جامعة الخليل

عمادة الدراسات العليا

برنامج اللغة العربية وآدابها

الخطاب الاجتماعي في رواية حنا مينة "البحر والسفينة وهي"

إعداد:

جورج أنطون جورج أبو الدنين

إشراف:

الدكتور هاني البطّاط

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بعمادة الدراسات العليا في جامعة الخليل

2017م – 1438 هـ

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

نوقشت هذه الرسالة يوم الأحد 2017/4/23 م، الواقع في 26/رجب/1438 هـ، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة:	**التوقيع:**
د. هاني البطاط (مشرفًا ورئيسًا):	.....
د. مهدي عرار (ممتحنًا خارجيًا):	.....
د. عدنان عثمان (ممتحنًا داخليًا):	.....

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بسم الله الرحمن الرحيم

(إِنَّ اللَّهَ مَعَ الَّذِينَ اتَّقَوْا وَالَّذِينَ هُمْ مُحْسِنُونَ)

صدق الله العظيم

سورة النحل: (128)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإهداء

إلى مَن كانا الدفءَ والحنانَ في الطفولة، والعونَ والسّند في الشّباب؛ شعلة العطاء التي لا تنطفئ، يزرعان الفؤادَ حكمةً وموعظةً، ويزرعان أنّ العِلمَ عملٌ خيّر يقوم بهِ الإنسانُ

ليجنيَ ثمرَه الطيّب بإذن اللهِ وتوفيقِه، وله ثوابٌ عند الله تعالى إن شاء الله...

إلى مَن كانوا مشعلاً للعلم والإرشاد والتوجيهِ بكرَمهم لم يُمسكوا عن طلبتهم العِلمَ ولا المعرفة، إلى الأساتذة الأفاضل في جامعة الخليل بشكل خاصّ، وأساتذتي الذين ساهموا في العلم والثقافة خارجَ إطار الدراسة النظاميّة

إلى الأصدقاء والأخوة والزّملاء في كلّ عملٍ وصرحِ تعليمٍ ومكانٍ أتفاعل فيه وأكون...تَحَمّلوني واحتملوا معي مختلِفَ الظروف...

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشكر والتقدير

أتقدّم بالشكر الجزيل والامتنان العظيم إلى أستاذي الجليل الدكتور هاني البطاط الذي لم يبخل عليّ بالعلم، والخبرة، والرأي السّديد إن شاء الله، والتوجيهات، في سبيل أن تكون رسالتي على أحسن ما يُمكن، متابعاً هفواتي، مقوّما لها، صابراً أمام الانشغالات والظروف الكثيرة التي مرّت بها فترة إعداد الرسالة، فجزاه الله كلّ خير، وأمدّه بالصحّة والعافية وتحقيق الرّجاء وطيب الخاطر.

وإلى أعضاء هيئة المناقشة الأفاضل الذين تكرّموا بقبول الرسالة وتكبّدوا القراءةَ والتدقيق وإبداء الملاحظات المهمّة والرأي السديد بإذنه تعالى، في سبيل إفادتي من كلّ ذلك في إنتاج الرّسالة في أحسن صورةٍ ممكنة.

لجميعكم جزيل الشكر والتقدير والعرفان...

جورج أنطون أبو الدنين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهرس المحتويات

الإهداء	ث
الشكر والتقدير	ج
فهرس المحتويات	ح
الملخص	ر
المقدمة	ز
التمهيد: الخطاب والخطاب الروائي	1
مفهوم الخطاب	2
الخطاب الروائي	7
مسمّى الخطاب الاجتماعي	11
الفصل الأول: البنية الزمنية للخطاب	13
مدخل: حدود مفهوم "زمن الخطاب الروائي"	15
الزمن الداخلي	19
الزمن الخارجي	21
أنساق الزمن في الخطاب	23
– النسق الزمني التصاعدي	23
– النسق الزمني المتقطع	24
التواتر السردي في الخطاب (التكرار)	28
– التواتر السردي المفرد	28
– التواتر السردي الإعادي	29
– التواتر السردي التكراري	29
– حادثة البحر التي مرّ بها بدر الزرقا.	29
– "ستكون لي!"	33
– تواتر الصفة الملازمة لغيداء	35
البنية الزمنية في الخطاب	36
الاسترجاع	36
أ. الاسترجاع الخارجي	38

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- استرجاع خارجي: الحياة البحرية لشخصية بدر الزرقا (البحر) 39
- استرجاع خارجي: المسافرون (السفينة) 41
- استرجاع خارجي: بدر الزرقا وغيداء (هي) 43

ب. الاسترجاع الداخلي 45

الاستباق 48

الإيقاع الزمني في الخطاب 50

أولا: الخلاصة 50

ثانيا: القطع 52

ثالثا: تعطيل السرد 55

- الاستراحة 55
- المشهد 58

الفصل الثاني: الصيغ السرديّة للخطاب 62

مفهوم الصيغة السرديّة للخطاب وأنماطها 63

أنماط الصيغ السردية للخطاب 65

الخطاب المسرود 65

الخطاب المنقول 66

الخطاب المعروض 68

المبحث الثاني: صيغ الخطاب السردي في الرواية 69

صيغ الخطاب المسرود غير الذاتي 69

الراوي (المباشر) 69

المُروى له (غير المباشر) 71

صيغ الخطاب المسرود الذاتي 75

صيغ الخطاب المنقول 77

صيغ الخطاب المعروض 78

صيغ الخطاب المعروض الذاتي 82

الفصل الثالث: الرؤية السردية في الخطاب وتعدد الأصوات 86

الرؤية السردية في الخطاب 87

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- مفهوم الرؤية السردية في الخطاب "التبئير" 87
- زوايا الرؤية في الخطاب 90
  - الرؤية من الخلف "اللاتبئير" 91
  - الرؤية من الداخل "التبئير الداخلي" 94
  - الرؤية من الخارج "التبئير الخارجي" 97

تعدد الأصوات في الخطاب 101

- صوت الراوي 102
- صوت بدر الزرقا 104
- أصوات أخرى 106

أ: غيداء: 107

ب: هزار 108

ج: أصوات ثانويّة 109

الخاتمة 111

المصادر والمراجع 115

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الملخص

تتناولُ هذه الدراسة الخطاب الاجتماعي في رواية "البحر والسفينة وهي" للروائي السوري حنّا مينة، وذلك وفق المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقوم على جمع المعطيات ودراسة العلاقات بينها، والنواتج التي تحقّقها، وهو مناسب لدراسة الخطاب في الأعمال الروائيّة. وقد اشتملت دراسة الخطاب الاجتماعي على التفاعلات الاجتماعيّة في الخطاب الروائي وفق تقسيم سعيد يقطين للخطاب في فئات ثلاث: الزمان، والصيغ الخطابية، والتعدد الأصوات وزوايا الرؤية.

وقد استقام البحث في فصول ثلاثة وخاتمة؛ فكان الفصل الأول حول الزّمان في الرواية: الزمان الداخلي والزمان الخارجي وأنساق الزمن وبِناه.

وفي الفصل الثاني درس الباحث الصيغ الخطابية في الرواية؛ مقسّمة وفقَ أنواع الخطاب المعروض والمسرود على اختلاف أقسامها.

وتناول الفصل الثالث زوايا الرؤية وتعدد الأصوات الواردة في الخطاب الاجتماعي في الرواية، وتمّ ذلك كله مع تحديد الأمثلة في مواضعها في الرواية، واستنتاج وظائفها في خدمة الخطاب الاجتماعي في الرواية.

وقد ظهر جليًّا المستوى العالي من الاهتمام بالخطاب الاجتماعي بالنّسبة إلى مينة في هذه الرواية، إذ قامت على مجموعة من التفاعلات الاجتماعيّة المهمّة بين الشخصيّات وما يحيط بها من ظروف وبيئة، ساهمت في تكوين معالم الخطاب الاجتماعي بزمنه وصيغه ورؤاه وأصواته.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقدمة

الحمدُ للهِ ربّ العالمين؛ والصلاةُ والسلامُ على أنبياءِ الله ورُسلهِ أجمعين وآلِهم، وبعد؛

فتُعدّ الروايةُ الفنّ الواسعَ الذي يحتضنُ في طيّاته فنون الكلام على أكثرها؛ فهي وليدةُ إعمالِ عقلٍ يوظّف ما يملكه من معارف وخبرات وثقافات وفنون ومهارات وملكات موروثات اجتماعية وفكرية، لينسجَ منها الخطاب الذي يحملُ المضمون إلى المتلقّي في قوالبَ عدّة؛ تتنوّع وتختلف على اختلاف أعداد المبدعين وأجناسهم.

ولطالما كان الخطابُ حاضنةً للأوعية اللغوية بتقاناتها كلّها، ويشغلُ بال النقّاد واللغويين عبر حقبة غير قليلة من الزمن إلى يومنا هذا، وأُنتِجَت فيه الدراسات والمؤلفات التي اجتهدت في تحديد ملامحه وتفصيل أنواعها؛ فإنّه من المهم أن يُدرسَ الخطابُ في الأعمال الإبداعيّة لاسيّما الروائية التي تقوم في أساسها على الخطاب بكلّ ما يحملُ من تفاصيلَ وتقانات وحدود.

وقد وقعَ اختياري على رواية "البحر والسفينة وهي" للروائيّ حنا مينة، لدراسة خطابها الروائي؛ نظراً لأنّها من الروايات التي تتسم بوضوح النزعة الاجتماعية بدرجة كبيرة في روايات حنّا مينة، ولأنّ هذا العملَ الروائيّ قد بلغ مستويات متقدّمة من التطوّر الفنّي عبر الأعمال المتعاقبة له، حتّى بلغت آخر حدود الشخصيّة الروائيّة للكاتب في أعماله التي أصدرت له بداية القرن الحادي والعشرين، ومنها رواية "البحر والسفينة وهي" التي وجدتُ فيها المؤهلات الفنيّة الأكثر قبولًا للدراسة من روايات أخرى ظهرت في الفترة نفسها للروائيّ مثل "عاهرة ونصف مجنون".

وجاءت هذه الدراسة لتجيبَ عن تساؤلات عدّة؛ وهي:

كيف جاءت عناصر الخطاب الروائي عند مينة في رواية البحر والسفينة وهي؟

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كيف انعكست التجربة الروائيّة لدى مينة على النواحي الفنيّة للإبداع في روايته؟

ما هي حدود مفهوم مينة للخطاب الروائي في هذه الرواية؟ وكيف برز ذلك في الرواية قيد الدراسة؟

اتّبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي؛ لما يتناسب وطبيعة الموضوع المدروس، والمنهج الأكثر استخداماً في مثل هذه الدراسات، وقد كانت أهمّ الدراسات السابقة التي عثرتُ عليها دراسة الخطابَ في الأعمال الروائية دراسة هشام بن سعدة، بعنوان "بنية الخطاب السردي في رواية "شعلة المايدة" لمحمد مفلاح"، ودراسة لامية بوداد بعنوان "تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر: رواية (أوشام بربرية) لجميلة زنير أنموذجًا"، ودراسة وئام ديب بعنوان "تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994 – 2006م"، ودراسة عبد الرحيم حمدان بعنوان "اللغة في رواية "تجليات الروح" للكاتب محمد نصار"، ودراسة صفاء المحمود بعنوان " البنية السردية في روايات خيري الذهبي "الزمان والمكان"، وغيرها من الدراسات المشار إليها في قائمة المصادر والمراجع.

واعتمدت الدراسة على مجموعة من المصادر التي وضعت أصول المصطلحات النقدية والألسنية الحديثة في الخطاب الروائي وتقانات السرد وغيرها ممّا ورد في الدراسة، ومن أهمّها كتاب "خطاب الحكاية" للعالِم جيرار جينيت، وكتاب "المصطلح السردي" لصاحبه جيرالد برِنس، وكتاب "من طرائق تحليل السرد الأدبي" لرولان بارت.

ومن المصادر العربيّة التي لعبت دورًا كبيرًا في تشكيل ملامح مصطلح الخطاب الروائي الحديث ومكوّناته مجهودات سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي"، والذي اعتمدت الدراسة على تقسيمه لمكوّنات الخطاب الروائي في بناء الفصول الدراسية وتشكيلها، وكذلك جابر عصفور في كتابه "آفاق العصر".

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجاءت هذه الدراسة في تمهيدٍ وفصولٍ ثلاثة وخاتمة؛ وهي على النحو الآتي:

أما التمهيد؛ ففيه تحديد لمفهوم الخطاب والخطاب الروائي، وتوضيح لحدود مصطلح "الخطاب الاجتماعي" بالصيغة التي ورد عليها في عنوان الدراسة، وذلك لما تحتويه هذه المصطلحات من إشكالية كبيرة لدى دارسي النقد واللسانيات على حدّ سواء، وجب تحديد ملامحها، وإبراز أبعادها في الدّراسة.

وجاء الفصل الأوّل بعنوان "الزمن في البحر والسفينة وهي"، متناولاً مفهوم الزمن في الخطاب الروائي، والزمن بنوعيه الداخلي والخارجي، وأنساق الزمن، والتواتر السردي، والبنية الزمنية، مع الاستشهاد على كلّ منها مع مفاصلها في الرواية، والتعليق على الشواهد وتحديد وظائفها الدلالية، ووظائفها الفنيّة في الرواية.

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان "البنية السردية في البحر والسفينة وهي"؛ عرضت فيه صيغ الخطاب الروائي في الرواية وأنماطها؛ بداية بصيغ الخطاب المسرود، ثمّ صيغ الخطاب المنقول، يليها صيغ الخطاب المعروض، على اختلاف أنواع هذه الصيغ. وجريًا على ما هو في الفصل الأولّ فقد وقفتُ على مواطن هذه الصيغ في الرواية، مع تحديد مجالات توظيفها، والغاية التي حقّقتها في تفاعلها مع المتلقّي.

وجاء الفصل الثالث بعنوان "الرؤية السرديّة وتعدّد الأصوات في البحر والسفينة وهي"؛ فعرض المبحث الأوّل للرؤى السرديّة في الرواية، وعرض المبحث الثاني للأصوات التي تعدّدت في تقديم الأحداث وسردها للمتلقي، مع تحديد مفاهيمها ومواطنها، والقيمة الفنيّة لها، على النمط نفسه الذي جاء في الفصلين السابقين لهذا الفصل.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي الخاتمة عرضتُ النتائج التي توصّلت إليها في هذه الدراسة، والاستنتاجات التي تمخّضت عنها الدراسة في الفصول الثلاث السابقة.

واجهت الدراسةُ صعوباتٍ؛ أهمّها الاختلاف في تحديد حدود المصطلحات وتفاصيلها، والخلافات حول مدى اتّساع المصطلحات وضيقها، وتعدّد وجهات النظر حول ذلك؛ مما حدا بالباحث إلى أن يمحّص النظر في الجهود التأليفيّة والدراسيّة، لتحديد الأبعاد التي سيتمّ تناولها للمصطلحات المطروحة في الدراسة، وتكلّل ذلك بالتمهيد والمادّة النظريّة التي جاءت في فصول الدراسة.

كما واجهت الباحث صعوبة في اختلاف المسمّيات بين المراجع والدراسات نظرًا لاختلاف الترجمة بين اللغات الإنجليزيّة والفرنسيّة والألمانيّة؛ بحسب التسميات التي ارتآها المترجمون الذين ترجموا الكتب الأصيلة في النقد الغربي أو الدرس اللساني الغربي، وبحسب التسميات الاصطلاحيّة التي وضعها النقّاد واللسانيون العرب المحدثون في أوائل جهودهم لتحديد المقابِل العربي للمصطلحات الغربيّة.

وأخيرًا أرجو أن أوَفّق في عرض هذه الدراسة التي لا أرى للكمالِ فيها مكانًا، إنّما الكمال وصفُ الله وحدَه وحقيقته المتعالية على كلّ شيء.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التمهيد

الخطاب والخطاب الروائي

مفهوم الخطاب

الخطاب الروائي

مسمّى الخطاب الاجتماعي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التمهيد: الخطاب والخطاب الروائي

مفهوم الخطاب

يعدّ مصطلح الخطاب من المصطلحات التي دخلت إلى الدراسات النقدية الحديثة، وأصبحت متداولة لدى النقاد العرب المعاصرين، وذلك نتاج طبيعي للتواصل مع الثقافات الغربية، والحركة النقدية العالمية، ويعدّ كذلك محاولة للخروج عن التقاليد الجامدة في النقد الأدبي، وفتح آفاق معرفية جديدة، خاصة في ظلّ وجود إشكاليّة في تحديد مفهوم (النص) وحدوده في النّصوص النقديّة ([1]).

والخطاب لغةً يعني "مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبةً وخِطابًا وهما يتخاطبان"([2])، وقد ورد بمعنى الحكم بالبينة أو اليمين أو الفصل بين الحقّ والباطل، والتمييز بين الحكم وضده أو الفقه في القضاء([3]) في قوله تعالى: **{وشَدَدْنا مُلكَهُ وآتَيناهُ الحِكمَةَ وفصْلَ الخِطاب}**([4]) وفي قوله تعالى: **{فقَالَ أكْفُلنِيها وَعَزَّني في الخِطابِ}**([5]).

---

[1] ينظر: بوخاتم، مولاي علي، **مصطلحات النقد العربي السيماءوي – الإشكالية والأصول والامتداد**، اتحاد الكتّاب العرب: دمشق، 2004، 251.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، ط6، دار صادر: بيروت، 1997، 361/1.

[3] المرجع السابق، المكان نفسه.

[4] **سورة ص: آية 20.**

[5] **سورة ص: آية 23.**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وذهب الزمخشري إلى تعريفه بأنّه "الكلام المبين الدّال على المقصود بلا التباس"، أي قد وسمه بالبيان والتبيين، وتجنب الإبهام والغموض واللبس([1]).

ولم يخرج مصطلح "الخطاب" عن هذا المستوى في التعريف العربي القديم؛ فقد اتّسع هذا المصطلح ليشمل الكثير من الدلالات، من بينها كلام الله عزّ وجل، وغيرها من المعاني التي يفيدها هذا المصطلح فيما قصده النقّاد القدماء وعلماء اللغة. وقد زاد على ذلك الغزالي بأن ذكر عناصر الخطاب بعد تعريفه؛ فيقول: "بأن يخلق الله تعالى في السامع علمًا ضروريًا بثلاثة أمور: بالمتكلم، وبأن ما سمعه من كلامه، وبمراده من كلامه، فهذه ثلاثة أمور لا بد وأن تكون معلومة"([2]).

وتُعَدُّ "أغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح (الخطاب) مأخوذة من أصل لاتيني، هو الاسم Discursus المشتق بدوره من الفعل Discursere الذي يعني الجري هنا وهناك، أو الجري ذهابًا وإيابًا، وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال، وغير ذلك من الدلالات التي أفضت في اللغات الأوروبية الحديثة إلى معاني العرض والسرد"([3]). وقد عرفه بنفنيست (Benveniste) على أنه كل ما يتم التلفظ به ويقتضي مستمعًا له أو متلفظًا به، بحيث تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني، وقد ميز في ذلك بين نظامين للكلام؛ الأول الخطاب، والثاني الحكاية التاريخية، حيث يرى أن الخطاب

---

[1] يُنظر: بوخاتم، مولاي، **مصطلحات النقد العربي السيماءوي**، 252.

[2] العتوم، مهى، **تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث – دراسة مقارنة في النظرية والمنهج**، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية: عمان، 2004، 9. نقلاً عن: الغزالي، أبو حامد، **المستصفى من علم الأصول**، ج1، دار إحياء التراث العربي: لبنان، 1997، 229.

[3] عصفور، جابر، **آفاق العصر**، دار الهدى للثقافة والنشر: سوريا، 1997، 47.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا يقتصر على وحدة لسانية، إنما احتكاك بين المجتمع والثقافة كذلك، وهو عبارة عن مجموعة الخطابات المتعددة التي تأتي من مستويات مختلفة في الكتابة، وتتكوّن طبيعتها وفق هدفها وطريقتها ([1]).

وقد بدأ يرتسم "الخطاب" في منحاه الدلالي بعد ظهور كتاب "فرديناند دي سوسير" (Ferdinand de Saussure) (محاضرات في اللسانيات العامة)، لما فيه من مبادئ أساسية ساهمت في وضوح مفهوم الخطاب الذي يراد به الكلام والذي هو مجموع ما يقوله النّاس ويضم الفعاليات الفردية التي تعتمد على رغبة المتكلم، والأفعال الصوتية التي تعتمد على إرادة المتكلم، وهذه الأفعال لا بد منها لتحقيق الفعاليات الفردية ([2]).

ويذهب دومينيك مانغونو (Dominic Mangono) إلى عدّ اللغة في الخطاب نشاطاً محدّداً بقوالب ومعايير معينة، وهي معايير غير لغوية في الدرجة الأولى، وبذلك لا يمكن أن يكون الخطاب موضوعاً مختصاً في اللسانيات وحدها حسب رأيه ([3]).

ورغم أنّ مصطلح الخطاب موجود في العربية التراثية، إلا أنّه قد استُخدم في الوقت الحالي بمعنى Discours بالفرنسية أو Discourse بالانجليزية أو Diskurs بالألمانية، وهذا ما نجده

---

[1] الباردي، محمد، **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة**، مركز النشر الجامعي: تونس، 2004، 48.

[2] بن سعدة، هشام، **بنية الخطاب السردي في رواية "شعلة المايدة" لمحمد مفلاح**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة تلمسان: الجزائر، 2014، 37.

[3] دومينيك، فانغونو، **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، ترجمة محمد يحيا، منشورات الاختلاف: الجزائر، 2005، 35.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في التعريف والتفسير الذي ذهب إليه الباحثون، وفي المؤلفات التي تناولت معنى الخطاب في النقد الأدبي الحديث وفي الألسنيات.

يرى عبد الملك مرتاض أنّ مصطلح الخطاب عريق في النصوص العربية القديمة، وقد تبناه متخصصو اللسانيات، كما أنّ الخطابات متعددة ومتلونة؛ فمنها السياسي ومنها الديني، والتاريخي، والأدبي، وإنّ إطلاق لفظ خطاب في الدراسات الشعريّة ينسحب على كلّ كلام يقع به التخاطب، مهما كان نوعه ([1]).

ويذهب جابر عصفور إلى أنّ الخطاب ليس جمعًا بسيطًا أو مفردًا من الكلمات التي تتوالى وراء بعضها في نسق معين، ولا تنحصر في قواعد اللغة التي تضبط استخدام التراكيب وتحدد العلاقات بينها، إنما هي علاقات بين مجالات معرفية وثقافية واجتماعية وذوات متحركة في مجالات متعددة، وكل ذلك مجتمعًا يساهم في إنتاج وعي الأفراد وتوزيع المنطوقات الخطابية عليهم بشكل مسبق التجهيز ([2]).

وبذلك يكون عصفور قد أعطى قيمة كبيرة للصياغات والسياقات اللغوية الموروثة عبر الحياة الاجتماعية والتي يصطلح المجتمع على توظيفاتها واستخداماتها ودلالاتها بشكل عفوي وعبر الزمن؛ تنتقل من جيل إلى الذي بعده.

---

[1] ينظر: بنية الخطاب الشعري: **دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية**، دون ناشر: الجزائر، 1991، 76.

[2] ينظر: **آفاق العصر**، 49.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعرّف يقطين الخطاب بأنه مرادف للكلام، أي الإنجاز الفعلي للغة، ويقصد بذلك اللغة في مرحلة العمل أي الرسالة ذات البداية والنهاية والمضمون ([1])، كما يتكون الخطاب من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل، أي رسالة أو مقول ([2])، وهو الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعيّة والتخيليّة التي أطلق عليها جينيت (Genette) مصطلح الحكاية ([3]).

وقد اقترن مصطح الخطاب في الدراسات العربية بدلالاتٍ جديدة تشير إلى انفتاح في الرؤى المنهجيّة والجهد العقلي، وإلى توفر أدوات معرفيّة تساعد في فهم الواقع في ممارساته الخطابيّة المتعددة، وإنّ هناك ارتباطًا وثيقًا بين الخطاب والمجتمع بشكل أساسي لا مفرّ منه ([4]).

وبذلك فإنّ مفهوم الخطاب في النقد العربي الحديث ليس امتدادًا ولا تطويرًا للمفهوم العربي القديم، إذ ظلت النواة العربية القديمة للمفهوم محصورةً في إطارها دون رعاية أو تطوير، واستبدل النقاد العرب المحدثون بها المفهوم الغربي؛ فمفهوم الخطاب مصطلح واضح الدلالة في الأصول ولا يثير فيها، دلالة وممارسة، أية إشكالية، إنما تكمن الإشكالية الأساسية في اجتذابة القسري خارج حقله، وشحنه بدلالات غريبة عنه، وذلك بتأثير مباشر من المحمول الدلالي لمصطلح الخطاب Discourse ([5]).

---

[1] ينظر: **تحليل الخطاب الروائي**، ط3، المركز الثقافي العربي: بيروت، 1997، 21.

[2] ينظر: صحراوي، إبراهيم، **تحليل الخطاب الادبي**، دار الآفاق: الدزائر، 1999، 10.

[3] ينظر: جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ترجمة محمد معتصم وآخرين، ط3، منشورات الاختلاف: د م ن، 2003، 39.

[4] ينظر: بوداد، لامية، **تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر: رواية (أوشام بربرية) لجميلة زنير أنموذجاً**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة منتوري قسنطينة: الجزائر، د ت، 17.

[5] العتوم، مهى، **تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث – دراسة مقارنة في النظرية والمنهج**، 12.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخطاب الروائي

تنوّع استخدام مصطلح "الخطاب"؛ حيث خُصّصَ للرواية التي ركزت على المتلقي من جانب، والرواية كرسالة خطابية فنية من المبدع إلى المتلقي، تتراوح بين المباشرة والتشفير ([1])، وإنّ هناك أنماطًا عدّة من الخطاب ضمن (التشكيلة الخطابية) مثل (الخطاب المباشر)، الذي يتسم بأنه خطاب حواري يستغني عن كثير من التقنيات المجازية، ويمتلك إحالات بسيطة إلى الشيء، و(الخطاب الضمني) الذي يتعارض مع الخطاب المباشر ويُفَسَّر على ضوء هذا التعارض، ويتميز بامتلاكه خلفية تميل إلى الجماعة "السوسيو – ثقافية" ([2]).

ويحتوي الخطاب الروائي على مادة، وهي وسيط يُظهر الخطاب، وتكون مشافهة أو مكتوبة، أو صورًا ومجسمات وأشكال وحركات وإشارات وغيرها. كما يتكون من شكل؛ هو مجموع هذه الصور والإيماءات والكلمات وغيرها مجتمعة تقدّم القصّة، وتتحكم في تقديم المواقف والرسائل والوقائع، ووجهات النظر، والإيقاعات السردية وكل ما يرتبط بمكونات الخطاب الروائي من جوانب مختلِفة ([3]).

---

[1] ديب، وئام رشيد، **تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994 – 2006م**، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية: غزة، 2010، 5.

[2] المرجع السابق، 5، نقلا عن: حنفي، حسن، **تحليل الخطاب العربي**، جامعة فيلادلفيا: عمان، 1998، 111.

[3] ينظر: برنس، جيرالد، **المصطلح السردي**، ترجمة عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة: القاهرة، 2003، 62.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عُرّف الخطاب الروائي في السياق نفسه أنّه "نظام من القول له قواعده وخواصه التي تُحَدد بشكل الجمل وتتابعها، والصور المجازية، والخواص اللفظية، ونوع الأسئلة التي تُسأل، والموضوعات الأساسيّة الكامنة، وما يُقال وما يُسكت عنهُ" ([1]).

ويملك الخطاب الروائي طاقة دلالية، تؤدي به إلى أن يكونَ نظامًا من العلاقات الدلالية المكثفة، واللاحدود لمعانيها، مما يكثّفها ويجعلها غنيّة بدلالات غير محدودة، ويُبدع مستويات خطابية قادرة على استيعاب دفقات وأفكار وعواطف إنسانية كثيرة، وتكون بذلك قادرة على الخروج من المستوى التقليدي نحو التجديد والليونة في التعبير، والليونة في الفكر، والتعبير عمّا يمكن تسميته بالممنوع والمحرّم، و"بدوره يجعل المتلقي يقوم بدورين أو أكثر، سيكولوجي وإنتاجي؛ فكلاهما يُموضع المتلقي في دور المنتج للنص الذي يغدو بدوره مجالًا إنتاجيًا يمنح المتلقي فضاءً لترجمة أناه اللاواعية ومنظوماته الوجدانية والنفسيّة إلى دلالات ومعانٍ قابلة للفهم والمساءلة" ([2]).

وتعدّ اللغة أساس الخطاب الروائي، بشرط توفر عنصر الإبداع؛ لأنّ التقليد والرتابة في الخطاب الروائي يعني غياب الوظيفة التحفيزية للنّص، وضياع الطاقة الجمالية التي تخاطب حاجات القارئ في الشعور بالتشويق والرغبة في الاستكشاف والتفاعل مع النّص ومكوّناته؛ ممّا يحوّل الرواية إلى نصّ جامد أو أشبه ما يكون بالتعبئة الإعلاميّة الاعتيادية ([3]). " فاللغة لا

---

[1] المسيري، عبد الوهاب، **في الخطاب والمصطلح الصهيوني**، ط2، دار الشروق: القاهرة، 2005، 39.

[2] الريحاوي، مالك، والكردي، وسيم، **مخيلة الحكاية في استكشاف القصة وإنتاج المعنى**، مؤسسة عبد المحسن قطان: رام الله، 2005، 37.

[3] إبراهيم، رزان، **خطاب النهضة والنقد في الرواية العربية المعاصرة**، دار الشروق: رام الله، 2003، 27.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتوقف عند مصاحبة الخطاب مقدمةً له مرآة لبنيته الخاصة، بل هي التي تشكل سماته الخاصة، وتولد قيمته الفنية والجمالية" ([1]).

ويرى حمدان أن اللغة تختلف عن مكونات الخطاب الروائي؛ لكونها القالب الذي يحمل إلى المتلقي الفكرة أو العاطفة أو الجمال، الحامل لرؤية الكاتب الإنسانية، وهي القادرة على جعل الماضي واقعًا معيشًا، كما أنها تمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبليّة مشحونة بالتوقعات ([2]).

ويعلل عبد القادر سلامي ذلك بأن "اللغة نظام والنّظام اللغوي أنماطٌ عرفية تنتظم في الأصوات والكلمات والتراكيب للتعبير عن المعاني والتجارب والأحداث والمشاعر. أمّا الأنماط، فهي صور المفردات؛ نحو(فَعَلَ، فُعِلَ) والأسماء (المجرّد والمزيد)؛ فالأنماط إذن: صيغ تواضع عليها الأفراد في مجتمع ما وتنتظم فيها الأصوات والكلمات إذ لا يمكن أن نقول مثلًا في "المَجْلِس" على وزن مَفْعِل "تَجَلَّسَ"، أي أنّ كلّ حرف يأخذ موضعه المُحدّد من الصيغة ([3]).

---

[1] حمدان، عبد الرحيم، **اللغة في رواية "تجليات الروح" للكاتب محمد نصار**، مجلة الجامعة الإسلامية، مج 16، العدد 2، ص103-157، حزيران 2008، 104 نقلا عن: بارت، رولان، **التحليل البنيوي للسرد**، ترجمة حسن بحراوي وزملائه، منشورات اتحاد كتاب المغرب: الرباط، 12.

[2] عبد الرحيم، **اللغة في رواية "تجليات الروح" للكاتب محمد نصار**، 104.

[3] **تحليل الخطاب، مقدمة للقارئ العربي**، ديوان العرب، 17 تشرين الأول 2007: http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=10843.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما يجب أن يتصف الخطاب الروائي بأن يكون بواسطة اللفظة، وعمليّة مستمرّة بالتفاعل مع الزمن، والتتابع التصاعدي باتجاه هدف ما، وهو ما يعني البنية الدلالية للرواية، وهو مقابل للحوار مثلما هو في اللسانيات؛ إذ يُعدّ أنه "خارج لسانيّ" ([1]).

ولا يتّسم الخطاب الروائيّ بالاستقلالية المطلقة؛ إنما يرتبط بخطابات أخرى، تفتح أمامنا الأبواب على مصراعيها للتحليل الأدبي، وقد تمّ ذلك عبر تطوّر تاريخي متدرّج، مما جعل الخطاب الروائي يصل إلى حاله الآن من الشكلة والدلالية والخروج عن التقليد، وقد ساهم الروائي في تكوين هذا الاختلاف والاندماج بما يملك من قدرة على التنويع والربط والخروج عن النّص التقليدي، وإقحام أنواع وأشكال جديدة من الخطابات والتقانات الروائية، وذلك بحسب ما يجد في نفسه من رؤية، وفكر، ووعي فني ([2]).

ويمكن لنا بذلك أن نرى أنّ الخطاب الروائي الحديث في الأدب العربي هو خطاب غاية في التركيب والتعقيد؛ لأنه صهر في بنيته أجناسًا أدبية مختلفة، واستدعى خطابات متنوعة أدبية أو غير أدبية ([3]).

---

[1] ينظر: الهنداوي، عبد النور، **تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، العدد 336، نيسان 1999، http://www.saidyaktine.net/?p=150.

[2] ينظر: ديب، وئام، **تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين**، 6.

[3] الباردي، محمد، **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة**، 3.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مسمّى الخطاب الاجتماعي

كان من الضروريّ التطرّق إلى مسمّى "الخطاب الاجتماعي" نظرًا لوروده في عنوان هذه الدراسة، ومن الضروري التأكيد أنّ الخطاب، والخطاب الروائي، كما مرّ قبلاً، هما مجموعة من التفاعلات الاجتماعية، واستخدام اللغة وتوظيفها في الموروث والنسق الاجتماعيين، وتعبير عن أفكار وقضايا ومبادئ اجتماعية كذلك، فكلّ خطاب أنتجه إنسان (مبدع) هو اجتماعي بالضرورة، لأنّه انعكاس للمجتمع.

يشغل مفهوم الخطاب الاجتماعي مساحة واسعة للغاية، لا يمكن معها تحديد مستويات هذا المفهوم ضمن تعريف محدّد، لكن يمكن الاتّفاق على الملامح العامّة له، وهو الخطاب الذي يتناول العلاقات ضمن المجتمع، وينطبق على مختلف أنواع النّصوص؛ لأنّه يتناول العلاقات، والبِنى، والأدوار، والنظم والقيم وتطبيقاتها بين الشخوص، وينطبق ذلك على الرواية انطباقه على غيرها، ومن الأمثلة على ذلك دراسة تناولت الخطاب الاجتماعي في القرآن الكريم، عرّف فيها الباحث الخطاب الاجتماعي أنّه "التصور القرآني لكل ما يتعلق بالاجتماع الإنساني ما بين مستوى العلاقات الفردية وتحت مستوى ما ينطبق عليهم مفهوم السياسة..." ([1]).

[1] ينظر: جاسم، ليث، **الخطاب الاجتماعي في القرآن: العلاقات الإنسانية من منظور التنشئة الاجتماعية نموذجاً**، مجلة الإسلام في آسيا، العدد الخاص الثالث، أيلول 2011، 24.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبذلك يمكن لنا تعريف الخطاب الاجتماعي بناء على الدراسة الحالية أنّه الخطاب المتعلق بالمجتمع الإنساني في الرواية والعلاقات الفردية والجماعية بين الشخصيّات، وما ينتج عنه من دلالات ورسائل وبيانات تساهم في تشكيل الخطاب الروائي في رواية "البحر والسفينة وهي".

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول

البنية الزمنية للخطاب

مدخل: حدود مفهوم "زمن الخطاب الروائي"

الزمن الداخلي في الخطاب

الزمن الخارجي في الخطاب

أنساق الزمن في الخطاب

- النسق الزمني التصاعدي
- النسق الزمني المتقطع

التواتر السردي في الخطاب (التكرار)

- التواتر السردي المفرد
- التواتر السردي الإعادي
- التواتر السردي التكراري
- حادثة البحر التي مرّ بها بدر الزرقا.
- "ستكون لي!"
- تواتر الصفة الملازمة لغيداء

البنية الزمنية في الخطاب

الاسترجاع

أ. الاسترجاع الخارجي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- استرجاع خارجي: الحياة البحرية لشخصية بدر الزرقا (البحر)
- استرجاع خارجي: المسافرون (السفينة)
- استرجاع خارجي: بدر الزرقا وغيداء (هي)

ب. الاسترجاع الداخلي

الاستباق

الإيقاع الزمني في الخطاب

أولا: الخلاصة

ثانيا: القطع

ثالثا: تعطيل السرد

- الاستراحة
- المشهد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مدخل: حدود مفهوم "زمن الخطاب الروائي"

يُعدّ الزمن عنصرًا رئيسًا من عناصر الخطاب الروائي، وهو مركزه، "فالأحداث تسير في زمن، والشخصيّات تتحركُ في زمن، والفعل يقع في زمن، الحرف يكتبُ ويُقرأ في زمن، ولا نصّ دون زمن" ([1]). ولعلّ أكثر مَن اهتمّ بدراسة الزمن الروائي هم الشكلانيّون الروس؛ ففرقوا بين المتن الحكائي، وهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، ومعروضها بحسب نظام تسلسلي، والمبنى الحكائي الذي يتكون من الأحداث نفسها ([2])، وكانت هذه البداية لتتفتّح الأبواب على تقسيمات متعدّدة للزمن.

وواجهت النقّاد في دراسة الزمن إشكاليّات عدّة، رأى فيها تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) عدم تشابه بين زماني القصّة والخطاب؛ فزمن الخطاب زمن خطي، وزمن القصّة متعدّد الأبعاد، ومن الممكن أن تقع أحداث كثيرة في الوقت نفسه، لكن تلاعب الكاتب بالزمن لتحقيق أغراض فنية وجماليّة يخفي هذه الفروق أحيانًا ([3]).

كان الجهد الأعظم لجيرارد جينيت (Gérard Genette) الذي قسّم الزمن إلى زمن القصة وزمن الحكاية، فالحكاية مقطوعة زمنية مرّتين؛ مرة لزمن الشيء المحكي عنه، ومرة لزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال) ([4]). ومن ذلك نلحظ أن دراسة زمن الخطاب الروائي تُعنى بكيفية

---

[1] ينظر: الطعان، صبحي، **بنية النص الكبرى**، مجلة عالم الفكر، الجزء 23، الكويت، 1994، 445.

[2] ينظر: شرفي، شمس الدين، **بنية الزمن في الرواية العربية المعاصرة (ثلاثية البحر لحنا مينا نموذجاً)**، مجلة معارف، السنة السابعة، العدد 13، كانون الأول 2012، 158.

[3] ينظر: بارت، رولان، **طرائق تحليل السرد الأدبي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، 55.

[4] ينظر: زوزو، نصيرة، **بنية الزمن في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج**، مجلة الخبر، الجزائر، 30.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ترتيب زمن الأحداث في المادة الحكائية وكيفية ترتيبه في الخطاب، وتغير مدّة هذه الأحداث وفقًا لوتيرة التسريع أو التبطيء أو التساوي ([1]).

وقد رأى بول ريكور (Paul Ricœur) أن الزمن يصير إنسانيًا بالدرجة التي يتم فيها التعبير عنه باستخدام السرد بمعناه الكامل، ويكون بذلك أساساً لوجود الزمن ([2]).

أمّا على المستوى العربي، فيقول قاسم سيزا: "يُخلق النص السّردي من رحم لغة تصنع أحداثًا بتأطيرها للزمن، مانحًا الرواية فضاءً واقعيًا من أحداث ومطاردات متماهية بين ثالوثه– الماضي والحاضر والمستقبل– يعدّ أهم التقنيات السّرديّة المكونة للرواية، حيث يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها. فالزمن حقيقة مجردة سائلة تظهر خلال مفعولها على العناصر الأخرى"([3]).

ويميّز محمّد عزّام بين الزمن في الرواية، والزمن في الرواية الحديثة؛ فالزمن في الرواية الحديثة يعطي لها نكهة يقضي بها على الرتابة التي وصلت الرواية إليها، متنقلًا بين الماضي والحاضر والمستقبل، حتى أصبح يُعرَف بمدّة التلقّي أو القراءة ([4]).

واستخدم الباحثون مصطلح "المفارقات الزمنية" ليعبّروا عن التنقّلات بين الماضي والحاضر والمستقبل، والمفارقات الزمنية "تدل على كل أشكال التنافر والاختلاف بين ترتيب زمن القصة

---

[1] لوكام، سليمة، **تحليل الصوت السردي في الخطاب الروائي "كوابيس بيروت"**، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2003، 31.

[2] يُنظر: **الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي**، 95/1 .

[3] **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، 38.

[4] نظر: **شعرية الخطاب السردي**، 105.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وزمن الخطاب؛ فبداية تقع في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تشكل أنموذجًا مثاليًا للمفارقة في علاقتها باللحظة الراهنة فإنها اللحظة التي يتوقف فيها الحكي المتساوق مع الزمن لمساق ما ليتيح نطاقا له، يمكن أن تعود بنا إلى الماضي و لها مدى أو امتداد معين" ([1]).

وإنّ هذه التحرّكات الزمنية (الحركة السرديّة) تؤدي إلى إيقاع يكتسب في مفهوم الزمن صفة تقنية حكائية توازي بين زمن الحكاية وزمن القصة، وتمكن من قياس المدة الزمنية التي تعني سرعة القص، وتحدد بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه وطول النص قياسًا لعدد أسطره وصفحاته ([2]).

تبعت عملية تحديد مفهوم الزمن الروائي وأبعاده عند النقّاد، تقسيم الزمن إلى وحدات؛ يتم التعامل معها في عملية التحليل الخطابي للرواية، وتسهّل عمل الناقد في تحليله ودراسته للنصوص الروائية، ومن بينهم تودوروف الذي عدّ الزمن الروائي منحصراً زمنين أساسيّين؛ هما: زمن خارجي يشمل زمن الكاتب، وزمن القارئ، وزمن السرد ([3])، وفي هذا الزمن ينتج الكاتب الدلالات، ويفتح القارئ الدلالات كذلك عن طريق إعادة بناء النّص المقروء ([4]).

---

[1] ينظر: جيرالد برانس، **المصطلح السردي**، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، 24.

[2] الإبراهيم، ميساء، **البنية السردة في كتاب الإمتاع والمؤانسة**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، 223.

[3] ينظر: يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، 79.

[4] ينظر: مريني، محمد، **قراءة في التجربة النقدية لسعيد يقطين**، مجلة علامات، عدد 22، دون تاريخ، 81.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما القسم الثاني من الزمن لدى تودوروف فهو زمن داخلي، ويشمل كلًّا من زمن النّص، وزمن الكتابة، وزمن القراءة ([1])، وجاء سعيد يقطين ليجعل زمن النص حاضنًا لزمني الكتابة والقراءة، بِعَدّ الأول ناتجًا عن الكتابة في لحظة زمنية ومختلفة عن زمن القصة، وعَدّ الثاني لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة، يتلقى القارئ النص خلالها ([2]).

[1] ينظر: يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، 79.

[2] ينظر: **انفتاح النص الروائي** "**النص – السياق**"، 49.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول: الزمن الداخلي في الخطاب

يبدأ الزمن الداخلي في الرواية بمشهد تخييليّ يتحدّث فيها صوت الراوي عن شخصية بطل الرواية الرئيس "بدر الزرقا"، وهو مواجه للبحر على طرف السفينة، ويبدأ هذا المشهد بعبارة: "**بينه وبين البحر، اللغة لا لغة، تتعطّل اللغة وهذا جيّد، هذا جيّد جداً...**" ([1]).

وفي هذه البداية إشارة مبكرة إلى تلك العلاقة الوطيدة بين البطل والبحر، وتمهيد للقارئ ليتهيّأ لاستيعاب العلاقة المتميزة بين بدر الزرقا وتفاصيل الحياة البحرية. وتنتهي الرواية بنزول بدر الزرقا وغيداء في مرسيليا، وأخذ من هناك طائرة إلى بيروت ليتزوجا ([2]).

لا تقف حدود الزمن الداخلي عند البداية والنهاية، بل تتجاوز حدّيها إلى محاور داخلية، تشبه الفصول المسرحية أو المراحل العمرية للرواية، وقد جاءت هذه المحاور متداخلة في الترتيب، مقسمة على شكل أجزاء وصل عددها إلى تسعةَ عشرَ جزءًا، كلّ مجموعة منها تدور حول أحد المحاور الداخلية، وهذه المحاور هي:

أولًا: لقاء الركاب اللبنانيين على متن السفينة، ويدور بينهم حوار ينتهي بمشادات كثيرة، ويسترسل الروائي بعدها في سرد وجهات نظر كل شخصية منهم بالشخصيات الأخرى، وطبيعة تفاعلها مع سلوكياتها.

ثانيًا: لقاء بدر الزرقا بالفنانة السويسرية، وتبادل الحوارات الفلسفية والمغامرات العابرة.

---

[1] مينة، حنا، **البحر والسفينة وهي**، 5.

[2] ينظر: الرواية، 312.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثالثًا: ظهور غيداء على متن السفينة، وعودة ذكريات الماضي إلى بدر الزرقا، وسعيه إلى تحقيق ما عجز عنه في شبابه ملخصًا إيّاه في عبارة: "ستكون لي".

ولم تأتِ هذه المحاور منفصلة بعضها عن بعض، بل تداخلت أحداثها وتطورت في حيز الزمن بشكل متقاطع باستمرار، كأنّه أراد للرواية أن تكون نسخة من البحر، تموج محاورها بين بعضها وتلتطم بعضها ببعض، وبذلك يكون الروائي قد نجح في تجنّب الملل الذي قد يتسبب به للقارئ، وابتعد عن النمطية في عرض الأحداث وتسلسلها، على الرغم من أنّ الحركة الرئيسة للزمن لم تتغيّر، وبقيت تسير نحو المستقبل إلى نهاية الرواية، والتقنيات الزمنية التي وظفها الروائي – وسنتطرق إليها فيما بعد– ساهمت في تكوين هذه الحركيّة والديناميكيّة داخل الرواية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني: الزمن الخارجي في الخطاب

ينطلق هذا الزمن من الحدث الأوّل في الرواية، وهو الحوار الذي دار بين المسافرين اللبنانيين على متن السفينة، ثم ينطلق نحو المستقبل في خطّ واحد إلى نهاية الرواية، ضمن تعاقب للأحداث، وأنساق زمنية أخرى تغني عملية التقدّم إلى الأمام، وتساعد في فهمها، وتحليلها، والتفاعل معها.

على اعتبار أنّ هذا الحدث قد تمّ في اليوم الأوّل من الرحلة؛ فإنّ زمن السرد في هذه الرواية لا يتعدّى أربعة أيام، حيث كان الزمن هنا أقل من الزمن الذي يُوحى إلى القارئ في البداية، والذي هو زمن الرحلة حول أوروبا كاملة، لأن زمن السرد انقطع عن السير مع زمن الرحلة حين نزل بدر الزرقا وغيداء في مارسيليا وعادا بالطائرة إلى بيروت في نهاية الرواية.

ولم يكن زمن السرد واضحًا في الرواية، فلم يوله الروائي اهتمامًا كبيرًا، فقد ذكر في ثلاثة مواضع توقيت الساعة ([1])، وفي موضعين ذكر المساء ([2])، وفي موضع واحد ذكر وجبة الغداء لتحديد الوقت ([3])، والجدير بالذكر أنه قد تم تحديد زمن السرد بأربعة أيام عن طريق دراسة تعاقب الأحداث، وتقسيمها إلى أيّام منفصلة، وقد يكون الحظ غير محالف للروائي حين يركّز في بداية روايته على "48" ساعة قبل موعد المنخفض الجوّي ووقوع العاصفة، ثم يغفل تلك الفترة، ولا يكون

---

[1] انظر: الرواية، 69، 87، 139.

[2] انظر: الرواية، 127.

[3] انظر: الرواية، 147.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لوجودها حيّز أكبر، وعمق أكثر سوى أنّها محرّك للمشاعر السلبية، والسلوكيات غير المرغوبة من شخصيات الرواية، ومدخل لإقحام بدر الزرقا في خطوط متشعبة مع هذه الشخصيات.

أما زمن الكاتب، أو زمن الكتابة، فقد وضعه الروائي في نهاية روايته، ويتمثل في التاسع من كانون الأول عام 1995م ([1]).

[1] الرواية، 312.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث: أنساق الزمن في الخطاب

النسق الزمني التصاعدي

في هذا الزمن يتوازى زمن الكتابة مع زمن الأحداث، إذ تتابع الأحداث كتتابع العبارات على الورق ([1]). بعبارة أخرى يكون زمن الكتابة مساويًا لزمن الأحداث للمتلقي، ويتعامل معهما على أنهما يجريان في الوقت نفسه.

لم يكن النسق الزمني التصاعدي ذا حظّ وافر من الحضور في رواية "البحر والسفينة وهي"، ذلك أنّ زمن السرد قصير، وطبيعة أحداث الرواية غير غنيّة بالمدى الزمني الكافي لتنوّع الزمن، من حيث النوع والكم، وبذلك يمكن لنا أن نلاحظ النسق الزمني التصاعدي متخذًا خطًّا واحدًا في علاقة بدر الزرقا بغيداء، ويبدو أنّ النسق بدأ خارج زمن الرواية، في الماضي، حين كان بدر طالبًا في كلية الآداب، وهناك، أعجب بغيداء، وأرادها ملكًا له، وبقيت هذه الرغبة دفينة في صدره ثلاثين عامًا إلى أن التقى بها في الرحلة، وبدأت العلاقة من التعارف المدبّر، عن طريق السيدة إيبوليت، واتّجهت العلاقة في تصاعد سريع جدًا، يفوق تطور الأحداث الأخرى، ليصل بسرعة إلى تحقّق ما حلم به بدر، وهو أن تقول له: "أنا لك".

ويُفاجأ القارئ مرّة أخرى في السرعة الكبيرة في تصاعد الزمن، حين يكاشفها بدر بمخططه للحصول على قلبها ليرضي رغبته القديمة منذ أيام الجامعة، لكن ما يعترف بذلك حتى يعترف

[1] أبو ناصر، موريس، **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، دار النهار للنشر، بيروت، 1979، 88.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بحبّه لها، بعبارات فلسفية عن الحبّ والانتصار، ويطلبها للزواج، فينزلان في اليوم التالي في مرسيليا للعودة إلى بيروت والزواج: "...**هل كانت ثقتي في نفسي تتحقق لو لم تكن مبنية على الحب؟ في الجواب أقول: كلا! لو لم يكن هناك حب، ورهان على هذا الحب فإنّ ثقتي بنفسي ما كانت لتتحقق، فإذا تحققت الآن، فإنّ تحقّقها هو إثبات على أنّ حبّي هو الذي انتصر، حبي لك، طول هذه السنوات، بنهاراتها والليالي...**" ([1]).

يرى الباحث أنّ هذه الحركة السريعة في الأحداث قد تعطي انطباعًا أن الروائي لم يكن صبورًا في الوصول إلى نهاية الرواية، وقفز بشكل كبير عن الكثير من العبارات والأحداث الافتراضية التي من المتوقع أن تكون في مثل هذه المواقف، وهو ما يكون قد أثّر سلبًا على جودة النهاية، واندماج القارئ في إطار الزمن؛ لأنّ هذه النهاية السريعة أشبه بسورٍ مفاجئ في نهاية طريق يُشعِر راكبيه أنّه طويل.

النسق الزمني المتقطع

وفي هذا النسق يتحرك الراوي باتجاهين؛ إما أن يعرض الراوي زمن الكتابة نهاية زمن الحكاية، ثم يبدأ بالنزول تدريجياً حتى يعود بنا إلى الأصل أو القصّة الأولى في الماضي، لكن تقطع الأزمنة في هذا السير، بإقحام أحداث جديدة في الأحداث الأخرى التي تتجه نحو المستقبل

[1] الرواية، 311-312.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو تعود إلى الماضي، وهو النسق المتقطع النازل أو الهابط، وإما أن يتحرك نحو المستقبل ونحو النسق المتقطع المتصاعد ([1]).

وقد ورد هذا النسق بنوعه الأول بكثرة في رواية البحر والسفينة، نتيجة الارتباط الشديد بين الماضي والحاضر في هذه الرواية للكثير من الشخصيات، وللموضوع العام منها. ويتمثّل ذلك بشكل بيّن حين رأى غيداء للمرة الأولى على السفينة، ثمّ انقطع زمن اليوم كله ليراها مرّة أخرى في المكان نفسه في الحاضر: "**رأى، وهو في طريقه إلى البار، مجموعة من الشباب تتحلق حول غيداء...**" ([2])، وبعد أن ينتهي من وصف المشهد يقول: "**...اليوم أيضاً، وعلى سطح الباخرة، رآها ومن معها، فاتّكأ على حاجز السفينة، في موضع ليس بالقريب...**" ([3]).

ومنه كذلك ما ورد على لسان بدر الزرقا: "**عملت مدرساً، في النبطية، لمدة عامين، بعد ذلك سافرت، درست في الكلية البحرية في أثينا، وعملت قبطاناً على إحدى السفن الصغيرة، وها أنا مع الرحلة...**" ([4]).

ويتجلى حضور النسق الزمني المتقطع الهابط كثيرًا عن الحديث عن الشعب اللبناني، ودولة لبنان، واستذكار الحرب الأهلية، وما فعلتها من ويلات، وهو ما يظهر في ردات فعل الشخصيات، وربطها بين تلك الحقبة السوداء من تاريخ لبنان، والواقع الذي يعيشونه، وهو تحرّك

---

[1] ينظر: أبو ناصر، موريس، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، 86 و 89.

[2] الرواية، 25.

[3] الرواية، 26.

[4] الرواية، 34.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عام مشترك بين معظم الشخصيات لأنهم لبنانيون، عدا شخصية السيدة توليب السويدية: "**ألا تكفينا أهوال الحرب الأهلية حين كانت بيروت تشتعل؟ وتأتي أنت لتزيدنا خوفًا على خوف؟**" ([1]).

ويرد النسق الزمني المتقطع الهابط في كثير من المواقف التي يستذكر فيها بدر الزرقا حادثه البحري الذي أنهى مسيرته على رأس عمله، قبطان سفينة في عرض البحر، ومنه ما حدث مع بدر الزرقا بمجرد أن وقف على حاجز السفينة، حيث "انفتحت في البحر مشهدية مؤلمة جدًا، انداح لها الماء، فرآها بدر، وعاشها من جديد، ها هو في غرفة القيادة، في سفينته "ذات الصواري"، وها هو السكان بين يديه، والخريطة أمامه، والرؤية واضحة، والشُّعب المرجانية معروفة، وتدمّرت بها سفينته، في حركة متقنة من يديه على المقود، مرّات كثيرة، وبنجاح كامل" ([2]).

ونلحظ هنا أنّه يمتزج هنا النسق المتقطع الهابط مع الانتقال المفاجئ إلى الحاضر مرة أخرى، حين يعود ليفاجئ القارئ بحوار مع النفس ضمن الزمن الحاضر، حين يقول بدر الزقا مباشرة: "**حمار! كنتُ حماراً حتى ارتكبت مثل هذه الخطيئة اللامبررة من أيّ وجه**" ([3]).

والأمر نفسه حين يعود إلى لحظة الحادث البحري الذي وقع معه، ثم يقفز مباشرة إلى الحاضر، وبعدها يعود مرة أخرى إلى الخلف، في حركة هبوط، فصعود، فهبوط، حين يقول: "...**كنت أصلي في قلبي، عندما كانت تهبّ عليها العاصفة، والمركب يرقص فوق اللّجة. نحن**

---

[1] الرواية، 10.

[2] لرواية، 58.

[3] الرواية، الصفحة نفسها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الآن فوق اللجة، إنما لا رقص... أمس كان يجلس على طرف حلقة من الركّاب، فوق جؤجؤ السفينة..." ([1]).

وحين ننظر في ما سبق نلاحظ أنّ النسق الزمني المتقطع الهابط، جاء على أشكال ثلاثة:

الشكل الأول قصير سريع، ينتقل فيه بين الماضي والحاضر، في ألفاظ قليلة، وعبارات قصيرة موجزة، بهدف الإيجاز، وتكثر في داخل المشاهد، أي عند وجود حوار بين الشخصيات.

أما الشكل الثاني فهو مسهب، فيه إطالة، ويشمل وصفًا لتفاصيل كثيرة داخل الأحداث، ويكثر في الحديث عن الحاديث البحري الذي وقع لبدر الزرقا.

أما الثالث فهو الانتقال المفاجئ من الماضي إلى الحاضر، قبله وبعده، فيبدأ بالحاضر، ثم يعود إلى الماضي، ويقفز بكشل مفاجئ إلى الحاضر مرة أخرى.

وقد ورد هذا النسق بنوعه المتصاعد في الرواية في مواضع كثيرة، دون التنويع في أساليب التعبير باستخدامه، فكان مختصراً في عبارة واحدة مكرّرة، هي عبارة: "**هذه المرأة ستكون لي**"، وهذه العبارة برغم دلالات المختلفة في إطار أنواع أخرى من الزمن، إلا أنها استباق للمستقبل، للحدث الذي وقع في نهاية الرواية، حين قالت له: "**أنا لك**" ([2])، وتزوّجا ضمن نهاية سعيدة كلاسيكية.

---

[1] الرواية، 5.

[2] الرواية، 311.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الرابع: التواتر السردي (التكرار)

يحدد جينيت التواتر السردي بأنه علاقات التكرار بين الحكاية والقصة ([1])، ويعبّر مصطلح التواتر السردي عن تكرار الحدث الواحد غير مرة في الرواية، وبذلك يصبح هذا الحدث واحداً من مرتكزات الرواية، ومن عناصرها، ومن الأوجه التي يستند عليها الراوي ليتواصل مع القارئ، وقد قسّم بيرنارد فوليت (Bernard vaulette) التواتر السردي إلى تكرار محكي مفرد، ويقصّ مرّة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومحكي إعادي؛ وفيه إعادة مرّة واحدة لمجموعة أحداث، ومحكي تكراري، يقصّ فيها الراوي مرات عديدة حدثًا واحدًا ([2]).

أ. التواتر السردي المفرد

غلب التواتر السردي المفرد على الرواية، فهو موجود في معظم أحداث السرد، ويكون من الطبيعي أن يغلب هذا النوع في الرواية، نظرًا لأنّه سرد مرّة واحدة لحدث يقع مرّة واحدة، فكل حوادث الحاضر والمستقبل في الرواية تنطوي تحت جناحه، ومن أمثلته في الرواية: "**جلست السيدة صبيحة الدعجاوي مع جمانة وعبد الصمد على طاولة واحدة**" ([3]).

---

[1] ينظر: المحمود، صفاء، **البنية السردية في روايات خيري الذهبي "الزمان والمكان"**، رسالة ماجستير منشورة، جامعة البعث، سوريا، 2009، 174، نقلاً عن: جينيت، جيرارد، **حكاية الخطاب**، 129.

[2] بورايو، عبد الحميد: **منطق السرد**، ص192.

[3] الرواية، 147.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب. التواتر السردي الإعادي

كان قليلاً في الرواية، واستخدمه مينة عندما أراد أن يلخص فترة من الزمن في فترة قصيرة، ليصل بنا إلى نهاية تصرّفات الشخصيّة، فمثلاً تنهي هزار حوارها، فتهمّ هزار بالخروج من الغرفة، تبحث في الكافتيريا، ثم تذهب إلى السطح وتتنزّه بحثًا عن بدر: "**قالت هزار ذلك وخرجت، أغلقت الباب وراءها، صعدت السلالم كقطّة ، اتّجهت إلى البار فلم تجد الرّجل الذي تبحث عنه، دخلت الكافيتيريا فلم تعثر له على أثر، تنزّهت على السطح، فلم تلمح من يشبهه...**" ([1]).

ج. التواتر السردي التكراري

وقد ورد التواتر السردي التكراري في الرواية في ثلاثة أحداث، شكّلت معًا ملامح الرواية، وأعمدتها، وهي التي جعلها مينة متقاطعة في كثير من الأحيان، وقد أدّى هذا التقاطع إلى التكرار السردي لها؛ إما لتذكير القارئ بها، أو للتأكيد والإلحاح على أهميتها عن طريق وضعها أمام القارئ بشكل متكرر، أو للغايتين معًا، وهذه الأحداث المكرّرة هي:

- **حادثة البحر التي مرّ بها بدر الزرقا**

افتتح مينة الرواية بها ([2])، ثمّ عادت لتتكرّر في كثير من المواضع، إمّا على لسانه، أو لسان الشخصيات التي تعرفه، أو عرفت عنه بعد أن تعرفت إليه في السفينة، وجاء التكرار لدواعٍ

---

[1] الرواية، 90 – 91.

[2] ينظر: الرواية، 5.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عدّة، وضمن سياقات كثيرة، اتفقت جميعها في أنّ يُوسَم هذا الإنسان "بدر الزرقا" بأنّه قبطان، وأنّ أبرز حدث في حياته قد وقع له في عرض البحر، ومن ناحية أخرى، تذكّر هذا الحادث باستمرار، يضع القارئ في الجوّ النفسي الذي تعيشه شخصية البطل، والتي لا تستطيع أن تنسى هذه الحادثة.

ورد تكرار هذه الحادثة على لسان الراوي، وعلى لسان بدر الزرقا، وعلى لسان الشخصيات التي تعرف بدر الزرقا.

أما ما ورد على لسان الراوي فمنه: "**الاشتراك في هذه الرحلة، لم يكن اعتباطًا بالنسبة لبدر، رغب أن يكون في البحر... لأن حالة ما، مبهمة، دفعته إلى السفر في البحر، كي يراه في خضوعه، والسفينة تشقّ قلبه، من غير أن يجرؤ حتى على الشكاة، منذ ذلك الحادث الذي كان بدر ضحيته، في البحر الأحمر، الذي يزعم أنه يعرفه مثلما يعرف كفّه**" ([1]).

نلمح الاهتمام بالبُعد النفسي لهذه الحادثة، وطبيعة شعور الشخصية معها، وما تركته من أثر، وصل حدّ السفر في البحر انتقاماً منه، تلذّذاً بخضوعه، كأنّ الروائي هنا يُسقطُ باستخدام صوت الراوي شعورَ الشخصية على المتلقي؛ ليشعرَ معه بل ربّما يتضامن معه في هذه الحادثة.

وفي موضع آخر يرد على لسان الراوي: "...**لكنّه في سفرته الأخيرة، فوجئ بارتطام السفينة، كأنما في ومضة برق، بشعبة مرجانية، أحدثت عطباً شديداً في مقدمتها، عطلها عن الحركة، واحتاج الأمر، بعد ذلك، إلى زورق إرشاد، فطرها وأخرجها، بصعوبة كبيرة، وأضرار**

[1] الرواية، 57.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فادحة، من المكان الذي علقت فيه، وقادها إلى الإصلاح في أقرب ورشة، لأحد المرافئ على البحر نفسه!" ([1]).

ويؤكد الباحث أنه جاء توظيف صوت الراوي في سرد أحداث هذه الواقعة التي ألمّت ببدر الزرقا، فدور الراوي هنا تزويد القارئ بمجموعة من التفاصيل عن الحادثة، ليكون أكثر قربًا ومعرفة لها، وبالتالي يمكنه التفاعل مع مشاعر وانفعالات الشخصية أكثر، وفهمها، وقد يصل هذا التفاعل إلى حد الامتزاج.

أما حين يتحدث بدر الزرقا عن نفسه، في هذه الحادثة، فإنه يلجأ إلى استخدام لغة مختلفة كلّيًا عن لغة الراوي في وصف الحادثة نفسها؛ فالعبارات المستخدمة أقصر، وزمن القراءة أقل[2]، يوصِل إلى القارئ ومضات شعورية سريعة، هدفها إظهار الحكمة التي تعلّمها بدر من هذه الحادثة، وقد جاءت لغته متأرجحة بين تحميل الذات المسؤولية والتبرير للنفس، واستخلاص الحكم والعبر من الحادث، وذلك بحسب الموقف الانفعالي الذي يتناول فيه بطل الرواية هذه الحادثة، ومن أمثلتها: "**ليس هناك، في حياة الإنسان المضطربة، ما يستحق الأسف، خاصة إذا كان هذا الإنسان مخلصًا في عمله، وأنّ خطأه نتيجة مصادفة سيئة، في البحر الأحمر، تصعب القيادة،**

---

[1] الرواية، 58.

[2] يُطلق عليه باحثون ونقّاد اسم "التواتر النمطي"، ينظر: مبروك، مراد عبد الرحمن: **بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا (1967-1994)**، 146.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنه مليء بالشعب المرجانية... وهذه الشعب تشبه الأشجار، لكنها قاسية كالصخر، وتفاديها ليس سهلاً..." ([1]).

تمتزج في النّص السابق الفائدة التي يتعلمها المرء من حادثة مرّ بها، بمبرّرات يسوقها بدر ليخرج نفسه من مسؤولية هذا الحادث، فقد عزاه في موضع آخر من الرواية إلى القدر، رغم اعترافه الجزئي بتحمل المسؤولية، لكنّ القدر هو من دفعه إليها: "**ما وقع معي أنا، في البحر الأحمر، كان خطأ كبيرًا؛ فالمدى مفتوح رغم الظلام ولوحة القيادة شغالة وبدقّة، وتجنب الشعب المرجانية كان ممكناً... صدق المثل: إذا وقع القدر عمي البصر، كان، ما جرى، قدري!**" ([2]).

وفي موضع آخر يخرج بنتيجة أنّه يتصالح مع البحر، لأنه ابن البحر، وما كان الحادث إلا اختبارًا من الأب لابنه، والبحر يحبّ أبناءه ([3]).

وحين تحدثت شخصيّة داخل الرواية عن الحادثة، لم تأخذ الموضوع من حيث التفاصيل، ولا من حيث الانفعالات، بل كانت محاولةً من الشخصية لتفسير أسباب هذه الحادثة، انطلاقًا من تقييمها لتصرفات بدر وأقواله بين الجماعة، وجاء ذلك مرّة واحدة في الرواية على لسان "إبراهيم الشفّاط"، حين قال: "**الغرور صناعة بشرية.. المغرور يصنع الناس غروره، يجعلونه بمدائحهم مغرورًا، وغيره كذلك.. البالون يكبر حجمه إذا نفخت فيه، وإذا زدت في النفخ انفجر... طبعاً**

---

[1] الرواية، 80.

[2] نفسه، 81.

[3] نظر: الرواية، 70.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بدر ليس على هذه الشاكلة، ابن بحر عن صحيح، لكن عيبه ثقته الزائدة بنفسه! أنا هكذا أفسّر حادثته في البحر الأحمر... وثق بنفسه فأفرط! الإفراط في الشيء يؤدّي إلى عكسه!" ([1]).

يقدّم لنا الراوي في هذا الموضع تفسيرًا لما حصل مع بدر الزرقا في حادثة البحر الأحمر، لكن هذه المرّة من زاوية أخرى، وهي زاوية الشخصيّات، وبذلك تتكرر محاولة تفسير الظاهرة والتذكير بها، لوضعها باستمرار أمام القارئ.

- "**ستكون لي!**"

وردت هذه الصيغة في مواضع كثيرة من الرواية، بداية من ربعها الأول وصولاً إلى نهايتها، وهي من أبرز مكوّناتها؛ لأنّها تحمل مساحة شاسعة من الزمن، تتمثل في حلم عمره ثلاثين عامًا، تحقّق على متن السفينة بعد أربعة أيّام من الإبحار، ولهذا جاءت هذه الصيغة تعبّر عن مجموعة من الأفكار، والآمال، والأزمنة، تضافرت لتشكّل معًا صورة ذهنية عن علاقة بدر بغيداء، تلك الحسناء التي يسعى الجميع إليها، وتتحقّق في النهاية حين تقول له: "**أنا لك!**"، وإنّ انعكاس العبارة من لسان بدر، إلى لسان غيداء، هو ما وضع حّداً لأحداث الرواية، وعلى إثرها غادر كلّ منهما السفينة نحو بيروت، بالطائرة عبر مارسيليا ([2]).

ارتبط تكرار هذه العبارة بثلاثة أزمنة؛ جاءت على النحو الآتي:

---

[1] الرواية، 156.

[2] ينظر: الرواية، 311.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الزمن الأوّل هو الزمن الحاضر، حين كان يكرّرها لحظة رؤية غيداء، أو التحديق إليها أو محادثتها، وهي لازمة تكرّرت ضمن أحداث الرواية: "...**كان يتأمّل غيداء في بهائها الكليّ، ويردّد قولته إيّاها: "هذه المرأة ستكون لي!" من غير أن يتعب نفسه، ولو بتفكير بسيط، كيف ستكون له، وبأيّ وسيلة، ولأيّ سبب...**" ([1]).

الزمن الثاني: وهو الزمن الماضي، حين وردت هذه العبارة على لسانه وهو طالب في كليّة الآداب، ينظر إلى غيداء ويتمناها له: "**منذ كان في كلية الآداب، منذ زمن طويل، وهو مع كل عام، وكل لقاء، وكل نظرة عابرة، وعلى مدى الأعوام، يردد في ذاته، وبوثوق تام: هذه المرأة ستكون لي!**"([2]).

الزمن الثالث: هو الزمن الظاهر في تركيب العبارة؛ فالفعل "ستكون" يحمل دلالة مستقبلية، غير محدّدة الوقت، واستمرّت على هذا النسق إلى أن تحقّقت في خاتمة الرواية.

وما يُلفت انتباه الباحث هنا أنّ مينة ترك الفترة المتوقعة لتحقق هذه المقولة مفتوحًا حتى الممات، فكأنّه هدف حتميّ لا يمكن التنازل عنه، ولو في القبر ([3]).

---

[1] الرواية، 26.

[2] الرواية، 133.

[3] ينظر: الرواية، 73.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **تواتر الصفة الملازمة لغيداء**

من اللحظة الأولى التي ظهرت فيها غيداء في الرواية، وصفها الرواي بأنّ حولها مجموعة من المعجبين، الذين يتمنون التقرب منها، وهي منشغلة بهم، وهذه الصفة تكرّرت على لسان الراوي، والشخصيات كذلك، وهو ما جعل هذه الصفة ملازمة لها، ومثله قول الراوي: "**قصدا الكافيتيريا، التي لم تكن خالية، إلا أنّ فيها أمكنة شاغرة، وقد دهش بدر لأنّ غيداء كانت هناك، وحولها بعض المعجبين بلا شك!**" ([1])، وقوله: "...**لذلك لا يقترب من غيداء، وحيدة كانت، وهذا نادر جدًا، أو من حولها الذين يتهافتون عليها**" ([2]). وما ورد على لسان السيدة صالحة لا يختلف عنه: "... **هذه مغرورة، تحسب نفسها جميلة؛ لذلك يلاحقها الشباب، وهم دائمًا حولها، إنّها رخيصة!**" ([3]).

حقّق هذا التواتر – في رأي الباحث– فائدة زمنية "نفسية"، يمكن أن يشعر بها القارئ في الصفحات الأخيرة من الرواية، فقد تمكّن بدر من قلب غيداء في زمن قياسي، وحين نوازن بينه وبين عشرات المعجبين المتحلقين حولها باستمرار، كما أعطى شعورًا بتكرار هذه الصفة ،أنّ غيداء في السنوات الماضية كلّها، يتحلق حولها المعجبون، وبذلك تصبح الصورة التي ظهرت بها غيداء في السفينة مألوفة، واعتيادية.

---

[1] الرواية، 49.

[2] الرواية، 25.

[3] الرواية، 35.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الخامس: البنية الزمنية في الخطاب

إنّ ترتيب الوقائع في الحكاية يختلف غالبًا عن ترتيبها زمنيا في الخطاب السردي، وحين لا يتطابق نظام السرد مع نظام الحكاية، فإن الراوي يولد مفارقات زمنية ويرى جيرار جينيت أن المفارقات الزمنية،" تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، عن طريق مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة؛ وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إليه الحكي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرنية غير المباشرة أو عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية ([1]).

يشكّل التغيّر في ترتيب الزمن بنيتين زمنيتين؛ هما (الاسترجاع والاستباق)؛ تحقّق كل واحدة منهما غرضًا يستفيد منه الراوي، ويستفيد منه المروي له على السواء، لتتكشّف بينهما كل الأشياء المبهمة.

أولا: الاسترجاع

يمكننا أن نعدّ كلّ عودة إلى الوراء في الرواية استرجاعاً، يعود بها الراوي من الحدث الذي وصل إليه نحو أحداث سابقة لتحقيق غاية فنيّة[2]، وهو إمّا أن يهدف إلى التعريف بالشخصية، أو

[1] البزلميط، سهى، **الرؤيا والتشكيل في إبداع كوليت الخوري الروائي**، رسالة دكتوراة منشورة، جامعة مؤتة، 2009، 136.
[2] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، 121.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالأحداث المهمّة المؤثرة في حياتها ([1])؛ وبذلك يحصل القارئ على المعلومات التي تساعده في تشكيل الصورة الكاملة عن الأحداث والشخصيات، وتشكيل استنتاجاته، وتشرّب الدلالات التي يريد له الكاتب أن يتوصل إليها؛ "فمن خلاله يتم قطع التسلسل الزمني لأحداث القصة "لملء الفجوات التي يخلّفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطْلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد" ([2]).

فالاسترجاع مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي من الحظة الراهنة، واستعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة ([3])، ويظل الزمن في ظاهره وكأنه فعلٌ منفصلٌ عن الكاتب، سابق عليه .مع أنه مجرد خدعة سردية، تروم دفع المتلقي إلى زمن الحكاية، وإدخاله في آنية مصطنعة هي وهم سردي متعمد، وهذه خاصية أساسية لمقولة الزمن، إذ يمكن ربط لحظة الحدث في الجملة بلحظة التلفظ (الآن)، فالتقابل الحقيقي هو بين الزمن الماضي والزمن الحاضر؛ لأن الماضي يحيل على ما قبل الآن، وبينما الأزمنة الأخرى ليست محدودةً بما هو معاصر للحظة التلفظ، ومن ثم فإن زمن النص ينقسم إلى اتجاهين أساسيين للتواصل؛ هما الإخبار القبلي والإخبار البعدي .فالإخبار إما أن يكون إرجاعيًا أو استباقيًا، وبإمكان هذين الزمنين أن يلتقيا ويفترقا في درجة الصفر ([4]).

---

[1] السد، نور الدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، 169.

[2] بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 122.

[3] برانس، جيرالد، **المصطلح السردي**، ترجمة عابد خزندار، 28.

[4] الإبراهيم، ميساء، **البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة**، 228.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وينظر إلى الماضي والمستقبل اعتمادًا على نقطة البداية التي يختارها الراوي ويحدد بها الحاضر السردي، ومنها ينطلق على خط الزمن السردي باتجاه الأمام أو يتوقف ليعود إلى الوراء، ويظل الراوي يراوح بين أبعاد الزمن الروائي التي حددها بتحديد نقطة بدء الحكي في الحاضر السردي ويحتسب المفارقة بالشهور والسنوات، كما تتميز مقاطع الاسترجاع في النص الروائي بتقنية خاصة؛ فارتباطها الفني بالمقاطع السردية يكشف قدرة الروائي الإبداعية في تحقيق التلاحم النصي، ونسج وحدة متماسكة بين المقاطع السردية الحاضرة، بها يستطيع الكاتب أو الروائي التعبير عن مشاعر الشخصية ورؤيتها، وتمنح القارئ (المتلقي) فرصة التنقل بين أبعاد الزمن الروائي في حركة تلقائية دون أن يشعر بالانعطاف المفاجئ وتغير مسار الزمن الروائي، وحينها تكون أحداث الماضي ليست مجرد قوالب جامدة جاهزة يتم توظيفها في النص ([1]).

وقد شكّل الاسترجاع جزءًا أساسيًا من بناء "البحر والسفينة وهي"؛ فاعتمد عليه مينة اعتمادًا شديدًا أخذ جزءًا يسيرًا من السرد في الرواية، بنوعيه الخارجي والداخلي.

أ. الاسترجاع الخارجي

هو استرجاع السارد لأحداث وقعت خارج زمن الحكاية، خلافًا للاسترجاعات الداخلية التي تظل منحصرة داخله. ويقف الاسترجاع الخارجي إلى جانب الأحداث والشخصيات ليزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة، وفي إعطاء معلومات إضافية تتيح للقارئ فرصة جديدة

[1] البزلميط، سهى، **الرؤيا والتشكيل في إبداع كوليت الخوري الروائي**، 136.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في فهم هذه الأخبار، كما أن الاستذكارات الخارجية تخرج عن خط زمن القصة، لتسير وفق خط زمني خاص بها، لا علاقة له بسير الأحداث في القصة ([1]).

وشكّل الاسترجاع الخارجي أكثر أنواع الاسترجاع حضورًا، موظفًا إياه في إقامة جسر ذهني يربط بين الحدث الحالي بما تحمله شخصيّاته من انفعالات وأفكار، والأحداث التي يسترجعها، ليبيّن مصدر الحكمة أو الحكم الذي تطلقه الشخصية، وفي مواضع أخرى ليظهر العلاقة بين الشخصيات نفسها خارج إطار زمن الرواية، أو ليبيّن الأثر النفسي لحوادث الماضي (الجماعية) مثل الحرب، على حاضر الإنسان (الشخصية).

ويأتي الاسترجاع الخارجي في الرواية على أنماط عدّة؛ يتعلق كل نمط بها بمحور من محاور الرواية؛ نعرضها على النحو الآتي:

- استرجاع خارجي للحياة البحرية لشخصية بدر الزرقا (البحر)

بدر الزرقا قبطان سابق، عاش مع البحر، ابن البحر، يعكس رؤية مينة وعلاقته المعروفة عنه مع البحر، وبذلك يجب أن تشكّل الرواية، التي يعدّ البحر جزءًا أصيلًا من جميع تفاصيلها، بداية من العنوان، إلى النهاية، ملخصاً للخبرة البحرية التي عاشها الروائي وبطله، وتجلّت على شكل استرجاعات خارجية لذكريات بدر في مهنة الملاحة البحرية، مهنة القبطان، وتطلّ علينا من

[1] السد، نور الدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، 192.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بداية الرواية، في صفحتها الأولى، حين يتذكر السفينة وهو يقودها: "**كنت أصلي في قلبي، عندما كانت تهب علينا العاصفة، والمركب يرقص فوق اللجة**" ([1]).

ويرد الاسترجاع الخارجي لحياته البحرية كذلك حين يصف الراوي موقف سيدة دنماركية خافت من العاصفة وهي على متن باخرة يركبها بدر، فقدت صوابها، فركضت من خوفها وارتطم رأسها بحديد الدرج وماتت، ونجح القبطان في السيطرة على السفينة، ونجت السفينة التي خافت الدنماركية من غرقها، وماتت هي ([2]).

لا شك في أنّ الحادثة التي وقعت لبدر في عرض البحر الأحمر، تشكل جزءًا مهمًا من الرواية؛ فنرى بدر يعود إليها كلّما جلس وحده، أو تأمّل البحر، ويتذكرها حين يفشل في تحقيق مراده بخصوص أيّ تحدٍّ عاديّ، ودورها الأساسيّ في كشف خفايا نفس بدر، وإظهار العلاقة بين ماضيه وحاضره، جعل مينة يركن إلى استرجاعها بكثرة، فهو يتذكرها كلما أراد أن يتعلم من الحياة درساً، أو حكمة؛ فقد علمته هذه الحادثة أن الإنسان قد يقع في ما يستحق الأسف بسبب خطأ لم يكن هو سببه، بل نتيجة مصادفة سيئة، وهكذا أغلب المصادفات ([3]). ويتذكرها كلّما وقف على حاجز السفينة ينظر إلى البحر، ويتأمّل في هذا السرّ الذي طالما أحبّه وعاش معه، فتنفتح عليه مشاهد مؤلمة لا يمكنه أن ينساها، بل تعود بتفاصيلها كاملة ([4]).

---

[1] الرواية، 5.

[2] ينظر: الرواية، 13.

[3] ينظر الرواية، 49.

[4] ينظر: الرواية، 58.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد حقّق الاسترجاع الخارجي لهذه الحادثة مجموعة من الوظائف داخل الرواية، فاستخدمه الروائي ليسقط آراء الشخصيات الأخرى عليه، كرأي "**إبراهيم الشفّاط فيه**" ([1]).

استخدم مينة الاسترجاع الخارجي كذلك ليظهر حالة الاضطراب التي يعاني منها بدر الرزقا، فهو تارة يلقي باللوم على الصدفة، والقدر، وتارة أخرى يلقي باللوم على نفسه في هذه الحادثة ([2])، وتارة ثالثة يلقي باللوم على البحر، ويعود إليه رغبة منه في إشفاء غليله منه ([3]). وهي المحرّك الأوّل للنزعة الانفعالية لديه، وهو ما ساهم في إبطاء الزمن داخل الرواية؛ لأنّ العودة إلى مثل هذه الأحداث واسترجاعها بهذا الشكل يعطّلان الزمن أمام القارئ، فيعود إلى الخلف برهة من الزمن قبل أن يمضي قدمًا نحو النهاية، وهو ما أكثر منه مينة في البحر والسفينة وهي.

- استرجاع خارجي للمسافرين في السفينة (السفينة)

تدور أحداث الرواية، معظمها، على السفينة، هي المسرح، والمكان الذي يحتضن الشخصيات، ليتفاعلوا معًا، ومع البحر، في حضرتها؛ وبذلك كان للاسترجاع دور في تسليط الضوء على جزء من الحياة الماضية لهؤلاء المسافرين، بشكل جماعي متمثل في ذكريات الحرب الأهلية في لبنان، وبشكل فردي متعلق بالشخصية المنفردة عن باقي الشخصيات، وهو ما يوحي

---

[1] ينظر: الرواية، 156.

[2] ينظر: الرواية، 81.

[3] ينظر: الرواية، 57.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى أنّ مجموعة المسافرين المرافقين لشخصية البطل، والشخصية المحورية الأخرى غيداء، هم تعبير رمزي عن المجتمع اللبناني ككل.

عاد السارد بلبنان إلى فترة تمتد لخمسة عشر عامًا، من عام 1975م حتى 1990م؛ فترة الحرب الأهلية، التي أذاقت لبنان من المرّ ما لا يُنسى، وهو ما انعكس في الاسترجاع الخارجي لشخصيات الرواية، بمن فيهم شخصية البطل، وهو استرجاع متوقّع حين تكون الشخصيات ممثلة للجنسية اللبنانية.

ويحمل الخطاب الاسترجاعي انفعالات عميقة، تبيّن حجم الأثر الذي تركته هذه الحرب، ولم يكن للزمن قدرة على محوه: "**يا وطني الجميل، الذي دمرت الحرب الطائفية القذرة كل ما فيه، من شباب، وشابات، ورجال، ونساء، ونفوس شوهتها الميليشيات، بسلاحها ومالها، وقنصها، وقتلها على الهوية، ومنازل وقصور وآثار دمرتها القذائف والصواريخ...**" ([1]).

والشخصيّات الأخرى في حوارها تستذكر هذه الحرب، ولا يمكنها التخلص من الآثار النفسية التي تركتها حين اشتعلت بيروت([2]).

أما النمط الآخر من الاسترجاع الخارجي المتعلق بالشخصيّات؛ فمنه تذكر حوادث من حياة الشخصيّات التي يتحاور معها بدر، أو غيداء، أو العودة إلى استرجاع حدث مرتبط بشخصيّة بدر وشخصيّة ثانويّة أخرى؛ كشخصيّة السيّدة صالحة التي استرجع الراوي لقاءهما معًا في

---

[1] الرواية، 78.

[2] الرواية، 10.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأمسيات الأدبية، يوم كان طالبًا في كلية الآداب ([1]). وشخصية جمانة التي تزوجت مرتين، من رجل "هلفوت" طلقها بسبب وقوعها في الزنا، ورجل آخر طاعن في السن يعمل تاجرًا ([2]).

- استرجاع خارجي لبدر الزرقا وغيداء (هي)

شكلت غيداء جزءًا مهمًّا من الرواية، مع البحر، تأتي (هي)؛ لتكون حاضرة في ماضي بدر الزرقا، وحاضره، ومستقبله الذي لم يعلن عن تفاصيله؛ لذلك يأتي الاسترجاع الخارجي المرتبط بها كثيفاً في الرواية، في معظم المواضع التي يرد اسمها فيها.

وقد اشتمل الاسترجاع حياتها الخاصة، الماضية قبل زمن السرد، وفترة الكلية المرتبطة بدراسة بدر الزرقا في الكلية نفسها.

حقق الاسترجاع الخارجي المتعلق بغيداء وظيفتين؛ الأولى إظهار علاقتها بشخصية بدر، والربط بين الإعجاب الحالي الذي قاد إلى نهاية سعيدة، برغبة قديمة، وطموح شديد، للحصول على هذه الفتاة، أو المرأة؛ فيعود بدر الزرقا بذكرياته إلى الأيام التي كان يراها فيها من بعيد، دون التقرب منها: "**في الماضي البعيد، في كلية الآداب، وكان يسبقها بصفّ، وتخرج قبلها، لكنه، دون أن يقترب منها، دون أن يتظرّف أمامها، ودون أن يتملّقها بامتداح جمالها كالآخرين، أُعجب بها، وظل في إعجابه هذا، سنين طويلة، طويلة جداً...**" ([3]).

---

[1] ينظر: الرواية، 34.

[2] ينظر: الرواية، 36.

[3] الرواية، 71.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الوظيفة الثانية التي حققها الاسترجاع الخارجي المتعلق بغيداء، هي إظهار تفاصيل من حياتها، تظهر التناقض بين الماضي والحاضر، بين ما كانت عليه، وما أصبحته؛ فقد لبست الأسود بعد وفاة زوجها، ثم ما لبثت أن انطلقت في عالم الموضة والصيحات الجديدة ([1])، وأصبح المعجبون حولها بعد موت زوجها، دون جدى ([2]).

ولا يمكن تحديد مدى الزمن الذي عاد إليه الروائيّ من حياة كلّ من بدر الزرقا وغيداء، ولكنّه يصرّح في أنّ عمر بدر في الثانية والأربعين، وغيداء أربعين ونيّف ([3])، وحين نحاول تقدير الفترة التي كانا فيها طالبان في الجامعة، فربّما تكون الفترة الزمنية التي عاد إليها الاسترجاع قبل عشرين سنة تقريبًا من الزمن الحاضر لزمن السرد في الرواية.

وأمّا الزمن المتعلق باسترجاع فترة الحرب الأهلية اللبنانية، فهو عودة إلى فترة زمنية تمتمد لخمسة عشر عامًا، من 1975م إلى 1990م، ولا يمكن تحديد عدد السنوات التي عاد إليها بدقّة، والأمر نفسه حين يكون الاسترجاع الخارجي عن إحدى الشخصيات الثانوية في الرواية؛ فالمدى الزمني غامض، وربّما تعمّد مينة هذا الغموض، طلباً لتشويق القارئ، والتحرر من قيود الزمن، وترك المدى مفتوحًا دون تحديد.

---

[1] ينظر الرواية، 72.

[2] ينظر: الرواية، 281.

[3] ينظر: الرواية، 72.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب. الاسترجاع الداخلي

إذ "يسترجع فيه السارد أحداث وقعت داخل زمن الحكاية للتذكير ببعض المواقف المتّصلة بماضي الشخصيات وبأحداث القصة؛ "أي أنه يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي" ([1]).

وجاء الاسترجاع الداخلي في الرواية أقلّ حظًّا من سابقه؛ فقد اعتمد مينة عليه في حديث الشخصيات عن بدر الزرقا، إذ كان محور الحديث الأكبر هو بطل الرواية؛ الشخصية المثيرة للدهشة، أو "الشبح" كما وصفته الشخصيات الأخرى، كقول عفراء في الرواية: "**أحسن ذلك الشاب في سخريته منها، قالت له، في نوع من عداء: "إذن أنت مجنون مرّتين!" لم ينزعج. نظر إليها مشفقاً وساخراً، تأملها، وقال لها متهكماً: وأنت، يا آنستي، صادقة، ولمرّتين أيضا! ... نحن ابتسمنا من بلاهتها، وهي في سوقية معيبة، راحت تشتمه بإقذاع... لماذا قال الشاب، ونحن نرغب في معرفة حالة الطقس: "اسألوني أنا!" وبثقة كاملة بالنفس؟** " ([2]).

ومنه كذلك قول شخصية ناصر: "**هذا الشبح يا آنسة هزار هو من أدّب ذلك الإيطاليّ المخمور، الذي حاول التحرّش بنا، في الكافيتيريا، وسحب السكّين علينا، واسمه ألبرتو!**" ([3])،

---

[1] سيزا، قاسم، بناء الرواية، **دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، 40.

[2] لرواية، 21.

[3] الرواية، 84.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقول شخصية مبهمة (رجل قصير) عن بدر: "أمس، بعد منتصف الليل، لمَّ "التّح ([1])" السكران عن ظهر الباخرة، وأوصله إلى سريره في العنبر، ولولا ذلك لحدثت فضيحة!" ([2]).

وتستمر هذه الاسترجاعات على ألسنة الشخصيات الثانوية الأخرى، ومنها ما ورد على لسان هزار: **"لم أفهم سوى أنّ هناك رجلًا لبنانيًّا، يدّعي أنه يفهم بالفلك، وبالأرصاد الجوية، وقد تمنى، أمس صباحًا، أن تحدث عاصفة، ليتفرج عليها، لذلك نقمت عليه لويزا بينما سخر هو منها..."** ([3]).

في تلك الشواهد نجد الاسترجاع كله يصبّ في صالح بدر الزرقا، بل هي عبارة عن مقاطع وأقوال وتحليلات وآراء ترتبط بالأحداث الماضية على السفينة، تبيّن فيها كلّ شخصية موقفها من الحدث، إمّا بشكل صريح كما، لاحظنا في استرجاع ناصر وهزار، أو استرجاع يعطي صورة عن مستوى الغموض الذي تشعر به الشخصيات تجاه بدر، وهو ما يُرضي غرور الراوي إذا افترضنا أنّ شخصيّة بدر انعكاس لجزء كبير من شخصيّة مينة البحريّة.

ويستمر حديث الشخصيات عن بدر الزرقا ووصف أفعاله، وبطولاته إذا جاز التعبير، وكذلك تصرفاته الغريبة، حين دخل إلى المقهى، مكان اللقاء المتفق عليه من الباب الجانبي، وتخفيه المستمر عن الأعين ([4]).

---

[1] إحدى شخصيّات الرواية (التَّح).

[2] لرواية، 85.

[3] الرواية، 88.

[4] ينظر: الرواية، ص 89، 156.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حقّق الاسترجاع الداخلي غرضًا موضوعيًّا مهمًّا لحنّا مينة، وهو تسليط ضوء هائل، أو رسم هالة مضيئة حول شخصية بدر، ناتجة عن إثارته للإعجاب، والأحقاد، بين المسافرين؛ فهو ذلك الشخص الذي لا يمكن أن يترك المكان دون أثر، وكان الروائي عامدًا إلى تعظيم هذه الشخصية، ويظهر ذلك حين يسرد أحداثًا على أنّها حصلت في الخفاء، ثم تظهر شخصية مجهولة قد شهدت الحدث وروته للشخصيات الأخرى، مثل ما حدث مع التّح.

وبعد استعراض الاسترجاع في الرواية، يؤكد الباحث أنّ الاسترجاع من أعمدة الرواية، اعتمد عليه الروائي كثيراً في بنية الزمن، فكان لتعطيل الزمن فائدة في تكثيف المشهد، والحدث، والمعلومة التي يريدها أن تصل إلى القارئ، وكذلك اعتمد عليه وسيلة لتشويق القارئ، من خلال تعطيل الزمان، والانتقال المفاجئ بين الأحداث أحيانًا؛ لكن جانبه الحظ في بعض المحاولات؛ إذ إنّ تكرار الاسترجاع للحدث نفسه لثلاث أو أربع مرّات يقود القارئ إلى الملل، خصوصاً حين تكون تفاصيله مكتملة، والحوار بين الشخصيات لا يقدّم إفادة للقارئ على مستوى التطور باتجاه النهاية.

وكذلك يسود الفعل الماضي في الاسترجاعات التي يوردها مينة، بحيث يصنع مسافة لفظية بين الحاضر والأحداث التي يتحدث عنها، مما يعني ظهور الزمن في الرواية بين الخطاب اللفظي والمضمون على هيئة سرد تركيبي، أو طبقات زمنيّة متداخلة.

ثانيًا: الاستباق

عرفه مراد مبروك أنه "تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد واستبقها الراوي في الزمن الحاضر أو في اللحظة الآنية للسرد،و غالبًا ما يستخدم فيها الراوي الصيغ الدالة على

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المستقبل لكونه يسرد أحداثًا لم تقع بعد على أن هذه الصيغ تتغير وفقًا لطريقة الراوي ([1]).

يعطي الاستباق إشارات، وومضات عن المستقبل؛ تساعد القارئ في التنبّؤ، والتفاعل الإيجابي مع الشخصيات والأحداث، بحيث لا يشعر بالغربة مع الرواية. "وكجزء من النظام الزمني المتبع، يأتي الاستباق مساهما في عرض الأحداث فيقدم بعضها أو يشير إليها، كاسرا بذلك وتيرة السرد الخطي مشوشًا ترتيب الوقائع ، كما وردت في الحكاية" ([2]).

وقد جاء الاستباق قليل الحضور في الرواية، لكنّه يعبّر عن حدثين بارزين من أحداث الرواية؛ الأوّل العاصفة التي وقعت على السفينة، والتي تمنّاها بدر في حواره مع المسافرين في اليوم الأوّل من الرحلة، وقد وقعت العاصفة فعلاً، وكان لوقوعها دور مهم في أن تسمع عنه غيداء، تمهيداً للالتقاء بها والاتجاه إلى النهاية المخطّط لها ([3]).

وأما الاستباق الثاني فيمكن اختصاره في عبارة "ستكون لي!"، تلك العبارة التي طالما يرددها قبل زمن السرد، في الاسترجاع الخارجي، وردّدها في مواضع كثيرة من الرواية، وهي تصريح واضح، وتلميح قويّ في بعض المواضع، إلى أنّ غيداء ستكون له، وتحقق ذلك في خاتمة الرواية ([4]).

---

[1] مبروك، مراد، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة**، 66.

[2] الرياحي، كمال، **حركة السرد الروائي ومناخاته**، 110.

[3] ينظر: الرواية، 82.

[4] ينظر: الرواية، 312.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث السادس: الإيقاع الزمني في الخطاب

الخلاصة

هي "حركة سرديّة تلخّص أحداثًا وقعت في عدّة ساعات أو أيّام أو شهور دون تفاصيل أعمال أو أقوال" ([1])، وتساهم في تسريع الفترات الزمنية الطويلة، وعرض المشاهد أو الشخصيّات بنظرة عامة موجزة، أو الإشارة إلى جانب من الجوانب التي لا يريد الراوي معالجتها ([2]). أي لا يريد بالضرورة التعرّض لتفاصيلها، ويختزلها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة ([3]).

عمد مينة إلى استخدام الخلاصة في سرده، من أجل تسريع الزمن عند سرد جزء من تاريخ الشخصيات، وذلك للمرور بسرعة أكبر إلى ما يليه من الأحداث أو الحوارات التي تعدّ ذات أهميّة أكبر من تلك التفاصيل، وقد جاءت أغلب هذه الخلاصات في إطار نصّ قصير عن الشخصية التي يلخّص جزءاً من حياتها؛ منها مرّة واحدة في كلام الراوي عن غيداء: "**اللقاء هذا، كان ممكناً في الجامعة، بعدها، قبل زواج غيداء، بعد أن تزوجت، وأيضاً بعد أن مات زوجها، والمعجبون من حولها، هم المعجبون**" ([4]).

---

[1] المحمود، صفاء، **البنية السردية في روايات خيري الذهبي "الزمان والمكان"**، 169 نقلاً عن: جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، 109.

[2] يُنظر: قاسم، سيزا، **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، 55-56.

[3] الحمداني، حميد، **بنية النصّ السّردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991، 76.

[4] الرواية، 281.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ووردت خلاصة في موضع واحد تتحدث عن شخصية جمانة الشاعرة، التي تزوجت مرتين، في الأولى تطلقت، وتعيش سعيدة مع الزوج الثاني، ولها رفيق مغرم بها ([1]).

أما باقي مواضع الخلاصة فقد كانت عن بدر، منها مرّتان في حوار أجاب فيه بدر عن أسئلة تتعلق بحياته، منها سؤال: "**هل لديك عائلة، زوجة وأولاد مثلا؟**"، **فأجاب**: "**تزوّجت وطلّقت قبل أن أنجب**" ([2]).

وفي موضع آخر حين سئلَ عن عمله فأجاب: "**خريج كلية الآداب من الجامعة الأمريكية في بيروت، ثم الكلية البحرية في أثينا، وقبطان سابق، والآن عاطل عن العمل...**" ([3]).

وجاءت الخلاصة في مرّتين على لسان شخصية بدر، حين كان يلجأ إلى الوحدة، ليفكّر في التفاصيل التي جرت معه في حياته، القديم منها والجديد، ومن ذلك حين تذكر واقعة البحر الأحمر، واصفًا تفاصيلها جميعًا في ثلاثة أسطر ([4])، ومنها كذلك اختصاره لحادثتين على متن السفينة، في ما ورد على لسانه: "**أمس تدخلت مرتين، في موقفين مختلفين، ضد ألبرتو والتح**"([5]).

وردت الخلاصة في مواضع أخرى على لسان الراوي، ومنها حين تحدث عن الفترات التي كان يرى فيها غيداء قبل سفره إلى الكلية البحرية في أثينا، إذ كان يلتقي بها ويراها "**كلّ عام،**

---

[1] ينظر: الرواية، 119.
[2] الرواية، 49.
[3] لرواية، 30.
[4] ينظر الرواية، 81.
[5] الرواية، 80.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عامين، ثلاثة، خمسة، أو عشرة، قبل أن تتزوج، وبعد أن تزوجت..." ([1]). ولا بدّ لنا أن نشير إلى أنّ مينة قد أنهى روايته بالخلاصة، آخر عبارة فيها خلاصة مفتوحة النهاية: "**وجاءت! وفي مرسيليا أخذا الطائرة إلى بيروت!**" ([2]).

إذن تكون الخلاصة في الرواية قد حقّقت عرضًا لتفاصيل كثيرة في حياة بدر الزرقا، واستخدمها الراوي للإشارة إلى شخصيّة ثانوية، وهو ما يتّفق مع الوظائف المتعارف عليها للخلاصة.

القطع

هو إغفال مرحلة زمنية وعدم ذكرها، وهو بذلك تكثيف الزمن، بهدف التخلص من فترة زمنية ليست على قدر من الأهميّة للأحداث، وهو ما يعطي الزمن السردي القدرة على استيعاب الزمن الحكائي ([3]).

وأطلق عليه مراد مبروك مصطلح "القفز الزمني"، وعرّفه بأنّه "الانتقال المفاجئ من نقطة زمنيّة معيّنة إلى نقطة أخرى سواء عن طريق الإشارة الزمنيّة لهذا القفز أو عدم الإشارة؛ ولكنه يُفهم من سياق الأحداث الروائيّة" ([4]).

---

[1] الرواية، 71.

[2] الرواية، 312.

[3] الإبراهيم، ميساء، **البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة**، 223.

[4] **بناء الزمن في الرواية المعاصرة**، 100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكّل القطع تقنية مهمّة من التقنيات التي تؤثر في إيقاع الزمن؛ فقد عمد إليه مينة للمرور عن مجموعة من الأحداث التي لا ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالرواية، وخاصة فيما يتعلق بتفاصيل اليوم الكامل على السفينة، فقد انتقى التفاصيل التي ترتبط ببدر، وبغيداء، وبالاجتماعات غير السارّة، وغير المجدية للمجموعة المسافرة، وقد برز القطع على نمطين؛ أما الأول فهو في بداية الأجزاء المكوّنة للرسالة، إذ نجده في بداية بعض الأجزاء يقطع الزمن إلى ما وصل إليه في الجزء السابق، ليجد القارئ نفسه في زمن آخر. وهو ما يتوافق مع ما ذهبت إليه الباحثة صفاء المحمود في قولها بأنّ الحذف يسرّع وتيرة السرد، سواء أكانت الفترة الزمنية التي يتمّ القفز عنها قصيرة أم طويلة ([1]).

من ذلك القطع ما ظهر في بداية الجزء الثالث من الرواية، تكون الساعة الثانية بعد الظهر، وقد انتهى الجزء الثاني عند لقاء جماعيّ في تمام الساعة الحادية عشرة صباحًا ([2])، وفي الجزء الحادي عشر كذلك يبدأ الجزء بوقوف غيداء على حاجز السفينة، تتأمل البحر، وانعكاس الماء ([3])، وقد انتهى الجزء العاشر بحوار دار في المساء، وهنا تكون مدة القطع نصف يوم تقريباً.

حقّق هذا القطع بين الأجزاء تسريعاً لكثير من التفاصيل التي لا تشكل محورًا لمضمون الرواية، وهدفها، ففي هذه الشواهد نلحظ كيف ينتقل الراوي بين عناصر الأحداث الأساسيّة؛ بدر، وغيداء، والمجموعة. وفي ذلك يكون قد أسقط الروائيّ ما هو غير مهمّ، وبذلك يصبح تحرّك الزمن

---

[1] ينظر: **البنية السردية في روايات خيري الذهبي "الزمان والمكان"**، 166.

[2] ينظر: الرواية، 33.

[3] ينظر: الرواية، 179 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

داخل الرواية سريعًا، على هيئة قفزات سريعة، ثمّ على القارئ أن يلحق بهذا التسارع، حتى يتمكن من ربط التفاصيل بعضها ببعض.

ويزداد تسارع الزمن، حين يأتي القطع في داخل الأجزاء، بين حدثين مختلفين، خاصة أنّ هنالك مواضع تعطّل فيها الزمن كثيرًا، ليعطيها الروائي حقّها من الأفكار، والآراء، والمعلومات، وبذلك كان القطع أكثر وضوحا داخل أجزاء الرواية، وأكثر استخدامًا.

ومن المواضع التي وقع فيها القطع، حين انتهى بدر إلى قمرته لينام، فسرح قليلاً يفكّر، ثمّ ما لبث أن عاد إلى التفكير، والحديث مع النفس، وكانت الساعة الحادية عشرة صباحاً، فوقع القطع في الزمن الذي يقع بين نومه وصحوه، دون أن يحدد الراوي موعد النوم ([1])، وحين التقى بالسيدة جان توليب، في الموعد الذي اتفقا عليه، وكان المساء، فحدث القطع بين فترة ما بعد الظهر، باتجاه المساء مباشرة ([2])، والأمر نفسه تكرّر بعد ذلك حين استخدم الروائي القطع لينتقل بين المساء وصباح اليوم التالي ([3])، ليسرد حوارات طويلة بين الشخصيات، أغلبها عن بدر. ثم يتّجه من الظهيرة نحو المساء، ولقاء السيدة جان مع بدر في قمرتها، والليلة الحميمية الفاشلة التي كانت بينهما ([4]).

---

[1] ينظر: الرواية، 80.

[2] ينظر: الرواية، 124.

[3] ينظر: الرواية، 196.

[4] ينظر: الرواية، 246.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومستصغر القول في مدى الزمن الذي تتجاوزه هذه القطعات، أنّ الزمن لا يزيد عن بضع ساعات، أو نصف يوم على الأكثر، فهي بين المساء والصباح، أو الصباح والظهيرة، أو العصر والمساء، ولا تزيد، ومردّ ذلك أنّ المدى الزمني الذي تغطّيه الرواية قصير نسبيًا، لا يتجاوز بضعَ أيّام؛ ويريد مينة أن يعرض زبدة الأحداث، والتفاصيل الأساسية، بعيدًا عن تعطيل الزمان لفترات طويلة دون تحقيق شيء ملموس للقارئ.

ومع ذلك هنالك قطع واحد فقط، لا يمكن تحديد زمنه، وهو القطع في آخر الرواية، حين قال لها: "تعالي"، وفي مرسيليا نزلا إلى المطار باتجاه بيروت؛ فالراوي، في هذا الموضع، لم يحدد الفترة الزمنية ([1])، مما قد يعطي نوعًا من التشويق، وربّما يجذب القارئ إلى أن يفكّرَ في التفاصيل المختزلة داخل هذه العبارة، ويزيد من القيمة الفنيّة للحذف في الرواية أنّه قد وقع ضمنيًا دون إشارة صريحة إلى المدة التي تمّ حذفها، أو موقعها بشكل صريح، مما يعني تأثير تفاعل المتلقّي مع النّص واندماجه فيه على قدرة الحذف على تحقيق هدفه.

ثالثا: تعطيل السرد

- الاستراحة

هي الأبطأ بين سرعات السرد، وتمثّل وجود خطاب لا يشغل أيّ جزء من زمن الحكاية، وعرّفها جينت بأنّها "وقفات استطرادية، بل خارج القصة، ولها طابع التعليق والتأمّل أكثر ممّا لها

[1] ينظر: الرواية، 312.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طابع السرد" ([1]). وعادة ما تكون هذه الاستراحة بسبب لجوء الراوي إلى الوصف مما يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها؛ لكن لا تنقطع هذه السيرورة عندما يقوم الأبطال بالوصف([2]).

أخذت الاستراحة حصّة كبيرة حين نوازنها بحجم السرد في الرواية؛ ذلك أنّ عدد الأحداث، والحوارات، والتداعيات، التي سردها الراوي للوصول صوب نهاية الرواية، قليلة، مما أعطى مساحة واسعة للروائي حتّى يحلّل، ويفصّل، ويشرح، دون قيود؛ فغلب على الرواية الطابع التحليلي.

ومن الاستراحة، وصف غيداء، والشباب يتحلقون حولها، بقامتها السمهرية، وعينيها الرمحاويتين، السوداوين، وسمرتها الفتّانة، وعنقها الأتلع، وقوامها الممشوق، المتناسق، الذي تتبدى فيه تحت فستانها السماوي ([3]).

ويرى الباحث أنّ هذه الاستراحات مليئة بالتحليلات الفلسفية ووجهات النظر الخارجية، ومحاولات لدراسة سلوك الشخصيات، وفهمه، كأنّ الراوي يريد القارئ مطلعًا على خبايا النفوس؛ فيقوم الراوي بإعادة ملخص للحوار الذي دار بين الشخصيات، وتحليل الطريقة التي تحدث بها كل منهم، والدوافع النفسية والفكرية وراء ذلك.

---

[1] جينت، جيرار، **عودة إلى خطاب الحكاية**، 43 وينظر: الحمداني، **بنية النصّ السّردي**، 76.

[2] ينظر: الإبراهيم، **البنية السردية**، ص 224.

[3] ينظر: الرواية، 25.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويولي هذا اهتمامًا كبيرًا لدرجة تطول معها الاستراحات، ويتعطّل الزمن وقتًا طويلاً عند القارئ، وليس أدلّ على ذلك أنّنا نجد عدد الصفحات التي سار فيها السرد أقل من أربعةٍ وعشرين ساعة، قد بلغ ثلاثًا وسبعين صفحة ([1]).

ومنها استراحة كانت في وصف الأجواء التي يعيشها بدر في المساء؛ موسيقى هادئة النغمات، وليل جميل، وصيف تمّوزي ([2])، وسطح الباخرة يتلألأ بالأنوار، السفينة تنزلق على الماء، والقمر فضي، أشعة مصباح كبير، والأمواج المتكسرة تنير مساحة لا حدود لها ([3]).

ومن الاستراحات الطويلة في الرواية، تلك التحليلات السلوكية والنفسية، لتصرفات بدر، ولويزا، مع طرح تساؤلات ومحاولة الإجابة على بعضها، وقد استمرت هذه الاستراحة من الصفحة الحادية والثلاثين بعد المائتين، إلى الصفحة الخامسة والثلاثين بعد المائتين، وهو ما يوحي بحجم التفاصيل الكثيرة التي تمّ وصفها، والتحليلات العميقة التي حاول الراوي تقديمها للقارئ.

في نهاية الحديث عن الاستراحة، لا بدّ من التأكيد على أنّ الاستراحات الكثيرة والطويلة، التي تعطّل السرد مدّة طويلة، لا تكون إيجابيّة باستمرار، فقد يؤدّي التعطيل في كثير من الأحيان إلى الشعور بالملل، ورغبة القارئ في تقليب الصفحات ليصل إلى أحداث جديدة، وقد وقع مينة في تكرار تفاصيل كثيرة في أكثر من استراحة، خصوصاً تفاصيل الحادثة البحرية التي وقعت معه، ووصف الليل على السفينة، ووصف سلوكيات وتصرفات الشخصيات نفسها مرّات عدّة، وهو ما

---

[1] ينظر: الرواية، 51 – 124.

[2] ينظر: الرواية، 59.

[3] ينظر: الرواية، 56.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قد لا يكون محبّبًا لدى القارئ، إذ لا يمكننا أن نجزم بذلك، فالحالة تختلف من قارئ إلى آخر، بحسب درجة شعور القارئ واندماجه في الزمن النفسي للرواية.

- المشهد

هو نوع من التساوي بين زمن الحكاية وزمن القصّة؛ لكنّه يزيد على ذلك قدرته على نقل كل ما قيل حرفياً دون إضافات، فإنّه لا يعيد السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال ولا الأوقات الميّتة الممكنة في الحديث ([1]).

ومن مميزات المشهد أنّه يقدّم للمتلقّي مشاركة جادة في الفعل، ولا يفصل بين الحدث وسماعه إلا الفترة التي يستغرقها صوت الراوي، وبذلك يكون النص قائماً على الحوار الذي يروي الحدث ([2]).

والمشهد في الرواية حاضر بنوعيه؛ الحواري، وغير الحواري، وكان لهما دور مهمٌّ في ناحيتين؛ الأولى تقديم تفاصيل كاملة عن الشخصيّات، وإبراز طبيعة العلاقات الموجودة بينها، وردود فعلها وتفاعلها مع الأحداث.

أما الثانية؛ فهي سرد الأحداث بطرق متنوّعة، بما يتناسب مع أهميّة الحدث المسرود؛ فالحدث المهمّ الذي يجب أن يسلّط السارد الضوء عليه، يتم استخدام المشهد الحواري فيه، أما الحدث العابر، أو الممهّد لحدث محوري، يستخدم فيه السارد مشهدًا غير حواري.

---

[1] المحمود، صفاء، **البنية السرديّة**، 146.

[2] ينظر: الإبراهيم، ميساء، **البنية السردية**، 227.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والواضح أنّ الحوار يتّخذ مركزًا أساسيًّا في الرواية، فقد شغل، معظم الأحيان، حجمًا أكبر من حجم النّص القصصي، وأولاه مينة حقّه من التفصيل والاسترسال؛ فالشخصيات تتحاور فيما بينها بإسهاب، متبادلة الحديث بكلّ أنواعه، والنقاشَ من أوسع أبوابه، وكانت هذه المشاهد بديلة عن سرد الراوي، حيث تناولت الحوارات مجموعة كبيرة من المعلومات التاريخية، سواء عن أحداث قديمة، أو معلومات وأحداث عن الشخصيات نفسها، وضمّنها الراوي تقنيات سردية كثيرة متعلقة بالزمن، كالاسترجاع خصوصًا ([1]).

جاءت المشاهد الحوارية في الرواية بطريقة أشبه ما تكون قريبة إلى القطار، ولا يعدو النص القصصي بينها كونه تلك الوصلة بين كل مقطورة وأخرى، فالحوار أكثر ما تكوّنت منه صفحات هذه الرواية.

أما المشهد غير الحواري، فقد برز أكثر في تحرّكات الشخصيات، لوصف الأحداث السريعة، أو التحرّكات السابقة للمشاهد الحوارية، ومن أمثلته: "حاول إبراهيم الشفّاط مقاطعتها، صفّر لها صطيف والتّح، حاولت السيدة صبيحة تهدئتها، لكنها استمرّت في هيجانها، وفي ترديد كل ما فكّرت به غيداء الليلة البارحة، وعندها انتهت، أو أُنهيت، وقف بدر الزرقا وقال..." ([2]). يظهر في هذا المشهد بشكلٍ بيِّن ازدحام العبارات بالأفعال الحركية البسيطة مثل (صفّر، انتهت، وقف)، والعبارات التي تدلّ على حركة مركّبة أو طويلة زمنيًّا مثل (حاول مقاطعتها، حاولت

[1] يمكن العودة إلى الرواية، 9 و119 و149 و156 و 176و189.
[2] الرواية، 145.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تهدئتها، ترديد كّل ما فكرت به غيداء)، وهو ما رسم صورة حركية وصوتية كاملة للمشهد، يمكن لنا تمثلها، وملاحظة حجم التوتر، ودرجة الفوضى التي كانت موجودة في هذا المشهد، وانتهت هذه الصورة عند وقوف بدر الزرقا، ليبدأ بعدها مشهد حواري.

ويسير الراوي على الأسلوب نفسه في توظيف المشهد غير الحواري: "رمى بدر عقب سيكارته في البحر، هبط إلى الطابق الأول، تقدّم إلى البار الخالي إلا من رجلين أجنبيين، جلس على كرسيّ وطلب قدحًا من الفودكا، وزجاجة من البيرة، شرب الفودكا دفعة واحدة، بعدها عبّ قليلاً من البيرة" ([1]).

وهذا مشهد سريع اشتمل على مجموعة من الأفعال المتتابعة؛ نحو: (رمى، هبط، تقدّم إلى، جلس، طلب، شرب، عبّ)، تسبق الزمن الفعلي لتنفيذها، فكان زمن سردها أسرع، في أشبه ما يكون بالخلاصة السريعة.

ويمكن القول إنّ هذا التسريع في الزمن في محلّه، فهي أحداث لا تؤثر في مضمون السرد، ولا تلعب دورًا محوريًا في سير خطى الرواية، لكنّ وجودها يخلق تآلفًا بين المتلقي والشخصيات، بوصفها شخصيّاتٍ تتصرّف بطريقة طبيعيّة مثل الواقع، وقد مهّدت لمشهد حواري طويل مع رجل البار "البارمان" الذي يعمل هناك.

ووردت في الرواية مشاهد بطيئة غير حوارية، يقدّم فيها الراوي بين الفعل والآخر استراحة بسيطة، ليرسم تفاصيل المكان، وملامح الشخصيّة، ومنها: "**توقف قليلاً عند بوابة السطح. كان**

[1] الرواية، 26.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يرتدي فنيلة قطنية، ماصّة للعرق، وبنطلوناً صيفياً رمادياً خفيفاً، بخلاف الأجانب، الذين يرتدون الشورتات ومايوهات السباحة... مشى نحو مقدمة السفينة، على طرف الحاجز، تحت شمس انكسرت حدّة أشعتها قليلاً، وقد اعتادها، في إبحاره الطويل، وغيابه عن لبنان..." ([1]).

أعطى الراوي للقارئ في هذا الموضوع المساحة الكافية، والزمن الكافي، ليتخيّل المشهد، تفاصيل الملابس، والألوان، والأشكال، والجوّ، والسماء، وكلّ ما يحتويه المشهد، وقد لجأ الراوي إلى هذه المشاهد البطيئة إذا جاز التعبير، في وصف العاصفة، حين "**وجد نورا مصفرّة الوجه، وفي حالة إعياء كامل، وكذلك ابنها الصغير أسامة. تقدم وامسك كلاً منهما بيد، وأخذهما إلى القمرة...عاد إلى السطح، طالباً إلى الآخرين النظر إلى الأمام لا إلى الوراء...ومرة أخرى رأى فتاة في حالة ترنح، صفراء الوجه، تنظر إليه بتوسّل، كي يسندها لئلا تقع أرضاً. أمسكها من ذراعها...**" ([2]).

وإلى آخر المشهد يستمر في هذا الوصف، مستخدماً الأفعال الحركية التي تفتح أبواب خيال القارئ، ليضع المشهد نصب عينيه كأنه يعاينه، فيندمج فيه بسهولة، وهو ما يزيد من التفاعل، ويعزز التواصل بين المتلقي والرواية.

---

[1] الرواية، 37.

[2] الرواية، 82.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني

الصيغ السرديّة للخطاب

مفهوم الصيغة السرديّة للخطاب وأنماطها

- أنماط الصيغ السردية للخطاب

الخطاب المسرود

الخطاب المنقول

الخطاب المعروض

المبحث الثاني: صيغ الخطاب السردي في الرواية

- صيغ الخطاب المسرود غير الذاتي
  - الراوي (المباشر)
  - إلى المُروى له (غير المباشر)
- صيغ الخطاب المسرود الذاتي
- صيغ الخطاب المنقول
- صيغ الخطاب المعروض
- صيغ الخطاب المعروض الذاتي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول: مفهوم الصيغة السرديّة وأنماطها

تعدّ الصيغة السردية من أكثر المصطلحات التي اتّسمت التعقيد والاتّساع في الوقت نفسه، وهي التي تميّز بين التقليد والمحاكاة، كما تعدّ الصيغة السرديّة أو ما أطلق عليه كذلك مصطلح "الخطاب السردي" الشكل الأمثل لتجسد العملية السردية، والتي تتكون من السارد، والمسرود، والمسرود له، وترتبط بعلاقات متشابكة يبنيها كلّ من الراوي والرواية لصناعة الخطاب السردي المعتمد على المنظومة اللغوية كاملة في إنتاج إبداعي فنّي، يجسّد فيها مجموع الصيغ السردية الشكل العام للرواية ([1]).

ونرى الصيغة السرديّة واحدة من أهمّ التقانات والأساليب الموظفة في الخطاب الروائي؛ لما تُكسبهُ إيّاه من أبعاد معنوية، وتنوّعات شكليّة، تفرضها الأنماط المتعدّدة لهذه الصيغة، وهو ما يعدّ تشكيلًا وتنويعًا في أساليب بناء الخطاب الروائي وتكوينه، وفي طرق تحويل المضمون والفكر من المشافهة والمعنوية إلى الملموس والمكتوب؛ فحين تجتمع أنواع الصيغة السرديّة وأنماطها معاً في الرواية تخرجُ بنصّ روائي ذي شخصيّة محدّدة.

لم يخلُ مفهوم الصيغة السرديّة من الإشكاليات المعقدة، والخلافات التي أوجَدها تحويل المفهوم إلى العربيّة؛ نظراً لتنوّع جهود النقّاد العرب، وتشتّتها في المنابع التي استقى منها كلّ ناقد تحليلاته ورؤاه الاصطلاحيّة والنقديّة، مما جعلَ تصنيفات الصيغة السردية تتّسع وتتعدّد، ووقع

---

[1] ينظر: شبيب، سحر، **البنية السردية والخطاب السردي في الرواية**، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 14، ص 104 – 182، صيف 2013، 118 و 120.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعضُ الالتباس في أشكالها، خاصّة بين كلّ من الرؤية السرديّة والصيغة السردية، حيث ترتبط الرؤية السردية بطريقة إدراك الراوي والشخصيّات للحكاية، أما الصيغ السرديّة فترتبط بطريقة عرض الحكاية في الرواية ([1]). وقد عرّف جينيت Genette الصيغة بأنّها "أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل" ([2]).

استُعير مصطلح الصيغة من النحو، واستُعمل ليدلّ على أنماط الفعل المختلفة التي يُنظر منها إلى الوجود أو العمل، وهو جزء من الاستعمال السردي، الذي يهدف إلى تحديد أشكال الخطاب المختلفة التي يشملها النّص الروائي، ويدرجها في ثناياه مما يحقّق التماسك والانسجام في البناء السردي كُلّاً ([3])، ضمن أنماط وصيغ مختلفة.

وقد ساهم في ذلك الدعوة إلى مسرحة الأحداث في طريقة عرضها ([4])؛ وذلك من منطلق التفكير في القضيّة الروائيّة المطروحة بطريقة تميزها عن الروايات الأخرى، بتوظيف الخيال والدراما؛ وهو ما يراه الباحث بداية تكوّن مفهوم الصيغة السردية بالمنظور الذي هي عليه الآن.

---

[1] ينظر: بلخباط، عيسى، **تقنيات السرد في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة محمد خيضر بسكرة: الجزائر، 2015، 48 – 49.

[2] عيلان، عمرو، **الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، منشورات جامعة قسنطينة: الجزائر، 2001، 106.

[3] ينظر: تودوروف، تزفتان، **الأدب والدلالة**، ترجمة محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري: سوريا، 1996، 81.

[4] ينظر: جينيت، جيرارد، **خطاب الحكاية – بحث في المنهج**، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة، 1997، 177.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد أشار تودوروف (Todorov) إلى وجود نمطين رئيسين للسرد، يشكّلان النّص السردي هما: العرض والحكي، بشرط أن يكون القصّ كلامًا لفظيًا مكتوبًا، وكان جينيت (Genette) أكثر تحديداً بتقسيم الكلام الحكائي إلى حكي للأحداث وحكي للأقوال، والتي قسّمها إلى خطاب مسرود، وخطاب منقول، وخطاب بالأسلوب غير المباشر ([1]).

أنماط الصيغ السردية

صنّف سعيد يقطين الصيغ السرديّة بناء على الأدوار الروائية التي يقوم بها كلّ من الراوي والشخصيّات، وقسّم الصيغة السردية إلى: سرد وعرض، وأطلع عليها اسم "صيغ الخطاب المسرود" و"صيغ الخطاب المعروض"، وقسّمها إلى صُغرى ومركّبة، وجعل بين هذه الأنواع الأربعة نوعًا وسطًا خاليًا من التركيب هو الخطاب المنقول ([2]).

النمط الأول: الخطاب المسرود

يعدّ هذا النوع أكثر الأنواع استخدامًا في الروايات بالموازنة مع غيره من الصيغ، وهو أشبه ما يكون بعرض أفكار أو خطاب داخلي مسرود، ويرتبط بالزمن ارتباطًا وثيقًا ([3])، ويتجلّى في هذا

---

[1] ينظر: بلخباط، عيسى، **تقنيات السرد في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج**، 51.

[2] ينظر: **(الزمن السرد النبئير)**، ط5، **تحليل الخطاب الروائي** المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، 2005، 197.

[3] العزي، نفلة حسن، **تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني**، دار غيداء: الأردن، 2011، 127.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النمط الحضور القوي للذاكرة الجماعيّة المبنية على مجموع الحكايات التي تقدّمها الشخصيات والراوي، ودورها الفاعل في بناء النّص الروائي، وتكوينه في شكله العام ([1]).

وتندرج تحت هذا النمط صيغتان؛ هما صيغة الخطاب المسرود، وهو خطاب يرسله المتكلم إلى المتلقي سواء كان مباشرًا أي (شخصية) أو إلى المُروى له في الخطاب الروائي. وصيغة الخطاب المسرود الذاتي، ويتمثل في الخطاب الذي يتكلم عنه المتكلم عن ذاته، أو عن أشياء حصلت له في الماضي ([2]).

وهو خطاب يعتمد على تقديم المضمون فقط والتخلي عن عناصر كلام الشخصية، فتكون هذه الصيغة الأبعد مسافةً لتميّزها بالاختصار ([3]).

النمط الثاني: الخطاب المنقول

يمثل الدرجة القصوى من المحاكاة ([4])، يتنازل الراوي في هذا النمط للشخصيات عن سلطته ودكتاتوريته، ويتحول إلى مشاهد ينقل بموضوعيّة ما تتلفظ به هذه الشخصيّات، ويتميّز هذا

---

[1] ينظر: يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، 133.

[2] عيلان، عمرو، **الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، 107.

[3] محمد، بوتالي، **تقنيات السرد في رواية الغيث لمحمد ساري**، رسالة ماجستير غير منشورة، المركز الجامعية العقيد محند أكلي أولحاج: ألجزائر، 2009، 34.

[4] محمد، بوتالي، **تقنيات السرد في رواية الغيث لمحمد ساري**، 34.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النمط بوجود "قطيعة بين الخطاب الناقل والخطاب المنقول بسمات تجعل استقلاله عن الخطاب الناقل كبيرًا" ([1]).

ومن المؤشرات على وجود مثل هذا الخطاب توظيف ضمير المتكلم أو ضمير المخاطب بكثرة، إضافة إلى أفعال لها دلالة الحاضر، وهو ما يضع القارئ أمام مظهر جديد من مظاهر التجربة الروائية المعاشة، وتفتح أمامه المجال لإعطاء مزيد من الثقة مع الشخصيّات والأحداث ([2]).

ويتجلى الخطاب المنقول في الدرجة الأولى في الحوارات بين الشخصيات، وهي التي تتيح للمتلقي استكشاف وجهات النظر، والانفعالات التي تحملها الشخصيّات تجاه الأحداث والشخصيات الأخرى الفاعلة معها في الرواية، وهو ما يتيح للمتلقى التعرّف على حقيقة الأحداث الروائية من زوايا متعددة، مما يساهم في تكامل الدلالة واختلاف التصوّرات وتعدد اللغات ([3]).

ويندرج تحت هذا الخطاب نوعان؛ مباشر، ويتمثل في نقل معروض مباشر، من طرف المتكلم، وهذا المتكلم ليس بالمتكلم الأصلي، وينقل الكلام كما هو دون تغيير. وغير مباشر، وهو مثل الخطاب المنقول المباشر؛ لكنّ هناك فرقًا حيث إنّ المتكلم الناقل للكلام لا يحتفظ بالكلام الأصلي، فيقوم بنقله على طريقته؛ أي بشكل الخطاب المسرود ([4]).

---

[1] العمامي، محمد نجيب، **الراوي في السرد المعاصر**، 39.

[2] ينظر: بلخباط، عيسى، **تقنيات السرد في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج**، 56.

[3] ينظر: الفيصل، سمر روحي، **فردية الأسلوب الروائي**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، العدد 460، آب 2009، 16.

[4] عيلان، عمرو، **الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، 107.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النمط الثالث: الخطاب المعروض

يُطلق عليه اسم "الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر"، وقد تمّت الإشارة إليه سابقًا في بداية الفصل. ويعدّ هذا النمط أكثر الأنماط استخدامًا في الرواية الحديثة؛ لما يحمله من مرونة تسمح للروائي الدمج بين ما يحكيه الراوي، وما تحكيه الشخصيّات ([1]).

ويأتي هذا النمط في مرتبة وسطة بين الخطاب المسرود والخطاب المنقول؛ ذلك أنّ الراوي ينقل كلام الشخصيات، ويُدخله في حكيه تركيبيًّا ولغويًّا، ما قد يلتبس على المتلقي في ظل غياب الحدود الفاصلة بين كلام الراوي وكلام الشخصيّة، وهو ما يرى فيه نقّاد أنّه يضفي على الكلام صفة شفويّة ونوعًا من العفوية ([2]).

وينقسم الخطاب المعروض إلى قسمين؛ هما:

الأول: مباشر، وهو أن يتكلم المتكلم إلى المتلقي بشكل مباشر، ويتبادلان الحوار دون تدخل الراوي.

الثاني: غير مباشر، ويكون أقل مباشر من المعروض المباشر، حيث إن الخطاب يكون معروضًا؛ لكن يتدخل الراوي في الخطاب، ويشير إلى المتلقي غير المباشر ([3]).

---

[1] محمد، بوتالي، **تقنيات السرد في رواية الغيث لمحمد ساري**، 34.

[2] العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي**، 167 .

[3] عيلان، عمرو، **الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، 107.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني: صيغ الخطاب السرديّة في الرواية

تنوعت الصيغ السرديّة التي استخدمها حنا مينة في الرواية، وتفاوتت من حيث كميّة استخدامها؛ تبعًا للوظيفة التي حققها كلّ نوع من أنواع الصيغ، وجاءت على النحو الآتي:

صيغ الخطاب المسرود

أ: الراوي (المباشر)

استخدم مينة صيغة الخطاب المسرود المباشر ليسرد حياة بدر؛ فجعل شخصية "بدر" الرئيسة راويةً لأهم المحطّات التي مرّت بها حياته، ومن أمثلة ذلك ما قاله "بدر" للسيدة "جان توليب"، عن زواجه، وتركه زوجته قبل أن ينجب منها: "**تزوجت وطلّقت قبل أن أنجب! حياة البحّار مهددة في كل سفرة ودائماً... إنه موجود مفقود، وماذا ذنب الزوجة حتى تتحمل عذاب الانتظار الذي يطول أحيانا؟...**" ([1]).

ونجده هنا لا يكتفي بأن يسردَ جزءًا من سيرته، إنّما يفسّر أسباب وقوع هذه الأحداث، ليضعَ القارئ أمام الحدَث بشكل أعمق وأكثر وضوحًا، ليصبحَ أكثر قربًا من الشخصية.

وفي موضع آخر من الرواية، سرد بدر لغيداء الجزء المتعلق بمرحلة الدراسة من حياته، مسهباً بعض الشيء في توضيح أسباب تلك التحوّلات؛ فالتحوّل من دراسة الأدب إلى البحر يثير

[1] الرواية، 49.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تساؤلات كثيرة لدى القارئ، وعلى لسان الشخصيات في الرواية عن علاقة دراسة الأدب بالبحر، وهنا يجيب الروائي على لسان شخصيته الرئيسة: "**إنّني يا غيداء، إنسان بعد كلّ شيء، وقد عرفت البؤس في بيروت معرفة نظرية، وناضلت وأنا في الجامعة، مع الطلّاب الآخرين، في سبيل إزالة هذا البؤس أو التخفيف منه، لكنّني، بعد الجامعة عُيّنت مدرّساً للأدب العربي في جبل عامل في الجنوب، وهناك رأيت البؤس عياناً... وأُبعِدتُ إلى الكورة في الشمال... فلمّا ضاقوا ذرعًا بي وبأفكاري، سرّحوني من وزارة التربية، فقرّرت أن أتركَ البرَّ إلى البحر، وهكذا التحقت بالكليّة البحرية في أثينا، وتخرّجت قبطانًا**" ([1]).

وفي موضع آخر يسير على النمط نفسه حين يقول بدر لغيداء: "**لا تنسي أنّني درستُ الأدبَ العربيّ، ومارسته تدريسًا ونضالاً، ولو لفترة قصيرة**" ([2]).

وفي آخر الرواية، حين حصل بدر الزرقا على كلمة "أنا لك" من غيداء، التي قضى عمره وهو يقول "هذه المرأة ستكون لي!"، عادت أمامه الذكريات التي عاشها في الماضي، عندما كان ينظر إليها منتظرًا أن يحين ذلك الوقت الذي تصبح فيه له، ويراهن عليه، فقال لها مختصراً ما يتعلق بهذه الجزئية من ماضيه: "**كفى! ثلاثون عامًا تقريبًا، وأنا أنتظر هذه الكلمة: "أنا لكَ!"، لأنّني خلال كل هذه الأعوام، ودون أن أقترب منك، أنت المطوّقة دائمًا بالمعجبين، كنت في ذاتي، أردّد عبارة واحدة: هذه المرأة ستكون لي!** " ([3]).

---

[1] الرواية، 286.

[2] الرواية، 301.

[3] الرواية، 309.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب: غير المباشر (المُروى له)

هو المسرود غير المباشر، جاء في الرواية على نمطين؛ الأوّل ما يرويه السارد عن شخصيّة بدر الزرقا (البطل)، والنمط الثاني ما ترويه الشخصيات عن بعضها، ضمن حديثها مع نفسها، ذلك الحديث الذي ينقل الروائي صوته إلى القارئ على هيئة استطرادات يطول بعضها ليكون محوراً مهماً في تفسير سلوكيات هذه الشخصيات.

ومن الأمثلة على ما يرويه السّارد عن بدر الزرقا ما ورد في الرواية حين التقى البطل بالسيدة صالحة، واختصر مضمون الحوار بينهما، لكن كان من الواجب أن يتعرّف القارئ على طبيعة المعرفة بين بدر والسيدة صالحة، وهو ما قام به السارد في قوله: "**كان يعرفها جيّدًا. التقاها مرارًا في الأمسيات الأدبية، يوم كان طالبًا في كلية الآداب. لم يتغيّر فيها شيء، سوى بعض الترهّل، وبعض الغضون على الجبين، لتقدّمها في السن. الوجه المدوّر، الباهت البياض نفسه، النظارات نفسها، القِصَر نفسه، الدعبلة نفسها، والسمات الخبيثة والمنفّرة نفسها**" ([1]).

ويرِد في موضع آخر معلومات يقدمها لنا السارد عن بدر حين كان بحارًا، هذا الجانب الذي لا يمكن اكتشاف جميع حيثياته أثناء التنقّل بين أحداث الرواية، فيستوقف السارد القارئ؛ ليقول له: "**بدر موقن أنّ ذلك محال، وأنّه أمنية خلبيّة، يطرّزها الوهم، إلا أنّ البحّار، الأسفار**

[1] الرواية، 34.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البعيدة، يظل! يغزل أمنيات، على نول رجائه في العودة، كرّة أخرى، إلى الذين فارقهم، حاملاً معه ذكريات عنهم، تسكنه، تهيم به، كالرّوح التي تسبح، في خضمّ فضاء أزرق..." ([1]).

أما النمط الثاني، أي ما ترويه الشخصيات عن بعضها، جاء على هيئة حوار بين الشخصية ونفسها، تروي به للمروى له بشكل غير مباشر نظرتها إلى شخصية، أو حدث، أو سلوك معيّن، وتكشف له معلوماتٍ تساعده في فهم الشخصيّات والأحداث؛ إما عن طريق التحليل والاستنتاجات أو تقدّمها جاهزة، ومن أمثلة ذلك ما قالته الآنسة هزار عن غيداء، بعد حوار حادّ دار بينهما، بيّن بذلك السرد ما تعرفه عن شخصيّة غيداء: "**إنها لا تنسى! لكم هي جبارة، وقادرة على إخفاء مشاعرها الحقيقية عند اللزوم! داهية!! ألف بدر، مثل بدر، تمرّرهم من تحت إبطها، دون أن يدروا... لا أحد يستطيع أن ينال منها إلّا ما تريده هي، ولا أحد يحزر ماذا تنوي، أو ماذا تخطط! في رأسها مغارة موصَدَة، لا تُفتَح إلّا بمعرفة كلمة السرّ...**" ([2]).

يحقق ذلك السرد شرحًا موجزًا لشخصية غيداء، تصير بعدها غيداء معروفة أكثر لدى المتلقي.

عندما ننظر في باقي الشواهد على الخطاب المسرود إلى المُروى له، نلحظ أنّها حملت في صياغتها ومضمونها لونًا من الأسلوب التحليلي، لتفسير تصرفات الشخصيات، ومنها تحليل بدر لشخصية رجل ساخر وفتاة خائفة من العاصفة: "**هذا الرجل الساخر، أكثر الموجودين على**

---

[1] الرواية، 57.

[2] الرواية، 117.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مقدّمة السفينة خوفاً! السخرية ستارة! وبعده تأتي الفتاة التي تتحرّك على مقعد أعصابها! إنها خافت لمجرّد ترحيبي بقدوم العاصفة، إذا ما قدمت! اختبأت وراء غيرها، والأطفال بخاصّة" ([1]).

ومن الشواهد كذلك ما قالته غيداء عن بدر الزرقا، محاولةً تفسير ابتعاده عنها منذ كان طالباً معها في الجامعة: "**غريب سلوك هذا الإنسان بقدر ما هو واقعي! إذا كان صادقًا، وهو ما تؤكّده السيد صبيحة، فإنّ ترفّعه يشي بترفّع مرضيّ، لولا أنّ الدلالة النفسية، في هذه الحال، لا تسمح إلّا بافتراضين: الأول النسيان والانسحاب، والثاني نفاد الصبر والإقدام**" ([2]).

وعلى الطريقة نفسها تكمل غيداء تحليلاتها عن تصرفات بدر الزرقا، لكن هذه المرة تربط سلوكه بشخصيّة لويزا: "**لويزا هذه مستهترة، قفّة أعصاب وعظام، كما قال ناصر عنها، فماذا بشأن هزار؟ موقف هذه الفتاة ملتبس، فيه غيرة؟ ربما مني، وفيه حقد؟ ربّما من تهجّم ناصر عليها، وفيه كره؟ ربّما له وجه آخر سيتّضح! إلا أنّ بدر يفعل وكأنّه لا يفعل. عرف أنّني أوغرت صدر لويزا عليه، قال علناً إنّ سيّدة ذهبت إلى لويزا في الصباح، إلا أنه لم يذكر اسم هذه السيدة التي هي أنا، وكان بإمكانه أن يفعل، وأن يوجّه إليّ صفعة مؤلمة، فلماذا امتنع عن ذلك؟**" ([3]).

في هذا التحليل المطوّل لشخصية لويزا وتصرّفات بدر معها، نلمح صفاتٍ تظهر في الشخصيّة لا تعبّر عنها الأحداث المباشرة أو ما تقوله الشخصيات الأخرى عنها؛ فغيداء شخصية

---

[1] الرواية، 13.

[2] الرواية، 231.

[3] الرواية، 233.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مخادعة، استغلت كره لويزا لبدر، وأوغرت صدرها عليه رغم نظرتها الدونية إليها، من أجل تحقيق غاية في نفسها.

أضفى هذا التحليل على الشخصيّة مرونةً جعلها قادرة على التواصل مع المتلقي بسلاسة؛ لأنّها عندما تحلّل المعلومات وتحاول الخروج بنتيجة محددة حول سلوك إحدى الشخصيات، يعني ذلك أنّها تتشارك مع القارئ في التفكير، وتدعوه إلى أن يتفاعل معها.

ويستمر الراوي في كشف صفات الشخصيات وانفعالاتهم النفسية؛ فغيداء قلقة من أن تكتشفها الشخصيات الأخرى، فهي المرأة القوية التي تتفوّق على الجميع، وما إنْ شعرت أنّ رفيقتها هزار تكشفها في شيء يخصّها حتى بدا القلق عليها واستطردت: "**إذا كانت تعرف الطارئ الجديد في حياتي حقاً، فمعنى هذا أنّني مكشوفة نفسياً، وبشكل كامل! هزار تظنّ أن وجود بدر على الباخرة، ومعنا في رحلة واحدة، هو الطارئ الجديد! هذا خطأ! الطارئ الجديد في حياتي هي حياتي نفسها**" ([1]).

يشير الباحث إلى أن ضيغ الخطاب المسرود جاءت محقّقة لغرضين؛ الأول هو التواصل مع القارئ، والإجابة على أسئلة قد تخطر على باله، والغرض الثاني هو الربط بين الأحداث وتحليل الشخصيات داخلها، وإبراز العلاقات التي تكوّنت بين الشخصيات خارج زمن القصّة، قبل لقاء الشخصيات في السفينة.

[1] الرواية، 242.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صيغ الخطاب المسرود الذاتي

جاءت صيغ الخطاب المسرود الذاتي متعلّقة ببدر الزرقا، البطل المحوري الذي دارت حوله الرواية، وتمحورت هذه الصيغ حول ماضي بدر في مهنة القبطان، مواقف استذكرها على ظهر السفينة حين مرّ بمواقف تشبهها، وحين كان يتأمّل الحياة والمواقف، في ظلّ الصراع الذي يعيشه بين الماضي والحاضر، الماضي المؤلم بتسريحه من عمله الذي يحبه، والحاضر الذي نرى فيه غربته واضحة، غير قادر على التآلف مع الشخصيات الأخرى، مما جعله يبدو في صورة الغامض.

يقول بدر: "...**كنتُ مرة على سفينة، وكانت هناك سائحة دنماركية عجوز، وعندما بدأت السفينة تهتز، ثمّ تضطرب، أصيبت بحالة من الذعر، تقرب من الهستيريا. فقدت صوابها، أيقنت أنها غارقة مع السفينة لا محالة، وكي تتجنب الغرق، ركضت طالبة النجاة، لكنها لم تنجُ، فقد سقطت من أعلى أحد السلالم...**" ([1]).

وجاءت هذه الصيغة عندما رأى بدر فتاة خائفة من العاصفة، فالتمعت في ذهنه ذكريات تلك العجوز.

أما الصيغ المسرودة الذاتية التي وظّفها الراوي ليكشف لنا تفاصيل الماضي الذي عاشه بدر، ورد في الرواية في أكثر من موضع؛ ومنها: "**خطيئة واحدة قضت على مستقبلي كقبطان،**

[1] الرواية، 13.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لأنني عجزت، أمام الحقيقة الفاضحة، عن الدفاع المقنع عن نفسي. لم يكن ذلك سهوًا أو غفلة عين من أثر نعاس، أو فقدان وعي من سكر. كنت بريئًا من كل هذه المعايب، أنا القبطان اليقظ، المجرّب، الذي بدأت شهرته بالنموّ، بالاتّساع، مع كل إبحار جديد، إلّا أنّ معاوني قَدْري الجَرّ، قدّم تقريراً طُلب منه، نفثَ فيه كلّ سمّه..." ([1]).

هدفت صيغة الخطاب هذه – إلى جانب المعلومات الواردة فيها عن ماضي بدر – إلى إظهار عمق الأثر النفسي لهذه الحادثة على حاضر بدر، وعلاقاته بالبيئة المحيطة به، وبذلك يكون الخطاب أداة يوظفها الراوي لتكون كشّافاً على الجهات المعتمة في حياة الشخصيّة، ويؤكّد ذلك، تركيز الراوي في الصيغة الخطابية الآتية على التفاصيل الدقيقة في قول بدر: "**ما وقع معي أنا، في البحر الأحمر، كان خطأ كبيراً، فالمدى مفتوح، رغم الظلام، ولوحة القيادة شغالة، وبدقّة، وتجنب الشعب المرجانية كان ممكناً، في حالة واحدة: عدم الاطمئنان كلياً للطريق البحري المطروق، وقياس الغاطس على أساس الارتفاع إلى الأعلى، والدوران قليلاً، بعيداً عن مناطق الخطر**" ([2]).

وهذا التركيز يبيّن إلى أيّ مدى حُفرت تلك التفاصيل في ذاكرة بدر، إلى درجة لا يمكنه فيها نسيان أدقّ تفاصيل تلك الحادثة.

---

[1] الرواية، 58.

[2] الرواية، 81.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صيغ الخطاب المنقول

ينقسم هذا الخطاب إلى نوعين؛ الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر. وقد وردت هذه الصيغ في الرواية عندما تحاورت الشخصيّات لمناقشة أحداث سابقة على متن السفينة، وبذلك جاءت مرافقة بشكل حتميّ للخطاب المسرود المباشر، وغير المباشر.

والخطاب المنقول المباشر، كان قد أورد منه مينة استذكار الشخصيّات؛ كنحو ما قاله بدر الزرقا عن العاصفة عند النقاش الحاد الذي جرى بينهما: "**قال: إنّها مستبعدة إلى ما بعد 48 ساعة، ومعنى هذا انّه يطمئننا!**" ([1])، ومثله كذلك: "**يفهم في البحر! ألم تسمعي؟ قال: "أنا ابن البحر!**" ([2]).

ولم ترد هذه الصيغة الخطابية بكثرة في الرواية، إذ اعتمدت هذه الصيغة على الأحداث التي شهدتها جميع الشخصيات، والحوارات الدائرة بينهم بعد وقوع تلك الحوادث، وهي نقاشهم حول العاصفة، واللقاء العام الثاني الخاص بهم.

ورد الخطاب المنقول غير المباشر بالدرجة نفسها التي ورد بها الخطاب المنقول المباشر، وضمن المجال نفسه، مثل قول غيداء على لسان السيدة صبيحة، عن علاقتها ببدر الزرقا أيّام

---

[1] الرواية، 18.

[2] الرواية، 17 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدراسة: "**قالت: إنّ بدر كان زميلي في كليّة الآداب، لكنّني لا أذكره، لا أعرفه، ربّما كان في سنة في عام التخرّج، حين كنت أنا في السنة الأولى أو الثانية**" ([1]).

ومثله قول لويزا على لسان بدر الزرقا حين دارت النقاشات الحادة بينها وبين البقيّة بسبب تعاملها الجاف معه: "**...ألم تسمعوه يتحدّث عن ضرورة الجنون؟**" ([2]).

ولم ترد هذه الصيغة الخطابية بكثرة في الرواية، ويراها الباحثُ محققةً غرضَ استرجاع أحاديث قالتها الشخصيّات؛ لأنّ وجودها مهمّ في الحوار الدائر، بهدف مناقشتها، أو الردّ عليها، كما حقّقت غرضاً آخر، هو تأكيد معلومات سابقة، كمعلومة الزمالة بين بدر الزرقا وغيداء، والتي استخدمت في نهاية الأمر في حوار بين غيداء وهزار.

صيغ الخطاب المعروض

كان الحوار بين الشخصيات الركيزة التي قام عليها السرد في رواية "البحر والسفينة وهي"، وقد تنوّعت صيغه الخطابيّة بين الخطاب المعروض المباشر، والخطاب المعروض غير المباشر.

وشكل الخطاب المعروض المباشر الحيّز الأكبر من صيغ الخطاب المعروض في الرواية، وتميّزت بالسلاسة والتعاقب السريع بين العبارات، وكانت في كثير من الأحيان عبارات قصيرة.

---

[1] الرواية، 181.

[2] الرواية، 19.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن أمثلة ذلك في الرواية ([1]):

– إذا طالت الرحلة، وبقيت على ما أنت عليه، جننتِ!

– أو تعقّدت نفسياً!

– وماذا بشأن صبيحة هذه؟ تعرفينها من قديم؟

– منذ كنت في الجامعة!

– ذكريات مشتركة إذن!

– مشتركة وعذبة، وكذلك مثيرة ومؤلمة!

– ماذا قالت لك؟

– قالت إنّ بدر كان زميلي في كليّة الآداب، لكنّني لا أذكره، لا أعرفه...

نلحظ كذلك في الخطاب الحواري السابق تكرار علامتي الاستفهام والتعجب اللتان قد تثيران انتباه القارئ، أو استشعاره ارتفاعَ الصوت في نبرة الحوار بين الشخصيّات، وذلك جزء من الصيغة الخطابيّة. وللتأكيد على ذلك ننظر إلى مثال آخر من أمثلة الخطاب المعروض المباشر. ونلحظ أنّ الخطاب المعروض قد يتّخذ عبارات أقصر تجعل الحوارات بين الشخصيات سريعة متتابعة، مما يسرّع من نسق الزمن داخل الرواية، في ظلّ وقوف الزمن كثيراً عن الحوار بين الشخصيات.

[1] الرواية، 181.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن أمثلة ذلك في الرواية ([1]):

- **وهل يتعامل البارمان مع الألوان؟**

- **هذا ما يبدو، إذا لم أكن مخطئاً!**

- **أنت مخطئ!**

- **سجّل عليّ هذا الخطأ الأوّل، وتذكّرني به.. الاسم الكريم!**

- **غابور!**

- **بدر!**

- **أنت في رحلة؟**

- **حول أوروبا، مع أنّني أعرفها جيداً.**

- **يبدو أنّك تحبّ السفر!**

أما صيغ الخطاب المعروض غير المباشر؛ فقد وردت بدرجة أقل من المعروض المباشر، ومثل ذلك: "... **قال الشابّ "إنّنا بلداء؛ لذلك عقلاء!"** ([2])، وكذلك: "... **قالت له، في نوع من عداء "إذن أنت مجنون مرّتين!"** ([3])، و"... **نادته: بدر! ناداها: جان!"** ([4]).

---

[1] الرواية، 27.

[2] الرواية، 19.

[3] الرواية، 21.

[4] الرواية، 53.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي هذه الصيغ الخطابيّة كان تدخل الروائي قصيرًا، يغلبه على شكل إشارة مباشرة إلى المتلقي من الشخصيات، وهنا مثال آخر تظهر فيه الصيغة الخطابيّة المعروضة بشكل واضح، ومن أمثلة ذلك في الرواية ([1]):

– لماذا أنت صامت؟

أجابها:

– كي أفسح لك مجال الكلام.

– وإذا لم يكن لديّ ما أقوله؟

– يتحدّث كلّ منّا مع كأسه!

– وماذا قال لك كأسك؟

– قال لي: "اسألها إلى أين تريد أن تصل!"

أجابت ضاحكة، وبعفوية:

– إلى الخطّ الأحمر!

وورد في مواضع أخرى صيغ كان تدخّل الروائي فيها أكثر، كنحو الذي جاء في خطابه: "...**تدخّل السيد إبراهيم راجياً من الجميع الاختصار، بذكر الاسم والمهنة، ومكان الإقامة، ومن أيّ ناحية**

[1] الرواية، 36 – 307.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في لبنان، وهذا يكفي، "هل أنتم موافقون؟" أجابوا "موافقون" "إذن تفضّلوا" تفضّل الجميع الواحد بعد الآخر" ([1]).

صيغ الخطاب المعروض الذاتي

استخدم الروائي صيغ الخطاب المعروض الذاتي بكثرة، ويمكن تصنيفها في مجموعتين؛ المجموعة الأولى منها مرتبطة بالخطاب المسرود الذاتي الخاص بشخصيّة بدر الزرقا، حين كشفت لنا الحالة النفسيّة التي يعيشها بعد سرده لأدقّ تفاصيل حياته الماضية، خصوصًا ما يتعلّق بحادثة السفينة.

ومن أمثلة ذلك الخطاب قوله: "**نحن الآن فوق اللّجة، إنّما لا رقص. السفينة لا تمخر، مخترقة بعنف، جدار الأمواج، بل تنساب، كأنّما تنزلق، على الماء، فاتحة فيه ثلمًا كبيرًا، على جانبيه رغاء الزبد، وأنا أتّكئ على الحاجز، كأيّ سائح ابن أمّه، يتعرّف على البحر في سنّ الشيخوخة...**"([2]).

تكشف لنا الصيغة السابقة الألم النفسي الذي يعيشه بدر في ظلّ انقلاب الأدوار الذي يعيشه نتيجة كارثة السفينة؛ لم يعد ذلك القبطان المتحكم، صاحب الأمر والنهي، صاحب السيطرة، والقيادة، أصبح مجرد سائحٍ لا يختلف عن الآخرين.

---

[1] الرواية، 141.

[2] الرواية، 5.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتكتمل خيوط نسيج المعاناة النفسيّة التي يمرّ لها بدر مع صفحات الرواية تدريجيًّا بحسب اقتضاء الحاجة؛ فبعد مسافة من الأحداث والحوارات يظهر لنا بدر الزرقا مرّة أخرى في صيغة خطاب معروض ذاتيّ، يضيف فيها –إلى جانب حادثة السفينة– قصّته مع غيداء الفاتنة معترفًا بالحالة النفسية التي يعيشها؛ فيقول: "**ماذا تبقّى لك يا بدر، في الوحشة النفسيّة التي تعاني منها؟ أنت لا تحمل ما يكفي من النقود، ولا ترغب في الإدمان، وغيداء، "هذه المرأة ستكون لي!" ليست على السطح، وأنت لا شهيّة لك، ولا بأس بكأس من الويسكي...**" ([1]).

تستمّر صيغة الخطاب المعروض الذاتي في الكشف عن خبايا نفسيّة بدر، وتكشف لنا في مرحلة أخيرة الصراع الذي يعيشه، رغم اعترافه بذلك الألم إلّا أنّه يحاول جاهداً إقناع نفسه بأنّ الأمور على ما يرام؛ فيقول لنفسه: "**أنت حيث يجب أن تكون... وحيث يجب أن تبقى... أنت ابن البحر، كما قلت صباح اليوم، والبحر يحبّ أبناءه، يحبّك يا بدر، ولن يتخلّى عنك...**" ([2]).

أما المجموعة الثانية؛ فهي الصيغ الخطابيّة التي لم ترتبط بالماضي، ولم تكن نتيجة لشيء عانت منه الشخصيّات أو عاشته في السابق، ومثله قول غيداء عن نفسها لتعبّر عن امتعاضها من إهمال بدر الزرقا لها: "**أكون على الباخرة، وقد سمع بي الجميع، واشتهى أن يراني الكثيرون، وتحلّق حولي من يتمنّى كلمة، ابتسامة، إشارة منّي، وهذا الحيوان، الذي كان قبطاناً لا أدري متى، لا يكترث بي، لا يقترب منّي، لا يجعلني أراه ولو من بعيد؟!**" ([3]).

---

[1] الرواية، 59.

[2] الرواية، 70.

[3] الرواية، 135.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي مثال آخر يحدّث بدر نفسه، ليكشف طبيعة العلاقة بينه وبين الشخصيّات الأخرى؛ هو الرجل الغامض الذي يسعى الجميع إلى اكتشافه وفهمه وطرح التساؤلات عنه، ويدرك ذلك في قرارة نفسه: "**يا بدر، أنت في هذه الرحلة، منذور للاكتشافات النفسية، التي لم تكن تخطر لك على بال. انْسَ! لا تفكّر في الحياة إلا قليلاً، لأنّ على الإنسان، ألّا يفكّر في الحياة كثيرًا...**"([1]).

ومن الشواهد على هذه الصيغة الخطابية أيضا ما قاله المراهق ناصر بعد أن صرفه بدر إلى النوم معبّراً عن انفعالاته تجاه هذا الموقف: "**يرسلني إلى النوم، كأنني طفل يخاف عليه من الضياع! بينما يذهب هو إلى السهر، مع تلك الأجنبية التي كانت تسكر معه!! ...**" ([2]).

في هذه المجموعة يؤكّد الباحث أنّ الشخصيّات عبّرت عن آرائها ومواقفها من أحداث وقعت أثناء الرحلة، لم تكن انعكاساً لماضٍ أليم أو فَرِح، ولم تكن كشفاً عن حالة نفسيّة تعيشها الشخصيّة نتيجة حالة شعوريّة معيّنة، كما كان الحال عند بدر الزرقا في المجموعة الأولى.

وقد اتّسمت صيغ الخطاب المعروض لدى مينة بالمرونة في التنقّل بين الصيغة، وكلام الراوي، إذ لعبت الشخصية مع الراوي دورًا مكمّلاً كلّ منهما للآخر؛ فنرى في الرواية الشخصّية تقوم بتفسير الحدث، وتعبّر عنه، ثمّ يتدخّل الراوي دون حدّ فاصل سوى علامة التنصيص ليكمل التفسير ويوضّح الصورة الكليّة للمتلقي، ومن أمثلة ذلك:

---

[1] الرواية، 214.

[2] الرواية، 68.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"لم أفلح، طبعاً، في معرفة كلّ شيء عن هذا القبطان الزائف، من ناصر أو عفراء، ولم يفدني في شيء أن أعرفَ أنّ بدر استفزّ لويزا بقوله إنّه يتمنّى حدوث عاصفة ليتفرّج عليها، وأنّ ملاسنة جرت بينهما، وأنّه سخر منها بحديثه المتعمّد عن الجنون، لأنّنا عقلاء كلّنا وهذه بليتنا!" أو أنّ قبطان ناصر انتزع السكيّن من ألبرتو الإيطالي، وهزمه بهدوء من غير ضجّة، وأنّ هذا الشهم بدر ساعد الناس، خلال الفرتونة، على سطح الباخر، وأن امتثال معجبة به، وأن عصام، صديقها، شهد له بالمروءة، وكل هذا العلاك ([1]) الذي يقال، بين جماعة الرحلة، بقصد إضفاء بطولة ما، على رجل لم يُظهر حتى الآن أيّ بطولة حقيقية ومقنعة، وأنه كالشبح يظهر ويختفي، وأنّ شبحيّته هذه أثارت فضولي، بين الرجال والنّساء... ([2]).

نرى في الشاهد السابق الفرق الجليّ بين ما هو مخطوط، وما هو غير مخطوط، إذ أقحم الراوي نفسه بعد صيغة الخطاب المعروض الذاتي ليتحوّل إلى المنقول، دون استئذان أو إشارة، مُكملاً صيغة الحديث بضمير المتكلّم.

---

[1] العلاك: يعلكه علكا مضغه ولجلجه وطعام عالك و علك متين الممضغة (ينظر: لسان العرب، مادة عَلَكَ). ويقصد هنا الكلام غير المفيد، وهنا وظّف مينة الألفاظ من اللغة المحكيّة العامّة.

[2] الرواية، 137.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث

الرؤية السردية في الخطاب وتعدد الأصوات

أولًا: الرؤية السردية في الخطاب

- **مفهوم الرؤية السردية في الخطاب "التبئير"**
- **زوايا الرؤية في الخطاب**

- الرؤية من الخلف "اللاتبئير"
- الرؤية من الداخل "التبئير الداخلي"
- الرؤية من الخارج "التبئير الخارجي"

ثانيًا: تعدد الأصوات في الخطاب

- صوت الراوي
- صوت بدر الزرقا
- أصوات أخرى

أ: غيداء

ب: هزار

ج: أصوات ثانويّة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول: الرؤية السردية في الخطاب

يعد موضوع الرؤية في السرديات الحديثة محور دراسات كثيرة بتوجّهات متعددة، تؤكّد أهمية دراسة البنية السردية في خطاب الرواية، والتعامل معها من زوايا مختلفة. ونلقي الضوء في هذا المبحث على مفهوم الرؤية السرديّة في الخطاب وتطوّر المفهوم حتى وصل إلى الحدود والآلية التي تناولتها هذه الدراسة في تطبيق الرؤية السردية في الخطاب في رواية "البحر والسفينة وهي".

وقد بدأ الحديث عن الرؤية السردية بشكل غير مباشر عند الناقد توماتشفسكي (Boris Tomashevsky) حين أشار إلى وجود نمطين من السرد؛ هما السرد الموضوعي الذي يكون فيه السارد عليماً بكلّ شيء، ويكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل في سيرورة السرد ولا يفسد على القارئ متعة التحليل والتفسير، والسرد الذاتي والذي فيه يتتبع الراوي الحكاية، فلا يقدم الكاتب الأحداث إلا باستخدام الراوي وتعليقاته ([1]).

مفهوم الرؤية السردية في الخطاب "التبئير"

جاء مصطلح الرؤية في الفنون بشكل عام، خاصة في الرسم، ثمّ دخل إلى حقول الرواية عن طريق تزفتان تودوروف (Todorov) الذي عرّفها بأنّها "الكيفية التي يتم بها إدارك القصّة من طرف السارد" ([2])، حيث تُعنى الرؤية السردية بالطريقة التي رأى بها الراوي الأحداث عند سردها؛

---

[1] شبيب، سحر، **البنية السردية والخطاب السردي في الرواية**، 110-111 .

[2] **مقولات السرد الأدبي**، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد الكتاب المغربي، الرباط، 1992، 61 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فيقدّمها من منظوره الخاص لمادة القصة، يُخضعها لرغبته ونمطه الفكري، والميزات التي تتفق وطبيعته حين يقف خلفها ليرويها ([1]). وبذلك نعرف ممّا سبق أن ثمّة تداخلًا بين الراوي والرؤية، ينهضان معًا حينَ تُخبِر الرؤية موقف الراوي الخاص إزاء الحكاية المروية، ليؤثر به على المتلقي.

بدأت الدعوة في أوائل القرن الماضي إلى مسرحة الأحداث والتخلص من السلطة المطلقة للراوي الخبير، الذي يعلم كل شيء فيمارس سلطته الخاصة على المتلقي، وكانت البداية مع هنري جيمس (Henry James) الذي نادى بضرورة "مسرحة الأحداث" بدل المركزية الواحدة ([2]).

واستخدم جيرار جينيت (Gérard Genette) مصطلح التبئير في عدد من مؤلفاته وقد أخذ على النقاد في زمنه خلطهم الواضح بين من يرى الأحداث ومن يتكلم عنها، فقسّم التبئير إلى أنواعٍ ثلاثة معتمدًا معيارَ أنّ التبئير حصر لمجال الرؤية في مَن يرى، ومن أيّ جهة يرى الحدث([3]).

وقد ورد في معجم اللغة الفرنسية المعتمد عالميًّا (Larousse) أنّ التبئير في الاصطلاح الأدبي "اسم مؤنث، يستعمل للدلالة على تفويض المتلفظ لذات معرفية تسمى المراقب، وعلى تثبيته في الخطاب السردي، وتسمح هذه العملية بضبط مجمل الحكي، أو بعض البرامج البراغماتية فقط، من وجهة نظر هذا الوسيط... التبئير هو عملية توقيف عاملي... نسمي أيضا تبئير – أخذا بعين

---

[1] ينظر: إبراهيم، عبد الله، **المتخيل السردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، 61 .

[2] ينظر: المرجع نفسه، 62 .

[3] ينظر: عبد الملك، قجور، **مقاربة النص وفق بعض الطرائق الحديثة**، مؤسسة البحر الأبيض المتوسط الدولية للنشر، الجزائر، 2008، 15.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاعتبار الشيء المبَأَّر لا الذات التي تقوم بالتبئير، أي العملية التي تقوم على حصر ممثل أو متتالية سردية في إحداثيات زمكانية أكثر تحديدًا وهذا بواسطة مقاربات متمركزة ومتعاقبة" ([1]).

وقد استخدم النقاد العرب مصطلح "التبئير" للتعبير عن الرؤية، مع تحديد أكثر لهذا المصطلح، حيث استُعمل المصطلح في اللسانيات التداولية قبل انتقاله إلى الرواية، وقد اقترح هذه الترجمة أحمد المتوكل ناقلاً إياه عن كل من الناقدين كلينيث بروكس (Cleanth Brooks) وروبيرت وارين (Robert Penn Warren)، اللذين استخدماه بديلاً عن مصطلح الرؤية ([2]).

ويعرف حميد لحميدان حدود مصطلح التبئير بقوله: "إن زاوية الرؤية عند الراوي هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هي الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وكثيرا ما تسهم عملية التبئير في تحديد انتماء النص الأدبي، ففي النص الواقعي يكون الراوي محايدا لا يتدخل ليفسر الأحداث بل يترك الحرية للقارئ ليفسر ويؤول ما يحكى له، بينما في النص الرومانسي فإن الأحداث تقدم من وجهة نظر الراوي فهو يعطي تأويلا معيناً يفرضه على القارئ" ([3]).

وهو كذلك تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته، وقد سمي هذا الحصر بالتبئير لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره. والتبئير سمة أساسية من سمات

---

[1] المعجم اللغوي الفرنسي Larousse، نقل الترجمة عن: بلعابد، صفية، **إشكالية ترجمة المصطلح السردي من الفرنسية إلى العربية مسرد المصطلحات لكتاب بنية النص السردي لحميد لحمداني أنموذجا**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2015، 129.

[2] ينظر: ابن ذريل، عدنان، **النص والأسلوبية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، 91.

[3] **النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط2، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، 1997، 46-47.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنظور السردي، لهذا ينبغي تجنب الخلط بين المنظور والصوت: فالمنظور يجيب عن السؤال: من يرى؟ أما الصوت فيجيب عن السؤال: من يتكلم؟ ولكن التبئير لا ينحصر في إطار النظر، وإن كان النظر هو أهم مصادر التبئير، فقد يكون بالسمع أيضًا. فالمقصود بالتبئير بشكل واضح هو حصر معلومات الراوي (وكذلك القارئ) حول ما يجري في الحكاية ([1]).

زوايا الرؤية في الخطاب

إنّ للتبئير أو الرؤية زوايا ثلاث؛ وهي الرؤية من الخلف (اللاتبئير)، والرؤية من الداخل (تبئير داخلي)، والرؤية من الخارج (تبئير خارجي)، وتتحصل هذه الأنواع من مقارنة معلومات الراوي بمعلومات الشخصية التي يتناولها التبئير؛ فإذا كان الراوي يعلم أكثر مما تعلم الشخصية فالتبئير غير موجود، وإذا تساويا في المعرفة كان التبئير داخليا، وإذا كان الراوي يعلم أقل مما تعلم الشخصية كان التبئير خارجيا ([2]).

وفيما يأتي عرض لهذه الزوايا الثلاث (اللاتبئير، والتبئير الداخلي، والتبئير الخارجي)، مع تحديد مواضعها وقيمتها الفنيّة والسرديّة في رواية "البحر والسفينة وهي".

---

[1] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر: لبنان، 2002، 40.

[2] المرجع نفسه، 41.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **الرؤية من الخلف "اللاتبئير"**

وفي هذه الرؤية تكون العلاقة بين السارد والشخصية على هذا الشكل:

السارد > الشخصية الروائية

فالسارد أكثر معرفة من الشخصيّة، ويستطيع معرفة ما يجري في الرواية من أحداث، وما تفكر به الشخصيات، وتفاعلاتها مع الأحداث؛ فيكشف لنا ما تحمله الشخصيّات من أفكار خاصّة، ورغبات غير مكتشفة، لا تكون الشخصيّة نفسها واعية بها، أو مدركة لطبيعة ما يجري. وأطلِق على هذا النوع "السرد الموضوعي" ([1]).

ويعبّر عن هذا النوع كذلك بمصطلح "السارد كليّ المعرفة"؛ فالراوي لا يَبْأَرُ السرد، ولا يأخذ فيه بزاوية رؤية محددة، يتحرك بحريّة في عرضه للأحداث والشخصيات، ويكون بذلك الراوي فوق الشخصيّات دائم الحضور ([2]). "إنه سارد مهيمن، يتجاوز علمُه كل توقعات الشخصيات. فهو يعرف ما تقوم به كلَّ حين، وفي كل مكان تقصده، ويعرف إحساساتها وميولاتها وباطنها كله، بل يعرف أشياء عنها قد لا تعرفها تلك الشخصيات عن نفسها" ([3]).

عاملَ مينة مشاهد الرواية أشبه ما يكون بالمشاهد في التلفاز؛ فافترض أنّ المتلقي يرى أمامه تصرّفات الشخصيّات ويستمع إلى حواراتها، لكنّه لا يمكن أن يعرف عنها كلّ شيءٍ ما لم

---

[1] ينظر: ويليك، رينيه، وارين، أوستن، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، ط2، المؤسسة العربية للدرراسات والنشر: بيروت، 1981، 236.

[2] ينظر: بولعسل، السعيد، **مصطلح ومفهوم التبئير**، مجلة عود الند، العدد 76، السنة 7، 2012، ص 72-83، 79.

[3] بوعزة، محمد، **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، الدار العربية للعلوم: بيروت، 2010، 76.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يخبره الراوي به؛ وهي المهمّة التي أوكلها إلى الراوي؛ ليخبرنا بما لا نعرفه عن الشخصيّات؛ سواء في العام المطلق؛ مثل المعلومات العامة، أو الحالة الشعوريّة لها لحظة الحدث وبعده، أو توجهاتها نحو الشخصيّات الفاعلة معها.

وممّا جاء في لحظة اللاتبئير حديث الراوي عن الجماعة اللبنانية المسافرة، حين بيّن لنا في ملخّص موجز خصائصهم وصفاتهم في المجموع العام: "**كانت الجماعة الصغيرة على جؤجؤ السفينة "سانتا ماريا"، جزءاً من جماعة لبنانية كبيرة، أفرادها من كلّ الأعمار، بينهم رجال ونساء في سنّ النّضج، وبينهم، وهم الغالبيّة، الشباب والشابّات، وهناك أطفال أيضاً، والكلّ يستشعر القلق؛ لأنّ السفينة كانت في بدء انطلاقها من مرفأ بيروت...**" ([1]).

أما أكثر شواهد اللاتبئير كانت عن الشخصيّات بشكل فرديّ، ومنها وصف شخصيّة ناصر: "**بعد قليل عاد ناصر خائباً لم يكن مستاءً ولا مرتاحاً، لكن حركاته بدت غير طبيعية كأنما هناك ما أزعجه، ولا يريد الإفصاح عنه، عفراء بحكم السن والثقافة كانت تعامل شقيقها الأصغر بمداراة فيها قدر من الإشفاق، وكان ناصر يكره نظرة الإشفاق حتى من والديه، وفي تصرّفاته، في البيت والمدرسة، بعض المشاكسة، وفيها عناد، وفرط نشاط، ناتجان عن طاقة تبحث عن منفذ للتصريف...**" ([2]).

---

[1] الرواية، 15.

[2] الرواية، 22.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعلى العادة؛ وبما أنّ بطلنا هنا هو بدر الزرقا، ومعه غيداء؛ فقد نالا الحظّ الأوفر من الحضور في اللاتبئير، وهما أكثر شخصيّتين بحاجة إلى فهم وتفاعل وتقارب وسدّ فجوات مع المتلقّي حتّى يحقّق النّص الروائي غايته، ومن شواهده: "**فكر وهو ينتظر الطعام بالسيدة إيبوليت. "قوية الشخصية، ولا ينقصها الذكاء! إنها في مثل هذه المرحلة الطويلة، المملة بعض الشيء، صديقة لا بأس بها! يكفي أنّها لا تخاف العاصفة ولا الجنون، مثل تلك الفتاة الناحلة كفقير هنديّ، وليس حولها معجبون مثل غيداء، وتحسن الحديث مع الكأس...**" ([1]).

ومثله كذلك: "**بدر موقن أنّ ذلك محال، وأنّه أمنية خلبيّة يطرّزها الوهم... الاشتراك في هذه الرحلة لم يكن اعتباطاً بالنسبة لبدر. أن يكون في البحر في هذه الرحلة المملة...**" ([2]).

ومثله: "**استراح بدر الزرقا لأنّه قال ما في قلبه، وبغير كلام، للبحر! هذا وحده في يقينه المتشكّل من تجاربه، من يفهم كلامه، ويستوعب همّه أو سرّه، دون تحفّظ أو شكّ أو شماتة من أيّ نوع**"([3]).

أما من الشواهد التي كان فيها اللاتبئير متجهًا نحو غيداء، ما يأتي: "**قالت ذلك غيداء، دون أن تخفي انفعالها، فهذه ليست المرة الأولى التي يتقوّل عليها الآخرون، الحسّاد كما تسمّيهم، لكن ما آلمها، وحزّ في نفسها حتّى العظم، قيلَةُ إنّها متصابية وهي في الأربعين، وإنّ**

---

[1] الرواية، 33.

[2] الرواية، 57.

[3] الرواية، 124.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعجبين بها "شلّة من الغلمان!" وإنّ ذلك الرجل المجهول، الذي يتحمّس له "هذا الكلب ناصر!"([1]).

يجد الباحث في النهاية أنّ الراوي يكشف لنا بلغته وما يسرده عن الشخصيّات جوانب من عالم كلّ شخصيّة، ويستعير ألفاظاً على لسان هذه الشخصيّات ليصل بنا إلى مستواها الفكري والثقافي في طريقة التعبير، كما يقدّم لنا مجموعة من الصفات والألفاظ التي تساعد المتلقي في تقييم الشخصيّة، وفي النظر إلى سلوكها وتفاعلها مع سلوكيات الآخرين، لكن هذه الهيمنة في وضع المتلقي أمام مجموعة من الأحكام الحتميّة لم تصل حدّ فرض الأحكام حول بدر الزرقا على وجه الخصوص، فقد حاول الراوي أن يتماهى مع بدر الزرقا بشكل أقلّ سلطويّة من الشخصيّات الأخرى، وهو ما نلمحه في أنواع أخرى من زوايا الرؤية.

- **الرؤية من الداخل "التبئير الداخلي"**

يكون هذا النوع تعبيرًا عن وجهة نظر الشخصيّة، سواء أكانت ثابتة أم متحركة، وتكون معرفة الراوي بالمستوى نفسه الذي تعرفه الشخصيّة، فتكون العلاقة علاقة تساوٍ؛ فلا يحاول التفسير أو التوضيح أو تقديم معلومات محددة أخرى خارج نطاق ما تقوله الشخصيّة، و"يتجسّد التبئير الداخلي في الخطاب غير المباشر الحر ويبلغ حدوده القصوى في المونولوج الداخلي حيث تتحول الشخصية إلى مجرد بؤرة، أما حدوده الدنيا فتلك التي رسمها رولان بارت (Roland Barthes)

[1] الرواية، 98.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أثناء تعريفه صيغة الخطاب الشخصي وهي أنه يكون بإمكاننا إعادة كتابة مقطع التبئير الداخلي بصيغة المتكلم دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير في النّص بتجاوز تبديل الضمائر" ([1]).

ويتجسّد التبئير الداخلي في الخطاب غير المباشر الحر، ويبلغ حدوده القصوى في المونولوج الداخلي حيث تتحول الشخصية إلى مجرد بؤرة. ويكون مثبتًا على شخصية واحدة حين تمر معلومات القارئ كلها عبر منظار شخصية واحدة لا تغيب عن نظره؛ ويكون متبدلا حين ينتقل مصدر المعلومات من منظار شخصية إلى منظار شخصية أخرى مع إمكان العودة إلى الشخصيّة الأولى؛ ويكون متعددًا حين يروى الحدث الواحد على لسان شخصيّات عدّة، كل شخصيّة بحسب وجهة نظرها. وبذلك لا يتيح التبئير الداخلي المجال لوصف الشخصية المبأرة أو تحليلها؛ لأن الراوي لا يرى ما هو في داخلها، فَيَتلبّس وعيَها، وفي حال اعتماد ضمير المتكلّم يندمج الراوي بالشخصية فيروي ما يعرفه في الحاضر ([2]).

وبذلك يشير الباحث إلى أنّ التبئير الداخلي يتمركز حول شخصيّة واحدة، وبالطريقة التي تراها هذه الشخصية، أي تعبير عن رأيها، وذلك لا يعني أن هذه النظرة تسيطر على السرد، فمن الممكن أن يعود الموقف نحو الشخصيّات الأخرى الفاعلة في الحدث من أجل أن تعبّر عن موقف أو أن تصرّح بشيء محدّد مباشرة بعد الاطلاع على رأي الشخصيّة في التبئير الداخلي.

---

[1] حجازي، سمير، **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة**، دار الراتب الجامعية: بيروت، د.ت، 42.

[2] ينظر: زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، 43.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي رواية "البحر والسفينة وهي"، وفي هذا النوع من التبئير، ترك الراوي في الخطاب دفّة القيادة للشخصيّة التي كان يسرد عنها؛ يحلّلها ويصفها، ثمّ يصل إلى مرحلة يصمت فيها ليترك الحديث لها، في عمليّة تشاركيّة من الدرجة الأولى؛ يتساوى فيها علمُ كلّ من الراوي والشخصيّة.

وقد جاءت الشواهد جميعها بعدَ سرد الراوي مباشرة، وهو النوع الذي نال منه بدر الزرقا بطبيعة الحال الحظّ الأوفر؛ ومنه: "**انتفض بدر وهتف في ذاته: لا! لا! لست بالعنيد ولا الضائع، ولا الحامل عقلية ذكورية، فأنا أحترم المرأة، أدعو لمساواتها بالرجل، أقدّر كفاءتها.. لكنّني.. لكنّني.. واثق، إلى أن يخونني وثوقي، وهذا لن يحدث، حدسي لا يخيب: هذه المرأة ستكون لي، معنى هذا أنّها ستكون لي، ولو كنّا معًا على حافّة القبر!**" ([1]).

ومن أمثلته كذلك: "**الصحبة الطويلة تعلم، صحبتُ البحر طويلًا، وتعلمت منه، أحسّ، أحيانًا، أنّ هذه الصحبة طبعتني بطابع غريب: العثور على نفسي في الماء! في زرقة البحر أجد، كما في المنزل، عالمًا من الكائنات الغريبة، ومع الأيّام صارت أليفة ...**([2]).

ومن أمثلته لدى شخصيّات أخرى مثل هزار: "**لم أبتسم له ردًّا على التحية كما فعل أيّ فتاة، وهذا من السذاجة، من الشعور بالنقص، حيال إنسان مبهر في أقواله وتصرّفاته...**" ([3]).

---

[1] الرواية، 73.

[2] الرواية، 124.

[3] الرواية، 134.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومثاله مع غيداء: "**بعد أن استلقت على سريرها، تساءلت "ولكن ما النفع إذا لم تبلغ الآخرين بما تفكر به قبل أن يجري الماء من تحتهم؟! أضافت بعد قليل: "لويزا ستكون هناك، وهذا جيّد، جيّد جدا!**" ([1]).

من الواضح أنّ هذا النوع من التبئير يرفع من مستوى الشخصيّة، ويضعها في المقدّمة إلى جانب الراوي؛ فتكسب ثقة المتلقي، وتتواصل معه من مكان أكثر ارتفاعاً؛ فتكون رؤية المتلقي لها أكثر وضوحًا، وسماع صوتها ورؤية تفاصيلها يسيرًا.

- **الرؤية من الخارج "التبئير الخارجي"**

تكون معرفة الراوي في هذه الزاوية من الرؤية أقل من معرفة الشخصيّات؛ فهو يعرف عنها ما يراه ويسمعه من كلامها وحركاتها دون أن يتمكن من النفاذ إلى دواخلها لينقل ما تشعر به، معرفته سطحية محدودة، ولا يشارك في الأحداث ([2]). وقد أشارت مراجعُ عدّة إلى أنّ استعمال هذا النوع قليل مقارنة بالنوعين الآخرين من التبئير.

وهو ذاك الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصية المروي عنها، فلا يعرف الراوي إلا ما يمكن للمراقب أن يدركه من الأفعال والأقوال، وهو ما يجعل القارئ في حالة معرفة أقل من الشخصية التي يروي عنها ويقرأ عنها.

---

[1] الرواية، 138.

[2] بوعزة، محمد، **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، 76.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقدّم إلينا الراوي الشخصية متلبّسة بالحاضر دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها أو استرجاع لشيء من ماضيها، وقد ارتبط استخدامه برغبة الكاتب في إثارة التشويق أو خلق اللغز، وقامت تقنيته على كتم المعلومات المتعلقة بشخصية البطل أو هويته أو أفعاله لإحاطته بالغموض. شاع هذا النوع من التبئير لدى الروائيين المحدثين أصحاب النزعة السلوكية، وافتتح به عدد من الكتاب رواياتهم ليقدّموا الشخصية بصورة مجهولة الهوية.

ويستخدم كذلك هذا التبئير لتقديم عرض موضوعي للأحداث، ورسم الشخصيات دون آراء مسبقة تؤثر في نظرة القارئ إليها؛ فهو يقدم مظهرها وسلوكها والبيئة التي تعيش فيها، وهذا ما يسمح للقارئ باستنتاج ما في داخلها وكشف نفسيتها استناداً إلى معطيات موضوعية ([1]).

وفي الرواية موضوع الدراسة؛ يتنحّى الراوي، ويترك الشخصيّات تروي عن بعضها، وتحكي تفاصيلَ لا يعرفها الراوي، ولا المتلقي، ومنها ما جاء عن طبيعة العلاقة القديمة بين بدر وغيداء: **"كان يعرفها جيداً، التقاها مراراً في الأمسيات الأدبيّة، يوم كان طالباً في كلية الآداب. لم يتغيّر فيها شيء، سوى بعض الترهّل، وبعض الغصون على الجبين لتقدّمها في السّن.."** ([2]).

ومن شواهده كذلك: "**...الأستاذ عبد الصمد المحامي، نسونجي، عينه زائغة، وقد شارك في الرحلة، لأنّ جمانة، التي تدّعي أنّها شاعرة، تشارك فيها**" ([3]).

---

[1] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، 42.

[2] الرواية، 34.

[3] الرواية، 35.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لم تكن الشخصيّات عالمة أكثر من الراوي في حواريّاته حول الشخصيّات الأخرى بالكمّ الكبير القريب من النوعين السابقين من التبئير، ذلك أنّ شخصيّات الرواية، رغم ميلها نحو التحليل النفسي وتفسير التصرّفات، إلّا أنّها لم تكن على درجة عالية من الثقة في الحكم والتحليل، ويؤكّد مينة نفسه ذلك كلّما تقدّمت الرواية نحو النهاية لتتكشّفَ أفكار ورؤى متضاربة لدى الشخصيّات في حكمها على الأحداث.

ونلحظ في نهاية عرض زوايا الرؤية، أنها تعددت في الرواية نتيجة تفاوت فاعليّة الراوي والشخصيّات في غير مكان من الرواية؛ ففي الكثير منها يعلم الراوي أكثر مما تعلم الشخصيات، وبنسبة أقل قليلاً تساوى الراوي مع الشخصيّات في المعرفة، ولم تكن الشخصيّات أكثر علماً ومعرفةً من الراوي إلا في مواضع قليلة؛ فكان النوع الثالث من أنواع التبئير الأقل وروداً في الرواية.

والجدير بالذكر أنّ الروايات التي تعتمد صنفًا واحدًا من التبئير نادرة؛ لأن التبئير الواحد يضيّع على الرواية الأثر الذي يخلقه الانتقال من تبئير إلى آخر؛ فالروايات التي تتبنى التبئير الداخلي الصرف والتي تحصر معرفة الراوي بما تعرفه الشخصيّة، لا تختلف عن تلك التي يغيب فيها التبئير، إذا اكتفى الراوي بوصف الحدث، من دون بيان أسبابه أو نتائجه، ومن دون كشف مشاعر الشخصيّات المشاركة فيه، كذلك يصعب أحيانًا تحديد نوع التبئير، إذ قد يختلط التبئير الخارجي باللاتبئير إذا لم يكن الراوي محتاجاً إلى تجاوز الواقع الظاهر ([1]).

[1] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، 43.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويمكن للباحث في روايات حنا مينة أن يجد تداخلاً واندماجًا بين أنواع التبئير وتكاملاً مع أنواع التبئير، وذلك واضح في الشواهد آنفة الذكر، وهو ما أكّد عليه "عدنان بن ذريل" في دراسته لثلاثية حكاية بحّار، للروائي نفسه، حين يظهر البطل في جماعة من المصطافين على شاطئ، وهو ما تشابهت فيه رواية البحر والسفينة وهي عند الظهور في جماعة المسافرين بعد الافتتاحية مباشرة ([1]).

[1] ينظر: **النّص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 2000، 149.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني: تعدد الأصوات في الخطاب

بدأت الإشارة إلى العدد الصوتي في الروايات عندما أشار ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) إلى وجود تعدد صوتي في أعمال الراوي دويستويفسكي (Dostojevskys)، واصفًا ذلك بأنّه قد أعطى الحرية للجميع في البوح والتعبير عن المكبوت، وهو ما يُعدّ خروجًا عن الرواية التقليديّة في توسيع التعاطي مع الأحداث والرؤى في الرواية، وقد أشير إليه في البداية بمصطلح (البوليفونية) ([1]) المترجم عن (Polyphonic Novel) ([2]).

تخلخلت البنية التقليدية المتماسكة للرواية، وخلقت مكانها بنية سردية تعتمد على وحدة كل صوت وعلى مرجعيته الفكرية، مما يعني المزيد من التباين السردي والفني؛ وهو ما يعني إعادة لتشكيل البنية السردية للرواية ([3]).

ولقد انتقلت تقنية الأصوات المتعددة من الرواية الغربية الحديثة إلى الرواية العربية، خصوصاً بعد أن تعرَّف الروائيون العرب على أعمال أدبية من صنف "رباعية الإسكندرية" The Alexandria Quarter 1957-1960 التي كتبها لورانس داريل (Lawrence Durrel) 1912-1990 في أربعة أجزاء، كل جزء على لسان شخصية: "غوستين" 1957 و"بلتازار" 1958 و"ماونت أوليف" 1958 و"كليا" 1960 . ولعل فتحي غانم هو أول من أشار إلى هذه القضية في

---

[1] ينظر: **قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ط2، دار توبقال: الدار البيضاء، 1986، 48.

[2] تودوروف، تزفيتان، **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة فخري صالح،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، 215.

[3] القبيلات، نزار مسند، **تعدّد الأصوات في الرواية الأردنية**، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية، 2010، 6.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

روايته "الرجل الذي فقد ظلّه" 1962 التي صدرت بعد عامين فَحَسْب من صدور الجزء الأخير من "رباعية الإسكندرية". وقد جعل فتحي غانم روايته في أربعة أجزاء، يحمل كل جزء اسم شخصية من الشخصيات الأربع الرئيسة؛ مبروكة، سامية، محمد ناجي، يوسف كما لو كان يقصد تذكيرنا برباعية داريل، سواء عندما أطلق على كل جزء فيها اسم الشخصية التي ينطق صوتها في الجزء كله، أو عندما قسم الأصوات الأربعة بين الذكور؛ بلتازار، ماونت أوليف والإناث؛ غوستين، كليا بالتساوي. وسرعان ما جذبت هذه التقنية انتباه الروائيين، بعد محاولة فتحي غانم الرائدة، فكتب نجيب محفوظ روايته "ميرامار" 1967 التي أصدرها قبل هزيمة حزيران يونيو بأشهر قليلة. ومضى في الطريق نفسه جبرا إبراهيم جبرا في روايته "السفينة" 1970 ([1]).

اعتمد مينة في روايته على تعدّد الأصوات بوضوح؛ فكان لأكثر من شخصية الدور في تقديم نظرتها ومواقفها اتجاه الأحداث التي تمرّ في الرواية، سواء بالذكر ضمن الماضي أو الحاضر أو تنبؤات المستقبل.

وقد جاء تعدّد الأصوات في الرواية على النحو الآتي:

أولا: صوت الراوي

صوت الراوي، وهو الصوت الذي سيطر على أجزاء غير قليلة من الرواية، يشرح للمتلقي الأحداث، وأفكار الشخصيات وانفعالاتها، ويربط بين حاضر الشخصية وماضيها والتنبؤات

[1] عصفور، جابر، **هوامش للكتابة – تقنية الأصوات المتعددة**، صحيفة الحياة، العدد 13912، 18 نيسان، 2001، 19.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المستقبليّة لها، كان دوره أشبه ما يكون بالدليل السياحي الذي يدلّ الزائرين على أهم المعلومات حول معالم المكان، ثمّ يترك للآثار دورها في التواصل مع حواس المتلقي ليفهمها بطريقة أكثر عمقاً واتساعاً، ليكون بذلك قادرًا على التكامل مع الصورة الكليّة لشخصيّات الرواية.

لعب الراوي دورًا متناسقًا مع أصوات الشخصيات في الرواية؛ فتعمّد مينة التداخل في صوته مع أصوات أخرى، وخصوصا مع بدر الزرقا، حين يُكمل صوت بدر ما بدأه صوت الراوي؛ فيتحول الخطاب من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ([1]). وقد حدث ذلك مرة واحدة مع شخصيات أخرى وهي شخصية إبراهيم الشفاط، التي عبّر فيها الراوي عن رد فعله وموقفه الأخلاقي اتجاه ما قامت به الشخصيات في اجتماع أفراد المجموعة على السفينة ([2]).

أعطى مينة للراوي دورًا مهمًّا، رغم حصول الشخصيات على دور غير قليل في عرض الأحداث، والتعبير عن وجهة نظرها، إلا أنّ الشخصيّة الغامضة لبدر الزرقا، وكثرة الجوانب النفسية في شخصية كلّ من غيداء وهزار، والعلاقة الغريبة بين كلّ من البطل وبعض الشخصيّات، سواء المتوترة أو المبنية على الإعجاب والاستغراب من السلوكيات والتصريحات التي يقدّمها هذا البطل، جعلت الحاجة ملحّة لراوٍ يقف وراء الحدث ليوضّح لنا ما يجري في خُلد تلك الشخصيّات؛ فتكتمل الصورة أمام المتلقي، وهو ما يعدّ في الوقت نفسه خضوعاً مباشراً للجانب التقليدي من الرواية، أي أنّ مينة رغم انفتاحه على أنماط السرد، والتجديد الحاصل في الرواية الغربية، وانعكاس ذلك في

---

[1] ينظر: الرواية، 70 و160.

[2] ينظر الرواية، 154.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أعماله، إلا أنّه لم ينسلخ بشكل كامل عن التقليد؛ فزاوَج بينَ التقليد والتجديد في تعامله مع الراوي، وتحديد أدواره، وطبيعة سلطته على المتلقي والشخصيّات في الرواية.

ثانيا: صوت بدر الزرقا

إلى جانب صوت الراوي؛ ظهر صوتٌ من بدر الزرقا (البطل ومحور الأحداث)، ولعبَ دوراً رئيساً في سرد الأحداث، ووصفها من وجهة نظر البطل؛ أي من الزاوية التي ينظر منها نحو الأحداث والشخوص الفاعلة في الرواية؛ فيعبّر عن انفعالاته تجاه تفاصيلَ وقعت تارة، ويحلّل شخصيّات الرواية وسلوكيّاتهم تارة أخرى.

وممّا جاء ليعبّر عن انفعالاته تجاه الأحداث، تحليله ووصفه المتكرر لحادثة البحر، يسرد منها تفاصيل جديدة وقعت، أو أحاسيس كانت لحظة وقوعه ولم يعبّر عنها خلال الرواية من قبل، ومن ذلك قوله:

"**ما وقع معي أنا، في البحر الأحمر، كان خطأ كبيرًا، فالمدى مفتوح، رغم الظلام، ولوحة القيادة شغالة، وبدقّة، وتجنّب الشعب المرجانيّة كان ممكنًا، في حالة واحدة: عدم الاطمئنان كليًّا للطريق البحري المطروق، وقياس الغاطس على الارتفاع الأعلى، والدوران قليلًا، بعيدًا عن مناطق الخطر، ولو طال الطريق، وتأخّر الوصول عن التوقيت المحدّد له، نصيب!**" ([1]).

[1] الرواية، 81.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يأتي هذا الخطاب ليكشف لنا مينة عن طريق هذا الصوت جوانب نجهلها في البطل، نراه هنا يحمّل المسؤوليّة لنفسه، ويعود إلى الماضي ليؤكّد إمكانيّة تفادي مثل هذا الحادث، ثمّ يستسلم ليعزو الأمر كلّه إلى النصيب، صراعٌ بين الاعتراف بالقدر، والاعتراف بالخطأ، يقعُ بين براثنه بدر الزرقا، يسمعه المتلقّي على لسانه، فتتكشّف أمامه جوانبُ مهمّة من هويّة هذه الشخصيّة، يتقرّب إليها ويصبح أكثر فهماً لها من الشخصيّات الأخرى التي تصل إلى ذروة الرواية ونهايتها غير مدركة لهذه الجوانب؛ لأنّه لم يصرّح بها لهم.

ومن الأمثلة على صوت بدر الزرقا أيضًا حين يكون هذا الصوت الخطابيّ متحدّثًا عن الآخرين المتفاعلين معه ضمن بيئته، قوله: "**كم هو مريحٌ ذلك الشاب الذي يساكنني!؟ يخرج صباحًا، ولا يعودُ إلا ليلًا، يمضي وقته كلّه في السباحة، أو الاسترخاء على كرسيّ حول المسبح، كما يفعل غيره من الأجانب، وهكذا أستريح، أتصرّف كأنّ القمرة لي وحدي!**" ([1]).

لم يقدّم هذا الشرح للقارئ شيئًا مؤثرًا في الحدث؛ لكنّه يُبرز لنا جانبًا نفسيّا في شخصيّة بدر، في حبّه للاستقلاليّة، والحريّة؛ فيرتاح إلى مَن هم قليلو التواجد، والتأثير. وتتجلّى لنا عن طريق هذا الخطاب المتمثّل في صوت بدر الزرقا وصوت الرّاوي تفاعليّة عميقة يتماهى فيها خطابا كلّ منهما في شخص واحد، يُكمل كلّ منهما الآخر، حيث يدخل صوت الراوي بعد صوت بدر

[1] الرواية، 160.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الزرقا مباشرة في الشاهد السابق ليقول: "**حمد ربّه لأنّ أحدًا من جماعة الرحلة لا يعرف سكنه...**"([1]).

ويكشف لنا صوت بدر الزرقا كذلك الأثر النفسي للأحداث التي كوّنت توجّهات بدر الزرقا وشخصيّته الغامضة في نظر الشخصيّات الأخرى، حين يفسّر للمتلقي ما قام به أو ما قاله في حواره الحيّ مع الآخرين، ومثال ذلك: "**اليوم عرفوا جميعًا أنني أحمي طيبتي بالحزم، واليوم عرفوا أن الطيبة ليست ضعفًا، وأنني كنت قادرًا بلا مبالاة بأية مسؤولية، أن ألقي بمن يسيء إلى لبنان، أو إلى مجموعة الرحلة اللبنانية، إلى قروش البحر، سواء كانت الإساءة موجهة إلى فرد أو إلى أفراد!**" ([2]).

ثالثا: أصوات أخرى

وردت في الرواية أصوات خطابيّة أخرى لعبت دورًا في فتح قنوات التواصل بين المتلقي والشخصيّات، وكشف جوانب نفسيّة، وانفعالات، وأفكار، منعت الجمود والتراتبية في العلاقة بين قارئ الرواية والشخصيّات الأخرى؛ فالمروي عنهم يتدخّلون بين الفينة والأخرى ويروون عن أنفسهم، يبثّون الحياة في أسمائهم، وتفاعلهم مع الأحداث، يطرحون وجهات نظرهم، ويناقشون أنفسهم بحضور القارئ.

---

[1] الرواية، 160.

[2] الرواية، 226.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والأصوات الخطابيّة الأخرى في الرواية تتمثّل في:

أ: غيداء

كان مينة موفقًا في تحديد وزن كلّ صوت من الأصوات الأخرى التي وردت في الرواية؛ فقد كان نصيب الأسد لشخصيّتي غيداء وهزار؛ ذلك أنّهما تفاعلتا بشكل رئيس مع شخصيّة بدر الزرقا فيما بعد، وكان لغيداء الدور الأكبر في التعامل معها، سواء قبل بدء التفاعل الحقيقي بالحوارات والأحداث أو أثناء ذلك إلى نهاية الرواية.

وقد عبّر صوت غيداء عن تساؤلاتها حول بدر، واعتراضاتها الضمنية على تصرّفات أفراد المجموعة اللبنانيّة ومرافقتها هزار؛ ومما ورد على لسانها محلّلة شخصيّة بدر، قولها: "**غريب سلوك هذا الإنسان بقدر ما هو واقعيّ! إذا كان صادقًا، وهو ما تؤكّده السيّدة صبيحة، فإنّ ترفّعه يشي بترفّع مرضيّ، لولا أن الدلالة النفسية، في هذه الحال، لا تسمح إلا بافتراضين؛ الأول النسيان والانسحاب، والثاني نفاد الصبر والإقدام...**" ([1]).

ومما ورد على لسانها حول الشخصيّات الأخرى: "**لويزا هذه مستهترة، قفّة أعصاب وعظام، كما قال ناصر عنها، فماذا بشأن هزار؟! موقف هذه الفتاة ملتبس، فيه غيرة؟ ربّما منّي، وفيه حقد؟ ربّما من تهجّم ناصر عليها، وفيه كره؟ ربّما له وجه آخر سيتّضح!...**" ([2]).

---

[1] الرواية، 231 – 232.

[2] الرواية، 233.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كشف صوت غيداء عن صفات تخفيها خلف تلك الثقة الأنثوية المفرطة التي ظهرت بها في الرواية، ويمهّد هذا الكشف للأحداث القادمة في الرواية، حين يعلم المتلقي أنّ هذه الشخصيّة القويّة تخفي خلف قوّتها مخاوفَ من حبّ تنكره علناً ثمّ تعترف به في نهاية المطاف، وحين تكشف للمتلقي أنّها تعاني من الوحدة والقلق من البحر وأحداثه: "**إذا كانت تعرف الطارئ الجديد في حياتي حقًا، فمعنى هذا أنّني مكشوفة نفسيًا، وبشكل كامل! هزار تظنّ أنّ وجود بدر على الباخرة، ومعنا في هذه الرحلة، هو الطارئ الجديد! هذا خطأ! الطارئ الجديد في حياتي هي حياتي نفسها. البحر، الوحدة، الأحداث، هذه هي الطارئة.**" ([1]).

ب: هزار

كان الخطاب الممثّل لشخصيّة هزار المرآة المفسّرة للجانب المخفي من غيداء، تجتهد في فهم وتوضيح سلوكيّاتها، وأقوالها، وتطرح خلالها مجموعة من الآراء حول غيداء، تستفزّ بها فضول القارئ لترسم له صورتها الخاصّة حول صديقتها والتي قد يهدمها القارئ بعد صفحاتٍ عدّة حين يدخل إلى قلب العلاقة بين غيداء وبدر. وممّا ورد على لسانها في الرواية، قولها: "... **هل هي الغيرة فعلا؟ وهل أكره بدر لأنّني لا أستطيع أن أكون قوية مثله؟ قال لي اليوم، على مقدمة السفينة: ألبرتو قال في التحقيق معه، كلامًا ليس في صالحك...**" ([2]).

---

[1] الرواية، 242.

[2] الرواية، 238.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما أعطاها مينة دورًا في التعبير عن رؤيتها للأحداث والأفراد، خاصّة ذلك الصراع في تعاملها مع البطل، فهي تكرهه بشكل من الأشكال، ولا تخفي إعجابها به، وبذلك يفسّر لنا تصريحاته وتعاملها غير اللطيف معه سواء في الظاهر أو في التعامل مع اسمه عند الحديث عنه من قبل شخصيّات أخرى: "... **فما سبب كرهي له؟ الحب!؟ هذا مستحيل! لكن لماذا هو مستحيل؟...**"([1]).

في هذه التساؤلات الداخلية بينَ الشخصيّة ونفسها يتجلى صراعٌ حادّ، لا تعطينا له إجابة؛ فنعيش معها الصراع بتفاصيله الثابتة كما تعبّر عنه هي. وينطبق الأمر نفسه على علاقاتها بالشخصيّات الأخرى في الرواية.

ج: أصوات ثانويّة

لعبت أصوات أخرى في الرواية أدوارًا ثانويّة، هدفت إلى إبراز فكر الشخصيّة والتعارف الأوّل بين المتلقي والشخصيّة؛ بلسانها، أو لسان غيرها عنها، ومن ذلك مراجعة "عفراء" لتفاصيل سخرية بدر الزرقا من الفتاة الخرنوبيّة "لويزا"، ومحاولتها تفسير تصرّفات بدر في اللقاء الأول: "**أحسن ذلك الشاب في سخريته منها. قالت له في نوع من عداء: أنت مجنون مرّتين!. لم ينزعج...**"، "**لماذا قال ذلك الشاب، ونحن نرغب في معرفة حالة الطقس: "اسألوني أنا!". وبثقة كاملة في النفس؟!**" ([2]).

---

[1] الرواية، 239.

[2] الرواية، 21.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن الشواهد على هذه الأصوات صوت إبراهيم الشفّاط، حول لويزا كذلك: "**اللهمّ نجّنا من الشرّ، ومن صفرة لويزا التي بلا مرض، واحفظ علينا ديننا، وجمّلنا بالصبر حتّى لا ننساق إلى ما لا يرضيك، من قول فيه إساءة إلى أحد**" ([1]).

يرى الباحث أنّ تعدّد الأصوات في الرواية يقلل من هيمنة الراوي العليم على المتلقي والرواية، وتكون الاستبداديّة في عملية السردية غائبة بحيث يفتح المجال أمام أصوات أخرى، على اختلاف وزنها وأهميتها ومواصفاتها في الرواية، لتروي الأحداث وتتعامل مباشرة مع المتلقي دون وسيط ينقل تلك الرسائل ويعبّر عنها، وهو ما يعطي فرصة لتعدد وجهات النظر والزوايا، ويفتح قناة التواصل على مصراعيها أمام المتلقي ومَن في الرواية من شخصيّات.

ويؤكد ذلك –من وجهة نظرة الباحث– أنّ مينة حريص كلّ الحرص على مواكبة التغيرات الفنيّة في الرواية، وتأثره الشديد بالأساليب الروائية الحديثة في الرواية الغربية، وانعكس هذا في طريقة بنائه السردي في رواية البحر والسفينة وهي، والتي تعدّ من رواياته المتأخّرة بعد اكتمال مذهبه الفنّي في الكتابة.

[1] الرواية، 154.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاتمة

سعت الدراسة إلى دراسة ملامح الخطاب الروائي في رواية "البحر والسفينة هي" في محاوره الثلاث الكبرى، كما حدّدها كبار متخصّصي الدرس اللساني الحديث، الغرب والعرب، وهي: الزمن، والصيغ السردية، والرؤية السردية وتعدد الأصوات. وبعد دراسة هذه المفاصل وتحديد مواطنها في الرواية وتحديد القيمة الفنيّة والوظائف الدلالية لها في الرواية، تكون الدراسة قد خرجت بالنتائج الآتية:

- جاء الخطاب الروائي في رواية "البحر والسفينة وهي" خطابًا واسعًا يحملُ في ملامحه كلّ التقانات السردية والأبعاد الخطابية التي حدّدها الدرس اللساني في مجال الخطاب؛ مما يدلّ على المستوى العميق من النضج الفنّي في هذه الرواية، وهي من مخرجات حصيلة تجربة طويلة من الإبداع الروائي لدى مينة، والتي تطوّرت تدريجيًا عبر رحلة طويلة من النتاجات الروائيّة امتدّت لعقود من الزمن.
- حقّق الخطاب الروائي في الرواية "السّمة الاجتماعيّة" في صورتها المتكاملة الناضجة؛ فعبّر خلال التنويع في الأساليب والصيغ والتقانات عن شرائحَ عدّة من المجتمع اللبناني الذي رسمه في روايته، موظّفًا اللغة في مستوياتها المتعدّدة، وبأشكال غير قليلة من الألفاظ لترسمَ لكلّ شخصيّة ملامحها الواقعيّة في المجتمع الذي تتفاعل فيه، وتتحرّك.
- اعتمد مينة في الزمن الداخلي للرواية على مسرحة الأحداث، متخطيًا المفهوم التقليدي للزمن الداخلي، ضمن البداية والنهاية، إلى بدايات ونهايات داخليّة للأحداث التي تتحرّك

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ضمن فترات زمنيّة يمكن للمتلقي تمييزها عند التنقّل عبر صفحات الرواية، والتي يشير إليها في مواضع من الرواية رابطاً بينها بطريقة تؤدّي بالقارئ إلى استيعاب التماسك العضوي بين أجزاء الرواية.

- لم يولِ مينة الزمن الخارجي، والتصريح عنه بألفاظ واضحة أهميّة كبيرة، وترك ذلك للمتلقي ليستشعر الزمن بناء على إحساس الشخصيّة به، وتفاعله مع الشخصيّة، وتمثّله لحالتها الشعوريّة.
- سارت الرواية في خطّ تصاعديّ زمنيّ سريع نحو الأحداث، هذه السرعة تأتي من رغبة مينة في تركيز الضّوء على الحالة الأساسية في الرواية، على (هي) وعلاقة البطل بها، وما مرّ به في غيابه في علاقته بالبحر والسفينة.
- جاء النّسق الزمنيّ نشيطًا وفعّالا في الرواية، يتحرّك نحو المستقبل على شكل قفزات، ويعود مرّة أخرى إلى الماضي، ينتقل من نقطة محوريّة تحملُ حدثًا ذا أثر إلى نقطة محوريّة أخرى دون استئذان.
- حقّق التواتر السردي (التكرار) مجموعة من القيم الفنيّة في الرواية؛ بنى عليه مينة التلميح إلى نهاية الرواية، بتكرار "هذه المرأة ستكون لي!".
- لم يدّخر مينة جهدًا في تكوين البنية الزمنيّة في أعلى فاعليّة ممكنة، مقترنة بنشاط كبير وعالٍ تتنقّل خلاله الأحداث بين الماضي والحاضر والمستقبل، بحيّويّة كبيرة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- تلاعب مينة بالبنية الزمنيّة بشكل داخليّ في الرواية، حين اعتمدت على الاسترجاع والاستباق والوقفات والتقنيات الزمنية الأخرى داخليًّا.
- أعطى مينة للشخصيات قيمة كبيرة في الرواية، بتعاونها مع الراوي في تقديم نفسها، والتعبير عن وجهة نظرها، ومخاطبة المتلقي ومساعدته في فهم حيثيات لم تتكشّف له من الراوي.
- أمسكت الشخصيّات المتلقي من يده وتقرّبت منه وأطلعتهُ على تجاربها داخل الرواية؛ مقدّمة إيّاه على باقي الشخصيّات، تشكو إليه همّها، وتُطلعهُ على أفكارها ووجهات نظرها في الشخصيات الأخرى المتفاعلة معها؛ فأصبح المتلقي جزءًا من الرواية لا عالةً عليها، وليس مجرد متفرّج من الخارج، وتحقّق ذلك في صيغ الخطاب المعروض الذاتي أكثر من غيرها.
- تضافرت عناصر الخطاب الروائي مع بعضها بعضًا في تشكيل الخطاب الروائي في رواية "البحر والسفينة وهي"؛ فتشابهت التقانات والأساليب والأنماط في وظائفها، وتقاربت في الأدوار.
- بيّنت الدراسة أن ما عمد إليه مينة في تعدد الأصوات؛ في الشخصيات الرئيسة التي كانت مركز الأحداث، ومركز الحوار، ساهمَ في تطويع بنية السرد في الرواية؛ فلا بدّ من أن تتصدّر الحدث، وأن تقدّم وجهة نظرها تجاه سلوك الشخصيات، وموقفها من الأحداث التي يسردها الراوي، وقد اتّسم الخطاب الروائي بما فعله مينة بالمرونة، خارجاً عن إطار التقليد،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سالبًا السارد السلطة المطلقة في وصف الشخصيات والأحداث، ضاربًا موجة الملل التي قد يسببها الثبات في الرواية.

وأخيرًا، تجدر الإشارة إلى أنّه رغم كثرة الدراسات التي تناولت الخطاب الروائي، بمفاصله التي تطرقت إليها هذه الدراسة، إلا أنّ الدراسات التي تناولت روايات حنّا مينة بشكل عام قليلة جدًّا، ورواية "البحر والسفينة وهي"، ولم يجد الباحث دراسة قد تناولتها بدراسة ألسنية أو نقديّة.

ولا كمالَ في هذه الدراسة، إلا أنّني أرجو أن أكون موفّقًا في عرضها وتحقيق أهدافها البحثيّة.

وآخر دعوانا أن الحمدُ لله ربّ العالمين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم
2. إبراهيم، رزان، **خطاب النهضة والنقد في الرواية العربية المعاصرة**، دار الشروق: رام الله، 2003.
3. إبراهيم، عبد الله، **المتخيل السردي**، المركز الثقافي العربي: بيروت، 1990.
4. الإبراهيم، ميساء، **البنية السردة في كتاب الإمتاع والمؤانسة**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب: دمشق، 2011.
5. باختين، ميشيل، **قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ط2، دار توبقال: الدار البيضاء، 1986.
6. بارت، رولان، **التحليل البنيوي للسرد**، ترجمة حسن بحراوي وزملائه، منشورات اتحاد كتاب المغرب: الرباط، د.ت.
7. ، **طرائق تحليل السرد الأدبي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب: الرباط، 1992.
8. الباردي، محمد، **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة**، مركز النشر الجامعي: تونس، 2004.
9. بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي: الفضاء الزمن الشخصية**، المركز الثقافي العربي: بيروت، 1990.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

10. برنس، جيرالد، **المصطلح السردي**، ترجمة عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة: القاهرة، 2003.

11. بنية الخطاب الشعري: **دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية**، دون ناشر: الجزائر، 1991.

12. بوخاتم، مولاي علي، **مصطلحات النقد العربي السيماءوي – الإشكالية والأصول والامتداد**، اتحاد الكتّاب العرب: دمشق، 2004.

13. بورايو، عبد الحميد، **منطق السرد: دراسات في القصة الجزائرية الحديثة**، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1994.

14. بوعزة، محمد، **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، الدار العربية للعلوم: بيروت، 2010.

15. تودوروف، تزفتان، **الأدب والدلالة**، ترجمة محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري: سوريا، 1996.

16. ، **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 1996.

17. جيرالد برانس، **المصطلح السردي**، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة: مصر، 2003.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

18. جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ترجمة محمد معتصم وآخرين، ط3، منشورات الاختلاف: د م ن، 2003.

19. ، **خطاب الحكاية – بحث في المنهج**، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة، 1997.

20. حجازي، سمير، **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة**، دار الراتب الجامعية: بيروت، د.ت.

21. حنفي، حسن، **تحليل الخطاب العربي**، جامعة فيلادلفيا: عمان، 1998.

22. دومينيك، فانغونو، **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، ترجمة محمد يحيا، منشورات الاختلاف: الجزائر، 2005.

23. ابن ذريل، عدنان، **النص والأسلوبية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 2000.

24. الرياحي، كمال، **حركة السرد الروائي ومناخاته**، دار مجدلاوي للنشرو التوزيع: الأردن، د.ت.

25. الريحاوي، مالك، والكردي، وسيم، **مخيلة الحكاية في استكشاف القصة وإنتاج المعنى**، مؤسسة عبد المحسن قطان: رام الله، 2005.

26. ريكور، بول، **الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي**، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية: طرابلس، 2006.

27. زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر: لبنان، 2002.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

28. السد، نور الدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع: الجزائر، 1997.

29. صحراوي، إبراهيم، **تحليل الخطاب الادبي**، دار الآفاق: الدزائر، 1999.

30. عبد الملك، قجور، **مقاربة النص وفق بعض الطرائق الحديثة**، مؤسسة البحر الأبيض المتوسط الدولية للنشر: الجزائر، 2008.

31. عزّام، محمد، **شعرية الخطاب السردي**، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 2005.

32. العزي، نفلة حسن، **تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني**، دار غيداء: الأردن، 2011.

33. عصفور، جابر، **آفاق العصر**، دار الهدى للثقافة والنشر: سوريا، 1997.

34. ، **هوامش للكتابة – تقنية الأصوات المتعددة**، صحيفة الحياة، العدد 13912، 18 نيسان، 2001.

35. عيلان، عمرو، **الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، منشورات جامعة قسنطينة: الجزائر، 2001 .

36. الغزالي، أبو حامد، **المستصفى من علم الأصول**، ج1، دار إحياء التراث العربي: لبنان، 1997.

37. قاسم، سيزا، **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 2004.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

38. لحمداني، حميد، **النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط2، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر: الدار البيضاء، 1991.

39. لوكام، سليمة، **تحليل الصوت السردي في الخطاب الروائي "كوابيس بيروت"**، جامعة قاصدي مرباح ورقلة: الجزائر، 2003.

40. مبروك، مراد عبد الرحمن، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة: رواية تيار الوعي نموذجا (1967-1994)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب: مصر، 1998 .

41. المسيري، عبد الوهاب، **في الخطاب والمصطلح الصهيوني**، ط2، دار الشروق: القاهرة، 2005.

42. **مقولات السرد الأدبي**، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد الكتاب المغربي: الرباط، 1992.

43. مينة، حنا، **البحر والسفينة وهي**، دار الآداب للنشر والتوزيع: بيروت، 2002.

44. ويليك، رينيه، وارين، أوستن، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 1981.

45. يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي "النص – السياق"**، الطبعة الثانية، المركز الثقافي الغربي: بيروت، 2001.

46. ، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد النبئير)**، ط5، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، 2005.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

47. يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، ط3، المركز الثقافي العربي: بيروت، 1997.

الدوريات

48. بولعسل، السعيد، **مصطلح ومفهوم التبئير**، مجلة عود الند، العدد 76، السنة 7، 2012، ص 72-83.

49. حمدان، عبد الرحيم، **اللغة في رواية "تجليات الروح" للكاتب محمد نصار**، مجلة الجامعة الإسلامية، مج 16، العدد 2، ص103-157، حزيران 2008.

50. زوزو، نصيرة، ومفقودة، صالح، **بنية الزمن في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج**، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، العدد الرابع، آيار 2005.

51. شبيب، سحر، **البنية السردية والخطاب السردي في الرواية**، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 14، صيف 2013، ص 104 – 182.

52. الطعان، صبحى، **بنية النص الكبرى**، مجلة عالم الفكر، الجزء 23، الكويت، 1994.

53. الفيصل، سمر روحي، **فردية الأسلوب الروائي**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، العدد 460، آب 2009.

54. مريني، محمد، **قراءة في التجربة النقدية لسعيد يقطين**، مجلة علامات، عدد 22، د.ت.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

55. شرفي، شمس الدين، **بنية الزمن في الرواية العربية المعاصرة (ثلاثية البحر لحنا مينا نموذجاً)**، مجلة معارف، السنة السابعة، العدد 13، كانون الأول 2012.

الدراسات والرسائل

56. البزلميط، سهى، **الرؤيا والتشكيل في إبداع كوليت الخوري الروائي**، رسالة دكتوراة منشورة، جامعة مؤتة، 2009.

57. بلخباط، عيسى، **تقنيات السرد في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة محمد خيضر بسكرة: الجزائر، 2015.

58. بلعابد، صفية، **إشكالية ترجمة المصطلح السردي من الفرنسية إلى العربية مسرد المصطلحات لكتاب بنية النص السردي لحميد لحمداني أنموذجا**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2015.

59. بوداد، لامية، **تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر: رواية (أوشام بربرية) لجميلة زنير أنموذجاً**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة منتوري قسنطينة: الجزائر، د .ت.

60. ديب، وئام رشيد، **تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994 – 2006م**، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية: غزة، 2010.

61. بن سعدة، هشام، **بنية الخطاب السردي في رواية "شعلة المايدة" لمحمد مفلاح**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة تلمسان: الجزائر، 2014.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

62. العتوم، مهى، **تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث – دراسة مقارنة في النظرية والمنهج**، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية: عمان، 2004.

63. القبيلات، نزار مسند، **تعدّد الأصوات في الرواية الأردنية**، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية، 2010.

64. محمد، بوتالي، **تقنيات السرد في رواية الغيث لمحمد ساري**، رسالة ماجستير غير منشورة، المركز الجامعية العقيد محند أكلي أولحاج: ألجزائر، 2009.

65. المحمود، صفاء، **البنية السردية في روايات خيري الذهبي "الزمان والمكان"**، رسالة ماجستير منشورة، جامعة البعث، سوريا، 2009.

المنشورات الالكترونية

66. سلامي، عبد القادر، **تحليل الخطاب: مقدمة للقارئ العربي**، ديوان العرب، 17 تشرين الأول 2007:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=10843

67. الهنداوي، عبد النور، **تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، العدد 336، نيسان 1999.
http://www.saidyaktine.net/?p=150.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com