الفصل الثاني

2

المنطلق النظري للاشتغال في الكتاب

أولاً: مستويات العمل السردي:

ننطلق إذن في ممارستنا الإجرائية أو عندما ننتقل لفعل الاشتغال من السرديات كعلوم، ومن فصل السرديات بين مستويات العمل الروائي الثلاثة كأساس أول[1]، التي تقسم كما يلي: القصة أو الحكاية الأولى، والخطاب ونتابعه عن طريق العلاقة الحاصلة بين الراوي والمروي له، ثم المستوى الثالث وهو مستوى النص ونتابعه عن طريق العلاقة بين الكاتب والقارئ الذي لن نشتغل عليه هنا باعتبار أن اشتغالنا سيكون على مستوى الخطاب والقصة (الحكاية الأولى).

مستوى القصة:

والتي نسميها هنا الحكاية الأولى وذلك دفعاً للخلط الذي قد يحدث بينها وبين القصة كنوع من الأنواع الأدبية التي تنقسم لقصة قصيرة، وقصة طويلة.

الحكاية الأولى إذن تعني – كما سبق أن أوضحنا– المادة الحكائية الغفل في صورة أحداث متتالية ذات زمن خطي. التي تنقسم حسب أغلب نظريات السرد لما يلي:

1- حدث (فعل).
2- شخصية (فاعل).
3- زمن.
4- مكان (فضاء) [2].

وتمثل المكونات الأربعة السابقة: (حدث، شخصية، زمن، مكان) أسس تشكُّل الحكاية، ويتحقق عبر حسن التوازن عند اختيارها وترابط ذلك بالدوافع الداخلية والإيديولوجية وترابط تلك المكونات كتأسيسات أولى، يتحقق للقاص مراداته الخفية المندسة بالظهور عبر الخطاب الحكائي عموما سواء كان ذلك رواية أو قصة.

مستوى الخطاب:

ننطلق هنا من كون الخطاب هو النص المكتوب منظوراً إليه داخلياً من خلال علاقة بين الراوي والمروي له، وتمثل عملية التخطيب طريقة التشكيل النهائي للحكاية الأولى، عبر تغيير زمن الحكاية الأولى الأصلي المتسلسل خطياً ونتيجة للإمكانيات المفتوحة لتخطيب الحكاية الأولى، نجد أنه من الممكن الحصول على عدد لانهائي من الخطابات، ويتم متابعة طرح الخطاب الروائي بين الراوي والمروي له عبر مكونات الخطاب الروائي التالية:

الراوي ⟵ الخطاب ⟵ المروي له[3].

والراوي عبارة عن تلك الذات الوهمية التي يضعها الروائي داخل الخطاب لتروى الحكاية بدلاً منه، ونسميه الراوي في كل الحالات سواء كان الضمير المستخدم ضمير المتكلم، أو الغائب، أو المخاطب، ونفترض أن خطابه موجهاً داخلياً إلى المروي له أو لهم والذين ينوبون عن القارئ أو القراء داخلياً، ونلاحظ في السرد ميولاً – أسلوبياً- لدى الكاتب لجعل الراوي يهيج المروي لهم من خلال التساؤل المستمر أو توجيه الخطاب لهم كأنهم ذوات حاضرة حتى في حالة استخدام ضمير الغائب.

مستوى النص:

يمثل النص حسب رؤية أغلب السرديين البنية الدلالية المنتجة عبر المادة النصية والخالقة للتفاعل بين الكاتب والمتلقي والمنطلقة من بنية نصية أنتجتها وفي إطار بنى ثقافية واجتماعية محددة، ويعكس النص عبر خاصيته التواصلية والتفاعلية هذه المكون التناصي الداخل في تكوين الكاتب وتعكس كذلك الخصائص الثقافية والاجتماعية لمجتمع النص.

ثانياً: تمظهرات الخطاب السردي:

1- الزمن.
2- الصيغة.
3- الرؤية والصوت (التبئير).

(1) الزمن:

تحدث أحداث القصة في أزمنة غير خطية، وقد تحدث بعض الأحداث في نفس الوقت أي في لحظة واحدة، وهو ما يستحيل بالطبع نقله في الخطاب الروائي، وتعتبر عملية تغيير الزمن الأصلي للحكاية داخل الخطاب، عملية فنية يتحقق من خلالها أبعاداً خفية يريدها الكاتب، ويتم ضمن محور الزمن متابعة التبدلات الحاصلة على زمن الحكاية الأولى الخطي والمتسلسل تاريخياً، ومقارنته بزمن الخطاب النهائي، وكذلك متابعة مجموعة من التغييرات الزمنية الأخرى ولقد قسم "جيرار جينيت" مستويات التعامل والبحث عن ترددية ونوسان الحركة الزمنية للتقسيمات الرئيسية التالية: «المفارقة، المدة، التواتر».

(أ) المفارقة:

وتنقسم المفارقة للترتيب من جهة وللمدى والسعة من جهة أخرى.

- المدى والسعة: يقصد بالمدى: مدى المفارقة الزمنية. ويقصد بالسعة: الفترة الزمنية التي تغطيها تلك المفارقة.
- الترتيب[4]: يقصد بالترتيب العلاقة بين زمن الخطاب وزمن القصة، ولمتابعة الترتيب الزمني من الواجب القيام بالخطوات التالية:

1- إعادة ترتيب الأحداث بحيث تكون مرتبة بشكل خطي زمنياً، وذلك للوصول لزمن الحكاية الأول ولعل ذلك يكاد يكون مستحيلاً في بعض الأحيان، وخاصة في بعض الروايات المشوشة عن عمد، ويبدو أسهل في الرواية التقليدية حيث يتم الإعلان بشكل شبه واضح عن المفارقة الزمنية.

2- تحديد النقطة الأولى لانطلاق النص، أو بداية الخطاب الروائي وجعلها هي نقطة الصفر وهو ما عرفه "جينيت" بالحكاية الأولى[5]، فمثلاً لحظة الصفر زمنياً في رواية

"التابوت"[6] هي تلك اللحظة التي يقف فيها – الشخصية الرئيسية– المتكلم ويحدثنا عن مشاعره لحظة الاستعداد للسفر نحو الجنوب، وفي "واو الصغرى" نجد لحظة الصفر والزعيم في أيامه الأخيرة والراوي – بضمير الغائب– يعبره ويتماهى معه ويطرح أمامنا ما يجول في خاطره.

3- مع استمرار السرد يمكن تحديد نوعي الاسترجاع الرئيسيين: فكل استرجاع يتم فيه العودة لزمن قبل الحكاية الأولى زمنياً هو استرجاع خارجي، وكل استرجاع يتم فيه العودة لنقطة زمنية بعد الحكاية الأولى؛ هو استرجاع داخلي، "يمكننا أن ننعت بالخارجي ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[7].

كما يوجد نوع ثالث من الاسترجاعات تكون نقطة مداها سابقة للحكاية الأولى ونقطة انتهاءها بعدها؛ أي إننا أمام استرجاع خارجي يمتد حتى يفوق لحظة الصفر سردياً التي يسميها "جينيت" "استرجاعات مختلطة".

وعن طريق مفهوم المدى المذكور سابقاً كما رأينا، ومفهوم السعة بالإمكان معرفة ما إذا كان الاسترجاع داخلياً أم خارجياً أم مختلطاً. كما أن تلك الاسترجاعات الداخلية نفسها تنقسم حسب "جينيت" لنوعين: (تكميلية، وتكرارية)[8]. ويقصد بالتكميلية تلك الاسترجاعات التي تأتي لتغطي حدثاً سابقاً أو تملأ جانباً تم إغفاله أو تضئ شخصية كانت غير مدركة مما يجعلها (غيرية القصة)، أما الاسترجاعات التكرارية فهي غالباً تأتي لتغطي جزء من المحكي الرئيسي أو المسار الرئيسي للسرد.

4- كما تتم متابعة الاستباقات التي يتم فيها استشراف حدث في المستقبل، التي هي أيضاً إما أن تكون داخلية وإما أن تكون خارجية وبنفس الطريقة أيضاً، عن طريق تحديد مدى المفارقة. كما يوجد نوعين من أنواع الاستباقات الأول: "الإعلان" عن طريق الإعلان المباشر عن حادث سيحصل، والثاني: "التمهيد "، وذلك من خلال بذر لأحداث سوف تنمو في المستقبل.

5- من خلال كل ما سبق من استرجاعات واستباقات تتم متابعة حركة النوسان الزمني للأمام والخلف وبعدها الوظيفي.

ملاحظة: سنُفصِّل أكثر تطبيقياً في هذه المفاهيم عند التطبيق على الروايات.

(ب) المدة[9]:

التي يراها تنقسم للسرعة، والإيقاع.

1- السرعة: ويقصد بالسرعة العلاقة بين كل مقطع زمني من حيث هو مساحة نصية بالأسطر، وبين زمن الحكاية الأولى الذي تغطيه تلك الوحدة مقيساً بالشهور، أو الأيام، أو الساعات. يعني مثلاً نجد أحياناً في بعض الروايات، صفحة تغطي سنة أو أكثر من زمن الحكاية الأولى، بينما نجد 100 صفحة تغطي ساعة من عمر الشخصية.

2- الإيقاع: ويقصد بالإيقاع العلاقة بين السرد والقصة حيث تتم عملية السرد عبر أربعة أنواع من الحركات السردية:

- التلخيص: والذي يسميه "جينيت" المجمل، وفيه يتم تسريع الحدث بحيث يتم تلخيص فترة زمنية طويلة من خلال مقطع نصي صغير.
- الوقفة الوصفية: حيث يتوقف السرد لصالح الوصف. والحقيقة أنه في السرد الحديث من الصعب العثور على توقف كامل للسرد مقابل الوصف - وهو ما يختلف عن الرواية التقليدية القديمة، حيث عندما يبدأ الوصف يتوقف السرد- فالوصف في الرواية الحديثة يأتي غالباً مندمجاً مع السرد، ومتحركاً غير متوقف، ومنطلقاً من القدرات الفنية للكاتب، والوعي بالحواس والاشتغال علها. كما أن الوصف الحديث صار عاكساً لحالة الشخصيات ومعبراً عنها وخادماً للتوتر النصي.
- الحذف: حيث يتم إسقاط جزء من الحكاية الأصلية في الخطاب؛ أي أن الخطاب الروائي يكون غير مشتملاً عليها، وهو أمر طبيعي لأنه يكاد يكون من المستحيل أن تغطي الرواية كل عمر الشخصية أو الشخصيات دون إسقاط مرحلة زمنية معينة.
- المشهد: حيث يتساوى زمن الخطاب وزمن القصة كما في المشهد المسرحي، ولقد صار الروائيون في السرد المعاصر أكثر دقة ووعي بالممارسة أثناء بناءهم للمشاهد السردية، التي لم تعد تعتمد على الحوار بقدر ما صارت تعتمد على تغطية مناطق ما بين الحوارات بصور سينمائية -كما سنرى مع الكوني في "واو الصغرى"- تتسبب في أحداث توتر درامي عالٍ ضمن السرد المتنامي. كما صارت هناك تلاعبات سردية

مختلفة، منها خلط السرد بالحوار وكذلك خلط الحوار بالسرد المعجون بالوصف كذلك الاعتماد في المشاهد على الحوار الذي يؤطره الراوي واختفاء الحوار الكامل تقريباً.

(ج) التواتر[10]:

ويتابع فيه مدى تواتر حدث من أحداث القصة، وهل تمت حكايته مرة واحدة أم أكثر؟، ولقد كان عمل "مارسيل بروست" "بحثاً عن الزمن الضائع" مادة خام جيدة مكنت "جيرار جينيت" الذي اشتغل عليها من جعل التواتر أحد مكونات الخلخلة الزمنية فيما نجد بعض النقاد من بعده لا يهتمون بهذا المكون، بسبب عدم استخدام هذه التقنية بكثرة في السرود التي يشتغلون عليها.

ونجد الأنواع التالية من التواترات:

- حدث يحدث مرة واحدة في الحكاية الأولى ويتكرر مرة واحدة في الخطاب.
- حدث يحدث مرة واحدة في الحكاية الأولى ويتكرر بعدد لانهائي في الخطاب.
- حدث يحدث بعدد لا نهائي من المرات في الحكاية الأولى ويتكرر بعدد لانهائي في الخطاب.
- حدث يحدث بعدد لا نهائي من المرات في الحكاية الأولى ويتكرر بعدد لانهائي في الخطاب.

وعبر ذلك الوعي بعمليات الاسترجاع والاستباق الزمنية المختلفة، وعبر قراءة زمن القصة الأصلي وزمن الخطاب - كما ذكرنا- تتم من خلال المحاور الثلاثة السابقة الوعي بزمنية الخطاب.

(2) الصيغة السردية:

قسمت السرديات أنماط الصيغ السردية للخطاب لثلاثة أنواع رئيسية، وتمثل الصيغة السردية طرائق التعبير وتجلي الخطابات الشخصية، ولقد كان مفهوم الصيغة أحد أكثر المفاهيم تداولاً منذ القدم، ولقد تمَّ تناول موضوع الصيغة ضمن منجزات السرديات والاشتغالات السابقة لها عبر عدة تشكيلات كان يسيطر عليها غالباً مفهوما الأسلوب التمثيلي، والأسلوب السردي، ثم الحوار والسرد، كما تحقق لمفهوم الصيغة عبر التنظيرات السردية رصد مختلف،

وتنقسم حسب منجزات "يقطين" لثلاثة صيغ رئيسية كبرى تنقسم فيما بعد لسبعة صيغ سردية[11]، الذي انطلق منه هنا في متابعة تبدلات الصيغة السردية، وذلك لأني أرى في هذا التقسيم النوعي تناوب قادر على تغطية كل أنماط التعبير المختلفة التي تقوم بها الشخصيات، كما أنه لا يتم عبر هذا التقسيم إحداث خلط بين هذا المستوى، ومستويات الرؤية الأخرى، أو الصوت التي عزلها "يقطين"[12] فيما يعرف بالتبئير.

صيغ الخطاب الرئيسية:

صيغة الخطاب المعروض، صيغة الخطاب المسرود، صيغة الخطاب المنقول.

ويقسم "يقطين" هذه الصيغ الرئيسية للخطاب إلى ما يلي:

(أ) **صيغة الخطاب المعروض**: هي تلك الصيغة التي تمثل فيها الشخصيات أدوارها عبر الحوار وتنقسم لثلاثة أنواع:

1- الخطاب المعروض المباشر: وهو الذي يتم فيه الحوار المتكامل بين الشخصيات دون تدخل السارد أو الراوي المنظم للحوار، وهو ما يحدث في الحوارات المسرحية عادة، ونجد في رواية "الأمل" لـ "أندريه مالرو" مثل هذه الحوارات التي لا يوجد أي تدخل من الراوي فيها.

2- الخطاب المعروض غير المباشر: وهو يمثل صيغة الحوارات الحادثة بين الشخصيات ولكن مع وجود الراوي المنظم لعملية الحوار بين الشخصيات، فنجده يتدخل وينظم الحوار بدرجات مختلفة ومتباينة وسنلحظ مثل هذا النوع من الصيغ السردية في "واو الصغرى" لـ"الكوني"، وكذلك في بعض مقاطع رواية "التابوت".

3- صيغة الخطاب المعروض الذاتي: وهي تلك الصيغة التي تعبر فيها الشخصيات عبر كلامها لذاتها مع اشتراط أن يكون زمن الكلام – النحوي–، الزمن المضارع وهو ما كان يعرف سابقاً (بالمونولوج الداخلي)، وتختلف عن صيغة المسرود الذاتي التي ستأتي لاحقاً من حيث الزمن، حيث الزمن المستخدم هناك هو الماضي (مع أن الصيغتين يمثلان ما كان يعرف سابقاً بالمونولوج الداخلي) سنجد مثل هذه المقاطع في ثلاثية الفقيه وكذلك في "التابوت" للغزال.

(ب) **صيغة الخطاب المنقول**: وهي الصيغة التي يتم فيها نقل كلام أو حوارات شخصيات أخرى وتنقسم لنوعين:

1- منقول مباشر: وفيه يتم نقل الكلام، أو الحوار مباشرة دون أي تغيير من الناقل.

2- منقول غير مباشر: وفيه يتم نقل الكلام، أو الحوار مع تغيير أو تنظيم من قبل الناقل.

(ج) **صيغة الخطاب المسرود**: وتنقسم لنوعين:

1- صيغة الخطاب المسرود، وفيها يقوم الراوي بسرد أو وصف أشياء ضمن نسيج النص، ولا نهتم في هذه الصيغة بالزمن، وإنما بالراوي القائم بعملية السرد، وهي الصيغة الأكثر شعبية واستخداماً.

2- صيغة الخطاب المسرود الذاتي: وهي الصيغة التي تتكلم فيها الشخصية لذاتها ويكون زمن الجمل (النحوي) الماضي، وهي تشبه لحد كبير صيغة المعروض الذاتي، ولكن تختلف عنها في كونها تؤسس عندما تحدِّثُ الشخصية ذاتها بالزمن الماضي.

ونقوم وعبر متابعة تبدلات الصيغة السردية، ومتابعة الصيغة الرئيسية للخطاب السردي بالبحث عن البعد الوظيفي لتلك الصيغ المستخدمة، ولعملية تبديلها وعن المميزات النوعية للسرد في كل صيغة من تلك الصيغ السردية.

(3) الرؤيــة:

قسم سعيد يقطين الرؤية أو التبئير من خلال الإجابة عن سؤالين:من يرى؟ ومن يتكلم؟، حيث قسم التبئير لداخلي وخارجي (من يرى)، وجواني وبراني على مستوى (من يتكلم) الصوت حيث يعتبر التبئير داخلياً عندما يخرج من داخلية أحد الشخصيات وخارجياً عندما يخرج بدون أن يعبر عن رؤية المبئر.

ويكون التبئير جوانياً إذا كان المبئر أحد الشخصيات التي تتناولها تلك المرحلة من الخطاب (البؤرة) بينما يكون التبئير برانياً إذا كان المبئر خارج الخطاب الذي يتم إنجازه.

ولكي نكون أكثر دقة فإن المقصود بالمبئر: هو نفس الراوي الذي ينجز الخطاب منظوراً

له عند الحديث عن التبئير أو الرؤية، وهو تلك الذات التي تستعمل فعل الرؤية و تمرر الخطاب ليعبر عنها أو عن رؤية غيرها، وهو كما نرى يعتبر وجهاً آخراً للراوي؛ بينما المبأر هي تلك المادة الحكائية أو الشخصيات والأحداث التي يتم تبئيرها.

هنا ضمن محور التبئير يتم الحديث عن المبئر والمبأر وعن الرؤية وعن البؤر المتتالية. ويرى سعيد يقطين أن المتكلم سواء كان راوياً أو شخصية فإنه يحدد كصوت سردي (من يتكلم) وكموقع من خلاله يتم الكلام أو الرؤية أو هما معاً كما مارس ذلك جينيت، لذلك فهو يستعمل (الرؤية السردية) كمقولة مركزية من خلال وضع الراوي وموقعه في إرسال القصة وذلك بربطه بالضمير السردي والمستوى السردي [13].

ففي التبئير الداخلي ننطلق من خلال وعي شخصية محددة هي شخصية البطل/ السارد، وهذه العملية تنتج لنا راوياً مشاركاً في الحكاية، ويقوم بالحكي، والمستوى السردي هنا ينتمي إلى السرد الذاتي وينتمي الراوي إلى (المتماثل حكائياً) بتعبير (جينيت) أو (جواني الحكي) بتعبير (لينتفلت) أي الراوي القابع داخل السرد، الذي يبدي كفاءة عالية في الوصول إلى كل شيء، فتتم المطابقة بين ذات الروائي وذات الراوي وهو ما سماه (واين بوث): الأنا الثانية للكاتب أو الكاتب الضمني [14]. ويستعمل مفهوم التبئير الذي يعني حصر المجال من خلال اشتغال (الصوت السردي) كراوٍ ومبئر في آن أي كذات للتبئير من خلال هذه العلاقة التي يقيمها المبئر مع المبأر يمكن تحديد المنظور السردي مكان التبئير وعمق المنظور الذي يحيله إلى نوعية (الصوت) وهكذا يخلص إلى:

1- الناظم الخارجي: يكون المبئر برانياً ويقدم المبأر من الخارج.
2- الناظم الداخلي: يكون المبئر برانياً ويقدم المبأر من الداخل.
3- الفاعل الداخلي: يكون المبئر جوانياً ويقدم المبأر من الذات.

إننا هنا ونحن ندخل للرواية التي ننتوي الاشتغال عليها في مجال الرؤية وهي التابوت للغزال نعي أن هاجس البحث الجمالي لن تمكنه الرؤى السابقة من أن يكون فاعلاً، بسبب عدم تحديدها للفضاء الشخصي للشخصية التي تُطرح رؤيتها والانتباه أثناء الإجابة عن سؤال من يرى إلى موضع الرائي – خارجي أو داخلي– أكثر من الاهتمام بشخصيته، وحيث

إن ما ننشده يختلف عن الهاجس البنيوي الذي يشد أغلب الباحثين في السرديات، فإننا سنتفاعل مع الرؤية من خلال ما سأجازف بتسميته "الفضاء الشخصي للشخصية" وسيكون بحثنا المستمر عن تلك الشخصية التي من خلالها تتم منها رؤية الراوي وعن نوع الرؤية هل هي مباشرة، أو غير مباشرة، أو منعكسة؟، ذلك سيمكننا كما سنرى مع الروايات مادة البحث من التعامل بطريقة أكثر فاعلية مع إنجازات الروائيين في هذا المجال.

ثالثاً: مستوى الحكاية وتموضعه ضمن نظرية السرد:

تأسست السرديات وكانت هناك دائماً إشكالية مهمة وهي: عدم وجود سرديات، أو علوم سرد خاصة بمستوى الحكاية، و أكتفت السرديات المذكورة سابقاً بالاهتمام بالخطاب الروائي في صورته المنجزة نهائياً ومتابعة طبيعة تمفصلاته الزمنية والصيغية، وكذلك طبيعة الرؤية التي تمت داخله، ثم عندما تطورت من خلال انفتاحها وتحولها من الخطابي للنصي عبر منجزات "جوليا كريستيفا" و"تودروف" ثم الكتابات الأخيرة لـ"جينيت"[15]، لم يكن هناك اهتمام بمستوى الحكاية الأولى التي يتشكل بموجبها الخطاب وينتج الكاتب نصه، اعتبر سرديات "جينيت" – الشخصية – خارجة عن نطاق علوم السرد[16]، كما لم نجد – عربياً– اشتغالاً سردياً على الشخصية من "سعيد يقطين"، إلا عندما تحول باحثاً عن بنية المعنى في السيرة الشعبية العربية[17]، التي بلا شك لا تنتمي من حيث المنهجية ولا من حيث المستوى للسرديات، وإنما تنتمي غالباً للاشتغال السيميائي من خلال تجريده لأنواع الفواعل ثم لأنواع العوامل، وكذلك بنية الحدث داخل السيرة الشعبية العربية، ونحن نحاول أن ننطلق في بحثنا لمحاولة جعل السرديات تتبنى هذه المقولات الأربعة المهمة– التي كانت غالبا تندرج تحت اشتغال دراسات النقد الاجتماعي، وكذلك ضمن دراسة السيميائية – بحثاً عن بنية المعنى من جهة وعن آليات تشكله – وسنحاول أن نشتغل داخل الخطاب بحثاً عن تلك الترسيمة الداخلية العميقة التي تأسست داخل الخطاب، والمكونة من: حدث، شخصية، زمان، مكان – من خلال النسق الكتابي ومن خلال حركة السرد التي اختارها الكاتب وأسس من خلالها عمله السردي، وسيكون عملنا غالباً منقسما لقسمين مهمين:

1- البحث الذائب والمستمر عن المفاصل المهمة داخل النص السردي التي تشكل علامة دالة على نسق وطبيعة الترابطات والعلائق المتحققة داخل النص السردي مع كل مكون من تلك المكونات الأربعة السابقة الذكر وتلك المفاصل قد تكون أحداثاً محددة، أو رؤى حول قضايا خلافية، أو نوع من أنواع الحدث يتكرر بإيقاع محدد، أو طريقة منتظمة، أو غير ذلك من العلامات الدالة على النسق التركيبي لمكونات الحكاية الأولى للنص السردي.

2- متابعة المفاصل سابقة الذكر في تتابعها، والبحث عن البنية الداخلية لكل من مكونات الحكاية سابقة الذكر. ثم من خلال ذلك متابعة كل ما يأتي:

أ – بنية الحدث المتحقق وطبيعة تكوينه.

ب– نسق العلائق بين الشخصيات وطبيعة تكوينها، ومدى حدود انفصالها واتصالها في تضادها وتعاضدها.

ج– علاقة الفضاء المكاني والزماني بالحدث والشخصيات، ودورهما في تأسيس بنية للحدث والشخصيات بل والبنية العميقة لتتالي ظهورهما على مسرح الخطاب السردي.

وسنلاحظ أن تركيزنا كان أكثر في رواية "نزيف الحجر" عن الحدث وذلك لطبيعتها الخاصة، حيث ينتظم الحدث ضمن تكوين بنيوي خاص، وعبر الحدث بحثنا عن الشخصيات وعن الزمان والمكان، كما اهتممنا في ثلاثية "الفقيه" بالشخصية وتبدلات المكان وعلاقة ذلك بالأحداث الكبرى في الثلاثية، ثم في رواية "التابوت" التي رأينا فيها مدخلاً حقيقيا لرواية الشخصيات المتعددة.

التعدد الذي كان على مستوى الصيغة السردية، وعلى مستوى الرؤى، وعلى مستوى التصرفات، وعلى مستوى الأعمال، وعلى مستوى الجذور التاريخية التي نشأ فيها كلاً منها. كما تميزت هذه الروايات بمميزات فنية خطابية أخرى ليس محلها هنا، فالثلاثية تتميز بعملية الربط بين الشخصيات، ومكونات الفضاء المكاني الطبيعية وكذلك رواية "التابوت" التي تتميز بالاشتغال على الحواس، و"نزيف الحجر" تتميز ببناءها الزمني المميز.

هوامش الفصل الثاني:

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط.2، 1993م، ص52،51،50.

(2) سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997م، ص32.

(3) المرجع نفسه، ص25.

(4) جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت.معتصم، الأزدي، حلي، المشروع القومي للترجمة، ط.2، 2000م، ص58.

(5) جينيت، خطاب الحكاية، ص60.

(6) عبد الله الغزال، التابوت، دائرة العلام والثقافة بحكومة الشارقة، ط.1،2004م.

(7) جينيت، خطاب الحكاية،ص60.

(8) المرجع نفسه، ص62.

(9) المرجع نفسه، ص88.

(10) المرجع نفسه، ص100.

(11) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الفصل الثاني.

(12) المرجع نفسه، الفصل الثالث.

(13) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص308.

(14) نضال الصالح، المغامرة الثانية (دراسات في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص65.

(15) انظر كتابه أطراس (الأدب من الدرجة الثانية) حيث اشتغل على خمسة أنواع من التفاعل النصي.
Gérard Genette, Palimpsestes/la littérature au second degré/ 1ère publication. Ed. Du Seuil 1982

(16) جيرار جينيت، خطاب الحكاية الجديد، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط.1.

(17) سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997م، ص38.

obeikandl.com