو لا يبلغ أبعاداً نصّية واسعة إلاّ نادراً، ذلك أنه يعود إلى الوراء للتّذكير بأحداث سبق الوقوف عليها.

ب.2 - تكميلي: و يتناول المقاطع التي تأتي لسدّ فجوة سابقة في الحكاية.

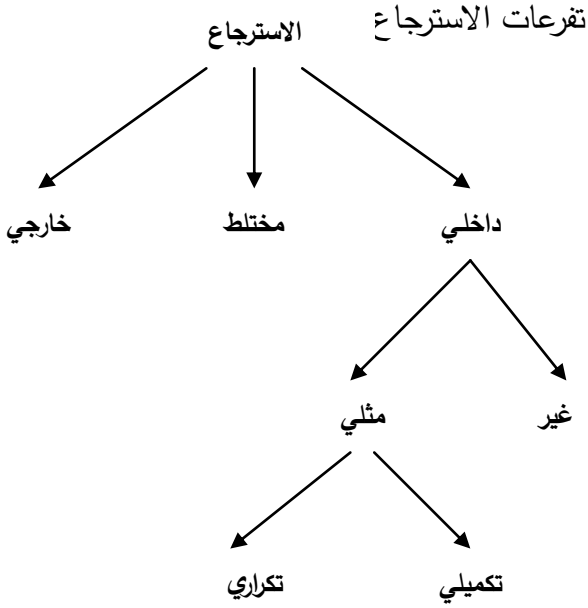
2-**1-1-3. الاسترجاع المختلط**: و هو استرجاع مزجي، و يحدّد بخاصّية من خاصّيات السعة، إذ يقوم هذا الاسترجاع على استرجاع خارجي يمتدّ حتى ينظمّ إلى منطلق الحكاية الأولى و يتعدّاه.

---

[1] إلهام علول: بنية الخطاب الروائي . ص 124.

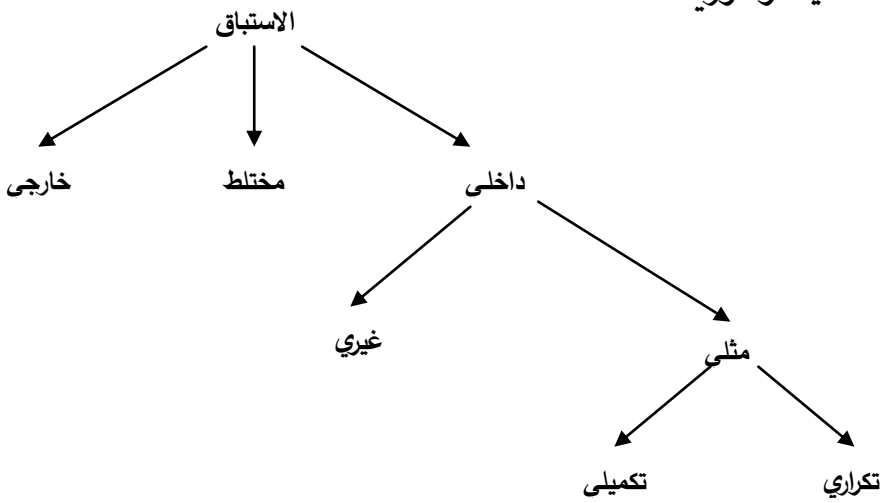
[2] المرجع نفسه. ص ص 126- 127

و الشكل الموالي يمثّل تفرعات الاسترجاع



2-1-2. الاستباق :

و يتبنّى هذا المصطلح "سعيد يقطين"، و "سيزا قاسم"، و يطلق عليه "حسن بحراوي" "الإستشراف"، غير أنّ المفهوم يبقى واحداً، و هو: سبق الأحداث عن طريق تقديم حدث آتٍ أو الإشارة إليه قبل أوانه، حيث يستعمل الاستباق «**للدّلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن توقّع حدوثها**»[1] و لا تختلف الاستباقات عن الاسترجاعات إلاّ في كون سعة الأولى تتحدّد فيما سيأتي، أمّا سعة الثانية فتتحدّد فيما مضى، إذ «**يمارس إزاءها ما تبيّنه من خلال الارجاعات تقسيماً و توزيعاً**»[2]



[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. ص 132.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 78.

و يوظّف الإستشراف بطريقتين، على حسب المهمّة المسندة إليه في النص:إما كتمهيد أو كإعلان.

2-2. المدة :

و تسمّى كذلك "الديمومة" أو "الاستغراق الزمني"، كما يطلق عليها "حميد لحميداني، أو "الاستمرار" بتعبير "صلاح فضل «**و نحدّدها بالنّظر إلى العلاقة بين مدة الوقائع، أو الوقت الذي تستغرقه، و طول النص قياسا بعدد أسطره أو صفحاته**».

و سنجد عندئذ «**متغيّرات عديدة تطرأ على هذا المستوى بين القصة و الحكي. و تتجلّى هذه المتغيّرات من خلال التّلخيص (Sommaire) و الوقف (pause) و الحذف (ellipse) و المشهد (scène)**»[1]. هذه المتغيّرات يمكن تقسيمها ضمن طريقتين أساسيّتين في السرد: تسريع السرد و تعطيل السرد.

2-2-1. تسريع السرد:

- التلخيص :

و هو ما نستطيع أن نعبّر عنه رياضياً بالمتراجحة زن < زح، على اعتبار (زن) هو زمن النص، و (زح) هو زمن الحكاية فالخلاصة «**تقنية زمنية، عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخّص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة**»[2]حيث تعتمد «**الخلاصة في الحكي على سرد أحداث و وقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، و اختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرّض للتّفاصيل**»[3] و تعتبر الخلاصة من الوسائل التي يلجأ إليها السارد في تسريع السرد.

- الحذف :

و يكون في هذه الحالة زن < زح. بمعنى أن الراوي يقوم بحذف جزء من الحكاية و يتجاوزه، و قد يكتفي بالإشارة إليه. بقوله مثلاً: و مرّت سنوات... أو: انقضى زمن طويل... «و **يلعب الحذف، إلى جانب الخلاصة، دوراً حاسماً في اقتصاد السرد و تسريع وتيرته، فهو من حيث التّعريف، تقنية زمنيّة تقتضي إسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة، و عدم التطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث**»[4]. إن الحذف (القطع) يكون في الروايات التّقليدية مصرّحاً به و بارزاً

---

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 78.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. ص 145.

(3) حميد لحميداني: بنية النص السردي. ص 76.

(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. ص 156.

«غير أنّ الرّوائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرّح به الراوي، و إنّما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي».

2-2. تعطيل السرد:

- الوقف :

و على عكس الخلاصة، فإنّ الوقف أو الاستراحة يمكن التعبير عنها بالمتراجحة زن > زح، أيّ أنّ زمن النص أطول من زمن الحكاية، أي أنه يتحقق عندما «**لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب**»[1] و يكون نتيجة «**التوقّف الحاصل من جرّاء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف... فالوصف التّقليدي يشكّل مقطعاً نصّياً مستقلاً عن زمن الحكاية**»[2].

- المشهد:

و نعبّر عنه رياضياً بالمعادلة زن = زح، أيّ أنّ الزّمن السردي يقترب إلى حدّ كبير من زمن الحكاية، إن لم يكن مطابقاً له «**فالمشهد هو الذي يحقّق تقابلاً بين وحدة من زمن القصة و وحدة مشابهة من زمن الكتابة... يكون هناك نوع من التساوي بين المقطع السردي والمقطع التّخييلي، ممّا يخلق حالة من التّوازن بينهما**»[3] و سمّيت هذه التقنية بالمشهد.

2-3. التواتر :

و نقصد بالتّواتر هنا دراسة علاقات التّكرار بين الحكاية والخطاب السردي، وعلى هذا الأساس فقد استطاعت الدراسات السردية أن تقّسم علاقات التواتر إلى ثلاثة ضروب:

2-3-1. التواتر الانفرادي :

وهو أن يروى مرّة واحدة ما حدث مرة واحدة، و هذا هو العادي «**و هذا النوع من علاقات التواتر، هو دون شكّ الأكثر استعمالاً في النصوص القصصية، ويسمّيه جنيت سرداً قصصياً مفرداً**»[4].

2-3-2. التواتر التكراري :

حيث يروى أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحدة «**فنجد خطابات عديدة تحكي حدثاً واحداً، وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو عدّة شخصيات**»[5] .

---

(1) تزفيطان تودوروف: الشعرية. ص 49.

(2) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة. ص 90.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. ص 166.

(4) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة. ص 86.

(5) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 78.

فلا يشترط أن تتكرّر العبارة ذاتها حيث «**يمكن أن يروى الحدث الواحد مرّات عديدة بتغيير الأسلوب، و غالباً باستعمال وجهات نظر مختلفة**»[1].

2-3-3. التواتر التكراري المتشابه:

و هو أن يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة «**حيث نجده من خلال الخطاب الواحد الذي يحكي مرة واحدة أحداثاً عديدة متشابهة أو متماثلة**»[2] و من الواضح أنّ هذا الضرب السردي «**يسعى إلى اختزال الزمن من خلال الإشارة السّردية الواحدة التي تستوعب مرّة واحدة ما يتكرّر حدوثه مرات**»[3]

- و هناك نوعاً رابعاً و هو "أن يروى أكثر من مرّة ما حدث أكثر من مرّة «**و هذا في الواقع شكل آخر للسّرد المفرد، لأن تكرار المقاطع النصّية يطابق فيه تكرار الأحداث في الحكاية، فالإفراد يعرّف إذن بالمساواة بين عدد تواجدات الحدث في النص، وعددها في الحكايات، سواء كان ذلك العدد فرداً أو جمعاً**»[4]

5. الفضاء:

5-1. تحديد المصطلح :

إنّ أهمّية المكان في العمل السردي، لا تقلّ عن أهمية الزّمن، إذ يعدّ ركيزة من ركائزّه التي لا يمكن أبداً أن نهملها، و قد عني الروائيّون المعاصرون بالمكان في أعمالهم، حتى أنّهم أكسبوه صيغة، تتعدّى مفهومه المجرّد المادّي، ليساهم في الكشف عن خلفيات الشخصية العاطفية، و الاجتماعية، و الفكرية، و بذلك لا يصبح غطاءاً خارجيا أو شيئاً هامشياً، بل يصبح هو القالب الذي تتزايد قيمته كلّما كان ملتحماً مع العمل الروائي.

---

(1) سمير المرزوقي و جميل شكري: مدخل إلى نظرية القصة. ص 87.

(2) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 78.

(3) عبد الرحيم غراب: البناء الروائي عند عبد المالك مرتاض. ص 69.

(4) سمير المرزوقي و جميل شكري: مدخل إلى نظرية القصة. ص 87.

إنّ المكان هو «**مجموعة الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات و الوظائف، والصور و الدلالات المتغيّرة، التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانيّة المعتادة**»[1].

إنّ هذا المفهوم للمكان يتعدّى المعنى المجرّد، ليربطه بالدّلالات و الصّور، لتنشأ بينها علاقات إلتزام، خاصّة تلك التي تنشأ بين المكان و الشخصية في العمل الروائي. و لكن «**على الرغم من أنّ تقديم الأمكنة في الرواية يأتي مرتبطاً بتقديم الشخصيات، فإن هذه الأخيرة لا تخضع كلّياً للمكان، بل العكس هو الذي سيحصل، إذ أن الأماكن في هذه الحالة هي التي سيوكل إليها مساعدتنا على فهم الشخصية. و من هذه الناحية يمكن اعتبار المكان الروائي بمثابة بناء يتمّ إنشاؤه اعتماداً على المميّزات و التّحديدات التي تطبع الشخصيات، بحيث يجري التّحديد التّدريجي. ليس فقط لخطوط المكان الهندسية، و إنّما أيضاً لصفاته الدلالية، و ذلك لكي يأتي منسجماً مع التطوّر الحكائي**»[2].

غير أنه يجدر بنا أن نذكر أن «**مكان الرواية... منته و غير مستمر و لا متجانس، و هو يعيش محدوديّته، كما أنه فضاء مليء بالحواجز و الثّغرات، وغاصّ بالأصوات والألوان و الروائح. و باختصار فإنه ليس فيه أيّ شيء إقليدي**»[3]

و من الصعوبة التي وجدناها في تحديدنا للمصطلح، هو تعدّد مفاهيمه، من كاتب إلى آخر، و من ناقد إلى آخر. و لسنا هنا بصدد رصدها، بقدر ما نحن بصدد محاولة إيجاد مفهوم شامل للمكان الروائي.

نجد في هذا الإطار عدّة محاولات، لعلّ أبرزها تلك التي قام بها "حميد لحميداني" في مؤلّفه "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي". تحت عنوان "نحو تمييز نسبي بين الفضاءو المكان"، و الذي يعتبر على حدّ قوله، محاولة خاصّة في إطار البحث عن حقيقة مفهوم الفضاء، و علاقته بمفهوم المكان، ذلك لأنّه لم يجد ضمن الأبحاث التي اطّلع عليها، أيّ تمييز بين المصطلحين.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. ص 34.

[2] رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغربي . ص 168.

[3] المرجع نفسه. ص 36.

و يقيم تمييز بين المكان و الفضاء، على أساس أنّ الرواية – كما يراها– مهما قلّص الكاتب مكانها، تعمل دائما على خلق أمكنة أخرى، حتى لو كان ذلك في أفكار الشخصيات. و مجموع هذه الأمكنة، هو ما يمكن أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية. فالفضاء إذن أشمل من المكان. إنّه العالم الواسع الذي يلمّ بأحداث الرواية، إذ يصل في النهاية إلى أنّ العناصر المكوّنة للفضاء هي الأماكن المتردّدة خلال مسار الحكي. حيث يقول :«**إن الفضاء في الرواية هو أوسع، و أشمل من المكان إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الرّوائية المتمثّلة في سيرورة الحكي.**

سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تترك بالضرورة، و بطريقة ضمنية مع كلّ حركة حكائيّة، ثمّ إنّ الخطّ التّطوّري الزمني، ضروري لإدراك فضائية الرواية، بخلاف المكان المحدّد. فإدراكه ليس مشروطا بالسّيرورة الزمنية للرواية»[1].

هذا عن رأي" حميد لحميداني"، الذي لم يكن الوحيد في طرح إشكالية مصطلح المكان، إذ خاض في هذه الإشكالية العديد من الدّارسين والنقّاد العرب، و انطلق كلّ واحد منهم من قناعات أدبيّة و نقديّة أو فنيّة. فإضافة إلى مصطلح "الفضاء"، فقد طفا أيضا مصطلح آخر و هو " الحيّز". و من بين من ذهب إلى اتّخاذ مصطلح "الحيّز" بدل المكان، هو "عبد المالك مرتاض" إذ يقول : «**إن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيّز، لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء و الفراغ، بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، و الوزن و الثقل، و الحجم و الشكل... على حين أنّ المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيّز الجغرافي وحده**»[2].

من هذا المنطلق، يتبيّن لنا أن "الحيّز" يشمل المبنى الحكائي ككل، و يضمّ بدوره عدة فضاءات، تدور خلالها أحداث الرواية، وما المكان إلاّ نوع من الفضاءات والذي يمثّل الفضاء الجغرافي، و عليه سنتطرّق فيما يلي إلى أنواع الفضاء، التي يمكن أن يحتويها العمل الروائي.

---

[1] طالب أحمد: الشخصية و المكان و الزمان في القصة القصيرة الجزائرية، رسالة لنيل الدكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، 1994. ص64.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية. ص 141.

5-2. أنواع الفضاء:

5-2-1. الفضاء الجغرافي:

و يقصد به الإطار المكاني الذي تدور فيه الأحداث، و تتحرّك فيه الشخصيات، و ينبني عن طريق إمكان اللغة الإيهام بالمكان الذي تصوّره القصة المتخيّلة، «**و يعكس قدرة الروائي على تحويل المكان- حقيقياً كان أو خيالياً- الذي تدور فيه أحداث القصة، من وجود ذهني إلى لغة مقروءة، يستطيع القارئ فكّ رموزها، و إعادة تشكيل تفاصيل المكان الذي يوهم به الروائي، بناءا على ما قدّمه له العمل المكاني من إمكانيّات فضائيّة من خلال الأماكن المختلفة. أو بتوضيح العلاقات التي تربط بينها و بين الشخصيات**»[1] و يمكن أن نميّز في وظيفة الفضاء في الرواية، بين وظيفيتين رئيسيّتين هما: الفضاء خط سير، و عرض مشاهد.[2]

5-2-2. الفضاء النصي:

و يقصد به « **الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، و يشمل ذلك: طريقة تصميم الغلاف و وضع المطالع، و تنظيم الفصول و تغيّرات الكتابة المطبعيّة و تشكيل العناوين و غيرها**»[3].

و من ثمّ فإنّ الفضاء النصي هو أيضا مكانا، فهو يتشكّل عبر مساحة معيّنة، هي مساحة الكتاب، غير أنه مكان محدود يختلف تماما عن ذلك الذي تتحرّك فيه الشخصيات، فهو فضاء تتحرّك فيه عين القارئ.

و على الرغم من أنّ الفضاء النصي لا يتعلّق بالمضمون الحكائي، إلاّ أنه ذا أهمية في الدّراسة النقديّة للرواية. ذلك أنه يحدّد لنا كيفيّة تعامل القارئ مع النص الروائي. كما يوجّهه إلى فهم خاص للعمل، و يخلق بذلك جوّاً من التفاعل بينه و بين النص، يخرجه من الحيادية التي كان يلقاها.

5-2-3. الفضاء الدلالي:

وهو الفضاء «**الذي يتشكّل من خلال قدرة اللّهو على الخروج عن معناها الظاهري، للغوص في دلالات مختلفة، من خلال تنوّع التّراكيب اللغوية، التي تتيح فرصة كبيرة للقراءة و التّأويل**»[2]. فلغة الروائي بشكل عام «**لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة، إلاّ نادرًا، فليس للتّعبير الأدبي معنى واحد... إذ يمكن لكلمة واحدة مثلاً أن تحمل معنيين. تقول البلاغة عن أحدهما بأنه "حقيقي، وعن الآخر بأنّه مجازي، هناك إذن فضاء دلالي يتأسّس بين المدلول المجازي و المدلول الحقيقي**».

---

[1] إلهام علول: بنية الخطاب الروائي. ص 174.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي. ص 55.

[3] إلهام علول: بنية الخطاب الروائي. ص 179.

غير أنّ هذا الفضاء، لا نستطيع أن نجد له مجالا مكانيّا ملموسا، لأنّه فضاء معنوي، و يشترط أن يكون مكانيّا.

و عليه فإن ما يهمّنا في دراسة عنصر الفضاء في الرواية. هو الفضاء الجغرافي والفضاء النصي، و سنسقط الفضاء الدلالي.

أما "الفضاء كمنظور أو كرؤية" و الذي يضيفه بعض النقّاد. فإنّنا سنتطرّق إليه من خلال دراستنا لمقولة "الرؤية".

2. الرؤية:

"**رجوع الموجة**" رواية تُقدّم لنا أحداثها بأسلوب بانورامي، يسود فيه الراوي العالم بكل شيء، «**و تكون معرفته مطلقة بالأحداث و الأشخاص، إنه يعلم كل ما يدور في صدور الأبطال من هواجس و أفكار**»[1]. و في مثل هذه الأشكال السردية «**يركّز النشاط السردي من حول راوية لا يكون إحدى الشخصيات**»[2] و إنما يكون محايداً، ليس له أي علاقة بالأحداث أو الشخصيات. و أنما يكتفي بسردها و تقديمها لنا، لكنه يّخضعها في ذلك إلى منظوره، فالرؤية السائدة في هذه الرواية هي الرؤية من الخلف، أو الرؤية من الأعلى. «**و ميزة هذا النوع من الرؤية أنها تمكّن الراوي من سبر أغوار الشخوص و الإطلاع على عوالمهم النفسية، و ما تمر به من رغبات و أسرار**»[3]. فمعرفة الراوي أكبر من معرفة الشخصيات، إذ أنه يعلم عنها كل شيء؛ ماضيها و حاضرها، و حتى حديثها الداخلي، كان يسمعه كقوله مثلا «**إن لك ولداً تتسلين به فهل نشتّت شملنا بيدنا من أجل من مات؟.**

فهمّت أن تقول بأعلى صوتها: لا لم يمت. الميت لا يتألم و ألبير يتألم!

فأدرك روجر فكرها... »[4]

مكّنت نظرة السارد الفوقية للأحداث، من مشاهدة أكثر من حدث في وقت واحد، إذ نجده يتحدث عن شخصية معينة في مكان معين، و في الوقت نفسه ينتقل إلى شخصية أخرى في مكان آخر مثلا «**خرج روجر، و اضجعت هي على سريرها راغبة في النوم، لكن عينيها كانتا تنفتحان على رغمهما، فلم تجد و الحالة هذه إلى النوم سبيلاً...**»[5] فالراوي هنا يتحدث عما كانت تفعله "مرغريت" و" روجر" في "مونتي كارلو"، لينتقل في الوقت نفسه للحديث عن "ألبير" المتواجد في باريس

---

(1) إدريس بودیبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار. منشورات جامعة منتوري– قسنطينة، ط1، 2000. ص 116

(2) عبد الماك مرتاض: تحليل الخطاب السردي دراسة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق". ديوان المطبوعات الجامعية ،د ط. ص195.

(3) إدريس بودیبة: المرجع السابق. ص 6.

(4) مي زيادة : رجوع الموجة. ص 736

(5) المصدر نفسه. ص 751

«عاد الأمل إلى قلب ألبير رويداً، رويداً، بعد أن سحقه اليأس، و قتله الملل، و قال إنّ مرغريت لا تقيم مدة طويلة خارج باريس، لأن ذلك لا يوافق مهنة روجر».

إن الراوي في "**رجوع الموجة**" يقوم بسرد الأحداث مستعملاً ضمير الغائب ("هو" أو "هي") في أغلب الرواية، فهو يتحدث عن "مرغريت" و قصة زواجها الأول "بألبير"، و عذاباتها المتكررة و المتعاقبة، أولاً بموت "إيفون"، ثم صدمة الخيانة، ثم محنة الانفصال و أخيرها تمزقها بين حبها الأول، و واجبها الأسري.

و يسرد واقع "ألبير" المأساوي، الذي يدفع ثمن غلطة فادحة ارتكبها في ماضي حياته، و معاناة "روجر" في سبيل بحثه عن السعادة الزوجية مع "مرغريت". و السارد في كل ذلك يعرف خبايا كل شخصية في الرواية، و يدرك أحاسيسها، لذلك فهو لا يتردّد في التعقيب أو التعليق على الأحداث، أو إطلاق بعض الصفات على الشخصيات. و قد ينقطع السرد أحياناً بتدخل الشخصيات، إذ يترك لها السارد المجال لتتحاور فيما بينها، أو تكلّم نفسها، أو تتكلّم عن نفسها. لذلك نجد إلى جانب ضمير الغائب في الرواية، ضميري المخاطب و المتكلم.

المخاطب يقتضي وجود متكلم و مستمع/ متلقي، و يتجسد ذلك في الرواية بطريقتين:

- إما أن يكون المخاطب شخصية من شخصيات الرواية. فينتج حواراً خارجيًا.
- و إما أن يكون المتكلم هو المخاطب نفسه، فينتج ما يسمى بالمونولوج.

ففي الحالة الثانية، تجزّأ الشخصية نفسها إلى قسمين من أجل التحاور معها، فقسم يتساءل و قسم يجيب، فتناقش بذلك ذاتها سرّاً فلا يسمع لها صوتاً.

أما في الحالة الأولى فيكون الحوار مسموعًا، و يدور بين اثنين فأكثر، مما يجعل ضمير المخاطب بارزًا، في مثل «... **ثم سألها "روجر" قائلاً: كيف أنت الآن يا عزيزتي "مرغريت" ؟**

– أحسن قليلاً، و إني أشكرك شكرا جزيلاً، ولم أزل أحس ببعض التعب.

– لا بأس عليك، فألزمي سريرك و خفّفي عنك قلق الفكر و اضطراب البال فإنّهما يضنيان الجسم كما لا يخفى عليك»[1]

فمن خلال هذا المقطع الحواري بين "مرغريت" و"روجر"، تظهر لنا جليا علامات المخاطبة كالكاف، و الضمير المنفصل" أنت" و فعل الأمر (إلزمي، خفّفي).

و أما ضمير المتكلم فينشأ عندما تتكلم الشخصية عن نفسها، سواءا كان ذلك بصيغة السرد مثل كلام المرضع :«**صادفت رجلا بالطريق فسألني باهتمام عن الولد، و بما أن الآداب تقتضى علي بمجاوبته، جاوبته، و لا أراني مخطئة في ذلك**»[2]

---

[1] المصدر نفسه. ص 714.

[2] المصدر نفسه. ص 724.

أو عن طريق الكلام مع النفس و مناجاتها مثل حديث "ألبير" مع نفسه : «**أما "ألبير" وقد إلتهبت نار الغيرة في فؤاده أقسم في نفسه قائلاً: و الله لأسترجعنّها و لو كلفني ذلك فقدان حياتي**»[1].

من خلال المقطعين يتجلى لنا مظاهر المتكلم من خلال تاء الفاعل (صادفتُ)، نون المتكلم و ياء الفاعل (سألني، علي، جاوبته، استرجعنها، حياتي).

إنّ استعمال ضمير المخاطب يتيح للعمل الروائي أن يشتمل على إمتيازات السرد الحداثي. أو الرواية الجديدة «**إذ اصطناع ضمير الغائب، يعنى أن السرد يكون موجها نحو الأمام انطلاقاً من الماضي، على حين اصطناع ضمير المتكلم يعني أن السرد يكون موجهاً نحو الوراء انطلاقا من الحاضر، بينما اصطناع ضمير المخاطب يقوم مقام "هو" و مقام "أنا" في الوقت ذاته**»[2].

- أي أن العمل السردي الذي يحتوى على ضمير المخاطب هو عمل يتصف بالحداثة و يقترب من الكمال و "**رجوع الموجه**"، هي رواية مشكلة من مزيج الضمائر الثلاثة، المخاطب و المتكلّم و الغائب. فهي بذلك عمل يأخذ من الكلاسيكية تقنية السرد، و يأخذ من الحداثة تقنية الحوار و تكلّم الشخصيات بنفسها و تخاطبها.

---

[1] المصدر نفسه. ص 732.

[2] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي. ص 198.

الفصل الثاني

بنية الخطاب الروائي في "رجوع الموجة"

1. الصيغة
1-1. صيغة الخطاب المسرود
1-2. صيغة الخطاب المعروض
1-3. صيغة الخطاب المنقول
1-4. صيغة الخطاب المعروض الذاتي
2. الرؤية
3. الصوت
3-1. الأصوات الرئيسية
3-2. الأصوات الثانوية
4. الزمن
4-1. زمن القصة
4-2. زمن الخطاب
5. الفضاء
5-1. الفضاء النصي
5-2. الفضاء الجغرافي

1. الصيغة:

إن "**رجوع الموجة**" رواية يمتزج فيها الجديد بالتقليدي، فقد جمعت بين خصائص الرواية الحديثة من تذكر و استرجاع، حيث أنّ الراوي يقطع أحداث الرواية ليعود بنا إلى أحداث سبق وقوعها، ليربطها بالحاضر، إذ يعود بنا إلى حياة "مرغريت" الأولى مع "ألبير"، و تفاصيل طلاقهما المأساوية، و كيف أنها ندمت على قساوتها اتّجاهه في الماضي، لتدفع ثمن ذلك، اليوم.

و من جهة أخرى فقد أخذت من الرواية التقليدية عدة خصائص أهمها، أنها تصوّر حبكة تتنامى تدريجياً لتصبح عقدة، ثم تسير إلى الإنفراج الكلي في النهاية.

تبدأ من لقاء "ألبير" و "مرغريت" بعد فراق دام سنوات، و صادف ذلك اليوم ذكرى وفاة ابنتهما "إيفون"، فاشتركا في الحزن و تقاسما الألم، و تتطوّر الأحداث تدريجياً فتتعلق "مرغريت" بألبير مجدّداً، فيحيا حبّه في قلبها، و لا تستطيع تركه من جديد، غير أن الظروف تغيرت، فهي إن كانت في الماضي حرة في الانفصال عنه، فهي اليوم مقيّدة بقرانها بزوج آخر، و طفل. هذه القيود زادت من تأزّم الوضع، فقد أصبحت مشتّتة بين قلبها و ضميرها. و كحلّ لهذه العقدة، اقترح "روجر" على زوجته "مرغريت" السفر بعيداً لينسيها "ألبير"، و يقطع تعلّقها به. لكن هذا الحل إن هو إلاّ مؤقتٌ، فما أن رجعت من السفر عادت لها الأحاسيس نفسها بل أصبحت أكثر إنفلاتاً خاصة عندما ساءت حالة "ألبير" من شدة المرض، فكانت تراه يموت تدريجياً، و هي بذلك تفقد آخر أمل لها في الحياة. فتركت زوجها و بيتها و حتى إبنها، لتعيش مع "ألبير" آخر ساعاته نادبة حظها و نادمة على انفصالها عليه في الماضي، متمنية شفاءه لتصحيح أكبر خطأ ارتكبته في حياتها.

و بعد هذا التأزّم في الأحداث و وصول العقدة إلى قمّتها، يأتي الفرج النهائي و المتمثل في الحكم الإلهي الذي اقتضى وفاة "ألبير"، و بذلك انقطع أمل "مرغريت" في العودة إليه، و لم يبق أمامها إلا زوجها و ابنها، فرجعت إليهما، لتجد زوجها في انتظارها بكل حبّ، فأحبته كما لم تحبه من قبل، و يعيشان في السعادة التي طالما نشدها.

إذن فالرواية تجمع بين التقنيتين، لينتج شكلاً فنّياً منسجما و محكم البناء الروائي. فقد بدأ الراوي سرده بعدما انتهت القصة، و لكنه لم يبدأها من نهايتها، بل من بدايتها المفترضة. و استخدم في ذلك التلاعب بالزمنيين الحاضر و الماضي.

فهو يستعمل الماضي في سرده للأحداث منذ بدايتها حتى نهايتها، و يلجأ إلى الحاضر ليضع القارئ في أحداث القصة و يوهمه بمزامنته لها و لشخصياتها، و بناءاً على ذلك فقد تعددت الصيغ في "**رجوع الموجة**"، فقد إستعملت الكاتبة الطابع الحواري و نقلها كلام الغير/ الشخصيات. غير أن هذه الصيغ لا يتردد الراوي في التعليق عليها، و تنظيمها في إطار الخطاب المسرود الذي يرسله، فهو يهيمن على صيغة الرواية.

و إلى جانب صيغة الخطاب المسرود نعثر في "**رجوع الموجة**" على صيغ أخرى قد تكثر أو تقل حسب الأهمية، إذ نجد أن الخطاب المسرود يأتي أولاً ثم يليه صيغة الخطاب المعروض، ثم المنقول، ثم المعروض الذاتي. و هذا راجع ربما إلى طبيعة الرواية التي هي عبارة عن سرد لأحداث قصة معينة، و ما يتخلّلها من حوار الشخصيات مع بعضها البعض، و ما ينقله الراوي من كلام على لسان الشخصيات. و يأتي في الأخير الكلام الداخلي أو الحوار الداخلي الذي تناجي به البطلة نفسها عندما تعجز عن الإفصاح به.

و فيما يلي ذكر لهذه الصيغ، و سنحاول في كل مرة أن نقف على كل واحدة من خلال مقاطع من الرواية و هي مرتبة حسب سيادتها في خطاب الرواية :

1– 1 . صيغة الخطاب المسرود:

و هو الخطاب الذي يرسله المتكلم/ السارد، إلى المتلقّي، مباشراً كان أو غير مباشر. و يكون على مسافة مما يسرده. و صيغة الخطاب المسرود يكثر ورودها في "**رجوع الموجة**"، و يميز فيه بين عدد من الخطابات المسرّدة التي يلقيها السارد/ الراوي، إلى المتلقي/ القارئ الضمني، فالرواية عبارة عن سرد لأحداث وقعت لشخصيات معينة.

من ذلك مثلاً، ذلك الخطاب المسرّد الذي يروي لقاء "مرغريت" "بألبير" بعد فراق طويل : «**فاتجها نحو مقعد كان قريباً منهما، و جلسا عليه، ثم شرعت مرغريت تحدق في ملامح ذلك الرجل الذي أحبته مدة طويلة، فرأته شاحب اللون ضعيف الجسم منحط القوى، و عند ذلك مالت إليه كل الميل، و أحسّت بشفقة عظيمة عليه، حتى أنّ قلبها كاد يذوب حناناً، لم يكن إلاّ القليل حتى تذكّرت خداعه لها بعد موت ابنتها "إيفون" الوحيدة**»[1]

[1] سلمى الحفار الكزبري: المؤلفات الكاملة لـ مي زيادة، رجوع الموجة. مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1982. ص 704

يتّضح لنا من خلال هذا الموقف تلك الحالة المأساوية التي عاشتها "مرغريت" أثناء هذا اللقاء. فقد وقعت بين موقفين ضاغطين، كاد قلبها ينفجر بينهما، ففي البداية انبعث في قلبها ذلك الحب القوي لـ"ألبير"، فحنت عليه و على حاله، فهو الرجل الذي أحبته و لم تحبّ أحداً غيره إلى الآن. و فجأة قطع هذا الإحساس، إحساساً آخر قتل الأوّل. فبمجرد أن تذكّرت خداعه لها في أصعب أوقاتها، أحسّت بمرارة الخيانة التي ذبحت قلبها و تركته دامياً طوال هذه السنين. خاصّة أنها صدرت من حبيبها و صديقتها، فلم تستطع أن تحذف هذا المشهد من سيناريو حياتها، لأنه كان السبب في تغيير مجراها.

و قد استعمل الكاتب زمنين مختلفين الماضي (جلسا، أحبت، مالت...) كما استعمل المضارع (تحذق، يذوب، يكن...)، فقد ربط بين الماضي و الحاضر من خلال هذه المزاوجة، ليدلّ على انبعاث مشاعر الماضي، و اصطدامها بمشاعر الحاضر. ممّا ولّد انفجارا داخلياً في قلب البطلة، و هذا ما يبيّنه هذا المقطع : «**أما "مرغريت" فهمّت أن تتبعه لكن قواها لم تطاوعها، و جلست على مقعد هناك و أجهشت بالبكاء لائمة نفسها على قساوتها في معاملة "ألبير" بالماضي إلى هذه الدرجة، و كيف أنها طلبت الطلاق، و اتخذت "روجر" قريناً لها فيما بعد**»[1].

و قد استعمل الكاتب ضمير الغائب المؤنث "هي" دلالة على أن هذه المرأة المعذبة تعيش حالة من الغياب العقلي عن هذا العالم، فهي تأبى أن تعيش الحاضر، و ترحل إلى الماضي رغبة في إصلاحه، و لكن دون جدوى، فالماضي يبقى ماضياً، و الحاضر يجب أن نحياه في وقته شئنا أو أبينا.

كما ورد في خطاب مسرّد آخر معاملة "روجر" اللطيفة لزوجته، منذ اقترانه بها إلى الآن «**إن روجر على إثر اقترانه بها، لم يطلب منها حبا، لأنه كان عالماً بهمومها، و أحزانها، فلا معنى لتكليفها الحب حينئذٍ، لأن قلبها مشغول بغير شيء، و لكن كان في أثناء السفر يجتهد غاية الاجتهاد في اكتساب قلبها بكليّته، و اشتهى أن تحبه كما يحبها...**»[2].

كما يظهر في الرواية بعض الشخصيات التي تبدي استعدادها لتلقّي الخطاب، فيكون الخطاب المسرود موجّه لمتلقي مباشر، من ذلك ما يوجّهه "ألبير" لـ"مرغريت" «**آه يا مرغريت، إني من حين فقدت أمي، لم أجد أحداً يكلمني عن "إيفون" عزيزتي، فهي ماثلة أمام عيني آناء الليل و أطراف النهار، و لا تبرح من بالي لحظة واحدة**»[3].

---

[1] سلمى الحفار الكزبري، المصدر نفسه. ص 210

[2] المصدر نفسه. ص 744

[3] المصدر نفسه. ص 704

يحاول "ألبير" من خلاله استعطاف "مرغريت"، و جلب اهتمامها، بذكره لابنتهما "إيفون"، فهي الموضوع الذي يربطهما و يشغلهما معاً.

و ما يوجهه "روجر" إلى مرغريت" : «**إني طبيب كما تعرفين، و صناعتي قائمة في أن أوجع لكي أشفي، لكني لا أرتضي بمعالجة جسم أزمنت عليه، إن لم يكن للعليل الثقة التامة بي، و عليه فإن كان ذلك كذلك يجب أن تخبريني بأوجاعك و تطلعيني على سائر آلامك لأداويها. فإني أبذل حياتي دونك إذا اقتضى الأمر**»[1].

فالخطاب موجّه إلى "الأنتِ" الذي هو "مرغريت"، مستعملاً المضارع الذي يدل على الاستمرارية من الحاضر إلى المستقبل، فروجر متمسك بمرغريت و حبها، و يواسيها في همومها و أوجاعها التي تعانيها اليوم، ليتمكّن من معالجة جروحها، فتعيش المستقبل معه سعيدة، فيحضى بذلك الحب المنتظر، و يؤكّد ذلك قوله: «**و اعلمي أن لك زوجاً حنوناً للغاية، قد وقف حياته على رضاك، و هو لا يحلم بسوى سعادتك و رفاهتك**»[2].

1-2. صيغة الخطاب المعروض:

تظهر صيغة الخاطب المعروض في الحوارات. حيث يسكت الراوي فيها عن السرد، تاركا المجال للشخصيات لتتحدث بنفسها، و تتحاور فيما بينها، و هده الحوارات قد تطول و قد تقصر حسب الموقف.و الملاحظ عن صيغة الخطاب المعروض في رواية "**رجوع الموجة**" أنها تأتي متناوبة مع الخطاب المسرود.من دلك ما دار بين "مرغريت" و السيدة" فارز" عندما أرسلها "ألبير" إليها « **يا سيدة مرغريت هل يسمعنا أحد ؟.**

- **لا أحد يسمعنا تكلمي هل من خبر جديد ؟**
- **أريد أن أقول لك أمرا سريّا، و الأحرى...**
- **قولي فإني أعرف كل شيء**
- **و كيف تعرفين ؟**
- **قلت لك أعرف، و ماذا يهمّني**

-**نعم ولكن لا تفهمين غاية مجيء إلى هنا .. أني آتية من قبل ألبير...** »[3]

---

[1] مي زيادة : رجوع الموجة. ص 736

[2] المصدر نفسه. ص 736

[3] المصدر نفسه.ص 803

و يعكس لنا الحوار الفرقّة بين خطاب السيدة "فارز"، و خطاب "مرغريت"، إذ نحسّ من كلام الأولى لهفتها في إبلاغ الرسالة التي حمّلها "ألبير" لها، و خوفها عليه لدلك فهي تسعى إلى أقناع "مرغريت" بالإصغاء إلى ما تقوله و تحقيق رغبتها، و هي تحرص في ذلك أن لا يسمع حديثها أحد، حتى لا تسبّب لها المشاكل.

أما "مرغريت" فهي تقابلها بخطاب مليء بمشاعر الكره المتولّد عن الغيرة، اتجاه السيدة "فارز".

و من ذلك أيضا ذلك الحوار الذي دار بين السيدة "فارز"، و الدكتور "توري" بخصوص" ألبير":

«و هل ماتت زوجته ؟

- كلاّ بل مطلّقة.

- أكانت تخدعه؟

- بل كانت تعبده.

- إذا هو الخائن.

- نعم.

- إنّ ذلك باد في محياه... و أين زوجته الآن ألا ترينها؟.

- اقترنت برجل آخر، و هو الدكتور "روجر".

- هذا كان تلميذا لي، وهل هو زوجها الآن؟.

-لا تلفظ هذا بصوت عال لئلاّ يسمعك»[1]

كما نلاحظ في هذا الحوار، فإن السارد يغيب غيابا كليا تاركا شخصيات الرواية تتحاور فيما بينها، فالدكتور" توري" يطرح أسئلة على السيدة "فارز"، يهدف من ورائها لمعرفة أسرار "ألبير" الشخصية، والسيدة "فارز" تجيبه بإجابات محدودة، يظهر من خلالها أنها لا ترغب في كشف أسرار صديقها.

غير أن الراوي لا يتردد في التدخّل في بعض الحوارات التي تدور بين شخصيات الرواية و ذلك « **بالتأطير لها عن طريق تعليقه عن كلام الشخصية، أو طريقتها في الكلام أو الأثر الذي خلّفته في النفس أو غير ذلك من تدخّلات الراوي المسماة" مصاحبات الخطاب" المعروض**» [2] وقد تأتي هذه التدخلات في مستهلّ الخطاب أو في آخره وقد تتخلّله وقد ترد مجتمعه في الحوار، من ذلك مثلا ما نجده في الخطاب المعروض الآتي بين "مرغريت" و"روجر" : «**هل تعلمين بماذا أفكر؟**

-لا أعلم قل لي إذا شئت.

-مرادي ان أمضي بك إلى جهة الجنوب.

---

[1] المصدر نفسه. ص ص 772- 773

[2] إلهام علول: تحليل الخطاب الروائي. ص 42.

-وماذا ياترى أفعل في جهة الجنوب! لا، لا بل أفضل البقاء معك هنا، إن مرغريت لم تتملق بقولها هذا، إنها كانت تعلم حق العلم أن روجر هو سندها الوحيد.

-كوني على ثقة بأني ذاهب معك.

-ولمن تترك المرضى الذين تعالجهم.

-إني أوصي بهم أحد أصحابي الأطباء.

-لا بل أفضّل البقاء في العاصمة باريس.

-عليك أن تطيعني يا مرغريت، بما أنّي أنا الآمر وصاحب البيت!

-قال هذا باسما، فصمت وحدقت به طويلا.

-والحالة هذه ينبغي أن تغادري العاصمة.

-إن كان كذلك فأنا مريضة جدا، والسفر يتعبني»[1]

فالملاحظ من خلال هذا المقطع هو ذلك الحب الذي يكنّه "روجر" لزوجته، فهو يرغب في سفرها ليبعدها عن أحزانها، غير أنها تخترع الأعذار في سبيل بقائها، فهي لا تريد السفر، وقد جاءت تدخّلات الراوي متخلّلة الحوار، موضّحة حال كل طرف و مقصوده.

1-3. صيغة الخطاب المنقول :

في هذا النوع من الصيغة، يختار الراوي حالة وسطا بين الخطاب المعروض، والخطاب المسرود ، أي انه لا يقمع الشخصية كليّاَ ، ولا يعطيها مجالا للحديث عن نفسها بنفسها. وقد تناثرت هذه الصيغة عبر فصول الرواية ، غير أن الصيغة الغالبة هي صيغة الخطاب المنقول المباشر والذي يأتي منفصلا عن كلام الراوي ، باستعمال نقطتي القول . من ذلك :« **قال لها وهما يتبادلان أطراف الحديث ، بعد أن سعلت سعالا شديدا: لا أريد أن تأتى إلى هنا فيما بعد فانّ البرد قارص لا يحتمل»**[2] إن هذا الخطاب مباشر جاهز ، دار بين "مرغريت" و"ألبير" يكشف لنا مشاعر "مرغريت" ، التي لم تستطع أن تخفيها . فقد أدمنت رؤيته ، وباتت لا تستطيع أن تنقطع عن ملاقاته . وتظهر صيغة الخطاب المنقول كذلك في المقطع الآتي: «**تأمّلها القطبان تورسي طويلا ثم قال لها يخال لي اليوم انك مارغريت الأولى . نعم من حين دخولك بين روجر هذا تهملين نفسك، ولا تعتنين بملابسك كالأول** »[3]

---

[1] مي زيادة : رجوع الموجة. ص 734

[2] المصدر نفسه. ص 728

[3] المصدر نفسه ص 791

إذ يلاحظ أنّ كلام "تورسي" مستقل تماما عن كلام السارد، وقد ميّزه بنقطتي القول. كما يدل على ذلك الاختلاف الأسلوبي، حيث انتقل من صيغة الغائب (تأملها) إلى صيغة المتكلم (يخال لي) الدالة على الذات المتكلمة . لينتقل إلى المخاطب (دخولك ، تعتنين، نفسك) الدال على الذات المتلقية المباشرة، وهذا ما يؤكد أن الخطاب مباشر.

ويمكن أن يأتي الخطاب المباشر مندسا في خطاب السارد، فلا ترد أي من علامات القول، الدالة على استقلاليته، في مثل قوله :« **وفى غد رجوع جان إلى المدرسة سألت أودت أمه. هل عندك من خبر عن ألبير**»[1]

فالجملة الموضحة في المقطع ليست للسارد ، وإنما هي"لاودت ". فلم يفصل بينهما وبين الكلام السابق لها بعلامة القول، وإنما عوض ذلك بنقطة ، إلا أننا نستطيع التمييز من خلال التغير الأسلوبي الحاصل بين المقطع الأول والثاني، فقد انتقل من الماضي الغائب(سألت) الدال على صيغة السرد، إلى المخاطب(عندك) الدال على الخطاب المباشر الموجّه إلى متلق مباشر إضافة إلى الخطاب المباشر، فإننا نعثر على آثار للخطاب غير المباشر، ولكن على قلتها، من ذلك :« **فامتعض "روجر" من هذا الكلام، ولم يحر جوابا، بل قال لها أنّه أسف على هذه الأوقات العذبة التي بها لا يقدر أن يفارقها ولا دقيقة واحدة** ».[2]

يلاحظ اذن أن الراوي في هذا المقطع تدخّل في كلام الشخصية، فقد نقل كلام "روجر" بطريقة غير مباشرة، محاولا في نفس الوقت المحافظة عليه، فنتج أن غابت العلامات المميزة للقول، إضافة إلى صيغة الغائب التي تدلّ عليها الهاء في (أنه) والياء في (يقدر) فلولا بعض العلامات التي نستطيع بواسطتها أن ننسب الكلام "لروجر" (قال لها، آسف) لقلنا أنه كلام السارد.

1-4. صيغة الخطاب المعروض الذاتي:

تتجسد صيغة الخطاب المعروض الذاتي في المونولوج أو الحوار الداخلي، حيث تحاور الشخصية نفسها، وتناقشها في قضايا، أو قرارات قد تتعلق بها أو بغيرها، وأكثر صيغ هذا الخطاب وردت من " مرغريت" من ذلك : « **قالت في نفسها، إن منزلته كبرى بين قومه ومعارفه، والجميع يحبّونه ويحترمونه، فلماذا لا أحبّه؟**»[3]

فمن خلال هذا الخطاب تلوم" مرغريت" نفسها، لأنها تبخل زوجها الحب الذي يستحقّه، فهو إنسان عظيم بين قومه، يحضى بمحبّة الجميع، إلا أنّه يفتقد إلى حبها.

---

(1) مي زيادة : رجوع الموجة . ص 795.

(2) المصدر نفسه. ص 746.

(3) المصدر نفسه. ص 786.

كما تحاور نفسها في موضع آخر:« **نظرت إلى ذاتها مندهشة وقالت: وماذا تغيّر فيّ عن الماضي؟ نعم إنه مصيب في كلامه. إن ماضيّ لا يهدم، وما من قوة أرضية تقدر على هدمه لأنّه حيّ في قلبي...**»[1] فهي تحلّل كلام القبطان" تورسي" في نفسها ثم تصدر حكما قويا على ماضيها الذي لا يهدم أبدا.

وفي لحظة هوس، اشتعلت نار الشوق في داخلها، فراحت تسائل نفسها، منتظرة جوابا يأتي من داخلها، لعله يطفيء النار التي تحرق قلبها، ويريح فكرها المحتار المتعب : « **ترى هل نسيني، بل لم لا يكتب لي ويسأل عني؟ ومن يعلم إن لم يكن انشغل عني بغيري؟ نعم طالما تمنيت الإبتعاد عنه إتماما لواجباتي، غير أني أصارع قلبي وفكري بدون فائدة على ما أرى**»[2] فمن خلال هذا المقّطع يتضح لنا تمزق مرغريت، بين صوت القلب الذي يناديها لحبها الأبدي، وصوت ضميرها الذي يذكّرها بواجبها، وقد أنهكت في هذا الصراع، وأصبحت تترجّى صوتا عادلا يخرجها من دوّامتها اللامتناهية.

وتناجي"مرغريت" طرفا آخر وهمي" هو" الحب" وتحاوره داخليا وتعتب عليه كأنه إنسان : « **وأما أنت أيّها الحب القويّ الجبّار، ترى بأيّ عبارات أكلّمك، وبأيّ لسان أخاطبك، بل أيّ ألفاظ أسوقها إليك، لعمري أنك لأنت الملك العظيم الاقتدار أنت المستبدّ بالحكم على شعبك الكثير، لم أيها الحب لا تصدّ هجمات الكون عن عبادك، وتمنع الإيذاء عن آلك والتابعين شرعك ومرادك؟**»[3]

إضافة إلى الحوار الداخلي "لمرغريت" فإننا نعثر على خطابات داخلية أخرى، ولكن على قلّتها. من ذلك حوار المرضع مع نفسها، فهي تتساءل في نفسها عن سبب ثورتهم عليها، ولكنها لا تجرؤ على رفع صوتها، بل تكتفي بمحادثة نفسها قائلة :« **يظهر أنه لا ثقة لهم بي، فأي شيء ارتكبت من سوء الأدب يا ترى ؟**»[4]

من ذلك أيضا كلام "روجر" مع نفسه: «**إن السكوت لا يصلح إلا في بعض أوقات والصمت في غير وقته يكون ضررا محضا، وهذا لا جدال فيه**»[5].

---

[1] مي زيادة، المصدر نفسه.ص 793

[2] المصدر نفسه.ص 803.

[3] المصدر نفسه.ص 724.

[4] المصدر نفسه.ص 717.

[5] المصدر نفسه.ص 750

3- الصوت:

يمكن تقسيم أصوات الرواية، وذلك حسب الأهميّة والبروز في الحدث الروائي إلى قسمين: أصوات رئيسية، وأصوات ثانوية.

3-1. الأصوات الرئيسية:

وهم أصوات أبطال الرواية، الذين ينتمون إلى العالم التخيّلي، وهذه الأصوات هي:

* **صوت "مرغريت"**: يتكرّر صوتها في جلّ فصول الرواية، والملاحظ أنّ صوتها يرتبط كثيرا بصوت "ألبير"، وأحيانا بصوت زوجها "روجر". وهذا له دلالة كبيرة "فمرغريت" ترتبط بالأول بالعواطف والمشاعر، والتي يحملها قلبها له، منذ زمن مضى ولا يزال يحملها إلى اليوم، والثاني ترتبط به عن طريق الزواج.

ويظهر لنا صوت "مرغريت" بعدّة أشكال، فتارة نسمع لها صوت المرأة العاشقة والمعشوقة التي تتعبها مشاعرها، وتعيش صراعا نفسيا. وتارة نسمع صوت الأم التي فقدت ابنتها فيما مضى، وتجعل ابنها "مكسيم" عزاءا لها، وأحيانا نسمع لها صوت الزوجة الوفيّة، التي تحترم زوجها، فهي تحاول أن تكتم صوت قلبها في سبيل أداء واجبها الأسري.

* **صوت روجر**: وهو زوج "مرغريت" نلاحظ تواجده بكثرة في فصول الرواية، ماعدا تلك التي يتواجد بها صوت "ألبير"، وهذا يعكس العداوة والكره بينهما نتيجة لذلك النزاع القائم على امرأة يحاول كل واحد منهما أن يفوز بها.

ويظهر لنا صوته بعدّة صور تحمل معها عدّة دلالات، حيث يظهر لنا أحيانا ذلك الرجل الصالح، الذي يتهمّ بعمله، ويؤدّيه بشرف ونزاهة، ذلك الرجل الرزين الذي يزن الأمور، ويحسن تقدير عواقبها. وكثيرا ما يظهر لنا صوته في صورة ذلك الزوج الذي يحبّ زوجته ويقدّس الحياة الزوجية.

* **صوت "ألبير"** : يتكرّر صوته في عدّة فصول، ليعكس لنا صورة العاشق الولهان، الذي أماته اليأس والندم على فقدان حبيبته، وأحيانا نسمع منه صوت الأب الذي فقد ابنته الوحيدة، وها هو اليوم يبكيها ويتحرق لذكراها.

3-2. الأصوات الثانوية:

وهي الأصوات التي ساهمت في تفعيل الحدث الروائي، ولكن دورها كان أقل أهمية.

* **صوت أم "مرغريت"**: يظهر لنا صوتها تلك الأم التي تحب ابنتها الوحيدة، وترغب في سعادتها، ولكنّها بجهلها تعمل عكس ما تطمح إليه، فقد دفعتها إلى التّعاسة بزواجها من شخص لا تحبّه، وهذا ما نستشفّه في الرواية، فأحيانا يعلو لديها صوت المرأة المتسرّعة في إصدار الأحكام، الفاقدة لرزانتها.

* **صوت السيدة "فارز"**: يظهر صوتها بعدّة صور، فأحيانا نحسّها تلك المرأة المثقفة، ذات الثقافة الباريسية، وأحيانا نجدها صديقة طيّبة وفيّة لأصدقائها وخاصة القدماء، فهي ذات معارف وأصدقاء في شتّى المجالات، وأحيانا يعلو داخلها صوت المرأة التي تبحث عن الحبّ الذي لم تذق طعمه مع زوجها المتوفّى، فهي امرأة مرهفة الإحساس، تخاف من المستقبل الغامض، وما يخبّؤه لها.

* **صوت "أودت"**: ابنة السيدة "فارز" يحمل صوتها تلك الفتاة المحبّة لأمّها، الطّموحة، الفنّانة، وأحيانا يعلو صوت المراهقة ذات الإحساس المرهف، التي تدفعها مشاعرها إلى أن تحبّ "ألبير"، وتعطف على حاله.

* **صوت الدكتور "توري"**: يعلو داخله أحيانا صوت الصديق الإنساني، وأحيانا صوت المحبّ الذي وجد الحبّ لدى السيدة " فارز" ، فتدفعه غيرته عليها إلى أن يفعل أيّ شيء في سبيل الحصول عليها، وإبعاد المعجبين عنها.

* **صوت الجد "دسباس"**: والد السيدة " فارز" شيخ مسّن، تعدّد صوته ما بين الرجل المثّقف، والأب الحنون الذي يعالج مشاكل ابنته، والصديق الطيّب الذي يحافظ على أصدقائه.

* **صوت القبطان "هنري"**: يظهر صوته ذلك الرجل الذي يحسن معاملة النساء، فهو يقدس الجمال ويصرّح بإعجابه له.

* **صوت "زوجة القبطان هنري"** : يظهر صوتها ليعكس لنا شعور المرأة الغيورة على زوجها.

* **صوت "الطبيب الذي عاين ألبير"**: يعلو داخله صوت الرجل الذي يقوم بأداء واجبه بكل إنسانية، يحترم مرضاه ويتعامل بكل صراحة معهم.

4- الفضاء:

4-1- الفضاء النصيّ:

*** التصميم الخارجي للكتاب:**

"**رجوع الموجة**" رواية مأخوذة من المجموعة الكاملة لمؤلفات "مي زيادة" جمع وتحقيق "سلمى الحفّار الكزبري" ، لذلك ما سنشير إليه في دراسة التصميم الخارجي يتعلّق فقط بالصفحة التي كتب عليها عنوان الرواية موضوع الدراسة، لأننا سوف نقع في المغالطة لو ربطنا رموز ومكوّنات المجموعة الكاملة برواية واحدة.

لقد كتب عنوان الرواية "**رجوع الموجة**" بخطّ أسود غير مستقيم، بل يعتريه نوعا ما من الاعوجاج، وقد توسّط العنوان صفحة بيضاء فارغة. وهذا يعكس أحداث الرواية، التي يمتزج فيها اليأس بالأمل، الصراع بالسلام.

*** التشكيل الطوبوغرافي لكتابة فصول الرواية:**

تقع رواية "**رجوع الموجة**" في 113 صفحة، من القطع المتوسّطة بكتابة أفقيّة، بخط مضغوط وهو يلائم التفاصيل السردية لأحداث الرواية، في حين يتميّز خط عنوانها بحجم أكبر وبلون أسود. "مي زيادة" قسّمت هذه الرواية إلى فصول يصل عددها إلى أربع وثلاثون فصلا، حيث بدأ كل فصل بتجزئة سردية منفصلة على الفصل الثاني.

فمثلا في الفصل الأول للرواية نلاحظ أن الكتابة توزعت في كامل أوراق الفصل، ماعدا الورقة الأخيرة التي انحصرت فيها الكتابة بالأعلى، ويترك فراغا كبيرا بأسفل الورقة. ثم تنتقل الرواية في الفصل الثاني بتوزيع الكتابة على كامل الورقة، كما بدأته في الفصل الأول، ونلاحظ أن هذا التوزيع يتكرّر في أغلب فصول الرواية ولكن الاختلاف يكون فقط في حجم ذلك البياض المتروك بعد نهاية كل فصل، حيث يختلف في كل مرّة وقد تتبع الفصول بعضها دون أن تترك فراغا أبيضا. كما نلاحظ توزّع هذا الفراغ بين المقاطع السردية والحوارية داخل الفصل الواحد، غير أنها ليست بالحجم الكبير مقارنة بذلك الموجود بين الفصول.

إن ذلك الفراغ المتروك ظاهريا، يخلق لنا جمالية في توزيع كتابة فصول الرواية، أو داخل الفصل الواحد، ولم يوجد هكذا إنما له مدلولية أخرى أين يسمح للقارئ بملأ ذلك الفراغ بتخيّلاته وتصوراته للحدث القصصي الذي يلي الحدث السابق. فيدخل به في باب التأويلات التي تحاول ربط أحداث الرواية، فيتحوّل هذا القارئ إلى مبدع ثان بعد المبدع الأول وهو مؤلّف الرواية، أمّا في حالة عدم وجود الفراغ بين بعض فصول الرواية، فيغيّب عمل القارئ وينفرد فقط إبداع المؤلف في الظهور لأنه لم يترك مساحة بين الحدث الأول والثاني كالفصل الثاني والثالث مثلا أين ينتهي الأول بوصف "روجر" زوج "مرغريت" وهو يجالس مدام "موستل" يراقب "مرغريت" التي تتناوم، ثم ينتقل إلى الفصل الذي بعده بنهوض "مرغريت" من النوم، أما الفراغ الموجود بين المقاطع السردية والحوارية الموجودة داخل الفصل الواحد فهي تتيح للقارئ إطلاق خياله، لتصوّر نهاية المقطع الأول ثم يتمّ الانتقال إلى المقطع الموالي، ولعلّ هذا الفراغ يحدث أثناء الانتقال من حالة شعورية أو الإنتقال من حدث قصصي إلى حدث قصصي آخر داخل الفصل الواحد.

*** عنوان الرواية:**

عنوان الرواية هو "**رجوع الموجة**" كتب باللون الأسود في فضاء أبيض واسع وبخط مميّز عن خط الكتابة في الفصول، إنّ عنوانها لم يوضع ولم يكتب اعتباطيا، ولكن يحمل دلالات وإحالات، وهو منقسم إلى شقّين "**رجوع**" و "**الموجة**" فهو مضاف ومضاف إليه ومبتدأ ينتظر الخبر المحذوف.

وكلمة "رجوع" توحي بالكثير قد يكون رجوع شخص غائب أو رجوع الماضي، أو رجوع الصراع. فلرجوع يثير في أذهاننا الغياب (رجوع /غياب). أما كلمة "الموجة" المضاف إليها فلها دلالات هي أيضا، حيث يمكن القول أنها تدل، على التوتّر والحركية، لأن الموجة في حالة غير مستقرّة، مدّ وجزر، اندفاع بقوّة أين تلطم حجارة الشط، وركود في حالة سكينة البحر. و مجيئها يكون من بعيد وفي وقت غير محدّد .

فعند تقلّب فصول الرواية، والإمعان في أحداثها الحكائية، والقيام بعملية ربط العنوان مع الحدث، نستطيع أن نقابل بين أمرين "رجوع" يقابل لنا رجوع الماضي، إنه ماض يجمع بين "ألبير" و"مرغريت"، جمعهما على حب وتارة ألم وعذاب وفراق، والموجة يقصد بها "ألبير"، هذا الشخص الذي يحمل قدومه تغييرا في مسار الحدث الروائي. فقد قلب ترتيب الأمور والعلاقات وأحدث هزّة في المشاعر، فاحتدم الصراع النفسي الداخلي لدى الأبطال.

فسوداوية اللون الذي كتب بها العنوان، يعكس لنا اسوداد النفوس الناتج عن اليأس والندم.

4-2- الفضاء الجغرافي:

وهو الفضاء الطبيعي الذي يحضن أحداث الرواية وهذا التعريف الذي تطرقنا إليه في الفصل النظري، ونحاول الآن التنقيب على أشكال الفضاء المختلفة الموجودة في الرواية.

*** فضاء العتبة:** ونقصد بفضاء العتبة الشوارع والممرات والمضايق، التي تمرّ بها شخوص الرواية. حيث تعدّدت هذه الأخيرة بين شارع **رامبران**، وبين شوارع **لسبون، كيوسل وبروني** هذا الأخير الذي يقع بيت "مرغريت" في إحدى زواياه، وإنّ هذا الذكر لمثل هذه الشوارع ليس عبطيا ولا زيادة، ولكنه مهاد لتحرّك وتلاقي شخصيات الرواية، من أجل تفعيل الحدث القصصي وفي تلك الشوارع لحظات التقاء الشخصيات، أين تصبح اللحظة ليست مجرّد لحظة لقاء، ولكن رجوع بالذاكرة إلى الماضي الذي يحمل في أحشائه دموع حزن ولقاء أحبّة، تحمل تلك الوحشة الهائلة. ولحظة صمت، أين تصبح جثة "ألبير" هامدة تودّع العالم وتذهب إلى الإله، إنها عتبة باب "ألبير" التي تشهد بالكثير من الذهول، الصمت والدموع.

* **فضاء الحديقة**: هذا المكان الذي عمد الراوي إلى وصفه بأشجاره العظيمة، وأرضه الخصبة والأوراق المتبعثرة، أين كان الظلام الحالك يغطّي المنطقة بجناحيه، ويحكي قصة الأحبّة، أين اللقاء الذي صوّر بين "مرغريت" وزوجها السابق "ألبير"، وعلى إحدى مقاعد الحديقة تسترجع الذكريات، ذكريات الماضي التي مازالت خالدة، وتزعجها من تارة إلى أخرى الهواجس المؤلمة، فيرتجف جسمها تارة وتدمع عينها تارة أخرى، أين يقف "ألبير" صامتا كالحجر في لحظات الحجاج. وفي هذا المكان يكون اللقاء، لقاء العشّاق الذي تعيش فيه "مرغريت" اضطرابا نفسيا، سببه النزاع الداخلي بين حبّها لألبير وإخلاصها لزوجها "روجر" فالحديقة إذن تمثّل مكانا لإحياء المشاعر وعودة الماضي ومأوىً للّنفوس الهاربة من واقعها، لتجد فيه متنفّسا تسكن إليه.

* **فضاء البيت:**

* **بيت مرغريت**: وقد ضمّ هذا المكان العديد من الأحداث المفرحة والمحزنة، ففيه تعيش "مرغريت" مع زوجها "روجر" وابنها "مكسيم" وأمّها، وتنعم بينهم بالدفء الأسري، وفي أحد أركانه وفي غرفتها تعيش لحظات من العذاب النفسي والمرض، فكلّما انفردت بنفسها داخله، غاصت في بحر من الذكريات المؤلمة فتتذّكر أيامها الخالية، وابنتها المفقودة إلى الأبد، وحبيبها الذي فارقته في لحظة يأس والذي تتعذّب لفراقه.

فالبيت إذن مكان ذو بعدين، بعد إنساني، يمثله الجو الأسري، وبعد مأساوي يمثّله مرض "مرغريت" وعذابها من جهة أخرى، وعذاب زوجها "روجر" من جهة أخرى.

* **بيت السيدة فارز**: هو بيت تعيش فيه مع ابنتها "أودت"، يضمّ الثقافة بمختلف أنواعها، هو مكان للعلاقات الاجتماعية الراقية، وفي زاوية منه نجد غرفة السيدة " فارز" التي تمثّل فضاء لمحاورة النفس، ومساءلتها بكلّ صراحة. هل "ألبير" هو حبّها الذي تبحث عنه؟ وما مصيرها في هذه الحياة؟ وماذا تفعل إذا تزوجت ابنتها وتركتها؟

* **بيت ألبير**: وبالتحديد غرفته والتي تقع في بيت أمه الذي أعاد ترتيبه وتزيينه لاستقبال "مرغريت". إنّ هذه الغرفة تمثل لدى "ألبير" فضاء للأمل، فطالما انتظر فيها عودة زوجته السابقة، آملا أن تجمعهما ثانية، كما كانت تجمعهما سابقا.

غير أن الأقدار شاءت أن تشهد تلك الغرفة، فراقهما الأبدي. فقد جاءت "مرغريت" فعلا ولكنّها جاءت لتودّعه الوداع الأخير.

فغرفة "ألبير" تمثّل نقطة النهاية، في كل مرّة، فبعد الفراق الأوّل بين "مرغريت" و"ألبير"، شهدت ثانية فراقهما ولكن دون أمل للقاء.

* **فضاء المقبرة**: هو فضاء تسكنه الأحزان، يبعث على الذكريات المؤلمة فقبر "إيفون" يجمع مشاعر الأسى لدى "مرغريت" و "ألبير"، ففيه يبكيان الماضي والحاضر. فأمامه تبكي "مرغريت" ابنتها

المدفونة وحبيبها المعذّب، وعليه يضع "ألبير" الورود البيضاء المنداة بدموعه، ورودا تليق بنقاء وطهارة المدفونة تحت الثرى، حاملة ببياضها الأمل الذي يحيا في قلبه، طمعا في العودة إلى "مرغريت".

5 . الزمن :

5-1 . زمن القصة:

5-1-1. زمن القص:

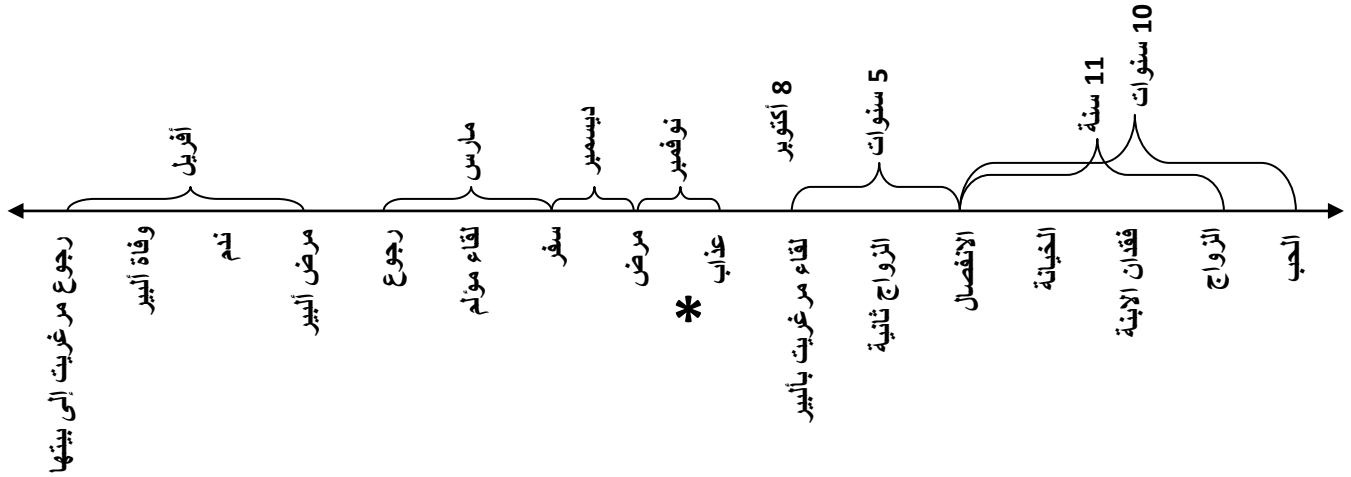
إنّ التداخل العميق بين الماضي والحاضر في الرواية، أدّى إلى صعوبة دراسة الزمن فيها. لذلك فقد لجأ الدارسون إلى تقسيم زمن القصة إلى قسمين: زمن القص، و زمن الوقائع. إلاّ أنه كثيرا ما يتداخل الزمنيين، و يتماهى الأول في الثاني، و هذا ما حدث في "رجوع الموجة". إذ لا نجد إشارة واضحة تدل على بداية عملية القص، فكل ما هناك هو سرد للأحداث، دون التصريح بظروف السرد أو زمانه ، و هذا راجع ربما إلى أنّ الراوي لا يلعب دورا في أحداث الرواية، فهو لا ينتمي إليها أو لشخصياتها.

5-1-2. زمن الوقائع:

يصعب علينا تحديد الإطار التاريخي لأحداث "رجوع الموجة"، لأنّ الروائي لم يورد أيّ إشارة تاريخية محدّدة (سنوات)، أو أحداث تاريخية بارزة نستطيع أن نستنتج من خلالها زمن الوقائع. و كلّ ما اكتفى به هو ذكر الشهور. و المدة الزمنية للأحداث الواقعة. إذ تنتظم أحداث القصة على محورين، ينطلقان من النقطة نفسها (يوم 8 أكتوبر)، ليتجه الأول حاملاً القصة الأولى إلى الأمام مدة ستة أشهر إلى غاية شهر مارس.

أما المحور الثاني، فإنه ينطلق اتّجاه الماضي، و يغوص من خلاله الراوي في الماضي السابق لأحداث القصة الأساسية، عن طريق الاسترجاع.

و يمكن توزيع أحداث الرواية على هذين المحورين وفق الشكل الموالي:



ما يلاحظ أنّ الجزء الواقع بعد 8 أكتوبر، هو الذي حاز على اهتمام الروائي، إذ معظم الأحداث المذكورة في الرواية واقعة بعده، على الرغم من قصر المدة الزمنية (6 أشهر) مقارنة بالمدّة السّابقة لهذا اليوم (11 سنة)، إلاّ أنّه كان يشير إليها فقط عند الرجوع بالذاكرة إلى الماضي، لاستحضار وقائع معينة.

قبل 8 أكتوبر:

كان الراوي يعود إلى هذه الفترة، ليسترجع من خلالها أحداثاً مضت، يسدّ بها فجوات في الرواية، غير أنّ هذا الاسترجاع لم يكن متسلسلاً، و إنّما كان يقفز في كلّ مرة إلى حادثة معيّنة تخدم ما هو بصدد الحديث عنه.

إذ يعود في البداية بذاكرة البطلة إلى "انفصالها" عن ألبير «**و في أثناء ذلك سمعت صوتًا كان قد غاب عنها منذ خمس سنوات**»[1] ليلتقيا بعد هذه المدة في يوم جمع بينهما فيه حزن عميق. حيث صادف ذكرى وفاة ابنتهما" أيفون"، و ذلك من 11 عشر سنة مضت «**...من إحدى عشرة سنة يا مرغريت... لو عاشت ابنتنا لكانت بلغت إلى هذا العمر**»[2] بعد ذلك يعمل الراوي على وضع القارئ في حالة من التّساؤل. فإن كان "ألبير" و "مرغريت" يحبّان بعضهما إلى هذه الدرجة، فلماذا الانفصال؟ فقد أورد الراوي مسألة الانفصال، و لم يذكر الأسباب المؤدّية لذلك. ليدفع القارئ لمواصلة القراءة بحثا عن الجواب، إلى أن يعثر عليه و المتمثّل في "الخيانة" « **نعم قد تمثّلت لها تلك الخيانة الفظيعة التي تقشعرّ منها الأبدان، كيف لا. و هي عندما كانت تبكي، و تنوح و في حالة يرثى لها من الأحزان، رأت بين ذراعي زوجها امرأة أخرى، هي من أعزّ صديقاتها**»[3].

ليذكّر فيما بعد بوضعية "مرغريت" اليوم، فهي امرأة "متزوّجة"، و أمّ لولد، ينتظر رجوعها إلى البيت، إذ يقول : «**أمّا مرغريت ففكّرت بولدها الذي كان ينتظر رجوعها إلى البيت**»[4] ليذكّر ثانية "بالحب" الكبير الذي جمع "مرغريت" "بألبير"، هذا الذي ظلّ يحبها طيلة عشر سنين، إذ يقول : «**من كان يحبك مند عشر سنوات، و يبذل النفس و النفيس في سبيل رضاك ألست أنا.**

---

[1] مي زيادة : رجوع الموجة.ص 702.

[2] المصدر نفسه .ص ن.

[3] المصدر نفسه.ص 704.

[4] المصدر نفسه.ص 706.

بعد 8 أكتوبر:

منذ ذلك اليوم، و بعد اللقاء الذي اختلط فيه الأمل باليأس، و الفرح بالأسى. ظلّت "مرغريت" تعيش العذاب النفسي، كانت مشاعرها تحيا في كل شهيق، و مع كل دقيقة تتذكّر فيها "ألبير"، لتصرخ في داخلها طالبة المساعدة على الانبعاث مجدّدًا. فرغم محاولاتها كتمان هذا الصوت و إخماده لكن دون جدوى.

كان هذا الصراع الداخلي بين العاطفة و العقل، يتعبها و يرهق أعصابها التي ما عادت تحتمل، ممّا أدّى بها إلى الإصابة بمرض أتعبها و ألزمها الفراش، و لم يستطع حتى زوجها الطبيب أن يعالجها، لأنّ داءها متولّد من الداخل، الذي لم يقدر أن يصل إليه فينظّفه من الماضي الحزين. ليقرّر السفر بها هروبا من الأحزان، آملا أن يجد السعادة عوضا عنها، لكن ذلك لم يتحقق بسبب ذلك اللقاء المؤلم مع "بلانش"، الصديقة العدوّة، التي كانت سبب تعاستها، فزادت الأمور سوءًا.

قرّر بعد ذلك "روجر" الرجوع إلى باريس، فكان رجوعًا للدّيار و للحياة، فقد استرجعت "مرغريت" أصدقائها واهتمامها بنفسها.

غير أنّ مرض "ألبير"، قلب موازين الأمور، فبمجرد أن رأت "مرغريت"، هذا الحبيب طريح الفراش، ينساب من الدنيا، كما ينساب الماء من بين الأصابع، استيقظ فيها ثانية الشعور بالنّدم، غير أنّه كان أقوى و أعنف، إذ كان موجة امتدت لتغطي كل شيء، فلم تعد ترى، لا الزوج و لا الإبن و لا البيت و لا العقل والواجب. وعادت إلى بيتها القديم، و زوجها الأول، لتسكب دموعًا محرقة إلى جانبه، تكفّر بها عن سنوات البعاد.

و لكن بّوفاته، كان الجزر الذي يتلو المدّ، حيث أخذت الموجة معها، مخلّفات الزمن الماضي، تاركة الأشياء الثقيلة، التي لا يمكن حذفها، و هي العائلة و الزوج و الابن، لترجع إليهم "مرغريت" الرجوع الأبدي.

5-1-3. المؤشرات الزمنية:

إنّ الكاتب الروائي، يحاول أن يوهم القارئ بواقعية عمله، لذلك فهو يضعه، ضمن إطار زمني يحدّه عن طريق المؤشرات الزمنية، التي تدور فيها أحداث الرواية.

5-1-3-1. الفصول:

وظّفت بعض فصول السنة في الرواية. و التي تعتبر زمنًا فلكيًا، تجري فيه الأحداث وهذه الفصول هي:

الخريف: الذي يغطّي الفصول الخمسة الأولى في الرواية.

الشتاء: و يغطّى أربعة فصول في الرواية.

الربيع: و يغطّى 25 فصلا في الرواية.

وما يلاحظ على هذا التقسيم أنه غير متكافئ، إذ يشغل الربيع مساحة أكبر في الرواية. فلماذا يا ترى هذا التوزيع؟

يتّسم الخريف بمظاهر الخراب، و الدّمار، فهو رمز النهاية في كل شيء، إذ تصبح السنة كهلة ضعيفة، أين تفقد الأشجار أوراقها الصفراء اليابسة. و يبعث هذا الفصل، اليأس و الإحباط في النفوس، بما يحمله من مظاهر طبيعية كئيبة، بسمائه الملبّدة، و رياحه الممتلئة بغبار الأرض الجافة.

و قد لاءم هذا الفصل الأحداث التي وردت فيه، فقد كانت "مرغريت" تعيش حالة من الحزن و الإحباط، أحاط بها اليأس و الألم، فكانت عيونها سماءًا ممطرة، و كانت الرياح تعصف بقلبها الضعيف.

أما "ألبير" فقد فَقَدَ جاذبيّته و نظارته، كما تفقد الطبيعة حسنها، و ذلك في قول الراوي: «**ثم شرعت مرغريت تحدّق في ملامح ذلك الرجل، الذي أحبّته مدة طويلة، فرأته شاحب اللون، ضعيف الجسم، منحط القوى**»[1].

أمّا الشّتاء «**فإنه يلبس الذكريات عمرًا، و يحيل على ماضٍ طويل... و من أجل هذه القدرة للشتاء على الغوص في الماضي، يوظّفه الروائي لتنساب من خلاله الذاكرة**»[2].

و ما يميّز هذا الفصل، هو الرياح التي تفسد ترتيب الأشياء على الأرض، و تعكّر صفاء البحر و هدوئه، فتهيّج أمواجه. و هي حالة "مرغريت" النفسية، إذ ورد في الرواية :«**كنت تراها غارقة في الأفكار و الهواجس المؤلمة، و كانت كأمواج البحر، يلاطم بعضها بعضًا**»[3]

و الشّتاء ببرده القارص، و لياليه الطويلة، يبعث في النفس الحاجة إلى الدّفء، و تقصير الليالي، و هو ما كانت "مرغريت" تسعى إلى إيجاده بجوار "ألبير" : « **و في مساء إحدى ليالي ديسمبر الباردة، قال لها، و هما يتخاذبان أطراف الحديث...** »[4]

فقد كانت تجد الدفء العاطفي بجوار هذا الحبيب الوحيد، و تمضى الوقت معه في استرجاع الذكريات المشتركة، و التّي تعود بهما إلى ماض سعيد. و كان ظلام الشّتاء الحالك الذي يخيّم على المكان، يمتدّ إلى النفوس، التي امتلأت يأسا، ورغبة في تجاوز الواقع و اكتناه عوالم العدم، التي لم يعد لها وجود.

---

[1] المصدر نفسه.ص 704.

[2] إلهام علول: بنية الخطاب الروائي . ص 110.

[3] مي زيادة : رجوع الموجة.ص 729.

[4] المصدر نفسه.ص 728.

و كانت نفوس الأشخاص محمّلة بشرارات كهربائية، تتوهّج بمجرّد توفّر المثير، هي أشبه بتلك التي تحملها السحب السوداء، التي تبرق و ترعد بمجرّد اصطدامها. فبمجرد أن إلتقى "روجر" "بألبير" كان «**وقوع نظر الواحد منهما على الآخر كوميض البرق، فتوقّدت في قلب كل منهما نارا محرقة، دونها جمر الغضا**»[1].

أمّا الربيع، بما يحمله من مظاهر الحياة، فإنّه يدخل النفس، و يخرجها من حالة اللامبالاة. فهو الفصل الذي تسترجع فيه الأرض حياتها، و الطبيعة جمالها، و قد وردت إشارات إليه في الرواية كقوله: «**صفا الجو و أشرقت الشمس و ابتسمت الطبيعة، و غرّدت الأطيار على غصون الأشجار**»[2] و قوله : «**كان روجر جالسًا في غرفة بهيّة، مزيّنة بالأزهار على اختلاف أنواعها و أشكالها، تفوح منها الروائح العطرية التي تملأ الفضاء**»[3]5. و كذلك، فإنّ الرّبيع هو فصل عودة الطيور المهاجرة، لذلك فقد حمل معه رجوعات متكرّرة، رجوع "مرغريت" من السفر، ثم رجوعها إلى "ألبير"، و بيتها القديم الذي هجرته في ماضي حياتها، و في الأخير رجوع إلى زوجها و حياتها الواقعّية.

و قد انعكس هذا الفصل على "مرغريت"، فبعد سفرها، انشرح صدرها، و استقرّت أحوالها حيث «**أن مرغريت كتبت مرارًا لوالدتها تخبرها بوفرة انشراحها، و فرط سرورها، و ما هي عليه من حسن الحال، و صفاء البال ماديًا وأدبيا**»[4] و هي حال "ألبير" أيضا، فبعد اللّقاءات المتكرّرة بينهما، عاد له الأمل في استرجاعها «**و كان بعد أن اجتمع بها في المرة الأخيرة انتعش فؤاده، و حييت آماله و شعر بأنّ لا طاقة له على العيش بدونها، و لا اصطبار على الافتراق عنها**»[5].

5-1-3-2. الأيام:

استعمل الراوي أسلوب الأيام في روايته، إذ كثيرا ما يشير إلى فترة زمنية معيّنة بعبارات تدلّ عليها مثل: «**و بعد مرور عشرة أيام من اجتماعهما الأخير..** ».[6]

---

[1] مي زيادة : رجوع الموجة .ص 732.

[2] المصدر نفسه.ص 739.

[3] المصدر نفسه.ص 762.

[4] المصدر نفسه.ص 744.

[5] المصدر نفسه.ص 742.

[6] المصدر نفسه.ص 739.

«و في كل الأيام الماضية...»[1] و **«و بعد بضعة أيام...»**[2] و **«و في أحد الأيام...»**[3]، و كثيرا ما يصرّح ببعض أيّام الأسبوع، رابطًا إياها بمناسبات حميمية مثل :« **هي تستقبل يومي الأربعاء و السبت... »**[4] و قوله: « **و في يوم الأربعاء المعيّن، وصل ألبير...»**[5] و قوله :«**كان دسباس يستقبل زائريه في منزله يوم الأحد... »**[6].

كما وردت إشارات إلى أيام معيّنة في السنة صرّح بها إمّا مباشرة بذكر التاريخ الموافق لها مثل: «**كان مساء 8 أكتوبر باردا... »**[7]. أو يوميء إليه، بحيث يمكن أن نستنتج اليوم من خلالها كقوله :«**عند انبلاج صباح اليوم الثاني... »**[8] و هو في ذلك يعني اليوم الذي يلي يوم 8 أكتوبر، أي يوم 9 أكتوبر. و من ذلك أيضا إشارته إلى عيد الفصح* الذي يوافق يوم 14 أفريل من كل سنة[9].

5-1-3-3. الساعات:

تكثر الإشارة إلى وقت الساعة في "**رجوع الموجة**"، إذ يلجأ الراوي إلى تحديد الأحداث بأوقاتها، في مثل قوله: «**... فأخذ ألبير الساعة، و نظر إليها و قال الوقت منتصف الساعة السابعة**[10]» **و قوله: «و في أحد الأيام عندما ضربت الساعة الخامسة... »**[11] .

---

(1) مي زيادة : رجوع الموجة.ص 723.

(2) المصدر نفسه.ص 700.

(3) المصدر نفسه.ص 727.

(4) المصدر نفسه.ص 779.

(5) المصدر نفسه.ص 766.

(6) المصدر نفسه.ص 788.

(7) المصدر نفسه.ص 701.

(8) المصدر نفسه.ص 715.

* عيد الفصح، عيد يهودي، يطلق عليه أيضا اسم "الفَسْح" و معناه: الخطو و المرور و العبور. و طبقاً لما جاء في سفر الخروج فإن اليهود إنما يحتفلون بفصحهم هذا في الرابع عشر من شهر نيسان (أبريل) بين العشائين أي بين المغرب و العتمة.

و يقع الاحتفال بين الغروب و الشروق، من ليلة البدر من الشهر التالي للاعتدال الربيعي (في 21 مارس) أي في ليلة الرابع عشر من شهر أفريل (و لأكثر تفاصيل انظر: بنو إسرائيل الجزء الرابع).

(9) محمد بيومي مهران: بنو إسرائيل، ج4، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999. ص 528.

(10) مي زيادة : رجوع الموجة.ص 704.

(11) المصدر نفسه.ص 725.

و في مثل : «**و في ذات يوم من أيام شهر مارس البهيجة و الساعة الرابعة بعد الظهر**»[1] و «**الساعة التاسعة من الليل... **»[2] و «**لم تكن الساعة الثانية بعد منتصف الليل... **»[3].

و لكن الراوي كان أحيانًا يكتفي بذكر الفترة من اليوم، الذي وقع فيه الحدث دون تحديد الساعة بقوله مثلا: «**وعندما أقبل أول الليل... **»[4] و«**عند انبلاج صباح اليوم الثاني**» و قوله: «**والنهار قد شاخ، و شمسه كادت تتوارى عن الأبصار، ثم أخذ الفضاء يظلم شيئا فشيئا، إلى أن أقبل الغسق... **»[5].

إذ في كل مرة كان يحدّد زمن وقوع الحدث بذكره الليل أو النهار أو الصباح، أو ذكر ملامح المحيط و الإطار الزمني للحدث.

5-2. زمن الخطاب:

5-2-1. النظام الزمني:

5-2-1-1. الإسترجاعات:

يوظّف الروائي الاسترجاع، من أجل كسر خطّ سير الزمن، و لا يكون الاسترجاع إلاّ لأحداث حدثت في الماضي، لأنّه يتعذّر حكي قصة لم تكتمل وقائعها بعد.

و من الأمثلة التي وردت في "**رجوع الموجة**" ما نجده في المقطع التالي: «**غير أنه لم يكن من سبب لمجيئها سوى مراقبة خيال... خيال فتاة ولدت في ذلك البيت منذ إحدى عشرة سنة إلاّ أنها، كانت منذ حين رقدت رقادها الأبديّ تحت المرمر**»[6].

إنّ هذا "الاسترجاع الداخلي" يصل مداه إلى إحدى عشر سنة مضت، لقد رحل بنا إلى ذلك التاريخ، الذي فقدت فيه "مرغريت"، فلذة كبدها ليربط هذه الحادثة بذكراها اليوم.

و لم يكتف الراوي باسترجاع هذه الذكرى مرّة واحدة، و إنما كانت تلحّ عليه في كل مرّة ليعيد ذكرها، في مواقف مختلفة، أحيانا على لسان "مرغريت"، و أحيانا على لسان "ألبير"، فكان هذا "الاسترجاع داخلي مثلي تكراري".

---

(1) المصدر نفسه. ص 780.

7 (2)المصدر نفسه. ص 715.

(3) المصدر نفسه. ص 825.

(4) المصدر نفسه. ص 815.

(5) المصدر نفسه. ص 744.

(6) المصدر نفسه. ص 701.

كما كان يلحّ على ذاكرة البطلة ذلك المشهد الفظيع، الذي أبى أن يمحى من الذاكرة، و هو مشهد الخيانة، إذ تقول: «**على أنّ مرغريت عندما رأت ما كان من أمر زوجها ألبير مع صديقتها بلانش،**

كبر عليها و صعب احتماله، فأسرعت إلى أمّها، وقصّت عليها الخبر، مظهرة لها عظيم حزنها، و شديد كدرها، غير أنّ هذه لم تكن ذات عقل و رزانة و حكمة لتسكين جأشها، وتهدئة روعها... »[1].

فكانت كلما رأت "ألبير"، أو تذكّرته، و مالت نفسها إليه، سرعان ما يمرّ أمام عينيها، صورة الخيانة الفظيعة، ممّا كان يؤدّي بها إلى صراع داخلي يعذّبها. و كان هذا السيناريو يتكرّر دائما، فلم يأل الراوي جهدا من تكراره تبعا لذلك. و من الاسترجاعات الداخلية الأخرى الواردة في الرواية نجد: «**منذ أربع سنوات مرضت أودت فدعي الدكتور توري هذا لمعالجتها، و من ذلك الحين أضحى الصّديق الصّدوق، و المسامر و الأليف، و الجليس على مائدة طعام هذه الأسرة**»[2].

إن هذا "الاسترجاع الداخلي الغيري"، خصّ به الراوي شخصية من شخصيات الرواية، حيث وضّح من خلاله علاقة الدكتور"توري" بالسيدة "فارز" و ابنتها، و كيف تطوّرت من علاقة طبيب بمريضة، إلى صديق حميم للعائلة.

وقد غابت في الرواية الاسترجاعات الخارجية، فلم يورد الراوي أيًا منها، و كلّ ما هناك أنه اكتفى باستحضار ذكريات تخصّ شخصيات الرواية فقط، بسرد ما وقع لها في الماضي و ربطه بالحاضر.

5-2-1-2. الإستباقات:

و هو إيراد أحداث قبل وقوعها، عن طريق التنبّؤ. و هذه التقنية قليلة جدًا في "**رجوع الموجة**" إن لم تكن منعدمة، و ذلك راجع إلى الأسلوب الذي وردت فيه، فهي عبارة عن سرد لأحداث وقعت وانتهت في زمن ماضٍ.

و ما عثرنا عليه من تنبّؤ في الرواية هو ذلك الذي ورد على لسان الطبيب المعاين لحالة "ألبير"، إذ يقول: «**لا أعلم بالتمام... من الممكن أن يموت في هذا اليوم أو أن يبقى حيا مدّة 4 أو 5 أيام لا غير**»[3].

---

[1] مي زيادة : رجوع الموجة. ص 712.

[2] المصدر نفسه. ص 774.

[3] المصدر نفسه. ص 818.

إنّ كلام الطبيب هذا، لا يمكن أن نحكم عليه بالمصداقية، لأنّ الموت و الحياة من الأمور الغيبية التي لا يعلمها إلا الله. و لكن هذا التنبؤ نتحقق منه في المستقبل و بالضبط بعد المدة التي قدّرها الطبيب.

و قد صدق هذا الإستشراف، فقد مات "ألبير" في تلك الليلة، إذ يقول: «**و لم تكن الساعة الثانية بعد منتصف الليل إلا سمعت مدام موستل صوتا زعزع أركان ذلك البيت: وا مصيبتاه ! وا لوعتاه ! لمن تتركني...** »[1].

هذا كل ما ورد في الرواية من إستباقات و قد ورد على صورة إعلان لحدث لم يقع بعد، و لكنه وقع لاحقا.

5-2-2. الحركات السردية:

5-2-2-1. الخلاصة :

و في هذه التقنية، يلخّص لنا الراوي، مرحلة طويلة، تقدّر بالساعات أو الأيام أو الشهور أو السنوات، في بضعة أسطر أو صفحات محدودة «**و من الواضح أننا لا نستطيع تلخيص الأحداث، إلا عند وقوعها بالفعل**»[2].

و من الأمثلة الموضّحة لهذه التقنية في "**رجوع الموجة**" نجد: « **قد طال الحديث و اتّسع نطاق الكلام في ذلك المساء. ولم ينفرط عقد اجتماعهم إلا عند منتصف الليل. و هم يدعون لمدام فارز بالعمر المديد و العيش الرغيد**»[3].

فقد لخّص لنا الراوي أحداث ليلة كاملة من السمر، و الأحاديث المختلفة، دامت أزيد من ست ساعات في سطرين.

5-2-2-2. الحذف :

فالراوي يقوم بإسقاط جزء من الحكاية عمدًا، و قد يشير إليه بعبارات تدلّ على تلك المدّة الزمنية، و قد لا يشير إليه، و على القارئ أن يدركه بمقارنة الأحداث في الرواية.

و قد وظّفت هذه التقنية كثيرا في "**رجوع الموجة**" و من الأمثلة الدالّة عليها قول الراوي : « **و بعد مرور عشرة أيام من اجتماعهما الأخير صفا الجو و أشرقت الشمس...** »[4] فقد أسقط من

---

[1] المصدر نفسه. ص 824.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. ص 145.

[3] مي زيادة : رجوع الموجة. ص 775.

[4] المصدر نفسه. ص 739.

السرد فترة زمنية مقدّرة بعشرة أيام، بما تحمله من أحداث، و ذلك ربما لأنها لم تحمل وقائع مهمّة تستلزم ذكرها، فلجأ إلى حذفها لتسريع عملية السرد.

5-2-2-3. الوقفة:

إذ يعمد الراوي في هذه التقنية إلى إيقاف عملية السرد، بوقفات وصفية قد تطول و قد تقصر، فهو يرى أنه من الأجدر قبل مواصلة السرد، أن يقدّم معلومات عن الإطار الذي تجرى فيه الأحداث. و من الأمثلة عن ذلك في "**رجوع الموجة**" ذلك الوصف الذي خصّ به "مرغريت" و هيئتها في أول الرواية : «**و إذا بامرأة حديثة السن، حسنة الهيئة، جميلة المنظر، ملتحفة برداء واسع، تعبر تلك الطريق بسرعة، و هي تذهب و تأتي، تصعد و تنزل ناحية الرصيف بين شارع ليون، و شارع كوسل. إلى أن وقفت أخيرًا أمام أحد بيوت الشارع الثاني، و نظرت مليا واجهته المشرفة على السكة**»[1].

5-2-2-4 المشهد :

إنّ المشهد يحتلّ « **موقعًا متميّزًا ضمن الحركة الزمنية للرواية، و ذلك بفضل... قدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب**»[2] ؛ ففي هذه التقنية يتطابق أو يكاد زمن الأحداث بزمن السرد، فالمشهد عبارة عن قصّ مفصّل، و قد كثر استعمال هذه التقنية في "**رجوع الموجة**" إذ كثيرا ما يتمثّل لنا في حوار خارجي بين شخصيات الرواية يغيب عنه الراوي، من ذلك، المشهد الذي جمع بين السيدة "فارز" و"ألبير".

« – **كيف تعيش وحدك؟**

- **و لم لا أعيش وحدي.**

- **لم لا تزورنا؟ إني أؤكد لك بأنّ خبر انفصالك عن "مرغريت" قد غمّنا جدًا... و كنت أحبّها من كل قلبي.**

- **ذلك الحب مضى الآن.**

- **أراها الآن تبتعد عني، و لا أزورها إلاّ مرّة واحدة في السنة، وأظنّ أنها تفضّل قطع هذه الزيّارة**»[3]

و ليس من الضروري، أن يغيب صوت الراوي في المشهد، كي يتطابق زمن القص مع زمن وقوعه، فقد يتحقّق ذلك بحضوره، في مثل المشهد الذي تجسّد في حفلة السيدة "فار.

---

[1] المصدر نفسه. ص 701.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. ص 166.

[3] مي زيادة : رجوع الموجة. ص 754.

5-2-3. التواتر:

انطلاقا من كون حدثًا معيّنًا، يمكن أن يتكرّر في الرواية، و أنّ العبارات الدّالة عليه هي بدورها قد تتكرّر، فإنّه ينتج لنا عدّة علاقات، بين الحدث و الملفوظ الدال عليه. و قد وجدت هذه العلاقات في "**رجوع الموجة**" كما يلي:

5-2-3-1. التواتر الانفرادي:

أي ما حدث مرة واحدة، و روي مرة واحدة، و يحدث ذلك في "**رجوع الموجة**" حين يتعلق الأمر بحدث ثانوي، ليس له دور خطير في تطور الفعل الحكائي. مثلما هو الحال في مرض "أودت" ابنة السيدة " فارز"، ومعالجة "توري" لها.

و من ذلك أيضا، ما كان بين "مرغريت" و سلفتها، من علاقات ودّية، و زيارات متبادلة إذ يقول : «**لكن في إبّان الربيع، كانوا يتزاورون، على رغم البعد، و كانت مرغريت تحبّ سلفتها و أولادها الثلاثة**»[1].

فهذه القصة لم يكن لها أي أثر في تحريك الأحداث، لذلك فقد وردت مرّة واحدة و غير ذلك كثيرا، كزيارة "روجر" و "مرغريت" لقبر "إيفون"، و قصة وفاة زوجة "دساس"، و زيارة الآنستان "ماسكا" و أختها لبيت السيدة "فارز"...

5-2-3-2. التواتر التكراري:

و هي الحوادث التي وقعت مرة واحدة، إلاّ أنّ الراوي يذكرها أكثر من مرّة، و هذا النوع من السرد يكون «**تكرار يؤدّي وظيفة التأكّيد و الإلحاح على ما وقع**»[2]. و يسوده في "**رجوع الموجة**"، حيث الأدوار المهمّة، و الفعّالة في عملية السرد.

من ذلك نجد وفاة "إيفون"، الذي تكرّر (9 مرات في الرواية)[3]، و خيانة "ألبير" "لمرغريت"، وتكرّرت (6 مرات)[4]، و انفصالها عنه الذي تكرّر (5 مرات) في الرواية[5]. إلا أنها تكرّرت بأساليب مختلفة، و في مواقع متفرّقة، لما تحمله من أهمّية في حياة البطلة "مرغريت"، حيث يريد الراوي التأكّيد على حدث سابق لزمن السرد، يستحقّ التأكيد.

فقد كان تكرار أمر وفاة ابنتها أمرا مهمّا، لأنه ترك في نفسها جرحًا بليغًا، جعلها تغرق في أحزانها و تهمل واجباتها الزوجية، ممّا أدّى بزوجها إلى الخيانة. و هذه الحادثة كانت الضّربة الثانية

---

[1] مي زيادة ،المصدر نفسه. ص 726.

[2] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي. ص 87.

[3] مي زيادة: رجوع الموجة. ص ص (701، 702، 704، 705، 710، 712، 739).

[4] المصدر نفسه. ص ص (704، 710، 712، 739).

[5] المصدر نفسه. ص ص (702، 713، 739).

التي وجّهت "لمرغريت"، فلم تستطع احتمالها. وأدّى بها إلى اتّخاذ قرار الإنفصال عن "ألبير"، تحت ضغوط نفسية قاسية، فجنت نتائجه المؤلمة، وندمت عليه أشدّ الندم.

5-2-3-3. التواتر المتشابه:

أي أن الراوي يسرد مرة واحدة، ما حدث عدة مرات و في أزمنة مختلفة وهذا النوع من السرد، يهدف إلى اختزال الزمن من خلال الإشارة السردية الواحدة، التي تستوعب ما حدث مرات متكرّرة، من ذلك نجد في "**رجوع الموجة**" كلام "مرغريت" مع المرضع، و توصيتها إيّاها بعدم التأخّر في العودة : «**لقد قلت لك غير مرة أن لا تتأخري في الرجوع عن الوقت المعين لك**»[1] أو خروج "مرغريت" للتنزّه مع "المرضع" و "مكسيم" «**و في أكثر الأيام كانت تخرج للتنزّه مع المرضع و مكسيم**»[2] و التقاء المرضع "بألبير" حيث تقول: «**نعم أجده مرارا، لكنّي كلّ مرّة ألمحه عن بعد أسير في طريق آخر**»[3].

و عموما فإن "**رجوع الموجة**" رواية إحتوت على مجمل التّقنيات الزمنية التي تتيحها الدراسات السردية المعاصرة، و وظّفت فيها بقدر الإمكان. و قد حاولنا جاهدين استخراج جماليات هذا التّوظيف الزمني المحكم.

---

[1] مي زيادة ، المصدر السابق. ص 722.

[2] المصدر نفسه. ص 722.

[3] المصدر نفسه. ص 744.

الملحق:

ولدت مي زيادة في بلدة الناصرة، بفلسطين في الحادي عشر من شهر شباط عام 1886م من أب لبناني هو "إلياس فخور زيادة" و من أم فلسطينية المولد و الموطن، سورية الأصل. هي "نزهة خليل معمر" كان أبوها رومانيا و أمها أرثوديكسية فسمياها يوم ولادتها "ماري"، ثم رزقا مولودا ذكرا بعدها، مات طفلاً ابن سنة واحدة، فبقيت وحيدة أبويها[1].

تعلمت في الناصرة، و لما بلغت الثالثة عشر من العمر، أدخلت مدرسة راهبات الزيارة، في عينوطرة بلبنان حيث قضت أربع سنوات (من عام1899 حتى عام1903) في القسم الداخلي، و منها انتقلت إلى مدرسة الراهبات في بيروت، حيث قضت عامًا دراسياً واحدًا، رجعت بعده إلى الناصرة.[2]

و في سنة 1903، انتقلت مي مع والديها إلى القاهرة، حيث عمل في جريدة (المحروسة)، و في دار والدها زادت ثقافتها، و نمت موهبتها، بسبب البيئة الأدبية و الاجتماعية التي أحاطت بها، و رعتها، حتى أصبحت تجيد مع العربية اللغات الفرنسية و الإنجليزية و الإيطالية و الألمانية.[3]

كانت "مي زيادة" تتميز بكتابة الشعر بالفرنسية، و حبها للعلم، و شغفها باللغات، كما كانت تجيد العزف على البيانو، و كان والدها يشجعها و يوجّهها. و في عام 1907 هاجرت أسرة "مي" إلى مصر، حيث احترف "إلياس زيادة" مهنة الصحافة، و عليه فقد أتيح لمي أن تروي ظمأها بالعلم في القاهرة، التي كانت عاصمة الفكر في الشرق...

خالطت مي، بحكم عمل الأب، كبار الكتاب و الصحفيين، و بذلك تبلورت موهبتها، ثم درست اللغتين الإنجليزية و الألمانية. و بعد أن نشرت ديوانها الأول، و مقالاتها الأولى، في جريدة أبيها، لفتت إليها الأنظار بما تمتاز به من موهبة[4].

---

[1] سلمى الحفار الكزبري: عن مقدمتها لمؤلفات مي، المجلد الأول، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1982. ص ص 7-8.

[2] وداد لسكاكني: مي زيادة في حياتها و آثارها. دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، مصر، ط1، 1969. ص 16.

[3] رقية شروانة: التجربة النفسية في أدب مي زيادة، بحث مقدم لنيل درجة الماجستار في الأدب العربي، جامعة قسنطينة، 1999/1998. ص 03.

[4] المرجع السابق. ص 4.

و قد تضاعفت عوامل عديدة لصقل موهبتها الأدبية و دفعها نحو الأمام، فقد ساعدها الوسط الذي نشأت فيه، و ما تلقّته من اهتمام، سواء من والدها، أو من كبار الكتّاب و الإعلاميين، ثم إرادتها و عكوفها على القراءة، و النهل من مختلف العلوم، ثم دور الأستاذ "لطفي السيد" في توجيهها الوجهة السليمة، نحو دراسة العربية، و هذه كلها عوامل فسحت الطريق أمام "مي" للنبوغ[1]

تتعدد الأسماء، و المسمى واحد:

من المعروف أن كل أديب أو فنان، يختار لنفسه اسماً مستعاراً يشتهر به، حتى يكاد اسمه الحقيقي ينسى. و هذا الكلام انطبق على "مي زيادة"، فقد عرفناها باسم مستعار هو "مي"، و هو اسم أشارت عليها به أمها، بأن تنحت من اسمها ماري اسمًا عربيًا جديدا فكان "مي".

و قبل هذا الاسم كانت تمضي أعمالها باسم" إزيس كوبيا"، فهو الاسم الذي وقّعت به باكورة أعمالها، و مذّكراتها المسماة "أزاهير حلم"، غير أنها لم تحتفظ بهذا الاسم في مؤلفاتها اللاحقة، و إنما كانت في كل مرة ترشد إلى اسم آخر، يحمل في ثناياه أدلة و معاني توحي عن المقال الذي وقّعته[2].

فاختارت اسم "شجية" لمؤلفات "الحب في مدرسة" و "السندباد". و اسم "رأفة خالد" في مقالات من كتابها "بين المد والجزر"، و "عائدة" في مقالات أخرى. غير أن "مي" هو الاسم الذي عرفناها به أكثر من اسمها الحقيقي.

محنة "مي":

عاشت "مي" أيامًا عصيبة في مصر، سبّبت لها انتكاسًا عاطفيًا، و نفسيا. فقد توالت عليها الأحزان و المصائب، فلا يطيب جرحًا، إلاّ و تصاب ثانية بجرح أبلغ. فكانت محنتها غير كل المحن، فقد مات مفجّر مواهبها و مرشدها الأستاذ "يعقوب صروف" سنة 1928، لتفجع ثانية بعد شهور معدودات بموت والدها في 1929/10/24، لتفقد بعده الحبيب الأوحد جبران في 1930/04/10 ثم موت أمها في 1932/02/21.

فلم يبق لها بعد ذلك من مؤنس في هذه الحياة، فاسودّت الدنيا في وجهها، و اعتزلت البشر، و بعد ذلك بعثت برسالة إلى ابن عمها "جوزيف زيادة " هذا مقطع منها «... إن هناك أمرًا يمزق أحشائي و يميتني في كل يوم و كل دقيقة... لقد تراكمت عليّ المصائب في السنوات الأخيرة، و انقضّت علي وحدتي الرهيبة التي هي معنوية أكثر منها جسدية، فجعلتني أتساءل كيف يمكن لعقلي أن يقاوم عذابًا كهذا»[3].

---

[1] المرجع نفسه. ص ن.

[2] رقية شروانة : التجربة النفسية في حياة مي. ص 32.

[3] وداد لسكاكني: مي زيادة في حياتها و آثارها. ص 230.

بهذه الرسالة وقعت مي في الفخ، فقد اتّخذها ابن عمها، الذي ائتمنته على أسرارها و نفسها، دليلاً على جنونها، لتخرج من بيته في 16 أيار 1932 إلى مستشفى الأمراض العقلية و العصبية في بيروت «قضت مي فيه 10 أشهر مضربة عن الطعام تعبيرًا لرفضها لواقع مؤلم و ظالم مروع لم تتوقعهما. المأساة الحقيقية في حياة "مي" كانت بلا ريب في الطعن بعقلها و كرامتها يوم كانت مريضة لشدة حزنها، و عزلاء من أي سلاح»[1].

و لكن بمساعدة الأصدقاء، أخرجت من المستشفى، و تلقّت منهم اهتمامًا و رعاية، مكّناها من تجاوز محنتها، و الرجوع إلى طبيعتها، غير أن العزلة بقيت طابعة على نفسها.

غير أن مرضها المتناوب، الذي كان يراودها لم يتركها، تنتج من إبداعاتها أكثر. فقد توفيت يوم 19 تشرين الأول (أكتوبر) سنة 1941، و لم يسر وراء نعشها إلا حفنة من أصدقائها القدماء.

آثار مي:

إن أهم ما يذكّرنا بـ"مي"، هو صالونها الأدبي حيث «كانت مي تتلهى عن نفسها وهمومها العاطفية الأدبية، بالأشعار و الإشتغال بالحركة النسائية، و حتى بالتأليف والترجمة و تعلم اللغات. بيد أن هواها الأكبر، كان في التحدث إلى الأدباء، و مطارحة الأديبات... وهذه الألهية قادتها إلى اتخاذ منزلها ندوة أدبية، يؤمها الأصدقاء و أعلام الفكر والأدب كل يوم ثلاثاء من كل أسبوع»[2].

و لـ"مي" عدة آثار أدبية ذات قيمة، تنوعت بين الشعر و المقال و الرواية، ومنها ما هو مؤلّف ومنها ما هو مترجم، وأهمها:

(أزهار حلم): و هو شعر بالفرنسية، **(باحثة البادية)** وضعته مي سنة 1920، **(كلمات وإشارات)** و هو مجموعة من الخطب الاجتماعية، طبعت سنة 1922، **(سوانح فتاة)** و هي مجموعة من النظريات جمعت و نشرت سنة 1922، **(المساواة)** و هو معالجة لقضية الطبقية الاجتماعية. **(الصحائف)** سنة 1924، **(بين المد و الجزر)** مقالات أدبية و شعرية وفنية، **(ظلمات و أشعة)** مقالات أدبية و شعرية و فنية، **(رسالة الأديب إلى الحياة العربية)** و**(غاية الحق)** و هما محاضرتان، **(رسائل مي)**، **(مخطوطات)**.

هذا بالنسبة للآثار الموضوعة، أما المترجمة فقد نقلت "مي" عدة كتب من لغاتها الأصيلة إلى العربية و قد ساعدها في ذلك إتقانها لأكثر من لغة و أهم هذه الآثار:

(ابتسامات و دموع) منقول عن الألمانية سنة 1911 ، و **(الحب في عذاب)** منقول عن الأنجليزية سنة 1925 و **(رجوع الموجة)** منقول عن الفرنسية سنة 1925[3].

---

[1] سلمى الحفار الكزبري: عن مقدمتها للأعمال الكاملة، ج1. ص ص 14،15- بتصرف-.

[2] وداد لسكاكني: مي زيادة في حياتها وآثارها. ص 116.

[3] حنا الفاخوري: الجامع في الأدب العربي الحديث. دار الجيل، لبنان، ط1، 1986. ص 257 – بتصرف-

و هي الرواية التي تناولناها بالدراسة خلال ما تقدم في الفصل الثاني من هذا البحث وقد نقلتها "مي" عن الكاتب الفرنسي"برادا" سنة 1925. و لعل السبب في ذلك، هو تأثرها بمضمون الرواية، و بالطريقة التي صيغت بها، فأحداثها تترجم جانباً من العذاب الذي كانت تحياه "مي"، إذ يدور موضوعها حول "مرغريت" تلك المرأة التي عانت في حياتها، من الآلام المختلفة، فقد صدمت بموت ابنتها و فلذة كبدها "إيفون"، فغاصت في بحر من الأحزان جعلها تنسى من حولها، و لا تنتبه للمؤامرات التي كانت تحاك حولها، لتصدم ثانية في حبها و كبريائها الأنثوي، بتلك الخيانة الفظيعة التي ارتكبها زوجها "ألبير"، مع صديقتها التي ائتمنتها "بلانش".

ليتحول ذلك الحب الملائكي الذي تكنه "لألبير" إلى بغض و كره عميق، أدى بها إلى طلب الانفصال، و هذا ما وقع فعلا. و بضغط من أمها تزوجت ثانية من ابن عمها "روجر"، غير أن "ألبير" أخذ معه قلبها و هواها و عواطفها. وسكن مكانها الحزن و الكآبة، لفقده و لفقد ابنتها التي ما نسيتها قط، لتشاء الصدف و بعد 5 سنوات من الانفصال أن تلتقي "مرغريت" بـ "ألبير"، في ذكرى يوم ميلاد "إيفون" الحادي عشر، فكان هذا اللقاء بداية مأساة جديدة، فقد أحيا في قلبها مشاعر الحب القديمة و حنت لذلك الحبيب الوحيد، الذي رأته في حالة يحنّ عليها الحجر. لكن العوائق كانت أكبر منها، فهي مرتبطة بسنّة الزواج من رجل آخر، و ابن لهما "مكسيم"، فحتى لو سامحته و تناست غلطته الفظيعة، فالظروف الراهنة لا تسمح لهما بتصليح المكسور، و إحياء الماضي.

إن هذا الشعور سبب "لمرغريت" العذاب و المرض المتكرر، الذي أثر عليها كثيرا، و بالرغم من معاملة "روجر" الحسنة، و مساعدتها على تخطي أحزانها، و محاولته جاهدًا اكتساب حبها، فلم ينجح في ذلك، فقد كان مرض "ألبير" سببًا قويًا و دافعًا "لمرغريت"، لتكسر كل القيود التي تكبّلها، و ترجع إليه لتقضي معه ساعات كانت الأخيرة في حياته، فقد مات "ألبير" و هي بجواره تبكيه و تبكي حالها، وحبها الضائع.

وبموت المنازع العنيد "ألبير" كان الفرج الإلهي، حيث قضي على قطب من أقطاب الصراع، و اختفى بذلك العامل الأساسي لعذاب "مرغريت". فعادت بعد ذلك إلى بيتها و زوجها، الذي طال انتظاره على جمر الأشواق و الغيرة، لتجده فاتحًا ذراعيه و قلبه لها. فيصبح محبوبا أبد الدهر.

الخاتمة

في نهاية بحثنا هذا يجدر بنا أن نقول، أنه من المغالطة أن نجزم بالوصول إلى نتائج حتميّة ونهائية، في نهاية أيّ بحث. فالباحث الحقيقي هو الذي يفتح بعمله آفاقا جديدة، تعمل على استمرارية البحث. وما عملنا هذا إلاّ حلقة في سلسلة البحوث الأدبية التي تهتمّ بدراسة الرواية.

قادنا بحثنا "تحليل الخطاب الروائي" في "رجوع الموجة" "لمي زيادة" إلى أنّ هذا المنهج في تناول الرواية، يكشف عن جماليّاتها و أدبيّتها، فهو يهتمّ بالخطاب الأدبي، ويبعد عنه كل ما ليس له علاقة بالأدب. والدارس في ذلك لا يخضع الدراسة لمنهج واحد. فذلك يجعله يغفل جوانب جمالية آخري في العمل الأدبي. ولكنه لا يتوانى عن توظيف أكثر من منهج في الدراسة الواحدة. بغرض استثارة أكبر قدر من مكنونات العمل الأدبي.

وهذا ما حاولنا اعتماده في دراستنا هذه، وقد أفرز ذلك عدة نتائج أهمها:

- إن "رجوع الموجة " رواية تمزج بين خصائص الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة. فقد إعتمدت الروائية طريقة الرؤية من الخلف، والتي يغلب فيها دور السارد العالم بكل شيء. كما وظّفت في صيغة الخطاب أكثر من نوع.

– يظهر في الرواية اهتمام بالغ بعنصر الزمن، فقد وظّفت أغلب التّقنيات الزّمنية، ببراعة تنمّ عن المقدرة الفنية.

– بالرغم من أن "رجوع الموجة" هي رواية مترجمة، فإنّها لم تفقد جماليّتها، فقد أكسبتها "مي زيادة " جمالا فنّيا إضافيا، يرجع ذلك إلى أسلوبها الرّاقي في الترجمة، فهي لا تترجم الكلمات فقط وإنما تترجم معها الأحاسيس. " فمي زيادة" تغوص أوّلا في العمل الأدبي لتحسّ بما تحسّه الشخصيات، ثم تنقل ذلك إلى العربي.

– أكسبت "مي" الرواية طابعا خاصّا، بإضافتها بعض الكلمات والعبارات، التي توحي بشخصيتها وثقافتها العربية.

– تتناول الرواية قصّة تشبه جانب من حياة "مي" وتتلاءم ورومانسيتها.

– تتشابه "مرغريت" و"مي" كثيرا في عذابهما، ونفسيتهما، فقد عاشت "مرغريت" عدّة تجارب نفسية في حياة "مي" كتجربة الحب، وعذابها المتكرّر فيه، وتجربة الموت، موت الأقارب، وموت الحبيب.

– استطاعت "مي" خلال ترجمتها " لرجوع الموجة" أن تكسبها طابعها الأنثوي، لغة ومضمونا إلى درجة أنّنا نكاد نغفل مؤلّفها الأصلي، وننسبها إليها.

بهذه النتائج نكون قد أنهينا بحثنا المتواضع، الذي نرجو أن يكون بداية لانطلاق دراسات أخرى في مجال الرواية كفن أدبي. و"مي زيادة" بصورة خاصة، فهي تستحق الاهتمام بحياتها وأدبها.

قائمة
المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

1- ابن منظور: لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت. د ط

2- أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي. مكتبة زهراء الشرق، القاهرة. دط.

3- إدريس بوديبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار. منشورات جامعة منتوري- قسنطينة، ط1، 2000.

4- إلهام علول: بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال رواياته الأخيرة، بحث مقدم لنيل درجة الماجيستار في الأدب العربي، جامعة قسنطينة، 2001/2000.

5- تزفيطان تودوروف: الشعرية. تر: شكري المبخوث، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، تونس، ط2، 1990.

6- ج ب. براون: تحليل الخطاب.تر: محمد لطفي الزليطي، نشر جامعة الملك سعود، السعودية،د ط،1997.ص06.

7- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.

8- حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، آب 1991.

9- حنا الفاخوري: الجامع في الأدب العربي الحديث. دار الجيل، لبنان، ط1، 1986.

10- خولة طالب الإبراهيمي : مبادئ في اللسانيات العامة، دار القصبة للنشر.د ط. 2000 (الهامش).

11- رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي دراسة مقارنة، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب المقارنة، جامعة قسنطينة: 2003/2002.

12- رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغربي.

13- رقية شروانة: التجربة النفسية في أدب مي زيادة، بحث مقدم لنيل درجة الماجستار في الأدب العربي، جامعة قسنطينة، 1999/1998.

14- روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والاجراء، تر تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 1998.

15- سارة ميلز: الخطاب،تر: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات،جامعة قسنطينة.

16- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2001.

17- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989. د ط.

18- سلمى الحفار الكزبري: المؤلفات الكاملة لـ مي زيادة، رجوع الموجة. مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

19- سلمى الحفار الكزبري: عن مقدمتها لمؤلفات مي، المجلد الأول، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

20- سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً و تطبيقاً، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، ط1.

21- سيزا قاسم: بناء الرواية.

22- سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1985.

23- صالح بلعيد: نظرية النظم. دار هومة، الجزائر، د ط، 2002.

24- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص. الشركة المصرية لونجمان، القاهرة،ط1، 1996.

25- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1992.

26- طالب أحمد: الشخصية و المكان و الزمان في القصة القصيرة الجزائرية، رسالة لنيل الدكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، 1994.

27- عبد الحميد خطاب: إشكالية المكان و الزمان في الفكر الإسلامي، مجلة المبرز، مؤسسة الأيام للنشر و الإشهار و التوزيع، بوزريعة، العدد: 13/ جويلية- ديسمبر، 1999.

28- عبد الرحيم غراب: البناء الروائي عند عبد المالك مرتاض صوت الكهف نموذجاً، بحث مقدم لنيل درجة الماجستار في الأدب العربي، جامعة قسنطينة، 2000/1999.

29- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن و دلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، 1988.

30- عبد الماك مرتاض: تحليل الخطاب السردي دراسة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق". ديوان المطبوعات الجامعية ،د ط.

31- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط.

32- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، عدد 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، ديسمبر 1998

33- فتيحة كحلوش: المكان في النص الشعري العربي عند سعدي يوسف و عز الدين مناصرة. بحث مقدم لنيل درجة الماجستار، جامعة قسنطينة.

34- محمد بيومي مهران: بنو إسرائيل، ج4، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999.

35- محمد سويرتي: النقد البنيوي و النص الروائي نماذج تحليلية من النقد العربي، الزمن- الفضاء- السرد، إفريقيا الشرق، د ط.

36- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت- لبنان. ط1 2000.

37- وداد لسكاكني: مي زيادة في حياتها و آثارها. دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، مصر، ط1، 1969. ص 16.

38- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990.

39- يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

المراجع باللغة الفرنسية:

1- Grand larousse de la langue française. Imp. Aubin- poitiers. Imprémé en France.

2- Le petit larousse illustré. Imp larousse, canada, 2001.

موقع الانترنت:

http//www.google.com

الفهرس

Sommaire

تشكر

الاهداء

مقدمة.....أ

الفصل الأول: مكونات الخطاب الروائي.....4

1. تعريف الخطاب 5

2. علاقة الخطاب بالجملة و النص و القصة.....6

1.2. الخطاب و الجملة.....6

2.2. الخطاب و النص 7

3.2. الخطاب و القصة.....9

3. نظرية تحليل الخطاب..... 11

1. الصيغةMode..... 12

2. الرؤية vision..... 14

3. الصوت Voix..... 16

4- الزمن Temps..... 18

5. الفضاء..... 27

5-1. تحديد المصطلح..... 27

5-2. أنواع الفضاء 30

2. الرؤية..... 31

الفصل الثاني: بنية الخطاب الروائي في رجوع الموجة.....34

1. الصيغة..... 35

1– 1 . صيغة الخطاب المسرود..... 36

1–2. صيغة الخطاب المعروض..... 38

1–3. صيغة الخطاب المنقول..... 40

1–4. صيغة الخطاب المعروض الذاتي..... 41

3– الصوت..... 43

3–1. الأصوات الرئيسية..... 43

3–2. الأصوات الثانوية..... 43

4– الفضاء 44

4–1– الفضاء النصيّ 44

4–2– الفضاء الجغرافي..... 46

5 . الزمن..... 48

5–2. زمن الخطاب..... 54

الملحق..... 60

الخاتمة..... 64

قائمة المصادر والمراجع..... 66