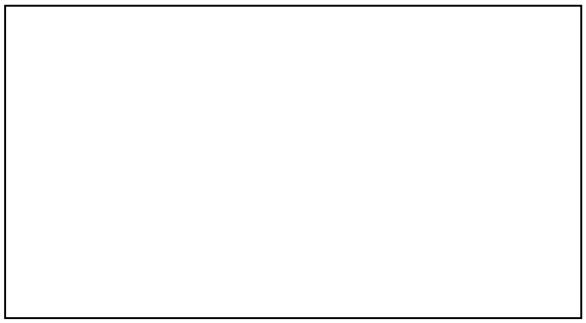
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة –
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم الأدب العربي

البناء السردي في رواية - العـــائدة- لسلام أحمد إدريسو

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة: **إشراف الأستاذ الدكتور:**
فتيحة غزالي **صـالح مفقودة**

رأي اللجنة العلمية



السنة الجامعية: 1429 هـ – 1430 هـ
2008 م – 2009 م

[رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي
وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي
وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي
يَفْقَهُوا قَوْلِي]

[طـه: الآيات، 25-26-27-28]

مقدمـــة

تعتبر الرواية من أكثر المفاهيم الأدبية تعقيدا،وأقلّها قابلية للتحديد، فهي كشكل تعبيري يستوعب التجربة الإنسانية استطاعت أن تستثمر أجناسا أدبية متعددة للتعبير عن واقع يتغير بسرعة مما جعلها أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا وأشدها مرونة ورحابة.

وإذا كانت الرواية العالمية قد تمكنت من صهر بعض الأشكال الأدبية القريبة منها للتكّيف مع الأحوال والمواقف، والتعبير عن كافة التيارات الفكرية المتصارعة. فإن الرواية العربية هي الأخرى ليست بمنأى عن هذا التطور، فقد تخطت تلك المقاييس التي جعلت منها وصفا ناقصا وخادعا لتجربة الفرد في المجتمع العربي الناهض، لتصل إلى مرحلة النضج والاكتمال التي هي عليه الآن، ممّا يعطيها قدرة كافية على الصمود الفني الذي يتيح لها تخطي حدود القومية الضّيقة، وعبور القارات دونما عسر.

ورواية "**العــائدة**" للروائي المغربي سلام أحمد إدريسو واحدة من تلك الروايات العربية الكثيرة التي تسعى لفرض وجودها، ولاستقطاب عدد كبير من القُراء بلغتها الشعرية وتقنياتها السّردية، وأبعادها الصوفية العميقة التي حملتها رسالتها الحضارية والأخلاقية.

لذلك اتّجه اهتمامنا إلى هذه الرواية دون غيرها اعتقادا منا أنه موضوع خصب يحتاج إلى دراسة شاملة ومعمقة تبرز خصوصيته كنموذج فني متميّز، فكانت دراستنا للموضوع دراسة تطبيقية أردنا من خلالها تحليل البنية السردية عند الكاتب "سلام أحمد إدريسو"، وإبراز خصوصية أدوات الكتابة الروائية لديه وطريقته في تقديم المعنى الكلي للنص، ليستقر البحث تحت عنوان:

البناء السردي في رواية العائدة لسلام أحمد إدريسو

وحسب علمنا فإن رواية "العائدة" لم تحظ بدراسة شاملة ووافية من شأنها أن تبرز خصوصية البناء السردي عند "سلام أحمد إدريسو"، وهذا ما زاد انشغالنا وإصرارنا وجذّر الفكرة أكثر فأكثر. لكن ذلك لا ينقص من شأن بعض الدراسات السردية التي أفادتنا، وكان مجال دراستها روايات نالت شهرة عالمية، كثلاثية نجيب محفوظ التي كانت مجال دراسة سيزا قاسم، وثلاثية أحمد الفقيه التي تناولتها فاطمة سالم الحاجي، وبعض الدراسات التي تضمنتها مجلات ودوريات متخصصة: كمجلة الثقافة، ومجلة المساءلة، وعالم الفكر والرافد والثقافة وغيرهم.

واستنادا إلى عنوان البحث رأينا أن نركز في دراستنا على ثلاثة عناصر: الفضاء، الزمن، الشخصية، لتكون أهم فصول البحث الذي جاءت هندسته مرسومة على الشكل التالي: مقدمة، ومدخل، وثلاثة فصول وخاتمة، ثم قائمة بأسماء المصادر والمراجع.

تناولنا في مدخل البحث التجربة الروائية عند الروائي سلام أحمد إدريسو، فعرّفنا به ونّوهنا بأهم المحطات الفكرية التي أثرت في مساره الإبداعي، باعتباره روائيا غير معروف على صعيد الجامعة الجزائرية، ثّم أفردنا الفصل الأول لدراسة بنية الفضاء الروائي؛ وقد مهّدنا له بمفهوم الفضاء الروائي وقسمناه إلى فضاء طباعي وقف على أبعاد النص من خلال الغلاف والعنوان والمشاهد وعلامات الوقف، وفضاء جغرافي رصد أهم الأماكن التي ترتادها الشخصيات وأثرها في حركيتها، وفضاء ثقافي ربط بين المكان الجغرافي والطبيعة الفكرية والعقائدية للشخصيات وأثرها في رؤية الواقع. وختمنا الفصل بوصف الفضاء ودلالاته في الرواية من خلال الرموز والإيحاءات التي انطوى عليها جسد الرواية.

أّما الفصل الثاني فقد خصصناه لدراسة بنية زمن الرواية، وكان الجانب الأكثر استعصاء في البحث كله، لما يُلِفُّ مفهوم الزمن من غموض وتعقيد، في غياب المؤشرات الزمنية الدقيقة التي تضع الأحداث في إطار زمني واضح. وتطرقنا في بدايته إلى مفهوم الزمن في الرواية، ثم رصدنا معمارية بناء زمن الخطاب من خلال المقارنة بين زمن القصة وزمن السرد، كما تجلى على مستوى أعلى في بناء النص على الصعيد الأفقي، ثم توقفنا عند المفارقات الزمنية بناء على الاسترجاع والاستباق بأنواعهما، وفي آخر مبحث من الفصل عاينا تقنيات السرد الزمني التي تعمل على إبطاء وتيرة السّرد أو تسريعه، وأثر ذلك في معنى النص.

وقد أفردنا الفصل الثالث من البحث لدراسة بنية الشخصية، فقمنا بإلقاء نظرة سريعة على مفهوم الشخصية الروائية، ثم قسمنا شخصيات الرواية إلى نوعين من حيث مواصفاتها ووظائفها وأدوارها، من أجل الكشف عن دلالة كل نموذج، وأدرجناها ضمن مبحث مستويات وصف الشخصية، ثم حاولنا تطبيق النموذج العاملي كما صممّه غريماس، لنختم الفصل بعلاقة الشخصيات بالزمان والمكان، كمحاولة لربط فصول البحث ببعضها.

أما الخاتمة فكانت حصلية لأهم النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها البحث استنادا إلى فصوله السابقة.

وقد حاولنا في هذه الدراسة أن نتبّع المنهج البنيوي الذي أصبح لا مناص منه في دراسة الرواية العربية المعاصرة. فهو بتشريحه عناصر العمل يجعل الشكل والمضمون وجهان لعمله واحدة، مع الاستعانة بالمنهج السيميائي الذي يتقصى الدلاّلة ويحاول الكشف عنها خاصة في الفصل المخصص لبنية الشخصيات.

وحتى نباشر عملنا بيسر كان لزاما علينا أن نتزّود بكمٍّ لا بأس به من المراجع، خاصة تلك التي جعلت الخطاب الروائي موضوعا لها: ككتاب "بناء الرواية" لسيزا قاسم، و"بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" لحميد الحمداني، و"بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي، و" تحليل الخطاب الروائي" لسعيد يقطين، وكتاب "الرواية العربية الجديدة" لعبد الرحمن بوعلي، ودراسة شريبط محمد شريبط لـ"بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة"، ودراسة عمار زعموش لـ"الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي"، وبعض الكتب المترجمة: ككتاب "جماليات المكان" لغاستون باشلار، و"مشكلة المكان الفني" ليوري لوتمان، و"خطاب الحكاية" لجرار جينيت وغيرهم.

وإذا كان البحث قد اكتمل فليس لنا فيه من فضل سوى فضل المغامرة والمحاولة اليسيرة، ولا ندعي الوصول إلى نتائج نهائية، فحسبنا لفت الانتباه إلى مثل هذا الموضوع وطرح المزيد من الأسئلة.

ولا يسعني في ختام هذه المقدمة إلاّ أن اعترف بجميل كل من ساعدني – أيا كانت مساعدته–، فأقّدم التقدير الكبير للأستاذ الدكتور الجليل: صالح مفقودة، الذي قبل الإشراف على البحث، وذلّل الكثير من صعوباته وعوائقه، بتوجيهاته السديدة وإرشاداته القيمة، وإلى كل أساتذة قسم الأدب العربي بجامعة محمد خيضر بسكرة، كما أشكر الدكتور: يوسف وغليسي، والدكتور: سلام أحمد إدريسو، لما قدّماه لي من مساعدة ونصح وتوجيه. ولا يفوتني أن أشكر صديقاتي: زهية، فيروز، فايزة، اللواتي آزرنني وشددن على قلمي في عزّ لحظات التعب التي ألمت بي.

ومسك الختام سبحانك اللهم وبحمدك أشهد أن لا إله إلا أنت نستغفرك ونتوب إليك.

تم الكلام وربنا المحمود وله المكارم والعلا والجود

وعلى النبّي محمد صلواته ما ناح قمري وأورق عود

المدخل

التجربة الروائية عند سلام أحمد إدريسو.

أ – في سيرة البدايات.

ب- الذين تأثر بهم الكاتب.

ج- كرونولوجية الإنتاج.

د – الرؤية ومفهوم الكتابة.

سلام احمد إدريسو كاتب روائي وشاعر وناقد مغربي، من مواليد(1961) بقرية صغيرة شمال المغرب(مقدمة جبال الريف المنجرة). متحصل على شهادة الدكتوراه في علم المصطلح :تخصص المصطلح الفلسفي والمنطقي والبلاغي سنة(2003) من كلية ظهر المهراز بجامعة فاس، يشتغل حاليا أستاذ للغة العربية في السلك الثاني بالثانوي.

ظهرت بواكير أعماله الشعرية والقصصية مع بداية الثمانينات وكانت تنزع نحو السياسة القومية، فكتب عن الجزائر وفلسطين ولبنان كما كتب عن مظاهر الفساد في تلك المرحلة، ونشر الكثير من قصائده وقصصه القصيرة بجرائد ومجلات وطنية وعربية باسم مستعار كقصة "الرجل المسالم"، وقصة "العربة أمام الحصان"، وقصة "حكاية أحمد العربي".

صدرت روايته الأولى وهي رواية " العائدة " مع مطلع التسعينات، ثم نشر سنة(1998) رواية "طوق النورس". وأتم كتابة ثلاثيته: " شجرة المريد – أحزان الهارب– جبل القاف" التي نشر الجزء الأول منها سنة(2001) بالإضافة إلى مشاريع روائية أخرى قيد التأسيس والكتابة كرواية: " البلورة ".

للكاتب أيضا انشغالات وهموم ثقافية برزت منذ التسعينات أسس من خلالها عدّة جمعيات وانخرط في حلقات فكرية مختلفة: كجمعية الأنوار بكولوميمة سنة(1992)، وجمعية الامتداد الأدبية بالقصر الكبير(1994 – 1998)، وحلقة الفكر المغربي بفاس(1998 – 2003).*

أ – في سيرة البدايات:

بدأت قصة الكتابة مع الروائي سلام أحمد إدريسو في سن الرابعة عشر، عندما اكتشف أنه يكتب،وتيقّن أن بينه وبين الكتابة علاقة ألفة بدأت تنسج خيوطها، كان ذلك صدفة عندما قدم له أحد الأصدقاء قصيدة ليقرأها ويعطي رأيه فيها، فتملكته الغيرة وأراد أن يكتب مثلها دون أن يدرك معنى الكتابة، فهرع إلى حجرته ليأخذ ورقة وقلما، وينشئ قصيدة حياته الأولى.

كانت تلك القصيدة قد رسمت للكاتب في تلك اللحظة قدره مع الكلمة على الرغم من بقائه مدة طويلة غير مصدق ما كتبت يداه " أعترف بكل صدق، بأنني لم أعرف كيف كتبتها ولا في أي ركن في قلبي أو ذاتي، كان ذلك الشعر يختبئ إلى حدود هذه اللحظة، –

* هذه البطاقة الواصفة كتبها الروائي سلام أحمد إدريسو عن نفسه بخط يده.

وبعد مرور ما لا يقل عن خمسة وعشرين سنة– لا أعرف ولا أستطيع أن أعلل كيف تسنى ليديّ أن تكتبا قصيدة كاملة، ما أتذكره الآن هو أنني التقيت في الغد بذلك الصديق المميز، ومددت له بقصيدتي الأولى بثقة واعتداد كأنني أقول له: ها أنت ذا ترى.. ما أسهل أن يكتب الإنسان شعرا !.."

ومن مفارقات الأقدار أن تلك القصيدة البداية وصلت إلى يد أستاذته في اللغة العربية فقررت أن يقدمها في حفل ثقافي كان يقام لتكريم التلاميذ المتفوقين، لكن تلك القصيدة سببت لإدريسو متاعب كثيرة مع رئيس المؤسسة، وحرم من الجائزة التي كان مقررا نيلها؛ لأنه في قصيدته تلك نقد كل شيء تعرف عليه إلى غاية تلك المرحلة من حياته، مما سبب لرئيس المؤسسة حرجا مع بعض الناس المرموقين الذين حضروا تلك الأمسية.

كان الكاتب لحظتها حزينا للغاية، ولكنه في الوقت نفسه كان فخورا بما قال في قصيدته؛ لأنه قال ما يراه صوابا، وأدرك ألا معنى للكتابة بلا وجود الصدع القوي بما يعتقد بأنه الحق، خاصة بعدما أهداه أستاذ فلسطيني يُدرِّس اللغة الإنجليزية كتابا كتقدير لما قدّم واحتجاجا على لجنة الثقافة التي حرمته من الجائزة.

منذ تلك اللحظات توطدت العلاقة أكثر بين الكاتب وعالم القراءة، وكان خاله المثقف سنده المعرفي، إذ كان يساعده على القراءة لكبار الكتاب العالميين من شعراء وروائيين، وفي سنوات كثيرة كان قد نهل من مكتبته الخاصة كل ما وقعت عليه يداه من قصص وروايات ودواوين ومسرحيات، وأعمال نقدية للرواد العرب.

كانت هذه المرحلة الأولى من حياته هي التي حفرت في كيانه الوعي بمعنى الكتابة، وضرورتها ووظيفتها بالنسبة لمجتمع أخوف ما يخافه حرية الفكر.

ب– الذين تأثّر بهم الكاتب:

أبرز ما يمكن بيانه في هذا الموضوع شيئان:

الأول: أن بداياته الأولى(مرحلة الطفولة والشباب الأول) شهدت تركيبا في التلقي، اتسم بغير قليل من التعقيد، فقد درس القرآن الكريم والتفسير والحديث وأصول الفقه ودروس الموسيقى، ومارس الرسم لسنوات طويلة، حتى أنه شارك في معارض فنية منذ يفاعة سنه، ومارس الإخراج المسرحي والصحافة والثقافة المدرسية، وارتبط بفن الخط العربي لأمد ليس قصيرا، كما ارتبط بالسفر في المنتجعات الريفية بشكل صوفي طويل، وقرأ بموازاة ذلك كثيرا مما

عثر عليه من أدب الرحلات، وتعرف بمساعدة أساتذته على أحزاب سياسة وجماعات دينية وصوفية، كما مارس التفكير في الانتخابات، وشارك منذ نعومة أظافره في تلك الصراعات الوحشية التي تحاك عادة بين الفرق.

الثاني: أن قراءاته الأولى كانت في مكتبة خاله الغنية والتي لامس من خلالها كتب الدين والسياسة والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبي وتاريخ الأدب والأعمال الأدبية، وكان معجبا بشعراء العصر الجاهلي خاصة طرفة بن العبد، ومن شعراء العصر العباسي: المتنبي، ومن أدباء العصر الحديث: توفيق الحكيم وطه حسين والعقاد ونجيب محفوظ وجبران خليل جبران وأحمد أمين ولامارتين ونتشه وزولا ودكنز وروسو وشارلوت برونتي وهيمنغواي وتولستوي ودوستيفكسي...هؤلاء جميعهم وغيرهم كثير ممن قرأ أعمالهم الأدبية أو الفلسفية أو السيرية أو التاريخية في فترة مبكرة من حياته وإعادة قراءة الكثير منها بعد ذلك من زاوية نظر جديدة، وبأسئلة أعمق.

كل هذا الحشد البعيد في الزمان والمركب في العدد والنوع أنتج نزوعا محددا نحو الفلسفة والتاريخ والرواية على الخصوص، مع أنه كتب خلال البدايات في كافة الأجناس.

ج – كرونولوجية الإنتاج:

بدأ سلام أحمد إدريسو إنتاجه الفعلي في مرحلة السبعينات، حيث كتب في الشعر والمسرح وبعض النصوص السردية، التي يمكن اعتبارها إرهاصات أولى باتجاهه نحو الرواية، وكان أول نص سردي كتبه هو نص "الخرافة التي تحققت"، أما نصوصه المسرحية المبكرة فكانت ذات طابع ميتافيزيقي فلسفي مثل مسرحية" الجحيم الأزرق" و" مملكة المساجين". وكانت أستاذته في اللغة العربية توجهه وتشجعه باستمرار، كما كان أحد أساتذته الذي هو من فلسطين يقرأ له تلك النصوص ويكتب له تعليقات مشجعة على الهامش، أما نصوصه الشعرية فكانت كثيرة وكان الطابع الرومانسي المثالي هو الغالب عليها في البداية. فكان الشعر بهذا المعنى هو مستودع أحزانه وأفراحه باعتباره إنسانا يحب ويغضب ويفرح ويبأس ويأمل ويحلم كثيرا.

في مرحلة الثمانينات واصل كتابة القصائد الطويلة، وكان طابعها العام ينزع نحو التفلسف وطرح الأسئلة الكونية من زاوية الذات، كما استيقظ عنده النزوع نحو القصائد

السياسية القومية، فكتب عن فلسطين ولبنان والجزائر، وكتب كذلك عن مظاهر الفساد التي اكتسحت الواقع العربي في تلك المرحلة، لكن كل ذلك حدث باسم مستعار أثناء النشر.

خلال هذه المرحلة أيضا انشغل سلام أحمد إدريسو بكتابة أول رواية له وتطلب تأسيسها الأولي عشر سنوات احتدم فيها الصراع المرير مع أدوات الكتابة واختباراتها. كانت تلك الرواية هي رواية"العائدة" التي نشرها في الأردن بداية السبعينات، إلا أن ذلك لم يمنع من ظهور مشاريع روائية وأعمال قصصية قصيرة في أواخر الثمانينات، والتي نشر بعضها في المغرب وبعضها الآخر في الخارج، مثل قصة: "الرجل المسالم"، و"العربة أمام الحصان"، و"حكاية أحمد العربي".

في مرحلة التسعينيات انحاز نهائيا نحو الرواية وأتم كتابة روايته"طوق النورس" التي نشرت بالمغرب سنة(1998) كما أتم كتابة ثلاثيته: " شجرة المريد – أحزان الهارب – جبل القاف"، وقد نشر جزءها الأول، والجزء الثاني دخل إلى طريق النشر، بالإضافة إلى وجود مشاريع أخرى كرواية " البلورة".

وإلى جانب انشغالاته الأدبية في تلك المرحلة، كانت له هموم ثقافية سعى من ورائها إلى وضع أسس جمعية الامتداد الأدبية وحلقة الفكر المغربي، وقد أسهم هذا الانخراط العلمي بشكل عميق في إعادة بناء الكثير من أفكاره.

وهناك جانب على قدر عظيم من الأهمية كان له الدور العميق أيضا في توجيه مساره الثقافي العام. وهو توجهه كباحث في ميدان المعجميات والدراسات المصطلحية؛ حيث إن انشغاله بانجاز رسالة الدكتوراه ساعده في إعادة قراءة التراث الفلسفي الإسلامي والبلاغي، بشكل تمخض عنه إعادة ترتيب الأسئلة الثقافية والفلسفية الكبرى التي تتعلق بالذات والآخر على وجه الخصوص.

د- الرؤية ومفهوم الكتابة:

إذا كان سلام أحمد إدريسو قد انحاز إلى جنس الرواية بشكل كامل في مرحلة التسعينيات وما بعدها. فهذا لا يعني توديعه للكتابة في باقي الأجناس الأخرى، لأنه يعتقد بأن جنس الرواية يأخذ أهميته من كونه جنسا مركبا؛ فالرواية على حد تعبيره لا تملك خصوبة كافية لاحتواء باقي أشكال الكتابة فحسب، بل يمكن القول بأن تلك الأشكال الشعرية أو المسرحية أو السردية هي أجزاء وعناصر جوهرية في جنس الرواية.

وفي هذا المنحى يرى أن العنصر الجوهري في مسار الأدب هو الرسالة الجمالية ذاتها التي يحملها الأدب. بحيث تشتغل الكتابة بإثبات وجودها كبنية جميلة أولا وبدون هذه القدرة لن يستطيع الأدب بأجناسه قاطبة بث رسالته الفلسفية أو الحضارية أو الأخلاقية؛ لأن الكتابة غير الجميلة كتابة بكماء.

وعندما يتحقق الأدب كبنية جميلة يحتاج حينها إلى أن تكون رسالته الفلسفية أو الأخلاقية أو الحضارية ذات بعد وعمق إنساني أولا؛ لأن هذا البعد هو ما يجعل الرسالة مقنعة أو غير مقنعة إلى جوار الإقناع الجمالي، ولكي تتبين الصورة بوضوح أكبر يؤكد سلام أحمد إدريسو على القول بأن البعد الإنساني في الإبداع لا يعني– بالنسبة له– تعويم الخصوصيات الحضارية للشعوب أو الدعاية للعالمية السياسية الغربية، بل ما يقصده هو الصدور عن حاسة الصدق الإنساني في تناول القضايا والظواهر ومخاطبة الفطرة بمعناها الحضاري الشامل، لأن الأدب الذي لا تكون لديه إمكانية عبور القارات الخمس – سواء الآن أو غدا– أدب أعمى لن يستطيع مخاطبة بني جلدته، وعبور القارات هاهنا القصد به العبور النفسي والفلسفي لا الجغرافي فحسب.

أما بالنسبة لجنس الرواية، فيرى بأنها الجنس الذي ستكون له الصولة في عصرنا، وهذا الاقتناع ليس بوحي من تلك المقولة التي تعتبر بأن زمننا هو زمن الرواية، وإنما لخصوصيات في طبيعة التلقي الثقافي في هذا العصر. لكنه يؤمن بأن كافة الأجناس الأخرى ستظل حاضرة بشكل ما من الحضور. ويتوقع بأن هذا الحضور سيبقى قويا حتى في داخل جنس الرواية ذاتها، وهذا يعني ببساطة أن الروائي ذاته سيظل في نظره من أشد المتلقين احتياجا إلى الشعر والمسرح واللوحة والمقطوعة وغيرها من الفنون.

كل هذه التشكيلات الفنية والمعرفية والفلسفية نجدها حاضرة بقوة وتناسق فني بديع في أعمال سلام أحمد إدريسو الروائية، والتي اخترنا منها رواية العائدة لتكون موضوع دراستنا في هذا البحث.

الفصل الأول

بنيــة الفضــاء الروائــي

1- مفهوم الفضاء في الرواية.
2 - الفضاء الطباعي.
3- الفضاء الجغرافي.
4- الفضاء الثقافي.
5- وصف الفضاء ودلالاته.

1- مفهوم الفضاء في الرواية:

يشكل البحث في موضوع الفضاء الروائي واحدا من أهم الدراسات السردية المعاصرة التي حضيت باهتمام النقاد والدارسين – تنظيرا وتطبيقا – على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم، لأن الفضاء عنصر جوهري ومكون بنائي مركزي يستقطب العناصر الأخرى لتدور في فلكه الرمزي ضمن عمل إبداعي واحد.

ويعد الباحث السوفياتي " يوري لوتمان "Iouri Lotman" أبرز من تناولوا بالدراسة والتحليل عنصر الفضاء، وركزوا على أهميته في بناء نسيج العمل الأدبي حيث يقسم الفضاء إلى أربعة أصناف أساسية :

1- عندي: وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي ويكون بالنسبة إلي مكانا أليفا وحميميا.

2- عند الآخرين: وهو مكان يشبه الأول في نواح كثيرة لكنه يختلف عنه من حيث أنني أخضع فيه لوطأة سلطة الغير.

3- الأماكن العامة: وهذه الأماكن ليست ملكا لأحد معين، فهي ملك للسلطة أو الدولة.

4- المكان اللامتناهي: وهو المكان الخالي من الناس مثل الصحراء والفضاء الخارجي الذي لا يخضع لسلطة أحد.(1)

كما نبه الباحث إلى الدلالة الإيديولوجية التي يقدمها الفضاء على مستوى تعدد الأمكنة وعلاقاتها المختلفة مع بعضها ببعض في شكل ثنائيات ضدية مثل: (أعلى/أسفل)، (قريب/ بعيد)، (يمين/ يسار).(2)

أما " غاستون باشلار" " Gaston Bachlar " فيشير إلى الدلالة التي يمكن أن يؤديها المكان في صلته الحميمية مع الشخصيات، بحيث يتحول المكان من بعده الهندسي المجرد إلى قيم حسية وجمالية تدفع إلى التذكر والتخيل.

مستثنيا في دراسته الأماكن المعادية التي ينفر منها الإنسان؛ لأنها تحد من طموحه وإنسانيته "إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد

---

(1) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم (ضمن جماليات المكان)، ط2، الدار البيضاء ،1988 ص61.
(2) المرجع نفسه، ص69،70.

هندسية وحسب، فهو مكان عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط. بل بكل ما في الخيال من تحّيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثّف الوجود في حدود تتسم بالحماية". [1]

والفضاء في مفهومه ووظيفته ليس إلا زاوية نظر تقدم فيها المشاهد المختلفة وفق منظور خاص يتحكم فيه الكاتب بشكل تام بهدف التأثير على الملتقى من خلال تقنية العرض المختلفة.

هكذا تقدم جوليا كرستيفا "Julia kristiva" نظرتها للفضاء من خلال التمييز بين شكلين أساسين للمكان: مكان جغرافي ومكان رمزي.

فالمكان الجغرافي: مكان متصل بالواقع الخارجي للنص في علاقته بالقيم السويسو ثقلفية لبيئة النص، أما المكان الرمزي فهو مكان تخييلي قد يجمع متناقضات غير موجودة في الواقع، "فكل فضاء مجمع ومراقب من وجهة نظر أو زاوية رؤية الكاتب الذي يهيمن على الخطاب، وكل الخطوط والأشكال تتجمع عنده. وهكذا فإن الفضاء الروائي المؤطر من طرف الكاتب يشيد منصة عرض يتأملها الجمهور".[2]

ويشير جرار جينيت "G.Genette " إلى فضاء أكثر أهمية مما ورد في حديثه عن الفضاء الجغرافي، إنه الفضاء الدلالي بكل حيثياته وأبعاده، والذي تضطلع به اللغة في تشكيل سياقات تعبيرية قد تكون حقيقية أو مجازية المدلول: " إن هذا الفضاء ليس شيئا آخر سوى ما ندعوه عادة: صورة(fugure) وهي في الوقت نفسه الشكل الذي يتَّخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقاتها بالمعنى".[3]

ومن جهة أخرى يؤكد " ميخائيل باختين"M. bakhtine" ورولان دو رونيفيل "J.Rolland De Renéville" على حتمية الترابط الثقافي بين المكان والزمان في تشكيل الفضاء الروائي الذي يبقى في مفهومه قاصرا في غياب حقيقة الزمان التي تمنحه معنى جديدا وعلى هذا الأساس – أساس تقاطع مقولتي الزمان والمكان – حاول ميخائيل باختين

---

(1) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص31.

(2) عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ط 1، منشورات جامعة قسنطينة، 2001، ص276.

(3) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط 3، بيروت، الدار البيضاء، د ت، ص61.

أن يجتهد في إعطاء مصطلح جديد يجمع المقولتين، وهو مصطلح الكرونوتوب (Le Cronotope).[1]

إن هذه الاجتهادات النقدية التي أظهرها كل من: جرار جينيت وجوليا كرستيفا وغاستون باشلار... وغيرهم. سعت فيما سعت إلى ضبط مفهوم الفضاء في علاقاته بمكونات البنية السردية الأخرى والدلالة التي يبوح بها النص، وهو ما يستدعي إستراتيجية خاصة في بنائه وتكوينه، فهو كمنظور ووجهة نظر ينصهر في بوتقته التاريخ والجغرافيا وكل الفنون من نحت ورسم وموسيقى وغيرها، فتتعالق فيه الدوال النصية بمدلولاتها السياسية والثقافية والاجتماعية، ويدخل الكل في لعبة مقارنة مع الزمن.

ومع كل هذه المحاولات الإجرائية التي أفرزها النقد الغربي في دراسة الفضاء، يبقى هذا الأخير يسجل هزات إرتدادية متفاوتة الدرجة في الساحة النقدية العربية، بعد سلسلة الدراسات والقراءات المختلفة للموروث النقدي الغربي في مستوياته التنظيرية والتطبيقية.

وانعكس هذا حتى على مستوى تحديد المصطلح نفسه، ففي حين يأنس البعض لتسمية المكان، يجد البعض الآخر الفضاء أشمل وأدق، بينما يتوجه آخرون إلى الحّيز أو الحّيز المكاني في محاولة للتأسيس والتأثيث.

ويعتبر سعيد علواش – حسب الباحث شريبط محمد شريبط– أول من أدخل مصطلح الفضاء إلى المعجم الأدبي العربي الحديث حسب دلالته المعجمية الجديدة في المعاجم الغربية، وذلك في معجمه " معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ".[2]

وإن كان الباحثون العرب قد أولوا مصطلح الفضاء اهتماما كبيرا بعدما اطلعوا على الأعمال النقدية الغربية، إلا أن الخطاب النقدي العربي بقي مترددا في مقاربة حقيقية للفضاء الروائي بسبب تبعيته للخطاب النقدي الغربي على الرغم من المحاولة الريادية للنقاد المغاربة، سواء من خلال قراءاتهم الجدية الواعية لما أنتجته الاجتهادات الغربية المتفرقة، أو يوحي ما استشعره النقاد المغاربة من فراغ أو ضعف في الدراسات العربية.

كما أن الصعوبة الحقيقية التي أنهكت البحث وشتتت جهود الباحثين، وجعلتهم يتناولون الفضاء الروائي تحت مصطلحات مختلفة سببه حالة الالتباس القصوى التي نتجت

---

[1] عبد الرحمن بو علي: الرواية العربية الجديدة، ط1، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية، وجدة، 2001، ص102.

[2] شريبط محمد شريبط: بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد، مجلة الثقافة، ع 115، وزارة الثقافة و الإتصال، الجزائر، 1997، ص144.

عن ترجمة غالب هلسا لكتاب غاستون باشلار بعنوان جماليات المكان "Poétique de l'Espace". وعليه ظل مفهوم الفضاء يختلط بمفهوم المكان لسنوات طويلة على الرغم من أن المكان شيء والفضاء شيء آخر.[1]

لذلك تعد ترجمة غالب هلسا للكتاب – حسب حسن نجمي – جناية كبيرة عبّر عنها بالهدية المسمومة، لأن النقاد حسبه ظلوا يجترون أخطاء ترجمته سنوات طويلة.[2]

وتوظّف سيزا قاسم الفضاء في دراستها المقاربة لثلاثية نجيب محفوظ كمرادف للمكان باعتباره مجموعة الأمكنة التي تؤطر الحركة الروائية، "فالمكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها، وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط يصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث.[3]

وإن وظفت الباحثة المكان كمرادف للفضاء، فهي مع ذلك تذهب بالمصطلح بعيدا حين تعتبره مكانا خياليا تخلقه كلمات الراوي، وليس مجرد مواقع جغرافية يمكن التعرف عليها.

أما حسن بحراوي في كتابه"بنية الشكل الروائي" فيقسم الفضاء وفقا لمبدأ التقاطب الذي تحدث عنه " يوري لوتمان" إلى أماكن انتقال وإقامة، ويدرج تحت كل تقاطب أصلي جملة تقاطبات فرعية تتشابك فيما بينها لتولد المعنى الكلي للنص.

لكنه مع هذا يبقى مترددا بين مصطلحي المكان والفضاء، وإن كان يعترف بشمولية الفضاء للمكان إلا أنه يستعملها بمعنى واحد في مقاربته لهذا العنصر الذي خصص له بابا كاملا " إن الفضاء ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات المشاركة فيه".[1]

ويبدو أن حميد لحميداني كان أكثر عمقا وإلماما بالمصطلح في كتابه "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، بحيث استطاع أن يقيم فاصلا بين المصطلحين ويحدد نقاط الاختلاف و الاتفاق بينهما، وذلك بتقسيم الفضاء إلى أربعة أشكال:

---

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاء(المتخيل والهوية في الرواية العربية)، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000، ص61.

[2] المرجع نفسه، ص6.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص102.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء – الزمن – الشخصية)، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص31.

1- الفضاء النصي"l'espace textuel": أو ما يطلق عنه عادة بالفضاء الطباعي، ويدخل ضمن هذا الفضاء التشكيلات المختلفة للغلاف والعبارات الافتتاحية والكتابة المطبعية.

2- الفضاء الجغرافي" l'espace Geographie": وهو فضاء يتأسس من خلال الفضاء المتخيل الذي يحتضن أحداث الرواية وشخصياتها وأزمنتها.

3- الفضاء الدلالي" l'espace semantique": وهو فضاء يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي، وقد عبر عنه جيرار جينيت بالصورة المجازية في علاقتها بالصورة الحقيقية.

4- الفضاء كمنظور أو كرؤية: وهو الفضاء الذي يشبه الخطّة العامة للراوي في إدارة الحوار وإقامة الحدث الروائي، وتحريك الشخصيات وهو يشبه وجهة النظر عند جوليا كرستيفا.

وانتهى بعد ذلك إلى التمييز بين المكان والفضاء "إن التمييز بين الفضاء والمكان شيء ضروري، فالفضاء أوسع وأشمل من معنى المكان، وإن كان المكان جزءا منه إلا أن الفضاء هو العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية ".[2]

وقد ميّز عبد الملك مرتاض بين مجموعة من المصطلحات المترادفة التي يقابلها المصطلح الأجنبي "l'espace " وجعل الحيز مصطلحا مقابلا له لأن مصطلح الفضاء – من منظوره- يعد ناقصا، ذلك أن معناه يكون جاريا في الفراغ والخواء، أما المكان فيعني الجغرافيا، بينما ينصرف استعمال الحيز إلى النتوء والوزن.[3]

ويأنس عبد الحميد بورايو إلى هذا المصطلح أيضا مستخدما إياه بصيغة مركبة مع المكان حيث يرصد " الحيز المكاني" في دراسته لرواية " نوار اللوز" علاقة الأمكنة ببعضها، وعلاقاتها ببقية العناصر الأخرى من خلال الحضور المباشر في عالم النص.

هذه الأمكنة التي تكتسب مرجعيتها من واقع الأساطير والحكايات الخرافية ورؤى اليقضة لا من الواقع المادي الذي تتحدث عنه الرواية.[1]

---

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص63.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ط1، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص140.

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد(دراسة في القصة الجزائرية المعاصرة)، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص143، 144.

إن هذا التصور المتشعب للفضاء – بلا ريب – يؤكد أهميته ووظيفته المحورية في النص الروائي، وهو ما يدعونا للتنقيب عنه في ثنايا العمل الإبداعي ورصد طرق تمظهره ووسائط تقديمه، ودليلنا في ذلك اللغة الواصفة التي تجعلنا نشعر وكأننا نعيش الزمان والمكان ونقاسم الشخصيات الأحداث ذاتها، لأن بنية الوصف هي الطريقة المثلى التي تسعفنا في الكشف عما يريد النص البوح به وما لا يريد.

فالوصف كما يقول فليب هامون " philippe hammon " يعمل على نقل المعلومات من الكاتب للقارئ، وقد يعكس تصورا لشخصية ما في مواجهة الأشياء، وهو ما يشير إلى حقول دلالية متصلة بالصفات وتقييم الأشياء وتحليل الأبعاد النفسية، كما يعمل الوصف على إحداث ردود أفعال داخل الحكي بشكل عام.[2]

" فقد يختار الكاتب هذا اللون بالذات وهذا الأثاث ليخبرنا عن العصر الذي حدثت فيه القصة وعن البنية التي جرت فيها، وعن عادات الشخص الذي يسكن هنا وطرق عيشه ومقدار ثروته".[3]

انطلاقا من هذا الإستعراض البانورامي لمصطلح الفضاء، ومن أحداث الرواية التي تجري في أماكن متعددة، فضّلنا استعمال مصطلح الفضاء بدلا عن المكان والحيز، لشموليته ودلالته على المكان والزمان من جهة، وتواضع النقاد والدارسين على استخدامه من جهة أخرى كأدق مصطلح وأعمق مفهوم، كما أن طبيعة العلاقة بين التشكيلات المكانية المختلفة في الرواية التي ترفض الإفصاح عن مدلولاتها وتأبى الانغلاق في قراءة واحدة جعلنا ندرجها ضمن شبكة من التقاطبات الأصلية والفرعية علّها تسعفنا في الكشف عن رموزها وإيحاءاتها، كما لم نهمل دور الفضاء النصي وتشكيلاته المختلفة مع بنية الوصف وطريقتها في أداء المعنى.

2-الفضاء الطباعي(l'espace textuelle)

وهو الفضاء النصي الذي يستقبل القارئ بصريا في أول لقاء له مع العمل الإبداعي ويكشف عن نفسه من خلال التشكيلات المطبعية المختلفة للكتاب بدءا بتصميم الغلاف وتشكيل العناوين وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وصولا إلى الفهرسة، فهو إذن

---

(2) عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص219.

(3) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1971، ص17.

ليس المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات مع أنه فضاء مكاني أيضا، لكنه مكان خاص تتحرك فيه عين القارئ، فهو بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة.[1]

والفضاء بهذه الخصائص الشكلية يبدو بعيدا تماما عن مضمون الحكي والدلالات التي ينطوي عليها، لكنه في العمق جزء لا يتجزأ منه، مادامت اللغة في حد ذاتها تستدعي حضور الإشارات وعلامات الوقف المختلفة في الجمل والفقرات داخل النص المطبوع.

وقد كان للباحث الفرنسي ميشال بوتور(Michel Boutour) فضل السبق والزيادة في لفت الإنتباه إلى هذا النوع من الفضاء في كتابه"بحوث في الرواية الجديدة" والذي أصبح فيما بعد مرجعا أساسيا لنظرية متكاملة استفاد منها معظم النقاد والدارسين في هذا المجال، كالباحث المغربي حميد لحميداني الذي اعتمد في مبحثه حول الفضاء النصي على تصنيفات ميشال بوتور، كما عده(الفضاء النصي) فاعلا ومتفاعلا في علاقته بالقارئ، فهو لا يخلو من أهمية إذ أنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموما، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل.[2]

استنادا إلى هذه الأهمية التي لا مجال لإنكارها، سنحاول فك شفرات نص رواية "**العائدة**"[3] من خلال قراءة فضائها الطباعي بمختلف تشكيلاته داخل النص وخارجه بدءا بالغلاف والعنوان، ومرورا بالفصول والمشاهد حتى علامات الوقف المختلفة.

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص56.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] سلام أحمد إدريسو: رواية العائدة، ط1، مكتبة العبيكان، الرياض، 2005.

رابطة الأدب الإسلامي العالمية
مكتب البلاد العربية
(١١)

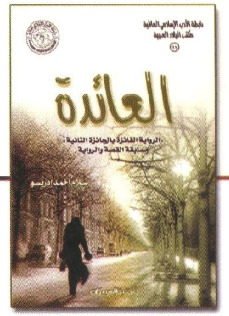
العائدة

«الرواية الفائزة بالجائزة الثانية»
مسابقة القصة والرواية

سلام احمد ادريسو

مكتبة العبيكان

سلام أحمد إدريسو
العائدة
«الرواية الفائزة بالجائزة الثانية»
مسابقة القصة والرواية
مكتبة العبيكان



تصوِّر هذه الرواية الفائزة في مسابقة الرابطة حياة المراهقين والمراهقات في معركة الالتزام والانفعالات.. الالتزام الذي يدعو إليه الإسلام في حياة الأسرة المغربية المسلمة.. وينشئ عليه الأب والأم أولادهما من البنين والبنات، وفي كفالتهم شاب نشأ يتيماً يعيش معهم كأحدهم.. لا يلتفت إلى ما حوله من المغريات، يسير نحو هدفه في إكمال دراسته... في الوقت الذي تتسرب فيه عوامل التأثير المضاد من الأندية التي تجمع الشبان والشابات وتقوم على إدارتهما وتوجيهها أيد يهودية متغلغلة في بعض نواحي الحياة الاجتماعية المغربية تحت شعارات براقة خادعة للناشئة.

حسام.. الشاب الذي يعيش في كنف الأسرة السعيدة يجد نفسه فجأة أمام محاكمة قاسية صدر فيها الحكم مسبقاً بالطرد .. وتنهال على وجهه بصفعة.. ويواجه بتهمة مراودة التي هو في بيتها (ربا) ابنة الحاج السعداوي صاحب الفضل والإحسان؟!

العائدة الرواية التي لن تترك قرءاتها حتى تنتهي منها.. بل ستعود إلى قراءتها إذا انتهيت!!.

ISBN: 4-504-40-9960
600-2005-1045

– الغلاف:

يحتل الغلاف صدارة العناصر المشكلة للفضاء النصي، فهو العتبة الأولى التي تقابل المتلقي في رحلة اكتشافه للمعنى داخل النص من النصوص حيث تحمل تشكيلاته المختلفة أبعادا دلالية وجمالية تحوله من مجرد صورة شكلية إلى فضاء علامي دال يمارس سلطته في تشويش القارئ وإغوائه لتخطي حدود هذه العتبة، والدخول إلى النص الموازي " فهو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص".[1]

ويتكون المخطط الفوتوغرافي للوحة الغلاف – عادة – من وحدات غرافيكية تعمل بشكل متكامل لبلورة جمالية وإيحائية الغلاف، كالصورة المصاحبة والألوان المشكلة لها ودار النشر واسم المؤلف وكلمة غلاف الرواية.

إضافة إلى التجنيس الذي يعمل على تحديد طبيعة العمل الأدبي كونه شعرا أو رواية، أو مسرحية، لأن غيابه "يصيب القارئ بحالة من الحيرة أثناء هذا التلقي، وعليه أن يسعى لحلها فتكون مهمته في هذه الحالة مهمة استثنائية؛ إذ يحاول أن يستنتج الموقف التجنيسي للنص الكائن بين يديه".[2]

وفي أول لقاء بصري لنا بها، تقدم الواجهة الأمامية للوحة غلاف رواية العائدة صورة فوتوغرافية لمدينة واقعية تتحدد ملامحها من خلال بروز طريقان رئسيان يمتدان بشكل متوازٍ إلى نقطة غير محددة بنهاية. وهو ما شكل المحور العمودي الذي تنبسط فيه ثنائية اليمين واليسار التي تحكمت في الهندسة الشكلية واللونية للغلاف.

ففي المستوى الأول لهذا المحور يلوذ الطريق المصور على اليمين بالهدوء والسكينة، فهو طريق يبدو خاليا تماما من كل أشكال الحركة الإنسانية. ويتقاسمه كديكور ظل الأشجار الفارغة الطول بلونها الأخضر المائل إلى الرمادي، وضوء الشمس المتسلل عبرها عاكسا امتداده اللامتناهي على طول الطريق الواسع الذي يقف على اليمين من الصورة.

هذا الفضاء الجزئي الذي تتجاذبه مفاهيم كثيرة مثل الظل والنور، الاتساع والضيق، الصمت والضجيج القريب والبعيد اليمين واليسار الشرق والغرب،لم يكن إلاّ طريق امرأة مجهولة الملامح ترتدي معطفا شتويا فاخرا غلب عليه اللون الأسود القاتم، متبعة في سيرها

---

[1] مراد عبد الرحمن مبروك: جيو بيوليتيكا النص الأدبي(تضاريس الفضاء الروائي) ط 1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002، ص124.

[2] حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية(بحث في نماذج مختارة) د ط الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص118.

الامتداد الضوئي الذي رسمته أشعة الشمس على طول الطريق المستقيم الذي تسلكه نحو الشرق.

أما الطريق الثاني الذي رسم يسار الصورة فهو مكان يعج بالحركة والضجيج، تتقاسمه مبانٍ كبيرة ذات طراز معماري أوروبي يميل إلى اللون البنفسجي، مع مختلف أشكال الحركة الإنسانية التي تجسدها السيارات والشاحنات المتناثرة على أطراف الطريق، وقد تزين بأشجار تبدو عليها علامات الذبول والفناء من خلال اللون الخريفي الأصفر الذي منحه الغلاف لها.

وفوق الصورة مباشرة رسم عنوان الرواية بخط عريض بارز، يميل إلى اللون الأخضر الداكن، كتبت تحته مباشرة عبارة "الرواية الفائزة بالجائزة الثانية لمسابقة القصة والرواية "، وقد حمّلها الناشر مهمة تحديد الجنس الأدبي للعمل المقترح، " لأن هذه العبارة واضحة ولا تستدعي القارئ في البحث عن جنسها".[1]

وإلى الجهة اليسرى من الغلاف – تحت العنوان – كتب اسم المؤلف بخط متوسط الحجم أبيض اللون غير لافت للانتباه، كما حدد اسم الهيئة المتكفلة بشر الرواية، وهي رابطة الأدب الإسلامي العالمية التي خُصَّ بها الفضاء العلوي من الغلاف يمينا وخَتْم الرابطة يسارا. أما دار النشر فقد خص بها الفضاء السفلي للغلاف.

وفي مقابل هذا تضمن ظهر الغلاف صورة مصغرة للواجهة التي تحدثنا عنها، فقد حاول الناشر أن يعرف بها من خلال الربط بين الصورة اللفظية لكلمة الغلاف والصورة البصرية المصاحبة لها في مزاوجة فريدة، تبدو من خلالها الرواية علامة فنية بارزة لامناص من وضع صورتها الفوتوغرافية جلبا لاهتمام المتلقي، الذي قد يكتفي بالصورة المصاحبة ليعرف قيمة العمل الإبداعي الذي هو بصدد الاطلاع عليه.

من هنا تميزت كلمة غلاف الرواية بانفتاحها على بنيات دلالية كثيرة تبرز خصوصية العالم الحكائي لرواية العائدة، لأن طبيعة سياقها التداولي يجعل منها نص نواة يبرز خاصية التكثيف في عرض الإخبار الحكائي، وحصر معنى الخطاب الذي يحيل على جوهرٍ أكثر اتساعا من مفهوم النص.[1]

---

[1] سمير العيادي: قراءة في مجموعة قصصية لصالح الدمس(حكايا الأمير) مجلة قصص، ع 128، ط 1، النادي الثقافي أبو القاسم الشابي، تونس، 2004، ص78

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص(البنية والدلالة)، ط 1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص23.

فالرواية – حسب كلمة الناشر – تصور صراع الشباب من المراهقين والمراهقات مع الحياة الاجتماعية المغربية المعاصرة بكل مغرياتها المادية والمعنوية، حيث تتغلغل أيادٍ يهودية تدعو للثقافة والتحضُّر، باسم شعارات براقة خادعة تعمل على مسخ الهوية العربية الإسلامية للشباب بكل ما أوتيت من مكر وحيل تجسدها المغريات والفتن.

لكن "حسام"– رغم ظروفه القاسية – لا يلتفت إلى تلك المغريات التي جرفت "ربا" وأصدقاءها إلى عالمها المزيف، بل يظل صامدا كالسيف القاطع يتخطى الآلام والمحن بصبر وثبات، ويسير واثقا من نفسه نحو هدفه في إكمال دراسته.[2]

استنادا إلى هذا وبالرجوع إلى التشكيلات المختلفة لواجهة الغلاف المصممة وفق شكل تقابلي بين اليمين الذي هيمن عليه اللون الأخضر مع الأبيض النوراني، واليسار الذي غلب عليه اللون البنفسجي والأصفر، سنقرأ صورة الغلاف لأن مقاربة الصورة الفوتوغرافية تعني البحث في المدلولات الإيحائية للوصول إلى النسق الإيديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من العلامات.

فاللون البنفسجي الذي انعكس على صورة المباني والأشجار في يسار الصورة يوحي بالحسرة والأسى و الاستسلام. كما يرتبط بالفتنة والثأر والضغينة بالإضافة إلى الدلالة الجنسية وكل أنواع الشهوة التي استمدها اللون باعتباره لونا مزيجا

أما اللون الأصفر الباهت الذي تلونت به الأشجار المحاذية للمباني فهو لون الشحوب واليأس، إذ يحمل دلالة المرض والسقم. ويشير إلى الجبن والغدر والخيانة.[3]

كما تشير المباني والسيارات المتنوعة الأشكال والألوان إلى خطر الطريق الممتد على اليسار،.فهو بهذا طريق محفوف بالمخاطر لا محالة لأنه طريق الغواية والفتن والفساد الذي يستقطب الشباب بكل مغرياته المادية وزخارفه الخادعة لمكامن الفساد والرذيلة حيث يكون الجنس سيد الزمان والمكان، وهذا كله بتأثير الغرب الذي يحضر بقوة من خلال لون وهندسة المباني.

كما ينوه وجود السيارات بخطر الموت باعتباره طريقا سريعا لا رحمة فيه لمن يقطعه راجلا وهو حال المراهقين والمراهقات أمثال: أروى، ربا، جلال...وغيرهم ممن لا يمتلكون الخبرة الكافية في الحياة، فينجرفون نحو نادي النجمة الذي يبيح لهم كل المحرمات

---

[2] رواية العائدة: ينظر كلمة غلاف الرواية.

[3] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ط2، عالم الكتاب القاهرة، 1997، ص183-185.

بتوجيهات المسيو "روبرتو". الرجل اليهودي الأنيق الذي يفشل في اعتدائه على ربا وينجح في اقتناص أروى، فتموت شر ميتة بسبب اعتدائه الوحشي. وأمام هذه الحقيقة يقرر "جلال" الانتقام لنفسه ولـ"أروى" من غدر اليهودي الذي سارع للهرب والاختفاء، وينجح فعلا في صنع مأساة أطرق لها الجميع وأذعنوا رهبة وذعرا من صوت البندقية الذي عّم أرجاء محطة القطار، فكان الموت أقوى من غدر "روبرتو" ومن سذاجة "جلال" و"أروى".

أما اللون الأخضر الباهت الذي هيمن على صورة الغلاف بدءا بالعنوان حتى الجانب الأيمن للصورة فهو لون الطبيعة الخصبة الذي يمثل النماء والتجدد، ويرتبط كذلك بمعاني الدفاع والمحافظة على النفس. في حين يرمز اللون الأبيض للطهارة والنقاء والصدق مقابل الحزن والألم في اللون الأسود الذي انفردت به صورة الفتاة.

وبالتالي فاتجاه اللون الأسود في الضياء الذي عكسته أشعة الشمس يعني الخروج من الظلماء إلى النور وانبعاث إلى حياة مشرقة أكثر اتساعا، لأن الضياء في مفهومه الصوفي هو الوجود الذي يقابل العدمية والفناء الذي تغشاه الظلمة، ومن ثمة يأتي النور ليخرجها من العدم ويكسبها وجودا نورانيا. [1]

وتؤسس الأشجار المصطفة على طول الطريق بلونها وشكلها المميز لدلالات كثيرة، كونها بقيت محافظة على اخضرار هياكلها في فصل الشتاء وقد جردها من أوراقها، فهي بالتأكيد تعبير عن الأصالة والحقيقة الصادقة لطريق الالتزام بالقيم والمثل السامية التي يدعو إليها العقل والوعي الإنساني.

هذا الطريق الذي خطت فيه ربا أول خطوة نحو بناء جديد لذات حطمنها الغرور والكبرياء، وعلّمتها المحن والصدمات حقيقة الواقع المر في غياب الضمير الأخلاقي والوعي الجماعي بما يعيشه المجتمع من صراعات إيديولوجية وعقائدية...

هي إذن بداية العودة نحو الطريق الصحيح بقناعة تامة واختيار نهائي لا رجعة فيه.[2]

- العنوان:

---

[1] محمد بن عمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط2، دار المدارس، 2001، ص62.
[2] رواية العائدة، ص245.

ينزل العنوان منزلة الصدارة بحكم مكانته البارزة في واجهة الغلاف، فهو بطاقة هوية النص التي تختزل دلالاته وتكشف عن خصوصيته وقصديته.

لذلك يحرص المبدعون على انتقاء العناوين الجذابة والمغرية المناسبة لأعمالهم الفنية، لأن العنونة تشبه إلى حد كبير تسمية المولود الجديد التي تؤسس لنسبه واندماجه في الجماعة.[1]

إن العنوان مفتاح النص الروائي وعلامته التي تبوح للقارئ ببعض مما يخفيه بين جنباته من مرجعيات ثقافية واجتماعية... ومن هنا كانت أهميته كأهمية الرأس للجسد كما يقول محمد مفتاح :" إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية النص، فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعده على توقع المضمون، وإما أن يكون قصيرا وحينئذ لا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه". [2]

وتحدد أهمية العنوان في الرواية من خلال الوظائف والدلالات التي يشير إليها وطريقته في آداء المعنى وتوضيحه، مما يعطي للقارئ فكرة عامة عن العمل الفني الذي هو بصدد التعرف عليه.

فما هي دلالة عنوان رواية " **العائدة** " من حيث هو نص رمزي ؟ وما هي طريقته في أداء المعنى ؟.

جاء في لسان العرب بأن العائدة اسم ما عاد به عليك المفضل من صلة. أو فضل، وجمعه العوائد... والعائدة المعروف والصلة يعاد به على الإنسان والعطف والمنفعة... والعود ثاني البدء كما قال الشاعر :

بَدَأْتُمْ فَأَحْسَنْتُمْ فَأَثَّيْتُ جَاهِداً إِنْ عُدْتُمْ أَثَّيْتُ وَالعَوْدُ أَحْمَدُ [3]

إن أول ما نلاحظه على عنوان الرواية هو دلالته المعجمية التراثية التي ارتبطت بالقرآن الكريم لما تحمله دلالة لفظه(عاد) من معنى الإقلاع عن الشيء والرجوع إلى

---

[1] الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، ط1، منشورات جامعة بسكرة، 2002، ص23.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص72.

[3] ابن منظور: لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف الخياط،(ج 1)، دار لسان العرب بيروت، د ت، ص920.

الأصل. استنادا إلى قوله تعالى:(كَمَا بَدَأَكُمْ تَعُودُونَ فَرِيقاً هَدَى وَفَرِيقاً حَقَّ عَلَيْهِمُ الضَّلاَلَةُ).[1]

ويكاد المعنى ينطبق حتى على حركة وموسيقى اللفظة التي بدأت بحرف حلقي ومرّت بحرف رئوي وانتهت بتاء ساكنة.

فالعين تعبر عن ضغط وشدة وفوضى واضطراب، وألف المد تعني الامتداد والاستمرارية، فكانت رحلة عبور العين من أقصى الحنك إلى أدناه رحلة مشقة هي ذاتها رحلة الانتقال من الحياة إلى الموت ومن الموت إلى الحياة الحقيقية التي يتحقق بها الوصول[2]، وهو ما دلت عليه التاء الساكنة من راحة واستقرار.

أما الهمزة وهي حرف رئوي فكانت محطة ومصفاة لما تحمله الرئة من معنى التنقية والتصفية وتبادل الأدوار داخل الجسم، وهي بذلك جسر عبور ومحطة انتقال من حال إلى أخرى.

فالفكرة إذن مرّت باللفظة في مخاض عسير، وانتهت بها لراحة فيها متنفس واستقرار بعد جهد وتعب كبيرين، هي دون شك ولادة عسيرة شهدتها اللفظة من خلال ترتيب أحرفها بهذا الشكل.

والعائدة صفة لفظ مشتق على صيغة فاعل، جاء بصيغة المؤنث ليدل على الحدث وفعله وصاحب الفعل.

فالعائدة هي الفتاة التي قامت بفعل العودة دون غيرها فكانت هذه الصفة عنوانا لرواية " سلام أحمد إدريسو".

وعليه فإن عنوان رواية العائدة يتكون من مقطع واحد تتألف بنيته من مسند(خبر) وهو لفظ العائدة ومسند إليه محذوف تقديره (هذه أو هي أو ربا) فالأصل في العنوان هو: "**ربا العائدة**".

كل هذه المؤشرات المقدرة كان باستطاعة الروائي أن يوظفها في عنوان روايته، لكّنه تعّمد هذه العنونة دون غيرها ليفسح فضاء الشوق والتخيل لدى القارئ ويحقق أهم وظيفة سردية للعنوان، وهي الوظيفة الجمالية الإغرائية المفخخة برموز وإيحاءات

---

[1] سورة الأعراف، الآية(29، 30).

[2] أماني داوود سليمان: الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2002، ص87.

لا يدركها القارئ إلا إذا اطلع على مضمون الرواية وفك شفراته، وقوفا على قيمة إيديولوجياته كما يقول رولان بارث" R.barthes ". " إذا قرأت ما تحت العنوان ستدرك السبب. وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا، إنها تتضمن قيما اجتماعية وأخلاقية وإيديولوجية كثيرة لا بد للإحاطة بها من تفكير منظم ".[1]

وعليه فتصميم العنوان بهذه الطريقة يجعلنا نقف أمام عدّة تساؤلات ونحن نطالع الرواية لأول مرة، من العائدة ؟ ومن أين وإلى أين عادت ؟ وكيف ومتى عادت ؟ ولم العائدة بالذات وليس العائد ؟!

العائدة هي ربا بنت الحاج السعداوي التي خُصت بهذا الفعل دون غيرها؛ لأن أحداث الرواية قد انصبت على حركة هذه الشخصية المحورية في علاقتها المختلفة مع بقية الشخصيات الفاعلة في الحكي، لذا نجد الراوي يسلط كامرته على هذه الشخصية، فيصورها فيزيقيا فتاة جميلة أنيقة، ثم يرصدها نفسيا فتبدو متقلبة متغيرة، هادئة مطمئنة أحيانا وثائرة غاضبة أحيانا أخرى.

تقف ربا العائدة أمام حقيقة الواقع المغربي المعاصر بكل تناقضاته الإيديولوجية وهي تمشي في طريق واهمة أنه الأفضل والأنسب لفتاة تنحدر من عائلة راقية كعائلة السعدواي – عضو البرلمان الأكثر حصانة ووجاهة – متخطية حدود الالتزام الأخلاقي والاجتماعي الذي تدعو له الأسرة المغربية المحافظة.

ورفقة أصدقائها المراهقين، الفتيان منهم والفتيات تدخل عالم النوادي الليلية بدعوى الثقافة والتحضر، فتتعود على شرب الخمر والسهر حتى مطلع الفجر ومن ثم الغياب الطويل عن المنزل، دونما وعي ولا مراقبة أو اهتمام أسري. من شأنه أن يرجعها إلى جادة الصواب، فالأب مشغول بعضويته البرلمانية، والأم متفرغة لحريتها الخاصة بعيدا عن قيود الأسرة والتزامها بتربية بنتيها.

وفي المحاولة الجنونية التي سيطر عليها الجنس بمفهومه الواسع يفشل روبرتو تحت وقع ألم السراج الذي أخرج ربا من غيبوبتها وكشف لها حقيقة العالم الوضيع الذي ترتاده، فتدخل بذلك في صراع مرير بينها وبين ضمير الذات المؤنبة الساخطة على تصرفاتها

---

[1] رولان بارث: المغامرة السيميولوجية، ترجمة عبد الرحيم حزل، ط1، مراكش، 1993 ص38.

الطائشة، فتقرر تغيير نمط حياتها ونسيان ما حصل لتجد نفسها أمام صدمة أخرى، جعلت عائلتها تنهار في ثوان بعدما ثبتت تهمة المتاجرة في المخدرات على والدها.

ومن جهة أخرى فقد كانت نهلة أصدقائها المأساوية حافزًا آخر نحو ترميم الذات أو إعادة بنائها من جديد وفق ما يقتضيه العقل والفطرة الإنسانية في أقصى تجلياتها الروحانية.

وعليه فالقضية الأساسية التي يطرحها الروائي جديرة بهذا العنوان وهي قضية حرية المرأة والصراعات التي تخلقها الحرية من دون توجيه، فتصبح بذلك حرية المرأة أصعب من حرية الرجل فكرا وفعلا، ولهذا كانت عودة المرأة أصعب من عودة الرجل، فإذا كانت عودة ربا في رواية العائدة عودة ميمونة هضمها المجتمع. فإن الفكرة لا تتكرر باستمرار وبالصورة نفسها.

- **الفصول والمشاهد:**

يتكون المخطط المعماري لرواية العائدة من مائتين وأربعة وأربعين صفحة وزعت نصوصها بشكل منظم على اثنين وعشرين مشهدا، تتداخل فيها الأحداث وفق استراتيجية متميزة لبدايات وخواتم المشاهد التي تحولت إلى صور ناطقة تعلن في جرأة ما كان أو ما سيكون في قالب رمزي ضمن لغة صوفية واصفة.

وانطلاقا من بداية المشهد الأول حتى نهاية المشهد الأخير تأسست دلالات كثيرة شكلت محور بناء الأحداث الذي انطوى عليه جسد النص، ويكفي أن نشير إلى بدايات بعض المشاهد أو خواتمها حتى نتبين مدى قدرتها على اختزال الأحداث وتقريب المعنى بشكل دقيق للمتلقي.

فبداية المشهد الأول مثلا تتبنى على ثنائية تقابلية بين " زينب" الخادمة وشريط الفيديو الذي أثر سلبا على حياة الشخصيات خاصة ربا من خلال إصرارها على الإنصهار في عالمه المليئ بالفتن، هروبا من واقع الحرمان الأمومي الذي كانت تعيشه، ورغم محاولة

زينب تعويض هذا الحرمان، وغرس ما استطاعت من مثل وقيم،إلاّ أّنها مع ذلك تفشل أمام شريط الفيديو الذي برمج سلوك الشخصية البطلة وحدد اتجاهها الخاطئ في الحياة.

"زينب... زينب...

فيديو..فيديو..فيديو..فيديو

كنا مصرتين على الإلحاح رغم إعراض زينب الطويل. فكانت هذه الكلمات المتوجة بالفتنة والغرابة تتسابق إلى الهروب من شفاهنا الغضّة في إيقاع منتظم زاخر بالتصميم. الصوت الأول. وهو صوتي. لبث دوما هو الأقوى، أما نبرات أختي كريمة فكانت رغم عجزها عن ملاحقتي هي الأشد تنكيلا بمربيتنا زينب". [1]

أما بداية المشهد الثاني فقد كانت ملخصا لأحداث الرواية الطارئة حيث تدور الأيام وتنقلب كفة الزمن عكس التيار الذي ترغب فيه عائلة الحاج السعداوي، فتتحول حياتهم إلى ظلام وجحيم بعد إثبات تهمة المتاجرة في المخدرات على رب الأسرة، ليصبح مجرد لص تطارده الشرطة، ولا تسعفه حتى حصانته البرلمانية في الهروب من متابعة العدالة.

" كنت أحسب أنه في الإمكان تتبع خطوات الشمس. ذلك القرص الهائل الغارب في سبيله إلى الهاوية. هذا كان ممكنا حينما كنت أتتبع ممشاها من الأرض وأنا أركب حمار الحسين أما الآن فلا. إنها تقصد هدفها فوق المياه إلى قاع المحيط. وقح ذلك المحيط !.. إن أمواجه الزبدة لتتطاول في جراءة لتضرب بألسنتها مملكة أبي..وهاهو الظلام تتراءى طلائعه من بعيد".[1]

وتقدم بداية المشهد الثالث تصريحا لحدث بالغ الأهمية والخطورة، لم تعلنه أحداث الرواية نفسها.. لكن الصورة السردية الواصفة فضحت ولو بشكل جزئي ما حاول النص الأصل إخفاءه " في بيتنا المحاط بالعزلة والجلال المتربع على هامة الأفئدة والعقول الناصبة بالحرمان على أرض منبسطة كأمل حارق تضرمه أشواق اللانهاية استمدت أمي عزيزة سطوتها ورضعت مجدها وسلطانها المترع بالغرور والإحساس الفادح بالمنعة من النقص والأقاويل... لم يكن بين يديها مما يستظل به الأقوياء غير جمالها الريان المتحدث بالفتنة والإغراء..."[2]

---

[1] رواية العائدة، ص5.
[1] رواية العائدة، ص12.
[2] المصدر نفسه، ص25.

وتشير هذه البداية ضمن ما تشير إليه إلى ماضي عزيزة غير المشرف من خلال قرينة لفظية دالة على أن هذه المرأة استغلت مكانة الحاج السعداوي المادية، وهي تخفي وراء جمالها الفتّان حقيقة امرأة سيئة السمعة وضيعة الأخلاق، لا همَّ لها في الحياة غير المال والسلطة.

وفي مقابل هذا تنوه نهاية المشهد الثامن ببداية حدث آخر يكشفه المشهد الموالي له مباشرة.

وهو عزم ربا على مكاشفة حسام بسر طارئ على حياتها يجعل الأحداث تأخذ مسارا عكسيا لعلاقة حسام بربا، وبالعائلة التي تدين حسام بجريمة لم يرتكبها، فيخرج مثخنا بالدهشة والألم تحت وقع الصدمة الجسدية والمعنوية :" وفي الغد كان الصباح كئيبا للغاية: السحاب مطبق والريح باردة ولكن.. ما أجمل الكآبة في نطوان. هكذا قلت وأنا أحتفظ بسري الجديد.. غدا ينهد الجدار ونشعل النار المقدسة على أطلاله المجيدة ".[1]

وتعلن نهاية المشهد الحادي عشر عن مغادرة زينب المنزل الذي عملت فيه طوال حياتها خادمة لسادة المنزل ومربية لأبنائهم. ولكن بصورة ترميزية أيضا من خلال وصف شمس وهي تغادر بيت صديقتها ربا: " وتركتني لتركب دراجتها النارية البيضاء، تتبعها حتى توارت في غبش الظلام ولم يبق منها غير بقايا ضوء أحمر عالق بمؤخرة دراجتها البيضاء ".[2]

إن الدراجة النارية البيضاء التي توقف السرد عندها، هي في حقيقة الأمر رمز لشخصية زينب القوية التي تبدو كالصخر في عنادها وصلابتها خاصة عندما تغضب، لكن مع ذلك فقلبها أبيض وطيب لا يرضى بالظلم الذي يمارسه الأقوياء على الضعفاء. ولذلك تقرر مغادرة منزل الحاج السعداوي إلى مكان مجهول لا يبوح به النص، إلا أنها مع ذلك تبقى حاضرة في ذاكرة ربا التي لم تستطع نسيانها وقررت أن تحل محلها في إدارة شؤون المنزل و الإهتمام بمتطلبات العائلة رغم رفض أمها للقرار الذي اتخذته.

إن الطريقة الفنية التي صممت وفقها بدايات وخواتيم المشاهد قد خلقت تميزا فريدا لنص العائدة من خلال الآلية التي اشتغل عليها الخطاب بهذه الطريقة، حيث يجد القارئ

---

[1] المصدر نفسه، ص91.
[2] المصدر السابق، ص131.

نفسه أمام حشد لا متناهي من الرموز والمعاني المفتوحة عبر خطية السرد أو الوصف تجعله يقرأ نصا جديدا لم تكتبه كلمات الراوي نفسها.

- علامات الترقيم

يفصح حضور علامات الترقيم في النص السردي على وجود معاني كثيرة غير تلك التي تقدمها اللغة بألفاظها وتراكيبها، فهي من جهة ضابطة للقراءة ومن جهة أخرى تعمل على إنتاج المعنى والدلالة. ولنا أن نحصر هذه العلامات كإشارات ضابطة للقراءة ضمن: البياض، علامة الاستفهام، علامة التعجب...

أ/ البياض: يعّبر البياض في أغلب الأحيان عن نهاية فصل أو مشهد أو نقطة معينة في الزمان والمكان، وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على انقطاع الحدث " فهو من جهة يبني الفضاء النصي خطا وأسطرا أو نبرا... ومن جهة أخرى يقدم صيغة عرض للنص في صورة متن وحاشية ".[1]

وفي رواية العائدة نجد البياض يأخذ الأشكال التالية :

- البياض بثلاث ختمات (***): ويكون عادة في نهاية المشهد أو الفصل من الرواية وهي الطريقة الأكثر بروزا، فقد تتواتر مرتين أو ثلاث مرات في الصفحة الواحدة مثل ما جاء في المشهد الرابع :

" وتساءل الدكتور مصطفى على وجه العادة:

ابنك فيما اعتقد ؟؟

قالها أبي في تأثر بالغ وضيق: الضيق بالسؤال والتأثر لحسام.

وكم تدوم مدة العلاج ؟

لا تقل عن ثمانية أشهر

على بركة الله

مع السلامة

* * * "[2]

---

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب(نحو تحليل ظاهراتي) ص1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995، ص233.

[2] رواية العائدة، ص91.

وقد تبلغ حدا تواتريا يصل حتى أربع مرات في المشهد الواحد من خلال تناوب الأحداث، فكل مقطع يذيَّل بثلاث ختمات دلالة على نهايته وبداية مقطع جديد.

وقد ورد ذلك في المشهد السادس خمس مرات وفي المشهد السابع أيضا، بينما بلغ في المشهد التاسع ست مرات، وتراوح ما بين مرة وأربع مرات في باقي المشاهد الأخرى.

وكثيرا ما وظف البياض بثلاث ختمات لإخفاء بعض الأحداث التي لا يريدها الراوي أن تظهر على طول الخط السردي، فيأتي بالختمات لتحل محلها تاركة ثغرات سردية لا حصر لها.

– النقاط المتتابعة: ونجدها عادة تتخلل الكتابة بشكل لافت للإنتباه في غضون النص الروائي، وهي تعبر عن أشياء محذوفة بحيث يختلف عدد النقط تبعا لطبيعة النص المحذوف.[1]

والبياض بنقطتين يبدو أكثر هذه العلامات هيمنة على النص، حيث تسجل حضورا قويا على مستوى المقاطع السردية والوصفية والحوارية منها خصوصا، مما يجعل منها نصا آخر غير مرئي يتوالد ويتنامى، يتطلب قراءة واعية لكشف ما وراء السطور. مثلما يعبر عنه هذا الحوار الذي دار بين ربا وعزيزة :

"وقلت لأمي وقد أحطت بدهشتها لقراري الجديد..

وماذا فيها يا أمي ؟ !

لم يحدث قط في بيتنا..

علقت علي وهي تقف بمحاذات الباب.. وأحببتها بامتنان.. فاليحدث الآن..

[...]

نحن في حاجة لخادمة..

وضحكت أمي..

وتجعلين نفسك الخادمة !؟" [2]

ويرد البياض بنقطتين أقل حضورا في المقاطع التي تتخذ أشكالا سردية مثلما يبينه المقطع الآتي:" عاد إلي شعور السيادة والاستعلاء، لكن سيادة بلا شيطان، واستعلاء بلا

---

[1] علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية ط1، رابطة كتاب الإختلاف، 2000، ص204.

[2] رواية العائدة، ص135.

طغيان.. وصمتنا ونحن نتابع الخطو وراء فاطمة وأمينة مثنى مثنى ككتيبة تطمح إلى فتح جديد..وصمتنا كي ننصت إلى دقات القلب المطمئنة وإيقاع هذا الخطو الجديد".[3]

أما البياض بثلاث وأربع نقط فيحضر باحتشام شديد مقارنة بالنوع الأول فلا نكاد نلمحه إلا قليلا، غير أن وجوده ضمن الوصف والحوار والسرد شكّل في غالبية المقاطع استشرافا أو حذفا لأحداث محورية في النص السردي الذي اشتغلت عليه. كما يبينه هذا المقطع الوصفي الذي ينهض به صوت الراوي المتماهي في الحكي: " مالت الشمس في طريقها إلى مثواها الأخير فتراءت كأنها قطعة نار عليلة تتدحرج ببطء متعب نحو الهاوية...كان القلب يدق بإيقاع متواصل عنيف، حين قررت مكاشفة حسام بما أوحت به مارتيل...[1]

ب / علامة الاستفهام:

لقد اقتضى التطور اللغوي في العصر الحديث تبني هذه العلامة التي توضع بعد الجملة الاستفهامية في اللغة الغربية. رغم أن اللغة العربية في غنى تام عن هذه العلامة حيث يكون الإعتماد على النبرات الصوتية في تحديد نوع الأسلوب، إلا أن الحاجة أصبحت ملحة عند الكتابة إلى علامة تدل على نبرة الصوت الاستفهامية.[2]

وقد وردت علامة الاستفهام في رواية العائدة في أغلب الأحيان متزاوجة مع علامة التعجب فلا يكاد يفصل بينهما فاصل إلا قليلا ومثال ذلك هذا المقطع الذي دار بين ربا وحسام.

"ربا هل تجيبين طلبا في منهى الصدق ؟

ترددت وتوجست، ولكنني تمتمت :

أي طلب تقصد ؟!

أجيبي أولا. هل يكون جوابك صادقا ؟!

أجل يكون جوابي صادقا ؟!

هل تقبلين الزواج بي إذا طلبتك لذلك ؟!" [3]

---

[3] المصدر نفسه، ص264.

[1] رواية العائدة، ص93.

[2] إسماعيل إلمان: علامات الوقف في العربية، ط1، منشورات الأنيس، 1993، ص36-37.

[3] المصدر السابق، ص248.

كما جاءت علامة الاستفهام أيضا مضاعفة للتعبير عن الإلحاح في السؤال وتأكيد الجواب مثلما يبينه هذا الحوار الذي دار بين جلال وربا وهما يبحثان عن أروى التي اختفت فجأة:

"متأكد أنكم بحثتم عنها في كل أركان النادي ؟؟

ونفخ بملل واضح :

أف عدنا إلى هذه السيرة، لقد استنطقت الحجارة. هه.هل ارتحت ؟؟" [4]

ج/ علامة التعجب:

وتوضع هذه العلامة للدلالة على انفعال نفسي كالتعجب والحسرة والألم سواء كان التعجب بأسلوب قياسي أو سماعي يفهم في سياق الكلام المكتوب أو من نبرة الصوت المنطوق. وقد استخدم النص هذه العلامة لسد ثغرات زمنية كثيرة لم يشأ الإفصاح عنها، ومثال ذلك غموض معاملة عزيزة السيئة لحسام ورغبتها الملحة في اكتشاف أسراره ورغم ما يبديه لها من تقدير واحترام إلا أنها تتحاشاه رهبة من شيء مجهول لم يذكره النص." لو اطلعت عليه لوجدته ساكنا مطمئنا مؤدبا جّم الأدب، غائبا أو كالغائب عن كل تلك النزوات المتغيرة.. ولكن كانت لأمي عزيزة رغبة وشهوة لتركيع حسام!!.. قلت في نفسي: لولا كبرك يا حسام ما تجشما هذه المتاعب!!".[1]

يبدو أن علامات الترقيم قد ساعدت إلى حد كبير على فهم النص، وكانت في كثير من المواقف السردية أفصح من الكتابة نفسها، لأن حضورها ليعمل على الإفصاح على الجانب الخفي للذات المبدعة " فهي وإن كانت علامات صامتة من وجهة النظر اللسانية (discrete) إلا أنها ناطقة من جهة الدلالة حيث تصبح ألفاظا بغير ألفاظ"[2] تخرج من إطار النص باعتباره فضاء طباعيا إلى فضاءات أخرى يقال إنها دلالية.

---

[4] المصدر نفسه، ص227.

[1] المصدر السابق، ص80.

[2] عبد الستار محمد العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، عدد 02، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص227.

3- الفضاء الجغرافي:

يتحدد مفهوم هذا الفضاء انطلاقا من كونه مقابلا لمفهوم المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات وتنطلق منه الأحداث، فالراوي يقدم جملة من الإشارات الجغرافية لأماكن طبيعية وإنسانية تمثل نقطة انطلاق لتحريك خيال القارئ وإيهامه بواقعية العمل الروائي، وإن لم يكن كذلك في حقيقته.

والفضاء الجغرافي عند سعيد يقطين يعني الإطار المكاني الذي تدور فيه الأحداث، وينبني عن طريق إمكان اللغة على الإيهام بالمكان الذي تصوره القصة المتخيلة، وتعكس قدرة الرَّاوي على تحويل المكان الذي تدور فيه أحداث القصة من وجود ذهني إلى لغة مقروءة.[1]

"إن الفضاء الجغرافي مظهر من مظاهر الجغرافيا ولكنه ليس بها. إنه أكبر منها مساحة وأشسع بعدا، فهو امتداد.وهو ارتفاع وهو انخفاض.، وهو طيران وتحليق وهو نجوم من الأرض وهو غوص في البحار وانطلاق نحو المجهول وهو عوالم لا حدود لها".[2]

هذا الفضاء يحضر بشكل بارز في رواية " العائدة " وهي سمة مميزة للرواية المغربية الحديثة، التي تتحول فيها الأحياء والشوارع والنوادي.. وحتى ملامح الطبيعة إلى مادة لخلق فضاء الرواية.[3]

ويمكننا أن نميز بين نوعين من هذا الفضاء الجغرافي في هذه الرواية. حيث يمثل أحدهما الريف، ويمثل الآخر المدينة استنادا إلى شبكة لا حصر لها من التقابلات المكانية التي تحكمت في الفضاء الدلالي للنص.

أولا: فضاء الريف:

يمثل هذا الفضاء جزءا لا يتجزأ من هوية الإنسان الريفي البدوي، فهو مصدر حياته المادية والروحية، ويقف رمزا على الانتماء إلى الأرض والوطن[4]، ففي القرية يعيش الناس هادئين مطمئنين بعيدا عن كل أشكال التوترات النفسية الناجمة عن الاختلاط بغيرهم، فلا يعرفون غير القناعة والصبر والثبات. وهم أكثر تمسكا بالعادات والتقاليد الأصلية كما هم

---

(1) سعيد يقطين: قال الراوي(البنيات الحكائية للسيرة الشعبية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص238.
(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص144.
(3) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص159.
(4) علال سنقوقة: المتخيل والسلطة، ص219.

أكثر إيمانا بالقضاء والقدر الذي يدفع عنهم الأمراض العصبية والعلل النفسية التي يعانيها المجتمع المديني.[1]

ومن خلال هذا الفضاء الذي يشكل بؤرة إنطلاق أحداث الرواية، ومعلما تتحدد وفقه تنظيماتها المختلفة، كان التأسيس لملامح شخصيات الرواية وأمزجتها النفسية؛ " لأن الفضاء في حقيقته العميقة مجموعة من الشخصيات والعلاقات التي يفرضها الحدث والديكور الذي تدور فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها".[2]

ففضاء المحمدية فضاء مغلق على ذاته، بعيدٌ عن ضوضاء المدينة ومشاكلها، يعيش فيه الناس على سجّيتهم مقتنعين بما تدّر به الأرض عليهم من خيرات، أو ببعض مما يتصدق به الأغنياء الميسورين في مواسم الجني والحصاد، أمثال الحاج السعداوي الذي كان محط أنظار الجميع من أهل قريته، فهو السيد الآمر الناهي، صاحب أكبر مزرعة لتصدير الطماطم والسويهلة في المنطقة إلى جانب الأراضي الواسعة المنبسطة على مشارف المحيط الأطلسي، والمنزل الضخم المطوق بحديقة غناء لا نظير لها في المنطقة. كل هذه الخصائص كانت كفيلة بأن جعلت منه سيّدا وسط أناس يعتبرهم رهطا من الحمير.[3]

لأجل هذا وبسبب منه تخلت عائشة – المرأة القروية المغرورة بجمالها – عن أمها وزوجها العطار البسيط بحثا عن حياة مادية أفضل في كنف الحاج السعداوي. وهو نفس السبب الذي دفع عزيزة لقبول الزواج منه رغم الفارق الزمني والثقافي الواسع، مما جعل بعائشة(أم حسام)تُقبل على الانتحار في المحيط غير واعية خطورة ما تقدم عليه ولا مكترثة لأمر ابنها الوحيد.

كل هذه الأحداث وغيرها جسدت في إطار مرسوم بدقة تجعلنا نقف أمام حقيقة محتملة الوقوع في ظروف كهذه، " فالمكان بمكوناته المختلفة هو الذي يوجه الإحساس والإيهام لدى القارئ ويجعله يميّز بين ما هو ممكن ومحتمل الوقوع وبين ما هو تشكيل خيالي.[1]

---

[1] مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص31.
[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص31.
[3] رواية العائدة، ص27.
[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص77.

كما أن الرواية عبر هذا الفضاء وفرت علينا مهمة السفر والترحال عبر الحدود الفاصلة بين مكاننا ومكان الأحداث وزمنها، فاستطاع النص أن يوهمنا بأننا نعبر الحدود ونجتازها، بل جعلنا نحس أننا في قلب الأحداث بمعية الشخصيات ضمن فضاء واحد يقوم على ثلاثية أساسية تبدأ بالمنزل فالحديقة حتى الشاطئ، مجسدا في ذلك مظاهر الهروب نحو المدينة دونما تريث أو تعقل بدعوى التقدم والتحضر بكل مستوياته السياسية والاجتماعية والثقافية.

- فضاء بيت الحاج السعداوي بالمحمدية:

يتميز هذا الفضاء بكونه فضاءً مفتوحا تتقاسمه مناظر الطبيعة مع ديكور إنساني يفرض نفسه كبناء ضخم يتميز عن بقية المباني المتناثرة حوله، وإن كان النص الروائي لا يهتم بتصوير بيوت القرويين تصويرا دقيقا، إلاّ أنه اكتفى بالإشارة الخاطفة إليها واصفا إياها بالذباب " لشد ما تشربت نفسي الغضة ذلك الهدوء، ولكن أي هدوء هذا الذي يشاركني فيه حتى أولئك الفلاحين القذرين الذين تجثم أكواخهم الضعيفة حول ضيعة أبي".[2]

غير أن عزلة بيت السعداوي بالمحمدية و الزواءة على مشارف المحيط الأطلسي لم يجعله على هامش التطور العمراني كما هو حال أكواخ الفلاحين المجاورة له، فقد جسد كل مظاهر التحضر والتقدم من خلال صفات العز والرفاهية التي انفرد بها هذا البيت دون سائر البيوت." ذلك البناء الضخم الجاثم بجداره الحجري على الصخر وحيدا منعزلا يحيط نفسه بسور عالي القامة ضخم الحجارة. بينما يطوقه النخيل الباسق في شكل مستطيل من الأركان الأربعة".[1]

إن بيت المحمدية كما يعرضه لنا النص يقوم علة طائفة لا حصر لها من المعاني والرموز؛ لأنّ البيت في أغلب الأحوال يعّبر عن أصحابه ويكشف عن حالاتهم الشعورية واللاشعورية.

فعلى كبر البيت واتساعه يستحيل فضاء ضيقا بالنسبة للقاطنين فيه، حيث يعبر عن الوحدة والحرمان أمام غياب الأم التي تفضل العمل في مصحة الضمان الاجتماعي على الالتزام بواجبها الأمومي تجاه بنتيها الصغيرتين، ممّا جعلهما تعيشان حالة حادة من القلق

---

[2] رواية العائدة، ص13.
[3] المصدر نفسه، ص07.

والبرود العاطفي نحو والدتهما التي يصرون على مناداتها باسمها المجرد من كلمة ماما؛ لأن الأم الحقيقية بالنسبة لهما هي خادمة المنزل ومربيتهم زينب.

هذا الحرمان العاطفي والجحود الأسري البارد هو ما دفع بُرَبا وكريمة إلى عالم الشاشة، كنوع من الهروب إلى الخيال الذي يمثله شريط السندباد تعويضا عن الضيق والقلق الذي تعيشانه على مدى الأيام والأسابيع، " وأصبح سندباد والبحر سيد الوجدان [...] ولكن الزمن تمثل لي شريطا يتواصل في بطء شديد فثمة فراغ ممل لم تستطع أطياف الألوان والحركة والأسطورة طرده من كياني.. فهذا المنزل الضخم العامر بالنعيم والخضرة وزينب والحمام ومهرجان الورد وفضاء المحمدية.. كل ذلك لم يكن ليشفع لي أمام الملل".[1]

وهو سجن مظلمة سراديبة يحدّ من حرية عزيزة ويكبح جماح طموحها اللامتناهي إذ لزمته كأي امرأة عادية ماكثة في البيت، فهي تفضل قضاء وقتها خارج المنزل حتى ولو كان اليوم يوم عطلة، لأن جمالها الّريان حسب رأيها لم يخلق ليبقى محجوبا في تلك الجزيرة المتخلفة من الأرض.[2]

وهو أيضا مصدر شقاء وتعب دائمين بالنسبة لزينب التي تحمل أعباء المنزل على كتفيها منذ أول يوم عملت فيه عند الحاج السعداوي، الذي لا تنفذ طلباته وأوامره خاصة في المناسبات. وهو ما خلق تذمرا دائما لدى زينب التي تعتبر نفسها ضحية الأعياد والمناسبات. وينفتح المكان في أقصى اتساع له عندما يرتبط بالحاج السعداوي الذي رضع مجده وسلطانه من هذا المكان الرحمي، لأنه يمثل الأراضي الخاصة به عندما تتحول من بقعة صغيرة إلى كون شامل يحتويه[3]، وينقله نقلة عملاقة لم تخطر على باله – قبل زواجه بعزيزة – فيتحول من مجرد فلاح إلى رتبة عضو في البرلمان تحاصره الأسئلة الشفاهية من كل الاتجاهات.

فهذا الفضاء إذن هو أساس مجد صاحبه وحصانته المادية التي يتعالى بها على الأصدقاء والمعارف في كل مناسبة، ويقهر بها الضعفاء المساكين متى يشاء مثلما فعل بوالد حسام عندما حرمه من ابنه الوحيد، وزوج زينب الذي بعث به إلى الخدمة الوطنية تحت الضغط والإكراه.

---

[1] المصدر السابق، ص09.
[2] المصدر نفسه، ص30.
[3] ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989، ص21.

لذلك كان هذا المكان صورة طبق الأصل عن صاحبه، يبدو قويا صلبا كالصخر ظاهرا لكنه جاف وبارد في العمق يفتقد إلى دفء الحياة الأسرية التي تنعم بها العائلات السعيدة.

- حديقة المنزل:

كامتداد لفضاء البيت الريفي يتأسس فضاء الحديقة باعتباره فضاء عائليا لا ينفصل عن البيت، لأن حضور المساحة الخضراء كخلفية للبيت ينطوي على كثير من الإيحاءات والدلالات الإيديولوجية التي تؤسس لبنية المنزل الراقي القائم على ثلاثة عناصر أساسية كالضوء والاتساع والمجال الأخضر.[1]

فحديقة المنزل هي الفضاء الواسع الذي يستقطب عائلة السعداوي للسهر والسمر خاصة في ليالي رمضان. لذلك أثث هذا المكان تبعا لأهميته.فقد كان المكان المفضل للعائلة خاصة عزيزة التي اتخذت الركن الأيسر من الحديقة مكانا ضخما فاخرا يليق بمستوى العائلة – الذي تتباهى به على الدوام – "فصفَّت على جوانبه متكآت الصوف كما غطت أرضه بزربية غامقة اللون في حين تشابكت دالية العنب فوق سماء المجلس لتصنع في الأخير سقفا مخضرا زاخرا بالعطاء غداة موسم الجني".[2]

أما الركن الأيمن من الحديقة حيث خميلة مسك الليل، فقد كان مكانا حميميا لحسام بعيدا عن نقاشات العائلة العقيمة، وصراخ ربا وكريمة المتواصل، لذلك كان انزواؤه في هذا المكان يشكل راحة له واستقرارا لا مثيل له يساعده على التأمل والتفكير المنظم ومن ثمة تحديد هدف حياته بدقة ووضوح، لأن قوة حضور الأشياء في حياة الإنسان تتحول إلى سلطة تستمد وجودها من الهيمنة على النظر والحس والإدراك..ولها بعد ذلك بعد تغريبي على الإنسان عندما تنتج وفق مواقف وإيديولوجيات.. لكنها وهي التي امتلكت جزءا مهما من التاريخ الاجتماعي كفيلة بأن تضفي على نفسها جزءا من الأنسنة بمعنى أن تصبح بديلا للإنسان أو لجزء من مخيلته.[1]

وبهذا يصبح الفضاء شخصية دالة تستنطق كامل أجزائه لبناء معنى النص ودلالاته لأنه يتجاوز البعد المكاني البسيط إلى أبعاد تؤسس لرؤية الكاتب ووجهة نظره.

---

[1] حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص52.
[2] رواية العائدة، ص21.
[1] ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، ص22.

فعزلة حسام عن العائلة في مجلسه المفضل قرب خميلة مسك الليل يشير إلى أن هذه الشخصية تختلف تماما عن الآخرين من حيث بساطة حياته ووضوح أهدافه، فهو لا يكترث لما قد ينجذب إليه الآخرون من شكليات وزخارف قد تؤثر سلبا على حياتهم دون وعيهم بذلك.

كما أن تركيز الروائي على وصف المكان بالاتساع والاخضرار الذي شكل في عمومه سورا عملاقا يطوق المنزل من الجهات الأربع، إضافة إلى عزلته في مكان قصي من المحمدية يفضح سر مصدّر الطماطم والسويهلة إلى الخارج قبل أن تفضحه أحداث الرواية ذاتها.

فلا شك أن مكانا بهذه المواصفات سيكون وكرا آمنا وملجأً حصينا لتاجر مخدرات متمرس يحصد الملايين من هذه التجارة المتخفية وراء تصدير الطماطم والسويهلة دون أن يشك في أمره أحد مع أن المنطقة مليئة بالحشاشين أمثال محفوظ زوج زينب السابق.

وغير بعيد عن هذا الفضاء الأخضر يجدر بنا أن نّنوه بفضاء شاطئ المحيط الذي يحضر بشكل بارز في رواية العائدة.

وتتحدد أهمية هذا الفضاء استنادا إلى البعد الرمزي الذي يتخذ أبعادا متحولة ومصعدة للصراع، فهو مرة مكسب ومرة قاتل ومفن ومرة أخرى مسعد يزيل الهموم ويريح الفكر والنفس ،وتتوارى خلفه الرؤى والأحلام الجميلة.[2]

فهو شاطئ الأمن والأمان بعيدا عن متابعة رجال الشرطة ومضايقاتهم مما يسهل مهمة تاجر المخدرات – الملفوف بسلطان العز – في تكثيف نشاطه المخدراتي وكسب أكبر قدر من المال دون أن يشك في أمره أحد، لا من قريب ولا من بعيد.

وهو مكان رحمي متجمر[1]، يبقى وهجه عالقا في الذاكرة رغم تحولات الزمان والمكان بالنسبة لحسام الذي ارتبط البحر في وعيه بموت أمه مقهورة من طرف الجميع، حتى نفسها ذاتها التي لم يرحمها الجنون والغباء، فقذف بها إلى قاع المحيط.

لذلك كان هذا الفضاء المفتوح على الطبيعة أعز مكان بالنسبة لحسام، يسترجع فيه ذكريات صورة أمه الغائبة ويستمتع بهدوئه أملا مستحيلا في عودة أمه الراحلة ذات مساء.

---

[2] أحمد بلحاج آية وارهام: جارات أبي موسى(رصد الطوابع والتحولات)، مجلة المشكاة، ع 37/36، رابطة الأدب الإسلامي، المغرب، ص15-16.

[1] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية ،ط1، المؤسسة العربة للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص16، 21.

وفي بوتقة هذا المكان تتجلى لنا صورة المقاربة بين هذا المكان وشخصية حسام، فحسام وهذا الموقع كما يعبر عنه النقاد المحدثون يشكلان ثنائيا متشابها، فمن هدوء البحر وشاعريته استمد حسام هدوءه واتزانه ومن إصراره على البقاء ضاربا في عمق الأرض كان حسام يصر على تحقيق نجاحه بالمضي قدما في سبيل إكمال دراسته.

واعتمادا على عيني ربا التي اتخذها " سلام أحمد إدريسو" عدسة حاضرة في كل زمان ومكان تنقل إلينا هذه الدلائل والإيحاءات " لكن حساما كان يحب البحر الحقيقي.. عرفت ذلك منذ زمن لكني رافضة لذلك.. يشهد بذلك منظر الطفل الجامد بشاطئ البحر كمن ينتظر شيئا ما..ويشهد بذلك أيضا حداء الأمواج الرائع بجوار بيتنا".[2]

فحسام يتمسك بشاطئ المحيط كمن يتمسك بالحياة ذاتها لأنه الصدر الّرحب الذي يحتوي همومه وأحزانه، ويدفع عنه عقدة اليتم والظلم التي كتبت عليه قدرا محتوما يفرض عليه الإذعان المهين لأوامر الحاج السعداوي وزوجته المتسلطة "عزيزة" وابنته ربا، التي لا تدع مناسبة ولا حين إلا وذكرته بيتمه، وأنه مجرد لقيط آواه والدها في بيته:

"– أنت لا أم لك.

- بل عندي..
- لا أمك أنت ماتت.. هكذا قالت أمي.
- لا بل عندي
- إذن فدلني عليها

نكس رأسه في الأرض؟.. كانت عيناه تذرفان ؟

وجرى بعيدا عني إلى الشاطئ." [1]

ويبقى حسام متربعا على عرش الحكي في هذا الفضاء الذي يشكل لوحده دائرة حكائية، من بين دوائر كثيرة تنغلق الواحدة منها لتترك المجال في الدائرة الموالية لشخوص أخرى ما تلبث أن تعيد الخط الحكائي لشخصية حسام التي شكلت بؤرة الحكي في الفضاء الريفي عموما.

وعليه فإن حضور الفضاء الريفي في ثلاثية: المنزل – الحديقة –شاطئ المحيط كان له كبير الأثر في توجيه الأحداث الروائية وشخوصها، كما إن ابتداء الرواية بفضاء الريف

---

[2] رواية العائدة، ص07.

[1] المصدر السابق، ص18.

لم يكن مجرّد استهلال حكائي، فهو من جهة يستنفذ القارئ للذوبان في عالم لا حدود له من الإيحاءات الإيديولوجية التي تحكم المجتمع المغربي، وخطوة للإعلان عن حدث طارئ مستجد أو محتمل الوقوع من جهة أخرى، حيث ينتقل الراوي من حالة إلى أخرى وفقا لانتقال شخصياته وتبادل المواقع والأمكنة، "لأن الانتقال من مكان إلى آخر يصاحبه تحول في الأحداث والشخصيات. أما الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة ويعبر عن العجز في الفعل والتفاعل مع العالم الخارجي".[2]

ثانيا: فضاء المدينة:

يعتبر هذا الفضاء حيزا ضدّيا مقابلا لفضاء القرية سواء من الناحية المادية أو المعنوية، ويتأسس هذا الفضاء بناءً على أمكنة متعددة ينفتح بعضها وينغلق بعضها الآخر وفق ما تقتضيه أحداث الرواية وشخوصها المتصارعة إيديولوجيا.

والمدينة في العمل الروائي تقوم أساسا على قاعدتي التعارض والإحالة المتبادلة؛ فالقاعدة الأولى يؤسس لها طبوغرافيا من خلال رسم التعارض الممكن بين الأمكنة التي تمثل في عمقها تقابلا اجتماعيا ثقافيا سياسيا، من خلال ثنائية الفقر والغنى، أما القاعدة الثانية فتقوم على محور مدن الغياب التي تمثلها ثنائية الخفاء والظهور، فهي إما لا تطال لأنها تقع في أحياء راقية لا تستطيع شخصيات الرواية الوصول إليها إلا متسللة ليلا للسرقة أو لنبش النفايات، وإما لأنها مهمشة محجوبة عن الأنظار بقذارتها وعفونتها وبسكانها النازحين من المدن الكبرى أو القرى المجاورة لها هربا من سوء ما.[3]

ومن مدينة الرباط كحلم حقيقي لجل شخصيات الرواية إلى مدينة "مارتيل" وحي حسان وباب الأحد ونادي النجمة، يؤسس لفضاء المدينة في رواية العائدة كفضاء مفتوح تتوزع فيه الأمكنة بشكل تقابلي بين الحي الراقي والشعبي، الضيق والمتسع، المغلق والمفتوح، فيصبح فضاء العائدة بذلك مسرحا مفتوحا تتصادم فيه رموز الحضارة الغربية مع واقع الحياة المغربية الحديثة التي تنحدر تحت ضغط التبعية والانسياق إلى هوة سحيقة في غياب الوعي الجماعي برهانات العصر وتحدّياته.

---

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص77.

[3] أحمد المدني: رؤية السرد فكرة النقد، ط1، دار الثقافية، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص82.

ويظهر فضاء المدينة الحلم من خلال مقاطع سردية ووصفية – ضمن لغة صوفية جنحت إلى الحكي الشعري – توق عائلة الحاج السعداوي إلى مدينة الرباط خاصة عزيزة التي تمقت حياة الريف لأنها لا تناسب حريتها وطموحها الجارف إلى التعالي والكبرياء.

ففضاء المحمدية فضاء ممل يقف حاجزا رهيبا أمام ميولات هذه المرأة ونزواتها المستترة وراء جسد الأنثى الفاتن، لذلك سعت دائما لهدم هذا الحاجز وتجاوزه بكل ما أوتيت من مكر وحّيل. فهو في اعتقادها مصدر قلق دائم، لأنه مكان وجد ليسكنه الفقراء الضعفاء.[1]

ولذلك فنجاح الحاج السعداوي في الانتخابات البرلمانية يعتبر نقطة انعطاف مهمة في منحنى حياة عزيزة وعائلتها نحو تحقيق الحلم المنشود، لأن الانتقال إلى المدينة سيضاعف نشاطها وحّريتها المعشوقة بعيدا عن أعين الفقراء من أهل القرية وعن الحاج السعداوي ذات نفسه.[2]

الشأن نفسه بالنسبة لربا التي لم تكن تعرف الرباط إلا لارتباطها بالانتجابات التي كانت السبب في بلوغهم هذه المدينة، وهناك تتحول ربا؛ الفتاة الريفية الساذجة إلى فتاة عصرية تصقلها حياة المدينة بكل مظاهر العصرنة المواتية لفتاة في سنها ومستواها الاجتماعي الذي غّيرته السياسة المادية البحتة في غياب المستوى الثقافي والوعي الفكري.

فالأحياء الجميلة المزينة بالأزهار والأشجار والنباتات، والفيلات الفاخرة المتناثرة بانتظام فني أخاذ بعيدا عن أكواخ الفقراء وبيوتهم القصديرية ضاعف الغرور والتعالي عند ربا في بداية الأمر، إلى أن تكتشف حقيقته الرهيبة فيصبح مصدر شقائها وعذابها ومسرح آلامها وخيبات آمالها.[1]

ويبقى الانتقال في الفضاء عنصرا مشوقا وفاعلا في التحول لكنه لا يؤثر في شخصية حسام الذي زادته المدينة وقارا واتزانا، فلم تستطع أضواء المدينة ولا نواديها ولا شوارعها أو مسارحها تغيير طبع الهدوء والاتزان فيه، لأن المدينة كفضاء لم تكن يوما حلمه المفضل، بل بالعكس لبثت دوما كابوسا مزعجا وفضاءً ضيقا خانقا له. وهذا ما جّسده رفضه الانتقال إلى الرباط – رفقة عائلة الحاج السعداوي – في بداية الأمر.[2]

---

[1] رواية العائدة، ص30.
[2] المصدر نفسه، ص14.
[1] المصدر السابق، ص39.
[2] المصدر نفسه، ص43.

وعلى أن فضاء المدينة يمثّل الحلم والانحياز لمعظم الشخصيات الريفية، فإنها ما إن تكتشف هذه الأخيرة المدينة وتدخل عوالمها وسراديبها الباطنية حتى تبدو بصورة مغايرة لصورة الحلم. فتغدو فضاء رهيبا، مشوها، يقوم على انهيار القيم والمبادئ وسقوط الأقنعة الخادعة. فتسترد ملامح الريف مجددا جاذبيتها وحنينها وتتحول إلى حلم حقيقي يّود أبطال الرواية لو تعود مرة أخرى.[3]

وحتى يسهل علينا فهم استراتيجية بناء المدينة روائيا عند سلام أحمد إدريسو، يجدر بنا أن نركز على تلك التقابلات المكانية التي تشّيد على أساسها معنى النص من خلال تعارض المكان المغلق الذي انحصر في بعض البيوت والغرف كبيت الحاج السعداوي بالرباط، وبيت الممرضة فاطمة وأحمد العرفاوي، وغرفة حسام وربا. والمكان المفتوح الذي يشمل حي حسان وحي باب الأحد ونادي لافونتين ومدينة مارتيل ومحطة القطار.. وغيرها من الأماكن التي كان لها بعد ما في المسار السردي للرواية.

أ- الفضاء المغلق:

- بيت الحاج السعداوي بالرباط:

تتحدد وظيفة هذا الفضاء انطلاقا من كونه مكانا جديدا ومأوى يختلف عن المأوى السابق لعائلة الحاج السعداوي، حيث يركز سلام أحمد إدريسو على رصد الملامح الخارجية للبيت من خلال الموقع الجغرافي الذي يقع فيه كمكان لائق بشخصية عضو في البرلمان.

فهو بيت فخم من القرميد الأخضر تحيط به منازل تفوقه جمالا وفخامة، تزّينه الأزهار من كل جانب، وشوارع حي حسان مفروشة بالإسفلت، نظيفة تبعث على الراحة والطمأنينة، وكل شروط الحياة الرغيدة متوفرة.

وفي البيت كذلك خدم وحشم كما في البيت السابق أيضا غرف كثيرة وساحات للّعب، وحديقة صغيرة زرعت فيها بعض أنواع الأزهار والنباتات.[1]

فالتركيز على رصد ملامح البيت من الخارج على أنه بيت فخم تحيط به منازل وقصور تفوقه جمالا وفخامة، لدلالة واضحة على قصدية الكاتب أثناء تقديم هذا الفضاء على أنه أقل شأنا من غيره حتى يبرز التناقض الصارخ بين عزّ القرية الذي كان بالأمس، وبرود المدينة الذي يعيشه آنيا هؤلاء القرويون القادمين إليه بدافع التقدم والتطور، فالكاتب لا

---

[3] المصدر نفسه، ص78.

[2] المصدر السابق، ص34.

يستطيع أن يفكر في شخصياته الروائية بعيدا عن البيوت التي يسكنونها، "ولا يقنع بأن يكون مغزى وجود هذا الكائن مفهوما بأية حال دونما معرفة دقيقة بالأشياء التي تحيط به"[1]، لأنها تعكس نفسيات أصحابها كما تحدد توجّههم الثقافي داخل البيئة التي تحيط بهم. لذلك كثف الحاج السعداوي نشاطه التجاري وأضاف له نشاطات أخرى تناسب كرسيه السياسي الذي يحتاج إلى رأسمال مضاعف يضمن له استمرارية عضويته البرلمانية، ولا سبيل إلى ذلك سوى الانضمام إلى عصابات المخدرات التي امتلأت الساحة السياسية بها كما امتلأ منزل عائلة السعداوي بالفراغ الأسري والأنانية في أبشع صوّرها، فلا أحد يفكر في مصير الآخر كالمعتاد، الزوج مستتر في عالم السياسة والزوجة منهمكة في عالم الحرية التي لا تعرف لها بديلا، والأولاد كل ينسج على منواله ويسير على هواه وميوله، لا أحد يراقبهم أو يهتم بما ينصهر في ذواتهم في مرحلة التحولات الكبرى والأحلام الجارفة، أين يحتاج الأبناء إلى رعاية وعناية خاصة تسعفهم في مرحلة المد والجزر لتلك السن الحرجة من عمر الإنسان.

فالبيت الراقي بهذه المواصفات العقيمة أصبح سجنا رهيبا تهرب منه الشخصيات بحثا عن بدائل مناسبة تتوفر فيها العناصر المفقودة، وهناك تكمن الأزمة الحقيقية، أزمة الجيل الذي يبحث عن البدائل والحلول الجاهزة مهما كان نوعها هروبا من الواقع المعيش نحو حلم جميل سرعان ما يختفي، فيؤثر سلبا في مسار حياة الشخصيات.

فُرَبا السعداوي حاولت الهرب من فضاء العائلة البارد إلى فضاء النوادي المنفتحة على ثقافة غربية تبيح تخطي كل حدود الالتزام الاجتماعي لكنها لا تجد الدفء المناسب فتهرب مرّة أخرى نحو مبادئ حسام الذي يرفض هروبها اللاشرعي بدافع ضرورة احترام رباط الأخوة الذي جمعهما منذ أيام الطفولة.

وهنا يتحول البيت العائلي مرة أخرى إلى محكمة غاشمة يصدر فيها حكم الطّرد في حق حسام – دون الاحتكام إلى شهادة أو دليل– بتهمة لم يرتكبها، فيطرد من المنزل بلا عودة تحت ضربات موجعة سدّدها بكل قوة ووحشية الحاج السعداوي إلى رأس حسام الذي سقط أرضا، وهو ينزف دما تحت وقع الألم والصدمة.[1]

وبنفس مكان الجريمة ووسيلتها يشهد هذا الفضاء المديني نهاية عائلة الحاج السعداوي التي هوت من القمة إلى القاع عقب فضح نشاطات وتحركات عضو البرلمان

---

[1] بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، ط1، دار الرشيد، بغداد، 1981، ص199.
[1] رواية العائدة، ص100.

الشهير، بتورطه مع شبكة عصابات المخدرات التي تلاحقها رجال الشرطة في كل مكان، فيدخل البوليس بيت السعداوي دون استئذان ويفتشه في محاولة اعتقال الرجل الهارب من العدالة الذي يخرج متسللا من بين أزهار الحديقة إلى قبو المنزل، أين تستفزه عزيزة بكلماتها الجارحة المهينة، فيعزم على قتلها انتقاما لفشله وجحودها.

وبذلك يكتب الحاج السعداوي نهاية عائلته بنفسه بعد أن كتب مجدها وينقل إلى السجن ذليلا مهانا، في حين تلزم زوجته غرفة العناية المركزة إثر الشلل الذي سببته لها ضربة زوجها على مستوى الجمجمة، وتدخل كريمة عالم الصرعى لتغيب عن الأحداث مرة أخرى.

وتبقى ربا كالمعتاد وحيدة بين جدران المنزل الذي جلب لعائلتها الشقاء والدمار بدل السعادة والنجاح الذي تكلم عنه الجميع وحلموا به في كنف مدينة الرباط.[2]

- غرفة حسام:

يمثل هذا المكان عالما خاصا بهذه الشخصية التي تفضل الانزواء بعيدا عن الفوضى واللامبالات التي آل إليها بيت السعداوي بعد الانتقال إلى المدينة فلم يعد أحد يرى الآخر إلا في أحايين قليلة وربما نادرة، مرّات على مائدة العشاء ومرّات في المناسبات الخاصة، حيث تشكل غرفته فضاء مستقلا عن فضاء البيت، وإن كان مغلقا فإنه يشكل مكانا حميما تأوي إليه هذه الشخصية الزاهدة المتصوفة وتمارس فيه طقوسها الخاصة.

على أن الانجذاب إلى فضاء مغلق كهذا لا يعّبر عن الغياب الكلي عن فضاء العائلة أو الانغلاق تماما على الذات بحيث يصبح هذا الفضاء ممثلا لقوى عدوانية تتحدى إرادة الآخرين أو تحاول الانتقام منهم، بل بالعكس كان هذا الفضاء هروبا بالذات الإنسانية إلى أسمى المراتب وأجلها بحثا عن حياة روحية مستقرة في وسط تلاشت فيه المبادئ الاجتماعية واضمحلت القيم الحقيقية." فكان حسام يصلي بين قوم لا يعرفون الصلاة إلا في المناسبات الدينية وكان يقرأ بين قوم يدمنون الفيديو أو التطواف كأنصاف الّرحل الذين يبدون دائما مثل كائنات عقدت وثيقة قطيعة تنافر وقطيعة مع الاستقرار".[1]

فانغلاق حسام في غرفته وتفضيلها على سائر الأمكنة الأخرى في المنزل لا يعبر عن عجزه وفشله أمام الآخرين، بقدر ما يعبر عن قّوته وتميزه الإيجابي بصفته ناجحًا ينظر

---

[2] المصدر نفسه، ص200-220.
[1] المصدر السابق، ص49.

إلى جواهر الأشياء لا إلى قشورها، لذلك كانت غرفته الضيقة المغلقة في نظر الآخرين عالما مفتوحا لا حدود له، يستقي منه تجارب وخبرات حياتية مختلفة تجعل منه إنسانا حقيقيا يدرك ما هو كائن وما ينبغي أن يكون عليه.

فالإنسان لا يحتاج إلى رقعة فيزيقية يعيش فيها وفقط، لكنه يحتاج إلى مساحة نفسية تكون مجالا للبوح ومتنفسا يهرب إليه الإنسان من ضوضاء الدنيا ومشاكلها. "إن هذه المساحة النفسية هي بمثابة الظل الذي يحتاج الإنسان أن يتفّيأه بين الفينة والأخرى".[2]

ولأن المكان يعكس نفسية صاحبه أو الشخصية المرتبطة به، فقد كانت غرفة حسام فضاءً منغلقا على ذاته مرتبطا بها، لا يشاركه فيه أحد من العائلة، لأنه في الحقيقة مخالف لفضاءات العائلة، فغرفة حسام مرتبة ومؤثثة على نسق نفسيته التي تعشق الهدوء والسكينة.

وإذا كان الكاتب لا يهتم بنقل التفاصيل الدقيقة لديكور غرفة حسام وأثاثها، إلاّ أنه يقدم إشارات علامية دالة على أهم خصائص هذه الغرفة ووظائفها، من خلال تركيزه على اللوحات القرآنية المعلقة على جدران الغرفة، والمصلى الذي اتخذ مكانه قبالة باب الغرفة.

وهكذا تصبح هذه الغرفة البسيطة بهذه المواصفات مدينة رمزا محاطة بسور عظيم من الأعاجيب والغرائب بالنسبة لأبطال الرواية الآخرين، فيحاولون اختراق هذا الفضاء المجهول وكشف أسراره الدفينة، ولأنه عالم مغاير لعالمهم، ظلت عزيزة زوجة الحاج السعداوي تراقب المكان باستمرار في محاولة منها لإمساك غلطة على صاحبه وإدانته بشيء ما يكون مشابها لما فعلته وتفعله باستمرار، لكنها تفشل أمام منظر الولد الزاهد عن ملذات الدنيا ومفاتنها وهو في المحراب يدعو للجميع بالغفران و الهداية، و ينقل إلينا النص هذه الدهشة على لسان ربا في هذا المقطع السردي الواصف " انهارت كل التوقعات وتحطمت في أعماقي كل الخيالات، داهمتني الخيبة والخجل حتى العظام.. ماذا يفعل حسام؟ لماذا يجلس هذه الجلسة الساجدة ؟ لماذا يرفع عينيه بهذه الطريقة المتصوفة الخاشعة..".[1]

فخيبة آمال ربا السعداوي وأمها في فضح عالم حسام المحصور في غرفته كانت كبيرة لأنها خالفت كل التوقعات السلبية لهذا الفضاء الغريب، وهو ما جعل هذه الشخصية

---

[2] الطاهر روابنية: الفضاء الروائي في الجازية والدراويش، مجلة المساءلة، ع1، إتحاد الكتاب الجزائريين، 1991، ص18-20.

[1] رواية العائدة، ص52.

ترتقي إلى أعلى مرتبة يمكن أن تصل إليها في نظرهما، ونزولها إلى أسفل سافلين مقارنة به.

ويبقى هذا الفضاء فاعلا في تطوير الأحداث وتشابكها حينما يشهد تغيير حياة ربا جذريا من عالمها الموسوم بالحرية والانطلاق دون فهم وإدراك إلى حياة تحتكم إلى العقل والوعي بالقيم والمفاهيم الصحيحة، فتحاول تقليد طريقة حسام في نظرته إلى الحياة بعين الحقيقة بعدما خذلها الأصدقاء وتخلوا عنها في لحظة كادت تكون نهاية لحياتها بين مخالب اليهودي روبيرتو، الذي عكس سلوكه الجنسي المتوحش سياسة التحطيم والتخريب الثقافي التي تنتهجها الدول الغربية في البلاد العربية بواسطة شعاراتها البراقة الخادعة للناشئة.

لذلك كان عزم ربا السعداوي وإصرارها على تغيير نمط حياتها نحو الأعلى الذي يمثل نموذج حسام بدءا من فضاء غرفته الذي شدَّها إليه دائما في حضرة صاحبه أو غيابه. فكانت كلما تسللت إلى ذلك المكان وقفت أمامها تفاصيل حياته الغريبة عنهم حيث كان يصلي ويقرأ ويكتب ويدعو للجميع بالهداية والمغفرة.[1]

- غرفة رُبا:

يحضر هذا الفضاء في رواية العائدة من خلال بعض الإشارات الخاطفة، دون التركيز على أدنى التفاصيل الخاصة بهذه الغرفة من حيث ديكورها وأثاثها، فلا نكاد نعرف عن هذه الغرفة سوى أنها غرفة أنيقة تليق بابنة عضو برلماني يسكن حيا راقيا كحي حسان.

لكن أحداثا كثيرة تولد وتتنامى داخل هذه الغرفة التي لم يركز عليها وصف الساردين الذين تعاقبوا على الحكي أثناء تقديم هذا الفضاء، لأنه في حقيقته امتداد لحياة اللهو التي تعيشها ربا السعداوي داخل المنزل وخارجه.

فهذا الفضاء يجسد هروب ربالسعداوي إلى عالم الطّيف والألوان من خلال أشرطة الفيديو التي رافقتها خلال فترات حياتها، حتى جعلتها صورة طبق الأصل عمّا ترى وتسمع من أعاجيب العصر الذي طغى عليه الجنس، وأصبح فيه سيدا يفرض نفسه على ذوي القلوب المريضة والشخصيات الضعيفة، التي تجد في الأشرطة الجنسية فضاءً حميما يفرغ فيه أثقال حياتها اليومية، لذلك خيل لربا أن كل البشر في هذا العالم مهوسون بالجنس مثلها، وأولهم حسام الذي يبدو عليه الاتزان والتعقل.

---

[1] المصدر السابق، ص117.

ويقدم نفس الفضاء صورة أخرى لأنانية ربا وقسوتها حينما تتحول غرفتها إلى محكمة جائرة بكل المقاييس، فيصدر فيها الحكم لصالح الأقوى دون أية تفاصيل أخرى، وتنسج التهم والإدانات غير العادلة ضد حسام البريء الذي لا يجد الوقت الكافي لمواجهة مراودة التي هو في بيتها ودفع التهمة المنسوبة إليه.

وخرج حسام ملطخا بدمائه تحت ضربات سيد المنزل– صاحب الفضل والإحسان– واعدًا الجميع بعدم العودة مجددا لمنزلهم.

وعلى لسان ربا ذاتها تنقل تفاصيل هذا الحدث مشكلا خطا حكائيا ينفتح في أقصى اتساع له ليشمل أحداث الرواية اللاحقة "فلم يعد حسام يستطيع الكلام فقد انعقد اللسان على الصدمة كما تنكمش اليد على شيء ما، وطفق يردد بصره بيننا كالمجنون، وبذلك أدار التهمة حول عنقه بهذا الصمت العاجز. مرة أخرى صدمه أبي بصفعة قاسية وارتطم رأسه إثرها على الجدار، تهاوى على الأرض، كان ينظر إلّي بعينين دامعتين وقد رسم الدم القاني خيوطا مخيفة على خديه.[1]

فغرفة ربا بهذه المواصفات والخصائص قد حولتها الأحداث الروائية من فضاء راق باعث للراحة والهدوء، إلى فضاء موحش رهيب يناقض تماما فضاء غرفة حسام الذي كان سببا في نقله ربا العملاقة بين عالمين متناقضين تماما.

– بيت أحمد العرفاوي وفاطمة:

يكشف نص رواية العائدة في هذا الفضاء عن خلال علاقة ربا السعداوي بالممرضة فاطمة التي ساهمت إلى حد كبير في تغيير نمط حياة ربا بزرع روح التفاؤل والأمل فيها عقب أزمة الخذلان التي أدخلتها مستشفى ابن سينا مرّات متكررة.

ويقدم السرد على لسان ربا وصفا دقيقا لبيت فاطمة الواقع في حي الفتح على غير عادته في وصف البيوت من خلال اللون الأبيض والأزرق الفاتح الذي ميّز ديكور هذا الفضاء الرمزي: "وعدت أتعقب بصري المهاجر بين الأشياء المطمئنة بين جنبات البيت كأنها أو كأنني أدعوها إلى عناق حار وقال الفكر: إن المعنى كامن في الإنسان لا في الأشياء وقال أيضا: إن فاطمة هي الماثلة قطعا في سكينة المكان، الجدران البيضاء الأنيقة

---

[1] المصدر السابق، ص101.

والستائر الزرقاء السماوية الرائعة وهذا البساط الأزرق الفاتح، الأرائك الصوفية المتشحة بزرقتها الزاهية الألوان الرقراقة بالبهجة وتأملت طويلا لوحة كتب عليها اسم الله".[2]

فبيت فاطمة وأحمد العرفاوي من خلال هذه المواصفات الشكلية واللونية قد جسد الطمأنينة التي افتقدتها ربا في حياتها العائلية الراقية، لأن المكان بأهله كما يقال وليس بالهندسة والأثاث، ولذلك كان هذا العش الزوجي الهادئ محط إعجاب ربا وارتياحها، ولبنة أولى في صرح حياة جديدة مليئة بالإصرار والثقة على تخطي المحن والابتلاءات ونسيان الماضي المخجل بكل ما فيه من رفاق وخلان تجعل المقارنة بينهم وبين عالم فاطمة الوضيء كالفرق بين السماء والأرض، أو النور والظلام.

فدنيا فاطمة وزوجها أحمد هي الحياة الحقيقية التي تمنت ربا السعداوي لو أنها عاشتها تحت جناح عائلتها كما تمنت لو أن فاطمة أختها الحقيقية أيضا، لأن حياتها بها ستكون مغايرة تماما لما هي عليه عندما يجمع الوعي والإدراك الكامل معنى الأسرة، وليست المصلحة وحبّ الذات على حساب الآخرين.

- بيت عائلة حسام:

ينقل الراوي عبر هذا الفضاء طائفة لا حصر لها من المعاني والأحداث التي تخطاها السرد دون الإشارة إليها في المشاهد السابقة، إضافة إلى ظهور بعض الشخوص المغيبة حكائيا، كوالد حسام وزوجته وابنته أمينة.

فالمكان بمكوناته المختلفة يجسد الحياة البسيطة الهادئة التي تعيشها عائلة حسام في حي عتيق كحي الأوداية، قانعة برزق قليل يعود به والد حسام كل مساء من مهنة العطارة التي يشتغل بها منذ قدومه إلى هذا المكان، بعد ما تخلت عنه زوجته عائشة ويقينه بأن عودة ابنه الوحيد إليه بعد موتها ضرب من الاستحالة والجنون، ما دام الحاج السعداوي هو الذي يحكم ويقرر ما ينبغي أن يكون عليه حال الفقراء الضعفاء في تلك القرية النائية من المحمدية.[1]

فهذا الفضاء الأسري الدافئ كشف لربا السعداوي حقيقة جبروت والدها وأنانيته تجاه عائشة وحسام ووالده دونما شفقة ولا رحمة، وزادها إعجابا بشخصية حسام الذي لم يستسلم أمام المحن التي ألمت به عندما طرد من البيت الذي ربي فيه محروما من والديه، فواصل

---

[2] المصدر نفسه، ص205.
[1] المصدر السابق، ص181.

دراسته بعزم وثبات كأن شيئا لم يكن إلى حين لقائه بوالده وزينب في كلية الطب التي يدرس فيها ليظل سبب خروجه من بيت السعداوي سرا لا يعرفه أحد، حتى والده الذي لا يعرف ما إذا كان حسام حقا قد ارتكب ما أخبرته به زينب أم هو مجرد كذب وافتراء.

كل هذه الأحداث المغيبة شهدها فضاء منزل والد حسام بالأودية خلال حوار البوح الذي جرت تفاصيله بين ربا السعداوي ووالد حسام عما حصل في الماضي البعيد، وعمّا حصل لولده الوحيد الذي برأته ربا في أول اعتراف لها بالحقيقة التي تدينها وتبرئ حسام:

" لا يا عمي، حسام بريء وأنا الجانية.

وانهزمت بعدها أمام قلبي فبكيت حتى توسل إلي الأب الطيب طويلا ".[1]

- السجن:

يشكل هذا الفضاء حيزا مكانيا محصورا يحّد حرية الأفراد ويقمع رغباتهم، وهو مآل كل من تستول له نفسه عصيان الأوامر أو الخروج عن القانون والتلاعب مع رجاله، وإن كان منهم ممّن يمثلون السلطة فلا بد أن يكشف وينال الجزاء والعقاب الذي يستحق.

وضمن هذا السياق يحضر السجن في رواية العائدة ويتحقق مفهومه من خلال الإشارة الخاطفة دون الغوص في تفاصيله وسراديبه، لأنه فضاء معلوم الهوية يعرفه العام والخاص باعتباره قيدا للحرية وحيزا للعزلة بعيدا عن الأهل والأصدقاء. حيث يلقى القبض على الحاج السعداوي بعد مطاردة طويلة من طرف رجال الشرطة – بتهمة المتاجرة في المخدرات– في آخر لقاء له بعائلته، التي اجتمعت في قبو المنزل الذي تحول بفعل الغضب والقذائف الكلامية إلى بركة دماء ممزوجة بعويل وصراخ البنتين ربا وكريمة وهما تشهدان نهاية آخر فصل في حياتهما العائلة قبل أن تصل الشرطة وتعتقل والدهما، " ولم يبق في الذاكرة سوى وقع أقدام ثقيلة وهي تدق درجات السلم الحلزوني وصراخ مخيف يتوجه إلى أبي الحاج في لهجة آمرة متوعدة: البوليس..توقف !.. توقف! أنت مقبوض عليك".[1]

فالكاتب بهذا لا يقدم لفضاء السجن أية صورة طبوغرافية خارجية أو داخلية، وإنما يكتفي بالتنويه إليه فقط عبر من يمثل القانون ويطبقّه على الخارجين عن طريقه. وفي ذلك إحياء وتصوير لبعض من واقع السجن الذي يمثل مكانا معاديا يخلق ضغوطات نفسية قاهرة، ويحيل على عذاب وإهانة وإذلال وعزلة عن العالم الدنيوي الواسع. وهو الجزاء

---

[2] المصدر السابق، ص183.

[1] المصدر نفسه، ص220.

المشروع الذي يستحقه الحاج السعداوي وغيره ممن يتاجرون بأرواح الشباب ومستقبلهم مقابل مبالغ زهيدة مقارنة بما ينجّر على ذلك من تخريب وتدمير للاقتصاد الوطني من جهة، والحياة الاجتماعية والثقافية من جهة أخرى.

ولعل سلام أحمد إدريسو لم يشأ أن يغوص في أعماق السجن وسراديبه الباردة وعذاباته القاسية اعتقادا منه أنه مقابل طبيعي لما اقترف الحاج السعداوي من ذنوب وآثام.

ب- الفضاء المفتوح:

- مدينة مارتيل:

انفرد المشهد الثامن من الرواية بالحديث عن هذه المدينة الساحلية الهادئة التي شهدت أحداثا محورية في نسيج رواية العائدة، حيث حلت محل الريف المفقود بالنسبة لحسام الذي يذكّره صفاء جوّها واخضرار طبيعتها بقرية المحمدية، أين عاش أياما عصية على النسيان.

فالبحر بالنسبة لحسام لبث دوما قبر الأم المفقود، وإن كان بحر مارتيل يختلف عن بحر القرية إلا أنه يبقى أهم مكان يأوي إليه في المدينة بحثا عن الهدوء والسكينة المفتقدة في مختلف مناحي الحياة الهجينة لمدينة الرباط.

ولذلك فحنين حسام إلى بحر مارتيل هو حنين إلى الريف الوطن، ذلك الحنين الذي يحمل في طياته معاني الاضطراب والقلق وعدم الارتياح في المدينة لما تعيشه الشخصيات من صراعات إيديولوجية فتحاول الانفلات من قيد المدينة – ولو في الخيال – نزوحا إلى القرية بسماتها الإنسانية، " لتظل القرية واحة يفيء إليها من الوهج والهجير والقحل المديني حتى ولو كانت القرية بطيئة الإيقاع". [1]

ويبقى زمن الطفولة هو المسيطر على حنين ربا إلى القرية من خلال زيارتها للمكان رفقة حسام، فتذكرها الأراضي الخضراء المنبسطة، وأشجار الكليط العملاقة، وأسراب الطيور المهاجرة في السماء وزرقة البحر بأيام الطفولة الخوالي، فينقل السرد على لسانها شحنات الحرقة والحنين إلى المكان والزمان في آن واحد " أحسست أني أتخلص كليا من الصخب وأني أدخل رويدا في مملكة بلا حدود.. وتذكرت البيت الجاثم بين البحر وإقطاع أبي،

---

[1] مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص32.

غصت في طوفان من الأشواق، تذكرت الطفولة وطيور السنونو وأحلام السندباد.. وغبت في موج طاغ من الذكريات انجلى الشوق فلم أعد أذكر غير الطفولة ".[1]

إن أطراف مدينة مارتيل التي وحدت حنين ربا وحسام إلى الريف بكل ما فيه من ذكريات الماضي الطفولي ساهمت أيضا في تقرب ربا من حسام وتمسكها به أكثر من الأول محاولة بذلك فهم أفكاره الغريبة عنها والتي تعكس نظرته الواعية للحياة بكل حيثياتها.

ولأن دنيا حسام صعبة الفهم بالنسبة لفتاة لا تعرف سوى الرقص والسهر والنوم الطويل، تعجز ربا عن فهم ما أزعمت على فهمه، فكانت كلما كلمته عن الحرية كلمها في السياسة والدين والثورة والظلم والعدالة الاجتماعية، وإذا كلمته عن الحب كلمها عن القراءة والصدق والصلاة كدعائم أساسية للحياة الإنسانية الناجحة التي تستحق الحب أكثر من غيرها.

حتى شعوره تجاهها كرجل حقيقي لم يستطع سحر المكان ولا مراوغتها الكلامية أو تلميحها الصريح أن يفتك منه شيئا لأنه كان يدرك ما تريد أن تعترف به مسيقا. فيجرها في الحديث مدعيا عدم الفهم :

"ما معنى الحب في نظرك ؟

لم أفهم.

ماذا تفعل إذا أحبتك امرأة ؟

أقول لها شكرا". [2]

فوعي حسام بطغيان الظلم وسيادته السياسية والاجتماعية في الحياة المغربية عموما، ومنزل الحاج السعداوي خصوصا، منعه من الاستجابة لتلميحات ربا الهادفة لإقامة علاقة أخرى غير علاقة الأخوة التي يكنها لها حسام منذ أيام الطفولة.

لكن ربا لا تستوعب معنى هروب حسام أو حديثه عن العدالة الاجتماعية إلا عندما تتعرض للضرب والإهانة من طرف رجال الشرطة في حديقة كلية الآداب لاشتباههم في كونها من المنظمين أو المشاركين في الإضراب الطلابي دون أيما دليل يحتكمون إليه سوى أنهم صادفوها مستلقية على كرسي بحديقة الكلية.[1]

---

[1] رواية العائدة، ص78.
[2] المصدر نفسه، ص80.
[1] المصدر السابق، ص87.

ويكشف السرد ضمن هذا الفضاء عن سياسة القمع والاضطهاد التي تمارسها السلطة المغربية ضد الأفراد دون مراعاة لمستوياتهم الثقافية والاجتماعية، فلا تعرف في تعاملها غير لغة الهراوات لإسكات أي صوت مناهض للسلطة، يطالب بأبسط حقوقه الإنسانية.

"– من فضلك أنا بنت الحاج السعداوي.

– ضحك العساكر الأربعة

– ونحن أبناء الهراوة أيها الرهط." [2]

أما نزل الميتروبول الذي يحضر ضمن فضاء مدينة مارتيل فيستقبل ربا السعداوي الهاربة من حديقة كلية الآداب تحت ضغط العساكر المدججة بالسلاح استقبالا باردا جسده صاحب النزل الذي اقترح على ربا تغيير مكان الإقامة إلى فندق روجينا إن هي طمعت في حمّام ساخن قبل شرب الوسكي الذي تحمله.[3]

واستنادا إلى الوصف الذي قدم هذا الفضاء يبدو المكان شبه خال من النزلاء إما لانعدام بعض الخدمات فيه أو بسبب فصل الشتاء الذي يقل فيه النزلاء، " نزل الميتروبول. الحجرة المربعة في الطابق الرابع، السرير الأحمر النظيف، الدوش المحاط بستار البلاستيك، الصمت ثم الصمت في الممر المؤدي إلى السلم الحلزوني في اتجاه الطابق الأسفل، عدت إليه وأنا في غاية التعب ورياح يناير الباردة تصفح وجهي بصفاقة كأنها ترحب بي أو تطردني من جديد ".[4]

هكذا ساهمت الأحداث التي وقعت في مدينة مارتيل على بلورة الوعي الكامل لدى ربا السعداوي بشأن الواقع المتأزم الذي تشهده الساحة السياسية المغربية من صراعات فكرية وعقائدية، كانت وجها آخر لمدينة مارتيل التي كشفت لها أيضا مدى التناقض الصارخ بين ما تحلم به وبين ما يؤمن به حسام ويدعو له.

– الأحياء والشوارع:

يعتبر هذا الفضاء مجالا مفتوحا تمارس فيه الشخصيات حياتها بكل المستويات، فهو محل التقائها، ومجال تقاربها وتعارضها، لأنه " يشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها".[1]

---

[2] المصدر نفسه، ص88.
[3] المصدر نفسه، ص89.
[4] المصدر نفسه، ص90.
[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص79.

وقد ورد الحديث عن الشوارع والأحياء بصورة لافتة في رواية العائدة، خاصة عندما تتخلل مقاطع الوصف الرواية وتتخذ لها سبيلا لرسم ملامح تلك الأحياء والشوارع بضيقها واتساعها، نظافتها وقذارتها، أصالتها ومعاصرتها " في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى وعناصر ورؤى وأفكار متعارضة بحيث تعّبر عن العلاقات والتواترات التي حدثت عند اتصال الّراوي بأماكن الأحداث".[2]

واستنادا إلى هذا التعارض الذي يجمع بين الأحياء الشعبية والأحياء الراقية أراد الكاتب أن يتتبع العلاقات الإنسانية ويرسم الحركة الاجتماعية في فضاءين أساسيين، يعكس الأول حياة الأغنياء التي خصها بالهدوء والسكينة بينما يعبر الثاني عن أصالة تلك الأحياء وعراقتها من خلال تداخل العلاقات الاجتماعية بين السكان.

- حي حسان الراقي:

وهو فضاء الأغنياء الميسورين باعتباره حيا راقيا يقع وسط مدينة الرباط، نظيف، تطوقه أزهار اللبلاب والياسمين من كل الجهات تتدلى ملامح السيادة والترف من على شرفات منازله وقصوره. وهو إلى جانب ذلك مكان هادئ، جّوه صاف يحيل على الراحة والطمأنينة.

وينقل لنا هذا الفضاء بمكوناته المختلفة وشحناته المتضاربة على لسان ربا السعداوي وهي تقيم علاقة مقارنة بين الريف والمدينة، وبين الماضي والحاضر: " حسان سكنى زاخرة بالطمأنينة، لكن بلا هيبة، ولا حتى ذلك الجوار المترع بالأمان والتفوق، أما الإحساس بالسيادة فقد تبّدد كما تبّدد رجع البحر وتهليل الطبيعة وهديل الحمام.. تبّدد ذلك كما تبّدد من السمع صوت جميل لطيور مهاجرة..حسان حي يجثم على كبد الرباط ولد ذات يوم وفي حلقه بيت جديد، بيتنا أما اليوم فأتأمل كل ذلك وأقول بسخرية: كل شيء يدوم إلا عزّ القرية وعذرية الصبا الأولى".[1]

إن الحديث عن هذا الفضاء يقودنا إلى التنويه برؤية الكاتب أو المنظور الذي يؤسس لهذا الفضاء انطلاقا من كونه حيا راقيا يسكنه الأغنياء الميسورين وتتقاسمه مناظر الطبيعة وهندسات المباني الفاخرة الباعثة على الراحة والهدوء كما يفترض لها أن تكون.

---

[2] إبراهيم عباس: تقنية البنية السردية في الرواية المغاربية، ط1، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2002، ص56.

[1] رواية العائدة، ص34.

غير أن سلام أحمد إدريسو يوظف هذا الفضاء مؤكدا مرة أخرى على تغيير وضع عائلة الحاج السعداوي القادمة إلى هذا الحي الذي بدا فيه منزلهم ذبابة مقارنة بالمنازل والقصور المحاذية لهفكان توظيف هذا الفضاء خطوة أولية لرؤية أخرى يُ سَرُّ فيها للقارئ مدى ارتباط الإنسان بمكان حياته الأول وإن كان عاديا بسيطا، لأن المكان لا يبقى مجرد أبعاد هندسية خالية من الروح والإحساس بل بالعكس فقد تكون تلك الأماكن حاملة لقيم وأحاسيس تدفع إلى التذكر والتخّيل.[2]

وهذا ما ينجلي بشكل واضح على ملامح الشخصيات البطلة حينما يراودهم الحنين وتستفزهم الذكريات للبيت القديم، منشأ الطفولة الأولى ومكمن الذكريات الجميلة. فلم تعد ربا السعداوي تحسّ بالاستعلاء على الخلق كما كانت في الريف ترى نفسها سّيدة البلاد والعباد، لأن الجيران في حي حسان يختلفون تماما عن جيران الريف البسطاء، فهم أعلى مستوى مادي وثقافي من عائلة الحاج السعداوي وهذا ما جعل علاقتهم جافة باردة تجسدها نظرات التكّبر والاستعلاء، "فأين نحن من جيراننا الجدد الذين لا نرى منهم غير سياراتهم الأنيقة ونظراتهم المتعالية وحركاتهم المطبوعة باللامبالات".[3]

- حي باب الأحد:

يقابل هذا الفضاء في مدلوله الفضاء السابق(حي حسان) ببناياته العالية وطرقاته النظيفة الباعثة على الهدوء والسكينة، فهو حي شعبي عتيق تتداخل فيه الحركة الإنسانية بمختلف مظاهرها، والناس فيه بسطاء يكدّون ويجتهدون من أجل العيش بأمن وسلام. لكن السلطة لا تدع لهم الفرصة اللازمة لذلك فهي تطاردهم في كل زمان ومكان تحت شعار تنظيم السوق ومحاربة الفساد.[1]

ومن خلال انتقال الشخصية البطلة في أرجاء هذا الفضاء كنوع من الهروب والانتماء، استطاع الكاتب بعد ستة القلمية أن يرصد ملامح هذا الحي، ويسترعي انتباه القارئ إلى فكرة الهوية والانتماء التي تمثل ركيزة أساسية للإنسان الذي لا يستطيع أن يعيش بمعزل عنها مهما كانت ظروف وحيثيات حياته.

---

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص31.
[3] رواية العائدة، ص39.
[1] المصدر السابق، ص138.

وبأسلوب جميل دقيق المعاني ينقلها إلى أعماق هذا الحي الشعبي العتيق بكل ما فيه من أصالة وحركة " لا يكاد يخلو المكان من الناس. يطالعهم زقاقه الطويل وهو يرسم هندسته في إعياء وقدم حين يحتضنك مطلعه المبلط بالإسفلت تغيب في مهرجان من البشر.نساء رجال وأطفال ومتسولين من كل الأصناف! " دلفت من درب على يمين الشريان الممدد إلى أبعد نقطة تؤدي إلى واد أبي رقراق. هذا المكان لا يعرف الموت. وهاهنا يراود في بشر وانطلاق".[2]

فهذا المكان بمكوناته المختلفة أصبح بديلا مناسبا لحي حسان الراقي الذي تهرب منه الشخصيات بنفسها نشدانا للراحة والأمان المفتقد في تلك الأماكن الهجينة بهندساتها وعلاقاتها الإنسانية الجافة الباعثة على التأزم والانغلاق.

وبذلك فحي باب الأحد الشعبي بكل ما فيه من رموز ثقافية وحضارية، قد ساهم إلى حد كبير من تقريب معنى النص وفهم أبعاده الثقافية والإيديولوجية، من خلال تهميش عامية الناس وحصرهم في أزقة وأحياء ضيقة تتيح متابعتهم وقمعهم بكل سهولة.

- المستشفى:

ورد الحديث عن المستشفى في مقاطع عديدة من الرواية، حيث نجد الراوي يركز على هذا الفضاء باعتباره عالما دالا على تناوب الشخصيات في ارتياده فمرة حسام ومرة ربا ومرة عزيزة وكريمة، وهو فضاء يحمل دلالات الحياة والأمل أو لنقل البعث من جديد، فدخول المستشفى والخروج منه بعافية وسلامة يبعث على التفاؤل والأمل.

ومن خلال اللون الأبيض والأزرق الفاتح قدم سلام أحمد إدريسو هذا الفضاء المشحون بمدارات إيقونية ترتبط بشخصيات الرواية. " وأردت الجلوس فدارت أركان الحجرة البيضاء الأنيقة حولي وهوى رأسي على الوسادة. أأكون في المستشفى ؟! وجدت الجواب في معدات الغرفة الزرقاء الصامتة".[1]

فإذا ما ربطنا هذا الفضاء بشخصية ربا وجدناه يمثل حيزا للتطهر وقنطرة لولوج عالم آخر أفضل وأنظف حيث تتعرف على الممرضة فاطمة التي تصبح أعزّ صديقاتها فتساعدها على تغيير أسلوب حياتها الخاطئ والبدء من جديد بعد طيّ صفحات الماضي المؤلمة.[2]

---

[2] المصدر نفسه، ص137.
[1] المصدر السابق، ص166.
[2] المصدر نفسه، ص168.

ويمثل هذا المكان دور السجن انطلاقا من إشارته لدلالة أخرى تختلف عن الدلالة السابقة، فهو بمثابة الجزاء الذي تستحقه عزيزة، فدخولها غرفة الإنعاش وإصابتها بالشلل كان حتمية لا مناص منها وقد قادها سلوكها المتعالي والكبرياء الجارف إلى التخلي عن زوجها في لحظات حرجة كان بحاجة ماسّة إليها وإن كان مجرما كما تدعي فهي طرف أيضا في الجريمة.[3]

فمستشفى ابن سينا من خلال هذه الأحداث المرتبطة بربا وأمها كان له أثرا كبيرا في تقرب عائلة حسام من ربا السعداوي ووقوفهم إلى جانبها حتى خروج أمها وشفائها التام جرّاء الصدمات المتوالية التي شهدتها حياتها بدخول والدها السجن وتشتت العائلة.

- محطة القطار:

يمثل هذا الفضاء معبرا وجسرا يتيح تغيير الأجواء والانتقال من مكان إلى آخر بحثا عن الراحة والطمأنينة والاستقرار النفسي[1]، كما قد يمثل الهروب من شيء ما نشدانا للحياة أو فرارا بالنفس من خطر محدق بها.

وهذا بالفعل ما رمز إليه فضاء محطة القطار في رواية العائدة حيث استحالت فضاء للانتقال من العالم الدنيوي إلى العالم الآخر عندما انقلب المكان مسرحا لجريمة شدت الأنظار، فكان الموت محطة أخرى للعبور إلى ذلك العالم الذي لا عودة فيه " وبقساوة لم يشهد مثلها اقترب منه وعزّز فوهة البندقية في جبين الزعيم، وأطلق الرصاص المتبقي داخل الخزّان...دوّى صوت رهيب كئيب في أجواء المحطة، تماوجت حشود الخلق من الرعب.. تناثر الدماغ ببشاعة وهوى الجسد كبناء قديم كان ينبغي أن ينهار تداعى الشبح إلى الأرض وآل للفناء".[2]

إن رغبة جلال في الانتقام لأروى من صنيع المسيو روبرتو دفعه بكل قوة ووحشية إلى قتله دون التفكير في عواقب الأمور، لأنه الجزاء الوحيد الذي يستحقه كل من تسول له نفسه الاعتداء على الآخرين وإفساد حياتهم، خاصة إذا كانوا ممّن تربطه بهم صداقة وموّدة سابقة. وهذا ما جعل جلال يلتهب حرقة وجنونا، لأن خديعة اليهودي روبرتو كانت فوق الوصف والخيال.

---

[3] المصدر نفسه، ص221-222.
[1] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص205.
[2] رواية العائدة، ص237.

فصورة اليهودي ضمن هذا الفضاء الرمزي تحيل إلى معاني غائرة الدلالة تتعلق أكثر شيء بعلاقة المسلمين باليهود عبر التاريخ الطويل الذي يفوح به المقطع السردي السابق، عندما شبه الكاتب جسد المسيو روبرتو بالبناء القديم المهترئ الذي يحب أن ينهدّ وينهار لئلا يشكل خطرا على ما يجاوره من بنايات.

وعليه فالصورة الدموية التي طبعت هذا الفضاء وقفت رمزا على معاناة العرب المسلمين في عقر ديارهم من سياسة اليهود القاضية بتحطيم العنصر العربي بشتى الوسائل، وذلك بضرب قيمه ومبادئه الأصلية ونفث سموم الرذيلة والانحلال الخلقي في أوساط الشباب المفتون بشعارات الغرب ودعاياته.

إن توظيف هذا الفضاء في رواية العائدة لم يكن توظيفا عاديا. حتى الانتقال فيه لم يكن عاديا، وتتجلى رمزية هذا الفضاء في عمق الفكرة التي يشد الكاتب انتباه القارئ إليها، وهي أن الشباب المغربي المعاصر ينبغي أن يكون تلك المحطة الفاصلة بين واقعه وواقع الغرب المشين بكل ما فيه من مغريات وفتن تجسدها عناصر التفاعل والاتصال المختلفة، كي ينقـ ل بوعيه وإدراكه حقيقة الغرب المشوّهة التي جسّدها المسيو روبرتو وغيره ممّن يدخلون البلاد العربية وفي جعبتهم خططا سياسية محكمة تعمل على ضرب البنى التحتية للمجتمع وتشكيكه في تراثه وثقافته الأصلية ومن ثمة تغيير عاداته وتقاليده بمحاكاة الحياة الغربية المعاصرة قلبا وقالبا.

وإن كان سلام أحمد إدريسو ختم علاقة العرب بالغرب بنهاية دموية مأساوية سقط فيها روبرتو وجلال ضحايا وجهة نظره فهي في حقيقة الأمر كذلك، لأن اليهودي يبقى يهوديا لا همّ له بعلاقته بالعربي سوى تحطيم روح المقاومة فيه وقتل كل ما هو أصيل وثابت في فكره وعقيدته.

إن الفضاء الجغرافي وفق هذا الطرح يبقى مجرد أبعاد هندسية إذا جرّدناه من قيمه ودلالته كحيز ثقافي واجتماعي وسياسي يأوي الإنسان ويتبادل معه عناصر التأثر والتأثير[1]. فالروائي قبل أن يحدد الفضاء الجغرافي لأحداث روائية وشخصياتها يحدد أولا الفضاء الثقافي الذي يؤسس لتلك الأحداث ويكون السبب الرئيسي في بنائها، " لأن ما يهم

---

[1] عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ص243.

[2] عمار زعموش: الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة الثقافة، ع144، وزارة الثقافة والإتصال، الجزائر، 1997، ص241.

الروائي ليس نقل الوقائع و الأحداث أو التعبير عن الأمكنة المختلفة وإنما ما يهمه هو الفكرة التي يريد أن يوصلها للقارئ ولا تتحدد هذه الفكرة إلا إذا أطر لها ثقافيا واجتماعيا. فالمكان في الرواية لم يكن ديكورا جغرافيا أو رسما له بعض الملامح والتضاريس بل له عضويته الحية الممتزجة مع الشخصيات داخل الرواية.. وله دور يؤديه من خلال بعديه الحقيقي الواقعي والمجازي الرمزي".[2]

4- الفضاء الثقافي:

تتحدد ملامح هذا الفضاء في رواية العائدة انطلاقا من ثنائية :(الأنا والآخر) حيث تضع الرواية أمام القارئ صورة حقيقية للغرب الذي تنبهر به العيون وتفتن بدعاياته القلوب والنفوس وينخدع الشباب بشعاراته المزيفة.

واستطاع سلام أحمد إدريسو اعتمادا على هذا الطرح الثنائي للفضاء الثقافي أن يكشف حقيقة عن كل تلك الأعطية الخادعة والأقنعة الزائفة، والغاية الدنيئة التي ينشدها اليهودي في بلاد المسلمين، فلا ينفك يبث سمومه في نخاع المجتمع حتى يرديه قتيلا مغيب الشخصية ممحوق الهوية.

ويقابل فضاء الآخر فضاء الأنا الذي يمثل الهوية المسلمة في أخص دقائقها صامدة متمسكة بأصولها وثوابتها العقائدية الصحيحة، وقد مثل دور الأنا في الرواية مجموعة من الشخصيات والأماكن التي ركز عليها الكتاب تركيزا مقصودا، فشخصية حسام وصومعة المسجد التي يتحدث عنها الكاتب في كل مناسبة وحين كلها إشارات تحيل إلى هوية الأنا المسلم الضارب في عمق هذا البلد " فهذا الصراع بين الحقيقة العليا والواقع المنحرف على بعد قطبيه ما يلبث أن يتفجر بقوة عجيبة حين يحاول الإنسان أن ينزع رجليه من أوحال الأرض ويمد يده إلى حبال السماء العالية [1]، وهذه هي ربا في رواية العائدة، إن شيطان اللهو والمكر يحاول أن يسكت صوت الأخلاق في صدرها، فكيف السبيل لإسكات هذا الشيطان الماكر الذي نفع فيه مارد الرذيلة والفساد المسيو روبيرتو؟

غير أن رؤية حسام والتحدث إليه أو سماع صوته هو السبيل إلى هذا الانتصار على شيطان النفس الداعي إلى مكامن الفسق والفجور.

---

[1] محمد حسين بريغش: في القصة الإسلامية المعاصرة، ط1، مؤسسة الرسالة، عمان، 2000، ص68.

وسنحاول على هذا الأساس أن نستجلي فضاء الأنا والآخر القائم في جوهره على مجموعة من الأماكن الجغرافية التي وظفها الروائي في عالمه القصصي كبنية دلالية ينطلق منها الفضاء الثقافي الدلالي للرواية.

- فضاء الشاشة:

استهل الكاتب روايته بهذا الفضاء كتمهيد لأحداث الرواية المتشابكة: "فيديو – فيديو – فيديو..".[2]

وانطلاقا من هذا المستوى يؤسس سلام أحمد إدريسو لفضاء الآخر الذي يخترق فضاء الأنا ويحاول أن يجعله صورة مصغرة عنه بأية وسيلة ممكنة.

ويمثل هذا الفضاء مكانا حميما تهرب إليه الشخصيات باعتباره ملجأ زاخرا بالعطايا والحنان المفقود الذي عوضته شاشة التلفزيون وأشرطة الفيديو الطافحة بالخيال والألوان، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمثل فضاء الآخر لما يحمله من دلالات رمزية للآخر(الغرب) باعتبار الفيديو – كجهاز – من صنع مؤسساته الثقافية والاقتصادية.

ومن هذا الفضاء يتم الإعلان والتنويه بفضاء الآخر من خلال علاقته بربا ومدى تأثيره على صيرورة حياتها المستقبلية. " هاهي الشاشة المربعة اللون والحركة والأصوات، انحشرنا في أطيافها الرجراجة الصافية وهذا كل ما نتمناه أن نتيه في إمارة الألوان المتسلطة في الحكايا التي كم نتمنى ألا ننفك عنها وقد كانت كل رصيدنا من وعي أجزاء الوجود".[1]

وتشير دلالة هذا الفضاء إلى أن تربية الأم لأبنائها والإشراف عليهم شخصيا في مرحلة الطفولة شيء ضروري وواجب أخلاقي قبل كل شيء، والهروب من هذه المسؤولية نشدانا للحرية المزعومة هو في حقيقة الأمر خروج عن الفطرة الإنسانية وحياد عن جادة الصواب، وهو ما يكتشفه القارئ أثناء مطالعته للرواية حيث يشكل فضاء الشاشة نقطة تحول رئيسية في حياة ربا السعداوي لأن التعود على أشرطة الفيديو منذ مراحل الطفولة الأولى بدءا بشريط سندباد البحري وختاما بأشرطة الفساد والفجور لن يكون عاقبته غير الخروج عن الطريق السوي إلى عالم الرذيلة والفساد.

فالإدمان على هذا الفضاء الفاتن بمغريات الصوت واللون كان نتيجة الفراغ النفسي والعاطفي الذي عانت منه ربا في طفولتها وشبابها، فكانت هذه الأجهزة الإلكترونية بمثابة

---

[1] رواية العائدة، ص5.
[1] المصدر السابق، ص7.

الأب والأم لأنها ملجؤها الوحيد ومتنفس فراغها ووحدتها " وأصبح سندباد والبحر سيد الوجدان، ذلك النقصان الكامن هنا أو هناك، هو كل ما أبحث عنه، والهروب من التشيؤ هو الصياد ونحن الطرائد.[2]

ومع أن ربا السعداوي تدرك خطورة ما هي فيه إلا أنها لا تتوانى عن فعله لأنه لا بديل لذلك سوى الوحدة القاتلة التي صنعتها عائلتها بالانشغالات التي لا تنقضي، ولذلك فهي تقدم على اختراق المحرمات وتكسير الأخلاقيات بوعي تام بالخطر الذي تنقاد إليه ولا هم لها سوى الشعور بالسعادة والانفلات من قيد الشعور بالإحباط واليأس.

- فضاء نادي النجمة:

لقد كان هذا الفضاء عنصرا بارزا في الرواية ومؤثرا فعالا في بنية النسيج الروائي فقد جسد صورة الغرب أيضا بما فيه من إغراء وفتن، إذ يشكل هذا المكان بؤرة أساسية في نشر ثقافة المجتمع الغربي الذي يحلل الحرمات ويتخطى حدود الإنسانية في مجتمع من المفترض أنه مجتمع مسلم أصيل له هويته الثابتة وأصوله الثقافية والحضارية العميقة.

وقد تناول سلام أحمد إدريسو هذا الفضاء وجسده بطريقة رمزية دالة تكشف عن حقيقة الإنسان اليهودي ودناءته باقتناصه الفرص السانحة لتوريط الشباب، والعمل على استقطابهم لمكامن الفسق والفساد. ومن خلال تقنية عالية في الوصف وبعد في الرؤية الفنية والفكرية، يرسم لنا الروائي ملامح هذا الفضاء مشيرا إلى تلك الدلالات التي ينطوي عليها الوصف: " توزّع النظر بين الحديقة المثيرة بالنظرة والحياة..المسبح المتربع على الجانب الأيسر السابح في مسبح آخر من الظلام الشفاف. تراقصت مياه المسبح وراء الليل، البيت الصغير يحاكي منازل إفران. يتدثر بمعطف نباتي من زهور اللبلاب. يطل نور ناعس لا رغبة له في الضوضاء من النافذة العالية القوام المشرفة المحاطة بشباك غرناطي أسود وشجرة التوت المطلة أغصانها على أرض الشرفة. أنوار قوية نفاذة تتطاول بأذرعها الهلامية إلى الفضاء وقلت بارتياح.. مكان مريح".[1]

إن هذه الصورة السردية الواصفة التي قدمها الروائي في سياق حديثه عن نادي النجمة تمتاز بدقة الوصف وبعد في الرؤية الفكرية؛ لأن حقيقة الغرب معزية بالفعل أضواؤها وألوانها التي سرعان ما تتكشف حقيقتها المزيفة عندما يظهر اليهودي روبرتو بمظهره

---

[2] المصدر نفسه، ص5.

[1] رواية العائدة، ص58.

الحقيقي عقب محاولته الاعتداء على ربا السعداوي، التي اقتادها تحت تأثير السكر إلى سراديب النادي بعيدا عن الأصدقاء والخلان المشغولين بالرقص والغناء. " وهجم كالتتين يريد أكلي فتنحيت قليلا فكاد يسقط، عرفت أنه سكران وقررت الدفاع عن نفسي وقد خرجت من شرنقة السكر".[2]

إن استفاقة ربا من غفلتها ودفاعها عن نفسها في آخر لحظة هي في الحقيقة دعوة صريحة من الكاتب إلى توخي الحذر واليقظة من الغفلة والضياع في أحلام لا أساس لها من الصحة، والابتعاد قدر المستطاع عن طريق الفساد الذي يستقطب الشباب العربي بكل المغريات التي تجعله مشدودا للغرب رغم صورته السلبية ومعتقداته الوثنية التي تعاكس قيمنا وتعاليمنا، "لأن ذلك حلال عليهم لأنهم صناع هذه الأوثان. ولكنه حرام علينا ونحن أصحاب دين ومنهج رباني شامل".[1]

- فضاء الأحياء العتيقة:

يمثل هذا الفضاء دور "الأنا" المتماهي في الأحياء المغربية العتيقة، وهو بذلك يضرب بجذوره في عمق الذات العربية المسلمة ويُؤصل للهوية بالتعبير عن الكينونة التي تقابل كينونة الآخر، كما سبق التنويه به في الفضاءات السابقة.

فاللجوء إلى الأحياء العتيقة واستعراض ملامحها والتفنن في وصفها والتركيز على بعض ملامح الحضارة الإسلامية في تلك الأماكن، له دلالات خاصة لا يمكن تجاهلها في بناء رواية العائدة.

فكل فضاء من تلك الفضاءات يحيل إلى معنى عميق يؤكد سلام أحمد إدريسو على توصيله للقارئ من خلال تركيزه على وصف دقائق الأحياء العتيقة بضيقها وتداخل بناياتها المقوسة، والإشارة إلى صومعة المسجد بين الفينة والأخرى في ثنايا الرواية. كل ذلك يؤكد محورية هذا الفضاء الدال على خصوصية سكانه، " فهو كالفقاعة التي تحيط بالإنسان باعتباره فردا له خصوصياته التي لا يشاركه فيها أحد".[2]

ومجرد الاقتراب من هذا الفضاء يعني القضاء على كل ما هو أصيل وثابت في هذه الأمة من رموز حضارية وفكرية تميزه عن بقية المجتمعات الأخرى، حيث ينقلنا السرد على

---

[2] المصدر نفسه، ص112.
[1] محمد حسن يريغش: القصة الإسلامية المعاصرة، ص70.
[2] يوري لوتمان: جماليات المكان، ص60.

لسان الشخصية البطلة مشخصا طبيعة الحياة الإنسانية في ذلك الحي القديم " طالعي سوق الأحذية وقد تجاوزت المسجد العتيق بصومعته التي تبدو منهمكة في حوار مع السنين.. ما أجمل هذا الحي العتيق ! كيف غاب عني كل تلك السنين دون أن أعرفه، لقد كنت غائبة في دنياي المصنوعة من زجاج ولكنها الآن انكسرت.. ما أروع أن نلتقي بالحياة ولمَّا نتزين بالمساحيق".[3]

إن الفضاء الثقافي في رواية العائدة يكاد يكون زاوية الرؤية التي أسس بها الروائي لإحداث روايته؛ لما ينطوي عليه هذا الفضاء من إيحاءات ورموز ثقافية واجتماعية وتاريخية تجعل الرواية قائمة على قطبين رئيسيين يعاكسان الحياة الاجتماعية في المغرب، فيمثل الأول القاعدة الثابتة التي ينبغي أن يحتكم إليها المجتمع في تربية الأبناء وتكوين الأجيال الصاعدة تكوينا حصينا يمنع عنهم محاولات المسخ والتمييع التي تنتهجها بعض المؤسسات الثقافية باسم مواكبة العصر ومتطلباته كقطب ثاني يخترق الأول ويحاول القضاء عليه.

وإن كنا لم نتناول هذا الفضاء بشيء من الدقة والتفصيل فذلك يرجع لتشعب رموزه، وصعوبة الإمساك بدلالاته وفك شفراته من جهة، وقلة الخبرة الكافية الوافية بهذه الدلالات من جهة أخرى؛ لأن الروائي قدّم لنا عالمه القصصي مشحونا في مدارات إيقونية يصعب تحديد اتجاهاتها، نظرا للغته الصوفية التي جعلت الرواية تنفتح لقراءات كثيرة بشأن الواقع والأزمة المعاصرة التي يعيشها الإنسان العربي بكل المستويات.

5- وصف الفضاء ودلالاته.

إن عملية نقل الواقع بفضاءاته المختلفة إلى عالم الرواية لا يتأتى إلا باللغة فاللغة هي المقابل المحسوس لعالم المحسوسات فهي أداة من أدوات الثقافة، لأن الروائي عندما يبدأ في بناء عالمه القصصي يضع عالما خاصا به تكونه الكلمات التي تشيد عالما خياليا يشبه عالم الواقع.[1]

فالوصف بهذا ينقل إلينا العالم الخارجي والعالم الداخلي من خلال الألفاظ والعبارات والتشابهية والاستعارات، التي تقوم لدى الأديب مقام الألوان لدى الرسام والنغم لدى

---

[3] رواية العائدة، ص137.
[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص78.

الموسيقي، وهو بذلك إجراء فني لا غنى للأديب عنه إذا أراد إنتاج أثر أدبي ناجح، لأنه قناة ينقل الأديب عبرها الأشياء والصور مفعمة بالحياة متدفقة بالحيوية والنشاط.[2]

وما يهمنا في هذا المجال هو طريقة توظيف اللغة الواصفة في رواية العائدة والدلالات التي انطوى عليها جسد النص الروائي، من خلال تقديم الفضاءات المختلفة التي تحركت فيها شخصيات الرواية.

هَذَ ـجَ سلام أحمد إدريسو نهجًا منفردا في وصف الأمكنة واستقصاء دلالاتها وتفصيلاتها المختلفة، خصوصا وصف الطبيعة والتفنن في عرض مختلف أشكالها وألوانها وكذا الأحياء والأزقة والطرقات؛ فاختيار قرية المحمدية ومدينة مارتيل والرباط أماكن أساسية لوقوع أحداث روايته، وإعطاء أسماء حقيقية للمدن والأحياء والشوارع يعطي الإحساس للقارئ بأنه يستطيع أن يتحقق من وجود هذه الأماكن، والذهاب لزيارتها فعليا مع أنها موجودة على مساحة الورق فقط.

لقد اجتهد الكاتب في الوصف وحمله أدوارا هامة ومحورية في تقديم الأحداث من خلال تمازج المكان بالزمان والشخصيات، فكان يقدم المكان مشيرا إلى تغيير الزمان ببروز أحداث جديدة في المسار السردي للرواية تتطلب دخول شخصيات مساهمة في حركية الأحداث وتفاعلها.

ولكي نتمكن من استقراء تقنية الوصف في هذا العمل الإبداعي المتفرد سنحاول استعراض بعض المقاطع الوصفية المتداخلة في عمومها مع السرد لخلق فكرة النص وتشييد معناه ودلالاته.

- وصف الطبيعة:

لقد ركز الكاتب تركيزا دقيقا على وصف الطبيعة وخصها بمقاطع كثيرة نقل عبرها تحركات السرد الموازية لحركة شخصياته الروائية، والتي كانت في معظمها شخصيات قروية تهرب من وهج الحرقة المدينية طلبا للراحة النفسية في ظل الطبيعة المفتوحة، فيقول على لسان الراوي المتماهي في مرويه: " كنت أحسب أنه بالإمكان تعقب خطوات الشمس ذلك القرص الغارب الهارب في سبيله إلى الهاوية، هذا كان ممكنا حينما كنت أتتبع ممشاها من الأرض وأنا أركب حمار الحسين. أما الآن فلا إنها تقصد هدفها فوق المياه إلى قاع المحيط

---

[2] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص101.

وقح ذلك المحيط ! إن أمواجه الزبدة لتتطاول في جراءة حتى تضرب بألسنتها مملكة أبي تراجعت بضع خطوات كي أتحاشى شظايا الماء وهي تتطاير بالقرب من قدمي بعد ارتطام الموج على جسد الصخرة العالية. كنت أود الجلوس أكثر لكن هاهي أشعة الشمس تستحم في مياه البحر وهاهو الظلام تتراءى طلائعه من بعيد ولا تزال أشجار النخيل تبدو وكأنها كائنات عملاقة تعمل وراء الجدار الحجري على حراسة الأرض المحيطة بنا".[1]

وتتحدد رمزية الوصف – في هذا المقطع– في كون الروائي لا يقصد وصف الطبيعة لذاتها كما هو الشأن عند الروائيين الكلاسيكيين. وإنما جاء تركيزه على وصف المكان الطبيعي المفتوح كخلفية أساسية تنطلق منها الأحداث القصصية حيث ركز على دلالة التناقض بين الأعلى والأسفل فكانت اللوحة الوصفية التي بين أيدينا أشبه بالصورة الفتوغرافية المأخوذة عن بعد، صورت لنا الشمس في سياق انحدارها من الأعلى إلى الأسفل ممثلة خلفية مكانية تعلن عن وجود مجالين مفتوحين على بعضهما البعض في الوظيفة والدلالة معا؛ أحدهما يمثل المجال المكاني الطبيعي العلوي المترامي في الأفق وعناصره هي: الشمس، السماء، الأشعة، الهواء. وثانيها هو المجال الطبيعي السفلي الذي يرتبط بسطح الأرض بوجه عام وملامح بيت الحاج السعداوي بوجه خاص وعناصره هي: الموج، الصخرة، البناء الضخم أشجار النخيل.[2]

إن شعرية اللغة الواصفة في هذا المقطع وغيره ليست غرض الروائي كما سبق وأشرنا إليه. ولكن وجهة نظره تنطلق من تلك المقاطع الوصفية الساردة التي جعلها تمهيدا لدخول كل مشهد في الرواية وقصدية أكيدة على أحداث ووقائع مستجدة.

وإذا ما عدنا إلى استقصاء ملامح اللوحة الوصفية السابقة، وجدناها تنطلق دلاليا مع أحداث الرواية اللاحقة، وهي أن الانجذاب وراء الأضواء وتتبع فتنها وإغراءاتها نشدانا للكمال والتميز سوف يكون سبيله الغروب إلى الهاوية، لأن الشمس هنا تقف رمزا على العالم الدنيوي الواسع الذي لا يستطيع البشر أن يتحكموا فيه أو يكونوا فيه كما يشاءون[3]، أما الأمواج فتشير إلى التموج الخطير الذي يلحق بعائلة الحاج السعداوي ومكانته السياسية والاجتماعية التي تتقلب رأسا على عقب فيغدو مجرد مجرم تطارده العدالة، وأما أشجار

---

[1] رواية العائدة، ص12.
[2] المصدر نفسه، ص13.
[3] عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1996، ص63 – 64.

النخيل فترتبط بشخصية حسام الذي توكل إليه مهمة رعاية العائلة بعد دخول السعداوي السجن ولزوم عزيزة غرفة العناية المركزة التي خرجت منها بكرسي متحرك، فكأن وظيفة أشجار النخيل العملاقة في حراسة الأرض الريفية التي خصها الروائي بها في الوصف كانت شخصية حسام ودورها في أحداث الرواية اللاحقة.

ويرتقي الروائي بوصف الطبيعة الممزوجة بوصف الزمن وتأثيره عليها من خلال تعاقب الفصول الدالة على تغير الحالة النفسية لربا السعداوي، التي قررت اعتزال النوادي الثقافية التي ترتادها. فكان الشتاء بمطره وبرده وأعاصيره رمزا على تطهير ذاتها من رواسب الماضي العالق بذاكرتها ووجدانها. "هاهو خريف سنة أخرى يجمع أشياءه ويرحل. وهاهو ذا الشتاء يأتي إلى حوبة الحاضر ومعه أشياؤه المتعددة: المطر والريح والبرد والإعصار. وقد قضيت الشهور في فراغ مهول اجتاح دنياي طفرة واحدة اعتزلت كل ما يربطني بأصدقائي الأوغاد...".[1]

فالكاتب عندما قدم لنا هذا المقطع السردي الواصف ضمَّنه شعور ربا السعداوي بالخوف من المجهول و مفاجآته التي لا تخطر على بال " لأن الخوف سمة سلبية تعتري المكان نتيجة شعور الإنسان بخطر موهوم غير مرئي أو حقيقي ملموس يوَّلد في أعماقه إنفعالا دائما أو عابرا حسب ماهية الخطر الذي يشعر به".[2]

لذلك لم تعد هذه الشخصية تشعر بالارتياح أينما حلت أوانتقلت، فكل الأماكن أصبحت بالنسبة لها باعثة على الخوف والرهبة التي عرفتها حقيقة في الغرفة الزرقاء بنادي النجمة.

- وصف الأحياء والشوارع :

يقدم الكاتب وصفه للأحياء والشوارع ممزوجا كعادته بالسرد في أغلب المقاطع فيبدو المكان متحركا تبعا لحركة الشخصيات الفاعلة فيه التي عملت على نقل واقع تلك الأحياء إلى فضاء الرواية، فكانت صورا ناطقة بالحركة الإنسانية لتلك الأماكن المتقابلة شكلا وروحا؛ إذ تقدم الأحياء الراقية ضمن لوحاتها الواصفة صورة حقيقية لبرود العلاقات الإنسانية وغياب مظاهر الوحدة والتكافل الاجتماعي الذي طبع حياة الناس بالقلق والاضطراب وعدم

---

[2] رواية العائدة، ص115.

[1] مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن مينف، دار الوفاء للطباعة والنشر، د ط، 2002، ص32.

الثقة في أي كان. إضافة إلى انفتاحها على الحضارة الغربية شكلا ومضمونا تجسده هندسة القصور والفيلات، وطريقة عيش أهلها المتحررة من عادات وتقاليد المجتمع المغربي.

أما الأحياء الشعبية بأزقتها ودروبها الضيقة فيفرد لها الوصف صورا ناطقة بالحياة البسيطة التي يتقاسمها سكان تلك الحارات الشعبية العابقة برائحة التاريخ المنقوش على جدرانها وأبوابها ونوافذها، "وعطفَ نا إلى الحارة القديمة المحفورة بالدور البيضاء، كل الأشياء تتزين بالزمن الغابر، الأبواب المقوسة المعقوقة من الأعلى بأشكال إنسانية بديعة والنوافذ الخشبية الضيقة، والجدران البيضاء القصيرة التي رصت بلا هندسة، خالقة بذلك دروبا ضيقة. وأخرى متوسطة العرض منعرجة والأرض مفروشة بالحجارة المتعددة الأشكال ولكنها تشيء كلها بالقدم.."[1].

غير أن الروائي لم يركز كثيرا على وصف البيوت والمنازل من الداخل لأن اهتمامه كان مقتصرا على الوصف الخارجي فقط، لكنه يدخل أحيانا إلى البيوت وينقل بعض تفاصيلها المكملة لتفاصيل الأحياء الموجودة فيها، مشيرا إلى الاختلاف الصارخ بين نمطي الحياة الهجينة في البيوت الراقية والحياة البسيطة الزاخرة بالدفء والأصالة في البيوت الشعبية.

- وصف الأشياء:

ويقصد بوصف الأشياء الأثاث والمأكولات والمشروبات المختلفة وما يصاحبها من أدوات المائدة وطقوس الإحتفالات التي تقدم فيها تلك الأشياء الدالة على الاختلاف الفكري والنفسي والاجتماعي لشخصيات الرواية.[2]

ومن هذا الجانب نجد الروائي غير مهتم بنقل جزئيات وتفاصيل هذه الأشياء مكتفيا بالإشارة الخاطفة والسريعة إليها ضمن أحداث الرواية، إذ يقدم الخمرة ضمن فضاء نادي النجمة وحجرة نزل الميتروبول، مشيرا إلى عواقب الإدمان على هذا المشروب وآثاره السلبية في حياة الشخصيات كأروى التي اقتادها المسيو روبرتو تحت تأثير الخمرة إلى سراديب النادي أين لفظت أنفاسها الأخيرة.

أما وصف الأثاث فقد ورد مرة أو مرتين وعلى الأكثر ثلاث مرات، مرة تعلق بوصف غرفة حسام ومرة بوصف غرفة نزل الميتروبول ومرة بوصف بيت فاطمة وأحمد العرفاوي.

---

[1] رواية العائدة، ص173.
[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص62-63.

وقد حمله الكاتب مهمة نقل نفسيات أصحابه وأذواقهم وميولاتهم الفنية والفكرية لأن الأثاث يمثل مظهرا من مظاهر الحياة الاجتماعية والمادية. حيث يعكس أثاث منزل ما مجموعة القيم المختلفة التي يريد الكاتب أن يوصلها إلى القارئ.[1]

ولذلك فقد قدم الوصف بيت فاطمة وأحمد العرفاوي متسقا مع طبيعة أهله الموسومة بالهدوء والبساطة وتحديد الهدف بدقة وإصرار، من خلال الألوان الفاتحة التي قام عليها ديكور المنزل. " وعدت أتعقب بصري المهاجر بين الأشياء المطمئنة في جنبات البيت. الجدران البيضاء النظيفة الأنيقة والستائر الزرقاء السماوية الرائعة، وهذا البساط الأزرق الفاتح، الأرائك الصوفية المتشحة بزرقتها الزاهية الألوان الرقراقة...".[2]

فالبيت على بساطة هندسته وديكوره نقل إحساس الكاتب بالتفاؤل في الحياة من خلال علاقة الشخصية البطلة بالمكان وأصحابه الذين كانوا لبنة أولى في بناء صرح حياة جديدة شهدتها ربا السعداوي.

إن المقاطع الوصفية التي قدمها الكاتب في ثنايا عمله القصصي حملت من الرموز والمعاني ما جعل القارئ يعيد قراءتها وتركيبها من جديد سواء ما تعلق منها بالأماكن الجغرافية الطبيعية أو الإنسانية، فهي تمثل وقفة زمنية يجول فيها ببصره في ثنايا اللغة التي جعلت الفضاء يبوح بأحداث ومعاني لا حصر لها.

بناء على ما تقدم يمكننا القول بأن الفضاء في رواية العائدة تشكل عبر رؤية محددة وأفكار ثابتة يطرح الكاتب من خلالها واقع جيل قادم من الأرياف والقرى وكيف يتكيف أولا يتكيف مع المدينة الحديثة وقيم الاستهلاك والفردية المستشرية فيها. ومآسي الاصطدام بالعصر وقيمه الوافدة من الغرب تحت أشكال ثقافية تعمل على ضرب البنية التحتية للمجتمع العربي، وهو ما جعل بنية الفضاء الروائي تنفتح على رموز وإيحاءات كثيرة تأبى الانغلاق في قراءة واحدة، الشيء الذي جعل لعبة الحكي لا تتضح إلا بلعبة التأويل التي تفك شفراتها ورموزها، فالفضاء النصي والفضاء الثقافي والفضاء الجغرافي كلها فضاءات تدعو القارئ لقراءتها أكثر من مرة، للكشف عن مدلولاتها المرهونة بعمق أفكار الكاتب ورسالته الإنسانية.

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص60.
[2] رواية العائدة، ص205.

فالفضاء النصي بخصائصه وتشكيلاته المطبعية المختلفة بدءا بالغلاف والعنوان حتى افتتاحيات واختتام المشاهد وعلامات الترقيم، كلها عملت على تخطي حدودها كإشارات صامتة إلى معاني كثيرة ساعدت على فهم أبعاد النص الروائي، حيث يعلن الغلاف رفقة الصورة المصاحبة من خلال التقابلات الشكلية واللونية المختلفة بين الأعلى والأسفل واليمين واليسار والظل والنور...على مضمون أحداث الرواية التي لم تخرج عن هذا النمط من التقابل والتقاطب بين مفاهيم اجتماعية سائدة كالغنى والفقر، والخير والشر، والحق والباطل... أما عنوان الرواية فقد تناسقت حروفه وتم إسقاطها بشكل اختزالي يتقاطع مع المحاور الكبرى لحياة الشخصية البطلة، فجاء كل حرف من حروف "العائدة" يعبر عن مرحلة نفسية معينة شهدتها هذه الشخصية في رحلة البحث عن الذات والهوية المغيبة في حضور الآخر المهيمن على الواقع الاجتماعي والثقافي بكل مغرياته.

وقد اتسمت بدايات واختتام المشاهد بشاعرية اللغة ودقة الوصف الممزوج بالحوار النفسي، إلى جانب أبعادها الرمزية التي تفصح قراءتها في أغلب الأحوال على نبوءات واستشرافات لمجريات أحداث لاحقة قد تتحقق على بعد قريب أو بعيد من زمن الأحداث الأولى في الخطاب، كما عملت علامات الترقيم على توجيه معنى النص نحو تأويلات دلالية مختلفة تفصح عما لم يفصح عنه الكاتب صراحة، حيث تحيل نقاط الحذف وعلامات التعجب والاستفهام في كثير من الأحيان على أحداث محذوفة تستدعي من القارئ كثيرا من الذكاء والفطنة لربط الحاضر منها بالغائب، كما ساعدت أيضا في الكشف عن نفسيات بعض الشخصيات وأسرارها التي لم يبح بها السرد علنا أثناء الحديث عنها.

أما الفضاء الجغرافي فقد حشد له الكاتب كَما لا بأس به من الأمكنة ووظفها بشكل فني دقيق من خلال توزيعها وفق نمط تقابلي يخضع لمبدأ التقاطب. ولذلك اتسم هذا الفضاء بالاتساع والتداخل الكبيرين. حيث تجري الأحداث الروائية في أماكن كثيرة يحيل كل واحد منها على الآخر، فتنوعت بين الطبيعة الخالصة كشاطئ البحر ونهر أبي رقراق وحديقة منزل الحاج السعداوي بالمحمدية..والأحياء الشعبية والراقية كحي باب الأحد وباب الأوداية وحي حسان. ناهيك عن البيوت والنوادي التي كانت مسرحا لأحداث الرواية المحورية.

والفضاء في هندسته عموما خضع لحركة الشخصية البطلة وبنائها النفسي، فلا يقدم فضاء معين إلا وربا السعداوي مركز الأحداث فيه ووسيلته الفاعلة في تنويع الشخصيات،

وعلى هذا الأساس فقد قدمت البيوت والأحياء والشوارع والنوادي والطبيعة تبعا لرؤية هذه الشخصية، "لأن الفضاء الروائي لا يتشكل إلا عبر رؤية ما. بل ويمكن القول بأن الحديث عن المكان في الرواية، هو حديث محوّر عن رؤية ذلك المكان وزاوية النظر التي يتخذها الراوي عند مباشرته له، فالرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابة".[1]

ويشير الفضاء الثقافي إلى دلالات إيديولوجية غير مباشرة من خلال علاقاته بتنظيم عناصر الفضاء الجغرافي، فقد وجدنا في دراسة هذا الفضاء بأن الأحياء القديمة بيوتها وأزقتها الضيقة يقابلها فضاء ثقافي ثابت يدعو للتمسك بما هو أصيل في هوية الإنسان العربي، ويرفض أي تغيير يغّيب هذه الثقافة الضاربة بجذورها في عمق التاريخ الإنساني، بينما فضاء الأحياء الراقية بهندسة بيوته وشوارعه ونواديه يقابله فضاء ثقافي هش يخضع مصيره لقيم غربية وافدة تعمل على طمس معالمه الثقافية الأصيلة.

وقد اجتهد الكاتب في وصف الفضاء وجعله صورة طبق الأصل عن نفسيات الشخصيات التي ترتاده نركز على الأشياء المعنوية أكثر من الأشياء المادية، كما جعل الزمن في خدمته. وكان يقدم المكان بناءً على تغيير الزمان فيصبح الفضاء الواحد مجموعة من الأمكنة المختلفة تبعا لاختلاف الفصول والسنوات. وهذا ما سنتعرف عليه أكثر عند دراستنا لتقنيات السرد الزمني في الرواية.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص100-101.

الفصل الثاني

بنيـــة الـزّمـــن
1 - الزمن في الرواية.
2- زمن القصة.
3- زمن الخطاب(السرد).
4- المفارقات الزمنية.
5- تقنيات السرد الزمني.

1- الزمن في الرواية:

ترتبط الرواية بالزمن ارتباطا وثيقا لأنه محور القص وعليه تقوم عناصر كثيرة مثل الإيقاع والتشويق والاستمرارية... ولئن كان دور الفضاء أساسيًا في تشكيل النص الروائي وبنائه فإن الزمن أكثر من ذلك يعتبر عنصرا بنائيا لا يمكن للرواية أن تبنى بدونه؛ إذ يستحيل أن تروى قصة أو تكتب رواية دون أن تُحدد لها الإطار الزماني الذي تنطلق منه أحداثها، وإذا جاز للرَّاوي أن يهمل المكان فإنه لا يجوز له بأي حال من الأحوال أن يهمل عنصر الزمن، لأن فن الرواية في أساسه مرتبط بفكرة معالجة الزمن فهو بذلك " أهم العناصر التي يقوم عليها العمل القصصي، وإذا كان الأدب فنا زمانيا فإن القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن ".[1]

فالزمن بهذا المفهوم هو النواة التي تدور حولها بقية العناصر الأخرى، فشخصيات القصة تقوم بمهامها في الزمن، والأحداث الواردة في الرواية تعمل في خط الزمن الذي يحدد بدايتها ونهايتها من خلال تأرجحه بين الماضي والحاضر والمستقبل، وعليه فالرواية حسب محمد برادة " فن شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية والدائرية والتاريخية والبيوغرافية والنفسية".[2]

وقد برز هذا المكّون البنائي للوجود مع الشكلانين الروس" formalistes Russes" في العشرينيات من القرن الماضي فكانوا بذلك أول من اهتم بالزمن كمكون أساسي في بناء أي عمل أدبي، ولاحظوا أن سمة الخطاب الوحيدة التي تميزه عن القصة تكمن في التحريف الزماني عن خطيته المتعارف عليها من الماضي إلى الحاضر ومن الحاضر إلى المستقبل، لذلك جعلوا من هذه الخاصية مركز أبحاثهم ودراساتهم المختلفة.[3]

ويؤكد موبسان على هذه الفكرة بالاستناد إلى قراءة بعض الأعمال الروائية، حيث يرى بأن النقلات الزمنية المختلفة التي تتم في غضون النص الروائي هي من أهم التقنيات التي تمكن الكاتب من خلال إتقانها والتحكم في عناصرها الأساسية أن يوهم القارئ بواقعية الأحداث وحقيقة الشخصيات الفاعلة في مسار تلك الأحداث.[4]

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص37.

(2) ينظر: فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية(ثلاثية أحمد الفقيه نموذجا)، ط1، الدار الجماهيرية، ليبيا، 2000، ص48.

(3) ينظر: تيزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، الرباط، المغرب، 1992، ص55.

(4) ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص26.

أما توما تشوفيسكي"Tomacheovski" فيركز على ضرورة التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب فهناك –حسب رأيه– زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي وكلاهما يعمل بشكل متكامل مع الآخر، " إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل [....] في مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات يعنيها لنا ".[1]

واستطاع فلاديمير بروب"Vladimir Prop" من خلال بحثه الموسوم" بمرفولوجية الخرافة" أن يقطع شوطا كبيرا في ميدان الدراسات السردية؛ حيث تضمن الكتاب دراسة مجموعة من الحكايات الشعبية الروسية في محاولة منه لتأسيس منهجية جديدة في دراسة النصوص القصصية[2]، وتمكن – بالفعل– بفضل تلك الدراسات للموروث الشعبي الروسي من استنتاج ما اصطلح عليه بالمثال الوظيفي وهو البنية الضمنية الواحدة التي تبني وتركب عددا غير محدود من النصوص القصصية ذات الأشكال والتراكيب المختلفة لنفس النمط.[3]

إن هذه الصبغة المنهجية أصبحت موجها للعديد من الدراسات، كدراسة قريماس"A.Greimas" ورولان بارت"R.Barthes" وجرار جينيت"J.Jenette" وتودوروف"Todorove" حيث اعتمدوا على ما قدمه بروب في تصوراته لبنية الحكاية الشعبية، فقد استطاع تودروف استنادا إلى أفكار بروب أن يميز بين زمنين في العمل الروائي أحدهما داخلي والآخر خارجي تتداخل علاقاتهما ببعضهما. ومجموع هذه العلاقات هو الذي يحدد طبيعة الحكي، وعلى صعيد الزمن أيضا يبين تدوروف بأن زمن العالم المتخيل(القصة) يكون دائما مرتبا كرونولوجيا عكس زمن النص الذي لا يخضع لهذا الترتيب، لكن القراءة وحدها تعيد ترتيب الأشياء "إن زمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد لكن الخطاب ملزم أن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها تلوى الآخر ".[4]

---

[1] بوريس توماتشو فسكي: نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، 1982، ص180.

[2] فلاديمير بروب: مرفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1986، ص17.

[3] سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ط 1، الدار التونسية للطباعة والنشر، 1986، ص65-66.

[4] ينظر: تيزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، الرباط، المغرب، 1992، ص55.

وخلص بعد ذلك على رصد شبكة من العلاقات التي تحكم زمن العمل السردي لخصها في ثلاثة أشكال أساسية: [1]

1- التسلسل(Enchaînement): وهو سرد مجموعة من القصص المتشابهة بالترتيب والتنظيم بحيث تبدأ القصة الثانية بعد إنهاء القصة الأولى والثالثة بعد الثانية وهكذا حتى نهاية العمل السردي.

2- التضمين(Enchâssement): ويظهر من خلال تداخل الحكي، حيث يحكي الراوي قصة تستدعي حضور قصة أخرى ضمنها وهكذا.

3- التناوب(Alternance): ويعني سرد قصتين أو ثلاث في آن واحد فيعمل الراوي على تقديم جزء من القصة الأولى، يليه جزء من القصة الثانية أو الثالثة ليقطعها ويعود إلى سرد جزء آخر من القصة الأولى والثانية بالتناوب.

وفي سياق المقاربة الزمنية للعمل السردي بناء على ما توصل إليه فلادمير بروب حاول رولان بارث إثارة قضية الزمن السردي من خلال علاقته بزمن الكتابة والقراءة، فهناك حسب رأيه زمن خارجي عن زمن السرد، إنه زمن متعلق بمغامرة الكتابة الروائية في علاقاتها الجدلية والحوارية حيث تكون لحظة الكتابة غنية بالمرجعية والمعرفة والثقافة التي تنقلها لزمن السرد الذي يبقى تحت سيطرة زمن الكتابة حتى تنتهي العملية الكتابية، فيلغي زمنها ليحل محلها زمن القارئ الذي يشرع في بناء سلطة هائلة تجعله ملكا على الأزمنة المتعددة وعلى النص المنتج للمعاني[2]، وعليه فالزمن السردي حسب رولان بارث ما هو إلا زمن دلالي ندركه من خلال أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي، ويتحدث عن الفعل الماضي بقوله: "... الماضي البسيط المشتق من لغة الحديث الفرنسية والمكون لحجر الزاوية في الحكي يعلن دائما عن فن. إنه جزء من طقوسية الآداب الجميلة [...] فهو لم يعد مكلفا بالتعبير عن زمن ودوره أن يعود بالحقيقة إلى نقطة معينة... إن الماضي البسيط يهدف إلى الحفاظ على تراتيبة ما داخل إمبراطورية الأحداث وبواسطته يصبح الفعل ضمنيا جزءا من سلسلة سببية، ويشترك في مجموعة من الأعمال المتضامنة الموجهة ويعمل مثل علامة جبرية

---

[1] تيزفينان توتوروف: مقولات السرد الأدبي، طراق تحليل السرد الأدبي، ص55.

[2] أسامة غانم: التجربة الجمالية والزمن في الرواية العربية، مجلة الرافد، ع61، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، سبتمبر 2002، ص30.

معينة إلى نية وبإبقائه على التباين بين الزمنية والسببية يؤدي إلى تلاحق الأحداث أي إلى إدراك المحكي وفهمه".[1]

ويركز ميخائيل باختين – وهو من أهم المنظرين للرواية – على فكرة تعدد الأزمنة واختلاطها لحظة الكتابة التي يعمل القارئ على إعادة ترتيبها وتنظيمها وفق ما يمليه فهمه وإدراكه الذي لا يتم إلا داخل الفضاء، فالزمن يدرك داخل الفضاء والفضاء يقاس داخل الزمن وهو ما يجعل الفضاء في تبعية دائمة للزمن. ويستعين ميخائيل باختين بمصطلح الكرونوتوب– المستعار من الرياضيات – لتحديد علاقات التلازم بين الزمان والمكان وتأثير ذلك على شكل ومضمون العمل الأدبي، والمهم لديه هو قدرة العمل الروائي على التعايش والتفاعل مع رؤية وتفكير العالم وإمكانية تغيير الواقع واحتواء الكلية الزمانية.[2]

وعلى هذا الأساس فرق بين زمن الرواية وزمن الملحمة منتهيا إلى رؤية وتفكير العالم من خلال تزامن الأحداث وتراتبها بشكل معين، "فالملحمة نشيد أحادي الصوت، بينما الرواية هي نص متعدد الأصوات، وبينما ترتبط الملحمة بهيمنة الأرستقراطية وتبني عالمها في مناخ أسطوري راسخ في القدم مرتبط بالخرافات وبعيد عن الزمن المعاش فعلا والخاضع للتجربة الحياتية الحرة، تنطلق الرواية في الزمن الحاضر". [3]

ومن الزمن الحاضر أيضا يقدم ألان روب جرييه"A.Robbe Grillet" رؤيته الجديدة للزمن –كروائي ومنظر– ينفي أي مشابهة ومماثلة للزمن الواقعي؛ فالزمن عنده واحد فقط وهو الحاضر الذي يغيب عن حضرته اللاحاضر سواءً كان قبليا أو بعديا، ويؤكد تصوره من خلال تقديم نموذج للفيلم السينمائي "السنة الفائتة في مارينباد" منطلقا من كون الزمن الوحيد الذي يمكننا أن نتحدث عنه هو زمن الفيلم الذي يمر في ساعة ونصف، وهي مدة المشاهدة فقط. وعلى سبيل المقارنة أيضا يميز جرييه بين الوصف في كل من الرواية التقليدية والرواية الجديدة، ويرى بأن الروائيين التقليديين قد وظفوا الوصف كديكور لتحديد الحدث وإبراز المظهر الخارجي للشَّخصيات الروائية بغرض تمثيل الواقع والمحافظة على حقيقة الأحداث وواقعيتها.

---

[1] فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية(ثلاثية أحمد الفقيه نموذجا)، ص48.
[2] أسامة غانم: التجربة الجمالية والزمن في الرواية العربية، ص30.
[3] ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، ط1، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982، ص14.

أما الروائيون الجدد فيقدمون الوصف بطريقة مغايرة تماما حيث يركزون على حركة الوصف ذاتها لا على الشيء الموصوف، ومن ثمة فالزمن الروائي زمن اللحظة الآنية للقراءة، "والزمن بذلك مقطوع عن زمنيته لأن الفضاء يحطم الزمن والزمن ينسف الفضاء واللحظي ينكر الاستمرار".[1]

أما جان ريكاردو"J. Ricardou" فيتحدث عن الزمن من زاوية مغايرة تماما لوجهة نظر ألان روب جرييه حيث يميز في كتابه قضايا الرواية الجديدة "Problèmes du Nouveau Roman" بين نوعين من الزمن ويضبطها في محورين متوازيين يضع في أحداهما زمن القصة وفي المحور الآخر زمن الخطاب، ليرصد بعد ذلك مجموع العلاقات القائمة بين المحورين. ويخلص إلى القول بأن الرواية قائمة في الأساس على ازدواجية زمنية بين الزمن الطبيعي الذي تستغرقه الأحداث الروائية وزمن النص من حيث الوتيرة السردية السريعة أو البطيئة. فمع الحوار يتزامن محور زمن القصة مع محور زمن الخطاب. ويختل التوازن وتتسارع الأحداث في أقصى حد ممكن لها مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص الكثير من الأحداث، كما قد يشتد الإبطاء ويصل حد التوقف مع الوقفة الوصفية والتحليل السيكولوجي.[2]

ومن الدراسات الهامة التي لاقت صدًى واسعا في جانبها التطبيقي خاصة، دراسة ميشال بوتور"M.Bottour" في كتابه " بحوث في الرواية الجديدة " حيث يطرح إشكالية الزمن بناء على تمييز ثلاثة أزمنة أساسية كما فعل رولان بارت"R. Barthes"، وهي: زمن المغامرة، زمن الكتابة، وزمن القراءة، على أن زمن الكتابة قد ينعكس على زمن المغامرة بواسطة الكاتب الذي يقدم لنا خلاصة لحوادث جرت خلال يومين أو سنتين. نقوم بقراءتها في دقيقة أو دقيقتين[3]، كما يقدم مختلف الأشكال الزمنية للعمل الروائي من حيث التسلسل التاريخي للأحداث الذي يجعلنا أمام ضرورة دراسة مختلف أنواع التتابع والتعاقب التي تحكم هذا التسلسل ومن ثمة يتحدث عن الطباق الزمني الذي يظهر من خلال العودة إلى الوراء أو الانتقال إلى المستقبل ليصل إلى الانقطاع الزمني الذي يتم باعتماد بعض الإشارات مثل بعد

---

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن – السرد – التبئير)، ط4، المركز الثقافي لعربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ص67-68.

(2) جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صباح الجهيم، د.ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص5.

(3) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص102.

قليل أو بتغيير الفصول والمشاهد ثم يبرز خصائص المدى وما يمكن أن يقدمه تقطيع الزمن حسب مسافة ما في التحليل لمعرفة أدق مميزاته وخصائصه.[1]

ويجمع النقاد والدارسون على أن البحث في الزمن خطا خطوة ريادية مع ظهور كتاب "خطاب الحكاية" لجرار جينيت الذي خصص القسم الأكبر منه لدراسة الزمن في الخطاب الروائي اعتمادا على ما توصلت إليه اللسانيات الحديثة ومن الزاوية نفسها التي بدأها الشكلانيون الروس، حيث يفرق بداية بين زمن الحكي وزمن المحكي في إطار التفريق بين زمن الدال وزمن المدلول؛ فالزمن بهذا المعنى موجود في مختلف أشكال الحكي وفي السينما أيضا، لكن الحكي الأدبي يبقى أكثر صعوبة من أن يستوعب أو يحاط به، لأنه مرهون بزمن مجازي لا زمنية له يدعى زمن القراءة. ثم انتهى إلى تحديد نوعية العلاقة التي تربط زمن القصة بزمن الخطاب ولخصتها في ثلاث أشكال أساسية:[2]

1- علاقات الترتيب الزمني(Ordre): بين ترتيب الواقع والأحداث في المادة الحكائية(القصة)وبين ترتيب الزمن الذي يسميه زائفا(Pseudo Temps)في الحكي (الخطاب).

فالترتيب الأول خاص بمستوى الوقائع والأحداث، أما الترتيب الثاني فيخضع لرؤية الكاتب في ترتيب تلك الوقائع والأحداث، وبعد التمييز بين المستويين نخلص للمقارنة بين وضعية ترتيب تلك الوقائع والأحداث على مستوى القصة(الحكي) ومستوى الخطاب(المحكي) غير أن هذه المفارقة لا تكون دائما ممكنة بسبب المفارقات السردية الكبيرة التي تظهر بين ترتيب الأحداث في القصة والخطاب، حيث إن كل مفارقة زمنية تشكل مع علاقاتها بالحكي الذي تدخل ضمنه حكيا زمنيا ثانيا مرتبطا بالأول، فإذا كان المدى الزمني لا يخرج عن الحكي الأول إرجاعا أو استباقا كان إرجاعا أو استباقا داخليا داخليا والعكس صحيح.

2- علاقات المدة أو الديمومة (Durée): بين المدة التي تستغرقها الأحداث في القصة وبين عدد أسطر أو صفحات النص فقد يختزل الراوي أحداثا وقعت على مدى سنة في مئة صفحة أو ما حدث في عشرين سنة في عبارة أو عبارتين وتتجلى هذه الحركات الزمنية في: التخليص (Sommaire)، الوقفة(Pause) والحذف(Ellipse)، والمشهد(Scanné).

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص69.

[2] جرار جنيت: خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وآخرون، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص45-168.

3- علاقات التواتر(fréquence): بين تكرار الأحداث والأفعال على مستوى القصة وبين مستوى الخطاب، وهو ما اصطلح عليه اللّسانيون "بالجهة"، وينطلق جرار جينيت في تحديده لعلاقات التواتر من إمكانية تكرار الحدث في النص الواحد مرة أو عدة مرّات، وضبط للتواتر ثلاث أنواع أساسية:

أ- التواتر الانفرادي(Singulatif): أو العادي وهو أنّ خطابا واحدا يروي ما حدث مرة واحدة.

ب- التواتر التكراري(Répétitif): وقد ينهض بهذا النوع شخصية واحدة أو عدة شخصيات حيث يروى الحدث الواحد عدّة مرّات.

ج- التواتر التكراري المتشابه(Itératif): ونجده من خلال الخطاب الواحد الذي يحكي أحداثا عديدة متشابهة ومتماثلة مرّة واحدة في غضون صفحات عديدة من القصة.

ومن الدراسات الهامة أيضا دراسة الناقد بول ريكور"Paul Ricoeur" التي ضمّنها كتابه: الزمن والحكي (Temps et Recit)، حيث يدرس قضية الزمن استنادا لما استعرضه من مجموع النظريات اللسانية والأدبية التي تناولت موضوع الزمن مقارنا بين ما توصل إليه جرار جينيت في كتابه: خطاب الحكاية، وبين آراء مولرو هامبورغر وهارلد فاينرش وتمييز الحدود التي يقفون عندها، لينتهي أخيرا إلى القول بأن السرديات لم تعر اهتماما للزمن الوجودي، رغم إدخال جينيت مفهوم الصوت السردي الذي يظهر ذاتية الراوي وذلك من خلال دراسته لرواية "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست. كما أظهر عدم قبوله ما ذهب إليه هارلد فاينرش في تمييزه بين الزمن في الفعل والزمان قائلا: وفي إعتقادي إن نظام أزمنة الفعل كيفكما كان مستقلا في علاقته مع الزمان وفي تسمياته الجارية لا يقطع بأية حال مع تجربة الزمن.[1]

وعلى أساس هذه الدراسات وغيرها يتشكل مفهوم الزمن بأشكاله وأوجهه المتعددة التي تطرح أكثر من زاوية نظر لمحاولة معالجته أو الإحاطة به في ثنايا النص الأدبي. وقد انعكس هذا على بعض الدراسات العربية التي حاولت الاستفادة من الموروث النقدي الغربي وتطبيق أهم ما توصل إليه البحث في الزمن على نصوص سردية عربية، فنجد سيزا قاسم تتناول دراستها للزمن الروائي اعتمادا على منهج جرار جينيت في تقسيمه للبنية الزمانية للعمل الأدبي، حيث تفرق بين زمنين أساسيين، تسمي الأول الزمن النفسي أو الداخلي

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص82.

والثاني الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي، فتقول:" وفي دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية الزمن نعتمد على هذا فنسمي الأول الزمن النفسي أو الزمن الداخلي، والثاني الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي. ولا شك أن هذين المفهومين يمثلان بعدي العمل الروائي في هيكله الزمني، أما الأول فيمثل الخيوط التي تنسج منها لحمة النص. أما الثاني فيمثل الخيوط العريضة التي تبنى عليها الرواية".[1]

ومن تصور جيرار جنيت أيضا وتحليل هارلد فاينرش ينطلق سعيد يقطين في تحليله لزمن الخطاب في رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني مستندا على تحليل تمام حسان للزمن النحوي.

وبناءً على ما اصطلح عليه بالتحليل الكلي(Microanalyse) والتحليل الجزئي (Macroanalyse) يحاول إبراز أهم خصائص زمن الخطاب الروائي الذي يرى بأنه " الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له".[2]

وتتحدد أهمية الزمن وجماليته توظيفه في الرواية من خلال تقنية الكاتب الروائي في الانزياح عن الخط الزمني العادي، فكلما اخترق هذه القاعدة وكسر خطيتها شدّ انتباه القارئ إليه بخلخلة أفق الانتظار لديه وخلق نوعا من الغموض في تلقيه ما يقرأ. وهذا ما ذهب إليه الناقد المغربي حميد لحميداني في كتابه "أسلوبية الرواية" وهو بصدد الحديث عن النظام الزمني الذي يخضع له ترتيب الأحداث الروائية؛ فالروائيون حسبه غالبا ما يلجأون إلى إحداث "تفاوت واضح بين زمن السرد وزمن الأحداث، والغاية من ذلك هي إرضاء الحس بالجدية لدى القارئ وتشغيل ملكته المنطقية والرياضية وجعله بصورة عامة متميزا عما هو مألوف لديه، أي عملا يخلخل أفق انتظاره".[3]

وهو ما سنحاول في هذا الفصل أن نرصده في دراستنا لمعمارية زمن الخطاب الروائي عند "**سلام أحمد إدريسو**" من خلال المقارنة بين زمن القصة وزمن الخطاب، كما يتجلى على مستوى أعلى في بناء النص على الصعيد الأفقي، وسنركز الاهتمام على أهم التمفصلات الزمنية من خلال الترتيب والمدة والتواتر استنادا إلى منهج جرار جينيت، مع

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص45.
(2) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص86.
(3) حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، ط1، منشورات دراسات سيميائية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص80-81.

الاستعانة بمقترحات تدوروف وجان ريكاردو في دراسة الأشكال المختلفة التي تتوارد في السرد. وسنعمل بداية على محاولة حصر المساحة الزمنية التي سجلتها الأحداث الروائية بإعادة ترتيبها وفق زمن القصة ورصد أهم المؤشرات الزمنية التي تضع القصة ضمن إطار زماني محدد يتيح لنا متابعة الأحداث القصصية.

1- زمن القصة:

تدور أحداث رواية العائدة في حيز زماني تشكل مرحلة الطفولة نقطة انطلاق أحداثه؛ وتبدوا هذه المرحلة غامضة الأحداث في بداية الأمر؛ لأن الراوي قطع الجزء الزمني(الأحداث) الذي سبق مرحلة الطفولة دون أن يقدم أي مؤشر زمني يمسح غموض الأحداث ويضعها في إطار تاريخي معين، وهذا ما جعل زمن هذه الرواية يقوم على التشضي والتناثر والتداخل الكبير بين الأوقات واختراق خطية الترتيب المنطقي للأزمنة والأحداث من عدة زوايا[1]، وهو ما جعلنا نستعين برواية "طوق النورس"[2] لربط السابق باللاحق وتتبع دينامية الأحداث وتقاطعها زمنيا من دوائر وخطوط حكائية متداخلة.

تتجمع الأحداث في نقطة بدايتها فترة السبعينات حين يتزوج الحاج السعداوي للمرة الثالثة فتختار زوجته الثانية(أم حسام) الموت غرقا في المحيط قبل حلول عزيزة برحاب البيت الكبير سنة(1970) كما تجمع المؤشرات الزمنية للرواية، تعيش العائلة الجديدة مدة لا تتجاوز سبع سنوات في الريف بعد ما رزقت ببنتين، لتجد نفسها في معترك الحياة السياسية التي تخطّاها الحاج السعداوي بنجاح باهر في الانتخابات البرلمانية لسنة(1977)، أين توجب على العائلة الاستقرار في عاصمة البلاد" الرباط"، ومن هنا يتغير مسار الأحداث في ظل حياة المدينة التي تعكس فترة الثمانينات بكل ما فيها من تناقضات وصراعات سوسيو ثقافية و إيديولوجية يقدمها الروائي " كشهادة على العصر الذي عاشه أو المحكي له واستغلاله كلباس للعصر بأخذ كل الأشكال التي يمنحها تخيله إياها".[1]

لكن حسامالولد الصامت الذي يعيش الشرود في عينيه لا يُعنى بالانتقال إلى الرباط رفقة عائلة السعداوي؛ لرغبة كامنة في نفسه يفرضها عزّ القرية وسيطرة ملامح وجه

---

[1] ثناء أنس الوجود: قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ط1، دار قباء، القاهرة، مصر، 2000، ص52.
[2] سلام أحمد إدريسو: طوق النورس، ط1، فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء، المغرب، 1998.
[1] سعيد علواش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي(1960 -1975)، ط2، دار الكلمة، بيروت، لبنان، 1983، ص26.

الأم الغائبة في قاع المحيط، لذلك بقي مع الحسين حارث الأرض وحارسها. غير أن ظروفا كثيرة يغيب بعضها عن الحكي ويطفو بعضها الآخر في شكل ومضات استرجاعية تعيد حساما إلى كنف العائلة المتمدنة تحت تأثير المرض وأشياء أخرى لم يبح بها سرد الرواة المتعاقبين على الحكي؛ حيث يقضي ثمانية أشهر كاملة بمستشفى ابن سينا يصارع الداء الخبيث الذي كاد أن يودي بحياته "... يوم دخل علينا الحسين وقد حمل حساما على كتفيه القويتين كان يبدو فوقها كذبيحة مسلوخة تنتظر البيع. نظرت إليه أمي عزيزة بامتعاض وهرعت إليه زينب مرتاعة أما أبي فقد انزعج بوضوح وبكت زينب أكثر...".[2]

وبالموازاة مع هذا يتحقق حلم ربا السعداوي في الإلتحاق بنادي لافونتين للباليه، أين تتعلم فن الرقص وأشياء أخرى تبيح لها تخطي حدود العادات والتقاليد التي تحتكم إليها الأسر المغربية، فتجد نفسها رفقة أروى وجلال وغيرهم يدخلون ناديا ثقافيا يديره يهودي يعمل على استقطاب الشباب وإغرائهم بمختلف الشعارات الثقافية المزورة.. فتنصهر في دوامة الصخب واللهو ردحا من الزمن".. فكانت حياة الصخب والأضواء الجديدة قد أمست سارية في الدم كما في الأعماق. انصهرت في دوامتها الآسرة كما يليق بفتاة تطرق سنتها السابعة عشر سن الاهتزاز والفوران الغامض... ".[3]

وعلى النقيض من ذلك يتمسك حسام بكل ما هو أصيل وثابت في نفسه فيقطع مساره الدراسي بنجاح وتفوق باهر جسده نجاحه في البكالوريا سنة(1985) بالتقريب بناء على الإشارات الزمنية السابقة. واستنادا إلى أحداث أخرى مرتبطة بحركة الشخصية البطلة وعلاقاتها بالآخرين، تلتحق ربا السعداوي بكلية الآداب سنة(1990) وهي السنة التي شهدت انقلابا جذريا في حياتها الشخصية عندما قررت أخيرا مكاشفة حسام بشعور قديم تنامى مع الأيام وأخذ طعما وشكلا آخر يخالف الشعور العادي الذي تكنه الأخت لأخيها بعدما تأثرت بإباحيات نادي النجمة وأفكار المسيو روبرتو، فتصر ربا على طلبها المرفوض جملة وتفصيلا فيدخل السرد دائرة حكائية جديدة تنسج فيها التهم والإدانات ضد حسام بسبب مراودة التي هو في بيت أبيها شفقة وإحسانا.[1]

---

[2] رواية العائدة، ص44-45.
[3] المصدر نفسه، ص48.
[1] المصدر السابق، ص97-101.

ودون أدنى مقاومة منه يخرج حسام مستسلما راضخا تحت ضربات الحاج السعداوي بدعوى محاولة الاغتصاب التي نسجت خيوط لعبتها ربا السعداوي ضده ليكون ذلك إشارة أخرى يظهر فيها والد حسام ويطفو على سطح الأحداث التي غيّب منها طوال المشاهد الأولى من الرواية بدعوى من الخادمة زينب – مربية حسام وحافظة أسراره – للقائه بابنه الوحيد الذي لا يكاد يتذكر من ملامحه شيئا بعد مدة زمنية فاقت العشرين سنة من تشتت عائلة العطار البسيط الذي فارقته زوجته عائشة بحثا عن حياة أفضل في كنف رجل معجون بالأنانية والخيانة.[2]

وفي الوقت الذي يواصل فيه حسام دراسته بتفوقه وإصراره المعتاد على تخطي المحن والابتلاءات، تصر ربا السعداوي على معاقرة شياطين النوادي الليلية لتدخل معهم عالما عجائبيا ما لا عين رأت ولا أذن سمعت في رعاية اليهودي الأنيق، الذي يستغل ظرف غياب الشباب عن الوعي ذات مساء تحت تأثير المشروب الخبيث، ويقتاد ربا إلى سراديب النادي في محاولة فاشلة لاعتداء وحشي، كادت تكون آخر لحظة في حياتها.[3]

" وهو وضع لا يخلو من توتر التضاد العاطفي الذي تزداد فيه الأنا وعيا بنفسها من خلال علاقاتها بنقيضها الذي لا تملك سوى الإعجاب به بوصفه بشير التقدم والثقافة والنفور منه بوصفه التجسيد الأكبر للاستغلال والقمع".[4]

تعود ربا في ذلك المساء المهدد بالانهيار إلى المنزل مقهورة مشتتة المشاعر بين رغبة الكهل المنافق واستعصام الشاب الزاهد الذي لا تعرف ما إذا كان على قيد الحياة أو إن مكروها قد حل به في تلك الليلة القاسية التي خرج فيها ولم يعد بسبب طغيانها وأنانية أهلها.

بعد سنة من ذلك وبالضبط تقريبا سنة(1991) تقرر ربا تغيير شعبة الأدب الفرنسي بشعبة الحقوق سرا عن والديها، كما تقرر البحث عن حسام في كل مكان طلبا للصفح والمغفرة عمّا سببته له بعدما خذلها الأصحاب والخلان في نادي النجمة، لتجد نفسها ذات يوم وجها لوجه معه قرب نهر أبي رقراق أين اعترفت بندمها وأقرت بخطيئتها في حقه وحق

---

[2] المصدر نفسه، ص179–187.
[3] المصدر نفسه، ص110– 113.
[4] جابر عصفور: موسم الهجرة إلى الشمال (الرواية وتقنية التوازي)، مجلة العربي،ع563، الكويت، أكتوبر2005، ص93.

نفسها الآثمة...ولرغبة جامحة في نفسها تقرر تغيير نمط حياتها إلى الأحسن بعدما رست على شاطئ الحقيقة بمساعدة الممرضة فاطمة للخلاص من قيود الماضي وآلامه. [1]

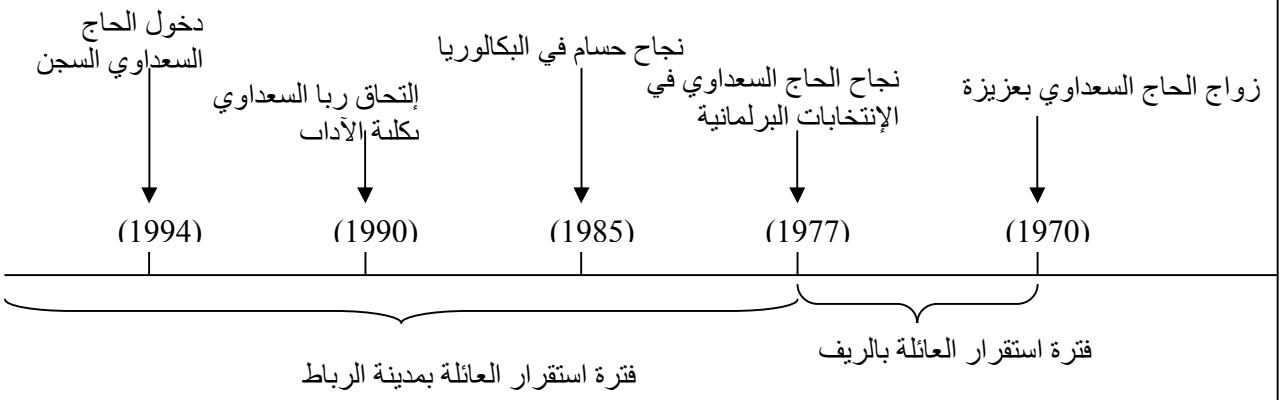
من جهة أخرى وعقب خروجها من مستشفى "ابن سينا" وعودة أفراد أسرتها لمصالحتها بعد أسابيع الجفاء تحتفل العائلة بعيد ميلاد كريمة الخامس عشر تزامنا مع فصل الشتاء الذي تمثل بداية أيامه رأس السنة الميلادية الجديدة؛ وهي سنة(1992) التي شهدت منعطفا خطيرا في حياة أسرة السعداوي حين يتهم بالمتاجرة بالحشيش ويتم القبض عليه بعد مدة قصيرة ليزج به في السجن مدة خمس سنوات، إثر ذلك ينهار بناء العائلة فتدخل الأم عزيزة إلى غرفة العناية المركزة بسبب كسر على مستوى الجمجمة سّبب لها شللا جزئيا، وتغيب كريمة عن الوعي مع آلام الصرع الحاد[2]، لتبقى ربا مجددا وحيدة تحتاج إلى من يسندها ويهدئ من روعها. وتكون الممرضة فاطمة وحسام وأمينة خير من يساعدها في تلك المرحلة الصعبة من حياتها، مرحلة صراع الذات مع الواقع " بين إرادة الموت وإرادة الحياة. فالصراع قائم بين الفكر والفعل وكيف يمكن أن تكون العقلانية وحدها طريقا إلى الموت ؟ وكيف يمكن أن يكون الفعل حتى في أكثر حالاته عبثية طريقا إلى الحياة ".[3]

هكذا عملت فاطمة على نقل ربا من دوامة اليأس والقنوط إلى فضاء مشرق بالأمل والإصرار على ضبط النفس وكبح جماح غرورها، فاستطاعت بفضل هذه المعية أن تحدد مسار حياتها المستقبلي بدقة ووعي شامل بظروف حياتها الراهنة التي بدأت حكايتها بنهاية أحداث القصة وهي خارجة من المسجد عقب صلاة الجمعة رفقة أمينة وحسام وفاطمة، وهكذا تحيلنا البنية الثقافية على زمن الواقع بكل تفاصيله وحيثياته،لأن النص ينطلق من واقع تاريخي محدد يصبح هدفا وموضوعا في آن واحد.[1]

---

[1] رواية العائدة، ص153-160.
[2] المصدر نفسه، ص200-220.
[3] أبو المعاطي أبو النجا: زيارة لعالم القصة القصيرة عند عبد الله الطوخي، مجلة العربي، ع522، وزارة الثقافة والإعلام، الكويت،ماي 2002، ص84.
[1] حسين خمري: فضاء المتخيل(مقاربة في الرواية)، ط1، منشورات الإختلاف، الرغاية، الجزائر، 2002، ص52.

وإذا رجعنا إلى المعطيات السابقة التي – تحيلنا بأكثر من مؤشر–على الزمن التاريخي للأحداث تستنتج أن الأحداث جرت على مدار أكثر من عقدين من الزمن كما يوضح الشكل الآتي:



شكل (1) : تحديد مدة أحداث القصة

– رصد المؤشرات الزمنية في رواية العائدة.

الرقم	المؤشر الزمني	الصفحة
01	– أنعم بالحياة حين تتجلى من منظار طفلة لم تتجاوز السنوات السبع ![..]أنا التي جئت إلى هذه الدنيا لأجد في انتظاري طفلا صامتا يعيش الشرود في عينيه.	5
02	– كانت متشبثة به حتى النهاية. رجل في الأربعين يرفل بين يدي الحياة..وكانت تعبر سنتها السادسة والعشرين.	26
	– وحسام نفسه قال ذلك وهو يدخل بسنته السابعة عشر كشيخ كبير	43
03	– كانت حياة الصخب والأضواء الجديدة قد أمست سارية في الدم كما في	48

	الأعماق، انصهرت في دوامتها الآسرة، كما يليق بفتاة تطرق سنتها السابعة عشر: سن الاهتزاز والفوران الغامض.	
04	– ربما كان ذلك غريبا ولكنني نجحت في البكالوريا.	81
	– وقال المذيع وهو يطالعني بوجهه الجامد: إن ما حققته الدول العربية في حرب أكتوبر كان نصرا مؤزرا.	119
05	– تخليت سرا عن شعبتي القديمة وكنت في الأدب الفرنسي..التحقت بكلية الحقوق.	121
06	– أما أسرتي فقد أطفأت خمس عشرة شمعة احتفالا بعيد ميلاد كريمة كانت ترفل في غلالة رجراجة من السعادة وهي تتزين بفستانها الأبيض.	125
07	– ليس أصعب من التخلي عن اثنين وعشرين سنة من الحياة إنها عمر كامل بكل المعاني.	164
08	– بعد أكثر من عشرين سنة.. بعد أن تعذبت الدهر وتزوجت وجاءت أمينة كالعزاء. بعد كل هذا العمر الطويل التقيت بزينب مصادفة ولا مصادفة هناك. لتقول لي إن ابنك على قيد الحياة.	183

– رصد المؤشرات الزمنية في رواية طوق النورس.

الرقم	المؤشر الزمني	الصفحة
01	– إذا كنت قد عاقرت وحش السياسة منذ عام 1977 وهو العام الذي زفني فيه السعداوي عروسا له. فإنني من قبل رفعت راية الجسد العاري وبالضبط عشية مارس من سنة(1963)	42
02	– تختار عائشة أم حسام الموت غرقا قبل حلول عزيزة برحاب البيت الكبير(من قبل ذلك يخوض الحاج السعداوي انتخابات 1963 فيفوز فوزا عظيما ومنفردا)	43
03	– بعض الروايات تفترض أن زواج عزيزة بالحاج كان في أوائل السبعينات تلوح مرحلة جديدة من معركة أخرى. وهكذا تقذف عزيزة بنفسها– إلى جانب الحاج	43

	السعداوي– في هجير الدعاية والصراع الانتخابي سنة 1977 من أجل الوصول إلى مجلس النواب.	

وإذا أردنا تقديم وصف عام للرواية، نستطيع القول بأن الكاتب لم يحدد لنا السنة ولا الشهور. ولا الأيام بالدقة التي تمكننا من تحديد زمن القصة تحديدا دقيقا، مما جعلنا نقيم تصورنا لبداية الأحداث على افتراضية الكاتب الذي يوهمنا حينًا بأن وقائع القصة بدأت سنة (1977)، ثم يستطرد بافتراض ثاني يرجع الأحداث إلى بداية السبعينات، ولعل مرّد ذلك أن الروائي لا يهتم بتاريخ الأحداث وضبط تسلسلها الزمني بقدر ما يهمه رصد واقع الزمن النفسي، وهو زمن جدلي ناقص يوحد عدة أزمنة متعاكسة تتضمن بالضرورة طرح الثغرات والنواقص[1]، ومن ثمة سيكون إملاؤها يخضع لنقص ما في غياب المؤشرات الكافية والوافية في آن واحد.

[1] غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة أحمد خليل، ط3، المؤسسة الجامعية الدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1992، ص97 – 134.

غير أننا حاولنا من خلال تتبع تقنيات السرد الزمني للرواية أن نرسم خطا زمنيا للأحداث، أي أن الترتيب الزمني للأحداث الذي قدمناه اهتدينا إليه بواسطة مؤشرات تقنية استخدمها النص؛ فبالنظر إلى النص استطعنا أن نميز مستوى الوقائع فيه دون اللجوء إلى مرجع خارجي.[1]

وكان من المفروض أن تأتي الأحداث وفق التسلسل الذي قدمناه، أي تسلسل زمني متصاعد. غير أن الروائي يكسر هذا الترتيب التسلسلي فيعود بنا أحيانا إلى الماضي وهنا نقول إننا أمام سرد إرجاعي، ومرّات أخرى يقفز بنا إلى الأمام فنكون أمام سرد استباقي وهذا ما اصطلح عليه سعيد يقطين باللعب الزمني، حيث "يلعب زمن الخطاب بزمن القصة من خلال تكسير خطيته والبدء من نقطة ما في تمفصل زمن القصة وهي قرب نهايتها. ثم الرجوع إلى زمن الحكي الأول، ويبرز هذا اللعب أيضا في اللجوء إلى المفارقة بمختلف أنواعها، استرجاع واستباق داخلي وخارجي".[2]

2- زمن الخطاب(السرد)

إذا كان زمن القصة هو المادة الخام التي يقوم عليها الخطاب الروائي، فإن هذا الأخير لا يدرك إلا عبر تقديمه في خطاب معين، فالخطاب هو طريقة الكاتب في عرض أحداث قصته تبعا لمنطق خاص ووجهة نظر يحتكم إليها. ولهذا نجد زمن الخطاب الروائي لا يقدم القصة بنفس ترتيبها الكرونولوجي المعتاد، وإنما يعمد إلى تقديم بعض الأحداث وتأخير بعضها الآخر خالقا بذلك فجوات سردية تتطلب من القارئ مزيدا من الفطنة والزكانة لربط اللاحق بالسابق وإيجاد الأعذار والتفاسير الملائمة للمضمر والمحذوف والمغيب ومعاودة النظر فيما سبق قراءته، وتشغيل الخلفيات المعرفية، إن هو أراد فهم أطوار القصة وإيجاد الوشائع والعلائق الرابطة بين مختلف الأحداث.[3]

ولعل أهم ما يميز الزمن في رواية العائدة هو ازدواجية بنائه فقد اعتمد الروائي في ذلك على نمطين أساسيين هما: البناء الدائري والبناء الجدلي، ولكل منهما خصائصه ومميزاته التي تعطي الرواية تميزا واضحا بتركيبهما معا في بناء عمل روائي واحد.

---

(1) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، دار الفارابي بيروت، لبنان، 1990، ص69.
(2) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص48.
(3) رواية طوق النورس، ص5- 6.

ينفتح زمن الخطاب على الحاضر مستعرضا حركية الشخصية البطلة "ربا" ضمن مرحلة الطفولة التي جاءت متداخلة مع مرحلة الشباب. وعن طريق الاستذكار يوهمنا الراوي بأن الأحداث تسير عبر خطية منتظمة نحو المستقبل، في حين أنها تدور في حلقة مفرغة فتنتهي من حيث بدأت في بعض المشاهد، مما جعل الزمن مضطربا يشهد انقطاعا متكررا ضمن مشهد واحد يعود إلى خطّيته المتطابقة مع زمن القصة في مشهد آخر، وهكذا حتى نهاية الرواية، ففي المشهد الرابع مثلا يبدأ السرد من الحاضر بعدما انهى عرضه أحداث الماضي بكل تفاصيله، وعلى سبيل المقارنة بين الزمنين تخبرنا ربا عن بعض تفاصيل الحياة الجديدة في مدينة الرباط في غضون سبعة أسطر تعود بعدها الأحداث إلى الوراء قليلا لتنقل تفاصيل حدث نجاح الحاج السعداوي في الانتخابات البرلمانية؛ " وأطلقت زغاريد سكرى في فناء البيت الذي ازداد استكبارا.. في حين رقصنا أنا وكريمة – بين أرجلهما كقطتين – بينما جلس حسام باسم الثغر بالقرب من زينب التي شاركتنا الفرحة بالزغاريد: لقد كانت سعادة أبي حقيقة حتى فاضت عيناه باعتداد متبتل في هيكل الصعود والمجد، أما عزيزة فقد استعمرها الكبرياء وقامت على الأشياء والخلق كأنما بشرت بالجنة من الخالدين.."[1]

ويقطع المستقبل الحاضر في وقفة تساؤلية عمّا يخبّئ الآتي من المفاجآت التي لا تخطر على بال، ليعود الزمن إلى موقعه في الماضي ويستكمل الراوي تفاصيل الحدث الذي توقف عنده سابقا، فيكشف عن التغيرات التي أحدثتها نتائج الانتخابات في حياة العائلة بعدما قرر الحاج السعداوي بيع نصف الأرض التي يملكها استعدادا للرحيل إلى مدينة الرباط.[2]

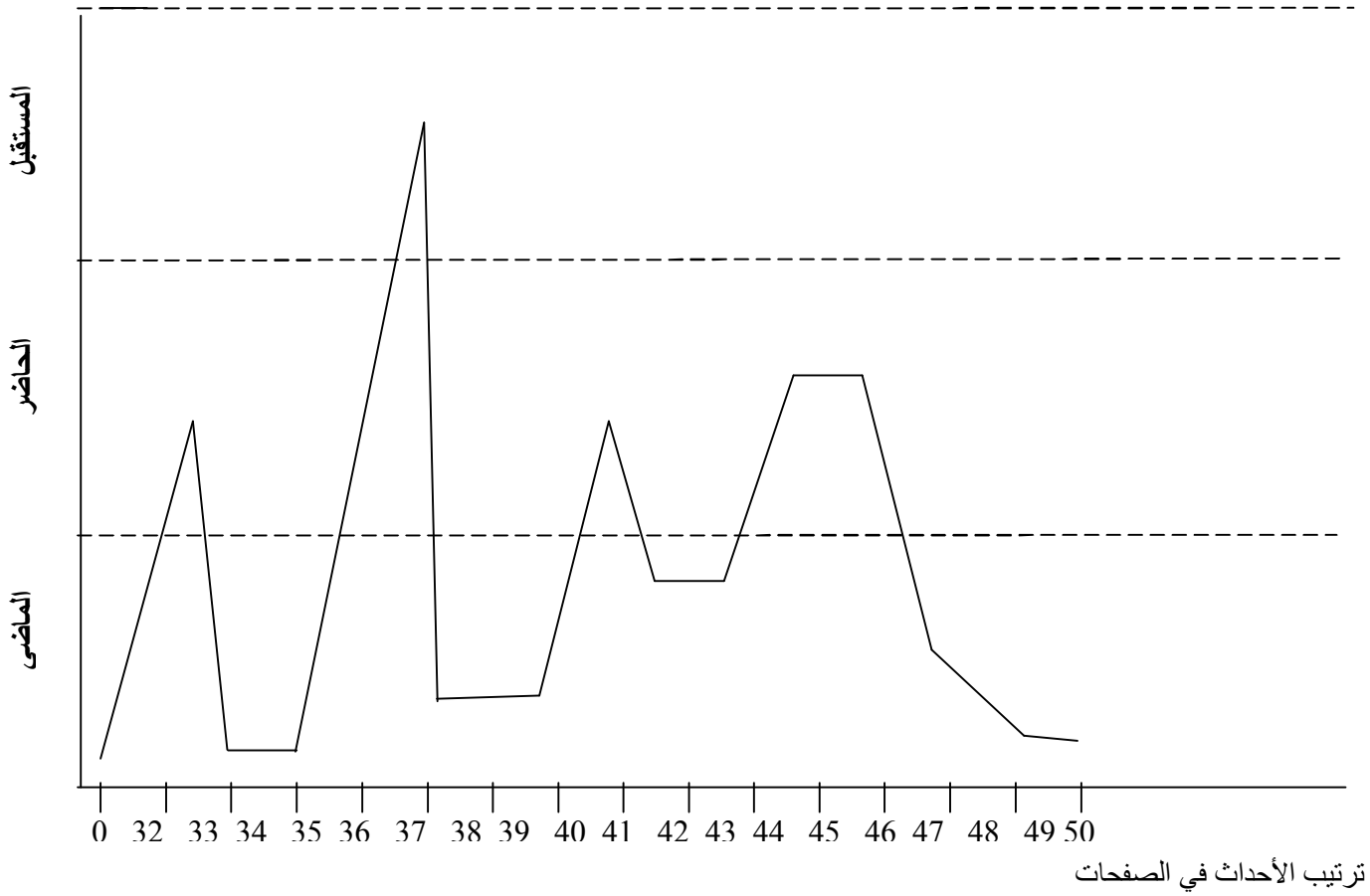
يعود السرد مرّة أخرى إلى الحاضر على لسان الراوي المتماهي في مروية فيقدم – عبر مقطع وصفي سارد– حي حسان الراقي على سبيل المقارنة بين علاقات الناس في الريف والمدينة، " هكذا يقع عندما تقطع فضاء زمن ما بين سرب من الضعفاء ثم تنتقل إلى

---

[1] رواية العائدة، ص35.
[2] المصدر نفسه، ص36-38.

رفقه سرب آخر من العقبان.."[1]، ويحيل هذا الحاضر على ماض قريب يحكي اللقاء الأول بين ربا وأروى عقب خروجهما من المدرسة ويمتد هذا الاستذكار على مدى ثلاث صفحات تقريبا يمزجها الراوي بحديث زينب والحسين وربا عن عز القرية وهيبة الحاج السعداوي وصحة حسام، فيعود الحكي إلى نقطة بدايته في الماضي مستحضرا قصة مرض حسام الذي ألزمه الالتحاق بالعائلة بعد ثمانية أشهر كاملة من العلاج بمستشفى ابن سينا.[2]

ولتوضيح مسار الزمن في هذا المشهد نستعين بالمنحنى البياني الآتي :



شكل (2) : ضبط النظام الزمني للأحداث في المشهد الرابع.

لا شك إذن أن هذا النمط من البناء كان الأكثر هيمنة على جسد النص، فهناك أكثر من دائرة حكائية تنفتح في مكان ما ولا تفتأ أن تنغلق في مكان آخر، فتكون بدايتها هي نهايتها ونهايتها هي بدايتها. والدوائر التي يمكن أن نلمسها في الرواية شأنها شأن الدائرة

---

[1] المصدر السابق، ص39.
[2] المصدر نفسه، ص45.

المشار إليها في المشهد الرابع كلها " تقوم إما على أساس انغلاق الدورة الزمنية على شخصية ما في الرواية وإما على أساس عنصر ما يحقق التكرار الذي تتعلق به الرواية".[1]

أما النمط الثاني الذي كان أقل حضورا وهيمنة فهو البناء الجدلي الذي تنفتح بنيته السردية على المستقبل باستمرار. الأمر الذي يجعل الأحداث تتدرج في وقوعها غير خطية زمنية منتظمة منبعها الماضي وأفقها المستقبل.[2] وقد سجلت المشاهد :(1- 2- 7-9- 16- 17- 20) هيمنة هذا النمط من البناء على ترتيب أحداثها، ففي المشهد السابع عشر مثلا يحكي والد حسام أحداث الماضي التي ترجع إلى فترة ما قبل السبعينات؛ بدءا بزواجه بعائشة(أم حسام)ثم هروبها من المنزل فزواجها بالسعداوي، مرورا بقصة انتحارها ومعاناة حسام بعدها وصولا إلى النهاية السعيدة التي جمعته بابنه بعدما أخبرته زينب بما جرى في بيت الحاج السعداوي.[3]

وهكذا يتجلى البناء الجدلي في تناميه عبر المشاهد الأخرى مشكلا مع النمط السابق كلا مترابطا ينفتح في أقصى امتداد له ليستوعب أكبر قدر ممكن من الأحداث والشخوص أو ينغلق فيكون انغلاقه ضمن دائرة حكائية معينة تركيزا على شخصيته بعينها تدخل الأحداث فتغير اتجاهها نحو بداية أو نهاية ما، مما يجعل بنية الخطاب بنية معقدة للغاية يتنازل فيها الماضي للحاضر والحاضر للماضي من خلال المشاهد التي تقدم في صور وأشكال شتى عن طريق التداخل والتناوب والتكرار. وهذا ما يدعونا للحديث عن حركتين أساسيتين يقوم عليهما السرد في هذه الرواية؛ تتصل الحركة الأولى بموقع السرد من الصيرورة الزمنية وترتبط الحركة الثانية بوتيرة سرد الأحداث من حيث البطء والسرعة.

وسنحاول بداية رصد تلك المفارقات الزمنية التي سيطرت على الخطاب من خلال توظيفها بشكل معين متناولين الحركتين الرئيستين في اشتغالهما وهما الاسترجاع والاستباق.

---

[1] عبد الرحمان بوعلي: الرواية العربية الجديدة، ص142.
[2] المصدر نفسه، ص145.
[3] رواية العائدة، ص179-187.

4- المفارقات الزمنية:

أولا: الاسترجاع(Analepse):

يعتبر الاسترجاع محكيا ثانيا من حيث علاقته بزمن الحاضر الروائي(المحكي الأول)، وفيه تروى الحكاية بعد اكتمال وقوعها[1] فيعود الراوي إلى الوراء(الماضي) تاركا مستوى القص الأول يقدم تلك الأحداث المسكوت عنها ويروي تفاصيلها في لحظة لاحقة لحدوثها.

وفي هذه العودة يستخدم الكاتب الراوي تقنياته الخاصة، فيجعل الشخصية التي تعيش حاضرا ما تتذكر حدثا أو أمرا وقع في زمن سبق زمن الحكي الأول فيدخل عن قصد حكاية في حكاية وزمنا في زمن. وبفضل هذا اللعب الفني يوهم القارئ بأن الكلام يتجه إلى الوراء، في حين أن الأحداث في الحقيقة تسير في خطية متقدمة باتجاهها إلى الأمام." هذا الطريق من الماضي والمضارع يهدر خلال الرؤيا أو الحلم حتى ولو اضطر في حالة الضغط إلى الانفجار، فالحلم دائما وسيلة الهروب من الحاضر إلى الماضي بقصد إعادة الكرة ولو حتى من خلال اللاوعي إلى امتلاك الحاضر والسيطرة عليه"[2]. ولأن الماضي يتميز بعدة مستويات تختلف حسب قربها من الحاضر أو بعدها عنه ظهرت بناء على ذلك أنواع مختلفة من الاسترجاع

- الاسترجاع الخارجي.
- الاسترجاع الداخلي.
- الاسترجاع الجزئي والتام.

هذه الاسترجاعات بمختلف أنواعها الداخلية منها والخارجية تقوم بوظائف ومهام كثيرة على مستوى سرد الأحداث منها ما هو بنائي ومنها ما هو جمالي فني يمكن حصرها في أربعة عناصر أساسية:[3]

1- تقديم شخصية جديدة دخلت مسرح الأحداث.

2- تساعد على فهم مسار الأحداث بملء الثغرات السردية السابقة.

3- إعادة سرد بعض الأحداث الماضية لإعطائها دلالة أخرى وتفسيرا جديدا.

---

[1] كريستان أنجلى وجان إيرمان: السرديات: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، 1989، ص97.

[2] مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1999، ص16.

[3] جرار جينيت: خطاب الحكاية، ص60.

4- إعادة ظهور شخصية اختفت على مسرح الأحداث. من خلال عرض أحداث مستجدة وطارئة تغير وجهة السرد تبعا لتغير الشخصيات الفاعلة فيه وهذا ما يجعل الاسترجاع من أهم وسائل انتقال المعنى داخل العمل الروائي. وقد نسج الاسترجاع بين ثنايا رواية العائدة بصورة لافتة للانتباه تفاوتت فيه المقاطع الاسترجاعية من حيث طول وقصر المدة الزمنية التي تستغرقها من خلال العودة إلى الماضي.

أ- الاسترجاع الخارجي:

ويتشكل هذا النوع من الاسترجاع بناء "على عودة الراوي إلى سرد أحداث ووقائع سابقة لبداية الرواية حيث" تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[1]، مما يجعل المفارقة الزمنية تتسع لتبلغ أقصى حدّ لها ما بين القصة والسرد.

وقد ورد الاسترجاع الخارجي في المشاهد الأولى من الرواية على شكل ومضات سردية خاطفة سرعان ما تختفي مخلفة غموضا وتعقيدا على مستوى الأحداث مما يستدعي جمع تلك الإشارات وترتيبها ومقارنتها لفهم المحذوف منها والمغيب، ويبقى السرد على هذه الحال حتى المشهد السابع عشر الذي ينفتح على شخصية جديدة تدخل الحكي وتقدم الدلائل والتفاسير اللازمة والكافية لملء الثغرات الزمنية التي أحدثها السرد في بداية الرواية حيث ينقلنا الراوي عبر ذاكرة والد حسام إلى تلك الوقائع والأحداث المسكوت عنها في الحكي الأول.

إن رؤية ربا السعداوي والانفراد بالحديث إليها فتحت جراح والد حسام وجعلته يسترسل في سرد أحداث الماضي البعيد والغوص في سراديب ذكرياته الأليمة :" غاص أبو حسام بعيدا في دهاليز الذكرى لعلّه كان يجد الراحة في البوح ولكن حتى البوح لا يخلو من آلام [...] كان ذلك منذ زمن بعيد.. ولكني أراه كالأمس هيهات تنسى أيام المتاعب، تزوجت عائشة في ذلك الزمان الأجرد..اعتمدنا على بركة الله لكنها كانت تنظر إلي دائما من الأعلى... خصوصا أني كنت يومها مجرد بائع متجول". [2]

لقد جاء هذا الاسترجاع على شكل خلاصة لأحداث وقعت منذ سنوات طويلة تتجاوز ستا وعشرين سنة قدمها لنا الراوي في مقطع نصي لا يتجاوز ثماني صفحات. وقد احتوى هذا المقطع الاستذكاري على توضيحات وتفسيرات لأحداث غامضة أشار إليها الراوي في

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[2] رواية العائدة، ص179.

المشاهد الأولى من الرواية إشارة سريعة وخاطفة زادتها غموضا وتعقيدا وكأن سلام أحمد إدريسو كان يفعل ذلك ليشد انتباه القارئ بخلط الأحداث وتفكيك بنائها.

وقد أفرد هذا المشهد كاملا ليختزل الأحداث الماضية ويسد الثغرات الزمنية التي أحدثها تفكك السرد في بداية الرواية بسرد قصة والد حسام وكيف تركته زوجته عائشة، والمعاناة التي لحقته إثر فشله في استرجاع ابنه الوحيد الذي ربي يتيما ذليلا في بيت الحاج السعداوي. وبهذا الاسترجاع يكون الراوي قد أماط اللثام عن تلك الأحداث الغامضة في الحكي الأول خصوصا تلك المتعلقة بحسام وعلة وجوده في بيت الحاج السعداوي. وكان قبلا قد أوهمنا بأن حسام واحد من أفراد العائلة حين يقدم على لسان ربا السعداوي جملة من الأسئلة والاستفسارات بشأن هذه الشخصية " بزغ أمام لساني سؤال غريب ؟ فالتقطته بلا وجل ولا تردد:

"– قال الحسين إن أمه ذهبت إلى البحر..

– ماما.. ولماذا ذهبت إلى البحر ؟..

– ماما.. وهل ستعود ؟ وكيف ؟..."[1].

ففي هذا المشهد نهتدي إلى جزء من الحقيقة وهي غياب أم حسام، فنعتقد بديهيا أن أم ربا هي زوجة أبيه الثانية فحسب.ثم يخبرنا بعد ذلك بأن أم حسام قد فارقت الحياة لسبب ما يجعل حسام يعيش حزينا بفقدان أمه " عرفت أن تلك النظرات الصامتة تتكلم عن حزن مسكوت عنه. وأسرار لا قبل لها بطفلة ساذجة كربا..ولكن لما لا أحاول سرقة بعض المكنون من حسام.

"– أنت لا أم لك..

– بل عندي...

– لا..أمك أنت ماتت.. هكذا قالت أمي...

– لا... بل عندي

– بادرته في تحدي :

– إذن فدلني عليها..."[2]

---

[2] المصدر السابق، ص15.

[1] المصدر نفسه، ص18.

ويستمر الاسترجاع في سرد تفاصيل الماضي الخاصة بالحاج السعداوي وزوجته عزيزة توضيحا لما سبق فيحكي اللقاء الأول بين الطرفين الذي جرى بمصحة الضمان الاجتماعي بالمحمدية. يومها قرر السعداوي- وقد نجحت العملية التي أجريت له على المرارة- أن يرتبط بعزيزة، ولا دافع له في ذلك غير جمالها الذي يفوق جمال زوجته عائشة وينقل هذا الاسترجاع عبر المشهد الثالث على لسان الراوي المتماهي في مرويّه حيث تكتشف ربا أن أم حسام رحلت إلى الأبد بسبب أنانية وجحود والدها الذي ما صدّق أن التقى بامرأة أخرى يستبدل بها الأولى، وحجته في ذلك أن النساء ناقصات عقل ودين يتنازلن عن كل شيء في سبيل المال.لذلك لم يهمه أمر أم حسام، لأنها تركت زوجها الفقير ووالدتها المريضة في سبيل متاع دنيوي ضنت أنه دائم مع رجل يتقن البيع والشراء.[2]

وهناك استرجاع آخر وظفه الروائي وهو بصدد عرض صفات الخادمة زينب ودورها في إدارة شؤون المنزل وتربية الأطفال في غياب الأم الدائم.

فعن طريق هذا المقطع السردي يعود الحكي إلى زمن سابق لمولد ربا وكريمة حين حلت زينب بالبيت لأول مرة وكانت على ذمة محفوظ، الرجل الذي ذاقت معه المرّ قبل أن يطلقها عنوة وينتهي به الأمر في السجن، فقد كان رجلا مدمنا على الحشيش يصرف كل ما يقبضه. من عمله في حفر الآبار ثم يرجع على زوجته يضربها بقسوة ويأخذ ما تدّخره في جعبتها للزمن الموحش، لذلك أرغمه الحاج السعداوي على تطليقها بعد ما رمى به في سجن القيادة انتقاما وإصلاحا. لكن زينب حسب ما يبوح به هذا الاسترجاع تشفق على وضع محفوظ المهين في السجن فتطلب من سيدها التوسط لإطلاق سراحه وتجنيده في الجيش علّه يرجع إلى جادة الصواب[1].

غير أن المشهد الثالث من الرواية يشير في مقطع نصي قصير منه إلى وفاة محفوظ دون التفصيل في الحدث، وقد ورد ذلك في الحوار الذي دار بين زينب والحسين:

مهلا يا بنت الداودي، ليس كل الرجال كحفاري القبور.

- اللعنة عليك.. أتشتم أبي ؟
- بل زوجك المرحوم من أشتم..

---

[2] المصدر السابق، ص25-28.
[1] المصدر نفسه، ص21.

- صدقت عليك اللعنة !! [1]

وما نلاحظه عموما على هذا النوع من الاسترجاع أنه يأخذ مساحة نصية قصيرة مقارنة بزمن الأحداث التي يسردها، كما أنه يأتي في أغلب الأحيان سريعا معتما غير محدد بزمن، عدا ما جاء منه في المشهد السابع عشر حيث أخذ مساحة نصية طويلة شملت صفحات المشهد بأكمله، إضافة إلى وجود المؤشرات الزمنية الدالة على مدة الأحداث والتي حددها الراوي بأكثر من عشرين سنة فصّلى في ذكر أحداثها بالترتيب الذي جعلنا نفهم أطوار القصة من بدايتها ونجد الأعذار والتفاسير المناسبة لكل ما سبقت الإشارة إليه على نحو انتحار عائشة وزواج السعداوي وحزن حسام الدائم وإصراره على النجاح.

وإذا كان الاسترجاع الخارجي، بهذا الحضور قد ساعد في تنامي وتقدم سيرها إلى الأمام فإن الاسترجاع الداخلي يسجل حضورا مضاعفا على مستوى النص ويطغى بصورة واضحة على مشاهد الرواية ككل، فلا نكاد نعثر على مشهد يخلو من هذا النوع من الاسترجاعات.

ب-الاسترجاع الداخلي:

ويتصل هذا النوع برواية أحداث لاحقة لزمن بدء الرواية، بمعنى أن الأحداث تسير في نفس الحقل الزمني للحكي الأول، يلجأ معها الراوي إلى التغطية المتناوبة للأحداث عندما يترك شخصية وينتقل للتعريف بأحداث ووقائع مرتبطة بشخصية أخرى تزامنها في الحدث [1]

وقد قسم جرار جينيت الاسترجاع الداخلي إلى نوعين:

* الاسترجاع التكميلي.
* الاسترجاع التكراري.

*** الاسترجاع التكميلي.**

يقوم الاسترجاع التكميلي بملء ثغرة سابقة للمحكي الأول، وهو بذلك يعمل على تذكير القارئ بما سبق من أحداث ومواقف تستدعي منه إعادة ربطها ببعض وترتيبها[2] ولأن المقاطع الاسترجاعية تختلف من حيث طول أو قصر المدة التي تستغرقها في الرجوع إلى

---

[1] المصدر السابق، ص44.
[1] فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، ص92.
[2] المرجع السابق. الصفحة نفسها.

الماضي يمكننا أيضا الحديث عن نوعين آخرين يندرجان تحت الاسترجاع التكميلي، وهما استرجاع بعيد المدى وتكون مفارقته الزمنية طويلة مقارنة بالاسترجاع قريب المدى الذي تتميز مفارقته الزمنية بالقصر نوعا ما، وسنحاول الوقوف عند كل نوع من هذه الإسترجاعات وتحليلها.

- الاسترجاع بعيد المدى:

لقد وظف هذا النوع من الاسترجاع في الرواية بشكل بارز، وذلك من خلال تداخل زمن الشباب بزمن الطفولة، فما يلبث الراوي أن يكسر خطية الزمن الحاضر ويعود إلى الوراء فيقدم حدثا مسكوتا عنه ويفصل في نقل أجزائه المغيبة. فبعد أكثر من عشر سنوات تتأمل ربا حسام وقد أصبح رجلا يطرق سنته السابعة عشر، فتتذكر حادث مرضه في الريف الذي فضّل البقاء فيه رفقة الحسين، لكنه جاء به إلى المدينة محمولا على كتفيه يكاد يلفظ أنفاسه الأخيرة.

" تذكرت المشهد من جديد يوم دخل علينا الحسين، وقد حمل حسام على كتفيه القويتين كان يبدو فوقها كذبيحة مسلوخة تنتظر البيع، نظرت إليه أمي عزيزة بامتعاض. وهرعت إليه زينب مرتاعة تتساءل. أما أبي فقد انزعج بوضوح. كنت أرنو إليه مشدودة إلى الجسد المسجى على السرير ".[1]

إذا كان هذا الاسترجاع يهدف إلى ملء ثغرة سردية تخطاها الحكي في المشاهد السابقة بشأن ظروف انتقال حسام إلى المدينة، وانضمامه مجددا إلى العائلة ولّم شمله بمربيته زينب، فإنه من جهة أخرى يساهم في فتح ثغرات أخرى تجعل القارئ يتساءل عن سبب بقاء حسام في الريف أول الأمر وموافقة الحاج السعداوي على ذلك في غياب زينب التي رافقت العائلة دون أن تصر على اصطحاب حسام، لا شك إذن أن هناك أسرار سردية كثيرة لم يبح بها الرواة المتعاقبين على السرد خاصة وأن حسام لم يكن يفارق زينب إلا نادرا، إضافة إلى أسباب المرض المجهولة. مع أن جوّ الريف كما هو معروف يلائم صحة الإنسان أكثر من جو المدينة الملوث، يحاول الراوي إقناعنا بأن جوّ البحر لا يلائم صحة حسام – ويقصد المحيط المجاور للبيت القديم – ومع ذلك يركز السرد في مواضع أخرى

---

[1] رواية العائدة، ص44.

على حب حسام للبحر واستغلاله أوقات الفراغ للجلوس قرب شاطئ بحر مدينة مارتيل أو أطراف نهر أبي رقراق.

ويبقى زمن الطفولة حاضرا في كل مشهد تقريبا ومسيطرا على ذاكرة ربا في كل لحظة وحين، فلا يدخل شخص أو مكان الحكي إلا وأيام الطفولة في الخاطر والبال. ومن أمثلة ذلك هذا المقطع النصي الذي تختزل فيه الشخصية البطلة أحداث الماضي مع الحاضر معلنة على أمر طارئ وحدث مستجد فتقول:" هذا كل ما أذكره عن صباي الأول. ولكن لا تعود أبدًا لذة الصّبا الأولى...يتكرر صداها في الفؤاد كما يتكرر صدى أطلقه مجهول من أعالي الجبال. ويكون تكرار الصوت والصورة والأشياء في مرايا الذاكرة فعلا لذيذا يشبه الحلم. ولكن محزن هو الحلم الذي يتربع على أشلاء الماضي. وذلك أنه في الواقع إنما يتربع على بقايا ذواتنا على هيئة تنذر بالموت والسخرية، إذ لا أمل في استرجاع أشباحولّت على أنه توجد فرصة عزاء في الحاضر حين تقبع لذة ما في تذكر السنين الذاهبات والذكريات الدارسات، وذلك حين ننفصل أبديا عن عصور الصفاء الأول المختال ببراءة في شعاب الصدق أو البدائية...عصور الصبا والطفولة الأولى".[1]

جاء هذا الاسترجاع – كما هو واضح – على سبيل المقارنة بين الماضي الذي تمثله مرحلة الطفولة والحاضر الذي يحكي مرحلة الشباب بكل تقلباتها الباطنية، فهناك علاقة وطيدة بين الزمنية السردية والتشكيل السردي للزمن ورؤية الكاتب وفلسفته للزّمن، من خلال رحلة الذات داخل الزمن[2] الذي رجع إليه الراوي كإعلان وتبشير بميلاد أحداث جديدة ودخول شخصيات أخرى ضمن فضاء مغاير للأول، وهو ما يظهر فعلا في المشهد الرابع على الصفحة (39) حيث ينفتح سرد الأحداث على شخصية أروى التي تسند إليها مهمة تغيير حياة ربا وقلبها رأسا على عقب.

وفي نفس السياق يقدم المشهد الحادي عشر في حدود الصفحة (129) حدث لقاء ربا وشمس أول مرة. وقد تزامن هذا الاسترجاع مع زيارة وساطة قامت بها شمس بطلب من جلال وأروى بعدما قرّرت ربا هجران نادي النجمة بمن فيه. حيث تنجح شمس في إقناع ربا ببراءة جلال وأروى مما حصل لها في الغرفة الزرقاء فتقرر معاودة صداقتهم من جديد احتراما وتقديرا لإلحاح صديقتها ليس إلا. ثم تعود إلى يوم لقائها الأول بشمس " وتذكرت

---

[2] المصدر السابق، ص33.

[1] آمنة رشيد: تشضي الزمن في الرواية الحديثة، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994، ص10.

تقاسيم الأيام الخالية. أيام ديكارت وعهود الصفاء. تذكرت اللقاء الأول الذي رأيت فيه شمس. اقتربت منها ونحن نقضي فترة الاستراحة في ساحة ديكارت. بل كان اليوم عطلة...". [2]

قدم لنا هذا الاسترجاع توضيحا لأحداث سابقة وملأ الفجوة التي قدمها السرد عندما لم يخبرنا بلقاء ربا وشمس في مؤسسة ديكارت ولافونتين.

إن هذا الاسترجاع كما هو واضح يختلف في وظيفته كما يختلف في محتواه ونفس الشيء يتعلق بالاسترجاع قريب المدى، فقد كان حضوره في الرواية لا يقل أهمية من النوع السابق، حيث يتكرر بصفة متلاحقة بين المشاهد.

- **الاسترجاع قريب المدى:**

ويرتبط هذا النوع برواية أحداث لاحقة لزمن الحكي الأول تكون المفارقة الزمنية بينهما قصيرة مقارنة بالنوع الأول. وقد وظف هذا الاسترجاع في الرواية كحلقة وصل بين الأحداث ونقطة عبور بين المشاهد، فبعد أن ينهي الراوي حديثه عن حدث أو شخصية ما في مشهد من المشاهد يعيد الحديث عنه في مشهد آخر كنوع من التذكير بما مضى وتأكيدا على نقطة ما في الحكي تخطاها السرد ومن أمثلة ذلك ما جاء على الصفحة (35) من المشهد الرابع، إذ يقدم خبر نجاح الحاج السعداوي في الانتخابات بعدما أنهى سرد أجواء الانتقال إلى الرباط. وكان المفروض أن يبدأ بسرد الخبر الأول ثم يعقبه بالثاني"..فهل كانت سعادة أبي الحاج – في ذلك اليوم البعيد – حقيقة لا يشوبها زيف ؟ دخل علينا مشرق القسمات وكنا نتحلق حول الشاشة بعد نزهة جميلة إلى صخور البحر".[1]

ويبقى السرد الاسترجاعي مسيطرا على المشهد الرابع عندما يعود الراوي مرّة أخرى إلى الوراء مقارنا بين الزمان الماضي والحاضر، وبين القرية والمدينة فيخبرنا عن عز وسيادة الحاج السعداوي بين الفلاحين يوم كان واحدا منهم، " كان أبي في بيتنا المنعزل المستكبر على الأرض والسماء عزيزا بين الفلاحين البسطاء مطوقا بمشنقة كبرى من الإكبار....السكوت والصمت والنسائم ورائحة البحر وألحان الموج العابقة بالدوام. كل ذلك

---

[2] رواية العائدة، ص129.
[1] المصدر السابق، ص34-35.

كان مهرجانا عصيا على الوصف يحتفل بعز البيت العتيد فهل يمكن استرجاع الأيام الذاهبة أو توديعها دون فقدان ذلك كله ؟!" [1]

ينقل لنا السرد ذلك على مساحة نصية لا تتجاوز الصفحة ثم ينقطع الاسترجاع ويعود السرد إلى رتابته الآنية وربا إلى واقعها الجديد.

ويأتي السرد مـرّة أخرى على لسان ربا السعداوي ليملأ ثغرة تخطاها في نفس المشهد، فبعد أن أخبرنا بحدث الانتقال إلى حي حسان الراقي بمدينة الرباط وأجواء الحياة الجديدة فيه، ثم العودة إلى ذكر أجواء فرحة النجاح في انتخابات البرلمان التي كانت سبب ذلك الانتقال، ويعود السرد إلى الحاضر مرّة أخرى مستدعيا ماضي قريب من زمن الأحداث، وهو يوم تعرفت ربا على أروى، ويستمر هذا الاسترجاع على مدى ثلاث صفحات كاملة من المشهد الرابع فيوهمنا بداية بعدم امتلاك المؤشرات الزمنية التي تحدد تاريخ اللقاء بين الطرفين. ثم يستطرد السرد في آخر فقرة له ويحدد زمن اللقاء بسنتين من رحيل العائلة(عائلة السعداوي) إلى حي حسان ويمكن توضيح ذلك بتقديم المقطعين الاسترجاعين:

– ".... ترى كيف تعرفت عليها لأول مرة ؟ لا أذكر التاريخ بالضبط ولكن كنت أحث الخطا مبللة الشعر من جراء سقوط الأمطار. في ذلك اليوم لم توصلني أمي عزيزة إلى المدرسة. ولم تعد إلي في منتصف النهار. تابعت المسير جادة في شيء من السرور. وفجأة تنامى إلي صوتها الرخيم: هه.. أنت أيتها الصديقة...". [3]

– "من اليوم سنكون أصدقاء... ابتسمت لمبادرتها الودودة: لقد انتشلتني من العزلة التي غطست فيها منذ سنتين...". [1]

ومهما كانت المؤشرات الدالة على اللقاء بين الفتاتين فإن الغرض من وراء ذلك ليس التأريخ للحدث بقدر ما هو تمهيد لدخول شخصية جديدة مسرح الأحداث تأخذ دور البطولة فيما بعد فتساهم بشكل أو بآخر في تغيير أفكار ربا السعداوي وتوجهها الثقافي.

كما ملأ هذا الاسترجاع قريب المدى الفجوة التي أحدثها السرد عندما قدَّم حكاية التحاق ربا بمدرسة لافونتين للباليه، وساعد على ظهور فجوة سردية أخرى تتعلق بسبب غياب عزيزة في ذلك اليوم عن موعد خروج ابنتها من المدرسة.[2]

---

[2] المصدر نفسه، ص34.
[3] المصدر نفسه، ص39.
[1] المصدر السابق، ص41.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وينقل المشهد التاسع عبر مقاطع نصية متقطعة استرجاعا آخر مداه الزمني قصير جدا مقارنة بالأنواع السابقة. وعن طريق نفس الراوي يذكرنا السرد بما حصل في غرفة ربا السعداوي بالأمس القريب عندما ادعت أن حسام حاول الاعتداء عليها. لكن دون ذكر تفاصيل الحدث بل يكتفي الراوي بعبارات توحي بالتذكر ليس إلا: " وراودني حادث الأمس بكل تفاصيله. موقفا.. موقفا أمام بصري الكليل كأنه يقول لي بتحد هذا ما جنت يداك !.. دار رأسي مع أنني لم أقم من سريري. فأغمضت عيني وأنا أتأوه كالمحموم".[3]

لقد جاء هذا الاسترجاع تذكيرا بمجريات أحداث المشهد السابق وإعلانا عن حدث مستجد، وهو سكوت ربا عن محاولة الاعتداء الحقيقية وإخفائها عن أهلها بعد أن حبستها في ذاكرتها ولم تستطع نسيانها. ورغم محاولة الأصدقاء عقد معاهدات جديدة ونسيان الماضي، فربا لن تنس أبدا خذلان أروى وجلال يوم تركوها بين يدي المسيو روبرتو. ولذلك يصر الراوي على إقحام هذا الاسترجاع بين الحين والآخر عبر نفس المشهد من الرواية وبعض المشاهد اللاحقة، لخلق نوع من المقارنة بين شخص حسام وروبرتو. وموقف ربا من كل طرف. وينقل الراوي هذا الاسترجاع في حدود الصفحة(114)-(115)" عادت الذاكرة إلى الوراء تقدمت إلى الأمام. تعالت ثم تهاوت، فكانت كالهشيم، لعنت الأصدقاء جميعا وتمنيت لهم الموت والدم يغلي في العروق، الأوغاد، الأوغاد، الأوغاد... تراءى لي حسام في كل الجهات في الكتب واللوحات المكتوبة والسرير والمحراب!! تردّدت في سمعي الدعوات اعتزلت كل ما يربطني بأصدقائي الأوغاد: النجمة ولافونتين والزهوة ما أكبر نقمتي على أولئك الرفاق الذين خذلوني وقد وقعت بين مخالب الحيوان الأعجم". [1]

وهناك استرجاع آخر يقدم فيه الراوي، على لسان جلال حدث اختفاء أروى من نادي النجمة وعدم ظهورها بعد ذلك رغم البحث المتواصل في كل مكان، وقد قدم هذا الاسترجاع في مقطع حواري دار بين جلال وربا عقب اختفاء أروى بيوم.. " أجل نمنا جميعا في النادي. كنا منبطحين في الحديقة وحينما استيقظت لم أجدها. كان الجميع لا يزال منبطحا إلا هي.. بحثنا عنها في كل مكان فلم نعثر عليها. وأنا لا أزال أبحث بدون جدوى... ". [2]

---

[3] المصدر نفسه، ص102.
[1] المصدر السابق، ص114– 115.
[2] المصدر نفسه، ص224.

هذا الاسترجاع كما هو واضح عمل على ربط الحدث اللاحق بالسابق لاشتراكهما في نفس التفاصيل، فما حصل لربا في السابق هو نفس ما حصل لأروى في الحاضر الذي ساعد على عودة ظهور شخصيات غابت عن مسرح الأحداث. وبعودة هذه الشخصيات تدخل أحداث طارئة ومستجدة تغير وجهة السرد من جديد نحو حل أو عقدة ما.

والخلاصة أن الاسترجاع التكميلي بنوعيه خلق خلخلة على مستوى ترتيب الأحداث زمنيا خاصة في بعض المشاهد؛ حين يسرد حاضر شخصية ما مخلفا فجوات سردية يتخطاها بعودته إلى الوراء توضيحا لأحداث مسكوت عنها سبق وقوعها إعادة سردها من جديد. وهذا ما جعل ماضي الأحداث يغيب في حاضرها.

*** الاسترجاع التكراري:**

وهو احتمال تكرار الحكاية في الرواية بأشكال مختلفة، مع تعدد درجة الاختلاف بين الزمنين[3]، ويتخذ الاسترجاع التكراري في رواية العائدة عدة أشكال؛ فمنها ما هو مرتبط بالشخصيات ومنها ما هو مرتبط بالمكان والزمان أو الحدث، ولكل نوع منها وظيفته المنوطة به فنيا ودلاليا من خلال الرجوع إلى الماضي وإعادة سرد أحداثه ووقائعه مرة ثانية أو ثالثة.

يرتبط النوع الأول من هذا الاسترجاع بشخصية حسام الذي يستحضره الراوي في كل مشهد تقريبا ولا ينفك يعاود الحديث عنه أكثر من مرة في المشهد الواحد، ومن ذلك ما نجده في المشهد الرابع حيث يختزل السرد أحداث الماضي القريب المرتبطة بانتقال عائلة الحاج السعداوي إلى حي حسان بالرباط، وفي هذا الاستذكار يتربع حسام على عرش الحكي، " ذكرت كل ذلك وقلت لنفسي متأسية بحسام في التفكير: ما أبعد الفرق بين الأمس واليوم "[1]، ويتكرر نفس الاسترجاع ليضيء نقطة غامضة حين يشرح الفرق بين الأمس واليوم الذي تحدث عنه " أصبح حسام رجلا صغيرا فما أبعد الفرق بين الأمس واليوم ! ولكن أيضا. ما أقرب الشبه بينهما! هكذا شاركتني أمي وهي تضع باقة الورد على طاولة الغداء".[2]

ويرجع استرجاع آخر الأحداث إلى ماضي بعيد المدى جاء في نفس المشهد في حدود الصفحة (47) حين يذكرنا بأجواء الاستعداد للرحيل إلى المدينة " فرحت لذلك القرار وعدت من جرّاء ذلك إلى الوراء: إلى أيام الاستعداد للرحيل إلى الرباط. كانت أمي في

---

[3] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ع 114، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، 1992، ص301.
[1] رواية العائدة، ص39.
[2] المصدر نفسه، ص42.

طريقها إلى السماء من فرط الرضى. سألت حساما يومها عن رأيه في الانتقال السعيد فتأملني باسما ثم قال: جميل ولكنني باق هنا في البلد".[3]

جاء هذا الاسترجاع للمقارنة بين شخصيتي حسام وعزيزة، ففي حين تفرح عزيزة بخبر الانتقال إلى المدينة يرضى حسام بالبقاء في الريف، ولكل واحد منهما دوافعه وأهدافه التي يبوح بها السرد اللاحق.

ويتكرر استرجاع حوار جرى بين حسام وربا في مدينة مارتيل أكثر من خمس مرات في المشهد الثامن مما جعل أحداث هذا المشهد تبدو غامضة يصعب ربط السابق منها باللاحق وذلك لتضمين الماضي في الحاضر الذي تسرده الشخصية دون الفصل بينهما، ولولا تكرار نفس الحدث وإقحام بعض العبارات الدالة على التذكر لما اعتدينا إلى خطية سير الأحداث.

جاء الاسترجاع الأول على الصفحة (80) ليخبرنا أن ذهاب ربا وحسام إلى أطراف مدينة مارتيل سابق للحظة السرد الآني " طويت الرسالة وتداعى الفكر بعيدا إلى أطراف مارتيل. أليس في دنياك امرأة يا حسام ؟ ضحك حتى دمعت عيناه..."

ويعود السرد مرة أخرى ليستكمل الحديث عمّا بدأه في حدود الصفحة (82) (83) " فالأيام التي قضيناها جميعا في مارتيل. لا تزال عصية على النسيان. ذهبت إلى تغيير المكان وتجديد الزمان. وعدت وقد ظفرت بمعية زاهدة لم تكن تخطر على البال، لم تتكرر هذه المعية الرائعة رغم طغيان التمني".

وفي المرة الثالثة يذكر الراوي فحوى الحوار الذي جرى بمدينة مارتيل في مساحة نصية لا تتجاوز سطرين، " تكلمت معه في المتعة والبحر والموسيقى والحب وخاطبني في الوعي الجماعي والثورة والدين والسياسة والظلم والعدالة الاجتماعية".[1]

ويكرر الراوي نقل نفس الحدث المرتبط بشخص حسام في الصفحة (85) " أحدثه عن الحب ويحدثني عن الثورة على الذات. أحدثه في الأحلام ويحدثني في العدل الاجتماعي. يا له من متكبر عنيد !!".

ويرتبط الاسترجاع التكراري بشخصية زينب أيضا حيث يتكرر وصف ملامحها وسلوكها والتنويه بفضلها في حمل أعباء بيت السعداوي وتربية أولاده، ومن بين تلك

---

[3] المصدر نفسه، ص47.
[1] رواية العائدة، ص82.

الاسترجاعات هذا المقطع السردي الذي يخبرنا بمغادرة الخادمة زينب بيت السعداوي، " لقد تركت زينب بيتنا هذا الأسبوع...لم تكن هذه المرأة مجرد طاهية لطعامنا فقد كانت أمي عزيزة قد تركت لها البيت بما فيه.. لذلك كان الأسف كبيرا للغاية. أنا أعرف زينب.. وأذكرها منذ عرفت الحياة."[2]

وإذا رجعنا إلى المشاهد الأولى من الرواية لوجدنا نفس دلالة هذا المقطع الاستذكاري وإن اختلفت الصفحات والمشاهد، ومنها ما جاء في الصفحات (18)، (21)، (22). أما النوع الثاني من الاسترجاع فيربط ببعض الأماكن التي لها بعد ما في المسار السردي للرواية؛ حيث يصف الراوي المكان ويعاود الحديث عنه مرة أخرى إما كتمهيد لدخول شخصية جديدة وإما لذكر حدث طارئ ومستجد يدخل الحكي. واعتمادا على الاستذكار يوظف الاسترجاع التكراري في كل مرة للحديث عن الريف ومزاياه وبالتالي الحنين إلى زمن الطفولة الذي طغى على ذاكرة بطلة الرواية، ففي المشهد الرابع يعود الحكي على أعقابه من خلال استرجاع صورة الريف بكل ما فيه من متعة وسكون " السكون والصمت والنسائم ورائحة البحر وألحان الموج العابقة بالدوام. كل ذلك كان مهرجانا عصيا على الوصف. يحتفل بعز البيت العتيد فهل يمكن استرجاع الأيام الذاهبة أو توديعها دون فقدان ذلك كله".[1]

ثم يعود السارد في نفس الصفحة إلى تكرار الحديث عن عز الريف وجماله ويقرنه بزمن الطفولة " أما اليوم فأتأمل كل ذلك وأقول بسخرية. كل شيء يدوم إلا عز القرية وعذرية الصبا الأول.."[2]، فالقرية والطفولة كلاهما يجسد معاني البراءة والطهر والصفاء والألفة والنضارة والحرية اللامحدودة[3]، لذلك يحن الإنسان الذي عاش تلك الأجواء إلى الريف دائما ويبقى في شوق مستمر له، " وكلما شعر بأنه يقترب من المرحلة الأخيرة ازداد حنينه فيرجع لا شعوريا أو بقصدية إلى الماضي يبحث بين طياته عن طفولة عاشها، عن ذكرياته المخبأة في الزوايا أو شقوق الجدران عن روائح وملامح أمكنة وبشر التقطتهم العين في الرواح والإياب".[4]

---

[2] المصدر نفسه، ص132.
[1] رواية العائدة، ص34.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ط1، دار هومة، الجزائر، ص173.
[4] ليلى العثمان: لماذا نحب مدننا القديمة..، مجلة العربي، ع527، الكويت، أكتوبر 2002، ص82.

كما يتكرر حديث الراوي عن مدينة مارتيل ويربط بينها وبين الريف أحيانا لما بين المكانين من شبه في الطبيعة والهدوء والصفاء، ونجد المشهد الثامن ينفرد بتكرار الحديث عن هذه المدينة أكثر من خمس مرات متتالية؛ فالاسترجاع الأول جاء في الصفحة (75) " ولكن مارتيل هي سيدة البلدان، فقال لي حسام –ولأول مرة يبادرني بالكلام– إنها غاصة جدا لو تبدو مستهترة إلى حدود العذاب ولكنا في باقي الفصول تبدو وكأنها تطهرت من كل شيء"، ثم يعود الراوي للحديث عنها مرة أخرى في الصفحات (82)، (83)، (84) أربع مرات على التوالي.

اعتمد الكاتب في استحضار الماضي على الذاكرة وجعلها مستودع الأحداث الذي يتحكم فيه الراوي، فأحيانا يعود بنا إلى ماض بعيد سابق لمرحلة الطفولة وأحيانا يكتفي باسترجاعات داخلية قريبة المدى يكرر أحداثها لملء الثغرات السردية التي وقع فيها، وهو ما جعل المقاطع الاسترجاعية تتنوع بتنوع مداها الزمني عبر مشاهد الرواية التي أخذت منها مساحة واسعة؛ فلا نكاد نعثر على مشهد يخلو من الاسترجاع. وهو ما تطلب مهارة عالية في بنائه وتوظيفه متجانسا مع الأحداث.

ثانيا: الاستباق(Prolepse):

إذا كان الاسترجاع ينطلق من الحاضر نزولا إلى الماضي القريب أو البعيد متخذا الاستذكار وسيلة في ذلك، فإن الاستباق عكسه يتجه صوب المستقبل انطلاقا من الحاضر وهو بحسب حسن بحراوي: " القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحدث من مستجدات الرواية ".[1]

ويأتي الاستباق في الرواية على شكل نبوءات وأحلام أو افتراضات قد تتحقق وقد لا تتحقق، ذلك أنه يقدّم أحداثا ويشير إلى وقائع لم يتم القيام بها مما يجعل احتمال وقوعها غير مؤكد.

استنادا إلى هذا وبالرجوع إلى أحداث الرواية يمكننا الفصل بين نوعين أساسيين من الاستباق في رواية العائدة؛يأتي النوع الأول كتوطئة أو تمهيد لأحداث يُ هيّأ لاستقبالها في ذهن القارئ أو التنبؤ بمستجدات خاصة بإحدى الشخصيات، أما النوع الثاني فيأتي على شكل إعلان يخبرنا الراوي من خلاله صراحة عن الأحداث التي سيشهدها السرد اللاحق مع اختلاف المفارقة الزمنية؛ فقد يتحقق الاستشراف على مدى قصير من إعلانه كما قد يستغرق صفحات كثيرة من الرواية ليتحقق.

أ- الاستباق كتمهيد(Amorce):

يقدم الاستباق كتمهيد في رواية العائدة جملة من الافتراضات لما سيقع في المستقبل القريب ووسيلته في ذلك خيال ربا السعداوي الذي يجسده الوصف الممزوج بالسرد أحيانا، والحوار الداخلي(المنولوج) أحيانا أخرى. حيث تطلق العنان لخيالها كلما أزمعت على كشف سر مجهول يخص احدى الشخصيات التي تتعامل معها، فتبني المستقبل أحيانا على أوهام باطلة وافتراضات خاطئة، ومن أمثلة ذلك ما اعتقدته بشأن كواليس حياة حسام " أما حسام فقد تخيلت أنه يقوم بأشياء فضيعة تضاهي في فضاعتها ما كانت توحيه في أحلامي المستحيلة المباركة بأشرطة الفيديو ولِم لا ؟ أيكون حسام خارجا عن قوانين البشر؟ لأضبطنه متلبسا بما لم يعلن حتى يصبح سهلا للتحطيم !وليكونن عبرة للسادرين في مجاهيل الكبر المتخفين وراء أردية الأخلاق المزيفة والأدب المغشوش والتعالي القائم على السقوط.[2]

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص32.
[2] رواية العائدة، ص51.

وينتهي الاستباق ليتحقق بالعكس النقيض من ذلك على مسافة نصية قصيرة في الصفحة التالية مباشرة فيخبرنا الراوي بخيبة التوقع التي جسدها سجود حسام في المصلى " توقفت عيناي الجائعتان على شخص حسام. انهارت كل التوقعات، تحطمت في أعماقي كل الخيالات.. داهمتني الخيبة والخجل حتى العظام. انكسرت أمام هيئته حتى تواريت في الظلام..ماذا يفعل حسام ؟ لماذا يجلس هذه الجلسة الساجدة ؟ لماذا يرفع عينيه بهذه الطريقة المتصوفة الخاشعة.. وانطلق من ذلك الجسد الراكع الساجد المتبتل الخاشع المتجاهل المتعالي المستكبر العنيد".[1]

ومن أمثلة الاستباقات المغلوطة أيضا ما تقدمه بداية المشهد السابع عندما تعلق ربا آمالا عريضة على نادي النجمة وأصدقائها في إخراجها من دائرة الوحدة والملل وتحقيق صداقات حقيقية لا يشوبها زيف أو خداع " ذلك النقصان الكامن هنا أو هناك هو ما أبحث عنه في نادي النجمة بين يدي الأصدقاء... الهروب من التشيؤ هو الأمنية، التشيؤ هو الصياد ونحن الطرائد، الظفر بطعم حقيقي لعلاقات حقيقية غير مزيفة هو سْبط الأمنية.. إذن فقد وجدتها !"[2] وعلى بعد عشرات الصفحات من هذا الاستباق يخبرنا السرد أن هؤلاء الأصدقاء المرتقبين يختفون في عزّ حاجة ربا إليهم تحت مفعول السكر الذي جعل اليهودي يستغل الموقف كيما استغلال ويختلي بربا في الغرفة الزرقاء التي يخصصها لضحاياه. هناك أين تجد ربا نفسها وحيدة بين ذراعيه.[3]

وهناك استباق آخر يحق غايته من استشراف المستقبل وكشف المجهول المختبئ الذي يتحول بعد وقت وجيز إلى واقع عياني ملموس تعيشه الشخصية البطلة حقيقة بعد أن كان مجرّد توجسات تراودها بين الحين والآخر. وهذا الاستباق التمهيدي الذي نحن بصدد الحديث عنه تكّرر عدة مرات بشكل ومضات خاطفة لا تحيل على معنى محدد بقدر ما تخلق فرضية حصول أمر غير سار في مسار الأحداث.

فعلى أثر الحوار الذي دار بين أروى وربا السعداوي بشأن ارتياد أماكن جديدة تدخل ربا حوارا داخليًا مع نفسها معلنة قبولها ذاك المجهول الذي تحدثها أروى عنه " لذلك لم أكن أفكر بعزم كي أرتاد آفاقا أخرى.. أيها القلب الأرعن تقدم لترى ما لم تره عيناك. ولم تطأه قدماك، الإدمان على شتى الملاهي والتعلق بالجنون هو ما ينبغي أن يكون لديك اليوم محط

---

[1] رواية العائدة، ص52.
[2] المصدر نفسه، ص67.
[3] المصدر نفسه، ص113.

الإجلال.."[1] وتتحقق النبوءة المفترضة وتدخل ربا العالم الذي تخيلته لتجد نفسها أمام رجل غريب يوقد توجسها من جديد بشأن المجهول الذي يحفر لنفسه أخاديدًا في فكرها كلما تأملت ملامح هذا الرجل " أنبأت الصورة عن كبر مبالغ فيه، لكن أنبأت عيناه عن حيوية طافحة، وبريق يعلن عن سر لم أتبينه، حين وقف أمامنا وهو يدخل كعريس في بيجامته الحريرية ضاحكا ازداد شعوري بسلطة المكان والأشياء من حولي.. حتى أنت يا مسيو روبرتو لم تخلو من جاذبية ! وان استغاث شيء في الأعماق ما دام هذا الشيء لم يعلن عن نفسه ولم يكشف أوراقه فلا يهم. الأهم هو الكشف والنصرة والمعية".[2]

يتضح من هذا الاستشراف أن ما كانت تتخوف منه ربا وتحاول تفنيده بصحبة الأصدقاء واستمتاعهم بكل أصناف اللهو والعبث هو تلك النظرات الغريبة التي لم تخل من خبث ودهاء رغم الجاذبية والحيوية التي تبدو على المسيو روبرتو. ويتواصل هذا الاستشراف التمهيدي في مقطع آخر من الرواية يعلمنا فيه الراوي مرّة أخرى عن تخوف ربا مما تخبئه لها الأقدار "ولكن أتكون الأقدار قد خبأت في جعبتها صفحة لم أعرفها ؟ الغواية رافقتها والنزوات عبدتها والظلال شربت كؤوسه الكريهة حتى الثمالة فماذا يبقى يا ترى في قلب الأيام".[3]

وعلى بعد صفحات من هذا الاستشراف تتحقق ربا بنفسها من صحة الهواجس التي كانت تراودها بشأن اليهودي الذي تكشف الأحداث أنه سبب القلق والاضطراب الذي أدخل ربا المستشفى مرات متكررة. كما هو طريق الموت والانتحار الذي أودى بحياة أروى وجلال من بعد.

من خلال هذه المقاطع ندرك أن الاستباق كتمهيد يتخذ شكل الخطة التي تعلن ما ستقوم به الشخصيات بناء على حاضرها في شكل إشارات سريعة خاطفة تأتي عن طريق تساؤلات داخلية عمّا يخبّؤه الآتي. فأحيانا تتحقق التوقعات فنكون أمام استباق محقق.وأحيانا لا تتحقق فيكون الاستباق غير محقق يخلق الشك في ذهن القارئ ويموه الخطة السردية للأحداث.

ب- الاستباق كإعلان(ANNONCE):

---

[1] المصدر السابق، ص56.
[2] المصدر نفسه، ص61.
[3] المصدر نفسه، ص70.

يؤدي الاستباق دور الإعلان عندما يخبرنا الراوي صراحة عن الأحداث التي سيأتي سردها مفصلا في وقت لاحق للحظة الاستشراف، ففي حالة الإعلان ذي المدى القصير يحسم انتظار القارئ بسرعة. وهذا ما نجده في نهايات المشاهد والفصول التي تشير إلى الحدث المرتقب حدوثه في الفصل الموالي، وقد تطول فترة الانتظار في حالة الإعلانات ذات المدى البعيد فتستغرق صفحات وفصولا لتتحقق.[1]

ومن بين النماذج التي نحصل عليها في الرواية كمثال لاستباق قريب المدى ما جاء في الصفحة (87) عندما تتخيل ربا الحوار الذي سيجري بينها وبين حسام يوم مصارحته بحبها القديم له. فيصدق ما تخيلته فعلا بعد صفحتين من ذلك وكأن الحوار نفسه قد تكرر.

وهناك استباق آخر أقصر مدى من السابق يقدم فيه السرد لفكرة الانتقام الناجمة عن إعراض حسام عمّا أملته ربا بشأن علاقتهما الجديدة بحيث يتحقق بعد صفحة من ذلك فقط، ويقدم هذا الاستباق في الصفحة (97) " كانت فكرة الانتقام شيئا جديدا علي، ولكن لا ضير. كانت هناك أشياء كثيرة في كياني أصابها التغيير، إنه زمن سلخ الجلد، ثمة أشياء مجهولة لدي كانت تحدث في صدري فتفوض جسدي لهيبا وظمأ "ويجيء تحققه بسرعة كما قلنا إذ تقص علينا ربا قصة انتقامها من حسام إثر عودتها السريعة إلى المنزل ليلا ".. وأطلقت رصاصتي وأنا أنفث فيها كل ما ادّخرته من كراهية وموت للزاهد العنيد أمام الجميع.. أطلقت الرصاصة الملغومة بالبهتان والغدر. خذها أيها اللقيط، وازددت تعلقا بأبي وأنا أتشبع بألم وقهر:

لا أدري كيف أقول يا أبي.. لقد أراد حسام اغتصابي.." [2]

ومن جهة أخرى فقد يطول الاستباق كإعلان فيمتد على مساحة كبيرة في الرواية تصل إلى عشرات الصفحات يقضيها القارئ مشدودا إلى ما ستئول إليه الأحداث بناء على ما سبق استشرافه من طرف الراوي، ومن ذلك ما نجده في بداية المشهد الثاني في صورة حوار بين الأم وابنتها بشأن الانتقال إلى مدينة الرباط والتحاق الفتاة بمدرسة خاصة، فقد جاء الاستباق مؤكدا من طرف عزيزة " قالت لي أمي عزيزة وهي تقترب مني بوجهها الفياض بالنضارة لا عليك يا عزيزتي، عندما ننتقل إلى الرباط ستلتحقين بمدرسة خاصة

وهل سننتقل إلى الرباط ؟

أكيد.. وهل يعجبك البقاء في هذه المدينة المتخلفة ؟

---

[1] حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص137.

[2] رواية العائدة، ص98.

ومتى سننتقل إلى الرباط ؟

حين ينجح أبوك في الانتخابات...[1]

وعلى بعد أكثر من عشرين صفحة من هذا الإعلان بعيد المدى تتحقق نبوءة عزيزة ويصدق تأكيدها لخبر نجاح السعداوي في الانتخابات والرحيل إلى مدينة الرباط، وجاء ذلك على لسان ربا وهي تصف البيت الجديد " حسان حي يجثم على كبد الرباط، ولد ذات يوم وفي حلقه بيت جديد، بيتنا، أما اليوم فأتأمل في ذلك وأقول بسخرية كل شيء يدوم إلا عز القرية وعذرية الصبا الأول"[2]، وننتقل مع ربا في استباق آخر من هذا النوع يظهر الخوف والتوجس من المستقبل القريب كما يوهمنا السارد في بداية هذا الاستباق الذي يقطع مشاهد كثيرة من الرواية ليعلن عن الأحداث التي أشار إليها "... هل كان بالإمكان نسيان هذا اليوم ؟ ولكن كيف ؟ المجهول كان يحفر لنفسه أخاديد في الذاكرة والوجدان كان يدبر انقلابا دمويا على نظام أفلاك طالت فوضاها...فعلى بعد شهرين فقط من سفر هذا اليوم السعيد إلى سجّل الأزل تتوجت حياتي بحدثين بوزن الجبال الرواسي... حدثين رجحا كفة سلخ الجلد على طلائه بالمساحيق حدثين منحاني القدرة الكافية لإنقاذ الذات طوعا أو كرها من لعبة الطواحين الرهيبة، لعبة الدوران في نفس المكان بلا هدف.. أيها الأفق الذي طال انتظاره، أخيرا برزت في حلتك الصعبة، ولكن هل كنت في حافة الكون".[3]

وبالفعل فإن اعتقال الحاج السعداوي والحكم عليه بالسجن خمس سنوات ودخول زوجته عزيزة مستشفى ابن سينا جرّاء الإصابة التي أحدثتها لها ضربة زوجها على مستوى الجمجمة ،ثم سقوط كريمة في دوّامة الصرع كان كافيا لانهيار عائلة كعائلة السعداوي بعد مجد صنعته زيفا وبهتانا. أما الحدث الثاني فيتعلق بالنهاية الدموية التي آل إليها أعضاء نادي النجمة واحدا تلوى الآخر في يوم واحد كما تجمع الأحداث؛ أروى من بعدها روبرتو وأخيرا جلال الذي ينتحر بعدما ينتقم لأروى من صنيع المسيو روبرتو، وقد جاءت هذه الأحداث المعلن عنها في شكل خلاصة في الفصل الأخير من الرواية كاختزال لمجريات أحداث الرواية وجاء ذلك في حدود الصفحة(240) على لسان الراوي المهين على الحكي " وفعلا قد تساقط كل شيء وتهاوى كأنه الأزفة قد حلت، لقد انتهى الأمر، تساقط الحاج

---

[1] رواية العائدة، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص34.

[3] المصدر نفسه، ص207.

السعداوي ومن ورائه كريمة وأمي عزيزة، تساقط الزعيم الذي كان وراء الهاوية، وهوت أروى ومن ورائها جلال المسكين [....] وتساقطت من وراء ذلك كله كافة التصورات والقناعات".

لقد حفل النص بأنواع الاستباقات وكان معظمها سواء التمهيدي منه أو الإعلاني محققا عدا ما سبقنا الإشارة إليه آنفا بشأن حياة حسام السرية التي تخيلتها ربا السعداوي ووالدتها بشكل مغاير للواقع الذي هي عليه، كما جاءت الاستباقات جلها مرتبطة بشخصية البطلة في كل مرة، إلا واحدا كان مرتبطا بشخصية عزيزة التي قدمت فيه إعلانا بشأن مدينة الرباط.

هذه الاستباقات المتكررة وإن شكلت حضورا قويا على مستوى سرد الأحداث فإنها وردت متلاحمة في أغلب الأحيان. مع الاسترجاع بأنواعه وهي تقنية جديدة ينقلنا بها الكاتب عبر أزمنة متعاكسة تجعلنا في أحايين كثيرة نغيب عن زمن الأحداث الحقيقي ما إذا كان حلما أو حقيقة، ومعنى هذا أن الزمن لدى الكاتب في اتصاله بالأحداث المهمة لا يأتي صراحة وبشكل مباشر وإنما بشكل متفلت مراوغ لا هو ظلمة دامسة ولا هو إشراق خالص".[1]

وإذا كنا قد تعرفنا على أبرز حركتين يقوم عليهما بناء الأحداث وتنظيمها في الرواية فإن هناك أشكالاً أخرى يقوم عليها السرد الزمني للأحداث لم يمكن التعرض إليها فيما سبق ذكره. وهو ما سنحاول أن نركز عليه في دراسة تقنيات السرد الزمني المتحكمة في نص الرواية.

---

[1] ثناء أنس الوجود: قراءات في القصة المعاصرة، ص53.

5- تقنيات السرد الزمني:

سنتناول في هذا الجزء الوتيرة السردية السريعة والبطيئة للحكي اعتمادا على استجلاء العلاقة القائمة بين زمن السرد وزمن القصة المتخيلة، لأنهما المحوران اللذان يقوم عليهما زمن النص الروائي. ومن خلالهما يمكننا مراقبة سرعة النص ومعرفة زمنيته.

ويتراوح إيقاع النص الروائي بين سرعة لانهائية وتتمثل في الثغرة الزمنية عندما يمر الكاتب على مدة دون ذكرها في النص، ويصل إلى توقف زمني كامل عندما يصير النص دون أي حركة زمنية. ويحدث هذا في مقاطع الوصف بين هذين الطرفين حركتين بسيطتين هما: التلخيص والمشهد. ففي التلخيص تضغط فترة زمنية طويلة في مقطع نصي قصير بينما يحدث العكس في المشهد إذ تسجل فترة زمنية قصيرة على مقطع نصي طويل.[1]

وبناء على هذا سنتتبع حركية الزمن السردي فندرس سرعة النص من خلال ما وظف الكاتب في روايته من أنواع الحذف والخلاصة، ثم ننتقل بعد ذلك لدراسة المشهد والوقف كأبرز حركتين لتعطيل السرد.

أولا: تسريع السرد:

أ- الخلاصة (Sommaire):

وهي تقنية زمنية تكون فيها مساحة النص أصغر من زمن الحدث، حيث يعمد الراوي إلى تقديم أحداث استغرق وقوعها مسافة زمنية طويلة في مقاطع نصية قصيرة مقارنة بزمن الأحداث، ولذلك ترتبط الخلاصة في الغالب بسرد الأحداث الماضية ولكن دون قطع الصلة بالحاضر والمستقبل، ويعرفها جرار جينيت بأنها " سرد أحداث في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون التطرق إلى تفاصيل الأعمال والأقوال".[2]

ومما لاشك فيه أن علاقة وطيدة تربط الخلاصة بالاسترجاع من حيث الرجوع إلى الماضي وتقديم أحداثه بصورة اختزالية، ويعد برسي لوبوك – بحسب حسن بحراوي – " أول من فطّن إلى العلاقة الوظيفية بين الخلاصة واستذكار الماضي وتبعه في ذلك فيليس بنتلي "Phyllis Bentley" فأشار بوضوح إلى أن أهم وظائف السرد التلخيصي(Récit Sommaire)وأكثرها تواترًا هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي. "فالراوي بعد أن يكون

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص54.
[2] جرار جنيت: خطاب الحكاية، ص109.

قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية. أي يقدم خلاصة استرجاعية" [1]، وهذا لا ينفي إمكانية تقديم ملخص حدث يقع في حاضر القصة أو مستقبلها لأن وظيفة الخلاصة لا تكمن في سد الثغرات السردية والمرور السريع على فترات زمنية طويلة فحسب بل إنها تتعلق أحيانا باستشراف مستقبل الأحداث وتقديم شخصيات جديدة تدخل الحكي من خلال ربط فصول ومشاهد الرواية بعضها ببعض، حيث يقدم الراوي موقفا عاما في خلاصة ثم ينتقل منه إلى موقف خاص يقدمه في المشهد الموالي جملة وتفصيلا.[2]

وكمثال على ذلك نقدم خلاصة استشرافية يطلعنا عبرها الراوي على مستجدات ستقع بعد شهرين من شأنها أن تغير حياة الشخصية البطلة وتمنحها القدرة الكافية لإنقاذ نفسها من الوقوع في شرك اليأس والضياع الذي ألم بالعائلة والأصدقاء على السواء، فالحدث الأول مرهون بفضيحة المخدرات التي تجر حبالها الحاج السعداوي إلى السجن ثم كريمة إلى الصرع والأم عزيزة إلى الشلل أما الحدث الثاني فيقضي على الأصدقاء دفعة واحدة تـُزامن رأس السنة الميلادية الجديدة "فعلى بعد شهرين فقط من سفر هذا اليوم السعيد إلى سجل الأزل تتوجت حياتي بحدثين بوزن الجبال الرواسي، حدثين رجّحا كفة سلخ الجلد على طِلائه بالمساحيق، حدثين منحاني القدرة الكافية لإنقاذ الذات طوعا أو كرها من لعبة الطواحين الرهيبة لعبة الدوران في نفس المكان بلا هدف..".[3]

إن هذه الخلاصة تختصر فترة سابقة لوقوعها على صعيد الأحداث الروائية وكنا قد أشرنا إليها آنفا ونحن بصدد الحديث عن الاستباق كإعلان. ونوردها الآن كمثال على حميمية القرابة بينها وبين الاستباق كإعلان كما هي القرابة كذلك بينها وبين الاسترجاع بنوعي مداه القريب والبعيد، ولتجسيد هذه القرابة القائمة بين الخلاصة والاسترجاع نقدم نموذجا آخر نظهر فيه ذلك التزاوج الوظيفي البنائي بين تقنيتين سرديتين مختلفتين، وقد وردت هذه الخلاصة في بداية المشهد التاسع عشر لجمع شتات أحداث الماضي المتفرقة بأزمنتها في مكان واحد تجسده زيارة ربا السعداوي إلى المستشفى لتعود الذاكرة إلى الوراء فتتذكر أولا مرض حسام الذي ألزمه ثمانية أشهر كاملة رهين نفس المستشفى، ثم تستطرد

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص146.
[2] فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، ص142.
[3] رواية العائدة، ص207.

بها الذاكرة للقاء فاطمة العرفاوي التي أخرجتها من محنة الصدمات النفسية العنيفة التي تعرضت لها بسبب خيانة الأصدقاء وتعذيب الضمير الأخلاقي على ما اقترفته في حق حسام منذ البداية " وهنا قضى الزاهد الحبيب ثمانية أشهر كاملة يصارع الداء الخبيث، وهنا شهد العذاب الجليل انهياري حتى أشرفت على الهلاك الداخلي. ولكن هنا أيضا ظفرت بصداقة حقيقية تبشر بكل ما لا يشتري أو يباع. فالمغفرة للأيام والشكر للعذاب والتسليم لهذا المستشفى الذي يحتضن تحت أجنحته الموت والحياة لشتى المعاني والمشاعر والكيانات".[1]

نلاحظ أن هذه الخلاصة قد حصرت فترة زمنية طويلة على مساحة نصية قصيرة لم تتجاوز خمسة أسطر وهو ما يؤكد تسريع الخلاصة للسرد الزمني من خلال الإشارة السريعة إلى أحداث ماضية تتعلق بزمن الطفولة البعيد نسبيا عن الحاضر الروائي.

ومن الخلاصات التي ترتبط بتلخيص الحاضر ورصد ما استجد فيه من أحداث سريعة متعلقة ببعضها ما نجده في هذا المقطع السردي الذي يقدمه الراوي بصيغة الماضي " وتوقفت أمام بوابة ابن سينا. حينما رأى الّبواب سيارتي البيضاء –أقصد سيارة أبي– هرع إلى تقديم الأجوبة المحتملة اكتفيت بالسؤال، فقدم إلي خدماته بلا تحفظ جرَّاء تفضله ذاك، دسست في جيبه ورقة مالية فأجهش بالدعاء ولم يعقب...".[2]

وكما هو ملاحظ فإن هذه الخلاصة تخبرنا بحدث يتزامن مع حاضر الشخصية البطلة وهي تدخل مستشفى ابن سينا حيث تصادف حارس البوابة الرئيسية للمستشفى، وهنا يختزل الراوي ما جرى بين الحارس وربا في سطرين لا غير معبرا عن ذلك بصيغة الزمن الماضي، فالخلاصة بهذا الشكل "لا تتحرر أبدا من ظل الماضي الذي يبقى متحكما في خلفيتها ونمط اشتغالها... فخلاصة الحاضر تضع معطيات الماضي في خدمة حاضر القصة وتفسح المجال بذلك أمام القارئ لكي يستجمع صورة الأحداث كما يريد له السرد أن يلّم بها". [3]

وقبل أن نواصل معالجة بقية الخلاصات في رواية العائدة من المهم أن نشير إلى اختلاف المدى الزمني بين كل خلاصة وأخرى، فهناك خلاصة تغطي مدة زمنية طويلة تحدد بعد سنوات، وهناك خلاصة مدتها أقصر تحدّد بعدة أشهر وأسابيع وأيام، بينما هناك نوع آخر لا تقُدم فيه أي إشارات للفترة الزمنية التي قام الراوي بتلخيصها، وهذا ما يجعلنا

---

[1] المصدر السابق، ص202.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص148.

نـدرس الخلاصـة فـي الروايـة بنـاء علـى تحديـد الفتـرة الزمنيـة للأحـداث المختزلـة أو عـدم تحديدها.

*** الخلاصة المحدّدة:**

ويظهر هذا النوع في الرواية بصورة أقل من الخلاصة غير المحددة التي غلبت على معظم مشاهد الرواية، فلا نكاد نعثر على خلاصة محددة إلا نادرا. ومنها ما جاء في بداية الرواية على الصفحة الخامسة كتمهيد يستقبل القارئ للذوبان في أحداث الرواية التي تبدأ بانطلاق الراوي من زمن الطفولة الأولى الذي قضته ربا السعداوي بقرية المحمدية رفقة عائلتها. فيقدم لنا إسقاطا للحالة النفسية المهيمنة على تصرفات " الأطفال في سن السابعة " أنعم بالحياة حين تتجلى من منظار طفلة لم تتجاوز السنوات السبع ! يكون الافتتان بالأشياء حينئذ انتماء للحياة وبناء لها. ويكون اختزال الزمن في الأفراح شيمة العمر، في ذلك الزمن الأبيض لم يكن غريبا آن يظل صخبنا يتردد بإيقاعه المنتظم بلا هوادة وبنشاط أقوى من أحسامنا المترعة بالنعيم " وتتحد الوظيفة السردية لهذه الخلاصة من خلال تقديم شخصية حسام التي لا تنطبق عليها المواصفات المذكورة في الخلاصة، لينفرد المشهد الأول بعد ذلك بنقل خصوصيات هذه الشخصية التي تتربع على الحكي منذ البداية.

ومن خلال إمعان النظر ندرك أن هناك مدة زمنية مسكوت عنها تتجاوز سبع سنوات قضتها عائلة الحاج السعداوي بالمحمدية قبل رحيلها إلى مدينة الرباط كما نستشرف كذلك رغبة الكاتب في الإفصاح عن الحياة الهادئة السعيدة التي تنعم بها العائلة في مدة زمانية محددة سرعان ما تتحول بتغّير الزمان والمكان إلى حياة من نوع آخر تفصّل مراحلها في المشاهد اللاحقة من الرواية.

والخلاصة المحددة الثانية جاءت مجزأة بين المشهد الرابع والخامس حين يخبرنا الراوي بمرض حسام في الريف وانتقاله إلى المدينة محمولا على ظهر الحسين، ومن ثمة إلى مستشفى ابن سينا الذي قضى فيه ثمانية أشهر كاملة يعالج مرض الربو الذي ألم به.

ففي المشهد الرابع يخبرنا السارد بحال حسام وهو محمول على كتفي الحسين وردّة فعل زينب والحاج السعداوي، وزوجته عزيزة التي لم تبال لأمر مرضه، وهو في هذا لا يقدم إلا خلاصة ما حدث في يوم واحد " تذكرت المشهد من جديد، يوم دخل علينا الحسين وقد حمل حسام على كتفيه القويتين، كان يبدو فوقهما كذبيحة مسلوخة تنتظر البيع، نظرت إليه

أمي عزيزة بامتعاض. وهرعت إليه زينب مرتاعة تتساءل أما أبي فقد انزعج بوضوح..."[1]، ثم يحدد لنا بعد ذلك المدة التي يستغرقها العلاج والتي تستمر على مدى ثمانية أشهر بمستشفى ابن سينا " قالها أبي بتأثر وضيق: الضيق بالسؤال، والتأثر بحسام.

- وكم تدوم مدة العلاج ؟
- لا تقل عن ثمانية أشهر." [2]

وينقلنا السرد بعد ذلك لتقديم ما وقع بعد الأشهر الثمانية ويخبرنا عن شفاء حسام التام من المرض وامتلاء جسمه وإشراق وجهه " ولكنه عاد أخيرا إلينا رغم حبه للبلد، وكان المرض فضيعا كما كان دوما، ولكنه أحيانا يصْنع المسرات كما يصنع المآسي. وما يسرني حقا هو تخلص العليل من بقايا ذلك المرض الخبيث، وآية ذلك أن وزنه قد ازداد بصورة تدعو إلى الفرح وامتلأ جسمه بعد هزال وارتفعت قامته فهي تطاول الحسين إلا قليلا، أما الوجه فقد أصبح أكثر إشراقا، وحده الصمت الذي لم يتغير في حسام. إنه رجل صغير كما قالت زينب".[3]

لقد جاءت هذه الخلاصة كما هو واضح مجزأة عبر صفحات المشهدين المشار إليهما كما جاءت ملتحمة مع سرد الحاضر الذي يخبرنا عن الوضع الجديد الذي آل إليه حسام بعدما شفي تماما من مرضه، وسواء كانت الخلاصة استذكارية ينهل موضوعها من الماضي أو كانت خلاصة أحداث مستجدة في الحاضر، فإنها تكشف لنا عن طبيعة العلاقة التي تقيمها مع الزمن داخل القصة " حيث تتحول الخلاصة إلى ما يشبه البوصلة التي تخبرنا بما حصل أو يحصل من أحداث تهم ماضي أو حاضر القصة وذلك بأقل إشارة وأسرع إشعار".[1]

وهناك خلاصة تختصر ما يربو عن عشرين سنة من زمن القصة في مساحة نصية غطت صفحات المشهد السابع عشر بأكمله، وهي أطول خلاصة في الرواية ككل من حيث كثافة الأحداث وزمن وقوعها الذي يتراوح بين سرعة لا نهائية عندما يرجع الحكي إلى الوراء لتفسير المضمر والمحذوف من الأحداث وتتباطأ حركته بالعودة إلى الحاضر وتقديمه ضمن مقاطع سردية واصفة.

---

[1] رواية العائدة، ص44.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص48.
[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص149.

وعموما يمكننا الجزم بأن هذه الخلاصة المحددة عملت بشكل أو بآخر على إزالة الغموض العالق بالمشاهد الأولى وإعطاء التفاسير الملائمة لكل حدث مغيب أو محذوف على نحو زواج السعداوي للمرة الثالثة وشرود حسام وحزنه الدائم، وإشفاق زينب عليه واحتماله إهانة العائلة وإذلالها.

وحتى يتسنى لنا تقديم هذه الخلاصة المتناثرة عبر صفحات المشهد السابع عشر سنعمد إلى انتقاء بعض المقاطع السردية الاستذكارية ومحاولة ربطها بالمؤشر الدال على مداها الزمني الذي استغرقته، حيث يعلن الراوي في الصفحة(183) عن المدة التي قضاها والد حسام ينتظر معجزة ما تجمعه بابنه الوحيد ويقدم ذلك في المقطع التالي:" بعد أكثر من عشرين سنة، بعد أن تعذبت الدهر وتزوجت وجاءت أمينة كالعزاء، بعد كل هذا العمر الطويل التقيت بزينب مصادفة – ولا مصادفة هناك – لتقول لي بأن ابنك على قيد الحياة!!".

وكان قبلا قد أخبرنا بقصة زواجه بأم حسام(عائشة) والتفاصيل التي جاءت بعد ذلك تقدمها المقاطع النصية المقتطفة من الرواية كما يلي :" تزوجت عائشة في ذلك الزمن الأجرد.. اعتمدنا على الله ولكنها كانت تنظر إلي دوما من الأعلى. كانت غير قانعة بمستوانا في العيش. خصوصا أني كنت يومها مجرد بائع متجول[...] كانت ضربة قاسية لي يوم أفقت ذات صباح فلم أجدها. لم أنتظر سافرت إلى البلد لأني كنت أعرف بحكم العادة قصدها حين تنقطع بيننا الجسور [...] وذات يوم رجعت إلى البلد من أجل رؤية ابني حسام فقيل لي إنه مات ! هكذا قيل لي، أما عائشة فقد تزوجت من الحاج السعداوي[...] ما لبث الحاج أن تزوج مرة أخرى من ممرضة وفي ظروف غامضة أجمل من عائشة [...] لم تتحمل عائشة واأسفاه هذه الضربة فلم تجد غير البحر تغّيب فيه عمرها الفاشل....".[1]

لقد كان الغرض من تقديم هذه الخلاصة –كما أشرنا آنفا– هو ربط ما سبق من أحداث اتسمت بالغموض والضبابية في بداية الرواية بلاحقتها الذي قام بمهمة الشرح والتفسير لكل ما سبق، وهذه حال جل الخلاصات الزمنية الطويلة التي تعمل على طي مسافات معتبرة مكتفية بالتلميح والإشارة الخاطفة للأحداث، وعلى العكس من ذلك تقتصر الخلاصات ذات المدى القصير على تلخيص مدة قصيرة لا تتعدى بضعة أيام أو أسابيع

---

[1] رواية العائدة، ص179 -182.

مما يجعلها أقل شأنا من حيث السرعة في النص السردي قياسا بالنموذج السابق[2]، وقد حفل نص العائدة بعدة نماذج كهذه الخلاصة من بينها ما جاء في المشهد ما قبل الأخير عندما يخبرنا السارد عمّا حدث في ليلة واحدة " كنا البارجة في النجمة. أحيينا الليلة حتى الهزيع الأخير من الليل، كنا معا طوال الليل، شربنا معا ورقصنا حتى تعبنا.. أجل نمنا جميعا في النادي. كنا منبطحين في الحديقة وحين استيقظت لم أجدها. كان الجميع لا يزال منبطحا إلا هي. بحثنا عنها في كل ركن فلم نعثر عليها. وأنا لا أزال أبحث دون جدوى".[3]

هذه الخلاصة تقدم لنا نتيجة ما وصل إليه حال الشباب في نادي النجمة، وتنفتح على المستقبل المجهول الذي يدعو القارئ لمتابعته والكشف عن خفاياه، ضمن نوع آخر من الخلاصات التي تتراكم فيها الأحداث في غياب شبه تام لأي تحديدات زمنية من شأنها أن تضع الأحداث في إطار زماني معين.

*** الخلاصة غير المحددة:**

جاءت الخلاصة غير المحدّدة بزمن معين ملتحمة مع نسيج النص. فلا نكاد نعثر عليها منفردة بين جنبات الرواية إلا نادرا، مما يستدعي التدقيق للكشف عنها في غياب المؤشرات الزمنية الدالة عليها. ومع هذا فقد كان حضورها مهيمنا بنسبة معتبرة على المتن الحكائي؛ إذ لا يكاد يخلو مشهد تقريبا من هذه التقنية التي عملت بشكل أو بآخر على تسريع وتيرة السرد وتلخيص مراحل حياة بعض الشخصيات الفاعلة في الحكي على نحو ما يظهر في هذه الخلاصة التي جاءت في نهاية المشهد الثاني " كانت أمي عزيزة لا تستقر في البيت إلا في المساء.كانت تشفق على زينب لحظّها العاثر، فقد زوجها أبوها من شاب يمارس حفر الآبار مثله. ولكنه مدمن على الحشيش.. مات أبوها ليتركها بين يدي رجل لا يستفيق من الذهول، اضطرت للعمل فاستقبلتها أمي قبل أن نأتي نحن إلى الوجود.. كان محفوظ يقسو عليها ويضربها غالبا حتى أرغمه أبي على تطليقها وطوح به في سجن القيادة انتقاما أو إصلاحا ثم أشفقت عليه زينب فتوسلت إلى أبي كي يطلق سراحه ففعل [...] كان بإمكانها أن تتعلم كل شيء بسرعة. أو هكذا كانت رغبتها ربما لكي تتجاوز انكسار حياتها

---

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص152.
[3] رواية العائدة، ص224.

الأولى. فأتقنت في شهور ما قد تعجز عنه النساء القرويات في مثل سنها وكانت لم تتجاوز الثلاثين...". [1]

فهذه الخلاصة كما يبدو تقدم أخبارا متعلقة بالخادمة زينب كاشفة من خلال ذلك على سريرة شخصية محفوظ التي تخطاها السرد في الصفحات الأولى من الرواية عندما أعلمنا على لسان الحسين أن زوج زينب قد فارق الحياة إلى الأبد مجردا من الاسم والهوية، ومع كل الإهانات التي تلقتها زينب من زوجها إلا أنها ظلت وفية له، فلم يرق لها وضعه المزري في السجن مما دعاها للتوسل لسّيدها كي يطلق سراحه. وفي هذا يظهر الفرق شاسعا بين وجهة نظر زينب ووجهة نظر عزيزة في موضوع الحياة الزوجية والوفاء للأزواج؛ فزينب ظلت وفية لزوجها رغم كل الألم الذي سببه لها ودليل ذلك أنها بكت بمرارة عندما علمت بسجنه، أما عزيزة فلم تكترث لأمر زوجها الذي بجّلها عن نفسه وجعلها سيدة زمانها. حيث تعلن عداءها له صراحة عندما تفضح الشرطة أمر تورطه مع عصابات ترويج المخدرات فتنبري شاتمة معيّرة قبل أن تتحسس صحة الخبر وتؤكده.

وقد جاء ذلك في المشاهد الأخيرة من الرواية بصوت الراوي مؤكدا حقيقة مشاعر عزيزة نحو زوجها " كان وجه أمي يحتقن ويقسو بصورة رهيبة، أما لسانها فقد انطلق من عقاله كوابل من الألغام تسخر منه !؟ أنا التي جعلت منك إنسانا ولم تكن في الحقيقة غير فلاح لا يحسن لبس السروال.. والآن بعد أن دخلت البرلمان وأصبحت رجلا مرحى. مرحى فاليكن ماذا جنْيت؟ ها أنت مجرد واحد من قطاع الطرق".[1]

وهناك خلاصة أخرى تؤدي نفس الوظيفة من حيث رجوعها إلى استذكار الماضي وجمع شتات أحداثه المتفرقة. حين يخبرنا السرد عن قصة تعارف السعداوي وعزيزة بمصحة الضمان الاجتماعي، ولائحة الشروط والمطالب التي خضع لها الرجل دون مناقشة ليتم الزواج السعيد وتتربع عزيزة على بيت زوجها الثاني آمرة ناهية. لكن هذه الخلاصة لم ترد مجملة في مقطع نصي واحد، وإنما جاءت متداخلة مع سرد أحداث الحاضر التي تتخللها مقاطع سردية ملخصة للماضي تارة، ومعلنة عن المستقبل تارة أخرى مما جعل حاضر الأحداث يتداخل بماضيها ومستقبلها.

---

[1] رواية العائدة، ص21–22.
[1] رواية العائدة، ص218.

ففي المقطع الأول من الخلاصة يخبرنا الراوي عن اللقاء الأول الذي جرت تفاصيله بغرفة من غرف المستشفى " أما عندما التقى بها أبي وكان رهين حجرته الأنيقة بالمصحة إثر عملية أجريت له على المرارة..."[2]، ثم يأتي المقطع الثاني في نفس الصفحة ويضيف نقطة أخرى ترتبط بالأولى وهي شروط عزيزة التي تلخصت في ضمان مواصلة عملها في المصحة بعد الزواج " لكنها كانت شديدة الحرص على عملها في مصحة الضمان الاجتماعي بالمحمدية لا من أجل العمل لذاته ولكن لوجه الحرية التي لا تبغي لها بديلا".

وتوج المقطع الموالي علاقة السعداوي وعزيزة بالزواج "وهكذا تم الزواج ودخلت في عالم جهنمي من الظفر والفرحة و الحبور. كانت تعبر سنتها السادسة والعشرين مطلقة ولكن الجمال يشفع عند الطغاة [...]. بدا أبي معها – على غير عادته – لينا وطيبا، فكأنه قابل لأن يألف ويؤلف.. حتى ذكر الجيران أنه أكل مخ الضبع".[3]

وبعد أن كشف لنا السرد عن خفايا اللقاء الأول والزواج السريع بين الطرفين يعود مرة أخرى لإماطة اللثام عن حدث سابق بمدى زمني قصير، هو تحصيل حاصل لفكرة الزواج التي جعلت زوجة السعداوي السابقة تنتحر قبل دخول الزوجة الثانية، وجاء ذلك في نفس المشهد على لسان نفس الراوي " ولكن أين رحلت أم حسام ؟ وأيقنت يومئذ أن الأرض ابتلعتها أو البحر. فالإهانة قتالة والعذر قبيح ولو كان فقيه الزاوية هو الذي أوحى إلى أبي بالفتوى...أي فتوى هذه التي تبيد إنسانا وتيتم طفلا وترفع الحثالة إلى عليين..".[1]

ويقفز السارد مرة أخرى بعد أن كشف عن سر انتحار عائشة، لينقل حدث توقف عزيزة عن العمل بالمصحة التي تعمل فيها كممرضة إثر خبر سمعه السعداوي لم يبح به سرد الساردين المتعاقبين على الحكي، ويظهر ذلك في الخلاصة التالية " أما أمي عزيزة فقد خضعت لكلام أبي..ولكنها ظلت وفية لمعشوقها القديم. تخلت عن عملها في المصحة بيد أنها لم تتخل عن الوفاء للحرية الموشومة بالقلق واللاجدوى"[2]. هذه الخلاصة المتقطعة في أحداثها وإن قدّمت تفسيرا لبعض الوقائع الغامضة في الرواية، وساعدت على تحصين السرد من التفكك والانقطاع بملء الفجوات الزمنية التي أحدثها تنقل السرد. إلا أنها مع ذلك ساهمت في فتح ثغرات سردية جديدة مثل سبب توقيف الحاج السعداوي لزوجته عن العمل

---

[2] المصدر نفسه، ص25.
[3] المصدر نفسه، ص26.
[1] المصدر السابق، ص28.
[2] المصدر نفسه، ص30.

واقتناعها بالأمر دون مناقشة. كما أن هذه الخلاصة تهتم أيضا برصد واقع الشخصيات والتعريف بها في شد انتباه القارئ، ولفت نظره لفهم ما ستؤول إليه التطورات الحكائية اللاحقة على نحو التعريف بشخصية عزيزة وتمييز سلوكها كنموذج للمرأة البشعة التي تدوس على كل شيء في سبيل المادة.

من الخلاصات كذلك التي يعود فيها السرد على أعقابه لملء فجوة سردية في حينها لاشتغاله بأحداث أهم، ما جاء في الصفحة(175) كتذكير بمرض ربا الذي ألزمها البقاء في المستشفى عدة أيام "وحتى حين كونت من معاناة الشهور رصيد إرادتي الثابتة كنت أشعر وكأن أيادي قوية تقف وراء المجهول. تجرني بخبث إلى الوراء [...] حين كنت بين يدي رجال الإسعاف لم أكن أعقل ما حدث لي فقط كنت أحس بكلمات بعيدة غامضة كل الغموض، كنت غائبة عن الوعي بيد أن إحساسا بالحركة لم يكن مّية كل الموت عويل السيارة آهات الهلع الآتية من بعيد. بكاء أمي أو أختي كريمة فلست أدري، بعد لحظات غبت عن الوعي".[3]

إن هذه الخلاصة فضلا عن ضيق مجالها الزمني الذي لا يتجاوز بضع ساعات تقدم لنا وصفا عاما لهذه الشخصية وتفاصيل نقلها إلى مستشفى ابن سينا، كما تشير إليه منعطفات مرتقبة ستشهدها هذه الشخصية وتقدم هذه الأخيرة في خلاصة نهائية لأحداث الرواية الرئيسية عن طريق منولوغ يعبر به الكاتب عن التجربة الباطنية لربا السعداوي " آه أيها الأحبة. كم أنا عطشى إلى الارتماء في عمق الأحضان ! بعد أن أفلست كافة الأزمنة وكافة الأمكنة وكافة التصورات. آه أيها الأحبة الحقيقيون آه ! ضاع المجد والزيف وانهدم. افتضح القبح والبيت الكبير آل للسقوط. وسقط الضحايا كالذبائح واحدا تلوى الآخر، تقهقروا إلى الوراء كعناوين للمهزلة " [1]

وتميزت هذه الخلاصة الحصيلة "بخاصية الصياغة الجامعة التي تسجل حصيلة الأحداث والشخصيات والأمكنة.. في لغة فنية ذات إيحاء شعري ومواصفات أدبية".[2] فضلا عما تعرضه من نتائج نهائية لما وصلت إليه الأحداث الروائية دون الحوض في التفاصيل

---

[3] المصدر نفسه، ص165.
[1] رواية العائدة، ص218.
[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص153.

المملة التي تفسد فنية الخلاصة وتشوهها بتكرار أحداث لا معنى لتكرارها ونفس الملاحظة تقريبا تنطبق على الخلاصات الواردة في المشاهد الأخيرة من الرواية من حيث البناء والهدف مثلما يظهر في النموذج الآتي: "بين هموم شآبيب البوح وانفجار مكامن النفس تذكرت جيدا وبوضوح كل خلايا الزمن الغابر. ذكرت الحب المزيف والرفض النبيل، وحتى الانتقام التتري العنيد، وذكرت أيضا عذاب الأيام وغفران الكريم وحتى كشف الذات " [3]

فهذا النموذج، كما هو واضح لا يفصّل بين تناول الأحداث السابقة بل يكتفي بالإشارة التلميحية الرمزية لما حصل. على سبيل التذكير، فالقارئ الذي لم يتابع الأحداث من البداية لا يمكنه فهم معنى هذه الخلاصة، فكأن الكاتب يفعل ذلك عمدا ليأسر القارئ بخيوط اللعبة السردية التي نسجها بإحكام وإتقان، ويضمن وفاء القارئ من بداية الرواية حتى نهايتها.

وهناك مثال آخر يؤكد على الوظيفة الإخبارية التي تهدف إليها خلاصة المستجدات؛ فمن خلالها نتعرف على آخر ما توصلت إليه الأحداث الروائية أولا بأول؛ حيث تطلعنا ربا السعداوي كالمعتاد على التغيرات التي طرأت على حياتها وجعلتها تغير وجهة نظرها في الحياة كما تغير شعبة الأدب الفرنسي التي طالما حلمت بالنبوغ فيها رفقة الأصدقاء، وقد جاءت هذه الخلاصة في الصفحة(121) كتذكير بأهم القرارات التي اتخذتها ربا دون علم أهلها: " تخليت سرا على شعبتي الأولى، وقد كنت في الأدب الفرنسي التحقت بكلية الحقوق لأجد نفسي بين نماذج إنسانية تختلف عما رأيته بيد أن جوع الأعماق دعاني بلا رحمة إلى ارتياد باقي الشعب: الفلسفة والأدب والدراسات الإسلامية، فعانقت نفسي عوالم الفكر ومراتع العرفان أزاحت عن روحي بعض القشور المترهلة".

وكما نلاحظ فمهّمة هذه الخلاصة هي تقديم للوضع الجديد الذي آلت إليه حياة ربا السعداوي بعد أن كشفت زيف الحياة التي كانت تعيشها في ظل نادي النجمة الملغم بشتى أصناف الفساد كما تدعو له الثقافة الغربية القاضية بإفساد عقول الشباب وتحطيم روح المقاومة، ورفض كل ما هو معادي لثقافة الأمة وانتمائها الحضاري. ولهذا نجد

---

[3] رواية العائدة، ص189.

-عبر هذه الخلاصة- أن ربا السعداوي غيّبت الشعبة لتتسى كل ما يربطها بالماضي المؤلم واقتحمت مختلف الدراسات باللغة العربية لتكتب ثقافة ومعرفة حقيقية في رحاب الدراسات الإسلامية - بالخصوص- التي وجدت فيها راحة واطمئنانا لم تشهدهما حياتها السابقة.

وبهذا يمكننا القول بأن الخلاصة كإحدى تقنيات تسريع وتيرة السرد قد أدت المهمة المنوطة بها كما يجب لها أن تكون، وتنوعت بين خلاصة محددة وغير محددة ارتبطت جلها بشخصية ربا السعداوي فيما عدا خلاصتين ارتبطت الأولى بشخصية الخادمة زينب والثانية بوالد حسام. وكانت الغاية منها ملء الثغرات السردية التي تخطاها الخطاب في المشاهد الأولى وربط وشائج الأحداث ببعض لإيجاد التفاسير الملائمة لكل محذوف ومغيب.

ب- الحذف(Ellipse):

يعمل الحذف إلى جانب الخلاصة على تسريع وتيرة السرد والقفز بالأحداث إلى الأمام يتجاوز بعض الفترات الزمنية دون التعرض للأحداث والوقائع التي جرت فيها. وإذا كانت الخلاصة تقدم لنا الأحداث في صورة اختزالية من خلال تخطي مسافات ميتة تحدد بالشهور أو السنوات، فإن الحذف يتجاوز تلك الفترات دون الإشارة إلى مجريات الأحداث فيها، وهو بذلك وسيلة هامة لإسقاط المسافات الزمنية الميتة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها. [1]

وتستعمل سيزا قاسم مصطلح الثغرة الزمنية(Ellipse) بدل الحذف[2] في حين يضع حميد لحمداني مصطلح القطع بدل الحذف والثغرة الزمنية[3] مستندين في دراساتهم إلى أبرز ما توصلت إليه أبحاث كل من جرار جينيت وجان ريكاردو وتدوروف وغيرهم.

وقد حاول جان ريكاردو أن يميز بين نوعين من الحذف؛ يرتبط النوع الأول بالقصة عندما تتجاوز فترات زمنية بالسكوت على أحداثها. أما النوع الثاني فيخص القصة والخطاب معا عندما تحدث فجوة زمنية في القصة نتيجة الانتقال من فصل إلى فصل آخر، ويستثني جان ريكاردو البياض المطبعي الذي يأتي في نهاية الفصول من كونه حذفا ويعتبره وقفا

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص156.
[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص64.
[3] حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص82.

يعمل على إبطال حركة السرد نهائيا[4]، غير أن جرار جينيت يركزّ على ما استثناه جان ريكاردو ويعتبره نوعا من أنواع الحذف التي لا يمكن إهمالها لأنها تساعدنا بشكل أو بآخر على تحديد موضعه وتقفي أثره ولو افتراضا. وعلى هذا الأساس نجد الحذف عند جرار جينيت يتخذ ثلاثة أشكال قياسا إلى المدة الزمنية المحذوفة؛ فإذا عثرنا على إشارة تدلنا على المدة الزمنية المحذوفة يكون حينها الحذف صريحا، من مثل "مضت بضع سنين" أو "بعد ذلك بسنتين"، أما إذا كانت الفترة المسكوت عنها غير مصرح بها في النص، فنكون إزاء حذف ضمني يمكن للقارئ أن يتعرف عليه من خلال ثغرة في التسلسل الزمني. وأكثر أشكال الحذف هو الحذف الافتراضي الذي يعلن عنه بعد فوات الأوان بواسطة الاسترجاع.[5]

واستطاع محمد مفتاح في هذا الإطار أن يميز خمسة أشياء يتمظهر فيها الحذف:[1]

1- الحذف بمؤشر لغوي ويمكن تقدير المحذوف بالاعتماد على ربط الجملة السابقة واللاحقة.

2- الحذف باعتماد الذاكرة: ويتم من خلال حذف الراوي لبعض ما يسرده ويرويه في الماضي.

3- حذف باعتماد المؤشر الكتابي: وذلك عندما يكتفي النص بالنقط بدل الكتابة.

4- حذف باعتماد المؤشر البياضي: ويتجلى في كيفية توزيع الكاتب لفقرات النص.

5- حذف بالاعتماد على الإطار: وهو بخلاف أنواع الحذف السابقة لا يمكن أن نهتدي إليه إلا إذا وازّنا بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي.

واعتمادا على هذه التمييزات وغيرها بالرجوع إلى نص الرواية يمكننا الفصل بين نوعين من الحذف الذي تناوب على السرد، حيث يدخل في النوع الأول كل ما جاء مصحوبا بإشارة زمنية إلى المدة المحذوفة محدّدة كانت أو غير محدّدة. بينما يحدد النوع الثاني ما جاء متضمنا في السرد من غير إشارة دالة عليه.

* **الحذف المعلن:**

---

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص156.

[5] جرار جينيت: خطاب الحكاية، ص117-119.

[1] محمد مفتاح: دينامية النص(تنظير وإنجاز)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص167– 168.

وفيه يعلن الراوي عن المدة المحذوفة إعلانا صريحا يحدد بعدة الأيام والشهور والسنوات المسقطة من النص، أو يكتفي بالتلميح بدل التصريح المباشر فتبدو المدة المسكوت عنها غامضة غير واضحة من مثل "توالت الأيام"، " مع مرور الوقت "...

كل هذه العبارات تجعل القارئ في حيرة من أمره بشأن تحديد المدة الزمنية المحذوفة[2]، وقد ورد هذا النوع بصورة لافتة في الرواية يحس القارئ من خلالها بأن الكاتب قد تعمد هذه الطريقة من الحذف لممارسة لعبة سردية تكشف ذكاءه، وتبرهن على مدى متابعته للأحداث واستيعابها بشكل يسمح له بتحديد المدة المحذوفة بنفسه دون مساعدة الكاتب، ومن ذلك ما نجده في الصفحة (49) " كان حسام يتقدم في دراسته بلا هوادة. قطع سنوات الدراسةِ بنجاح ساحق كأنه لم يحسن في حياته غير النجاح ".

فإذا تأملنا هذا المثال نجد أن الكاتب لم يحدد لنا عدد تلك السنوات التي قضاها حسام في الدراسة، لكننا إذا ما ربطنا الأحداث ببعضها وقارّنا بين المؤشرات الزمنية المعروضة في الرواية، نهتدي إلى أن تلك السنوات تقدر بما يقدر بأربعة عشر سنة كاملة قطعها الراوي من زمن الأحداث دون التطرق لما جرى فيها من أحداث تخص دراسة حسام، فلا نعرف أين كان يدرس ولا متى تحصل على الشهادات: الابتدائية والاكمالية والثانوية، ولا حتى الشعبة التي اختارها في دراسته الجامعية، وتبقى الأحداث المحذوفة غامضة حتى يخبرنا الراوي في المشاهد اللاحقة من الرواية بأن حسامًا سجل في كلية الطب[1]، وهي المرحلة الدراسية الوحيدة التي أضاءها السرد بالإشارة العابرة دونما تفصيل.

وقريبا من روح نفس المثال ما نجده في هذا النموذج الذي يخفي المدة الحقيقية التي قضاها حسام في الريف بعدما انتقلت عائلة السعداوي إلى المنزل الجديد بالرباط " وحسام نفسه قال ذلك وهو يدخل بسنته السابعة عشر كشيخ كبير...ولكن من يعيش أكثر من البيت المحاط بالعزلة والجلال يكبر فوق الزمن. فهل تمتع بالسيادة وحده في تلك السنوات التي لبث فيها وحيدا مع الحسين؟!".[2]

فكل ما نعرفه من خلال هذا المقطع أن حسامًا عاش مع الحسين في الريف فترة قدرت بعدة سنوات ولكن كيف كان حاله آنذاك؟ وما كان يفعل رفقة الحسين؟ وكيف تركه

---

[2] فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، ص162.
[1] رواية العائدة، ص73-74.
[2] المصدر نفسه، ص43.

يعاني من المرض حتى تلك المرحلة المتأخرة؟ كل ذلك لم يبح به النص ولو لاحقا على سبيل الاستذكار.

وإلى جانب هذا الحذف المقدر بسنوات نجد حذفا آخر من هذا النوع تحدد مدته بأيام فقط لكن دون الإفصاح عن عدد هذه الأيام. وقد جاء هذا الحذف على شكل خلاصة قصيرة تلمح أكثر ما تصرح إلى ما يعيشه الشباب داخل نادي النجمة من إباحيات تحلل لهم المحرمات، وقد جاء ذلك في حدود الصفحة (80) على لسان الراوي المهيمن على الحكي فيقول: "ومع الأيام عربدت الشهوات في الحديقة ويوما ضبطت أروى وقد حاصرها جلال في الظلام فأشارت علي بالذهاب".

إذا كان هذا المقطع السردي يلخص ما حصل في يوم في نادي النجمة بين جلال وأروى فإن أياما كثيرة منه حذفت وقائعها دون الإشارة إليها مما يجعلنا نستنتج أن ما حصل نقله في يوم هو شبيه بما وقع في مجموع تلك الأيام المقطوعة من زمن السرد لذلك اعتبره الكاتب زمنا ميتا لا جدوى من تقديمه.

ومن الحذف المعلن الذي يشير إلى مدة الفترة المحذوفة بدقة تسمح للقارئ فهم وتحديد المدة المقتطعة من السرد دون عناء ما قدمته الرواية محددا بيوم واحد غابت فيه الأم عزيزة وابنتها الصغرى كريمة عن المنزل بحثا عن الزوج المتهم بتجارة الحشيش. لكنّ مجريات هذا اليوم ووقائعه ظلت مجهولة حتى بعد عودتهما "في اليوم الثاني غاب العائدان، كانت أختي كريمة مكشوفة التعب، الوجه شاحب والجفنان منتفخان. أما أمي عزيزة فقد كان وجهها لا ينبئ عن شيء ربما لأنها باردة المشاعر...".[1]

فلا نكاد نعلم من هذا المقطع غير علامات التعب والإرهاق التي كانت تظهر على كريمة، في حين حافظت عزيزة على راحتها كأن شيئا لم يكن، إضافة إلى هذا فالسرد لم يشر أيضا إلى ربا وكيف قضت الليلة وحيدة في المنزل خصوصا أننا نعلم أن الخادمة زينب غادرت منزل السعداوي كما غادرت جل الخادمات اللواتي جئن بعدها. وهذا ما يجعل الفجوات السردية تتكاثر وتتنامى بصورة تبدو أكثر تعقيدا.

أما الحذف المحدد بشهر فورد مرتين؛ مرة يقدم فيها حدث نجاح السعداوي في الانتخابات البرلمانية، ومرة يشير فيها إلى خروج عزيزة من غرفة العناية المركزة وقد جاء

---

[1] المصدر السابق، ص217.

هذا الحذف في المشاهد الأخيرة من الرواية " قضت أمي عزيزة أربعة أسابيع في حجرة العناية القصوى. أربعة أسابيع كانت في ثنايا الشعور أعصرا في الجحيم..".[2]

أما الحذف الآخر فقد جاء سابقا للنموذج المقدم بكثير إذ نعثر عليه في المشهد الرابع " في ذلك الشهر اليتيم في مسراته.. الكريم بأفراحه وعطاياه لم يكن أي حديث يطغى في بيتنا المستكبر على طغيان الانتصار بالآمال والوعود.. أما في خارج البيت فقد شاع الخبر كما يشيع الضباب في الساحل ".[3]

ومهما كانت المدة التي يقطعها الحذف –محددة كانت أو غير محددة– فإنه يعمل بطريقة أو بأخرى على تخليص السرد من الفترات الميتة في زمن القصة ويقفز به دائما نحو الأمام، كما يخلّص القارئ من مهمة البحث وتأويل الانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني.

* **الحذف الضمني:**

إذا كان الحذف المعلن كما رأينا يصرح بالمدة المحذوفة من زمن القصة إما بتحديد دقيق لها وإما بإشارة تساعد على فهم مداها. فإن الحذف الضمني يقفز على تلك المدة دون أن يشير إليها إطلاقا وهو ما يجعل القارئ يبحث عن كيفية الاهتداء إلى معرفة مواضعه واقتفاء آثاره، ولا تكاد تخلو الرواية من هذا النوع لأن خاصية الرواية الحديثة لا تعتمد على الاسترسال الزمني وإنما على الاسترسال المنطقي[1]، وكما نوهنا به سابقا فإن صعوبة استخراج هذا النوع تعود إلى غياب المؤشرات الزمنية الدالة عليه مما يستدعي بعض التمعن والتدقيق الشديدين للاهتداء إلى مواضعه.

وقد جاء نص العائدة حافلا بهذا النوع من الحذف الذي استطعنا إدراكه وتحديد مواقعه عن طريق ربط الأحداث ببعضها وتعيين المغيب منها والمسكوت عنه، فإذا رجعنا إلى بداية الرواية نلاحظ قطعا واضحا لمرحلة استعداد عائلة الحاج السعداوي للرحيل إلى حي حسان بالرباط. فلا نعثر على أي إشارة تقدم لنا كيفية انتقال العائلة أو وصولها إلى البيت الجديد. حيث ينقلنا الراوي مباشرة من خبر النجاح في الانتخابات إلى

---

[2] المصدر نفسه، ص221.
[3] المصدر نفسه، ص36.
[1] فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، ص162.

لقاء ربا مع أروى الذي مرّ عليه عامان تقريبا حسب ما تقدمه الأحداث اللاحقة في النص.[2]

وهناك حذف آخر وظفه الكاتب لتشويق القارئ وشد انتباهه لمتابعة أحداث الرواية أول بأول؛ فينقطع السرد تماما على نقل أخبار حسام بعد خروجه من بيت الحاج السعداوي مباشرة في تلك الليلة التي عوقب فيها ظلما على جرم لم يقترفه، ولا نعرف من أخباره شيئا غير أنه خرج ملطّخا بدمائه إلى حيث لا يعود أبدا تنفيذا لرغبة سيد البيت – صاحب الفضل والإحسان– ثم نعلم بعد ذلك على لسان والده في خلاصة استرجاعية بأنه التقى به أمام الكلية التي يدرس فيها بعد طول انتظار.

فهذا الحذف يجعلنا نطرح أسئلة كثيرة بشأن خروج حسام من بيت الحاج السعداوي في تلك الليلة بالتحديد وفي وضع لا يسمح له بالمبيت في الشارع، فمن ساعده؟ وإلى أين ذهب وكيف قضى أيامه قبل لقاء والده؟ كلها أسئلة لا نعثر لها على جواب في نص العائدة، وإنما جاءت مفصلة في رواية طوق النورس التي عمل الكاتب فيها على ملء بعض الثغرات السردية التي تخطاها في النص الأول.[1]

وأكثر أشكال الحذف ضمنية ما يمثله البياض في نهايات المشاهد والفصول، حيث تسند إليه مهمة تسريع السرد دون أي تلميح للفترة الزمنية المقطوعة، ففي المشهد الخامس عشر ينهي الراوي حديثه عن مرض ربا السعداوي بخروجها من المستشفى وعودتها من المنزل رفقة والديها وأختها الصغرى "وانتهيت إلى ما حولي، السيارة تقف بباب بيتنا أمي تلح علي لليقظة، لقد نمت خلال الطريق، فتحت لي أختي كريمة باب السيارة. بينما تقدم بنا أبي نحو الباب المعمم بالقرميد الأخضر. كان أفراد عائلتي قد عادوا إلى مصالحتي بعد أسابيع الجفاء...وكنت لحظتها مغمضة العينين أستسلم للنوم". [2]

ثم ينقلنا السرد في افتتاحية المشهد السادس عشر للحديث عن لقاء ربا بحسام أمام "باب الأوداية"، وهي فترة طويلة أوهمنا الراوي بانعدامها من خلال ذلك البياض الفاصل بين المشهدين. كما يمكن أن يتخلل الحذف بالبياض الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء مسكوت عنها في سطر واحد. مثلما يومئ به المقطع الآتي "...فالإهانة قتالة والعذر قبيح، ولو كان

---

[2] رواية العائدة، ص35– 39.
[1] رواية طوق النورس، ص137-146.
[2] رواية العائدة، ص170.

فقيه الزاوية هو الذي أوحى إلى أبي بالفتوى.. أية فتوى هذه التي تبيد إنسانا، وتيتم طفلا، وترفع الحثالة إلى أعلى عليين ؟."

نفهم من هذا المقطع أن فقيه الزاوية هو الذي أفتى للحاج السعداوي في مسألة زواجه بعزيزة ولكن تفاصيل هذا الحديث مقطوعة تماما. ونقاط الحذف دليلنا على أن هناك أحداثاً كثيرة مسقطة من النص كما هو الحال في المقطع الأخير "..ترفع الحثالة إلى أعلى العليين.."[3]، وهي إشارة صريحة إلى أن أحداث خفية تنطوي على ماضي عزيزة غير المشرف، ويمكن أن نستدل على ذلك بالمقطع الآتي." أما أمي عزيزة فقد خضعت لكلام أبي..ولكنها ظلت وفية لمعشوقها القديم..".[1]

وعلى كل فالحذف الضمني وإن بدت إشارته الزمنية غامضة إلا أن له طابعه الجمالي الخاص، للفت انتباه القارئ لقراءة ما وراء السطور وفهم الخفي من الأحداث بشكل دقيق وبأقل إشارة ممكنة، ويبقى الحذف بأنواعه إلى جانب الخلاصة. من أهم العناصر البنائية التي لا يستطيع السرد الاستغناء عنها في اختزال المسافات الزمنية والمضي بالأحداث قدما إلى الأمام، كما لا نستطيع كذلك إهمال حركتي المشهد والوقفة في إبطال حركة السرد وتعطيل زمنية الأحداث.

ثانيا– إبطاء السرد:

أ– المشهد(Scène):

يحضى المشهد بمكانة هامة في الحركة الزمنية للعمل الروائي باعتباره محور الأحداث وعمودها الفقري وذلك بفضل الوظيفة الدرامية التي يحتلها في السرد وقدرته على كسر رتابة الحكي بضمير الغائب الذي هيمن على الكتابة الروائية فترة طويلة[2]، " ويقوم المشهد على الحوار المباشر بين الشخصيات مما يعطي للقارئ فكرة عامة عن طبائع الشخصيات وسلوكاتها الاجتماعية ويساعده على فهم وجهة نظر الكاتب ورؤيته للعالم، فيرى الشخصيات وهي تتحرك وتتكلم وتتصارع وتحلم وتفكر".[3]

ويستعمل المشهد في التقاط اللحظات الحاسمة ونقلها بالتفصيل، وبذلك تلتقي اللحظات المشحونة في القصة باللقطات الأكثر قوة. حيث يقترب حجم النص القصصي من

---

[3] المصدر نفسه، ص38.
[1] رواية العائدة، ص39.
[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص166.
[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص65.

زمن الحكاية ويطابقها تماما في بعض الأحيان عندما يتدخل الأسلوب المباشر ويقحم الواقع التخيلي في صلب الخطاب[4]، وتبرز أهمية هذا المكون البنائي في الرواية من خلال الوظيفة التي يؤديها في بناء الأحداث وتشييد أفق النص، فقد يأتي ليلخص أحداثا ماضية ونكون بذلك إزاء نوع من المشاهد التلخيصية. كما يمكن أن يفصل الحدث القصير في مساحة نصية تستغرق عشرات الصفحات فيبث نوعا من الحيوية والحركة في السرد كما يقوي أثر الواقع في القصة.[1]

ورواية العائدة كما كل الروايات المعاصرة تحفل بالمشاهد المختلفة التي تتأرجح بين الطول والقصر ويتزاوج فيها الحوار بالوصف والسرد على الرغم مما يبدو ظاهريا من هيمنة للوصف والسرد على أجزاء الرواية. وفي هذا يمكننا التنويه بالوظيفة الاستهلالية التي اعتمدها الحوار في تقديم شخصيات جديدة وأماكن لم تسبق الإشارة إليها، دون أن نهمل الوظيفة الاختتامية التي تسهل علينا فهم مواقف الشخصيات ونتائج الأحداث النهائية. ومن المشاهد الافتتاحية التي تشير إلى دخول شخصية جديدة مسرح الأحداث وتعرفنا على أهم طباعها ما دار بين ربا السعداوي وصديقتها شمس عشية الاحتفال بعيد ميلاد أختها كريمة :

– شمس ؟ أهلا..

– وللناس فيما يعشقون مصائب ! هكذا يقال أليس كذلك ؟!

– ابتسمت لها بحزن. صمتت وقد أدركت سر سهومي. وقالت لي وهي تضع كلتا يديها على كتفي :

– ربا يجب أن تنسي ما حدث..

– كان الصمت هو الجواب.

– لصالح صحتك يجب التوقف عن التفكير..[...]

– ألم تجديه ؟

– كلا بحثت عنه في الحي الجامعي وسألت عنه بعض المعارف في كلية الطب دون جدوى..

– إذًا يكفي يا ربا. لقد فعلت ما عليك..[...]

– أتعتقدين ذلك يا شمس ؟!

---

[4] تيزفنان تدوروف: الشعرية، ترجمة شكري الميخوت، ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر،1990، ص49.

[1] فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، ص166.

– أجل يا عزيزتي. هذا كل ما هو منتظر منك [...]

– والآن أحب أن تقبلي وساطتي... جلال وأروى يرغبان في زيارتك.

– لا يا شمس لقد رفضتهما ولا أتراجع..[...]

– ألن تقبلي وساطتي يا ربا ؟ [...]

– أخبريهما يا شمس بأنني أقبل أن يزوراني متى شاءا..

– وعانقتني شمس بامتنان، وسحبت يدي بمودة نحو الداخل..[1]

يقدم لنا هذا المشهد الممزوج بالسرد حقيقة العلاقة الحميمة التي تربط ربا بشمس. ودليلنا في ذلك قبول ربا وساطة الصلح – التي قامت بها شمس بينها وبين أصدقاء نادي النجمة الذين أدانتهم ربا بالتخلي عنها فرفضت أي محاولة صلح سابقة تعيدهم إلى صداقتها من جديد. كما يكشف لنا هذا المشهد أيضا تناقض ربا في تفكيرها؛ ففي حين تأمل لقاء حسام وغفرانه ما أقدمت على فعله ضده، حين اتهمته بالفاحشة التي هو بريء منها نجدها ترفض صلح الأصدقاء بحجة ذنب لم يرتكبوه. لكن شخصية شمس القوية وصفاء قلبها وقدرتها العجيبة على الإقناع جعلت ربا تتخلى عن كبريائها وتقبل بمبادرة صديقتها.

فضلا عن هذا المشهد الحواري الذي قدم شخصية شمس وكشف عن اضطراب ربا السعداوي يطالعنا مشهد آخر من قبيل هذا النوع الافتتاحي، ولكنه هذه المرة يعرفنا على مكان جديد تدخله الشخصيات المتحاورة فتتغير حياتها بشكل لا يخطر على بال.

– لقد ذكرك الشيكل فيمن عنده.

– الشيكل ؟!

– لماذا ذكرني الشيكل فيمن عنده ؟ [..]

– في الواقع يا عزيزتي ثمة أفق جديد ينفتح – عن قريب – بين يديك.[..]

– لم أفهم بدا ذلك منعكسا في عينيها فاستدركت :

– نادي النجمة [..]

– نادي يبشر بمسّرات لا عهد لنا بها.. فرص للثقافة والمعرفة. صداقات جديدة تتوج بمثول بين يدي الزعيم.

– عرفنا الثقافة والمعرفة. فما هو الزعيم ؟ أيكون(ديكورا) جديدا في دنيا الصداقات؟[..]

---

[1] رواية العائدة، ص128–131.

- هل تنظمين إلى النادي يا ربا ؟ [..]
- نعم قبلت.
- (برافو..برافو). وإلى النجمة..[1]

نفهم من هذا السرد المشهدي بأن "ربا وأروى"، مقبلتان على نادٍجديد يفتح لهما آفاقًا واسعة وفرصا كثيرة للثقافة والمعرفة. ولكن من دون إخبار أهلهما، فقرارهما نهائي لا رجعة فيه كما يبدو، وإن كانت "ربا" لا تعطي أهمية للجديد الذي اعتبرته مجرد ديكور في دنيا الصداقات، إلا أن هذا المشهد كما يظهر السرد اللاحق يعتبر لحظة درامية هامة في حياة الفتاتين كي يكشفوا حقيقة نادي النجمة وخفايا الزعيم " ولا غرابة في ذلك، فالمشهد، أي مشهد يسعى إلى التركيز الدرامي في المقام الأول، ويترك للسرد بعد ذلك مهمة إعطاء التفاصيل والوقوف على الجزئيات وهذه هي الوظيفة الأساسية للمشهد الافتتاحي".[2]

وعلى النقيض من ذلك قد تأتي بعض المشاهد لتسجل المواقف النهائية للشخصيات وتعلن عن ختام الأحداث وانتهاء القصة باتفاق الأطراف الفاعلة فيها، مثلما نجده في المشهد الأخير من الرواية بين ربا السعداوي وحسام عقب الخروج من المسجد بعد صلاة الجمعة :

- ربا.. هل تجيبين طلبا لي بمنتهى الصدق ؟
- ترددت وتوجست ولكني تمتمت :
- أي طلب تقصد ؟
- أجيبي أولا هل يكون جوابك صادقا ؟
- أجل يكون جوابي صادقا..[..]
- هل تقبلين الزواج بي إذا طلبتك لذلك ؟..[..]
- حسام هل تريد جوابا لا رجعة فيه ؟.
- نعم يا ربا لا رجعة فيه.
- لا يا حسام.. ربا تحتاج اليوم إلى رحلة أخرى.[..]
- أنت أخي يا حسام.. [..]
- أجل وأنت أختي العزيزة.[3]

---

(1) رواية العائدة، ص56–59.
(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص167–168.
(3) رواية العائدة، ص248–249.

وكما هو ملاحظ فإن حسام يهتدي أخيرا لطلب ربا للزواج، وبعد أن رفض طلبها في مدينة مارتيل الذي جرّ إليه مصائب لم تكن في الحسبان ترفض طلبه الذي كان يوما حلما مستحيلا بالنسبة لها، وتنتهي أحداث الرواية باتفاق الطرفين على التزام رابطة الأخوة التي جمعتهم منذ أيام الطفولة.

لقد اتسم هذا المشهد الحواري بالسرعة والواقعية استنادا إلى عباراته الواضحة التي يؤكدها السرد الفاصل بين كل جزء من المشهد؛ وهي السمة الغالبة على معظم المشاهد في روايـــة العائـــدة، فـــلا نكـــاد نعثـــر علـــى مشـــهد حـــواري خـــالص لا يتخللـــه ســـرد أو وصف يوضح مساره ويفصّل أحداثه.

وهناك بعض المشاهد التي جنحت إلى الخيال عبر تصور ربا السعداوي للقاء حصل بينها وبين حسام بمدينة مارتيل. وقد أعطى الكاتب هذه المشاهد مسافة نصية واسعة جاءت على المشهد الثامن بأكمله، حيث يذكر الراوي الأحداث الماضية تارة ويعود للحاضر بعدها ليقفز إلى زمن الحلم تارة أخرى، ومن تلك المشاهد التي تبنى على الخيال الخالص عبر الحلم ما نجده في حدود الصفحة(86):

- عجزت على الجواب ووجدت الحلم ملاذا للضعفاء
- الحب هو الأخلاق.
- اللعنة.
- هذا إيماني.
- أنت متكبر عنيد.
- أنت تحتاجين إلى الراحة.
- أنا محتاجة إليك.
- بودي لو أخدمك..ولكن..[...]
- حدثني عنك يا حسام.
- أحلم بإصلاح الخلائق.
- أنت تحلم بالمستحيل !
- ضحك بشفقة :
- أنا أحلم بالممكن. أما المستحيل فهو هذا الواقع.
- يا لك من غامض دوما.

لقد جاء هذا المشهد الخيالي بمثابة حلم أطلق الكاتب العنان لخياله لافتراض مدة زمنية عاشتها ربا رفقة حسام بمدينة مارتيل وهي المدينة التي سبق وأن رافقته إليها خلال العطلة الصيفية، مما خلق تداخلا واضحا بين الزمن الحقيقي للأحداث والزمن الوهمي للمشهد، إضافة إلى المقاطع السردية والوصفية التي تخللت النص بين كل مشهد وآخر، فجعلت الأحداث تبدو وكأنها تسير في خطية زمنية منتظمة إلى الإمام مع أنها تعود إلى الوراء عبر المشاهد الاسترجاعية ثم تقفز إلى الأمام مع الحوار الوهمي الذي رسم في خيال ربا السعداوي. وهذا ما جعل المشهد يتراوح بين السرعة والبطء.

ومن المشاهد التي تقدم لنا صورة واضحة عن الأشخاص المتكلمين من خلال الزاوية الحوارية التي يتحدثون عنها على حد تعبير ميخائيل باختين[1]، نقدم هذا المشهد الذي يّوضح نظرة فاطمة العرفاوي للحياة وقدرتها على إقناع من حولها بإتباع طريق الخير والنجاح :

- لا تستسلمي يا ربا للقلق. فالله أرحم بكثير مما نتصور.
- أجل الله أرحم بكثير مما نتصور.
- عليك بالصلاة فهي ملجأ للمحزونين والراغبين في الاطمئنان [..]
- ترى هل يغفر الله لي كل شيء. ؟!
- أجل يا أختاه. فقط أن تقفي على بابه الحق.[..]
- لقد قالت لي شمس إن الطريق إلى الله واحدة: الكنيسة والمسجد شيء واحد فضحكت فاطمة وهي ترنو إلى الأفق:
- إن الدين عند الله الإسلام.. [2]

ونلمس في هذا المشهد بساطة فاطمة ووضوح أفكارها بالتفريق بين الحقيقي الذي يمثله طريق الإسلام والمزيف الذي يستند إلى المسيحية. وهي نفس الفكرة التي عرضها الكاتب على لسان حسام في المشاهد السابقة. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على عمق الفكرة التي ينشدها الكاتب من خلال توظيفه للشخصيات المتحاورة، وهي ضرورة تنشئة الأجيال الجديدة في تُربة صالحة تسقيها توجيهات مستمدة من تعاليم الدين الإسلامي الحنيف.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص166.
[2] رواية العائدة، ص169–170.

وبذلك أفلحت المشاهد في التعبير عن لحظات درامية مكثفة صوّرت الحياة بكل أبعادها بطرح قضايا هامة مثل الدين، المرأة، الحب، الجنس، السياسة، فاتسعت بكل ما تحويه من استباق واسترجاع ووصف لتشمل أزمنة مختلفة وتعبر عن أفكار شخصيات متصارعة إيديولوجيا في أماكن محددة تبعا لوجهة نظر الكاتب، كما عملت على المستوى الزمني على إبطاء الإيقاع الزمني بخلق حالة من التوازن بين زمن السرد وزمن القصة ليست بالحوار الخالص وفقط، وإنما بما تخلل تلك المشاهد من وصف وسرد واستبطان للشخصيات.

- **الوقفة(Pause):**

وهي توقيف السرد عن الحركة وتعطيلها، ويسمّيها حسن بحراوي الوقفة الصفية ووظيفتها تمديد الزمن السردي لرسم بعض المشاعر أو وصف فضاء معين واسترجاع بعض الأنفاس.[1]

وقد تغيّرت مكانة الوصف ووظيفته مع ظهور الرواية الجديدة، فأضحى وسيلة هامة من وسائل انتقال المعنى داخل النص. وذلك بالتركيز على أدق الجزئيات ونقل تفاصيل الأشياء بطريقة متداخلة مع السرد والحوار " وترتيبها ترتيبا معينا. فيكرر الصورة الواحدة مرّات مضيفا إليها هنا حاذفا منها هناك. وإذا بالصّور تتناحر، وتتنافى ويلغي بعضها بعضا وإذا بنا لا نرى الشيء ذاته ولكننا نرى شيئا آخر، وإذا بالوصف يطغى على الكتابة ويصبح هو الرواية".[2]

وبهذا المقياس فإن رواية العائدة تضع أمام القارئ لوحات وصفية متداخلة الصور ينتقل عبرها بين أماكن متعددة وأزمنة مختلفة وشخصيات متعارضة، وهذا ما جعل الرواية تطفح بالمقاطع الوصفية ولا تخرج للحوار الخالص إلا نادرا. وما يهمنا في هذه الدراسة هو قدرة الوصف على تشييد معنى النص من حيث هو تقنية زمنية تحبس زمن القصة لصالح زمن السرد بغرض وصف أحوال الشخصيات وتحليل نفسياتها في وضع أو موقف محدد[1]. وسنفصل بداية بين نوعين من المقاطع الوصفية التي هيمنت على نص الرواية من خلال

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص183.
(2) فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، ص199.
(1) سامي سويداني: أبحاث في النص الروائي العربي، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2000، ص116.

علاقتها بالسرد ثم ننتقل بعد ذلك لرصد المقاطع التي عملت على استبطان الشخصيات ونقل ما يدور في أعماقها عن طريق الحوار النفسي أو ما يصطلح عليه بالمنولوغ.

* **المقاطع الوصفية المتداخلة مع السرد:** يتداخل الوصف مع السرد في مقاطع نصية كثيرة، تطول في بعض الأحيان لتشمل صفحات كثيرة من الرواية، كما قد تأتي قصيرة لا تتعدى نصف الصفحة، وفي كلتا الحالتين يكون تمديد زمن الخطاب واضحا مقابل تجميد زمن القصة، ومن بين تلك النماذج الوصفية التي تأخذ مسافة واسعة من زمن الخطاب ما جاء في مستهل المشهد الرابع عشر عندما تخبرنا ربا السعداوي بقصة لقائها بحسام خلال النزهة التي قامت بها في حي باب الأحد ومدينة مارتيل بحثا عنه.

يبدأ المقطع الوصفي بتقديم التحولات الطبيعية التي يحدثها فصل الخريف بأسلوب شعري جميل دقيق المعاني، ينتقل عبره لوصف الفضاء الإنساني لحي باب الأحد في علاقته بالزمن وتحولات الفصول، ويركز على هيئة الباعة الواقفين على طول الطريق وهم يناورون حراس الضرائب، ثم ينتقل لوصف الواقع النفسي لربا السعداوي وهي تبحث عن حسام من مكان إلى آخر" ازدادت خفقات قلبي حين وطئت المكان المرصود. كنت أنبش كل الأمكنة ببصري المضطرب، ترى أين حسام ؟! اندهشت كيف اقتربت بروحي – فجأة– من هؤلاء البسطاء؛ وأنا أبحث فيهم عن أخي وحبيبي. لقد غيّرتك الآلام والمنعطفات يا ربا! فأنعم به من تحول ابتليت به في ثغور حياتي ! ".[2]

يعود الوصف مرّة أخرى للطبيعة ويقدم صورة ناطقة بالحيوية والحركة لنهر أبي رقراق، وهو يوسع من مصبه على أعتاب المحيط فيصف القوارب المنتشرة في النهر وطيور النورس وهي تراقص الهواء بين البحر والشاطئ، وقطرات ماء المطر وهي ترسم دوائر على صفحة الماء، وهو في ذلك ينقل لنا حركة الشخصية البطلة وردّة فعلها وهي تقف وجها لوجه أمام حسام" مرّة أخرى حدثتني نفسي بالهروب بعيدا حتى أتوارى خلف الضباب ولكنه البحر ورائي وحسام أمامي. انعقد اللسان فكأنني نسيت اللغة التي خبرتها وجمد البصر الكليل على شخص حسام فتعلقت به مشدوهة كأنني غريق. وتلاشت أنفاسي وتلاحقت دقات قلبي الوجف. هو نفسه حسام. بنظراته الواثقة. وتطلعه المستكبر المتعالي العنيد. وجبينه الواسع

---

[2] رواية العائدة، ص152.

المائل إلى السمرة وحاجبيه المعقودين فوق العينين السوداوين، شيء واحد لم يكن. وهو ماثل أمامي: لحية منتظمة بعناية ووجه يتألق بالخبرة والأمان".[1]

لقد غطى هذا المقطع السارد مسافة ثلاث صفحات من المشهد الرابع عشر، كما استرسل في وصف مظاهر متعددة في آن واحد من مثل وصف الطبيعة، المكان، الزمان وأحوال الشخصيات الظاهرية والباطنية. وبالتالي فالوصف هنا ليس "وصفا للموضوع المتأمل بقدر ما هو حكاية وتحليل للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأملة: من انطباعات واكتشافات تدريجية..وأخطاء وتصويبات وهمم أو خيبات أمل".[2]

أما النوع الثاني من المقاطع الوصفية المتداخلة مع السرد والتي جاءت في مقاطع نصية قصيرة، فقد كان حضورها في ثنايا النص مكثفا يكاد يكون بين الصفحة والأخرى وذلك لأن الكاتب يحشر الوصف مع كل فكرة يطرحها أو شخصية يقدمها أو حدث جديد يدخل الحكي، ومن ذلك ما جاء للتعبير عن حدث عيد ميلاد كريمة السعداوي "وضعت السكين المذهبة على حافة الحلوى فارتفعت التصفيقات الودودة من الجهات الأربع، لتكن يا قلبي – هذه الساعة– ساعة الانزياح عن سدة الأحزان. كان في الجانب الأيمن من فناء المنزل الواسع جوقة من الموسيقيين للطرب الغرناطي، فانسابت الألحان في المكان. تسللت إلى الحديقة لأنعم بقسط قليل من السكون. الأصدقاء حاضرون جميعهم إلا من أروى وجلال، أما اليأس الجريء فقد أقدم على المجيء بالرغم من غضبي حتى شمس كانت حاضرة ولكنها لم ترتكب أي ذنب. ورنوت على الأضواء الباهتة إلى كرمة من مسك الليل المتفتحة بكؤوسها البيضاء. ما أطيب هذا النشر العابق المسكر!".[3]

جاء الوصف مناسبا في تصوير جو الاحتفال الذي تزامن مع رأس السنة الميلادية الجديدة، فأعطى فكرة عامة عن المكانة الاجتماعية للعائلة من خلال رصده لأهم علامات الّ رف والغنى التي ميّزت السهرة الاحتفالية، كإشارة إلى السكين المذهبة وفناء المنزل الواسع وفرقة الطرب الأندلسي، وهو في ذلك يتتبع حركة الشخصية البطلة، مما جعل إمكانية فصل المقاطع الوصفية عن السردية مستحيلة، وقد أضفى هذا المزج الوصفي السردي على الزمن الروائي نوعا من الحركة بين السّرعة والبطء.

---

[1] المصدر السابق، ص154– 155.
[2] المصدر نفسه، ص136.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*** المقاطع الوصفية المنفصلة:**

يستعمل الكاتب هذا النوع من الوصف في بدايات المشاهد كنوع من الإعلان عن حدث مستجد، أو تقديم لشخصية تدخل مسرح الأحداث فتوجهها نحو حل أو عقدة ما، حيث يقدم الوصف للفكرة التي يفصلُ ها السرد لاحقا، أو يقدم الشخصية ثم يتبعها بوصف مسهب " وفيهذه المقاطع يأتي الوصف خلاقًا لأنه يخترع عالما بكل ما في العالم من تماسك وينزع إلى انبعاث معنى".[1]

ففي بداية المشهد التاسع عشر يقدّم الوصف لحدث اللقاء بين ربا السعداوي وفاطمة العرفاوي، من خلال وصف الطبيعة الشتوية الهادئة على طول الطريق الرابط بين المنزل والمستشفى" الضباب رداء لذيذ وخزّان أحلام، والسحاب المركوم بساط رمادي الوجه يخفي الأسرار، والنهار خيال كسول يتثاءب بفعل ويوم الشتاء، ليس الشتاء في الرباط كفصل الصيف، وليس الزمان كالزمان، أما الحياة والحركة على تخوم هلتون فتموتان ليتشكل الحاضر خلقا آخر. وتتسلطن تباشير الطبيعة على المكان. أشجار الكليط المتعالي في الفضاء كالفرسان، والأرض المنبسطة كالأيام والهواء المخضب بالرطوبة والحنان والجو الناطق بالسكينة إلا من أزيز السيارات التي تمر أحيانا منطلقة في الطريق السّيار في اتجاه مستشفى ابن سينا..".[2]

والملاحظ في وصف الطبيعة في هذا المقطع أنها تتسم بالجمال والهدوء المناسبين للواقع النفسي لربا في تلك المرحلة من حياتها، بعدما تخلصت من رسوبات الماضي المؤلم بخطاياه وأحزانه. فجاء فصل الشتاء حاملا معه كل التغيرات التي تشهدها حياتها النفسية متوافقا مع الزمن الجميل الذي قضته رفقة فاطمة العرفاوي وزوجها أحمد، في بيتهما العامر بالسكينة والهدوء.

ويتكرر وصف الطبيعة المتوافق مع نفسيات الشخصيات في مقاطع كثيرة من الرواية، معلنا عن مستجدات الأحداث بإشارة أو بأخرى تهيئ القارئ لاستقبالها والتفاعل معها، مثلما نجد في نهاية المشهد الثامن عندما قررت ربا السعداوي مكاشفة حسام بما يدور في رأسها من أفكار، فجاء هذا القرار مذيلا بمقطع وصفي يقدم الطبيعة في أعنف لحظاتها الشتوية بأمطارها وأعاصيرها " آخر ليلة في تطوان: السماء قررت إعطاء الأرض درسا لن

---

[1] فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، ص204.
[2] رواية العائدة، ص126.

تنساه فنزلت الأمطار مدرارا. أصبح الفضاء المظلم خيوطا موصلة مع الأعلى. تلك هي قطرات الماء الغزيرة التي تشكلت على الهيئة التي تراد لها. وأخيرا توقفت سيارة الأجرة الزرقاء أمام المنزل [..] وفي الغد كان الصباح كئيبا للغاية: السحاب مطبق والريح باردة.. ولكن ما أجمل الكآبة في تطوان هكذا قلت وأنا أحتفظ في القلب بسرّي الجديد".[1]

لقد جاء هذا الوصف متناسبا مع مجريات الأحداث اللاحقة له في المشهد التاسع والتي يعلن عنها بعد صفحة من ذلك الوصف البائس للطبيعة، الذي وجهته الحالة النفسية للشخصية البطلة بعدما حسمت أمر اعترافها بحب حسام، حيث تشهد مدينة مارتيل هذا الاعتراف الذي هدم جسور التآخي بين الطرفين،وولّد إحساسا بالحقد والضغينة تجاه حسام بعدما رفض مجاراة ربا السعداوي فيما ذهبت إليه، فكان قرار الانتقام سيّد المقام ورسول المقال الكاذب الذي اختلقته لإدانة حسام بقصة محاولة الاغتصاب التي لا أساس لها من الصحة.[2]

وعليه نستطيع القول بأن الحالة النفسية للشخصيات هي التي توجه الوصف نحو تصوير بعينه، قد يختلف في نقل تفاصيل نفس الزمان والمكان والشخصية.

وكثيرا ما يقدم وصف الشخصيات ممزوجا بوصف الطبيعة لإبراز الصفات الحسية والمعنوية في آن واحد، مثلما نجده في افتتاحية المشهد السادس؛ حيث يقدم الكاتب شخصية أروى مع أول سطر، ثم يستطرد بعد ذلك في وصف دقيق لهذه الشخصية الموسومة بالحرية والانطلاق من كل التزام يقيد تصرفاتها "... كنت أرى فيها مساندة صريحة لروعة التصورات والخلقة والصفات. العينان صباح مشرق في أواخر مارس الجميل. وللشعر شقرة واصفرار كلون الرحيل.في نظرتها سنة متأصلة ولكنها مشرقة تنادي إلى الحياة. بحيرة تستفيق من نومها عند الصباح الباكر. كل ما فيها ينبئ بالطمأنينة والمصالحة. سوى أنها كانت متقلبة الميزاج سريعة الانفعال تتفجر كقنبلة غادرة. لكن لا ضير !، إنها ترضى لأقل بادرة صلح كأحد المصلحين والويل لمن تثور عليه! هذه هي أروى، جعلت منها رفيقتي الوحيدة.. " [1]

والملاحظ في هذا الوصف أنه خلق عوالم شعرية داخل بنية النص، من خلال المزاوجة بين الصفات الحسية والمعنوية للطبيعة والإنسان، ولو أعدنا تركيب هذه المقاطع

---

[1] رواية العائدة، ص89-91.
[2] المصدر نفسه، ص97-102.
[1] رواية العائدة، ص55.

الوصفية بشكل عمودي لاستحالت أسطرا شعرية كاملة المعنى شأنها شأن معظم المقاطع الوصفية التي تخللت الرواية.

وما يهمنا هو أن الوصف عمل بطريقة واضحة على تمطيط زمن القصة، سواء بالمقاطع المتداخلة مع السرد أو المقاطع الوصفية المنفصلة، وكان لاقترانه برؤية الشخصية البطلة كبير الأثر على إيقاع وتيرة السرد، وتوجيه مسار الأحداث الروائية وكشف كوامن الشخصيات وتقلباتها النفسية.

ثالثا: إبطاء الزّمن

- **المنولوغ(Monologue):**

وهو أبرز تقنيات إبطاء الزّمن، ففي هذه الحالة يكون زمن القصة متوقفا في حين يتبع زمن الخطاب، حيث يتوقف الراوي عن سرد الأحداث الخارجية، ويطلق العنان لنفسه يحاورها كنوع من التحليل النفسي الذاتي[2]. وهذا البعد الزمني مرتبط في الحقيقة بالشخصية حيث تأخذ الذات محل الصدارة ويفقد الزمن معناه الموضعي، ويصبح منسوجا في خيوط الحياة النفسية.[3]

ويحفل نص رواية العائدة بالكثير من المنولوغات، إنْ لم نقل أنها منولوغ من أولها حتى آخرها، حيث يعبر الكاتب عن التجربة الباطنية للشخصية البطلة من خلال تتبع مراحل حياتها المختلفة، فهو يتكلم بضمير الأنا معبرا بذلك عن رؤيته الخاصة للحياة، وفلسفته في النظر إلى الأشياء والحكم عنها.

وقد أسندت للمنولوغ في هذه الرواية عدّة مهام، فبالإضافة إلى إبطاء زمن القصة وتوسيع زمن الخطاب نجده يغوص في أعماق الإنسان، ويستنطق كل ما يقبع في دواخله فينقل لنا آماله وأحلامه كما يصور خذلانه وانكساره في لحظة معينة. خاصة وأنَّ الراوي في النص هو الشخصية البطلة التي جاءت الأحداث على لسانها، فكانت شاهد عيان يقص ويسرد بضمير"الأنا" حيثيات العالم الروائي من خلال رؤيته الداخلية.

ونحن نتابع الوتيرة الزمنية البطيئة في الرواية عبر هذه التقنية، لاحظنا أن معظم المنولوغات جاءت متداخلة مع السرد، والوصف، والحوار غير القليل منها الذي انفرد بمساحات نصية قصيرة لم تتجاوز حدود الصفحة الواحدة في أغلب الأحوال، حين يعلن

---

[2] فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، ص137.
[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص52.

الراوي أنه في حوار نفسي بعبارات مثل: "سألت نفسي" أو "جال بخاطري"، أو ببعض الصيغ الاستثنائية مثل التعجب والاستفهام، ولعل خير نموذج للإبحار في عمق الذات واستنطاق ما بداخلها من تقلبات وتأوهات هو ذلك المنولوغ الذي جاء على سبيل المقارنة بين ربا السعداوي وحسام: " فكرت في الاستغفار. ولكن ماذا يحدث لي ؟ ومن هو هذا الصوت الآتي من الباطن ولمن هو ؟ إنه ينطلق فائرا من طبقات نفسي السفلى في سخونة قتالة قاسية. إيه يا ربا ! فيما تفكرين أيتها الحمقاء الحالمة التعسة ؟؟ نظرة واحدة إلى حياتك كافية لكي يصيبك الخجل مما تفكرين فيه.أنظري إلى قسمات الماضي يا ربا ! لكي تعرفي من أنت ومن حسام. أنت الأرض وحسام هو السماء، أنت الغروب وهو إشراقة الصبح الجميل. أنت يا ربا طريق حفرتها معاول الضعف أمام الرغبة وحسام جبل رفعته أيدي الترفع الصامت الذي لا حدّ له. أنت تاريخ شوهت وجهه أظافر الخطايا. وحسام تاريخ كتبت سطوره بعطر الحياة. هذه أنت.. وذاك حسام. أفلا تخجلين من مواجهته ذات يوم. أتجرئين ؟؟..."[1]

إن اللحظات النفسية القاسية التي شهدتها حياة ربا السعداوي بعدما صدَّها حسام عن نفسه، وخذلها الأصدقاء في نادي النجمة هي المحرك الأساسي لهذا الاستبطان الذي نسجه الراوي بخيوط الزمن النفسي، فبدى وكأنه مشهد عادي بين شخصين، في حين هو كلام نفسي ذاتي ينقل العالم الداخلي للشخصية وبما فيه من تناقض واضطراب، نتيجة الصراع الحاد بينها وبين نفسها وبين العالم الخارجي من حولها.

ويأتي المنولوغ أحيانا – كما أشرنا سابقا – على شكل تساؤل يعلن أن الراوي في لحظة حوارية بينه وبين نفسه، " تساءلت في نفسي هل يكون الإنسان قادرا دوما على الصفح ؟..وأجبت عنها بأن ذلك يتوقف على درجة نقاء القلب والروح. فإذا أغرق أحدنا بعيدا عن الحق لم يجد طريقا للمغفرة، إنها صعبة إرادة المغفرة ! إنها هكذا، ودوما بعيدة المنال عن القلوب الضيقة، ولكن ما أكبر قلب حسام !...". [1]

وأحيانا يأتي المنولوغ مزيجا بين السرد والوصف والحوار، فلا نكاد ندرك أن الشخصية البطلة في مناجاة نفسية إلا بعد التفحص والتدقيق، "... ومرة أخرى انتزعتني أمينة من طبقات نفسي المشتعلة، التفت حولي فطالعني جسد الصومعة ضاربا في كبد

---

[1] رواية العائدة، ص122–123.
[1] المصدر السابق، ص171.

الظـلام. هـذه المـرة كـان يـدعوني إلـى بنـاء كيـان كهـذا البنـاء. وداعبتنـي النسـائم البـاردة فانتعشت. تعانق انتعاش الجسد مع انتعاش الروح. فانطلقت ابتسامة واسعة من القلب، وانعكست أصداؤها على تضاريس الشفتين الجافتين، كان الموقف يحدثنا بالفراق، أما النفس فكانت تحدثني بطلب آخر ولكن هيهات ! ومع ذلك وجدتها توجه إليه تباشير الطلب...".[2]

لقد جاءت كل المنولوغات تعبيرا عن نفسية الشخصية البطلة التي تميزت بالتمزق والانشطار عبر مراحل حياتها المختلفة، ولأن رؤية الكاتب تنطلق من هذه الشخصية فقد كانت الرواية بصيغة ضمير المتكلم الأنسب لنقل التلاحم بين العالم الخارجي والعالم الداخلي للشخصية، إذ لا يمكن للراوي في هذه الحالة إلا أن يروي ما يعرفه عن نفسه وما يعرفها عنها فقط[3]، كما جاءت أغلب هذه الوقفات الحوارية متداخلة مع السرد والوصف والحوار، يسودها التعجب والاستفهام، فبينما يقدم الراوي مقطعا وصفيا للطبيعة ينخرط في تأملات فكرية عن الذات والحياة والموت، لم يمزج ذلك بحوار بينه وبين شخصية من الشخصيات، فسرعان ما يتحول إلى حوار مع نفسه يعبر عن الحالة النفسية وما يحكمها من تناقض واضطراب.

وعموما يمكن القول بأن عنصر الزمن كان له الدور الكبير في تشكيل الأحداث والكشف عن الرؤى الفكرية والثقافية للكاتب، من خلال تقنياته الخاصة في بناء تلك الأحداث، " فله وحده يخضع تسلسل الأحداث ومنه تكتسب الأحداث معناها، وعن طريق الزمن يتحدد بالضرورة الهدف النهائي للرواية "[1]، وهو بذلك نتاج عملية إبداعية يمارس فيه الكاتب حضوره، كذات مبدعة من خلال ترهين الحكي وتكسير خطية التسلسل الأفقي للأحداث، حيث يلاحظ التباين الواضح بين زمن القصة وزمن الخطاب.

وعليه فإن بناء الزمن في رواية العائدة قياسا بالمفارقات الزمنية المهيمنة على النص، جعلت الأحداث تبدو غامضة بتداخلها وتقاطعها الذي يخرج في بنائه عن النمط التقليدي في ترتيب الأحداث وتواليها، حيث عمل الاسترجاع والاستباق بأنواعهما الداخلية والخارجية على قلب نظام سير الزمن، وترتيب الأحداث عندما يتداخل الحاضر بالماضي، وزمن الحلم بالزمن الحقيقي الماضي، ثم الرجوع إلى الحاضر ليوهمنا بأن ذلك الزمن هو زمن حقيقي.

---

[2] المصدر نفسه، ص192.

[3] ميشال برتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص68.

[1] محمد عبد الغني المصري ومجد محمد الباكري: تحليل الخطاب الأدبي " بين النظرية والتطبيق"، ط1، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2002، ص190.

كما أن النص جاء خاليا من المؤشرات الزمنية الدقيقة التي تجعلنا نضع الأحداث في إطار تاريخي محدد، مما دفعنا للاستعانة برواية طوق النورس في محاولة تحديد تقريبي للمدة الزمنية التي جرت فيها الأحداث.

أما بالنسبة لوتيرة النسق الزمني فلاحظنا أن إيقاعها يختلف بين كل مشهد ومشهد في الرواية، حيث تهيمن تقنية من التقنيات على حساب غيرها، لكن تقنية الوصف غلبت على معظم مشاهد الرواية، وإن جاءت متداخلة مع التقنيات الأخرى في أغلب الأحوال حين يمتزج الوصف بالمشهد مع التحليل النفسي إضافة إلى المنولوغ الداخلي للشخصية. كما عمل الحذف إلى جانب الخلاصة على اختزال الأحداث، وتخطي فترات ميتة من زمن القصة، وتسريع وتيرة السرد بالقفز بالأحداث الروائية إلى الأمام.

الفصل الثالث

بنيـــة الشخصيـات

1 - مفهوم الشخصية الروائية.

2- مستويات وصف الشخصية.

3- الاشتغال العالمي.

4- علاقة الشخصيات بالزمان والمكان.

وقفنا فيما سبق عند عنصري الفضاء والزمن وبّينا أهميتهما في عملية البناء السردي وتشكيل العالم الروائي والمضي به في تكوين حركته وتمّيزه، لأنه من خلالهما تتبلور الأحداث وتصاغ الوقائع الهامة والبسيطة لتتحرك معا في قالب سردي نحو وجهتها النهائية.

وسنحاول خلال هذا الفصل دراسة عنصر آخر لا يقل أهمية عن عنصري الفضاء والزمن، لما حضي به من اهتمام جعله خاصية متفردة تضطلع بالدور الحاسم في تشكيل البناء السردي وإنجاز الأحداث الروائية، وهو ما يعرف بعنصر الشخصية الذي عدّه الكثير من الروائيين والنقاد الجانب المهم والأساسي في العمل السردي؛ إذ تجعله يتميز تميزا واضحا عن أجناس الأدب الأخرى. فبالشخصية وحدها يمكن فصل الجنس القصصي عن الأنواع الأدبية الأخرى، لأنها تمثل نقطة التقاطع والالتقاء بين مستويين اثنين هما: المستوى السردي والمستوى الخطابي، كما يعتقد غريماس.[1]

1- مفهوم الشخصية الروائية

إن البحث في الشخصية الروائية من المباحث السردية الهامة التي شغلت اهتمام المنظرين والدارسين للرواية منذ العهود البعيدة إلى يومنا هذا، باعتبارها عاملا حاسما في تكوين النص الروائي لما تضفيه على الأحداث من حركية وتشويق، فقد يستطيع الروائي أن يتخلص من الحبكة أو من بعض العناصر الأخرى، لكنه لا يستطيع التخلي عن شخصيات عالمه الروائي، لأنها أساس وجود الرواية ككل؛ فهي نبض النص والحركة المتجددة التي تسري في شرايينه، لا يستطيع تجاهلها أو حتى تجاوزها بأي حال من الأحوال.[2]

إن أهمية الشخصية في الرواية ليست نابعة من الشكل البسيط الذي تؤديه في سيرورة الأحداث، وإنما كونها مركز الأحداث وجوهر الرواية الذي تصب فيه بقية العناصر الأخرى وتخضع خضوعا تاما لحركته؛ فمنها ينبثق النص الروائي وإليها يعود المعنى، إنها بعبارة أخرى عامل من عوامل بناء الخطاب، يستخدمه الروائي ولا يتحقق له هذا البناء دون أن يستدعي مجموعة من الشخوص ترتبط بإعداده وبعنصري الزمان والمكان، وهو الذي يمنحها ملامحها النهائية. فالشخصية بهذا المعنى تتشكل في إطار سيرورة الأحداث والفضاءات الزمانية والمكانية.[1]

---

[1] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص154.

[2] نظيرة الكنز: سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين (الوسواس الخناس نموذجا)، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، أفريل 2002، ص141.

[1] عبد الرحمن بوعلي: الرواية العربية الجديدة، ص124.

لكن هذه الأهمية البارزة التي ميّزت الشخصية الروائية في الآونة الأخيرة لم تكن ذاتها في العصور السابقة، نظرا للتَّحولات العميقة التي خضعت لها عبر مراحل متعددة منذ عهد أرسطو حتى الوقت المعاصر، وسنسعى في هذا المستوى من البحث إلى التعرف على أهم المحطات الأساسية التي ساهمت في بناء هذا المكون السردي، وتجليه على مستوى أعلى من بناء النص الروائي، وتشييد أفقه حتى يتسنى لنا فهم القضية الجوهرية التي يعالجها.

لقد أخذ مفهوم الشخصية في النظرية الأرسطية النَّصيب الأقل من الاهتمام، بحيث لم يتجاوز حدود الاسم أو الدور المحدد الذي تقوم به في الحكاية. فكانت الأحداث هي التي تتحكم في تقديم صورة الشخصية، وترسم أبعادها الضرورية والمحتملة تماشيا مع طبيعة العمل الذي تحاكيه المأساة، بمعنى أن المأساة عند أرسطو لا تركز على صورة الشخصية أثناء تقديمها للأحداث، بقدر تركيزها واهتمامها بالحدث ذاته، غير أنّ تلك المحاكاة التي تقوم بها تتطلب شخصيات لها صفات خاصة توضع أساسا لتدعيم عناصر العمل التخييلي.[2]

وبذلك المفهوم فالشخصية الأرسطية ليست إلا عنصرا ثانويا يمكن الاستغناء عنه مقارنة ببقية العناصر الأخرى التي تعتبر جوهر العمل التخييلي، وسلطته التي تخضع لها الشخصية خضوعا تاما، وفي هذا يشير أرسطو إلى أنه بالإمكان "إيجاد حكايا دونما خصائص، ولكن يستحيل إيجاد خصائص دونما حكايا"[3]، وقد عمل بهذا الرأي معظم المنظرين الكلاسيكيين الذي نفو – إلى حد ذلك الوقت – أية قيمة أو دور يمكن أن تؤديه الشخصية غير اسم لعميل يمكن أن يقوم بدور محدد تمليه طبيعة الحدث.[4]

لكن ذلك التهميش المجحف في حق الشخصية شهد تراجعا كبيرا في أواخر القرن التاسع عشر، بحيث أصبح لها استقلالها الخاص عن بقية المكونات الأخرى، بل إن الأحداث نفسها أصبحت في خدمة الشخصيات نظرا للمكانة البارزة التي شكلتها الشخصية

---

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص207-208.

[3] رولان بارث: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطون أبو زيد، ط1، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الدار البيضاء، 1988، ص122.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في الكتابة الروائية آنئذ؛ إذ يعمد الروائي إلى بناء الأحداث القصصية وفق نمط خاص يتيح للقارئ الإلمام بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة .[1]

ويرجع هذا الإهتمام المفرط بالشخصية – بحسب آلان روب غرييه – إلى علو شأن الفرد وتزايد قيمته في المجتمع البورجوازي، الذي يلبي رغبة الأفراد ويعطيهم سلطة واسعة تخول لهم السيادة التامة، وهو ما اصطلح عليه "بالعبادة المفرطة للشخصية" وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشخصية عند روائيي القرن التاسع عشر تلخص خصائص ومميزات الطبقة الاجتماعية. لذلك بات من الضروري أن تتضافر كل عناصر السرد لخدمة عنصر الشخصية، وإضاءة أهم جوانبها "وإعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع".[2]

وبناء على هذا التصور الذي ميز الشكل الروائي بصورة عامة في أواخر القرن التاسع عشر يؤكد جورج لوكاتش"Georges Lukacs" ولوسيان غولدمان"Lucien Goldman" على علاقة البطل الروائي بالعالم الذي يعيش فيه، فقد ذهب جورج لوكاتش بتنظيراته التي حاول تطبيقها على بعض الأعمال الروائية ذات الطابع العالمي كرواية "مدام بوفاري"، و"التربية العاطفية" لفلوبير، ورواية " دون كيشوط " لسرفانتس، و"الأحمر والأسود" لستندال وغيرها من الروايات، إلى الربط بين تلك الأشكال الروائية ووجود بطل روائي أطلق عليه اسم البطل الإشكالي، "الذي يقوم بالبحث عن قيم أصيلة في إطار مجتمع يخلو من تلك القيم"[3]، مؤكدًا بأن عالم الرواية يقوم أساسا على التناقض بين عالم القيم الإنسانية المثالية الثابتة وعالم الواقع التاريخي المتغير، وهو ما جسدته حقيقة شخصيات الروايات العالمية الشهيرة التي عبّر عنها بقوله: "إنهم أناس جاءوا ليتعلموا الفارق بين عالم المثل وعالم الوقائع التاريخية".[4]

وهكذا فإن البطل الإشكالي في الرواية هو فرد إشكالي على مستوى الوقائع أيضا يتعامل مع قيم العالم الذي يحياه بشيء من الغربة والتمزق والضياع لأنه يجد نفسه داخل

---

(1) صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، ط1، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2003، ص363.
(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص20.
(3) المرجع نفسه، ص224.
(4) ميشال زيرافا: الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي الحديدي، د ط، دار الحوار، سوريا- اللاذقية، 1985، ص23.

مجتمع يخلو من تلك القيم الأصيلة التي يؤمن بها ويسعى إلى تحقيقها على مستوى واقعه. وعلى هذا الأساس يتولد تعارض مؤسس هو أساس القطيعة بين البطل والعالم.[1]

ويـــرى لوســـيان غولـــدمان فـــي كتابـــه " مـــن أجـــل سوســـيولوجية الروايـــة Pour une Sociologie du Romman" بأن قيم الحياة الإقتصادية تنعكس داخل البناء الروائي الذي يجسده الواقع الإجتماعي. وبذلك تحول الإهتمام إلى البطولة الجماعية بدلا عن البطولة الفردية – كقوة فعالة – تتصل بالواقع الاجتماعي الجماعي كالأسرة وغيرها من النظم الاجتماعية والجماعة الاجتماعية.[2]

ولأن العلاقات الإقتصادية – كما يرى غولدمان– شهدت مرحلتين متناقضتين في حياة المجتمعات انتقلت خلالها من قيمة الاستعمال إلى قيمة التبادل، التي أصبح فيها الفرد مضطرا لشراء مجموعة من السلع التي تفرض نفسها عليه بدل اختياره ما يستهلك بنفسه، فإن من نتائج ذلك الانتقال بين المرحلتين ظهور الفرد الإشكالي بدل البطل الإشكالي عند "لوكاتش"، وبالتالي فإن كل علاقة أصيلة بالمظهر الكيفي للأشياء والخلق بدأت تتلاشى، شأنها شأن علاقات الناس فيما بينهم واستبدالها بعلاقة قيم التبادل الكمية أساسا، وما دامت الرواية تعتبر من أدق خصوصيات الواقع فإنها ستقدمه في ذلك الشكل الذي يعيش فيه الناس كل يوم حين يكونون مجبرين على البحث عن كل قيمة وكل خاصية بشكل منحط، بواسطة توصيل الكمية وقيمة التبادل في مجتمع كل مجهود فيه للتوجه مباشرة إلى قيمة الاستعمال الذي لا يمكن أن يوجد إلا أفرادا هم منحطون. ولكن بشكل مختلف هو شكل الفرد الإشكالي.[3]

أما "ميخائيل باختين" فقد ركز على الشخصية من جهة رؤيتها للعالم وتعاملها معه كوجهة نظر، وبذلك قطع هذا الباحث شوطا هاما في محاولة فهم طبيعة العلاقة بين البطل الروائي والعالم من حوله، فليس المهم عنده ما تمثله الشخصية في العالم. ولكن ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية. وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها. وهذا المبدأ الخاص قد لعب دورا هاما في كيفية فهم باختين للشخصيات.[1]

---

(1) عبد الرحمن بوعلي: الرواية العربية الجديدة، ص226.

(2) أحمد طالب: الفاعل في المنظور السيميائي (دراسات في القصة القصيرة الجزائرية)، د ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2002، ص12-13.

(3) عبد الرحمن بوعلي: الرواية العربية الجديدة نقلا عن:
L. goldman –pour une sociologie du roman- Ed.vallimard. 1964 p39.

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي نقلا عن:

لقد عوملت الشخصية في الرواية التقليدية على أنها الوجه الآخر للحياة الاجتماعية والاقتصادية والنفسية التي تنعكس في فكر الكاتب، ولأجل ذلك كان الروائيون يركزون كل جهودهم على شخصيات أعمالهم الروائية، فيرسمون ملامحها بدقة شديدة تسمح لهم بمتابعة كل تحركاتها، وهم يسوقون الحدث من الوراء نحو الأمام قياسا بالمعرفة المسبقة الشاملة لما يكتبون.

لكن هذه الرؤية ما فتئت تنقص حدّتها مع بداية القرن العشرون، فلم تعد الشخصية تعامل على أنها فرد أو شخص له وجوده الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، وإنما غدت مجرّد كائن ورقي بسيط؛ فهي لا تعدو كونها عنصرا شكليا وتقنيا للغة الروائية مثلها في ذلك مثل الوصف والسرد والحوار.[2]

وبهذا المعنى تصبح الشخصية الروائية َوهْمًا مرجعيا لا وجود لها خارج نطاق اللغة، لأنها أولا وقبل كل شيء قضية لسانية محضة يبدعها الروائي طبقا لصياغات خاصة بالتخييل كما يعتقد ألان روب غرييه. وإن كان هناك إنسان فهو مجرد شخصية وهمية ليست لها أية خصوصية فيزيقية أو نفسية، سوى أنها شيء رهين استكشاف القارئ باعتباره الشخصية الحية الوحيدة التي يحفل بها النص الإبداعي.[3]

وانطلاقا من هذا التصور ركز رواد المدرسة الشكلية الروسية (1916-1930) اهتمامهم على دراسة القوانين الداخلية التي تشكل نظام بنية النص الأدبي، مستبعدين في ذلك الدراسات الانسانية الأخرى كالتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس الذي خضعت لها الدراسة الأدبية ردحا طويلا من الزمن.[4]

لقد عكف الشكلانيون الروس على دراسته الأدب باعتباره نظاما تحكمه جملة من الوظائف والقوانين النصية الأصيلة فيه. في ظل تقنية واعية ومنظمة تبرز خصوصيته في سمات معينة من شأنها تحديد أدبية الأدب[1]، كما استبعدوا قضية الشكل والمضمون

Mikhail Bakhtine: le poetiqu dostou vski Ed, séuil, 1970, p 282.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص87.

[3] ألان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، ط1، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص122.

[4] أحمد طالب: الفاعل في المنظور السيميائي، ص14-15.

[1] أحمد طالب: الفاعل في المنظور السيميائي، ص14-15.

المنفصـلين واعتبروهمـا وجهـان لعملـة واحـدة ينصـهران فـي بوتقـة الإبـداع الأدبـي ولا يظهران إلا كعلامة من علامات وجوده.[2]

ويعتبر فلاديمير بروب "Vladmir Propp" أحد أهم رواد مدرسة الشكلانيين الروس، ومن المنظرين الأوائل في مجال الدراسات البنيوية الدلالية، فقد خطا البحث في الشخصية خطوة حاسمة من خلال نموذج التحليل الشكلي والوظائفي الذي قدّمه هذا الباحث في كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية الروسية" سنة (1929)، حيث لاحظ بروب أثناء دراسته لمائة حكاية شعبية روسية أن هناك قيما ثابتة تخضع لها جميع الحكايات مهما اختلفت أشكالها وتراكيبها، وقد أطلق على هذه القيم ما أسماه بالنموذج الوظائفي الذي يعكس فعل الشخصية ودلالته في سير الحكاية واعتبره أهم من الشخصيات نفسها لأنها عناصر غير ثابتة، واستطاع "بروب" حصر تلك الوظائف المسندة للشخصيات في الحكايات الشعبية في إحدى وثلاثين وظيفة وجعل لكل منها مصطلحا خاصا به ثم قام بتوزيع تلك الوظائف على سبعة مجالات حكائية ترصد فعل الشخصية وهي: الأميرة، البطل والبطل المزيف، والمانح والمساعد والمرسل والشرير.[3]

وفي إطار هذا التقسيم الوظائفي الذي اقترحه بروب ميّز بين ثلاثة أدوار ممكنة تتدرج تحتها أفعال الشخصيات، فهناك دور واحد تقوم به شخصية واحدة وهناك دور يمكن أن تؤديه عدة شخصيات، وهناك عدة أدوار تقوم بها شخصية واحدة.[4]

لقد اكتفى بروب بالتركيز على الوظيفة التي يسندها السرد للشخصيات وجعلها مركز دراسته، في حين أغفل بعض العناصر الفاعلة في بناء الشخصية كالاسم واللقب والبيئة والملامح النفسية والفيزيولوجية.. وذلك في اعتقاده راجع إلى أهمية الأفعال على الأسماء فيقول:" لقد فصلنا بدقة فيما مضى بين السؤال عمّن يقوم بالفعل في الحكاية، ونعني بكلمة خصائص كافة الخصائص الخارجية للشخصيات؛ عمرها وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي وخصائص هذا المظهر".[1]

---

[2] شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي(نظرية الخلق اللغوي)، ط1، الجزء الثالث، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992، ص106.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص218.

[4] المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[1] فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الشعبية، ص172.

وعلى الرغم من الانتقادات التي تعرض لها الطرح البروبي بشأن إهماله لبعض العناصر المرتبطة بالشخصية، إلا أنه شكل نقطة تحول حاسمة في دراسة خصائص الشخصية الروائية، فقد سار على نهجه الكثير من النقاد والدارسين الذين استندوا على التحليل المورفولوجي الذي قدّمه، وركزوا اهتمامهم بشكل أكبر على مناقشاته في النظرية والمنهج أكثر من النتائج التي توصل إليها، باعتبارها نموذجا جديدا لتحليل العمل السردي مع إجراء بعض التعديلات الطفيفة.[2]

ويعد "إتيان سوريو" أول من قام بإعداد نموذج عاملي شبيه بالنموذج العاملي الذي قدَّمه بروب، لكنه طبق ذلك على الشخصيات المسرحية.

ويتكون النموذج العاملي الذي قدمه سوريو من ست وحدات أطلق عليها اسم الوظائف الدرامية وهي: البطل، البطل المضاد، الموضوع، المرسل، المستفيد والمساعد. ومن خصائص هذه الوظائف أنها مندمجة ومتلاحمة مع بعضها بعض؛ فالبطل هو الذي يتزعم اللعبة السردية ويعطي للحدث خاصية الدينامية التي يسميها سوريو بالقوة التيماطيقية، وفي مقابل البطل يوجد البطل المضاد الذي يقوم بمهمة المعاكسة وعرقلة القوة التيماطيقية. في حين يشكل موضوع الرغبة الغاية التي يسعى البطل إلى تحقيقها، ولكن هذا الموضوع بإمكانه هو الآخر أن يتطور بفعل تدخل المرسل الذي يؤثر بطريقة ما على مسار الموضوع في اتجاه معين يكون المستفيد منه المرسل إليه الذي يؤول إليه موضوع الرغبة. لكن هذه القوى ككل تستطيع الحصول على المساعدة من قوة أخرى هي المساعد كما يسميها "سوريو".[3]

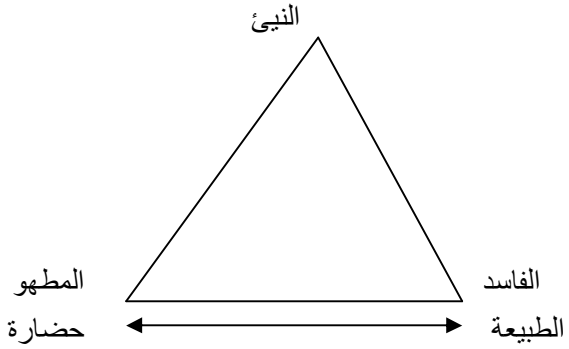
وقد استفاد غريماس (A.Greimas) من الإرث المنهجي الذي خلفه بروب وسوريو وجعله أساسا لدراسته مع إجراء بعض التعديلات الطفيفة، كما استفاد من تصورات كلود لفي ستراوس (Claud Leve Strauss) للعالم الإنساني الذي يقوم في أساسه على أبعاد ازدواجية

---

[2] معلم وردة: الشخصية في السيميائيات السردية، محاضرات الملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، نوفمبر 2006، ص373-374.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص219.

تشكل الطبيعة بقوانينها المختلفة بعدها الأول. والحضارة بشتى تطوراتها بعدها الثاني .فالنيئ مثلا يمثل الطبيعة الخالصة و المطهو يشير إلى الحضارة.



لقد عمل غريماس على توسيع فكرة بروب وسوريو فاقترح نموذجا عامليا يقوم على ستة عوامل هي: الذات والموضوع والمرسل و المرسل إليه والمساعد والمعارض، وكل زوج من تلك العوامل مرتبط بمحور دلالي معين، فالذات والموضوع يجمعهما محور الرغبة والمرسل و المرسل إليه يندرجان ضمن محور الإبلاغ. أما المساعد والمعارض فيرتبطان بمحور الصراع.[1]

كما مّيز غريماس بين الفاعل الرئيسي وبين بقية الشخصيات الأخرى التي تقوم بأدوار مختلفة في إنجاح أو إفشال مهمة الفاعل، حيث" تنتظم وحدتا المساعد والمعارض في سياق العلاقة بين الفاعل وموضوع القيمة، وتتحدد وظيفة المساعد في تقديم العون للفاعل بغية إنجاح البرنامج السردي، فيما يقوم المعارض حائلا دون تحقيق الفاعل موضوعه وعائقا في طريقه".[2]

أما المقطع السردي فيقوم على ثلاثة مهام أساسية تنتظم فيما بينها عبر مراحل مختلفة من الحكاية أو القصة وهي: المهمة التأهيلية تليها المهمة الأساسية (الحاسمة) وأخيرا المهمة التمجيدية (النتيجة النهائية).

ففي المهمة التأهيلية يتم التعريف بموضوع الرغبة المراد تحقيقه، وتأثير المرسل على البطل مع توفر الكفاءة وطاقة الإنجاز والشعور بوجوب الفعل والمعرفة بالفعل. تليه المرحلة الحاسمة وفيها يسعى القائم بالفعل إلى تحقيق الموضوع الذي يسعى إليه، وهنا يمكن أن يحصل الانفصال أو الإتصال بموضوع الرغبة تبعا لانتقال الفاعل من حال إلى حال أخرى؛

---

[1] معلم وردة: الشخصية في السيميائيات السردية، ص316-317.
[2] أحمد طالب: الفاعل في المنظور السيميائي، ص24.

فقد يخفق البطل وفي هذه الحالة يكون الانتقال من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال، كما قد ينجح ويكون العكس صحيح. أما المهمة التمجيدية ففيها يكافأ البطل الحقيقي ويقّيم فعله، وتثمن جهوده التي بذلها في سبيل تحقيق الالتزام الذي قطعه البطل عن نفسه.[1]

وبفضل هذا التحقيق الدقيق لمظاهر الخطاب وأبعاده الدلالية العميقة استطاع غريماس شكلنة التحليل الوظائفي والارتقاء به من التحليل التجريبي الدقيق للحكايات الشعبية إلى نظرية علامية لها مقولاتها ومسلماتها ومناهجها الخاصة، التي تستوعب جميع الخطابات الأدبية والسردية.[2]

غير أن سحب تلك الإجراءات والمناهج على النص الأدبي يقتضي توخي الحذر الشديد أثناء الانتقال من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي، لأن ما توصلت إليه سيميائيات الخطاب في ذلك الوقت ما يزال في منأى عن مقتضيات تحليل النصوص الأدبية المعقدة كما يعتقد غريماس.[3]

وفي كتابه الموسوم بـ: " سيميولوجية الشخصيات الروائية Pour un Statut Semiologique de Personages" يقدم فيليب هامون دراسته الرائدة حول الشخصية؛ فقد عدّها مورفيما فارغا أي بياضا دلاليا لا تحيل إلا على نفسها " إنها ليست معطى قبليا كليا. فهي تحتاج إلى بناء تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص زمن فعل القراءة. هذا المورفيم الفارغ يظهر من خلال دال لا متواصل ويحيل على مدلول لا متواصل".[1]

وقياسا بهذا المفهوم فالشخصية – وفق تصور فيليب هامون– علامة لسانية لا تكتمل إلا بوعي الذات القارئة لما تمتلكه من وعي فكري وثقافي واسع. فهي كدال ومدلول في نفس الوقت تتسع لتستوعب كل مكونات النص، وقد حَدّد تبعا لذلك ثلاث فئات من الشخصيات:[2]

1– فئة الشخصيات الواصلة (Personages Embrayeurs): وتندرج ضمنها الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والشخصيات المرتجلة والرواة والمؤلفين والفنانين، وكل هذه الأنواع تكون علامة على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنها في النص.

---

(1) أحمد طالب: الفاعل في المنظور السيميائي، ص25.
(2) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص76.
(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص220.
(1) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، ط1، دار الكلام، الرباط، 1990، ص09.
(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص216 – 217.

2- فئة الشخصيات المرجعية (Personages Référentiels): وتضم الشخصيات التاريخية والأسطورية والاجتماعية والمجازية، وتتحدد هذه الأنواع تبعا لثقافة القارئ الذي يمنحها دلالاتها الثقافية والإيديولوجية.

3- فئة الشخصيات المتكررة (Personages Anaphoriques): ويمنح هذا النوع من الشخصيات للنص شبكة من الاستدعاءات و التذكيرات التي تقوم بتنظيم وتوحيد بنيته مثل تلك الشخصيات المنبثقة من حلم مبشر بوقوع حدث ما أو تلك التي تظهر في مشاهد الاعتراف والاستذكار.

وحتى نتمكن من كشف طبيعة الشخصيات والعلاقات التي تربطها ببعضها ومعرفة خفاياها وأهدافها قمنا - كعمل أولي- بتحديد الشخصيات الفاعلة في المسار السردي للرواية من حيث مواصفاتها ودلالاتها والأدوار التي تؤديها؛ وأدرجنا ذلك ضمن مبحث مستويات وصف الشخصية، ثم حاولنا تطبيق النموذج العاملي كما صمّمه غريماس لرصد علاقات الشخصيات فيما بينها وبين موضوع القيمة المراد تحقيقه. وتوقفنا أخيرا عند علاقة الشخصيات بالزمان والمكان وأثر ذلك في بنية فكرة الرواية عموما .

2- مستويات وصف الشخصية

تزخر رواية العائدة بكم لا بأس به من الشخصيات المتحركة؛ الفاعلة والمساهمة في تفعيل حركة العمل الروائي بكل مستوياته الفكرية والفنية؛ حيث نصادف أسماء كثيرة على قدر واضح من التميز والاختلاف فهناك شخصيات ذات أسماء غربية دخيلة مثل المسيو روبرتو ومدام إميل، وأخرى ذات أصول عربية تتنوع فيما بينها من حيث أصالتها أو معاصرتها، فنجد أسماء ذات طابع تقليدي ذائعة الصّيت مثل: أحمد وفاطمة وزهرة وأمينة وزينب والحسين ومحفوظ وعائشة والحاج السعداوي. كما نجد أسماءً أخرى كثيرا ما نصادفها في واقعنا المعاصر، وهي ذات طبيعة شرقية مثل: ربا وحسام وعزيزة وأروى وجلال ووحيد وكريمة.. وهناك أسماء أخرى لم يفصح عنها الكاتب وقد اكتفى بذكر وظيفة أصحابها أو علاقاتها ببقية الشخصيات كالعطار (والد حسام) وفقيه الزاوية وأم عائشة ورجال الشرطة وبواب المستشفى وبعض الأصدقاء.

ومن خلال قراءتنا لذلك الجرد الإحصائي بأسماء وأعداد الشخصيات الواردة في رواية العائدة ارتأينا إدراجها ضمن محورين أساسيين هما: محور الشخصيات الأساسية الفاعلة ومحور الشخصيات المساهمة.

وإن كنا نحبذ استعمال مصطلح الشخصيات المساهمة بدل مصطلح الشخصيات الثانوية فلكون هذا الأخير يقلل من شأن بعض الشخصيات التي تؤدي دورا ما في حركة العمل السردي، ولذلك فإننا نقترح مصطلح الشخصيات المساهمة التي تنقسم بدورها إلى شخصيات مساهمة مساهمة فعالة وشخصيات حضورها غير فاعل في حركة الأحداث ولكنها على قدر معين من الأهمية والمساهمة في ملء الفراغ السردي للرواية.

- الشخصيات الأساسية:

يتربع على عرش الشخصيات الأساسية نموذجان متناقضان يمثل أحدهما واقع جيل مثقف يجرفه تيار التبعية الثقافية اللاواعية باسم شعارات الحداثة والعصرنة والحرية والصداقة المزيفة، فيحاول الانتقام لنفسه من فراغ أسري خانق أملته مقتضيات حياة سطحية تتسم بالغموض والتناقض، بينما يعكس النموذج الثاني عالم المثل والقيم الأصيلة الثابتة التي ينشدها الفرد العربي، في ظل غياب الوعي بالذات وانتشار قيم الاستهتار والانحلال الخلقي الذي طفا على سطح المجتمع العربي، فغيّر وجهته تبعا لتغيير بعض المبادئ فيه تأثرا بقيم

الاستهلاك والفردية المستشرية، وقيم الغرب الوافدة عبر قنوات متعددة تبشر بتقدم هائل كذبا وبهتانا فالنموذج الأول تمثله الشخصية الموسومة بربا وهي الشخصية الأساسية في أسرة الحاج السعداوي التي جعلها الروائي قلب نصه النابض وركيزته الأساسية في علاقاتها ببقية الشخصيات الأخرى؛ بينما يمثل النموذج الثاني الشخصية الموسومة بحسام، وهو نموذج لا يقل أهمية عن النموذج الأول لما يحمله من رؤية فكرية عميقة تعكس ثقافة الكاتب ووعيه بأزمة عصره الراهنة. وهي أزمة جيل بأكمله يشكو الغربة والتمزق والانشطار بين الأنا المغيبة والآخر البعيد بمعتقداته الوثنية الخارجة عن الفطرة الإنسانية السليمة .

*** ربا السعداوي**

هي شخصية متميزة بدورها الفعال في المسار السردي، حيث أوكل لها الكاتب مهمة التعريف بشخصيات عالمه الروائي والأماكن التي ترتادها. ولأن الاسم سيد الدوال فقد شحن اسم ربا السعداوي بكل معاني السمو والرفعة التي منحتها اللغة إياه .

وإذا تأملنا هذا الإسم جيدا من الناحية اللغوية فإننا نلاحظ دون شك أن بنيته التركيبية مكونة من كلمتين أساسيتين تدل كلاهما على اسم مكان، فكلمة "ربا"–وهي كلمة عربية أصيلة– تعني المكان العالي المرتفع عن غيره من الأماكن المستوية، بينما تشير كلمة " السعداوي" إلى اسم شخص نسبة إلى مكان إقامته وهي لفظة عامية تحيل على معاني كثيرة مثل البهجة والخصب والنماء، وهذا النوع من التسمية صفة شائعة في الخطاب الروائي المغربي، حيث يعمد بعض الروائيين المغاربة إلى اختيار أسماء شخصياتهم الروائية نسبة إلى مواطن إقامتهم مثل التدلاوي والحسناوي والتطراوي...[1]

وواضح من خلال هذا الاسم المركب تركيبا إضافيا أن كلمة "ربا" مضافة وتابعة لكلمة السعداوي، مما يوحي بقيمة السعداوي وتأثيره على مسار حياة شخصية ربا وهي البنت الكبرى التي أنجبها الحاج السعداوي من زوجته الثانية" عزيزة "، التي تعرف عليها وهو رهين حجرته الأنيقة بمصحة الضمان الإجتماعي بالمحمدية أين أجريت له عملية على المرارة، حيث تجمع كل الدوائر الحكائية على المصلحة الخاصة التي ينشدها كل طرف في الآخر، فجمال عزيزة وأنوثتها الناطقة بالشهوة والإغراء كان الفاكهة المشتهاة لكل رجل في وضع الحاج السعداوي يسخّر ماله وكل ممتلكاته في سبيل الحصول على موافقة امرأة بتلك

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص247.

المواصفات، وهو ما جعلها تستغل الموقف خير استغلال لتحصل على ما تريد وإن كان بطرق غير مشروعة.[1]

واستنادا إلى المصلحة المتبادلة بين الزوجين وغياب القيم النبيلة التي توحد أفراد الأسرة الواحدة، تأسست دلالات اسم ربا السعداوي على امتداد المتن السردي من خلال سلوكاتها الموشومة بالاستعلاء وحب الذات، وغياب الوعي الناجم عن الحرية المطلقة من دون رعاية وتوجيه الأبوين. فهذه الشخصية المحورية كما تقدمها الرواية تعاني الانفصام في الشخصية على حدّ تعبير السيكولوجيين، فهي قد تحب الشخص ذاته وتكرهه في نفس الوقت دون أن تعرف سببا وجيها لذلك الشعور الخفي الذي لازمها منذ يفاعة سنها، فنراها تحن إلى حسام والحديث معه عن الريف والعائلة والبحر ثم ما تلبث تتحين الفرص السانحة لتسلط عليه جام حقدها وغضبها بمبرر أو بدون مبرر، فكان ألمه وحزنه هو سعادة وحبور لا يضاهيها شيء بالنسبة لها، ويظهر ذلك جليا من خلال هذا الملفوظ الذي ينقل مدى قسوتها وأنانيتها المرضية تجاه طفل يتيم لا ذنب له سوى أنها تكن له الحب والتقدير لا شعوريا، " بينما رأيت الدم الغزير ينبجس من خلال شعره الأسود الفاحم صرخ حسام بصوت زاخر بالألم. وزغردت الأعماق بسورة التشفي..فقد توازنه مرة واحدة فهوى على بساط الحجرة الأزرق. فاختلطت التأوهات مع كلمات غامضة..واجتاحني شعور رهيب بالتشفي وداهمتني رغبة بشعة في تعذيبه أكثر ".[2]

والكاتب سلام أحمد إدريسو وهو يقدم هذه الشخصية يشبه الطبيب النفسي الذي يحاول الإلمام بمقومات شخصيته المريضة ومعرفة مجمل مسيرة حياتها منذ الطفولة حتى آخر مرحلة من حياتها ليستطيع تحديد العامل أو العوامل التي دفعت إلى اختلال توازن هذه الشخصية أو انحرافها[3]، فالخطوة الأولى التي انتهجها الكاتب هي التحليل تليها الخطوة الحاسمة وهي التعليل، ويظهر ذلك من خلال إبراز الصراع النفسي الحاد الذي يصوره المنولوغ بأشكاله المختلفة؛ "جئت كالمجنونة أشاور الأشياء على ما أنا مقدمة عليه. لم يكفني التفكير هناك. فهربت إلى سيّدة البلدان ماذا أريد يا رب؟ حسام أم أفكار حسام ؟ عناده أم استكباره أم زهده أم رجولته أم ماذا أيها الرب ؟ .."[1]

---

[1] رواية العائدة، ص28.
[2] المصدر نفسه، ص100.
[3] عبد الله خمار: تقنية الدراسة في الرواية، د ط، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1990، ص109.
[1] رواية العائدة، ص85.

فربا السعداوي قياسا بهذا المنولوغ وغيره تبحث عن بديل عاطفي يشبع جوعة فراغها الأسري الذي طبع حياتها بالملل والكآبة، لكّنها لا تدرك ما هي فيه ولا ما هي مقدمة على فعله، لأنها لم تعرف خلال حياتها كيف تميز بين الماديات والمعنويات، فكان كل من في المنزل يحرص على تحصيل حياة مادية أفضل، أما إحساسها أو حاجتها العاطفية هي وأختها كريمة فتكفل بها جهاز التلفزيون والفيديو بداية، والشوارع والنوادي بمختلف أشكالها وألوانها من بعد ذلك.

ولذلك وبسبب من عدم مسؤولية الوالدين وانشغالهما عن تربية بنتيها وبخاصة الأم "عزيزة" التي تصرف جل وقتها في أماكن لم يفصح عنها السرد، تميزت شخصية ربا بالتيه والضياع، فليس لها هدف معين وواضح تدافع عنه وتناضل من أجله، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى عدم وجود نموذج فاعل مقرب إليها لتقتدي به في تحديد أهدافها كنموذج الوالدين، وهذا ما جعلها تتصرف تصرفات طائشة في معظم الأحيان وتغيب عن الواقع المعيش، مكتفية بحياة الأحلام والانبهار بالأشياء المادية البراقة التي تخلق لديها إحساسا بالتغّير والنماء واكتشاف المجهول، حيث تنفتح عيناها على دنيا جديدة لا تشبه عالمها الضيق في قرية المحمدية، ويدفعها الفضول للتأقلم مع الحياة الجديدة إلى ارتياد النوادي المتنوعة التي تعبر عن وجه الحضارة الغربية في أقصى تجلياته،" وهنا تلتقي هذه الشخصية حول هاجس البحث عن الأنا المتذبذبة الباحثة عن نقطة الارتكاز التي فقدتها"[2] في محيطها الأسري الجامد، فلا تستطيع التخلص من تأثير بريق الحضارة الأوربية، التي تسحر الشباب المراهقين منهم والمراهقات بمؤسساتها الثقافية الداعية إلى الحرية والتحرر من العادات والتقاليد الحائلة دون تحقيق سعادة الإنسان فيما يريد فعله وما لا يريد.

فنادي لافونتين للباليه ومن بعده نادي النجمة للصداقة والحرية كلها آفاق واسعة تعمل على تلبية حاجة ربا وأصدقائها العاطفية، ونسيان همومهم الاجتماعية التي هي في مجملها دلال وترف لا يعرفون له بديلا، إضافة إلى الفراغ النفسي والعاطفي الذي طبع تلك الشخصيات الحالمة بتحقيق ذاتها بالفرار إلى عالم الآخر المليء بالفتن والأعاجيب.

إذن فنحن أمام خيار الانتماء إلى الغرب الذي تمثله الحضارة الأوربية المتحررة والتي تتحدى المرأة المغربية على مشارف شواطئ الأطلسي والمتوسط في كل لحظة.[1]

---

[2] إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، د ط، المؤسسة الوطنية للنشر والإتصال، 2002، ص70.

[1] إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص73.

ففي ظل هذه الحضارة المتطورة تحقق المرأة طموحها وأحلامها، فتصادق من تشاء من الرجال، كما تتجرع كؤوس البيرا والوسكي وقت ما تريد دون أن تلجأ إلى التخفي أو التبرير، وهو بالفعل ما وجدته ربا في نادي النجمة الذي يشرف على إدارته اليهودي ذو الجنسية الإيطالية "روبرتو"، الذي يسعى من وراء توفير كل وسائل المتعة والراحة في ناديه إلى إفساد عقول الشباب، ونشر الرذيلة في المجتمع المغربي وبخاصة منه الطبقة البورجوازية التي تتأقلم بسرعة مع الوافد الجديد لأنها تحب التغيير وتحلم بالأفضل دائما، ويجسد هذه الفكرة الملفوظ الآتي: "..في الواقع يا عزيزتي ثمة أفق جديد ينفتح – عن قريب – بين يديك .. ناد يبشر بمسرات لا عهد لنا بها .. فرص للثقافة والمعرفة .. صداقات جديدة تتوج بالمثول بين يدي الزعيم .."[2].

لقد حاولت ربا السعداوي الهروب إلى أحضان الآخر الذي يحلم به الجميع لنسيان اليأس وإبعاد الضجر والملل عن حياتها، لكن تلك الهجرة النفسية باءت بالفشل، لأن ذلك الانبهار الشديد بالمسيو "روبرتو" وأفكاره المتحررة انقلب إلى احتقار شديد بعدما فضحت الخمرة حقيقة أصله ووضاعة سلوكه الشهواني، وهو نفس ما تقدسه المجتمعات الغربية وتدعو إليه باسم الحضارة والتقدم.

وبهذا المنظور الأخلاقي الذي تفتقر إليه حضارة الغرب تكَمنُ الإشكالية الحقيقة في مدى قدرتنا على أقلمة واقعنا المنحدر من ماض حافل بالذخائر الإنسانية، مع واقع أقل ما يقال عنه أنه يغلّب التقدم المادي على حساب الأخلاقيات الإنسانية الفاضلة، لذلك علينا أن نتساءل أولا: هل تلك الحقائق العلمية التي ننشدها موافقة لمقوماتنا الشخصية أو لروحنا الإسلامية؟ بحيث تعمل حقيقة على انتشال المجتمع العربي من دائرة التخلف والإحساس بالنقص والدونية التي يعاني منها. أم هي مجرد مظهر شكلي نسعى إلى تقليده والمضي في سبيله إلى التنازل عن تلك القيم والمبادئ الأصيلة التي نؤمن بها.

وعلى الرغم من كل شيء بالنسبة لربا السعداوي، على الرغم من طيشها وأخطائها وعلى الرغم كذلك من تنشئتها في تربة غير صالحة،إلاّ أنها مع ذلك تمثل نموذج التطور الحقيقي الذي تتجه إليه المرأة المغاربية[1] خصوصا والمرأة العربية عموما. والدليل على ذلك النهاية التي آلت إليها بعدما اقتنعت بخطورة الحرية التي يمارسها أبناء الطبقة البورجوازية

---

[2] رواية العائدة، ص57-58.

[1] مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، د ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ت ص149.

والفتيات منهم على وجه الخصوص، عكس أبناء الطبقة البسيطة الذين صورتهم الرواية على أنهم أناس ثابتون يحتكمون إلى أرضية أخلاقية صلبة تجعلهم في منأى عن مشاكل العصر الموبوءة بالانحلال والتعفن.

ولا شك أن رمزية شخصية ربا تكمن في أنها كانت ضحية حلم والديها باعتلاء سدة السلطة والتركيز على قشور الحضارة بدلا عن توفير جو أسري دافئ لبنتيهما، مما دفعها للبحث عنه في أحضان الشارع ورفقاء السوء، ثم اللجوء إلى عالم حسام بما فيه من جدية واتزان يحقق الراحة والطمأنينة.

ونستطيع القول أن "ربا السعداوي" هي الشخصية المدورة[2] الوحيدة في الرواية التي تغيّرت بالفعل وانطلقت من بداية سلبية، وانتهت انطلاقتها إلى خاتمة ايجابية من خلال تبّين طريقها، وتحديد أهدافها في الحياة بفضل ذات مساعدة.

*** حســـام:**

ينتمي نموذج حسام إلى صنف الشخصيات المسطحة[3]، أو الثابتة التي لا تتغير مبادئها وسلوكها، وهو نموذج مناقض لنموذج ربا السعداوي من حيث إتصافه بالجدية التي تبلورت في شخصه، من خلال الظروف التي مرت به في طفولته والتي كانت قاسية على طفل في مثل سنه، وكذلك من خلال أهدافه الواضحة التي يناضل من أجل تحقيقها ومحاولة زرع بذور الحقائق في الآخرين ولو بطريقة غير مباشرة.

وإذا تأملنا هذه الشخصية جيدا فأننا نلاحظ دون شك أنها شحنت بكل مقومات السيف الصارم الحاد الذي لايلين أوينثني أمام سلطان الرغبات الجامحة، ولا تثنيه الهمم والعزائم على تسديد الضربات الموجعة للزمن الموحش الذي تلاشت فيه القيم الأصيلة وانحسر فيه المد الثقافي والفكري، فكل ما يهم حسام في هذه المرحلة (مرحلة انحلال القيم الأصيلة وانهيار البدائل الجاهزة) هو التأسيس لوعي جديد مبني على أسس حقيقية تنطلق من إعادة قراءة التاريخ واستيعاب عميق للهوية والذات.[1]

إن طغيان الوعي لدى حسام نابع من "عدم اقتناعه بالبديل المنشود(الغرب) ولا من الواقع المذموم فهو مشدود إلى التقاليد الأخلاقية الراسخة في وعيه"[2]، لذلك كان يركز دائما

---

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص99.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[1] رواية طوق النورس، ص6.
[2] إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص72.

على جواهر الأشياء لا على قشورها، فقد كان يحفظ القرآن والحديث النبوي ويؤدي الصلاة بين قوم يقضون جل وقتهم في الحفلات الراقصة والنقاشات العقيمة، وهذا ما جعله محل استغراب الجميع ممن حوله. وما زاد على ذلك رجاحة عقله وطول نفسه وكثرة صمته، فقد كان يطيل السكوت والإصغاء في المواقف الجادة منذ طفولته الأولى التي عاش فيها محروما من والديه الحقيقيين، فالأم بملامحها الغامضة مغيبة عن الأحداث ولا تستحضر إلا لماما، ويبقى حدث انتحارها بسبب زواج الحاج السعداوي بالممرضة عزيزة هو النقطة الوحيدة المضيئة التي توضح بعض سوابقها المدجية.

أما والده فلا يعرف عنه شيئا إلا من خلال الإشارة إلى مهنة العطارة. وجميع الروايات تتوقف عند زيارة ربا السعداوي لبيت والد حسام (مجردا من الاسم والهوية) الذي قدم قصته مع عائشة في شكل تلخيص جاء على صفحات المشهد السابع عشر من الرواية، " تزوجت عائشة في ذلك الزمن الأجرد..اعتمدت على الله ولكنها كانت دائما تنظر إلي من الأعلى. كانت غير قانعة بمستوانا في العيش خصوصا أني كنت يومها مجرد بائع متجول. وجاء حسام ابني إلي الدنيا ليجد الحياة شاقة لا تحسن الترحاب..خصوصا حينما كانت الحياة بيني وبين والدته تصل إلى نقطة اليأس. [3]

ورغم عقدة اليتم التي ألمت به بسبب طيش والدته وقلة حكمتها في الحياة وأنانية زوجها (الحاج السعداوي)، إلا أنه لم يقابل ذالك بحقد أو كره اتجاه من عاش في وسطهم كأحد منهم وإن بشيء من التميز، حتى وهو يطرد مهانا مذلولا تحت سياط كذب وافتراء ربا السعداوي التي راودته عن نفسها، ثم رمته بالفاحشة لما امتنع عن مجاراتها في ذلك. كل هذا وذاك لم يمنعه من مواصلة دراسة الطب وتحقيق ذاته في المجتمع .

إن شخصية حسام كما قدمتها الرواية بأبعادها الفكرية والاجتماعية ليست شخصية منقولة عن الواقع نقلا حرفيا تسجيليا، بل هي شخصية طيفية منبثقة من الحلم، ولذلك جاءت معبرة عن دلالات ورموز تجاوزت محيطها[1]، فهي تؤسس لوعي جديد يطرح البديل للأنا المهزومة بواقعها الراهن، بالرجوع إلي ماضي الأسلاف وتقصي حقائقه والاستناد إلي مبادئه الأصيلة، والتحلي بالصبر والجلد والتمرن على كل صنوف التقشف والتجرد من الأهواء لطي

---

[3] رواية العائدة، ص79-180.

[1] الرشيد بوشعير: إشكالية الحقيقة والوهم في قصص عبد الحميد أحمد، مجلة الكلمة، عدد 15، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، الكويت، 1997، ص167.

العوالم المتقدمة واللحاق بها. وهذا ما يتجلى في سلوك ربا السعداوي التي غيرت نمط تفكيرها وسلوكها في الحياة، بعدما اكتشفت أن طريق حسام والمبادئ التي يؤمن بها ويضحي لأجلها هي الأكثر إقناعا ونجاعة في حل مشاكل الواقع المأزوم الذي وقعت هي وأصدقائها في عالمها الأول (نادي النجمة) ضحايا انفتاحهم عليه. فالتطور بمختلف إشكاله الثقافية والاقتصادية والاجتماعية لايتم بمجارات حضارة الغرب، لأنها هي الأخرى تعاني من أزمات ثقافية أخلاقية، "فإذا كان الإنسان المغربي يعاني من احباطات واقعية فإن الإنسان ا لغربي هو الآخر ليس في منأى عن ذلك ولا هو في وضع أفضل. إنه يعاني من المتاعب التي خلفتها الحضارة الغربية نفسها"[2]، لكنه مع ذلك لا ييأس ولا يستسلم لواقعه بل يعمل وباستمرار على نشر معالم حضارته، للتأثير في الآخرين وسلب إرادتهم في تطوير بلدانهم وتحقيق ذواتهم. وهذه هي الفكرة التي انبنت عليها شخصية حسام عبر مشاهد الرواية، حيث جعله الكاتب رمزا للفكر الحيوي والحركي الرافض لتزوير إرادة الشعوب والمضي بها في سبيل الهاوية. ويظهر ذلك بوضوح عبر صفحات المشهد السابع إثر الحوار الذي جمع عائلة السعداوي يوم حصول ربا على شهادة البكالوريا، حيث علقت الممرضة عزيزة آمالها على التحاق ابنتها بالأدب الفرنسي، لكنّ الحاج السعداوي رفض الفكرة جملة وتفصيلا لأن لا مستقبل للأدب – على حد تعبيره– وإنما المستقبل كله في أحضان الشعب العلمية كالهندسة والطب لأنها مربحة أكثر. وجاء رأي حسام فاصلا للنقاش قائلا بأن الاختيار الرشيد هو الأهم في الحياة[1]، وإن كان هذا الموقف قد حرك سخرية عزيزة وزوجها إلاّ أنه كان موقفا حكيما أقنع الأطراف المتنازعة لصالح ربا واختيارها الشعبة التي تناسبها.

فهذا الموقف ومواقف أخرى عبرت عن رأي حسام، تشير إلى بداية تراجع الفكر البورجوازي المسيطر بأفكاره الرجعية التي تنظر إلى الأشياء بحكم ماديتها البحتة، والذي مثله نموذج الحاج السعداوي من خلال علاقته بحسام وبأمه وبوالده وحتى بأسرته الصغيرة التي يسعى دائما لفرض ضغوطاته عليها تجنبا لكلام الناس الأصدقاء منهم والأعداء، وهو في ذلك لا يراعي راحة أسرته بقدر ما يهمه كلام الناس عنه وعن وضعه السياسي الحساس.

---

[2] إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص93.
[1] المصدر السابق، ص70-73.

ومن جهة أخرى فإن حسام يمثل الفئة المثقفة التي تتحدر من أصول شعبية بسيطة واعية بحاضرها ومستقبلها، وتسعى إلى تغيير الواقع المتعفن الذي سيطرت عليه طبقة البرجوازيين برزانة وتعقل، من خلال الحصول على درجات علمية عالية تساعدها على نشر المد الفكري والثقافي في الأوساط الشعبية البسيطة، والتأثير في الطبقة الأخرى التي أثبتت بنماذجها السلبية عدم نجاعتها في تسيير المجتمع والسيطرة على المؤسسات الثقافية والاقتصادية التي تديرها.

وتتأكد إيحائية هذه الشخصية ورمزيتها أكثر في الرواية عقب الخذلان الذي منيت به عائلة الحاج السعداوي وبإلقاء القبض عليه، وكشف تحركاته السياسية والتجارية المشبوهة، وانهيار بناء العائلة من بعد ذلك، بدءا بعزيزة التي غادرت غرفة العناية المركزة بعد أشهر طويلة على كرسي متحرك، مرورا بربا التي أثقلتها الصدمات وتوالت عليها المحن فطوحت بها في المستشفى مرات متكررة، وانتهاء بكريمة المدللة التي غابت عن الوعي هي الأخرى مع عالم الصرع الحاد الذي أصابها.

وفي عز هذه الأزمة التي ألمت بعائلة الحاج السعداوي يتفرق الأصدقاء والخلان من حولها، إلاّ حسام الذي سخر نفسه لخدمة هذه العائلة متناسيا كل ما سببته له من ألم وحزن أثناء الفترة التي عاشها في كنفها، فسقوط عائلة السعداوي يعني سقوط الطبقة البرجوازية عموما، لعدم امتلاكها القدرة الفكرية التي تساعدها على الاستمرارية واستبدالها بفئة أخرى بسيطة، لكنها تمتلك بدل الثروة المادية قدرة كبيرة على تحقيق التطور والاستقرار على جميع الأصعدة الفكرية والاجتماعية والاقتصادية.

ب – الشخصيات المساهمة

وهي الشخصيات المتبقية من شخوص رواية العائدة، وتشترك معا في كونها نماذج سطحية ثابتة على أفكارها ومبادئها بدءا بعائلة الحاج السعداوي، مرورا بأصدقاء ربا في عالمها الأول(نادي النجمة) حتى أصدقائها في عالمها الثاني المتسم باليقظة والالتزام بالمبادئ الصحيحة.

*** الحاج السعداوي:**

ويمثل نموذج الرجل الإقطاعي المتسلط الذي يدوس على كل شيء في سبيل الوصول إلى مبتغاة وتحقيق أهدافه ولو على حساب الآخرين، فهو يحب المال ويقدس السلطة التي تجعله

سلطانا على بني البشر، فنجده في القرية يضطلع بسيادة الفلاحين وتحديد مصائرهم كيفما يريد، لأنه يعتبرهم رهطا من الحمير خلقوا لخدمته والامتثال لأوامره وهذا ما جسده موقفه مع محفوظ– زوج زينب– حينما طوح به في السجن ثم إلى الخدمة العسكرية من بعد ذلك.[1]

ورغم تبئير مختلف الرواة المتعاقبين على الحكي رؤاهم على حياة الحاج السعداوي، إلاّ أن كثيرا من المعطيات والعلائق المرتبطة به بشكل مباشر أو غير مباشر تظل غامضة، إذ تتطلب من القارئ بذل قصارى جهده لفهمها على نحو علاقته بزوجته الأولى وزوجته الثانية(عائشة) وعلاقته بحسام، وأنشطته وتحركاته السياسية المشبوهة وعلاقته بزوجته عزيزة وبنتيه، وبالمجتمع في الرباط من جهة أخرى.

إن طغيان الفكر المادي والأنانية على نفسية شخصية الحاج السعداوي جعله يتخطى كل الحدود في تعامله مع الآخرين في سبيل الوصول إلى مبتغاة ولو بطرق غير مشروعة، فقد كان السبب في انتحار عائشة(أم حسام) بعد أن أرغم فقيه الزاوية على إصدار فتوى تبيح له مشروعية الزواج مرة أخرى بدون عذر شرعي مقنع، وأبعد حسام عن والده لسنوات طويلة تجرع خلالها كل صنوف العذابات والمآسي التي لم تكن سهلة على طفل في مثل سنه، وأخيرا تاجر بأرواح الشباب من خلال انضمامه إلى عصابات الترويج للمخدرات تحت سلطة عضوية البرلمان التي يشغلها في الدولة إشباعا لنزواته السلطوية والمالية، بعيدا عن حب الوطن وخدمته، وهو إضافة إلى كل هذا وذاك رجل جاهل أمي لا يتقن القراءة والكتابة، لكن المال يشفع للناس وإن كانوا من الطغاة، وهذه أبرز سمات المجتمع الإقطاعي الذي يغيب في حضرته الفكر والثقافة، وتبقى الأحقية للمادة والسلطة.

*** عزيـزة**

وهي زوجة الحاج السعداوي الثالثة التي انتحرت بسببها أم حسام، لتتولى بدورها سيادة البيت الكبير وتغيير حياة زوجها كيفما تريد، بعدما أقنعته بدخول معترك الحياة السياسية والارتقاء من رتبة فلاح إلى رتبة عضو في البرلمان، وهي إذ تفعل ذلك إنما إرضاء لحريتها التي لا تبغي لها بديلا، بعدما قّيدها كلام الناس ونظراتهم المشحونة بالشك والاتهام في قرية المحمدية، فقد عاد زوجها ذات مساء مهددا بعدما تناهى إلى مسامعه تهامس الفلاحين وسخريتهم من تصرفاتها الطائشة، وخروجها الدائم لمصلحة الضمان

---

[1] رواية العائدة، ص27.

الاجتماعي، مما جعلها تتوقف عن العمل وترضى بقرار الحاج السعداوي الذي ينقله الملفوظ الآتـي: " اسـمعي يبـدو أنـك مـن جـنس المسـاخيط، وعلـّي الحـرام إمـا لزمـت بيتـك أو فالمصّـحة أولـى بـك..فمـن كفـر بـنعم الله تعـرض لزوالهـا..لـم تسـتطع عزيـزة الـرد أو الجواب، فقد كان الأمر متعلقا بالوجود أو عدم الوجود بالهوان أو الرئاسة المستمدة من مجد الأرض...وتناهى إلينا صوتها أخيرا كترجيع متقطع مقهور...".[1]

تحقق عزيزة رغبتها وترحل إلى الرباط بعد الفوز الذي حققه الحاج السعداوي في الانتخابات البرلمانية لسنة(1977)، فتترك زمام أمور بيتها للخادمة زينب وتتفرغ بدورها لممارسة حريتها التي تتحدث عنها بالدوام، وتنشغل بذلك عن بنتيها تماما غير مكترثة بالتقلبات والتحولات التي تحدث للأبناء في تلك المرحلة الحرجة، والتي يتوجب على الآباء إسنادهم فيها وتوجيههم، لذلك كانت ربا تحس بالنقص والفراغ الذي جرها شيئا فشيئا إلى رفقاء السوء والسلوكات المشبوهة المشحونة بالحقد والضغينة تجاه من يخالفها الرأي أو يرفض الامتثال لأوامرها. حتى وهي تعاني آلام تعذيب الضمير وقهر الزمن لم تستطع التقرب من أمها أو اطلاعها على أسرارها، لأن الأم بالنسبة لها امرأة جميلة وفقط تظهر أمومتها في المناسبات العائلية وحفلات أعياد الميلاد، أما باقي أيام السنة فهي مخصصة للنوادي والأصدقاء.

من خلال هذه الشخصية السلبية يطرح الروائي قضية حرية المرأة، وهي قضية جوهرية تمثل أساس أزمة المجتمع العربي الذي يعاني الغربة في ذاته.

ولأن حرية المرأة المطلقة في المجتمعات العربية المسلمة –خصوصا– أصبحت ظاهرة سلبية شائعة خلفت القلق والاضطراب في الأسر، وهدمت بنيان جيل بأكمله، جيل أقل ما يحتاجه هو الرعاية وتحقيق الذات، من خلال هدف محدد يناضل من أجله تحت رقابة وتوجيه الأولياء خاصة الأم التي تلعب دورا رياديا في تربية الأبناء، والإشراف على سلامتهم وأمنهم من كل عائق قد يعترض مسيرة حياتهم في سن الشباب والمراهقة على وجه التحديد، فحرية المرأة بالمفهوم الذي تطرحه الرواية أصبح هاجسا مخيفا يهدد توازن المجتمع العربي، بضرب بنيته التحتية والقضاء على مقوماته الفكرية والعقائدية التي هي أساس قوته واستمرار يته.

---

[1] المصدر السابق، ص30-33.

*** المسيو روبرتو**

هو رجل يهودي من إيطاليا همه إغراء الشباب وجذبهم إلى ناديه الليلي المسمى: "نادي النجمة"، وهو شخصية مسطحة ثابتة أيضا، اقتصر عملها في الرواية على إشباع النزوات ونشر الرذيلة والفساد في أوساط الشباب المغربي.

هذه الصورة التي قدمتها الرواية عن شخصية اليهودي "روبرتو" تحكمت فيها معطيات تاريخية ودينية واجتماعية وثقافية، فقد تأثر سلام أحمد أدرسيو في مقاربته لهذه الشخصية بما جاء في القرآن من جهة وبما جاء في السنة النبوية من جهة أخرى والتراث الإسلامي، وبما ورد في الثقافة العربية والمتخيل الشعبي المغربي من ناحية ثالثة.[1]

فلم تخرج هذه الشخصية عن مواصفات الغش والخداع والاحتيال، حيث يظهر "المسيو روبرتو" في بداية الأمر بمظهر الوديع المسالم الذي يعمل على مساعدة الشباب للخروج من واقعهم الضيق، وحل مشاكلهم والترفيه عنهم وتقريب المسافات بينهم تحت شعار الصداقة الحقيقية. وما ساعده على ذلك مظهره الأنيق وملامحه البريئة ولباقته في التعامل مع هؤلاء الشباب الذين اعتبروه الأب الروحي والمثل الأعلى الذي لايمكن أن يصادفوا له مثيلا في مجتمعهم، لكن وعلى قدر أعجاب ربا السعداوي به ظلت لفظة اليهودي تنسج داخلها الإدانات والشكوك تجاه هذا الغريب المدعي لكل تلك الخصال التي تظهر عليه، "ولكن الإحساس بالفجأة والطرافة لم يفارقني ففي مرحلة ما من العمر نفذ الإحساس بالمعنى. أية دلالة لذلك! يهودي !! طرقت هذه الكلمة سمعي .ثم سقطت على الأرض محدثة رنينا بلا معنى.. [..]كيف تصبح أنت الواحد اثنين أو ثلاثة أو أكثر..وهذا صوت جديد ينضاف إلى زمرة التناقضات ورهط الأضداد".[1]

ويصدق حدس ربا السعداوي وتقطع الشك باليقين عشية محاولته الفاشلة في الاعتداء عليها جنسيا بالغرفة الزرقاء التي عدّها خصيصا لإشباع نزواته الحيوانية، ولكنه مع ذلك يكرر المحاولة مع صديقتها أروى وينجح في نيل مراده منها. فتسقط جثة هامدة بين يدي جلال وربا اللذين لحقا بها وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة في سراديب النادي. "كانت تشهق كأنها تتنفس بصعوبة شديدة . ماذا فعلت بنفسك يا أروى ؟ وتحولت كل طاقاتنا وحواسنا إليها [..] وكانت تعود إلى الحياة ببطء شديد لكن بقدم في الوجود و أخرى في العدم نطقت وتكلمت

---

[1] محمد الوادي: صورة اليهودي في المسرح المغربي، ط1، الدار اللبيضاء، المغرب، 2006، ص50.
[1] رواية العائدة، ص62.

بهمس ضعيف مخذول كحشرجة الموتى [..] انكب جلال عليها يهزها بعنف ويصرخ صراخا شديدا لكن أروى كانت قد فارقت الحياة...".[2]

إن نجاح "المسيو روبرتو" في تحقيق هدفه الشهواني ومن ثمة وفاة الفتاة على يديه، يحمل من الرمز والدلالة ما يجعل هذه الشخصية اليهودية غير عادية، فهي تشير إلى معاني الحقد والضغينة التي يحملها اليهودي عبر مراحل التاريخ الإنساني المختلفة للإنسان العربي المسلم، الذي يعتبره ألد أعدائه وأساس القلق والتوتر والاضطراب والضياع الذي عانى منه اليهود عبر تاريخهم الطويل، ولذلك فهو لايفّوت أّية فرصة لاقتناص الفرد العربي والقضاء عليه نهائيا كيفما كان وضعه وعلاقاته به.

ثم إن محاولة الفرار الفاشلة التي مني بها اليهودي ذاته وقفت رمزا على وعي الفرد العربي وتأهبه لمحاربة الفساد ومنع هيمنة الآخر (الغرب) على مؤسساته الثقافية والاقتصادية ويتضح ذلك في لحاق جلال بالمسيو روبرتو واغتياله؛ "وبقساوة لم أشهد مثلها اقترب منه..غرز فوهة بندقيته في جبين الزعيم وأطلق الرصاص المتبقي داخل الخزان.[1]

دوى صوت قوي كئيب في الأجواء، تماوجت حشود الخلق من الرعب، تناثر الدماغ ببشاعة..وهو الجسد كبناء قديم كان ينبغي أن ينهار. تداعى الشبح إلى الأرض وآل للفناء...".[2]

لقد ختم الروائي علاقة العرب بالغرب بالموت والانتحار والضياع، لأن كلاهما يخالف الآخر في مبادئه ومعتقداته وثقافته، وهي دعوة صريحة لاتخاذ الحيطة والحذر في تعاملنا مع اليهود خاصة، لأن هدفهم أولا وأخيرا تصفيه العرق العربي وتغيير خارطة العالم لصالحهم

*** زينب:**

وهي خادمة منزل الحاج السعداوي ومربية بنتيه . تتصف بالحزم والجرأة، وهي من الشخصيات السطحية الثابتة التي لا تتغير يقول عنها الحسين "زينب هي زينب لا تتغير كشجرة سيدي مسعود.."[3]، فرغم سوء حظها في الحياة بقيت محافظة على حيويتها ونشاطها وطيبة قلبها ويظهر ذلك في إشفاقها على زوجها محفوظ الذي طوح به الحاج

---

[2] المصدر نفسه، ص222.
[1] المصدر السابق، ص236.
[2] المصدر نفسه، ص236.
[3] المصدر نفسه، ص20.

السعداوي في سجن القيادة انتقاما منه لمعاملته القاسية لها فقد كان يضربها ويشتمها دائما تحت تأثير الحشيش الخبيث.[4]

"استطاعت زينب بقوة عجيبة تجاوز انكسار حياتها الأولى فأتقنت في شهور قليلة ما تعجز عنه النساء القرويات في مثل سنها، فكسبت ودّ واحترام الحاج السعداوي وزوجته عزيزة التي أوكلت لها مهمة رعاية بيتها وتربية بنتيها، فكانت نعم الرقيب والأنيس لهما في ظروف انشغال أمهما بتحقيق ذاتها كامرأة عصرية متمدنة، يقول عنها الراوي المتماهي في مرويه: " لقد وعيت الأشياء في هذه البيت الفخم الموسوم بالعجز والسلطان، لكي أجدها العين الرقيبة واليد اليقظة وفي كثير من الأحيان الصدر الودود..كانت أمنا بالتربية، أما عزيزة فكانت أمنا بالولادة...".[5]

هذه هي زينب المرأة المكافحة المنسجمة مع نفسها ومع واقعها، رغم حيثيات حياتها القاسية التي تواجهها بصبر وقناعة وتحد. وهو نموذج حقيقي للمرأة الريفية التي تعلمها الطبيعة صنع السعادة من الشقاء والألم.

*** الممرضة فاطمة:**

وهي من الشخصيات المساهمة أيضا في تفعيل حركية الشخصية البطلة، تتميز بالثبات لانتمائها لنموذج الشخصية المسطحة، تقدمها الرواية على أنها فتاة واضحة وبسيطة وصادقة وأمينة، تشعر الآخرين بالأمان والراحة وتعمل على مساعدتهم بكل ما أوتيت من قوة. وقد كان لها دور فعال في تغيير نمط حياة ربا السعداوي إلى الأفضل من خلال قدرتها على الإقناع والتأثير في الناس، حيث آزرتها خلال فترة مرضها التي ألزمتها المكوث بالمستشفى مرات متكررة، كما شدت على يدها وساندتها في لحظات الانكسار والخذلان التي لحقت بعائلتها، لينتهي بها الطريق أخيرا إلى النجاح والانفلات من مغريات الحياة.

*** أروى:**

صديقة ربا السعداوي وزميلتها في نادي الباليه للرقص، تتصف بالحيوية والنشاط والشقاوة وحب الاستطلاع والمغامرة، فيقودها ذلك إلى نهاية مأساوية تفقد فيها حياتها. وقد قدم الكاتب هذه الشخصية السلبية كشهادة على العصر الراهن الذي تمارس فيه المرأة الحرية بلا حدود أو إدراك، فتقع ضحية تحررها وتفقد قيمتها في المجتمع.

---

[4] المصدر نفسه، ص21.
[5] المصدر نفسه، ص22.

فأروى مثلها مثل ربا تركب المغامرة بحثا عن المستحيل ولو كان على حسابها، فتنتقل بين نادٍ وآخر طلبا للتغير الذي تتخيله بين يدي اليهودي روبرتو. لكن ذلك الحلم الجميل سرعان ما يستحيل سرابا عندما تقع فريسة بين يديه ولا تملك سوى الاستسلام لرغباته.

*** جـلال**

هو أحد أعضاء نادي النجمة الأساسين وصديق أروى وربا السعداوي، تقدمه الرواية على أنه شاب خجول ينظر إلى الأشياء من بعيد، لكن سرعان ما يتحول ذلك الخجل إلى جرأة وانحلال، فتنشأ بينه وبين أروى علاقة عاطفية تتجّر عنها تجاوزات أخلاقية كثيرة، حين تعربد الشهوات في حديقة نادي النجمة ويغيب الجميع تحت تأثير مفعول السكر.

وتقلب هذه الشخصية مسار الأحداث الروائية باختفاء أروى في البداية ومعرفة سبب اختفائها بعدها، ليعلن جلال ثورة انتقامه من "المسيو ربرتو" بسبب صنيعه مع المرأة التي اختارها لتكون رفيقة حياته، "وبقساوة لم يشهد مثلها عزز فوهة بندقيته في جبين الزعيم. وأطلق الرصاص المتبقي داخل الخزان. ودوى صوت قوي كئيب في الأجواء...تناثر الدماغ ببشاعة وهوى الجسد كبناء قديم كان ينبغي أن ينهار فتداعى الشيح إلى الأرض وآل للفناء".[1]

وهناك شخصيات لم تكن لها المساهمة الفاعلة في تحريك الأحداث بالقدر الذي شهدناه مع الشخصيات السابقة، ونستطيع القول إنها مهملة وتتمثل في: والد حسام، وأخته وأمينة، وزوجة أبيه زهرة، وأمه، وجدته لأمه، ومحفوظ زوج زينب ووالدها، وكريمة وصديقة ربا شمس، وإلياس، بالإضافة إلى أحمد زوج فاطمة.

هذه عموما أهم الشخصيات الرئيسية والمساهمة في تفعيل حركية العمل السردي لرواية العائدة؛ وقد تناولنا مستويات وصفها والأدولر المنوطة بها، لنخلص إلى تحديد نهائي. وهو أن الرواية تقوم في الأساس على نموذجين أو نمطين من الشخصيات، الأولى تتصف بالسلبية والثانية بالإيجابية، باستثناء الشخصية الرئيسية "ربا السعداوي" التي اتصفت في الفصول الأولى بالسلبية وفي الفصول الأخيرة بالإيجابية، لكونها الشخصية المدورة الوحيدة في الرواية.

---

[1] رواية العائدة، ص236.

والرواية بهذا التحديد تنتمي إلى الصنف الذي يجعل من الشر والخير البؤرة التي ينبني عليها العمل الروائي، وهي بوجهتها الإسلامية تشبه (روايات نجيب الكيلاني) التي تحرص على تحديد إيجابية الشخصيات باعتبارها القدوة النموذج والمثال. وبالمقابل لا تغفل النماذج السلبية الضعيفة التي تحتاج إلى معاناة أكثر لتصل إلى الاكتمال أو السقوط بحسب ظروفها ومبادئها وتحركاتها . ويمكن تحديد نماذج شخصيات الرواية كما يلي:

النماذج الإيجابية	النماذج السلبية
ربا	ربا
حسام	عزيزة
زينب	الحاج السعداوي
فاطمة	مسيو روبرتو
أمينة	أروى
والد حسام	جلال
	إلياس
	شمس

فربا كنموذج سلبي يقابلها حسام كنموذج إيجابي، وعزيزة تقابلها فاطمة لكون الأولى اتخذت من مهنة التمريض وسيلة للهروب من المسؤولية نشدانا للحرية، أما الثانية فجعلت مهنتها واجبا وعطفا على الآخرين.

وتقابل فاطمة أيضا شمس في اعتقاد الأخيرة بنجاعة الإنجيل كخلاص، وإيمان الأولى بأن الدين عند الله هو الإسلام.

أما مسيو روبرتو وأصدقاء ناديه يقابلون حسام وعائلته وفاطمة وزوجها، ويقابل نموذج الحاج السعداوي بنهمه وجشعه والد حسام بقناعته وصبره.

وأهم ما يلفت الانتباه في كل تلك النماذج الشخصية هو النهاية والنتيجة التي آل إليها كل نموذج، فالنموذج السلبي أدت به أدواره ورغباته إلى الخسران المبين والفشل والانتحار وأما النموذج الايجابي فقد بقي على حاله راضيا بقدر الله قنوعا بحياته.

ونستثني من ذلك كله شخصية "ربا السعداوي" التي حققت نقلة نوعية داخل العمل الروائي من خلال الجهود التي بذلتها للانعتاق نحو الايجابية.

والخلاصة التي يمكن الوقوف عليها بعد هذه الخطوة هو الدلالات التي رسمها كل نموذج، فالنموذج السلبي وقف رمزا على الحياة وفتنتها، بما فيها من تقدم وتحضر زائف ومدينة فاسدة وحضارة مادية بحتة، لا تعترف بالمعاني والإنسانية كغريزة ثابتة في بني البشر، وإن كانت بعض الشخصيات السلبية قد أدت بعض الأدوار الايجابية والمتمثلة في حنو عزيزة وزوجها على بنتيهما فذلك أمر طبيعي بالنسبة للوالدين بغض النظر عن أدوارهما السلبية.

أما النموذج الإيجابي فيمكننا القول بأنه يوحي إلى الضمير الإنساني الحي وإلى الفطرة الإنسانية السليمة، كما يحيل على أهمية الدين القيم الذي هو المنقذ والمخلّص؛ فحسام كممثل لهذا النموذج يصير في نظر ربا منقذا لها من الضياع والمجد الزائف الذي ظلت هي وأصدقائها يعيشون تحت رحمته، ولأنها أدركت ذلك نجحت في انعتاقها من فتن الحياة ومغرياتها.

3- النمـوذج العـاملي:[1]

يعتبر النموذج العاملي، من العمليات التحليلية التي تتناول الشخصية، باعتبارها عاملا وذاتا، لها حضور يرتبط بالبرامج السردية الممكنة، من خلال موضوع تسعى لتحقيقه.

ويركز الاشتغال بالنموذج العاملي الذي شهد تطورا على يدي غريماس ومن بعده آن أوبرسفالد"Anne Ubersfeld"، على الجانب الوظيفي للشخصية، وذلك بدراسة العلاقات القائمة بين الذوات ورغباتها وما يصاحبها من صراع أثناء محاولة الاتصال بمواضيعها أو الانفصال عنها.

وتقوم هذه الدراسة على قواعد عاملية حددها غريماس وفق ترسيمية شهيرة على الشكل التالي :

مرسل ⇦ موضوع ⇦ مرسل إليه
⇩
(2)

---

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص33.

(2) السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية لرواية " غدا يوم جديد " لابن هدوقة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص16.

مساند ⇨ ذات ⇨ معارض

وغيرت من بعده آن أوبرسفالد، شكل الترسيمة تغييرا طفيفا لتبرير المقروئية، ولملء الفراغ الذي قد ينشأ من بعض الإنزلاقات العاملية، التي لا تجد لها مكانا مبررا في ترسيمة غريماس، فكان التغيير في الشكل الآتي:

مرسل ⬀ مرسل إليه
الذات ⬁
⇩
موضوع
مساند ⬁ ⬀ معارض (1)

بالإضافة إلى الترسيمة المذكورة آنفا، نضيف قاعدة أخرى أساسية في الاشتغال العاملي تتحدد ضمن ترسيمة ثلاثية، وإن تعددت ترجماتها، وتتمثل في: (2)

– مرحلة الرغبة – مرحلة التبليغ – مرحلة القدرة.

فأما مرحلة الرغبة، فتمثل البطل الفاعل والموضوع، ومرحلة التبليغ تمثل المرسل إليه، ومرحلة القدرة تمثل المساعدين والمعارضين كطرفين في محور الصراع .(3)

كما توجد ترسيمة أخرى، تعتبر المفتاح الأولي في العمل بالنموذج العاملي، وتتمثل في معادلة ذات أطراف ثلاث تتشكل كالآتي :

الفرضية ⇦ التحيين ⇦ العائية

ونكون الغائية كنتيجة سلبية أو إيجابية.(4)

(1) المرجع السابق، ص17.
(2) إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص146 – 148.
(3) عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص205 – 209.
(4) السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملين ص25-26.

- الاشتغـال العاملي:

سنركز في اشتغالنا العاملي على تحديد الترسيمات العاملية[1]، التي شكلت العلاقات التواصلية والانفصالية بالنسبة للذوات.

وأول ترسيمة نقف عندها، هي الترسيمة المتعلقة بالمدينة، كموضوع أول، يتشكل عبر المشاهد الأولى للرواية.

*** الترسيمة العاملية الأولى:**

- **المدينة / الموضوع(1):**

تعتبر عزيزة الذات الفاعلة في هذه الترسيمة، ويليها الحاج السعداوي والعلاقة بين الذات الفاعلة والموضوع علاقة فصلية، لذلك فعزيزة تحاول خلق علاقة وصلية مع القرية، حتى تتمكن من الانفصال عنها، وتتصل بالمدينة كموضوع، ولتحقيق هذا التواصل تقوم بخلق رغبة للحاج، والمتمثلة في ترشحه للانتخابات التي تمكنه من الانتقال إلى الرباط بعد النجاح طبعا.

وتعتبر قرية المحمدية بانغلاقها، الدافع الأساسي الذي جعل عزيزة تفكر في الذهاب إلى الرباط، ويتجلى ذلك في الملفوظ الآتي:

" وهل يعجبك البقاء في هذه الجزيرة المتخلفة ؟....."[2]

كما أن تهامس السكان حول خروج عزيزة اليومي، وغضب الحاج السعداوي، كانا دافعين آخرين لحرص عزيزة على بذل جهدها من أجل تحقيق رغبتها، ولما كان عملها هو الوسيلة الوحيدة لتحقيق رغبتها في الحرية، فإن تخليها عن الشغل رضوخا لكلام الحاج، جعلها تفكر في وسيلة جديدة تمكنها من الانتقال إلى الرباط، فلم تجد إلا نْهم زوجها وحبه للسلطة فاقترحت عليه الترشح للفوز بمنصب برلماني في الرباط يمكنه من توسيع سلطته، وتحولت بذلك رغبة الذهاب إلى المدينة من ذات إلى ذاتين هما عزيزة والحاج، بالإضافة إلى طفلتيهما اللتين هيأت لهما والدتهما دافعا لتقبل الرحيل، والمتمثل في الانضمام إلى مدرسة للرقص.

---

(1) السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، ص23.

(2) رواية العائدة، ص14.

ونلاحظ في هذه الترسيمة، أن الحاج السعداوي يعتبر مساعدا من خلال ترشحه، أما المعارضون فلا نلحظ غير زينب التي كانت معارضتها شكلية وغير فعلية، من خلال الملفوظ القائم على شكل حوار:

" قالت بسخرية وشيء قليل من الشفقة:

- ماما ؟ أطلبوها على عنوان الانتخابات ..." [1]

" زعقت بعصبية :

- تبا للانتخابات .. هي سبب ما أنا فيه .

- تبا للحرية ولو كانت من طرف الحاج ..." [2]

وتتمثل هذه الترسيمة على الشكل الآتي :

الفرضية ⇦ التحيين ⇦ الغائية

الذهاب إلى الرباط الترشح للانتخابات ايجابية

ويمكننا تقديم الترسيمة الغريماسية كتمثيل أخير على الشكل الآتي :

المرسل ⇦ الموضوع ⇦ المرسل إليه

انغلاق القرية وكلام الناس(الذهاب إلى الرباط) العائلة

⇩

المسـاند ⇦ الذات ⇨ المعارض

الحـاج عزيزة زينب

نستطيع إنطلاقا من هذا الشكل تحديد المزدوجات التي تتكون منها هذه الترسيمة، وهي كالتالي :

أ- **مزدوجة المرسل – المرسل إليه** : [3]

تعتبر القرية بانغلاقها الدافع الذي جعل عزيزة ترغب في الانفصال عنها، والدافع الأساسي لذلك هو تحقيق حريتها مثلما تقول: " لم أخلق للبيت، ولكنني خلقت للحرية".[4]

---

[1] رواية العائدة، ص10.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، ص33.

[4] رواية العائدة، ص30.

ب-**مزدوجة الذات – الموضوع:**[1]

نلاحظ وجود ممثلين اثنين، يؤديان دورا عامليا واحدا على مستوى خانة الذات، وهما عزيزة والحاج اللذان يسعيان لتحقيق رغبة الاتصال بالمدينة .

ج-**مزدوجة المساندة – المعارضة:**[2]

تبدو الذات الرئيسية في هذه الترسيمة، هي المحرك الأول لإقامة علاقة التواصل بالمدينة، ثم تليها ذات مساندة تسعى بدورها إلى تحقيق نفس الرغبة، وإن كانت الدوافع مختلفة.

أما عنصر المعارضة فيبقى شكليا متمثلا في ذات غير فاعلة تجسدها الخادمة زينب التي لم تشكل معارضتها أي صدام أو صراع مع الذات الفاعلة.

*** الترسيمة العاملية الثانية :**

- **النادي / الموضوع 2:**

بعد الرحيل إلى الرباط تكون عزيزة قد حققت رغبتها وحريتها، ويكون الحاج قد جسد بدوره غايته في اعتلاء منصب برلماني.

لذلك نلاحظ انتقال الأدوار العاملية إلى ذات أخرى تتمثل في ربا، التي تحاول تجسيد رغبتها المتمثلة في تحقيق السعادة والحرية، والدافع لذلك حب التغيير ودفع الملل، لعدم وجود معنى واضح لوجودها كإنسان، فتحاول الاندماج مع بيئتها الجديدة المتمثلة في مدينة الرباط المختلفة تماما عن قرية المحمدية، فيكون اندماجها بطريقة استسلامية رهيبة، وذلك ما نلمحه في الملفوظ الآتي: " تماديت في الهرب -أقصد الاستسلام- حتى أنكرت أروى علي ذلك ..."[3].

ونلاحظ في المشاهد الأولى من الرواية، أن الترسيمة العاملية المتمثلة في النادي كموضوع، تثير رغبة قوية يجب تحقيقها لدفع غريزة النقص، التي أحست بها ربا من خلال البيئة التي وجدتها أرقى بكثير مما كانت تتخيل.

---

[1] السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، ص34.
[2] المرجع نفسه، ص35.
[3] رواية العائدة، ص39.

والمهم الذي يجب الانتباه إليه، أن النادي كموضوع بينه وبين ربا علاقة وصلية، لا انفصالية، لأن النادي ما هو إلا رغبة ظاهرية، باطنها البحث عن التفوق، لذلك تبذل الذات جهدها في الرقص، حتى تتربع على عرش الباليه في النادي.

ويمكننا تقديم الترسيمة على الشكل الآتي :

الفرضية ⇦ التحيين ⇦ الغائية

البحث عن التفوق الانضمام إلى النادي سلبية

والسلطة ودفع الملل

وإذ نذكر الغائية على أنها سلبية، لا نقصد بها أن ربا لم تتمكن من الاتصال بالنادي أو تحقيق التفوق، ولكن نقصد بها الرغبة الكبرى التي انبنت عليها فكرة الرواية ككل، وهو دفع الملل والبحث عن معنى للانتماء، لذلك نرى انتقال ربا من ترسيمة لأخرى بحثا عن المعنى.

أما الترسيمة الكلية فتتشكل كالآتي :

مرسل ⇦ الموضوع ⇦ مرسل إليه

الملل والبحث الانضمام إلى ربا

عن التجديد النادي

⇩

المساند ⇦ الذات ⇦ المعارض

– العائلة ربا – حسام

– الأصدقاء – الضمير

– مسيو روبرتو

يمكن شرح هذه الترسيمة عبر المزدوجات التالية:

أ – مزدوجة المرسل – المرسل إليه:

يتمثل الدافع الأساسي في الملل ومحاولة تغيير أسلوب الحياة، والمستفيد من هذا، هو الذات "ربا"، لذلك نراها ترحب بفكرة الانضمام إلى نادي النجمة بصدر رحب، قائلة: " قلت لنفسي هذه فرصة للتجديد، مادام الملل هو قدر الأشياء".[1]

---

[1] المصدر السابق، ص59.

ب- مزدوجة الذات – الموضوع:

كما ذكرنا، فإن ربا هي الذات الفاعلة في هذه الترسيمة بمحاولتها الانضمام إلى النادي كموضوع أول للّدافع أو المرسل.

والجدير بالذكر، أن هذه المزدوجة تضم ذواتا أخرى، وإن كانت في حقيقتها مساندة، ولكنها تشترك مع الذات الفاعلة في نفس الرغبة ونفس الدافع، والتي تتمثل في ذات جماعية تشكلها مجموعة الأصدقاء المنظمة إلى النادي .

ج – مزدوجة المساندة – المعارضة:

نلاحظ أن عنصر المساندة يتجلى في العائلة، التي لم تتدخل في أمر الموضوع وتحقيقه، وإنما تركت زمامه بيد الذات الفاعلة.

بالإضافة إلى الأصدقاء، وخاصة أروى كمساند رئيسي، لأن الذات الفاعلة لم تكن تعلم بالموضوع، وإنما أروى هي التي ذكرته لها، ورأت من واجبها الانضمام إليه، فصار وسيلة وموضوعا لتحقيق الرغبة التي كان دافعها الأول هو الملل.[1]

نضيف أيضا الزعيم، الذي كان بلطافته كما تقول الرواية، دافعا لأن تطمئن ربا، لأمر انضمامها إلى النادي .

أما المعارضة فتتجلى في ضميرها الذي يثبُ من حين لآخر، كما يدل الملفوظ الآتي: " ..بيد أن مخلوقا يعتصم بداخلي يهتف : كذبت ! كذبت ! ".[2]

أما معارضة حسام، فلا تتمثل فيه كشخص قائم لصراعها، وإنما من خلال صورته التي تقف أمامها كلما أقدمت على التغيير،" تذكرت حساما للمرة الثالثة، وقد تكون العاشرة، فكرت في انهيار الفوارق ...".[3]

وكنا قد ذكرنا من قبل أن الغائية كانت سلبية، وذلك لعدم وجود رغبة واضحة لدى الذات الفاعلة، وإنما الدافع هو الذي يحركها كآلة، فيجعلها تتقبل كل مجهول وجديد، ولذلك تقع ربا في الإشكال فتتساءل : " قد يكون ما وحد بيننا هو البحث عن شيء مشترك، لكن ما هو ؟".[4] " ولكن هل كنت سعيدة ؟ ذلك هو سؤال الأسئلة ".[5]

---

[1] رواية العائدة، ص59-67.
[2] المصدر نفسه، ص67.
[3] المصدر نفسه، ص65.
[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5] المصدر نفسه، ص67.

وهناك ترسيمات عاملية أخرى تخصُّ الذات الفاعلة "ربا" التي ليست لديها رغبة معينة، وإنما يدفعها الملل القاتل إلى اختلاق رغبات جديدة، وتسعى إلى ربطها بعلاقة وصلية بمواضيع انفصالية، ومن بين هذه الترسيمات التي تجلت عبر مشاهد الرواية، الترسيمة المتمثلة في حسام كموضوع.

وقبل نقل تفاصيل هذه الترسيمة نشير إلى محاولات ربا السعداوي الكثيرة الاتصال بترسيمات مختلفة باءت كلها بالفشل في دفع الملل عنها، لأن هذه الترسيمات أسقطتها في أمور لم تكن تفكر فيها أصلا، وخاصة نادي النجمة الذي مارست فيه الرذيلة فتقول : " فقد كانت تلك النفس أمارة بشتى صنوف الفسق المجاهر".[1]

والترسيمات التي ارتأينا ذكرها هي:

- **ترسيمة مارتيل كموضوع:** إذ أن ربا كذات فاعلة، وبعد الفشل الذي منيت به داخل نادي النجمة، تحاول الاتصال بمارتيل كعالم جديد، ويساندها في تحقيق ذلك حسام من خلال مرافقتها له، لتمثل هذه الترسيمة البذرة الأولى لتشكيل الترسيمة المتمثلة في حسام كموضوع.

تحاول ربا في اتصالها بمارتيل خلق علاقة وصلية مع حسام، ولكنها تبوء بالفشل، لأن الدافع والمتمثل في ربط علاقة " حب وزواج " يرفض من الطرف الآخر، فنلحظ أن الغائية التي كانت سلبية في هذه الترسيمة، تساهم في خلق رغبة إيجابية تتمثل في الانتقام من حسام.

إلا أن المعارضة تتجدد من خلال الضمير، ".. كأنه يقول لي بتحدي: هذا ما جنت يداك !.."[2]. " وشعور خفي بالندم والقهر يقطع شراييني وقلبي حتى الموت".[3]

وتتجلى المعارضة أيضا من حسام الضحية، ولكنها معارضة لا فعلية ولا قولية، وإنما إيمائية.

نلاحظ بعد هذه الترسيمة التي كان ظاهرها إيجابيا وحقيقتها سلبية إزاء معارضة الضمير، أن ربا تجدد رغبتها في الاتصال بنادي النجمة كموضوع.

---

[1] رواية العائدة، ص70.
[2] المصر نفسه، ص102.
[3] المصدر نفسه، ص103.

- **ترسيمة نادي النجمة كموضوع:** تتجسد من جديد لدى "ربا" هروبا من الجناية التي ارتكبتها في حق حسام، إلا أنها تقع في السلبية بسقوطها في الرذيلة بقدر أكبر.

بعد اتصال ربا بنادي النجمة كرغبة متجددة تقع ضحية محاولة اعتداء من طرف الزعيم، مما يجعلها تصطدم بالواقع الذي تعيشه، وتعتبر هذه الحادثة الفيصل في تحول حياة ربا وانحراف رغباتها نحو وجهة مخالفة، فقد هالها أن يمتنع حسام عن حبها ويترفع رغم رضاها، وأن يحاول الزعيم الاعتداء عليها رغم رفضها فتتساءل: " ما الفرق بينهما وما السر ؟ ".[1]

وللإجابة عن هذا السؤال الذي يصير رغبة جديدة تقرر الاتصال بحسام كموضوع، وقبل أن تبدأ في مهمتها تقع في فراغ قاتل يجعلها تفكر في الغاية من وجودها في الحياة، وتحاول عبثا إعطاء معنى لذلك ولكنها لا تستطيع مما يسقطها في دائرة التيه والشرود فتفكر في الإهتمام بدراستها، إلا أن القلق والغموض اللذين يساورانها يجعلانها تتأرجح بين التخصصات، من الأدب الفرنسي إلى الحقوق، فالفلسفة، فالادب، فالدراسات الإسلامية.[2]

وتحاول من جهة ثانية خلق روابط جديدة مع حسام الموضوع المنفصل، فتتصل بغرفته التي تمثل بالنسبة إليها عالما مخلصا بما تضمه من سجادة ومصحف وكتب اسلامية وفكرية، ولأن كل هذه الأمور جديدة عليها تحاول البحث عن حسام كذات مرغوبة والدافع إلى ذلك طلب المغفرة، ومن جهة أخرى خلق علاقة انفصالية أبدية بينها وبين النادي والأصدقاء لما آلت إليه من خذلان.

ويبدأ التجدد الفعلي لحياة ربا بعد رحيل زينب عن البيت مما يجعلها تتخذ قرارا جديدا في حياتها فتعوض الخادمة بدافع ملء الفراغ واحياء الذكريات وتغيير مجرى العمر رغم معارضة والدتها .

***الترسيمة العاملية الثالثة:**

- **حسام /الموضوع3:**

بعد النكسات والفشل الذي أصاب الذات الفاعلة، في تحقيق رغبتها الكبرى المتمثلة في دفع الملل وإعطاء معنى واضح من الوجود في الحياة، قررت نقض العلاقات التي ربطتها مع المواضيع السابقة، ومحاولة خلق علاقة وصلية مع موضوع جديد بدافع طلب

---

[1] رواية العائدة، ص178.
[2] المصدر نفسه، ص121.

المغفرة أولا، والتعرف على عالم حسام ثانيا، فربما تجد فيه ضالتها المنشودة، وهي إذ تتجه نحو حسام كموضوع ليس لديها رغبة ثابتة ومحددة، وإنما المعارضة القائمة من طرف الضمير هي التي تدفعها إلى ذلك.

وتبدأ حركة هذه الترسيمة بخروجها إلى الأزقة العتيقة بحثا عن الموضوع، بدءا بزيارة باب الأحد حيث الحياة الحقيقية، وهناك ترى حسام، ولكنها لا تتمكن من ربط علاقة وصلية بينها وبينه فتسلم أمرها، "أيها الزمن، هل تدري لماذا وكيف ارتسمت ربا التعسة على بساطك؟".[1]

ويدل الملفوظ المذكور آنفا، على عدم وجود هدف معين تسعى الذات الفاعلة لتحقيقه، إلا أن رؤيتها لحسام وهو يكد لجمع قوته جعلها تراجع حياتها من جديد، وتدرك حقيقة ما كانت ترزخ تحت نيره، "لقد أطللت الساعة على حقيقة عظمى: إن بيتنا ليس هو خزان الحياة".[2]

وهنا تتجسد رغبتها وتتشكل نهائيا فتسعى لترسيم ذاتها وطلب المغفرة، فتعترف بخطيئتها لوالديها كخطوة أولى ثم تجتهد لتحقيق علاقة وصلية مع حسام، فيتحقق لها ذلك قرب نهر أبي رقراق، وتتجلى المغفرة رغم عدم اقتناع ربا بذلك، وتكون الترسيمة كالآتي:

الفرضية ⇦ التحيين ⇦ الغائية

طلب المغفرة البحث عن حسام ايجابية(+)

ورغم كون الغائية إيجابية، فإن"ربا" تحاول التشبث أكثر بحسام، وتحاول إقناعه بالعودة إلى البيت، إلا أن مصيرها يؤول إلى الفشل، لأن حساما وعدهم بعدم الرجوع، ولكنه لا يخفي إعجابه بربا كشخصية مدورة استطاعت أن تتغير نحو الأفضل، ولأنها ترغب بالمزيد، يعدها حسام بأنه سيلتقي بها عندما تصل إلى ما تأمل.[1]

وتصير الرغبة اثنتين: الأولى باتجاه هذا المزيد الذي يضمن لها المغفرة الكاملة، والثاني اتصالها بعالم بحسام كذات فاعلة في انتشالها من العذاب، ونلاحظ أن ربا بعد تحقيق اتصالها تطمئن مؤقتا.

---

[1] رواية العائدة، ص139.
[2] المصدر نفسه، ص141.
[1] المصدر السابق، ص160.

ويحاول حسام كموضوع ومساند في نفس الوقت" تقريب"ربا" من عائلته الحقيقية، وهنا تقع في التيه مرة أخرى فتهرب إلى حجرة حسام بحثا عن ملاذ، فتغرق نفسها في قراءة كتبه ومجلداته.[2]

فنلاحظ مرة أخرى أن الترسيمة المعتمدة على حسام كموضوع، بدأت تتلاشى بعض الشيء بعد تحقق الرغبة، ولكن حساما الذات يبقى له حضوره كمساند وربما كمرجعية بالنسبة لربا، التي لم تتوصل بعد إلى ما يشفي غليلها، وبسبب هذا الضياع تقع في دوامة المرض المتكرر.

وتغيب في هذه الترسيمة المعارضة الحقيقية القائمة على اللفظ أو الفعل، ما عدا الضمير الذي يثب من حين لآخر لا لعلاقة التي تريد إقامتها مع عالم حسام وإنما لتتبين طريقها.

أما المساعدون فيحتلون مكانا لا بأس به بدءًا بحسام المساند الحقيقي إضافة إلى الممرضة فاطمة، التي برزت مع المشاهد الأخيرة من الرواية. ويمكننا تمثيل ذلك على الترسيمة التالية:

المرسل ⇦ الموضوع ⇦ المرسل إليه

ترسيم الذات التشبث بحسام ربا

وتصحيح الأخطاء ⇧

المساند ⇦ الذات ⇦ المعارض

– حسام ربا

– فاطمة

وفي المشهد السادس عشر، يمكننا القول أن الترسيمة بدأت تتحرك بعض الشيء لتأكد "ربا" من عفو "حسام"؛ فيأخذها معه لتتعرف على عائلته المتكونة من والده وأخته وزوجة أبيه، وتعتبر هذه الشخصيات الجديدة على ربا" ذوات مساندة" من خلال حركتهم وسلوكهم، وبساطتهم... هذه الصفات تجعل الذات الفاعلة تتشبث أكثر بهذه الحياة الجديدة،

---

[2] المصدر نفسه، ص 164.

لأنها ترغب في التغيير، كما كان مسعاها في أيامها الخالية، " فأسعدني أن أطلع على الضفة الأخرى. حيث حسام والأسرة الصغيرة التي لم أرها بعد".[1]

وتعتبر قصة والد حسام التي سردها على مسمع الذات الفاعلة كفيلة بأن تنتشلها نهائيا من ضياعها الذي تحس به، وهي تعترف للرجل بما ارتكبته في حق حسام.

وتكون الغائية قد ارتسمت بطريقة إيجابية بعد الصراع والتدخل الذي كان يؤرجح الذات الفاعلة.

وداخل الترسيمة القائمة على حسام كموضوع، تنبثق ترسيمة جديدة، وواضحة لأن الذات تبينت حقيقتها من الوجود تنمحي رغبتها السابقة، وترتكز جهودها على تحقيق رغبة جديدة لا منافس لها وهي الاتصال بالله عز وجل، والتقرب منه، وهنا تقف ربا أمام اختيارين كما يدل الملفوظ:" فعندي الآن ما يكفي، كي أحيط بقاع البحر أو قمة الجبل العالي".[1] ولذلك تسارع بالتقرب من عائلة حسام كمساندين وبدائل عن عائلتها فتتعلم عنهم" الصلاة" التي تكون مفتاحا لتحقيق علاقة التواصل.

*** الترسيمة العامية الرابعة:**

- **الله / الموضوع (4):**

بعدما تبينت ربا طريقَها، صار عليها أن تجتهد أكثر نحو تحقيق رغبتها التي خُلِقت لأجلها، فتقوم بالانفصال عن ما يشدها إلى حياتها الأولى، ويتضح ذلك في قولها لخِلاَّن النادي:" لم أهجركم أنتم، بل هجرت حياتي..... ".[2]

لذلك، فإنها لن تَتَوانَ عن مساعدة جلال في البحث عن أروى بعد اختفائها في سراديب النادي.

وتتركز المساندة في هذه الترسيمة على ذاتين هما فاطمة وحسام، فبساطة فاطمة، جعلت ربا تعيد قولبة حياتها وهي تقف على نوع من أنواع العيش السعيد، داخل منزل فاطمة أثناء زيارتها لها فتتساءل بحثا عن ضالتها:" الجفاف حقيقة في الحياة، والحياة الحقة زاخرة في دنيا فاطمة فأي الواقعين أصدق؟!".[1]

---

[1] رواية العائدة، ص188.
[1] المصدر نفسه، ص189.
[2] المصدر نفسه، ص196.
[1] المصدر السابق، ص207.

وتقع ربا مرة أخرى في دهاليز المجهول، لأن رغبتها الجديدة أكبر بكثير، فهي ليست مسألة حياة أو موت، ولكنها مسألة وجود غير عبثي يَنِمُّ عن قوة خارقة.

وتتحرك هذه الترسيمة على أحداث تساهم في تقريب الذات الفاعلة من تحقيق رغبتها، وتتشكل كمساعد مجرد ومعنوي، وأولها دخول الحاج إلى السجن بتهمة المتاجرة بالحشيش، مما يجعل الواقع يتعرى أمام عينيْ ربا وتدرك أخيرا أن الحياة التي كانت تحياها مع عائلتها، والتي من أجلها بقيتْ مترددة في التنكر لها، قد تعرتْ وبدتْ عوراتها، وذَرَتْها الريح، ريح الزيف كالهشيم، خاصة وأن عمودا البيت "الوالد والوالدة" قد تنكرا لبعضهما في آخر لحظة، وتبرم كلاهما من الآخر، وانتهت الحياة السرابية بدخول الأب إلى السجن، وشلل الأم، ومرض كريمة التي كانت ضحية للزيف القائم داخل أسرتها.[2]

أما الحدث الثاني فيتمثل في موت أروى التي تمثل نموذج الضياع واللامبالاة بعدما نجح الزعيم في الاعتداء عليها، وفشل في مسعاه مع ربا.

وتوالي الحدثين السابقين جعلا الذات الفاعلة تدرك مدى الضياع الذي آلت إليه حياة الكفر السابقة بدءًا من والدها وأمها وأختها مرورا بصديقتها أروى، فتتساءل عن الدواء لهذا الوباء الذي بدأ ينتشر على قلاع الكفر فَيُسْقِطُها ويُبِيدُها؛ ولكنها تسلم أمرها للقدر فتقول: "ألا فلتسقط كافة القلاع !".[3]

بعد موت أروى ومعرفة سبب موتها، يقوم جلال بقتل الزعيم، ثم ينتحر، ونلاحظ أن هذه النهاية السلبية والحتمية للانحراف توقع رُبا في حالة من الفزع، خاصة وأنها لا زالت في بدايةمحاولة ترميم ذاتها وبنائها من جديد، فتخشى أن تَسْقُطَ هي أيضا عقابا لما فعلته، "وظننت أني أسقط إلى الأبد...".[4]

وتنتهي هذه الترسيمة بمساندين يساهمان في إعادة ربا إلى الدنيا بعدما ظّنتْ أنها فارقتها، ليرسما لها الطريق الصحيح بعدما اغتسلت من أدران الماضي، ويتمثل المساندان في حسام الذي قالت عنه: "كان تلك المنارة الصبورة العارفة بضعف الظلام".[1]

وفاطمة التي وصفتها: "فَفَكَّتْ أجزائي الصدئة وغسلتها في شلالات الوضوح والصدق وحسن الخلق، ثم ركبتني من جديد".[2]

---

[2] المصدر نفسه، ص221-231.
[3] المصدر نفسه، ص233.
[4] المصدر نفسه، ص139.
[2] رواية العائدة، ص 147.

وتحقق أخيرا الذات الفاعلة رعبها بعد أن تدرك وتكشف سر تحقيق العلاقة الوصلية بالخالق، والمتمثلة في شعورها بالانتماء.

ويمكننا تقديم الحوصلة الأخيرة للترسيمة، التي أنبنتْ على الذات الفاعلة ورغباتها في الرواية على الشكل الآتي:

المرسـل ⇦ ⇦ ⇦الموضوع ⇦ ⇦ المرسل إليه

– الملل – النادي رُبـا

– البحث عن معنى الوجود – حسام

– ترميم الذات – " الله عز وجل"

– البحث عن انتماء حقيقي ⇩

⇩

– المسـاند ⇦ ⇦ ⇦ الـذات ⇦ ⇦ المعارض

– العائلة رُبـا – حسام

– الأصدقاء – الضمير

– الزعيم

– حسام

– عائلة حسام

– فاطمة

– الأحداث الأليمة

– والنهائية للانحراف

5– علاقة الشخصيات بالزمان والمكان

ترتبط الشخصيات بالزمان والمكان ارتباطا وثيقا لا يمكن الفصل فيه، لأن من خلالها يمكننا الحديث عن نص روائي مكتمل تتلاحم فيه هذه العناصر الثلاثة لتوجه الأحداث نحو وجهتها النهائية. وإذا كانت سيزا قاسم قد اعتبرت الزمان والمكان توأمان يلازم أحدهما الآخر.[1] فإن الشخصية توأمها الثالث الذي يولد الدلالة بأدواره الوظيفية المتغيرة تبعا

---

[3] المصدر نفسه، ص 147.

[1] سيزا قاسم: القارئ والنص، العلامة والدلالة، د ط، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص67.

لزمكانية الأحداث الروائية، وحتى يتسنى لنا ضبط علاقة الشخصيات بالأماكن التي ترتادها وحركتها داخل الزمن، لا بد أن نميز بين علاقتها بالمكان من جهة ثم علاقتها بالزمن من جهة أخرى، لنكشف من خلال هذه العلاقة المزدوجة كيف تتنامى الأحداث وتتوالد الدلالات، وتتحرك الشخصيات بمختلف نماذجها الإيجابية والسلبية وهي تؤدي أدوارها الوظيفية.

تتحرك شخصيات رواية العائدة في أماكن متعددة يمكن اختزالها في مكانين أساسيين، يتعلق الأول بقرية المحمدية بينما ينفتح الثاني على مدينة الرباط، ولكل واحد من هذه الأمكنة دوره الفاعل في تحريك الأحداث الروائية تبعا لحركية الشخصيات الفاعلة فيها. فقرية المحمدية على قدر انغلاقها على أهلها تجسد معاني الخصب والنماء والعطاء بالنسبة للحاج السعدواي الذي يمتلك أكبر الأراضي الزراعية المطلة على المحيط الأطلسي. وهو بسيادته للمكان يتحكم في مصائر أهله كيفما يشاء، ولذلك لم يجرأ والد حسام على مطالبته بابنه الوحيد الذي عاش مذلولا في كنفه، وغادر القرية مقهورا يواسي نفسه بفكرة موت والده التي نسجها الحاج السعداوي وزوجته عائشة. وقد قدمت هذه الأحداث على لسان والد حسام في حوار جمعه بربا السعداوي، " فقررت أن أهجر البلد الذي هدم حياتي وهشم كبريائي وذلك ما فعلت..وذات يوم رجعت إلى البلد من أجل رؤية ابني حسام فقيل لي إنه مات!!أجل هذا ما قيل لي، أما عائشة فقد اكتشفت أنها تزوجت الحاج السعداوي[..] كنت قد هجرت البلد هجرانا أبديا طلبا للسلوان وفوق ذلك آمنت قسرا أن ابني قد مات.. واحتسبته لله،،،".[2]

أما حسام فقد كانت علاقته بقرية المحمدية أكثر عمقا وحميمية لأنها تجسد ملامح الأم الغائبة في قاع المحيط كما تمثل الدافع الأقوى لتحقيق النجاح في الحياة والإصرار على تجاوز الآلام والمصاعب التي مني بها في بيت الحاج السعداوي. ولذلك فعلاقته الوصلية بهذا المكان أجبرته على البقاء فيه بعد التحاق العائلة التي عاش في أحضانها بمدينة الرباط.

أما الممرضة عزيزة فقد اتخذت من علاقتها الوصلية بقرية المحمدية طريقة للوصول إلى بيت الحاج السعداوي فتظاهرت بالطاعة والولاء لتحقيق غايتها، وتمادت في الخضوع إلى شروط الحاج السعداوي حتى خالها لا تعرف الرفض أو التمنع[1]. وبعد تحقيقها موضوع الرغبة الأول تنقلب علاقتها بالقرية من علاقة وصلية إلى علاقة انفصالية، فتقنع زوجها

---

[2] رواية العائدة، ص182-183.
[1] المصدر السابق، ص25.

بأهمية الترشح للانتخابات البرلمانية وتسعى جاهدة لنجاحه لتتمكن من ممارسة نشاطاتها خارج أسوار المحمدية التي وقفت حائلا بينها وبين تلك الرغبة. وتنقل هوسها بالمدينة إلى بنتيها الصغيرتين من خلال إقناعهما بالانضمام إلى مدرسة الرقص." قالت لي أمي عزيزة وهي تقترب مني بوجهها الفياض بالنضارة:

لاعليك يا عزيزتي، عندما ننتقل إلى الرباط ستلتحقين بمدرسة خاصة.

و هل سننتقل إلى الرباط ؟

أكيد وهل يعجبك البقاء في هذه الجزيرة المختلفة؟

ومتى سننتقل إلى الرباط؟

حين ينجح أبوك في الانتخابات[..]".[2]

إن انتقال عائلة الحاج السعداوي إلى مدينة الرباط بعد اعتلائه كرسي البرلمان.قلب الأحداث وغير وجهتها من البساطة إلى التعقيد تبعا لحركة الشخصيات فيها، ولأن الحياة في المدينة تختلف تماما عن الحياة في القرية فقد أثر ذلك في نفسية ربا السعداوي وسلوكاتها، ووجهها نحو طريق مسدود غلب عليه الاستهتار بالقيم، والانحلال الخلقي وغياب الوعي بالذات في خضم مغريات العصر وقيم الاستهلاك والفردية المسيطرة على علاقات الناس في المدينة.

أما بالنسبة للحاج السعداوي فقد غاب عزه وسلطانه بعد رحيله عن المحمدية وأصبح مجرد لص تطارده العدالة بعد أن افتضح أمره وثبتت إدانته بتورطه مع عصابات المتاجرة بالمخدرات، فلم تشفع له عضويته البرلمانية ولا مكانته المادية للخروج من هذا المطب، حتى زوجته التي دفعته لذلك بنهمها للسلطة وحبها للمال وقفت موقف المعير الساخر الساخط على تصرفاته" أنا التي جعلت منك إنسانا ولم تكن في الحقيقة غير فلاح لا يحسن حتى لبس السروال! والآن بعد أن دخلت البرلمان..ها أنت مجرد واحد من قطاع الطرق.. ماذا بيدك فعله يا مسكين؟ أنت الآن طريد البوليس كأي لص يثير الشفقة. وكلمة واحدة مني تلقي بك في السجن أبد الآبدين.. أنت تحت رحمتي.."[1]

---

[2] المصدر نفسه، ص219.

[1] رواية العائدة، ص219.

وعلى العكس من ذلك تنقلب حياة حسام إلى الأحسن رغم التهم الكاذبة التي لفقتها له ربا السعداوي. وقد كان خروجه من بيت والدها فرصة سانحة للقائه بوالده الذي حرم منه ما يزيد عن عشرين سنة كاملة.

فمدينة الرباط بهذا المعنى تصبح المكان الأكثر ألفة وحميمية- بالنسبة لحسام- فمن خلالها تغير وضع حسام من السيئ إلى الأحسن، فأصبحت له عائلة ككل الناس يحتمي بها من وهج حرقة اليتم وآلام نظرات الحقد والكراهية والاحتقار في منزل الحاج السعداوي.

وإذا انتقلنا إلى مستوى علاقة الشخصيات بالزمن فإننا نلاحظ هيمنة طابع المنولوغ على الرواية، "والرواية المنولوغية تبحث لنفسها عن القيمة الجمالية في الطابع الشعري وتستغل جميع إمكانات التشكيل الزماني والمكاني واستغلال المفارقات الفنية بين زمن الأحداث وزمن السرد"[2]، ولذلك فاختيارالكاتب لثنائية الزمن الماضي والزمن الحاضر كان اختيارا دقيقا واعيا يشكل بعدا دلاليا في العمل الروائي لأن قيمة الإبداع الروائي لا تقاس بشمولية رؤية الكاتب وإنما تقاس بمدى تأثير الوسائل الأسلوبية المستخدمة للتعبير عن مضمون الرؤية في المتلقي.[3]

فربا السعداوي التي تمثل بؤرة الأحداث ومركز الدلالة تتذكر الماضي وتحن إلى أيامه الجميلة التي قضتها رفقة عائلتها في قرية المحمدية قرب شاطئ المحيط وسط الفلاحين البسطاء بعدما كشفت زيف الحياة وتناقضها في المدينة، فكانت علاقتها بالماضي علاقة انسجام واتفاق لأنها تتوسل فيه للهروب من حاضرها المأزوم كما تتوسل بذكرى حسام الجميلة." هاهي ذي أنا أتسلل بلا داع إلى حجرة الراحل التي أمست اليوم عالما مهجورا. أتأمل ما فيها من عوالم وأشياء وشعور المصالحة يربط بيني وبينها بميثاق حميم حزين.. كنت كلما تسللت إلى هذا المكان أقف طويلا عند تفاصيل لم تكن تسترعي انتباهي من قبل".[1]

ويظل الماضي عاملا مؤثرا في الربط الدلالي عندما يداهم الحاضر مرة أخرى ويكشف حقائق ظلت غائبة أكثر من عشرين سنة. هذا الماضي الذي سيطر على ذاكرة والد حسام تفجره رؤية ربا السعداوي يوم دخولها بيته رفقة حسام فيبوح لها بما تجرع من ألم وقهر

---

(2) حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، ص46.
(3) فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، ص311.
(3) رواية العائدة، ص117.

على يدي والدها وزوجته المنتحرة عائشة، وكيف انتهى به المطاف إلى حي الأوداية، ثم لقائه بابنه الوحيد في رحاب كلية الطب بعدما خرج مطرودا من بيت الحاج السعداوي.[2]

وهذا الزمن على رغم شقائه وبؤسه يبقى عاملا مساعدا لشخصية ربا في معرفة حقيقة شخصية والدها ووالدتها ومن ثمة شحنها بالقوة الكافية لتصحيح أخطائها تجاه حسام، وكذا والديها أيضا اللذين عذبا الولد وأبيه زمنا ليس قصيرا.

وعليه فنظرة الذات الفاعلة للحاضر من خلال الماضي يعني مواجهة الحاضر لصالح المستقبل، وهذا ما استطاعت ربا السعداوي القيام به عقب أزمة الخذلان والانهيار التي منيت بها عائلتها، فتمكنت من معايشة الزمن ونجحت في مواجهة مسؤوليات الحاضر الملقاة على عاتقها. وبذلك فثلاثية الزمن والمكان والشخصية وحدة متكاملة تبرز خصوصية العمل الروائي من خلال علاقة الانسجام التي تحكم بنيتها "لأن المكان متحول عبر الزمان، والمكان يصنعه ناسه في سيرورة دائبة".[3]

---

[4] المصدر نفسه، ص179-187.

[1] صالح ابراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2003، ص 10 .

في نهاية هذا الفصل يمكننا القول بأن بناء الشخصية الروائية عند "سلام أحمد إدرسيو" نحا منحى رمزيا صوفيا عميقا، يتطلب من القارئ تتبع مساره بدقة لفهم عوالمه والدلالات التي ينفتح عليها كل نموذج في علاقاته ببقية النماذج الأخرى. فالنموذج الايجابي كان ثابتاً لوضوح أهدافه وتمسكه بقيمه الأصيلة، في حين كان النموذج السلبي حركيا من خلال رحلة البحث عن التغيير والتجديد، ثم إعادة البحث عن الذات الأصيلة من جديد، وبالتالي فالنموذج الإيجابي في اختلافه مع النموذج السلبي كان المعارض والمساعد- في نفس الوقت- بالنسبة للذات الفاعلة.

وينطبق هذا حتى على أسماء الشخصيات التي جعلها الروائي صورة ناطقة لملامح وهيئات أصحابها، فكأن حسام هو السيف الصارم الذي لا تقهره الرغبات والميول، بل يضل صامدا لا يقبل المساومة أو الخذلان في سبيل تحقيق الخير والنجاح الذي يطمح إليه الفرد العربي في ضل الواقع الموبوء برهانات العصر، وتحديات القيم الغربية الوافدة بأشكالها الثقافية المتنوعة المسلطة على الإنسان العربي قلبا وقالبا. أما ربا فكانت المكان المرتفع الجميل الناطق بالإغواء والفتنة، وقد وقف رمزا على الأرض والوطن المشتهى تدنيسه وإذلاله.

كما أن علاقة الشخصيات بالزمان والمكان لم تخل من أهمية ودلالة، فقد وقف المكان هو الآخر رمزا على عز أصحابه، أو إذلالهم عندما يتخلى الإنسان عن قيمه وأرضه ووطنه في سبيل تحقيق مطامع مادية جوفاء خالية من قيم الإنسانية، أما الزمان فقد شكل بعدا دلاليا، من خلال تأرجحه بين ثنائية الحاضر والماضي التي ساهمت مساهمة فعالة في تقريب مضمون الرؤية للمتلقي، وربط السابق باللاحق وطي العوالم المتخلفة والتسلح بمنطق الأسلاف للحاق بركب الحضارة والتقدم.

الخـــــاتمة

لقد سعينا في هذا البحث إلى دراسة البناء السردي في رواية العائدة للروائي المغربي سلام أحمد إدريسو، وأفضت دراستنا المتواضعة إلى استنتاجات ونتائج تجعلنا نعترف بحقيقة لا مناص منها وهي أن الكشف عن بناء رواية العائدة لم يكن سهلا بقدر ما كان ممتعا ومشوقا نظرا للخلفية الرمزية الصوفية التي كست الرواية فنيا وإديولوجيا، مما فسح المجال لانفتاح ثغرات السرد على خلفيات ثقافية ومعرفية واسعة ترفض الإفصاح عن مدلولاتها في قراءة واحدة.

فالفضاء الروائي بمختلف خصائصه وتشكيلاته صُمم وفق هندسة تناظرية تخضع لحركة الشخصية البطلة وبنائها النفسي مما جعله على قدر كبير من الأهمية الجمالية ذات البعد الإنساني العميق، حيث عمل الفضاء النصي على تجاوز حدود الصمت المطبعي إلى الإفصاح عن مدلولات كثيرة عملت بطريقة أو بأخرى على تقريب معنى النص وفهم سراديبه المدجية، فكان العنوان وصورة الغلاف وعلامات الترقيم وبدايات واختتام المشاهد نبوءات واستشرافات لمجريات أحداث الرواية، ومعالم واضحة توجه معنى النص نحو تحويلات دلالية متشابكة تعلن في جراءة عن حقائق ووقائع لم تعلن عنها الكتابة الروائية صراحة.

أما عن توظيف الفضاء الجغرافي فقد اجتهد فيه الكاتب أيما اجتهاد وحمله رؤيته الفلسفية الخاصة بالحياة المعاصرة، ولذلك اتسم هذا الفضاء بالاتساع والتداخل الكبيرين بين الأماكن الطبيعية الخالصة والأحياء الشعبية والأحياء الراقية، وكان كل فضاء من تلك الفضاءات يحيل على رؤية الشخصية البطلة التي تزيح المكان الموضوعي.

ففضاء القرية على قدر انغلاقه كان مجالا واسعا تمارس فيه الشخصيات حرياتها وتحضى بالتعبير عن كينونتها وأصالتها، من خلال علاقتها بالأرض التي تمثل السيادة والوطن. أما فضاء المدينة المفتوح وعلى قدر اتساعه أيضا أصبح مجالا ضيقا خانقا يعبر عن العجز والفشل أمام تحديات العصر وقيم الاستهلاك والفردية المتجذرة فيه، ويتقاطع الفضاء الثقافي مع الفضاء الجغرافي من خلال تنظيم عناصره وتوجهها وجهة إيديولوجية تخضع لثنائية (الأنا والآخر)، حيث تشير الأزقة والأحياء العتيقة لباب الأحد وحي الأوداية على واقع ثقافي يعبر عن أصالة الذات العربية المتجذرة في التاريخ والحضارة الإنسانية مما يدعو الفرد العربي للتمسك بكل ما هو أصيل وثابت في عقيدته ووطنه، وذلك بالاحتكام إلى منطق الأسلاف والأجداد وطي عوالم التخلف لمواكبة التطور الحضاري المعاصر. أما

الأحياء والشوارع الراقية فوقفت رمزا على واقع ثقافي هجين تعاني فيه الأجيال المعاصرة الغربة والتمزق والانشطار في عقر ديارها، فلا هي تمسكت بأصالتها وتراثها ولا هي قادرة على مقاومة زحف موروث حضارة غيرها القاضي بتحطيمها وطمس معالمها.

وقد عمل الوصف على رسم تلك الفضاءات وتنظيمها، وجعل الزمن في خدمته وحمله أدوارا هامة، فكان يقدم المكان الواحد في أشكال مختلفة تخضع لحركة الشخصيات وميزاجها النفسي، مما خلق عوالم شعرية داخل بنية النص تعبق بالجمال وبالطبيعة الفاتنة التي حضيت بوصف مسهب على طول مساحة النص في كل الفصول: في الخريف، وفي الشتاء، وفي الربيع، وفي الصيف، فلا تكاد تخلو صفحة واحدة منه سواء أكان متداخلا مع السرد أم مقطعا منفصلا بذاته.

أما دراستنا لبنية الزمن فقد أفصحت عن خصوصية رواية العائدة في تجسيدها للزمن من خلال تكسيرها للمألوف، وتجاوزها للزمن الخارجي الذي يخضع لتقدير الساعة وقد كان للروائي "سلام أحمد إدريسو" طريقته في التعامل مع الزمن بوعي كامل، وإعطائه بنية جديدة معقدة تعبر عن إشكالية الإنسان في الزمن ومدى وعيه بالزمن الحاضر الذي هو أداة فاعلة للتحكم في الزمن المستقبل.

وعليه فإن كثرة المفارقات الزمنية المهيمنة على جسد النص جعلت الأحداث تبدوا غامضة ومشوشة، فعن طريق الاسترجاع بأنواعه يقدم الروائي أزمنة متعددة قريبة وبعيدة المدى تحكي زمن الطفولة الذي يكشف عن تاريخ الشخصيات وتأثيره على بنائها النفسي، ثم العودة إلى الحاضر مرة أخرى كمحكى أول وتداخله بزمن الحلم الذي يتراكم فيه الماضي ويتحكم في نسقه الزمني الصاعد، كل هذا خلق خلخلة في سير زمن الرواية وقلب نظام أحداثها ليعطيها خصوصيتها الزمنية المتفردة .

ومن حيث المدة فإن نص العائدة قدم خاليا من المؤشرات الزمنية الدقيقة التي من شأنها وضع أحداثه في إطار تاريخي محدد، ولذلك اعتمدنا على بعض المؤشرات غير المباشرة مثل تعاقب فصول السنة وبعض الخلاصات المحددة بسنوات وأشهر، كما استفدنا من بعض التواريخ المدونة في رواية طوق النورس لمحاولة ضبط زمن القصة ضبطا تقريبيا للمدة الزمنية التي جرت فيها الأحداث .

أما بالنسبة لوتيرة النسق الزمني فقد تراوح إيقاع السرد بين السرعة والبطء وتباين بين كل مشهد وآخر، وسجلت كل تقنية من التقنيات حضورها المتميز أكثر من غيرها في مشهد من المشاهد.

لكن هيمنة تقنية الوصف والمنولوغ على كل التقنيات الأخرى كان ضروريا للتعبير عن تجربة زمنية معقدة ومعاناة ثقيلة للشخصية البطلة، لذلك كان الوصف والتحليل النفسي ثنائيا متكاملا تناسقت عناصرهما للتعبير عن هذه التجربة الزمانية المعقدة.

أما فيما يخص بنية الشخصيات فقد ركّز "سلام أحمد إدريسو" على نموذجين متصارعين حول نموذج كلي يعكس صورة الفرد المغربي في سعيه نحو التقدم وتجاوز دوائر التخلف التي تقف حائلا دون ذلك، فالنموذج الأول يقدمه الروائي على أنه نموذج سلبي موالي للآخر بانتمائه الفكري، الذي يراه نموذجا مكتملا يمثل الحضارة والتقدم في أقصى تجلياتها، فيعكف على تقليده والمضي في سبيله إلى تكسير العادات والتقاليد المخزونة في ذاكرته الجماعية، وارتداء لباس الحضارة الغربية التي تبيح كل محضور وتحلل كل محرم وترمي بالأخلاق عرض الحائط،" فربا السعداوي و"جلال " و"أروى" و"إلياس" وغيرهم تقدمهم الرواية على أنهم شخصيات مسلوبة فكريا ممسوخة أخلاقيا، عملت الطبقة البرجوازية المتواطئة مع الآخر المسيطر على مشارف الأطلسي على سلب إرادتها وتحديد مصير مأساوي لها.

أما النموذج الثاني فهو نموذج إيجابي يختلف تماما عن النموذج السابق من حيث ثباته ووضوح أهدافه التي تجعله يتمسك بقيمه ومثله الأصلية في عقيدته، فيسعى جاهدا ليبث بذور الخير في الآخرين ولو بطرق غير مباشرة، وهذا ما يجعله عرضة للقمع والاضطهاد من طرف الطبقة البرجوازية التي تحاول القضاء عليه بسلطتها ونفوذها المادي، لكنه لا يتوانى في البحث عن سبيل النجاة بالتسلح بالإرادة والثبات، وطي صفحات التشاؤم والألم والتصدي لكل القوى المناوئة لفكره وعقيدته.

ويدور هذان النموذجان المتضادان حول محور ثابت هو أساس الصراع بين النموذجين بما يقدمه من إغراء واستلاب فكري وعقائدي تقف وراء شخصية "المسيو روبرتو" ذو الجنسية اليهودية، التي تتولى مهمة الإيقاع بالشباب المراهقين منهم والمراهقات في شباك

المحرمات والمحضورات تحت راية التقدم، وشعارات الصداقة الحقيقية التي تتغلغل بواسطتها في المجتمع المغربي، لتتولى بعد ذلك سياسة التخريب التي تضطلع بها كْيما اضطلاع.

ويقف الروائي "سلام أحمد إدريسو" وراء الفئة الثانية التي يمثلها نموذج حسام وفاطمة العرفاوي وزوجها أحمد وخالته زينب ووالده وزوجته وأخته، فيجعلها تتفوق على الفئة الأولى والثانية لأنها على درجة عالية من النضج والاكتمال الفكري. وهو يعكس من خلال ذلك صورة الفرد العربي الذي يسعى إلى مواكبة التطورات المعاصرة من غير أن يتنازل عن أصله وانتمائه. وهو إذ يقدم ذلك الزخم الهائل من الشخصيات محاولا الإستفادة من نظريات التحليل النفسي وأهم النماذج التي وظفتها بعض الروايات العالمية الشهيرة، ومع ذلك فإن سلطة اللغة ظلت مهيمنة على جسد النص بشاعريتها الأخاذة وتوظيفها الدقيق لكل المعاني والقيم المتعارضة إلى درجة يصعب معها فك شفرات النص وفهم دلالاته، وهذا ما يجعل القارئ لا يمل من قراءتها لأنه في كل مرة يكشف معنى جديدا لم تسعفه قراءته الأولى للكشف عنه.

ويبقى في الختام أن نشير إلى أن رواية "العائدة" نموذج فني متفرد يسعى الروائي من خلال شلكه التعبيري الصوفي إلى فرض وجوده واستقطاب عدد كبير من القراء، وهي بداية موفقة لأدب يجعل من الكلمة الطيبة سيفا صارما يدافع عن مقدسات اللغة العربية، ومن الأخلاق الفاضلة ذخرا ثقافيا يحصن الناشئة من وساوس النفس، ومفاتن الفكر العلماني الذي ينخر نخاع الأمة ويسلب إرادتها في الدفاع عن نفسها والتعبير عن ذاتها .

قائمة المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

أولا: المصادر:

1- سلام أحمد إدريسو: العائدة، ط2، مكتبة العبيكان، الرياض، 2005.

2- سلام أحمد إدريسو: طوق النورس، ط1، فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء المغرب، 1988.

ثانيا: المراجع

ا- العربية

1- إبراهيم صحرواي: تحليل الخطاب الأدبي، ط1، دار الأفاق، الجزائر، 1999.

2- إبراهيم عباس: تقنية البنية السردية في الرواية المغربية، ط1، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2002.

3- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، د ط، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع و الاتصال، 2000.

4- أحمد طالب: الفاعل في المنظور السيميائي (دراسات في القصة القصيرة الجزائرية)، د.ط، دار الغرب، وهران، 2002.

5- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ط2، عالم الكتاب، القاهرة، 1997.

6- أحمد المديني: رؤية السرد، فكرة النقد، د ط، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

7- إسماعيل إلمان: علامات الوقف في العربية، ط1، منشورات الأنيس، 1993.

8- أماني داود سليمان: الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2002.

9- آمنة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994.

10- ثناء أنس الوجود: قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ط1، دار قباء، القاهرة، مصر، 2000.

11- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000.

12- حسن خمري : فضاء المتخيل(مقاربة في الرواية)، ط1، منشورات الاختلاف، الرغاية، الجزائر، .2002

13- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، .1997

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

15- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د.ط، بيروت، الدار البيضاء، د.ت.

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

17- سامي سويداني: أبحاث في النص الروائي العربي، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، .2000

18- السعيد بوطاجين: الاشتغال العلمي (دراسة سميائية لرواية غداً يوم جديد لابن هدوقة)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

19- سعيد علواش: الرواية و الإديولوجيا في المغرب العربي (1950-1975)، ط2، دار الكلمة، بيروت، لبنان، .1983

20- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(الزمن-السرد-التبئير)، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، .2005

21- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،.2000

22- سعيد يقطين: قال الراوي(البنيات الحكائية للسيرة الشعبية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، .1979

23- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ط1، النشر المشترك، بغداد، الدار التونسية، .1986

24- سيزا قاسم: القارئ والنص(العلامة والدلالة)، د ط، المجلس الأعلى للثقافة، .2002

25- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

26- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.

27- شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي(نظرية الخلق اللغوي)، ط1،ج2، ديوان المطبوعات الجامعية،1992.

28- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2003.

29- صالح مفقودة: صورة المرأة في الرواية الجزائرية، ط1، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2003.

30- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ع 114، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، 1992.

31- عبد الحميد بورايو: منطق السرد(دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2001.

32- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ط1، دار هومة، الجزائر، د ت.

33- عبد الرحمان بوعلي: الرواية العربية الجديدة، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، 2001.

34- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص(البنية والدلالة)، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996.

35- عبد الله خمار: تقنية الدراسة في الرواية، د.ط، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1990.

36- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، د ط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

37- علال سنقوقة: المتخيل والسلطة(في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، ط1، رابطة كتاب الاختلاف، 2000.

38- عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ط1، منشورات جامعة قسنطينة، 2001.

39- فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية(ثلاثية أحمد الفقيه نموذجا)، ط1، دار الجماهرية، ليبيا، 2000.

40- محمد بن عمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط2، دار المدارس، 2001.

41- محمد حسن بريغش: في القصة الإسلامية المعاصرة، ط1، مؤسسة الرسالة، عمان، الأردن، 2000.

42- محمد عبد الغني المصري، ومجد محمد الباكري: تحليل الخطاب الأدبي بين النظرية والتطبيق، ط1، دار الوراق، عمان، الأردن، 2002.

43- محمد الماكري: الشكل والخطاب (نحو تحليل ظاهراتي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995.

44- محمد مفتاح: دينامية النص(تنظير وانجاز)،ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

45- مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، د ط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1996.

46- مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي)، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002.

47- مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، د.ط، دارا لوفاء للطباعة و النشر، 2002.

48- مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1999.

49- مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، د.ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ت.

50- ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1989.

51- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1990.

II - المترجمة

1- ألان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر/ مصطفى إبراهيم مصطفى، ط1، دار المعارف، القاهرة، د ت.

2- بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، تر/ عبد الستار جواد، ط1، دار الرشيد، بغداد، 1981.

3- تيزفيتان تودورف : الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990.

4- تيزفيتان تودورف: مقولات السرد الأدبي (طرائق التحليل السرد الأدبي)،تر/ الحسين سحبان وفؤاد صفا، ط1، منشورات إتحاد الكتاب، الرباط، المغرب، 1992.

5- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر/ صباح الجهيم، د.ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

6- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر/ محمد معتصم و آخرون،ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

7- رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، تر/ أنطوان أبو زيد،ط1، منشورات عويدات، بيروت، باريس، دار البيضاء، 1988.

8- رولان بارت: المغامرة السيميولوجية، تر/ عبد الرحمان حزل،د.ط، مراكش،1993.

9- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر/ غالب هلسا،ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، 1987.

10- غاستون باشلار:جدلية الزمن، تر/ أحمد خليل، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، لبنان، 1992.

11- فلادمير بروب: مورفولوجية الخرافة، تر/ إبراهيم الخطيب،ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين،1986.

12- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر/ سعيد بنكراد، ط1، دار الكلام، الرباط، 1990.

13- كريستان أنجلي وجان إيرمان: السرديات (نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير)، تر/ ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، 1989.
14- ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، تر/ جمال شحيذ، ط1، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982.
15- ميشال زيراف: الأسطورة والرواية، تر/ صبحي الحديدي، د ط، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 1995.
16- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر/ فؤاد أنطونيوس، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1971.
17- يوريس توما تشوفسكي: نظرية الأعراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس، تر/ إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، 1982.

III- المجلات

1- الثقافة: عدد114، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر، 1997.
2- الثقافة: عدد115، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر، 1997.
3- قصص: عدد128، النادي الثقافي أبو القاسم الشابي، تونس، 2004.
4- الرافد: عدد61، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2002.
5- السيمياء والنص الأدبي: عدد 01، جامعة بسكرة، 2000.
6- السيمياء والنص الأدبي: عدد 02، جامعة بسكرة، 2002.
7- السيمياء والنص الأدبي: عدد 04، جامعة بسكرة، 2006.
8- عالم الفكر: عدد 02، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.
9- العربي: عدد 522، وزارة الثقافة والإعلام، الكويت، ماي، 2002.
10- العربي: عدد 557، وزارة الثقافة والإعلام، الكويت، أكتوبر، 2002.
11- العربي: عدد 563، وزارة الثقافة والإعلام، الكويت، أكتوبر، 2005.
12- الكلمة: عدد15، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، الكويت، 1997.
13- المساءلة: عدد01، إتحاد الكتاب الجزائريين، 1991.
14- المشكاة، عدد36/ 37، رابطة الأدب الإسلامي، المغرب.

IV- المعاجم:

1- ابن منظور: لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف الخياط (ج1)، دار لسان العرب، بيروت، د.ت.

V- الرسائل الجامعية:

1- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1996.

فهرس الموضوعات

فهـرس المـوضوعـات

مقدمة..... أ–د
مدخل : التجربة الروائية عند سلام أحمد إدريسو **6**
أ– في سيرة البدايات **7**
ب– اللذين تأثر بهم الكاتب **8**
ج– كرونولوجية الإنتاج **9**
د– الرؤية ومفهوم الكتابة..... **10**
الفصل الأول:بنية الفضاء الروائي..... **13**
1– الفضاء في الروائي **13**
2–الفضاء الطباعي..... **19**
– الغلاف..... 21
– العنوان 25
– الفصول والمشاهد..... 29
– علامات الترقيم 31
3– الفضاء الجغرافي..... 36
أولا: فضاء الريف **38**
– بيت الحاج السعداوي بالمحمدية..... 38
– حديقة المنزل 40
ثانيا: فضاء المدينة..... **43**
أ– الفضاء المغلق **45**
– بيت الحاج السعداوي بالرباط..... 45
– غرفة حسام..... 48
–غرفة ربـا..... 50
– بيت أحمد العرفاوي وفاطمة 51

- بيت عائلة حسام 52
- السجن..... 53
ب- الفضاء المفتوح..... 54
- مدينة مارتيل 54
- الأحياء والشوارع 54
- حي حسان..... 57
- حي باب الأحد 57
- المستشفى 58
- محطة القطار 59
4- الفضاء الثقافي..... 60
- فضاء الشاشة 62
- فضاء نادي النجمة 63
- فضاء الأحياء العتيقة..... 64
5- وصف الفضاء ودلالاته..... 66
- وصف الطبيعة..... 68
- وصف الأحياء والشوارع 70
- وصف الأشياء 71

الفصل الثاني: بنية الزمن

1- مفهوم الزمن في الرواية 76
2- زمن القصة..... 84
3- زمن الخطاب..... 91
4- المفارقات الزمنية 95
أولا: الاسترجاع..... 95
أ- الاسترجاع الخارجي..... 96
ب- الاسترجاع الداخلي 99

* الاسترجاع التكميلي 100
*الاسترجاع التكراري..... 105
ثانيا: الاستباق 109
- الاستباق كتمهيد 109
- الاستباق كإعلان 112
5- تقنيات السرد الزمني
أولا: تسريع السرد 115
أ- الخلاصة 115
* الخلاصة المحددة 118
* الخلاصة غير المحددة 118
ب- الحذف..... 127
* الحذف المعلن..... 128
* الحذف الضمني..... 131
ثانيا: إبطاء السرد 133
أ- المشهد 133
ب- الوقفة 139
* المقاطع الوصفية المتداخلة مع السرد 140
* المقاطع الوصفية المنفصلة..... 142
ثالثا: إبطاء الزمن 144
* المنولوغ 144
الفصل الثالث: بنية الشخصيات 149
1- مفهوم الشخصية الروائية 149
2- مستويات وصف الشخصية 159
أ- الشخصيات الأساسية..... 159
* شخصية ربا السعداوي..... 160

* شخصية حسام 164
ب- الشخصيات المساهمة..... 168
* الحاج السعداوي 168
* عزيزة 169
* مسيو روبرتو 170
* زينب 172
* الممرضة فاطمة..... 173
* أروى 173
* جلال..... 173
3- النموذج العاملي 176
*** الاشتغال العاملي 178**
- الترسيمة العاملية الأولى : المدينة / الموضوع(01). 178
- الترسيمة العاملية الثانية : النادي / الموضوع(02). 180
- الترسيمة العاملية الثالثة : حسام / الموضوع (03). 184
- الترسيمة العاملية الرابعة : الله / الموضوع(04). 187
4- علاقة الشخصيات بالزمان والمكان..... 190
خاتمة..... 196
قائمة المصادر والمراجع..... 201
الفهرس 209