جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الأداب واللغة العربية

# مذكرة ماستر

**أدب عربي**

**دراسات أدبية**

**تخصص: أدب حديث ومعاصر**

رقم: 95

إعداد الطالبتين:

- **غضاب هاجر – غريب مسعودة**

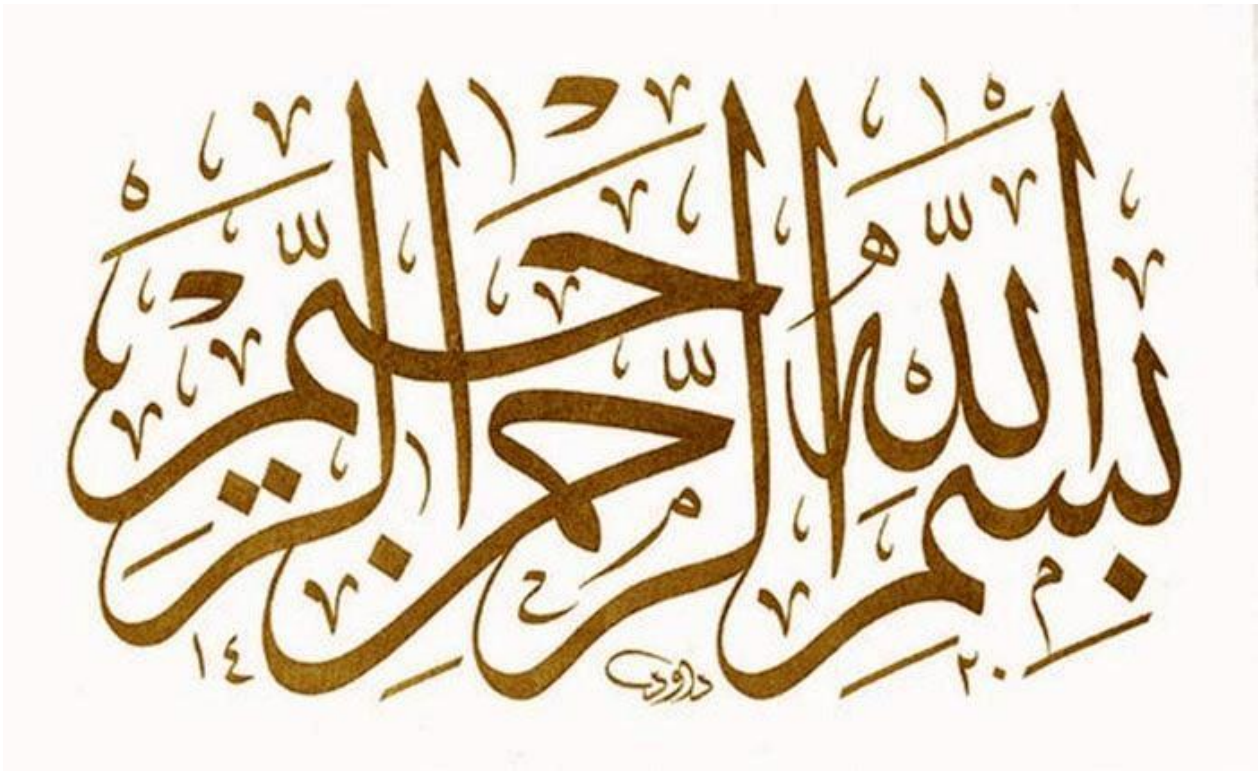
يوم: 2022/06/28

# البوليفونية وسيمياء التكثيف في رواية رسائل الى تافيت لميموني قويدر

لجنة المناقشة:

| | | | |
|---|---|---|---|
| زوزو نصيرة | أ.د | جامعة محمد خيضر بسكرة | رئيسا |
| نبيلة تاوريريت | أ.م.أ | جامعة محمد خيضر بسكرة | مشرفا ومقررا |
| جوادي هنية | أ.د | جامعة محمد خيضر بسكرة | مناقشا |

**السنة الجامعية: 2022/2021**


بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان

الحمد لله الذي وهبنا التوفيق والسداد ومنحنا الثبات و أعاننا على إتمام هذا العمل والشكر له إن وفقنا و ألهمنا الصبر على المشاق التي واجهتنا لانجاز هذا العمل المتواضع والشكر الموصول إلى كل معلم أفادنا بعلمه من أولى مراحل الدراسية حتى هذه اللحظة

كما نرفع كلمة الشكر إلى الدكتورة المشرفة "نبيلة تاوريريت" التي ساعدتنا على انجاز بحثنا وعلى كل ما قدمته لنا من توجيهات ومعلومات قيمة ساهمت في إثراء موضوع دراستنا في جوانبها المختلفة ، ونتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة ، والى جميع أساتذة قسم الآداب واللغة العربية

# مقدمـة

كانت المناهج النقدية القديمة تعتمد في دراستها و تركز على الكاتب و لا تعطي أهمية للقارئ، فالرواية الكلاسيكية، ذات البناء التقليدي رواية الصوت الواحد ، لهذا سميت بالرواية المنولوجية لكن في عشرينات القرن الماضي ظهرت المدرسة الشكلانية و من ثم المنهج البنيوي، الذي أولى اهتمامه للنص . ومن خلال هذا الصراع بين المناهج ، كان باختين يؤسس لمقاربة جديدة يجمع فيها بين الشكل والمضمون ، فظهر ما يسمى بالرواية البوليفونية المتعددة الأصوات ، و لقد وضح ذلك في دراسته في كتابه (شعرية دوستويفسكي) ،الذي وصفه بخالق هذا النوع من الرواية المتعددة الأصوات ، و نجد أن البوليفونية لها علاقة بسيمياء التكثيف فالتكثيف سمة من سمات الرواية المتعددة الأصوات ، فهو يساعد الكاتب على إظهار قدرته الإبداعية و اللغوية و يلفت نظر القارئ .

وسبب اختيارنا لهذا الموضوع هو حب الاكتشاف و الإطلاع على هذا النوع من الكتابات الحديثة التي تحتوي على جماليات يسعى القارئ للكشف عنها ، وميولنا للشكل السردي المتمثل في الرواية ، هو الذي دفعنا للدراسة التطبيقية على رواية "رسائل إلى تافيت" ل:"ميموني قويدر". لدراستنا نطرح جملة من التساؤلات الآتية : ما المقصود بـ البوليفونية ؟ مامعنى التكثيف وملامحه السيميائية ؟ فيم تتجلى ملامح البوليفونية في الرواية المتشغل عليها ؟

و للإجابة عن هذه التساؤلات اتبعنا الخطة الآتية :

التي استفتحناها بمقدمة ومدخل .

و الفصل الأول و الفصل الثاني ، هما فصلين مزجنا فيهما بين النظري والتطبيقي في الوقت نفسه الفصل الأول الموسوم ب: بنية الرواية و أبعادها البوليفونية و يتضمن أربعة عناصر التعدد اللغوي و تعدد الضمائر السردية و الرؤى الأيديولوجية و منطق الاختلاف و تداعي السؤال ، و الفصل الثاني الموسوم ب : تعددية المشهد الروائي و سيمياء التكثيف في رواية "رسائل إلى تافيت" لميموني قويدر و يتضمن أربعة عناصر : بين المونتاج السردي و المونتاج

السينمائي ، و سيمياء تعدد الشخصيات المتحاورة ، و سيمياء التعدد الزماني و دلالاته المكثفة وسيمياء التعدد المكاني و دلالاته المكثفة ، و أنهينا دراستنا بخاتمة تشمل جملة من النتائج .

وفي دراستنا اعتمدنا على المنهج البنيوي السيسيو نصي و استعنا بمجموعة من المصادر والمراجع من أهمها، شعرية دوستويفسكي لميخائيل باحثين، بنية النص السردي لحميد لحميداني، و معجم السيميائيات لفيصل الأحمر، وأيضا السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها لسعيد بنكراد، و الصورة والبناء الشعري لمحمد حسين عبد الله، بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي و غيرها.

ومن الصعوبات التي واجهتنا، تشعب المادة العلمية.

والشكر في الأخير بعد الله عز وجل للأستاذة المخلصة نبيلة تاوريريت التي ساندتنا في كل لحظة من إنجاز هذا البحث.

# المدخل:

## الرواية بين البوليفونية والتكثيف

1- مفهوم البوليفونية

2- سيمياء التكثيف

3- الرواية المنولوجية و الرواية البوليفونية

**توطئة:**

كانت الرواية في العصر القديم أغلب تركيزها على الكاتب فكان هو المسيطر، لكن ظهرت في عشرينيات القرن الماضي المدرسة الشكلانية ومن ثمّ المنهج البنيوي، الذي أولى اهتمامه للنص ومن ثمّ للقارئ، وأثناء تلك المهارات النقدية كان "باختين" يؤسس لمقاربة جديدة لقراءة الرواية التي تقوم على الحوارية أو مصطلح آخر (البوليفونية).

**1: مفهوم البوليفونية:**

مصطلح حديث النشأة، يعني تعدد الأصوات، وأخذ من الموسيقى، فمزج أصوات متعددة داخل النص الروائي الواحد فهذه "العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقى"[1]، يعني أنّ هناك تداخل ومزج بين عناصر الرواية كالموسيقى ونجد أيضا "ميخائيل باختين" يعرفها الرواية البوليفونية: "المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع"[2]، وكلمة الأصوات هنا لا تشمل الشخصيات فقط فهي مجموع الأفكار والآراء والمواقف الوعي، الصراع، ويقول "باختين" أيضا: "مما يسترعي النظر أن أعمال دوستويفسكي لا تشمل أبدا على آراء معزولة بذاتها ولا على وضعيات وصيغ من نمط المواعظ، والحكم، والأقوال المأثورة، التي بإمكانها أن تحافظ على دلالتها المعنوية المفتقرة إلى الخصوصية الفردية حتى في حالة إخراجها من سياق النص وفصلها عن الأصوات." [3]

حيث يصبح النص مصرعا لتصارع فكري لا ينتهي ولا يتحدد إلاّ في وعي القارئ الذي يكتسب هو الآخر حرية في بناء تصوره.

---

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986م، ص 59.

[2] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص59.

[3] – المرجع نفسه، ص 137.

وأما "كريستيفا" في نظرتها للرواية البوليفونية نجدها تقول: " إنّ النص المتعدد الصوت ليس له إديولوجية خاصة، لأنه ليس له موضوع إيديولوجي، إنه بمثابة جهاز تعرض فيه الإيديولوجيات نفسها، وتستهلك ذاتها أثناء المواجهة."[1]، فالرواية البوليفونية لا تمتلك أيديولوجية محددة، وتتنوع فيها الإيديولوجيات مما يتولد عنه ما يسمى بالصراع الإيديولوجي إذ أنّ "كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي" [2]

ومن خلال التعاريف المختلفة التي سبق أن تطرقنا إليها نفهم أنّ البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات جاءت كردّة فعل عن الروايات التقليدية أو الاتجاه التقليدي الذي كان أغلب تركيزها على الكاتب وحياته وأعماله مع إهمال القارئ، فهي الرواية البوليفونية يستطيع القارئ بوعيه أن يصور مواقفه، وظهورها كان مع دوستويفسكي، مبدع الرواية المتعددة الأصوات ومؤسس على حساب ما يؤكد "باختين" في أكثر من موضع في كتاب "شعرية دوستويفسكي" حيث يقول : "دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية، ولهذا أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع، وهي لا تذعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ والتي اعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوروبية".[3]

وهذا يعني أنّ دوستويفسكي أتى بقواعد جديدة لكتابة الرواية الحديثة المعاصرة، تتمثل في تعدد الأيديولوجيات وكثرة وتنوع الصراع فيها.

---

[1] – حميد الحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط 1، 1990م، ص 82 .

[2] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص10.

[3] – المرجع نفسه، ص11.

يفسر "باختين" ظهور الرواية متعددة الأصوات بالعودة إلى الواقع المادي، حيث يرد نشأتها زمنيا إلى بدايات ظهور الرأسمالية ومكانيا إلى روسيا "فإنّ الرواية المتعددة الأصوات كان بإمكانها أن تحقق فقط في العصر الرأسمالي بالإضافة إلى ذلك، فإنّ التربة الأنسب لها كانت في روسيا بالضبط، حيث ظهرت الرأسمالية بطريقة مفجعة تقريبا"[1]

ويرجع باختين نشأتها إلى نزعة ذاتية خاصة بالمبدع دوستويفسكي، يقول: "لقد اتصف دوستويفسكي بموهبة فذّة مكنته من سماع حوار عصره أو بكلمة أدق، مكنته من سماع عصره بوصفه حوارا عظيما، كما مكنته هذه الموهبة من أن يضمن هذا العصر ليس فقط أصوات محددة، بل أن يهمّه بالدرجة الأولى وبالضبط، علاقات حوارية تقوم بين هذه الأصوات، وفعلا متبدلا بينها وحواريا أيضا" [2]

وقد ارتبط ميلاد الرواية _ حسب باختين دوما _ "بالعصور التي شهدت اهتزاز في الاطلاقية المتسلطة للغة الواحدة المتحدة الجوهر في مجتمع محدد أو حضارة معينة".[3]

وفي الأخير نجد باختين يعطي الفضل الأول في خلق الرواية البوليفونية إلى "دوستويفسكي" حيث يقول: "إننا إذ نربط دوستويفسكي إلى تقاليد محددة، فإننا بذلك لا تقيد لهما بأي شكل من الأشكال الأصالة العميقة، والتميز الفردي لإبداعه، يعتبر دوستويفسكي، مؤسس تعددية الأصوات الحقيقية التي لم تكن موجودة وما كان بإمكانها أن توجد "[4]

وعند دراستنا لمفهوم البوليفونية أو الرواية البوليفونية يصادفنا كثير من المصطلحات المرادفة لها مثل الرواية المتعددة الأصوات مصطلح الرواية الحوارية.

---

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص29.

[2] – المرجع نفسه، ص128.

[3] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010م، ص 162.

[4] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص262.

فنجد "محمد بوعزة" يساوي بين الرواية الحوارية و الرواية البوليفونية، والتي تسمى أيضا بالرواية المتعددة الأصوات (الرواية البوليفونية) تتبنى علاقة الكاتب بالشخصية على قاعدة الاستقلالية "[1] أي أنّ الرواية الحوارية هي نفسها الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات.

ويعرفها أيضا بقوله: " الرواية الحوارية تقدم رؤية متعددة للعالم، مرتبطة باختلاف أنماط ورؤى الشخصيات، وما يسود بينها من علائق حوارية ويحاول فيها الكاتب أن يعرض لمختلف الأفكار والتصورات والأيديولوجيات حول الواقع."[2]

ومن هذا المفهوم نلاحظ أنّ هناك تشابه كبير في خصائص الرواية الحوارية و الرواية البوليفونية، في الخصائص التي تهتم بها الرواية الحوارية المتمثلة في (اختلاف الأفكار والأيديولوجيات والتصورات...)، نفسها خصائص الرواية البوليفونية.

ونجد التطابق ذاته عند "حميد لحميداني" في كتابه "أسلوبية الرواية"، حيث يتحدث في مواضع كثيرة عن الرواية الحوارية مرادفا البوليفونية، يقول : " يلقى النص الروائي الديالوجي (الحواري) بكل التأويلات الممكنة للقضايا المطروحة في حلبة صراع واحدة، وتحتفي لذلك سلطة الكاتب أو الراوي الواحد، ويجد كلّ المتلقين من يمثل ميولاتهم ونزاعاتهم الخاصة داخل النص الروائي، غير أن أي واحد منهم لا يشعر بأنه حصل على تأييد كامل لنزوعاته الخاصة لأن آراءه معروضة هنا دائما في مواجهة الآراء المغايرة، و حظوظها متساوية الحضور"[3]، فهذا

[1] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2010م، ص 29.

[2] – المرجع نفسه ص29.

[3] – حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 45.

التعريف للرواية الحوارية يتطابق مع التعريف السائد الرواية البوليفونية من حيث غياب سلطة الراوي، وتكافؤ الصراع بين الشخصيات.

كما نجد "تودوروف":" المصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية، ولكن هذا المصطلح المفتاحي، كما يمكن للمرء أن يتوقع، مثقل بتعددية مركبة في المعنى"[1]

يقصد أن يكون الحوار عبارة عن تفاعل بين المتكلم أو غيره في المجتمع، أو بين أصوات متعددة داخل النصّ الأدبي.

يقول "تودوروف " في الشعرية أيضا: "يقابل باختين في هذا الكتاب، وهو واحد من أهم الكتب ولاشكّ في ميدان الشعرية "الجنس الأدبي" الحواري أو المتعددة الأصوات "بالجنس الأدبي الحواري" –الذاتي الذي تكشف عن الرواية التقليدية، إنّ الجنس الأدبي الحواري يتميز أساسا بغياب وعي سردي موحد يمكن أن يشمل وعي الشخصيات كلها".[2]

فكلامه عن غياب وعي موحد يجمع الشخصيات فهذه الخاصية تخص البوليفونية، فهنا يكون التشابه بين الحوارية و البوليفونية.

الحقيقة تعتبر كتابات باختين الأساس المتين الذي بنت اتجاهات ما بعد البنيوية عليه نظرياتها، إلى جانب كتابات فلاسفة عديدين تأثر بهم باختين وغيره من النقاد، وربما كانت

[1] – تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط2، 1996م، ص 121.

[2] – تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1990م، ص 80.

كتابات باختين والفلاسفة قد لاقت صداها عند كلّ من كريستيفا التي تمثل مقالتها (الكلمة الحوار، الرواية).[1]

## 2: سيمياء التكثيف:

هناك علاقة وطيدة بين مصطلحي السيمياء والتكثيف، سنخص لها محطة بعد التطرق لمفهوم السيمياء وتكثيف كلّ على حده.

### 2-1: ما السيمياء:

من المعاجم المعجمية للسيمياء، نجد "برنار توسان" يؤكد أنها "من أصل يوناني Sémeian » « ، الذي يعني "العلامة" و « l'agas » الذي يعني "خطاب" (...) بامتداد أكبر كلمة « l'agas » تعني علم السيميولوجيا هي علم العلامات"[2]، ويعني مفهوم المعجمي يقصد "برنار توسان" ينقسم إلى قسمين العلامة والخطاب أي سيميولوجيا وتعني علم العلامات، ويؤكد هذا الرأي أيضا في كتابه "السيميائية الشعرية، يقول: ".... إذا أن الجذر الأول الوارد في اللاتينية على صورتين Sémeian » « و « tique » يعني الإشارة أو العلامة... في حين أنّ الجذر الثاني كما هو معروف "العلم" "[3]

وهذا يعني أن السيمياء في اللاتينية تعني علم العلامات، أو علم الإشارات حسب قوله: "وبهذا يصير معنى المصطلح (علم الإشارات) أو (علم العلامات) (...)، وهو علم الذي اقترحه

[1] – نهلة فيصل أحمد، التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص 67.

[2] – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010م، ص 12.

[3] – المرجع نفسه، ص12.

"دوسوسير" كمشروع مستقبلي لتعميم العلم الذي جاء به "اللسانيات" فيكون العلم العام للإشارات"[1]

ونعتبر هذا المفهوم شاملا لمعنى السيمياء أو السيميولوجيا وهو قريب جدا المفهوم الاصطلاحي.

وفي القرآن الكريم: قوله تعالى: " **سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ ٱلسُّجُودِۚ**"[2]، أي أن سيماهم تعني صفات أو علامات على وجوههم وفي قوله تعالى أيضا: " **يُعْرَفُ ٱلْمُجْرِمُونَ بِسِيمَٰهُمْ فَيُؤْخَذُ بِٱلنَّوَٰصِي وَٱلْأَقْدَامِ** "[3]، أي في الآيتين خصّ الله عزّ وجلّ صفات وسمات معروفة للمسلمين بياض الوجوه، أما المجرمون صفات المعروفة وهو اسوداد الوجه، جمع القرآن معنى واحد للسيمياء وهي الإشارة والعلامة، مما يعنيه السيمياء أو السيميولوجيا من حيث الاصطلاح لقد اجتمع العلماء والنّقاد، أي أنها تعني (علم العلامات أو علم الإشارات)، لكن راح كلّ منهم يفصل في مفهومه الخاص، نجد العالم السويسري "دي سوسير" هو النواة الأولى لظهور هذا العلم وعرفه على أن "اللسان نسق من العلامات المعبرة عن أفكار، وهو بذلك شبيه بأبجدية الصمّ والبكم والطقوس (...)، إلا أنه يعدّ أرقى الأنساق . ومن هنا تأتي إمكانية البحث عن علم يقوم بدراسة هذه العلامات داخل الحياة الاجتماعية (...) ويمكن أن نطلق على هذا العلم السيميولوجيا"[4]

[1] – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ، ص12.

[2] – سورة الفتح، الآية 29.

[3] – سورة الرحمن، الآية 41.

[4] – سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012م، ص 67.

ونستنتج من مفهوم السيمياء عند دوسوسير الذي تبنى لهذا العلم أن السيمياء هي علم العلامات أو الإشارات أو الرموز التي نجدها في الحياة الاجتماعية وأنّ اللغة جزء من علم العلامات وهذا المفهوم شاملا حول السيميولوجيا رغم أنها كانت دراسة حول اللسان (اللغة).

أما الأمريكي "شارل سندرس بورس" يقول: "ليس من المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر السيميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات"[1]، وهنا نجد أن شارل قد ربط السيميولوجيا بالمنطق يعني أنّ المنطق هو السيميوطيقا.

أما السيمياء عند "جوليان غريماس" هو "علم جديد مستقل تماما عن الأسلاف البعيدين، وهو من العلوم الأمهات ذات الجذور الضاربة في القدم فهي – أي السيميائيات–علم جديد وهي مرتبطة بـ "سوسير"، وكذلك "بورس" الذي نظر إليها مبكرا ونشأ هذا العلم في فرنسا اعتمادا على أعمال "جاكبسون"، و "هيلمسليف"، وكذلك في روسيا...."[2] هنا نجد "غريماس" ربط ظهور السيميولوجيا بدوسوسير، ويؤكد على أنّ هذا العلم جديد وأنّ لا وجود لأيّ محاولة قبله، وفي أي مكان أو زمان ودور أعمال جاكبسون هيلمسليف في تطور هذا العلم.

تتداخل السيميائية السيميولوجيا تداخلا متربعا في الكتابات الغربية والعربية، يقدم "تودوروف" و "ديكرو" هذين المفهومين، في قاموسهم الموسوعي، "بصيغة العطف والتخيير" : "السيميائية السيميولوجيا هي علم العلامات"[3]

ومن هنا نتطرق إلى مفهوم العلامة يقول بهاء الدين محمد مزيد: "كما أنّ كل علامة ليست بضرورة كلمة، فليس كلّ نص texte مجموعة من الكلمات أو جمل مترابطة من حيث المعنى والمبنى"[1]

---

[1] – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 17.

[2] –المرجع نفسه ، ص17.

[3] – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص227.

ويقصد أن كلمة لا تدل على معنى واحد السيميولوجيا لا تدرس مجموعة علامات فقط بل تتوسع في ذلك، والنص في نظر السيميائيين هو مجموعة علامات فالقارئ يبحر في معاني كلمات ولا يكون مقيد بمعاني سطحية يقول أيضا بهاء الدين محمد مزيد: "فالنص من وجهة النظر السيميوطيقية هو مجموعة من العلامات المترابطة من حيث المعنى والمبنى والتي تؤدي دلالة مكتملة قائمة بذاتها"[2]، نعني هنا بالاختفاء للعلاقات الداخلية بين العلامات، وهذه العلاقات هي التي تجعل تلك الأنساق دالة، هذا ويعرفها "بيرو غيرو" يقول: " السيميوطيقا علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات، اللغات أنظمة الإشارات التعليمات...الخ، وهذا تحديد يجعل اللغة جزءا من السيميوطيقا" [3]

أي أن السيميوطيقا هي علم العلامات تدرس أنظمة العلامات داخل النص أو اللغة، واللغة هي جزء من السيميوطيقا، ولقد اهتمّ "بيرس" بالعلامة حيث عمل على تقسيمها إلى ثلاثة أقسام يقول: "ليست باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون كالرياضيات والأخلاق وعلم النفس وعلم الصوتيات وعلم الاقتصاد، إلا على أنه نظام سيميولوجي"[4]

يرى "بيرس" أنّ نظام السيميولوجي موجود في جميع العلوم، مما أدى إلى توسيع دائرة المد السيميولوجي، وعلى ذلك ميّز بين ثلاثة أنماط من العلامة، هي:

"النمط التصويري / الأيقوني: وهي علامة التي تشبه ما ترمز إليه أو تمثله –المرجع–مثل الأنموذج المعماري أو الخريطة.

---

[1] – ذويبي خثير الزبير، السيميولوجيا النص السردي، مقاربة سيميائية لرواية فراشات وغيلان دراسة، الجزائر، ط1، 2006 ص 11

[2] – ذويبي خثير الزبير ،السيميولوجيا النص السردي ، ص 12 .

[3] – جميل حمداوي، سلسلة المعارف الأدبية، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف الرباط، 2010م ص101.

[4] – نبيل خالد أبو علي، المنهج السيميائي، دراسة في الأصول والاتجاهات والقواعد، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، مؤتمر، ص 798.

النمط المؤشر: وهي العلامة التي تربط فعليا بما ترمز إليه حيث ترتبط العلامة مع مرجعها برباط السببية – كالدخان–مثلا من حيث هو علامة على النارّ، أو السحاب كعلامة على المطر.

النمط الرمزي: وهي علامة التي جرى العرف على ربطها بما ترمز إليه، وتكون علاقة العلامة بمرجعها علاقة اعتباطية، كما يحدث في اللغة وعلامة المرور." [1]

نجد "بيرس" قسم العلامة إلى ثلاثة، ويوضح علاقة في كلّ نمط:

– علاقة في علامة الأيقون بين الدال والمدلول علاقة مشابهة، أمّا علامة الإشارة (المؤشر) علاقة بين دال ومدلول علاقة سببية، وعلامة الرمز تكون علاقة بين الدال والمدلول علاقة اصطلاحية، وتنشأ من خلال المواصفة، وإن العلامة عند "بيرس" ثلاثية المبنى في قوله: " العلامة ثلاثية المبنى أوجه هي الدال والمدلول والمرجع، فالعلامة بصورتها اللغوية –العلامة الصورة– تخلق في العقل المتلقي معادلة مفسرة تنوي عن موضوعها –علامة مفسرة– وهي لا تنوب عن الموضوع عن جميع جوانبه بل تنوب عنه بالرجوع إلى نوع من الفكر– وهو الركيزة المرجعية– "[2]

العلامة تبنى على ثلاثة عند "بيرس" الدال والمدلول والمرجع، أي دال يقابله الصورة، والمدلول يقابله المفسرة، أما المرجع أو الموضوع لا يقابله شيء أو ليس له مقابل.

وفي قول "عبد الرزاق الربيعي" يؤكد فضل البنيوية على السيميائية "خصائص المنهج السيميائي هي أنه منهج بنيوي، حيث أنّنا حين استقصاؤنا المصطلحات الفاعلة في هذا التحليل تبدي لنا أن البنية والبنية السطحية، والبنية العميقة والنظام، والعلاقات، واللغة والكلام والدال

[1]–نبيل خالد أبو علي ،المنهج السيميائي ، ص 798.

[2]–المرجع نفسه ، ص 798.

والمدلول، والمركب والاختلاف كلها مصطلحات ازدهرت في النقد البنيوي واكتسبت كثيرا من الفاعلية في السيميائيات" [1]

أي أنّ السيميائيات اكتسبت خصائصها من البنيوية، واتخذت منها مصطلحات وازدهرت في السيميائية وانفصلت عنها لدراسة البنية السطحية والبنية العميقة، واهتمت بثنائية الدال والمدلول.

**2-2: التكثيف:**

المفهوم اللغوي الاصطلاحي للتكثيف عند عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوب والأسلوبية"، يقول: " التكثيف: مادة فصيحة في بنيتها الفعلية كثُف ويكثِّف، كثافة، والتكاثف: غلظ والتف فهو كثيف، وتستعمل صيغة استكثف الشيء كان كثيفا واستكثف الشيء: وجده كثيفا وأمّا المُطَّرد الحديث دون أن يكون قياسيا فهو استعمل صيغة فعّل وتفعّل"[2]، ونجد هنا عبد السلام المسدي أعطى تعريفا معجميا وهو من أصل كثف على وزن فعّل.

أما "أحمد زكرياء ياسوف" في كتابه الدراسة الفنية في القرآن الكريم يقول: "سوف نبتعد عن اختلاف القدامى في المصطلح، فهذه الجمالية اللغوية موزعة تحت عنوان الإشارة والكناية والإيجاز، والتلميح، التلويح والتعريض، كما أنّ مفهوم الاختزان ها هنا لا يطابق الإيجاز كما ورد في كتبهم، لأنه يتضمن عندهم الإيجاز في الحذف، كحذف جواب الشرط مثلا، وقد يعني إيجاز الآية بكليتها وغايتنا الإيجاز في المفرد فقط"[3]

[1] – ذويبي خثير الزبير، سيميولوجيا النص السردي مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان، ص10.

[2] – أحمد محمد دعسان، التكثيف البلاغي في القرآن الكريم، جزء عمّ، دراسة أسلوبية، دار مأمون، عمان، ط1، 2016م ص13.

[3] – المرجع نفسه ، ص 14.

حصره هنا في أنّ التكثيف الجمالية المفردة حيث أنّ يكون المفرد يحمل عدة دلالات ومعاني.

ومفهوم التكثيف عند "عبد الله" في كتابه الصورة والبناء الشعري، يقول: " التكثيف هو أهم أسرار المجاز – ليس اختصارا فحسب، بل إنه اختصار في سبيل العمق والإطناب، إن صحّ التعبير، وحرية التصوير، بل قد نظر" هربرت ريد" إلى أنواع المجاز على أنها من نوع الإطناب المركز... وهو الوسيلة الرئيسية في تنمية الذكاء وتنمية اللغة أيضا"[1]

وعليه فإنّ "هربرت ريد" ربط التكثيف مع المجاز وأنه ليس اختصار لفظ لكن القارئ تكون له حرية التصوير وهو اقتصاد في الكلام الذي جعله عبد الله حسين أهمية في المجاز.

وتطرق إليه "الجاحظ" في كتابه "الحيوان" تحت مسمى الإيجاز، يقول: "ولي كتاب جمعت فيه آيات من القرآن لتعرف فضل ما بين الإيجاز والحذف، وبين الزوائد والفضول، والاستعارات... فإذا قرأتها رأيت فضلها في الإيجاز للمعاني الكثيرة بألفاظ قليلة "[2]

أي أنّ الإيجاز هو لفظ له عدّة معاني وتكثيف تحت مسمى الإيجاز، كما عرفه ابن رشيق على أنه الاتساع أو تحت مسمى (الاتساع) يقول: "وذلك أن يقول الشاعر بيت يتسع من التأويل فيأتي كل واحد بمعنى وإنما يتسع لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى."[3]، أي أن القارئ تكون له حركة أو دور في إعطاء معنى الاتساع يكون اللفظ قادر على حمل عدة معاني وتوسع فيه ومن التكثيف أيضا: ما يقع تحت مسمى (الإشارة) " أن يكون اللفظ القليل دالا على معاني كثيرة."

[1] – محمد حسين عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ط، ص 128.

[2] – أحمد محمد دعسان، التكثيف البلاغي في القرآن الكريم، ص16.

[3] – المرجع نفسه، ص16.

تعقيب: حتما تطرقنا لمفهومي السيمياء والتكثيف بين لنا أنّ هناك ربط شديد للمصطلحين إذ كلّ منهما يخدم الآخر ويطور مدلولاته، إلى أن غدا وجهين لعملة واحدة (الرواية البوليفونية) إذ يصعب الفصل بين هذين الوجهين، الأمر الذي أمكننا القول بأنّ بينهما علاقة تكاملية حيث نجد أنّ السيمياء هي علم العلامات والعلامة تشير إلى أكثر من مدلول، والتكثيف هو الذي يجعل الدال الواحد يشع بعدّة مدلولات يتحول من خلالها الدال إلى هجرة من المدلولات والتكثيف سمة من سمات البوليفونية (تعدد الأصوات).

**3: الرواية المنولوجية و البوليفونية:**

قبل أن يحدث تغيرات في الرواية وخصائصها، وظهور ما يسمى الرواية البوليفونية الحديثة كان هناك ما يسمى بالرواية المونولوجية ذات الطابع التقليدي.

فقد تطرقنا فيما سبق إلى مفهوم الرواية البوليفونية عند ميخائيل باختين في "شعرية دوستويفسكي"، حيث قال: "إنّ الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع"[1] وعليه سنقدم الفروق الجوهرية الواضحة بين النوعين ( منولوجية / بوليفونية) فالرواية المونولوجية ( الأحادية) "بحسب باختين، لا تقدم الرواية المنولوجية رؤيه للعالم تكون نابعة من جدل وصراع وجهات نظر الشخصيات، وإنما تعكس رؤية خاصة بمؤلفها"[2]، وهنا يعني أن العلاقة بين الكاتب والشخصية الروائية علاقة تحكم وسيطرة، يعني يكون الكاتب هو المسيطر الوحيد، وأنّها "تمثل حالة الملفوظ الأحادي الذي يهيمن فيه خطاب واحد، هو خطاب المؤلف"[3] يعني سيادة وجهة نظر واحدة على الخطاب الروائي، هي وجهة نظر الكاتب.

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص59.

[2] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2012م، ص 28.

[3] – المرجع نفسه، ص29.

ومن خلال المفاهيم التي سبق أن تطرقنا إليها، نلاحظ أنّ هناك اختلاف بين الرواية المنولوجية و البوليفونية، الرواية المنولوجية (أحادية) البوليفونية (متعددة الأصوات).

و من هنا سوف نتطرق إلى أبرز أوجه الاختلاف بينهما من حيث الشخصيات والبطل واللغة والأيديولوجيات.

تعدّ الرواية الكلاسيكية أو ذات الطابع التقليدي رواية أحادية الصوت، لذا سمّاها النقاّد بالرواية المنولوجية، في حين لم تظهر الرواية البوليفونية المتعددة الأصوات إلا مع دوستويفسكي حسب باختين.

تتضمن الرواية المنولوجية كما هو معلوم، فكرة واحدة أو موقفا إيديولوجيا واحدا، وغالبا ما تكون تلك الفكرة هي فكرة الكاتب المهيمنة، كما نجد ذلك واضحا في الروايات الكلاسيكية، وفي هذا السياق يقول، باختين: " إنّ فكرة المؤلف المقبولة والكاملة القيمة يمكنها أن تضطلع في عمل أدبي من النمط المونولوجي، بثلاث وظائف: أولا : إنها تعتبر الأساس الذي تستند إليه لرؤيا نفسها وتصوير العالم، المبدأ الذي يعتمد عليه في اختيار المادة وتوحيدها، المبدأ الذي يقرر النبرة الأحادية الأيديولوجية لجميع عناصر العمل الأدبي، ثانيا: يمكن تقديم الفكرة على اعتبارها استنتاجا واضحا بهذه الدرجة أو تلك، أو واعيا مستخلصا من المادة التي يجري تصويرها، ثالثا : وأخيرا، فإنّ فكرة المؤلف يمكن أن تكسب تعبيرا مباشرا داخل الموقف الأيديولوجي للبطل الرئيسي." [1]

في حين نجد أنّ الرواية البوليفونية (الحوارية) رواية متعددة الأصوات على مستوى اللغة والأساليب والمنظور السردي والإيديولوجي، وتطرح أفكار متناقضة جدلياّ، " وهكذا فإن جميع عناصر البنية الروائية عند دوستويفسكي ذات خصوصية كبيرة جدّا، إنها تتحدّد جميعها بتلك

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986م، ص 117.

المهمة الفنيّة الجديدة التي استطاع دوستويفسكي وحده أن يطرحها بكلّ ما تنطوي عليه حتى عمق وسعة مهمة بناء عالم متعدد الأصوات، إلى جانب تحطيم الأشكال القائمة للرواية المونولوجية "[1]

وهذا يعني أنّ الرواية البوليفونية مناقضة للرواية المونولوجية.

كما نجد أنّ الرواية البوليفونية تحتوي على سمة التكثيف الذي يعني التعدد، فنجد الكاتب يكثف من الزمن، الأماكن، الأفكار، الأيديولوجيات ونجد عند طرح الفكرة تكون بطريقة حيوية تزخر بالعاطفة والتجربة والانفعال لا مجرد تصوير عادي ولعلّ هنا يعني " التكثيف في إكمال ملامح الصورة المرسومة، هو تباين بعض السمات الأسلوبية التي تتعاضد مع التكثيف لإبراز الصورة وتستخدمها بما يلزم لتكون أشدّ وقعا وتأثيرا" [2]

الإيديولوجيا في الرواية المنولوجية نوعان صائبة أفكار المؤلف أو خاطئة الأفكار الأخرى يقول باختين " وكما رأينا، فإنّ طرح الفكرة في الأدب يكون عادة ذا طابع مونولوجي كلية فالفكرة أما يجري إقرارها أو نفيها"[3]

فهنا يعني أنّ الأفكار الصائبة والتي يمكن إقرارها تندمج في وعي المؤلف، أما الأفكار التي ترفض فتتوزع بين الشخصيات.

ويمكن أن نشير إلى رأي باختين في الشعر الذي يرى أنه ذو طبيعة مونولوجية خالصة لأنه يعبر عن ذاتية الشاعر وعن اللغة الرسمية، كما "إنّ لغة الشاعر هي لغته هو، إنه يجد نفسه

[1] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص12.

[2] – أحمد محمد دعسان، التكثيف البلاغي في القرآن الكريم جزء عمّ –دراسة أسلوبية–دار المأمون، عمان ط1، 2016م ص28.

[3] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986م ص 116.

داخلها برمته، وبدون شريك يقاسمه إياها، إنه يستعمل كلّ شكل وكل كلمة وتعبير عن معانيها المباشرة، أي أنه يستعملها وكأنها التعبير الخالص والتلقائي عن قصده." [1]

يعني هذا أن في الشعر أيضا يكون الكاتب (الشاعر) هو المسيطر والمهيمن على الأفكار والأحاسيس، وهذا ما قاله باختين بأنّ الشعر ذا طابع مونولوجي.

ومن خلال تطرقنا إلى أوجه الاختلاف بين الرواية البوليفونية (الحوارية، المتعددة الأصوات)، والرواية المونولوجية (أحادية الصوت) نجد أنّ حميد لحميداني يرى أنه لا يمكن المفاضلة بين الرواية المنولوجية و البوليفونية من الناحية الأدبية فكلّ منهما جماليتها حيث يقول: " الرواية البوليفونية تخلق جماليتها من خلال توزيع الأدوار وتعددية الرواة، والعلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين الأصوات المختلفة داخل النص"[2]

يعني أنّ جماليتها الأدبية تكمن في الطابع الحواري وأما بالنسبة للرواية المونولوجية "تبحث لنفسها عن القيمة الجمالية في الطابع الشعري، كما أنها تستغل مثلها مثل الرواية الحوارية جميع إمكانيات التشكيل الزماني والمكاني، وقد تلجأ إلى استخدام حوارية صورية، بما في ذلك تعددية الرواة، إنها تملك أيضا إمكانيات كبيرة لخلق جماليتها الخاصة التي لا يقل تأثيرها في المتلقي عن جمالية الرواية الحوارية"[3]، يعني هذا أنّ لحميداني يقول بالمساواة بين الرواية البوليفونية والرواية المنولوجية، وأنّ لكلّ منها جماليتها و خاصيتها التي تميزها.

الرواية الحوارية (البوليفونية) تتميز بتعدد الأصوات ويتجلى هذا التعدد " في مستوى الضمائر واللغة مثلما يتجلى في مستوى الأفكار والمواقف"[4]

---

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 58.

[2] – حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م، ص 64.

[3] – حميد لحميداني ،أسلوبية الرواية ، ص 46.

[4] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 162.

ونجد أنّ باختين " حكم على الرواية المونولوجية بأنها دون مستوى الرواية الديالوجية من حيث القيمة الفنية، وذلك لأنه كان يقارن فن دوستويفسكي بالأشكال المونولوجية التي كانت سابقة عليه"[1]، وهذا يعني أنّ باختين يفضل الرواية الحوارية على الرواية المونولوجية، ونجد أنّ المونولوجية، شأنها شأن الحوارية بحيث هي تصور للعالم وأسلوب كتابة ولقد " جاء الكلام على المونولوجية في آثار باختين الأولى "المؤلف والبطل" وإنشائية دوستويفسكي" ليكون ضديدا لمفهوم الحوارية"[2]، فالمؤلف في الرواية المنولوجية، هو الذي يتحكم في سيرورة الأفكار.

حيث أنّ "الرواية الإيديولوجية إذا صيغت بأحكام فإنها تمارس تأثيرها بسهولة على القارئ"[3]، يعني سهولة التأثير في القارئ وجذبه أما الرواية المنولوجية "ذات الرسالة الإيديولوجية فعليها أن تستسر مضمون هذه الرسالة الإيديولوجية المفردة وراء جهاز كامل من وسائل التمويه"[4]، أي يجب أن توفر وسائل توليد المعاني المتعددة والمواقف.

[1] – حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص 46.

[2] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 442.

[3] – حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص 47.

[4] –حميد لحميداني ،أسلوبية الرواية ، ص 47.

# الفصل الأول:

## بنية الرواية وأبعادها البوليفونية

1- التعدد اللغوي

2- تعدد الضمائر السردية

3 -الرؤى الايديولوجية و منطق الاختلاف

4 -تداعي السؤال

**1- التعدد اللغوي:**

تقوم الرواية البوليفونية على التعدد اللغوي والأسلوبي، كي تثبت حواريتها، وذلك من خلال طرح الشخصيات لمنظوراتها الأيديولوجية والفكرية، "نظام من الرموز الصوتية الاصطلاحية في أذهان الجماعة اللغوية يحقق التواصل بينهم ويكسبها الفرد سماعا من جماعته"[1] ، ويتضح هنا أن اللغة هي أساس تواصل فاللغة هي الوحيدة القادرة على التعبير بالرموز والإشارات الموجودة في الأذهان، واللغة في الرواية هي أساس الكتابة فبدون لغة لا يوجد فن أدبي.

نجد الرواية البوليفونية تستند إلى "تجاوز ملفوظات تنتمي إلى لغات متعددة داخل فضاء روائي واحد، ويشترط في هذا التعدد أن يحمل في ذاته تعدد في الرؤى..."[2]، فالروائي بهذه التقنية يتجنب المونولوجية في الخطاب ويسعى إلى توظيف هذا التنوع اللغوي.

إنّ التعدد اللغوي عنصر من عناصر الرواية، وهذا التنوع يختلف من شخص إلى آخر، لأنّ الخطاب الذي يصدر عن متكلم ليس واحد، فلكل واحد لغته الخاصة ولهجته التي تختلف من فترة إلى أخرى، فاللغة في القاموس اللغوي هي: "... أصلها اللغو من باب دغا، وزنها (فعة) حذفت لامها، وعوض عنها تاء التأنيث وتجمع على لغى، لغات، ولغون ومعنى اللغة الصوت المطلق و اللهج بالشيء، أي الولع به، والخطأ والقسط، والنطق، والهذيان، والباطل..." [3]

بما أنّ التعدد اللغوي فضاء مشبع بلغات متعددة ومتباينة ذات انتماءات اجتماعية وثقافية مختلفة، ولهذا إن في رواية رسائل إلى تافيت لغات عديدة.

**1-1- مفهوم اللغة العربية:**

[1] – محمد محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، مكتبة لسان العرب، دار غريب، شارع نوبال لاضو على (القاهرة)، ط1 2001م، ص44.

[2] – منال بنت عبد العزيز العيسى، التعدد اللغوي في الرواية العربية (قضايا ونماذج) مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج 14، ع 1، 2017م، ص203.

[3] – حاتم صالح الضامن، فقه اللغة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد ، مكتبة مارن عبد القادر المبارك، مركز جمعية الماجد للثقافة والتراث، ط 4، 1990م، ص 10.

بكونها رواية بوليفونية نجد فيها كاتب استعمل اللغة العربية الفصحى ومزج معها اللغة العامية (الوهرانية)، نتطرق إلى مفهوم اللغة العربية الفصحى فهي: "لغة وسط الجزيرة العربية وشمالها وهي التي تسمى باللغة العربية الفصحى، وقد كتب لها الخلود بسبب نزول القرآن الكريم بها".[1]

يصعب علينا تحديد مفهوم اللغة العربية "تعرف العربية الفصحى لغة عدنان مقابلة لها لغة قحطان، وتعرف كذلك بلغة مضر ويفضل المتأخرون تسميته بلغة قريش أو لغة مكة..."[2] اللغة العربية الفصحى تعني بها لغة القرآن الكريم التي بقيت محفوظة في كتاب الله عزّ وجلّ في قوله تعالى:{وإنه لتنزيل ربّ العالمين، نزل به الروح الأمين، على قلبه لتكون من المنذرين، بلسان عربيّ مبين}[3] سورة الشعراء (192- 195)، وهي اللغة الأم للدول العربية ، لكن في العصر الحديث أصبحت تستعمل اللغة العربية في المؤسسات التعليمية والندوات والخطابات وفي الكتابات الأدبية (الشعر، النثر، الرواية، القصة... )، وفي رواية "رسائل إلى تافيت" تعددت اللغة العربية ومن أمثلة ذلك:

- ""لست بخير يا سيدي الشيخ!
- ماذا هنالك يا ولدي؟
- أنا يا سيدي الشيخ من أبغض الناس للمظالم، من أقصرهم عن حقوق الناس، وفرنسا لم تترك لنا محكمة نتحاكم إليها بما يرضي الله، فليس هنالك إلا محاكمها الغاشمة.
- أجاب الشيخ مطمئنا مختارا بفرج قريب:
- فصبر جميل، والله المستعان!
- تنفس مختار ثمّ قال:

[1] – محمد صالح شريف العسكري، العربية ومكانتها بين اللغات السامية، دراسة وتقويم، السنة الثالثة، العدد 9، 2013م، ص 83.

[2] – أنيس فريحة، نحو عربية ميسرة، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1955م، ص 10.

[3] – سورة الشعراء، (192-195)

- يا سيدي الشيخ، العايق الصباحي قد اقتحم أرض اليوم وسرق غلة الزيتون فطردته، ولقد بدا مضمرا شرا، وإنّي أخشى أن يعود، أن يزيد."[1]

مثال آخر في اللغة العربية:

- ما هذا يا أبي؟
- آه قوس قزح يا ولدي
- هل هو مصنوع من الصوف يا أبي؟ فيبتسم الأب ثمّ يجيب:
- كلا يا ولدي، إنه انتشار النور عبر قطرات المطر."[2]

وأيضا يقول:

- مختار ولد الشيخ، انسحب من هذه الأرض، فإنها لم تعد ملكك ابتداءا من تاريخ اليوم!
- نحن لا ننسحب من أرضنا! نحن نولد فيها ونموت لأجلها وندفن فيها"[3]

نجد أن الروائي وظف اللغة العربية وكانت أغلبيتها تتجلى في الحوار، ويكمن ذلك في الأمثلة التي ذكرناها من خلال حوار مختار وابنه، والمختار والشيخ، تحدثوا باللغة العربية.

## 1-2: مفهوم اللغة العامية (اللهجة):

أما بالنسبة إلى التواصل بين أفراد المجتمع العربي اتخذوا من اللغة العامية لغة تواصل، أما مفهوم العامية أو اللهجة هي : "أطلق على اللهجة لفظ (اللحن): قال أحد الأعراب (ليس هذا لحني ولا لحن قومي)"[4]، وفي مفهوم آخر: "اللهجة في الاصطلاح العلمي الحديث هي

[1]– ميموني قويدر ،رسائل إلى تافيت ، دار ضمة للنشر والتوزيع ، 2019 م ،ص 50.

[2] – المصدر نفسه ، ص 55.

[3] – المصدر نفسه، ص 57.

[4] – حاتم صالح الضامن، فقه اللغة، ص 10.

مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة"[1]

في المفهوم الأول يعني أن اللهجة وردت في القديم بمصطلح اللحن، أما المفهوم الثاني أن أي منطقة لها لهجة خاصة بها وتميز أهلها، أي أنّ في الرواية "رسائل إلى تافيت" استعمل الكاتب اللهجة الوهرانية وهي لهجة تميز منطقة وهران عن مختلف المناطق الجزائر لكن تشترك في اللغة الأم وهي اللغة العربية، ومن أمثلة اللهجة العامية في رواية نجدها إلا في مواقع قليلة وفي الأغلب تكون في الحوار حيث تكون ضرورية لكشف سلوك الشخص وخلفيته النفسية، وأحواله الاجتماعية مثلا حوار مختار مع عمته الزهرة، استخدم حوارا كاملا باللهجة الوهرانية:

- "صباح الخير عمتي الزهرة! " [2]
- "يصبحك بالخير آوليدي ... أشكون؟
- مختار؟ أدخل!
- كيراكي عمتي؟
- لابأس يا وليدي، راك عارف حال الكبر والمرض بصح نقولو الحمد لله.
- ربي يشفيك عمتي ويطول في عمرك
- بارك الله فيك يا وليدي، وعلاه ما جبتش ولدك الصايم معاك؟
- راك عارفني نتوحشه!"[3]
- راه في كتاب يحفظ القرآن.
- وصي أمه دفيه مليح باش ما يمرضش، البارح جاني يرجف من البرد
- صحا عمتي!

[1] – الرواية، ص 10.

[2] – المصدر نفسه، ص 41.

[3] – المصدر نفسه ، ص 40

- ودير له الحلبة في الحليب، راه ناقص على نتاجه، الحلبة تسمن، راه باقي لي شوية منها عطاتها لي جارتنا زنايقية، اديها معاك مين تروح.
- واش عملت مع الفلاحة؟
- ما تقلقش، دوك يفرج ربي ، أنت أعمل وخلي الباقي على الله!
- أحرز أرضك، وحل عينيك مليح يا وليدي!
- إنسان بلا أرض هو إنسان بلا حياة...[1]

وفي مثال آخر حواره مع الحاج عبد الكريم تعددت فيه اللغة العامية.

- إجري يا المختار ألحق الأرض! العايق راه يسرق غلتك!
- أخرج من هنا ... أخرج من هنا!
- أنت اللي تخرج من هنا يا المسخ، ما تسأل والو هنا! هذي الأرض مازال فرنسا تديها.
- أنت أخرج من هنا يا المسخ، تديك أنت وتدي أصلك!
- ما تزيدش تول هنا يا كلب![2]

وحوار المختار مع زوجته خضرة تعددت فيه العامية في قولها :

- مالك يا مختار؟
- ما كان شي ![3]
- كل يا راجل ... ربي رحيم!
- اليوم تسلط علينا العايق الصبايحي، تسلل لأرضنا باش يسرق غلة الزيتون، بصح وقفته عند حده ومسحت بيه الأرض.
- يا ويلي ! منين جانا هذا؟

---

[1] – الرواية ، ص 42

[2] – المصدر نفسه، ص 45.

[3] – المصدر نفسه ، ص 46.

- هوما ديما هكذا، تحسب عندهم ثارات قديمة معانا ومنعرفوهاش ، بصح ما تخافيش عندنا ربي يدافع علينا، ربي اقوى منهم كلهم !
- ونعم بالله!
- كل يا مختار، اليوم وجد تلكم بعزيز بالعسل كيما تبغيه"[1]

ونجد أيضا اللغة العامية، تتجلى في كلام العايق أمام من كان رافضا للاستعمار يقول:

- "تعلموا كيفاه تخدموا عند أسيادكم الروم، أحمدوا الله لي دولة فرنسا راهي توكلكم الخبز.
- أنتم ما غادي تقدر وتطردو فرنسا، فرنسا قوة عظيمة تدخل الحروب الكبيرة، وما تخسرهاش،

كيفاه تقدر عليها حفنة المرضى والجهال الجياع .... موتو يا عبيد، يا رافضين للحضارة ... الله يقطعكم يا موسخين ."[2]

نلاحظ هنا أن شخصية العائق، يتكلم باللهجة العامية، المتمثلة في اللهجة الوهرانية، عند دفاعه عن فرنسا، ويرى فيها هي الدولة العظيمة.

كما سبق أن ذكرنا توظيف الروائي اللغة العربية، قام بتوظيف اللغة العامية أيضا، وهنا يكون المزج بين اللغة العامية واللغة العربية.

### 1-3: التهجين:

هو المزج بين لغتين يسمى تهجين عرفه "ميخائيل باختين" بقوله: "هو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ".[3]

---

[1] – الرواية ، ص 47

[2] – المصدر نفسه، 48.

[3] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 120.

ونجد أيضا مصطلح التنضيد (اللغة) عند "باختين" في قوله: "إلى جانب التنضيد اللغة إلى أجناس يضاف تنضيد آخر يختلط بالأول تارة ليتطابق معه، وطورا يبتعد عنه، وهو التنضيد المهني للغة"[1]

يعني أنّ التعدد اللغوي داخل النص الروائي، يتخذ شكلين عبر مستويين من التنضيد: الأول أجناسي: يضم الجملة من الأجناس التعبيرية المتنوعة (الشعر، الرواية، القصة...)

الثاني المهني: التنضيد المهني للغة يشمل كافة أشكال التقاط اللغات واللهجات التي تتفاعل في رحم المجتمع وتتناسل مولدة صورة اللغات، ومن أمثلة هذا التهجين كما عرفناه هو "مزج اللغتين" المزج بين العربية الفصحى والعامية في الرواية "رسائل إلى تافيت" تداخل الفصحى بالعامية في المثال التالي:

- "كان ابن دواره وجار بابه"[2]
- " لا أدري لم مرّ على ذاكرتي الآن طيف السّي أحمد زبانة"[3]
- " أشت ولا كلمة، لا تفسد علي القراءة ..."[4]
- زوجها وأخاها قد قتلهما الخنزير البري، ولكنها كانت تجيبهم دائما "راجلي وخويا قتلهم حلوف فرنسا""
- تعلمو كيف تخدمو عند أسيادكم الروم، أحمدو الله لي دولة فرنسا راهي توكلكم الخبز
- أنتم ماغادي تقدرو تطردو فرنسا، فرنسا، قوة عظمى"...
- "ثمّ طوى قشبيته وجلس إليه ..."

[1] – ميخائيل باختين الخطاب الروائي، ص 52.

[2] – الرواية ، ص 8.

[3] – المصدر نفسه، ص 19.

[4] – المصدر نفسه ، ص 30.

- جئتك يا سي عايق ساعيا الله ...
- فقل لي ما بينك وبين السيّ مختار؟"[1]

وأيضا في أمثلة أخرى: يمزج بين العامية والفصحى.

" ما الذي جاء بهؤلاء البياعة الرخاص إلى هنا؟

نطق العايق مجيبا الضابط بفرنسية مكسرة.

هل عشت توا حياتي يتيما؟

في ذوق خبز الحرشة الذي كنت تطهينه لنا مساءا...

وهو يفرس تلك النخلات عند مدخل قصر دوقان؟"[2]

نلاحظ في الأمثلة السابقة عند "ميموني قويدر" بمزج اللغة الفصحى بملفوظات أجنبية عنها فنجده يستخدم العامية الجزائرية (الوهرانية)، وأن الرواية هي نظام من اللغات، كل واحدة تستدعي الأخرى، وفي الأخير لا يمكن النظر إلى الرواية ودراستها على أنها قائمة على لغة واحدة.

**1-4: مفهوم الترجمة:**

**أ: لغة:**

جاء في لسان العرب، "التُّرجمان والتَّرجمان، المفسر للسان.

وفي حديث هرقل: قال لترجمانه، الترجمان، بالضم والفتح: هو الذي يترجم الكلام، ينقله من لغة إلى لغة أخرى، والجمع التراجم، والتاء والنون زائدتان، وقد ترجمه وترجم عنه"[3]

أما من الناحية الاصطلاحية فتعدّ "التعبير عن معناه بكلام آخر في لغة أخرى مع الوفاء بجمع معانيه ومقاصده، كأنّك نقلت الكلام نفسه من لغته الأولى إلى اللغة الثانية."[1]

---

[1] – الرواية، ص 41-49.

[2] – المصدر نفسه، ص 57.56-

[3] – ابن منظور، لسان العرب، مادة (ترجم) ، ص426.

ومن أمثلة الترجمة في رواية "رسائل إلى تافيت" ترجم الكاتب أقوال فرنسية إلى العربية الفصحى ولم يستخدم الفرنسية مثلا في قول الضابط الفرنسي، "قرار بسم الجمهورية الفرنسية بتفويض من الحاكم العام للجزائر ، قررنا نحن ممثلة بالنيابة حاكم وهران بتاريخ اليوم مصادرة الأرض التي استفاد منها إلى ساعة مختار ولد الشيخ، غير المجنس، والمتواجدة بدوار الشحايمية.

هذا القرار نافذ بقوة القانون ابتداء من تاريخ قراءته"

وفي هذا المثال الضابط الفرنسي يتكلم الفرنسية لكن الكاتب ميموني قويدر ، ترجم كلام الضابط إلى العربية الفصحى ، ونجد أيضا قول العايق حين أجاب الضابط الفرنسي بالفرنسية غير سليمة في قوله: "إنه هو يا سيدي الضابط ... إنه هو!" ، وفي مثال آخر "سأله بالفرنسية، هل أنت مختار ولد الشيخ؟".

وأيضا يقول العسكري الفرنسي للمختار: "أيها البائس ... لماذا.[2]

**1-5: الأسلبة:**

تمثل إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في العمل الأدبي، يقصد بها باختين: "أي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة المادة اللغوية (أجنبية) عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه : فاللغة المعاصرة تلقى ضوءا خالصا على اللغة موضوع الأسلبة فتستخلص منها العناصر وتترك البعض الآخر في ظل..."[3]

أي هي مزج بين لغة تراثية ولغة معاصرة، وفي مفهوم آخر هي مزج بين لغة مباشرة (أ) ولغة ضمنية (ب) ، يقول: "جميل حمداوي" في "مجلة الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة

---

[1] – شوشاني عبيدي محمد، الترجمة في المؤسسات العلمية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، كلية الآداب واللغات جامعة السانيا، وهران، 2008-2009م، ص 9.

[2] الرواية، ص 58 .59-

[3] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 18.

الأصوات"، عن الأسلبة "تقوم على تقليد الأساليب أو جمع بين لغة مباشرة (أ) ومن خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد"[1]

تمثلت الأسلبة في رواية "رسائل إلى تافيت"، في حوار العايق مع الشيخ، تجسدت في حديث الشيخ:

" – ... مثلما كان الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته الكرام يفعلون ... راغبا في الإصلاح... يأمرنا بتقواه والعمل الصالح.

– إنّ الله تعالى يأمرنا بالنصيحة لله ولكتابه ولأئمة المسلمين وعامتهم.

– إنّ الله قد حرم الظلم على نفسه، وجعله بيننا محرما، إنّ خاتمة الظلمة سيئة، وقد جئتك لأذكرك بسوء مآب الظالم والعياذ بالله، فقل لي ما بينك وبين سي العايق؟

– ... أنت رجل عاقل، والمسلم من سلم الناس من لسانه ويده، ولا يحل لك مال رجل مسلم، كما لا يحل له أنّ يؤذيك"[2]

نجد الروائي في الأمثلة التي سبق أن ذكرناها، يمزج بين اللغة المباشرة، هي لغة الدين وفي نفس الوقت هي لغة ضمنية، حيث الشيخ يحاول أن يصلح بين العائق ومختار، فيتكلم بأقوال الرسول صلى الله عليه وسلم.

وفي مثال آخر في الأسلبة في قوله:

"هل أخبرتك من قبل بقصة دميتريوس؟"[3]

ونظرا للسرد المطول للقصة سوف نقوم بسرد مختصر لها: ديمتريوس كان شخصا عاشقا لفتاة اسمها أو بيليا، وفي يوم العاشر من الحريق، الذي أضرمه نيرون بروما، فبالرغم من شدة

---

[1] – جميل حمداوي، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات (قراءات ودراسات)، المجلة الثقافية الجزائرية، جميع الحقوق النشر محفوظة، 2018م، thakafamag.com.

[2] – الرواية، ص 53.

[3] – ينظر: الرواية ، ص 123.121 –

الحريق لم يبالي دميتريوس ذلك، وذهب مسرعا لبيت أوبيليا، لكي يقدم لها تمثال، ويعترف بحبه لها، فأدخلته بيتها، وكان هناك سرداب سري تحت الحيطان، فطلبت منه الفرار لكي ينجو من الحريق، فألقى بها هي الأولى لكي تنجو، وهو مات في الحريق، ولكن لم تعش بعده إلا دقائق معدودة.

فالروائي وظف هذه القصة في اللغة الضمنية، فهو كان يشبه قصة حبه، بقصة حب دميتريوس.

**2: تعدد الضمائر السردية:**

من البديهي والمعترف به أنّ أي رواية تحتوي على العديد من الضمائر السردية (ضمير الغائب، المتكلم، المخاطب).

**2-1: تعريف السرد:**

يعدّ السرد من أهم الميادين، التي حظيت بعناية الكثير من النقاد، وقد أثمرت جهود الدارسين والأدباء تعريفات كثيرة ونجد الكثير من التعاريف اللغوية والاصطلاحية من أهمها:

**لغة:**

للسرد مفاهيم متعددة ومختلفة تنطلق من أصله اللغوي فهو يعني: "السّرد في اللغة: تقدمة شيء الى شيء، تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السياق" [1]

**اصطلاحا:**

إنّ السرد هو : "الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[1]

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، 1119 م، ص1987.

يعني الطريقة التي تحكى بها القصة، أي أنّ القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة.

والسرد مصطلح نقدي حديث يعني: "نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية"[2]، فكأنّ السرد هو الطريقة التي يستعملها الروائي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي.

و"السرد هو شكل المضمون أو (شكل الحكاية) والرواية هي سرد قبل كل شيء"[3] ، ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما يجب أن يحدد وينظم لشكلها السردي الذي سوف تقوم عليه أولا. الروائي يجب أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي كل شيء.

عند تمعننا في أسلوب الخطاب الذي جاء به السرد في رواية "ميموني قويدر" نلاحظ أنّ صيغ السرد الأكثر تداولا وتواجد في الرواية هي بصيغة الغائب، وتتجلى أغلبيتها في وصفه لمحبوبته تافيت.

ومن أمثلة ذلك قوله: "لقد تسللت بمهارة كقاتل ملثّم بين أحبّائي، حملت زنبقة وكتابا، وهتفت بالتشجيعات والتّحايا حتى لا يستبينك أحد"[4] ، وأيضا في "وضعت تافيت راحة يدها على غلاف الكتاب"[5]

وأيضا "كانت جمالا مستقلا عن الوصف ... لون عينيها لون مزيج من التوت والعنب والفيم يرشّح في تجاويف النفس كأواخر الضباب"[6]

وقوله: " تطلقت منذ سنتين بعد اثنتي عشر سنة من الجحيم، لقد عاشت كل فصول الكابوس مع مطلق يكبرها بخمس وعشرين سنة"[7]

---

[1] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1991م، ص 45.

[2] – آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية، ط2، 2015م، ص38.

[3] –المرجع نفسه، ص39

[4] –الرواية، ص 7.

[5] – المصدر نفسه، ص 16.

[6] – المصدر نفسه، ص 22.

[7] – المصدر نفسه، ص 79.

ومن خلال ما تطرقنا إليه نلاحظ أن تعدد ضمير الغائب كان في وصفه وتذكره لمحبوبته "تافيت".

والنوع الثاني من أشكال السرد التي كثف منها الروائي ضمير المتكلم الذي يأتي في المرتبة الثانية، من حيث الأهمية السردية بعد ضمير الغائب، " إنّ لأمر يتعلق أولا بشيء من التقدم في الواقعية، وذلك بإدخال وجهة نظر معينة"[1]

يعني من الصفات المميزة، لهذا الواقع أن تستعمل صيغة المتكلم، لقد اختار "ميموني قويدر" ضمير المتكلم في روايته لكشف النوايا أمام القارئ، من أمثلة ذلك في قوله: " لن أكتب بعدها شيئا".[2]

هنا يكشف إحساسه الداخلي وبماذا يفكر.

وأيضا " لملمت ما استطعت أن أجمعه من شتات حروفي المبعثرة"[3] ، "أنا ما غبت يوما لأعود، بل أنت من غاب يوم عيد ميلادي"[4] ، " ففتحت الكتاب ورقمت لها كلمات متطاردة انفلتت مني" [5]

ونجد أيضا الروائي جنح إلى أسلوب السيرة الذاتية في السرد، نلاحظ ذلك في عودة الكاتب إلى الماضي لحكي بعض معطيات الطفولة، ويكون ذلك بضمير المتكلم في قوله: " استرجعتني إلى غضاضة شبابي، ساعات طويلة كنا نقضيها في الجدال كنمرين يحاول الواحد منا أن يتغلب عن الثاني"[6]، يتذكر كيف كان هو ومحبوبته يتجادلون.

---

[1] – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986م، ص 64.

[2] – الرواية، ص 7.

[3] – الرواية، ص 11

[4] – المصدر نفسه، 14.

[5] – المصدر نفسه، ص 89.

[6] – المصدر نفسه، ص 13.

"كان هذا يوم انقلاب غاشم في حياتي"[1]، والفصل بضمير المتكلم بين زمن الخطاب وزمن الحكاية ومن أمثلة ذلك: "هذه آخر رسائلي إليك ... إن قدر لك أن تقرئيها"، و" لا زلت أذكر يوم رأيته لأول مرة بمقهى البوهيم غير بعيد...".[2]

هناك نوع ثالث من أشكال السرد هو ضمير المخاطب: "وإنما جعلنا هذا الضمير ثالثا في التصنيف، بالقياس إلى ضويه، لأنّا نعتقد أنه الأقل ورودا أولا، ثمّ الأحدث نشأة آخرا، في الكتابات السردية المعاصرة".[3]

فضمير المخاطب ليس جديدا استعماله في تاريخ السرد الإنساني، وإنما المعاصرون هم الذين حاولوا إعطاءه وضعا جديدا، إذن "هنا يجب استعمال ضمير المخاطب الذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص الذي تروي له قصته الخاصة به"[4]

فنجد أن سبب وجود هذا الشخص الذي نروي له شيئا عنه سواء أكان يعرفه أو لا يعرفه فهنا نجد أنفسنا نروي في قصة بضمير المخاطب.

يعني أن الشخص المخاطب هو الشخص الذي يتوجه له الكلام.

فالكاتب (الروائي) "ميموني قويدر" وظف ضمير المخاطب في رسائله إلى تافيت ومن أمثلة ذلك نذكر:

"لعلك أني لن أقاوم طعنة جاءت منهم بقدر ما سأستلذ أن يكون اغتيالي على أيديهم"[5]

"حديثي إذن عن أيامك ... أخر شيء يمكن أن تتكلم عنه تافيت هو هزائمها، تستطيع أن تتخطى أتعس أحوالها"[1]

---

[1] – الرواية ، ص 89.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 7–8

[3] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية،سلسلة الكتب الثقافية ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998،ص 163

[4] – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص68.

[5] – الرواية، ص 7.

" هل تعلمين أنك أكبر مستعمرة للذاكرة... لازلت أنت أنت، تقتلين الموتى في هدوء وتصلبينهم بدم بارد ثم بعد سنوات تعيدين قتلهم إذا سنحوا لك أكثر وأكثر."[2] ، فهنا نجد أن الكاتب يخبرها بصفة متواجدة فيها.

"لو علمت تافيت أن لقياك في هذا اليوم هو السقطة الأولى لشفرة المقصلة على روحي لاخترت ألاّ أموت إلا به"[3]

"مرة أخرى أكتب لك رغما عني، تتملكني رغبة شديدة بأن أبوح لك بهذا الألم"[4]

نستنتج من خلال الأمثلة التي سبق ذكرها في توظيف ضمير المخاطب أن معظم أو تقريبا جلّ استعمال الروائي لهذا الضمير في مخاطبته لتافيت، ونجد أيضا غير ذلك في : " لعلك تعلمين يا تافيت أن حرم الأرض هو سور الكينونة الصغرى الذي يحرسنا بنباتاته الشوكيّة".[5]

" للذكرى يا تافيت فإن السماء هي السماء ككلّ يوم، لا شيء تغيّر"[6]

واستعمل ضمير المخاطب أيضا حين كان يخبرها أنه سوف يخطبها، وهي لم تكن موجودة أمامه ولا تسمعه: " أنا أخطبك اليوم مقامرة يا تافيت، وأبحث لهذا عن مبرر معقول لجنوني"[7]

نلاحظ أن المخاطب والموجه له الكلام في الرواية هي تافيت.

3: الرؤى الأيديولوجية ومنطق الاختلاف:

تعدد الأيديولوجيات وتباينها وتساوي قيمها في عرض الأحداث في البوليفونية.

---

[1] – الرواية، ص 16.15–

[2] – المصدر نفسه، ص 20.

[3] – المصدر نفسه، ص 55.

[4] – المصدر نفسه، ص 45.

[5] – المصدر نفسه، ص 65.

[6] – المصدر نفسه، ص 120.

[7] – المصدر نفسه، ص 120.

ما الإيديولوجيا؟

هي مصطلح يشير إلى أنها "انعكاس غير واع لعلاقة الإنسان بعالمه وهي تركز على الجانب العلمي، غرضها تكييف الإنسان لواقعه، كما أنها تحتوي على حقائق غير أنها أيضا تنطوي على التزييف"[1]

حيث أنّ "جميع المواصفات البطل الثابتة والموضوعية، حالته الاجتماعية، الخصوصية الفردية الاجتماعية، طباعة ملامحه الروحية وحتى مظهره الخارجي (...) كل ذلك يصبح عند دوستويفسكي موضوعا للتأمل عند البطل، مادة لوعيه الذاتي"[2]

يرى "باختين" "أن وظيفة تعدد الأصوات لا يتألم وأحادية الفكر في النمط الاعتيادي"[3]

أي أنّ الإيديولوجيا هي الوعي الذاتي التي تتميز به كل شخصية عن الأخرى، وينتج عن ذلك تعدد الأيديولوجيات، ومثال ذلك في "رسائل إلى تافيت" نظرة مختار إلى العايق في قوله: " كان العايق رجلا بلا ضمير، انظمّ منذ سنوات إلى فرقة الصباحية ليصبح ولائه المطلق، لمن اتخذ منها أما لا هي قد ولدته، ولا تبنته، أضحى مخلصا لها أكثر من الفرنسيين ... لكن المعدن استحال ولم يبقى إلا الخبث، فقد كان العايق بحقّ كومة حثالة مكتملة التشكيل، كان كلبا مهانا هجينا بلا سلالة"[4]

يعني أن المختار يرى العايق الذي باع نفسه ووطنه وهو الخائن، من الناحية الأخرى يرى العايق أنّ فرنسا قوة عظمى وانه يستحيل خروجها.

من ناحية أخرى يرى العايق أن فرنسا هي قوة، وأنها يستحيل خروجها، قوله: "أنتم ما غادي تقدرو تطردو فرنسا، فرنسا قوة عظيمة تدخل الحروب الكبيرة متخسرهاش، كيفاه تقدر عليها

[1] – حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص16.

[2] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص68.

[3] – المرجع نفسه، ص111.

[4] – الرواية، ص 48.

حفنة من المرضى والجهال الجياع ... موتو يا العبيد، يا الرافضين للحضارة ... الله يقطعكم يا المسخين"[1]

فمن خلال تعدد الأفكار في المثالين السابقين يتولد عنهما ما يسمى بمنطق الاختلاف (الصراع)، يختلف الشخصيات باختلاف الفكر.

فما هو الصراع؟

"الذي يخوضه وواحد منهم قد يحارب القدر أو المصير أو الوسط الاجتماعي أو الطبيعي أو ضدّ الآخرين صراع خارجي الذين قد يدخلون في صراع مع أنفسهم الصراع الداخلي أو النفسي"[2]

ويكمن ذلك في منطق الاختلاف فنجد أن (المختار) يصارع الاستعمار ولا يتقبل أن يعيش تحت ظلّ فرنسا على عكس (العايق صبايحي) الذي تقبل أن فرنسا هي كل شيء وفقد أمل أن تخرج حين قال:

- فصاح المختار ...
- أخرج من هنا ... أخرج من هنا!
- فرد العايق...
- أنت لي تخرج من هنا يا لمسخ، ما تسال والو هنا ! هذي الأرض مزال فرنسا تدها"[3]

" أنت أخرج من هنا يا المسخ، تديك وأنت وتدي أصلك!

يردد: متزيدش تولي هنا يا كلب!"[4]

---

[1] – الرواية، ص 48.

[2] – جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1، 2003م، ص 50.

[3] – الرواية، ص 44.

[4] – المصدر نفسه، ص 45.

نلاحظ صراعا بين مختار الثائر والعايق الخائن من أجل الأرض، وتعددت الصراعات حيث نجد مختار في صراع نفسي مع الواقع الموحش في قوله وهو يدعو الله في سرّ : "يا ربّ غير هذا الحال! يا رب، خلف تلك التلة قبر أبي وجدي، وفي تلك الأراضي التي نهبها الفرنسيون جذوري، لقد حاصرونا، والقلة المستضعفة من كل جانب وضيقوا علينا، فلم يبقى من أرضنا غلا القليل لا بئر ولا مواشي..."[1]

نجد مختار يناجي ربه من هذا الألم وأنّ يفك هذا الحصار لقد ضاقت وهو ضعيف أمام دفاع عن أرضه وحمايتها من فرنسا ورغم ذلك ظلّ يصارع وحده وبقي صامدا أمام الاستعمار ، ولم يستسلم حتى الموت.

ويوظف الكاتب "ميموني قويدر" في روايته الصراع الذي حدث بين عمّ كريم وأب تافيت حين اتجهوا لخطبتها في قوله: " وفجأة حمحم قادة والد تافيت، ليدخل متأخرا إلى قاعة الضيوف ويستقبل الخاطبين". [2]

"كمد وجه عمي العربي على حين غرّة، وتفلّلت الكلمات من فمه من شدة حنقه... هيا بنا... قومي يا امرأة، لم يعد لنا بقاء هنا، نحن لا نصاهر الخونة!.

فنظرت خالتي حليمة في اندهاش إلى والد تافيت، ثم تذكرت ملامحه إنه قادة ولد لقرع، الرجل الذي سطى على أرض مختار، فمات بسببه بأزمة قلبية"[3]

وهنا يتولد صراع آخر عند كريم حين يتفاجئ أنها ابنة من قتل أبوه، "فعبس كريم عبوسا شديدا وهو يريد أن يعرف بشدة لماذا يقول له عمي العربي هذا الكلام (...) كيفاه تخطب بنت الراجل لي قتل بوك وخذا أرضكم؟"[4]

---

[1] – الرواية، ص 39.

[2] – المصدر نفسه، ص 124.

[3] – المصدر نفسه، ص 125.

[4] – المصدر نفسه، ص 126.

صراع تافيت مع طليقها الذي كان يختلف عنها حتى أنه كان أكبر منها " أخبروني أنها تطلقت منذ سنتين بعد اثني عشر سنة من جحيم، لقد عاشت كل فصول الكابوس مع مطلق يكبرها بخمس وعشرين سنة من الحطام..."[1]

"لم يكن لعرج ذكيا، بل كان شريرا ..."[2]

**4- تداعي السؤال:**

**4-1-مفهومه لغة و اصطلاحا:**

"أشار أرسطو إلى ثلاثة أشكال من تداعي الأفكار، هي التداعي بالتشابه، وبالتضاد وبالمجاورة"[3]

**لغة:**

جاء في لسان العرب "وسألته عن الشيء: استخبرته قال: ومن لم يهمز جعله مثل خاف، يقول: سلته أسأله فهو مسول، مثل خفته أخافه فهو مخوف، قال وأصله الواو بدليل توليهم في هذه اللغة هما يتساءلان" [4]

**اصطلاحا:**

"ويسأل عن الشيء لاستخباره وهو استدعاء المعرفة أو ما يؤدي إلى المعرفة، وقد يكون معنى السؤال الطلب،... وقد يقارب معناه معنى الأمنية ... وقد يدل بالسؤال على الاعتراض و بالسائل على المعترض وحروف الاستفهام هي من وما وأي وهل ولِمَ وكيف وكم وأين ومتى"[5]

---

[1] الرواية، ص 79.

[2] – المصدر نفسه، ص 80.

[3] – لطيف زيتوني، الرواية العربية (البنية و تحولات السرد)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1012م، ص236.

[4] – ابن منظور، لسان العرب، باب سأل، ص 1907.

[5] – جاسم حميد، سالار سليم، ما السؤال؟ وما معنى أن نسأل؟، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة بابل، المجلد 25، العدد 2، 2018م.

ومن أنواع الأسئلة، أسئلة مغلقة وأسئلة مفتوحة، وأسئلة لها جواب وبعض الأسئلة لا يجد لها جواب تكون في ذات الإنسان وفي رواية "رسائل إلى تافيت" تعددت فيها أنواع الأسئلة ومثال ذلك عن سؤال مغلق "كيف حالك؟ بخير الحمد لله! " ، يكتفي سؤال بجواب مختصر "صباح الخير آنستي! صباح النور"، يكون إجابة بنعم أم لا، مثلا: "أنت تدرسين بمعهد التهيئة العمرانية، أليس كذلك؟ فأجابت : نعم"

وهو سؤال يتطلب جوابا قصد المعرفة، والداعي من طرح هذه الأسئلة هو البحث عن معرفة من المجيب ويكون جواب على سؤال فقط.

**السؤال المفتوح:**

هو الذي يتطلب إجابة واسعة، مثلا يفتح باب الحوار "كيف حالك؟ أنت تدرسين بمعهد التهيئة العمرانية أليس كذلك؟"[1] ، هنا فتح باب الحوار معها (تافيت) وكانت الإجابة على السؤال واسعة ولم تختصر في نعم أو لا فقط، "آه ، أنت تدرس معي! رأيتك في القسم..."[2] وفي سؤال آخر الذي بدأ به الحوار: "من يعرف لنا البؤس؟"[3] ، و"ماذا هناك يا عمي العربي؟ "[4]، "إلى أين؟ "[5]، بدأ به الحديث لزرق مع فضيلة، "كيف أنت؟" افتتح بهذا السؤال محادثته مع تافيت، وهذه الأسئلة المغلقة والمفتوحة تتطلب جوابا، ونجد الأسئلة في الرواية لا يوجد لها جواب، مثال ذلك: "لكن لماذا يا ترى ننساها إذا كبرنا؟، لماذا وحدها تشحب الأحلام؟".[6]

هذه التساؤلات ليس لها جواب والداعي لهذه التساؤلات عدم وجود المعلومات المطلوبة لدى المجيب، ومن خلال ما تطرقنا إليه توضح الأمثلة حول الأسئلة التي وظفها الكاتب "ميموني

---

[1] – الرواية، ص 12.

[2] – المصدر نفسه، ص 23.

[3] – المصدر نفسه ، ص 56.

[4] – المصدر نفسه ، ص 85.

[5] – المصدر نفسه ، ص 105.

[6]– المصدر نفسه ، ص 116.

قويدر" في رواية "رسائل إلى تافيت" أن البطل يعاني من حالة نفسية تجعله يتساءل مع نفسه رغم فقدانه الإجابة على هذه التساؤلات، لكنها عنصرا أساسيا في الرواية البوليفونية.

# الفصل الثانـي:

## تعددية المشهد الروائي وسيمياء التكثيف في رواية رسائل إلى تافيت "ميموني قويدر"

1-بين المونتاج السردي و المونتاج السنيمائي

2-سيمياء تعدد الشخصيات المتحاورة

3-سيمياء التعدد الزماني و دلالاته المكثفة

4-سيمياء التعدد المكاني و دلالاته المكثفة

## 1-بين المونتاج السردي والمونتاج السينمائي:

نجد في الأعمال السردية الروائي يقف عند بعض المشاهد ويقوم بوصفها بطريقة حكي وفجأة يدخل من خلال ذلك الوصف في تقديم مشهد سينمائي، أو ما يسمى بـ المونتاج السينمائي فما هو المونتاج السينمائي؟

يعرف المونتاج بأنه «مصطلح من مصطلحات الصناعة السينمائية التي استعارتها السردية يقوم على تغيير مواقع أجزاء النص، تقديما وتأخيرا وعلى ربط الأجزاء بحلقات وصل تسمح للقارئ بإعادة تكوين الأصل»[1]. يعني مصطلح يرتبط بالسينما، ووظفته السردية ليشكل نوع من السيناريو. وأيضا يقال إنه «ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة للتصوير التي تفترض إعادة بناء الزمن والمكان، مانحة استمرارية السرد السينمائي»[2] يعني الانتقال من لقطة إلى أخرى، وتكون اللقطات مختلفة لكن المونتاج يرتب هذه اللقطات لكي تكون سرد سينمائي.

أما المونتاج السردي فهو مصطلح حديث النشأة «شامل يمكن تطبيقه على أي فترة زمنية ويتضمن أي شكل من أشكال السرد البصري بما في ذلك التصوير الزيتي النحت، التصوير الفوتوغرافي»[3] يعني سرد أحداث ومقاطع في الرواية وأيضا هو فن «يصور أو يحكي قصة وهو عادة ما يصف أحداث ذاتية التفسير لا تحتاج إلى شرح مستمدة من الحياة اليومية»[4]. أي هو عبارة عن مشهد «مرئي ممثلا بفكرة لإيصال قصة إلى المشاهد، يكون مؤهلا أن يصبح سردا بصريا وهو يشترط وجود قصة»[5] يعني الانتقال من السرد إلى التمثيل عن طريق مشهد.

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 162.

[2] فران فينتورا، الخطاب السينمائي، دمشق، د. ط، 2012، ص342.

[3] هبة عبد المحسن ناجي تطور أساليب السرد في الفنون البصرية، جمعية أمسيا، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2018 ص7.

[4] المرجع نفسه، ص7.

[5] المرجع نفسه، ص7.

وقبل استقراء ما احتوته الرواية من مونتاج سينمائي نود الإشارة إلى مصطلحات لابد من معرفة ماهيتها أولا وهما السينما والسيناريو حيث أن السينما هي «التطور الطبيعي لنشأة الصورة الفوتوغرافية، وتلك الأخيرة نشأت لتكون إحدى حلقات سلسلة من الاكتشافات والاختراعات والبحوث في مجال الضوء وانعكاسه وتسجيله وإظهاره»[1] يعني أن السينما هي التي طورت لظهور الصور الفوتوغرافية، وهي تشكل سلسة في الاختراعات في مجال الضوء وانعكاسه.

حيث يطلق مصطلح السيناريو في السينما على «نص الفيلم بعد معالجة الفكرة وإعداد القصة سينمائيا في سياق متتابع من المواقف والمناظر التي تعتمد على الصورة المرئية و إمكانية هذا الفن الجديد»[2] يعني هو الجانب التطبيقي بعد إعداد الفيلم، و الشرع في التمثيل، وأحيانا تطلق عليه كلمة المشهدية «النص الذي يتكون من المشاهد التفصيلية المتتابعة التي تروي قصة الفيلم»[3] . أي أنه النص الذي يصف المشاهد، والأحداث والحوار بين الشخصيات وأيضا في وصف بعض الأماكن ودلالاتها في الرواية أو القصة، فكل من السينما والسيناريو عناصر يكملان بعضهما البعض لكل منهما علاقة وطيدة بالآخر.

ونجد أن السينما والسيناريو عنصران مهمان في المونتاج السينمائي الذي سوف نتطرق إلى التعريف به.

## 1-1-المونتاج السينمائي:

[1] خالد محمود، الصور المتحيزة (التحيز في المونتاج السينمائي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط1، 2011، ص 61 .

[2] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، ط 1،2015 ، ص 316.

[3] المرجع نفسه، ص317.

يعني به «دراما سينمائية صغيرة كما عبر عنها ميخائيل روم، من خلالها يتم الوصول إلى الدراما الكبيرة (السيناريو أو الفيلم)»[1] يعني عبارة عن مشهد سينمائي صغير، يمثل ربط بين أحداث على شكل سيناريو.

وتكمن أهمية المونتاج السينمائي كونه يشكل «المحرك المؤدي للنمو الدرامي في الفيلم، لأن أي تغيير في المشهد، يتبعه حتما تطورا في القصة».[2]

يقصد بالتغيير الانتقال من المشهد إلى آخر، يؤدي إلى تطور القصة يستند المونتاج السينمائي في آلية عمله إلى مبدأ الاختيار والتنظيم فهو «مؤسس على تراكب اللقطات تراكبا هدفه إحداث تأثير مباشر دقيق، نتيجة لصدمة صورتين والتوليف يرمي إلى التعبير بذاته عن عاطفة أو فكرة»[3] يعني هناك من يطلق على المونتاج التوليف فالمونتاج هدفه إحداث تأثير وكذلك التوليف يهدف إلى التعبير عن عاطفة أو فكرة معينة.

ونجد أن هناك نوعان من المونتاج: المونتاج على أساس التماثل والمونتاج على أساس التناقض.

***المونتاج التماثل:**

[1] أميمة عبد السلام رواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص268.

هو «الجمع بين حدثين يحدثان في ذات الوقت ومختلفين في المكان لخلق تأثير رامي عن طريق استغلال رابط فكري بفرض زيادة الإثارة والترقي»[1] يعني يكون الاهتمام على الحدث وطبيعته مع إهمال التوافق الزماني والمكاني، الجمع بين اللقطات المتماثلة.

**1-1-1-المونتاج على أساس التناقض:**

هو «تركيب لقطة أو لقطات مع لقطة أو لقطات أخرى متناقضة دون أن يراعى ترتيبها منطقيا فكريا و متتابعا كما هو الشأن في تركيب الفيلم»[2] يعني يكون تناقض في ترتيب الأحداث، سواء فكريا، أو زمنيا.

مكانيا نجد في الرواية "رسائل إلى تافيت" "لميموني قويدر"، وظف الكاتب هذا النوع من المونتاج، وهو في البداية الأمر يسرد أحداث ثم ينتقل إلى الوصف وتحويلها إلى مشهد سينمائي.

**1-1-2-المونتاج على أساس التماثل:**

**أ-الازدواج:**

هو «يقدم مجموعة من اللقطات المتماثلة في مجريات الحدث أو المعطيات الدلالية والتي لا تكون أية علاقة بينهما ليشكل من حاصل جمعها مضمونا واحدا»[3] ، ومن أمثلة ذلك في الرواية نذكر ما يلي: «اليوم صباحا أحدثت أخر انقلاب لك على الروح، لم تكفك كل الحروب التي تسببت فيها منذ عشرين سنة لتعيدي المحاولة مرة أخرى، ما أشبهك بحاكم عربي بلا شريعة، لا يطلق شعبه إلا إذا أفناهم ، أو إذا اضطروه إلى المشنقة»[4] هنا نجد الكاتب يحكي عن الانقلاب

[1] محمد عبد الفتاح طه، طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية، مذكرة للحصول على درجة الماجيستير، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، 2016، ص9.

[2] أميمة عبد السلام رواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص 301.

[3] المرجع نفسه، ص273.

[4] الرواية، ص 07.

التي تسببت فيه، وفجأة يذهب إلى مشهد آخر بعودته إلى تذكر المدة الزمنية عشرين سنة في مشهد آخر يشبهها بالحاكم ويصف معاملة الحاكم مع شعبه، يعني ينتقل من حدث إلى حدث آخر.

وفي مثال آخر يقول « وهما يزحفان على الطمي بين سفحي الوادي، يدس مختار ابنه تحت ابطه اليمنى، ويزحف بذراعه اليسرى، بعيدا عن أزيز الرصاص تتجافى عيناه عن الشمال وعن اليمين، ويندفع إلى أقصى الأمام ليفر بفلذة كبده وينجو»[1] الراوي يصور المشهد بالانتقال من حدث إلى حدث آخر يصف طريقة زحفهم ثم كيف يغطي ابنه، ثم مشهد آخر يذكر فيه أزيز الرصاص وفي مشهد آخر يصف كيف خرج المختار «كانت الساعة قد تجاوزت العاشرة صباحا خفت حدة المطر قليلا، فخرج مختار مسرورا إلى أرضه، حاشرا رأسه ليصيبه شيء من الودق الخفيف، ولم يحضر الصايم درس تحفيظ القرآن الكريم اليوم لشدة المطر، فاصطحبه أبوه معه إلى المزرعة»[2]. نجده يصف لحظة خروج مختار، عندما خفت حدة المطر، وكيف كان مسرورا، ثم ينتقل إلى مشهد آخر بذكر ابنه، يروي هذا المشهد وكأن نلاحظ كيف يمشي مختار مع ابنه وذهابهم إلى المزرعة.

وأيضا في قوله «جفاني النوم فجلست أمام مكتبي الخشبي الصغير وبي صداع أصم، ظهري مسند على لوح بحت، وأنا ملي في ضيافة قلم أسود، وأمامي دفتري الخاص مفتوح على صفحة بيضاء لم أسطر عليها منذ ساعتين أو أكثر كلمة واحدة»[3] في هذا المشهد يصف مكان الجلوس وثم ينتقل لوصف الحالة التي يجلس فيها، يعني ينتقل إلى مشهد آخر يصف الحالة النفسية، نحس كأننا نشاهد المنظر أمامنا بهذه الطريقة التي استعملها الروائي.

---

[1] الرواية ، ص 60.

[2] المصدر نفسه ، ص 55.

[3] المصدر نفسه ، ص 90.

وفي مشهد آخر «أقلعت سيارة أجرة صفراء وبها عمي العربي في لباسه الأزرق البحري، وزوجته خالتي حليمة في ملحفتها، وبين يديها راية الخطبة البيضاء، ورافقتها آمالي العائدة من الثلج، المتشققة من الحجارة، النابتة في الهجير، ومعها الكثير من السلام إلى روح تافيت»[1] فالروائي يصف المظهر الخارجي عمه وزوجة عمه، ثم ينتقل إلى مشهد آخر ينتقل إلى وصف إحساسه الداخلي، يعني يصف في كلتا المشاهد عن فرحه قمة سعادته.

**ب-المزج:**

يعني «عرض مشهدين أو عددا من المشاهد، تتشابه من حيث طبيعة الحدث والجو العام مع إهمال التوافق الزمني والمكاني»[2]. لقد وظف الروائي هذا النوع من المونتاج السينمائي من أمثلة ذلك قوله «كانت اللحظة قمة السعادة التي لا يرجو بعدها المرء إلا موته»[3] هنا يصور مشهد يصف فيه مدى سعادته ،ثم ينتقل إلى مشهد آخر «أقبل جمع من الحضور وتبادلنا أجمل كلمات الثناء العطر، ترافقت الأرواح كأطفال يتامى مع آبائهم صبيحة عيد تتراقص قلوبهم في شوق لم يحدث بعد»[4] يتحدث عن الجمهور الذي حضر مزج بين الشعور والتقائه بالحاضرين، ويصور المشهد، وكأن أطفال يتامى في أيام العيد يشتاقون إلى آبائهم.

وفي مشهد آخر «في المساء خرج مختار وابنه يتمشيان جنوب الوادي في رحلة نسيان غير مكتملة»[5] هنا يتحدث عن مكان ألا وهو جنوب الوادي وأن مختار وابنه يتماشيان، وفجأة ينتقل إلى مكان آخر بقوله «فقادتهم الدروب إلى سهل فردوسي بعيد في ضواحي وهران» ثم يذهب لمشهد آخر يصف فيه «يتأوه الصنوبر الحلبي خلف السّتارات المخملية، وتنثر نقوش بحروف

[1] الرواية، ص 123.

[2] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر اعربي المعاصر، ص273.

[3] الرواية، ص10.

[4] المصدر نفسه، ص10.

[5] المصدر نفسه ، ص 51.

أبجدية الأولى على ورق التين الشوكي، على فلكها الترابي تسير الشمس الروبد تحت ظل قلبين، في هذه الضواحي تقفز السنونوات مثنى مثنى على أسرة من غصون الزيتون، وبجانبها غزالات سائحات تشربن من جداول ما بعد الأزل»[1]ينتقل الروائي من مشهد إلى آخر، في البداية ذكر مكان، ثم ذهب إلى مكان آخر، بعدها تطرق في وصف المكان ودلالة ذلك، لإحساس القارئ وكأنه يعيش المشهد.

ونموذج آخر في قوله «انتهى درس المساء، فمشينا على الرصيف نحو معهد العلوم الاقتصادية، ثلاثتنا متعثرون بالبرد والريح ومتمرطون بمعاطفنا، دخلت تافيت إلى المعهد ودخلت بينما ودعتنا فضيلة، كانت تافيت تسبح كسحابة بيضاء خفيفة بين ممرات المعهد القديم»[2] في المشهد يذكر هنا المكان ثم في المشهد الموالي يواصل كلامه، يصف أصدقائه وأجواء البرد وفجأة ينتقل إلى مشهد آخر، نجد فيه مزج في ذكره لتافيت ثم ذكره شخصية أخرى فضيلة.

**2-المونتاج على أساس التناقض:**

استعمل الروائي هذا النوع من المونتاج في كثير من النماذج التي سنذكر أمثلة عنها. مثلا في قوله «حدث كل شيء فعلا يوم عيد ميلادها الثالث والعشرون، خرج المزارعون علمين لينقذوا حصادهم من شمس حمراء باغتتهم ليلا، مروا بدرب السدر الذي ألقوا أن يمروا به كل يوم، ولكنهم لم يعودوا أبدا»[3] هنا نجد الروائي يحكي في مشهد عن يوم عيد ميلادها، ثم ينتقل لمشهد آخر مختلف يصف فيه كيف خرج المزارعون، وبعدها يذكر الممر الذي دائما يمرون عنه وفجأة: يقول لن يعودوا أبدا وكأن هنا تناقض بين المشاهد.

[1] الرواية ، ص 52.

[2] المصدر نفسه ، ص 95.

[3] المصدر نفسه ، ص 13.

وفي قوله أيضا «نعم كنت أجلس وحدي، وللأمانة الحكاية، فإنني لم أجلس وحدي قبل ذلك الشتاء، يومها كان عمري سبع سنين، انتهينا من درس الصباح، فخرجنا من المدرسة، كان الرفاق يلعبون، وكنت معهم ربما ألعب»[1] يحكي عن جلوسه وحده، ثم يتذكر ويعود إلى زمن مضى، وهنا ينتقل إلى مشهد في سنين مضت، ويتذكر رفاقه.

وبعدها ينتقل إلى مشهد آخر «جلسنا على حافة مجرى مياه المطر، وكان سيلها لسوء حظي يتدفق بقوة، و لسذاجتي رحت ألهو بتحريك قدمي في تيارها، فجأة انتزع السيل فردة حذائي المتهرئ، فجريت على حافة الوادي، ثم عدت إلى البيت في فردة واحدة»[2] نجد الروائي ينتقل من مشهد إلى آخر، مختلف بهدف تصوير المشهد للقارئ. وفي موضع آخر نجده يمثل مشهد آخر بقوله «ثم وضعت خمارها على رأسها وحملت رضيعها متألمة من وجع النفاس، وساقت أبنائها أمامها، وخرجت، فجمع رامو على مضض صورا تذكارية كانت موضوعة على رف قريب»[3] يصور لنا مشهد في ذكره لبسها للخمار، وكيف كانت حزينة ثم يصف زوجها فنلاحظ كأنه تصوير فيلم.

من خلال الأمثلة والتعاريف المختلفة التي سبق أن ذكرناها للمونتاج السردي والمونتاج السينمائي، نفهم أنه الروائي يعمد إلى طريقة سرد سينمائية، بهدف فتح آفاق وتخيلات القارئ فيصبح القارئ يحس أنه يشاهد فيلما دراميا، وينتقل من حدث إلى آخر.

## 2-سيمياء تعدد الشخصيات المتحاورة:

### 2-1-المفهوم اللغوي والاصطلاحي للشخصية:

[1] الرواية ، ص 86.

[2] المصدر نفسه ، ص 86.

[3] المصدر نفسه ، ص 137.

في لسان العرب "شخص: جماعة شخص الإنسان وغيره. مذكر. والجمع أشخاص وشخوص و شخاص (...)، والشخص: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول: ثلاثة أشخاص. وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه..." [1]

وفي معجم المصطلحات "المصطلح السردي" الشخصية هي "كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعالة (حين تخضع للتغيير) مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفتها وأفعالها) أو مضطربة وسطحية(...) أو عميقة..."[2]

يعني ذلك أن الشخصية في العمل الأدبي يجب أن تتصف بصفات بشرية أي تقوم بحوار والكلام والحركة ولا تتصف بالجمود وحسب دورها وأهميتها، متغيرة أو مستقرة أو سطحية أو عميقة.

أما في معجم تحليل النص السردي أن "الشخصية كائن خيالي، يبني من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو يتلفظ بها عنها" [3]

أي أن المؤلف يوظف شخصيات من خياله وينسب لها الكلام وحوار ويعطيها دورا في عمله الإبداعي، ويسرد الراوي على لسان الشخصية أو سرد عليها. ومفهوم الشخصية عند غريماس "حينما ميز بين العامل والممثل، قدم في الواقع فهما جديدا للشخصيتين في الحكي، هو ما يمكن تسميته الشخصية المجردة، وهي قريبة من المدلول (الشخصية المعنوية) في علم الاقتصاد

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة شخص، ص11،22.

[2] جيرالد برنس ، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص42.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 40.

فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد، ذلك أن العامل في تصور غريماس ..."[1]

الشخصية في رأي غريماس أنها الشخصية المجردة ومن ناحية السينمائية قريبة من المدلول أي ما يسمى بالشخصية المعنوية، وقد تكون ممثلين ليس بضرورة شخص واحد.

**2-2- مفهوم الحوار:**

نجد مفهوم الحوار في المعاجم العربية "معجم المصطلحات نقد الروائي" هو "تمثيل لتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفرض عرض كلام الشخصيات بحرفتيه، سواء كان موضوعا بين قوسين أو غير موضوع. ولتبادل الكلام بين الشخصيات أشكال عديدة كالاتصال والمحادثة والمناظرة والحوار المسرحي...إلخ

فلابد إذن من تحديد الحوار الروائي بمقارنته بأساليب تبادل الكلام الأخرى "[2] فهو إذن تبادل حديث بين الشخصيات ويكون شفهي والحوار أشكال عديدة نميز بينهم الحوار الروائي. أما الحوار في "لسان العرب" هو "الحوار: الرجوع عن الشيء، وإلى الشيء حار إلى الشيء وعنه حوار ومحاورا ومحارة حوورا: رجع عنه وإليه"[3] أي أنه تبادل، وهو من أصل حور أي رجع عنه وإليه.

الحوار في معناه العام هو "جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات، ويكون ذلك بأسلوب مباشر خلافا لمقاطع التحليل أو السرد أو الوصف، وهو شكل أسلوبي خاص يتمثل في جعل الأفكار المستندة إلى الشخصيات في الشكل أقوال"[4] أي أن الحوار هو كلام أو حديث يتبادله

[1] حميد لحميداني، بنية النص الروائي، ص 52.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات النقد الروائي، ص 79.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة حور، ص 1042.

[4] الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد (المحتوى، الخطاب، الدلالة)، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، 2009، ص 361.

الشخصيات في العمل الأدبي يكون مباشر يختلف عن السرد أو الوصف فالحوار يتشارك فيه شخصين أو أكثر، وقد يكون بين شخصية وذاتها وهو نوعين داخلي وخارجي.

**أولا: الحوار الداخلي:**

وهو موطنا من مواطن تعدد الأصوات في النص السردي وفي الرواية "رسائل إلى تافيت" تعددت الشخصيات المتحاورة ومثال ذلك: الشخصية الرئيسية (البطل أو الراوي)

–كريم الذي يسرد لنا "الرواية هو (شخص) في حدود نفسه التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص"[1]

شخصية كريم في أغلب حوارها داخلي "ولما سمعت هذا الصوت أدركت أنها النهاية ...هذا الصوت ملكي، أنه أنا التي تهت فيها طفلا ثم لم أجدها أبد، هذا صوت أمي..."[2] الراوي يحاور نفسه يحاول أن يوصل لنا إحساسه، (صوت ملكي، لم أجدها أبدا...) تكثيف هذه العبارات هي علامة على الاشتياق، مما منحها بعدا سيميائيا، مما صعد من جمالية التكثيف.

وفي مثال آخر عن الحوار الداخلي لكريم "كان عليّ أن أتوقف هاهنا برهة لأتأمل الرمزية التي دستها عن عمد في الحوار، لون الحليب الأبيض مقابل سواد القهوة، كان ينبغي أن أنتبه إلى رسالة الخفيفة التي وقتت لتفتح بعد أكثر من عشرين عاما فأقرأ فيها بعد أن تنفجر في أحشائي (ستشرب الأسود لبؤسك) فهنيئا لك، لقد شربت مرارا! وأحدثت هذه الذكرى المتأخرة واحدة من كوارثها التي لم تنتهي بعد في، لقد صنعت منى فنانا، فشكرا جزيلا!"[3] ، العلامة السيميائية في الحوار تجلت في لون الأسود لون القهوة رمز البؤس، ولون الحليب لون الأبيض رمز النضج.

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

[2] الرواية ص 11

[3] المصدر نفسه، ص 25.

"هل ستلهيني الدهشة عن أنك نسبتني إلى الشر من توك؟ أعلم أنك لا تصدقين حقيقة الشر لكن ماذا عنها ماذا لو كانت صفة ألصقت بها؟ ... قلت في سري:

يا تافيت، أنا ما كنت شريرا يوما، وعهد على أن لن أكون..."[1]

وظف الكاتب التكثيف في لفظة "الشر" دلالة السيميائية على الحالة النفسية له.

-شخصية تافيت: كثف الكاتب الحوارات الداخلية للشخصية (البطل) كريم لأن الرواية عبارة عن رسائل، وتافيت التي تتمحور حولها موضوع هذه الرسائل، تعتبر شخصية رئيسية وتكثيف حواراتها الداخلية، تافيت هي طفلة و تطلقت، أحبت كريم الذي كان يدرس معها بعدها أصبحت تعمل في الخطوط الجوية، وفي الأخير مرضت بسرطان المعدة، ومثال ذلك حوارها الداخلي تقول: "... إطلالة تافيت من نافذتها وهي الأخرى تناجي كريم أرجوك لا تأت، فإن مدينتي منذ عهدك قد تغيرت ملامحها سياح الافتتان بك، وانقرضت أعمدة التلهف عليك، ونهب العزاة بقايا الطوب الذي بنى هيكل محبتنا، وحولوا منار الدهشة، ثم ألغي عرضك الشعري نهاية الأسبوع بالمسرح المكشوف...، لا تأت يا كريم فإنك لا تدري أن لعرج قد خطبني، وأني قبلت به، ومعه التبست الحقيقة والزور، وبهت النور الذي ربيته في روحي، حتى لم أعزف معه ملامحي".[2]

وفي هذا المثال نجد تكثيف "مدينتي" وهي علامة على حياتها، أي أن حياتها قد تغيرت ولم تعد تافيت التي في مخيلته التي دائما تضحك، وتكثيف في كلمة النور رمز على السعادة التي اختفت من حياتها وأصبحت تعيش في ظلام مما منح المقول السردي بعدا سيميائيا صعد من فعالية التكثيف.

شخصية لعرج:

[1] الرواية ، ص 30،31.

[2] المصدر نفسه، ص 119.

لعرج رجل يحب سلطة ويرى العالم سوى مصلحة وأن الناس عبيد يستطيع أن يجعل منهم كما يشأ شخصية أنانية وهو طليق تافيت أنجبت معه طفلة، كان شريرا يخونها أمام عينها ويقوم بالفاحشة.

**أولا: حوار داخلي**

"كان يقول في نفسه "أستطيع أن أشتري كل شيء نقدا، بمجرد أن أجري لون المال أمام كائن من كان تتبدل المواقف وتلين نظرة العيون، أصبح أنا السيد المطاع، وأمنح كل ما كان ممنوعا متعسرا من قبل... السلطة هي سطوتي، بلا حرب على هذه الأنفس الرخيصة، أصنع منها عبيدا تابعين"[1] وفي هذا المقول السردي دلالة سيميائية على التكبر والانانية مما زاد من فعالية التكثيف.

-شخصية كريم:

شخص محب للاطلاع وهو ليس الشخصية الرئيسية فقط في الرواية بل هو سارد. أي أن الكاتب جعل من شخصية كريم مدلولا نهائيا مكثفا، في ازدواجية الوظيفة مما جعله ساردا وجعله بطلا.

-هو شاب جزائري من وهران يدرس في جامعة لندن بمعهد التهيئة العمرانية.

-"لازلت اذكر يوم رأيته لأول مرة... "[2]

-"نظرت إلى العربي فإذا عيونه مغرورقة، ..." [3]

-"مرت أخرى أكتب لك رغما عني، ..."[1]

---

[1] الرواية، ص 81.

[2] المصدر نفسه ، ص 8.

[3] المصدر نفسه ، ص9.

-تكلم كريم عن جده المختار الذي توفي وهو يحارب فرنسا، واستشهد من أجل الوطن لكن كان السبب في ذلك العايق جد تافيت الفتاة التي أحبها وفي الأخير أكتشف أنها ابنة عدوهم الذي كان وراء كل تلك المأساة من يتم ومن ألم الوحدة، وهي التي وجهت إليها هذه الرسائل ليحكي لها ما حدث له ولأهله بسببهم.

ثانيا: الحوار الخارجي:

هو نوع الثاني من الحوار يحتاج الحوار الخارجي إلى شخصيات يتكون عددها من اثنين وأكثر ولا يقل على شخصين مثلا:

-كريم و تافيت: (كريم صديق تافيت وزميلته في الجامعة)

-"تافيت: "مستحيل"

كيف حالك

بخير حمدالله

أين كنت هذه السنين؟

أنا ما غبت يوما لأعود بل أنت من غاب يوم ميلادي منذ ثمان عشرة سنة أتذكر؟

لم أغب؟ هل حدث أن كان لي هناك مكان لأصير مظنته غياب؟

فلم تسألي إذن أين كنت كل هذه السنين؟

سألتك لعهدي بك، حسنا... لا تجيبي إن لم تكن لك رغبة في الجواب"[2]

"سأجيب حين تمضي إهدائك"[3]

"هاه، حدثيني إذن عن أيامك، وكيف طفت بك سفينة الحياة إلى هنا؟"

---

[1] الرواية ، ص 55.

[2] المصدر نفسه، ص 13،.11

[3] المصدر نفسه ، ص 14-15

سيمياء هذا الحوار دلالة على الاشتياق، أي الإنسان حين يشتاق لإنسان ويلتقي به يحاول أن يعرف أخباره وماذا حدث له في تلك الأيام. مما منحها بعدا سيميائيا صعد من فعالية التكثيف.

تافيت والعرج (طليق تافيت)

"لقد أصبح عالمي فارغا تماما حتى عرفتك، أظن يا تافيت أنني...

أنا أحبك!

قالت(تافيت):

يا سي لعرج! لا تخلط بين العواطف، أن تقول إنك تحبني في مدة قصيرة كهذه غير معقول... [1]"

هذا التعدد علامة على الحب(وهو علاقة بين لعرج وتافيت) مما منحها بعدا سيميائيا صعد من فعالية التكثيف.

فضيلة ولزرق

"قالت له:

ترافقني!

إلى أين؟

نتمشى قليلا... فتبسم وقال:"[2]

تكثيف لفظة تبسم علامة على الفرح أو سيمياء الفرح مما منحها بعدا سيميائيا صعد من فعالية التكثيف.

"طبعا!

للزرق! هل تحبني؟

---

[1] الرواية، ص 83.

[2] المصدر نفسه ، ص 105.

ومن لا يحبك يا فضيلة وأنت على هذا القدر من الجمال والعقل!"[1]

تكثيف لفظة العقل سيمياء النضج او الذكاء، وهذا ما منحها بعدا سيميائيا صعد من فعالية التكثيف.

أوبيليا ومتروس

"وأنا أيضا!(أووبيليا)

–صرحت مرتعبة:

هيا أفتح حتى نفر من هذه النار!

هيا أدخل سريعا لكي ننجو!"[2]

"اذكريني يا أوبيليا... اذكري حب ديمتريوس...!"[3]

قصة أوبيليا وديمتريوس رمز على الحب الحقيقي والتضحية من أجل من نحب. وهذا ما منحها بعدا سيميائيا صعد من فعالية التكثيف.

مختار والعايق:

"صاح المختار: أخرج من هنا ... أخرج من هنا!

رد العايق: أنت لي تخرج من هنا يا لمسخ، ما تسال والو هنا! هذه الأرض مازال فرنسا تديها"[4]

تكثيف لفظة أخرج دلالة على الغضب، أما الحوار هو علامة على تهميش والظلم الذي عاشه الجزائريون وقت الاستعمار. وهذا ما منحها بعدا سيميائيا صعد من فعالية التكثيف.

[1] الرواية ، ص 106.

[2] المصدر نفسه، ص 122.

[3] المصدر نفسه، ص 123.

[4] المصدر نفسه، ص 44.

بالنسبة إلى رواية رسائل إلى تافيت وظف الكاتب أكثر من صوت، حيث يعتبر كريم الصوت المحوري في الرواية والطاغي في النص والذي يملك حضورا قويا سواء من جانب ذكرياته أو من جانب حواره مع باقي الشخصيات وأغلب حواره مع تافيت التي تعتبر موضوع النص أنبت عليها هذه الرواية وتوجه لها هذه الرسائل، ونلاحظ تكثيف الكاتب من الشخصيات المتحاورة لأن صفة الحوارية مبدأ أساسي في الرواية البوليفونية.

**3-سيمياء التعدد الزماني ودلالاته المكثفة:**

يمثل الزمن بطبيعة الحال عنصرا أساسيا من العناصر التي تقوم عليها الأجناس النثرية عموما والرواية خصوصا حيث لا يمكن تصور رواية بدون زمن.

**3-1-المفهوم اللغوي والاصطلاحي في الزمن:**

ورد في قاموس المحيط أن «الزمن، محركة وكسحاب العصر، وإسمان لقليل الوقت وكثيره، جمعه أزمان وأزمنة وأزمن. ولقيته ذات الزمين، كزبير: تريد بذلك تراخي الوقت مزامنة كمشاهرة، والزمانة: الحب والعاهة، ومذزمنة: فهو محركة أي زمان. وأزمن: أتى عليه الزمان» [1] لقد تعددت الإشكاليات حول ضبط مفهوم محدد للزمن، لدى الباحثين، فالزمن هو وقتنا ووجودنا، يتواجد معنا في كل لحظة نعيشها هو «روح الوجود الحقة ونسيجها الداخلي، فهو ماثل فينا بحركته اللامرئية حين يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا»[2] والزمن التي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم هو «مندمج في الحدث، بمعنى أنه يتحدد بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة وحوادثها وليس العكس، إنه نسبي حسي تتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكن فيه»[3] . يعني أن الزمن مرتبط بحياة الإنسان أما بالنسبة لدراستنا للزمن في

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط (ز. م. ن)، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص 720.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 13.

[3] المرجع منفسه، ص13.

العمل السردي (الرواية)، والأجناس الأدبية، يصادفنا نوعين من الزمن (زمن القصة، زمن الخطاب (السرد)) ولكل منهم خاصيته، وقاعدته، وبالرغم من بعض الاختلافات بينهم، إلا أنهما من ضروريات أي عمل روائي، فزمن القصة «زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية إنها تجري في زمن»[1] هو زمن حقيقي للأحداث أي تتبع الأحداث تاريخيا (حاضرا، ومستقبلا، ماضينا).

نجد أن الراوي في الرواية "رسائل إلى تافيت " لم يلتزم تسلسلا خطيا منتظما في سرد الأحداث ونلاحظ أن هناك تكثيف في عنصر الزمان، ولكل تاريخ ويوم له حدث يرتبط به. فيستفتح الرواية بزمن المستقبل، عند بداية كتابته الرسائل إلى محبوبته، ويخبرها أنها آخر الرسائل، إن قدر لها تقرأها. «إن قدر لك أن تقرئيها فأعلمي أنه آخر عهدك بي» [2]

ثم نجده فجأة يعود إلى الماضي ويتذكر أبيه وأمه «الحنين هو ما يجتمع في وعاء السر من بريد أحبائنا الموتى إلينا، وما يتكدس في حلق الذاكرة المبحوحة من ميراثنا منهم»[3]، بعد ذلك يسرد قصته مع محبوبته تافيت، وكيف ومتى كان أول لقاء بينهم، يعني عند قراءتنا للرواية نجد أن الراوي (البطل)، لا يتبع زمن واحد ومتسلسل هناك خلط في الأزمان، وتعدد أنواع الأفعال بين (الماضي والمستقبل)، ففي بعض الأحيان يقودنا إلى الماضي وفي حين آخر يرجعنا إلى الماضي، ولكن عند محاولتنا ترتيب أحداث قصتها ترتيبا متسلسلا تأتي على شكل الآتي:

-اشتياقه لمحبوبته وكتابته لها الرسائل.

-التقائه بمحبوبته بعد مرور زمن طويل.

-ثم يفترقا بسبب الحروب والوضع المزري للبلاد في ذلك الوقت.

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي.

[2] الرواية، ص 7.

[3] المصدر نفسه ، ص 40.

-تسترجعه الذاكرة ويحكي عن التقائهم في الجامعة.

-سماعه بخبر طلاقها.

-يقرر أن يذهب لخطبتها، ثم يكتشف أنها ابنة الحركي الذي توفي بسببه أبيه.

-هجرته إلى لندن، وتزوجه هناك.

-عودته إلى وهران مع زوجته وابنه.

-سماعه بخبر مرض محبوبته السابقة وموتها.

نفهم أن الراوي (البطل) يعاني من اضطراب نفسي وهناك خلط في ترتيب الأحداث والزمن حاضرا، أو ماضيا كان ويكثف من الماضي.

**3-2-زمن الخطاب:**

إذا كان زمن القصة يتمظهر في الأشكال، الماضي، المضارع، المستقبل فزمن الخطاب أوالسرد هو «إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي» [1]

وهو أيضا «الوقت الذي يستغرقه عرض المواقع والوقائع كنقيض لزمن القصة»[2] يعني أن زمن الخطاب هو زمن سرد الأحداث والوقائع، ولا يهم الترتيب الزمني، والتسلسل المنطقي لسرد الأحداث.

تعددت تقنيات الزمن في الرواية "رسائل إلى تافيت"، حيث كسر خطية الزمن الروائي، ونعني بكسر الخط الزمني هو «مخالفة الترتيب الزمن في السرد عن طريق الاستباق والاسترجاع، مما يتطلب من القارئ ترميم هذا الخط مستخدما خبرته المكتسبة من القراءة ومن الحياة»[3]. ومن

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

[2] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 78.

[3] لطيف زيتوني، الرواية العربية (البنية و تحولات السرد)، ص237.

خلال مخالفة الترتيب الزمني لسرد الأحداث، وعدم تتبع نظام معين، ومرتب في تقديم الوقائع والحكايات، يحدث ما يسمى بـ المفارقات الزمنية تعني «دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[1] وتتمثل في تقنيتي الاسترجاع والاستباق الأحداث، فالروائي في الرواية نجده يعدد ويكثف من هاتين التقنيتين، وذلك يعود لعدم ترتيبه وتتبعه لنظام زمني محدد، فأحيانا يعود إلى الماضي، وفي حين آخر يستبق الأحداث للمستقبل.

### 3-3-حضور الزمن في الرواية (ودلالاته المكثفة):

#### أولا-الاسترجاع:

يعني به «مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق وظيفته تسليط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي أو ما وقع لها خلال غيابها عن السرد»[2] يعني استذكار الراوي لحدث فات أوانه، وقع في الماضي، وهذا الاسترجاع قد يكون داخلي هو «الذي يستعيد أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها»[3] يعني يذكر أحداث وقعت بعد الحكاية التي يتم سردها والخارجي هو «ذلك الذي يستعيد أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكاية»[4] فنلاحظ أنه عكس الداخلي، فهو استذكار أحداث وقعت قبل حدوث الحكاية.

في رواية "رسائل إلى تافيت"، الراوي يكثف من عملية استرجاع الأحداث الماضية من أمثلة ذلك في قوله «واسترجعتني إلى غضاضة شبابي ساعات طويلة، كنا نقضيها في الجدال كنمرين

---

[1] جيراد جنيت، خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم، المجلس الإعلامي للثقافة، ط2، 1997، ص 47.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،مكتبة لبنان ناشرون ،دار النهار للنشر ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،2002، ص18

[3] المرجع نفسه، ص20.

[4] المرجع نفسه، ص19.

يحاول الواحد منا أن يتغلب على الثاني»[1] يكثف من ذكرها لها، يتذكر كيف كان يقضي معظم وقته معها، هنا استرجاع داخلي مع حدوث الحكاية، غرضه من هذا الاسترجاع، وصف الجدال الذي كان يحدث بينهم عند لقائهم. ونلاحظ ظاهرة التكثيف من الاسترجاع تمكن دائما في كلامه عليها «وهمهمت الذاكرة مرة أخرى أخبروني أنها تطلقت منذ سنتين»[2] وفي موضوع آخر يقول «كنا نتواجه صباحا عند باب المعهد فأستتير بشعاعك وتبتهجين، وكانت مصائرنا تتقاطع في غرابة مع كل لقيا، كنت تستعدين حين أنصت إليك في غبطة، وأنت تقصني عليّ قصص طفولتك»[3] هنا نلاحظ أنه في كل مثال يتذكرها وكيف كانوا يتواجهون وأيضا قوله «ها قد تذكرت شيئا الآن لأستفيق على الفجيعة ذاتها وكأنها تغشاني لأول مرة، لقد مت يا أمي في رعيان شبابك ولم تأخذيني معك، كم حزنت على بقائي بعدك»[4]، كثف الروائي لاستذكاره ورجوع ذاكرته إلى ماضيه وحياته سابقا مع محبوبته، وأيضا يتكلم عن أمه وأبيه المتوفيان «وفجيعتي كانت أن أبي مات قبل أن أشتري له معطف، لا أزال أذكر كم كان يدخن بشراهة أتعبه الصراع من أجل استرجاع أرض أبيه كثيرا»[5] . هنا يتذكر ألمه، كيف مات أبيه، ولم يحقق حلمه، كان يريد أن يشتري له معطف، هنا استرجاع خارجي.

عند استخراج أمثلة ودراستنا للرواية نلاحظ أن الكاتب كان روايته معظمها استرجاعات للماضي، وسرد حكايات وقعت في زمن الماضي. و أغلبيتها مكثفة في ذكره لمحبوبته.

**ثانيا : الاستباق**

[1] الرواية، ص 13.

[2] المصدر نفسه ، ص 79.

[3] المصدر نفسه ، ص 93.

[4] المصدر نفسه، ص 61.

[5] المصدر نفسه ، ص 87.

نستعمل مفهوم السرد الاستشرافي أو الاستباق «للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداث سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث». [1]

يعني ذكر أحداث لم يتم وقوعها، وتوقع أشياء للمستقبل، و هنا نوعين من الاستباق (الاستشرافي)، الأول تمهيدي «مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وقد يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص» [2] والثاني إعلاني ويكون ذلك عندما «يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي يشهدها السرد في وقت لاحق، إن دور الإعلانات في تنظيم السرد هو خلق حالة انتظار في ذهن القارئ» [3]. يعني عند إعلان حدوث شيء ما، يثير في القارئ أسلوب التشويق.

في رواية "رسائل إلى تافيت "، وظف الكاتب العديد من توقعات أحداث، سوف تحدث في المستقبل ومن أمثلة ذلك نذكر «هذه آخر رسائلي إليك... لأنني لن أكتب بعدها شيئا عنك، وإذا تقرئين أنت ما أدونه من الحافظة المرتعشة، يعيش كلانا تفاصيلها وكأنها تحدث لأول وهلة» [4] نجد هنا الراوي يستبق الأحداث بإعلانه أنها آخر رسائله ولن يكتب شيئا بعدها إلى محبوبته ولكن من خلال الأمثلة التي سنتطرق إليها نجده يكثف من الاستباق وأيضا في موضع آخر يقول «مرة أخرى أكتب لك رغما عني، تتملكني رغبة شديدة بأن أبوح لك بهذا الألم الذي اجتاحني كحمم بركان متفجر » [5]، فمن خلال هذا نجد أنه استشراق إعلاني، يعلن لها أنه سوف يكتب لها مرة أخرى، ويكثف ويكرر كل مرة، بمثل هذه الاستيباقات، وأيضا «وعلى نور

[1] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 132.

[2] المرجع نفسه، ص133.

[3] الرواية، ص 137.

[4] المصدر نفسه ، ص7.

[5] المصدر نفسه ، ص55.

مصباح الطاولة الخافت سوى رؤياك التي تمكنت في الذهن، إني أشاهدك تنظرين إلى نظرة قاتلة في هدوء»[1].استشراق تمهيدي، يستبق الأحداث ويكثف من التخيلات على محبوبته. وأيضا عند اشتياقه لأمه بعدد من ذكره كقوله «عيد آخر من دونك يا أمي، لو كنت بيننا لكنت صلحت ربطة عنقي، ونفضت بياض الهموم من على كتفي»[2] هنا يستبق لذكر أحداث، يتمنى فيها لو كانت أمه معه في هذا اليوم وتساعده في تجهيز نفسه لخطبته، وتفرح لفرحه، وفي موضع آخر «عذرا لأني لن أترك اليوم أيضا لترتاحي، و سأذكرك مثلما ذكرتك في كل يوم، سأشتاق إلى رائحة قهوتك وفطير الحرشة التي كنت تعدينه في الأمسيات»[3] هنا الراوي يعلن ويكثف في نفس الوقت إلى أحداث سوف يقوم بفعلها، ومن خلال الاستشراقات الزمنية التي تطرقنا إليها، نلاحظ أنها معظمها مكثفة في كتابته للرسائل المسبقة لمحبوبته. من خلال المفارقات الزمنية استطاع الروائي كسر النمط التقليدي المبني على التسلسل الزمن، فأصبح هناك تعدد وتكثيف في الزمني.

وفي محل آخر هناك ما يسمى بتقنيات الحركة السردية يعني «التقنيات التي تقع في مستوى المدة من مستويات الزمن السردي، والتي يطلق عليها أيضا بحركات السرد، نظرا لارتباطها بقياس السرعة»[4]، ويكون قياس السرعة بأربع حركات سردية اثنتان فيما يرتبط بتسريع السرد وآخرين فيما يرتبط في إبطائه.

**ثالثا: تقنيات الزمن**

**1-تقنية التلخيص:**

[1] الرواية ، ص 91.

[2] المصدر نفسه ، ص120.

[3] المصدر نفسه ، ص120.

[4] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 121.

تعتمد الخلاصة في «الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»[1] يعني عدم التعمق في الأحداث واختزالها وذلك بهدف تسريع السرد، ولقد كثف الروائي من هذه التقنية من أمثلة ذلك «كان بين الحاضرين هناك عمي العربي، واحد من أعز أصدقاء والدي، كان ابن دواره وجار بابه، أمضى معه أقسى أيام الطفولة ثم انتقلا إلى المدرسة الاستعمارية، ثم عمل معه بعد الاستقلال في إحدى إدارات قطاع التعليم إلى أن وافت صديق عمره المنية»[2] نلاحظ وصفه لأحداث حياة عمه وصفا سريعا والانتقال السريع من حدث إلى حدث، يعدد من هذه الظاهرة أيضا في قوله «تسعة وثلاثون سنة انتقلت خلالها الروح إلى الحافة، فلم يبق بينها وبين اللاّعقل إلا بعد أشبار، أنشأت فيها منحصرة بين الظلام و التشنج، كانت سنوات مريرة جدا اعترضتها ابتسامتان عابرتان»[3]. هنا يقدم تقديم عام لشخصية جديدة، وفي موضع آخر نجده يصف شخصية ثانوية جديدة بقوله «كانت شيفيكا شابة في الواحد والعشرين من عمرها، بوسنية تعيش في أزقة الذاكرة ولدت طفلة كاملة التجربة ثم وصلت إلى أوّج الإنسان في سنتها السابعة»[4]، يصفها وصف سريعا مختزلا وذلك بهدف تسريع السرد. ومثال آخر عن المرور السريع على الفترات الزمنية في قوله «أربع وأربعون يوما فقط كانت فارقة بين حياتين، حياتي قبل أن يبلغني خبرك عبر الهاتف، وحياتي الآن»[5] يختزل المدة الزمنية بذكر عدة أيام، دون الدخول في التفاصيل وهذا ما يسمى بتسريع السرد عن طريق الخلاصة، فوظف الروائي وكثف في تقنية تلخيص الأحداث، بهدف التسريع في المدة الزمنية.

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 76.

[2] الرواية، ص 8.

[3] المصدر نفسه، ص 65.

[4] المصدر نفسه ، ص 134.

[5] المصدر نفسه ، ص 145.

## 2-تقنية الحذف:

الحذف هو التقنية الزمنية الأخرى إلى جانب التلخيص، التي تعمل على تسريع السرد أي «تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث» [1]

يعني إسقاط مدة زمنية بذكر مثلا عدد السنوات أو الأيام دون ذكر الأحداث التي جرت في تلك المدة الزمنية.

في الرواية "رسائل إلى تافيت"، نجد أن الكاتب استخدم تقنية الحذف في سرده للأحداث، وذلك بهدف تسريع الحركة السردية وقد كثف في تقنية الحذف، ومن نماذج ذلك نجد ما يلي: «كانت اللحظة قمة السعادة التي لا يرجو بعدها المرء إلا موته»[2] «ثم انتهى بي الأمر بالوقوف في المكتبة لثلاث ساعات متتالية يوميا»[3] يذكر الفترة الزمنية التي يقضيها في المكتبة، دون أن يذكر الأحداث في تلك المدة الزمنية. «برغم أنه لم يكن قدر مرّ إلا نصف يوم على زيارة الصايم مع أبيه لها إلا أنها اشتاقت له»[4] تطرق لذكر المدة الزمنية المتمثلة في نصف يوم، دون ذكر الأحداث. وفي مثال آخر قوله «انضم منذ سنوات إلى فرقة الصباحية الفرنسية»[5] و «في أواخر الليل، إنها تتجسد في ألوان الفزع وفي هيولية الضياع»[6] «قبل ليلتين مرّ عليّ في بيتي السي عبد القادر قبيل الفجر بساعة، لم يكد يكلمني إلا همسا»[7] هنا يقوم بإسقاط المدة الزمنية ولا يتطرق لوصف الأحداث، التي جرت في تلك المدة الزمنية، ولا يتطرق لوصف الأحداث التي

[1] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

[2] الرواية، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص 28.

[4] المصدر نفسه، ص 42.

[5] المصدر نفسه، ص 47.

[6] المصدر نفسه، ص 69.

[7] المصدر نفسه، ص 76.

جرت في تلك المدة الزمنية وذلك بهدف تسريع السرد، وأيضا في قوله «بعد ساعة ونصف من الفرار من كبوس الصّرب»[1]. من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف التي أستخدمهما الراوي في سرد الأحداث، أن هناك تسريع في الحركات السردية الزمانية.

### 3-تقنية المشهد:

من حيث المفهوم «التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا ومباشرا أمام عيني القارئ»[2] يعني تكون على شكل حوار مع الشخصيات وهي تقنية من تقنيات تبطيء السرد ومثال ذلك «كم كانت وجوه الطلبة بيضاء مدهشة، كان يتملكهم استشراف مفرط لأنس الحياة الجامعية الجديدة، تراهم في كل مكان... بمدخل الجامعة، في الممرات عند أبواب المدرجات، وفي البهو... يجولون بدبيب غير عادي»[3]. هنا يصور لنا مشهد، وقوف الطلبة واكتظاظهم، وهذا بهدف تبطيء السرد.

### 4-تقنية الوصف:

يقول جيرار جنيت "لكل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير. أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردا هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو الأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا"[4] يعني وصف أشخاص أو أماكن وصفا دقيقا ، وهناك من يطلق عليها اسم الوقفة وهو يؤدي إلى

[1] الرواية، ص 140.

[2] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 182.

[3] الرواية، ص 18.

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 78.

تبطيء السرد، لقد استعمل الكاتب الكثير من المواضيع تقنية الوصف "ما أجمل تلك الوجوه المشرقة المشرئبة في حميمة كزهر الشمس "ثم" كانت ترتدي قميصا طويل الكميّن من القماش الأبيض المثنيّ، محل بزهور سوداء، وجبة رمادية وارفة، تطلعت إلى من خلف نظارة قراءة ذات إطار بني شبه خشبي "هنا يقف الراوي إلى وصف جمال للمظهر الخارجي لتافيت، فنجد الروائي عند كلامه عنها وفي كل لحظة يوظف و يكثف من وصفها الخارجي.

**4-سيمياء التعدد المكاني ودلالاته المكثفة:**

يعد المكان أو الفضاء العنصر أساسي يجب أن يتوفر في أي عمل روائي، وتكون له دلالة داخل ذلك العمل.

**4-1- مفهوم المكان لغة و اصطلاحا :**

-**لغة:** جاء في لسان العرب «المكان الموضوع، والجمع أمكنه كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع. قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، وأقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضوع منه». [1]وورد في القرآن الكريم كلمة المكان، في قوله تعالى «۞**فَحَمَلَتْهُ فَٱنتَبَذَتْ بِهِۦ مَكَانًا قَصِيًّا**»[2]، وبالتالي المكان هو الموضع.

-**اصطلاحا:** نظرا لأهمية المكان في الأعمال السردية لقد تعددت المفاهيم حوله، فنجد ياسين النصير يقول بأن «المكان هو الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه. ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنية وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة»[3]. يعني أن الإنسان ابن بيئته، فالمكان يمكن أن يؤثر في الشخص.

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (م. ك، ن)، ص4250.

[2] سورة مريم، الآية 22.

[3] ياسين نصير، الرواية والمكان، ص16.

والمكان في نظر حميد لحميداني «وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، فلذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى»[1]. يعني أنه لا يمكن الاستغناء عن عنصر المكان في أي عمل روائي.

تعدد المفاهيم والتعاريف حول المكان حيث تعددت أشكاله فورد بمصطلحات عديدة فهناك من يطلق عليه الفضاء إنه هو «مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي»[2]. يعني أن الفضاء في العمل الروائي والكتابات يختلف عن الأماكن التي نشاهدها في حياتنا اليومية، فيوظفه الكاتب للدلالة عن حدث ما. وأيضا يطلق عليه الحيز. «إذا كان للمكان حدود تحده، ونهاية ينتهي إليها، فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربة كتاب الرواية، ولا يجوز لأي عمل سردي أن يضطرب بمعزل عن الحيز».[3] أي هنا تفضيل الحيز من المكان كونه لا حدود له ومجاله مفتوح وفسيح، وأنه لا يمكن لأي عمل أن يتخلى عن الحيز.

في العمل السردي "رسائل إلى تافيت" «لميموني قويدر"، نلاحظ أن الكاتب كثف في الأماكن، ولكل مكان دلالته الخاصة به وتنوعت فهناك أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة.

**أ-الأماكن المفتوحة:**

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 65.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 27.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 125.

هناك الكثير من الأماكن المفتوحة ومن أمثلة ذلك:

-**وهران:** كانت تمثل عملة ذو وجهين لكن لكل وجه يدل على شيء مختلف، فكانت وهران مكان حزن ومكان فرح بالنسبة للكاتب. فكانت تمثل مكان منشأه ومنشأ محبوبته «وهران، آه يا وهران! لطالما كانت أسراب المنونو المسافرة من بعيد تتلاقى جنوب ضواحيها»[1]، وأيضا في قوله « لهجتك وهرانية، واه أنا أسكن في حي سيدي الهواري، أنا في الحقيقة أنحدر من ضواحي مدينة تيارت قدم أجدادي إلى وهران، وهران أم حنون بحق، حيث نمشي بين جدرانها تشعر أنها تتلقفك فاتحة ملحفتها لتضمك»[2] نلاحظ من خلال الأمثلة أو الشواهد التي قمنا باستخراجها من الرواية، أن الروائي كثف من ذكر بلاد وهران، فهي مسقط رأسه ومكان نشأته، كان شديد التعلق بها وهي بمثابة الأم الحنون له، وأيضا كانت منشأ الفتاة التي أحبها. ففي الرواية كانت وهران أكثر الأماكن التي ذكرها وتعددت.

-**الأرض التلة:** هو مقر سكن كريم وعائلته، كما ذكر في الرواية وهذا الدوار متواجد في وهران، كان لهم فيها أرض زراعية، فكثف الروائي من هذه الأماكن الأرض والتلة، لأنها تمثل في رواية حقيقة الصراع بين أصحاب الأرض وأولاد فرنسا، الذين كانوا يريدون استملاكها، في قوله «أجري يا مختار ألحق الأرض العايق راه سرق غلتك... هذي الأرض مازال فرنسا تديها»[3] هنا يوظف الروائي ويعدد من ذكر الأرض والتلة، لأنها كانت محل للصراع بين فرنسا، وأبناء الأرض.

-**مقبرة:** تدل أو علامة عن الفناء، وظف المقبرة في الرواية، تمثل له مكان حزن، يوجد فيها قبر محبوبته، فكان يزورها «إني أتقدم الآن من حفرة قبرك وأسبقك إليها، أمهد التراب الذي

[1] الرواية، ص 25.

[2] المصدر نفسه ، ص 26.

[3] المصدر نفسه، ص 44.

ستستلقين عليه... وقبل أن أضع آخر لبنة على لحدك، أفلت قرب يدك لفافة بها رسائل إليك... ثم أغلق القبر»[1]

فهنا دلالة على حبه الكبير لها، وألمه لفقدانها، فنلاحظ من خلال الأماكن المفتوحة التي سبق أن ذكرناها أنّ أغلبها مرتكزة في وهران، فكانت أكثر الأماكن تكثيفا وتعددا في الرواية.

**ب-الأماكن المغلقة:**

فتعددت الأماكن المغلقة، ولكل واحد منهم دلالته، فنجد من الأماكن التي كانت مكثفة في الرواية ما يلي:

-**المسجد:** عند ذكرنا للمسجد، يجدر بنا أنه مكان للطهارة وللتقرب الناس من الله سبحانه وتعالى، صحيح أنّ المسجد في شكله الخارجي محيط بجدار وسقف، ويعد مكان مغلق لكن من ناحية أخرى هو مكان مفتوح، أي يستقبل جميع الناس، فكان يمثل في الرواية مصدر للإيمان والصلاة والاستغفار «سلم السي بختي إمام المسجد من صلاة الصبح بصوته الهادئ المعبق بالخشوع، وشرع في ورد أذكاره ككل صباح، إذ لم يكن يحلو يومه دون الورد»[2] وأيضا نجد أن للمسجد عدة أغراض في قوله «بعد صلاة الظهر ترقب مختار أن ينهي الإمام أذكاره ثم مشى إليه... انضم إلى مجلسهما الحاج عبد الكريم كالعادة بعد كل صلاة ليحاوروا فيما استجد من أحداث الدوار والقرية القريبة وعالمهم الصغير»[3]. نجد أن الروائي يكثف من المسجد للدلالة على دين الإسلام أولا، ثم لنفهم أنه المكان الذي يتشاورون فيه عن أخبار القرية.

- **الجامعة:** بطبيعة الحال الجامعة مكان مغلق يذهب إليه الطلاب للتعلم «كان ذلك أول يوم لي بالجامعة، أول يوم نعم! ولكن ليس في أول موسم، فقد تأخر الدخول السنوي قرابة شهرين

[1] الرواية ، ص 147.

[2] المصدر نفسه ، ص 37.

[3] المصدر نفسه، ص 49.

بسبب الإضراب»[1]، فكثف الراوي وتعددت الجامعة في الرواية، لأنها كانت المكان الرئيسي لالتقائه بمحبوبته «أن لقياك في هذا اليوم هو السقطة الأولى لشفرة المقصلة على روحي لاخترت ألا أموت إلا به»[2]. فكثف الروائي من ذكر الجامعة والمقهى المتواجد فيها لأن كان مكان لقائه بمحبوبته، وذكرياته له معها.

-**متوسطة ابن باديس:** تمثل مكان دراسته، لكن وظفت في الرواية وكثفت، ليسرد لنا طفولته وكيف كانت قاسية، ولم يعشها مثل الأطفال، وواضح ذلك في جوابه عن سؤال الأستاذ «سألنا الأستاذ، من يعرف لنا البؤس، فرفعت يدي من بين زملائي واختارني لأجيب، فقلت طفولتي... أشهر متطاولة كانت تمر دون أن أتذكر وأتذوق جنس ثمرة، لتباعد المناسبات التي كنت أخطى فيها ببعض عنبات»[3] يعني هو يعرف البؤس بطفولته.

-**المستشفى:** عند ذكر هذا المصطلح ندرك أنه مكان يذهب إليه المرضى، ليعالجوا فيه، أو زيارة مريض قريب، يمثل المستشفى في الرواية، مكان حزن له لأن محبوبته السابقة لقد أصيبت بمرض، ودخلت المستشفى «تافيت مريضة جدا... إنها تصارع سرطان المعدة! ... لقد تقطع شيء بداخلي وأنا أفجع بهذه الخبر المفزع... تركت كل شيء خلفي، وخرجت في التو هائما نحو المستشفى».[4]

من خلال الأماكن التي ذكرناها، نلاحظ أن معظم الأماكن المغلقة التي وظفها الكاتب تحدث فيها عن أيامه مع محبوبته السابقة، وعن حياته القديمة والجدي

[1] الرواية، ص 18.

[2] المصدر نفسه ، ص 20.

[3] المصدر نفسه ، ص 85.

[4] المصدر نفسه ، ص 146.

# خاتمة

و في الأخير توصلنا إلى جملة من النتائج يمكن ذكرها كالآتي :

- يمكن الجمع بين تعدد الأصوات و التكثيف في الرواية الواحدة فتصبح راوية البوليفونية .
- و بالأضداد تفهم المعاني ، ذلك من خلال المقارنة بين البوليفونية و المنولوجية .
- تأسس الرواية البوليفونية على مبدأ التعدد اللغوي نجد مزجا بين اللغة العربية واللهجة العامية (الوهرانية ).
- التهجين و الاسلبة سمة من السمات التي تقوم عليها الرواية البوليفونية .
- الرواية البوليفونية تعتمد على تعدد الرؤى الأيديولوجية و بذلك تتكثف الشخصيات المتحاورة .
- الرواية المعاصرة تعتمد على تقنية المونتاج السينمائي والسردي، وبذلك من خلال تحويل السرد إلى سيناريو .
- لا يقتصر التكثيف على إبراز الشخصيات وإنما تتعدى لمقاومات أخرى كالمكان والزمان.
- التكثيف نعني به اللفظ يدل على معان عديدة.
- المونولوجية هي رواية الصوت الواحد عكس البوليفونية المتعددة الأصوات .

# ملحق

السيرة الذاتية "ميموني قويدر "

كاتب روائي استشاري في هندسة المدنية من مواليد 14 ديسمبر 1977 بمدينة وهران ، الجزائر .

الأعمال الأدبية المنشورة

رواية رسائل إلى تافيت ، دار ضمة للنشر و التوزيع سنة 2019.

أعمال قيد النشر : رواية كامينيكودي لا مويرتي

أعمال قيد الكتابة : رواية بعنوان أسماء الموت السبعة ، وكتاب في فن الشذرات

بالإضافة إلى خوض غمار التدوين لي عدة مقالات منشورة بالجرائد الوطنية ،حائز على بطاقة انتماء إلى ديوان الوطني لحقوق المؤلف و الحقوق المجاورة ONDA بصفته مؤلف.

التجربة العلمية :

استشاري هندسة مدنية ، ومدير إنشاء في مشاريع بناء محطات الكهرباء من 2009 الى 2021 مع شريكين اجنبيين متخصصيتن في الطاقة ALSTOM POWER و GENERAL ELECTRIC تخللتها فترة نائب رئيس الموقع ، ورئيس الموقع بالانتداب حيث استفدت من مؤهلات إضافية في التسيير المالي و الإداري .

الشهادات الدراسية :

متحصل على شهادة الدراسات الجامعية التطبيقية في علوم الأرض بجامعة السانيا بوهران سنة 2000 شهادة في الإعلام الآلي سنة 2002.

اللغات : متقن للغات العربية ، الفرنسية ، الإنجليزية [1]

2- ملخص الرواية "رسائل إلى تافيت"

[1] تواصل مع الكاتب (ميموني قويدر)facebook. Com/kouider.mimouni 28ماي ،السابعة مساء،

## ملحق

هي عبارة عن مجموعة من الرسائل و الخطابات ، كان يكتب كريم ( البطل ) لمحبوبته تافيت، تدور أحداث الرواية في البداية في مدينة وهران التي كانت تمثل إلام الحنون و مكان منشأه هو و محبوبته ، كان يسرد واقع وهران في وقت الاستعمار و المعاناة ، التي عاشها في طفولته ، و حزنه و تذكره الأمه و أبوه ، اللذان توفيان و ظل جرح فقدانهم مرسوم في قلبه ، وعند قرائتنا للرواية نجد خلط بين الأزمان الماضي و الحاضر ، فتارة يحكي عن أشياء في الماضي و تارة أخرى يأخذنا إلى الحاضر ، و نلاحظ أن الرواية معظمها سرد ووصف لمعاناته ، التي يعيشها بعد فراق عن محبوبته التي شاءت الأقدار أن يفترقا و بعد أكثر من عشرين عاما من الفراق و الغياب ، التقى صدفة ، وكان هذا اللقاء ، بمثابة إحياء للمشاعر ، و تذكر الماضي ، فيبدأ يكتب لها كل مرة رسالة أحيانا يصف لها ، و يذكرها كيف التقى و الأماكن التي جلسا فيها مع بعضهم ، و أحيانا يصف لها وجعه و اشتياقه لها ، و رغم هجرته من وهران إلى وراء البحار إلا أنه لن ينساها ، و ظلت حورتها تراوده في ذاكرته فتافيت كانت فتاة قوية و جميلة و رغم المشاكل و الصعوبات التي واجهتها في حياتها ، ضلت صامدة، فسمع بطلاقها و معاناتها ، ولم يكن له أن يكرهها ، فتوجه لخطبتها ، لشدة حبها لها ، ولكن أصطدم بالحقيقة التي لم تكن في الحسبان ، وهي أن هذه الفتاة التي أحبها رغم كل شيء هي نفسها ابنة الخائن الذي بسببه توفي والده ، وشاء القدر أن يفترقا مرة أخرى ، وكانت نهاية حزينة مرضت تافيت و توفيت ، فأخذ لها رسائله التي كان يكتبها و دفنها معها في قبرها.

# قائمة المصادر والمراجع

***القران الكريم برواية ورش عن نافع.**

**المصادر:**

1- ميموني قويدر ، رسائل الى تافيت ،دار ضمة للنشر و التوزيع ، دط ،2019م.

**المراجع العربية :**

2- أحمد محمد دعسان، التكثيف البلاغي في القرآن الكريم، جزء عمّ، دراسة أسلوبية، دار مأمون، عمان، ط1، 2016م .

3- اميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2015.

4- امنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية ،ط2، 2015

أنيس فريحة، نحو عربية مسيرة، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1955م .

5- ذويبي خثير الزبير، السيميولوجيا النص السردي، مقاربة سيميائية لرواية فراشات وغيلان دراسة، الجزائر، ط1، 2006.

6- حاتم صالح الضامن، فقه اللغة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد ، مكتبة مارن عبد القادر المبارك، مركز جمعية الماجد للثقافة والتراث، ط4، 1990م .

7- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990 .

8- حميد الحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سيسيولوجيا الرواية إلى سيسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990م .

9- حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989 .

10- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1991م .

11- جميل حمداوي، سلسلة المعارف الأدبية، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف الرباط، 2010م .

12- خالد محمود، الصور المتحيزة (التحيز في المونتاج السنيمائي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط1، 2011 .

13- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012م .

14 -سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي ، بيروت ، ط3، 1997 .

15- الصادق بن الناعس قسومة ، علم السرد (المحتوى ، الخطاب ، الدلالة) ، مكتبة الملك فهد الوطنية ، الرياض ، ط1 ، 2009 .

16-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة كتب ثقافية ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت 1998.

17-فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010م .

18-فران فينتورا، الخطاب السينمائي، دمشق، د. ط، 2012 .

19- الفيروز آبادي، القاموس المحيط (ز. م. ن)، دار الحديث، القاهرة، 2008 .

20- لطيف زيتوني، الرواية العربية (البنية وتحولات السرد)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1012م .

21-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2002 .

22-محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2010م .

23- محمد حسين عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ط .

24–محمد صالح شريف العسكري، العربية ومكانتها بين اللغات السامية، دراسة وتقويم، السنة الثالثة، العدد9، 2013م.

25–محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م .

26–محمد محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، مكتبة لسان العرب، دار غريب، شارع نوبال لاضو على (القاهرة)، ط1، 2001م .

27– مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004 .

28–ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، 1119م .

29–نهلة فيصل أحمد، التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2010 .

30–ياسين نصير، الرواية والمكان،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .

31–يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م .

**المراجع المترجمة :**

32 – تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.

33– تيزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م .

34 – جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1، 2003م .

35–جيراد جنيت، خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم، المجلس الإعلامي للثقافة، ط2،1997 .

36– جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003 .

37–شوشاني عبيدي محمد ، الترجمة في المؤسسات العلمية ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة ، كلية الاداب واللغات جامعة السانيا ،وهران ،2009–2008.

38– محمد عبد الفتاح طه، طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية، مذكرة للحصول على درجة الماجيستير، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، 2016 .

39 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987 .

40– ميخائيل باختين، شعرية دوستوفيسكي، تر: جميل نصيف التركيتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م .

41 – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986م .

42 – نبيل خالد أبو علي، المنهج السيميائي، دراسة في الأصول والاتجاهات والقواعد، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، مؤتمر .

43– هبة عبد المحسن ناجي تطور أساليب السرد في الفنون البصرية، جمعية أمسيا، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2018.

**الرسائل الجامعية :**

44-شوشاني عبيدي محمد، الترجمة في المؤسسات العلمية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، كلية الآداب واالغات ، جامعة ألسانيا، وهران، 2008-2009م .

45-محمد عبد الفتاح طه، طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية، مذكرة للحصول على درجة الماجيستير، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، 2016 .

**المجلات و الدوريات :**

46- جاسم حميد، سالار سليم، ما السؤال؟ وما معنى أن نسأل؟، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جانعة بابل، مجلد 25، العدد 2، 2018م.

47- جميل حمداوي، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات (قراءات ودراسات)، المجلة الثقافية الجزائرية، جميع الحقوق للنشر محفوظة، 2018م، .thakfamag.com.

48- منال بنت عبد العزيز العيسى، التعدد اللغوي في الرواية العربية (قضايا ونماذج) مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج 14، ع1، 2017م .

# الفهرس

## فهرس المحتويات


| | |
|---|---|
| مدخل الرواية بين البوليفونية والتكثيف | - |
| مفهوم البوليفونية | 4 |
| 1- سيمياء التكثيف | 9 |
| 2- ما السيمياء | 9 |
| 3- الرواية المنولوجية و الرواية البوليفونية | 16 |
| **الفصل الأول: بنية الرواية وأبعادها البوليفونية** | - |
| 4- التعدد اللغوي | 22 |
| مفهوم اللغة العربية | 23 |
| مفهوم اللغة العامية (اللهجة) | 25 |
| التهجين | 28 |
| مفهوم الترجمة | 30 |
| الأسلبة | 31 |
| تعدد الضمائر السردية | 32 |
| الرؤى الايديولوجية و منطق الاختلاف | |
| تداعي السؤال | 41 |
| **الفصل الثاني:**<br>**تعددية المشهد الروائي وسيمياء التكثيف في رواية رسائل إلى تافيت "ميموني قويدر** | - |
| بين المونتاج السردي و المونتاج السنيمائي | 44 |
| المونتاج السينمائي | 46 |
| المونتاج التماثل | 47 |
| المونتاج على أساس التناقض | 50 |

## فهرس المحتويات


| | |
|---|---|
| سيمياء تعدد الشخصيات المتحاورة | 52 |
| المفهوم اللغوي والاصطلاحي للشخصية | 52 |
| مفهوم الحوار | 53 |
| حوار داخلي | 54 |
| الحوار الخارجي | 56 |
| سيمياء التعدد الزماني ودلالاته المكثفة | 60 |
| المفهوم اللغوي والاصطلاحي في الزمن | 60 |
| حضور الزمن في الرواية (ودلالاته المكثفة) | 63 |
| الاسترجاع | 63 |
| الاستباق | 65 |
| تقنيات الزمن | 67 |
| تقنية التلخيص | 67 |
| تقنية الحذف | 68 |

## فهرس المحتويات


| | |
|---|---|
| تقنية المشهد | 70 |
| تقنية الوصف | 70 |
| سيمياء التعدد المكاني ودلالاته المكثفة | 71 |
| مفهوم المكان لغة و اصطلاحا | 71 |
| الأماكن المفتوحة | 72 |
| الأماكن المغلقة | 74 |
| **خاتمة** | 77 |
| **ملحق** | – |
| **قائمة المصادر والمراجع.** | – |

**ملخص المذكرة :**

تتناول دراستنا الموسومة البوليفونية و سيمياء التكثيف في الرواية "رسائل إلى تافيت "للروائي ميموني قويدر ، تقنية حداثية شهدتها النصوص المعاصرة ، تتمثل في تعدد الأصوات في الرواية والتي تقوم على التعدد اللغوي ، وتعدد الشخصيات المتحاورة ، إي رواية حوارية تعددية ، كما يمس هذا التعدد المقومات الآتية الزمان ، المكان ، والإيديولوجيات ، الضمائر الأسلوب ، كما تطرقنا إلى المميزات الجامعة بين مصطلحي البوليفونية و التكثيف محاولين استنباطها سيميائيا ، والكشف عن المقومات التي تبنى عليها الرواية البوليفونية .

**الكلمات المفتاحية :** البوليفونية ، السيمياء ، التكثيف ، الرواية المعاصرة

**The Summary:**

Our work study the polophony and the condensation semiotics in Mimouni Kouider s Letteres to Tavit .It is a recent technique study the different sounds the multilingualism of the interlocutors in the novel including the setting the ideology the pronouns and the style .In addition we have study those tow approaches semioticaly toclearly identify the polyphonic story.

**Key Words :** . Polyphony ،Semiotics، Condensation، The modern nove