

## سيمياءية الفضاء الروائي في رواية براري الموت لمرزاق بقطاش

Semiotics of narrative space in Barari Al Maout novel by Merzak Baktache

شرفاوي نورية

جامعة وهران 1، الجزائر

nouriacherfaoui@yahoo.com

تاريخ النشر: 2024/03/30

تاريخ القبول: 2024/01/21

تاريخ الإرسال: 2023/06/04

\*\*\*\*\*

### ملخص:

يعد الفضاء الروائي أهم عنصر في العمل السردى لأنه يؤطر المادة الحكائية وينظم الأحداث والعلاقات ووجهات النظر من قبل الراوي، بوصفه كائنا تخيليا ومن قبل الشخصيات والقارئ الذي يمتلك سلطة التأويل، وبهذا يؤسس الفضاء الروائي كحيز تجري فيه الأحداث، وما يلاحظ عن المقاربات التي تناولت الفضاء، اختلافها في تصوراتها حوله كعالم تجري فيه الأحداث بأنواعها: الفضاء الخارجي والفضاء الداخلي، الفضاء المكاني والفضاء الزمني وهذا ما جعله يحتل حيزا كبيرا في الدراسات النقدية الحديثة للرواية. وعليه سنحاول اكتشاف هذا الفضاء العجيب في الرواية العربية، واتخذت المنهج السيميائي كآلية تحليل أساسية لمعرفة أهمية الفضاء في البناء السردى للنص الروائي، وقصد ذلك حرصنا من خلال بحثنا هذا على رصد التغيرات الحاصلة في المقاربة السيميائية للرواية في جانبها الفضائي، ومن هنا يمكننا طرح الاشكال التالية. هل استطاعت المقاربات الحدائية وخصوصا منها سيميائية السرد ان تظهر تميزها في التعامل مع النص الروائي؟ وهل أصبح الفضاء في أي خطاب سردى مطابق لخطية النص وكذلك للصورة الشكلية التي يقدم بها الخطاب للمتلقى؟ وهل يسهم هذا في تجسيد أو عرض مجموع التحولات والعلاقات المدركة والمحسوسة؟ للإجابة على هذه التساؤلات اخترنا، المنهج السيميائي كمقاربة حدائية مناسبة لفك الرموز الروائية واستنطاق شفراتها الغامضة عن طريق الفهم التأويلي لها واستحضار دلالاتها المرتبطة بالخيال.

الكلمات المفتاحية: الفضاء المكاني؛ الفضاء الزمني، البنية السردية، الزمن الدلالي، المحكي الروائي.

### ABSTRACT :

The narrative space is the most important element in the narrative work because it frames the narrative material and organizes the events, relationships, and points of view by the narrator, as an imaginary being, and by the characters and the reader, who has the power of interpretation. Thus, the narrative space is established as a space in which events take place, and what is noted about the approaches that dealt with space, They differ in their perceptions of it as a world in which all kinds of events take place: outer space and inner space, spatial space and temporal space, and this is what

made it occupy a large space in modern critical studies of the novel. Therefore, we will try to discover this strange space in the Arabic novel, and I took the semiotic approach as a basic analysis mechanism to know the importance of space in the narrative structure of the novel text. To do this, we were keen, through our research, to monitor the changes taking place in the semiotic approach to the novel in its spatial aspect, and from here we can put forward the following forms. Were modernist approaches, especially narrative semiotics, able to demonstrate their excellence in dealing with the fictional text? Has the space in any narrative speech become identical to the linearity of the text as well as to the formal image in which the speech is presented to the recipient? Does this contribute to embodying or displaying the totality of perceived and felt transformations and relationships? To answer these questions, we chose the semiotic approach as a modernist approach suitable for decoding narrative codes and interrogating their mysterious codes through interpretive understanding and recalling their connotations related to imagination.

**keyword:** spatial space; Temporal space, narrative structure, semantic time, narrative narrative.

## 1. مقدمة:

الفضاء الروائي عنصر فعال في تنظيم العمل السردي، لأنه الأساس في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الحبكة والعلاقات بين الشخصيات ووجهات النظر من قبل الراوي.

وقد اختلفت المقاربات التي تناولت الفضاء الروائي، منهم من يرجعها الى المصطلح الفرنسي Espace، ومنهم من يسميه الحيز؛ فالحيز (يشمل المكان الذي يعني الجغرافيا والحجوم والأشكال الهندسية وأن يشمل الفضاء الذي يعني الأجواء العليا التي لا سيادة لأي بلد ولأي مخلوق فيها، بحيث يكون إتجاها وبعدا ومجالا وجوا وفراغا وامتلاء وخطا في أي شكل من أشكاله الهندسية الكثيرة وأنه يرمي من وراء ذلك إلى تتبع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والإمتدادات و الأحجام الحيزية التي نرى أنها في طياتها أشكالاً من الحيز المجسد على الخشب السردية أو الشعرية)<sup>1</sup>. وقد رصدت القراءات السابقة أنواعاً متعددة للفضاء منها:

### أولا الفضاء النصي :

وهو الفضاء الذي يشغله النص، ويتوزع على مساحة الخطاب السردي وفق نظام هندسي، يساعد القارئ في كشف مجموع التحولات والعلاقات المدركة والمحسوسة، لأن (الفضاء النصي هو المكان الذي تتحرك فيه عين قارئ، إنه فضاء الكتابة الطباعي ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال)<sup>2</sup>. وهذا ما أطلق عليه غريماس بالفضاء الإدراكي الذي يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل.

### ثانيا الفضاء الدلالي :

يتفرع الفضاء الروائي لدى جيرار جينيت Gerard-Genette إلى ثلاثة أشكال، ويعد الفضاء الدلالي من الأشكال الأساسية التي يعول عليها في الفضاء الروائي إذ (ليس للتعبير الأدبي معنى واحد فهناك المعنى الحقيقي

والمعنى المجازي، وهذا من شأنه إلغاء الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب، إذ يتأسس الخطاب تبعاً لذلك من تداخل سلسلة من الدوال الحاضرة مع سلسلة المدلولات الغائبة<sup>3</sup> فهو فضاء يتوسط المدلول الحقيقي والمعنى المجازي الفضاء الجغرافي.

### ثالثا الفضاء الجغرافي:

يشمل الأماكن التي تتوزع عبر المسار السردية وهي متنوعة منها العامة، والخاصة، والاجبارية كالمدن والشوارع والبيوت والسجون وغيرها. ولعل فضاء رواية براري الموت تشتمل على فضاءات متعددة كالفضاء الداخلي والخارجي، تحيل إلى الكثير من الدلالات، بما يتعلق بالشكل الهندسي للمعنى الفضاء.

### أ-الفضاء الخارجي للنص

أصبح لحجم النص المدروس أهمية كبيرة وهي مطلب مهم في الدراسات السيميائية السردية، ويقودنا الحديث هنا إلى ما يسمى بالنص المحيط، الذي نرى أن له علاقة بالمضمون كتصميم الغلاف، العنوان، عدد الفصول وعدد الصفحات.

وبالعودة إلى رواية براري الموت فإن تصميم الغلاف له علاقة وطيدة بمضمون الرواية، ومن خلال الصورة الموجودة على وجه الغلاف تحمل اسم مؤلفها مرزاق بقطاش مكتوبا بخط عريض يحمل اللون البني ليبدل على لون الأرض الثابت كما يدل على الاستقرار والأمان والحكمة والتوجيه والأخلاق المتوارثة والمتأصلة في العائلة التي تستمد الحكمة منها كما يدل هذا اللون أيضا على الرتابة والملل. يعقبه عنوان فرعي مكتوب بخط سميك يحمل ثلاثة عناوين هي: خويا دحمان-دم الغزال-يحدث ما لا يحدث، هو عنوان يغري القارئ ويشوقه للتعرف على مضمون الرواية حيث يعكس لنا تصورا ذهنيا يرسم لنا فضاء واسعا منطلقا من لفظة البراري التي تعني أيضا الشساعة، وهي جمع لبر بمعنى أن المكان هنا متعدد، أما لفظة الموت فهي تحمل معنى النهاية والفناء، واللاعودة وهنا يطرح القارئ السؤال التالي: ما العلاقة التي تجمع المعنيين معا؟ وهذا ما يزيد القارئ تشوقا لقراءة المحتوى، هذا من جهة، والجمع بينه وبين العناوين الفرعية الثلاث من جهة أخرى مما يسهم كثيرا في تعميق صلة العنوان بالمتن الحكائي، مما يزيد في قيمته الدلالية والرمزية وإلا لأصبح مساحة هندسية مفرغة المحتوى (بدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى)<sup>4</sup> وعليه فالعنوان علامة أو أمارة تشير إلى النص، إنه أشبه بالهوية أو اللافتة الإشهارية وهو أيضا يعد عتبة للقراءة يلج منها القارئ إلى عالم النص.

أما في ما يخص الصورة الموجودة على غلاف الكتاب، فلها دلالات جمالية تجعل المتلقي يكاد يقف على مضمون الرواية لما لها من دلالات مفتوحة إذ (لا يحتاج إلى عناء كبير في الربط بين النص والتشكيل بسبب الدلالة المباشرة على مضمون الرواية مما يؤدي إلى ذكاء خيال القارئ لكي يتمثل بعض وقائع الرواية وكأنها تجري أمامه)<sup>5</sup>، فالصورة في الرواية تعبر عن تجمع سكاني، يبدو أنه حي شعبي، يطل على البحر موزعة فيه عدد من السفن، وما يشد الانتباه هو لون البحر الأصفر الغامق نفسه لون السماء، أما لون ديار الحي فهي موزعة بين

لونين: الأصفر الغامق، والأبيض أما لون عنوان الكتاب فهو باللون الأبيض، وعنوان المؤلف باللون البني مما يدل على أن فضاء الرواية يجمع بين البحر بقوته، وهوله، وشساعته، وبين البر أو بالأحرى الحي وجدرانه الكثيرة حيث تضيق بداخلها الأنفاس. وإنما حين نلج في فضاء هذه الرواية يستوجب أن نقدم توصيفا لوثوقيتها المرئية والمتمثلة في الآتي: صدرت عن مطبوعات دار الفضاء الحر الجزائر أكتوبر 2007 مطبعة الفنون الجميلة، تحمل بين طياتها أربع مائة وسبعة وسبعون صفحة يتخللها ثلاثة أبواب: اخويا دحمان- دم الغزال- يحدث ما لا يحدث أما الباب الأول خويا دحمان فقط قسمه إلى قسمين دون عنوان فرعي، أنهى كتابته في 12 فبراير، الباب الثاني دم الغزال مقسم إلى قسمين وقد أنهى كتابته في 15 مارس 1995 بنادي الصنوبر أي ما يقارب سنة بعد الباب الأول ليختم بالباب الثالث والأخير يحدث ما لا يحدث وقد قسمه الى أربعة أقسام هي: مقام الروح- مقام الشك- الغرابة – ماء الفران. أما نظام الكتابة فهي مكتوبة باللغة العربية الفصحى تتخللها بعض الألفاظ الدارجة بطريقة تدل على تزامم الأفكار أو الأحداث في ذهن الراوي.

#### ب-الفضاء الداخلي للنص

هو ما يطلق عليه (بالفضاء المروي تسهم الكتابة الأدبية في تشييده وبنائه، هو فضاء أو عالم متناهي بالنسبة للباحث السيميوطيقي يمكن حصره في مكونين بنيويين هما: المكان والزمان وكيفية تجلّهما داخل الرواية)<sup>6</sup>؛ فكل عمل سردي عبارة عن نقل لأحداث وتصوير لشخصيات ولا يتأتى ذلك إلا بهذين المكونين البنيويين المتفاعلين.

#### أولا البناء المكاني:

المكان هو الفضاء الذي تجري عليه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات، لتؤدي وظيفتها لذلك أصبح يشغل حيزا هاما في النثر، وفي ذلك نبه غاستون باشلار Gaston Bachelard النقاد والباحثين إلى أهميته في الإبداع الروائي، من خلال كتابه شعرية المكان 1957، ويعد غالب هلسا Ghalib Hilsa أول الدارسين للمكان من خلال كتابه: المكان في الرواية العربية، فقد عده قابلا للتغيير بفعل الزمان لذلك صنّفه إلى المكان المجازي، المكاني الهندسي، المكان كتجربة معاشه والمكان المعادي، هو الأرض، البحر، البيت، المأوى، الشارع، الحي الذي نشأت فيه الشخصيات، وشكلت فيه خيالها، وارتبطت به عاطفيا، وحمل ذكرياتها وطفولتها ومغامراتها. فهو مساحة ذات أبعاد هندسية أو طوبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم للارتباط الحسي بها.

يركز الباحثان غريماس Greimas، و كورتيس CURTIS على مفهوم الفضاء، بوصفه مصطلحا يستعمل ضمن الاشتغال السيميائي عبر مفاهيم متعددة ، نظرا لدوره الوظيفي في تشكيل الدلالة. وهذا راجع لأن طبيعة النص خيالية، ميالة إلى التعامل مع الفضاء من حيث وظيفته الدلالية والرمزية داخل بنية النص، وهو عكس وجهة النظر التي ترى أن طبيعة النص واقعيه، تميل إلى اعتبار الفضاء معادلا للمكان بأبعاده الهندسية الجغرافية، لذلك وتجنبنا للالتباس بين المفهومين سعي الأول مكاناً، والثاني فضاءً ومن هنا فقد أعاد المكان

دوره في تشكيل الفضاء الدلالي للخطاب الأدبي من حيث العمق الفلسفي، بتشكلاته المختلفة، وهذا ما لاحظناه في كتابات يوري لوتمان Youri Lotman، حيث كشف عن دلالة الفضاء الروائي من خلال ثنائيات ضدية: السماء/الارض/الطبقات العليا/الطبقات الدنيا وغيرها.

وبالعودة الى عبد المالك مرتاض في دراسته لرواية زقاق المدق، نجده يفرق بين المكان والحيز، فيعرف المكان (أنه ما عني حيزا جغرافيا حقيقيا، أما الحيز فيطلق على كل فضاء خرافي أو أسطوري، أو كل ما يند عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام والأشياء المجسمة مثل الأشجار والأنهار وما تشغله هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغيير)<sup>7</sup>، وهذا ما حاول عبد الحميد بورايو تطبيقه في دراسته لرواية نوار اللوز، ورشيد بن مالك ومن خلال تناوله لسيميائية الفضاء في دراسته لرواية ربح الجنوب. حيث وجدناه يقتصر على المكان الجغرافي ( فالفضاء يشمل مجموع العلاقات والقيم الرمزية المتعلقة بالأماكن التي يراها أو يملأها الإنسان على نحو من الأنحاء ويعينها النص الروائي ويصورها ويعطيها معنا بطرائق شتى ووفق مخططات شتى)<sup>8</sup>، ومن خلال علاقة الفضاء بالمكان يمكن تتبع الأمكنة وتشكلها وعلاقتها بالشخصيات والأحداث. ولأجل إقامة تصور شامل حول البنيات الفضائية الكبرى القابلة للإدراك، والتي تصنع وتساهم في تركيب الدلالة العامة ينبغي للسيميولوجية حسب بويسنس Buysens أن تهتم بالوقائع القابلة للإدراك المرتبطة بحالات الوعي، والمصنوعة قصدا من أجل التعريف بحالات الوعي هذه، ومن أجل أن يتعرف المشاهد على وجهتها.

وعليه فالأمكنة في النصوص الروائية تختلف من حيث طابعها، وخصوصياتها، اتساعها، وضيقها، وانفتاحها، وانغلاقها، ومن حيث حضورها، ووظيفتها، فبعض الأمكنة لها خصوصيات تجعلها دائما مادة أساسية في الرواية والقارئ لرواية براري الموت يجد أنه قد نجح الراوي إلى حد ما في خلقه أنساقا مكانية متنوعة، اكتسبت دلالات ومعاني شتى من خلال الأوصاف التي خصها بها، وما تحمله من قيم اجتماعية وسياسية وأخلاقية. مستعينا في ذلك بمجموعة من العلاقات المكانية المبنية على سلسلة من الثنائيات الضدية منها:

### ثنائية المنغلق والمنفتح

تتجلى هذه الثنائية أساسا من خلال الربط بين واقع الشخصيات والأمكنة التي تتحرك فيها مجسدة حدود الحيز المكاني الواقعي الذي تعيش فيه بأشكاله الهندسية التي تمثله فضاءات مختلفة ومنها فضاء البحر، فضاء الحيّ، الغرفة، البيت أرض الجزائر، المرسى، خليج الجزائر، السفينة، بلاد الطليان والإسبان، سيدي فرج وغيرها... لكن فضاء البحر هو الذي شغل الحيز الأكبر في الرواية لأنه المكان الذي قضى فيه البطل أغلب وقته، لأنه يمثل له مدلول السحر، والجمال، والنور والشساعة والانفتاح على العالم الآخر المجاور، هذا من جهة ومن جهة أخرى هو فضاء لبث الهموم، والأشجان، رمز للعطاء والخير بموارده التي لا تنبض وهذا ما جعل البلاد عرضة للغزو، وهنا نلمس، الانفتاح. أما مدلول الانغلاق يظهر لنا من خلال المعاني السلبية التي حملها نفس الفضاء المكاني فهو أيضا يمثل الخوف والغدر، بأمواجه العاتية وظلمته ليلا، وبقوته التي لا تهزم. وقد ورد ذكره

على امتداد الرواية، مما يدل على أهميته في تكوين الشخصيات لدرجة أنه يصبح البحر ويمسيه، وإلا فقد شبيهة العيش وسقط من حساب حياته ... هذا شيء لا يقوى على الاستغناء عنه.

فكان البحر هو بهجته، وضالته، وأنسته، رغم مرضه وتقاعده لقد أصر دحمان الشخصية المحورية في الرواية على مصاحبة الصناجة للبحر على الرغم من عدم صلاحيتها، كونها تمثل له الوسيلة التي تربطه بفضاء البحر، حتى شهبها بالابن الضال الذي لا يصبر على الفراق، كيف لا وهو الفضاء الذي يذكره بشبابه ونشاطه. وهو نفسه الذي يركبه ابنه المغترب والذي طالما انتظر عودته من ديار الغربية، لكنه اختار العودة عن طريق البحر حب البحر وراثته بينه وبين ابنه فهو فضاء يحمل شبابه وقوته ونشاطه ومصدر قوته كما يحمل قرة عينه غبنة المشتاق إليه كاشتيافه لماضيه فهو فضاء مفتوح يحمل طاقات إيجابية تريح نفسه المنهكة وتحيي يومه المثقل بالملل والبؤس. حيث عده المكان الذي يتجدد فيه نشاطه ويدغدغ فيه ذكرياته الجميلة مع ابنه.

لكم أحب أن يتذكر صورته وهو صغير جالس إلى جانبه يصطاد سمك البوسنيان والماروت، شعوره بالأبوة شعور محرق حقاً فيه. و من هنا كان موطن اللقاء والعودة والفرحة.

البحر هو أيضا من ابتلع والده وجعله يشعر بأنه لا أصل له ولا نسب، حتى أنه لا يتذكر منه شيئا (فهل كنت أنت على معرفة عميقة بأبيك، أنت لا تتذكر منه شيئا. حتى ولا سحنته، البحر أكله، ابتلعه، التهمة التهاما وأنت لا تدري أي بحر من البحار كان له شرف ابتلاع والدك وهذا بالذات ما يدفعك إلى الإحساس بأنه لا أصل لك ولا فصل، يا خويا دحمان، لعلك تحب أن يبتلعك البحر أنت أيضا) \*وكأنه فضاء يربط الخلف بالسلف. (ايه يا خويا دحمان أنت لا تتعب من البحر أبداً) \* لعلها أول عبارة افتتح بها الراوي روايته فهو المكان الذي لا يمله دحمان، هو أول ما يستقبله في كل يوم جديد مخاطباً إياه: صباح الخير يا صاحبي .

هو من غيب والده، هو أيضاً من سيعيد إليه ابنه، هي ثنائية التغييب والحضور يشملها البحر كفضاء شاسع وعميق، وعليه يتجسد لنا من خلال ثنائية الغياب والحضور مدى التعارض الموجود بين الفضائيين، حيث أن الفضاء المفتوح يتجسد أكثر من خلال شخصية دحمان لما يحمله من ذكريات حميمة وأحلام دفيئة من حين لآخر. معنى خاص لا يفهمه إلا القليلون. لقد كان يحاول أن يبين لأخته حنيفة أن البحر في مفهومه لا يعني التجوال والتطواف بمواني الدنيا أبداً فهو ليس السندباد البحري، لكم ردد على مسمعيها مثل هذا الكلام. البحر في نظره ليس ازرق بل هو أسمر بلون الخبز، أجل إنه أسمر بلون الخبز والسبب في ذلك كله هو أن الخبز الذي تبتزعه انتزاعاً موجود في البحر ليس إلا. كما يمثل بطاقة هويته ومصدر زرقه، فحتى أنه لا يوجد من يعرف البحر أكثر منه .

هو الفضاء الذي يوفر الفرص للعائدين للتفكير ولترتيب أفكارهم، هو الفضاء الرحب، يتسع لكل شيء، وصف يحمل طاقات دلالية كثيفة فهو لا يمثل مكان الرزق والقوت والخلوة والقوة والشباب والذكريات واللقاء فحسب وإنما أيضاً يمثل له الكفاح والحرية.

لقد كان لدحمان دور مهم في الكفاح ضد المستعمر، وكان البحر هو السند الحقيقي الذي حماه من التعذيب و القتل حيث كان يحتفظ بالمسدسات في أعماقه التي طالما بحثت عنها الزبانية الاستعمارية علحد تعبيره، ولولا حبه لهذا الفضاء وثقته به لما خباهم هناك .

### ثنائية الوطن والغربة

يصطلح عليه الباحث الطاهر رواينية بثنائية القريب / البعيد، وهذا ما نجده في الرواية خصوصاً في حديثه عن فترة اعتقاله في معتقل (تفيشون) المعتقل الجهني الذي بقي فيه سنتين، حيث كان تفكير البطل كله منصب اتجاه ابنه محمد كيف يا تراه يعيش؟ من يأتيه بالسّمك والقواقع البحرية؟ وبينما هو كذلك فقد كانت أخته حنيفة تفكر فيه وهو في محنته التي يمر بها فقد كانت له أم وأخت في الوقت ذاته وكما قال (يوم كان الأخوة حقًا ينتزع الواحد منهم لقمة العيش من فمه لكي يسلمها لجاره)<sup>9</sup>

وقد تحملت عناء السفر وقساوة الحر لتتقصى أخباره حاملة معها صورة ابنه محمد مع بعض الإسفنج فقال (كان يوماً حاراً جداً ربح الجنوب المحرقة، بدت لك في أشد التعب ... وأدركت حينها أن ابنك محمد في أمن وأمان)<sup>10</sup>، فبعدما رأى أخته أصبحت قريبة منه تشكلت له طاقة عاطفية لا شعورية، قرب حسي ومعنوي وما زاد هذا الشعور عمقا هو رفض أخته حنيفة فكرة بيع الزورق ، لتستطيع العيش على مبلغه لبعض الوقت فلا ننسى علاقته النفسية بالزورق و البحر فهو الشباب والحيوية و هما الصديقان الحميمان ومصدر الرزق ورفيقا الجهاد وموطنا الآمال والآم ، وغيرها من المدلولات لذلك كانت ردة فعل أخته حنيفة هي سبب فرحته إلى درجة البكاء فبعدما وجد نفسه واقعا بين أمرين لا خير فيهما الفقر من جهة ، وبيع الزورق الذي يعشقه ولا يصبر على بعده من جهة أخرى ، قائلة له: (إياك أن تعود إلى مثل هذا الكلام، فأنا قادرة على كسب قوت ابنك طالما ظللت واقفة أسعى وأتحرك، دع الزورق حيث هو، أنا لن أبيع لأحد ما حييت)<sup>11</sup> وهنا أحسّ دحمان براحة نفسية لم يشعر بها من قبل قطّ حينئذ أحسّ بالاطمئنان، والأمان مما جعله يضع رأسه على صدرها غير آبه بما حوله: (وها أنت ذا ودون أن تعير بالا لأصحابك المشدوهين، تضع رأسك على صدرها على غرار ماكنت تفعله أيام صباك حين تضيق الدنيا في ناظرك).<sup>12</sup> ورغم أن المكان هنا السجن حيث تضيق فيه الأنفاس، تتقيد فيه الحركة وفي كثير من الأحيان يعجز حتى العقل فيه على التفكير ، إلا أنّ دحمان شعر فيه بعد زيارة أخته بالأنس والفرحة ، والأمن لذلك فقد شكّل له وجود أخته بجانبه فضاء ا عبر فيه عن كينونته وأحس بوجوده لم يكن الزورق أحسن حالا من صاحبه كأنه هو الآخر معتقل مثله (حتى زورقك كان محبوس هو الآخر لم يتحرك من مكانه طوال سنة كاملة .... تلقى ضربات البحر العاتية ...)<sup>13</sup> فعلا كان البحر مرآة عكست حالة دحمان وكأنته تألم بتألمه لدرجة أنه سماه الحرية لأنه شعر بها فيه فعلا (ازدادت حبا للبحر وعشقا له لأنه يرمز إلى الحرية بل هو الحرية نفسها)<sup>14</sup>

### ثانيا الفضاء الزمني

تعددت القراءات لفهم مقولة الزمن، مروراً بالإرث الشكلاني الذي كانت له بصمات واضحة، في إدراجه في المبنى الحكائين وصولاً إلى الجهود اللسانية في محاولة لوعي مقولة الزمن، وإعطائه أبعاده داخل النص. هذا وقد تمكنت المقاربات، خصوصاً منها البنيوية والسيمائية، في تحديد مواقع الزمن في النص بأبعاده ودلالاته وعلاقته بالبنية السردية.

فالزمن في المحكي الروائي لا يوجد إلا وظيفياً شأنه في ذلك شأن أيّ عنصر من العناصر المكونة للسرد، وكألية إجرائية يجب التطرق إليها في النظام السيميائي، فالمحكي الروائي لا يعرف إلا الزمن الدلالي، (أما الزمن الحقيقي فما هو إلا وهم مرجعي وواقعي وهذا ما يدل عليه تعليق فلاديمير بروب)<sup>15</sup> وهنا يكمن التكثيف والتوليد الدلالي.

لقد كثف الناقد طاهر رواينية بحثه عن جماليات الزمن في توليد الدلالة في الخطاب الروائي متبنيا ما رسخته السرديات الروائية عند جيرار جينات، لذلك عد الزمن هو حيز كل فعل، وهو الشريان النابض في العملية الإبداعية ليعطي للسرد صفته القصصية، فهو يومئ بالتتابع الزمني للوحدات الحكائية للقص ليعطي للسرد صفته القصصية هذا وتعد الرواية أكثر الفنون الأدبية التصاقاً بالزمن. وعلاقة الزمن بالرواية علاقة مزدوجة، لأن النص الروائي (يشكل في جوهره بؤرة زمنية، تنطلق في اتجاهات عدة فالرواية تصاغ داخل الزمن، والزمن يصاغ داخل الرواية، التي تحتاج لزمن كي تقدم نفسها من خلاله مرحلة من وراء أخرى).<sup>16</sup> فالشخصيات لا بد أن تتحرك في فضاء زمني يمتاز بالمرونة واستمرارية الحركة وإلا توقف السرد. ومن أجل ذلك (يحركه الكاتب لتغطية حياة الشخصيات والحدث حسب ما يتطلبه العمل الروائي، لذلك يعد الزمن بحركته وانسيابه وسرعته هو الإيقاع النابض في الرواية).<sup>17</sup>

يرى جانريكاردو أنه (إذا كان كل عمل أدبي روائي غير مستقل عن السرد الذي يبنيه، فينبغي أن نلاحظ زمنيه، حينئذ على المستويين الذين يحددان كلا من زمن السرد الروائي، وزمن القصة المتخيلة).<sup>18</sup> وهنا نطرح السؤال. ما الفرق بين الزمنين؟

## 1- زمن السرد:

هو زمن يسلكه القاص أثناء السرد، وهو حر في التصرف فيه، لذلك لا يخضع للتسلسل المنطقي، يتصرف فيه كيف ما شاء فكل (مادة حكائية لا تستطيع أن تحقق كينونتها إلا عبر جريانها داخل الزمن في شكل سلسلة متوالية من الأناة المتباطئة أو المتراوحة بين وتيرتي التسارع والتباطؤ، وكأنّ الخطاب بهذا الترتيب الواعي للمادة الحكائية يسقط شكلاً هندسياً معقداً على خط مستقيم)<sup>19</sup>. فالوتيرة السردية تخضع لخطية كرونولوجية تتابع من خلالها الوحدات الحكائية.

## 2 زمن القصة:

ويشمل الترتيب المنطقي لأحداث المادة الحكائية، وانتظامها عبر حقب زمنية وهو (الزمن الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة أو تخيلاً، يحدّد بنقطة وينتهي بنقطة، له طول محدد فعلياً واعتبارياً، وقد يرتبط بالواقع كما قد يرتبط بالتخييل، ويظهر هذا الزمن في المادة الحكائية، ذات بداية ونهاية، إنها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل كرونولوجياً أو تاريخياً).<sup>20</sup>

ويكون ذلك إما بإعادة ماضٍ بعيد للعيان وبعث الحياة في وجه أبطاله، أو تحاول أن تستحضر عالمها الحالي بكل ما يزخر به من أحداث وصراعات ومآسي أو تشرّب في اتجاه مستقبل خيالي وهي أو متوقع. أي يمكن أن نميّز في زمن المادة الحكائية أربعة أشكال: الحاضر المستمر، الماضي البعيد، الماضي القريب والمستقبل المتوقع وبهذا فإنّ دراسة بناء الزمن في الخطاب السردى وجدناها تتجلى في أشكال زمنية مختلفة ومتداخلة فيما بينها، معتمدة في تشكيلها على الحركة بين زمن الحكى وزمن الخطاب ف الأزمنة المستعملة من قبل السرد تعني القطيعة الموجودة بين لحظة السرد والحكي المستحضر؛ لهذا السبب تؤخذ أحيانا كمؤشر تخييلي. لذلك تجلت الرواية الحديثة في أشكال زمنية مختلفة، ومتداخلة فيما بينها، تعتمد على حركة نسيجية تربط بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، فهي بمثابة انحرافاً يلجأ إليه الراوي حين ينقطع زمن السرد بغية تجسيد (رؤية فكرية وجمالية، حيث يتوقف استرسال الراوي في سرده المتنامي ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد محدثاً بذلك مفارقة بين زمن الحكاية وزمن السرد)<sup>21</sup> وهنا كان لا بدّ لنا أن نتطرق إلى:

#### -المفارقات الزمنية السردية

وهي تداخلات تحدث بالضرورة بين القبل والبعد، ومرد هذه التداخلات يعود إلى الاختلاف بين الزمنين من حيث طبيعتهما، فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخييل متعددة، واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميّز فيه بدهاءة بين نوعين رئيسيين، الاسترجاع أو العودة إلى الوراء أو الاستباق والاستقبال. أ-الاسترجاع.

يوجد عند ما يعلن مسبقاً عمّا سيحدث، لذلك عدّ (من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضوراً في النّص الروائي، يمثل ذاكرة النّص ومن خلاله يتحايل الرّاوي على تسلسل الزمن السردى)<sup>22</sup> حيث ينقطع زمن السرد الحاضر بالرجوع إلى الماضي لاستحضار أحداثاً سابقة وفق ما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة وهنا تتحقق المتعة الفتية حينئذ تخلق رؤية جديدة في نفسية القارئ، تساعد على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالاتها. ب-الاستباق.

هو مفارقة سردية تتجه إلى الأمام إذ يقوم الراوي بالتمهيد لأحداث أو الإعلان عن حدث سيقع لاحقاً في السرد فهو إذن عكس الاسترجاع وهنا يتولد الانتظار لدى القارئ ويبدأ في مرحلة التنبؤ.

وبين الاسترجاع والاستباق يحدث نوع من الخلخلة لنظام الزمن السردي للأحداث فالاستباق يظهر في النصّ الروائي بصورة إشارات سريعة تشغل حيزاً لغوياً قصيراً في السرد، في حين يشغل الاسترجاع حيزاً أكبر قد يمتد إلى فصول باعتباره يمنح استمرارية الحضور. ولزمن السرد تقنيات، نجد منها التسريع والإبطاء. ففي التسريع نجد الخلاصة والحذف، فكل مقطع صغير من الحكاية يغطي فترة زمنية طويلة. أما الإبطاء فهو يشمل المونولوج و الوقفة الوصفية، فكل مقطع طويل من الحكاية تقابله فترة زمنية قصيرة من الحكاية، لذلك وجدنا الراوي يستعمل الخلاصة قصد التلميح للقارئ بحدوث أحداث معينة دون ذكر تفاصيل أعمال وأقوال الشخصيات، وكذلك لغرض بنائي يتمثل في محاولة سدّ الثغرات الزمنية للربط بين المشاهد الروائية<sup>23</sup> لينتقل القارئ بين عناصر الزمان من ماضي الشخصية وحاضرها في حركة طبيعية تشعر بتلاحم الزمنيين في وحدة متكاملة وهنا (لا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بشعورية الحاضر بالضرورة)<sup>23</sup>.

أما الحذف فيلجأ إليه الراوي لتجاوز أو إلغاء فترات زمنية من حساب الزمن الروائي (لصعوبة سرد الزمن الكرونولوجي ولغرض تسريع السرد باختيار ما يستحق أن يروى وبحذف زمن لم يقع فيه حدث يؤثر على سير وتطورات الأحداث في النصّ الروائي)<sup>24</sup>. هذا فيما يخص زمن التسريع، أما بالنسبة لزمن الإبطاء فإنّ الحوار يتصدر أهم تقنياته فتمنح للشخصية مجالاً للتعبير عن أفكارها ورؤيتها من خلال لغتها المباشرة وللكشف عن ذاتها من خلاله والعلاقات التي تقيمها مع الآخر فيعطي القارئ إحساساً بالمشاركة في الفعل من خلال الأثر الذي ينتجه، كأنك تشاهد مسرحاً.

وبذلك أصبحت الرواية قادرة على دفع القارئ إلى المشاركة في التفسير والتأويل لذلك عدّه تزفطان تودوروف أنه حالة من التوافق التام بين الزمنيين ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب. وبهذا يتطابق الزمان السردي والقصصي وكون المونولوج هو حوار داخلي بين الشخصية وذاتها ففيه أيضاً تتوقف حركة زمن السرد الحاضر لتنتقل حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة وهنا يتسع زمن الحكاية. فتباطؤ زمن السرد ومن خلال رواية براري الموت فإننا ندرك زمنيين، زمن متحرك وآخر ثابت. والقارئ في بداية الرواية يشعر بغلبة المقاطع الزمانية الساكنة حيث كان فيها إيقاع الزمان بطيئاً فتحوّلت حركة الزمن فيه إلى إيقاع هادئ. ليختفي الصراع الذي يقوم عليه السرد القصصي مما أدى إلى تراخي السرد فيها ويظهر هذا في قوله (عندما تستقبل يوماً جديداً تشعر بالحاجة إلى أن تنزل صوب زرقته الطاغية لتقول صباح الخير يا سيدي بحرون كيف حالك اليوم؟) (كان كل شيء مقبولاً، في تلك الظروف .... وسارت الأمور وفقاً لما تهواه نفسك.)، (خلال الأيام الأولى، كانت فرحتك طاغية حتى إنك كنت تقضي لياليك على متن زورقك)<sup>25</sup>.

المتتبع هنا يلاحظ حالة اللا فعل بسبب الوحدات السردية التي غلبت عليها المقاطع الزمنية الساكنة، حيث كان إيقاع الزمن فيها بطيئاً. ثم يبدأ يحس القارئ مع مواصلة القراءة باحتدام الصراع الداخلي والخارجي، فيتحوّل اللا فعل إلى الفعل ويتحوّل معه الزمن إلى الحركة السريعة، المناسبة لتطورات الأحداث فغمرت بذلك فضاء النصّ بالحركة واستمر تدفق الزمن فيتحوّل هنا السكون إلى حركة ويبدو ذلك واضحاً في قوله (وبعد عام

كامل يا خويا دحمان خرجت من المعتقل، لكن تحت مراقبة شديدة، كل حركة من حركاتك محسوبة .... حتى زورقك كان محبوسا هو الآخر لم يتحرك من مكانه طوال سنة كاملة.<sup>26</sup>، (تمكن من إصابتك بخنجره في يدك اليسرى، لم يكن الجرح عميقا ..... وعندما أردت أن تستعيد وقفتك الأولى زلت قدمك يا خويا دحمان ..... ارتطم دماغك بصخرة من الصخور المدببة القائمة حول أصل المنارة فتطاير دمك.)<sup>27</sup> (أحسست أن الواجب في انتظارك، وعندما اتصل بك بعض الإخوة من مفجري تلك الزوبعة العظيمة قلت لهم أنا لست رجل سياسة، أنا رجل ميدان ... أنت تكلف من البداية مع بعض المناضلين بالحصول على السلاح، عليك أن تتدبر أمرك.)<sup>28</sup>

هذا ما يدل على وطأة الزمان وأثره المباشر وغير المباشر على تحريك الأحداث والشخصيات، كما بدت لنا بعض الإسقاطات النفسية التي ظهرت في شكل أمنيات أو أحلام، بعثت في نفس البطل شيء من الأمل (أحببت في تلك اللحظات أن لو كان والدك معك، تشعر بوجوده إلى جانبك، تلمسه لمسا بعد أن غاب قبل عشرين عاما. قسمت في قرارة نفسك أن تأخذ بثأرك)<sup>29</sup>. ظللت مطرفا برأسك، زائغ النظرات لا تكاد تشعر بالرمل الملتهب تحت قدميك (وهنا سيطر الزمن الذاتي على الزمن الواقعي مستغورا الباطن الداخلي للشخصية فتجيشت السيولة النفسية للزمن بدلا من الحسية وبذلك تحوّل السرد من التحسيس إلى التجريد. وبانتقالنا إلى المنولوج الذي سيظهر في قوله (وقبيل إنبلج الفجر قال لك قائل من نفسك عليك يا خويا دحمان أن تنفلت من المكان ألا تعود إليه أبدا.)<sup>30</sup>، (وقوله... الكرسي نعم الكرسي سيطر سيطرة كاملة على بعض الإخوة... وقلت في نفسك يومذاك إنّ الشعوب كلها قد تضرب في هذه الدنيا على غير هدى لبعض الوقت بمجرد خروجها من مراحل الحروب.)<sup>31</sup> (الرئيس بومدين... كان ربانا حقيقيا يعرف إلى أين يوجه دفة سفينته وكيف يتفادى العواصف الهوجاء.)<sup>32</sup>، (ورغم الضغط الذي مارسته سلطة بومدين في مختلف جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية، كانت الجزائر تبني نفسها بنفسها...)<sup>33</sup>

### الزمن الواقعي:

احتوت الرواية على الكثير من الأزمنة التاريخية، تاريخ دخول فرنسا، تاريخ الحرب العالمية، تاريخ الثورة، تاريخ معاهدة إيفيان، تاريخ الاستقلال، تاريخ التصحيح السياسي ..... الخ ونجد بعض ذلك في قوله (فقد ذهب إلى باريس عام 1936 ... "وعام 1940 بعد انطلاق الحرب العالمية الثانية)<sup>34</sup> (وأذكر ذلك عام 1948 بعد أن توفي عبي أحمد)<sup>35</sup>

لقد كان حريصا على تحديد الزمان الحسي الأفقي وبشكل دقيق حركة الأحداث بالأيام والشهور والسنوات كما هو واضح فيما اقتبسناه من شواهد ليحسّ القارئ بانتظام السيولة الزمانية وتعاقبها عبر وحدات دلالية وهذا دليل على ارتباطه بالوقائع التاريخية بكل صدق رغم أنّ الجانب التاريخي ليس مهما في حد ذاته بقدر الاهتمام بالجانب الإنساني والجمالي، كما تناول الراوي أيضا فرق بين الزمان في حالة الحرب والزمان في حالة السلم والحرية، بين داخل السجن وخارجه، بين داخل الوطن وخارجه، بين وقت طلوع الشمس وغروبها، ووقت ترقب الأب عودة ابنه (أحسست يا خاوي دحمان أن الجزائر تدخل مرحلة جديدة)<sup>36</sup>، (لقد ولدت عام الذكرى المئوية للاحتلال الفرنسي وهذه الذكرى لها وقع أليم في نفوس الجزائريين)<sup>37</sup>

ومن هنا نلاحظ أنّ العلاقات الجوهرية في الرواية كانت على نظام دقيق من خلال التتابع الزمني للوحدات الحكائية ممّا ساعد على تحضير الجو النفسي للرواية وأبعاد شخصياتها. فمن تاريخ دخول فرنسا للجزائر إلى تاريخ فترة حكم الرئيس الشاذلي مورا بتاريخ الحربين العالميتين وتاريخ الثورة والاستقلال والتقلبات السياسية التي أعقبته فإنّه استطاع وبفعل أسلوب الاختزال الزمني أن يجعلنا نستوعب وحدات زمنية كبرى لأكثر من خمسين عاما وهذا ما وفر مادة حكاية كثيفة المحتوى لذلك يمكننا القول إنّ الزمان الخارجي كان طاغيا في منحاه العام لأنّه تحدث عن فترات تاريخية حاسمة رجحت الوظيفة الحسية الإخبارية على مسرح الصراع.

وبذلك فقد شكل الزمان إيقاعا فنيا مثلا في حديثه عن الصباح. (... لتقول صباح الخير يا سيدي بحرون....)<sup>38</sup>(سترسو السفينة بميناء الجزائر مساء اليوم)<sup>39</sup>حوالي الحادية عشرة ليلا وأنت صاعد من المرسى... مثل الفجر له لحظة الانفراج واستقبال يوم جديد قد يتحقق فيه شيء من الأمل يبدأ به يومه، شيء من الحرية هو زمن لقائه مع البحر الذي يمثل حبه وراحته. أما المساء فيمثل له زمن اللقاء بفلذة كبده زمن سمره، زمن البحث عن الحرية وهذا يعكس أنّ البنية الزمانية تتأسس من خلال اتجاه الشخصيات نحو الماضي الذي من خلاله يستطيع الكاتب أن يفسر الحاضر ويتطلع إلى المستقبل في إطار دلالي فكري لذلك يسيطر اللاوعي على الوعي، مما يتولد عنه مستويات شعورية مختلفة باختلاف القراء فيتطلع إلى الزمان المستقبلي، من خلال الصراع الظاهر على ملامح الشخصيات. وهذا فإنّ رواية براري الموت قد سيطرت على الزمان بكل مستوياته الماضي، الحاضر المستقبل. التاريخي والنفساني في الوقت ذاته لذلك كان الزمان مسألة حساسة في الإبداع الروائي.

#### خاتمة

وفي الأخير نختم هذا المقال بقولنا: ان الفضاء هو أحد المفاتيح للدخول في معترك الدلالات لمختلف التوظيفات التي يحفل بها هذا المصطلح ويعتبر الفضاء الروائي سلطة تقنية وتعبيرية ودلالية واسعة، تسمح بالاعتماد على حل المتاحات التخيلية والواقعية وبلورتها كتابيا، حيث تصير الرواية فضاء اجوب فيه القارئ مكتشفا ما استنبط فيتراه له الفضاء ههنا وهو يحمل بين مدارته عديد الأمكنة المختلفة والأزمنة المتباينة والتي ترصد أحداثا تتكفل بوصفها وبإيحاءاتها اللغوية.

لقد استطاع الروائي من خلال رواية براري الموت، تمديد فضائه الزمني بفضلا أسلوبه الاختزالي للزمان، اذ استطاع من خلاله ان يستوعب وحدات زمنية كبرى، حيث اشتملت روايته على وحدات زمنية كبرى تجسدت في أكثر من ثلاثين سنة (30)، حيث شكلا للزمان فهامادة حكاية غزيرة، كما كان للبعد الزمني الخارجي التاريخي حيزا من خلال الرموز الموظفة على أرضية الرواية والمتمثلة في الاستعمار الفرنسي للبلاد وكذا مشاركة الجزائريين في الحرب العالمية الثانية، عكسه الزمن النفسي الذي استطاع ان يجسد من خلاله الصراع الإنساني.

وبناء على ما سبق نلاحظ ان الزمان الخارجي فرضته طبيعة هذه المرحلة التاريخية الحاسمة ولكنه لم يكن هو الطاغى لغلبة الزمن النفسي حيث تغلب على رجحان الوظيفة الإخبارية. كما شكل الزمان في اتجاهه العام، في هذه الرواية الإيقاع البنائي الفني من خلال ما ورد فيها من أزمنة كالليل، الفجر، والفصول. بوصفهم أزمنة حسية، ترمز الى ألوان مختلفة من الدلالات، حسب توظيفهم كعلامات للحقل الدلالي للنص لذلك كانت رواية براري الموت من أبرز النماذج سيطرة على الزمان من خلال تجليه في مستويات مختلفة (الماضي، الحاضر، والمستقبل). اما فيما يخص الفضاء المكاني، وانطلاقا من علاقة الفضاء بالمكان، فقد نجح الروائي في هذه الرواية في تتبع الوحدات الصغرى، والتي شكلتها الأمكنة في علاقتها بالشخصيات والأحداث، لأجل إقامة تصور شامل، حول البنيات الفضائية الكبرى القابلة للإدراك والتي تصنع وتساهم في تركيب الدلالة العامة للرواية، لذلك وجدناه يخلق انساقا مكانية متنوعة لها دلالات مفتوحة تجسد العديد من القيم الاجتماعية، والسياسية، والدينية، والأخلاقية. (كالبحر، والبيت، والسجن، والحانة وغيرها). عالم سحري بأشكاله الهندسية المختلفة، احتل فيها البحر موقعا جغرافيا وفكريا على امتداد الرواية، وهذا ما يدل على مدى أهميته كمكان مفتوح في تكوين بنياتها، <وتبقى القراءة مفتوحة وفي كل قراءة إضافة حيث غياب المعنى الجاهز والنهائي.

#### الهوامش

- 1- ينظر: عبد المالك مرتاض (أ، ي)، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العبد آل خليفة: ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر-1992 ص 101 و ص 102.
- 2- ينظر: محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق-2005، ص 72.
- 3- G Erard-Genette, Figures 3, Cérès Edition, TU misie-1996- p.46.
- 4- ينظر: الطاهر رواينية: الفضاء الروائي في الجازية والدرأيش مجلة المسألة مجلة الكتاب الجزائريين، عدد 1-الجزائر-1991، ص 15.
- 5- ينظر: حميد الحميداني، بنية النص السردي، (م.ص)، ص 60.
- 6- ينظر: الطاهر رواينية، مجلة المسألة، (م.ص)، ص 18-19.
- 7- ينظر: سمر روجي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية 1980-1990، منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق-ط 1، 1996، ص 289.
- 8- ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (م.ص)، ص 143.
- 9- ينظر: الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المقاربي الجديد، ص 297.
- \*الرواية ص 13، ص 16، ص 18، ص 19.
- \*الرواية ص 18، ص 19، ص 20.
- 10- الرواية ص 62.
- 11- الرواية نفسها.
- 12- الرواية ص 63.
- 13- الرواية ص 63.

- 14- الرواية ص 63.
- 15- الرواية ص 68.
- 16- Reland-barthes, Introduction a langage structurale, des récits-un poétique de récit, o.e.c.c.d, 1977-paris-p26.
- 17- ينظر: محمد برادة، الرواية أفقا للتشكيل والخطاب المتعددين، مجلة فصول-المجلد 11 عدد 04:1993، ص 22.
- 18- ينظر: مها القصرآوي، الزمن في الرواية العربية، (م.ص)، ص 47.
- 19- ينظر: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي-دمشق، 1977، ص 249.
- 20- ينظر: الطاهر رواينية، الفضاء الروائي (م.ص)، ص 27.
- 21- ينظر: عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ط 1-1999-ص 61.
- 22- ينظر: مها حسين القصرآوي، (م.ص)، ص 190.
- 23- نفسه ص 142.
- 24- ينظر: غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر- 1983، ص 47.
- 25- نفسه ص 233.
- 26- الرواية ص 13
- 27- الرواية ص 38
- 28- الرواية ص 44
- 29- الرواية ص 63
- 30- الرواية ص 48
- 31- الرواية ص 56.
- 32- الرواية ص 73
- 33- الرواية ص 75
- 34- الرواية ص 40
- 35- الرواية ص 74.
- 36- الرواية ص 87
- 37- الرواية ص 108
- 38- الرواية ص 109
- 39- الرواية ص 27

### قائمة المصادر والمراجع:

- 1- عبد المالك مرتاض (أ، ي)، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العبد آل خليفة: ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر-1992
  - 2- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق-2005
  - 3- سمر روي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية 1980-1990، منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق-ط1، 1996
  - 4- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية. دار النشر،: ديوان المطبوعات الجامعية. سنة النشر،: 1988.
  - 5- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى 1991م الدار البيضاء المغرب .
  - 6- الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد دار الوسام العربي الطبعة 1 الجزائر 2019
  - 7- مها القصرأوي، الزمن في الرواية العربية المؤسسة العربية للدراسات و النشر سنة 2004 بيروت، لبنان
  - 8- غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر-1983
  - 9- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ط1-1999-
  - 10 - جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي-دمشق-، 1977
- الكتب الأجنبية:

- 1- G Erard-Genette, Figures 3, Cérés Edition, TU misie-1996
- 2- Reland-barthes, Introduction a langage structurale, des récits-un poétique de récit, o.e.c.c.d, ied, seirl 1977

### المجلات والدوريات:

- 1- الطاهر رواينية: الفضاء الروائي في الجازية والدرأويش مجلة المسألة مجلة الكتاب الجزائريين، عدد1-الجزائر-1991
- 3- محمد برادة، الرواية أفقا للتشكيل والخطاب المتعددين، مجلة فصول-المجلد 11 عدد 04، 1993.