الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة-
كليّة الآداب واللغات
قسم الأدب واللغة العربية

البنـاء و الـدّلالـة
فـي رواية " في عشق امرأة عاقر"
لـ سمير قسيمي

مذكّر مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربية
تخصّص : السّرديات العربيّة

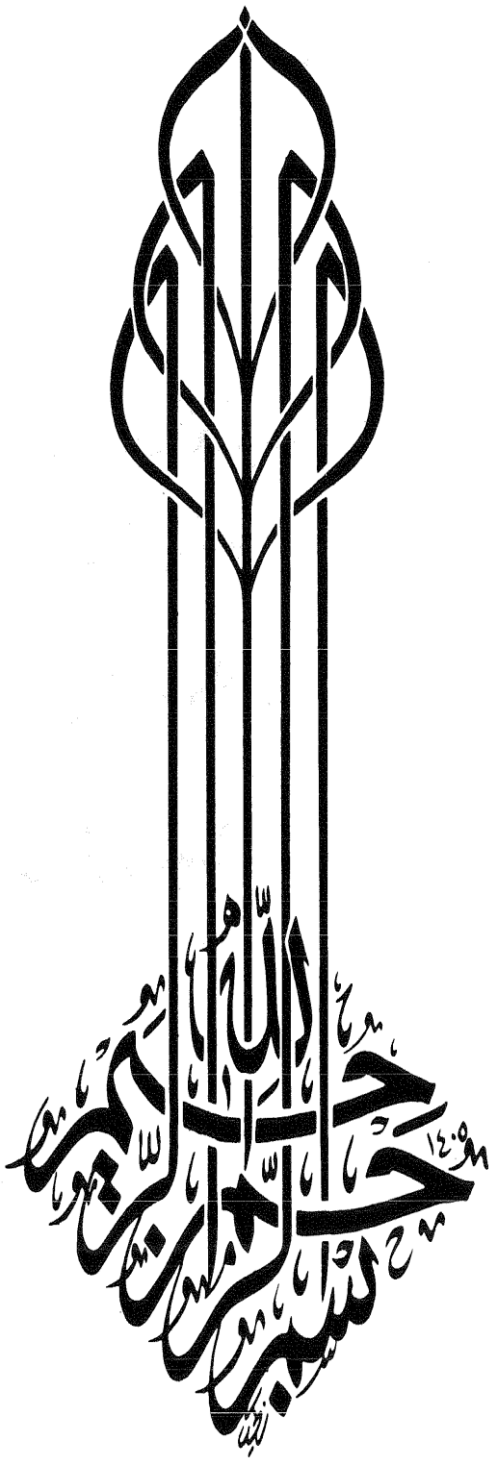
إعداد الطالبة:
سعاد جمعي

إشراف الدّكتور:
علي بخوش

لجنة المناقشة

الرقم	اللقب والاسم	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
1	فورار امحمد بن لخضر	أستـــاذ	بسكرة	رئيســـا
2	بخوش علي	أستاذ محاضر "أ"	بسكرة	مشرفا ومقررا
3	بايزيد فاطمة الزهراء	أستاذ محاضر "أ"	بسكرة	عضوا مناقشا
4	سعادنة جمال	أستاذ محاضر "أ"	باتنـة	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية : 1438/1437هـ - 2017/2016 م


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثًا وَأَنَّكُمْ إِلَيْنَا لَا تُرْجَعُونَ ﴾

المؤمنون : 115

مقدمة

تعدّ الرّواية من أهم الأشكال السّردية باعتبارها ملحمة العصر الحديث وسجل المجتمع البشري؛ حيث استطاعت أن تختزن القضايا التي تعبّر عن موجودات الكون وموضوعات المجتمع وشؤون الحياة في إشكاليات عدّة، لتطرحها في أحداث تسعى لأنْ تُمثِّل الحقيقة .

هذه الخاصية، مكّنت الروايّة من أن تكون متنفسا يعبر فيها الكاتب عن مكنوناته الرّوحية المتفاعلة مع ضروب الحياة المختلفة، حتى أخذ يصب جهده واهتمامه بأنظمة بنائها وقواعد تركيبها الفنية، لتؤثث هذه البنية في الأخير مضمونا حكائيا غنيا برؤى الكاتب، وتنصهر معه في علاقة تكاملية ذات أبعاد جمالية قادرة على التّأثير في المتلقي .

وعليه فإنّ رصد الشّقيْن البنائي(الشّكل) والدّلالي(المضمون) للرواية، غدا بالنّسبة لنا ضرورة لتكوين صورة في أتم معالمها عن هذا المنجَز الإبداعي، وهنا تنبري إشكاليتيْ بحثنا فيما يلي:

- كيف تمّ التّعبر عن خطاب السّارد ؟ .
- ما الحكاية التي يريد السّارد قولها في خطابه ؟ .

ومنه جاء عنوان بحثنا موسوما بـ « **البناء والدّلالة في رواية " في عشق امرأة عاقر" لـ سمير قسيمي** » .

دافعنا الأول في اختياره، جمالية المضمون الرّوائي المنبثق من البعديْن الدّيني والفلسفي، اللذين يسلطان الضّوء على السّلوك البشري الباحث عن كينونته في هذا الوجود والمسائل له في الوقت ذاته، وعلى حسب معرفتنا فإن الرّواية الجزائرية النّاهلة من المذهب العبثي قليلة، ومنها هذه الرّواية التي تتميز باقتفائها لحدّين دلالين جدليين هما "الجبر" و "الاختيار" النّابعين من مفهوم الخلاص، فإذا دققنا البحث في أدبنا لا نلمسهما كنواة رئيسة للمتن الرّوائي، ومنه انعدام الرّؤية النّقدية المُجلية لهما، فكان ذلك مدعاة لنا لخوض غمار هذا البحث ومقاربتهما في قراءة سيميائية .

بالإضافة إلى أنّنا أولى بدراسة أدبنا، خصوصا أنّ الكاتب من الرّوائيين الجدد، وبالتالي لم تحظ روايته بالدّراسة الكافية من جهة، فأردنا أن ننحو بها نتاج ذلك إلى إثراء المعارف الفكرية التي تجول في خواطر أدبائنا من جهة ثانية، وكذا استبيان مدى استفادتهم من تقنيات السّرد الحديثة من جهة ثالثة، ومن ثمّة إبراز مواضع التّميّز التي أكسبت هذا العمل خصوصيةً وتفردا.

في هذا السّياق اقتضت خطة البحث أن نقسمها إلى ثلاثة فصول، تسبقها مقدمة، وتتلوها خاتمة.

في المقدمة قدّمنا تصورا عاما، يساعد القارئ على فهم التّشكيل الذي يقوم عليه الموضوع .

أمّا الفصل الأول فتعرضنا فيه إلى" **بناء الزّمن السّردي** " ، حيث بدأناه بتمهيد يحدد مفهوم الزّمن وطرائق تحليله، لننتقل مباشرة إلى تحديد التّشكيل الزّمني في الرّواية المبني على التّمايز بين زمن القصة وزمن الخطاب، والمتجلي في ثلاث علاقات :

ـــ التّرتيب: ويقوم على أساس ترتيب اتجاهات زمن الأحداث وتناوبها بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبذلك تبرز مفارقتين زمنيتين هما الاسترجاع والاستباق.

ـــ الدّيمومة : وفيها آليات الحركة الزّمنية بالنّظر إلى العلاقة بين مدة الأحداث وطول النّص من حيث عدد أسطره وصفحاته، وتمثلت هذه الآليات في أربعة أشكال سرديّة هي: الحذف، والمجمل، والمشهد، والوقفة الوصفيّة .

ـــ التّواتر : ويدرس معدّل التّكرار الذي يظهر على مستوى الأحداث في كلٍّ من القصة والخطاب.

في حين تمّ تخصيص الفصل الثّاني لدراسة **" بناء الصّيغة والرّؤية السّرديتين"** انطلاقا من العلاقة القائمة بين الرّاوي والمروي، وشمل مقاربةً لتوضيح المصطلحين ومدى ترابطهما، وكيف تمت معالجتهما من قبل النّقاد، لننتقل بعدها إلى الجانب التّطبيقي .

فعلى مستوى الصّيغة، تعرضنا إلى أنماطها التي تمّ التّعبير بواسطتها عن المتن الحكائي، والتي توزّعت ضمن ثلاث صيغ رئيسة هي: السّرد، والعرض، والنّقل .

أمّا الرّؤية السّردية، فتمت مقاربتها بالربط بين الصّوت السّردي والرؤية السّردية لتحديد الموقع الذي يصدر منه الكلام والرؤية، وتمثّلت في ثلاثة أنماطٍ أيضا هي : الرّؤية من الخلف، والرّؤية مع، والرّؤية من الخارج .

في الفصل الثّالث، حاولنا مقاربة **" الدّلالة السّردية "**، بدءا بتوضيح المفاهيم التي ستقودنا إليها، لننتقل بعدها إلى العمليّة التّحليلية المرتكزة على البنية العاملية، إذْ عملنا على انتقاء الذّوات المهيمنة نصيًا وربطها بالبرامج السّردية الكبرى، لتبيين أهم الاتصالات والانفصالات بينها وبين الموضوعات، حتى يتسنى لنا توضيح الفضاء القيمي للرواية، والمتوزع على أنواع الخلاص الذي تسعى إليه الشّخصيات، لنلج بعدها إلى استنتاج المستوى المنطقي الذي تقوم عليه الدّلالة التّأسيسيّة (العميقة) ، والقائم على جدلية الجبر والاختيار في البحث عن هذا الخلاص .

ونقف في الأخير على خاتمة البحث، نرصد فيها النّتائج المتوصّل إليها .

اعتمدنا في بحثنا على جملة من المصادر والمراجع، ففيما يخص البناء السّردي نجد (خطاب الحكاية) لجيرار جنيت، (تحليل الخطاب الرّوائي) لسعيد يقطين، (البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله) لأحمد مرشد، (تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفني) لنفلة حسن أحمد العزي . وما يتعلق بالدّلالة نجد (السّيميائية السّردية مدخل نظري) لسعيد بنكراد، (الاشتغال العاملي) لسعيد بوطاجين، (مقدمة في السّيميائية السّردية) لرشيد بن مالك.

ولأنّ بحثنا ينطلق من ثنائية الخطاب والحكاية، تطلّب منهجا يسير عليه ويسدد خطواته، فاتخذنا المنهج البنيوي وسيلة لتحديد الكيفية البنائية التي جاء عليها خطاب المدونة، كما استفدنا من معطيات المنهج السّيميائي الذي يتحرى عن المعنى الكامن وراء التّحققات الخطابية للحكاية .

كما لايخلو بطبيعة الحال أيُّ بحثٍ جاد من صعوبات تعترض طريقه، فبحثنا هو الآخر واجهته صعوبتان حاولنا تذليلهما قدر الإمكان؛ الأولى ترتبط بالجانب النّظري، فزخم التّعريفات وتنوع المصطلحات شدّنا إلى توخي الدّقة في الاختيار، أمّا الجانب التّطبيقي فتعدد الآليات الإجرائية ذات الأصل الغربي من جهة، وتطبيقها على نص عربي من جهة أخرى، سبّب لنا خوفا من الانزلاق إلى مقولات جاهزة تأسر النّص وتفقده خصوصيته العربية .

في الختام، لا يسعنا إلاّ أن نعترف بالفضل لأهله، فبداية أسال الله عزّ وجلّ أن يتغمّد الدّكتور " دقياني عبد المجيد" مشرفي الأول برحمته ويسكنه فسيح جنانه على إغنائه هذا البحث بملاحظاته القيمة، كما أتوجه بخالص الشّكر والامتنان إلى الأستاذ الدّكتور "فورار امحمد بن لخضر" على ما قدمه لي من دعم وتوجيه، وأتقدم أيضا بأسمى آيات التّقدير والاحترام والعرفان للدّكتور " بخوش علي" على قبوله الإشراف على المذكرة، والتي حرص فيها على إنارتها من خلال ملاحظاته العلميّة وتوجيهاته الدّقيقة، دون أنسى كل من ساعدنا على إنجاز هذا العمل ولو بكلمةٍ طيبة، فلهم مني وافر الشّكر والتّقدير.

الفصـــــــــــــــــــــل الأول

بناء الزّمن السّردي

I- مفهـــــوم الزّمـــــن .

II- التّشكيل الزّمنـــــــي في الروايـــة :

1- التّـــرتيب الزّمنـــــي :

1-1- الاسترجاع : 1-1-1-الاسترجاع الخارجـي.

1-1-2- الاسترجاع الدّاخلـي.

1-1-3- الاسترجاع المختلط.

1-2- الاستباق : 1-2-1- الاستباقات الخارجيّة.

1-2-2- الاستباقات الدّاخليّة.

2- الدّيمومـــة الزّمنيّـــة :

2-1- تسريع الحكي : 2-1-1- المجمل.

2-1-2- الحذف.

2-2- تبطيء الحكي : 2-2-1- الوقفـة.

2-2-2- المشهد.

3- التّـــواتر السّـــــردي.

I- مفهـــوم الزّمـــن :

شغلت مقولة الزَّمن الإنسان منذ بدء الوجود، وأصبحت لغزه المحير، وأثارت فيه جدلا عميقا من خلال رؤيته وإحساسه بظلال هذا البعد الزّمني، فسعى دائما إلى بلورة موقعه إزاء هذا المفهوم اللامرئي، الذي يجرّهُ إلى الموت رغم محاولة الانتصار عليه وامتلاكه، لتحقيق وجوده وإثباته.

ولعلَّ ما تحكيهِ أسطورة "جلجامش" * من أقدم ما أبدع الخيال البشري لتمرد الإنسان، –على صورة الزَّمن المنتصرة أبدا – في بحثه المضني والدَّائم عن الخلود، وبالتّالي الانفكاك من شبح الزَّمن[1].

ازداد هذا الهاجس في القرن العشرين، الذي شهد تغيرات سريعة حوَّلت الوجود البشري إلى عالمٍ مضطربٍ فقدَ كل معاني الوحدة والانسجام، وهذا ما عبّر عنه **وايتهد** (Whitehead) حين قال: « في الماضي كانت الفترة الزمنية التي يستغرقها أي تغيير مهم أطول كثيرا من عمر الكائن البشري، ولذلك ربت الإنسانية نفسها على التّكيّف لأوضاع ثابتة، أمَّا اليوم فإن هذه الفترة الزّمنية أصبحت أقصر كثيرا من عمر الفرد، فأصبح لزاما علينا أن نُعدّ الأفراد لمواجهة أوضاع متجدّدة »[2]، بهذا أصبح الإنسان يتلاطم بين أمواج

---

* **جلجامش** هو ملك مدينة **أوروك**، والدته إلاهة خالدة ووالده بشري، فبعد موت صديقه البشري **أنكيدو** كعقاب له على قتله الثور المقدس **بخومبابا** المسؤول عن حراسة الغابة بالتعاون مع جلجامش عند زيارتهما غابة الأرز، يحزن جلجامش ويشعر بالخوف من حقيقة أنّه سيموت يوما ما فدماؤه بشرية، فيقوم بعدة محاولات ورحلات للبحث عن الخلود، لكنه يعود إلى أوروك خال اليدين، وفي طريق العودة يرى السور العظيم الذي بناه حول أوروك فيقول في قرارة نفسه أنّ عملا ضخما كهذا السّور هو من سيخلّد اسمه ويستسلم حينها لحتمية الفناء ، ينظر: http :// ar.wikipedia.org/wiki .

(1) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن ، ط1 ، 2004 ، ص16،17.

(2) مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص15.

الزّمن محاولا أن يلملم أشكال وجوده التي سرعان ما تتلاشى، وتفرز أشكالا جديدة تتبلور بسرعة، ما تلبث أن تنفك بدورها مرة أخرى.

وعند البحث عن مفهوم الزّمن، نجد فضاءً رحبا، جمع مختلف التّصورات والأفكار، تتفق تارة وتتضارب تارة أخرى متسائلة " ما الزّمن ؟ " .

جاء في لسان العرب « الزّمن والزَّمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع: أزمنٌ، وأزمان، وأزمنةٌ، وأزمن الشّيء: طال عليه الزّمان، وأزمن بالمكان: أقام به زمانا، قال أبو الهيثم: الزّمان، زمان الرّطب والفاكهة وزمان الحرّ والبرد، ويكون الزّمان شهرين إلى ستة أشهر، والزّمان يقع على الفصل من فصول السّنة، وعلى مدة ولاية الرّجل وما أشبهه، والزَّمان يقع على جميع الدَّهر وبعضه»[1].

يحيلُ هذا التَّعريف المعجمي، إلى أنَّ الزّمن مرتبط بمقادير من الأقيسة الزّمنية، وكذا ارتباطه بمدة الإقامة والبقاء والمكوث، وبإمعان النَّظر فيه نجده يرتبط بالحدث، فمن المعلوم أنَّ الزَّمن اللغوي يحمل في حقله الحدث؛ بمعنى يرتبط بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطّبيعة وحوادثها، إنَّه نسبيّ حسيّ.

أمَّا في الاصطلاح، فإنَّ الزَّمن يتلوَّنُ ألوانا مختلفة تنحو به إلى التّماهي والتّمرد على كل تعريف يغلقهُ على دائرته، كيف لا وهو الحامل لثنائيات متعلقة بالكون والحياة والإنسان، فالوجود والعدم، الميلاد والموت، الّثبات والحركة، الحضور والغياب، الزّوال والدّيمومة، كلّها ثنائيات تربط حركة الزَّمن في علاقتها بالإنسان وممارسة فعله على المخلوقات[2].

إنَّه الوجود ذاته، والوجود هو الزّمن ينغرز بنسقهِ التّعاقبي في الكائن الإنساني، يتقصّى مراحل حياتهِ، ويتوغل في تفاصيلها طفلا فشابا ثمَّ كهلا، ويُغيِّر مظهر الكون

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ج3 ، مادة (زمن) ، ص 202.

(2) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 11-13.

ويبدّله، فإذا هو الآن ليل فغدًا نهار، وإذْ هو في هذا الفصل شتاء، ففي ذاك صيف، وفي كل حالٍ لا نرى الزّمن بالعين المجردة، إنَّه مظهرٌ نفسي لا مادي، فهو وعي خفي يتمظهر في الأشياء المجسدة، في البناء حين يبلى، والحديد حين يصدأ، والزَّهر حين يذبل وما لا يُحصى من الأحوال والأطوار[1].

إنّ الزّمن بممارساته هاته استقطب التّفكير الإنساني بشتَّى مجالاته : الدّيني، والفلسفي، والفيزيائي، والنّفسي، والاجتماعي، والأدبي، وكانت للفلسفة الأولوية في طرح مقولة الزّمن، فبسط الفلاسفة سلطان التأمّل والتّدبّر في شتَّى تجلياته، فرأت الفلسفة القديمة أنَّ الزّمن يتميز بالسّمات الآتية:

- إنَّهُ يرتبط بالحركة.
- إنَّهُ مقدار الحركة وليس الحركة نفسها.
- إنَّ الحركة التي يقاس بها، هي الحركة العامة للكون.
- إنَّهُ مصدر الكون والفساد، أي إنّه قاضٍ على الأشياء محطمٌ لها.
- إنَّهُ ليس متوقفا ولا مرتبطا بالنّفس الإنسانية.
- إنَّهُ مقدارٌ كميّ ثابت المدة، يمرُ في دورات متعاقبة في الزّمن المستمر.

بهذه الملامح أقرّت الفلسفة أنَّ الزَّمن ثابتٌ مطلق وقائمٌ بذاتهِ، حركتهُ دائرية منغلقة على نفسها، وتجلّى هذا الأمر من خلال النّظر إلى الكائنات الحيّة، والإنسان بوجهٍ خاص، حين رأت كلاً منهما يغطي مدّة معينة محدودة بين الميلاد والموت[2]، واهتمت بالآن الحاضر من بين آنات الزّمن الثّلاثة.

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998، ص 171، 173.

(2) عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط 3، 1973، ص 51، 52.

مع الفلسفة الحديثة، زالت فكرة الزّمن الدّائري وصفة المطلق، وخفتت النَّظرة الموضوعية للزّمن، ونُظر إليه نظرة ذاتية ابتداءً من **كانط** (Kant) الذي استبعدهُ من الأشياء في ذاتها، ومن التّجربة الخارجية الحسية إلا بإدخالهِ فيها [1] .

كما حاول **برغسون** (Bergson) أن يربطَ الزَّمن بالحالة الشّعورية والنّفسية من حيثُ هو مُعطى مباشر من معطيات الوجدان، كما يقترن أيضا بالدّيمومة التي تعني « أنَّنا نختبر الزّمن كانسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز اختبار الزَّمن باللَّحظات المتتابعة والتّغيّرات المتعدَّدة فحسب، بل بشيء يدوم عبر التَّتابع والتّغير، وكان اعتقاد برغسون(...) أنَّ صفة السّيلان المستمرة هذه أو الدّيمومة، لا تجدُ بديلا كافيا في التّصور الفيزيائي للزّمن»[2]، وهنا يركّزُ على الذَاكرة التي تؤدي دورا مركزيا كونّها مستودع الأحداث الماضية الذّاتية والجماعية التي تشاركُ في تأثيث وتشكيل الحاضر والمستقبل.

برغسون هنا، يهتم بالماضي باعتباره بداية السّلسلة الزّمنية النّاتجة عن هذا السّيلان، إلاّ أنَّ اللحظة الحاضرة هي أساس الوجود الإنساني من الوجهة الوجودية، حيثُ يرى **هيدجر**(Heidegger) «أنَّ الماضي يمتد خلفنا إلى ما لا نهاية؛ أي إنّه انتهى، والمستقبل يمتد أمامنا إلى ما لا نهاية؛ أي إنَّه لا ينتهي، لذلك يبقى الحاضر»[3].

في المجال العلمي، توازت دراسة الزَّمن مع الأطروحات الفلسفيّة، فنجدُ **نيوتن** (Newton) في نظريتهِ يناصرُ صفة الزّمن المطلق الذي أقرت به الفلسفة القديمة، في مقابل ذلك نجدُ النّظرية النّسبيّة **لألبرت إينشتاين**(Albert einstein) التي تزامنت مع الفلسفة

(1) عبد الرحمن بدوي، المرجع السابق، ص 92.

(2) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي أنموذجاً (1967-1994) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998، ص 7.

(3) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 20، 21.

الحديثة حول ذاتية الزّمن وحركته وديمومته، فهو يختلف من راصدٍ إلى آخر طولا وقصرا، وذلك حسب الحدث المتزمن فيه، ولا يمكن إعطاؤه مقدارا معينا [1].

أمّا المنظور الأدبي للزّمن، فقد كان في إحدى صوره، صدى للتّقسيم الفلسفي، فحدّد نوعين للزّمن [2]:

أ- **الزّمن الطّبيعي (الموضوعي)** : وهو الذي يتقدم دائما نحو الأمام، إنَّه الزَّمن العام الشَّائع (الوقت)، الذي نستعين فيه بالسّاعات والتّقاويم لضبط خباراتنا وتجاربنا بقصد العمل والتّواصل والتّفاهم الاجتماعي، وهذا المفهوم نتلمسهُ في الطّبيعة، ولا ينبع من خلفية ذاتية للخبرة الإنسانية، كاللّيل، والنّهار ،والفصول ،والسّنة، والسّاعة، والدّقيقة.

ب- الزّمن النّفسي : وهو الزّمن الإنساني الذي نطلق عليه الزّمن الخاص أو الذّاتي، ويقودنا إلى مفهوم الزّمن النّفسي البرغسوني، بمعنى الزّمن الذي يدخلُ في نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن معناه، ولا يحصل إلاَّ ضمن نطاقِ عالَم خبراتنا، ولا يمكن قياسهُ وتحديدهُ كالزّمن الطّبيعي، وإنَّما يخضعُ للحالة الشّعورية، فقد تمرُ دقيقة على أنّها ساعة، والسّاعة على أنَّها سنة، وهكذا..

إلاَّ أنَّ الدّراسة الأدبية لم تقف عند هذا الحدّ، بل اتجهت إلى نبش ما بداخل النَّص للوقوف على الأشكال الزّمنية المتفاعلة في داخله، وهذا بدءا من دراسات الشّكلانيين إلى غاية البنيويين الفرنسيين، وهذا ما سنتطرقُ إليه فيما سيأتي .

(1) مها حسن القصراوي، المرجع السابق، ص 21، 22.

(2) فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص 61، 62.

1- الزّمن عند الشّكلانيين الرّوس والأنجلوسكسونيين :

مع مطلع القرن العشرين برزت الشّكلانية الروسية، فانعطفت بمسار النّقد رافعةً راية القطيعة مع المقاربات السّيكولوجيّة والسوسيولوجيّة وغيرها من المناهج التي تسيّر النَّقد الأدبي آنذاك، والتي أضحت فيها العلاقة بين الأدب والحياة أشبه بعقيدة مغلقة، فلم يعُد ممكنا بالنّسبة لهم تفسير العمل الأدبي انطلاقا من حياة الكاتب أو ظروفه الاجتماعية أو الاقتصادية، وإنَّما لابدَّ من تجاوز هذا المنحى النّقدي، والتّركيز على النَّص من الدّاخل دون الخارج [1].

ومنهُ قدّم الشّكلانيون الروس مجهودات معتبرة في محاولاتهم لتأسيس دراسة علميّة للأدب، تعتمدُ على الجانب الشّكلي والتّركيب البنائي الدّاخلي، وهذا ما لخصهُ **رومان جاكبسون** (Roman Jakbson) قائلا: « إنَّ موضوع علم الأدب، ليس هو الأدب وإنَّما الأدبيّة (littérarite) » [2]، والأدبيّة تعني البحث عن الخصائص التي تجعل عملا ما، عملا أدبيا.

في مقاربة الشّكلانيين للنّص الأدبي السّردي لمعرفة طبيعة تركيبه الدّاخلي، ميّز **توماشفسكي** (Tomachevski) في "**نظرية الأغراض**" بين: المتن الحكائي (Fable)، والمبنى الحكائي (sujet) ، فرأى أنّ المتن الحكائي هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقعُ إخبارنا بها خلال العمل، وتعرضُ بطريقة عملية حسب النّظام الطّبيعي؛ أي النّظام الوقتي والسّببي للأحداث، في حين إنّ المبنى الحكائي يتألف من الأحداث نفسها، لكنّه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا [3]؛ بمعنى

(1) نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، ط 1، 1982، ص 16.

(2) بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، المصدر نفسه ، ص 35.

(3) توماشفسكي، نظرية الأغراض ، المصدر نفسه، ص 180.

آخر إنّ المتن الحكائي هو أحداث القصة كما حدثت في الواقع، أمّا المبنى هو الصّياغة الفنية للأحداث نفسها، وتختلف هذه الصّياغة وطريقة ترتيب أحداثها من كاتبٍ لآخر، فنكون في الأخير إزاء عدة خطاطات يمكن أن تُعرض بها القصة نفسها.

وما يتعلق بمبحث الزّمن، فيقسمه توماشفسكي مستندا على التقسيم السّابق إلى زمنين هما: زمن المتن الحكائي وزمن الحكي « فالزَّمن الأول هو الذي يفترض أنَّ الأحداث المعروضة قد وقعت فيه، أمَّا زمن الحكي فهو الوقت الضروري لقراءة عمل (مدة العرض)، إنّ هذا الزّمن الأخير يوازي المفهوم الذي لدينا عن حجم العمل (dimention) »[1]، ويمكن الحصول على زمن المتن الحكائي بواسطة التّأريخ للأحداث مثل " في الثّانية بعد الزّوال من 8 فيفري " أو الإشارة إلى المدّة الزّمنية التي تشغلها الأحداث مثل" تواصل السّفر لمدة ثلاثة شهور" ، أو خلق الانطباع بهذه المدّة.

لم تكن الحركة الشّكلانية الروسية الوحيدة آنذاك، بل عاصرتها حركة النّقاد الأنجلوسكسونيين بزعامة **بيرسي لوبوك** (Persi Lopec) و**ادوين موير**(Edouinne Moure) والتي كان لها الجهد في البحث عن هيكل البنيّة الروائيّة، ففي محور الزّمن يرى لوبوك في كتابه "**صنعة الرواية**" « أنّ عرض الزّمن في صيغة تسمح بتعيين مداه هو أصعب شيء يجب تأمينه في الرّواية، وأنّ تمثيل هذه الصّيغة بكل محتوياتها مرهون بالرجوع إلى صلب الموضوع، وهذا الأخير لا يمكن طرحه إطلاقا ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزّمن»[2].

ويضيف موير في كتابه "**بناء الرّواية**" أنّ عجلة الزّمن هاته متغيرة وغير ثابتة في علاقتها بالموضوع الروائي*، ففي رواية الشّخصية يكون الزّمن عديم الأهمية يسجل فقط

(1) توماشفسكي، المصدر السابق ، ص 192.

(2) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، قراءة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص 39.

* قسم موير الرّواية إلى : **رواية حدث:** يغلب فيها الحدث على مداه، وتكون الشخصيات خادمة للحدث ونموه. **رواية**

أعمار الشّخصيات وازديادها، وفي الرّواية الدّرامية، يكون الزّمن داخلي، حركته هي نفسها حركة الشّخصيات والأحداث وبانحلال الحدث يتوقف الزّمن، ويترك مسرح الأحداث خاليا، أمّا في الرواية التّسجيلية فيكون خارجيا يحافظ على انتظام حركته وخصوبة أحداثه، وتعدُد شخصياته التي يكشفها[1].

نستشفُ من كلا الرّأيين، أنّ الزّمن يلتحمُ بموضوع الرواية، لكن موير يمفصل الزّمن أكثر من صاحبهِ، كونه يعتمدُ على التّقسيم الروائي وإبراز خصوصية كل زمنٍ على حدة .

غير أنَّ مجهودات هذه الحركة لم ترقَ إلى مستوى الأبحاث التي توصل إليها الشكلانيون الروس، لأنّها بقيت مرتبطة بالنّقد الفني الذي يتوجه نحو « دراسة الرواية من حيثُ بناؤها وتركيبها الدّاخليين، في الوقت نفسه الذي نراه يحتفظ بمعيار للقيمة يُستمد من التّفاعل الحاصل بين ذوق النّاقد وبناء العمل الروائي»[2]، في حين أنَّ الشكلانية الروسية لم يكتب لها إكمال خارطتها النّقدية، إذ خضعت لمعارضة من قبل خصومها النّقاد، إذْ كان النّقد حينها شديد الارتباط بالتّوجه الأيديولوجي، فاضمحل نجمها ليسطع من جديد مع مطلع السّتينيات، بظهور النّقد البنيوي في فرنسا، الذي أخذ بنتائج البحث الشكلاني، وشكل الحجر الأساس له .

شخصية: الشخصية هي المهيمنة والحدث تابع لها، أي على عكس رواية الحدث. **الروايـة الدّراميـة:** تلتحم الشخصيات والأحداث معاً فينتجان ملحمة متوازنة . **الرواية التّسجيلية:** هي تفاعل بين رواية الحدث والرواية الدرامية، **ينظر:** نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 24، **و** حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000، ص 17، 18.

(1) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني ، ص 39، 40.

(2) حميد لحميداني، بنية النص السردي ، ص 13.

2- الزّمن عند الرّوائيين الجدد :

يطالعنا **آلان روب غرييه** (Alain Rober Grillet) في كتابه "**نحو رواية جديدة**"، بخرق القاعدة القائلة بمطابقة الزّمن اللغوي للزمن الواقعي، والتي استمدت منها روايات القرن التّاسع عشر مفهومها للزمن، فانعكس عليها بكثرة الوصف قصد مشابهة العالم الواقعي لإقناع القارئ بصحة الأحداث والكلمات والحركات[1].

فانطلق غرييه بإنكار أي تماثل أو انعكاس بين الزّمن الواقعي والزّمن الروائي، وليس هناك إلاَّ الزّمن الحاضر هو زمن الخطاب، أمّا اللاحاضر سواء أكان قبليا أم بعديا، فهو غير موجود، ويستشهد بفيلمه المصور " العام الماضي في مارينباد" ، فقصة هذا الفيلم لن تمر في سنتين أو ثلاثة أيام بل ساعة ونصف الساعة، وهي مدة المشاهدة، إذن الزّمن الوحيد هو زمن الفيلم فقط [2]، وبمثال آخر: رواية تحكي قصة مدتها خمس سنوات، فإنّ الزّمن الذي يقصده غرييه هو زمن القراءة، والذي قد يكون ساعة أو ساعتين على حسب حجم العمل.

كما يقدمُ **ميشال بوتور** (Michel Butour) في كتابه "**بحوث في الرواية الجديدة**" تجليات الزّمن داخل الرواية وهي [3]:

- **التّسلسل التّاريخي:** الذي تسود فيه الخطية الزّمنية.
- **الطّباق الزّمني:** الذي يتجلى من خلال الرجوع إلى الوراء (الماضي)، أو الانتقال إلى الأمام (المستقبل).

(1) آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر:مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر،دط، دت، ص127-129.

(2) آلان روب غرييه، المصدر نفسه، ص134- 135 .

(3) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت ، ط3، 1986، ص92-101 .

- **الانقطاع الزّمني:** الذي يتم فيه الانتقال من زمنٍ لآخر، باستعمال عبارات " في الغد" أو " بعد قليل"، أو بتغيير الفصول.

وفي حديثه عن سرعة السّرد، يقسم الزّمن الروائي إلى ثلاثة أزمنة هي: **زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القرءة،** وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب، كما يفترض وجود اختلاف بين سرعة هذه الأزمنة، فبإمكان الكاتب أن يقدم لنا خلاصة نقرؤها في دقيقتين لشخص أمضى يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين. ثم ينتقل بوتور إلى خصائص المدى لإبراز الإمكانات الهائلة التي يقدمها تقطّيع الزّمن حسب مسافة ما في التّحليل لمعرفة خصائصه وميزاته[1].

في ظلّ التّصور القائم بين زمن الواقع وزمن السّرد الروائي، نجدُ **جان ريكاردو** (Jean Ricardeau) في كتابه " **قضايا الرّواية الجديدة** "، يميز زمنين في العمل الروائي هما: زمن السّرد، وزمن القصة المتخيلة، كما قام بدراسة علاقات الدّيمومة القائمة بينهما من خلال توزيعهما على محورين متوازيين، ومن ثمّة استّنتج خصائص سرعة السّرد التي تمثلت في:

- مع الحوار يكون نوع من التّوازن بين المحورين (السّردي والقصصي)
- مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص عدة أحداث، تتسارع الحكاية.
- مع التّحليل السيكولوجي (النّفسي) أو الوصف، يتباطأ الحكي[2].

يتضح ممَّا سبق، أنَّ غرييه نظر للزَّمن الروائي بأنَّه زمن الحادثة أو الحكاية المعروضة، ولا يوجد انعكاس للزّمن الواقعي فيه، في حين أنّ بوتور وريكاردو نظرا للزّمن الروائي من زاوية مختلفة، إنّه إعادة تشكيل الزّمن الواقعي حينما يدخل حيز النّص، فنكون إزاء زمنين على الأقل، يتعارضان تارة ويتوافقان تارة أخرى.

(1) ميشال بوتور، المصدر السابق، ص 101 – 104 .

(2) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 41.

3- الزّمن عند البنيويين :

في كتاب "**التّحليل البنيوي للسرد**" يقدم **رولان بارت** (Roland Barthe) تصوره للزّمن، يتوافق مع ما طرحهُ الشكلاني الروسي **فلاديمير بروب** (Vladimir propp) في دراسته لبنية الحكي، حين يُعرِّف بروب الحكاية بأنّها « سلسلة تأليفية سردية، وتُشكّل كافة الوظائف التي تتالى زمنيا نوعا من النسق التأليفي الخطي »[1] ، إذن هذه الوظائف تخضع لتتابع سببي ومنه لتسلسل زمني، وبه يغدو عنصر الزّمن تابعا للعنصر السّببي، فيصبح ظاهرة بنيوية يتضمنّها الخطاب مثلما هو الشّأن في اللغة، إذ لا يوجد الزّمن إلاّ في شكل نسق أو نظام[2].

يضيف بارت على هذا الطّرح أنّ صعوبة الانتظام واردة بشكل كبير في الرواية، لأنّها لا تلتزمُ بالتسلسل الزّمني، فيخلقُ ما يسمى" التّعثر البنيوي" [3] ؛ أي إنّ التّفاوت الحاصل بين مستوى الأحداث التّتابعي والمستوى السّردي، هو الذي يحدد نوعية العلاقة الزّمنية بينهما.

كما يستلهم **تزفيتان تودوروف** (Tzvetan todorov) في "**مقولات السّرد**"، ما ذهب إليه توماشفسكي، فيميز بين زمن القصة وزمن الخطاب، فزمن الخطاب خطي، وزمن القصة متعدد الأبعاد؛ يمكنه احتواء عدة أحداث في لحظة واحدة، على خلاف الخطاب الذي لابدّ من ترتيبها الواحدة تلوى الأخرى، فتظهر أشكالا مختلفة بحسب علاقة زمن القصة بزمن الخطاب وحصرها في :

---

(1) ايفيجيني ميليتنسكي، الدراسة البنيوية والنمطية للقصة، مورفولوجيا القصة، تر:عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996، ص 211.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزّمن الشّخصية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009، ص111.

(3) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 42.

- **التّسلسل:** وفيه تتابع قصص عديدة حيث تبدأ الثّانية بعد انتهاء الأولى.
- **التّداخل (التّضمين):** وهو دمج قصة في أخرى، مثل حكاية ألف ليلة وليلة.
- **التّناوب:** ويتمثل في حكي قصتين معا، يتوقف الحكي في إحداها في جزئية معينة لينتقل إلى أخرى، وهكذا حتى تتم القصتان معا [1].

يبني تودوروف بعد ذلك تمييزا آخرا، بين أزمنة خارجية وأزمنة داخلية:

أ- **الأزمنة الخارجيّة** وهي: **زمن الكاتب:** أي المرحلة الثّقافية والأنظمة التّمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، **زمن القارئ:** وهو المسؤول عن التّفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي، **زمن تاريخي:** الذي يخلق موضوع التاريخ بما هو علم، أي يظهر في علاقة التّخييل بالواقع.

ب- **الأزمنة الدّاخليّة:** وتشمل: **زمن الحكاية** (زمن التّخييل، المحكي، المشخص)؛ أي زمن العالَم التّخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية ويختلف إدراكه من قبل القارئ تبعا لاختلاف أنواع الحكي، من محكيات غير مؤرخة إلى محكيات مؤرخة، سواء بشكل صريح أم لا، **زمن الكتابة** (السّرد، الحكي) ويرتبط بعملية التّلفظ أو حين يبدأ السّارد بالحكي، أي المدة التي يتطلبها فعل السّرد، وتزداد صعوبة إدراكه حين لا توجد إشارة دالة على تاريخ الشروع أو الانتهاء من كتابة العمل المدروس، أو ما اصطلح عليه " السّرد غير المُعلَّم"، تمييزا له عن "السّرد المعلَّم"، الذي يكون متضمنا إشارات دالة على تاريخ بداية ونهاية كتابته، **زمن القراءة:** وهو الزّمن الضّروري لقراءة النّص والذي قد يطول أو يقصر تبعا لحجم النّص المقروء من جهة، ونوعية القراءة من جهة ثانية، ثمّ الظروف النّفسية التي يكون عليها

(1) تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص70-71، وحسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 114.

القارئ من جهة ثالثة. هذه الأزمنة الدّاخلية هي التي شغلت النّقاد من خلال اهتمامهم بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها[1].

استطاع **جيرار جنيت** (Gérard Genette) في "**خطاب الحكاية**"، الحديث عن مرحلة متطورة في دراسة الزّمن، استفاد فيها من سابقيه على رأسهم الشكلانيين الروس، إذ رأى أنّ الحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهناك زمنُ الشَّيء المروّي وزمن الحكاية؛ أي زمن المدلول وزمن الدَّال، وهذه الثنائية تدعمُ وظائف الحكاية بإدغام زمنٍ في آخر.

إنَّ جنيت هنا يعتمدُ على تقسيم الزّمن إلى زمن قصة وزمن خطاب، وإن كان هذا الأخير يطلقُ عليه زمن الحكاية فإنّه يعدّه زمنا زائفا كاذبا يتلاعب به الكاتب، وبهذا الرّأي يخطو خطى سابقيه في التّمييز الزمني، غير أنّه يتجاوزهم بتصور أكثر دقة ووضوحا، وما الدّراسات التي اعتمدت على تقسيمه إلاَّ دليلٌ على ذلك، حيث حدّد العلاقات بين زمن القصة وزمن الخطاب في ثلاث علاقات هي [2]:

أ- **علاقة التّرتيب الزّمني:** ترصد العلاقة بين تتابع الأحداث في القصة ونظام ظهورها في الخطاب، وتبرز من خلالها المفارقة الزّمنية التي تشمل آليتي الاسترجاع والاستباق.

ب- علاقة الدّيمومة (المدّة): ترصد وتيرة الأحداث من خلال سرعتها وبطئها، فتتمظهر أربع حركات سردية: الخلاصة، والحذف، والوقفة الوصفية، والمشهد.

(1) تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 110، وفريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، ص63،64 ، وحسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 114.

(2) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط 2، 1997، ص 45، 46.

ج- علاقة التّواتر: ترصد تكرارات الأحداث على مستوى القصة والخطاب على السواء.

إنَّ نظرة البنيويين في كشف الشبكة الزمنية التي ترتسم داخل الخطاب الروائي، تبين أهمية الزمن في رسم البعد البنائي للرواية بوصفه أحد أعمدتها، بل هو الذي يصهر فيه الروائي موضوعه ورؤيته للحياة، فيكون النَّواة التي تتجمّع حولها كل أجزاء القصة، ولأنَّ النّقد لا يقفل أبوابه من جهة، والزّمن لا يركن إلى تعريف من جهة أخرى، يظل الزّمن الروائي قابلا للفحص والتّقسيم إلى ما لا نهاية.

أما الزّمن عند الباحثين العرب فنجد **سعيد يقطين** يقدم تقسيما ثلاثيا مستندا على أطروحات الغربيين السّابقين وهو[1]:

أ- زمن القصة: وهو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنّه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزّمن الصّرفي) .

ب- زمن الخطاب: وهو الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار الراوي والمروي له (الزمن النّحوي) .

ت- زمن النّص: وهو الزّمن الذي يتجسد أولاً من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب والتي من خلالها يتجسد الزّمنان، ويُطلق عليه (زمن الكتابة) ، وهو ثانيا زمن تلقي النّص من قبل القارئ في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة، ويطلق عليه (زمن القراءة)، ويضيف يقطين أن تعالق هذان الزمنان هو ما يوجِد زمن النّص، كما يتجسد من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدّلالي (الزّمن الدّلالي) .

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النّص والسّياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2006،ص49.

ويؤكد أن العلاقة بين بُعديْ زمن النّص هي علاقة بناء، ومن خلال عملية البناء هاته يتم إنتاج الدّلالة (Production) .

ما نستشفه من مفهوم الزّمن، أنَّه رغم محاولتنا تبسيط مختلف الآراء التي حامت في مداره، إلاّ أنّنا استثنينا كثيرا منها نظرا لصعوبة ولوجها، كون الزَّمن هو الذي منحها هذا الغموض بوصفه مفهوما مجردا « والسَّعي إلى إدراك كنههِ إدراكا حسيا ضربٌ من العبث»[1]، لذلك يصعبُ الإمساك بجميع خيوطهِ، ويتأكّد الأمر أكثر في المقولات الفلسفية.

إلاّ أنَّ الدّراسة الأدبية كانت أقل صعوبة من سابقتها- الفلسفية- حين تطرقت إليه نظرية الأدب وبالأخص بنيته في الرّواية، حيث كشف عن بعض وجوهه، فتمخّض عن ذلك أزمنة خارجية وأزمنة داخلية، واكتست هذه الأخيرة الأهمية كونها تحدد طبيعة تركيب النَّص، وفي إطارها العام تنقسم إلى زمنٍ طبيعي وزمن نفسي، أمّا في الإطار الخاص فلها عدّة تقنيات كالاسترجاع، والاستباق والتّواتر، لكن يبقى الزّمن صعب الحصر رغم الحضور الذي يمارسهُ، واللغة عاجزة عن الإحاطة به.

(1) عبد الوهاب الرقيق، في السّرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط 1، 1998، ص 27.

II – التّشكيـــل الزّمنـــي في الــرّوايـة :

تعدُ الرّواية صياغة جديدة للحياة والواقع البشري، ممَّا رشّحها لتكون موضوع دراسة يأمل النّقاد عن طريقها معرفة كيفية تعاملها مع التّجارب الإنسانية، وكونها غير مستقلة عن الفاعل الزّمني خاضعة ومتأثرة به، فكان لزاما أن يكون الزّمن العمود الأساس الذي ترتكز عليه في بنيتها أولا، وفي مضمونها ثانيا، هذا ما جعل الزّمن أول محطّات أي دراسة نقدية تنصب على العمل الروائي .

بهذا يكتسي الزّمن، مكانا هاما داخل الرواية، فهو الذي يساعد في تصميم شخصياتها وبناء هيكلها وتشكيل مادتها، والزّمن ليس نفسه في جميع الرّوايات، بل يختلف من مبدعٍ لآخر، إذ يحاول الروائي ضبط مظاهره المتنوعة وفق ما يقتضيه البناء العام للرواية، لأنّ طبيعته المرنة تمنحهُ القدرة على التّشكيل داخل الخطاب الروائي بأنواع مختلفة [1].

وتفرد **سيزا قاسم** أسبابا تؤهل الزّمن استحقاق البدء به في الدّراسة وذلك :

- لأنّه محوري تُبنى عليه عناصر التّشويق والإيقاع والاستمرار، وأيضا السّببية والتّتابع واختيار الأحداث.
- لأنّه يحدد طبيعة الرّواية وشكلها الفني.
- لأنّه عنصر بنيوي لا يستطيع أن يستقل عن العناصر السّردية الأخرى كالشخصية والمكان، فلا يظهر بسبب حقيقته المجردة إلاّ في تفاعله مع العناصر الأخرى[2].

ومن يقلب النّظر في علاقة الزّمن الفني الروائي بالزمن الواقعي، يلاحظ أنَّ تقنيات الزّمن وآلياته المستخدمة في الرواية هي صورة لتقنيات الزّمن الواقعي، فإذا كان يتقدم بصورة

(1) الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 40، 41.

(2) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1984، ص 26، 27.

خطية مباشرة، وتسلسل من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل كما هو الحال في الرواية التّقليدية، فإنّه في الرواية الحديثة يخلخل هذا المسار ليعتمد على التّداخل الزّمني، والذي لا يعني كسر الصورة الواقعية له، فممّا لا شك فيه أنّ الإنسان يعيش في لحظة آنية أزمنة عدّة، سواء ماضيا أم مستقبلا، يتجليان في انفتاح الذاكرة والحلم، هذا التّصور يعود بنا إلى حديث برغسون عن الدّيمومة التي تستقي منه الرواية الحديثة مفهومها للزّمن، خاصة روايات تيار الوعي، فنكون إزاء الزّمن الذاتي النّفسي.

هذان البناءان (التّسلسل والتّداخل) يمكن تمثّلهما في الحياة، فتغدو الرواية بنية زمنية متخيلة خاصة، داخل البنية الواقعية، فتجسد لنا مفهوم الزّمن ومعانيه وإيقاعاته على الشّخصيات وموقفها منه، ومن وراء ذلك موقف الروائي ورؤاه تجاه الكون والحياة والإنسان[1].

في هذا المضمار، سنحاول كشف تمثّل البنية الواقعية داخل الرواية، وكيف خطّها الراوي وتلاعب بها، حتى يرسم بنيته الروائية، وسنعتمد في هذا على ما قدمه جنيت في تقصيه للبناء الزّمني من خلال وقوفنا على العلاقات الثّلاث التي حددها، والتي تنير لنا درب المسار الزّمني وطريقة تشكيله.

1- التّــرتيب الزّمنـــي (L'ordre temporel) :

يتميز الواقع باحتوائه عديدا من الأحداث، تقعُ في لحظة واحدة، فإذا أراد الروائي أن يصبها في روايته حينها يكون مجبرا على ترشيحها فيبدأ بحدث ويؤخر آخر؛ أي أنَّ سردها سيخضعُ لنظام تتابعي، وهذا يتزامن مع خاصية اللغة التي تأخذ بُعدا خطيا في ترصيف كلماتها.

(1) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 38، 39.

هذا يقودُنا إلى ما أشرنا إليه من قبل إلى زمنين، زمن القصة وزمن السّرد، فإذا كان زمن القصة يخضعُ بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، فإنَّ زمن السَّرد لا يتقيدُ بهذا التّتابع المنطقي، وبمعادلة بسيطة إذا افترضنا أنّ قصة ما تتم على مراحل حدثيَّة متتابعة منطقيا على النّحو الآتي:

أ← ب ← ج

فإن سردها يمكن أن يتخذ أشكالا عدّة :

أ ← ج ← ب

أو ج ← أ ← ب

أو ب ← ج ← أ وهكذا .

هنا نكون أمام **مفارقات سردية** (Anachronies narratives) تتولد عندما لا يتطابق نظام السّرد، مع نظام القصة[1].

بإسقاط هذا الطّرح البنيوي على الرّواية، نجدُ أنَّ الفترة التّاريخية التي يندرج ضمنها زمن حاضر القصة قد نوّه إليها الكاتب في مستهل الرواية « **حدثت هذه القصة بين السّاعة الخامسة والنّصف والسّابعة من مساء يوم الأربعاء 17 نوفمبر 2010، ورغم أنّها حدثت فعلا، فإنَّ من واجب الكاتب أن يعلن أنَّ كل تشابه بين شخصياتها وأحداثها ومكان حدوثها مع الواقع مجرد صدفة** »[2].

(1) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 73، 74.

(2) سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص 6.

بهذا التّحديد الدّقيق للسّياق الزّمني بالسّنة والشهر والسّاعة يضفي"سمة الانغلاق" [1]، إذ ينفتح السرد عند لحظة معلومة، وينغلق في وقتٍ محدّد، ويضبط ديمومة الحكاية المقدّرة بساعة ونصف السّاعة، ورغم قصر هذه المدة الزمنية إلا أنّ الراوي يستطيع أن يشتغل عليها في اتجاهات عدة، بل بمقدوره أن يفتح طياتها الزّمنية ويُضمّنها أزمنة أخرى تنبعث من الذاكرة أو الحلم، أو هما معا.

وبالفعل، فمعاينة المقاطع السّردية تكشف خضوعها لتلاعب زمني من قبله في ترسيمه لزمن الخطاب، إذْ انحرف عن المسار الطبيعي للأحداث، مبقيا الحدث الأول في مجاله الطّبيعي للبدء به في السّرد وكذا آخر حدث للختام به ، ومنه نكون أمام بداية ونهاية تماثل الزّمن الطّبيعي لحاضر القصة، وما بينهما خضع لمفارقات زمنية، سواء استرجاعا أم استباقا .

تتميز هاته المفارقات الزّمنية بمدى وسعة زمنيين، فمدى المفارقة هي المدة التي تستغرقها المفارقة، وتتفاوت من حيث الطول والقصر، وتتضح من خلال فترات زمنية واضحة كقولنا في مدى الاسترجاع مثلا " قبل ثلاثين سنة" أو قرائن مصاحبة للنص مثل "حكايتك تذكرني بما حدث في عام النّكبة".

أمَّا سعة المفارقة تكون معلومة لا تخطئها العين، لأنّها واضحة في النّص من خلال المساحة التي تحتلها ضمن زمن السّرد، فإذا كان المدى يقاس بالسّنوات، أوالشّهور، أوالأيام، فإنّ سعته سوف تقاس بالسطور، أوالفقرات، أوالصّفحات التي يغطيها [2].

إنّ رصد المفارقة وقياسها « يسلمان ضمنيا بوجود نوع من الدّرجة الصفر، التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة، وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما

(1) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص 35.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 123– 125.

هي حقيقية»[1]، وبالوقوف على هذه المفارقات الزّمنية المتولدة من مخالفة الأحداث لسيرها الطّبيعي، تتضح صورة ترسيم زمن القصة في الخطاب، ونبدأها بالاسترجاع .

1 – 1– الاستـــــرجاع (Analepse) :

يمتدُ استخدام الاسترجاع إلى الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي، وتطور بتطورها ليشكل ركنا بنائيا أساسيا في السّرد الروائي، الذي يميل إلى الاحتفاء بالماضي، لربما حسرة على ضياع ماضٍ مجيد أو يأسا لاستمرار ماضي منحط في حاضر هو امتداد لذاك الانحطاط، ويبقى تبني الكاتب لهذا الارتداد لمقاصد فكرية وجمالية فنيّة [2].

تتعدد تسمية هذه التّقنية من باحث لآخر، منها "الاستذكار"[3]، "الارتداد، الإحياء، البعدية" [4]، وسنعتمدُ على مصطلح الاسترجاع كما ورد في ترجمة كتاب خطاب الحكاية لجنيت، والذي يعرفه بأنّه: « كل ذكر لاحق لحدثٍ سابق للنّقطة التي نحى فيها من القصة»[5]؛ بمعنى الخروج عن آنية الحاضر السّردي والعودة إلى الماضي للنّهل من مخزون الذّاكرة.

تأتي أهمية الاسترجاع كونها تقنية تتمحور حول تجربة الذّات، وتعادل المصطلح النّفسي " الاستبطان" أو " التّأمل الباطني"، الذي يُعرّف بأنّه « معاينة المرء لعملياته العقلية أو المعاينة الذّاتية المنتظمة، حيث يقوم الإنسان بفحص أفكاره ودوافعه ومشاعره، والتّأمل فيها أشبه ما يكون بتحليل الذّات، والتّأمل في الخبرات الماضية يوازي تذكّر الماضي، والأحداث الماضية بطريقة غير مباشرة، لأنّ عملية الاستبطان تتم في أعقاب حالة الخبرة

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 47.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

(3) حسن بحراوي، المرجع نفسه ، ص 121.

(4) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 49.

(5) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 61.

والمعايشة، وبعد استقرار عناصرها في الذّاكرة»[1]، إنّ عملية فحص التّجارب والخبرات التي عاشها المرء سابقا، تكشف عن وعي الذّات بالزّمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة، حيث تتخذ الأحداث الماضية مدلولات جديدة نتيجة مرور الزّمن الذي يُحدث تغيرات جسديّة ونفسيّة على المرء.

والمقاطع الاسترجاعية لا ترد اعتباطيا بدون سابق إنذار، إذْ على الراوي أن يُشعر القارئ بسلاسة التّنقل بين أبعاد الزّمن الروائي في حركة تلقائية طبيعيّة، حتى لا توصف أحداث الماضي بأنّها قوالب جاهزة يتم توظيفها في النّص، بالإضافة إلى وجود محفزات لها دور أساسي في وجود الماضي واستمراريته في المقطع السّردي الحاضر من خلال تهييج الذّاكرة والتي تنحصر في :

- **اللّحظة الحاضرة** : وهي أهم محفزات الاسترجاع، ولعل المقارنة بين الحاضر والماضي تدفع إلى استحضار الماضي وإعادة ترهينه في الحاضر.

- **الحواس** : فالرؤية البصرية لشخص ما، أو الرّائحة أو الأصوات وكل ما يمكن أن يثير حواس الإنسان، تدفعُ إلى استحضار الحدث الماضي.

- **اللّغة** : فسماع لفظة أو عبارة قد تعمل على إثارة الذّاكرة واستعادة الماضي.

كما تتعدد وسائل الاسترجاع، إلى أسلوب المذكرات أو الاعترافات أو الرسائل[2].

(1) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 192، 193، نقلا عن : أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1979، ص 34.

(2) مها حسن القصراوي، المرجع نفسه، ص 202، 203.

يتخذُ الاسترجاع عند جنيت أشكالا ثلاثة * هي: الاسترجاع الخارجي، والاسترجاع الدّاخلي، والاسترجاع المختلط .

1-1-1- الاسترجاع الخارجي : وهو ذلك الاسترجاع الذي تكون سعته خارج سعة الحكاية الأولى**، وله وظيفة بنيوية وحيدة هي إكمال الحكاية الأولى، عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السّابقة أو تلك[1] ؛ أي إنَّ أحداثه تقع خارج الإطار الزّمني للقصة.

ما نلحظهُ في الرواية أنَّ جل الاسترجاعات كانت خارجية باعتبار أن زمن حاضر القصة قصير(ساعة ونصف الساعة)، ممَّا جعل السَّارد يشتغل على تحفيز الذَّاكرة في استدعائها للماضي، لتوسيع هذا الحصر الزَّمني، وينقسم الاسترجاع الخارجي إلى أربعة أضرب: التّكميلي، والتّكراري، والجزئي، والكامل .

أ- **الاسترجاع الخارجي التّكميلي:** أو الإحالات وهي « تضم المقاطع الاستيعادية التي تأتي لتسدّ بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية، وهكذا تنظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلا أو كثيرا وفقا لمنطق سردي مستقل جزئيا عن مُضي الزّمن، ويمكن لهذه الفجوات السابقة أن تكون حذوفا مطلقة، أي نقائص في الاستمرار الزمني»[2].

بهذا يكون هذا النَّوع خارجي لأنَّهُ يقعُ خارج الحقل الزَّمني للقصة، وتكميلي باعتباره يسد الثّغرات الحكائية، ويرتق الخروقات التي يخلفها السّرد، ولمعرفة كيفية توظيف هذا النّوع من الاسترجاعات في المدونة، نستشهدُ بعدد من السّياقات الحكائية:

---

* قابلها عبد الوهاب الرقيق بمسميات أخرى هي على الترتيب: الاسترجاع القطعي، الاسترجاع الوصلي، الاسترجاع المزجي، ينظر عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص 79.

** يستخدم جنيت عبارة " الحكاية الأولى" للدلالة على المقطع السردي الحاضر.

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 60، 61.

(2) جيرار جنيت، المصدر نفسه ، ص 62.

يعرض لنا السّارد أنّ حسان – الشخصية الرئيسية – يفضل الخلوة مع نفسه حتى يعود إلى ذكرى طفولته، هناك حيثُ أول محنه التي يحاول فيها أن يلملم شرخات الماضي، وهنا في خلوة القطار يستكمل محاولته تلك، إذ يقول الرّاوي: « **سيعود مع نفسه إلى آخر مكان تركها فيه، حيث قرر ذلك يوم، قبل ثلاثين عاما أن يئد الطفل الذي كانه**»[1]، بهذا الحكي تنفتح فجوة حكائية في ذهن القارئ ملؤها أسئلة متنوعة: ما قصة هاته الطفولة ؟ وماذا حدث فيها ؟ وكيف حدثت؟ ولماذا الآن يُعايشها ويحاول وأدها ؟ .

بعد فترة من المحكي يعود السّارد لسد تلك الثّغرة الحكائية من خلال العودة إلى الماضي وإزاحة السّتار عنه، لتتكشف أحداثه، حينها كان حسان ذا عشر سنوات يدرس بابتدائية حسن بن مؤمن في السّنة الرّابعة ابتدائي « **ففي يوم كأي يوم(...) وجدته أمه ساعات الصّف الدّراسية يلعبُ الكرة(...) حين سألته، أخبرها كذبا أنّ مدرسة العربية لم تحضر وأخذ الصّف نصف يوم إجازة(...) ومع أنّها لم تكذبه، فلم ترَ ضررا في أن تسأل مديرة المدرسة عن أحوال دراسته(...) هكذا تقرر أن يحتجز في قبو الابتدائية نصف يوم كامل، وكان القبو لمن في سنه أو لمن هم أكبر منه(...) أكثر الأماكن رعبا في كامل الابتدائية**»[2].

يفيد هذا الاسترجاع التّكميلي أسباب عقاب الطفل حسان ، ومباركة الأم لهذا العقاب، والذي به ستنغرس بذور المأساة التي ستوازي حياة حسان بكاملها، وقد كان الحافز لهذا الاسترجاع هو ظلمة القطار التي أعادته إلى ظلمة القبو حيث احتجز، والملاحظ أنّ المسافة النَّصية بين المحكي الأول والمحكي المسترجع طويلة، أي ما يُقارب العشر صفحات، واتسم هذا الاسترجاع بمدى طويل، أي قبل ثلاثين عاما، غير أنَّهُ على مستوى الحكي بلغت سعتهُ ثلاث صفحات ونصف الصفحة.

(1) الرواية، ص 14.

(2) الرواية، ص 25– 28.

لا يغطي هذا الاسترجاع التّكميلي الفجوة الحكائية بالكامل، ممَّا حذا بالسّارد إلى الانغماس في صفحات الماضي، والعمل على النّهل من خلجات الذَّاكرة، فتوالى تساقط الاسترجاعات التّكميلية، غير تاركة للقارئ مجالا للتساؤل والاستفهام، فبعد بضعة أسطر من الحكي، ينبثقُ الصوت الغائر فجْأة ليتحدث مع حسان مخبرا إياه أنَّه يستحيل الخلاص منه، وبفعل هذا الحافز(الصوت الغائر) يسترجع حسان مرة أخرى حادثة القبو بعد أن تقرر العقاب وزُج فيه « **كان منزويا ينتظر عودة أحدهم ليفتح الباب الحديدية(...) ظلّ مسمرا حيث هو(...) حين استفاق لم يعلمْ كم من الوقت غاب عن الوعي، ولكنَّهُ كان متأكدا ألاّ أحد فتح الباب أو بحث عنه (...) أدرك ألاَّ خلاص له إلا بالانتظار وبالمزيد من الانتظار**»[1]، يشتغل هذا المحكي على صفحة، وفيها يصرح الراوي أنّ أمل الطفل حسان بالخلاص من عقوبته لم يلقَ صدى، فلم يكن له سوى الانتظار والاستسلام للوقت عسى أن ينتبه له أحد.

بعد فترة طويلة من الحكي بين شعاب الأحداث، يصف السّارد تدهور حالة حسان بسبب عدم حمله للدواء الذي يساعدهُ على الانفكاك من الصوت الغائر، بل إسكاته طوال اليوم، ممَّا سمح للصوت الغائر فيه فرصة السّيطرة على عقله ليعود به إلى ذكرى أول اللقاء، ذكرى القبو بالطبع، ورغم محاولة حسان اليائسة التّخلص من قبضته، إلاَّ أنَّ عجزه هذا قاده إلى الإيمان بمقولة « **ماذا سيحدث أكثر ممَّا حدث**»[2] .

بهذه العبارة يتشكّل الحافز، وينفتح الحكي على استرجاع تكميلي آخر « **رأى الطّفل الجالس على درج الاسمنت العريض يجفل وكأنه سمع شيئا(...) صرخ الطّفل وقد انتفض من مكانه يقرع الباب بقوة حتى توقف الصوت، توقف بدوره عن القرع(...) وهو يعود إلى درجه الاسمنتي شعر بمزيج من الخيبة واليأس(...) ينظر إلى حذائه وقد تسرب إليه**

(1) الرواية، ص 29، 30.

(2) الرواية، ص 73.

الماء(...) وقد توقف عقلهُ عن التّفكير »[1]، إن اشتغال هذا المحكي على ثلثي صفحة، يُظهر محاولة حسان في الخلاص من خلال القرع على الباب، لكنه يعود مرة أخرى للاستسلام والانتظار.

في سياق آخر يتواصل الاسترجاع التّكميلي؛ لَمّا يحكي السّارد عن قصص الحياة ومدى ألمها، وبتوصيفها أنّها « **في النّهاية تظهر لتؤلم أكثر**»[2]، تحفز هذه العبارة استكمال الحكي عن قصة حسان التي تظهر له دائما ويعايشها في حاضره، ولا يثمر ذلك إلاّ البقاء في تيار الألم، وهذا على مدى نّصف صفحة « **كان جالسا يحدق في حذائه، وقد تسرب إليه الماء(...) كان فمه جافا(...) بدأ يشعر بوخز الجوع(...) خُيل إليه أنَّه يسمع صرخات مستغيث تصدر منه، الآن لم يعد يملكُ في عقله أو جسده ما يجعله يقاوم أكثر(...) استلقى واستسلم للآتي (...) ومع كثرة ما غفا واستفاق لم ينقض الليل أبدا، لكنه فضّل أن يطبق جفنيه إلى حين أن يتقرر أمر ما، أن تفتح الباب ويجرؤ الضوء ويقتحم العتمة**»[3].

في موضعٍ آخر تبقى مرحلة الطّفولة مستقطبة للاسترجاعات التّكميلية، وفي استكمال سدّ الثّغرة الحكائية نجد الاسترجاع الآتي: « " **نتن .. مقرف ولعين**"، **كانت تلك أول كلمات الصّوت الغائر فيه(...) كان يهمس له وهو يزعق من الألم(...) حينئذٍ توقف الألم وغاب عن الوعي، حين استفاق فتح عينيه على وجه رجل(...) وغاب عن الوعي، استفاق ثانية (...) هذه المرة كان وجه أمه الأسمر(...) لم يجزم أنه كان في المستشفى (...) إلا أنّ**

(1) الرواية، ص 73.

(2) الرواية، ص 79.

(3) الرواية، ص ص 79.

أذنيه التقطتا شيئاً(...) حديثا يدور غير بعيد(...) هنا توقف البثّ، وتوقفت أذنا حسان عن الالتقاط كان واضحا أنّ الشيء الذي يجري في دمه تمكن منه أخيرا فـ..نام»[1].

بهذا الاسترجاع التّكميلي المتضمّن لحظة صدور أول كلمات الصوت الغائر الذي جعله في حالة جدال مع نفسه حتى آمن بوجوده داخله، بل احتوى هذا الاسترجاع حدثا آخرا أشد، وهو اغتصاب حسان أثناء احتجازه، وأكد هذا الأمر طبيب المستشفى لأمه من خلال الفحوصات التي أجراها، مخبرا إياها أنّ واجبه يفرض عليه أن يُطلع مصالح الأمن وينصحها بتوكيل محامي، وقد اشتغل هذا الاسترجاع على مدى أربع صفحات، وكان الحافز له هو عبارة «**القبو اللّعين، المقرف، النّتن**»[2]، حين وصّف السّارد رؤية لويزة لحسان، إذْ رأت من خلالها عودة ملامح الطفولة البريئة قبل أن تُغتال في القبو .

يغلق الراوي الفجوة الحكائية بالكامل بمفارقة سخرية، من خلال استرجاع حيثيات محاكمة مغتصب حسان، والحافز لهذا الاسترجاع التّكميلي هو صوت السّائق الذي ذكّر لويزة بصوت القاضي، وعلى نطاق اشتغال هذا المحكي على ستة صفحات إلاّ أنّه لم يكن محاكمة للجاني بقدر ما كان إدانة لوالدته « **قبل ثلاثين عاما حين أطلق** [القاضي] **صوته الجاف يأمر بإخلاء القاعة(...) ولم يبقَ في القاعة إلا المعنيون بالدعوى(...) حين رفعت الجلسة(...) ضمّتها خالتي لويزة وعيناها تفيضان دمعا(...) وسارت معها حتى خرجتا من القاعة تلك التي شهدت إدانتها»[3].**

يُظهر هذا الاسترجاع نهاية حادثة القبو، حيث سُجن المغتصب عامين حبسا نافذا، وبُرأت أخته (مديرة المدرسة) التي ادعت عدم علمها بانحراف أخيها وشهوانيته للأطفال، بل أمر القاضي بفتح تحقيق آخر في أحقية حضانة الأم لابنها حسان، وهذه الأحكام لم ترق

(1) الرواية، ص 98-101.

(2) الرواية، ص 97.

(3) الرواية، ص 147-152.

إلى مستوى العدل الذي أرادته المحامية لويزة، وبه تتقشع مفارقة المكان لأنّ هذه النتيجة الدّرامية هي عكس النّتيجة المنطقية، ويسميها أرسطو(Aristote) " الانقلاب " [1] الذي هو التّغير إلى عكس ما كان متوقعا في البداية .

ما نلاحظهُ على هذه الاسترجاعات، أنّها تضافرت وأخذت برقاب بعضها بعضا، لتسير بالقارئ نحو تمام الحدث، فتتجلي له الوقائع بنية ودلالة، وامتدت كلها على مدى يصل إلى ثلاثين عاما وهي مرحلة طفولة حسان، ورغم اختلاف سعتها من مسترجع إلى آخر، إلا أنّها أسهمت على المستوى البنائي في سدّ الفجوة الحكائية التي خلّفها السّرد وراءه، كما أوضحت لنا ماضي شخصية حسان ومدى ثقله في الحاضر، فأصبحت الشّخصية رهينة له، أمّا على المستوى الدّلالي فأسهمت في تكثيف الدّلالة النّصية التي ترمي إلى تأكيد درامية الوجود البشري المستمرة من الماضي إلى الحاضر.

لم يكتف السّارد بتشكيل سلسلة استرجاعات تكميلية متعلقة بحسان، بل آزرها بسلسلة أخرى مرتبطة بوالدته مليكة، ليقول من خلالها أنّ المأساة جينة وراثية تنتقل من الأصل إلى الفرع، ففي افتتاحية الرواية يشير السّارد إلى امرأة متجلببة تسأل المارين عشرة دنانير، ولأنّ مكان سؤالها يقع في طريق عودة حسان من العمل فكانت تتحاشاه في سؤالها، إلا أنّها في يوم 17 نوفمبر 2010، قررت أن تسأله فمدّها بألف دينار.

يعرض لنا الراوي هذا المشهد بطريقة تثير القارئ في طرح أسئلة متشعبة : من هذه المرأة ؟ ولماذا تتحاشى سؤاله وتسأل غيره ؟ ولماذا قررت في ذلك اليوم أن تفعل؟ .

يواصل السّرد نسج خيوطه، ولا يجهر لنا السّارد بأجوبة بل يضفي عليها لُبسا آخرا عندما يرى حسان منظر زوجين من الشّباب في مشهد غير عفيف، فيتذكّر ما أخبرته به أمه بأنّه « **ثمرة حب طائش، ومرة ثانية أنّه نتيجة لحظة ضعف ملعونة، وثالثة أنّه جاء إثر**

(1) رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص 25.

خطإ في الحساب»[1]، فنتساءل كيف حبلت به أمه ؟ ولماذا لم يستفسر عن الأمر في كبره؟ وهل هذا المحكي له علاقة بمحكي المتجلببة ؟ ، ولفك ألغاز هذه السّلسلة لابدّ من متابعة مسيرة السّرد.

تتوارد أول مقاطع الاسترجاعات التّكميلية لإزالة اللبس عن القارئ في معرفة خفايا وأسرار الحكاية التي تتوارى خلف السّياقات الحكائية السّابقة، من خلال عودة الراوي إلى الماضي البعيد الذي يمتد إلى سنة 1974 ليبدأ لنا بفتح نوافذ هذا الماضي في مشهد حواري يجمع الطّفل حسان ذا الأربع سنوات وأمه وقت نزول المطر، سائلا إياها «**متى يتوقف الله عن البكاء؟ (...) نعم يبكي ألا ترين السّماء وكل هذا المطر؟ (...) / انحنت عليه وكأنّها تهمس في أذنه :الله لا يبكي ولا يحزن أبدا (...)/ طأطأ رأسه يفكر (...) حتى حين يضربه والده؟ / (...) لا يا مجنون.. لا يملك الله أبا حتى يضربه (...) / مثلي أنا... الله مثلي أنا، لا أب له (...) قال ذلك بصوت يائس مضطرب غارق في الحزن»**[2].

سعة هذا المقطع الاسترجاعي صفحة وثلث الصفحة، وكان الحافز في استذكاره "المطر" الذي أثار ذاكرة مليكة العجوز وهي واقفة عند الجسر عائدة من عملها تتأمل هنا وهناك، ويبوح هذا الاسترجاع بوجهين متعاكسين، الأول في الجمع الحميمي بين الأم وابنها، والثاني في كشف مكبوت الطفل الذي يحس بداخله بفراغ الأبوة، فتنساق به مشاعره إلى تشبيه ذاته بالله في أنّ كليهما لا يملك أبا.

هذا الاسترجاع لا يقفل الثّغرة الحكائية بالكامل، بل تُبقي المحكي مفتوحا على اجتهادات الراوي في السّرد، فبعد محكي يقارب السّبع صفحات، يعود بنا إلى محطة استرجاعية أقرب من الأولى تمتد إلى سنة 1982، أي بمدى ثمانية وعشرين سنة، وفيها يشتغل الحكي على صفحة حين تتذكر مليكة العجوز ليلة هروبها: « **الخلاص ! .. كلمة**

(1) الرواية، ص 32.

(2) الرواية، ص 53، 54.

غريبة لو فكرت فيها، وشعور لم تشعر به إطلاقا عدا تلك المرة في عام 1982 حين خُيّل إليها أنّها ذاهبة إليه وهي تغلق باب شقتها المستأجرة(...) فكرت بالأمر جيدا، ونزلت سلّم العمارة حاجبة عقلها عن التّفكير وعلى عكس ما تصورت فلم تجد الخلاص منتظرا (...) رغم أنّها ابتعدت قدر ما تستطيع عنه»[1].

السَّارد كان يحكي عن شعور مليكة العجوز بالخلاص بعد مرورها المِعبر، الذي يتحول في المساء إلى نزل يرتاده عمار الليل، هنا يقطع المحكي مشتغلا على كلمة الخلاص ليسترجع الخلاص الذي أرادته مليكة من خلال هروبها من شقتها، تاركة ابنها المنوَّم الذي كلّما نظرت إليه تذكرت مأساتها وجراحها.

يستكمل الرَّاوي حلقات الاسترجاعات التّكميلية، فإن كان الاسترجاع السّابق يتضمن هروب مليكة فجرا، فإنَّ الاسترجاع الآتي يقص ليلة هذا الهروب « **كان ذلك في آخر عشاء جمعهما معا(...) ليلتها أعدت له عشاءً فاخرا(...) طوال العشاء لم تسمح له بالأكل بنفسه، كانت تجد متعة رهيبة وهي تطعمه بيدها(...) وحده ابنها من شعر بشيء غريب يحدث معها (...) كان يعلم في قرارة نفسه أنَّ ثمّة شيئا سيحدث، ربما أفظع مما حدث له منذ عامين** »[2].

مثّل هذا الاسترجاع التّكميلي وكأنّه حفلة وداع لابنها، حيث أعدت له كل ما يشتهيه ويحبه، لتخلّف وراءها أثرا طيبا في آخر لقاء، وامتد هذا الاسترجاع على سعة تقارب الصفحة وأربعة أسطر، وعامل التّحفيز هو الشيكولاطة، التي قطعت الحاضر السّردي الذي يحكي شراء مليكة العجوز للشيكولاطة من عند الكشك، فأعادت لها ذكرى ابنها وهو يتناولها في ذلك العشاء، هذا الحافز جعل « المحكيين الأول والاسترجاعي متماثلين حكائيا»[3].

(1) الرواية، ص 61، 62.

(2) الرواية، ص 75، 76.

(3) مرشد أحمد، البنية والدلالة ،ص242 .

تبقى أبواب الماضي على اتساعها، فإن علِم القارئ من خلال الاسترجاعات أنّ مليكة العجوز لها ابنا، وأنّها هربت فيما بعد وتركته، سيبقى ضمن دائرة التساؤل، ما مدى الثّقل الذي كانت تحمله، وما فحواه حتى دفعها للهرب ؟ وإلى أين توجهت ؟ وما انعكاس ذلك على ابنها ؟

وبالفعل يعمل السّارد على تشكيل سلسلة حكائية سابقة عن محكي الهروب زمنيا ومتأخرة عنه حكائيا، يهدف به إلى سدّ الفجوة الحكائية بالكامل ورسم صورة في أتمّ معالمها، فيعود بالحكي إلى عام 1970، أي بمدى أربعين سنة ويشتغل على ثلثي الصفحة « **تلك** [الرّائحة] **التي حفظتها بمجرد أن فتحت فمها وأخبرت والدها بما حدث(...) اغتصبني عبد العزيز(...) زعق أبوها وقد جفّ ريقه فجأة، واستشرى الارتعاش إلى كامل جسده(...) صمت برهة وقد طأطأ رأسه يبحلق في الأرض**»[1].

فالسَّارد لَمّا كان يحكي عن تدخين مليكة العجوز وشرودها في ذكرياتها لم تحس إلاَّ برائحة الخيبة والأسر، هذه الرَّائحة المستشعرة هي الحافز في قطع المحكي الحاضر والعودة إلى الماضي، هناك حيث الرائحة نفسها التي أحسَّت بها وهي واقفة أمام والدها تخبره نبأ اغتصابها، وبالتّالي فحافز "رائحة الخيبة والأسر" عملت على خلق توافق بين زمن المحكي الحاضر وزمن المحكي المسترجع، ولهذا الاسترجاع دلالة فحواها مرارة الزّمن على امتداده، فمنذ أن شعرت مليكة بها لازمتها حتى في حاضرها وهي عجوزا .

في الفترة الزمنية نفسها يستكمل السّارد ردّة فعل القريشي « **تمنى القريشي لو بقيَ على جهله (...) صاح في داخله(...) حدّثته نفسه بأن يحزن قليلا، لكنّه أبى وأجّل الحزن إلى أن يجد حلا لابنته، قال لزوجته آمرا: كلّمي ولدك في شأن مليكة (...) قولي**

(1) الرواية، ص 104، 105.

له لو يتزوج مليكة أهبه الدّار والأرض (...) وعلى هذا جرى الأمر على أن يُقام العرس بعد أربعة أشهر»[1] .

حين كان السَّارد يحكي عدم جدوى معرفة الشّعب المسلوب لِما يحدث، إذْ لا فائدة ترجى من معرفته، كونه لن يقدّم أو يؤخر في الأمر، بل إنَّ الجهل أحيانا يكون أسلم من المعرفة، بهذا المحتوى السّردي يتشكل الحافز لفتح باب الاسترجاع، حيث تمنى القريشي لو بقيَّ على جهله ولم يعلم خبر اغتصاب ابنته، إذْ عليه حينها أنَّ يصلح أمرا من الصّعب إصلاحه، لأنّ المغتصِب هو ابن أخيه وابن زوجته الذي كفله طوال حياته، وبالتّالي خبِر طباعه وأفعاله .

يتبين من هذا المحتوى الاسترجاعي الذي اشتغل على قرابة ثلاث صفحات أنّ القريشي لم يملك خيارا ، وهو العالِم المدرك بانتهازية عبد العزيز، إلا أن يهبهُ الدار والأرض مقابل أن يصلح خطأه ويتزوج مليكة، وقد طلب في هذا المسعى مساعدة زوجته أم عبد العزيز، غير أن فحوى هذا الاسترجاع لا يضع خاتمة للفجوة الحكائية التي فُتحت، بل يقف القارئ متشغفا لمعرفة ما ستؤول إليه الأمور، هل سيفي عبد العزيز بوعده أم لا ؟، وإنْ حدث ونكث بوعده، فماذا سيفعل القريشي حينها ؟، وما الخيارات المتاحة أمامه؟ .

يُشحن الحكي هذه المرة من خلال عودة عبد العزيز إلى زوايا ذاكراته أثناء حواره مع صاحب المقهى عن المظاهرة التي تشهدها العاصمة، حيث أبدى صاحب المقهى حقده على العاصميين فيقطع السّارد هذا المحكي ويسرد استذكار عبد العزيز لحقده الذي شابه في ماضيه، وبالضبط فيما فعله بمليكة ووالدها «**كان في تلك الصورة واقفا بين صبية (...) مدّ يده إلى جيبه وأخرج حبات حلوى وسلّمها لهم، قال(...) اذهبوا الآن وافعلوا ما أمرتكم به، وبعدها أعطى كل واحد "مية دورو" وانطلق الصّبية كالريح(...) كانوا يصيحون ويرشقون**

(1) الرواية، ص 111- 113.

نوافذ بيت من الترنيت بالحجارة والطين(...) كان رجال القرية يقفون على بعد أمتار منهم(...) واستمر الرجال في مشاهدتهم وتشفيهم وشفقتهم، استمروا كما استمر الصّبية في رجم دار القريشي والصياح بمليكة(...) ظهر القريشي بعكازه(...) فاختفى الصّبية(...) وتوقفت ضحكات الرجال وتفرقوا(...) إلاّ ضحك رجل وقف ينظر من بعيد، كان يضحك دون توقف(...) كان يضحك كالخطيئة»[1].

يتوزع هذا المحكي على صفحتين وخمسة أسطر، وعامله التحفيزي هو كلمة "الحقد" التي اشتغلت على المحكيين، المحكي الحاضر في حقد صاحب المقهى على العاصميين، والمحكي الماضي في حقد عبد العزيز على القريشي وابنته، وفي حمولة هذا الاسترجاع، يتبين نكث عبد العزيز بما أُتفق عليه، بل سعى إلى التّشهير بشرف مليكة حتى أصبحت حديث أهل القرية ومحل سخريتهم.

يلوح استكمال الاسترجاع السّابق بعد محكي يقارب الخمس صفحات، وبه ينفتح محكي آخر امتدادا لذلك الماضي من خلال لفظة " المرارة "، فمذاق المرارة التي شعر بها حسان في كلامه مع لويزة والسّائق، تحفز الحكي لتمتد إلى مشاعر القريشي « **المرارة، هذا ما شعر به القريشي وهو يصغي لصياح الصبية (...) لم يعُد واثقا من شيء وقد مضت ستة أشهر وعبد العزيز النّذل يستمر في التّملص من الزواج، حتى برزت بطن ابنته، ونشرت فضيحته في كل بيت (...) قال** [لزوجته] **وهو يستعد للخروج: مهما حدث لاحقا فاعلمي أنّني كنت مجبرا عليه لم يعد أمامي من خيار آخر، فابنك لا يرغب في تصحيح خطئه حتى بعد أن كتبت له الدّار والأرض، ولن أقبل في حياتي أن يخرج حفيدي إلى الحياة دون اسم، سأفعل ما يلزم من أجل ابنتي وولدها (...) وصدى صوت القريشي في رأسها (...) ثم انطلقت دون أن تدري إلى أين تقودها قدماها** »[2].

(1) الرواية، ص 129-131.

(2) الرواية، ص 137-142.

المسافة النّصية لهذا الاسترجاع بلغت حوالي السّتة صفحات، وفيها يظهر حمل مليكة، واعتزال القريشي للنّاس خجلا، فيقترح على زوجته أن يكتب الطّفل باسمهما لكنّها ترفض، فلم يبق له سوى حل وحيد في رأيه، لن يعرف القارئ محتواه إلاّ من خلال متابعة القراءة والذي سيكون آخر استرجاع تكميلي لهذه السّلسلة الحكائية.

تتشاكل النّهاية الختامية لهذا الاسترجاع مع خاتمة استرجاعات حادثة القبو، وهذا في اللجوء إلى المحكمة والتي يؤكد فيها السّارد مرة أخرى المفارقة المكانية «**حين بلغت آخر خطوها، رفعت رأسها فرأت ثلاث رجال يرتدون الأسود كانوا ينظرون إليها بشفقة واشمئزاز في الوقت نفسه، سألها رجل(...) الاسم، المهنة، والحالة الاجتماعية(...) ابن من هذا الذي بين يديك؟ (...) طأطأ القريشي رأسه بخذول ولكنّه سرعان ما رفعه(...) نظر في اتجاه القاضي ورفع صوته(...) إذن فاسمعها مني مجددا وليسمعها وكيل الجمهورية وكل هؤلاء الأوغاد الحاضرين: أنا القريشي(...) أقر أنّني اغتصبت ابنتي مليكة وحبلت مني (...) أعترف بكل هذا، فأصدر حكمك أيها القاضي وتوقف عن محاكمة ابنتي .. توقف عن محاكمتها وامنح ابنها اسما رحم الله والديك** »[1].

تبلغ سعة هذا المحكي ما يقارب السّبع صفحات والنّصف صفحة، وفيه تحمل مليكة رضيعها في شهره الأول، وبعد كلامها مع القاضي لم يرَ إثباتا على اغتصاب عبد العزيز لها، فينتفض القريشي بعد رأيته أنّ العدل لا يأخذ مجراه، وأيقن أنّه لا جدوى من المحاكمة، فالقاضي يحاول التّشكيك بشرف ابنته، فاعترف إجبارا مرة أخرى بأنّه المغتصِّب، عسى أن يحمل الطّفل اسما، وانتهت المحاكمة بتبرئة عبد العزيز، والسّجن للقريشي مدة عشر سنوات.

الحافز لهذا الاسترجاع هو حركة سير مليكة نحو خارج المحطة، والتي كانت متباطئة وكأنّها تمشي دون رغبة في المشي بل اضطرارا، وفيه يقطع السّارد هذا المحكي

(1) الرواية، ص 156-163.

ويجعله مماثلا لمشيها في الطّريق الذي رسمه قدرها في بحثها عن الخلاص باللجوء إلى المحكمة.

بهذه الاسترجاعات التّكميلية تكتمل اللحمة السّردية في تزويد القارئ بمعلومات عن ماضي هذه الشّخصية، ورسم صور مكتملة عنها، ونلاحظ أنّ سرد هذه الاسترجاعات لم يتخذ الشّكل الذي سلكته الاسترجاعات المتعلقة بقصة القبو والتي كانت على نسق تصاعدي في زمنيتها، في حين إنّ استرجاعات قصة مليكة اتسمت بالتّشظي الزّمني إذْ أول الاسترجاعات تعود إلى سنة 1974 ، لتمر على سنة 1982 ، وتنتهي بسنة 1970، ورغم هذا التّشظي الزّمني، إلاّ أنَّ مضمونه الدّلالي يوحي بدرامية الماضي التي طرقت أبواب الحاضر لتحط رحالها هناك، وتبقى مليكة في دوامة الزّمن المتسمة بالخيبة واليأس والهزيمة، بل لا تحاول أبدا تخييل مستقبل منير، فهي التي كُبلت بقيود هذا الزّمن يقلبها كيفما شاء.

ب- الاسترجاع الخارجي التّكراري : أو تذكيرات، لأنّ الحكاية تعود في هذا النّمط على أعقابها، ولا تبلغ هذه الاسترجاعات التّذكيرية أبعادا نصية واسعة إلا نادرا، بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص، وفي وظيفتها البنيوية داخل معمارية الحكي تفيد وظيفتين: الأولى، الإيحاء بمقارنة الحاضر بالماضي، والثّانية، المقارنة بين وضعين متشابهين ومتباينين في آنٍ واحد [1].

تتجلَّى **الوظيفة الأولى** في الرواية من خلال حكي السّارد عن شكوى وتذمر المسافرين المنتظرين للقطار، ليتوجهوا بعدها إلى شبابيك التّذاكر وسؤالهم إلى متى سيدوم انتظارهم ، مشكلين في ذلك طوابير بشرية.

يحفز منظر " الطّابور البشري" ذاكرة مليكة العجوز فتعيدها إلى ذكرى الطّوابير التي عرفتها في حياتها، فتعيد حكيها مرة أخرى « **لم تحتج لكثير من الحفر في ذاكرتها لتتذكر**

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 64، 65.

تلك الطّوابير اليوميّة في كل مكان : طوابير الزّيت، طوابير الخبز، طوابير البن، طوابير الحليب، طوابير التّبغ.. كان لكل سلعة طابور خاص بها (...) كان لكل شيء طابورا خاصا به، إلا الذّلة والموت فهذان كانا يمنحان على الرّحب والسّعة»[1].

ظاهرة الطّابور المتفشّية في الزّمن الحاضر، أعادت السّارد إلى الماضي ليعيد ترهين هذا الحدث وحكيه مرة أخرى، وبهذا انبرى تماثل المحكيين الحاضر والماضي في نوعية الحدث (الطّابور البشري) وفاعليه (الشّعب)، وتتجسد دلالته في استمرارية ظاهرة الطّابور التي ترمز إلى ذلّ الشّعب وهوانه، بدليل آخر العبارة من المسترجع التذكراري.

في سياقٍ آخر، يتحدث النّادل عن المظاهرة ويتوقع أن تستمر حتى الغد، مقارنا ذلك بما تحفظه ذاكراته لنفس الحدث، فأعاد ترهينه في الحاضر السّردي « **فكّر في ذلك وفي رأسه ذكرى قديمة لشباب خرجوا منذ اثنين وعشرين عاما إلى الشارع لنفس الأسباب(...) لكنهم لم يهدؤوا حتى وجد لهم المخرج المتذاكي حقنة تخدير أخرى(...) تلك المسماة "حريّة" (...) هكذا قبل الشّعب المسلوب من كل شيء أن يصبر (...) لتعود في الأخير إلى المخرج المتذاكي، وكأنّها لم تخرج من بين يديه أبدا»**[2].

يبلغ مدى هذا الاسترجاع اثنين وعشرين عاما بسعة تقارب الصفحة وثلاث أسطر، وفيه يتذكر النّادل مظاهرات صيف 1988 التي خرج فيها الشعب، إلاَّ أنَّ الحكومة نجحت في إعادته إلى عقر داره وكأنّه لم يخرج، إذن ترهين هذا الحدث في الحاضر وحكيه مرة أخرى يجلي توافق الحاضر والماضي في نوعية الحدث (المظاهرة) وفاعليها (الشّعب) ومكانه (الشّارع) وأدواته (الحرق، السّرقة، الصّراخ، الغضب) والقصد منه هو الدّلالة على عبثية المظاهرة ماضيا وحاضرا، فلن تثمر عن شيء سوى وعودا مخذرة تركد الشّعب فترة زمنية أخرى.

---

(1) الرواية، ص 104.

(2) الرواية، ص 125، 126.

أمَّا بالنّسبة **للوظيفة الثّانية**، فتتجسد في بعض السّياقات الحكائية منها أنّ السّارد حين حكى ركض حسان بمجرد سماعه إعلان السّائق ومن خلفه الرّكاب الراكضين، يعود بنا إلى الماضي من خلال حافز "مشهد الرّكض" بمدى ثمانية عشر سنة، وبسعة تقارب النّصف صفحة « **ولو أنّه انتبه للراكضين خلفه من غير غاية (...) لربما عادت تلك الصورة التي تتكرر كل مرة للشعب المسلوب من كل شيء(...) يكون فيها يركض خلف أول الراكضين، حتى يظهر له راكض جديد فيركض خلفه(...) فتراه يركض صباحا يصبح " ألجيري حرة، ديمقراطية" ثم يركض مساءً صائحا "عليها نحيا وعليها نموت، وفي سبيلها نجاهد وعليها نلقى الله" (...) حتى لا يكاد يرى فارقا بين الصّارخ في ضيق المعارضة (...) والنّاصح في رحابة النّظام وحب البلاد**»[1].

استطاع الراوي أن يعقد نوعا من المماثلة بين ركض حسان والركاب، وبين ركض الشّعب المسلوب خلف راكضه الأول، غير أنَّ الاختلاف بينهما يظهر في عامل الرَّكض، فركض الركّاب كان لغاية غير معلنة من قبل راكضهم الأول حسان، أمّا الثّاني فناتج عن معرفة شعار الراكض الذي يتبعونه، لكنّهم لا يدركون أيديولوجية الشّعارات، فيتبنون في الصباح شعارا، وفي المساء شعارا آخرا، والقصد من هذا الاسترجاع التّكراري هو التّأكيد على حماقة الشّعب المسلوب الذي يتبع دون أن يعيَ طريقه وهدفه .

في الزمرة الحكائية نفسها يبرز استرجاع تذكيري آخر، حين يحكي السّارد عن تراجع الراكضين خلف حسان بمجرد وصوله وطرقه باب كابينة السّائق ليكونوا مراقبين فقط لما سيحدث، هذا التّراجع ثم التّرقب حفّز الحكي لاسترجاع الحدث نفسه الذي قامت به فئة معينة من الشّعب إثر المظاهرات « **قرروا أن يكونوا مجرد شهود فحسب، ربما بعدها حين يتجلى الأمر(...) ينخرطون في قضية حسان (...) ويدّعون أنّهم أصحاب الأمر أولا**

(1) الرواية، ص 35، 36.

وأخيرا، سيمكثون كما فعل آباؤهم قبل عقود على الحدود الشرقية أوالغربية (...) ينتظرون من يَغلب ومن يُغلب، ثمَّ يزحفون بلا رحمة ويمسكون الغالب من خناقه»[1].

يتجلى التّشابه في هذا الاسترجاع الذي امتد على مسافة نصية تقارب الثّلث صفحة، في تراجع الرّاكضين خلف راكضهم الأول مترصدين الموقف التالي، فإن كان لصالحهم تبنوا القضية وادعو أنّهم أولياؤها، أمّا الاختلاف فيكمن في عامل التّراجع، ففي الأول لا يعرف الرّكاب سبب ركضهم خلف حسان لذا تأخروا لمعرفة دوافع حسان في الركض، أمّا الثّاني فتلك الفئة الشّعبية تعلم أسباب تراجعها حتى تنقض فيما بعد على الغالب ويصعدوا على نصره، والغاية من هذا الاسترجاع هو إظهار انتهازية واستغلالية الشّعب لبعضه بعضا سواءً صغر الأمر أم عظم.

في مثالٍ آخر، حين كان السّارد يحكي ندم حسان لإجابته عن سؤال مليكة العجوز، والذي أخره عن قطار الخامسة والنّصف وبالتّالي اختّلت جميع حساباته في العودة للمنزل، فالمياه أغرقت السّكة الحديدية من جهة، والشّعب بدأ يثور ضد السلطة من جهة ثانية، ولا يحمل دواءه من جهة ثالثة، فسوء الحالة التي آل إليها حسان حفزته إلى العودة للماضي بمدى اثنين وعشرين سنة « **حين أفكرُ في الأمر لم يكن عليّ أن أنتظر كل هذا الوقت لأتعلّم الدرس الذي تعلمته اليوم، ولو كان زوج أمي حيا(...) لكان قال لي بوجوم "هذا درس كان عليك أن تحفظه منذ سنين" في ذلك لم يكن مخطئا، فحين كنت في الثّامنة من عمري وثار الشّارع (...) خرجت كالجميع أردد في الشّارع، ولم أشعر إلا وأنا أقتاد إلى حيث لم أعلم حتى اليوم، هناك حيث اقتدت كان عليّ أن أتعلّم الدّرس (...) بعد أيام من الصّفع والرّكل والضّرب على القفا»**[2].

(1) الرواية، ص 37.

(2) الرواية، ص 180، 181.

يتجلى التّشابه في هذا الاسترجاع الذي امتد على سعة تقارب الثّلثي صفحة، في الحالة المتدهورة التي آل إليها حسان عندما انحرف عما اعتاد أن يسلكه، أمّا الاختلاف فيقع في عامل التّدهور، فالأول في التّصدق على المرأة المتجلببة ومن ثمة التّأخر عن القطار، والثّاني في مشاركته العفوية في المظاهرة، والقصد من هذا الاسترجاع هو سخرية السّارد من مفارقة الحياة إذ لا تكفِ النّية الحسنة في العمل لأنّها قد تنقلب على صاحبها وتجره إلى ما لا يحمدُ عقباه.

ما نتلمسهُ من هذه الاسترجاعات التّذكيرية، أنّ عددها محدود جدا في المتن الروائي، وامتدت على مدى طويل بمساحات نصية ضيقة، غير أنَّ مقصديتها واضحة؛ بنائيا في تضافر الزّمنين الماضي والحاضر في سياق حكائي واحد مترابط ومنسجم، فتجاورت الأحداث المتباعدة زمنيا رغم اختلافها وتماثلها في الآن ذاته، متخذة سمة التّكرار، وهذه السّمة تميز الاسترجاع التّكراري وتمنحهُ منطق وجوده في منظومة الحكي لأنّ « الزمان بوصفه تجربة يتميز في جوهره بالتّواتر والتّكرار، فهو ينطوي على دورات متعاقبة للأحداث»[1] تجعلهُ يمتاز بازدواجية الماضي والحاضر، كما أنّ هذه السّمة تقودنا إلى المقصد الدّلالي الذي يصرح بأن التّاريخ يعيد نفسه، حيث انتقى السّارد هذه الاسترجاعات من دفاتر التّاريخ، وبه يبصم السّارد ألا جدوى من انتظار أي نفعية من هذا الشّعب، والذي نعته على طول امتداد الرواية بـ " الشّعب المسلوب من كل شيء".

ج- **الاسترجاع الخارجي الجزئي** : هو الاسترجاع الذي يروي لحظة من الماضي تظل معزولة في تقادمها ولا يسعى إلى وصلها باللحظة الحاضرة، وينتهي بحذف دون أن ينضم إلى المحكي الأول، وتكمن وظيفته في نقل خبر معزول إلى القارئ، وهو ضروريٌ لفهم عنصر معين في مسار أحداث الرواية، وينتهي هذا الاسترجاع بحذف صريح لتستكمل

(1) مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص 257، نقلا عن: يورتري يوري، فكرة الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، عالم المعرفة، وزارة الثقافة والإعلام، الكويت، ع 159، 1992، ص 14.

الحكاية الأولى من حيث توقفت بالضَّبط، إمّا استئنافا ضمنيا وكأنّ شيئا لم يكن علّقها، وإمّا استئنافا صريحا تعلن به الانقطاع الحاصل[1]، وفي تمثله داخل مقطوعة القص نجد:

يستبطن السّارد تفكير حسان في بحثه عن طريقة يسد بها فراغه حتى لا يسيطر عليه الصوت الغائر، فكان قراره أن يقرأ رسائله النّصية " sms " ويؤجل قراءة رواية بولاتوفيتش التي تتحدث عن مقت الوطن، لينساق حسان للحديث عن كرهه للوطن الذي يتجاوز الكذب المنمق الذي يسمعه في نشرة الأخبار، وبفعل العبارة الأخيرة " نشرة الأخبار" يحفز الحكي في انبثاق الصوت الغائر ومخاطبته لحسان وجره إلى الماضي « **أتذكر تلك الأيام التي كنتَ تسخر فيها من زوج أمك البليد، حين تراه يعود إلى المنزل مساء لاهثا حتى لا يفوت النّشرة كنت تقول لأمك: أنظري لم يتزوج عليك ولكنّك تملكين ضرة**»[2].

يشتغل هذا الحكي على ربع الصفحة بمدى طويل، حاملا في طياته خبرا معزولا عن الحكي الأول، وبالإمكان حذفه دون أن ينشرخ المضمون الحكائي، لأننا نجد مباشرة عودة السّارد إلى نقطة البداية لحظة ظهور الصوت الغائر، وتكمن أهمية هذا الاسترجاع رغم جزئيته في سخرية السّارد من تدشين الشعب في متابعة النّشرة الإخبارية التي تمثّل صوت السّلطة.

في محكي آخر حين كان حسان يتحاور مع لويزة عن حياته وسؤالها له عن زواجه، ينقطع المحكي بفعل حافز " الزّواج " ليعود إلى الماضي ويستذكر قصة تعارفه مع زوجته، يقول الرّاوي « **كل ما تذكره كان يوم عَقدَ عليها من دون عرس يومها قالت له بحزم: "الآن يمكنك أن تدخل بي، أنا امرأة مطلقة لا أحتاج إلى ولي، وأنت رجل راشد لا تحتاج إلى أحد" (...) في طريقهما إلى منزل أمها، حيث أقاما سنة ونصف السّنة، عاودته شجاعته وسألها:" أخبريني عن السبب (...) في عدم رغبتك في العرس" /" أفكر في المستقبل يا**

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 70- 72.

(2) الرواية، ص 19.

غبي ما حاجتنا إلى عرس لا نجني منه إلاَّ التّعب والدّين" (...) في نفس الليلة بعد أن دخل بها (...) سأل نفسه ببؤس:" ألم أكن أستحق عرسا كأقراني" (...) »[1].

يبلغ مدى هذا المسترجع عشر سنوات، حين كان حسان في سن الثّلاثين، أمّا سعته النّصية فصفحة، إلاّ أنّه لا يؤثر على محتوى المحكي الأول إذا تم الاستغناء عنه، لأنّ حسان لم يُجب به عن سؤال مليكة، بل كان استذكارا مع نفسه من جهة، وكذا خروج السّائق وقطعه حوار حسان مع لويزة ليعاتبه عن الفوضى التي تسبب بها من جهة ثانية، وحين عاد المحكي إلى حسان ولويزة، توجه حديثهما إلى موضوع آخر من جهة ثالثة، ورغم ذلك فإنّ هذا المسترجع الجزئي يسلط الضّوء على حياة حسان الزّوجية والتي يستشف القارئ منها سيطرة الزّوجة على الأمور من أول يوم ارتباطهما، وبه تعلن أنّ سلطتها تعلو سلطة الزّوج.

في منحى آخر حيث كان السّارد يصف خروج السّائق من كابينته، يقطع هذا المحكي ويفتح الاسترجاع الجزئي الذي يشتغل على ربع الصفحة « **بدا أنيقا بما يسمح له أجره الشّهري السّخيف والمضحك في آنٍ واحد، فقبل أشهر فقط أضرب عمال الشّيمينو مرتين على التّوالي، مرة من أجل تحسين رواتبهم الشّبيهة بأجور مساحي الأحذية، ومرة ثانية للمطالبة بتنفيذ وعود الحكومة بتحسين تلك الرواتب إثر الإضراب الأول، والذي انتهى أيضا بوعود أخرى للنّظر في الوعود الأولى»**[2].

هذا المحكي يتضمن خبرا معزولا غير موصول باللحظة الحاضرة للمحكي الأول ولا يرتبط به، وبالتّالي يمكن حذفه دون أن يختل محتوى القصة، إلاَّ أنَّ السّارد له مقصدية دلالية، تمكّنُ المتلقي من معرفة مدى تماطل الحكومات في تنفيذ وعودها، بل تضيف إليها وعودا أخرى قد لا تتحقق أبدا.

(1) الرواية، ص 51، 52.

(2) الرواية، ص 63.

في مسترجع آخر بعيد الصّلة عن محتوى المحكي الأول « **كانت العاصمة غارقة في نومها(...) بعد ليلة أهازيج لم تنقطع فرحا بانتصار عظيم (...) هكذا وصفه المخرج المتذاكي ووسوس به للشعب المسلوب من كل شيء حتى صدّقه (...) كل ما في الأمر أنّ فتية وجدوا أنفسهم يلعبون الكرة مع ألمانيا فأخذتهم الحماسة وفازوا (...) تقرّر بشكل رسمي أنّ فريق الوطن الإجباري صنع المعجزة (...) وكما تصور بعقله الجبار أكسبه الانتصار العظيم أربعة أعوام أخرى في فراش امرأته العاقر**»[1].

لمَّا كان السّارد يتحدث عن حالة مليكة العجوز المتردية وما تشعر به من ضيق حتى برز الاختلاف بين وجهها المترهل ووجهها الفتي في عام 1982، بهذه العبارة المقارنة يحفز الحكي عائدا للسّنة نفسها، أي بمدى ثمانية وعشرين سنة، وبسعة تبلغ صفحة وثلاثة أسطر، وفيه يتجسد ذكاء السّلطة في حسن استغلالها لمثل هذه المباريات، وكذا غفلة الشّعب وانزياحه عن قضاياه الأساسية التي لا بد أن يفكر فيها، وهذا المسترجع لا يحدث أي ثغرة حكائية في حالة إسقاطه، إذ نجد السّرد بعده يعود مباشرة للحديث عن حسان.

تُظهر سياقات هذا النّوع الاسترجاعي تضمّنه محطات ماضوية خارج الإطار الزّمني للمحكي الحاضر، وبانتهاء حكيها تعود تارة إلى المحكي الأول ليستكمل مساره، وتارة أخرى تعود إلى محكي آخر حين ينغلق المحكي الأول في النّقطة التي وصل إليها، وبهذا التّلاعب التّشكيلي للمنحى الحكائي، يميز الرّاوي خطابه السّردي ويكسر رتابة الخطيّة الزمنيّة التي تتناول محتوى أحادي يتطور تدريجيا، بل يضيف جزئيات حكائية مستقلة بمضمونها لتضيف صبغة التّعدد الحدثي، ورغم تنوعها بين مدى طويل وقصير، إلا أنّها تتفق في محدودية مسافتها النّصية، وإن بدت في ظاهرها منفصلة عن المحكي الأول، إلا أنّ خيوطا رفيعة تربطهما معا فكلاهما يسهم في تكوين العالَم الدّلالي للنّص الروائي وإن اتسمت ببساطة الحدث .

(1) الرواية، ص 77، 78.

د- الاسترجاع الخارجي الكامل : يرتبط بممارسة البداية من الوسط، ويرمي إلى استعادة السّابقة السّردية كلها، ويشكل جزءا مهما من الحكاية، بل ينطوي في بعض الأحيان على الجوهري منها، وبما أنّ الحكاية الأولى تبدو نهاية مستبقة أي حل مسبق للعقدة، فلا بدّ من ضرورة الوصل بينهما، ليَنظم الاسترجاع الكامل إلى الحكاية الأولى في بداية منطلقها الزّمني لا باللحظة التي توقفت عندها في الحاضر، وهو وصلٌ قلّما يمكن أن يتحقق دون نوع من التّراكب الزّمني الذي يُظهر عدم التّماسك، إلاّ في حالة براعة الراوي الذي يستمد من هذا العيب نوعا من المتعة اللعبية [1] .

ويلجأ إليه القصّاصون حين« تكون فسحته الزّمنية التي تفصل الماضي عن الحاضر أياما قليلة، أو على الأقل مدة قصيرة نسبيا يمكن السّيطرة على محتواها التّخيلي»[2]، وتفتقر المدونة لهذا النّوع على حسب معرفتنا.

1-1-2- الاسترجاع الدّاخلي: وهو الاسترجاع الذي يكون متضمنا في الحقل الزّمني للحكاية الأولى[3] ؛ أي يقع في نطاق الزّمن الحاضر الذي تنسج فيه أحداث القصة إنّه " ذاكرة القص الأصلي"[4] ، حين يدور على نفسه باحثا عن آثاره بعد أن تقدم خطوات على خط الحاضر، ويصنفه جنيت إلى نوعين :

أ- الاسترجاعات الخارج حكائية: ويسميها غيريّة القصة، وهي الاسترجاعات التي تتناول مضمونا قصصيا مغايرا لمضمون الحكاية الأولى، ولها وظيفتان، إمّا إدخال شخصية

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 71، 73.

(2) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص 82.

(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 61.

(4) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص 82.

حديثا ويريد السّارد إضاءة سوابقها، وإمّا شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد [1].

في اشتغال هذا النَّوع لا نلمسُ له كمًا كبيرا داخل النَّص ، فبالنّسبة **للوظيفة الأولى،** نجد إقحام السّارد لأطفال الانتشاء في حديثه عن تعثر مليكة العجوز بأحدهم وهي تنزل السّلم، فعمل على إضاءة سوابق هؤلاء الأطفال « **كان هذا واحد من أطفال الانتشاء هؤلاء الذين لا تراهم إلا حين يجنُ الليل، يجوبون شوارع العاصمة دون أن يهدؤوا (...) ولكنّهم منذ سنة أو سنتين أصبحوا يتجرؤون على الخروج في وضح النّهار حاملين أوعيتهم المليئة بالغراء (...) يستنشقونها على مرأى الجميع (...) تجعلهم يسرحون في وطنٍ آخر (...) وحين يصيبون بعض الرّزق يشترون بعض الكيف أو يصنعون "الزنمبريطو" بمزج القليل من الكحول الطّبي والكثير من المياه الغازية السوداء، فيحتسونه رافعين نخب الوطن الإجباري**»[2].

يحدد السّارد في هذا المسترجع الذي امتد على نصف الصفحة وبمدى قريب العهد، سبب نعتهم بأطفال الانتشاء، حتى لا يبقَ القارئ متسائلا عن سبب هذه التّسمية، وبهذا يلفت السّارد النّظر لهؤلاء الأطفال الذين هم ضحايا هذا الوطن، إنّه يريد تأكيد صور الوطن المفقودة الذي يراعي حقوق سكانه.

أمّا **الوظيفة الثّانية،** فتتجلى في إقحام السّارد لأمين قرللو إلى النّص الحكائي، حين أُعلن أنّ القطار سيتأخر عن موعد وصوله « **امتلأت العربة بالتّعليقات السّاخرة والتّذمر والسّخط العلنيين، في حين انزوى شاب في منتصف العشرينات وانكمش على نفسه وتمتم بشيء جعل فتاة، كانت تجلس بجانبه تقوم من مقعدها وهي تنظره شزرا** »[3].

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 61.

(2) الرواية، ص 59.

(3) الرواية، ص 24.

هذا الشّاب غيّبه السّارد عن الحكي مدة قصيرة، ليعود فيما بعد ويسترجعهُ في هذا السّياق « **كان هذا أمين قرللو أحد أكثر المخنثين شهرة في باش جراح، ولد وترعرع فيها حتى وظف في التّلفزيون منشطا لإحدى حصص المنوعات، وكان قبلها قد اشتغل مهرج أطفال وممثلا على المسرح، ولعله بينهما كتب شيئا ونشره على الجرائد أو قرأه في مكان ما، على اعتبار أنّه أديب أو شاعر(...) لم يكن الأبله وحيدا ومختلفا كما تصور دائما(...)**»[1].

في قرابة الصّفحتين ونصف الصفحة، يسترجع فيها السّارد معلومات عن أمين قرللو وعن شهرته ومسيرته المهنية بل وسلوكياته، داخل وخارج مبنى التّلفزيون، مما أسهم في تشكيل بنية هذه الشّخصية، وبثّ البعد الدّلالي لها، ليكون القارئ على علم بالمسار السلوكي الذي ستسلكهُ في حال تعرضها لمواقف معينة.

ب- الاسترجاعات الدّاخل حكائيّة : أو مثليّة القصة، وتحتوي المضمون الحكائي نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، وهنا يكون خطر التّداخل واضحا، بل محتوما في الظّاهر، إلا أنّها تختلف عنه اختلافا شديدا[2] من حيث وظيفتها، فتنقسم إلى أربعة أضرب هي*: تكميليّة، وتكراريّة، وجزئيّة، وكاملة.

ب-1- الاسترجاعات التّكميليّة : في منحنى اشتغالها نجد:

حين كان السّارد يحكي وقوف حسان بجانب الباب المتحركة للقطار « **شدَّه منظرُ زوج من الشّباب انزويا في آخر العربة، كانا فيما يبدو منسجمين للغاية، فتاة ذات جسد**

(1) الرواية، ص 41-43.

(2) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 62.

* لقد سبق أن أشرنا إلى تعريفاتها في أقسام الاسترجاع الخارجي، إلاّ أنّ جنيت أفردها للاسترجاع الدّاخلي فقط نظرا لاهتمامه به.

بريء ووجه شاحب مكتنز وعينين حالمتين، وشاب يشبه الإثم »[1]، بهذا المحكي المقتضب تنقطع تفاصيل هذا المشهد، فيتساءل القارئ عن محتوى هذا المشهد الذي شدّ نظر حسان وهو في قلب العتمة، بعد ثلاثة أسطر يسترجع الراوي هذا الحدث في صورته الكاملة « **كان الشاب الذي يشبه الإثم يلف ذراعه اليمنى حول كتفي الفتاة (...) ولم تكن الفتاة ذات الجسد البريء والوجه الشاحب المكتنز والعينين الحالمتين، إلا تلك التي نهضت منذ حين من مكانها تنظر شابا آخر شزرا**»[2].

السّارد بهذا المحكي المشير إلى الوضع الذي كان عليه الشّاب والفتاة، لا يغلق الثّغرة الحكائية المنبثقة من الحكي، بل إنّه يطرحُ تساؤلا آخرا وهو: لماذا نظرت الفتاة إلى الشّاب الآخر بتلك النّظرة ؟ فيستكمل السّارد هذا الحدث في سياقٍ آخر « **لحظات قبل أن تنطفئ الأضواء، وبعد أن صدح مبكر الصوت(...) انزوى شاب في منتصف العشرينات(...) وتمتم بشيء جعل فتاة تجلس بجانبه تقوم من مقعدها تنظره شزرا (...) حتى إذا بلغت مقاعد غير بعيدة لوحت بكفها لشاب (...) وجلست مشبكة يدها في يده (...) لم تنقض على وضعهما ثوان حتى أظلمت المقطورة (...) ما يهم حقا هو الشّاب المنبوذ منذ لحظات، هذا الذي وصفته الفتاة (...) بـ "المخنث" (...) كان هذا أمين قرللو**»[3].

إنّ اشتغال هذا الحكي المسترجع على مدار الصفحتين وثلثيْ الصفحة، تلتئم الصورة بكاملها، إنها إشارة السّارد لهذه الفئة الجنسية التي تعيش على الفساد الأخلاقي، بل وتمارسه في الأماكن العامة على مرأى النّاس .

أمّا بقية الأنواع الاسترجاعية، فلا نلمس لها حضورا على حسب معرفتنا، وترجع ندرة الاسترجاعات الدّاخلية بل انعدامها في بعض أنواعها، إلى ضيق زمن القصة، حيث يصب

(1) الرواية، ص 31، 32.

(2) الرواية، ص 32.

(3) الرواية، ص 39-41.

الراوي ما في جعبته من السّرد الحاضر في زمنه، ليتفرغ للأحداث الماضوية وما تختزنه من أسرار.

1-1-3- الاسترجاع المختلط : يبين جنيت أنّ المدى يُمكِّنُ من تقسيم الاسترجاعات إلى داخلية وخارجية، بحسب وقوعه داخل أو خارج الحقل الزّمني للحكاية الأولى، أمّا المختلط فيتميز من خلال السّعة، والذي يقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنتظم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتجاوزه [1]، بهذا يكون مزيجا من استرجاعات خارجية وداخلية معا؛ أي تكون نقطة مداه سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعته لاحقة عليها[2].

لمعرفة منحى اشتغال هذا الاسترجاع نستأنس بهذا السّياق الحكائي، حين سلَّم الرّاوي راية السّرد لصاحب المرحاض « **الاسم : أحمد، اللقب : مولاي (...) منذ تخرجت من الجامعة وعملي باحث عن وظيفة(...) المهم منذ سنتين (...) التحقت بعمل حقيقي (...) يمكنني الآن أن أكتب بكل فخر المهنة الحالية: مشرف على مرحاض عمومي (...) أخبر أحيانا المشككين بنبل وظيفتي فيتضاحكون ويقهقهون وكأنّني أسرد عليهم نكتة، ولكنّني سرعان ما أتوقف عن محاولة إقناعهم لأنّني موقنٌ أنّ الأيام كفيلة بذلك(...) يمكنني أن أعرف زبائني بفضل ما يرتسم على وجوههم(...) جميعهم إلاّ امرأة واحدة تختلف عن الجميع (...) أدركت أنّها تغيّر هندامها وتخرج دون أن ألاحظ (...) كعادتي اليوم حين عادت المرأة العجوز مساءً غازلتها فلم ترد ولم تبتسم(...) شعرتُ وأنا أراها كذلك أنّها ذاهبة دون عودة، ولكن ما أدراني فأنا كما قلت لا أتدخل في خصوصيات زبائني»**[3].

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 70.

(2) جيرار جنيت، المصدر نفسه، ص 60.

(3) الرواية، ص 197- 203.

يشتغل هذا الاسترجاع المختلط على مساحة السبع صفحات، ويتجلى الاسترجاع الخارجي في بحثه عن وظيفة منذ تخرجه، ثمَّ عمله مشرفا على مرحاض عمومي قبل سنتين، وهي أحداث وقعت قبل زمن المحكي الأول الذي يبدأ حوالي الخامسة والنّصف من يوم 17 نوفمبر 2010، أمّا الاسترجاع الدّاخلي فيتمظهر في نهاية هذا الاسترجاع، والذي يدخل ضمن أحداث الرواية في حيزها الزّمني، وهو يتحدث عن المرأة العجوز وقت مرورها عليه مساءً، وبهذا يكون استرجاع خارجي من حيث المدى وداخلي من حيث السّعة، ووظيفته تكميلية لأنّه ينْظم إلى المحكي الأول من النّقطة التي توقف عندها ليفسح له المجال كي يأخذ حيزه النّصي من مساحة الحكي[1].

نستنبط مما سبق، أنّ الاسترجاعات سيقت بمختلف أنواعها، وكان الخارجي الأكثر حظا في حضوره من بينها، وشكّلت الذّاكرة الرّحم التي تولدت منها، فنسج الراوي من خفاياها مادة حكائية قابلة للتقطيع والتّوزيع عبر المسار السّردي، منتظرا فرصة الحافز الذي كان القاسم المشترك بين المحكي الحاضر والمحكي المسترجع[2]، وبه أنشأ الراوي استراتيجية في كسر الرتابة الزّمنية، وبه أيضا غدت الذّاكرة « ذات زمنية مضاعفة: الماضي والحاضر، الأول كائن بالفعل لأنّ الإنسان لا يتذكر إلا ما فات(...) أمّا الحاضر فكائن قوة وفعلا، قوة لأنّه شرط إحياء الماضي، وفعلا لأنّ الماضي لا يكون إلا منعكسا على مرآة الحاضر»[3].

ورغم اختلافها في السعة والمدى- أي الاسترجاعات - إلا أنّها مارست وظائف بنيوية مثل: سدّ الثّغرات الحكائية بإزاحة السّتار عن ماضي الشخصيات ودمج شخصيات جديدة في الحيز القصصي، وكذا تأكيد دلالات بعض الأحداث من خلال سمة التّكرار، وفي تحقيق هذه الوظائف، اعتمد الراوي على تقنية المونولوج الدّاخلي التي برزت أكثر في

(1) مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص 265.

(2) مرشد أحمد، المرجع نفسه، ص243 .

(3) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص 87.

شخصيتيْ حسان ومليكة للتّعبير عن وجدانهما ومشاعرهما اتجاه الوقائع والأحداث، كما أسهم الحوار في تفعيل الاسترجاع، حين يطرق الآخر بأسئلته أبواب الماضي، كل ذلك جعل الاسترجاع تقنية مهمة في خلق العالم الروائي بنية ودلالة .

لئن كان الاسترجاع هو وسيلة الراوي في استخراج ما يقبع في ثنايا الذّاكرة باستحضار الماضي وكشف النّقاب عنه، فما مدى حضور الاستباق كنقيض لهذه التّقنية ؟ وهل متَّل طموحا تنعتق منهُ الشّخصيات من أصفاد الماضي الذي قيدها في حاضرها ؟ أم كان استباقا هادئا لا يكاد يخطو خطاه، إلا وهو يجر عبء الماضي والحاضر معا؟ .

1-2- الاستبـــــاق (Prolese) :

يسميه جنيت أيضا: "الاستشراف"، وهو النّمط الثّاني من المفارقة الزّمنية التي تخلخل النّظام الزّمني، ويعرفه بأنّه: « كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما»[1]؛ أي القفز إلى الأمام، وتجاوز الأحداث الحاضرة بأحداث متوقعة، وتتعدد مصطلحاته مثل " القبلية، أو التّوقع " [2].

لاحظ جنيت بداية، أنّه قليل الحضور بالنّسبة لنقيضه الاسترجاع، واتسم السّرد الغربي القديم كالملاحم الهوميريّة، ببدئه بخلاصة استشرافية للأحداث، والتي أطلق عليها تودوروف "حبكة القدر" [3].

ولعل سبب قلّتها، أنَّها تتنافى مع فكرة التّشويق التي تشكل العمود الأساسي للنّصوص التّقليدية، التي تسير قُدما نحو الإجابة عن السؤال: " ثم ماذا ؟ " ، وأيضا مع مفهوم الرّاوي الذي يكشف الأحداث في الوقت الذي يسرد فيه، ويُفاجَأ مع قارئه بالتّطورات غير المنتظرة، فالشّكل الروائي الذي بإمكان الرّاوي أن يكشف فيه الأحداث اللاحقة، هو شكل التّرجمة الذّاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم، لأنَّ الراوي هو العالِم بما وقع قبل وبعد، فيستطيع الإشارة إلى الأحداث اللاحقة دون الإخلال بمنطقية النّص وتسلسله الزّمني[4].

يميز جنيت بين نوعين من الاستباقات، خارجيّة وداخليّة:

1-2-1- الاستباقات الخارجيّة: هي المقاطع الحكائية التي يرويها السّارد، حيث تكون نقطة مداها خارج حدود الحقل الزّمني للقصة، وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 51.

(2) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 68.

(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 76.

(4) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 44.

أنّها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية[1]، ومن مظاهرها العناوين، أو تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل[2].

بالنّسبة للعناوين، فبالإضافة إلى عنوان الرواية نجد عنوانين، قسّما الرواية إلى قسمين، وينطوي كلٌ منهما على عناوين فرعيّة :

القسم الأول: تقرير وافٍ عن حالة موت مستعجلة.

الفصل الأول: قطار الخامسة والنّصف.

الفصل الثّاني: ماذا لو توقف الله عن البكاء.

الفصل الثّالث: العشاء الأخير.

الفصل الرّابع: قصص اختفاء.

الفصل الخامس: مكاشفة.

الفصل السّادس: حكايات قاع البئر.

الفصل السّابع: المحاكمة.

القسم الثّاني: محاولة بائسة لترسيم غدٍ آت.

الفصل الثّامن: مجرد تفكير في المستقبل.

الفصل التّاسع: رجل يشبه أمي.

الفصل العاشر: ماذا يكون غدا ؟.

الفصل الحادي عشر: مرحاض عمومي.

الفصل الثّاني عشر: هل معك عشرة دنانير؟.

الفصل الثّالث عشر: اصطدام غير مفاجئ لأقدار في الطريق[3].

---

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 77.

(2) مرشد أحمد ، البنية والدلالة، ص 267.

(3) الرواية، ص 215.

هذه العناوين هي ملخصات قبلية للفصل، وهي غير تامة المعنى، لأنّها تثير أسئلة أكثر من وضعها أجوبة، ولا يتم إدراكها كملخص إلا باطلاع القارئ على مضمون الفصل.

فعلى سبيل المثال لا الحصر، عنوان الفصل السّادس" **حكايات قاع البئر**"، فبمجرد قراءته نتساءل : ما هذه الحكايات ؟ ولماذا تقترن بقاع البئر؟ وكشفها وسردها الآن، ماذا يفيد ؟ .

بعد الاطلاع على مضمون الفصل بامتداده من صفحة 119 إلى غاية 142، والمتوزع على أربع وقفات، نجده يكشف أحداث ماضي الشّخصيات التي حاولت ستره وطمره لإخفائه، وهذا لتضمّنه مآسي وخيبات أغرقت الشّخصيات في لجات ظُلماته الجائرة، تائهة فيه تجر عبأه، فكانت صيغة التّعبير للعنوان توازي المثل الشّعبي " سرك في بير"، فالبئر المكان الأنسب لدفن الأسرار، عسى أن يتلاشى هذا الثّقل .

غير أنّ الراوي لا يأبى إلاَّ أن يُخرجه وعلى لسان الشّخصيات، في مناجاتها لنفسها، أو في تحاورها مع غيرها، لربّما كان التّلفظ به متنفسا أفضلا من محاولة إخفائه، وفيه حديث المْعَلَّم (صاحب المقهى) والشّيخ (عبد العزيز) عن ماضيهما، حيث كان الشيخ ذا أملاك، أمّا المعلّم فيعيش على التيه والضياع وخادما للشّيخ، لتتقلب الصورة فيما بعد بينهما فيصبح السيد خادما والخادم سيدا، ومن الحكايات المضمّنة أيضا، ما فعله الشّيخ في شبابه أثناء تشهيره بفضيحة مليكة، وكذا حكاية القريشي في محاولاته ايجاد سبل لستر ابنته.

أمّا تمثّل الملخصات التي تشير إلى ما سيحدث مستقبلا، فتعدُّ خارجية كذلك لأنّها « ليست من المحكي الأول الذي يمتاز بأنّه يقدم الأحداث الروائية بشكل دقيق ومفصّل، ليتحلى بمشروعية المنطق، وإن تضمّن في بعض السّياقات ثغرات حكائية أو مقاطع فيها حذوفا، فإنَّه سيعمد إلى سدّها، إمّا بالاسترجاعات التّكميلية أو بالاستباقات التّكميلية، وهذا

الإجراء لا تنهض به الاستباقات الخارجيّة، لأنّها لا تتصل بالمحكي الأول، ومستقلة زمنيا عنه»[1]، ولمعرفة المنحنى الذي تشتغل فيه يُمْكن معاينة السّياقات الحكائيّة الآتيّة:

حكيُّ الرّاوي عن مشروع حسان في قراءة الجرائد، وفيه لا يستطيع اختيار الجريدة المتميزة عن الأخرى، فكلّها متشابهة وتتحدث عن واقع مزدهر، فيسخر من هذا المضمون ويعيدها إلى حقيبته، وهو يُدرك « **كم ستكون زوجته سعيدة به هذه الليلة، وهو يدخل عليها بكل ذلك الورق الرّخيص، وكأنّه اعتراف غير معلن لها بعبقريتها، حيث اكتشفت أنّ لكل تلك الجرائد وظيفة أخرى غير الطمأنة والتّخذير**»[2] .

في هذا المحكي الاستباقي يلخص الراوي الوظائف التي تشغلها الجرائد، فبالإضافة إلى الطمأنة حول أخبار الوطن، والتّخذير حين يتوسطها حسان لجلب النّوم، اكتشفت زوجته وظيفة ثالثة لها وهي التّنظيف لمسح المرايا أو الأثاث أو تنظيف السّمك، وتكمن أهمية هذا الاستباق في السّخرية من الجرائد لابتعادها عن الهدف المرجو منها، وهو كشف الحقائق وإن كانت غير مرضية، فانحازت إلى السّلطة لتحسين صورتها وأعمالها وأطبقت جفنيْها عن أحوال الشّعب، وما يقاسيه اجتماعيا واقتصاديا وظلالهما النّفسية.

في سياقٍ آخر يتكهن الراوي بصورة المدينة بعد نزول المطر، وما سترويه السّلطات في قراءتها للصّورة :« **الليلة ستكشف "المدينة - الحلم" عن أكثر أوجهها قبحا على الإطلاق، حين تتشبع بالوعات الطرق، ويعلو الماء ويعلو ليحتل مراقد فئران العاصمة ويحقنها بمزيد من التّشرد(...) ثم سيأتي بعد انقشاع السُحب وتوقف المطر وجفاف الأرض، رجلٌ ضئيل ليحزن معهم ويواسيهم ويُعْلِّمهم بالسّر الأعظم الذي لا يعلمه سواه، "هذا من قضاء الله" سيكرر هذا ثلاثا ثم ينصرف(...) إلى أعلى قمة فيها، أين يُمكن أن يرى كل شيء، وحيث لا يراه أحد**»[3].

(1) مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص 267، 268.

(2) الرواية، ص 17.

(3) الرواية، ص 22، 23.

يلخص الرّاوي في هذا المحكي المستبق الأحداث المترتبة عن نزول المطر، والتي ستكشف الوجه الحقيقي للمدينة وتملص المسؤولين، فإذا كان نزول المطر يدل في العرف الاجتماعي على الخير والرّزق، فإنّه في هذا السّياق يتخذ دلالة عكسية، إنّه يسهم في تشريد بعض السّكان، ويفضح الطّرقات المسدودة التي ما استطاعت أن تسحب المياه، بل زادت في علوه ليصل إلى مراقد البشر، ساقطة بذلك أقنعة المدينة الفاضلة، ومن ورائها أسيادها، الذين اتخذوا موقع المشاهد الذي يرقب النّتائج والعالِم بها مسبقا، فهو من أسّس أسبابها، ليقول فيما بعد حكمه عند انتهاء الأمر، وفيه لن يسعى إلى إصلاح الأضرار النّاتجة بل سيدير ظهره لذلك، ومرسولها الذي ألقى كلمة القضاء والقدر سيعود أدراجه، إلى مكانه الآمن تاركا خلفه من يتخبط في معيشة ضنكا.

بالمنطق نفسه الصادر عن أفعال الحكومة يتوارد استباق حكائي آخر يرتبط بالمظاهرة التي يشهدها الشّارع، فيستبق الرّاوي نتائجها على لسان شخصياته في مشهد حواري « **ربما بعد الذي حدث اللّيلة، ستستفيق الحكومة، وتعمل على تغيير الأمور/ كم أنتَ طيب يا صديقي، الحكومة تعلم بكل شيء منذ وجدت ولن يهمها أن تُحرق بلدية أو محكمة أو حتى البلاد كلّها، مادامت ستبني كل شيء من جديد من عرق الشّعب(...) وسيهدؤون من روع الشّعب، ويعدونه بكل ما يريد، ثم حين يهدأ وسيهدأ حتما، يبدؤون في الإعلان عن محاكمة بعض الشّباب الذي اندس مع المحتجين(...) سنصدقهم كما فعلنا في الخامس من أكتوبر حين صدّقنا أنّ مناصري سياسة الرّئيس المتفتحة من حركوا الشّارع(...)** »[1].

يستجمع الرّاوي في هذا المحكي الاستباقي أحداث الماضي، ليبني تصوره عن المستقبل، فمظاهرات الماضي لسنة 1988 وطريقة تعامل الحكومة معها والتي كُللت بنجاح، ستكرر الأمر ذاته مع مظاهرة الليلة، مُطبقة سياسة " الجزرة والعصا" ، ستقدم وعودا

(1) الرواية، ص 108، 109.

لهؤلاء المتظاهرين، وبعد أن يهدؤوا ستعاقب بعضهم على اعتبار أنّهم مندسين هدفهم التّخريب، وبذلك استطاع هذا الاستباق الخارجي تلخيص أحداث هامة من تاريخ البلاد، حين حاولت الانعطاف نحو التّغيير الذي خُتم بالفشل، وهو الأمر عينه الذي سيحدث إثر مظاهرة الليلة.

على القياس الماضوي نفسه نجد استباقا آخرا يقترن بالشّرط، حين يقص الرّاوي حوار المعلم والنّادل عن المظاهرة، فيسأل هذا الأخير: « **وماذا إذا استمر هياج النّاس غدا؟ / حينها اسعدْ أنتَ بنومك وأنا بما كتبه الله لي** »[1]، النَّادل هنا وهو يوجّهُ سؤاله للمعلّم يستبق حدوث استمرارية المظاهرة، وقياسه هذا استند فيه إلى مظاهرات 1988 التي استغرقت عدة أيام، وما مظاهرة الليلة إلا أول لياليها.

ترجع أهمية الاستباقين السّابقين، في التّأكيد على دائرية الزّمن، إذ يتعاقب بالأحداث نفسها ولا يحمل في طياته جديدا مُقدما، وفيهما يشير الرّاوي إلى موقف بعض الفئات الشّعبية من المظاهرات، لأنَّها السّبب في عدم نجاحها، لكونها تقف موقفا سلبيا، وهو عدم الأمل من رياح التّغيير، لأنَّ الأمور محسومة، فيكتفون بهذا الإيمان ولا يحاولون زعزعته.

في خضم توتر الأحوال في المحطة، يحكي الرّاوي حالة حسان المتردية بعد خروجه من القطار، إذ راح يُفكر « **سأبحث عن سيارة كلندستان تأخذني إلى البيت، لا جدوى من انتظار قطار آخر(...)، أمّا البحث عن سيارات أجرة فمضيعة للوقت(...) أمّا الكلندستان فأمرٌ آخر، كل شيء يتعلق بما في جيبك، إن كنت تملك الثّمن فيأخذك إلى الجحيم(...) أفكر في العام المقبل أن أشتري سيارة وأعمل بها كلندستان بعد انتهاء الدّوام(...) سيكون الأمر رائعا أن أضمن دخلا آخر غير الأجر(...) بالطّبع لن أُخبر خداوج بأمر السّيارة إن قررت اقتناءها**»[2].

(1) الرواية، ص121.

(2) الرواية، ص 173- 175.

يمتد هذا الاستباق على مساحة نصية واسعة، بخلاف الاستباقات التي سبق ذكرها، وفيه يلخص الرّاوي مجموعة من الأحداث المرتبطة بوجه آخر من معاناة الشّعب، حيث مع المغيب يغلق هذا الوطن أبوابه، فلا يجد أحدٌ سيارة أجرة تقله إلى ما يريد، وفي ظلّ هذه الظّاهرة المؤسفة المنتشرة بالعاصمة تشتغل فئة سائقي السيارات على هؤلاء المضطرين لقضاء حوائجهم، لتنال المبلغ الذي تريده، ولا غرابة لمن عاش هذا الوضع وشهد ما يجنيه هؤلاء السّائقين، أن يفكر هو الآخر أن يعمل كلندستاني بعد دوامه، وهو الأمر الذي فكّر فيه حسان، عسى أن يضمن دخلا آخرا وأفرا، وهنا يقر بأنَّه لن يخبر زوجته خداوج بأمر السيارة حتى لا تستولي على الأجر كما تفعل بأجره الحكومي.

يُبرِز هذا الاستباق الطّباع السّلبية التي تتفشى في هذا الشّعب اختيارا أو إجبارا، لأنّه في دائرة الضّحية لممارسات ولا مبالاة الحكومة، فلو وقفت باسطة ذراع الحق لما فكّر الشّعب في استغلال بعضهم بعضا، حتى لم يعد الرّجل يأمن زوجته.

ما نستشفه من الاستباقات الخارجية أنّها قليلة الحضور في المدونة الروائية، واتسمت بالقفز عن المحكي الأول في بعده الزّمني المتجه نحو الأمام، متبنية تصورات ومخططات ستحصل في المستقبل، ورغم اختلاف سعتها النّصية من استباق لآخر، تكاد تتفق في مداها الذي يتميز بقصره والذي لا يتجاوز السّنة، وعلى اعتبار أنّ المعلومات التي تختزنها غير يقينية، إلا أنّها تضفي مسحة دلالية بعدم الحلم والأمل من مستقبل بعيد، فالمستقبل القريب لا يُبشر بخير.

1-2-2- الاستباقات الدّاخليّة : وهي الاستباقات التي« لا يتجاوز مداها نقطة نهاية السّرد»[1]، لذلك يذكر جنيت أنّها تطرح نوع المشاكل الذي تطرحه الاسترجاعات من النّمط نفسه – الدّاخلية- وهو مشكل التّداخل؛ أي مشكل المزاوجة بين المحكي الأول

(1) فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، ص 79.

والمحكي الاستباقي[1]، ويميز جنيت بين نوعين من الاستباقات الدّاخلية: استباقات خارج حكائيّة، واستباقات داخل حكائيّة.

أ- **الاستباقات الخارج حكائيّة** : أو غيريّة القصة، ويهملها جنيت ولا يدرسها، لأنّها لايتهددها خطر التّداخل مع المحكي الأول[2].

ب- **الاستباقات الدّاخل حكائيّة:** أو مِثْليّة القصة، ويصنفها جنيت إلى نوعين: استباقات تكميليّة، واستباقات تكراريّة.

ب-1- الاستباقات التّكميليّة : وهي الاستباقات التي ستقدم ثغرة تنفتح في المحكي اللاحق، وتعوض هذه الاستباقات كلها عن حذوف أو نقصانات مقبلة[3] ، فهي عبارة عن تطلعات يتكئ عليها الرّاوي دون أن يعيد هذا المحكي التّكميلي مرة أخرى، وتتجلى وظيفته في سدّ فجوة حكائية [4]، ولتتبع مسار اشتغال هذا النّوع في منظومة الحكي، نستدل بهذه السّياقات الحكائيّة :

حين غادر قطار الخامسة والنّصف، وجد حسان نفسه أمام فراغ كبير، سيقضي عليه إذا لم يسده « **فكر لو أنّه يشرع في قراءة ما اعتاد على حمله في محفظته من جرائد، فقد كان كلما همّ بمغادرة مكان عمله(...) يعرّج على مكتب الأمانات ويستولي خلسة على كل ما تقع عليه يده من جرائد** »[5].

لا يكاد ينهي الرّاوي حكي هذا السّياق الاستباقي حتى يغلق الفجوة المتأتية منه بالكامل، وقبل أن يتساءل أو يتكهن القارئ هل سيقرؤها فعلا أم ستحدث وقائع تحوله عن ذلك ؟ نقرأ مباشرة « **وبحركة هادئة فتح محفظته وأخرج منها رزمة لجرائد، ووضعها على**

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 79.

(2) جيرار جنيت، المصدر نفسه، ص 79.

(3) جيرار جنيت، المصدر نفسه، ص 79، 80.

(4) مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص 271.

(5) الرواية، ص 16.

حجره(...) كانت جميعها تتحدث عن وطن مزدهر(...) تتحدث عن نسب النّمو المرتفعة وعن البطالة التي لم تعد إلا ذكرى، وعن المشاريع العظيمة التي ستجعل البلاد في المقدمة»[1].

هذا السّياق الحكائي تحقق فيه تطلّع حسان لقراءة الجرائد عسى أن تقضي على بعض الوقت، غير أنّه يعيدها إلى محفظته بعد تطلعه على محتوى واجهاتها وعناوينها، لأنّها لم ترقَ إلى جذب شغف حسان المتطلع إلى الحديث عن وضع البلاد صراحة وجهارا، ولم يكرر الرّاوي التّطلع مرة أخرى لقراءتها أو فحص مضامينها أو الحكي عن عناوينها، بل اكتفى بسدّ الفجوة الحكائية المترتبة عن هذا الاستباق من خلال الإشارة إلى اتفاقها في توجهها وتزييفها للحقائق، وصمتها إزاء الأوضاع الرّاهنة، خاتما ذلك بسخرية على اتصافها بـ " يومية مستقلة ".

في احتراز آخر للنّفاذ من الوقت، فكر في قراءة رسائل الهاتف « **وإذ هو ينظر في شاشة هاتفه، انتابه الفضول ليفتح ملف الرسائل التي حفظها فيه، فقد فكّر أنّ إعادة قراءتها سيقتل بعض الدّقائق إلى حين قدوم القطار، كان يأمل في أن تقضي إعادة قراءتها على عشر دقائق على الأقل، مادام لا يذكر أنّه قد سبق ومحا أية رسالة وصلته»**[2]، في هذا المحكي الاستباقي تتطلع الشّخصية الرّوائية إلى الخلاص من الوقت، حيث لم تسهم الجرائد في الانفكاك منه من جهة، ولم يحن وقت وصول القطار الموالي من جهة أخرى.

ولمّا تواصل الحكي وتوالت الأحداث مما استدعى مسافة نصية واسعة، يبرز لنا تحقق تطلع حسان « **تنهد وقد تذكّر أمرا كان ينوي فعله قبل أن يستقل هذا القطار(...) وهو يفتح ملف الرسائل النّصية(...) قرأ : " 333 333 555 333 555 (...) " وكلّما ضغط بإبهامه لوح النّزول، لم يجد غير هذه الأرقام، كانت تلك أرقام متعامله**

(1) الرواية، ص 16، 17.

(2) الرواية، ص 18.

الهاتفي، رسائل تُغلمه بنجاح تزويد رصيده أو وصول رسائل صوتية ما، أدهشه أنّه من بين ستين رسالة لم يجد إلاّ رسالة واحدة من زوجته»[1].

عمل هذا السّياق على سدّ الفجوة الحكائية التي تجاوزها الحكي، وحقق تطلّع حسان في فتحه ملف الرسائل، وحين فعل استغرب نوعية الرّسائل، فلم تكن إلاّ من عند متعامله الهاتفي، وليس من صديق أو زميل، ماعدا رسالة واحدة من زوجته، وبقراءته لها بقيّ حائرا من أمرين، الأول عدم وجود رسائل صالحة للقراءة لتقضي على فراغه، والثّاني شعوره بالوحدة، فلا أحد يهتم به أو يراسله، حتى وإن فعلت زوجته فلم تكن إلا قبل شهر، وليس للاطمئنان عن أحواله، بل لإحضار مُستلزم منزلي .

هنا عزف حسان عن قراءة الرّسائل، لأنّها لا تحتوي على ما يتمناه، ولم يكرر لنا الرّاوي تطلع حسان لملف الرسائل مرة أخرى، بل استجلب استباقا آخرا يتعلق بالاطلاع على الأرقام الواردة، عسى أن يُفرَج همّه الثّاني ويجد اتصالات ترسّخ له أنّه غير منسيّ، لكن بمجرد أن فعل ذُهل من كثرة الأرقام الصّادرة بخلاف الواردة التي وجدها قليلة جدا وآخرها منذ شهر ومن عند زوجته أيضا فسأل نفسه بريبة: « **ماذا لو اختفيت، هل سيلاحظ النّاس ذلك ؟! (...) لا .. لن يلاحظوا**»[2].

هذا السّياق المقتضب جدا، حمل المحكي الاستباقي المقترن بالشّرط وجوابه، ولم يترك مجالا للقارئ أو لحسان نفسه للإجابة، لأنّها واضحة وبديهية لا تحتاج للتّفكير واستلزامية من خلال الرّسائل الواردة، وهكذا عمل الاستباقين التّكميليين الأخيرين على سدّ الفجوة الحكائية، من خلال تحقق المحكي الاستباقي دون أن يتطلع الرّاوي لحكيهما مرة أخرى، إضافة أنّهما يُرسخان المحيط الذي يعيش فيه حسان الممتلئ بالوحدة والاغتراب.

ب-2- الاستباقات التّكراريّة: هي الاستباقات التي تضاعف مقدّما مقطعا حكائيا آتيا، فهي تُرجع سياقا حُكي باختصار إلى حدث سيروى في حينه بالتّفصيل، وبما أنَّ

(1) الرواية، ص 85، 86.

(2) الرواية، ص 87.

الاسترجاعات التّكرارية وظيفتها تذكير متلقي الحكاية، فكذلك الاستباقات التّكرارية تؤدي دور الإعلان له بالأحداث الآتية، وهو دور جلي أسهم في تنظيم وتماسك الأحداث الروائية المتشظيّة عبر مسار الحكي، أي ما يسميه بارت "ضَفْر الحكاية"، فتتضح صورة التّوقع الذي يحدث في ذهن القارئ، وهو توقع يمكن أن يحقق على الفور في حالة الإعلانات ذات المدى القصير، كأنْ تكون في نهاية الفصل للكشف عن موضوع الفصل التّالي، لكن الغالب أن يكون الإعلان أطول مدى[1]، وفي منحى انشغالها نجد:

لَمّا توقف القطار وانقطعت الأضواء ونفذت السُّبل من حسان، يستيقظ الصوت الغائر فيه، وفي كل مرة يعيده إلى ذكرى القبو، ويلقي عليه عبء الماضي، على ضوء هذا السّياق يعده بالظهور مرة أخرى ويؤكد له أنّ الخلاص منه مستحيل « **كان يتعرق بشكل مقرف وفظيع، وأنفاسه الكريهة تتقطع(...) أمّا ذراعاه الطّويلتان(...) فكانتا مرتخيتين ارتخاء رجل مقبل على الموت(...) لحظتها سمع الصوت الغائر فيه يصدي في رأسه، " لا عليك لم يحن الوقت بعد، سنعود مرة أخرى ولكن ليس الآن" هنا أيقن كم كان غبيا حين تصور أنَّ الصوت الغائر فيه قد اختفى، لقد كان دوما معه، يحرك الأشياء في رأسه ليجبره على العودة إلى حيث لا يرغب، إلى حيث لا يمكن أن يرى غير العتمة .. تلك التي أنجبته**» [2].

يضع السّارد هنا القارئ في حالة انتظار وترقب إلى ما ستؤول إليه حالة حسان إذا عاد إليه الصوت، هل سيتمكن عالم الصوت الغائر فيه من احتواء عالم حسان الحقيقي ؟ أم أن حسان سيجاهد هذه المرة بالبحث عن طرائق تنقذه ؟.

بعد توالي مجموعة من الأحداث التي استهلكت مساحة نصية واسعة، بلغت حوالي أربعة عشر صفحة، تبدأ عودة الصوت الغائر فيه، حين يتحاور حسان مع لويزة، فإذْ هما يضحكان يحس حسان أن توليفة الأصوات الضّاحكة لم تكن دقيقة، فلم يكن الضّاحك الآخر غير الصوت الغائر فيه « **كان يضحك بجنون، حتى اضطّر حسان ربيعي إلى أن يُمسك**

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 80-82.

(2) الرواية، ص 80.

رأسه بين يديه لعله يهدأ(...)، ما أن همَّ بضرب رأسه بالزّجاج(...) حتى توقف الصوت الغائر فيه عن الضّحك، حينها سمع الصوت الغائر فيه يهمس: – أراك استحليت الحديث مع هذه الشمطاء، زمّ فمه وتجاهله، خشيّ أن يجيبه في رأسه فيتمادى في الحديث»[1].

هذا السّياق الحكائي عمل على تغطية المحكي الاستباقي، وبه تحققت عودة الصوت الغائر، بل نجد سياقات أخرى يظهر فيها الصوت الغائر ويتحاور مع حسان، ويهدف الرّاوي من ورائها إلى الأخذ بيد القارئ حتى نهاية الرواية ليحمله على أمل انتصار حسان على الصوت، لكن يتفاجأ القارئ في الأخير بخيبته واضمحلال أمله.

في موقعٍ آخر، حكى الراوي استباقا تكراريا عندما انتهت أزمة القطار وأخرجت فرقة النّجدة الرّكاب، وكان على حسان أن يخرج من محطة القطار، ويبحث عن كلندستان يقله إلى البيت، وهو في قلب حيرته من أن يقع فريسة للصوت الغائر « **أعرف أنّها مسألة وقت فحسب، ويستحوذ على عقلي، ما دمتُ لم أحمل معي حبة "هالدول" إضافية فكل شيء ممكن معه، أقصى ما أخشاه أن يتمكن مني قبل أن أصل منزلي، أو حتى قبل أن أجد سيارة تقلّني إلى البيت، ولكن لا فائدة من التّخطيط الآن ما دمت لست أنا من يخطط، ستحدث الأمور كما هو مقررا لها، وعليّ أن أتأقلم معها، وأقرر بحسب ما يترتب لاحقا**»[2].

يعلن حسان في هذا المحكي الاستباقي أنّه لن يكون بمنأى عن تغيرات الظّروف، والتي بحسب تجاربه معاكسة له دائما، وعليه أن يتأقلم معها لعله ينجو بنفسه، ولأنّه لا يعرف ماهيتها ولا زمكانيتها، لأنه خاضع لقوة ملزمة، يضع المتلقي معه في حالة انتظار، يترقبان معا إلى ما ستؤول إليه الأحوال؛ هل سيقع حسان تحت وطأة مشاكل ومصائب أخرى، أم أنَّ القدر سيهب له منفذا يساعده على تخطي حالته تلك ؟.

(1) الرواية، ص 95، 96.

(2) الرواية، ص 184.

هذه الحيرة تتلاشى بتلقي أول السّياقات الحكائية التي تنجز وظيفة الإجابة عن المحكي الاستباقي عندما يبلغ حسان باب المحطة « **تذكّر محفظته، لقد نسيها في الدّاخل على المقعد حيث كان جالسا منذ لحظات بالبهو، حين حاول العودة، شعر بيد غليظة تمسك بكتفه، استدار فإذا به دركي(...) لا يمكنك الدّخول سيدي، قال الدّركي باحترام(...) أجابه(...) أستعيد محفظتي في الدّاخل حيث نسيتُها(...) حاول أن يقنعه ولكنّه حين رأى حاجبيه يلتصقان وجبينه ينكمش(...) فضّل أن يتراجع وينسى حقيبته اللعينة** »[1].

تتساقط الاستباقات التّكراريّة، ليتمكن المتلقي من إدراك الصّورة الكاملة للوقائع التي طرأت على حسان، وكيف تصرف اتجاهها، فنقرأ « **حين خرج من المحطة وضع يده في جيبه، فظنَّ للتو أنّ لا شيء في جيبيْ سرواله، فتّش في جاكيته الكشمير أيضا، فلم يعثر على أية نقود(...) حاول أن يتذكّر أين وضع ماله، فذُعر حين أدرك أنّ الألف التي منحها للمرأة المتجلببة كانت آخر ما تبقى له**»[2].

في سياقٍ آخر تابع له « **حين كان يفكر في حل لمشكلته الطارئة(...) سمع طلقات نار صادرة من بعيد، لم يكد يعرف من أية جهة جاء الصوت، حتى تحركت قدماه ترجوان له النّجاة (...) اصطدم بالمرأة العجوز وسقطت أرضا، كان محتاجا لوقت كافٍ ليرى سقوطها، ولوقتٍ أطول ليمعن(...) أية علاقة قد تربطهما معا، والأكيد أنّه كان يحتاج لكل الوقت ليلاحظ حقيبتها ذات الحلقات المعدنية بجوارها، وقد تقيأت جلبابا أسودا ونقابا أكثر سوادا من ليلته تلك .. ليلة السّابع عشر من نوفمبر**»[3].

هذا المحكي الطويل السّعة، والذي فُصِل عن المحكي الاستباقي بمسافة نصية واسعة، استغرقها الرّاوي في سرده أحداث متعلقة بعبد العزيز وصاحب المرحاض والكشكي،

(1) الرواية، ص 209، 210.

(2) الرواية، ص 211.

(3) الرواية، ص 213، 214.

ليتفرغ إلى ممارسات القدر التي جُسِدت على حسان باعتباره البؤرة المركزية للحكي، والتي سنفصّلها في الفصل الثّالث.

بقي أن نشير إلى ما نبّه إليه جنيت بالنّسبة للاستباقات التّكرارية، إذْ ميّز بينها وبين الطّلائع المغلوطة، فالأولى وظيفتها الإعلان بصراحة، أمّا الثّانية فهي مجرد علامات بلا استشراف، فالطّليعة – خلافا للإعلان – ليست في مكانها من النّص مبدئيا، إلاّ " بذرة غير دالة" بل خفية، لن تُعرف قيمتها البذريّة إلاّ فيما بعد وبكيفية استعادية، ويؤكّد جنيت هنا على ضرورة الأخذ بعين الاعتبار كفاءة القارئ السّردية، التي تمكّنه من أن يسترمز بسرعة متزايدة الشّفرة السّردية عموما، أو الشفرة الخاصة بجنس أو عمل أدبي ما، لأنَّ هذه الكفاءة هي التي يستند إليها المؤلِف ليخدع قارئه وهو يعرض عليه أحيانا طلائعا أو خدعا كما هو مألوف في الرّوايات البوليسية، وبمجرد أن يكتسب القارئ هذه الكفاءة، والمتمثلة في القدرة على الكشف عن الخدعة وإحباطها، يكون المؤلف حرا في أن يعرض عليه خدعا مغلوطة[1] ومن السّياقات التي تحمل التّوقعات المحبطة، والظّنون المخيبة بمقتضى الخدع المغلوطة نلمس ما يلي:

حين يسرد الرّاوي لنا توقف القطار الذي استقله حسان بسبب غرق السّكة الحديدية تحت الماء، يخبرنا بإعلان السائق الذي يمثل طّليعة مغلوطة « **نعلم المسافرين المتوجهين إلى محطة الجزائر، أنّ القطار سيتأخر عن موعد وصوله بوقت غير محدد**»[2]، لما تصاعدت الأحداث علِم القارئ في نهاية الحكي، أنَّ هذا الاستباق لم يتحقق، حيث لم يصل القطار إلى محطة الجزائر بل بقيّ في مكانه حتى وصلت فرقة النّجدة وأخرجت الرّكاب منه.

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 83، 84.

(2) الرواية، ص 24.

في سياقٍ آخر، يتحدث السّائق مع لويزة وحسان عن مشكلة توقف القطار« **تقدم مبتسما واستسمحهما بلباقة مفرطة في الجلوس، لم يُبديا مانعا، فجلس بجوار حسان ربيعي، قبالة المقعد الشّاغر، قال بلطف: يبدو أنّ محنتنا ستنتهي عما قريب**»[1].

يستدل القارئ أنَّ هذا السّياق هو طليعة مغلوطة بعد متابعته للسّرد؛ نعم، زالت محنة القطار بوصول فرقة النّجدة، لكن بقيت محنٌ أخرى لم نجد لها سياق إجابة رغم نهاية الحكي، فالرّاوي لم يحك طريق عودة الشّخصيات في ظلّ توقف القطار من جهة، ونفاذ الخيارات إزاء توترات الأوضاع في الشّارع من جهة أخرى، بل يضع القارئ في حيرة من محنة حسان خصوصا باعتباره الشّخصية الرئيسة التي تنازعتها مختلف الإرهاقات النّفسية والجسدية، مواجهة عبءًا ماديا لا يُؤمن لها طريق العودة، حينما استذكر أنَّ المال الذي يحمله قد تصدّق بكامله على المرأة المتجلببة.

بهذا أسهمت الطّلائع المغلوطة، بخرق أفق التّوقع الذي وضعه القارئ من خلال المحاكيات الاستباقية، ليفاجأ في نهاية قراءة المدونة الروائية أنّ الأحداث التي يفترض أن صُرح لها، انزاحت عن نهايتها المعلنة.

صفوة القول عن الاستباقات الدّاخليّة، لم تنل حظا وافرا داخل منظومة القص، وإذا كانت الاستباقات الخارجيّة لم تضع القارئ على عتبة تحقق المحكي الاستباقي، فإنّها في الاستباقات الدّاخليّة اقتحمت مشروعية جواب المحكي الاستباقي، لتسدّ الفجوة الحكائية المنبثقة من تطلعات الشّخصيات من جهة، وإزاحة حالة التّرقب التي اكتنفت القارئ من جهة ثانية.

وإن ارتسمت على معالم هذه الاستباقات محدودية المدى الزّمني والمساحة النّصية في الأغلب، وكذا تذبذب المسافة النّصية بين المحكي الاستباقي وسياق تحققه، إلاَّ أنَّها

(1) الرواية، ص 82، 83.

تضافرت مع المقاطع الحكائية الأخرى، في صورة متماسكة منسجمة توحي لقارئها بتلاحم بعدها الدّلالي.

بهذا نصل إلى القول: إنّ ترشيح الزّمن الحاضر الذي اختاره الراوي لصب أحداث القصة بداخله، أسعفه في بسط الفضاء الزّمني الذي ينوس بين الماضي والمستقبل، وقد أسهمت هذه العتبات الزّمنية الثّلاث في صهر القص على مستويين :

الأول: على مستوى السّرد بإزاحة الخلخلة بين المقاطع السّردية، وجعلها منتظمة تلقى قبولا لدى المتلقي.

والثّاني: على مستوى الحكاية بإضاءة الشّخصيات، وكيفية تفاعلها مع الأحداث لتُصاغ الحكاية وتُعبّر عن مقاصدها.

2- الدّيمومـــــــة الزّمنيـــــــة:

سبق وأشرنا إلى أنّ الدّيمومة تقوم على مقارنة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ويقر جنيت بصعوبة هذه العملية، لأنّه لا يستطيع أحد قياس "مدّة" حكاية من الحكايات، فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا، لا يمكن أن يكون غير الزّمن الضروري لقراءته، ومن الواضح أنّ أزمنة القراءة، تختلف باختلاف الحدوثات الفردية، ورغم ذلك يحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين المدة (هي مدة القصة مقيسة بالثّواني، الدّقائق، السّاعات، الأيام، الشّهور، والسّنين) والطول(هو طول النّص المقيس بالسّطور، أوالصّفحات)، مبرزا أنّه مهما كان مستوى البَلْورة الجمالية، فإنّه يصعب تصور وجود حكاية لا تقبل أي تغير في السّرعة [1] ، مميزا بين أربع حركات زمنية تكشف مواضع تسريع الحكي وتبطيئه وهي: المجمل، والحذف، والوقفة، والمشهد.

2-1- تسريع الحكـــــي: وفيه يعمد الرّاوي إلى تقليص فترات زمنية طويلة لأنّها غير جديرة باهتمام القارئ، ولا يحتل بذلك سوى مسافة نصية قصيرة [2]، ومن أشكالها تقنيتيْ المجمل (الخلاصة)، والحذف (القطع) .

2-1-1- المجمـــل (Sommaire): وفيه يكون زمن الخطاب أصغر من زمن القصة، ويرمز جنيت لهذه المعادلة بـ (زخ < زق)، وهو سرد في بعض الفقرات، أو في بعض الصفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال[3]، ويتضمّن مظهرين: المجمل المحدّد، والمجمل غير محدّد.

أ- **المجمل المحدّد** : وفيه يحدّد الزّمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية التي تحتويه[4]، ولمعرفة كيفية اشتغاله نستعين بهذه السّياقات الحكائيّة :

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 101، 102.

(2) مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص284،283.

(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية ، ص109.

(4) مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص 284.

لمّا كان حسان يتحاور مع لويزة عن زوج أمه قال : « **تصوري أنّه طيلة عشرين عاما لم أره يغضب أو يقول كلمة نابية، أو حتى يُغير من عادته(...)**» [1]، في هذا المحكي المسترجع يحكي حسان صفات زوج أمه، والتي اتسمت طيلة عشرين عاما بالثّبات ولم يتغير منها شيء، ومنه حدّد حسان الفترة الزّمنية ملخصا فيها بنية شخصية الزّوج في ثبوتها في طرائق حياتها، وحياديتها إذْ لا تتدخل بسلب أو إيجاب في المواقف الحياتية .

في سياق آخر، عند حديث السّائق في هاتفه، عن المظاهرات وأسبابها « **ألم تكف ثمانية وأربعون سنة من الصّبر، أقول لك بصدق، لم آمل أبدا لآمل الآن، لا شيء سيتغير، على الأقل لن يتحسن شيء** » [2]، في هذا المقطع نجد عبارة " ثمانية وأربعون سنة من الصّبر" اختصرت المعاناة التي عاشها الشّعب، والتي مرت وكأنّها لا شيء، فلم تتحسن الأمور، ولم تزدهر الأحوال، ولم يعرف فيها الشّعب الحياة الكريمة، فمرَّ الزّمن كلمح البصر دون أن يُحدث تغييرا .

في مجمل آخر، حين كان المعلِّم يسرد تشرده للشّيخ « **أعرفْ، ولكنّك كنتَ أول من أواني بعد شهر قضيته كالكلب الجرب** » [3]، في هذا المحكي المقتضب، لخّص المعلّم كيف مرّ انقضاء الشّهر، وهو تائه لا يجد من يأويه، وفيه يقر بفضل الشّيخ في إيوائه ويعترف بجميله .

ب- المجمل غير المحدّد : وهو على نقيض السّابق، حيث لا يتحدد زمن الأحداث الروائية [4] ، ومن أمثلته: حين التقت لويزة بحسان ولم يعرفها، أخذت تسرد عليه بعض المواقف الماضوية لتذكره بنفسها « **أرأيت كم الصّدف جميلة ؟.. كنتُ عند أختي غنية**

(1) الرواية، ص 92.

(2) الرواية، ص 108.

(3) الرواية، ص 122.

(4) مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص289.

ببرغولا، تذْكرها بالطّبع، خالتك غنية صديقة أمك، كانت هي من عرّفتني بأمك أيام محنتك(...) »[1].

إنّ عبارة " أيام محنتك" هي خلاصة لما حدث نتيجة حادثة القبو، ولم تسرد تفاصيلها لعلم كل منهما بها من جهة، ولمأساويتها من جهة أخرى، إذ لو كانت حادثة سارة لاستغلّتها في التّعريف بنفسها عن طريقها.

في مثال آخر نجد سُخط الشّيخ حين فقد كلّ أملاكه « **لعن الله أيام القمار والعاهرات**» [2]، لم يحدد الشّيخ عدد الأيام التي يختزنها هذا المسترجع، واكتفى فقط بتلخيص ما يكتنزها، وهي الأسباب التي أفقدته كل ما يملك، تاركة إياه يشحت اللقمة والمبيت.

كما نجد حديث الرّواي عن حسان « **فلطالما علِم أنّ ما منعه من الجنون في رأسه طيلة هذه الأعوام إدراكه بعالَميْه، عالم الصوت الغائر فيه وعالمه الخاص، ومادام هذان يحترمان حدودها، فسيبقى في مأمن من الجنون** » [3]، السّارد في هذا المحكي المسترجع لخص الحالة التي يمر بها حسان طوال تلك الأعوام، ولم يقم بتحديدها مكتفيا بالإشارة العابرة إلى الآثار الملقاة على حسان، وبالإضافة إلى تحقيق هذا المحكي وظيفته الأساسية (التّلخيص)، إنّه يحيل على عجز الشّخصية عن نفض آثار توَطُّن الصوت الغائر، وبالتّالي عليها أن تتأقلم معه بحذر حتى تكون بأمان.

2-1-2- الحــذف (Ellipse) : وفيه يكون زمن الخطاب صفرا، وزمن القصة افتراضا(ن) فتتشكل المعادلة الآتية : (زخ < ن زق) [4]، وهنا يمر الرّاوي على حقب زمنية دون ذكر الأحداث التي تتضمنها، ويأتي إسقاط مادتها الحكائية نظرا لهامشيتها، إذ لا تؤَثر

(1) الرواية، ص 47.

(2) الرواية، ص 127.

(3) الرواية، ص 96.

(4) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص109.

على البعد الدّلالي للعالم الرّوائي، وحسب جنيت فإنّ النّظرة الشّكلية له تقسمه إلى ثلاثة أنواع هي : الصّريح، والضّمني، والافتراضي .

أ- **الحذف الصّريح :** هو الحذف الذي يصدر عن إشارة محدّدة أو غير محدّدة إلى ردح الزّمن الذي نحذفه، وهذه الإشارة هي التي تشكل الحذف بما هو مقطع نصي، ثم إنّه يمكن أن يضيف إلى الإشارة الزّمنية خبرا ذا مضمون قصصي يسمى " الحذف المنعوت"[1] ويقسِّم الحذف الصّريح إلى محدّد، وغير محدّد.

أ-**1**- **الحذف المحدّد:** فيه يحدّد الرّواي الفترة الزّمنية التي أقصيت [2]، وفي طريقة اشتغاله في المدونة نجد : لمّا كان حسان يتحاور مع لويزة بشأن زوج أمه، حكى هذا السّياق الحكائي « **توفيّ منذ ثلاث سنوات(...) حزنتُ عليه كثيرا، فقد اعتبرته مع الوقت بمثابة والدي الذي لم أعرفه**» [3]، السّارد باستخدامه القرينة الزّمنية " ثلاث سنوات" قام بحذف محتواها الحدثي، لعدم ارتباطها بالمجرى العام الذي يحرك الرواية.

في سياق آخر، يتحدث أحمد مولاي بسخرية عن كثرة الزبائن الذين يزورونه لعدم توفر مراحيض في المدينة، وبخاصة في المقاهي والمطاعم « **حتى المطاعم والمقاهي، لا توجد فيها مراحيض، وإن وجدت تقرأ على أبوابها تلك الجملة التي من كثرة ما أُستعملت حفظها الجميع " المرحاض مغلق بسب أعمال الصيانة " يمكنك أن تذهب وتعود بعد سنة وتجد نفس الجملة(...) ببساطة، لأنّ الجميع نشأ في بلدنا على مبدأ " المشاريع غير القابلة للاكتمال"، فحتى بعد نصف قرن من الاستقلال مازالت العاصمة ورشة كبيرة** » [4].

(1) جيرار جنيت، المصدر السابق، ص 117، 118.

(2) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفني، ص 83.

(3) الرواية، ص 93.

(4) الرواية، ص 201 .

لم يتكلم الرّاوي عمدا عن الأحداث التي تضمنها الزّمن المسقط " سنة، نصف قرن" المقترن بظرف الزّمان "بعد"، وهذا الإسقاط يهدف إلى رصد حالة السّكون والتّأجيل في استكمال الإصلاحات بدءا من أصغر الأشياء " المرحاض" إلى الوطن ككل.

أ-2- الحذف غير المحدّد: هو على خلاف السّابق، تكون الفترة الزّمنية المقصاة غير محدّدة بإشارة زمنية [1] ، وعلى سبيل المثال في اشتغاله ضمن منظومة الحكي نجد : حديث نسوة الرّيف عن المدينة ومعهن مليكة « **فقبل أربعين سنة، لم تكن المرأة العجوز امرأة عجوزا، ولم تكن تعرف من العاصمة إلاّ اسمها، وقصصا طريفة تحملها جارتها وقريباتها(...) وهن وإن بالغن في وصفها(...) لم يخطر على بالها إطلاقا أنّها ستدخلها لاجئة دون رغبة، لترى بعد فترة وجيزة ما يستر ذلك البياض النّاصع الموروث من زمن الرّومي** » [2].

السّارد لم يحدد بدقة الزّمن المحذوف من زمن الحكاية، واكتفى بذكر" بعد فترة وجيزة" وعمد إلى إملاء هذا الفراغ الزّمني، بالإيحاء إلى المفارقة التي ستراها مليكة عند ذهابها إلى العاصمة، وترى أنّ تلك القصص الجميلة، التي كانت تروى عن المدينة مجرد سراب .

في محكي آخر، عندما يسرد حسان غرابة نومه دون أخذه المنوّم « **البارحة حدث أمر غريب، لأول مرة منذ سنتين لم أحتج إلى أن آخذ قرصا منوّما لأنام، حتى أنّني لم أُتعب نفسي كعادتي بقراءة الجرائد لأغفو، بمجرد أن وضعت رأسي على وسادتي حتى رقدت، وكأنّني كنت أعلم كيف سيكون الغد**» [3].

فبعد أن عاش حسان أزمة توقف القطار وما ترتب عنها، استرجع البارحة وكأنّها الهدوء الذي يسبق العاصفة، حيث نعِّمَ بالنّوم السّريع الذي لم يعهده طوال سنوات مرضه،

(1) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفني، ص 83.

(2) الرواية، ص 88 .

(3) الرواية، ص 194.

لتنعكس عليه سلبا في نهاره، ليستنتج أنّ لا شيء مريح يحدث دون مقابل، ولم يحدد الرّاوي عدد السّنين المحذوفة في استجلابه للنّوم.

في موقع آخر، حين غادرت مليكة شقتها هربا من ابنها الذي يُذَّكِرها بخطيئتها كلّما نظرت إليه، يعلق الرّاوي على الخلاص الذي فرّت إليه « **وعلى عكس ما تصورته، فلم تجد الخلاص منتظرا حين بلغت مدخل العمارة، ولم تجده وهي تسير في نهج فيكتور هيجو متجهة إلى ساحة أول ماي، ولم تجده لاحقا(...) ومع مرور السّنين، أدركت أنّ خلاصها لم يكن خارج الباب(...)**» [1]، السّارد في هذا المحكي لا يمنح التّحديد الدّقيق لتلك السنوات التي مرت تجنبا للتّكرار، فالقارئ على علم بها، من خلال تجميعه للأحداث الرّوائية .

ب- الحذف الضّمني : هو الحذف الذي لايُصرح الرّاوي بوجوده، وإنّما يمكن للقارئ من أن يستدل عليه من ثغرة في التّسلسل الزّمني، أو انحلال استمرارية الحكي[2]؛ أي لا يرمز الراوي إلى الفترة الزّمنية المحذوفة بمؤشرات تاريخية، بل يترك المجال للقارئ ليتمعن ويدرك موقع الحذف، وفي توارده في منظومة الحكي نجد :

حين تتحدث لويزة عن ولدها أمين قرللو، تورد حيرتها في تصرفاته « **لم تعلمْ لحدّ السّاعة، لماذا انحرفت خياراته ليصبح على ما هو عليه اليوم، لقد ولد كأيّ ذكر، وتربى كأيّ ذكر، ولبس ولعب كما يلبس ويلعب الذّكور، ولكنّه في النّهاية حين حان الجدّ، اختار عكس ما يختاره الذّكور(...) وحين ملت من محاكمته ومحاكمة نفسها، قبلت به (...) ففي النّهاية يبقى ابنها رغم قرفها منه**» [3] .

حين ذكر السّارد مولده، تربيته، لباسه، ولعبه، حذف فترة غير محدّدة ليتحدث عن النّهاية التي أصبح عليها أمين، وإسقاط الرّاوي هذه الفترة، لأنّها لا تخدم موضوعه، واكتفى

(1) الرواية، ص 61،62.

(2) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص109.

(3) الرواية، ص 66.

بأخذ البعد الدّلالي لخاتمة هذه الفترة، ليشكل لنا من خلالها بنية هذه الشّخصية مع مواضع حكائية أخرى .

في مقطع آخر، يحكى الرّاوي عن الصوت الغائر، وعن تلاعباته في الظّهور والتّخفي «**لاحظ حسان أنّ دقائق مضت دون أن يسمع الصوت الغائر فيه(...) لم يشأ أن يعلن انتصاره، فلطالما فعلها الصوت قبل اليوم، يختفي ثم يظهر، ثم يختفي مرة أخرى**»[1].

استخدام الرّاوي للفعلين (يختفي، يظهر) يدل على ارتبطاهما بزمن، لكن الرّاوي يسقطه ولا يجليه، فحين يختفي الصوت الغائر لا يذكر لنا متى، وحين يظهر مرة ثانية لا يحلينا إلى زمن الظّهور، ثم يختفي فترة زمنية أخرى، ثم يظهر وهكذا، وكأنّ القصد من ذلك استمرارية الصوت الغائر الذي لا ينقطع عن حسان، وكذا قصر الفترات الزّمنية بينها .

يتجلى هذا النّوع من الحذف أيضا، حين أُغتصب حسان، فلمّا استفاق على وجه مغتصبه سمعه يقول: « **لم يحدث شيء .. تذكرْ لم يحدث شيء، وحين همّ بأن يقول شيئا آخر، أطبقت عينا حسان وغاب عن الوعي، استفاق ثانية، وشرّع عينيه بكسل، هل أنتَ بخير يا حبيبي؟ حدّق في الوجه جيدا، هذه المرّة كان وجه أمه الأسمر الذّابل المتبشّش**»[2]، لم يحدد الرّاوي المدة الزّمنية بين غياب حسان عن الوعي واستيقاظه، لأنّ إسقاطها لا يتضمن حيثيات رئيسة تسهم في رسم المعالم الدّلالية للمحكي، ففعل الاغتصاب حدَثَ وانتهى .

ج- **الحذف الافتراضي** : يُعتبر أكثر أشكال الحذف ضمنيّة، ويستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان[3]، لذلك يتسم بالغموض عن الأنواع السّابقة، لعدم وجود قرينة تسهل على المتلقي تحديد موقعه ومدته الزّمنية، وله مظهران : تنقطي و بياض مطبعي .

---

(1) الرواية، ص 71.

(2) الرواية، ص 99.

(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص119.

ج-1- المظهر التّنقطي : ينهض على نقاط الحذف التي تتموضع في :

- بين الجمل المحكية .
- في نهاية السّياق الحكائي الذي لم يكتمل معناه .
- على شكل سطر أو سطرين بين السّياقات الحكائية [1].

بالتّمثيل لنقاط الحذف التي تتموضع بين الجمل، نجد الرّاوي يركز على نقطتين متتاليتين " .. " قلّما تتجاوز ثلاث نقاط "..." وإن كانت تتوزع على كامل الرّاوية، إلا أنّ مواطن تواجدها بكثافة في مقطع واحد نادر جدا، وعلى سبيل المثال هذا المقطع الحكائي الذي يتحدث عن صياح الصّبية أمام بيت القريشي« **مليكة .. أين أنتِ يا مليكة .. أخرجي يا عاهرة برج اخريص يا امرأة الجميع ..** » [2]، السّارد استعمل علامة الحذف ثلاث مرات ليفرغها من محتواها التّعبيري تاركا المجال للقارئ، لملء هذه الفراغات بما يتانسب مع السّياق الحكائي، والذي في الغالب يُدرج تحت حقل كلمات الإهانة .

ج-2- المظهر الطّباعي: ونجده في نهاية الوقفات، وبداية الوقفة الجديدة، وتختلف في مساحتها، فنجد مثلا صفحة بياض في نهاية الفصل السّابع، وثلثي صفحة في نهاية الوقفتين(3) و(5) للفصل الأول .

2-2- تبطيء الحكـــي : وهو مخالف للحركة السّابقة، وفيها يتمهل الرّاوي في تقديم الأحداث التي استغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة، ويمنحها حيزا نصيا واسعا من مساحة الحكي[3]، معتمدا على تقنيتين : الوقفة، والمشهد .

2-2-1- الوقفــة (Pause): أو الاستراحة يرمز لها جنيت بـ: زمن الخطاب = ن، زمن القصة = 0 ، إذن(زخ > زق)، وفيها يتعرض المسار السّردي لتوقفات تعمل على تجميد حركته الزّمنية أو إبطاء سيرها، بسب استخدام تقنية الوصف، التي بدورها تؤدي إلى

(1) مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص 201، 202.

(2) الرواية، ص 130.

(3) مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص 309.

اتساع المساحة النّصية لزمن السّرد على حساب زمن القصة [1]، ويتجلى الوصف بمظهرين: مستقل عن الحكي، ومتداخل مع الحكي .

أ- **الوصف المستقل عن الحكي:** وفيه يلجأ السّارد إلى تحديد ملامح الموصوف في سياق نصي مستقل [2]، سواءً وصفا خارجيا لملاحها، أم داخليا(نفسيا).

فمثلا شخصية حسان يصفها الرّاوي « **كلّما وقف أمام المرآة وتأمّل وجهه الطّويل المحفر بسب ندوب مابعد "حبِّ الشّباب" وأمعن النّظر في تلك الثّلة السّوداء فوق حاجبه الأيمن الكثيف(...) فقد كان بطوله الفارع "متران وعشرة"، وتيبس جسده النّحيل، وغور عينيه الواسعتين بلا معنى، وبوجهه العظمي الطّويل المنتهي بذقن هلالي، يشبه كلبا سلوقيا سيئ الأكل(...) كان مقاس قدمه الـ "48"** » [3]، هذا الوصف أوقف زمن القصة، ليترك المجال مفتوح أمام توسيع مسافة الحكي، ليرسم القارئ في ذهنه البنية الخارجية لبطل الرّواية، التي لم يترك فيها الرّاوي وصفا سيئا إلا وألصقه به.

في سياق آخر، يصف الرّاوي طريق عودة حسان للمنزل « **في العادة، كان يستقل قطار بومرداس في الخامسة والنّصف، وحين يبلغها بعد ساعة، يسير حوالي عشر دقائق حتى يصل موقف الحافلات بجوار المستشفى، أين يستقل حافلة إلى مدينة زموري، يصلها بعد عشرين دقيقة، وهناك يستقل أخرى في اتجاه سي مصطفى فإذا وصل هناك سار ربع ساعة على قدميه ليبلغ منزله** » [4]، أوقف الرّاوي نمو الأحداث وتطورها نحو الأمام عندما كان حسان يفكر في طرائق لعودته بعدما فاته القطار، فينقطع الحكي ويبدأ وصف الطّريق التي اعتادها حسان من قبل، ومن دلالات المحكي، مشقة هذا الطّريق ومعاناة حسان فيها بين النّقل والسيّر .

---

(1) نفلة أحمد حسن العزي ، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني ، ص 99،100.

(2) مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص 311.

(3) الرواية، ص 18.

(4) الرواية، ص 15.

ب- الوصف المتدّاخل مع الحكي : وهنا يجمع الرّاوي الوصف والحكي في سياق حكائي واحد[1]، ونعاينه في هذا المقطع : « **في ذلك الوقت من مساء كل يوم يحدث كل هذا دون أن يلاحظه النّاس، على الأقل أغلبهم لا يلاحظ تلك المرأة الواقفة عند نهاية الرّصيف بجلبابها الأسود ونقابها السّاترين لكل شيء منها، عدا عينيها الحادتين كعيني قناص تقرران من يموت أولا(...) كانتا رغم حدّتهما، أقل قسوة وأكثر ملوحة، ربما بسبب لون المقلتين العسليتين، أو بسبب الكحل الكابت على شفرها، أو حتى بسبب شعور الامتنان، الذي تطلقانه كلّما أعطاها أحدهم عشرة دنانير إجابة لسؤالها** » [2].

هذا السّياق يتضمن قسمين، ينجر كل منهما الدور المسند إليه، أولا الحكي المتمثّل في الحديث عن حركة الرّاجلين الكثيفة في ذاك الوقت، ثانيا الوصف وذلك بتحديد أوصاف المرأة الواقفة وسطهم، وبهذا نجد المحكي يجمع بين الوصف والحكي .

في حكي وصفي آخر يقول الرّاوي « **وعِوض أن يبدأ في قراءة رسائله، قرّر دون أن يفكر طويلا أن يستقل هذا القطار المتوقف على الرّصيف الآخر(...) كان القطار من ثلاث مقطورات، كل واحدة تجر أربع عربات متصلة بما يشبه الأكورديون الضّخم، وكان هو واقفا في العربة الثّانية من المقطورة الأمامية**» [3] .

في هذا السّياق الحكائي كانت حركة الحكي تتجه إلى الأمام، متمثّلة في قرار حسان ركوب القطار المتوقف، فهرول إليه مسرعا قبل فوات الأوان، وما إن صعد حتى أُغلقت أبوابه، فيتوقف الحكي هنا ويبدأ الرّاوي بوصف هذا القطار، وبهذا أدى الوصف إلى تجميد حركة زمن القصة بصورة جلية، وزاد في امتداد مساحة الحكي .

(1) مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص 313.

(2) الرواية، ص 10.

(3) الرواية، ص 21.

2-2-2- المشهـد (Scène): وفيه يتحقق تساوي الزّمن بين الخطاب والقصة، ويرمز له (زخ = زق) ، ويقصد به السّياق الحواري [1]، ومما عثرناعليه في الرّواية حوار رجلين عن حسان « **قال الرّجل الأول لرفيقه: دنيا مجنونة بحق والله ما تفهم والو / المهم أنّ الرّجل هدأ والحمد لله / الحمد لله ولكن ما الذي جعله يثور هكذا ؟ / لا أعلم.. ربما يكون رجلا مريضا في عقله / (...) وإذا هما يهمّان بالسّير قال الرّجل الثّاني: أرأيت وجها بشعا كوجهه .. والله لم أكن قادرا على النّظر إليه / لا والله يبدو أنّه تعرض لحادث ما في شبابه / ربما.. ربما / أو.. ابتسم كاتما ضحكة مباغتة، سامحني الله ولكنّه يملك وجها يشبه وجه الكلب / تقصد وجه السلوقي / اسغفر الله ولكنّه.. وكتم ضحكة أخرى/ كأنّه كان غائبا يوم وزّع الله الحسن على عباده / ضحك الرّجل الآخر وأضاف: لعلّه كان في آخر الصّف**» [2].

تُعيدنا هاتين الشّخصيتين إلى ملامح حسان، وبما أنّ الرّاوي العليم قد وصفها سابقا، إلا أنّه في هذا المحكي يشخص وقع هذه الملامح على نفسية الآخر، وبالطّبع كانت ساخرة، حتى وإن أدخلاها في خِلقه الله ، استمرت السّخرية بلا مبالاة .

الملاحظ في هذا المشهد، أنّ الراوي جعله في بداية الجزء التّاسع، ولم يضمّنه داخل المقاطع الحكائية، لذلك يتمتع بـ «قيمة افتتاحية»[3]، حسب تعبير جنيت؛ لأنّه يُحدث أثرا دراميا يؤثر في الملتقي، هذا الأخير سيلمس ضدية الزّمن تجاه حسان ماضيا وحاضرا من جهة، وضدية الشّخصيات له من جهة أخرى.

في حوار آخر بين الطّفل حسان وزوج أمه : « **قلتُ محاولا أن أضفي بعض المرح : أنتَ تهتم بي مثلما كانت تفعل هي، في الحقيقة أشعر أحيانا أنّك أمي/ أمك ؟ / أنتَ تشبهها ألم تلاحظ ؟ / أشبه أمك ؟! .. ياشقي أنا رجل / لابأس في ذلك ، أنت رجل تشبه**

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص108،109.

(2) الرواية، ص 49،50.

(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص120.

أمي / صمت وهو يحدقني بنظرات غريبة، قال وهو يمسح يديه المتعرقتين : ألهذا الحدّ صرت تكره أمك، حتى تشبهها برجل / ضحكتُ وأنا أراه جادا في حديثه وحملقته: ربما / ربما ؟! / أو ربما لأنّني صرتُ أحبك إلى درجة أنّني أشبهك بأمي(...) » [1].

عمل هذا الحوار على إبطاء وتيرة السّرد، وإحداث نوع من التّماثل بين زمن الخطاب وزمن القصة، ويقترن هذا المشهد بالاسترجاع الخارجي كما يكشف العالَم الدّاخلي للذّات في امتنانها لزوج الأم الذي كفله بعد رحيل أمه، لدرجة أن يشبهه بها، مما دلّ على المكانة الخاصة التي أفردها له .

نلاحظ مما سبق، أنّ تقنيات الإيقاع الزّمني تشكّلت في أربع منها: المجمل والحذف، جعلا إيقاع الحكي سريعا، وإن قلاّ في المدونة أسهما في تخطي حقبه زمنية فائضة عن حاجة السّرد، دون أن يشعر المتلقي بفجوات حكائية تُخلخل البنيّة والدّلالة، بل يدخل أحيانا لملء الفراغات التي تخلفها بعض المحكيات .

في الطّرف النّقيض نجد الوقفة والمشهد، يخففان ضغط الزّمن نسبيا، فيتخذ إيقاع الحكي حركة بطيئة، ويحتل المشهد مساحة أوسع يكاد يغطي على التّقنيات الأخرى، فمحكيات الشّخصيات تتناغم مع محكي الرّاوي الخارجي، ومنه توحد الرؤية وبلون درامي تجاه الكون والحياة .

(1) الرواية، ص 183.

3- التّواتـــــر السّـــــــردي :

هو العنصر الثّالث الذي استعرضه جنيت في نظرية السّرد، ويعرفه بأنّه « علاقات التّكرار بين الحكاية والقصة »[1]؛ أي « يدرس معدل التّكرار الذي يظهر على مستوى الأحداث في كلٍ من القصة والخطاب » [2].

يشير جنيت أنّ نقاد الرّواية ومنظّروها، لم يهتموا به رغم أنّه من المظاهر الأساسيّة للزّمنية السّردية، ويعود عزوف الدّارسين إلى اعتباره جزءا من الدّراسات الأسلوبية، خصوصا في نوعه الثّالث الذي يؤدي « وظيفة التّأكيد والإلحاح» [3]، ورغم ذلك يبقى التّكرار جسرا بين ما يخص مقولة الزّمن، وبين ما يخص الأسلوب، ويحدّد جنيت أربعة أنماط لعلاقات التّكرار تنشأ بين القصة والخطاب هي :

3-1- أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة : وباختصارها بشكل صيغة شبه رياضية(خطاب1 / قصة1) ، ويسميه جنيت « المحكي التّفردي » [4]، وهو الأكثر شيوعا في النّصوص الرّوائية كما في روايتنا، وهنا لا يحدث تكرارا لا من قبل الخطاب ولا من القصة .

من أمثلتها ما يرويه الرّاوي عن صعود حسان للقطار « **هرول نحو المعبر الحديدي بين رصيفيْ المحطة، صعد، ركض، ثم نزل، وأخيرا ركب على متن القطار، وما كادت الأبواب الكهربائية تنغلق حتى شعر ببعض الرّاحة، تلك التي يشعر بها في العادة، من يلحق بشيء مهم كاد أن يفوته، ثم اختار لنفسه مكانا ووقف فيه** » [5]، زخم الأفعال (هرول، ركض، نزل، ركب، وقف) تدل على حرص حسان على أن يلحق بالقطار، بعد ما

(1) جيرار جنيت ، خطاب الحكاية ، ص 129.

(2) فريدة إبراهيم بن موسى ، زمن المحنة في سرد الحكاية الجزائرية ، ص 90.

(3) يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010، ص 132 .

(4) جيرار جنيت ، خطاب الحكاية ، ص 130.

(5) الرواية، ص 21.

فاته القطار السّابق، إضافة أنّ احتمال البقاء في المحطة وحيدا، سيأذن بظهور الصوت الغائر فيه .

من المحكيات التي ذُكرت مرة على مستوى الحكي، ما يستشرفه الرّاوي العليم « **لن يُصدقها، فهي مجرد أنثى، ضلع أعوج خُلق للمتعة، باب من أبواب النّار، لن يصدقها وسيصدر حكمه عليها، وكل رجال القرية الصّادقين في شرفهم سيساندونه ويكتبون في تاريخهم الرّسمي: لم يُنجب الحاج القريشي إلاّ ذكرا، أسماه بحمد الله عبد الرّزاق، ومات صبيا، وبعد سنين حين يموت القريشي وأقربوه، سيشكك أحد المتعلمين في التّاريخ الرّسمي، ويبحث ليجد اسما مكتوبا على شاهد القبر" هنا ترقد بغير سلام مليكة لا رحمها الله" ثم يسأل عنها، فيقول من ورثوا كتابة التّاريخ : " لا تهتم لم تكن أحدا، لم تكن ابنة أحد**" » [1].

قبل أن تنطق مليكة لتعترف لأبيها باغتصابها، استبق الرّاوي موقف القريشي وأهل القرية بأنّ الكلّ سيكذبها، لأنّه في رأي القرويين أنّ المرأة دائما هي سبب المشاكل، وأنّ ما حدث كان بإرادتها، بل يذهب الرّاوي إلى أبعد من هذا، إلى محوها من العائلة، وإن شكّك بعضهم سيجعلونها هامشا لا يستحق أن يُذكر، تحقُق هذا الاستباق أم لا، سيُحث القارئ على متابعة السّرد لمعرفة ردة فعل القريشي وأهل القرية، هل وافقت استباق الرّاوي؟ أم انشطرت بين تصديق طرف وتكذيب طرف آخر؟، أم سيصدقها الجميع ؟ .

3-2- أن يروى مرات لا متناهيّة ما وقع مرّات لامتناهيّة: (خ ن / ق ن) ويسميه جنيت أيضا المحكي التّفردي، لأنّ تكرارت الخطاب تتوافق مع تكرارات القصة ومنه "التّفردي" لايتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين، وإنّما بتساوي هذا العدد [2].

يعدّدُ الراوي مرور حسان اليومي على المرأة العجوز، ويحكيه في مقطعين متباعدين، الأول « **في كل مرة يمر بقربها كانت المرأة تمتنع عن سؤاله، لتسأل من يليه من**

(1) الرواية، ص 89.

(2) جيرار جنيت، خطاب الحكاية ، ص 130.

الرّاجلين»[1]، والثّاني « **تسأل الجميع(...) إلاّ ذلك الرّجل الطّيب الطّويل(...)عادة حين يمر بجوارها، تخفض رأسها وتنظر إلى الأرض دون أن تسأله، وحين يمر تعود لسؤالها** »[2].

الرواي هنا يكرر الحادثة المحكية في القرائن اللفظية (كل مرة، عادة) ويتماثل هذا التّكرار بالتكرار الصّيغي لها، وما فصلهما بمسافة نصية واسعة إلاّ لغاية، تمثلت في إثارة التّساؤل لدى القارئ عن تصرفاتها، حين تكف السؤال عن حسان فقط، ويبدأ بلمس الإجابة في المقطع الثّاني الذي رواه صاحب الكشك كملاحظ لهذا الحدث، ليؤكد وجود علاقة ورابط ما، تعلمه مليكة ويجهله حسان، ثم تنجلي هذه العلاقة في الفصل الموالي (الأخير) .

نعثر على تواتر سردي آخر يتناوب على حكيه الرّاوي العليم، وأحمد مولاي (صاحب المرحاض) «**ابتسمت** [مليكة بسبب السّائقين] **وقد غمرتها السّعادة بالاهتمام، تماما كما اعتادت أن تغمرها حين تخرج من مرحاض سوق كلوزال المغطى، ويبدأ صاحبه في مغازلتها: "تبدين جميلة هذا اليوم"، " لا عليك .. أجرة الدّخول مدفوعة حين رأيتك"(...) تبتسم وتنصرف** »[3]، أما تكراره الصّيغي:« **كعادتي اليوم، حين عادت المرأة العجوز مساءً غازلتها فلم ترد، ولم تبتسم، وحين همتْ بالمغادرة قلت لها كما كنت أقول لها أول مرة : "الأجرة مدفوعة " لم تعرني اهتماما ولم تنظر صوبي . »** [4].

تَظهر مُشخصات التّكرار الحدثي في (اعتادت، كعادتي)، فالمرأة العجوز اعتادت المرور يوميا على صاحب المرحاض والتّبسم عند مغازلته لها، إذن أنّ القاسم المشترك للمقطعين هو موضوع التّغزل؛ في الأول تبتسم لأنّ التّغزل يُشعرها باهتمام الآخرين، أمّا في الثّاني فرغم تغزل أحمد مولاي لم تستطيع الابتسام، لأنّه في ذلك اليوم ولأول مرة تخاطب حسان، الابن الذي هربت منه في الماضي .

---

(1) الرواية، ص 11.

(2) الرواية، ص 207، 206 .

(3) الرواية، ص 58.

(4) الرواية، ص 203.

من الأحداث المكررة كتابيا، نوْم زوج مليكة لوحده، وينقل هذا الحدث حسان في مقطع حواري مع لويزة « **أتعلمين، حين أفكر في الأمر، لا أذكر أنّه نام معها في الغرفة نفسها منذ تزوجا(...)**» [1]، يواصل قوله « **دخلتْ ذات مساءٍ برفقة رجل، قالت لي: حبيبي أعرفك على زوج أمك "يحيّ"(...) تزوجنا اليوم وسيقوم برعايتك في غيابي، لم يعجبني الأمر ولكنّني ارتأيت أن أصمت وأرى ما سيكون، في تلك الليلة نام في صالة الضّيوف، ونمت أنا معها في غرفتها، وكذلك كان الأمر في كل ليلة** » [2].

المسافة النّصية بين المقطعين قصيرة، حيث قاطعته لويزة بعد المقطع الأول، ليعود ويواصل حكيه، وفي مضمونهما أنّ زواج مليكة لم يكن مقصودا لذاته، فقد أرادت أن تجعل الطّفل حسان تحت وصاية رجل ليحميه ويرعاه في غيابها سواءً أكان لذهابها للعمل، أم عند رحيلها الذي تخطط له سرا.

3-3- **أن يروى مرات لا متناهيّة ما وقع مرة واحدة :** (خ ن/ ق1) ويسميه جنيت " الحكاية التّكرارية " [3]، فالرّاوي هنا يكرر كلامه عن حدث واحد، ومما عثرنا عليه محكي الرّاوي العليم عن آثار نزول المطر« **ابتل كل شيء في العاصمة حتى امتلأت الأرصفة وفاضت الطّرقات(...) لكن الليلة ستكشف " المدينة - الحلم" عن أكثر أوجهها قبحا على الإطلاق، حين تتشبع بالوعات الطّرق ويعلو الماء ويعلو(...)**» [4].

يتكرر المنطوق اللفظي لهذا الحدث مع تحوير الأسلوب « **فمنذ دقائق اشتد المطر دون أن يبدو أنّه راغب في أن يجف، كان ينهمر وكأنّ دلاءً من السّماء تُقلب تباعا(...) حتى ابتلت العاصمة من طرفها إلى طرفها، غزا الماء متقدما(...) وحين بلغ مداه أخذ**

(1) الرواية، ص 91.

(2) الرواية، ص 92.

(3) جيرار جنيت ، خطاب الحكاية ، ص 131.

(4) الرواية، ص 22.

يعلو ويعلو حتى خلّف تلك الطّريق بحيرة لا سمك ولا طير فيها(...) وغمر الأرصفة المرتفعة بعد أن ثملت البالوعات ذات المصارف القديمة والضيّقة (...)» [1].

يدل الماء على النّقاء والصّفاء والحياة، لكن الرّاوي يعكس دلالته ويجعلها للتّشرد والحزن والموت وكأنّه عدو، وبالفعل فإقرانه بكلمة "غزا " دليل على ذلك، ويُرجع أسباب ذلك للمصارف القديمة والضيّقة، وفي أحسن الأحوال تدفع الماء باتجاه ثانٍ لتغرق طريقا آخرا بدوره، وفي سخرية معلنة يجمع بين عبارتي" المدينة الحلم" و "وجهها الذّميم" وكأنّه يريد القول " المدينة الكابوس" .

في حدث آخر، وهذه المرة يكاد يتطابق الأسلوبان، جاء محكي عن حسان في الشّكل الآتي « **ليفاجئه مكبر الصّوت بخبر جديد: نُعلم جميع المسافرين المتوجهين إلى محطة الجزائر، أنّ القطار سيتأخر عن موعد وصوله بوقت غير محدّد، امتلأت العربة بالتّعليقات السّاخرة والتّذمر والسّخط العلنيين، في حين انزوى شاب في منتصف العشرين، وانكمش على نفسه وتمتم بشيء جعل فتاة كانت تجلس بجانبه تقوم من مقعدها وهي تنظره شزرا»**[2].

والثّاني « **بعد أن صدح مكبر الصّوت بالخبر الجديد:" نعلم كافة المسافرين المتوجهين إلى محطة الجزائر، أنّ القطار سيتأخر عن موعد وصوله بوقت غيرمحدد "، انزوى شاب في منتصف العشرينات، وانكمش على نفسه وتمم بشيء جعل فتاة تجلس بجانبه، تقوم من مقعدها وهي تنظره شزرا (...)»** [3].

المسافة النّصية بين المقطعين أربعة عشر صفحة، الفارق بين المشهدين، أنّ الثّاني سيُفَصِّل المجمل الذي ضُمِّن في الأول إذْ سيتحدث عن توجه الفتاة إلى شاب آخر وعن فعلهما، ثم ينعطف الراوي بالسّرد إلى ذاك الشّاب المنبوذ من قبل الفتاة ويكشف شخصيته،

(1) الرواية، ص 54.

(2) الرواية، ص 24.

(3) الرواية، ص 39.

وهذا على امتداد أربع صفحات ونصف الصّفحة، ولم يُضمن الرّاوي هذه التّفاصيل المشهدية في المقطع الأول، لأنّ المحكي وقتها كان منصبا على حسان .

في تأثيث الرّاوي للسّرد، يستغل حدث عودة الكهرباء للعودة لحدث سابق، أو لذكر سياق حكائي جديد، ففي الغرض الأول نجد مقطعا يمس العفة والأخلاق، ويؤطره الرّاوي الخارجي « **شدّه منظر زوج من الشّباب انزويا في آخر العربة، كانا فيما يبدو منسجمين للغاية: فتاة ذات جسد بريء ووجه شاحب مكتنز وعينين حالمتين، وشاب يشبه "الإثم"، (...) حين عاد الضوء، تمكّن حسان ربيعي من رؤية الصورة الكاملة، لم يهتم كثيرا بما رآه من تفاصيل إيروتيكية عادة ما تشتت ذهن سواه، فقد أدرك منذ وقت طويل أنّ العفاف لا يحتاج عادة إلاّ بعض الإقناع ليُغيّر ثوبه**»[1].

أمّا في الغرض الثّاني، يعرضه الرّاوي المشارك (السّائق) ويعبر فيه عن خطورة القطارات الكهربائية « **بعد أن عادت الكهرباء تشوشت شاشات المراقبة في الكابينة، وعطبت أجهزة الإرسال، ولم يعد أي شيء يعمل (...)** »[2].

3-4- أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لانهائيّة:(خ1/ ق ن)، وفيه يتم بث مقطع سردي وحيد لعدة أحداث مجتمعة باستخدام صيغ مثل " كل يوم " أو" كل أسبوع " [3]، ومما جاء منها المقطع الآتي « **كان كلّما همّ بمغادرة مكان عمله، في قسم الودائع في الطّابق التّحتي بمبنى البريد المركزي، يعرجُ على مكتب الأمانات ويستولي، خلسة على كل ما تقع عليه يداه من جرائد**»[4].

(1) الرواية، ص 31،32.

(2) الرواية، ص 83.

(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية ، ص 131،132.

(4) الرواية، ص 16.

يجمع الرّاوي متضادين هما(مكتب الأمانات - يستولي خلسة) ليزود القارئ بمعاني تخدم موضوعه، ويسوقه إلى تبني مواقفه التي يبثها في كل مرة بين المحكيات، وهذه المرة في الجمع بين المتناقضات.

من المقاطع المُضاعفة على شكل ملخصات، والتي يتفادى فيها الرّاوي تكرار تعبيرها، شعور النّادل بعد انتهائه من العمل « **أسند ظهره إلى الحائط ومدّ ساقيه، فشعر بتدفق الدّم يسري فيهما من جديد، وبألم خفيف وخز ركبتيه سرعان ما اختفى، لم يُعر الأمر انتباها، مادام نفس الشّعور ينتابه كلّما انتهت مداومته (...)**» [1]، تختزل الجملة الأخيرة تكرّر هذا الشّعور، ومفادها الدّلالي أنّ التّعوّد على المشقة والإرهاق يصفح عن الشّعور به إرغاما .

بإشارة دالة على تكرار الفعل في عبارة " كل مرة "، يُخبرنا الراوي عن المشهد الذي تشاهده المرأة العجوز وقت عودتها للمنزل مختزنا فيه حال الفئة المتضررة من الأمطار وثبوتيّة حالها على مدار الأيام «**هؤلاء الذين في كل مرة تعود فيها مساءً، إلى سكنها تتحاشى المرور بهم**» [2] .

ما نستشفه من التّواتر السّردي، أنّ الرّواية تميزت بنزعة تكرارية، تناسبت وموضوعها الذي ارتكز على شخصيات هي رمز لفئات معينة من المجتمع عبرت كل منها عن حياتها، ورغم اختلاف طرائق عيشها، إلاّ أنّها تجتمع تحت ظلم وطن لا يعترف بكرامة الإنسان وحقوقه.

وفي وظائفه السّردية نجد: تنظيم البنية وترتيبها– توسيع أحداث أُقتضبت سابقا– تحقيق تواصل مع المتلقي والتّأثير فيه– عقد المشابهة بين المتضادات، والاختلاف بين المتماثلات– تعميق الدّلالات وتأكيدها .

(1) الرواية، ص 119.

(2) الرواية، ص 57.

الفصـــــــــــــل الثّانـــي

بناء الصّيغة والرؤية السّرديتين

I – الصّيغـة السّرديـــة .

II– اشتغال الصّيـغ السّرديـــة في الروايـــة:

1– السّـــــرد:

1–1– صيغة الخطاب المسرود.

1–2– صيغة المسرود الذاتي.

2– العـــــرض :

2–1– صيغة المعروض المباشر.

2–2– صيغة المعروض غير المباشر.

2–3– صيغة المعروض الذّاتي.

3– النّقـــــل :

3–1– صيغة المنقول المباشر.

3–2– صيغة المنقول غير المباشر.

III– الرؤيـــة السّرديـــــة.

IV– أنمـاط الرؤى السّرديـة في الروايـــة :

1– الرؤيـة من الخلف.

2– الرؤيـة مـع.

3– الرؤيـة من الخارج.

I- الصّيغـــة السّـــرديـة :

اللغة، هي المادة الخام التي يستعين بها الأديب في تشكيل عمله الفني، بل قد تضفي عليه سمات أسلوبية تفرده عن غيره من الأعمال، لاسيما إذا أجاد اختيار الألفاظ والتّراكيب بشكلٍ متقنٍ ينسجمُ والهدف المراد تحقيقه، فنكون أمام دليل ملموس على موهبة الكاتب وجدارة فنّه ورقيّ ملكته الإبداعية.

ولأنَّ الأسلوب هو حامل المعنى، فإنَّ مادة هذا العمل الأدبي هو نتاج فكرة معينة، أو تجربة شعورية، أو خاطرة راودت صاحبها، فاختلجت في نفسه انفعالات وأحاسيس عميقة، شاء التّعبير عنها وصياغتها، وهذه دلالة على أنّ كثرة تجارب الأديب ومعايشته لمجريات الحياة، لها تأثيرٌ مباشر على اتساع أفقه الخيالي، مؤسسا أرضية ينطلق منها في تشييد عالمه الأدبي، ذلك أنّه « حين يعبّر عن شخصية تعبيرا صادقا، يصف تجاربها ونزعاتها ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة، ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التّفكير والتّصوير والتّعبير »[1].

بهذا يغدو الأسلوب هو العمود الذي يحدد عبقرية الكاتب؛ فحين يغترف القاص الأساليب الحديثة في السّرد ويهضمها، ويؤازرها بأساليب جديدة قد ابتكرها، سيؤدي ذلك إلى إرساء صور تعبيريّة أكثر قوة وتأثيرا في متلقيه الذي سيحكم على قبولية هذا العمل.

لذلك أخذ مفهوم الأسلوب مساحة واسعة في الدّراسات النّقدية، وازدحمت بؤرته بتعريفات جمة، فهو في نظر أحمد الشّايب: « صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء، وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته»[2].

---

(1) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 122، 123، نقلا عن:عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتاب، ط3، دت، ص 68.

(2) صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، ط1، 2006، ص141، نقلا عن: أحمد الشّايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1966، ص 134.

أمَّا عند جواد طاهر، فهو« ليس اللّفظة المفردة والجملة والعاطفة والخيال، بل هو هذه و"شيءٌ آخر"، إنَّه الجانب الأصيل الذي يرتفع بالنّص إلى مستوى الرّوائع الخوالد، ويميز صاحبه عن سواه، ومن هنا نعلم أنّ هذا هو الشّيء الآخر»[1].

رغم اختلاف النّقاد في تعريف الأسلوب، إلاّ أن المتفق عليه أنّه يعني ما يقوله الكاتب والطّريقة التي يعبر بها، ومن هنا يتباين القُصاص في أساليبهم السّردية، كلٌ على حسب خبراته وروافده الثّقافية، ونلتمس تعدّد الصّيغ التّعبيرية بحسب الخطاب الحكائي« فمن المؤكّد أنَّ طبيعة الشّخصيّة تؤَثِّر بشكلٍ أو بآخر على الخصائص الأسلوبية للغة السّياق السّردي»[2]، فمثلا الشّخصية القلقة تؤثر أساليب الاستفهام والتّساؤل، نظرا لغياب الطّمأنينة النّفسية والاستقرار الذّهني.

فلا ريب إذاً، أنّ تنويع الشّخصيات يوجب تعدُّد الصّيغ السّردية، فهناك خطاب الرّاوي وخطاب الشّخصيات، وقد يكون الرّاوي حاضرا في القصة، يستخدم ضمير المتكلم، أو غائبا عنها؛ أي مجرد راوٍ لها، يتوجّه في كلا الحالتين إلى مروي له، في حين أنَّ الشّخصيات تكلم بعضها بعضا، ويطَّلع المروي له على كلامها منقولا بلسان الرّاوي يقلبه كيفما أراد [3].

بذلك ارتبطت الصّيغة السّردية بـ « الطّريقة التي يتم عبرها استقبال الرّاوي للقصة، ومن ثمّ إبلاغها للمتلقي، وتتطلب هذه العمليّة الإبلاغيّة تقنية خاصة تتصل بجملة من التّوجيهات القائمة في مستوى علاقة الرّاوي بما يروي، وبنوعيّة الإخبار ودرجته»[4].

(1) صبحية عودة زعرب، المرجع السابق، ص 141، نقلا عن: جواد طاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، د ط، 1979، ص 332.

(2) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 124.

(3) فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، ص 173.

(4) فريدة إبراهيم بن موسى، المرجع نفسه، ص 173.

يُجمع دارسو الصّيغة السّرديّة من الوجهة البويطيقيّة * أوليّة توظيفها من قبل **أرسطو** وقبله **أفلاطون**(Aflatoun) في رؤيتهما للأدب كمحاكاة، فيقيم أفلاطون في جمهوريته عند حديثه عن ملحمة هوميروس، تعارضا بين صيغتين للحكي :

أ- الشّاعر نفسه هو المتكلم، ولا يوهمنا أنّ المتكلم شخصٌ آخر غيره، وهذا ما يسميه الحكاية الخالصة، أو الحكي التّام (Diégesis).

ب- الشّاعر يبذل جهدا ليحملنا على الاعتقاد بأنّه ليس المتكلم، بل شخصية ما، وهذا ما يسميه تقليدا أو محاكاة (Mimésis) [1].

وكان دفاع أفلاطون عن السّرد الخالص ضعيف التّأثير، لهذا لم تهتم الدّراسة الكلاسيكية بتمييزه، لاسيما أنّ أرسطو يحيِّد تلك الثّنائية، ويجعل الحكي الخالص والتّمثيل المباشر (العرض المباشر للأحداث) ضربين من المحاكاة[2].

في مباحث الشّكلانيين الروس نجد **إيخنباوم** (Eichenbaum) في"**حول نظرية النّثر**"، يشير إلى **أوتولودفيج** (Ottoludwig) الذي ميّز حسب وظيفة الحكي بين شكلين للسّرد هما: السّرد بالمعنى الحرفي (الكاتب أو الراوي), والسّرد المشهدي (الحوار بين الشّخصيات).

ثم يعلق – إيخنباوم- : « وما دامت نظرية النّثر تقتصر على مشكل تركيب الأثر الأدبي، فإنّ هذا الفرق يظهر كما لو كان بدون معنى، غير أنّه يكتسي أهمية أساسية بمجرد ما نمس بعض المشاكل الأولى المرتبطة طبعا بنظرية النّثر الأدبي، إنّ هذه النّظرية لا تزال إلى الآن في حالة جنينية، لأنّنا لم ندرس بعد العناصر التي تحدد شكل سرد معين »[3].

بتأصيل نظرية الرّواية خلال نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العاشر على يد **هنري جيمس**(Henry james) وتلاميذه، يميز -جيمس- « بين الرّاوي العالم بكل شيء والموجود في كل مكان، والذي يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السّرد، وبين الرّاوي الذي

*دُرست الصيغة كذلك من وجهة السيميوطيقا، ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 188 وما بعدها.

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 178.

(2) جيرار جنيت، المصدر نفسه، ص 177، 188.

(3) إيخنباوم ،حول نظرية النّثر، نصوص الشكلانيين الروس، ص 107.

ينبغي أن يتنازل عن السّلطة السّردية، ويترك للشخصيات فرصة الوجود المستقل، ويعطيهم إمكانية التّعبير عن ذواتهم، داعيا من خلال ذلك إلى مسرحة الحدث لا إلى سرده»[1].

عُرفت مسألة حضور الرّاوي في الخطاب هاته، بما يسمى بـ" وجهة النّظر" أو "الرؤية السّردية" .

كما اهتم **واين بوث**(Wayne booth) بتقسيم أرسطو السّابق، وبعد انتقاده في تصوره للمحاكاة، يميّز بين السّرد والعرض، ويشير أنَّ الرّاوي -أيا كان الضَّمير الذي يستعمله- يسرد إمّا عن طريق **المشهد**، ويُمثل لذلك برواية " القتلة" لهنري جيمس، أو عن طريق **التّلخيص** (لوحة كما يسميها لوبوك)، ويسوق لنا في ذلك حكايات أديسون في " المتفرج" التي نجدها خالية من المشاهد، أو مختلطة بالتّلخيصات، ويخلص أنّ التّقابل بين العرض والسّرد أي بين المشهد والتّلخيص، يبقى ذا فائدة قليلة في التّحليل إن لم يُحدَّد نوع الرّاوي المسؤول عن هذا المشهد أو ذاك التّلخيص[2].

ولأنَّ القفزة النّوعية للتّحليل البنيوي، كانت في أواسط السّتينيات منطلقة من العدد الثّامن من مجلة " **تواصلات**" سنة 1966، ونجد بين دفتيها دراسة **تودوروف** الهامة عن "**مقولات السرد**" ويتحدث فيها عن صيغ الحكي (Modes du récit) رابطا إياها بجهاته وزمنه[3]، موضحا أنّ الرؤى السّردية تتعلق بالطّريقة التي يدرك بها الراوي الحكاية، أمّا سجلات الكلام* فتتعلق بطريقة هذا الراوي في عرض الحكاية وتقديمها. [4].

---

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير، المركز الثقافي العربي، لبنان ، ط 4، 2005، ص169،170.

(2) واين بوث، المسافة ووجهة النظر، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 44،45.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص172.

* يستخدم تودوروف في بعض كتبه، سجل الكلام كمقابل للصيغة، والوجهة كمقابل للرؤية .

(4) تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة ، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996، ص81.

في نفس العدد يتطرق **جنيت** في مقالته "**حدود الحكي**" لثلاث ثنائيات هي: المحاكاة والحكي التّام، السّرد والوصف، وأخيرا القصة والخطاب، ومن خلالها يوضّح صيغتيْ الخطاب(السرد والعرض)، ويوازي بين السّرد والوصف لارتباطهما، بل عند إيثارته قضايا حدود الوصف الدّاخلية يميز بين الحكي والعرض المشهدي[1].

سنة 1972 ، يدرس جنيت في كتابه "**خطاب الحكاية**" مكونات الخطاب الروائي في ثلاث أركان هي: الزّمن، والصّيغة والصوت، فبالنّسبة للصّيغة يربطها بالخطاب شأنها شأن الزّمن، ويرى أنّ وظيفة الحكاية ليست إصدار أمر أو التّعبير عن تمن أو ذكر شرط مثلا، وإنّما تكمن فقط في قص القصة، وبالتّالي نقل وقائع واقعية أو خيالية.

ويؤكد أنّ الذي يهم على مستوى الخطاب الحكائي ليس الاختلاف بين الأمر والتّمني والشَّرط، بل في درجة التّأكيد على اختلاف هذه الصّيغ المعبَّر عنها بـ" **التّنويعات الصّيغية**" مثل الصّيغة المصدريّة، وصيغة نصب الفعل، أو الصّيغة الشّرطيّة.

هذه الوظيفة، هي التي فكّر فيها ليتريه(Littré) في قاموسه، وهو يحدّد معنى الصّيغة منطلقا من المجال النّحوي « اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتّعبير عن(...) وجهات النّظر المختلفة التي يُنظر منها إلى الوجود أو العمل»[2].

يقر جنيت أنّ هذا التّعريف لا غنى عنه البتة، فالمرء بإمكانه أن يروي كثيرا أو قليلا ممّا يُروى، وأن يرويه من وجهة النّظر هذه أو تلك، وهذه القدرة التّعبيريّة وأشكال تسخيرها، هي التي تشير إليها مقولة الصّيغة السّردية، ووفقا لذلك :

– يمكن للحكاية أن تزوّد القارئ بما قلّ أو جلّ من التّفاصيل، وبما قلّ أو جلّ من المباشرة، وبهذا تبدو على مسافة (Distance) بعيدة أو قريبة ممّا ترويه.

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 173.

(2) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 177.

– يمكن للحكاية أن تختار طريقة تنظيم الخبر السّردي، حسب القدرات المعرفيّة لشخصيّة (أو لمجموعة شخصيات)، وهنا ستتبنى الحكاية ما يسمى عادة **برؤيته** أو **وجهة النّظر**، وعندها نكون أمام منظور (Perspective) حيال القصة [1].

إذن المسافة والمنظور، هما الموجّهان الرّئيسيان لهذا التّنظيم الإخباري السّردي الذي هو الصّيغة.

لئن كان القصد من المسافة السّردية « تحديد البعد الذي يفصل الراوي وبين ما يروي، وتختلف هذه المسافة قربا وبعدا حسب الأساليب التي يتوسلها الراوي»[2] فإنَّ جنيت في بسط مفهومها يؤكّد ما ذهب إليه أرسطو، وهو الذي انبعث في نظرية الراوية مع جيمس وأتباعه تحت مصطلحيْ العرض والقول (السرد)، ويتفق -جنيت- مع نقد بوث لأرسطو في كتابه "**بلاغة المتخيّل**"، في أنَّ استعمال العرض كمحاكاة وتقليد هو مجرد وهم، لأنّ الحكاية لا يمكن أن تعرض أو تقلِّد القصة التي ترويها، إنَّها لا يسعها إلاَّ أن ترويها بكيفية مفصَّلة وحيّة، فنكون أمام إيهاما بمحاكاة، هي المحاكاة السّردية الوحيدة، ويُعزى ذلك لسببٍ وحيد هو أنّ السَّرد شفويا كان أو كتابيا هو واقعة لغوية، وإنّ اللّغة تدل دون أن تُقلد أو تُحاكي[3]، ولذلك يميز هنا بين حكاية الأحداث وحكاية الأقوال، رابطا إياهما بالمسافة والمنظور.

1– **حكاية الأحداث** : يتحدث عمّا اقترحه أفلاطون، الذي أعاد كتابة مقطع سردي قصير غير حواري من الملحمة الهوميرية، بحذف الأخبار الزّائدة، والإشارات الظّرفية، لأنّها موحية بالمحاكاة وتتنافى مع الحكاية الخالصة، فتتوارى أقوال الشّخصيات ويسيطر الرّاوي من خلال الضّمير "هو".

يعقّب جنيت على هذا التّعديل الأفلاطوني، إنّه لا يلغي المحاكاة أو يؤكّدها، لأنّ «حكاية الأحداث مهما كانت صيغتها هي حكايةٌ دوما؛ أي نقل لغير لفظي (أو لِما يُفترض

(1) جيرار جنيت، المصدر السابق، ص 177، 178.

(2) فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، ص 174.

(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 179.

أنّه غير لفظي) إلى ما هو لفظي، ومن ثمّ لن تكون محاكاة أبدا أكثر من إيهام بمحاكاة»[1] فالأمر راجعٌ إلى علاقة الباث بالمتلقي، والتي تختلف من عصرٍ لآخر، فقد يتلقف القارئ نصًّا حكائيا على أنّه محاكاة، كالتّصوير الراسيني (Racin) لدى جمهور عصره، أمَّا في عصرٍ آخر فيجد متلقي آخر فيه، وصفا تعبيريا فقط.

بهذا يجد جنيت العناصر المحاكاتيّة النّصية المحضة، ترتد إلى ذينيك المعطيين المتضمّنين سلفا في ملاحظات أفلاطون ألاّ وهما:

- كمية الإخبار السّردي.
- غياب الرّاوي أو حضوره الأدبي[2].

تبعا لهذا لا يمكن للعرض (المحاكاة) أن يكون غير طريقة في القص، تقوم على حدٍ أقصى من الخبر مقابل حدٍ أدنى من حضور الرّاوي.

هذا التّعريف يحيل جنيت من جهة، على تحديدٍ زمني هو **السّرعة السّردية**، لأنّ كمية الخبر القصوى في علاقة عكسية مع سرعة الحكاية، كما يحيله من جهة أخرى إلى الصّوت (Voix)، أي درجة حضور الرّاوي[3].

2- **حكاية الأقوال** : يستند جنيت مرة أخرى إلى خطاب هوميروس الأصلي، وخطاب أفلاطون الذي أعاد كتابته بدون أقوال، فخطاب هوميروس مقلّد، أي **منقول** وهميا كما يُفترض أن تكون الشّخصية قد تفوهت به، وهو عند أفلاطون خطابٌ **مسرود**؛ أي يعتبره السّارد حدثا، كما هي الأحداث الأخرى ويضطلع به نفسه، وخطاب **محوَّل**، بإدخال عناصر من درجة وسيطة مكتوبة بأسلوب غير مباشر، ومن ثمَّة تتميز ثلاثة أنماط من الخطاب هي:

(1) جيرار جنيت، المصدرالسابق، ص 181.

(2) جيرار جنيت، المصدر نفسه، ص182،181.

(3) جيرار جنيت، المصدر نفسه، ص 182.

أ- **الخطاب المسرود(المروي)** (Narrativisé): هو أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا، فالبطل مثلا بدلا من أن يعيد إنتاج حواره مع أمه يقول: " أخبرت أمي بعزمي على الزّواج من ألبرتين" لم يعد الأمر متعلقا بأقواله بل بأفكاره، فالملفوظ بإمكانه أن يكون أوجز وأقرب إلى الحدث الخالص: "عزمت على الزّواج من ألبرتين" ويمكن اعتباره حكي أفكار أو خطاب داخلي مسرود.

ب- **الخطاب المحوَّل بالأسلوب غير المباشر**(Transposé): عندما يقول البطل: "قلت لأمي إنّه لم يكن لي بدٌ من الزّواج من ألبرتين" (خطاب مصرّح به) " أعتقد أنَّه لم يكن لي بدٌّ من الزّواج من ألبرتين (خطاب داخلي)، هذا الشّكل هو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود، لأنّه لا يقدم للقارئ أي ضمانة أو إحساس بالأمانة الحرفية للأقوال الحقيقيّة المصرّح بها، فحضور السّارد فيه أكثر تجليا يكثف الجمل ويدمجها في خطابه الخاص.

ج- **الخطاب المنقول** (Rapporté): هو أكثر الأشكال محاكاة، يتظاهر فيه السّارد بإعطاء الكلمة حرفيا للشّخصية، " قلت لأمي (أو: أعتقد): لا بدّ لي من الزّواج من ألبرتين" لذلك رفضه أفلاطون الذي يدافع عن السّردي الخالص، وعلى العكس منه لا يلبث أرسطو أن يدعم غلبة المحاكاتي الخالص الذي يعتبر من النّمط المسرحي، مُتبنى من ملحمة هوميروس، وبعد ذلك في الرواية[1].

يوضِّح جنيت بعدها ملاحظة مهمة بين الخطاب العرضي المباشر (Immédiat) والخطاب المنقول، اللذين لا يتميزان شكليا عن بعضهما إلا عن طريق حضور أو غياب مدخل منقول عن الرّاوي، فالخطاب المنقول (غير مباشر حر)، يضطلع السّارد بخطاب الشّخصية، بل تتكلم الشّخصية بصوت السَّارد، ولذلك يلتبس ويختلط المقامان السَّرديان، أمّا الخطاب المباشر يتلاشى السّارد تماما وتحل الشّخصية محله[2].

(1) جيرار جنيت، المصدر السابق، ص 185- 187.

(2) جيرار جنيت، المصدر نفسه، ص 188.

يُطل جيرار جنيت سنة 1983 بكتابه الموسوم "**خطاب الحكي الجديد**"، إلى معاودة طرح بعض المفاهيم وتنقيحها، بعد أن تعرّض كتابه "خطاب الحكاية" للنّقد والتّحليل من قبل النّقاد، خصوصا في تضمينه المسافة والمنظور في فصل، وعزل الصّوت في فصل آخر، ومنهم الباحثة الكندية **ميك بال** (Mieke Bal) في مقالتها "**حول السّرد والتبئير**" [1].

في سنة 1971 تنشر **رايموند ديبري جنيت** (Raymonde Debray Gent) دراسة «**حول الصّيغة السّردية في** "**الحكايات الثّلاث**" **لفلوبير**» تشيد أولا بالدّراسات المقدّمة في دراسة الصّيغة من طرف لوبوك، جيمس، وتودوروف، وفي دراستها للحكايات الثّلاث تتحدث عن المشهد والتّلخيص والوصف والرؤية، ومدى ترابط هذه العناصر مميزة بين التّلخيص والمشهد المباشر بوصفهما الصّيغتان الأساسيتان في الحكي، وأنّ هناك درجات لا منتهية بينهما، وتشدّد على قوة العلاقة بينهما إلى الدّرجة التي يصعب فيها أحيانا التّمييز بينهما في مقطع سردي ما، لكنّها تحيلنا على اعتبار جدلية هذه العلاقة أنّه « يمكننا أن نجد التّلخيص الأقصى في داخل المشهد الدّرامي، إذْ كلّما اتسع المشهد وامتد استدعى التّلخيص الإخباري، إنّنا نعتبر(...) التّلخيص كاقتصاد للمشهد، والمشهد كتمديد للتّلخيص»[2].

إضافة أنّ الزّمن غالبا ما يتيح التّمييز بينهما، لارتباطه بالصّيغة من خلال الوقوف على زمن السّرد وزمن المسرود، وتعطي نماذج من الحكايات الثّلاث، يحذف فيها **فلوبير**(Flaubert) سنوات عدّة ويركّز الحدث في أربع وعشرين ساعة، ليصبح الحدث أو القصة بكاملها مشهدا واحدا.

من الذين تطرقوا للصّيغة أيضا نجد **رييال ويللي** (R.Ouellet) و **رولان بورنوف** (R. Bourneuf) في كتابهما "**عالَم الرّواية**" (1981)، حيث يطرحان في الفصل الخاص بـ " القصة والسّرد" التّمييز بين القصة والخطاب، أمّا الصّيغة فيتناولانها تحت عنوان "مشهد أم تخييل" ويقران أنّه لِبَثّ الحياة في الشّخصيات، على الكاتب أن يزاوج بين صيغتي المحاكاة

(1) ينظر سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ص 181- 185.

(2) سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص 180، 181.

الشّعرية والوصف، ويُرجعان الأولى إلى أرسطو الذي يميّز بين صيغة مباشرة تتكفل الشّخصيات بأحداثها وكأنّها تجري أمامنا، وصيغة سرديّة يهيمن فيها الرّاوي، مؤكّدين بأنّ التّمييز عمّقه جيمس ولوبوك في حديثهما عن حكي مشهدي وتلخيصي، ويذهبان مذهب ديبري جنيت في ترابطهما وصعوبة الانتقال من صيغة لأخرى، « ففي الأول يركز الكاتب على الجانب الإخباري، ويقيم الفواصل بين مختلف الحالات (الرّجوع إلى الماضي؛ ماضي الشّخصيات والأحداث) وفيه يقف الكاتب مرارا ملقيا نظره على الشخصيات, ويترك بذور المشاهد تنمو ببطء، بينما المشهد يعطي للأحداث الموصوفة طابعا خاصا ومنفردا، عرضيا وقارا باللّحظة التي يتفاقم فيها البعد الدّرامي»[1]، ثمّ يفردان بعدها نماذج روائية يتداخل فيها المشهد والتّلخيص كصيغتين حكائيتين.

في بعض الكتابات الأنجلوساكسونية نجد **ليش** (Leech) و**شورت** (Short) في كتابهما " **الأسلوب في الرّواية**" يتحدثان عن الصّيغة لكن بمسمى مختلف وإن كانا يعطيانه كامل دلالاته.

ففي حديثهما عن " **تقديم الكلام والفكر**" في الفصل العاشر يحيلان إلى الفصلين الخامس والتّاسع، وفيهما عالجا كلام الشّخصية في الرّواية، مقارنين ذلك بالحديث اليومي وكيفية تأويل القارئ له، فيبرزان بداية، أنّ الكاتب بإمكانه تقديم عدة صيغ لتقديم كلام الشّخصية، وبذلك يشمل" **تقديم الكلام**" الكلام المباشر والكلام غير المباشر، مع إمكانية تحول الكلام المباشر إلى غير مباشر بتغير علامات الاستشهاد، والضّمائر والزّمن، بل يضيفان أشكالا أخرى غير السّابقتيْن نتلمسها جميعا في الخطاب الروائي :

1- شكل أكثر مباشرة من الكلام المباشر (الكلام المباشر الحر): فإذا كان الكلام المباشر يتصف بخاصيتين، هما حضور الرّاوي وكلام الشّخصية، فإنّه في الكلام المباشر

(1) سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 183، 184.

الحر نكون أمام كلام شخصية دون وسيط، مما يشكّل انطباعا بالإبهام عند القارئ لعدم معرفته من المتكلم.

2- شكل غير مباشر أكثر من الكلام غير المباشر (غير مباشر أكثر): ويستعمل لتلخيص مقاطع غير مهمة في الحوار مثل « قال: "سأرجع هنا لرؤيتكِ مرة أخرى غدا " »، فيصبح الحدث أو الفعل من زاوية الرّاوي على الشّكل الآتي : " وعدها بالرجوع ".

3- شكل وسيط (كلام غير مباشر حر): وهو وسيط بين الكلام المباشر والكلام غير المباشر، ويتميز هذا الكلام بحضور ضمير الغائب العائد على الرّاوي، والزّمن الماضي في نقله لكلام الشّخصيات، فيكون القارئ على مسافة من أقوالها[1].

وضمن إطار ربط الأشكال السّابقة بالرّاوي ودرجة حضوره (الصّوت) يقدم الباحثان خطاطة ذات ثلاث مستويات :

أ- المستوى الأول: مراقبة الرّاوي الكليّة، وفي إطاره نجد فقط شكل "سرد الحدث".

ب- المستوى الثّاني: مراقبة جزئية من قبل الرّاوي، ويضم ثلاث أشكال: الكلام غير المباشر، الكلام المباشر الحر، والكلام المباشر.

ج- المستوى الثّالث: انعدام مراقبة الرّاوي، ويتعلق بـ" الكلام المباشر الحر" [2].

هذه المستويات موزعة على قطبين: صيغة الخطاب المسرود، حيث مراقبة الرّاوي الكلية، وصيغة الخطاب المعروض، حيث لا وجود للراوي، وتبقى الأشكال الأخرى وسيطة بينهما.

أمَّا فيما يتعلق بـ " **تقديم الفكر**" فيقدمانها بنفس منظور تقديم الكلام، مع استبدال لفظة الكلام بالفكر، مثل الفكر المباشر مقابل الكلام المباشر.

كما تخصص الباحثة **ريمون كنعان** (Rimmon-Kenan) في كتابها " **التّخييل القصصي**"، الفصل الثّامن لما يشمله " السّرد" تحت عنوان " **تمثيل الكلام**" فتسير على خطى

(1) سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 185، 186.

(2) سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص 186، 187.

جيرار جنيت في تصوره البويطيقي، منطلقة من وجهة نظر أفلاطون وأرسطو في علاقة الحكي التّام بالمحاكاة، مرورا بمواقف النّقد الأنجلو- ساكسوني، الذي قابلها بالتّلخيص والمشهد أو القول (السّرد) والعرض، وبعد قراءتها لآراء جيرار جنيت عن العرض، وكذا وهم المحاكاة المتفِق فيه مع نقد بوث، تخلصُ إلى أنّ التّمييز لن يصبح بين العرض والسّرد، وإنّما بين درجات مختلفة وأنواع من السّرد أو القول[1] .

وعلى غرار ما رأيناه عند ليش وشورت من عدم الأخذ بتسمية " الصّيغة" والإبقاء على دلالتها، تبحث فيما تسميه " **أنواع عرض الكلام**" الدرجات المتنوعة للإيهام بالمحاكاة والمتوزعة على سبعة تقسيمات، مستشهدة فيها بنماذج روائية :

1- التّلخيص الحكائي: هو فعل الكلام بدون تخصيص لما قيل أو كيف قيل.

2- التّلخيص الأقل حكائيّة: هو تلخيص يشير لنا لحدث كلامي، لكن بدون مؤشرات الكلام.

3- الخطاب غير المباشر: هو خطاب يحوي مضمون حدث كلامي، لكنّه بأسلوب يختلف عن الأسلوب الأصلي الذي تمّ به الكلام.

4- الخطاب غير المباشر ذو الطّبيعة المحاكاتيّة: يختلف عن السّابق، في كونه يخلق فينا وهم " الاحتفاظ" أو " إعادة الإنتاج" على مظاهر أسلوب الكلام الأصلي، إذ يقدم ذلك بشكل غير مباشر.

5- الخطاب غير المباشر الحر: هوخطاب يقع بين الخطابين المباشر وغير المباشر.

6- الخطاب المباشر: هو خطاب يخلق لدينا وهم المحاكاة " الصرف" أكثر من غيره، لأنّه يتضمن " الاستشهاد" وعلاماته، سواءً أكان لحوار أم لكلام ذاتي .

(1) شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، تر: لحسن حمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، ص157،160 .

7- الخطاب المباشر الحر: هو خطاب يماثل الشّكل النّمطي للمونولوج الدّاخلي بضمير المتكلم [1].

تُبين الباحثة بعد ذلك، أهمية الخطاب غير المباشر الحر لدى اللسانيين والسّرديين، باعتباره تركيبا لصوتين مترابطين، لتقدم لنا تحليلا مقارنا على نهج ليش وشورت، بين الخطابات الرئيسية (المباشر، غير المباشر، غير المباشر الحر) ترصد فيه مختلف التّغيرات التي تطرأ عند انتقالنا من خطابٍ لآخر، لتبحث فيما بعد عن " الوظائف" وهي نظيرة " تقديم الفكر" عند الباحثيْن السّابقيْن [2].

يطالعنا النّاقد **سعيد يقطين** في كتابه " **تحليل الخطاب الروائي**" (1988)، بآرائه بعد معالجته أطروحات الغربيين حول الصّيغة، بدءًا بإلغائه التّقسيم التّقليدي بين الحكي التّام والمحاكاة الذي أخذت به البويطيقا الكلاسيكيّة، والمستند على المنحى الفلسفي في فهم "المحاكاة" خاصة عند أفلاطون وأرسطو، مبقيا على المنحنى الجمالي المتصل بنظرية الأنواع الأدبيّة، المفرزة من النّقد الأنجلو- أمريكي والذي كان هنري جيمس له داعية، فيتجاوز التّمييز بين حكي الأقوال وحكي الأحداث، الذي اعتمد عليه أغلب السّرديين على اعتبار الأول خاصا بالشّخصيات والثّاني بالراوي، خاصة أنّه مؤسَس على التّمييز الأرسطي بين الدّراما(نص الشّخصيات) والتّاريخ (نص الرّاوي)، أو الملحمة (نص الرّاوي ونص الشّخصيات) [3] .

وفي تحديده للصّيغة ينطلق من تحديد تودوروف الذي رهنها بـ : « طريقة الرّاوي في عرض الحكاية وتقديمها»[4]، ومنه لا يشاطر جيرار جنيت فيما أدخله من مسافة ومنظور فيها، فالمنظور يناقش في مستوى آخر إلى جانب الصّوت للعلاقة الوطيدة بينهما، إذْ في

(1) شلوميت ريمون كنعان، المصدر السابق، ص162،160.

(2) ينظر شلوميت ريمون كنعان، المصدر نفسه، ص162، 168.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 194،193.

(4) تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص 84.

الرؤية نحاول الإجابة عن السؤال "من أين يتكلم المتكلم ؟ " وفي الصّوت نجيب عن السؤال "من يتكلم هنا ؟ " أمّا الصّيغة نبحث فيها عن "خطابات المتكلم " .

بعد التّحليل يستخلص، أنَّ الصّيغتين (السّرد - العرض) موجودتان في أي خطاب حكائي، ومنه بالإمكان معاينة كيفية اشتغالهما دون تمييز مرسلها راويا أم شخصيةً، بل بدون تعيين - إذا أمكن ذلك - من هو المتكلّم، راسيا بذلك أساسا مركزيا يجده فيما يسمى « **تبادل الأدوار الحكائيّة**»[1]، وفيه تتعرض علاقات السّرد والعرض بين الرّاوي والشّخصيات للعديد من التّبدلات، يمكن حصرها مبدئيا في: الرّاوي الشّخصية و الشّخصيات- الرّواة، وبحسب طبيعة تجليها في الخطاب يُقيم التّصنيف ثم يقوم بقراءته.

حوصلة اقتراحه، أنّه يعتبر الصّيغة أنماطا خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة، هذه الأنماط هي الصّيغ في مختلف تجلياتها، وهي نوعان ويسميهما الصّيغتان الكبريان؛ أي السّرد والعرض، وتضمّان على مستوى التّجلي الخطابي صيغ صغرى بسيطة أو مركبة، وهذه الصّيغ الصغرى هي التي نصل إليها بوساطة التّحليل الجزئي للخطاب[2].

تحذوه في ذلك الباحثتين **نفلة حسن أحمد العزي** في كتابها " **تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفني**" و**فريدة إبراهيم بن موسى** في كتابها " **زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية**" آخذتين بعين الاعتبار وجوب فصل المنظور والصوت عن الصّيغة .

صفوة القول: أنّ الحديث عن مفهوم " الصّيغة" يمس مفاهيم ومصطلحات متعددة، تتحدد على مستوى الصّياغة والأسلوب، فالبحث عن نمط السّرد هو « بحث يتعلق بالسؤال: كيف يروي الرّاوي ما يرى؟ أو ما يَعرف من أخبار ووقائع ؟، هل يروي لنا التّفاصيل كلها وينقل حرفيا من مرجع؟ هل يختصر؟ هل يتصرف؟ »[3].

---

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 194، 195.

(2) سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص 196.

(3) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص162،163.

فبدءا من إشارة البويطيقا الكلاسيكيّة إليها خصوصا مع أفلاطون وأرسطو، تتوالى الأبحاث عند الشّكلانيين الروس، وصولا إلى جيمس وأتباعه مميزين بين الأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدي، لتكون هذه الأرضية منطلقا لتودوروف، فيحدّد الصّيغة في نمطين، هما السّرد والعرض.

غير أنَّ جنيت كان أكثر تفصيلا لها، رافضا في البداية فكرة المحاكاة (العرض أو التّمثيل) المستقاة من المسرح، لأنَّ الطّابع اللغوي يحول دون ذلك، مقترحا تقسيما مبنيا على محورين هما: حكي الأحداث وحكي الأقوال، رابطا إياهما بالمسافة والمنظور، فحكي الأحداث مرتبطٌ بكمية الخبر السّردي ودرجة حضور الرّاوي، أمّا في حكي الأقوال فإنّ له ثلاثة أشكال هي :

- الخطاب المسرود أو المروي.
- الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر.
- الخطاب المنقول.

II- اشتغـــال الصّيـغ السّردية في الـرّواية:

بالاعتماد على منحى سعيد يقطين في دراسته للصّيغة، والقائم على إنجازات السّرديين خصوصا تودوروف وجنيت، ومقترحه المستند على إمكانية تبادل الأدوار الحكائية دون تمييز الرّاوي عن شخصيات القصة، فإن تقديم المادة الحكائية (القصة) تُعاين من خلال ثلاث صيغ رئيسية : السّرد، العرض، والنّقل، وكل صيغة منها تنقسم إلى صيغ فرعية محصلتها جميعا سبع صيغ سرديّة، وهي التي سنستند عليها في دراسة التّنويعات الصّيغية الواردة في المدونة الروائيّة، وتتوزع على الشّكل الآتي :

السّرد ← صيغة الخطاب المسرود .
← صيغة المسرود الذّاتي .

العرض ← صيغة المعروض المباشر .
← صيغة المعروض غير المباشر.
← صيغة المعروض الذّاتي .

النّقل ← صيغة المنقول المباشر.
← صيغة المنقول غير المباشر.

في إشارة أولية لهذه الصّيغ، يرى يقطين أنّ معياريْ تقسيمها على هذا النّحو كان بحسب:

- نوعية العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه.
- نوعية متلقي السّرد أو المروي له (Narrataire) الذي غُيّب في دراسة الصّيغة، وتمّ الحديث عنه غالبا في إطار الرؤية أو الصّوت فقط[1].

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

1- السّـــــــــرد:

تعود جذور هذا الشّكل إلى التّاريخ، والأصل فيه أنَّ الرّاوي هو الماسك بزمامه، فهو المكلف بتسيير أحداث القصة وتقديم شخصياتها للمتلقي، غير أنَّه قد يسمح لإحداها بممارسة عمليته السّردية، بل ربما يكون هو نفسه إحداها، فيؤدّي بذلك دورين في الوقت ذاته، دور الرّاوي ودور الشّخصية الحكائيّة.

ولأنّ السّرد يقوم أساسا على الضّمائر[1]، فإنّه يتمظهر بصيغتين، صيغة الخطاب المسرود، وصيغة المسرود الذّاتي.

1-1- صيغة الخطاب المسرود:

يُعرَّف بأنّه: « الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله، ويتحدث إلى مروي له سواءً أكان هذا المتلقي مباشرا (شخصية)، أم إلى مروي له في الخطاب الروائي بكامله»[2]، ولنا في هذا النّوع أمثلة كثيرة :

تفتح الرواية خطابها بخطاب مسرود بضمير الغائب، على التّوقيت الزّمني المسائي الخامسة وسبعة وعشرون دقيقة، مشيرا مباشرة إلى المرأة المتجلببة « **في مثل تلك السّاعة من مساء كل يوم، ينتهي عمل امرأة عادة ما تقف عند نهاية الرّصيف المحاذي لمحطة القطار "آغا"، تماما حيث يلتقي جميع الرّاجلين قاصدي المحطة مهما كانت وجهاتهم، لتنصرف إلى حيث لا يدري أحد، وبانصرافها تصبح حركة الراجلين أكثر سلاسة وأكثر سرعة، بحيث لا يجدون أنفسهم مضطرين إلى تخفيف سرعاتهم، ثمّ التّوقف للإجابة عن سؤالها اليومي**»[3].

هذا المسرود الخطابي، هو مقدمة شاملة لما سيحدث في الأحداث اللاحقة، فقد جمع الإطار المكاني والزّماني، وأهم شخصية (المرأة العجوز)، وبتصرافتها استدعت الشّخصيات

(1) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 126، 127.

(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

(3) الرواية، ص 9.

الأخرى لتشارك في تشكيل أحداث السّرد، وأول هذه الشّخصيات حسان، الذي كان من بين المارين، وبسؤالها له أخرته عن ركوب قطار عودته إلى المنزل، فانزلقت الأحداث تباعا من هذه البؤرة الحدثيّة.

في البدءِ ينتظر حسان القطار الموالي، وفي هذا المقام يستغل الرّاوي الضّمير الغائب للكشف عن توازي الحيز المكاني والحيز النّفسي لهاته الشّخصية، ففي وصفه للمحطة: «**كانت المحطة في الوقت الذي دخلها فيه شبه خالية من المسافرين، فباستثناء عمال الشيمينو ذوي السترات البرتقالية والصفراء، وثلاثة أزواج منزويين بشكلٍ فاضح، اختاروا انتظار القطار الموالي لقضاء أكبر وقت مع بعضهم، كان حسان ربيعي في أكثر أوضاعه ألفة على الإطلاق**»[1].

استطاع الرّاوي بهذا الخطاب المسرود، أن يربط بين شبه الفراغ الموجود في المحطة بالفراغ الموجود داخل حسان، وما الجملة الأخيرة إلاّ دليل على ذلك، بل يزيد الرّاوي في تأكيد المعنى من خلال الغوص في الشّخصية التي تفضل حالة الفراغ والوحدة على الأنس والاختلاط « **لو أنّه خُير ساعتها بين البقاء في تلك المحطة شبه المهجورة، والذّهاب إلى منزله لاختار البقاء بلا شك؛ فلم تكن الوحدة رغم خطورتها عليه، إلاّ رفيقا من طبيعة خاصة، ولولا يقينه بخطورتها، لجازف واختار الانزواء بنفسه ومحادثتّها فيما يحب**»[2].

لأنّ الرّاوي ملما بالعمليّة الفنيّة السرديّة، من خلال وضع القارئ في بداية الرواية بغموض وغرابة هذه الشّخصية، جعل الضّمير الغائب في خطابه المسرود تارة مؤشرا على هذا اللبس، كما أورده في هذا المقطع من خلال تقنية المجمل التي أوجز فيها ثلاثين سنة، لا يعرف القارئ ماذا حدث فيها، ولماذا عاد الرّاوي إلى هذه الفترة بالذات، هل لأنّ سر هذه الشّخصية يكمن في هذه الفترة ؟ . فيقول عن حسان: « **قرّر ذات يوم، قبل ثلاثين عاما أن يئدَّ الطفل الذي كانه، مازال يذكره خيالا، وأحيانا يتذكر بعض شقاوته، وأحيانا أخرى يذكر**

(1) الرواية، ص 14.

(2) الرواية، ص 14.

بعض أحلامه، ولكنّه الآن وقد بلغ الأربعين لم يعد قادرا على رسم وجهه بدقة، ملامحه لم تعد إلاّ خيالات خطوط لا تنتهي إلى أي تشكيل»[1].

كما استخدم الرّاوي الخطاب المسرود بضمير الغائب، تارة أخرى كمفتاح لكشف الغموض وإنارة هذه الشّخصية، ففي دق أول أبواب عوالمها الطّفولية، يعود بنا إلى الزّمن الماضي « **كان ذلك في ربيع 1980**»[2]، وقتها حسان في العاشرة من عمره وفي الرّابعة ابتدائي، حيث وجدته أمه يلعب مع الأطفال متغيبا عن المدرسة.

استخدام الفعل " كان" الدال على الأحداث الماضية والذي يؤطره الضّمير "هو"، وإقرانه بفصل " الرّبيع" كانت مراوغة سردية تخفي في طياتها سخرية قدرية لطفل لم يعرف معنى الحياة بعد، لتبدأ معه في ألاعيبها؛ أي نعم أفقدته من قبل معنى الأبوة والأسرة، لكن هذه المرة ستكون على مستوى جسمي وعقلي، ينقشعان حين يتمُ احتجازه في قبو المدرسة عقوبة له على تسربه، فيتواصل الخطاب المسرود مفصحا عن طفولة حسان وما آلت إليه في عدة مقاطع .

لم يكن الخطاب المسرود مقتصرا على ماضي الشّخصية المحورية فقط، وإنّما كان يسير بين أنوات زمنها الثّلاث، مهيمنا عليها في الغالب الضّمير الغائب، فقلّما سردت بضميرها، ففي الحاضر السّردي كان الخطاب المسرود يتماهى مع القلق والخوف الذي سيطر على ماضيها، فالرّاوي لما حكى صعود حسان للقطار ومن ثمّ طلب السّائق للركاب الهدوء حتى استئناف السّير، هنا حسان استوقفه إعلان السّائق، مستغربا كيف يطلب من ركاب هادئين أن يهدؤوا، « **صرخ فجأة وانطلق دون إنذار، يعدو في اتجاه كابينة السّائق شدَّ صراخه انتباه بقية الرّكاب(...) ولكنّهم جميعا في لحظة اتفاق لا شعورية، انطلقوا خلفه يركضون مثله، دون أن يعرفوا سببا محدّدا لركضهم**»[3].

(1) الرواية، ص 14.

(2) الرواية، ص 25.

(3) الرواية، ص 35.

يدل هذا المقطع على خوف حسان من المستقبل، ولو على أوهن الأسباب، فقد قرأ في الإعلان "خُبثا" على حدّ تعبير الرّاوي الخارجي، فما كان منه إلا الصّراخ والاستبيان من السّائق، وهذا الهاجس والخوف من الآتي انغرس فيه منذ الطّفولة، وأخذ العبرة من محنته، كما يوضحها الخطاب المسرود الآتي: « **منذ حداثة القبو، حين أدرك أنّ العالَم ليس مجرد حلم جميل، أو حتى كابوس يمكن الاستيقاظ منه، أصبح يرى الأمور على غير ما تبدو عليه، لقد صار يؤمن بأنّ كل شيء يخفي خلفه شيئا آخر، حتى البراءة لا براءة فيها**»[1].

يبقى الخطاب المسرود بضمير الغائب مهيمنا على خطاب الحكي، ولإبعاد الملل عن القارئ تلاعب الراوي بضمير الغائب بصيغتيْه المفرد والجمع، وجمعهما في نفس المحكي، لِما في ذلك من دور كبير في كشف مضامين دلالية بُثت بتحريكه مجذاف السرد في فلك المرأة العجوز، يقول: «**كانت تقف هناك فحسب، تنظر إلى الرّاجلين على اختلاف وجهاتهم، وهم ينزلون السّلالم المتاخمة للقناطر قاصدين محطة الجزائر أو منتظرين بموقف الحافلات(...) وحين تملّ، تمدّ بصرها إلى الميناء(...) ومنها إلى البحر الممتد إلى حيث لا يصل بصرها**»[2].

المقطع يوضح معيِّنات الخطاب المسرود بضمير الغائب المفرد "هي" (كانت، تقف، تنظر)، ليتخذ بعدها صيغة الغائب الجمع "هم" (ينزلون، قاصدين، منتظرين)، ويعود مرة أخرى إلى الغائب المفرد (تملّ، تمدّ).

للوهلة الأولى يتضح ألا غرابة في التّغيُّر الضّميري، غير أنّ الراوي كان يقتفي ثنائية الأنا (المفرد) والآخر (الجمع)، وتتضح معالمهما أكثر في المقاطع الموالية « **حين بلغت بداية السّلم وأرادت أن تضع قدمها اليمنى على أول درج تعثرت بشيء ما، تعالت الأصوات(...) لم تشأ أن تستدير، فقد كانت تعرف مصدرها، ولكنّها وهي تهم بالنّظر في أي شيء تعثرت، زادت حدّة الأصوات فابتسمت دون أن تلتفت، كان سائقو السّيارات**

(1) الرواية، ص 35.

(2) الرواية، ص 56.

المصطفة والعالقون في الطّريق، يغازلونها وفي ظنّهم أنّها فتاة شابة، فقد كانت المرأة العجوز تملك جسدا مستقيما وقامة معتدلة(...) وكأنّ الطّبيعة حين عبثت بوجهها صفحت عن جسدها المثير»[1].

مثّلت المرأة العجوز(الأنا)، ومثل سائقو السيارات والعالقون (الآخر)، ومحور العلاقة بينهما أنّ الطرف (الآخر) لا يرى في المرأة إلا ذلك الكائن الضّعيف، يبيح لنفسه ما يريد ولعلَّ المغازلة السبيل الأوحد في تلك الظّروف، رغم أنّها لم تبال بهم، إلاَّ أنَّ فعلهم جعلها تبتسم وتشعر بالسّعادة لاهتمامهم، وما دلالة ذلك إلا عن الألم الذي خلفته مراحل حياتها فجعلتها غير مبالية بتصرفات الآخرين من جهة، ومن جهة أخرى شعرت بالسّعادة فهناك من اهتم بأمرها وإن كان استغلالا، بعدما جردتها الحياة من أهلها ومن يبالون لأمرها .

زادت حدة هذه الثّنائية في خطابٍ مسرود يتحدى فيه الأنا الآخر « **حين استقرت على مقعد خشبي يمين مدخل المحطة(...) سحبت سيجارة من علبة غلواز(...) وأشعلتها بولاعة رخيصة(...) فجأة عاد النّور إلى البهو، وما إن عاد حتى رأت تلك العيون المحدّقة فيها، مغروسة في وجوه صبغتها الدّهشة(...) لم تهتم بهم واستمرت في أخذ أنفاس عميقة من سيجارتها دون أن تكف عن النّظر فيهم والابتسام، ولأنّها علمت أنّهم لا يجرؤون، فقد أخذت تدخن بمتعة شاذة محدقة فيهم بدورها حتى انتهت من سيجارتها الغلواز، وقد استسلموا ورفعوا عنها أبصارهم وتعليقاتهم غير المجدية»**[2].

إصرار المرأة العجوز على مواصلة تدخينها، رغم أنّه في الظّاهر تحدٍ، إلاَّ أنّه يخفي في المقابل عجز هذا الشّعب من أن يرفع صوته أو يندد أو يرفض، ممَّا جعل المرأة العجوز تتمرد على تقاليد مجتمعها لشدّة بؤسها، وقاد الطّرف الآخر إلى الضعف الموسوم بالصمت ليكون كلاهما في زاوية الضّعيف المُكبّل.

(1) الرواية، ص 58.

(2) الرواية، ص 68، 69.

صراع الفرد مع ذاته أو مجتمعه، جعل الرّاوي خارج الحكي، يُهندس الخطاب الحكائي ويأخذ زمام السّرد من خلال الخطاب المسرود، وما سرد الشّخصيات بنفسها إلا قليل صاغته التّنويعات الصّيغية الأخرى، وغايته في هذا أنّه الأقدر على إضاءة الأحداث والشّخصيات كونها ترضخ تحت سلطة خارجية عنها، لا تستطيع فهمها أو مساءلتها، لذلك كان الرّاوي يرصد من علو مجريات الأحداث، وإسقاطاتها على دواخل الشّخصيات موزعا خطابه المسرود على امتداد الزّمن الماضي والحاضر والمستقبل.

في احتكاره للخطاب المسرود، يرسم صورا كثيرة عن الوطن الذي يحتضن هذه المعاناة، فعند توقف القطار بسبب الأمطار، يقتنص الرّاوي مشاهد وصفية لعاصمة هذا الوطن « **ابتل كل شيء في العاصمة، حتى امتلأت الأرصفة، وفاضت الطّرقات، وكشفت "المدينة- الحلم" عن وجهها الذّميم(...) عن أكثر أوجهها قبحا على الإطلاق، حين تتشبع بالوعات الطّرق، ويعلو الماء ويعلو، ليحتل مراقد فئران العاصمة، ويحقنها بالمزيد من التّشرد**»[1].

بنبرة تقريرية غاضبة يعرض الرّاوي كينونة هذا الوطن، الذي تتلاشى ألوانه بسقوط قطرات مائية، فينعيه من الوطن الحلم المتمنى إلى الوطن الحقيقي الميؤوس منه.

يستكمل الراوي مسروده بالضمير الغائب، عن هذا الوطن الذي يعيش على فوهة بركان، قليلا ما ينتفض بالمظاهرات وكثيرا ما يخمد بالاستسلام، ويرمي هذه الحالة على عاتق الشّباب باعتبارهم رمز الوطن، وحين خاب أمله فيهم، ألحقهم بصفة الشّعب المسلوب من كل شيء، « **فحين خرجوا، راج أنّها مسألة ساعات ويهدؤوا، لكنّهم لم يهدؤوا، حتى وجد لهم المخرج المتذاكي حقنة تحذير أخرى، لا يعلم إلا الله كيف اهتدى إليها، وحين حقنهم بها شعر الشَّعب المسلوب من كل شيء، أنَّ خروجه من أجل العمل والخبز والزّيت والسّكر، ومن أجل أن يشطب " الطّابور" من قاموسه لم يعد مهما، ثم تخيَّل أنّ تلك العاهرة**

(1) الرواية، ص 22.

التي عرَّفه بها المخرج المتذاكي، تلك المسماة "حرية" قادرة على إسكاته وإشباعه ومداواته(...) هكذا قبل الشّعب المسلوب من كل شيء، أن يصبر على جوعه وعريّه وتشرده»[1].

تُمثّل شخصية " المخرج المتذاكي" أداة السلطة، التي تساعدها في رسم سيناريو يحقق لها مقاصدها، لتزكي ذكاء المخرج ومن ورائه ذكاء السّلطة، وما توظيف أمين قرللو في مبنى التّلفزيون إلا أحد هذه السّيناريوهات، فمن خلال الضّميرين الغائب والمخاطب، يقدم لنا الراوي المسرود الدّال على ذلك: « **حين دخل مبنى التّلفزيون أول مرة، استغرب من عدد الذين يشبهونه في كل شيء(...) وبالفعل كان مبنى التّلفزيون يشبه سيركا لغريبي الأطوار، حتى يُخيّل لمن لا يعمل فيه، أنّ من شروط التّوظيف أن تكون مخنثا "سالبا أو موجبا "، أو عاهرة أو سحاقية أو حتى مشروعا لهؤلاء جميعا. بطبيعة الحال احتراما للأقليات، ربّما وظف بعض " الطّبيعيين" أيضا، شريطة أن لا يتطلعوا إلى ما فوق رؤوسهم، فلا يُعقل أن يدير السّيرك شخصٌ سوي»**[2].

أمين قرللو هو أحد أكثر المخنثين شهرة في منطقته، واستعان الراوي بهذه الشّخصية، ليؤكد على السّياسة الفاسدة التي يتبعها حكام هذا الوطن، فهم يعلمون أهمية الإعلام ودوره، لذلك كان عليهم أن يبثوا ما يُبقي هذا الشّعب في سبات وأحلام، فعكس ذلك غير مُراد، فكانت فئة المخنثين وغريبي الأطوار هي الفئة المنشودة، لعلّ الشّعب يهيم بأفكارها، ويبقي الأمان على أهل السّلطة.

يواصل الراوي تصوير ملامح الدّرامية على خطابه المسرود، وهذه المرة في تفشي الآفات الاجتماعية كانعكاس لهذا الواقع المرير، ففي محكي عن المرأة العجوز يقول: « **لم تلاحظ الشّاب بجوارها يمدّ يده إلى حقيبتها ذات الحلقات المعدنية، أمال كتفيه محافظا على جلسته وعيناه متأهبتان لرصد أي رقيب، وحين اطمأن ألاّ أحد ينظر إليه دسّ كفه**

(1) الرواية، ص 125.

(2) الرواية، ص 42.

بمهارة في الحقيبة التي كانت على حجر الحاجة مليكة، وأخذ ينقب بخفة في جوانبها وقاعها حتى تحسس شيئا، سحبه ببطء وجعله في راح يده، وشدّ قبضته وسحبها، وما أن فعل حتى قام وانصرف، حين ابتعد منها وقف أمام الكشك بآخر الردهة، ونظر إلى ما في يده، كانت أربع أوراق من ألف دينار، وضعها في جيب سرواله وخرج من المحطة أكثر ثراءً وأقل مروءة ممّا كان عليه لحظة دخلها قبل ساعة»[1].

الخلاص من درامية الذّات والواقع لا يتأتّى إلا بالانتظار، هذا المغزى عبّر عنه الراوي بخطابٍ مسرود مستعملا ضميريْ الغائب "هو" والمخاطب "أنتَ" من خلال تجارب حسان المخضرمة بين الماضي والحاضر، ومحتواه أنّ الخلاص هو معادل للصّبر والانتظار: « **أدرك ألاّ خلاص له إلاّ بالانتظار وبالمزيد من الانتظار، أدرك ذلك كما أدرك الآن وهو جالسٌ في قطار كهربائي لا كهرباء فيه، أنّ العتمة كأي شيء آخر في هذا الوطن المظلم يُمكن أن تُدجّن، يكفي فقط أن تترك عينيك لتألفها وتصبح قابلة للاختراق والتّرويض أيضاً**»[2].

يأتي توظيف ضمير المخاطب في هذا الخطاب المسرود، كصوره معادلة لـ"أنا" المتكلم أو ما يسميه **بريان ريتشاردسن**(Brian richardson) " الشّكل المتجاوز المتجه نحو الذّات" [3]، ونلاحظ أنّ الخطاب المسرود بضمير المخاطب يكاد ينعدم في المدونة، مقارنة بضميريْ الغائب والمتكلم .

ورغم أنّ الخطاب المسرود في أغلبه، محتكرا بصيغة خبريّة، إلا أنّنا نلمس بعض المقاطع الإنشائية، ففي الاستفهام نقرأ :« **شعرتْ برغبة ملحة في النّظر إليه آخر مرة، ولكن**

(1) الرواية، ص 154.

(2) الرواية، ص 30.

(3) برايان ريتشاردسن، السرد بضمير المخاطب: فنيته ومعناه، تر: خيري دومة، www.academia.edu // :http.

إلام ستنظر في الحقيقة: إلى الطّفل النائم المطمئن لوجود أمه في الجوار، أم إلى الخطأ الذي لا يمر يوما إلا وزاد كبرا ،أم إلى أكثر آثامها قرافة؟»[1].

رحمة بالأم (مليكة) يتكفل الراوي المتعاطف والمنحاز لها بهذا المسرود وذلك بغوصه في داخل شخصيتها والتّعبير عما عجزت الإفصاح عنه ولو سرًا، فقررت حمل جرحها والرحيل عن ابنها، رغم علمها أنّ فعلها هذا خطأ ومناف لمعاني الأمومة.

بنفس الصّيغة، يقص الراوي محكيا حين عاد الصوت الغائر لحسان ظنا منه أنّه مجرد حلم « **لم يكن حلما، كان عودة قسرية إلى الذكرى، تلك التي ولد فيها الصوت الغائر فيه، لحظتها أدرك كم كان غبيا حين ظنّ أنّه تخلّص من الصوت الغائر فيه دون دواء، لماذا لم يفكر في أن يحمل معه حبة "هالدول" إضافية ليتخلص منه طيلة اليوم؟ عاوده الارتخاء ولكنه هذه المرة كان يُسرج بعض الخوف، الخوف مما سيحدث لاحقا»**[2].

تشاؤم حسان من المستقبل ومن ثمّة تهاونه في الاحتراز منه، لمسناه في عدة مقاطع سردية على امتداد المتن الروائي، لكن أن يصل تهاونه إلى حدّ أن يشكل خطرا على حياته بحيث لا يحمل دواءه، فهذا الأمر حقا مُدعاة لتساؤل الراوي.

كما يجد الخطاب المسرود بضمير المتكلم طريقه في الفصل الحادي عشر، الذي يَستهل مباشرة بالبطاقة التّعريفية للرواي« **الاسم:أحمد /اللقب:مولاي /السن:خمسون عاما /الشّهادة :مهندس دولة في المكانيكا العامة / اللغات : العربية ،الفرنسية ، الأمازيغية ، الإنجليزية / المهنة الحالية: ...** » [3].

(1) الرواية، ص 61.

(2) الرواية، ص 72.

(3) الرواية، ص 197.

تبوح شخصية أحمد مولاي ما يدور بدواخلها، إلى متلقٍ متخيلٍ لخطابه السردي، نستشفه من قوله: « **تضحكون؟! .. من حقكم أن تضحكوا، ولكن، دعوني أحدّثكم عن مهنتي هذه أولا، وبعدها ستدركون حتما أنّكم تسرّعتم في الضّحك** »[1] .

إقران حالة الملتقي بالضّحك، جاء بعد وصف مهنته الحالية التي ترك لها فراغ في بطاقته التّعريفية ليشد انتباه القارئ« **سيكون رائعا لو ملأت الفراغ وكتبت "المهنة الحالية: رئيس ورشة" أو حتى عامل في الورشة، ولكنّها لن تكون الحقيقة، فأنا منذ تخرجت من الجامعة وعملي "باحث عن وظيفة"(...)المهم، منذ سنتين(...) التحقت بعمل حقيقي(...) يمكنني الآن أن أكتب بكل فخر: "المهنة الحالية: مشرف على مرحاض عمومي" (...) الذين لم يشتغلوا في هذه المهنة، لن يعرفوا أبدا أي فخرٍ تكسوه صاحبها، وقطعا لا يعرفون مصاعبها التي لا تنتهي، حتى أنّني أفكر في أن أكتب موضوعا حولها، وأرسله لأية جريدة لتنشره، ربما بعدها يتوقف المتبجحون في الصّحافة، عن وصف مهنتهم بمهنة المصاعب** » [2].

بين التّمني والواقع، يضع الراوي المتلقي في مفارقة الشّهادة واللغات من جانب، والمهنة الحالية من جانب آخر، مما استدعى محكيات تهكميّة ساخرة عن هذا المشوار المهني، ليصل في منتهى المطاف إلى إجلال هذه المهنة « **في البداية، كنت مثل الجميع أعتبر مهنة المشرف على مرحاض عمومي، مبعثا للسخرية والتّقزز(...) إلا أنّني لن أنكر أنّ من بين زبائني(...) من فهم الغايات الكبرى من مهنة المشرف على المرحاض(...) لن أنكر أنّني أحيانا يتملكني الإحباط من كل ناكري الجميل هؤلاء، صحيح أنني آخذ مقابلا عن دخولهم، ولكنه لا شيء مقارنة بما أفره لهم من راحة جسدية وعقلية وعاطفية، لا توفرها لهم كل خدمات العالَم** » [3].

---

(1) الرواية، ص 198.

(2) الرواية، ص 198.

(3) الرواية، ص 198،199.

يواصل الرواي خطابه المسرود، ويركز على الكبت الذي يعيشه الشّباب، ومن ثمة يعتبر المراحيض هي المتنفس الوحيد له « **بمجرد أن يدخل الزّبون إلى مرحاضي، يدرك أنّه في بيته، يفعل في قمرته ما يشاء(...) لا أقصد بالطبع التّبول والتّغوط أهم غايات المرحاض، بل كل تلك الأفعال التي تُمارس في مرحاضي وتكون ممنوعة في أماكن أخرى(...) أعرف كل ذلك الكبت الذي يعيشه الشّباب، لذلك أسمح لهم بالتّرويح عن أنفسهم(...) تكفيني زيارتي المسائية للحجرات حين أغلق المرحاض في الثّامنة ليلا، وأرى تلك الكتابات على الجدران في القمرات النسائية والرجالية، لأشعر بالامتنان لذلك الرّجل الطّيب الذي مكّنني لأكون مشرفا على هذا المكان الرائع، وحين أهمُ بقراءتها أشعر بالرضا على نفسي، لأنّني اخترت عملا يسمح لكل المكبوتين من رجال ونساء أن يُنفسوا عن أنفسهم، وأحيانا أن يتصلوا ببعضهم دون واسطة، بفضل إعلانات الحب التي تزين مرحاضي** » [1].

غبطة الرواي وفرحته بالرّاحة التي يوفرها لزبائنه، جعلته يوازي بين مرحاضه والبيت بل بالقمرة أيضا في درجة الحرية التي تنفس عن صاحبها، ويؤكد في سياق آخر إنّ الزّمن كفيل في أنْ لا يختلف اثنان عن نُبل هذه الوظيفة، وإن لم يجهرا بها « **مرضتُ يوما، وفتحت المرحاض متأخرا عن موعده، وجدت زبائني يقفون طوابير طوابير أمامه، دون أن يعلموا إن كنت سأقدم أم لا، للحظة شعرت بغبطة وأنا أراهم يمسكون بطونهم، ويتقافزون كفئران تجارب، ويترجونني أن أفتح لهم، حينئذ أدركت أنّهم رغم تنكرهم لنبل وظيفتي، يعلمون أنَّ لا غنى لهم عني وعن المرحاض الذي اصطفوا أمامه، كما يفعلون عادة في كل موسم حين تندر أو تختفي سلعة ما، ولكنّني على خلاف التّجار الذين يقدرونهم من دون سبب، لم أعمد مثلهم إلى رفع مقابل الدّخول، فكما قلت، أنا أقدم خدمة أشرف من كل الخدمات**» [2].

---

(1) الرواية، ص 199،200.

(2) الرواية، ص 200.

الصّيغ السّابقة، تمحورت حول ذات الرّاوي، كاشفا عن حال ماضيه، وأنّه رمز لفئة الجامعين الذين لم يجدوا مناصب تتناسب ومؤهلاتهم، وكيف أنّ الحياة في هذا " الوطن الإجباري" تدفعهم إلى رمي شهاداتهم خلف ظهورهم، والسّعي نحو وظائف هي في رأي البعض مبتذلة، إلا أنّ المتمعن فيها يدرك أنّه لم يكن هناك خيار لصاحبها تغنيه عن السؤال، كما أنّ مسروده يبطن النّقد لهذا الوطن الذي لا يجد شبابه متنفسا لأوجاعه الأخرى.

1-2- صيغة المسرود الذّاتـي :

يقصد بها الخطاب الذي يرسله المتكلم إلى ذاته، عن أشياء تمت في الماضي؛ أي هناك مسافة بنية وبين ما يتحدث عنه، وهذه الصّيغة تقابل عند جنيت (Transposè)، ويمكن أن ندخل فيها عملية التّذكر المرتبطة بالاسترجاعات الماضية[1] ، والنّماذج الممثلة لهذه الصّيغة قليلة، ونلمسها في القسم الثّاني من الرواية، بعدما أفرغ الراوي في القسم الأول بصيغة الخطاب المسرود ماضي الشّخصيات .

لعل تحاشي الشّخصيات الحديث عن ماضيها، كوْن أنَّ هذا الماضي مُدنس والبوح به ثقيل، فأورثته للراوي، وما استعادتها لذكرياتها في حوار داخلي، إلاّ في أحداث أقل وطأة وخيبة، تبتعد عن ذاك التّاريخ المشؤوم، وإنْ حدث وتقاطعت معه، يكاد يكون تماسا ينحو إلى مستقبلٍ لا ركائز له، وما عنوان هذا القسم « **محاولة بائسة لترسيم غدٍ آت**» [2]، إلا دلالة بيّنة على ذلك، فهذا المستقبل محاولة ترسيمه بائسة ولا أمل منها .

في مونولوج عن هذا الماضي الذي زحف إلى المستقبل يقول الراوي حسان : « **فكما أذكر حين كنت أعزب أعيش مع زوج أمي، لم أكن مهووسا بالنّظام والادّخار، لعلّ "خداوج" زوجتي من جعلتني هكذا، فمنذ تزوجنا وهي تحدثني عن المستقبل، لم نُقم عرسا لأنّها لم تكن راغبة في تبذير المال على أناس لا هم لهم إلا الأكل والشرب، ولم نسكن مع زوج أمي(...) لهذا انتقلت معها بعد الزّواج إلى سي مصطفى، قضينا سنة ونصف سنة في**

(1) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ص 197 .

(2) الرواية، ص 165.

فيلا أمها(...) إلا أنّها سرعان ما طالبتنا بالإيجار، فرفضت خداوج وجعلتنا ننتقل إلى بيت قصديري(...) قدمنا طلب سكن اجتماعي باسمي، منحتنا الحكومة سكنا(...) أقنعتني زوجتي(...) أن نبيعها ونبقى في بيتنا القصديري بسي مصطفى، ولاحقا نقدم طلبا آخر باسمها(...) لهذا ستقطع جزءا منه[ثمن الشّقة] **وتقتني سيارة مستعملة تجعلها باسمها حتى لا تثير الشكوك حولي، أمّا بقية المبلغ فتدخره للأيام السّوداء كما تسميها** » [1].

يكشف هذا المقطع قناعة حسان المادية في ماضيه، لكن سرعان ما انعكست هذه القناعة؛ فزوجته خداوج دفعته للتفكير في مستقبل قوامه النّظام والادّخار، لينسياق بدوره في هذا التّفكير، حيث بدأ يؤمن مستقبله، وإن تطلب ذلك إخفاء الأمر عن زجته، وبالفعل لم يخبرها بشقة لايورش التي ورثها عن زوج أمه، ولا بإيجارها الذي يدّخره كاملا .

في مبالغة هذا التّأمين المستقبلي، قام بتأجير شقة لاريوش، خمسة أعوام مع دفع مسبق « **وضعت الآلة الحاسبة وأجريت عميلة حساب بسيطة، ومع آخر زر ضغطته، أدركت أنّني أصبحت رجلا ثريا، اسغربت من رجل يدفع إيجار خمس سنوات كاملة لشقة تشبه الجحر، ولكنّني حين رأيته عند الموثق عرفت السّبب(...) طلبت قرضا عقاريا واشتريت شقة أخرى، ودفعت كل مقابل الإيجار كمساهمة شخصية، ثم أجّرت الشّقة الثّانية لأدفع بمقابل إيجارها أقساط البنك** » [2].

رغم اعتراف حسان بواسطة صيغة المسرود الذّاتي، عن إحدى محطات حياته، إلاّ أنّه لم يهدف إلى الغوص في ماضيها، بل انزاح عنها إلى مخططات مستقبلية جعلته حاصدا في حاضره شقتين، معترفا بينه وبين نفسه ألاّ حاجة لهما، فهو رجل مريض تزداد حالته سواء يوما بعد يوم .

يعبر حسان عن ذاته في ذكرى أخرى بواسطة الضّمير المتكلم، المتكئ على المونولوج الدّاخلي، وقت ثورة الشّارع « **حين كنت في الثّامنة عشر من عمري(...) خرجت**

(1) الرواية، ص 168،169.

(2) الرواية، ص 170.

مع الذين خرجوا، وأخذت أردّد كالببغاء تلك الشّعارات التي تتحدث عن الحرية والدّيمقراطية، وتحثّ على نبذ الاشتراكية والحزب الواحد، أقول كالببّغاء، لأنّني لم أكن أفهم شيئا في تلك الشّعارات المسجوعة بعناية كأغنية كُتبت قبل أدائها بأشهر(...) ولم أشعر إلا وأنا أقتاد إلى حيث لم أعلم حتى اليوم » [1].

يشير حسان إلى الماضي البعيد لهذه الحادثة، التي أحاطته بأيام من الصفع والركل والضرب على القفا على حدِّ تعبيره، ويأسف لخروجه هذا، ويعتبر نفسه مثالا لكل من يقحم نفسه فيما لا يعنيه، خصوصا إذا كان من فئة الجاهلين، الذين لا يعرفون أسباب وأهداف هذه المشاركة .

يُبقي حسان سرده الذاتي تنازليا، فيستذكر من مرحلة الطفولة المحكي الآتي « **حين استيقظت ذات يوم، وعرفت أنّ أمي لن تعود، في ذلك اليوم استيقظت متأخرا على غير عادتي، أظنّها كانت الثّانية زوالا، فتحت عينيَّ على وجه زوج أمي، كان رأسي يؤلمني بشكل غير طبيعي، ولكن اللاّطبيعي حقا، هو أنّني استيقظت وزوج أمي في البيت لم تكن تلك عادته، وهو كما عرفته لا يُغير من عادته أبدا** » [2].

يفتح هذا الخطاب تساؤلات القارئ التي أثارتها كلمة " اللاّطبيعي" المقترنة بشخصية زوج الأم، الذي من عادته ألاّ يكون في المنزل في ذاك الوقت، وهنا نسأل ما الأمر الجلل الذي جعله يمكث في المنزل منتظرا استيقاظ حسان؟ أي فعلٍ أو قولٍ سيبوح به؟ ، يجد القارئ مبتغاه في الإجابة بعد هذا المسرود الذّاتي مباشرة، لكن بصيغة سردية أخرى .

2- العـــــــــرض:

يعود أصل هذه الصّيغة إلى الشّكل المسرحي؛ إذ تُجسد الشّخصيات الأحداث أمام المتلقين، بشكل درامي مباشر أي وجها لوجه، أمّا العرض في القصة فيُعرف بأنّه الخطاب

(1) الرواية، ص 180،181.

(2) الرواية، ص 181.

الذي يقوم فيه الرّاوي بإثبات أقوال الشّخصيات [1]، وفي هذا الإثبات نقف على ثلاث أنماط: صيغة المعروض المباشر، وصيغة المعروض غير مباشر، وصيغة المعروض الذّاتي .

2-1- صيغة المعروض المباشر :

هي التي نجد فيها المتكلم يتحدث إلى آخر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الرّاوي وهو الذي يسميه جنيت (Immèdiat) وقليل هو نصيب هذه الصّيغة، فالمعروض في المدونة لم يأت خالصا نقيا من الوصف أو التّعليق .

السّارد لما حكى ركض حسان نحو كابينة السّائق، ثم جلوسه، تقدمت نحوه امرأة ذات ستين عاما، وجلست بجواره، وبدأت بسرد بعض الأحداث المألوفة عن حسان عسى أن يعرفها، وبمجرد أن تذكرها انتابته الدّهشة والغرابة لهذه الصّدفة، جسّدها الحوار الآتي : « **يا إلهي ..أتكونين ../ وقاطعه الصّوت الغائر فيه :بالطبع هي يا غبي/ أنتِ الأستاذة نايت سعيدي / خالتك لويزة / كنتِ محامية أمي / محامتيكَ أنتَ / يا إلهي ../ أرأيتَ كم الصدف غريبة قل لي : كيف هي أمك ؟ سألتُ عنها غنية فأخبرتني أنّها لم تعد تعرف عنها شيئا / أمي؟! .. »** [2].

مفاجأة اللّقاء جعلت الراوي الخارجي ينأى بنفسه عن التّدخل، في حين إنّ الصوت الغائر يسهم في الحوار ليؤكد لحسان بحقيقة أنّها المحامية لويزة، فطول المدة التي فصلتهما عن آخر لقاء ليست بالقصيرة (قرابة ثلاثين سنة)، وما نسيان حسان لها إلاّ نتيجة لمحاولاته محو ماضي الطفولة، وما أمه إلاّ من هذا الماضي المختفي الذي أثارته علامتيْ الاستفهام والتعجب عندما سُئل عنها .

مقصدية الرّاوي في ترك المجال مفتوح بين الشّخصيات في حواراتها ليست اعتباطية، ففي المقطع السّابق غرابة الصّدفة نأت به عن التّدخل في تعارفهما، مؤجلا ذلك حتى ينبش

(1) نفلة أحمد حسن العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 136

(2) الرواية، ص 47،48.

كل منهما حياة الآخر، أمّا المقاطع الحوارية الآتية فخصوصية موضوعوها أسكتت الرّاوي عن الإرداف عليها .

ففي الموضوع الأخلاقي نقرأ الحوار الذي دار بين أم حسان والطّبيب « **هل أنتَ متأكد؟ / الفحوص تؤكد ذلك / والعمل؟ / واجبي يفرض عليَّ أن أُعلم مدير المستشفى ومصالح الأمن، لن ينقضي وقت، ويأتي رجال الدّرك ليسجلوا الحادثة / لكنّه كان بمفرده/ سيدة ربيعي ..الفحوص لا تخطئ أبدا، وقد أعدتها بنفس مرتين، وفي كل مرة أخلص إلى نفس النّتيجة (...)/ وولدي؟ /لايمكن فعل شيء الآن حتى يستفيق غدا، ربما سيطلعنا على ما حدث، بالطّبع عليك أن تفهمي سيدة ربيعي أنّ حالة حسان قد تتأزم في أي وقت وبطرق غريبة أيضا / (...) / إذن! / أنصحكِ بأن تجعلي طبيبا نفسيا يتابع حالته بمجرد أن يخرج من هنا، صمت برهة وأضاف: أتفهم ما تعانيه الآن، ولكن عليك أن تكوني قوية من أجله /أعرف..أعرف / هناك أمر آخر، وكّلي محاميا جيدا، فالمصاريف الطبية باهضة ولن تتمكني بأجرتك الشّهريّة من تغطيتها كاملة، إلا إذا تمكن محاميك من أن يحصل لكما على تعويض يستحق** » [1].

عزوف الرّاوي الخارجي عن التّعليق في هذه المشهد الحواري، يعزى إلى الثّقل الذي ألمّ بحسان وأمه، حتى أمه لم تصدق ما حدث في قولها " لكنّه كان بمفرده" وما إن استوعبت الأمر، حتى أضاف لها الطبيب عبءا آخرا، وهو المصاريف الطبيّة فضلا عن حالة حسان النّفسيّة .

في الموضوع الآخر، وهو الجانب السّياسي، تتحاور شخصيتين غير معروفتين (من عامة الشّعب) عن ثورة الشّارع «**هل هي ثورة؟ / سمعت أنّ الشّعب يطالب بخفض الأسعار/ ولكن الأسعار قررتها الحكومة / إذن، فهم يطالبون بإسقاط الحكومة / تقصد تلك التي اختارها الرّئيس / هي بالذّات / وإذا لم يقبل الرّئيس / يسقط الرّئيس إذن / /أيعقل / ولم**

(1) الرواية، ص 100،101.

لا؟ / لأنّه الرّئيس / هو كأي شخص، يبقى ويذهب / أسغفر الله /أنا أتحدث عن الرّئيس، وليس عن الله . » [1].

مرَّ هذا الحوار على مسمع الرّاوي المشارك عبد العزيز، ولم يهتم بالتّعقيب عليه فمطالبهم من مسائل الغد، التي لم تعد تعنيه على حسب تعبيره، فما همّه الأول إلا أن يجد ما يقله إلى بيت ابن خالته في هذه الأجواء المضطربة، وقد سلك الحوار منحى تصاعدي يصل إلى المطالبة بإسقاط الرئيس، ومن دلالات هذا المحكي الحواري، أنّه يُظهر ثلاث فئات من الشّعب أثناء المظاهرات والثّورات :

– ما يمثّلها الرّاوي: فئة تفكر في حاجاتها الخاصة وكأن الأمر لا يعنيها .

– ما يمثّلها المتحاور الأول: هي الفئة التي ترضخ للواقع الكائن، حتى إنّ تفكيرها في عزل الرّئيس، هو أشبه بالكفر ووجب الاستغفار .

– ما يمثّلها المتحاور الثّاني: هي الفئة التي تؤجج الصّراع، وتأخذه من مطالب اجتماعية إلى سياسية، وإن وصل ذلك إلى إسقاط الحكومة والرّئيس معا.

2-2- صيغة المعروض غير المباشر:

هي صيغة تغلب عليها أقوال الشّخصيات، إلا أنّنا نجد فيها مُصاحبات الخطاب المعروض(Para-discours) التي تظهر لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده، والراوي في تدخلاته هاته يؤشر للمتلقي غير المباشر[2]، وتغلب هذه الصّيغة على صيغ العرض متناثرة على امتداد المتن الروائي، واحتلت أغلبها مساحات نصية واسعة.

مما جاء منها في حاضر القص، الحوار الجّدالي بين حسان والسّائق « **تَّفحصَ السائقُ حسان بعينين صارمتين، مصطنعا غلطة لم تتوافق وصوته الآيل للخفوت: "من تحسبُ نفسك حتى تقرع الباب هكذا؟" صرخ متقدما خطوة نحو حسان الذي كان جالسا، ومع هذا فقد بديا في نفس العلو(...) قال بلطف جاف: "كان عليك أن تحترم النّاس**

(1) الرواية، ص 190،191.

(2) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص197.

وتخبرهم بالحقيقة"، وقعت كلمة "الحقيقة" في أذن خالتي لويزة بحيث رفعت رأسها أكثر، تحدق في السّائق الذي بدا مندهشا:" حقيقة ؟!" / " نعم، أم تحسب أنّك تسوق بخرفان، لا تهمها في أية مذبحةٍ تُنحر ؟! ". ارتبك السّائق ارتباك من اكتشف أنّه يحدث سلفيا بمنطق محمد أركون، تراخت نظراته، وتجمدت حدقتاه في عينه وكأنّهما شلتا، قال بصوت خافت متراجع بعد أن اقتلع من وجهه قناع الرّجل الحازم: " لا بأس عليك أخي، ربما هو سوء تفاهم فحسب"(...) » [1].

يتخلّل الخطاب المسرود للرّاوي صيغة المعروض، وفيه يكشف الوصف الدّاخلي والخارجي لشّخصيات الحوار، فمُشخصات الوصف الدّاخلي(بدا صادقا، متحسرا، ليثبت رجولته)، أمّا مشخصات الوصف الخارجي فهي (عينين صارمتين، صوته الآيل للخفوت، تراخت نظراته)، يعكس الحوار توتر الشّخصيات جراء توقف القطار ومنه جهل المصير، ومحاولة كل طرف إثبات وجهة نظره، وكان الصّوت الغائر الوسيط في تهدئة حسان ومن ثمة انتهاء الحوار.

انساقت تعليقات الرّاوي في حورات أخرى، كما في هذا المقطع الذي يُجسد حالة حسان لحظة استيقاظه من إغمائه « **قالت خالتي لويزة بفمٍ جاف: من الخطأ أن لا تحمل معك حبوبك وأنتَ تعرف حالتك / منذ مدة لم أصيب بالصّرع، أعتقد أنّ احتجازي في القطار يجعلني على غير ما يرام / تدخّل السّائق: بهذا الشأن، لن تمر دقائق حتى تقدم النّجدة (...) تعمل النّجدة على فتح الأبواب من الخارج / قاطعه أمين قرللو: وما حاجتنا للنّجدة نفتحها من الدّاخل، ونسير على أقدامنا حتى المحطة، لا أعتقد أنّها بعيدة من هنا / وهل ستدفع خسائر الكسر من جيبكَ، يا ابن أمه / صمت أمين قرللو ولم يضف كلمة، في حين تابع السّائق: مهما يكن، فلا حاجة للتعجل والعاصمة تحترق/ تحترق ! صرخ**

(1) الرواية، ص 63-65.

الجميع، حتى حسان ربيعي المصروع منذ حين صرخ معهم، وكأنّ الدّم عاود الجريان في عروقه (...)» [1].

نلاحظ أربعة أطراف في هذا الحوار أثبتته مصاحبات العرض من قبيل(قالت، تدَّخل، قاطعه، تابع...)، إلا أنّنا« نجد أنّ الحوار قد جاء مجزأ، يفصل الراوي كل جزء عن الآخر بكلامه للإشارة إلى حضوره وتدخله في سياق المعروض »[2].

يتجلى الشّيء ذاته، في المعروض الذي يجمع حسان وزوج أمه « **مازلتُ أذكر حين سألني ذات مرة، كنت وقتها في الثّالثة متوسط، وكانت قد مضت ثلاث أعوام عن رحيل والدتي/ ألا تشعر بالقليل من الحنين لأمك ؟ / بلا أشعر / ولكنّك لا تتحدث عنها أبدا /ربما ../ أترغب أن تتحدث عنها ؟(...) / لا أرى جدوى من ذلك، إلاّ إذا رغبتَ أنت في الحديث عنها / أنا ؟!/ وتلكأ قليلا، قاطعته بلطف: بالطبع فقد كانت زوجتك ؟ صحّح لي : / مازالت كذلك / حين قال لي ذلك، غيَّمت عيناه حتى خلتُ أنّه سيبكي، ولكنّه حين مسحهما بمنديل ورقي أخرجه من علبة المناديل الورقية التي تكون دائما بحوزته، عرفتُ أنّه عمشٌ فحسب (...) »** [3].

بدايةُ هذا المقطع تشير إلى المستوى الزّمني للعرض وهو الماضي، وآلية عرض الأقوال لم تتم بصيغة مباشرة، إذْ جاءت مقترنة بتدخلات الراوي مثبتا حضوره الذّاتي المعلن في ضمير المتكلم من الألفاظ (أذكر، كنت، قاطعته، قال لي، عرفت)، وفيه يحاول زوج الأم استقصاء مشاعر حسان آنذاك إزاء رحيل والدته، هذا المحكي يؤطر صيغة العرض ضمن المسرود الذاتي .

في محكي آخر، تنطلق صيغة المعروض غير المباشر من الزّمن الخارجي للنّص وتُعدِّد محكياته، ونرصدها في حوار مديرة المدرسة مع أم حسان للنّظر في غياب حسان

(1) الرواية، ص 133،134 .

(2) نفلة أحمد حسن العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني ، ص 140.

(3) الرواية، ص 182،183.

«حين وقف بين يدي المديرة بادرتها الأم : "هاهو ابن الكلب، اصنعي به ما شئت؟" تصنّعت المديرة ابتسامة عريضة(...) وأشارت إليه بالجلوس، أمّا أمه فظلّت واقفة، وكأنّها تنتظر دعوة المدير التي جلست بدورها دون أن تدعوها، عمت لحظات صمت(...) " ليس هكذا سيدة ربيعي، فمهما يكن حسان من أنجب تلاميذ المدرسة"، قالت المديرة وهي تجاهد أن تبقي ابتسامتها على ذات الحدود التي بلغتها منذ حين(...) وقبل أن ترد أم حسان بأي شيء، تداركت المديرة بصوت أكثر خفوتا: " أقصد آنسة ربيعي .. لطالما كان أمرا يصعب تذكره" لم تعلق أمه واستمرت في صمتها، كانت تعلم ألا كلام يمكن أن يشرح وضعها، أم عازبة، فمهما يكن صدر الحكم وانتهى. " يمكننا أن نتغاضى عن تصرفاته وعبثه نظرا لوضعه الذي تعرفينه، ولكن لا يجوز أن نسمح له بالعودة للدّارسة دون أن يُعاقب، لو فعلنا نفقد السّيطرة على كل التّلاميذ، فحسان كما تعملين أكثر تلاميذنا شهرة على الإطلاق"، بالطبع لم تكن تقصد من ذلك غير خلقته الغريبة التي جعلته أشهر من علم»[1].

إثبات الراوي لأقوال الشّخصيات، لم يثنه عن التّدخل وإضافة التّعليقات والأوصاف، التي تخلّلت العرض فجعلته تحت هيمنة الرّاوي، يبرز معالمه الدّلالية المتمظهرة في استهجان المديرة لخلقة حسان، مما حذا بها للاستقواء وفرض أقصى عقوبة عليه، ويلقي الرّاوي الملامة على الأم، فهي التي فتحت شهية المديرة في قولها " اصنعي به ما شئت" .

2-3- صيغة المعروض الذّاتي :

هي نظيرة صيغة المسرود الذّاتي، لكن هناك فروقات بينهما تتم على مستوى الزّمن، ففي المسرود الذّاتي يُحاور المتكلم ذاته عن أشياء تمت في الماضي، أمّا في هذه الصّيغة، فإنّه يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام [2].

(1) الرواية، ص 27،28.

(2) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص197.

سبق الذّكر أنّ القسم الثّاني من الراوية في أغلبه - ماعدا الفصل الثّالث عشر- سردته الشّخصيات المشاركة، ومن التي احتضنت المعروض الذاتي ثلاث :

- حسان ربيعي الذي استحوذ على الفصلين الثّامن والتّاسع .
- عبد العزيز الربيعي في الفصل العاشر، مع عودة حسان للسرد في ختام هذا الفصل.
- صاحب الكشك في الفصل الثّاني عشر .

بمونولوج مباشر، يوجه الرّاوي حسان كلامه إلى ذاته محاورا إياها بوساطة ضمير المتكلم، عن أحداث يعيشها على صعيد الحاضر النّصي « **لو أنّني لم أرى وأنا أنظر من زجاج المقاعد المضبب تلك الأضواء المقتربة، لمّا صدّقت أنّ النّجدة وصلت، الصّوت في رأسي يجعلني في حالة شك مستمرة في واقعي، مرة أنا هنا ومرة هناك** » [1].

يقطع حسان هنا الشّك باليقين في وصول النّجدة، مواصلا بعد عدة صفحات بداية انتهاء أزمة القطار، وأيُّ درجةٍ بلغها من الإعياء « **خرج السّائق من كابينته، وتوجه مباشرة إلى الباب المتحركة، كسر زجاج نافذة صغيرة(...) وأخذ ينظر خارجا، قام الجميع من مقاعدهم ووقفوا مثله(...) أمّا أنا فلم أكن راغبا في الوقوف، كان جسدي متشنّجا وعيناي مغمضتين، بالكاد كنت قادرا على فتحتهما** » [2].

وكما انزاح الماضي إلى المستقبل في صيغة المسرود الذّاتي، كذلك الحال بالنّسبة للمعروض الذّاتي، إذْ تنفتح شهية حسان للمستقبل رغم مصابه في هذا اليوم « **بمجرد الخروج من محطة الجزائر سأبحث عن كلندستان(...) أمّا البحث عن سيارات الأجرة فمضيعة للوقت، لن يرضى أحد أن يوصلني في هذا الوقت(...) أمّا الكلندستان فأمر آخر، كل شيء يتعلق بما في جيبك، إن كنت تملك الثّمن فيأخذك حتى إلى الجحيم، مهنة مربحة**

(1) الرواية، ص 167.

(2) الرواية، ص 173.

بلا ريب، أفكر في العام المقبل أن أشتري سيارة، وأعمل بها كلندستان»[1]، تعب حسان، لا يثنيه عن اقتناء كلندستان والعمل بها بعد الدوام، فهي بلا شك مهنة مربحة في ظل قلة النّقل العمومي في البلاد، واحتكاره من مستغلي الظّروف .

يستمر العرض الذّاتي لِما يراه حسان أثناء خروج الرّكاب من القطار، وصعود قطار الدّيازال، في محكي يقارب الصفحة ونّصف الصفحة، ثم يقرنه بمشهد امرأة عجوز تتحدث بغضب، فيحاول حسان استبيان الأمر، إلا أنّ إرهاقه يحول دون ذلك، فيعود إلى نفسه مفكرا في كيفية الخروج من المحطة، مؤملا ذاته، أنّ كل شيء سيكون بخير« **الأضواء فاترة، والشّبابيك مغلقة، وعلى باب المحطة يقف حشد عظيم من رجال الأمن، بينهم امرأة تتحدث بغضب، أقف لأستبن ما يحدث(...)لا أهتم وأجلس مجددا(...)عليَّ أن أستجمع قواي لأخرج من محطة القطار(...)**» [2].

بحافز لا يعمله حسان، يعود إلى مشهد المرأة العجوز بمعروض ذاتي آخر، يتطلع فيه إلى استبيان ملامح وجهها« **هدأت المرأة العجوز(...) فكانت تبحث في حقيبتها، وكأنّها لم تصدق بعد أنّها فقدت كل مالها(...) ربما بعد لحظات حين أخرج من المحطة(...) سأدقق في وجهها مرة أخرى، وأرى إن كنتُ أعرفها أم لا(...) تخاطب شرطيا وتريه شيئا في يدها، أمدّ رقبتي وأرى أنّها صورة، تحدّثه بسعادة(...) يربت الشّرطي على كتفها ويُقبل جبينها، فتقبل ظاهر كفه وتنصرف وفي يدها تلك الصّورة(...) انتهى الأمر كما يبدو على كل خير** »[3] .

اقترن هذا المعروض الذّاتي لحسان ببداية انفراج أزمة القطار، وفي وصف المشاهد المنبثقة عنه، ركّز على شخصية المرأة العجوز فتصرفاتها استدعت ملاحظتها .

(1) الرواية، ص 173،174.

(2) الرواية، ص 178،179.

(3) الرواية، ص 184،185.

نجد زمرة أخرى من المعروضات الذّاتية، لم تصف الأحداث التي تمر على مرأى حسان، لكنّها طرقت مشاعر آنية مُرسلة إلى ذاته، فحواها خلاصة تجاربه نذكر منها: **«بالنّسبة لي، الحياة مجرد فرص متلاحقة، فكما لا أفرح لاغتنام أية فرصة، لا أحزن على تفويت أخرى، أنا في ذلك كالذي لايحزن حين تفوته حافلة، أو يُفوِّت على نفسه امرأة ساقطة، لا يحزن لأنّه يعلم أنّ غيرها سيأتي لاحقا، ربما هذا ما يجعلني موقنا أنّ كل شيء سيكون بخير، فما حياتي إلا دليل آخر على صدق ما أقول، ومع أنّني لا أحب أن آسف على ما حدث، إلا أنّه من الجيد أن أتعلم من الأمور السّيئة في حياتي، أقصد تلك الأمور التي كنت أملكُ خيارا ألاَّ تحدث وأخترتُ العكس »** [1].

في سياق آخر، عند خروج الشّيخ عبد العزيز من عند صاحب المقهى، يبدأ باعترافاته يكون المعروض الذّاتي أحد أشكالها، يُجلي من خلاله الصورة الباطنية لما يدور في دواخله من توتر وغضب لميعشته الرّاهنة، مصرحا باستحقاقه ذلك كثمن لأفعال ماضيه **« اليوم أصبح يملك شقة، وزوجة، ورصيدا في البنك، ولعله لا يسمح لي بالمبيت في المقهى إلاّ لإذلالي، لتذكيري بما كنته وما أصبح عليه، ولكن لا بأس، فأنا من اخترت نهايتي هذه حين بعته المقهى بنصف ثمنها، ورفعته من نادل كلبٍ إلى معلم يأمر وينهى، ولكنّها دعوات أمي التي ماتت دون أن تمنحني السّماح، ولعلها دعوات مليكة وأبيها، أو هي دعوات هؤلاء جميعا(...) أنا من اختار أن أكون النّذل الذي كنته طيلة حياتي، لأنتهي بأقل مما بدأت به»** [2] .

يتغاضى الراوي عن حزنه على ما خسره، ويُبقي منه تمنيه في معرفة مصير مليكة وابنها، لكنه سرعان ما يدفن تمنيه مع أطلال الماضي والحاضر معا: « **بيْدَ أنني لست حزينا على ما فقدته، بقدر ما أنا حزين على ما لم أحصل عليه أبدا، أقصد أنّ جميع ما أخذته من عمي غدرا وكل ما ورثته عن أمي وعن جدي القايد، لم تعد ذكرى فقدانه تثير**

(1) الرواية، ص 179،180.

(2) الرواية، ص 187،188.

في نفسي أي أسى، على عكس رغبتي الغبيّة في معرفة مصير ولدي من مليكة(...) ولكن ترددي اللّعين ما جعلني أتقاعس.(...) اليوم لم يعد الأمر مهما بعد أن حُسمت المسألة»[1].

تعود شخصية "صاحب الكشك" للظهور بعد أن غيّبها السّرد عن عشرة فصول، جمعها في ظهورها الأول(في بداية الفصل الأول) مع حسان، ليجعلها شاهدا على لقاء حسان بالمرأة المتجلببة، ولأنّ الراوي الخارجي هو مهندس بنية هذا الخطاب، لم يُفصح عن حيثيات ذاك اللّقاء مؤجلا ذلك إلى الفصل الأخير لتطلعنا عليه الشّخصية الشّاهدة .

فيقف الرّاوي صاحب الكشك بداية، في لحظات تأمل وحوار مع ذاته عبر مونولوج تعجبي، يستغرب فيه كثرة حركة الرّاجلين « **أفهم أن يمتلأ الشّارع بالرّاجلين في ساعتيْ بداية المدوامة ونهايتها، ولكن أن يستمر في الامتلاء بينهما فهذا أمر غريب تماما، كالمقاهي التي تكاد تفيض بالزّبائن في كل ساعة من اليوم، وكأنّنا شعب لا عمل له إلا التّسكع واحتساء القهوة والأكل، والأكيد التّغوط أيضا بدليل(...) مرحاض سوق كلوزال(...) يزوره يوميا ألف شخص** » [2].

إحصاءه لهذا العدد، متأتي من سؤاله لصاحب المرحاض عن مدخوله اليومي، إذْ أجابه بلا ترددٍ، عشرة آلاف دينار، هنا يذهل الراوي من هذا المدخول، بل يفتح له مقارنة أخرى عن ما تجنيه المتجلببة متحسرا فيها على ذاته« **حتى بارون مخدرات محترم لا يمكنه أن يجني مثل هذا القدر من المال، أمّا أنا بكشك التّبغ الذي أملك، منذ ثلاثين عاما، فلا أحلم بمثل هذا الكسب أبدا، ومع هذا أعتقد أنّه لا يجني ما تجنيه تلك المتجلببة(...) والأكيد، أنّها تجني أضعاف ما أجنيه أنا، وهي على خلافنا لا تدفع فواتير أو ضرائب، كل**

(1) الرواية، ص 188.

(2) الرواية، ص 205.

ما تجنيه فهو لها(...) جميع من يمر بها يعطيها ما تطلب، دون أن يعلم أنّه ما أن تحين الخامسة والنّصف، تنصرف وفي حقيبتها الآلاف والآلاف » [1].

ومباشرة بعد هذا المعروض، تبدأ تفاصيل لقاء المرأة بحسان، يرصد فيه الراوي خرق حسان والمرأة لِما اعتاد أن يراه منهما في سنواته السّابقة « **تسأل الجميع، والجميع يعطيها ما تسأل، إلاّ ذلك الرّجل الطّيب الطويل أكثر زبائني وفاءً على الإطلاق، لا تكاد تراه حتى تخرس، لتسأل من يليه(...) اليوم بشكل غير منتظم، تجرأت ورفعت رأسها وهو في الجانب الآخر من الطّريق(...) حتى إذا بلغ مكانها، سألته على غير العادة، وهو أيضا اندهش من سؤالها(...) ولكن الغريب أنّه تردّد في الانصراف، وعاد أدرجه وأعطاها ألف دينار، رأيته يسحبها من جيبه كمسطول فقدَ عقله(...) أيُ مخبول هذا الذي يعطي عرقة لشحاذ، حتى وإن كان الحكومة نفسها(...) مهما يكن، انصرف الرّجل دون أن يُلاحظ ما حدث للمرأة بعد انصرافه، توقفت فجأة عن السّؤال، وبدأت تنحب بصوت سمعه كل النّاس، كانت تبكي إلى درجة أنّني رأفت لحالها(...) ولكنّها سرعان ما استرجعت هدوءها وانصرفت(...)** » [2].

ليس عبثا أن تلتقي معروضات الشّخصيات الثلاث -أشرنا إليها سابقا- للحديث عن المرأة المتجلببة، إذْ كانت تمهيدا لكشف سرها، وظهور حقيقتها في الفصل الأخير من المدونة الروائية، وبالتّالي ينزاح السّتار عن الحيرة التي اكتنفت القارئ عن جدوى المحكيات المسترسلة عنها، وفيها سيعلن الراوي الخارجي عن رأيه في القضاء والقدر .

3- النّقـــــــــل :

هو خطاب وسيط بين المسرود والمعروض، وفيه ينقل المتكلم كلاما أو حوارا لمتكلم ثانٍ، وينقسم إلى نمطين: منقول مباشر، ومنقول غير مباشر [3].

---

(1) الرواية، ص 205،206.

(2) الرواية، ص 206،207.

(3) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص198.

3-1- صيغة المنقول المباشر :

فيها نكون أمام معروض مباشر، ينقله متكلم غير المتكلم الأصل؛ أي دون تغيير أو إضافة، موجّها نحو متلقٍ مباشر أو غير مباشر[1]، من الشّواهد الواضحة محكي لويزة : «**حتى أمكَ كما أذكر رغم سعادتها، كانت توبخني ساخرة " أرأيت سرقتِ مني ابني الآن" يا إلهي كم كانت جميلة تلك اللّحظة**» [2]، يحاورها حسان « **دخلتْ ذات مساءٍ برفقة رجل قالت لي: حبيبي، أعرفك على زوج أمك "يحي" ،يمكنك أن تناديه "خالو يحي" تّزوجنا اليوم، وسيقوم برعايتك في غيابي** » [3].

ينقل كلٌ من حسان ولويزة كلام مليكة بحذافره، من خلال الإبقاء على ضمير المخاطب من اللفظة (سرقتِ)، والضّمير المتكلم (مني، حبيبي، ابني)، ولأنّ المشهد الحواري بين حسان ولويزة، فإن المروي له مباشر يُجسدانه كلاهما، وهنا نلمس المزاوجة بين صغيتين: المعروض غير المباشر والمنقول المباشر .

في السّياق ذاته ينقل الشّيخ عبد العزيز، كلام ابن خالته نقلا حرفيا، نستشفه من فعل القول "يقول"، ووضع كلام الشّخصية بين مزدوجتين « **سأودع ابن خالتي وأشكره مرغما على ضيافته، وحين يسلّم عليَّ كعادته، أهمس له في أذنه أن يمنحني مائتي دينار(...) لن يردّني بالطّبع، ولعله يبتسم لي حين يدس صدقته في جيب سترتي، ويقول لي بلسانه: "لا تجعلنا نشتاق إليك، عد لزياتنا في أي وقت تشاء" ولكنه حين يقولها، قلبه يسألني بجفاء: "أرجوك حاول ألا ترينا وجهك من جديد"** »[4].

---

(1) سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص198.

(2) الرواية، ص 91.

(3) الرواية، ص 92.

(4) الرواية، ص 189.

أطّرت صيغة المعروض الذّاتي للراوي عبد العزيز صيغة المنقول المباشر، ويبقى المروي له هو ذاته الرّاوي، ويصادق هذا المحكي على بُغض الشّخصيتين لبعضهما البعض، ويتّناسى كل منهما هذه الصّفة، الأول لحاجته، والثّاني للرابط الدموي (القرابة) التي تجبره .

تتداخل خطابات الشّخصيات مع خطاب الرّاوي الخارجي الذي ينقله كما تلفظ به أصحابه، ونجد النّكتة إحدى هذه الخطابات، فينقلها الرّاوي ضمن صيغة المنقول غير المباشر« **قيل إنّ زعيما ما، كان برفقة وزرائه الأوفياء في اجتماع حكومة(...) حول تقسيم ثروات البلاد، وبعد أن نوقشت كل الاقتراحات، وجد الزّعيم كعادته، قسمة عادلة قال لهم بحزم: " ستكون القسمة كالتّالي: النّصف لي، والرّبع أيضا لي، والثّمن لكم والباقي للشّعب(...)**"» [1].

يستعيد الراوي هذه النّكتة التي رواها أمين قرللو، وأضحكته لدرجة أنّه ظلّ يرويها لغيره شهرا كاملا من لحظة سماعها، النّاقل هنا هو الرّاوي الخارجي أمّا المروي له فغير مباشر، والقارئ للمقاطع السّابقة واللاحقة لهذه النّكتة، سيحدد مغزاها، فالراوي يلوم أمين على عدم غضبه كلما شتمه أحدهم ولقبه بـ "النّقش"، وأيضا على سعادته بتوظيفه في التّلفزيون، وكذا انزعاجه من نفاق زميلته، حيث وجب عليه العكس في جميع المواضع السّابقة لو تمّعن في النّكتة التي يرويها.

إنّ فعل القراءة الصّامتة، يوحد الرّاوي والمروي له، فالرّواية التي يحملها حسان "رجال بأربع أصابع" للكاتب ميودراك بولاتوفيتش، أسست لصيغة المنقول المباشر، ولنا في ذلك مثالين، الأول في قراءة حسان، والثّاني للويزة، نكتفي بمقروء هذه الأخيرة «**لا أقتل لأنّني أريد القتل كما تظن، ولا لأنّني أحبه(...) لا أقتلكَ لأنّك ظلمتني أكثر من الباقين، واحد غيركَ لم يكن ليرفعني عن تلك المزبلة، أو لكان رفعني وبصق عليّ، ثم رماني ثانية لأتفسخ حيا،**

(1) الرواية، ص 43.

وتفوح رائحتي لكل الجهات، أقتلك لأنّك رفعتني وأوقفتني على قدمي، شجعتني: " أقتل وأسرق وأنهب، أحترسُ من الأثر فقط " أقتلك لأنّك يجب أن تموت» [1].

تُواصل لويزة القراءة، لكن لمقول حسان معلِّقا على تلك العبارات « **أقتلك لِئَلا أسمع صوتكَ من جديد، لأنّني بصمتي خلقتك، وبصمتي جعلتك ما أنت عليه، الآن مت باليد التي صنعتك، وبلائي التي حسبتها لن تعتق من فمي، فتشطبك مني إلى الأبد .. أعرفتَ الآن بما ستموت : بالذي أحياك أول مرة** » [2].

النّقل الحرفي من قبل لويزة لمقوليْ الروائي وحسان، يوازيهما في بعدهما الدّلالي؛ في كره الوطن الذي يزيد في معاناة شعبه، فيدفع البعض إلى القتل أو السّرقة ومنه تتفشى الآفات الاجتماعية ويزداد الوضع سوءً، ويتفقان على ضرورة قتله وهو قتل معنوي، يقصدان به تغيير الأوضاع، وإن كان الأول لا يحدد طريقة القتل، فإنّ المقول الثّاني يحدد الكيفيّة؛ وذلك بانتفاضة تلك الفئة الضعيفة التي أرسى على سكوتها وخوفها ورضاها.

3-2- صيغة المنقول غير المباشر :

هي شبيهة النّمط الأول بيد أنّ« النّاقل هنا لا يحتفظ بكلام الأصل، ولكنّه يقدمه بشكل الخطاب المسرود » [3]؛ أي بأسلوبه، لا بأسلوب المتكلم المنقول عنه، من أمثلته ما يعود إلى ماضي حسان « **وجدته أمّه ساعات الصّف الدّراسيّة يلعب الكرة(...) حين سألته أخبرها كذبا أنّ مدرسة العربية لم تحضر، وأخذ الصّف نصف يوم إجازة، صدّقته وأمرته أن يحمل حقيبته ويعود معها إلى المنزل** » [4].

---

(1) الرواية، ص 145،146.

(2) الرواية، ص 146.

(3) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص198.

(4) الرواية، ص 25.

يبين هذا الخطاب المسرود، أنّ النّاقل هو الراوي العليم، ويظهر صوته بوساطة ضمير الغائب، ويذكر فيه الصّدفة التي رأت فيها الوالدة ابنها يلعب وقت الدّراسة، وهي البؤرة الحدثية التي ستجلب أغلب المحكيات الماضوية في المدونة .

في مقطع آخر، يلجأ الراوي إلى استخدام صيغة النّقل في صيغة المعروض غير المباشر: « **عبد العزيز نفى أن يكون قد تعرض لكِ، أمّا أعيان القريتين فيقولون إنّهم لم يشهدوا إلاّ اتفاق أبيك وابن أخيه عبد العزيز على زواجه منكِ، مقابل أن يهبه الأرض والدار، أمّا والدك وزوجته ... وتوقف عن الكلام، وكأنّه تذكّر أمرا** » [1].

المعروض غير المباشر جمع القاضي وأطراف القضية، وفي توجيه الكلام لمليكة يتصرف هذا الأخير في كلام الشّهود مبقيا على مضمونه، وهو اتفاق الأب وعبد العزيز .

المعروض الذّاتي كذلك يؤطر صيغة المنقول، فنلاحظ الشّخصية الراوية (حسان) لم تنقل كلام الطبيب بشكل حرفي، فمن المتفق عليه أنّ فعل القول أو ما شابهه يُنبئُ عن كلام شخصية كما تلفظت به، وهو ما لا نجده في هذا المقطع « **حين كلمت طبيبي قال لي إنّها من آثار الدّواء الجانبية، ولامناص منها إلاّ ببعض الحيلة، وبالفعل جعلني أكسب بعض الوقت حين وصف لي أقراص " الفياكتال"(...) وحين طلبت منه أن يصف لي علبة أخرى، أخذ يحدّثني عن مخاطر مثل هذا المقوي على القلب، وعلى عدم قدرته على تحمل مسؤولية وصفه لي، خصوصا أنّ الرّسم التّخطيطي لقلبي لا يبشر بأي أمل، ثمّ أخذ يحدثني عن معجزة يمكن أن تحدث، لو حاولت التّقليل من إدماني لـ" الهالدول"** »[2].

تجتمع صيغتيْ النّقل غير المباشر، والمباشر في هذا المقطع، فيسرد حسان الكلام في البداية بالصّيغة الأولى، ثم بصيغة المباشر لكلام الطبيب المنقول، ويعود مرة أخرى لصيغة غير مباشر، وتتمحور هذه اللولبية الصّيغية حول نقصِ قدرة حسان الجنسية بسب دواء الهالدول، حتى وإن وصف له دواءً آخرا يحذره أيضا من مخاطره، وهنا تبقى حيرة

(1) الرواية، ص 157.

(2) الرواية، ص 196.

حسان في الاختيار كما يقول، فإمّا أن يعيش ويقتل زيجته، أو يُسعد زوجته ويموت بذبحة قلبية .

في معروض ذاتي آخر، تتشكل صيغة المنقول غير المباشر ينقلها الرّاوي (صاحب المرحاض)، إذ يتبين أنّه أحد المتلقين لخطاب المنقول عنه (الوزير)، ولم يفصح الراوي عن هذا المنقول بشكل مباشر إذ أراد أن يضفي عليه صبغة ساخرة « **أذكر مثلا حين نصح أحد الوزراء الشّباب الجامعين من أمثالي، بإنشاء مشاريع لمراحيض عمومية، تخلق لهم ولسواهم مناصب شغل قارة، جميع من سمع تصريحه أو قرأه على الجرائد وصفه بالمجنون والمعتوه، حتى أنا قبل أن أُشرف على مرحاض سوق كلوزال، سخرت منه وتمنيت أن يُقال من الحكومة وتُقال الحكومة معه بسب تجرئه على الجامعين** » [1].

حذفت مصاحبات الكلام المباشر، كالمزدوجتين أو الضّمائر المخاطبة بهدف وصل كلام الوزير المنقول بالكلام السّردي للرّاوي من أجل التّعقيب عليه، وبالفعل فرغم نشوز الجامعين من تصريحه إلاّ أنّ الرّاوي بعد أن امتهن هذه المهنة، أدرك فداحة حكمه على خطاب الوزير، بل تمنى أن يشرفه ذات يوم ويدخل مرحاضه ويأخذ معه صورا فيه.

خلاصة القول: أنّ الرواية نوَّعت في استخدام الصّيغ السّردية، وكل صيغة تلاءمت وطبيعة أحداثها، إلاّ أنّ غلبة صيغة الخطاب المسرود بضمير الغائب كانت واضحة، بدليل تلمسها من افتتاحية الرواية حتى ختامها، بل وأطرت باقي الصّيغ بدءا بالمسرود الذّاتي الذي عرف أقل حضورا في المدونة.

بالإضافة إلى صيغة المعروض، التي اقتطعت جزءا هاما من المساحة النّصيّة للراوية، وبتتبع أشكالها نجد: المعروض غير المباشر يأخذ جزءا أكبر منها، حيث الرّاوي العليم أبى إلاّ أن يتدخل في الحوارات ولو بعبارة واحدة، يأتي بعده المعروض الذّاتي الذي يسجل حديث الرّاوي إلى ذاته عن الأحداث التي يعيشها في حاضره، سواء كانت على مرأى

(1) الرواية، ص 199.

عينيه أم وقعها على مشاعره، ونقرأ أغلبها في القسم الثّاني من الرّواية. ثمّ المعروض المباشر وفيه حديث الشّخصيات مباشرة دون تعليق أو إضافة من الرّاوي، وقلة هذه الصّيغة بالمقارنة مع سابقتيْها، يعود إلى غياب التّواصل بين الشّخصيات التي فضّلت العزلة والانطواء كحسان مثلا .

أمّا صيغة الخطاب المنقول، فيقوم الرّاوي فيها بنقل كلام غيره، سواء بطريقة مباشرة أم غير مباشرة، والأولى تدخل ضمن العرض والثّانية ضمن السّرد، وفي نسبة حضورهما داخل الرّواية يتجاوز المنقول المباشر نظيره .

III- الرؤيـــة السّـــــــردية :

قبل الولوج إلى الحديث عن الرؤية، نحبذ الإشارة إلى مدى تعالق الصّيغة والرؤية، الأمر الذي جعلنا نُدمجهما في فصل واحد، فكلاهما يبحثان « في طبيعة العلاقة بين الرّاوي ومرويه»[1]، ويستأثر الرّكن الأول بمنزلة خاصة، تنبعث من كونه حلقة وصل بين هذا المروي والمروي له، لذلك كان بؤرة اهتمام كبير في النّقد السّردي، تجلّى في الوقوف على أساليب وأنماط سرده، والرؤى التي يُدرك بها مادة قصه.

نجد **هنري جيمس** يلفت انتباه النّقاد بأساليب الصّياغة واختلاف طرائق تقديم المادة الحكائية على تعقدها وتشعبها[2]، فكان صاحب الفضل في طرح مفهوم الرؤية التي استأثرت بأهمية كبيرة في الدّراسات النّقدية خصوصا الرواية والقصة القصيرة، وقد تأسس هذا الاستئثار وتطور« بناءً على افتراض منطقي يقر بأنَّ نمط الرؤية، يحدد طبيعة المادة القصصية»[3]، فالرؤية من أهم العناصر التي تميز عملا روائيا عن آخر في صياغته وبنائه.

يُبين **بيرسي لوبوك** رأيه في هذه العلاقة: « إنّني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرّواية محكوما بالسؤال عن وجهة النّظر؛ السؤال عن علاقة راوية القصة بها»[4].

بهذا الإقرار الواضح في ترابطهما، يلخص **نورمان فريدمان** (Norman Friedman) الأسئلة التي أثيرت حول هذا التّعالق في أربع نقاط أساسية:

---

(1) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 114.

(2) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 130.

(3) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 61.

(4) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 114، 115، نقلا عن: بيرسي لوبوك ، صنعة الرواية، ص 225.

«1- من يتحدث إلى القارئ؟ هل هو المؤلف وقد استعان بضمير الغائب أو ضمير المتكلم.

2- ما الموقع الذي يحتله الرّاوي بالنسبة للأحداث؟ هل يقف خلفها، فيدفعها إلى القارئ؟ هل يقودها؟ أم يكون في مركزها ؟ .

3- ما الوسائل التي يستعين بها الرّاوي لإيصال المعلومات إلى القارئ ؟ هل يستعين بكلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره ؟ أم يستخدم كلمات الشّخصية وأفكارها ومشاعرها ؟ .

4- ما المسافة التي يضعها الرّاوي بين القارئ وأحداث القصة ؟ هل يكونان متقاربين؟ أم يكون القارئ بعيدا عن تلك الأحداث؟ »[1].

توضح هذه النّقاط ما سبق أن أشرنا إليه، بأنّه لا يمكن دراسة الرؤية بمعزلٍ تام عن الصّيغة، كما تثير نوعية العلاقة بين الراوي والمؤلف والقارئ.

ولأنّ ارتباط الصّيغة بالرؤية منبثق بالأساس من علاقة الرّاوي بالعالم التّخييلي، فإنّ **واين بوث** يُدمجها في بوتقة واحدة، هي "هدف الكاتب" ويظهر ذلك في قوله: « نحن جميعا متفقون على أنّ وجهة النَّظر هي بمعنى ما قضية فنية، ووسيلة لغايات أكبر، إذا ما قلنا أنّ الأسلوب هو طريقة الفنان لاكتشاف المعنى الفني الخاص به»[2]، بهذا تغدو الصّيغة (الأسلوب) والرؤية، أداتين مهمتين تُمكنان الكاتب من بلوغ غايته المرجوة.

بالنّسبة للسّرديين، يربط **تودوروف** بين مقولتيْ الرؤى وسجلات الكلام (الصّيغة)، إذ تجمعهما روابط متينة وتتصلان كلاهما بصورة الرّاوي، وبهذا يتفسر ميل النّقاد إلى جمعهما، فهنري جيمس وعلى أثره بيرسي لوبوك، يميزان بين أسلوبين رئيسيين في السّرد يضمَّان

(1) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 63.

(2) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله، ص 115، 116، نقلا عن: واين بوث، البعد ووجهة النظر، تر: علاء العبادي، الثقافة الأجنبية، ع 2، 1992، ص44.

مفهومين هما: الأسلوب البانورامي ويتضمَّن الحكي والرؤية الخلفية، والأسلوب المشهدي يتضمن العرض والرؤية مع [1].

يُضمّن **جيرار جنيت** مقولة الصّيغة السّردية مفهوما آخرا هو" التّبئير"، على اعتبار أنّ اختيار أسلوب الخبر السّردي، مرهون بحسب القدرات المعرفية للشّخصية المشاركة أو مجموعة شخصيات، حين تتبنى كل منها رؤية أو وجهة نظر[2].

تبدي **يمنى العيد** رأيها في شأن هذه العلاقة، فتذهب إلى أنَّ طريقة الصّياغة محكومة هي الأخرى بموقع الرّاوي تقول: « إنَّ مقولة نمط القص التي تعني بشكل أساس الأسلوب، لا تبدو في نظرنا مفصولة عن مقولة هيئة القص؛ فالمقولتان تتقاطعان في المسافة التي تنهض بين الراوي وما يروي ؛أي أنَّ: كيف يرى الراوي ما يروي، ليست مستقلة تماما عن: كيف يروي الراوي ما يرى ويسمع »[3].

إنّ أسلوب الصّياغة، لا يمكن أن يكون منفصلا عن الرؤية أو هيئة النّص - كما تسميها- فإذا كان لهذه الأخيرة موقعا معينا تنطلق منه، فإنّ الصّيغة هي الأخرى تحتاج إلى موقع تعبر منه عن تلك الرؤية، ولا خلاف في أنّ هذا الشّكل التّعبيري سيتنوع بتعدد مواقع النَّظر اتجاه المحكي[4] .

هكذا، تجمع الآراء السّابقة بأنّ الصّيغة والرؤية تربطهما علاقة متبادلة، يُسيرها راوٍ أو مجموعة من الرواة، تتعدد رؤاهم بتعدد مواقعهم، ولكلٍ رؤيته وأسلوبه، كما يتضح أنّ أي تغيّر في الرؤية ينعكس على نمط صياغتها مباشرة.

يستمد مصطلح الرؤية « تفسيره في الرّسم؛ أي العلاقة مع الخطوط والظلال وتشكيلها في هيئات تختلف باختلاف الراوية التي منها ينظر الفنان إلى المشهد، فتُحدد بذلك أبعاد

(1) تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص 84.

(2) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 178.

(3) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص163.

(4) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله، ص 120.

المشهد والمسافات بين العناصر المكونة له، كما الظلال التي تُظهر جوانب دون أخرى، أو تعطيها هذا الشّكل والطول والحجم أو ذاك، فتنتظم علاقات سببية بينهما، وذلك وفق النّظر إليها من هذه الزاوية أو تلك، وحسب مدى انفتاح زاوية النّظر هذه»[1].

إذن يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه بها، على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه، ويُستخدم هذا المصطلح المأخوذ من البصريات في هذا المقام استخداما نقديا، ولا يجب قصره على« أنّه مصطلح فكري أو أيديولوجي، أو يدل على موقف صاحب العمل الأدبي الفلسفي أو رؤيته الفكرية فحسب»[2]، بل إنَّه يتسع ليشمل هذا المفهوم.

بالإضافة إلى كونه "إدراكية" للمادة القصصية؛ فهي تُطرح من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل وفق رؤيتها الخاصة، وزاويتها الأيديولوجية أو النّفسية، بالإضافة إلى المنطلق التّعبيري الذي يختاره الكاتب ليقدم لنا بواسطته قصته وموقفه الذي يختاره أو يقع له، من مستوى الزّمن والمكان ولكل من أحداث القصة، والقارئ.

هذه الخصائص شحنت المصطلح بمسميات عدّة، وهي ميزة لم تتح لأي مكونات سردية أخرى، حيث يقع اختيار الاسم لحمولته الدّلالية، أو أبعاد يعطيها إياه الباحث وفق تصوره الخاص ونظريته التي ينطلق منها، ومن هذه التّسميات: وجهة النّظر، البؤرة، حصر المجال، المنظور، التّبئير، ورغم الفروقات بينها إلاّ أنّها « تركّز(...) على الرّاوي الذي من خلاله تتحدد رؤيتُه إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا- في علاقته بالمروي له- تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها»[3].

تؤْثر الباحثة **نفلة حسن أحمد العزي** مصطلح "الرؤية" على باقي المصطلحات، فترى أنّ "وجهة النّظر" التي أطلقها هنري جيمس كتسمية، تلقي بثقلها على الجانب الفكري أو

(1) الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 288.

(2) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 130.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص284.

الهوية الأيديولوجيّة التي تحملها الشّخصية الراوية، وتعبر بها عن إدراكها الخاص بوقائع عالمها الروائي.

أمّا مصطلح " التّبئير" يدل -حسب رأيها- على المركز أو الزّاوية التي ينبعث منها شعاع نظر الرائي اتجاه المرئي، وتستشهد بما ذكره حميد لحميداني: « إنّ التّبئير(...) هو تحديد زاوية الرؤية، ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إمّا أن يكون شخصية من شخصيات الرواية، أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث»[1]، وكذا مصطلح " الموقع" فهو أيصا يشير إلى زاوية الرؤية التي تركّز على موقف الرّاوي المتموقع داخل البنية القصصية.

ووفق ذلك –حسب رأيها – كان مصطلح " الرؤية" أشد مقاربة للتقنية التي يجسد فيها الرّاوي موقف كيانه الشّخصي، إزاء النّص الذي يحكيه باعتباره الوجه الآخر للأديب، فضلا عن ذلك أنّ مضمون هذا المصطلح يحوي بعدين أساسيين هما :

أ – **البعد البصري:** هو الذي يرى فيه الرّاوي أحداث قصته رؤية عينية، نتلمس من خلالها حضوره ضمن إطار المواقف الواقعة أمام مرآه .

ب– البعد الإدراكي أو الذّهني: وهو الذي يتشكل في وعي الرّاوي اتجاه الأشياء، فتنبثق من خلاله رؤيته الذّاتية لها، انطلاقا من فكرة معينة أوقيمة دلالية يريد إبرازها للقارئ [2].

في حين أنّ الناقدة **سيزا قاسم،** تفضل استخدام مصطلح " المنظور القصصي" للدّلالة على أسلوب الصّياغة التي تُقدم من خلاله المادة القصصية بدلا من مصطلح "وجهة النّظر" لارتباط هذا الأخير بروايات هنري جيمس، بينما يمكن تطبيق المصطلح الأول على كل

(1) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 154، وينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 46.

(2) نفلة حسن أحمد العزي، المرجع نفسه، ص 153،154.

ألوان القصص بمختلف أبنيتها، هذا بالإضافة إلى ارتباط مصطلح "المنظور" بالنّقد الفني عامة»[1].

أمّا النّاقد **عبد الوهاب الرقيق** فيرفض اللّفظتين " زاوية النّظر" و"التّبئير" لأنّهما تتعلقان بدرجة عمق الرؤية بالنّسبة إلى المرئي، فقد تكون الدّرجة سطحية يكتفي السّارد فيهما بعرض الملامح الجسدية الخارجية أو مظاهر المكان كما تراها العين، وإن كانت عميقة فيخترق الرّاوي باطن الشّخصية مصورا حالتها النّفسية ومواقفها الفكرية.

كما يرفض لفظة "منظور" لأنّ صيغة "مفعول"، لا تعيّن فعل الرؤية، وإنّما المرئي (Le vu)، ورفضه لكلمة " الرؤية" لأنّها من جهة عامة جدا، ومن جهة أخرى مستخدمة في مجالات فنية كالسينما والتّصوير، فيخشى بذلك الغموض واللّبس.

في مقابل ذلك يؤثر مصطلح " الموقع" لأنّه الأقرب في الدّلالة على هوية الرّاوي الشّكلية والفكرية والأيديولوجية، يقول: « إنّ موقع الرؤية يؤثر في المرئي، ويحدد نوعية معرفة الرائي، ويمكنه أن يتغير حسب السياقات والملابسات القصصية ويشكّل النّص فنيا، لأنّ ديناميته تحت تصرف الرائي (قد يكون الشّخصية) والراوي »[2].

جلي التّباين في تداول المصطلحات في خطابنا النّقدي العربي، ويبدو أنّه لا يرجع لأسباب ذوقية، بقدر ما هو محاولة لتحديد دقيق لدلالة الألفاظ، وتبقى جميعها تدور في فلك علاقة الراوي بمرويه.

يُجمع النّقاد أنَّ فضل السّبق في طرح موضوع الرؤية السّردية، يعود إلى النّقد الأنجلو- أمريكي مع بداية القرن العشرين مع الروائي هنري جيمس، وعمَّقه أتباعه بالأخص بيرس لوبوك، غير أنَّ النّاقد حميد لحميداني يقرّ أنّ الشّكلاني الروسي **توماشفسكي**، قد سبق غيره إلى تحديد زاوية رؤية الرّاوي، وأسلوب السَّرد الذي اختير للرواية، حيث ميّز في بحثه المتعلق بـ " **نظرية الأغراض** " سنة 1923 نمطين للسّرد:

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 164.

(2) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص 102.

أ- **سرد موضوعي** (Obgectif) : فيه يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السّرية للأبطال، ومنه الكاتب يقابل الرّاوي الخارجي، الذي لايتدخل ليفسر الأحداث، واصفا من بعيد ما فعلته أو سمعته الشّخصيات .

ب- سرد ذاتي (Subgectif) : فيه نتتبع الحكي من خلال عيني الرّاوي (أو طرف مستمع)؛ بمعنى الأحداث تعرض من زاوية نظر الرّاوي أو شخصية محدّدة، مع تفسيرها وتأويلها[1] .

إذن السّرد الموضوعي يقابل الرؤية الخلفية، والسّرد الذاتي يقابل الرؤية المصاحبة، وعدم إشارته إلى النّوع الثّالث من الرؤى (الرؤية الخارجية)، يعود إلى أنّ الأنماط الحكائية في هذا النّوع، لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلاّ بعد منتصف القرن العشرين على يد الرّوائيين الجدد [2].

برصد المناقشات النّقدية المختلفة التي أسهمت في بلورة مفهوم الرؤية، نقف أمام مرحلتين :

1- الرؤية السّردية في النّقد الرّوائي الجديد :

أدى التّغيير الذي طرأ على طبيعة الرّاوي إلى تطور واضح في تقنيات صياغة المادة الحكائية في الرواية الحديثة، فاختفاء الرّاوي التّدريجي كان أهم تحول جوهري طرأ على بنية التّوصيل القصصي، وهذا نتيجة موقف جمالي، ينادي بنفي شخصية الرّاوي وعدم ظهوره في العمل الأدبي، ويُعتبر **فلوبير** أول من نادى بهذا المبدأ، فانعكس مباشرة على المعالجة القصصية، وأدى إلى ظهور بواكير التّقنيات التي قامت عليها الرّواية الحديثة، من بينها تحديد المنظور القصصي، وابتكار صيغ أسلوبية جديدة[3].

(1) توماشفسكي ، نظرية الأغراض، نصوص الشكلانيين الروس، ص189، 190.

(2) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 48.

(3) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 131، 132.

انطلق **هنري جيمس** من ملاحظاته حول الرّاوي وعلاقته بالعالم التّخييلي، بدعوة الكُتاب إلى التّخلي عن الرّاوي ذي الوجود الإلهي والمعرفة المطلقة، وإلى الكفّ عن التّعسف في تحريك وتوجيه الوقائع، والتّأثير في مواقف الشّخصيات، وإطلاق الأحكام المجانية، فدعاهم إلى تحرير الشّخصية من قبضة الرّاوي، ليكون لها رأيها وموقفها وعواطفها المستقلة عن سلطته حتى يكون لها موقع خاص متميز عن موقعه.

هكذا، نسخ هذا التّوجه الجديد تراجع سلطة الرّاوي العارف، الذي يتوسل ضمير الغائب (هو)، لصالح راوٍ يستخدم ضمير المتكلم (أنا) فتُعرض الحكاية، وهي منعكسة على وعي شخصية مُشاركة في الأحداث، ويتقبلها القارئ على أساس أنّها وقعت[1].

إنَّ دعوة جيمس هاته في ضرورة "مسرحة" الحدث وعرضه بدل قوله وسرده؛ أي أنّ القصة لابد أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف، هي دعوة يرد عليها صاحبا كتاب "**عالم الرواية**"، بذهابهما أنَّ جيمس لم يستحدث شيئا[2]، لأنّه اقتبس من أرسطو وفلوبير - سبق وأشرنا إليهما- فأرسطو انحاز إلى هوميروس مثنيا عليه عدم سماحه بتدخل كل من الرّاوي والشّاعر في أحداث القصة إلاَّ نادرا، تاركا العرض للشّخصيات، أمّا فلوبير فتحدّث عن الرّاوي في إحدى مراسلاته .

على نهج جيمس، يميز **بيرسي لوبوك** بين العرض والسّرد، في الأول تحكي القصة نفسها بنفسها، وفي الثّاني يقدمها راوٍ عالم بكل شيء، ويتبع لوبوك منهجا صارما، حيث ينطلق من قراءة أعمال أدبية ليسجل سماتها المميزة، ففي قراءته لرواية "مدام بوفاري" لفلوبير يميز ثلاثة أنماط (صيغ) لتقديم الأحداث، وكل صيغة منها تستلزم استعمال وجهة نظر خاصة:

1- العرض المشهدي كما في العرض الدّرامي (المسرحي) : يكون الرّاوي غائبا، وتوضع الأحداث مباشرة أمام القارئ.

(1) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص 103.

(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 285.

2- العرض البانورامي: يفترض راويا عالما بكل شيء، يحلق فوق موضوعه ويلخصه للقارئ.

3- الرّسم أو اللّوحات: تنعكس الأحداث إمّا في وعي الراوي العالم بكل شيء، وإمّا في وعي إحدى الشّخصيات[1].

وفي حكمه على وجهات النّظر، يعترف لوبوك بإيجابيات وجهة النّظر العالمة بكل شيء، لكنَّه يفضّل النّماذج الأخرى لوجهة النّظر، حيث يكون الراوي "ممسرحا" ومدمجا في الحكاية، وبهذا الشَّكل تكتفي الرواية بذاتها، ولا يحتاج القارئ إلى الاستعانة بسلطة خارجية تساعده على إدراك الأحداث، لأنَّه « يرى المحكي من خلال وعي إحدى الشّخصيات الممسرحة بالضّمير الغائب(...) في اللّحظة نفسها التي تحدث فيها بالنّسبة لهذا الوعي،(...) كل شيء يصبح ممسرحا(معروضا) » [2]، سواء حدثا أم شخصية أم ذهنها، على عكس التّقديم البانورامي.

إنَّنا هنا أمام أربعة أشكال سردية يلخصها لنا **جاب لينتفلت** (Gaap Lintvelt):

1- التّجاوز البانورامي، حيث سيطرة الراوي.

2- الذّهن المعروض حيث يتركّز التّقديم على شخصية محورية.

3- الدّراما الخالصة: حيث غياب الراوي.

4- الرّاوي الممسرح (المدمج) الذي يتم التّقديم من خلاله وهو شخصية محورية[3].

رغم محاولة لوبوك في كشف علاقة الرّاوي بالقصة من خلال استيعاب مختلف وجهات النّظر التي تقدم لنا من خلالها الأحداث، فإنّه ينحاز إلى تصور جيمس سواءً على مستوى تحديد وجهات النّظر أم الحكم عليها.

(1) فرانسوا فان روسوم جويون، وجهة النظر أوالمنظور السردي، نظرية السرد، ص 12، 13.

(2) فرانسوا فان روسوم جويون، المصدر نفسه ، ص 13.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 286.

بعد أكثر من ثلاثين سنة من ظهور "صنعة الرواية " -أي سنة 1955- يأتي **نورمان فريدمان** الذي لم يجد بدّا من ملاحظته للنّجاح الذي حققه تصور وجهة النّظر الذي بلوره لوبوك بعد جيمس، ولم يجدد فريدمان في المسألة، غير أنَّ قيمة تصنيفه تكمن في طابعه التّلخيصي وكذا التّنظيمي.

وباعتماده على التّمييز الأساسي بين القول (Dire) والعرض (Montrer) ، يصنّف وجهات النّظر الممكنة، حسب درجة الموضوعية التي تسمح لوجهات النّظر بوصولها:

1- **المعرفة الكلية للرّاوي:** هنا نكون إزاء وجهة نظر الكاتب المطلقة وغير المحدودة، ولكنّه في المقابل لا يتحكم فيها بشكلٍ جيد، وتتميز بتدخلات الكاتب سواءً كانت ذات علاقة مع الحكاية، أم لا علاقة بها.

2- **المعرفة الكلية المحايدة:** تختلف وجهة النّظر هاته عن الأولى، في كون الكاتب لا يتدخل مباشرة ويتحدث بضمير الغائب؛ مقدِّما الأحداث كما يراها لا كما تراها الشّخصيات.

3- **الأنا كشاهد:** هي وجهة نظر الرّوايات بضمير المتكلم، حيث الرّاوي مختلف عن الشّخصية (سارد فقط)، ويرى القارئ الأحداث فيها عبر راوي الحكاية من نواحٍ متغيرة.

4- **الأنا كمشارك:** إنّها حالة الرّواية بضمير المتكلم، لكن تختلف عن سابقتها، حيث الراوي شخصية رئيسية.

5- **المعرفة الكلية المتعدّدة الزّوايا:** فيها يتعدّد الرّواة، وتقدم الحكاية مباشرة كما تحياها الشّخصيات؛ أي كما تنعكس في وعيهم، والفرق بين وجهة النّظر هاته ووجهة النّظر للحالة(2)، تكمن في كون الرّاوي يقدم هنا الأفكار والرؤى والمشاعر، كما تتكون بالتّدرج في وعي الشّخصيات، بينما في الحالة(1)، يلخصها أو يحللها بعد حدوثها .

6- **المعرفة الكلية الأحادية الزّاوية:** هي عكس الوجهة السّابقة، إذ يقتصر الرّاوي هنا على وعي شخصية واحدة نرى من خلالها القصة، أو تركيب وجهات نظر مختلفة - ولكن محدودة - كما في الحالة السابقة، وتثبيتها وتركيزها في زاوية واحدة.

7- **الصّيغة الدّرامية(المسرحية):** فيها لا تقدم إلاَّ أفعال وأقوال الشّخصيات المشاركة، وليس أفكارها أو مشاعرها، التي بإمكان القارئ أن يستخلصها من تلك الأفعال والأقوال.

8- **الكاميرا** : هدف هذه الوجهة، هو نقل عينة من حياة الشّخصيات كما حدثت دون انتقاء أو تنظيم[1].

إنَّ فريدمان بهذا التّصنيف المؤسس على التّعارض بين القول والعرض، وعلى الدّرجات التي تقود من أحدهما إلى الآخر، يريد أن يقول - وهو هنا يستوحي مجددا من جيمس- أنّ « الغاية الأولى للتّخييل هي أن ينتج إيهاما تاما لواقعيته»[2]، ورغم إيجابيات وسلبيات كل وجهة، فإنّ السّؤال المتعلق باختيار وجهة النّظر، مرتبط بالسّؤال بالموضوع المتناول ودرجة الإيهام المرغوبة في تحقيقها.

إذا كان تصور فريدمان لوجهات النّظر طويلا ومفصلا، وتتخلله فروقات بسيطة جدا، فإنّ الباحث الفرنسي **جان بويون** (Jean Pouillon) في كتابه" **الزّمن والرّواية**" يختزل وجهات النّظر اختزالا دقيقا شاملا في ثلاثة أقسام، يمكن اتخاذها معيارا لقياس العلاقة بين الرّاوي والشّخصيات، والمنطلقة من علم النّفس، لأنّ المهم في الرّواية -حسب رأيه- « ليس التّقنية وإنّما السيكولوجيّة»[3]، وهذه الرؤى هي:

1- **الرؤية من الخلف:** وتسمى أيضا " القص غير المركّز"، الذي نجد التّركيز فيه عند الدّرجة الصفر، وهذه الرؤية تتمثل في القص التّقليدي، خاصة في الرواية الواقعية كالبلزاكية، وتقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء والعارف بالظاهر والباطن، والذي يقدم مادته دون ذكر أو إشارة إلى مصادر معلوماته، ونتلمّس وجوده من التّعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يصدرها، ومن الحقائق المضمّنة في العالم التّخييلي والمستعارة في الوقت ذاته من العالم الحقيقي، والتي تتجاوز محور معرفة الشّخصيات.

---

(1) فرانسوا فان روسوم جويون، وجهة النظر أوالمنظور السردي، نظرية السرد ، ص 13، 14.

(2) فرانسوا فان روسوم جويون، المصدر نفسه، ص 15.

(3) فرانسوا فان روسوم جويون، المصدر نفسه، ص 29.

في هذه الحالة يغدو الرّاوي فوق شخصياته « كأنّه ينتقل في الزّمان والمكان دون معاناة، ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها، ويشق قلوب الشّخصيات ويغوص فيها، ويتعرف على أخفى الدّوافع وأعمق الخلجات، وتستوي في ذلك عنده الشّخصيات فكأنّها كلها، من أكبرها شأنا إلى أقلها شأنا كتابا منشورا أمامه، يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها»[1].

إلاّ أنّ هنري جيمس يرى في القص المعتمد على هذه الرؤية يؤدّي إلى التّفكك وعدم التّناسق، لأنّنا نتلمس فيه انتقالا مفاجئا من مكان إلى مكان، أو من زّمن إلى زّمن، أو من شخصية إلى أخرى دون مبرر، فنكون إزاء مقاطع تفتقر إلى التّرابط العضوي [2].

2- الرؤية مع : يحددها بقوله، إنّنا هنا نختار شخصية محورية، ويمكننا وصفها من الدّاخل (سلوكها، أفكارها) فتصبح الرؤية هنا هي نفس رؤية الشّخصية، وتغدو هاته الشّخصية "مركزية" ليس لأنّها ترى في المركز، وإنّما لأنّنا نرى من خلالها الشّخصيات الأخرى، الزّمن، المكان، ومعها نعيش الأحداث المروية[3].

يتحمس هنري جيمس لهذا النَّوع، الذي أصبح السّمة المميزة للرواية الحديثة، لاحتوائه بؤرة مركزية تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها، وتعتبر روايته "السّفراء" نموذجا لهذا النّوع، فالأحداث، الشّخصيات، المكان، والزّمن، مقدمة من خلال منظور شخصية محددة من الشّخصيات .

تُطلق النّاقدة البلجيكية **فرانسواز فان روسوم جويون** (Françoise Van Rossum-Guyon) على هذه الرؤية، اسم " الواقعيّة الفينومينولوجيّة/ الظاهريّة" فالعالم التّخييلي المتمثّل فيه، هو عالم مرتبط بشخص ما ومكان ما؛ أي «لا نرى هذا العالم في حقيقته المجرّدة؛ أي

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 132.

(2) سيزا قاسم، المرجع نفسه، ص 132، 133.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 289.

ليس له حقيقة موضوعية، بل يتبنى الرّاوي منظور الشّخصية ويرى "معها" : يلاحظ ما تلاحظه، فنرى العالم التّخييلي من خلالها معكوسا على شاشة وعيها»[1].

3- الرؤية من الخارج: ومعنى الخارج هنا:

- السّلوك كما هو ملحوظ ماديا.
- المنظور الفيزيقي للشخصية.
- الفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه.

هذه الرؤية تُضمر الجانب الواقعي والموضوعي للحقيقة النّفسيّة، لأنّ كل شيء فيها موصوفا ماديا وموضوعيا[2]، فالرّاوي لا يخبرنا إلاّ بما تقدمه حواسه؛ أي ما يمكن أن يراه ويسمعه، دون معرفة ما يجول في نفوس الشّخصيات[3]، وهذه الرؤية لم تأتِ إلاَّ من باب التّجريب، أو في بناء مشترك مع الرؤيتين السّابقتين.

في سنة 1955 سعى الألماني **ستانزيل** (Stanzel) بتأثير كبير من النّقد الأنجلو-سكسوني إلى دراسة "**الأوضاع السّردية**" المختلفة، بهدف وضع نمذجة للرواية، فالأمر يتعلق بالنّسبة له، ليس البحث عن وسائل لتمييز مختلف أصوات الرّاوي، ولكن بتحديد أشكال بناء الرواية[4].

إنَّ هذه النّمذجة، توضح مظاهر وصيغ التّخييل، وبتعبير ستانزيل: « الدّور الذي يقوم به السّادر، وهيمنة أحد الشّكلين الأساسيين للسّرد: القول والعرض»[5]، وبذلك يميز ثلاثة أوضاع سردية هي:

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 133.

(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص290.

(3) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص133 .

(4) فرانسوا فان روسوم جويون، وجهة النظر أوالمنظور السردي، نظرية السرد ، ص24،25.

(5) فرانسوا فان روسوم جويون، المصدر نفسه، ص25.

1-**الوضعية الأولى:** تتميز بحضور سارد ذو معرفة كلية، يعبّر عن وجوده من خلال التّدخلات والتّعليقات، والصّيغة المهيمنة هنا هي السّرد الإخباري، فيصبح العرض المشهدي ثانويا خاضعا للشّكل الآخر (السّرد).

2-**الوضعية الثّانية:** يكون السّارد فيها شخصية من شخصيات الحكاية، ويرى القارئ الشّخصيات الأخرى من خلاله، وهذه الوضعية تعرف عدة تغيّرات شكلية فقد ترجع إلى الوضعية الثّالثة.

3- **الوضعية الثّالثة:** يبدو فيها كأنّ السّارد قد اختفى نهائيا خلف شخصياته، فيتوحد بواحدة من الشّخصيات المشاركة، ويتوهم القارئ أنّه يرى ما يعرض من أحداث من خلال وعي هاته الشّخصية المتكلّمة، والصّيغة السّردية المهيمنة هنا هي العرض المشهدي[1].

من جهة أخرى، يسجل ستانزيل قائمة منتظمة للاحتمالات الشّكلية لهذه النّماذج، كما يعاين العلاقات بين الوضعية السّردية والمظاهر الأخرى للبنية الروائية: الزّمن، الفضاء، والعلاقات بين الشّخصيات، موضحا أنّ كل هذه العناصر تغير شكلها تبعا للأوضاع السّردية المختلفة.

هذا التّصنيف، يتقاطع مع تصنيف لوبوك إلى حدّ أنّه شمله، وليس الأمر كذلك مع تصنيف فريدمان، ولا هو كذلك لأسباب أخرى مع تصنيف بويون، إضافة إلى ذلك غياب أي تراتب هرمي لهذه النّماذج.

من أهم الدّراسات التي ظهرت في أوائل السّتينات، حول النّقد الرّوائي من وجهة نظر بلاغية، ما طرحه **واين بوث** في كتابه "**بلاغة الرّواية**" الذي ركّز فيه على وجهة النّظر والمسافة، وتمحور الإشكال في الأثر المحدّث على القارئ، ويحمل كتابه عنوانا دالا بدقة على هذا الاهتمام، لأنّه يقصد بالبلاغة « مجموع التّقنيات المستعملة من طرف الروائي، ليحقق التّواصل مع قرائه؛ أي ليفرض عليهم عالمه المتخيّل، ويتعلق الأمر برصد الوسائل

(1) فرانسوا فان روسوم جويون ، المصدر السابق، ص 25،26.

التي يتواصل بواسطتها الكاتب إلى التّحكم في قارئه، بشكلٍ يجعل هذا الأخير يشاطره نظام قيمه»[1].

إذن، هنا أيضا مشكل الغاية والوسائل، لكن تصور بوث لهذه الغايات مختلف عن التّصورات السّابقة (لوبوك وفريدمان)، فالغاية الأولى للرواية - في نظره - ليس خلق الإيهام، بقدر ما هي نقل بعض القيم، وذلك بالاهتمام بتحليل مختلف التّقنيات، التي تعكس أصوات الكاتب، هذه الأصوات هي التي يجب أن تهمنا بالدّرجة الأولى.

ويعتبر نقده للتّعارض التّقليدي بين المشهد والحكي مميزا في هذا الصّدد، فليس الإجراء المستعمل هو المهم، وإنّما نوع الرّاوي الذي يستعمله، خصوصا أنّه يعارض أسطورة اختفاء الكاتب، ويميز بينه وبين الكاتب الضّمني من جهة، والسّارد من جهة أخرى[2].

وتبعا لذلك، يتجاوز مقولة الضّمير (متكلم أو غائب) الذي تروى به القصة لتحديد نوعية وجهة النّظر لعدم دقتها، واستبدال ذلك بوصف الخواص المميزة لأنواع الرواة، وعلاقاتها بتأثيراتهم المختلفة مع القصة، فيميز بين رواة ينتمون إلى القصة، ورواة غير مشاركين، الأولون يختلفون دائما عن الكاتب الضّمني الذي ينهض بمسؤولية وجودهم، أمّا الآخرون فيختلفون عنه بصفة عامة، ومنه تصنيفه لوجهات النّظر هي :

1- **الكاتب الضّمني (الذات الثانية للكاتب):** نجده في كل الرّوايات وإن كانت سيرة ذاتية، مختفٍ في الكواليس أو محرك للأقنعة، إذ يشكل صورة سامية لنفسه، وهو ينجز عمله الأدبي، فكل الرّوايات تقنعنا بوجود كاتب نؤوله كنوع من " الأنا الثّانية" ،التي تعرض صورة إنسان على مستوى عالٍ من الدقة والصّفاء، أكثر معرفة وإحساسا وحساسية مما هو في الواقع.

(1) فرانسوا فان روسوم جويون، المصدر السابق ، ص 15.

(2) فرانسوا فان روسوم جويون، المصدر نفسه ، ص 16، 17.

2- **الرّاوي غير الممثّل (غير الممسرح):** هو الرّاوي الذي يشتبه بالكاتب الضّمني، في حين أنّ هناك عمليا دائما فرق بينهما، لأنّه دائما هناك وساطة بيننا كقراء وبين أحداث القصة.

3- **الرّاوي الممثّل (الممسرح):** هو كل شخصية مهما كانت مختفية تعتبر "ممثّلة" بمجرد حديثها عن نفسها بضمير المتكلّم أو بمجرد قولها، وفي بعض الأعمال يصبح الرّاوي شخصية مركزية، تتمتع بدينامية فيزيائية ذهنية وأخلاقية كبرى، وضمن هذا النّوع نجد أنواعا من الرّواة سواءً أكانوا بضمير المتكلم أم الغائب:

أ- الرّاوي العاكس (أو الرّاصد كما يطلق عليه هنري جيمس): وهو مرآة جدُّ ناصعة، تعكس بوضوح تجارب ذهنية معقدة.

ب- الرّاوي الملاحظ (الشّاهد): يروي حكايته في شكل مشهدي، أو في شكل ملخص أو يركب الشّكلين معا.

ج- الرّاوي الفاعل (المشارك): ذو تأثير ملموس على مجرى الأحداث، ينفعل ويفعل كشخصية من الشّخصيات[1].

إنّ الخصائص الأساسيّة لهذا التّصنيف الدقيق لصور الرّاوي هي:

- التّمييز بين الكاتب الضّمني والرّاوي.
- التّمييز بين الرّاوي الممسرح وغير الممسرح.

إلاّ أنَّه لم يستطع الإفلات من البعد البلاغي، القائم على مبدأ التّواصل بين الكاتب والقارئ، الذي يهدف فيه الأول إلى نقل مجموعة من القيم للتأثير في الثّاني.

(1) واين بوث، المسافة ووجهة النظر، نظرية السرد، ص 41- 44.

2- الرؤيـة السّردية عند السّرديين :

يرى تودوروف ضمن مقولة الرؤية، أنّ مختلف أنماط الإدراك الملموسة خلال السّرد، تدعى "الرؤى" وبتحديد أدق تعكس الرؤية العلاقة بين "هو" (فاعل المنطوق) في القصة و"أنا" (فاعل النّطق) في الخطاب؛ أي علاقة الشّخصية والراوي.

فيقدم تصنيفه بالاعتماد على اقتراح بويون الثّلاثي، مع بعض التّعديلات الطفيفة، ومستخدما العلاقات الرياضيّة كالآتي :

1- الرّاوي > الشّخصية (الرؤية الخلفية)، الرّاوي يعرف أكثر من الشّخصية.

2- الرّاوي = الشّخصية (الرؤية المحايثة)، معرفة الرّاوي تتطابق مع معرفة الشّخصية.

3- الرّاوي< الشّخصية (الرؤية الخارجية)، الرّاوي يعرف أقل من الشّخصية، وهذه الرؤية نادرة بالقياس مع الأولى والثّانية [1].

ينطلق الباحث السّوفياتي **بوريس أوسبنسكي** (Boris Uspenski) سنة 1972، بطرح "وجهة النّظر" بطرق جديدة وطموح كبير، فيرى أنّ وجهة النّظر تتصل اتصالا وثيقا بـ"توليف" العمل الفني، لذلك كان هدفه صياغة مشروع نظري مرتبط بنمذجة الممكنات التوليفية من خلال ما يسميه "**بويطيقا التوليف**"، لأجل ذلك انطلق من وجهة النّظر، مادامت تتيح للكاتب فرصة توظيفها وتنويعها داخل الرواية التي يتجسد بناؤها[2]، ولمّا كانت وجهة النّظر على علاقة بمواقع الكاتب التي ينطلق منها في تشكيل خطابه السّردي، فإنه يُعاين هذه المواقع من خلال أربع مستويات :

1- **المستوى الأيديولوجي** (Ideologique): تتحد الرؤية هنا من خلال :

- مواقع مجردة خارج الرّواية، وتسمى وجهة نظر ايديولوجية خارجية، حيث الرّاوي خارج القصة.

(1) تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص 77- 79.

(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 293، 294.

– من منظور شخصية موجودة في الرّواية (مشاركة)، و تسمى وجهة نظر داخلية، لأنّ الرّاوي يروي من داخل الرواية.

2–**المستوى التّعبيري** (Phrasiologique): يبحث فيه أوسبنسكي تغيّر وجهة النّظر أثناء الانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، كما يبحث في علاقات الرّاوي مع خطاب الشّخصيات، ويحددها في وجهتي نظر:

أ– الرّاوي مجرد ملاحظ موضوعي، ينقل خطاب الشّخصيات بكل جزئياته حتى الصوتية منها، وهنا نكون إزاء وجهة نظر خارجية.

ب– الرّاوي لا يركّز على جزئيات الخطاب، بل يعمد إلى التّدخل عن طريق التّفسير والتّوضيح، وهنا تكون وجهة النّظر داخلية.

3– **المستوى المكاني والزّماني** (Spatio-Temporéle): يحدد أوسبنسكي مواقع الرّاوي مكانيا وزمانيا تجاه الأحداث والشّخصيات، ويقسمه بدوره إلى داخلي وخارجي[1].

4– **المستوى السّيكولوجي**(Psychologique) : يقسه إلى قسمين:

أ– منظور ذاتي: حيث تقدم الأحداث والشّخصيات من خلال وعي إحدى الشّخصيات المشاركة.

ب– منظور موضوعي: حيث يتولى الرّاوي تقديم الوقائع؛ أي منظور الرّاوي.

ويمكن تقسيم كلٌ من المنظورين إلى داخلي وخارجي، لأنّ الشّخصية يمكن أن تقدمها شخصية خارجة عن الأحداث من منطلق شاهد عيان، أو تقدم من خلال الشّخصية نفسها، أو من منظور شخصية أخرى مشاركة يتولاها راوٍ عالم ببواطن الأمور، يعرف ما خفى وما ظهر، ومحيطا علما بالعمليات الذّهنية والنّفسية الدّاخلية.

من هنا نقف على تقسيم رباعي يضعه أوسبنسكي يقترب من تقسيم جان بيون:

(1) سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 294، 295.

- الموضوعي الخارجي (الرؤية من الخارج)
- الموضوعي الدّاخلي (الرؤية من الوراء).
- الذّاتي الخارجي (الرؤية مع) .
- الذّاتي الدّاخلي (الرؤية مع) [1].

نلاحظ أنّ هذه المستويات، تحدد وجهات النّظر الدّاخليّة أو الخارجيّة، للإشارة إلى موقع السّرد، سواء كان داخل العمل الروائي أم خارجه، وأحيانا أخرى للإشارة إلى مدى عمق المنظور السّردي المتجلي في الإدراك الدّاخلي أو الخارجي للشخصيات[2]، كما تتقارب المستويات مع مقولات الحكي (الزّمن، الصّيغة، الرؤية) عند تودوروف، فبالنّسبة للرؤية ترتبط بالمستوى السّيكولوجي.

ينطلق **جيرار جنيت** بقراءة ونقد التّصورات السّابقة[3] ، ليطرح نموذجه بناءً على عمل بويون، وتودوروف في حديثهما عن الرؤية، يستبعد بداية مصطلحات مثل: رؤية، حقل، وجهة نظر، لأنّها ذات مضمون بصري مفرط الخصوصية، ويتبنى مصطلح "التّبئير" الذي هو أكثر تجريدا، وبناء عليه قسم التّبئير إلى ثلاث أنواع :

1-**التّبئير الصّفر أو اللاتبئير**: ويمثله الحكي التّقليدي.

2-**التّبئير الدّاخلي**: ويعطيه ثلاث أنواع:

أ – **ثابت**: حيث يمر كل شيء من خلال شخصية واحدة، كما في رواية "السّفراء" إذ تمر الرواية عبر شخصية "ستريذر".

ب – **متغيّر**: ينتقل التّبئير من شخصية إلى أخرى، كما في رواية "مدام بوفاري" فالشّخصية المبأرة هي "شارل" أولا ثم "إيما"، ثم "شارل" مرة أخرى .

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 140، 141.

(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 294.

(3) ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 198- 201.

ج – **متّعدد:** فيه تحكي عدة شخصيات حدثا واحدا حسب وجهات نظر مختلفة، مثل القصيدة السّردية " الخاتم والكتاب" التي تحكي عن قضية جنائية ينظر إليها القاتل، فالضّحايا ، فالدّفاع، فالاتهام .

وينوه جنيت، أنّ التّبئير الدّاخلي نادرا ما يطبق بكيفية صارمة، لأنّ مبدؤه ألا يصف الرّاوي الشّخصية البؤرية أبدا، ولا يشير إليها حتى من الخارج، ولا يحلل أفكارها وإدراكاتها تحليلا موضوعيا، ومن ثمّة لا يوجد هناك تبئير داخلي بالمعنى الدّقيق، إلا في المونولوج الدّاخلي.

3-**التّبئير الخارجي:**لا يمكن التّعرف فيه على دواخل الشّخصية من أفكار وعواطف، وشاع هذا النّوع ما بين الحربين العالميتين[1].

يعقب جنيت إنّ عبارة "التّبئير" لا تنصب على عمل أدبي بأكمله، بل على مقطع سردي محدد وإن قصر، ومن جهة أخرى ليس من السّهل التّمييز بين مختلف التّبئيرات، فالتّبئير الخارجي لشخصية ما هو أيضا تبئير داخلي على شخصية أخرى والعكس، بالإضافة إلى أنَّ الفصل بين اللاتبئير والتّبئير المتغير أمرٌ صعب، فالحكاية غير المبّأرة يمكن تحليلها كحكاية متعددة البؤر[2].

ينطلق **سعيد يقطين** من جهود سابقيه خاصة جنيت، وتمييز كل من بال وَ شلوميت بين المبئر والمبأر، وَلينتفلت [3]، ويُموقع الرؤية السّردية إلى جانب مقولتيْ الزّمن والصّيغة، وفي الصّيغة اقتصر على ما أسماه جنيت "المسافة"، أمّا " المنظور" فأدخله في إطار الرؤية السّردية، والتي فيها يمكن الحديث عن "المتكلّم" سواءً كان راويا أم شخصية، ويحدده كصوت سردي(من يتكلم؟) ، وكموقع من خلاله يتم " الكلام" أو " الرؤية" أو هما معا؛ أي يتم ترهين (من يتكلم؟، ومن يرى؟).

---

(1) جيرار جنيت، المصدر السابق، ص 201- 204.

(2) جيرار جنيت، المصدر نفسه، ص 203.

(3) ينظر :سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص298-304 .

يقسم يقطين الشّكل السّردي -على غرار لينتفلت- إلى شكلين أساسين : حسب علاقة الرّاوي بالقصة :

- **براني الحكي:** الرّاوي فيه غير مشارك في القصة .
- **جواني الحكي:** الرّاوي مشارك في القصة [1].

وتتجلى فيهما أربعة أصوات على النّحو الآتي :

- براني الحكي يضم صوتين :

أ- خارج الحكي: هو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها، ويسمى بالنّاظم الخارجي، حيث يكون المبئر برانيا، ويُقدّم المبأر من الخارج، ومنه يكون المنظور برانيا وعمقه خارجيا.

ب- داخل الحكي: هو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها، ولكن من خلال شخصية تظل بينهما مسافة، ويسميه بالنّاظم الدّاخلي، فيكون المئبر برانيا، ويقدّم المبأر من الدّاخل، ومنه المنظور برانيا وعمقه داخليا .

- أما الشّكل السّردي جواني الحكي يضم صوتين أيضا :

أ- داخل الحكي : وفيه تمارس الشّخصيات الحكي ويسميه الفاعل الدّاخلي، ويكون المئبر جوانيا، ويقدّم المبأر من الذّات، ومنه يكون المنظور جوانيا وعمقه داخليا .

ب- الحكي الذّاتي: وفيه تمارس شخصية مركزية الحكي، وهو الفاعل الذّاتي .

نلاحظ تبني يقطين مفهوم " التّبئير" بمعنى حصر المجال من خلال اشتغال "الصّوت السّردي" كراوٍ ومبئرٍ في آن معا؛ أي كذات للتبئير، هذه الذّات (المبئر) تكون إمّا داخليّة أو خارجيّة، ونفس الشيء يكون (المبأر) موضوع التبئير (سواء كان شخصية، حدثا، مكانا).

من خلال العلاقة بين المبئر والمبأر (المنظور أوالتّبئير، وعمقه)، يمكن تحديد الرؤية السّردية والتي تغدو ثلاث رؤيات :

1- رؤية برانيّة خارجيّة : تقابل عند جنيت التّبئير الصّفر .

(1) سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 309.

2- رؤية برانيّة داخليّة : تقابل عند جنيت التّبئير الخارجي .

3- رؤية جوانيّة داخليّة وَرؤية جوانيّة ذاتية: تقابلان عند جنيت التّبئير الدّاخلي[1].

نلاحظ مما سبق، أنّه ليس هناك نظرية موحدة ونهائية للرؤية السّردية، وهذا تبعا لمظهرين:

أ – تعدد المقاربات، أي تعدد المبادئ والتّصورات حسب كل بلد، أو بتعبير أدق بكل منطقة لغوية.

ب – تعقد المشاكل التي يثيرها موضوع الرؤية نفسه في الرّواية [2].

صفوة القول عن الرؤية، إنّ تعدد الآراء والتّصورات كما ونوعا، يعود بالأساس إلى كيفيات التّعامل مع الرؤية السّردية المرتبطة بأحد أهم مكونات الخطاب السّردي، وهو الرّاوي وعلاقته بالعمل السّردي .

وعموما يجد مصطلح " الرؤية" تأكيده في مقدمات هنري جيمس، ومن بعده أتباعه خاصة بيرسي لوبوك، الذي ينحاز إلى تصور أستاذه سواءً في تحديد وجهات النّظر، أم في الحكم عليها، كما يستوعب فريدمان النّظريات السّابقة، ويقترح تصنيفا واضحا منسجما لمختلف وجهات النّظر، ويطرح المشكل بتعبير الغايات والوسائل المتعلقة بأعلى درجة ممكنة من الواقعيّة، أمّا واين بوث فقد حدّد الموضوع بشكل ملحوظ بإضافة الكاتب الضّمني، وتمييزه عن الرّاوي (الممسرح أو غير الممسرح).

في المجال الفرنسي يطالعنا جان بيون بثلاث رؤيات، تختزل التّصورات السّابقة وتمنحه موقعا مركزيا ضمن تحليل الخطاب السّردي.

وعند المنظّرين الألمان، فلم يستعملوا مصطلح "وجهة النّظر" كما عند الإنجليز، بل تحدثوا عن مصطلحات أخرى كلٌ حسب تصوره، فهذا ستانزل يسميها " الأوضاع السّردية "، ويقارب من خلالها النّظام الذي تشكله مظاهر العمل الأدبي.

---

(1) سعيد يقطين ، المرجع السابق، ص 310،311.

(2) فرانسوا فان روسوم جويون ، وجهة النظر أوالمنظور السردي ، نظرية السرد، ص 8.

أمّا السّرديين فإن كان تودوروف وجنيت قد اعتمدا على تقسيم بيون، ولا يبتعد تصورهما كثيرا عن تصوره، فإنَّ أوسبنسكي يعاين "وجهة النّظر" بطريقة أكثر شموليّة من خلال ما يسميه "بويطيقا التوليف".

IV- أنماط الـــــرؤى السّرديـة في الرّوايـــــة :

رغم تعدد التّصنيفات التي قدّمها النّقاد والباحثون بشأن هذه التّقنية، إلا أنّ أغلبهم اعتمد على التّقسيم الثّلاثي لجان بويون منهم تودوروف، وسنعتمد بدورنا على تقسيم تودوروف ونوضح علاقة الرّواي بشخصيات القصة من جهة، وحضوره أو غيابه في الخطاب، ومنه تعدد الصّيغ السّردية من جهة ثانية .

1- الرؤية من الخلف (الرؤية الخلفيّة Vision par derrière) :

يستطيع الراوي في هذا النّمط بحكم مركزه السّلطوي الذي تفقده كل شخصيات القصة، أن يكشف جميع الحجب أمام نافذته المركزية ليطل من خلالها على جميع الأحداث كبيرها وصغيرها، عالِما برغباتها ونواياها وأقدارها المحتومة، فيكون بذلك روايا كلي المعرفة، ذا رؤية مهيمنة تسبر خبايا وأغوار المكنون، وتدرك المجهول [1].

وبما أنّ الرواية في أغلبها، أطرها الخطاب المسرود لراوٍ خارج الحكي، لمؤشر واضح على هيمنة هذه الرؤية، ومن أمثلتها اختراق الرّاوي لوعي حسان « **زأر الصّوت الغائر فيه من قريب، أحسّ حسان ربيعي بالذّنب والغباء وهو يسمعه من جديد، فقد كان يدرك أنّها ليست مجرد ذكرى يمكن لعقله المريض أن يستعيدها في أي وقت(...) بالطّبع لم يكن يعلم وهو في العاشرة وقت كان منزويا في قبو الابتدائية، أنّ شيئا ما سيحدث ويسمح للصوت الغائر فيه بالظهور، كان عقله أصغر من أن يدرك الخطر الذي داهمه، والذي سيحوله مع سنين العمر إلى ما أصبح عليه** » [2].

الرّاوي هنا على دراية تامة بأحوال حسان الباطنية والظّاهرية، فهو خبير بشعوره الدّاخلي المتمثل في الذنب والغباء، جراء سماحه بظهور الصوت الغائر فيه، حيث لم يمح تلك الذّكرى من رأسه، وأخذ يستعيد أحداثها في كل فراغ، إلى أن سيطرت عليه، وفرضت نفسها في كل لحظاته، لينعطف الراوي العليم مباشرة إلى يوم ميلاد هذا الصوت المرتبط

(1) نفلة حسن أحمد العزي ، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني ، ص 158.

(2) الرواية، ص 29.

بزمكانية حسان (زمن عمره، ومكان احتجازه) ، وقتها حسان يجهل ما سيواجهه، بل ما سيلازمه طوال حياته .

إقران الجهل وعدم معرفة حسان، في مقابل علم الرّاوي ومعرفته، نلمسه أيضا في سرده لآخر عشاء، جمع حسان ووالدته « **ليلّتها أعدّت له عشاءً فاخرا، جعلت فيه كل ما اشتهاه يوما(...) لم يلاحظ أنّها طوال العشاء لم تضع شيئا في فمها، كانت مكتفية بالنّظر إليه، وهي تحاول في كل نظرة أن تسجل في ذاكرتها تفصيلة ما(...) كانت تجد متعة رهيبة وهي تطعمه بيديها، أثناء ذلك كان كان زوجها نصف الصّاحي يعلف دون أن يلاحظ أنّها أول مرة تطعم طفلها بنفسها، لم يلاحظ ذاك الوهج على وجهها كلّما ضحك أو ضحكت، وحده ابنها من شعر بشيء غريب يحدث معها، لم يكن شعورا فحسب هذا الذي انتباته، وهو يرى ما لفّ عينيْ أمه وهي تناوله المثلّجات، حتى لطّخت وجهه دون أن تدري، حينها ضحكت لتستر شرودها، أمّا هو فاكتفى ببسمة لا طعم لها، كان يعلم في قرارة نفسه أنّ ثّمة شيء سيحدث، ربّما أفظع مما حدث له منذ عامين** » [1].

يبوح الرّاوي بما يدور في أعماق شخصيات هذا الحدث، فالأم مليكة تستشعر السّعادة والمتعة في إطعامها لولدها، وتحاول أن تحتفظ بهذه اللحظات في ذاكرتها، أمّا الزوج فلا يتحسس غرابة الموقف سواء في إطعامها لابنها لأول مرة، أم في الوهج الذي يشع من وجهها في فعلها ذاك، أمّا حسان فبمجرد أن لطّخت وجهه بلا قصد بالمثّلجات رأى فيها شرودا وغموضا، لم تستطع ضحكتها إخفاءهما، بل زرعت فيه خوفا مما سيأتي.

إلفاف الغموض على هذا المشهد من طرف الرّاوي، رغم علمه وقدرته على إضافة شروحات وتفاصيل تكشف سبب تصرفات الأم، وما حدث لحسان منذ عامين، مراوغة فنية هدفها إضافة عنصر التّشويق لإدخال القارئ ليُلم شتات الأحداث، وكذا البنيات الدّاخلية للشخصيات، ومنه تكوين صورة واضحة عنها، واتخاذ موقف ينحاز لها أو ضدّها .

(1) الرواية، ص 75،76.

في اعتماد الرّاوي على رؤيته الخلفيةّ يكشف السّتار عن معتقدات حسان الباطنيّة «**رواية بولاتوفيتش القاسية، تلك الرواية التي جعلته يتصور كلما تقدم فيها، أنّ مقته لـ "الوطن" يتزايد أكثر فأكثر، عرف أخيرا أنّه لم يكن شاذا في هذا العالم المتبجح بالوطنيّة الزائفة، ثمّة من هم أكثر منه نبذا لفكرة "الوطن الإجباري"، ذلك الذي تولد فيه لتموت فحسب، كان الوطن بالنّسبة إليه أكبر من مجرد وثيقة تبلى في أي حين، كان أكبر حتى من النّسب، والأكيد أكبر من كل ذلك الكذب المنمق الذي اعتاده أن يسمعه في نشرة الأخبار(...)** » [1].

الرّاوي هنا يستبطن ذات حسان ويكشف مقته للوطن، ويدفعه أكثر في مقته قراءته لرواية بولاتوفيتش، فأدرك أنّه ليس الوحيد في هذا الشّعور، إذْ ساد الغربيين أيضا، بل يزيد الرّاوي إيضاحا في وصف الوطن وملامحه حسب ما يدور في داخل حسان، إنّه وطن "إجباري" فُرض عليه دون اختيار، ولا يكفي للانتماء له أن يملك وثيقة، أو رابط نسب، أو يسمع عن تقدم وتطور مزيف كاذب، بل هو أكبر من هذه المفاهيم والتّعاريف التي لايستطيع المرء بها أن يقول أنَّ له وطن .

في السّياق ذاته عن هذا الوطن، يواصل الرّاوي الخارجي سبر أغوار حسان من عمق الأنا الثّانية له (الصّوت الغائر فيه) التي تخاطبه قائلة: « **فجأة صرخ الصّوت الغائر فيه: أرأيتَ، لهذا تحب بولاتوفيتش إنّه مثلك لايؤمن، لا يصدق، لايحلم، غير أنّه على عكسك أيضا، لم يكن يخشى أن يخبر النّاس بكرهه للوطن العاهر، وطن الخنازير، كان يصرخ غير آبه بمن يستمع إليه " لم يعد يهمني اسمك يا وطني، فهيا نصفّي حساباتنا خذْ كل ما أعطيتني، خذ اسمي أولا، وحررني من قدرك وظلامك" أمّا أنتَ فلا تجرؤ ولن تجرؤ أبدا حتى على سماع صوتك، لن تصرخ مثله أبدا بكره "الوطن الإجباري" هذا الذي ولدت فيه لتموت وحسب** » [2].

---

(1) الرواية، ص 19.

(2) الرواية، ص 30،31.

من الملاحظ أنّ الراوي يجمع متشابهين واختلافين بين حسان وبولاتوفيش، يتجلى التّشابه في كرههما للوطن، وتزيد حدة الكره بوصفه " العاهر، وطن الخنازير" فلم يكن منهما إلاّ عدم الإيمان والتّصديق أوالحلم به، أمّا وجه الاختلاف فالأول (حسان) لا يجرؤ على التّصريح بذلك حتى بينه وبين نفسه، في حين أنّ بولاتوفيش يجهر بذلك ويُعلن التّحدي للانفكاك منه، وهي مقارنة من جهة أخرى بين المواقف العكسيّة للعرب والغرب.

المعاتبة الضّمنية لحسان تمتد إلى شعب الوطن كافة، فالراوي خبير بحقيقة الشّعب ويصفه بالمسلوب من كل شيء، ليس من أفعاله فقط، بل مسلوب من كلامه أيضا: « **لم يكن الأمر غريبا ألاَّ يجرؤ أحد، مادامت هذه عادة متأصلة في "الشّعب المسلوب من كل شيء" الجميع ناقم، الجميع يندد، الجميع رافض، الجميع يشكو، ولكن لا أحد يرفع صوته بأي شيء، وكأنّ النّقمة لم تعد إلا طريقة أخرى في التّنفيس لقبول الأمر الواقع : واقع السّلب المشروع، واقع الظّلم العادل في ظلمه، فقد كان الجميع يحفظ دون أن يدري خطب "المخرج المتذاكي" ونصائحه لحياة كريمة، يحفظ أوامره التي لم ينطق بما، في أنْ يُقطِّع اللّيل كي يتدفق فيه، في أن يصنع من صمته شبعا يتغذى من جوعه، في أن يلبس عريّه ويتغطى بالثّلج ليتدفأ، مادام الشّعب موقنا بقناعته أو رغما عنه، أنّ أسواق البسمة يملكها جرذ يحرسه القمل (...)**» [1].

ترتفع حدة معاتبة الرّاوي إلى أن يصب لجام غضبه على الشّعب، ولا يستثني أحدا فيكرر لفظة " الجميع" ويزكيها بجملة " لا أحد"، فالكل وإنْ خرج من سجن صمته، لا يلبث أن يكون حديثا هامسا، تغدو فيه النّقمة وسيلة تنفيس، لا تعلو إلى مسامع المنقوم عليهم وفي مقدمتهم المخرج المتذاكي .

إطالتنا في محكيات الرّاوي عن الوطن، هدفَ إلى إثراء النّواة الأساسيّة للرواية فما عنوانها " في عشق امرأة عاقر" إلا إشارة له، فالمرأة العاقر تماثل في نظر الرّوائي الوطن

(1) الرواية، ص 68،69.

العاقر، وعجزها عن الإنجاب يوازي عجز الوطن عن إنجاب رجال يحملون على عاتقهم إسقاط من يعيثون فيه فسادا دون السّير به قدما نحو وطن يحفظ للإنسان كرامته، ورغم عقره هذا ليس له أن يكرهه، بل يعلو بمحبته إلى درجة العشق.

تتمظهر الرؤية الخلفية أيضا، في محكى الرّاوي العليم عن أمين قرللو « **ما يهم حقا هو الشّاب المنبوذ منذ لحظات، هذا الذي وصفته الفتاة(...) بـ " المخنّث" فحين انحنى قبل دقائق على الفتاة وتمتم إليها :"صديقكِ مثير جدا، ألا تعتقدين ؟" , كان قد أصدر قرار نفيه من قلبها، وقضى على كل فرصة له في التّعرف إليه بواسطتها، كان المسكين يحسب أنّ شهور صداقتهما ستبرر أي شيء يتفوه به أمامها، بالطّبع لم يكن يمزح حين أشار إلى وسامته، ولكنّه سيدّعي لاحقا أنّه مجرد مزاح، حتى يتمكّن بعدها من التّقرب إليه بعلمها أو من دونه** » [1].

ينفذُ الراوي إلى شعور أمين بنفاق زميلته، ظنا منه أنّ صداقتهما ستبرر أي شيء سيقوله، فليست المرة الأولى التي يُصرح فيها إعجابه بأحد أصدقائها، غير أنّها في هذه المرة قامت وانزعجت من الأمر حين أخبرها، وذهبت إلى صديقها الذي أشار إليه أمين وجلست معه، ولأنّ الرّاوي أكثر معرفة من أمين، يبين في موضع آخر، أنّ أمين كان مخطئا في إدراكه، فلم يعلم أنّ زميلته أخبرت صديقها بالفكرة وقد أعجبته، لتصرح لأمين فيما بعد بقبولهما .

ضمن المعرفة الكلية للراوي، ينبثق السّرد من رصده لحركات وسلوكات الشّخصيات وما يختلج في نفوسها، ومليكة إحداهن « **حين رأت ما أصابها من بلل، أدركت أنّ الوقت حان للانصراف(...) وإذ ذاك فكرت لو تستغني عن السّير هذه المرة، وتستقل سيارة أجرة أسفل السّلالم، تردّدت قليلا، ولكنّها حين همت بفتح المطرية من جديد واكتشفت أنّها معطوبة، حسمّت أمرها وقررت أن تستقل سيارة أجرة(...) أحست بالماء وقد تسرب إلى**

(1) الرواية، ص 41.

حذائها وجواربها الصّوفية(...) لم تحزن واستمرت في السّير، فلم يكن إلاّ حذاء صينيا رخيصا(...) كان سائقو السّيارات المصطفة والعالقون في الطّريق يغازلونها، وفي ظنّهم أنّها فتاة شابة، فقد كانت المرأة العجوز تملك جسدا مستقيما وقامه معتدلة(...)» [1].

يصرح الرّاوي بمسار تفكير مليكة في عودتها للمنزل، لترسوا في الأخير على أنْ تستقل سيارة أجرة، وما إن تصل بداية السّلم وتتعثر، حتى يؤكد الرّاوي مرة أخرى معرفته التي تعلو على معرفة السّائقين، مبينا بوصف خارجي المغالطات التي جعلت السّائقين على هذا القدر من المعرفة خصوصا بتوظيف لفظة " في ظنهم".

نشير هنا، إلى بعض الآليات السّردية للراوي، إذ نجده في استنباط دواخل شخصياته، يتحين الفرصة لإدخال مقاطع سردية انتقادية، فمثلا في هذا المقطع يشير إلى حذاء مليكة، ويصفه بأنّه صيني رخيص، لينتقل إلى نقد الأسواق والسّلع، ويعود بعدها إلى وصف الشّخصية ويتقدم بالسّرد نحو الأمام .

كما أنّ الاستبطان الدّاخلي، يساعده في الانتقال من شخصية لأخرى، فمثلا عندما يحكي عن حسان وشعوره بالمرارة « **وفي فمه ما يشبه المرارة** » [2]، يجعل هذه الصّفة مسلكا لعبور إلى دواخل شخصية القريشي « " **المرارة "...هذا ما شعر به القريشي، وهو يصغي لصياح الصّبية(...)** »[3].

وساهم أيضا في انحراف الخط الزّمني إلى الماضي، فالحاج القريشي من الشّخصيات التي أطرها السّرد الاسترجاعي، وفي رصد الرّاوي له اتجاه مليكة يقول: «**حدّجها أبوها بنظراته الحادة، كان قلبه ممتلئا بالدّم والغصب، حتى لم يجد في فمه تلك الكلمات القاسية التي اشتهر بها، ليسألها أين كانت طيلة النّهار، كانت شفتاه ويداه ترتعشان كرجل مريض بالباركينوسون، وحدّقتاه تبرقان وتقفزان في مكانيهما وكأنّهما تتهيئان**

(1) الرواية، 57،58.

(2) الرواية، ص 136.

(3) الرواية، ص 137.

للانفجار، كان وجه أبيها في تلك اللحظة أبشع ما رأت في كل حياتها، ودت لو بصق أي كلام ليرتخي وجهه، وتخف حدّة عينيه اللتين ورثتهما منه، ولكنّه ضلّ صامتا كالميت، بالطّبع لاحظ وهي واقفة بين يديه كم نحلت منذ صبيحة هذا اليوم، وكيف تلوّن وجهها الأسمر بما يشبه الفحم(...) ومع أنّه لاحظ ذبولها، وانكسارا في عينيها، استمر في صمته ورعشته » [1].

يواصل الراوي الولوج لذات القريشي، ويكشف مدى صدمته عندما أخبرته ابنته باغتصابها « **تمنى القريشي لو بقيَّ على جهله، وصمتَ ولم يسأل "مليكة" ما حلّ بها، تمنى لو أنّها لم تنطق أبدا، ولم تخبره بما حدث معها، عبد العزيز ؟ ... صاح في داخله، وقد شعر بأنّ شيئا قد انكسر فيه للأبد، حدّثته نفسه بأن يحزن قليلا، لكنّه أبى وأجّل الحزن إلى أن يجد حلا لابنته** » [2].

انتقال الراوي من الخارج إلى الدّاخل؛ من وصف الظّاهر (نظرات حادة، يدان ترتعشان، حدقتاه تبرقان) إلى الباطن (تمنى، صاح في داخله، شعر، أبى) تفيد جميعها بالمعرفة التّامة للراوي، وبمقابلة المقطعين نستشف شخصية القريشي التي اتسمت بالثّبات، فرغم انكساره من ما سمعه، أبى الحزن والاستسلام للأمر الواقع .

2- الرؤية مع (الرؤية المصاحبة Vision avec) :

فيها تتطابق معرفة الرّاوي مع معرفة الشّخصية؛ أي ما يعلمه الرّاوي تعلمه الشّخصية، وما لا يعلمه الرّاوي لا تعلمه الشّخصية، فكلاهما على قدر مساوٍ من المعرفة بمجريات الأحداث، وتقدم المادة الحكائية في هذه الرؤية بضمير المتكلم أو ضمير الغائب[3].

في تولّي بعض الشّخصيات المشاركة للسّرد، سنرى من خلالها الأحداث والشّخصيات الأخرى، وتغدو الرؤية هي نفسها رؤية الشّخصية الراوية، ومما جاء منها محكي عن

(1) الرواية، ص 88،89.

(2) الرواية، ص111.

(3) نفلة حسن أحمد العزي ، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني ، ص 163.

الأحداث التي تشهدها العاصمة، ففي حوار السّائق وزميله يتحدث هذا الأخير عن الأحداث التي رآها :« **كنت بساحة الشّهداء منذ دقائق، خرجت لأشتري العشاء(...)، لم أصدق ما رأيت، المتاريس منصوبة في كل مكان، عجلات تحترق، بالكاد تبينت لي الطريق مع الدّخان المتصاعد للعجلات المحترقة، حتى المطر الذي أغرق الشّوارع لم يستطيع إخمادها(...) كنت وقتئذ قد بلغتُ موقف الحافلات، وقد دخلته من جهة باب عزون(...)، المهم سرت حتى بلغت ساحة الشّهداء، وفي نيتي أن أبلغ محل المشرملة وراء موقف الحافلات، ولكنّني ما أن بلغته حتى وجدتني وسط ساحة حرب، الشّرطة بعصيهم ودروعهم في جهة، والشّباب بحجارتهم في جهة أخرى، كان كل شيء يحترق، لم يترك الشّباب سيارة أو عجلة، إلاّ وأضرموا النّار فيها، وفي كل ذلك لم يتوقفوا قط عن رمي الشّرطة بالحجارة** » [1].

من الواضح أنّ الرّاوي سجل ما يبدو لعينيه من ملاحظات، كإغلاق المحلات ووصف النيران المتصاعدة، وكذا وصف السّلوك المرئي للشرطة والشّباب، مما يدل على المعرفة الظاهرة للأمور لا بدواخلها.

بالنّمط ذاته يحكى لنا الرّاوي حسان ملاحظاته عند وصول النّجدة :« **أسمع السّائق يصرخ(...) يلمحني ويشير إليّ بدوره، أبتسم له فيتجاهلني ويعود إلى صراخه، أحاول الوقوف، فأشعر بوخز في ركبتي وأعود للجلوس مضطرا، ككسيح يأمل أن يرى النّاس كساحه، يشير إليّ السّائق من جديد ويتقدم نحوي، يقول لي شيئا، أرى شفتيه تتحركان.. لا شيء يصل أذني أبحلق فيه وأمدّ يدي إليه، يصمت ويمدّ يده إليّ ويرفعني، الآن يمكنني أن أسير إلى الباب وذراعي حول كتفيه(...) أنا الآن على متن قطار الديازال، أجلس على مقعد من الجاموس الصّلب(...) أتذكر محفظتي فأرفع رأسي لعلي ألمحها في أي مكان ثم أخفضه وقد أقبل السّائق يحملها بيده(...)**» [2].

(1) الرواية، ص 106،107.

(2) الرواية، ص 177،178.

يتخذ الرّاوي من نفسه موضوعا للسرد مستعينا بضمير المتكلم (أسمع، أبتسم، أحاول، أشعر)، وفيه يطالعنا على أحواله في حدود ما يحدث له في الزّمن الحاضر.

في مقطع آخر يربطها بشيء من الماضي، مؤكدا أنّ النّهاية هي لحظة حتمية لكل حدث، مهما كانت نتيجتها « **بعدها سيكون كل شيء بخير ،كما كان الأمر دائما، حتى في تلك الأيام، التي خلت سابقا أنّها لن تنتهي، ولكنّها في النّهاية مضت، ولم يعد من المجدي تذكّرها، وإن حدث وأُجبرت على تذكّرها فلا فارق عندي، مادمت موقنا أنّ لا شيء يمكن فعله لتتغير، لا الأسف، ولا النّدم، ولا الحزن، ولا السّعادة، ولا أي شعور يغير أي شيء** »[1].

الأحداث التي يعيشها حسان، انعكست على وعيه وأطلعنا عليها بمونولوج داخلي، فالرّاوي حسان هنا المئبر والمبأر في آنٍ واحد، ومنه صيغة المعروض الذّاتي أسهمت في صياغة رؤية داخلية ذاتية .

يبقى المسار السّردي حسب رؤية حسان، ويواصل تبئير ذاته :« **صحيح أنّني لم أخبرها بطبيعة مرضي إلاّ بعد زواجنا، ولكنّني لم أر ضرورة في أن تعلم بالأمر، ما دام الذي يحدث لي لا يجعلني عنيفا أو هستيريا، بل بالعكس تماما، كلما أخذت حبة دواء تنتابني حالة غريبة من الخمول والاستكانة، لهذا قررت أن أقلل من الحبات التي أتناولها يوميا، آخذ حبة في الصّباح قبل الخروج إلى العمل، وأتبعها بالكثير من القهوة والسّجائر حتى لا أنعس، وفي المساء مع انتهاء مداومتي آخذ حبة أخرى، وبعدها لا شيء** » [2].

يعبِّر حسان عن وجهة نظره لأسباب إخفاء سر مرضه عن زوجته؛ ذلك أنّ مرضه لا يجعله عنيفا أو هسيتريا، وبالتّالي لا ضرورة لمعرفتها، حتى وإن أخبرها بعد الزّواج إلاّ أنّه واصل إخفاء بعض الأسرار، والتي من حقها أن تعرفها باعتبارها زوجته، فلم يخبرها بنسبه؛ أي أنّه غير شرعي، ولم يفصح لها عن التّأثيرات الجانبية للدواء التي ستؤثر على حياتهما

(1) الرواية، ص 179.

(2) الرواية، ص 171.

الزوجية، يقول عن هذين السِّرين: « **فمن الصّعب على زوجتي أن تكشف سرّ نسبي، إلاّ أنّ ثمّة سرا آخر أخشى ألاّ يطول الوقت وتكتشفه، أعرف أنَّ من شأنه أن يقلب الدّنيا عليّ، ويجعل زوجتي خداوج تفكر في مستقبلها معي، ومع ذلك عذري في إخفائه أنّني خشيت على زيجتي أن تُهدم** » [1].

إن كثرة الأسرار التي تحيط به، تجعله في حالة خوف وترقب من المستقبل الذي قد يكشف أسراره، ومع ذلك يتخذ من الإخفاء عذرا حتى يحافظ على زواجه .

في سياق حديثه عن الدّواء، يستذكر يوم البارحة وغرابته :« **البارحة حدث أمر غريب لأول مرة منذ سنين لم أحتج إلى أن آخذ قرصا منوِّما لأنام، حتى أنّني لم أُتعب نفسي كعادتي بقراءة الجرائد لأغفو. بمجرد أن وضعت رأسي على وسادتي حتى رقدت، وكأنّني كنتُ أعلم كيف سيكون الغد، هكذا هي الأمور الجميلة لا تحدث معي دون مقابل، ومقابل النّوم الهانئ الذي نعمت به في الأمس، هو هذا اليوم المتعب الطّويل، بدليل أنّني لم أشعر بزوجتي حتى استيقظت، وهي نائمة بجواري نوما عميقا، كثيرا ماحسدتها عليه**»[2].

نتلمس متطلب حسان البسيط والمتمثل في النّوم لدرجة حسده لغيره فيه، حتى في استجلابه لزم عليه أن يتناول قرصا منوِّما، أو يُتعب نفسه بقراءة الجرائد، والآن وهو يرى المتاعب التي حصدها في هذا اليوم، يسخر من نوم البارحة الذي وُهب له على غير ما اعتاده .

نلاحظ أن المحكيات في الرؤية المصاحبة، قدمتها الشّخصيات المشاركة، وسُخِّرت جميعها لكشف الحياة الخاصة لكل شخصية وكذا الأحداث المعاشة ماضيا أو حاضرا، ومن هذه الشّخصيات أيضا الرّاوي عبد العزيز الذي نرى من خلاله إحدى الشّخصيات المشاركة في المظاهرات، ثم ينعطف للحديث عن ذاته: « **يمر بقربي شاب ملثم، في يده قضيب حديدي، يتجاوزني ثم يلتفت نحوي، ينزع لثامه فيكشف عن وجه يشبه الضّياع، عيناه**

(1) الرواية، ص 175،176.

(2) الرواية، ص 194.

غائرتان، وأنفاسه متقطعة(...) أخشى أن ألتفت فيدرك فزعي، ولكن على ما أفزع، على غدٍ لا أملكه أم على حاضر ليس لي ؟!(...) يتلقفني القفار وأنا في أسفل المعبر، حيث لا سيارة أجرة ولا راجلين، أشعر بالفزع مجددا، بيني وبين المحطة خمسون مترا فحسب، هناك سأعرف إن كنت سأجد سيارة تقلني إلى بيت ابن خالتي، أم أعود أدراجي إلى المقهى لأقضي اللّيلة مع ذلك النّادل كريه الرّائحة(...)لا جدوى من التّفكير تسعة وأربعون مترا وأعرف الجواب(...) ثمانية وأربعون وأعرف أي الاحتمالين سألقى: بيت ابن خالتي أو أرجل النّادل النّتنة(...) بيني وبين ما سيكون غدا سبعة وأربعون مترا(...) ستة وأربعون مترا، بيني والنّهاية عشرون مترا فحسب، ولكنّني حين أرى السّيارة تنطلق أشعر بالخيبة وقد خلتني لم أعد أشعر بها ما دمت لم أعد آمل في شيء»[1].

يرصد الرّاوي الشّاب من الخارج (ملثم، في يديه قضيب، عيناه غائرتان، أنفاسه متقطعة) لكن لايستطيع نقل ما يجوب في داخله، أو ما يفكر فيه وهو يحمل هذا القضيب، وفي حديثه عن ذاته يبين حالة الفزع والاضطراب فيه، نظرا للوضع المتازم في الشّارع وخلوه من الرّاجلين وسيارات الأجرة لتقله إلى بيت ابن خالته، ويربط حالته المضطربة بالتّقدير الدّقيق للمسافة، التي تفصله عن المحطة عسى أن يجد سيارة أجرة، وما عدّه التّنازلي كلّما قطع مترا، إلاّ حافزا لطمأنة نفسه على قرب النّجاة، لأنّ حساب المسافة في هذه الظّروف الصّعبة يُعد حدا فاصلا بين النّجاة والخيبة .

تتجسد الرؤية مع، في نموذج آخر، ينتقل الرّاوي فيه من الضّمير المتكلم إلى الغائب شاكيا حاله :« **فمنذ أكثر من ثلاثين سنة، وأنا أعمل في كشك التّبغ هذا(...) كما أتّني على عكس جيراني التّجار لم أغير حرفتي كما فعل أصحاب المكتبات من معارفي، وتحولوا في طرفة عين من كتاتبيين محترمين إلى مجرد بائعي سندوتشات قذرة، ثم يُطل عليك هؤلاء الحمقى في التّلفزيون ويخبرونك أنّ الشّعب لا يقرأ(...)، أي سخافة هذه وهمْ**

(1) الرواية، ص 191-193.

يمنعون الكتاب عنه ويقبلون من كل كتاتبي أن يغير حرفته دون سؤال، أنا مثلا رغم أنّ التّبغ والجرائد تدر عليّ مايستر الحال، إلاّ أنّني لا أكتفي بهما، أعرض كتبا مستعملة للبيع(...) ولكن النّاس(...) لا يقتنون الكتب كما كانوا، لا لأنّهم لا يقرؤون، بل بسب غلاء كل شيء، فلا يكاد ينتصف الشّهر حتى تراهم يشحذون الدّينار والعشرة أملا في الستّر » [1].

تغيُّر شكل الضّمير من المتكلم (أعمل، أغير) إلى الغائب (تحولوا، يمنعون، يقلبون) لم يغير من نمط الرؤية التي تبرز فيها محدودية علمه، فلا يعرف لماذا لا تعارض الحكومة الكتاتبيين عندما يغيرون مهنتهم، بل تتساوى معرفته مع زملائه في أنّ هذه المهنة لا تدر إلاّ القليل، وحتى النّاس لقلة مدخولهم لايستطيعون شراء الكتب لكثرة المتطلبات الأخرى، وعلى العموم يهدف هذا المحكي إلى تصوير الذّات وأمثالها في معاناتهم وقلة مدخولهم .

3- الرؤية من الخارج (الرؤية الخارجيّة Vision de dehors) :

الرّاوي في هذه الرؤية أقل معرفة من الشّخصيات الحكائية، ويعتمد كثيرا في رؤيته على الوصف الخارجي؛ أي ما يراه وما يسمعه، ولا يعرف إطلاقا ما يدور في دواخلهم[2].

من النّماذج التي تمثّل هذا النّمط، ما نقرأه عن زوج مليكة، إذْ نجد الرّاوي حسان يطل من الخارج عليه مخاطبا لويزة « **كان رجلا لا يتحدث كثيرا، أكاد أقسم أنّه في بعض الأيام كان يكتفي بـ "صباح الخير" وبـ "مساء الخير" وفيما عدا هاتين لم يكن يأبه بالحديث لا معي ولا مع أمي(...) تصوري أنّه طيلة عشرين عاما لم أره مرة يغضب أو يقول كلمة نابية، أو حتى يغيّر من عادته: كان يعمل حارسا في بلدية سيدي امحمد(...) يستقيظ كل يوم على السّادسة والنّصف، يتوضأ، يصلي، ثم يتناول فطور الصّباح: بيضيتين مسلوقتين، كوب حليب بارد وتفاحة خضراء، يخرج للعمل ويعود في حدود الخامسة، يغيّر ثيابه ويتوضأ ويصلي ما فاته من صلاة، ثم يشرب فنجان قهوة ويدخن سيجارة، وهو**

(1) الرواية، ص 205،206.

(2) حميد لحميداني ، بنية النص السردي، ص48.

مستلق يشاهد التّلفاز، فإذا حان وقت العشاء تعشّى وعاد إلى مكانه بقرب التّلفاز(...) لم يغير من عادته هذه حتى بعد أن تقاعد » [1].

الرّاوي حسان لم يستطيع رصد دواخل زوج أمه، بل عاين فقط المظهر الخارجي له من حركات وكلمات قليلة، هذا الوصف اتسم بالثبات طيلة عشرين عاما ولم تتغير سلوكاته، مما شكل غموضا لدى حسان استعصى عليه فهمه .

في مقطع آخر، يواصل حسان حكيه عن جهله حتى بعائلة زوج أمه « **الغريب، أنّه طوال تلك السّنوات، لم يسع أن يعرفني بأحد من أولاده أو أحفاده، مع أنّني كنت متيقنا أنّه يقيم معهم في العاصمة، لم أكن أعرف عنه شيئا، باستثناء مكان عمله**» [2]، بالطّبع زوج الأم يَعلَم أولاده وأحفاده، لكن صمته وعدم الحديث عنهم، جعل حسان الرّاوي أقل معرفة منه.

يجهل حسان كذلك مجريات المشهد الذي حدث بقربه، وهو في المحطة « **يقف حشد عظيم من رجال الأمن، بينهم امرة تتحدث بغضب، أقف لأستبين ما يحدث، أرى أنّها امرأة عجوز تتحدث بنرفزة وغضب(...) العجوز تصرخ، ارتفع صوتها تقول لهم إنّ أحدهم سرق كل ما معها من مال، يبدو صوتها مألوفا لديّ، ولكنّني بقدر ما أدقق في وجهها لا أعثر في ذاكرتي على وجه يطابقه**» [3].

يشير السّياق السّردي إلى وجود الرّاوي في هذا الحدث من خلال ضمير المتكلم، لكن حضوره حدّد موقعه الرؤيوي كشاهد فقط، لأنّه اعتمد على الرّصد الخارجي لحركات وأقوال المرأة، ومع أنّ صوتها بدا مألوفا إلاّ أنّه لم يعرفها، ورغم محاولته التّدقيق في ملامحها يبقى جاهلا لها، ويقر بذلك في قولٍ آخر:« **ومع أنّ صوتها بدا لي مألوفا، إلاّ أنّني أكاد أجزم**

(1) الرواية، ص 92،93.

(2) الرواية، ص 175.

(3) الرواية، ص 178،179

أنّني لم أرها من قبل، ربما بعد لحظات حين أخرج من المحطة، إذا ظلّت واقفة هناك سأدقق في وجهها مرة أخرى، وأرى إن كنت أعرفها أم لا » [1].

التّناقض بين الصّوت الذي بدا مألوفا، والوجه الذي لا يتذكره، دفعه إلى محاولة التّدقيق فيها، لعله يجزم بمعرفتها وينتفي الجهل عنه كليا، وبمواصلة قراءتنا، نجد أنّ حسان لا يتعرف عليها، في مقابل معرفتها له، وبالتّالي الراوي حسان يعلم أقل مما تعلمه الشّخصية مليكة .

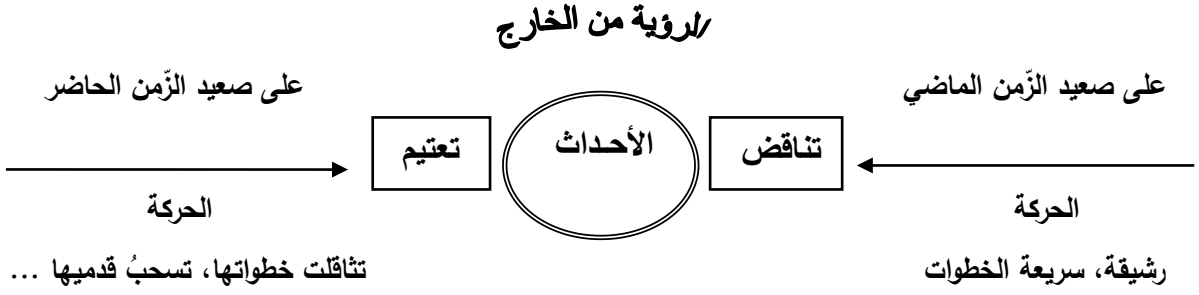
في مقطع آخر تتضح فيه الرؤية الخارجية، ماثلة بقول الرّاوي أحمد مولاي عن الشّخصية السّابقة (مليكة) « **إذا فكرتُ بالأمر هي امرأة غريبة الأطوار في السّتين أو أكثر، مضبوطة كالسّاعة السويسرية العتيقة، فبمجرد أن أرها في الصّباح أعرف أنّها العاشرة بالضبط، لا تزيد ولا تنقص دقيقة، وحين تعود مساءً أعرف أنّها السّادسة إلاّ خمسا وثلاثين دقيقة بلا هامش للخطأ(...) هي غريبة أيضا لأنّ دخولها مرحاضي ليس لنفس الأسباب العادية، كل يوم تدخله بشكل وتخرج منه بشكل آخر، حتى أنّني في بداية الأمر تصورت رغم قوة تركيزي أنّني بصدد زبونتين(...) أدركت أنّها تغيّر هندامها وتخرج دون أن ألاحظ(...) كعادتي اليوم(...) حين همت بالمغادرة، لم تكن كعادتها رشيقة وسريعة الخطوات، بدت كأنّها تسير في جنازة لا نعش فيها، تثاقلت خطواتها وبالكاد كانت قادرة على حمل حقيبة يدها، كانت تسير وكأنّ أحدا يجبرها على السّير أو يدفعها، لتسحب قدميها فحسب، شعرتُ وأنا أرها كذلك أنّها ذاهبة دون عودة** » [2].

زيارات مليكة المتكررة للمرحاض لفتت انتباه صاحبه، أولا في التّوقيت الزّمني الدّقيق لها صباحا أو مساء، ثانيا في أسباب دخولها فهي تدخل بشكل وتخرج بشكل آخر، ثالثا اعتاد منها الابتسام عند مغازلته لها وخروجها برشاقة وخُطى سريعة، من هذا الجانب الأخير

(1) الرواية، ص 184.

(2) الرواية، ص 201-203 .

تظهر الرؤية الخارجية التي تضافر فيها عاملان [1]، أحدهما على صعيد الزّمن الماضي (رشيقة، سريعة الخطوات)، والآخر على الصعيد الزّمن الحاضر(تثاقلت خطواتها، تسحب قدميها) مما شكل إبهاما وتعتيما لصاحب المرحاض، لا يعرف لماذا تغير حالها، بل دفعه الظّن بأنّه لن يراها مرة أخرى، ونوضح عامليْ الرؤية في الشّكل الآتي :



نلاحظ أنّ شخصية مليكة كانت محور حديث بعض الشّخصيات الرّاوية، محدّدة بذلك موقعهم الرُؤيوي، وتؤكد علميتهم الضئيلة من خلال مجريات الأحداث، في حين أنّها تبقي معرفتها مخزونة بداخلها لا تشارك بها أحدا، وكذلك الحال مع الرّاوي صاحب الكشك، الذي يظهر عجزه في معرفة سبب بكاء المرأة المتجلببة « **انصرف الرّجل دون أن يلاحظ ما حدث للمرأة بعد انصرافه، توقفت فجأة عن السّؤال، وبدأت تنحب بصوت سمعه كل النّاس، كانت تبكي لدرجة أنّني رأفت لحالها وخرجت من كشكي وأعطيتها بعض الماء، ولكنّها سرعان ما استرجعت هدوءها وانصرفت دون أن تشكرني على الأقل، لايهم، فأنا لم أفعل هذا إلاّ لوجه الله، أمّا هي فلتذهب إلى الجحيم** » [2].

يقف الرّاوي كملاحظ لِمّا حدث بين حسان والمرأة، فبعد أن كانت تتجاوزه في سؤالها، قررت هذه المرة أن تسأله وتطلبُ منه عشرة دنانير، وما إن أجابها وانصرف، استمر الراوي الشّاهد في متابعة سلوكها الذي شكل لغزا استعصى عليه حله إلاّ بطيه وتجاوزه .

(1) نفلة حسن أحمد العزي ، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني ، ص 169.

(2) الرواية، ص207.

نخلص إلى القول: أنّ الرؤية الخلفيّة هي المهيمنة في هذه الرواية، والتي تميزت بمعرفة مطلقة للراوي الخارجي لتفاصيل الشّخصيات، والإحاطة بما يتعلق بها، وما يجري في تفكيرها، بل ينتقل بسهولة بين ظاهرها وباطنها، ونادرا ما كانت الشّخصية المشاركة تؤطر هذه الرؤية.

تلي بعدها الرؤية المصاحبة، وفيها تمّ نقل الأحداث من منظور الشّخصية المشاركة، سواء حين ركزت على محيطها من أحداث وشخصيات أم على ذاتها، أمّا الرؤية الخارجيّة فهي أقل حضورا في المدونة، وارتبطت بضآلة معرفة الرّاوي بالمقارنة مع معرفة الشّخصية .

الفصـــــــــل الثّالث

الحالـــــة السّرديـــــة

I – مفـــاهيم أوليـــة .

1– البرنامـــج السّردي .

2– أطوار البرنامج السّردي .

3– العـوامل والممثّـلون .

II– الخـــلاص ... والمســـار السّـــــردي :

1– برمجة رحلة العودة للمنزل – الموضوع 1 .

2– الاستقرار– الموضوع 2.

3– تأمين المستقبل المادي– الموضوع 3 .

4– الـــــشّرف – الموضوع 4.

5– الـــنّسب – الموضوع 5.

III– الخـلاص ... وجـدلية الجبـر والاختيـار .

ليس اعتباطًا تخطيط الرّاوي لخطابه، والذي منهجناه للكشف عنه في مقولات ثلاث: الزّمن، والصّيغة، والرؤية، والتي انصهرت جميعها لخدمة فكرته وتصوره للوجود البشري، ألاّ وهي عبثيّة الوجود.

فالزّمن بأنواته الثّلاث تتخبط فيه الذّات، فالماضي مأساوي، والحاضر امتداد له، والمستقبل ينقطع فيه الأمل.

و**الصّيغة السردية** عبَّرت في أغلبها عن محكي الرّاوي الخارجي، وما دلالة ذلك إلاَّ عجز الشّخصيات عن أخذها بزمام السَّرد، إذْ وقعُ الأحداث عليها جعلها تأخذ موقف الصّمت المستسلم وإن حكت ما تلبث أن تعيده لمن ينوب عنها.

أمَّا **الرؤية السّرديّة**، فلأنّها موازية للصيغة، فكان لزاما هيمنة الرؤية الخارجية للراوي العليم على رؤية الشّخصيات المشاركة، واجتمعت رؤيتهما تحت ظلّ الرؤية السّوداوية للحياة بناءً على تجارب الشّخصيات من جهة، وكذا علم الرّاوي المسبق بالنّتائج الحتمية التي ستؤول إليها أقدار الشّخصيات من جهة أخرى .

تصوغ هذه المقولات المحرك الدّلالي الأساسي لهذه الرّواية، متمثلاً في "**جدليّة الجبر والاختيار**"، والذي صيغ في هذا الملفوظ : « **الخيار الذي يبدأ بالجبر ليس خيارا، وأنَّ الجبر الذي ينتهي بخيار ليس خيارًا أيضًا، كلتا الطريقين وما بينهما مجرد وهم**».[(1)]

ضمن هذا الجدل الذي يبطّن السّخرية للركن الثّاني، تسعى الشّخصيات الرّوائية الواقعة تحت ظروف متسمة بالجبرية، إلى البحث عن خلاصها بشتى الوسائل، ليغدو "**الخلاص**" موضوع قيمة أساسي تسعى إليه الشّخصية باعتبارها ذاتا، فيتشكل برنامج سردي تخطوه لتحقيق علاقة وصلية بموضوعها، ويتمظهر في خمسة مواضيع قيمة فرعية تعكس أنواعه .

وقبل أن نكشفها، سنوضح المفاهيم التي أعانتنا على رصدها .

(1) الرواية، ص67 .

I – مفاهيم أوليّة :

لن نخوض هنا في المنحدرات التّاريخية، المتقصية لخطاطات المعنى والطّارحة للرؤى النّقدية للباحثين، سواء أكانت إضافة لقصور سابق، أم رؤية جديدة تُقصيه، وإنّما سنعتمد على خلاصة المفاهيم التي كان رائدها **غريماس** (Gréimas) .

1– البرنامــج السّردي le programme narratifs :

على اعتبار أنّ القصة هي سيرورة أعمال، أو هي بحث معين، أو توق إلى علاقة ما، أو إلى وضعية ما؛ أي أنّ القصة يمكن أن تنطلق من انعدام شيء إيجابي فتسعى الشّخصية إلى تحقيقه أو اكتسابه، كما يمكن أن تنطلق من شيء سلبي ترغب الشّخصية التّخلص منه .

هذا يعني انطلاق أعمال القصة من وضع سمته الانفصال بين الذّات (الشّخصية) والموضوع التي ترومه، ليحدث بعد ذلك اتصال بين الذّات وموضوعها، كما يمكن أن تكون صورة الانتقال عكسية؛ أي من الاتصال إلى الانفصال[1] ، ونوضحهما على التّرتيب في الشّكل الآتي : ذ ∨ م ⟵ ذ ∧ م

ذ ∧ م ⟵ ذ ∨ م

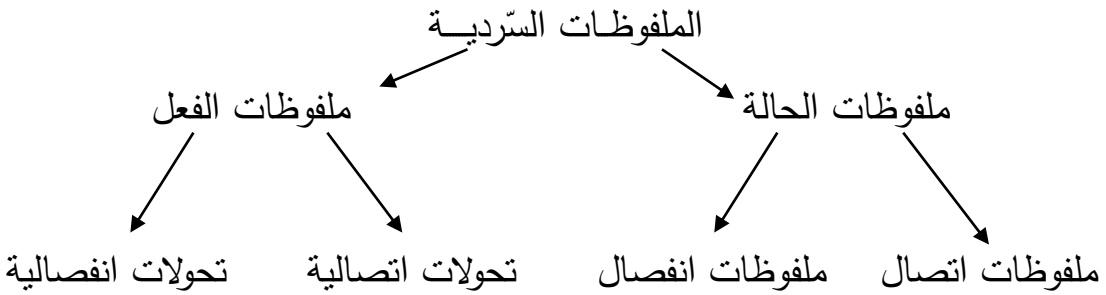
هذه الطّبيعة الخاصة للنص السّردي، المتمثلة في الانتقال من حالة لأخرى مرورا بفعل تحويلي معين، هي التي مكنت غريماس من تقسيم الملفوظات السّردية (les ènoncès narratifs) باعتبارها أصغر الوحدات الخطابية المكونة للنص لصنفين هما :

- ملفوظات الحالة les ènoncès d'etat : وتختص بإبراز طبيعة الحالات .
- ملفوظات الفعل (الإنجاز) les ènoncès de faire : وتختص بإبراز التّحولات[2].

(1) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط , 2000، ص90،91.

(2) عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النّص السّردي مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1 , 1999، ص 108، وينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية غريماس(Gremas)، الدار العربية للكتاب ، تونس، دط ، 1993 ، ص57 وما بعدها.

وقياسا على نوعية العلاقة التي تقيمها ذات الحالة بموضوع رغبتها، نجمل التّفريعات المختلفة للملفوظات السّردية في الرّسم الآتي [1] :



بهذا ينتج عن ترابط الحالات والتّحولات، انطلاقا من علاقة فاعل بموضوع ما، وحدة سردية أكبر يسميها غريماس البرنامج السّردي، وهو أساس النّظام السّردي لأنّه يتحكم في التّحولات ويربط بين الأحوال والأعمال .

إذن البرنامج السّردي هو« تصور مجرد قابل للتجسّم بطرق مختلفة، لكن جوهر العلاقة (اتصال أو انفصال) قائم دوما (...) لفهم منطق حركة الأحداث في القصة » [2].

2- أطوار البرنامج السّردي :

يتصور غريماس البرنامج السّردي على أربعة مراحل هي :

2-1- التّحريــك manipulation :

هو فعل تمارسه شخصية على شخصيات أخرى لتنفيذ برنامج معطى، وتسمى هذه المرحلة " فعل الفعل" النّاجم إمّا عن دوافع خارجية كالرّضوخ لقوة السّلطة السّياسية أو دوافع داخلية كاستجابة للشعور بالواجب .

عادة ما يكون " فعل الفعل" هذا موجّها من المرسل المحرِّك إلى المرسل إليه المحرَّك باستعماله لأسلوب في الإقناع هو " الفعل الإقناعي" faire persuasif، ويتخذ هذا الفعل

(1) عبد العالي بوطيب ، مستويات دراسة النص السّردي ، ص 112.

(2) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة ، ص93.

أشكالا إيجابية كالإطراء، الإغراء، وأخرى سلبية كالتّهديد، وفي كل الحالات يكون المستفيد هو المرسل المحرِّك . [1]

2-2- **الكفـــــاءة compètence :**

يبدو بدهيا أنّ الذّات لا يمكنها القيام بإنجاز إلاّ إذا امتلكت مسبقا الكفاءة (المؤهلات) الضّرورية، لذلك هذا الاقتضاء المنطقي قبل كل اعتبار آخر، أساس مكون المسار السّردي الذي يسبق الإنجاز(الأداء)، فإذا كان الإنجاز السّردي لم يوافق الفعل كـ " فعل- كينونة" فإنّ الكفاة يمكن أن تصاغ في نفـس السّجل الحدسي كشرط ضروري للفعل باعتبارها " من يوجد - الكينونة " [2] .

إذن الكفاءة هي مؤهلات الفاعل، ويستفيد منها في عملية الإنجاز، ولهذا سميت بكينونة الفعل، وتكمن فاعليتها في حضور موجهات للفعل، وتتوزع على [3]:

أ- جهات الإضمار تتمثل في :

- إرادة الفعل : التي تقوم على رغبة الفاعل في أداء الفعل .
- وجوب الفعل : حين تقوّض الإرادة، فيأتي الإجبار كإلزام يُحتم على الفاعل، بل ويفرض عليه القيام بالفعل .

ب- جهات التّحيين تتمثل في :

- معرفة الفعل: بمعنى حضور بداهة العقل للفاعل في برمجة العمليات الضّرورية لتنفيذ برنامج معطى، وتتموضع هذه الجهة على الصّعيد المعرفي .

(1) نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السّردي، دار الأمل للطباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر، دط ، 2011، ص44.

(2) غريماس، المكتسبات والمشاريع، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر:جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص33.

(3) نادية بوشفرة ، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص45، وينظر: رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط ، 2000 ، ص22.

- قدرة الفعل : يكشف هذا الموجه عن الطّاقات التي يمتلكها الفاعل وعن استعداده للتنفيذ.

2-3- **الإنجاز (الأداء) perfomace :**

إذا كان التّحريك يحيل على مقولة "فعل الفعل" والكفاءة تحيل على " كينونة الفعل " فإن الإنجاز يحدد " فعل الكينونة " ، وهي « حالات تخص البطل في مساره السّردي وخضوعه لمجوعة من التّحولات تمس فعله وكينونته، وطبيعته هاته هي التي تجعل منه ملفوظ حالة » [1] ، وعلى هذا يُعتبر الإنجاز محور البرنامج السّردي فهو فعل ينتج حالة شيء .

2-4- **التّقويـــم (الجزاء) sanction :**

هو مآل المسعى، ويرتبط بالتّحريك الممارس من قبل المرسل، لذلك يظهر التّقييم كحكم إيبيستيمي من قبل المرسل/ المقيِّم ،على البرنامج السّردي الذي تم تحقيقه من قبل الفاعل المنفذ ومدى مطابقته للالتزامات التّعاقدية بينهما في مرحلة التّحريك [2].

للتقويم موجهات هي موجهات الكينونة التي ينظر من خلالها إلى نوع العلاقة بين الفاعل والموضوع، لا من حيث الانفصال أو الاتصال، بل من حيث مصداقية العلاقة وشرعيتها، لذلك يصوغ غريماس أربع صور للموجهات تقوم من وجهتيْ التّجلي والكينونة؛ أي الظّاهر والباطن [3] :

- علاقة موجبة بين المستويين (كينونة + ظاهر) تحقق الصّدق.
- علاقة سالبة بين المستويين (لا كينونة +لا ظاهر) تحقق البطلان.
- علاقة موجبة في الظّاهر وسالبة في الكينونة (ظاهر + لا كينونة) تحقق الكذب.

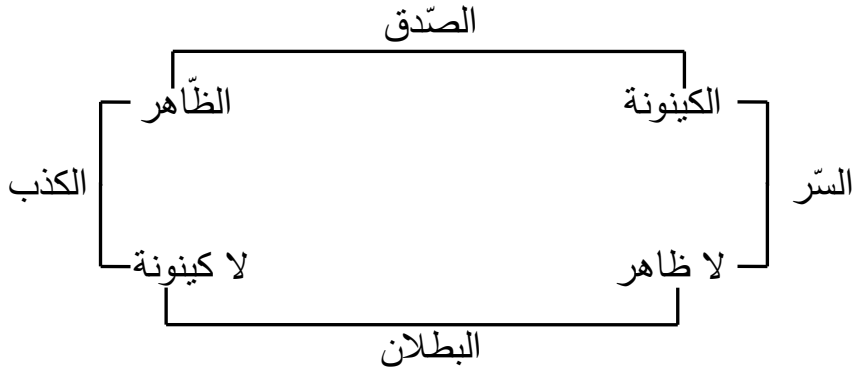
(1) سعيد بن كراد، السّيميائيات السّردية مدخل نظري، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، دط، 2001، ص102.

(2) نسيمة بوصلاح ، جدلية الحب والموت في قصة البوغي، دار بهاء الدّين للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2000، ص161.

(3) نادية بوشفرة : معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي ، ص46.

- علاقة سالبة في الظّاهر وموجبة في الكينونة (لا ظاهر + كينونة) تحقق السّر.

ونجملها في " المربع التّصديقي " [1] على النّحو الآتي :



3-العـوامل والممثلون :

سبق وأشرنا أنّ البرنامج السّردي « يتعلق بتتابع لعمليات من التّحويل الخاص بعلاقة الفاعل بموضوع القيمة » [2], وعليه فلا تملك الذّات(الفاعل) إلاّ أن تطلق العنان لتتصدى للعقبات والعراقيل المتفاوتة لأجل الوصول إلى الهدف .

في هذا السّياق، فإنّ الشّخصيات المرتبطة بالبرنامج السّردي، سيتم تحديد نمط اشتغالها في بعدين رئيسين هما [3] :

- الشّخصية كعامل Actant .
- الشّخصية كممثل(قائم بفعل) Acteur .

والعامل في نظر غريماس ليس من الضّروري أن يطابق الممثّل، فمثلا قد تكون ذات الحالة (Sujet d'etat) في البرنامج السّردي ذات الإنجاز(Sujet de fair) ، وهذا يعني أن العامل الذّات – في هذه الحالة– ممثَّل بشخصيتين يسميهما غريماس ممثِّلَيْن، وعلى العموم

(1) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص9، ومحمد الناصر العجيمي، في الخطاب السّردي، ص 69.

(2) نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص40.

(3) حميد لحيمداني، بنية النص السردي، ص37.

يمكن لعامل واحد أن يكون ممثَّلا في الحكي بمثِّلَيْن أو أكثر، كما أنّ ممثّلا واحد يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة .

يوضح غريماس هذه المسألة على الشّكل الآتي مستخدما الرّمز A للدلالة على العامل، والرّمز a للدلالة على الممثّل [1] .

ورغم استفادة غريماس من سابقيه إلاّ أنّه ساهم منذ 1966، في إقامة علم دلالة بنائيا للحكي، وفيه قدّم نموذجا للتحليل يقوم على ستة عوامل تآلفت في ثلاث علاقات دلالية[2] :

- **علاقة الرّغبة** : بين من يرغب (الذّات) ، والشّيء المرغوب فيه (الموضوع) .
- **علاقة التّواصل** : بين ممارس فعل التّحفيز (المرسِل)، والمتلقي النّهائي لموضوع الرّغبة (المرسل إليه) .
- **علاقة الصّراع** : بين من يقدم العون للذات لتحقيق رغبتها (المساعد) ، ومن يعمل على عرقلة جهودها (المعارض) .

بهذا يقدم غريماس الصّورة الكاملة للنموذج العاملي [3] :

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

↑

المساعد ← الذّات → المعارض

(1) حميد لحيمداني، المرجع السابق، ص37.

(2) عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص65-67 .

(3) عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه ، ص 68.

II – الخلاص ... والمسار السّردي :

ستقودنا المفاهيم السّابقة إلى تحديد مختلف البرامج الرّئيسية بوصفها ملفوظات حالة تحكمها ملفوظات فعل، والتي تقوم داخلها علاقات العوامل المحققين للتحويلات .

1- برمجة رحلة العودة للمنزل – الموضوع 1 :

تفتح الرّواية مسارها السَّردي بحالة توازن متكررة يوميًا في ذات البؤرة المكانية، وهي مشهد وصفي للرَّاجلين القاصدين محطة قطار"آغا"، في وسطهم امرأة تسألهم صدقة، وعلى الرّصيف المقابل لها، يمر حسّان قادمًا من عمله، ثم يقطع الطّريق إلى حيث تقف ولا تسأله، لينصرف كلٌ منهما إلى طريق عودته.

بعد هذا التّقديم الافتتاحي يؤطِّر الرَّاوي العليم اليوم الذي سيحدث فيه انقلابا لهذا التّوازن على الشّخصيتين حسان والمرأة « **إلاَّ أنَّه في ذلك اليوم الماطر من شهر نوفمبر 2010، وبالتّحديد في السّابع عشر منه، حيث كان حسان(...) ينتظر كعادته فرصة قطع الطّريق لمح تلك المرأة تنظر في اتجاهه**»[1] لتقوم بسؤاله، وما إن يجيبها يكتشف أنّ قطار عودته قد غادر.

حصول الاضطراب لحالة التّوازن، يمارس فعلا تحريكيا على الذَّات حسان، يدفعه للاتصال بالموضوع الذي انفصل عنه /العودة للمنزل/، يقول الرّاوي: «**كان كلّ همه وقتئذ، كيف يعيد برمجة رحلة عودته إلى المنزل**»[2] ، هذه المقطوعة هي نواة المشروع الافتراضي الذي سينفذه حسان لاحقا ونصوغه على هذا الشّكل [3]:

الفرضية: أي عنصر الرّغبة المراد تجسيده.

التّحيين: يتمثل في طريقة تجسيده.

---

(1) الرواية، ص 11.

(2) الرواية، ص 14.

(3) السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائية غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، دت، ص 25،26.

الغائية: هي النّتيجة التي تؤول إليها الفرضية.

يجد حسان الشّكل التّحييني الوحيد للدخول في وصلة بالموضوع، هو انتظار القطار الموالي، والذي تفصله عنه أربعون دقيقة، فجلس منتظرا .

الفرضية ← التّحيين ← الغائية

العودة للمنزل انتظار القطار الموالي سلبية

في هذا الظّرف يستعين الذّات حسان ببرنامج سردي استعمالي، يحاول فيه البقاء بمعزل عن الصّوت الغائر فيه، الذي يقتنص لحظات فراغه للظهور والتّحدث معه، لكي يصل بسلام للبيت « **كان الصّوت الغائر فيه، أول صوت يسمعه كل يوم, وآخر صوت يودّعه كل مساء، كانت تكفيه لحظات فراغ فقط ليلازمه اليوم بطوله، لهذا لم يشأ أن ينتظر القطار الموالي دون أن يلهيه شيء يمنعه عنه** »[1] .

إذن الوضع الحالي يحيل على فصل ووصل في الآن ذاته؛ أي الذّات حسان في انفصال مع موضوع العودة، واتصال مع موضوع غياب الصّوت :

العودة للمنزل ∧ ذ ∨ غياب الصّوت الغائر فيه .

بما أنَّ البرنامج السَّردي الرّئيس لا يستطيع فيه الذّات حسان تفعيله إلا بالانتظار، لزم عليه تفعيل البرنامج الاستعمالي للبقاء بمأمن عن الصّوت الغائر، فانشغل تفكير حسان بالأشكال التّحيينية؛ أي بالطّرق التي سيسخّرها لتحقيق غاية إيجابية، خصوصا أنّ دواءه ليس معه ليجنبه ظهور الصّوت، وهنا يُسنَد دور المرسل والفاعل إلى ممثل واحد هو حسان، الذي أخذ على عاتقه تحت ضغط الخوف من ظهور الصّوت وجوب الاحتراز منه، فتمت عملية تعاقدية إجبارية ذاتية.

في هذا التّحريك الدّاخلي، نجد الفاعل المنفذ حسان يمتلك على مستوى الكفاءة لجهتيْ الإضمار/إرادة الفعل، ووجوب الفعل/، وكذا جهتيْ التّحيين /القدرة على الفعل، ومعرفة

(1) الرواية، ص 20.

الفعل/، فعلى مستوى جهتيْ التّحيين، يقدم لنا النّص عدة محاولات للفاعل حسان نجملها في هذه التّرسيمية :

الفرضية	←	**التّحيين**	←	**الغائية**
– الخلاص من الصّوت الغائر		– قراءة الرّواية – قراءة الجرائد – قراءة الرّسائل الواردة		سلبية (ظهور الصّوت)

في أول فعل تحييني يقول الرّاوي: « **لم تمض إلاَّ دقيقتان منذ جلوسه على مقعده. لقد كان عليه أن يجتهد ويجد طريقة يقضي بها الوقت المتبقي، كان من عاداته إذا استقل القطار أن يشغل وقته بقراءة كتاب، هذا الشّهر شرع في مطالعة رواية(...) رجال بأربع أصابع، ولم تعد تفصله عن النّهاية إلاَّ ثلاثون صفحة(...) لن يجازف بقراءتها الآن، لأنّه لو فعل لوجد نفسه مضطرًا لأنَّ يجلس لاحقًا في القطار وسط الغاشي، يستمع إلى تراهاتهم، وإذ ذاك فكّر لو أنّه يشرع في قراءة ما اعتاد على حمله في محفظته من جرائد**». [1]

أدرك حسان أنَّ قراءة الصّفحات المتبقية لا تفي بالغرض، فأخرج الجرائد من محفظته، وبمجرد الاطلاع عليها، أعادها مزدريا محتواها، والتي لم تنقص سوى خمس دقائق من وقت الانتظار، وإذْ هو ينظر في شاشة هاتفه، قرّر أن يفتح ملف الرّسائل الواردة، آملا أنَّ قراءتها لربما تقضي على الأقل عشرة دقائق، مادام لا يذكر أنّه قد محا أية رسالة وصلته.

لكن يُفاجأُ بمخاطبة الصّوت الغائر له قبل أن يفعل، ومنه تتحول الوضعية السّردية الوصلية إلى وضعية جديدة يدخل فيها الذّات في فصل بالموضوع /غياب الصّوت/، ونصوغه على الشكل الآتي: [ذ ∧ م ← ذ ∨ م]، وبه يبدأ البرنامج السّردي المعارض للصوت الغائر(الذات الثّانية لحسان) تتضح ترسيمته العاملية على هذا النّحو :

(1) الرواية، ص 15،16.

المرسل	←	**الموضوع**	← **المرسل إليه**
الصّوت الغائر		الاتصال بحسان	حسان
		↑	
المساعد	←	**الذّات**	→ **المعارض**
الفراغ		الصّوت الغائر	حسان

يصر حسان على قراءة الرّسائل، كمحاولة للإفلات منه، وما أن يهمَّ بذلك حتى يسمع زعيق صوت قطار قادم من بعيد « **وعوض أن يبدأ في قراءة رسائله، قرَّر دون أن يفكّر طويلا أن يستقل هذا القطار(...) كانت الفكرة أن يقتل أربع أو خمس دقائق أخرى من زمن الانتظار، وبعدها يبدأ في قراءة رسائله**»[1]، إنّ دقة حساب الذّات للدقائق يوحي بمدى رغبتها في الخلاص من الصّوت الذي يعتبر تهديدا لها على المستوى العقلي والجسمي معا.

وصول القطار شكّل حافزًا مساعدًا دفع الذّات إلى ركوبه، وتأجيل قراءة الرّسائل، عسى أن تتحقق غائية البرنامج الاستعمالي في الخلاص من الصّوت، ويتحقق وصوله الآمن للمنزل موضوع برنامجه الأساس.

بعد صعوده بلحظات، يشعر بتباطؤ القطار، ليتوقف كليًا بسبب الأمطار التي أغرقت السّكة الحديدية، ليؤكد له السّائق بإعلانه من مكبر الصوت أنّ القطار سيتأخر عن موعد وصوله، بل يزداد الوضع تأزما بالنّسبة لخلاص الذّات بانقطاع الكهرباء، ويصبح خيار قراءة الصّفحات الرّوائية غير مطروح : « **كان القطار متوقفا في المنعرج الأخير قبل محطة الجزائر، على بعد مائتي متر منها(...) كان مضطرا لأن يجلس في تلك الظّلمة وينتظر دون أن يفعل شيئا، فحتى خيار الصّفحات الثّلاثين في رواية بولا توفيتش لم يعد مطروحا**».[2]

(1) الرواية، ص 21.

(2) الرواية، ص 22-25.

حصول التّدهور في البرنامج، ناتج عن قوى خارجية عبارة عن عوامل ضديدة، لترسخ حالة اللاتوازن القائمة، إذن الإخفاق ناتج عن ظهور عراقيل تسببت فيها عدة جهات دون أن تكون ذواتا بالمعنى الحقيقي كونها ليست وراء برامج سردية ضديدة تنوي إنجازها[1] لإفشال مخطط حسان، و تجلت هذه المعارضة العفوية في:

- ❖ الأمطار (توقف القطار).
- ❖ انقطاع الكهرباء (الظّلام).

ومنه تكون البنية العاملية في هذا البرنامج كالآتي:

المرسل	←	**الموضوع**	←	**المرسل إليه**
–حسان		– الخلاص من الصّوت		حسان
– الصّوت الغائر		– العودة للمنزل		
		↑		
المساعد	←	**الذّات**	→	**المعارض**
القطار		حسان		– الأمطار
				– انقطاع الكهرباء

يفشل العامل الذّات بعدما استطاع العامل المعارض تثبيط برنامجه، سواء الرّئيس أم الاستعمالي، واستهدف كفاءته/جهة معرفة الفعل/ في ركوبه، ليتجه سهم الرّغبة بالدّرجة الأولى إلى الانفكاك من الصّوت، الذي يستغل ظلمة القطار ليعود بالذّات حسان إلى أول الظّلمات التي عرفها، وهنا «**عليه أن يواجه أخطر ما واجهه لحدّ اليوم .. الصّوت الغائر فيه، كان عليه أن يمنعه من الوصول إلى رأسه ويستحوذ عليه، وإن بدا الأمر شبه مستحيل، فعليه على الأقل أن يمنعه من أن يكون الصّوت الوحيد فيه. أغلق عينيه وهو**

(1) السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص27.

يصغي لصوت المطر يقصف سقف القطار(...) كان في ظلمته الأخرى غير ظلمة العربة(...) وفجأة انفجرت ذكرى قديمة وقفت حاجزا بينه وبين الصّوت الغائر فيه ».[1]

تُجسّد هذه اللّحظة السّردية الوضع المتأزم الذي يوجد فيه الفاعل حسان محاولا تنشيط برنامجه الاستعمالي، ولأنَّ الخلاص مرهون بالرّغبة في الفعل، فإنَّ هذا الوضع المتردي يدفع بالذّات لتقوية رغبتها /إرادة الفعل/ ، ولأنَّها لا تملك كفاءة خارجية، تستعين بعناصر داخلية، فتغمض عينيها وتسمع صوتا آخرا ليشغلها عن الصّوت الغائر، وهو صوت المطر.

استعانة حسان بالعامل المعارض[الظّلام(تغميض العينين)، المطر(سماع صوته)] لسدّ افتقاره ينعكس عليه سلبًا، إذْ زحفت به الظّلمة إلى ذكرى ميلاد الصّوت الغائر، ليخاطب هذا الأخير حسان .

يعود الضّوء ويسمع الذّات حسان إعلانا جديدا للسائق بالتزام الهدوء إلى حين استئناف السّير، ورغم فرحة الرّكاب بهذا الخبر، إلاَّ أنَّ حسان يشعر بأنَّ موضوع /العودة/ مهدَّد بعد تمعنه في الإعلان، إذ سأل نفسه: « **لماذا يُطلب من أناس هادئين أن يهدؤوا إن لم يكن ثمّة من خطب؟(...) " يا إلـهي.." صرخ فجأة، وانطلق دون إنذار، يعدو باتجاه كابينة السّائق»** [2] :

الفرضية	←	**التّحيين**	←	**الغائية**
تهديد		مواجهة		كشف السّر
(عدم الوصول)		(الرّكض للاستبيان)		(إيجابية)

يفترض حسان تهديدا لبرنامجه الرئيس بعد تأويله إعلان السّائق، ومنه يركض للاستفسار، وبعد طرقه للباب لا يخرج له السّائق في لحظتها، فيتم تهدئته من طرف لويزة وابنها أمين قرللو، فيضمحل خوفه ويعود إلى ذاته مفكراً في موضوعيْ خلاصه.

(1) الرواية، ص 25.

(2) الرواية، ص 35.

لكن لا يتوقف البرنامج المضاد للصّوت الغائر اتجاه الذّات حسان، ويعيده تكرارا إلى دائرة الماضي حتى أنهكه الإرهاق « **كانت عيناه الواسعتان بلا معنى تائهتين بشكل جلي، وحدقتاه السّوداوان الغائرتان في تجويفهما العظمي منطفئتين كعيني مدمن في حالة انتشاء، شعر بجفاف شديد في فمه(...) وفجأة شعر بارتخاء غريب وبرعشة في يده اليمنى، فزم فمه بشدة وأغلق عينيه ليرى الظلمة . مرة أخرى فتح عينيه(...) لفّ نفسه بذراعيه(...) حدّث نفسه، وكلماته تتقطع في حلقه مغمّضا عينيه " هذا مجرد حلم.. هذا مجرد حلم .. (...) " وفتح عينيه. لم يكن حلما، كان عودة قسرية إلى الذّكرى، تلك التي ولد فيها الصّوت الغائر**» [1] .

استمرارية البرنامج المضاد ضد حسان، ومرور ساعة كاملة منذ رحيل قطار الخامسة والنّصف، حذا بحسان إلى تفعيل رغباته السّابقة، في قراءة ملف الرّسائل النّصية، ولأنّه لم يجد أي رسائل صالحة للقراءة يستعين برواية بولا توفيتش، حينها فقط يتوارى الصّوت الغائر فيه « **كان حسان ربيعي منشغلا برواية بولا توفيتش، وصوته الغائر فيه متواريا في مكان ما داخل عقله، يتحين أية فرصة للانقضاض عليه**»[2].

بعد ربع ساعة من قراءته، ينتشله صوت باب كابينة السّائق بصريره الحاد، حينها يسمع الصوت الغائر فيه، ويدخل معه في صراع داخلي ليجد حسان نفسه ممددا وقد بلغ الإرهاق منتهاه، ويصل إلى وضع اللاقدرة على الفعل (العجز)، هنا يتوقف البرنامج المضاد للصوت الغائر فيه، فوجود هذا الأخير مرتبط بصحوة حسان وقدرته .

تصل فرقة النّجدة بعد فترة قصيرة من الصراع السّابق، فتُخرج الرّكاب من القطار المتوقف، ليصعدوا على متن قطار الديازال المتجه إلى محطة الجزائر، وهنا تكون كل من "النّجدة " و" قطار الديازال" عاملين مساعدين في البرنامج الرّئيس الذي يبقى سار المفعول ما دامت حيرة حسان قابعة بين محطة الجزائر وبين منزله بسي مصطفى.

---

(1) الرواية، ص 71،72.

(2) الرواية، ص 102.

في المحطة « **نظر حوله فشدته السّاعة الجدارية البيضاء المعلقة عند المدخل، لقد كانت السّابعة إلاّ خمس دقائق، لا وقت لديه، عليه أن يتحامل على نفسه ويخرج بسرعة ويكسب بعض الوقت ربما حينها يتمكن من الوصول إلى ساحة أول ماي على قدميه واكتراء سيارة إلى منزله بسي مصطفى، هكذا يضمن الرّكوب قبل أن تتفاقم الأوضاع في الخارج**».[1]

يتضح في الملفوظ السّردي /معرفة الفعل/ بالنّسبة للذات حسان، وما إن يخرج من باب المحطة ويسير، يتذكر أنّ الألف دينار التي منحها للمرأة المتجلببة كانت آخر ما تبقى له، ولم يحمل من جهة أخرى محفظة نقوده لتغييره معطفه في الصّباح عند خروجه للعمل.

بهذا ينتهي البرنامج السّردي دون نهاية مغلقة، ويبقى حسان مشغولا بأمر العودة إلى بيته.

بصب العناصر السّابقة في التّرسيمة العاملية، ترتسم على الشّكل الآتي:

المرسل	←	**الموضوع**	←	**المرسل إليه**
حسان		العودة للمنزل		حسان
		↑		
المساعد	←	**الذّات**	→	**المعارض**
– فرقة النّجدة		حسان		المال
– قطار الديازال				

2– الاستقرار– الموضوع 2 :

لا يعني الخلاص قلب حالة الأوضاع من حال إلى حال، بل قد يكون تثبيت الحال الرّاهن خلاصا مادام في صالح الذّات الخاشية حصول سوء متوقع إذا تغيرت الأوضاع، وبه يغدو" الاستقرار" موضوع خلاص للمخرج المتذاكي باعتباره أداة السّلطة وواجهتها، فالوضع

(1) الرواية، ص 209.

الحالي يؤشر على حالة توازن حسب الذّات المخرج، وفي ترسيخ هذه الحالة يعتمد على العوامل المساعدة الآتية :

❖ الجرائد: « **كانت جميعها تتحدث عن وطن رائع مزدهر، عن شعب لا يقسم إلاّ برأس رئيسه، عن رئيس لا همّ له إلاّ إسعاد شعبه، جميعها تتحدث عن نسب النّمو المرتفعة، وعن البطالة التي لم تعد إلاّ ذكرى، وعن المشاريع العظيمة التي ستجعل البلاد في المقدمة**».[1]

❖ التّلفزيون: « **كان الوطن بالنّسبة إليه** [حسان] **(...) أكبر من كل ذلك الكذب المنمّق الذي اعتاد أن يسمعه في نشرة الأخبار**».[2]

❖ المباريات: استغلال مونديال اسبانيا عام 1982 حين انتصر المنتخب الجزائري على نظيره الألماني « **صرخ المعلّق بذهول " لقد فعلوها .. حققوا انتصارا عظيما .. أووووووه صنعوا الملحمة". حينها التقطت أذنا المخرج هذه الكلمات، وقبل حتى أن يُتمّ المعلّق صرخته، تقرّر بشكل رسمي أنّ فريق" الوطن الإجباري" صنع المعجزة، وكما تصوّر بعقله الجبّار، أكسبه الانتصار العظيم أربعة أعوام أخرى في فراش امرأته العاقر**» [3]

❖ الإخفاء لعدم جدوى معرفة الآخر(الشّعب المسلوب) « **تأمل** [السّائق] **في منطق تفكيره فابتسم، لقد كان دون إرادة يفكر كما يفكر المخرج المتذاكي إزاء شعبه: " ليس على الشّعب أن يعرف كيف يدار الحكم، فلا فائدة ترجى من علمه، ليس عليه أن يعرف من أين يأكل، وبكم يدين، وكم يملك .. فلا فائدة ترجى من علمه، ليس عليه أن يعرف من يحكم حقيقة، مادام يرى مخرجه المتذاكي في بدلته المستوردة وماكياجه الفاضح حاكما عليه، فلا فائدة ترجى من علمه". ولعله لو تأمل أكثر لأدرك أنّ كلّ "الشّعب المسلوب من**

(1) الرواية، ص 17.

(2) الرواية، ص19.

(3) الرواية، ص 78.

كل شيء" يفكر مثله، مثل مخرجه المتذاكي. حتى أنّه وإن لم يعترف كان مرتاحا بجهله مقتنعا في قرارة نفسه بألافائدة ترجى من علمه».[1]

❖ الحيلة والخداع بالقيم: « **تلك المسماة"حرية" قادرة على إسكانه واشباعه ومداواته (...) ولكن(...) رفست كل رجالها وقبلت أن تقسم أيامها بين" أصحاب الله" و"أصحاب الثّورة"، لتعود في الأخير إلى المخرج المتذاكي، وكأنّها لم تخرج من بين يديه أبدا ».**[2]

❖ الارتكان للقضاء: فبعد الآثار السّيئة التي خلّفها نزول المطر على المدينة «**سيأتي (...) رجل ضئيل ليحزن معهم ويواسيهم ويعلّمهم بالسّر الأعظم، الذي لا يعلمه سواه "هذا من قضاء الله" سيكرر هذا ثلاثا ثم ينصرف من حيث أتى».**[3]

❖ الأفراد: كالمخرج المتذاكي، وهو الفرد الذي تستعين به السّلطة ليكون واجهتها ومدبر شؤونها، أمّا الشّعب المسلوب (الفاعل الجماعي) فالتّجارب السّابقة معه جعلت المخرج المتذاكي يستغل صفاته نذكر منها:

❖ عدم الرّشد «**مادام الأمر قد تأكّد حتى للمخرج المتذاكي، أنّ الشّعب لم يرشد بعد ولكن لا بأس أن يتوهم الرّشاد»**[4].

❖ الغفلة «"**الشّعب المسلوب من كل شيء" (...) يفكر دوما في آخر شيء سلب منه وليس في كل ما فقده، وحين يسترده يتناسى برضاه أو رغما عنه بقية الأشياء، وكأنّه اتفاق غير معلن بين السّالب والمسلوب:" لن نستغفلكم و لكن لا تكونوا أذكياء"»**[5]

❖ العجز: «**لم يكن الأمر غريبا ألاّ يجرؤ أحد، ما دامت هذه عادة متأصلة في الشّعب المسلوب من كل شيء" الجميع ناقم، الجميع يندد، الجميع رافض(...) ولكن لا**

---

(1) الرواية، ص 110،111.

(2) الرواية ، ص 125،126.

(3) الرواية، ص 23.

(4) الرواية، ص 38.

(5) الرواية، ص 35،36.

أحد يرفع صوته بأي شيء، وكأنّ النّقمة لم تعد إلاّ طريقة أخرى في التّنفيس لقبول الأمر الواقع(...)»[1].

❖ توهُم قوة السّلطة: «**أكبر انتصار تحققه أي سلطة هو إيهام النّاس بقوة لا تملكها، وحين يرسخ هذا الوهم في نفوسهم فمن الصّعب قلعه إلاّ بعد أجيال، أضاف** [حسان] **شارحا: وهم القوة(...) الذي يعمل أي دكتاتور على تكريسه منذ السّنوات الأولى لحكمه، فحتى وإن فقدَ القوة التي مكّنته من الاستيلاء على الحكم، يصمد لسنوات بفضل الوهم»** [2] .

تعكس العوامل المساعدة بسياقاتها النّصية إلى وضع متوازن قارٍ يلبي رغبة الذّات المخرج ومن خلفه النّظام الحاكم، وبناءً عليه تمتلك الذّات على مستوى الكفاءة لجهتيْ الإظمار/ إرادة الفعل و وجوب الفعل/ لإبقاء حالة التّوازن، وكذا لجهتيْ التّحيين /القدرة على الفعل و معرفة الفعل/ من خلال تسخير كل الإمكانيات اللازمة.

بتجميع المعطيات في التّرسيمة العاملية، تكون على النّحو الآتي:

المرسل	←	**الموضوع**	←	**المرسل إليه**
– السّلطة		استقرار الأوضاع		السّلطة
– المخرج المتذاكي				
		↑		
المساعد	←	**الذّات**	→	**المعارض**
– الجرائد		– السّلطة		Ø
– التّلفزيون		– المخرج المتذاكي		
– المباريات				
– الإخفاء– الخداع بالقيم – كلمة القضاء– صفات الشّعب المسلوب .				

(1) الرواية، ص 68،69.

(2) الرواية، ص 145.

نلاحظ في طبيعة الموضوع، أنّه يتعلق بالمصلحة الخاصة للسلطة لا المصلحة العامة للشعب، ومنه كان المرسل إليه خاليا من ممثلين عن الشّعب؛ أي الفئة المحكومة، كما أنّ خلو المعارضة من ممثلين يعيقون تحقق الرّغبة، يؤشر على نجاح البرنامج السّردي للعامل الذّات، لكن هذا لا ينفي أنّه بين الحين والآخر تحدث معارضة، حين يُحفَّز الفاعل الجماعي (الشّعب المسلوب) من قبل معارضي السّلطة(أصحاب الله، وأصحاب الثّورة) ، وبما أنّ النّتيجة الغائية سلبية في نهاية هذا البرنامج السّردي المضاد لممثل الشّعب المسلوب(المعارضة) ماضيا أو حاضرا، فإنّ العامل المعارض يبقى خاليا بالنّسبة للذات (السّلطة) في مسعاها السّردي .

لتوضيح البرنامج السّردي المعارض للسلطة، الذي يحاول الانتقال من الوضع الثّابت إلى الوضع المتحول، والذي ينشد تغييرات أفضل، نستعين بالسّياقات الحكائية التي توضح العامل المرسل « **صحيح، لا عمل، ولا سكن، ولا أي مستقبل، حتى من يعمل لا يكاد يمضي عشرة أيام من قبض الأجر حتى يستدين، وهم كأنّهم ليسوا هنا(...)ألم تكفي ثمانية وأربعون سنة من الصّبر(...)** » [1]

وأيضا « **هؤلاء**[النّاس] **الذين في كل مرة تعود** [مليكة] **فيها مساء إلى سكنها(...) فلا تكاد تبلغ البريد المركزي حتى تقطع في ناحية حديقة صوفيا، حيث لا أقواس ولا عنابر، ولا قناطر تمنحهم فسحة من الأرض ينامون أو يستلقون فيها(...) كانت تراهم حين يبدأ اللّيل في نفخ ظلاله، يحملون بين أحضانهم وأيديهم وعلى ظهورهم فُرشهم من الكارتون والقماش البالي و يفترشونه كيفما كان** »[2].

حتى الأطفال لم يسلموا من قسوة الظّروف «**كان هذا واحدا من أطفال الانتشاء(...) حاملين أوعيتهم المليئة بالغراء(...) يستنشقونها على مرأى الجميع، رائحتها تجعلهم**

(1) الرواية، ص 108 .

(2) الرواية، ص57.

يغيبون عن الوعي، وربما تجعلهم يسرحون في وطن آخر غير الوطن الإجباري هذا الذي لم يضمن لهم غير الولادة والموت »[1].

ومنه مارست الظّروف الخارجية فعلا تحريكيا للفاعل الجماعي دفعته للاتصال بموضوع قيمة جديد هو تأمين المستقبل من خلال قلب الأوضاع.

لتحقق الذّات رغبتها تستعين بالاحتجاج والشّغب « **إنّ الشّباب خرجوا إلى الشّارع، يحرقون، ويكسرون، ويرجمون الشّرطة بالحجارة، وهم الآن يقطعون الطّرقات في كل مكان**»[2]

العامل المساعد / المظاهرة / بقي نفسه، فحتى في سنة 1988 استعان العامل الذّات به في برنامجه المضاد آنذاك للسلطة، إلا أنّ هذا البرنامج لم يتوج بالنّجاح : « **ذكرى قديمة لشباب خرجوا منذ اثنين وعشرين عاما إلى الشّارع لنفس الأسباب(...) لكنّهم لم يهدؤوا حتى وجد لهم المخرج المتذاكي حقنة تحذير أخرى(...) وحين حقنهم بها، شعر الشّعب المسلوب من كل شيء، أنّ خروجه من أجل العمل والخبز والزّيت والسّكر، ومن أجل أن يشطب "الطّابور" من قاموسه لم يعد مهما** ».[3]

فكذلك البرنامج المضاد لهذا الحاضر السّردي يتوقع له الراوي الفشل « **لا شيء سيتغير، كل ما في الأمر أنّ أحدهم سيطلع علينا في نشرة الأخبار ليهدينا وعودا، وسنصدقه لأنّنا راغبون في تصديقه، وبعد مدة سننسى مطالبنا ووعوده(...) ثم (...) يبدؤون في الإعلان عن محاكمة بعض الشّباب الذي اندس مع المحتجين، مستغلا الوضع لينهب ويسرق، وفي النّهاية سيقولون أن ما حدث لا علاقة له بالشعب وغبنه، إنّما هناك أياد خفية حركت بعض الشّباب المتهور لتُحدث تغييرا ما في موازين السّلطة. سنصدّقهم**

(1) الرواية، ص59.

(2) الرواية ، ص 134.

(3) الرواية ، ص 125.

كما فعلنا في الخامس أكتوبر حين صدقنا أنّ مناصري سياسة الرّئيس المتفتحة من حرّكوا الشّارع»[1].

استشراف تدهور وفشل البرنامج الضّديد الآني، يعزى لانزياح ممثلي العامل الذّات إلى صفّ ممثلي العامل المعارض.

ومنه تتمفصل العوامل وتنتظم في التّرسيمه العاملية على النّحو الآتي:

المرسل ←	**الموضوع** ←	**المرسل إليه**
– المحيط الخارجي (الفقر) (البطالة) (انعدام المأوى)	تغيير الأوضاع	– المعارضة – الشّعب المسلوب

↑

المساعد ←	**الذّات** →	**المعارض**
– المظاهرة (الاحتجاج) (الشّغب)	– الشّعب المسلوب – المعارضة (أصحاب الله) (أصحاب الثّورة)	– النّظام الحاكم – المخرج المتذاكي – المعارضة – الشّعب المسلوب

صفات الشّعب المسلوب السّابقة الذّكر، منعته من أن يكون معارضا حقيقيا للسلطة **«تلك الصّورة التي تتكرر كل مرة للشعب المسلوب من كل شيء، تلك التي يكون فيها يركض خلف أول الرّاكضين حتى يظهر له راكض جديد فيركض خلفه، تلك الصّورة التي برّرت أن يصبح شعبا مسلوبا من كل شيء حتى من رشده، فتراه يركض صباحا ويصيح "ألجيري، حرة، ديمقراطية"، ثم يركض مساء صائحا:" عليها نحيا وعليها نموت وفي سبيلها**

(1) الرواية، ص 108،109.

نجاهد وعليها نلقى الله"(...) حتى لا يكاد يرى فارقا بين الصّارخ في ضيق المعارضة، والنّاصح في رحابة النّظام بحب البلاد»[1].

أما المعارضة (ممثلة الشّعب المسلوب)، فلم تكن ذات نيّة صادقة في برنامجها السّردي، وإلاّ لما انحازت إلى السّلطة « **كل شيء في هذا البلد خاضع للمساومة(...) لا شيء يخرج عن نطاق التّفاوض، حتى تلك الأمور التي يسميها السّياسيون "مبادئ" يمكن المساومة فيها وأحيانا يمكن تجاهلها بالمرة، بدليل أنّنا الوطن الوحيد الذي لا يرسم خطا واضحا بين المعارضة والسّلطة، فكلاهما يتشابه إلى درجة التّماهي، إلى درجة أن ترشّح المعارضة خصومها في السّلطة، ومع ذلك تقول لنا في الجرائد إنّها معارضة وتمتلك مشروعا لا نعرف عنه إلاّ أنّه مشروع».**[2]

يبقى الشّعب الخاسر الوحيد في كلا البرنامجين السّرديين للسلطة أو المعارضة، إنّه مجرد مطية لكليهما، ويبقى خلاصه السّياسي مرهون أولا بخلاصه الذّاتي من صفاته السّابقة.

3- تأمين المستقبل المادي- الموضوع 3 :

نجد عدة شخصيات ذات رغبات وذات أقوال موجهة نحو موضوع " تأمين المستقبل المادي" ، تسعى فيه إلى تغيير حالتها المادية إلى الأفضل ونبدأها بالذّات حسان.

يعيش حسان حالة توازن بقناعته المادية، إلى أن تمارس عليه زوجته فعلا إقناعيا مغرية إياه بالمكاسب التي سيحققانها، يقول حسان :« **فكما أذكر حين كنت أعزب أعيش مع زوج أمي، لم أكن مهووسا بالنّظام والادخار، لعلّ "خداوج" زوجتي من جعلتني هكذا، فمنذ تزوجنا وهي تحدثني عن المستقبل»**[3] .

(1) الرواية، ص35،36.

(2) الرواية، ص 181.

(3) الراوية، ص 168

الفرضية	←	التّحيين	←	الغائية
تأمين المستقبل ماديا		إقناع حسان		+

الزّوجة "خداوج" كانت حافزا دفعت الذّات (حسان) إلى البحث عن النّقيض، بعدم القناعة ووجوب تأمين المستقبل من خلال السّعي والقيام بأعمال مساعدة تعتبر أشكالا تحيينية لغايتها، وهذا بدءا من أول أيام الزّواج « **لم نقم عرسا لأنّها لم تكن راغبة في تبذير المال على أناس لا همّ لهم إلاّ الأكل والشّرب(...) انتقلتُ معها بعد الزّواج إلى سي مصطفى، قضينا سنة ونصف السّنة في فيلا أمها، أين منحتنا شقة مستقلة فيها، إلاّ أنّها سرعان ما طالبتنا بالإيجار، فرفضت خداوج، وجعلتنا ننتقل إلى بيت قصديري مهجور على بعد كيلومترين من سكة الحديد، قالت لي أنّها تفضل الموت على أن تدفع إيجارا أو فاتورة كهرباء، رغم أنّها لا تدفع شيئا من جيبها فأنا من يدفع دائما**».[1]

يكشف السّياق السّردي الطّبع الذي يتميز به العامل المرسل/خداوج/ ممثَّلا في الطّمع والجشع، فلا تكتفي بما تُدخره لدرجة أن تفضل الموت على أن تدفع إيجارا أو فاتورة كهرباء، ونظرا لرغبتها الملحة في الاتصال بالموضوع، تعززت جهتيْ الإظمار/إرادة الفعل/ و /وجوب الفعل/ فجعلاها تستغل عنصر كفاءتها المتمثلة في الجهات المحينة /معرفة الفعل/ و/القدرة على الفعل/ ونستشفهما في هذا المقطع السّردي: « **انتقلنا إلى البيت الذي بقينا فيه لحد اليوم، وكجميع من في البلاد قدمنا طلب سكن اجتماعي باسمي. منحتنا الحكومة منذ ست سنوات سكنا بنواحي النّاصرية(...) أقنعتني زوجتي بمجرد حصولنا عليها نبيعها ونبقى في بيتنا القصدير بسي مصطفى، ولاحقا نقدم طلبا آخرا باسمها، وحين سألتها عن مصير ثمن الشّقة، أجابتني كعادتها أنّها تفكر في المستقبل، ولهذا ستقطع جزءا منه وتقتني**

(1) الرواية، ص 168،169.

سيارة مستعملة تجعلها باسمها حتى لا تثير الشّكوك حولي، أمّا بقية المبلغ فتدخره للأيام السّوداء كما تسميها(...) وهكذا فعلنا».[1]

تتمثل /معرفة الفعل/ فيما يلي :

- البقاء في البيت القصديري.
- تقديم طلب سكن اجتماعي باسم حسان.
- بيع السّكن بمجرد الحصول عليه.
- اقتناء سيارة مستعملة من ثمن الشّقة وجعلها باسم الزّوجة.
- ادخار بقية المبلغ.
- تقديم طلب سكن اجتماعي آخر باسم الزّوجة .

بعد تحيين هذه الأفعال ينتهي البرنامج السّردي بنجاح الذّات بممثليْها حسان وخداوج، وبما أنّ المستقبل المادي لا حدود له، يبقى مستقطبا لرغبات الشّخصيتين، حيث توضّح المقاطع السّردية برنامجين سرديين إضماريين (سريين) تقوده كل من الشّخصيتين السّابقتين دون أن تُطلع إحداهما الأخرى في مبالغتهما لهذا التّأمين المستقبلي.

لا يُطلع حسان زوجته عن عنصر كفاءته المتمثلة في الشّقة التي ورثها عن زوج أمه الواقعة في "لاريوش" حتى لا يحدث فعل انفصالي عن موضوعه « **أنا أيضا بدأت أفكر في المستقبل، لهذا لم أخبر خداوج بشقة لاريوش التي ورثتها، ولا بمقابل إيجارها الذي أدخره كاملا، لم أصدق حين أخبرني وكيلي العقاري أنّ بإمكاني الحصول على مقدم عام كامل من الإيجار(...) ولم يمض أسبوع حتى هاتفني ليخبرني أنّه وجد زبونا يرغب في تأجير الشّقة خمسة أعوام، يدفع إيجارها مقدما(...) هل ادخرت المبلغ، بالطبع لا، فأنا رجل يفكر في المستقبل، طلبت قرضا عقاريا، واشتريت شقة أخرى، ودفعت كل مقابل الإيجار**

(1) الرواية، ص169.

كمساهمة شخصية، ثم أجرت الشّقة الثّانية لأدفع بمقابل إيجارها أقساط البنك. الآن أنا رجل يملك شقتين(...)»[1]

نستنتج من المقطوعة ارتكاز الذّات على أفعال تحيينية تعد جزءا من /معرفة الفعل/ تمثّلت فيما يلي:

- تأجير شقة لاريوش خمسة أعوام .
- طلب قرض عقاري وإضافته لمبلغ التّأجير.
- شراء شقة ثانية.
- دفع أقساط البنك من خلال تأجير الشّقة الثّانية.

يُقيِّم الذّات(حسان) فعله بالنّجاح لامتلاكه شقتين، ولأن البرنامج متسم بالسّرية فإن العامل المعارض غائب، والذي من المفترض أن تمثله الزّوجة خداوج من خلال ملفوظ الفاعل المنفذ حسان « **أخشى لو علمت بها** [الشّقة]، **أن تجبرني على الانتقال إليها، أو بيعها لتستولي على ثمنها، كما تفعل الآن بأجري**».[2]

تبقى /معرفة الفعل/ ذات مجال مفتوح مادامت مرتبطة بالمستقبل فتتطلع الذّات مرة أخرى إلى برنامج سردي افتراضي خارج عن زمن القصة « **أفكر في العام المقبل أن أشتري سيارة وأعمل بها كلندستان بعد انتهاء الدّوام(...)، سيكون الأمر رائعا أن أضمن دخلا آخرا غير الأجر(...)، بالطّبع لن أخبر خداوج بأمر السّيارة إن قررت اقتناءها**». [3]

الفرضية	← **التّحيين**	← **الغائية**
الحصول على المال	العمل بالكلندستان	Ø

أمّا البرنامج السّردي الثّاني للفاعل المنفذ " **خداوج**" التي تسعى فيه إلى تحقيق وصلة بموضوعها " تأمين مستقبلها المادي " من خلال استغلال حسان نلمسه في هذا الشّكل :

(1) الرواية، ص 169،170.

(2) الرواية، ص 168.

(3) الرواية ، ص 174.

الفرضية ←	التّحيين ←	الغائية
– الحصول على مال حسان	– الشّكوى – البكاء	+

يعلن حسان معرفته ببرنامجها رغم محاولتها إضماره « **ما تأخذه مني كل شهر لا يقارن بما تجنيه من صالونها للحلاقة، الآن أصبحت تملك صالونا كبيرا في بومرداس، تشتغل فيه عشر حلاقات، أمّا هي فلا تزوره إلاّ بعد الظّهر لتشرف على العمل، وفي المساء تعود بالرزم التي تقول لي كلما رأيتها أنّها للضرائب وللإيجار، ثم تلعن الحكومة و أيام العوز ولعلها تعصر عينيها متباكية على حظها و تسألني إن سمعت عن زيادات في أجور الوظيف العمومي، ثم تعرج للحديث عن غلاء المعيشة وما أصاب التّجار من جشع، وعن صمت الحكومة وتجاهلها لأوضاع النّاس(...) وفي ظنّها أنني اقتنعت بما تقيأته من كلام، لا هدف لها منه، إلاّ أن أُقرَّ لها أنّها لا تجني من صالونها إلاّ التّعب، في النّهاية أُقرُّ لها بذلك، وأحيانا أكتب لها صكا ببعض الآلاف لأنعم بالهدوء الذي أحتاجه قبل أن أستلقي لأنام** » (1) .

يوضح هذا الملفوظ السّردي العوامل المساعدة للفاعل المنفذ خداوج، في برنامجها السّردي الذي استطاعت فيه تحقيق نتيجة إيجابية، خصوصا أنّ عزوف حسان عن التّموقع في العامل المعارض، بل ورضاه بأن يكون عاملا مساعدا رغم علمه ببرنامجها الخادع، يعزى إلى عدم الرّغبة في الفعل للظروف النّفسية والجسدية له، وبذلك تتمفصل العوامل في الترسيمة العاملية كالآتي:

(1) الرواية، ص 172.

المرسل	←	**الموضوع**	←	**المرسل إليه**
خداوج		تأمين المستقبل (الحصول على المال)		خداوج

↑

المساعد	←	**الذّات**	→	**المعارض**
– صالون الحلاقة – حسان		خداوج		Ø

تطالعنا الشّخصية الثّالثة " **أحمد مولاي**" بحالة توازن نؤولها إلى زمن دراستها، وبعد تخرجها تبوح ببرنامج سردي فاشل في أول ملفوظ لها على شكل مسرود ذاتي يؤطر لحالة اللاتوازن في تحريها عن موضوع القيمة /العمل/ « **فأنا منذ أن تخرجت من الجامعة، وعملي "باحث عن وظيفة"، لم أعد أتذكر كم من ملف أودعته، وكم عدد المسابقات التي اجتزتها، الأكيد أنّني لو احتفظت بكل تلك الملفات لاحتجت أن أؤجر عمارة بكاملها لأتمكن من تكديسها، أو ربما لاحتجت لسنة كاملة لأقدر على حرقها**» [1].

تبين المقطوعة انعكاس حالة التّوازن والثّبات إلى اللاتوازن، بسبب عدم العمل الذي يؤمن مستقبلا ماديا بالدّرجة الأولى، كما نلمس الفعل التّحييني للذات (مولاي) :

الفرضية	←	**التّحيين**	←	**الغائية**
العمل		البحث عن وظيفة (الحصول على المال)		ــ

محاولة سد الذّات لافتقارها رغم امتلاكها كفاءة بحسب ما تؤكده المعطيات النّصية «**الشهادة: مهندس دولة في الميكانيكا العامة، اللغات: العربية، الفرنسية، الأمازيغية، الإنجليزية** »[2] ، إلاّ أنّ هذه الكفاءة تطرح إشكالا بخصوص جهة /معرفة الفعل/ رغم

(1) الرواية، ص 197.

(2) الرواية، ص 197.

محكوميتها بجهتي/ إرادة الفعل و وجوب الفعل/، فهي ترغب في تغيير وضعها والدّخول في وصلة بالموضوع، كما تخضع لقوة ملزمة /الوجوب/ مستجيبة لرغبتها في الخروج من البطالة، وقد بلغ افتقارها إلى أن صار عمرها ثمانية وأربعون سنة.

عزمُ الذّات على الانتقال والدّخول في وصلة بموضوع القيمة مهما تطلب الأمر، جعلها تقبل عون العامل المساعد في برنامجها السّردي « **أشعر بالامتنان لذلك الرّجل الطّيب الذي مكنني لأكون مشرفا على هذا المكان الرّائع**» [1].

إنّ مبعث الرّغبة في الاتصال بالموضوع بعد تدهورٍ سابقٍ في المسعى، أدى بالذّات إلى التّنازل عن عنصر كفاءتها الأكاديمية والالتحاق بعمل لا يستلزم تلك الكفاءة، وتحددت بفضل العامل المساعد جهة / معرفة الفعل/ « **منذ سنتين استقلت من باحث عن وظيفة والتحقت بعمل حقيقي، وصار من الممكن أن أضيف شيئا إلى سيرتي المهنية التي لم تتغير منذ تخرجي، يمكنني الآن أن أكتب بكل فخر: " المهنة الحالية: مشرف على مرحاض عمومي**" » [2] .

نستقرئ من جملة " أكتب بكل فخر" قناعة الذّات بنوعية العمل، واتخاذها قرارا لمواجهة مجموعة من وجهات نظر اجتماعية صاغها الملفوظ الآتي: « **في البداية كنت مثل الجميع أعتبر مهنة المشرف على مرحاض عمومي، مبعثا للسخرية أو التّقزز(...) أخبر أحيانا المشككين بنبل وظيفتي فيتضاحكون ويقهقهون، وكأنّني أسرد عليهم نكتة، ولكنّني سرعان ما أتوقف عن محاولة إقناعهم لأنّني موقن أنّ الأيام كفيلة بذلك**»[3].

هنا يتحدد العامل المعارض ليس للعامل الذّات في حدّ ذاته، بقدر ما هو معارضة لفكرة " الإشراف على مرحاض عمومي" ، إلاّ أنّ ذلك لا يطرح للذات إشكالا بخصوص إرادة الفعل، فالزمن كفيل بتغيير هذه المعارضة، مثلّما غيَّر الفاعل المنفذ (مولاي) رأيه عندما

(1) الرواية، ص 200.

(2) الرواية، ص 197.

(3) الرواية، ص 198.

كان أحد ممثليها(المعارضة) في السّابق « **أذكر مثلا حين نصح أحد الوزراء الشّباب الجامعيين من أمثالي بإنشاء مشاريع لمراحيض عمومية، تخلق لهم ولسواهم مناصب شغل قارة، جميع من سمع تصريحاته أو قرأه على الجرائد، وصفه بالمجنون والمعتوه، حتى أنا قبل أن أشرف على مرحاض سوق كلوزال، سخرت منه وتمنيت أن يقال من الحكومة وتقال الحكومة معه بسبب تجرئه على الجامعيين، الآن أدرك فداحة حكمي على هذا الوزير الطّيب، حتى أنّني أتمنى أن يشرفني ذات يوم ويدخل مرحاضي، وآخذ معه صورا فيه** »[1].

يقدم هذا السّياق الخطابي عاملا مساعدا ممثّلا في الوزير، الذي عمل على تعزيز قناعة الذّات / مولاي/ و تقوية رغبتها / إرادة الفعل/، كما ساهم في تحديد موضوع قيمة للفاعل الجماعي/ الشّباب الجامعيين/، السّاعي للالتحاق بمناصب شغل .

نجمع المعطيات السّابقة في الترسيمة العاملية:

المرسل	←	**الموضوع**	←	**المرسل إليه**
أحمد مولاي		العمل		أحمد مولاي

(الإشراف على مرحاض عمومي)

↑

المساعد	←	**الذّات**	→	**المعارض**
– المالك السّابق للمرحاض – الوزير		أحمد مولاي		القيم الاجتماعية

في الطّرف النّقيض، يحدد الرّاوي شخصية منفصلة عن الكفاءة الأكاديمية ليبين لنا طرائق سعيها في تحقيق الاكتفاء المادي، إنّها شخصية " **الكشكي**" صاحب محل التّبغ ذا

(1) الرواية، ص 199.

السّبعين عاما ونقرأ لها: « **رغم أنّ التّبغ والجرائد لا تدر عليّ ما يستر الحال، إلا أني لا أكتفي بهما**» [1].

يوضح الملفوظ حالة اللاتوازن التي تعيشها الذّات، نتيجة عدم الاكتفاء المادي لما تدره المهنة، والتي لم تتغير طيلة ثلاثين عاما، هذه الحال مارست فعلا تحريكيا للذات (الكشكي) في البحث عن وسيلة مساعدة « **أعرض دائما كتبا مستعملة للبيع، ولأكون صادقا مع زبائني، أقرأ ما يمكنني قراءته منها، حتى أحسن البيع والنّصيحة، ولكن النّاس لم يعودوا كما كانوا وقت بدأت العمل في الكشك، لا يقتنون الكتب كما كانوا، لا لأنّهم لا يقرؤون بل بسبب غلاء كل شيء، فلا يكاد ينتصف الشّهر حتى تراهم يشحذون الدّينار والعشرة أملا في السّتر**»[2] .

الفرضية ← **التّحيين** ← **الغائية**

الحصول على المال بيع كتب مستعملة ـ

الطريقة التّحيينية التي اتبعها الذّات كانت ذات نتيجة سلبية، فرغم أهليتها لموجهات الكفاءة سواءً للجهة الإضمارية /إرادة الفعل و وجوب الفعل/ أم للجهة التّحيينية/معرفة الفعل و القدرة على الفعل/، إلاّ أنَّ العامل المعارض المتوضع على المستوى الاقتصادي /غلاء المعيشة/ حال دون تحقيق مكاسب مادية، فكان الرضى بالبقاء على الحال هو جزء من /معرفة الفعل/.

في مقابل ذلك نجد الفئة التي تشتغل في ذات المهنة (الكتاتبيون)، بدأت التّفكير في حلول أخرى للخروج من الأزمة المالية، فاقترنت / معرفة الفعل/ بتغيير المهنة « **كما أنّني على عكس جيراني التّجار، لم أغير حرفتي كما فعل أصحاب المكتبات من معارفي وتحولوا في طرفة عين من كتاتبيين محترمين إلى مجرد بائعي سندوتشات قذرة، ثم يطل عليك**

(1) الرواية، ص 206.

(2) الرواية، ص 206.

هؤلاء الحمقى في التّلفزيون ويخبرونك أنّ الشّعب لا يقرأ. لا يقرأ أي سخافة هذه، وهم يمنعون الكتاب عنه، ويقبلون من كل كتاتبي أن يغير حرفته دون سؤال»[1].

إن الكتاتبيين بوصفهم فاعلا جماعيا يتبنى البرنامج السّردي الآتي:

الفرضية	←	**التّحيين**	←	**الغائية**
الحصول على المال		تغيير المهنة		Ø
		(بيع سندوتشات)		

لا نجد تقييما لهذا البرنامج داخل الرّواية، إلاّ أننا نلمس دورا للسلطة تقوم فيه بوظيفتين نحويتين مزدوجتين، إنّها المعارض والمساعد معا؛ يتجلى العامل المعارض في الملفوظ "يمنعون الكتاب عنه"، وهي معارَضة لتسويق الكتب لا للذات في حدّ ذاتها، إضافة إلى إسهامها في غلاء المعيشة، أمّا العامل المساعد يتجلى في قوله " قبول تغيير المهنة دون سؤال"، مع أنّ هذا العامل تمويهي يهدف إلى دعم برنامج السّلطة ضد الشّعب في موضوعها نشر الجهل وعدم الثّقافة.

في سخرية لفظية يوضح الذّات /الكشكي/ البرامج السّردية التي تحقق نتيجة إيجابية في الاتصال بموضوع القيمة ؛ أي في العمل الذي سيؤمن اكتفاءً ماديا، وهنا نلمس /معرفة الفعل/ في مقابل /اللاقدرة على الفعل/ بالنسبة للذات « **سألت مرة صاحب مرحاض في سوق كلوزال عن متوسط دخله اليومي، فقال دون تردد عشرة آلاف(...) أمّا أنا بكشك التّبغ الذي أملك منذ ثلاثين عاما فلا أحلم بمثل هذا الكسب أبدا، ومع هذا فلا أعتقد أنّه يجني ما تجنيه تلك المتجلببة التي تقف كل يوم أمام الكشك، تسأل كل من يمر بقربها أن يعطيها عشرة دنانير(...) يمكنني أن أجزم أنّها تجني أحيانا مثل ما يجنيه صاحب المرحاض والأكيد أنّها تجني أضعاف ما أجنيه أنا»**[2] ، وبالتالي يكون البرنامج الوحيد المُحقق للمستقبل المادي على النّحو الآتي :

(1) الرواية، ص 206.

(2) الرواية، ص 205.

الفرضية ←	التّحيين ←	الغائية
– تحقيق الاكتفاء المادي	– الإشراف على مرحاض عمومي – التّسول	+

4– الـــــشرّف – الموضوع 4 :

تعيش الذّات (خداوج) حالة لاتوازن أفرزتها النّظرة الاجتماعية بسبب طلاقها مرتين، فيغدو الزّواج شكلا تحيينيا لها للخلاص من النّظرة الاجتماعية أولا، وتحقيق استقرار ذاتي ثانيا، يقول حسان عنها: « **لم تتزوجني حبا في شخصي، ولا حتى لتجد لنفسها شريكا(...) كما تحب أن توهمني، تزوجتني لأنّها سئمت من لقب "مطلقة" ، فعندنا مهما كانت أسباب الطّلاق، تصبح المرأة بمجرد طلاقها عاهرا، حتى وإن لم تكن كذالك** » [1] .

قبول حسان أن يكون عاملا مساعدا للذات خداوج في مسعاها، أضمر فيه برنامجا سرديا نفعيا، إذْ كان قبح خلقته مثارا لاشمئزاز الآخر، وهنا يخشى أن يوّرث خلقته لأولاده «**كان ليدخل أولاده المحتملين إلى خانة القبح(...) كان يدرك مخاطر الإنجاب**»[2]، بالإضافة إلى أنّه يسعى للخلاص من مسؤولية الأولاد على اعتبار أنّه رجل مريض «**أضمن مستقبلا لا أكون فيه مسؤولا على أحد، يكفيني الاعتناء بنفسي وبمرضى، حتى زوجتي لا تحتاج عنايتي** » [3].

هنا يتخذ الزّواج عند الذّات (حسان) شكلا تحيينيا خاصا بتحديد صفة المرأة المناسبة، « **حين سألتُها عن سبب طلاقها، وأخبرتني أنّه عقرها، عرفت أنّني وجدت المرأة**

(1) الرواية، ص171.

(2) الرواية، ص65،66.

(3) الرواية، ص172.

المناسبة، بالطبع لم يكن لمن كان بمثل خلقتي أن يتخير في النّساء، ولكنّني حين علمت بعدم قدرتها على الإنجاب، فكرت أنّ الزّواج منها سيكون غنيمة في كل الأحوال » [1]

إذن ترتكز الذّاتين على فرضية واحدة متحدة دلاليا ومختلفة لفظيا :

الفرضية	←	**التّحيين**	←	**الغائية**
– الخلاص من		الزّواج		+
النّظرة الاجتماعية.				
– تحقيق الاستقرار النّفسي .				

وجدت كل ذات في الآخر ملاذها؛ أي أنّ « كلاهما كان يضمر الإيعاز الحقيقي الذي أدى إلى فعل المشاركة »[2]، وبهذا يصبح كل منهما كفاءة للآخر، وكلاهما أضمر الموضوع القيمي السّري .

بإجمال الملفوظات السّردية، تتحدّد لنا التّرسمتين العامليتين لكل من خداوج وحسان، هي على التّرتيب :

المرســـل	←	**الموضـــوع**	←	**المرسل إليه**
– النّظرة الاجتماعية		– الشّرف		خداوج
– طلاق خداوج		– الاستقرار النّفسي		
		↑		
المساعد	←	**الـــذّات**	→	**المعارض**
–عقر خداوج		خداوج		Ø
– حسان				

(1) الرواية، ص172.

(2) سعيد بوطاجين ، الاشتغال العاملي ص 82.

المرســـل	←	الموضـــوع	←	المرسل إليه
– النّظرة الاجتماعية		– الخلاص الاجتماعي		حســان
–حســان		– الاستقرار		
		↑		
المساعد	←	**الـــذّات**	→	**المعارض**
–خداوج		حسان		Ø
(طلاقها)				
(عقرها)				

في محكي آخر، ينفتح على حالة توازن تعيشها الذّات (مليكة)، ليُقطع مباشرة بحالة تدهور ستؤول إليها الذّات، وتتوضح معالمها أكثر في هذا المقطع السّردي: « **أخبرتْ والدها بما حدث .. اغتصبني عبد العزيز .. (...) زعق أبوها وقد جفّ ريقه فجأة، واستشرى الارتعاش إلى كامل جسده** » [1] .

هذا الحدث / الاغتصاب/ هو خرق لثابت اجتماعي هو /الشّرف/ ، ومنه يتشكل الحافز الذي يدفع الذّات (الحاج القريشي) إلى السّعي نحو حالة توازن ظاهرية بالنّسبة للمجتمع، ومن ثمة الخلاص من النّظرة الاجتماعية السّلبية المحتملة في حال انتشار خبر الاغتصاب، يقول متنبئا: « **كل ما سنجنيه فضيحة ستشطرني نصفين** » [2] .

الفضيحة الاجتماعية تحتل موقع المرسل، وتحرك القريشي وتؤسسه فاعلا منفذا باعتباره وليّ مليكة، إذ يرى أنّ من مصلحتها أن تكون على صلة بموضوع القيمة /الشرف/، أمّا مليكة فلا نلمس لها رغبة محددة إزاء هذا الوضع، لذلك يفترض القريشي برنامجا سرديا:

(1) الرواية، ص105.

(2) الرواية، ص111.

الفرضية	←	التّحيين	←	الغائية
صون الشّرف		إقناع عبد العزيز بالزواج من مليكة		ـ

الغائية السّلبية التي تعني فشل الفعل الإقناعي، كانت نتيجة لبرنامج سردي استعمالي سخّره لإقناع الذّات /عبد العزيز/، وفيه يمارس فعلا تحريكيا لزوجته خصوصا أنّها أم المغتصِّب « **قال لزوجته آمر: كلّمي ولدك في شأن مليكة، حبّبي إليه الزّواج منها دون أن تذكري له شيئا مما فعل، وكأنّكِ لم تعلمي بأمر اغتصابه لها، قولي له، لو يتزوج مليكة أهبه الدّار والأرض(...) من الأفضل لو يتوهم أنّني لم أعلم بما حصل(...)، نطقت زوجته(...) : يتزوجها غصبا عنه، ولا حاجة له بأرضك ودارك أيفعلها وتجازيه ؟ ابتسم بمرارة(...) : لن يفعل أعرف ابنكِ أكثر منك(...) لن أجازف، افعلي ما أمرتك به** » [1].

إذا انتقلنا إلى مستوى الكفاءة لكل من الحاج القريشي وزوجته المتوضع في الخطاب السّردي، نلمس جهتيْ الإضمار/ إرادة الفعل و وجوب الفعل / فكلاهما يرى أن من واجبهما أن يقنعا عبد العزيز بالزّواج لتصحيح خطئه، أمّا في جهتيْ التّحيين / معرفة الفعل و القدرة على الفعل/ ، فخصوصية العلاقة بين الأم وابنها تَحملها على الاعتقاد بقبول عبد العزيز الزّواج بعد الحديث معه دون الحاجة إلى وهبه الدّار والأرض، لكن القريشي رغم أنّه على قدر من / معرفة الفعل / في طلبه مساعدة ووساطة زوجته لعلمه بطباع عبد العزيز، وما إغراؤه بالممتلكات إلا جزءا من هذه المعرفة، إضافة إلى أن يجعل من نفسه جاهلا بفعل الاغتصاب إلا محاولة لتمويه عبد العزيز، حتى لا يشعر باكتشاف فعلته أو خضوعه للجبر، كما ندرك جهة/ وجوب الفعل / بالوضع المتردي فالقريشي مضطر ولا يملك أي خيار آخر.

يوافق المرسل إليه (عبد العزيز) على الزّواج ظاهريا فقط، مضمرا في الآن ذاته برنامجا سرديا خادعا، يستهدف بداية كفاءة أمه لجتهي الإضمار، فتبدي استنكارا بعد ذلك

(1) الرواية، ص111.

للبرنامج المعطى لها من طرف المرسل (القريشي) « **قال لأمه إذ أخبرتك مليكة بشيء فثقي أنّها تكذب(...) لم آخذها غصبا ولكن برضاها كما فعل الجميع (...) وإلاّ لما بقيت دون زواج حتى هذه السّن، تابع وقد شعر بأنّه ميّل قلب أمه إليه(...) لم تحتج لأكثر من الإصغاء لابنها لتخلص إلى استنتاجها الظّالم : " لابد أنّها خشيت أن تفضتح (...)" ، هكذا أصدرت حكمها دون أن تطلع ابنها أو زوجها القريشي عليه، ومع هذا حزّ في نفسها أن يتزوج ابنها من عاهرة ! قالت تحدث عبد العزيز : مهما كان من الأمر فهي ابنة عمك، استرها ودع أباها يسترك بماله** » [1] .

إن تعاقد الزوجة المسبق مع المرسل بنقل رسالته وتنفيذ محتواها من جهة، وصلة القرابة بين ابنها ومليكة من جهة ثانية، وامتنانها لاعتناء القريشي بها وبابنها بعد وفاة زوجها من جهة ثالثة، دعّمت جهتيْ الإضمار مرة أخرى، ليتم في الأخير تعاقد إجباري لكل من الفاعل المحرَّك (الزّوجة) ومن ورائه المرسِل (القريشي) مع المرسل إليه (عبد العزيز) فيقول هذا الأخير لأمه : « **فلنشهد أعيان برج خريص وعين طير الزّين على ما اتفقنا عليه لا أعقد عليها حتى يكتب لي، وعلى هذا جرى الأمر، على أن يقام العرس بعد أربعة أشهر** » [2].

ينجلي البرنامج السّردي الخادع لعبد العزيز بعد مرور المدة المتفق عليها، وقد تحصل على مراده (الدار، والأرض)، وبه تم سلب الحاج القريشي من عنصر كفاءته التّحيينية، وبدونها لا يستطيع إرغام عبد العزيز على الاتصال بموضوع القيمة /الشّرف/ ، ويتوضح البرنامج السّردي الخادع على النّحو الآتي :

الفرضية	←	**التّحيين**	←	**الغائية**
الحصول على الممتلكات		الادعاء بقبول الزّواج		+

(1) الرواية، ص112.

(2) الرواية، ص113.

بل إن عبد العزيز يدعم برنامجه الخادع، ببرنامج ملحق يسعى فيه إلى نفي تهمة الاغتصاب، عن طريق التّشهير بمليكة، حينها ستصبح فضيحة مليكة ووالدها حديث أهل القرية .

الفرضية	←	**التّحيين**	←	**الغائية**
تجنب تهمة الاغتصاب		إشاعة عهر مليكة		+

النّتيجة الإيجابية التي حققها الفاعل المرسل (عبد العزيز) جاعلا من الصّبية فاعلا محرَكا من طرفه برجم دار القريشي والصّياح بمليكة وفِعلها، جعلت المرسل إليه (أهل القرية) بين تشفٍ وشفقة، أمّا المرسل إليه الثّاني (الحاج القريشي) فلم يجد وقد سُلبت كفاءته إلاّ أن يتخذ من العزلة خلاصا له من أهل القرية .

بتوزيع الأدوار العاملية التي انبثقت من هذا المحور السّردي نقترح هذه التّرسيمة العاملية :

المرســـل	←	**الموضـــــوع**	←	**المرسل إليه**
– الحاج القريشي (الخوف من النّظرة الاجتماعية) – مليكة		الشّرف		– مليكة – الحاج القريشي – عبد العزيز

↑

المساعد	←	**الـــــذّات**	→	**المعارض**
–الممتلكات (الدّار والأرض) –الزّوجة		الحاج القريشي		عبد العزيز

فشل البرنامج السّردي الذي قاده العامل الذّات (الحاج القريشي) يقودنا إلى الوجه الثّاني لخلاصه الاجتماعي، وهو" **النّسب**" .

5- الـــــنّسب - الموضوع 5 :

حالة التّدهور التي يعيشها القريشي وابنته، مارست فعلا تحريكيا لزوجته لإقامة حالة توّازن أولية وعبرت عن مشروعها الافتراضي لمليكة ثم للقريشي، والإجهاض هو شكله التّحييني إلا أنّ الذّاتين تبديان لا إرادة الفعل « **حتى مليكة لم تصغ إليّ ولم تقبل بإجهاض ما في بطنها في شهرها الأول(...) أفضل من أن يأتي ما في بطنها إلى الدّنيا من دون أن يمنحه اسما** » [1].

ومنه تقترح الزّوجة مشروعا افتراضيا ثانيا يتغير فيه الشّكل التّحييي، وهو طلب وساطة إخوتها؛ أي أخوال المغتصب عبد العزيز، يقابل هذا الافتراض أيضا بالرّفض من الحاج القريشي مدركا أنّ الكفاءة المادية هي الشّكل التّحييني الوحيد لجبر عبد العزيز للاتصال بموضوع القيمة الجديد /النّسب/ ولأنّه افتقر إلى تلك الكفاءة، لم يعد هناك سبيل آخر لجبر عبد العزيز.

نلخص الفرضيتين السّابقتين للزوجة فيما يلي :

1- الفرضية	←	**التّحيين**	←	**الغائية**
الخلاص من طفل ليس له نسب		الإجهاض		-
2- الفرضية	←	**التّحيين**	←	**الغائية**
تزويج مليكة بعبد العزيز		طلب مساعدة الإخوة		-

(1) الرواية، ص 138 .

ضمن حوار آخر بين الزّوجة والقريشي، يصرح هذا الأخير بفعل تحييني قد يمَكِّنه من الاتصال بموضوع القيمة الذي يسعى إليه بعد فشل سابق، يقول لزوجته: « **أفكر في أمر، ربما يكون فيه كلّ الخير(...) أفكر أن أجعل ما في بطن مليكة ولدي(...) أسجله على أنّه ولدنا في البلدية (...) كل ما أفكر فيه أن أضمن لولد مليكة اسما ونسبا، لا أن يسجل على أنّه لقيط / ومليكة ؟ / أرسلها إلى العاصمة (...) ربما أسأل ابن خالتي العباس أن يجد لها عملا في المستشفى الذي يعمل فيه(...) حتى الوثائق التي تثبت أنّك أنجبت طفلا فكّرت فيها، وأعرف من سأرشوه ليستخرجها لنا** » [1].

الإدعاء بالأبوة يدخل ضمن / معرفة الفعل/ فالذّات (القريشي) ملحة في الاتصال بموضوع القيمة، وبالتالي محكومة بـ /إرادة الفعل و وجوب الفعل/، ليغدو مرسِلا ومنفذا لبرنامج استعمالي يتحدّد لنا على مستوى الخطاب السّردي السّابق :

الفرضية ← **التّحييــن** ← **الغائية**

ادعاء الأبوة (تزوير الوثائق) –

(الرّشوة)

(ترحيل مليكة للعاصمة)

الرغبة الحادة للقريشي همشت رأي أهل القرية في حال سماعهم فعله، خصوصا أنّ زوجته في السّتين من العمر، ورغم قدرته على الفعل، إلا أنّ زوجته شكّلت عاملا معارضا للبرنامج، مما جعل الغائية سلبية، وذلك بعدم موافقتها على أن يسجل الطّفل باسمها، أي لا إرادة فعل لديها، وهنا استهدفت كفاءة القريشي لجهة /القدرة على الفعل/ .

انقباض القريشي من معارضة زوجته، لم تترك له إلاّ خيارا وحيدا محكوما هو الآخر بجهتيْ الإضمار والتّحيين، ومُضمنا في برنامج استعمالي، وهو اللّجوء إلى الشّرطة والادعاء

(1) الرواية، ص 138،139.

باغتصابه لابنته ثم توكيل محامي لها ليدينه بالجرم في المحكمة، ومن ثمة يحصل الطّفل على نسب .

الفرضية ← **التّحييــن** ← **الغائية**

ادعاء الأبوة الاعتراف بالاغتصاب +

في المحكمة يخاطب القاضي مليكة وهي تحمل رضيعها في شهرها الأول: « **آنسة ربيعي، أقرأ في محاضر الشّرطة أنّك تقولين إنّ ابن عمك عبد العزيز ربيعي هو صاحب الولد، وأنّه نتيجة اغتصابه لك(...)، عبد العزيز نفى أن يكون قد تعرض لك، أمّا أعيان القريتين فيقولون إنّهم لم يشهدوا إلاّ اتفاق أبيك وابن أخيه عبد العزيز على زواجه منك، مقابل أن يهبه الأرض والدّار** » [1].

تحمل مسؤولية الاغتصاب هو الشّكل التّحييني الوحيد الذي رأى فيه الفاعل المنفذ (الحاج القريشي) طريقا للاتصال بموضوعه / ضمان نسب الطّفل / لكن يحاول الذّات (القاضي) إنجاز وظيفتين في المحاكمة، أولا كعامل مساعد للقريشي، وإظهار جبرية الاعتراف « **يا حاج، اعترافك لم يقنعني، أخشى أنّ ما فعلته لم يكن إلاّ لتجد مخرجا لحفيدك** » [2].

والثّاني كعامل معارض لمليكة بتشكيكه في عفة مليكة ومنه إلصاق تهمة العهر بها، يقول القاضي لها: « **لم تتزوجي(...) أليس هذا أمرا غريبا أن تفضّلي العنوسة على الزّواج ؟ (...) أم أنّ زواجك كان ليفضح سلوكك المشين ؟ (...) ولكنّنا لسنا هنا لمحاكمتك، ولو أنّ القانون يسمح لي لأمرت بسجنك أولا قبل أن أنظر إلى القضية (...)، في كل قضية اغتصاب تعرض أمامي، أزداد يقينا أنّ الضّحية الوحيدة هو المتهم**

(1) الرواية، ص157.

(2) الرواية، ص163.

بالاغتصاب، فلولا سلوك المرأة المغتصَبة لما اقترف هذا الجرم، ومع هذا لا سبيل إلاّ لتطبيق القانون » [1].

تقتضي الجملة الأخيرة لملفوظ القاضي أنّه سيدين القريشي استنادا إلى : اعتراف القريشي نفسه، نفي عبد العزيز للاغتصاب، عدم وجود شهود يؤكدون أنّ المغتصب عبد العزيز، عدم تقديم مليكة أو والدها شكوى رسمية ضد عبد العزيز، عدم جزم أم عبد العزيز بفعل ابنها أو عفة مليكة .

هذه العوامل المساعدة للقاضي في إصدار حكمه، شكّلت أيضا عاملا مساعدا للفاعل (القريشي) لتحقيق وصلة بموضوعه، ليتم في الأخير منح اسمه لحفيده ليكون " ابن القريشي ربيعي " ، بهذا تتضح معالم البنية العاملية متمثلة في :

المرســـل ←	**الموضـــــوع**	← **المرسل إليه**
– ابن مليكة	النّسب	– ابن مليكة
– مليكة		– مليكة
– القريشي		– القريشي
	↑	
المساعد ←	**الـــــذّات**	→ **المعارض**
– القريشي	– القريشي	مليكة
– القاضي	– مليكة	
– محامي مليكة		
– عبد العزيز		
– أهل القرية		
– أم عبد العزيز		
– مليكة		

(1) الرواية، ص158–160.

نستنتج من المسارات السّردية المضمنة في الرّواية مايلي :

– تعددت الموضوعات عند الانتقال من ذات إلى أخرى، والمدفوعة في الغالب بإيعاز داخلي يهدف إلى تحقيق طابع نفعي، قاسمها المشترك هو" **الخلاص**" ، أمّا اختلافها فتجسّدَ في نوعية الخلاص الذي انشطر إلى أربع أنماط :

أ– **الخلاص الذّاتي** : سعت فيه الذّات إلى تخليص نفسها من ظرف طارئ استهدف توازنها الجسدي والنّفسي (الموضوع1) .

ب– **الخلاص السّياسي** : سعت فيه الذّات إلى تأمين مستقبلها السّياسي، إما بتثبيت الوضع إذا كان لصالحها، أو قلبه إن كان ضدّها (الموضوع 2) .

ج– **الخلاص الاقتصادي** : سعت فيه الذّات إلى تأمين مستقبلها ماديا (الموضوع3).

د– **الخلاص الاجتماعي** : سعت فيه الذّات للاتصال بقيم اجتماعية، ومن ثمّ تحقيق استقرار اجتماعي فنفسي (الموضوع 4 و 5) .

– تتسم أغلب الحوافز التي دفعت الذّات المتجهة لموضوع السّعي بالبيئية؛ أي مرتبطة بالظّروف الخارجية التي تعيشها الذّات.

– اتصفت العمليات التّعاقدية التي تحرك الفواعل المنفذين للبرنامج السّردي بالعقد الإجباري؛ لتنفيذ واجب ذاتي، أو تنفيذ أمرِ ذاتٍ أخرى .

– تعددت الأشكال التّحيينية للبرنامج السّردي الواحد، مما يدل على رغبة الذّات في الخلاص بطَرْقِ كل الحلول الممكنة .

– تنازع الطّابعين الأناني والإيثاري على مواضيع القيمة، في الأول العامل الذّات يهدف إلى تحقيق استفادة شخصية أحادية، أمّا في الثّاني يسعى بذاته لتحقيق غاية لغيره أولا، وله ثانيا.

– تتوزع العوامل –ماعدا الذّات– بين التّشخيص والتّجريد، واتصفت العوامل المشخصة بالضّعف ويسر الحال.

– التّدهور الحاصل في بعض البرامج، يبرز المفارقة بين العامل الذّات والعامل المعارض، في تواطئ عفوي حين يتوحدان في الممثِّل نفسه .

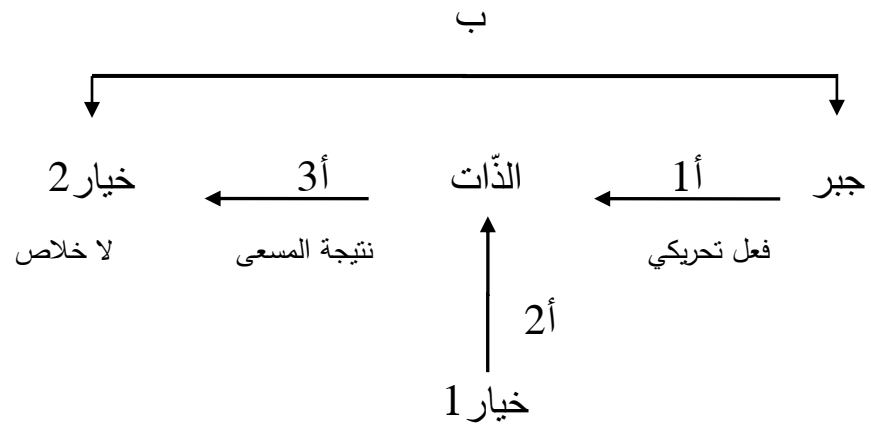
– حققت البرامج السّردية غائية سلبية، سواء بفشل معلن، أم باستباق فشل برنامج ناجح، وهذه النّتيجة هي شحن لوصف الخلاص مسعى موضوع الذّات، ليؤطر لنا الرّاوي العليم حقلا دلاليا هاما هو " **وهم الخلاص** " ويجعله سرا عن الشّخصيات الآمنة بالخلاص ليغدو بحثها عنه عبثا متتاليا .

III – الخـلاص ... وجـدلية الجبـر والاختيـار :

تساقطت البرامج السّردية بنتائجها السّلبية بشكل منظم ومنطقي على مستوى الدّلالة التأسيسية (العميقة) الذي صيغت لأجله الرّواية، والمبنية على علاقتيْ تقابل بين موضوعيْ الجبر" و " الاختيار" .

نستشف البعد الجدالي للتيمتين " الجبر" و " الاختيار" في الرّواية بما كشفه الرّاوي مجيبا عن سؤال افتراضي يريد به تفريغ مدلول لفظة " الاختيار" فيقول: « **الخيار الذي يبدأ بالجبر ليس خيارا، وأنّ الجبر الذي ينتهي بخيار ليس خيارا أيضا، كلتا الطّريقين وما بينهما مجرد وهم** » [1] .

مفاد هذا الملفوظ أنّ الذّات ستخضع لظرف جبري يمارس فعلا تحريكيا للذات، فتسعى للاتصال بموضوع قيمة هو" **الخلاص**" لتجد نفسها منفصلة عنه واقفة أمام خيار آخر لا يضع حدًا لمسعاها؛ أي اللاخلاص ونلخصه على الشّكل الآتي :



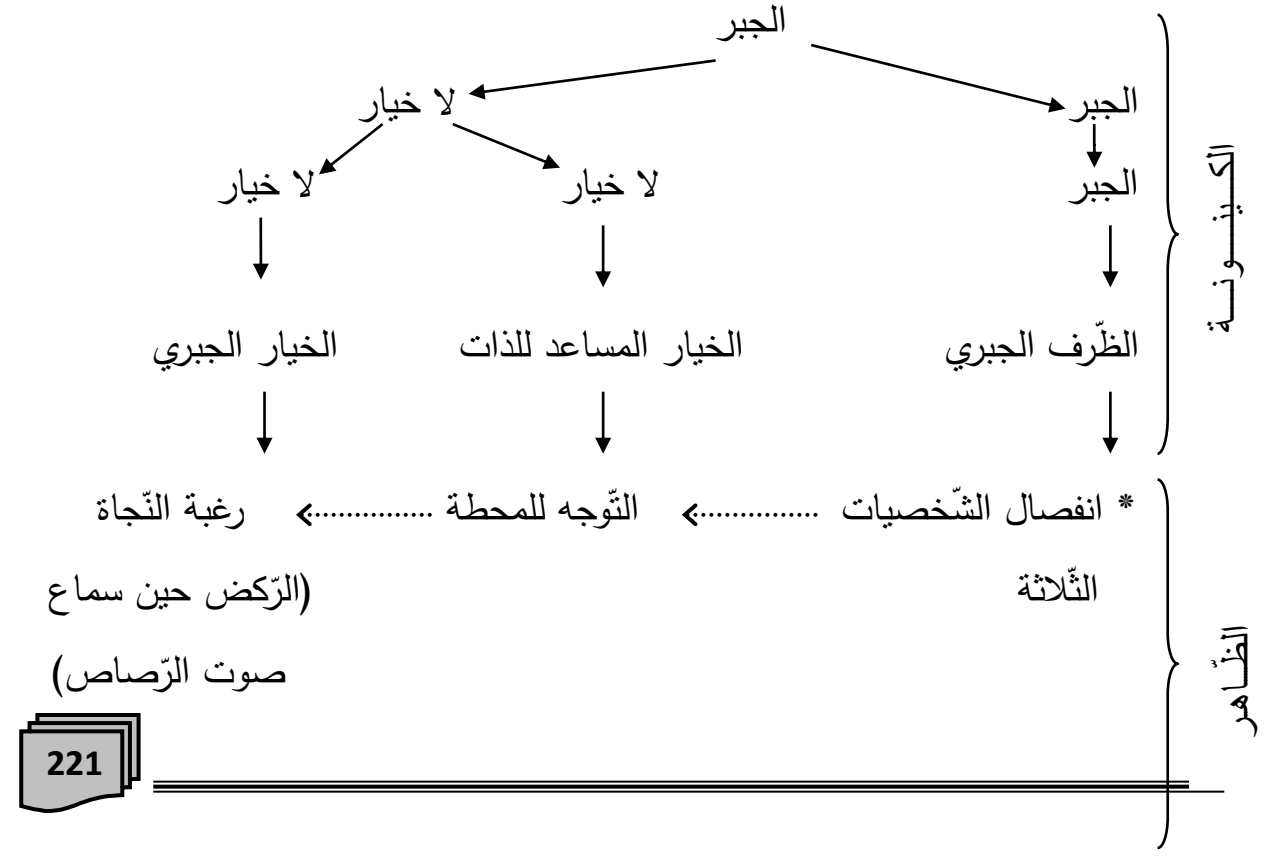
الطّريقان (أ) و(ب) هما الطّريقين اللّذين ذكرهما الرّاوي، والخيارين (1) و(2) ينفي عنهما صفة الخيار أي اللاخيار، ويعتبر محصلتهم جميعا (الطّريقين والخيارين) مجرد وهم ولعبة قدرية ضحيتها الشّخصيات .

(1) الرواية، ص67.

نستثمر في هذا المقام الفصل الأخير للمدونة، باعتباره مصب الدّلالات المنبثقة من بداية الرّواية، وفيه أُختزلت بتمثيل واضح ساخر .

يستعين الرّاوي بثلاث شخصيات هي: حسان(الابن)، مليكة(الأم)، عبد العزيز(الأب)، إذْ مارست الظّروف الجبرية فعلا تحريكيا عليهم، فانحرفوا عن عاداتهم اليوميّة، ومع أنّهم مُنحوا خيارا للخلاص ومنه العودة لحياتهم العادية، إلا أنّ خيارهم جمعهم في بؤرة واحدة تشهد مظاهرات، علما أنّهم قد افترقوا ماضيا تحت الجبر أيضا، والآن في الحاضر السّردي تهب لهم فرصة للالتقاء، لكن ينفصلوا مرة أخرى تحت جبر الخيار المتمثل في الرغبة في النّجاة عند سماعهم طلقات نارية، ليركض كل منهم في اتجاه.

هذا الظّرف الإجباري (الرّكض رغبة في النّجاة) يمنح حسان ومليكة خيارا آخرا للالتقاء عندما يصطدمان ببعضهما ويسقطان أرضا، ولكن أيضا ضمن هذا الخيار الذي يحتاج إلى وقت ليتمعن كل منهما في الآخر حتى يتعارفان، يجبران على خيار الرّغبة في النّجاة والتي تتأتى بعدم تضييع الوقت لاستمرارية الطلقات النارية، فيستشرف الرّاوي انصراف مباشر لهما بعد السّقوط رغبة في هذه النّجاة، ومنه لا يتمعن كل منهما في الآخر، فإذن لا تعارف بينهما، ونصوغ هاتين المرحلتين بدلالتيهما فيما يلي :

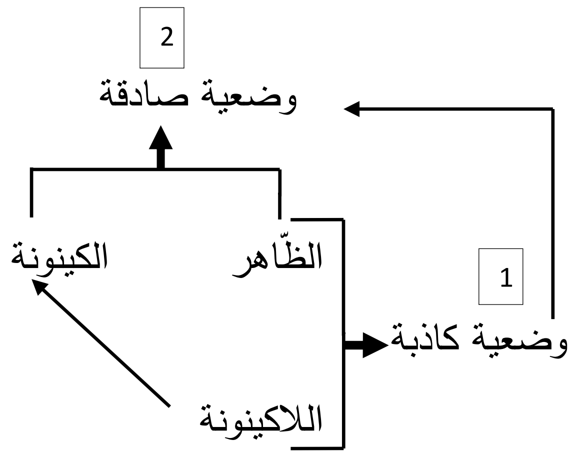


* رغبة النّجاة عند ....> اصطدام حسان ومليكة ....> رغبة النّجاة

سماع صوت الرّصاص (عدم االتّمعن)

يصوغ الرّاوي الدّلالة التّأسيسية لخطابه بقوله « **الجبر أيضا ما تعشق المشيئة أن تكتب به، على الأقل هكذا قررت حين كتبت أقدار الثّلاثة(...) ولكنّها بمجرد أن كتبتها، تركتها تائهة تسير وفق ما يقرر الثّلاثة، أو بحسب ما تشاء الصّدف، ومادام الثّلاثة لم يقرروا شيئا، فمن العبث أنّ يفترض أحدهم أنّهم سيقررون في النّهاية ما سيحدث لاحقا (...) ولكنّ المشيئة ليست بتلك البساطة، ولا بهذه الطّيبة اللامتناهية، لتجعل الأمور تنتهي وفق ما هو متوقع دوما(...) ودون أن تمكنهم المشيئة من تلك النّهاية المثالية (...) وفي غمرة الرّغبة الجامحة في النّجاة أيضا، تقرر المشيئة(...) ربما لتخلي مسؤوليتها وتبرئ نفسها من تهمة الجبر(...) ستصيح المشيئة في ثلاثتهم ذات يوم حين سألوها الخيار وتقول لهم " أعطيتكموه .. ألم تلاحظوا ؟** " »[1] .

بهذا تمارس المشيئة الجبرية عمليتين في آن واحد، عملية منح تتبعها عملية سلب[2]، إذن الخيار الذي يقود للخلاص هو قناع المشيئة الجبرية، يخفي كينونتها الذي خدع الذّات الناظرة إليه في وضعية صادقة، حين منحتها خيارا للخلاص كما نلاحظ في هذا الشّكل [3]:

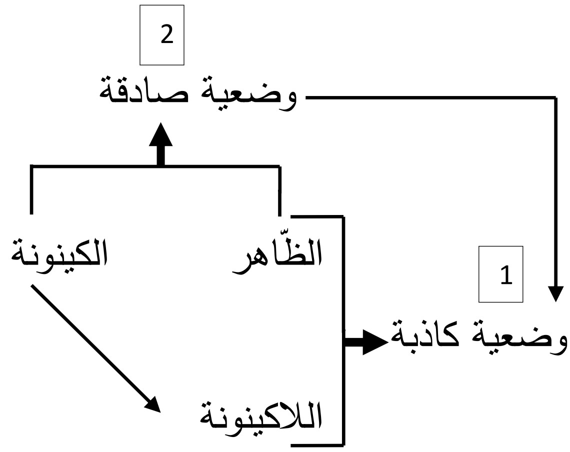


(1) الرواية، ص212،213.

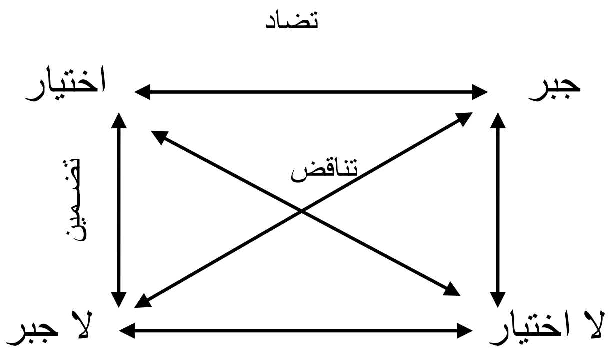
(2) نسيمة بوصلاح ، جدلية الحب والموت في قصة البوغي، ص176.

(3) رشيد بن مالك، مقدمة في السّيميائية السّردية، ص84.

لتدرك ذات يوم كينونتها التي لا تطابق ظاهرها مقتنعة بأنّ المشيئة في وضعية كاذبة وتتجسد على هذا الشّكل :



شبكة العلاقات التي نسجت في المدوّنة من خلال مقولتي الجبر والاختيار، نوضحها في هذا المربع السّيمائي : (1)



نستخلص مما سبق أنّ النّص بُني دلاليا على ثنائية ضدية هي الجبر والاختيار، وفي ترشيح الرّاوي لإحدهما، يستعين باستثمار تيمة الخلاص كموضوع لسعي الشّخصيات، لذلك لا يبدو غريبا إقرانه على المستويات كافة: خلاص ذاتي، وسياسي، واقتصادي،

(1) جوزيف كورتيس، مدخل إلى السّيميائية السّردية والخطابية، ص92.

واجتماعي، ليشتق منه مقولة الجبر عنوانا للوجود البشري، وهنا يتمظهر العبث بشكل واضح.

والعبثيّة * هي فلسفة تتلخص في « أن مجهودات الإنسان لإدراك معنى الكون، دائما ما تنتهي بالفشل الحتمي» [1]، ذلك لأنّ هذا المعنى المنشود غير موجود أساسا، ومصطلح "عبثي" في هذا السّياق لا يعني "غير ممكن منطقيا" وإنّما هو ما يتنافى مع المنطق أو بالأحرى لا يحترم قواعده ولا يخضع لها، وهنا تكمن الصعوبة التي يعانيها المرء في سبيل محاولة فهم العالم الذي يحياه، وبمعنى آخر هو أحد أرقى مستويات السّخرية باعتبار أن العالم ليس متناسقا ولا منسجما مع أيّ شيء.

(1) ينظر : http :// ar.wikipedia.org/wiki .

* هيأت الحرب العالمية الثانية المناخ الاجتماعي المناسب لولادة الآراء العبثية وانتشارها وتطورها تحديدا في فرنسا المنكوبة آنذاك، وارتبطت العبثية بالوجودية والعدمية، وفلسفة العبث كفلسفة هي مبنية على الاعتقاد بأنّ الإنسان موجود في عالم لا عقلاني خال من المعنى ، وأنّ محاولاته التي يقوم بها التماسا للنظام أو بحثا عنه تجعله في صراع مع عالمه هذا. وكان الفيلسوف الدنماركي **كيركيغارد** (Kierkegaard)أول من اصطنع لفظة (absurd) بهذا المعنى، ويعتبر الكاتب الفرنسي **ألبير كامو** (Albert Camus) أول من أكَّد على هذه الفلسفة في حقل الأدب، وذلك في روايته "الغريب" عام 1942، ينظر: يوسف السيد أحمد ، مسرح العبث ، http :// artist.ibda3.org/t1789-topic .

الخاتمة

في ختام البحث، نُعدّد النّتائج التي خلصنا إليها في قراءتنا للمدوّنة الرّوائية .

علـى مستـــوى البنـــاء:

- ✓ إنّ ترشيح الزّمن الحاضر القصير الذي اختاره الرّاوي لصب أحداث القصة بداخله، أسعفه في بسط الفضاء الزّمني حين ينتقل بين الماضي والمستقبل، وقد أسهمت هذه المراحل الزّمنية الثّلاث على تمييز تقنيتيْ الاسترجاع والاستباق .
- ✓ سيقت الاسترجاعات في المدونة بنسبة كبيرة واختلفت أنواعها، وكان الاسترجاع الخارجي الأكثر حظا في حضوره من بينها، حيث شكّلت الذّاكرة الرّحم التي تولدت منها، فنسج الرّاوي من خباياها مادة حكائية قابلة للتقطيع والتّوزيع عبر المسار السّردي، منتظرا فرصة الحافز الذي كان القاسم المشترك بين المحكي الحاضر والمحكي المسترجع، وبه أنشأ الراوي استراتيجية في كسر الرتابة الزّمنية .
- ✓ رغم اختلاف الاسترجاعات في السّعة والمدى، إلا أنّها مارست وظائف بنيوية مثل: إزاحة الخلخلة بين المقاطع السّردية وجعلها منتظمة تلقى قبولا لدى المتلقي، سدّ الثّغرات الحكائية بكشف السّتار عن ماضي الشخصيات ودمج شخصيات جديدة في الحيز القصصي وكيفية تفاعلها مع الأحداث لتُصاغ الحكاية وتُعبّر عن مقاصدها، تأكيد دلالات بعض الأحداث من خلال سمة التّكرار.
- ✓ في تحقيق هذه الوظائف، استعان الرّاوي بتقنية المونولوج الدّاخلي التي برزت أكثر في شخصيتيْ حسان ومليكة، للتّعبير عن وجدانهما ومشاعرهما اتجاه الوقائع والأحداث، كما أسهم الحوار في تفعيل الاسترجاع، حين يطرق الآخر بأسئلته أبواب الماضي، كلُّ ذلك جعل الاسترجاع تقنية مهمة في خلق العالم الروائي.
- ✓ أما الاستباقات، فلم تنل حظا وافرا داخل منظومة القص، فكانت قليلة الحضور في المدونة الروائية، واتسمت بالقفز عن المحكي الأول في بعده الزّمني المتجه نحو الأمام، متبنية تصورات ومخططات ستحصل في المستقبل، ولئن كانت الاستباقات الخارجيّة لم تضع القارئ على عتبة تحقق المحكي الاستباقي رغم اختلاف سعتها النّصية

من استباق لآخر، إلا أنها تكاد تتفق في مداها الذي يتميز بقصره والذي لا يتجاوز السّنة، وعلى اعتبار أنّ المعلومات التي تختزنها غير يقينية، إلاّ أنّها تضفي مسحة دلالية بعدم الحلم والأمل من مستقبل بعيد، فالمستقبل القريب لا يُبشر بخير.

✓ في حين أنّ الاستباقات الدّاخليّة، اقتحمت مشروعية جواب المحكي الاستباقي، لتسهم في سدّ الفجوة الحكائية المنبثقة عن تطلعات الشّخصيات من جهة، وإزاحة حالة التّرقب التي اكتنفت القارئ من جهة ثانية، كما ارتسمت على معالم هذه الاستباقات محدودية المدى الزّمني والمساحة النّصية في الأغلب، وكذا تذبذب المسافة النّصية بين المحكي الاستباقي وسياق تحققه، إلاَّ أنَّها تضافرت مع المقاطع الحكائية الأخرى، في صورة متماسكة منسجمة توحي لقارئها بتلاحم بعدها الدّلالي.

✓ إنّ تقنيات الإيقاع الزّمني تشكّلت في أربع منها: المجمل والحذف، جعلا إيقاع الحكي سريعا وإن قلاّ في المدونة، إلا أنهما أسهما في تخطي حقبه زمنية فائضة عن حاجة السّرد دون أن يشعر المتلقي بفجوات حكائية تُخلخل البنيّة والدّلالة، بل يدخل أحيانا لملء الفراغات التي تخلفها بعض المحكيات .

✓ في الطّرف النّقيض نجد الوقفة والمشهد، يخففان ضغط الزّمن نسبيا فيتخذ إيقاع الحكي حركة بطيئة، ويحتل المشهد مساحة أوسع يكاد يغطي على التّقنيات الأخرى، فمحكيات الشّخصيات تتناغم مع محكي الرّاوي الخارجي، ومنه توحد الرؤية وبلون درامي تجاه الحياة.

✓ تميزت الرّواية بنزعة تواتريّة، تناسبت وموضوعها الذي ارتكز على شخصيات هي رمز لفئات معينة من المجتمع عبرت كل منها عن حياتها، ورغم اختلاف طرائق عيشها، إلاّ أنّها اجتمعت تحت ظلم سلطة لا تعترف بكرامة الإنسان وحقوقه.

✓ وفي وظائفه السّردية – التّواتر– نجد: تنظيم البنية وترتيبها– توسيع أحداث أُقتضبت سابقا– تحقيق تواصل مع المتلقي والتّأثير فيه– عقد المشابهة بين المتضادات، والاختلاف بين المتماثلات– تعميق الدّلالات وتأكيدها .

✓ الرواية نوَّعت في استخدام الصّيغ السّردية، وكل صيغة تلاءمت وطبيعة أحداثها، إلاّ أنّ هيمنة صيغة الخطاب المسرود بضمير الغائب كانت واضحة، بدليل تلمسه من افتتاحية الرواية حتى ختامها، بل وأطّرت باقي الصّيغ بدءا بالمسرود الذّاتي الذي عرف أقل حضورا في المدونة.

✓ بالإضافة إلى صيغة المعروض، التي اقتطعت جزءا هاما من المساحة النّصيّة للراوية، وبتتبع أشكالها الثلاث نجد: المعروض غير المباشر يأخذ جزءا أكبر منهما، حيث الرّاوي العليم أبى إلاّ أن يتدخل في الحوارات ولو بعبارة واحدة، يأتي بعده المعروض الذّاتي الذي يسجل حديث الرّاوي لذاته عن الأحداث التي يعيشها في حاضره، سواء أكانت على مرأى عينيه أم وقعها على مشاعره، ونقرأ أغلبها في القسم الثّاني من الرّواية. ثمّ المعروض المباشر وفيه حديث الشّخصيات مباشرة دون تعليق أو إضافة من الرّاوي، وقلة هذه الصّيغة بالمقارنة مع سابقتيْها، يعود إلى غياب التّواصل بين الشّخصيات التي فضّلت العزلة والانطواء كحسان مثلاً .

✓ أمّا صيغة الخطاب المنقول، فيقوم الرّاوي فيها بنقل كلام غيره، سواء بطريقة مباشرة أم غير مباشرة، والأولى تدخل ضمن العرض والثّانية ضمن السّرد، وفي نسبة حضورهما داخل الرّواية يتجاوز المنقول المباشر نظيره .

✓ وعلى مستوى الرؤية السّردية، نجد أنّ الرؤية الخلفيّة هي المهيمنة في هذه الرّواية، والتي تميزت بمعرفة مطلقة للراوي الخارجي لتفاصيل الشّخصيات، والإحاطة بما يتعلق بها، وما يجري في تفكيرها، بل ينتقل بسهولة بين ظاهرها وباطنها، ونادرا ما كانت الشّخصية المشاركة تؤطر هذه الرؤية.

✓ تلي بعدها الرؤية المصاحبة، وفيها يتمّ نقل الأحداث من منظور الشّخصية المشاركة، سواء حين ركزت على محيطها من أحداث وشخصيات أم على ذاتها، أمّا الرؤية الخارجيّة فهي أقل حضورا في المدونة، وارتبطت بضآلة معرفة الرّاوي بالمقارنة مع معرفة الشّخصية .

علـــى مستـــوى الدّلالـــة :

✓ ليس اعتباطًا تخطيط الرّاوي لخطابه، الذي منهجناه للكشف عنه في مقولات ثلاث: الزّمن، والصّيغة، والرؤية، التي انصهرت جميعها لخدمة فكرته وتصوره للوجود البشري، ألاّ وهي **عبثيّة الوجود.**

فالزّمن بأنواته الثّلاث تتخبط فيه الذّات، فالماضي مأساوي، والحاضر امتداد له، والمستقبل ينقطع فيه الأمل.

والصّيغة السردية، عبَّرت في أغلبها عن محكي الرّاوي الخارجي، وما دلالة ذلك إلاَّ عجز الشّخصيات عن أخذها بزمام السَّرد، إذْ وقعُ الأحداث عليها جعلها تأخذ موقف الصّمت المستسلم وإن حكت ما تلبث أن تعيده لمن ينوب عنها.

أمَّا الرؤية السّرديّة، فلأنّها موازية للصيغة كان لزاما هيمنة الرؤية الخارجية للراوي العليم على رؤية الشّخصيات المشاركة، واجتمعت رؤيتهما تحت ظلّ الرؤية السّوداوية للحياة بناءً على تجارب الشّخصيات من جهة، وكذا علم الرّاوي المسبق بالنّتائج الحتمية التي ستؤول إليها أقدار الشّخصيات من جهة أخرى .

✓ تصوغ هذه المقولات المحرك الدّلالي الأساسي لهذه الرّواية، متمثلاً في "**جدليّة الجبر والاختيار**", ضمن هذا الجدل الذي يبطّن السّخرية للركن الثّاني، تسعى الشّخصيات الرّوائية الواقعة تحت ظروف متسمة بالجبرية، إلى البحث عن خلاصها بشتى الوسائل، ليغدو "**الخلاص**" موضوع قيمة أساس تسعى إليه الشّخصية باعتبارها ذاتا، فيتشكل برنامج سردي تخطوه لتحقيق علاقة وصلية بموضوعها.

✓ تعددت الموضوعات عند الانتقال من ذات إلى أخرى، والمدفوعة في الغالب بإيعاز داخلي يهدف إلى تحقيق طابع نفعي، قاسمها المشترك هو" **الخلاص**" ، أمّا اختلافها فتجسّدَ في نوعية الخلاص الذي انشطر إلى أربع أنماط هي:

أ- **الخلاص الذّاتي** : سعت فيه الذّات إلى تخليص نفسها من ظرف طارئ استهدف توازنها الجسدي والنّفسي .

ب- الخلاص السّياسي : سعت فيه الذّات إلى تأمين مستقبلها السّياسي، إما بتثبيت الوضع إذا كان في صالحها، أو قلبه إن كان ضدّها.

ج- الخلاص الاقتصادي : سعت فيه الذّات إلى تأمين مستقبلها ماديا.

د- الخلاص الاجتماعي : سعت فيه الذّات للاتصال بقيم اجتماعية، ومن ثمّة تحقيق استقرار اجتماعي فنفسي .

- ✓ ترتبط أغلب الحوافز التي دفعت الذّات المتجهة لموضوع السّعي بالظّروف الخارجية التي تعيشها.
- ✓ اتصفت العمليات التّعاقدية التي تحرك الفواعل المنفذين للبرنامج السّردي بالعقد الإجباري؛ لتنفيذ واجب ذاتي، أو تنفيذ أمرِ ذاتٍ أخرى .
- ✓ تعددت الأشكال التّحيينية للبرنامج السّردي الواحد، مما يدلّ على رغبة الذّات في الخلاص بطَرْقِ كل الحلول الممكنة .
- ✓ تنازع الطّابعين الأناني والإيثاري على مواضيع القيمة، في الأول العامل الذّات يهدف إلى تحقيق استفادة شخصية أحادية، أمّا في الثّاني فيسعى بذاته لتحقيق غاية لغيره أولا، وله ثانيا.
- ✓ تتوزع العوامل – ماعدا الذّات- بين التّشخيص والتّجريد، واتصفت العوامل المشخصة بالضّعف ويُسرِ الحال.
- ✓ التّدهور الحاصل في بعض البرامج، يبرز المفارقة بين العامل الذّات والعامل المعارض، في تواطئ عفوي حين يتوحدان في الممثِّل نفسه.
- ✓ حققت البرامج السّردية غائية سلبية، سواء بفشل معلن، أم باستباق فشل برنامج ناجح، وهذه النّتيجة هي شحن لوصف الخلاص مسعى موضوع الذّات، ليؤطر لنا الرّاوي العليم حقلا دلاليا هاما هو " **وهم الخلاص** " ويجعله سرا عن الشّخصيات الآمنة بالخلاص ليغدو بحثها عنه عبثا متتاليا .

- ✓ تساقطت البرامج السّردية بنتائجها السّلبية بشكل منظم ومنطقي على مستوى الدّلالة الذي صيغت لأجله الرّواية .
- ✓ النّص بُني دلاليا على ثنائية ضدية هي " الجبر والاختيار"، وفي ترشيح الرّاوي لإحداهما، يستعين باستثمار تيمة الخلاص كموضوع لسعي الشّخصيات، لذلك لا يبدو غريبا إقرانه على المستويات السّابقة الذّكر كافة، ليشتق منه مقولة الجبر عنوانا للوجود البشري .

في الأخير، لا ندّعي أنّ النّتائج المتوصل إليها في هذا البحث نهائية، لأنّ يقيننا المتجذر يقر بأنّ الكمال مطلب محال، ولكن هذا هو جهدنا الذي بذلناه في سبيل العلم، ونفتح في هذا المقام بابا آخرا للبحث يوازي موضوعنا في بُعديْه البنائي والدّلالي، لكن من منظور لساني نصّي؛ والذي يُعنى بمدى انسجام المستوى الشّكلي، ومدى اتساق المستوى الدّلالي، ليغدو عنوانه كالآتي : « **الانسجام والاتساق في رواية " فـي عشق امرأة عـاقـر" لـ سمير قسيمي** ».

الملحق

I- التّعريـــف بالــرّوائـــي :

ولد الكاتب سمير قسيمي في الجزائر العاصمة عام 1974م، حصل على بكالوريوس في الحقوق، وتخرج محاميًا، عمل محررًا ثقافيًا في عدد من المجلات والجرائد، وهو الأمر الذي أتاح له الاحتكاك بالوسط الثقافي، يشغل حاليا منصب رئيس القسم الثقافي باليومية الجزائرية "صوت الأحرار" . وصلت روايته "الحالم" إلى القائمة الطويلة لجائزة الشيخ زايد في دورة 2013. اختارت مجلة "بانيبال" الإنجليزية فصولا من روايته " في عشق امرأة عاقر" لتنشرها مترجمة إلى اللغة الإنجليزية. تعدّ روايته " يوم رائع للموت" أول رواية جزائرية تتمكن من بلوغ القائمة الطويلة لجائزة "بوكر" العالمية للرواية العربية في 2009 [1] .

النّتـــاج الـــرّوائي :

- يوم رائع للموت "2009" .
- هلابيل "2010" .
- تصريح بضياع " 2010" .
- في عشق امرأة عاقر "2011" .
- الحالم "2012" .
- حب في خريف مائل "2014" .
- كتاب الما شاء "2016" .

II- ملخـــص الرّوايـــة :

تعكس الرواية المقسمة على ثلاثة عشر فصلا، صورا واقعية بأبعادها النّفسية والاجتماعية والسّياسية والاقتصادية، بلغة جمعت بين الجد والسخرية، فانفتح السّرد على مساء يوم 17 نوفمبر 2010 مصورا بطل الرّواية الأربعيني "حسان ربيعي" وهو عائد من عمله بمركز البريد بالعاصمة الجزائر، وبتأخره عن قطار عودته المعهود يقرر العودة بقطار آخر الذي ما يلبث أن يتوقف بسبب الأمطار الغزيرة التي أغرقت الطّريق، فيُحتجز مع باقي الركاب لمدة ساعة ونصف السّاعة، حينها تبدأ خيوط السرد بالنّسج عن حياة حسان محور الرواية .

(1) ينظر : http :// www.kataranovels.comnovelist

وُلد حسان دون هوية بعدما تعرضت أمه "مليكة " للاغتصاب من ابن عمها "عبد العزيز" الذي أنكر فعله هذا، فلم يكن هناك خيار لوالد مليكة "القريشي" غير اعترافه باغتصاب ابنته عسى أن يحمل حفيده نسبا، فسُجن الجدّ على إثر هذا الإعتراف عشر سنوات، وهاجرت "مليكة" ورضيعها إلى العاصمة هربا من مجتمع قروي لا يرحم، واستولى "عبد العزيز" على ممتلكات "القريشي" وسافر للعاصمة أيضا، ليعيش بعدها حياة الفقر والضّياع.

يواجه "حسان" جانبا آخرا من المأساة وهو في العاشرة من عمره، إذْ يعتدي عليه حارس الابتدائية أثناء احتجازه في ظلمة قبو المدرسة عقابا له على غياباته المتكررة، فيولد من رحم هذه العتمة صوتٌ غائر فيه فتنشطر حياته إلى عالمين طيلة عمره.

بعد الحادثة بعامين تقرر الأم "مليكة" الهرب والتّخلي عن الطفل "حسان" باعتباره ثمرة ماضٍ فجيع تاركة إياه مع زوجها "يحي "، لتتجه نحو الشّحاذة على أرصفة العاصمة مرتدية جلبابا أسودا تخفي بها نفسها عن أعين المارة ومنهم "حسان ".

ولأن "حسان" لم تكن له علاقة بالحُسن، رضيّ بالزواج وهو في سن الثّلاثين من "خداوج" المرأة التي تجرعت قساوة مجتمع بطلاق مرتين بسبب عقرها، الأمر الذي رأى فيه حسان ميزة، لئلا يورّث قُبح خلقته لأولاده فيكفيه ما يعانيه هو بسببها .

في القطار، تظهر شخصيات أخرى بجانب"حسان" فتغوص جميعها في السرد عن الوطن الإجباري الذي لا تعترف سلطته بحقوق الإنسان وكرامته، ومنهم المحامية "لويزة" التي تمثل صوت العدالة، فهي التي كانت محامية "حسان" في صغره وصديقة أمه . وكذا ابنها المخنث المنحرف "أمين قرللو" ، بالإضافة إلى شخصيات أخرى مهمشة ضمّها الوطن الإجباري مثل "أحمد مولاي" الشّخصية الأكاديمية التي عانت من البطالة، لتجد نفسها تعمل مشرفة على مرحاض عمومي .

في مقابل ذلك، نجد الشّخصيات الانتهازية الممثّلة في "المخرج المتذاكي" أداة السلطة التي تتغذى على صمت "الشّعب المسلوب " ليسرد لنا الراوي الخارجي مظاهر هذا التغذي.

وتنتهي الرواية برؤية تشاؤمية لُخصت باصطدام مفاجئ لحسان وأمه ووالده "عبد العزيز" دون أن يتعرف إليهم "حسان" ، فالطّلقات النّارية الآتية من محيط المحطة كانت حافزا للهرب من أجل النّجاة، فالقدر يأبى أن يلتئم الشّمل العائلي .

المصادر والمراجع

I – المصـادر :

1. .سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.

II – المراجع :

أولا– المراجع العربية :

2 – حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي، الفضاء الزّمن الشّخصية، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط2، 2009 .

3 – حميد لحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000.

4 – رشاد رشدي، نظرية الدّراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.

5 – رشيد بن مالك، مقدمة في السّيميائية السّردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2000 .

6 – سعيد بن كراد، السّيميائيات السّردية مدخل نظري، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، دط، 2001،

7 – السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائية غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط ، دت .

سعيد يقطين:

8 – انفتاح النصّ الرّوائي النّص والسّياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2006.

9 – تحليل الخطاب الروائي، الزّمن السّرد التبئير، المركز الثّقافي العربي، لبنان، ط4، 2005 .

10- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1984 .

11- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010 .

12- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000.

13- صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني جماليات السّرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، ط1، 2006 .

14- عبد الرحمن بدوي، الزّمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1973 .

15- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النّص السّردي مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1 ،1999.

16- عبد الله إبراهيم، المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التّناص والرؤى والدّلالة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1990 .

17- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط ، 1998 .

18- عبد الوهاب الرّقيق، في السّرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998 .

19- فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012 .

20- محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية غريماس(Greimas)، الدار العربية للكتاب، تونس، دط ،1993.

21- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة، رواية تيار الوعي أنموذجا (1967-1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998.

22- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن ، ط1 ، 2004 .

23- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السّردي، دار الأمل للطباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر، دط ، 2011 .

24- نسمية بوصلاح، جدلية الحب والموت في قصة البوغي، دار بهاء الدّين للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2000 .

25- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفني، قراءة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011 .

26- يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010 .

ثانيا – الكتب المترجمة :

27- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، دط، دت .

تزفيتان تودوروف:

28- الأدب والدّلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996 .

29- الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990 .

30- مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005 .

31- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السّيميائية السّردية والخطابية، تر:جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

32- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997 .

33- الشّكلانيون الرّوس، نظرية المنهج الشّكلي، تر:إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشّركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت ، ط1، 1982.

34- شلوميت ريمون كنعان، التّخييل القصصي الشّعرية المعاصرة، تر: لحسن حمامة، دار الثّقافة للنشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط1 .

35- فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر:عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996 .

36- مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1997،1.

37- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت ، ط1986،3 .

38- واين بوث وآخرون، نظرية السّرد، من وجهة النّظر إلى التّبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989 .

ثالثا- المعاجم :

39- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ج3 .

رابعا- المواقع الالكترونية :

40- http :// artist.ibda3.org/t1789-topic .10/01/2016 . h17:00

41- http :// ar.wikipedia.org/wiki . 16/01/2016 . h20:00

42- http :// www.academia.edu/. 16/01/2016 . h21:00

43- http:// www.kataranovels.comnovelist .23/12/2016. h13:30

فهرس الموضوعات

مقدّمــة ..... أ – د

الفصل الأول: بنـاء الزّمـــن السّردي

I- مفهـــوم الزّمـــن 6

II- التّشكيل الزّمنـــي في الرّوايـة 21

1- التّـرتيب الزّمنـــي 22

1 – 1- الاستـــرجاع 25

1-1-1-الاسترجاع الخارجي 27

أ- الاسترجاع الخارجي التّكميلي 27

ب- الاسترجاع الخارجي التّكراري 39

ج- الاسترجاع الخارجي الجزئي 43

د- الاسترجاع الخارجي الكامل 47

1-1-2-الاسترجاع الدّاخلي 47

أ- الاسترجاعات الخارج حكائية 47

ب- الاسترجاعات الدّاخل حكائيّة 49

1-1-3-الاسترجاع المختلط 51

1-2- الاستبـــاق 54

1-2-1-الاستباقات الخارجيّة 54

1-2-2-الاستباقات الدّاخليّة 60

2- الدّيمومـــة الزّمنيـــة..... 70

2-1-تسريع الحكـــي 70
2-1-1-المجمـل 70
أ- المجمل المحدّد 70
ب- المجمل غير المحدّد..... 71
2-1-2-الحـذف 72
أ- الحذف الصّريح 73
أ-1- الحذف المحدّد 73
أ-2- الحذف غير المحدّد 74
ب- الحذف الضّمني 75
ج- الحذف الافتراضي 76
2-2- تبطيء الحكـــي 77
2-2-1-الوقفـة 77
أ- الوصف المستقل عن الحكي 78
ب- الوصف المتدّاخل مع الحكي 79
2-2-2-المشهـد 80
3-التّواتـــر السّـــــردي 82
3-1- أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة 82
3-2- أن يروى مرات لا متناهيّة ما وقع مرّات لامتناهيّة 83
3-3- أن يروى مرات لا متناهيّة ما وقع مرة واحدة 85

3-4- أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات لانهائيّة 87

الفصل الثّاني : بنـاء الصّيغـة والرؤيـة السّرديتين

I - الصّيغـة السّرديـة 90

II- اشتغال الصّيـغ السّرديـة في الرّوايـة 105

1- السّـــرد 106

1-1- صيغة الخطاب المسرود 106

1-2- صيغة المسرود الذّاتي 117

2- العـــرض 119

2-1- صيغة المعروض المباشر 120

2-2- صيغة المعروض غير المباشر 122

2-3- صيغة المعروض الذّاتي 125

3- النّقـــل 130

3-1- صيغة المنقول المباشر 131

3-2- صيغة المنقول غير المباشر 133

III- الرّؤيـــة السّرديـــة 137

IV- أنمـاط الرّؤى السّرديـة في الرّوايـــة 160

1- الرّؤيـة من الخلف 160

2- الرّؤيـة مـع 166

3- الرّؤيـة من الخارج 171

الفصل الثّالث : الدّلالـــــة السّرديــة

I– مفــاهيم أوليــة 178

1–البرنامــج السّردي 178

2– أطوار البرنامج السّردي 179

3– العوامل والممثّلون 182

II– الخــلاص ... والمســار السّـــردي 184

1– برمجة رحلة العودة للمنزل – الموضوع 1 184

2– الاستقرار– الموضوع 2 191

3– تأمين المستقبل المادي– الموضوع 3 198

4– الــشّرف – الموضوع 4 208

5– الــنّسب – الموضوع 5 214

III– الخـلاص ... وجدلية الجبر والاختيـار 220

الخاتمة 225

الملحق 232

المصادر والمراجع 235

فهرس الموضوعات 240