الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ب20 أوت 1955 –سكيكدة–
كلية الآداب واللغات.
قسم الأدب واللغات.

عنوان المذكرة

المتخيل في الرواية البوليسية

رواية جريمة اللورد سافيل

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر

شعبة: أدب عربي تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
– سارة سليماني.
– خديجة دوادي.

إشراف الأستاذة:
– د. سعيدة خلوفي

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
إيمان العامري	محاضر ب	رئيسا	20 أوت 1955 سكيكدة
سعيدة خلوفي	محاضر ب	مشرفا ومقررا	20 أوت 1955 سكيكدة
هشام لعور	مساعد أ	ممتحنا	20 أوت 1955 سكيكدة

السنة الجامعية: 2023/2022

شكـــــــــــر وعـــــــــــرفان

قال تعالى: بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ {رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحتمك في عبادك الصالحين}. سورة النمل الآية 19.

الحمد الله الذي بفضله تتم الصالحات، اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، اللهم لك الحمد حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت بعد حمد لله تعالى والثناء عليه، لابد من الامتثال لقوله صلى الله عليه وسلم "من لا يشكر الناس لا يشكر الله".

شهادة شكر وعرفان وتقدير تزفها للأستاذة الفاضلة والدكتورة "سعيد خلوفي" التي كانت خير عون ومرشد ومحفز لنا على العمل الجاد والجهد الذي بدلته معنا وعلى كل الإرشادات والتوجيهات التي قدمتها نسأل الله عز وجل التوفيق لها في مسارها المهني.

كما نتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة لقبولهم مناقشة هذا العمل المتواضع.

الإهـــــــــــــــــــــــداء

أرى رحلتي الجامعية قد شارفت على الانتهاء بالفعل، من بعد تعب ومشقة لوقت طويل، وها أنا اليوم أختم بحث تخرجي بكل ما لدي من همة ونشاط وبداخلي كل تقدير وامتنان لكل شخص كان له الفضل في مسيرتي وقدم لي المساعدة ولو باليسير.

أهدي هذا العمل إلى من قال فيهما سبحانه وتعالى: {واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا).

إلى الإنسانة العظيمة التي طالما تمنت أن تقر عينها برؤيتي في يوم كهذا منبع العطف والحنان –أطال الله عمرها– أمي الغالية.

إلى من أحمل اسمه بكل فخر واعتزاز الداعم الأول لي أبي الغالي أدامك الله وحفظك من كل سوء.

إلى التي أمسكت بيدي حين توقفت الحياة عن مد يدها لي أختي العزيزة.

إلى من شددت عضدي بهم فكانوا لي ينابيع وكنت من كل ينبوع أستقي لأرتقي... إخواني الأعزاء.

إلى البراعم الصغيرة: سيرين، مُحَمَّد أنيس، فرح، يوسف.

إلى أبي الثاني عمي مراد الذي أمدني بالقوة وكان موضع اتكاء في كل عثراتي رعاه الله وأطال عمره.

إلى أولئك الذين يفرحهم نجاحنا ويحزنهم فشلنا (الأقارب والأصدقاء) قلبا ودما ووفاء الذين مهد وعثرات مسيرتي بدعاتهم وأنسوا صعابها بحبهم.

إلى رفيقة هذا العمل خديجة.

إلى من كانت وراء هذا النجاح الدكتورة: سعيد خلوفي.

فجزاكم الله كل خير وأثابكم خير الجزاء.

ســـــــارة سلـــــيمـــاني

الإهـــــــــــــداء

قال تعالى: بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ {وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا...}. سورة الإسراء الآية 23.

أهدي ثمرة جهدي إلى أعز إنسانة في حياتي التي أنارت دربي بنصائحها وعلمتني الصبر والاجتهاد إلى الغالية أمي.

إلى من لا يرفض لي طلبا إلى الذي أفنى عمره من أجلي، وتعب كي أرتاح إلى أغلى إنسان على قلبي "أبي".

إلى من يصنع لي ابتسامة الحياة، وكان خير عون لي في هذه الدنيا إخواني وردة، سعاد، سارة، وإلى البرعم الصغير: أبي.

إلى الأنوار المتلألئة في بيتنا إخواني مُحَمَّد، أسامة.

إلى الأخوات اللاتي لم تلدهم أمي بل ظفرت بهم هدية الأقدار، سارة، آية، حسيبة.

إلى من تقاسمت معي عناء هذا العمل: سارة.

إلى كل من ساعدني في إنجاز مذكرتي ووقف معي حتى النهاية وكان خير سند لي خاصة الأستاذة المشرفة "سعيدة خلوفي".

خديجـــــــة دوادي.

مقـــــدمـــــــــــــة

مقدمة:

ظهرت أجناس أدبية عديدة لم تكن معهودة من قبل ولاقت انتشارا كبيرا في فترة وجيزة، ولم تعد مقروئية الأدب حكرا على الطبقة الأرستقراطية والنخبة المثقفة فقط بل امتدت إلى باقي الطبقات المتواجدة في المجتمع.

دراستنا هذه تقوم على واحدة من أهم أنواع الأدب الهامشي وهي الرواية البوليسية التي قوامها الإثارة والتشويق، وهي جنس أدبي حديث العهد مقارنة مع أجناس أدبية أخرى ضاربة في القدم حتى وإن كانت تبدو لنا نحن قراء الأدب العربي المعاصر، فنا قديما ومتجذرا في التراث الأجنبي.

ويرجع هذا الاعتقاد إلى أن المصادر الأولى، والمكونات السردية الأصلية للرواية البوليسية تعود إلى أصول أجنبية، ولم تصلنا نحن العرب إلا في العصر الحديث والمعاصر.

وتعد الرواية البوليسية أكثر الأجناس الأدبية شيوعا وانتشار، ولها شعبية وقاعدة وذلك راجع إلى قوامها المبني على الإثارة والتشويق، ومشاهد متعة الحكي والخيال والمشاركة في فك الألغاز.

وتأسيسا على هذه الخلفية، يقدم هذا البحث من خلال قراءة للرواية البوليسية الغربية المترجمة عدة طروحات تتعلق في مجملها الإجابة عن بعض الأسئلة التي نجملها فيما يلي:

- ما الرواية البوليسية؟

- ما أصولها التاريخية الأولى الممكنة؟

- هل تنتمي حقا إلى حقل الرواية الأدبية؟

- ما هي خصائص الجمالية؟

لا يدعي هذا البحث أنه سيقدم الأجوبة الشاملة ولكنه يتوخى تقديم مادة، طموحها أن تسهم في تطوير البحث في هذا المجال، مستفيدا مما أنجز في مجالات كثيرة من دراسات أدبية ونقية وتاريخية واجتماعية... الخ، خاصة المتصل منه بالإبداع ومن القراءات اليومية لكثير من المجلات والصحف العربية والأجنبية.

ومن خلال هذه المعطيات كان موضوع بحثنا **"المتخيل في الرواية البوليسية رواية جريمة اللورد سافيل"**، حيث قدمنا دراسة متكونة من مقدمة ومدخل وفصلين.

المدخل معنون بالمتخيل وتداخل المفاهيم، تطرقنا فيه إلى مفهوم الخيال والمتخيل عند العرب والغرب، أما الفصل الأول منهما نظري يتخلله مفهوم الرواية البوليسية وماهيتها، كما تطرقنا فيه إلى أنواع الرواية البوليسية وانتمائيتها إلى حقل الأدب، ومحددات النص البوليسي، وذكرنا أيضا جمالية الرواية البوليسية.

أما الفصل الثاني فهو تطبيقي موسوم بتمظهرات المتخيل في رواية جريمة اللورد سافيل تطرقنا فيه إلى دراسة تقنيتي المكان والزمان، والشخصيات المتخيلة في الرواية.

وخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة.

بالاعتماد على المنهج التحليلي الوصفي في تقديم نظرة عنه وهذا بالاستعانة بعدة مصادر ومراجع اخترنا من بينها:

كتاب **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد الحميداني**، وكتاب: **فضاء النص الروائي لمحمد عزام** وكتاب: **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله لمرشد أحمد**... وهذه الكتب كلها مكنتنا من دراسة شاملة وعميقة للرواية البوليسية التي تبنت التشويق والإثارة وبعث الحماس في نفس القارئ.

وخاتمة كحوصلة لما تطرقنا إليه في الموضوع ككل الذي شمل المذكرة وأتبعناه بملحق ذكرنا فيه نبذة عن الروائي **"أوسكار وايلد"** وملخص للرواية.

ومن الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث أولها غياب النسخ الورقية للمصادر والمراجع واستبدالها بالنسخ الالكتروني.

ولا يفوتنا أن نتقدم ببالغ الشكر والتقدير والعرفان للأستاذة والدكتورة المشرفة **"سعيدة خلوفي"** على مجهوداتها ومساندتها لنا وإشرافها على إنجاز هذا البحث القيم.

مدخـــــــــــــل:

المتخيـــل وتداخـــل المفاهيـــم

مدخل: المتخيل وتداخل المفاهيم.

أولا: الخيال في اللغة.

1- الخيال في المعاجم الأجنبية.

2- الخيال في المعاجم العربية.

ثانيا: الخيال في الاصطلاح.

1- الخيال عند الغرب.

2- الخيال عند العرب.

3- الخيال في الأدب.

4- المذاهب الأدبية والخيال.

ثالثا: مفهوم المتخيل.

1- المتخيل عند الغرب.

2- المتخيل عند العرب.

خامسا المتخيل السردي.

مدخل: المتخيل وتداخل المفاهيم.

تمتطي مختلف النصوص صهوة التخيل للولوج إلى عوالم سردية تمكنها من اختراق المجهول استنباط شذرات إبداعية جديدة يترجمها البوح الجارف للتمرد والانقلاب الذي هو مملكة الكتابة وأذن بمساءلة واقع جديد في كنف هذا التصور تأتى لنا البدأ في التعريف بالمصطلحات رغبة منا في الكشف عن إستراتيجياتها والتي تشدنا لعالم آخر أكثر جمالا وإبداعا وذلك عبر تسليط مقاربتنا على العناصر والمكونات المشيدة لهذه العوالم فكان عنوان مبحثنا المتخيل وتداخل المفاهيم.

1- الخيال في اللغة:

إن لملكة الخيال أثر هام في عملية الخلق الأدبي وفي عملية تشكله، فعملية الإبداع والخلق وطيدة الصلة بهذه الملكة ولهذا الأخير دور كبير في إدراك المعرفة الجمالية للنصوص ومن ثم تأويلها وفتح مغاليقها وفهم أسرارها وتذوق جمالها.

والسؤال المطروح، كيف عرفت المعاجم الأجنبية مصطلح الخيال؟

1-1- الخيال في المعاجم الأجنبية:

يختصر **"لالاند"** في معجمه **"معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية"** تفسير مصطلح الخيال "**Imagination**" وهو يحيلنا إلى خيارين الأول: يعده ملكة تكوين الخيالات بالمعنى ويقال غالبا خيال نسخي أو ذاكرة متخيلة، والثاني: ملكة تركيب خيالات في لوحات أو في متواليات تحاكي وقائع الطبيعة ولكنها لا تمثل شيئا مما هو واقعي أو وجودي.

وربما تضايقت هذه اللفظة، ففي الفرنسية " **Image**" أو الانجليزية "**Image**" وأيضا اللاتينية "Imago" إلا أنها تدل على معنى متعدد تمثل بالخيال الشخص والطيف، وصورة تمثال الشيء في المرآة، وما تشبه لك في اليقظة والمنام من صور، كما جاء في معجمه الوهم كل ضلالة وتعد مفردة تقابل الهلوسة وهي عرض زائف ليس مصدره معطيات الإحساس ذاتها بل طريقة التأويل الإدراكي للإحساس وفي علم النفس يميز بين عدة أنواع من الأوهام منها الطبيعة والإدراكية المكتسبة.[1]

كما عبر الفيلسوف اليوناني "**أرسطو**" عن الخيال بمفهومين هما: "**المحاكاة**" في كتابه "**فن الشعر**" و"**الفانطاسيا**" في كتابه "**في النفس**".[2]

كما ربط "**أرسطو**" بين الخيال والوهم، على اعتبار أن جموحهما يقفز بالإنسان من كل ما هو واقعي مدرك إلى كل ما هو متخيل يتجاوز الواقع الإدراك الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية.[3]

1-2- في المعاجم العربية:

جاء في معجم "**قطر المحيط**" لـ "**بطرس البستاني**" "**خَالَ يَخَالُ خَيلاً، خَيَّلَ** عليهم السحاب تَخْيِيلاً وهو مصدر ثان على غير قياس، وجه التهمة إليه وخيل إليه أنه كذا على المجهول توهم أنه كذا، وخَايَلَهُ مُخَايَلَةً باراه وفاخره، وتَخَايَلَ الرجل تَخَايُلاً واختالَ اختِيالاً تكبر وتبختر "**فقطرة المحيط**" يرى أن الخيال هو الظن والوهم وما

[1] – رحيم ساعدي: فلسفة الخيال (قراءة في محرك الإبداع والتغيير والمستقبل)، دار الكتب والوثائق ببغداد، ط1، 2014م، ص: 11.

[2] – د. محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل (بين الوعي الآخر والشعرية العربية)، منشورات محترف الكتابة المكتب المركزي بفاس، مطبعة وراقة بلال، ط1، 2014م، ص 18.

[3] – المرجع نفسه، ص 18.

تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة، كما جاء فيه أن الخيال شخص الرجل وطلعته وطيفه، والخال هو الجبل والبعير الضخم، والخال أيضا سحاب لا يخلق مطره أو لا مطر فيه.[1]

وجاء في **"الرائد معجم لغوي عصري"** لـ **"جبران مسعود"** الخيال جمع أَخْيِلَة وخَيَلاَن ما تشبه لمرء في اليقظة أو في المنام من صورة من الشيء ما يرَى منه كالظل، صورة الشيء المنعكس في المرآة، قوة من قوى العقل تتخيل بها الأشياء، شيء على صورة الإنسان ينصب في الحقول فتظنه الحيوانات والطيور إنسانا فتفر، نوع من النباتات، الخيلان وحش بحري يقال أن نصفه إنسان وصنفه سمك، والخيال الجمع خياله وهو صاحب الخيل.

خال: يخال، جماعة الأفراس، لا مفرد لها من لفظها.[2]

وجاء في **"معجم اللغة العربية المعاصرة"** لـ **"أحمد مختار عمر"** الخيال مفرد: جمع خيالات وأخيلة: إحدى قوى العقل التي يتخيل بها الأشياء أثناء غيابها، قوة باطنية قادرة على الخلق والابتكار نتصور الأشياء ونتمثلها **"ما حدث يفوق الخيال –سعى وراء الخيال"** بنى في خياله قصورًا: عاش على الأوهام –شطّط الخيال: ابتعاده عن موضوع معين، طاف بخياله: تذكر، فكر في – من نسج الخيال: وهم، مختلف من أساسه، طيف، ما تراه في الماء والمرآة والضوء.

[1] – بطرس البستاني: قطر المحيط، طبع في بيروت، دط، سنة 1869م، ص 348-349.

[2] – جبران مسعود: معجم لغوي عصري (رتبت مفرداته وفقا لحروفها الأولى)، دار العلوم للملايين، بيروت، لبنان، ط 7، آذار/ مارس 1992، ص 595-596.

صورة الظل **"رأى خياله من بعيد –رأى خيال الأشجار في ماء النهر"** مرآى لخيال: كان عابرا سريع الزوال، خيال الظل: نوع من التمثيل يكون بإلقاء خيال من خلق ستار، أو صندوق الفرجة وهي آلة ذات نظارة تكبر بها صورة الأشياء وتعكسها على شاشة.

كما جاء فيه أيضا يخاف من خياله: يفزع كثيرا، شديد الخوف حتى من نفسه. [1] وما نستخلصه من المعاجم الثلاثة السالفة الذكر **(قطر المحيط، الرائد معجم لغوي عصري، معجم اللغة العربية المعاصرة)** أنها جميعها اتفقت على معان مشتركة للخيال لا تخرج عن دائرة الطيف والوهم والظن والظل والتشبيه.

2-1- الخيال في الاصطلاح:

يعتبر الخيال مجموعة من العناصر الطبيعية والغير الطبيعية لما يحصله من أعمال إبداعية وعجائبية كونه العنصر الفعال في العمل الإبداعي فلا يمكن أن تقوم في عمل أدبي كالرواية والشعر مثلا دون إدخال صورة الخيال وجعلها في قالب سردي من أجل إخراج الأفكار والصورة الموجودة في الذهن، وهذا لا يكون فعالا ومنسجما إلا عن طريق الإبداع والتخييل **"فالخيال ليس تخيلا عابرا لا قيمة واقعية له، كما أنه ليس خيالا خلاقا كما عرفه الفنانون، بل هو طاقة وقوة ذات بعد حقيقي واقعي يسعى إلى التحقق في الحس بشكل دائم أبدي أزلي".** [2]

[1] – أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، سنة 1429هـ/2008م، ص 715.

[2] – آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، دط، ص 20.

حسب هذا القول يعتبر الخيال الإدراك بالحقيقة المجسدة على أرض الواقع وليس تصوير عابر لا معنى له باعتبار ينطلق من الواقع المعني **"الخيال هو قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة واسعة وممتلئة بالمشاعر والأحاسيس التي تنطلق وفق الدفعة التي تفرزها المدركات العقلية".**[1]

يعتبر الخيال قوة حسية تحفظ الإبداعات والمحسوسات في الداخل فهو خزانة واسعة وممتلئة بالمشاعر والأحاسيس التي تنطلق وفق الدفعة التي تقرها المدركات العقلية والنفسية.

ويعتبر كذلك من خلال تعريفه اللغوي والاصطلاحي أنه الصورة التي نستطيع من خلالها أن نرسم الفكر البشري مختلف الأنشطة سواء ذهنية أو نفسية في ذاتهم أو اتجاه الآخرين من أجل رسم الحقيقة والمواقف في أعمالنا.

2- الخيال في الاصطلاح:

2-1- الخيال عند الغرب:

إن الخيال من القضايا التي شغلت الغرب والعرب قديما وحديثا وهذا راجع إلى ما تحمله الكلمة من عدة مفهومات غامضة وماهيتها تختلف من عنصر إلى عنصر، ومن فيلسوف إلى فيلسوف ولهذا من أجل البحث عن خفاياها وأسرارها، **"فالخيال ملكة نفسية وقوة باطنية تعيد إنتاج المعطيات الإدراكية السابقة وتسهر على تشكيل تمثيلات ذهنية مشابهة لظواهر العالم الموضوعي أو مغايرة لها في بنياتها وعلاقتها وطرق**

[1] – العلامة على بن مُحَّد السيد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، معجم فلسفي منطقي صوفي فقهي لغوي نحوي، تحقيق: الدكتور عبد المنعم الحفني، دار الرشد للطباعة والنشر والتوزيع، شارع السلام، اللواء المهندسين، دما، 1340م-1416م/740هـ-816هـ، ص 114.

اشتغالها"[1]، بمعنى أن الخيال قوة حسية وإدراكية باطنية تستطيع من خلاله النظر والدراسة في معطيات العالم الخارجي نظرا لما حمله من قوة داخلية تستطيع من خلالها الإنتاج والتدبر.

لقد حظي الخيال بقدر كبير من الاهتمام والإبداع من طرف الفلاسفة اليونان فقد كانت معتقداتهم في الخيال تتأرجح بين الوهمية، والمنطق أما أفلاطون: **"ينبع الخيال والتخييل ومفهومهما لدى أفلاطون من نظرته العامة للشعر، فكل الفنون عنده قائمة على المحاكاة، والشعر من بينها إلا أنه يرى أن المحاكاة الشعرية تفسد أفهام السامعين.**

أفلاطون باسم الحقيقة والفضيلة يحفز المحاكاة وجميع الفنون التي تعتمدها خصوصا الشعر موجب طردها من دولته المثالية، دولة العقل المنظمة والشعر عاطفي قلق فضلا على أنه صار حقير" [2]، فالخيال عند أفلاطون ينطلق من المحسوسات وعنده الحواس كاذبة خاطئة في تفسد أفهام السامعين كما يرى أن الشعر والمحاكاة، ضرب من الجنون العلوي التي تحكمه الشعراء فهو إلهام من الآلهة حسب قوله يعتبر منطلق غير منطقي واقعي لأنه يعتمد على الهيال والخيال عنده كاذب يقيني.

كما أن أفلاطون يطرد الفنان من جمهوريته —المدينة– الدولة– لأنه جاهل وينشر الجهل، وخيال الفنان ينتج صورًا تؤجج الرغبات الحيوانية مما يؤدي إلى تعزيز العناصر الحسية الوضعية وقد يستمد خياله من أوهام ومن خداع الحواس فتحصل أخطاء.

[1] – يوسف الإدريسي، الخيال في الفلسفة والنقد الحديث، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص7.

[2] – رشيد كلاع: الخيال والتخيل عند حازم قرطاجني بين النظرية والتطبيق، ص 12-13.

والخيال عند طفل شقي على متبنيه وولد بئيس لأب بئيس ويتجلى شقاؤه أو عقوقه في أن يريد أن يسلب من خالقه قدرته وسلطته أنه مشرك يخلق الأوثان ويعبدها" [1]، ومنه نلاحظ أن الخيال جاهلا وفق غريزة حيوانية خادعة تتصف بالخداع والكذب والأخطا، فقد شبهها بطفل صغير يائس في تصرفاته وعقوقه تظهر من خلال الأوثان أي الخيالات التي يعبدها ويجسدها في عالمه لهذا فالخيال عنده أوهام وأخطاء في باطنها الفني.

"كما أن أفلاطون يسمي ملكة الخيال بالمصطلح الدال عليها، بل أشار إليها بالجزء الوضيع في النفس بـ "القوة اللاعقلانية"، ولا يعود السبب في ذلك إلى فقر لغوي كما يعتقد، ولكي يتهدف ترسيخ موقفه التشكيكي ورؤيته التنفيضية من قدرة الخيال على إدراك الحقيقية.

وقسم الإدراك الذهني إلى قسمين: الجزء الأول "العقل" وهو جزء شريف وفاضل، والجزء الآخر "الخيال" وهو جزء دنيء وخسيس العقل يذهب إلى كون أحكامه تستند على القياسات البرهانية الصحيحة والمنطقية، وتوصل الفكر إلى الحقائق الكونية الكلية والجوهرية، أما خسة الخيال فتعود إلى كون مواضيعه تبنى على الظنون والمعتقدات الباطلة وأنها لا تنشئ غايات شريفة صحيحة" [2]، فأفلاطون في جمهوريته الفاضلة يهمش الخيال باعتباره دنيء وخسيس، فهو يعبر عن الزلات والأخطاء والوقائع الباطلة التي تؤدي إلى منافع وأن العقل هو الملكة الفطرية المعبرة عن الحقائق الكونية والجوهرية، ومنه نلاحظ أن أفلاطون لم يحدد مفهوم واضح للخيال فهو يعتبره وسيلة الإيهام والتضليل أرسطو: إن نظرة أرسطو كانت مخالفة لأفلاطون باعتباره يرى أن الخيال ينطلق من المدركات الحسية وهو يعاكس في ذلك لأنه يقول بأن هذا راجع للمحاكاة ومختلف أعمالنا وفنوننا لهذا يقول: **"إذا كانت اللذة تقوم في الإحساس بانفعال معين، والخيال إحساس**

[1] – محمود مفتاح، مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والمثاقفة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 13.

[2] – يوسف الإدريسي، التخييل والشعر (حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2012، ص 40.

ضعيف فإن من يتذكرون ومن يؤمل بعينهما تحتل ما يتذكر أو يؤمل، ولما كان الأمر هكذا، فمن ليس أن ثم لذة لمن يتذكر ولمن يؤمل لأن ثمة إحساسه". [1]

أن الخيالات استجابة للآمال والذكريات التي تنبعث في الذهن، وأنها تثبت لدى الإنسان متعة نفسية وعميقة، ولذلك تتصف بالدونية والفقر الجوهري مقارنة بالمعقولات والمحسوسات، لأنها وليدة شهوات طبيعية غير معقولة".

يرى أرسطو أن الخيال ينطلق من المدركات الحسية (العين، السمع...) فالفنان لديه ضعيف بدون هذه القدرات الحسية التي تساعده في المتعة والفن، فهي نتيجة الآمال والذكريات التي يستطيع من خلالها أن ينشأ شهوات جوهرية عميقة تؤدي إلى العمل الخالص الصحيح المزود بالحقيقة.

عند الفلاسفة المحدثين: فقد اختلف من فيلسوف لآخر حسب الآراء ونبدأ بـ **"ديفيد هيوم" "يرى أن الصور والأفكار مجرد شخ للإنطباعات الأصلية على أعضاء الحس، وإنما عدت نسخا تبدو في وضع انفصال، كما اعتبر الخيال قاصرا إذ ما قورن بالحس الخالص، وهو قصور جعله يتجه اتجاها نوكيديا ينفي قدرتنا على تخيل محسوسات جديدة"** [2]، فعنده الخيال مقترن بالحس فلا وجود لخيال بلا حس، فبغيابه يعتبر قاصرا جامدا.

[1] – يوسف الإدريسي، التخييل والشعر (حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية)، ص 53.

[2] – عاطف جودة نصر، الخيال ومفهوماته ووظائفه، ص 15.

أما **"هوبز" "فأفضت نزعته التجريبية إلى أن يوحد بين الخيال والذاكرة، وأن يفسر الخيال كما سلف القول بأنه إحساس متحلل مما يعني أن الإدراك يقدم لنا واضحة وثابتة، بينما يركب الخيال صورا يسعها الغموض"**[1]، فنزعته تختلف في الإحساس لأنه يرى بأن العملية الإبداعية التي تكون بواسطة الخيال معقدة وفاسدة، لأن الإحساس يعتبر ناقص وضار في العمل الفني، لهذا عبر بأن العقل جوهر الخيال والمعرفة.

ومن خلال دراستنا لمفهوم الخيال عند الغرب قديما وحديثا نستخلص أن لكل فيلسوف مفهوم خاص ورؤية يفسر من خلالها ونظرياته بحسب المدارس والاتجاهات التي يتبعونها فلكل منهم مفهوم ينطلق منه.

كما نخلص أن الخيال موجود في حياتنا اليومية وفي كل لحظة نعيشها، فهو فضاء يسبح إلى الواقع المعاش، وهو ضروري ولا يمكن العيش بدونه نظرا لما يحتويه من قوة تساعد النفس البشرية كالرغبة والميول والأهواء وغيرها.

الخيال عند المتصوفة: لقد اختلفت نظرة المتصوفة عن الفلاسفة، فإذا اعتبروا الخيال وسيلة لإبداعاتهم الشعرية، وأرجعوه إلى العقل والحواس وأنها مبهم وغامض في أغلب إبداعاته فقد اهتمت المتصوفة بالإبداع الخيالي في الطور الإنساني بعيدا عن الأدب ونجد من بينهم:

الغزالي: قسم الغزالي الأرواح إلى مراتب وهي: الروح الحساس، الروح الخيالي، والروح العقلي والروح الفكري والروح النبوي، وقد حصر دور الروح الخيالي في حفظ ما تقدمه الحواس من معارف ومدركات، إذ اعتبر الخيال ضروري في تقديم معارف العقل وضبطها إذ يقول: **أن الخيال في بداية الأمر محتاج إليه جدًا لتضبط به المعارف العقلية فلا تضطرب، ولا تتزلزل ولا تنتشر انتشارا يخرج عن الضبط فنعم المعين المثالات الخيالية**

[1] – عاطف جودة نصر: الخيال ومفهوماته ووظائفه، ص 6-17.

للمعارف العقلية"[1]، ونلاحظ أن الغزالي ركظ على العمل الإبداعي المتواجد في القدرات الذهنية، وأشار عن التخيلات الشعرية التي تنطلق من الخيال، حيث ذكر الخيال الصوفي ودوره في المعرفة.

السهرودي: لقد ذهب إلى اتجاه الغزالي في نظرته إلى الخيال التي ترتكز على أن الخيال وسيط بين العقل والحس إذ يقول: **"والصورة المعلقة ليست مثل أفلاطون فإن مثل أفلاطون نورية ثابتة، وهذه مثل معلقة، منها ظلماتية ومنها مستنيرة للسعداء"** [2]، والسهرودي بهذا التعريف أهمل دور الخيال في العمل الإبداعي وركز على الاهتمام بالخيال الإنساني.

إن الخيال عند المتصوفة وسيلة للمعرفة وهي تربط بين الحس والعقل من أجل تجسيد الصور في الواقع، ورغم أنهم لم يهتموا كثيرا بالعملية الإبداعية للخيال، بل اهتموا به كالتجربة الصوفية في ربط النشاط التخيلي لذات المدركة من أجل الاستفادة في مجال النقد والبلاغة.

الخيال عند البلاغيين والنقاد: اهتم البلاغيون النقاد بفن الخيال نظرا لما يتميز به من البلاغة والمنطق، رغم أنهم وصفوه بالخادع والكاذب وخصوصا مع تأثرهم بمختلف الفلاسفة كأرسطو، فظهر عدة نقاد منهم:

ابن طباطبة: حيث كان اتجاهه يفكر ثم يجسد الأفكار والصور في أرض الواقع فمثلا في شعره، يجسد خياله في مخيلته بعد تفكير عميق ثم يقوم بنظمه في قصيدة لهذا يقول: **"فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي والوزن الذي يسلسل له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه، أبته وأعمال فكره في**

[1] – عاطف جودة نصر، لخيال ومفهوماته ووظائفه، ص 82.
[2] – المرجع نفسه، ص 83.

شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني ثم يتأمل ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته فيستعصي انتقاده، يرمم ما وهي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية" [1]، ومن هذا القول نلاحظ الألفاظ والمقولات وإنتاجها إلى صور خيالية كانت مخزونة وأخرجت كتابه.

عبد القادر الجرجاني 471هـ: يعتبر الخيال فن كاذب وخادع وغير منطقي في حقيقته ويوهم الشاعر نفسه بالخيال، ففي نظره يعبر عن اللامعقول واللاموجود فيقول: **"هو ما يثبت الشاعر فيه أمر، أمر هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوة لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى.**

ويقول أيضا: **"خداع للعقل وضرب من التزويق"** [2]، فهو بهذا التعريف قيد الخال في ملكة الخداع والتزويق اللامعنوي، ورفضه بأن يكون صورة صحيحة يستدل بها الشاعر في صورته، لكن يظل الخيال نظرة فطنة وذكية في مراوغة الشاعر لشعره، وإيصاله للمتلقي في أحسن صورة، ويتميز بالغش والمخادعة.

وخلاصة ما ذهب إليه البلاغيون والنقاد، أنهم هناك من اعتبر الخيال وسيلة إبهام ومغالطة فهو وسيلة للخداع والكذب في الصورة الشعرية للمتلقي، إلا أنه يحمل الفطنة والذكاء وهذا غرض الخيال بحدوث الاستجابة للمتلقي.

الخيال عند النقاد العرب المحدثين: يختلف عن النقاد القدامى لأنهم كانوا متأثرين بالفلسفة اليونانية في نظرتهم للخيال، أما المحدثين فقد عبروا عنه بطريقة مختلفة، وجعلوا من الخيال تجربة فنية لصورة معبرة عن الإحساس والجمال والفطرة الإنسانية.

[1] – رشيد كلاع، الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني، بين النظرية والتطبيق، ص 25.
[2] – المرجع نفسه، ص 26.

مُحَمَّد غينيمي هلال: أنه ربط الخيال بالصورة والتعبير عنها في أفكار ولهذا يقول: **"التفكير بالصورة حسب طرق فنية تختلف من مذهب فني لمذهب فني آخر"** [1] فالتجربة الفنية تختلف من مذهب إلى مذهب حسب التفكير بالخصائص والتقنيات التي تتحكم في الصورة.

شوقي ضيف: إن الخيال عنده ينطلق من الملكة الإنسانية التي تعبر عن الذوات المدركة، فهي التي تنبه إلى استجابة الخيال بمختلف العلاقات والعناصر الواقعية لهذا يقول: **"الخيال هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزلها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم حتى يحين الوقت، فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها صورة تصبح لهم، لأنها من عملهم وخلقهم، والخيال عند الأدباء يقوم على شيئين دعوة المحسسات والمدركات، ثم بناؤها من جديد"**[2]، وبهذا التعريف أراد أن يبين لنا أن الخيال يقوم على المحسوسات والمدركات التي يستطيع من خلالها المؤلف أن يختزل عقله ونفسه من أجل الخروج بصورة مخيلة واضحة تستثمر الموجودات والمخزونات في المدركات.

ومنه نستخلص أن الخيال عند العرب المحدثين اهتموا بالصورة المخيلة وإخراجها من أجل أعمالهم وابتكاراتهم.

[1] – مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997، ص 388-389.
[2] – شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004، ص 167.

2-2- الخيال عند العرب:

وإذا انتقلنا إلى الثقافة العربية ونرى كيف كانت نظرة العرب والنقاد البلاغيين للخيال والتخيل قيل أن نستعرض الآراء المختلفة في هذه القضية ننوه أن مفهوم الخيال يتقاطع مع مفهوم الخيال المتخيل والتخيل والتخييل وهي صيغة صرفية مختلفة لمعنى واحد نقلت للعرب عن طريق الترجمة، ولم تلبث كلمة التخيل ومشتقاتها أن تحددت دلالتها الاصطلاحية المتميزة في القرن الثالث نتيجة المعارف الفلسفية التي نقلها العرب عن اليونان وإذ كان مؤرخو نظريات الخيال المتعاقبة في الفكر الأوروبي يذهبون إلى أن مصطلح الخيال هو أحد المصطلحات التي انتقلت من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب بعد أن تحددت قسماته في ظل مباحث الفلسفة، فإن هذه الحقيقة يمكن أن تنطبق على التراث النقدي عند العرب.

والحق أن الفارابي فسر المحاكاة الأرسطية بالتخيل، ومهد بإقامته نظرية المحاكاة على أساس سيكولوجي، الطريق لمن تلاه من الفلاسفة أمثال "مسكويه" و"ابن سينا" و"ابن رشد"، وأوضح لهم الصلة بين الشعر والتخيل، ومن ثم بدأت كلمة التخيل ومشتقاتها تدخل في دائرة المصطلح النقدي والبلاغي تقترب منه على استحياء في النصف الثاني من القرن الرابع، ثم بتدعم وجودها مع إضافات ابن سينا في القرن الخامس، وابن رشد في القرن السادس، حتى تصل إلى أقصى درجات القوة والوضوح عند حازم القرطاجني في القرن السابع.[1]

"وإذا كان الأمر مثل فرصة كبيرة لتطوير الفكر العربي القديم وإغنائه بآليات اصطلاحية، وطرق مغايرة للنظر إلى الأشياء والظواهر في علاقتها ببعضها البعض، وفي علاقتها مع الإنسان، فإنه شكل أيضا أول لحظة حقيقة لامتحان قدرة اللغة العربية والفكر الإسلامي على احتوائه لمختلف الأنشطة الذهنية

[1] - عاطف نصر جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 148.

والثقافية للعجم، ومواكبة مجمل الأنساق النظرية والمفهومية الواردة على العرب، وذلك من خلال تمثلها ذهنيا وتسميتها لغويا، وهذا أمر ضروري للحضارة العربية الإسلامية الناشئة لتأكيد هيمنتها وتفوقها في شتى المجالات على غيرها من الحضارات الأخرى" [1]، إن الفكر العربي القديم كان له دور في تطوير وتقديم عدة مفاهيم وأساليب وتقنيات للفكر الإسلامي العربي الجديد من مختلف نظريات وأنساق ثقافية اجتماعية حضارية في جميع المجالات، وهذا الأمر جعل الأدب في تقدم وتطور عبر الزمان.

نجد أن كلا من الكندي والفارابي وابن سينا يقرنون التخيل بالوهم والكندي متأثرا تأثيرا جليا بالثقافة اليونانية التي تعني النور، ويرجع البعض ذلك إلى الترجمة.

"التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة الصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفناطسيا وهو التخيل وهو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها". [2]

الكندي 252هـ: يظهر تأثر الكندي بالثقافة اليونانية ظاهرا، فقد جعل الخيال مرادف التوهم الذي ينطلق من مبادئ وأقوال سابقة لمفهوم الخيال الذي هو تجسيد لصور ومجسمات لا تذهب بالشاعر والفنان إلى اليقين.

[1] – يوسف الإدريسي، التخيل والشعر (حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية) منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط 1، 2012، ص 77.

[2] – رشيد كلاع، الخيال والتخيل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، ص 16.

"فالكندي سار على نهج سابقيه، إذ جعل الخيال مرادف للوهم، وقوة إنسانية مظللة، ولم ينظر إليه كالقوة فعالة تتجاوز حفظ صورة الأشياء الغائبة عن الحس إلى التصرف في هذا الصور، بالسفك والتركيب لتكوين صورة جديدة، ومن هنا أغفل الكندي الحديث عن الجانب الجمالي للخيال، ودوره في العملية الشعرية أو العملية الإبداعية بشكل عام، وكذلك ما يتركه هذا العمل أو ينفر منه وبهذا فقد أهمل الحديث على العملية الإبداعية وعن دعاميتها وهما الخيال والتخييل" [1]، ومنه لاحظنا أنه حظى من قيمة الخيال وجعله منافيا للصورة الشعرية والإبداعية لأنه مظلم في إبداعاته وحقائقه.

الفارابي: "يطلق الفارابي على التخييل اسم "المصور" وقد ربط "الفارابي" الأدب بالفلسفة جاعلا الشعر أحد أجزاء التفكير الفلسفي، وكانت نظرته إلى المحاكاة مطلها نفسي، حيث رأى أن المحاكاة الشعرية عند أرسطو بها بعض الثغرات، وهو ما دفعه للحديث عن طبيعة التخيل الشعري، ومدى تأثيرة في القوة النزوعية للمتلقي جاعلا التخيل جوهر الشعر وعماده" [2]، أي أن الفارابي جعل الشعر جزء من التفكير الفلسفي لأنه يعتبره فن تخييلي واسع، وكذا جعل التخيل جوهر الشعر وعماده، فهو فن خالص عنده.

وجاء في معجم السرديات أن الفارابي وابن سينا قارن التخيل بالوهم الذي سمي قوة وهمية يستخدمها الخيال ويعارضها العقل وتحدث كل من الفارابي وابن سينا عن **"قوى الإدراك الباطنية التي ضمنها القوة المتخيلة أو المفكرة، وتتولى هذه القوة استعادة صورة المحسوسات المختزنة من الخيال أو المصورة إلا أن وظيفتها لا تقتصر على الاستعادة فحسب، وإنما تتعدى ذلك إلى وظيفة ابتكارية متميزة بمعنى أن هذه القوة تأخذ**

[1] – رشيد كلاع، الخيال والتخيل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، ص 15.
[2] – المرجع نفسه، ص 16.

الصور المختزلة في الخيال وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل" [1]، ومعناه أي القوة الباطنية المختزنة تساعد القوة الخيالية على التصور والابتكار لأشياء جديدة غير مألوفة بواسطة المكبوتات والتشكيلات التي تجسها المدركات الداخلية.

ابن رشد: لقد انطلق بأن الخيال ليس مقبح ولا جميل فهو وقف القدرات الحسية والعقلية التي تراود الخيال في التعبير عنه لهذا لا يحمل عنه الظن والمغالطة ولا الحقيقة القصوى، لهذا يقول: **"والخيالات التي في النفس هي التي تتنزل من العقل منزلة المحسوسات من الحس، أعني أنه كما أن الحس يكن في المحسوسات كذلك العقل يحكم على الخيالات، وكذلك ليس يمكن أن يكون من العقل تصور ولا حكم بدون تخيل"** [2] فالخيال عنده يربط بين العقل والمحسوسات فلا توجد خيال بدون حس ولا يوجد خيال بدون عقل أي أن كلاهما أساسيان في العملية الإبداعية.

ابن سينا: لقد جعل الخيال القوة الثانية في الحس الباطني ومكانها مقدمة الدماغ وسماها بالمصور لهذا يقول: **"القوة المدركة نوعان ما يدرك من خارج وهي الحواس مثل السمع والبصر وما يدرك من باطن وهي فنطاسيا التي هي الحس المشترك المستوعب لجميع الصور المنطبعة في الحواس الخمسة، والخيال المصور التي تحفظ ما قبله الحس المشترك، والقوة المتخيلة تركب بعض ما في الخيال مع بعض وتفصل بعضه عن بعض بحسب الاختيار، والقوة الحافظة الذاكرة تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية".** [3]

---

[1] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 73-74.

[2] – محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والمثاقفة)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 16.

[3] – المرجع نفسه، ص 17.

إن تعريف **"ابن سينا"** للخيال جعله متنوع في قوته بين الحواس والنفس والذاكرة فلكل صورة تبعث عن مخيلته في شكل صورة وتعمل على تسلسلها ودمجها للخروج بصورة واضحة تحفظ قوة الخيال من الوهم المزيف والمعاني الخاطئة التي تؤدي إلى الفشل.

ابن الخطيب: لا يبتعد ابن الخطيب عن غيره فقد جعل الخيال قوة ظاهرة وباطنة في تمثيلها لهذا يقول: **"ومنزلة الجميع مع القوة المفكرة بمنزلة الملك بين خدامه، فالحواس أرباب الأخبار وخدام البريد من نواحي المملكة يؤدون ما وردوا به من الكتب إلى صاحب الخريطة ومستقر الدفاع وهو الخيال، ثم يطالع بها القوة المفكرة، وهي الملك فتدفعها إلى القوة الحافظة، وهي الخازن، ويطلبها إذا احتاجت إليها فيجلبها إليه من الخزانة خادم الذكر، وهي القوة الذاكرة وتحكم سائر القوى، ويمكن ترتيب هذه القوى على الشكل التالي: القوة المفكرة، القوة الذاكرة، القوة المحافظة، القوة الخيالية، القوة الظاهرة التي هي الحواس"**[1]، فالخيال ضروري لوجود الإنسان لهذا يقوم بربط جميع القوى من أجل الوجود والمعرفة التي تليق بحياة الإنسان وفنه.

إذن خلاصة قولنا عن الخيال بصفة عامة هو كل شيء لا يقر به عمل الإنسان في الروايات والتي لا تكون في تصور عقله، من عمق معرفة الشيء الذي لا معالم له، والسؤال المطروح هل الخيال هو هاجس ينمي مخيلة فكر الإنسان للأشياء؟ وهذا ما سنتطرق إليه في عنصر الخيال في الأدب.

[1] – محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والمثاقفة)، ص 19.

2-3- الخيال في الأدب:

للخيال أهمية كبيةر في مجال الأدب باعتباره أنه صورة وقوة مدركة في الجوانب الحسية أو العقلية التي تساعد الأديب في تصويره الحياة وتخيلاته في المجتمع والعمل الذي يقوم به لأن الخيال هي تعطي للإنسان قيمة وإبداع والتفكير في كل ما هو عليه اليوم، باعتباره يولد مشاعر وأحاسيس وطاقة في داخله إلى الخارج.

وقد عبر عن ذلك شوقي ضيف بقوله: "**الخيال هو الملكة التي يستطيع الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزلها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم، حتى يحين الوقت، فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها، صورة تصبح لهم، لأنها من عملهم وخلقهم**"،[1] فالخيال هو الذي يساعد الأديب في اختزال أحاسيسه وصورة في ذاته والتعبير عليها في وقت ما، من خلال صورة عملية تحرك الخيال.

يقسم الأدباء الخيال إلى قسمين: "**قسم دعوة المحسات والمدركات ثم بناءها من جديد**"، [2] ويقصد بأن التفكير والخيال غرضهم واحد وهو الوصول إلى الحقيقة، أما في البحث والمعرفة فالتفكير يكون محدود ومحصن عكس الخيال الذي يكون شاملا وواسعا في نسج المعلومات.

وثانيا أن: "**التفكير موضوعي، لا يبدل في الحقائق الواقعة، إنما يحاول فهمها وبنائها، أما الخيال قد أتى يبدل في هذه الحقائق، ويغير حسب تصور الأديب، إذا يشكلها أشكالا جديدة، أشكالا يبعث فيها من**

[1] - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 167.
[2] - المرجع نفسه، ص 167.

روحهما يعيدها خلقا نابضا بالحيا"، [1] ومنه فالتفكير يختلف عن الخيال في إعداد الحقائق والصور في ذهن الأديب، فالخيال يكون بالدرجة الأولى فعالا وجديدا في خلق روح الإبداع والجمال في روح الأديب.

"الخيال هو الملكة التي يؤلف بها الأديب صورة أو هو: قوة تحفظ الصور المرسمة في الحس المشترك إذا غابت تلك الصور عن الحواس الباطنة". [2]

ومنه فإن الخيال صورة في ذهن الأديب يحتفظ بها في باطنه فهي قوة لدى الأديب يستدركها في الوقت المناسب لإبداعه.

ومنه يمكن أن نلحظ أن الخيال أعطى للأديب "الأدب" طرق وأبواب في تفكيره وإبداعاته إذ فتح له وأعطاه الحرية في تجسيد إبداعاته من أجل الوصول إلى الحقائق والمعرفة، لهذا لا يمكن أن يكون عمل أدبي بدون تصورات وتخيلات.

2-4- المذاهب الأدبية والخيال:

أما المذاهب الأدبية تنظر للخيال من زاوية مختلفة فمنهم من حط من قيمة الخيال واعتبره وهم ومنهم من أعلى من شأنه فهو عنصري إبداعي مميز وهذا ما سنلاحظه فيما يأتي:

الخيال عند الكلاسيكيين **"يتسم بطابع المحافظة قيدوا من حرية الشاعر ووحدوا من خياله، وأخذوا يدعون إلى تخليص الشعر من الخيال، وخاصة الجامع لأنهم رأوا في الخيال الجانب الخادع في النفس الذي**

[1] - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص167.

[2] - حسب الله إبراهيم، الخيال في النقد العربي، مجلة البحوث والدراسات، السودان، ع13، 2012، ص 269.

يقوم على اخطأ والزلل، وهذا يدل على تغليب جانب العقل على الجانب العاطفي" [1]، ومنه فالخيال عندهم خادع يؤدي إلى خطأ والزلل في النفس لهذا يحاولون التخلص منه في كتاباتهم وأشعارهم.

ونجد كذلك دريدان يحكم حكما جائرا على الخيال ويجعله في درجة دنيا حيث يقول: **"لا تملك القصائد التي تنتجها المخيلة الشديدة سوى بريق يزول بمرور الزمن، وأن الشعر الحكمي كقطعة ألماس، لما زدتها صقلا ازدادت لمعانا"**[2]، أي أن القصائد التي تنتج بالأخيلة تزول سريعا ولا تستمر لأنها من صنع الخيال الذي تتحكم فيه العواطف التي تتغير ولا تكون ثابتة، بعكس الشعر الذي يحكمه العقل كلما أبدع وقام بتغذية ازداد صقلا وجمالا ولمعانا.

"وهذا يوضح الجانب السلبي الذي يجعل الخيال عندهم ليس أداة في مرتبة أقل ما يوصف به أنه غير مرغوب في الشعر ولا يعول عليه، لأن الخيال عنده أداة صحية للوصول إلى الحقيقة، لارتباطه بالعاطفة التي تستثار بالحس فتدفع الخيال إلى التهويم في عوالم غير واقعية" [3]، ومنه نلاحظ أن الخيال عند الكلاسيكيون يتسم بالخطأ والغير صحيح لأنه يعتمد على الحواس (أي العاطفة)، وهي نسبية متغيرة بتغير الزمان والمكان، وخلاف العقل الذي يعبر عن المنطق والحقيقة المطلقة الثابتة.

كما يرى **"باسكال"** أن **"الخيال هو هذا الجزء المخادع في الإنسان ومصدر الخطأ والتزييف"** [4]، فهو العنصر والجزء المظلم الذي لا يعطي الحقيقة في الذات الإنسانية واشتكى منه **"مالبرانش"** وتأسف بشدة

[1] – فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، عبد الحكيم حسان عمر، رسالة دكتوراه الدراسات العليا العربية السعودية، جامعة أم القرى، 1989، ص 2-3.

[2] – فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص 4.

[3] – المرجع نفسه، ص 4.

[4] – مولاي يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص 9.

"لكون حركته الذهنية تعوق الدماغ بالانفعالات العاطفية التي تحدثها في النفس وتمنعه من الانتباه إلى أشياء أخرى غير تلك التي تنتجها تمثيلاته" [1]، أي أن الخيال يعطي للعقل انفعالات عاطفية تصب الإعاقة في الدماغ كونه حركة عاطفية لا تنتج أشياء مدركة مفعلة في الواقع.

ومنه تعتمد الكلاسيكية على البساطة والوضوح حتى يكون الفهم بين عامة الناس، والعقل بالنسبة لهم خاصية تساعد على المعاني الصحيحة والدقيقة وتحري المعقول الواضح، أي كلما كانت واضحة جذبت القراء إلى قراءتها بعيدا عن الخيالات المسروقة في النصوص الشعرية الجامحة.

ولكن ومع ظهور الرومانسية ظهر مفهوم جديد للخيال، حيث دعت الرومانسية إلى كسر قيود الكلاسيكية، وإعطاء الشاعر الحرية وإطلاق العنان لخياله، حيث مجدوا العاطفة وتغنوا بها وعبروا عنها ونظروا للخيال على أنه النبع الصافي.

"أعلت من شأن الخيال ولم تحده بحدود وطالبت بإطلاقه والرجوع إلى النبع الصافي وهي الطبيعة واستلهام ما فيها من معاني نظرية حيث لجأ الرومانتيكيون إلى الشعر الغنائي والوجداني إيمانا منهم بقدرة الخيال لما له من دور فعال لا يقل أهمية عن العقل، حيث يفتح أمام الإنسان (اللا منتهي) فوظفوه في خدمة العلم والمعرفة والاكتشافات، يقول "بيك": "عالم الخيال هذا عالم الأبدية" [2]، حيث أرجعه إلى عالم الطبيعة الوجدانية العاطفية الحسية لأصحاب المذهب الرومانسي فالخيال عند "ويليك" يعتبر أبدي في هذا العالم ولا يمكن أن ينقطع أو يكون غير موجود في هذا العالم، فالشاعر لديه كل الحرية في الإبداعات في مختلف أخيلته الكتابية والشعرية.

[1] – مولاي يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص 9.

[2] – فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص5.

يقول **"لوك"**: **"إنه أكبر نشاط حيوي للعقل"**[1]، فالخيال عندهم وسيلة صحيحة للوصول إلى الحقيقة.

ويرى **"بليك"** **"أن الخيال هو عالم الأبدية، كما ذهب إلى أبعد من هذا في الاهتمام بالخيال فسماه بالرؤية المقدسة واعتبره القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر"** [2]، فالخيال عنده عالم لا نهائي ورؤية مقدسة وقوة وحيدة في صنع الحقيقة والعالم الأبدي للشاعر.

وكذا **"شيلي"** في فلسفته **إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصالح والجسد بالنسبة للروح"**.[3]

وكذا **"كيش"** إلى **أن الخيال القوة قادرة على الكشف والارتياد عن طريق الحلق والحس والجمال كما أنها قادرة على بلوغ القصوى للحقيقة"** [4] فمن هذا التعريف نلاحظ أن الرومانسية ترى أن الخيال هو العنصر الوحيد للوصول إلى الحقيقة والإدراكات الصحيحة التي تؤدي إلى اليقين.

"ونجد "كولردج" يختلف عن غيره من النقاد الرومانتيكيين في نظرته للخيال وذلك لأن نظرته أشمل وأعم من نظرتهم".[5]

ولهذا قسم الخيال إلى قسمين فيقول: **"إنني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا، فالخيال هو في رأي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالد في الأنا المطلق أما الخيال الثانوي فهو عرفي صدى للخيال الأول، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية**

---

[1] – فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص 7.

[2] – مُحَمَّد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1979، ص 53.

[3] – المرجع نفسه، ص 54.

[4] – المرجع نفسه، ص 54.

[5] – مُحَمَّد مصطفى بدوي، كولدرج، ص 81.

وهو يشبه الخيال الأول في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويتلاشى ويحكم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع المثالي في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبار موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها".[1]

نلاحظ أن قسم الخيال إلى (خيال أولي وخيال ثانوي) ولكل منهما وظيفة إذ يعتبر الخيال الأولي هو عملية إدراكية للقوة عند الإنسان، أما الخيال الثانوي فيؤدي إلى نفس الوظيفة ويعمل إلى الوصول للمعرفة والحقيقة الواعية لكن ليس بنفس الدرجات فتكون أقل وعيا ومعرفة من الأول، وكذلك **"كولدرج"** الذي يؤمن بقدرة الإنسان على المعرفة، وجهر الأشياء، ويرى، **"أن في إمكان الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة على معرفة الحقيقة المطلقة التي توجد وراء الظواهر"**[2]، فالخيال عنده تجربة ظواهر بها تصل المعرفة المطلقة.

أما الواقعيون فيعتبرونه وسيلة للتعبير عن واقعهم بعيدا عن المكبوتات والعواطف الجياشة في الذات الإنسانية لذا **"فالشعر إذن أولا وأخيرا نتاج روحي، فالشاعر يشكل العالم وينفخ فيه الحياة من حياته الإنسانية ويعطيه معنى مصدره تجربة الشاعر ذاتها ويجب على الناقد إذن أن لا يحكم على الصورة الشعرية في القصيدة تبعا لصدقها أي لمطابقتها لعالم الواقع"** [3]، ومنه فالشعر الذي يرسم بالخيال ما هو إلا مطابقة لعالم الواقع، إذ تعتبر الحقيقة والمعرفة الصحيحة منبثقة من الواقع (أي العالم الخارجي).

[1] – محمد مصطفى بدوي، كولدرج، ص 156.
[2] – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والمعاصر، ص 59.
[3] – محمد مصطفى بدوي، كولدرج، ص 90.

ونلاحظ من كل ما سبق أن لكل مذهب نظرته الخاصة والمختلفة في الخيال فهناك من أرجح الخيال إلى العقل وإلى العاطفة وإلى الواقع كل حسب نظرته وفرضيته، لكن **"كولردج"** أعطى أثر كبير للخيال في النقد العربي لما تركه من مختلف النظريات سهلت الدراسة في النصوص الأدبية الغامضة التي تحكم ملكة الخيال.

فكيف تتشكل الكتابة في السرد؟ وكيف يتشكل التخييلي مع الواقعي مما يجعل كل منهما يحيل إلى الآخر، ويحتل مكانه ويحوله من كينونته إلى فعل يتحقق؟ وهل يمكن تناول المتخيل السردي دون الإحالة بالضرورة إلى الواقعي، ألا يقاس التخييل بوصفه نص بالمقارنة مع الواقعي بوصفه فعلا؟ فالمتخيل السردي بناء فكري، وهذا ما سنكتشفه في عنصرنا الموالي.

2- مفهوم المتخيل:

2-1- المتخيل عند الغرب:

في بداية القرن العشرين بدأت الفلسفة تهتم أكثر بدور المخيلة في العملية الذهنية، فالفيلسوف **"آلان"** اعتبر المتخيل عبارة عن **"طفولة الوعي"**، في حين دمج **"برغسون"** بين المخيلة والذاكرة.[1]

أما **"سارتر"** حين تحدث عن المتخيل، أو بالأحرى حين قدم وصفا له اعتبر أن للمتخيل مجموعة من الخصائص: أولها أن المتخيل وعي وبالتالي فهو ككل أشكال الوعي متعالي، ثانيا أن ما يميز المخيلة عن النماذج

[1] - محمد نور الدين أفايه: المتخيل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1414هـ/1993م، ص 20.

الأخرى للوعي هو أن الموضوع المتخيل يعطي مباشرة كما هو، بينما تتميز المعرفة الإدراكية بكونها تتشكل بطريقة بطيئة وبالتتابع، ثالثا أن الوعي المتخيل يتجاوز موضوعه وينفيه.[1]

ويرى **"دايران"** أن المخيلة قوة دينامية تغير شكل النسخ المعطاة من خلال الإدراك، وبأن هذه الدينامية ((المصححة)) للإدراكات تغذوا هي أساس الحياة النفسية بأكملها.[2]

والمتخيل في نظره ينتج عن التوتر الموجود بين نظامين هما: **"النظام النهاري، النظام الليلي"** وعن التعارض الذي يميز مختلف الصور التي تنتمي إلى هذا النظام أو ذاك.[3]

2-2- المتخيل عند العرب:

حسين الخمري:

بالعودة إلى العرب نجد **"حسين خمري"** يعرف المتخيل بأنه "بناء ذهني وخفي، لا يدرك إلا بإعمال الفكر والنظر، عدا المواد التعبيرية التي يستعملها: الرموز البلاستيكية في الأدب، الحروف والكلمات"، ويقصد بذلك أنه مجموعة من الرموز اللغوية التي يوظفها الأدب لمقصدية معينة وقد تكون للتعبير عن واقع معين إذا لم نقل أنه ممارسة لهذا الواقع عن طريق إعادة تركيبية وتقديمه في شكل جديد ويعرف المتخيل أيضا من الناحية السيميائية بأنه **"مجموعة من العلامات، والمتخيل هنا يكون مرادفا لمفهوم النص، ومفهوم الخطاب، لأن النص الأدبي يتكون من مجموعة من العلاقات (الرموز اللغوية) تنظمها بنية فنية، فهذا الترادف بين المتخيل والنص**

[1] - محمد نور الدين أفايه: المتخيل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)، ص 20.
[2] - المرجع نفسه، ص 23.
[3] - المرجع نفسه، ص 27.

الأدبي أو الخطاب عائد إلى أن كلا منهما يهدف إلى التعبير عن واقع معين وممارسة بشكل من الأشكال".[1]

2-2- التخيل في الاصطلاح:

وقد استعملت على الدلالة لتكوين صورة شيء أو طيف إنساني في الذهن وكذا على فعل شيء أو اختراعه، وأصبحت تستعمل في الأدب والفنون الجميلة للحديث عن تخيل شخصية أو وضع أو مشهد.

يقول ابن سينا في الإشارات: **"أن النائم يتخيل وأعضاؤه أيضا قد تطيع تحريكه عن تخيله لاسيما في حالة ما يكون من النوم واليقظة".**[2]

ويعرفه الكندي كذلك بقوله: **"التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها... ويقال الفنطاسيا هو التخيل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها".**[3]

"إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شيء ليس بموجود بالحقيقة، ولا نقول إن التوهم شيء منقول اسمه فيكون واحدا من التي يقضي بها: فإما صدقا وإما كذبا".[4]

ومن هذه التعريفات نلاحظ أن التخيل بمعنى التصور في الذهن وتطبيقا إلى الواقع المجسد بواسطة المحسوسات التي تبينها لنا ما هو موجود في المدركات النفسية الذهنية.

---

[1] – آمنة لقمان، نور الملاك لقمان، المتخيل التاريخي والاستشراف في رواية 2084 حكاية العربي الأخير "الواسني الأعرج، تحت إشراف حفيظة سوالمية، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 1440-1441هـ/2019-2020م، ص 23-24.

[2] – عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1984، ص 14.

[3] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1993، ص 17.

[4] – المرجع نفسه، ص 18-19.

"التخيل لحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل، ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخيل "فنطاسيا" اسمه من النور فاوس إذ بدون النور لا يمكن أن ترى، ولما كانت الصورة تبقى فينا، وتشب الإحساسات فإن الحيوانات تفعل أفعالا كثيرة بتأثيرها، بعضها لأنها لا يوجد عندها عقل وهذه هي البهائم، وبعضها الآخر لأن عقلها يحجب بالانفعال، أو الأمراض أو النوم كالحال في الإنسان" [1]، ويرى بأن البصر عضو حسي في الخيال فهو المولد للعملية الخيالية فبدونه لا يستطيع أن يرى إلا بالنور الذي ه الحلقة الأولى التي تساعد الفنان أو الشاعر في تخيلاته في مختلف الأعمال الفنية لهذا أعطى الاهتمام الكبير للحواس على حساب العقل.

3- المتخيل السردي:

من المعروف أن المتخيل هو مفهوم متعدد الدلالات، يختلف من مجال معرفي إلى آخر، ويختلف أيضا حسب النظريات الفلسفية والأدبية والنقدية والعلمية، أي: أنه مفهوم صعب ومطاط وشائك ويصعب تحديده بشكل واضح وجلي، نظرا لاختلاف مدلولاته من حقل إلى آخر، ولاسيما أن هناك متخيلا جماعيا، وفرديا، وبينهما اختلافات بائنة بينونة صغرى وكبرى.

هذا ويستلزم المتخيل الانتقال من العوالم الواقعية نحو العوالم الخيالية الممكنة، سواء كانت عملية أم أدبية فانطازية أم ميتاسردية... وعلى الرغم من ذلك، يمكن تعريف المتخيل بأنه نتاج المخيلة، أو نتاج خيال الفرد المبدع، أو نتاج خيال الجماعة، أو نتاج خيال المجتمع بإنتاج مجموعة من الصور، والتمثلات، والسرود، والمحكيات، والأساطير، سواء كانت قريبة من الواقع أو بعيدة عنه.

[1] - رشيد كلاع، الخيال والتخيل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، العلمي الراوي، مذكرة ماجستير، اللغة العربية وآدابها، قسنطينة وجامعة منتوري، 2004-2005، ص 14.

وعليه، فالخيال هو الذي يحول الفكر الإنسان إلى متخيل، ثم إلى صور بلاغية ثم إلى إبداع إنساني متميز، ومن هنا، يتسم المتخيل الإبداعي الفردي بتداخل الذاتي مع الموضوعي، مع تقاطعهما جدليا داخل الأثر الفني والجمالي. ولا يقتصر المتخيل على المادة الإبداعية فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى الشكل أو الصيغة أو الطريقة أو البناء أو الرواية أو الرؤيا.[1]

[1] – موقع الكتروني: الألوكة، إشراف د: سعد بن عبد الحميد، د: جميل حمداوي: مقاربة المتخيل في القصة القصيرة جدا، (مقالات معلقة 16-11-2014، ميلادي، 1436-1-23 هجري. http://www.alukah.net 2023/04/09، سا 11:38.

الفصل الأول

الرواية البوليسية بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي والماهية.

الفصل الأول: الرواية البوليسية بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي والماهية.

أولا: مفهوم الرواية البوليسية.

1- الرواية البوليسية عند الغرب.

2- الرواية البوليسية عند العرب.

ثانيا: أنواع الرواية البوليسية وخصائصها.

1- أنواع الرواية البوليسية.

1-1- الرواية التحليلية.

1-2- راية المشكل.

1-3- الرواية السوداء.

1-4- الرواية التشويقية.

1-5- الرواية الجاسوسية.

2- عناصر بناء الرواية البوليسية.

2-1- الجريمة الغامضة.

2-2- المجرم.

2-3- الضحية.

2-4- التحقيق.

2-5- المحقق.

2-6- المخبر السري.

2-7- رجال الشرطة.

2-8- مفاتيح لغز الجريمة.

2-9- المتهمون.

2-10- وجود الدافع.

2-11- الأصدقاء المخلصون.

2-12- الحل.

3- محددات النص البوليسي.

4- جماليات الرواية البوليسية.

5- أدبية الرواية البوليسية.

6- تداخل الرواية البوليسية مع بعض أنواع الأدب الهامشي.

7- الصراع بين سلطة القارئ وسلطة المؤلف في الرواية البوليسية.

الفصل الأول: الرواية البوليسية بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي والماهية.

الرواية البوليسية من الفنون الأدبية القائمة بذاتها، قوامها الإثارة والتشويق، وهي جنس أدبي حديث العهد، مقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى حتى وإن كانت تبدو لنا نحن قراء الأدب العربي المعاصر فنا قديما ومتجدرا في التراث الأجنبي، فما هو مفهوم هذا النوع الحديث من الرواية؟

أولا: مفهوم الرواية البوليسية.

عرّفت الرواية البوليسية من طرف عدة نقاد ودارسين في الغرب والشرق كالآتي:

أ– الرواية البوليسية عند الغرب:

يركز **"روجي ميساك"** على اكتشاف الطرق المؤدية إلى بلورة الجوانب المظلمة في الرواية البوليسية حيث يقول: **"إن الرواية البوليسية هي نوع مخصص قبل كل شيء لاكتشاف الطرق بواسطة وسائل عقلية، وظروف دقيقة لحادث غريب"**،[1] فروجي ميساك حاول تحديد الرواية البوليسية بأنها نوع أو جنس أدبي منفرد، أنتجت لغرض إيجاد الحلول لأحداث متأزمة.

أما **"فرانسوا فوسكا"** فيعتبر الكتابة البوليسية: **"نص يتضمن مطاردة الإنسان أساسا مصادرة يستعمل فيها التحليل الذي يعكس للوهلة الأولى قصة عديمة الفائدة، وذلك قصد استخلاص حقائق أساسية منها... وبدون هذا النوع من التحليل، تبقى الرواية التي تسرد مطاردة الإنسان مجرد رواية لا تمت بأية**

[1] – عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية (بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص: 14.

صلة للرواية البوليسية". [1] في نظر **فرانسوا فوسكا** الرواية البوليسية مشكلا يطرح على القارئ من أجل تفكيك لغز، يكون في الوهلة الأولى عديم الفائدة لينتهي بأهميته وضرورة وجوده في القصة، وبدون هذا النوع من التحليل في نظر **فرانسوا فوسكا** تسقط الرواية البوليسية.

في حين يختلف **"بول موران"** عن سابقه تماما، إذ يكفيه أن يتوفر عنصر التشويق والإرهاب والفزع بشكل كثيف لتكون الكتابة بوليسية، حيث يقول: **"نحن لا نرجو من الكتابة البوليسية أن تكون رواية تحليلية تعتمد على جانب نفسي خاطئ أو صحيح وإنما يهمنا منها أن تشدنا إليها وتفزعنا حتى النهاية، لأن دورها ليس سبر الأغوار ولكن تحريك الغرائز بواسطة حركة مضبوطة كحركة الساعة"** [2] ف **بول موران** هنا يشير إلى الاهتمام بالجانب المفزع وإهمال الجانب النفسي، فهي يجب أن تثير الخوف والاضطراب في نفوس المتلقين، فالرواية البوليسية عنده لعبة تتحرك وفق حركات مضبوطة كحركة الساعة.

ويرى الناقدات **"بوالو ونرسجاك"** أنها تحقيق ثم بشكل ذهني هدفه إبراز أسرار خفية، وقد علق الناقدان على الباحثين الذين يرون الرواية البوليسية بأنها تحقيق ثم بشكل ذهني وحتى علمي بقولهما: **"إننا نحس بالفروق الكبيرة بين –قتيلنا شارع مورغ– لأدغار آلان بو، والزنوج العشرة الصغار– لأجاثا كريستي، وينتهيان إلى القول: إن الرواية البوليسية لا تحدد بواسطة طرقها فقط، بل لابد من اعتبارات أخرى".** [3]

فالرواية البوليسية في نظر هذان الناقدان تعتمد على أساس علمي، فالكاتب يجب أن يكون شديد الذكاء في محاولة فك الألغاز بطريقة عبقرية.

---

[1] – حسين دحو: جامعة قاصدي مرباح ورقة (الجزائر، الأدب الموازي في الأدب العربي، إشكالية المفهوم والنظرية (دراسة في الكتابة البوليسية العربية)، مجلة مقاليد، العدد "09"/ ديسمبر 2015، ص: 52.

[2] – المرجع نفسه، ص: 52.

[3] – حسين دحو: الأدب الموازي في الأدب العربي، إشكالية المفهوم والنظرية (دراسة في الكتابة البوليسية العربية)، ص: 52.

ويذهب **"فان دين"** إلى اعتبارها مجرد وسيلة تسلية مثلها في ذلك كمثل الاستماع بمشاهدة مقابلة في كرة القدم، أو القيام بحل شبكة من الكلمات المتقاطعة وما قد يثيره ذلك فينا من نشوة ومتعة. [1] فهو هنا اعتبر الرواية البوليسية أداة للترفيه عن النفس، وربطها بجانب التسلية مثلها مثل أية لعبة تحدث المتعة في النفس.

أما الكاتبة الروسية **"نتاليا ألينا"** في محاورتها مع الروسي **"أركادي أداموف"** فقد عرفت الرواية البوليسية بقولها: **"أرى أن الرواية البوليسية لعبة يضاف إليها الآداب، لعبة تنمي قوى الملاحظة والفهم السريع والمنطق وتعلم القارئ أن يفكر والمنطق وتعلم القارئ أن يفكر بطريقة تحليلية وأن يفهم التكتيكات والبراعة في التخطيط، وهي كذلك أدب لأنه توجد هناك كلمات، لغة".** [2]

فالكاتبة **نتاليا** جعلت من الرواية البوليسية مجرد لعبة للتسلية وحصرت أدبيتها في اللغة والكلمات المكتوبة بها.

ب– الرواية البوليسية عند العرب:

يتعرض الناقد العربي **"محمود قاسم"** إلى تعريف الرواية البوليسية بقوله: **"إنها قصة تدور أحداثها في أجواء قاتمة بالغة التعقيد والسرية... تحدث فيها جرائم قتل أو سرقة أو ما شابه ذلك... وأغلب هذه الجرائم غير كاملة لأن هناك شخصا يسعى إلى كشفها وحل ألغازها المعقدة.... فقد تتوالى الجرائم مما يستدعي الكشف عن الفاعل ويسعى الكاتب في أغلب الأحيان إلى وضع العديد من الشبهات حول شخصيات قريبة من الجريمة، لدرجة يتصور معها القارئ أن كل واحد منها هو الجاني الحقيقي، ولكن شيئا فشيئا**

[1] – عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، ص: 14-15.

[2] – المرجع نفسه، ص: 16.

ينكشف أن الفاعل بعيد تماما عن كل الشبهات، وأنه لم يكن سوى إحدى الشخصيات الثانوية، وذلك زيادة في إحداث الإثارة".[1]

وقد ألم الدكتور **"حسين دحو"** ببعض جوانب الرواية البوليسية فعرفها بقوله: **"لون خاص جدا من ألوان الأدب، تنتقل بالقارئ إلى عالم الجريمة المناقض بأحداثه وحركته لرتابة الحياة اليومية، وتعده بحتمية تحقيق العدالة في النهاية بطلاها اثنان: مجرم يوقظ فينا القلق مما يمكن للحياة الاجتماعية أن تحمله من مخاطر، وشرطي أو محقق يأوي قلقنا ويبدده بفعل قدرته على الاتصار الحق".** [2] أي أن الكتابة البوليسية تتخذ من الجريمة موضوعا لها.

ويمكن القول في النهاية أن الرواية البوليسية هي إنتاج حضاري معرفي يعبر عن علاقة الكائن العاقل المفكر بعالم غامض متمدن حديث، تخضع هذه العلاقة للمنطق العلمي.[3]

ثانيا: أنواع الرواية البوليسية وخصائصها.

1- أنواع الرواية البوليسية:

الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية النثرية شيوعا وانتشارها، وأتت شهرتها من تعدد أنواعها، وأولى هذه الأنواع التي سنتحدث عنها هي الرواية البوليسية، وتعد من الروايات التي لها شعبيتها بين قرائها لأن قوامها الإثارة والتشويق، والتي نجد معها النفس البشرية في حالة شغف واشتياق لاستكمال أحداث الرواية بأكملها عند القراءة لها.

[1] – عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، ص: 15.
[2] – حسين دحو، الأدب الموازي في الأدب العربي، إشكالية المفهوم والنظرية (دراسة في الكتابة البوليسية العربية)، ص: 50.
[3] – عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية، ص: 34.

تتعدد الأنواع والمسميات للرواية البوليسية فنجد أن البعض يطلق عليها: **رواية المخبر السري، رواية التجسس، رواية التشويق والإثارة، رواية العميل السري، رواية الجريمة،** وعلى الرغم من وجود اختلافات بين كل نوع من هذه الأنواع فهي ليست مسميات مختلفة بقدر ما هي أنواع فرعية تنبثق من الرواية البوليسية، ويمكن الحدي على هذه على الترتيب التالي:

1- الرواية التحليلية: Roman de déduction.

في هذا النمط من الروايات يكون المحقق هو العمود حيث يبدع الروائي في تصوير قدراته، فيظهر المحقق في البداية كرجل هاو، ويكون شبيه بالباحث في المخبر يلجأ إلى بعض الفرضيات ويقارن نتائجها للوصول إلى نظرية مؤقته، ويربط بين الملاحظات والظواهر المادية والنفسية وما توصل إليه من نتائج في المرحلة السابقة، وتكون شخصية المجرم غير أساسية، ويستغنى عنها كلية، ويمكن أن تكون حيوانا **"غوريلا"** كما في قصة **"قتيلتا شارع مورغ".**[1]

وأشهر من مثل هذا الاتجاه من الكتاب الروائيين نجد:

"أدغار آلان بو، جابريو، كولون دوي، فريمن، جاستون لورو".[2]

2- رواية المشكل: Roman probléme.

في هذا النمط تتطور شخصية **المجرم** فتصبح ندا عنيدا **للمحقق** نظرا لخبرتها في مجالات عديدة، القضاء، التكنولوجيا...

[1] - عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية، ص: 62.

[2] - المرجع نفسه، ص: 61.

وتتحول الرواية إلى مجرد مشكل تفكك مجهولاته وفق ضوابط، وتكون شخصية المحقق في صراع مع مجرم يشبهها ويتميز ببعض صفاتها[1] وتكون الشخصية المحورية في الرواية هي المحقق، وأشهر من يمثل هذا الاتجاه من الكتاب الروائيين نجد:

"أجاثا كريستي، بول فيري، أفولين، سيمون، فان دين".[2]

3- الرواية السوداء: Roman Noir.

تكون الشخصية المحورية في هذه الرواية هي المجرم باعتباره الشخصية الصانعة للحدث والموجهة له، يشبه المحقق في كل شيء إلا أنه يختلف عنه في الباعث والغاية من ارتكاب الجريمة، أو جرائم عدة، وقد تصل في بعض الروايات إلى 17 جريمة في إحدى روايات هاميت: الحصيد الأحمر، كما يتحول المحقق من رجل بحث وتحليل الظواهر المادية والنفسية، إلى مطارد عنيف يمكن أن يلجأ إلى القتل للدفاع عن نفسه أو موكله في جو مليء بالعنف والخوف، وتتحول عملية التحقيق إلى مطاردة فعلية تشبه مطاردة الصياد لصيده.[3]

ومن أشهر من يمثل هذا الاتجاه من الكتاب الروائيين نجد:

"ديشل هامليت، ريمون تشندلر، جامس هالادي، شيز".[4]

[1] - عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية، ص: 62.
[2] - الرجع نفسه، ص: 61.
[3] - المرجع نفسه، ص: 62-63.
[4] - المرجع نفسه، ص: 61.

4- الرواية التشويقية: Roman Susprnse.

تكون الشخصية المحورية فيها هي: الضحية، تتركز الأحداث حولها، راعي في هذا النمط من الرواية تصوير الصراع والتركيز عليه بين الضحية والمجرم، ويجدد عنصر التشويق بالتركيز على عملية مطاردة الضحية ونصب الشراك لها، لحظة القضاء عليها، وتبدو شخصية الضحية في كل الأعمال بريئة وقاصرة.[1]

وأشهر من يمثل هذا الاتجاه من الكتاب الروائيين نجد:

"ستنلاي جاردين، ويليام أريش، بوالو ونرسجاك".[2]

5- الرواية الجاسوسية:

في إطار الصراع العربي الإسرائيلي، ظهرت أعمال روائية بوليسية تميزت بنفحة جاسوسية، وهنا لابد من الحديث عن تجربة الكاتب المصري **"صالح مرسي"** وخصوصا روايته **"كنت جاسوسا في إسرائيل"** الصادرة سنة 1986 ورواية **"أعدائي"** لـ **"ممدوح عدوان"** الصادرة سنة 2000 وهما عملان إبداعيان ارتأينا معالجة صراع الأنا العربية مع الآخر الإسرائيلي، إذ عملت رواية **"كنت جاسوسا في إسرائيل"** على إبراز كيف استطاع شاب مصري اختراق المخابرات السرية الإسرائيلية كنوع من التحدي الحالم للإنسان العربي في مواجهة الآخر الإسرائيلي، وقد تلونت فنيا بطابع أسطوري يوهم بأنه واقعي، في قالب بوليسي يقوم على التنكر، فيما تناولت

[1]- عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية، ص: 63.

[2] - المرجع نفسه، ص: 61-62.

رواية "**أعدائي**" الصراع العربي الإسرائيلي انطلاقا من أرضية تاريخية من بداية القرن " 20" إلى نهايته، في قالب بوليسي جاسوسي.[1]

2- عناصر بناء الرواية البوليسية:

تقوم الرواية البوليسية وكغيرها من الروايات العادية على بناءات وخصائص تميزها عن غيرها من الروايات، يتم من خلالها كشف العلائق والترابطات القائمة بين الشخصيات وإدراك الأجزاء المنفصلة عن الأجزاء المتصلة في المحور الأساسي، بحيث يتم تحليل هذه الأجزاء داخل النسق وخارجه حتى يتم تحديد موضوع الرواية الرئيسي.

1- الجريمة الغامضة (Le crime mystérieu).

باعتبار الجريمة هي المادة الأساسية التي تكون الرواية البوليسية **"نجدها تصب اهتمامها على إخراج النص البوليسي في ثوب يشد القارئ إليه ويفزعه"**، [2] فالجريمة تختلف من رواية لأخرى باختلاف وقائعها وشخصياتها ونسائجها الزمانية والمكانية فهي العامل الأساسي في الرواية التي لا تكون إلا بها.

2- المجرم: (Le criminal)

تتعامل الرواية البوليسية مع شخصيات من مختلف الفئات والأشكال، والمجرم هنا هو الشخصية التي تلعب دورا كبيرا في خلق الجريمة في الرواية بصفة عامة، فهو **"فاعل الجريمة وكل من قام بارتكابها"**، [3] بحيث نجد المجرم

[1] - بوشعيب الساوري: دراسات: مفارقة الإنتاج والتلقي في الرواية البوليسية العربية، مجلة فصول، العدد: 01/76- يونيو- 2009، ص: 70-71.

[2] - عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، ص 44.

[3] - المرجع نفسه، ص 440.

يتصف بصفات المكر والدهاء والاختباء، وهنا يدفع بالمحقق إلى البحث عن الكثير من الأدلة للإيقاع به فتزيد من القضية تعقيدا.

3- الضحية: (Le victime).

"الرواية البوليسية من ون جثة غير ممكنة" [1] إذ تعتبر الضحية هي العتبة التي تنطلق منها الجريمة في الرواية البوليسية، تتولد من خلالها جريمة وتحقيق ومتهم ومحقق في القضية.

4- التحقيق: (Enquête).

"هو ما تتخذه عادة السلطات المسؤولة في الإجراءات لتعقب المجرم والأدلة التي تدينه للحكم عليه من خلال شتات وأطراف القضية التي باتت لغزا محيرا، فتباشر التفتيش في مكان وقوع الجريمة علها تعثر على أشياء مهمة، وفي ذلك يمكن الاستعانة بالبعض ممن شهد تلك الحادثة بمن فيهم المتهم في بعض الروايات". [2]

5- المحقق: (Détective).

"يكون أحيانا تابعا للشرطة أو هاويا متحريا، وعليه ينتقل فورا إلى مكان الحادث بعد اختياره لإجراء المعاينات الأولية، فيصطحب معه جراء مؤهلين وقادرين على تقدير الوفاة، ويمارس المحقق وظيفة لتحديد المتهم، وإذا استدعى المبدئي فعليه أن يوقف شخصا مشتبه به يطلب سندا إعلاميا لنشر الإشعارات أو

[1] - عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية، ص: 441.

[2] - المرجع نفسه، ص: 36.

صور تخص المتهم ليجري البحث عنه في أي مكان، شرط أن يكون له إذن مكتوب يظهره عند الحاجة".[1]

6- المخبر السري:

هو بطل العمل الروائي الذي يحاول أن يحل لغز الجريمة، ومن صفاته غرابة الأطوار والعمل بمفرده، وهو الوسيط بين المؤلف والقارئ.

7- رجال الشرطة:

هي شخصيات ثانوية في العمل البوليسي، يتم تصويرهم بعدم المهارة في الوصول لحل لغز الجريمة، والمخبر السري هو الذي يساعدهم في اكتشاف الألغاز.

8- مفاتيح حل لغز الجريمة:

هي الخطوط الإرشادية التي يقدمها كاتب الرواية بعد وقوع الجريمة والتي يكشفها المخبر السري عند بحثه المستمر لاكتشاف أسرار جريمة القتل، وهذه المفاتيح خفية لا يفطنها إلا المخبر السري الذي يظهره كاتب الروايات البوليسية أنه يتميز بذكاء خارق.

[1] - حنان بن قيراط: أنطولوجيا الرواية البوليسية، حوليات جامعة قالمة للغات وآداب، ع 21، 2017، نقلا من: page, 1992, paris, France, Francias, langue la dictionnaire= Robert petit le 1475.

9- المتهمون:

هم من يوجه إليهم الاتهام بفعل الجريمة واقترافها وتدور حولهم الشبهات لكي تزيد الرواية إثارة وتشويق فالمتهمون يمثلون عنصرًا مهما في الحبكة البوليسية، ومن يوجه إليهم اتهام فعل الجريمة واقترافها وتدور حولهم الشبهات، والتي تثبت براءتهم بعد ذلك.

10- وجود الدافع:

اقتراف الجريمة في الرواية البوليسية لابد وأن يكون وراءها دافعا يعلل سبب وقوعها، وبمعرفة الدافع من قبل المخبر السري يكون إحدى المفاتيح الحقيقية لحل لغز الجريمة، **"ومن أكثر الدوافع لاقتراف جريمة القتل في الرواية البوليسية يكون المال".**[1]

11- الأصدقاء المخلصون:

هي الشخصيات المساعدة للبطل التي تساهم في حل لغز الجريمة وليس رجال الشرطة.

12- الحل:

حل عقدة الجريمة في نهاية الرواية وذلك بفضل جهود المخبر السري.

[1] - عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية، ص: 61.

3- محددات النص البوليسي:

إن الرواية البوليسية هي أشد أنواع الرواية إثارة وتعقيدا، إذ ليس من السهل أبدا على أي أديب مهما بلغت موهبته أن يجلس ليقرر أن يكتب الرواية البوليسية، إذ لابد من وجود ضوابط وخصائص تحدد لنا السمات الأساسية لكتابة النص البوليسي فمحاولة تحديد الرواية البوليسية أمر صعب في نظرنا، وذلك لتطور الكبير الذي عرفه هذا الجنس الأدبي هذا إذا سلمنا أن الرواية البوليسية جنس أدبي ينتمي إلى حقل الآداب".[1]

فهناك بعض الضوابط التي يجب أن توجد في الرواية البوليسية والتي وضعها فان دين " Van-Din" سنة 1928 ونشرها في مقال له بالمجلة الأمريكية.

ولعله من المفيد ذكر هذه الضوابط نظرا لأهميتها وتأثيرها في اتجاه الرواية البوليسية ابتداء من العقد الثاني من القرن العشرين:

1- إن الرواية البوليسية الحلقة لا تحتوي على أي لغز غرامي لان ذلك سيشوش على العناصر الأخرى، ويحيد القارئ على تتبع اللغز البوليسي المقصود بالرواية البوليسية.

2- لا ينبغي أبدا أن يكون المجرم من فئة البوليسية أو المحقق السري لان ذلك يؤدي سمعة الوسط وتحول دون موضوعية التحقيق.[2]

[1] - ينظر، عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية (بحث النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية)، ص: 11.
[2] - المرجع نفسه، ص: 11-12.

3- لا توجد رواية بوليسية بدون جثة قتيل وكلما كثرة الجثث زاد ذلك في الإثارة، و إلي رواية بوليسية تخلو من العنصر المثير جدا هي رواية فاشلة، ولا يحق تسميتها إلى جنس الرواية البوليسية ونحن الأمريكيين نتميز بالحس الإنساني الرهيف والجريمة المثيرة تخلق الرعب والخوف وتدفعنا إلى حب الانتقام.

4- يجب يخضع حل المشكل البوليسي إلى الواقعية الموضوعية صارمة بعيدا عن التحليقات الخيالية.

5-لا يسمح بأكثر من تحقيق واحد في الرواية البوليسية الجديرة بهذا الاسم وأي تجميع لأكثر من محقق واحد في مطاردة المجرم هو تشويش الخطة المرسومة، كما انه حق غير عادل في حق المجرم والقارئ على حد السواء.

6- يجب أن يكون المجرم شخصية بارزة أخذت حيزا معتبر في أحداث الرواية يعرف عنها القارئ الشيء الكثير لكنه يستبعد كلما انتهى وإلحاق الجريمة بشخصية ثانوية في آخر الرواية يعتبر عجزا من قبل الكاتب.

7- لا ينبغي على الكاتب أن يختار المجرم من طبقة الشغيلين، ودائما عليه أن يختار من ضمن الشخصيات البارزة ذات الاعتبار الاجتماعي والمهني.

8- لا يجب أن يتعدد المجرمون في اللغز البوليسي الواحد، لأن ذلك يوزع اهتمام القارئ ويحدث لديه التباسا يعيق اندفاعه ويقلل من حماسه لقراءة الرواية البوليسية.

9- ينبغي أن تتصف في الكلمات والعبارات بطابع الشفافية والإيحاء أن يكون له إذن مكتوب بظهره عند الحاجة.[1]

[1] – عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، ص 12.

10- المحقق هو بطل الرواية، وينبغي أن يجعله الكاتب يبدوا في غاية الذكاء ويلاحظ أن أغلب كتاب الرواية البوليسية يجعلونه شخصية هزلية لكي يبثوا هنا وهناك لمحات مرحة تضفي على الرواية نوعا من الطابع الفكاهي.

11- ينبغي الابتعاد عن ما يسمى بالجانب الغرامي في حياة المحقق فإن هذا يشوش على العناصر الأخرى.

12- **"كما أنه لا يجوز البته المبالغة في استعمال المقاطع الوصفية الطويلة والتحليلات المعمقة لأن ذلك من شأنه إضفاء طابع التعتيم والتعقيد على النص البوليسي ويحد من فعالية التحقيق لأن الغاية من الرواية البوليسية هي تتبع الأحداث المتعلقة بسير التحقيق لإدانة المجرم، ومطاردته وتوجيه القارئ إلى غاية أخرى هي طرح لإشكالية جديدة يصعب تفكيكها.**[1]

13- الابتعاد عن الطرق الغير ناجحة في الكتابة مما يؤدي إلى متاعب التقليل أو استهزاء القراء.

4- جماليات الرواية البوليسية:

وتكمن جمالية الرواية البوليسية في جذب القارئ، وإدخاله في مغامرات عقلية، تجر معها النفس البشرية لذة اللعب، وتمارين التفكير والاستقرار والتعايش، فضلا عن اندماجه مع الشخصيات في محاولة منه لتفكيك اللغز وإيجاد المجرم الحقيقي.

[1] - عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية، ص 13.

مما دفع العديد من النقاد إلى تسميتها بأدب التسلية أو أدب الجريمة، فعندما يعرض مؤلف الرواية البوليسية المشكلة أو الجريمة ويقدم المعطيات للبحث عن الحل، هنا يتحول القارئ مباشرة إلى مشارك في التحري، ويحاول جاهدا إلى نزع القناع عن المتهوم.

وتعد الرواية البوليسية عمل تخيلي يتم فيه تمثيل تحقيق حول جريمة أو اغتيال أو قتل شخص أو أكثر كبداية لأحداث مرتبة ارتدادية، لأنها تبدأ بجريمة قتل وتنتهي بكشف القاتل، حيث لا تسير من السبب إلى النتيجة، وإنما بالعكس تماما، من القتيل إلى القاتل، نجد الضحية ثم القاتل واشتياق لاستكمال أحداث الرواية عند القراءة لها كيف لا؟ وهي قصة تحقيق وليست قصة أحداث.

5- أدبية الرواية البوليسية:

لقد أثارت الرواية البوليسية جدلا واسعا حو انتمائيتها أو لا انتمائيتها إلى حقل الآداب، فتنوعت آراء النقاد حولها. والرأي الغالب بينهم أن الرواية البوليسية تكون خارج دائرة الأدب ولم يهتموا بها وفي هذا الصدد يقول: **"فرانسوا ريفيار": "إن بعض الأدباء المغالين زعموا يوما، أن كل رواية هي رواية بوليسية. وأخرى متطرفة لا ترى في الرواية البوليسية سوى لعبة ساذجة هدفها تسلية المسافر"** [1] من خلال قول **"فرانسوا ريفيار"** يتبين لنا أن هناك جماعة مغالية في نظرتها للرواية البوليسية ترى بأن كل رواية هي رواية بوليسية، في حين هناك جماعة متطرفة من الأدباء تنظر للرواية البوليسية على أنها لعبة تهدف إلى التسلية، كما نذكر أيضا **"بول ألكسندر"** الذي يرى: **"بأن الأدب هو الحياة، وبما أن الرواية البوليسية مجرد آلية، فهي لا تنتمي إلى حقل الآداب"** [2] **"فيول ألكسندر"** يرى أن الرواية البوليسية لا تنتمي إلى حقل الآداب. وهناك جملة من

[1] - عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية، ص: 17-18.

[2] - المرجع نفسه، ص: 18.

الباحثين والنقاد يرفضون الرواية البوليسية ويسقطونها من حظيرة الأدب لكونها تنطلق من الخيال وتنتمي إليه. ويقبل عليها القراء لأنها تغيبهم عن الواقع والمجتمع المأساوي الذي يعود إليه القارئ بمجرد انتهاء القراءة.

وهناك فئة أخرى من النقاد يقرون بأدبية الرواية البوليسية وفي مقدمتهم **"بولو ونرسجاك"** حين قالا: **"إذا كانت الرواية البوليسية قبل كل شيء خيالا، فهي تنتمي وبكل شرعية إلى الآداب".**[1]

كما يعتبر الخوف عنصرا هاما يبني عليه الباحثان دراستهما كلها، ويقولان في هذا المجال: **"يعتبر الخوف معينا هاما للآداب، ولكن العلاقة بينهما تبدو متناقضة، لأن كل إحساس يمكن أن يكون مادة للأدب، يوسع ويطور من قبل الفنان ليصبح فيما بعد عالميا..."** وباعتبار الخوف عامل جوهري في تكوين الرواية البوليسية، فهي إذن تنتمي إلى حقل الآداب.[2]

6- تداخل الرواية البوليسية مع بعض أنواع الأدب الهامشي:

تعتبر الرواية البوليسية قريبة من أشكال روائية أخرى تنتمي للأدب الهامشي، فتتقاطع معها وتستفيد منها في آن واحد، ومع ذلك فقد حافظت على ثوابتها الفنية: **"والطريف أن الرواية البوليسية بحبكتها ونواميسها، قد أصبحت نوعا أدبيا أما (أي من الأمومة) للعديد من الأنواع الأدبية التي ازدهرت في القرن العشرين، وانبثقت منها رواية التجسيس م رواية الخيال العلمي ورواية الخيال السياسي وأيضا رواية الفانتازيا ورواية التخويف وإلى ذلك من الأسماء أو تحت الأقسام التي تفرعت عن النوع الأساسي".**[3]

---

[1] – عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية، ص: 21.

[2] – المرجع نفسه، ص: 21-22.

[3] – حنان بن قيراط، من الهامشية إلى الإبداع والأدبية: دراسة في خصائص وخصوصيات التشكيل الدلالي والفني في الرواية البوليسية، جامعة 8 ماي 1945/ قالمة، التواصل الأدبي، العدد 9، ديسمبر 2017، ص: 183.

وبذلك فجوهر القضية: **"أن العناصر الشكلية نفسها للعمل الأدبي لا تفقد على أي حال مضمونيتها، وهكذا فإننا نتشبع بمضمون العمل الأدبي بهذا الشكل أو ذاك عندما نتناوله".** [1] فالقضية هنا تدور على الشكل في حد ذاته وإنما في المضمون النوعي والمعنى المحدد الذي يحمل في ثناياه فكرة معينة باعتبار أن الشكل الأدبي يستوعب كل ما في الواقع بما في الإنسان ومختلف قضاياه.

وتعتبر الرواية البوليسية ورواية الخيال العلمي والتجسيس والفانتاستيك ضمن الأدب الهامشي أو الموازي، الذي تعترف به المؤسسة الرسمية النقدية نظرا لما يمتاز به في تقنياته وضوابطه ورؤاه الفكرية والإيديولوجية، ولكل منها أركانه وعناصره وبنيته الخاصة التي يجعلها ضمن تيار الرواية الجديدة المختلفة عن الروايات التقليدية في جوانبها المتعلقة بسرد الأحداث والشخصيات والزمان والمكان والحبكة، وبالتالي فإن **"عدم تحديد الزمن وأحداث القصة ونفسيات الشخصيات تترك للقارئ الحرية في تأويل المعطيات غير المكتملة، الواردة في النص حسب رغبته... ليس الشكل إذن ثابت، ولا شكل الرواية هو كذلك مادام المؤلف يترك ثغرات مقصودة في الكتاب كي ينهيه القارئ بنفسه".** [2]

فقد كان القارئ التقليدي يتحرر من كل القيود والقواعد الموضوعة له وإن كان خاضعا لها بطريقة أو بأخرى، ونجد في الرواية الجديدة أنه: **"بمقدار ما يتنامى النص تصبح معلومات القارئ أقل، إنها تقنية شبيهة بتلك المتبعة في بعض الروايات البوليسية، حيث يعمل السارد تلقائيا على بلبلة رؤية القارئ، إذ يجعله يمضي في سبل لا تقود إلى الحل الحقيقي".** [3]

[1] – حنان قيراط، من الهامشية إلى الإبداع والأدبية، ص: 183.
[2] – المرجع نفسه، ص ن.
[3] – المرجع نفسه، ص 184.

فالرواية الجديدة بذلك صنف أدبي جديد لمراحل تطور الرواية بصفة عامة نضجت فيها وتحررت الخصائص الجوهرية للتفكير الفني على نطاق واسع، فليس التطور للشعر فقط بل كذلك لسائر أنواع الأدب بما فيها الرواية، ونحن لا نتعامل مع مجرد أساليب وصور بل مع ظواهر فنية وأدبية لها مضامين عميقة.

وإذا كانت للرواية التقليدية القديمة بداية ونهاية في الأحداث وطريقة السرد، فإن الأمر عكس ذلك تمام في الرواية الجديدة فهي: "**تسعى إلى تكرار الحكاية نفسها في أشكال متغيرة، حتى أن الكتاب ينتهي من حيث ابتدأ**".[1]

وبذلك يمكننا القول بأنها – في كل الأحال- صنف أدبي مكتمل، منفتح لا ينغلق على ذاته وهذه الخاصية ولا تتوقف على المضمون بل تتعداه إلى الشكل نفسه الذي يجسده.

وتعمل الرواية البوليسية ورواية الخيال العلمي بمنطلقات جديدة، تختلف عن العالم الروائي الكلاسي لشق طريق جديد للأدب: "**بحيث تصبح النظرة التي نلقيها على العالم هي موضوع الرواية، عوض، الشخصية الكلاسيكية**".[2] فتصبح بذلك الأحداث هي المسيرة للشخصيات لا العكس كما كانت قبلا.

وتعتمد الرواية البوليسية على موضوعات أشد حبكة من غيرها والسرد فيها لا يكاد ينقطع مع تطور الأحداث المستمرة والمتلاحقة ووصفها بدقة متناهية، وفضاؤها مخالف تماما للفضاءات المتعارف عليها تلعب فيه الشخصيات أدوارها بما يستدعي الوصف في حين أن الرواية الخيال العلمي رواية أفكار أكثر منها رواية حبكة وشخصيات.

[1] – حنان قيراط، من الهامشية إلى الإبداع والأدبية، ص 184.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

وتقترب كثيرا الرواية البوليسية من الرواية الفانتاسية في طريقة حل اللغز: **"وقد دأب العديد من كتاب الرواية البوليسية إلى الاتكاء على عناصر مركزية في حبكة الرواية البوليسية كالاختفاء والغرابة والرعب، وهي نفس عناصر نحدها في الرواية الفانتاستيكية".**[1]

وهذا ما نجده مثلا عند **"إدغار آلان"** في روايته **"اندحار منزل أو شر"** والموضوع ويثار انطباق فوق طبيعي لعدم وجود تفسير عقلاني، وهذه نقطة الالتقاء: **"هناك عدة حلول سهلة تبدوا من أول وهلة مغرية، غير أنها تكشف عن زيفها واحد تلو الآخر، ومن جانب ثان هناك حل غير محتمل تماما لا يبلغ إلا في النهاية، والذي سيظهر وحده حقيقيا، واضح قبلا ما يقرب الرواية البوليسية من الحكاية العجائبية".**[2]

وما يميز الفانتاستيك هو التفسير فوق الطبيعي للأحداث ومجرياتها التي تبنى عليها الرواية وتكون مكثفة ومتداخلة مع بعضها، فنجد المؤلف يسعى بكل قواه لجعل القارئ يتقبل تفسيره وإقناعه بالمسوخ والتحولات التي يقدمها: **"إن النص العجائبي يشتمل أيضا على حلين، أحدهما محتمل وفوق طبيعي والآخر محتمل وعقلاني، فيكفي إذن أن يكون هذا الحل الثاني صعب اللقيا في الرواية البوليسية إلى درجة أنه يتحدى العقل حتى يكون على أهبة قبول وجود فوق الطبيعي بدل غياب كل تفسير".**[3]

وبالتالي، فذلك يحيل إلى اختلاف آخر بينهما هو النهاية الخيالية التي تنتهي بتفسير عقلاني في الرواية البوليسية، عكس الفانتاستيك التي نجد فيها الخيال **"موسوما بسمات فيها كل شيء من الغموض والفوق**

[1] – حنان بن قيراط، من الهامشية إلى الإبداع والأدبية، ص 185.
[2] – المرجع نفسه، ص ن.
[3] – المرجع نفسه، ص ن.

طبيعي، الذي هو في التماس مع الغيبي الذي لا وجود له إلا في مخيلة الكاتب، الأمر الذي يتطلب تفسيرا يختلف من محكي لآخر داخل الجنس الأدبي الواحد".[1]

في حين أن كاتب الرواية البوليسية يبسط ألغازه على مسار الرواية لينتهي التفسير بطريقة مفاجئة ومقصودة ومنطقية مقبولة، كما أن: **"خبون الرواية البوليسية نحو التفسير العقلي لا يمنع كليا عن المحكي الفنتاستيكي التفسير الطبيعي رغم استعماله لما هو فوق طبيعي، فليست هناك قيمة مطلقة للتفسير العقلي ذات بعد واحد، بل هي مرنة تجنح نحو ما هو إرادي ولا إرادي مرة أخرى".** [2] وهذا يعني أن حل اللغز أو المشكل البوليسي في اكتشاف المجرم يعود إلى واقعية موضوعية صارمة، بعيدا عن التحليقات الخيالية التي نجدها في الرواية الفانتاستيكية، لأن سير أحداثها يكون بطريقة منطقية في ارتكاب الجريمة وكشفها وكشف المجرم.

7- الصراع بين سلطة القارئ وسلطة المؤلف في الرواية البوليسية.

في هذا العنصر وجب علينا كشف العلاقة بين الروائي والقارئ استنادا إلى تصور العلاقة التي طرحها "غريماس" في دراسته للعوامل في النص السردي، يعرض "غريماس" في مخططه القائم على ست وظائف للشخصيات الفاعلة في السرد الروائي، وتتجلى هذه الوظائف في المخطط الآتي:

المرسل ← الهدف (موضوع البحث) ← المرسل إليه.

المساعد ← البطل ← المعارض أو العدو.

[1] - حنان بن قيراط، من الهامشية إلى الإبداع والأدبية، ص 186.
[2] - المرجع نفسه، ص 186.

وسنحاول تجسيد هذا التصور في العلاقات لكشف إيجابية القارئ كشخصية فاعلة أو سلبية في تلقي النص البوليسي من منظور "غريماس" ومقارنة ذلك بدور القارئ ووظيفة في النص البوليسي.

الطرف	الوظيفة والفاعلية في النص	الغاية
1- الكاتب	- صناعة اللغز البوليسي والتركيز عل الحدث. - التفكير بجدية في عرض اللغز وتحليله. - توخي الدقة والإقناع.	- تشكيل قصة فنية. - الرغبة في التفوق على القارئ واثبات عجزه أمام عبقرية الكاتب. - الرغبة في التأثير على القارئ. - البحث عن كيفية إمتاع القارئ.
2- القارئ.	- الرغبة في المشاركة الواعية في تتبع الأحداث والعور بالانتماء إلى القصة أو الرواية.	- الرغبة في الكشف عن المجرم قبل المحقق. - تحدي المحقق والكاتب على حد سواء. - معايشة الصراع بين القارئ/ الكاتب/ المحقق. - الإمتاع والتسلية مطلب هام في الرواية البوليسية في مفهوم القارئ.

يتضح مما سبق أن الكاتب لم يفكر في إشراك القارئ بالشكل الذي تتطلبه الرواية البوليسية، فهو لا يعتبره شريكا وطرفا في عملية البحث عن الحلول، لذلك لا يسعى إلى إعطائه كل التفاصيل، ليجعله لذ للمحقق والسؤال يبقى مطروحا هل فكر الكاتب في القارئ؟ إن فكر فيه ما الوسائل التي قدمها له للمشاركة في حل ألغاز الجريمة المتسمة بالموضوعية والعلمية.

الفصـــل الثـــاني

تمظهرات المتخيل في رواية "جريمة اللورد سافيل"

الفصل الثاني: تمظهرات المتخيل في رواية جريمة اللورد سافيل.

أولا: تقنيتي المكان والزمان في الرواية.

1- الأماكن المغلقة في الرواية.

2- الأماكن المفتوحة في الرواية.

3- الزمن اصطلاحا.

4- أنواع الزمن.

ثانيا: تقنيات الزمن.

1- تقنية الاسترجاع.

2- تقنية الاستباق.

3- أهمية المكان والزمان في النص الروائي.

ثالثا: الشخصيات المتخييلة في الرواية.

1- الشخصية المتخيلة.

2- تعريف الشخصية اصطلاحا.

3- أنواع الشخصيات المتخيلة.

3-1- الشخصيات الرئيسية.

3-2- الشخصيات الثانوية.

رابعا: بناء الأحداث في الرواية.

1- الحدث الروائي.

2- الجريمة.

3- التحقيق والاستجواب.

خامسا: أنماط السرد.

1- السرد الموضوعي.

2- السرد الذاتي.

3- السرد المتداخل.

سادسا: وظائف السارد في الرواية.

1 وظيفة العرض.

2- وظيفة المراقبة.

3- الوظيفة السردية.

4- وظفيه التوجيه

5- وظيفة التواصل.

6- وظيفة الشهادة.

7- الوظيفة الإيديولوجية.

سابعا: التخييل ولغة التشويق والإثارة.

1- لغة التشويق.

2- الإثارة وحضورها في الرواية.

– تمظهرات المتخيل في رواية "جريمة اللورد سافيل":

أولا: تقنيتي المكان والزمان في الرواية البوليسية.

تتأسس الرواية من عدة بنيات مختلفة، تكون لنا عملا متجانسا ومتماسكا ومن بين هذه البنيات التي يحتاجها العمل السردي، المكان الذي يعتبر وحدة أساسية في تشكيل الحكي، وهو ما صرح به الناقد حميد لحميداني في قوله: **"المكان هو الذي يؤسس الحكي"** [1] في الرواية، ولكن ليس هو المكان الطبيعي **"فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة".** [2]

ويمكن أن تكون هذه الأبعاد ذات حدود محددة المعالم وهو ما يطلق عليه المكان المغلق، وفي المقابل هناك أماكن تسمح بأن ترتد إليها جميع الشخصيات دون استثناء وهي الأماكن المفتوحة.

ومن المتعارف عليه أن الرواية البوليسية تنهض وتبنى على عدد من العناصر أو البنى السردية تتداخل وتتشابك فيما بينها لتعطينا النص الروائي وما يهمنا في هذا هو عنصر المكان الذي أصبح يمثل العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض على حد قول حسين بحراوي: **"وإن كان المكان له حضور في كل عناصر العمل الروائي فهو ليس عنصر زائد في الرواية، فهو يتخذ أشكال ويتضمن معاني عديدة بل أنه قد يكون في بعض الأحيان الهدف من وجود العمل كله".** [3]

فالمكان في الرواية البوليسية هو فضاء المدينة حيث نشأ هذا النوع من الفن على أيدي الغربيين ولاسيما مع تطور التشكيل المدني وبالتحديد مع الثورة الصناعية في القرن 19 التي شكلت صيغ المدن بطابعها المعاصر.

[1] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص 65.
[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1984، ص 104.
[3] – حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص 33.

وهو ما سنرصده في عملنا هذا من خلال دراستنا لرواية "جريمة اللورد سافي للأوسكار وايلد.

1- الأماكن المغلقة في رواية جريمة اللورد سافيل:

يعرف المكان بالمكان الذي جددت مساحته ومكوناته كمكان العيش والسكن الذي يأوي إليه الإنسان ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن، سواء بإرادته، أو بإرادة الآخرين، فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية الذي قد يكشف عن الألفة والأمان، أو قد يكون مصدر خوف وذعر تعد رواية "جريمة اللورد سافيل" ذات إشراقات مكانية وفنية بنكهة بوليسية وقد ذكر الروائي مجموعة من الأماكن المغلقة منها:

1-1- القصر "البيت":

يعتبر البيت كينونة الإنسان الخفية، والمأوى الذي تأوي إليه جميع المخلوقات طلبا للراحة أو الاستقرار، فهو البنية الأساسية للعمران البشري المتمثل في مجموعة من القوى والمدن، فالبيت ليس مجرد مكان نحيا أو نسكن فيه وإنما هو جزء من كياننا ووجود الإنسان، فلنا الحرية بأن نتكلم بطلاقة وهدوء وكذلك من إقامة علاقات اجتماعية وزيارات الناس بعضها البعض.

وبالرغم من تعدد التسميات التي يحظى بها البيت في الأعمال الروائية كالمنزل والشقة، الدار، المسكن، القصر، فإن هذه التسميات تلتقي جميعا لتؤكد دلالة واحدة مفادها: أن البيت مكان لابد منه لضمان استقرار الفرد واثبات وجوده فهو خلية يجتمع فيها وداخلها أفراد العائلة أو الأصدقاء الأقارب ليمارسون فيه بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية.

ومن خلال قراءتنا للرواية نلاحظ تكرار كلمة "القصر" ومثاله قول الكاتب: **"كانت هذه آخر حفلة استقبال تقيمها الليدي وندرمير قبل عيد الفصح، وكان قصر بنتك أكثر ازدحاما من المعتاد"**، [1] لم يقدم لنا السارد القصر، ولم يأتي على وصف جدرانه وأثاثه ومختلف مكوناته وإنما صب كل تركيزه على ازدحامه والحدث الذي أقيم فيه فقط.

كما سرد لنا كذلك في قول الدوقة الليدي وندرمير عن صديقتها فلورا في قوله: **"فإن عند فلورا أربعة وعشرين كلبا في قصر ماكلوسكي"**.[2]

وفي قول الكاتب **"ركب إلى قصر الليدي كليمنتينا"** [3] فالقصر أو البيت هو المكان الذي يذهب إليه الإنسان ليقيم التجمعات فيه مثل: **"وقد دار هذا الحديث في دار المستر مرتون ببارك لين حيث تغذى اللورد آرثر كالعادة"**.[4]

وكما قلنا بأنه يقيم فيه التجمعات كذلك نتبادل فيه أطراف الحديث والبيت أيا من الفضاءات المغلقة التي تحصل في طياتها الخوف والقلق وتبعث للإنسان تأثير سلبي في بعض الأحيان من خلال: **"يبحث في بيت الليدي كليمنتينا ومعه محاميها وسيبل"**، [5] وكذلك **"فمعنى إلى آخر الزقاق وطرق باب بيت أخضر"** [6] ففي نفسه تجسدت شعور الخوف والقلق الذين يسيطران على عقله وأفكاره ويشوشوه.

---

[1] – أو سكار وايلد، رواية جريمة اللورد سافيل، ترجمة إبراهيم عبد القادر المازني، دار النشر هنداوي، دط، سنة 2019، ص 5.

[2] – أوسكار وايلد رواية جريمة اللورد سافيل، ص: 8.

[3] – المصدر نفسه، ص: 20.

[4] – المصدر نفسه، ص: 21.

[5] – المصدر نفسه، ص: 23.

[6] – المصدر نفسه، ص: 25.

تبين لنا من خلال الشخصيات التي ذكرت سابقا، بأن البيت يجمع كل المشاعر والأحاسيس والعواطف والأحلام المستقبلية، لأن الإنسان بدون بيت كشجرة بدون ماء.

1-2- الغرفة:

تعد من الأماكن المغلقة مهما تحدثنا عنها ومهما قيل في خصائصها وتركيبها لا نستطيع الكشف عن بنيتها الجمالية، **"فهي بقع فوق الأرض، تحجب النور وتصنعه، استطاع الإنسان بخبرته وحاجاته، وتعدد أزمنته وتعاقبها أن يستوطن فيها، فالغرف في تكوينها الفكري حاجات لا بديل لها، تصبح غطاء للإنسان يدخلها فيخلع جزءا من ملابسه، ويدخلها ليرتدي جزءا آخر وعندما يألفها يتحرك بحرية أكثر، وإذا ما اطمأن تماسكها بدأ بالتعري فيها التعري الجسدي والفكري لكنه عندما يعيد تماسكه ويبدوا كما لو أنه خرج من تحت غطاء خاص"**،[1] فالغرفة تعتبر مكانا آمنا وذاتيا وشخصيا للإنسان بحيث تسمح له بممارسة أعماله اليومية دون قدي أو تقييد، فهي جزء من البيت تحددها أبعاد مختلفة عادة ما تكون لشخص واحد أو أكثر يمارسون نشاطهم اليومي.

في رواية **"جريمة اللورد سافيل"** تجسد لنا هذا المصطلح **"الحجرة أو الغرفة"** مرارا إذ أنه يمثل مكان الخلوة والحرية الفردية في التعبير وكتم الأسرار ويظهر ذلك من خلال قوة الكاتب: **"... وأدارت عينيها فجأة في الحجرة وقالت... أي قارئ كفي؟"**،[2] هنا الكاتب جسد لنا الغرفة الذي كان فيها الحشود والاختلاط بين الجنسين، وكذلك في قوله: **"كان اللورد آرثر سافيل قد ظل طول هذا الوقت واقفا إلى جانب الموقد يساوره**

[1] – ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، (دط)، 1980، ص 94.
[2] – أوسكار وايلد، رواية جريمة اللورد سافيل، ص 6.

نفس الشعور بالفزع، ونفس الإحساس بشر متوقع" [1] ومن هنا نلاحظ حالة الشخصية التي تملكها الخوف والفزع من شيء سيحدث في المستقبل.

وكذلك في قوله: **"ودخل المستر بودجز الغرفة.... وساد الصمت"** [2] هنا رصد لنا الكاتب بأن الغرفة أحد الأماكن التي يلجأ إليها الإنسان أو الشخصية في الرواية وقت الحاجة، **"لما استيقظ اللورد آرثر كانت الساعة قد بلغت الثانية عشر، وشمس الظهيرة تدخل من خلال أستار الحرير البيضاء في غرفته"** [3]وفي هذا الموضع وصف لنا الغرفة من الداخل وكيف تدخلها الشمس كما أنها المكان المألوف الذي يعود إليه من الخارج ويهرب إليه من ضجيج الخارج، وفي موضع آخر ذكر لنا خطيبته سيبل من خلال الإطار الموجود على الجدار في الغرفة في قوله: **"انطرح على طارفة وأشعل سيجارة، وكان على الضفة صورة كبيرة لسيبيل مرتون"** [4] فالغرفة تم ذكرها عدة مرات في الرواية فهي المكان الوحيد يهرب إليه الإنسان لاسترجاع ذكرياته الجميلة، وفي بعض الأحيان يلوذ إلى فعل أشياء شنيعة كالقتل أو الإجرام فالغرفة مكان منعزل عن الخارج ومغلق ويمكن لأي شخص فعل كل ما يجعلوا به فيها مثل **"لقد جئتك بدواء لهذا، وإنه لعقار مدهش اخترعه أمريكي"** [5] فهنا كانت نواياه خبيثة ومخبثة تحت قناع وجهه الثاني، فخبث اللورد آرثر وصله إلى ارتكاب الجريمة بقوله : **"لا ينبغي أن تصغي شيئا كهذا، إنه دواء يؤخذ في حالة تتطلبه"**.

[1] – أوسكار وايلد رواية جريمة اللورد سافيل، ص 11.
[2] – المصدر نفسه، ص: 12.
[3] – المصدر نفسه، ص: 16.
[4] – المصدر نفسه، ص: 16.
[5] – المصدر نفسه، ص: 20.

فالغرفة تعد المكان الوحيد الذي يلجأ إليه شخص لممارسة نشاطه اليومي أو لكسب راحته.

1-3- المكتبة:

"تعد المكتبة من المعالم الرئيسية الدالة على ثقافة الشعوب والأفراد، فهي مصدر حصول الباحثين والدارسين على المعلومات التي يحتاجونها وقد تطورت وتنوعت على مدار الأيام والعصور وقد ازدهرت في بعض الفترات".[1]

فالمكتبة يلجأ إليها الإنسان لتثقيف نفسه، وذكر لنا الكاتب **"ولما بلغ ناديه دخل المكتبة"**[2] وكذلك في قوله: **"على أنه لم يكن يعرف عن علم السموم شيئا"** [3] فقد لجأ اللورد آرثر إلى المكتبة كتثقيف نفسه في علم السموم كما ذكرنا من قبل وفي النهاية فقد وجد ما كان يبحث عنه لإتمام خبثه وجريمته في قول الكاتب: **"أن هذا هو السم الذي كان يبحث عنه فإنه سريع الفعل ولا يحدث ألما"** [4] فهنا وضح لنا أنه وجد السم وقد نال ما كان يطمح إليه.

[1] – موضوع، نساء الدويكات، مفهوم المكتبة، 3 نوفمبر 2016، 18:56.

[2] – أوسكار وايلد، جريمة اللورد سافيل، ص 19.

[3] – المصدر نفسه، ص ن.

[4] – المصدر نفسه، ص. ن.

1-4- الصيدلية:

هي مكان يوفر الأدوية والعقاقير وغيرها من المنتجات، فهي مكان يستوفي الوصفات الطبية ويكون متاحا لتقديم المشورة بشأن ما يقدمه من أدوية وكيفية استعمال الدواء، ففي رواية جريمة اللورد سافيل ذكر الكاتب **"وقصد إلى الصيدلية بيسيل وهمبري الكيميائيين العظيمين" "أظهر ما يدل على أنه أصيب بالكلب وقد عض الحوذي مرتين في ساقه"**[1] هنا أظهر اللورد آرثر بأنه إلى حاجة لدواء الكلب لاقتنائه لكلب نرويجي.

1-5- الفندق:

الفندق هو ذلك المكان المؤقت والاضطراري، مكان ذو جودة حسب مكانتك وجيبك فهناك الفنادق الرخيصة أو المتوسطة إلى الأكثر سعرا وغلاء، رغم كل هذا فهو مكان يستقطب أشخاص لفترة معنية بلا مأوى ونلاحظ الكاتب ذكر لنا الفندق في قوله: **"وما كاد يخرج من الجندول إلى درج الفندق حتى تلقاه صاحبه بحزمة من البرقيات"**[2] فالكاتب هنا أشار إليه ولكنه لم يكن كمكان مقصود كثيرا في الرواية حيث أن اللورد ذهب إليه للاستماع لا غير.

2- الأماكن المفتوحة في رواية جريمة اللورد سافيل:

بعد ذكرنا للأماكن المغلقة في رواية جريمة اللورد سافيل ارتأينا أن ندرس الأماكن المفتوحة ولكن قبل هذه الدراسة يتوجب علينا الإشارة إلى ماهية الأماكن المفتوحة إذ تعرف على أنها الأماكن اللامحدودية، توحي بالاتساع والتحرر، ذلك عن طريق تلاشي الأطر، سواء كانت أطر حيزية أو انطباعية تنشأ، ونوع الرؤية والإسقاط الموجه

[1] - أوسكار وايلد، رواية جريمة اللورد سافيل، 19.
[2] - المصدر نفسه ، ص 22.

إلى المكان فيصبح المكان المفتوح في قراءتنا هذه **"الفضاء الذي تنتجه البنى النصية وطبيعة الاستجابة من جانب، فالقارئ فرد ربما لكنه يعبر عن جماعة تأويلية معينة".** [1]

"يرتبط المكان المفتوح بالمكان المغلق ارتباطا وثيقا، ولعل حلقة الوصل بينهما هو الإنسان، حين توافق مع طبيعته الراغبة دائما في الانطلاق والتحرر وهذا لا يتوفر إلا في المكان المفتوح". [2]

ومجمل الأماكن المفتوحة الموجودة في رواية جريمة اللورد سافيل التي تطرق إليها أوسكار وايلد تتمثل في:

2-1- المدينة:

تعد مركز تجمع عدة أشخاص، يتوفر على مرافق لها أبعادها، وبالنسبة للرواية فد ذكرت في طياتها مدن **"لندن، أكسفورد، البندقية، جينيف"** هذه المدن كانت متنفسا له من التساؤلات التي طرأت في ذهنه.

أ- الشارع أو الحي:

أو الزقاق في الرواية تتراوح ما بين الضيق والطويل حيث يرى جينيت أن الشارع **"فضاء مفتوح ومحصور، في الوقت نفسه، فهو مفتوح من منفذيه اللذين نأتي إليه ونغادر منهما، وبينهما نتوقف، ونتجول ونلتقي الآخرين والشارع يحصرنا وينغلق علينا من جانبيه، فالبيوت والحيطان والأسيجة والحواجز"** [3] كما يراها حسين بحراوي بأنهما: **"تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا**

[1] - حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 83.

[2] - حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافية، رام الله، فلسطين، ط2007، 01، ص 166.

[3] - جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، ترجمة عبد الحميد حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2008، ص 139.

لغذوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها" [1] أي أنها غير مستقرة تتميز بالحركة والنشاط الذي يسود داخلها.

ونجد هذا المكان في قول السارد: "... **وأنه ضل في نسيج هائل من الشوارع الحالكة"** [2] وقوله أيضا: **"ثم مضى يخيط في شارع أكسفورد"** [3] **"وعسى أن لا تكون سوقا يعملوا فيها... ثم ينكفئون راجعين ويخلفون شوارع صامت كما دخلوها..."**[4].

وفي هذا المقطع يتبين لنا أن الشارع هو ذلك المسلك الذي يلتقي فيه الناس سواء تعرفهم أو لا تعرفهم، ودلالة الشارع في الرواية هي الخوف والهاجس النفسي المرتعش وذلك نلمسه من خلال قوله: " **ورأي في زاوية الشارع "ريتش"... لعل اسمه هو يعلق يوما على جدران لندن! وعسى أن يطلب يوما ما! ويكون رأسه الثمن"**[5].

ب– المدينة:

"هي مسكن الإنسان الطبيعي، أوجدها الناس لتكون في خدمتهم، وعلى مستواهم، أوجدوها لتساعدهم في العيش وتطمئنهم وتحميهم من العالم المناوئ ومن أنفسهم، وتختلف المدن عن بعضها البعض فلكل مدينة موقعها الجغرافي، وتتميز كل مدينة بعاداتها وتقاليدها، والمدينة تكون مكانا مفتوحا، أو مغلقا، فقد تكون

[1] – حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 79.
[2] – أوسكار وايلد: رواية جريمة اللورد سافيل، ص 15.
[3] – المصدر نفسه، ص 14.
[4] –المصدر نفسه، ص16
[5] –المصدر نفسه، ص18

مغلقة على نفسها، أو مفتوحة على البحر، أو قد تكون قابعة في زوايا الأودية المنكمشة في حركة دعر أو منتشرة في ضلل السهل البعيد ".[1]

ويظهر هذا المكان في قول الروائي: **"أي مدينة غريبة يقدمون عليها؟"** [2] وقد قدم الروائي وصفا لهذه المدينة بقوله:" **وقد بدت أكوام الخضر، العظيمة في يلجة الصبح كأنها كتل من حجر اليرمع... وهؤلاء الريفيون الذين يمتازون بخشونة الصوت وسجاحة التنفس وقلة المبالاة"** [3]، وهنا انتقل بنا إلى عالم سحري وعجيب،كما قدم وصفا لمدينة **"لندن"** بقوله: "**إنها لندن البريئة من آثام الليل ودخان النهار، مدينة شاحبة كالطيف وخاوية كالمقابر..."**[4] فمدينة هي **"مدينة الضباب"**

2-2- الحديقة:

الحديقة تعد من الأماكن المفتوحة، فهي مكان تتجمع فيه العائلات، وهي مكان لترفيه عن النفس، ونجد ذلك في الرواية في قوله: "**وبلغ الحدائق العامة كأنما فتنته أشجارها...**"[5] فالحديقة في الرواية رمز للفتنة والجمال.

[1] -مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة (حكاية بحان الدقن – المرفأ البعيد) منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، (د.ط)، ص:96.

[2] - أوسكار رويلد: رواية جريمة اللورد سافيل، ص:15.

[3] -المصدر نفسه، ص:96

[4] -المصدر نفسه، ص:15

[5] -المصدر نفسه، ص:14

2-3- النهر:

"**النهر مكان مفتوح على المدن والقرى والسهول، مفتوح على البحر، يحمل دلالات كبيرة**" [1]، النهر هو رمز الجمال ويتبين ذلك في قوله: "**قضى ساعات بجانب النهر، وكان القمر يطل من بين السحب كأنه عين أسد...**"[2]، فروائي تخيل القمر كأنه عين أسد، والنهر في الرواية هو المكان الذي دار فيه الحدث الرئيسي للرواية وهو "**جريمة القتل**" ونلمس ذلك في قوله: "**حتى أمسك بساقي المستر بودجرز ودعف به إلى النهر وألقاه فيه...**"[3]، فالنهر ديا جديدة وخلاص من العواطف.

3- الزمن اصطلاحا:

المزن هو مادة هذه الحياة، والروح التي تجري في عروقها، فما الحياة في حقيقتها إلا زمن يمر ويمضي، ومن أدركه على حقيقته فقد أدرك هذه الحياة على حقيقتها وبانت له معالم الطريق الذي ينبغي سلوكه.

ومفهوم الزمن في اصطلاح علماء المسلمين مرتبط بمعناه اللغوي، فهو يعني ساعات الليل والنهار، ويشمل ذلك الطويل من المدة والقصير منها وبذلك عرفه "**الزركشي**" بقوله: "**إن الزمان الحقيقي هو مرور الليل والنهار أو مقدار حركة الفلك**".[4]

[1] - مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثالثية حنامينة، ص: 134.

[2] - أوسكار وايلد: رواية جريمة اللورد سافيل، ص:30.

[3] - المصدر نفسه، ص:31.

[4] - جامع الكتب الإسلامية، كتب إسلامية عامة/ قيمة الزمن في القرآن الكريم، المجلد الأول.

وفي القرآن الكريم نجد أنه لم يستخدم مصطلح "الزمن"، وإنما وردت فيه ألفاظ دالة على الزمن، ومن ذلك:

الوقت، قال تعالى: **{قال فإنك من المنظرين * إلى يوم الوقت المعلوم}**.[1]

الدهر، قال تعالى: **{هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئا مذكورا}**.[2]

أما الزمن في التصور الفلسفي ولدى "أفلاطون" تحديدا كل **"مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق"**.

بينما الزمن في تمثيل **"أندري لالاند"**: **"متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر"**.[3]

4- أنواع الزمن:

يقسم **"مالك مرتاض"** في كتابه **"في نظرية الرواية"** الزمن إلى أنواع مختلفة نذكرها كالآتي:

4-1- الزمن المتواصل:

الزمن المتصل هو غير الزمن المتواصل، وذلك على أساس أن الأول لا يكون له انقطاع، ولا يجوز أن يحدث ذلك في التصور... على حين أن الزمن المتواصل يمضي متواصلا دون إمكان إفلاته من سلطان التوقف، ودون استحالة قبول الالتقاء أو الاستبدال بما سبق من الزمن، وبما يلحق منه في التصور والفعل.[4]

---

[1] - سورة الحجر، الآية 38.

[2] - سورة الإنسان، الآية 01.

[3] - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صدرت السلسلة في شعبان 1998 بإشراف أحمد مشاري العدواني، 1923-1990، ص: 172.

[4] - عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص: 175.

4-2- الزمن المتعاقب:

هذا الزمن دائري لا طولي، ولعله يدور من حول نفسه، بحيث على الرغم من أنه قد يبدو خارجه طوليا فإنه، في حقيقته، دائري مغلق، وهو تعاقبي في حركته المتكررة، لأن بعضه يعقب بعض مثل: **"الليل والنهار"** كما جاء في رواية **"جريمة اللورد سافيل"** في قوله: **"بقي مع سيبيل حتى منتصف الليل.... وفي بكرة الصباح سافر..."**.[1] وزمن الفصول الأربعة التي تعل الزمن يتكرر في مظاهر متشابهة أو متفقة.

ومثل هذا الزمن في تصورنا، لا يتقدم ولا يتأخر، وإنما يدور حول نفسه، في مساره المتشابه المختلف في الوقت ذاته على وجه الدهر.[2]

4-3- الزمن المنقطع أو المتشظي:

وهو الزمن الذي يتمحض لحي معين، أو حدث معين، حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف، مثل الزمن المتمحض لأعمال الناس، ومدد الدول الحاكمة، وفترات الفتن المضطرمة، ومثل هذا الزمن لا يكرر نفسه إلا نادرا جدا، فهو زمان طولي، لكنه متصف، بالإضافة إلى ذلك بالانقطاعية لا بالتعاقبية.[3]

[1] – رواية "جريمة اللورد سافيل"، أوسكار وايلد، ص: 21.
[2] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 175.
[3] – المرجع نفسه، ص ن.

4-4- الزمن الغائب:

وهو المتصل بأطوار الناس حين يقعون في غيبوبة، وقبل تكون الوعي بالزمن الجنين- الرضيع والصبي أيضا قبل إدراك السن التي تتيح له تحديد العلاقة الزمنية بين الماضي والمستقبل خصوصا؛ حيث إن الصبي في سن الثالثة والرابعة ربما قال "أمس" وهو يقصد "الغد" وربما قال "الغد" وهو يريد الأمس".[1]

4-5- الزمن الذاتي:

ويطلق عليه أيضا "**الزمن النفسي**" وقد نبه له العرب، وإن لم يطلقوا هذا المصطلح الذي نطلقه نحن اليوم.

فالمدة الزمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلا نفسها، ولكن الذات هي التي حولت العادي إلى غير عادي، والقصير إلى طويل، كما تعمد هذه الذات نفسا إلى تحويل الزمن الطويل إلى قصير في لحظات السعادة، وفترات الانتصار.

إنما أطلقنا عليه **الزمن الذاتي** لأنه مناقض للموضوعي؛ ولما كانت سيرته أنه يرى من هذا الزمن على غير ما هو عليه في حقيقته، فقد اقتضى أن تكون الذاتية وصفا له حتى يتضاد مع الزمن الموضوعي أما "**مُحَمَّد عزام**" في كتابه: "**فضاء النص الروائي**" فيقسم الزمن الروائي أنواع هي:

[1] - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 175.

4-5-1- الأزمنة الخارجية: تتمثل في زمن القص، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، أما زمن القص فهو الزمن التاريخي في بيانه لعلاقة التخييل بالواقع، زمن الكتابة فهو الظروف التي كتب فيها الروائي، والمرحلة الثقافية التي ينتمي إليها، أما زمن القراءة فهو زمن استقبال القارئ للعمل الفني، وهو الذي يعطي النص تفسيراته.[1]

4-5-2- الأزمنة الداخلية:

تتمثل في زمن النص، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، حيث يقسم الكاتب أزمانه، ويوزعها حسب ما تمليه الشخصيات والأحداث.[2]

4-5-3- الأزمنة التخييلية: وتتعلق بزمن الشخصيات في الرواية حيث يمكن تقسيمه إلى أزمنة ثلاثة: **الماضي، الحاضر، المستقبل.**

فالماضي الروائي، وهو ينوس بين الماضي والمستقبل، في وحدات زمنية متتابعة، خاضعة لإيقاع خاص، واستخدام المستقبل قليل في العمل الروائي أما توظيف الزمن في رواية **"جريمة اللورد سافيل"** فقد تمكن الروائي **"أورسكار وايلد"** من تجاوز التسلسل المنطقي للوقائع والأحداث من خلال الاعتماد على تقنيات الاسترجاع والاستباق.

[1] - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص

[2] - محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص: 124.

5- تقنيات الزمن:

لقد لجأ الكاتب والروائي **"أورسكار وايلد"** إلى تغيير الترتيب المنطقي للأحداث من خلال تقديمها أو تأخيرها، فقد يكون استرجاعا للأحداث الماضية مثلما هو الحال في قوله: **"القتل.... هذا ما رآه علم الكف في راحيته..."**[1] فهنا قد استجع "اللورد آرثر" ما أخبره به عالم الكف بأنه سيكون قاتلا في يوم من الأيام.

وقد يستبق الروائي الأحداث في الرواية التي بين أيدينا "جريمة اللورد سافيل" من خلاله قوله: **"إن عمرك طويل يا سيدتي الدوقة وستكونين سعيدة جدا..."**، [2] فقارئ الكف هنا قد استبق الأحداث من خلال التنبؤ حول مصير الوقة من خلال قراءة كفها، وبالتالي سنقوم بتسليط الضوء عل ى هاتين التقنيتين في دراستنا.

ثانيا: تقنيات الزمن.

1- تقنية الاسترجاع.

"إن الفن الروائي يميل أكثر من غيره إلى الاحتفاء بالماضي والعودة إليه، وتوظيفه عن طريق استعمال الاسترجاعات التي ترد لتحقيق غايات فنية وجمالية للنص الروائي".[3]

[1] - أوسكار وايلد: جريمة اللورد سافيل، ص: 14.

[2] - المصدر نفسه، ص: 07.

[3] - مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات "إبراهيم نصر الله"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الرئيسي: بيروت، الصنايع، بناية عيد بن سالم، التوزيع في الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، سنة 2005، ص: 238.

ويرى **"حسن بحراوي"**: **"أن كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، ومن خلال الاسترجاع يجد القارئ معلومات إضافية تعينه على فهم أحداث حاضر الشخصية".**[1]

أما في الرواية التي بصدد دراستها فنجد مجموعة من الاسترجاعات ومن ذلك قوله: **"القتل... هذا ما رآه عالم الكف في راحتيه..."**، وهنا قام الروائي باستحضار شخصية **"قارئ الكف"** كما اعتمد على ذاكرة الشخصية **"شخصية اللورد آرثر"** الذي عاد بذكراته إلى ما أخبره عالم الكف عند قراءته لكفه وهي بأنه سيصبح قاتلا في يوم ما.

وقد أكد **"جينت"** أن كل استرجاع يشكل بالقياس إلى الحكي الذي يندرج فيه، أو يضاف إليه حكيا ثانيا، وتابعا للحكي الأول، وبفضل زمن المحكي الأول يمكن تحديد أنواع الاسترجاعات المتموضعة في مسار زمن الحكي.[2]

1-1- الاسترجاعات الخارجية:

يتناول الاسترجاع الخارجي حادثة أسبق من المنطلق الزمني للمحكي الأول، ولذلك تظل سعته كلها، خارج سعة الحقل الزمني للمحكي الأول.

[1] – عود الند: مجلة ثقافية فصلية، الناشر: عدلي الهواري، سهام علي السرور، الأردن، الزمن في سرد سهيل إدريس، العدد: 87، 2013/09.

[2] – مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات: إبراهيم نصر الله، ص: 238.

لأنه يحيل إلى أحداث روائية وقعت قبل بدء الحكاية، والاسترجاعات الخارجية لمجرد أنها خارجية، لا توشك في أي لحظة، أن تتداخل مع المحكي الأول، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال المحكي الأول عن طريق تنوير المتلقي بخصوص هذه السابقة أو تلك.[1]

وهذا يعني أن الاسترجاع الخارجي هو العودة بالأحداث إلى الماضي أي قبل بداية الحكاية، ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي في رواية: **"جريمة اللورد سافيل"** المشهد الذي يتذكر فيه **"اللورد آرثر"** اللقاء الأول مع **"سيبيل"** ونلمس ذلك في قوله: **"كما رآها أو مرة في حفلة راقصة أقامتها الليدي نويل..."**.[2]

1-2- الاسترجاعات الداخلية:

إن الحقل الزمني للاسترجاع الداخلي متضمن في الحقل الزمني للمحكي الأول، لأن مداه لا يتسع، لما هو خارج المحكي الأول، إلا أن الإشارة إليه تأتي متأخرة عن بداية الحكي، وهذا أمر منطقي ناتج عن كون السارد لا يستطيع حكي الأحداث الروائية كلها في وقت واحد، فهو ينتقل من شخصية إلى أخرى، وهذا الانتقال يفرض عليه تأجيل حكي بعض الأحداث المتعلقة بالشخصية التي خصها بالاسترجاع.[3]

[1] – مرشد أحم: البنية والدلالة في روايات: إبراهيم نصر الله"، ص: 238.
[2] – أوسكار وايلد: رواية جريمة اللورد سافيل، ص: 16.
[3] – مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات، إبراهيم نصر الله، ص: 244.

1-3- الاسترجاعات الخارج حكائية:

هذا النوع من الاسترجاعات يحتوي مضمونا حكائيا، يختلف عن مضمون المحكي الأول، ويتم الاسترجاع الخارج حكائي حين يلجأ السارد إلى إقحام شخصية جديدة إلى النص الروائي، ويريد إضاءة سوابقها، أو حين يستعيد الماضي القريب العهد لشخصية غابت عن الأنظار بعض الوقت.[1]

1-4- الاسترجاعات الداخل حكائية:

هي التي تتناول الخط الزمني الذي تشغله أحداث المحكي الأول، ولهذا يكون خطر التداخل بينهما واضحا، بل محتوما في الظاهر، ومع ذلك فإنها تختلف عنه اختلافا شديدا، يمكننا التمييز بين محتوى المحكي المسترجع، ومحتوى المحكي الأول، وذلك بمعرفة وظيفة ل منهما. [2] أي أن الاسترجاع الداخل حكائي هو الذي يتصل بمضمون الحكائية، وينقسم بدوره إلى نوعين هما:

1-4-1- الاسترجاع الداخلي التكميلي:

يقوم بملء ثغرة سابقة للمحكي الأول، وهو بذلك يعمل على تذكير بما سبق من أحداث ومواقف تستدعي منه إعادة ربطها ببعض وترتيبها.[3]

[1] – مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات، إبراهيم نصر الله، ص: 244.

[2] – المرجع نفسه، ص 248.

[3] – لزرق ليليا، ياحي فريال، الزمن في رواية، جريمة قطار الشرق السريع، مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الليسانس، إشراف: قاسي صبيرة، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، سنة 2019-2020، ص: 39.

1-4-2- الاسترجاع الداخلي المكرر:

يعيد الزمن هذه المواقف إلى بداية قص الأحداث فيذكر حدث سبق ذكره، من قبل، ويتمثل هذا الاسترجاع في استحضار الروائي لحدث سابق وتكون فسحته الزمنية واقعة ضمن نطاق زمن الحكي.[1]

1-5- الاسترجاع التام:

هو ذلك الذي يتصل آخره ببداية الحكاية من دون تقطع، وهذا النوع الذي ارتبط بتقنية كتابة الرواية بدءا من وسطها، يرمي إلى استعادة الجزء الساقط من الحكاية الذي يشكل عموما جزءا مهما منها أو جزءا أساسيا.[2]

1-6- الاسترجاع الجزئي:

يقصد به: ذلك الذي ينتهي بالحذف فلا يلتحم بالسرد الأولي، وهنا الاسترجاع يغطي جزء محدودا من الماضي، معزولا ومنقطعا عما حوله، أما وظيفته فهي تقديم معلومات محددة ضرورية لفهم الأحداث.[3]

1-7- الاسترجاع المختلط:

هو استرجاع محدود جدا، لا يلجأ إليه إلا نادرا، وفيه تمتزج الاسترجاعات الداخلية بالاسترجاعات الخارجية، وهي تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق المحكي الأول وتتعداه، أي أن نقطة مداها سابقة لبداية المحكي الأول، ونقطة سعتها لاحقة له.[4]

---

[1] – لزرق ليليا، ياحي فريال، الزمن في رواية، جريمة قطار الشرق السريع، ص: 40.

[2] – المرجع نقسه، ص: 37.

[3] – لزرق ليليا، ياحي فريال: الزمن في رواية جريمة قطار الشرق السريع أنموذجا، مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الليسانس، ص: 37.

[4] – مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 265.

2- تقنية الاستباق.

أطلق "**جيرار جينيت**" على الاستباقات تسمية أخرى هي: "**الاستشرافات**"[1] وإذا كان الاسترجاع عودة إلى الماضي، فالاستباق على النقيض من ذلك، وهو القفز إلى المستقبل "**وهو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد**".[2]

ورواية **جريمة اللورد سافيل** للروائي **أوسكار وايلد** تزخر بالكثير من الاستباقات ومن ذلك قوله: "**إن عمرك طويل يا سيدتي الدوقة وستكونين سعيدة جدا...**".[3]

فقارئ الكف هنا قد استبق الأحداث وتنبأ بما سيحدث في المستقبل وما سيكون عليه حال الدوقة بعد مرور وقت، فالاستباق هنا جاء على شكل تنبؤ.

والاستباق يحتوي على أنواع عديدة من ضمنها:

2-1- الاستباقات الخارجية:

هي مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحي المستبق، يتوقف المحكي الأول فاسحا المجال أمام المحي المستبق كي يصل إلى نهايته

[1] - مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 267.

[2] - عودة الند: مجلة ثقافة فصلية، الزمن في سرد سهيل إدريس، العدد: 87، 2013/09.

[3] - أوسكار وايلد: رواية "جريمة اللورد سافيل، ص: 07.

المنطقية ووظيفته هذا النوع من الاستباقات الزمنية ختامية، ومن مظاهره العناوين وأبرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل.[1]

ونلمس ذلك في رواية **"جريمة اللورد سافيل"** في قوله: **"قالت الليدي: وسوء حظهم أيضا، فأنا مثلا سأون في العام المقبل في خطر عظيم، من البر والبحر جميعا، ومن أجل هذا سأعيش في منطاد ترفع إلي وأنا فيه سلة طعامي كل ماء، وكل هذا مكتوب على أصبعي الصغيرة أو راحتي، لا أدري فقد نسيت".** [2]

وفي هذا المقطع يلخص السارد مجموعة من الأحداث التي ستحدث مع الليدي في المستقبل وهي مجرد تكهنات وتنبؤات أخبرها بها قارئ كفها.

2-2- الاستبقات الداخلية:

الاستباق الداخلي هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني، أي أنه لا يخرج عن آخر حدث في الرواية من حيث التسلسل الزمني للأحداث.[3]

وفي الرواية هناك استباق داخلي فقارئ الكف يخبر اللورد آرثر بأنه سيصبح قاتلا في المستقبل يرتكب "اللورد آرثر" جريمة القتل في نهاية الرواية، وينقسم الاستباق الداخلي إلى نوعين هما:

[1] – مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات "إبراهيم نصر الله"، ص: 267.
[2] – أوسكار وايلد: جريمة اللورد سافيل، ص: 06.
[3] – عود الند: مجلة ثقافية فصلية، الزمن في سرد سهيل إدريس، العدد 87.

2-2-1- استباقات خارجية حكائية:

هذا النوع من الاستباقات الداخلية، لا يتهدده خطر التداخل مع المحكي الأول.[1]

2-2-2- استباقات داخل حكائية:

وهذا النوع الاستباقات بدوره ينقسم إلى:

2-2-2-1- استباقات تكميلية:

وهي الاستباقات التي تسد مسبقا نقصا في السرد الأولي إنه تعويض عن حذف لاحق، فوجوده يكمل السرد.[2]

وهي عبارة عن تطلعات يتكئ السارد عليها، لبيان مستقبل الشخصية الروائية، دون أن يلجأ إلى إعادة حكي هذا المحكي التكميلي مرة أخرى، لأن إقحامه إلى منظومة الحكي يجعله ينجز وظيفته الأساسية وهي سد فجوة حكائية.[3]

2-2-2-2- استباقات تكرارية:

فيسمى الإخطار، وهو الذي يكرر مسبقا وإلى حد ما مقطعا سرديا لاحقا، أي أنه يكرر حدثا قد سبق ذكره.[4]

---

[1] – مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات "إبراهيم نصر الله، ص: 271.

[2] – لزرق ليليا، ياحي فريال، الزمن في رواية جريمة قطار الشرق السريع، مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الليسانس، ص: 32.

[3] – مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات "إبراهيم نصر الله"، ص: 271.

[4] – لزرق ليليا، ياحي فريال، الزمن في رواية جريمة قطار الشرق السريع، مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الليسانس، ص: 32.

وهو من السياقات الحكائية التي تحتوي أحداثا متقضية، سيحتويها الحكي في المستقبل، وتؤدي دور إعلان للمتلقي بالأحداث اللاحقة.[1]

فالسارد في رواية **"جريمة اللورد سافيل"** حين كان يحي اضطراب **"اللورد آرثر"** بعدما أخبره قارئ الكف بأنه سيصبح قاتلا، حكى هذا السياق: **"القتل هذا ما رآه عالم الكف في راحتيه..."**، [2] ثم تفكير **"اللورد آرثر"** في ضحيته وهذا نلمسه من خلال قول السارد: **"صارت المسألة التي تحيره هي من يقتل؟"**.[3]

وضع السارد القارئ أو المتلقي في حالة انتظار، يترتقب من خلالها إمكانية تحقق هذه النبوءة، وزمانها، وقد أنهى هذه الحالة وفرض عليه تلقي مجموعة من الأحداث التي أحالت في النهاية إلى تحقق النبوءة ووقع جريمة القتل.

2-2-3- الاستباق المختلط:

هو عبارة عن اتصال الاستباق الداخلي بالخراجي فيكون قسما منه داخليا والقسم والآخر خارجيا، بمعنى يتجاوز خاتمة الرواية ويتعدى الحدث الرئيسي الذي تتكون منه الحكاية ويمكن للاستباق المختلط أن يكون جزئيا أو تاما.[4]

[1] - مرشد أحمد، مرجع سابق، ص: 273.

[2] - أوسكار وايلد، جريمة اللورد سافيل، ص: 14.

[3] - المصدر نفسه، ص: 18.

[4] - لزرق ليليا، ياحي فريال، الزمن في رواية جريمة قطار الشرق السريع، مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الليسانس، ص: 31.

2-2-4- الاستباق الساكن:

ذو أسماء كثيرة من بينها المراوغة والجواب المظلل والكذب وهو أن يخير الراوي بأن أمرا سوف يحدث في وقت لاحق، ثم يأتي المقطع السردي الآخر ويظهر خلاف ما كان متوقعا، وبذلك يمكن عد هذا النوع من الاستباق خادعا لأنه يثبت خلاف ما توقعه الراوي.[1]

2-2-5- الاستباق التام:

هو الذي يمتد داخل زمن السرد إلى الخاتمة، بالنسبة للاستباق الداخلي، ومن نهاية زمن السرد إلى زمن الكتابة، بالنسبة للاستباق المختلط، ومنه يتضح لنا أن الاستباق التام الداخلي يمتد من جوهر القصة حتى الخاتمة، والاستباق التام الخارجي عند بداية نهاية الخاتمة وصولا لزمن الكتابة، والمختلط يعرف على أساس جمع الطرفين الداخلي والخارجي.[2]

2-2-6- الاستباق الجزئي:

هو الذي يتناول حدثا محددا في الزمن واقعا داخل السرد الأولى، استباق جزئي داخلي — أو خارج هذا السرد- استباق جزئي خارجي- أو يكون قسم منه داخل السرد الأولي والباقي خارجي —استباق جزئي مختلط- وهذا الاستباق الجزئي هو الغالب في الاستباق وهو يبدأ وينتهي بعبارات صريحة تعلن بدايته حتى إلى نهايته.[3]

---

[1] - لزرق ليليا، ياحي فريال، الزمن في رواية جريمة قطار الشرق السريع، مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الليسانس ، ص: 31.

[2] - المرجع نفسه، ص: 29.

[3] - المرجع نفسه، ص: ن.

3- أهمية المكان والزمان في النص الروائي:

يعيش الإنسان في عالم يتصف ببعدين أساسيين هما:

الزمان والمكان، ففيهما يحيا الإنسان وينمو الجنس البشري ويتطور، ورغم أن الزمان و المكان عنصران متلازمان لا يفترقان فإن المكان ثابت على عكس الزمان متحرك .

ويكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة ، ليس لأنه أحد عناصرها الفنية ، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه، وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف، وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة، بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة.

إن المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو تخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله.[1]

وبما أن الزمان والمكان شريكان لا ينفصلان، فعند الحديث عن المكان لابد من ذكر الزمان الذي يلعب دورا مركزيا داخل منظومة الحكي وأهميته لا تقتصر على مستوى تشكيل البنية فحسب، وإنما على مستوى الحكاية (المدلول) لأن الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها وهذا يعني، أنه يساهم في خلق المعنى، لما يصبح محددا أوليا للمادة الحكائية وقد يحوله الروائي إلى أداة للتعبير عن موقف الشخصية الروائية من العالم، فيمكنها من

[1] – ديوان العرب: منبر حر للثقافة والفكر والأدب، جماليات المكان في الرواية العربي، بقلم أحمد زيادة محبك، الاثنين 06 حزيران (يونيو) 2005. http://www.diwanalarab.com

الكشف عن مستوى وعيها بالوجود الذاتي والمجتمعي، وبهذه الأهمية يجسد الزمان حقيقته اللامرئية، وبخاصة حين يتجلى في بعض النصوص الروائية الهدف الأساسي من إبداع النص الروائي، أي أنه ممثل لرؤية الروائي.[1]

ثالثا: الشخصيات المتخيلة في رواية جريمة اللورد سافيل.

1- الشخصية المتخيلة:

ابتكرها المؤلف لتساعده على تحريك الشخصيات الحقيقية، ولكي يتخلص من الضغوط التي تمارسها عليه، وتع شخصية مكملة لمشروع وضعه من الضغوط التي تمارسها عليه، وتعد شخصية مكملة لمشروع وضعه الروائي، وأراد إتمامه من خلال هذه الشخصيات، التي لا تحددها مرجعية ولا تقيدها نصوص إنما هي وليدة تمازج للأفكار وتطورها على نحو خاص، وتعتبر هذه الشخصيات الملاذ الآمن الذي يلجأ إليه المؤلف بعد أن يصعب عليه الأمر في تحريك شخصياته.

2- تعريف الشخصية اصطلاحا:

تلعب الشخصية دورا هاما وأساسيا في بناء الرواية، إذ أنها مركز الأفكار ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث من خلال حركتها وعلاقتها مع بعضها البعض فهي تعد عملية التوافق بين الفرد وبيئته، كونها مجموعة من الاستجابات والاستعدادات والاتجاهات المعرفية والانفعالية التي تأثر في الآخرين ونجد بعض المناهج والكتاب والنقاد اهتموا بالشخصية من خلال وظيفتها وعملها في الإبداع الأدبي (رواية، قصة... الخ)، لأنه عنصر جد مهم يستدعي الدراسة والتحليل والوقوف عليها، لهذا نجد بعض التعريفات.

[1] - مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات "إبراهيم نصر الله، ص: 233.

"أن الشخصية الروائية ليست هي المؤلف لغاية فنية محدد يسعى إليها". [1]

الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئا اتفاقيا أو خديعة أدبية يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكتسبها قدرة إيحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك.

ويقول تودورف: **أن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من ورق، ومع ذلك فإن رفض وجود أي علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمرا لا معنى له: وذلك أن الشخصيات لا تمل الأشخاص فعلا ولكن ذلك يتم طبقا لصيغات خاصة بالتخيل،** [2] من خلال هذا التعريف نلاحظ أن الشخصية هي المحور الأساسي في العمل الروائي فهي تعد الركيزة والعمود الفقري الذي يقوم عليها الإبداع في سرد الوقائع والأحداث.

3- أنواع الشخصيات المتخيلة:

3-1- الشخصيات الرئيسية:

نظرا لأهمية هذه الشخصية في العمل الروائي تلفتنا الأقلام بالتعريف، فهناك من يرى أن الشخصية الرئيسية هي التي يقوم عليها العمل الروائي نظرا لأهميتها لما تحمله من عدة مداولات ومعارف وعرفت على أنها **"هي التي يقوم بالفعل وتدفعه إلى الأمام في الدراما والرواية أو أي عمل أدبي آخر"** [3] فالشخصية فعل إيجابي متمكن في دفع العمل الروائي وغيره إلى الامتياز والنجاح.

---

[1] – حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 213.

[2] – نفس المرجع، ص ن.

[3] – زوز نصيرة، سيميائية الشخصية في رواية حارس الظلام لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 09، 2006، ص: 02.

وعرفت كذلك: **"فالمؤلف إلى شخصياته (رتبة) محددة حين يجعل منها شخصيات رئيسية وأخرى عابرة، وهذه الضرورة الشكلية أصبحت من القوة بحيث أن القارئ يبحث بالفطرة عن هذه التراتيب بين الشخصيات".**[1]

ويقصد بأن المؤلف يقوم بوضع أهم الشخصيات الرئيسية في العمل الروائي ويضع معهم شخصيات عابرة، وهذا الترتيب والتسلسل هو الذي يمنح لمختلف الأعمال نظرة تحفيزية وسهلة في استحضار معرفة الأبطال في العمل الروائي.

ومنه ننطلق إلى أهم الشخصيات الرئيسية في رواية جريمة اللورد سافيل: لقد تعددت وتنوعت مختلف الشخصيات سواء الرئيسية أو الثانوية في هذا العمل الروائي التي أحدثت عملا مشوقا روائيا سرديا يثير اهتمام وتأثيرات القارئ ونذكر:

3-1-1- شخصية المستر بودجرز:

وهو قارئ الكف الخاص **"بالليدي وندرمير"** ويتجلى ذلك من خلال قولها: **"أين قارئ كفي؟"**[2] ويتبين لنا من خلال الرواية أن الراوي قد برع في تقديم شخصية قارئ الكف الذي وصفه بالذكاء والفطنة من خلال قوله: **"فمضت الليدي وندرمير تقول: إنه يقرأ لي كفي مرتين كل أسبوع بانتظام، وهو حاذق فطن".**[3]

[1] – حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 209.
[2] – أوسكار وايلد، رواية جريمة اللورد سافيل، ص: 06.
[3] – المصدر نفسه، ص: 06.

من خلال التنبؤ بما سيحدث للأشخاص في المستقبل وكيف ستكون حياتهم، كما قدم الروائي وصفا خارجيا لشخصية الكف **–مستر بودجر–** بقوله: **"هو رجل قصير بدين أصلع الرأس وعلى عينيه نظارة كبيرة ذهبية الإطار ويشبه طبيب العائلة– أو نائبا في الأرياف..."**.[1]

3–1–2– شخصية الليدي وندرمير:

وهي صاحبة الحفلة التي أقيمت قبل عيد الفصح، في قصر بنثك، وهي شخصية تمتاز بالسذاجة والخفة والطيش، وقد برع الروائي في تقديم وصف لها من خلال قوله: **"كانت تبدو رائعة الجمال، بعنقها العاجي وعينيها الزرقاوين، وخصل شعرها الذهبي الوحف..."**.[2]

3–1–3– شخصية اللورد آرثر:

وهو بطل الرواية الذي تدور أحداثها حوله يقرأ له **"مستر بودجرز"** كفه ويخبره بأنه سيصبح قاتلا في المستقبل من خلال قول الروائي **"القتل... هذا ما رآه عالم الكف في راحتيه..."**.[3] ويدل اسم **"آرثر"** على الشجاعة والنبل، ويظهر لنا التخيل من خال بحث **"اللورد آرثر"** عن ضحيته التي يقتلها كما تنبأ له قارئ الكف، من خلال قول الروائي: **"وارت المسألة التي تحيره من يقتل؟..."**.[4]

[1] – رواية جريمة اللورد سافيل، ص: 07.
[2] – المصدر نفسه، ص: 01.
[3] – المصدر نفسه، ص: 14.
[4] – المصدر نفسه، ص: 18.

4-2- الشخصيات الثانوية:

هي شخصيات مساعدة تحمل في الرواية دورا أصغر من الدور الرئيسي وهي أقل فاعلية من الشخصيات الرئيسية، وهي تقوم بأدوار وإسهامات مهمة في بعض الأحيان في العمل الروائي فتساعد في التسلسل والتمنطق في العمل وعرفت على أنها: إما عوامل كشف الشخصية المركزية وتعديل سلوكها وإما تتبع لها، تدور في فلكها، وتنطق باسمها فوق أنها تلقي ضوء عليها وتكشف أبعادها.

إن الشخصية الثانوية أو المساعدة لها أهمية كبيرة في الخطاب السردي فلا ينبغي التقليل من شأنها لما لها من دور بارز في تخلية الشخصيات الرئيسية وإبرازها من خلالها يصنع الكاتب الحدث والحبكة، [1] ومنه فالشخصية الثانوية تساعد في إبراز مختلف الأحداث والأدوار الهامة خصوصا على متن الشخصيات الرئيسية التي تعطيها أراء وأبعاد مهمة في سرد الأحداث.

وكذا تعريف آخر حيث أن الشخصية الثانوية فهي تضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسية أو تكون أمنية سردها فتتيح لها بالأسرار التي يطلع عليها القارئ [2] حيث أن الشخصية الثانوية تكون خفيفة تكشف الأسرار والخفايا للشخصيات الرئيسية.

إن الشخصيات المساعدة في رواية جريمة اللورد سافيل لقد جسد الروائي اهتمام كبير وملحوظ بالشخصيات الثانوية في رواية جريمة اللورد سافيل، فهو يعتبر حضورها شرطا أساسيا في استكمال مسيرة الأحداث وتوضيحها في دراستنا:

[1] – سعد عودة حسن عدوان، الشخصية في أعمال أحمد رفيق عوض الروائية في ضوء المناهج النقدية، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، 2014، ص 15.

[2] – عبد القادر أو شريفة، حسن لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، ط4، 2008، ص: 135.

4-2-1- شخصية الأميرة صوفيا أوف كارلسيروه:

وهي سيدة تترية الملامح والسمات ضيقة العينين سوداؤهما، تتكلم فرنسية رديئة وهي شخصية مسرفة في الضحك كما جاء وصفها في الرواية.

4-2-2- شخصية الدوقة بيزلي:

وهي إحدى ضيفات "الليدي وندرمير" في الحفلة التي طلبت "الليدي وندرمير" من قارئ الكف أن يقرأ لها كفها، وهي شخصية محبة للراحة والرفاهية من خلالها قوله: **"قال المستر بودجرز: الراحة والمرفهان الحديثة، والماء الساخن في كل غرفة نوم..."**.[1]

4-2-3- شخصية الليدي فلورا:

شخصية ثانوية فتاة طويلة صفراء الشعر عالية الكتفين، شديدة الحب للحيوان وهي عازفة بيانو ماهرة، شخصية متحررة جدا، صادقة ويتضح ذلك من خلال قوله: **"آه... عازفة بيانو... إني أرى عازفة ماهرة ولكنها لا تبلغ أن تكون موسيقية، متحررة جدا، صادقة... شديدة الحب للحيوان"**.[2]

[1] - رواية جريمة اللورد سافيل، ص: 08.
[2] - المصدر نفسه، ص: 08.

4-2-4- شخصية مستر توماس:

شخصية مغامرة، محبة للرحلات، محافظ ومواظب ينفر نفورا شديدا من القطط، متزوج من **"الليدي مارفيل"** وتتضح شخصية سير توماس من خلال قوله: **"مغامرة، أربع رحلات طويلة فيما مضى، رحلة أخرى سنجيء، تحطمت به السفينة ثلاث مرات كلا، مرتين فقط، والثالثة ستكون في الرحلة التالية، محافظ جدا، مواظب جدا... ينفر نفورا شديدا من القطط والأحرار".**[1]

4-2-5- شخصية سيبيل مرتون:

خطيبة اللورد آرثر وهي فتاة جميلة عليها مسحة من رشاقة الإغريق في وقفتها وهيئتها وقد أحبها اللورد آرثر كثيرا.

4-2-6- شخصية الليدي كليمنتينا بوشان –السيدة كليم-:

هي سيدة عجوز وشخصية طيبة إحدى أقارب اللورد آرثر، وقع اختياره عليها لتكون ضحيته وقد كان مقتنعا بأنها هي الشخصية الجديرة بالقتل.

4-2-7- شخصية مستر مرتون:

والد "سيبيل مرتون" خطيبة اللورد آرثر.

[1] – رواية جريمة اللورد سافيل، ص: 09.

4-2-8- شخصية مستر بيسيل:

صاحب الصيدلية الذي طلب منه "اللورد آرثر" أن يصنع له سما من أجل أن يتخلص من "الليلدي كليم".

4-2-9- شخصية روفالوف:

صديق "اللورد آرثر" شاب روسي ثوري النزعة التقاه في قصر "الليدي وندرمير".

رابعا: بناء الأحداث في الرواية:

1- الحدث الروائي:

يمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات وما كتبه **"إتيان سوريو"** عن الحدث المسرحي ينطبق جيدا على الحدث الروائي: **"صورة بنيوية يرسمها نظام القوى في وقت من الأوقات وتجسدها أو تتلقاها أو تحركها الشخصيات الرئيسية".**[1]

يعد الحدث في الرواية بمثابة العمود الذي تقوم عليه بنيتها، فالروائي ينتقي بعناية واحترافية فنية الأحداث الواقعية أو الخيالية التي يشكل بها نصه الروائي، ولكل حدث بداية ونهاية، ونجد أن بداية الحدث في رواية **"جريمة اللورد سافيل"** قد استهلها الروائي بالتعريف بشخصيات الرواية لتتطور الأحداث بعدها راسمة طريقها نحو النهاية، فنجد أن تطور الحدث في الوراية يبدأ من قراءة **"المستر بودجرز"** لكف **"اللورد آرثر"** وهو الشخصية البطلة في

[1] - لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي- انجليزي- فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، سنة 2002، ص: 75.

الرواية، وإخباره بأنه سيصبح قاتلا في المستقبل القريب **"القتل... هذا ما رآه عالم الكف في راحتيه..."**، [1] لتبدأ مسيرة **"اللورد آرثر"** في البحث عن ضحيته، وفي كل مرة يخطط فيها لقتل إحدى الشخصيات تفشل خططه، لتبدأ حيرته عن الشخصية التي ستكون ضحيته، ليصل في نهاية الأحداث والتي هي نقطة التنوير يسعى الروائي للوصول إليها، وتمثلت الخاتمة التي كانت غير متوقعة في الرواية في قتل "اللورد آرثر" لقارئ الكف "مستر بودجرز" ونلمس ذلك في قوله **"فوقف اللورد آرثر وقد طافت برأسه فكرة رائعة، وتسلل من خلفه، وما هي إلا دقيقة حتى أمسك بساقي المستر بودجرز ودفع به إلى النهر، وألقاه فيه فسمعت لفظة قبيحة، وصوت غطسة قوية ثم ساد السكون".** [2] لتنتهي الرواية بزواج **اللورد آرثر"** من خطيبته **"سيبل"**.

وفي الأخير نلاحظ أن **"رواية جريمة اللورد سافيل"** قد مرت بالعديد من الأحداث التي كانت بدايتها طريق للتطور لتنتهي في الأخير بحل نهائي لهذه الأحداث التي تمثلت في العثور على **"اللورد آرثر"** على ضحيته بعد وقت طويل من البحث والتحقيق وهو **"مستر بودجرز"** وموته في نهاية الرواية.

2- الجريمة:

هي الحدث الرئيسي في الرواية وتقدم على شكل ألغاز تدور حولها باقي الأحداث.

[1] - أوسكار وايلد، جريمة اللورد سافيل، ص: 14.

[2] - المصدر نفسه، ص: 31.

2-1- الجريمة المسبقة:

حسب التأويل الخاص بي كقارئ أو متلقي أرى أن الجريمة المسبقة هي التي تظهر في بداية الرواية ويكشف عنها الروائي في المقدمة قبل البداية في سرد الأحداث بحيث يقوم الراوي بالإخبار عن وقوع الجريمة ثم بعدها يبدأ في استرجاع الأحداث التي سبقتها، وقد يكون الكشف عن الجريمة عن طريق التنبؤ بوقوعها كما هو الحال في الرواية التي نحن بصدد دراستها حيث أن الراوي أعلن أنه سوف تقع جريمة قتل في المستقبل القريب من خلال ما رآه قارئ الكف في راحة يد **"اللورد آرثر"** ونلمس ذلك في قوله: **"القتل هذا ما رآه عالم الكف في راحتيه"**.[1]

2-2- الاختفاء:

من المألوف عادة في الرواية البوليسية تكون الشخصية متخفية والتي يتستر عنها الروائي هي شخصية المجرم والتي لا تظهر إلا في نهاية الرواية، بعد عملية التحقيق والاستجواب، التي يقوم بها المخبر السري أو رجال الشرطة، ولكن في الرواية التي بين أيدينا تكون الشخصية هي التي ستقوم بارتكاب الجريمة ظاهرة منذ البداية وهي شخصية **"اللورد آرثر"** الذي يلعب دور المحقق، حيث يقوم بالبحث والتحقيق في نفس الوقت وهذا ما يميز الرواية البوليسية المعاصرة عن الرواية البوليسية الكلاسيكية ونقرأ في الرواية، **"وصارت المسألة التي تحيره هي من يقتل"**،[2] ومن هنا بدأت حيرة اللورد آرثر واضحة ويبدأ في التفكير والتحقيق ونلمس ذلك في قوله: **"كتب أسماء أصدقائه وأقربائه في ورقة، وبعد أن أطال النظر والتدبر استقر على الليدي كليمنتينا بوستان..."**.[3]

[1] – رواية جريمة اللورد سافيل، ص: 14.
[2] – المصدر نفسه، ص: 18.
[3] – المصدر نفسه، ص ن.

3- التحقيق والاستجواب:

"يشكل التحقيق في كل رواية بوليسية العمود الفقري الذي لابد من أن يغطي الحجم الأكبر من الرواية، ويخضع التحقيق في الرواية البوليسية لمجموعة من القواعد سطرها منظر والرواية البوليسية، والتي من أهمها أن الكاتب يجب أن لا يلجأ إلى منطق الصدفة والمفاجآت غير المعقولة، أو أن يلجأ إلى إخفاء بعض المفاتيح أمام عيني القارئ من أجل أن يشارك مع المحقق في البحث عن المجرم". [1]

من المتعارف عليه عادة في الرواية البوليسية الكلاسيكية أن يقوم المحقق (رجل الشرطة) بالتحقيق في جريمة لقتل التي حدثت وتكون شخصية المحقق هي الشخصية المحورية في الرواية، ولكن في الرواية التي نحن بصدد دراستها **"رواية جريمة اللورد سافيل"** تكون شخصية المحقق غائبة في الرواية، والشخصية المحورية هي شخصية الجاني.

أما عملية الاستجواب فيقوم بها المحقق بعد أن يقوم بوضع مجموعة من الشخصيات في دائرة الاتهام بحيث تقوم الشخصيات المتهمة بإثارة الشكوك حولها وتترك أدلة واضحة على مشاركتها في الجريمة، هذه الأدلة والإثباتات يكتشفها المحقق وتثير شكوكه وتلفت انتباهه دون غيره من الشخصيات ولكن في الرواية التي نحن بصدد دراستنا لها فإن شخصية الجاني هي التي قامت بعملية الاستجواب وجس النبض بعد أن اختار ضحيته ونقرأ ذلك في الرواية في قوله: **"فسألها اللورد آرثر بلهفة: متى موعدها؟ أهو قريب؟".** [2]

[1] - محمد يحي قاسمي: نص وقراءتان، الحوت الأعمى وراية بوليسية نموذجية، مجلة النقد الأدبي، فصول، العدد: 76، تاريخ الإصدار: 01 يونيو 2009، ص: 209.

[2] - أوسكار وايلد، رواية جريمة اللورد سافيل، ص: 21.

خامسا: أنماط السرد.

السرد من أهم القضايا التي اهتم بها الكثير من الدارسين وخصوصا مع تراجع الشعر في الآونة الأخيرة، وأصبح النثر له الدور الأساسي على الساحة الأدبية لأنه يقوم بوصف وسرد الأحداث الواقعية والمتخيلة وتفصيلها في الأعمال الأدبية كالرواية والقصة والحكاية وغيرها.

يميز الشكلاني الروسي "توما تشوفسكي" بين نمطين من السرد وهما السرد الموضوعي والسرد الذاتي ويمكن أن يتداخلان مع بعها فينتجان لنا السرد المتداخل حيث القارئ لا يمكنه أن يفصل بينهما ويمكننا توضيح ذلك من خلال رواية "جريمة اللورد سافيل".

1- السرد الموضوعي "Objective":

"وهو أسلوب تقليدي استعمله القدماء في قصصهم، لكنه أكثر حضورا في الرواية بصفة عامة ويكون الكاتب في هذا النوع من السرد مطلعا على كل شيء في الأفكار السردية للأبطال وبذلك يكون مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، إنما ليصفها وصفا محايد كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال ولذلك يسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له وهو يؤوله، ونموذج هذا الأسلوب الروايات الواقعية".[1]

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000، ص 47.

في هذا النوع من السرد يقوم الراوي بوصف الأحداث وصفا موضوعيا، حيث لا يسمح لنفسه بالتدخل من أجل تفسير الأحداث والتعليق عليها، بل كتفي بالمراقبة ثم التصوير وفق ما يرى ويسمع، ومثال عل ذلك قول الراوي **"وأخرج من جيب صدريته بطاقة مذهبة بالحروف ومد بها يده إلى اللورد آرثر وانحنى له".** [1]

ومن خلال هذا النمط نكتشف صوت الراوي كان مهيمنا على النص السردي، وهذا النمط هو الغالب في الرواية، فعلى الرغم من ذكر أسماء الشخصيات والأماكن، إلا أنه أغفل اسم الراوي، ولم يقم بالإشارة إليه، ويبرز هذا من خلال مقاطع كثيرة في الرواية نذكر منها: **"كانت هذه آخر حفلة استقبال تقيمها الليدي وندرمير قبل عيد الفصح، وكان قصر بنتنك أكثر ازدحاما من المعتاد".** [2]

كما نجد الراوي يقول: **"كان أمرها عجبا من الناحية النفسانية، فقد اهتدت في صدر حياتها الحقيقية المهمة".** [3]

ويقول أيضا: **على أن اللورد آرثر سافيل الذي كان يجهل قصة الليدي فرمور كل لجهل والذي كانت عينه على المستر بودجرز، اشتهى أن تقرأ له كفه، غير أنه استحيا".** [4]

إن الراوي أثناء هذه المقاطع كشف لنا أنه اعتمد على السرد الموضوعي، حيث تعزز إمكانات ضمير الغائب بكل وضوح.

[1] – أوسكار وايلد، رواية جريمة اللورد سافيل، ص: 13.
[2] – المصدر نفسه، ص: 5.
[3] – المصدر نفسه، ص ص: 5-6.
[4] – المصدر نفسه، ص: 9.

ونجد الراوي يقول أيضا: **"وكان اللورد آرثر سافيل قد ظل طول هذا الوقت واقف إلى جانب الموقد يساوره نفس الشعور بالفزع ونفس الإحساس بشر متوقع، وقد ألقى ابتسامة حزينة إلى أخته وهي تمر به، فرقراقة معتمدة على ذراع اللورد ريمديل في ثوبها القرمزي الموشى، وفي حفل من اللآلئ... زلم يكد يسمع الليدي وندر مير حين دعته إلى اللحق بها، وفكر في سيبيل مرتون "خطيبته" فجال الدمع في عينه إذ طاف برأسه شيئا ما قد يفرق بينهما".** [1]

فالإشارة إلى هذه الشخصيات التي وردت في المقاطع تأتي من منظور الراوي وهو يسرد بالطريقة الموضوعية، بحيث يطلق من بؤرة سردية تعتمد على الرؤية، وهذه الرؤية التي تلعب على النمط السردي الموضوعي.

كذلك يقول: **"ولكن اللورد آرثر كان يكره اللف والدوران، فلم يسعه إلا أن يعترف له بأن الشؤون الاجتماعية لا تعنيه".** [2]

يقول أيضا: **"فأشرق وجه اللورد آرثر لما رأى ذلك".** [3]

ونجد الراوي يقول: **"ولما نزل انطرح على المعقد واغرورقت عيناه بالدموع، فقد فعل كل ما يستطيع لارتكاب هذه الجريمة، ولكنه أخفق في المرتين لغير ذنب له".** [4]

تكشف لنا كل هذه النصوص السردية المعروضة عن النمط الموضوعي يبرز فيه صوت الراوي بسبب تجلي الراوي السارد وقيامه بالسرد في نفس الوقت، الشيء الذي يدفعنا إلى دعم نسيان الراوي في معناه الحرفي لأنه

[1] – رواية جريمة اللورد سافيل، ص ص: 11-12.
[2] – المصدر نفسه، ص: 25.
[3] – المصدر نفسه، ص 27.
[4] – المصدر نفسه، ص: 30.

وبكل بساطة يتحكم إلى لحظة سردية تفرض عليه القيام بكل ما يمكنه، للإيهام بالواقع حتى ولو اضطره ذلك إلى تناسي بعض الأشياء.

2- السرد الذاتي Subjectuve:

وفي هذا النمط **"لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد به، ونموذج هذا الأسلوب الروايات الرومانسية، والروايات ذات البطل الإشكالي".**[1]

يعتمد السر الذاتي على تأويلات الراوي وتعليقاته إلا أنه **"لا يسمح للشخصية بالبوح بما يختلج في داخلها، بل تبقى أفكارها سجينة نفسها، ولأن بناء الحدث والشخصية يعتمدان على طريقة الراوي والرؤية التي يقدمها للقارئ، فضلا عن علاقة الراوي بالشخصية نفسها، فهو يستطيع أن يبني أحداثا وشخصياته من منظور ذاتي، من خلال وعي شخص ما، أو عدة أشخاص، أو أن يعرض الأحداث والشخصيات من منظور موضوعي، وقد يذهب إلى استخدام الطريقتين في توافق".**[2]

فهناك اختلاف بين السرد الموضوعي الذي يعتمد على تصوير الأحداث بأسلوب حيادي، وبين السرد الذاتي الذي يسمح فيه الراوي لنفسه من أجل عرض الأحداث وفق منظوره الذاتي، وتظهر ثلاث أصناف من الوضعيات

[1] – حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 47.

[2] – قاسم سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1985، ص: 140.

السردية بين السرد الموضوعي والسرد الذاتي، وهي: **وضعية المؤلف الكلي، وضعية السارد المشارك في العمل الروائي، وضعية المحكي المسرود بضمير الغائب".**[1]

ويمكننا رصد ذلك في قول الراوي: **"إذا كان لا يسمح لي أن أشتغل بالتمثيل، فإنه يجب أن يسمح لي بأن أكون من الشهود على الأقل".**[2]

ومن هنا نستطيع القول أن النمط السردي الذاتي لا يسمح للشخصية أن تعبر عن أحاسيسها وأفكارها، بل يجبرها على جعل مشاعرها حبيسة داخلها وبرز هذا النمط في **"رواية جريمة اللورد سافيل"** من خلال ترك المجال للشخصيات من أجل التعبير بالطريقة التي تريدها ويبرز في هذا المقطع السردي: **"قارئ كفي يا عزيزتي الدوقة، فما أستطيع أن أحيا بدونه في الوقت الحاضر"** [3] فقد تجلى السرد الذاتي من خلال الحرية المتروكة للشخصية في قول ما تريد.

ويمكن أن نستكشف السرد الذاتي في هذا المقطع: **"ليس أبعث على سروري من ذلك، لو كانت الدوقة غير ما أرى، ولكنه يؤسفني أن أقول: إني أرى ثباتا عظيما في عواطفها مقرونا بشعور قوي بالواجب".**[4]

وكذلك في: **"ما من شيء ممتع يكون من الصواب، ولكن يحسن بي أن أقوم بواجب التعريف".**[5]

---

[1] – شعبان هيام، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2004، ص 77.

[2] – أوسكار وايلد: رواية جريمة اللورد سافيل، ص: 10.

[3] – المصر نفسه، ص:06.

[4] – المصدر نفسه، ص: 08.

[5] – المصدر نفسه، ص: 07.

كان نمط السرد الذاتي واضحا في هذه المقاطع من خلال استخدام ضمير المتكلم، ونجد ذلك أيضا في قول: **"إن في العلبة قطعة من الحلواء، وهي قديمة ومعفرة، ولست أنوي أن آكلها، ماذا جرى يا آرثر؟ إن وجهك أصفر".**[1]

وعليه فإن النمط السردي الذاتي يسمح لنا بالتعرف على الأحداث التي تقع للشخصية على لسانها، فيمتن العلاقة بين الشخصية الساردة والقارئ.

3- السرد المتداخل: **Récitimbriqué**.

يتداخل السرد الذاتي بالموضوعي أحيانا فلا يستطيع القارئ أن يفصل بينهما ليس لأن الضمائر تختلف من مقطع لآخر بل لأن السرد يوهم بهذا التداخل.

إن القارئ في بعض المسارات السردية المعروفة، يقرأ ضانا أن ما يقرأه هو سرد موضوعي فإذا اللحظات السردية الأخيرة تكشف عن مثل هذا التداخل، وربما كان العكس، وأن يبتدئ الراوي بالسرد الذاتي حتى يغيب ويتماهى في سرد موضوعي.[2]

يعد الانتقال من نمط سردي إلى آخر، إسهاما في إضفاء جمالية أكبر على النص الروائي إذ يعمل هذا الانتقال على تجسيد الرؤى المتعددة داخل نص سردي محدد، وهذه الرؤى تعتمد على تعدد أنماط السرد، حيث لا يشترط أن نعتمد على نمط سردي واحد، بل يمكن الجمع بين مختلف الأنماط وذلك لضرورة فنية جمالية.

[1] – أوسكار وايلد: رواية جريمة اللورد سافيل، ص: 24.

[2] – عبيد محمّد صابر، البياتي سوسن جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، كدارات الشرق، لنبيل سليمان، (د ت)، (د ط))، ص 236.

سادسا: وظائف السارد في رواية جريمة اللورد سافيل.

في السرديات يتم الحديث عن وظيفتين أساسيتين ينهض بها السرد:

1- وظيفة العرض: بمعنى أن السارد هو الذي يقوم بعرض الحكاية أمام القارئ المفترض، ويخبر بالفعل الذي تقوم به الشخصية، يحث ذكر الراوي بعض الأفعال التي قامت بها الشخصية في قوله: **"فابتسم اللورد آرثر وهز رأسه: لست خائفا".**[1]

2- وظيفة المراقبة: يعني أن السارد هو الذي يتصرف في أجواء الحكاية وحيثياتها، ويراقب الشخصيات ويتتبع أحوالها بل أكثر من ذلك يصدر أحكاما بشأنها ويظهر هذا لنا في قوله: **"فانقلبت شفة اللورد آرثر الدقيقة احتقارا، فكأن الدوقة المسكينة لا قيمة لها عنده في هذه اللحظة".**[2]

3- الوظيفة السردية: هذه الوظيفة يمكن أن تلخص في عبارة أنا أحكي، وهي وظيفة قد تكون صريحة، وقد تفهم خلال السياق عموما، سواء كان السرد بضمير المتكلم، أم بضمير الغائب فإن هناك الذي يحكي الحكاية دائما يتوجه إلينا، ويخاطبنا وتظهر هذه الوظيفة في رواية **"جريمة اللورد سافيل"** من خلال جملة في النص: **"ثم مضى يخبط في شارع أكسفورد ويدخل في أزقة ضيقة فيها ما يخجل، فتنادرت عليه امرأتان مصبوغتا الوجه وهو يمر بهما، وتأدى إليه من فناء مظلم أصوات شتائم ولكمات وضربات...".**[3]

[1] - أوسكار وايلد، جريمة اللورد سافيل، ص: 10.
[2] - المصدر نفسه، ص 13.
[3] - المصدر نفسه، ص: 14.

4- وظيفة التوجيه: هذه الوظيفة يتدخل فيها السارد في كل لحظة للتعليق على عملية الحكي، وهندسة العملية السردية في قول السارد: **"لما استيقظ اللورد آرثر كانت الساعة قد بلغت الثانية عشرة، وشمس الظهيرة تدخل من خلال أستار الحرير البيضاء في غرفته، فنهض وأطل من النافذة، وكان الغيم يعرض في أقطار السماء مع الحر فوق المدينة، وسطوح البيوت تبدو كالفضة الكايبة..."**.[1]

5- وظيفة التواصل: وتظهر من خلال سعي السارد إلى الحفاظ على الصلة الرابطة بينه وبين قارئه، حفاظا على العملية المتواصلة ويمكن إدراج هنا كل علامات الاستفهام، والتعجب والحكم... والفقرات الفائرة الأسلوب والقوية السبك مثال على ذلك في قوله: **"وتعجب لنفسه كيف بلغ من حمقه أن يعرف ويهذي في أمر قضاء محتوم؟"**.[2]

6- وظيفة الشهادة: الشاهد في هذه الوظيفة يشهد ضمنيا، وجاهدا في جعل القارئ مصدقا صحة الحكاية أي أنه يجعل القارئ موقننا بأن الشخصية حقيقية حتى وإن كانت وهمية وفي الرواية المدروسة تظهر لنا هذه الوظيفة بشكل جلي من خلال معرفة السارد الجيدة بالشخصية في قوله: **"وبعد الفطور انطرح على طارقة وأشعل سجارة، وكان على الصفة صورة كبيرة لسيبيل مرتون في إطار من الحرير الرقيق الموشى، كما رآها أول مرة في حفلة راقصة أقامتها الليدي نويل وفيها يميل الرأس البديع التكوين بعض الميل، كأنما يعيا العنق الدقيق بحمل كل هذا الجمال، والشفتان متفرجتان، وكأنما صيغا إلا للشدود الشجي، والعينان الحالمتان يطل منها طهر الصبا وفتنته...."**.[3]

[1] - رواية جريمة اللورد سافيل، ص: 16.
[2] - المصدر نفسه، ص: 18.
[3] - المصدر نفسه، ص: 16-17.

7- الوظيفة الإيديولوجية: هنا السارد لا يكتفي عادة بسرد الأحداث دون أن يتدخل فيها، وهنا تبرز ثقافة السارد، وإيديولوجية في مدى قدرته على تكييف الأحداث بطريقة تعبر عن رؤيته للعالم وتعكس إيديولوجية ما.

كانت هذه هي وظائف السارد، وبالتأكيد لا يمكننا الحديث عن السارد دون أنواعه والتي تنقسم إلى نوعين: السارد المشخص والسارد غير المشخص وهذا ما استنتجناه من خلال قراءاتنا للرواية التي بين أيدنا.

أ- السارد المشخص:

- سارد من البداية إلى النهاية بضمير الغائب.

- لا يكون له دور في الرواية.

- لا تعرف مصدر معلوماته، ولا حتى من أين جاءته الأخبار.

- يعرف ما يجول بخاطر الشخصية وبماذا تفكر والحوارات الداخلية.

- كلي الحضور في كل مكان وزمان وكلي القدرة.

ب- السارد غير المشخص:

- هو الذي يتولى سرد الأحداث من البداية إلى النهاية.

- يكشف عن ذاتيته بنفسه، عكس غير المشخص.

- تعرف مصدر معلوماته ومن أي استقاها.

- يعرف عن الشخصية أقل من غيره، أو هي نفس المعرفة التي تعرفها الشخصية عن نفسها.

سابعا: التخييل ولغة التشويق والإثارة.

1- لغة التشويق:

تستمد الرواية البوليسية شعبيتها من التشويق الذي يميز كل فصولها، ذلك أن المتلقي يتوق غلى كل غريب غير متوقع فيبقى متشوقا لاستكمال أحداث الرواية، فعنصر التشويق يعتبر أهم عنصر تقوم عليه الرواية البوليسية، **"إن التشويق هو أحد العناصر التي تحقق وجود الحكاية واستمراريتها في اعتماد على التنغيم والإخفاء والمفاجئة، وقد ساهم بناء التشويق في الاهتمام باللغة الفنية تقديما وتأخيرا، تركيبا وحذفا، مجازا، تصريحا، كما جعل من القارئ المتلقي عنصرا حاسما في إتمام العملية الإبداعية"**، [1] فهذه الجزئية لا يمكن الاستغناء عنها في هذا النوع من الرواية، الذي يقوم على الغموض والألغاز، **"تشتغل كل رواية بوليسية على بناء التشويق من خلال تفتيت التأويلات وزرع أكبر عدد من الاحتمالات والشكوك وسط تقنيات من الغموض والألغاز، وذلك بناء الحكاية عبر تشييد حدث بوليسي ونسيج محكم ومرتبط بين الخطاب ودلالاته، بحيث يصبح الحكي هو الحقيقة الوحيدة ضمن بناء التشويق".** [2]

فهو يرتبط بالبناء الفني والدلالي، وبشكل عام يحدث الجريمة —المجرم- الضحية- في المرحلة الأولى تليها الملابسات المتحققة بفعل تتالي الأحداث ولغزيتها بما فيها من دوافع وتناقضات وشكوك ومؤشرات زائفة، ثم التحول في النهاية إلى البحث عن الحقيقة.

[1] - شعيب حليفي، دراسات التخييل ولغة التشويق مقاربة في بناء الرواية البوليسية في الأدب العربي، العدد 76، 01 يونيو 2009، ص: 54.
[2] - المرجع نفسه، ص: 62.

يختلف ظهور عنصر التشويق في الرواية البوليسية بالاختلاف عن الأشكال التي ظهرت في باقي الروايات، إذ يتمظهر في النص البوليسي عبر التشكيل العام للحكي وهو حاضر في الرواية التي نحن بصدد دراستها [جريمة اللورد سافيل] من بدايتها إلى نهايتها ومنها نذكر: **"فما أستطيع أن أقيم حفلة بدونه، وقد قال لي: إن لي كفا ناطقة بأطواء النفس، وإنه لو كانت إبهامي أقصر قليلا لكنت متشائمة ولا تنتهي أمري بأن أدخل ديرا، فقالت الدوقة وقد ذهب عنها الروع: مفهوم.... أحسبه يقرأ للناس حظهم؟"** [1] فالكاتب بعث في ذهن القارئ كم كبيرا من الأحداث التشويقية لمعرفة ماذا يحمل كفهم من أسرار مخبئة للمستقبل؟

ويمكن الحديث عن الرواية البوليسية باعتبارها رواية اجتماعية، بفضاءاتها وما تقاربه تخييليا، ينطلق من قضايا المجتمع الجريمة الفساد والعقاب، وليس رسالة أخلاقية لأن التخييل وعنصر التشويق في اللغز والحلول الممكنة يحول النص من حدث إلى بناء رياضي يرسم صور صراع الخير والشر بطريقة مغايرة مبنية على النقد الاجتماعي أو بالأحرى نقد الخيال الاجتماعي الذي يتورط في الانحياز إلى "الشر" على حساب القيم الإنسانية، [2]بهذا المعنى فإن الرواية البوليسية هي رؤية أخرى، في مسار التأسيس الخيالي لثنائية الخير والشر، وللصراع الأزلي بين تصورين يعطيان تصورات لا متناهية، وليس اختلاف عوامل زائفة في سبيل تنميط الوعي وزرع عدد من الأفكار لدى الأفراد تتعلق بالأخلاق والواجب.

[1] – أوسكار وايلد، جريمة اللورد سافيل، ص: 06.

[2] – شعيب حليفي: دراسات التخييل ولغة التشويق مقاربة في بناء الرواية البوليسية في الأدب العربي ، ص 65.

2- الإثارة وحضورها في رواية جريمة اللورد سافيل:

تظل الإثارة محل بحث من طرف المتلقين، ويجدون متعة خاصة في الروايات البوليسية، وترتبط هذه المتعة بعملية تنشيط الخيال، وإثارة التوقعات ومتابعة الأحداث والوصول إلى نوع من الفهم، وكلما كانت الإثارة الانفعالية أكبر وأقوى، كما ارتبطت الرواية البوليسية في الإثارة إحداهما بالأخرى ارتباطا حتميا، [1] إذ يمكننا أن نرى كل هذا في رواية "جريمة اللورد سافيل" وأن نقترح أن التصنيف كالآتي:

1- إثارة السلوكيات الحركية.

2- الإثارة اللغوية البنائية.

1- الإثارة السلوكية الحركية:

نصادف الإثارة السلوكية الحركية في رواية "جريمة اللورد سافيل" في قول الراوي: **"لكن المستر بودجرز ما كاد يرى كف اللورد آرثر حتى امتقع لونه، ولم يقل شيئا، وكأنما سرت رعدة في بدنه، واختلج حاجباه الأربان اختلاجا مزعجا غير مألوف، وهو ما يحدث له إذا تحير ثم تفصد جبينه الأصفر عرقا كأنه ندى مسموم وبردت كفاه وتندتا، ولم تفت اللورد آرثر هذه الأمارات الغريبة الدالة على الاضطراب فاستولى عليه الخوف لأول مرة في حياته...."**. [2]

[1] - مسعود محجوب، المحكي البوليسي في رواية الاختفاء الغامض، "لنبيل فاروق" مذكرة مكملة لنيل الماستر تخصص نقد أدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، إشراف رضا معرف، سنة 2015-2016، ص 68.

[2] - أوسكار وايلد، جريمة اللورد سافيل، ص: 10.

بدت الإثارة في هذا المقطع ظاهرة على قارئ الكف "مستر بودجرز" من ملامحه فقد لفتت اللورد آرثر وباتت عليه علامات الخوف والقلق من الذي سيحدث له في المستقبل حيث هذه الملامح التي بدت على وجوههم ظاهرة رسمت سلوكيات الصمت والنظر كما سبق لنا ذكرها في قول الراوي.

الإثارة اللغوية البنائية:

وهي من حيث الكيف الأهم والأكثر فاعلية في لعب الدور في خطاب الرواية البوليسية المكتوبة، فهي التي تقع بين أجزاء مختلفة من النص يؤدي التجادل فيما بينها إلى إنتاج ثنائية على نحو بعينه، ولعل من أهم تلك الثنائيات المتجادلة والمثيرة في الرواية[1] نذكر ما يلي:

هنا/ هناك:

تنتمي هذه الثنائية إلى عنصر المكان "هنا" تدل على المكان الأصلي للشخصية الرئيسية في الرواية، أي المكان الذي ينتمي إليه "اللورد آرثر" وقضى غالبية وقته فيه، فهذه الشخصية قد قضت معظم وقتها في قصر "نبتيك" وكل الأحداث كذلك كما أنه مر على عدة مدن وشوارع، أما عن "هناك" فهي تدل على المكان الثاني الذي تمت فيه العملية الإجرامية التي كان يخطط لها "اللورد آرثر" غير أن هذه الأخيرة لم تكن في الحساب في قول الكاتب **"فقد استقر عزمه على أن لا حاول شيئا، ثم مضى إلى شاطئ التيمس، وقضى ساعات بجانب النهر، وكان القمر يطل..."**[2] وكذلك في قوله: **"ونهض في الساعة الثانية صباحا ومشى في اتجاه بلاك فرايرز... وكان كل شيء يبدو له غير حقيقي، كأنما حلم غريب..."** [3] وف قوله كذلك: **"ورأى لما اقترب من مسلة كليو بطرة**

[1] – مسعود محجوب، المحكي البوليسي في رواية الاختفاء الغامض، ص: 70.

[2] – أوسكار وايلد، رواية جريمة اللورد سافيل، ص: 30.

[3] – المصدر نفسه، ص: 31.

رجلا معتمدا على الحاجز... وكان هو المستر بودجرز قارئ الكف، فما يمكن أن يغلط أحد في وجهه السمين المنفتح، ونظارته الذهبية وابتسامته الفاترة وفمه الغليظ، فوقف اللورد آرثر وقد طافت برأسه فكرة رائعة، وتسلل من خلفه، وما هي إلا دقيقة حتى أمسك بساقي "المستر بودجرز" ودفع به إلى النهر وألقاه فيه فسمعت لفظة قبيحة وصوت غطسة قوية وساد السكون، فحدق اللورد آثر وهو قلق، ولكنه لم ير من قارئ الكف شيئا سوى قبعة عالية تخفق فوق ماء براق في ضوء القصر، وبعد قليل رسبت ولم يبق أثر يرى من المستر بودجزر، وخيل إليه مرة أنه رأى جسمه الضخم المشوه يخبط بيه إلى السلم بجانب الجسر، فسرى في بدنه شعور مر بالإخفاق، ولكنه تبين أن هذا ليس إلا انعكاس الضوء ولما خرج القمر من السحب، غاب هذا المنظر، وهكذا حقق ما قضت به المقادير، فتنفس الصعداء وهتف باسم سيبيل". [1]

وهكذا تمت العملية الإجرامية التي كانت تخوف اللورد آرثر مما هو آت، بين هاتين النقطتين تولد الإثارة في ترقب القارئ مما سيحدث، كيف له أن يجد الضحية التي كان عليه أن يقتلها.

القوة/ الضعف:

نقصد بها تصنيف الشخصيات من حيث قوة التأثير في الأحداث وضعفها، أي قوة القاتل مقابل ضعف المقتول في قول الكاتب: **"وتسلل من خلفه، وما هي إلا دقيقة حتى أمسك بساقي المستر بودجرز ودفع به إلى النهر وألقاه فيه"** [2] هنا اللورد آرثر نفذ الفكرة التي راودته وأزاح عن فكره من هي الضحية التي يجب أن يقتل فالضحية هنا كانت ضعيفة ولم تقم بأي ردة فعل.

[1] – أوسكار وايلد، جريمة اللورد سافيل، ص: 31.

[2] – المصدر نفسه، ص. ن.

خـــــــاتمـــــــــــة

خاتمة:

يعد هذا الجهد الذي بدلناه في إنجاز هذا البحث العلمي المعنون بـ **"المتخيل في الرواية البوليسية في رواية جريمة اللورد سافي للأوسكار وايلد"**، والذي حاولنا من خلاله الوصول إلى أجوبة لتلك الإشكاليات والتساؤلات المطروحة في مقدمة هذا البحث العلمي والتي تمخضت عنها مجموعة من النتائج أبرزها ما يلي:

– الرواية البوليسية من الفنون الأدبية القائمة بذاتها، قوامها الإثارة والتشويق وهي جنس أدبي حديث العهد، مقارنة مع أجناس أدبية أخرى ضاربة في القدم حتى وإن كانت تبدوا لنا نحن قراء الأدب العربي المعاصر، فنا قديما ومتجدرا في التراث الأجنبي، فالمكونات السردية الأصلية للرواية البوليسية تعود إلى أصول أجنبية، ولم تصلنا نحن العرب إلى في العصر الحديث والمعاصر.

– تنوع الرواية البوليسية فهناك الرواية ذات اللغز والرواية الجاسوسية والتشويقية السوداء... وكل لها خاصية متميزة بها.

– تقوم الرواية البوليسية على بناءات وخصائصها تميزها عن غيرها من الروايات لتحديد موضوعها الرئيسي لكشف العلائق والترابطات القائمة بين الشخصيات.

– تكمن جمالية الرواية البوليسية في جذب القارئ وإدخاله ف مغامرات عقلية، فهي عمل تخييلي يتم فيه التمثيل والتحقيق حول جريمة أو اغتيال.

– تضارب الآراء بين النقاد حول أدبية الرواية البوليسية وانتمائها إلى حقل الآداب، لكونها تحمل فكر معارضا عن الآداب الرسمية المعتمدة عليها من منظور المؤسسة الأدبية.

– ارتباط الرواية البوليسية بالأدب الهامشي فهي تتقاطع معه وتستفيد منه.

– تميز مصطلح الخيال بالغموض والتعقيد لتشابكه مع مصطلحات أخرى في نفس المعنى كالمتخيل والتخييل، واختلاف ماهيته من ناقد لآخر.

– الخيال في الأدب أعطى للأديب الحرية في تجسيد إبداعاته من أجل الوصول إلى الحقائق والمعرفة، لهذا لا يمكن أن يكون عمل أدبي بدون تصورات وتخيلات.

– إن المتخيل السردي أبدى صورة جمالية في الرواية البوليسية وتم إخراجها في قالب سردي يضم النظرية الخيالية في العمل الأدبي.

– لقد جاء المكان في الرواية على أنه عنصر ضروري وحيوي محققا ذلك التلاحم والانسجام مع باقي العناصر وليس مجرد يكور للأحداث، إنما هو الركيزة الأساسية في العمل الروائي لبناء الرواية.

– الزمن له أهمية في المتن الحكائي فهو القالب الذي تبنى عليه الأحداث، فلا يمكن أن نتصور حدثا خارج نطاق زمني، كتقنيتي الاستباق والاسترجاع التي اعتمد عليها الكاتب في الرواية البوليسية المعاصرة وتميزت باستباق الأحداث وتخلت عن الترتيب الزمني المألوف في الرواية البوليسية الكلاسيكية. – توقع الأحداث المستقبلية أو ما يصطلح عليه الاستباق ففي رواية جريمة اللورد سافيل استبق الكاتب الأحداث.

– كان لتوظيف الشخصيات على اختلاف أنواعها دور كبير في تطوير الأحداث ونموها.

– اعتماد الراوي على أنماط سردية مختلفة في نصه الروائي منها: النمط الموضوعي والنمط الذاتي.

– إن أهم وظيفة يقوم بها الراوي هي الوظيفة السردية وهذا ما رأيناه في الرواية التي نحن بصدد دراستنا لها.

– إن الرواية البوليسية المعاصرة استطاعت كسر قواعد الرواية البوليسية الكلاسيكية، في التعبير عن حدوث الجريمة في قالب خيالي يستدعي التشويق وهذا ما لمسناه ورأيناه في رواية "جريمة اللورد سافيل".

– إن لغة التشويق التي وظفها الكاتب في بداية الرواية عن مستقبل اللورد آثر قد أثرت على الشخصية المحورية وإثارته هيكلا وإطارا داخل الرواية، ناهيك عن عنصر المكان والزمان، بين هاتين النقطتين تولد الإنارة في ترقب القارئ ما سيجلب الانتباه في سيرورة الأحداث داخل الرواية.

وأخيرا فإن دراستنا هذه قد تفتح المجال أمام غيرنا من الباحثين والدارسين للبحث في هذا الموضوع والتوسع فيه، وذلك لأن أعمال البشر مهما بلغت في ميدان البحث درجة عالية، فإنها تفتقر دائما للإضافة والتصحيح، ونتمنى أن تكون نقطة نهاية بحثنا هذه بداية بحوث أخرى.

وفي الختام نحمد الله عز وجل على ما وفقنا إليه.

ملحـــــــــــــــــق

ملخص الرواية:

رواية "جريمة اللورد سافيل" هي إحدى أشهر الأعمال التي تحبس الأنفاس للروائي "أوسكار رويلد" ترجمة إبراهيم عبد القادر المازني في هذه الرواية يناقش وايلد مسألة الدجل وقراءة الكف وهل من الممكن أن تتحكم خطوط يد الإنسان ف يمستقبله ومصيره؟

اللورد آرثر الذي كان يعيش حياة جميلة يرخي الحب ظلاله عليه وعلى خطيبته سيبيل، تتحول حياته إلى جحيم بعد أن يقرأ له "المستر بودجرز" كفه الذي ينبئه بأنه سيكون قاتلا في يوم من الأيام لتتحطم حياة اللورد بعد هذه النبوءة وتتحول إلى كابوس مستمر.

شخصية "اللورد" في الرواية هي شخصية مؤمنة إيمانا عميقا بقراءة الكف، وتأخذ الحياة بكل تفاصيلها على محمل الجد، حتى تذكرنا بأحد أقوال وايلد "الجدية هي الملجأ الوحيد الذي يلوذ به ذوو التفكير الضحل" وهنا يقول "اللورد" تأجيل زواجه من خطيبته إلى أن يتم هذه الجريمة الغامضة، فلو كان قدره فليذهب إليه وحده دون إلحاق الضرر بحبيبته، ولم يكن حبه لها مجرد شهوة، فقد كانت "سيبيل" تمثل كل ما هو خير ونبل، فبعد أن صدق "اللورد آرثر" ما قاله له "المستر بودجرز" يباشر البحث عن ضحية جريمته للتخلص بأسرع وقت من هذا القدر الأثيم، يبدأ آرثر في اختيار ضحاياه ثم يفشل أكثر من مرة في محاولاته الإيقاع بهم، ولكن شخصيته كانت قارئ الكف نفسه الذي تنبأ له بما سيحدث في المستقبل.

نبذة عن الروائي "أوسكار":

ولد "أوسكار وايلد" في 16 أكتوبر 1854 في منزل والدين متفقين كان لهم تأثير كبير على نشأته وثقافته، ولد في ديلين في إيرلندا وهو الطفل الثاني بين أربعة أبناء بتلك الأسرة وتميز بقامته الطويلة ووسامته، كان نرجسي الأسلوب وهذا ما ورثه من أمه، تعرض للعديد من المشكلات العائلية والفضائح التي أثرت في حياته وانعكست في كثير من أعماله التي قدمها، تخرج من جامعة اكسفورد في انتقل للعيش في لندن كان يعيش في منزل مع صديق له وفي تلك الفترة كانت أول دواوينه وهو قصائد Pooms وكان ذلك عام 1881.

في عام 1885 عمل كرئيس تحرير ليذز وورلد بعد ذلك توالت أعماله القصصة التي حققت نجاحا باهرا ومنها ما هو للطفل أيضا.

تزوج من "كونستانس لويد" ولكن لم يستمر الزواج كثيرا وأنجب منها طفلا واحدا، وأول مسرحياته: "مروحة السيدة ويندرمير" كان أول عرض لها في فبراير 1829.

رفع مركيز مدينة كوينزيري دعوى قضائية ضد "أوسكار وايلد" وبعد صراع تم الحكم على "أوسكار وايلد" بالسجن سنتين، وعقب تجربة الحبس سافر إلى فرنسا كمنفى يعيش به الباقي من حياته توفي، عام 1900م بسبب الإصابة بالتهاب السحائي وكان عمره آنذاك 46 عاما قدم وايلد عدد هائل من الروايات والمسرحيات والدواوين الشعرية والتي كانت تتسم بطابع غريب ما بين الخيال وألم الواقع ما أدهش الكثير من النقاد حول العالم، وكان التفسير المتداول هو انعكاس حياته الخاصة على أعماله، كان الطابع الروائي من أبرز ما ميز "أوسكار وايلد".

من أشهر أعماله:

- امرأة بلا أهمية.

- روحة الليدي وندمير.

- الفوضويون.

- صورة دوريان جراي.

- شبح كانترفيل.

- من الأعمال.

- المارد الأناني، المليونير النموذجي، سالومي، جريمة اللورد سافيل.[1]

[1] - موقع الكتروني، المرسال، كتابة: ميرفت عبد المنعم، آخر تحديث، 14 فبراير 2022، 18:05، http://www.almrsal.com

قـــائمـــة المصـــــادر والمراجـــــع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر.

1- القرآن الكريم.

2- أو سكار وايلد، رواية جريمة اللورد سافيل، ترجمة إبراهيم عبد القادر المازني، دار النشر هنداوي، دط، سنة 2019، ص 5.

ثانيا المعاجم:

1- أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، سنة 1429هـ/2008م.

2- بطرس البستاني: قطر المحيط، طبع في بيروت، دط، سنة 1869م.

3- جبران مسعود: معجم لغوي عصري (رتبت مفرداته وفقا لحروفها الأولى)، دار العلوم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، آذار/ مارس 1992.

4- العلامة على بن مُحَمَّد السيد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، معجم فلسفي منطقي صوفي فقهي لغوي نحوي، تحقيق: الدكتور عبد المنعم الحفني، دار الرشد للطباعة والنشر والتوزيع، شارع السلام، اللواء المهندسين، دما، 1340م-1416م/740هـ-816هـ.

5- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي- انجليزي- فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، سنة 2002.

6- مُحَمَّد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار مُحَمَّد للنشر، تونس، ط1، 2010.

ثالثا: المعاجم العربية.

1- آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، دط.

2- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1993.

3- حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

4- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000.

5- د. مُحَمَّد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل (بين الوعي الآخر والشعرية العربيي)، منشورات محترف الكتابة المكتب المركزي بفاس، مطبعة وراقة بلال، ط1، 2014م.

6- رحيم ساعدي: فلسفة الخيال (قراءة في محرك الإبداع والتغيير والمستقبل)، دار الكتب والوثائق ببغداد، ط 1، 2014م.

7- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004.

8- عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1984.

9- عبد القادر أو شريفة، حسن لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، ط4، 2008.

10- عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية (بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.

11- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صدرت السلسلة في شعبان 1998 بإشراف أحمد مشاري العدواني، 1923-1990.

12- عبيد مُحَّد صابر، البياتي سوسن جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، كدارات الشرق، لنبيل سليمان، (د ت)، (د ط).

13- قاسم سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1985.

14- مُحَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997.

15- مُحَّد نور الدين أفايه: المتخيل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1414هـ/1993م.

16- محمود مفتاح، مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والمثاقفة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000.

17- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات "إبراهيم نصر الله"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الرئيسي: بيروت، الصنايع، بناية عيد بن سالم، التوزيع في الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، سنة 2005.

18- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة (حكاية بحان الدقن – المرفأ البعيد) منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق ، 2011، (د.ط).

19- مولاي يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين.

20- ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، (دط)، 1980.

21- يوسف الإدريسي، الخيال في الفلسفة والنقد الحديث، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

رابعا: المراجع المترجمة.

1- جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، ترجمة عبد الحميد حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2008.

خامسا: الرسائل الجامعية.

1- آمنة لقمان، نور الملاك لقمان، المتخيل التاريخي والاستشراف في رواية 2084 حكاية العربي الأخير "الواسني الأعرج، تحت إشراف حفيظة سوالمية، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 1440-1441هـ/2019-2020م.

2- حنان بن قيراط، من الهامشية إلى الإبداع والأدبية: دراسة في خصائص وخصوصيات التشكيل الدلالي والفني في الرواية البوليسية، جامعة 8 ماي 1945/ قالمة، التواصل الأدبي، العدد 9، ديسمبر 2017.

3- رشيد كلاع، الخيال والتخيل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، العلمي الراوي، مذكرة ماجستير،

4- اللغة العربية وآدابها، قسنطينة وجامعة منتوري، 2004-2005.

5- سعد عودة حسن عدوان، الشخصية في أعمال أحمد رفيق عوض الروائية في ضوء المناهج النقدية، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، 2014.

6- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، عبد الحكيم حسان عمر، رسالة دكتوراه الدراسات العليا العربية السعودية، جامعة أم القرى، 1989.

7- مسعود محجوب، المحكي البوليسي في رواية الاختفاء الغامض، "لنبيل فاروق" مذكرة مكملة لنيل الماستر تخصص نقد أدبي، جامعة مُحَّد خيضر بسكرة، إشراف رضا معرف، سنة 2015-2016.

سادسا: المجلات والمنشورات.

1- بوشعيب الساوري: دراسات: مفارقة الإنتاج والتلقي في الرواية البوليسية العربية، مجلة فصول، العدد: 01/76- يونيو- 2009.

2- حسب الله إبراهيم، الخيال في النقد العربي، مجلة البحوث والدراسات، السودان، ع13، 2012.

3- حسين دحو: جامعة قاصدي مرباح ورقة (الجزائر، الأدب الموازي في الأدب العربي، إشكالية المفهوم والنظرية (دراسة في الكتابة البوليسية العربية)، مجلة مقاليد، العدد "09"/ ديسمبر 2015.

4- حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافية، رام الله، فلسطين، ط2007، 01.

5- شعيب حليفي، دراسات التخييل ولغة التشويق مقاربة في بناء الرواية البوليسية في الأدب العربي، العدد 76، 01 يونيو 2009.

6- عود الند: مجلة ثقافية فصلية، الناشر: عدلي الهواري، سهام علي السرور، الأردن، الزمن في سرد سهيل إدريس، العدد: 87، 2013/09.

7- مُحَمَّد يحي قاسمي: نص وقراءتان، الحوت الأعمى وراية بوليسية نموذجية، مجلة النقد الأدبي، فصول، العدد: 76، تاريخ الإصدار: 01 يونيو 2009.

سابعا: المواقع الالكترونية.

1- جامع الكتب الإسلامية، كتب عامة/ قيمة الزمن في القرآن الكريم. المجلد الأول.

2- موضوع، نساء الدويكات، مفهوم المكتبة، 3 نوفمبر 2016، 18:56.

3- موقع الكتروني: الألوكة، إشراف د: سعد بن عبد الحميد، د: جميل حمداوي: مقاربة المتخيل في القصة القصيرة جدا، (مقالات معلقة 16-11-2014، ميلادي، 23-1-1436 هجري. http://www.alukah.net 2023/04/09، سا 11:38.

4- ديوان العرب: منبر حر للثقافة والفكر والأدب، جماليات المكان في الرواية العربي، بقلم أحمد زيادة محبك، الاثنين 06 حزيران (يونيو) 2005. http://www.diwanalarab.com

5- موقع الكتروني، المرسال، كتابة: ميرفت عبد المنعم، آخر تحديث، 14 فبراير 2022، 18:05، http://www.almrsal.com

فهرس الموضوعات:

شكر وعرفان	/
إهداء	/
مقدمة	أ-ج
مدخل: المتخيل وتداخل المفاهيم.	/
أولا: الخيال في اللغة	6
1- الخيال في المعاجم الأجنبية.	6
2- الخيال في المعاجم العربية.	7
ثانيا: الخيال في الاصطلاح.	9
1- الخيال عند الغرب.	10
2- الخيال عند العرب.	18
3- الخيال في الأدب.	23
4- المذاهب الأدبية والخيال.	24
ثالثا: مفهوم المتخيل.	29
1- المتخيل عند الغرب.	29
2- المتخيل عند العرب.	30
رابعا: المتخيل في الاصطلاح	31
خامسا المتخيل السردي.	32

الفصل الأول: الرواية البوليسية بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي والماهية.	/
أولا: مفهوم الرواية البوليسية.	37
1- الرواية البوليسية عند الغرب.	37
2- الرواية البوليسية عند العرب.	39
ثانيا: أنواع الرواية البوليسية وخصائصها.	40
1- أنواع الرواية البوليسية.	40
1-1- الرواية التحليلية.	41
1-2- رواية المشكل.	41
1-3- الرواية السوداء.	42
1-4- الرواية التشويقية.	43
1-5- الرواية الجاسوسية.	43
2- عناصر بناء الرواية البوليسية.	44
2-1- الجريمة الغامضة.	44
2-2- المجرم.	45
2-3- الضحية.	45
2-4- التحقيق.	45
2-5- المحقق.	45
2-6- المخبر السري.	46

2-7- رجال الشرطة.	46
2-8- مفاتيح لغز الجريمة.	46
2-9- المتهمون.	47
2-10- وجود الدافع.	47
2-11- الأصدقاء المخلصون.	47
2-12- الحل.	47
3- محددات النص البوليسي.	48
4- جماليات الرواية البوليسية.	50
5- أدبية الرواية البوليسية.	51
6- تداخل الرواية البوليسية مع بعض أنواع الأدب الهامشي.	52
7- الصراع بين سلطة القارئ وسلطة المؤلف في الرواية البوليسية.	56
الفصل الثاني: تمظهرات المتخيل في رواية جريمة اللورد سافيل.	/
أولا: تقنيتي المكان والزمان في الرواية.	62
1- الأماكن المغلقة في رواية جريمة اللورد سافيل.	63
1-1- القصر "البيت".	63
1-2- الغرفة.	65
1-3- المكتبة.	67
1-4- الصيدلية.	68

1-5- الفندق.	68
2- الأماكن المفتوحة في رواية جريمة اللورد سافيل.	68
2-1- المدنية.	69
أ- الشارع أو الحي.	69
ب- المدينة.	70
2-2- الحديقة.	71
2-3- النهر.	72
3- الزمن اصطلاحا.	72
4- أنواع الزمن.	73
4-1- الزمن المتواصل.	73
4-2- الزمن المتعاقب.	74
4-3- الزمن المتقطع أو المتشظي.	74
4-4- الزمن الغائب.	75
4-5- الزمن الذاتي.	75
4-5-1- الأزمنة الخارجية.	76
4-5-2- الأزمنة الداخلية.	76
4-5-3- الأزمنة التخيلية.	76
ثانيا: تقنيات الزمن.	77

1- تقنية الاسترجاع.	77
1-1- الاسترجاعات الخارجية.	78
1-2- الاسترجاعات الداخلية.	79
1-3- الاسترجاعات الخارج حكائية.	80
1-4- الاسترجاعات الداخل حكائية.	80
1-4-1- الاسترجاع الداخلي التكميلي.	80
1-4-2- الاسترجاع الداخلي المكرر.	81
1-5- الاسترجاع التام.	81
1-6- الاسترجاع الجزئي.	81
1-7- الاسترجاع المختلط.	81
2- تقنية الاستباق.	82
2-1- الاستباقات الخارجية.	82
2-2- الاستباقات الداخلية.	83
2-2-1- استباقات خارجية حكائية.	84
2-2-2- استباقات داخل حكائية.	84
2-2-2-1- استباقات تكميلية.	84
2-2-2-2- استباقات تكرارية.	84
2-2-3- الاستباق المختلط.	85

2-2-4- الاستباق الساكن.	86
2-2-5- الاستباق التام.	86
2-2-6- الاستباق الجزئي.	86
3- أهمية المكان والزمان في النص الروائي.	87
ثالثا: الشخصيات المتخيلة في رواية جريمة اللورد سافيل.	88
1- الشخصية المتخيلة.	88
2- تعريف الشخصية اصطلاحا.	88
3- أنواع الشخصيات المتخيلة.	89
3-1- الشخصيات الرئيسية.	89
3-1-1- شخصية المستر بودجرز.	90
3-2-2- شخصية الليدي وندرمير.	91
3-2-3- شخصية اللورد آرثر.	91
4-2- الشخصيات الثانوية.	92
4-2-1- شخصية الأميرة صوفيا أوف كارلسيروه.	93
4-2-2- شخصية الدوقة بيزلي.	93
4-2-3- شخصية الليدي فلور.	93
4-2-4- شخصية مستر توماس.	94
4-2-5- شخصية سيبيل مرتون.	94

4-2-6- شخصية الليدي كليمنتينا بوشان.	94
4-2-7- شخصية مستر مرتون.	94
4-2-8- شخصية مستر بيسيل.	95
4-2-9- شخصية روفالوف.	95
رابعا: بناء الأحداث في الرواية.	95
1- الحدث الروائي.	95
2- الجريمة.	96
2-1- الجريمة المسبقة.	97
2-2- الاختفاء.	97
3- التحقيق والاستجواب.	98
خامسا: أنماط السرد.	99
1- السرد الموضوعي.	99
2- السرد الذاتي.	102
3- السرد المتداخل.	104
سادسا: وظائف السارد في رواية جريمة اللورد سافيل.	105
1- وظيفة العرض.	105
2- وظيفة المراقبة.	105
3- الوظيفة السردية.	105

4- وظيفة التوجيه.	106
5- وظيفة التواصل.	106
6- وظيفة الشهادة.	106
7- وظيفة الإيديولوجية.	107
7-1- السارد المشخص.	107
7-2- السارد الغير مشخص	107
سابعا: التخييل ولغة التشويق والإثارة.	108
1- لغة التشويق.	108
2- الإثارة وحضورها في وراية جريمة اللورد سافيل.	110
2-1- الإثارة السلوكية الحركية.	110
2-3- الإثارة اللغوية البنائية.	111
خاتمة.	114
ملحق	118
قائمة المصادر والمراجع.	122
فهرس.	/

ملخص:

هذه الدراسة محاولة لإضاءة جانب مهم من جوانب خصوصية الرواية البوليسية باعتبارها واحد من أهم الأنواع الأدبية الحديثة الذي لم يتأسس بعد.

وما كان للرواية البوليسية الحديثة ما حققته من نجاح لولا أنها استطاعت الإفادة من شكل الرواية عموما، فقد استقطبت الكثير من القراء الذين تابعوها باهتمام بالغ، متابعين تفاصيلها وجزئياتها مثلهم في ذلك مثل المحقق الذي يشترط فيه الذكاء وسرعة البديهة، وقد تأسست دراستنا على مقدمة ومدخل تطرقنا فيه إلى سرد بعض المفاهيم وتداخله مع بعض المصطلحات، وفصلين زاوجنا فيهما بين التنظير والتطبيق.

Résumé de la recherche

Cette étude est une tentative d'éclairer un aspect important de la confidentialité du roman policier comme l'un des genres littéraires modernes les plus importants qui n'a pas encore été établi.

Et le roman policier moderne n'aurait pas connu le succès qu'il a remporté s'il n'avait pu bénéficier de la forme du roman en générale, car il a attiré de nombreux lecteurs qui l'ont, suivi avec beaucoup d'intérêt, suivant ses détails et ses parties, tout comme en cela, comme le détective, dans lequel l'intelligence et la vivacité d'esprit sont requises. Notre étude a été fondée sur une introduction dans laquelle nous avons abordé l'énumération de certains concept et son chevauchement avec certains termes, et deux chapitres dans lesquels nous avons marié theorie et application.