

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEURE

ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE AKLI MOHAND OULHADJ

BOUIRA

FACULTE DE LETTRES ET LANGUES

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد آكلي محمد أولحاج

- البويرة -

كلية اللغات والآداب

قسم اللغة والأدب العربي



المتخيل السردي في رواية "تاج الخطيئة" لـ "جميلة مُراني".

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي
تخصص: دراسات أدبية

إشراف الدكتور:
عيسى طيبي

إعداد:
إيمان أوكيل

لجنة المناقشة:

رئيسا.

عيسى طيبي مشرفا ومقررا.

مناقشا.

السنة الجامعية: 2015-2016



كلمة شكر

أحمدُ الله عزَّ وجل حمداً كثيراً عدد خلقه ورضا نفسه
وزنة عرشه ومداد كلماته، فلك الحمد يا رب حتى ترضى
ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضا، أما بعد:
تقديرا وعرفانا على كل النصائح والتوجيهات القيمة التي
استفدت منها طوال فترة إعداد هذه المذكرة،
إني أتوجه بخالص الشكر إلى أستاذي المشرف " عيسى
طبيي " الذي لم ييخل عليّ بالتوجيه والإرشاد،
وإلى كل من ساعدني _قريباً كان أم بعيداً_ في إنجاز هذا
العمل المتواضع.



الإهداء

أمي وأبي،

الأهل وكل قريب،

كل الأحبة أينما وجدوا...



مقدمة

مقدمة:

تعد الرواية فنا يصف غرابة الوقائع، تتعدد لغاتها وخلفياتها الثقافية لتعبر إما عن واقع يُعاش أو عن حقائق تضاف لها قوالب تخيلية تزيد جماليتها وإبداعا، وقد ظهرت الرواية بمفهومها الحديث في القرون الوسطى، مرتبطة بوقائع ومغامرات لم تعرف مرجعيتها عما إذا كانت منبثقة عن حكايات شعبية، أم أنها ذات أصول ملحمية، فأجاد الأدب التعبير عن تلك الوقائع في قالب حديث، فصرح الأدباء بفنية الرواية، حين قدمت هذه الأخيرة خصائص الحياة البرجوازية، وعبرت عن روح العصر، ثم ما فتئ أن ينتشر هذا الفن في شتى ضروب العالم.

ومن بين الروايات التي عبرت عن أحداث استمدت من الواقع، فأعيدت صياغتها وفق ما يراه العقل المبدع مناسبا، هي الرواية الجزائرية، التي أخذت طابعا خاصا عند بعض الكتّاب، أراه يمتص بواطن الأحاسيس ويشفي الغليل، سواء كتبها رجل أو كتبتها امرأة، ولعل أول ظهور فعلي للرواية الجزائرية كان فترة السبعينات، ببروز نخبة من الأدباء أمثال عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار...، ولا يزال الإبداع الجزائري يشق طريقة لإشباع أذواق المتلقين منذ ذاك الحين إلى اليوم، خصوصا الأدب النسوي، فلم يتوقف عند أحلام مستغانمي أو عند فضيلة الفاروق...، إنما نراه كل يوم، تبذع فيه أنامل جديدة، تماما كالتي سنعالجها في عملنا هذا، آخذين رواية "تاج الخطيئة" للجزائرية جميلة مراني أنموذجا، والتي كانت من إصدارات 2015، وأول رواية للكاتبة، ولأسلوبها المتقن والمتميز الذي مزجت فيه خيالها الفريد، بعقليات من واقعنا، أثرنا دراستها من باب المتخيل السردى، فكيف تجلت تقنيات المتخيل السردى في الرواية؟، وما هي العناصر التي تبرزه فيها؟، وللإجابة عن الإشكالية، أجرينا هذا البحث الذي اعتمدنا فيه المنهج البنوي، وقد قمنا بتقسيمه إلى فصلين اثنين، كان أولهما نظريا، عنوانه بـ "ضبط المصطلحات وتحديد المفاهيم"، ابتدأناه بتمهيد، ثم تناولنا بالشرح والتعريف مفهوم كل من المتخيل والسرد، وبعض عناصر السرد المتخيل،

التي شملت تعريف السارد ووجهة النظر، الشخصية وأنواعها، الزمان وخصائصه، المكان وأنواعه، وأشكال الخطاب.

أما الفصل الثاني فكان تطبيقا لما ورد في الرواية، أخذنا ما عرجنا له في الفصل الأول، فعنوانه بـ "العناصر المكونة للمتلخيل السردى فى رواية تاج الخطيئة"، فدرسنا أنواع السارد والمنظور، والشخصيات وأنواعها، وكذا الزمان والمكان والخطاب.

أما فيما يخص المصادر والمراجع، فقد صادفتنا عدة عقبات أثناء إنجاز البحث، أكثرها كان حول التوثيق للمعلومات، هذا ناهيك عن المجال الواسع الذى يضطلع به موضوع المتلخيل السردى، ما جعلنا نضيق فى بيليوغرافيا المراجع للحصول على مصدر من العيار الثقيل الملم بموضوع المتلخيل، فحظينا فى الأخير بكتب متفرقة.

اجتهدنا فى الأخير، باقترابنا من الكاتبة "جميلة مرانى" التى لم تبخل علينا بالعلم والمعلومات، وبذلك نوجه إليها ألف تحية، كما نشكر الأستاذ المشرف "عيسى طيبي" الذى لم يمل من إرشادنا وتوجيهينا، والشكر موجه أيضا الى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد فى إنجاز هذا العمل المتواضع.

فالحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، صلى الله عليه وسلم.

الفصل الأول

ضبط المصطلحات وتحديد المفاهيم

- تمهيد.
- مفهوم المتخيل.
- مفهوم السرد.
- بعض العناصر المكونة للمتخيل السرد.

تمهيد:

يسعى كل أديب إلى سكب وعاء تجربة الناس من حوله، وما يحس به هو أيضا في قالب شعري أثار، يشدنا للترحال إلى دنياه الغامرة بالغرابة، حين نفقد الشعور بواقعنا لنعجب بسحر خياله، وصياغته من الحقيقة عالما آخر أقل تعقيدا وأكثر جمالا، فهو إن تخلص من سحر أفكاره، انطفأت شمعة الخيال وبات نصه أسود غير مرغوب فيه، فقد أضحى الخيال والسرد التوأمين اللذين من غير الممكن أن ينفصلا، حتى دمجا في حقل واحد هو "المتخيل السردى"، فاشتد الأخذ والرد في مسألتها، وكثرت الأبحاث، فامتدت رقعة تعريفهما، فمجال المتخيل السردى واسع محيط بالسارد، الشخصيات، المكان، الزمان، وغيرها من العناصر التي تخدم السرد، والتي تنسج العالم المتخيل، فتعتبر الشخصية المحرك الأساس للأحداث، تضم شخصيات رئيسة تكون الإشارة إليها مباشرة، تحيط بها وقائع تبرز دورها وأهميتها، وشخصيات أخرى ثانوية تضيء درب الشخصيات الرئيسية، وتساعد في بلورة عالم القص، بالإضافة إلى عنصري الزمان والمكان، فلا حدث في اللامكان، ولا حتى في الزمان، فالمكان يشكل الرقعة الواسعة من الأرض، تنشط فيها الشخصيات، وتتطور فيها الأحداث، أما الزمان، فهو المدة الزمنية التي تستغرقها الأحداث، وتنمو فيها أفعال الشخصيات بين التسريع والإبطاء، والترتيب والتواتر، كما أن الخطاب يُرفع في الزمكان، يتمثل في الحوار الخارجي والداخلي للشخصيات، وكل هذه العناصر تخدم المتخيل السردى، يرفعها السارد إلى مسامع المتلقين، فيكون السارد بذلك إما ظاهرا يحكي تفاصيل العالم المتخيل بدقة، أو أن يكون متواريا لا يحكي تفاصيل الأحداث، ومن خلال هذا نأخذ بالطرح التالي:

- مفهوم المتخيل.
- مفهوم السرد.
- بعض العناصر المكونة للمتخيل السردى.

1. مفهوم المتخيل:

يؤثر الخيال في عملية الخلق الأدبي، وقد أدرك الدارسون أهميته منذ زمن بعيد، وسنأخذ فيما يلي، مجموعة من التعريفات التي تحدد مفهوم المصطلح وأهميته:

1.1. المتخيل في المعاجم العربية:

يندرج المصطلح في حقل تتقاطع فيه مصطلحات أخرى من نفس المادة "خَيْلٌ"، أو "خال" فلدينا خيال، تخيل، تخيل، وغيرها، فالخيال والخيالة ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة⁽¹⁾، وهما الشخص والطيف أيضاً، وُخِلَت الشيء خَيْلاً وَخَيْلةً وَخَيْلولَةً أي ظَنَنْتَهُ، وَخَيْلٌ لَهُ كَذَا عَلَى مَا يُسَمَّى فاعله من التخيل والوهم⁽²⁾، وتخيّل الشيء أنه كذا أي تشبه وتخيل، والمُخَيَّلَة موضع الخيل والظن⁽³⁾.

نلاحظ من خلال هذه التعاريف أن مفهوم المتخيل لم يخرج عن دائرة التصور والظن والوهم. وقد اقتحم المتخيل مجال البحوث والدراسات فأصبح موضوع جدل، فيه أخذ ورد «تمتد أصوله الى البدايات الأولى للفلسفة مع أفلاطون وأرسطو، باعتبار أن المصطلح آلة ترتبط بكل من الصورة والإدراك الحسي»⁽⁴⁾، فالمتخيل مرتبط بما ينعكس في المخيلة، والوعي والحس.

1 ينظر: مجد الدين الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ج3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1979، ص 360.
2 ينظر: اسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم للملايين، الطبعة 1، القاهرة، 1956م، ص 255.

3 ينظر: جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1119 هـ، ص 1307.
4 محمد بوال، من المخيلة الى المخيال (دراسة في تاريخية المفهوم) مجلة الواحات للبحوث والدراسات، ع 13، غرداية-الجزائر، 2011، ص 102.

2.1. المتخيل عند اليونان:

يعرف "أفلاطون، Platon" التخيل بأنه «المصور الذي يرسم في النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس»⁽¹⁾، أي أن ما نتصوره أو ما نتخيله ندركه بحسنا.

ويرى "أرسطو، Aristote" أن الخيال طاقة محرّكة وفعالة بين العقل والإحساس، ويعتبر التخيل حركة ناتجة عن الإحساس بالفعل⁽²⁾، وهو يوضح بأن «الخيال حركة يسيرها الإحساس بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه»⁽³⁾، فما نتخيله هو ما نحس به، أو ما تنيره الأشياء الجميلة فينا.

3.1. المتخيل عند الغرب:

يرى "إيمانويل كانت، Emmanuel Kant" أن للخيال قدرة جعل كل أشكال التمثيل ممكنة، وهم يميز الخيال في ثلاث مستويات⁽⁴⁾:

- **الخيال المولد:** الذي يعمل على توليد الصور.
- **الخيال المنتج:** الذي يعمل بين الإدراك الحسي والفكر، وبما يمكن الأخير من القيام بعمله بشكل متسلسل باعتباره حلقة الوصل بين الفكر وعالم الأشياء.
- **الخيال الجمالي:** هو خيال منتج إلا أنه متحرر من قوانين الفكر لعدم ارتباطه بالتجربة الحسية كما أنه يزود الذهن بالأفكار أي المبادئ التي تقع فوق المعرفة الحسية والتحقق التجريبي.

1 محمد بوال، من المخيلة الى المخيال، دراسة في تاريخية المفهوم، ص103.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 12.

4 ينظر: فلاح شكرجي، نظرية الخيال في الفكر الغربي، تاريخية المفهوم، مجلة صوت الآخر، أسبوعية سياسية ثقافية عامة، ع265، 2009، د.ص.

بينما عدت "سوزان لانجر، Susanne Langer" الخيال «وسيلة لتجريد الأشياء، وكذا الأشكال من واقعها المادي مما يجعلها وحدات فعالة في المنجز التخيلي وبما يتيح له الطاقة على التعبير عن الوجدان البشري بافتراض أن المحاكاة ليست أساس الفعل التخيلي، إنما تكمن القوة الجوهرية لهذه الملكة في التجريد والرمز لصياغة التعبير»⁽¹⁾، فالخيال ملكة مكتسبة، تنقل وقائع العالم المادي إلى عالم يتحكم فيه الإحساس، ما يجعله بسيطاً جميلاً.

وتعني كلمة مخيلة في اللغة الفرنسية «الإنتاج الذهني للتمثيلات المحسوسة التي تختلف عن الإدراك الحسي للحقائق المتعينة من جهة وعن مفهمة الأفكار المجردة من جهة أخرى»⁽²⁾، فالتخيل فعل ينتجه الذهن، ويختلف عن التفكير والإدراك.

4.1. المتخيل عند العرب:

تشير "آمنة بلعلی" في كتابها "المتخيل في الرواية الجزائرية" إلى ما قاله "جابر عصفور" في المتخيل السردى بأنه «عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفاً، والعملية تبدأ بالصورة المخيلة التي تنطوي عليها القصصية، والتي تنطوي في ذاتها على معطيات بينها وبين الإشارة الموجزة علاقة الإثارة الموحية، وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصورة المخيلة، فيتم الربط على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي الى عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفاً، وذلك أمر طبيعي مادام

1 فلاح شكرجي، نظرية الخيال في الفكر الغربي، تاريخية المفهوم، د.ص.

2 أسماء سعادي، المتخيل السردى في رواية همس الرمادي لمحمد مفلح، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، 2015، ص 08.

التخيل ينتج انفعالات تقضي الى إزعاج النفس فتنبسط لأمر من الأمور أو تتقبض عنه ⁽¹⁾»، فالتخيل عند جابر عصفور هو نشاط مقصود موجه للقارئ بغية التأثير فيه، يتجانس هو الآخر مع مكتسبات المتلقي سلفا لتتحقق الإثارة المرجوة.

ويربط ابن سينا التخيل بالانفعال إذ يقول بأنه «الحالة الشعورية التي تحدثها العملية التخيلية في المتلقي والتجاوب مع التجربة الشعورية لدى الشاعر» ⁽²⁾، فالتأثر بالأدب أيا كان شعرا أم نثرا والتجاوب معه، هو ما يضخم من قيمة التخيل، وكلما كان التخيل أو التخيل مثيرا كلما زادت أدبية النص وجماليته وبالتالي يُتَهافتُ عليه.

ويوضح أبو القاسم الشابي أهمية الخيال بالنسبة للإنسان، إذ لا بد منه ولا غنية عنه، فهو ضروري كالماء والهواء والسماء، ولقلب الإنسان ولروحه ولعقله ⁽³⁾، فالأدب عمل تخيلي بالدرجة الأولى قبل أن يكون واقعا، يجد فيه الأديب ضالته في استخدامه للقبالب الشعرية الجمالية، لا يستطيع تغيير الحقائق في الواقع لكنه يطمح لتغيير عالم في ذهنه، فما التخيل إلا عملية أدبية ذهنية، إنها «بناء ذهني أي نتاج فكري بالدرجة الأولى» ⁽⁴⁾.

1 أمنة بلعل، التخيل في الرواية الجزائرية، من التماثل الى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011، ص 58.

2 رشيدة كلاع، الخيال والتخيل عند حازم القرطاجني، بين النظرية والتطبيق، ماجستير أدب عربي، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2005، ص 14.

3 ينظر: فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، أطروحة دكتوراه في النقد والبلاغة، جامعة أم القرى، السعودية، 1989، ص 27.

4 حسن خمري، فضاء التخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص 42.

نلاحظ مما سبق، أن المتخيل يدخل في العمل الأدبي كعنصر أساسي فعال، ظهر بدايةً باستنتاجات فلسفية عند اليونان، ثم قام كعلم اهتم به الأدباء في كل بقعة من هذا العالم، فتناولته المعاجم العربية والغربية، إنه عملية تُخلق على مستوى الذهن، أتقن الأديب صياغتها في قالب أدبي فأسميناه "مُبدعا".

2. مفهوم السرد:

جاء في لسان العرب، مادة "سَرَدَ"، أن السرد تقدمه الشيء إلى الشيء، تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً، وسرد الحديث ونحوه، يسرده سردا إذا تابعه (1).

ويدخل السرد في إطار الكلام، فهما وجهان لعملة واحدة هي اللغة، لتتحقق العملية التواصلية والتي «يتداولها كل من المرسل والمرسل إليه، اللذان يتجلى توصلهما في ثلاث مستويات:

- المؤلف الفعلي = < القصة = < القارئ الفعلي.

- المؤلف المفترض = < القصة = < القارئ المفترض.

- السارد = < الخطاب = < المسرود له.

بحيث يمثل المستوى الثالث المستوى الذي يحيل له كل خطاب روائي، وغياب أي عنصر من هذه

العناصر يؤدي إلى الإخلال بالعملية التواصلية» (2).

فكما أن الكلام رسالة يوجهها المرسل إلى المرسل إليه، فإن السرد جملة من الفقرات المتتابعة يوجهها

السارد إلى المسرود له هدف التأثير فيه، و«ينتمي السرد إلى مختلف الأشكال التواصلية الشفوية أو المكتوبة،

1 ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ص 1987.

2 نجاة وسواس، السارد في السرديات الحديثة، مجلة المخبر، ع8، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2012، ص 97.

يظهر في كلام المتكلمين وتبادل الكلام وفي وسائل الإعلام، بل يمكن اعتباره حالة بيولوجية ترافق الإنسان الذي يوجد باستمرار في حاجة التبليغ والحكي»⁽¹⁾.

يعرف سحر شبيب السرد بأنه «العلم الذي يعنى بدراسة الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالة»⁽²⁾، وتقول زهيرة بارش في هذا الصدد أن «السرد هو الذي يهتم بشؤون الحكي وكل ما يمت إليه بصلة (الراوي، المروي له، التقنيات السردية...)»⁽³⁾، فالسرد يتحكم بأساليب الحكي، كما أنه مسؤول عن عناصره، وهو ليس أية تشكيلة نثرية، إنما هو علم قائم بذاته، له سماته وخصائصه الفنية، وعناصره التي تشتغل في عالم الرواية، تتحكم فيه قريحة مصقولة تنتج إبداعاً يخلق كل مرة يقرأ فيها، والتي يسيرها الخيال «فكان أجمل ثناء يمكن أن تخص به روائياً أنه يتمتع بمخيلة»⁽⁴⁾.

ويشير "يان مانفريد، Jahn Manfred" إلى التمايز المربك بين السرديات المتخيلة واللامتخيلة ف «في السرد المتخيل يعرض سارد متخيل يصف القصة التي حدثت في عالم من الخيال، ويمتلك هذا السرد حرية الإشارة إلى أناس حقيقيين وأماكن وأحداث حقيقية، إلا أنه لا يوظف بوصفه دليلاً على ما حدث في العالم الحقيقي»⁽⁵⁾، فالسرد المتخيل هو نتاج مخيلة المؤلف، يُقحم فيه ساردا ورقياً ليعبر عنها، فيصف العالم الذي نسجته مخيلته ضمن تأثيرات البيئة الحقيقية، فيضيف إليها ما يبهر القارئ ويشده لتكملة تلك الأحداث المصطنعة.

1 مصطفى الضبع وآخرون، الأبحاث، مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد، الدورة الثالثة والعشرون، محافظة مطروح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، مصر، 2008، ص 18.

2 سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السرد في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع14، سوريا، 2013، ص111.

3 زهيرة بارش، الدرس السرد في الخطاب النقدي العربي، ماجستير أدب عربي، سطيف، د.ت، ص07.

4 إيميل زولا، في الرواية ومسائل أخرى، مقالات نقدية، تر: حسين عجة، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط1، 2015، ص21.

5 يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر، ط1، سوريا، 2011، ص 57.

أما السرد اللاروائي أو اللامتخيل «فيعرض شخصا من العالم الحقيقي، يصف قصة حقيقية من الحياة، ويوظف هذا السرد بوصفه دليلا على ما حدث في عالم الواقع، ومؤلف السرد اللامتخيل مسؤول عن صحة تقاريره ويمكن أن نسأله دائما كيف عرفت ذلك»⁽¹⁾، فالأحداث التي يوردها لنا ليس فيها أي تشكيك لأنها نقل عما حدث في الواقع، وليست من نسج مخيلته، فمؤلف السرد اللامتخيل يحكي ما حصل حقيقة، وإن تساءلنا عن: "كيف عرفت ذلك؟"، فإن إجابته ستكون أن أساس الأحداث التي بناها ما هي إلا نتاج لواقع اجتماعي.

فالسرد إذن هو عملية نظام تجمل بين المستويين التركيبي والدلالي تضطلع بمجموعة من القيم والآليات نسميها المكونات أو العناصر السردية، كالشخصيات، المكان، الزمان، والتصورات الباطنية للنص، والتي سنراها فيما يأتي...

3. بعض العناصر المكونة للمتخيل السردى:

تضم الرواية مجموعة من العناصر السردية، تبرز منطق الحكى، فلا بد منها، ولا غنية عنها، كالفضاء، الزمان، الشخصيات والخطاب...، تخلق هذه العناصر في مخيلة المؤلف لتشكّل أدبا، وفيما يلي بعض العناصر المشاركة في بناء المتخيل السردى:

1.3. السارد والرؤية:

يعتبر كل من السارد والرؤية السردية، أهم المقولات التي حظيت باهتمام النقاد والدارسين، وسنتعرف على كليهما فيما يلي:

1 يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر، ط1، سوريا، 2011، ص 57.

أ. تعريف السارد:

يعرفه "جيرالد برانس، Gerald Prince " بأنه الشخص الذي يروي النص، يمكن أن يكون ظاهراً، أو أن يحتل موقعا على مسافة تزيد أو تقل من المواقف والأحداث المروية والشخصيات⁽¹⁾، بمعنى أن يكون السارد إما حاضرا في النص، يحكي تفاصيل الأحداث، أو أن يكون مشاهدا يقترب وابتعد من الأحداث بحسب القيمة المعطاة له.

والسارد هو «المتكلم أو الناطق بلسان أو صوت الخطاب السردى، وهو الوسيط الذي يقيم صلة الاتصال مع المتلقي أو المسرود له، وهو الذي يرتب العرض، وهو من يقرر ما الذي يجب أن يقال، وكيف يجب أن يقال، وما الذي يجب أن يترك»⁽²⁾، أي إن له مهمة التبليغ، يتصرف فيها كيفما شاء.

والسارد صنفان، سارد ظاهر وآخر متواري، أما الظاهر فهو الذي يشير إلى نفسه بضمير الشخص الأول "أنا"، "نحن"، يخاطب المتلقي بطريقة مباشرة، يعرض خطابا تعاطفيا، أو ميلا نحو الشخصيات بتوظيف خياله وجملته التقييمية والانفعالية، أما السارد المتواري، فلا يحمل أيا من خصائص الظهور، لا يعطينا شرحا ولا توضيحا، يترك أحداث القصة تتساق حسب تسلسلها الطبيعي⁽³⁾.

ب. الرؤية السردية:

تُعنى الرؤية بـ «الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها، فتتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري، وهو يحدد بواسطتها؛ أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها»⁽⁴⁾، فهي منظور السارد بالنسبة للنص، يطرح فيها موقفه وأفكاره.

1 ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، مصر، 2003، ص 134.

2 يان مانفريد، علم السرد ص 70.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص 72.

4 عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 61.

يميز "جون بويون، Jean Pouillon" فيون كتابه "الزمن والرؤية" بين ثلاث أنماط للرؤية⁽¹⁾:

• **الرؤية من الخلف:** ويتسق هذا النمط مع الراوي العليم الذي يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية، فهو

شبيهه بإله دائم الحضور.

• **الرؤية مع:** وهو نمط تكون فيه معرفة الراوي متساوية مع معرفة الشخصية، إذ لا يقدم إلا ما تعرفه

الشخصية.

• **الرؤية من الخارج:** وتكون معرفة الراوي بالنسبة لهذا النمط أقل كثيرا من معرفة أي من شخصياته،

فهذا النمط يعتمد على سلوك الشخصيات الخارجي وما تأتي به من أفعال وتصرفات.

نشهد مع "تزفيتان تودوروف، Tzvetan Todorov" تعديلا طفيفا على تصنيف "بويون"⁽²⁾، حيث استخدم

الصيغة التالية:

• الراوي < الشخصية (وهو ما يعادل النمط الأول عند "بويون").

• الراوي > الشخصية (النمط الثالث).

• الراوي = الشخصية (النمط الثاني).

ثم يضيف صيغة رابعة يطلق عليها "الرؤية المجسمة"، (Stéréoscopique)⁽³⁾، لوصف أنماط

الحكي التي تتعدد فيها الرؤى أو المنظورات، وتكون هذه الرؤية متكررة بشكل أو بآخر على لسان

الشخصيات، والتي يطلق عليها بعض النقاد بالرؤية البانورامية، على ضوء ما ورد في كتاب الشعرية

لتودوروف.

1 ينظر: مصطفى الضبع وآخرون، الأبحاث، ص 64.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص 65.

3 ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يُعتبر السارد إذن الأنا الثاني، الذي له مهمة عرض أحداث النص، يرويها وفقا لمنظورات ثلاث حسب جون بويون، فلما أن تكون معرفته بالحدث تفوق معرفة الشخصية، أو أنها لا تتجاوزها لتكون مساوية لها، أو أن تقل لتكون معرفة الشخصية واسعة من معرفة السارد نفسه، أما تودوروف، فأضاف رؤية رابعة سماها بـ **الرؤية المجسمة**، ويقصد بها تكرار سرد حدث معين على ألسن الشخصيات، فيبقى الموضوع واحدا، إلا أن طريقة الحكى تختلف من شخصية لأخرى...

2.3. الشخصية:

تمثل الشخصية عنصرا محوريا في السرد، يتم معنى الحكاية:

أ. تعريفها:

يرسم تداخل مصطلحي "شخص"، و"شخصية" تشاكلا لدى البعض، إذ إنهم يجهلون تمييزهما، وعليه ينبغي الفصل فيهما لتبيان الفرق القائم بينهما، بحيث «نطلق مصطلح شخص على إنسان من الحياة الحقيقية، في الواقع اللاقصصي، أما الشخصية فهي كائن ورقي خلقها المؤلف وهي موجودة في النص الروائي»⁽¹⁾، فالشخص كائن حقيقي، وإبداع من الخالق المولى عز وجل، أما الشخصية، فهي كائن ورقي، وإبداع من مخلوق، تعيش داخل المتن الحكائي فقط.

والشخصية عند تودوروف هي موضوع القضية السردية⁽²⁾، في حين اعتبرها أرسطو «عنصرا ثانويا بالقياس إلى بقية عناصر العمل التخيلي»⁽³⁾، فتودوروف يرى أن الشخصية هامة في الحكاية لأنها محرك

1 ينظر: يان مانفريد، علم السرد، ص 61.

2 تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2005، ص 73.

3 نصيرة زوزو، سيمياء الشخصية في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، مجلة العلوم الإنسانية، ع09، بسكرة-الجزائر، 2006، ص 02.

للأحداث، أما أرسطو فله رأي آخر في ذلك، بحيث أن الشخصية عنده عنصر ثانوي، يرى بأنها تجسيد لما تطبعه العناصر السردية، أي أنها مجرد تمثيلات ليس إلا.

ويعتبر الشكلاونيون الروس الشخصية «دعامة أساسية للتحفيز في العمل القصصي»⁽¹⁾، فوجودها ضروري باعتبارها محرك الأحداث في الحكى، فالشخصية عنصر فعال ينجز الأفعال التي تمتد وتتربط في مسار الحكاية، تقوم بفعل معين على خط زمني وفي إطار مكاني معين⁽²⁾، وهكذا فإن الشخصيات الحكائية تمثل أشخاصا تبعا لظروف خاصة بالتخييل⁽³⁾، تنمو داخل النص حسب حاجة المؤلف لها.

ب. أنواع الشخصية:

يختلف تصنيف الشخصيات في النص من حيث أهميتها، فنجد أن عبد الملك مرتاض يميز بين أنواع الشخصيات، فيحكم على الشخصية الرئيسة بكثرة تردادها وغازرة تواترها في النص، وأهمية علاقتها بغيرها، وتأثيرها فيها وتأثرها بها، كما تحدّد هذه الشخصية بملاحظة تردّد اسمها بكثرة، وتكاثف حركتها واهتمامها بمن حولها⁽⁴⁾، فالرئيسة تكون مسيطرة على موضوع الحكاية العام، تُحكى أقوالها وأفعالها بكثرة، وتكرر بحسب الوظائف العديدة التي تُمنح لها، «وتكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيداً يراقب صراعاها، وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه»⁽⁵⁾، ويشير عبد الملك مرتاض إلى شخصيات

1 نصيرة زوزو، سيمياء الشخصية في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، ص 02.

2 ينظر: آسيا جريوي، سيميائية الشخصية الحكائية في رواية الذئب الأسود لحنا مينا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، 2010، ص 01.

3 ينظر: ترفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، ص 71.

4 ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردية، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية-بن عكنون-الجزائر، 1995، ص 143.

5 شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، (1947-1985)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 1998، ص 32.

تصنف إحصائياً في المرتبة الثانية، ليس لها شأن كبير في المسار السردى⁽¹⁾، فهي شخصيات ثانوية خلقت لتسلط الضوء على الشخصيات الرئيسية، لا ترد بكثرة، «تقوم بأدوار مصيرية أحياناً في حياة الشخصية الرئيسية»⁽²⁾، تظهر هذه الشخصية لتستقر الشخصيات الرئيسية وتحفزها على الحركة في الرواية.

بينما يميز يان مانفريد بين أربعة أنماط للشخصيات⁽³⁾، نذكرها فيما يلي:

- **الشخصية الثابتة، المسطحة:** تتميز هذه الشخصية بمدى ضيق ومقيد من الكلام والفعل، يمكن اختزالها إلى نمط أو حتى كاريكاتير، توظف عادة للتأثير الهزلي.
 - **الشخصية المستديرة، المدورة أو الديناميكية:** هي شخصية ثلاثية الأبعاد، تميل إلى أن تتطور في سياق الكلام، لا يمكن تقزيمها إلى نمط، يسميها بعض النقاد بالشخصية المكثفة أو النامية.
 - **الشخصية المناقضة، المعاكسة:** تُظهر هذه الشخصية مزايا أمر بإبراز نقيضه، هي شخصية ثانوية تسلط الضوء على جوانب محددة من شخصية البطل.
 - **الشخصية الكورالية:** هي شخصية غير متورطة، تعلق على الأحداث والشخصيات، حديثها يكون إما فلسفياً أو وعظياً مضجراً أو كلاشيهاً.
- تعتبر الشخصية عنصراً مهماً في الحكى، تدفع عجلة الحكى وتتحكم بالأحداث، هي الفاعل في النص الحكائى، تتنوع فيه بحسب مشاركتها في الحدث، فمنها الرئيسية التي تُسلط عليها العبارات والإشارات، ومنها الثانوية التي تساعد في إنارة الأحداث، وكلاهما هام ولا غنية عنه في الحكى.

1 ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، ص143.

2 شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص33.

3 ينظر: يان مانفريد، علم السرد، ص140، 141.

3.3. المكان:

لا يقل المكان أهمية عن الشخصية، فهو ضروري في الحكاية، لتحديد الإطار الجغرافي، الذي تجري فيه أحداث القص:

أ. تعريفه:

جاء في لسان العرب أنّ المكان «موضع كينونة الشيء، والمكان الموضع، جمع أمكنة وأماكن»⁽¹⁾، ويعد المكان من حيث أهميته واحداً من أكثر العناصر المشكلة للسرد، فكل رواية علاقة بالفضاء، ويحتاج كل سارد إلى مكان، يمتد تأثيره إلى أن يحتوي العناصر الداخلة في تشكيل السرد جميعها...⁽²⁾. وتعرّف سيزا قاسم المكان بأنه الإطار الذي تقع فيه الأحداث⁽³⁾، أما مرشد أحمد فيعرّفه بأنه «العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض»⁽⁴⁾، فلا يمكن تصور فعل أو حركة دون تصوير إحداثياته المكانية.

والمكان الروائي «مكان متخيل مشكل من ألفاظ لا من موجودات، فهو إذن مكان غير حقيقي، ينشأ عن طريق الكلمات»⁽⁵⁾، إنه حيز مدون في الورق، دعائمه الألفاظ التي شكلته، ويختلف عن المكان الحقيقي ولا يشبهه بأي حال من الأحوال.

1 ابن منظور، لسان العرب، ص4250.

2 ينظر: الجيلالي الغرابي، عناصر السرد الروائي في رواية السيل لأحمد التوفيق أنموذجاً، دكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، أريد-الأردن، 2016، ص43.

3 ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1984، ص76.

4 مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص128.

5 بان البناء، البناء السرد في الرواية الإسلامية المعاصرة، ص26.

ب. أنواع المكان:

اختلف النقاد في تقسيمهم للمكان، إلا أن الاتفاق سار على تقسيم الأمكنة من حيث هي مفتحة ومنغلقة، فهي تخضع إلى مقياس مرتبط بالاتساع والضييق أو الانفتاح والانغلاق⁽¹⁾:

- **المكان المفتوح:** ونقصد به الحيز المكاني الخارجي الذي لا تحده حدود ضيقة، والذي يشكل فضاء رحبا، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق⁽²⁾، أي أنه مساحة واسعة من الأرض، تتمثل في البحر أو الصحراء، يشكل منطقة شاسعة غير محدودة.

- **المكان المغلق:** ترى أوريدة عبود أن المكان المغلق يتميز بـ «التقييد إلى درجة قد يحمل معها خاصية أساسية تتمثل في صعوبة أو استحالة اختراقه»⁽³⁾، فيمثل هذا المكان المساحة الضيقة من الأرض تماما كالمقهى أو الغرفة ...

4.3. الزمان:

يشكل عنصر الزمان أحد أركان عملية السرد الأساسية، فالعمل السردى يحتاج إلى نقل الأحداث وفق بعد زمني معين، وسنفصل فيه كما يلي:

أ. تعريفه:

يعرفه عبد الملك مرتاض بأنه مظهر نفسي غير مادي، ومجرد غير محسوس⁽⁴⁾، بينما نجده عند أفلاطون أنه «مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق»⁽⁵⁾، أي إنه خط متتالي من الأحداث المنتقلة

1 ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردى، ص72.

2 ينظر: أسماء سعادي، المتخيل السردى في رواية همس الرمادي لمحمد مفلح، ص 60.

3 المرجع نفسه، ص61.

4 ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع240، الكويت، 1998، ص173.

5 المرجع نفسه، ص 172.

من السابقة إلى اللاحقة والعكس، ويعرفه "أندري لالاند، A. Lalande" بأنه «ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبداً في مواجهة الحاضر»⁽¹⁾، و يقصد أشكال المفارقة الزمنية.

والزمن السردى لا يختلف عن المكان من حيث الأهمية، فوجوده في القص ضرورة لا بد منها ف «فيه تسجل الأحداث والوقائع»⁽²⁾، فلا سرد إن غاب الزمن.

وهو في الاصطلاح السردى «مجموع العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد...، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة»⁽³⁾.

ب. العلاقات الزمنية:

تتم دراسة الزمن في ظل ثلاث علاقات، وهي كالتالي:

ب.1. الترتيب:

يعنى الترتيب بالتسلسل المنطقي للأحداث، وهو عند يمنى العيد «الاتجاه، حيث إن القول في الرواية قد يسير في الاتجاه نفسه الذي تسير فيه الحكاية، ومن الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى المستقبل، وقد يختلفان، فيسير القول في اتجاه، وتسير القصة في اتجاه آخر، كأن يكون في القول إشارات تسترجع أحداثاً ماضية، وهذه الأحداث تحتوي أقوالاً تشير بدورها إلى أحداث أقدم، وهكذا يندفع القول إلى الأمام في اتجاه مطرد. وتتكرر الحكاية متلكئة في غيابات الماضي وماضي الحاضر، وقد يسر القول مع الحكاية جنباً إلى جنب، متخذين من الحاضر نقطة انطلاق إلى المستقبل، وقد تسبق الحكاية الزمان الحاضر،

1 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 172.

2 بان البناء، البناء السردى في الرواية الإسلامية المعاصرة، ص 43.

3 عليمه فرخي وفضيلة عرجون، البنية السردية في رواية قصيد في التذلل للطاهر وطار، ماستر أدب عربي، جامعة قسنطينة، 2011، ص 47.

فتقفز إلى المستقبل»⁽¹⁾، وتميز بذلك يمين العيد بين ترتيبين اثنين، فينهض الترتيب الأول على مستوى الوقائع «وكأن لما يجري قصه واقعاً زمنياً تاريخياً توالى وفقه الأحداث، ثم جاء الراوي فقص هذه الأحداث وفق ترتيب آخر»⁽²⁾، ويتمثل هذا الآخر في الترتيب الفني الذي ارتآه الراوي «وكأن هذا الراوي (ومن خلفه المؤلف الضمني) خربط توالي الأحداث الوقائعي التاريخي وأبدع لها، في قوله الذي بناه بالكتابة، توالياً مختلفاً»⁽³⁾.

وتخضع أحداث السرد إلى تسلسل زمني للأحداث «وإن لم يكن التسلسل فإننا نواجه شكلاً من أشكال المفارقة الزمنية»⁽⁴⁾، فليس بالضرورة أن تكون عملية القص مرتبة ضمن أحداث متسلسلة تبدأ من نقطة معينة لتنتهي في نقطة خاتمة، إنما تكون أحداث القص بين الاسترجاع والاستباق، أي أن يستشرق المؤلف أو السارد أحداثاً، أو أن يصل إلى نقطة من السرد ليعود إلى نقطة ما بعد البداية، ليسترجع أحداثاً من الماضي تخدم حاضر القص بامتياز، فالمفارقة الزمنية هي «عدم توافق في الترتيب بين الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث، والتتابع الذي تحكى فيه، فبداية تقع في الوسط، تتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق، تشكل نموذجاً مثالياً للمفارقة»⁽⁵⁾، ويقول يان مانفريد أنه «انحراف عن التتابع الميقاتي الصارم في القصة»⁽⁶⁾، وهو يشير إلى الاسترجاع والاستباق، وترد هذه المتواليات في المتن الحكائي، تعود إلى وراء لتسترجع أحداثاً حصلت فيما مضى من الزمن، يذكرنا بأحداث سابقة في اللحظة الحاضرة، أو تستشرق ما

1 عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله أنموذجاً، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص81، 82.

2 يمين العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، ط3، بيروت، لبنان، 2010، ص114.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 يان مانفريد، علم السرد، ص116.

5 جيرالد برنس، المصطلح السرد، ص24.

6 يان مانفريد، علم السرد، ص116.

هو آت، أي إنه يشير إلى حدث لاحق في اللحظة الحاضرة لإضفاء جو من التوقع والتخيل في النص القصصي⁽¹⁾، ونفصل في تعريف هذه المفارقات كما يلي:

(1) **الاستباق**: يعرفه جيرار جينيت بأنه «كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدماً»⁽²⁾، فاستباق الأحداث في السرد، هو أن يتعرف القارئ على وقائع قبل حدوثها الطبيعي في زمن القصة⁽³⁾، فهي وقائع خارجة عن الحدث الفعلي الذي تروى فيه.

(2) **الاسترجاع**: وهو أن يبتدئ السرد بشكل يطابق زمن القصة، فيقطع الراوي ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة⁽⁴⁾، وهو «كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»⁽⁵⁾، ترد على شكل أحداث سابقة الظهور في زمن القصة الطبيعي.

ب.2. المدة الزمنية بين التسريع والإبطاء:

نقصد بالمدة «التفاوت النسبي الذي يمكن قياسه بين زمن القصة وزمن السرد»⁽⁶⁾، يعرفها جيرالد برنس بأنها «الزمن الذي تستغرقه القصة»⁽⁷⁾، وهو «المدة الزمنية التي يستغرقها أي حدث أو مجموعة من الأحداث

1 ينظر: بان البناء، البناء السرد في الرواية الإسلامية المعاصرة، ص51، 52، 57.

2 جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص52.

3 ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السرد، ص 74.

4 ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5 جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 51.

6 عليمه فرخي وفضيلة عرجون، البنية السردية في رواية قصيد في التذلل للطاهر وطار، ص61.

7 جيرالد برنس، المصطلح السرد (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص81.

المتكررة»⁽¹⁾، وتتمثل هذه المدة حسب "جيرار جينيت" "Gérard Genette" في أشكال أساسية للحركة السردية والتي نمثلها فيما يلي⁽²⁾:

1) الوصف، (Pause): يعرفه جيرالد برنس بأنه تقديم الأشياء والكائنات والمواقف أو الأحداث في وجودها المكاني عوضاً عن وجودها الزمني، يتألف عادة من موضوع وكائن وموقف أو حدث موصوف أو مجموعة من الموضوعات الفرعية تحدد أجزائه المكونة، يمكن أن يكون تفصيلياً بدرجة أو بأخرى ودقيقاً، ينقل معلومات متصلة بالحبكة، يسهم في رسم الشخصية، يقدم موضوعاً أو يعزز معرفتنا بموضوع معين⁽³⁾، فالوصف إذن عبارة عن نقطة فاصلة بين حدثين، كان الهدف منه تقديم شخصية ما أو تمثيل مواقف وأحداث، بدقة وبالتفصيل.

وفي تعريف حميد لحمداني «فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها»⁽⁴⁾، أما الوقفة الوصفية فهي وقفة يقتضيها الوصف، وليست كل الوقفات وصفية، وتكون بعض الوقفات تعليلية، ولا يتطلب كل وصف توقف السرد⁽⁵⁾.

ويرى جيرار جينيت الذي يصرُّ على اعتراضه حول مسألة إبطاء الحكي، أن المقاطع الوصفية وإن ظهرت فهي ليست كثيرة وليست طويلة، كما أن هذه الأوصاف القليلة هي من النمط الترددي لا ترتبط بلحظة خاصة في القصة بل بسلسلة من اللحظات المتماثلة، وبالتالي لا تساهم في تبطئة الحكاية⁽⁶⁾.

1 جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 64.

2 ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 108.

3 ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 43.

4 حميد لحمداني، بنية النص السردية، ص 76.

5 ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 44.

6 ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 112.

(2) **الحذف، (L'ellipse):** ويقصد به الحذف الزمني في القصة⁽¹⁾، مقداره أيام أو أشهر أو سنوات.

يحقق مظهر السرعة في عرض الوقائع⁽²⁾.

يعرفه جيرالد برنس بأنه ثغرة زمنية تشكل إحدى السرعات المعيارية للسرد، تكون أمامية بقطع في استمرارية الزمن وذلك بالقفز على حدث أو أكثر، كما تكون جانبية ويسمى بالحذف "المؤجل" "paralipsis" الذي لا يعد حدثاً مقمماً يتم التغاضي عنه بل مكوناً أو أكثر في أحد المواقف التي يتم حكيها⁽³⁾، ويكون الحذف صريحاً كأن نقول "مضت بضعة سنين"، أي إنه محدد، كما يكون مطلقاً غير محدد كأن نقول "بعد ذلك بسنتين"، وهذا الأخير حذف بصرامة أكبر⁽⁴⁾، يصطلح عليه جيرالد برنس بالحذف الضمني أو الثغرة الضمنية.

(3) **المشهد، (Scène):** ورد تعريفه في قاموس السرديات بأنه أحد السرعات الرئيسية للسرد إلى جانب

الثغرة والوقفة والتمديد، يتحقق عندما يكون هناك تعادل بين المقطع السردى والمروي، وعندما يكون زمن الخطاب معادلاً لزمن القصة⁽⁵⁾.

فالمشهد هو ذاك «المقطع الحوارى الذى يأتي فى كثير من الروايات فى تضاعيف السرد»⁽⁶⁾، أي أن

فى المشهد تقاطعُ زمن القصة وزمن الخطاب ليتحقق الحوار، وبالتالي فهو عامل لإبطاء الحكى.

(4) **المجمل، (Sommaire):** يحدث المجمل عندما يستغرق حدث مروي وقتاً طويلاً لكي يكتمل⁽⁷⁾،

بحيث «تعتمد الخلاصة فى الحكى على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت فى سنوات أو أشهر أو

1 ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 117.

2 ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردى، ص 77.

3 ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 55، 56.

4 ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 118.

5 ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 173.

6 حميد لحداني، بنية النص السردى، ص 78.

7 ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 193.

ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»⁽¹⁾، فلا يتعب السارد كاهله لينشغل بالأحداث والأفعال التي حدثت أنها، إنما يُجمل الكل في بضع فقرات بطريقة ملخصة.

ب.3. التواتر:

يعرف عبد الرحيم الكردي التواتر بأنه «العلاقة التي تربط بين وقوع الأحداث في العالم المتخيل وطريقة التعبير عنها في النص، من حيث الأفراد والتكرار، فالحدث الواحد في عالم الرواية المتخيل يمكن أن يذكر هو نفسه مرة أو مرتين، أو ثلاثة، أو أكثر، كما أنه قد يحدث العكس، فيخبر مرة واحدة عن حدثين أو أكثر من أحداث العالم الروائي»⁽²⁾، وتشير يمنى العيد إلى أن التواتر يتحدد «بالنظر في العلاقة بين ما يتكرر حدوثه أو وقوعه، من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة ثانية»⁽³⁾، ويقول جيرار جينيت في هذا الصدد «إن حكاية، أيّا كانت، يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لانتهائية ما وقع عدة مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية»⁽⁴⁾، ونمثل ما ذكره فيما يلي:

- أن يروي مرات عدة ما وقع مرات عدة: كأن تقول درست اليوم، درست البارحة، ودرست يوم قبل البارحة، وهذا التكرار يعبر عن كثرة فعل الدراسة في عدة أيام.
- أن يروي مرات عدة ما وقع مرة واحدة: كأن تقول درست البارحة، حفظت دروسي البارحة، كنت أراجع دروسي البارحة...
- أن يروي مرة واحدة، ما حدث مرة واحدة: كأن يقول راجعت دروسي بالأمس.

1 حميد لحداني، بنية النص السردى، ص 76.

2 عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص 76.

3 يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص 129.

4 جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 130.

- أن يروي مرة واحدة ما حدث مرات عدة: كأن يقول كنت طيلة الأسبوع أراجع دروسي.

وبهذا فإن الفضاء المكاني والزمني لا يقل أهمية عن العناصر الأخرى فيه يحدد موضع القص وزمانه، فلا يمكن تخيل أحداث تقع في اللامكان أو اللالزمان، وكما رأينا فإن الأمكنة أنواع، مفتحة على العالم لا محدودة وأخرى منغلقة ضيقة، وفي الزمان عناصر مهمة تمثلت في الاستغراق الزمني وهو المدة التي تستغرقها الأحداث، بحيث تكون سريعة وتندرج ضمن عنصري الحذف والمجمل، كما تتماطل فتندرج ضمن المشهد والوصف، كما تندرج في الترتيب الزمني للأحداث، وكذا المفارقات الزمنية والتواتر. وكل تلك العناصر تساهم في بناء عالم حكاوي خيالي أو غير خيالي.

5.3. الخطاب:

يعتبر الخطاب من أهم المفاهيم التي ولجت للدراسات النقدية الحديثة، فأصبحت أكثر تداولاً لدى النقاد والباحثين، فتعددت تعاريفهم له، بتعدد وجهات نظرهم، ومجالات تخصصهم:

أ. تعريفه:

الخطاب والمُخاطبة، مراجعة الكلام، حَظَبَ فلان إلى فلان فَحَظَبَهُ وأخطبَه أي أجابه⁽¹⁾، والخطاب «مستوى التعبير في السرد، له مادة أي وسيط تتمظهر فيه لغة شفاهية أو مكتوبة، صور ساكنة أو متحركة، إيماءات، وله شكل يتألف من مجموعة مترابطة من الملفوظات السردية تحدد ترتيب عرض المواقف والأحداث»⁽²⁾، إنه سلسلة تحركها لغة ما، تعبر عن أحداث ومواقف، ف «يشير المصطلح في معناه الأساسي إلى كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوباً أو ملفوظاً»⁽³⁾، فهو إعادة تشكيل أنساق اللغة وإخراجها

1 ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ص1194.

2 جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص48.

3 ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص155.

من موضع الثبات المعجمي، تبعا لتجدد سياقاتها العامة التي توصف باللاتناهي واللاتجانس⁽¹⁾، فأساسه اللغة التي تتطلب إعادة تنظيم ألفاظها، ضمن التحولات السياقية اللامحدودية المعنى، وغير المتجانسة.

أما الخطاب السردى فهو «النص المنطوق أو المكتوب الناتج عن فعل التسريد»⁽²⁾، أي أنه قول يوجهه الناطق به إلى مستمع أو فئة من القراء، لغاية محددة.

ويتمثل الخطاب السردى عند يان مانفريد في خطاب السارد وخطاب الشخصيات، إذ يكون خطاب السارد مخبراً عن الأحداث السردية غير اللفظية، أما خطاب الشخصيات فهو تشكل أحداث لفظية⁽³⁾، بمعنى أن السارد يحكي تفاصيل الشخصيات والأحداث التي وقعت معها بصيغة غير مباشرة، في حين تحكي الشخصيات عن نفسها وعن أحداث وقعت معها بصيغة مباشرة.

ويضيف يان مانفريد الخطاب الإسنادي أو الاستنسائي وهو «لاحقة تعريفية بوسيط أو بفعل الكلام أو التفكير أو الإدراك، وهو نوعان: لاحقة اعتراضية، وتكون في موضع وسطي أو خطابي، ولاحقة تمهيدية، وتكون في موضع استهلاكي، وترتكز هذه اللواحق على تراكيب فعل القول (قالت، سألت...)، وفعل الحس (سمعت، أبصرت...)، وفعل التفكير (تأملت، أدركت...)»⁽⁴⁾، فتكون لواحق الخطاب الاستنسائي والإسنادي معلومة، بتراكيب فعل القول والحس والتفكير.

1 ينظر: هشام بن سعدة، بنية الخطاب السردى في شعلة المائدة لمحمد مفلح، ماجستير أدب عربي، جامعة تلمسان، الجزائر، 2014، ص 33.

2 يان مانفريد، علم السرد، ص 143.

3 ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 المرجع نفسه، ص 145.

ب. أساليب عرض الخطاب:

يقوم أسلوب عرض الخطاب أساساً على حوار داخلي (Monologue)، وآخر خارجي (Dialogue)، بحيث يكون الحوار الداخلي «قطعة طويلة من التفكير المباشر»⁽¹⁾، يشكل حديث الشخصية مع نفسها، يمكن أن يكون تساؤلاً أو عتاباً أو تعبيراً عن فرح أو حيرة.

والحوار الداخلي «خطاب طويل تنتجه شخصية واحدة لا يوجه إلى الشخصيات الأخرى ويكون منطوقاً، فيسمى مونولوج داخلي، كما يكون غير منطوق ويسمى مونولوج خارجي أو مناجاة»⁽²⁾، أما الحوار الخارجي، فيضم ثلاثة أشكال:⁽³⁾

- ب.1. الأسلوب أو الخطاب الحر غير المباشر: ويكون عرضاً لكلمات الشخصية وأفكارها المنطوقة، يحول بعض الكلمات الأصلية ويحتفظ بالتراكيب الذاتية، يظهر في شكل فقرة غير تابعة.
 - ب.2. الأسلوب أو الخطاب المباشر: ويكون اقتباساً من كلام الشخصية، يوضع بين أقواس الاقتباس.
 - ب.3. الخطاب المنقول، المروي: يعرض كلمات الشخصية وأفكارها ويضبط الضمائر والصيغ الزمانية للأفعال والتعبيرات المرجعية لوجهة نظر ناقل الكلام (السارد)، ويعيد صياغتها دون التصرف فيها.
- يدور الحوار الخارجي بين شخصيات عدة، قد يتصرف فيه فتختلف تسمياته، انصاعاً لذلك التصرف.

1 يان مانفريد، علم السرد، ص 148.

2 جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 145.

3 ينظر: يان مانفريد، علم السرد، ص 145-147، 148.

الفصل الثاني

العناصر المكونة للمتلخيل السردي في رواية "تاج الخطيئة"

- السارد والرؤية في رواية تاج الخطيئة.
- الشخصيات وأنواعها.
- الزمكان الحكائي.
- الخطاب وأنواعه.

تمهيد:

يبنى الروائي حيزه السردى من مخيلة صقلتها روح التجربة والتأثر بأعمال أخرى سدت حاجته الحسية، فينسج لنا أحداثاً يسعى جاهداً فيها لتؤثر فينا، فنكون بصدد تصور أحداث قام هو بحبكها من صميم مخيلته، تمثلها شخصيات، تلعب الدور الذي حُدد لها، لنراها تتعكس في حسنا وإدراكنا كشخصيات اختيرت من واقعنا، نتكلم وتتحرك وتشعر وتحس، نقلت إلى عالم حُدد زمانه ومكانه، وخطابه الذي يحرك الأحداث ويدفع بها إلى الاستمرار والتطور، يتحكم فيها السارد وينقلها لنا، فنتقن خطف عقولنا بامتياز، تلك هي ميزة الرواية، وتلك هي حاجة الأديب فيها.

جاءت رواية تاج الخطيئة معبأة بكل تلك العناصر المتخيلة، وسنعالج من الرواية في هذا الفصل ما

يلي:

- السارد والرؤية.
- الشخصية وأنواعها.
- الزمكان الحكائي.
- الخطاب وأصنافه.

1. السارد والرؤية:

تبنى الرواية وفق معايير وأسس يتحكم فيها المؤلف، الذي يهب لنفسه حظوة رفع تلك الأحداث التي نسجها إلى مسامع القارئ، أو أن يترك العنان لـ الأنا الآخر (السارد) للحبك والنسج بين فصول النص الحكائي.

2.1. السارد:

جاءت رواية "تاج الخطيئة" معبأة بصوت السارد الظاهر لا المتواري، بحيث تعاطف بانفعالاته وشاعريته مع شخوص الرواية، كما أنه وضع وأبرز معالم الحكى للقارئ بالتدرج والتفصيل، «أمام جمع غفير من الناس اعتلى الأمير شهاب الدين المنبر الخشبي، فجلس متربعا على الوسادة الحريية، واضعا يديه على ركبتيه، أجال بصره إلى الحشد الذي طأطأ رأسه احتراما واجلالا للأمير الشاب⁽¹⁾»، يصف السارد في هذا المقطع تفاصيل العالم المتخيل بدقة، فقد أشار إلى وضعية الأمير، مكان جلوسه، نظراته، الحشد المحيط به، وتصرف الناس عند رؤيته، وهذا ما يميز السارد الظاهر، فلا يترك أي حدث أو فعل إلا وينقله للقارئ، إضافة إلى أنه يخاطب القارئ مباشرة، ويعطي انطبعا يُظهر ميوله نحو شخصية ما، «إنه لا يلبس أفخم الثياب ولا يتبخر تبخر الملوك، تلك صفته التي اكتسبها من قبائل الجنوب، أن تكون محاربا قويا أفضل من أن تكون ملكا مرفها، إن رأيت شهاب الدين بين جنوده، حسبته قائدهم لا أميرهم، فهو يتحسس كل ما يدور حوله بنفسه⁽²⁾»، نجد أن السارد يثني هنا على شهاب الدين ويكشف عن إعجابه بشخصيته البطلة. كما يظهر تعاطفه مع الملكة، نحو «ترتسم على وجهها ابتسامة حزينة، إنها ترى الملك الفصيح الذي يأسر السامعين بحكمته وبلاغته، الملك الذي تهور حاملا على كفه روحه ومملكته في سبيل صداقة تراها

1 جميلة مراني، تاج الخطيئة، دار ميم للنشر، ط1، 2015، ص11.

2 المصدر نفسه، ص35.

بلا قيمة⁽¹⁾»، أشار السارد في هذا المقطع إلى معاناة الأم الصامتة، التي ترى في خطاب ابنها حكمة وعنادا في آن واحد.

يُشارك السارد الأمير شهاب الدين التفكير نفسه في مقطع آخر «فضّل الانتظار، علمته الأعوام العشرة فن الانتظار، عندما نعيش خارج الزمان والمكان، يكون الانتظار أفضل صديق»⁽²⁾، كانت هذه صفحة مفاجئة يشير إليها السارد، مسّت وجه شهاب الدين وألحقت به الضرر الكافي لتجعله يفر من عالم كان يعني له كل شيء، تمضي عشر سنوات بعدها فيشاء القدر أن يعيده إلى مكانه في القصر، لكنه كان غريبا بالنسبة لمن كانوا عائلته، لم يتعرف أحد عليه لأنه كان مقنعا، حتى أنهم يؤمنون بأنه توفي منذ زمن بعيد ولن يعود، ولم يشأ هو الآخر أن يكشف قناعه، فقرر الانتظار إلى أن تتحين الفرصة التي يراها مناسبة ليستعيد عرشه.

تبين هذه المقاطع تأثير السارد الضمني في بلورة عالم القص وإحاطته بأفعال وتفكير الشخصيات، فكيف له أن يعرف هيبة الأمير وصفته، وكيف له أن يكتشف ما تشعر به الأم وما تفكر فيه تجاه ابنها، وكيف له أن يدرك ما يفكر فيه شهاب الدين، لعل الجواب يكون في القدرة العظيمة التي منحتها الرواية للسارد في أن يكون له حق الاستمتاع بمشاعر وأفكار الشخصيات، فكان له دور يمثل الإله الذي لا تخفى عنه خافية، فيتمتع بالاطلاع على مكونات النص من أفعال وأحداث ونتمتع نحن أيضا في اكتشاف معالم القص، وهذا ما يوضح براعة التخيل، وكيف تلقاه القارئ، فقد خلقت له السارد أفق التوقع، فرسم له العالم الذي أحجمه فيه.

1 الرواية، ص 59.

2 المصدر نفسه، ص 96.

1.2. الرؤية السردية فى الرواية:

كلفت الروائية ساردا متخيلاً مهمة السرد، له رؤية خاصة تحرك أجزاء النص، تسمى الرؤية السردية أو وجهة النظر، تسمح للسارد أن ينظم النص كيفما شاء. وقد تجتمع هذه الرؤى فى النص الواحد، كما يمكن لنوع واحد منها أن يطغى بكثرة، حسب طبيعة القص.

تظهر لنا هذه الأنواع فى رواية "تاج الخطيئة"، إلا أن الرؤية من الخلف كان لها الحظ الأوفر للظهور، تلمح فى بداية كل حدث، وهذا لمعرفة الأنا الآخر بتفاصيل الأحداث وتسلسلها.

أ. الرؤية من الخلف:

يكتسب السارد فى هذا النمط نقاطاً معرفية وإدراكاً أكثر من الشخصية، بحيث تكون له القدرة فى معرفة ما تُقدِّم عليه الشخصيات وما تفعله وما تفكر فيه، فالسارد هنا قريب من الحدث، محتك بالشخصيات وانفعالاتها ويظهر هذا فى «جباية جديدة وعبئ جديد يكاد يقسم ظهور فقراء المملكة، تتعالى صيحاتهم احتجاجاً ولكن هيهات أن تسمع، لم يجرأ أحد على مواجهة عساكر الأمير شهاب الدين، قراراته وإن كانت جائزة فهي محل احترام من جنوده الأوفياء، جنود لا يأتَمرون إلا بأمره»⁽¹⁾، يدرك السارد جيداً فى هذا المقطع ما ستسببه الجباية الجديدة للناس، كما أنه يعلم بأن كلامهم غير مسموع أبداً ولن يسمع.

يحكى فى مقطع آخر عن «امراة فى أواخر العقد الثالث من عمرها متكئة على الوسائد الحريرية، وملامح الغضب ترتسم على وجهها الجميل»⁽²⁾، يتبين لنا من خلال هذا المقطع معرفة السارد التامة بمزاج الملكة، فوحده العليم بسبب تقلبه، كونه القريب من الحدث، والأدري بشعور الشخصية.

1 الرواية، ص12.

2 المصدر نفسه، ص14.

نُضيف مقطعا آخر «كانت امرأة في العقد الخامس من عمرها تتكى على عصا غليظة وعلى وجهها ارتسمت آثار الزمن، إذا نظرت إلى محياها رأيت وقارا وهيبة، تجعل الناظر إليها يخاف ويطمئن في نفس الوقت»⁽¹⁾، فهو عليم بنفسية الشخصية ودلالة تعابير وجهها أكثر مما تعرفه هي الأخرى.

نستشهد بمقطع آخر «يخرج شهاب الدين من الغرفة والألم يعتصر قلبه، كانت روحه تتمزق، كلما أدرك أن ما يفعله خاطئ، ولكنه لم يستطع مقاومة خوفه على صديقه»⁽²⁾.

يدرك السارد في هذا المقطع ما يعتري الأمير شهاب الدين من شعور بالاغتراب، لإحاطته بالتفاصيل التي جرت مع شهاب الدين، ويعلم يقينا بما يحس به وكأنه روحه الثانية.

نستدل بمقطع آخر «أمضى الأمير ليلة طويلة ربما كانت أطول ليلة في حياته، إدراكه لما هو آت كائن يؤرقه، بالرغم من ذلك لم يكن نادما على فعلته وغضبه»⁽³⁾، يتضح أكثر أن السارد يعي ما يمر به الأمير، ويدرك شعوره بالحسرة كما أنه عليم بما هو آتٍ، وأن ما هو آتٍ ليس بالشيء اليسير على الأمير.

نوضح في موضع آخر «وصلت الملكة إلى القصر بعد مسيرة خمسة أيام، وهي الآن تنتظر موافقة جلالته على مقابلتها»⁽⁴⁾، فهو يحكي عن توتر الملكة، «وكأن الخطى التي تقطعها نحوه لا تنتهي»⁽⁵⁾، فالسارد عليم بخوفها من السلطان عما صنعه ابنها، فيكشف ترددها في التحدث معه.

1 الرواية، ص33.

2 المصدر نفسه، ص 52.

3 المصدر نفسه، ص 57.

4 المصدر نفسه، ص63.

5 المصدر نفسه، ص 65.

نلاحظ الشيء نفسه في «في تلك الأثناء كانت الملكة كعادتها طوال الليل تصلي عشرات الركعات، تطلب الغفران، تخلع ثوب الملك وتلبس ثوب الأمومة المفجوعة»⁽¹⁾، صور السارد في هذا المقطع نفسية الأم البائسة التي تطلب الغفران لابنها الأمير، فهو عليم بشعورها وبالانقلاب الذي تعيشه.

يحكي السارد في مقطع آخر «لكنهم لم ينقذوا روحه التي تتعذب كل يوم، فتح عينيه فرأى وجه أخيه الصغير، لوهلة أراد أن يضمه، لكن الذاكرة أنعشته قبل أن يفعل»⁽²⁾، وصف ردة فعل الأمير جلال الدين حين رأى أخاه، فهو يعلم حجم الحقد الذي تولّد في قلب الأمير شهاب الدين ضد عائلته.

نستشهد بمقطع آخر «لم يردّ يوما على غضبها تجاهه، كانت تضربه بعصاها وتبكي، لكنها لم تخبر أحدا من أهل القرية عن هويته»⁽³⁾، يتحدث السارد في هذا المقطع، عن المرأة العجوز فاقدة البصر، ويصور نهاية لعناد الأمير شهاب الدين، كما يصف روحه المكبوتة، وهو يكفر عن خطيئته، وكذا حال العجوز المسكينة المنهارة، وهي تضرب شهاب الدين إلا أنها لم تكن تتوي إخبار العن عن هويته، على حد معرفة السارد.

بيّنت المقاطع السابقة الرؤية من الخلف، بحيث إن معرفة السارد تغطي معرفة الشخصية، ليكون محيطا بأحوالها وعلينا بتفكيرها، وفيما يلي، عرض للرؤية مع:

ب. الرؤية مع:

تتساوى معرفة السارد مع معرفة الشخصية في هذا النمط، ولم ترد الرؤية مع في الرواية كثيرا، إنما ظهرت بصفة نادرة، ونوضحها في هذا المثال: «وبإشارة من يد شهاب الدين يتلو الحاجب بصوت مرتفع:

1 الرواية، ص 103.

2 المصدر نفسه، ص 110.

3 المصدر نفسه، ص 135.

"الفرمان الأول: زيادة قيمة الضرائب على الفلاحين الذين يمتلكون أراضي تزيد عن ثلاثة مائة فدان، الفرمان الثاني: زج كل من يمتنع عن الدفع عقاباً له لخيانة الوطن والملك، الفرمان الثالث: ...»⁽¹⁾، يقرأ الحاجب هنا الجباية الجديدة التي وضعها الأمير شهاب الدين، والتي لم يكن أحد يعلم بها، وقد اعتدلت المعرفة بين السارد والشخصية عند تلاوة الحاجب للجباية.

تشكل الرؤية مع خطأ معرفيًا واحداً، يمس السارد والشخصية معاً، وسنشير إلى النمط الثالث الذي أشار إليه جون بويون وهو الرؤية من الخارج، فيما يلي:

ج. الرؤية من الخارج:

ينزاح السارد في هذا النمط عن موضع الحكمي، ليستلم دور المشاهد، فيكون علمه محدوداً بحيث تكون معرفة الشخصية أكثر من معرفته، يظهر هذا النمط غالباً في الحوار، ومما يأتي بعض الأمثلة لذلك:

«ابتسمت قائلة: "الأمير الصغير جاهز للصلاة مولاتي".

–الملكة: "ماذا عن الأمير؟ ستفوتنا صلاة الفجر".

–الخادمة: "لقد أرسلنا في طلبه، لن يتأخر"⁽²⁾.

ينعدم علم السارد في هذا المثال، ولا يصل حجم معرفة الشخصية، فالخادمة لم تخبرنا أين الأمير شهاب الدين تماماً، أو ما الذي يشغله، بل اكتفت بالقول "لن يتأخر".

في موضع آخر:

«–شهاب الدين: "حسن... أين جواد؟".

1 الرواية، ص 21.

2 المصدر نفسه، ص 19.

-الجندي: "في خيمته، لم يغادرها بحسب أوامرك مولاي".

-شهاب الدين: "حسن" (1).

يعلم الجندي بمكان جواد إلا أنه لم يخبر عنه بالكثير، كما الذي يفعله في الخيمة مثلاً، وبالتالي فالسارد لا علم له بما ينشغل به جواد في الخيمة.

وهذا مثال آخر:

«لا تتركه يمت، افعل شيئاً ما".

-مولاي...لقد سرى السم في بدنه".

-أحضروا أهم الأطباء!".

-لا أفهم لما تحافظ على حياته يا مولاي؟".

-يجب أن أتأكد إن كان هو حقاً، يا إلهي كيف لم أتعرف عليه" (2).

سقط شهاب الدين أرضاً بعد إصابته البليغة في كتفه، وبعد أن كشفت هويته، فراح الأمير الصغير يطلب فحصه وعلاجه، فيسأل الخدم عن السبب، وتبقى إجابة جلال الدين غريبة ومجهولة، إذ أنه لا يريد أن يبقي على حياته تارة، وتارة أخرى يرغب في علاجه، فيبقى الوحيد العليم بما سيصنع بأخيه، أما السارد فلا علم له بما سيفعله الأمير جلال الدين بأخيه شهاب الدين، سوى أنه أخذ كرسيّ المشاهد واكتفى بالمشاهدة.

وهذا موضع آخر وأخير:

1 الرواية، ص 38.

2 المصدر نفسه، ص 110.

«بأدرته الخادمة مسرعة قائلة:

–"مولاتي لن تتأخر، هي في طريقها يا سيدي"»⁽¹⁾.

تخفي الخادمة لؤلؤة في هذا المثال مكان الملكة، فلم تخبره أين ذهبت، فلا السارد ولا القارئ يعلم بمكانها، وهنا تكمن معرفة الشخصية الكلية بما يحدث أكثر مما يعرفه السارد نفسه.

بعد الإشارة إلى أنواع الرؤية السردية عند "جون بويون"، ننتقل للتحدث عن الرؤية المجسمة في ضوء ما أتى به تودوروف:

د. الرؤية المجسمة أو البانورامية:

تمثل هذه الرؤية إيراد حدث يسرده السارد أو الشخصية، ثم يعاد ذكره على لسان هذا السارد أو تلك الشخصية أو شخصية أخرى بطريقتها الخاصة، مع الإبقاء بمضمون ما جاء في هذا الحدث، وتوضح هذه الرؤية فيما يلي:

«كانت عيناه شاردتان وصدى المرأة يتردد في رأسه: "ما كان الملك الراحل ليرضى بهذا... ما كان الملك الراحل ليرضى بهذا..." كانت كلماتها أفسى مما سمع»⁽²⁾، فقد ورد كلام المرأة العمياء سابقا حين زارها الأمير شهاب الدين ليكشف عن سبب رفض ابنها تسديد الجباية، باعتبارها ظلما للناس الذين لا طاقة لهم في دفعها، فراح يسألها عن ابنها فردت عليه ردّ المرأة التي لا حول لها ولا قوة: «اللعنة عليكم... ما كان الملك الراحل ليرضى بهذا»⁽³⁾.

1 الرواية، ص 127.

2 المصدر نفسه، ص 38.

3 المصدر نفسه، ص 36.

ترد هذه الرؤية في موضع آخر «لا زالت كلمات الرجال في أذني: "لا تقتله... الملكة تريده حياً"»⁽¹⁾.

اتفقت الملكة هنا مع الحشاشين بأن يختطفوا ابنها ويسلموه لقبائل الجنوب، بهدف حمايته، فهي لم ترده يوماً أن يقتل «انتفضت وصاحت: "كلاً، أريده حياً... أنا أرجوك أن تحافظ على حياته، لا أريده أن يقتل"»⁽²⁾، فقد أحبته كابن، لم تكن تراه أميراً بقدر ما كانت تراه ابنها، «كان الرجال يتناقشون حول مصيره: "هل نقتله؟"، "كلاً"، "المطلوب هو إحضاره فحسب"»⁽³⁾.

أعيدت صياغة نفس الجملة من طرف الشخصيات والإبقاء بلب الحدث، ومنه تتضح لنا الصيغة الرابعة من الرؤية التي أضافها "تودوروف".

تظهر أشكال الرؤية السردية في العمل الأدبي لتتم أجزاء المتخيّل السردية، فليس من المنطق أن ترسم أحداث الرواية وفق رؤية، على حساب الرؤى الأخرى، أو أن تتفنى جميعها، وقد تطغى رؤية بكثرة مقارنة بالرؤى الأخرى، ونستنتج من خلال الأمثلة المذكورة سلفاً أن الرؤية السردية حاضرة بأنواعها في شتى ضروب القص فلم تكن كذلك، لما عرفها "تودوروف" بأنها «الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد»⁽⁴⁾، فالسارد والرؤية عنصران مترابطان لا يمكن فصلهما، بحيث تخضع هذه الرؤية لتفكير السارد ووجهة نظره، وتحدد هي الأخرى موقفه.

1 الرواية، ص 113.

2 المصدر نفسه، ص 69.

3 المصدر نفسه، ص 74.

4 تزفيتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط 1، 1992، ص 61.

2. الشخصية:

تعتبر الشخصيات الحكائية واحدة من أهم العناصر المكونة للسرد الروائي والقصصي، فهي تدعم النص بشكل أو بآخر، في خلق جو من التناسق والانسجام بين أحداث النص إذ إن الحكيم ينفى من دونها، فهي لا تقل أهمية عن العناصر الأخرى، ووجودها أمر لا بد منه، لأنها عنصر فاعل في النص.

يهتم كل روائي بإبراز دور هذه الشخصيات في النص، إذ نجد الشخصيات الرئيسية والتي يسلط الضوء عليها بكثرة، وتظهر لنا من خلال اهتمام السارد بها، بشن انفعاله نحوها، وشخصيات أخرى ثانوية مساعدة، تضيء فضاء القص.

1.2. الشخصيات الرئيسية:

ترد الشخصيات الرئيسية بكثرة في النص الحكائي بحيث تمثل عنصرا بارزا في الحكيم، وتتمثل هذه

الشخصيات في الرواية كالتالي:

-الأمير شهاب الدين: هو الشخصية البطلة في الرواية، يحكي عنه السارد من بداية القص إلى نهايته، «أمام جمع عظيم من الناس، اعتلى الأمير شهاب الدين المنبر الخشبي»⁽¹⁾، حتى أنه يخاطب نفسه بمونولوج، في بداية الرواية جاء على شكل عتبة، يمهد للفصل الأول من الرواية، يبدو غريبا وشيقا للوهلة الأولى، إلى أن نقرأ باقي الرواية لنفهم المعنى «أتساءل أحيانا هل أردت بالفعل إيذاءها؟ هل كرهتها لأنها لم تحبني كما أحبته؟»⁽²⁾.

فشهاب الدين شخصية عنيدة إلا أن باطنه شخص آخر سيظهر، لكن بعد فوات الأوان، وتبدو أهمية شهاب الدين من خلال علاقاته في القصر، وشخصيته الملكية، «شهاب الدين بصوت عالٍ: "أيها

1 الرواية، ص11.

2 المصدر نفسه، ص 09.

المسلمون... جمعتمكم اليوم والحال ما تعرفون، فاقة وشدة وعدو متربص، يتحين الفرصة لينقض علينا، فمن يحميننا منه غير جيشنا الرابض في الغرب...»⁽¹⁾.

كما تبرز قوة شخصيته وثقته بنفسه التي لا يجرؤ أحد أن ينزعها منه أبداً، في «نزل الأمير عن المنبر وهو متأكد أن تهديده قد وصل لمن لا تسول له نفسه الاعتراض، يمشي مزهواً بذلك التأييد القسري من رعيته، يلحقه أحد الخدم ويهمس بخوف "مولاي"»⁽²⁾، وله جرأة كبيرة يخاطب بها أيًا كان:

«-الملكة: "ألن تسحب هذه الجباية؟".

-يتوقف شهاب الدين عن الأكل ويلتفت إلى والدته: "أنا وحدي من يقرر ذلك...، أنا الأمير أيتها الملكة"، يقف غاضباً "الحمد لله، أكملوا الفطور"»⁽³⁾.

يعتقد شهاب الدين في المثال أعلاه، أنه القادر على تحمل ما يفعله، وأنه المسؤول عنه، أما كلام أمه، ما هو إلا خوف عليه وعن سمعته. لأنه وبقدر ما يمتلك من الجرأة والشجاعة لفرض الجباية الجديدة، إلا أنه أمير ولا يعرف الكثير كالذي تعرفه أمه الملكة.

-الملكة شجرة الدر: هي القلب الساهر خوفاً على حياة ابنها، يظهر خوفها على مصير شهاب الدين، بطلبها منه سحب الجباية، «ألن تسحب هذه الجباية»⁽⁴⁾، ولأنها سلمته السلطة أصبحت نادمة على ذلك لعناده الشديد، وخوفاً من أن يخطئ التصرف «يببدو أن قرار توليك السلطة كان قراراً فادحاً مني»⁽⁵⁾، فقد لا تظهر الملكة عاطفتها وحرصها على ابنها، لكن قلبها يدق خوفاً دوماً على ابنها الأمير.

1 الرواية، ص 11.

2 المصدر نفسه، ص 12.

3 المصدر نفسه، ص 20.

4 المصدر نفسه، ص 20.

5 المصدر نفسه، ص 14.

-**الأمير جلال الدين:** هو الابن الأصغر، شخصية ولدت وفي فمها ملعقة ذهبية لا تحمل حس المسؤولية، «بينما ينام في حضنها فتى في الثامنة من عمرة، تنظر إليه بشفقة»⁽¹⁾، فقد حضي جلال الدين بالحنان والعطف الكافيين، عكس أخيه، «يبقى شهاب الدين منحنيا ويمدد يده على وجه الفتى "أليس كبيرا بما يكفي لينام بعيدا عنك؟"»⁽²⁾، وتدل العبارة على استخفاف شهاب الدين بالأمر، فهو لم يتمتع بطفولته كما يستمتع بها أخوه جلال الدين، والمقطع التالي يبرز دلال جلال الدين:

«-جلال الدين: "هذا يكفي، يا لكم من حراس فاشلين".

-راقب شهاب الدين كل ذلك" يا له من طفل مدلل...، كيف لأمي أن تفعل هذا؟"، قال في نفسه»⁽³⁾، فتصرفات جلال الدين صبيانية وطفولية للغاية، حتى في تعاملاته مع جنوده.

-**جواد:** صديق شهاب الدين، ورفيق الطفولة، علاقتهما علاقة أخوة لا صداقة، «ينهار شهاب الدين على الكرسي: "هل هذا واضح؟".

-جواد: "لا، لكنني أعرف مكنونات صدرك يا صديقي"»⁽⁴⁾.

كما تمثل شخصية جواد الشاب المتهور الذي ليس له أي هدف في الحياة، «في غرفة مليئة بالجواري اللواتي كن يعزفن على مختلف الآلات الموسيقية، كان جواد يترنم على ألقانها، وفي يده كأس الخمر يلوح بها شمالا ويمينا»⁽⁵⁾.

1 الرواية، ص 14.

2 المصدر نفسه، ص 14.

3 المصدر نفسه، ص 93.

4 المصدر نفسه، ص 17.

5 المصدر نفسه، ص 16.

2.2 الشخصيات الثانوية:

تعمل هذه الشخصيات على تحفيز الشخصيات الرئيسية على الحركة، ونمثلها فيما يلي:

- الشيخ أحمد: هو المستشار الأكبر في القصر، يمثل الشخصية الحكيمة، التي لها من التجارب في الحياة ما يكفي لتعض جيلاً برمته: «شهاب الدين»: ماكنت لأستغني عن مشورة خير الرجال من أصحاب والدي»⁽¹⁾، وهو هنا يشير إلى الشيخ أحمد.

- الحاجب: من خدم المملكة، جاء ليتلو الجباية الجديدة «وبإشارة من يد شهاب الدين، يتلو الحاجب بصوت مرتفع: "الفرمان الأول: زيادة قيمة الضرائب على الفلاحين..."»⁽²⁾.

- السلطان المعتصم بالله: شخصية صعبة الرضا، وقاسية: «فرغ صبر السلطان وصاح: "ما الذي تقصدينه؟"»⁽³⁾، وهو هنا يخاطب الملكة، وفي مقطع آخر «أسند السلطان ظهره إلى الكرسي، ورد بخبث: "ولكن ما تنأهى إلى مسامعي يخالف ما قلته"»⁽⁴⁾، تدل هذه العبارات على قساوة السلطان، الذي من المفترض به أن يكون شخصية هادئة، حكيمة وفي منتهى الأدب، لأنها تسير شعبا هائلاً.

- العجوز العمياء: تمثل شخصية الأم الأرملة التي تعيش رفقة ابنيها في المزرعة، فقدت بصرها وما كان لها ذنب قط سوى فعلة ابنها الذي رفض دفع الجباية الجديدة، فكان مصيره القتل.

- شهاب الدين: «سيدتي، هلا طلبتي من ولدك ان يسلم نفسه، وسنخفف عقوبته».

- المرأة: "لا، لن أفعل، ولتبلغ أميرك أن ابني لم يقترب جريمة يعاقب عليها"»⁽⁵⁾.

1 الرواية، ص 23.

2 المصدر نفسه، ص 21.

3 المصدر نفسه، ص 64.

4 المصدر نفسه، ص 65.

5 المصدر نفسه، ص 35.

-ابن العجوز العمياء: شخصية قروية رفضت تسديد الجباية، كان مصيرها أن قتلت على يد جواد «في هذه اللحظة يأتي أحد الجنود مضطرباً:

-الجندي: "مولاي!"

-شهاب الدين: "ماذا هناك؟"

-الجندي: "يرفض أحد القرويين دفع الجباية"⁽¹⁾».

تعتبر هذه الشخصية العامل الأساس في التقلبات التي جرت داخل الرواية، فلو افترضنا أنها دفعت الجباية، ما كانت لتلقى حتفها على يد جواد، فيدفع الأمير شهاب الدين ثمن فعلة صديقه، وما كان ليبتعد عن العرش أبداً، وما كانت والدته لتُقتل بسُمِّ أطلقه الأمير جلال الدين خطأً كان يقصد به قتل أخيه ليحافظ على بقاءه في العرش.

-الخادمة لؤلؤة: تمثل دور الخادمة المطيعة والوفية للملكة، يكون لها الفضل نهاية الرواية في كشف الحقيقة، واخبار الأمير شهاب الدين بما حاولت به أمه الملكة أن تفعله من أجله سبيل إنقاذ حياته، فتتغير نظرتة ويعتمره الندم «انحنى لؤلؤة تبكي لسيدتها وتقبل يدها:

-«مولاتي سامحيني، ولكن لن أبقى هذا سرا، على الأمير أن يعرف أنك لم تحاولي قتله أبداً"

أخذت تروي له تفاصيل ما حصل قبل عشر سنين»⁽²⁾.

وفي مقطع آخر بكاء الأمير على أمه «لماذا تصرين على قتلي مرتين"

-هي لم تحاول قتلك بل حاولت الحفاظ على حياتك"، تجيبه لؤلؤة»⁽³⁾.

غيرت لؤلؤة تفكير شهاب الدين، حين كان يعتقد أن أمه لم تُكنَّ له مشاعر الأمومة والخوف والحرص عليه.

1 الرواية، ص 33.

2 المصدر نفسه، ص131.

3 المصدر نفسه، ص130.

-**السيد مأمون:** يمثل دور رئيس الحرس، تستدعيه الملكة ليساعدها باستدعاء زعيم الحشاشين، قصد إبعاد الأمير شهاب الدين عن القصر حفاظاً على حياته، فتستشيريه عمّ إذا كانوا ينفذون مهمتهم دون أخطاء فيجيبها «إنهم رجال الذهب، فإن أغدقت عليهم بما يريدون منحوك ما تريد»⁽¹⁾، فبالطبع، مهمة استبعاد الأمير من قبل الحشاشين تستدعي ثمنًا باهظًا، فتوافق الملكة، فما كان همها سوى الحفاظ على حياة ابنها.

-**زعيم الحشاشين:** تمثل هذه الشخصية، الشخصية المكلفة باختطاف الأمير وإرساله إلى قبائل الجنوب سالمًا آمنًا، تلبية لطلب الملكة:

«ترددت الملكة قليلاً ثم قالت: "أريد أن تبعدوا شخصاً ما عن القصر الملكي".

-زعيم الحشاشين: "تريدون قتله مولاتي؟".

-انتفضت الملكة وصاحت: "كلا، أريده حياً...أنا أرجوك أن تحافظ على حياته، لا أريده أن يقتل"»⁽²⁾.

تُخص الشخصيات الرئيسة بقيمة كبيرة في أحداث القصة، تلعب الأدوار ذات الأهمية من البداية إلى النهاية، أما الشخصيات الثانوية، فتؤثر على الشخصيات الرئيسة، بحيث يكون دورها مقتصرًا إما على مساعدتها أو على استفزازها، وبالتالي الربط بين الأحداث في القصة.

3.2. تقسيم يان مانفريد للشخصيات:

أما عن التقسيم الذي أشار إليه يان مانفريد، فيتجلى في روايتنا كما يلي:

1 الرواية، ص 68.

2 المصدر نفسه، ص 69.

أ. الشخصية المسطحة الثابتة:

تمثلها شخصية ابنة العجوز العمياء (أخت القروي الذي رفض دفع الجباية)، فهي «لا تتطور في سياق الفعل»⁽¹⁾، وتظهر لنا هذه الشخصية في «تخرج فتاة من داخل المنزل، فتمسك بيد والدتها: "هل العمى ذنب تعاقب عليه؟"»⁽²⁾.

لم تشأ صورة البنت أن تتكرر في هذه الرواية، بل اكتفت الروائية بتوظيفها كلمسة زادت الرواية سعة التخيل، فأدت شخصية هذه الفتاة دور الشخصية المسطحة ببراعة إذ لم يكن لها الحظ الوافر من الكلام مقارنة بالشخصيات الأخرى.

ب. الشخصية المستديرة، أو الديناميكية (المدورة):

يمثل جواد صديق الأمير شهاب الدين، دور الشخصية المستديرة، استنادا لما قاله يان مانفريد حول تعريفه لهذا النمط، أنها «تتطور في سياق الفعل»⁽³⁾، كما أنه يراها في «الصديق الحميم المؤتمر على الأسرار، شخصية يمكن للبطل أن يتحدث إليها ويتبادل معها وجهات النظر، ويثق بها وعادة ما تكون صديقاً مقرباً»⁽⁴⁾.

ونرى قوة صداقة جواد وشهاب الدين في «على حصانه الأبيض يتهياً شهاب الدين رفقة جواد لمغادرة القصر»⁽⁵⁾، وفي صورة أخرى يناقش جواد كل من يعارض تصرف صديقه الأمير:

1 يان مانفريد، علم السرد، ص 140.

2 الرواية، ص 34.

3 يان مانفريد، علم السرد، ص 140.

4 المرجع نفسه، ص 141.

5 الرواية، ص 31.

«-الشيخ أحمد: "تعلم يا مولاي أنني خادمك المطيع، ما كنت لأسعى في أمر إلا لخير أراه في مصلحتك ومصلحة المملكة، وما ستفعله الآن، لن يكون كذلك".

-جواد: "أقول إذن أن الأمير قاصر عن تسيير شؤون المملكة".

-الشيخ أحمد: "سيدي جواد...".

-جواد: "لا تجادل الأمير فيما أمر، ولا تراجع فيما عزم إنه الراعي لشؤون رعيته. وأنت واحد منهم، فلا تقل إلا سمعا وطاعة"⁽¹⁾، يدافع جواد في هذا المثال عن صديقه شهاب الدين، ويجابه الشيخ أحمد، وإن كان هذا الأخير على حق، فجواد واقف في صف الأمير و يرى أن كلمته هي العليا.

ج. الشخصية المناقضة المعاكسة:

تشكل شخصية الابن القروي الذي رفض تسديد الجباية الجديدة، الشخصية المناقضة المعاكسة، إذ أنه أبرز مزايا شهاب الدين بإبراز نقائضه، وذلك كما يلي:

فبطلب الأمير شهاب الدين دفع الجباية الجديدة، من الفلاحين والرعية، لم تكن له أية فكرة عما سيحدث لاحقاً، فكما كان ينصحه الشيخ أحمد بأن يراجع قراراته قبل فوات الأوان، إضافة إلى رأي أمه الذي وافق رأي الشيخ أحمد، إلا أن الأمير شهاب الدين كان رافضاً لذلك، وأصرّ على رأيه، وفي نهاية الأمر يعتريه شعور بالندم حيال ذلك، بعد الانقلاب الذي جرى في عقدة الحكي، والذي كان وراءه القروي الشاب الذي رفض دفع الجباية، فقتل القروي وأخته على يد جواد، وانزاح الأمير شهاب الدين من العرش بقرار من السلطان الذي أمر باستبعاده، فمُنحت السلطة لأخيه الأصغر جلال الدين، ثم العناد الذي سرعان ما عاد ليلتف بين الأخوين الأمير شهاب الدين والأمير جلال الدين حول الحكم، ثم مقتل الملكة والذي كان عن

طريق الخطأ، فهو مكيدة دبّرها الأمير جلال الدين ليتخلص من أخيه شهاب الدين، فراحت أمهما ضحية ذلك، ثم معرفة شهاب الدين بالحقيقة التي أخفيت عنه طيلة السنوات العشر الأخيرة، فما كانت هذه الأحداث أن تقع إلا لسبب واحد كان رفض القروي دفع الجباية الجديدة.

د. الشخصية الكورالية:

تمثل لنا شخصية أحد الوزراء الذي تقدم للأمير جلال الدين، يوجه له جملة من الانتقادات والكلاشيات عن أخيه شهاب الدين، فلم يستطع أحد أن يتعرف على الأمير شهاب الدين لحجة واحدة كانت التصديق بوفاته، واستحالة عودته:

«اقترب أحد الوزراء من الأمير الصغير الذي كان تحت وقع الصدمة، وهمس في أذنه:

-يبدو أنك دلت هذا الرجل كثيرا يا مولاي، حتى نسي آداب التعامل مع الملوك".

-أجاب جلال الدين: "يبدو أنني فعلت حقاً"⁽¹⁾.

تلعب الشخصيات الحكائية دورا هاما في إنارة فضاء الحكاية، تعكس أشخاصا حقا يعيشون بيننا، نحتت الروائية أشكالهم بدقة، فمنهم الحقود ومنهم البخيل ومنهم الفقير ومنهم المتكبر والمتهور ومنهم الطماع، ومنهم العاقل ومنهم الحكيم، بحيث تمسكت هذه الشخصيات بالأحداث التي نُسجت لها وفُرضت عليها، ففي بداية الحكاية جعلت الكاتبة المتلقي يتوقع ما هو ممكن له أن يحدث لاحقا، وفي نهايتها، له أن يتصور مستقبلاً لتلك الشخصيات أو أن يخلق جزءا ثان للرواية في مخيلته، ومنه تتضح براعة الكاتبة في التخيل.

3. المكان:

تعددت الأمكنة في الرواية وتتوالت من أماكن منغلقة وأخرى منفتحة، وقد جرت أحداث رواية "تاج الخطيئة" في مكان عام هو "كازاخستان" ضمت أماكن عدة نبرزها في التالي:

1.3. الأماكن المنفتحة:

تتميز الأماكن المنفتحة بسعة المجال والرقعة وقد ضمت الرواية بعض الأماكن المنفتحة، ونوضحها في التالي:

أ. الهضبة: فضاء الراحة واللهو وطيب خاطر:

عشق شهاب الدين الهضبة وكان يشعر فيها بالراحة والطمأنينة، يلجأ إليها كلما ضاقت عليه الأمور، وترمز الهضبة إلى الفضاء الذي يمارس فيه الشخص نشاطه بعيداً عن ضوضاء المدينة، وفي المثال التالي، يأخذ شهاب الدين أخاه جلال الدين للصيد، رفقة صديقه جواد، «تتوقف الأحصنة على هضبة عالية، يمسح شهاب الدين بيده على صقره، قائلاً: "سيمسك بالطي قبل أن يصل الفرسان إلى تلك الشجرة" ويشير بإصبعه إلى شجرة في أسفل الهضبة»⁽¹⁾، فالهضبة بالنسبة لشهاب الدين، المكان الوحيد الذي يقصده للترفيه عن نفسه، والتخفيف عن ثقل يومه، وذلك بلجوئه إلى هواية الصيد، المفضلة لديه.

ب. قرى الجنوب: فضاء الفقر والظلم والاستغلال:

تعكس القرية حياة الناس الفقراء السذج، وتمثل مكان تجمع المزارعين الفقراء في الرواية، الذين رفضوا دفع الجباية الجديدة، «يتهاى شهاب الدين رفقة جواد لمغادرة القصر نحو قرى الجنوب التي رفض أهلها دفع الجباية، بينما يقف الشيوخ محاولين إقناعه بالتراجع»⁽²⁾، وما كان رفضهم للدفع إلا لأنها تفوق طاقتهم، وما

1 الرواية، ص 13.

2 المصدر نفسه، ص 31.

كان لهم أمل في شيء، سوى أراضيهم، فأرض الفلاح ابنه، وما من والد ليستغني عن ابنه، حتى أن الشيوخ من أهل المملكة حاولوا جاهدين إقناع الأمير بالتراجع عن قراره، لكن دون جدوى.

ج. الصحراء: فضاء العنف والطفولة المنسية المحكوم عليها بالقتال:

تمثل الصحراء المكان الواسع من الأرض، وهي الحيز الذي تعلم فيه شهاب الدين القتال والمبارزة بالسيف، وشتى أصناف الدفاع عن النفس، وهو في سن كان أكبر همه فيها اللعب مع أقرانه، «انتفض جلال الدين وحاول أن يقاتل أخاه، لكنه كان يسقط في كل مرة، تحت ضربات أخيه، هو لم يمتلك بأس شهاب الدين ولا قوته، فقد عاش في البلاط عيش المرفه، في حين عاش الآخر في الصحراء وتعلم القتال بكل فنونه»⁽¹⁾، فنرى أن شهاب الدين عاش الحرمان، في طفولته التي أمضاها في الصحراء، يتعلم فنون القتال، بينما عاش أخوه الصغير طفولته الباذخة في القصر.

2.3. الأماكن المغلقة:

تقتصر الأماكن المغلقة على رقعة محدودة من الأرض كالبيت أو المقهى أو الغرفة، فهي جزء من

المكان الواسع، ونمثلها كالتالي:

أ. الديوان الملكي: فضاء الحكم والتحكم والتمرد والعناد:

هو جزء من القصر، «يدخل شهاب الدين وجلال الدين الديوان الملكي، ينحني أمامه مجموعة من الشيوخ، يجلس بهدوء على كرسي العرش، ويقف جلال الدين بجانبه محدقا بهم، محاكيا ملامح أخيه الأمير»⁽²⁾، يعكس الديوان الملكي شخصية الأمير شهاب الدين، أين يتلقى عبارات التقدير والاحترام، من قبيل جنوده وخدمه الأوفياء.

1 الرواية، ص 129.

2 المصدر نفسه، 21.

ب. بيت المرأة العجوز: فضاء الحزن والألم والأسى:

يعتبر بيت المرأة العجوز نقطة مستهدفة، «يصل شهاب الدين إلى بيت المرأة العجوز فيجبل بصره في المكان، إنه منزل قديم مطل على أرض صغيرة، كل ما في المكان يوحي بفقر مالكيه، عدد قليل من الماشية تجول بالمرعى وبعض الدواجن هنا وهناك»⁽¹⁾، فرغم حالة البيت الموصوفة بالفقر، إلا أن رأي شهاب الدين في معاقبة الابن الذي رفض دفع الجباية لم يتغير، فكانت نهايته أن قتل على يد جواد، في ظروف جد غريبة.

ج. السجن: فضاء القهر والوحدة والحرمان:

يدل السجن. على كل تلك المرادفات أعلاه وأكثر، وليس بالضرورة أن تكون هناك جدران أو سياج، إنما يكفي أن تصنع سجنك بنفسك بداخلك، وفي الرواية التي بين أيدينا يُزج شهاب الدين في السجن بأمر من أخيه جلال الدين، «زج أخاه في السجن، انتشرت اخبار الانقلاب في كل أرجاء المملكة، الملك المغدور على قيد الحياة ويطالب بعرشه»⁽²⁾، وكل ذلك كان بسبب الحكم المتوارث، بخطيئة حملها أب عن جد، الأمر الذي أفسد صفو العائلة، وأدى لشتاتها.

4. الزمان:

عرفت وقائع الرواية التي بين أيدينا سيرا زمنيا ينمو داخل النص بصفة تراتبية، وذلك لأن الزمان لا يتراجع ولا يتوقف، ونبين الأمر فيما يلي:

1 الرواية، ص 33.

2 المصدر نفسه، ص 114.

1.4. الترتيب:

جرى تسلسل أحداث القصة على النحو التالي:

- فرض الأمير شهاب الدين الجبابة الجديدة على كل سكان المملكة، فقيرهم وغنيهم.
- طلبت الملكة من الأمير شهاب الدين سحب الجبابة ومراجعة القرار، لكن الأمير يرفض ويصر على قراره.
- رفض أحد القرويين دفع الجبابة الجديدة، لأنه لا يملك شيئاً ليدفعه.
- قتل "جواد" القروي لأنه أبى أن يطيع الأمير وينفذ ما أمره به.
- هرب جواد خوفاً من أن يلقوا القبض عليه، بمساعدة من صديقة الأمير شهاب الدين.
- استبعد الأمير شهاب الدين من الحكم بأمر من السلطان.
- اختطف الحشاشون الأمير شهاب الدين بأمر من الملكة.
- فرَّ شهاب الدين من الحشاشين واختفى في ظروف غامضة.
- مرت السنوات ليتولى جلال الدين الحكم من بعد أخيه.
- عاد الأمير شهاب الدين ليسترجع عرشه.
- قام صراع حاد بين الأخوين بسبب الحكم.
- توفيت الملكة خطأً لأن السهم السام الذي أصابها كان موجهاً نحو شهاب الدين.
- اكتشف شهاب الدين حقيقة أن والدته وبالرغم من برودة عطفها نحوه إلا أنها أحبته ولطالما أرادت أن يكون قويا.
- دفع شهاب الدين ثمن خطيئته ببقائه في مزرعة المرأة العجوز راجياً منها أن تغفر لأمه.

قامت أحداث الرواية على تسلسل منطقي للأحداث، بدأت من الحاضر إلى أن انتهت، لم تربطها أحداث

سوالف أثرت فيها أو غيرت صفو تسلسلها، أما المفارقات الزمنية فنرصدها فى التالى:

(1) السوابق: «صمت كل منهما فما عاد الكلام يجدي نفعا الآن، ما هو آت لن يوقفه أحد، والفتنة قادمة

لا محالة»⁽¹⁾، فالسارد يتوقع قدوم فتنة عظيمة، كان سببها مقتل القروي الذي لا ذنب له ذاتا.

وفى مثال آخر: «كانت الأصوات كثيرة والغط حول ما ينتظر المملكة كبيراً»⁽²⁾، والمثال يجسد الجلبة

التي قامت بسبب الجباية التي فرضها الأمير شهاب الدين على الفلاحين، والسارد يتوقع انقلابا صارما

فى المملكة بسببها.

(2) اللواحق: «عندما كنت فى سن الخامسة أرسلتني أمي لقبائل الجنوب حت أتتلمذ على يد شيوخها،

فأحفظ القرآن والحديث، وأتلم الخط العربى والفروسية والمبارزة»⁽³⁾، وفى مثال آخر: «أنت من أرسلني

ليتلم فنون الحرب وسياسة الشيوخ وهو فى سن كان أكبر همه فيها اللعب مع أقرانه»⁽⁴⁾، وفى كلا المثالين،

يسترجع الأمير شهاب الدين حادثة جرت فى مضى من الزمن، لم يدرجها السارد بدايةً، إلا أنها وردت فى

خضم تسلسل الأحداث، فربطت بين الأحداث الحالية والسابقة، وهى لاحقة خدمت المتن الحكائى.

2.4. المدة:

يطلق عليها جيران جينيت الحركات السردية الأربعة، ونمثلها من الرواية فيما يلى:

-**الوصف:** علمنا أن الوصف هو تقديم للأشياء أو المواقف أو الأحداث يتألف من حدث أو موضوع

موصوف نحو «فى غرفة واسعة، مفروشة بأفخم الزرابى الفارسية، كانت امرأة فى أواخر العقد الثالث من

1 الرواية، ص 124.

2 المصدر نفسه، ص 27.

3 المصدر نفسه، ص 18.

4 المصدر نفسه، ص 15.

عمرها متكئة على الوسائد الحريرية، وملامح الغضب ترتسم على وجهها الجميل، بينما ينام في حضنها فتى في الثامنة من عمره، تنظر إليه بشفقة بينما تعبت أناملها بشعره الأسود⁽¹⁾، ففي هذه الأسطر وصف للملكة وموضعها، ولتعبير وجهها، ولطفل الملقى في أحضانها، ولشكل الغرفة التي تحويهما.

-**الحذف:** ويكون مقداره أسابيع أو أشهر أو سنين، يتجلى في الرواية في «طيلة عشر سنوات لم تفوت الملكة هذا اليوم(الجمعة) كان يوم جلد الذات»⁽²⁾، فقد حُذف لنا ما حصل في عشر سنوات، من تفاصيل ووقائع وأحداث.

-**المشهد:** يتحقق المشهد عند لقاء زمن القصة بزمن الخطاب ونجده في «يسند الأمير جواداً على ذراعه، ويخرجه إلى باحة القصر، يحمله ويمشي بجسمه الثقيل، ثم يرميه في بركة من المياه الباردة، تصعق برودتها جواد، فيصرخ: "يا إلهي...ماذا تفعل يا شهاب الدين؟".

- شهاب الدين: "أوقظك".

- جواد: "ولكنني لا أريد أن أستيقظ، أنت لا تفهم يا مولاي، أريد أن أبقى هكذا غائبا عن الوعي"⁽³⁾، وقد تحقق المشهد في هذا المثال، في لقطة حوارية جرت بين الأمير شهاب الدين وصديقه جواد.

- **الخلاصة:** وهي سرد يشمل الكل في حديث قليل نحو: «بعد مراسم دفن الملكة، اختفى شهاب الدين لما تأكد من سلامة جنوده، أشاع البعض أنه قتل نفسه حسرة، فيما قال آخرون أنه عاد إلى قبائل الصحراء، ولكن الانسان الذي يبحث عن الغفران لا يبتعد كثيرا عن خطيئته، بل يبقى بقربها يتأملها، يبحث فيها عن

1 الرواية، ص 14.

2 المصدر نفسه، ص 88.

3 المصدر نفسه، ص 17.

خلاص يحرره»⁽¹⁾، ففي هذه الأسطر مجمل للأحداث الكثيرة في عبارات قليلة، حول مصير الأمير شهاب الدين.

خصصت رواية تاج الخطيئة جزءاً للمدة في عنصر الزمن، فكانت أحداثها تروح بين مشهد وحذف واستراحة ومجمل، وقد تجسدت هذه الحركات السردية بفضل سعي الشخصيات في الحكاية، ومنه تظهر قيمة الشخصيات وعلاقتها بالعناصر السردية الأخرى، وبعد أن فرغنا من المدة، ننتقل للحديث عن التواتر في الرواية فيما يلي:

3.4. التواتر:

ونعني به تكرار العلاقات في النص ونوضحه بأمثلة من الرواية كما يلي:

- أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة: ويرد هذا النوع بصفة كبيرة في النصوص الروائية، نذكر مثلاً له «يقف شهاب الدين فخوراً أمام أكياس الذهب التي جمعها فرسانه، يتأمل سطوته وقوته»⁽²⁾، فالسارد حكى لنا ما حدث مرة واحدة، أي جمع أكياس الذهب، مرة واحدة، أي وقوف الأمير شهاب الدين بفخر ينظر إلى الأكياس.

- أن يروي مرة واحدة ما حدث عدة مرات: ونجد هذا النوع في المثال التالي «صلّت مرار على تلك الهضبة التي قضى فيها شهاب الدين، ومراراً دقّت باب المرأة فلا تلك فتحت لها قلبها، ولا هي كفت عن الطرق»⁽³⁾، فالملكة لم تمل من طرق باب الأمل والسارد يعبر عنه في هذا المثال.

1 الرواية، ص 134.

2 المصدر نفسه، ص 32.

3 المصدر نفسه، ص 88.

- أن يروي عدة مرات ما حدث مرة واحدة: ولنا فيه مثال، نحو «الرجل الذي أردت أنت أن أكون عليه (...)، أنا الرجل الذي صنعت جلالة الملكة»⁽¹⁾، فالملكة أرسلت ابنها شهاب الدين وهو صغير لقبائل الجنوب ليتعلم فنون القتال، وهو هنا يخاطبها ويحكي مرارا عن إبعادها له عنها.

- أن يروي عدة مرات ما حدث عدة مرات: ويتضح في المثال الآتي: «الملكة: "أنا تسحب هذه الجباية؟"»⁽²⁾، فقد كثرت تنبيهات الملكة نحو الأمير حول سحب الجباية، وفي كل مرة يرفض شهاب الدين الإصغاء لأمه، فيعود ليفرض رأيه من جديد وبصلابة.

نرى أن للمكان دور عظيم في بلورة أفكار الحكاية فالأحداث تحتاج فضاءً لأن تتسع وتتطور فيه، ولا نعني بالفضاء المكان فقط، أي مكان حدوث الفعل، بل نعني به أيضا زمن وقوع هذا الفعل، ولا حظنا تطور الزمن بين التراتب والمفارقات الزمنية في الرواية، إضافة إلى التلاعبات المحورية فيه من تسريع وإبطاء، وهو ما يميز كل عمل أدبي، كما أنه عفوي يأتي دون التخطيط له.

5. الخطاب:

يتعلق الخطاب بالحالة النفسية للشخصية، فصلته في قسمين، الأول حوار داخلي، أما الآخر فحوار

خارجي:

1.5. المونولوج (الحوار الداخلي):

يشكل المونولوج صراعا داخليا للشخصية، وقد حملت رواية "تاج الخطيئة" هذا الصراع، إذ نلمحه في

بداية الرواية:

1 الرواية، ص 15-16.

2 المصدر نفسه، ص 20.

أ. العتبات:

أفحمت شخصية شهاب الدين لتخوض غمار ذاك الصراع في عتبة الفصل الأول من الرواية، وسلط الضوء عليه ليكون بطل الحكاية «أتساءل أحياناً... هل أردت بالفعل إيذاءها؟، هل كرهتها لأنها لم تحبني كما أحبته؟ أم لأنها لم تقس عليه كما قست علي، لا بد من أنني ابن شرير... ابن استثنائي لأنني فكرت في الانتقام من أم استثنائية... أمي، لماذا لم تعتذر ببساطة؟ لماذا لم تقل (أنا آسفة) لينتهي كل هذا، لتطفئ نار الحقد المتوقد في صدري ضده، لماذا لم تسمح على رأسي قائلة (بني)؟»⁽¹⁾، كان هذا الحوار طويلاً بين شهاب الدين ونفسه، يُعاند تارة ويندم تارة أخرى، ويُعتبر هذا المونولوج عتبة تمهد لنا لما هو قادم من أحداث في الرواية، تخلق تصورات في أذهاننا، وتساؤلات عدة لما سيحدث، وقد شكلت هذه العتبة حوصلة لما هو وارد في الرواية كلها، لما تخيلته الروائية، فأثقت التمهيد له.

يحدثنا السارد في عتبة أخرى، تفصل الفصل الأول عن الثاني، عن حديث الملكة مع نفسها «يا أيتها الخطيئة رفقا بي، ما تركتك خلفي إنكاراً لوجودك، ولكنك أثقلت خطواتي نحو الحياة، فحملتك عاتق الآخر، حتى أحرر منك...»⁽²⁾، تحمل هذه العتبة خوف الملكة وتأنيب ضميرها لها حول ما صنعتها بابنيها، فقد اعتبرت تحميل شهاب الدين مهمة الحكم خطيئة لأنها حرمتها من صغره، استغلت صغره سبيل البقاء في القصر ليحل محل والده الملك المتوفي ثم كلفت ابنها الأصغر الحكم من بعد شهاب الدين بأمر من السلطان، وبالتالي استمرت الخطيئة ولم تشأ أن تنقطع.

يحدثنا السارد بصوته في الفصل الثالث عن حقيقة كلمة "قدر" «نكتشف عاجلاً أم آجلاً أننا لم نخرج عن السبيل الذي رسم لنا، يبتسم القدر لنا "أنتم تعيشون وفق قوانيني أنا"»⁽³⁾، يكشف مدلول العبارة طبيعة

1 الرواية، ص 09.

2 المصدر نفسه، ص 29.

3 المصدر نفسه، ص 71.

الحياة، وأن كل الأحداث التي تخيلتها الروائية في الفصول الأولى والتي تليها، وإن هي متخيلة، إلا أنها تجعلنا نصدق ونستسلم لحقيقة القدر، أنها وإن كانت حقيقة حقاً، فهي تسير مثلاً رسم القدر لها الطريق...، وفي كل تلك العتبات المتبقية، يكشف السارد صوته للمتلقي، يعطيه دروساً من الحياة، تتحول إلى قالب تخيلي، في المضمون.

ب. النص الروائي:

يتحدد المونولوج في النص الروائي كما يلي «سأل نفسه: "هل الملك راض عني؟ هل ما قالته والدتي صحيح؟ هل أنا مجرد شاب متهور أمسك بزمام السلطة"»⁽¹⁾، فيراجع شهاب الدين نفسه في هذا المثال، عبر تساؤلات أثقلت كاهله، «ردد في نفسه بغضب: "فعلتها أيتها الملكة...سلمتني إليهم"»⁽²⁾، ويتكرر حديث الشخصية مع نفسها تعبيراً عن الغضب.

وفي مقطع آخر حديث الملكة مع نفسها والتفكير الذي أنهك عقلها: «ازداد تسارع قلبها لكانه سيتوقف هلعاً: "هل مات فعلاً؟ لا شهاب الدين أعند من أن يستسلم للموت؟ لا يمكن أن يحدث هذا؟ لابد من أن زعيم الحشاشين يكذب"»⁽³⁾، فقد كانت الملكة خائفة من فقدان ابنها، وهذا ما حصل حقاً، وفعلاً صدقت موته، فانهارت خائفة القوى.

وفي موضع ثان «يفكر: "هل الموت فقد هو ما يفرقنا عن نحب؟ لا الجفاء أسوء، إنه موت اختياري، الحياة ليست نبضا نجسه...الحياة إحساس بما حولنا...إحساس بمن حولنا"»⁽⁴⁾، أثار كلام جواد اهتمام

1 الرواية، ص 38.

2 المصدر نفسه، ص 74.

3 المصدر نفسه، ص 78.

4 المصدر نفسه، ص 49.

شهاب الدين، حين أخبره بأنه فقد أمه منذ زمن بعيد، ولا يتذكرها، أما شهاب الدين فيرى شيئاً آخر، فهو لا يرى صورة أمه بتلك النظرة الحنونة، إنما يراها ملكة، مجرد ملكة باردة الإحساس متجمدة العاطفة.

وهذا مثال آخر عن الحوار الداخلي، «لم يعد إلا لاسترجاع العرش»⁽¹⁾، يتحدث جلال الدين الذي أصبح يشمت بأخيه في هذا المثال مع نفسه، ويتفاجأ الجميع بعودة شهاب الدين غير المتوقعة للقصر، وكلهم يصدقون موته.

وهذا مثال آخر وأخير «بما أبدأ؟، بالاعتذار أم بالدفاع؟ كيف سأبرر فعلة ابني؟»⁽²⁾، فالملكة خائفة، مترددة من مواجهة السلطان وسماع قراره في حق ابنها شهاب الدين، فكان قراره في النهاية، ابعاد شهاب الدين عن الحكم.

2.5. الديالوج (الحوار الخارجي):

ورد الحوار الداخلي في الرواية في ثلاث أصناف:

أ. الأسلوب المباشر:

يتمثل في نقل قول الشخصية دون تعديل أو تحريف، ويتبين فيما يلي:

«شهاب الدين: "خزانة الدولة فارغة، ماذا تتوقعين مني أن أفعل؟".

–الملكة: "ما كانت لتكون فارغة لولا بذحك وإسرافك. أنت لم تتسلم الخلافة إلا منذ سنتين، وما تصرفه على

هؤلاء الشعراء والسكران يفوق ما تصرفه على جيشك".

1 الرواية، ص111.

2 المصدر نفسه، ص 64.

-شهاب الدين: "لا يسأل الملك عن قراراته، أليس هذا كلامك؟" ⁽¹⁾.

وفي موضع آخر:

«-شهاب الدين: " هل رفض الكثيرون؟".

-الشيخ أحمد: "لم يرفضوا الدفع يا مولاي، وإنما ليس لديهم ما يقدمونه".

-شهاب الدين: "ماذا عن شطر من أراضيهم؟".

-الشيخ أحمد: "مولاي...أنت تعلم أن الأرض بالنسبة للفلاح هي ابنه، هل يفرط أحد في ابنه؟".

-شهاب الدين: "إذا كان ذلك خدمة للمملكة، فلا ضير".

-الشيخ أحمد: "أرجوك مولاي، هؤلاء فلاحون فقراء، لا يجدون ما يسدون بع رمقهم، أمهلهم بعض الوقت

فقط" ⁽²⁾، يحاول المستشار تغيير رأي الأمير حول الجباية الجديدة، وأن يتراجع عن الفرمان الذي يجبر

الفلاحين دفع المال، فهم لا يملكون شيئاً ليدفعوه غير أراضيهم تاج رؤوسهم، ورزقهم الوحيد، أما شهاب

الدين فما تراجع عن رأيه، ولا فكر في الأمر لعناده.

لنستشهد بمقطع آخر:

«-جواد: "هذا خطئي...".

-شهاب الدين: "بل خطئي، هل تعرف السبب؟...، لأنني لم أجبرك على العودة معي، لأنني تركتك

لنفسك، فانظر ما فعلته بك".

-جواد: "ألا أستطيع فعل شيء ما؟".

1 الرواية، ص 15.

2 المصدر نفسه، ص 27.

-شهاب الدين: " نعم جواد تستطيع...حافظ على حياتك، ابق على قيد الحياة" ⁽¹⁾»، يناقش شهاب الدين جواد في هذا المقطع، ويطلب منه الرحيل، حرصا عليه وخوفا من أن يُقتل على فعلته.

وفي مقطع آخر:

«-زعيم الحشاشين: "لم ينجح رجالي في المهمة، لم يستطيعوا إرساله إلى قبائل الجنوب".

-الملكة: "إذا؟ ما الذي حدث؟".

-زعيم الحشاشين: "لقد هرب الأمير...".

-الملكة: "عاد إلى القصر؟".

-زعيم الحشاشين: كلا، لقد...لقد رمى بنفسه من أعلى المنحدر...أظن أنه قد مات" ⁽²⁾»، وقفت الملكة وقد زلزل الدهول كيائها وخانتها القوى المتلاشية وراء إحساس الأمومة المضنى، بعد سماع الخبر الفظيع، فقد حاولت حمايته وحرصت كل الحرص أن تُبقي على حياته.

ب. الأسلوب الحر غير المباشر:

هو عرض للأفكار المنطوقة، ويتمثل فيما يلي «تأمل بزوغ الشمس من شرفته مرددا: "سبحانك ربي إني كنت من الظالمين"» ⁽³⁾، فهذا شهاب الدين، يستقبل يوما جديدا يرتجي فيه الهدوء.

وفي فقرة أخرى «كان الصوت يتردد على مسامعه "لا تفعل هذا شهاب الدين...لا تفعل هذا"» ⁽⁴⁾، يقرر

شهاب الدين ستر صديقه جواد، وهو حائر وضائع، فكل ما يفعله بات يخيفه.

1 الرواية، ص 51.

2 المصدر نفسه، ص 77.

3 المصدر نفسه، ص 57.

4 المصدر نفسه، ص 52.

وفي مثال آخر «تذكرت قبلته وهو يقدمها قائلاً: "هذه لك...أمي هل بإمكانني أن أناديك أمي هذه المرة فقط!"⁽¹⁾، تتذكر الملكة في هذا المقطع ابنها وهو صغير يقدم لها مسبحة هدية، تذكرت الحنان الذي فقده اختياراً، ولا ذنب له في ذلك.

وفي مثال آخر «كان الرجال يتناقشون حول مصيره: "هل نقتله؟"⁽²⁾، فالمقطع يحكي عن اختطاف الأمير شهاب الدين بأمر من الملكة من قبل الحشاشين.

ونستشهد في المقطع التالي «كانت الملكة تردد دائماً لتلك المرأة العجوز: "اغفري له ولا تغفري لي، فهو من أردته أنا أن يكون، وسأخدمك ما بقي من عمري"»⁽³⁾، وتوضح الفقرة ندم الملكة، فهي مقتنعة من أن الخطأ كان خطأها بالأول قبل أن يكون خطأ ابنها، فهي من صنعه بهذا العناد وبتلك الجرأة.

ج. الأسلوب المنقول أو المروي:

تكون الفقرة المنقولة «مرتبطة بتوجه الكلمة الاشارية للسارد»⁽⁴⁾، ويتمظهر في «عند كل سجدة تدعو الله أن يغفر لابنها، أن يحملها هي أوزاره»⁽⁵⁾، فقد عانت ما عانت، والفاجعة أنها مصدقة لموته، وتطلب له الغفران.

وفي مثال آخر وأخير «أشاع البعض أنه قتل نفسه حسرة، فيما قال آخرون أنه عاد إلى قبائل الصحراء»⁽⁶⁾، فغياب الأمير بعد ظهوره المفاجئ، أدهش الجميع وأثار استغرابهم، فراح كل واحد منهم يتلو

1 الرواية، ص 62.

2 المصدر نفسه، ص 74.

3 المصدر نفسه، ص 131.

4 يان مانفريد، علم السرد ص 148.

5 الرواية، ص 81.

6 المصدر نفسه، ص 134.

قصصا حوله، إلا أنه عاد للمزرعة، قاصدا العجوز، ليكفر عن خطيئته ساعيا لتحسين صورة أمه أمام العجوز العمياء، وإن هي لم ترض أن تغفر له، فلن يستسلم هو الآخر بسهولة.

يتفاعل الحوار بطبيعة الحال داخل الرواية على لسان شخصيات نتخيلها من لحم ودم، فيكون إما خطابا صريحا أو تعبيرا داخليا لا تصرح به الشخصيات، يحكي همها وألمها أو شعورها بالسعادة والفرح، الذي لم تشأ أن تتقاسمه مع غيرها، كما يعبر أيضا عن حالة من التأنيب والعتاب الموجه إليها أو لغيرها، دون تصريح به. ويعكس الخطاب الحكائي تألق الرواية وحتى جماليتها، لأن الرواية دون خطاب ناقصة، ولا توصل الرسالة كاملة كالتي يوصلها الخطاب.

خاتمة

خاتمة:

يتسنى لنا في نهاية هذا البحث، استخلاص بعض النتائج النسبية، بحيث استطعنا من خلال المدونة أن نحيط بفضاء المتخيل السردى فيها، فأدركنا انطلاقاً مما أثمر عنه الجانب التطبيقي، أنه لا انفصال بين أحد المكونات، فالشخصية عامل أساسي في العملية السردية، تحتاج إلى مكان وزمان لتنمو وتتطور، وكل تلك العناصر تشكل مركباً واحداً موحداً، لما يعرف بالفضاء السردى، الذي يستوعب أنواع المتخيلات والمكونات السردية الثابتة منها والمتحولة، وقد وصلنا في نهاية هذا البحث إلى جملة من الاستنتاجات نلخصها فيما يلي:

- أن المتخيل نشاط مقصود، مرتبط بالانفعال، يُوجّه إلى القارئ بغية التأثير فيه، وقد جسدت رواية "تاج الخطيئة" هذا المتخيل، من خلال فضاءاتها الغنية بالأمكان المنفتحة والمنغلقة، وزمانها النامي من لحظة ما قبل أن يكبر الأمير شهاب الدين إلى لحظة احتمال وقوع حادثة لن تعود بالخير على حُكّام المملكة وسكانها، وصولاً إلى لحظة وفاة الملكة، فبالتالي كان الزمان في رواية "تاج الخطيئة" مزهراً بالسوابق واللاحق، هذا وبالإضافة إلى المدة التي استغرقتها هذه الأحداث لتتطور، فالفضاء الحكائي من أكثر العناصر المشكّلة للسرد أهمية، فهو الحيز الذي تنمو فيه الأحداث وتتطور فيه الأفعال وترتفع فيه أصوات الشخصيات.

- أن السرد يهتم بشؤون الحكى وكل ما يمت إليه بصلة، من حكاية وراوٍ، وملتقى وتقنيات سردية، ونرى أن السرد في مدونتنا لم يخرج عن هذا النظام السردى.

- أن السارد هو المحرك الرئيس للعملية السردية، يدخل في تفاصيل الشخصيات أحياناً، أو أنه يعطينا معلومات طفيفة حول القصة أحياناً أخرى، وهذا راجع إلى ضروب الرواة، إذ يوجد بيان بين السارد الضمني والسارد المتواري، وكان للسارد الظاهر حظوة الظهور على خلاف الآخر المتواري، الذي بين لنا تصرفات

الشخصية عن كُتب، ووضح تعابير وجهها، ومكنونات صدرها. كما أن انغماس السارد بالأحداث جعله يتخذ عدّة وجهات للنظر، إذ نجده تارة عليماً ملماً بكلّ حيثيات العمل السردى، وأحياناً أخرى كان شأنه شأن إحدى شخصياته أو أقلّ منها، وهذا التّعّدّد ساهم في خلق نوع من التجديد في سير الأحداث.

- أن الشخصية عماد كل حكي، وأساسه الذي لا تقوم له قائمة بدونه، وقد ضمت روايتنا شخصيات عديدة بين ثابتة ومناقضة ومستديرة وكورالية، أما الشخصيات الرئيسية في الرواية، فمثّلها كل من الأمير شهاب الدين، الملكة شجرة الدر، الأمير الصغير جلال الدين، وجواد، الذين شكّلوا محورا مركزيا في الحكاية، كما حملت الرواية شخصيات أخرى ثانوية، مثّلها كل من الشيخ أحمد، السلطان، العجوز العمياء وابنها، الخادمة لؤلؤة، السيد مأمون، وزعيم الحشاشين، ولكل شخصية من تلك الشخصيات دورٌ مميز في إنارة أجزاء النص حتى تكامل.

- أن الخطاب لا يتمثل في الحوار الخارجي فقط، الذي يُعنى بالكلام الذي توجهه شخصية ما إلى مجموعة من الشخصيات، إنما يضم أيضا حوارا داخليا، يُعرف بالمونولوج، ونجد أن روايتنا قد جسدت هذا العنصر وكان في مخاطبة شهاب الدين لنفسه، وكذا مخاطبة الملكة لنفسها، ونرى أنه من غير اللائق أن تُحقق رواية هدفها بإيماءات، لأنها بذلك تجعل رسالتها ناقصة في تبليغ فكرتها، عكس ما يعطيه الخطاب الصريح للنص الروائي.

وخدمت كل تلك العناصر أعلاه العالم المتخيل في رواية تاج الخطيئة، وأحسنتم تمثيل صورته ببراعة في أذهاننا لتنتأثر به ونعجب بطريقة سرده، ومن هنا تكمن براعة التخيل في الرواية.

المصادر والمراجع

المصادر:

1. جميلة مراني، تاج الخطيئة، دار ميم للنشر، ط1، 2015.

المعاجم:

1. إسماعيل بن حمّاد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم للملايين، الطبعة 1، القاهرة، 1956م.
2. جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1119هـ.
3. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر، السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، مصر 2003.
4. مجد الدين الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ج3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1979.

المراجع:

1. آسيا جريوي، سيميائية الشخصية الحكائية في رواية الذئب الأسود لحنا مينا، مجلة المنبر، أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، 2010.
2. آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، من التماثل الى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011.
3. أسماء سعادي، المتخيل السرد في رواية همس الرمادي لمحمد مفلح، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، 2015.
4. إيميل زولا، في الرواية ومسائل أخرى، مقالات نقدية، تر: حسين عجة، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط1، 2015.
5. الجيلالي الغرابي، عناصر السرد الروائي في رواية السيل لأحمد التوفيق أنموذجاً، دكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، أربد-الأردن، 2016.

6. بان البناء، البناء السردى في الرواية الإسلامية المعاصرة، دار عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2014.
7. تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1 الجزائر، 2005.
8. تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
9. جيلار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.
10. حسن خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.
11. رشيدة كلاع، الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، ماجستير أدب عربي، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2005.
12. زهيرة بارش، الدرس السردى في الخطاب النقدي العربي، ماجستير أدب عربي، سطيف، د.ت.
13. سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردى في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع14، سوريا، 2013.
14. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر 1984.
15. شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، (1947-1985)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 1998.
16. عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
17. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله أنموذجاً، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992.

18. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
19. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع240، الكويت، 1998.
20. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية-بن عكنون-الجزائر، 1995.
21. عليمه فرخي وفضيلة عرجون، البنية السردية في رواية قصيد في التذلل للطاهر وطار، ماستر أدب عربي، جامعة قسنطينة، 2011.
22. فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، أطروحة دكتوراه في النقد والبلاغة، جامعة أم القرى، السعودية 1989.
23. فلاح شكرجي، نظرية الخيال في الفكر الغربي تاريخية المفهوم، مجلة صوت الآخر، أسبوعية سياسية ثقافية عامة، ع265، 2009.
24. محمد بوال، من المخيلة الى المخيال، دراسة في تاريخية المفهوم، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، ع 13، غرداية، الجزائر، 2011.
25. مصطفى الضبع وآخرون، الأبحاث، مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد، الدورة الثالثة والعشرون، محافظة مطروح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، مصر، 2008.
26. منيب محمد البوريمي، الفضاء الروائي في الغربية، الإطار والدلالة، دار النشر المغربية، ط1، 1985، المغرب.
27. مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005.

28. **ميجان الرويلي وسعد البازعي**، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2002.
29. **نجاة وسواس**، السارد في السرديات الحديثة، مجلة المخبر، ع8، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2012.
30. **نصيرة زوزو**، سيمياء الشخصية في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، مجلة العلوم الإنسانية، ع09، بسكرة، الجزائر، 2006.
31. **هشام بن سعدة**، بنية الخطاب السردى في شعلة المائدة لمحمد مفلح، ماجستير أدب عربي، جامعة تلمسان، الجزائر، 2014.
32. **يان مانفريد**، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر، ط1 سوريا 2011.
33. **يمنى العيد**، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، ط3، بيروت، لبنان، 2010.

فہرس

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة:	5 -
الفصل الأول: ضبط المصطلحات وتحديد المفاهيم:	
تمهيد:	8 -
1. مفهوم المتخيل:	9 -
1.1. المتخيل في المعاجم العربية:	9 -
2.1. المتخيل عند اليونان:	10 -
3.1. المتخيل عند الغرب:	10 -
4.1. المتخيل عند العرب:	11 -
2. مفهوم السرد:	13 -
3. بعض العناصر المكونة للمتخيل السردى:	15 -
1.3. السارد والرؤية:	15 -
أ. تعريف السارد:	16 -
ب. الرؤية السردية:	16 -
2.3. الشخصية:	18 -
أ. تعريفها:	18 -
ب. أنواع الشخصية:	19 -

- 3.3. المكان: _____ - 21 -
- أ. تعريفه: _____ - 21 -
- ب. أنواع المكان: _____ - 22 -
- 4.3. الزمان: _____ - 22 -
- أ. تعريفه: _____ - 22 -
- ب. العلاقات الزمنية: _____ - 23 -
- ب.1. الترتيب: _____ - 23 -
- ب.2. المدة الزمنية بين التسريع والإبطاء: _____ - 25 -
- ب.3. التواتر: _____ - 28 -
- 5.3. الخطاب: _____ - 29 -
- أ. تعريفه: _____ - 29 -
- ب. أساليب عرض الخطاب: _____ - 31 -

الفصل الثاني: العناصر المكونة للمتحيل السردى في رواية "تاج الخطيئة":

1. السارد والرؤية: _____ - 34 -
- 2.1. السارد: _____ - 34 -
- 1.2. الرؤية السردية في الرواية: _____ - 36 -
- أ. الرؤية من الخلف: _____ - 36 -
- ب. الرؤية مع: _____ - 38 -
- ج. الرؤية من الخارج: _____ - 39 -
- د. الرؤية المجسمة أو البانورامية: _____ - 41 -

2. الشخصية: _____ - 43 -

1.2. الشخصيات الرئيسية: _____ - 43 -

2.2. الشخصيات الثانوية: _____ - 46 -

3.2. تقسيم يان مانفريد للشخصيات: _____ - 48 -

أ. الشخصية المسطحة الثابتة: _____ - 49 -

ب. الشخصية المستديرة، أو الديناميكية (المدورة): _____ - 49 -

ج. الشخصية المناقضة المعاكسة: _____ - 50 -

د. الشخصية الكورالية: _____ - 51 -

3. المكان: _____ - 52 -

1.3. الأماكن المفتوحة: _____ - 52 -

أ. الهضبة: فضاء الراحة واللهو وطيب خاطر: _____ - 52 -

ب. قرى الجنوب: فضاء الفقر والظلم والاستغلال: _____ - 52 -

ج. الصحراء: فضاء العنف والطفولة المنسية المحكوم عليها بالقتال: _____ - 53 -

2.3. الأماكن المغلقة: _____ - 53 -

أ. الديوان الملكي: فضاء الحكم والتحكم والتمرد والعناد: _____ - 53 -

ب. بيت المرأة العجوز: فضاء الحزن والألم والأسى: _____ - 54 -

ج. السجن: فضاء القهر والوحدة والحرمان: _____ - 54 -

4. الزمان: _____ - 54 -

1.4. الترتيب: _____ - 55 -

- 2.4. المدة: _____ - 56 -
- 3.4. التواتر: _____ - 58 -
5. الخطاب: _____ - 59 -
- 1.5. المونولوج (الحوار الداخلي): _____ - 59 -
- أ. العتبات: _____ - 60 -
- ب. النص الروائي: _____ - 61 -
- 2.5. الديالوج (الحوار الخارجي): _____ - 62 -
- أ. الأسلوب المباشر: _____ - 62 -
- ب. الأسلوب الحر غير المباشر: _____ - 64 -
- ج. الأسلوب المنقول أو المروي: _____ - 65 -
- المصادر: _____ - 71 -
- المعاجم: _____ - 71 -
- المراجع: _____ - 71 -