التّخييل الروائي
و خدع التّمويه السّردي

أ. عبد الغني بن الشيخ
جامعة محمد بوضياف
المسيلة/الجزائر

1- في مفهوم التّخييل الروائي وعلاماته النّصية :

يُوصف خطاب الرواية بأنّه جنس من التّخييل (Fiction) و التّخييل في معنى من معانيه نوع من المخادعة أو الايهام الفني،وفي ذلك يُعرّف ليتري(Littré) الرواية بأنّها "قصة مضلّلة كُتِبت نثرا" [1] فهي تروي عالما افتراضيا، يلغي معادلة التطابق بين عالم التّخييل وعالم الواقع،بل ويُحيلها إلى درجة الصفر(Dénotation nulle) [2] وإلا فلا داعي للحديث عن عالمين متطابقين،إذا كان العالم الأول هو مجرّد نسخة عن العالم الثاني يحاكيه ويعيد إنتاج عناصره،على حد تعبير سعيد بنكراد [3]

غير أنّ الأمر لا يبدو بهذه البساطة إطلاقا،فقد طرحت قضية التّمييز بين خطاب التّخييل و ما هو ليس تخييلا (Non –fiction) إشكالا كبيرا عند الدارسين، يعيدنا إلى الاشكال القائم حول حدود النّص ومفهومه،بين كونه نصّا مغلقا على ذاته،وبين كونه مفتوحا قابلا للتّأويل و الإحالة، وفي ذلك تطرح العديد من الأسئلة:إذْ على أيّ أساس يتم التّمييز بين ما هو تخييل وما هو ليس كذلك ؟ هل يكون ذلك انطلاقا من بنية النّص ذاتها؟ أم من خلال معرفة نوايا الكاتب؟ أم بالاحتكام إلى القارئ في نهاية الأمر؟ وأيّ قارئ نقصد في هذه الحال؟

فقد ذهب جوهن سارل(John Searle) إلى أنّه إذا كان من المستحيل أنْ يتمّ تمويه شيء أو اللّجوء إلى المغالطة دون وجود نيّة مقصودة، فإنّه لا يمكنّ إثبات ما إذا كان الخطاب تخييلا أو غير تخييل،إلا من خلال معرفة نوايا ومقاصد الكاتب ذاتها (4) و حسب رأيه- دائما – فإنه " لا توجد خاصيّة نصيّة تركيبية أو دلالية يمكن الاعتماد عليها لاثبات صفة التخييل في الأثر الأدبي" [5]

غير أنّ بول ريكور(Paul Ricœur) يعارض مثل هذا الطرح، وهو يرى أنّ قصد المؤلف ومعنى النّص يكفان عن التطابق والتمازج في الخطاب المكتوب،على خلاف ما نجده في الخطاب المنطوق،حيث يتداخل القصد الذاتي للمتكلم مع معنى

الخطاب،ومعه يصبح القصد الذهني للمؤلف في الخطاب المكتوب منفصلا عن المعنى اللّفظي للنّص، ومنه، يصبح ما كان يعنيه المؤلف شيئا منفصلا عما أصبح يعنيه النص مكتوبا، وفي هذه الحال يصير النّص أكثر أهميّة مما كان يقصده المؤلف حين كتبه(6)

وأمّا كندال والتن (Kendall Walton) فهو يرى أنّ ما ذهب إليه سارل ليس معيارا لاثبات أو نفي خاصيّة التّخييل في الخطاب،بل،إنّ الوظيفة الثقافية والاجتماعية وحدها هي التي يمكنها تحديد ذلك (7) أي من خلال ما يفرضه ترسّب الأفكار والمعتقدات في الذاكرة الاجتماعية، ومنه في مخيّلة القارئ، باعتباره كائنا اجتماعيا ينتمي إلى وسط ثقافي له تأثيراته، ودليل والتن أنّ ما نعتبره نحن ضربا من الخيال و اللاّمعقول في الأسطورة الإغريقية كان عند القدامى الاغريق بمثابة حقائق لا يطالها أيّ شك (8) وقد ركّز اهتمامه في طرحه هذا على عنصر الخيال (Imagination) وعنده أنّ أيّ أثر أدبي أو مقطع منه إذا ما كانت وظيفته هي إثارة الخيال فهو – إذن – تخييل(9)

في نفس الاتجاه، يذهب جريجوري كيري(Gregory Currie) إلى أنّ الاعتقاد الذي يترتّب عند قراءة الأثر،هو ما يمكن اتخاذه معيارا لتحديد صفة التّخييل أو انعدامها في الخطاب، لكنّ كيري على خلاف والتن لا يجعل نشاط التخيّل مركز اهتمامه(10)

يتبيّن – لنا– من خلال ما ذهب إليه كلّ من والتن و سارل أنه تمّ تغييب الجانب الشكلي ومعه الوظيفة الجمالية للتّخييل (Fonction esthétique) فالأدب هو قبل كل شيء فنّ لغوي كما يُذكّر به جيرار جنيت(Gérard Genette) منطلقا من مفهوم الأدبية عند رومان جاكبسون (Roman Jakobson) (11)
وهو فنّ تتعرض فيه اللّغة لقوانين نوع من التّصنيع، يسمح بانتاج الأعمال الفنية، وتوسيع أعمال الخطاب، فتكون القصائد والقصص والروايات هي أعمال الخطاب

المنتجة، أما الوسائل التوليدية التي نسميها بالأنواع الأدبية فهي القوانين التقنية التي تشرف على إنتاجه[12]

و حيث أنّ مادة الخطاب الأساسية هي اللّغة، فإنّ خطاب التّخييل سينشأ – بشكل أو بآخر– من خلال الاشتغال على تلك المادة، في إطار القوانين ذاتها التي يشير إليها ريكور، و هنا يميّز جيرار جنيت(Gérard Genette) بين خطاب قولي يخلو من التّخييل(Diction) وخطاب سردي يقوم أساسا على التّخييل(Fiction) فيرى أنّ الأول ذو طابع موضوعاتي(Thématique) قد يحدث حقيقة ردّة فعل قوية أثناء تلقيه،ولكن ليس من ناحية شكله وإنّما من ناحية مضمونه،ومثال ذلك: ما ينقله مؤرّخ أو كاتب سيرة من أحداث واقعية، فتكون الاستجابة الجمالية لمثل هذا الخطاب من جهة العناية بالأحداث في حد ذاتها، لا من حيث الطريقة التي تم بها تقديم تلك الأحداث [13]

وأما النّوع الثاني الذي هو خطاب التّخييل فإنّه يحتوي على قصة تقوم على أساس حبكة فنية (Intrigue)[14] وكل حبكة إنما تستند إلى رؤية معيّنة، يعمد الكاتب من خلالها إلى استخدام تقنيات سردية، واستحضار أدوات أسلوبية شتى، تجعل خطاب التّخييل متميّزا كل التّميز عن نوع الخطاب الذي يخلو من التّخييل " فالخطاب السّردي لا يعكس فقط،أو يُدوّن تدوينا سلبيا– فحسب – عالما مصنوعا سلفا، بل، يُنشِيء المادة المعطاة في الإدراك والتأمل ويُطوّعها، ويخلق منها شيئا جديدا " [15]

وفي ذلك يقول سعيد بن كراد:" التحوّل من القصة إلى النّص السّردي يقتضي استحضارَ سلسلة من العمليات التي تقوم بتكسير" الطابع المُتّصل " للمادة القصصية، وتقدّمها وفق صياغة خاصة،هي ما يُشكّل – في نهاية الأمر– الأثر الجمالي، فقد يحدث ألا تمتلك القصة على مستوى محتواها الحدثي أيّ تأثير، إلا أنّ

طريقة بنائها، وطريقة توزيع أحداثها،وزمانها،وفضائها،وبناء شخصياتها، يجعل منها نصّا مُولّدا لسلسلة من الآثار الجمالية "[16]

وعلى خلاف ما ذهب إليه سارل، فإنّ جيرار جنيت يرى أنه توجد علامات نصية معيّنة يمكن من خلالها التعرّف على خطاب التّخييل مقارنة بما سواه،وهذه العلامات لا نعثر عليها - بالضرورة — بشكل منتظم داخل النّص، إنما نعثر عليها في ثنايا النّص أو في حواشيه،ومن تلك العلامات النّصية التي حدّدها جنيت ما يلي[17]

أ- ورود إشارة على الغلاف الخارجي للنّص تدل على جنسه(رواية — قصة قصيرة)

ب- وجود ملفوظ يحيل على ما هو غير حقيقي أو ما لا يمكن تصديقه (énoncé invraisemblable)

ت — استخدام أسلوب الخطاب غير المباشر الحرّ

ح — الاحالات الرمزية لأسماء الشخصيات إلى ما هو أسطوري أو مجازي

هـ- أسلوب الافتتاحيات،من مثل التعبير الشائع في الفرنسية(Il était une fois) أو في الحكاية العربية (زعموا أنّ) أو(كان يا مكان)

بالاضافة إلى هذا كلّه يذكّر جيرار جنيت — بالاستناد إلى آراء أرسطو - أنّ الأثر التّخييلي هو بالدرجة الأولى عمل إبداعي يعمد فيه مبدعه إلى الابتكار، فالروائي يبتكر الشّخصية، ويتخيّل الأحداث ويقوم بترتيبها ونسج خيوطها، وهو غالبا ما يُسقِط الاشارات الزمنية المحدّدة، وكثيرا من التفاصيل والأحداث، وهذا ليس هو نفسه ما يقوم به كاتب السيرة أو المؤرخ أو الصحفي، فكلّ واحد من هؤلاء إنّما ينطلق مما هو معطى له سلفا ،إذ الأشخاص والأزمنة والأمكنة وحتى الأحداث عناصر محدّدة مسبقا في الواقع، ومنه، فإنّ العمل الذي ينجزه المؤرخ أو كاتب السيرة، هو بمثابة نقل لمادة وثائقية جاهزة بمعنى من المعاني[18] وتحويلها إلى

مادة كتابية تخلو من التّخييل، حتى وإن اتصفت هذه الكتابة في جانب من جوانبها بخاصية الأدبية.

كون الأدبية لا تقتصر على ما هو تخييل فقط، بل تتعداه إلى ما سواه، يقول جابر عصفور " إنّ كل سيرة ذاتية مهما كانت وثائقية لا تخلو من عنصر أدبي، مهما تضاءلت درجة حضوره، فالوظيفة الأدبية لا تختفي- قط- من الحدث الكلامي لكتابة السيرة الذاتية، حتى لو سيطرت عليها الوظيفة الاشارية للغة"[19]

من ناحية أخرى لا ينفي جنيت التداخل بين الواقعي والمتخيّل،وهو يرى أنّ كثيرا من الآثار الأدبية هي مزيج بين هذا وذاك، أو على الأقل فإنّه توجد وساطة بينهما، ويقدم لنا مثالا عن ذلك، الرواية التاريخية ورواية السيرة [20]

ومع هذا، فإنّ ما يقوم به مؤلف الرواية التاريخية أو كاتب رواية السيرة من تغييرات و إضافات، واستخدام لتقنيات سردية مختلفة – هذا كلّه – سيضفي على عمله طابعا تخييليا، يجعله في نهاية المطاف مختلفا عن عمل المؤرخ، أو كاتب السيرة في كثير من الجوانب.

لذا، ينبّه أوستن وارين (Austen Warren) إلى أنّ خطرا مضادا بات يهدّد الرواية باعتبارها فنا أدبيا، ويتمثّل في الاتجاه الخاطئ لتحميل الرواية أكثر مما تحتمل من الجد، أي: أن تؤخذ على أنها وثيقة أو تاريخ أو حالة اعتراف أو قصة واقعية، كما تعلن هي ذاتها عنه أحيانا، وهذا بقصد المخادعة أو الإيهام[21]

في المقابل،ينبغي ألا يُنظر إلى خطاب التّخييل على أنّه نقيضٌ لما هو واقعي وموجود، بمعنى نفي التّخييل عن كل خطاب له مرجعية واقعية[22] إنّنا إذا سلمنا بذلك، سنلغي- في هذه الحال- عددا هائلا من الخطابات التخييلية، كونها تستمد عناصرها الأساسية مما هو واقعي و موجود بالفعل.

وتكمن صعوبة الفصل التام بين الواقعي والسّردي في كون " العوالم النّصية على درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، فهي تتّصل بالعوالم الواقعية وتنفصل عنها

في الوقت نفسه، تتّصل بها لأنها تؤدي وظيفة تفسيرية لتلك العوالم، حينما تضع تحت الأنظار نماذج مناظرة عبر الصوغ السّردي، تتوافق مع السنن الثقافية التي يعتمد عليها المتلقي في إدراكه وفهمه، وتنفصل عنها، لأنها تُشكّل نفسها من عناصر تخييلية مخصوصة، تقوم بتمثيل رمزي لا يفترض المشابهة بين الاثنين " [23] ولعلّ هذا ما قد يقود إلى استنتاج نمطين أساسين للتّخييل في الخطاب الروائي، باعتباره ضربا من الايهام والتمويه.

أما الصّنف الأول:فإنّه يتمثل في نوع من التّخييل يروي عالما افتراضيا ممكنا، يتداخل مع الواقع، ولكنه ليس هو الواقع عينه، كالأحداث المسرودة في ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة- الحريق- النّول) أو " الزيني بركات " لجمال الغيطاني أو" عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات.

فرغم ما توهمنا به هذه الروايات جميعها من أنّها تروي وقائع تاريخية حقيقية، فإنّ تلك الأحداث تظل تخييلا، كونها من ابتكار المؤلف، حتى وإن كان مرجعها الواقع، فللروائي كامل الحرية في اختيار أسماء الشخصيات وتوزيع الأدوار،وترتيب المادة الحكائية، وفق مسار زمني قد لا تخضع فيه الأحداث غالبا للخطية والتعاقب، وهذا ما لا يتفق وعمل المؤرخ أو كاتب السيرة.

وأما الصّنف الثاني فهو نوع من التّخييل يروي عالما افتراضيا عجائبيا غير ممكن، كتحوّل شخصية غريغوري إلى حشرة كبيرة في رواية المسخ لكافكا (F. Kafka) فهذا من حيث المنطق أمر مستحيل حدوثه، ولا علاقة له بالحقيقة والواقع، ولكنه رغم ذلك تخييل يستمد عناصر مادته الحكائية الأولى من مرجع واقعي مادي (شخص/ حشرة)

وقد ربط أمبرتو إيكو(Umberto Eco) ببراعة بين العوالم النّصية (المُتخيَّلة) والعوالم الواقعية المحسوسة، فوجد أنّ الأولى تقتات من الثانية، وأنّ ما تتّصف به العوالم النّصية هي حريّة التّشكيل والمرونة [24]

في هذا السياق، تفيدنا فكرة تحوّل الشخصية إلى حشرة -في رواية كافكا -في الوقوف عند خاصية أخرى هامة، يتميّز بها التّخييل السردي بعمومه والتّخييل الروائي بخصوصه،آلا وهي خاصيّة العرض أو التمثيل (Représentation) وهو تمثيل يتمّ على مستوى الذهن، باعتبار المُتخيل بناءً ذهنيا وليس ماديا [25] فالمتلقي للرواية لا يشاهد الأحداث تجري أمام عينيه، كما في الواقع أو على خشبة المسرح،ولاهي تُعرض عليه مُصوّرَة كما في فيلم سينمائي، بل هو يتخيّلها، من خلال فعل قراءة النّص أو قراءة مقطع منه، ولا يتسنّى له تشكيل صور الأحداث في مخيّلته إلا بعد فك الشفرات اللّغوية للخطاب و فهم المعنى[26]

وليس المُتخيّل السردي في بعد من أبعاده سوى مجموعة من العلامات كما يعرّفه السميائيون [27] وإذا كان تضافر المقاطع السردية- الصغرى والكبرى- هو ما يُشكّل في النهاية بنية الخطاب السردي في الرواية، فإنّنا نستطيع من خلال معاينة مقطع سردي صغير، إثبات عنصر التّخييل الجزئي فيه،انطلاقا مما سبق ذكره، ومثال ذلك هذا المقطع القصير من رواية" كتاب التجليات" لجمال الغيطاني: " كنت كمن يرى مشهدا في حلم وهو غير ماثل فيه، فيرى ولا عينين، ويسمع ولا أذنين، ويدرك بلا إدراك، وهذا والله عجيب، لكنّه ما عاينت، فهل أكتم عنكم سرّي؟ كلا ستعلمون ثم كلا ستعلمون...رأيت تعاقب الفصول، كان الشتاء يبدأ أمامي وينتهي، قبل أن يرتدّ إلي طرفي، كذا الربيع والصيف والخريف، والأشجار تغرس وتنمو وتشيخ في لمح البصر، والجداول تمتلئ بماء جارٍ، يتجمّد ويفيض في لحظتين متعاقبتين، والمباني تقوم وتزول، ويدركها التصدّع، والأضرحة تقوم وتندثر" [28]

أ- يُشكّل هذا المقطع في بعده الأول وحدة خطابية صغيرة، مُكوَّنة من مجموعة من الجمل،هي بمثابة مجموعة أو نظام من العلامات.

ب- تتجلى في هذا المقطع علامات نصيّة من ضمن العلامات التي حدّدها جنيت تدّل على التّخييل، وهي وجود ملفوظات تحيل دلالتها على ما لا يمكن تصديقه، مما هو عجائبي وغير معقول(والأشجار تغرس وتنمو وتشيخ في لمح البصر)

ت - توفر عنصر الايهام في المقطع، فقد تعمّد السارد إخبارنا أنّ ما رآه يشبه الحلم ولكنه ليس بالحلم، إيهاما منه للمتلقي بأنه حقيقة ماثلة، من خلال فعل التعجب(وهذا والله عجيب) وهو تضليل فني مقصود.

ح - المقطع يثير خيال القارئ بقوة، ويدفعه إلى تصور الحدث العجائبي المذهل،عن طريق تمثيل الحدث ذهنيا.

كما أنه من خلال هذا المقطع نفسه، نستطيع أن نتبيّن كيف أنّ التّخييل بإمكانه إعادة تشكيل العالم الواقعي برؤية مغايرة، فما كان مستحيلا حدوثه في الواقع - باستثناء المعجزة إنْ حدثت- أصبح ممكنا حدوثه على مستوى التّخييل،وهذا ما يخلق عنصر الاثارة في خطاب التّخييل الروائي لدى المتلقي.وقد يجر مثل هذا التّحليل إلى مثل هذا التساؤل المشروع، ولكن التّخييل في الروايات ليس كله على هذه الشاكلة، فثمّة روايات كثيرة توهمنا بواقعية الأحداث وصدق المعلومات، إلى درجة التّشكيك في تطابقها مع الواقع، حيث تحيل بعض الروايات على أسماء أشخاص حقيقيّين- أو ربما استعيرت لهم بعض الأسماء والألقاب للتّمويه- وقد تُحدِّد ألقابهم وتواريخ ميلادهم، كما تحيل على أمكنة لها وجود جغرافي فعلي،فأين يكمن التّخييل-إذن- في خطاب مثل هذه الروايات؟

وهو تساؤل يتردد بكثرة، أكثر ما يُطرح في خطاب الرواية التاريخية وفي رواية السيرة الذاتية بالذات، أو ما توحي به رواية ما إلى كونها سيرة وهي ليست كذلك، ولدينا في الرواية العربية نماذج كثيرة من هذا النوع،ويكفي الاستدلال في هذا الموضع بمقطع من رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح، حتى يتبيّن لنا كيف أنّ خطاب الرواية يمكن أن يحتوي على ما يشبه التّوثيق ويفارق التّخييل:"

فتحت ورقة فإذا هي وثيقة ميلاده، مصطفى سعيد، من مواليد الخرطوم.16 أغسطس 1898..الأب متوفى،الأم فاطمة عبد الصادق، فتحت بعد ذلك جواز سفره، الاسم،المولد،البلد،كما في شهادة الميلاد، المهنة " طالب " تاريخ صدور الجواز عام 1916 في القاهرة وجُدّد في لندن عام 1926، كان ثمّة جواز سفر آخر انجليزي، صدر في لندن عام 1919، قلبت صفحاته فإذا أختام كثيرة، فرنسية وألمانية وصينية و دنيماركية، كل هذا شحذ خيالي بشكل لا يوصف"[29]

إنّ مثل هذا التّوثيق المُموّه - وغيره من الاحالات النّصية في الرواية- هو ما حذا ببعض الدارسين إلى اعتبار هذه الرواية بمثابة سيرة ذاتية تخص الكاتب،وإن لجأ هذا الأخير إلى التّمويه والمغالطة، حيث يحيل البحث في سيرة المؤلف إلى تقاطع شديد بين شخصية مصطفى سعيد وجوانب من سيرة الكاتب الفعلي.

إلى الحد الذي جعل منصور قيسومة يقول:"وقد تُطابق شاعرية مصطفى سعيد شاعرية الطيّب صالح، حتى لكأنّ كلا منهما يكمّل الآخر، أو لنقل إنّ الطيب صالح أقرب من الراوي على مستوى الواجب وما يجب أن يكون،ولكنه أقرب من مصطفى سعيد على مستوى العاطفة " [30]

وإن كان مثل هذا الطرح -حسب ما أراه — هو بمثابة تعسّف ضد النّص وضد صاحبه على حد سواء،إذ ينبغي في كل الأحوال الفصل بين الراوي والروائي والشخصية ومبدعها، وبين الواقعة والحدث المُتخيل .

2- التّخييل الروائي والنّص المأهول :

أ- الشّخصية المُتخيَّلة:

نُسلّم بدءا مع بارت أنّه لا يوجد حكي- مهما كان صنفه - من غير شخصيات، أو على الأقل من غير عوامل (Actants) [31] كما نُسلّم مع هنري جيمس (Henry James) ألا شخصية خارج إطار الحدث وألا حدث منفصلاً عن الشخصية، وأنّ هذه الأخيرة أكثر أهميّة من الحدث في حد ذاته، سواء في القصة أو في الرواية[32] ورغم هذا ، فإنّ النظرية الأدبية التقليدية لم تول الشخصية عناية تذكر، باعتبارها عنصرا أساسيا في بناء خطاب الحكي، فقد كان مفهومها في الشعرية الأرسطية مبنيا على أساس خضوعها الكلي للحدث (Action) ومن ثمّ كان لها مجرّد دور ثانوي[33] وهو المفهوم نفسه الذي ظل سائدا في النظرية النقدية الكلاسيكية، بتأثير من النقد الأرسطي، إذ لم تكن الشخصية لتعني أكثر من اسم يدل على القائم بالحدث[34]

غير أنّ الاهتمام الذي أولاه الروائيون للشّخصية في القرن التاسع عشر، بصعود قيمة الفرد في المجتمع، جعل كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية، وإعطائها الحد الأقصى من البروز، فأصبح لها وجودها المستقل عن الحدث [35] ومنه تحولت الشّخصية من مجرد اسم إلى كائن مجسم له عالمه البسيكولوجي،كما باتت تخضع للوصف والتّحليل النفسي- بشيء من المغالاة أحيانا- وهو ما أثار ردّة فعل عنيفة لدى الشكلانيين،حيث أنكر توماشفسكي (B. Tomachevski) على الشخصية كل أهميّة سردية، بل وذهب إلى حد إقصاء الشخصيات من الدراسة السردية، هذا، وإن مال بعد ذلك إلى تخفيف حدّة إنكاره،على ما يذكر تزيفتان تودروف(T. Todorov) [36]

بينما اتجه آخرون مثل فلاديمير بروب (V. Propp) و كلود بريمون (Claude Bremond) إلى العناية بالجانب الوظيفي للشخصية،لا بالجانب النفسي أو

الوصفي، إذْ ذهب بروب إلى أنّ ما يتغير في العمل الحكائي،إنما هو أسماء الشخصيات وأوصافها،أمّا الأحداث أو الوظائف (Fonctions) كما يسميها فتبقى ثابتة،وفي إطار تلك الأدوار الموكلة للشخصيات،حدّد برب ثلاث حالات ممكنة: دَورٌ تشترك في آدائه مجموعة من الشخصيات،ودور تؤديه شخصية واحدة، وأخيرًا عدّة أدوار تقوم بها شخصية واحدة دون سواها (37)

و لم يخرج الأمر عن هذا الاطار عند كلود بريمون الذي طوّر بعض الشيء النموذج الوظائفي عند بروب، لكنه ظل على نهجه، كما لم يزد تودوروف على اعتبار الشخصية قضية لسانية صرفة، فهي لا تعني عنده سوى مجموعة من الكلمات، لا اقل ولا أكثر، بمعنى شيئا اتفاقيا أو خديعة أدبية (38) أمّا رولان بارت (Roland Barthes) فقد ذهب أبعد من هذا، في فصله التّام بين مفهوم الشخص الكائن المادي(Personne) و مفهوم الشخصية السردية (Personnage) قائلا: " أما بالنسبة إلى وجهة نظرنا، فإنّ الشخصيات في الأساس كائنات ورقية، وأنّ المؤلف المادي للقصة لا يمكن أن يختلط مع راويها في أيّ شيء من الأشياء (39)

وقد أخذ مفهوم الشخصية عند غريماس (AJ Greimas) بعدا آخر، طوّر من خلاله المفهوم الوظيفي، حيث اتجه- بالاضافة إلى عنايته بالوظائف- إلى العناية بجانب القائمين بها، وهو الجانب الذي أغفله كل من بروب و بريمون قبله،وفي هذا، يصف غريماس الشخصيات ويصنّفها، لا بحسب ما هي عليه وإنّما بحسب ما تقوم به، ومنه جاء مصطلح العوامل (Actants) كتسمية بديلة للتسمية الشائعة وهي الشخصيات (40) وأهمّ ما يمكن استنتاجه من خلال تصورات التحليل الوظيفي— بعمومه- أنّه ركز اهتمامه على جانب الوظيفة أو الوظائف التي تؤديها الشخصية، انطلاقا من شبكة العلاقات المتبادلة بينها وبين الشخصيات الأخرى في الحكي الواحد (41) مما لا يُبقي لوظيفة الشخصية من أهمية في منأى عن الشخصيات الأخرى.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، نلاحظ أنّ الجانب الوصفي، لم يأخذ نصيبا كبيرا من الاهتمام في التحليل الوظيفي،أو بعبارة أخرى، لم يكن من أولويات اهتمامه بخلاف المنهج التقليدي، الذي اهتم أساسا بجزئيات الوصف الجسماني والنفسي للشخصية، والذي سعا فيه أصحابه – في كثير من الأحيان– إلى إسقاط تلك الصفات على ذات أو ذوات لها وجود فعلي خارج النّص، وهو ما أدى إلى الخلط بين الشخصية الحكائية كعنصر تخييلي و الشخص بوصفه كائنا له وجوده المادي في الواقع [42] ويبدو أنّ المبالغة في وصف الشخصية في الرواية التقليدية كان سببا من الأسباب التي أدت إلى كل ذلك، فقد كان والتر سكوت(Walter Scott)على سبيل المثال، يمعن في وصف شخصياته، فيعمد إلى تقديم فقرة أولى تصف بالتفصيل المظهر الجسماني للشخصية ،ثم يتبعها بفقرة أخرى تحلّل الطبيعة الخلقية والنفسية ثانيا[43] والأمثلة عن مثل هذا الوصف كثيرة ومألوفة في الرواية الكلاسيكية الغربية، وفي كثير من النماذج الروائية العربية التي سارت على نهجها،ومما ساعد على تكريس هذا الالتباس أيضا " أنّ كثيرا من المحللين النفسيين للأدب وخاصة منهم ذوي النزعة الاختبارية قد دأبوا على الاستعانة بتصريحات الكُتّاب وآرائهم، لإضاءة هذا المفهوم، من الوجهة النفسية، مما أسقطهم في النموذج السيكولوجي العقيم، وأبعدهم أكثر فأكثر عن الفهم الوظيفي للشخصية"[44]

أما المغالطة الأخرى – كما ينعتها حسن بحراوي – والتي هي من تركة النقد التقليدي، فتتمثل في النظر إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة تجارب معاشة أو منعكسة،أيْ: مزيجا من افتراضات المؤلف، و هذا ما أدى في كثير من الأحيان إلى المطابقة بين المؤلف والشخصية التخييلية، وعدم التّمييز بينهما، خاصة في روايات ضمير المتكلم (أنا) [45]

وقد يكون مبعث ذلك الالتباس- من ناحية أخرى- كثافة الايهام بواقعية المعلومات التي يرفقها الروائي بروايته، مستلهما فيها تجارب هي أقرب ما يكون إلى الواقع بالفعل، قد تتعلّق بشخصه أو بغيره،وهو ما نلمسه في قول بول ريكور:"الشخصيات على المسرح أو في الروايات كائنات تشبهنا، فهي تنفعل وتعاني وتفكر وتموت، بعبارة أخرى للتنوعات الخيالية في الميدان السّردي شرط أرضي لا مهرب منه أفقاً لها " (46)

وفي هذا الموضع، أجدني أوافق بول ريكور في ما ذهب إليه، فهو لا يتحدّث عن انفصال تام بين عالم الأشخاص وعالم الشخصيات، ولا يتحدّث عن تطابق بينهما، وإنّما يتحدّث عن تشابه بين العالمين،والتشابه لا يقوم إلا من خلال وجود قرائن- أو علامات نصيّة - تُكثّف درجة الايهام بتشابه الشخصية التخييلية مع ذات أخرى تعيش في الواقع، وهو تشابه مصطنع، اصطنعته الرواية، أو بالأحرى اصطنعه الروائي نفسه.

ولعل من أهم القرائن التي تحيل إلى الواقع في الرواية قرينة تشابه الأسماء أو تطابقها، والتي غالبا ما يتخيّرها الروائي عن قصد، من جانب أنّها تمثّل رمزا تاريخيا أو أسطوريا أو صوفيا أو غيره، كشخصية " جمال عبد الناصر " أو شخصية " بن عربي" في رواية " كتاب التجليات" للغيطاني، فقد جمع الروائي بين شخصيتين تنتميان إلى عصرين مختلفين في فضاء رواية واحدة، بالإضافة إلى ورود اسم والد الروائي الفعلي(أحمد الغيطاني) وليس ذلك إلا خدعة التّخييل الروائي، حيث تتداخل فيه العوالم المعقولة بالعوالم اللاّمعقولة و الممكن باللاممكن *

في هذا الشأن، يقدّم لنا جيرار جنيت تخريجا مقنعا يلغي بموجبه أيّ وجود للشخصية التخييلية خارج النص،منطلقا من نموذجين مختلفين عن الشخصية الحكائية، اعتاد الدارسون تحليلهما،الأول ويتمثّل في شخصية نابليون(Napoléon) في رواية"الحرب والسلم " لتولستوي (Tolstoï) والثاني يتمثّل في شخصية شارلوك

هولمز(Sherlock Holmes) في قصص دويل(Doyle) منطلقا من تصوّر مفاده: أنّ ما تستعيره الرواية من الحقيقة أو الواقع إنما يتحوّل في النّص إلى عنصر تخييل، فإذا ما تحوّل إلى عنصر تخييل، لم يعد هو نفسه الشيء الذي كان موجودا في الواقع،ومنه فلا وجود لنابليون ولا هولمز- باعتبارهما شخصيتين تخييليتين- إلا في إطار النّص(47)

لذا، فإنّ معلومة مثل :(يسكن شارل هومز في:221 B Baker Street) لا يمكن اعتبارها من الحقيقة في شيء،لأننا حتى ولو اقتنعنا بوجود الشارع المذكور فعلا،وتأكدنا من رقم الشّقة التي يفترض أن " هولمز" هذا يقيم بها، فإنّه يظل في الأخير مجرد شخصية تخييلية لا وجود لها، إلا في حيّز النّص الذي تسكنه،ولهذا، فإن تلك المعطيات التي يفترض أن تكون واقعية (أي مكان الإقامة) قد تحولت إلى تخييل في النّص،وهو ما ينطبق على شخصيتي نابليون ومدام بوفاري (48) والرواية لا يمكن اختزالها -أبدا- إلى مجرد اسم لشخص أو مقطع سردي معزول عنها، بل هي بنية يتشكل فيها التّخييل من عناصر عديدة، إن سعا بعضها إلى إيهامنا بالحقيقة أبطلها بعضها الآخر بتقديمها على أنّها تخييل، وهكذا.

لذا، فإنّ تطابق الأسماء التّخييلية -الواردة في رواية ما- مع أخرى هي لأشخاص يعيشون في الواقع لا يبرّر إطلاقا تطابق الشخصيات مع الأشخاص، بدليل أنه كان باستطاعة دويل مثلا أن يستخدم اسما آخر مثل (شارلي) بدل شارلك هولمز، وهو ما لا يمكن للمؤرّخ أو لكاتب السيرة أن يجرؤ على فعله، لأنّ كليهما مطالب بتقديم الأسماء والحقائق دون أيّ تحريف.

ومع جنيت نقول: إنّه إذا كان اسم " نابليون يدل على شخص حقيقي ينتمي إلى الجنس البشري، فإنّ شارلوك هولمز لا يحيل على أيّ شخص خارج النّص(49) إنْ هي في النهاية إلا لعبة الأسماء التخييلية،أو هي لعبة من نوع آخر، حسب مُتصوّر " والتن" الذي يعقد شيئا من المماثلة بين وظيفة لعبة أو دمية يتسلى

بها الأطفال ووظيفة الشخصية في التّخييل، إذ يقول: "إنني عندما أقرأ "مدام بوفاري" فهذا لا يُلزم أن أتصور أنّ هناك بالفعل مدام بوفاري ، كما أنّ "إيما" تزوجت " من "شارل" لا يلزم أن أتصور " إيما " وقد تزوجت من شارل بالفعل ، فالطفل لا يهتم باللّعبة في حد ذاتها، ولكن بالوظيفة التي تؤديها تلك اللّعبة في إطار الحقيقة التي يولّدها التّخييل في اللّعب " (50)

وإذا كان بعض الدارسين قد انشغل بما يربط الشخصية بالعالم الواقعي فإنّ تودوروف ينصحنا بألا نستسلم للوهم التمثيلي،الذي تثيره في أذهاننا قراءة رواية من مثل مدام بوفاري، حيث نبقى على اتصال بشخصياتها التي نعرف مآلها معرفة متفاوتة الدقة، وذلك بعد أن نطوي آخر صفحة منها، وعنده لا يوجد في البداية واقع مُعيّن، يتم تمثيله بعد ذلك بواسطة النّص، فالمعطى الأول والأخير هو النّص الأدبي وحده،وانطلاقا منه وبفعل عملية بناء تتم في ذهن القارئ- وإن لم يكن بناءً فرديا البتّة بما أنّ الأبنية متماثلة لدى مختلف القراء - نصل إلى هذا العالم حيث تحيا شخصيات شبيهة بالأشخاص الذين نعرفهم في الحياة(51)

على هذا الأساس، ينبغي النظر إلى الشخصيات الروائية على أنّها في المقام الأول كائنات لغوية(Etres de langage) (52) تتعايش وتتفاعل في النّص،ثم النّظر إليها ثانيا على أنها مُكوّن أساسي من مكوّنات التّخييل السردي، قد نتوهّم أحيانا بوجود ما يشبهها في الواقع العيني، ولكنّها تظل منفصلة عنه ولا يمكنها أن تنتمي إليه، وكما أنّ للشخص وظيفة أو وظائف في الواقع، فللشخصيات أيضا وظائفها السردية بحسب الأدوار الموكلة إليها في خطاب التّخييل.

أما عن تحديد هوية الشخصية التخييلية، فقد لجأ بعض الباحثين إلى الاعتماد على محور القارئ، لأنه هو الذي يكوّن بالتدريج صورة متكاملة عنها، ويتسنّى له ذلك من خلال مصادر إخبارية ثلاث: (53) الأول:ما يخبر به الراوي والثاني:ما تخبر به الشخصيات والثالث:ما يستنتجه القارئ عن طريق سلوك الشخصيات.ومن

خلال جمع تلك المعلومات، يمكن تحديد وظائف الشخصيات، وأسمائها، وجنسها، وصفاتها الجسمانية والنفسية،وعلاقاتها بعضها البعض وردود أفعالها، وتحولات أوضاعها، ودرجة حضورها، ومستويات تأثيرها في تحريك الحدث، وأدوارها في خلق التوازن أو الاضطراب، كل ذلك في حدود النّص لا خارجه.

ب-الحدث المُتخيَّل :

الحكي كما يعرّفه المحلّلون والمنظرون في مجال الدراسات السردية هو: تتابع سلسلة من الأحداث، قد تكون واقعية أو متخيلة، يتشكّل منها موضوع الخطاب (54)غير أنّ خطاب التّخييل الروائي ليس مجرّد حكاية تضم مجموعة من الأحداث فحسب، ولا هي معادل نقلي لها، و إلا تراجعت إلى حدود الخطاب العادي الذي يحكي واقعة معيَّنة أو ينقل خبرا عنها (55)

بل الأمر على خلاف ذلك تماما، فالأحداث في الرواية وإن كانت مستلهمة من واقع بعينه- أحيانا - فهي بمجرّد أن تتحوّل إلى مادة حكائية في النّص الروائي تصبح تخييلا، مثلها مثل الشخصيات، بمعنى: أنّها في خطاب الرواية لا تكون هي ذاتها تلك الأحداث التي يُعتقد أنها وقعت أو يمكن حدوثها في الواقع.

و إلا اعتقدنا أنّ كل ما يحدث في "موسم الهجرة إلى الشمال " بمثابة وقائع مثبتة، ولتوهمنا مع نجيب محفوظ في " ثرثرة فوق النيل " نخبة من المثقفين تتعاطى الأفيون في جنح الليل على ظهر عوامة، و لاعتبرنا كل ما ترويه آغاثا كريستي (Agatha Christie) من أحداث إجرامية وقائع حقيقية، وهذا أمر غير معقول بالمرّة.

والحقيقة أنّ قضية العلاقة بين الأدب والوقائع الخارجة عن نطاقه- كما ما يرى تودوروف- غالبا ما تمّ الخلط بينها وبين قضية أخرى باسم الواقعية،وهي قضية امتثال نصّ مُعيّن إلى معيار نصّي خارج عنه، ومثل هذا الامتثال أدّى إلى وهْمِ ما يُسمى بالواقعية،وهو ما يجعلنا في نهاية الأمر ننعت هذا النّص أو ذاك بأنه

مُحتَمل [56] أيْ: النّظر إليه على أنّه مرآة للواقع أو تصوير له كما يحلو للواقعيين تعريف الأدب.

وقد اعتبر العديد من الدارسين تلك الواقعية المزيّفة مجرّد تلفيق، و القارئ إنما يستسيغ مثل ذلك التلفيق من جانب أنه فنّ، مثلما يستسيغ قصيدة جميلة رغم ما فيها من كذب فني، وفي هذا يرى ريتشاردز (Richards) أنّ الأدب — فنّ – يتكوّن من جمل ملفّقة، فيما يذهب نورثروب فراي (Northrop Frye) إلى أنّ عالَم الفن افتراضي وليس حقيقيا، بمعنى أنه تكوينات لغوية تحاكي قضايا الواقع[57] من جهته كتب بيير دانيال هويت (Pierre-Daniel HUET) في رسالته حول أصل الروايات يقول أنّ الروايات لها أن تكون خاطئة ولو برمّتها، إنْ جملة وتفصيلا [58] ولا شكك وأنّ أولئك الذين يرفضون إقحام الواقع في النّص أو بمعنى أدق إسقاط النص على الواقع، إنما يستندون إلى حجج تبرّر تصوراتهم ، فالرواية من منظورهم ليست توثيقا لوقائع حدثت، ولا يمكن أن تكون تأريخا موضوعيا لشيء حدث.وقد ميّز أرسطو منذ قرون بين عمل المؤرخ وعمل الأديب،حين ذكر أنّ المؤرّخ لا يستطيع الخروج عن رواية أحداث فعلية من تفاصيل الماضي،أما الأديب فله أن يروي كل ما يمكن أن يحدث أو يُحتمل حدوثه، إضافة إلى أنّ الأديب غير مُقيّد بالتتابع الخطي للكتابة التاريخية، وله إن شاء جعل حبكته متعدّدة الوحدات[59] هذا إذا علمنا أنّ أرسطو إنما كان يتحدّث عن محاكاة الفن للواقع، والرواية ليست محاكاة بالأصل، بل هي – أبعد من ذلك– تخييل ذو بنية جدّ معقدّة.

من ناحية أخرى ، ليس الروائي مُطالَبا بتحديد تواريخ وقوع الأحداث، ولا هو مطالب بإقناع القارئ بما يبدو غير معقول منها،وله كامل الحرية في تقديمها بالطريقة التي يراها الأنسب، كما له كامل الحرية في ترك النهاية مفتوحة أو جعلها

مغلقة، وهو فوق كل ذلك قد يلجأ إلى لغة المجاز و الترميز، وهذا ما يضفي صفة التخييل على الحدث.

ج – **الفضاء المُتخيَّل:**

يميل العديد من الباحثين في دراساتهم إلى استخدام مصطلح الفضاء بدل المكان، انطلاقا من متصور مفاده: أنّ مفهوم الفضاء – في الرواية – أوسع وأشمل من مفهوم المكان، إذ يمثّل الفضاء مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، في مسار الحكي بأكمله، سواء ما تمّ تصويره بشكل مباشر،أو ما تمّ إدراكه بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، لذا، فإنّ تشكل الفضاء في الرواية مشروط باستمرارية الأحداث في حد ذاتها، ومنه تتبّع مسار الخط الزمني للقصة، بخلاف المكان المحدّد، الذي يمكن إدراكه دون شرط تتبّع المسار الزمني(60)

وليس الفضاء الروائي في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث، وما تقوم به الشخصيات كالتّردد على أماكن معيّنة أو عن طريق التّنقل والتّذكر(61) فيصبح مفهوم الفضاء –وفق هذا التحديد– شموليا يغطي الرواية بأكملها، أما المكان فهو جزئي، لكنه لا ينفصل عن بنية الفضاء (62) وفي ذلك، يعزى إلى المنظرين الألمان تّمييزهم بين مفهومين متعارضين للمكان في الرواية، أما الأول فقد عنوا به المكان الجغرافي المحدّد، الذي تضبطه الاشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد، وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية (63)

غير أنّ الأمكنة و الفضاءات في الرواية ليست هي ذاتها الأمكنة القائمة في الواقع، حتى وإن خلنا أحيانا أنّها كذلك، إذْ للفضاء الروائي خاصيات تجعله بعيدا عن أن يحاكي الواقع وإن كان يشبهه أحيانا، وبالخصوص عندما يوظف الروائي أسماء مدن، وشوارع، وحتى أسماء أزقة، موجودة بالفعل في الواقع، مما يجعل تواتر

الأمكنة في الرواية يخلق فضاء شبيها بالفضاء الواقعي، وهذا يعمل على إدماج الحكي في نطاق المُحتمل "(64)

ولعل روايات نجيب محفوظ تمثّل بامتياز هذا التداخل بين الواقعي و المُتخيَّل في درجاته القصوى، إلا أنّ ذلك الايهام لا ينفي اعتبار الفضاء عنصرا من عناصر البناء الروائي مثله مثل العناصر الأخرى، وهو قبل كل شيء فضاء لفظي (Espace verbal) مختلف عما يمكن إدراكه بالبصر من الأمكنة، سواء في الواقع أو من خلال وسائط كما في العرض المسرحي والسينمائي، ففي مثل هذا العرض يتم إدراك الأمكنة عن طريق حاستي البصر والسمع، أما إدراك فضاء الرواية فإنّه لا يتحقق إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب،ولذلك فهو ذو طابع ذهني (65)

ويمكن توضيح ذلك من خلال فهم عملية الادراك ذاتها، إذ تبدأ في الواقع المرئي من خلال استخدام الحواس، بتحويل عالم الأشياء إلى عالم الاحساس كما هو الحال في المذهب الحسي، حيث الأشياء انطباعات حسية(Impressions) ومن خلال الحواس تصبح الأشياء مرئية أو مسموعة أو ملموسة أو مذوقة، فيكون باستطاعة المرء حينها سماع الكلمات والأنغام،و الإحساس بالدفء و البرودة، وشمّ الروائح و تذوق الأطعمة، فعالم الأشياء هنا هو عالم الصور الحسيّة (66) على خلاف عالم الرواية حيث تكون الصور ذهنية تجريدية.

وإذا كان عالم الأشياء في" الواقع " هو عالم الصور المحسوسة، فإنّ تحويل تلك الصور – أو جانب منها– إلى عمل إبداعي سيجعلها شيئا مختلفا تماما عن الأصل ، وهو ما عبَّر عنه الرسام " تشارلس لابيك " خير تعبير، بقوله:" إذا أردتُ مثلا أن أرسم خيولا تعبر حاجزا مائيا في سباق(أوتيه) فإنني أتوقع من لوحتي أن تمنحني قدرا ممّا هو غير متوقع،يساوي ما أعطاه لي السباق الذي شهدته،إنني لا أعني إعادة رسم لوحة طبق الأصل عن الواقع، ولكن علي أن أعيش مجددا ما

شهدته بكليته، بأسلوب جديد، وهنا، من جهة نظر الرسم، حين أفعل هذا فإنني أخلق لنفسي إمكانية إحداث تأثير طازج "[67]

وسيكون الأمر أشد اختلافا في الرواية منه في فنّ الرسم، لأننا في الرسم ندرك المكان من خلال ما تشكله اللوحة بصريا، وثمّة فرق كبير بين أن تشاهد قلعة أثرية ماثلة نصب عينيك في الواقع، وبين أن تراها من خلال صورة فوتوغرافية أوفي لوحة زيتية، أو بواسطة فيلم مُصوَّر بالفيديو،أو أن تقرأ مقطعا وصفيا من رواية تصف تلك القلعة ذاتها، فلكل مستوى خصوصية أو خصوصيات معيّنة،و انزياح عن الواقع بدرجات متفاوتة، تصل في الرواية حدّ المفارقة أحيانا، فلا يبقى إلا الشّبه.

حيث أنه يمكن التقاط صورة أو صور للمكان الواحد بوسائل متعددة وربما من زوايا مختلفة، وتلك الوسائل قد تتفاوت في درجات محاكاة الواقع من خلال ما تلتقطه من صور، فالرؤية بالعين المجردة تلتقط صورة أقرب إلى الواقع،وكذلك آلة الفيديو، وبدرجة أقل من ذلك رسم المكان في لوحة زيتية،وقد تتم معالجة الصور الملتقطة بتلك الوسائل فتتحوّل إلى إبداع،والإبداع تجاوز للواقع،أو هو على الأقل إضافة شيء إلى ما هو موجود في الواقع بالفعل.

والرواية في أدنى مستوياتها فن- مثل الفنون الأخرى- أيْ: شكل من أشكال الإبداع، والفن كما يرى ريكور لا يمكن أن يكون محاكاة للحياة بمعنى تصويرها وتمثيلها،وليس هو إعادة إنتاج للواقع، بل هو إنتاج وابتكار في نفس الوقت، فقد تستعير الرواية من الحياة ولكنها تحوّل ما تستعيره إلى شيء آخر [68]و حتى ولو افترضنا أنّ الروائي سعا إلى نقل الواقع كما هو- مثلما يزعم الواقعيون- فإنه في النهاية سينقله بدرجة متفاوتة من الاختلاف وعدم التطابق ، كونه سيرصد فضاءات الواقع من خلال زاوية نظره الخاصة،ومن خلال ذاكرة تخصه دون غيره،

وأسلوب يتميّز به عما سواه " فكل عمل هو إنتاج أصيل، وكينونة جديدة في عالم الخطاب " (69)

والأهم في كل ذلك أن الروائي إذا ما نقل شيئا عن الواقع فإنه ينقله بوسيلة رمزية هي اللغة و" لا تقدر الكلمة في أية حال أن تكون بديلا عن الواقع ، ولا تقدر أن تمثّله، أو تقدّم في تفسيرها له صورة حقيقية عنه " (70) وفوق ذلك سيقوم القارئ من ناحيته ببناء الفضاء بناءً ذهنيا، من خلال عملية قراءة ذاتية للنص،و من خلال ما يوفره له هذا الأخير من معلومات فحسب، فهو ليس بحاجة لاستخدام خرائط المدن، للتأكد من أسماء الشوارع والأحياء، كما أنه ليس بحاجة للتأكد من هوّية الشخصية في الرواية،في علاقتها بعالم الأشخاص في الواقع، سواء وُجْد من يشبه تلك الشخصية أم لم يوجد.وعلى هذا الأساس،فإنّ الرواية بكل مستويات خطابها تظل تخييلا ، لا ينبغي إسقاطه على الواقع،لأنه قبل وبعد كل شيء عالم ذهني من صنع خيال الروائي.

الهوامش :

1-Charles Haroche, Les langages du roman ,les éditeurs français réunis,Paris,1976 ,p:53

2- Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, Oswald Ducrot – Jean-Marie Schaeffer avec la collaboration de Tzvetan Todorov et autres,Editions du Seuil, Paris,1995,p:228

3- سعيد بنكراد: النّص السردي نحو سميائيات للايديولوجيا، دارا لأمان،الرباط ،المغرب،ط1،1996،ص:29

4- Lorenzo Menoud ,Qu'est-ce que la fiction ? Librairie philosophique J. Vrin ,paris,2005, p: 13

5- Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, p: 382

6- بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ت سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2003، ص:61

7- Lorenzo Menoud ,Qu'est-ce que la fiction ? p:16

8-Ibid, p: 17

9- Ibid, p: 25

10- Ibid, p :26

11-Gérard Genette, Fiction et diction

(précédé de introduction à l'architexte) éditions du

Seuil ,Paris,2004,p: 91

12- بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ت سعيد الغانمي، ص:61

13- Gérard Genette ,Fiction et diction , p: 115
14- Ibid, p :116
15- ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ت سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1999، ص:200
16-سعيد بنكراد:النّص السردي نحو سميائيات للايديولوجيا، ص:26
17- Gérard Genette ,Fiction et diction , p:163
18-Ibid , p : 227
19-جابر عصفور: زمن الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا ، ط1،1999،ص:182
20- Gérard Genette : Fiction et diction ; p :229
21-- رينيه ويليك و أوستن وارين: نظريّة الأدب : ت محي الدين صبحي ، م حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان ،1987، ص:221
22- Lorenzo Menoud ,Qu'est-ce que la fiction ? p : 33
23-عبد الله إبراهيم:السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة) المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 2003، ص:63
24- المرجع نفسه، ص:62
25-حسين خمري: فضاء المُتخيل(مقاربات في الرواية) منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002،ص: 43
26- Lorenzo Menoud : Qu'est-ce que la fiction ? p :56.
27-حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية) ص:44
28-جمال الغيطاني: كتاب التجليات –الأسفار الثلاثة،دار الشروق ، القاهرة،ط1، 1990 ، ص:333/332
29-الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال ، دار الجنوب للنشر، تونس ،1979، ص:42
30- منصور قيسومة:الرواية العربية الإشكال والتشكل ، دار سحر للنشر، ط1، 1997 ، ص :172
31- R. Barthes ,W. kayser ; W .C. Booth, Ph. Hamon: Poétique du récit , Editions du Seuil, 1977, p : 33
32- Tzvetan Todorov :Poétique de la prose,collection poétique ;édit du Seuil ,paris ;p:78

33-R. Barthes, W. kayser ; W .C. Booth, Ph. Hamon, p :32
34-Ibid , p : 33
35- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء – الزمن- الشخصية)المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب،ط1، 1990، ص:208
36- R. Barthes ,W. kayser , W .C. Booth, Ph. Hamon, Poétique du récit , p: 33
37- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية) ص: 218
38- المرجع نفسه، ص: 213
39-رولان بارت:مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ت منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري، حلب،سوريا، ط1، 1993،ص : 72
40- R. Barthes ,W. kayser , W .C. Booth, Ph. Hamon: Poétique du récit , p:352
41-Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, p:757
42- حميد لحمداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي) المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر التوزيع ، الدار البيضاء،المغرب، ط 2 ، 1993 ، ص:50
43- نظرية الأدب: رينيه ويليك و أوستن وارين ،ص:229
44- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، ص:211/210
45-المرجع نفسه،ص: 212
46- ديفيد وورد،الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ت سعيد الغانمي ، ص:262
*يُنظر، جمال الغيطاني: كتاب التجليات- الأسفار الثلاثة -دار الشروق (القاهرة ، مصر) ط1، 1990
47- Gérard Genette ,Fiction et diction , p:115
48- - ibid. p115
49- ibid. 114/115
50- Lorenzo Menoud ,Qu'est-ce que la fiction ? p :46
51-تزفيطان طودوروف: الشعرية،ت ، شكري المبخوت ورجاء سلامة ،دار تبوقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب، ص:45
52- Charles Haroche ,Les langages du roman , p :98

53- حميد لحمداني : بنية النّص السردي(من منظور النقد الأدبي) ص:51
-Gérard Genette, Figures III ,éditions du seuil,
54Paris,1972, p :77
55- يمنى العيد: فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب) دار الآداب ، بيروت، ط1، 1998، ص:56
56- تزفيطان طودوروف : الشعرية ، ت ، شكري المبخوت ورجاء سلامة ، ص:35
57- ليندا هيتشون:رواية الرواية التأريخية، تسلية الماضي،ت شكري مجاهد،م فصول،م21ع2، صيف1993،ص: 100
58- تزفيطان طودوروف: الشعرية ، ت ، شكري المبخوت ورجاء سلامة ، ص:35
59- ليندا هيتشون: رواية الرواية التأريخية، تسلية الماضي، ت شكري مجاهد ، مجلة فصول، ص:97
60- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية) ص:25
61-المرجع نفسه، ص :31
62-حميد لحمداني: بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي) ص :63
63-حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية) ص:26
64- حميد لحمداني: بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي) ص: 62
65- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية) ص:27
66-حسن حنفي: عالم الأشياء أم عالم الصور؟ مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مصر، ع62، ربيع وصيف 2003، ص:23
67-غاستون باشلار:جماليات المكان:ت غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص:29
68- ديفيد وورد ،الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ت سعيد الغانمي، ص:226
69-المرجع نفسه،ص:45
70-علي أحمد سعيد(أدونيس) : موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف) دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط1 ،2002،ص:38